

ENSV Kultuuri-
komitee,
ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



6

/1989

6 / 1989

juuni

VIII aastakäik

Esikaanel: Stseen J. Styne'i muusikalist «Sugar eäk Džässis ainult tüdrukud» «Vanemuises» (lavastaja A.-E. Kerge).

Ü. Laumetsa foto

Tagakaanel: Kaader režissöör Olav Neulandi mängufilmist «Näkimadalad» («Tallinnfilm», 1988).



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARŠNEK
EVALD HERMAKÜLA
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALIUSTE
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
MIHKEL MJTT
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 3200

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Višnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

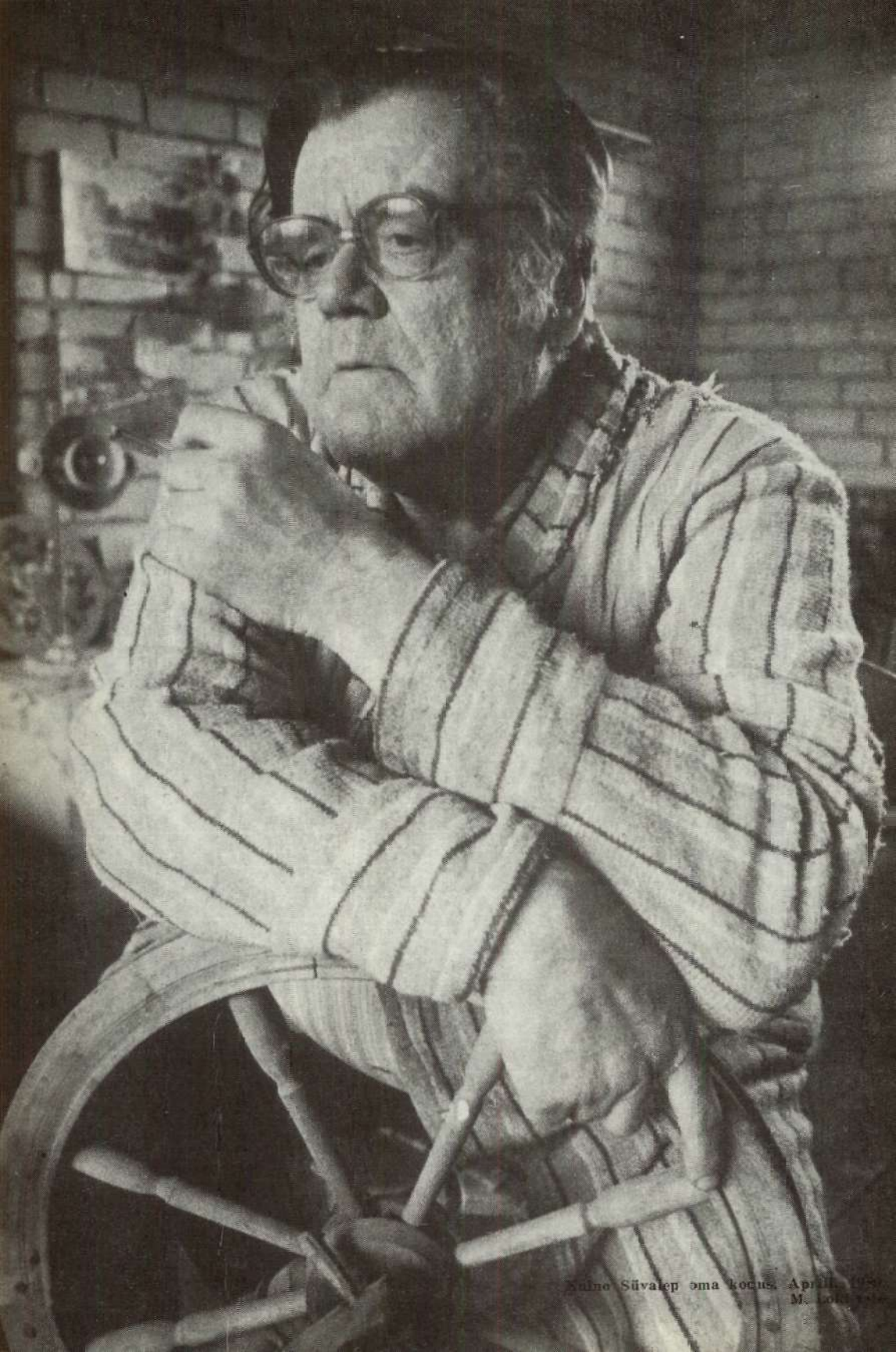
Fotokorrespondent

Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB KULNO SÜVALEP	3
	PAIKESEPOISID <i>Jüri Järvet — 70, Eino Baskin — 60</i>	42
	TEATRIPROBLEEM 1989? <i>(Ringküsitus — P. Tooma, J. Viller, R. Trass, H. Mandri)</i>	46
Tamás Koltai	TEATER EI OLE MÕELDAV ILMA NAITLEJA JA PUBLIKUTA <i>(Intervjuu György Spiróga)</i>	50
Vaino Vahing	GENET' BUUM «Toatüdrukud» Noorsooteatris ja «Palkon» Eesti Draamateatris)	70
	Teatrikunsti aastapreemiad 1988	76
MUUSIKA		
Avo Hirvesoo	KUNINGRIIGI UUTEKS ALAMATEKS	23
	NSVL MUUSIKAFONDI EESTI VABARIIKLIKU OSAKONNA ROTAPRINTNOODIVÄLJAANDED	40
	ÜHE MUUSIKUTEE KROONIKAST: RIHO PÄTS	80
KINO		
Tatjana Elmanovitš	KAKS VENDA NING KOLMAS <i>(Mõnda tüpoloogilise klassifitseerimise probleemides!)</i>	15
Georg Pärnpuu ^o	FILM PROPAGANDA TEENISTUSES <i>(Märkmeid muudatustest Eesti filmielus 1940—1941)</i>	34
Tiina Loka	EESTI TÕSIELUFILMI SUUNDUMUSTEST	57
Aune Unt	VALENTINA SULGUVAS RINGIS <i>(L. Laiuse mängufilmist «Varastatud kohtumine»)</i>	65
Kärt Hellerma	«DRAAKONI AASTA» KONTRASTID <i>(A. Söödi filmist «Draakoni aasta»)</i>	78
Aino Kartna	KILLUKE STOCKHOLMI TEATRISÜGISEST	92



Sulno Süvalep oma kodus. Aprill, 1959.
M. Lohu foto

Kuidas sa elad nüüd?

Elan? Näed isegi — ehitan, maja on pooleli, keskküte sai alla sisse. Eile käisin küttekontoris, ostsin puid ja briketi, kolm tonni sütt... Imelikul kombel on meil Poola sütt, saab vabalt osta, niipalju kui tahad. 126 rubla läks, kujutad sa ette...

Nii ma elan. Leidsin, et vanas eas oleks hea, kui inimesel kodu oleks. Nagu kass otsis endale kodu...

Ausalt öelda, teatritegemine on ära tüüdanud. Kui «Vanemuises» langus algas, mõtlesin, et jätan järele, hakkan oma kirjatöid tegema. Praegu tõlgin Byronit, «Kaini», sellega tahetakse väikest maja avada. Paar ooperit tõlkin. Ütlen ausalt, praktilise teatriga ma tegemist teha ei taha. Kui ma sinna majja lähen, siis tekib nagu mingi õhupuudus, ei teagi, mis asi see on.

Mõtlesin, jään pensionile, hakkan aeda harima ja lapsi kasvatama — võtsime endale Tilsu lastekodust poisi ja tüdruku, 8—9 aastased, praegu on nad koolis. Nad on nüüd märtsikuust siin elanud, täisõiguslikult passi peal. Räägitakse, et «perestroika» algab inimesest endast, ma siis mõtlesin, et «stroikan» ühe pere veel vanas eas endale valmis. Oma lapsed on juba suured, elavad oma elu...

Su isa oli poliitik ja ajakirjanik?

Isa oli Eesti Riigikogu sekretär. Tean, tal oli jõe pakk Riigikogu protokolle, äärmiselt huvitavad lugeda. Kui meil vaidlus tekkis Eesti Vabariigi otstarbekuse või mitteotstarbekuse üle, siis näitasin talle neid kohti protokollides, kus see Eesti parlamendi omavahelise vaidluse tase oli ikka võrdlemisi... ütleme — matsi tase, mitte halvas mõttes. Kommunistide arupärimised parlamendis olid võib-olla kõige sihikindlamad, aga oli näha, et see värskest iseseisvunud Eesti neid ei sallinud. Siis hakkas isa ajakirjanikuks Tööerakonna lehes «Vaba Maa», see pandi 1936. aastal kinni.

Kuidas isa nimi oli?

Schulbach. Ja minu vanaisa oli August Eduard Schulbach. Maetsma küla oli Tartumaal Avinurme juures, seal oli kool ja kooli taga voolas oja. Schulbach ongi saksa keeles Koolioja. Vanaisa oli kooli asutamisest peale, 18-aastaselt, selle esimene õpetaja kuni 1890, siis lasti lahti, kuna ei osanud vene keelt. See oli esimene venestamise aeg. Lahtilaskmine mõjus inimesele niivõrd, et ta lõi elule käega ja suri 52-aastaselt, 1893.

Su vanaisa pärines talupoegadest?

Jah, vanaisa poolt esivanemad on kõik eesti talupojad. Sealt tuli meie nimigi — papa pidas suurt perekonnakroonikat, kuskil arhiivis peaks seisma —, sest esiisa Tõnu oli Põhja-Tartumaa kandist Süvalepa külast pärit, andmed ulatuvad aastani 1780. Süvalepa küla on praegugi alles. Schulbachi nimi püsis kuni eestistamiseni 1934, siis võtsime Süvalepa nime.

Isa oli poliitikast väga huvitatud, kirjutas artikleid, toimetas «Perekonnalehe» bridžinurka, andis välja esimese eestikeelse bridžiõpiku 1933. aastal. Ühesõnaga, absoluutselt eluvõõras vaimsete huvidega meesterahvas, kellele õed tegid kõik ette-taha ära, pärast hakkas minu ema tegema. Ema hoiatas mind: «Ära sa ennast kunagi ühegi naise hoolde usalda, õpi elus kõike ise tegema.» Seda tarkust ma olen järginud. Mulle see pere- naisedamine tegelikult meeldib...

Niinimetatud kodugurmaanlust pole sulle külge jäänud?

Kui ma kodust räägin, siis ennekõike vaimses mõttes. Sa võid elada ühes toas viiekesi ja tunda ikka, et sul on kodu. Ja sa võid elada siin kahekorru- 3

selises majas ja sul võib olla kaks omaette tuba ja ikka tunned, et see ei ole see. Leian, et palju võin ma ise ära teha ja saan teha, et kodu kodu oleks. Ega ma laua taga istudes oma tõlkeid teha saagi, istumise pealt ei tule mul midagi. Aga ma õiendan siin ringi, käin poes, lõhnu puid, pesen nõusid või pesu ja kogu aeg mõtlen. Nii saab üks töö tehtud ja saab ka teine. Või siis jalutan, Raadi kalmistu siinsamas külje all. Mäletan, «Macbethi» tõlkisin ülemöödunud aastal, keegi seda tõlget mult ei palunud. Oli novembrikuu torm, ühest monoloogist ei tulnud midagi välja. Läksin öösel kalmistule, kuu paistis, tuul puhus, hakkasin vanade kabelite vahel teksti rääkima. Üks ilusamaid elamusi.

Nad siin urisesid ja irisesid selle «Macbethi» tõlke kallal, aga minu arvates on Shakespeare'i tekst Meri tõlkevariantides alles pikapeale loetav, p i k a p e a l e. Kuid lavalt peab ta k o h e tabatav olema, muidu ei saa mingist realismist juttugi olla, ta peab ka näitlejale hästi selgelt räägitav olema. Suupärasus on lavatõlke peamine probleem, tekst võib seetõttu natuke primitiivsem olla. Eesti keeles on need Shakespeare'id liiga keeruliseks aetud, teda on kui mingit aristokraati võetud. Minu jaoks on Shakespeare ikka demokraat, originaalis on ta küll haruldaselt lihtne. Ja kuidas inglise teater omal ajal mängis — lihtrahvas seisis ja kes ei näinud, see pidi k u u l m a j a r u s a m a. Mina võtsin Shakespeare'ist tema lavalise selguse ja lihtsuse... Muidugi, inglise keel on äärmiselt kujundlik, kuula, mis Macbeth ütleb: «Me elu on vaid vaikselt sammuv vari,/ kui vilets näitleja, kes laval viskleb/ ja rabeleb ja tuiab mõne tunni/ ning igavesti kuulmatusse kaob;/ kui nõmeda või nõdrameelse jutt,/ kus häält ja hullust on, kuid mitte mõtteid.» Ütle, kurat, ta samastab selle kogu eluga!

Kui vana William praegu elaks, kirjutaks ta selle perestroika ja stagnantide vahelise traagilise kollisiooni niisugusesse vormi, et see kõlaks! Kaasaja dramaturgias just inimese suurusest puudu jääbki — iga tegelane kannab mingit probleemi, aga inimkarakteri suurus kaob ära.

Koolipoisina elasid Nõmmel ja käisid Nõmme koolis?

1937. aastast kuni sõjani käisin käisin Rahumäel, praeguses 27. koolis, siis Hiiu koolis, siis pandi sinna laatsaret sisse ja 1942—1943 kolisime 10. keskkooli keldrisse. See oli algkoolipoisile ideaalne aeg: kolm korda nädalas oli kool, neli tundi à 30 minutit. Pedagoogid ütlesid, et kõik oleneb, lapsed, nüüd sellest, kui palju te ise loete ja teete, meie ei jõua teile siin midagi õpetada. See oli okupatsiooniaja lõpp. Ma ei ole kunagi nii palju lugenud kui siis, — sest kui ikka sulle endale vastutus pannakse selle eest, mis sa tead, ja teadmishimuline ma olin küllalt!

Igapäevase tööga puutusin just okupatsiooniajal kokku, olin siis 13—14. Hiiu jaamas seisis vagunid küttepudega, mitu päeva vedasime emaga 18 ruumimeetrit propse koju. Esimene nõukogude aeg oli majanduslikult olnud üsna heal tasemel, elu läks isegi suhteliselt odavamaks, kui krooni ja rubla võrrelda. Aga saksa ajal tulid normid ja siis pidigi suvel hirmus palju tööd tegema, et talveks tagavarasid muretseda. Aga murdeas noor inimene võtab kõike seda nagu paratamatust, ta ei tunneta veel kuigi teravalt poliitilisi ega muid vastuolusid.

Kuidas nõukogude aeg koolile mõjus?

Nõmme kooli 9. klassi läksin 15-aastaselt, see oli 1944. Ega me poliitilisest survest siis midagi ei teadnud, õppisime küll Majakovskit, aga direktor Rimmel luges meile Alverit, mina lugesin Tuglast klassis ette. Seda, et millestki lahtise suuga rääkida ei tohtinud, teadsime kõik, see oli tabu. Eks ma hakkasin ajast aegamööda aru saama, kui mu kirjatõid toimetustest ja Kirjanike Liidust tagasi saadeti, öeldi, et «noor inimene, millega sa 4 tegeled...» Ja kui meil koolis operett «Odysseus» ära keelati — kambaga

sai tehtud, mina kirjutasin värsid, Tamberg tegi muusika, proove tegime kooli eest salaja pühapäevahommikuti. Saime kaks-kolm korda mängida.

Meie olime rohkem bioloogide klass, mind huvitas astronoomia tookord väga, käisime öösiti tähti vaatamas. Meie klassis olid Hans Trass, Erast Parmasto, Harry Ling, Valmen Hallap, aga eelnev lend oli hirmus tugev, Kahki Juhan oli seal üks väljapaistvamaid kujusid. Tal oli tohutu eruditsoon, pidas humanitaarringis loenguid Spenglerist, kirjutas ajaloolisi novelle — hiljem, kui kokku saime, ütlesin, et sa oleks võinud ikka kirjanikuks hakata, mis sa nende purjus Mahtra meestega tegelema hakkasid. Ta kirjutas väga ilusasti Tšingis-khaanist, temast oleks võinud mitte kehvem kirjanik tulla kui Jaan Kross. Järgmises, 14. lennus olid Lennart Meri, Endel Lippmaa ja Eino Tamberg. Aga siis võeti direktor Nikolai Rimmel maha.

Miks?

Miks paljusid teisi maha võeti, oli saksa ajal kooli juhtinud või olid seal muud asjad. Aga pärast teda oli ka valmis Nõmme kooliga, see suur nõukogude elu tuli sinna.

Kust tulid need klassitüübid vaimuhiiglasi? Kas sundis aeg tööd tegema või pani juhus teid kokku?

Vaata, me olime kõik, kes kuidas, sõja üle elanud, ja esmajoones mõjuski see tunne, et sõda enam ei ole. See oli tohutu vabanemistunne. Ja ka see, et sõjaajal oli meid õpetatud väga palju iseseisvalt töötama, iseseisvalt mõtlema, ja lõpuks see nagu plahvatas.

Teistes oludes, ladusama elu juures poleks pruukinud anded niimoodi välja areneda?

Ma ei julge öelda, oleks või ei oleks, aga ma pean seda väga tõenäoliseks.

Aga siiski, mis oli peapõhjus?

Eks ikka väärtused, nagu Alver ütleb: «Suured väärtused valmivad varjus.» Võta või stagnatsiooniaeg, kui palju on nüüd järsku Eestimaal haritud mehi! Poliitikuid, juriste . . . Need kõik on varjus valminud. Varjus, salaja omandatud teadmised on alati väärtuslikumad kui need, mis sulle pähe taotakse. Ja loomulikult pidi ka Nõmme kooli isalik hoolitsus olema, pealegi asus Nõmme natuke kõrval. Koolis oli ka komsomoliorganisatsioon, aga meisse see ei puutunud, meil oli humanitaarring, tegelesime kellelegi aru andmata.

Ja tegite ka näitemängu?

Igaüks tegeles parajasti sellega, millega tegelda tahtis. Ka näitering oli olemas, Ellen Liiger juhtis, lavastasime seal Maljugini «Vanu sõpru», Kitzbergi «Püve talus».

Marta Sillaots oli kirjandusringi juht, tema juhendas ka «Odysseuse» tegemist, poisid tõmbasid proovi ajal hoolega suitsu. Kord juhtus direktor Rimmel sinna ja Marta Sillaots ütles, et vabandage, direktor, meil on selline komme suitsu teha. Direktor vaatas meile kummalise näoga otsa, võttis oma suitsupaki taskust ja pakkus poistele. Ega siis enam keegi suitsu eriti ei tahtnud, direktor üksi tõmbas.

Viimasel koolipäeval oli direktor Rimmelil sünnipäev. Öhtul otsustasime, et laulame ta öösel kell 12 üles. Laulsime ja direktor Rimmel pakkus koduleveni. Kui me kell 6 hommikul kooli jõudsime ja saali istusime, tuligi laul «Tä-na on si-ni-ne esmaspäev», seda laulsime terve viimase koolipäeva. Ilus aeg oli . . . ja kus sa seda nalja saad, kui ise ei tee.

Sa oled oma elus teinud ikka seda, mida oled ise teha tahtnud?

Kui objektiivselt võtta, siis on väga palju asju, mida ma olen sundinud ennast tegema. Aga küsimus seisneb neil juhtudel teadvuse ümberlülitamises, sugereerimises, et sa tahad seda teha. Kui ma pean hommikul kell 6 tõusma, et minna keskkütet kütma, miks ma siis häälestan end selle vastu? 5

Ma leian endale mingi positiivse mõtte, teen sundasjad meeldivaks. See on inimese enesekasvatuse küsimus.

Olen elus näinud palju inimesi, kes elu kallal virisevad ja pirisevad isegi siis, kui neil mõni asi korda saab. Mis sellest virisemisest kasu on?! Sa lihtsalt virised oma elupõrandasse augu, ja kui siis ellu mingi positiivne laeng tuleb, kulub see kõik selle augu täiteks, mitte aga selleks, et sattuda normaalsele tasapinnale ning saada mäeks. Siis sa ei oskagi enam rõõmu tunda asjade üle, mida oled kaua igatsenud, sest kui sa need asjad lõpuks kätte saad, leiad, et, ahah, nüüd on käes — ja ongi kogu sinu emotsioon.

Kui see rahvas, kes siin Eestimaal pidi orjatööd tegema, oleks selle töö vastu kohutavat seesmist vastumeelsust tundnud, ei oleks temast iialgi saanud seda töökat rahvast, kes ta praegu on. Ta p i d i seda tööde tegema! Ma tean, kui mu ema põllul käis, kuidas ta kondid hommikuti valutasid ja kui vaevaliselt ta ennast üles ajas, aga oleks ta kordagi öelnud, et ta enam ei lähe.

Su ema oli koduperenaine?

Hiljem jah, aga noorelt olid tal suured näitlejatahtmised. Ta käis koos Põldroosi ja Kalmeti kaks aastat Paul Sepa stuudios, aga majanduslik külg ei lubanud edasi teha. Siis ta läks veendunud vanapoisile mehele. Ema oli väga emotsionaalne ja õrn, papa pidas end oma riigitegevuses ülitähtsaks ja käitus tihti despoodina. Viimased eluaastad Nõmmel elasid nad lahus, teine teisel korrusel, papa üleval, ema all. Enne surma läks papa alla ja tegi mammale selgeks, et terve nende neljakümne aastane kooselu on olnud üks suur eksitus. Siis läks üles tagasi ja suri südame kätte. Ütle nüüd, kas naerda või nutta?!

Viimastel aastatel ema ei näinud enam õieti, kae oli silmadel, jäi õdede talitada. Siis ta oli juba 86-aastane, rääkis, et ei taha enam elada, umbes nagu Vargamäe Mari — kui saaks kuskilt mingit rohtu . . . Ema suri ära, aga mul oli matustel nii hea meel, et käitusin seal isegi sündmatult — ometi sai inimene maailma vaevast lahti! No mis kasu on, kui inimene ise tunneb, et teda enam vaja ei ole, et ta ei jõua enam, ei saa enam midagi teha?!

Maja on Nõmmel praegu ära müüdud, ema müüs maha, ei jõudnud enam.

Mis sind teatrikooli ajas?

See on keeruline lugu, kui tollaegset mõttekäiku taastama hakata. Tollaegne elu oli ikkagi kaksikelu, sest laiemas seltskonnas sa ei saanud ennast kuskil loomulikuna tunda. Loomulikke jutte ajasid poisid ikka omavahel. Ja siis tekkis niisugune kummaline tunne, et teater on võib-olla ainuke koht, kus sa saad olla, kas või rollis, aga ikkagi saad olla nii, kuidas sa tahad. See on küll paradoks, aga mul on praegugi tunne, et paljud inimesed lähevad teatrisse selleks, et nad saaksid seal loomulikke pisaraid nutta, sest elus endas on nii palju teatrit.

Ühesõnaga, kui elus ei saanud loomulik olla, aga tahtmine olla loomulik on igas inimeses, tuli minna teatrisse. Mäletan, kuidas mulle koolis ja kodus õeldi, misasja sa veiderdad, ole loomulik. Ma ütlesin, et olen praegu loomulik . . . Ei, sa teed nägusid ja veiderdad . . . Jah, teater mind huvitas, aga eelkõige huvitas mind see elu näitemängulisus, mis avaldus kas või papa ja mamma omavahelistes «tubateatri» stseenides. Lõppude lõpuks oli ka Liigeril suur teene või mitteteene, et ma sinna kooli läksin.

Mida sulle teatrikoolis õpetati? Mida sa ise õppisid?

I ja II kursusel tegime palju omapead. Põldroos oli teatri filosoof, tema huvitas mind kõige rohkem. Kalmet oli täpne töömees, õpetas stseeni korralikult välja arendama. Lauter nõudis väga suurt täpsust kõiges. Põldroos rääkis nii, et tekkis otsekohe kujutluspilt stseenist — juhul, kui sa tahtsid seda vastu võtta ja realiseerida. Ta ei pannud misantstseeni kuni viimase

proovini paika, «vaadake, kust te saate partnerit kõige paremini mõjutada, otsige see koht, kust te saate teda kõige paremini vastu võtta» — niisugust tööd tegi.

Üksip õpetas meile elufilosoofiat, õpetas veetilgas nägema merd. Tema mõte oli see, et õpi väikeses detailis nägema suurt, oska üldistada väikest detaili. Üksipi loengutel ma ei konspekteinud, ainult vaatasin talle otsa ja mõtlesin temaga kaasa, see jutt jäi minusse pidama ilma üles kirjutamata. Eksamit tegin talle kodus, ta näitas hunditubakaid ja pakkus kohvi, ei küsinud mult midagi, ütles: ma tean, et te seda teate.

Kõige andekam oli meie kursusel kahtlemata Baskin. Eelmäe kui maapoiss taheti esimeselt kursuselt minema lüüa, Põldroos võttis oma vastutusele: «Jätan mina selle Eelmäe... Mina ei oska temast midagi teha, aga tuleb ükskord lavastaja, kes selle Eelmäe lahti oskab keerata...» Nii see õnneks läks.

Pärast kooli saadeti sind Võrru Lõuna-Eesti teatrisse?

Mind saadeti sinna asumisele, karistuseks kangekaelsuse eest. Olin toorkord värskelt abiellunud ühe naisterahvaga, kelle lahutatud mees oli saksa sõjaväes olnud. Aga meie suur stalinist Ruudi Sarap pakkus mulle võimalust Draamateatris karjääri teha, kui ma sellest naisest lahti ütlen. Nojah, ma ütlesin: mine persse, Ruudi...

Võrus olin kolm kuud, see oli ette teada, et teater kinni pannakse. Tulin Tallinnasse tagasi, küsisin, mis ma nüüd tegema hakkan. Põldroos oli Teatri- ja Muusikamuuseumi direktor, kutsus mind muuseumi, kolme kuu pärast kutsus Tammur mind Draamateatrisse näitejuhi assistendiks. «Maskeraadi» proovides tegid Eskola ja Karm Arbeninit, nägin lähedalt nende tööstiili, see oli lõpmata huvitav. Esimene lavastus Draamateatris oli mul «Kevade», ametlikult olime Kiisaga mõlemad lavastajad. Olin 23-aastane jumbu, näitlejad olid suurepärased käes — Laur, Hõimre, Abel, Kiisk, Orgulas, vaatasin neid alt üles ja võisin neile ainult nõu anda. Kiisk tegi koos Orgulasega Tootsi, Orgulas oli populaarsem, Kiisa Toots sügavam.

Draamateatris mängisin ka «paukosi», kõige suurem elamus oli Jorh Aadniel Kiir, kui Abel enne etendust naela jalga jooksis. Kaalusin siis kuuskümmend kolm kilo, tegime Orgulasega väikese proovi ja läks lahti, tegin Abelit absoluutselt järele. Pärast ei saanud keegi aru, kas oli Abel laval või ei.

Rakverre läksid 1954 sellepärast, et said võimaluse oma teatrit teha?

Jah, süües kasvab isu. Draamas hakkasin nägema ka teatavat peanäitejuhi piiratust. Rääkisin talle ühest kui teisest plaanist, läksime tülli. Ta armastas kangesti juua, kui oli proovi ära teinud, kutsus jälle jooma. Kuidagi eluinstinkt ütles, et on õige Rakverre minna. Mäletan viimast jutujutamist Tammuriga: «Kas tõesti, Kulno, kas sina tõesti suudad vahetada Draamateatri Rakvere teatri vastu, mõtle nüüd ometi, missugune see on!» Pärast seda me pole suurt rääkinud, aga mitu aastat pärast mind oli ka tema otsaga Rakvere teatris.

Läksin Rakverre, mulle tehti selgeks truppi koosseis, kuus-seitse lavastust aastas oli vaja teha, otsustasime, et teeme 2×3, kolm paralleeli ja üks terve trupiga...

Algus oli ilus?

Algus oli ilus jah. Varsti tulime kolme esimese lavastusega Tallinna, noh, esimesed kaks läksid nagu nad läksid. Aga siis pärast «Külmale maale» etendust tuli Põldroos juurde, küsis: «Kaua te selle tükiga töötasite?» Ma ütlesin: «Kakskümmend proovi.» «Kuidasmoodi, seletage, kuidas on võimalik kahekümne prooviga niisugune tükk valmis saada?» No see 7

oli kõige suurem tunnustus üldse, kuigi Põldroos oli siis juba teatrist ära ja natuke loojas.

«Külmale maale» tuli tõesti kuidagi iseenesest. Trupp sobis, minu fantaasiad realiseeriti neis piirides, nagu ma oskasin neid realiseerida. Hiljem said kõik uued asjad ära proovitud, kõik mustad horisondid ja lahtised, ilma eesriideta lavad. Gorki «Põhjas» lavastust pean filosoofilise arengu mõttes oluliseks — esimeses vaatuses on inimesed olesklejad, teises muutuvad romantikuteks, kolmandas on nad juba realistid, natuke ironilised, küünilised, neljandas jõuavad mingisugusele filosoofilisele tasandile.

Helgemaid mälestusi viimastel aastatel Rakveres olid Uustulndi näitemängud. Uustulnd ütles: «Kule-kule, ma kirjutasin näidendi, see on päris hea näitemäng!» Vaatasin jah, Saaremaa näitemäng, lõpuks tegin laulud juurde. Uustulnd vaatas, küsis: «Kule, Kulno, räägi mulle, kuidas neid laule tehakse?» Ma ütlesin, et kolm duuri on siin, võta ja tee. Uustulnd võttis kätte ja on nüüd populaarne helilooja.

Nii et sa tegid kahe lavastusega päevas proove? Ja stuudiot? Ja rolle? Ja kirjutasid?

Stuudiot tegime tõesti pärast seda, kui oli olnud kaks proovi päevas, seal olid Ruudi Allabert, Kaarin Raid, Eldor Valter. Rolle mängisin ka, kui vaja oli. Suuri rolle ei mänginud, sest teist lavastajat kõrval ei olnud. Kui päev oli üksteist tundi pikk, siis dramaturgia kirjutamiseks praktiliselt enam aega ei jäänud, tõlkisin rohkem.

Trupp respektreis sind?

Jah.

Sul oli tohutult kiire tõus, olid 32-aastane, kui seitsme aasta pärast Rakverest ära läksid. Miks sa läksid?

Esiteks tekkis tunne, et kaua ma ennast niimoodi katkestan, kirjandus hakkas ka oma osa nõudma. Ja siis tekkis lõhe lavastamisel, käärid kujutluse ja tegelikkuse vahel, mida ma ei osanud ületada.

Tegime ekspositsiooni. Räägin näitlejatele, kuidas ja mismoodi ma seda lavastust näen, kõik ütlesid: oi, kurat, kui huvitav! Hakkasime tegema, ei tulnud välja. Nagu Vesipruulil! Kaugel sellest, et ma näitlejaid süüdistan, näitleja suutlikkus ja lavastaja kujutus on lihtsalt vastuolus, oma fantaasias võid sa üles ehitada kõiksugu imed, aga kuidas neid praktiliselt kätte saada? Ja näitleja ei olegi võimeline seda teinekord realiseerima. See, millega ma leppida ei suutnud — sa pead paratamatult ja alati oma nägemust alandama selleks, et mingit kompromissi leida. Sa seletad näitlejale emotsionaalselt, seletad sisuliselt, paned isegi üksikud sõnarõhud ja kõik muu kuidagimoodi paika, aga tema aparaat ei ole ikkagi niivõrd paindlik, et ta sulle järele tuleks. Kui ükskord tekib see täielik kontakt ja näitleja teostab su mõtte, siis juhtub ka ime.

Kas sa pead end professionaalseks lavastajaks?

Lavastamine oli olude sunnil ja aeg oli niisugune. Polnud paremat kuskilt võtta, ütlen ausalt. Kui ennast võrrelda, siis lavastajana pean ma end paremaks kui näitejuhina, just üldkontseptsiooni andmise mõttes.

Sellepärast ma arvangi, et kui tõlgin või kirjutatan midagi, siis protsentuaalselt võttes ma realiseerin seal suurema osa iseendast ja oma kujutlus- pildist kui lavastades. Kasutegur on suurem.

Mis Rakveres veel segas?

Läksin parteiga tülli. Ilmast ilma tahtis rajoonikomitee oma koosolekuid meie majas pidada, just sel ajal, kui mul proovid olid. Paul Neerot oli esimene sekretär, ütlesin talle: «Vabandage, mina teile ei allu ega kavatsegi alluma hakata, mina ei ole partei liige.»

Peale selle tüütas ära see igavene Tallinnasse sõitmine, ministeeriumiga õiendamine. Kui me direktor Leineriga ministeeriumi kolleegiumilt tagasi

tulime, sõitsime Tondi tänava laost läbi teatrile piiritust tooma. Teadagi, mis sellest tuli.

Lisaks isikliku elu küsimused. Abikaasa oli teatris näitleja, tahtis minu ametipositsiooni liiga palju ära kasutada. Nii neid konflikte tekkis üksjagu minus endas ja väljaspool mind ja minust sõltuvalt ja minust sõltumatult. Ja siis ma lõin käega. Abielu katkemine ei olnudki nii valuline protsess, see oli ette aimatav, aga lastega pole siiani side katkenud. Kõik need muinasjutud ja lastelaulud, kõik see, mida sa lapsepõlves lapsele sisendad, need jäävad temasse kogu eluajaks. Mul on vahepeal mitu elu läbi elatud, aga Elega me suhtleme praegu väga hästi, ka Imbi käib siin Tartus (ta oli siis 6-aastane, kui ma Rakverest ära läksin). Me teame, et sisemiselt ja vaimselts oleme alati üksteisele olemas.

Nii et mõnes mõttes oli see põgenemine, tahtmine teist õhku hingata?

Ära, ära. Irdiga oli kunagi ammu olnud sellest juttu. «Jah, aga teie joote liiga palju, teie joote liiga palju.» Aga kui nüüd Väljaots «Vanemuisest» minema läks, otsis ta mu ise üles. See jutt oli vee KuKu klubis, Ird ja Kaidu kutsusid mu välja. «Kas te olete ikka otsustanud?» Ma ütlesin, et jah, olen otsustanud. Kaidu vaatas mind, ütles Irdile: «Noh, ta võiks ju «Ookeanis» Platonovit teha, aga Tšassovnikovina oleks ta parem.»

«Vanemuises» oli ka kolmandat lavastajat vaja?

Nojaa, oli vaja kolmandat. Kõik algas ilusasti, tegin Elvistega «Polkovniku lese», üldse kõige parem asi, mis ma «Vanemuises» olen teinud. Väga kenasti läksid ooperilavastused, «Madalikuni» välja. Ja siis, ma ei tea, kes, kurat, surkas Irdile selle lolli idee kõrva, et ma tuln «Vanemuisesse» selleks, et teda minema ajada. Sealtpäele hakkas minu diskrimineerimine. Siis enam Irdile minu lavastusideed ei meeldinud, tuli proovi ja hakkas sõimama. Ma ütlesin Irdile, ärge segage, las ma nüüd teen proovi. «Noor-mees, kas te ka teate, kellega te räägite!»

Aga tuli «Naeratus» aeg, 1964, kui ma selle näitemängude võistlusele saatsin. Ükskord Ird ütleb: «Kuulge, teate, ma seal žüriis lugesin ühte väga huvitavat näitemängu...» Ja jutustas mulle mu oma näidendi sisu ümber...

Sai ta siis teada, et sina oled autor?

No vaat, pärast sai teada. Ja siis hakkas meil kirjanduslikus plaanis leppimine. Muidugi, Kaidu toetas mu kirjanduslikku tegevust väga, laskis palju tõlkida, siis ka Urbel, lõpuks ka Ird. See oli ikka rohkem Kaidu kui Irdi idee, see minu «Vanemuisesse» võtmine.

Kaidu surma pean ma «Vanemuise» pika languse alguseks. Ird pidas inertsist veel natuke aega vastu, siis hakkas ikka rohkem ja rohkem tegelikusest eralduma ja võimu tahtma — nagu see raugastuvaltel näitejuhtidel on, kes tahavad võimuga kompenseerida seda, mis neil andest puudu jääb.

Kas oli mingeid põhjusi, et Ird võis hakata sind rivaaliks pidama?

Ei, ega mina ei tea.

Äkki sa tõesti tahtsid?

Ei, absoluutselt mitte. Ma sain Rakverest selle juhtiva töötaja närvide kulu õnneks 31-aastaselt kätte, teadsin kindlalt, et ma elus enam mingile juhtivale kohale ei lähe, vähemalt selles süsteemis, kus bürokraatia ja Moskva on asjaajamisi. Ei, see oli absoluutselt välistatud, mis ma oma elu isiki kunstlikult lühendan!

Igal juhul läksin sellest ajast «Vanemuises» ikka rohkem ja rohkem kirjanduse ja tõlkimise peale üle. Tegin Kaidule ja Urbelile vanu operette ringi. «Pericola» meeldis mulle endale väga, meeldib praegugi. Kaidule tegin «Trembita» ja «Matsipreili», viimase eest sain isegi Teatriühingu tõlkepreemia. Eesti keelde ringi tehes paned omalt poolt mõttekesi juurde, ei leia põhjust, miks neid ei võiks sinna panna.

Miks «Vanemuises» 1960-ndate algul Irdi-vastane võitlus algas?

Mina ei ole siiani aru saanud, milles seal asi oli. Minu käest küsiti arvamust, ütlesin, et minu arvates on Ird täielikult võimeline seda teatrit juhtima, et mina ei näe üldse alternatiivi, et «Vanemuise» teatrit võiks praegusel ajal, praeguses kohas, praegustes tingimustes keegi teine peale Irdi teha. See oli kogu mu jutt.

Kui nüüd õiguslikust seisukohast võtta, siis kõiges, mis on puutunud kultuuri ja poliitikasse, pole ma kunagi osanud olla prokurör, isegi mitte kohtunik. Ma olen ikka advokaat olnud. Ma ei süüdista näitlejat selles, et Rakvere perioodil ta ei suutnud mulle järele tulla. Ma just kaitsen teda, ütlen, et minu fantaasia läks liiga kaugele, oleksin pidanud mõtlema maa-lähedasemalt.

Aga Sauli roll selles võitluses?

Me tulime Sauliga «Vanemuisesse» ühel aastal, elasime ühes ühiselamu-toas ja ka «Ookeanis» hakkasime kohe koos mängima.

Jaan teadis ette, et teda kauaks ei ole. Ja siis tahab inimene ahmida nii palju kui saab, ja iga asi, mis takistab, teda ilmselt ärritab. Ta teadis, et ta süda on haige, viina ta ei võtnud üldse. Irdist kui publitsistist pidas Jaan väga lugu, aga Irdist kui lavastajast, kes püüdis, nagu Irdi komme on, kõike ette öelda . . .

Oli Saulis rohkem püha kunstitõde, et Ird lavastab diletantlikult ja ei tohi teatrit juhtida, või oli seal tema enda ambitsiooni teatrijuht olla?

Karakter on küllalt keeruline, et sellele üheselt vastata. Mingisugust konkreetset juttu sel teemal ei olnud. Aga kus sa, inimene, tead, kas sa ise annad endale aru, mis sa teed. Nägin seda, et ta püüdis Irdi meetodit igati maha teha, Irdi kui lavastajat mitte tunnustada. Järeldan sellest, et tema oma mõte töötas rolli kallal väga intensiivselt, Ird oleks teda lihtsalt seganud. Aga kas seal taga oli tahtmine ise juht olla? Paljuski suunavad meie käitumisi need asjad, mille algpõhjusi me ei julge iseendale tunnustada, see on täitsa selge.

Kuidas sulle istus Toominga—Hermaküla laad?

Tead, ma olen kohanemisvõimeline.

Evaldiga ma tegin oma kõige parema rolli, Peremehe «Tuhkatriinu-mängus». Tahtsin Peremehes ainult ühte — vastu pidada, vastu panna . . . Pärast Tallinna etendust tuli Paul-Eerik ja ütles: «Ma ei teadnudki, et olen selle tüki nii isendast kirjutanud.» Ma ei tea, mis ta sellega ütelda tahtis, aga Peremees on kahtlemata kõige parem kõigest, mis ma näitlejana «Vanemuises» olen teinud. Täpselt samuti oli «Südasuvi 1941», mul ei tekkinud mingit tõrget tema nägemuse suhtes.

Nüüd tuleb täiesti konfidentsiaalne jutt. Evald hakkas «Metsise pesa» tegema ja küsis, kas ma ei tahaks Sudakovi mängida. Ütlesin: see on täitsa sinu roll, Evald, sina ise pead seda tegema. Aga hea küll, ma teen, tee minu peal see roll valmis. Evald vastas: ei, kuidas ma nüüd niimoodi. Aga see mõte hakkas teda ennast ikka rohkem kummitama. Mina tegin proove, tegin proove ja siis viimastes proovides hakkas Evald järsult suhtumist muutma: ei, see ikka ei lähe, see ei lähe . . . Siis ma ütlesin Evaldile: kuule, misasja me jamame, võta see roll ja mängi, ütlesin sulle kohe alguses. Ja Evald hakkaski Sudakovi mängima. Anderiga «Punttilas» tegi ta täpselt samuti — tegi Anderiga Punttila rolli valmis ja siis mängis ise ära.

Ei, mis siis, lõpuks on tähtis, et teatrikunst võidab. Ega mina ei peagi sputnik olema, mulle aitab, kui ma kanderakett olen — kui laiemalt, filosoofilisemalt võtta. Aga kui ajastu teatrikultuuris võtta, eks ma mingi kanderakett natukene olen olnud, kuigi ma sinna kõrgele jõudnud ei ole.

Sinu arvates algas Kaidu surmaga «Vanemuise» langus?

Kõrvale jättes kõik muu Irdist ja Kaidust, pean ütleva, et paremat või teineteist enam täiendavat lavastajaansamblit ei ole ma näinud, sest kõik, mis ühel oli, see teisel puudus. Kaidul oli intuitsioon, aga puudus arusaamine rütmidest, ta nägi — nagu naine ikka näeb — detaile, mõistis kaju sisemist orgaanikat. See, mida Kaidu lavastas või kuidas nägi, selle Ird väliselt paika pani: pani rütmid paika, võttis Kaidu hirmsaid pause vähemaks. Ühesõnaga, Kaidu lavastustes oli kell olemas, aga kell ei käinud. Teatud prooviperioodil ütles Kaidu: «Noh, nüüd on nii valmis, et võib vanamehe kutsuda.» Ja vanamees tuli ja keeras selle kella käima. Aga kui sa ilma niisuguse paariliseta jääd . . .

Ega seda ei räägi ainult mina, seda räägivad kõik vanad vanemuislased, et kirusime seda Kaidut mis me kirusime, ja proovidel ta näiliselt nagu magas, aga ärkvel oli ta kogu aeg. Ega tema lavastajamärkused ei olnud jumal teab mis asjad, kõik olenes sellest, kuidas sa lugeda oskasid. Kui sa sealt midagi lugeda ei oska, kui sa ootad ainult seda, millal Ird tuleb ja hakkab kõike paika panema . . . Mina: «Sa oled m i n u poeg.» Ird: «Ei-ei, sa oled minu p o e g» — nii oli meil Irdiga «Phaethoni» proovil, ma mängisin päikesejumal Heliost. Ird ütleb: «Tuleb ütelda, sa oled minu p o e g.» Järgmine proov ma ütlen: «Sa oled minu p o e g.» Ird ütleb: «Ei ole, sa oled m i n u poeg.» — Niimoodi läks kuni neljanda proovini välja. Siis ma ütlesin enne seda kohta laval: pange tähele, täna ma ütlen «m i n u poeg», ja mis Ird siis teeb. Nii kui ma ütlesin «m i n u poeg», nii tuli saalist «minu p o e g!!!» Laval meeletu naer, Ird küsib, mis on, mis on?

Et Matil jube «Phaethonis» leiti mingit nõukogudevastast elementi, see näitab ise tervet seda aega. Ära tiku jumalatele ligi!

Ird tahtis minuga viimastel aastatel rääkida, aga me rääkisime hoopis teistsugust juttu, ta näitas mulle ikka neid kuradi narkootikume, mida ta pidi võtma. Mõnikord hakkas tal oma usalduslikkuse pärast häbi, järgmine päev püüdis range ja jäik olla. Ta rääkis, et tahaks hakata mälestusi kirjutama, aga «mind ei lasta», teinekord küsis, «kes siis asemele tuleb?». Ta lootis Toomingast muidugi väga palju, aga viimasel momendil, kui see mõte tal peaaegu reaalsuseks muutus, lõi vana lövi oma pea — vahhh! — selga ja siis järsku ei kõlvanud Tooming enam mitte kuskile. See oli agoonia, omamoodi traagika, kõrvalt nähes.

Konflikte ei ole sul suuri olnud?

Minul ei ole kellegagi. Kui kellelgi on minuga . . . Ma olen rahuarmastav inimene.

Konflikte kunstiliste töekspidamiste põhjal?

Ei, ega mingit avalikku konflikti ei ole olnud. Kolleeg Kergega on meil põhimõttelised eriarusaamised sõna tähtsusest lavastuses. Sõna kallal tema töötada ei oska, ta oskab misanstseene teha. Ma rääkisin talle sellest korduvalt, kord ka kunstinõukogus, siis, kui ma veel kunstinõukogus olin. Ta on ikka balletilavastaja, tunneb misanstseene, muud niisuguse teatava keskpärase või isegi kõrgema keskpärase tasemega. Minu arvates on «Vane-muine» praegu keskpärane teater.

Ei, mis konfliktid, küll tehakse käskkiri, läheb pensionile vanaduse tõttu. Noh, hea küll, ükskõik.

Arvad, et lähed pensionile?

Pensionile ma lähen niikuinii.

Ootad, kuni 60 ette lööb?

Ootan jah. Ei, miks ei lasta, lastakse ikka. Ma olen praegu poole kohaga näitleja.

Sellega pead ära elama?

85 rublaga ei ela keegi ära. Kui neil midagi vaja on, eks ma siis tee. Kirjatööd on neil nagunii vaja, sellepärast et Byroni «Kaini» iga mats üleüldse tõlkima ei hakkagi.

Sa valdad saksa, vene, inglise... keelt?

Ei, mis ma valdan, kuigipalju valdan, aga suur eeskuju Marie Under tõlkis «Peer Gynti» norra keelest, ilma et ta üht sõna norra keelt oleks osanud, tõlkis reaalse ja sõnaraamatuga. Kui mõnest sõnast aru ei saa, siin Tartus on filoloogid küll, kelle käest küsida.

Prantsuse keelt ma olen õppinud, meil teatrikoolis oli üks aadlidaam, madame Serebrjakova, kes tegi prantsuse keele grammatika alused selgeks. Mis see Pasquin räägib praegu, ütleb, et tema on ka prantsuse keelt õppinud? Tuhkagi ta prantsuse keelt õppis, aga Baskinil oli hämmastav anne tabada keele intonatsiooni ja hääldamise alust. Kui madame Serebrjakova palus Baskinil prantsuse keeles rääkida, siis Baskin «rääkis» ja madame Serebrjakova palus: rääkige valjemini, ma ei kuule teid hästi! Kõik irvitavad — Baskin räägib «prantsuse» keelt! See on sama, kui Panso tegi Moskvas õppides marksismi eksamit. Panso ütles, et ma ei saa ennast vene keeles nii täpselt väljendada, las Rummo tõlgib. Panso ajas siis igasugust jama, vene keeles vastas Vello Rummo. Ei saa ju nõuda Pansolt, et ta oleks marksismi tundnud ja õppinud, ta oli selleks liiga vaba inimene.

On see sulle halvasti mõjunud, et sa nii mitmel alal andekas oled?

Mina ei ole üldse andekas, see on aps. Ma olen väga vastuvõtlik. Anne võib olemas olla, aga anne on väga hajutatud...

Tead, elul endal on minu jaoks omaette väärtus. Mulle meeldis omal ajal ministeeriumis käia, mulle meeldib turul käia, mulle meeldib pättidega rääkida ja mulle meeldib hulludega rääkida, mulle meeldib tarkadega rääkida, mulle meeldib meestega rääkida, mulle meeldib naistega rääkida, mulle lihtsalt meeldib inimestega suhelda.

Ma olen siiaamaani jõudnud ja ma ei ütle, et olen väga rahulolematu sellega, mis ma olen teinud. On kõike olnud — perioode, kus ma endaga rahul olen, perioode, kus ma üldse rahul ei ole. Minu tädi, taimetoitlane, õpetas: inimene, õpi iseennast tundma; inimene peab iseendaga olema mingis vahekorras. Mina olen iseendaga sõber, ma ei ole iseenda vaenlane, ja kui sõber pean endast mingil määral lugu ja mingil määral ei pea, räägin endaga täitsa avameelselt ja ausalt, sest kui ma endaga ei räägi ausalt, siis ei saa ma kellegi teisega ausalt rääkida. Täpselt samuti nagu enesejumaldajad või enesearmastajad on mulle võõrad, on mulle absoluutselt võõras mõelda: oh, kurat, elu on nahka läinud, mis ma kõik oleksin võinud olla!? Mida minu võimuses ja tahtmises on olnud teha, seda ma olen teinud.

Kui sulle keegi pakuks osa näidendis, mis on just sulle kirjutatud, kas sa tahaksid seda teha?

Ei, noh, miks ma ei tahaks, tahaksin küll. Aga ma pean läbi mõtlema ja kaaluma, kas see oleks mu elu üli- või pealisülesande seisukohalt — nii palju kui mulle veel jäänud on — kas ta oleks mõistlik, kas ta oleks otstarbekas... Sest vaata, kui meri on sopane, mis ma sinna mere äärde siis lähen, merre sülitama või seda merd söimama — kas meri sest muutub? Ei muutu. Lähen siis, kui ma midagi ära teha saan. Väikese lombi ma kuivatan veel ära, aga tiiki ma ei jõua enam ära kuivatada, kuigi see tiik haiseb ja on vetikaid täis. See ei ole minu võimuses. Mis ma lähen tuuleveskitega võitlema?!

Mul on tunne, et eals meie kaasagne Don Quijote ongi meie kallis Mihhail Sergejevitš, kes seal üleval tuuleveskitega võitleb. Võitleb suurte ilusate sõnade nimel Hispaaniamaa vabaduse ja rüütlike eest, sõnad on ilusad, aga mis nad praktiliselt loevad... purjus kõrtsilised võtavad ta kinni, nahu-
12 tavad läbi, löövad hambad välja ja valmis ongi.

Sa usud, et ta võitleb õige asja eest?

Ei, kust mina seda tean, ma ei tea, kuidas ta seda praktiliselt teeb, sest tegelikult ei ole praegu elavatest kedagi stagnandiks kuulutatud. Stagnatsioon on üldine, bürokraatia on üldine, «Pravda» ei avalda nimekirja, et vaat see ja see on stagnant. Sellepärast ta räägibki üldiselt, et jääks mulje temast kui õilsast riigitegelasest. Teatav eneseimetluse, teatav võimu aste on siin paratamatult olemas. Aga kui võim on niisugusel teel kätte saadud, kui võim ei ole kätte saadud demokraatlikul teel, niimoodi et sa tunned: pool rahvast on sinu poolt, pool rahvast aga vastu . . . Niimoodi, et r a h v a s otsustaks, aga mitte Kremli palee ei otsustaks, kes juhib, kas Gorbatšov, Ligatšov või keegi kolmas.

Aga Mihhail Sergejevitši tuleb teataval määral hinnata tema donkihhoteliku püüde pärast.

Ma fantaseerin näidendit, kus üks vana parteitegelane, kes on jooksnud Stalini järel, jooksnud Hruštšovi järel, jooksnud Brežnevi järel, saab teada kõigest sellest ja läheb peast sodiks. Küsib, kus sa siis olid, partei? Kus sa siis olid, kui olid need mahalaskmised . . . Kas on kuskilt lugeda, et partei eksis sel perioodil rängalt, ei ole, üksikud inimesed tegid vigu! Panen küsimusmärgi pealkirjaks.

Täna õnne, et me oleme väike rahvas. Piltlikult öeldes elame kuskil vaeste hullumajas — kujutad ette seda suurt laatsaretti! Aga meie koiku on akna all, see on suur asi, akna taga on mingisugune vabadus, trellid küll ees, aga me saame natuke neid trelle, et kuskilt välja pääseda. Mis need veel peavad tegema, kes keset laatsaretti haisu sees istuvad . . . Selles mõttes on meil ajalooliselt ikka vedanud.

Sa paistad praegu olevat väga heas vormis?

See on ikka see, kui eluperspektiiv on selgelt ja üheselt olemas, tööd on ka ja, noh, elu on nii nagu elu on.

Ravile läksin ma ise, omal vabal tahtel, kui leidsin, et mõte enam ei tööta. Mind oleks lastud seal teatris veel edasi tõllerdada. Aga niisugused asjad tuleb iseenda jaoks lahti rääkida ja neid mitte häbeneda. Mul praegu mõte töötab vägagi kenasti. Näis, mis nüüd saab — uudishimu on, mis lastest saab, kas minu abikaasast on laste kasvatajat?

Olen jälle tagasi jõudnud — Nõmmelt Nõmme tänavasse, selles on kah mingi sümboolika. Esimesed heidetakse, tagumised tapetakse, keskmised koju tulevad . . .

Veebruar, aprill 1989

7. Laulnud «Vanemuise» laval ühes ooperis kõrget tenorit, ühes operetis keskmist baritoni ja ühe ooperi kahes rollis madalat bassi, pärast mida lapsed, kes etenduses kaastegevad, küsisid: «Onu, aga miks sa laulda ei oska?»
8. Kirjutanud päris noores eas luuletusi armastusest, elust ja surmast, lastest, lauludest ja kunstist, aga 40. aastate lõpul saanud kõik enamasti avaldamata tagasi, süüdistatuna dekadentsis, turismis, pessimismis ja noorele inimesele sobimatus isikulüürikas. Pärast seda kirjutanud 1949. aastal «Laulu Stalinist», saanud selle eest 500 rubla vanas rahas, joonud selle eest ennast täis ja loobunud avalikust luuletamisest. [- -]
9. Teinud — oma südameröömuks, alates keskkooli päevilt, väga palju hästi lihtsaid lauluviise, mis on väga tuntud neile, kes neid tunnevad, ja millest ei tea midagi need, kes neid ei tea.

Kaks venda ning kolmas

MÕNDA TÜPOLOOGILISE KLASSIFITSEERIMISE PROBLEEMIDEST

TATJANA ELMANOVITS

Filmiteoreetiliste ning -kriitiliste võistlustööde vaagimisel selgus, et hindame Peeter Toropi kirjutist «Kirjandus filmis»¹ erinevalt. Zürii teiste liikmete õhutusel otsustasingi kirjutada sellest, millest rääkisin töö vooruste ning puuduste üle vaieldes.

P. Torop püüab luua ekraniseeringute tüpoloogilist klassifikatsiooni, lähtudes järgmistest eeldustest:

— «filmi puhul on alguses sõna», mis loob filmikunstis «totaalse ekraniseeringu» olukorra,

— ekraniseerimise «totaalsuse» korral on iga filmi loomine võrreldav tõlkeprotsessiga (ühest keelest teise),

— ekraniseeringute ning ekraniseerimise totaalsuse korral on kogu filmimaastiku tüpologia tuletatav tõlketeooria poolt tuvastatud tõlketüüpidest järgmiselt:

formaalne tõlge — teksti- ehk vormi(?)keskne ekraniseering,

täpne tõlge — täpne (info- ehk sisu?)keskne ekraniseering,

keeleline (mikrostilistiline) tõlge — keeleline (tegelaskeskne?)

ekraniseering,

tsitaattõlge — tsitaadi(motiivi)keskne ekraniseering,

temaatiline tõlge — teemakeskne ekraniseering,

kirjeldav tõlge — kirjeldav (konfliktikeskne) ekraniseering,

vaba tõlge — vaba (interpretatsiooni- ehk versioonikeskne) ekraniseering.

Esmapilgul ahvatlevalt selge ning paljutöotav lähenemine. Ent mehaanilise ülekande teel tuletatud tüpoloogiliste «klasside» filmirealiteediga kohandamise katsel näeme, et konkreetsete filmid kipuvad millegipärast mahtuma kas kõikidesse või peaaegu kõikidesse pakutud «klassidesse» üheaegselt.

Nii näiteks paigutab P. Torop E. Klimovi «Lahkumise» (V. Rasputini «Lahkumine Matjorast» järgi) kirjeldavalt konfliktikesksete ekraniseeringute «klassi», kuid samas oleks imelik, kui me ei märkaks filmi erakordselt mõjuvat ekspressiivsust, väljakutsuvalt julget tegelaskujude lahendust, interpretatsiooni temperamenti, algallika vaimu edastamise püüdu jne.

Ühesõnaga, pakutud klassifikatsioon ei tööta, sest filmid pole ühe tunnuse järgi põhimõtteliselt liigitatavad.

Ent vaadake probleemi lähemalt. Alustagem eeldustest.

Filmi aluseks pole sõna, nagu arvab kirjutise «Kirjandus filmis» autor, vaid pilt. Stagnaajast juurdunud harjumuse kohaselt toetame aksiomaatilisi tõdesid «autoriteetsete tsitaatidega», valime ka nüüd vastava, niisuguse, mis ei kuulu filmiteadlasele ning mis väljendab semiootiku, kulturoloogi seisukohta antud küsimuses: «Film on liikuva pildi, ruumilise kestuse edastamise, kujutise elustamise kunst ning teadus.» (A. Мошь, В. Фукс, М. Касслер. «Искусство и ЭВМ». М, 1975, lk 230.)

Film ei sünni mitte seetõttu, et keegi on kuskil kirjutanud stsenaariumi, vaid töö ruumilise kestuse kujutamise ideedega (sageli ka mängende ideedega) tingib stsenaariumi kirjutamise, stsenaarium võib vahel koguni irduda töö tegemiseks loa saamise ning arve avamise ajendiks. Dokumentaalfilmide puhul on see üsna igapäevane asi. A. Sööt on näiteks tunnistanud, et raske on panna sõnadesse filmistsenaariumi, sest «ma ei oska teisiti, kui kaamera abil ilma vaadates mõelda». Sama on kinnitanud paljud teised filmiloojad. Mida taotles A. Tarkovski tundide,

¹ Vt «Teater. Muusika. Kino» 1989, nr 5, lk 15–25.

päevade, nädalate viisi stseenisest liikumist, valgustust, «õiget» kaadrit otsides, köidab uurijaid, temaga koos töötanud inimesi tänini, millest võib järeldada, et stsenaariumides nad sellele küsimusele vastust ei leia.

Ning nimetatud tühisest asjaolust, et filmi aluseks pole sõna, vaid pilt, järeldub nii mõndagi. Kas või see, et kirjandusteos pole filmikeelde tõlgita v. Nii nagu ühe liigi kunstiteos pole teise liigi kunstiteoseks tõlgitav. Suhe on mitme järgu võrra keerulisem ning õigem oleks kõnelda ühe teose struktuuri osiste ülekandest teise liigi uusteose struktuuri. Arvan, et P. Toropi pakutud skeem võiks aidata süstematiseerida just nimelt üksikoste ületoomisi ega kõlba terviklike teoste «klassidesse» või «tüüpideks» korrastamiseks.

Olgu siinkohal öeldud, et P. Torop kinnitab oma tahtmist rakendada tõlketeooriat B. Eichenbaumi 1926. aastal sõnastatud vormeliga: «Kirjandusteose filmikeelde tõlkimine tähendab leida filmikõnes teose stiiliprintsiipidele analoogiaid.» Esiteks on seda väidetud enam kui kuuekümneme aasta eest, teiseks on selles ütluses nii mõndagi kujundlikku. Vene keeles tähendab «перевод, переводить, перевести» veel ülekannet, ümberpaigutamist, raha ülekannet, kellegi (vanuri, lapse, pimedat, looma) juhtimist, talutamist jne sõidutee jne. Ning toodud lause kirjapanekul hakkavad kõik need tähendused paratamatult kaasa mängima.

Veendumaks lingvistilise tõlke võimatusest antud juhul, valime võimalikult lihtsa näite. Katsume tõlkida mõnd sõna pilti. Olgu selleks sõnaks «tool».

Tool — aabitsapilt toolist, kus pilt esineb pigem hieroglüüfi kui tõsimeelse pildina.

Tool Van Goghi kuulsalt kaksikmaalilt «Tool», kus tühjade toolide kujutistest õhku üksildust, kaotusevalu jne, ühesõnaga hulgemini «tooliväliseid» emotsioone ning mõtteid.

Tool — lõputu jada pilte konkreetsetest toolidest. Küsige ERKI-s ruumikujundust õppivatelt tudengitelt, milliseid tundeid ning mõtteid nad elavad läbi sellisele pildijadale mõeldes, eriti siis, kui peavad ise seda jada omakorda tihendama.

Seega on lingvistiline tõlge võimalik üksnes juhul, kui pilt taandub hieroglüüfiks, see tähendab lakkab olemast pilt ning muutub t ä h e k s.

Ning pole välistatud, et kirjandusteose mingi struktuuriosis kandubki filmi hieroglüüfina, ent sulab seejuures uue teose struktuuris millekski muuks.

Mõelgem näiteks korraks Ch. Dickensi romaanile «Oliver Twist» ning muusikalile «Oliver!». Millisesse tüüpi sobiks see linatöö, mida tuleb pidada Ch. Dickens vaimu edastamise poolest enam õnnestunuks? On see vormi-, sisu-, tegelas-, motiivi-, teema-, konflikt-, žanri- või interpretatsioonikeskne ekraniseering? Oli see Ch. Dickens, kes kirjutas muusika, lauluteksteid, lõi tantsuseade, fantastilise ning sümboolse dekoratsiooni?

Ning ikka lõpeb asi sellega, et piirdume väheütleva žanrilise määratlusega «muusikal», kuhu alla mahuvad nii banaalsed kui ka geniaalsed linatööd.

Ent süstematiseerimise ning klassifitseerimise probleem püsib endiselt päevakorral ning viimasel ajal on tõepoolest juttu olnud muude liigitusmeetodite kõrval ka tüpoloogilisest jadastamisest. Kirjandusteos saandivahetusel, filmimaailmas kaheksakümendatel aastatel. Venemaal tärkas huvi asja vastu siis, kui V. Vesselovski tõi Itaaliast töö Saalomoni pärimuste rännust keskaegsesse Euroopasse ning nende mõjust «ümarguse laua» romaani kujunemisele. Selgelt tüpoloogiline on ka tema realiseerimata jäänud maailmakirjanduse ajaloo plaan, mis on mõjutanud paljusid uurijaid, sealhulgas N. Marri, V. Zirmunskit. Kahjuks katkes Lääne ja Idamaade kirjanduse uurijate side aastakümneteks, ning meie maal on enam tüpoloogiat kõneldud, kui seda uurimispraktikas rakendatud.

Saatusel soovil on Lääne uurijate seisukohti tüpoloogia alal vahendanud Boriss Bernštein. Tema formuleeritud meetodi kirjeldust võime pidada mitte üksnes meile kõige kättesaadavamaks, vaid ka Nõukogudemaal avaldatutest kõige arvestatavamaks.

Boriss Bernštein lähtus Viini esteetilise koolkonna ettekujutustest stiilist, stiilide vaheldumisest, klassifikatsiooniprobleemistiku käsitlusest ning formuleeris tüpologia meetodi põhiolemuse järgmiselt. (Paratamatult edastan meetodi kirjelduse lihtsustatud kujul, jättes kõrvale kogu tõestuse, millega võib tutvuda artiklis В. Бернштейн «Искусствознание и типология». «Советское искусствознание», 1986, nr 21, lk 306—333.)

Teaduslik klassifitseerimisprintsip kujundab nähtuste klasse mingi ühe olulise tunnuse järgi (sõralised loomad); kunstilmingute klassifitseerimine on aga samal põhimõttel võimatu. (Töö elektronarvuti kui tõlkevahendiga on seda tõestanud enam kui küllaga.)

Mingi ühe tunnuse asemel võib võtta appi multitunnustega tüpoloogilise mudeli kui mingi süstematiseeritud jada kujundaja. Jada kujundamiseks võrdleme kunstiteost uurimisobjekti tüpoloogilise mudeliga.

Ent mida pidada mudeliks? Kas tunnuste juhuslikku jada? Või tunnuste hierarhilist ansamblit, ideaalset konstruktsiooni? Või mingis konkreetses teoses kunstiliselt korrastatud struktuuri? Kas tohime vaadelda mudelist mingite varieeruvate kunstistruktuuride invariandina? Või peab mudeli üldistustase olema veelgi kõrgem, mahutades tüpoloogiliste objektide kõiki tunnuseid? Vähe sellest, mudelisse peab mahtuma veel tunnuste polarisatsioonikese, milleta ei saa õigupoolest mingist struktuurist kui sellisest juttugi olla.

Kas selline mudel ongi ülepea kunstlikult loodav? Või on loomeintuitsioon mudeli lahutamatuks osaks? Mõistagi nõuab teaduslik analüüs mudeli tunnuste loetelu, seoste hierarhia verbaliseerimist, ent viimane ei ammenda teatavasti kõige olulisemat, nii teose enese kui mudeli «tervikkuse püüdlust» (kus satumegi intuitsiooni ja struktuurienergia salapärasesse maailma).

Kõnesolevad mudelid elavad sageli meie teadvuses terviklike kujunditena, C. G. Jungi arhetüüpidega, mida pruugime mõteteadvuses sagedamini, kui sellest enestele aru anname. Selliste mudelite verbaliseerimine on hale ning lootusetu ettevõtmine, ometi on nad olemas ning sageli hoiavad nad meid koguni oma võimuses. Stalin sisendas isa, Hitler ideaalse juhi arhetüüpi. Arhetüüpi olemus on sageli salapärane. Miks ütleme Gregory Pecki kohta ameerika meesideaali, Marilyn Monroe kohta naisideaali kehastus ega ütle seda Charles Chaplini ja Bette Davise kohta? Miks ülendas Venemaa oma rahvuskangelaseks Vladimir Vössotski ning keeldus ülendamast samale kohale Juri Gagarinit?

Mudeli puhul tuleb sageli leppida sellega, et verbaliseerimata osa on olulisem kirjeldamiseks alluvatest tunnustest. Mudeli mõiste on ühtaegu «teaduslik» ja «ebateaduslik». Kui intuitsioon mängib kunstiteose sünnis määravat osa, siis pole kunstiteost võimalikki võrrelda «mootühikuga», milles sama osis puudub.

Boriss Bernštein võtab probleemi kokku järgmiselt:

«Mingi ideaalse konstruktsiooni tüüp ja eeskujuks võetud reaalne objekt esinevad tüpoloogilise mudeli üksikuhtudena; ühetunnuseline tüüp kujutab mudeli irdunud (Hempeli järgi «äärmuslikku») seisundit. Tegelikult ulatub mudelite spekter ühe tunnusega mudeli juurest ühel poolusel läbi ideaalse multitunnustega tüübi mudelina vaadeldava reaalse objekti juurde spektri vastaspoolusel.» (Samas, lk 317.)

Mudeli ja tüpoloogilise jada vahetõlge on teistsugune kui tunnuse ning objekti vahetõlge tõsitateadusliku klassifikatsiooni puhul. Teadusliku klassi piirid on selged ning üheselt tunnetatavad. Loom on kas sõraline või mitte. Tüpoloogilisse jadasse kuuluva kunstiolektoodi tunnused ei pruugi olla mudeliga võrreldes sama tugevalt ning selgelt esindatud. Mudeli struktuur ei kattu kunagi täielikult uuritava objekti struktuuriga, mistõttu pole tüpoloogilise jada piirid selged ega mitte üheselt tunnetatavad. Vastuoksa, tuleb arvestada, et jada piirid on ilmingimata ähmased ning laialivalguvad. See tingib ka meetodi kasutamise piiratus. Tüpoloogiline klassifikatsioon ei ole universaalne ega välista teiste 17

korrastamisvõtete viljelemist. Eriti kunstinämete kirjeldamist stiili, suuna, moevoolu, žanri igihaljastes kategooriates.

Ja ka hoiatuseks: nõukogude kunstiteadus on püüdnud kasutada tüpologia meetodit «neoiikonograafia» elustamiseks, mis on olnud edukas objektide grupeerimise korral «temaatilise motiivi» mudeli järgi, eriti siis, kui selline mudel on orienteeritud «tegelikkuse tunnetamisele» ning ignoreerib kujundstruktuuri seoseid, eripära. (Samas, lk 323.)

Olen ka ise viimase ohuga vahetult kokku puutunud ülesande puhul kirjeldada Eesti filmide seoseid liiduvabariikide rahvuskinematograafia-tega.

Mõistagi olid need seosed olemas. Tagatiseks oli ju filmide tsentraliseeritult riiklik planeerimine, mis ühendas rahvuskinematograafiad nähtamatu, kuid köietugevuse võrguga. Kõige pingsamalt dikteeriti nn ajaloolis-revolutsioonilise ikonograafia tiražeerimist. (Nii et elustada polnud siin õieti midagi, ikonograafia elas kenasti!) Ning Eesti film maksis tolele tiražeerimisele lõivu nagu kõik ülejäänudki rahvuskinematograafiad. Viimati filmiga «Saja aasta pärast mais.»

Nimetatud nähtuse arvelevõtmine, aga ka sellise planeerimise õigus-tamine nõudis rahvuskinematograafiate piire ületada suutva klassifitseerimismeetodi kasutuselevõttu. Tüpoloogia meetod näis sobivam. Eriti juhul, kui mudelina esines «tegelikkuse tunnetamisele» pretendeeriv «temaatiline motiiv»!

Selle leidmine ei nõudnud erilist vaeva. «Motiiv» võis olla ainult üks: nimelt «järjest tugevneva klassivõitluse» loosung, mille puhul tuli teha nagu, et motiivi illustratsioon nopitakse tegelikkusest.

Nii näiteks pidas üleliidulise filmiinstituudi eksdirektor V. Baskakov veel kaheksakümnendail aastail «järjest tugevnevat ideoloogilist võitlust» Lääne ühiskonnaga. Teisi «tegelikkuse tunnetamise» ideid lihtsalt polnud. Vähemasti vastavate ideede tiražeerimist kindlustava Riikliku Kinokomitee, tegelikult ametliku ideoloogilise süsteemi silmis.

Ometi kõlas väljend «järjest tugevnev klassivõitlus» kaheksakümnendate alguses kuidagi imelikult ning kõne all oleva instituudi teadustöötaja, rahvuskinematograafiate sektori juhataja L. Mamatova teeb vaimuka ettepaneku asendada süžeemotiivi pealdis lausega «vend venna vastu».

Niipea kui mudel sai nime, reastus jada iseenesest. Siia võis arvata 1935. aastal «Uzbekfilmis» valminud filmi «Džigitt» (N. Ganajev, aastal 1972 A. Dovženko nim filmistuudios, VII Moskva rahvusvahelise filmifestivali peaauhinna pärvinud filmi «Musta märgiga valge lind» (J. Iljenko), meie «Jäljed» (K. Kiisk, 1963) või Leedu filmi «Keegi ei tahtnud surra» (V. Zalakevičius, 1966) — kõigis neis ja paljudes teistes filmides võitles vend venna vastu, kinnistades riigisotsialismi võidukäiku.

Süžeemotiivi järgi jadastamine andis küll apologetilise ülevaate süsteemi mütolooegiat tiražeerivatest filmidest, kuid ei võimaldanud sissevaadet protsessi, süžeemotiivi teisenemisse, mis mõõtis nii aja kulgu kui vaikset vastupanu ajast ja arust minevatele stereotüüpidele.

Sissevaade nõudis tungimist kujundi struktuuri, ent selleks tuli muuta mudelit. Süžeemotiiv tuli asendada millegi konkreetsema ning igavikulisemaga kui nõukogude võim ning «järjest tugevnev klassivõitlus».

Esiteks oli tarvis otsustavalt lahti öelda mõttest, et need filmid peegeldavad nii või teisiti elu. Nad löid kehtiva korra mütolooegiat, ning neid pidi mõõtma müüdi loogika ning seaduspäraga. Ühesõnaga, mudelit tuli otsida mitte motiivide, vaid müütide hulgast.

Nii umbes aasta või paar enne B. Bernšteini artikli ilmumist lugesin üle stalinistlike repressioonide ohvri A. Zolotarjovi (arreteeriti uurimistöö pealdise «Двуединое начало» pärast, mis üheparteilisele süsteemile näis ketserlikuna ning ohtlikuna, ja suri Siberi vangilaagris) postuumselt ilmunud uurimuse «Родовой строй и первобытная мифология» (M, 1964). A. Zolotarjov, C. Lévi-Strauss, A. Metraux ja paljud teised etnograafid on tõestanud kaksikute-kultuse universaalsust kõikide rahvaste pärimustes. Vastavad müüdid peegeldasid ürgkarja teisenemist ürgkogukondlikuks, eksogaamia teket. Kaksikvennad kehastavad dua-

listlikult vastanduvaid jõupaare: valgus—pimedus, headus—kurjus, valge—must, valge—punane, punane—must, taevas—maa, põhi—lõuna, ülemine—alumine, soe—külm, loom—lind, söda—rahu, maa—vesi, pärija vastuvoolu, parem pool—vasem pool, mees—naine, päikese tõus—päikese loojang jne («Родовой строй...», lk 28). Ürgmüütide maailmad sünnivad vastanduvate jõudude võitluses. A. Zolotarjovi järgi võrsuvad kaksikute müütidest ühe juure neli olulist tüve:

1) maailma loomine ja kosmogoonilised müüdid,

2) nii dualistlike kui ka monoteistlike religioonide tegelased (Vana Testamendi Jehoova ja Saatan, Kain ja Abel),

3) eepilised pärimused («Sassuuni Davithi» vennad Sanassar ja Baghdassar, «Kalevala» Väinämöinen ja Ilmarine (vesi ja maa), «Vanema Edda» Loki ja Baldr jne),

4) muinasjutud:

a) muinasjutud heast ja halvast, targast ja rumalast vennast, mis profaneerivad kaksikute müüdi olmejutustuse tasandile,

b) keerukama sünkreetilise sisuga muinasjutud, mis sisaldavad kaksikute müütide elemente. (Samas, lk 199—200.)

Kaksikute müüdid on mänginud olulist osa ka Euroopa kirjandustes. Kas pole «vennad» Don Quijote ja Sancho Panza, Faust ja Mefistofeles, Põrgupõhja Jürka ja Kaval Ants; näeme ödesid-vendi võitlemas võimu ning maa pärast W. Shakespeare'i tragöödiates «Kuningas Lear», «Richard III» ja teistes ajalookroonikates. F. Dostojevski romaani «Vennad Karamazovid» tegelaste, vendade Ivani, Dmitri ja Aleksei ning Smerdjakovi konfliktid modelleerisid kirjaniku enda sõnade kohaselt «Venemaa keemilist lagunemist», seega 1917. aasta veebruaris aset leidnud revolutsiooni paratamatust.

Niisiis kaksikvendade müüt (üks ilusamaid meeldejäanutest: kaks indiaanlasest venda istuvad vastamisi ja tõmbavad piipu. «Valge» venna valge piibu valgest suitsust tulevad ilusad (õiged) asjad — Päike, Maa, sõjamees, põld, hobune, muud pudulohused; «musta» venna musta piibu mustast suitsust tulevad aga asjad, millel on kriva sees — Kuu, naine, vesi, soo, jahipidamine, nõidumine, ussid jne.) mahutab seoseid, mis peegeldavad nii vana lagunemist kui ka uue (uute asjade) sündi, jõudude polariseerumist. (Eespool toodud müüdis pole vendadel koguni vaja võidelda, niigi on selge, kes on kes: üks on valge, teine must.) Müüdist lähtuva polariseerumise pingeväli on niivõrd tugev, et annab seostele tohtu mahu. Nõukogude korra võimuvõtu mütológia esineb valitud mudeli suhtes vaid üksikjuhtumina. Huvi pakub polariseerumine ühes või teises filmis, «vendade» rollimaskide pidev muutumine, vastupanu, protest «järjest tugevneva klassivõitluse» ideoloogiale, selle tahtlik või tahtmatu, teadlik või ebateadlik kummutamine filmides, mis olid kutsutud ning seatud seda ideoloogiat ülistama.

Ülistati järgmiselt. Positiivne vend, s. o nõukogude korra eest võitleja, Kodusõja või Suure Isamaasõja kangelane, veteran, parteifunktsionäär, julgeolekutöötaja, diplomaat oli ikonograafiline kuju, sageli isegi ohver. Ta võitles äärmiselt julma «halva» vennaga, s. o nõukogude korra verivaenlase, banderalase, kasaka, baidde käsilase või bai endaga, valgekaartlase, mõne muu «kontraga», ühesõnaga — rahva vaenlasega.

Kõnesolevat mütológilist skeemi tiražeeritakse üllatava visadusega tänapäevani ning seda võib julgesti pidada nõukogude ateistliku ühiskonna uusreligioosseks ehk neoikonograafiliseks motiiviks, mis on imunud rahvuskinematograafiate «verre», täitnud filmiruumi, ladestunud skleroosina vaatajate teadvusesse. Koguni uurijad pole selles suhtes erand. Nii võime lugeda aastal 1986 ilmunud L. Mamatova raamatust «Võimsa krooni harud»: «Muutudes veelgi halastamatumaks klassireeturi vastu, annab kinematograafia neile senistest põhjalikuma karakterikirjelduse...» (Lk 109.)

Niisugusele järeldusele jõuab Moskva autor, analüüsisid K. Kiisa filmi «Metskannikesed». Klassireeturi (tekstis, kui olla täpne — klassijätise) all on käesoleval juhul mõeldud A. Kukumäe mängitud Tõnu, 19

todasama Tõnu, kes jääb «vendade» (metsa- ja julgeoleku vendade) võitluses kahe tule vahele ja lõpetab elu oksa poomisega.

Kas on vaja lisada, et nimetatud skeemiga filmid varjutasid müürina revolutsiooni kui *mysterium tremendum*'i realiteeti. Teame seda Eesti filmielu kogemustest üsna vahetult. Meenutagem filmi «Jõulud Vigalas», seda, et filmil on tänaseni III kategooria, teda linastati piiratult ning materdati ajakirjanduses. Sugugi aga mitte filmi kunstiliste puuduste või vaieldavuste, vaid «sakraalsest skeemist» väljamurde katse pärast. See mõjus veel filmi valmimise aastal (1980) kui kirikus issameie tagurpidi lugemine.

Möttel oli lubatud liikuda üksnes müüdist (valge ja musta venna) tuleneva polariseerumise jõuväljas, mis muutuski ideoloogiliste heitluste areeniks. Rangelt võttes näeme selle müüdi jälgi ka niisuguses programmeeritud (ametliku ideoloogia, hurraapatriotismiga heitlevas) filmis nagu «Andrei Rubljov», kus «valge vennaskond» eesotsas Rubljoviga võitleb «musta vennaskonnaga» vaimu-, loome- ja isikuvabaduse eest.

1960. aastatel sünnib ka Balti liiduvabariikide kinematograafias polariseerumiskeemi revideerivaid filme. Neist tuleb pidada olulisemateks V. Zalakevičiuse filmi «Keegi ei tahtnud surra» (1966) ja A. Grikevičiuse «Tundeid» (1968). Viimane pääses rahvusvahelisele filmifestivalile alles 1975. aastal, pälvides San Remos eridiplomi. Filmi peategelasteks on sõja jalgu jäänud kaksikvennad, kellel on tegemist, et ellu jääda nende pea kohal raevutsevates sõjalis-poliitilistes ajalootormides. Tugevamat, positiivset venda kehastab R. Adomaitis, kõhklevat ja nõrka J. Budraitis. Katsumuse tunnil (metsavennad nõuavad, et kaksikud toimetaksid nad üle lahe Rootsi, võimud nõuavad vastupidist — metsavendade väljaandmist) ei suuda vennad kokku hoida ning maksavad selle eest ränka hinda.

Filmis säilib «sakraalse» skeemi kogu atribuutika, ent puudub vendade tavapärase terav vastandamine — vennad ei võitle omavahel, vaid ajalugu võitleb nende mõlemaga. «Vabastamise» asemel näeme suurrahvaste sõda mitmel korral üle Leedu taluõue veeremas, vihjatakse koguni stalinistlikele repressioonidele. 1968. aastal sellise «vabastusversiooniga» väljatulek nõudis tõepoolest nii julgust kui ka vabariigi võimude täit toetust.

Üheksa aastat hiljem võttis A. Grikevičius taas ette «vend venna vastu» motiivi, ekraniseerides sedapuhku J. Avyžiuse romaani «Talude tühjenemise aegu». Filmi «Tunded» kaksikvennad oleksid justkui osad vahetanud. Politseišeffi mängib sedapuhku R. Adomaitis, kooliõpetajat J. Budraitis.

Ka juhul, kui niisugune «kohavahetus» leidis aset ette kavatsemata, sisendab see ikkagi mõtet vendade «valgena» või «mustana» olemise juhuslikkusest, vendade vahel eksisteerivast salasidemest. Kui poleks seda ajalugu, seda metsa ees, poleks vaja ka võidelda...

Möttemäng oli lubatud vaid nõiaringi piirides, kuigi ka sellele ei vaadatud eriti hästi. Ent mäng jätkus siiski. Nagu näiteks filmis «Võõrastele oma, omadele võõras». Siin on mängureeglid — «vendade» maskivahetus — toodud filmi pealkirjas. Või «Briljandid proletariaadi diktatuurile», kus klassivaenlased, keda tuli neoikonograafia kõigutamatute reeglite kohaselt vihata, olid millegipärast «omadest» sümpaatsamad, inimlikumad ja atraktiivsemad, koguni õilsamad. Valgekaartlastest rahvavaenlast mängib mõlemas filmis A. Kaidanovski — «Stalkeri» nimiosa täitja. Paljudes sakraalskeemi järgi tehtud filmides hakkab silma nostalgia «klassivaenlase» kadunud maailma järele. On tunda soovi «lepida», tühimust «omade» kroonilisest vaesusest, ramedusest, primitiivsusest, soovi heita kõik see endalt kui halb unenägu, toibuda ning kuulutada hoopis «oma» vaenlaseks. Ja Nikita Mihhalkov lubabki endale löbu, väljumata nõiaringist, lugeda issameiet tagurpidi: vaenlaseks osutub «omade» ridadesse pugenud kirvenäoga raamatupidaja, kelles tunneme üheselt ära kõrge ametkonna bürokraadi tüüpkuju. Baide ja nende käsilaste kostüümid, ehted, ratsud lähevad filmist filmi järjest uhkemaks, baide keskkonda kehastavate näitlejate näod järjest peenemaks, nii et riigisotsialismi kriis hakkab kumama liiduvabariikide massimeediumi tarbeks loodud kõigis «palvusfilmides».

Eesti maksis «kirikukümnist» järgmiste filmidega: «Elu tsitadellis», «Jäljed», «Me olime kaheksateistkümnendaastased», «Mis juhtus Andres Lapeteusega?», «Inimesed sõdurisinelis», «Gladiator», «Tuuline rand», «Lindpriid», «Surma hinda küsi surnutelt», «Tuulte pesa», «Ideaalmaastik», «Metskannikesed», «Reekviem», «Saja aasta pärast mais».

Kas näeme halli, palvusskeemi kuulekalt realiseerivate filmide tüpoloogilist jada või esineb ka omapoolset katset mõtestada nõiaringi piirides oma olukorda ajas ning ruumis?

1960. aastate sulailma atmosfääris õnnestus «Jälgedes» vihjata nii mõnelegi stalinismi joonele, nimetada metsavendade fenomeni sõja-järgses Eestis, ent seda kõike fakte moondava skeemina. Metsavennad on need kurjategijad, kes tapavad külakooliõpetaja (H. Laur), ning võimud on seetõttu sunnitud neid, kes on vastu» Siberisse saatma. Film avastaks justkui metsavendade teema, kuid kasutab seda silmapilkselt süsteemi ülekohtuste tegude õigustamiseks, väljarääkimiseks.

Hinnalisemad on vahest põhisüžee kõrvalliinidesse peidetud vihjed. Näiteks seegi, et ka «omade» leeris käib samasugune elavale elule iseloomulik hea ja kurja võitlus nagu «lepitamatute vendade» vahel. Ka «omade» leeris leidub kujusid, keda pole võimalik taluda nende pimedada viha ja ekstreemse agressiivsuse tõttu, ühesõnaga, et «omade» leer pole sugugi nii ühtne, kui müüt ette näeb. Huvi pakub ka küla parteifunktsionääri Heino Raageni kuju (M. Klooren), mis kujutab parteitöötaja kalestumist, muutumist elule mittevajalikuks käske täitvaks automaadiks. Raagenist saab Andres Lapeteuse, tänaseks põhjalikult läbi analüüsitud kuju eelkäija.

Sama mütolooiline skeem elustub seitsmekümnendate lõpuaastatel suhteliselt menukas filmis «Tuulte pesa». Kohal on meile juba tuttavad, skeemi poolt dikteeritud tegelased: metsavennad, külavolinik, parteifunktsionäärid, talupidajad. Võimuesindajad võitlevad ekstreemseid tegusid sooritavate metsavendadega. Jüri Piir, talunik, kelle õuel käib võimuvõitlus, saab juhukuuli läbi hukka, mõistagi sureb ta sümboolselt: kaitses oma lehma sellesama kuuli eest!

Kui tahame tuvastada, milles seisnes Eesti «palvusfilmide» omapära, peame uurima, kuidas moondus siin algvormel, milliseid «vigu» näeme tüpoloogilise jada mudelis, kaksikvendade müüdist tuleneva polariseerumise jõu väljas.

Müüdis istusid vastamisi (või võistlesid jne) must ja valge vend ning tõmbasid piipu. «Tuulte pesas» «tõmbavad piipu» metsavennad ja võimufunktsionäärid ning nende omavahelise võitluse keerises tõuseb esile hoopis see, kes ei hoiu kummagi poole, nimelt talupidaja Jüri Piir. Temal pole mudelis kohta ja ta saab seetõttu skeemis eksisteerida üksnes jõudude keskmes, neutraalses punktis: ta on tegelaskuju, keda pole teiste rahvuskinematograafiate samasugustes filmides. Ikka on vennad pidanud võitlema või võitluse kuidagi suhtuma. Jüri Piir on aga isesugune, ta ei ela toimuvat läbi, ei võta sellest osa, temal on teine töö teha — päästa, mida päästa annab, kuni teised tema nimel ja tema pärast piike murravad. Ent kangelased pole mitte need, kes võitlevad, vaid see, kes päästavad elu inimlike norme. Seega too kolmas.

Kui reastame (vastavalt tüpoloogilisele jadale) vastandjõudude võitlusvälja neutraalses punktis varjuvad «kolmandad», avaneb selleteemaliste eesti filmide omapära. Meenutagem. Keskmikust Tambut «Jälgedes» õnnestub nõukogude korraga lepitada. Jüri Piir «Tuulte pesas» saab hukka. Kolhoosiesimehest «siseemigrant» Tuvike filmis «Ideaalmaastik» «emigreerub» iseendasse, selleks, et iseenda peaga otsustada, kuidas põldu harida. Arne Üksküla kehastatud orelimeister filmis «Reekviem» hukkub, sest ei näe võimalust uue korraga kaasa minna ega ka võidelda ühelgi poolel. Eespool mainitud Tõnu «Metskannikes-tes» hukkub, kuna ei suutnud neutraalseks jääda ning reetis metsavennad julgeolekule. «Kolmanda» saatus vendade võitlusväljal on igal juhul ohurikas ja dramaatiline. Ent too «kolmas», eesti «palvusfilmide» protestikuju, pole kõne all olevate filmide reas ainus üllatus. Sama jada reedab meile veel mõndagi.

Proovigem reastada neid tegelaskujusid, kes kannavad justkui «valgete vendade» maske, kes lähevad skeemi kohaselt nõukogude korrage kaasa ning peaksid «vaenlasega» viimse veretilgani võitlema stalinistliku «järjest tugevneva klassivõitluse», riigisotsialismi õitsengu nimel. Näeme aga, et «valged» vennad pole Eesti «palvusfilmides» sugugi nii valged, et nad langevad ridamisi stalinismi küüsi, et nad kalestuvad, ning on vahel «vaenlasest» hullemad. Olgu öeldud, et see jada algab filmi «Elu tsita-dellis» major Kuslapist, kelle rämmedus, taktitus ja sirgjoonelisus mõjusid häirivalt juba filmi valmimise ajal.

Kuslapile järgnevad parteifunktsionäär Heino Raagen ja külamiilits Ronk filmist «Jäljed» ning Andres Lapeteus filmist «Mis juhtus Andres Lapeteusega?». Jada jätkub. «Tuulte pesa» külavolinik Tiit Paljasmaa Tõnu Kargi esituses on just nii atraktiivne, kui «valge vend» peab olema, kuid teda on raske kujutada metsavendade liidri — luuletaja ja intelligendi ideelise vastasena. Mõlemad vaatavad, kuidas kujunenud olukorras kõhtu täita ning terve nahaga pääseda. Nende eest võitleb keegi muu, nimelt *mysterium tremendum*, ilma näota koletis, süsteem, mida pole võimalik muuks kui Stalini portreeks personifitseerida. (Kasutatakse nõutud skeemi, kuid sisetunde ajendil ei täideta seda nõutava, oodatud, tellitud sisuga, mida ei vajagi enam keegi muu kui riiklik plaan. Sisu pole aga enam olemas, see on jäänud Kodusõja päevadesse, kuid ta oli sealgi selline, nagu filmid tavatsevad seda kujutada!) «Ideaalmaastiku» parteifunktsionäär Kalju Komissarovi esituses, kes kannab Kodusõja komissari nahkmantlit, on avameelselt groteskne, «valge venna» müüti karikeriv tegelaskuju. Päevast päeva valetamine, absurdsete külvikaskude jagamine on teinud temast automaadi, inimlikkuse minetanud «elava surnu», kes on elul jalus, ja kelle äge võitlus on lausa mõtetu. «Surma hinda küsi surnutel» peategelane, revolutsionäär, kes valib veendumuste nimel surma, ei pane meid millegipärast oma saatusele kaasa elama, ta võitleb küll «valgele vennale» omase ägedusega «kuni viimse veretilgani», kuid millegipärast ei riiva see võitlus kuidagi elu. Revolutsionäär elab mõõda elust ja kaob filmis teda ümbritsevate sümpaatsete ning eluliste piinajate, muiduleivasööjate, lõbutüdrukute, poliitiliste aferistide vahele ära. Näib, et film võiks vabalt eksisteerida ka kangelaseta, võidaks vaid ruumi ning kaoks piinlikkuse tunne võltsede deklareeringuid kuulates. «Saja aasta pärast mais» Viktor Kingissepp (Jüri Krjukov) jätab meid samuti ükskõikseks. Ning kuna too imelik tegelane elab õhutühjas ruumis, mõjub film tapvalt igavana. Ka «Lindpriide» revolutsionäärist «papp» mõjub eluvenes triiviva puise liigkehana ja meil jääb vaid mõistatada, mida Vladimir Karasjov soovis selle triivimisega öelda. Vahest just nimelt seda, et «valge venna» kuju on mütoloogiline, et sellel pole tegelikkusega midagi pistmist. Nii et Eesti «palvusfilmid», kui neid koos vaadata, reedavad vaikset mässu skeemi pühaku, «valge venna» kuju vastu. Tõestades, et mitte tema ei võidelnud, vaid stalinism võitles, kugistas alla ka need, kes olid tema teenistusse asunud.

Tüpoloogiline jada võiks reeta meile veel mõndagi, nimelt stalinistlike mõttemallide kuju, olemust, teadvusega manipuleerimise mehaanikat — kui keegi võtaks vaevaks võrrelda filme tegelikkusega, uurida «musta venna» kujutamise eripära ning nõukogude filmikunsti esteetika normatiivsust.

Aitab ehk sellestki, kui nägime, et Eesti filmides tehti küll olemasoluks vajalik kummardus stalinismile, kuid seejuures püüti iseennast ka kõrvalt vaadata, et see kummardus ei tunduks liiga sügav ja lakeilik, et säiliks siiski väarikus.

Arvan, et on võimalik teisigi tüpoloogilisi ridu tuletada. Ent mudelite otsimisel tuleks siiski mees pidada ka Boriss Bernšteini hoiatust — mudeli otsingul peab eelkõige lähtuma korrastamise vajavate kunstobjektide realiteedist, mitte aga abstraktsetest konstruktsioonidest, millel pole tegelikkuses katet. Oli kord universaalne kunstimeetod, mis meid valitses. Ehk aitab sotsialistlikust realismist ja käsu korras ülevvalt alla

Kuningriigi uuteks alamateks

Ei vajaks vist enam selgitamist, miks suurel osal eestlastest tuli 1944. aastal maha jätta kodumaa. Kuid kuhu minna? Kuidas ära pääseda? See oli tol ajal peaküsimus. Saksamaale sõita ju sai, aga soovijaid oli vähe. Suurema osa pilgud vaatasid ikka neutraalse Rootsi suunas, kuid sinna oli tee peaaegu hermeetiliselt suletud, vaid eluga riskides võis läbi pääseda. Saksamaale minni niisiis kas parema puudusel või lausa sunniviisiliselt.

Kui suurvõimude võitlus hegemoonia pärast Euroopas ähvardas kujuneda traagiliseks lõppvaatuseks mitmele Ida-Euroopa väikerahvale, sooritasid eestlased meeletult pingutusi, et tekkivad olukorrad mingisugustki väljapääsu leida. Esimese suurema aktsioonina loodi Stockholmis 1944. aasta märtsis Eesti Abistamise Komitee (*Estonian Hjälpporganisationsen*), mis püüdis leida sidemeid kodumaaga. Komitee eestvõttel toimusid kogu suve läbi salajased kiirpaatide süstiksõidud randade vahel, et vahetada informatsiooni ja ära tuua inimesi, eeskätt poliitikatgelasi. 3. septembrist 20. oktoobrini toodi nende süstiksõitudega Saaremaa (Loona laiult), Hiiumaa, Läänemaa ja Pärnu randadest Rootsi ainuüksi mootorpaadil «Maret» ligemale 1500 inimest.

1944. aastal õnnestus saavutada ka poolametlik kokkulepe Saksa okupatsioonivõimudega eestirootslaste asjus, mille eesvõtjaks olid Tallinnas vennad Põhlid. Nende humanistlik tegevus neil päevil väärib sügavat austust ja ajaloolist jäädvustamist. Nad tegid 1944 Eestis sama, mida 1945. aastal Ungaris Raoul Wallenberg. Eestirootslaste väljarännu sildi all õnnestus viimasel hetkel päästa rinde eest (aga võib-olla hävingust) sadu eesti kultuuritegelasi.

Eestirootslaste põhiliste legaalselt transportijatena Rootsi said seal randumisõiguse mootorpurjekas «Juhan» ja aurulaev «Ogden». «Juhan» vedas 1944.

AVO HIRVESOO

aasta juulist septembrini mitmest Eesti sadamast üheksa reisiga Rootsi üle 5000 põgeniku. Nendeks reisideks oli Rootsi valitsus eraldanud ligi 4,5 miljonit krooni. Septembris pidi lisanduma veel aurulaev «Rauge», selle aga rekvireerisid sakslased 19. septembril. Ühe viimastest «lubatud» reisidest «Tallinna sadama kaudu Hiiumaale» tegi veel 20. septembril viimase võimaluseni täislastitud mootorpurjekas «Triina», mille pardal lahkus suur osa eesti tolle aja kultuuritegelasi, sh muusikuid. Õõpimeduses «eksis» kapten Tuuling kurgiga ja laev jõudis 23. septembril õnnelikult Rootsi. Eestimaa rannikutelt lahkuvate laevade-paatide aktsioon vääriski suuremat armu ajaloolaste poolt, sest veel on elus neid, kes võivad täpsustada fakte. Oli see ju eestlaste rahvusliku tragöödia meeletumaid päästeaktsioone, millele oma suhteliselt ulatuselt ei leidu vist analoogilist terves maailmas.

Neist meeletureisidest üle sügistormise Läänemere kirjutati tookord maailma ajalehtedeski teiste sõjateadete kõrval üsna palju. Asja kurbloolisust rõhutas eriti see, et põgenike enamiku moodustasid tsiviilelanikud — naised, lapsed ja vanurid, kellest kaugelki kõik ei jõudnud pärrale. Neid küttisid rannalt, õhust ja allveelaevadelt nii sakslased kui punaarmeelased. Mitte kunagi ei saa me enam teada neil päevil hukkunute täpset arvu. Ka põhjalikuma uurimise tulemuseks oleksid vaid suhtarvud. Näiteks on teada, et ühest 11 paadist koosnevast põgenikegrupist jõudis pärrale vaid 8 paati. Teada on ka Rootsi randa jõudnud veesõidukite koguarv — 672. Nii palju transporditi neid tühja karavanina 1945. aastal Nõukogude valitsuse nõudmisel tagasi. Kindlasti oli paljude paatide hukkumise põhjuseks ülekoormus, mis tormi korral sai saatuslikuks.

Kuid neist reisidest on teada ka lausa 23



«Helisev viis» 1945. aastal. Vasakult: Verner Nerep, Priit Hallap, Teet Koppel, Riina Reinik ja Els Vaarman.

imesid. 1980. aastal rääkis mulle üks vapper ema Örebros, kuidas ta koos mehega põhjarannikult Soome jõudis, seal Rootsist ümber asus ja veel septembris 1944 taas Saaremaa randa tuli, et Loksalt ära tuua oma pisitütar. Rännati mitut moodi, mõlemas suunas ületati rindejoon ja kindlaksmääratud päeval oldi üheskoos taas Saaremaa rannal paati ootamas. Imekombel laabus kõik, ka lahkuvale kiirpaadile rannast avatud marutuli ei tabanud õnneks kedagi.

Mainimata ei saa jätta 1944. aasta suvel Tallinnas Pärnu maanteel avatud Soome Evakuatsioonibürood (nn «Hellas») aktsiooni, mille vastena Helsingis tegutses Eesti Evakuatsioonibüroo Eerik Laidi juhatusel). Kuna aga sündmused arenesid väga kiiresti, suutis see ära teha vähe. 4. septembril, seoses sõja-
24 tegevuse lõpetamisega Soome ja NSVL-i

vahel, lõpetas ka Tallinna büroo oma tegevuse. Veelgi enam. Väheste Soome jõudnute olukord muutus nüüd lausa üleöö sedavõrd, et neilgi tuli kibekähku ümber asuda Rootsi. Lühikest eesti kultuuri perioodi Soomes jäid tähistama vaid kaks ilmuda jõudnud «Eesti Loomingu» numbrit. Ajakirja kaks järgmist numbrit nägid ilmavalgust juba Rootsis.

* * *

Juba 1941. aastal Stockholmi põgenenud eesti tegelaskond oli sedavõrd arvukas, et 14. jaanuaril 1942 avati Jakobiri kiriku hõlmas oma pihtkond. 1943. aastal hakkas põgenike arv kasvama ja jõudis haripunkti 1944. aasta septembris-oktoobris.

1943. aasta juulis tekkis Stockholmi külje all Kummelnäsis esimene eesti põgenike laager ja õige pea lisandusid sellele laagrid Gotlandi saarel ja Norrtäljes. 1944. aasta sügisel Soomest ümberasunutele loodi aga laagreid Üsthammaris, Öregrundis ja Vendelis. Suure eestlaste sõbra J. Karheidingi eestvõtetel asutati esimene kool eesti lastele juba 5. septembril 1944 Medevi Bruni põgenikelaagris. 1945. aasta märtsis oli eestikeelsete koolide arv kasvanud peaaegu pooleksajani. 1945. aasta kevadel alustas tegevust esimene eestikeelne keskkool (direktor H. Jänes), mis töötab tänaseni.

Üheks Rootsi jõudnud eestlaste omapäraks oli tung organiseeruda. Selles esines ka ilmseid ülepingutusi, mis

Harri Kiisk.



mõnda aega andis tunda lõhestumises, kohati lausa intriigimaigulises tegutsemises, kuid üks intriigikesi oli koduski ja uues keskkonnas löid need lihtsalt uuesti lõkkele. Siit siis ka organisatsioonide paljusus, mida rootsi eestlastel veel 1961. aastal registreeriti 200 ümber.

Pilk ajakirjandusse. Nimetamata siin seal ilmunud laagribülletääne ja kohalike Rootsi lehtede eestikeelseid veerge, tõstaksin esile esimesi nädalalehti «Välis-Eesti» (esimene number ilmus 26. X 1944, kuigi tiitlis on märgitud 29. X) ja «Teataja» (esimene number ilmus 28. X 1944, ilmus vahepeal ka «Eesti Teataja» nime all) ning päevaleht «Stockholms-Tidningen Eestlastele» (esimene number 22. XII 1944). Kõik need ilmuvad tänaseni, viimane «Eesti Päevalehe» nime all (1971. aastast sagedusega kaks korda nädalas). Varakult üritati välja anda ka ajakirju, kuid esialgu vähese eduga. Juba mainitud «Eesti Loomingu» kahele numbrile ei tulnud lähemal aastail olulist lisa. «Kodukolle», «Kodutee» jt olid kas lühiajalised või kultuurikauged. Alles 1950. aastail ilmuma hakanud kirjanduse ja kunsti ajakiri «Tulimuld» saavutas püsikoha tänu oma süvakäsitlustele. 1959. aastal hakkas Rootsis ilmuma samuti meilegi huvi pakkuv «Mana», mille toimetamine hilisematel aastatel suundus üle vee teisele mandrile. Võttes kokku eksiilajakirjanduse eesmäärke ja sisu, märkis L. Lumiste oma «Eesti ajakirjanduse ajaloo»: «Suunavate ja kritiseerivate kirjutiste hulka kuuluvad ka kirjanduse, kunsti, teatrietenduste, kontsertide jne. arvustused, millede ülesandeks on hoida meie kultuurielul avaldused teataval nivool. Selle võimaldab konstruktiivne kriitika ning objektiivne vaatlus ja hinnang.» Suures osas just tänu viimasele on ka käesolev ülevaade kildhaaval kokku kogutud ja mingiks üldistuseks püütud seada.

* * *

Lava- ja muusikainimesi koondati juba üsna esimestel pagulaskuudel. 1. detsembril 1944 avati Stockholmi lähedal Neglinges neile erilaager, mis koosnes kahest villast. Juba enne Neglinget moodustati kontserdibrigaade esi-



Eduard Tubin.

nemisteks teistes eestlaste põgenikelaagris. Nii on teada esmasündmustena Mari Kampi kontserdist Vikinghillis (28. X 1944) ja Therese Rei ja Harri Kiisa esinemistest Stockholmis (9. X 1944). Pisut hiljem hakkasid ringi rändama juba suuremad kontserdibrigaadid: 22. II 1945 Mõlle laagris K. Maldutis, K. Kõks, M. Kamp, H. Saarne, H. Kiisk, A. Lepp jt.

Peagi üritati ennast teostada rootslastegi seas. Näiteks organiseeriti 1945. aasta suvel rida loengkontserte ja referaate kinodes, kus need seostati muusikafilmidega. Ka Eduard Tubin esines neil puhkudel referaatidega, näiteks 28. juulil 1945 Tšaikovskist (muusikalisi näiteid mängis Olav Roots).

E. Tubina esimesed pagulasaastad olid ka loominguliselt pingerohked ja viljakad. Sellest on ta ise põgusalt rääkinud «Välis-Eesti» (22. VII 1945) rubriigis «Nädala jutuajamine». Pikema ülevaate teeb sellest O. Roots sisukas artiklis «Eesti Loomingus» nr 4, mis hõlmab ka helilooja varasemat loomingut. Üleminekuperioodist» kirjutab ta seal nii: «Sama aasta [1944] suvel (1. juulist 6. augustini) componeerib Tubin Valgemetsas operit «Libahunt», mis jääb kahjuks lõpetamata, kuna tuleb põgeneda uue okupatsiooni eest alul Paide, seal Tallinna ja 20. septembril Rootsi maale. Siingi jätkub varsti Tubina loomise ind. Suleharjutusena loob ta 25



Zelia Aumere.

«Prelüüdi» viiulile, sellele järgneb «Concertino klaverile ja orkestrile» (19. dets. 1944—19. veebr. 1945) Neglinges. Siis kirjutab ta mälu järgi üles oma «Tantsusüüdi eesti motiividest» viiulile, kahjuks ainult 3. osa, sellele järgneb «Ballaad» klaverile chakonne vormis Mart Saare teemal «Seitse sammeldunud sängi» ja 12. aprillil algab ta oma teise viiulikontserdi kirjutamist.»

O. Roots jätab samas tagasihoidlikkusest kirjutamata, et ta ise oli klaverikontsertiino esmaesitaja 1. II 1946 Stockholmi Kontserdihoone suures saalis (juhatab Carl Caraguly) ja teenis hiilgava arvustuse. Lisada tuleks, et õige pea valmis Tubinal V sümfoonia, millest saab lähemateks aastateks kõige laiemalt levinud eesti heliteos. Kuid siinkohal piirdugem öelduga, sest E. Tubinast ja ta loomingust on juba üht-teist kirjutatud, rääkigem sellest, millest me lugeja on vähem informeeritud. Näiteks endisest kodumaa muusikaelu nestorist Juhan Aavikust. Saabunud Rootsi, oli temataolisel seni elukeskmes asunud mehel kindlasti ääretult raske. Ta ainsaks avalikuks tööks tol ajal oli koori juhatamine, mis peagi saavutas üldise tunnustuse (praegu Juhan Aaviku nim

segakoor). See-eest kirjutas ta palju muusikat, ka suurvorme (sh 2 sümfoonia, 3 instrumentaalkontserti), mida tal ei õnnestunudki esitatuna kuulda. Neid pole mängitud tänaseni (peale 1. sümfoonia ja 8-osalise orkestrisüüdi). Väikevormidest on siiski suur osa laval kõlanud. J. Aaviku ligikaudu 200 oopusest koosnevast elutööst on enamik valminud just pagulasaastail. Elades Bergsbrunna vaikuses, olid loometingimused tal ju soodsad — vähemalt väliselt. Ta kirjutas ka palju artikleid ja mälestusraamatuid, millest ta eluajal jõudsid ilmuda «Muusika radadelt I» (1959) ja «Eesti muusika ajalugu» (1971).

Oma hämarikuaastad veetis J. Aavik Handeni pansionaathaiglas, kus jõudis kõrgesse ikka. Veel 1980. aasta ESTO-le kirjutas ta oma käega tervituse.

Rootsis alustasid heliloojatööd hiljem ka Diana Krull ja Harri Olt.

* * *

Rootsi kogunenud eesti interpreetid suutsid ennast kohe alguses usna märgatavalt teostada. Kahtlemata oli ja on neist üheks väljapaistvamaks viiuldaja Zelia Uhké-Aumere. Ta on sündinud 4. märtsil 1919 Tallinnas viiulimeistri Jako Aumere (1935. aastani Anton) tütreana. Vanema venna Huberti ja isa õhutusel alustas ta varakult viiuliõpinguid. 1926. aastal astus ta Tallinna Konservatooriumi A. Pappmehli viiuliklassi, kust 1935. aastal läks üle J. Paulseni klassi. Tallinna Konservatooriumi lõpetas ta 1937. aastal hiilgavalt. Võttis osa Ysaye-nim rahvusvahelisest konkursist Brüsselis; esines kodumaal sooloõhtutega ja kammeransambrites ning töötas mõnda aega Ringhäälingu orkestris.

Jõudnud 1944. aasta septembritormis kaptenita ja meeskonnata sadamapuksiiiril Rootsi, alustas ta pingelist ettevalmistust avalikuks kontserdiks. See saigi teoks juba 1945. aasta märtsis Stockholmi Kontserdihoone väikeses saalis koos O. Rootsiga ja arvustajad ei olnud kitsid uustulnukale kiitust jagama, öeldi otse: «Üks ebatavaline viiuldaja meie laiuskraadil.» Järgnesid edukad kontserdid teistes Rootsi linnades ja kui taas kohtuti 25. septembril 1945 Stockholmi publikuga, tulid arvustajatelt

ued superlatiivid: «Zelia Uhke-Aumere esimene esinemine siin eelmisel hooajal oli sensatsioon. — Ta kontsert teisi-päeval Kontserdihoone väikeses saalis kinnitas, et eesti viiulikonstnik kuulub rahvusvahelisse tippklassi.» E. Tubin pühendas Z. Uhke-Aumerele oma uued viiuliteosed, sagenesid kontsertide pak-kumised. Tihe koostöö Olav Rootsiga jätkus kuni viimase lahkumiseni Bogotässe 1949. aastal. Siitpeale kontsert-meistrid vahelduvad (W. Freund, H. Ne-rep jt). Lisanduvad välisesinemised. 1945. aasta detsembris kutsub teda Oslo — esitama Sibeliuse viiulikontserti heli-looja juubelikontserdil. 18. veebruaril 1946 ta koos O. Rootsiga lausa vallutab Kopenhaageni publiku. «Eelse öhtuni ei teatud meil midagi Zelia Uhke-Au-merest. Aga ta polnud jõudnud veel män-gida oma viiulil kuigi palju takte, kui sai selgeks, et jääb meelde mitte oma-pärase eesti nime tõttu, vaid seepärast, et ta on oivaline muusik. Ta on läbi-nisti viiuldaja, kuid mitte kui banaalne täispuhutud virtuoos. Zelia Uhke-Aume-re toon on nii karske (...) ja ta muusi-kaline meel on puhas kui kõige selgem allikas.» («Social-Demokraten», 19. II 1946). Edasi antakse ülikõrge hinnang C. Francki sonaadi esitusele.

Sama aasta mais on Z. Uhke-Aumere taas Kopenhaagenis, seekord ringhäälin-gu kontserdisaalis Tšaikovski kontserti esitamas. Ja taas on hinnangud vaid ülivõrdelised. Suur menu jääbki teda saatma pikaks ajaks. Tema Stockholmi kontserdid täismajadele muutuvad aga traditsioonilisteks.

1948. aastal külastas Z. Uhke-Aumere koos O. Rootsiga kahel korral Inglis-maad. Aprillis esines Londonis, Leed-sis, Leicesteris ja eraldi kavaga BBC-s., seejärel Londoni *Central Hall*'is Balti kontserdil. Nad ei öelnud ära ka väik-sematest esinemistest, sh osalemisest koorikontsertidel, tähtpäevaüritustel jne, vaatamata sellele, et Z. Uhke-Au-mere oli neil aastail vist küll ainus eestlane, kes tegutses *Konserthuset*'i tasemel. Oma esimese kolme Rootsi aasta jooksul oli ta jõudnud esineda kõigi Rootsi orkestrite solistina, ühte-kokku 22 korda (sh kuus korda Stock-holmis) ja seitsme kontserdiga (Beet-hoven, Sibelius, Tšaikovski, Mendel-sohn, Bruch, Bach, Tubin), anda üle

25 viiuliõhtu O. Rootsiga (sh neli korda Oslos ja kolm korda Kopenhaage-nis).

Lisaks solistitegevusele mängis Z. Uh-ke-Aumere Rootsi raadio sümfoonia-orkestri esipuldil ja kuulus O. Kyndeli keelpillikvarteti koosseisu. Ka viimasega toimus tal mitmeid kaugemaid kontserdi-reise (näiteks 1957 Londonisse) kuni 1958. aastani, kui ta Rootsi Kultuur-kapitali stipendiaadina sõitis ennast täiendama Sveitsi W. Schneiderhani meistrikursustele. Siingi äratas ta kohe tähelepanu ja kutsuti kursuste peda-googiks, samuti orkestrisse «Festival Strings Lucerne» teiseks kontsertmeis-triks. Need olid talle elava kontsert-tegevuse aastateks, sest see orkester rändas vaid Euroopa mainekamaid kont-serdisaale mööda ja tema kui solisti esi-nemismvorm pidi alati olema ülikõrge. Ka sellel tegevusperioodil on kriitikute hinnangud Z. Uhke-Aumerele ülimalt tunnustavad. Nii kirjutas kunagi «Va-terland»: «Zelia Aumere on tänapäeva naisviiulikonstnikest esiplaanil.» Bruchi viiulikontserdi ettekande puhul loeme aga «La Suisse» veergudelt, et tal on «... briljantne tehnika, veendunud tõlgitsus» ja et teda «võib kõrvutada tänapäeva suurnimedega». Aastatel 1958—1966 töötas ta Luzerni konser-vatooriumi õppejõuna.

1966. aastast on Z. Uhke-Aumere taas Stockholmis ja pühendub pedagoogili-sele tööle, esinedes aeg-ajalt suurvormi-dega ja andes soloõhtuid. Endiselt on ta tähelepanu keskmes eesti muusika, eriti E. Tubina looming. Ta õpilaskond linna muusikakoolis kasvas aga mõni-kord sedavõrd arvukaks, et tuli pa-ratamatult kusagilt kokku tõmbama hakata.

Olgu needki põgusad read hilinevad tähelepanuavalduseks Zelia Uhke-Aume-rele tema märtsi algul möödunud juubelpäeva puhul — koos sületäie tervise- ja õnnesoovidega kodumaalt.

* * *

Peatugem nüüd teisel Rootsis elaval eesti viiuldajal, Alfred Pisukesel (s 1926). Tema sattus olude sunnil algul Saksa-maale, kus ta 1945 põgenes Rootsi: jalgsimatk Lõuna-Saksamaalt Flensbur-gi kestis poolteist kuud, edasi ületas ta Malmö kohalt Taani väina.



Alfred Pisuke.

A. Pisuke pärineb Valgast. Juba 13-aastasena esines ta «Sädeme» seltsimajas, õppis mõnda aega kohalikus muusikakoolis Robert Peenemaa käe all, kuni ajad muutusid segaseks. Sellest peale on meil tegemist autodidaktiga eesti viuldajate reas, kellele ei saanud hiljemgi osaks süstemaatilisi õpinguid (ta peamiseks õpetajaks Rootsis oli *Konserterföreningen*'i orkestrant Josef Grünfarb). 1955. aastal õnnestus tal siiski end täiendada Sienas, Nathan Milsteini ja Ivonne Astruci juures.

Jõudnud Rootsi, töötab A. Pisuke alul jooksupoisina kalakaupmehe juures — ja muudkui harjutas. Siis oli ta kullassepaseksell — ja jälle muudkui harjutas. Kuni jõudis restoraniorkestritesse. Algas tõus mainekamate esinemispaikade suunas. Alul Filipstadis, siis Östersundis, kus ta esines trios G. Tohver ja H. Kiisaga, kuni jõudis Stockholmi ooperikeldrini, selle ansambli kapellmeistriks. Vahepeale mahtusid veel *Dramaten*'i restoran ja suvekuurordid. Edasi viis tee juba Radio ajaviiteorkestrisse (1952), siis tuli esimene sooloõhtu Stockholmis 17. oktoobril 1956. E. Tubin ise austas A. Pisukest sel puhul arvustusega «Teatajas» (11. XI), kus rõhutas äsja kolmekümneseks saanud viuldaja visadust ja arenemisvõimelisust. Ka rootsi arvustused olid heatahtlikult tunnustavad. «Morgen-Tidningen»: «Kindel tehnika, südikas ja intensiivne toon ning

veenev kujundamisvõime, mis kõik kokku on väärt omadused ja viuldaja karjääri tähtsam baas.» «Aftonbladet» lisab: «Ta toon on puhas, kaunis ja vaheldusrikas ning üldine muusikaline areng näitab hoolikust ja arukust.» Siitpeale jääb pikaks ajaks A. Pisukese kontsertmeisteriks Hilma Nerep-Mossin, mõnikord on partneriks ka Ragnar Dahl. Ta tõuseb märgatavale kohale Stockholmi eestlaskonna hulgas ja ta esinemised tähtpäevaaktustel saavad üsna tavalisteks. Temast kujunes peagi üks kirglikumaid eesti (sh ka kodu-Eesti) viulimuusika propageerijaid Rootsimaal.

Jätkates töötamist raadioorkestris, on A. Pisuke oma elu täiskümnendeid edaspidigi tähistanud sooloõhtutega, kuhu ta osava «nööbikeerajana» on suutnud meelitada heliloojatelt mõndagi esiettekandeks. Ka on ta olnud initsiaatiivikas mitmesuguste ansambelite ellukutsumisel ja koosmusitseerimisel endast nooremate kolleegidega. Ja kes jõuaks üles lugeda rootslasi, keda A. Pisuke on suutnud veenda eesti muusikast rahuldust saama. Eesti muusikat mängib ta eranditult Meeme Mälgi viulil. Nüüd on kuulda, et ka A. Pisukesega mitut puhku koos musitseerinud noor kolleeg Martin Krooni on varemalt Hubert Aumerele kuulunud M. Mälgi pilli omanikuks saanud. Nii on lootust, et need kaks meest koos oma eesti pillidega ajavad edaspidi eesti asju Rootsis veelgi tarmukamalt.

1988. aastast on A. Pisuke orkestrist vaba. Üheks esimeseks suurettevõtteks kujunes sel puhul pikem reis USA-sse ja Kanadesse mullu septembris-oktoobris, ja taas oli tal kaasas terve seljapäis eesti viulimuusikat.

* * *

Aktiivseid eestlastest interpreete elab Rootsis teisigi. Nii näiteks toimus juba 24. X 1945 Stockholmis kontsert, kus esinesid K. Laratei, H. Nerep-Mossin, viuldaja Valdeko Kangro, tšellist Kaljo Raid ja bariton Raimund Raidvee. Kuid V. Kangro ja K. Raid lahkusid õige pea Rootsist. Ka R. Raidvee leidis varsti koha Oslo ooperiteatris (kuid lõpetas oma elu peagi traagiliselt). Veel tegutseb siin edukalt tšellist Gustav Tohver. Muusikahariduse omandas Rootsis viul-

daja Lemmi-Reet Vilms, asus aga seejärel elama Argentinasse. Praegu töötab raadioorkestris Mairi Niitov

Märksa enam leidub Rootsis eestlastest pianiste. Aastaid esines Stockholmis Muusikamuuseumis professor Tobias Norlindi loengkontsertide illustreerijana Valentine Riives, kes tegutses pikka aega ka pedagoogina. Tihti kohtame kavalehtedel Hilja Saarnet, eriti koostöös lauljatega. Kuni lahkumiseni USA-sse andsid Rootsis kontserte lauljad Greta Milk-Barrot ja pianist Leonid Milk, Mitmekülgsest rakendus rootsieestlaste ühiskonnas Hilma Nerep-Mossin. Ja muidugi moodustas rikkaliku lehekülje O. Rootsi tegevus, mis ka solistina ulatus üle Rootsimaa piiride (näiteks 1949 sooritatud turnee Saksamaale).

Kui kõik eespoolnimetatud olid tuntu juba kodumaal, siis Rootsis esile kerkinuist on kahtlemata markantsem Käbi-Alma Laretei. Ta sündis 14. juulil 1922 Tartus, elas seejärel Tallinnas ja Kaunases. Astus 1935 Tallinna Konservatooriumi, kuid siirdus peagi diplomaadist isaga Stockholmisse. Oma varasemate õpetajate kohta on ta ise öelnud, et need olid «tavalised klaveripreilid». Kuna Rootsi Muusikaakadeemiasse tookord välismaalasi vastu ei võetud, jätkas ta õpinguid eraviisiliselt. Mõnda aega oli ta Rootsis üsna legendaarse mainega Gottfried Booni, seejärel kuulsu ungarlanna Annie Fischeri õpilane. 1947. aastal õnnestus tal mõnda aega õppida stipendiaadina Sveitsis Baseli konservatooriumis Paul Baumgartneri käe all, seejärel aga Edwin Fischeri meistrkursustel Luzernis.

Oma avalikku kontserttegevust alustas K. Laretei üsna varakult. Nagu lugeda «Välis-Eestist» (11. XI 1945), «korraldas «Uppsala Muusikastuudio» 31. oktoobril «Göteborgi Nationali» saalis klaverikontserdi. Kava täitis eesti noorkunstnik prl. Käbi Laretei». Esimene sooloõhtu Stockholmis Kontserdihoone väikeses saalis toimus 31. I 1946. Sellest alates muutuvad K. Laretei esinemised regulaarseks ja ta hilisemad kontaktid maailma nimekate muusikutega lisavad aina uut mainet ta kunstile. 1947. aasta sooloõhtul on ta E. Tubina «Neli rahva viisi minu kodumaale» esmaesitaja. Talle pühendavad uudisteoseid rootsi heliloo-

jad. 1956 sooritab ta koos dirigendist abikaasa Gunnar Staerniga kontserdireisi Inglismaale, kus esineb mitme orkestriga ja annab sooloõhtuid. Järgmisel aastal on ta taas Inglismaal mängimas Londoni Filharmoonia sümfooniaorkestriga Beethoveni 4. klaverikontserti. Samas osaleb ta BBC TV-saates «Music for you», kus nähtavasti «avastatakse» temas hea muusikast vestleja. Edaspidi saab temast peagi rootslastelegi TV-staar, kelle paeluv jutt ettekan- dele tulevatest teostest on alati kõitev ja muusikat lähendav.

Kontserditele Euroopas järgneb 1971. aastal reis USA-sse, kus arvustus ta samuti hästi vastu võtab. 1977 sõidab ta koguni Aafrikasse loengutega üliõpilastele ja esinemisteks TV-s.

Kontsertide ja reise vahele mahuvad arvukad heliplaadistused nii soolokavade- ga kui ansamblistes. Need aastad on K. Laretei kunstnikutee kõrgpunkt, mida 1978. aastal märgib talle Rootsi kuninga poolt antud Teenetemärk.

Juba 60. aastail alustas K. Laretei oma muusikavestete kirjapanemist. Ta esimene raamat «Vem spelar jag för?» («Kellele ma mängin?») ilmus 1970. aastal. Sellele järgnes 1976 «En bit jord» («Tükike maad»), kus autor rändab minevikku ja meenutab oma lapsepõlveaastaid Kaunases ja Eestis. 1983. aastal lisandub «Tulpanträdet» («Tulbipuu»), teemadeks pianisti otsingud oma tee leidmisel ja õpinguaeg Sveitsis, samuti on vaatluse all Beethoveni klaverisonaat op 58 «Appassionata». Neljas raamat «Virvar och spår» («Keerised ja jäljed», 1987) koosneb omavahel seonduvatest novellidest, mis kuuluvad ilukirjanduse valda. Mõistagi sisaldub neis mõndagi isiklikku, kunstniku tajutut ja läbielatud. Kõik neli raamatut on rootsikeelsed ja ilmunud kirjastuse «Bonniers» väljaannetena. Eesti lugejale pakuksid need kindlasti suurt huvi.

Pilt K. Lareteist poleks kaugeltki täielik, kui jätaksime viitamata, et ta teine abikaasa oli Ingmar Bergman. Kuid sellest on ta juba ise jõudnud rääkida TMK nr 3 veergudel.

Eelkõige on aga K. Laretei siiski väljapaistev pianist, kelle mäng on alati paeluv ja sügavalt mõtestatud. Ehk kui kasutada kunagises «Dagens Nyheteri» 29

arvustuses lausutut, on ta «... väga kõrgeklassiline pianist, kes on tõestanud oma kunstilisi ambitsioone, talitsetud stiilitunnet ja perfektset tehnikat paljudel kordadel».

* * *

Üks traagilisema saatusega eesti pianiste, kellest kodumaal pole viimastel aastakümnetel öieti räägitudki, oli Juta Kippasto (-Leppik, -Teitge). Saatuse oli temast teinud maailmakodaniku, kelle kodupaiku on laiali mitmel pool Euroopas. Kuid ühele kodule jäi ta südames truuks elu lõpuni — Eestile. Sellest annavad täiesti ühese pildi arvukad kirjad, mis ta saatis oma lähedastele ja tuttavatele kodumaal.

J. Kippasto sündis 9. juulil 1911 Tartus. Varase lapsepõlve veetis ta Moskvas. 1921—1926 õppis Tallinna Konservatooriumis, 1926—1935 Berliinis: algul Sterni konservatooriumis James Kwasti õpilasena, siis Muusikaakadeemias Maria Benderi (Clara Schumanni õpilane) juures ja lõpuks Kõrgemas Muusikakoolis, kus ta lõpetas professor L. Kreutzeri meistriclassi ja oli teoreetilistes ainetes ka P. Hindemithi õpilane. Kuna vanemad olid vahepeal soetanud endale Berliini maja ja sinna elama asunud, jäi ka J. Kippasto nüüd Berliini ja töötas oma viimase õpetaja assistendina. Siit sooritas ta kontserdireise Euroopa pealinnadesse, sh kodumaale. Kui Tallinna Meestelaulu Selts koos August Topmaniga käis Euroopa turneel, oli Juta Kippasto nende saatjaks. Abiellunud 1937. aastal Eesti saadikuga Itaalias dr Johan Leppikuga, elas ta paar aastat Roomas, kust 1940 sõitis taas kodumaale kontserte andma. Omades Eesti kodakondsust, tuli tal jääda poliitiliste olude järsu muutuse tõttu siia mõneks ajaks paigale. Peaaegu õppeaasta jõudis ta olla isegi Tallinna Konservatooriumi õppejõud. 1941. aastal sõitis ta vanemate juurde Berliini, kus elas üle Saksamaa kokkuvarisemise ja oma teise abikaasa (dr H. G. Teitge) surma 1944. aastal, mis jättis raskeid jälgi ta psüühikale. Ühes oma kirjas 1976. aastast on ta meenutanud: «1943—45 asendasin sõtta-läinud organisti — Küll ragises vahest!!» Aastail 1945—1949 oli ta paos Saksamaa lääneosas. Naasnud Berliini, selgus, et nüüd oli raskusi töö leidmisega. Toibunud sõjast, asus ta 1951

elama Stockholmi, kus oli kuusteist aastat hinnatud pedagoog ja esines ka soolo-õhtutega. Ühest tema tütre kirjast võib lugeda: «Ta mängis jumalikult Mozartit ja suure sisemise jõuga Beethovenit. Armastas Skrjabininit ja Raveli ning Debussyd. [- -] Mäletan hästi, et veel paar kuud enne surma harjutas ta Bachi 4-häälseid fuugasid ja Skrjabininit.»

Elades 30. aastate Berliinis, mis juba siis oli Euroopa muusikaelu üheks tähtsamaks keskuseks, võis J. Kippasto lähedalt näha ja kuulda maailmakuulsusi ning nendega suhelda, süveneda neil aastail saksa muusikateadusele omastesse stiilianalüüsidesse. Siis olid veel Saksamaa muusikaelu tipuks korraga sellised nimed nagu W. Furtwängler, O. Klemperer ja B. Walter. Kujunesid terved koolkonnad, tõstatati interpreteerimisprobleeme, stiili- ja maitseküsimusi. Nagu ühest 1961. aasta intervjuust selgub, olid need olulised ka J. Kippastole: «Bach tšembalol ja orellil seab aega üles terve rea probleeme. Üks väheseid, kes Bachi klaveril vastuvõtavalt ja haaravalt esitas, oli Edwin Fischer, pianist, keda üldse nimetaksin esimeses järjekorras.» («Teataja», 8. IV 1961.)

J. Kippasto paljude menukate interpretatsioonide reas ongi ehk suurimat tunnustust toonud ta Bachi *d*-moll Tokaata ja Fuuga korduvad esitused Stockholmis.

Juta Kippasto suri 9. märtsil 1982 Lääne-Berliinis.

* * *

Rootsis tegutses teisigi juba kodumaal tuntud pianiste (näiteks Ellen Paris) ja organiste (Priit Ardna). Oludest tingituna oldi tegevad tihti mitmel alal. Nii on võrdset jaotanud pianisti- ja koorijuhitööd Hilma Nerep-Mossin, muusikapropagandisti, koorijuhhi, pianisti ja arvustajana on pikka aega aktiivselt töötanud Harri Kiisk. Isegi endine «Estonia» esitenor Aarne Viisimaa oli mõnda aega ametis koorijuhina.

Eesti kooriliikumine ja laulupeod Rootsis vääriskid eraldi vaatlemist, kuna seal tekkis koore varem ja vähemalt sama massiliselt kui Saksamaal. Vahe on selles, et kui 1950. aasta paiku eesti koorid Saksamaal likvideerusid, arenes Rootsis eestlaste kooriliikumine edasi



Jutta Kippasto 1964. aastal.

ja on kuni viimaste aastateni püsinud enam-vähem stabiilsena, ilmutades ehk siiski mõningast langustendentsi.

Küll aga tuleks siinkohal puudutada eesti lauljaskonda Rootsimaal. Nagu kirjutab 11. VIII 1956 tagasivaatavalt V. Pekomäe ajalehes «Stockholms-Tidningen Estlastele»: «Eesti lavakunstnikud olid esimesed, kelle abil meie tülles Rootsi hakkasime ennast tutvustama ja tegema nn. välispropagandat. «Hjälp Krigets Offer» ja selle juht insener Arvid Norén aitasid eesti lavakunstnikke põgenikelaagrist pääseda jälle lavale. Selle tulemuseks oli elav vastukaja rootsi ajakirjanduses. Eesti lauljate ja näitlejate kaudu oli meil võimalik toonitada kodumaa kultuuriväärtusi ja pääseda lähemale rootsi avalikkusele.» Üelduga tuleb siiski vaid osaliselt nõustuda. Lauljad said ennast kontsertide kaudu tõepoolest tutvustada ja pälvisid ka soodsaid hinnanguid, kuid eeldusi selliste tööolude loomiseks, nagu kodus oli olnud, võõrsil see siiski ei loonud. Ühiskond, mis oli küll üles näidanud halastust laiema pinnal, jäi erialaselt pagulaskonna ees suletuks. Eriti valusalt puudutas see parimaid ooperijõude. Rootsi muusikateatrid olid tõrksad nende teeneid kasutama, kuigi näiteks keelebarjäär likvideeriti väga lühikese ajaga. Kui mõnel õnnestuski leping saada, oli see kas ajutine või isegi pisut alandav (endisest solistist sai ooperikoori liige). Mitmed lauljad loobusidki seepärast õige varsti üritamast ja leidsid endale teisi tegutsemisvõimalusi.

* * *

1944. aasta augustis õnnestus kolmel «Estonia» lauljal pääseda Soome — koostöökseks Helsingi Rahvusooperiga. Els Vaarman valmistus seal oma järjekordseks Carmeniks, kuid ei jõudnud esietenduseni. 4. septembri vaherahu Soome ja NSV Liidu vahel tingis tema lepingu katkemise ja lauljal tuli edasi põgeneda Rootsi.

Helsingisse riskisid jääda Milvi Laid ja Arne Viisimaa ning pälvisid esinemistel publiku sügava tunnustuse. Veel oktoobris ühe Muusikaakadeemia saalis toimunud Milvi Laidi lauluõhtu järel kirjutas «Uusi Suomi» arvustaja, et laulja «... vallutas kuulajaskonna täielikult. Ta on imetlusväärne operetitäht, kelle sarnast me oma keskkonnas asjaltult oleme otsinud». M. Laid esines ka «Viktooria ja tema husaari» nimosas suure eduga. Koos A. Viisimaaga jõudsid nad Helsingis osaleda mitmes «Krahv Luxemburgi» etenduses, võtta vastu publiku lausa pisarais ovatsioone, et siis omakorda, ennast päästes ja soomlasi säästes, Rootsi edasi põgeneda.

Suuri lootusi pakuti Rootsis Eedo Karrisooale, kes ju enne sõda esines Kuninglikus Ooperis kahel hooajal üsna edukalt. Kuid pärast ebaõnnestunud katseid kontakte taas luua, maandus temagi suviste pargikontsertide lavadele Stockholmis Skansenis, Tivolis ja Göteborgi Lisebergis (viimases isegi koos väga soliidse rahvusvahelise seltskonnaga: J. Berglund, L. Bobescu, F. Ellegaard). Peagi hakkas ta organiseerima Eesti Ooperisõprade Seltsi ja laulis seal kaasa paaril ooperietendusel. Siis asutas mees trio (Triip, Kant, Loor), kellega esines mitmesugustel piduõhtutel, laulis segakvartetis «Bel Canto». Oma ligemale 20-aastase lavakogemusega ja kunagise Viini rahvusvahelise lauljate konkursi hõbemedalimehena lootis ta siiski ning asus uuesti laulutunde võtma ooperidirigendi Nils Grevilliuse juures. Tulemuseks oli vaid häälepaelte katarr, mis lõppes operatsiooniga. Nüüd jäävad ta esinemised harvemaks ja piirduvad pagulaskeskonnaga. 1950. aasta algul siirdus ta üsna pettunult USA-sse, kus tegutses lauluõpetajana Chicagos ja avas ka väikese kunstipoe (maalid ja heliplaadid). Kõik kirjutused, mida mul on õnnestunud lugeda tema hilisematest 31

esinemistest, tunduval nostalgilised ja hetkeseisu mahavaikivad. E. Karrisoo suri 23. novembril 1982 Portlandis 75-aastasena.

Mari Kamp ja Harri Kaasik leidsid hooajaks 1945/46 tööd Göteborgi Suure Teatri juures. H. Kaasik lahkus seejärel Stockholmist, M. Kamp jäi ka uueks hooajaks, sest abiellus siin Sven Wilhelm Borensiga.

Olga Torokoff-Tiedeberg leidis ennast Rootsis peagi kutselise kirikulauljana, reisisid aastaid mööda Rootsimaa arvukaid kogudusi. Helmi Betlemi nime kohtame samuti kirikukontsertide kavalehtedel, kuid tema peamiseks tegevusalaks Rootsis sai ta enda laulustuudio. Ka Saksamaalt Rootsi jõudnud õekesed estoonlased Niini Loona ja Valentine Kask laulsid Stockholmist Apostliku Oigeusu kirikus.

Aga Ida Loo-Talvari?

Temagi esimesed sooloesinemised Rootsi pinnal said häid arvustusi. Nii kirjutab tema ja O. Rootsi kontserdist (arvatavasti esimesest Rootsis) «Malmö Skånska Dagbladet» 11. II 1946, et kuuldi «... peenelt kultiveeritud artisti painduva, kergelt artikuleeriva häälega, ülimal määral võlvat, tõepoolest kunsti-pärasest esitusest, mis kuulub täielikult rahvusvahelise klassi. See oli üksainus katkematu ahel peenimaist üksikasjust nii vokaalselt kui ettekandeliselt». Sama kava kordab lauljatar märtsi alguses Stockholmis ja taas on arvustused head. Nagu mäletab A. Lüüs, toimus kontsert Stockholmist Kontserdihoone väikeses saalis: «Palju rahvast, rootslasi palju» («Tartus ja Rootsis», lk 152). Esimestel pagulasaastatel esines I. Loo-Talvari palju ka kaasmaalastele. Kord saadab teda L. Milk, kord abikaasa Johannes Talvari... Kuid ta esinemised vaibuvad peagi ning ta tõmbub uue kodu seinte varju Göteborgi lähedases Stenungenis.

Ka endised tartlased, lauljatar Greta Milk-Barrot ja pianist Leonid Milk, kes samuti Soome kaudu Rootsi jõudsid, esinesid soolokavadega. Pikemat aega tegutses Boråsist nende erastuudio, kuni nad 1952 asusid USA-sse elama.

* * *

Teiste eesti nimekamate lauljate tegevus seondub põhiliselt Eesti Pagulasteatriga Stockholmis, mille algusaastad

olid muusikalavastuste poolest üsna märkimisväärsed. Selle eelduseks sai nagu Saksamaalgi orkestri loomine, mis lasus Verner Nerepi õulul. Ta oligi pagulasteatri muusikajuhiks peaaegu kuni oma surmani 25. augustil 1959.

Alates draamaklassikaga («Pisuhänd»), püüti Eesti Pagulasteatris varakult kavva saada ka muusikateoseid. Olemasoleva koosseisu tõttu sobis selleks nähtavasti kõige rohkem «Viktooria ja tema husaar». Selle lavastas Rahel Olbrei, peaosades laulsid-mängisid E. Vaarman, R. Reinik, R. Lipp, H. Kaasik, T. Koppel jt. Esietendus toimus 22. septembril 1946, ühtekokku anti 14 etendust.

Edasi asuti veelgi tõsisema töö kallale. Koos Ooperisõprade Seltsiga võeti kavva «Tosca». Selle lavastas Els Vaarman ja esietendus toimus 23. märtsil 1947 Stockholmist Muusikaakadeemia suures saalis. Selleks saadi abi ka Kuninglikult Ooperilt (orkestris mängijaid, dekoratsioone ja rekvisiite). Etendust juhatas V. Nerep. See ettevõtte ületas pagulaskonna piire ja pälvis rootsi avalikkuse tähelepanu. Peaosades laulsid Els Vaarman, Eedo Karrisoo, Rodja Persidsky, Lembit Aimre, Harald Lutterus ja Volle Riomar. Nagu ühest J. Kokla kirjutisest «Kauges Kodus» lugeda, saanud eestlaste «Tosca» parema kriitika kui samal aastal Stockholmis gastroleerinud Milano *La Scala* «Tosca». Kui nii, siis jääb tahtmatult õhku küsimus, miks näiteks E. Vaarman, E. Karrisoo ja M. Laid ei leidnud tööd Kuningliku Ooperi seinte vahel?

Teise operetina toodi välja Priit Ardna «Kalurineiu» Hanno Kompuse lavastuses, mida etendati 1948. aasta suvel Stockholmist laulupeo aegu kahel korral Kontserdihoone suures saalis.

Kolmandaks operetiks sai F. Lehári «Naeratuste maa» Agnes Lepp-Kaasiku lavastuses. Pärast esietendust 1948. aasta sügisel sooritati sellega pikem turnee läbi Rootsimaa. Viimane etendus oli Stockholmist Pagulasteatri «residentsis» Borgarskola saalis 18. detsembril 1948. Peaosades esinesid E. Vaarman, R. Reinik, P. Hallap, J. Romot, V. Lind ja H. Kaasik. Muusikajuhiks oli H. Kiisk.

Muusikalavastuste rida jätkus A. Viisimaa lavastatud «Madame Butterflyga», esietendus toimus 11. mail 1949

Stockholmi *Oscars*'i teatris. Peaosades olid E. Vaarman, M. Koljo-Söstrand, L. Reets, E. Karrisoo, M. Suursööt, E. Nerep, A. Viisimaa. Taas saadakse abi Kuninglikult Ooperilt ja nagu «Tosca» sai seegi etendus soodsaid arvustusi.

Viimaseks suuremaks ettevõtmiseks ooperivallas jäi Pagulasteatril E. d'Alberty «Madaliku» väljatoomine. Lavastas sõjaaegses «Estonias» assistendina töölnud Elli-Maria Aavik-Hallap. Esietendus toimus 20. juunil 1952. Ettevalmistus oli nõudnud suuri kulutusi ja kuna esietenduse ajaks oli parasjagu hooaja vahe ning sellest johtuvalt tuli vähe publikut, lõppes üritus umbes 3000-kroonise kahjumiga. Ometi oli tehtud kõik selleks, et ka rootsi publikut haarata: etendus läks rootsi keeles, osales rootslasi ja lätlasi. Juhatas näiteks läti dirigent Theodors Reiters, peaosades laulsid E. Vaarman, P. Hallap, A. Näslund jt. «Madaliku» vitsad olid ilmselt liiga valusad, ooperitest tuli edaspidi loobuda.

Küll aga jätkati mõne operetiga. 1950 lavastas A. Viisimaa «Onupoja Bataaviast», 1951 järgnesid «Krahv Luxemburg» H. Kaasiku lavastuses ja pikema vaheaja järel, 1958, «Nahkhiir» A. Viisimaa lavastuses. Kuid neis oli juba märgata väsimuse jooni, 40. aastate vaimustav õhustik oli hõrenenud. Seda enam tõstkes esile entusiaste, kes neis lavastustes vaeva kokku ei hoidnud, kõigepealt väsimatut repetiitorit H. Kiiska, tänu kellele mõnedki asjad sujusid imekenasti. Aga ka Harri Liivakut (nimemka viiuldaja Evi Liivaku vend), kelle juhatusel valmisid dekoratsioonid ja muu kujundus.

Puudutamata siinjuures üldse Rootsis tegutsenud eesti sõnalavastusteatreid, mainiksin siiski, et mujalgi püüti üllatada mõne muusikalavastusega. Näiteks esitas Eskilstuna ENMKÜ teatritrupp kohalikus Töölitateatris 30. IV 1948 «Löbusa lese». Katsetusi tehti mujalgi.

* * *

Nagu lugeja juba ehk märkas, ei mahtunud kaugeltki kõik meie kunagised tipud Pagulasteatri hõlma alla.

Näiteks Milvi Laid?

Ta debüüt sama teatri «residentsis» 11. septembril 1945 koos O. Rootsiga möödus ju hiilgavalt!?

Aga ehk annab eestlaste elust-olust Rootsis neil aastatel aimu torkeline lugulaul «Eesti Raja» veergudelt 28. XII 1950:

*«Nobless on Rootsi kogunud,
kus oma stiil on kujunud.
Seal päevaleht saab trükitud,
saab kiidetud, saab laidetud.
Seal seitse venda äratud,
kes rahva poolt boikotitud.
Neil Moskvast orden tellitud,
mis auga ärateenitud.
Ka on romaane kirjastud —
ka vaimurohtu pruulitud.
Pilte on seal maalitud,
kuid ropult vähe osetud.
Ja hõbetööd sai pressitud
ning ostjaid ülekuulatud.
Sai laevatähti tellitud,
kuid Sveitsist mitte saadetud.
Küll Taska sai kopeeritud
ja mõnel nahka pargitud.
Sai eesti leiba hüpsetud
ja kilud õlis suitsetud.
Teatris sai intriigitud
ja lese rinnal sõditud.
Arhiivitööd sai puhatud
ja väitekirju koostatud.
Ja vabrikuis sai viilitud
ning sotsi mõiste selgitud.
[---]*

Mõistagi olid eelarvamused ja olid tagamaad. Kui palju need kahjustasid eesti pagulaskonda, jäägu nende endi otsustada. Näib, et uus põlvkond neid probleeme ei pärinud ja otsis oma teed. Pärast seda, kui E. Tubin oli 1962 kodumaad külastanud, julgesid seda teha teisedki. Käis J. Kippasto, käis H. Olt. Nüüd tunnevad vajadust kodumaa ja juurte järele tuhanded noored, kes sünnilt on küll kuninga alamad, kuid peavad endale teadvustama, millisesse kultuuri nad kuuluvad. Nende hulgas on mitmeid toredaid muusikuid, kellele see valik pole olnud kindlasti kerge. Vaid mõnest neist on jõudnud hõredavõitu teateid kodumaalegi. Kindlasti võiksime ja peaksime märksa rohkem teadma näiteks heliloojast (ja arhitektist) Toomas Tuuldest, lauljatest Katrin Meeritsast ja Mart Jürisoost, viiuldaja Martin Kroonist ja aldimängija Rein Aderist, flötistist ja koorijuhist Jaan Seimist ja veel paljudest teistest. Võib-olla jõuab nende põlvkond kunagi tagasi kodustele radadele, ilusa ilmaga ja sooja südamega, mitte nii nagu nende vanemad siit kunagi pidid lahkuma: üle tormise Läänemere, äng südames. Et ei oleks enam kunagi nii, nagu purskus Marie Underi seest «Vöörsil»:

Kes olen, kes siin üksi käin?
Ma endalegi võõraks jäin.
End kuhu panen, kuhu viin?
Kui leinaline liigun siin.
See suur ja vaikne võõras öö,
See pole see, see pole see.
See lai ja hele taevakumm —
Siin all ma kõigist tundmatum.
[--]

Kommentaariid:

1. Nimetan veel vaid mõne teada oleva laeva, mis põgenikke 1944. aasta sügisel transportis: Rootsi viisid «EK-26», «Navigaator», EK Haapsalu harukontori sumplaev, «Ellen», «Jan Teeäär», «Minnalaid», «Alide», «Helene», «Ado». Saksamaale (Gotenhafenis, Neufahrstwasserisse jm) suundusid «Oranienbaum», «Rauge», «Lippland», «Hamburg», «RO-1», «RO-22», «Ingrid Taeber», «Möwe», «Saturn», «Wartheland», «Eberhardt Eschberger», «Bamberg», «Nautic», «Bremenhafen». Kaks suurt laeva lasti põhja: «Moero» 22. IX 1944 ja «Nordstern» 6. X 1944. Oiendan ka oma TMK 1989 nr 1 artiklisse sattunud vea: Tartu organist Jaak Karis ei hukkunud mitte «Moerol», vaid «Nordsternil». Tookord hukkus ka lauljatar Paula Neumann. «Nordsterniga» läks põhja üle 400 inimese; «Moerol» hukkunud oli veelgi enam — orienteeruvalt 2000. Ohvraid oli teistelgi Saksamaale suundunud ja teel pommitabamusi saanud laevadel.

Film propaganda teenistuses

GEORG PARNPUU

Sissejuhatuseks heidame lühikese pilgu iseseisvusaegsele olukorrale Eesti kinoelus.

Filmiproduksioon võttis Eestis konkreetsema kuju alles 1934. aastal, mil ellu kutsuti Sihtasutus Eesti Kulturfilm. Enne seda oli piiratud ainult juhuslike ettevõtete ning katsetustega: A-S Estonia Film, Konstantin Märskä ja Theodor Luts.

Eesti Kulturfilmi esimene juhatus koosnes järgmistest isikutest: R. Oövel, H. Laretei, H. Viikmann. Sihtasutuse esimeheks sai E. Kigaste Propagandatalitusest. Juhatusse kuulus endiselt ins. H. Viikmann ning kolmandana O. Angelus Siseministeeriumist.

Asjaolu, et ringvaadete näitamine kinodele sunduslikuks tehti, võimaldas Kulturfilmil tegutseda kindla produktendina. Mõne aastaga tekkisid moodsad kaamerad, löikelauad ning laboratoorium, milletõttu filmide kvaliteet järjest paranes. 1936. a. sügisest peale olid ringvaated varustatud heliliste seletustega. Helivõtted teostati oma stuudios, kusjuures diktorina esines Juhan Kuslap. Ka «raadioonu» Felix Moori kasutati selleks sageli. Seega oli Vabariigi lõpuaastateks kindel produktsioonisüsteem loodud, kinod said iga nädal uue ringvaate ja vahelsekka ka kultuurning vaatefilme. Mängufilme Eesti Kulturfilm ei produtseerinud.

Filmi import ja levitamine oli 1934. aastani vaba. Siit alates aga kehtestati Majandusministeeriumi poolt valuutakontrolli huvides litsentsisüsteem. Samuti määrati eesti kinoomanike seltsi ettepanekul esietenduskinode arv Tallinnas viiele kinole.

Aasta jooksul imporditi kuni 250 filmi, kusjuures suhe ameerika ja euroopa filmide kohta oli määratud 40:60.

Filmitsensorina tegutses Siseministeeriumi juures filmiinspektor kirjanik Artur Adson. Tsensuuri ja litsentsi-

süsteemi tõttu oli näidatavate filmide kvaliteet kõrge, alati vähemalt üle keskmise.

Kinode sisseseaded ja aparaatuur olid ajakohased. Enamasti töötati kahe projektsioonaparaadiga. Aparaadiruumid pidid nõudekohaselt olema tulekindlad ja etenduse ajal kinodes tule-tõrjevalve. Kinod olid eraettevõtted, enamasti üks või kaks kino omaniku kohta.

Seesugune oli olukord kommunistliku režiimi tulekul. Ka juba iseseisvuse ajal näidati meil üksikuid nõukogude filme: «Tshapajev», «Aleksander Nevski», Ostrovski «Äike» ning teisi. Nende filmide propaganda polnud nii esiletükkiv, et ta oleks vaatamist seganud ja eemale tõuganud, kuid ikkagi suhtus meie publik neisse teatud reservatsiooniga. Baaside ajal saabus ainult kaks filmi nõukogude produktsioonist. Need imporditi kõik N. Liidu kaubandusliku esinduse kaudu. Tol ajal tuli keelustada koguni välisfilme, mis oleks võinud vägevat naabrit «solvata». Nii sattus keelu alla oivaline film «Ninotshka» Greta Garboga, mis oli õnnestunud paroodia nõukogude elule.

Pärast juunisündmusi 1940 muutus olukord põhjalikult. Nüüd tuli korraga kohale 130 koopiat vene filme, nii palju ei olnud küll üksusi, sest näiteks «Lenin oktoobris» ja «Lenin 1918. a.» oli kummatki kaheksa koopiat. Üleriiklikule kinoomanike seltsile tehti ülesandeks nende filmide ekraanile laskmine. Seltsi juhatus teatas, et temal ei ole mingit õigust ega volitust kinoomanikele ette kirjutada, millist filmi nad peavad oma kinodes näitama, ja loobus selle korralduse täitmisest. Kuna kinod allusid Siseministeeriumile, pöörduti tollaegse siseministri Max Unti poole informatsiooni saamiseks. Unt ütles: Mis tuleb ja mis saab, seda ma ei tea, kuid üks asi on kindel, et härradel tuleb neid pilte näidata. Need filmid saadeti laiali üle kogu Eesti ja üle-öö pidid kõik kinod Eestis näitama ainult nõukogude filme, sealjuures oli kahel esimesel päeval sissepääs maksuline. Kuid vaatajaid oli nii vähe, et järgnevatel päevadel näidati filme rahva kokkumeelitamiseks tasuta.

Muidugi puudusid filmidel eestikeelsed tiitlid, esiteks ei olnud aega neid

valmistada, kuid mis peaaegu — polnud käepärast ka venekeelseid tiitellehti, et tõlkeid valmistada — Moskva oli unustanud neid saata või arvati seal, et iga eestlane peab oskama vene keelt. Tallinna «Gloria Palace» sai endale programmiks «Lenin 1918. aastal», mis oli pikk kahetunnine pilt ja täis ülistust revolutsioonile ja eriti Leninile. Kuna «Gloria» oli meie esinduslikum kino, ei soovitud seal pärast esimest etendust filmi näidata eestikeelsete tiitliteta. Pidin kaks korda läbi vaatama selle filmi, et seda kuulmise järgi vahe- ja allkirjastada. Filmiasjandust korraldama ilmus P. G. Brigadnov, kes oli nõukogude kombe kohaselt filmi alal vähik, ent olles viibinud paar aastat Londonis N. Torgpredstvo juures, omandanud teatud läänelist lihvi ja võis seega esindada vene eliitkaadrit. Kõik võim koonduks nüüd Brigadnovi kätte. Kinod võo- randati ja likvideeriti välisfirmade importkontorid. Filmiinspektor vallandati. Moskva korraldusel loodi «Vabariiklik kontor Glavkinoprokat», mille kätte läks filmide levitamine ja mille direktoriks sai Brigadnov.

Kinoomanikud jäid eranditult kõik esialgu töötatöölisteks, kuni nad, nii palju kui see neil õnnestus, said liituda artellidega või mõne muu «riikliku» ettevõttega. Kinode valitsemiseks loodi «ENSV Kinofikatsiooni Valitsus», mis allus ENSV rahvakomissaride nõukogule. «Kinofikaatsia», nagu seda valitsust lühemalt hüüti, etteotsa tuli Venemaalt Saaremaa päritoluga, kuid 30-aastase Venemaa staazhiga eestlane Vladimir Riis. Ta oli hulk aastaid töötanud N. Liidus kinofikatsiooni alal. «Kinofikaatsia» esimene mure oli leida uutele «rahvakinodele» uued direktorid. Üleminekuajal võtsid kinode juhtimise üle nn. komissarid või usaldusmehed, kes olid jumalteab-kust tulnud tumedad tegelased, kellel kinoasjandusest polnud aimu. Paremalt juhul sai mõne kino etteotsa endine kinomehaanik, kelle tegutsemised kino juhatajatena toimusid korralikult ja püüdlikult. Paljud neist mehaanikuist jäidki hiljem «Kinofikaatsia» juures oma kohtadele edasi, suurem osa usaldusmehi aga kadus hiljem teistele aladele, mis nende mõistusele ja loomule olid lähedasemad. Siiski 35

pääsis kinodirektori kohale peamiselt elektrikute ametiühingu ja selle esimehe A. Nõugasti toetusel. Kinotöölised, nagu nüüd nimetati kinodes ja filmi alal tegutsevaid inimesi, arvati millegipärast elektrikute ametiühingusse. A. Nõugast jäi sakslaste tulekul Eestisse ning hukati.

Brigadnov näitas teatavat osavust personaali komplekteerimisel, kelle ta koostas peamiselt «endistest inimestest» — Eestis varemalt kino ja filmi alal tegutsenud isikuist, vaatamata sellele, et nende «sotsiaalne päritolu» mõnigi kord kahtlane oli. Sellega saavutas ta aga aparatuuri, mis funktsioneeris — film kui propagandavahend pidi kiiresti oma mõjutavat tegevust algama. Kinofikatsiooni juhatajal Riisil ei olnud enam niipalju vilunud jõude võtta ja kinoomanikke ei palgatud ju põhimõtteliselt kui endisi kurnajaid. Nii kujunes Kinofikatsiooni koosseis juhuslikuks. Ainult üks endine kino juhataja määrati V. Riisi juures kõrgemale kohale — ta sai ENSV kinovõrgu ülemaks.

Iseloomulik oli inimeste arvuline rohkus filmiasjanduse ajamisel. Kui kõik kuus filmikontorit vabas Eestis hõlmasid umbes 30 inimest, siis nüüd tõusis Glavkinoprokati koosseis koos trükikojaga 90-le, peale selle istus Kinofikatsiooni keskuses 30 ametnikku ja töökojas oli umbes 25 mehe ümber.

Glavkinoprokat võttis kino «Gloria» peal asuvad bürooruumid oma kätte, ka restorani kontor võeti lisaks ja baariruum suleti rahvale. Sinna ehitati väike sisekino, kus toimus uute filmide «vastuvõtmine» ja vanade ameerika ja saksa filmide näitamine NKVD, Punalipulise Balti mere laevastiku esindajatele ja teistele Moskvast tulnud prominentidele. Märkida võib, et ainult ühel korral viibisid sellisel «siseetendusel» meie uued juhid K. Säre, J. Lauristin ja N. Ruus.

Filmide vastuvõtjaks tuli Kalininist Aleksei Sokolov, rutineeritud bolshevik ja kinoalaliste kogemustega. Sokolov käis rangelt partei poolt seatud liini järgi. Kus asjal oli kasu sees, pigistas aga Brigadnov eeskirjade tõlgendamisel ühe silma kinni. Tal oli üldse «pursulikke kalduvusi». Nii ostis ta veel enne rublade käikulaskmist, kui seltsimehed

Venemaalt said vürstlikku tasu meie kroonides, mille ostujõud oli kümme korda suurem, endale poole hinnaga «Gloria» omaniku L. Fallsteini suure Fordi isiklikuks kasutamiseks. Kui tuli aeg evakueeruda, lahkus Brigadnov Eestist isiklikus autos.

Brigadnov oli osav äriees. Ta sai aru, et meie rahvale ei saa kohe vägisi peale suruda nõukogude filmilaviini. Seepärast ta korraldaski «Gloria» baariruumi loodud kinos endiste kodanliste filmide läbivaatamist, kusjuures NKVD ülemus Shkurin ja admiral Tributs olid talle nõuandjaks ja ühtlasi ka tsensoriteks filmide uuesti ekraanile lubamisel või keelamisel. Nii said õiguse uuesti rahva ette ilmumiseks sellised filmid nagu «Rose-Marie», «Citadel», «Union Pacific», «Surmatango» jt. Ei maksa vist öeldagi, et nende filmide, kuigi nad olid juba vanad ja oma ringkäigu teinud, menu oli võrdne esietendusega ja mõni film ületas bolsheviike ajal isegi endised kassad.

Tuli ette juhtumeid, kui venelastest filmide vaatajad keelasid filmi meile täiesti tühisena paistnud põhjusel. Näiteks ei lubatud «Viini lood» uuesti näidata, sest Paul Hörbiger kui kohviku peakelner ei julgenud oma perenaise kätt enne paluda, kui ta oli ise saanud kohviku omanikuks. Ja «Gunga Din» langes põlu alla ainult seepärast, et hindulastest veetooja oli inglaste sõber!

Tänu ameerika ja saksa filmide uuesti linaletoomisega olid meie kinod rahvast täis ja Eesti NSV seisis esimese aasta järel plaanitaimises esikohal kõigi liiduvabariikide hulgas. Kuidas asi hiljem oleks kujunenud, kui meile oleks plaani tõstetud ja välisfilmid ära võetud, on iseküsimus.

Kui peeti esimene miiting kinotöölistele, ütles Brigadnov kohe, et kuigi nüüd valitseme meie, ei tähenda see seda, et võite tööle tulla ilma lipsuta ja ajamata habemega. Ka tunnistas ta seda, et «olete elanud kodanlikes Eestis veidi paremini kui meie N. Liidus, kuid meie oleme pidanud 22 aastat end relvastama, küllap varsti jõuame järele teie standardile ja läheme möödagi».

Moskvast saadeti kohale tohutult palju filme. Eksiarvamiste ärahooldamiseks pean siin kohe ütleva, et kaks kolmandikku neist olid erilaadilised ega pää-

senud kunagi avalikes kinodes etendusele. Nii oli seal poolteist tundi kestev film «Telliskivide ratsionaalsest ladumisest sovhooside uusehituste juures». Seda filmi taheti näidata meie sovhoosides, mis meil sellistena puudusid. Hulk selliseid filme vaadati läbi ainult «Gloria» baaris.

Venelaste klassikalised filmid «Tshapajev», «Äike» ja mõni teine tulid ikka ja jälle, kuigi neid oli juba näidatud Vabariigi ajal üle maa. Ei olnud lihtsalt anda uusi filme, et rahuldada tarvidust. Menükamaks vene filmiks punasel aastal oli «Muusikaline lugu» Sergei Lemesheviga. See oli komöödia, kus isegi naeruvääristati vene olukorda ja mis oli läbi põimitud Lemeshevi toreda lauluga. Muidugi sellist filmi vaatas meie rahvas meeleldi.

Kuna sakslaste ja N. Liidu vahel kestis veel kokkulepe, olid kõik need filmid, kus halvustati sakslasi ja jaapanlasi, keelatud, aga Glavkinoprokatil oli neid küllaltki laos (vist igaks juhuks). Kinodes tuli aga näidata filme, kus materdati soomlasi ja ülistati soome punaseid. «Mannerheimi liin» oli üks esimesi filme, mis tuli ENSV kinodes näitamisele ja kuigi selle looja Vassili Ivanovitsh Beljajev sai Lenini ordeni ja suure pataka rublasid filmi eest, ei suutnud see lint meid punaarmee vägevuses veenda. Film valgustas Talvesõda täiesti ühekülgsest, kuid eks see oligi ju Moskva kava kohane.

Filmivenelasi hakkas järjest rohkem Eestisse ilmuma. Kultuurfilmi ümber sõelus terve vägi igasugu reportereid ja kaameramehi, Glavkinoprokati pandi ametisse isegi Venemaalt tulnud filmimonteerijad ja trükikojas oli korrekto-riks filmioperaator Donetsi öde, kes ei osanud ühtki sõna eesti keelt!

Filmi pealkirjadega ei olnud ka nii lihtne, et ainult tõlgi ja saada trükikotta. Iga käsikiri pidi minema «Glavlitti», mis oli Kirjastusasjade Peavalitsus ja kus istus sms Olga Lauristin oma venelasest abiga, kes oli tegelik juht abi nime all. Mitu korda tuli filmipealkirju ümber teha, vahel oli küsimuses üks ainus sõna, mis ei meeldinud Glavlitle, kuid tuli ka ette juhtumeid, kus film oli juba ekraanil ja siis tulid partei poolt korraldused teha tekstis muudatusi. Otsiti üldiselt sõna-sõnalist tõlget

vene keelest, kuid vahel sunniti otsest teksti just muutma, sest partei arvates filmis öeldud repliik ei olnud meie rahvale vastuvõetav või ei olnud jällegi rahvas veel poliitiliselt küllalt küps. Paari filmi pealkirjad tehti eestlaste poolt valmis Moskvas ja need trükiti ka filmilindile. Neis filmides esines kõige rohkem vigu. Kuid neid ei saadud enam kõrvaldada.

Brigadnov näitas end võrdlemisi iseseisvana siis, kui temale Moskvast saadeti kohale naissekretär, kes polnud muud kui NKVD poolt paigutatud agent meie filmirahva hulka. Brigadnov võttis seda kui osalist umbusalduse avaldamist endale ja laskis oma kabineti ukse teha helikindlaks.

Filmid määrati vastava graafiku järgi üle maa, peale selle kahe rändkino jaoks, mis valmisid Kinofikatsiooni töökojas ja asusid tegevusse Saaremaal ja Kesk-Eestis. Rändkinodel oli kaasas üks kuni kaks filmi, olenedes reisi pikkusest. Kinode direktoritel ei olnud mingit sõna filmide valikul, vahest ainult Tallinna «Skandia» kino, mis ümber nimetati Kroonikakinoks, kus tuli teha valik paljudest laos olevatest lühifilmidest.

Iga kord, kui Vabadusväljakul oli «midagi lahti» — rongkäik või miiting, ilmus kino «Gloriasse» juba varahommikul terve NKVD brigaad, et otsida kino põhjalikult läbi, et kas leidub kuskil aegsütikuga pomm või muu atentaadi vahend. Oli ju riigitegelaste tribüün toodud Kaarli puistee otsast otse kino ette. NKVD mehed jäid kogu väljakul toimuva protseduuri ajaks kinosse akende juurde valvele. Kui dekooreeriti väljakut nõukogude tegelaste suurte nägudega oktoobrirevolutsiooni pidustusteks, kukkus varahommikul EEKS-Maja seina külge riputatud Lenini hiigelpilt tormist kistuna maha. Kunstnikud, kes olid tegevuses Vabadusväljaku dekoreerimisega, olid paar päeva hirmul, kuid sabotaazhi ei suudetud avastada ja mehed jäid karistamata.

Kui enamlased seadsid Glavkinoprokatis ja Kinofikatsioonis töö õige varsti oma mustru järgi, sai Eesti Kultuurfilm kõige kauemini vabadust maitsta. Isegi juunipöördest tehtud film «Rahva tahe» tuli välja Kultuurfilmi märgi all ja selle teostamiseks ei aval-

datud valitsusringkondade poolt survet.

Esimesed kokkupuuted venelastega tulid suvel 1940, kui kindral G. Jonson kõneles Kadriorus ja Kultuurfilm saatis sinna oma staabi filmima. Seal olid kohal ka Leningradi kinostuudio kaameramehed Fomin, Utshitel ja Sumkin. Need Leningradi mehed tulid ka Harju ja Rüütli tänavate nurgal Kapsi ja Ko maa- ja asuvaid Kultuurfilmi seadmeid vaatama ega polnud kitsid kiitmast meie moodsaid abinõusid ja töötamisviisi.

Mõni aeg hiljem oli K. Märsk filmimas sadamas põlevaid õlitsisterne. Ta oli vaevalt jõudnud tagasi stuudiosse, kui sinna ilmus NKVD mundris (oli meie uue «parlamendi» komandant) venelane, kes nõudis sadamas võetud filmi välja. Talle öeldi, et pole veel ilmutatud, mispeale venelane ootas kuni sai filmirulli kätte ja lahkus siis sellega. Seda päevasündmust ei saanud meie publik kunagi näha, vist samal põhimõttel nagu sellistest asjadest vaikib nõukogude ajakirjandus.

Septembri algul 1940 sai E. Kultuurfilm Moskvast kirjaliku teate, et asutus tuleb ümber muuta Eesti Kinokroonika Stuudioks. Nüüd hakkasid ilmuma ka suuremad tuusad. Paar korda oli käinud «Mannerheimi liini» rezhissöör V. Beljajev, kel oli vahel midagi ilmutada või niisama asja. Külaskäigule tuli ka Leningradi stuudio direktor, kes aga ei olnud sugugi vaimustatud Kultuurfilmi seadmeist — neil pidi Leningradis kõik palju parem olema. Oli teada, et Kultuurfilmi direktoriks on määratud Kuibõshevi kinostuudiost J. Jurov, kuid mees ennast veel ei näidanud. Vassili Beljajev sai Moskvast ülesande teha film «Eesti maa» (Estonская Zemlja). See film pidi olema muidugi propagandasüuline, ülistama nõukogude korda ja selle läbi tulnud head elu meie rahvale, samuti maha tegema kõike seda, mis oli pärit kodanlisest ajast. Kogu Eesti Kinokroonika stuudio personal rakendati tööle, kuigi see oli ühistöö Leningradi stuudioga. Pearezhissöör oli Beljajev, tema assistent Juhan Kuslap, pildi direktor oli end. Kultuurfilmi ja nüüd Kinokroonika direktor A. Peel, muusika komponeeris V. Reimann ja operaatoritena tegutsesid kõik meie kaameramehed,

lisaks neile mehed Leningradist. Algul tegi Beljajev valmis võrdlemisi neutraalse variandi, ta näitas kindral Laidoneri eeskujuliku talu ja kindrali pilti, kuid selle järele üht nälgitud ja viletsat naist Kreenholmist, mis pidi tõendamaks seda, kui võrd suur rahva kurnaja olevat Laidoner olnud. Moskvast mõisteti see variant kohe hukka, Beljajevilt küsitud, et kas tahate, et rahvas hakkab kinos plaksutama, kui näeb oma kindralit. Laidoner kadus filmist. Tehti mitmekordseid parandusi, näidati lõpuks eesti rahva viivanälga Petseri venelaste «sabaga» monopolipoe ukse taga, lapsi sorimas prügikastis otsides toidujäänuseid ja muud sarnast, mis oli tundmatu nähtus iseseisvas Eestis. Beljajev ja Kuslap pidid kolm korda käima Moskvast, alles siis jääd seal filmiga rahule. Film sai hinnangu «eeskujulik» (Läti ja Leedu samaainelised filmid hinnati ainult «heaga»), V. Reimann sai muusika eest eripreemia. Filmist tehti 25 koopiat vene versioonis ja kolm eestikeelset. Esietendus oli «Glorias», kuid see film, mis oli küll tehniliselt hästi tehtud ja laitmatult sisse räägitud, oli meile häbistavaks võltsdokumendiks.

Küüditamine jättis oma jäljed kinoinimeste hulka. Ojal vastu 14. juunit kadusid kinoomanikud J. Raud, G. Bartels, L. Fallstein, S. Fallstein, Kozhevnikov, Zagorski, vana «Grand Marina» omanik V. Voinov, tehniline inspektor Elgas, varemalt olid arreteeritud kinjuhataja B. Voinov, kassapidaja N. Tomson, kinooperaator V. Maimre. Hangos hukati mobiliseeritud kinoomanik K. Tensing.

Sõda algas nädal aega pärast küüditamist. Nüüd muutus olukord päeva-pealt. Kardeti sakslaste õhurünnakuid ja selleks tuli eeskätt filmilaod toimetada linnast välja. Filmid asusid kino «Gloria» selleks eriti sisseseatud ruumis põõningul, kohe suure ametiühingute (EKA) maja kõrval. Koplis leiti ühekordne telliskivimaja, mis seisis veidi eemal Böckeri tehaste peahooneist. Sinna toimetati osa filme, kuid kogu suur ladu ei mahtunud sinna ära. Keegi avastas Kosel Lasnamäe veerul veidi kaugemal kohast, kus tee viib mäest alla üle Pirita jõe karestike, endised tsaariaja (esimese

maailmasõja aegsed) blindaazhid sobiva varjupaigana filmidele. Sinna ehitati riiulid sisse ja paksud ukсед ette. Naisse blindaazhidesse viidi vähem levitatavad filmid ja ka veel laos olnud välismaa filmid, mida sõja päevil enam ei näidatud. Selle asemel anti kohe vabaks kõik saksavaenulised filmid, millel oli üsna hea minek, sest rahvas tahtis ju näha saada seda, kuidas venelased tõeliselt sakslastest mõtlesid.

Nii kuidas rinne edasi liikus ja ühendused katkesid, jäid ka filmide saatmised provintsi ära. Teatud partii filme oli saadetud Tartu ja Narva, et võimalike ühenduste kadumise puhul kinod ei jääks ilma filmideta. See oli muidugi mõttetus, kuid kes sellest siis küsis. Tallinnas tekkis aga juurde uus filmitarvitajate võrk — see oli Vene sõjalaevastik, mis seisis reidil. Selle järele, kuidas mõni film, mis oli antud teatud laevale, enam tagasi ei tulnud, sai selgeks selle sõjalaeva saatus. Ja vahel ütlesid ka filmide järele tulnud madrused, et seda ja seda filmikoopiat meie enam kätte ei saa, kuna kino (laev) on purustatud või põhja läinud.

Suurem osa välismaa filmikoopiaist (neid oli 700 ümber) saadeti Moskvasse ja lubati sealt saata produtsentidele tagasi. Seda aga ei tehtud, samuti ei makstud kunagi välisfirmadele näidatud filmide eest.

Glavkinoprokati suur ladu jäi vastu lõppu õige väikeseks. Kui Tallinnas oli juba märgata teatud ärevust, tungis ühel ööl üks rindel läbipekstud punaarmee üksus varjupaika otsides Kose blindaazhidesse, ukсед murti lahti, filmid visati lihtsalt välja (ainult ülemistele riiulitele jäid need alles) ja sõdurid seadsid end puhkama. Kuigi oli suvine aeg, võis neil öösel külm olla, sest suur osa filme oli järgmiseks hommikuks, kui sõdurid said edasimarsi käsu, ära põletatud. Ka Kopli ladesse murti sisse, kuid seal oli purustustöö väiksem, tuld igitahes ei tehtud.

Palju paremini läks Kulturfilmi arhiiviga, sest see asus koos Riigi arhiiviga Toompea all. Venelaste käsku — arhiiv enne sakslaste tulekut hävitada — ei täidetud ja nii jäid need filmid alles.

Koguteosest «Eesti riik ja rahvas II maailmasõjas». 3. kd, lk 185—191. Stockholm, 1956.

Kui GEORG (JÜRI) PÄRNPUU (sünd. 7. V 1909 Haapsalus, surn. 6. II 1985 Stockholmis; pseudonüümid GPU, Kirja-Jüri, Otto Mobil) 1926. a Tallinna Reaalkooli lõpetas, oli ta olnud juba mõnda aega ajakirjanduse kaastööline. Seejärest oli loomulik, et ta võis endale valida žurnalisti elukutse. Tema kaastöid leiab mitmetest iseseisva Eesti publikatsioonidest, alates «Kosjalehest», «Postimehest» ja «Päevalehest» kuni A. Veileri kontserni perioodikani. Üks tema märkimisväärsim algatus oli seejuures «Olümpialeht», mis ilmus suvel 1936 ja mis teatavasti tänavu taas-elustati.

Erinevalt paljudest toimetajatest, kellel pahatihti praktiline kogemus oma erialast puudub, tundis Georg Pärnpuu oma spetsialiteete ka «seestpoolt» — niihästi sporti kui filmi. Kuuludes ÜENÜTO spordiklubbis, oli ta aastaid üks Eesti eliitmängijaid lauatennises. Ja seoses helifilmi tulekuga leidis ta endale uue ja huvitava kõrvalrakenduse filmikontorite juures. Hea võõrkeelte oskajana (lisaks kohalikele ka inglise ja prantsuse keele), kel oli võime «kirjutada kiiresti, palju ja tihedalt mõtestatult» (kolleegi Jüri Rimmelgase sõnade kohaselt «Eesti Päevalehes» 8. V 1959), sai temast kuni 1944. aastani peamine subtiitrite autor Eesti kinodes näidatud filmidele. Pärast 1940. aasta muudatusi oli ta Glavkinoprokati ja Aostlandfilmi teenistuses. Kolleeg Vello Pekomäe arvates «võibolla paartuhat filmi said sel moel arusaadavaks Eesti publikule» («Välis-Eesti» 11. V 1979).

Sõja ajal sattus Georg Pärnpuu Saksa maale, mille filmistuudioist ta on hiljem jutustanud põnevaid lugusid. Aastal 1947 siirdus ta edasi aednikuks Pariisi. Praeguseni elavad Prantsusmaal ka ta pojad Jõrgen, litograaf Nice'is, ja Knut, bibliotekaar Pariisis. Mõned aastad seejärel sõitis ta merd eestlaste laevas stjuuardina, kuni 1953 jäi Rootsi. Tänu oma keelteoskusele leidis Georg Pärnpuu peatselt tööd reisibüroos RESO, kus oli heal kohal kuni pensionile minekuni. Lisaks sellele jätkus kolme aastakümne jooksul ka tema sulemehetegevus — spordikroonika, filmiuudised, mälumängud — Rootsi eestikeelses pressis.

REINO SEPP

S

NSVL MUUSIKAFONDI EESTI VABARIIKLIKU OSAKONNA ROTAPRINTNOODIVÄLJAANDED

Helilooja	Teose nimetus, esituskoosseis	Välja- andmise aasta	Tiraaž
E. AARNE	<i>Capriccio</i> soolotšellole	1977	200
L. AUSTER	«Meloodia» keelpillidele (partituur)	1976	200
J. BLEIVE	Sümfooniline poeem «Neoontulede mäng» (partituur)	1979	200
R. EESPERE	«Ritornellid» klaverile (faksiimile)	1983	200
	Laste klaverimuusika	1987	250
EESTI HELILOOJATE TSELLOPALU			
H. ELLER	Sümfooniline poeem «Viirastused» (faksiimile partituur)	1986	100
	Prelüüd (1921), <i>Marcia funebre</i> (1917) ja «Kellad» (1929) klaverile	1986	200
	Sümfooniline pilt «Videvik» (partituur)	1988	150
H. JÜRISALU	Kvintett nr 2 (<i>Fl, Cl, Piano, Viol, Cello</i>)	1978	200
R. KANGRO	«Serenaad» puhkpillikvintetile	1977	200
	«Leelolaulud» solistidele, koorile ja kammeransamblike (L. Tungal)	1977	200
	2. viiulikontsert (partituur)	1978	200
	«O sancta simplicitas» kahele klaverile	1986	200
MALERA KASUKU	Trio viiulile, tšellole ja klaverile (M. Kuulberg, L. Sumera, R. Kangro)	1979	200
H. KAREVA	Trio viiulile, metsasarvele ja klaverile <i>op 12</i> «Concerto tritico» ja «Parise kiusatus»	1977	200
		1987	100
E. KAPP	«Talvine valss» ja 4 pala flöödile klaveri saatel	1984	100
	«Kontsert-fantaasia» viiulile ja kammer- orkestrile, «Rästase laul päikesele» sooloviilile	1988	150
J. KOHA	Rondo klaverile	1977	200
	Rondo viiulile ja klaverile	1986	150
C. KREEK	Koorilaulud I	1982	200
	Koorilaulud II	1979	200
M. KUULBERG	2. soolosonaat viiulile (faksiimile)	1976	200
	Trio viiulile, tšellole, klaverile	1977	200
	Sonaat kahele klaverile	1977	200
	«Tiiule», poeem viiulile ja klaverile	1986	150
	Klaverisonaat neljale käele «... 13 377...»	1986	150
H. LEPNURM	Variatsioonid viiulile ja orelile (faksiimile)	1986	150
A. MARGUSTE	«Roopillilood» <i>op 19</i> roopillile ja kammer- ansamblike (faksiimile)	1978	200
A. MATTIISEN	Sonaat tšellole ja klaverile	1989	150
E. MÄGI	6 eesti rahvaviisi viiulile ja klaverile	1977	200
	«Eleegiad» keelpillikvartetile	1978	200
	Sonaat klarnetile ja klaverile	1987	150
A. MANNIK	«Serenaad» keelpillikvartetile	1977	200
	Kontsert klarnetile ja kammerorkestrile	1984	100
L. NORMET	12 «12 tooni klaveripala»	1982	100
	«Kammermuusika» häälele ja klaverile	1982	100

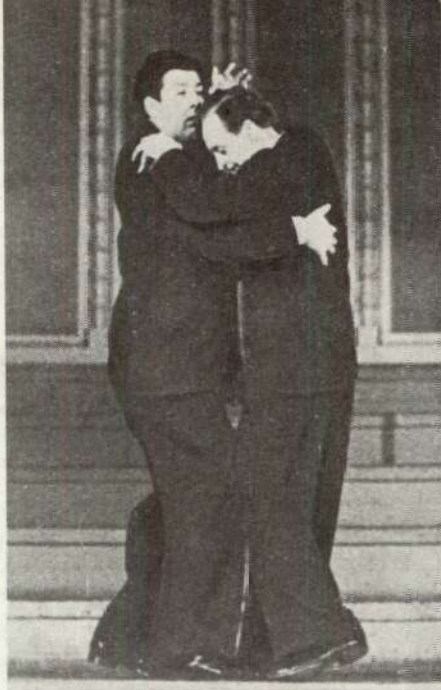
E. OJA	Klaverikvintett «Suurt Marit ja Pisikest Peetrit» solistidele, segakoorile ja kammer- ansamblile (faksiimile)	1980	200
	Sümfooniline poem «Ilupoeem»	1988	200
A. PÖLDMÄE	Sonatiin altflöödile ja kitarrile 3 laulu H. Runneli tekstidele bass-baritonile, ja kammeransamblile	1976	200
	Prelüüd, fugett, postlüüd kammer- ansamblile (flöödid ja löökpillid)	1977	200
	«Ornamendid» oboele ja kammerorkestrile (partituur)	1978	200
	1. viiulisonaat <i>op</i> 20	1983	200
	4. klaverisonaat <i>op</i> 27	1986	150
A. PÄRT	«IN SPE» (faksiimile)	1977	200
	«Modus» (faksiimile)	1977	200
R. RANNAP	«Naiivsed palad» klaverile	1985	200
	«Musica naivissima» klaverile	1987	250
	«Süütud palad» klaverile	1987	250
V. REIMAN	Sümfoniett keelpilliiorkestrile (partituur)	1978	200
	«Peegeldused» klaverile (faksiimile)	1982	200
H. ROSENVALD	Kontsert viiulile ja keelpilliiorkestrile (partituur)	1977	200
	2 soolosonaati viiulile	1989	150
J. RAATS	4. trio <i>op</i> 56 viiulile, tšellole ja klaverile	1976	200
	Sekstett <i>op</i> 46 puhkpillikvintetile ja klaverile	1977	200
	7. klaverisonaat <i>op</i> 61	1978	200
	2. kontsert viiulile ja kammerorkestrile <i>op</i> 63	1979	200
	2. kontsert kammerorkestrile <i>op</i> 79	1988	100
O. SAU	3. keelpillikvartett	1977	200
K. SINK	Klaverikontsertiino keelpilliiorkestriga	1978	200
L. SUMERA	«Mäng puhkpillidele»	1977	200
	«In memoriam» sümfooniaorkestrile	1978	200
	Klaverimuusika 1967—1981	1987	250
E. TAMBERG	Muusikat oboele <i>op</i> 35	1977	200
	Kvintett puhkpillidele	1977	200
	Klaveripalad lastele	1982	200
	Improvisatsioon, tokaata ja postlüüd viiulile ja klaverile	1989	150
J. TAMVERK	1. klaverisonaat	1989	150
R. TOBIAS	Kontsert klaverile ja orkestrile (partituur)	1973	150
R. TOBIAS-E. TUBIN	«Walpurgi burlesk» sümfooniaorkestrile	1980	200
R. TOBIAS	«Hoolimata kõigest» meeskoorile ja orelile	1988	200
E. TUBIN	Klaverikvintett	1981	200
V. TORMIS	Kolm eesti mängulaulu segakoorile	1980	200
	Naiskoorilaule	1982	200
	Meeskoorilaule	1984	200

Koostanud MATI KUULBERG

Päikesepoisid



Ringhääling 50. aastate alguses: eetrisse läheb estraadikava Eino Baskini, Jüri Järveti ja Volde-
mar Panso osavõtul.



Legendaarne estraadipaar Baskin & Järvet. Tango kavast «Kohtume jälle», 1954.

«Küpsustunnistus», TRA Draamateater, 1952.
Juura — Jüri Järvet, Geera — Kaarel Toom, Kost-
rov — Eino Baskin, Vanja — Rein Aren.

Jüri Järvet estraadil.



«Viini postmark», TRA Draamateater, 1963.
Klaara Kukk — Linda Tubin, Martin Roll — Jüri
Järvet.



«Ljubov Jarovaja», TRA Draamateater, 1952.
Pikalov — Jüri Järvet, Svandja — Ilmar Tam-
mur.

JÄRVET on nagu kosmonaut, kes on korraks
üleväl ringi ära teinud, tuleb alla tagasi, teda
hakatakse intervjuerima, igale poole kutsuma,
ja aina päritakse, kuidas seal oli, aga tema
ei oska muud öelda, kui et oli vist SININE...

EINO BASKIN



«Hamlet», Noorsooteater, 1966. Gertrud — Silvia
Laidla, Claudius — Jüri Järvet.



«Kuningas Lear», «Lenfilm», 1970. Lear — Jüri
Järvet, Narr — Oleg Dal.



«Mr Krappi viimne lint». Eesti Televisioon, 1967.

«Hullumeelse päevik». TRA Draamateater, 1973.





Eesti NSV Riikliku Teatriinstituudi viimase lennu lõpetajad, 1951. Esimeses reas vasakult: Felix Urve, Vello Rosenberg, Kulno Süvalep, Lembit Eelmäe, Eino Baskin, teises reas: Judith Kuljus, Aino Päss, Maimu Põldre, Ophelia Mikk, Oie Maasih, Astrid Pirn, Galina Süvalep.

BASKIN on üks tohutu näitlejaverega poiss. Temas on teatraalsust — mängulusti ja luiskamise lusti. Tahab mängida näitemängu näitemängus ja elus. Kui midagi teeb, siis tahab, et väike mäng oleks juures. Kolleegid kõik teavad, et see on luul, mis ta räägib, ta võib luisata ka seda, mis tuleb kohe, kahe minuti pärast välja. «No ütlesin, ütlesin... Mis siis? Natuke valetab iga inimene!» Hlestakovi moodi — ühe asemel ütleb palju, kolme teeb kolmekümneks... See on tal veres. Tuleb õhtul etendusele, räägib kolleegidele, et rahvas trügib teatrimaja ees, tänaval küsitakse piletit — juba nagu Moskvas, et inimene ei vaata enam otsa ka, küsib minu, Baskini, käest piletit! Tung, täielik massipsühhoos... Pärast läheme lavale — publikut vaevalt kolmveerand saali, rõdud tühjad, mingit tungi pole olnudki... Küsid: «Mis juttu sa ajasid?» Tema vastab: «Nalja ka enam ei tohi teha?»

JÜRI JÄRVET



«Seersant Musgrave'i tants». TRA Draamateater, 1974. Seersant Musgrave — Einari Koppel, Paadi-mees — Eino Baskin.



«Äbarik» Draamateater, 1952. Skotinin — Arno Suurorg. Mitrofanuška — Eino Baskin.



Leningradi «Music-Halli» estraadinumbri «Palagan 1913» salvestus Kesktelevisiooni saatele «Kutsuv tuluke», 1966. Eino Baskin koos Sergei Fatkini ja Oskar Eljasega.

Fotod G. Vaidlalt, H. Saarnelt ning Teatri- ja Muusikamuseumi kogudest.

Päikesepoisid



«Sild». TRA Draamateater, 1972. Prokurör Lazišvili — Eino Baskin, prokuröri abi Razmadze — Meeli Sõöt.



Andres Särev, Eino Baskin ja Linda Rummo filmi «Tagahoovis» võtetel, 1956.



«Mees, naine ja kontsert». TRA Draamateater, 1972. Marie — Ita Ever, Gustav Heink — Eino Baskin.

JÄRVET ja BASKIN on lahutamatud. Nad on veetnud koos oma nooruse parimad aastad, nüüd vahepeal on tekkinud mõlemal lavastajapretensioonid, aga lavastaja tasemel neile see teineteise tunnustamine hästi ei sobi. Nooruses, kui tehti estraadikavu, tehti ja lavastati koos, nüüd äkki — sina tahad olla lavastaja?! Aga mina tahan ka olla! Ja ära tule mulle ütleva, kuidas ma mängima pean... Siit see kukepeks.

Niisugune mulje jäi omal ajal, kui «Päikesepoisid» tehti. Tookord majas kõik rääkisid, et kui keegi neid proove üles kirjutaks, saaks Järvetist-Baskinist «Päikesepoisistega» täpselt analoogilise näitemängu. Aga nüüd seda Järvetiga 150 korda mängides ja teiselt poolt Baskiniga «Vanalinna Studios» töötades tundub mulle, et nad teineteist tegelikult väga armastavad. Armastavad, aga lausa leppima hakata ka ikka ei saa... Ometi püsib kogu aeg huvi teineteise vastu, kumbki neist ei suuda teist päriselt ära unustada...

AARNE ÜKSKÜLA

«Päikesepoisid». TRA Draamateater, 1981. Willie Clark — Jüri Järvet, Al Lewis — Eino Baskin.



Teatriprobleem 1989?

PEETER TOOMA:

On aeg. Viimane aeg. Nüüd tõesti. Tõenäoliselt — võib-olla et seejuures üsna kindlasti — polegi üldse mingit alternatiivi. Pealegi: uutmise käivitas ju partei. Inimesed algul muidugi kahtlesid, kõhklesid, siis aga hakkasid üha häalekamalt toetama: «Õige! Just nii! Ainult nii!» Selle reaalsuse eest ei pääse. Demokraatia hingab, kosub. Juba käib ministrigi linna vahel jalgsi, juba riietab juhtiv ametnik end väljakutsuvalt kodusesse kampsis. Jne. Ning ei sammugi tagasi. Ulatuvad uued tuuled teatrissegi. Peanäitejuhid loobuvad juhtimast. Näitlejad hakkavad lavastama. Lavastajad hakkavad mängima.

Uus sisu vajab vastset kesta. Kooperatiivid, stuudiod, tudengiteatrid (ja kes kõik veel) pakuvad võidu kunsti, aadet, löbu. Akadeemiline kombinatsioon, *quo vadis?* Kas hukkuma peab surnud vorm? Kahjuks on revolutsioonäärnid siin hiljaks jäänud — inimpõlv tagasi mässajate maandamiseks tehtud väikesed saadid lasevad nüüdki ähvardava auru välja. Vend ei pruugi tunda venda, kuigi mängukavasse kõik kenasti ära mahub. Eesti kultuurimaastikku avastav väliseestlane ei ütleks vist kuidagi ära, et näiteks «Toatüdrukud», «Misantroop» ja «Meistriklass» on pärit samast teatrist, eeldatavasti ühtselt ohjatud ja sarnaste maneeridega esitajate mängumaalt. Ninapidi oleks süütut saanud vedada ka jadaga sõsarteatrist: «Torm», «Rita koolitus», «Vaikuse vallamaja». Mitu teatrit mahub ühte teatrisse, mitu parteid ühte parteisse?

Välke on kena. Väike on isereguleeruv, vaheastmeteta, teenriteta. Meie veel võo-
randumata. Absoluutsele piirile jõudes jääb meist m i n a. Suveräänsus. Viimane lint. Kontrabassisoolo.

On aga teatrimees selleks valmis? Praegu, kus elu avanõu-
teenin tungevad grupid, kolonid, terved liikumised, pole solistik-
tõusmine ja silmahakkamine sugugi lihtne. Või peaks teater soovima, et ühiskonna keemine peatuks ning rahvas tõmbuks osalejast jälle pelga (kõrvalt)vaataja rolli? Sest mis muud see teatriprobleem siis on kui mitte mure vaataja pärast! Pruugib vaid tegijail valgeneda, mis ja kes publiku saali toob, ning... probleem kaob.

JAAK VILLER:

Uus aeg on paratamatusena toonud kaasa ka uued moed ja kombesid kõigis oma meeldivates ja väärastunudki äärmustes. Viimaste hulka kuulub ka näiliselt häbelik, tegelikult aga üsnagi salakavalalt jõhker parastamine selle üle, et näete nüüd, said need kunstiinimesed soovitud vabadused, aga tõelist kunsti sünnib veelgi vähem kui varem. Demagoogiliselt kantakse see seisukoht üle küll ühelt kunstiliigilt ja žanrilt kogu loomeprotsessile, küll tervikult tema osistele, vaevumatagi analüüsima selle spekulatsiooni paikapidavust üldse ja meelega kõrvale jättes praeguseks kujunenud seisundi uusimaegse ajaloo tagamaad.

Ma ei ole päris kindel, kas just kõikide kunstide jaoks võrdset kujunesid viimased aastakümned eduka õppimise aastateks — omandamiseks võimukandvate ametnike pakutud võitlusväljal, s.o konjunktuurses üksteise ülekaalutamises oskust vee peale jääda —, aga teatrielus pärssis süsteem põhjalikult oskust ja vajadustki vabadusi kasutada. Mänguruum oli kokku lepitud, põhimõtteliselt tunnustasid seda mõlemad pooled ja üksikud mänguruumi avardamiseks ettevõetud katsed olid valdavalt ja kokkulepitult p i n d m i s e d erandid, saadetud edukate otsingute tulemusena leitud õigetest ning oodatud sõnadest, põhjendustest, väljavabandamistest ja teooriatestki. Õigustamiseks just sellist mugavat, nii tegijatele kui vaatajalegi suu-, keele- ja mõistusepärast saavutust. Sellistena leidsid nad nii mõnigi kord ka ühiskondlikku väärtustamist, kuigi mitte missiooniprioriteetse tegevusena.

Kaldun olema seda meelt, et sellest kõigest tulenevalt on üheks esmaseks teatriprobleemiks praegu — ajal, mille tähiseks on ka tung lõpuniminek (mõtlemise, -küsümise, -süvenemise) poole, omandada (või taasomandada) oskus tegutseda iseseisvalt, eetilisel julgelt ja missioonitundlikult. Me ootame, ootame... Ootame imesid (ka IME-t) ja elame täna veel suuremas kõntsas (olmes igatahes) kui eile; eetiliste väärtuste devalveerumine on silmanähtav; soovimatus teha ja vastutada rohkem kui ainult selle raha eest, mis meile makstakse, või veelgi vähem, kipub saama endastmõistetavaks; meie etteheited ümbritsevatele ebaobjektiivsusele lähtuvad üldjuhul

minakeskest tajust. Ja sellest ülejääv aur on tihtilugu rakendunud omavaheliste, üldsegi mitte printsiipaalsete kisklemiste ja kaklemiste teenistusse. Levinud väljend sisuliste küsimuste lahendamisel «las spetsialistid otsustavad» on kujunenud mugavaks sirmiks. Ometi teadvustab see vaid veel kord tõika, et meie alal on raske, kui mitte võimatu leida ühtki spetsialistide ringi, kes oleks oma üksmeelt tõsiseltvõetavalt, objektiivselt ja kindla-meelselt väljendanud.

Selle tagajärjel löikab mugava äraelamise näol vaheltkasu see jõud, kes on tegelikult meid tänasesse seisundisse talutanud; kellele ongi mugav, et ebamugavad lavastajad ei lavasta üldse või peaaegu ei lavasta; kellele on mugav, et teatrite materiaalse arengu probleemid suubuvad viljatusse vaidlusse näiteks kahe sellise äärmuse vahel nagu, kas rahvuskooper Lasnamäele või pole teda üldse vaja, kuna normide järgi (ah, kuidas need Moskva poolt paika pandud normid meile äkki marjaks ära kuluvad) on Tallinnas teatrikohti isegi küllalt; kellele on mugav, et näiliselt ilusate sõnade taga vabariikide õiguste suurendamisest ka kultuuri väärustamisel ja teatrite olukorra parandamisel on tegelikult eesmärk panna teatrite tulevik sõltuvusse metseenlusest ja sponsoritest, mis küll meie kultuuriarhetüüpi kuuluvate rahvaste (soomlased, sakslased, rootslased) juures on olnud ja on praegugi ebatüüpiline ning igal juhul mittevaldav. Seda olukorras, kus 5—15 aastat eriala õppinud teatritöötaja keskmine palk Eestis oli 1988. aastal 150 rubla kuus, seega ligi kaks korda madalam kui meie vabariigi keskmine. Kas ei kuma selle tagant katse sundida kordama 50. aastate keskel ettevõtetud «Vanemuise» muusikapoole likvideerimise aktisooni või Rakvere teatri olemasolu otsustarbekuse küsimuse taas päevakorra le tōst-mist?

RAIVO TRASS:

Teaater ootleb!

Eesti ühiselu käärib ja mis jook sellest lõpuks laagerdub, kuigi margil juba märk küljes, ei saa veel ette maitsta. Nii on ka Teatriga. Ainult, et siin ollakse veel vaiksed ja ettevaatlikud, isegi enesetsõmbunud. Uuritakse üldist ilma ja uudistatakse salakesi, kuhu teha oma tegu. Märgid on aga virmalised. Kellele toetuda, kust nõu küsida, keda kuulda võtta, kui komiteest kontorini, liidust valvelauani koosseisud samad? Uut vaid niipalju, et üldiselt ollakse käima peal.

Teaater ootleb. Ei usu ta, et üleöö, nüüd kohe ja korrapealt keegi kusagil revolutsiooni teeks. Lihtsalt — nii hullu ei ole. Kuidas neid saabki olla, kui kõigile on kohad kindlalt kätte näidatud. Ja kui niisugune mässaja ilmukski, mõni varjunud egotsentrik Liidu pealt või kunstiinstituudist (mujalt pole

karta), mis ta siis ikka ära teeb?! Kärab korraks, laiab mingi rühmaga ringi, näidatakse Moskvast, Soomes ja Saksas, saab omad pärjad kätte ja taltub: revolutsioon tehtud!

Teaater ootleb! Vana, hea ja mugav. Päriskausalt öeldes: parem, kui midagi ei juhtuks ja kui juhtuks, siis nõnda, et midagi ei muutuks. Sest neid uutjaid on ju nähtud ka. Ja mis on olnud alati tagajärg? Ainult paksu pahandust, hammaste kiristamist, uste paugutamist; infarkt ja padujoomine! Ning kõik sellest, et keegi võtab suu täis ja puristab: miski pole enam kunst, keegi pole küllalt küllalt hea, repertuaar on kits ja režissuur võlts. Asemele aga pakutakse: tööd, muudkui tööd ja etiket, siis veel dialoogirežiid ja rutiinivabadust ja mida kõike veel. Ning tsitaate, tsitaate. Niisuguseid aegu on ennegi olnud. Ja mis neist on jäänud! Mäletatakse küll, aga kas loetakse üle, peetakse meeles; kas on saanud harjumuseks, tõeks ja tavaks?

Teaater ootleb! Ometigi teab, tunneb kogemusest ära, et ega tulemused pudelisse jää. Sest juba liiga kaua on roitavalt rahulik olnud. Nii et kui väga tähelepanelikult ringi vaadata, siis midagi ongi juba toimumas, tassahilju ja salakavalalt, kõik need omaette trupid ja kooperatiivid. Selles on oht peidus. Keegi käib kusagil ringi ja lammutab. Hääletut, kuid järjekindlalt. Muidugi, esialgu pole sest veel varingut karta (teaater ootleb), see teda otse ei puuduta, tolmu tekib vaid paiguti ja madalal. Kuid nad on aktiivsed! Agaralt ettevõtlilikud! Innu ja õhinaga asja küljes! See on tähelepanev. Sest mine võta kinni, kas too isetegemise entusiasm nakkav ei ole? Katkuna laiutav. Ka proffidel hammast verele ajav! Ise tegema hakkamine, töökorralduse lihtsustamine, inimkeskne kultuur — nii on hüütud uute asjade nimeks! Ja kui see kõik saabki üldiseks, mis aga veel tõsisem, mõõdupuuks, ning mõõtühikuks kuulutatakse... LEPING! — hirmus! Mis saab siis armast ja mugavast süsteemist: komiteest, kontorit ja liidust? — Mis saab nendest inimestest?! — Kes sõlmib lepingu, kellega sõlmitakse ja miks just nemad nendega?! — Mõeldagu kuulutatud inimväärsema valiku puhul ikka k o i g i l e inimestele ja vaagigem sügavalt läbi eelseisev protsess.

Teaater ootleb! Ja pakub veel kaua kaitset nende eest, kes räägivad palju, teevad vähe, oskavad end aga reklaamida, juba premeeriidagi.

HEINO MANDRI:

Kui ühiskond on haige, siis on ka teater haige, ja näitlejad samuti. Oleme teatris kaotanud järjepidevuse kõige tähtsam — professionaalsuses. Teatritegemine on pika-peale muutumas isetegevuslikuks nähtuseks. Sest näitlejat ei ähvarda enam suurim

oht — kui ma kaotan professionaalsuse, siis kaotan ka teatri ja ma ei saa enam olla näitleja. Selline situatsioon on teinud näitleja mugavaks. Lohisemine tükist tükki, mis praegu teatris valitseb, võtab näitlejalt stiimuli: ta tunneb, et saab hakkama niigi, ilma et oleks vaja suuta enamat, püüda kõrgemale. Võetakse näitemänge, mille probleemistik jätab tegijad külmaks ja kui see ei huvita ka vaatajat saalis, siis ongi teater mõttetu. Ma võin ju vaatajana küll taibata, et üks mängib seal laval paremini, teine halvemini, aga see on siis vaid pelk vaatamäng, kus puudub ilu ja tõe harmoonia, mis on kunstis nii vajalik. Ei tõe, ei ilu.

Ei lavastata mitte tugevamaid näidendeid, vaid tehakse neid, mis kusagil on hästi läinud, tehakse need kuidagimoodi ära. See ei ole kunst, ja teater on näitemängumaja, mitte enam kunstitempel. Ma juba olen kord niisugune vana romantik, mulle on seda isegi ette heidetud, et ma teatrisse liiga romantiliselt suhtun. Aga teatris peab romantikat olema. Eriti nüüd, kui ma vaatan kõiki neid rahvakogunemisi — neis on ilu, neis hakkab mingi teine esteetika kõlama. Teatris ma seda esteetikat veel ei näe. Aga nagu Jossif Brodski väga targalt on öelnud: esteetika on eetika ema. Kui ei ole õiget esteetikat, siis pole ka eetikat.

Sellega on ju väga lähedaselt seotud ka seesama professionaalsuse kadumine. Me oleme muutunud poliitilisteks narrideks, oleme pidanud lavalt kuulutama nii palju võltsitõdesid, et inimestel on juba kadunud iga-sugune usk väärtustesse. See on üldisem nähtus, mitte ainult teatrit puudutav probleem. Professionaalsuse puudumine annab tunda kogu ühiskonnas, aga laval on see kõigi meie silme ees. Teater on selles mõttes ühiskonna peegel. Muidugi on näitleja enese vormishoidmine individuaalne probleem, mõni suudab ennast vormis hoida kõigele vaatamata. Aga kui räägitakse, et olemasolev teatrisüsteem ei võimalda ennast arendada, siis sellesse ma hästi ei usu. Kes tahab ennast arendada, saab seda teha igas teatris, igas süsteemis. *Workshop*'id päästavad ainult siis, kui ees on tugev liider, isikus. Me räägime liiga palju sellest, mida meil pole, aga me oleme unustanud, et tuleb teha tööd. Teatril seisab ees kohutav töö, kui ta tahab täna veel mingile tasemele jõuda. Oleme nagu ära unustanud, et see, mida me teatris iga päev teeme, on siiski tõe, mitte parema enesetunde huvides oma lõbuks mängimine.

Meie lavalt on kadumas inimene. Aga vaatajana huvitaks mind just seesama inimene, ainult tema pärast ma teatrisse tuleksingi. Kui inimene laval ei suuda mind köita, kui ma ei hakka temaga ühes rütmis hingama, temaga kaasa looma, siis on tea-

ter minu meelest tühi ajaviide. Elus on palju huvitavamaidki asju kui teater... Laval ei ole inimesi, seal liiguvad ringi näitlejad, kes ei suuda laval unustada, et nad on näitlejad. Selleks, et seda suuta, et kehistada inimest, peab valdama hiilgavalt tehnikat.

Miks näitleja enam seda ei suuda? Ons inimesetundmine niivõrd pealiskaudne, et ei osata süveneda tema mõtte- ja tunde maailma? Näib, et režissöörilt ei ole tal sageli mingit abi loota. Ometi suudavad näitlejad hea režissööri käe all väga palju. Mikiveri filmis «Doktor Stockmann» nad ju tõestasid, et on suutelised mängima inimesi, mitte näitlejana esinema. Nii et kui me räägime näitlejate professionaalsuse langusest, siis tähendab see, et ka lavastajad ei ole piisavalt professionaalsed. Minu meelest tehti omal ajal suur viga Stanislavski süsteemiga, millest vähesed aru said, aga mida kõik tsiteerisid. Räägiti suurest läbielamiskunstist, läbielamisest laval, aga hoopis vähem tehnikast, mille abil selle tulemuseni jõuda. Ega näitleja peagi alati laval läbi elama. Ta võib seda teha, aga ei pruugi. Tema asi on tehnika, mille abil tulemus saavutada. Läbi elama peab publik! Muidugi, publikut võib ära petta. Aga tegelikult ei saa. Vaataja võib teatrit lahkudes isegi öelda, et talle meeldis, et päris tore... kuigi ei olnud midagi, mis teda haaranuks. Ta ei oska öelda, mille tõttu ta rikkamaks sai või vaesemaks jäi.

Me peame mängima klassikat. Klassika najal kasvab teater, kasvab näitleja. Oleme juba sealmaal, et meie näitleja ei oska enam lugeda värssi. Hea küll, võib-olla on seda juba liiga palju nõuda. Aga diktsioon? Me ei kuule enam oma näitlejaid lavalt. Meil on palju näitlejaid, keda sügavalt austan nende ande pärast. Aga kui ma enam ei kuule, mida nad laval räägivad, kellele siis enam nende anne? Klassikas leiame ka tõe. Miks on Shakespeare mujal maailmas ikka veel nii populaarne ja miks meie seda nii vähe mängime? Me kardame juba klassikat mängida, isegi kõige tugevamad lavastajad kardavad. Ja siis võetakse tükid, mis lähevad. Ometi on just Shakespeare'il see inimene, keda me lavalt praegu nii otsime. Ma ei unusta kunagi P. Scofieldi kuningas Leari P. Brooki lavastuses. Tavaliselt nähakse Leari vanameest, kellele tütreid on liiga teinud. Seda lavastust vaadates mõistsin, kes on Lear. Otsekui stalinistliku terrori esindaja, kes alles elu lõpul, oma hulluses hakkab maailma mõistma, aru saama, mis tema ümber toimub. Silmad lähevad lahti... Millised võimalused tänase jaoks! Aga me kardame! Peaaegu kõik kardavad, sest klassika lavastamises on vaheaeg liiga pikk olnud.

Ma ise ei taha enam teatrisse minna. Ma kardan. Kardan valet. Teatris on palju valet. Inimesed maksavad pileti eest 2 rbl 60 kopikat ja selle eest pakutakse neile valet. (Aga samas, selle raha eest jälle tõe tahta on vist ka liiga palju tahetud?!)

ÕNNITLEMES!

1. juuni — PEETER TOOMING,
«Tallinnfilmi» režissöör ja
operaator — 50
7. juuni — ERI KLAS,
«Estonia» peadirigent,
NSV Liidu rahvakunstnik
— 50
8. juuni — LEMMO ERENDI,
viuldaja, Eesti NSV
teeneline kunstitegelane — 50
12. juuni — ALICE ROOLAID,
lauljatar, laulupedagoog
— 75
17. juuni — EINO BASKIN,
«Vanalinna Stúdio»
kunstiline juht, Eesti NSV
rahvakunstnik — 60
18. juuni — JURI JÄRVET,
Eesti Draamateatri näitleja,
NSVL rahvakunstnik — 70
23. juuni — LINDA KORSTNIK,
Noorsooteatri kauaaegne
jumestuskunstnik — 60
23. juuni — NATALJA LUKASSEVITS,
«Estonia» endine
balletisolist — 50
24. juuni — UNÓ PUUSAAG,
«Estonia» endine
balletisolist — 60
27. juuni — VIKTOR SAMOILOV,
«Vanemuise» kirjandusala
juhataja — 60
29. juuni — REIN OLMARU,
Rakvere teatri direktor ja
näitleja — 50
29. juuni — VOLDEMAR PA AVEL,
«Vanemuise» näitleja,
ENSV teeneline kunstnik
— 70
30. juuni — BRUNO LUKK,
TRK professor, Eesti NSV
rahvakunstnik — 80

Teater ei ole mõeldav ilma näitleja ja publikuta

INTERVJUU GYÖRGY SPIRÓGA

TAMÄS KOLTAI



Mitu näidendit sa oled siiani kirjutanud?

Umbes kakskümmend viis.

Palju neist on lavastatud?

Kaheksa.

Mis selle põhjuseks on?

Esiteks on nendest kahekümne viiest vähemalt tosin nii kehvad, et ma pole neid käest andnud. Need viis, mida ma heaks pidasin, aga mida pole lavastatud, ilmusid 1982. aastal trükis.* Ma arvan, et neid pole mängitud sellepärast, et need on sündinud kirjutuslaua taga, täies üksinduses, teatrivõõralt. Ma püüdsin, tänapäeva ungari teatri mängustiilist ära tõukudes, välja töötada poeetilisemat või filosoofilisemat draamatüüpi. Ühelt poolt ma ignoreerin tehnilisi võimalusi, see tähendab seda, et Ungaris ei ole üldiselt üheski teatris üle kolmekümne näitleja; mul on näidendeid, mille puhul läheb vaja üle viiekümne näitleja. Teiselt poolt

ma püüdsin oma kujutlusteatris saavutada niisuguseid ooperlikke efekte (vastandina põhiliselt naturalistlikule ungari näitlemisele), milletaolist tuntakse ainult poola teatris. Seda, kas need mu näidendid on head või halvad, ma ei oska hinnata, kuni neid pole mängitud. Et aga puudub vaateviis ja mängustiil, mis nende lavastamiseks vajalik, siis on võimalik, et see ei selgugi iial. Kuigi, kui ma järele mõtlen, siis on ungari draamakirjanduses teos, mida võib-olla ka autor ise raamatu-draamaks pidas, aastakümneid hiljem selgus aga, et tegemist ei ole siiski ainult lugemiseks sobiva dramaatilise poemiga, vaid esitatava lavateosega. See teos on Madáchi «Inimese tragöödia». Kes teab, võib-olla sünnib ka mõne minu lavastamata näidendiga samasugune ime.

Millal sa oma esimese näidendi kirjutasid?

1962. aastal. See kukkus välja väga kehv, aga selle põhiideest sündis seitsmeteistkümne aasta pärast mu kõige radikaalsem draama «Rahukeiser».

Millal sa esimest korda teatriga kokku puutusid?

Ühest küljest väga vara, sest mu ema oli 30-ndatel aastatel näitleja, ja kuigi ta siis enam ei mänginud, kui mina sündisin (1946. a —Tlk.), sain ma sellest hoolimata kodust mingi ettekujutuse teatrist. Me teame, et suur osa näitlejaid mängib ka elus, nii kohtasin ma esmalt elus seda, millega ma hiljem teatris kokku puutusin. See on tõenäoliselt põhjus, miks ma, erinevalt kirjan-duslikest kirjanikest, ei ole näitlejate ees maoli; ma tean, millised nad on. Sõna otseses mõttes puutusin ma teatriga kokku aga küllalt hilja, kuivõrd mind huvitas draama kui niisugune, mida ma käsitasin teatrist sõltumatu žanrina. Ma usun, et see arvamine ei ole mul praeguseksi oluliselt muutunud, see tähendab, et teater ja draama ei ole minu teadvuses päriselt üks ja sama. 1975. aastal sattusin ma stipendiaadist draamakirjanikuna tollasesse

* 1987. a ilmus Spiró teine näidenditekoogu, mis sisaldab 5 draamat, mis kõik on ka lavastatud (kaasa arvatud «Aed» ja «Kanapead»).

Rahvusteatrissa, hiljem, 1978/79. hooajal sain ma uue juhtkonna all uuesti stipendiumi, alates 1981. aasta lõpust olen ma aga Kaposvári Gergely Csiky teatri dramaturg.

Niisiis seob kindlat kuupalka tähendav amet sind teatriga, kutsumuslikult oled sa aga samavõrra pädev õiges mitmes žanris, kui romaankirjanik, novellist, luuletaja, tõlkija ja mitte viimases järjekorras kui draamakirjanik. Üksvahe avaldasid sa regulaarselt teatriarvustusi ja äsja ilmus sul raamat keskidaeuroopa draama ajaloost. Mis koht on sinu mitmesuunalises tegevuses näidendi kirjutamisel?

Tõenäoliselt keskne koht. Mitte et ma oleksin suutnud selle kahekümne viie aastaga, kuueteistkümnendast eluaastast neljakümne esimeseni, endale tõendada, et ma olen sündinud draamakirjanikuks. Üks nõutavaid eeldusi, see, et ma olen ebaharmoniline isiksus, on selleks igatahes olemas. Tõenäoliselt on mul ka varjatud näitlejavõimeid, ma suudan end erinevate tegelaskujuhingeellu sisse elada, ometi on võimalik, et mitte draama ei ole see, milles ma suudan oma võimeid kõige paremini avaldada. Aga sõltumata sellest huvitab draama mind kui filosoofiline vorm. Draama on žanritest kõige

abstraktsem vorm, ja niisiis vaatan ma teda kui mingit lahendatavate ülesannete kogu, matemaatikaalaste näidete varamut, mida võib läbi mängida. Ma tunnen, et ma võin seda teha juba sellegi pärast, et paar-kolmsada aastat puudub publiku poolt tagatud ühine teatrikeel, mis annaks võimaluse teatavas draamatüübis massiliselt tükke kirjutada. Minu jaoks on draama eksperimentaalne žanr ja sellisena huvitab ta mind ka siis, kui ma ehk ära näen, et mul on proosa jaoks rohkem annet.

Ühe su varasema intervjuu järgi ei taheta neid tükke, mida sa kirjutad, lavastada, niisuguseid tükke aga, mida lavastatakse, ei taha sina kirjutada. Viimastel aastatel sa nagu siiski kirjutaksid niisuguseid — ja neid ka tõepoolest lavastatakse.

Pärast seda, kui ma radikaalselt eemaldusin olemasolevast ungari teatrist, on Ungaris toimunud üks väga oluline muutus. On tekkinud mõned huvitavad teatrid. Need ei esinda küll päriselt seda arusaama ja mängustiili, mis mind kui draamakirjaniku täielikult rahuldaks, aga nad annavad erakordselt väärtuslikke lavastusi ja mõjuvad publikule. Ma pidin järele mõtlema, mida teha, kas kirjutada edasi abstraktseid näidendeid ja matkida Beethovenit, kes ühe viiulimängija kaebuse peale, et ta on mängimatu partituuri saanud, hüüdis nõrduvalt, et «mis on minul teie idiootliku viiuliga asja», või uurida, mis moel oleks minu abstraktne, eeskätt loogilistele vormidele tuginev mõtlemisviis paaritav olemasoleva teatri mängustiiliga. See on andnud kohati halbu kompromisse, aga võib-olla on sellest sündinud ka teoseid, mis ühendavad neid kaht üpris vastandlikku asja — tänapäeva ungari teatri mängustiili ja minu abstraktset mõtlemisviisi —, nii et ma ei ole pidanud ülearu hinnaalandust tegema.

Neid sinu uut tüüpi näidendeid on lavastatud Kaposváris ja (Budapesti) József Katona teatris. Vaevalt see on juhus, mis sind nende kahe teatriga seob. Ühes, nagu sa meelde tuletasid, oled sa ka dramaturg. Mis on selle tihedama sideme sisu?

Kummaski teatris on lavastatud kaks minu tükki, ja on ka minu tõlkeid mängitud. Need kaks teatrit on kaks naaberkindlust, nad võistlevad teineteisega, jälgivad teineteist, meelitavad teineteise jõudusid ära, neil on ühine stiil, see

György Spiró ja Ingo Normet Ungaris, 1988. a kevadel.

Ü. Aaloe foto



on tegelikult üks teater. Kujunemisloolt on nii, et József Katona teatri rajas üks osa Kaposvári teatri trupist ja üks osa samamoodi mõtlevast Szolnoki trupist. Ilmselt seob mind nende kahe teatriga see, et need on kaks parimat teatrit Ungaris, kus on suurepärased näitlejad, kellelt ma saan innustust, ja nendes kahes teatris on parimad lavastajad. Väga erinevad inimesed, aga kõik väga andekad, ja hea meelega ma kirjutaksin igapähele neist sobiva tüki.

Esiatgu oled sa kirjutanud aga tüki kahele näitlejale, mis on küllalt haru nähtus teatripraktikas, viimati esi-nes seda ehk kahekümnendate-kolme-kümnendate aastate Ungaris: «Kelmi» Tamás Majorile ja «Kanapead» Hilda Gobbile. Mida tähendab sulle tellimise peale näidendi kirjutamine?

Ühel juhul ma sain töepoolsest Tamás Majorilt tellimise, teisel puhul palus József Katona teatri direktor, et ma kirjutaksin ka Hilda Gobbile ühe suure osa. See, et ma heitlen abstraktsete vormiprobleemidega, moodsa draama tõeliselt lahendamatu eksistentsiküsimustega, ei tähenda, et teatris endas ei oleks minu jaoks midagi väga täht-

sat. See kõige tähtsam on — näitleja. Teater on mõeldav ilma draamata, teater on mõeldav ka ilma lavastajata, aga teater ei ole mõeldav ilma näitleja ja publikuta. Mina olen tegelikult alati kirjutanud näitlejakeskseid abstraktseid näitemänge, ja ma olen veendunud, et need on mängitavad, just sellepärast, et nad on kujuteldud näitlejaile. Ma ei saa enne stseeniga midagi ette võtta, vähe sellest, ma ei saa ühtegi lauset kirja panna, kuni ma ei näe konkreetset inimest laval, ei näe, kus vastav näitleja seisab, ei näe, kes kust kuhu läheb, ja ei kuule tema häält.

Niisiis sa mõtled näitlejast ka siis, kui sa ei kirjutagi näidendit «tellimise peale»?

Aga muidugi. Näiteks mu esimesed paar lugu valmisid nii, et enne kui ma tööle hakkasin, «jaotasin» ma osad välja. Siis veel mitte ühe teatri näitlejate vahel, vaid nii, et ma korjasin oma kujutluses eri paigust kokku ühe väga hea trupi, panin näitlejad üksteise kõrvale ja ma hakkasin kuulma nende häält. Nii et näitleja saab mind aidata ka siis, kui ta ial selles tükis ei mängigi.

Jätkates eelnevat mõttekäiku: siiani sa oled rääkinud draama ja teatri omavahelisest suhtest kui vormialasest väljakutsest. Sinu viimases draa-

*G. Spiró «Aed» Pärnu «Endlas» (lavastaja I. Nor-
met). Stseen lavastusest.*





«Aed». Janos — Andres Ild.

mas, «Kanapeades», aga tunnen ma ka väga tugevat ühiskondlikku väljakutset. Sa kujutad selles niisugust tegelikkuse lõiku, millele üldiselt ei ühiskond ega teater hea meelega otsa ei vaata. Sellega seoses huvitaks mind ühest küljest, mida tähendab sinu meelest draama kui ühiskonna peegelpilt, ja teisest küljest, mis kogemusi sul on seoses «Kanapeade» vastuvõtuga publiku poolt.

Minule tähendab see draama natuke muud kui publikule. «Kanapead» on Boileau' kolmes ühtsuses sõnastatud draama. Laval räägivad mitmesugused tegelaskujud, määrav tegu — tapmine — sünnib kulisside taga. Seda klassitsistlikku dramaturgiat ma olen tegelikult alati vältinud ja olen seevastu ideaaliks pidanud pigem vaba, Shakespeare'i või sellest veel kaootilisemat draamat. «Kanapeades» ma katsetasin siiski selle minule kitsana näiva dramaturgiaga, sest ma jõudsin äratundmisele, et elu ise, mida me kogu maailmas, ja nii ka Ungaris elame, on kitsas, nii et kui ma otsin sellele adekvaatset draamavormi, siis ma leian selle tõenäoliselt kitsast klassitsistlikust dramaturgiast. Kui see klassitsistlikku tragöödiat või kreeka saatusetragöödiat meenutav vorm on käivitata, siis on ehk võimalik ühiskonna süvakihetidest esile kaevata neid arhetüüpseid draamakonglikte, mis on minu veendu-

muse kohaselt saatnud kogu Euroopa ajalugu ja ei ole iial kadunud. Märkide järgi võib minu abstraktsena näiv vormiline mõtlemisviis aidata tänapäeva ühiskonnast pinnale tuua väga iidseid, arhailisi mõtlemisviise. Sedasama saaks selle sama draamavormiga teha tõenäoliselt ükskõik kus kohas maailmas.

Nii et sa oled sellega nõus, et paljud näevad paralleele «Kanapeade» ja Edward Bondi draama Saved vahel?

Pigem on Bond mulle andnud impulsse selles draamatüübis mõtlemiseks. See on Stanisław Wyspiański, geniaalne sajandivahetuse poola draamakirjanik, keda maailm kahjuks ei tunne. Wyspiański on kirjutanud mõne kreeka laadi tragöödia, mille tegevus on paigutatud temaaegsesse Poolasse. Hiljem ta tõukus sellest vormist ära ja jõudis üpris originaalsete, laval peaaegu teostatamatute vormideni, aga temagi kontrollis, kas hinge ja ühiskonna sügavuses on veel olemas kõige esmalt kreeklaste poolt esile toodud konfliktid. Ta leidis, et on. Mina ainult kordan tema katset.



«Aed». Anna — Laine Mägi.

Publik tajub sinu vormialast mõtlemist tõenäoliselt ainult latentsel kujul, seda ebameeldivamalt ja piinavamalt puudutab teda aga see igapäevase elu drastiline rämedus, mida 53

lavalt õhkub. Ma ei mõtle neid kõnekeelsusi, mida inglane nimetab «neljatähelisteks sõnadeks» ja mida kaua aega ei peetud laval väljaõeldavaks, vaid seda Artaud' mõistes julmust, mis tuleneb sellest, kui meid oma vaistudega vastandatakse. Mis kogemused sul on, kas vaataja suudab seda šokki taluda?

Ma näen, et suudab. Selles mõttes on mõõduandvad just etendused, vaatajate vahetu reaktsioon, sest see, mida vaataja mitu päeva hiljem ütleb, kuidas ta oma tundeid sõnastab ja kuidas ta neid selle sõnastusega moonutab, pole enam nii huvitav. Huvitavam on käigu pealt publikut jälgida. Ma olen näinud, et publik — kas talle meeldib see, mida ta näeb, või ei meeldi, kas ta on sellega nõus, et piinavaid tänapäeva probleeme lavale tuuakse, või ei ole — on nagu puuga pähe saanud, tähendab näidend töötab. Ilmselt ka sellepärast, et lavastus on väga hea. Ma olen näinud inimesi, kes lõpuks nuuksusid ja vankusid riidehoidu, nii et ei saanud rääkida. Ka aplaus algab alati raskelt, see tähendab, juhtub see haruldane asi, et vaataja unustab ära, et ta on teatris, ja ei oska enam öelda, et see on ainult mäng. Pole kindel, et see tuleb näidendi esteetilisest väärtusest. Ma ei ole sugugi veendunud, et «Kanapead» on täiuslik draama. Temas on osi, mida ma ei suutnud kirjanuslikult lahendada. Mul pole kombeks pihtida ja ma ei ütle ka praegu, mis osad need on, aga ma tean, kus ma oleksin pidanud inimese hinges sügavamale minema, sest draama situatsioon tingib

«Aed». Musike — Juta Tints, Teadlane — Aare Laanemets.

K. Pruuli fotod



seda, ja ometi ei suutnud ma sügavamale minna. Kas siis sellepärast, et seda sügavust minus pole või et ma pole midagi niisugust veel üle elanud. Aga seda ma siiski näen, kuidas see tükk vaatajatesse mõjub. Ta vapustab neid, ja see on väga tähtis. Võib-olla see ongi teatri ülesanne.

Missugusena sa näed draamakirjaniku ja üldse draama kohta nüüdisaja ungari teatris? Sellel on ka üks kitsam professionaalne aspekt, vähemasti mõne aasta eest veel oli, ja mind huvitab, kuidas sa praegu seda hindad. Nimelt kui keegi otse draamakirjanikuna alustab, suhtutakse sellesse väga umbusklikult. Enne sa pead novellistina või romanistina läbi lööma, et sind üldse kui draamakirjanikku arvesse võetaks.

Jah, ma usun, et nii see on. Ka praegu tuleb noorel kirjanikul palju-palju aastaid oodata, enne kui tema esimene asi lavale jõuab. Kuigi nüüd on juba olemas paar erandit, üksikutel juhtudel on võimalik ka kahekümne viie aastase lavale pääseda, mis veel paari aasta eest oli mõeldamatu. Siin on ehk väike paranemine toimunud. Teisest küljest ma ei mõista, millest see tuleb, et niisugusel maal, kus teatreid riiklikult doteeritakse, see tähendab materiaalne läbikukkumine on peaaegu välistatud, ja ka moraalse läbikukkumise võimalus on minimaalne, sest ka klassikalavastustega võib läbi kukkuda, ei ole lavastajad ettevõtlikuma vaimuga. See on mulle lihtsalt mõistatus. Et miks ei lavastata segaste, ebaküpsete, settimata, aga siiski tänapäevaste asjade suhtes tundlike inimeste töid, selle asemel, et lakkamata ette võtta kindlaid, sissetöötatud menütükke, mis tänapäeval ei olegi ehk enam kindlad menütükid, vaid on ainult sellena kirjas. Lavastajates töötab nähtavasti mingi väga väärdunud, veider mehhanism.

See, mida sa ütled, on üleeuroopaline nähtus. Kui sa vaatad neid kuulsa nimega lavastajaid, kes kuuekümnendatest aastatest peale määravad Euroopa teatri — täpsemalt iseenda ja enda kaudu teatavate truppide ilme, siis sa näed, mõni väga harv erand välja arvatud (võib-olla Peter Steini ma oskaksin nii äkki erandina nimetada), et nad saavutavad neid oma suuri kunstilisi tulemusi klassikalavastustega. Nii et järelikult ei või ka nemad endale lubada kaasaegsete autoritega riskimist? Kuigi nemad



G. Spiró. «Kanapeade» proovilt «Endlas», aprill, 1989. Margus Oopkaup, Elmar Trink.

on, tänu oma positsioonile, materiaalselt sageli palju kindlamas seisundis kui mõni Ungari teater. Nii et ma ei näe nii ühemõttelist seost dotatsiooni suuruse ja oma autorite lavastamisega riskimise vahel.

Töenäoliselt on asi ikka veel selles, et teater tahab olla iseseisev kunstiharu. Selles suunas toimub tohutult palju, ja kui ma mõtlen, ütleme, Bob Wilsoni või Mnouchkine'i lavastustele, mis ei ole üles ehitatud mitte tekstile, vaid paljudele muudele asjadele — žestidele, vaatepildile, visioonile, ja tekst on ainult juhuslikult olemas, mitte kui

Katrin Nielsen, Liina Tennosaar.



etenduse tähtis koostisosa —, siis võib märgata tööpoolest draamaga radikaalselt vastandliku teatri väljakujunemist. See on hea, sest tööpoolest ei ole mingit mõtet mängida draamasid, mille sisu on ammu juba vananenud. Mina pooldan kõigest hingest seda teatri-revolutsiooni. Probleem on minu jaoks selles, et Ungaris ei ole see protsess suutnud radikaalselt välja areneda. Oli küll sellesuunalisi katseid kuuekümnendatel aastatel, ja ka tänapäeval on üks erakordselt andekas amatööride trupp, kes seda laadi teatrit radikaalselt esindab. Nende tähendus on teatriajalooline, aga siiski lähtuvad ka nemad tekstist ja nende parimad lavastused on sündinud siis, kui neil on korda läinud nõrgaks peetud näidendist tõelisi draamatilisi sügavusi välja kaevata. Igal juhul tahavad nemad operit ja tahan ka mina. Ungaris on teatril töenäoliselt ikka veel alaväärsuskompleks kirjanduse suhtes. See toimib ka neis inimestes, kes kõige enam võitlevad kirjandusliku



Margus Oopkaup.

draama vastu. Töenäoliselt see ongi üks draamakirjanike ja teatrite vaheliste arusaamatuste põhjusi. Teatrid ei toeta alles katsetavaid, sugemata draamakirjanikke, sest nad pole rahul vanemate põlvkondade vormidega ja oletavad, et noored kirjutavad täpselt samamoodi. Välja arvatud erandid, kui mingi sisu- 55



«Kanapeade» proov «Endla» teatris. Keskel lavastaja Ingo Normet.

J. Tensoni fotod

lise väärtuse pärast mängitakse niisugust teksti, millega trupp või lavastaja kunstiliselt, vormiliselt rahul ei ole, on draama ja teatri lahusolu ammune tõsiasi. Ma ei usu, et see olukord paari põlvkonna jooksul muutub.

Samal ajal väidavad paljud — seda on siit kaugelt muidugi raske kontrollida —, et Euroopa teatris on alanud vastupidine protsess. Nagu tugevneks seal uuesti verbaalsus, see tähendab, nagu tõuseks nüüd vastukaaluks kuuekümnendate aastate režissööriteatrile ja seitsmekümnendate aastate rühmateatripüüdlustele uuesti esiplaanile tekst. Ma ei tea, kas sinul on selles kogemusi?

Kuna keel on inimestevaheliste kontaktide üks tähtsamaid kandjaid ja neid kontakte ei ole võimalik väljendada üksnes žestide süsteemiga ja üksnes hääliitsustega, artikuleerimata hüüetega, vaid me ka räägime, siis ei maksa keelest lahti üelda. Pigem tuleb keelele üheskoos uusi võimalusi otsida. Põhiprobleem on muidugi selles, et kunagi, teatri hiilgeajal, ütleme Shakespeare'i või Molière'i ajal, oli kirjanik, lavastaja, näitleja ning ettevõtja üks ja sama isik. Kui siis tekkis tööjaotus, kujunes välja üpris õnnetu olukord, mida nüüd Mnouchkine või Peter Stein või Wilson või Brook püüavad likvideerida. Nad teavad, et kui kas kogu kollektiiv või paar juhtivat näitlejat ja lavastaja loovad 56 kollektiivse tööga nii tüki kui ka lavas-

tuse, siis võib see olla parem, kui et lavastaja, kirjanik, dramaturg ja näitleja tegutsevad igaüks eraldi oma kitsal erialal. Teater pole koht, kus jäik tööjaotus on tingimata viljakas. Hea oleks, kui ka tänapäeval kirjutaksid näitlejad ise endale tükke. Niisugused näitlejad, kes suudaksid ühtlasi lavastada. Kui tuleks kunagi üks näitleja, kes ei piirduks sellega, et ta on ainult näitleja või ainult lavastaja või ainult kirjanik, vaid oleks kõik kokku, siis võiks sündida isegi kas või uus Shakespeare. See on muidugi ande, tegevusvabaduse ja ka juhuse küsimus. Ilmselt ei saa niisugune tüüp ilmuda ükskõik mis ajal. Selleks tuleb eelnevalt teatavad vormid välja töötada.

Ma mõtlen, et sellest üheisikulisest kollektiivsusest ihast tuleneb see, et sa ühe oma tüki ise lavastasid, ja nagu ma tean, on juttu olnud ka sellest, et sa veel teiseigi lavastad. Kas sind ikka veel hõidab lavastamine kui ühel isikul lasuva vastutuse nostalgia teatrilavastuse ühtse pildi või, ütleme, kontseptsiooni suhtes? Ühesõnaga: mida sa lähemal ajal lavastad?

Mõne aasta eest ma lavastasin ühe oma farsid. See ei olnud just tugev näidend ja lugemisproovil ma nägin kohe, et üks roll tuleks täiesti maha tõmmata, aga ma ei saanud seda enam teha, sest näitleja, kellega me olime lepingu sõlminud, oli kohal, ma ei saanud talle öelda, et vabandust, kirjanikul on siin aps, palun minge ära. See oli üks probleem. Teine oli äratundmine, et hea lavastaja võib omalt poolt kirjaniku mõtlemisele midagi juurde anda, võib rikastada teost. Kui aga kirjanik ise lavastab oma tüki, siis ta ei anna suure töönaosusega sellele midagi juurde, vaid teeb ainult seda, mis tekstis on, ja seda on vähe. Vähemasti selle loo puhul oli vähe. Kui mul uuesti mõte tuli midagi lavastada, siis hakkas mind huvitama üks Wyspiański draama, mille ma olen tõlkinud, ja kui mul on aega, siis ma ehk lavastangi selle. Wyspiańskil oli oma visioon, minu pilt sellest draamast läheb aga tema omast lahku. Kui need kaks pilti teineteist rikastades kokku pörkaksid, võiks sellest põnev lavastus tulla. Aga ei või ial teada, kuidas elu kujuneb. Mul on üpris pentsikuid stsenariume. Ma näen aeg-ajalt kummalisi pilte. Ka see pole välistatud, et ma võtan kunagi kätte kaamera, kuigi ma esialgu ei tea, missuguse nupu peale vajutada, et ta käima läheks.

Ajakirjast «Kritika» 1987 nr 10
tõlkinud EDVIN HIEDEL

Eesti tõsielufilmi suundumustest

TIINA LOKK

Milline on hetkeseis Eesti tõsielufilmis? Kas ühiskondlik-poliitilises elus nii tormiline 1988. aasta osutus sama murranguliseks ka meie dokumentalistikas?

Ligi kaksikümmend aastat on Nõukogude Liidus dokumentaalekraan vaikunud. Keskstuudiotest tehtud tõsielufilmidest õnnestus vaid üksikuil «Goskino» «kastreerimismasinast» kuidagi-moodi läbi vingerdada ning kujuneda ideelis-kunstiliseks sündmuseks. Filminimeste kitsas ringis räägiti aga samal ajal Baltikumi uuest dokumentalistika koolkonnast (selle olemasolu jaatamine või eitamine vajaks eraldi filmiteoreetilist analüüsi). See oli aeg, mis rikastas meie keelepruuki selliste väljenditega nagu «riiklik film», «vaaraode kroonika» ning «riiulifilm». Esimesena nimetatute alla mahub peaaegu kogu tolleaegne keskstuudiote toodang, kinokülastaja mäletab neid filme seansi lisana ja nendega olid üle ujutatud kõik kinoekraanid. «Riiulifilme», aga paljud muidki tõsiseid filme demonstreeriti valdavas osas tänu üksikute inimeste missioonitundele ning kodanikujulgusele. Mällu on jäänud Jüri Müüri, Andres Söödi, Peeter Toominga jt «riiulifilmide» õhtud, mis aitasid säilitada tunnet, et kuskil on ka filmimehed, kes ei valeta. Pole kuigi kaugel need ajad, kui üks endast lugupidav keskstuudio dokumentalist võis end tunda nagu jumal taevas, sest filmi tehes ei olnud oluline näidata mitte seda, kuidas me tegelikult elame, vaid see, millisena parteitegelased tahtsid, et me ole välja näeks.

Vaikuse Liidu dokumentalistikas purustasid Läti kineastide filmid «Kas on kerge olla noor?» (Juris Podnieks, 1986) ja «Kõrgeim kohus» (Hercs Franks, 1987). Eesti tõsielufilmid pääsesid aga riiulilt või vabariiklikult ekraanilt (sisuliselt tähendab see pea-

aegu ühte ja sama) lõpuks ometigi festivalidele ning seega laiemale publiku ette.

J. Podnieksi ja H. Franksi töödele järgnes rida teisi filme, üks huvitavam ja teravam kui teine, nagu «Metsavaim. Vana mehe pihtimus», «Emand tundra», «Solovetski võim» jt, mis kõik annavad alust rääkida põhimõttelisest murrangust Liidu dokumentalistikas. Kas aga sisuline ja vormiline pööre keskstuudiote tõsielufilmis võib ning peab mõjutama dokumentalistika arengut Eestis?

Toimuvat Liidu tõsielufilmis iseloomustab eelkõige põhimõtteline muutus dokumentalisti suhtumises tegelikkusesse. Dokumentaalfilm sai tagasi ühe oma põhifunktsioonidest — kajastada reaalselt elu. Määravaks kujunes TÕE kriteerium. Valitseva ideoloogia huvides tegelikkust suvaliselt ümber komponeerivast ja lavastavast režissöörist on saanud ümbritsevasse eluolusse äärmise pieteeditundega suhtuv dokumentalist, kes püüab eelkõige jälgida ja jäädvustada elu nii, nagu ta on, hoidudes seda kunstiliste või ideoloogiliste vahenditega mõjutamast. Dokumentalistika murrangulist uuenemist näitabki kõige selgemini tõsielufilmides ilmnev tegelikkuse demüstitseerimise tendents, mis omakorda ei jäta mõju avaldamast filmi esteetikale. Montaaž ja muud võtetechnilised abivahendid kujundi loomisel on jäänud tagaplaanile, kujundit püütakse leida ümbritsevast keskkonnast, elust endast. Kui seni oli kaadri põhiliselt info edastamise funktsioon, siis nüüd on sellele lisandunud kujundit kandeve tasanud.

Eesti dokumentalistikat on aga juba peaaegu paarkümmend aastat ilmestanud tegijate püüdlused saavutada maksimaalset tõelähedust. Tegelikkuse demüstitseerimine ja sellest tulenev filmi esteetika iseloomustab näiteks A. Söödi 57



«Pärnu — mure ja häbi!?!». Režissöör Enn Säde. Ettevaatust! Meri.



«Kuidas elad, Virumaa?». Režissöör Peeter Tooming. Virumaa põlev vesi.

P. Ulevainu foto



autorifilme, mis omakorda on avaldanud mõju terve koolkonna kujunemisele.

Eestimaale ja eestlastele sedavõrd tormiline ning sündmusterikas 1988. aasta ei saanud seega kaasa tuua tõsielufilmi põhimõttelist uuenumist sarnaselt teiste stuudioteaga. Kui praegust Liidu dokumentalistikat iseloomustab autorifilmi teke, siis paradoksina oli see Eesti tõsielufilmis olemas isegi kõige süngemal seisakuajal, mis oli ühtlasi meie dokumentaalfilmi kõrgpunkte.

Võrreldes varasemaga, võime rääkida vaid aktsentide ning nüansside ümberpaigutamisest; põhiliselt oleme aga jäänud iseendaks. Ühiskonnas kujunenud situatsioon on tegelikult legaliseerinud meie dokumentalistikas juba aastaid valitsenud kunstimeetodi. Küll on aga nii «Eesti Telefilmis» kui ka «Tallinnfilmis» laienenud käsitletavate teemade ja probleemide ring. Ekraaniõiguse on saanud seni tabudeks peetud rahvustemaatika, keskkonnakaitse, migratsioon, oma kodu teema ja ühiskondlik-ajalooliste protsesside uudne käsitus.

Praegune aeg on soodus probleemfilmitekkeks, üldine on publitsistika võidukäik. (Mida küll oleks võinud sellistes oludes teha J. Müür?!). Mõistagi mõjutab kõik see probleemifilmi üldist olemust. Kadunud on alati käepärast olnud tootmiskonfliktid. Eesti dokumentaalfilm on valdavas osas olnud inimkeskne ja on selleks ka jäänud, küll aga on probleemiasetus muutunud märksa ulatuslikumaks: tegijaid huvitavad seosed inimene ja aeg, inimene ja ühiskond, inimene ja keskkond. «Eesti Telefilmis» on ilmselt ülemineku-aeg, võib tunda, et tegijad naudivad seda, et saab teha filme vabal teemal, ilma välise surveta. Kolm-neli aastat tagasi oleksid vaevalt sündinud sellised sisemisest loomelustist kantud filmid nagu «Kann allikal» (D. Supin), «Veealune muusika» (K. Svirgsden) ja «Kiviaid» (V. Pohla), mida oleks olnud väga raske lahterdada programmilise temaatika järgi.

«Lahkumine Borodinit». Režissöör Peeter Tooming. Kunda tsementeeritud loodus.

P. Ulevainu foto

Üldistused, milleni autorid oma filmides jõuavad, on sotsiaalselt sügavamad ja mõjuvamad kui aastaid tagasi. Märt Müüri film «Aidake meil elada» analüüsib publitsisti teravuse ja täpsusega inimese ja ühiskonna suhet. Kõlama jääb küsimus: kuivõrd on tema filmi peategelane stagnatsiooniaegse ühiskonna saadus, kuivõrd ohver, kuivõrd ta ise aitas kaasa sellise ühiskonna taastootmisele.

Inimene ja loodus, inimene ja progress, Eestimaa ja ökoloogiline katastroof on dramaturgiliseks keskmeks filmides «Pärnu — mure ja häbi!?» (E. Säde), «Kuidas elad, Virumaa?» ja «Lahkumine Borodinist» (P. Tooming) ning «Ilves» (R. Maran). Enn Säde töö on tehtud klassikalise populaarteadusliku filmi skeemi järgi. Tänu täpselt läbimõeldud, teravale publitsistlikule tekstile ja pildile joonistub konkreetset Pärnu situatsiooni kaudu sisuliselt välja terve Eestimaa keskkonna probleemidega seonduv mure ja häbi. Sama teema läbib kõiki P. Toominga Virumaa-ainelisi ringvaateid. Kahjuks aga ei kanna Toominga «Kuidas elad, Virumaa?» endas enam seda üldistusjõudu nagu ringvaated või «Lahkumine Borodinist». Tekkinud on kordused, seda nii sisuliselt kui ka režiis.

Aeg on teinud võimalikuks käsitleda meie ajalugu uutest seisukohtadest lähtudes. Eestlastele nii valusad ja keerulised 1939/40. aasta sündmused on leidnud kajastamist filmides «Loss» (L. Ilves) ja «Miss Saaremaa» (M. Soosaar). Näidata ühe inimese saatuse kaudu tegelikult terve maa saatust ja ajalugu ei ole midagi uut. Määravaks osutuvad siin aga detailid. Ja selleks peab olema Mark Soosaar, et leida üles säärase tavatu, samas aga ka tüüpilise saatusega naine, nagu on tema miss Saaremaa 1931. Ja ka selleks peab olema ilmselt Soosaar, et otsida arhiivi sügavustest välja sedavõrd unikaalsed kroonikakaadrid. Tänu valitsevale ajavaimule on saanud võimalikuks meie lähiminekivõtte objektiviivne käsitlemine. Lisaks filmidele «Loss» ja «Miss Saaremaa» valmis veel Vello Kallaste tõsielufilm «Ajalooleksam», mis läbi Hans Kruusi elu püüab selgust tuua EKP VIII pleenumi keerdkäikudesse ja sellele järg-



«Sõnum». Režissöör Valentin Kuik. Ülal: Kohtumeditiini ekspertiisis. All: Lurichi ja Abergi säilmete kodumaale tooja Edmund Viisileht.



«Talu». Režissöör Peep Puks. Olev Anton C. R. Jakobsoni Talumuuseumi heinamaal.

nenud sündmusesse. Film on huvitav oma dramaturgiliselt lahenduselt, sest puudub filmikangelane traditsioonilises mõttes. Vähe on kaadreid, kus n ä e m e Hans Kruusi, ometi on tema mõtteline juuresolek pidevalt tuntav. Vahelduvatest kroonikakaadritest ja sündmustest osalenud inimeste intervjuudest saame aga pildi ajastust ning ühe inimese saatusest selles ajas.



«Miss Saaremaa». Režissöör Mark Soosaar.
 Ülal: «Miss Saaremaa 1931» Ljubov Hermann.
 All: Vabastajad.

Paari viimase aasta kesksemateks ajaloolisteks teemadeks ajakirjanduses olid 1939/40. ning 1950. aastad ja tollest sündmustest tulenev. On hea, et need leidsid väljundi ka tõsielufilmis, samas oleks aga codanud, et filmitegijad rikastanuks üldist pilti oma poolsete otsingute ja ootamatu probleemiasetusega. Selles mõttes mõjub värskest Valentin Kuigi «Sõnum». Reportaaž sellest, kuidas kulgeb Lurichi ja Abergi maiste säilmete ümber tekkinud kõmuline lugu, suunab vaataja mõtted rahvuskangelase teemale.

Tervikuna jääb 1988. aasta probleemfilmidest kumama küsimus, milleni jõuti igas filmis, olenemata käsitletavast vald-

konnast — küsimus sellest, missugune võib olla ühe rahva olevik ja tulevik, kui talt on ära võetud minevik. Ouline on seegi, et möödunud aasta probleemfilmide põhjal võib kindlalt öelda, et kõik tegijad on hakanud rohkem tajuma oma dokumentalistirolli.

Nii nagu viimastel aastatel on ekraaniõiguse saanud paljud meie ühiskonna senised tabuteemad, nõnda on muutunud ka filmikangelase valiku printsiip. Siiani keskstuudiote loomingule iseloomulik sotsialistliku võistluse autahvlikangelane on asendunud tege-lasega, kelle karakteri vastuolusid ei peideta, vaid pigem vastupidi. Ekraani on vallutanud kangelased sootsiumi äärealadelt: punkarid, kurjategijad, saatuse keerdkäikudes sattunud parteitöötajad, küüditatud ning küüditajad jt.

Filmikangelase põhimõtteline valiku printsiip Eesti tõsielufilmis on aga juba aastaid lähtunud äksioomist, et elu pole tõlgendatav üheselt. Meenutagem kas või M. Soosaare filmi «Härä Vene maailm» ja A. Söödi «Reporteerit». Kangelase valikus on aga siiski nihked toimunud. Varasemad aastad ei võimaldanud esile tuua kõiki inimkarakteris peituvaid vastuolusid, nende seoseid konkreetse aja ja kohaga. Mõistmaks toimuvat, tahaks kõrvutada kahte filmi — Peep Puksi «Kuuviikerkaart» (1982) ning Renita ja Hannes Lintropi «Meie aja kangelast» (1988). P. Puksi «Kuuviikerkaar» on suurepärase portreefilm ühe kolhoosi rahvast, dramaturgiliselt koosneb see üksikute inimeste väga sümpaatselt joonistatud portreevisanditest. Puks on püüdnud tabada seda imepärast ja igavikulist, mis peitub igas inimeses. «Meie aja kangelane» on aga film inimesest ja ühiskonnast, inimesest ja ajast, milles portreeritava mitmekülgsus ning lai tegevusampluaa omandavad sootuks teise tähenduse, kui esialgu ootasime. Meid ümbritseva argielu ajalikkust ning närvilisust kandvale filmi visuaalsele reale, mida aitab rõhutada Hardi Volmeri muusika, vastandub Mozarti sisemisest harmooniast ja igavikulisusest täidetud muusika. Eks ole meie aja unistusekski mitmekülgne, ent kas ka harmooniline isiksus...

Tüüpiline on, et läinud aasta portreefilm tõuseb kõrgemale kangelasel pelgast portreeterimisest, kätkedes endas teravaid aja ning ühiskonnaga seonduvaid probleeme. «Miss Saaremaa» tõuseb näiteks üldistusteni terve Eestimaa ajaloost. «Meie aja kangelane» ja «Aidake meil elada» on huvitavad veel selle poolest, et mõlemas on peidetud parafraas aastaid laialt levinud positiivse kangelase kontseptsioonile.

Sama probleemi teist serva riivab V. Kuik filmiga «Sõnum», milles mõneti vastanduvad kaks tegelast, Lurich ja vana mees, kes püüab Lurichi maiste säilmete näol rahvale tagasi anda tema rahvuskangelast. Minule on see film eelkõige sellest, keda pidada rahvuskangelaseks ja kellele missugust kangelast vaja on. Kuigile omase vaevalt tajutava irooniaga väärtustatakse ka mehhanism, mis massiteabevahendite kaudu nii usinalt on aidanud lagastada kõike seda, mis peaks olema püha ja puutumatut.

Rääkides portreefilmist, ei saa jätta tähele panemata Vallo Kepi filmi «Üks pilk Betti Alverile». Näib, et pärast pikki, kord vähem, kord rohkem õnnestunud otsinguid on autor end lõpuks leidnud. Töö on tehtud ääretult suure pieteeditundega suhtumises portreeritavasse ning tema loomingusse; on loodud harmooniline ühtsus inimesest ja tema saatusest, loomingust ja ajast. (Kindlasti oli filmi õnnestumise eelduseks P.-E. Rummo stsenaarium.) Nii nagu «Ajaloos eksam», on ka see film dramaturgiliselt üles ehitatud põhimõttele, et kuningat mängib õukond. Ainult ühes kaadris filmi lõpul näeme Betti Alverit ja kuuleme tema häält, inimene ise on aga meid saatnud läbi kogu filmi.

Huvitav on võrrelda P. Puksi kahte filmi «Talu» ja «Evald Okas». Viimane on lahendatud traditsioonilise dramaturgilise skeemi kohaselt — inimene temale omases ühiskondlikus situatsioonis ja rollis. Film sisaldab kahekordset portreed: esimest, mille maalib endast E. Okas ise ja teist, mille temast teeb P. Puks. Et aga nende vahel olulist erinevust ei ole, siis ei mängi see võte end eriliselt välja. Film jääb traditsiooniliseks ja üsna puiseks. Sama dramaturgiline skeem — inimene ja situat-



«Kas oshame hoida ühte?». Režissöör Mati Põldre.
T. Tuule fotod



«Evald Okas». Režissöör Peep Puks. Evald Okas oma ateljees.



«Hiina müüri ääres». Režissöör Valeria Anderson. Ülal: Moskva—Tallinna unistusterong teel Pribaltikumil. All: Eesti perekond Öismäel.

sioon — on ka filmi «Talu» aluseks. Vahe on ainult selles, et Olev Anton, keda me tunneme eelkõige ajakirjanikuna, on viidud vaataja jaoks ebatüüpilisse olukorda: ta teeb C. R. Jakobsoni majamuuseumi heinamaal heina. Situatsiooni harjumatus mulle kui vaatajale tekitab pakutava info suhtes märksa vastuvõtlikuma seisundi kui «Evald Okase» puhul. O. Anton inimesena hakkab mind huvitama: nii tema minevik ja saatus kui ka tema tänased

probleemid. Ja äkitselt saab ka olukord, milles peategelane viibib, teise tähenduse. Mulle meenub, et tegemist on C. R. Jakobsoni talumuuseumiga. Samaaegselt kõlab aga O. Antoni peaaegu pihtimuslik tekst oma isatalust ja ma mõistan, millest filmi autor tahab eelkõige rääkida: eesti rahvalt on ära võetud ja muudetud muuseumi eksponaadiks midagi, mis on talle olnud ajast aega igiomane — suhe oma maaga. Kas suudame veel kunagi tulla oma hingemuuseumi hämarusest välja, et elada täisvereliselt olevikus? Kas jätkub eesti rahval jõudu taas rajada oma talu pärast kõike läbielatut?

Ilmselt on see aja märk, et nii meil kui ka mujal otsitakse tõsielufilmi dramaturgias vanadele skeemidele uusi lähenemisnurki, ja samas on tõenäoline, et just aeg on dikteerinud sündmusfilmile üldise levi. Eks võimalda sündmusfilm kõige paremini jälgida ja edastada elu nii, nagu ta on. Sündmusfilm on põnev tegijaile endilegi, sest siin avaldub kõige selgemini dokumentalisti professionaalsuse see külg, mis eeldab kiiret reageerimisoskust, inimeste ja sündmuste nägemist. Selles mõttes võtsid Mati Põldre ja Andres Sööt endale kahtlemata raske ülesande, asudes eelmise aasta poliitilisi sündmusi Eestimaal jäädvustama. Keegi meist ei teadnud, milliseks kujuneb homme päev ja mida toob endaga kaasa järgnev kuu. Mõlema filmi kui ajastu kroonika tähtsus on vaieldamatu. Filmid ise aga erinevad, vaatamata lähtematerjali ühtsusele. Neid polekski õige võrrelda tavamalliga — kumb on parem —, sest autorite taotlused on erinevad. Sööt poleks aga Sööt, kui tema filmitu jääks üksnes kroonika tasemele. «Draakoni aasta» on sisestruktuurilt märksa keerukam kui esmapilgul näib. Kuigi Sööt jäädvustab sündmusi nagu tavalist kroonikat, on tal tähelepanuväärne anne toimuvat kogu selle paljukihilisuses lausa lennult haarata. «Draakoni aasta» dramaturgiline telge ei määra aga mitte sündmuste ajaline jada, vaid suhteliselt formaalne, horoskoobist lähtuv rühmitus. See tekitab võõritus-efekti ning kujundab autoripoolse suhtumise käsitletavasse. Tundub, et tajutavamalt kui Söödi varasemates töedes ilmnevad keskaegse karnevali ele-

medid. Need on filmi dramaturgiasse kodeeritud ning omandavad kontseptuaalse tähenduse. Võrdväarsena eksisteerivad «Draakoni aasta» maailmas suurus ja väiklus, tõsine ja pentsik, üllus ja madalus, kaunis ja inetu, tegelikkus ja illusoorus. Vastandite ning kontrastide ühtsus loob küll tervikliku maailmapildi, ent reaalses elus on raske ühte liita ühendamatut. Sööt on toimuva suhtes küllalt skeptiline ega varjagi seda. Filmi mitmekihiline kontrapunktide süsteem loob teosesiseses ironia- välja, mis seob omavahel vastandid.

M. Põldre seevastu on ülesandeks seadnud läinud aasta sündmuste võimalikult tõetruu jäädvustamise tuleviku tarbeks. Dramaturgiliselt hoiab filmi «Kas oskame hoida ühte» koos lõhenud Eestimaa — Rahvarinde ja Interrinde vaheline ideoloogiline võitlus. Film pole siiski igakülgne aasta sündmuste kroonika; enam tähelepanu pööratakse Rahvarindega seonduvale, mis on ka loomulik. Kui Söödil on materjali valikul määrav subjektiivne suhe toimuvasse (järjekordsed mängud liivakastis), siis Põldre üldiselt väldib hinnangut andmast. «Kas oskame hoida ühte» on ennekõike autoriseeritud kroonika, mis äratav tähelepanu kas või professionaalsuse ning jäädvustatud materjali hulga poolest, pakkudes samas vaatajale nõnda olulist pöördelise aasta veelkordse läbielamise rõõmu.

Eesti dokumentaalfilmile pole juba aastaid olnud omased vormilised vormiefektid. Montaaži meie tõsielufilmis on olnud pigem funktsionaalset laadi kui kujundit kandev. Mõistagi ei saa seda võtta aksioomina, näiteks M. Soosaare «Aeg» on üles ehitatud just montaažikujundile. Ent see meetod pole üldiselt olnud domineeriv. (Siiski jääb möödunud aastast meelde Valeria Andersoni sisult küllaltki laialivalguvas filmis «Hiina müüri ääres» loo mõtet kandev kujund tundmatusse kihutatavast värvilisest unistusterongist ja sellele vastanduvast mustvalgena antud trööstitust igapäevasest elust.)

Ilmselt on montaažikujundi suhteliselt vähese kasutamise tinginud ka asjaolu, et lavastamine kui meetod pole Eesti tõsielufilmile kunagi eriti omane olnud. M. Soosaar ja V. Anderson, kes



«Ma tahaksin elada Narvas». Režissöör Heli Speek. Ülal: Meenutus endisest Narvast. All: Eesti keele õppetund uusasukatele.

on lavastamist oma filmides vahest enam kasutanud, on suhtunud sellesse eelkõige kui provotseerimisse. Küsimus pole olnud mitte elu lavastamises, vaid provokatsioonilises võttes, mille abil on võimalik situatsioonist või inimesest välja tuua midagi sellist, mis vastasel juhul jääks silmale märkamatuks.

Valdavaks ja tundub, et Eesti autori- filmi iseloomustavaks on kujundi otsimine ümbritsevast tegelikkusest, millega kaasneb kaadri kontrapunkteerimine kas sünkroon- või taustheliga, tekstiga jne. Et oleks mõistetav, mida silmas pean, toon ühe näite «Draakoni aastast». Diktoritekst räägib näitusest «Rahvuslik motiiv kaasaegses Eesti kunstis» ning kaadris on puuskulptuur piinapinki aheldatud jalgadest. Skulptuurist moodub vana mees, peatub ja jääb skulptuuri silmitsema. Elu ise mängis sellise kaadri kätte, kuid millist kujundlikkust ja üldistusjõudu ta endas kätkeb!

Mõne aasta eest, kui «Tallinnfilm» sai endale sünkroonkaamera «Arriflex», 63

tundus, et meie tõsielufilmi ähvardab oht sõnadesse uppuda. Filmides prevalenceis sünkroonne sõna; sõnaline kujund, pilt ja üldse filmi visuaalne külg muutusid aga teisejärguliseks. Kasutati palju suuri plaane, üks kaader võis olla tihti mitukümmend meetrit pikk. Näib, et sedapuhku hakkab sõna ja pildi vahel tekkima tasakaal, hinda hakkab taas tõusma filmi visuaalse külje rõhutamine ja helikujundi otsimine, filmikaader on jälle omandanud kujundlikkuse ja konkreetset.

On saanud tavaks rääkida Eesti tõsielufilmi kõrgest professionaalsest ja kunstilisest tasemest. Paraku tuleb tunnistada, et see saavutati juba 1970. aastate lõpuks. Meie dokumentaalfilm on nagu kass, kes tänu M. Soosaare, A. Söödi, P. Puksi, P. Toominga, M. Põldre jt filmide tuntud headusele, kukub alati jalgadele. Tõsielufilmi põhilisi hädasid ongi praegu see, et oleme sügavalt oma süsteemi: juba aastaid teevad filme ühed ja samad inimesed, üks ja sama juhtkond. On küll lödvenenud administratiivne juhtimine keskusest, ent süsteemi sees ideede otsingul ja planeerimises pole muutused täheldatavad. Lausa hirmu teeb meie dokumentalistide vanus, mis kõige pealiskaudsemagi arvestuse juures on tunduvalt üle 45 aasta. Tegelikult on sel kümnendil debüteerinud noorte hulgast huvi pakkunud üksnes Heini Drui, Sulev Keeduse ning Renita ja Hannes Lintropi filmid; neis on tunda midagi uut ja varasemast erinevat. Mõtlemata paneb aga tõik, et nii H. Drui kui ka S. Keeduse huvitavamad tööd, aga samuti Lintropite «Meie aja kanglane» valmisid «Eesti Telefilmis». (Paraku on S. Keedus, kelle «Füütiline Suures Teatris» sai IV üleliidulisel noorte kineastide loomingu ülevaatusel Tbilisis diplomi parima režii eest, nüüdseks mängufilmi üle läinud.) Ent ka Märt Müüri ja Hagi Seini tõi tõsielufilmi «Eesti Telefilm». Režiidebüüte on «Tallinnfilmiski» olnud, ent mitte midagi eriti silmapaistvat pole need kaasa toonud. Tundub, et «Eesti Telefilmis» on loominguiline atmosfäär märksa avatum kui «Tallinnfilmis».

Lõpetuseks võib öelda, et meie tõsielufilm pakub hetkel väljaspool Eestit 64 huvi tänu sellele, mida me suutsime

teha eile. Aga ka sedavõrd, kuivõrd Eesti ühiskonna elus toimuv on ees teistest liiduvabariikidest ning pakub südamuse, millel filmilindile võetuna on turgu. Kuniks aga seda ja mis siis saab? Vaevalt et väikeettevõtluse tormiline areng ning sellega kaasnev rahategemise illusioon mõjutab kujunenud loominguilist atmosfääri otsingute suunas...

Valentina sulguvas ringis

STP

AUNE UNT



«VARASTATUD KOHTUMINE». Režissöör **Leida Laius**, stsenaarist **Maria Zverjeva**, operaator **Jüri Sillart**, kunstnik **Toomas Hörak**, helilooja **Lepo Sumera**, helioperaator **Jaak Elling**, monteerijad **Kersti Miilen** ja **Ingrid Laos**. Osades: **Maria Klenskaja** (Valentina), **Andreas Kangur** (Jüri), **Kaie Mihkelson** (kasuema), **Lembit Peterson** (kasuisa), **Terje Pennie** (Milvi), **Sulev Luik** (Uibo), **Hilja Varem** (Uibo ema) **Ita Ever** (doktor), **Leida Rammo** (tädi Marta), **Mari Liis** (Asta), **Paul Poom** (Lembit), **Igor Ivanov** (Roma), **Vladimir Laptev** (komandant), **Klaudia Otjakovskaja** (õpetaja) jt. 2784,1 m (10 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1988.

Leida Laiuse teemaks on olnud kodu, eesti naise saatus. Tema filmid on sellest, mida tohib teha teise inimesega, mida mitte; sellest, mis kaitseb meid üksinduses ja meeleheitel. Laiuse ilusatele, ausatele ja uhketele naistele on publik enamasti kaasa tundnud. Filme arvustades on kriitika korduvalt nentunud naiskarakterite tugevust ja viimistletust ning mõnikord ettegi heitnud, et mehed Laiuse filmides naistele alla jäävad ja võrdväärset partne-

«Varastatud kohtumine». Režissöör **Leida Laius**.
Andreas Kangur (Jüri).

rid pole. «Varastatud kohtumises» läbivat meeskarakterit, seega ka traditsioonilist paaris-
mängu ei esine. Tänapäeva naisele on see
iseloomulik seisund — olla üks.

Seda lugu Valentinast pole kirjutatud ei
Laiusele ega Eestile, Maria Zverjeva stsenaar-
ium on kohandatud meie oludele hiljem. See-
tõttu ongi film määratud kakskeelseks, Valen-
tina päritolu on teadmata, peamiseks tegevus-
kohaks saab Kirde-Eesti. Mis siin salata: põlev-
kivilinnad on migrantide päralt, Tartus on veel
Tähtvere ja Tallinn ühendab endas nii
sadama, Lasnamäe kui Nõmme. Filmis vastan-
duvad üksteisele 30. aastate Tartu ja Tallinn,
hotellide ja poodide Tallinn, läbisõiduhoov, mis
seedib kõik ära, ka Valentina. Jõhvi, Ahtme —
see rõveduse tipp ja idealiseeritud Tähtvere.
Eestiaegne kodu on kujunenud eesti kodu
sümboliks ka sõjajärgsete põlvkondade jaoks.
Meenutagem siinkohal koduunistust kas või
P. Urbla filmist «Ma ei ole turist...»: «Eesti- 65

aegne kivimaja, mida luues arhitekt on mõelnud inimestele, mitte betoonplokkidele.»

L. Laius on öelnud, et film on mõneti «Naerata ometi» järjeks, üle poole lastekodukavandikest ei saa elus hakkama, lähivad Valentina teed. Jah, kuigi selleks, et silmitsi seista Valentina olukorraga, ei peagi inimesel olema nii kurb ja traagiline minevik. Ent siiski viib film mõtted ka sellesse valupunkti ja sunnib küsima: kas on teada, kui palju on kodutuid Eestimaa lastekodudes? Kui palju on neid, kelle kohta tööle suunatud arst ütleb meediku jultumise ja otsekohesusega: «Nüüd on mul kolm rühma debiilikuid.» Mitte puuetega lapsi ega invaliide. Paraku. Kui paljud neist on eesti lapsed?

Kõneleme võõrandunud koolist. Öönsale paatoslikkusele rajanev läbinisti võlts õpetus koolutas ja murdis eelkõige neid, kel polnud midagi, millele toetuda. Ent uue inimese kasvamine ei piirdunud kooliga. Mitte üksnes vaesusest, vaid ka hirmust olla väikekodanlased ja natsionalistid, ehitasime ja ehitame ühikaid. Just ühikakodutus oligi tegelikult see, mis viis Valentina seadusega vastuollu.

See, mida Laius taotleb, tuleb filmis välja: Valentina kahestunud isiksus, süüdlane ja ohver ühtaegu. Kuigi film on väga dramatiseeritud, kohati isegi üleliia, mõjub see ausalt. Laiuse filmides on tegelikult alati tuntav tõsitraagiline hoiak. Dramaafilis-sentimentaalne tundetoon oli see, mis «Ukuaru» puhul mõneti häiris. «Kõrbojas» oli kõik rohkem sordiini all, filmi sündmuste traagilisust tasakaalustas näitlejate vaoshoitud mängumaneer ja looduse ning inimese ürgse seose rõhutamine. Seevastu «Naerata» puhul tõdesime, et sõnum jõudis kohale läbi šoki, läbi eitava paatose. Kaks viimast filmi selles mõttes sarnanevadki, nüüd aga tabab šokk nii Valentinat kui ka vaatajat.

Filmi «Varastatud kohtumine» võtetel. Režissöör Leida Laius, Maria Klenskaja (Valentina), Terje Pennie (Milvi) ja operaator Jüri Sillart.



«Ukuaru» tundetoon — Minnast on kogu aeg kahju — on paiguti tajutav autorite suhtumises Valentinasse. Keskse karakteri komplitseeritusest hoolimata peaks film kujunema küllalt menukaks, kuna sihtauditooriumiks «Varastatud kohtumise» puhul on selgelt vene vaataja. Eesti publikuga on ilmselt keerukam kontakti saada. Küsimus polegi mitte ühes konkreetse karakteris ega ka mitte filmis, vaid pigem selles, et me oleme väsinud vene filmidest, venelikust mõtlemisest ja eluhoiakutest. Oleme väsinud vene inimesele kaasa tundmast ega taha end temaga samastada. Oleme asunud kaitsele, et säilitada endale veel vähemalt Dostojevskit ja Tarkovskitki. Kuni aga meie filmitegijatel puudub õppimisvõimalus mujal kui Moskvast, ei vabane eesti filmikunst vene koolist ega sellega kaasnevatest mõjutustest. Nii sugusel taustal on eriti kahetsusväärne, et L. Laius, kelle senised



«Varastatud kohtumine». Terje Pennie (Milvi) ja Maria Klenskaja (Valentina).

«filmid räägivad eht eestilikul moel eetikast», ei leidnud teda huvitanud teemal midagi eesti stsenaristikast ega ka stsenaristi, kes oleks tema mõttega haakunud.

Stsenariumi valik, nagu ka «Naerata» puhul, viitab Laiuse kui kunstniku ja kodaniku sotsiaalsele tundlikkusele, film jõuab meieni väga õigelt ajastatuna. Tegevuse ülekandmisega Eesti oludesse saab film ühe mõõtme juurde — migratsioon —, kuigi autorid seda ei rõhuta ja film sellele ei keskendu. Valentina on kasvanud Eesti lastekodus, ent oma päritolu ja rahvust ta tegelikult ei tea. Tema karakter on küll väga slaavilik, ent tema hädad pole mitte niivõrd rahvuslikud, kuivõrd riiklikud: olla sunnitud elama ühiskonnas, kus inimene ei ole mitte üksnes ära unustatud, vaid veel palju enam — teadlikult ja järjekindlalt halastamatu- sga võõrandatud. Ägamine pidetuse ja kodutuse käes on põhjus ja tagajärg ühtaegu: Valentina on kaotanud eetilise aluse, juured,



«Varastatud kohtumine». Maria Klenskaja (Valentina) ja Andreas Kangur (Jüri).

R. Rajamägi fotod

unistuse ja reaalseedi vahekorrad temas on segi paisatud, sellest ka sihitu rabelemine. Millest leida tuge, kui sul pole Ukuaru ega Kõrboja, kui sa ei tea sedagi, kuhu ja kuidas üldse luua kodu? Siia, kõledasse tööstuslinna, kus poolikud võrata puud on maasse kuivama jäetud? Need puud on tähis, millest filmis saab omamoodi võigas mälestusmärk stalinismile Eestimaal: 50. aastatele iseloomulikud majad, kuivanud poolikute puude rivid ja Valentina tulemas nagu kodutu kass. Seevastu põlev tuhamägi, mis filmis saab ootamatu sümboolse tähenduse, jääb eestlasele ikkagi vaid tossavaks tuhamäeks. Aga see on Valentina kodukant, kõledate lastekodude ja jälkide ühiselamute maa, kus lagastajalik olemise viis, migrantlik mõtte- ja elulaad ei tunne rahvuslikke piire. Ajapikku kodu mõiste inimeses kas kärjub või muutub painajalikuks kinnisideeks, mis teda seest õõnsaks sööb või vargile ajab.

Filmis on ühevõrra tajutavad nii karmus kui ka sentimentaalsus ja mõnikord on hirm, et tasakaal kaob; kõik on piiri peal. Balansseeri-

mine nende kahe vastandi vahel loobki filmi süžeeelise pinge. Maria Klenskaja valdavalt vaoshoitud, isegi karge mängumaneer on ehk peamine, mis seejuures tasakaalu hoida aitab. Valentina on väliselt bravuurne, tihti eemaletõukav, kohati jõhker, samas ebalev ja rabe, sisemiselt pingul ja meelegeitel, elus palju mahamänginud, kaotatud poega armastav vanglast vabanenud kodutu ema. Selle kõige lahtimängimine Valentinas on Klenskaja meistritöö. Klenskaja suudab Valentina välise, käitumusliku inetuse ja räguse alt veenvalt välja mängida kangelanna sisemise inetuse ja ilu, tegeliku hingelise lõhestatuse. Ainult paar stseeni avavad Valentina muserdatust vahetu emotsionaalsuse kaudu. Valdavalt kõneleb meile tema nägu. Klenskaja nägu on iselaadne — samaaegselt peitev ja eksitav mask ning tundlikult värelev naisenägu, millest saab ammutada kõike: lootust, meelegeid, tülpimust, valet. 67

Valentina võtab sageli võõraid väliskujusid, soovist või vajadusest olla keegi teine. Ja valetab. Seda nii kaitseks iseenda ja teiste eest kui ka lihtsalt harjumusest. Kaamera eest mask ei kaitse, Jüri Sillart toob nii valguses kui varjus esile ka Valentina peiduspoole, tehes seda paiguti taotlusliku halastamatusega. Lepo Sumera muusika on Klenskaja stiiliga samas võtmes, kuid mõnikord jääb mulje, nagu autorid ei usaldaks Klenskajat lõpuni, nad nagu ei usuks näitleja välisesse suletusse.

On kujunenud juba tavaks, et Leida Laiuse filmides kohtab suurepäraseid näitlejatöid ühtviisi nii pea- kui ka episoodilistes osades. «Varastatud kohtumine» taaskinnitab väidet, et Laius oskab osatähtjaid valida ning näitlejad mängivad tema filmides tõesti hästi, ebaõnnestumisi tuleb harva ette. Pikalt vanglateelt tulnud Valentina kohtab poja otsinguil paljusid inimesi, filmis moodustub neist ühtlaselt õnnestunud rollide galerii, vaid Terje Pennie kehasfataf Milvi jääb teistest mõnevõrra kahvatumaks. Täielikuks ebaõnnestumiseks kujuneb paraku küll Helle-Reet Helenurme ilmumine ekraanile kurdi poisi ema rollis; siin võtab väline räägus juba liialt võimust, igasuguse kooskõla puudumine sisemise ja välise rollilahenduse vahel muudab tegelaskuju karikaatuuriks.

Suurimas üllatusrollis astub oma tuntud headuses vaataja ette Sulev Luik. Jäika kesta kapselduv, uje ja saamatu, isegi poisikeselik Uibo on kahtlemata Sulev Luige senise loometee tavatumaid rolle; näitleja vaimne avatus võimaldab väljendada ilmselt küll kõike. Andreas Kangur Valentina poja Jüri rollis astub julgelt «Naerata ometi» Kerttu Aavingu kõrvale ning jääb üle vaid tsiteerida režissööri ennast: «Andrease leidmine oli täistabamus. Temas oli kõike, mida ühelt lapselt võis üldse tahta.»

Niisiis asub Valentina otsima oma poega. Tema otsingud on üles ehitatud klassikalise vestforni hõpksaid süzeereegleid arvestades: põhimõte «üks kõigi vastu» domineerib läbi kogu filmi tegevustiku keerdkäikude, tegelased, keda Valentina kohtab, ilmuvad enamjaolt vaid ainsaks hetkeks (episoodiks), et täita ettenähtud roll ja seejärel filmi sündmustikust kaduda. Vesternikangelasele traditsiooniliselt omasest enesekindlusest ja visadusest Valentinal puudu ei jää, kuid abi vajab ta sellegipoolest.

Kes saaks Valentinat tema olukorras aidata? Lapse isa? Lembitu (Paul Poom) pakkumisi ei võta ta vastu, selleks on ta liiga uhke, ja niisugused haavad paranevad aeglaselt. Võib aimata, et Valentina vaikis kohtus maha mehe patud ja läks ükski istuma. Armastusest? Kohtuistungile ei suuda ta tagasi mõelda, ilma et klammerduks millegi inimliku külge. «Mul tuli nõõp ära,» kordab ta vastuseks sõbranna meenutustele. Milvi? Milville on see elu teada, ta kardab Valjat. Et hoida

oma peret, peab Milvi temast eemale hoidma. Milvi oleks saanud Valja poja enda juurde võtta, aga... «Ants oli vastu,» vabandab ta. Kas seda saab süüks panna? Ega Valja panegi enam süüks, närib kurki ja pilab ära Milvi vabanduskirja — üks filmi ilusamaid ja ootamatuid leide.

Vana õpetaja? Selge see, et Valentina on oma kasvukeskkonna produkt, kelle käitumistaad tuleneb eeskätt muidugi lastekodust ja vanglast, kuid ka siit, sellest tänini Stalini pildi all elavast lihtsast vene naisest, õpetajast, kellel oli voli ja võimu kujundada uut inimest. Üks ring on täis, Valja on taas oma vana õpetaja palge ees. See taaskohtumine, mille jooksul avanevad meile Valja juurutetuse põhjused, kujuneb filmi üheks masendavamaks stseeniks. Kokkupõrkes tegelikkusega mälestus hajub, käik siia osutub mõttetuks. Valja lööb käega ja räägib, mida oodatakse — oma muinasjuttu.

Mõni mees? Kes on see mees, kes saaks Valentinat armastada, teades, kes ta on? Too vana tuttav rongist? Roma on elust enamgi räsitud kui Valja. Miks Roma teda kägistab? Kas seesama painajalik uni, mis sunnib Valentinat unest püsti kargama ja raporteerima, kägistab sel hetkel hoopiski Romat? Viivuks kaalub ta Roma pakkumist minna koos, aga ei — ta teab siis, et leiab poja, hakkab elama teisiti, usub, et on võimalik heita endalt kõik vana nagu moest maas riided, toppida prügi-kasti ja kaas kinni lüüa. Uibo? Algselt vägaagi kaval ja külmalt kaalutletud plaan Uiboale külje alla ujuda hakkab Valentinal üsna varsti käest libisema. Valentina komistab peaaegu igal sammul omaenese valedes otsa. Miks ei võiks ta olla see, kellena end esitles? Kõik lootused on endiselt valedepuntras. Selles kodus elamine on Valentinat muutnud. Uibo ema on talle võrdväärne partner, Hilja Varemil elutark ja hea vaistuga Johanna paljastaks Valentina varem või hiljem, aga tema aeg saab otsa. Uibo pettumus on ränk, ta on liiga «korralik inimene» ja abitu ilma emata, ilma halli palituta, prillide ja lipsuta. Kalmistupihtimus ei jõua pärale — selleks osutub ametnikukest siiski liiga jäigaks. Raha peale Uibo käes nõksatab Valja aga sirgeks ja läheb oma teed.

Taas ühikas. Rääge ja rõve. Jälle tunneb Valentina üht kätt kõri ümber. Ta palvetab, kuigi ei oska seda teha. See on ehmata, võõristust tekitav ja kaunis ühtaegu. Palves pöördub Valentina Püha Tulemäe poole, milleks on tossav tühimägi, teist Fujijamat tal ei ole.

Järgmisele katsele läheb Valentina mõnda sirget raudteed, ta ei taju, et rõõpad pole inimese, vaid rongi tee. Ta ei hooli ei endast ega teistest. Tema kunagine kasvataja Marta on filmis ainuke inimene, kes näeb, kui omadega läbi Valentina tegelikult on ja kes teda siiralt aidata tahab. Valentina aga ei astu ainult üle Marta, vaid sirutab käe ka väikese Ene järele. See on Martale liig. Murtud vana

naine, kes oli Valjale lastekodus võib-olla kõige rohkem ema, variseb nüüd lõplikult kokku.

Address on suur enesepettus, aga see annab jõudu. See tähendab midagi konkreetset, laps seevastu on esialgu hoopis ähmasem eesmärk, mis Valentina kujutlusis kajastab eeskätt midagi, mis on tema jaoks valmis pandud. Ta raiub endale ja kogu maailmale, et teeb pojale «sellise elu». Kõlab ähvardavalt, aga ebamääraselt. Ehmatuse ja nõutusega silmitseb ta lastekodus aina ootavaid vigaseid kurbi lapsi, ei, tema poeg pole nii-sugune. Tegelikult Valentina ju ootas, et tema järele igatsetaks, teda vajataks. Tema ise on kõik oma vangiaastad sellest elanud. Kui Valentina nüüd oma poja koduakna taga luurab, teeb nähtud jõulumuinasjutt teda esiootsa nõutuks. See püha perekond ja rahuline kodu, need värvid, valgus, näod vastanduvad teravalt Valentina maailma lõikavatele toonidele, vaksalite ja rongide trügimisele, toorele jõule, pidetule ekslemisele ja lõpututele valedetele. See kõik on Valentinas ääretult kaugel ja ometi siinsamas. Slaavi bravuuri ja emaõigusega vajub ta uksest sisse.

Jüri selge ja korrastatud maailm ehmatab Valentinat. Ta pole valmis suhtlema niisuguse pojaga. Valentina vangla-aastad on olnud seisak, kõik, mis oli enne, on temaga kaasas olnud muutmata kujul. «Kui suur sa oled!» See on siiras imestus poega nähes. Valentina ei oska olla oma poja ema. Kõik, mida ta puudutab, on rabe ja libiseb eemale. Vaid hetkeks ühendab neid salamärk: kuke arm poja käel, ka Jüri silmis on rõõm seletusest saladuslikule loole, ent ainult hetkeks. Mida selgemaks saab Valentinale tema ja Jüri tegelik kaugus, seda närvilisemaks ja õõnsamaks ta muutub. Stseenides pojaga ei saa paraku kõike Klenskaja mängus põhjendada rolli sisemise ebakindlusega, näitleja näos ja eriti hääles on ka võltsi. Tundub nagu peaks Klenskaja lisaks sellele, et leida endas õiged toonid ja tunded Jüriga suhtlemisel, tõestama nende õigsust ka filmi autoritele, nagu seisaks ta vastu mingile välisele survele, millele ta ise endas õigustust ei leia.

Visalt jõuab Valentinani arusaamine, et jõuga ei saa. Ja teisiti ei oska. Üha meeletumaks muutub jooks Tartu tänavatel. Valentina tõmbab poisi kaasa valedesse, vaksali kodutuse julma valgusesse ja rüselusse. Juba valetab Jürigi. Temast on kadunud elurõõm ja varatargast enesekindlast väikemehest on järel vaid riismed. Valentina näeb seda, kuid karusselli on raske peatada. Taas jooks, meeletlik ja pidetu. Kuhu? Jaama, rongile, soojale maale?

Pikkamisi nagu aegluubis tuleb Valentina viimane vale: ta pole Jüri päris ema. Ka Jüri jaoks asetuvad asjad oma õigetele kohtadele, Valentinal pole enam tundeid, meeletuid. On ainult jää. Ja kaastunne. Väikese poisi suur kaas-

tunne ja mõistmine, et maailm polegi nii lihtne ja selge, kõik on hoopis keerulisem. Kas nii lõppeski Jüri lapsepõlv? Jüri ei murdu, temal on oma kodu, kindel ja turvaline, kus tal on hea olla.

Ring on täis. Vanglast tulles oli Valentinal eesmärk, suur lootus ja usk selle täitumisse. Nüüd on see kõik möödas. «Ära kirjuta, mul pole aadressi.»

Taust kaob. Jääb Valentina suur plaan. Kas tema hinges on piisavalt selgust leida endas väge, et hoida ringi lõplikult sulgumast?

Genet' buum

VAINO VAHING



J. Genet' «Toatüdrukud» Noorsooteatris (lavastaja M. Unt), 1988. Claire — Anu Lamp, Solange — Viire Valdma.

P. Lauritsa fotomontaaž

Autori järelsõnast: *Kõik daamid — nii teenijad kui ka proua — kas nad ajavad jama? Nii nagu mina igal hommikul peegli ees, kui ma habet ajan, või öösel, kui ma ennast kuradile saadan, või metsas, kui ma arvan end üksi olevat: see siin on muinasjutt, see tähendab, allegooriline lugu, mille esmaseks eesmärgiks, kui ma seda kirjutasin, oli arvatavasti iseenast endale vastikuks teha, osutades ja keeldudes osutamast sellele, mis ma olin; sekundaarne eesmärk oli tekitada mingit ebalust saalis...*

Selle näidendi lavastamise ajal märkis üks kriitik, et tõelised teenijad ei räägi nii nagu need, kes esinevad minu näidendis. Mida te sellest teate? Mina väidæn vastupidist, et kui ma oleksin teenija, räägiksin just nii nagu need naised. Mõnel õhtul.

[...]

Aga kui seda näidendit peaks tahetama esitada Epidauruse amfiteatris? Siis piisaks sellest, et kohe näidendi alguses kõik kolm näitlejat tuleksid lavale ning lepiksid pealtvaataja silme all kokku, missuguste kohtadele nad laval annavad nimeks voodi, aken, riidekapp, uks, tualettlaud. Siis nad lahkuvad, et kohe taas lavale ilmuda autori poolt ettenähtud järjekorras.

(Noorsooteatri «Toatüdrukute» kavalehelt)

Nii ta paraku on. Esmalt vaatasin «Toatüdrukuid» Noorsooteatris Mati Undi lavastuses. Enne kui etendusest, parafraaseriksin Genet' järelsõna kavalehelt. «Ka mina ajan igal hommikul peegli ees žiletiga habet, sest juuksuris pole žilette, polnud ka pastat, ja mulle ütles juuksuritüdruk kohe näk-

ku, kas ma tõesti ei taipa, millega ta riskib, kui mind veristab — AIDS. Kauaks ma habet ajama jään, pole teada, ilmselt ei olene see žiletidest ega pastast, vaid sellest, kaua ma talun oma hommikust habemeajamise laulu, et karu tuli koopast, vaatas kuud, pühkis oma nina vastu puud, mis tal viga

nühki, oma nina pühki, kui tal ninal karvad kasvavad. Ja veel: öösiti ei saada ma ennast juba ammu enam kuradile — kurat käib mul endal külas, ning homnikul, usu või ära usu. Ma ei loe muinasjutte, isegi üksi olles, ja ma ei kirjuta neid, ridagi, et endale iseennast (või vastupidi) vastikuks teha. Milleks kinnitada tõika, mis juba olemas. Ja kui mu näidend lavale jõuab, ma ise saalis, tekib nagunii ebalus. Kriitikud, kriitika? Ma loen neid suure huviga, kuid nad ei mõju mulle, sest ma tean juba ette, mida nad näidendist ja lavastustest kirjutavad. Kokkuvõttes: kõige ausam ja demokraatlikum oleks, kasulikkusest rääkimata, kui autor ise oma näidenditele retsensioone kirjutaks. Aga sellist pakkumist pole ma saanud, hüvitusest rääkimata. Põhjendus? Ma polevat mitte ainult irrealist, vaid ka immoralist. Ja mitte mõnel öhtul, vaid 24 tundi ööpäevas.»

Nüüd Genet ja Unt. Arvan, et ridamisi Strindbergi lavastanud, on see pöördumine Genet' poole loomulik, lavastaja tee loominguine jätk, et end paleuses hoida. Unt on skandaalne ja heitlik lavastaja. Ta pole just Pirandello — see on veel ees, ning tuleb kindlasti *Living Theatre*'t vahele jättes.

Etendus on ilma formaalse vaheajata ja lavastuses puudub ka sisuline, faabulat järgiv ja toetav vaheaeg. Kui ma Undile eravestluses mainisin, et see on mitte vajakajäämine, vaid puue, vastas ta naeratades: jah, aga sihilikult. Minu jaoks oli ja ei olnud vaheaega.

Toatüdrukud Claire (Anu Lamp) ja Solange, ta öde (Viire Valdma), mängisid oma mängu hästi ja usutavalt, paremini kui isennast argielus. Olgu see üheks kokkuvõtlikuks järelduseks. Täpsemalt, esimese kolmveerandi tundi suutsid toatüdrukud mängida vägagi tavateatri nõuete distsipliinis, kuid ka selle kammitais. Üllatavalt hästi oli psühholoogiliselt paigas Viire Valdma Solange, nagu nukk, pööratav ja paitatav, hüsteeriliselt rabeleva ja võimutseva Claire'i — Anu Lambi kätes. Keegi meist ei saa enam teada, kuidas oleks Genet seda näha tahtnud, kuid selge on see, et laval oleks pidanud selgepiirilisel vahelduma mäng ja Ise-olemine. Vahet — mäng mängus — aga ei olnud. Undi enda arvamus minu küsimuse peale: see oli k a v a t s u s l i k u l t nii lavastatud, st, ei mingeid piire ega üleminekuid igapäevasusest mõnitavasse või treeningulisse mängu ja tagasi. Kui-

das ma seda ka ei oodanud, ent näha ei saanud. Etendust vaadates panin selle näitlejate küündimatuks arvele, nüüd aga enam mitte, sest Undi «kavatsuslikkus» äratab umbusaldust. Etteheiteid teha on kerge, kuid veelgi kergem oleks olnud näitlejale paari lausega tõmmata piirid, «kus nad momendil on, ja kus ja keda mängivad». Et lavastaja seda ei tahtnud, siis väsisid toatüdrukud esimese tunni lõpuks ära. Või väsis vaataja? Arvan, et mõlemad pooled. Ootas armulist prouat, Helene Vannarit. Ta tuli nagu kolme purjega fregatt, kuid mitte à la Genet, vaid pigem kui Polkovniku lesk. Sellise mõtteparalleeli taotlemine oli juba liig, siin oli ilmeksimatult äratuntav lavastaja käsi. Kogu etendusele, eriti aga Helene Vannari heale mängule, tegi karuteene abitu, primitiivne lavakujundus, maitsetud kostüümid. Tervikuna mõjus etendus stuudiotööna. Ent sain ainet mõtlemiseks ja tõuke minna Draamateatrisse «Palkonit» vaatama.

Kui «Toatüdrukud» oli nii Genet'le kui ka näitlejatele nagu kauge eelmäng, siis «Palkon» Hermaküla lavastuses ja (tol öhtul?) pooltühjale saalile andis mu eelnevatele mõtisklustele ainult kinnitust. Milllest alata? Ehk sellest, et tasandeid nii mänguliselt kui kõikvõimalike tõlgenduste võimaldamiseks oli murdu. Genet on segi paistanud ajastud, olustikud, mastaapse olu poliitika kuni tegelaste intiimelu traagilise kaoseni. Oli äratuntav, aga ei häirinud, et Hermaküla on mõningaid liine veelgi potentserinud. Kuid... jälgida teksti, vaadata näitlejate mängu, mõelda laval toimuv endale ühemõtteliselt selgeks on saalis äärmiselt pingutav. Saal jälgis vaikides, kuid see oli õõnes vaikus. Palju tegelasi, head osatäitmised ja laval valitsev mängu pinge (mida hoidis ülal lavastaja varjatud terror ta enda füüsilise lavalviibimise näol), ei lubanud mingit lodevust.

Draamateatri keskmise põlvkonna esinäitlejate plejaad (Meeli Sööt, Kaie Mikkelson, Tõnu Aav, Jüri Krjukov, Sulev Luik, Martin Veinmann, Tõnu Mikiver, Ain Lutsepp — rohkemat ei oska soovida) mängis printsibiil «mäng mängus». Just viimasest jäi «Toatüdrukes» puudu. Või nagu on kirjutanud Huizinga, liikus diapasoon *homo sapiens*'ist *homo ludens*'ini ja tagasi, tehes seda vahetult ja hüljates hoopiski *homo faber*'i. Veel mõned Huizinga mõtted seletamaks teatri ja laiemas mõttes kultuuri vahekorda. «Mäng on vanem 71



«Tootüdrukud», Claire — Anu Lamp, Solange —
Viire Valdma.

kui kultuur... Nad, näitlejad, mängivad täpselt nagu inimesed... Juba kõige lihtsamates vormides on mängul mingi mõttekas funktsioon.» Ja Hermaküla on seda ehk kõige tähtsamaks pidanud, nimelt, et kui me mängule omistaksime üksnes vaimu, hinge (*Geist*) funktsionaalse nüansi, siis oleks see muidugi liiast, kui aga taandaksime mängu ainult instinktidele, siis eitaksime kõike.

Näitlejad vahetavad rüüd, sisenedes oma igapäevase elu sotsiaalsesse rolli, innustades vaatajaid sel teel endale väärtustama varjatud intiimelu. See on autoripoolne taotlus, millega lavastaja on arvestanud, sest lähtutakse eeldusest, et mängul on ikkagi mingi bioloogiline otstarve. Nähes teises vaatuses nelja-viit professionaalselt hiilgavalt mänginud, ent üksildasi ja traagilisi indiviide, saame aru, et nende sotsiaalsed rollid on nivelleerunud. Nad on häämingus, neile pole selge kokkumängu (ansamblimängu?) eesmärk, nende pilgud küsivad *warum und wozu* me mängime (mängisime iseennast). Täpsustame veelgi: nii jääb mitte teisejärguliseks, vaid esmaseks põhiküsimus, mis ja milline on mäng, ta sisu iseenda ja Mänguri jaoks (ma ei mõtle Mänguri all näitlejat, ei samasta neid, kuid midagi ühist neil on), mäng *für an sich*. Seda on Hermaküla taotlenud ja ka saavutanud, tulemus on Genet' lähedasem kui Undil. Ei tohi unustada, et mäng on tõsine asi, on töö, nagu näiteks sõda on raske töö. Teoretiseerime veel. Mäng pole narrus ega rumalus. Mäng on väljaspool vaimsuse ja rumaluse alternatiivi ja selles avaldubki (seisnebki) mängu kui esteetilise kategooria iseseisvus. Ning kuidas päevasündmused ka «Palkoni» lavastamisel Hermaküla ei püüdnud ahistada, jäi ta truuks nii endale kui näitlejatele, andes nendele valikuvoli — iga mäng on eelkõige vaba tegevus. «Palkonis» püüdlavad kõik selle poole, et mäng (kui absurdne see mõnele vaatajale ka ei tundu) on enam olemine, väljumine, põgenemine mingisse ajutisse, hetkelise aegruumi sfääri kogu oma isikupärase aktiivsusega. «Palkonit» vaadates veendud ka mängu eraldatuses ja piiratuses. Teiste sõnadega, mäng mängib ennast teatud piirides ajalisel ja ruumiliselt. Mängul on oma kulg ja mõte iseendas.

Nii oli see «Palkonis», kui näitleja mäng, rollimäng, algas teatud silmapilgul ja lõppes läbilõigatult, või vastupidi (meenutame Tõnu Aava minekut esimesest reast lavale kindraliks ümber

kehastuma). Sai selgeks, et olgu mänguruumiks tempel, lava, ekraan, kohtumaja või bordell — kõik need on ajutised maailmad meie igapäevases ajalikkuses.

Hakkasin «Palkonis» toimuvast aru saama üksnes siis, kui silmitsesin hoolikalt V. Fomitševi lavakujundust. Selles oli avatust ja salapära, pomposusest rääkimata. See seondus Genet'ga, Hermaküla ja näitetrupiga, nende taotlusega sundida vaatajat jälgima laval valitsevat kaost. «Palkonis» ei valitsenud Artaud' printsiip «siin ja praegu» (*hier und jetzt*). «Palkoni» lavastus tõstis lati dramaturgidele üsna kõrgele. Maitsekas lavastus, erandlik praeguses teatrisituatsioonis ning ühtlasi ajakohane. Lõhkudes seniste lavastustega harjunud vaataja mallid, pani Hermaküla mõtlema: aga mis saab edasi? On vaja rohkem lavastada keerulisi näidendeid, hoolimata sellest, kuidas publik saali ja kassat täidab, tähtis on, kuidas teatriõhtu vaataja vaimset kassat täidab.

Selliste arutlustega ei taha ma Hermaküla Genet' mõistmisele ja «Palkoni» lavastusele detailide tasemel mingit hinnangut anda, pigem püüan teha reklaami, kutsuda vaatajat teistkordselt teatrisse.

Lõpetaksin mõtisklused «Palkonist» Huizinga teesiga mängust: «Mängumaailmas ei maksa argipäeva elu seadused midagi. Meie, näitlejad, teeme midagi muud».





J. Grand, "Palhona Eesti Draamateatris (lavastaja E. Hermakilla), 1989 Carmen — Kaie Mihkelson, Irma — Ita Eber.

P. Lauritsso fotod

Teatrikunsti aastapreemiad 1988



HENDRIK KRUMM (ooperipreemia).



VELDA OTSUS (parim nais-
näitleja).



LEA TORMIS (kriitika-preemia).



HEINO AASSALU
(Põldroosi-nimeline preemia).



**VELLO
TAMM**
(kunstniku-
preemia).



PRIIT PEDAJAS
(lavastaja preemia).



MARIKA EENSALU
(Otsa-nimeline preemia).



ANU LAMP
(Lauteri-nimeline preemia).

KATRIN SAUKAS
(Lauteri-nimeline preemia).



RUFINA NOOR (balletipreemia).
JAAN REKKOR (parim meesnäitleja).



«Draakoni aasta» kontrastid

KART HELLERMA

«DRAAKONI AASTA». Stsenarist, režissöör ja operaator **Andres Söödi**, helilooja **Erkki-Sven Tüür**, helioperaator **Jaak Elling**, monteerija **Marju Juhum.** 1665,5 m (6 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1988.

Rohkem kui ühegi teise ekraanizhanri autoril on tõsielufilmi tegijal oht muutuda nimetuks vahendajaks, tuimaks fikseerijaks, kes ei püüa iial kergitada katteid ning ei küsi kunagi: miks? Dokumentaalfilm on tihedalt ajaliste ettekirjutuste, sealhulgas poliitiliste eelistuste küttes olev kunst. Lähiminevik pakub meile hulganisti butafoorseid kroonikafilme ja ringvaateid, mis peegeldavad kramplikku soovi näidata midagi, mida ei ole. Nad on tehtud nii, nagu tegemise hetkel pidi — aktualiseerides niimoodi selle sunni mastaape, mis mängu tegelikkuse pähe pakkuma tõukas.

Kellegi suvast sõltuda pole Andres Söödile kunagi meelepärane olnud. Tema autorifilmid, mida hiljaaegu seriaalina Eesti Televisioonis näidati, demonstreerisid üheskoos ilmekalt, kuidas on võimalik Suure Venna seadustest mööda hiilida, neile jõudumööda vastu töötada, neid läbi näha ja karikeerida. Jah, aeg tapab aremad, tugevamaid ta vaid pärsib, aga ei lämmata. Või on vahe ka selles, et igaüks Andres Söödi moodi koore alla ei näe? Selles

etteaste viimases filmis on küll põgus, aga sellel on sümboli mõõtu.

Andres Söödi filme vaadates on alati hea kindel tunne. Millest see tuleb? Tema filmide taga on tugev eefiline karkass ja säravalt vormitundlik mõte. Sellepärast ta Meister ongi, et ta mõistab vormi kõnelema panna. Söödi ei pea oma filmide kõrvale rääkima, mida ta ühe või teise kaadriga mõtles. Söödi filmide analüüsimisel võib appi võtta mis tahes peene mõisteparatuuri, kuid oluline on tema puhul üks: ta on tähelepanelik dokumenteerija, kes teab täpselt, mis on õige, mis võlts. Tõde ja näivus, tegelikkus ja atraktsioon on tal väga karmilt lahus. Jumalast antud sellekohase tundlikkuse tõttu ei pea ta lavastama ega reaalsust kuidagimoodi deformeerima. Ta lihtsalt valib ja tihendab, võtab siit ja lisab sealt — ning kõik ongi paigas, suhtumine olemas. Nii tulebki, et hoolimata sellest, et ta filmib tegelikku elu, on tal kaadris alati kujund. Kujund ühes sellega kaasas käivate omadustega — mitmekihilisusega, mitmetähenduslikkusega. Ning mõelda ajaloolisele 1988. aastale, siis

võib eeldada, et aasta ise oli irriteerivam kui ükski film või mõni muu peegeldus temast. Ometi oli huvitav, kuidas Söödi seda näeb. Kuigi ta on oma nägemuse pealkirjastanud «Draakoni aasta», aiman ma, et selle taga on rohkem tehnilist kavalust kui usku horoskoobi hüpnootilisse toimesse. Eks astroloogiline mall annab võimaluse sündmusi kuidagimoodi liigendada, perioodiseerida. Tundub aga, et tegelikult pole oluline, missuguses aastakolmandikus on Draakon tõsisem, missuguses artistlikum. Tähtis on see rada, mida mööda kulges eestlase enesetunnetuse tõus, selle kää-



mõttes on tema filmid omamoodi järjejutt — kõik kokku üks teos, üks isikupärane visioon. Tal on isegi filmist filmi korduvaid tegelasi. Näiteks «Dirigentidest» tuttav Fred Raudberg on tähtis figuur ka «Draakoni aastast». Tema



nud ja keerud. Ja Andres Söödile on see tähtis nimelt seetõttu, et ta saab kaudselt pärida: mis õieti inimesi mõjutab? Mis paneb neid käituma just nõnda? Ja mis siis tegelikult muutus?

Mis siis muutus ja kas muutus? Film visandab justkui endelisi kontraste. Ühelt poolt rahvamassid, sütitavad kõned, isamaalised laulud, ühisloitsud — teiselt poolt šašlõkisuitsu matuv Raekoja plats, pudeleid korjav vana naine, ülbe ja ükskõikne noor mees roheliste miifingul (suures plaanis nägu, millele on kirjutatud: «On alles rumalad, misasja nad rabelevad, nagunii midagi ei muutu...»), morni ilmega Vaino Väljas jälgimas sõjaväeparaadi Vabaduse platsil. Ühelt poolt sini-must-valge joovastus, teiselt interrindlase füüerikõne. (Kaamera näitab samal ajal linnulennult võetud Lasnamäe paneelimassiivi. Üsna jube süntees. Aga nende kaadrite näitamiseks tuli filmigrupil võtta luba sõjaväelt. On formaalsusi, mis veel kuhugi pole kadunud. Ja kas kaovadki?)

Ühelt poolt missid ja rammumehed, teiselt inimõiguste nõudjad Draamateatri juures, vangist naasnud Mart Niklus kõnet pidamas. Detailid, kuid just teisena nimetatud plaanidest tuleb otsida filmi sügavusmõõdet, tema eesmärki ja mõtet. Eufooria, usk ja lootus rahvusteadvuse pinnal on kaduvad, tähendust omab too tuli tuha all, eestlase tegelik olukord — ka E.-S. Tüüri muusika kannab seda ängi, mis meie meeltest kuhugi kadunud pole. Andres Söödi kaine kõrvaltvaataja-pilk maandab neid, kelle joovastus mõõdunud aastast veel kestab. See oli aasta, kus ristusid raskesti markeeritavad seisundid, ja nüüd, distantsi tagant võib mõnigi ilukõne juba piinlik tunduda. Kui Sööt võtab raami Rahvarinde juunikogunemise, näeme sadu heakskiitvaid nägusid, rõõmu koosolemisest, innustust ühisest eesmärgist. Vabanemistunnet. Aga üksnes t u n n e t. Näeme tugevaid eesti mehi, kes teatud plaanis ja väikese

olekuga mehi, kelle nägudel on vaimustus, kaasaminemine. Ehmatad lausa: kas nad mitte järgmisel hetkel nagu üks mees parteisse astuda ei taha? Unustades kogu kurja, mis sellesama partei juhtimisel tema rahvale on tehtud?

Unustamisvalmidus on kohutav fenomen, aga ilmselt on see inimlik. Tegelikult on eestlase lihtsameelsus, tema kergeusklikkus teema, mida võiks sügavamalt uurida. Sööt, muide, seda «Draakoni aastast» vaikselt teebki. Kas eestlasele on tarvis rituaale, näib ta endamisi küsivat. Mis on rituaali hind? Ja kas ei lõhna siin eneseparoodia järele?

Sööt võtab Draakoni aasta halastamatult lahti, võtab talt artefakti staatuse. Sümpaatse irooniaga purustab ta enesepettuse, mis just sel aastal enneolematud mõõtmel sai. Selgub, et see aasta oli nagu vesipilt — pimestavalt värviline, vaimustavalt furoorikas. Ent esimene rabadam liigutus võib ta muuta fiktsiooniks ning lumm haihtub. Jääb väsinud ja hall elu, mida me edasi elame.

Sel aastal näikse vesipildi-menetlus jätkuvat. Sotsiaalpsühholoogiline eksperiment, mis Draakoni aastast alguse sai, keskendus mõni aeg tagasi peamiselt ühele atribuudile, lipule. Eesti Vabariigi lipust on saanud rekvisiit poliitilisel laval. Kui Brecht elaks, võiks ta rõõmustada, et tema võõritusefekti kütkes on nüüd terve rahvas, kes päevast päeva peab elama mängu ja tegelikkuse nõiduslikus segus. Loomulikult on tal raske orienteeruda, kui teater on eluga identifitseeritud. Kes küll ometi ütleks talle, et lipp pühas paigas on nonsens, kui puudub riik, mille juurde see käib? Missuguse plagu me Eesti II Vabariigi ajal siis üles tõmbame?

Tõepoolest, tegelikult pakub mis tahes väljamõeldistest sürrealistlikumaid elemente. Sööt on ikka oma filmides reaalselt ja irreaalselt, mittemõistustlikku vastandanud, andes viimasele tähendust loova sisu. «Draakoni aastast» need kaks plaani põimuvad ja võimenduvad, üksteisega näiliselt kokku puutumata. Elu madaluse Saatan tõmbab meid kõiki nõõrist ka ülevamail hetkedel. Sellest räägib Söödi uue filmi vaikne dialektika.



fantaasia korral mõnda Jüri Arraku maalikompositsiooni meenutavad. Oleku mõttes. Neis on sama ürgsus ja sama lihtsameelsust kui Arraku mõistukõnelistes piltides. Sööt on filminud neid, päevitunud, rõõmsameelseid, üdini eestitruu



Ühe muusikutee kroonikast: Riho Päts



Riho Päts.

26. juunil möödub 90 aastat Riho Pätsi, koolimuusiku ja õpetajate õpetaja, helilooja, koorijuhhi ja arvustaja-uuriija, eesti muusikalise arengu ühe kauase suunaja sünnist.

Aastaid 1950—1955 on RP nime-
tanud «isoleeritud elu perioodiks»,
talletatud juba haiguse aegu, ratas-
toolis kirjutatud mälestuste «Oh
seda endista eluda» seni suletud
peatükki. Enne nende valusate lehe-
külgede avamist peatugem põgu-
salt tema kujunemise ja loometöö
teekonnal.

RP: «Oma suurimaks rõõmuks ja
õnneks pean seda, et ma kunagi
oma elus pole igavust tunda saa-
nud. Alati on päevad olnud täide-
tud millegi huvitava, kaasakiskuva
ja võib-olla kasulikugagi.»

Tartus, lauluvarmast käsitööli-
seperest* võrsunud, õppis RP kla-
verit ja orelit R. Grivingi koolis,
teooriat M. Saare juures. Sõjaväe-
teenistuse ajal (1919—1920) paistis
ta pianistlik võime silma «Valga
Lisztina» (ta saatis näiteks laul-
jattare A. Tamme ja P. Brehmi).
1921 jätkas õppimist Tartu kõrge-
mas Muusikakoolis (klaveris A.
Brosse, harmoonias C. Kreegi
juhendamisel). C. Kreegi saatusli-
kuks kujuneval kutsumisel suun-
dus alles pooliku haridusega RP
endalegi üllatuseks Haapsallu, Ühis-
gümnaasiumi muusika- ja Lääne-
maa Õpetajate Seminari klaveri-
õpetajaks. Sellest peale jääb noorte
muusikaline kasvatamine, nende

silmaringi igakülgne avardamine RP põhiülesandeks läbi viiekümne tööaasta.
Algaja pedagoogi kujunemist mõjutavad Haapsalu kolleegid E. Enno ja E. Muuk,
iseäranis aga C. Kreek (tüdimate neljal käel musitseerimine ja aina uute nootide
«läbilugemine» temaga). Haapsalus abiellus RP juba Tartust tuttava Magdalena
Hildegard Johanna (Made) Jakobsoniga (1896—1953), Peterburi Konservatooriumis
õppinud «Estonia» teatri peatse ooperisolistiga, Tallinna Konservatooriumi laulu-
kateedri tulevase juhatajaga.

1923 algasid kompositsiooniõpingud konservatooriumis (jätkus ka tõsine töö
klaveri juures Artur Lemba juhendamisel); RP oli 1926. aasta kevadel E. Aava
ja E. Võrguga Artur Kapi esimesi lõpetajaid.

Kaugele oma ajast ette ulatus RP juba tudengipõlves alanud viljakas töö

* Riho Pätsi ja Konstantin Pätsi vanaisad olid vennad.

Raua tänava algkoolis: suur (160 lauljat) lastekoor ja löök- ning vilepillide (plokkflöödid) orkester. RP käe all musitseerisid õpilastena T. Alango, H. Aumere, M. Bormeister, V. Ohakas jt. Õpetaja ise oli endale Saksamaalt sopran- ja alt-plokkflöödi tellinud, mängima õppinud ja õhutas ka kohapealset meistrit Kristalit pille valmistama. Kooli kontserdid olid eeskuju andvad.

Vastamisi õhutasid Rakvere õpetaja E. Mesiäineni taotlused ja soome muusika-õpetajate suvekursustel (1930) kuuldu (Vilho Siukoneni loengud relatiivse noodilugemise kohta, millega RP ka veidi varem, Berliinis oli tutvust teinud). Täien- duseisid viisid RP Viini, Rooma, Praha, Londonisse ja ka Nõukogude Liitu (viimasest kirjutas RP küll nagu alati asjalikult ja objektiivselt, siiski tuli tal oma kommentaaride pärast aastaid hiljem kurjalt kannatada). Reisidel kasvas keelteoskus, keelte valdamine avardas lugemist. Karl Leichter'i sõnul* oli RP 30. aastail «eesti muusikuist kindlasti kõige paremini kogu maailma muusika- elust informeeritud».

Lauluõpetajaid varustasid materjalidega RP «Leelod», «Lemmiklaulikud» ja «Lauluõpetuse töövihikud» (relatiivse noodilugemise alusel). Instrumendi tundmine ja soov igas asjas leida aja- ja otstarbekohaseid lahendusi kajastuvad RP laste klaveripalade kogumikes ja «Klaverimängu õpetuses» (1936), mis lähtuvad rahva- viisidest ja -pillilugudest — need jäävad ka RP rikkaliku loomingu aluseks. Tema helitööde põhiosa on koorilooming, kust tõusevad esile laste-, mudilaste- ja noorte- laulud. Lavale on peale näidendimuusika valminud rahvalikku laadi lasteoper «Kaval-Ants ja Vanapagan», külakomöödia «Meie küla poisid» (aastarvud 1942/44 viitavad RP elu murdeaegadele), muinasjutt «Maa-alused» (1934—1968) ja külajant «Püve Peetri riukad»; vokaalsuurvormidest «Merineitsi», (poem- ballaad, 1928) ja rapsodia setu motiividel «Neijo hää!» (1945). Õige rikkaliku ja mitmekesise kooriloomingu kõrval on valminud ka kammermuusikat, sealhulgas 16 tsükli häälele ja klaverile.

Aastatel 1930—1940 oli RP ajakirja «Muusikaleht» toimetaja; esimehena on ta juhtinud Eesti Akadeemilist Helikunsti Seltsi, Eesti Autorikaitse Ühingut, juhatusel liikmena Eesti Lauljate Liitu; organiseerinud lugematuid muusikaõpe- tajate täienduskursusi ja seminare. 1938 valmis monograafia A. Kapist, 1968 jõudis trüki ka R. Tobiase monograafia.

Endised õpilased hindavad Riho Pätsi kui nõudmistes ranget, pedantsuseni täpset õppejõudu. Aurora Semper imetleb tema selget pead, kindlaid põhi- mõtteid, täpset sõna; ideaalset korda nii pabereis kui mõtlemises, kõigea alati õigeaegset valmisaamist.

Organiseerimiskomitee teadusliku sekretärina oli RP Eesti Nõukogude Heli- loojate Liidu rajajaid ja määrati 1940. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi direktori kohusetäitjaks, ühtlasi professoriks, mistõttu Saksa okupatsiooni ajal 1941 ta vallandati, mille järel töötas Tallinna Õpetajate Seminaris metoodiku-koorijuhina. Kutsutud 1944 sügisel tagasi konservatooriumi, töötas RP interpretatsiooni- teaduskonna dekaanina ja (kirikumuusika osakonna sulgemise järel rajatud) muusikapedagoogika kateedri õppejõuna, 1948. aastast dotsendina (!). Tegevuse eest laulupäevadel ja XII üldlaulupeo ühe üldjuhina anti talle 1947 ENSV teene- lise kunstitegelase aunimetust.

1956 asus RP tööle Heliloojate Liidu konsultandina ja Tallinna Pedagoogi- lises Instituudis muusikapedagoogika ja koorijuhtimise kateedri õppejõuna. 1972 oli ta sunnitud jääma haigla- ja kodusele ravile.

«Huvi kõige ümbritseva vastu on õnneks püsinud. Tahtejõud, energia ja tööind pole mind kunagi maha jätnud» (1972).

20. jaanuaril 1977 sängitati RP kodumalda Metsakalmistul.

* * *

Riho Pätsi vangipõlv kestis peaaegu kuus aastat. Kuid represseeritud olemise kannatuste aega ei tohi piirata kohtuotsuse konkreetsete tärminitega. Arreteerimisele eelneb lühem või pikem, järjest pingenev kohutava lahenduse ootamise ahistus. Karistusaja raskustele liitub vangide ringivedamine mööda erinevaid laagreid: ei lasta harjuda oludega, läheneda kaaslastele, leida usaldusaluseid; ka laagripersonal ja -tavad aiva muutuvad. Pealegi katkes RP-l iga tapiga juba mingil moel jalad alla saanud muusikaline tegevus.

Vangi seisukohalt on suur vahe, kas ta mahajäänud pere elab ja töötab rahu-

* «Riho Päts sõnas ja pildis», Tallinn, 1981, lk 9.

likult kodus — kodus, kuhu teda oodatakse ja kuhu tagasi jõuda on ta ülim igatsus, tema elutahte peamine tugi — või on laiali pillutatud, kohase tööta, majanduslikes raskustes. Rõõmu kodustelt pakki saades kibestab teadmine, kuidas see saatja ja laste suu kõrvalt on kokku pandud. Mitmekordistub vangielu valu ja alandus, mitmekordistub karistuse kaal — ju see nii oligi mõeldud.

Või siis eeluurimise ajal ohtlike tunnistuste väljapressimine kaasvangide ja veel tingvabaduses viibijate kohta. Ülekuulatava löhkikistud psüühikas umbusu ja kahtluste kasvatamine, odava kätemaksu või kadeduse soodustamine.

Laskem siis teineteist täiendavasse dialoogi astuda Riho Pätsil ja tema tütrele Leelo Kõlaril, kes kumbki omalt poolt elustavad lähemat või kaugemat minevikku, et lugejas põimuksid sündmused, olud ja suhtumised vangis, kodumaa ja võõrsil.*

ISOLEERITUD ELUPERIOOD

1. märtsist 1950—28. novembrini 1955, s. o 5 aastat ja 9 kuud (või ca 2100 öödpäeva);

1950 — eeluurimise vang Tallinnas: Pagari tän. ja Patareis; viimaks Lasnamäe jaotusvanglas;

1951 — Narva koonduslaagris (puusepa ja ehitustöödel, kivikarjääris, muusikalise isetegvuse juhina);

1951 — Leningradi, Kirovi ja Vjatka laagrisüsteemi jaotusvanglas (edasi-
saatmiseks);

1951—1953 — Vjatka laagrisüsteemi II laagripunktis (metsatöödel);

1953 — Vjatka laagrisüsteemi II-a laagripunktis (laoplatsil palkide ladu-
jana, öövalvurina, muusikalise isetegvuse juhina);

1953—1954 — Vjatka laagrisüsteemi 30. laagripunktis (muusikalise isetege-
vuse juhina);

1954—1955 — Vjatka laagrisüsteemi Lesnoi laagripunktis (keskse kultuuri-
brigaadi muusikajuhina — koori- ja orkestridirigendina, kontsertmeistrina, orkestreerijana jne.).

VAHISTAMINE

Mind viidi Pagari tänavale eeluurimise vanglasse ja paigutati üksik-
kongi nr. 16. See oli umbes ruutmeetrilise pinnaga boks, milles ainsaks
toetusesemeks oli kitsukene lavatsikene ühes seinas. Valgustas seda kongi
tibatilluke lambikene ukse kohal ja seegi oli tiheda võrgustikuga kaetud,
nii et ruum oli peaaegu pime. Ainsaks külaliseks oli vaid rott, kes
lambivõrestiku tagant vahest uudishimulikult mu pimikusse piilus. Küllap
ta tundis selles mingit toidupoolise lõhna, mis ahvatles. Viibisin selles
üksikkongis 3 nädalat. Kui tavaliselt öeldakse «ta pandi istuma», siis
võin öelda, et selle aja jooksul tõesti sain vaid istuda. Kui üritasin
pisut kehakultuuri teha, pörutas koridoris viibiv vahisõdur, kes vasta-
vast pilust ajuti kontrollis: «Jätta! Pole lubatud!» Sõõgiks anti hom-
mikul-õhtul enamasti silku ja mundris kartulaid, lõunaks aga silgusuppi.
Minu naine püüdis hoolitseda selle eest, et mul nälga ei tuleks tunda
ja saatis toidupakke. Kuid neid ma ei saanud esialgu kahjuks vastu
võtta, sest isegi paberist pakendit kongi ei lubatud, mul polnud aga
mingeid nõusid, kuhu toitu panna. Hiljem ta sai tagastamise põhjuse
siiski teada ja selle tulemusena saadetised saabusid bakeliit-karpides. Neid
huvitavaid kombel lubati vastu võtta. Aja jooksul kogunes mul neist
terve röömsavärviline kolleksioon. Neis oli igati väga hea toitu hoida.
Õõsiti võisin oma kitsukesel ja lühikesel lavatsikesel ka pisut magada,
kuid seejuures tuli jalad asetada seinale. Ega neist õistest magamistest
suurt tolku polnud, sest ülekuulamistele viidi ainult õõsiti ja need kestsid
ikka oma 3—4 tundi. Ainsaks vahelduseks selles äärmiselt ühetoonilises

virelemises oli vaid igapäevane 10—15 minutiline jalutuskäik vangla-õues püssimehe valve all. Püüdsin siis värsket õhku ahmida niipalju kui suutsin. See tegi muidu liialt tuima ja tülpinud olemise pisut reipamaks.

Omamoodi «vahelduseks» oli ka see, kui ühel päeval kongi uks ootamatult suure raginaga avanes, tugevaõlgne vahisõdur sisenes, mind sõnalausumatult, kuid nohisedes kraest kinni sasis, koridori tiris ja nagu koerakutsika kükakile ninapidi nurka surus. Ei osanud endale ette kujutada, milles asi seisneb. Oli niisugune imelik tunne, et nüüd on nahatäis kindlustatud. Järsku aga selgus kõik: tundsin, et midagi hakkab pea kohal surisema ja juustes siblima. Osutus, et üritati number nulli tehnikaga mind karvakattest vabastada. Valdas isegi teatud rahuldustunne, et asi niisuguseks pöördus. Arusaamatuks jäi vaid, miks pidi see toimuma nii jõhkralt.

Üllatava metamorfoosina mõjus see, kui peale kolmenädalalist tuima tukkumist üksikongis mind üle viidi üldkambrisse. Oli selline tunne, nagu oleks uppumisohust kuhugile laevapardale pääsenud heade, hoolitsevate inimeste sekka. Isegi mingi omalaadne erutus vallutas mõneks ajaks, sest kaaskannatajad suhtusid tõesti tähelepanu ja osavõtlikkusega.

Üldkamber oli umbes paarikümne ruutmeetrilise pindalaga keldriruum, mis, arvestades ööseks allalastavaid narisid, oli ette nähtud tegelikult 8—10 inimesele. Kuid meid oli seal ajuti kuni 24. Magati nii naridel, kui naride all põrandal ja vahikäikudes koera moodi. Omavaheline läbisaamine oli täiesti rahuldav. Leidsin siit mõned tuttavadki eest. Oli vähemalt kaaskannatajaid, kellega sai rääkida. Mehed püüdsid piinlikku puhtust hoida, pesid igal hommikul põrandat, suitsukonisid keegi maha ei pildunud, ka ei sülitatud põrandale. Põrand oli isegi nii puhas, et võidi põrandal istudes söömaaega pidada. Siiski kõige defitsiitsemaks aineseks oli puhas õhk. Seda oli tolles madalas keldriruumis niigi kasinalt, kuid tuleb arvestada veel sedagi, et enamik mehi tossutasid päevad läbi tubakat. Nii oli meie pisikene kambrikene eriti õhtuks põrandast kuni laeni paksu suitsu täis ja meeste habemesse kasvanud näod paistsid selles tihedas udukogus üsnagi võikana. Tundus,

Riho, Leelo ja Made Päts.



justkui asuksime kusagil salapärases maa-aluses sepikojas, seda enam, et paljud meist umbsuse ja soojuse tõttu käisid ringi poolalasti, vaid trussikutes.

Nädala elavamaks sündmuseks meie igapäevases elus oli saunapäev, Sama keldri koridori lõpus oli kaks tibatillukest (umbes 8 ruutmeetrilise põrandapinnaga) ruumikest, mis moodustasid riietus+pesemisruumi. Viimane oli varustatud 3—4 dušiga, mis vahetpidamatult tulist vett pladistasid. Kõik meie kambri paarkümmend meest kupatati korraga sisse ja, nagu see seal juba kombeks oli, pandi protseduurile niisugune tempo peale, et hoia piip ja prillid. Pidime solistama loosungi all: «Böstro, böstro!» Mõne minuti jooksul pidid nii ennast, kui ka oma pesu «klaariks» tegema. Kasutati siis ka mõningaid ratsionaliseerimise võtteid: üks pesi teisel selga, see aga nühhkis samaaegselt oma ihupesu ja ümberpöörduvalt. Sagedasti tuli dušist nii tulist vett, et võimatu oli seda välja kannatada. Siis mehed tõstsid põrgulärmi, osa meestest tahtis eemalduda riietusruumi, kuid uks sinna oli lukustatud. Pääsu polnud kuhugile. Seejärel aga enamasti saadi jääkülma dušši. Uue lärmilaine puhul veejoad vahetusid taas tulisega. Vaatamata kõigele oli meeste tuju uljas. Solistati, käratseti, lauldi, löödi vilet ja oldi valmis kasvõi üksteise kukil tantsu lööma, sest niikuinii selles pisiruumis olime nagu silgud pütis, ainsaks rõõmuks vahetpidamatult pladisev vesi. Saunaprotseduuri järgi läks puhtakpestud ihupesu kuivatusse, kust see tunni või paari pärast kõik segamini löödult kambri visati. Sagedasti omanikud paljuid neist esemeist ei osanud enam omaks pidada, sest need olid nii «ära kuivatatud», et üks püksisäär või särgikäis lausa kõrbenud, teine oli täitsa valgeks pleekinud või paremal juhul veel niiske. See pidi olema eriline meistritöö neid nii kuivatada. Aga teha polnud midagi. Naerdi nalja üle ja löödi käega. Saunas saadud puhas tunne aitas siiski meeleolu säilitada.

Samaaegselt aga kambri oli toimunud n. n. «rööv», s. o. läbiotsimine, mis seisnes selles, et kõikide arreteeritute isiklikud asjad olid mitte ainult omavahel, vaid ka teiste omadega segi paisatud — nimelt mittelubatud esemete (noad ja muud terariistad, paber, pliats jne.) otsingute eesmärgil. Mõistagi algas siis suur klaarimine, laialipaisatud asjade otsimine ja korrastamine. Vaatamata nõrdimusele, mis selline barbaarne kohtlemine tekitas, toimus korrastamine siiski huumori tähe all.

Isale oli järele tulnud väga vara hommikul. Elasime E. Kõlariga tookord samas majas, aga meil oli tuba teises tiivas. Mäletan selgesti, kuidas ema, kui see kõik möödas oli, tuli uksest sisse: «Soh, nüüd ta võeti, nüüd on siis ühel pool.» Ta oli nagu kivistunud.



1947. aastal

Riho Päts 1947. aasta laulupeol koos abikaasa Made ja tütre Leeloga

Muidugi polnud see meile üllatuseks, seda oli oodata ja me olime oodanud...* Nii hirmus kui see polnudki, piinavas rahutuses.

Ja ikka oli põues lootus, et kui ennast kõvasti süüdi tunnistad, siis aitab. Ei osanud arvata, et see jääb kestma ja et seda kasutatakse su enese vastu.

Selget märku ees ootavast andis isa 50. sünnipäeva möödalisemine. See justkui salati maha (T. Vettiku oma jaanuarikuul kuuges veel «Estonias» «seaduspärase» pidulikkusega). Isa oli Kohilas üht laulupäeva juhatamas ja lauljad korraldasid väikese ovatsiooni, aga Tallinnas...? Sellest järeldus suisa selgesti, et midagi on väga viltu.**

Arreteerimise eel ei taibanud mingeid ettevalmistusi teha. Klaver mul oli, teine, isa oma jäi kabinetti. Ega olnudki asju kuhugi viia. Muidugi oleks võinud käsikirjad kas või minu juurde tuua. Isal oli arhiiv, seal kadus väga palju, käsikirjaline enamasti kõik. Onn, et enamus loomingust oli trükkis ilmunud. Ja kes seda võiski arvata, et kõik ära võetakse — väga ebaloomulikke asju ei suuda ette kujutada.

Korter (Kreutzvaldi 15—5) polnud ju suur, kolm tuba. Kaks pitseeriti kohe kinni, magamistuba jäi emale. Mis suletud toas oligi, jäi uute «naabrite», KGB ohvitseri Losunovi pere kasuks. Mina ei näinud, kuidas nad sisse tulid. Ehk nad emale midagi tagastasid või ostsid võileiva hinna eest (muidugi oli emal väga raha vaja). Elasid seal ühise köögi peal, sissetulnutel kolm last, kõik kogukad ning hea isuga inimesed, tegid palju ja pidevalt süüa. Läks lahti täisvereline elu...

Enda eest olin ma valmis muidugi vastust andma ja vastutust kandma. Mind aga ängistas omaste seisukord. Eeluurimisvanglas viibides sain juurdetlenuilt teada, et minu naine, kes töötas Konservatooriumis laulukateedri juhatajana, oli minu süütegude pärast vallandatud.

Siis toimus see äärmiselt lihtsalt: sai tollaegselt direktorilt vaid lakoonilise kirja (31. 3. 50): «Teatan Teile, et Teie ei saa enam Tallinna Riikliku Konservatooriumi ja Muusikakooli õppejõuna edasi töötada. B. Lukk, Direktor.» Aga tööraamatusse tehti sissekanne (1. 4. 50) «Vabastatud Tallinna Riikliku Konservatooriumi teenistusest laulukateedri dotsendi ametikohalt ebarahuldava töö tõttu.» Kui siinkohal meenutada, et mõni aeg enne arreteerimist on tehtud samasse tööraamatusse sissekanne (8. 3. 48): «Eeskujuliku erialase ja ühiskondlik-poliitilise töö eest avaldab Konservatoorium rahvusvahelise naiste päeva puhul tunnustust» — siis erilised kommentaarid näivad siin liigsena, eriti veel kui arvestada, et tema otsesel ja pideval juhendamisel olid oma laululise erihariduse omandanud sellised «Estonia» ja «Vanemuise» tuntud

* Kõhedaks hakkas elu minema laulupeo ja üldse 1947. aasta tunnuste-kulminatsiooni järel, eriti 1948 «Otsusest...» peale. Tol aastal ja järgneval võimendusid kiiresti süüdistused kodanlikus natsionalismis. Staažikamatelt õppejõududelt hakati nõudma varasema töö ja loomingu avalikku eneskriitilist ümberhindamist stalinistlikult moonutatud kriteeriumide järgi, kusjuures selliseid «patukahetsusi» ei jõudnud ega osanud piisavalt siiralt esitada ning nad jäid ikka kõnesolnud «patuse» külge. Avalikud süüdistamised ja enesesüüdistused, väsimus ja hirm jälitamise ning repressioonide ees tegid oma hävitus- ja laastamistööd. (Lähtudes J. Anti ja L. Raidi artiklist «Peripeetia», «Edasi», aprillis, 1989.)

** 1948. aastast figureeris konservatooriumi teadusliku töö plaanis eesti muusika ajaloo «ümberkirjutamine», teemadki jagatud õppejõudude vahel, kelle sekka kuulus ka RP. Märtsis 1948 soovitatakse kirjutamisel aluseks võtta G. Naani kontseptsioon eesti ajaloost, mis valmis Teaduste Akadeemias. Järgmisel aastal arutatakse taas õpiku projekti, mis parajasti Keskkomitees läbi vaadatud; RP ja T. Vettik seal enam autoritena ei esine (peatükid M. Saarest, H. Ellerist ja A. Kapist on muide usaldatud Serafim Milovskile).

20. jaanuaril 1950 toimus dirigeerimise kateedri koosolek, kus arutati möödunud semestri õppe- ja ideoloogilis-poliitilist kasvatustööd. Eraldi oli kõne all RP «Ajalooline ülevaade muusikalisest kasvatusest Eestis» põhietekandega T. Vettikult. Veebruaris arreteeriti nii A. Karindi kui ka T. Vettik, samuti samast kateedrist puhkpillidirigeerimise õpetaja Made Pätsi vend V. Jakobson. Millise enesetundega võisid neile veel jäänud ühistel päevadel elada ja töötada Pätsid!

ooperisolistid, nagu nüüdne ENSV rahvakunstnik Viktor Gurjev, ENSV teenelised kunstitegelased Lehte Mark, Harri Vasar ja Linda Selistemägi ning Irina Kask jt.

Samal põhjusel ei lubatud ka tütar Leelot, kes oli senini väga edukalt töötanud, riigieksameile. Mõlemal tuli konservatoorium jätta ja tootvale tööle siirduda. See tegi meele kurvaks ja piinas armutult.

Ena võeti maha varsti pärast isa vangistamist. Ta sai tööle saunanaiseks, avas-sulges kappe, koristas Veerenni saunas. Pärast hakkas praeguses «Arsis» kuduajaks, sai oma mütsikudumise normi täita kodus.

*Lihtsalt ja kiirelt käis minu väljalöömine konservatooriumist: sain napolisõnalise teate oma pedagoogi ja ühtlasi konservatooriumi juhi B. Luki allkirjaga, polnud see asutus blanketil ega pitsatiga (25. V 1950).**

Läksin selle paberiga õpetaja juurde, et mis see on. Tema midagi konarlikult seletas... Äkki oli selgeks saanud, et pidi olema halb inimene, ja oligi halb — korrutati, et, vaat, mis ütles siis ja mis ütles siis.

Alguses töötasin masinakirjutajana ühe autoremonditehase kontoris, siis töölisena aiandis, seejärel farmaatsiatehases Tondil, ampullitsehhis. Isegi isetegevuses ei lubatud töötada — miks, kust mina tean. Kultuuriasutustes, kus käisin ennast pakkumas, öeldi, et teid me ei tohi võtta, vabrikus vastati lahkelt — palun väga. Nii suundus minu elu hoopis teisiti varem mõeldust. Alguses veel harjutasin, varsti ei jäänud aegagi. Töö joodiampullidega parkis käed pruuniks, harva kontserdil käisin, kindad käes. Vangistati ju ka Erich Kõlar. Meie esimene laps sündis Tallinnas. Kui Kõlaril lubati hakata isetegevust arendama ühes Kirovi oblasti külas (120 km linnast), kus asus mingi numbritehas, ja ta oli end seal veidi sisse seadnud, läksin talle järele (1952).

Üised ülekuulamised aga jätkusid. Esitati süüdistusi, et juba enne nõukogude korra kehtestamist ma olevat olnud äge kodanlik natsionalist ja nõukogudevastaselts häälestatud. Selle süüdistuse tõendina võeti 1936. a. minu poolt «Muusikalehes» avaldatud artikkel muljetest Nõukogude Liidu muusikaelust. Selles leiti laimu muusikalise ja poliitilise hariduse korralduste suhtes Nõukogude Liidus. Ka pandi minule süüks, et kodanlikul ajal minu poolt avaldatud monograafias «Artur Kapp ja tema looming» leidub samuti laimavaid avaldusi Nõukogude Liidu aadressil, kusjuures sinna on paigutatud A. Kapi kaks fotot kõrvuti, millest esimesel A. Kapp esineb kõhnakesena Nõukogude Liidus elamise perioodil, aga teisel — hästi toidetuna, mis tähendas ta olukorda kodanlikus Eestis. Süüdistati ka selles, et Nõukogude armee ajutise taganemise puhul ENSV-st olevat ma jäänud teadlikult elama sakslaste poolt ajutiselt okupeeritud ENSV territooriumile ja aktiivselt koos töötanud okupantidega: avaldanud kogu nõukogudevastaste kodanlik-natsionalistlike lauludega, esinenud loeng-kontsertidega saksa sõjaväelastele eesmärgil sakslasi tutvustada eesti muusikaga, osa võtnud laulude võistlusest, esitades rea laule, mis enamasti said premeeritud. Peale selle leiti veel, et peale saksa fašistlike röövvalutajate väljakihutamist ENSV territooriumilt ma ei olevat aktiivselt lülitunud loomingulisse tegevusse eesti laulurepertuaari rikastamiseks uute, nõukogulike lauludega, vaid jäänud oma kodanlik-natio-

* 22. ja 24. V 1950 oli konservatooriumi tollases kunstinõukogus arutusel üliõpilaste lubamine riigieksameile. Seni edukalt õppinud Leelo Pätsile seda luba ei antud.

Oli hukkamõistvaid ja kaitsvaid hääli. B. Lukk ütles üsna neutraalselt: «Olen temaga 6 aastat töötanud. Andekus on tal erakordne. Jutuajamistest ja kokkupuudetest on selge, millises miljões ta kasvab.»

Marksism-leninism ja kommunistlik partei panevad asjad paika. Jaak Ottender: «Peame küsimust arutama poliitiliselt. Ta oli vanematega seotud, nende mõju on kindel. On juhtumeid, kus lapsed lähevad vanemaist lahku vaadete pärast — seda pole aga juhtunud. Parteiorganisatsiooni seisukoht on teda mitte lubada riigieksamitele, võib töötada mujal ja end näidata. Siis hiljem sooritada riigieksamid. Ta peab end ilmutama aktiivse nõukogude inimesena.»

nalistlike vaadete juurde ja püüdnud neid sisendada ka konservatooriumi üliõpilastele. Ka olla ma säilitanud nõukogudevastast kirjandust saksa fašismi juhi portreega, samuti kodanlik-natsionalistlikku kirjandust ja laulikuid nõukogudevastaste lauludega.

Nagu hiljem toimiku lõpetamisel selgus, oli minu süüdistus rajatud N. Goldschmidti vastavasisulisele kirjalikule avaldusele Riikliku Julgeoleku võimudele. Sellega õieti toimik algaski, sisaldades enamiku kõigest eelloetletud süüdistustest. Samas avaldises olid toodud kompromiteerivad andmed ka A. Karindi, T. Vettiku ja G. Ernesaksa kohta.

Ülekuulamised kestsid märtsi algusest kuni detsembri keskpaigani. Tavaliselt need toimusid öösiti, kusjuures iga seanss kestis mitu tundi järjest. Neil üldse ei võetud arvesse minu seletusi, vaid formuleeriti neid vajaduste kohaselt.

Minu arusaamise järgi tookordne uurimiskäik ei taotlenud tõe otsimist ja jaluleseadmist, vaid enamasti tõsioludele mittevastavate ja moonutatud agentuuriandmete ning ühekülgsete tunnistuste ülespuhumist ning sellisel kujul nende fikseerimist ranga süüdistusena. Näiteks kui uurija püüdis asja käsitada omamoodi, mööda minnes minu poolt antud seletustest, palusin luba, et võiksin oma seletused kirjalikult esitada, seda minul võimaldati. Kuid läbi lugenud minu poolt kirjutatu, uurija käristas selle raevukalt tükkideks ja viskas paberikorvi, sõnades, et niisuguseid seletusi nad ei vajavat. Ta lisis veel küüniliselt, et kui keegi juba nende asutusse on sattunud, siis siit pääsu enam ei ole. Kergendust tuua võib vaid süü omaksvõtmine.

Ühel ülekuulamise seansil oli uurija huvitatud, kas tunnen helilooja G. Ernesaksa. Minu jaatava vastuse peale ta algul küsitles minult informatsiooni G. Ernesaksa poliitiliste vaadete kohta. Kui ma selle kohta ei osanud midagi avaldada, siis tegi ta minule ülesandeks kirjutada G. Ernesaksast, mida tean. Kuna siin oli mul ainult positiivset öelda, siis sellises vaimus esitasingi oma aruande. Kuid minu seletuse läbi lugenud, käristas uurija selle taas tükkideks ja heitis põlastavalt paberikorvi, seletades, et niisugused andmed neid ei huvita, vaid tuleb loetleda, mida nõukogudevastast tean tema tegevusest. Kuna mul polnud selle kohta mingeid andmeid, siis sain hurjutuse osaliseks. Täpselt sama juhtus ühel teisel ülekuulamise seansil, kus sooviti teateid prof. H. Elleri kohta. Sellises vaimus kulgesid kõik need pikaleveninud öised ülekuulamised. Arusaadav, et niisugune kohtlemine löi ebameeldiva õhkkonna ja tekitas masendava tunde, mis kujunes psüühiliseks traumaks ja peagi muutus minnalaskmiseks ning ükskõiksuseks kogu asja vastu. Minu katsed olid asjasse selgust tuua ja ära näidata, et sihilikult polnud ma kunagi midagi nõukogudevastast üritanud, aga kui see mõningal määral nii on välja kukkunud, siis võib seda seletada vaid osalt minu poliitilise küündimatuse, osalt aga ka lihtsameelsusega. Kõik need seletused ei andnud mingit tagajärge. Kangekaelselt raiuti juba esitatud teese ja formuleeriti kõik omamoodi. Sellises depressiivses ja lootusetus olukorras tuli omaks võtta kõik need ülespuhutud süüdistused.

Ülekuulamise perioodil viibisin vaheldumisi nii eeluurimise vanglas (Pagari tän.) kui Patareis. Mõlemas olid kambrid, kus viibisin, ülemaärastel täidetud. Seetõttu vangla tava järgi igal uustulnukal tuli alata kambris oma elamist-olemist paraski naabruses. Kirjutamata seadusena see oli esimeseks magamisasemeks kõigile uustulnukaile. Ei saa ütelda, et selle omalaadsed aroomid oleksid just undsuigutavalt mõjunud. Pealegi oli seal öösiti üks alaline askeldamine, kusjuures asjalesoovijail tuli sinnajõudmiseks piki kambrit justkui lahinguväljal lebavaist

laipadest üle astuda. Sedamööda kuidas kinnipeetavad mujale üle viidi, nihkus aga ka koht pisut paremate tingimuste suunas kuni oma iseseisva nari saamiseni. Patareis oli siiski üks hea külg: avarad aknad mere suunas (kuigi ülitugevalt trellitatud) olid nii päeval kui öösel lahti, nii et vastandina Pagari keldrile värsket õhku oli siin külluses. Ka vaade merele ja Pirita rannale oli avar. Kamber oli küll märksa ruumikam kui Pagaris, kuid kinnipeetavate arv see-eest ka mitu korda suurem. Muide, Patareis viibides hakkas mind kimbutama ägedaloomuline kõha, mis ei annud mulle rahu ei päeval ega ööl ja ähvardas hinge seest võtta. Arvatavasti oli see tingitud asjaolust, et poole aasta jooksul Pagari umbseis keldrikongides justkui triiphones viibides olin vastavalt aklimatiseerunud, siin aga sattusin järsku kargesse, röskesse ja karmivõitu merekliimasse ja see andis end kohe tunda. Kui siis arst röntgeni läbivaatuse oli teinud, paigutati mind pikema jututa vangla haiglasse. Viibisin seal üle kuu aja. Haigla palat aga oli täiesti korralik, avar, puhas, õhurikas, reformpõhjaga isikliku voodi ja selle juurde kuuluva kapikesega, puhta pesuga ja isegi valge linaga kaetud söögilauaga keset ruumi. Nii tundus see seniste vintsutuste järgi peaaegu sanatooriumina. Hoollitseti korralikult ja kõhagi muutus pikkamisi tagasihoidlikumaks.

Peaaegu kõigil kinnipeetavail oli sama süüdistus: nõukogudevastane tegevus. Nagu omavahelistest kõnelustest selgus, oli siin sagedasti tegemist ilmsete naiivsustega, aga kõik see tembeldati suurima tõsitudusega rängaks riiklikuks kuritööks.

Olgugi, et kõiki meid erutasid need ülekuulamise seansid oma pealetükkivusega, ometi ei saa ütelda, et valitsenud oleks ülipessimistlik meeleolu. Kõik püüdsid end reipana hoida. Korraldasime erialaseid vastastikuseid loenguid-vestlusi (väga vaikse häälega!), mängisime leivast meisterdatud malenditega malet ja niisuguses tegevuses püüdsime säilitada optimistlikku meeleolu. [- -]

Mõni sõna kaasosaliste kohta.

Kaasosaliste koosseis oli üsna kirju. Mitte üksi sotsioloogiliselt vaid kronoloogiliseltki. Rääkimata kõige mitmekesisemaist elukutseist, vanusemääradki pendeldasid 12—65 eluaastani, pisut täpsustatult — algkooli õpilasest kuni ministeeriumi juhini. Kuid omavaheliseks suhtlemiseks leiti ühine keel. Vestluste teemadeks olid esialgu lähem vastastikune tutvumine, mitmesugused erialased kogemused, mis üldsusele huvi võisid pakkuda... Näiteks väike koolijüts rääkis, kuidas nad koolis «Kungla rahva» viisil koerustades laulnud mingisugust laulu, mis põhjustas ta sattumise siia, nooruke junga pajatas oma meresõitudest ja seiklustest välismail, metsapraaker — metsaasjandusest, tuletõrje pealik — selle organisatsiooni elust, arhitekt valgustas ehituskunsti saladusi, minul tuli kaaslaste muusikaalaseid huvitsid rahuldada, kirjamehelt saime aga rohket informatsiooni kirjanduse alalt. Kõike seda võeti vastu huvi ja tähelepanelikkusega. Kuid oli ka lobamokke, keda kuigi tõsiselt ei võetud. Tähtsal kohal oli vastastikune informatsioon uurimiskäigust, aga ka kõlakad, mis saabusid uustulnukailt. Nende kaudu olime kursis peaaegu kõigi tähtsamate sündmustega, millisest mõned tol isikukultuse perioodil otse ootamatult rabasid. Erilist sensatsiooni tekitasid Partei Keskkomitee juhtiva N. Karotamme ja E. Pälli, samuti E. Teaduste Akadeemia presidendi ja välisministri H. Kruusi tagandamine. Läbi imbus kõlakaid ka Kirjanike Liidu esimehe J. Semperi, heliloojate H. Elleri ja isegi G. Ernesaksa ebasoosingusse sattumisest. Kõik see mõjus kuidagi desorienteerivalt. Päevakorras olid ka igapäev mured koduste pärast. Mõistagi räägiti veel kõigist maailma asjadest. Ka anekdootidega lõbustati end vahetevahel. Kaaslastest on erdamalt meelde jäänud kirjamees O. Kunin-

gas*. Ta tundis hästi maailma kirjandust ja võis peaaegu igal õhtul peale õhtueinet meile huvipakkuva lektooriumi korraldada, kus käsitles üht või teist tähteost. Omades suurepärase mälu, jutustas ta väga ladusalt, hea arengulise joone, loomuliku lihtsuse ja ilmekusega, kommenteerides ettekannet vajaduse korral ka kirjanduslooliselt. Teda kuulati meeleldi. Hiljem kohtasin teda veel Narva laagripunktis. Kuid seal ta miskipärast kahjuks hoidus aktiivsest osavõtust.

[- -]

Ülekuulamise toimusid peamiselt öösiti. Seetõttu päevad möödusid enam-vähem rahulikult, kas üksteisega lobisedes, tukkudes või malet mängides. Üldiselt üksluiselt kulgeva päeva jooksul olid elavaimaks hetkeiks 20 min jalutuskäik õues, söömaajad ja mõistagi omastelt pakisaamise päevad. Meie ametlik menüü koosnes enamasti silgusupist, mõnikord ka kartulaist mundry ja silkudest. Viimasel juhul see tuli jaotamisele tunduvalt omapärasele õiglus-printsiibile: saak laoti üksikproduktidena piki pinki, üks kaasosalistest asus sinna juurde üksikproduktile näpuga näitama, teine aga hoopis eemal seljaga ärapöörduvalt — nime hõikajaks. Väljahõigatu aga võttis vastu oma osa. Kuna produktioon oli kvaliteedilt kaunis erinev, siis selline moodus võimaldas jaotust teostada kõiki kaasosalisi rahuldavalt. Mis puutub kodunt saadud toidupakkidesse, siis neist püüti rahuldada võimaluse piires neid kaaslasi, kes pakke ei saanud. [- -]

Minu toimik lõpetati detsembris 1950 § 58³ ja 58¹⁰ alusel. Samal kuul oli asi arutusel ENSV Ülemkohtus, kuhu oli välja kutsutud ka rida inimesi konservatooriumist. Tundus, et osa neist oli kuidagi hirmunud, kuid püüdsid end siiski objektiivsuse piires hoida (E. Noormaa, H. Voore), teised aga (B. Lukk, H. Kõrvits, N. Goldschmidt, üliõpil. E. Johanson) näitasid oma «julgest» (või koguni argust!) sellega, et väljamõeldud ja tõestamata väidetega mustata.

Täiesti arusaamatu on minule, kuidas võis tunnistaja B. Lukk, kes tollal oli konservatooriumi direktor, esineda tunnistusega minu vastu, nagu oleksin konservatooriumis töötades püüdnud üliõpilaste seas levitada kodanlik-natsionalistlikke vaateid, kui just vähe aega enne minu vahistamist ühel õppejõudude üldkoosolekul ta tõstis eriti positiivselt esile minu pedagoogilist tööd.

Ootamatu oli see meilegi. Isa oli ju interpretatsioonikateedrite dekaan, nõnda-öelda B. Luki parem käsi. Viimane käis sageli meil, istusid poole ööni ja arutasid ametiasju. Isa rääkis Lukist positiivselt: et ta pole küll eriti hea organisaator, aga et temaga annab asja arutada, ta saab aru, võtab teadmiseks. Nii et töö osas said nad omavahel ilusasti hakkama ega olnud mingeid teravusi.

Kohtusse meid emaga ei lubatud, istusime all fuajees või ootasime väljas tänaval kohtuotsust. Lootsime kangesti, et ehk näeme teda: saime ju protsessist veidi varem teada, passisime kongi tulekut ja tema väljatoomist. Ei õnnestunud. Ka pärast otsuse väljakuulutamist mitte. Tundus, et see otsus ei saa võimalik olla, seda ei saanud tõe pähe võtta.

* Oskar Kuningas meenutab omakorda vanglakaaslast Riho Pätsi (2. aprill 89): Minu huvi RP kui muusikaajaloolase vastu süvenes pärast seda, kui ta 30. aastate lõpul avaldas uusi andmeid R. Tobiase elu lõppjärgu kohta Berliinis. Meie isiklik tutvumine toimus hoopis süngemas miljöös 1950. aasta märtsis Pagari tänava keldris. Ta ilmus meie kongi hilja, lausa magamise ajal ja seepärast nagu ootamatult, seljas hall maa-villane jope, peas läkiläki — arvasin, et maalt mõni kulak.

Kui õhtutundidel ainukese vaheldusena kuulasime kaasvangide jutustusi nende huvialadelt, tavatses RP paaril korral rääkida, kuidas ta enne sõda Berliini Konservatooriumi arhiivis Tobiase jälgi otsis. Omalt poolt jutustasin mõne hiljuti loetud romaani sisu. Kõik sellised vestlused aitasid mõtteid rusuvaist elumuredest pisut eemale viia.

Uuesti kohtusime 1951. suvel Narva laagris, kus RP sai tööd laagri segakoori juhina. Siin oli ka T. Vettik. Mõlemad tutvusid me luule tõusva tähe A. Alliksaarega. Mulle on jäänud mälestus Riho Pätsist kui ennast hästi vaoshoidvast, rahulikust ja meisse, eriti Alliksaarde väga heatahtlikult suhtuvast inimesest.

Mind mõisteti kinnipidamisele konduslaagrites 25-aastaks+5 aastat sundasumist kõigi õiguste kaotamise ja varanduse konfiskeerimisega. See oli ränk karistus ja mõjus lootusetult. Ometi päris meeleheitele ei viinud, seda enam, et see oli kujunenud juba trafaretseks normiks peaaegu kõigile süüdistatuile ja mingisugune alateadvus sisendas julgust, et ega see nii ei jää, küllap tõde siiski ükskord välja koorub. [- -]

Varsti peale seda mind saadeti Patareist jaotusvanglasse (Lasna-mäele) ja sealt peagi tapiga Narva koonduslaagrisse. Algas uus, oma-pärane elu.

SEIKLUSED KOONDUSLAAGRITES: FÜÜSILIST JA KUNSTILIST TOOD VAHELDUMISI

Narva laagrisse jõudsin ühel talvisel hilisõhtul. Vabanenud kauasest konserveeritusest umbseis vangikongides, tundus siin justkui vabamat hingamist. Laagriterritoorium laius piki Narva jõe kallast, olles sellest eraldatud okastrataraga. Elamisbarakkideks olid mingid endised kauba-aidad, mis selleks otstarbeks olid kohandatud ja kahekordsete naridega varustatud. Riietus ja jalanõud olid mul kodunt kaasas korralikud. Hiljem sain neile lisaks vateeritud tekigi, rääkimata toidupakkidest. Nii olin olustikuliselt kindlustatud, aga see toimus ju koduse perekonna tohute pingutuste arvel. Laagris oli rohkesti eestlasi, kes mind tundsid ja ülemustele kohe teatasid, et on saabunud muusikamees. Mind vaadati arstlikult läbi ja kuna mu tervis just kiita ei olnud (viibisin eelnevalt ju paar kuud isegi vangla haiglas), siis jäeti mind tsooni, rakendades koorijuhina muusikalise isetegevuse alal. Koor oli küll juba olemas, aga töö sellega oli kulgenud primitiivselt, rohkem ühehäälese masslauluga repertuaaris. Moodustasin 4-häälese segakoori ja alustasin sellega tõsist tööd. Noote mul mingeid esialgu polnud kasutada. Tuli mälu järgi tut-tavaid laule rekonstrueerida, neid koorile arranžeerida ja siis õpetada. Instrumenti, millega õpetada, polnud. Nii jäi ainsaks võimaluseks vaid häälega õpetada. Tegingi seda kuni hääle kähisemiseni, seda enam, et ilmastik seal oli enamasti vastikult röske ja udune ning pani peale pikaajalist vangikongise olemist seal kohutavalt kõhima. Harjutused toimusid tavaliselt tööpäeva lõpul, peale õhtusööki, söökla ruumides. Koori koosseis kujunes «rahvusvaheline»: siia kuulusid eestlased, venelased, ukrainlased jt. Koostöö lauljatega kulges sõbralik. Nende seas oli üksikuid päris kõlava ja ilmeka häälega, eriti meeste hulgas. Hiljem hakkasin saama ka mõningat noodimaterjali, see andis mitmekesisemaid võimalusi. Ka hakkasin mõnede solistide ja ansambliga üht-teist ettevalmistama. Päeval töötasin raamatukogu külmas ruumis võimalikult kindlamalt talverietusse pakituna, arranžeerides repertuaari ja kirjutades noote. Õhtuti tegin proove. Mõne kuu möödudes toodi samasse laagrisse ka T. Vettik. Algul ta laulis kaasa meie kooris bassi ja mängis orkestris viiulit. Siis anti tema hooleks orkestritöö juhtimine. Esinesime igal vajalikul juhul nii koori, solistide kui orkestriga ja nagu selgus, olime suutnud oma tööga saavutada mingi uue kvaliteedi.

Kuna meie kunstilise isetegevuse rühma kuulus ka draamaartistid ja deklamaatoreid, isegi akordionist, siis saime esitada üsna mitmekesise sisuga kavaside. Tegime isegi väljasõite naaberlaagripunktidesse (üle Narva jõe ja Sillamäele). Kõigi nende esinemiste ettevalmistamisega oli rohkesti tööd ja nii mõnigi kord kiputi seda häirima: rakendati päeva-tööks mitmesugustesse töö-brigaadidesse. Nõnda töötasin mõnda aega Narva linnas ehitustöödel tsemendisegu tegijana ja liivakärutajana. See oli minule, füüsilise tööga harjumatu, kaunis raskeks ülesandeks. Ülemäärasest pingest murdsin isegi ühe roide, aga tööd tuli jätkata isegi põrgulikes valudes ägades. Pisitatasakesi harjusin sellegagi ja kõigile lisaks veel isetegevuslikku muusikalist tööd jätkates. Siis lasti paar kuud taas

tsoonis kergemaid töid teha, nim. räimekastide meistritena, ning suunati uuesti raskeimale tööle väljaspool tsooni — kivilaadimisele paemurrust raudteele.

Sellise sunnitöölise elu helgeimaks silmapilguks olid vaid minu naise külastused. Olgugi et niisugusel juhul lubati vaid 20 minutiline kohtumine vahisõduri juuresolekul, ometi soojendasid need südant selliselt, et seda jätkus kuni järgmise korrani. Eriti hea meel oli, kui koos emaga ka Leelo, kes oli abiellunud, oma pisitütart minule näha tõi. Ka meenusid meeldivat kodust õhkkonda nende poolt regulaarselt saadetud ja toodud toidupakid. [- - -]

Liigutav oli see meie kokkusaamine küll. Onneks oldi kirjavahetuses, polnud lausa teadmatust. Ja ema pidevalt saatis pakke, Patareisse juba. Mis tagasi tuli, et ei tohtinud, või mis «ära kadus», selgus hiljem. Alati tuli ka suitsu pakki panna, et saaks neid «määrida», kes pakke vastu võtsid ja edasi andsid.

Kui Narva laagrisse jõudsimel, oli isa (koos Vettikuga) ehitustööl. Ei mingit kohtumise päeva! See oli põgus koosolemine kuskil laagripuitkas. Mul oli veel imik kaasas, näitasin vanaisale.

Lähedaseks saime pedagoogikaalase kolleegi, endise Seminari ajalooõpetaja ja kirjandushuvilise E. Kuusikuga, keda senini tundsin vaid lopsaka ja eluliselt ainet käsitleva ajaloolasena. Kuid siin ilmnes ka ta muusikaalaseid ja kirjanduslisi kalduvusi. Nii lülitus ta kohe meie väikesse isetegevuslikku orkestrisse püüdliku ja asjahuvilise bassimängijana, aga vajaduse korral septses ja tõlkis ka värse vokaalseks ettekandeks koorile ja solistidele. Tavalises korras töötasime temaga koos Narva linna kinoteatri ehitustöödel. Olime seal statsionaarseiks liiva sõelujaiaks segu valmistamise töödel. Muide, tema oli suitsumees, mina mitte. On tavaks, et suitsumees võib teatud tööloigu järgi «suitsupausi» («perekur») pidada. Kuna töötasime kahekesi, siis suitsupausigi võtsime selliselt. Aga võta näpust, kui vahtkonna ülem märkas mind Kuusiku kõrval mitte suitsetavat, kamandas viibimatult töö juurde, jättes naabri mõnulevalt suitsurõngaid keerutama. Tähendab, see kuulus tööprotsessi legaalse osana. Hakka või selle pärast suitsetama!

Nii see elu kulges füüsilise ja kunstilise töö vahelduses. Siis, 1951. aasta lõpul mind saadeti kaugemale, Kirovi oblastisse. See toimus Leningradi jaotusvangla kaudu. Seal nädalapäevad peatudes kohtasin täiesti juhuslikult oma väimeest E. Kõlarit, kes ka hiljuti oli vahistatud ja keda üritati ta vanemate pattude pärast asumisele saata. Saime kiiruga vaid paar sõna vahetada, kasvõi ainult selleks, et veel üht murekoormat kõigile lisaks võtta.

Leningradi vahetusvanglas sattusin ühte kambrisse rea Läänemaa noormeestega. Need olid lauluhuvilised ja hakkasid nuruma, et õpetaksin neile «Lepalindu» kvartetina. See oli küll meeldiv ettepanek, kuid teostada seda polnudki nii lihtne, nagu võis arvata, sest selline üritus vangla olustikus oli rangelt keelatud. Ometi õppisime üksikult väga vaikselt ümisedes häälepartiid selgeks ja üritasime ühes pimedas kambrinurgas isegi kokku laulda. Noormehed võtsid hästi vedu, olid vaimustatud ja nii õppisime veel teisigi laule. Ühel õhtutunnil meie laul nähtavasti seesmisel sunnil paisus siiski pisut kõlavamaks kui vaja. Siis põrutati väljastpoolt uksele. «Tševo orjote? Moltšat!» («Mis te lõugate? Vaikida!»). Ent kuna mehed olid hasardis ega lasknud end eksitada ja ka vahisõdurile endale näis meie sujuvakõlaline laul siiski meeltemööda olevat, siis kuulsime varsti juba leebemal toonil: «Tiše šaga!» («Vaiksemalt!») See mõjus juba tunnustusena. Nii võisime küll tagasihoidlikult, kuid julgelt jätkata.

Kokku seadnud HELJU TAUK

(Järgneb)

Reklaambrošüür «Stockholm This Week» teatab, et Rootsi pealinnas on üle kolmekümne teatrisaali, kus võib vaadata oopereid, ballette, sõnalavastusi ja *show*-etendusi. Ja siiski ei olnud raske leida nende paljude etenduste hulgast kõige avangardsemat. Ilma kõhklusteta soovitati Linnateatri väikeses saalis mängitavat «Unga Klara» («Noor Klara») teatri lavastust «Suvemajas».

Nimelt toimus möödunud aasta 21. oktoobril seal Jane Bowles'i näidendi «I luthuset» (originaalkeeles «In the Summer House») esietendus, vähem kui nädala pärast oli selge, et tegemist on aasta teatrisündmusega. Piletid olid müüdud ja tellitud aasta lõpuni. Seejuures ei ole see mingi skandaalne lavastus, mille eesmärgiks on vaatajaid šokeerida, vaid väga tõsine, omapärane, sisuka sõnumiga lavastus.

1918. aastal New York City's juudi perekonnas sündinud Jane Bowles (suri 1973 Malagas) on kirjutanud vaid ühe näidendi, ühe romaani («Two serious ladies») ja umbes paarkümmend jutustust ja novelli. Kui tema romaan 1943. aastal ilmus, olid kriitikud nõutud, kuid kuulutasid ta «huvitavaks debütandiks». «In the Summer House» I vaatus sai valmis enne 1947. aastal New Yorgis, II vaatuse kirjutas Jane Bowles Marokos Tangers'is, kuhu ta oli asunud elama endast kuulsama kirjanikust abikaasa Paul Bowles'iga. 1955. aastal elas Jane Bowles üle rabanduse, millest ta küll paranes, kuid elurööm ja loomisind olid kadunud. Tema ellu ilmus alkohol ja seejärel psüühiline ebakindlus, mis viis kirjaniku haiglaseinte vahele.

Näidendis «Suvemaja» avaneb naiste, peaaesjalikult emade ja tütarde vaheliste suhete keerukas põiming, milles ühe olulise teemana kõlab vanemate terror laste üle. Ambitsioonid, prevaleerimise ja allumise pinged, respektiihalus ja sellele vastupanu jne viivad dramaatiliste konfliktideni ja elus karastamata noorte hukkumiseni. Tegemist on nimelt kahe endast ülimalt lugupidava keskealise daami ja nende tütarde saatusega. Mehed on taandatud kõrvaltegelasteks. Ainult ennast respektieriva naise teema ei ole Jane Bowles'i loomingus juhuslik. See on tema enda elu teema: ta jäi oma noorelt lesestunud emale elu lõpuni «miljon dollari beebiks» koos sellest tulenevate konfliktidega. Mis seal ka salata, Jane Bowles oli lesbi ning naistega suhtlemise inimlikul pinnal oli tal kogemusi palju. Tema loomingus aga oli lesbilise armastuse teema tabu, kuigi selle latentne olemasolu annab endast pidevalt märku ning lisab sellega tegelaste suhetele pinget ja nüansse.

Lavastuse naelaks on kahtlemata näitlejate valik: kahe domineeriva ja eri ambitsioonidega ema rolli mängivad mehed — kenad ja härrandlikud oma daamilikkuses. Selle võttega tõi lavastaja Suzanne Oster kirjaniku tabuteema lausa lavalaudadele, autorit seejuures absoluutselt riivamata. Lavastaja lisas aga

(Järg lk 96)

Edward Hopperi (1882—1967) maal «Tuletorn» (1929), mis teiste Hopperi tööde kõrval on kunstnik Mona Theresia Forsénit inspireerinud lavastuse «Suvemajas» kujunduse loomisel.

J. Bowles'i «Suvemajas» («In The Summer House»). Stockholmi «Unga Klara» teater, 1988. Lavastaja Suzanne Oster, kunstnik Mona Theresia Forsén. Stseen kaljul.

L. Leslie-Spinksi fotod



«Suvemajuss». Si seen (arastuuesi).



THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 1989

JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

KULNO SÜVALEP answers (3)

Kulno Süvalep, at present actor of the Vanemuine Theatre talks about his life and theatrical career. Following Süvalep's career which began in the late '40s we can see that this diverse and powerful theatrical figure has, undeservedly, been put in the shade due to the twists and turns in his life and history. Making a vigorous spurt in his youth — at the age of 32 leaving behind seven toilsome years as stage director, actor and impresario of the Rakvere Theatre, in his further career he proceeded at a slower pace. However, about 60 productions, 60 roles, more than 50 translations of dramas, opera and operetta librettos, 15 dramas (staged 11), poetry and songs, of which he is the author, are proof to the efficiency and energy of this notable theatrical personality nearing 60.

The answers to the questions posed by Viljo Saldre, director and literary manager at the Ugala Theatre offer an exciting opportunity for the readers to renew their acquaintance with this interesting and original personality.

The Sunshine Boys (42)

In June two brilliant Estonian actors will celebrate their anniversaries — 70th birthday anniversary of Jüri Järvet, People's Artist of the USSR, theatre and film actor, and 60th birthday anniversary of Eino Baskin, People's Artist of the ESSR, theatre director and impresario. Both launched on their stage careers in the late '40s, the early '50s saw their collaboration as comic actors. This now legendary couple of comedians separated later, Baskin remained loyal to light comedy and in 1980 founded the Old Studio Theatre (Vanalinna Studio), a comedy theatre where he is working as director and artistic director. J. Järvet's career continued on the drama stage and he developed into one of the most interesting and original drama actors. His actor's personality has captivated the attention of film directors, too, and his best roles were played under the direction of Kozintsev (*King Lear*) and Tarkovsky (*Solaris*). The editors publish a selection of photos recording the careers of the two actors on the eve of their anniversaries.

Theatrical problem 1989 (46)

With this the journal ends its traditional questionnaire which urged the Estonian theatrical people to share their views about the present state of things in the Estonian theatre. The persons interviewed are Jaak Viller, manager of the Estonia Theatre, Peeter Tooma, culture columnist, the director Raivo Trass and the merited actor Heino Mandri.

TAMÁS KOLTAI. There is no theatre without the actor and the audience. An interview with György Spiro (50)

The journal carries an interview with one of the most popular dramatists in Hungary in

these days György Spiro whose plays have been on the stage of the Endla Theatre in Pärnu (*The Garden* and *The Chicken Heads*, both directed by I. Normet). The interview was translated by Edvin Hiedel from the Hungarian theatre journal *Szinhez*.

V. VAHING. The hit Genet has made (70)

The dramas recently staged in Estonian theatres used to be either out of favour or banned from the theatres altogether (Genet, Pinter, Mrozek, Fugard, etc.). The psychiatrist and writer Vaino Vahing reflects on the productions of two of Genet's plays. The Youth Theatre produced *The Maids* (directed by M. Unt) and the Estonian Drama Theatre *The Balcony* (directed by E. Herma-küla).

MUSIC

A. HIRVESOO. The new subjects of the kingdom (23)

Another article in the series about Estonian musicians who, having put their lives at stake, emigrated at the end of World War II, fleeing from Stalinism. The present article deals with those musicians who settled in Sweden. Their energetic musical activity (concerts, theatrical performances) in their new domicile has helped maintain national traditions in the Estonian community, on several occasions it has mounted to achieving distinction in the Swedish society and internationally (particularly the composer Eduard Tubin, the violinist Zelia Uhke-Aumere, the pianists Käbi Laretei and Juta Kippasto).

A chronicle of a musician's career: RIHO PÄTS (80)

The first instalment of materials on the persecution, by the Soviet authorities in 1950—1955, of Riho Päts, longtime leader in the Estonian musical life, school musician and teachers' teacher, composer, conductor of choirs (also, principal conductor at national song festivals), reviewer and scholar. R. Päts' unpublished memoirs of his arrest, interrogation, trial (sentenced to 25+5), imprisonment in Narva and the Kirov oblast; the reminiscences by Riho Päts' daughter Leelo Päts-Kõlar from the same period. The latter was expelled from the Conservatoire, R. Päts' wife, opera singer Made Päts was dismissed from the post of head of department in the Conservatoire. Compilation, biography and comments by Helju Tauk.

CINEMA

T. ELMANOVICH. Two brothers and a third (15)

The film critic Tatyana Elmanovich argues against the views expressed by Peeter Torop in his article «Literature and film» (*Theatre. Music.*

Cinema, No. 5) maintaining that, as film is based on picture, not word, then any classification of films proceeding from the principles of the theory of translation necessarily goes wrong. The critic points out that this is not the first time that Soviet scholars have tried to classify and rank films according to some fixed formula. With a lot of examples, the critic proves that the myth of twin brothers introduced in the Soviet cinema was meant to emphasize the idea of an increasingly violent class struggle. However, the national filmmakers, although following the polarization (black-and-white) scheme, produced several films which destroyed the fixed patterns or imposed canons.

G. PÄRNPUU. Film as a propaganda arm (34)

The article starts with a short introduction to the film life in the Republic of Estonia. Then it goes on depicting the tragi-comical change in the situation after the events of June 1940. Being the participant in the events, the author has a great deal of factual material at his disposal, and his first-hand observations add a personal touch.

T. LOKK. On the tendencies in Estonian documentary film (57)

The survey of the documentaries completed in the Tallinnfilm and Estonian Telefilm studios in 1988. The reviewer thinks that the past year did not bring so much novelty to the Estonian documentary as it brought to big studios. One of the reasons is that the Estonian *auteur* film has, for years, dealt with problems which have been brought into focus in the big studios only now. There is also a brief analysis of the latest films by A. Sõöt, M. Soosaar, M. Põldre, P. Tooming, P. Puks, and others.

A. UNT. Valentina in a closing circle (65)

A review of the latest film by Leida Laius called *A Stolen Meeting* (the Tallinnfilm Studio, 1988). The reviewer finds Laius to be the most consistent of those who deal with «women's problems» in the Estonian cinema and she draws a parallel between the latest work by the director and her previous films. The article focuses on the protagonist Valentina's (Maria Klenskaja) relations with the surrounding environment, the analysis of these relations brings her to an inference that our urbanized way of life has an alienating and inhuman impact on human personality.

K. HELLERMA. The Year of the Dragon — full of contrasts (78)

A brief review of the film *The Year of the Dragon* by Andres Sõöt (released by the Tallinnfilm Studio, 1988) which portrays the social and political events in the last year. The reviewer thinks that by capturing the contrasts, by opposing the real and the unreal, and trans-fusing the latter with a meaningful content, the director has managed to convey a dialectical image of the revolutionary year.

MISCELLANEOUS

A. KARTNA. Snatches from Stockholm's theatrical autumn (92)

The art scholar Aino Kartna presents a studio production in the Stockholm City Theatre Unga Klara of Jane Bowles' *In the Summer House* (directed by Susanne Oster) which became a theatrical event in the last year. The reviewer pays more attention to the stage design (by Mona Heresia Forsen) which has been inspired by the paintings of Edward Hopper.

Jane Bowles'i iseloomulikule personaalsusele tubli annuse sotsiaalset mõtet. Pean siinkohal silmas üht sajandi sotsiaalset sõlmpunkti, naiste emantsipatsiooni. Lihtsate vahendite abil sündiv mitmekihiline mäng näib olevat see eriline magnet, mis rootsi publikut nii aktiivselt ligi tõmbab. Näidendit on varem üsna edutult mängitud Pennsylvanias, Broadwayl, Münchenis jm, nüüd on esimest korda Jane Bowles'i näidendit saatmas publikumenu ja kriitika soosing. Eraldi tuleb rõhutada seda, et kõikide näitlejate jõuline, nüansirikas mäng oli äärmiselt täpne nii füüsilises eneseväljenduses kui teksti emotsionaalses tõlgenduses. Minule kui rootsi keele analfabeedile jäi muidugi Bowles'i teksti elegants ja esprii tabamatuks.

«Unga Klara» etendused toimuvad hiiglasuure *Kulturhuset*'i väikeses saalis, mis on sisustatud amfiteatriks nii, et kõik konstruktsioonid on varjamatult nähtavad. Ruumi omapära on stsenograaf Mona Theresia Forsén väga omapäraselt ära kasutanud, et võrandatud inimsuhted lausa valuliselt nähtavale tuua. Kujunduse võtmeks on Edward Hopperi maal, mis kujutab kõrgel tormise mere kaldal asuvat tuletorni ja maja. Selle ja teiste Hopperi maalide eriline kõle valgus ja atmosfäär, külmalt eksaktselt maalitud detailid on nii lähedased Jane Bowles'i tegelaste maailmale, et kunstnik otsis inspiratsiooni nimelt sealt. Mainitud seosele on stsenograaf otseselt viidanud, tuues avasteenis lavale Hopperi maali väikese plastilise mudeli ning vahest kõige tähtsamat tegelast, «armastava» ema haardes heitlevat Mollyt meenutava nuku (viimases vaatuses ripub see saatuse mängukanni võrdkujuna baaririivil). Edasi hakkavad mängima tühi ruum, kõle külm valgus, terashallid seinad ja naturitruude asjadega manipuleerimine. Kaks stationsaarset ehitust laval on paratamatus, sest konstruktiivseid pilareid kõrvaldada pole võimalik, ning ka need on kunstnik kenasti ära kasutanud. Lava ise meenutab esimese vaatuse ajal nagu filmipaviljoni, kuhu tuuakse vajalikud esemed, mis markeerivad järgnevat stseeni, mille lõppedes need jälle rahulikult ära viiakse. Need asjad ei ole üle tähtsustatud, nad lihtsalt viitavad sellele, kus tegevus toimub. Näiteks sõidab Molly ema mehhiklasest kosilane koos perekonnaga lavale autos, kust kantakse lagedale nõud ja söögid. Kogu melu ajal on põrand täis igasugust kaupa. See kõik mõjub nii lihtsa ja loomulikuna, nagu oleks asi ehtne, tükike igapäeva, kus puudub igasugune olmet kujundav käsi. Siis aga saab autost äkki mereäärne kalju, kus toimub noorte tüdrukute, Molly ja Viviani, traagiliselt lõppev rabelemine — hirmust kaotada oma armsam, tõukab Molly kaljult alla Viviani, kellest on ootamatult saanud tema rivaal. Ning jälle on auto auto, igapäevaasjad taas need, mis nad on. Jäävaks elemendiks laval on projektor, mis saadab oma kõledat valgust, tuues midagi varjamata nähtavale kõik detailid. Ma ei julgeks niisugust stsenograafiat mingi stiilinimetuse alla panna. Pigem on siin tegemist kunstilise võttega, mille väärtuseks näitlejate mängu väärtustamine ja toetamine kaleidoskoopiliselt kiiresti muutuvate situatsioonide jadas.

Näidendi teine vaatus on selles mõttes staatilisem, et tegevuspaik ei muutu. Sündmused toimuvad üksikul saarel, just nimelt saarel ka visuaalselt, sest tegevuspaika ümbritseb tõeline vesi. Vee toomine lavale ei ole lihtsalt tehniline trikk. Sellel on kujundi tähendus. Keegi ei jõua saarele jalgu märjaks tegemata ega pääse ka sealt kuival. Kogu elegantne baariruum sellel saarel on Molly ahtake õnnepesa, kuhu nad koos mehega on elama asunud. Tema suurim hirm aga on hirm vee ees. Selles hirmus viirastub saatuslik käeliigutus, millega ta endale abielu võitis Viviani kaljult vette tõugates. Vette astumine on tema hukk. Ning see ähvardab, sest teist teed saarelt lahkuda ei ole. Kohale saabunud ema pretensioonide eest põgenemise ainus tee on astuda vette. Tütred kaotanud emadelgi kaob pind jalge alt — veest välja ulatuv valgustatud lavaplatvorm tõuseb finaalis apokalüptilise rahuga üles. See on lavastuse efektsim, šokina mõjuv kujund — otsekui taeva ja maa ühinemine, millele järgneb eeldatava kaose asemel hoopis igavikulist rahu toov atmosfäär. Taevane vesi otsekui peseks puhtaks mõlema ema egoistliku daamilikkuse, jättes nad oma kaotusvalus ja selginemises seisma vihasasjasse kuuvalge öö kõledas tühjuses.

Mona Theresia Forsén'i julge ja isikupärane tegutsemine väikese teatri laval äratas tähelepanu Stockholmi teatrikriitikute seas. Lavastuse «Suvemajas» kujunduse kohta ilmusid eraldi artiklid. See fakt Rootsi teatrikriitikas on isenesest erandlik. Kui ma hiljem Mona Forsénilt pärsin, mil määral teatri- ja kunstkriitikud lavakujundusele tähelepanu pööravad, väitis ta, et tavaliselt mainitakse kriitikas ka stsenograafi tööd kui terviku osa. Erilist tähelepanu sellele aga ei pöörata, sest kunstnikud on enamikus oma loominguga «vanad tuttavad», kes töötavad koos lavastajaga aastaid (leping on neljaks aastaks) ning pakuvad harva midagi sisuliselt uut ja silmapaistvat. Tema aga on uustulnuk, kes pakub esmakordselt oma ideid teatris, ning ilmselt see kütkestab — nii arvas asjast kunstnik ise. Lavastaja S. Osteriga tutvus kunstnik lähemalt alles «Suvemajas» lavastades ning selgub, et mõlemad on julge avangardse mõtlemisega loovisikud.



«Svevematjas». Mrs Constable — Rikard Wolff.
Molly — Pia Johansson.

