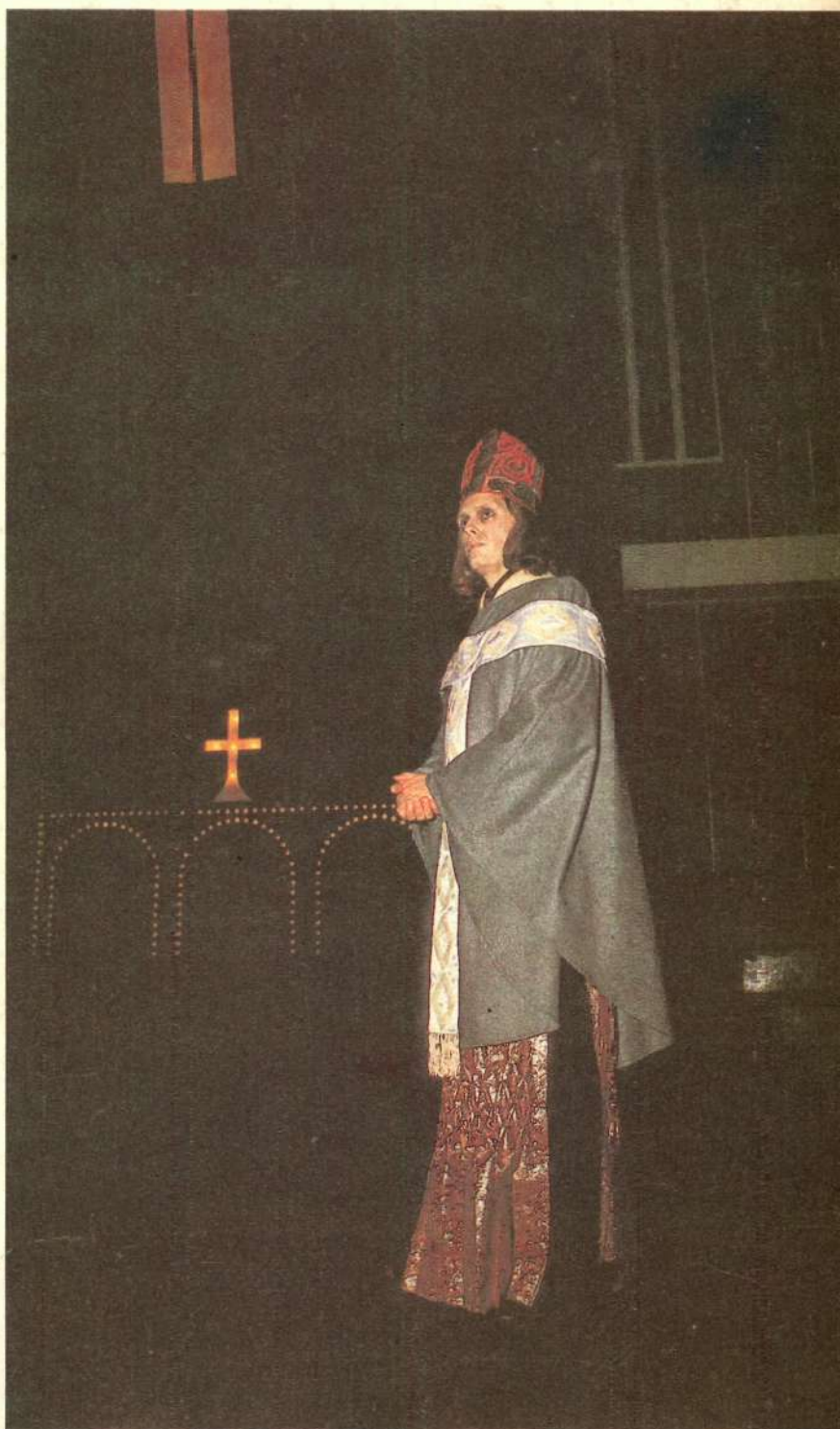


ENSV Kultuuri-
komitee,
ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



9

/1989

9 / 1989

september

VIII aastakäik

Esikaanel: T. S. Elioti «Mõrv katedraalis»
«Vanemuises» (lavastaja J. Tooming). Becket
— Andres Dvinjaninov.

Ü. Laumetsa foto

Tagakaanel: *The Robert Cray Band*'i hing
ja hiilgus oli Robert Cray.



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 3200

Peatoimetaja asetäitja

Peeter Tooma, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

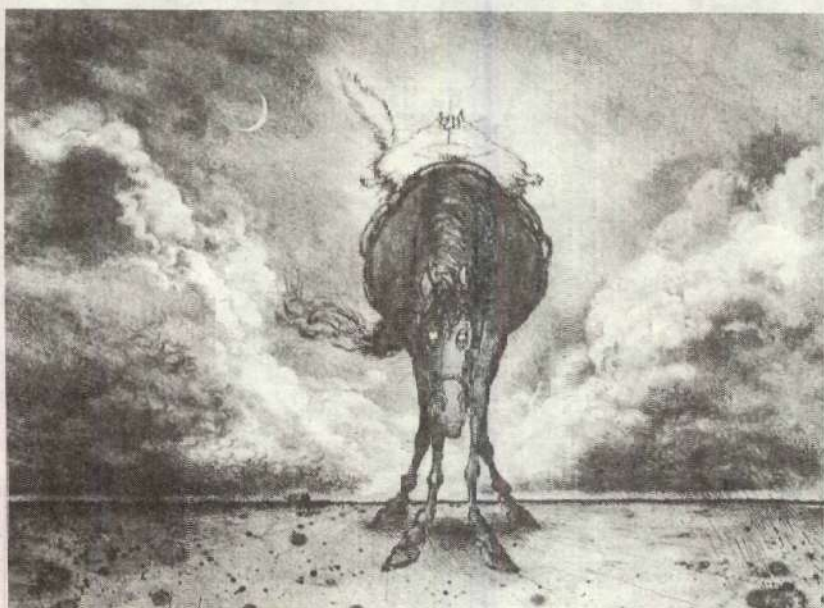
Fotokorrespondent

Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB SIGNE PINNA	5
Margot Visnap	VABAKUULAJATENA MAAILMATEATRI SUURÜRITUSEL (24. ITI kongress Helsingis)	29
Lilian Vellerand	OLOVERNESE PEA (Mõeldes möödunud teatrihooajale)	68
MUUSIKA		
Peeter Vähi	ORIENTAALTUND: VANAINDIA RITUAALNE MUUSIKA	40
	MÕNED DOKUMENDID TALLINNA KONSERVATOORIUMI ASJUS	45
Avo Hirvesoo	EESTI MUUSIKUD KANADAS	77
KINO		
Peeter Torop	MÄNGUFILMIAASTA 1988	16
	THEODOR LUTSU MALESTUSI (III)	50
Pier Paolo Pasolini	STSENAARIUM KUI TEISE STRUKTUURI POOLE PÜRGIV STRUKTUUR	59
Ain Kaalep	«JÕULUDEST» JA REVOLUTSIOONIST (Meenutusi mängufilmi «Jõulud Vigalas» võtetelt)	64
	FILMIGLOOBUS	67
Peeter Tooma	MEISTER JA PARANOIA	3
	KROONIKA	87
Reet Varblane	ADO VABBE JA TEATER	90



MEISTER JA PARANOIA

Ida-Balti oblast, Harju lään ja Lääne-Liivi kreis otsustanud omavaheised näaklemised seisma panna ning minna selguse saamiseks t u r u l e . . . Kauge maa kaupmehed kohe platsis. Kaalunud väheke kemplejaid ja leidnud, et kreisimeeste maa peal saak vilets, hirmsa hinnaga pealegi. Oblastionudel olnud jälle jalgealune na k ä r s a n e ja kõmisenud teine seejuures ka koledasti. Ega midagi — jäilki tengelpungad läänivelledele leti ette pidama. Nimelt olnud seal sedasamust va kultuuri (ja lausa konverteeritavat) nõnda palju koos, et võidud müüa vabalt kohapeal ja veel kaugemalgi. . . (»Pan-Euroopa sünnimüüte», 6. kd., lk 247).

Suvi 1989 oli lihtsalt fantastiline. Tipud võisid valida mandrite vahel, laiem kultuurikiht valgus Põhjamaile. Ehmunud rootslased said teada, et sealpool merd on Baltimaad (ikka kangekaelselt alles), ärganud hõimuvennad võtsid kadunud poegi Helsingist Rovaniemiini kalja ja lilledega vastu. Sõitsid koorid, läksid orkestrid, käisid rahva- ja päris teatrid. Tehti sürri ja häppeninge, pakuti retrot ja rokki. Edukamad astusid sõprusest sammu edasi, otse töösuhteni välja. Vello luges loenguid, Tiina pidas suvekooli, Janno avas näituse, Kalle tõmbas tümpsu. Eestlane armastab tööd, eelistab inimese meelekäituda. Milles talle kommersandi ilusaid unenägusid täiuslikust transformatsioonist, mis Siberi kalamarjast nõrutab California komputreid, kuldseist purihambaist sünnitab klahvpille, muusikastipist kasvatav parajalt peetud, aga siiski auto. Muigega räägitakse dotsendist K, kes Hämes puhkusel olles korjas Sakari Pasase nime all kogu perega põllul maasikaid.

Silmapiiri avardumine ja võimaluste ootamatu paljusus teevad närviliseks. Nupukus ja avaria on mõne viinud aastaga neli astet üles. Solvunud mahajääjailt kostub nuuks: «Kuidas siis nii? Igaüks tahab «välja» jõuda!» Paraku ei teata täpselt, mis sealmail momendil läheb ja kelle nõul õigel hetkel õiges paigas olla? Kunagi isiksust lausa madaldanud äriavaist on tõusnud pühapaistelisse sõrra. «Otsin määndžeri, ootan abi! Üürin agendi, kõigega nõus!» Sest laev läheb ja ei vilista. Kokutaja jääbki kommunaare kandma, halliks mehikeseks võimaluste vikerkaare alumisel pulgal. Edukus on saanud enesele uue mõõdupuu — tibusid loetakse tollis. . .

Õrna valuutalõhnalist viirukivingu hakkas koos USA ja Jaapani kunstimaaklereid saatvate Moskva seltsimeestega siamaile imbuma juba eelmise kümnendi keskpaiku. Impeeriumi tippmuusikute kurtvad kohvijutud nende esinemistasust «seal» ja koju jõudvatest närustest krossidest ei tundunudki enam hellikute halinana. Tõepoolest — kui poliitiliselt puhas olla, siis võib ju natuke ka rahast juttu teha. Pintsliid, poognad, kirjutusmasinad — ehk teisisõnu tööriistad peaksid meistreil ikka korralikud olema. Firmamärgiga. Et neid raja taga mõnes kohas saada, seda oldi oma silmagagi kaetud. Jah, rongi peale võis viimasel ajal saada juba üsna mitut moodi. Vahel tilkus Moskvast kohti kunstnikkonna spetsialiseeritud turismireisidele, vahel hiilgas õnnetäht ja oma protežeed pakkusid komiteed, mis riiklike juhtnõotide järgi arendamas kas sõprust või pelgalt sidemeid pagulastega, kas imperialismivastast võitlust või hoopis rahu. See, kes reisidel kombekalt kuss ja rühmakomandöride vastu piisavalt kena, jäi lootma järgmist näkkamist. Tõsi, ega selliste plaanide puhul võinud koduski eriti suud pruukida. Kui ühel ja teisel viimasel hetkel London või Viin nägemata jäi, hakati eneseltki võimalikku süüd otsima. Millest loobuda, et salapärane keelaja ei saaks «ei» öelda. Kes on peatava signaali autor — kas kade kolleeg või veteranide nõukogu, EKP KK väliskomisjonisigna kodeeritud sm R või agaraist pagareist biograafid? Ihast jõuda Hispaaniasse ja hirmust saada «mittesõitjaks» jäetakse katki keeltekool, unustatakse kaugem kirjavahetus, kohendatakse ankeedis sugupuud. Teisalt — ega avaliku näitagitatsioonini ka just minda. Nuhiametist omade hulgas öeldakse ära vabandava naeratuse saatel ja viitega enese nõrgale närvisüsteemile. Mõistukõne ja peitepildid tõmbavad üle veel paar petukihti. Rafineeritud nikerdamine toob kriitikasse sõna «kirbe» . . .

Veel harjumatu, kuid täna võiks meenutatut pidada ajalooks. Ajastutaguseks olmaks. Sest koduõu on kahe aastaga tundmatuse ni muutunud. Tunneli lõpust läheneb valgus. Ühtäkki kiiremini kui keskmine loomus end muuta pruugiks. Mida on meistril taigna sisse panna? Valu või sappi? Ruunatud rõõme? Elatud elu või unistust ilusat?

Paranoiaist paraneja vajab mõistmist. Peenetundelist ülevaatamist tühjadest lehekülgedest. Vabanemist peidetud alltekstide painajast. Harjumist hinge saabuva rahuga.



Signe Pinna oma kodus. Stockholm, jõulud 1988.

Vastab Signe Pinna

Septembrikuus, mil see jutuaajamine meie ajakirjas ilmuma peaks, möödub täpselt 45 aastat sellest, kui paljud eestlased oma kodud maha jätsid, et põgeneda võõra ja ohtliku võimu eest. Laevale astujate hulgas olite ka teie koos abikaasaga. Arvatagi polnud see samm kerge astuda ning sellist otsust ei tehtud päris üleöö. Kuidas kõik algas?

Nojaa, see meie oma põgenemine ja olemine... tegelikult algas sõda juba 1939. Eks ole ju? Ja siis oli meil juba oma väike ilus majakene, villa...

Kus kandis see oli?

Ei, ma ei ütle! Te lähete siis vaatama seda! Jumal, ma isegi ei taha seda enam elus näha! See on kindlasti nii alla läinud... See on Wismari tänaval, nurga peal. Seal oli kaks villat, meie oma oli arhitekt Jakobi planeeritud, teise nimi... oi, ma ei mäleta enam! Vastas oli meil park ja ma nägin oma akendest seda Härmani torni, ja Toommägi oli loomulikult näha... Ei tea, kas see kastanjapuudega promenaad peaks ka veel alles olema? Ütlemata ilus koht oli. Igatahes seal me jõudsimme olla ainult kolm kuud, kuigi ehitades mõlesime, et see jääb eluks ajaks, eks ole? Ja siis ühel pühapäeval, mu abikaasa oli just Piritale sõitnud, et supelda — oli suveaeg, päikesepaiste, ühesõnaga oli ilus päev. Mees sõitis autoga Piritale ja mina jäin üksinda koju. Korraga! Järsku kell ja ukse taga kolm ohvitseri, kaks venelast ja üks eestlane. Nemand tulid vaatama meie maja! Sest oli baaside aeg, aga vist juba 1940, aga siiski veel enne okupatsiooni. Nii et tegelikult olid nad ainult baasidega, aga juba hakkasid endale muretsema maju jne. Jumal, kuidas ma ära ehmatasin! Jaa, jaa... Eesti ohvitser ütles, et mul on kahju, aga ma pean neile näitama, kuidas teie maja siin välja näeb. Neile oli tähtis, et majas oleks kolm väljapääsu. See kõik oli meil muidugi olemas. Jumal, ma värisisin, ma olin nii ehmatand. Ma tahtsin ikka näidata, et meie maja on liiga väike armee jaoks. Läksin trepist ülesse, näitasin magamistoad ja mis meil seal kõik olid... Ei, ei, see neid üldse ei huvitand. Ja kui me trepist alla läksime, siis ma ütlesin sellele eesti ohvitserile: «Noh, jumal hoidku, mis siis nüüd saab, kes siis saab siin veel aidata? Ja tema vastas: «Ainult jumal aitab!» Aga jumal ei saa ka iga kord aidata.

Kuidas siis nii, juba baaside ajal lihtsalt astuti sisse ja taheti teie maja endale võtta?

Jaa, üle võtta. Meid välja! Ja meile anti 9 päeva aega... See oli isegi veel suur aeg. Teised pidid ainult 24 tunni jooksul oma korterist lahkuma. Ja siis ma istusin seal aias ja koer tuli järsku mu süle... koerad ju tunnevad, kui hädaoht on lähedal. Istusin seal ja mõtlesin: kui Artur nüüd tuleb, kuidas ma talle seda ütlen? Artur tuli, oli supelnud ja heas tujus ja ilus ilm oli, pruun ja kõik. Seisab seal ukse peal. Ma nii ei oleks tahtnud, aga ma pidin talle ütleva, et me peame oma majast välja minema.

Hakkasime siis kohe otsima kohta korterites või pööningul, kuhu küll mööblit ära panna. Ja siis see šokolaadivabriku «Kawe» omanik Welner, neil oli suur villa Kadriorus, ja nemad siis olid nii kenad, et andsid meile toa kasutada. Seal ühes toas me siis elasime. Kogu sovjeetide aja. Noh, ja varsti tuli see aeg, kus sakslased hakkasid juba pommitama, venelased aga põgenema. Kuid juba enne pidime me peidus olema, sest just enne sõda hakkas ka see küüditamine.

Teie abikaasa oli Eesti mereväe ohvitser, eriti magus pala nõukogude võimule — kas ka teid jälitati või ülekuulamistele kutsuti?

Nad jõudsid kõike teha selle lühikese aja jooksul. Ja, oh, see küüditamine, see oli ju midagi hirmust. Siis me elasime veel seal Welneri villas ühes toas, aken oli just promenaadi, mere poole. Ärkame öösse ja mõtleme: mis see ometi on, nii hirmus palju autosid sõidab, suured krusad kihutavad. Meil ei olnud ju aimu, mis toimub. Aga me saime ikka aru, et midagi hirmust on juhtunud, tuleb kähku silma alt ära minna. Mina juba sõitsin, ma ei tea, kas läks buss või läksin ma rongiga, igatahes Nõmmele ma sain. Olin seal peidus venna ülikoolisõbra pere juures. Aga mu mees jalutas veel rahulikult ringi, kuni kohtas Kadriorus papat, Paul Pinnat. See oli nii ära ehmatand, suutis vaid öelda: «Jumal hoidku, sa käid veel siin ringi! Kau, kau!» No siis kadus ka mees peitu, teda varjas mu tädi — vanadekodus, seal ühe kapi taga Artur elas.

Kas Paul Pinna vastu ka huvi tunti?

Ühest juhtumist tean rääkida küll. See oli juba sovjetide ajal. Oli nii, et ma jälle ei julgenud ka seal Welneri villas elada, nii et enne, kui Nõmmele sain, elasin ühe tädi tuttava, uskliku naise juures, tal oli väike korter ja ta lubas mul enda juures ööbida. Ja siis ühel hommikupoolikul tuleb isa järsku uksest sisse. Nagu alati oli ta ka nüüd nii elegantne, tal olid kirjud püksid ja must džaket ja siis see ümmargune soome kübar. Võtab selle kübara ja ütleb: «Noh, soovi mulle õnne, mina olin ka NKVD-s!» Isa oli kinni võetud, aga kui teda seal üle kuulama hakati, saadi varsti aru, et see oli vale Pinna. Nad tahtsid ju poega! Mu vend oli ju ka Pauli nime all. Siis olid väga vabandanud ja sõidutanud isa limusiiniga koju.

Need ei saanud vist küll eestlased olla, kui nad Paul Pinnat ei tundnud?

Muidugi, ainult teadsid nime ja seda, et see Paul Pinna oli kahtlane kuju. No see oli ju nende kahtlane seltskond, kellega mu vend ümber käis... Kui ma ei eksi, siis sattus NKVD-sse ju Aino Kallase poeg, ja keegi Poska, igatahes üks noormees ka, kellest sooviti, et tema hakkaks ära andma oma tuttavaid, kõiki eestlasi. Ta lasi ennast maha loomulikult. No ja seepärast oli ka Paul see kahtlane. Aga tol hommikul ütles isa vaid: «Noo, me näeme jälle! Head aega, niil!» Mina ei olnud veel ülessegi tõusnud, ei olnud veel riides... Ja see oli viimane kord, kus ma oma isa nägin.

Nii et te ei kohtunudki enam?

Ei, ei. Me olime ju peidus ja isal ei olnud ju ka võimalust käia iga päev meid vaatamas. Ja kui venelased põgenesid ning isal tuli Venemaale minna, siis ei olnud tal enam võimalust meiega kontakti võtta.

Järelikult tuli isale see Venemaale minek väga ootamatult?

No jaa. Peitu ei läinud ta sellepärast, et Pinna teadis — poeg on ju ka Siberis. Mu vend võeti ju ikka kinni. Aga sellest, et mu vend pääses, ei teadnud isa enam midagi. Inimesel on vist ikka oma ettenähtud saatus: vend istus Narvas juba selles plombeeritud vagunis ja rong, mis pidi Siberisse sõitma, seisis millegipärast vist üks pool päeva või koguni terve päeva Narva jaamas. Üösel hakkasid sakslased Narvat pommitama ning juhtus nii, et selle vaguni selg läks puruks. Vend jooksis ju muidugi sealt kohe välja. Paul rääkis hiljem, et kõige rohkem oli seal noori mehi — üks oli nii paanikas, et kui ta rongist välja jooksis, siis läks ta kohe esimese miilitsa juurde ja ütles: mina olin vang ja minu rong sai pommitatud, mis ma nüüd teen? Inimene oli niivõrd šokeeritud! Selle asemel, et vaikselt ära kaduda...

Vend nägi jaamas üht väikest poissi ja palus sellel end ära peita, poisi isa töötas jälle ühes suures Narva kingavabrikus, ja lattu, kingapakside vahele tegi see mees ühe niisuguse olemise, kuhu siis Paul ennast peitis. Igatahes järsku, ühel õhtul ilmus ta Tallinna. Olime siis juba oma majas tagasi, meil ei olnud veel elektrivalgust, istusime pimedas ja arutasime, kuidas see elu edasi minema hakkab. Järsku läheb üks lahti ja Paul tuleb sisse. Jumal, see oli niisugune õnn! Me ju ei teadnud temast midagi, arvasime, et ka tema on juba ammu seal Venemaal. Nii et vend pääses.

Aga oma isast ei kuulnud te enam midagi?

Algul muidugi ei midagi. Kui me siin Rootsisis olime, meil keelati ju esialgu korrespondeerida Eestiga. Kui isa oli tagasi Eestis, siis ta ainult korra kirjutas Milvi Laidile. Imelik, et ta Milvile sai kirjutada? Ta ei teadnud ka meie aadressi. Ja Milvile oli ta kirjutatud, et head tervisi kõigile, aga mind ta ei nimetand. Milvi Laid arvas, et kindlasti mõtles ta sellega ka mind.

Mida ta Venemaal tegi, sellest pole me kunagi midagi teada saand. Küllap ta sealgi hakkama sai, isal oli ju nii palju seda huumorimeelt ja ta oskas inimestega ümber käia. Siin käisid ju kõiksugu jutud, et ta olla kusagil suures elumajas olnud kojamees, seal olla kõik naised teda armastanud, sest ta luges neile käest saatust. On seal nüüd tõtt või ei? Ja siis mõned jälle kirjutasid, just kommunistlikud lehed, et ta on seal teatert mänginud. Võib-olla jah.

Aga isa kojutulek võis ikka väga-väga kurb olla, sest ta tuli tagasi kodumaale ja lapsed olid kõik laiali. Ma loodan, et ta siiski sai veel teada, et mul poeg sündis. Betty Kuuskemaa oli ju ka siin Rootsisis. Aga tema ei kannatand siin, et ta pandi vanadekodusse, uhke vanadekodu oli, näitlejate jaoks. Ja ta ütles mulle: ei, tema ei saa seal olla, vanad tudid tulevad, teretavad, käsi väriseb... Ei, tema läheb Eestisse tagasi. Ja läks ka. No Betty teadis, et mul poeg oli sündinud, nii et ma loodan,

Kuidas sakslaste ajal elu minema hakkas?

Hakkasime ennast pikapeale oma majas jälle sisse seadma. Ja tegelikult, kui sakslased Eesti okupeerisid — meile olid sakslased vabastajad. Venelane välja! Ja neli aastat olime meie vabad. Ma sain teatert teha, esinesin raadios, Saksa raadios... Jumal hoidku, sellest ei või ju rääkida! Igatahes see oli üks hiigla tore aeg. Kui sakslased juba sees olid, siis tuln kohe Nõmmelt Tallinna ja oma maja ette, et vaadata, kas see veel seisab. Maja ees oli üks saksa sõdur suure püssiga. Läksin tema juurde ja ütlesin saksa keeles, et kuule, ma tahaks seda maja näha, see on minu maja. «Ist das ihr Haus?» küsib tema. Ma vastasin, et jaa. Siis läksime koos sisse ja jumal, kuidas see suur tuba välja nägi! Meil olid seal ju suured prantsuse aknad, kuni põrandani, ja üks viis kenasti aeda. Seal olid ainult punased... mis need ikka venelastel on?

Loosungid?

Jaa, loosungid! Lenini pilt, Stalina pilt. Ja põrandal ainult seda, noh, jumal, ma ei saa eesti keelt enam rääkida!... see, mis hobused söövad... Põhk! Kõik see täis seal! Soldatid olid ju maganud kindlasti seal. Ja siis see saksa soldat võttis oma püssi ja kõik need loosungid: maha, maha! Hakkasime mõlemad jalgadega trampima, katki kõik! Ja soldat ütles: see oli tema kõige õnnelikum tund. No ja siis me pidime muidugi sakslastele selgeks tegema, et see on meie maja, et luba saada sisse tulla, ja kõike seda saime. Aga kestis aega, kui me maja puhtaks jõudsime teha. Näituseks vannitoas, vann oli ju keldri viidud. Vanni pole ju vaja! No seal oli üks voodi... Ja kuidas see võib nüüd veel välja näha, seda ma ei või ette kujutada.

Kas teie Wismari tänava villa jäi 9. märtsi pommitamise ajal terveks?

Meil oli väga palju sõpru, just need baltisakslased, ja tol õhtul, mäletan, üks meie tuttav advokaat sai piletid kinosse «Helios» ja, oi-ja, muidugi me lähme kinosse. Artur ei tahtnud, tema jäi koju. Ja siis järsku, keset filmi, see pommitamine algas. Ja muidugi alarm, film lõpetati ja kõik pidid keldri minema. Aga ei, mina keldri ei lähe ja Dieter ka ei tahtnud. Tal oli kontor just üle Raekoja platsi ühes väikeses tänavas. Ja ta ütles: «Kui sa nüüd joosta jõuad, siis läheme sinna.» Jumal, mina oma kõrgete kingakontsadega. Ja see Raekoja plats kividega! Ma ei mäleta ka, kuidas ma jooksin, hing väljas. Üleval pea kohal läks taevas kõik valgeks. Olen seda nii tihti unes näind, kuidas me seal jooksime. Tolle maja alumisele korrusele oli palju inimesi varju tulnud. Ma ütlesin Dieterile, tema büroo oli etaaž kõrgemal, et mine nüüd ülesse ja helista Arturile, ütle, et ma olen kinost välja saand. Tema ka naiivne, usub mind ja teeb kõik, mis mina nõuan. Jumal hoidku, seal üleval ei olnud ju enam ei telefoni ega midagi. Terve Harju tänav põles.

Kui pommitamine natuke järele andis, hakkasime kodu poole minema. Ülevalt Toommäelt võis juba näha Wismari tänava peale. Ütlesin Dieterile: «Kuule, ma ei julge, ma panen silmad kinni, võib-olla meie maja enam ei ole. Sina viid mind sinna ja kui maja seisab, siis ütled mulle.» Meie villa oli alles, ainult aknad olid katki. Ja Artur oli koeraga keldri läind, kõige rohkem kartis koer, meil oli selline must scotch-terjer, koerad ei kannata ju niisugust pörutamist.

1944. aasta sügisel, kui sakslased hakkasid juba taganema, pidime ka meie minema. Me ei saand ju jääda. Artur kui mereväe ohvitser ja mina ka tuntud. Ja siis lahkusime teist korda oma majast. Aga huvitav, see oli natuke kergem kui see esimene lahkumine. Sest siis sa juba teadsid, et pole enam teist võimalust. Mäletan, lahkusime oma villast hobusevankriga ja Peeter, tema oli meie kojamees, Eestis pidid ju puhastama ise need kõnniteed villade ees, tore vana mees oli... Peeter jäi ukse peale, see oli nii kurb, seisid ja vinkis meile ja meie hobusevankri peal vinkisime talle vastu.

Nagu on lugeda, ei olnud Rootsi minevatele laevadele ja paatidele just kerge kohti saada. Kuidas teil see õnnestus?

No Arturil kui mereväe ohvitseril oli kergem... See oli üks kalurilaev, mille oli mootor ja millele võis ka purjed peale panna. See oli tegelikult see kõrgem seltskond, keda Artur oli kokku saanud. Arturi hea sõber Kõvamees oli kapten, tema poeg on nüüd siin väga tuntud arst. Meie välisminister Uluots, juba surmahaige, tema lamas seal. Ja ta poeg, väike poiss, nüüd ju siin ka suur arhitekt. Nii et Uluotsad olid, advokaadid Poomid olid, oh ma ei tea, kes seal veel, igatahes meid oli üks 30 inimest. Lamasime seal all lastiruumis nagu kilud koos. Ma kandsin siis juba kolmas kuu oma poega, aga imelikul kombel merehaigeks ma ei jäänud.

Kui palju te oma asju kaasa saite võtta?

Jaa, oli üks väike kohver. Aga minu riided ja kasukad olid ju kõik Soome saadetud. Need tulid juba koos mööbliga. Saatsime varem, sest mu mees nägi ju ette kõik, ta pea töötas. Sakslased muidugi pigistasid ühe silma kinni, nad teadsid ju väga hästi, mis seal läheb. Nii et kõik meie mööbel tuli siia. Me poleks saand ennast muidu ju nii hästi kõik korda seada. Nüüd on see mööbel villas, kus mu poeg praegu elab. Kui Artur mulle tookord 1944. aasta suvel ütles, et paki nüüd oma raamatud ka Soome laeva peale, on veel ruumi, siis mina: «Oi ei! Mis ma nüüd, las need jäävad, me saame need siit jälle kätte kõik.» Raamatud jäid loomulikult kõik meie Wismari tänava villasse. Aga oma koera võtsin kaasa. Enne merele minekut pidime terve öö veetma kusagil rannikul. Olime seal koos ühes villas, vaiksed ja ei julgend rääkidagi. Kõvamees ütles Arturile: «Ei, koera me kaasa võtta ei saa, rootslased ei lase koera sisse.» Artur: «Jumal, mis ma teen, mu naine, sa tead, tema on praegu niisuguses olukorras, siin läheb hüsteerikaks!» Kui me siis vara hommikul hakkasime läbi vee laevale minema, Artur muidugi võttis mind oma õlgade peale ja mina võtsin oma õlgade peale koera. Arturil ei olnud aimugi, ta tassis mind ja koera. Ta veel küsis: «Kus siis nüüd Dicki on?» ja siis tulime paadi peale ja Dicki hüppab minuga paati. Noh aga Dicki saatus oli ju väga kurb. Ta pandi ju kohe karantiini ja seal ta suri ka. Roots lased on . . . ega roots lased oma peaga ju ei mõtle!

Kuidas Rootsisis elu kulgema hakkas?

Kõigepealt pandi meid põgenikkude laagrisse, naised olid Lidingös ja mehed viidi keset linna ühte koolimajja. Nii et me isegi ei tohtind koos olla. Seal me siis elasime mitu kuud, magasime kahekordsetel vooditel paberist linade vahel. Olime seal võrdlemisi kaua, ma arvan, et see oli natuke enne jõule, kui me laagrist lahti saime.

Mida te seal laagris tegite?

Mitte midagi. Naised muidugi pidid seal ka puhastama põrandat, nõusid pesema. Mina ei pruukinud seda teha, sest laagri esinaine oli üks väga sümpaatne rootslanna, professori naine, ja ma meeldisin talle nähtavasti, ta hellitas mind hiigla kombel.

Pärast laagrit anti meile Rigsbys korter, seal kandis elas palju eestlasi. Riigi poolt anti meile üks köögilaud ja mõned toolid ning raudvoodid. See tuli ju pärast kõik tagasi anda, aga kes oleks tahtnud seda siis ka endale pidada. Artur sai varsti ühendust oma laevaga ja jälle oma töö peale. Kui elu normaalseks läks ja me Rigsbyst ära tulime, ostis Artur ühe villa, aga see talle suurt ei meeldinud, talle hakkas hoopis meeldima endise Stockholmi linnapea villa. Linnapea lesk ei tahtnud alguses villat müüa, ta tahtis, et sellest tehtaks muuseum. No kes teeb muuseumi ühele linnapeale, eks ole? Riik ei olnud absoluutselt sellest huvitatud, nii et see proua oli siis sunnitud müüma ja ta valis ostjate hulgast ainult meid.

Olite siis juba niivõrd jõukad?

Jah, selle villa võisime osta.

Kuidas te esialgu rootsi keelega hakkama saite?

Ma ei tea, mul on ju anne keelte peale, oskan inglise keelt täitsa sulavalt. Nüüd, kus mu vend veel Ameerikas elab, on mul temaga ainult ingliskeelne kontakt. Saksa keel oli kodust juba. Ja rootsi keel, see tuli nagu iseenesest. Ma hakkasin lehti lugema. Rootsi teatrites käima. Ühel päeval lihtsalt oskasin.

Kuidas siin Stockholmis teie teatritegemine peale hakkas?

See oli ka jälle üsna huvitav lugu. Kui ma Tallinnas Saksa teatris mängisin, tuli meile Berliinist üks näitleja, nad pidid ju ka väljastpoolt võtma näitlejaid, see oli kohe ette nähtud. Ja see oli üks hiigla andekas tore poiss, tal oli kaasas üks tükk «I love you», ainult kahele inimesele. Oi, sellega meil oli suur edu. See raamat jäi minu kätte, tõin selle Rootsi kaasa ja Artur Adson tõlkis näidendi eesti keelde: «Ma armastan sind». Mina tahtsin seda nüüd siin mängida, mu poeg oli juba sündinud ja mul oli juba natuke võimalust mõelda teiste asjade peale. Hanno Kompus oli ka veel siin, pärast nad ju emigreerusid Kanadasse, nii et tema oli lavastaja ja Edmar Kuus oli mu partneriks. See oli mu esimene esinemine Rootsis.

Edasi juhtus nii, et ma olin kaheksa aastat täitsa teatrist eemal. Kasvatasin oma poega, meil oli uus villa, see nõudis sisseseadmist. Aga muidugi ma igatsesin ikka

teatri järele. Ja siis mul sai lihtsalt hing täis ja Kaarin Saarsen ka ergutas mind, et hakka ometi ise midagi tegema! Ja järsku, mõnikord niisugune idee, mis nii järsku tuleb, on hea! Ma läksin lihtsalt «Päevalehte» ja kuulutasin, et nüüd mina kavatsen omaette stuudio teha. Esimene, kes mu juurde tuli, oli kadunud Jussi Rommot, ta just nüüd neil päevil suri. Siis mul oli veel Aleksander Piht, tema on mulle truuks jäänud kuni tänapäevani, poissmees. Naistest loomulikult tuleb nimetada Lea Treppi. Igatahes oli mul hea trupp koos ja siis otsustasime, et hakkame oma etendusi andma Södra teatris. See on kõige vanem teater Stockholmis ja meie saime üürida selle maja. See oli õige teater, meil olid kulissitöölised, me ei pruukind ise midagi teha — tuled ja kõik on valmis tehtud. Nii et meil oli see tundmus, et meil on õige teater, saime seal õhtuti proovi teha, proovisaalid õiged ja teater õige.

Muidugi pidid kõik loobuma honorarist. Aga kõik inimesed töötasid ju ka, proovi sai teha ainult õhtuti, pärast tööd. Muidugi oli see väga raske, aga hakkama saime. Jussi Rommot, tema distsipliin oli haruldane! Ta töötas ju kokana «Encos». Ta rääkis mulle ükskord, kuidas tema kokaks sai. 1944. aasta sügisel tahtis tema ju ka põgeneda, aga tal ei olnud selleks võimalust, mõtles, mismoodi ta nüüd Eestist minema saab. Aga siis kohtas Arturit ja palus, et see talle kusagil laeva peal koha muretseks. Artur ütles: «Kui sa ennast kokaks mõllid, siis saad.» Jussil ei olnud üldse aimu sellest tööst. Aga nagu mehed on, nad armastavad ju keeta. Aleksander Piht jälle oli baarmeister suurtes hotellides ja tema töö oli just õhtuti, öösel. Nii et kui tema pidi mängima või me sõitsime turnee peale, siis ta pidi omale saama ühe vikariaadi, kes tema asemel seal baaris tööd tegi. Ta pidi ise selle eest jälle maksma, aga nii me oleme ju töötanud 12 aastat, 12 aastat olen mina teatert teind nende inimestega.

Ja siis, mis oli huvitav ka, kui see nüüd sealt ajalehest igalt poolt läbi läks, et mina oma stuudioga peale hakkank, siis oli mul soov, et eestlastest kirjanikud kirjutaksid meile näidendeid. Oo, siis hakkasid kõik kirjutama! Ja ma alguses mängisin ka tõesti ainult eesti kirjanikke. Harri Moor, Arvo Mägi, teda kõige rohkem, Agnes Lepp andis oma näidendeid. Aga mulle tegi väga palju rõõmu R. Kaugveri näidend «Rong väljub hommikul» see oli meil väga hea lavastus.

Kuidas te selle näidendi leidsite?

Aleksander Piht, see poissmees, tema loeb väga palju: ta oli saanud Eestist või oli ta ostnud siit Kriisade raamatupoest Kaugveri näidendid ja meile see väga meeldis.

Kas sellest, et võtsite ühe näidendi Nõukogude Eestist, ei tekkinud vastumeelsust siinse eesti publiku hulgas?

No teatud daamid olid küll niisugused... ja et ma tõesti julgesin seda mängida, siis paljud ikka ütlesid: küll sul on ikka julgust! Aga see oli nii hästi kirjutatud. Ma ise mängisin seal puhvetipidajat kusagil provintsis väikeses rongijaamas. Mul oli puhvet ja ma andsin seal jookisid, kes tulid. Ja ootama tulid seal kõiksugu tüübid, nad ootasid rongi, et kusagile sõita. See näitab nagu seda inimeste igatsust saada sellest igapäevasest elust välja. Et tahaks kuskile kaugele sõita. Nii et rong väljub hommikul, aga see rong ei tulnud kunagi.

Kas olete nüüd mõelnud sellele, et võiksite teiegi kord kodumaale sõita, seal ära käia?

Kui mul see võimalus ka oleks, ma siiski ei tuleks, sest ma hingeliselt ei tahaks seda läbi teha. See perestroika on ju alles lühike aeg, nüüd järsku annab meie televisioon peaaegu iga päev Eestist uudiseid. Vanasti Baltikumi üldse ei eksisteerinudki. Aga ma arvan, et ma ei suuda seda, ma kardan neid mineviku tonte. Ma ei taha näha oma maja ja kõike seda, eriti veel nüüd, kus mu vanemad surnud on. Mul ei ole ju kedagi seal Eestis. Nii et ma olen kogu aeg selle sõitmise vastu olnud. Ja paljud teised siin ka. Sa oled kaotanud oma kodumaa. Kui ma nüüd sinna lähaksin, ma nagu tunnistaksin, et see on õige, et Eesti sovjeetidele läks.

Kuuldavasti on ka teie poeg Jüri teatriga seotud?

Jaa, meil ta lavastas isegi kaks tükki — «Päranduse» ja «Kauged rannad». Oi... Ilmar Nerep ja Jussi Rommot olid Jürist väga vaimustatud, Roman Väli ka. Jüril on üks hea omadus, tal on pedagoogilist annet. Kui ta tahtis midagi ütelda või õpetada, siis mitte nii kõikide ees, vaid kutsus teise tuppa ja seal siis rääkis. Ja see neile väga meeldis. Ma ise leiän ka, et Jüri on lavastajana tugevam kui näitlejana. Ta ise saab seda ka aru, ütleb, et ta ikka ei mängi nii hästi.



Signe Pinna 30. aastatel.



Signe Pinna koos isa Paul Pinna ja vene näitleja Saröginiga Tallinna Vene teatri lavastuses M. Pagnoli «Kauged rannad», 1935.



«Estonia» mardikarneval, 1928. Esimeses reas (vasakult): Hugo Laur, Hilda Gleser ja Signe Pinna, teises reas: Olga Krull-Mikk, Netty Pinna, Liidia Viidas, kolmandas reas: Marje Parikas, ?, Karl Meerits, ?, Robert Rood, ?, ?.



Signe Pinna ja Arvo Mägi Rootsis.
M. Lepperi foto

Signe Pinna umbes 1931—32.

Kui vana ta praegu on?

Nelikümmend kolm.

Noor inimene, kõik veel ees . . .

Noor! Jumal hoidku! Kui see mees mul tuppa tuleb, ma mõtlen, kas tõesti seda vana meest olen mina ise teind! Oli väike laps ja nüüd järsku vurrud ees.

Ta on piltidel väga oma vanaisa moodi, kas see teatripistik on ka sealt?

Võib-olla on see and ka vanaisast, aga ta on ikka rohkem lavastaja. Ta ju lavastas hiljuti Uppsala teatris L. Kessleri «Orvud». See oli üks väga onnelik revanš, sest Uppsala teater ei tahtnud seda tükki mängida. Ja siis nad lihtsalt võtsid ja tegid selle omaette ära: Jüri ise tõlkis ingliskeelest rootsi keelde, ja see lavastus oli tõepoolest hea. Seal oli nii palju tempot, ma olen alati sellest Jürile rääkinud ja ka ise selle poole hoidnud — juba papa ütles alati: tempo peab olema!

Kuidas teie abikaasa sellesse suhtus, et teie teete teatrit ja nüüd siis poeg ka?

Poja teatritegemisest ei teadnud mu mees ju midagi! Papa oli surnud, kui Jüri helistas mulle ühel päeval: tead, ma olen nüüd teatrikooli astunud. Ma peaaegu kukkusin minestusse, ma isegi ei teadnud, ta pole kunagi näidand seda, et tal oleks tahtmine teatriga tegelda. Ja ta ootas ka nii kaua, kuni isa oli surnud. Kui Artur oleks eland, ta oleks ju kohe: ei, ei tule kõne allagi! Artur tahtis, et poiss saaks ka mingisuguseks ärimeheks või tont teab kelleks.

Paul Pinna alustas kaheksateistkümnesealt. Kui vana Jüri oli, kui ta teatrikooli läks?

Poeg pidi olema üle kahekümne, vist juba kihlatud ka. Ja see oli ka huvitav, kuidas ta selle teatrikooli peale sattus. Ta oli ooperis käinud, ta armastab väga ooperit, ja selle lavastuse kavalehel oli üks lehekülg reklaami teatrikoolist. See oli privaatkool. Ja Jüri oli lihtsalt helistanud selle kooli direktorile ja küsind, kas ta tunneb üht endist eesti näitlejat Paul Pinnat. Ja mis te arvate, mida vastati? Jaa, muidugi, ma olen lugenud ja tean, kes ta oli. Jüri ütles selle peale, et ta on tema tütrepoeg ja ta tahaks teatrikooli tulla. Muidugi: «Wälkommen!» Ta võeti kohe vastu. Jüri oli väga imponeeritud, et tema vanaisa tunti, sest mis ema räägib — ema liialdab ju! Aga kui võorad inimesed ja siin Rootsisis veel ütlevad, et teavad Paul Pinnat, no siis muidugi . . . Jüri tegi kooli läbi, ja kui Uppsala teater kuulutas, et otsib etteütlejaid, siis ütles Jüri mulle, et ta läheb ja pakub ennast. Mina ikka, et no kas ikka? Tema: ei, ma pean, ma pean teatri saama! Seal oli olnud 100 pakkujat etteütleva koha peale! See tookordne direktor oli kodanlik, vist isegi moderaat, ja kuna Jüri on ka täiesti moderaat, siis Jüri talle meeldis ja ta võttis nendest 100 poisist Jüri. Ja nii on Jüri jäänd sinna teatrisse etteütlevaks.

Te ise olete ka näitlejatest vanemate laps, kas teil on meeles, millal te esimest korda teatrisse sattusite? Kas liikusite juba lapsena teatrimajas ringi?

Ei, ei, absoluutselt mitte. Vastuoks, see ei olnud mitte just keelatud, aga lapsi ei viidud teatrite ligi. Mul on meelde jäänud, ma võisin olla kolme-nelja-aastane ja ema oli ju õhtuti ikka ära. Ja ükskord ma küsisin: «Ema, mida sa teed, et sa kunagi õhtuti kodus ei ole?» Mingisugune vastus sealt tuli, aga see oli nii ääremööda. Isegi ei ütelnud, et teatris mängib.

Miks ema sellest rääkida ei tahtnud?

Ma ei tea. Ja esimene kord, kus ma teatri võisin tulla, olin siis koolitüdruk, 13-aastane, mitte vähem. Meie koduõmblejanna (sis oli ju kõikidel koduõmblejad) tegi mulle ilusa volangidega kleidi ja ma läksin teatrisse. Mulle oli see niisugune suur üllatus, kui ema esimeses vaatuses lavale tuli, tal olid lilled peas ja üks väga ilus kleit seljas. Mamma nägi hoopis teistmoodi välja kui kodus. Mul oli niisugune tundmus, et ma kaotasin oma ema. See pole mitte see soe ema, kes meil kodus on, vaid järsku mingi olevus kusagilt mujalt. See oli prantsuse draama, lõppes halvasti, üks mees vist lasi ennast maha . . . Ja mu õpetajanna, üks sakslanna, tema oli ka teatris ning ta küsis mu käest: «Missugune vaatust Sulle kõige rohkem kurba tegi?» Mina ütlesin, et esimene. See ei saand aru: mis sa, laps, nüüd, esimeses vaatuses ei juhtunud ju midagi! Aga minul oli ju see ema kuju, mille ma kaotasin.

Ei, meil ei olnud lapsepõlves kunagi teatriga tegemist. Ja isegi, no-jaa, kõik teavad 12 ju seda, et papa jõi, siin Rootsisis oleks teda kohe alkoholistiks nimetatud. Aga papa

purjusoleku pärast pole kunagi ükski etendus ära jäänud. Mitte kunagi. Ja ka mitte kunagi pole meil kodus olnud mingeid joomapidusid ega näitlejate kokkutulemissi. Papa pidutses sõpradega restoranis.

Nii et olite teatrimaailmast üsna eemal, aga sattusite ometi teatrisse.

Kuidagimoodi, jah, paistsin silma kõikidele ja Pinna tütar ka veel. Ja kui siis 1931. aastal üks grupp tahtis Tallinnas filmi teha, «Dollarid» oli selle filmi tütel, pidin mina seal peaosas mängima. Ma ei teadnud filmist midagi, olin siis 19. Mihkel Lepper oli mu partner ja ka lavastaja, Konstantin Märskä oli kaameramees. Oi, see oli põnev aeg. Kino «Helioses» saime filmida, õhtul pärast seanssi tehti lava vabaks ja seal siis filmisime.

Pärast «Dollareid» sõitsin Berliini, suurte unistustega saada kuulsaks täheks. Kuigi mul polnud aimugi, kuidas see läbi läheb.

See oli suur julgus niiviisi üksi Berliini sõita, kas oli teil seal ka mõni tuttav ees?

Ei, ei. Polnud kedagi ees. See oli suur juhus, et ma sinna sain. See maksis ju igatahes. See sattus just aega, üksainuke aasta oligi, kui Paul Pinnal oli oma baar, «Pauli baar». Ja see tõi ju raha sisse ja selle tõttu sai mind üldse Berliini saatagi. Ma elasin muidugi pansionis, ikka ettevaatlikult. Iga kuu saadeti mulle kodunt natuke raha, nii et ma alati ootasin, kui postimees rahaga tuli. Aga Berliinis, ajaa, see oli üks õnn, et ma nii naiivne olin. Ma tulin sealt puhtalt ju koju jälle tagasi. Just samal ajal kui minagi Berliinis olin, tegi oma esimese filmi ja sai primadonnaks Camilla Horn. Ta oli nii väga minu tüüli, ka blond, niisuguste lokkidega. Temal oli suur osa, sai kohe primadonnaks, ja ma siis küsisin ühelt tuttavalt saksa näitlejalt, et mispärast nüüd mina siis filmi ei saa, ma olen ju sama moodi nagu tema? Helmuth Fischer vastas: «No laps, aga sina ei saa seda teha, mis tema teeb!» Mina ei saand aru midagi. Oi, seal oli ka niisuguseid jutmumisi... Seal olid ju määndžerid, ilma nendeta ju ei saa. Jumal hoidku... kui nüüd täitsa ausalt seda ütelda, pidi voodi minema mitte ainult näitejuhiga, vaid ka sellega, kes filmi kirjutab, ja kaameramehega ja manuskriptimehega ja tont teab kellega kõik.

Üks oli Berliinis, pealegi veel filmimaailmas vist tõesti raske läbi lüüa, pealegi kui pole sõpru, toetajaid...

Toetajaid! Üks määndžer, niisuke pisike ümmargune ja kole mees, see pidi mind ikka sokutama kusagile filmi. Ta muretses mulle piletit suurde esietenduskinosse, et Camilla Horni näha, ja pärast kutsus mind: «Lähme kohvikule!» Nojaa, kohvikule, miks mitte, võib ju kohvikule minna. See oli üks pisike kohvik, omaette kabiinidega. Ma ikka veel ei saanud millegist aru, noo, kohvik on ju kohvik. Hakkasime seal kohvi jooma ja järsku see mees hakkab mind suudlema, jummal hoidku! Ma ei mäletagi enam, kuidas ma ta sealt eemale lükkasin ja kohvikust välja sain!

Filmi te siis ei pääsenudki?

Ei no statistina ma ikka tegin kaasa ühes filmis. Aga sellega on ka jälle nii, et kui inimene on noor, siis on ta väga rumal. Mitte kõik, aga mina ikka küll. Seal tehti üht filmi, nüüd on see juba täitsa histoorigiline film tütarlaste pansionist. Nojaa, seal pidid need koolimaja tüdrukud olema, ja filmisime Potsdamis. Oh, see filmimine, kui sa statist oled, see on rohkem ootamine, ootamine. Siis veel kõik need hirmsad suured valgused, kõik need lambid ja meil oli niisugune triibuline vorm, ma ei tea mis raskest kareriidest... Oh, me olime nii läbi, kui ükskord õhtul koju saime. Üks stseen on mul nii meelde jäänd, et me pidime laulma, kolm tüdrukut seisid taga ja kaks ees ning meid võeti suurelt üles. Mina seisin seal tagumises reas ja mõtlesin: järsku see film tuleb Tallinna ja siis nähakse mind statistina. Peaosas «Dollarites» ja nüüd järsku ma olen statist! Ei, seda ma ei või ju lubada! Ja ma hoidsin enast nii, et minu pea jäi selle tüdrukule taha, kes mu ees seisis. Kui siis kuuekümneandalte seda filmi näidati siin filmistooris, siis ma kaugelt nägin seal, kuidas ma seal hüppasin ringi, aga kui see stseen siis tuli, kus me pidime laulma ja mind üleüldse polnud näha... Ma oleksin nutnud! Mõtlesin, jumal, ma olin nii noor ja nüüd oleksin võinud seda nägu ekraanil näha, ma olin ju ometi ka seal...

Aga Eestis pääsesite ometigi professionaalsele teatrilavale, mängisite ju «Estonias» ja ka Saksa teatris.

Nojaa, ma tegin juba enne Berliini minekut ühes saksa amatöörgrupi lavastuses kaasa ja jäin sealt Paul Olakule, «Estonia» direktorile meelde. Mängisin seal üht noort lõbusat tüdrukut, mul pidid seal kõiksugu suvekleidid olema ja siis üks 13

jõukas sõbranna laenas mulle oma kleite, ilusad, tütarlapselikud kleidid olid. Olak ütles, et seda võiksime ka «Estonias» mängida, nad tõlgivad selle eesti keelde ja mina jälle samas osas. Ja mis sellest siis sai! Selles suures teatris tehti sellest üks suur uhke toredus, ömmeldi mulle uhked pizaamad... Kõik see loomulikkus, tütarlapselikkus — see kadus! Ma ise tundsin ennast siis juba ka «Estonia» näitlejana, ma ei mängind enam nii nagu seal Saksa teatris. See tükk kukkus läbi. Aga «Estoniasse» ma pidama ei jäänud, kolm Pinnat — see oleks liiga palju olnud.

Eks ole vist ka nii võimsate vanemate sära kõrval teatris väga raske läbi lüüa, järgmiselt Pinnalt oodatakse samasugust sära?

Jaa, aga ma arvan, et kui ma poleks ka nii võimsalt säranud, ega see ei oleks kedagi veel väga pettuma pannud. Siin Rootsis, kui me Hanno Kompusega mu esimest lavastust tegime, ütles ta mulle ükskord pärast proovi: teile on väga palju ülekohtu tehtud. Jumal, ma olin niivõrd noor, nad oleks ju kõike veel saanud minust teha. Mäletan, «Estonias» hakati tegema üht prantsuse tükki «Raha», Paul Pinna mängis peaosa, rikast vabrikanti, siis olid seal tegelastest veel tema tütar ja üks noormees, kellesse tütar oli armunud. Nüüd seda noort tütarlast, mis oleks ju täitsa õige olnud minule anda, seda mängis Netty Pinna ja seda noormeest Ants Eskola. Betty Kuuske-maa oli siis selle tüdrukuga ema. Tegelikult oleks pidanud seda Netty mängima. Ja mõtle, missugune reklaam oleks olnud — kolm Pinnat laval! Ei, see oli liiga palju! Mis need Pinnad mõtlevad! No ei, see tükk kukkus läbi ka.

Mina olin muidugi väga õnnetu, kui mind «Estoniasse» tagasi ei võetud. Nutsin koledesti, ma oleksin tahtnud ju ka teatri. Aga papa lohutas mind, tema oli nii õnnelik: ma ei taha, et sa sinna hullumajja tuled! Temal oli soov, et ma abielluks. No ma tegin mõlemat — abiellusin ja läksin teatri kah! Ega ma siis ei jätnud, mängisin Saksa teatris ja Tallinna vene trupis, esinesin isegi külalisena Riias.

Mängisite siis vene keeles?

Jaa, loomulikult! Tallinna venelastel oli amatöörrupp ja nende määndžer, üks väga tore mees, ütles mulle: tule mängima! Mina olin nii õnnelik, saan lavale, tulin koju ja ütlesin papale: tead, nüüd ma hakkam mängima ka vene laval! Papa vaatas mulle otsa: tüdruk, sa oled täitsa hull! Sa ei oska vene keelt ja hakkad nüüd vene keeles mängima! Ja ma tuupisin oma osad pähe. Mu tädi, kes meie juures elas ja meid kasvatas, tuli muidugi mu esimest etendust vaatama. Ta oli terve etenduse nii ärritatud, et tal teine kael oli punane. Just, just — ta mõles kogu aeg selle peale, et kui ma saan nüüd vale repliigi, siis ma ei oska võib-olla vastata. Ei, mind ei segand miski! Ja hiljem, Saksa okupatsiooni ajal, siis mängisin Saksa teatris. Olev Eskola oli põhiliselt mu partneriks.

Te olete kuulsate vanemate laps — Netty ja Paul Pinna olid eesti teatri kaks säravat tähte, kuid mitte alati ei jätku seda sära koduseinte vahele — abiellus ju Paul Pinnagi pärast teie ema surma veel kord, teise omaaegse lavatähe Theodor Altermanni lese Milli Altermanniga.

Ojaa, isa elu oli ju väga seiklusrikas. Nüüdsel ajal ei oleks see midagi, nüüd elavad paljud nii. Aga tookord oli see ikka... meie, lapsed, kannatasime selle all, ema muidugi kõige rohkem. Paul Pinnal oli ikka kaks perekonda. Kui jõuluõhtu oli, papa tegi meile jõuluvanameest, meil oli kuusk ja nii ilusad kingitused, kõik oli nii kena. Aga kui jõulumees oli ära tehtud, läks isa teise perekonda, seal pidi ka jõulumeest tegema. Ja siis me olime jälle omaette, mammil oli üksi, kõige rohkem kannatas ju ema. Naisele oli see suur ohverdamine, aga ta armastas ju. See armastus oli nii suur. Kui ema juba haige oli, ta lamas 9 kuud vähjaga voodis, siis ükskord ta ütles mulle: ta ei kahetse oma elus mitte üht minutit, sest ta elus on olnud ka nii palju õnnelikku. Muidugi, nad olid ju nii noored, kui nad kihlusid — papa 18 ja mamma 17.

Olen kuulnud, et Netty Pinna elas seda olukorda väliselt väga väarikalt üle.

Jaa, ja papa ka teadis seda. Ema oli see, kes papat seltskondlikult üleväl hoidis, et ta mitte täitsa alla ei kaoks. Aga kui ema oli surnud, olin just abiellunud ja meil oli Arturiga väike korter, siis tuli papa pärast matuseid meile, istus ja oli kaunis lõõnud. Ta oli alati sellel arvamisel, et tema ja Napoleoni elud on sarnased, ta ju mängis laval ise ka Napoleoni. Napoleonil hakkas ka pärast Josephinest lahkumist elu allamäge minema. Üks juhtum on mulle alatiseks südamele jäänud, olime juba mamma korteri üle võtnud ja papa elas oma uue naisega. Ja siis ta ühel 14 öhtul tuli taksiga, oli täitsa purjus ning ütles, et see on ka tema kodu, et

tahab siin täna ööd olla. Ja mina, ma olin noor ja vihkasin purjus inimesi, mul tulid meie kannatused meelde ning ma ütlesin: «Ei tule kõne allagi! Sul on nüüd oma elamine, oma kodu!» Arturil hakkas muidugi hale meel, ta võttis taksi ja sõidutas papa koju. Nüüd vanaduses, inimene on ju muidugi targemaks saand ja saab ka rohkem aru teiste inimeste nõrkustest, olen ikka mõelnud, et ma oleks ju võind lubada papat magada ses kodus, ühe öö oma juures, mis see oleks mul teind. Aga mul oli seesmiselt nii...

Nii see on, kui hakkad mõtlema neid õnnelikke juhuseid, millest ema rääkis, neid on nii vähe, rohkem on ikka inimese elus seda traagikat. Inimesed kaovad... Nagu mu meeski pidi surema, alles 64-aastane! Üksi elamine, eriti reisimine — siis ma tunnen, et see üksi olemine on väga raske... Kui mu mees veel elas, siis armastasime väga reisida, tegime igal aastal autoga välismaareisu. Mina olin autojuht, sest mu mees oli mereväes noore ohvitserina kaotanud ühe silma. Ta õpetas siis noorsõdureid, kuidas granaatidega ümber käia, ja granaat lõhkes. Need olid siis veel uued asjad, granaate ei tuntud nii hästi. Alguses ta ikka juhtis, aga ainult linnas oma büroosse sõites. Aga välismaal olin ikka mina autojuht. Ma armastasin autot juhtida.

Meil oli mitu autot. Esimene oli «Mercedes Capulet», spordiauto, aga see jäi meile väikseks. Siis tuli suurem «Mercedes Limousin», siis oli mul endal üks «Mercedes Capulet», pisikene, sellega ma kihutasin ringi ja siis tuli «Alfa Romeo», see oli väga suur auto. Kui abikaasa suri, siis ma mõtlesin, et mis ma teen nii suure masinaga, raske on manööverdada. Sain selle vahetada väiksema vastu. Aga see viimane, juba pruugitud auto, see oli alati katki... hakkasin sõitma ja jälle psssss, ei käind enam. Oh, siis ma ei kannatanud enam!

Nüüd te ei sõida enam?

Ei, nüüd mitte... Ei ole autot, ei ole koera... Siis saad aru... Ei ole teatrit ka praegu...

Te olete ju suurepärasel vormis, võtke mu kompliment vastu...

Nojah, sellega saab ikka palju nalja. Nüüd, kus ma just Ameerikas olin... Kõikjal tuleb ju need piletid ja pass esitada, nüüd New Yorgis ka: üks noor mulatitar seal passikontrollis, vaatas mu passi ja siis jälle mind. Ma ütlen: «Ja, jaa. That's me!» Ta oli nii vihane ja tembeldas selle passi ära — et ma ei näinud passi järgi nii välja, nagu oleks pidanud.

Te näete tõesti hea välja. Milles on teie saladus?

Ma olen alati ikka vastanud: «Ma ei söö midagi, ma joon viskit!» See on kõige parem rohi, aga muidugi, kui sa seda ettevaatlikult jood ja mõistusega teed. Aga kui nüüd tõsisemalt rääkida, siis ma ikka kohe ei tea... Ma ei mõtle, ma ei taha oma vanaduse peale mõelda. Ma saan küll sellest aru, eriti nüüd, kui ma venna juures olin. See lennukiga sõit oli nii keeruline ja väsitav... Siis saad ikka aru, et sa ei või kõike enam. Aga siis ma kujutan ette, et ma olen ikka veel see vana Signe. Endine!

1989. aasta märtsikuus küsitles Signe Pinnat MARGOT VISNAP

Mängufilmiaasta 1988

PEETER TOROP

«VERNANDA» (režissöör Roman Baskin), «NARVA KOSK (režissöör Ago-Endrik Kerge), «ÖNNELIK LAPSEPÖLV» (režissöör Jaan Kolberg), «VARASTATUD KOHTUMINE» (režissöör Leida Laius), «DOKTOR STOCKMANN» (režissöör Mikk Mikiver), «NAKIMADALAD» (režissöör Olav Neuland), «TANTS AURUKATLA ÜMBER» (režissöör Peeter Simm), «NÖID» (Elo Tust), «MA POLE TURIST, MA ELAN SIIN» (Peeter Urbla).

Uhe filmiaasta raames vaadeldavad filmid on ajas kokku saanud ilmselt küllalt juhuslikult. Kuid ka juhuslikest osadest moodustuva terviku korral on põhjust meeles pidada, et tervik ei ole lihtsalt osade summa. Pealegi on see tervik omakorda osa kultuuriaastast, peegeldades meie hetke kultuurisituatsiooni. Seega peaks mingi sisemine ühtsus ühel filmiaastal siiski olema, kuigi ma ei tahaks taandada filmi ühiskonna sotsiaalsete protsesside peegeldajaks ega loobuda tema käsitlemisest kunstiteosena. Film on ju kultuuris käibiv kunstiteos, milles on oluline nii teema ja probleemid (mis) kui ka väljendusvahendid (kuidas). Ideaalsel juhul on need kaks lahutamatu seotud, nagu on seotud ka filmi ülesehitus ja filmi käibimise viisid.

Tegelikult peakski taolist ülevaadet alustama hoopis kinost. On ju filmi kontakt publikuga omamoodi rituaalne, nõudes kindlal ajal kindlasse paika (ja kindla häälestusega) ilmumist.

F. Léotard on andnud väga lakoonilise definitsiooni: «Kino on saalis linastuv film.»² Ja kui ta räägib prantsuse kino kriisist, siis eelkõige seostub see vajadusega kaitsta saali ja filmilevi. Saali kaitsmine nõuab suuremat paindlikkust piletihindade määramisel, korralikult ekspluateeritava tasemel tehnikat ja kollektiivseid jõupingutusi publiku meelitamisel kinossaali. Filmilevi kajitse nõuab kino, televisiooni ja video vahekordade õiguslikku ja finantsilist reguleerimist kindlate eeskirjade abil ja partnerluse loomist nende vahel (lk 79—80). Eestis vajavad need küsimused vähemasti pädevat analüüsi (ja siis ka lahendamist), sest puudu on saale ja tehnikat,

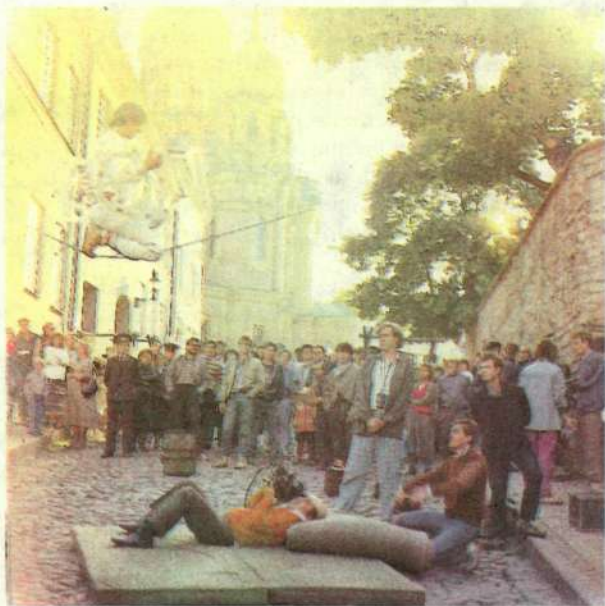
¹ TMK pakkus küll lahkelt võimalust jätkata diskussiooni T. Elmanovitšiga, kuid sellel saaks olla mõtet suurema vastastikuse tähelepanelikkuse korral. Kahjuks peaksin oponendil paluma minu artiklit uuesti lugeda. Probleem ei seisnugi vist n.-õ võõrastele jahimaadele sattunud filoloogide ja filmiteadlaste konfliktis. See tundub seisnevat semiootilise ja sotsioloogiliku mõtlemisviisi erinevuses. Selle asjaolu eiramine muudaks diskussiooni Eestis nii tavapäraseks vastastikuseks süüdistamiseks, kusjuures võrreldav oleks see olukorraga, kus inglase süüdistatakse prantslast, et see ei kirjuta inglise keeles ja prantslane nõuab inglasele prantsuskeelseid arutlusi. Korrektsem oleks vastastikku keeled ära õppida. Praegu aga tundub filoloogide, et nõukogude filmiteadus kipub olema liialt sotsioloogiline, poliitika, sotsioloogia ja sotsiaalpsühholoogia piirimaile jääv (snt ka iseloomulik segadus mõistetes muut—arhetüüp—tüüp—stereotüüp). Liiga vähe huvi näidatakse üles filmi kui kunstiteose ja tema sisemise ülesehituse vastu. On ju igasuguses kunstiteoses eristatavad tema osised, n.-õ algelemendid. Erinevates teostes on need elemendid erinevates vahekordades, moodustades seejuures hierarhia. Hierarhia tipus olev kõige tähtsam element osutub tervet teost kui elementide hierarhiat integreerivaks, ühtsustavaks dominandiks. Dominandi muutumine tähendab ka vahekordade (s.o hierarhia) muutumist elementide vahel n.-õ ümberasetumist tähtsuse järgi. Seega on dominantidele toetuv liigitus tegelikult teksti- (või struktuuri-) tüüpide eritlemine ning sellest lähtuvalt on pisut imelik lugeda etteheiteid filmide klassifitseerimisele ühe tunnuse põhjal või ühetunnuselise mudeli loomisele. Kunstiteos ei ole siiski elementide või tunnuste konglomeraat, vaid hierarhia.

lonkab repertuaaripoliitika, paigast on ära majanduslikud alused. Jääb üle tsiteerida M. Trambergi: «Pole ju loomulik, et kogu maailmas on film suure bisnessi allikas, meil tuleb talle aga pidevalt peale maksta. Järelkult ei oska me filme näidata ja nendega äri teha.» («Rahva Hääl» 26. VIII 1988, nr 197.)

Kui aga on lahendamata rahvusfilmi vahendamine rahvuskinos, jääb tagasihoidlikuks filmide kultuuriväärtus, nende (kunsti) kasvatuslik ja valgustuslik funktsioon. Publikut tuleb ju kasvatada ja seda saab teha vaid tema vajaduste rahuldamise ja uute vajaduste tekitamise kaudu. Meie neurootilises ühiskonnas on kultuuriteraapiaal eriline roll. Just praegu on aktuaalsed need neuroosi põhjustavad vastuolud kultuuris, millest A. Koort kirjutas 1940. aasta veebruaris: «Esimesena olgu mainitud vastuolu ühelt poolt võistluse ja edu ideoloogia ja teiselt poolt (kristlusest pärineva) ligimesearmastuse, humaansuse ja alandlikkuse ideoloogia vahel. [- - -] Vastuoludega on meil tegemist ka seal, kus ühelt poolt järjekindlalt soodustatakse vajaduste kasvamist, kuid teiselt poolt ei hoolitseta nende vajaduste rahuldamisvõimaluste eest. [---] Kolmanda vastuoluna olgu mainitud vastuolu inimese vabaduse kuulutuse ja selle vabaduse tegelikkude piiride vahel. [---] Ja inimese suhtes on sel vastuolul ainult see tagajärg, et ta jääb hõljuma piiritu endamääramise vabaduse kujutelma ja täieliku võimetuse tundmuse vahel.»³

Kultuuriteraapia aspektist võib filmiaastat igati õnnestunuks pidada. Tegemist on tehniliselt ja kunstiliselt ühtlaselt heal tasemel tehtud rahvusliku filmikunstiga, mille oluliseks tunnusjooneks on orienteeritus rahvuskultuurile, seos kultuuri eneserefleksiooniga nii olevikku kui minevikku käsitledes, kultuuriökoloogilisus ja selle kaudu ka eetilisus. Palju on head operaatoritööd ja huvitavat muusikat. Rahuldavaks võib pidada ka eri tasemega režissööride vahetõrget. Võrdluseks võib siin tuua M. Zahharovi ideaali, kes allutaks stuudio töö (kui saaks selleks võimu) kolmele suunale: 1. Põhiosa filmitoodangust annaksid need režissöörid, keda võib finantsiliselt usaldada, kes teevad kassat. Neid on väga vähe. 2. Teine suund on seotud režissööridega, kes ei garanteeri kassat, küll aga kõrge kunstilise taseme (Abuladze, German, Ioseliani, Sokurov). 3. Planeeritud

³ A. Koort. Kultuur ja neuroos. «Akadeemia» 1940, nr 2, lk 82.



«Näkimadalad», lavastaja Olav Neuland. Võttehetk Toompeal.

oleks ka risk ja kahjum — noorte ja debütantide tehtud filmid, kusjuures režissööride valiku aluseks oleks M. Zahharovi enda intuitsioon.⁴ Meie filmiaastas ei paista režissööride valiku probleem küll eriti strateegiline olevat, kuid teatav tasakaal on siiski täheldatav.

Filoloogina tahaksin teha ka ühe keelega seotud kõrvalepõike. Keelele on vaadeldavates filmides õige palju tähelepanu pööratud. Mõnes mõttes teeb keelekäsitlus neist filmidest ohufilmid. Esimene oht on seotud erikeelsete näitlejate sulatamisega ansambliks. «Näkimadalates» see õnnestunud ei ole. Vist on ka filmi loojad sellest aru saanud ning teadlikult kasutanud dialoogidegi puhul n.-ö monoloogilist montaaži, suurte plaanide (ja kahjuks psühholoogilises mõttes mitte eriti veenvate) vaheldumist. Teine oht on seotud režissööri järeleandlikkusega ahvatlusele praegu nii teravaid keeleprobleeme karikerida ning odavat edu loota. Seda on pisut filmis «Ma pole turist...» ja liiga palju filmis «Narva kosk». Kuigi viimasel juhul on romaani autor ise stsenaarist, on dialoogide keel kohati õige tugevasti muutunud. Näiteks räägib keegi Glafiira Prõtkina raamatus nõnda: «Kust mul see luba, ei tea kes seda mulle tooma tuleb, endal pole mitte üks raas aega otsima minna, mul ju pere kaelas, mees põdur ja lapsed väikesed, millal ma õige Jamburgi lähen luba küsima, ega seda ju lähemalt saa kui Jamburgist, ma arvasin, et eks lippan see üks kord niisama ära, kellele sellest kahju tõuseb, sa järsku lubad, ah? Luba ikka, komander. Sa kõrge mees, sul see tühiasi, ma teen sulle teinekord eestpalvet, äkki ikka aitab natuke. Ma eluaeg tädi juures käinud, teeraja oma taldadega sisse kulutanud, pole kunagi miskit paberit küsitud, nüüd aina luba ees ja luba taga.»⁵

Montaažilehe 25. leheküljel on sama löik trükitud venekeelsena, toon ta ära translitereerituna: «Kakoi propusk? Kes seda propusk mulle tooma tuleb? Seda saab Jamburgi linnast ainult! Millal ma sinna ljahen? Vremeni malo, muž bolnoi, deti malenkije, nu kogda? Nu, ma mõtlesin, ljahen seekord, lippan niisama, komu ploho ot etogo? Nu, komandir, tō bolšoi tšelovek, možet bōt: propustiš menja? Idu ja, vdrug see bandit kukub pjussi lödistama. Strašnōm golosom kritšit «Stoi»! Või saad tina, vaat, et lasebki inimese ilmsjüüta pihta...»

Kirjanduses on läbi aegade probleemiks olnud teose ja tegelikkuse keeleline vastavus. Kas ikka peavad tegelased rääkima murdekeelt (või segakeelt), kui teose tegevus toimub selle levikualal, kuigi kunstilist eesmärki sellel murdekeelel pole. Sellisel juhul on ikka stiliseerimist või markeerimist eelistatud, et lugeja liigseid mõistmispingutusi vältida. Omaette probleemiks on see muutunud mitmekeelsetes riikides, kus eriti kõnekeeles on keelte segunemine küllalt suur. Kanada põhjal võib tuua näiteks Quebeci prantsuskeelse kirjanduse, milles on palju inglise sõnu ja fraase. K. Mezei arvates ei tohi kahel keelel lasta seguneda ning selle kirjanduse tõlkimisel tuleks võõrad elemendid võõrastena säilitada (kursiivi, kommentaari vms abil), eriti tõlkimisel inglise keelde. Ta kutsub üles kõnelema puhasta keelt (*speaking white*).⁶

Filmi puhul on see üleskutse eriti oluline, sest kõik verbaalsed kultuuris käibivad tekstid mõjutavad ka meie keelt. Ilmselt tuleks murdekeele või segakeele toomist filmi põhjalikult kaaluda, eriti viimast tuleks ilmselt üldjuhul vältida ja kasutada vaid kontseptuaalsetel eesmärkidel.

Kolmas oht on sotsiaalse iseloomuga, oht ühiskonna jaoks. Keeles säilib keele kandjate kallal toime pandud vägivald. Keel vaesub, keskmistub, risustub. Tõeliselt kontseptuaalselt ja kunstipäraselt on seda näidatud

⁴ M. Захаров. Виды на пейзаж. «Искусство кино» 1989, nr 3, lk 36.

⁵ V. Бекман. Narva kosk. Tln, 1986, lk 127.

⁶ K. Mezei. Speaking White. Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec.

«Tantsus aurukatla ümber», mis algab puhtas maakeeles ja lõpeb omapärasel paljukeelsuses, milles keel kõneleb inimese juurtest või nende puudumisest.

Rahvuskeele poliitilise kaitsmatuse olukorras on jutud bilingvismist liiga naiivsed, tegelikkuses ähvardab ikka enam toimima hakata diglossia, keelte spetsialiseerumine emakeeleks ja isakeeleks, kodukeeleks ja ametikeeleks, koolikeeleks ja tänavakeeleks. Diglossiast on vaid samm poolkeelsuseni, paabelini. Poolkeelsed ise ja nende lapsed eriti on aga juba sotsiaalne tragöödia.

Siit neljas, psühholoogiline oht, mis peegeldub eredalt «Varastatud kohtumises». E. Martins väidab, et mitut keelt oskava dominantkeelela inimese võimatus kõnelda või kirjutada mingis keeles emakeele tasemel on korvamatu kogu eluks.⁷ Inimene muutub kvalitatiivselt. Seetõttu on loomulik ohutunde tekkimine arenenud maades, näiteks USA-s, kus prognooside kohaselt moodustavad vähemusrahvuste (väikeste gruppide) esindajad 2000. aastaks elanikkonnast 30%, 2080. aastaks muutuvad aga valged ise vähemusrühmiks (46,6%). Niisiis on assimileerimine tegelikult ohtlik. Ikka enam rõhutatakse vajadust üks keel kõigepealt emakeelena omandada, hoiatatakse varase bilingvismi eest ja nõutakse varase keeleõpetuse jaoks erimetoodikaid. Kuna võõrkeel koormab rohkem aju pare-

⁷ E. Martins. *The Plight of the Multilingual*. — Stockholm Studies in Modern Philology. New Series. kd 8. Stockholm: Almqvist&Wiksell International, 1987, lk 166.



«Tants aurukatla ümber», lavastaja Peeter Simm. Vallakasakas (Ants Ander).

mat poolkera, vasaku poolkera dominantsus kujuneb aga välja järk-järgult, siis on lapse aju parem poolkera isegi koormatud, selle ülekoormamine võib aga esile kutsuda arenguhäireid. Seega oleks varase keeleõpetuse oluliseks probleemiks vasaku poolkera suurem koormamine, n.ö poolkerade metoodika loomine.⁸ Lihtsamaks teeks oleks aga immigrantidele emakeelse hariduse andmine ning neilt piiratud bilingvismi nõudmine.⁹ Nii kaitstakse põhikeelt risustamise ja mõtlemisvõimet mandumise eest.

Noukoguude Liidus on nende probleemidega seotud palju vägivaldset ja inimvaenulikku. Suur hulk inimesi on muudetud oma primitiivseimate tarvete rahuldajaiks ja äratatud neis egoismi ja agressiivsust võimuihani välja. Seepärast on «Varastatud kohtumise» peategelase avamine kakskeelse kaasabil vägagi novaatorlik ja väärtuslik ka olupoliitiliste seikade mõistmisel. Nii on keelest saanud eesti filmikunstile omaette mõõde.

Lähenedes nüüd enam filmilikele tunnustele, tahaks kõigepealt rõhutada mängufilmi asendit dokumentaal- ja multifilmi vahel. Eesti mängufilm on väljendusvahenditelt küllalt traditsiooniline. Ta ei ole žanripuhas, pealegi puuduvad seiklusfilmid ja komöödiad. Mängufilm jääb tervikuna alla dokumentaalfilmide kujundlikule lokaalsusele ja multifilmi kontseptuaalsele kujundlikkusele. Kõigi kolme jaoks on iseloomulik aeglane jutustamismaneer. Mängufilmis tundub temaatilisus prevaleerivat kontseptuaalsuse üle, faabula (omavahel põhjuslikult seotud motiivide hulk) süžee (kunstikavatsuslikult seotud motiivide hulk) üle. Dokumentaal- ja multifilmist enam tundub mängufilmis olevat ballasti, vaatefilmilikke («Näkimadalad», «Narva kosk») ja kitsilikke («Ma pole turist...») motiive.

Ma olen igati nõus T. Karro väitega, et «meie filmi rahvuslik poeetika alles hakkab välja kujunema, seda kunstlikult punnitada pole küll vaja». («Rahva Hääl» 26. VIII 1988, nr 197). Samas intervjuus väitis «Tallinnfilmi» vastne mängufilmide peatoimetaja, et tegijate seas käib jutt mingist eepilisusest või saagalikkusest, rahulikult kaadrist jne. Tõesti, tegijate enesehinnang pole alusetu.

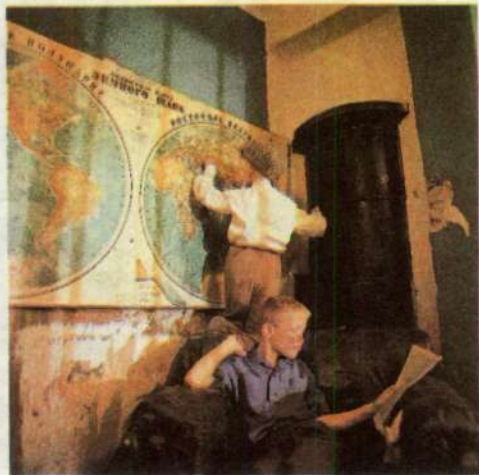
Filmiaasta filme mõne päeva vältel hommikust õhtuni vaadates torкас

⁸ K. Kraetscher. Current Trends in Neurolinguistic Studies of Bilingualism. — IRAL, 1986, kd 24, nr 1, lk 1—11.

⁹ D. Spener. Transitional Bilingual Education and the Socialization of Immigrants. «Harvard Educational Review» 1988, kd 58, nr 2, lk 133—153.

«Doktor Stockmann», lavastaja Mikk Mikiver. «Onnelik lapsepõlv», lavastaja Jaan Kolberg. Tomas Stockmann (Lembit Ulfsak) ja Peter Stseen kontoris.

P. Sirge fotod



see eepilisu tõesti silma. Muidugi võib seda täheldada ka varasemates mängufilmides ja multifilmides.

Kui proovidagi nüüd fikseerida mingi poeetikaline ühtsus filmiaastas kui tervikus (see vist on ju üks ülevaate tegemise eesmärk?!), siis seostuks see mulle kolme märksõnaga: eepilisus, eksistentsiaalsus, üheplaanilisus. Muidugi on need mõisted omavahel tihedalt seotud.

EPIILISUSE kõige nähtavamateks, kuigi mitte spetsiifilisteks näitajateks on Eesti filmides orienteeritus ajaloole, aeglane tempo ja puhaste žanride puudumine. Rangemalt vaadates oleks eepilisuse esimeseks tunnuseks struktuuri heterogeensus: see algab luule ja proosa vaheldumise klassikalistes eepostes ja lõpeb (romaanilise) kompositsiooni puudumisega epopöas. Kompositsioonimõistetest me peaaegu ei leia eepilises tekstis kulminatsiooni, fikseeritavad on vaid ekspositsioon ja konklusioon, kusjuures viimane võib jääda lahtiseks («Tants aurukatla ümber»), osutada tendentslikuks või kunstlikuks («Näkimadalad») või hoopis puududa. Loomulikult ei saa sellises olukorras olla tähtsust süzeel, mida asendab faabula. Faabula aga muutub lihtsalt voolavaks ajaks ja aeg omaette tegelaseks. Seda aja voolamist võib kujutada etapilise protsessina («Tants aurukatla ümber»), mille kujutamisel on oluline sisemine sihipärarus või paratamatus. Samuti on võimalik aja voolamise kujutamine punktiirina, markeerides seda näitleja grimmi (vananemine) või mitme näitleja kasutamise (Budraitis juunior ja senior «Näkimadalates», tegelaste kommenteeritud muutumine «Tantsus aurukatla ümber»). Tõsi küll, aja kujutamine lõhub «Näkimadalates» niigi haprad kontaktid tegelaste vahel, sest naisosalised jäävad samaks. Võimalik on ka lihtsalt kahe polaarse ajaperioodi kõrvutamise (noorus ja vanadus, minevik ja olevik «Narva koses»). Sellises olukorras on raske kujutada aja kulgu, seoseid aegade vahel, mistõttu «Narva koses» ongi tegemist vaid aegade mehaanilise kõrvutamise, mille sümboliks muutuvad postkaardid.

Kuna aja voolamine on eepilises tekstis omaette kujutamiseobjekt, siis puudub seal tavaliselt ka selgelt väljendatud peategelane (lugu on tähtsam). Tegelasi võib olla palju ja nende voolamine võib olla ka paralleelne nagu filmis «Ma pole turist...». Eepilisus ei pea kindlasti tähendama suure ajavahemiku või ajaloo vaatlemist. See võib olla lihtsalt evolutsiooni vaatlemine. Nii sündmuste kui inimeste areng võib olla kujutatud lineaarselt, järkjärgulisusest ning põhjuslikkusest kinnipidavalt või ka ambivalentset, sisemise vastuolulisuse ja prognoosimatute ootamatuste kaudu. Esimest sobib illustreerima tsitaat L. Tolstoi romaanist «Ulestõusmine»: «Inimesed on nagu jõed: vesi on kõigis ühesugune ning kõikjal üks ja sama, kuid iga jõgi on kohati kitsas, kohati kiire, kohati lai, kohati vaikne, kohati puhas, kohati külm, kohati mudane, kohati soe. Nii on ka inimesed. Iga inimene kannab endas kõigi inimlike omaduste algidusi ja ilmutab vahel ühtesid, vahel teisi ning sagedasti tuleb ette, et ta pole hoopiski enda sarnane, jäädes siiski samal ajal üheks ja samaks isikuks.»

Sellest lähtuvalt on eepilisusele iseloomulik teravalt antagonistlike tegelaste ebaolulisus, konfliktid on globaalsemad ja sügavamad, ajast ja ajaloost tulenevad.

Teine tegelaste kujutamise viis on eepilisusele vähem iseloomulik, eeldab enam psühholoogilist analüüsi, tegelase avamist rohkem temas endas kui ajas. Sellele kujutamiseviisile on lähedal «Varastatud kohtumine». Esimesel juhul on tegemist muutuva eneseteadvuse, teisel juhul vastuolulise eneseteadvuse kujutamisega.

Veel üheks oluliseks eepilisuse tunnuseks on esiplaani ja tausta tugev lahutus (umbes karakteri ja tüübi tasemel). Nii loob P. Simm ajastute karaktereid ja annab taustana eestlase tüübi, konstantsuse ja muutuvuse asetab ta kõrvuti (näiteks talgulised esimese tantsu söögilaas ja 21

vastsed kolhoosnikud talvisel rehepeksul). O. Neuland rõhutab taustas etnografismi (tundub küll, et pseudoelementidega) ja eksponeerib vastavalt ka episoodilisi tegelasi (vrd temagi söömaaegade ja nõupidamiste kujutamist).

Kõik öeldu sõltub aga eepilise teksti tähtsaimast tegelasest — jutustajast. Eepiline jutustaja on tekstist väljas, ei kuulu tegelaste hulka, kuid võib sündmusi ja tegelasi kommenteerida, olulise ja ebaolulise vahekorra paika panna. Jutustaja on subjektiivne ning võib võrdsustada erimastaabilisi sündmusi.¹⁰ Kuid see jutustaja subjektiivsus võib muutuda lausa jumalikuks, kõrgeimaks instantsiks, ja tema üldine (kõlbeline, poliitiline vms) suhtumine kujutatavasse määrab ära terviku või hinnangu sündmustele. Eepilise dominandiga filmidest on «Tantsus aurukatla ümber» kontseptuaalne ja ülevalt eetiline jutustaja, «Narva koses» ja «Näkimadalates» on jutustaja primitiviseeriv, eelarvamuslik ja ka tendentslik. Sel taustal on iseloomulik eksistentsiaalse dominandiga (kuigi ka eepilise tunnustega) filmi «Ma pole turist...» fikseeriv ja konstateeriv jutustaja.

Kokkuvõttes aitab eepilisus luua panoraami; pakub võimalusi üldistamiseks ja väga erilaadse info vahendamiseks; võimaldab seejuures keskenduda kõige tähtsamale, konkretiseerimata tausta ja mõtlemata sündmustikule; lubab teha lüürilisi kõrvalepõikeid. Eepilisuse peamiste puudustena võiks nimetada liigset aeglust venitatuseni välja, vähest psühholoogismi ansamblis ja kõrvalliinides ja n.-ö ballasti (näiteks ilutsevad looduspildid) rohkust.

EKSISTENTSIAALSUS on teine mulluse mängufilmiaasta tunnus, seostes maailmaparandajate puudumisega eesti filmis. Eksistentsiaalsuse lähtepunktiks on tõdemus, et maailm eksisteerib valmis kujul ja inimesele tuleb selles muutmatus või vaid kohati muudetavas maailmas leida endale eksisteerimisviis. See võib olla võõrandumine (hüljatuse, kapseldumise või mandumise variandis), konformism jms. Eksistentsiaalset maailma on filmides vahendatud põhiliselt kahel viisil: vaatajast võõrandatuna (kontseptuaalne kujundlikkus «Vernandas» või katlaruum filmis «Ma pole turist...») või vaataja jaoks äratuntavana ning vaatajat seda võõrandumist läbi elama sundides («Ma pole turist...» korterid, «Va-

¹⁰ Eriti omane on see saagale (eepose ja saaga võrdlemine ei ole siin oluline). Ka meie filmide taustal tahaks korrata ajaloolase sõnu saagaga seoses: «Mida suurem on sündmus, mida suuremad inimassid selles osalevad, seda segasem on üldpilt». А. Я. Гуревич. История и saga. М 1972, lk 154.

«Vernanda», lavastaja Roman Baskin, Sulev Luik ja operaator Arvo Iho võttel.

Raekojaepisood.
I. Ruusi fotod



rastatud kohtumise» linnad ja korterid, kodu muutumine «Tantsus auru-
katla ümber», linn ja loodus «Nõias»). Seejuures tuleb läbielamine
enne silmade, alles siis kõrvade kaudu. Võrdluseks võiks pakkuda
killukese eksistentsialismi: «Kirjeldada — see on absurdimõtte ülim ambit-
sioon. [...] Nii õpib ka süda, et erutus, mis meid maailma ilminguid
jälgides haarab, ei tulene maailma sügavusest, vaid tema mitmekesisusest.
Seletamine on tühi töö, aga aisting jääb, ja koos temaga püsib kvantita-
tiivselt ammendamatu maailma lakkamatu kutse.»¹¹

Eksistentsiaalsuse kaudu kujutatud inimene on oma suletuses ja
reflektiivsuses siiski aktiivne. Ta sõltub suurest ajast, olles ajarataste
räsida «Tantsus auru-
katla ümber», illusoorne on tema olemise olevik ja tule-
vik. Kuid tal on lootus, tõsi küll vahel kannab see meeleehte
nime. Kes loodab nõiale (arst nõia juures «Nõias»), kes kõrgemale
õiglusele ja heale tsaarile («Näkimadalad»), kes iseendale («Ma pole
turist...»), «Varastatud kohtumine», «Doktor Stockmann»), kes loodab
unustusele («Vernanda»).

Lootused aga kipuvad inimest demoraliseerima, sest lootmine väsitab,
pole küllalt tegus ja sunnib oma igapäevaseid konflikte kaasas kandma
(sest millelegi loota tähendab lakkamatult meeles pidada, millest vabaneda
tahetakse). Lootmine on üksindus ja seetõttu lahutamatu vajadusest
teise inimese järele, kompenseerib seda (illusoorset) vaid märterlus, oma
kannatuste imetlemine (vabaneb sellest üksnes Stockmann). Taas võiks
meenutada A. Camus'd: «... maailm ilma armastuseta on surnud
maailm, ja alati tuleb kord paratamatult tund, kus inimene väsib vanglatest,
tööst ja julgusest ja igatseb taga vaid üht nägu ja hellusest väris-
vat südant.»¹²

¹¹ A. Camus. Sisyphose müüt. Tln 1989, lk 60.

¹² Samas, lk 287.

«Näkimadalad». Kosjad.



Filmide kangelased püüdlevad sellest eksistentsiaalsusest välja, tõelisse olemisse, mille üks oluline joon on sõnastatud üle saja aasta tagasi järgmiselt: «Eksisteerida, tähendab naeratada olevikule, vaadata üle müüri tulevikku. Eksisteerida tähendab omada endas kaalu ja kaaluda sellel head ja kurja. [...] Eksisteerida, tähendab teada, mida sa väärt oled, mida suudad, mida pead tegema. Eksisteerimine on südametunnistus.»¹³

ÜHEPLAANILISUS seostub kahest eelmisest tunnusest tuleneva kirjelduslikkusega. Näiteks on eksistentsiaalse dominandiga filmidel raske võistelda multifilmiga «Eine murul». Kummastumist on eesti filmides vähe, ainult «Vernanda» loob täiesti omaette maailma. Muidugi on see vaid tunnus, mis eraldi võetuna ei ole puudus ega voores. Kujundlikke otsinguid on praktiliselt kõigis filmiaasta filmides ning kulgevad nad kahes loogilises suunas: orientatsioonis autonoomse(te)le kujundi(te)le kui sümboolika loomisele ja parallelismis (leitmotiivide või arhisüzeeliste motiivide kasutamises).

Torkab aga silma, et k a a d e r jääb seejuures enamasti üheplaaniliseks. Kaadri kompositsioon ja kaadris liikumine on eesti filmis suhteliselt tugevad küljed, kuid peaaegu ei mängita kaadri sügavusel, kõigi plaanide üheaegsel kasutamisel (nagu kas või Pasolinil).

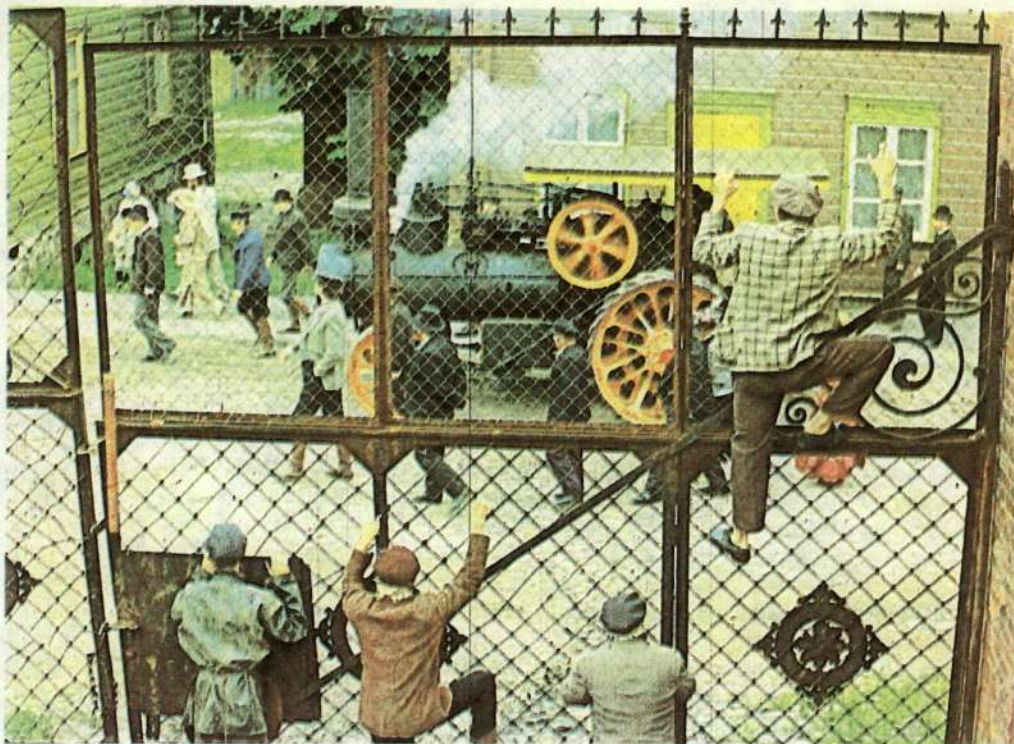
Sellega haakub ka v a a t e p u n k t i juhuslikkus («Narva kosk», «Näkimadalad») või neutraalsus. Väljapeetud vaatepunktiga ja kaamera ekslemiseta filmideks on «Vernanda», «Doktor Stockmann» ja «Tants aurukatla ümber». Proovitud on seda saavutada ka «Õnnelikus lapsepõlves».

Järelikult on üheplaanilisuse ületamise peamiseks vahendiks m o n t a a ž. Filmitehnilistes seikades ei ole ma küll pädev, kuid montaaž tundub olevat eesti filmi nõrgim koht. Montaažilõigud on väga pikad ja vähe rütmiseeritud, takistades sellega nii jutustamist (põhjuslikke seoseid häirides) kui ka psühholoogilist analüüsi (emotsionaalsete üleminekute

¹³ А. Григорьев. Эстетика и критика. М, 1980, lk 159.



«Narva kosk», lavastaja Ago-Endrik Kerge. Menahem Glikman (Peeter Volkonski). All: Jaan Tedder (Andrus Allikvee). Paremalt: Avloi (Ago-Endrik Kerge).



«Tants aurukatla ümber». Filmi avastseen — aurumasina toomine.



«Tants aurukatla ümber». Taavet Aniluik (Kaljo Kiisk).



«Tants aurukatla ümber». Liina Tennosaar (Roosi) ja Andres Lepik (Taavet Aniluik) filmi võtetel.

R. Tiikmaa foto

loogikat ja dialoogi lõhkudes). Ka torkas silma pärssivat kontrastsust, valguse ja varju, heledatooniliste ja tumedatooniliste lõikude mittekontseptuaalne kokkusattumine. Montaažipoetikast võib kõige enam rääkida seoses filmiga «Ma pole turist...» ja seda mitte ainult paralleelsete süžeeliinide pärast. Samuti on montaaži kõneleva võttena kasutatud «Doktor Stockmannis», teiste puhul on ta enam muudele elementidele allutatud (näiteks postkaartide või filmikroonika kasutamine).

Rollijoonises koonduvad kõik viidatud tunnused, sest tegelase avamise, tema mõtlemise-käitumise vahendatusest sõltub suurel määral vaataja kaasaelamisvõimalus. Kõige suuremaid süvapsühholoogilisi ambitsioone on «Varastatud kohtumises», kus peategelane avaneb järk-järgult teiste tegelastega suheldes, aga ka neist tegelastest sõltuma hakates ning sisemiselt siiski ka osalt avamata jäädes. Kui selles filmis on ka kontaktid psühholoogiliselt antud, siis «Doktor Stockmannis» on psühhologiseeritud eelkõige esiplaan, tausta on isegi karikeeritud. «Tantsus aurukatla ümber» on tähtis stseeni- ja seisunditõde, iga tants on omaette tervik ja rollijoonise jätkumine tantsust tantsu on enamasti vähem oluline. P. Urbla psühhologiseerib oma tegelasi sisemonoloogide kasutades, kompenseerides ansambli puudusi. Psühholoogilist ebaadekvaatsust oli palju «Narva kosel» ja ka «Näkimadalates». Viimases on küll terviklikud rollikäsitlused olemas, aga puudub kontakt, koos sellega ka elamus.

Lühifilmidest on «Vernanda» tugev ansamblifilm, «Nõias» ja «Õnnelikus lapsepõlves» kaob rolliloojaka ära, kuigi viimases on kõige edukamalt rakendatud lapsi. Õnnestunud näitlejatöid oli filmides siiski palju nii suurtes (L. Ulfsak, M. Klenskaja, S. Luik) kui väikestes (E. Aavik, A. Ander) osades.

Oluline on see, et kõigis loetletud tunnustes peegeldub filmiaastale iseloomulik ühetähenduslikkus, ühedominandilisus, kõigi väljendusvahendite allutamine teemale, konkreetsus.

Lisaks veel mõned hajamuljed ka üksikutest filmidest. Omaette rühma moodustavad ajaloolist ainekku käsitlevad filmid «Narva kosk», «Näkimadalad» ja «Tants aurukatla ümber».

«Narva kosk» on neist nõrgim oma madalaima professionaalsuse ja profaneeriva suhtumisega nii sündmustesse, tausta kui ka karakteritesse. Režissöör ise mängib karikatuuriks tšekist Avloi, kes on romaanis naise poolt hüljatud «rebestatud hingega inimene» (lk 182) ja kellele poliitilised ülepingutused on omamoodi kompensatsioon. Usutavus ei paista üldse oluline olevat. Ülepingutusi ja odavaks muudetud stseene on liiga palju. Ühe näitena võib tuua pildistamise stseeni. Raamatus pakub päevapiltnik taustaks rannakive ja tormist merd, eestlane valib aga metsalagendiku, kasetüved ja põõsad. Filmis on aga pildistatav lainetes ulpivas paadis nimega «Marusja». Ka kahe ajastu sidumine on formaalne, vastavalt pole funktsionaalne ka montaaž.

«Näkimadalad» on segase alguse ja tendentsliku lõpuga seriaal. H. Sergio alustab oma romaani dokumentidest ja sissejuhatusel ajastusse. O. Neuland viib meid kohe mingisse primitiivsesse maailma, milles Sergio poeetilisus on asendatud naturalismiga. Põhjendamatu ja võltsi on selles filmis palju ning ei saagi aru, mida režissöör on taotlenud. On kujutatav maailm primitiivne? Ju siis on ka nõrk ansamblimäng ja ülepingutatud ning ebaadekvaatne füsiognoomika taotluslikud. Siis peab kindlasti näitama võigast kanatapmist esimestes kaadrides, ahingupüüki, veresauna rälgejahil (väärtuslikule nahale mõtlemata),¹⁴ peksu, naerusui koolerast rääkimist jms. Neile kohati lausa ebaeetilistele stseenidele vastukaaluks pakutakse looduspilte, etnograafilisi stseene, tulekahjusid ja

¹⁴ Vrd: «Nii kui nina pistab, pöruta kuul otse silma, et nahka ei riku. Ja siis kohe haagiga jaole...» H. Sergio. Näkimadalad I.

muud köitvat. Filmi teises pooles on laialivalguvust vähem, sest tekib lugu ja koos looga ka dramaturgia. Nii pikk film peaks olema hoopis kontseptuaalsem, praegu paistis mingi vihje vaid Koguja raamatule, mis võiks tõesti olla üheks eepilise maailmakäsitluse mõtestamise võimaluseks. Aga ehk mitte nii lihtsas variandis: «Ma mõtlesin oma südames inimeselaste peale, et Jumal peab neid selitama ja et nad näha saaksid, et nad on iseenesest aina lojused» (Koguja 3:18). Kõigi nende teravuste juures on ometi ilmne, et tegemist on andeka režissööriga.

«Tants aurukatla ümber» on neist kolmest tugevaim, pealegi on ka ilmne edasimineku P. Simmi arengus. P. Simmi eelmises filmis «Puud olid...» kadus tervik nõrga näitlejaansambli ja pateetilise klassikalise muusika vastuolu taha ära, kuigi nende polaarsuste eemaldamine võis olla ka taotluslik. Polaarsused on säilinud ka nüüd, kuid kunstilist sümbioosi moodustades. Ühelt poolt maakeelsus, intiimsus, lokaalsus, postkaardilikkus; teiselt poolt pateetiline diktoritekst, globaalsus, üldisus, kroonika. Kuigi kõik tantsud ei ole psühholoogiliselt võrdset mõjuvad, on tegemist kunstilise tervikuga: suures, sõja ja rahu vaheldumisega ajas eksisteerib väike aeg oma aastaegade vaheldumisega. Ja kuigi filmi algul annab surm elule teed ja lõpus elu surmale, kuigi lätted on viimaseks tantsuks kuivanud ja allikad reostatud, jääb siiski lootus neile, «kes pole maaisa ja maema pilganud». Jääb lootus, et aurukatla «taevaminek» ei ole vanarauaks minek, pigem filmi ja mälu minek. On selleski filmis nõrku kohti ja venitatust, kuid neid aitab korvata kunstiline kontseptsioon. See, mida jäi vajaka kahel eelmisel.

«Varastatud kohtumine» on samuti kunstiline film ja kuulub L. Laiuse loomingu ühtsesse ansamblisse. Kui «Ukuarus» oli raudtee kaugete unistuste sümbol, siis «Naerata ometi» enne ja «Varastatud kohtumine» nüüd näitavad, et raudtee ise kuhugi ei vii. Sellepärast on ema ja poja loogiline lõpp depoo juures, umbeel või haruteel. A. Unt on õigusega väitnud, et Valentina hädad on riiklikud (TMK 1989, nr 6, lk 66). Tema on see nõukogude inimene, kes end täpselt identifitseerida ei suuda. Kakskeelne, mitut elu elanud ja filmis rituaalselt uut elu alustav: ümberrüetumine, soeng, ajutiselt ka vale pass. Tema soov muutuda on loomulik, kuid ta on lapsepõlveta tuhamägede laps. Ta ei saa midagi leida, sest otsimist peab alustama endast, oma mälust või hingest. Armastuse koolita inimene, keda otsingud nende egoistlikkuse tõttu ei ülenä, sest otsib ta enda puhast osakest pojas. Ühelt poolt vajadus armastada ja olla armastatud, teiselt poolt alatine võitlusvalmidus ja agressiivsus (kuke tapmise lugu). Mulle tundub, et see naine oleks pidanud piinlema oma primitiivsuse ja äkiliste pöörete pärast. Kuid sisemist ambivalentsust oli rollilahenduses vähe, oli lihtsalt muutlikkus. Filmis oli hetk, kus poeg näeb emas õnnetut naist ja tahab teda aidata. Valegi tuleb seetõttu selle poisi suust, kuigi venekeelsena. Ilmselt jäi filmi finaalis vajaka melodramatismist. Liikumist ruumis oli selles filmis rohkem kui liikumist ajas, põhjendatud sisemist muutumist.

«Ma pole turist, ma elan siin» on psühholoogilise käsitluse poolest eelmisest vähem sügav, kuid siin võimendavad kontseptsiooni kõik kujunduslikud elemendid. Filmi võiks nimetada kontseptuaalseks polioloogiks. Tõsi küll, kohati tekkis mulje, et väljendusvahendeid on kokku kuhjatud ja seetõttu vähem aktsentueeritud. Kaks elus ekslevat meest. Muusikalises taustas Wagneri «Lendav Hollandlane». Üks (maakler) loodab elu korda seada oma kartoteegikasti abil, teine voldib paberist linde ja loomi (Noa laeva seltskonda). Kartoteegikaardid lendlevad filmi lõpuks leegitsevatena tuules, hiigelpaberlind põleb samuti tuhaks. Kõik algab uuesti? Lisaks lugu pühast Christophorusest, kes aitas kaht last. Lugu omakasupüüdmatusest. P. Urbla püüab näidata üksindust linnas, teeb seda ülimalt estetiseeritult, «tsiteerib» Bressoni monotoonset kaadritagust teksti, balansseerib

konjunktuurluse piiril, kuid loob siiski terviku. See on hetke kunstiline analüüs.

«Doktor Stockmann» on sajandivanuse (1882) H. Ibseni näidendi «Rahva vaenlane» põhjal tehtud film, mis nii ökoloogilises kui ka psühholoogilises mõttes väga aktuaalselt kõlab (on ju seda näidendit aktuaalsena kasutanud ka A. Miller). Näidendilikkuse säilimine on tinginud sellegi filmi aegluse (vt ka H. H. Luige retsensiooni TMK 1989, nr 5), kuid omas laadis on ta täiuselähedane. A. Efros on väitnud, et klassikalise näidendi lavastamisel tuleb traditsioonilise lähenemise korral teha seda täiuslikult («ebatäiuslik traditsionalism on jäle, igav») või minna kartmatute teed, lavastada vana asi (näiteks «Kajakas») uut moodi.¹⁴ M. Mikiver on need kaks teed minu arvates ühendanud. Filmis on kõik harmoonilises tasakaalus: kaadri kompositsioon (lausa maaliline), montaaž, värvigamma jne. Kõige enam on muudetud koosolekustseeni, mis ei moodustagi lõpuks usutatavat tervikut ja on omamoodi auandmine «Lindpriidele» (suured plaanid pööblist). Palju on terviku loomiseks kasutatud läbivaid motiive (haige lapse ja kajaka surm), kusjuures oma versiooni seisukohast on oluline Kristuse kuju (vt ka M. Mikiveri intervjuud «Rahva Hääle» 17. VIII 1988, nr 189).

Ibseni Stockmann jõuab märtri positsioonini. Vastandades algul krantsi ja tõukoera, peniinimesed ja puudelinimesed (seega apelleerides tõupuhtusele), on ta finaalis valmis võtma endale 12 jüngrit lihtrahva seast, võttes seda ka katsena lihtsate krantsidega. Selles märterluses on üksindus ja enesimetlus. Mikiveri Stockmanni Kristuse-nägemus on lahutamatu hajupuud kandvast mehest, kusjuures esimesel korral kasvab hajupuuga mehest välja Kristus, lõpuks aga Kristusest hajupuuga mees (mis kutsub Stockmanni näole ka naeratuse). Mulle tundub, et Mikiver vabastab oma Stockmanni enesimetlusest, märterlusest ja teeb temast oma tööd tegeva, oma koormat kandva mehe. Lihtsalt hajupuuga mehe. Tuleb maha oma aujärjelt ja randa jääb tühi tool. Stockmanni arengut on igati veenvalt kujutatud, kuid filmil on ka mõningaid puudusi: stseenide algused (tõukamine kaadrissse), hälbimine põhjuslikkusest (püha perekonna stseen voodis naise ja lastega), polüloogid (kuurordis).

Debütantidest on edukaim olnud R. Baskin, kes on «Vernandas» loonud väga tervikliku, kuigi pisut ehk steriilse maailma. Väga täpselt on paigas näitlejatööd.

«Nõid» on aga surutud liiga väikesesse ruumi, kaamera on liiga lähedal tegelastele, tegelased üksteisele ning tulemuseks on ebaloomulikkus. Puudu on ka fabuleerimisoskusest, tegelaste käitumise motiveerimisest (arsti ja nõia suhted, patsientide karakterid).

«Õnnelik lapsepõlv» on katse teha assotsiatiivne film ning kohati see on õnnestunud. Kui laste maailm on ka küllalt veenvalt esitatud, siis täiskasvanute maailmas on liiga palju psühholoogilist ebatäpsust.

Kahes viimases filmis on tervik siiski loomata jäänud, kuid eeldusi nende loojatel on. Mingil juhul ei taha ma öelda, et neid debüüte poleks vaja olnud.

Muidugi vajaks ja vääriks aasta iga film omaette käsitlust, kuid peamiselt ühekordse ja järjest vaatamise ning vähese mõtlemisaja tõttu saab aastaülevaade ollagi rohkem terviku (tendentside, põhitunnuste ja -probleemide) analüüs ja hajaimpressioonide esitus.

Vabakuulajatena maailmateatri suurüritusel

USSR või Estonia?

Otsekui tellitult langes meile väga sobivasse aega (teadagi, milleks kõik praegune aeg sobiv on!) ühe rahvusvaheliselt suurima ja mainekama teatriürituse toimumine 82 km kaugusel Tallinnast, hõimuvellede pealinnas Helsingis. Justkui jumala sõrm oleks kahe aasta eest Havannas eelmise ITI kongressi *General Assembly* kätt juhtinud, kui otsustati järgmine ITI kongress korraldada Helsingis. Nüüd, mil eestlane Soome pealinna kaudu Euroopasse astub, otsekui uuesti käima, sööma, suhtlema õppides, võisid ka eesti teatriinimesed naabrite lahke abiga rahvusvahelistesse kõrgustesse tõusta. Sest vaevalt sai kõne alla tulle nii suure hulga eesti teatriinimeste külastäik ITI kongressile näiteks 1959. aastal, mil soomlastel oli esimest korda au võõrustada maailmateatri kongressi. Nagu see polnud võimalik ka eelmise, 22. kongressi puhul 1987. a Havannas* ning sama ebatõenäoline tundub, et nii arvukalt eestlasi satuks kahe aasta pärast Türgimaale, Istanbulis toimuvale ITI 24. suurkvoorile. Et eestlaste soomlaste poolt tõesti suur žest oli tehtud, seda tõestab kongressi osavõtjate ja vaatlejate ametlik nimekirj: 76 osavõtjamaa hulgas olid eestlased oma delegatsiooni suuruselt soomlaste endi järel teisel kohal. Kui osavõtjate-vaatlejate arvule lisada veel 4 eesti lavastajat (Mikiver, Tooming, Hermaküla, R. Baskin), kes olid palutud osalema kongressi raames töötavates *workshop*'ides, siis võttis Eestist ametlikult osa — kutse kõigile üritustele alates ametlikest istungitest ja lõpetades kõikisugu *coctail-party*'dega — 37 teatriinimest! Ei ole just väike seltskond üht teatrikultuuri esindama, mis saab väga efektselt selgeks põgusa statistika abil: kongressile oli kutsutud näiteks Austraaliast 4, Austriast 4, Belgia-
giast 10, Bulgaariast 3, Kanadast 10, Kuubast 4, Taanist 9, Prantsusmaalt 8, Kreekast 3, Itaaliast 3, Rootsist 21,

* R. Heinsalu artiklis «See kauge — siinsamas ITI» (SV, 23. VI 1989) on eksitav viga, ITI kongressid ei toimu mitte iga 4, vaid iga 2 aasta tagant.

MARGOT VISNAP



ITI Helsingi 1989

USA-st 11, Jugoslaaviast 5 jne teatriinimest. Isegi Moskva delegatsiooni (vabandust, siiski NSVL delegatsiooni, selle koosseisus esindasid Eesti NSV-d ju Arne Mikk ja Ain Lutsepp) suutsime lüüa — NL ITI keskust oli esindamas 33 valitud liiget. Kuluaaridest kostis, et keegi Moskva seltsimeestest olevat isegi pahameelt ja protesti avaldanud, et miks neid eestlasi siin nii palju ringi jalutab! Meeleavaldaja enese õnneks see avalikkuseni siiski ei jõudnud, sest üldises internatsionaalses õhkkonnas, kus nii palju räägiti ka väikekultuuride toetamisest, oleks see tundunud liigagi ilmekas.

Nii et kui Soome ITI keskuse president Ralf Långbacka 27. mai õhtul Helsingi Linnateatris pidulikult avamisel teatas, et ta on uhke selle üle, et sel kongressil osaleb kõikidest aegadest enam Kolmanda Maailma riikide esindajaid ja noori teatriinimesi, siis eneseironiliselt võinuksime meiega ennast nende vaeste riikide hulka lugeda. Aga kõik on ju alati nii suhteline! Eks kõndinud eestlased kongressil ringi nimesiltidega, millel kandja päritolumaad märkis USSR — riik, kes ITI ühiskat-
lasse suutis liikmemaksudena jägmiseks aastaks USA 17% järel teisenä maksta kopsakama summa (9%). Kolmanda maailma riikide panus tunnustatud valuutas oli vaid sümboolne (0,55%). Kui aga 29



Belgia teatrirühm «Tie-3» tõi Helsingisse 1987. a Amsterdami teatريفestivalil 10 parema lavastuse hulka arvatud «Ali, the 1001 nighthmare». Kahe näitleja Eugène Bervoets'i (ka lavastaja) ja senegallase Ken Kelountang Ndiaye mäng peegeldas valge ja musta mehe maailma erinevusi ja lahutamatust (peaegu kogu tegevus toimus puuris).

Stubbe foto

J. Siltaneni ja J. Uotineni «Piaf, Piaf» Helsinki Kaupunkiteatteri's oli kui suurejooneline panoraam linnast, kus sündis, kasvas, elas ja suri Edità Piaf. Pariisi — armastuse, laulu, tantsu, kohvikute, üksinduse, valu ja kaose linna oli väga emotsionaalse, üldistusjõulise ja mõjuva koreograafikäekirjaga lavale maalinud Jorma Uotinen. Eija Ahvo (pildil keskel) soome keeles esitatud Piafi laulud lummasid laulja isikupäraga. Laulva näitlejana pisut nurgeline, kaitsetu olek tabas üllatavalt täpselt Piafi traagilist olemust. Kuigi homoseksuaalse armastuse teema kippus tausta loomisel liialt domineerima, tuleb jätta õigus selliselegi lavastajanägemusele, kui tulemus on mõjuv, täpne ja professionaalne.

S. Bremeri foto

nüüd naljaviluks arvudega mängida, siis võiks teha ühe tehte: jagada see 9% 15 vabariigi vahel ära. Ja nüüd oleks meil valida, kas asuda 0,6%-ga viimasesse, 12. kategooriasse selliste riikide kõrvale nagu Boliivia, Kamerun, Ecuador, Jamaica, Uganda jt. Või tunnustada loo-
sungeid liitriigi tugevusest, mida see 9% ka väga hästi kinnitaks. Esimene variant ei olekski nii paha, see tähendaks ITI keskuse loomist igas liiduvabariigis ja

võimalust ise otsustada, kuidas selle maailma erinevaid rahvaid ühendava organisatsiooni töös osaleda — kelle ja mille poolt hääletada, millisel festivalil, sümposionil, seminaril osaleda, kuidas oma rahvuslikku teatrit hüürganisatsioonis esindada jne. Nii lihtsa aritmeetikaga muidugi poliitikat ei tehta, kuigi jah, kui oleks leidunud lapsesuu, siis oleks säärane ettepanek tõenäoliselt vähemalt ühe istungi sensatsiooniks kuju-





Võiks arvata, et hetkel ületab soomlaste huvi vene kultuuri ja kirjanduse vastu kaugelt näiteks eestlaste oma. Ajuti on tunne, nagu leiaks soome teater vene kirjanduse vaevatud/lõhestatud karakterite lavaletoomises mingi vabastava ventiili tasakaalukale maailmale. Austust vääriv on Kalle Holmbergi F. Dostojevski «Sortside» lavastus Helsingi Kaupunkiteatteri's — lavastajanägemuses isegi põnevam kui näitlejate teostuses. Seda väga iroonilist, ausat lavastust vaadates kujutasin ette, kui võrd lähemal asuksid meie näitlejad võimalusele kujutada vene rahvusliku psüühika haiglasti nähtusi. Holmberg oli lavastuses tabanud Dostojevski vaimu ja mõtet — pinnase ja jumala kaotanud nihilistlikku, moraalitult inimest ümbritseb lavastuses kõle, heitlik, pisut hullumeelne ebakindluse atmosfäär. KH toob teravdatult välja need vene rahva iseloomujooned, mis määravad iga revolutsiooni Venemaal enesehävitamisele. Lavastuse teemat, pinnase ja kõlbluse puudumise teadvustamist vajaks eelkõige vene rahvas ise. Ajuti hakkas soomlaste «Sortse» vaadates isegi jube — kas rändrahvaks muutunud venelane on ise üldse võimelinegi enam mõistma Dostojevski mõtet: «Ma olen uhke, et olen loonud üldise venelase karakteri ja paljastanud esimesena tema traagilised ja inetud küljed. Traagilisus avaldub tema teadvuse inetuses.» Pildil: Nikolai Stavrogon — Vesa-Matti Loiri ja Pjotr Verhovenski — Juha Muije. Stseen «Sortsidest».

T. Vanhatalo fotod

nenud. Aga kas uhkel eestlasel sobibki kõrvuti asetsema Kolmanda Maaailma riikidega, kelle eest hoolitsemise ja muretsemise joont oli kongressil kõvasti tunda — räägiti isegi spetsiaalse fondi — *extra European fund* — loomisest arengumaade toetamiseks!

Mul ei ole ülevaadet, kui palju eesti teatriinimesi on maailma erinevates paigus ITI kooskäimistel osalenud alates 1948. aastast*, mil organisatsioon loodi. Aga on kuri kahtlus, kas nende kokkulugemiseks ongi kahe käe sõrmi vaja. Ei ole ka kuulnud sellest, et kõrgelt Moskvast, NSV Liidu ITI keskusest regulaarselt mingit infot allapoole liiguks (nüüd lubas küll *Communication Committee* president, sarmikas ja toimekas Malgorzata Semil Poolast selle komitee töömaterjale ja infot otse meile saatma hakata.) Kuna R. Heinsalu kongressikajastuses (vt SV 23. VI 1989) juba ITI organisatsioonilist külge tutvustas, siis siinkohal väga lühidalt sellest, miks ja kuidas see ühendus on kokku pandud, miks loodud ja keda ta endas liidab. Nii siis on kõlava nimega *International Theatre Institute* (ITI), maakeeles Rahvusvaheline Teatriinstituut 41 aastat Ta-

gasi UNESCO initsiatiivil kokku kutsutud edendama teatrikunsti teoreetiliste ja praktiliste teadmiste vahendamist stimuleerimaks kogu maailma teatriinimeste omavahelist läbikäimist. Meile, aastakümneid normaalsetest suhtlemisvõimalustest (eelkõige erialastest) äralõigatutele, ei olegi kõigil sellel nii vähe tähtsust.

ITI liikmeskond on koondunud aja jooksul üha rohkem juurde tekkinud rahvuslikesse (*national centre*) ja ühendatud (*associate*) keskustesse (neid siis vastavalt 66 ja 9), mille juurdesünde igal kongressil rõõmuga tervitatakse. Organisatsiooni juhivad iga kahe aasta tagant kongress, vahepeal toimetas tööasju täidesaatev komitee (*Executive Committee*) ja peasekretariaat (*Secretary General*), mis paikneb UNESCO peakorteris. Teatrikunsti spetsiifiliste valdkondade edendamiseks on instituti loodud 6 erialakomiteed, millel kõigil on oma ürituste programm (tantsu, muusikateatri, näitekirjanike, teatrihariduse, kommunikatsiooni ja uue teatri komiteed). Küllap vajalik, aga siiski päris kopsakas, ja tuleb välja, et ka siin bürokratiseerumise poole liikuv aparaat, mis Melpomene ja Thaleia austajate ning loomingu kohal kõrgub!

Ühes Helsingi vanas depoes mängiti möödunud suvel menukalt Shakespeare'i kroonikat, «Henry VI» pealkirjaga «Raevukad Roosid», mis on tähenduslik mitmes mõttes: eelkõige näidendi ajaloolist tausta avades, kuid raevukate rooside märk on ka tegijail endil — Raevukad Roosid on need 34 naist, kes lavastaja Ritva Siikkala käe all 1986. a kokku tulid. Peategelasi mängivad nn kolm koosseisu — Henry VI valitsemisaja noorust, keskiga ja vanadust, kõikides rollides naised. Naisnäitlejate ja nu maailmaklassika suurroolide järele on tunda pisut ülepingutatud paatoses, pidulikkuses, mis jättis psühholoogiliselt põnevad võimalused tagaplaanile. Aga sedavõrd oli naiste silme läbi nähtud maailm emotsionaalsem, tarmukam, aga ka julmem, mõjudes kummalise võõritusefektina — tõepoolest oli jälk näha, kuidas selles verises Rooside sõjas naised üksteist maha nottisid. Mängupaiga rõsked seinad, sünge hõng, võlvide all rabistavad tuvid olid aga ideaalseks paigaks keskaegsetele veristele sündmustele, mis efekte pelgamata olid lavale pandud. Pildil keskel Eleanor, Gloucesteri naine — Majorita Huldén, Northumberland — Virve Kauste, seljaga Henry IV — Seela Sella.

J. Korkmani foto





Hetk ITI Uue Teatri komitee korraldatud rahvusvaheliste workshop'ide proovisaalist — harjutab korealase Kim Jeong OK juhitud töörühm.

L. Klemelä foto

Istungite ja arupidamiste ringmäng

See kuivade faktide, protsentide ja võrrekelsete nimetustega uhkeldav sissejuhatus peaks üsna täpselt vastama atmosfäärile, muljele, mille osaliseks võis saada kongressi peassamblee istungitele sattudes kauni *Finlandiatlo* saalis. Esmakordselt seda laadi rahvusvahelisele peale sattudes võis nii mõnegi entusiastlik huvi põrgata vastu ametlikku, juriidilis-majanduslikesse piasjasjadesse uppuvat vaidlust. Päris naljaks ja üllatav korraga on «maalt tulnud» jälgida, kuidas see rahvusvaheline-värviline seltskond teinekord vägagi hasartselt, s.o teatrikunsti vaimule vastavalt igasuguste piasjasjade (asjasse pühendamatu arvates) kallal urgitises. Kui arvestada näiteks, et Peassamblee tööd suunavad protseduurireeglid hõlmasid tervelt kuut masinakirjalehekülge, siis pole imestada, et nende täpsustamisele ja parandamisele hea hulk aega ära läks. Nagu ka päevakorra paikapanemisele, harta arutamisele jne. Arutluse all oli ka muu tähtis: suhted UNESCO-ga ja teiste rahvusvaheliste teatriorganisatsioonidega, finantsaruanded, komiteede raportid jne. Kõik loomulikult arusaadava ja mõistuspärane, kuid kõrvaltvaatajale samas kauge ja vähetähtis. Ja on rohkemgi kui selge, miks. See pole sinu mäng. Need on neljakümne aasta jooksul teiste poolt sissetöötatud rajad. Suurte mängu, ning mängureeglid, milles juba üsna palju bürookraatlikku rituaali. Et oma ironilises hämingus mitte liiga üksi ja kiuslikuks jääda, võtan toeks ühe juhuslikult kuulnud protestimeeleavalduse Poola esindajalt Janusz Warminskilt, kes pärast üht pikka ja, tõsi küll, väga tormilist vaidlust mulle segaseks jäänud komitee moodustamise üle, küsis nõrdimusega: miks meie, kes me oma harta

järgi peaksime töötama koostöö ja sõpruse vaimus, raiskame nii kohutavalt palju aega juriidilise vaidluse peale?

Agaga see on vaid pealisehitus ja pole kaugeltki kõik, mis ühele ITI kongressile tooni annab. *Finlandiatlo* ruumides töötasid ka erialakomiteed, mille istungid küll kohati peassamblee minivarianti meenutasid, agaga kus ometi kõige ametliku info vahetamise kõrval ka sisulisemate teemade ni jõuti. Ent neist ametlikest istungitest jäi veel piisavalt palju üle seda, mis ITI kongressile ja teatrifestivalile selle õige sisu ja õigustuse andis: etendused, *workshop*'id, dineed, kohtumised, väljasõidud ja minu meelest väga teatraalselt, vastavalt kongressi vaimule häälestunud Helsingi linnapilt. Kongressi üldine õhustik näis erakordselt hästi sobivat teatralide omavaheliseks suhtlemiseks, uute, olgugi enamjaolt põgusate tutvuste loomiseks, pinnalise info vahetamiseks. Väliskülalistel (meie ju pooleldi nagu omad inimesed!) ka soome teatri ja üldse Soomemaa kultuuriga tutvumiseks. Oli üsna selge, et nauding elavale teatrile ja elule lähemal asuvatest üritustest oli mitmekordselt suurem ning ei lasknud kongressikülalisi istungitepalavikust totaalset nakatada.

Teatralina maailmakongressile või turistina Kotkasse?

Eesti Teatriliidust kongressile saadetud spetsialiseeritud turismigrupp, kelle liikmeist enamik ka teatriinimesed, astus reisilaevalt «Georg Ots» maha juba 25. mai hilisõhtul, seega mõni päev enne suurürituse ametlikku algust. Paar kohanemispäeva kulusid päris tarbeks ja kõik olekski korras olnud, kui mitte sellevõrra ka neli päeva varem lahkuda ei tulnuks. Agaga tuli. Ma ei ole kompetentne

vastama kas vähesegi ettevõtlikkuse korral oleks saanud turismifirma Kaleva OY graafikut pisut eirata ja ajastada eesti teatriinimeste reis täpselt kongressi päeviks. Seepärast ei julge kellelegi midagi ette heita. (Aga seda kujutan küll ette, et kui näiteks samuti turismigrupina välis- ja kodueesti kirjanike kohtumisele sõitnud eesti kirjanikud oleksid saanud neutraalsele kohtumispinnale Helsingisse mõni päev varem ja enne ametlike istungite lõppu sealt ka vabandades laevale tormanud, siis päris naljakas oleks see olnud küll!) Tagantjärele näpuga näitamine polevat ilus. Kuigi ka ettemõtlemise võimalus puudus, sest kogu meiepoolne (Teatriliiit?) info turismireisi võimalustest (etendused, üritused) piirdus ebakindlas toonis väljendatud kinnitusega: küll Helsingis selgub!

Neil, kel oli viitsimist esimesel Helsingi-ööl linna peale kolama minna, ei tulnud oma varasemat saabumist mitte niiväga kahetseda, sest ühe elamuse võrra rikkamana võis hiljem kajutiunne vajada. Esplanaadilt Mannerheimile jõudnud, säravatest vitriinidest ja muidugi ka Stockmannist mööda uidates polnud raske sattuda ööeluteatri (või teatri ööelu?) keskele sõna otseses mõttes. Igal juhul paras sissejuhatus kongressile saabunuile. Otse vana Üliõpilasmaja kõrval andis oma järjekordset etendust tantsija Reijo Kela, kes soome kuulsal modernantsu viljeleja Jorma Uotise positsiooniga vist küll võistelda ei suuda (vist ka ei kavatses), ent on oma skandaalsevõitu ettevõtmiste, julgete lahenduste ja isikupärase stiiliga Soomes siiski endale nime teinud. Seekord pakus ta suurlinna malli tabada püüdvale Helsingi linnakodanikule terve nädala jooksul (ööpäev läbi!) vaatamiseks välja iseennast: umbes 10 m² suuruses klaaspuuris (laval), mis meenutas rohkem kell akvaariumi, püüdis see 37-aastane meestantsija välja pakkuda oma tõlgendust *city-man*'ist, peegeldades edukusele pürgiva linnakodaniku maailma kõiki tahke. Igal õhtul oli ta partneriks uus daam, mis võimaldas *city-man*'il oma võimeid ja komplekse erinevalt välja elada. Ürituse lipukirja — kõik olgu avalik! — järgis ta väga truult: ka tantsimisest (keskmiselt 10 tundi ööpäevas) vabaks jäänud aeg kulub publikule. Seal klaaskapis ta magas, söi, võib-olla pidas ka telefonikõnesid ja tegi kõike muud. Rahvasumm ümbritses pidevalt klaaslava, ajalehestatistika oletas 80 000 — 90 000 vaatajat päevas, ehk nädala peale kokku umbes 700 000 inimest (pool Eestimaad vist!). Tantsija väljendusva-

hendeid piiras küll kitsuke ruum, tema eksistentsiaalne maailm mõjus seal pisut kokkusurutuna, aga üks selleski või väliselt eduka, kuid sisemiste neurooside kütkes vaevleva meeslinlase puhul kujundlikult edasi mõelda. Ei näinud küll rabavat tehnikat ega saanud kohale naelutatavat elamust, aga tegija usk oma üritusse äratas austust. Eraldada ennast kuulikindla klaasi taha, lootmata publikuefektile ja ometi tantsida terve nädal just talle — selles oli midagi puhast, vaba, omamoodi loomingulistki.

Järgmisel hommikul viis buss enamiku eesti teatraalidest turistide tutvuma Kotka linna vaatamisväärsustega.

Teatrielamused, niisiis, valitutele?

Külalistrupid olid rahvusvahelist hõngu Helsingisse toonud juba alates maikuu esimestest päevadest: teatritrupp Elevandiluurannikult (*Koteba Ensemble*) kandis mali traditsiooni, küll segatuna modernsete lääne elementidega; USA-st oli külas *Actors Theatre of Louisville Kentucky*, kes viljeleb kaas-aegset ameerika draamat; *Suzuki Company* Jaapanist esitas Euripidese «Trojalannad» nõ ja kabuki alustelt, kuid kaasaegses tõlgenduses — II maailmasõja pommitamised üle elanud vana naine võtab Euripidese naistegelaste Hecuba ja Cassandra kuju, et nende kaudu ühendusi teha; soojalt võeti vastu R. Sturua «Lear». Gruusiinlaste esinemisjärjekord Helsingis sattus maikuu alguses täpselt kokku veriste sündmustega Gruusias, mis lisas Sturua Shakespeare'i tõlgendusele, eriti lavastuse apokalüptilises finaalis, kohutava reaalsuse varjundi.

Kotka turneest loobunud entusiastide grupikesele (kel õnnestus pealinna jääda) pakkus kongressilinna teatriafišš selleks õhtuks lisaks arvukatele soome teatri lavastustele ka külalissetenduse Antwerpenist pärit teatritrupilt «Tie-3» (lähematel päevadel etendusi andnud Pekingi ooper ja *Unga Klara* studio Stockholm Linnateatrist* jäid eesti turistide ajapiirist juba välja). «Tie-3», kes kutsus ise ennast esimeseks Euroopa Kolmanda Maailma teatriks, mängis sakslasest ajakirjaniku Günter Wallraffi romaani «Ganz Unten» ainetel valminud lavastust *Ali, the 1001 nightmare* (Ali, 1001 painajat). Wallraffi, kelle romaan Soomes oli menuga läbi müüdnud, tutvustatakse kui *freelancer*'ist ajakirjanikku,

* vt. TMK nr 6, A. Kartna, Killuke Stockholm teatrisügisest.

kes türklasest mustatööliseks «maskeerununa» asetase ennast mõneks ajaks elama nende majanduslikesse, sotsiaalsesse ja poliitilistesse oludesse, et jõuda lähemale immigrandide tegelikkusele Saksamaa Liitvabariigis. Kaudselt oli selle eksperimendi läbi paljastunud probleemid — rassism, ebainimlik tingimused, silmakirjalikkus, ekspluateerimine — ka lavastuses olemas, kuigi flaami päritoluga näitleja ja lavastaja Eugène Bervoets'i tõlgendus romaanist olevat üsna vaba, meelevaldne. Kui piirduda märksõnadega Kolmas Maailm, ekspluateerimine, süü, orjus, kolonialism, apparteid — siis on sellega väga vähe ära öeldud. Nagu on üldse väga riskantne ettevõtmine seletada lahti väga head teatrit. Tuleb oma õnneks (või häbiks?) tunnistada, et sellist teatrit polnud ma varem näinud, kuigi vaadates tead (ja oled teadnud), et nii v o i b, s a a b j a p e a b. Ja et kokku pole see mingi imede ime. Pärast etendust mõtlesin oma viimase aja teatrimuljetele kui laialipaisatud kildudele, mida siit ja sealt nurgast oled kokku otsinud: selle õnnestus täna see stseen, roll, monoloog, tantsunumber, intonatsioon, plastiline joonis, teisel jälle hoopis midagi muud... Ei oleks osanud arvatagi, et on olemas mingi nähtus, mis seda kõike ühendab. Nagu ka seda, et see ongi teater!

Mida siis selles kaheinimesetükis vaatata näidati? Klassikalises situatsioonis, mis võiks esmapilgul mõjuda ka stambina, üritab valge mees taltsutada musta. Kuid see klassikaline situatsioon — valge mees paneb musta orjama — hajub katse katse haaval tõdemusse sellest, kui võrdsed oleme kõik siin maailmaruumis. Valge mehe taltsutamiskatsed pörkuvad mingi nähtamatu seina vastu ja ikka uuesti alustades (need on valge ja musta ühised 1001 painajat) suureneb valge mehe jõuetus musta ees. Mõlemat näitlejatööd iseloomustades jääksin märksõna juurde «kõnelev keha», ehkki tekstil on siin teiste väljendusvahendite kõrval võrdne osa. Näitlejate kehad kõnelevad tantsides, seistes, roomates, hüpates, ronides (vapustav on stseen, kus valge mees, sundinud musta endale muusikat tegema, püüab aafrika rütmidesse oma rockistiili sobitada, ent tantammi mõju alla sattudes ise märkamatuult aafrika tantsule üle läheb — see oli transformatsioon tantsus). Kahe mehe täpsus, sünkroonsus oli briljantne, väljendades nende ühtsust, sarnasust, võrdsust (ka madaluses). Nagu üks mees

36 laskuvad nad lavapõranda luukidest alla,

kus vaatajate ees, lavakõrgendiku all, avaneb inimese kokkusurutud maailm (eeslava põranda alla on ehitatud meetrikõrguste lagedega minikorter!). Nojah, ümberjutustus siiski ei aita, kuigi võiks rääkida veel paljudest assotsiatsioonidest, mida etendus tekitas. Ma ei julge öelda, et seda lavastust peab ilmingimata nägema, aga oleks olnud paganama hea, kui seda näinuks võimalikult palju eesti teatriinimesi, kes sel hetkel Helsingis või Kotka tänavail ringi jalutasid. (Küllap oleks kuidagi saanud lahendada ka piletiraha küsimuse — külalistruppide etenduste pileteid sai lunastada vaid markade eest, millel on teatavasti korralik kaubakate.) Teatrietendusest rääkimine, selle kiitmine on siiski üsna lootusetu tegu, teda peab teadagi ise nägema. Tol õhtul leidsime koos Rakvere teatri näitleja Marika Vernikuga publiku hulgast veel Dramaateatri kunstniku Vadim Fomitševi, kes teadis rääkida, et eelmisel õhtul vaatas belglasi ka Roman Baskin. Mis see siis teeb — 4:33? Veelgi halesjaljakamalt mõjub tagantjärele kurtmine teadmises, et belglaste Helsingi-visiit oli jätk trupi turneele N Liidus — Moskvas, Leningradis ja Kiievis! Viimane aeg oleks leida oma mees Havannas, kes külalisetendustest salainfot Moskvas ka Eestisse toimetaks! Ju tuleb ikka meil endil hakata kujundama olukorda, mis oleks n o r m a a l n e.

Siiski mõned võrdlused, kui lubatakse?

Elav teater oli kongressi lahutamatu osa. Kongressi päevil andsid vist küll kõik Helsingi teatrid keskmiselt kaks etendust päevas, igal juhul võis iga päev valida kümnekonna lavastuse vahel. Soomlased üritasid pakkuda oma paremiku, aga mitmekesisuse printsiibil. Ei tea, ei oska öelda, millise pilguga vaatas soome teatrit india, prantsuse või etiopia teatral. Küllap leidis ka soome lavastustele koht maailmateatri kontekstis. Ega meiegi pea enam kaugeltki kõike kiitma, mida soomlased lavalt pakuvad (kuigi vahel kipub läbi lööma vaesema venna truualamlik komplimenttaarsus, näiteks «Meistriklassi» arvustuses SV-s). Teame, et sealgi on keskpärasust, igavust, tuimust, meelelahutuslikku läägust jne. Aga midagi võiks neist nädala jagu nähtud etendustest järeldada ka meie tarbeks.

Kui lubatakse, siis seda, et siiski, siiski oleme siin Eestimaal armetult maas lähemate ja kaugemate naabrite teatritegemisest. Loomulikult ma utree-

rin! Jah, muidugi vihastab nüüd looja rängalt ning süüdistab kriitikut komplekshaiguses ja selle teistelegi sisendamises. Ei, ei! Potentsiaali on meil küll ja õigust unistada, milline oleks meie teater siis, kui kõik meie suurepärased lavastajad looksid oma kunsti masinavärgis, mis töötaks kas või pooltki nii õlitatult ja turvaliselt kui mujal maailmas. Meil on võimeid, andeid, intellektuaalsust, jumalast antud sädet, isiksusi, loomulikku sarmi — kõike on! Ainult tegutsemistahet, puhast, naiivsetki indu läheneda tundmatutele aladele — seda pole. Aastakümneid kestnud turvaline äraolemine teatriseinte vahel on kustutanud riskisädeme. Väsinud, luitunud hing vaatab teatrist vastu. Palgatöö kohustuslik vaim. Uute rollide, tõeliste rollide, värskete ideede ja energiliste liidrite ootusest väsinud vaim. Energiat ja tegutsemishaaret jätkub veel vähestel. Teatri ja publiku vahekord, selle mõlemad pooled on üks olulisemaid probleeme praegu ja ka probleem, mida meie teatri lähitulevikule ennustada julgeks. Vahel on tunne, nagu eraldaks lava ja saali mingi klaasist sein, — nad ajavad seal laval mingit oma asja publiku juuresoleku! See on nähtus, mida ei tabanud Helsingis nähtud etendustel ka siis, kui publik tegijate ideede-mõtetega alati ühist keelt ei leidnud. Aga taotlus sulle, vaatajale, kes sa oled täna õhtul mu loomingut vaatama tulnud, pakkuda kõike, mida oskan ja suudan — see oli olemas.

Teater — kultuurisild. Kas eestlaste osavõtul?

Rohkem kui nädala jagu päevi, juba enne kui ametimehed oma istungeid alustasid, töötas ITI kongressi tähe all kuus *workshop*'i. Tõsisele arupidamisele sellest, kuidas oma ühiseid plaane kahe aasta jooksul ellu viia, oli ümber seatud kaunis ja tõeliselt teatraalne sõlm. *Workshop*'id olid tõesti sellel kongressil tähelepanuväärne ettevõtmine, sest nad andsid suurejoonelisele ametinõupidamisele esmakordselt ka loomingulist tooni — Soome ITI keskuse ja Soome kultuuriministeeriumi toetusel võimaldati 9 päeva jooksul 69 teatriinimesel 36 maalt ühineda kuude *workshop*'i (3 inglise ja 3 prantsuse keeles). Juhendajateks oli kuus lavastajat kõige erinevamate teatritraditsioonidega maalt — USA, Korea, Itaalia, Colombia, Tunesia, Prantsusmaa: Broadway, off-Broadway, Lee Strassbergi studio, Pariisi ja Itaalia teatrikõrgkoolide kogemustega praktikud, kes tegutsenud ka filmis,

televisioonis, kirjutanud raamatuid jne. *Workshop*'ide töö aluseks võetud materjal, mis oli kõigil ühine, kõneles soovist katsetada, proovida, kaaluda, mõõta rahvusliku müüdi universaalsust ja uni-kaalsust. Kõigil oli kohustus lähtuda Kullervo loost soomlaste eeposes «Kalevala» ja selle moodsast tõlgendusest, P. Haavikko näidendist «Kullervo». Kahjuks ei õnnestunud proovisaali ukse vahelt sisse kiigata, küll aga anti 1. juulil kõigile festivalikülalistele võimalus jälgida 4-tunnist finišimaratonit kuue *workshop*'i töö põhjal. (See võimalus jäi kasutamata meie turistidel, sest nende loetud reisipäevad olid selleks ajaks juba läbi. Kahju, sest kindlasti oleks see vaatamäng palju põnevat pakkunud näiteks teatrikooli pedagoogidele M. Karusolele ja K. Komissarovile, iseenesest mõista ülejäänutelegi.)

Nähtu oli korraga ootamatu ja ootuspärane: kasutatud võimalused ja vahendid olid tuttavad (pantomiiim, laul, tants, etüüdidest sündiv kujund, isegi tsitaadid absurdiiklassikast jne), kuid mulle seni kogematu elamus oli näha soomlaste rahvuslikku müüti sulandumas, segumas, hajumas ja samas säilimas oma rahvuslikus ürgjoos erinevate keelte, teatritraditsioonide paabelis. Kusjuures leidis tõestamist rahvusliku müüdi, karakteri, arhetüübi universaalsus. Selles veenis kõikidest Kullervo-lugudest välja joonistuv kaasaegse inimese nägu. Kullervo teemas tõusis üsna võimsalt esile tema suhe ümbritseva keskkonnaga, inimestega. Mitte niivõrd saatus, kõrge ma jõu, müstilise ettemääratuse käsi ei lükanud Kullervod enesehävitamise teele (kuigi kõlas ka seda teemat), vaid teda ümbritsevad kaaslased, inimesed. Kummaline, et üsna mitmest tööst jäi mällu üks visuaalne kujund — RING. Kullervo asus kaasinimeste (kaaselajate — USA lavastaja Penny Allen, kõva loomaspets, *Animal Theatre* patrioot pakkus Kullervo lugu läbi loomade maailma) põlgust, alandamisnäidngut, eemaletõukamisrahuldust hingavas ringis. See määras ka ringi asunuid endid hukule — ohu fenomeni võimendav kujund, paralleel kaasajaga. Selles ülitõsises teatritegemises oli ka mingit kollegiaalset tunnet, omaenese ja teiste tegemisi aasivat ironiat, ka Kullervo müüdi suhtes — Ladi-na-Ameerika päritoluga lavastaja Souleyman Kolly juhitud *workshop*'i ühistöö lõppes rõõmsa, kuid eneseironilise ekstaasiga (ironiaga massikommunikatsiooni loodud müütide arvel); lavalt hakkas sadama mitmesuguste aegade ja tõekspidamiste loodud müütiliste tege- 37

laste nimesid: Jeesus! Hannibal! Piaf! King-Kong! Don Quijote! Bob Marley! Jimmy Henrix!... Millele saal nõus-olevalt vastu rökatas (üldse oli tegemist väga tundliku, kontaktialdi publikuga).

Oli kangesti kahju, et selles kultuuri segamus polnud ka sinimustvalgeid toone — oleks ju nii kena olnud! Eesti poolt oli *workshop*'idesse üles antud küll meie lavastajate paraadesindus (Mikiver, Hermaküla, Tooming, R. Baskin), kuid mitmete asjaolude tõttu (Roman Baskinit vedas tervis alt, Mikiver saabus Moskvast lentsaadikuna vaid teatrikongressi kuluaaridesse Eesti asja ajama) ei jõudnud ühegi nelja lavastaja loominguapanus (või -tarve?) *workshop*'ide lõpptulemusse. Kui palju nad seal üldse kaasa löid? Võib-olla ei osatud varem täpselt ette näha või taibata, millist töövormi-võimalust *workshop*'id pakuvad ja kas see oma teatrinägemuses juba kindlale selgusele jõudnud neljakümne piiri ületanud lavastajaid huvitabki — rahvusvaheliselt kirevas seltskonnas näiteks hobust, karu või kerge kehastada? Korraks mõtlesin nendele noortele tegijatele, kes turismigrupi koosseisus olid juba mitu päeva varem üle lahe koju purjetanud või hoopis siia kodukaldale maha jäid — kas poleks siis targem olnud juba neljale 20. aastates mehele-naisele seda võimalust pakkuda? Muidugi ei saa niisugust ajutist *workshop*'is osalemist üle hinnata, veel vähem saame selle tulemusi kuidagi mõöta. Kuid usun kontaktide rikastavusse, usun selle kasuteguri olemas olevat. Võib-olla on see väljaütlemine julm, aga minu meelest me pakume nüüd, pärast 20 aastat (ja rohkemgi) kestnud suletust präänikut juba väsinud, õigemini oma teatripõhimõtetes ja suundades selgusele jõudnud meestele (võib-olla igatsesid nad pigem ise juhtida mõnd *workshop*'i?) Noor põlvkond on aga see, kellesse tuleks väga- väga palju, kapaga sisse kallata, enne kui julgeda sealt midagi vastu tahtma hakata. Ja siin ei aita heietused, et omal ajal pidime meie ise, hoopis raskemates tingimustes jne. . . Noori on vaja nii kiiresti kui võimalik õpetada kõigepealt tööd tegema, enne kui ahtake kaardimaja kokku variseb.

Säärastest nukratest meeleoludest kantuna kongressimelule tagasi mõeldes tundub kahetsusväärseks seegi tõik, et ikkagi liiga palju (ei tea kust?) on meisse siginenud seda üleolevat enesekindlust (või hoopis alalhoidlikkust?), millega me erinevate komiteede, jah, ka igavate ple-naaristungite, aga isegi teatrite

(no mis siis, et Soome teater!) külastamisest loobu(s)ime. (Istungite vaheaegadel vilksatasid vaid üksikud tuttavad näod: A. Mikk, M. Kalmet, N. Kuningas, J. Viiding, teatrites võis publiku hulgas kohata pisut rohkem kaasmaalasi). Muidugi vajab meie kultuur, sh ka teater määndžere, aga ei saa ju igasse *workshop*'i, seminarile, istungile, kongressile ainult määndžere ette saata, kes eesti teatri tuleviku tarvis rahvusvahelist teed raadaksid. Peame vist ikka ise avatumad olema, kui tahame, et meid märgataks! Ma ei hinda sugugi üle neid põgusaid ja pealiskaudseid, kiiresti ununevaid kuluaarivestlusi, mõttevahetusi istungite vaheajal kohvisabas, ometi olid ka rahvusvahelised kuulsused neist huvitatud. Samuti ei arva ma, et nüüd jah, peaks ülepeakaela kasutama igat kontakti, vestlust mõne välismaise teatriirituse enesele reserveerimiseks. Aga ikkagi, kui me ise seda võimalust ei otsi (peaks juba selge olema, et suur vend Moskvast ei mõtlegi väiksema koti täitmise peale), siis me jääme pooljuhuslikult kuulma ühisprojektidest, seminaridest jms, milles edukalt esindatud ka meie paljurahvuseline riik (väga üherahvuseline seltskonnaga). Loetlen vaid mõned ITI raames toimunud ühisettevõtmised, mis jäid kahe kongressi vahele, ja küsin retooriliselt: ons keegi eesti teatrinimestest mõnel nendest üritustest osalenud? Juuni 1987 — Stuttgarti festival «Theatre der Welt» (mille ajal FRG ITI keskus korraldas 3 *workshop*'i, samuti ka seminari teemadel «Teatrist kirjutamine», «Teatrikriitika ja teatriajakirjad»; september 1988 — Ateena (Kreeka) — rahvusvaheline sümposium «Kaasaegne lähenemine Stanislavskile ja Nõukogude avangard Euroopa ja Nõukogude teatris»; aprill 1989, Zürich (Sveits) — seminar «Teatri pedagoogika» jne. See oli vaid kaduväike osa nendest kooskäimistest, mis moodustab ka ITI kui organisatsiooni tegevuse sisu. Ons keegi meilt osalenud ITI egiidi all tegutseva *University of the Theatre of Nations* töös — selle ühenduse korraldatud *workshop*'ides Nancys (1984), Barcelonas (1985), Baltimore's (1986)? ITI egiidi all on valmimisjärgus sellise suurejoonelise teose koostamine nagu maailma kaasaegse teatri entsüklopeedia (*World Encyclopedia of Contemporary Theatre*), mille sisuks 118 maa/riigi teatrikultuuri tutvustamine, ja võime üsna kindlad olla, et meie nende hulka ei kuulu. Või on keegi kuulnud 1987. aastal asutatud ühendusest *The American-Soviet Theatre Initiative*

(ASTI)*, mis sisaldab suurejoonelist programmi: ühislavastused ja -projektid, näitlejate, lavastajate, teatrikunstnike, teatritudengite, teatrimänedžeride, teatriajakirjade vahetamine, jne? (USA ITI keskuse ajalehe *The Newsletter on the ITI of The United States* suvenumbris on toodud telefoninumber neile, kes huvitatud põhjalikumast infost: (212)382279).

Loodan, et seda uudishimulikku pilku suure maailma suunas ei mõistetud va-
lesti. Ei, see pole eufooria ega hüsteeria. Aga mul on tunne, et me vajame loomingu-
liste kontaktide läbi sündivat täiesti uut, tegelikult ka seniolematult põnevat enesepeegeldust. Ja selleks tuleb ka endal pisut tahta, nii väsinud, kurnatud, tühjaks pigistatud kui meie teatri-
rahvas ka on. Vist väga õel on nüüd meenutada hiljuti kuulnud iroonilist määratlust J. Alliku suust — nõukogude teatrisüsteem on näitlejate paradisi. (Konkurentsivõitlus ju puudub!) Ja samas võime lisada ühe seni kirjutamata artikli pealkirja R. Kretšetovalt: «Eesti teater — näitlejate surnuaed.» Veel kolmaski mõte: poeedist näitleja J. Viidingu sõnul on eestlased nagu soome ühiskonna sanitarid — kõik, mis ülearu ja peetud, kõlbab meile. Järelikult jääb üle ainult loota ja oodata, et hoolsa puhastustöö kõrval jääb edaspidi rohkem aega ja jõudu, et iseseisvalt akent, mille soomlased meile Euroopasse on poikvele teinud, avali lükata.

* * *

Kongressilinn jäi maha sama teatraalsena nagu oli olnud esimeselgi öhtul. Kolme Sepa juures lõbustas kohvitassi taga istuvaid inimesi oma chaplinaadiga kõhetu ja vilgas noormees, kes väledalt nagu siug möödaruttava rahvamassi hulgast endale üksteise järel ohvreid välja valis — et neid jälitades imiteerida. Niipea kui aus linnakodanik või kaupluseaknaid uudistav turist (sageli ehmatusega) oma varju märkas, kadus noormees publiku naerurõkatuste saatel oma ohvri selja tagant ja leidis juba järgmise tõttaja, kelle kõnnaku iseloomu näis ta ilmeksimatult tabavat. Kui pealtvaatajad juba piisavalt olid löbu saanud, haaras grimeeritud mehike oma chaplinikaabu peast ja kõndis sellega laudade vahele rõõmsalt tasu saama. (See oli hea teater, mille eest ka eesti turist suutis rahumeeli maksta markades.) Veerandtundi mahtus teatrikunsti olemus oma lihtsuses. Teater, milles veetles elurõõm ja usk, tahe otsida kedagi, kellele rõõmu pakkuda.

- 3. september — RUDOLF ALLABERT, Noorsooteatri kunstiline juht, Eesti NSV teene-
line kunstnik — 50
- 7. september — JOHANNES BLEIVE, helilooja — 80
- 19. september — FAUSTI TURBAN, Rakvere Teatri kauaaegne
näitleja — 75
- 20. september — MAIMU VANNAS, «Vanalinna Studio»
kunstnik, Eesti NSV tee-
neline kunstnik — 75
- 22. september — KARIN KASK, teatriajaloolane ja -krii-
tik, kunstiteaduste dok-
tor — 70
- 27. september — SOPHIE SOOÄÄR, «Estonia» kauaaegne
operetisolist, Eesti NSV
teeneline kunstnik — 75
- 29. september — OSKAR KRUUS, kirjandus- ja teatrikrii-
tik — 60

* Kirjatööd trüki toimetades kuulsin, et siiski-
siiski: J. Järvet külastanud *University of the
Theatre of Nations workshop*'i Nancy's 1984. a
ja T. Randviir olevat kogunisti ASTI liige.

Orientaaltund: vanaindia rituaalne muusika

PEETER VAHI

Samuti nagu tänapäevalgi, on India juba ammustest aegadest olnud etniliselt koosseisult väga kirju. Arvatavasti 5.—4. aastatuhandel e Kr rändasid Hindustani subkontinendile draviidi (*dravīda*) hõimud. Nende päritolu pole täpselt teada, on vaid esitatud hüpotees, et nad on tulnud Vahemere aladelt. Algselt piirdus nende asustusala põhiliselt Induse mada-liku ja Kesk-Indiaga, väiksem osa asus elama Gangese madalikule. Aegade jooksul on draviidid tunginud ka lõunasse, nende kultuur ja keel on tugevat mõju avaldanud paljudele tänapäeva Tamilnadu, Kerala ja Karnataka osariikide territooriumil elavatele aborigeenide suguharudele. Teiseks suuremaks etniliseks rühmaks on *muṇḍa*'d. Nende oletatavaks koduks on Kagu-Aasia, kust nad rändasid välja umbes 3. aastatuhandel e Kr. Esmajärjekorras asustasid nad Gangese oru ja muutusid seal paikseteks. Mitmed kohalikud koriluse ja küttimisega tegelevad pärismaalaste hõimud võtsid üle *muṇḍa* keele. Tänapäeval elab *muṇḍa*'de järeltulijaid ka Madhya Pradeshi, Bihari ja Orissa osariikides. Kolmandaks etniliseks grupiks on tiibeti-birma rahvaste hulka kuuluvad *nāga*'d, kellega on asustatud India kõige idapoolsemad piirkonnad: Manipur, Nagaland, Ida-Assam ja osaliselt ka Mizoram. Tsiiviliseeritud India esimene otsene kokkupuude *nāga*'dega leidis aset alles Guptaajastul¹ ja seetõttu olid *nāga*'d kuni nende alade vallutamiseni inglaste poolt (1844—1899) suutnud säilitada peaaegu täieliku kultuuri-autonoomia.

* * *

Eneoliitikumi ajastul tekkis tänapäeva Pakistani ning Loode-India aladel inimkonna üks vanimaid kõrgtsivilisatsioone. Kes olid selle nn Induse kultuuri kandjateks, pole veel täielikult selge, arvatavasti olid nendeks draviidid. Ka ajalisel pole olnud võimalik linnakultuuri algust Induse orus täpselt dateerida, kindlad tõendid linnade kohta on olemas 3. aastatuhande esimesest poolest e Kr. Sellest ajastust on teada kaks suuremat linna — Harappā ja Mohenjo Dāro, mille elanike arv ulatus ilmselt tuhandetesse. Loomulikult ei teata nende linnade algseid nimesid, tänapäeval nimetatakse neid vaid tinglikult selle järgi, et ühe varemed asuvad Harappā rajoonis Punjabis osariigis, teise varemed on välja kaevatud praeguse Mohenjo Dāro linnakese lähedal Sindhis. Samast ajast on teada ka mõned väiksemad asulad: Rupar, Chanchu Dāro, Lothal jt. Kuigi üldiselt teatakse sellest iidsest kultuurist vähe, on siiski kindlaks tehtud, et selle õitseaeg jäi ajavahemikku umbes 2300—1700 a e Kr. Neist aastaist on leitud, mis võimaldavad üht-teist teada saada ka muusikakultuurist Induse orus. Harappā ja Mohenjo Dāro leidude hulgas on põletatud savist anumakujulisi flööte, looma- või kerakujulisi kärsteid, mille sees on väikesed müratekitavad kivikesed. Selliseid pille on välja kaevatud ka teistes Aasia piirkondades. See asjaolu tõendab järjekordselt, et Induse regioon ei arenenud suletult, muust maailmast sõltumatult, vaid oli seotud teiste vanaaja kultuurikeskustega, eriti Mesopotaamiaga. Leidudest väärivad mainimist veel terrakota-kujukessed, mis kujutavad trummareid. Neist ühel ripub kaelas tamburiininaoline löökpill, teisel on käes kahe nahaga pikliku kujuga

trumm. Leitud on ka ümmargusi pronkskettaid, oletatavasti löökpille. Curt Sachs pidas neid oma raamatus «The History of musical Instruments» küll kõige tavalisemateks anumakaanteks. Harappäst ja Chanchu Dārost on tulnud päevavalgele linnukujulisi põletatud savist vilesid, mida puhutakse sabast ja mida nende kuju tõttu nimetatakse *ghuggu*². Nad on äravahtamiseni sarnased viledega, mis veel tänapäevalgi on laialt levinud Induse madalikul. Et koos muusikaga arenes ka tants, seda tunnistavad mitmed eksponaadid India Rahvusmuuseumis: umbes aastast 2000 e Kr. Mohenjo Dārost pärinev tantsijanna figuur ning umbes sama vana tantsija torso Harappäst. Pole mingit kahtlust, et laulul, tantsul ja pillimängul oli kindel funktsioon kultuslikes rituaalides, kuid on isegi alust oletuseks, et muusika eksisteeris juba neil aegadel iseseisva kunstina, st väljaspool religioosset talitusi.

* * *

Väljaspool Induse kultuuri piirkonda võib teha muusika kõrge vanuse kohta vaid oletusi, veenvaid tõendeid selle kohta pole. Kuid teatud mõttes on metsa- ja mägi-alade suguharude muusikat tänapäeval isegi lihtsam tundma õppida. Küttimise, koriluse ja algelise põllumajandusega tegelevad hõimud pole end oluliselt mõjutada lasknud hilisemast hindukultuurist ja sellepärast on põhjust arvata, et nende rituaalid ja muusika on aegade jooksul suhteliselt vähe muutusi läbi teinud. Primitiivsete hõimude kultuurile on omane, et kõik kunstid, sealhulgas ka muusika, on tihedasti seotud religioossete kujutelmadega. Laul, tants ja pillimäng on kultusliku rituaali kohustuslik osa, sellest sõltub inimeste ja loomade järelkasv, jahipõnn ja viljasaak. Tantsitakse ja lauldakse kõigkõimalikel puhkudel: vihmaperioodi algul ja lõpul, edu puhul jahil või sõjas, vilja külvi ning koristamise puhul jne. Iseloomulik on kogu külakogukonna osavõtt musitseerimisest ja tantsimisest, puuduvad pealtvaatajad. Laulu ja tantsu saateks kasutatakse mitmesuguseid trumme ja muid löökpille. Eriti levinud on umbes 1/2 kuni 1 meetri pikkused puupulgad, mille külge on vahel kinnitatud ka kellukesed. Kokku löödavalt täidavad need rütmiinstrumendi funktsiooni. Selliseid pulkaside tuntakse erinevate nimede all (Põhja-Indias *daṇḍā*, Lõuna-Indias *ṭipri*) üle kogu India.

* * *

Ajavahemikul umbes 1500—1100 a e Kr rändasid Indiasse loode poolt indoeuroopa keeli kõnelevad *ārya* hõimud. *Ārya*-laste päritolu pole täpselt teada. Oletatakse, et nad pärinevad Tsentraal-Aasiast, kust võisid hakata mingil teadmata põhjusel välja rändama. *Ārya* hõimude sissetungimisega langes ajalisel enam-vähem kokku Induse kultuuri kiire allakäik ja järkjärgult sai Induse oru piirkond endale uued peremehed.

Ühiskond jagunes kihtideks range hierarhia alusel, mis on Indias suures osas püsima jäänud tänaseni. Esialgu tekkis neli põhilist jaotust — kasti (*varṇa*): *brāhmaṇa*, *ṣṣatriya*, *vaiṣya* ja *śūdra*. Kaks esimest moodustasid valitseva seisuse. Braahmanite (*brāhmaṇa*) kasti kuulusid algselt peamiselt preestrid, *ṣṣatriya*-te põhilise osa moodustasid sõjaväelased ja ilmalikud valitsejad. Arvukam osa elanikkonnast — mitmesugused käsitöölised ja kaupmehed — kuulusid kolmandasse kasti. Vangistatud võõramaalased, alistatud pärismaalased (*muṇḍa*'d) ja mõned «ebaväärikad» *ārya*-lased olid vaid *śūdra*-te kasti väärilised. Kõige alama seisuse moodustasid nn puutumatud, need, kes ei mahtunud mitte ühessegi kasti. Neist aegadest puuduvad usaldusväärsed andmed muusikute positsiooni kohta ühiskondlikus hierarhias, küll aga leidub meile huvipakkuvaid löike hilisemates kirjalikes allikates. Minister Kauṭalya (4.—3. saj e Kr) kirjutas «Artha-sāstras», et näitlejad, tantsijad ja muusikud kuulusid tavaliselt *śūdra*-te hulka. Seaduse-

² *Ghuggu* — *punjab'i k* «tuvi».

tundja nimega Devala pidas alamasse kasti kuuluvaiks järgmiste elukutsete esindajaid: põlluharijad, karjused, koormakandjad, käsitöölised, maalijad, tantsijad, lauljad, *viṇā-* ja trummimängijad. Kõrgematesse kastidesse kuulusid professionaalsed muusikud, kelle kätte oli usaldatud kultuslike muusikatraditsioonide säilitamine.

Muusikaajaloo tundmaõppimise seisukohalt on eriline koht *Veda*-kirjan-
duse³ kujunemisel, sest *Veda*'d sisaldavad märkmeid nii laulu, tantsu kui ka muusikainstrumentide kohta. *Vedakirjandus* sündis väga pika aja vältel ning teadlaste hulgas puudub üksmeel selle üksikute osade tekkeaja määramisel. Tinglikult võiksime *Veda*-ajastuks nimetada aega 2. aastatuhande keskpaigast kuni 1. aastatuhande keskpaigani e Kr. Vormiliselt on *Veda*'de jagunemine üksikuteks kogumikeks, teosteks ja raamatuteks üsna komplitseeritud. Esiteks, kogu *Veda*-kirjandus jaguneb neljaks suureks osaks: (1.) *saṃhitā*'d ehk *Veda*'d kitsamas tähenduses, (2.) *Brāhmaṇa*'d, (3.) *Āraṇyaka*'d ja (4.) *Upaniṣad*'id. Kõige vanemad on *Veda*'d, nad sisaldavad mitmesuguseid hümne, palveid ja lausumisi. *Brāhmaṇa*'d (VIII—V saj e Kr) täiendavad *Veda*'sid, nad selgitavad mitmesuguseid mütoloogilisi legende ja rituaalseid ettekirjutusi, sisaldavad kommentaare *Veda* hümnide kohta. Eelmistest hiljem tekkisid *Āraṇyaka*'d, nn «metsa tekstid»⁴, need sisaldavad lauldavaid ja retsiteeritavaid värsse. *Upaniṣad*'id on *Veda*-kirjanduse kõige hilisem ja kõige filosoofilisem osa. Eksisteerib ka veel teine *Veda*-literatuuri jagamise printsiip, neljaks kogumikuks (*saṃhitā*): vanuse järjekorras *Rgveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda* ja *Atharvaveda*. Seda jaotust seostatakse traditsiooni kohaselt nelja erineva preestri funktsiooniga ohverdamisrituaalil.

Veda-religiooni raames kujunes välja jumalate panteon, milles on äärmiselt raske orienteeruda. Kuna *Veda*-literatuur on tekkinud väga pika aja jooksul ja erinevais paigus, siis ei saa sel olla ühtset läbivat joont. Kõrvutades hümne erinevatest aegadest ja erinevatest *saṃhitā*'dest, võime sageli sattuda vasturääkivustele. Aegade jooksul on ühtesid ja samu jumalaid nimetatud erinevate nimedega, kohati tekitab segadust ka erakordselt rohke epiteetide kasutamine. Samuti on aja jooksul muutunud paljude jumalate positsioon «taevas hierarhias». Jumal, keda *Veda* ühes osas peetakse valitsejaks teiste jumalate üle, võib olla mõnes teises episoodis täiesti kõrvalise tähtsusega või ei mainita teda koguni üldse. *Veda*'des räägitakse 3339 jumalast, kuid sagedamini loetletakse jumalaid siiski 33. Varasemal ajal olid tähtsamateks taeva-, pikse- ning sõjajumal Indra, tulejumal Agni, päikesejumal Sūrya, tuulejumal Vāyu, äikesejumal Rudra, veejumal Varuṇa ja koidujumal Uṣas, korduvalt on mainitud ka Viṣṇut.

Vedaistlikest rituaalidest kõige tähtsam oli ohverdamine. Ohvriks toodi loomi, eriti jäärasid ja hobuseid. Agnile ohverdati tuld. Levinud oli ka Soma-ohver.⁵ Tüüpiliseks vedaistlikuks riituseks oli *yajña*, mille puhul braahmanid istusid ümber tule, viskasid sellesse vilja ja õli ning retsiteerisid *Veda* tekste. Muusika oli ohverdamisteremoonia tähtis koostisosa. Primaarne oli muidugi laul, kuid ohverdamisplatsil mängiti ka «maatrumme» (*bhūmi-dundubhi*). «Maatrumm» kujutas endast massse kaevatud auku, mis oli pealt kaetud pingule tõmmatud loomanahaga. Kui nahale löödi ohvriks toodud looma sabast «trummipulgaga», siis tekitas see sügava kõmiseva heli. Muusikale omistati suurt maagilist jõudu, mis võis mõjustada isegi kosmilist korda. Eksimine rituaali vastu ja pisemgi viga pühade tekstide retsiteerimisel võis muuta muusika mõju vastupidiseks, tuua kaasa õnnetuse ja avaldada ebasoodsat mõju kogu maailma käekäigule. Seepärast oli

³ *Veda* — sõna-sõnalt «teadmine».

⁴ *Āraṇyaka* nimetus viitab sellele, et algselt tegelesid nende tekstide õppimisega eelkõige metsas elavad erakud.

⁵ India pärimuse kohaselt on Soma taim, mille üks kotkas röövis taevases linnast. Selle vartest valmistatakse piimaga segades ja käärida lastes müstilist jooki, nn Soma-jooki.

Veda-värsside ettekandmine üksnes haritud braahmanite ülesanne, sest nemad tundsid hästi sanskriti keelt⁶ ja *Veda* liturgiat.

Veda-värssed on võimalik õigesti ette kanda vaid arvukaid ettekirjutusi hästi tundes. Erinevate meetrumite kasutamise reegleid on mitmel korral mainitud *Veda* hümnides. Üldiselt määrab retsitatiivi või laulu meetrumi ära silpide arv. *Veda*-hümnide värssimoot on alati paarisarvuline, tavaliselt 24-silbiline, aga võib olla ka suurem. Maitrayaṇa-brāhmaṇa-upaniṣad'is on retsitatiivi viisid ja meetrumid seostatud kindlate jumalustega. Näiteks *Gāyatri* (24-silbiline) on pühendatud tulejumal Agnile, *jaḡati* (48-silbiline) aga tuulejumal Marutile. Muusika elementidega on peale jumalate seostatud veel kosmilisi herasid, planeete, loodusnähtusi, ööpäeva osi, inimesi, loomi ja värve. Sel kombel muutub maailm oma mitmekesisuses ühtseks müstiliseks helisevaks tervikuks.

Nüüd vaatleme erinevate psalmoodia-tüüpide kasutamist *saṃhitā*'de kaupa. Alustada tuleks *Ṛgveda*'st kui kõige vanemast. Enamik indoloogid paigutavad *Ṛgveda* tekkimise aega, mil algas *ārya* rassi sissetungimine Indiasse, st umbes 1500 a e Kr. Suulise traditsioonina levisid *Veda* värssid, hümnid ja laulud veelgi varem, seda on veenvalt tõestanud oma põhjalikes uurimustes G. Dumézil. India väljaannetes tuleb tihti ette palju varasemaid dateeringuid, M. L. Gopalāchārya raamatus «The Heart of the *Rigveda*» on pakutud *Veda*-tekstide tekkimise alguseks aega 6000—4000 a e Kr. Seda tuleb siiski pidada ilmseks liialduseks. *Ṛgveda* on neljast kogumikust kõige ulatuslikum, ta sisaldab 1017 hümmi, mis koosnevad 10 589 värssist. See tohutu materjal on jaotatud kümnesse *mandala*'sse⁷ ehk raamatusse. Mitmetes episoodides on juttu ka muusikast. On nimetatud paljusid muusikainstrumente: *apaghatila*, *bāṇa*, *viṇā*, *veṇu*, *vanaspati*, *godha viṇā*, *kanda viṇā*, *karkari viṇā*, *śatatantri viṇā*, *kasyapī*, *bakura*, *tūnava*, *dundubhi*, *bhūmi-dundubhi*, *nādi*, *lambara* jt. Mõned neist pillidest on kasutusel ka tänapäeval, kuid paljude kohta pole mingisuguseid täpsemaid teateid. Kindlasti ei jää märkamata, et mitmete instrumentide nimetuse koostisosana esineb sõna *viṇā*. Kaasajal mõistetakse selle nimetuse all enamasti üht konkreetset Lõuna-India päritoluga muusikainstrumenti, *Ṛgveda* ajastul aga tähendas *Viṇā* ilmselt keelpilli üldse.

Ṛgveda tekstide retsiteeritakse tavaliselt kolmel noodil: tsentraalset nooti ehk toonikat nimetatakse *udātta* («kõrge»), alumist *anudātta* («mitte-kõrge») ja ülemist *svarita* («helisev toon»). *Udātta* ja *anudātta* on tavaliselt üksteisest täistooni kaugusel, *udātta* ja *svarita* intervall on enamasti 1/2 tooni, vahel ka terve toon. Kui teksti eriti täpselt välja öeldakse, siis on kolmel noodil liikuv meloodia teatud määral juba tekstiintonatsioonide poolt ette määratud. Väga vana on *Ṛgveda* retsitatiivide notatsioonisüsteem, mis koosneb tekstirea kohale kirjutatud märkidest. Samuti nagu Euroopa varajases muusikas kasutusel olnud neumad, näitab ka see noodikiri ära vaid hääle liikumise suuna. Tänapäeval tähistatakse *anudātta*'t lühikese horisontaaljoonekesega tekstisilbi all, *svarita* tähiseks on lühike vertikaaljooneka silbi kohal, *udātta* spetsiaalset tähistust ei oma.

Vanuselt järgmise, *Sāmaveda* nimetus tuleneb sõnast *sāman*, mis algselt tähendas laulu või meloodiat, seega on *Sāmaveda* laulude kogumik. Enamik lauludest põhineb *Ṛgveda* värssidel, «uusi» värssed on vaid 75. *Sāmaveda* laule kantakse ette ohverdamisrituaalidel ning pühendatakse erinevatele jumalustele. Laulude esitamise eest kannavad hoolt preestrid laulik — *udgātar* ja tema abilised, neid on tavaliselt 16. Vormiliselt koosnevad hümnid ja laulud tavaliselt viiest lõigust: (1.) *prastāva*, (2.) *udgītha*, (3.) *pratihāra*, (4.) *upadrava* ja (5.) *nidhana*. Lisaks neile võivad esineda täien-

⁶ Sanskrit («puhastatud keel») — keel, mis kujunes Indias välja vastandina rahvalikule kõnekeelele *prakrit*'ile.

⁷ *Mandala* — sõna-sõnalt «ring». Meie lugejale on see sõna ilmselt rohkem tuttav teises kontekstis, kus ta tähendab kõiksuse graafilist kujutist.

davalt veel lühike introduksioon ja lõpuosa, neid mõlemaid laudakse madalalt registris silbil *Om*.

Üldiselt on *Sāmaveda* lauludes meloodia esiplaanil, tekstil on tihtipeale sekundaarne tähtsus. Võrreldes *Ṛgveda* retsitatiividega on *Sāmaveda* meloodiad suurema ulatusega ning oma iseloomult vabamad. Meloodia liigub neljal, hilisemal perioodil isegi viiel kuni seitsmel noodil. Nagu *Veda* tekstide esitamisel üldse, nii ka *Sāmaveda* laulude esitusele on iseloomulikud astmelised liikumised ülalt alla. *Sāmaveda* nootidel nimetusi ei olnud, neid tähistati arvudega: esimene heli (*prathama*), teine (*dvitiya*), kolmas (*tritiya*) ja neljas (*caturtha*), hiljem lisandusid *mandra*, *atisvarya* ning *krushṭa*. Noodikiri koosneb silbimärkidest, numbritest ja veel mõnest spetsiaalsest tingmärgist, mis asetsevad tekstisilpide kohal või vahel. Pärissühtset üleindialist notatsioonisüsteemi pole: Lõuna-Indias on rangemini kinni peetud vanast *Veda* noodikirjast, põhjas on rohkem kaasa mindud uuendustega. Niisuguseid lahkuminekuid ei esine üksnes noodikirjas. Piirkonniti tekkisid *Veda*-tekstide retsiteerimise koolkonnad, nn *shankha*'d («hargnemine»). Kuni tänapäevani eksisteerivad *kauthuma-shankha* ja *jaimineya-shankha*, lisaks neile on *Veda*-laulu stiilidena tuntud veel *gujarapaddhati* ning *vanga-paddhati*. Stiilide rohkus, ühtse notatsioonisüsteemi puudumine ja meloodiate suhteliselt suur ulatus teevad *Sāmaveda* meloodiate esitamise äärmiselt komplitseerituks.

Sāmaveda kogumikust eraldi eksisteerivad veel lauluraamatud (*ganas*). Esimene lauluraamat («*Pūrvagāna*») koosneb kahest osast — «*Gramageyagana*», mis sisaldab külas lauldavaid laule, ja «*Ā ranyagā na*», mille laule esitasid mediteerivad metsaerakud. Lauluraamatutes teine — «*Uttaragāna*» — koosneb samuti kahest osast: «*Ūhāgānast*» ja «*Ūhyāgānast*».

Yajurveda ehk ohverdamise *Veda* kordab jällegi osaliselt *Ṛgveda* tekste. Ta sisaldab põhiliselt värsse ja proosatekste ohverdamisrituaalide tarvis. Kogumik jaguneb kaheks osaks: Must ehk *Kṛṣṇa-yajurveda* pärineb Lõuna-Indiast, ulatuslikum on Põhja-India päritoluga Valge ehk *Śuklayajurveda*. Tekstide muusikaline interpretatsioon sarnaneb *Ṛgveda* hümnide esitamisega.

«*Atharvaveda*» on lausumiste ja manamiste kogumik. Ta erineb teistest juba seetõttu, et on koostatud tunduvalt hiljem, umbes 800. a e Kr. Paljud õpetlased peavad teda, lähtudes vedaistlikust traditsioonist, vähem autori-teetseks. *Atharvaveda* 731 hümnit, mis koosnevad 6000 värsireast, on jaotatud 20-sse raamatusse (*kanda*). Hümnid, nõidumissõnad ja lausumised esinevad nii proosa kui ka luule vormis. Retsitatiivide meloodiad ei ületa ulatuselt *Ṛgveda* viise.

* * *

Kui jaotada kogu olemasolev muusika lihtsustatult kaheks — rituaalne ja ilmalik —, siis eespool kirjeldatu paigutamisel ühte või teise lahtrisse erilisi raskusi ei teki. *Veda*-järgsel ajastul muutub India rahvastel piir sakraalsete ja ilmalike asjade vahel küllaltki uduseks. Eriti ilmekalt avaldub niisugune ebamäärasus kujutavas kunstis, kuid teataval määral ka muusikas. Tihti algavad süžeelt täiesti ilmalikud teatrietendused pöördumisega jumalate poole, hinduistlikes templites esitatakse ilmaliku sisuga muusikat, armastuslaulud sisaldavad sageli viiteid kaitsejumalustele. Neid näiteid võiks tuua veelgi. Aga kõigest sellest edaspidi.



E. V. TALLINNA KONSERVATOORIUM
24. sept. 1937. Nr. 8/K.
Vabaduseplats 4, Tallinn
Haridusministeeriumile.

Palun Haridusministeeriumi võimaldada E. V. Tallinna Konservatooriumile maa saamist Konservatooriumi hoone lõplikuks valmis ehitamiseks.

1919/20 aastal alustati Konservatooriumi hoone ehitamist Tallinna linnalt obrokile võetud Lasteaia — praeguse Vabadusplatsi — äärsele maa-alale, kusjuures kasutada oli umbes 3 miljoni marga suurune kapital, mis koosnes seltskondlikest ja isiklikest annetustest. Nimetatud summaga sai

projektis ettenähtud Konservatooriumile vajalikust hoonest üles ehitada ainult 1/5 osa ja edasiehitamine tuli katkestada raha puudumisel. Kuna vahepeal oli osa Konservatooriumile ettenähtud maaalast ära antud Kunstihoone jaoks, siis 1929. aastal Tallinna Linna Projekteerimisbüroo valmistas Konservatooriumi hoone uue projekti asukohaga Kunstihoone kõrval fassaadiga vastu praegust Vabadusväljakut. Sel puhul teatas ka Tallinna Linnavalitsus omas kirjas 4. juunist 1930 nr. 7400 all, et Linnavalitsuse poolt ei ole takistust hoone ehitamiseks ja selleks maasaamiseks servituudi näol. Aastal 1930 ehitati algatatud hoonele juurde veel mõningad klassiruumid rühmatundide jaoks, millistest suuremat tarvita- takse praegu nii klassi kui saalina, kuna hoone lõplik valmisehitamine jällegi rahapuudusel tuli edasi lükata.

Vabadusväljaku väljaehitamine tingib, et kõik hooned, mis asetsevad Vabadusväljaku ääres, oleksid 1942. a. valmis ehitatud, nende hulgas ka Tallinna Konservatooriumi hoone. Vajalik maaala kuulub Tallinna linnale, seepärast palun Haridusministeeriumi astuda samme Tallinna Linnavalitsusele E.V. Tallinna Konservatooriumi hoone ehituse lõpule viimiseks vajaliku maaala saamiseks umbes 1200 m² suuruses Kunstihoone kõrval praeguse Konservatooriumi hoone ja Vabadusväljaku vahel.

J. AAVIK, Direktor

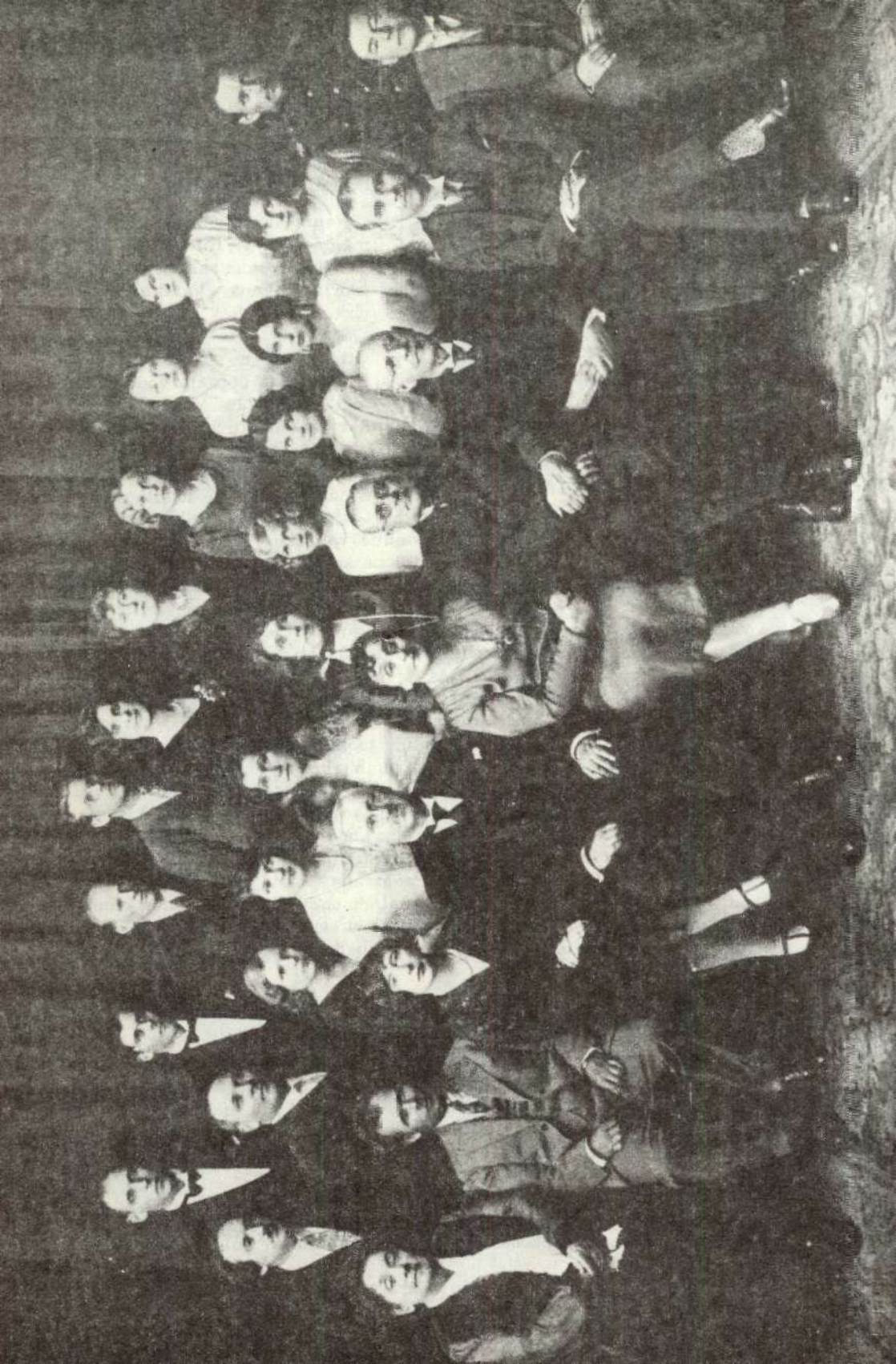
EESTI SELTS ESTONIA

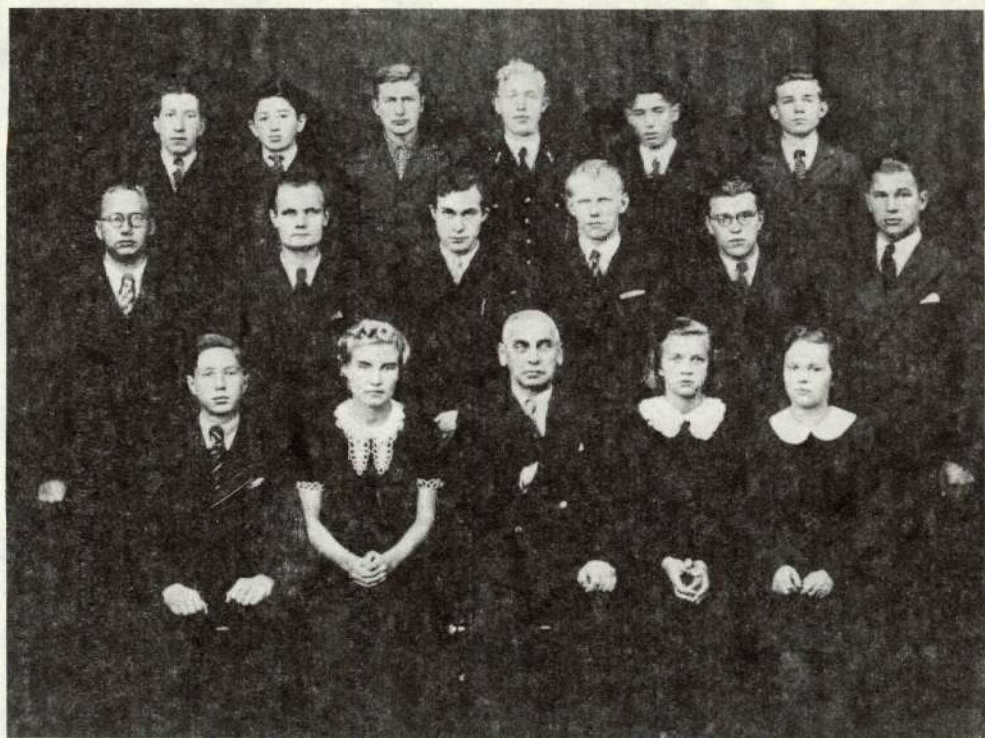
Tallinnas 30. mail 1923. a.

Konservatooriumi seltsi juhatusele.

Teie kirja peale 24. maist s.a. teatab Estonia seltsi juhatus, et ta nüüd, kus Kõrgema Muusikakooli ja majaehitustööde aruanne kooli kuratooriumi poolt meile esitatud, nõus on Tallinna Kõrgemat Muusikakooli üle andma Konservatooriumi seltsile, kui ka kõigist õigustest nimetatud kooli kohta lahti ütlemata, kui Konservatooriumi selts Vabaduse annab oma põhikirjas järgmised muudatused ja täiendused maksma panna:

- 1) Dramaatilise osakonna awamise võimalus.
- 2) Seltsi juhatuse igaaastane osaline walimine.
- 3) Erakorraliste peakoosolekute kokku kutsumise võimalus, peale aasta peakoosoleku.
- 4) Liikmete wastuwõtmise korra ära määramine, nimelt, kes wõtab liikmed vastu, kas juhatus, wõi peakoosolek.





Johannes Paulseni viiuliklass 1939. a. I reas vasakult 2. Carmen Prii, 3. Johannes Paulsen; II reas vasakult 2. Endel Kalam, 3. Roman Matsov.

Tallinna Konservatooriumi VI lend 1930:

1. reas: Emmeline Helman, Theodor Lemba, Helmi Mohrfeldt-Viitol, Jaan Tamn, Sophie Heinrichs, Artur Kapp, Nikolai Sternberg, Artur Lemba, Bernhard Lukk;
2. reas: Alfred Pappmehl, Aleksander Arder, Marta Rungi, Alma Trükkel, Hella Zeren, Luudmilla Hellat-Lemba, Tiit Targama, Hella Jurikson-Feder, Antoinette Kozmõnina, Elfriede Jõa, Roman Vajjak;
3. reas: Kasimir Shypros, Alfred Domingo, Heino Roomere, Herman Känd, Elsa Pärn, Erika Tutitelberg, Olgu Plaks, Sava Markoviitš.



Tallinna Riikliku Konservatooriumi klaverikateedri õppejõud 12. mail 1946: Bruno Lukk, A. Lemba, K. Sillakivi, J. Kägu, R. Päts; esireas: L. Mets, I. Kaudre, A. Klas, E. Franz, V. Falk.



Konservatooriumi õppejõude 60. aastate algul: V. Kapp, T. Vettik, A. Velvet, A. Lemba, E. Peäske, V. Alumäe, H. Eller, A. Vahter, K. Sillakivi, G. Ernesaks.



Konservatooriumi õppejõude 60. aastate lõpul: H. Ilja, A. Ratassepp, L. Vigla, J. Variste, E. Kapp, H. Eller, V. Alumäe.

Peale selle sooviks Estonia selts, et teda, kui Kõrgema Muusikakooli asutajat, saaks eluaegseks liikmeks arvatud.

Siin juures esitab seltsi juhatus ühtlasi ka põhikirja täienduste ja muudatuste kawa.

Kõige austusega Esimees: J. LINNAMÄGI

EESTI VABARIIGI TALLINNA KONSERVATOORIUMI ÕPPEJÕUDUDE TASUDE SEADUSE MUUTMISE JA TÄIENDAMISE SEADUS

Eesti Vabariigi Tallinna Konservatooriumi õppejõudude tasude seaduse (RT, 62, 569, RT 37, 90, 738, RT 38, 42, 388) § 1, 2¹, 4¹, 7 muudetakse ja täiendatakse ning pannakse kehtima järgmises redaktsioonis:

§1. Tallinna Konservatooriumi õppejõud saavad tasu:

professor	290.— kr. kuus,
vanem õpetaja	220.—
õpetaja	185.—
assistent	130.—

Rahvakonservatooriumi õppejõud:

juhataja	220.— kr. kuus,
vanem lektor	160.—
lektor	130.—

E. V. TALLINNA KONSERVATOORIUMI VALITSUSE KOOSOLEKU PROTOKOLL NR. 33

detsember 1938. a.

Valitsuse otsus.

Määrata õpilaste arv kindlaks 1938/39 õppeaastaks:

I osakonnas:

a) kompositsiooni alal	10 õpil.	
b) oreli alal	6	
c) koolimuusika alal	12	
d) kirikumuusika alal		
E. Luteri harus	18	
apostl. harus	18(ainek.)	36

Kokku 74 õpil., neist 56 õpilast ja 18 ainekuulajat.

II osakonnas

Klaveri alal 110 õpil.

III osakonnas:

Laulu alal 50

IV osakonnas:

Viiuli alal 46

Cello alal 12

Kontrabassil 6

Harfi alal 3

Kokku 67 õpil.

V osakonnas:

Flöödi alal 6

Oboe alal 4

Klarneti alal 10 (sellest 2 saksofoni)

Metsasarve alal 10

Fagoti alal 4

Trompeti alal 12

Trombooni ja tuuba alal 8

54

VI Lavakunstikoolis 25

Ülaltähendatud õpilaste arv võtta aluseks Konservatooriumi 1939/40 elarvete koostamisel.

Theodor Lutsu mälestusi (III)

570

FILMIME ROOTSI KUNINGA KÜLASKÄIKU

1929. a. varasuvel külastas Rootsi kuningas Gustav V Eestit ja seda sündmust tahtis välisministeerium filmilindile jäädvustada. G. Meri koostas käsikirja või õigemini plaani, milles märkis ära kõik momendid, mis kindlasti tuli filmile võtta. Algasin eeltöid juba mõni nädal varem, filmides mitusada meetrit vana-Tallinna vaateid ja rootsiaegseid ehitusi, millega pidi film algama.

G. Meri jättis suurema osa tööst minu hoolde. Tegelikult oli aga ühel mehel peagu võimatu kõiki momente tabada ja nii tegi ülesvõtteid veel K. Märska Estonia Filmist, kes ühtlasi saatis filmisündmuse ka Paramountile. Kuninga ärasõidu Rootsist filmis üks rootsi operaator ja meie poolt sõitis sõjalaeval kaasa Hirvonen, et filmida kuningale vastuminevaid laevu ja lennukeid.

Enne kuninga saabumist sadamasse filmisin rahvamurdu ja ametlikke vastuvõtjaid. Järgnes kuninga sissesõit sadamasse ja tervituste vahetamine riigivanem A. Reiga.

Siin sattus aga filmilindile väike dissonants, sest A. Rei soovis millegipärast, et kuningas enne teda maale astuks. Pisikese arusaamatuse järele astus A. Rei siiski etiketikohaselt enne kuningat maale, kuid vahepealne kõhkulumoment oli filmis siiski liiga silmatorkav. Kui pärast välisministeeriumis filmi monteerisime, pidime seetõttu tervitusmomendi filmist kahjuks välja lõikama ja selle asendama ootajatega kai ääres.

Järgnevalt filmisin veel kuninga saabumise Kadrioru lossi ja momendi, kus ta lossi rōdul tervitab rahvast, edasi paraadi Vabadusväljakul, gardenparty Kadrioru lossi aias, kuninga külaskäiku Rootsi kogudusele jne.

Selle filmi negatiiv jäi välismin. informatsiooniosakonnale ja ühe koopია filmist kinkis välisministeerium kuningas Gustav V-le. Viimane on nähtavasti veel alles, sest mitte ammu lugesin eesti ajalehest, et kuninga külaskäigufilmi on demonstreeritud Stokholmis.

KULTUURFILM «GAASIRÜNNAKUST EESTILE»

Juhuse tõttu sai film erakordse stseeni «lennukihukkumisest»

Järgmiseks Th. Lutsu filmiks oli kultuurfilm «Gaas! Gaas! Gaas!», millega anti kinolinal pilt sellest, kuidas toimub tulevases sõjas gaasirünnak ja kuidas sel puhul käituda. Gaasirünnakutest kõneldi tollal palju ja nü oli õppe- ja propagandafilmi gaasikaitsest täiesti omal kohal. Selle filmi valmistamisest jutustab Th. Luts muuhulgas:

Gaasikaitse õppefilmi mõtet toetasid eriti Eesti Punane Rist ja Tallinna linnavalitsus, kes filmi valmistamiseks omalt poolt aitasid palju kaasa. Kuid samuti toetas algatust sõjavägi, lennuvägi, tuletõrje ja politsei. Mobiliseeritud olid seega peagu kõik alad, mis säärase rünnaku puhul tegevusse pidid astuma.

Film algas loenguga Punase Risti kursustel, kus selgitatakse õhukaitselisi küsimusi. Varsti seejärel algabki kujutletav päris-sõda. Ühel päeval märkab piirivalve, et vaenlase lennukid on meie riigipiirid ületanud (sõda

algas sõjakuulutamiseta) ja lendavad Tallinna suunas. Varsti ründab ka vaenlase maavägi.

Kohe seejärel tõusevad õhku meie lennukid, linnas pannakse undama sireenid. Piiridel algab võitlus vaenlasega. Mõni vaenlase lennuk on aga murdnud läbi ja jõudnud Tallinna kohale. Puhkeb õhuvõitlus, lennukid langevad, kuid samuti ka gaasi- ja süütepommid, tekitades linnas tulikahjusid, EPR samariitlased annavad esmaabi gaasimürgifatuile. Kuna aga rahvas on kursustel gaasikaitset õppinud ja oskab ohtu vältida, on ohvrite arv väike. Film lõppes muidugi sellega, et vaeniase rünnak tõrjutakse.

- Eesti lendurid «filmitähtedeks»

Kaaluvama osa moodustasid filmis õhuvõitlused ja seega olid meie lendurid peafilmitähtedeks, eesotsas kapt. (nüüd kolonel) Reissaare, kapt. Dõringu, ltn. Seppa, ltn. Kuuli ja teistega. Et õhuvõtteid teha, pidin loomulikult ka ise lenduritega koos pilvede riiki sõitma ja siis lahtisest lennukist filmima. Algul heideti minu kui algaja üle nalja ja «lohutati» heatahtlikult, et kui «peaksin välja kukkuma», siis ei maksa väga ehmata, sest kukkumine iseenesest olevat väga huvitav ja ilus. Tuleb ainult peale passida, et seismajäämine ei oleks liiga järsk...

Olgu selle «lohutusega» kuidas oli, igatahes tuli üles sõita, et tõetruult jäädvustada filmilindile igasuguseid trikke, kaasa arvatud muidugi ka lennukite kukkumised. Nii pidin filmivõtteid tehes üle elama surmasõlmi, ületiiiva-pöördeid ja «korgitsere», kus lennuk tiireldes otsejoones maale läheneb. See kõik oli üsna pinev, kuid hambaid kokku surudes istusin omal positsioonil ja filmisin. Kui pärast neid stseene kinos läbi vaatasime, ütles kapt. Reissaar: «Vaata kus tont, poleks uskunudki, et lendamine tundub nii hädaohtlikuna!»

Film vajas ka stseene, kus shrapnellid lõhkevad lennukite ümber. Dots. Kopvillem valmistas mulle siis vedeliku, mis õhku paisates andis korraliku pahvaku suitsu. Valasime vedeliku plekkoosidesse ja kinnitasime sinna aegsütiku, et neid sobival hetkel «plahvatama» panna.

Kui siis kõik ettevalmistused olid tehtud, tõusid lennukid «pommidega» õhku, mina järgnesin nendele teises lennukis. Kokkulepitud märguande peale hakkasid «shrapnellid» lennukite ümber lõhkema. Järsku nägin, kuidas üks minu lennukile kõige lähedam lennuk järsku mattus üleni suitsupilvesse. Kuigi käsikirjas sellist stseeni ei olnud ette nähtud, filmisin õnneks kogu aja edasi. Hiljem selgus, et see «plahvatus» osutus kõige mõjuvamaks filmis, andes täieliku illusiooni täistabamusest. Nagu selgus, oli üks «pommidest» liiga vara lõhkenud, mistõttu vigastada sai ka vastav seadeldis.

Sellele õnnekombel saadud stseenile filmisin hiljem veel lähivõtte juurde, kuidas lendur saab shrapnellist haavata, lennuk tasakaalu kaotab ja kukkuma hakkab. Kõigele lisaks monteerisin sinna veel varema võtte «korgitseri-pöörlemisest» ja stseeni, kuidas lennuk prantsatab vastu maad. Stseen äratas hiljem kinodes palju tähelepanu, sest taolisi võtteid võis seni näha vaid UFA ja Hollywoodi filmides.

Tallinnas langesid «pommid» mitmesse kohta, muuhulgas ka Vabadusväljakule ja Harjumäele. Schnelli tiiki kukkuv «pomm» paiskas üles mitmekümne meetri kõrguse veesamba. Tänavatel kibutasid tule-tõrjeautod, õhukaitsepatareid andsid kiirtuld, samariitlased tõttasid päästeaktsioonidele. Kõik need stseenid andsid üsna elava pildi sõjast, nagu seda tollal, kümmekond aastat enne tegelikku sõda, ette kujutati. Aktsioonid maaväe osas filmisin Jägala laagris.

Ühe koopia sellest filmist ostis ka Soome Õhu- ja Gaasikaitse Ühing.

Ruhno saar keset Riia lahte, 110 km Pärnust ja 70 km Kuressaarest, oli üks omapärasemaid kogu Läänemere saarestikus. Sellest saarest, kus olid säilinud veel 300 a. vanused traditsioonid, tahtis välisministeeriumi informatsiooniosak. juhataja G. Meri valmistada kultuurfilmi. Kuna aga tal vastavad summad puudusid, võis ta kogu algatust toetada vaid 250 krooniga, jättes kõik muu minu kanda. Olin asjast siiski niivõrd huvitatud, et otsustasin filmi igal juhul ära teha.

Käsitirja seekord täpsemalt ei valmistanud, vaid leppisime G. Meriga kokku, et pildistan lihtsalt kõike huvitavat, millest siis hiljem monteerime kokku filmi. Kunstilise nõuandjana sõitis Ruhnole kaasa veel Rasmus Kangro-Pool ja asjahuvilisena-turistina AEG dir. Aavakivi koos abikaasaga.

Juurdepäas Ruhnole oli küllaltki raske. Sinna pääses kas postipaadiga Kuressaarest, mis käis, kui ma ei eksi, iga 10 päeva järele, või siis erapaadiga Pärnust. Sõitsime nii-siis Pärnu ja otsime seal saarerahva jaoks hulga kompvekke ning Kangro-Pooli nõuande järele ka tublisti viina, sest tema kinnitust mööda pidi seda saarel igal juhul tarvis minema.

Hommikul kell 6 väljusime paadiga Pärnust. Meie üheks paadimeheks oli muide Vabadussõja veteran Narva rindelt, kelle jalg oli kuulidest läbilastud ja seisis veel ikka lahas. Liitlaste Komisjon oli sellele mehele andnud ühe nendest aumärkidest, mis oli määratud kolmele eesti vapramale sõdurile Narva rindel.

Ilm oli haruldaselt ilus ja 8-tunnise sõidu järgi jõudsime Ruhnole. Tuletorni komandandi majas leidsime endile ulualuse ja asusime siis ringi vaatama, mida siit saarelt filmile võtta. Komandandi abikaasa oli saarerahva soosik ja nii süvenes tema kaudu sõprus kiiresti. Jagasime kaasatoodud külakosti — kompvekid — laiali ja nii võisime siis peagi filmimisega alata. Igatahes filmiainest puudus ei olnud, sest kogu Ruhno saar oli nagu vabaõhumuseum. Saarel eksimine oli võimata, sest selle pikkus oli vaid 5—6 km ja laius 4 km. Pealegi kandsid kõik teeharud suunamärke.

Küla oli küllaltki vaene, kuid väga puhas, ja inimesed vastutulelikud. Tööd tegi ruhnolane tavaliselt ikka kahe väikese ponihobusega, oli see siis kas kändmine, vedu või lihtsalt külavaheline sõit, ja seda ainult seepärast, et ka naabrimees seda tegi. Tuulikutel mererannas oli harva tööd, sest põllu- ja maad olid kehvad ja viljasaak väike. Ruhnolane elatas end ju peamiselt kalastamisest ja hülgepüügist.

Saarel oli tollal 283 elanikku, nendest 5 eestlast, ülejäänud rootslased. Tuletorni juures oli saare valitsus ja garnison, mis koosnes 4 mehest. Kaitseliiduga kokku oli saarel 33 «maakaitset». Vaimse elu eest hoolitses kirikuõpetaja, kelle palga maksis osalt Eesti, osalt Rootsi riik. Rahvas oli väga usklik ja pühapäeval kogunes kogu saare elanikkond kirikusse.

Huvitavamaks sündmuseks Ruhnole on pulm. Kuna aga sellist parajasti ei olnud, siis tuli filmi jaoks pulm lihtsalt lavastada. Laupäeva õhtul viidi pruudi kaasavara suure lärmi ja püssipaugutamise peigmehe tallu. Pühapäeva hommikul ootas siis pruut koos oma nn. emadega peigmeest. Enne seda tulid veel pruutneitsid, kes ootajail tervituseks kätt suudlesid, ja kui siis peigmees tuli, mindi ühiselt kirikusse. Hiljem järgnes pulmapidu juba peigmehe juures. Kõiki neid, keda ruhnolane eriti austada tahtis, palus ta pulmakokaks. Kokkasid oli seetõttu pulmas tavaliselt 30—40.

Üheks tähtsamaks sündmuseks pulmas oli nn. kokkade tants, mille rekvisiitideks kasutati suuri puulusikaid ja kulpe, ning pruudi ja peigmehe tants. Lõppeks asusid tantsupõrandale juba kõik pulmalised. Tantsu- orkester koosnes kahest mehest — viuldajast.



*«Ruhno». Ruhno luteri-
usu kirikud.*

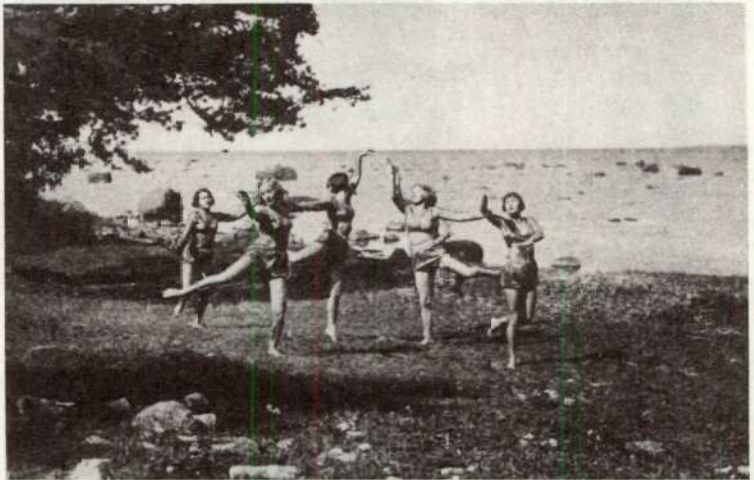
Ruhno neid pulmarõivais.



*Ruhno pillimehed.
E. Suvi reprod
filmikaadreist*



«Päikese laste» filmimise vaheajal Türi-salu klindi all, 1932. Theodor Luts, Elfriede Lepp-Strobel, Nadezhda Peedi-Hoffmann (Miss Estonia 1932) ja Ants Eskola.



«Päikese lapsed». «Estonia» tantsijad Rahel Olbrei juhatusel esinevad Rannamõisa kaldal.

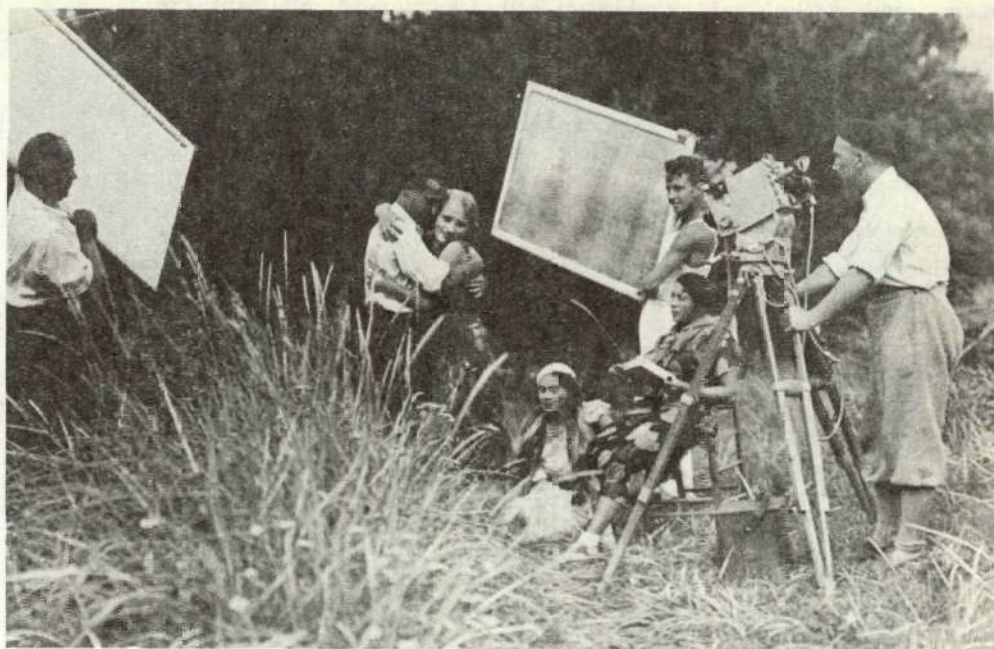
Pulm iseendast andis filmile palju huvitavat rahvapärimuslikult, kuid pakkus huvi ka kogu saare elu-olult. Seda enam, et sinna kaugemale kõrvalisse kolkasse mandrimees tavaliselt harva sattus.

Filmi «Ruhno elu ja olu» ostis muide ka Vanderley filmikontor Saksamaa jaoks ja hiljem, kui ma juba Soomes töötasin, omandas selle Soome jaoks Suomi Filmi O.Y.

ESIMENE EESTI HELIFILM

«Päikese lastele» tehti ülesvõtted Eestis ja heli Soomes

«Päevaleht» korraldas Eestis aeg-ajalt iludusvõistlusi, kus siis meie kaunemaid tütarlapsi krooniti missideks. 1930. a. toimus järjekordne 54 iludusvõistlus ja siis tekkis mul mõte, kas mitte kroonitud missi kasutada



«Päikese laste» võttel. Keskel Elfriede Strobel ja Ants Eskola, kaamera jaures Theodor Luts ja valgustaja Kurt Strobel.



«Päikese laste» võttel Pärnu kasiino «Amende Villa» rõdul. Keskel Elfriede Strobel.

Elfriede Strobel Väana-Jõesuus «Päikese laste» proovivõttel. 1932. aasta.

Fotod Elfriede Strobeli kogust

oma järgmises filmis, mis ka reklaamiliselt oleks mõnevõrra uudsust juurde andnud. Lisaksin, et vabariigi algaastail korraldas üks tolleaegne filmiette võtte iludusvõistluse ja kroonitu esines siis ka sama firma filmis «Mineviku varjud». Kui mälu ei peta, oli tookordne missi nimi Ella Silberg. 5—6 aastat hiljem krooniti «Päevalehe» võistlustel missiks Lilli Silberg, kes Euroopa-võistlustel tuli Pariisis Euroopa-missi näitsikuks ja elab kuuldavasti praegugi Pariisis.

«Noormees, miks te ei hakka briljante lihvima?»

Film Eesti iluduskuningannast oli iseendast hea mõte, muret tekitas nüüd aga ootamatult küsimus, kas Eestis on üldse võimalik enam filme valmistada. Sest vahepeal oli järsku saabunud helifilm nagu kevadine puhang, vallutades lühikese ajaga kogu maailmas kinopubliku. Sellises olukorras oleks mõtetu olnud veel tummfilmi valmistama hakata.

Kuid helifilmile üleminek ei olnud niisama lihtne. Juba ülesvõtte heliaparatuur üksinda maksis 50—60 tuhat krooni, kõnelemata muudest lisakuludest, mis kaasusid helifilmi valmistamisega. Tekkis juba tunne, et kõik senised pingutused väikese eesti filmitööstuse loomiseks on jooksnud liivale ja nüüd tuleb filmivalmistamine jätta.

Olin juba varem kõnelnud mitmete isikutega meie valitsusringkonnast, et kuigivõrd kindlustada riiklikku toetust eesti filmitööstusele. Soovitasin asja viia koguni Riigikogusse, katsudes läbi viia seadust riikliku filmikeskuse loomiseks. Esitasin kalkulatsiooni, mille kohaselt aparatuur, laboratoorium jne. oleksid riigile maksma läinud ca 250.000 krooni. Mulle soovitati esitada vastavad märgukirjad üksikutele rühmadele Riigikogus. Tegin ka seda, kuid vastust ei saanud. Alles neli aastat hiljem, kui olin juba Soomes, loodi enam-vähem minu kavade kohaselt Eesti Kultuurfilm.

Mäletan ka, kuidas oma filmikavadest kõnelesin majandusminister M. Pungale. Kui olime tükk aega vestelnud, ütles min. Pung: «Kui teiega rääkida, jätate päris mõistliku ja terve mõistusega inimese mulje. Kuid ütlege, noormees, miks ei kavatse te Eestis briljante lihvima hakata?»

Püüdsin veel oma seisukohta kaitsta, kuid M. Pung oli lootusetu:

«Üht korralikku filmitööstust meie väikeses Eestis ellu kuksuda, no kas te teate...»

Seletasin filmi tähtsusest rahvakasvatustlikust seisukohast, lisades, et filmi kaudu on võimalik meie rahvuspropagandat kanda ka kaugematesse maakolgastesse. Jutustasin, kuidas Kaitseliidu rändkino oli näidanud piiriäärsetes külates «Noori kotkaid» ja kuidas selle tulemusena eriti noorte keskel oli rahvuslik iseteadvus tõusnud. Kõik see ei aidanud, filmitööstust Eestis peeti võimatuks.

Tekib koostöö soomlastega

Ühel päeval tekkis mõte, kas ei oleks mitte õigem teha filme koos soomlastega. Helifilmi suuremad kulud ei olnud ju ka soomlastele kerged kanda, mistõttu nendel Eesti turg oleks olnud teretulnud. Meie omalt poolt oleks saanud eesti filme levitada Soomes.

Kõnelesin plaanist kord ka Tallinna filmikontori omanikule, riigirootslase Cronsjöle, kes mõtet ei pidanud võimatuks. Kui ta kord sõitis filmide laenutamise asjus Soome, sõitsin temaga kaasa, et pinda sondeerida «Soome silla» loomiseks filmi alal.

Helsingis läksime kohe Suomi-Filmi O.Y. kontorisse, kus meid ühisuse peadirektor Erkki Karu juba ootas. Kui muud küsimused soome filmide näitamise asjus Eesti kinodes olid lahendatud, kõnelesin dir. Karule oma ühistöö plaanist. Viimane oli vastu kartusi asjast kohe huvitatud ja päris, kuidas ma seda ühistööd olen mõtelnud. Kõnelesin siis, et mina võiksin Eestis teha tummfilmi, millele Soomes sükroniseeritaks heli juurde. Oma tummfilmis laseksin näitlejail loomulikult kõnelda käsikirjas

ettenähtud teksti, et siis hiljem suuliigutused vastaksid dialoogile. Selliselt valmistatud filmile lisataks siis hiljem eesti- ja soomekeelne kõne juurde.

Dir. Karu oli asjaga kohe nõus, me löime käed kokku ja siitpeale olime sõbrad kuni tema elu lõpuni. Et soomlased mitte ainult ei kõnelnud, vaid ka kohe tegutsema asusid, näitas juba seegi, et ta otsemaid kutsus oma büroosse soome ajakirjanduse esindajad ja nendele kõneles ühistöö plaanist, küsides, mis ajakirjandus sellest arvab. Kõik kiitsid mõtte heaks ja sellesuunalised olid ka sõnumid järgmise päeva ajalehtedes.

Iluduskuninganna eesti—soome ühisfilmi

Tallinna tagasi jõudes esitasin «Päevalehe» dir. F. Uibopuule juba konkreetse ettepaneku, valmistada helifilmi «Päevalehe» iluduskuninganna peaosas. Mõningate läbirääkimiste järele «Päevaleht» nõustus finantseerima filmi teatava summaga. Riisikot ajalehel öieti seejuures polnudki, sest laenu tasumine pidi algama juba esimestest sissetulnud summadest. Kui siis varsti seejärele «Päevalehes» ilmus sõnum, et valitav iluduskuninganna esineb Theodor Lutsu uues helifilmis «Päikeselapsed» peaosas, tuli toimetusse kaunite tütarlaste pilte nagu Väandrast saelaudu.

Ajal, mil võistlused toimusid, sai ka käsikiri lõplikult valmis, mille koostas noorem kirjamees Rüütli. See oli väike sentimentaalne lookene noore maalikunstniku ja tema tantsitarist naise elust, kes kusagil kauni mereranna läheduses suvitasid. Üks maalis vabas looduses, teine tantsis. Kunstnike abielupaar elas õnnelikult nagu muinasjutus, kuni ühel päeval nende lähedusse sattus seltskond, kelle hulgas oli ka noor vampi tüüpi naine. Viimane tutvus kunstnikuga ja meelitas ta oma võrku. Siit algaski siis n.ö. pärisromaan.

Iluduskuningannaks valiti Koplast pärinev blond sihvakas tütarlaps Nadezhda Peedi-Hoffmann. See oli klassikaliste näojoontega iludus, iseloomult veidi isegi kõrk. Leidsime kõik, et ta ülimalt hästi sobib vampi ossa ja vastavalt tema iseloomujoontele muutsime ka mõnevõrra käsikirja.

Nüüd algas kiirelt teiste osaliste komplekteerimine. Kunstniku osa kandjaks kutsusin näitleja Eskola Estoniast. Tema abikaasat mängiva naisosalise leidmine oli aga juba märksa raskem. Silmasin kord tüübile vastavat tütarlast Estonia balletis, kuid tookord kadus see tantsitar silmist ja nii ma ei teadnud tema nimegi. Asja üle Eskolaga kõneldes arvas ta kirjelduse järele, et see võinuks ei keegi muu olla kui pr. Strobel. Kuid momendil ei viibinud, nagu selgus, ta üldse Tallinnas, vaid oli läinud koos abikaasaga kusagile Keila-Joa kanti suvitama.

Sõitsin koos tuttavaga Keila-Joale ja pika otsimise järele leidsime näitlejapaari ühest väikesest looduserüppe peidetud majakesest. Pr. Strobel ise oli alles lakas magamas ja kui ta siis hüüde peale ilmus unisena lakaluugile, blond, juuksed sassis ja õlekõrsi täis, tundsin otsemaid tütarlapse balletist, keda olin otsinud. Tegin temast prooviülevõtte ning leppisime samas juba ka osa täitmiseks kokku.

Suurem osa ülevõtteid tegime Keila-Joa kose ümbruses, kus oli filmile sobiv ilus maastik. Samas leidsime ka idüllilise majakese noorpaarile. Sobotantsud, mida pr. Strobel filmis tantsis, lavastas minu abikaasa koos Elsa Joalaga. Mõlemad olid õppinud plastikat ja nende Laban-Wiegmanni stiil sobis filmile hästi. Nii tantsis meie peaosaline kõrgei rannakaljul, olles vaimustatud looduse avarusest, rändavatest pilvedest ja päikesesärast. Olles õnnelik, oli ka ta tants täis rõõmu ja kergust. Ta tantsis ka rannas lainete kohina saatel ja mänglevad päikesekiired jälgisid teda ta õnnejoovastuses. Kui tuli aeg, mil vamp ta mehe Pärnu meelitas, et end «maalida» lasta, ja kui mees lubatud ajaks ega ka sünnipäevaks tagasi ei jõudnud, oli see jällegi tants, mille kaudu ta kõneles loodusele oma kurbusest ja südamevalust.

Grupitantsu lavastas pr. Olbrei Estoniast ja selles esines pr. Eskola ning veel kaheksa tantsustaari Estonia balletist. Muide, kes «Päikese lapsi» on näinud, mäletab võibolla, et pr. Strobel selles ka laulis, kandes ette Türnpu «Tasa, tasa tuulekene». Pr. Strobel ei omanud tegelikult üldse lauluhäält ja protesteeris kõige energilisemalt, et tema filmis laulma ei hakka. Lõppeks saime ta nii kaugele, et ta viiulimuusika saatel oli nõus vastavas rütmis Türnpu laulu sõnu esitama, kuid viis, mida ta sõnadele juurde «laulis», ise oli selle juures pärit hoopis kusagilt mujalt, nii et pealtvaatajail kaamera taga oli raske naeru pidada. Soomes filmi sünkroniseerides laulis Türnpu laulu lindile üks eesti lauljatar, kelle mees mängis Helsingi ooperi orkestris. Selle proua hääel sobis suurepäraselt pr. Strobelile, nii et hiljem tema tuttavad kõik imestasid, miks pr. Strobel kunagi varem pole laulnud.

Siis algasime võtteid peaosalise — iluduskuningannaga. Kahjuks ei olnud tal näitlejaandi ja sellele lisaks oli ta ääretult flegmaatiline. Kuid suure töö ja vaevaga saime siiski ettenähtud stseenid valmis. Rida välisvõtteid tegime veel Kosel, pangaomaniku Klaus Scheeli mõisas, mille aed ja park oli vaatamisväärsus omaette.

Iluduskuninganna muutub ka tõeliseks filmistaariks

Suurem osa stseenidest iluduskuningannaga oli ette nähtud Pärnus, ja kui meie filmigrupp sinna jõudis, võttis Pärnu linnavalitsus kuninganna väarikalt vastu. Pidulikul õhtusöögil ei puudunud ka linnapea O. Kask, samuti mitmed linnavalitsuse liikmed.

Meie lühikese Pärnus viibimise kestel oli meie diiva nähtavasti juba põhjalikult jõudnud järele uurida teiste suurte filmitähtede kombeid ja hakkas siis neid ka kohe praktiseerima. See oli võrdlemisi aegaviitev ja tüütu meile kõigile. Kuna teised näitlejad pidid määratud ajaks Tallinna tagasi sõitma, ei jäänud muud üle, kui olime sunnitud värsket «filmistaari» osa kärpima. Filmi üldjoon kannatas küll veidi selle all, kuid polnud midagi parata. Kui lõppeks Tallinna tagasi sõitsime, jäi meie diiva Pärnu suvitama. Suvitamisvõimalus Pärnus oli nimelt üks preemiaid iluduskuningannale.

Kui «Päikese lapsed» lõplikult olid valmis, sõitsin Soome. Dir. Karule meeldis film väga ja nii kutsusime mõni nädal hiljem eesti näitlejad Helsingisse filmile sisse rääkima. Stseenides kus oli tarvis rohkem eesti-keelseid hääli, aitasid kaasa Helsingi Eesti Seltsi liikmed.

Lõppeks oli sünkroniseerimine ja kogu laboratooriumitöö valmis ja nii sõitsin siis esimese eesti helifilmiga Tallinna. Olin asjast juba varem Tallinna ja Tartu kinoomanikele kõnelenud, kuid keegi ei uskunud, et võimalik on teha eesti helifilmi, enne kui nad seda olid oma silmaga näinud ja kõrvaga kuulnud. «Päikese lapsed» jooksis Tallinnas «Modernis» ja Tartus «Apollos» ning «Idealis». Ning vaatamata, et tal oli mõnigi puudus, jooksis ta hea eduga.

«Päikese lapsed» jäi minul ühtlasi viimaseks filmiks Eestis. Asusin varsti seejärel tööle Soome filmiühingu juures, — kuid see on juba peatükk omaette.

Stsenarium kui teise struktuuri poole pürgiv struktuur

PIER PAOLO PASOLINI

Selle teksti tõi Aleksander Kurtna «Sirbi ja Vasara» teatri- ja filmiosakonda 1976. aastal, ent leheveergudele tõlge mingil põhjusel ei jõudnud. Olgu ta avaldatud siis nüüd — tagasihoidliku hommage'ina härra Kurtnale, kelle tööd Itaalia filmiparemi vahendamisel ei unusta need, kes tema filmitõlkimisi Tallinnas-Tartus on kuulnud; kirjutus, mida seniste tavade kohaselt võiks heal juhul «Mõttevaramu» rubriiki kanda, oleks ühtlasi häälestuseks TMK järgmistes numbrites tulevatele Pasolini-tutvustustele. Tõlkija oli tookord teksti varustanud napi saatesõnaga: «Avaldame Itaalia režissööri Pier Paolo Pasolini essee, mis ilmus esmakordselt ajakirjas «Nuovi Argomenti», I. P. P. Pasolini pärand koosneb paarikümnest raamatust, ta on poet, stsenaarist, draamakirjanik, ja omapärane semioloogilise orientatsiooniga teoreetik. Siin tõstatatud probleemid näivad samavõrd huvitavad olevat nii filmi kui teatridramaturgia seisukohalt.» Lisame veel lühikese kommentaari Peeter Toropilt. Pasolini on korduvalt kurtanud, et iga märgisüsteem on surutud sõnastikku ja filmiteaduse puuduseks on see, et tahetakse ka filmirežissööri näha kirjaniku rollis, kes võtab oma märgid sõnastikust. Pasolini aga väidab, et režissöör võtab oma märgid, märkkujundid kaosest, loob igas filmis uue stilistika, oma keele. Kuid sellel filmikeelel on üks erijoon — ta ei sisalda abstraktseid mõisteid, sest kujundid on alati konkreetseid. Filmikeel on kunstiline, kuid ei saa olla filosoofiline — seda asendab kujundlik mõistujutt. Nü on film korruga üliobjektivne (kujutav) ja ülisubjektivne (jutustav), need kaks on lahutamatu seotud. Nende sümbioosi vajalikkust tõestabki Pasolini artikkel, milles stsenaarium on virtuaalne, võimalik film. Kuid see loomulikus keeles fikseeritud stsenaarium peab olemuslikult olema kaksiktekt, tekst kui järeletekst loomuliku keele taustal ja kui eeltekt filmi taustal. Järeletekstina on ta arusaadavas keeles, eeltektina arusaamatus. Näha stsenaariumis kui eeltektis tulevase filmi keelt (süsteemi) tähendab võimet visualiseerida, ühendada sõna ja žest, ületada kurttumust, mis pidi Pasolini sõnade järgi olema omane kõigile naapollastele. Kuid teoreetikuna on Pasolinil ka kõrgem eesmärk — ta õpetab lugejat vaatama filmi, seda müütilist elupeegeldust, milles struktuuril A on ambitsioon muutuda struktuuriks B.

Filmi ja kirjanduse sidemete konkreetne tõend on stsenaarium. Ent ma ei kavatsen uurida stsenaariumi vahendavat funktsiooni ega kriitiliselt arutleda kirjandusteose üle. Allpool käsitlen stsenaariumi kui vormi, mida võib võtta iseseisva «tehnikana», kui tihendatud ja lõpetatud teost. Vaatleme juhtumit, kui stsenaarium ei ole romaani adaptatsioon ning ei ole ühel või teisel põhjusel üle kantud ekraanile.

Sellisel juhul on meil tegemist sõltumatu teosega, mis on autori originaalse otsingu tulemus, jutustustehnika valiku tulemus.

Milliseid kriteeriume kasutada niisuguse teose hindamisel? Kui käsitleda seda täielikult kirjutamise (*écriture*) valdkonda kuuluva teosena, s.t ainult kirjutamise teatud tüüpi produktina, mille loomispõhimõte on stsenaariumitehnika, tuleks seda hinnata nii, nagu tavaliselt hinnatakse kirjandusteoseid, täpsemalt, kui uut kirjandusliiki omaette prosoodia ning meetrumisüsteemiga jne. Ometi sooritatakse nõndaviisi toimides omavoliline ja ekslik kriitiline operatsioon. Kui stsenaariumis puudub vihje tulevasele filmitheosele, lakkab see teos olemast uue tehnika toode, tema stsenaariumivorm osutub lihtsalt ettekäändeks (nuude, säärast juhtumit pole siia maani esinenud). Nii et, kui autor võtab nõuks kasutada stsenaariumitehnikat iseseisvaks loominguks, on ta sunnitud ühteaegu omaks võtma allusiooni teisele (filmi)teosele, mis «tuleb valmis teha». Ilma 59

sellela on kasutatud tehnika fiktsioon ja teos paigutatud kirjanduse traditsiooniliste vormide hulka.

Ja vastupidi, kui autor tunnistab oma «stsenariumivormis teose» põhilise struktuurilemendina allusiooni tulevasele pildireale, võib ütelda, et tema teos (evides kõiki stsenariumi iseloomustavaid funktsionaalseid tunnuseid) on nii tüüpiline kui ka autonoomne.

Niisugust seaduspärasust võime jälgida kõigis (teatud tasemel filmide) käsikirjades, iga stsenarium on teatud mõttes «autonoomne tehnika», mille struktuuri peamisi tunnuseid on sisemine püüe kavandatava filmiteose poole.

Sellepärast peab stsenariumi kui autonoomse tehnika kriitika võtma arvesse erilisi, väga keerulisi seiku, mis otseselt tulenevad teose ideelisest arengust ja millel pole midagi ühist ei traditsioonilise kirjanduskriitika ega ka uusima filmikriitika traditsioonidega. Niisugune kriitika nõuab vajaduse korral pöördumist uute koodide poole.

Näiteks, kas tohib kasutada stsenariumi analüüsimisel süülielementide kriitika koodi? See oleks võimalik ainult siis, kui kood kohandada uutele tingimustele, milleks ta aga ei ole määratud ja millega ta selletõttu üksnes näiliselt toime tuleb. Tegelikult, kui stsenariumi koost võetud näidise põhjal tehtud histoloogiline uuring oleks analoogiline kirjandusteose uuringuga, jätkaks ta stsenariumi ilma tunnusest, mis — nagu näeme — on tema puhul peamine, vihjast potentsiaalsele filmiteosele. Stiilikriitiline analüüs käibib ainult teose originaalse vormi puhul; ta jätab hämaraks nii selle, mida lugedes teada võiks, kui ka selle, mida võiks ette kujutada olemasolevate teadete põhjal; ta ei peida mitte üksnes eeldusi, vaid ka tööhüpoteese.

Stiilikriitilistes uuringutes, terviku vaatluses teatud osa kaudu (see viib teose ajaloolis-kultuurilise identifitseerimiseni) puudub ikka üks asi: varjatud vormielemendi tundmine, selle elemendi mittetundmine, mida seal tegelikult polegi, ent mis on just nimelt «vormi eesmärk».

Stsenariumi-tehnika «märgi» peamiseks iseloomustavaks jooneks on see, et ta juhib meid mõtteni (*signifié*) kaht erinevat, rööbiti kulgevat teed mööda. Nimelt, stsenariumi märk viitab mõttele kõigile kirja-keeltele omasel viisil, eriti aga kirjanduslikule argoole omasel viisil, ent samal ajal juhib vastuvõtjat teise märgi juurde, potentsiaalse filmi märgi juurde. Iga kord, kui meie mõistus pörkub kokku stsenariumi märgiga, liigub ta tähenduse tabamiseks ühte teed mööda — kiiret ja normaalset, ning pikemat ja spetsiifilist teed mööda.

Teiste sõnadega, stsenariumi autor püüab vastuvõtjat tõmmata erilisele kaasloomisele, mis seisneb teksti varustamises visuaalse täiendusega, mis tekstis endas puudub, ent mida see sugereerib. Lugejast kaasautori visuaalne kujutus siseneb loomingu faasi mõneti automaatselt, ent märksa sügavamalt ja intensiivsemalt kui romaani lugemise ajal.

Stsenariumitehnika põhineb peamiselt sellel lugeja kaasloomisel ja enesest mõista seisneb stsenariumi täiuslikkus selle funktsiooni täiuslikult viimistletud realiseerimises. Stsenariumi vorm ja stiil on viimistletud, lõpetatud, kui ta seda vajadust silmas peab. Teatav mulje ebatäielikkusest ja poolikusest on ainult näiline. Niisugune ebatäielikkus ja lõpetamatus on stiilielemendid.

Siin pörkavad kokku eri aspektid, milles märk avaldub. Too on ühte teed suuline (foneem), kirjalik (grafeem) ja visuaalne (kineem). Meisse kätketud salajase küberneetika arvutute tingreflekside seeria tulemusena on meil alati ühel ja samal ajal olemas need keelelise märgi erinevad aspektid («märk on üksinus, aga kolmepalgeline»). Kui me kuulume nende hulka, kes on omandanud kultuuri, kui me vähemasti lugeda oskame, siis moodustab see grafeemide seeria meie jaoks *m ä r k i d e* seeria *tout court*, mis aga on lõpmatult rikastatud foneemide ja kineemide olemasolu läbi.

Traditsioon on juba olemas «kirjutamisviisi» tüüp, mis nõuab lugejalt ülalesitatuga analoogilisi toiminguid. Näiteks sümbolistide luule. Kui me loeme Mallarme või Ungaretti poeme, mille puhul silme ees on rida grafeeme, keelemärke¹, ei ole see tegevus tavaline lugemine: tekst kutsus meid kaasloominguks, sugereerides nende grafeemide vastuvõttu kuulmise

vahendusel. Seega juhib tekst meid foneemide juurde. Nende olemasolust oleme teadlikud, isegi kui me teksti valjusti ei loe. Mallarme või Ungaretti värs saab mõtte ainult tänu semantilisele avardamisele, ilmsele ja varjatud tegevusele korraga: mõte tekib sõnade või nende kõrvutamise kavatsuslikust musikaalsusest. Selle tulemusena paljunevad denotatsioonid, mis ei tulene märgi iseäralikust ekspresiiivsusest, vaid temale vastav foneem juhib meid reetlikult mujale (*prévarication*). Nimelt, lugedes omandame tähenduse, mis seisab väljaspool poeedi omapärasest sõnastikku, ja seda teeme kahel moel: tavaliselt — märk-tähendus ja ebataavaliselt märk-märk kui foneem-tähendus.

Sama nähtus esineb ka stsenotekstide² (lubagem endale veel ühe uue termini!) puhul. Sellisest üleskirjutusest, nagu on stsenaarium, omandab lugeja samuti mittetäieliku tähenduse, valides kaht võimalust: tavalist — märk-märk — ja ebataavalist — märk-märk kui kineem-tähendus.

Seega stsenoteksti kuuluva sõna iseloomulikke jooni on rõhutada sõna olemust määravast kolmest aspektist ühte — kineemi. Enesestmõistetavalt on kineemid elementaarsed kujundid, visuaalsed nonaadid, mis tegelikkuses ei esine (või peaaegu ei esine). Pilt sünnib kineemide koordineerimises.

Ja selles peitubki probleemi tuum: need kineemide koordineerimised ei sisalda endas midagi kirjanduslikust tehnikast: neil on oma iseseisev keel, mis toetub kineemide ehk kujundmärkide³ süsteemile, mille kohal tärkab — analoogilisel viisil verbaalsete metakeelte arengule — filmi metakeel. Sellest viimasest räägitakse ikka (vähemalt Itaalias) kui «keelest», mis on analoogiline verbaalsele keelele (kirjanduse, teatri jne keel), ja et isegi seda, mis temas on visuaalset, saab käsitada analoogiliselt kujutavate kunstidega. Sellepärast on filmiteadlase mis tahes analüüs juba algusest peale võlts sel põhjusel, et need, kes analüüsivad, omistavad filmile keele jäljendamise staatuse. Doktriin «filmi spetsiifikast» — mis on saanud populaarseks ainult väljaspool Itaaliat — ei küüni filmi kui täiesti erineva keele mõistmiseni, millel on oma sõltumatu struktuur. See teooria püüab käsitleda filmi spetsiifilise tehnikana (mis tugineb verbaalsele keelele, säherdusele keelele, mis meile, kes me oleme tuimad mitmekesisemate, rafineeritumate ja hüpoteetiliste märkide süsteemide vastu, on keel *tout court*; meile küll, aga mitte semioloogia jaoks). Asi seisneb nimelt selles, et kui verbaalses keeles on kineem ainult üks märgi aspekte, millele muide igapäevases pruugis kõige vähem tähelepanu pööratakse, sest kirjutatud-räägitud sõna osutub ennekõike foneemiks ja grafeemiks, siis filmikeeles on kineem märk *par excellence*. Sellepärast peaks pigem rääkima kujundmärgist (iseseisev ja sõltumatu, sõna ülejäänud kahest komponendist eristatud kineem).

Ent mis asi siis on see visuaalne põhiüksus — kujundmärk — ja mis on «kujundmärkide koordineerimised», milles sünnib pilt? Ka selles küsimuses oleme tavaliselt arutlenud instinktiivselt, kusjuures meil on mõttes seisnud kirjanduse eeskuju, millest oleme kas jonnakalt või ebateadlikult tuletanud analoogia filmi- ja kirjakeele vahel. Me oleme ju analoogia teel samastanud kujundmärgi keelemärgiga, seejärel aga töötanud selle alusel välja isesuguse grammatika, mis on analoogiline — pealiskaudselt, aga omal viisil ka tunnetuslikult — kõnekeele grammatikale. Samuti on meil peas olnud kujundmärgi ähmane idee, mille me samastasime sõnaga. Ent sõna on kas nimisõna, tegusõna, hüüdsõna jne. Leidub põhimõtteliselt nimisõnalisi keeli ja teisi, põhimõtteliselt tegusõnalisi keeli. Idakeeled tuginevad tasakaalule definitsioonide (nimisõnade) ja tegevuste (teigusõnade) vahel jne. Mis on filmikeele nimi-, tegu-, side-, hüüdsõnad? Aga kõigepealt, kas peavad need vältimatult olema, nagu seda nõuavad reeglid ja harjumus? Kui film on teine keel, kas ei või siis selline tundmatu keel juhinduda täiesti erinevatest reeglitest kui need keelereeglid, millega oleme harjunud?

Mis on kujundmärk? Kas fotogramm? Või fotogrammide eriline vältus?

¹ Originaalis on neologism *linsegni* — sõnast *linguaggio* 'keel' ja *signi* 'märgid'. — *Tõlk.*

² Originaalis *sceni-testi*. — *Tõlk.*

³ Originaalis neologism *im-segni* (sõnast *immagine* 'kujund' ja *signi* 'märgid') — *Tõlk.* Vt. ka kogumik «Строение фильма», М, 1985 lk. 244—245. — *Toim.*

Paljurakuline fotogrammide kogum? Fotogrammide rida, mis on tähenduslik ja kestev ajas? See ongi probleem, mis ootab lahendamist. Ja seda ei lahendata niikaua, kuni meil puuduvad vajalikud andmed filmigrammatika koostamiseks. Väide, et kujundmärk või siis filmikeele nonaad on süntakseem, s.t fotogrammide (või nende ühendite?) koordineeritud kogum, oleks meelevaldne otsus. Sama suvaline oleks näiteks väita, et film on täielikult tegusõnaline keel, s.t filmis ei eksisteeri tegusõnadest sõltumatult nimi-, side-, hüüdsõnu, et filmikeele tuum, kujundmärk on järelikult piltide liikumise löik, mille kestus on piiritlematu, mis on vormitu ja magmaline. Siit tekib «magmaline» grammatika, mis oma põhimõttelt tugineb peatükki-dele ja paragrahvidele, mida me ei leia verbaalse keele grammatikatest.

Seevastu pole sugugi meelevaldne väide, et film tugineb märgisüsteemile, mis erineb verbaalsest süsteemist, järelikult, et film on teine keel.

Ometi ei ole see keel teine selles mõttes, nagu bantu keel erineb itaalia keelest (et kõrvutada näitena kaht omavahel raskesti võrreldavat keelt), isegi kui tõlge (ütlemine bantu keelest) eeldab samasugust operatsiooni, mis esineb stsenoteksti puhul (ja teatud kirjandusteoste, näiteks sümbolistide poeesia lugemisel); filmikeel nõuab lugejalt erilist kaasaloomist ja sellesse kuuluvad märgid osalevad kahes ahelas, mis viivad mõtte (*signifié*) juurde. Lisame, et sellisel juhul on tegemist sõnasõnalise tõlkega, kusjuures algtekst asub kõrvalleheküljel. Kui me näeme ühel leheküljel bantu teksti, teisel aga itaaliakeelset, siis märgid, mida me itaalia tekstist leiame (loeme), teevad kahekordse salto, mida võivad jälgida nii komplitseeritud mõtlemismasinad kui ka meie aju. Märgid juhivad tähendusele otse (märk «peopesa» näitab mulle peopesa) ja kaudselt, juhindudes bantu märgist, kusjuures sama sõna käibib erinevas psühhofüüsilises ja kultuurilises maailmas. Loomulikult ei saa lugeja aru bantu märgist, mis on temale surnud täht. Ometi annab ta endale aru, et märgi «peopesa» kaudu osutatud tähendust tuleb avardada, modifitseerida. Mil viisil? Võib-olla isegi ilma selle teadmisetä, vaid paljalt salapärase bantu märgi olemasolu tõttu; juba tunne ise, et tähendust tuleb muuta, põhjustab selle modifikatsiooni. Niisiis, koostöö tõlkija ja lugeja vahel on kahesugune: märk-mõte ja märk-teise (primitiivse) keele märk-mõte.

Tänu sellele kahekordsele kommunikatsioonile ei ole nõnda rõhutatud ja aktiveeritud kineem enam keelemärgi puhas (olgu või avardatud) osa, vaid ta on teise keelesüsteemi märk. Sellepärast ei ole film, kordan veel, sugugi mitte ainult hüpotetiline ja potentsiaalne keel. Siit järeldub, et stsenaariumi märk ei väljenda mitte üksnes (väljaspool vormi) «ühe vormi püüdlust teiseks saada», vaid ta tabab vormi liikumises; see liikumine toimub vabalt ja mitmesugusel viisil nii kirjaniku kui ka temaga kaasaloova ja sümpatiseeriva lugeja kujutluses. Kõik see kulgeb normaalselt kirjanduse vallas ja eeldab ainult nimeliselt teise keele olemasolu (milles vorm realiseerub). Üldkõikuvõttes on see kahe metakeele ja nende vastavate vormide võrdlus.

Stsenaariumi sõna on rööbiti kahte eri struktuuri kuuluv märk selles mõttes, et kahesugune on tähendus, millele see märk viitab; ta kuulub kahte erineva struktuuriga keelde.

Kui kirjanikutöö defineerimisel esineb stsenoteksti märk kui märk, mis viitab «vormile liikumises», «vormile, mis püüab teiseks saada», siis keele avarama ja objektiivsema ala defineerimisel esineb stsenoteksti märk teatud «liikumise struktuuri mõtet» väljendava märgina, s.t märgina sellest struktuurist, «mis püüab teiseks saada».

Stsenoteksti märgid on keelelised märgid, mis püüavad saada kujundmärkideks.

Kui asjad on nii, siis milline on stsenaariumi metakeele tüüpiline struktuur? Definiitsiooni järgi on see diakrooniline. Veel parem on kasutada siinkohal terminit, mis strukturalismi süü läbi mõningast kriisi üle elab (eriti oma traditsioonilises versioonis, mida näiteks kasutavad mitmed Itaalia rühmitused), Murdocki terminit: puhas ja ehtne protsess. Ent see on omapärane protsess, kuna siin pole tegemist mingi evolutsiooniga, üleminekuga staadiumist A staadiumi B, vaid puhta, elementaarse dü-

naamikaga, püüdega, mis viib ühe stiilstruktuuri, jutustuse struktuuri juurest teise stiilstruktuuri, filmi struktuuri juurde, ja asja sügavamalt haarates, ühe keelesüsteemi juurest teise juurde.

Dünaamiline, aga ilma funktsioonita «struktuur» hiilib kõrvale evolutsiooni (stsenoteksti) seadustest; ta on objekt, mis kattub täielikult struktuuri juba traditsioonilise mõiste ja «protsessi» kriitilise mõiste vahelise opositsiooniga. Murdock ja Vogt sattusid vastamisi «protsessiga, mis ei kulge», struktuuriga, milles protsess on ta enda struktuuriline tunnus; Lévi-Strauss ei põrganud kokku mitte niivõrd «naiivse filosoofia» väärtustega, mis määravad «suunatud» protsessi, vaid liikumise puhta ja ehtsa taotlusega: autori püüdlusega, kes antud keelestruktuuri mõttele osutades sama struktuuri tüüpiliste märkide abil viitab ühtlasi teise struktuuri märkidele. Seda laadi püüdlus seisab väljaspool kahtlust. See on faktiline nähtus, mida võib jälgida väljaspoolt ja mille tunnistajaks võib olla igaüks. See ei ole hüpoteetiline püüdlus ega naiivselt etteaimatav taotlus. Stsenotekstide süsteemi sünkroonsus eeldab põhilise elemendi diakroonsust ehk (kordame veel) protsessi. Liikumises oleva struktuuri morfoloogilise omapära võime kindlaks teha laboratoorselt.⁴

Minu meelest räägib see kõik vastu Lévi-Straussi väitele, mille järgi ei saa ühel ja samal ajal täpselt defineerida staadiumi A ja staadiumi B (mis on võimalik ainult väljaspoolt, strukturalistlikes kategooriates) ega empiiriliselt kogeda üleminekut ühest staadiumist teise (mis oleks ülemineku mõistmise ainuke tee).

Stsenaariumi «dünaamilise struktuuri» puhul, tema püüdluses saada teise vormi poole pürgivaks vormiks võime suurepäraselt, väljastpoolt ja strukturalismi terminites, defineerida täpselt staadiumi A (stsenaariumi kirjanduslik struktuur) ja staadiumi B (filmi struktuur). Samal ajal võime empiiriliselt kogeda üleminekut ühest struktuurist teise, sest stsenaariumi «struktuur» seda kätkebki, nimelt üleminekut kirjandusstaadiumist filmistaadiumi.

Kui Lévi-Strauss antud juhul eksis ja kui oli õigus Gurvitchil ja ameerika sotsioloogidel, siis tuleb omaks võtta nende viimaste teooria ja konsekventselt arendada meie oma pigem «protsessi» kui «struktuuri» kategooriates.

Lugeda täiesti tavalisel viisil stsenaariumi tähendab kogeda empiiriliselt üleminekut kindlast struktuurist A struktuuri B.

Itaalia keelest tõlkinud
ALEKSANDER KURTNA

⁴ Mulle näib üsna tavalise ja loomulikuna, et autori individuaalsus vastandub süsteemile sellest teist süsteemi konstrueerides. Nagu on tavaline ja loomulik fakt, et inimesed kui oma ajaloo autorid vastandavad end struktuurile, konstrueerides sellest teist struktuuri revolutsiooniliste taotluste läbi, s.t püüdluse läbi struktuuri transformeerida. Neid sõnu kasutades ei ole mul ameerika sotsioloogide kombel mõttes «naturaalsed» ja ontoloogilised väärtused või taotlused. Ma räägin «revolutsioonilisest püüdlusest», mis on olemas nii autoril kui individuaalse stiilisüsteemi loojal, kes vastandab end kohustuslikule grammatilisele süsteemile ja kirjanduslikule argoole, kui ka kõigile inimestele, kes on poliitiliste süsteemide langemise kaasautorid. — *Autor*.

«Jõuludest» ja revolutsioonist

SEP

AIN KAALEP



Mark Soosaar, Enn Säde, Ants Jõgi ja Ain Kaalep «Jõulud Vigalas» võtetel, 1979. aastal.

Mark Soosaar kutsus mu oma filmis osalema telefoni teel. Ma ei oska siia maani päris täpselt seletada, miks ma nõustusin. Ju vist oli sel õhtupoolikul niisugune meeleolu. Tegelikult oli juba paarist lapsepõlvkogemusest selge, et mul näitlejaannet pole, ja mida muud oli oodata sellestki eksperimendist hilises eas: muide ütleski üks sõber, «Jõule Vigalas» vaadat, umbes nõnda, et ta pidas mind siia maani väga mitmeandliseks inimeseks, nüüd on aga tõestatud, et vähemalt üks anne mul kindlasti puudub...

Asja nii olles tuleb mul vist vabandada. Üheks vabanduseks võiks olla mu ammune huvi filmikunsti vastu. Mind on kangesti huvitanud, kuidas filme tehakse, olen ka unistanud filmistsenaariumi kirjutamisest (senised katsed on küll aia taha läinud), ja eriti on mind huvitanud, miks on nii madalal järjel eesti filmikunst. Et veidigi lähemale jõuda mõeldavaile lahendustele, tundus kasulik asja kord vaadata seestpoolt. Teine vabandus oleks umbes selline. Filmirežissöör töötab minu teada teatrilavastajast erinevalt selles mõttes, et ta teeb osatäitjaga, mis

ta ise tahab, inimese enda teadlikkusest või teadmatusest üsna vähe hoolides. Ühesõnaga — kui Mark Soosaar minu näos või olekus leidis midagi enda plaanidesse sobivat, siis on see juba küllaldane argument.

Nii ma siis sattusingi filminäitlejaks! Seltskond oli meeldiv ja vägagi vaimne, kaasa tegid veel niisugused literaadid nagu Jaan Kaplinski, Juhan

Viiding (kes küll lõpuks kõrvale astus), Linnar Priimägi, Gennadi Muravin, Matti Vaga, Omar Volmer, kunstnik Jüri Arrak, kõnelemata pärisnäitlejatest, mu headest tuttavatest Kersti Kreismannist, Evald Aavikust ja Priit Pedaja(se)st. Mark Soosaar oli meelega moodustanud seltskonna, milles elukutselistel oli vähe-

mus! Ma ei oska hõlmavalt hinnata tema

Bezobrazov (Ain Kaalep) ja Laipmann (Jüri Arrak) filmis «Opetaja».

K. Jürgensi fotod





Juhan Viiding parun von Uexküllina Mark Soosaare lühifilmis «Opetaja», mis oli ettevalmistustööks «Jõuludele».

K. Jürgensi foto

eksperimenti tulemust. Ühes mõttes oli tal küll vahest kergem. Ta ei olnud oma stsenaariumis erilist tähelepanu pööranud dialoogile ja andis võtetel osalistele suure improvisatsioonivabaduse. Sõnakate inimestena olid literaadid sellega muidugi hästi nõus, ja nad said rõõmsalt kõnelda suupärast teksti. Omalt poolt nägin mõnda vaeva parun Budbergi venekeelse tervituskõne koostamisega, mida esitades püüdsin siis oma niigi kehvapoolse hääldusega vene keeles eesti aktsenti asendada saksa omaga (ära jättes palatalisatsiooni); tulemus tegi nalja vähemalt mulle endale. Teiselt poolt tegin aga sellise ilmeka tähelepaneku. Alguses oli stsenaariumis ette nähtud parun Uexküllil saksakeelne dialoog daamiga, paruni osas Juhan Viiding; daami osa proovis kolm eestlannast saksa filoloogi. Mark Soosaar laskis mul kuulata vastavalt kolme linti. Andsin hinnangu daamide hääldusele, üks oli neist tõesti parem kui teised. Mis aga täiesti laitmatu, see oli Juhan Viidingu hääldus. Nali — või õieti asja tuum — on selles, et Juhan on koolis õppinud inglise keelt, saksa keelest pole tal praktiliselt aimugi. (Pärast sai selle osa teatavasti Linnar Priimägi, ise saksa filoloog, näitlejanagi hämmastavalt võimekas mees.)

Teinegi tähelepanek samast sarjast. Priit Pedajas oli üks kohtualuseid talupoegi. Oma osast näis tal olevat selge ettekujutus. Mark Soosaar aga andis ühe võtte eel Priidule sellise korralduse, mis sundis näitleja oma rollikäsituslausa peale peale pöörama. Pealtvaatajana jäin

ma küll õigegi mõttesse. Seda, et rolli «sisse elanud» näitleja suudab otsekohe olla sama meisterlik ka hoopis teistsuguse tõlgenduse puhul, pean imetlusväärseks.

Omamoodi lõbus oli kuulda saada ühe sõduri arvamust. Meile oli lahkesti antud terve rühm Nõukogude armee soldateid, kes siis tsaariväe mundreis kindral Bezobrazovi karistussalklaste osas esinesid. Matti Vaga, kui ma ei eksi, oli see mees, kes ühega neist pikema jutu peale sattus. Selgus, et noormees pidas end ja oma seltsimehi tões ja vaimus selle filmi «õige poole» esindajaiks: nemad võitlesid tema meelet Vene riigi, s.o. sotsialismi eest (nii ta ütleski) mingite mässajate vastu. Muidugi seda siiramalt nad oma osa täitsid, ja filmi huvides ehk oligi see hea!

Jah, ümberkehastumine... Kuivõrd sellele mõistele eespool vihjati ja kuivõrd ma tollal veel seda problemaatikat tähtsaks pidasin, pean tegema veel ühe pisikese märkuse. Mulle tundus, et vähemalt filmis on küll läbi-läbi intellektuaalne teadlikkus kõrgemini koteeritav kui mingi müstiline teiseksaamise püüe. Ise tundsin igatahes, et kui mul täiesti selge oli, missugune ma pean olema ja mispärast just seesugune, tuli mul ka osa rahuldavalt välja.

Eespool oli juttu ka meie filmikunsti madalast järjest. Usun, et Mark Soosaare film režissööri- ja operaatoritöö seisukohast on tähelepanuväärne, ja eriti tunnustatav on, et ta võttis endale mõlemad ülesanded, mis meie tehnika ametust silmas pidades nõudis isegi suurt füüsilist pingutust. Ometi ei pea ma «Jõule Vigalas» mingiks suurfilmiks. Stsenaariumigi enda hooleks võttes pingutas Mark Soosaar ilmselt üle. Tal olid küll mingid aimatavad taotlused suhtuda 1905. aasta revolutsioonisse, vahest isegi revolutsioonisse kui sellisesse üldse kuidagi teistmoodi kui ametlikult ette nähtud ja lubatud, kuid minu arvates ei jõudnud ta sellega õieti kuhugi. Muidugi pidi ta ju olema ettevaatlik. Aga mulle tundub, et peale selle puudus tal ka selge omapoolne kontseptsioon. Ja nii jäi ebaselgeks kogu film. Kas oli midagi valesti? Jumal seda teab, sellele küsimusele vastaku ajaloolane. Nii väga valesti ehk isegi polnud midagi, julgen väita, kui näiteks «Edasis» hiljuti ilmunud Olev

Remsu Juhan Liivi ainelises filmistenaariumis, milles 1905. aasta pilt on lausa räiges vastuolus nende vähestegi teadmistega, mis minul sellest ajast on, kusjuures ma kuidagi ei saa uskuda, et Remsu asjast rohkem teab. (Näiteks kujutab ta bordellide ja viinapoodide rüüstamist mingi rööveda orgiana, kuna see tegelikult oli riigivastane fanaatiline «karskuseaktsioon»: likvideeriti «riiklikke» asutusi!) Mark Soosaare puhul tekkis tunne, et ta on lihtsalt jätnud kasutamata liiga palju materjali, mida pakuvad ajaloo faktid ja mis tema filmile ainult kasuks oleks tulnud, samal ajal oma käe peal tarbetult üht-teist lausa anakronistlikku juurde fantaseerides. See on sama tunne, mis vahel tekib teatris, kui dekoratsioonid-kostüümid tahavad anda mingit «abstraktselt» ajaloopilti, selle asemel et võtta kasutusele autentset ja kättesaadavat ajaloolist materjali, mis alati on kaunim ja kasulikum kui see «abstraktn», väljamõeldu, stiliseeritu.

Kahjuks on vahel veel meie ja maailmakultuuri mõistmiseks vajalikud erinevad skaalad, mida tuleb arvestada just meie mängufilmikunsti hindamisel. Me ei tohi olla liiga kurjad. Aga paratamatult tekib kärsitus: aeg oleks sellelgi loova kultuuri alal teistele rahvastele järele jõuda. Meie kirjandus, kujutav kunst, muusika, arhitektuur on ju ammu maailmatasemel.

«Jõulud Vigalas» võiks olla eelprooviks suurele kaheseerialisele filmile 1905. aasta revolutsiooni ainetel, mis lähtuks «Tõe ja õiguse» kolmandast, minu meelest parimast osast. Lisaks muidugi Mihkel Aitsami ja M. Jüris-soni (Mihkel Martna) mälestusraamatud ja omapoolne ajaloo uurimine *sine ira et studio*. Eestlase pilk meie sajandi suurimatele valuprobleemidele, mille tulemuseks on Tammsaare väga tähtis romaan, peaks pakkuma huvi tervele tänapäevasele maailmale, mis vahepeal vist ka eksistentsialismi naiivsustest on edasi kasvanud ja ehk ei pane sedagi pahaks, et ühe vähetuntud rahva targal kirjanikul talle juba ammu midagi olulist öelda oleks olnud. Kas me suudaksime niisuguse filmiga hakkama saada? Materjal on küll nii hea, et oleks hirmus kahju, kui me selle oma küündimatusega ise ära raiskaksime.

Filmi- Gloobus

OBERHAUSENI FILMIFESTIVALI

traditsioonile panid aluse 1954. aastal Oberhauseni keskkooliõpetajad, eesmärgiga süvendada filmide abil õpilaste teadmisi. Algatusest on nüüd kujunenud üks suuremaid ja ka autoriteetsemaid filmifestivale, kus osalevad nii dokumentaal-, joonis-, nuku- kui ka mängufilmid. Selliseid rahvusvahelisi filmiüritusi korraldatakse veel Krakówis ja Leipzgis.

Oberhauseni festivali deviis «Weg zum Nachbarn» — «Tee naabri juurde» osutab, et filmide abil üritatakse süvendada üksteisemõistmist ja sõprust inimeste vahel, kes elavad erineva poliitilise süsteemiga riikides. Tänavusel, arvult 35. Oberhauseni festivalil 22.—29. aprillini, oli esindatud 30 riiki, teiste hulgas ka sellised vähe tuntud filmimaad nagu Luksemburg ja Sudaan. Valikukomisjonile saadetud 2000 filmist pääses võistleva 87.

Zürii, eesotsas Gruusia Kinoliidu sekretäri Lana Gogoberidzega otsustas autasustada Oberhauseni linna peaaühinnaga Poola dokumentaalfilmi «Päev päeva järel...» (režissöör Irena Kamienska), kus näeme töölistest kaksikõdede saatust ja eluolu Poola praeguses sotsiaalpoliitilises olukorras.

Peale selle autasustati veel seitset filmi:

1. «Kohvipruunid lapsed» (režissöör N. Onwurah, Inglismaa). Dokumentaalfilm näitab euroaafriklaste võitlust oma identiteedi ja õiguste eest Euroopa ühiskonnas. 2. «Koeralihast supp» (režissöör D. Faizijev, Usbekistan). Lühimängufilm kujutab üht rühma noorukeid, kes on hiljuti naasnud Afganistani sõjast; tehes ettevalmistusi pühadeks, raiskavad nad kogu oma raha viinale, kuid süüa on ju ka vaja... 3. «Risttee» (E. Mahdi, Sudaan). Dokumentaalfilm, mis anklüüsib jala-käijate ja liiklusvahendite vahekorda. 4. «Eva, Vicente» (F. Passos, Brasiilia). Dokumentaalfilmis eritletakse sotsiaalset ebavõrdsust Brasiilias. 5. «Tellislipp» (S. Berzinis, Leedu). See tõsielufilm pälvis veel Nordrhein-Westfaleni kultuuriministeeriumi auhinna kui parim poliitiline film. Filmis näeme, milleni viib rahvastevahelisel vaenu õhutav poliitika Nõukogude armees. Siseministeeriumi vägedes teeniv leedulane Arturas Sakalauskas laseb maha oma kaheksa väeosakaaslast, kes on teda enne seda mõnitanud ja sadistlikult alandanud. 6. «Oranz alternatiiv» (M. Dembiński, Poola). Selles dokumentaalfilmis näidatakse noorte organiseeritud liikumist Wrocławis jäädvustamaks tänavajuhtumeid, mis ei ole alati meeltnõõda politseivõimudele. 7. «Pime da mehe ball» (Dore O., Saksamaa LV). See eksperimentaalfilm sai ka Braunschweigeri eksperimentaalfilmi-preemia täiusliku heli ja pildikompositsiooni eest, mis avavat uusi võimalusi filmikunstis.

Oberhauseni filmifestivali konkursifilmide hulgas oli ka Rein Raamatu joonisfilm «Linn».

Olovernese pea

MÖELDES MOÖDUNUD TEATRIHOOAJALE

Nägin Moskvas Peter Brooki «Kirsi-aeda». See oli minu esimene Brook (filmivariandid välja arvatud). Pärast seda pean endale esitama retoorilise küsimuse: kuidas on võimalik, et olen 20 aastat kirjutanud teatrit, nägemata seda, mida tehakse maailmas. . .

*

Maikus oli Tallinnas Eugenio Barba *Odin Teatret*, 1960-70-ndate aastate kuulsamaid eksperimentaalteatreid. Kaks näitlejat, Roberta Carreri ja Torgeir Wethal korraldasid *workshop*'i. Publiku jaoks oli kaasas Carreri monoetendus «Judith», mille tehniline täiuslikkus ja vaimupeenus oli otsekui väljakutseks kehatule-hingetule näitlejale. Pärast selle väikese hapra naise lühikest (etendus kestis tunni ringis) üksiolemist tapetud Olovernese peaga, tunduvad eelmised «Judithid» mõnda aega lahjade ja lobi-sevatena.

«Teater on fiktsioon, nägemus,» kirjutab Barba. Tema teatri «Judith» on nägemus tapmise patust. Ei mingit huvi selle vastu (nagu «Judithi» tõlgendamisel tavaliselt), mis Judith Olovernese laagrisse läks ja suure väejuhi pea maha raius. Tähtis on, et see väike naine selle suure veretöö tegi ja seda uuesti läbi elab. Et Judith kannab terve elu endaga kaasas Olovernese pead, mis isegi seotud ja läbitorgatud silmadega näeb. Kaks kaunist juuksekammi muutuvad Judithi käes kord lilledeks ja liblikaks, kord hundihammasteks. Aga ta muutub ka ise: kord on ta väga ilus, kord väga inetu. Niisugune on inimene. Kannatus ja süütunne ei too lunastust, seda mõrva ei anna Judith endale iialgi andeks.

*

Merle Karusoo, kes Pirgu mõisas oma dokumentaalset teatrit edasi teeb, lavastas sel hooajal veel ühe päeviku. Pealkiri on «Haigete laste vanemad». Eelmise, «Aruande» eriline traagiline kirkus

LILIAN VELLERAND

sündis päeviku kirjutaja, Siberisse viidud maanase mõttemaailmast, milles leidus mitu sooja, helget meenutust noorusajast. «Haigete laste vanemate» Ema mõtetes valitseb lootusetu süngus. Tema jäi siia ja elas «eduka ja eesrindliku» naise elu. «Et normaalseks peetu kord aastate pärast tunnistatakse kuritegelikuks, see tühistab suurema osa tema elust, aitab aga lõpuni mõtlema õppida,» kirjutab lavastuse puhul noor kriitik. Ja tõesti, lavastus näib kohtuprotsessina nende üle, kes ajaga kaasa läksid. Selle 5-aastase mõistusega neiu ema oli õpetaja — ei enamat. Aga lugu ise, nagu lavastaja seda serveerib, kujuneb pihtimuseks, kahetsuseks, süü ülestunnistamiseks. See ei ole dürrenmattlik kollektiivse süü suhteliselt turvaline tunne, millega elab too naine. See on seesama Olovernese pea, millest hetkekski lahti ei saa. Põlvkonna süü, mida igaüks omal viisil, ainult üksi enda jaoks teadvustab ja mis meenutab: vanemate patud nuheldakse laste kätte. Samast põlvkonnast vaataja kokkupuutepunktid selle naise elulooga on valusad, kuid lõpunimõtlemitulemused vaevalt nii maksimalistlikud kui noorel kriitikul, kes ise seda aega läbi elanud ei ole. Etendus on sirgjooneliselt halastamatu. Seda rõhutab ka Silvia Laidla rollitõlgendus. Paradoksaalsem, mitmetähenduslikum on etenduse esimehe pool, ema ja lapse dialoog. Katrin Saukas mängib täiskasvanud lapsukest sellise veenvuse ja esteetilise köitvusega, et hakkad tema haiguses nägema inimolendi protesti täiskasvanuks saamise vastu, nende valikuvõimaluste vastu, mis avanevad «suurte» elus.

M. Karusoo «Haigete laste vanemad» (lavastaja Merle Karusoo). Ema — Silvia Laidla, Tütar — Katrin Saukas.

P. Lauritsa foto



Nagu tavaliselt on Karusoo lavastus täpne ja intensiivne, a ja s t u tõde avav. Nagu Mikivergi on ta nüüd juba aastaid tegelenud rahva eneseteadvuse äratamisega, aga teinud seda lõikavamalt, sotsioloogi armutusega. «Haigete laste vanemad» on nii tuntavalt Karusoo nägemus asjadest ja ajast, et prototüübi kui reaalse inimesega võib siin vähe ühist olla.

*

Möödunud hooaeg lõhkus meie ajaloomäluteatri pühaliku harduse. Juba Noorsooteatri «Kuning Herman I» (1987) lubas endale tavalisest kergemat tooni ja «kerglasemat suhtumist», kui K. Kilvet asetas ajaloolise dokumendi naljadega rahvatükki. Tõelise murranguna aga näivad oma mõju- ja kujutamislaadi poolest D. Pownalli «Meistriklass» Noorsooteatris (lavastaja R. Allabert) ja R. Saluri «Minek» Soome Rahvusteatris (lavastaja M. Unt).

Meie ja hiljuti Tallinnas külas olnud soome «Meistriklassi» võrdlus on üsna

D. Pownalli «Meistriklass» Noorsooteatris (lavastaja Rudolf Allabert). Stalin — Tõnu Kark, Zdanov — Enn Kraam, Sostakovitš — Kalju Orro, Prokofjev — Eero Sprit.

P. Lauritsa foto

õpetlik. Nende professionaalsem lavastus oli igavam kui meie näitlejate eba-stabiilne improvisatsioon. Jäi mulje, et soomlastel pole suuremat aimu, mis meie riigis tegelikult toimus, et neid see ei puuduta. Nende Stalin on salakaval ja labane tühisus (Pentti Siimes mängis teda sellisena hästi), nende Sostakovitš (Jarno Hiilloskorpi) ja Prokofjev (Leif Wager) väärivad muusikageeniused. Ka väliselt olid heliloojad oma prototüüpidega peaaegu sarnased, Stalin mitte. Meie lavastuses on vastupidi. Aga Tõnu Kargi Stalini väline sarnasus ei takista loomast ka üldistavat, koomilist ja kohutavat koondkuju. Näitleja mängib kunstilise hasardi ja poliitilise vihaga ning loob, mulle tundub, omas žanris midagi niisama suurt, kui oli 60-ndatel Jüri Järveti Claudius. «Meistriklassi» ei tohiks kunstiteosena võrrelda Voldemar Panso «Hamletiga». Aga Kargi pärast ei saa seda ka tegemata jätta. Muidugi oli aeg ja eesti teatri tase teine, aga mõlemale lavastusele on ühine mõjuv hukkamõist ja põlgus totaalse režiimi vastu.

On vaidlustatud Sostakovitši (Kalju Orro, Jüri Aarma) ja Prokofjevi (Eero Sprit) tõlgitsusi, neis olevat liiga vähe isikupärast suurust ja väärikut. Kas



pole aga nii, et Šostakoviči ja Prokofjevi kunstnikuväärikus on teada, see peitub nende muusikas. Seepärast ongi nende nimemärkide kasutamine näidendis omamoodi geniaalne käik. Et nad lavastuses rohkem ärahirmutatud inimesed kui väärikad geeniused on, tuleb üldistusena komöödiale kasuks. Seda tähendusrikkam on hetk, kus need kaks koos klaveri taga selja sirgu ajavad ja Zdanov (Enn Kraam) nende pilli järgi nõrkemiseni tantsu vihub. See on niisama mõjuv kui Stalini isiku saladus, mille Kark oma ande ja sarmiga säilitada suudab.

*

Kui soomlastele võõra aine kunstiks sulatamine «Meistriklassis» neile sellist poliitilist mängulõbu ei pakkunud kui eestlastele, siis töid nad see-eest üle lahe külakostiks oma variandi Saluri «Minekut», mis ka meil hooajasündmuseks osutus. Töötades Soomes võõra näitlejaga võõrale publikule ei kammitsevad Mati Unti pieteeditunne püha aine vastu. Ja sündiski teine tragifarss, eestlase jaoks ehk jubedamgi kui «Meistriklass». Kuigi Saluri näidendis puudub taotluslik irratsionaalsus, on kõik, mis kahe tunni jooksul laval toimub, normaalsele mõistusele vastuvõtmatu absurd. Mikiveri ja Pedajase lavastused rõhutavad olukorra tragismi, Unt selle košmaarsust. Soome kriitika on nimetanud «Minekut» surmatantsuks. Üks stseen annab selleks isegi sõna-sõnalt põhjust. Ühekäeline vene ohvitser (Jukka Puotila) tantsib eesti kooliõpetajannaga (Terhi Panula) ümber surnukirstu valssi ja muusika mängib — «Tule ääres istun mina». Kui väike Priidu, keda ema on otsustanud kodumaale maha jätta, kas ohvitseri inimlikkuse või siis ükskõiksuse või ehk koguni huvi pärast õpetajanna vastu üles leidmata jäetakse ja laps pärast auto lahkumist välja ilmub, ootab teda õpetaja. Seesama õpetajanna, kes äsja kogemata tema saladuse välja lobises. Poiss võtab tal käest kinni ja ütleb: Priidu on siin. Siis astub ta koos noore naisega käsi-käes edasi ja teatab: etendus on läbi. See viitaks nagu Undi suhteliselt leplikumale aja- ja inimesekäsitusele, aga kõlab ka terava vihjena lapse tulevikku: milliste «tantsude» õppimine seisab tema elus ees.

Undi lavastuses peaaegu ei ole poliitikat. Selles košmaaris täidetakse oma rolli nagu halvas unenäos. Peategelane on omavallamees Rass (Pekka Autiovuori), kellele tema juuda-roll pidevalt üle jõu käib. Rass täidab oma osa hüsterialise kohusetundega, milles jääb mõistatamata tegude moraal ja motiiv. Aga seda pole muide pakutud ka elmistes, tõsimeelsetes lavastustes. Nähtavasti peetakse klassiviha rõhutamist aegunuks.

Undi lavastuses mõjus õudusena ka see seik, et vene ohvitser teises vaatuses korraga eesti keelt kõnelema hakkab. Küüditavad sõdurid jutuhoos peielaua taga einet võtmas, Rass perenaist (Marita Nordberg) ja peielist Maalit (Seela Sella) peaaegu ühemõtteliselt embamas, Rassi ja perenaise venna (Risto Aaltonen) maadlus Vana-Priidu kirstu kaanel — selles kõiges on võimatu võimalikkust. Rohkem kui itku olnu kalmul meenutab see lavastus Pirandello näidendi tegelasi, kes endale lavastajat otsivad. Soome kriitika on ansamblile ette heitnud, et igäüks mängib ise võtmes. Antud tõlgenduse juures, arvan, on see täiesti kohane. Sest rolle ei mängi ainsana lapsed, nad on nemad ise. Vanem poeg, kleenuke poisike, kellest võõrsil peab saama perekonnapea, läheb pärast raevupurset rahuliku väärikusega, kott seljas, pikale reisile. Väike-Priidu tuleb rahulikult iseendana, ulatab käe ja toob õpetajanna etendusest välja.

Undi «Mineku» sümbolne irratsionaalsus tõstab teravalt esile «rännuaastate» ebareaalsuse, vägivalda, millel puudub inimhäälestuse-pärane seletus. Soome Rahvusteatri tugeva kunstilise distsipliiniga professionaalid suutsid seda, mida meie teatrid harva suudavad: löid intensiivse ja dünaamilise etenduse, milles pole midagi üleaurust. Kuigi etendus mõnelegi eestlasele ei meeldinud, tundub mulle, et tuues värskust ja vaheldust, oli julge žanrivahetus õige (pealegi autoritruu?). Ükskord tuleb nutt niikuinii järele jätta.

*

T. S. Elioti «Mõrv katedraalis» näis järjena «Musta mandri kasupojale». Tookord esitas Schweitzeri teksti Jaan Tooming ise, seekord laseb ta Canterbury peapiiskoppi Thomas Becketit mängida 71

noorel, esimest aastat teatris töötaval Andres Dvinjaninovil. Mõjuvaimaks tegelaseks lavastuses on Canterbury naiste koor, kelle individualiseeritud ühtsus on hämmastav. Tõestub kõnekoori kunstiline võimalikkus. Just koori (mitte kiusajate ega rüütli) ning Becketi dialog osutub lavastuses tähendusrikkaks. Jääb kõlama Elioti soovmõte, et meie räpane ja lohutu argimaailm valgustuks ja muutuks uueks.

Poeetilise ja religioosse draamana ei anna Elioti teos enamasti niisama lihtsalt ära seletada. Selles väljendab kirjanik ja ka lavastaja emotsiooni, mis hõlmab palju enamat, kui seda on Becketi valmisolek märtrisurmaks.

Samal hooajal lavastas «Ugalas» Anouilh' näidendi «Becket ehk Jumala au» Kalju Komissarov. Miks huvitab see XII sajandil ennast pühakojas mõrvata lasknud piiskopi lugu kaht nii erineva mõtte- ja loomelaadiga režissööri? Vastus on selles, et üks võttis Elioti ja teine Anouilh' näidendi, mitte selles, kuidas Becketit mängis «Vanemuises»

J. Anouilh' «Becket ehk Jumala au» «Ugalas» (lavastaja Kalju Komissarov). Becket — Peeter Tammearu, Kuningas — Andres Lepik.

E. Loidi foto

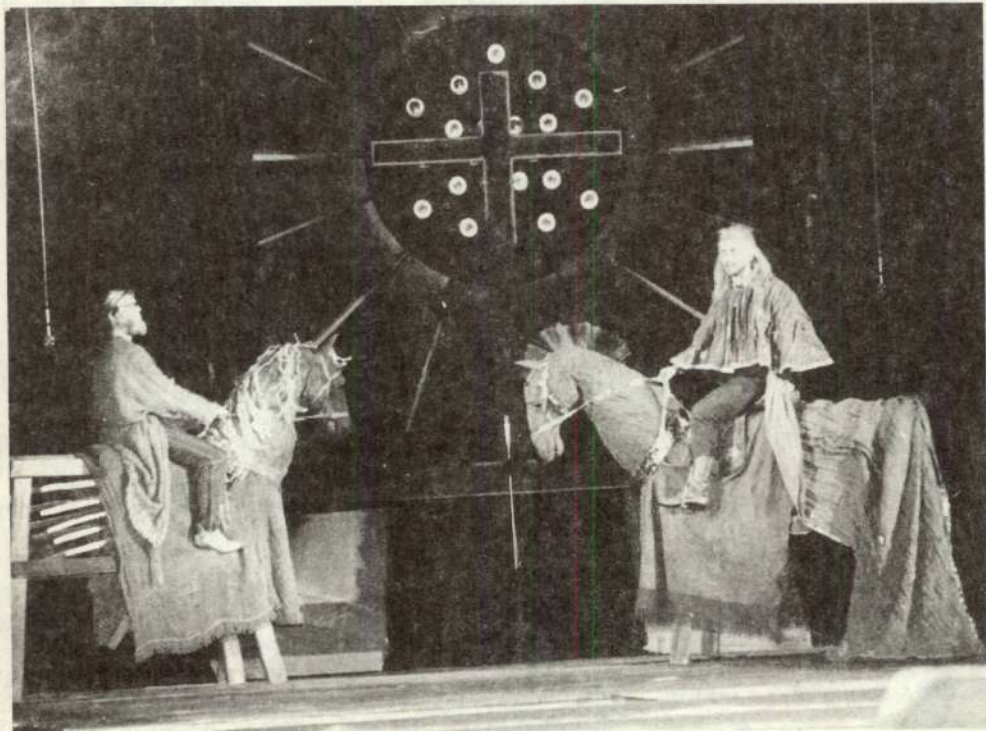
Andres Dvinjaninovi või «Ugalas» Peeter Tammearu.

Võib-olla tundub see liiga suure pretensioonina noortele näitlejatele, aga vaatajal on ju võrdluseks võimalik kujutleda nendes rollides Toomingat ja Komissarovit ennast. Otsustaval hetkel on nad ju mõnigi kord peaosad enda kanda võtnud. Teinuks nad seda ka seekord (kas või teksti maha lugedes), oleks tegemist päris erakordse teatrisündmusega.

See, et Tooming ja Komissarov oma «koguduse» niiviisi hooletusse on jätnud, on vist iseloomulik 80-ndate aastate teatritele. Režissöörid, kes 60-ndatel, 70-ndatel endast rohkem kui kõik andsid, teevad küpsete kunstnikena rahulikult oma tööd. Kui neil oleks vääriline järelkasv, kes ennast nüüd niisama jäägitult annaksid, võiksid «vanakesed» puhata. Aga jäägitu eneseandmine (ka näitlejate hulgas) on saanud anakronismiks, ja seepärast kuivab kokku ka «kogudus», kes ootab «hingekarjaselt» tema enda elavat mõtet ja sõna.

*

Möödunud oktoobris külastas meid 1960—70-ndatest maailmakuulus «Bread and Puppet» teater. Mulle tundub, et häda ei ole mitte selles, et nemad





T. S. Elioti «Mõrv katedraalis» «Vanemuise» teatris (lavastaja Jaan Tooming). Stseen lavastusest, vasakult kolmas Becket — Andres Dvinjaninov, ees kummargil naiste koor.

U. Laumetsa foto

hiljaks jäid, vaid selles, et me sedagi hilja tulnud kunsti ei mõistnud. Et vaimukat primitivismi pidasime primitiivsuseks ja meie jaoks vägagi aktuaalset poliitilist sõnumit ei osanud lugeda ainult seepärast, et see esitati harjumatus vormis.

Aga tänavateatrit on sel suvel palju nähtud. Juba vööra inimese lausutud tere on omamoodi *happening*, juba see, kui huilgava miilitsaauto järel sõidab kiirabi, tekitab sünge vaatamängu aimuse. Ühel päeval nägin «Moskva» kohviku ees järgmist elavat pilti. Rühm noorukeid marssis sõjaväeliste käskluste järgi ja tegi sõjakalt drilli: püsti-pikali, püsti-pikali. Siis marssisid nad «Kodulinna» majja ja kutsusid kõiki lastekaitseüritusele.

Mai-juuni vahetusel külastas Tallinna Toulouse'i tänavateater «Royal de Luxe». Kes Raekoja platsile hiljaks jäi, ei näinud mitte midagi. Need, kes ees pinkidel püsti seisis, rääkisid, et oleval väga huvitav.

Linnahalli mitmekülgsem vaateväli oli ka juba hõivatud, kui kohale jõudsin. Roniti kõikjale, kuhu ronida andis, sest inimrõngas mänguplatsi ümber oli pilgule läbitungimatu. Juba enne, kui orkester mängima hakkas, kõlkus kõrgel kraana nokas puuriga mingi inimesele lähe-

dane karvane olevus. Kui korraldajad (meie omad) vihaste hõigetega inimrõngasse avause raiusid, sõitis mänguplatsile põlev auto, juht roolis ja taga rüütel musta lipuga. Auto järel sulgus ring kohe, ja mis ringis toimuma hakkas, võis saamatu hilireja ainult aimata. Kostasid ebamäärased võitlushelid ja üle peade välkusid madjakad. Siis hakkas õhku tõusma värvilisi pritsmeid ja seebimulle. Orkestrimehed lõhkusid supitaldrikuid ja võib-olla ka pille. Lõpuks hakkas ajama hirmsa haisuga musta tossu ja must rüütel sõitis linnahalli trepi-alusesse tagasi. Tema järel kiirabi. Etenus oli läbi ja rahvas läks laiali.

Selge pilt.

Lisaks levis jutt, et öösel olevat ka kohalik improvisatsioon edukalt töötanud: prantslaste teatrilt olevat ära aetud autokastitais kraami...

Praegu, juuli algul esinevad Raekoja platsil rahvaste folklooriansamlid. Rahvast on hõredalt. Tänapäev tõmbab rohkem kui juured.

*

Märtsi jäi eesti teatri selle hooaja suurimaid elamusi. Mängiti Mrožeki 73

«Emigrante»: «Vanalinna Stúdio» ja Moskva stuudio «Tšelovek» etendusi Draamateatri väikeses saalis peaaegu järjest.

Eesti lava on haaranud mängimata jäänud absurdidramaturgia buum (mitmekordselt Beckett, Pinter, Genet jt). Mängitakse neid autoreid vahel veel uudusekrambiga või vastupidi, vanas karakteritegemise teatris kinni olles. Olukord eesti teatris meenutab pisut «Tango» peategelase Arturi mässu vanade kommete ja väärtuste vägivaldse elustamise kaudu. Kas pole ka Noorsooteatri «Tangos» pisut lavastaja Undi eneseparoodiat? Eneseparoodiat selles mõttes, et 60-ndatest pärit Unt ei anna siin armu omaenda romantiliselt revolutsioonilisele põlvkonnale. Igatahes on selge, et näidendit pole võetud lihtsalt moe pärast. Just enne Mrožekit tõi Unt lavale Genet' «Toatüdrukud», milles justkui puudus see autori ja lavastaja enesestmõistetav mõtteühtsus, mis «Tangos» peaks olemas olema.

Pean tunnistama, et pole «Tangot» näinud, aga kõik klapih, eks ole?

S. Mrožeki «Tango» Noorsooteatris (lavastaja Mati Unt). Artur — Andrus Vaarik, Stomil — Andres Ots.

P. Lauritsa foto

Ajakirja järgmises numbris räägitakse Mrožeki-lavastustest pikemalt, siis panakse ka mu oletused paika.

Kümme aastat pärast «Tangot» kirjutatud «Emigrandid», mis oma elulähedase realismiga tähistab Mrožeki loomingus uut etappi, sobib hästi jälle Mikk Mikiveri vaimu- ja väljenduslaadiga. See vaikne keskendumine inimesele, mida noorem kriitika on nimetanud «kunagi elujõulise psühholoogilise realismi restauratsiooniks», on Mikiveri režissuurile siiski midagi arengulist ja uut. Seda pingeliselt mediteerivat, kaetud ja peent inimesevaatlust ei saa päris ühte patta panna teatriga, mida tehti ja mida tegi Mikiveri ise 20—25 aastat tagasi. Hästi paistis selle laadi omapära silma Moskva stuudio emotsionaalsema ja naturalistlikuma etenduse kõrval.

Jäi mulje, et moskvalastele oli tähtsam rõhutada kahe koos elava mehe, poliitilise ja majandusliku emigrandi isikulisi erinevusi, et kujundiks kasvatada ja elamus saada nende vahelise lõhe võimalikust ületamisest rahvusliku kokkukuuluvuse ja inimliku seltsi vajaduse pinnal. Mikiveri lavastuses näis tähtsam olevat miski muu. Hakkas kõlama Mrožeki paradoksaalne mõte, et lõpuks võib pöörduda kõik iseenda vastandiks. Üks





detail, mis osutab Moskva ja Tallinna lavastuste erinevusele. Moskva «Emigrantides» võis intelligendil olla tööpooldest valmis terve raamatu käsikiri, vähemalt oli tal patakas täiskirjutatud paberit. Roman Baskinil on kohvrast võtta vaid paar hõreda kirjaga lehekkest. Baskini intelligendi AA intellektuaalne pretensioon näib lõpuks niisama viljatu kui ennast tööga tapva mustatöölise XX (Ain Lutsepp) unistus oma majast ja kogu külale korraldatud uhkest peost. Aga inimesed on mõlemad. Ootamatult avalduvate vaistude, tunnete ja mõtteviisiga inimesed, keda on väga huvitav jälgida.

*

Ja lõpuks pihtimuse korras.

Brooki-elamus oli ületamatu ja tekitas niisiis selle isikliku süütunde, mis sünnib teadmisesest, et pimedast ja kurdist peast oled rääkinud nägemisest ja kuulmisest.

Mis oli selles lavastuses minu jaoks erilist? Oli ju ka neid, kes ütlesid, et seal ei olnud midagi uut ja et «meie oma oli parem».

Minu jaoks on teatri mõte selles, et ta õpetab elu nägema uute silmadega.

Need «uued silmad» sain ma näiteks kunagi Grotowski teatris. Aga see oli midagi muud. Näitleja tehniline virtuoslikkus näis seal teenivat ülesannet avada inimelu arhetüüpilised situatsioonid. Pärast etendust Grotowski juures tundus näiteks portfelliga mees naeruväärne. Korraga olid naeruväärsed kõik konventsioonid, kõik need tuhandet pisiasjad, millega oma elus nii harjunud oleme.

Pärast kohtumist Brooki teatriga näib naeruväärne näitleja, kes ei mängi «allpool kaela» (Lauteri terminoloogiast) ja inimene, kes ei tunnista või ei märkagi vaistude osa elus. Aga otse traagiline hakkab paistma see inimene, kellel puudub kultuuri- ja vabaduseharjumus. Just see vabaduse enesestmõistetavus ja määr, millega elas laval see rahvusvahelisest näiteseltskonnast komplekteeritud trupp, vapustas.

Brook on kirjutanud ja rääkinud palju tõelisest või ehedast elust laval. Nüüd arvan, et mõistsin, mis see tema puhul on. See pole muud, kui balansseerimine pooluste vahel, lõpmatud teisenemised ja muutumised iseenda vastandiks, pidev piiride avardumise võimalus. Ja teadmine või äratundmine, et inimlik eksistentsis on kaks suurt kategooriat: elu ja surm. Šapiro «Kirsiaias» valitses kunagi laval katastroofielne eufooria. Brooki «Kirsiaias» tantsitakse surma palge ees elutantsu. Rütmid on loomulikud, elujanused, inimene on puutumatu — stiliseerimata, ideologiseerimata, kärpimata. Ja seda kõike vankumatu kunstilise distsipliini piirides. Ning ikka see tasakaalustav poo- 75

luslikkus: Varja jõuline vitaalsus ja Gajevi (Erland Josephson!) liigutav abitus, Anja naiselik küpsus ja Trofimovi küpsematus, Ranevskaja (Natasha Parry) peen ja Lopahhini olemata jäänud lastetuba.

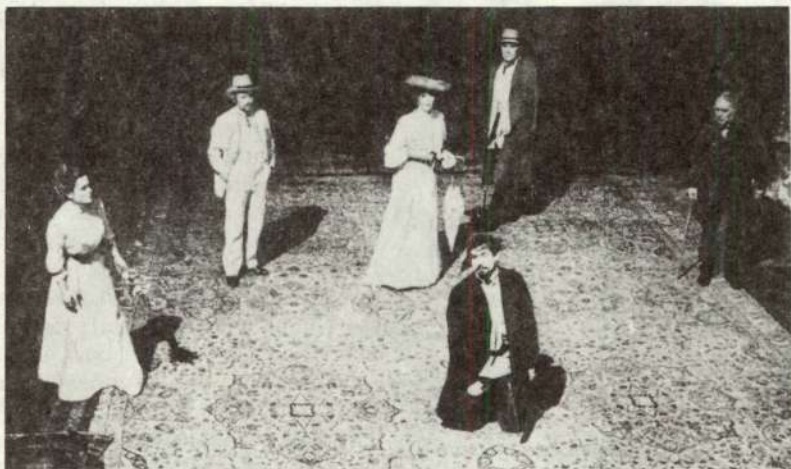
Nii nagu Bergmani «Preili Julie's», nii ka Brooki «Kirsiaias» paistsid silma meie kompleksid. Meil on ju kombeks mitte rõhutada Jeani või Lopahhini päritolu, tausta, et me jumala pärast ei satuks sotsiologiseerima. Bergman või Brook ei sotsiologiseeri, neile on sotsiaalne taust üks noid tegureid, mis kujundavad inimese psüühikat ja saatust. Aga ainult üks tegureist ja keerulisel kujul. Bergmani Julie läheb surma oma natuuri ja tõrkeid ületamata, Brooki Ameerika-variandi Lopahhin ja Varja ei saa kokku, kuigi neid igas mõttes teineteise poole tõmbab, sest Lopahhin ise ei tunne oma saladust.

Kummitavad Brooki «Kirsiaia» kaks lõppu. Gajev ja Ranevskaja lahkumas mööda pikka käiku, nii et võime neile kaua järele vaadata. Ja Firss, kes sureb tugi toolis. Esimeses on diskreetse inimliku läheduse ja lastetubade kaduvuse hõngu. Teises sureb lihtsalt üks inimene, sest et ta on surelik.

Brook kõneleb kõike seda, mida kõneles inimese kohta Tšehhov oma surma eel. Diagnoos on niisama täpne ja kaine, võib-olla kainem, kui on harjutud vene lavadel nägema.

Üeldes, et teatrietendusest jääb ainult vahetu elamus, ainult selle elamusega seotud konkreetne kogemus, annab Brook nagu õiguse igale subjektiivsele kogemusele.

Minu «Kirsiaia» kogemuses oli midagi, mis elu väärtustab ja äratuntud süüd leevendab.



A. Tšehhovi «Kirsiaed» (lavastaja Peter Brook, Prantsuse variant). Stseen lavastusest.

Eesti muusikud Kanadas

S TP (7)

AVO HIRVESOO

Autor soovitab kõigil asjahuvilistel eelkõige lugeda kaheosalist koguteost «Eestlased Kanadas» (I 1975, II 1985). Mõlemad köited sisaldavad häid ülevaateid ka muusikaelust. Kuna aga see võimalus valdaval osal lugejaist praegu veel puudub, üritagem siiski sooritada esialgu põgus ülevend eestlaste muusikaelust Kanadas.

Kasutan seejuures osalt nimetatud koguteoste andmeid, aga ka infot, mida on õnnestunud hankida eestikeelsete ajalehtede «Vaba Eestlane» (asutatud 1950) ja «Meie Elu» (1949) veergudelt, samuti isiklike kontaktide kaudu.

Kuigi esimesi eestlasi Kanadas on teada juba möödunud sajandi lõpust, pole see maa olnud väljarändeks kaugelki nii populaarne kui USA või idakaar. Ka Lõuna-Ameerika regioon ja Austraalia olid veel meie sajandi algupoolel märksa meelitavamad. Aga just Kanada oli tookord suhteliselt asustamata ja püüdis sisserännet igati soodustada. Juba 1865. aastal väideti Kanada riigimaade aruandes, et «asunik on meie maa-le palju tähtsam kui maa ise». Tohutud metsa- ja preeriaalad olid veel inimtühjad ja paarsada tuhat Kanada indiaanlastki elasid hajunuina idast läände, enam kui 6000 km laiusel alal ookeanist ookeanini. Vaba maa külgetõmme kasvaski järjest, sh ka eestlastele. Esimesed seitse eestlaste asundust hakkasid tekkima Albertas eelmise sajandi lõpuaastail ja kosusid tasapisi. Tähtsa koha omandasid seejuures ühistud ja seltskondlik tegevus. Rajati seltsimaju.

Väljarändamine jätkus ka Eesti Vabariigist, eriti pärast 1924 alanud esimest majanduskriisi. Lahkus isegi mitmeid muusikuid, eriti orkestrante, sest teatrite rahakotid olid kokku kuivanud. Palju neist Kanadas kanda kinnitas, pole teada.

Eestlaste suurem laine siirdus Kanadasse siiski alles pärast II maailmasõda. 1944. aasta sügisel Rootsi saabunud pagesid siit hirmust tookordse Rootsi valitsuse «püüdlikult sõbraliku idapoliitika» tulemusel, mille häbiväärseimaks ilminguks oli 167 balti põgeniku välja-

andmine Nõukogude Liidule 1945. aasta novembris. Algasid uued meeleheitereisid üle ookeani, nn viikingireisid. Seda ei suutnud esialgu peatada ka Rootsi peaministri Dage Erlanderi kinnitus, et edaspidi «Rootsi valitsus ükskõik millises rahvusvahelises olukorras ei anna Rootsis viibivaid poliitilisi põgenikke mõnele võõrale riigile välja». Viie aasta jooksul pages Rootsist Kanadasse ülekoormatud väikelaevadel ikkagi ühtekokku u 1300 inimest, sh üsna palju muusikuid. Rootsist «pageti» Kanadasse ka legaalsel teel, s.o suudeti saada sissesõiduviiisa. Seda siiski alles 1949. aastast alates, siis, kui ajaleht «Välis-Eesti» (25. I) teatas kõigile, et «Kanada väravad on paokil».

Paokile läksid nad ka Saksamaa laagrite elanikele. Enne seda peeti lausa fantastilisi plaane. Kavandati põgenike linnriike Kesk-Euroopa maade piirialadele. Pärnu mees, insener Aleksander Kinmere aga nägi detailideni läbitöötatud kavas ette eesti sõjapõgenike massilist ümberasumist just Kanada tühermaadele. Kava sisaldas veenvat kalkulatsiooni: 30 000 eestlaste ülalpidamine laagris maksis okupatsioonivõimudele 25 miljonit dollarit aastas. Selle rahaga saanuks põgenikud üle vee transportida ja jatkunuks ka asustuskuludeks. Plaan tundus liiga fantastiline ja jäeti kõrvale. Kuid ometi oskas vaadata tulevikku: Torontost sai kompaktsemaid eestlaste keskusi välismaal.

Kanadasse saabus eestlasi põhiliselt Rootsist, Taanist, Inglismaalt, Belgiast, Prantsusmaalt ja Saksamaalt. Algul siirduti Montreali kui kõige euroopalikumasse Kanada linna. Peagi ilmnesisid siinsed probleemid. Raskusi oli töö leidmisel. Kakskeelne linn tingis põgenikelt kahe uue keele samaaegset omandamist. Ja nii ei jäänudki siia kauaks pidama. Kui 1949/50 asutati Torontos eestikeelset ajalehed, hakkas nende ümber ja ka õhutusel eestlasi sinna valguma. Mõne aasta möödudes olid siin tegevuses juba eesti advokaadid, eesti arstid, eesti poed, eesti pangad ja kõik muu rahvusliku 77

eluolu edendamiseks vaja minev. Arenes ühiskondlik tegevus, kirjandus- ja kunstielu, anti kontserte ja teatrietendusi. Torontost sai peagi eestlaste pealinn Kanadas. 50. aastate lõpuks hinnati eestlaste koguarvuks siin 10 000. Montreali jäi neid paari tuhande ringis, vähemal arvul Hamiltoni ja selle ümbrusse (ca 500), Vancouverisse (ca 600), Winnipegi (ca 200), Calgarysse (ca 100).

Muusikaelu algas siingi kooride tekkimise ja seltskondlike kooskäimistega. Need olid tol ajal tähelepanu äratavad ka teiste rahvuste silmis, kuna Kanadas endas euroopalik muusikaelu peaaegu puudus. Veel nüüdki võime tõdeda, et see maa pole oluliselt rikastanud maailma oma muusikatippudega — nagu näiteks naaber USA. Pärast II maailmasõda oli siin vaid paar sümfooniaorkestrit, ooperiteatrid suuremates keskustes koosnesid juhuslikest truppidest. Nii oli Kanadasse jõudnud eestlastest muusikutele tööpöld konkurentsivaba ja seda asuti ohtrasti harima. Kõigepealt tekkis arvukalt mitmesuguseid erastuudiodid. Oma klaveristuudiod avasid Aino Kurg, Stella Kerson, Olga Nurk-Määri, Talvi Jaldre, Asta Mitt, Reet Leppik, Aino Valdin ja Inglismaalt saabunud Dagmar Kokker-Murakas. Vokaalkunstistuudiod olid Arno Niitofil, Helmi Betlemil ja Irene Loosbergil (kes peagi lahkus USA-sse). Kuigi stuudiote õpilaskonna enamiku moodustasid kanadalased ja teistest rahvustest lapsed, said seal oskusi ka pagulaseestlaste järglased. Kodus ja Saksamaal katkenud haridus-

teega eesti noored jätkasid õpinguid kohalikes konservatooriumides ja ülikoolides.

Koos elujärje stabiliseerumisega ja jõukuse kasvuga loodi mitmesuguseid keskorganisatsioone. Algul käidi koos Soome Majas. 1954 alustati Torontosse oma maja soetamist. 1960. aasta kevadel omandatigi 101 000 dollari eest vana koolimaja, mis ühiskondlikus korras remonditi ja avati sama aasta 10. septembril. Kolme aasta pärast valmis juurdeehitus, milles oli kohvik, 600 kohaga aula ja klassiruumid täienduskoolidele. Eesti Majas toimuvad praegugi kooriharjutused, kontserdid ja aktused. Ülekanadalisteks eestlaste suurüritusteks üüritakse aga linnahalli (*Massey Hall*). Seal toimusid juba 1957. aastal I Eesti Päevade massiüritused, kontserdid ja laulupidu.

Pärast Eesti Maja valmimist loodi selle juurde eesti kunstikeskus, mille ülesandeks sai sidemete tihendamine eestlastest kunstiinimestega Kanadas ja mujal. Ka arendas see 1972. aastal asutatud kontserdibüroo vahendusel regulaarselt kontserttegevust: esimesel üritusel 29. X 1972 esines Evi Liivak USA-st. Hiljem on selle soolokavadega esinenud baritonid Avo Kittask ja Inge-mar Korpus, pianistid Hillar Liitoja, Tiiu Haamer, Maa ja Duesberg, Erik Veski, Käbi Laretei (Rootsist), tenor Naan Pöld (Saksamaalt) jpt.

* * *

Kui 1933. aastal asutati Montrealis eesti selts «Koit», võttis siin hoogu isetegevus. Tehti näitemängu, tähistati vabariigi aastapäevi, ajutiselt tegutses segakoor. Sõja päevil seltsi tegevus soikus. Taaselustamist üritati 1948. aastast. Järgmisel aastal elavdas seltsi tegevust Ludvig Juhti külaskäik, samuti esimene Euroopast saabunud ümberasujate laine. Hoogustus koorilaulu harrastus. 1949. aasta sügisel jõudis Saksamaalt siia Roman Toi, kelle eestvõttel sündis Montreali Eesti Naiskoor, millest 1951 kujunes segakoor. 1952 lahkus Roman Toi Torontosse ja segakoor jätkas tööd Adolf Schelleri juhatusel.

1950. ja 1951. aastal asutatakse terve hulk Kanada eestlaste koore. Torontos loodi Eesti Meeskoor (dirigent August Kiillaspea), Eesti Segakoor (Mah-ta Söödör) ja Eesti Naiskoor (Udo Kasemets). Maha ei jäänud ka väiksemad eestlaste keskused. 60. aastate algul läheneb kooride arv juba poole sajale. Nimekamateks on tänaseni Toronto Eesti Meeskoor ja segakoor «Estonia», mis

Kaljo Raid



seonduvad otseselt R. Toi nime ja tegevusega.

Hoogu hakkas võtma ka pillimuusika. 1956 loodi Toronto Eesti Meeskoori saateansambel Uno Kooki juhatusel, mis 1961. aastal iseseisvus «Estonia» orkestriks ja on sellisena tänaseni massiürituste üks keskseid osalisi. 40-liikmeline kollektiiv on olnud vaderiks mitme väiksema venna sünnile Kanadas.

Oluline osa koori- ja orkestrimuusika viljelemisel Kanada eestlaskonnas on olnud arvukatel kogudustel. Omad kollektiivid on Torontos nii Peetri kui ka Vana Andrese kogudusel, kammerlikumat suunda viljeldakse vabakoguduste juures. Viimastel aastatel on esile kerkinud noorte kammerorkester, algul Normann Reintammi, hiljem Viljar Puu juhatusel.

Tagasihoidlikumal kohal on ehk lava-muusika. Seltskondliku üritusena toimus küll 16. II 1969 Eerik Laidsaare «peaaegu nagu-ooperi» «Kõverad teed» etendus Eesti Majas, mille korraldas ja viis läbi segakoor «Leelo». Ka lavastati 1984. aasta ESTO hõlmas Priit Ardna «Kalurineiu», mida etendati mitu korda. Tõsisematest ettevõtmistest pole aga midagi kuuldud olnud.

* * *

Kanada eestlaste muusikaelu keskne kuju on kahtlemata Roman Toi.

Roman Toi sündis 18. juunil 1916 Viljandimaal, Kõo vallamajas. Omandas üldhariduse Viljandis ja Tallinnas Westholmi gümnaasiumis. Öppis 1932—1936 Tallinna Konservatooriumis koorijuhtimist (õpetajaks Tuudur Vettik) ja orelit (August Topman), 1941—1944 aga kompositsiooni (Heino Eller) ja dirigeerimist (Olav Roots). Vahepeale mahub veel neli aastat Tartu Ülikooli õigus-teaduskonda (1936—1940). Sõja-aastatel töötab R. Toi Tallinna ringhäälingus muusikatoimetajana, kommentaatorina ja dirigendina. Dirigeerimises täiendas ennast 1943. aastal Salzburgis Clemens Kraussi suvekursustel. Lahkus koos ringhäälinguga 1944. aasta septembris Saksamaale, kus asutas ja juhatas koore, kirjutas helitöid kooridele ning lõi kaasa Geislingeni Eesti Teatris koormeisterina ja dirigendina. Oli Saksamaal toimunud pagulaslaulupidude initsiaatoreid ja üldjuhte. Emigreeris 1949 Kanadasse. 1953 lõpetas eksternina Chicago ülikooli kompositsiooni erialal. Järgnes kestev ja tulemusrikas töö Toronto Eesti Meeskoori juhina. 1973. aastal asus ennast erialaselt täiendama Montreaux'sse (Šveits), kus oli R. Brechti ja A. Kovasci õpilane ning omandas magistrikraadi

(1975). 1974. aastal kutsuti ta Toronto Kuningliku Konservatooriumi kompositsiooni, dirigeerimise ja üldteooria õppejõuks, kus töötab tänaseni. Paralleelselt täiendas R. Toi ennast Cincinnati (Ohio) ja Toronto ülikooli (dr Mieczyslaw Kolinski ja Samuel Dolin) juures ning kaitses 1977. aastal doktorikraadi («Eesti rahvamuusika. Ajalugu, analüüs ja võrdlevad uuringud»). R. Toi on juhatanud koore Tartus, Tallinnas, Altenstadtis, Geislingenis, Montrealsis ja Torontos, orkestreid Tallinnas, Stuttgartis, Rochesteris, Torontos ja Duluthis, pidanud loenguid ja ettekandeid muusika teemadel, juhatanud kümneid Välis-Eesti laulupidusid, sh kõigi seni toimunud ESTO-de üldlaulupidusid. Ta on kirjutanud artikleid ja arvustusi — ja kõige selle kõrval loonud arvukalt helitöid, mis selles artiklis peavad jääma veel haaramata. Liiga vähe on koduseinad neid seni kuulda saanud. Käesoleva artikli ilmumise ajal peaks lähenema maestro Toi autorikontsert Tallinnas. Loetlegem vaid, et ta loomingusse kuulub Sümfoonia a-moll (1952), kaks sümfoonilist avamängu (1972, 1981), Kontsertsümfoonia (1974), «Sümfooniline ballaad» (1975), «Sümfoonilised prelüüdid» (1980), «Väike sümfoonia» (1981), Orelikontsert (1981), arvukalt kammerteoseid (sh orelile), mees- ja segakoorilaule jne. Kaalukaimateks on vokaalsümfoonilised suurvormid, sh 1967—1987 loodud kantaadid «Suur, on Jumal, su ramm», «Mu laul», «Järv leegib», «Vahimees», «Mängumees», «Korintlastele 1:13», «Sina suudad», «Laudate Deo» ja «Te Deum laudamus».

Roman Toi 70. sünnipäeva järel kirjutab Kaljo Raid («Vaba Eestlane» 29. VIII 1986): «[...] Toi on rahvahelilooja. Keegi muusikakriitikuist ütles kord: «On olemas mitmesuguseid komponiste. Ühed kirjutavad üksnes iseendale, teised jäädvustavad noote paberile kaasheliloojate või nn. asjatundjate tarvis, kolmandad loovad muusikat tarbijale ning kuulajaile». Sinna kolmandasse kategooriasse mahub õnnelikult me juubilargi. Väidetaks veendusime, nautides sünnipäevakontserdil Toi kantaati «Mängumees» — helitöö, mis otse pulbitseb sundimatusest, selgusest ning soojusest. Koorile, solistidele (Avo Kittask, Valve Tali, Liina Lepik) ja pianistile (Charles Kipper), samuti rahvaviisidele, nende sugemetele, aariatele ja retsitatiividele, olid kõik õiged lõngaotsad õigetel aegadel ning kohtadel kätte antud. Tulemus: värvikas, päikesepais-teline ning hubaselt kodune vaip, millest 79



Udo Kasemets

aga ka iga külaline võib rõõmu tunda.

Kolmandaks peatugem hetkeks juubilaril ühe õnnestunuma koorisünnitise ja lapse, õhtu korraldaja segakoori «Estonia» juures. Nii vanuserühmade kui ka repertuaari poolest püsib nimetatud võidutsedes tasakaalu keskpunktis — uusi nägusid ilmub paraja intervalliga koori kauneisse ridadesse.

Kahtlemata on sellist nähtust edustanud Toi taidelise võimekuse kõrval juubilarist maestro positiivne ellusuhtumine ja inspireeriv isiksus. Toi on lauljatele ning esinejatele rohkem kui ainult dirigent, kes aina taktikepiga vehib. Ta on samaaegselt mõistev hinge hooldaja, julgustav kaasatõmbaja ja elukogenud koolmeister. Tabavad ning mänglevad nagu on ta helid, on ka ta sõnasümbolid, mõttekillud, võrdumid, kontrastid ja illustratsioonid.»

Kõik eespool öeldu viitab erakordsele töövõimele ja energiale. Paljuski tänu R. Toile on Kanada eestlaste muusika-

elu ulatunud ka teiste rahvasteni. Ta on lennutanud terveid koore teiste mandritele — nii Euroopasse kui ka Austraaliasse. Teda on jätkunud nõu ja jõuga kõikidesse eestlaste asukohamaadesse üle maailma. Kui kasutada «Helsingin Sanomates» lausutut, on «Tallinnas lauljate kuningas Gustav Ernesaks, väliseestlaste laulukoore valitseb Roman Toi». Need sõnad öeldi pärast 1980. aasta Stockholmi ESTO laulupidu.

* * *

Ajakirja «Mana» 1959. aasta 2. ja 3. number toovad ära Endel Kalami artiklid Kaljo Raidist ja Udo Kasemetsast pealkirjaga «Kaks radikaalset eesti heliloojat». Seal on öeldud: «Uusi perspektiive eesti heliloomingusse on maapaos püüdnud tuua mitmed noored eesti heliloojad. Teerajajana kui ka isikupäraselt väljakujunuina tuleks aga esmaajoones refereerida ülalnimetatuid, kes on suutnud atonaalsuses, polütonaalsuses, polürütmis, 12-tooni tehnikas jne. leida uusi rakendusvahendeid oma loomingu kunstihedal vormilisel kujundamisel.

Mõlema noore helilooja muusikaline areng kulgeb algul samas atmosfääris Tallinnas. See saab tugeva impulsi Westholmi gümnaasiumis õppides, kus lauluõpetajana tegutseb energiline Tuudur Vettik — meie paremaid koorijuhte ja muusikaõpetajaid. [...] Seal pannakse Raid tšellot mängima, mis avab talle uue, müstilise maailma orkestri värvide-kombinatsioonid. Seal avastab Vettik Kasemetsa loomuliku dirigendiande ja annab talle võimalusi kooli orkestri ja koori juhatamiseks, millega pannakse soliidne alus muusika juhtimise alal, mida ta jätkab hiljem Tallinna Konservatooriumis Olav Rootsi juhatusel, kus õpib samal ajal mõnda aega ka Raid.»

Kaljo Raid sündis 4. märtsil 1921 Tallinnas. Oppis Tallinna Konservatooriumis August Karjuse tšelloklassis, O. Rootsi dirigeerimisklassis ja H. Elleri kompositsiooniklassis, mille lõpetas 1944. 1938—1944 mängis tšellot «Estonia» ja ringhäälingu orkestrites. Põgenes 1944 Rootsi, kus õppis Stockholmi ülikoolis filosoofiat ja teoloogiat. 1946 emigreeris USA-sse, kus aastatel 1946—1949 jätkas usuteaduse õppimist (*Newton-Andover Theological School*) ja 1951. aastal kaitses *Bachelor of Divinity* kraadi. Samal ajal täiendas ta ennast ka muusika alal, algul Bostoni sümfooniaorkestri tšellisti Misha Nielandi juures, siis Raya Garbusova meistriklassis Aspenis; kom-

positsiooni alal 1950. aastal Tanglewoodis Bostoni sümfooniaorkestri suvekursustel, kus õpetajaks oli Jacques Iberty. Mõnda aega külastas Aspenis Darius Milhaud' ja Charles Jonesi meistrikursusi. 1949—1953 töötas samaaegselt Minnesota Bethel College'is muusika-teooria, kompositsiooni ja tsello õppejõuna. Alates 1954. aasta lõpust asus elama Kanadasse, kus on Toronto Eesti Baptisti koguduse pastor tänaseni.

Heliloojana on K. Raid erakordselt viljakas. Tal on kaks sümfooniat (1944, 1946), mitu lühemat orkestriteost (Kaks pala, 1941; Humoresk, 1942; Variatsioonid, 1943; *Concerto Grosso*, 1945/50; sümfooniline proloog «XX sajandi Hamlet», 1949; Kontsertvariatsioonid, 1950; Kontsert oboele, fagotile, löökpillidele ja keelpillidele, 1952; Eesti rahvalaulud soolohäälele ja orkestrile, 1954 jt), kümneid kammervorme (sh kaks keelpillikvartetti, kolm klaverisoonati) ansamblitele, keelpillidele, klaverile ja orelile, arvukalt soolo- ja koorilaule.

Esimeseks laiemat tähelepanu pälvinud tööks sai K. Raidile meeskoorilaul «Järv leegib eha paistel», mida 1943. aastal premeeriti Tallinna Meeste- laulu Seltsi lauluvõistlustel ja mis tuli samas ettekandele. Kuid tema kui instrumentalisti pärisosaks on siiski orkester ja ansambel. Suurteks eeskujudeks olid talle siin Eller ja Tubin, kelle mõjusid on tunda ka ta Esimeses sümfoonias. Kodumaa periood ongi K. Raidile paljuskki veel otsingute ajaks, mil ta avastab endale ka Skrjabin, Stravinski, prantslasi ja hispaanlasi. Ka ei jää ta silmapiirilt välja nn uusviinlased, eriti Anton Weberni õrntundlikud kõlapuudutused, mille otsesel mõjul valmisid 1943. aasta suvel «Pisipalad klaverile». Radikaalset suunda jätkab ta ka esimestel pagulasaastatel, millest annab tunnistust «Capriccio nr 1» klaverile, mida Stockholmis esitas O. Roots ja Saksa maal U. Kasemets ja mis võeti vastu üsna poleemiliselt. Järgnevad ridamisi mitmesugused kammervormid, tookord veel harjumatult lühikeste üksikosade helimestena. Neis kõigis on kuulda dissonantside mänglevust, kuigi üldalusel jäädakse tonaalsele pinnasele. Neist kirjutab Eduard Tubin («Stockholms-Tidningen» 1946, nr 2): «Ta loomingu suund — atonaalsus — pole laiemale publikule sageli mõistetav, ent mis Raidi teosed eriliselt meeldivaks teeb, on ta leidlikkus ja hää vormitunne. [...] Võib julgesti öelda, et ta hoolsa ja sihikindla edasitöötamise juures areneb üheks tähele-

panuväärsemaks esindajaks omal alal üldse.» Seda leidsid ka Roots arvestajad. K. Alterberg: «... ta on värskel leidlikkusega helilooja, kasutab rafineeritud klaverikõlasid ning julget harmooniat.» M. Pergament: «Raid tõusis esile motiiviliselt kui ka harmooniliselt leidliku heliloojana. [...] Oleme saanud tõsise põhjuse tema arengu jälgimiseks.»

1946. aasta kevadel valmis K. Raidil 5-osaline Teine sümfoonia («Stockholmi sümfoonia»), kus oluline koht on klaverivärvidel ja lavatagustel puhkpillidel. Kuid samal aastal lahkub ta Rootsist USA-sse, kus peagi ta stiil saab uue ilme. L. Juht hoiatas teda tookord ülemäärase radikalismi eest. K. Raidi loomingu motiivistik muutub siitpeale lihtsamaks, sageneb rahvaviiside intonatsioonide kasutamine, kuigi harmooniasse jääb veel mõneks ajaks püsima «kratsivat kargust». Ta uurib hoolega Alban Bergi ja Béla Bartóki pärandit. 1953. aasta suvel osales K. Raid heliloomingukonverentsil Beemingtonis (USA), kus ta «Väike kvintett» klarneetile ja keelpillidele valitakse 150 töö hulgast 5. kohale. Teos kantakse ette ja saab soodsaid vastukajaid, näiteks «New York Times» arvustajalt H. C. Schönbergilt: «Kvinteti helikeel on tugevalt dissonantne, sisaldab teatud latentset jõudu ja mõningaid huvitavaid bartoklike tehnilisi võtteid. Teoses on tunda individuaalsust.» Edaspidi sagneb ka eesti rahvaviiside kasutamine; ilmuvad rahvalauluseaded, klaveripalade tsükkel «Enne lõikust», rahvalaulud orkestri saatel jt. Mõneks ajaks vaibub loominguline töö seoses uute kohustustega Torontos. Jääb aega ka kogu senitehtu üle mõtisklemiseks. Üks helilooja enda soove 1959. aastast: «Tunnetan praegu muusikat kuidagi õhuliselt kirkastatuna. Tahaksin väga nappide vahenditega palju väljendada. Kuidas see mul õnnestub, on iseasi.»

Võib siiski hinnata, et on suurel määral õnnestunud, eriti meieni jõudnud mõningates kammervormides, nagu «Lacrimosa» H. Elleri mälestuseks või «Canto serioso» A. Karjuse mälestuseks (mõlemad 1970). Viimastel aastatel on K. Raidi tähelepanu keskendunud teisele lemmikule, tsellolole, millega ta on rännanud kõikjale oma missiooniretkedel ja innustanud ühismuusitsemisele, eriti noori. Oma hilisemaid ülevaateid on K. Raid jaganud «Mana» veergudel (1972 nr 39 «Ja hakkasin rääkima teisikeeli»), mõtiskledes igaveste teemade üle, sh ka muusikast. Samas häälestuses on ta hili-

sem helilooming, sh kantaat «Jutustage» mille esitasid Stockholmis 17. V 1982 sealne Eesti Naiskoor (juhatas Harri Kiisk) ja solistid.

* * *

Nii äärmuslikke meetodeid, kui on oma loomingus kasutanud Udo Kase- mets, on teistel eesti heliloojatel seni võimatu leida. Ta ampluaa ulatub järelromantilise ilmega kooritöödest konkreetse ja elektronmuusika valda kuuluvate ulatuslike taustpannoodeni (näit «Cascando»), kus helikõrgustel on vaid teatud määral selle intensiivsust määrav osa, mis on fikseeritav vaid mõõteriistadega, mitte aga noodipaberil.

Udo Kasemets sündis 16. XI 1919 Tallinnas, õppis Tallinna Konservatooriumis 1940—1944 kompositsiooni (H. Eller) ja dirigeerimist (O. Roots). Juhatas samal ajal segakoori «Lauluhõim» ja töötas Gustav Adolfi gümnaasiumis lauluõpetajana. Lahkus 1944 Saksamaale, kus töötas pikemat aega Geislingeni eesti gümnaasiumi lauluõpetajana ja segakoori «Runo» juhina. Jätkas samal ajal õpinguid Stuttgarti Muusikaülikoolis klaveri (Hans Höpfel) ja kompositsiooni (Philipp Mohler) alal, lõpetades 1950. aastal.

Saksamaa perioodi kuuluvad ta esimesed suuremad tööd, kantaadid «Suur on, Jumal, su ramm» ja «Vahimees», mis ka ette kantakse. Neid esitatakse muu hulgas ka Stockholmis O. Rootsi juhatusel, kelle arvates on Kasemets neid, «... kes arvatavasti tarvitab tänapäeva heliloomingus kasutatavaid kompositsioonivõtteid ja omab võime sisse elada ainesse. Kõik need omadused iseloomustavad heliloojat veelgi tugevamini uue kantaadi («Vahimees») puhul.» («Stockholms-Tidningen» 14. II 1951). Ka Eduard Tubin leidis tookord, et «ta teostes puhuvad värsked tuuled ja kohati haaras ta oma kantaadis «Vahimees» ehtsa sümfoonilise arenguga».

Saanud viimasel Saksamaal veedetud suvel «valgustust» 12-tooni tehnika valdas Ernst Křeneku uue muusika kursustel Darmstadtis, muutub U. Kasemetsa kirjaviis radikaalselt. Asunud 1951 Kanadasse, jätkab ta küll pagulaskooride ja ka kanadalaste kooride juhina (Toronto Eesti Naiskoor, *Collegium Musicum Hamiltonianum*, Toronto *Bach Society*, mitmed kirikukoorid), kuid muus tegevuses, sh ka pedagoogitöös Hamiltoni konservatooriumis, saab temast üha enam moodsate voolude eestvõitleja. «Uues kuues» ilmuvad avalikkuse ette ka

bi viidud kuus klaveriprelüüdi «Mediatsioonid», 1952. Teda paelub üha enam erinevate kunstide süntees ja peagi valmib Ella Lukkile pühendatud tantsustseen «Viirastused» Karl Rumori sõnadele (variatsioonid fuuga ja epiloogiga kammerkoosseisule ja deklamaatorile). Idee aluseks on kolm neljahäälset akordi, millest kujundatakse kaks helirida.

Edasi paelub heliloojat kaugemate rahvaste muusikapärand. 1954 valmib tal sari sopranile ja klaverile «1001 öö» muinasjutte ainetel, peagi ka Kanada eskimote muusikapärandile toetuv «Recitatiiv ja Rondino». Selle kõrvale mahub siiski ka eesti rahvaviiside aines tik ja tundelaad. 1955. aastal esitati Torontos tema «Väike reekviem terroriohvrite mälestuseks», mida juhatas autor.

Oige pea köidab U. Kasemets Kanada avalikkuse tähelepanu. Kanada Heliloojate Liidu (*Canadian League of Composers*) ja raadio initsiatiivil lülitatakse ta teoseid kontserdikavadesse (1954 kõlavad «Eesti süit» ja «Poetic Suite»). 12. I 1956 toimub Toronto konservatooriumi saalis ta autorikontsert, mille puhul ajalehe «The Globe and Mail» arvustaja kirjutab: «Udo Kasemetsa muusika on imetlusväärset lihtne ja jõuline, kirjutatud tihedalt ja kokkuvõtvalt. Ta väljendab ennast vaimustava selgusega ilma erilisi vahendeid kulutamata. [...] Kasemets on komponistide komponist, see tähendab, et ta muusika on iseteadev ja üliintellektuaalne.» Temast saab peagi Kanada Heliloojate Liidu liige. Järgnevad mitmed tähelepanu äratanud suurvormid, nagu Viulikontsert (1956), Kaks sümfoonilist laulu Dylan Thomase sõnadele (1956), Sümfooni (1959), Keelpillikvartett (1957), Puhkpillikvintett (1957), Kontsertsonaat klaverikvartetile (1957), Sümfooniline prelüüd (1958) jt.

Peagi kujunes U. Kasemetsast autoriteetsemaid avangardistliku muusika esindajaid Kanadas. Talle esitatakse tellimusi, ta on «Canadian Music Journali» korrespondent rahvusvahelistel muusikapidustustel, ta organiseerib ja viib läbi koos John Beckwithiga rahvusvahelisi avangardistide panelkohtumisi, teda kutsutakse loengutega esinema USA ja Kanada ülikoolidesse, ta korraldab 1968. aastal Toronto tehnikaülikooli juures festivali «Arts and Technology» jne. 1965. aastast on ta «Isaacs Gallery» kontsertidesarja ja «Mixed Media Concerts» kunstiline juht, 1967. aastast perioodilise väljaande «Canavangard» toimetaja jne. Teenete eest Kanada

avangardistliku muusika elavdamisel anti talle 1967 «Canada Arts Councili» auhind.

1983. aasta detsembris toimus U. Kasemetsa klaveriteose «Earthspin» esiettekanne Torontos. «Vaba Eestlane» (6. XII 1983) toob vastukajasisi, kus muuhulgas on öeldud, et helilooja on «... tegevuseta olnud viimaste aastate jooksul. Sünnilt eestlasel Udo Kasemetsal on siiski kuulsus kui avangardistil, kuna ta on üks vähestest kanadalastest, kes võttis omaks radikaalse esteedi John Cage'i ja tema õpilaste vaated kuuekümnendais aastais ja viis neid edasi.» Edasi loome, et teos andnud «... kujutletava akustilise kirjelduse vähehaavalisest pöörlemisest» ja et kasutati kõiki 88 klaveriklahvi. «Pärast 90 minutit lõppes kõik äkilise vaikusega, või sümbolise võttes: Maa kadus «musta auku»».

* * *

Kanada on rikas teistestki eestlastest heliloojatest, kes on tegutsenud niisama edukalt ka muudel muusikaladel.

Nii on siin üsna hästi tuntud Lembit Aveson (Elsa Avesoni noorem vend) — heliloojana, koorijuhina ja organistina; Kristi Allik — heliloojana ja pianistina; Elma Miller-Pilt — helilooja ja kriitikuna.

Lembit Aveson sündis 10. jaanuaril 1925 Tallinnas. Omandanud üldhariduse, õppis ta 1939.—1944. aastani Tallinna Konservatooriumis tšellot (A. Karjus) ja orelit (A. Topman), jätkas samadel aladel 1946—1947 Augsburgi konservatooriumis. Asunud Kanadasse, leidis ta tööd organistina ja koorijuhina, õppides ühtlasi Toronto konservatooriumis orelit (Anthony-Daniel Elliott). Lõpetas 1958 Toronto ülikooli muusikateooria ja kompositsiooni erialal (J. Weinzweig). Täiendas seejärel samas ennast veel paaril aastal muusikaajaloo alal, mille tulemusena valmis kaks uurimust «16.—18. sajandi koorimuusikast» ja «Elisabeth I ning James I aegsest inglise muusikast.» L. Avesoni muusikaline tegevus on suundunud enam Toronto kanadalaste keskele, ta juhatusel töötavad koor «Musica Divina» ja kammerorkester «Musica Viva», kellega ta esineb aeg-ajalt ka eestlastest publikule. Samal ajal on ta helilooming valdavalt eestiaineline, innustudes eeskätt J. Liivi, F. Tuglase, G. Suitsu, M. Underi, B. Kangro jt klassikute pärandist. Kuigi ta kasutab oma loomingus tänapäevaseid kõlakombinatsioone, on see siiski pigem tagasi-

vaatavalt tasakaalukas: vormilt klassikuid jälgiv ja tihti polüfooniat eelistav.

L. Avesoni loomingu lõviosa moodustavad oreliteosed (sh koraaliprelüüdid), soolo- ja koorilaulud. Tähtsal kohal on mitmed vokaalsümfoonilised suurvormid, nagu Magnificat (1988), kaks missat («Missa St. Petri», 1976; «Missa Sancta Trinitatis», 1981) ja kuus kantaati (sh «Nägemus, 1961; «Nii läbisegi joned», 1975; «Jubilate Deo», 1978), tihti üsna suurte koosseisudega. On ka instrumentaalseid vorme, nagu «Aaria ja allegro» sümfooniaorkestrile (1960), Sümfooniline avamäng (1965), Aaria keelpillidele (1976), Puhkpillikvintett (1976) ja pisemaid palu flöödile, viiulile ja klaverile.

Valdav osa L. Avesoni loomingust on ette kantud, mitmed ta koorilaulud on jõudnud pagulaslaulupidude kavadesse.

* * *

Kristi Allik-Mulder esindab aga juba sünnilt uut pagulaseesti heliloomingut — ta sündis 6. veebruaril 1952 Torontos. Õppis lapseeas Talvi Jaldre klaveristudios ja jätkas samal alal 1971.—1975. aastani Toronto ülikoolis (John Charles Poole), täiendas ennast 1972 K. von Bartholdi suvekursustel Edinborough's ja 1973 M. Pinchaud' meistrkursustel Fontainebleau's ning 1974 kompositsiooni alal Nadia Boulanger' juures Pariisis. Mõnda aega täiendas ennast ka džäss-

Irene Loosberg



muusika alal, võttes tunde Oscar Peter-soni stuudios Banffis. 1975 lõpetas ta Torontos ülikooli kompositsiooni alal (Oskar Morawetz, L. Klein, J. Wein-zweig) ja pälvis samal alal 1977. aastal Princetoni ülikooli (USA) juures magist-rikraadi (Claudio Spies, Milton Babbitt) ning 1983 California ülikooli juures dok-torikraadi (R. Lesemann, J. Hopkins). On töötanud nii kontserteeriva pianistina kui ka kontsertmeistrina ning klaveri ja muusikateooria eraõpetajana. 1980—1981 töötas õppejõuna Victoria ülikoolis, 1982. aastast aga *University of West-ern* (Ontario) kompositsiooni ja teooria-õppejõuna.

Väga sümpaatne on läänemaailmas stipendiumide süsteem, millega toeta-takse õpingute ajal noori andeid. Ka eestlaskonnas on asutatud mitu nii-sugust stipendiumifondi. 1976. aastal sai Krista Allik Lellepi-nim stipendiumi magistratöö tegemiseks, milleks oli klaverikontsert. Juba enne olid tal valminud Keelpillikvartett (1974), Kvartett klave-rile, fagotile ja kahele löökpillile (1975), Trio flöödile, viiulile ja vibrafonile (1973), Trio flöödile, klarnetile ja tšel-lose (1976), kaks duot (1973, flöödile ja häälele ning flöödile ja klaverile), mit-meid klaveripalu ja laule.

Suurimaks tööks on K. Allikul seni «Kalevipoja» ainealine kammerooper «Loom. Sword. River» («Kangas. Mõök. Jõgi») P. Suchi libretole, mis tänaseni on veel tervikuna lavastamata (katken-

deid sellest esitati 1984. aasta ESTO-l Torontos, 1983. a aga salvestas teose CBS raadio). Teos valmis 1983 doktori-tööna ja siin on kasutatud ka elektroonilisi kõlasid, samuti eesti rahvalaulu intonatsioone. Eestialeline on ka «Lae-na mulle kannelt» segakoorile ja kam-merorkestrile (1979). K. Alliku tuntu-maid teoseid on «Fragmendid» sümfoo-niaorkestrile, mida on mitmel pool män-gitud.

Läinud aastal katsetas K. Allik avalikkuse ees audiovisuaalse *media*-kavaga, mis sai teoks 14. veebruaril 1988 Torontos. Kahjuks pole aga and-meid eksperimendi tulemustest.

* * *

Vaid paar aastat K. Allikust noorem on Elma Miller-Pilt. Temagi sündis To-rontos 6. augustil 1954, õppis algul klarnetit, seejärel flööti ja teisi puhkpil-le. Lisandusid akordion, viiul, orel ja kla-ver. Toronto ülikoolis spetsialiseerus E. Miller-Pilt kompositsiooni erialale. Selle lõpetas ta 1977. aastal (W. Burzynski, John Beckwith, J. Weinzwieg). 1979 kaitses magistrakraadi (L. Klein). Ekspe-rimenteeris elektronmuusikastuudios (G. Ciamaga) ja osales Stanfordi ülikooli (USA) arvutimuusika seminaril (J. Chrowning, Leonard Smith). On tööta-nud eramuusikaõpetajana ja kaasa löö-nud mitmetes uue muusika ühingutes. 1978—1979 töötas assistendina Toronto ülikoolis. 1979. aastast elab Hamiltonis ja kuulub sealsesse ühingusse «Regio-

Toronto Eesti Segakoor



nal Arts Council»; on tegutsenud arvustajana («Hamilton spectator», «The Silhouette») ja kommentaatorina (*Mc Master* ülikooli raadiojaamas).

Esimene suurem tunnustus E. Miller-Pildi loomingule tuli 1981. aastal. Kanada heliloojate ja kirjanike ühing andis oma auhinna ta «Genesisile» sümfoniaorkestrile. Järgmise suurema tähelepanu pälvis kolmeosaline Kontsert löökpillidele ja orkestrile (1987), mis teenis ka häid arvustusi. Ja aasta hiljem aratas laia huvi tema «Agnesi nõia» (*The Witch of Agnes*), loodud 1983) esiettekanne Toronto Kuningliku Konservatooriumi saalis heliloojate orkestri (*The Composers Orchestra*) poolt, koosseisus: viiola, kontrabass, klarnet, bassklarnet, metsasarv, timpanid, kõrgseta löökpillid.

Elma Miller-Pilt on kirjutanud palju tellimustöid väga mitmesugustele koosseisudele, sh ka kujundusmuusikat. Ta senises loomingus on võrdses arvulises tasakaalus muusika akustilistele instrumentidele ja arvuti- ning elektronmuusika. Suhteliselt vähe on ta kasutanud inimhäält.

Veelgi noorematest vähemalt nimetagem Peeter Tammearu (s 1955), kes 1978 lõpetas Toronto konservatooriumi klaveri alal (Anton Kubelik) ja 1979 kompositsiooni alal (S. Dolin, R. Toi). Mitmed ta helitööd, nagu soololaulud «Kodumaa» (A. Haava) ja «Kas ma Eestit unes näen» (J. Liiv), viitavad ta sügavale huvile oma juurte vastu. Laiemalt tuntuks on ta saanud sonaatidega klaverile (*op 8*) ja viiulile (*op 15*, sonaadi II osas tsitaat rahvalaulust «Kui mina alles noor veel olin»), samuti Klaveritrioga (*op 17*), eriti aga kuueosalise tsükliga Meery Devergnas' sõnadele «Le chant de la Pitie» *op 18* («Laul halastusest», 1980). Neid ja teisi tema töid on kölanud ka väljaspool Kanadat.

* * *

Et üldpilti me kaugetest rahvaskaaslastest veidi täiendada, lisan linnulennulise interpretide loetelu, kelle hulgas palju seni kodumaal tundmatuid nimesid. Alustagem eakamatest.

Helmi Betlem-Niglas-Alvet (s 1910) õppis Tallinna konservatooriumis algul E. Helmanni, seejärel A. Arderi lauluklassis, mille lõpetas 1934. aastal. Tegutses siis kontsert- ja oratooriumilauljana ja lauluõpetajana Tallinna konservatooriumis (1940—1944). Jõudnud 1944 Rootsi, asutas laulustuudio ja esines kirikukontsertidel. Sama tegevust jätkas Kanadas (Torontos), kuhu jõudis 1949.

aastal. H. Betlem on olnud mitme väliseestlasest helilooja laulude esmaesitaja (L. Avesson, H. Duesberg jt), sh ka raadiojaama «Ameerika Hää!» saadetes.

Arno Niitof (s 1904) sai hea vokaalpedagoogilise ettevalmistuse Tartus, Tallinnas ja Belgias, kuid ei suutnudki neid oskusi õieti rakendada, alanud sõda tegi omad korrektiivid. Siiski jõudis ta säravaks täheks üles lennutada ühe õpilase, Andrei Christianseni, et siis üheskoos kodumaalt lahkuda — ja paraku, hääbuda. Mõnda aega tegutses A. Niitof Saksamaal Geislingeni Eesti Teatri juues, rändas siis 1951. aastal Kanadasse (Montreali), kus mõnda aega oli tegev laulupedagoogina ja koorijuhina (1968. aastast juhatas kohalikku Eesti Meeslaulu Seltsi).

Irene Loosberg lõpetas 1956 Toronto Kuningliku Konservatooriumi, mille järel alustas intensiivseid esinemisi ooperi (*Opera Festival Company of Toronto*) ja kontserdilavadel. Ta on laulnud kontraaldi partiisid «Rigolettos», «Figaro pulmas», «Hansu ja Gretes» jt ooperites. Head kriitikad on teeninud ta sooloõhtud, sh New Yorgi *Carnegie Recital Hall*'is, Balti kontserdisarjas Bostonis, Torontos, Montrealis jm. Kõikjal on ta saatjaks olnud D. Kokker. Tihti on I. Loosberg esinenud vokaalsümfoniiliste teoste solistina, aga ka puhteeesti repertuaariga (Tubin, Oja, Lüdig, Avesson jt). Aastaid tegutses Torontos ta laulustuudio.

Bariton Avo Kittask (s 1944) on tuntud nimi Põhja-Ameerika lavadel. Nooruses mängis ta tenorsaksofoni, mille alal omandas 1968. aastal Ann Arboris ka esimese diplomi. Jätkas laulu erialal Toronto ülikoolis, lõpetamise järel 1971 sõitis ennast täiendama Itaaliasse Tito Gobbi juurde. Naasnuna on ta laulnud mitme Kanada ooperiühingu koosseisus («Maskiball», «Falstaff», «Boheem», «Sevilla habemeajaja», «Windsori lõbusad naised» jt). Oli *Cosmopolitan Opera Association*'i asutajaliige ja üks selle abipresidente. Tihedad on A. Kittaski sidemed eesti heliloominguga, mida ta on esitanud paljudel suurüritustel, sh ESTO kontsertidel.

Ingemar Korjus on samuti rahvusvaheliselt tuntud bass-bariton. Hariduse omandas Toronto ülikoolis, kus algul õppis klaverit, siis laulu (Cathy Berberian). Esimene tunnustus tuli talle auhinna Kiwanise lauluvõistluselt 1971. Võttis 1973 osa Viini rahvusvahelisest H. Wolfi nim lauluvõistlusest ja saavutas esikoha. Jäi seejärel mõneks ajaks



Roman Toi



Laulupeo üldjuhina.

Viini ennast täiendama, esines soolokavadega mitmel pool Euroopas. Jätkas siis sama tegevust ka Kanadas ja 1977 pakuti talle esimene ooperiroll («Figaro pulmas»). 1978. aastal määrati I. Korjusele Eesti Kultuurikoondise stipendium, mis võimaldas tal taas valmistuda rahvusvaheliseks võistluseks, seekord Hollandis, kus ta saavutas jälle esikoha. Järgnes Müncheni lauluvõistlus, kus talle antakse kõrgeim eriauhind.

1979—1982 laulis I. Korjus Düsseldorfis ooperis, seejärel naasis Kanadasse, kus töötab Ottava ülikooli laulupedaagoogina. Ta on hinnatud oratooriumilaulja ja solist sümfooniakontsertidel.

Lauljana on Kanada eestlaskonnas tuntud veel Liina Purje ja Anna Tamm-Relyea.

Instrumentalistidest on markantseim 86 Dagmar Kokker, kelle pianismikultuur

on Kanada ühiskonnas kõrgelt hinnatud. Kohe pärast 1953. aastal Inglismaalt ümberasumist asutas ta Montrealis klaveristuudio. Ta sündis 20. II 1910 Tallinnas, lõpetas 1932 Tallinna Konservatooriumi klaveri erialal (H. Mohrfeldt-Viitol). Täiendas ennast seejärel Viinis (H. Höpfel) ja Berliinis (W. Horbowsky). Sõjakeerises sattus Saksa- maale, kust peagi asus Inglismaale. Kõikjal on D. Kokker esinenud solistina ja kõrgetasemelise saatjana.

Pianistidest on edukamad olnud veel

Enn Kuuskne, Tiiu Haamer, Charles Kipper, Linda Küttis, Tiina Mitt-Kreem, Inga Tammsalu-Toi, Ingrid Tärk ja Asta Ballstadt, viiuldajatest Jaak Liivoja. On veel palju menukaid koorijuhte, kelle õlul lasub Kanada ühiskonna muusikalise massikultuuri üks osa. Aga ka kergema žanri viljelejaid, meenutagem kas või juba klassikuks kujunenud Olav Kopvillemi paroodiaid. Kanadas leidsid endale viimse puhkepaiga eesti kunagised nimekad muusikategelased Paul Tammeveski, Anton Kasemets jt.

* * *

Üksikasjaliku Kanada eestlaste muusikaelu vaatlus jäägu tulevikus teha. Teadku kaugelviibijad, et kodustel pole teie töödest kuigi kerge olnud ülevaadet saada. Ja lüngad on seepärast seni paratamatud.

ESIETENDUSED
TEATRITES

2. jaanuar — näarietendus «Sinder-vinder». «Ugala». (D. Ahmetovi, Allan Noormetsa ja E. Nüganeni ühistöö, kunstnik K. Tool.)

10. jaanuar — Euripides, «Bakhandid». Eesti Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev. Tallinna Konservatooriumi lavakunstikateedri 14. lennu kursusetöö.)

21. jaanuar — T. S. Eliot. «Mõrv katedraalis». «Vanemuine». (Lavastaja J. Tooming, kunstnik E. Kittus.)

25. jaanuar — E. O'Neill, «Iha jalakate all». «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur.)

28. jaanuar — W. A. Mozart, «Figaro pulm». «Estonia» ja TRK. (Dirigent V. Pähn, lavastaja N. Kuningas, kunstnik U. Kärbis.)

30. jaanuar — S. Mrožek, «Tango». Noorsooteater. (Lavastaja M. Unt, kunstnikud M. Unt ja P. Koiv.)

4. veebruar — D. Fo, «Selge-Sompus-Tuuline». «Vanalinna Stuudio». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik P. Torga.)

15. veebruar — S. Mrožek, «Emigrandid». «Vanalinna Stuudio». (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik M. Vannas.)

19. veebruar — A. Fugard, «Tee Mekasse», Eesti Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik R. Vanhanen.)

22. veebruar — E. Humperdinck, «Hansuke ja Greteke». «Vanemuine». (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik M. Pottisepp.)

25. veebruar — P. Süskind, «Kontrabass». «Vanalinna Stuudio». (Lavastaja E. Baskin, kunstnik E. Baskin, teostus M. Vannas.)

26. veebruar — R. Kaugver, «Saturnuse lapsed». «Endla». (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)

26. veebruar — H. Pinter, «Tumm teener». Noorsooteater. (Näitlejatund: M. Nurk, H. Toompere (jun). Juhendaja K. Orro, kunstnik J. Vaus.)

3. märts — J. Anouilh, «Seelikuis kindralid». Vene Draamateater. (Lavastaja B. Mihhalov, kunstnik V. Turkin.)

13. märts — E. Ionesco, «Ninasarvik». Nukuteater. (Lavastaja J. Lumiste, kunstnik A. Rõuk.)

13. märts — P. Shaffer, «Amadeus». Rakvere Teater. (Lavastaja Ü. Vilimaa, kunstnik E. Ounapuu.)

18. märts — J. Anouilh, «Becket ehk Jumala au». «Ugala». (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

25. märts — J. Bock, «Viitudaja katusel». «Estonia». (Lavastaja G. Malvius, dirigent J. Alpten, kunstnik E. Renter.)

26. märts — H. Ibsen, «John Gabriel Borkman». «Endla». (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik L. Blumenfeld.)

27. märts — B. Kangro, «Merere vajunud saar». Eesti Draamateater. (Lavastaja L. Peterson, kunstnik L. Blumenfeld.)

27. märts — A. Kivikas—A.-E. Kerge «In corpore». «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik J. Vaus.)

29. märts — J. Svarts, «Punamütsike». Vene Draamateater. (Lavastaja S. Krassman, kunstnik M. Kuurme.)

14. aprill — S. Beckett, «Õnnelikud päevad». Eesti Draamateater. (Rühmatöö: R. Raave, T. Rätsep, J. Viiding, kunstnik M. Kivilo.)

22. aprill — W. B. Yeats, «Laulik Hanrahan». «Vanemuine». («Vanemuise» draamastuudio lõputöö A. Maasiku juhendamisel, J. Toominga abil, kostüümikavandid A. Murdvee.)

23. aprill — B. Thomas—M. Unt, «Charley tädi». «Ugala». (Lavastaja E. Nüganen, kunstnik K. Tool.)

27. aprill — F. Dürrenmatt, «Herakles ja Augeiase tall». Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik A. Andreste. Konservatooriumi lavakunstikateedri 14. lennu diplomilavastus.)

28. aprill — T. Dorst, «Graal» (teine osa näidendist «Tühi maa»). «Vanemuine». («Vanemuise draamastuudio lõpulaustus J. Toominga juhendamisel, kostüümikavandid A. Murdvee.)

29. aprill — R. Lamoureux, «Saatan inimese nahas». Eesti Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik M. Vannas.)

2. mai — T. Yliruusi, «Magamistoad». «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik M. Pottisepp.)

4. mai — «Nostalgia» (E. Tubina, A. Pärdi ja B. Bartoki muusika). «Estonia». (Lavastaja M. Murdmaa, dirigent A. Volmer, kunstnik K.-A. Püüman.)

9. mai — E. Bergman, «Stseenid ühest abielust». Rakvere Teater. (Lavastaja T. Suuman, kunstnik E. Ounapuu.)

12. mai — G. Spiro, «Kanapead». «Endla». (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)

20. mai — L. Razumovskaja, «Aed ilma mullata». «Ugala». (Lavastaja K. Raid, kunstnik I. Agur.)

21. mai — J. Kilty, «Armas luisikaja». Noorsooteater. (Näitlejatund: H.-R. Helenurm, A. Ots, abistanud K. Orro, kunstnik J. Vaus.)

4. juuni — A. Stavitski, «Neli ülekuulamist». «Ugala». (Lavastaja J. Allik, kunstnik I. Agur.)

10. juuni — V. Koržets, «Idakonn». «Ugala». (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik K. Tool.)

ESIETENDUSI
RAADIOTEATRIS

7. jaanuar — L. Raustela, «Muri-Purri surm». (Režissöör A. Relve, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

8. jaanuar — A. Bako/L. Veski, «Printsi papagoi». (Režissöör H. Söerd, muusikaline kujundaja R. Kangro.)

19. jaanuar — H. Ibsen/M. Tuulik, «Rahva vaenlane». (Režissöör H. Kulvere, muusikaline kujundaja E. Sepling.)

19. veebruar — J. Glinski/A. Toikka, «Kuningas». (Režissöör A. Toikka, muusikaline kujundaja L. Saatpalu, ansambel «Pantokraator».)

25. veebruar — A. Liives, «Surnutest räägitakse ainult head». (Režissöör K. Toom, muusikaline kujundaja E. Sepling.)

25. märts — M. Bulgakov/T. Lõhmuste, «Aadam ja Eeva». (Režissöör T. Lõhmuste, muusikalised kujundajad A. Unt ja V. Ernesaks.)

30. märts — V. Raun, «Mandlitor». (Režissöör A. Relve, muusikaline kujundaja T. Teder.)

16. aprill — E. Farjone/H. Söerd, «Kuningatütar tahab kuud kätte saada». (Režissöör H. Söerd, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

27. aprill — K. Lange, «Kartulikäikid ja vaarikakissell». (Režissöör S. Reek, muusikaline kujundaja T. Teder.)

27. mai — K.-P. Wolf, «Klassikokkutulek». (Režissöör H. Saarm, muusikaline kujundaja S. Vahuri.)

22. juuni — V. Arro/M. Tuulik, «Kõrgeim määr». (Režissöör A. Relve, muusikaline kujundaja M. Kõlar.)

25. juuni — E. Laos, «Ma armastan sind, Pisikel». (Režissöör T. Lään, muusikaline kujundaja E. Sepling.)

ESIETENDUSED TELE- TEATRIS

4. veebruar — «Elavad surnud». (Vana jandi instseneerija ja lavastaja T. Kirss, kunstnik Epp Suuroja.)

17. veebruar — P. Schaffer, «Detektiivimäng». (Lavastaja G. Kordemets, kunstnik E. Tamberg.)

25. veebruar — A. Liives, «Missioon». (Lavastaja R. Trass, kunstnik E. Tamberg.)

7. aprill — J. Montvila, «Kohtume alleel». (Lavastaja V. Palm, kunstnik S. Merima.)

28. aprill — T. Teder, «Eluased». (Instseneerija ja lavastaja K. Lepik, kunstnik S. Merima.)

9. juuni — A. Seghers, «Jeanne d'Arci protsess Rouenis 1431 aastal». (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev.)

17. juuni — S. Beckett, «Krappi viimane lint». (Lavastaja J. Pihlak, kunstnik E. Tamberg.)

24. juuni — G. R. Eriksi novelli «Sa pead mulle andestama» ainetel telelavastus «Pärast uste sulgemist». (Instseneerija ja lavastaja T. Kirss.)

30. juuni — T. Vint, «Juhtum seoses A. Trapezi teisikuga». (Instseneerija ja lavastaja A. Kull (TPedI diplomand), kunstnik S. Merima.)

HELILOOJATE LIIDUS

Teisipäevastel töökoosolekutel kuulati uudisloomingust: E. Mägi tsükli «Põllulaulmine» (rahvaluule) sopranile ja klaverile ja «Lapi joigusid» klaverile; H. Rosenvaldi Sümfooniat; V. Kella «Hevimuusikat» klaverile. J. Tamvergi Rapsoodiat nr 2 klaverile ja Divertimenti keelpilliorkestriks; P. Vähi «Tema kõrgeausus Salvador D-le» kammeransamblile ja kantaati «Rikutud nauding»; P. Raigi «Isamaalist avamängu»; «Tallinna marssi» ja 3 pala puhkpilliorkestriks; H. Otsa kontsertsümfooniat «In memoriam»; R. Lätte Väikest süiti kandlele; B. Kõrveri Klaverisonaati; E. Aarne Tšellokontserti nr 3; L. Austeri noorte klaverikontserti «Laste mängud»; G. Tanieli Viulikontserti; H. Rosenvaldi Kontsertiint keelpillidele; M. Kuulbergi «Tutto e aperto» kaheksale (või 16) metsasarvele; V. Ignatjevi 3 lastelaulu.

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

21. jaanuar — J. Tamverk, Rapsoodia nr 1 «Autogramm». Esitajad N. Sakkos, T. Peäske.

10. veebruar — M. Kuulberg,

«Quasi». Esitajad J. Oun, J. Tamverk, «Amor vincit omnia». Esitajad J. Oun, N. Sakkos.

11. mai — E.-S. Tüür, «Lumen et Cantus» (esiettekannes Eestis). Esitajad ERSO, Filharmoonia kammerkoor, dirigent T. Kaljuste.

25. mai — R. Tobias, «Joonase lähetamine» (terviklik esiettekannes). Esitajad ERSO, ER ja TV segakoor, RAT «Estonia» ooperikoor, Filharmoonia kammerkoor, «Ellerheins», R. Viljakainen, U. Tauts, J. Sprogis, A. Poljakov, M. Palm, I. Maidre. Dirigent P. Lilje.

16. juuni — K. Sink, «Kodulaul». Esitajad T. Levald, «Camerata Tallinn».

26. aprillil toimus Raekojas H. Olti autorikontsert, pühendatud ta 60. juubelele. Esinesid T. Maiste, T. Reinau, U. Tauts, E. Kärvet, P. Lassmann, I. Silamäe, Tallinna kammerkoor K. Arengu juhtimisel.

21. mail toimus Raekojas H. Tobias-Duesbergi autorikontsert, pühendatud ta 70. juubelele. Esinesid T. Reinau, A. Auväärt, M. Kärmas, J. Oun, T. Järvi, L. Semper, Tallinna kvartett.

Eelmise kroonika viga: 9. oktoober — L. Sumera 3. sümfonia, dirigent P. Mägi.

ESILINASTUSED KINODES («TALLINNFILM»)

Dokumentaalfilmid

16. jaanuar — «Evald Okas 1988» (stsenarist J. Hain, režissöör P. Puks, helilooja M. Kölar, helioperaator A. Preimann). Kinos «Sõprus».

3. mai — «Kuidas elad, Virumaa?» (stsenarist ja režissöör P. Tooming, operaator P. Ülevain, helioperaator J. Elling). Kinos «Kosmos».

8. mai — «Pärnu — mure ja häbi?!» (stsenarist, režissöör ja helioperaator E. Säde, operaator H. Roosipuu). Kinos «Kajaja».

3. juuni — «Miss Saaremaa» (stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, helioperaatorid O. Alp, M. Jaska ja A. Preimann, helirežissöör M. Otsa). Kinos «Sõprus».

3. juuni — «Sõnum» (stsenarist ja režissöör V. Kuik, operaator E. Oja, helioperaator O. Alp). Kinos «Sõprus».

3. juuni — «Draakoni aasta» (stsenarist, režissöör ja operaator A. Sööt, helilooja E.-S. Tüür, helioperaator J. Elling). Kinos «Pioneer».

26. juuni — «... ja naised» (stsenaristid H. Drui ja E. Oja, režissöör H. Drui, operaator E. Oja, helioperaator I. Garsnek). Kinos «Sõprus».

26. juuni — «Internatsionalismi kursus» (stsenarist ja režissöör A. Vill, operaatorid H. Karu ja

T. Kuzmin, helioperaatorid I. Garsnek ja A. Preimann). Kinos «Sõprus».

26. juuni — «Valimised» (stsenarist ja režissöör H. Aasar, operaatorid P. Ülevain ja A. Vilu, muusika kujundaja H. Eller, helioperaator J. Kartušin). Kinos «Sõprus».

Multifilmid

2. jaanuar — «Linn» (stsenarist ja režissöör R. Raamat, operaatorid A. Ilves ja N. Sarubin, kunstnikud R. Raidme ja E. Mänd, helilooja L. Sumera, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Helios».

13. veebruar — «Linnupüüdja» (stsenarist R. Husnutdinova, režissöör A. Ahi, operaatorid T. Talivee, kunstnikud K. Kivi ja T. Linzbach, helilooja R. Eespere, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Kosmos».

Mängufilmid

23. jaanuar — «Ma pole turist, ma elan siin» (stsenaristid B. Kiis, A. Paling ja P. Urbla, režissöör P. Urbla, operaator M. Mäekivi, kunstnik H. Parkja, helilooja K. Sink, helioperaatorid M. Otsa ja M. Jaska. Osades: L. Ulfsak, M. Kalmel, G. Ränk, L. Mägi, P. Pihlamägi, H. Mandri jt). Kinos «Helios».

3. juuni — «Varastatud kohtumine» (stsenarist M. Zverjeva, režissöör L. Laius, operaator J. Sillart, kunstnik T. Hörak, helilooja L. Sumera, helioperaator J. Elling, Osades: M. Klenskaja, A. Kangur, K. Mikhelson, L. Peterson, T. Pennie, S. Luik, H. Varem, I. Ever, L. Rammo jt). Kinos «Sõprus».

ESILINASTUSED TELE- VISIOONIS («EESTI TELEFILM»)

Mängufilmid

3. ja 4. veebruar — «Lindpriid» (stsenarist ja režissöör V. Karasjov, operaator R. Maran, kunstnik T. Lätt, helilooja V. Tormis, helirežissöör E. Säde. Osades: M. Mikiver, V. Tormis, A. Uksküla, T. Aav, A. Eskola, E. Kerge, A. Lundver, E. Rämmeld, S. Tellik jt).

Dokumentaal- ja populaarteaduslikud filmid

1. jaanuar — «Palmse» (stsenarist, režissöör ja operaator K. Svrgsden, helioperaator K. Kardna).

1. jaanuar — «Elukute disainer» (stsenaristid I. Vets ja E. Nõmberg, režissöör-operaator I. Vets, helioperaator E. Säde).

1. jaanuar — «Uks pilk Betti Alverile» (stsenarist P.-E. Rummo, režissöör-operaator V. Kepp, helioperaator V. Vällik).

8. jaanuar — «Loss» (stsenarist ja režissöör J. Lõhmu, operaator P. Ülevain, helioperaatorid I. Parmas ja M. Otsa).

12. veebruar — «Kiviaid» (stsenarist ja režissöör V. Pohla, operaator K. Svirgsden, helioperaator R. Urm).
21. märts — «Lasteassamblee Sofias» (stsenarist ja režissöör M. Aunaste, operaator A. Razumov, helioperaator J. Vood).
2. aprill — «Kas oskame hoida ühte?» (stsenarist E. Hion, režissöör-operaator M. Pöldre, helilooja A. Mattiisen, helioperaator M. Otsa).
29. aprill — «Suvekaubandus» (stsenarist, režissöör ja operaator M. Pöldre, helioperaator M. Otsa).

1. mai — «Aken Euroopasse» (stsenaristid ja režissöörid M. Mikko ja I. Vigla, operaator E. Putnik, helioperaator V. Lõhmus).
18. mai — «Rägavere» (stsenarist, režissöör ja operaator K. Svirgsden, helioperaator K. Kardna).
28. mai — «Kogu võim...» (stsenarist E. Hion, režissöör I. Lään, operaator E. Putnik, helioperaator R. Urm).

Muusikafilmid

6. jaanuar — «W. A. Mozart — Missa C-duur» (režissöör J. Tallinn, operaatorid M. Kärner ja H. Lipping, helioperaator E. Tomson).
12. veebruar — «Veelune muusika» (stsenarist E. Grensmann, režissöör K. Svirgsden, operaator E. Grensmann, helilooja R. Eespere, helioperaator K. Kardna).
30. aprill — «Laulab Silvi Vrait» (stsenarist ja režissöör T. Lepp, operaator P. Laansalu, kunstnik E. Tamberg, helioperaator J. Ling).

Ado Vabbe kujundas vaid kaks lavastust, kuid tema nimi on läinud kindlalt eesti teatrikunsti ajalukku. Vabbe stenograafia läbi astus eesti teater suure sammu edasi naturalistliku traditsiooni murdmisel kunstiliste lavakujunduste suunas.

1919. aastal etendus Draamateatris O. Wilde'i «Salome». Lavastuse vastu tõusnud tavapärasest suurema huvi tingis juba O. Wilde'i enda irriteeriv käsitlus piiblilegendist, H. Visnapuu uusi vorme kujundav eestikeelne tõlge ja loomulikult ka tollal ühe modernsema kunstniku A. Vabbe kujundus. Uue lavastuse põhiülesandeks saigi tõestada tegudes Draamateatri vaimu uuenemist, oma aja nõuetega kaasakäimist.¹ Aasta tagasi oli J. Semper tundnud muret eesti teatri rutiinse palge pärast, sealhulgas ka teatriskenaariumide osas: «Peetagu meeles, et dekoratsioonikunst peab sammu pidama valitseva kunstist arusaamisega. Et anakronism on, kui ajal, mil maalikunstis ekspressionism valitseb, teatriseinu näeb pärit olevat selle kunstniku pintslist, kes omale ülesandeks on teinud loodust fotografeerida.»² Ja Ado Vabbe oli kahtlemata oma aja kunstnikest sobivaim uut missiooni kandma. Ka Wilde'i teoste rafineeritud atmosfäär, teravdatud situatsioonid, kirgede mäng, teoste põhirõhu asetuse esteetilisusele vastasid täielikult Vabbe loominguga senistele taotlustele — juugendi esteetilisuse vaimu sidumine ekspressionistliku pingestatuse ja futuristliku vormi liikuvusega. Lavastuse ümber oli juba ette loodud nõudlikumat publikut ligimeelitav õhkkond. Lavastust hindaski tollane kriitika eelkõige uue sammu tõttu eesti teatrikujunduses, sest tervikuna jäi «Salome» ikkagi eklektiliseks: P. Pinna lavastus oli realistlik ja K. Menningu realistliku kooliga näitlejadki ei läinud päris kaasa näidendi rütmilis-plastiliste nõudmistega ja eelkõige neid nõudmisi rõhutava lavakujundusega.³ A. Adson kirjeldab Vabbe kujundust: «... Ta oli loobunud täielikult etnograafilisest eksotikast ja idamaisest kirevusest ja opereeris lihtsate suurte pindade ja paari värvi sümboolikaga: must taust sümboliseeris askeesi, mida kannab Johanaan; punane sammal loitva tulevaasiga tipus kirge, millest hõõgub Naraboth, lõkendab Salome, põleb Johanaan (Jumalale), viskleb Herodes; ja kollane tuli samba otsas armukadedust, mis leegitseb Herodiases.»⁴ Juba seegi iseloomustus juhib tähelepanu kujunduse sisulistele väärtustele, lavapildi ja lavastatud teose terviklikkusele ning laiema tähendusega sümbolika sisaldumisele neis mõlemas.

Esimest korda teatrikunsti alal tegutsev Vabbe võttis oma tööd erakordselt tõsiselt, tõsisemalt, kui seda Eesti teatrites varem oldi harjutud nägema.⁵ Enamik reallavastusi kombineeriti ju olemasolevatest dekoratsioonidest, kostüümideki püüti vanadest jääkidest kokku sobitada. Ado Vabbe aga valmistas iga osalise tarvis värvilise kostüümikavandi ja P. Põldroosi mälestuste põhjal käis ka ise teatris vaatamas nende ülespanemist ja valgustamist.⁶ Kuigi Adsoni hinnangut mööda valmis dekoratsioonid ja kostüümid ei küündinud kunstniku kavatsusteni,⁷ oli ometi ka valmis kujundus sündmuseks teatrielus. Praeguseks on sellest säilinud vaid mõned fotod ja kaks kostüümikavandit Teatri- ja Muusikamuseumi kogudes. Tugev loogiline joon, eskiisides kujutatud poosid annavad Herodese ja Herodiasse tegelaskujudele otse tajutava liikumise efekti. Otsest etnograafilist tüüpi ja riituse järgimist küll pole, kuid idamaisust on figuurides ometi rõhutatud. Need eskiisid tuletavad meelde Vabbe mõni aasta varem valminud joonistusi (näiteks «Kompositsiooni figuuride ja hüpnokukuga», dateeritud aastatega 1915—1917, Tartu Kunstimuseumi kogust). Aastail 1914—1917 elas A. Vabbe Moskvas ja Petrogradis. 1917. aastal etendus «Salome» Moskva Kammerteatris Aleksandra Eksteri kujunduses. Eksteri põlvkond esines tollal vene teatrikunsti uuendajana, pöörates tähelepanu lavapildi tinglikkusele ning juba ka siis konstruktivistlikule selgusele, käsitledes keha lava organiseeriva

¹ L. Tormis. Eesti teater 1920—40. Tln, 1978, lk 71.

² J. Semper. Teatrireform. «Mötterännakuid» III. Tln, 1977, lk 24.

³ A. A. Salome «Tallinna Teataja» 28. X 1919. K. A. H. Oskar Wilde'i «Salome». «Päevaleht» 25. X 1919. h — i. «Salome» Draamateatris. «Sotsiaaldemokraat» 28. X 1919.

⁴ A. Adson. Teatriramat. Stockholm, 1958, lk 153.

⁵ L. Tormis. Eesti teater 1920—40, lk 71.

⁶ P. Põldroos, Teel enda ellu. Mälestusi. Tln, 1985 lk. 110.

⁷ A. A. Salome. «Tallinna Teataja» 28. X 1919.



A. Vabbe kostüümikavand O. Wilde'i «Salomele».
Herodes. 1919.

O. Wilde'i «Salome» Draamateatris (lavastaja
P. Pinna), 1919. Herodes — Paul Pinna.

elemendina ja rõhutades seetõttu just kostüümide väljenduslikkust.⁸ Vabbe säilinud eskiisid ja Eksteri kostüümikavandid on väliselt väga sarnased. Vabbe teatrialasesest kirjutisest selgub, et ta oli Moskva teatritega tuttav,⁹ kuid pole küll otseselt säilinud andmeid, kas ta Eksteri kujundust nägi. Eksteri tollaste maalide füüsiliselt tajutatav liikumine, hüpnootiseeriv rütm, näilisel vormitusest tervete vormide väljakoormine jms on ju ka Vabbe tollasele loomingle omane.

1925. aastal kujundas Vabbe oma teise töö teatris — E. Toller'i «Eugen Naeruväärse (Hinkemann)» lavastuse «Vanemuises». Ka see lavastus oli mõeldud «Vanemuise» tõstmiseks kaasaja teatrite tasemele ja siingi vajati Vabbe abistavat kätt kunstnikuna. Seekord esitas Vabbe vaid kavandid, need teostas teatri kunstnik V. Haas ning mäletamist mööda ei viibinud Vabbe ise ei dekoratsioonide ülesseadmise juures ega ka hiljem etendusel. Lavastaja P. Sepp andis lavastuse kavalehel oma kredo ekspressionistlikule draamale lähenemiseks: «Lavastust on käsitletud järgmisel põhimõttel: tänavarahva liikumine on rütmiline, üksikuid massiliikmeid kokkusulatav ühisesse mehaanilisse rütm, kui aga üksik isik massist eraldub, omandab ta individuaalsuse ja reaalsuse. Selles tuleneb ka tänavarahva liikumise ja mängu stiili erinevus muust mängust.» Vabbe järgis pieteeditundega lavastaja juhtnööre ning lavastuse kontseptsiooni. Ka lavakujundus jagunes kaheks erinevaks, isegi vastandlikuks osaks: suured kubofuturistlikud massid ja pinnad tänavastseenides ja suurt lavapilti organiseerimas ning loomuliku valgusega realistlikud detailid loomaks illusiooni tavapärasest interjööri intiiemates, psühholoogilise koega stseenides. Kui kogu lavastuse terviklikkus ja vastandlike stseenide usutavaks mängimine kippus laiali valguma ning eklektiliseks muutuma,¹⁰ siis kujunduse kiidab tollane kriitika üksmeelselt õnnestumiseks ning üsna julgelt ka üheks

⁸ Vt. J. E. Bowlt. Russian stage design, Scenic innovation, 1900—30. «The Mississippi Museum of Art,» 1982, lk 29—32. Париж—Москва, М 1980, lk 62, Г. Коваленко, Александра Экстер. «Творчество» 1987, nr. 10. В. Бернштейн. Вене театрикooli kuldajastu. «Teater. Muusika. Kino» 1988, nr 5.

⁹ A. Vabbe. Maaliline teater. «Murrang» 1921, nr 3/4.

¹⁰ L. Tormis. Eesti teater 1920—40, lk 230—237.

algupärasemaks Eesti laval.¹¹ Ka J. Semper, kes oli ise hästi kursis saksa ekspressionistliku teatriga ning suhtus skeptisega näitejuhipoolsesse kõikehaaravasse modernismipüüdesse, on Vabbe kujundusega rahul nii sisuliselt kui ka vormiliselt küljest: «Esiplaani, otsaga saali ulatuses, võis näha tänava kubo-futuristlikku olemust, selle taga aga, eesriide tõustes, kõige harilikumat interjööri... Ühel pool mehaaniline väliselu... hingetus..., teisel pool hinge interjäär, reaalne traagika...»¹²

Säilinud fotomaterjali põhjal otsustades mõjub üldine lavaorganiseeritus tõe-poleest suurejoonelisena ja efektsena. Originaalidest on Teatri- ja Muusikamuuseumis vaid üks eskiis, mis kontrastidega värvilaikudes, detailse ning siluetjate pindade vastandumisega püüab oma meeleoluga luua ka pildilist tervikut ja on ka korrektno praktiline eskiis vajalike esemetega. Vabbe jätkas «Hinkemanni» kujunduses juba esimeses töös vihjamisi alustatud, sünteesile rajatud lavapildi loomist.

Sündmuseks kujunenud tulemusteni ei jõudnud Vabbe siiski mitte ainult kahe juhuliku praktilise töö läbi. Tema sügavamast kiindumisest teatritemaatika ja -teoreetiliste põhimõtete vastu kõneleb ka 1921. aastal kirjutatud artikkel «Maaliline Teater»¹³. Vabbe tähelepanu ei ole pärvinud mitte ainult efektsed arusaamad teatrist üldse, vaid ka teatrimehhanismide kasutamine, nende täiustamine, sellest tingitud uute võimaluste rakendamine ja nende võimaluste läbi ka sisulise kontseptsiooni teisenemine. Kaasaja teatri arengus ei pääse ta mööda saksa, iseäranis Müncheni teatrist ja K. Lautenschlägerist ning pöördlava efektist, XX sajandi

¹¹ N. A. Ernst Toller: Eugen Naeruväärne (Hinkemann) «Vanemuises». «Agu» 25. IV 1925. J. P e r t. Tartu ja Muusika. «Päevalet» 18. III 1925. J. S e m p e r. «Hinkemanni» lavastus «Vanemuises». «Looming» 1925, nr. 3. J. S c ü h t z. Vaatlusi «Vanemuisest». «Uus Eesti» 5. X 1925.

¹² J. S e m p e r. «Hinkemanni» lavastus «Vanemuises».



A. Vabbe eskiis
«Dekoratiivne motiiv figuuridega».



A. Vabbe eskiis «Seisev tantsijatar».

tuntud teatrimeeeste M. Reinhardti ja G. Craigi mõtteavaldustest. Craigi nõudmised iseseisva (kunstilise!) dekoratsiooni järele, kus teadlik stilisatsioon kujunduses tagaks kogu lavastusele tervikliku meeleolu ja allutaks sellele ka näitlejad lavapildi orgaaniliste koostisosadena, olid ilmselt ka Vabbe stenograafiaalaste põhimõtete aluseks. A. Vabbe kirjutas: «...näitleja oma figuuriga, žestiga liigub maalilises ühtluses — ta on liikuv maaliline osa. Näitlejate hulk esineb eriti maalilise mõjuna . . . Veel rohkem meeleolu tooks aga näitelava jaotus üksikutesse maali-mõju funktsioonidesse, kui heidetakse eemale mõned ebakunstilised töed, kasutades avanevaid võimalusi. Staatileine rahu ja dünaamiline liikumine võimaldaksid lõpmatuseni ulatuvaid vahakordi luua. Kui palju tuleb maalilisel küljel kaasa mõjuda uue teatri stiili tärkamises, nii palju saab teater ennast pühendada laiemale ülesannetele.»¹⁴

Mõju allikad võisid peituda ka praktilises teatris — A. Vabbe Münchenis Ažbè koolis õppimise ajal 1911—1913 tegutses Münchenis ka G. Fuchsi tinglik ekspressionistlik teater. Mõned aastad hiljem Moskvas elades külastas Vabbe Moskva Kunsti-

¹³ A. V a b b e. Maaliline teater.

¹⁴ Sealsamas, lk 55.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 1989
 JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF
 CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTO-
 NIAN S.S.R.

THEATRE

SIGNE PINNA answers (5)

The questions are answered by Signe Pinna-Jürgenthal, actress, daughter of Paul Pinna, the most popular actor through times in Estonia, director, founder of the Estonian professional theatre. She gives us her recollections about the life of her parents, actors Netty and Paul Pinna, recalls her childhood and adolescent dreams of getting into film (in Berlin), her acting career in the Tallinn German Theatre, the Estonia Theatre and the Tallinn Russian Theatre Company in the '30s-'40s. Like thousands of Estonians, Signe Pinna left homeland in September 1944 before the arrival of Soviet troops and has lived in Sweden up to now. In Stockholm S. Pinna was active in the Stockholm Estonian Theatre in Exile for a short time. In 1956 she founded an amateur theatrical group called the Pinna Studio where she was director and actor. After a long silence between the Estonians at home and abroad which had been imposed by Soviet ideologues for decades, this is one of the first longer talks recorded with one of those numerous Estonian theatrical figures who were forced to leave their native land 45 years ago. Interview — M. Visnap.

M. VISNAP. Auditing the big events of the world theatre (29)

The theatre editor M. Visnap gives us her impressions about the 23rd Congress of the International Theatre Institute held in Helsinki, 27 May-June 1989. Thanks to the helpful and obliging Finnish colleagues the Estonian theatrical people were, for the first time, able to attend the ITI Congress with such a big representation (37 people), also taking part in the events of the theatre festival organized during the Congress. Thus the 23rd ITI Congress proved to be a good opportunity for the Estonians of making creative contacts and of representing the Estonian theatre in the work of an international theatre organization. At the moment the Estonian theatre is represented in the ITI through the USSR Committee, the current wide attendance should have been used for taking the first step towards an independent Estonian committee. As this was not taken, one must make good use of the two years until the next congress in Istanbul to openly discuss this issue on the 24th Congress.

L. VELLERAND. Holofernes' head (68)

The theatre critic Lilian Vellerand reflects on the past theatre season against the background of striking impressions (experiences). The choice of productions for the discussion is quite symptoma-

tic of the current state of the Estonian theatre: the gaps in the season are being filled in by guest productions with their professionalism, devotion, originality and freedom of interpretation: *Judith* presented by Odin teatret, R. Saluri's *Leaving* by Helsinki National Theatre, several productions by the Bread and Puppet Theatre, *The Cherry Orchard* by P. Brook. From the Estonian productions the critic singles out M. Karusoo's *The Parents of Sick Children* (the Drama Theatre, M. Karusoo), D. Pownall's *Master Class* (the Youth Theatre, R. Allabert), T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral* (the Vanemuine, J. Tooming), J. Anouilh's *Becket, or, the Honour of God* (the Ugala, K. Komissarov), S. Mrozek's *Tango* (the Youth Theatre, M. Unt) and *The Emigrants* (the Old City Studio, M. Mikiver).

MUSIC

P. VÄHI. The Oriental hour: ancient Indian ritual music (40)

The second instalment in a series devoted to Oriental music makes an historical excursus into the settlement of the Indian territory in the 5th—4th millenium B. C. The various ethnic groups who lived in India at the time have been briefly described. From the standpoint of musical history the creation of the Vedas, ancient literary works, is of importance as the Vedas contained observations about singing, dancing and musical instruments.

Some papers concerning the case of the Tallinn Conservatoire (45)

A verbal and pictorial profile of the Tallinn Conservatoire founded in 1919.

A. HIRVESOO. Estonian musicians in Canada (77)

The first Estonians came to Canada already at the end of the 19th century, emigration continued during the years of the Republic of Estonia, after the depression in 1924. However, a bigger wave of the Estonians reached Canada after the Second World War. The Estonians first settled in Montreal, but after the founding of the Estonian newspapers in Toronto in 1949/50 the Estonians began to flock there, by '50s their number amounted to ca 10,000. Musical life started with the choirs. In the early 1950s the Estonian Male Choir, Mixed Choir and Female Choir in Toronto were founded. One must also note the importance of church choirs. On 10th Sept. 1960 the Estonian House was opened in Toronto.

There is a more detailed discussion about the distinguished Estonian musicians in Canada: the composers Roman Toi, Udo Kasemets, Kaljo Raid, Lembit Aveson, Kristi Allik-Mulder, Elma

Miller-Pilt; the singers Helmi Betlem, Arno Niitof, Irene Loosberg, Avo Kittask, Ingemar Korjus.

CINEMA

P. TOROP. The year of the feature film 1988 (16)

An overview of the feature films released in Estonia last year. To analyse the films the reviewer has three clues: epic, existential, one-levelled (the latter in the context of framing, camera's point of view, editing and approach to the role). Towards the end of the article the reviewer treats separately each of the nine films released last year: *Vernanda* (R. Baskin), *A Happy Childhood* (J. Kolberg), *The Witch* (E. Tust), *I Am Not a Tourist, I Live Here* (P. Urbla), *A Dance around a Steam-Boiler* (P. Simm), *Mermaid Shoals* (O. Neuland), *A Stolen Meeting* (L. Laius), *Doctor Stockmann* (M. Mikiver). The reviewer marks the Estonian feature of 1988 as good.

Theodor Luts' reminiscences III (50)

The last part of reminiscences by the cinematographer and director Theodor Luts (1896—1980) which were first printed in the American

Estonian newspaper *Vaba Eesti Sõna* in 1957. In that part Luts discusses the last films made by him in Estonia: *The Visit of Gustav V Adolf, the King of Sweden to Estonia* (1929), *The Island of Ruhno* (1931), and the first Estonian sound film *The Children of the Sun* (1932).

P. P. PASOLINI. Script as a structure pointing toward another structure (59)

A theoretical treatment by P. P. Pasolini (1922—1975) on the peculiarities of the film script as compared to literary texts.

A. KAALEP. On Christmas and revolution (64)

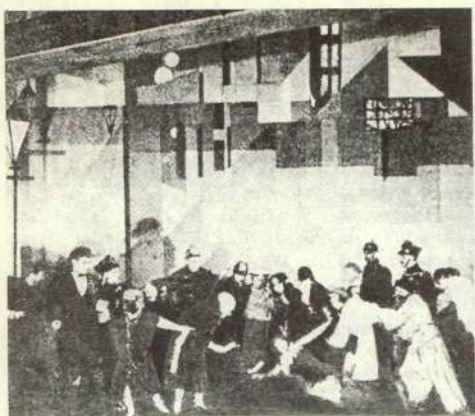
The reflections and recollections by the writer who was cast in the feature *Christmas at Vigala* (directed by Mark Soosaar, 1979) which depicts the events of the so-called 1905 revolution in West Estonia.

MISCELLANEOUS

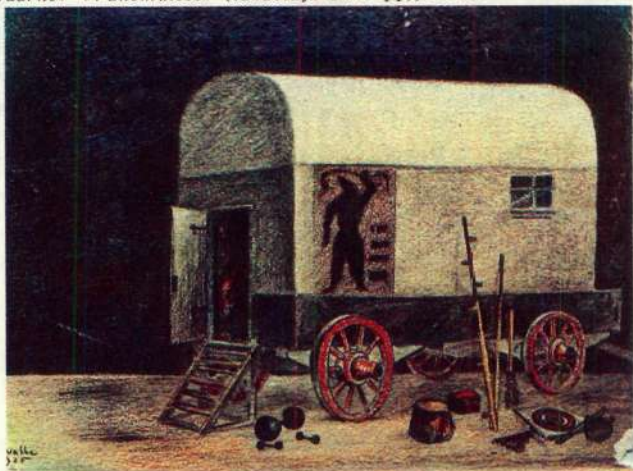
P. TOOMA The leading article (3)

R. VARBLANE. Ado Vabbe and theatre (90)

Art critic Reet Varblane gives a profile of Ado Vabbe (1928—1961), Estonian painter and graphic artist, with an emphasis on his few sets from the 1920s which, under the influence of novel contemporary art trends, differed greatly from the then prevailing realist art.



E. Toller'i «Eugen Naeruväärne» «Vanemuises» (lavastaja P. Sepp), 1925. A. Vabbe lavakujundus.



A. Vabbe eskiis E. Toller'i «Eugen Naeruväärne» (Hinkemann) lavakujundusele. 1925.

teatrit ja Moskva Suurt Teatrit ning pööras etenduste juures teadlikult tähelepanu just kujundusele. «Kui poolik ja võõrastav oli mõju näituseks ühe balleti stseenis Moskva Suures teatris, kus Korovini laialt ja eredalt maalit dekoratsioon oli aset lihtsa mahedavärvilise näitelava pörandalle!»¹⁵

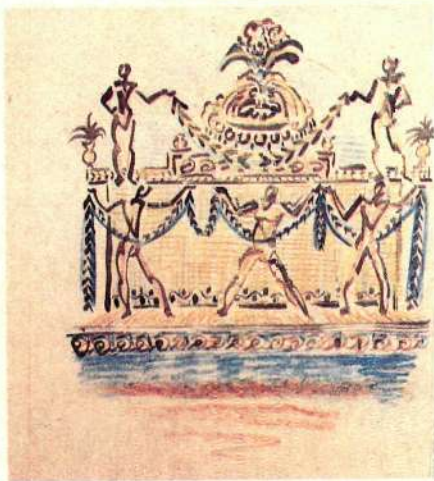
A. Vabbe loomingus on palju, mis annab tunnistust tema teatrilembusest. Tuletagem meelde tema Arlekiine ja Pierrot'sid, «Estonia» teatrit ehtinud suurt pannood, hüpiknukkudega kompositsioone jms. Aga tema loomingust on teada ka ilmselt 20. aastate algul valminud kümmekond eskiisi Donizetti «Armujoojile» (TKM-i depositsioon). Ei ole teada, kas Vabbe on need teinud tellimise peale, mis mingil põhjusel jäi realiseerimata, või oli see lihtsalt huvi, teatritemaatika lembuse väljendus, kuid sisuliselt on need värvilised pliiatsjoonistused lavakujunduse valmis eeltööd. Sellest annab tunnistust nende suhteliselt realistlik laad, pooside ja liikumise ning seeläbi ka tüüpide erinevuse püüdlik ja täpne edasiandmine. Ka kostüümide ning taustdekoratsioonide stilisatsioon on ühtlaselt läbi viidud. Valitud värvinguski kasutas Vabbe tugevaid, raskevõitu värve (lilla, oranž, tumesinine, pruun). Väga vabbelik on aga kohati närviline maaliline joonekäsitlus ja nägude üldistamine munajaks skeemiks. Samade V. Tassa deposiitide seas leidub mitmeid mitte nii kindlalt «Armujoojiga» seostuvaid eskiise. Need on hoopis tugevama abstraktsiooniastmega joonistused — figuurid on siin lähendatud kriipsujukudele, pinnad muutunud ornamentideks, poosid vaheldusrikkamad ning efektsemad, jooned arabesksemad («Dekoraatiivne motiiv figuuridega», «Seisev tantsijatar» jt). Nende suunitlus idamaisele eksootikale kõneleb ilmselt nende loomisest «Salomega» umbes samal ajal.

Ado Vabbe seisib oma loojanatuurilt teatrile, teatraalsusele kõige paremas mõttes väga lähedal. On päris kahju, et teda teatrikunstnikuna nii vähe kasutati.

A. Vabbe «Arlekiin»,
20-ndate algus.



A. Vabbe eskiis Donizetti «Ar-
mujoogile», umb 1920-ndate al-
gus.



A. Vabbe «Dekoratiivne motiiv figuuri-
dega», 20-ndate algus.

A. Vabbe eskiis Donizetti «Armujoogi»
tavakujundusele, 1920-ndate algus.



