

Eesti Kultuuri-
ministeerium,
Eesti Hälloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



10
/ 1990

10/1990

oktoober

IX aastakäik

Esikaanel: Arvo Pärt oktoobris 1985 Viinis pärast järjekordset kontserti

Tagakaanel: Toomas Edur ja Age Oks. Ameerikas kullatud balletipaar.



TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÖNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
ÜLO VILIMAA

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 Tiiksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Pöldmäe ja Mart Siimer, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaak Lõhmus, 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

teater · muusika · kino / 1990

SISUKORD

TEATER

VASTAB TATJANA PEVTSOVA 3

Andres Laasik PÖÖRAB, EI PÜURA (*E. Maripuu «Pöörded» Noorsooteatris*) 33

OLEN TULNUD EESTISSE ÖPPIMA (*Intervjuu E. Maripuuaga*) 35

MARI MÖLDRE — 100
«SELLEL PLIKAL ON ANNET» 47

ELUPÄRG (*Katkendeid M. Möldre avaldamata mälestustest*) 51

EESTI TEATRIKOOLO
MIDA TEHA TEISITI? (*Intervjuu P. Mehistoga*) 62

Ingo Normet 16. LEND ALUSTAB 70

TEATRIGLOOBUS 71

Mihhail Lotman HILISOHTUNE KUNINGLIK COMELOPARD
(«Südaöö» Draamateatris) 78

MUUSIKA

Arno Rohlin OOD PALESTRINALE 12

GARY GRADEN. DIRIGENDIJUTT 28

Toomas Trass MEIE JA HISPAANIA ORELIKULTUURIST 30

Kersti Palm IDRIART-i JÄRELKAJADEST 56

ÜKS VÄGA VANA SELTS (*Laulu- ja mänguselts «Estonia» — 125*) 72

Malle Värk RAHVUSVAHELISTEL KENKURSSIDEL 1990 87

LAULUPEO KROONIKAT 91

KINO

Jüri Talvet HISPAANIA FILM 1980. AASTATEL, LAHEDALT
JA EEMALT 17

Peeter Linnap MURETSEMISEKS ON PÕHJUST (*P. Toominga autori-
filmidest «Hetked», «Fotorõõdo», «Fotomure»*) 42

FILMIGLOOBUS 44

Aune Unt BALLAAD EESTI-AEGSEST MEHEST (*R. ja H. Lintropi
dokumentaalfilmist «Cogito, ergo sum»*) 45

Jaan Paavle TEINE VALGUS (*D. Supini film Arvo Pärdist «Siis sai
õhtu ja sai hommik»*) 82

PERSONA GRATA. RAO HEIDMETS 95

Evald Hermaküla AGA PILTIDE PEAL ON KÕIK TEISTMOODI... 96



Tatjana Pevisova oma "Edas Tallinnas Laiteri"
tinnaval mail 1990.

G. Kuidasoo

VASTAB TATJANA PEVTSOVA

Tallinna ühes urbaniseerunumas rajoonis, kus majast väljudes püüab pilku tikutoosi meenutav «Olümpia», poolpööret tehes aga mitte vähem «modernne» EKP KK hoone, tundub tuba, kus istume, minevikust pärit saarekesena. Ajahambast näritud kapp ja sellel seisev kell, seintel vanaaegsetes raamidest pildid, mis otse kutsuvad end rahulikult ja süvenenult uurima: minu vestluskaaslase isa, tuntud vene näitleja Illarion Pevtsov; tema ema — sajandi esimese kolmandiku kuulus vene näitlejanna Jelizaveta Žihhareva; kunagine abikaasa Jefim Kopeljan, Leningradi lavatäht, üks parimaid Tovstonogovi tähtede ansamblist. Tahtmatult pööran tähelepanu rohketele pühendustele: Veriko Andžaparidzelt («Minu õpetaja, Suure Illarion Pevtsovi ja geniaalse näitlejanna Žihhareva kallile tütrele»), Faina Ranevskajalt («Kallile Tatjana Illarionovnale austusega tema isa ja tema vastu»), Jelena Polevitskajalt («Armsale Tanja Pevtsovale mälestuseks Lizast «Aadlipesas»), Mihhail Tšarjovilt, kelle lapsepõlv oli samuti seotud Reveliga («Tatjana Pevtsovale! «Ta oli seni mu lemmik, kõik mu lootused ma panin ta hella hoole peale» («Lear»)) ... Ja nende hulgas üks — noor ja võluv Tatjana Pevtsova Tallinna Vene Teatri näitlejate seas kaugetel kahekümnendatel aastatel.

Peaaegu kuus aastakümnet lahutavad seda fotot tänasest päevast, ometi pole aastad lisanud Tatjana Pevtsovale soliidisust: tema kergus, liikuvus, kirglikkus, elav huvi kõige uue vastu — kuidagi ei sobi see ettekujutusega soliidisusest, aastatega süvenevast konservatiivsusest. Paberross käes («Belomorkanal!»), seab ta ennast tugitoolis mugavalt sisse, kerib jalad istumise alla (juba lapsepõlves omaseks saanud poos) ja asub meenutama. Tundub, et mitte tema ei eemaldu mälulabürintidesse, vaid tuba täitub mineviku varjudega.

Tatjana Illarionovna, elus on midagi müstilist: kui te pärast ligemale poole sajandi pikkust äraolekut taas Tallinna tulite, sai teie elupaigaks Ants Lauteri nime kandev tänav.

Muidugi. Ei tahaks uskuda, et see on lihtsalt kokkusattumus. Kui ma «pögenesin» mulle kunagi nii armsast, aga äkki võõraks jäänud Leningradist, ei tekkinud mingeid kõhklusid — kui mitte Leningrad, siis loomulikult Tallinn! Ja kuigi olin elanud Tallinnas vaid kolm aastat, sedagi lapseas, neljateistkümne- kuni kuueteistkümneaastasena, oli Eestimaa omaseks saanud. Armastan teda. Riias elasime märksa kauem, ometi ei muutunud ta lähedaseks. Ka eestlase hinge mõistan hoopis paremini kui lätlase oma. Kui olin 60-ndatel aastatel taas Tallinna elama asunud, leidsin kord telefoniraamatut sirvides Lauteri nime ja avastasin, et elame ühes majas. Tänav kandis tookord muidugi teist nime — Imanta. Helistasin talle kohe, Lauter tundis mu ära ja määras kohtamise kohvikus «Moskva». Just siis saabus Kohtla-Järvelt¹ Tallinna Lauteri esimene naine, kunagine Vene Draamateatri näitleja Maria Nilovna Merjanskaja, kes töötas Tallinnas Eesti Vabariigi ajal. Istusime kolmekesi, meenutasime minevikku, kui ta äkki ütles: «Praegu oleks meie Juri viiekümnene.» Jutt oli nende ainsast pojast. Hiljem surnuaias, poja haul, sõnas ta: «Siin kõrval on minu koht» — kuu aja pärast, Merjanskaja matustel, kaevas Ants Mihkelevitš ise hauda. Jah, õigupoolest on see tänav minu jaoks igatpidi seotud Lauteriga, iga päev jalutas ta ümber meie pargi. Kord küsisin temalt, mitu ringi ta teeb. «Kümme,» vastas Lauter «ja üheteistkümnennda — auringi.» Rääkisin talle, et kardan hirmsasti, kui ta mootorrattaga sõidab — ta nägi sel ajal juba halvasti. Tema vastu: «Ma näen üldjoontes.» Mina: «Ärge siis vähemalt kiiresti sõitke!» Tema: «Ega mu oinas üle 40 sisse võtagi.»

¹ Kohtla-Järvel asus 1950-ndatel aastatel teine kutseline vene teater Eestis. Likvideeriti publiku puudusel 1962. a, osa trupist liideti Tallinna omaga. — Toim.

Kord jutustas Lauter, et esmakordselt minu ema kohates — ta sattus proovi ajal teatrisse ja ema oli laval —, tundus talle, nagu pilluksid ema silmad sädemeid...

Hiljem läks Lauter Merjanskajast lahku ja abiellus Erna Villmeriga. See oli imeline, mulle pisut Veera Komissarževskajat meenutav näitleja. 1924. aastal sõitis minu isa meile Tallinna külla, ühtlasi osales ta ka siinse Vene Draamateatri etenduses, ta mängis Leonid Andrejevi näidendis «Mees, kes saab kõrvakiile», L. Tolstoi «Elavas laibas», D. Merežkovski «Pavel I.» Andrejevi näidendis esines Consuella rollis Erna Villmer (mängis seejuures vene keeles), kelle kohta isa hiljem ütles, et tal pole kunagi olnud paremat partnerit ja et oma edu eest on ta suure osas tänu võlgu just Villmeri nüansirikkale ja hingestatud mängule.

Kui jutt juba kord teie isale läks, siis meenub mulle, et oma raamatus «Laiapillatud lehti» kirjutab Rina Zeljonaja Illarion Pevtsovi näitlejatöödest nii: «Küsimusele, kes näitlejatest on mulle jätnud kõige sügavama mulje, vastaksin vast nii — ma ei unusta iial Pevtsovi. Merežkovski «Pavel I.» või Andrejevi «Mehest, kes saab kõrvakiile» on mul meeles iga misantseen, hääletoon, tsaari ja klouni grimmid.»

Jah, neist isa rollidest on saanud legendid. Ent tal oli teisigi huvitavaid näitlejatöid — tsaar Fjodor A. Tolstoi näidendis, keda isa mängis äsja Kunstiteatrist lahku löönud Meierholdiga mõõda Venemaa provintse ringi rännates, või Lear MHAT-2 lavastuses (isa ise polnud selle osatäitmisega küll lõpuni rahul). Aga enamik Aleksandra teatris loodud kujudest! Meenutagem kas või Tundmatut Lermontovi «Maskeraadis».



Noor näitleja Tatjana Pevtsova.

Minu isa lapsepõlveaastad olid seotud Baltikumi, täpsemalt Vilnoga. Reaalkooli õpilasena nägi ta kord külalisetenduste aegu Veera Komissarževskaja mängu, siit sai alguse läbi kogu elu kestnud teatrinõidus. Seejuures oli isal näitlejakutse jaoks ületamatuna näiv puudus — ta koges. Vaid laval olles suutis ta sellest jagu saada. Selline oli ümberkehastumise jõud. Ses mõttes võib isa võrrelda vist ainult teise kuulsa vene näitleja Ostuževiga, kes oli ju kurt. Muuseas, võitluses kogelemisega oli isal palju abi Stanislavski süsteemist.

Lähedased olime me isaga vaid tema elu neljal viimasel aastal, siis kui ma Leningradi tema juurde elama asusin. Selle ajani sõbrustas ta rohkem minu vanema õega, kellega koos nad tol ajal juba Revelist lahkusid. Neil viimaseil aastail nimetas ta mind ikka «Mu Cordelia»... Üks liigutav episood päevist, mil tähistati isa sajandat sünniaastapäeva. Sõitsin Tallinnast Leningradi, peas keerlemas umbes niisugused mõtted: «Mis on tal Hecubast või temast Hecubal...» Nii palju aastaid on möödunud, venelasedki mäletavad teda heal juhul vaid valgekaartlasena filmist «Tšapajev». Pärast pidulikku mälestusõhtut sõitsin järgmisel hommikul Nekropoli, isa hauale ja asusin seda lumest puhastama. Äkki tõttas minu juurde noor miilits ja hüüatas: «Kuidas! Polegi koristatud? Niisugusel päeval!» Ta ruttas minema, tuli peagi tagasi luuaga ja asus mind abistama. Ta oli kuulnud hommikul raadiost mu isale pühendatud saadet. Siis mõtlesin — ta on Hecubale vajalik...

Pöördugem nüüd tagasi Eestimaale... Nägite kindlasti Ants Lauterit tema loomingulises kõrgeas, asus ju «Estonia» täiesti Saksa Teatri kõrval, kus oli ka vene trupi esinemispaik?

Kahjuks mitte. Mäletan väga hästi noort Lauterit, kuid laval ma teda siis ei näinud. Veetsin kõik õhtud emaga teatris. Viimasel ajal käin küll hoopis sagedamini eesti teatrites — Draamateatris, Noorsooteatris — kui Vene teatris. Tõsi küll, ka praegu on mul huvitavam, kui tean näidendit vene keeles — nii vaatasin «Hamletit», «Kolme öde», «Per Gynti» ja sain kõigest aru. Aga kui läksin Noorsooteatrisse «Alati teie Rosat» vaatama ja ei saanud kahe vaatuse jooksul aru, millest Kersti Kreismann, kes oli mind etendusele kutsunud, räägib, siis ütlesin enesele: «Aitab, rohkem ma ei tule.» Loomulikult ei pidanud ma oma sõna ja vaatasin nii «Pilvede värve» kui ka «Vaikuse vallamaja». Ja ehkki kõrvaklapid töötasid võimalt, jäi mõlemast etendusest imeline mulje.

Tahaksin, et te räägiksite pisut rohkem 20. aastate Tallinna vene teatrist. Kusagil on sündinud müüt, mida üksvahe ka aktiivselt levitati, et vene teater tuli Tallinna koos nõukogude võimuga. 20.—30. aastatel eksisteerinud vaid poolprofessionaalne trupp ja külalisesinejad, erinevalt kas või tollestasamast Riia vene teatrist, mis on Läti Vabariigi aegse teatri mantlipärija. Paar aastat tagasi sattusin aga juhuslikult Tallinna antreprenööri Aleksandr Pronikovi arhiivi peale, mida säilitatakse Teatri- ja Muusikamuuseumis, ja avastasin, et Tallinnas tegutses täiesti professionaalne kollektiiv oma kunstilise programmi, trupi ja finantsidega.

Teil on õigus, tolaeagne vene teater on teenimatult unustatud, see oli tõeline professionaalne teater, kus töötasid väga head näitlejad. Muidugi jäi ta milleski alla Riia teatrile, kus oli lausa erakordne tähtede grupp — Vedrinskaja, Roštšina-Insarova, hiljem Mihhail Tšehhov — ja otse loomulikult ei olnud kõik Tallinna teatri näitlejad ühtviisi andekad.

Kuid siin töötas ka väga tugevaid näitlejaid, kes võinuksid vabalt esineda paljudes teatrites. Kas või Rahmatov, Katenjev, vanake Garrai («Tädi Katja» nagu teda kutsuti), Maria Merjanskaja ja muidugi ema. Ta lõpetas Kunstiteatri stuudio ja mängis enne revolutsiooni Korši, Nezlubini ja Väikeses Teatris. See kõik võib tunduda väikese kiitlemisena, ent Jelizaveta Zihhareva oli tõepoolest hea näitleja. Tallinnas esines ta 1922—1924 ja jõudis selle ajaga läbi mängida palju rolle — Nastasja Filippovna «Idioodis», Krutšinina «Süüta süüdlastes», nimiosad Maeterlinck'i «Öde Beatrices», Wilde'i «Padua hertsoginnas», Gordini «Mirele Efroses». Ta esines ka alati täismajadele läinud melodraamas «Kloostri müüri taga». Kui teatri majanduslik olukord halvenes, palus antreprenöör Pronikov ikka ema: ««Kloostrikest», palun, Jelizaveta Timofejevna.» Pal-

jud kuulsad näitlejad käisid Tallinnas külalisesinemistel. Siin nägin esmakordselt Mihhail Tšehhovit «Erik XIV-ndas», 1923. aastal oli külalisetendustel Vahtangovi teater. Olen õnnelik, et just siin, selles teatris, nägin niisuguseid näitlejaid nagu Jelena Polevitskaja, Veera Jureneva, Maria Germanova.

Tallinnas oli häid vene teatrikriitikuid, näiteks Pjotr Pilski, üks revolutsioonieelse Venemaa tunnustatud «ajalehekuningaid», kes kirjutas kohalikus lehes «Poslednie Izvestija» ka emast. Tallinna tänavail kohtasime aga tihti Maria Merjanskaja isa Nil Merjanski, kes oli varem samuti tuntud kriitik, pseudonüümiga «Vanake Nil».

Tänaseks on linnapilt, võrreldes teie noorusaegade vaikse linnakesega vist tugevasti muutunud. Olen lugenud ja pealtnägijailt kuulnud, et ka suhted eestlaste ja nende vahel, keda nüüd impersonaalselt «venekeelseiks» kutsutakse, olid teistsugused...

Kõik on muutunud, ja kahjuks mitte paremuse suunas. Tallinn oli tollal pisike imeline Euroopa linnake. Praegu mööda linna kõndides on mul millestki väga-väga kahju... Jalutan nüüdki mõttes mööda toda vana Revelit. Maneeži tänav... Praeguse Anveldi mälestussamba koha peal seisib siis imekaunis Gonsiori kirik. Siinsamas kõrvaltänaval oli maneež. Siin asus kahekorruseline puumaja, kus elas meie perekond. Nüüd on selle koha peal uus ja nii võõras kivimaja. Siia tulid ema õpilased tundidesse. Ema lemmik oli Katja Poska, kellest hiljem sai tuntud näitleja Katrin Välbe. Mäletan, et armastasime väga Katja ja minu õe Natašaga Jekaterinenthali, praeguse Kadrioru juurest kaugele merele uisutada. Siin käis ka Liina Reiman, ema aitas teda töös Jeanne d'Arci osa kallal ja kinkis talle hiljem kiivri, mille oli ise saanud Maria Jermolovalt, kui ta seda rolli 1913. aastal Nezlobini teatris esitas. Sellel kingitusel on oma ajalugu. Kui ema hakkas osa ette valmistama, leidsid kõik, et on suisa häbematus pärast Jermolovat sellega tegelda, ja ainus, kes ema toetas, oli Jermolova ise. Siis kinkiski ta emale kiivri, millega oli ise palju aastaid mänginud. Huvitav, kus see nüüd on, Liina Reiman sõitis ju Eestist ära, Soomes kirjutas ta raamatu «Lava võlus», kus meenutab ka oma lavaelu seda episoodi. L. Reiman kirjutab ka kohtumisest minu emaga Moskvas 1928. aastal, Kunstiteatri juubelil, kuhu Reiman saabus koos Eesti delegatsiooniga. Kuidas nad selle kohtumise üle rõõmustasid! Kaldusin teemast kõrvale...

Maakri tänav. Siin käisin ma Olga Amoretti vene gümnaasiumis. Minuga ühes klassis õppis ka tema tütar Tanja, kellega me mängisime kaht daami minu ema lavastatud asjaarmastajate etenduses «Surnud hinged». Mõõdusid aastakümned ja Tanja, nüüd mitte enam Amoretti, vaid Kesküla, tuli meie eesti keele õpetaja preili Liivandi kutsel Rootsist siia külle. Rõõmus ja kurb ühtaegu oli see kohtumine...

Algul ei asunud meie gümnaasium mitte Maakri, vaid Tui tänaval, kuhu ma iga päev üle praeguse Vabaduse väljaku läksin. Venelased nimesid seda Peetri väljakuks, siis seisib seal imeline mälestussammas Peeter I-le. See demonteeriti 1924. aastal ja oli pärast seda tükk aega Jekaterinenthali Peetri maja õue peal. Pean ütleva, et suhtumine venelastesse oli väga sõbralik. Meid peeti rahvusvähemuseks. Nagu sakslasigi. Igaüks pidi oskama kolme keelt — eesti, saksa ja vene keelt. Teate, isegi praegu, kui elan juba enam kui kakskümmend aastat Eestis, ei ole ma kohanud eestlaste poolt ebakorrektselt suhtumist, ent venelaste poolt — nii palju kui kulub. Mul on väga häbi mõnede, nagu te ütlesite, «venekeelsete» pärast, nende pärast, kes skandaalitsevad. Mitte vene rahvuse pärast; need on kaks erinevat inimrühma — vene inimene ja venekeelne. Eestlased käituvad hoopis vaoshoitumalt, korrektsemalt, kasvatatumalt.

Juhuse tahtel on mul Tallinnas hoopis rohkem sõpru eestlaste kui venelaste hulgas. Põhjuseks eelkõige see, et õppisin keeltekoolis prantsuse keelt eesti rühmas. Algul läksin küll venekeelsesse gruppi, kuid seal mulle ei meeldinud ja ma palusin ennast võtta eestikeelsesse, milles õpetas vahva pedagoog Lauri Leesi. Algusest peale suhtus minusse väga kenasti noor naine, kelle kõrval ma istusin — praegune Noorsooteatri näitleja Maret Mursa, kes siis oli Maret Tuurmaa ja laulis «Virus». Sealt sai alguse kindel sõprus, mis aitab mul siin elada. Neli aastat käisin kursustel, seejärel



Isa Ilharion Pevtsov.



Ema, Jelizaveta Zihhareva Orleans'i neitsi kostüümis ja teatriajaloos legendaarseks saanud kiivriga.

Jelizaveta Zihhareva — Elektra (Sophoklese-Hofmannsthal'i «Elektras»)

jätkasime me — kolm venelast, viis eestlast ja üks juuditari — kokku-
saamisi, kus rääkisime ainult prantsuse keelt. Olime muutunud üksteisele
väga lähedaseks, mulle on need kohtumised tõeliseks puhkuseks. Meie
hulgas on ka Kersti Kreismann, tänu kellele ma hakkasin käima eesti
teatris. Nii et tunnen end siin kodus ja loodan ka edaspidi siia jääda.

Ja teid ei hirmuta Eesti iseseisvus, nii paljud niidid seovad ju teie saatust Vene-
maaga?

Suhtun sellesse väga positiivselt, astusin ka Kodanike Komitee liikmeks
ja sain kaardikese. Loodan, et mind peetakse vääriliseks saama Eesti Vaba-
riigi kodanikuks, ehkki mul puudus Eesti kodakondsus 20. aastail.

Kuidas te 20-ndatel siia sattusite? Põgenesite bolševike eest?

Ei, minu ema ei põgenenud kunagi. Olime Moskvas nii Veebruar- kui
Oktoobrirevolutsiooni aegu. Mäletan, et kui algas Veebruarirevolutsioon,
kiirustasid kõik Punasele väljakule, ema rebis katki punase atlaskleidi
ja, ise väga erutatud, läksime kõik, punased palakad käes. Pärast demonst-
ratsiooni leidis ema mu vannitoas nutmas. «Tanjake, kas sa ei röömustagi
revolutsiooni üle?» küsiti minult. «Mul on tsaarist kahju.» Armastasin
väga pisikest haiglast troonipärijat ja tundsin talle kaasa. Moskvast
sõitsime Odessasse, seal olid juba prantslased, kreeklased. Odessa sadama
kaudu põgeneti 1919. aastal, põhiliselt vene intelligents. Ema sai ametliku
loa sõiduks Tiflisi, kus elas tema tollane mees, notar Ivan Strahhov. Gruu-
sia oli siis veel sõltumatu riik. Mäletan, et teel Tiflisi, jõudsimme öösel
Konstantinoopolisse ja kohtasime seal Aleksei Tolstoid. Ta viis meid kaheks
nädalaks Halki saarele. Sealt rändasime edasi Tiflisi... Elu on mulle kin-
kinud palju kohtumisi huvitavate inimestega. Mõnest jutustan hiljem,
praegu aga neist, mis seotud Tiflisis. Iga päev lõunastasid meie juures
Vassili Ivanovitš Katšalov², tema naine, Kunstiteatri näitleja Niina Litovt-
seva oma poja Dima Šverubovitšiga, vahva noormehega, kellest hiljem
sai Kunstiteatri stuudiokooli rektor. Samuti tuntud vene luuletaja Vassili
Kamenski³, näitleja Nikolai Hodotov⁴, kes töötas koos emaga Kammer-

² Kuulsa Moskva Kunstiteatri kuulsamaid ja populaarsemaid näitlejaid veel Stanislavski ja
Nemirovitš-Dantšenko aegadest. Viibis Kodusõja ajal ajutiselt lõunas.

³ Vassili Kamenski — vene poeet, futurist, Majakovski kaasvõitleja.

⁴ Viimaseid kuulsaid vene üksiknäitlejaid-staare režiiajastul, legendaarse Komissarževskaja
lähemaid sõpru ja lavapartnereid.

Tallinna vene teatri trupp 1922. aastal. Keskel Stepan Kuznetsov, paremal J. Garri, Kotljarevskaja
(antreprenöör Pornikovi abikaasa) ja Maria Zahharova (pärast sõda aastakümneid töötanud ka praeguse
Vene Draamateatri koosseisus).



teatris. Ema kutsuti «gruusia valitsejannaks» ja teda kanti sõna otseses mõttes kätel. Ent üsna varsti, ehkki vaikselt, toimus Tiflisis riigipööre. Võõrasisa läks ajalehti ostma ja tuli tagasi sõnumiga: «Õnnitlen. Linnas on nõukogude võim.» Juba kuuldus laske. Meie õega õppisime prantsuse lütseumis, see oli peaaegu tühi, iga minut viidi lapsi koju. Ka ema sattus üldise hirmu mõju alla ja tuli meile järele. Kui me raudteejaama jõudsime, valitses seal paanika, läbi akna suruti meid vagunisse. Võõrasisa tuli meid saatma, ta oli ilma mantli ja kaabuta, kuid ema haaras temast kinni: «Kusagile ma sind ei lase,» ja nii ta meiega koos ära sõitiski. Hiljem teda kui nõukogude võimu eest põgenenud juristi enam Venemaale ei lastud. Pärast tuli Batumi, nädal Itaalia aurikul, siis uuesti Konstantinoopol. Mäletan, et ema mängis sealsel vabaõhulaval Hofmannsthali «Elektrats». Siis Jugoslaavia, kus elas mu tädi oma mehe professor Pjotr Betsilliga (teda on meenu tanud oma mälestustes Bunin). Ema jättis meid sinna ja sõitis ise kahekuistele külalisesinemistele Sofiasse. Sel ajal loodi Riias vene trupp ja ema kutsuti sinna tööle. Ema esines seal umbes aasta ja asus siis ümber Eestisse. Algul töötas ta Tartus, seejärel ligi kolm aastat Tallinnas. Siis tuli taas Riia, kus ema koos kahe väljapaistva näitleja, M. Vedrinskaja ja J. Polevitskajaga, mängis ühes oma elu parimas etenduses — «Kolmes ões». Pärast seda «anti» emale «armu», ta igatses väga tagasi kodumaale ja Lunatšarski ise ajas tema eest asju. Ent Moskva ja Leningradi teatrite uksed jäid tema ees veel kauaks suletuks... Oma õpingutee lõpetas ta siiski endises Aleksandra teatris Leningradis.

Tatjana Illarionovna, tuleb nii välja, et me räägime rohkem teie emast, vaieldamatult suurest vene näitlejast, ja kuulsast isast. Muidugi on tagasihoidlikkus voores, kuid teiegi olite ju minevikus näitleja ning mängisite paljudel Leningradi lavadel. Teie õpetajateks ja partneriteks olid vene teatri kuulsused. Tahaksin rääkida ka teie saatusest, seda enam, et ta on ebaharilik.

Noh, mis temas siis nüüd nii erakordset on... Ütlen kohe, et olen kogu elu teinud ainult rumalusi. Olgu või õpingud Zavadski⁵ stuudios... Ei-ei, professionaalsele lavale läksin ma hoopis varem, see oli Bakuus, ma olin siis 11-aastane. Näidendis «Sappho» oli mul poja roll ja sain selle eest otse lavalt tohtu suure karbi kommi. Pärast esinesin gümnaasiumietendusel Tallinnas, seitsmeteistkümneselt töötasin juba Riia Vene draamateatri abikoosseisus.

Kui me emaga Moskvasse asusime, palus ta Stanislavskil mind üle vaadata. Ma astusin üles diivanil pooleldi lebava Kunstiteatri näitlejanna J. Teniševa ees ja tundsin ennast nagu küülik mao pilgu all. Peagi sain Stanislavski sekretärielt Bokšanskajalt (Jelena Sergejevna Bulgakova õde) teada oma kohtuotsuse: on eeldusi, soovitatakse harjutada kas Stanislavski õe juures või Zavadski stuudios. Eelistasin stuudiot, kus õppisin Stanislavski süsteemi alusel Ksenja Semjonova käe all. Siin on veel üks niidike, mis seob mind Eestiga. Ksenja poeg, kunstnik Volodja Bogatkin, oli abielus Valli Lember-Bogatkinaga. Tallinnas käisin mina temal ja tema minul külas. Kinkisin talle foto Zavadski stuudiost, millel ma seisan koos tema emaga. Niisugused on elu keerdkäigud.

No nii, stuudiot ma ei lõpetanud, kuigi õppisin seal ligi kolm aastat. Kaks kuud enne lõpetamist tulin ära, kohe üldse ei meeldinud mulle üks koosolek, millest teatasin ka Zavadskile enesele. Ta püüdis mind küll ümber veenda, kuid asjatult, olin tollal väga printsiipaalne. Stuudios asisteeris Veera Maretskaja⁶, kolmandal kursusel tuli Leningradist Jelena Junger, kellest hiljem sai Leningradi Komöödiateatri näitleja, Nikolai Akimovi⁷ naine ja truu kaasvõitleja. Meie sõprus püsis kogu elu. Hiljem läksid meie teed lahku, ehkki kohtusime tihti ja pidasime kirjavahetust. Ja nüüd mõne aasta eest täiesti ootamatult — telefonikõne Jungerilt: sõidab Vene Draamateatri peanäitejuhi Nikolai Seiko kutsel Tallinna «Suveöö unenäo» etendusele, mis on pühendatud Akimovi mälestusele.

⁵ Juri Zavadski, Vahtangovi õpilane, töötas vahepeal Kunstiteatris jm, elu lõpul Mossovetini teatri juht. N. Liidu tunnustatumaid lavastajaid ja pedagooge, 1960.—1970-ndatel Efroze ja Ljubimovi kaitsja ja eestkostja võimukoridorides.

⁶ Tuntud eelkõige filminäitlejana, teatris Zavadski parimaid näitlejaid ja abilisi.

⁷ Vene lavastaja ja teatrikunstnik. Leningradi Komöödiateatri kauaaegne juht, omal ajal Tovstongovi kõrval Leningradi teine teatriäss.

Veel kord kinkis saatus mulle tänu Tallinnale paar päeva suhtlemist noorusaegade sõbratariga.

Pärast stuudiot võeti kaksteist üliõpilast, nende seas ka mind, raadiokeskuse draamatruppi, mida juhtis Ruben Simonov.⁸ Hiljem veenis isa mind asuma ümber Leningradi. Seal töötasin ma tuntud näitleja ja lavastaja Vivjeni⁹ juures Näitlejameisterlikkuse Teatris. See oli noor ja andekas kollektiiv, kus alustasid Juri Tolubejev, Vassili Merkurjev.¹⁰ Minu karjäär algas näidendiga «Põhjas», mängisin nii Natašat kui ka Annat. Pärast läksin üle Isaak Krohli juhitud teatrisse, mis hiljem sai Lensoveti nime. Huvitav on märkida, et selles teatris alustasime koos Arkadi Raikini-ga. Ta mängis kas Fedotikut või Rodet «Kolmes ões», hiljem ta koondati! Üks minu kõige armsamaid — ja mõne retsensendi arvates ka õnnestunumaid rolle oli Ophelia Sergei Radlovi lavastatud «Hamletis». Mulle on väga tähtis, et minu mängu hindasid kõrgelt Solomon Mihhoels¹¹, tuntud Shakespeare'i uurija Mihhail Morozov ja Vladimir Jahhontov¹².

Pärast paiskas saatus mu Kaug-Itta, seejärel Murmanskisse. Siis taas Leningrad — koostöö Irina Meierholdi ja Vassili Merkurjeviga...

Olen ikkagi õnnelik inimene, olen ju kohtunud nii paljude väljapaistvate inimestega: Ivan Sollertinskiga¹³, Vsevolod Pudovkiniga, Alla Tarassovaga¹⁴, Aleksandr Vertinskiga, isegi Anna Ahmatovaga.

Olete mulle paljudest kohtumistest juba jutustanud ja ma tean, et teie kokkupuuted Aleksandr Vertinskiga pakkusid huvi isegi sellisele tema loomingu asjatundjale nagu Konstantin Rudniitski¹⁵, kellega te tema elu lõpuni kirj vahetuses olite.

Need on tõepoolest minu jaoks väga kallid mälestused. 1925. aasta talv. Riia vene teatris mängiti lavastust «Oma nukruse laulik». Peaosas imeline näitleja (ta töötas Riias ka pärast sõda) J. Jurovski. Ta murdis etenduse ajal jala. Jooksin haiglasse teda vaatama. Sel hetkel tuli sinna ta sõber Vertinski, kes viibis Riias külalisetendustel. Minu mäletamist mööda Revelis ta siis ei käinud. Vertinski lausus: «Laulan nüüd oma lemmiklaulu, see on kirjutatud üleni helesinisena — «Sinisel kaugel ookeanil». Hakkasin käima kõigil ta kontsertidel ja ta kinkis mulle heliplaadi «Brasiilia ristleja» pühendusega, milles nimetas mind «Mu väike sõbrake.» Osalesime isegi koos ühe programmis. Tol ajal oli kinodes tavaks korraldada enne seansside algust meelelahutusprogramme. Mina lugesin Maupassant'i jutustust «Sadamas», pärast laulis Vertinski. Nii kaks korda päevas. Järgmisel aastal tuli ta taas Riiga ja me kohtusime juhuslikult Otto Schwartzi kohvikus.

Möödus palju-palju aastaid. 1945. aastal kuulsin Leningradis, Aleksandra teatri laval uuesti Vertinskit, kes oli emigratsioonist tagasi tulnud. Jälle hakkasin külastama kõiki tema kontserte. Pärast läksin lava taha. Tal oli väga hea meel, et keegi mäletab tema vanu laule, mida ta ei saa praegu laulda. See oli meie viimane kohtumine.

Teate, vahel jääb mällu vaid üksainus fraas, ent säilib seal kogu elu. Nii oli Anna Ahmatovaga. 1946. aasta Leningrad. *Fontannõi dom*.¹⁶ Tal

⁸ Vahtangovi õpilane. 1960-ndatel Vahtangovi-nim teatri peanäitejuht. Silmapaistev komöödianäitleja.

⁹ Leonid Vivjeni nimega oli seotud Leningradi Puškini-nimelise teatri (endise Aleksandra teatri) ajalugu pool sajandit (näitleja, lavastaja, peanäitejuht). Teenekas pedagoog, Leningradi näitlejakoolkonna patriarh.

¹⁰ Mõlemad 1950.—1970. aastate Leningradi Puškini-nimelise teatri juhtivad näitlejad, õppejõud, Merkurjev esinenud palju ka filmides, Tolubejev kauaaegne Leningradi Teatriühingu esimees.

¹¹ Venemaa teatriajaloo kuulsaim kuningas Lear. 1930.—1940. aastatel kuulsa Juuditeatri esinäitleja ja juht (surnud 1948).

¹² Eripärase saatusega andekas üksiknäitleja, kes kutsus vene lavadel esmakordselt ellu uue žanri — «ühemehe teatri». Tema teatraliseeritud programme klassikatekstide põhjal võib pidada tänapäevamõistes monoetendusteks. Vt Natalja Krõmova huvitavat monograafiat, «Владимир Яхонтов» (1978).

¹³ Leningradi muusikapublitsist, hea sule ja oraatorivõimetega uute muusikasuundade toetaja. 1930.—1940. aastate Kunstiteatri esinäitlejaid (Anna Karenina jm kangelannarollid), Knipper-Tšehhova mantlipärija Tšehhovi-rollides.

¹⁴ Viimaste aastakümnete tähtsamaid teatriajaloo uurijaid ja vene keeles teatrist kirjutavaid autoreid (surnud 1989). Muu hulgas kahe Meierholdi monograafia autor.

¹⁵ Selliseni tuntud kui motiiv Ahmatova luules. Maja Leningradis. Fontanka kanali ääres, kus ta elas oma elu raskeimal perioodil. Selle aasta kevadsuvel avati seal Ahmatova kortermuuseum.

oli raske eluperiood, järjekordselt oli arreteeritud poeg, hilisem tuntud ajaloolane Lev Gumiljov. Ta ei tahtnud sel ajal kellegagi kohtuda, kuid meil oli ühine tuttav Ženja Berkovskaja, tema viiski mu Ahmatova juurde. Peale kõiki neid Annenkovi portreesid, kus ta on kõhn, tukaga, nägin äkki tüsedat hallipäist naist. Kuid, mu jumal, ta oli sellest hoolimata kaunis! Olime juba hüvasti jätnud, ent äkki jooksis Ahmatova välja ja hõikas: «Ženja, tooge ta veel mõnikord minu juurde!» Rohkem pole ma kunagi tema juures viibinud, ent see lause on mulle väga kallis.

Mulle on ikka tundunud, et teie eas väsivad inimesed uutest kohtumistest ja sulguvad enesesse. Teil, vastupidi, on imepärane võime otsida uusi sõpru ja tõmmata neid enese poole.

Muidu oleks mul igav, ja poleks ka millegi nimel elada. Mul on tööpoolest väga ulatuslik kirjavahetus. Kõik vähegi tähtsad kirjad ja fotod annan üle Moskvasse, kirjanduse ja kunsti keskarhiivi, mõned ka meie Teatri- ja Muusikamuuseumile. Vahel unustan isegi endale koopia teha, sellest on kahju. Ent arvatavasti on nad ajaloole tähtsamad, kui minu, vanamuti, jaoks... Näete, siin on kiri USA-st. Vaatasin kord telelehte ja sattusin fotole allkirjaga Ivar Ivask. Kunstnik Oklahomast, eestlane, kes käis siin oma näituse avamisel. Vaatasin saate ära ja otsustasin talle kirjutada. Omal ajal Riias olid mul lähedased sõbrad Ivaskid. Mees oli eestlasest vabrikuomanik, kes abiellus lätlannaga — Vidrik Ivask ja Elsa. Käisime neil ka Eestis külas — Tartu lähedal oli Ivaskitel väike perekonnamõis. Mäletasin, et neil oli poeg, ent ei mäletanud nime. Kusagil pidi mul aga olema foto, hakkasin otsima ja leidsingi — kolme-poole kuune Ivar Ivask ema süles. Teine foto — nende verandal on Ivar koos oma õekese Sulamitiga. Mõtlesin, et äkki tal pole neid fotosid, sain televisioonist aadressi ja saatsin ära. Ja nüüd sain kirja. Kirjutasin vene keeles, aga vastus on eestikeelne, sellest hoolimata sain kõigest aru. Näete: «Kallis proua Pevtsova! Fotod olid mulle meeldivaks üllatuseks, minul niisuguseid ei olnud. Jah, olen toosama Vidrik Ivaski poeg...»

Nii tore on teha inimestele heameelt, seda enam, kui see on vanade sõprade poeg. Teate, on inimesi, kelles elab kirglik soov kohta vahetada, minul on kõik vastupidi. Mind kisub neisse paikadesse, kus ma näen mulle armsaid inimesi. Ja võib-olla just sellepärast tulin ma vanuigi oma noorusmaale Tallinna elu lõpetama.

OOD PALESTRINALE



Giovanni Palestrina.

Euroopalikku muusikat ehivad tipud. Kui otsida nende hulgast vastet Mount Everestile, tuleb silme ette kindlasti Johann Sebastian Bach. Kasvad peale uued põlvkonnad, muutuvad arusaamad ja hinnangud. Ei muutu aga eriliselt austav suhtumine Bachi muusikasse, mingi seesmine vajadus seda ikka ja jälle esitada, kuulata, uurida.

Ma ei taha vähimalgi määral kahandada oma sügavat lugupidamist Bachi vastu. Ometi tunnetan tema taga veelgi kõrgemat tippu. — Kus? küsite teie. Pole ju näha! — Aga loomulikult pole näha, vastan ma, sest see tipp asub niivõrd kõrgel, et ei ulatugi meie vaatevälja. Vaid 12 kujutluse toel võime aimata kõrgust, mis küünib muusikalise iluideaali

ülempiirini. Sellise kõrguse saavutas oma sakraalloominguga Giovanni Pierluigi da Palestrina (u 1525—1594).

Erialane trükisõna on väärlist tunnustust jaganud nii Bachi kui ka Palestrina loomepärandile. Paraku liigub praktiline muusikaelu oma rada: ühe meistri loomingu puutume kokku peaaegu iga päev, teise omaga vaid paar korda aastas. On see väärtuste ümberhindamine? Ei, mitte sugugi. Ebavõrdsuse tingib vastuolu kahe juurteni erineva muusikalise mõttelaadi vahel. Uuem neist, mis katab stiilivahemiku hilisbarokist hilisromantismini, on meile tuttav nagu emakeel, vanem aga saab omaseks alles pärast pikemaajalist kohanemist, seniste kuuldekogemuste tülikat ümbermõtestamist. Arusaadavatel põhjustel ei suuda sellist tüüpi repertuaar enesele koguda kuigi suurt austajaskonda.

Pole siiski alust pidada Palestrinat tänapäeval täiesti võõraks ja mõistematuks. Arvatavasti pääseb juba esmakuulamisel mõjule tema muusika harukordne kõlalailu, väljendusvahendite harmoonia, tunnete kirkus ja ülevus. Kogenum kõrv kuuleb välja ka üldist rahu mõõdukalt pingestavad pidedissonantsid, imitatsioonide peenekoelised põimingud, kindlakäelised lõpukadentsid. Püüab aga kuulaja neid toetuspunkte kokku sobitada populaarklassikast tuntud arenguloogikaga, tabab teda peatselt pettumus. Ei põnevaid modulatsioone ega pinget kruvivaid predikate, ei dramaatilisi aktsente ega magusvalusaid tundepehanguid. Pigem paigalseis kui areng.

Tegelikult on Palestrina muusika läbinisti euroopalik — täis seesmist energiat, sihikindlat edasiliikumist. Me lihtsalt ei oska tähele panna olulist, ootame sündmusi sealt, kus neid pole, rakendame ebasobivat mõõtkava, hilisematest stiilidest saadud kuuldeharjumusi.

Kõige ilmekamalt peegeldab neid vastuolusid meloodia. Tundub, justkui ei paku meloodia ja meloodilisuse probleem meile erilist peamurdmist. Tavapärane ettekujutus heast ja ilusast meloodiast seostub ikka eelkõige kantileeniga, naaberhelide sujuva ja tundeüllase sidumisega. Kahjuks õigustab selline arusaam end vaid osaliselt. Harmoonilise mõtlemisviisi võidukäik 17. sajandi künnisel jättis ehedast meloodiatunnetusest järele vaid riismed. Tõeline meloodiafraas on rangelt lineaarne, helid on seotud katkematu mõttejoonega nagu helmed niidil. Liikumapanev jõud sugeneb loomulikest pingetest meloodiliste intervallide ja meetrumi pinnal. Praegu aga valitseb meie muusikalises mõtlemises hoopis teist tüüpi horisontaalne loogika. Põhiliseks energialäteks on kujunenud harmoonilised funktsioonid. Meloodilisest joonisest ei saa enam aru, on see pidev liin või kimbuke ebamäärasteid punktiirjooni. Kahtlaselt tihti tulevad ette tuttavate akordide kontuurid, «murtud» tertsid ja sekstid reedavad varjatud kahehäälsust, sage naasmine ühe ja sama heli juurde loob mõttelise burdooni jne. Olgu see kõik ette kantud kuitahes kantileenselt ja tundeüllaselt — loomupärane meloodilisus ei saa enam kõne alla tulla. Tegemist on ilmse kompromissiga meloodia, harmoonia ja faktuuri vahel.

Üleminekuaja meistrina pööras Palestrina tähelepanu nii meloodilise kui ka tärkava harmoonilise mõttelaadi võimalustele, saavutades kauni ja stiilipuhta sünteesi. Sisulise arengu põhikoormuse jättis ta siiski veel meloodiliste liinide kanda. Kõik tähtsamad sündmused toimuvad just neis. Paiguti üsna reljefne ja vaheldusrikas akordika pääseb mõttekäiku suunama alles kadentsides. Mujal täidab harmooniline vertikaal vaid abistavaid ülesandeid, toetades akustilist heakõla, rütmilist selgust või sõnalise teksti kuuldavust.

Erinevalt harmooniast, mis rajas enesele vaevaliselt teed läbi teoreetiliste targutuste ja skolastiliste keerdkäikude, kujunes Palestrina meloodika välja tervetel ja loomupärastel alustel. Eksimatu kunstimaitsega on selles ühendatud rahvalaululik siirus ja suurilmalik lihv, raamidele rõhuv fantaasia ja mõistlikkuse piire austav mõõdutunne. Näib, nagu oleks helilooja kätt 13

juhtinud mingi kõrgem jõud, millele alluvad ka loodusseadused. Igale meloodiakäigule, igale rütmikujundile leidub loomulik põhjendus. Kui näiteks nobedate helivälvuste puhul eelneb tõusvas suunas suurem intervall väiksemale, laskuvas suunas aga vastupidi, võime seda seletada lihtsa gravitatsiooniseadusega (õppepraktikas tuntakse vastavat juhendit «kivi-viske reegli» nime all). Mingil määral mõjutab sama seadus ka rütmivälvuste järjestust: tõusvat astmelist liikumist on sobiv alustada aktiivselt lühemate välvustega ja pidurdada see hoog ülalpool pikemate helidega, laskuva astmiku puhul aga kõlbab alustuseks just mõni pikem välvus, näiteks punkteeritud noot, millele järgneb langeva eseme kiirendusele vastav kärmem passaaz.

Ka looduslikele alluvussuhetele leidub Palestrina meloodikas vaste omalaadse hierarhia näol: kõrgem heli on tähtsam kui madalam, tugevam heli tähtsam kui nõrgem, pikem heli tähtsam kui lühem. Nii näiteks suunatakse fraasi kõrgpunkt ikka tugevamale meetrumiosale, sest nii mõjub kulminatsioon veenvamalt. Samal põhimõttel välditakse ülemist abiheli ja teisi nõrga tipuga meloodiakaari, sest rõhuta taktiosale langev heli ei tohi end paremas valguses näidata kui tugevamad naabrid. Võimalikud erandid mahendatakse elegantse kompromissiga. Kui näiteks seesama ülemine abiheli ikkagi juhtub sisse lipsama, siis järgneb talle välvuselt mitte samaväärne, vaid märksa pikem heli, enamjaolt sünkoop, mis tähelepanu enesele koondab ja äsjase esiletikkuja mõjujõu üsna tühiseks kahandab.



Missa «De feria». Benedictus

Need olid vaid põgusad näited Palestrina helikeele looduslähedasest ratsionaalsusest. Omaette süvenemist vajab mitme meloodilise liini ühendamine heakõlaliseks partituuriks, eriti dissonantside ettevalmistamise ja lahendamise range kord. Ühele printsibiibile tahaksin siiski veel tähelepanu juhtida. See on tasakaalustatud ebasümmeetria — oskus siduda vabalt arenevaid meloodiafraase kunstitäuslikuks tervikuks. Selle oskuse valdamine nõuab sootuks kõrgemat meistriklassi kui võrdsete juppidega kulgeva meloodia loogiline tasakaalustamine. Tung leida kunstiliselt veenvaid lahendusi ka väljaspool kvadraatseid struktuure ilmneb kõikide suurte helimeistrite loomingus. Palestrina puhul aga osutub ebakvadratus lausa põhimõtteks. Võimalik, et niiviisi suudeti omal ajal tõkestada ilmalike tantsurütmide imbustumist tõsisesse kõrgkunsti. Hilisemas arengus need tõkked muidugi hajusid ning võimust võttis marsilis-tantsulis-laululine kvadratus. Siit ka üks põhjusi, miks Palestrina muusika meile nii kaugeks on jäänud: me ei oska enam nautida vabade fraaside kaupa hingava meloodia loomulikku ilu.

Ilutaju tuhmumine euroopalikus muusikas pärast Palestrinat on mõistetav: meeli hakkas köitma mäng emotsioonidega. Hiljem on iluideaale küll aeg-ajalt jälle aujärjele tõstetud, näiteks Viini klassikute loomingus, kuid püsima jäi siht kuulaja mõjutamisele esmajoonel emotsioonide kaudu. Delikaatsemas teostuses püüti läbi ajada põhiliselt meloodilis-harmooniliste vahenditega, otsides tugeva tundelaenguga helikeelelisi väljendeid (lamento-sekundid, juhtseptakordid, põikhelid, äkkmodulatsioonid jne). Sõnumi kodeerituse tõttu sõltub tulemus siin suurel määral rohete stiilipeensuste tundmisest. Seepärast võeti peatselt appi robustsemad väljendusvahendid, mis avaldavad soovitud mõju ka vähemkogenud kuulajaskonnale: helitugevus, väline virtuoslikkus, tämbrilised veidrused,

naturalistlikud helijäljendused (piitsaplaksud, püstolipaugud, loomahäälit-sused jne). Esteetiliselt mõeldutunnet ja loomupärast otstarbekust asus tasahilju kõrvale tõrjuma sportlik hasart — mängida ühel instrumendil mitme instrumendi partii, esitada ajahüliku kohta üha suurem arv noote, pingutada välja üha kõrgem või üha madalam heli, pidada aaria kulmi-natsioonimomendil välja võimalikult pikk fermaat, tuua lavale üha väge-vam koor või orkester, rabada kuulajat üha võimsama helimassiga. Näiteid võiks jätkata.

Iseenesest ei saa äärmuslikke väljendusvahendeid veel põlu alla panna. Sisutihedas kõrgloomingus leidub neilegi kunstiliselt veenev rakendus. Nii näiteks ei mõju ülepakumisenähted otsesed jõuvõtted Bachi orelifantaasiates või Beethoveni sümfooniates. Allakäik algab võimsate tundestimulaatorite liigtarvitamisest sisulise keskpärasuse puhul. Ajapikku vajuvad ebaõnnes-tunud teosed küll unustuse hõlma, kuid töö publiku esteetilise vastuvõt-likkuse nüristamiseks on tehtud. Peentele varjunditele rajanev muusika ei suuda enam võistelda emotsionaalselt üledoseeritud repertuaariga. Kära-rikka kõlapildi tasakaalustamiseks on endiselt hinnas ka õrned toonid, kuid neiski pole eeldatud vääratusi: karge lüürika arvel lokkab magus ja sentimentalism, seda isegi religioosse suunitlusega teostes (Bach-Gounod' «Ave Maria», Bizet' «Agnus Dei» jt).

Pillavalt emotsionaalse repertuaari najal üles kasvanud kuulajal on raske kohaneda Palestrina vaoshoitud väljenduslaadiga. Helilooja näib talle eluvõõra esteedina, kes muusika tundelisest küljest suurt lugu ei pea. Puu-dub harjumuspärane kontrast traagiliste ning helgete, ülevate meeleolude vahel. Muusikaline mõte areneb ladusalt, ilma dramaatiliste vastuoludeta. Igas vähegi sisukas heliteoses tuleb ette tõkkeid ja konflikte, millest jagusaamine lisab lõpplahendusele kaalu ja sära. Kui barokk- ja sümfooni-lises muusikas toimub see tihtipeale müüriõhkuja põhimõttel, toorest jõudu rakendades, siis Palestrina läbib sellesama müüri peaaegu märkama-tult, ilma pateetiliste võitlushüüeteta. Samas aga pole tema muusikaline mõte mingi amorfne ja jõuetu helivoog, vaid konkreetne ja tugev nagu terasvedru. Vajaduse korral ilmutab ta ka väge ja võimu, millele on raske leida võrdväärset kogu monumentaalse helikunsti vallas. Ent see on rahumeelne, oma suurust ja väarikust tunnetav jõud. Olgu näitena toodud katkend, milles ilma igasuguse forsseerimiseta, üksnes polüfoonilise heli-koe oskusliku tihendamise abil on saavutatud emotsionaalse tõusu võimas haripunkt. (Vt noodinäide lk 16.)

Palestrina helikeele tundmise puhul pakub suuri elamusi mitte üksnes ülev kulminatsioonihetk, vaid iga suvaline fragment ava- ja lõputaktide vahel. Kuid seda ei põhjusta helide füüsiline toime. Pole siin ka emotsioone suunavat vormikõnet, mis traditsioonilise helikeele kaudu tuttav. Palest-rina muusikast saadavad tunded on erilised, kõrgemat laadi. Need tekivad vaid kokkupuutel ideaalselt täiusliku kunstiga. Sellise kunsti tõelise suuruse mõistmine ei tule kätte kergelt. Mingis mõttes on see paratamatult elitaarne looming, mis massikultuurile häälestatud ühiskonnas sageli varju jääb. Samas aga lohutab teadmine, et kõrgkunst elab edasi ja jätkab kultuuri mõjutamist ka suhteliselt väikese toetajaskonna püsidel.

Palestrinast kirjutades oleks ehk paremini sobinud rangem, asjalikum toon. Valisin siiski subjektiivse, isegi panegüürikasse kalduva ütlemiss-laadi. Esiteks on Palestrina helikeel leidnud juba põhjalikku ja tõsiteadus-likku valgustamist taanlase Knud Jeppeseni teoreetilistes töödes. Üks neist, Karl Leichter'i tõlgitud «Kontrapunkt», on masinikirjalises paljund-duses kättesaadav ka meil, Eestis. Teiseks pean tunnistama, et kõikidest heliloojatest, kelle looming mind on vaimustanud, kuulub Palestrinale juba 30 aastat eriline koht. Tavalise mõttekäigu kaudu on seda raske põh-jendada. Püüan kujundlikult. Kui Bach, Beethoven, Wagner, Monteverdi, Honegger ja paljud teised ilmusid mu teadvusse läbi suurejoonelise triumfi- 15

a - - men, a - - - men, a - -
 a - - - men, a - - -
 a - - - men, a - -
 a - men, a - - men, a - -
 a - - men, a - - men, a - -
 a - - men, a - - - -
 - - - men, a - - - - - men.
 - - - men, a - - - men.
 - - - men, a - - - - - men.
 - - - - - men.
 - - - men, a - - - men.
 - - - men, a - - - - - men.

Missa «Papae Marcelli».
Credo

kaare, siis Palestrina tõsis esiplaanile tagasihoidlikumalt, ilma pidulike fanfaarideta. Ta astus sisse justkui külguksest, öeldes leplikult: «Ärge laseke end minust häirida, tulin lihtsalt vaatama, mis te siin teete.» Ja ... istus troonile. Seal näen teda tänapäevalgi kindlalt püsimas. Ning veel üks eripära: kui teiste helimeistrite teatud tippteoste järele tunnen kustumatut vajadust, siis Palestrina loomingu kuulamises oleksin nõus elu lõpuni vabatahtlikult loobuma. See ei muudaks enam midagi. Tema muusika kõlab niikuinii kõikjal edasi mingis kõrgemas, üldistatud olekus. Ta on loonud hävimatu etaloni. Ilusa, täiusliku muusika äratundmiseks. Ja kuigi Palestrina taset loomingu täies ulatuses pole vist enam võimalik korrata, pakub isegi osaline õnnestumine tema poolt valgustatud suunas silmapaistvaid tulemusi. Nagu võib pimestavalt särada ka peeglikild, mis päikese suhtes sobiva nurga all helgib. Ma ei mõtle siin üksnes Palestrina helikeele otsemõjusid näiteks F. Anerio või T. L. de Victoria loominguks. Esteetiline kõrgtase võib välja lüüa eri ajastutel, erinevates stiilides, erinevate väljendusvahendite vallas. Domenico Scarlatti, Pergolesi, Mozart, Debussy, Messiaen, Tormis — kui valida vaid mõned nimed Palestrina liini jätkajatest läbi aegade — kõiki neid ühendab eriliselt tundlik kõlarnärv, fantaasiaküllus, kõrgendatud tähelepanu muusika esteetilisese kvaliteedile, muusikaliste kategooriate eelistamine filosoofilistele. Võib-olla pole see liin üldises muusikapildis nii prominentne nagu atleetlike traditsioonide järjepidevus arvukates ooperites, instrumentaalkontsertides ja sümfooniilistes suurvormides. Ent ka habras side Palestrina loominguksite ideaalidega on küllaldane, et hoida kõrgel euroopaliku helikunsti esteetilisi väärtusi ning lõpetada jutud õhtumaise muusika mandumisest.

HISPAANIA FILM 1980. AASTATEL, LÄHEDALT JA EEMALT



«Carmen», 1983. Režissöör Carlos Saura. Laura del Sol ja Cristina Hoyos.

**TUNNEME HISPAANIA UEMAT
FILMIKUNSTI SENI POGUSALT VAID
MÕNE LUIS BUÑUELI, CARLOS SAURA
JA MANUEL GUTIERREZ ARAGÓNI
TEOSE PÕHJAL. ISIKLIKELE MULJETELE
TOETUDES ISELOOMUSTAB JÜRI
TALVET 1980. AASTATE TEISE
POOLE SUUNDUMUSI, OLULISEMAID
LAVASTAJAID NING NENDE TÖID.
ROHKEM TÄHELEPANU ON PÕRATUD
HISPAANIA PRAEGUSE MENUKAMA
FILMIMEHE PEDRO ALMODÓVARI
MÕNINGATELE POSTMODERNIST-
LIKELE TEOSTELE.**

Muljed lähedalt hakkavad tasapisi tuhmuma: juba aasta eraldab mind muluse augustikuu Santanderist (linn Põhja-Hispaanias Biskaia lahe ääres Baskimaa naabruses), kus kuu aja jooksul rahvusvahelises suveülikoolis enesetäienduse korras peale kõige muu huvitava võisin näha kümnekonda uut Hispaania filmi sellest valikust, mida Hispaania oma 1980-ndate filmikunsti esindusnäitena tavatseb pakkuda publikule välismaal. Lausa viimane aeg on neid muljeid nüüd unustusest päästa — toiming, mis ei ole ka päris lootusetu, sest õnnekombel, Kuuba kultuurilehe «La Gaceta de Cuba» (1989, mai) vahendusel on minuni jõudnud hispaania filmikriitiku Carlos Barbáchano asjatundlik ülevaade samast teemast. Nõnda siis täi-

dan lüngakesi oma muljeis ja taustades juba siin, eemal.

Reisiessees «Teekond Hispaaniasse» jagasin muljeid paarist-kolmest toona, 1985. aastal nähtud filmist ja kahtlustasin, kas hispaania uus film on ikka jõudnud «oma teele» ja kas mitte ei värelle tema ümber endiselt sentimentaalsuse ja melodraama lihtsustav-magustav nimbus. Tollane suure publiku moefilm, Francisco Regueiro «Meie isa», jättis selletaoliseks küsimuseks ruumi. Hiljem kodus nägin Buñueli «Kodanluse diskreetset võlu» ja Manuel Gutiérrez Aragóni filmi «Deemonid aias» (vt retsensioon TMK 1986, nr 5) ning ehmun: kas polnud ma reisiessees ülemäära kindlaid järeldusi teinud, napi kogemuse põhjal üldistama ja siis ka ise lihtsustama kipunud? Buñueli ja Gutiérrez Aragóni filmid olid nii heal tasemel, nagu ma sümborealismi — termin, mille ma realismi ja sümbolismi sünteesi tähistusena olen sõandanud kasutusele võtta — üldse osanuksin kujutleda.

Santanderis ma vähehaaval rahunesin. Nägin häid ja tugevaid filme, aga ükski neist ei ületanud seda kujutluse kriteeriumi. Paar-kolm küündisid küll

lähedale, aga enamik pigem taandus piirkonda, kus tundmus pannakse lahustuma komöödias, liiga lihtsalt äratuntavas miimis, ja ta kaotab oma ehtsuse. Kahju, et ei näinud Víctor Erice filmi «Lõuna» («El Sur», 1983) — võib-olla just see film (või nagu ütleb Barbáchano, «poetiline mikrokosmos», loodud «puhastatud, peaaegu askeetlikus keeles») võinuks täiendada minugi kriteeriume. Kahetsen ka, et nägemata jäid Montxo Armendárizi filmid. Nendega tuleb hispaania filmi baski teema — meile sel ajaloohetkel eriti tähenduslik.

Nüüd aga nähtu juurde. Hispaania kirjanduse klassikat ehivad geniaalsest algupärast kantud süžeed, millest osa on saanud müütideks (Cervantese don Quijote ja Tirso de Molina don Juani lugu, Calderóni «Elu on unenägu»). Ka tänases Hispaanias näib kirjandus filmikunsti jõuliselt mõjutavat — sel kombel, et filmi algupära seeläbi kannatamagi kaldub. Mõlemad parimad 1985. aastal nähtud tööd, Mario Camuse «Taru» («La colmena», 1982) ja sama autori «Pühad süütud» («Los santos inocentes», 1984) toetuvad tuntud romaanidele, esimene

«Taru», 1982. Režissöör Mario Camus. Francisco Rabal, Francisco Algora, Mario Pardo ja José Sacristán.





«Pühad süütud»,
1984. Režissöör
Mario Camus. Francis-
cisco Rabal, Terele
Pávez ja Alfredo
Landa.

Nobeli preemia laureaadi Camilo José Cela, teine Miguel Delibese teosele. Ka seekord panid mind kõige rohkem kaasa mõtlema romaanide adaptatsioonid: Vicente Aranda «Vaikuseaeg» («*Tiempo de silencio*», 1986, aluseks Luis Martín Santose romaan) ja Antonio Isasi-Isasmendi «Ühe roima nägu» («*El aire de un crimen*», 1987, aluseks nimeka Juan Beneti romaan). García Márquezel võib õigus olla, et häid filme tehakse tavaliselt nõrkadest kirjandusteostest ja et kirjanduslike suurteostega filmikunst toime ei tule. «Don Quijotest» filmi teha pole hispaanlased minu teada isegi üritanud, grusiinide hiljutine versioon ei pane õieti ei naerma ega nutma. Kuid siiski tundub, et teatud semantiline võrdväärus kahe žanri vahel osutub võimalikuks, kui mitte päris tipus või jalamil, siis keskmise ja kõrgema piirialal küll. See oleks n-õ tõlge ühe žanri keelest teise, ilma et tõlkekaod vältimatult ilmneksid — midagi sarnast heal tasemel proosa tõlkimisega ühest keelest teise heal tasemel tõlkija poolt. Sel juhul on enam-vähem ükskõik, millest alustada, kas romaanist või filmist. Cela «Taru» olin lugenud enne Camuse filmi vaatamist, kuid kumbki ei saanud kannatada: nahtisin filmi nii, nagu võin nautida romaaniga praegugi. Delibese ja Beneti romaane lugesin pärast filmi nägemist. Kujundid langesid kokku.

Kuid sellise adekvaatsuse (mulje) tagab nähtavasti teatud eeldus. Võiks öelda, et Cela «Taru» (tunneme seda ka eesti keeles) ja Beneti «Ühe roima nägu» on n-õ filmilikud romaanid: episoodid (tegevuspaigad) vahelduvad kiiresti,

«kaamera» liigub ajas edasi-tagasi, loob kontrapunkte eri ruumide üheaegse jäädvustuse teel. Tegelikult ei ole romaaniuuringuis üsna tihti kasutatav iseloomustus «kinolik» või «filmilik» päris täpne. Pigem vastupidi. Rohkem kui ühestki teisest kunstiliigist, paradokslikult rohkemgi kui draamast, on kunstilise mängufilmi narratiiv eeskujuga võtnud nimelt romaanist. Ruumiline simultaansus ja dünaamika algavad muide juba keskaegsest rüütliromaanist, «filmiliku» jutustustehnika oivalisi näiteid pakuvad nii «Don Quijote» kui ka muud barokkromaanid.

XX sajandi romaaniliikide seas on häid eeldusi kinolinale jõuda neorealismiliku romaanil — tänu oma «objektiveeritusele», «tunnistuslikkusele», (n-õ valmisstseenidele, kus autori osa on näiliselt kõrvaline), aga, võrreldes naturalistliku või varasema realistliku romaaniga, ka tänu sellele, et ruumid, mida «kaamera» valib, on hoolikamalt «semantiseeritud», varustatud sümbolika. Realistlik romaan lihtsalt ei pruugi filmi «ära mahtuda»; mitte sellepärast, et on liiga palju elu, vaid et see «elu» ei ole piisavalt tihendatud. (Ma panen «elu» jutumärkidesse, sest mis tahes kunstiteoses ilmub elu igal juhul sümbolina, nii nagu kogu kunst ja kultuur on üks elu sümboleid.) Teiselt poolt peitub sügavaimaski sümbolis oht manduda skeemiks — niipea kui see ajaloolisest tõelusest liialt «puhastatakse», sellest eemale viiakse. «Ideaalne poeetika», olgu kirjanduses või kinos, samastan ma seetõttu sümborealismiga, elule piiritult avaneva, aga ka 19

aina elu tihendav-valgustava loomingu.

Niisugusele poetikale vastavad üldjoontes Isasi-Isasmendi «Ühe roima nägu» ja Aranda «Vaikuseaeg». Mõlema tegevusaeg langeb 1940-ndate lõppu — 1950-ndate algusesse ja mõlemad annavad oskuslikult edasi rõhuva varju, ebamugava närvilikkuse tunde, mille diktatuur tollal laotas ühiskonna üle Hispaanias, nii nagu ta on laotanud kõigil aegadel mujalgi. Kapten Medina roim (ta laseb maha oma kolonelist ülemuse) on mingil määral absurdlik vastus diktatuuriaegse ühiskonna absurdile: laitmatu välise kesta all (kord, kohus, traditsioon) sirutab oma haarmeid himurus, isikliku iha täideviimine sünnitab kalkust ja südametust kõige vastu, mis seda takistab. Medina kehastab püüdliku käsutäitjana küll eeskujulikkumundrimeest, aga et mundri all tuksutal aus süda (ta tunneb kaasa vaestele, ühiskonna ohvritele), siis osutub ta dissidendiks, kellest ametlik, võimul olev seltskond püüab lahti saada. Medinale tema lõksupüüdmiseks antud teostumatu ülesanne metsikuis mägedes kinni püüda kaks kriminaalse minevikuga väejuuksikut loob seikluse, mis tasapisi avastab defektsust ühiskonna muudeski osades.

«Vaikuse aeg», 1986. Režissöör Vicente Aranda. Victoria Abril.

Film/romaan võiks olla naturalistlik, temas pole kübetki sentimentaalsust. Peegelduvad maised ihad, millest pole vaba keegi, ka mitte kangelane (ta meelitatakse lõbumajja, et teda kompromiteerida); mägede ürglooduses (eemal ametlikest tabudest) lahvatub vaoshoidud sugukirg. Ent kõik ei taandu naturaalsuselemaisusele või õigemini: kõrvuti sugukirega elab rõhutud ja alandatudki inimloomuses edasi niisama võimas ja ürgne õiglusekirg, mis pole müüdav-ostetav. Nagu talumees Calderóni draamas «Zalamea kohtunik» rohkem kui 300 aastat tagasi, maksab ka selles teoses karm ja kandiline mägilane spontaanselt kätte oma tütre vägistajale. Samasugust õiglusekihvastust, üle normi astumise ja endakaotuse hinnaga, kehastab kapten Medina roim. Filmi/romaan algus ja lõpp langevad ajas kokku, luues ajatu laiba-kujundi abil absurdse, seikluse (aja) ärevaid kirgi rahustav-raamistava õhustiku. Absurdi saadab Beneti/Isasi-Isasmendi kibe muie: nähtu on kui unenägu, millest ometi lakkamatult imbub kibedust tõelusse.

Vicente Aranda kohta märgib Carlos Barbáchano, et ta on Mario Camuse kõrval teine praegune silmapaistvaim kirjandusteoste «tõlkija» filmikunsti. «Vaikuseaeg» näitab, kuidas teineteisesse löikuvad ühiskonna madalaim ruum (kodusõjajärgse Madridi agul oma maise viletsusega) ja jõuka keskklassi





ruum oma lõbustuste ja frivoolsusega. (Pisut meenutab Buñueli.) Film tuletab meelde seda, et kui ühiskond hülgab oma terviklikkuse (või õigemini: teadlikult «unustab» oma ühe osa mugavuse nimel), siis makstakse talle selle eest kätte. Kaht tasandit ühendab teadlasest noormees, kes uuringute tarvis saab rotte agulist. Vanamees, kes agulihurtsikus rotte kasvatab, astub suguvahekorda oma tütreaga, keda armastab naaberbarakis elav mustlane. Mustlane hakkab kahtlustama-armukadestama noort doktorit (oletades tolle vahekorda neiuga) ja kui too vanamehe palvel neiule abordi teeb (see luhtub, sest on juba hilja, neiu sureb), maksab kätte noahoobiga doktori pruudile siis, kui doktor on loo juba unustanud ja sukeldunud oma tavalisse heaoluümbrusesse, mõnude keskele. Sündmuste käiku võib ette aimata, kuid see ei kahanda sümboli tugevust. Sümbol vihjab analoogiale abordi (looduse vägivaldse katkestamise), diktatuuri (ühiskonna loomuse vä-

«Matador», 1986. Režissöör Pedro Almodóvar. Assumpta Serna ja Nacho Martínez.

gistamise) ja teaduse loodud moodsate massihävitusrelvade vahel. Nii abordi, diktatuuri kui ka relvade eesmärk on takistada loodust, seda tõrjuda (siinse hetke, ühe kihi, seltskonna) maise heaolu nimel — ja keegi nagu poleks süüdi, ka mitte see noor doktor filmis/romaanis. Kuid on süüdi, ja kättemaks tuleb varem või hiljem vastu võtta, kui filmist edasi mõelda, siis võib-olla kogu inimkonnal, kel samuti pole ehk päris süüd, aga kes kaassüüdlusest paraku ei pääse.

Ma jätsin meelega kolmandale kohale Hispaania filmi praeguse suurtähe Pedro Almodóvari. Temast on jõutud kirjutada juba raamat (Nuria Vidalí «Pedro Almodóvari filmid», 1988), tema tööd rändavad menulikalt üle maailma. Ta on iseõppija, kes tuli filmi 1970-ndate rockmuusika ringkondadest ja on praegugi seotud rock(punk)rühmitusega. Mitmekülgsemalt kui keegi teine peegeldab ta



«Naised närviatagi äärel», 1987. Režissöör Pedro Almodóvar. Carmen Maura ja Rossy de Palma.

oma filmides uut ja moodsat, demokraatia oludes jõudsasti kosunud Hispaaniat, 1980-ndate moesuundi noore põlvkonna elus ja kultuuris. Ta provotseerib, tembutab, löbustab, loob ekraanil tohuvabohu või, Barbáchano sõnul, kokteili, milles segunevad USA klassikalise iroonilise põnevusfilmi (Hitchcock), Buñueli absurdikomöödia, koomiksita, reklaamfilmi ja pastiši elemendid. Küllap Almodóvari teosed ongi puhtamal kujul see postmodernism, mida tänased kultuuri-teadlased usinalt püüavad leida kõiges moodsas, ka selles, mis tihti äratuntavalt kahe maailmasõja vahelise avangardismilaine epigoonluse järele lõhnab.

Kahe Santanderis nähtud filmi põhjal — «Matador» («El matador», 1986) ja «Naised närviatagi äärel» («Las mujeres al borde de un ataque de nervios», 1988) — ma ei ütleks, et Almodóvariski nii lihtne on kindlaks teha, kus ta on tööpoolest uus, heas mõttes postmodernistlik ja kus on hispaania filmikunsti toonud pelgalt seda, mis mujal nihkub juba minevikku.

Almodóvar teeb oma komöödiates otsekui möödaminnes vihjeid sotsiaalse-tele probleemidele, sarnaselt Buñueliga, nii et tema filme on nimetatud sotsio-estetiisteks. Kuid ta üksnes vihjab, teeb seda võluva stiilsusega, umbes nii nagu meie Mati Unt oma proosas, liiga sügavale minemata, säilitades komöödia raamid. Filmis «Naised närviatagi äärel» vahelduvad kiiresti teatraalsed kaadrid, filigraanselt ja kaunitl töödeldud fotod, estetiseeritud (eelistatult aristokraatlikud) ruumid — miski väga sarnane

moodsa USA filmiga, kus kõik peaaegu eranditult piirdub elu füüsiliste pindade ja liikumiste võimalikult kirka ja puhta-joonelise jäädvustusega. Nii et ameerikalik «lifestyle» ka hispaania kinos, märk sellest, et vana ja varjuline on ületatud, heidetud minevikku; et Hispaania on lõpuks ometi euroopastunud — moodsaimal, amerikaniseeruva Euroopa tasemel. Filmis seguneb karakterkomöödia hoogsa seikluskoomikaga (kihtumised-tagajamised mootorratastel,



Režissöör Pedro Almodóvari põhinäitleja Carmen Maura.

neljanda korruse aknast välja visatud grammofoniplaat, mis tabab just seda, keda vaja, jne — kõik väga tuttav uuest ameerika filmist, mida satelliidi-programmid nüüd ka juba meil laias valikus lahkesti pakuvad). Jah, nüüd on siis käes see «vaba elu», millest Franco ajal vaid salamisi unistada võidi. Heaoluühiskond oma armsate intriigikestega, nagu needki närviatamid, mille äärele naised mõistagi on tõuganud kas nende mehed või armukesed. Ühiskonna tõsis-tele hädadele võib siin muidugi vihjata, aga teadmise, et ruum, kus toimub komöödia, on ise turvaline mõnus pesake, kus hädasid pigem mängitakse, kui tege-likult tuntakse. Või on see hoopis almodóvarilik pastiš, «lifestyle'i» pilge ja paroodia? Mine võta kinni. Pole võimatu,

et suurem osa publikust ei hooli filmis «lifestyle'ist» (ega ka selle mõeldavast paroodiast), vaid naudib pigem karakternäitlejate head mängu, seda enam, et osatäitjate seas on Carmen Maura, uue Hispaania sarmikamaid filmitähti.

«Matadoori» puhul möönavad kriitikud, et selles Almodóvar siiski väljub komöödia raamidest ja tahab näidata midagi tõsisemat, võib-olla filosoofilist, ja et film läheneb kohati tragöödiALE. Vahest tõesti. Mulle aga meenuvad natuke Victor Hugo näidendid (nagu «Hernani», «Ruy Blas» jm). Ka neid kujutas Hugo ise ette tragöödiaina, finaalks ahastused, agooniad, mürgitamisid ja enesetapud. Kuid et traagilisena mõeldud lahendus jääb ilma psühholoogilisest ettevalmistusest (tegelased on ühemõõtmelised, neis puuduvad vastuolud), siis mõjuvad tormiliselt lõputseeni kuhjuvad pateetilised kujundid, iseäranis tagasivaates uuematest aegadest, pigem naljakana; tragöödiast saab karikatuur. Midagi sellist tajusin «Matadoori» vaadates. Võikalt naturalistlikud (kui mitte öelda sadistlikud) kujundid filmi alguses peletavad korrapealt eemale komöödiate publiku, viitavad tõepoolest tõsisemale, vähemalt roima- ja õudusfilmi temaatikale. Autor — Almodóvar kirjutab oma stsenaariumid ise — näib

justkui taibanuvat, et moodsa elustiili näitamisest või parodeerimisest üksi jääb väheseks ja et on vaja uut loome- toitu otsida Hispaania enda lätetest. (Nende juurde oli juba 1980-ndate esimesel poolel pöördunud Carlos Saura triloogilises, hispaania müüdistikust lähtuva süklis «Verine pulm» — «Carmen» — «Nõiduslik armastus».)

Traditsioonilisse Hispaania kujundisse kuuluvad lahutamatuult härjavõitleja, härg, veri, surm, armastus. Hajutatult ilmuvad need hispaania kultuuri avangardistlikus osas (eredamaid näiteid XX sajandist García Lorca luule ja teater ning Manuel de Falla muusikalooming), ent on palju tugevamini imunud kultuuri pealmistesse kihtidesse, massikultuuri, ujutades selle laienduseks, kitsiliku kunstina üle kogu turistliku sfääri.

Hispaania vaimne areng näitab järkjärgulist ajaloolist vabanemist härja kujundi (ja müüdi) tumedamast-süngemast (vägivaldsest) poolest, mis muuseas ajast aega on toitnud «musta Hispaania» legendi: inkvisitsioon, hiljem fašism. Kujundi tumedast poolest õige ebaõiglaselt varjutatuna, allaheidetuna, ei ole hispaania kultuuri tegelikult sügavampüsivam, humaanne ja humanistlik osa (erandiks ehk vaid Cervantese «Don Quijote») ometi väljaspool Hispaania piire (ja hispanoloogilisi ringkondi) leidnud küllaldast mõistmist. Sarnaselt ameerika vesternitega, millele ju samuti ei ole enam ammugi kattuvusi

Pedro Almodóvar ja Carmen Maura esimeste «Felixite» kätteandmisel 1988. aastal. Mõlemad said auhinna filmi eest «Naised närviatagi äärel».





«Peaegu taevas», 1988. Režissöör Manuel Gutiérrez Aragón. Antonio Valero ja Angela Molina.

tõeluses, erutavad Hispaania härjavõitlejad ja Carmenid üha massiteadvust. Sellepärast kaasneb niisuguste muutide uskositlusega kunstis alati teatud risk: hea on, kui tabatakse müüdi jäävat, ajaloos hävimatut poolt, milleks armastuse ja surma seos näiteks loomulikult on; palju kergemini võidakse aga libiseda välispinnale, kus müüdist jääb pelgalt järele võlts, tegelikkust absurd-selt karkeeriv skeem. Juba Carlos Saura mütolooilis-folkloorses triloogias tä-

«Esquilache», 1988. Režissöör Josefina Molina. Keskel Fernando Fernán-Gómez nimiosas.

heldavad kriitikud selletaolist libastumist pealiskaudsuse suunas: kui «Verine pulm» (aluseks Antonio Gadese balletiversioon García Lorca kuulsast näidendist) suutis haarata armastuse ja surma piiril inimese hinge, siis jätkuna valminud «Carmen» (müüt, mille loojaiks on tegelikult prantslased; mis on Hispaaniasse n-ö imporditud) ja «Nõiduslik armastus» (Falla balleti ainel) demonstreerivad küll virtuoosset hispaania tantsu ja ka seda, kuidas maised ihad inimesi juhivad ja üle normi astuma sunnivad, kuid kadunud on poeesia, see, mis teeb üleajaliseks Lorca ja Falla looming. Ja küllap nõnda ongi, et kui armastusest võetakse vaid keha ja sugu, siis isegi ühenduses surmaga ei ärata see veel mingit traagilist emotsiooni: selliseid kokkupuuteid võime külluses näha mis tahes seksi- ja vägivallafilms. (Muide, ka Vicente Aranda kriminaalteemaline «El Lute, I» püüab finaalis tapakirge armukirega ühitada, kuid välja kukub pigem karikatuur.)

Almodóvar näib järgivat samamoodi Sauraga surma/armastusmüüdi klišeed, kuid määrab peale veel nõnda paksult värve, et taas paneb küsima, kas pole mitte film Saura filmide paroodia, folkloorse müüdi (või, täpsemini, müüdi tänapäeva siirdamise kohmaka katse)



irooniline pastišš? Kangelaspaari moodustavad (endisest) matadoorist härjavõttelejate treener ja naisadvokaat, keda mõlemat, nagu vähehaaval selgub, kihutab tagant verejanu ja tapakirg, milles nad väidavad oma suguiha saavutatavat kliimaksi. Kaks maniakki lõpetavadki vereloigus suguühites, mille ajal nad vastastikku teineteisele otsa peale teevad. Naera või nuta, ei ole ei komöödiat ega tragöödiat. Miski vahepealne, mis võiks ehk samastuda absurdiga. Mõte läheb mitu sajandit tagasi, barokkdraama suurkuju Calderóni autemaaliste näidenditele. Juba varasemais Lope de Vega ja tolle kaasaegsete draamas oli levinud au-müüt: kergeimgi auhaavamine nõudis verist kättemaksu. Calderón võõpab mitmes oma näidendis («Oma au arst», «Salasolvang — salakättemaks») kättemaksu nii veriseks ja võikaks, et kriitikud on pidanud pead vangutama ja oletama, kas ei tahtnud Calderón lavale tuua hoopiski au-müüdi paroodiat, võõrandavaks normiks kujunenud au-müüdi absurdi? Kuid ebalus nende näidendite hinnangus püsib. Almodóvari kui elusa noore mehe käest saaks muidugi küsida, mida ta filmiga öieti mõtles. Aga kas seegi loeb? Kunstiteosele ei anna ju tähendust mitte ainult tema autor. Kui calderónlikest pretse-

dentidest järeltusi teha, siis võiks Almodóvari «Matadoor» mõeldava hinnangulise lae saavutada ehk paroodiana-pastišina ja sellisena jääda 1980-ndate mainimisväärsete filmide hulka. Suurteose tasemele tõusuks läheb vaja enam; kui sellele pürrib paroodia, peab tingimata lisanduma metatasand, uus (loov ja ülesehitav) kvaliteet (nagu «Don Quijotes»). Seda aga on saavutanud kunstis vaid haruharvad geeniused.

Teistest filmidest jääb vähem rääkida. Manuel Gutiérrez Aragón, kelle varem nähtud «Deemonid aias» mind lausa lummas, ei ole ilmselt veel jõudnud ära tunda oma «pärisvaldust» ja jätkab, filmis «Peaaegu taevas» («*La mitad del cielo*», 1986) küll õige kobamisi psühholoogilise realismi poole liikudes, otsinguid. Psühholoogilisel realismil (ehk lühemalt psühhorealismil) puuduvad hispaania romaanis ja filmis sügavamad traditsioonid. Hispaania vaimule näib aina olevat lähemal asunud kas naturalismipoolne sotsiorealism (klassikaline kelmiromaan, XIX sajandi realism, tänapäeva neorealism) või teiselt poolt abstraktsem-sümbolistlikum kujutuslaad (keskaja allegooriad, müstiline

«Tuvi lend», 1989. Režissöör José Luis García Sánchez. Ana Belen ja José Sacristán.





«El Dorado», 1988. Režissöör Carlos Saura.

kirjandus, sürrealism). Head psühholoogilist proosat kohtab hispaania kirjanduses harva ja seal, kus sellest rääkida peaaegu võiks, sulaneb sellesse enamasti huumorit ja irooniat, mis, nagu juba eespool vihjatud, kaotab tundmustest nende teravuse, intensiivsuse, räämistab nad komöödiateks. (Ka sellel on ammune pretsedent; meenutagem hispaania klassikalise teatri poetikat, mis õigustas traagilise ühendamist koomilisega; seevastu klassitsismil, mis stseenilises kunstis tähistab psühholoogilise tendentsi algust, pole hispaania kultuuris kunagi olnud eluõigust või -jõudu.)

Seega Gutiérrez Aragón katsetab, püüab rajada uut teed. «Peaaegu taevas» sai 1986. aastal San Sebastiáni rahvusvahelise festivali peauhinna. Ometi tundub selles inerts, filmi «Deemonid aias» rahvusvahelise menu järellainetust (seda enam, et filmis mängib taas peaosas Angela Molina, 1980-ndate suurleide hispaania filmis). Tegelikult ei välju film õige tavalise, juba selle sajandi keskpaigast hästi tuntud psühhoorealismi piiridest, neid kuidagiviisi avardamata. Triviaalne süžee (maaneist, kes läheb linna — tegevusaasta on 1959 —, seal moodsa eluga kohanedes ja midagi endast hüljates) meenutab selle sajandi algusest Dreiseri romaane; üksikud katsed sotsiaalsete seoste sissetoomiseks jäävad poolikuks. Liiga palju on tegelasi, et psühholoogiline laeng saaks kesken-duda. Kohati venivad stseenid igavalt pikaks ega aita seegi, et neis esinevad

tuntud näitlejad — Angela Molina kõrval veel Fernando Fernán-Gómez, kes oma anglosaksiliku aristokraativälimusega on sobinud küll mitmesse heasse komöödiasse, kuid keda just välimuse pärast on kiputud ka üle ekspuaterima. Kui lisada veel juhuse roll süžee lahenduses (turu ülem kukub trepilt ja saab õnnetult surma, mistõttu kangelanna austajaid jääb vähemaks), siis võib küll öelda, et film nagu tahaks olla see, teine ja kolmas, aga pole kokkuvõttes eriti miski, või kui on, siis just see: «nagu-tahaks-olla-film».

Ligilähedalt samal žanritasandil ja samas tonaalsuses võiks käsitleda veel mõnda filmi, nagu näiteks José Luis Cuerda «Elavt metsa» («El bosque animado», 1987). Komöödiataotlus on siin aga varjatud, mistõttu ka psühholoogiline konflikt esitatakse loomulikult, pretensioonitult. Aeg on 1940-ndate Hispaania, kus vaesus ja nälg muserdavad inimesi, tekitavad neis hingelist ükskõiksust, panevad moraalselt kalestuma. Mets on tulvil maagiat, sest üks mehi, ise heasüdamlik ja saamatu, on vaesuse sunnil otsustanud hakata röövlis ja kohutab ning kollitab metsas oma tuttavaid ja sõprugi. Komöödia katkeb aga järsku traagilise sündmusega, kui 11-aastane tüdruk — filmis puhtameelsuse ja õiglustunde kandja — kaaslastest piimanaiste ahnuse ja ükskõiksuse tõttu sõitvalt rongilt hilinedes maha hüppab ja surma saab. Korraks ärkavad siis need muserda-

tud hinged. Ilusalt esitatud lugu, mis aga ei ole ka palju enam kui lihtsalt lugu.

Samasuguse annuse iroonilist ühiskonnakriitikat, seekord ametliku sõjalise patriotismi vastu suunatud, ja samasuguse «lihtsalt loo» sisaldab Antonio Giménez Rico «Hispaania sõdurpoiss» (*«Soldadito español»*, 1988). Meil välismaalastel on tõsiselt tegemist, et filmi tekstist vähegi aru saada: film areneb algusest lõpuni noorte slängis ja sõjaväeargoos. See jutustab noormehest, kes Franco aja lõpul, 1969. aastal vastu tahtmist sõjaväkke värvatakse, kuidas ta närvid seal läbi põlevad, kuidas ta mõnitavat seersanti granaadiga visata tahtes ise õnnetult granaadi otsa kukub, surma saab ja kuidas ta siis (sõjaväemuusiku pojana) maetakse kodumaa märina leinamarsi «Hispaania sõdurpoiss» saatel, mida muuseas peab mängima tema isa. (Võib-olla hakkavad vene kineastid tulevikus selliseid filme tegema Afganistani, Ungari või Tšehhoslovakkia teemal.)

Eelmistest märksa nõrgem on José Luis García Sánchezi «Tuvi lend» (*«El vuelo de la Paloma»*, 1989), natuke ülepingutatud komöödia, mis küllap tahab näidata — ja õiglaselt —, kuidas mis tahes ideoloogia, sealhulgas kommunism ja äärmuspahempoolsus, on saja niidiga seotud sõltuv kodanlikest ja üldinimlikest väärtustest [apoliitiline parempoolne näitleja võrgutab pahempoolse aktivisti naise Paloma (tuvi), keda filmis mängib üks tänapäeva hispaania kuulsamaid filmi- ja teatrinäitlejaid Ana Belén].

Lõpuks veel Josefina Molina filmist «Esquilache» (1989), mida ma märgiksin ära juba sel põhjusel, et Santanderis nähtud moodsa filmi tsükliks oli see ainus ajalooline teos — kui lähiminekü teemad kõrvale jätta. Oma ülevaates mainib Carlos Barbáchano, tõi, lootustandvaid katseid elustada uues hispaania filmis mineviku maaligeeniuste Velázquezi ja Zurbaráni loometeed, kuid suuremas plaanis näib ajalooline (nii nagu psühhorealistikki) film tegevat alles esimesi samme. (Taas analoogia romaaniga: lähiminekü erandiga ei ole hispaania moodsa romaani kuigi aldis olnud mõtestama ajalugu; ma ei tea ühtki silmapaistvat kaasaegset ajalooromaani, mis meie Jaan Krossi kombel sajandite tagant pilku rahvuse minevikku küniks.) Toekama tausta puudumine seletab nähtavasti ka Carlos Saura ambitsioosse ajaloo filmi «El Dorado» (1988) läbikukkumist, mida kriitika üsna üksmeelselt

on mõõnnud. (Filmi eelarve oli muide 10 miljonit dollarit; pühendusena Ameerika avastamisele pidi see kujutama mässumeelse konkistadoori Lope de Aguirre seiklusrohket elu — teema, mis oli filmi juba varem jõudnud Werner Herzogi vahendusel ja mille kirjanduslikest versioonidest me tunneme eesti keeles argentiinlase Abel Posse romaani «Daimon».)

Josefina Molina ei ole nii ambitsioonikas kui Carlos Saura. Ta piirdub XVIII sajandi Hispaania õigupoolest lokaalse episoodiga Carlos III ja tema ministri, itaalia päritoluga Esquilache markii äpardunud valgustuspoliitikast, mis tõi kaasa spontaanse rahvaülestõusu, nn Esquilache mässu. Probleem on tõsine. Rahvalikku vastuseisu imporditud (vägisi peale pandud) arenguvedele oli kogenud juba Karl V kommunaaride ülestõusu näol ja seda koges hiljem Napoleon ise, niipea kui tema väed «revolutsiooni valgust» teispoole Püreneesid viia üritasid. Rahva areng toimub aeglaselt bioloogilises rütmis, vägivaldselt kohaldatud mõistuseskeemid tõrjub ta tagasi ja purustab. Ajaloolis-sotsiaalne läkitus jõuab kohale, vähem usutavaks jääb intiimtasand, mis põhiplaani toetama peab (peaosa mängib taas Fernando Fernán-Gómez, ja taas on tema partneriks — teenijanna, kellesse Esquilache armub — Angela Molina). Ent kahe suure plaani, sotsiaalse ja intiimsel sidumisel tuleb hispaania kineastidel veel tublisti vaeva näha. Et see vaev ettevõetuna aga häid vilju võib kanda, seda pole raske ennustada. Teispoole «musta legendi» ja patriootilist kangelaskroonikat või, täpsemini, nende vahel pakub Hispaania ajalugu külluslikku materjali kineastlikule mõttele. Psühhologiseerituna (humaniseerituna) võiks see olla filmikunst kõrgeimal tasemel.

GARY GRADEN. DIRIGENDIJUTT



STOCKHOLMI MAINEKA S:T JACOBI NOORTEKOORI JUHT ON SÜNNILT AMEERIKLANE, KUID LAULJATEGA SUHTLEB SELGES ROOTSI KEELES. TULNUD AASTAL 1982 EUROOPA MUUSIKAKESKUSI UUDISTAMA, EI SAANUD TA STOCKHOLMIST KAUGEMALE. TÄIENDANUD END KOLMEL AASTAL STOCKHOLMI KONSERVATOORIUMIS, ON TA NÜÜD PROFESSIONAALSE DIRIGENDINA JUBA KOLME SEALSE KOORI EESOTSAS. ERIC ERICSONI ÕPILASENA HUVITUB TA KOORIMUUSIKAST KOGU SELLE RIKKUSES — VARAJASEST KÕIGE NÜÜDISAEGSEMANI MIKS EELISTAB GARY GRADEN AGA OMAENESE ETTEVÕTMISTES MITMEKULGSUST ENAM KUI AMEERIKALIKKU KESKENDUMIST ÜHELE «KINDLALT EDU TOOVALE ALALE»? PÄRAST AUGUSTIKUIST MINITURNEED EESTIS ALUSTAS S:T JACOBI NOORTEKOORI DIRIGENT, STOCKHOLMI MUUSIKAGÜMNAASIUMI ÕPPEJÕUD JA KVINTETI «LAMENTABILE CONSORT» ESIMENE TENOR USUTLEJA MAHARAHUSTAMIST JÄRGMISELT:

Olen vist juba liiga eurooplane. Läbilöögist ja trüginast enamaks hindan menüü mitmekesisust, pidevaid võimalusi valida. Ja ega see pelgalt gurmaani mugavus ole — sõltuvus ühest ja ainsast tööandjast oleks kindlasti ruineeriv. Kui sind aga vajatakse mitmel pool, võid vaba mehena, kui mitte just dikteerida, siis võrdväärselt vaielda küll. Ja see on kunstnikule üpris tähtis.

Eesnimi viitab teil pesueht jänkile — kuidas hääldada ülejäänut?

Ameerikas kõlas (ja kõlab) see kirjapildile vastavalt kui *mr Greidn*, Root-

sis seevastu jätkan esivanemate liini ja olen *hr Gradeen*. Ja eks tänu sellele, et mu vanavanemad rootslased olid, juhused mind aidata saigi. Kaheksa aastat tagasi, pärast õpinguid Carltoni ülikoolis ja muusikakursusi Aspenis ihkasin üle suure vee kas Viini, Salzburgi või... ühesõnaga Kesk-Euroopa muusikaelu kaema. Juured ja koorilauluhuvi tõid mind esmalt aga Stockholm. Olin juba kuulnud Eric Ericsonist üht ja teist ning püüdsin siis teda silmast silma näha. Nägingi. Ja olin kolm ülihuvitavat aastat Stockholm konservatooriumis tema tudeng.

Kas välismaalasel on raske end üliõpilaseks munsterdada?

Ma ei tea, kuidas siin, kuid meil (Läänes) oleneb kõik su enese ettevõtlikust meelest, energiahulgast, sarmist. Ja kui võimalusi mõnes teatud vallas pole ka seni olnud, tuleb need endal välja hauda. Mina sain viimasel kahel aastal tuge suundstipendiumi näol ka asutuselt nimega *Svenska Institutet*.

Milline oleks kokkuvõtlikult teie dirigendibiograafia?

Wow! Nii lennukaid väljendeid ei söanda enesega seostadagi. Olen küll juba 35, koorijuhina paraku vaevalt seitsmene. Esimesed hooajad kulusid koori kasvatamiseks ja kogemuste korjamiseks (ka Lõuna-Euroopas, Põhja-Ameerikas), koori rahvusvahelised võidud pärinevad alles viimastest aastatest (Debrecen, Arezzo). Muuseas, see vastukülaskäik Eestisse ja aukülaliseks olemine «Sympaatti» festivalil tähendavad S:t Jacobi noortekoorile auringi. Mitu lauljat on viimaseid kuid alla kriitilist iga (25 aastat), mis noorteklassi nime õigustav. Talve hakuks püüan praegusele kolmekümnele viit-kuut lauljat juurde leida, et start, siis juba S:t Jacobi kammerkoorina, mõjusalt kõlaks. Oma kahest teisest «tööobjektist» — Stockholm muusikagümnaasiumi segakoorist ja S:t Jacobi poistekoorist, loodan aga tuumikut uuele noortekoorile kodukirikus.

Näib, et S:t Jacobskyrka on teile väga omaseks saanud?

Mitte ainult mulle! Stockholmis on ta oma rikka muusikatradiitsiooniga läbi aegade inimesi köitnud. Aasta läbi on seal igal laupäeval kontserdid, suviti korraldatakse muusikafestivale. S:t Ja-

cobi kiriku akustikat on kiitnud eestlastestki interpreetid — olgu nad siis Rootsi või siit, Eestist. Aasta tagasi lausime seal koos «Eesti Projekti» kammerkooriga C. Kreegi «Reekviemi»...

Kust pärineb teie repertuaar?

Klassikaliste suurvormide ja rootsi autorite kõrval leiame lauldavat ikka reisidelt, vahel lausa juhuslikest kontaktidest. Tean, et nüüd peaksin ette lugema ka kimbu eesti heliloojaid. Kahjuks peale paari C. Kreegi vaimuliku rahvaviisi ja V. Tormise «Laulusilla» ei ole nimetada midagi. Ah, jaa, «Ei saa mitte vaiki olla» ikka ka... Eks ole kummaline, et mina, ameeriklane, kuulsin USA heliloojast nimega William Allbright läti koorilt «Ave Sol», kui see kevadel meie kirikus tema «Alleluia» laulis. Võtsime selle 26-osalise kaanoni endigi kavva ja pärast siinseid kontserte võib öelda, et tegime õigesti. Kahekaupa saali hajunud tuleb lauljail tugevalt keskenduda, et kirikulöövide võimalikest üllatuskajadest end mitte kohutada lasta.

Millist repertuaari koori liikmed ise himustavad?

Tunnen neid juba aastaid ja võin öelda, et ollakse tolerantset kõigesööjad. Bachi kõrvale mahub spirituaale, rahvaviiside kõrvale modernseid kolaseid, kiindumusega süveneti Palestrinasse... Noored on ju väge täis, ihatakse üha raskemaid pähkleid. Kui enne Arezot läksime Schönbergi kallale, oli mul päris kõhe. Nemad aga, oskamata karta, vaid nautisid tööd ja, tõsi, «Friede auf Erden» õnnestuski. Suurimaiks pidupäevadeks nagu ehk kõigile lauljaile on meile olnud mõne suurvormi ettevalmis-

tamine kahasse orkestriga. Selles, et maailma juhtivad instrumentalistid ja vokalistid üksteist vastamisi kadestavad, polegi ehk põhjust kahelda...

Kuidas on dirigentidega? Kas koorijuht suudab mõista lauljat?

Hingeelu on muusikuil peen, seepärast ei julge läbinäijaks end väita. Praktiliselt poolelt peaksin aga üht-teist taipama. Hea mitu aastat laulsin ise Eric Ericsoni kammerkooris, praegu kuulun esimese tenorina kvintetti «Lamentabile Consort». Rikskonsert'i vahendusel oleme esinenud mitmel pool Põhjamaades, kavades enamasti vanad meistrid — Byrd, Tallis jt.

Kas pere ei nurise, et olete üha lennus küll kooride, küll ansamblitega?

Varsti saan teada. Abiellusin äsja rootslannaga, nädal tagasi naasime lombi tagant mesinädalailt New Englandis. Ise loodan kõige paremat, sest temagi on laulja, kõrgharidusega häälespetsialist. Kirjutab erialaseid artikleid, koostöös ühe teadusinstituudiga uurib mikrofiibertehnoloogia abil organismi sisemisi protsesse eri registrite (ja tämbrite) «väljapigistamisel».

Millega alustab tulevane S:t Jacobi kammerkoor?

Novembris tegeleme Duruflé «Reekviemiga», detsembris aga paneme kokku uue jõulukava, mis (nii nagu igal aastal) loodetavasti meile rohkelt rõõmu ja esinemisi toob. Mozarti aastal seevastu süveneme tema missadesse, et kevadeks olla küpsed koondprogrammiga, mida viia kas Jaapanisse või Põhja-Ameerikasse...

Usutles PEETER TOOMA

K. Suure fotod





3.—13. augustini toimus Tallinnas ja vähemal määral teistes Eesti paikades IV Tallinna rahvusvaheline orelifestival. Sellest võtsid osa mitmed Euroopa tipptasemel organistid. Siin pildil on näha festivali korraldanud firma «Esto-Muusika» kahte juhti: Vaado Sarapuu (vasakul) surumas kätt itaalia organistil Alberto Pavonil, valges ülikonnas on Andres Uiho, kelle isiklikud kontaktid olid selle festivali tegelikuks vundamendiks. Orelifestivaliga on seotud järgnev refleksioon, mis on, tõsi küll, laiema suuna ja ainekäsitlusega.

TOOMAS TRASS

MEIE JA HISPAANIA ORELIKULTUURIST

Lugesin hiljuti järgmisi ridu: «Ma kirjutasin kord, et «Jumal on kõige eest tänu võlgu Bachile». Ilma Bachita oleks Jumal teistsugune tegelane. Bachi muusika on ainus, mis lubab arvata, et universum pole täielik nurjumine. Bachil on kõik sügav, tõeline, vähimagi teatraalsuseta. [- - -] Ilma Bachita oleksin ma täielik nihilist.»

Nii kirjutas kuulus rumeenia-prantsuse pessimistlik filosoof Emil Michel Cioran, kelle artiklit «Kahest ühiskonnatüübist» me hiljuti ajakirja «Akadeemia» 5. numbri veergudelt lugeda võisime. Loomulikult soojendavad sellised

read iga orelimängija ja -sõbra südant — on ju nimelt Johann Sebastian Bach orelimaailma suurim kuju, kalju, millest ei pääse ei üle ega ümber. Ta on siiani orelimuusika tipp, ideaal, kõrgeim saavutus: vaevalt, et keegi suudab tulevikus luua midagi nii ülevat ja suurt. Ometi pole Bach kogu orelimuusika. Rahvuskultuuride kirev spekter avaldub kogu oma mitmekesisuses ka selles muusikavaldkonnas. Kusil seal paikneme ka meie — eesti orelikultuur oma ajaloo, juurte, eelkäijate ja suurmeestega. Millisesse kultuuriareaali me kuulusime, millest olime mõjustatud ning kuhu

oleme jõudnud pärast 50 aastat kestnud vaimset vägivalda? Lubatagu mul siinkohal pisut mõtteid mõlgutada, meenutades sealjuures käesoleva aasta augustikuus toimunud eesti kõigi aegade imposantseimat oreliüritust, Tallinna IV rahvusvahelist orelifestivali.

Üks augustikuise festivali auväärestest külalitest, hispaania vanamuusika meistriklassi läbiviija, kuulus iberia vana orelimuusika asjatundja José L. Gonzalez Uriol võrdles prantsuse orelit ennast imetleva paabulinnuga, saksa orelit dogmaatikutega, oma, s. o. hispaania vana orelitüübi kohta lausus aga, et pole teist nii õrna, varjundirohket ning värviküllast pillide kuningat. Iseennast peab härra Uriol aga XVII sajandi muusiku kooptaks, olles ühtlasi nii organist, klavessinist, klavikordimängija, orelite restauraator kui ka pedagoog.

Tõepoolest, augustikuus tekkis arusaamine ning samas suur uudishimu: kui erinevad on siiski euroopa muusikakultuurid! Tänu muusikateadlase Hillar Saha tänuväärsele, tohutult ulatuslikule, kuid kahjuks pooleli jäänud uurimistöole teame, kuhu me kuulusime. Eesti- ja Liivimaal toimuv oli kindlalt üks osa Põhja-Saksa XVII sajandi orelikultuurist. Seda tõestavad säilinud oreldispositsioonid, meil Tallinnas nimelt 1668. aastal Põhja-Saksa meistri Christopher Meinecke valmistatud Niguliste kirikule ehitatud kuulsa Stellwageni tüüpi barokoreli dispositsioon. Olgu see siinkohal asjatundjaile esitatud (Hillar Saha järgi):

«Manuaalis» (I) 10 registrit: *Principal 16'*, *Quinta-Thön 16'*, *Gedackt 8'*, *Rohr-Flöte 8'*, *Octava 8'*, *Super-Octava 4'*, *Rausch-Pfiffe 2'*, *Mixtur 4—5 fach*, *Trommet 16'*, *Trommet 8'*;

«Selgpositiivis» (II) 8 registrit: *Principal 8'*, *Gedackt 8'*, *Gedackt 4'*, *Scharf 3 fach*, *Octava 4'*, *Krummhorn 8'*, *Dulcian 8'*, *Tertian 2-fach*;

«Rindvärgis» (III) 5 registrit: *Quinta-Thön 8'*, *Gedackt 4'*, *Sesquialtera 2-fach*, *Regal 8'*;

«Pedaalis» 8 registrit: *Untersatz 16'*, *Gedackt 8'*, *Octava 8'*, *Gedackt 4'*, *Posaune 16'*, *Fagotto 16'*, *Trommet 8'*, *Cornet 4'*. Peale selle *Tremulant* ehk tremolo-seadeldis. Sidurid (klapid).

Toon ära ka vanameister Saha enese kommentaari: «See orel esindab Tallinnas väärikalt Põhja-Saksa orelimeistrite (eriti lüübeklase Stellwageni) varabarokkstiili. Mõõdukalt esinevad printsipalid. 2' mõlemas ma-

naalis võimaldavad peenimate helivarjundite, eriliste sooloeftide saavutamist. Liitregistrite koostamisel on nähtavasti välditud tutti tavaline karjusus. Osavärgid on heas tasakaalus omavahel. Ühistele joontele vaatamata omab igaüks selgesti kujundatud individuaalsust, — äärmiselt tähtis nõue polüfoonse muusika tõlgitsemisel! Pedaalis leiame ühe õrna 16'; ometi, registrite kogu jääb siiski küllalt toekaks kolme ühildatud osavärgi suhtes.»¹

Teine fakt, mis eesti orelihuvilisi ning ka üldse kõiki varase muusika sõpru võiks meelitada ning toonust tõstvalt mõjuda, on see, et Tallinnas ning Narvas, mis küll Hansa Liitu ei kuulunud, töötas teada olevalt vähemalt kaks kuulsa Lübecki kantori, Bachi suurima eelkäija Dietrich Buxtehude õpilast (uuea informatsiooni järgi, mis siinkirjutajani jõudis eespool mainitud festivali ja meistrikursuste ajal Kieli oreliprofessori Hans Gebhardi kaudu, peetakse J. S. Bachi oreliloomingu suurimaks mõjutajaks küll hoopis Lüneburgi organisti Georg Böhmi): Tallinna Pühavaimu kiriku organist, arvatavasti poola päritolu Pollacki-nimeline mees ning Narva saksa kiriku organist Ludvig Buzbetsky, kes oli oletatavasti samuti poola päritolu.²

Niisiis, mitte ainult oreliehitajate kaudu, mitte ainult tehnoloogia läbi pole Eestimaa osa saanud Euroopa orelikultuuri kõrgtasemest. Me olime (oleme?) sellest mõjutatud ka ideede tasandil, vaimselt, tunnetuslikult. Sama kehtib ju ka palju räägitud(?) eesti arhitektuuri ning kunsti kohta, lubatagu vaid meenutada professor Villem Raami kirjutisi. Kuid meis pesitseva eesti rahvuselase nõudlik ja umbusaldav hää l nõuab karmilt tõendeid: mis on sellel kõigel pistmist meiega, eestlastega?

Loomulikult on iseasi, kui palju talupoegadest eestlasi kõigest sellest otsest osa võtsid, kuid suures ülekaalus on ju Eestit läbi aastasade asustanud eestlased. Võimatu, et meie esiemad ja -isad ei kuulnud seda muusikat, mida kirikus oreli esitati, ei näinud toleage-seid oreleid. Ärgem alahinnakem meeleliselt kogetut! Teenijatena töötas eestlasi linnades kindlasti kas või orelitallaja-

¹ Hillar Saha. Eesti muusika ajaloo lugemik II. Autori väljaanne, Tallinn, 1940.

² Hillar Saha. Muusikaelust vanas Tallinnas. Tallinn, 1969.

tena. Ei saa olla, et kuuldu-nähtu ei ole eestlaste «kollektiivsesse alateadvusse» mingeid jälgi jätnud. Vähesed talupojad said, tõsi küll, saksastumise hinnaga, ka kantoreiks ning orelimeistreiks. Näiteks Tallinna toomorganist Peeter Trump, orelimeistrid Thal, Normann. Nii nagu Tallinna linn on ehitatud kohalikust paekivist ning eesti tööliste kätega, on ka vanades Eesti orelites kasutatud Eesti puitu. Samas on tööpoolest tõsi ka see, et konkreetsest muusikategemisest kirikus, kuhu orel on sadu aastaid põhiliselt kuulunud, jäid eestlased kuni XIX sajandini tegelikult eemale. Aga osasaamine sellest loeb minu arvates ka väga palju.

Iseloomulik Eestimaa kultuurisuunitlusele XVII sajandil, orelikunsti «kuldajastul» Euroopas, on Hillar Saha lugemikust loetav Meinecke-Bruse afäär, kus Tallinna rae tasandil peetakse leppimatut võitlust «romaani» (st Prantsusmaalt lähtuva) orelistiili vastu. Orelimeister Bruse tuli nimelt Rootsi, kus mainitud stiil oli levinud. Täitsa kahju, kui praegu mõelda! Esindatud oleksid võinud olla (võiksid praegugi olla!) mõlemad suunad.

Meie traditsioon erineb tugevalt sellest, millest rääkis härra Uriol umbes 60 meistrkursustest osavõtjale, kes olid üle N. Liidu kokku sõitnud. Hispaania orelid eripära kõige «nähtavam» pool on muidugi kuulsad horisontaalasetusega trompetregistrid, samuti kummaline manuaalide paigutus. Mittemanuaalilise orelid puhul asetseb klaviatuur hispaaniakeelse nimetusega *caveretta* peaoreli *organo majoro* all. Iseloomulik on primitiivne, lihtsalt rippuv, kuid erakordselt tundlik ning järk-järgult avanev faktuur, klaviatuuri jaojumine kaheks (nagu vanadel harmooniumidel). Põhiliselt olid vanad hispaania orelid ühemanuaalilised ning pedaalita, registrite arvult aga küllalt suured (optimaalne suurus oli u 40 registrit), kuigi tuulesurve on vanadel hispaania orelitel väga nõrk, *tutti't* kasutada ei saagi, see-eest kõlab põhiregistrite, eriti printsipaaligrupp erakordselt pehmelt ning laulvalt.

Hispaania orelikultuuri «nähtamatu» osa moodustab aga orelid väga vahetu ja otsene side kirikuga, missaga, kloostri- riga. Kogu Hispaania ajalugu nimetas

professor Uriol aga religiooni ajalooks. Ibeeria vanast muusikast rääkides ning seda esitades tuli ilmsiks selle teatud kahestumus, mis samuti pidi kehtima kogu hispaaniaaliku kultuuri kohta; orelit ja muusikat ei saa lahutada absoluutselt ühestki hispaania elu puudutavast valdkonnast: müstiline, religioosne ning harras Hispaania ning jumalavallatu, rahvalik ja võitluslik Hispaania.

Täiesti omaette teema moodustab hispaania traditsiooni järgi orelimäng, improvisatsiooniline esituslaad, kindlad reeglid kaunistuste ning figuratsioonigruppide mängimisel (*closad*), hispaania liturgiline improvisatsioon, hispaania-pärane aplikatuur jne.

Vanu väärtuslikke oreleid on Ibeerias säilinud väga palju, nii palju, et suur osa neist on väga halvas seisukorras, restaureerimata, erinevalt Hollandist, kus kõik ajaloolised pillid, vaatamata nende rohkusele, on ideaalselt korras, kasutuses ning uurimise all.

Tööpoolest, ühe puu langemine taigas pole katastroof — aga Alutagusel (Fred Jüssi «Rebase tund»)? Eestis on ligi 150 orelit. 50 aastat on enamik neist olnud korrastamata, meie kultuuriteadvus on aga taas (tahaks loota!) tõusmas — hoidkem omi vanu oreleid! Meie vanim pill asub Kihelkonnal, aastast 1805, meister Johann Andreas Stein (jumalapärast mitte too Mozarti oma, kes talle klaveri valmistas!) ning see orel kannab endas Peeter Süda orelimänguuskust. Saja-aastaseks saab sel aastal Nõo kiriku orel. Konservatooriumis pole taastatud iseseisvat orelid eriala, kirikumuusika osakonda, harjutusorel on keskpärane, uusi pille vajavad, remonti ootavad... Oeh!

Loomulikult on võimatu hõlmata eesti orelikultuuri lätteid ja probleeme ühe lühikese artikliga. Kogu see valdkond on põhjalikult läbi uurimata. Hillar Saha ning Hugo Lepnurme tänuväärne töö ootab jätkamist.

PÖÖRAB, EI PÖÖRA...



E. Maripuu «Pöörded» Noorsooteatris (lavastaja E. Maripuu).
II vaatus. Louise — Heli Kivilaht, Joe — Rein Oja.

T. Huigi foto

Arvan teisiti kui mitmed teised tuntud kultuuritegelased, kes on väitnud, et Eesti ja Välis-Eesti kultuur on tervik. Ehk on see arvamus neil kujunenud pärast head kostitamist seal teisel pool, kuid käesoleval ajal ei tahaks kuidagi seda väidet tõena võtta. Ehk minevikus ja tulevikus, kuid mitte praegu. Teater on kunst, kus «nüüd» ja «praegu» on tähtsad ning teatrisse tulevad paratamatult reaalsused tänavalt, kodudest jm meie käimasolevast elust. Kui erinevat elu aga elame meie ja need vähesed eesti vaimuinimesed läänemaailmas, sel teemal pole vaja vaielda ka nendega, kes on rääkinud Eesti ja Välis-Eesti kultuuri ühtsusest.

Elmar Maripuu «Pöörete» lavastamist autori enda poolt Noorsooteatris vaatleksin kui hulljulget eksperimenti, sest

kuidas teisiti saab hinnata kahe Välis-Eesti ja ühe Noorsooteatri näitleja koostöömängu. Nad justkui räägiksid erinevas keeles. Asi pole eesti keeles, sest torontolase Heli Kivilahe ja newyorklase Jaan Kuuse vaevumärgatav aktsent ei sega põrmugi etenduse jälgimist. Nende erinevus lasnamäelasest Andrus Vaarikust seisneb milleski muus.

Esimene mulje Jaan Kuuse ja Heli Kivilahe mängust tekitas mõtte, et seekord on välismaalt meile amatöörid esinema kutsutud. Siis aga taipasin, et see, mis neil puudub, on kool. Mitte teatrikoolituse ega -kogemuse mõttes, sest hääle-, keha- ja psühhotehnikaga oli külalisesinejatel kõik korras. Neil puuduvad aga meile tuttavad kultuurilised kogemused, mis looksid elulise sideme lava ja saali vahel. Siit võib tulla tead-

mine, et osa meie teatri väärtustest on lokaalse tähendusega ja kõrvalt tulnuil pole lihtne neisse sfääridesse siseneda.

On muidugi julm hea tahtega tulnud rahvuskaslastele öelda, et oleme mingil määral teineteisele võõrad. Aga olgem ausad, just ausus aitabki meil ühtsust saavutada. Töö teatris (kunstis) polegi ju midagi muud kui võõraste ja raskesti kokkusobivate elementide sobitamine üheks tervikuks.

«Pöörete» tulemusele mõeldes jääb mulje, et ega Elmar Maripuu idealiseerinudki üle võimalust toimida siin Eestis ühtsel kultuuripõhjal. Küll aga saab tema töös näha eesmärki — jõuda siinse vaatajani, teatrini. Sest juba plaan panna üheaegselt lavale Eesti ja Välis-Eesti näitleja, kätkeb endas taotlust leida kultuuride kokkupuutepind, ühine nimetaja. Dialog teatris eeldab väljendusvahendeid. Kaks eri kultuuritaustaga näitlejat peavad laval dialoogi luues paratamatult jõudma ühise kommunikatsioonini. Võib vaid aimata, milline

«Pöörded». II vaatus. Joe — Jaan Kuuse. Tom — Andrus Vaarik

P. Lauritsa foto

kultuuriline selektsioon toimus selle omapärase eksperimendi loovas protsessis.

Näitleja töö on väga mõjustatud elust. Pean oluliseks rõhutada, et Eesti ja Välis-Eesti näitlejad tulevad kohtumisele laval erinevast ühiskonnast, erinevast argielust. Ühine on keel, kuid nüüd võib ka see lahutada, sest lava lööb ka keele omapära kaudu tegelaskujule pitseri ja vahe näitlejate keelekasutuses on tänase päeva reaalsus. Küll aga seob meid väliseestlastega euroopalik kultuuritraditsioon, mida on Eesti-keskselt ja eestipäraselt üle merede ja ookeanide hoitud ja edasi arendada püütud. Neid väärtusi on sedavõrd palju, et piisab ka teatri tekkeks. Elmar Maripuu tõestas seda. Ja see tõestus ei olegi meie introvertse teatrikultuuri seisukohalt tähtsusetu.

Eespool toodud väidetele lisab tõestust eksperimendi järg. Etendusse, kus Jaan Kuuset asendas Rein Oja, ilmus uusi teemasid. D'epigny ja Joe kaksikrollis tekkis isegi sovjetliku šarlatani äratuntavaid peegeldusi, mida Kuusel polnud ega saanudki olla. Need maised nüansid, mis Rein Oja juurde lisab, on hoogsuse



ja huumoriga antud ning lisavad lavastusele pinevust. Samas tundub, et Ojal jäi edasi andmata midagi Kuuse loodud D'epigny ja Joe pateetilistest tagamaadest, mis on seotud aadlikultuuri müstika ja metafüüsika jõuga. Jaan Kuuse D'epigny ja Joe usuvad neisse väärtustesse, millega on seotud nende elu ja tegevus. Tema kehastatud tegelaskujud ei mahu enam pragmaatilise kriitika alla, kuna esindavad teiste reeglite järgi toimivaid subkultuure. Ja nende kultuuride reeglistiku ja mallid leiab Kuuse täpselt.

Tasapind, kus «Pöörete» tekib lavastustervik, on Elmar Maripuu näidendi abstraktsed, üldhumaansed, euroopaliku kultuuriga seotud teemad. Suure Prantsuse revolutsiooni ajal Pariisis (I vaatus) ja tänapäeva New Yorgis toimuvad sündmused (II vaatus) pöörlevad ümber selliste üldnimlike mõistete nagu kultuur, ausus ja armastus. Siin läheb käima armastuskolmnurga skeem ja selle skeemi sees on kõik näitlejad omal kohal. Andrus Vaarik jaan Kuuse ja Heli Kivilahe partnerina oli suurepärase valik juba sel põhjusel, et lahtise näitlejana loob ta paremad eeldused laval suhtlemiseks, mis eespool loetletud probleematika tõttu on käesoleval juhul eriti tähtis. Mahlakusele pürgiv Vaarik, kes tegelasena esindas pragmaatilisemat poolt, tõi lavastusse endaga kaasa peenetundelise väljendusliku eeskujud, mille järgi pealispinna ja sisemuse vastuolud olid üks osa «Pöörete» kunstilistest voorustest.

Võib öelda, et antud juhul on väliseestlased toonud meie veidi sumbunud lavale värskemaid, avarama maailma teemasid. Ei maksa unustada, et tänu Jaan Kuusele ja Heli Kivilahele on õnnestunud luua Noorsooteatri väikesel laval killuke New Yorki, mis muidu on olnud meie teatris eksootilise importkonservi maiguga.

Noorsooteatri eksperimendi kaudu päralejõudnud kogemus, et erinevate kultuuriliste tagamaade, taustade ja arusaamade kohtumine laval on iseenesest juba väärtus, on eriti vajalik praegu, mil teater januneb uue idee järele. See kohtumine ei tule lihtsalt, kuid see vaev taub ennast ära. Miks mitte proovida sel viisil luua teatrit ka edaspidi?

OLEN TULNUD EESTISSE ÕPPIMA

.. ütleb väliseesti dramaturg
ELMAR MARIPUU



T. Huigi foto

ELMAR MARIPUU (S 1952 LONDONIS) ÕPPIS INGLISMAAL YORGI ÜLIKOO LIS KIRJANDUSTEADUST. PÄRAST LÕPETAMIST TÖÖTAS NÄITLEJANA YORGI INTERPLEY STREET THEATRE'IS JA LONDONIS TRIPLE ACTION THEATRE' I EKSPERIMENTAALTEATRIS. PÄRAST SEDA EEMALDUS TEATRITEGEMISEST JA TÖÖTAS ARVUTIPROGRAMMEERIJANA. 1979 KOLIS NEW YORKI, KUS HAKKAS KIRJUTAMA NÄIENDEID JA LAVASTAMA, PÕHILISELT SEALSETE EESTLASTE TRUPPIDES. TA NÄIENDEID ON MÄNGITUD KA NEW YORGI OFF-OFF BROADWAY INGLISKEELSETES TEATRITES. NUUDELAB TA TORONTOS, KUID LIGI AASTA VIIBIS TA EESTIS JA TÕLKIS R. MAXWELLI KIRJASTUSES VÄLJAANTAVAT ENTSÜKLOPEEDILIST TEOST INFORMATION ESTONIA INGLISE KEELDE. EESTIS ON E. MARIPUU NÄIENDITEST LAVASTATUD «OHMI SEADUS» (ETV, LAV E. SPRIIT) JA «PÜRDEDE» (NOORSOOTEATER, LAV E. MARIPUU), PEATSELT LAVASTATAKSE «SÜNDMUSED SUREVAL PLANEEDIL» (ETV, LAV E. SPRIIT).

Kes sa nüüd siis oma elukutselt oled, arvutispetsialist või näitekirjanik või mõlemad?

On nii, et ma tegelen programmeerimisega nii kaua, kui mul on küllalt raha, et asuda mõneks kuuks tõsiselt näidendite kirjutamise juurde. Seega elatise teenimise vahend on programmeerimine.

Ja jääb ka selleks?

Eks näis. . . Nojah, ma olen enamuses kirjutanud ikka meie väikesele eesti ühiskonnale välismaal ja selle abil rikkaks ja kuulsaks ei saa.

Siin ka mitte.

Järelikult lootusetu amet.

Mida sa varem tegema hakkasid, kas näidendeid kirjutama või teatrit tegema?

Kõik juhtus enam-vähem samal ajal, koolis ja ülikoolis hakkasin millegipärast tegelema teatriga. Ma isegi ei mäleta, mis tuli enne, nähtavasti oli vaja midagi mängida, kirjutasin siis ise midagi valmis. Mind on alati kirjutamine rohkem huvitanud kui näitlemine.

Kas pääs ingiskeelsesse kunstiellu, täpsemalt dramaturgiasse on ühel väliseesti kirjanikul raske või on see sulle põhimõtteline asi kirjutada eesti keeles ja ainult eestlastele?

Olen aru saanud, et inglise publiku suhtes ei ole olnud mul kunagi sellist tunnet nagu eestlaste suhtes: kuigi eestlased võivad mind vahest täitsa vihastada, aga mul on ikka neile midagi ütelda. Inglisele oleks mul väga raske kirjutada midagi sellist, millel oleks elu sees.

Nii et inglastele ja ameeriklastele sul sõnumit ei ole?

Ei. Pealegi on professionaalses teatris süiski väga raske läbi lüüa, eriti New Yorgis. Selle linna publik on üks suur haaramatu mass, mis koosneb kõige erinevamatest rahvustest, kuigi ameeriklastest. Lisaks paistis mulle, et enamik NY kirjanikke kirjutab teistele NY kirjanikele ja neid oli ka nii palju. . . Umbes niimoodi, et ainult sellepärast peame nüüd sellele või teisele etendusele minema, kuna nemad istuvad meie etendusel ka. . .

Mis ajendas kodueestlastele kirjutama, kuuldavasti kirjutasid ju «Pöörete» teise vaatuse siin? Oli sul ka mingeid raskusi siinse konteksti tabamisega?

Asi oli selles, et «Pöörete» teise osa tegevus sündis algselt kusagil Lõuna-Ameerikas, Nicaragua-taolises riigis. Nii et teine osa oli nagu paralleeliks esimesele, mis käsitles Prantsuse revo-

«Pöörded». I vaatus. Madeleine — Heli Kivilaht, D'epingy — Rein Oja, Corot — Andrus Vaarik.



lutsiooni, kus revolutsioon pöördus iseenese vastu, nagu ka Nicaraguas juhtus. See oli tavalise läänemaailma liberaali vaatevinklist nähtud lugu, peegeldades seda, kuidas enamuse haritlasi Läänes suhtub maailma poliitikasse. Niisiis kaks pööret paralleelselt.

Miks sa siis teise vaatuses algsest variandist loobusid?

Oli nii, et hakkasime selle Nicaragua variandi kallal tööle ja see ei läinud ega läinud kuidagi. Sain aru, et midagi on valesti ja ma küsisin näitlejatelt... Ja siis lõpuks Andrus ütles, et anna nüüd andeks, ma saan täpselt aru, mis sa tahad selle tegelasega ütelda, aga emotsionaalselt võttes tundub ta mulle idioot. Eesti oludes ei saa tõsiselt võtta inimest, kes tuleb lavale ja esitab siiralt sotsialistlikke vaateid. Ta võib küll hiljem oma meelt isegi muuta, aga keegi ei hakka teda kuulamagi.

Miks sa uues variandis just sensitiivi teema valisid?

Sellepärast, et meil on need sensitiivid ja šarlatanid tõesti viimasel ajal väga levinud. Siia jõudes taipasin, et teil on samuti üleloomulikud nähtused populaarsed. Nägin ETV-s programmi UFO-de kohta ja panin tähele, kuidas kõik istusid ja vaatasid suurte silmadega... Sain aru, et siin võib olla midagi ühist meie ühiskondade vahel, mõtlesin, et võib-olla pakub huvi...

Millises teatrikoolis sa ise õppisid?

Ma pole kunagi spetsiaalselt teatrit õppinud. Tegin läbi ühed NY ülikooli näitemängu- ja filmistsenaariumide kirjutamise kursused, see oli väga põnev ja kasulik, õppisin seal palju.

Aga oled sa varem ka lavastanud?

Olen üht-teist lavastanud, peamiselt enda asju, sest New Yorgis on väga raske leida lavastajat, keda võiks usaldada. Häälavastaja tahab töö eest kõva raha, kes raha ei taha, see pole jälle tõenäoliselt eriti hääl ja kogemustega.

Kuidas oli lavastada näitlejatega, kellest osa kuulus oma kultuuritaustaga ühte ühiskonda ja osa jälle teise? Kuidas see trupp üldse tööle hakkas?

Väga kergesti läks kõik. Probleemid olid keelelised: kuidas väljendada seda, mida ma näitlejatele tahtsin ütelda.

Kuidas oli lavastada nn riigiteatris?

Haruldaset tore. Nende asjade puhul, mis me Heliga oleme koos teinud, on alati olnud mure, kust saada kostüüme, seda, teist ja kolmandat; saal on vaja kinni panna, üüri maksta, raha koguda. Siin olid inimesed, kes selliste asjade eest hoolitsesid, kõik olmelised mured olid ära võetud. Haruldane luksus! Pea-



«Pöörded». Heli Kivilaht ja Rein Oja.
T. Huigi fotod

legi, profifidega töötades on alati garanteeritud teatud tase, näitlejale pole vaja seletada ABC-d. See on suur võimalus, saab rohkem mõelda kunstilistele asjadele. Olen pööraselt tänulik Mati Undile, kes mu koos abikaasa Heliga siia tööle kutsus.

Järelikult pakub Eesti loominguliselt tegevsevale väliseestlasele suurepäraseid võimalusi?
Paradiis!

ETV-s etendus sinu «Ohmi seadus». Kuidas meie esitusega rahule jäid?

Mul on tunne, et monteerimise ajal läks midagi kaduma. Võib-olla tehnilistel põhjustel valiti need kaadrid, mis ei olnud mänguliselt kõige paremad. Tüki rütm kadus ära, just lõpupoole. Mul on näidendisse kirjutatud väga kindel rütm — üha kiirenev tempo jõuab lõpuks plahvatuseni. Seda ei suudetud päris täpselt tabada. Alguses mõtlesin, kas seda tükki saab üldse televisioonis teha, kuigi ta on staatiline, on ta ikka väga lavaline näidend. Aga siis paistis, jah, et võib-olla saab. See materjal, mida nägin enne monteerimist, tekitas küll väga hea tunde ning tegelikult kujunes mu koostöö G. Kordemetsa ja E. Spriidiga väga meeldivaks. E. Spriid kavatseb nüüd televisioonis mu näidenditest terve sarja lavastada.

Kas tänapäeva väliseesti dramaturgiast oleks midagi, millega meie repertuaari rikastada?

Üks näidend on kindlasti, mida kohe pakkuda julgeks — Gert Helbemäe «Üleliigne inimene», Juhan Liivi elu põhjal. See näidend pakub just lavastajale võimalusi, sest ma olen tähele pannud, et eesti teater on ikka lvastajateater, siin on lavastajal väga suur roll. Näitekirjanikuna mulle see täiesti ei meeldi ka, et iga lavastaja tahab näidendile oma pitseri panna. «Üleliigne inimene» on ka suure ansambli tükk, nii et väga sobiv sinisele repertuaarisüsteemile.

Aga muidu, vähemalt varem tundus, et väliseestlaste dramaturgia on vanamoeline. Eriti leidlikele ja uutele ideedele nagu ei tahetud tulla. Võib-olla taheti, aga ei suudetud — ikka oli tähtsam, et iga kord, kui eestlased kokku tulevad, kõlaksid mõtted sellest, et eestlased on vankumatud, kõik jääb nii, nagu alati on olnud jne. Ilmar Külvet on ka teistmoodi asju teinud, väga teravalt, satiirilisel kirjutanud väliseesti ühiskonna kohta. Kui palju see teema siin kõlaks, ei tea? Võib-olla siiski ka.

Mis sind Eesti teatrites üllatas? Mida uut enesele avastasid?

Üllatas, et näitlejad suhtlevad publikuga inimlikumalt kui meil. Ameerika näitlejad kipuvad staarideks minema või lausa tahavad olla staarid. On ikka väga suur vahe lava ja publiku vahel — publik on tulnud näitlejaid imetlema ja vaatama. Suured Broadway lavastused on nii suurejoonelised, et sa lihtsalt pead aru saama — need inimesed seal laval on teisest maailmast! Sa ei kuulu nendega kokku. Aga siin Eestis on tunda, et inimesed laval ja saalis kuuluvad ühte. Nii palju kui olen rääkinud sõpradega, ja just tavaliste teatrikülastajatega, olen märganud, et nad on mitmes mõttes näitleja suhtes kriitilisemad, õigemini, nad oskavad põhjendada seda, mis neile meeldib ja mis mitte. Aga seevastu on neil südamelähedasem suhe näitlejaga — kui mõni neile meeldib, siis on see nagu isiklik tunne selle näitleja vastu, mida Ameerikas väga harva ette tuleb. Tundub, et siin näitleja ka hindab oma publikut kõrgemalt kui Ameerikas. Seal on publik nagu üks suur suu, millesse ta oma kunsti sisse topib, sinne näitleja jaoks on publik konkreetsem.

See johtub ilmselt ka sellest, et meid on vähem ja publik on homogeensem. Aga kuidas sa oled rahul eesti näitlejate professionaalse tasemega, treenitusega? Just saalist vaatajana?

Mulle tundub, et teie head näitlejad on väga head. Andekas näitleja on üle ilma hea... Väiksemates rollides toetub teater ka neile näitlejatele, kes pole nagu sündinud või iseloomult näitlejad, aga kes võivad areneda, saada headeks, professionaalseteks näitlejateks. Mul on vahel tunne, et neid võib-olla mitte kõige paremaid näitlejaid ei ole küllalt arendatud, teater pole nende potentsiaali maksimaalselt kasutanud. Nad võiksid ju nende parimate tasemele tõusta! See on asi, mis tõenäoliselt paraneb, kui näitlejad saavad rohkem suhelda teiste maade näitlejatega. Eesti inimesed peaksid nägema, kuidas teised töötavad, mida nad teevad, mis on need tõelised VOIMALUSED. Mitte et üks ameerika näitleja oleks eesti omast parem, aga tal on kindlasti pakkuda midagi sellist, mida siinsed ei tea.

Kas meie näitlejal ongi üldse tahet maksimumi järele, et ennast liiga heaks välja arendada?

Ma tean, et mõned tahavad tõesti. Muidugi, kui iga pool on repertuaarisüsteem, siis ühest küljest on näitleja elu küll kindlustatud — kindel sissetulek saab olla ainult abiks loovas töös — aga teisest küljest võib tekkida teatud mugavus, vaimne mugavus.

See ongi võib-olla eesti teatri nahka pannud?

Ma oleksin väga ettevaatlik selles suhtes, ma tean, et igal pool arvatakse, et Eesti peab üle minema turumajandusele jne... See on asi, mida mina ei tahaks otsustada. Ma ikka arvan, et repertuaarisüsteem on siiski parem kui täielikult vaba lepingute sõlmimine...

Näe, kui huvitav...

Inglased näiteks oskavad kompromisse teha, West End'i teater töötab küll lepingutega, aga igas linnas on ka oma repertuaariteater, kõige paremad Inglismaa teatrid on ikka kaks repertuaariteatrit *Royal Shakespeare Company* ja *National Theatre*. Aga ma ei tea, mis võiks Eesti lahendus olla...

Eks optimaalne oleks kahe süsteemi vahel balansseerimine. Aga kui näed ikka lagunenuid etendust, kus näitlejad lihtsalt ei viitsi ennast pingutada, siis tekib küll tunne, et muu ei aita, kui raudne lepingusüsteem, kuni tööpuuduseni välja!

Aja jooksul tuleb leida õige lahendus, mis peab ise välja kujunema.

Kui nüüd Eesti ühiskond hakkab ka turumajanduse poole minema, kas sa ei arva, et eesti kultuur saab sellega hirmsa hoobi?

Ma arvan, et oht on olemas. Ma ei teagi, miks paljud inimesed siin on nii vaimustuses turumajandusest, võib-olla peaks töepoolest elama mõnda aega ühes New Yorgi vasemas linnaosas, et mõista, mis on selle süsteemi negatiivsed küljed. Ei tasu arvata, et demokraatia ja turumajandus on üks ja seesama asi, et üht ei saa ilma teiseta. Aga ma ei ole majandusteadlane, võib-olla on tõesti vaja kolm-neli aastat täielikult vabaturusüsteemi, et inimesed teaksid, mis on seal head ja halba. Et siis jälle leida Eestile õige tee. Turumajandusele üleminek oleks tõenäoliselt hoop kõigile, aga võib-olla on seda hoopis vaja? Ma tean, et mitmed väliseestlased teavad siia tulles väga kindlalt, mida peaks Eestis ette võtma. Mul ei ole nii kindlat ideed ja ma ei usu, et ka nemad tunnevad siinseid olusid paremini kui teie ise. Selge on see, et nõukogude süsteem muudab inimesed laisaks, sest neil pole kellegi ees vastutada. Oleks vaja, et iga inimene vastutaks iseenese ja lõpuks ka rahva ees, ükskõik kuidas see demokraatlik süsteem on siis rajatud... Ma ei pea silmas mitte niivõrd rahalist vastutust, kuivõrd moraalselt... Aga siiski, mul ei ole mingit konkreetset ettepankut...

See on hea, et sa ei kipu meid õpetama! Ma olen tulnud siia õppima.

Kas Eesti teatrit kui nähtust on võimalik

kuidagi võrrelda, näiteks Broadway tasandil paika panna? Millise nähtusega ta seal sarnaneks?

Eesti teater on sarnasem *Off-Broadway*'ga, kus piletid maksavad 25 dollarit. Broadwayl on need 40 dollarit. Aga oluline pole mitte piletihind, vaid see, et *Off-B* mõeldakse ikka rohkem kunsti kui raha peale. Minu jaoks on Broadway lavastustel isegi halvustav maik juures ja õnneks ma ei ole näinud siin midagi, mis oleks kuidagi broadwaylik. Seega on eesti teatri tase ja stiil lähedal *off-broadway*likule. Kuigi Londoni West Endis võiks näiteks Noorsooteatri «Mõrv jõuluööl» kindlasti läbi lüüa, Christie' teoseid on ju Londonis terve mu eluaeg mängitud. Olen ise A. Christie' fanaatik ja mulle tundub, et Noorsooteatris oli see väga leidlikult lavale pandud ning pakkus häid võimalusi ka näitlejatele. Kui see lavastus oleks inglise keeles läinud, oleks see väga hästi mõjunud ka Londoni teatris.

Olen rohkem näinud Noorsooteatri väikese saali lavastusi, need on kuskil Londoni väiksemate teatrite tasemel. Aga näiteks niisuguseid asju nagu Mrožeki «Tango» võib-olla NY-s ei lavastataks, lihtsalt produtsendid oleksid juba tükk nagematagi kindlad, et see ei pakuks rahvale huvi. Juba idee lavastada kellegi imeliku poola sürrealisti näidend ei läheks ameerika produtsentide juures läbi. Keegi isegi ei üritaks niisuguse projektiga algust teha.

Niisiis on meie lavastajad siin ideaalses olukorras — ühel heal päeval pakub lavastaja lihtsalt talle hingelähedase idee välja ja see ka realiseeritakse. Ameerikas sõltub kõik produtsendist, majanduslik arvestus käib ideest ees?

Ikka jah. Erand on selles, kui mõni nimekas näitleja tahab mingit rolli mängida ja on teada, et tema nimi tõmbab rahvast kokku, siis tema võib teha, mida tahab. Näiteks kui Jack Lemon otsustas, et tema karjäär on aeg teha O'Neill'i «Pikka päevateed», leidis endale lavastaja ja teised näitlejad, siis see jõudis ka lavale. See on algajatele näitekirjanikele soovitus: kui tahad oma näidendit laval näha, siis hakka näitlejatele pakkuma. Kirjuta osa kuulsale näitlejale, soovitatavalt vanemale naisnäitlejatele, sest üle neljakümnestel naistel ei ole palju osasid. Kui leiad sellise kuulsat näitlejanna, kellel on vähe tööd, siis on lootust, et pääsed lavale. Aga muidu tegelevad ärimehed üle maailma ikka sellega, mida nad tunnevad, mis on enne läbi lõõnud. Sellepärast ongi NY-s nii palju seda *Off-*

Off-Broadwayd, mis ei toetu üldse rahale. Lihtsalt tehakse, ja tehakse selle mõttega, et võib-olla paistad silma.

Kes käivad *Off-Off'i* etendustel?

Teised näitlejad, teised lavastajad. Sõbrad.

Kuidas siis näiteks võrrelda inimeste kultuurihuvi meil ja seal?

Üldiselt ei ole inimesed seal kultuurist huvitatud. Ameerikas on huvi kultuuri vastu neil, kellel on selle jaoks raha. Kui vaadata ükskõik millise projekti kava, siis võib leida sealt suure nimekirja neist, kes on selle kontserdi, etenduse või näituse jaoks raha anetanud. Kultuur on teatud mõttes ikka jõukate inimeste mänguasi. Kui mõne ärimehe proua elu on liiga hea, tal on teenijad, kes teevad kodutööd ära, siis tema hakkab kultuuriga tegelema, hakkab seda toetama. Noh, näiteks teatripilet ühele Broadway etendusele oli möödunud aastal 40 dollarit, nüüd aga juba 50 dollarit. See on lihtsale ameeriklasele ikka kõva raha ühe teatripileti eest välja maksta. Siin Eestis on aga kultuuril hoopis rahvuskultuuri tähendus, see on eesti rahvale tehtud kultuur.

Nii et siin kuulub kultuur rahvale rohkem kui seal?

Ameerikas asendab rahvakultuuri televiisor. Kas seda saab kultuuriks pidada või mitte, see on omaette asi. Tavaline inimene saab kodus istuda ja televiisorit vaadata ega pea kalleid pileteid ostma, et teatrisse minna, eriti kui ta nagunii ennast seal ebamugavalt tunneb, sest teised on seal jõukamast klassist. Aga kui palju neid häid filme ja teatrietendusigi televiisorist vaadatakse! Vaadatakse ikka meelelahutusprogramme.

Selles mõttes peaks Eesti olema ideaalne koht noortele väliseestlastele enese teostamiseks kultuuri vallas ja laiemalt ka ühiskondlikus plaanis.

Loomulikult, näiteks meie noortele on teatriskäimine väga võõras. Ma arvan, et mitmed, kes siia tulevad, pole elus kunagi inglise teatris käinudki, aga läheksid kindlasti eesti näidendit vaatama, eriti kui eestlased seda teevad. Või näiteks luule. Kui palju ameeriklasi üldse loeb luulet? Väga vähe. Aga noored eestlased puutuvad mingilgi määral kokku eesti luulega, sest see on osa eesti ühiskonnast, nn eesti asja ajamine. Pealegi, need eestlased, kes on eestlasteks jäänud, on peamiselt ikka loominguilised inimesed ja kontakt Eestiga on neile väga tähtis.

Kas su ettekujutus eestlusest on siin mingil määral muutunud?

Ma ei arva, et siin oleks olnud midagi niisugust, mida ma üldse ei teadnud. Aga üks asi on teada, teine asi ise läbi elada.

Aga eestlus välismaal?

Need inimesed, kellega mina olen koos olnud, on alati teistmoodi mõelnud kui see valdav osa eestlastest, kes ei tahtnud varem kodu-Eestist kuuldagi. Nad on olnud palju lähedasemas, reaalses kontaktis Eestiga kui see üldsus. Aga vanematest inimestest tuleb muidugi ka aru saada. Käisin hiljuti just Inglismaal ja kummaline, et inimesed seal just nagu ei tahtnud, et midagi siin Eestis oleks paremaks läinud, tahtsid ja ei tahtnud ka. Rõõmustati, et olukord on parem, aga siis öeldi ikka: süüa seal ju ikka korralikult ei saa. Keeldutakse muutustest aru saamast, sest äkki tuleb siis endale tunnistada: võib-olla tehti omal ajal vale samm, kui Eestist ära tuldi. Olukord peab siin nii kole ja talumatu olema, et säiliks õigustus tollasele lahkumisele.

Eestlus sealse noorema põlvkonna hulgas? On's seis tõesti nii lootusetu, nagu mõned väidavad?

On nii, et mida vanemaks jääd, seda enam hakkad vaatama nooremate inimeste peale nii, nagu vanemad kord sinu peale vaatasid. Ja vaatad nüüd: issand, nad on nii lohakad ja laisad! Nad ei oska üldsegi eesti keelt rääkida! Mis see on, mis nad seal pobisevad? Mingit lootust ei ole, eesti asi on läbi! Ja siis vahel mõtled, et süüdistada pole neid milleski. Mina kasvasin üles ikkagi veel eesti ühiskonnas. Nemad on juba üles kasvanud oludes, kus kogu eesti asi on olnud pisut naeruväärne. Kui ikka kaine silmaga vaadata, kuidas mõned vanad inimesed tulevad kokku ja kogunevad ühe lipu ümber, siis see võib noorele inimesele tõepoolest pisut imelik näida. Aga viimaste aastate sündmused Eestis on andnud elektrišoki tervele väliseesti ühiskonnale. Nüüd on Eesti muutunud reaalseks, see pole enam mingi fantaasiamaa minevikust, mis elas ainult vanade inimeste kujutluses. Paistab eriti, et minust 10—20 aastat nooremate inimeste hulgas on uus eestluse laine läbi löönud. Mis eriti huvitav, olen vaadanud, et mu sõprade lapsed — kõik nad räägivad eesti keelt. Ja palju paremini kui vanemad! See on tõesti kummaline. Neil on nagu mingi instinktiivne keeletaju välja löönud... Ma tean, kui halb on nende vanemate keel, aga laps räägib puhast, ilusat eesti keelt. Kust see tuleb? Noorte meeste vahel on alati konkurents olnud — igaüks tahab näidata, kui palju kan-

gem ta on teisest kas äris, spordis, elus üldse. Aga nüüd on tekkinud uus konkureerimisala — eesti keele oskus. Tahetakse ikka näidata, et ma mõistan eesti keelt paremini kui sina, ma tean, mis tähendab «nahaalne» jne...

Kas sa kavatsed Eestis veel midagi lavastada?

Väga. Tahaksin küll midagi Noorsooteatris teha, kui lubatakse.

*TMK toimetuses ajasid
Elmar Maripuuga juttu*

R. NEIMAR, M. TIKS ja M. VISNAP

ÕNNITLEME!

9. oktoober — ZOJA KALEVI-SILLA,
balletipedagoog — 75
13. oktoober — HEINO KULVERE,
kauaaegne kuulde-
mängude režissöör
— 70
15. oktoober — PEETER JAKOBI,
Rakvere Teatri
näitleja — 50
16. oktoober — HARRI KÕRVITS,
muusikateadlane — 75
29. oktoober — EVI RAUER,
draamanäitleja,
endine TV režissöör
— 75

MURETSEMISEKS ON PÕHJUST

«HETKED». Stsenarist ja režissöör Peeter Tooming, operaator Peeter Olevain, helioperaator Toivo Elme. 284,2 m (1 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1976.

«FOTORONDO». Stsenarist ja režissöör Peeter Tooming, operaatorid Peeter Tooming ja Peeter Olevain, helioperaator Toivo Elme. 282,3 m (1 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1978.

«FOTOMURE». Stsenarist ja režissöör Peeter Tooming, operaator Peeter Olevain, helikujundus Ivalo Randalu, helioperaator Olo Saar, monteeriija Helju Söerd. 559,0 m (2 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1989.

Kuna minu kokkupuuted kinoga on põgusad ja fotograafiaga üpris põhjalikud, siis huvitab mind Peeter Toominga filmide juures peamiselt kaks momenti. Esiteks, mõne tema dokumentaal(?) filmi teatav «fotograafilisus» (näiteks «Juhan Liivi lugu» või «Aastad»), teiseks ja hoopis enam linatööd, mis ongi ainult fotole pühendatud ning mis käsitlevad fotograafiat kui iseseisvat nähtust, kummalist maagiat või inimtegevusest lahutamatu rituaali.

Fotograafia ja fotokunstile pühendatud autorifilme oli Peeter Toomingal seni kaks: 1976. aastal valminud «Hetked», ja «Fotorondo», mis ilmus avalikkuse ette kaks aastat hiljem.

Need filmid erinevad teineteisest tublisti, esindades ühtlasi kaht põhilist võimalust läheneda fotograafia — publitsistlikku ja kunstilist. Ja mis üsna tähenduslik — neidsamu teid pidi asub ümbritsevate reaaliidega suhetesse ju ka fotograafia isel.

Tooming sõnastab selle kaksipidise nii: «Fotograafia kui kroonika — foto kui looming... kõlavaimad teemad fotograafilises rondon.» («Fotorondo», 1978) Siit veidi edasi minnes pole vist raske järeldada, et kui räägime kroonikalisesst lähenemisest, kandub filmi(foto) pearõhk kujutatavatele objektidele või sündmuste erakordsusele; kui aga prevaaleerib looming, siis on tulipunktis teadupoolest hoopis nende objektide ja sündmuste kujutamise-käsitamise viis ehk stilistika — keel, milles autor meiega kõneleb.

«Hetked» esindab põneva üheaegsusega nii restauratiivset kui ka generatiivset mõttelaadi, kusjuures too «üheaegsus» on hästi paigas ka ajalise telje peal. «Hetkede» suurim eripära on küllap asjaolus, et Tooming kasutas selles reaalsuse pähe üht mitmest teise astme reaalsusest — nimelt fotosid ja jättis natuurist filmimise selleks korraks sootuks kõrvale. Just fotod kui visuaalselt korrastatud, kultiveeritud reaalsus,

mängisid Toomingale kätte (justkui iseenesest) ühe kunstilise filmi põhinõude — kaadrite kompositsioonid. Loomulikult avanes siis selle «korilustegevuse» (valmis kujul leitud «kaadrite» reprodutseerimise) kõrvalt ideaalne võimalus kanda kogu loominguline rõhuasetus montaažile, ja Toominga kiituseks peab ütleva, et ta tuli «hetkedes» sellega hästi toime. Kaadrite järgnevus on kõitev ja nende vaheldumise tempo nauditavalt improvisatoorne, kõikudes aeglastest valsirütmidest lausa kõrgeimate kosmiliste kiirusteni. Just kohatine peadpööratav tempo ning diktoriteksti ülim kontsentreeritus annavad sellele filmile veel ühe väärtuse — info- ja teaberikkuse, millega «Hetked» võiksid pärida üsna soliidse positsiooni ka meie populaariteaduslike filmide mitte just pikas reas. Vaevalt oleks aga mõtet «Hetkede» dokumentaalsest või kunstilisest algest eraldi rääkida — liiga hästi on need omavahel seotud.

«Fotorondos» on probleemiasetus mõnevõrra teine, ehkki ka siin keskendub tähelepanu tegelikult ikka foto väärtustamisele ühiskonnas. Kui «Hetkedes» fotot lihtsalt tutvustati, siis rondon on Tooming hoopis murelikum — kas inimesed ikka saavad aru foto tähtsusest meie elus? Kas nad ikka mõistavad, mis asi on fotokunst?

Ka filmi keeleline struktuur on «Hetkede» omast erinev. Kroonikat ja kunstilist fotot käsitletakse filmis ajalisel eraldi, kusjuures filmimise laad kordab selles üsna märgatavalt filmitava sisu ja olemust. Kui on tegemist vanade albumimälestuspildikestega, kasutab Tooming dokumentaalfilmile omaseid publitsistlikke intervjuusid, niipea, kui asi puudutab fotot eneseväljendusvahendina, muutub ka kaamera tundlikult dünaamiliseks ja kujundlikuks (meenutagem kas või filmi avakaadreid akti pildistamisest või kaamera rahutut visklemist õises metsas keset kummalisi lõkkeplätse ja valgusalikaid!).

Selline on siis lühidat ajalooline foon, millele tahes-tahmata asetub Peeter Toominga kolmas fotograafia pühendatud autorifilm, läinud aasta lõpul valminud «Fotomure». Juba selle pealkiri tundub õigupoolest üsna tähenduslikuna ja viitab muu hulgas ka asjaolule, et meil fotoga asjad mitte parimas korras pole. Ehkki, kui meenutada, mida's Tooming oma varasemates fotofilmides ja fotole pühendatud ringvaatepalades muud teinud ongi, kui aina muretsevad? Aga see selleks. Filmi avakaadrites figureerib taas vana kaunis fotoalbum-mängutoos, lubades jätku «Hetkedele», mis teadupärast täpselt samamoodi



«Fotomure», 1989. Režissöör Peeter Tooming. Tuntud Eesti päevapiltnik Evi Lemberg. Tema koos abikaasa Valter Lembergiga olid suure kunstifotoaari omanikud.

algas. Kui oleme filmi ära vaadanud, selgub, et mõnes mõttes see täpselt nõnda ongi.

Kui «Hetked» kõneles Eesti foto ajaloo tähe-
duslikest faktidest, sündmustest ja nimedest, siis «Fotomure» teeb, tõele au andes, täpselt seda-
sama. Ja küllap on Tooming nende kahe filmi-
miga üsna kenasti suutnud luua eesti fotoajaloo
kinovariandi, vähemasti kõige üldisemates joo-
ntes. «Hetkede» kronoloogilis-faktograafilisele
reale (dagerrottüüp, Ch. Borchardt ja «Eesti tüü-
bid», R. Sachker kui esimene eesti rahvusest
piltnik, XX sajandi algus ja foto massistumine,
A. Treufeldt ja hunhuuside peade maharaiumine,
1920. aastad ja kitsasfilm ning lõpuks kiirmon-
taaz nn nõukogude perioodi fotost) lisab «Foto-
mure» üksjagu olulist. Selles on juttu Evi ja
Valter Lembergist, Artur Puurannast, W.H.F. Tal-
boti originaalpiltidest Tartu Olikooli raamatu-
kogus, vendadet Parikastest, etnograafiliste foto-
de loojast ja ühe esimese eestikeelse fotoõpiku
kirjastajast Heinrich Tiidermannist ning eesti
aja kõige tuntumast fotokunstimeistrist Johannes
Mühlberist. Sedapuhku ei puudu ka tõeline
üllatus — filmiintervjuu Šveitsis elava 1920.—
1930. aastatel Eestis tegutsenud peenmehaanik
Walter Zappiga, kes on populaarse minikaam-
era «Minox» leiutajana saanud maailmas
teatuks alles viimasel ajal.

«Mida teatakse laias maailmas Eesti fotost ja
fotograafidest?» küsib Tooming «Fotomures»
õige mitmel korral ja kommenteerimatagi saab
selgeks, et fotoajaloo kõrval on see filmi teine
põhiliin. Kui «Fotorondos» päriti fotokunsti
kohta aru meie oma maarahvalt ja vastused
eriti ei rõõmustanud, siis nüüd, «Fotomures»
on Tooming oma kaameraga jõudnud Rootsi
linna Göteborgi, kus ta usutles Euroopa Foto-
ajaloo Ühingu konverentsile tulnud nimekaid
ajaloolasi:

— prof. Schmoll: «Ich bin nicht sehr gut
informiert über das Ostblock in der Foto-
grafie.»

— mr A. D. Coleman: «I have not seen any
survey of Estonian photography.»

— prof. Helmut Gernsheim: «Pole informee-
ritud Ida-bloki fotost. Eesti fotost pole iial midagi
kuulnud. Eesti ja Läti fotost ei tea absoluutsett
mitte midagi.» Jne.

Kui hästi järele mõtleme, on's meie teised
kultuurivaldkonnad tuntuse mõttes paremas olu-
korras? Ja pealegi on isolatsioonist ülesaamine
ju praegu aja küsimus, peaasi, et oleks, mida
näidata, ette mängida või lavastada. Minu mee-
lest on Tooming tõstatanud üsna postuumse
küsimuse ja jätnud tähelepanuta, et tänapäeva
eesti foto liigub üsna sihikindlalt rahvusvaheli-
sele areenile kõige autoriteetsemas mõttes.

Kui ainevaliku poolest on «Fotomure» huvi-
tav ja kontsentreeritud, siis teostuslikult, st
puht filmilise külje kohta küll sedasama öelda
ei tihkaks. Oma varasema filmiloominguga on
Tooming ise lati nii kõrgele seadnud, et seekord
jääb ülehüppamine kohe algusest peale katki.
Kõigepealt hakkab silma, et «Fotomure» on eri-
nevalt varasematest fotofilmidest värviline, kus-

«Fotomure». Rahvusvaheliselt hinnatud minikaamera
«Minox».



«Fotomure». «Minox» leiutaja Walter Zapp.



juures on äärmiselt raske sellele asjaolule sisulist põhjendust leida. On ju Tooming mitme aastakümne jooksul välja töötanud temale ainuomase visuaalse keele, mis baseerub täielikult mustvalge pakutavatel kompositsioonilistel iseärasustel ja evib ülimalt ekspressiivsust oma tumeda ja sünge toonide säruga, dünaamika ja allilma-like painetega. «Fotomures» ei kanna värviline filmilint enamalt jaolt isegi mitte dekoratiivset alget, mistõttu võib oletada, et selle kasutamist tingisid mingid muud, hoopis filmivälised põhjused.

Kuidagi üsna verevaene on seekord ka operaatoritöö, mis oma märgatava ükskõiksusega ei ülefa isegi mitte keskpärase ringvaate faset. Kaameralt lihtsalt puudub see tuffavlik tundlikkus ning kirk filmitava suhtes, mida me võiksime nimetada Toominga «visuaalseks ideoloogiaks» ja mida võib kas jälestada või imetleda, igatahes mitte ükskõiksel silmade vahelt läbi lasta, nagu see «Fotomure» puhul kipub õnnestuma.

Kirest jääb vakaja enamiku «Fotomure» stseenide puhul, eriti häiriv on ükskõiksus ülimalt veetleva pr Evi Lembergi filmimise juures, kes nõudnuks lausa fotograafilist koketeriid.

«Fotomure» säravaimaks pärliks pean intervjuud Walter Zappiga. Musttuhanded ihukarvad tõusevad korraga püsti, kui muldvana Zapp, kelle silmad on poolsuletud, palendab kaamera ees nagu läbi kogu Universumi lõputuse ja ütleb häälega, mis on pigem juba Sealpoolne kui maine: «Mina isiklikult, ainult Mina... leuitasin «Minox»-kaamera Tallinnas... See oli aastal 34, 36...» Ja kuigi see lõik on parimaid filmitükke, mis kunagi meie fotoajaloost vändatud, ei suuda ta ometi päästa tervet filmi. Ei jõua ka kuidagi kohale, miks ei võinuks Tooming muretsemise asemel Göteborgis näidata filmi Eesti tänapäeva fotost. Annab ju «Fotomure» meile muretsemiseks põhjust aina juurde.

Hector Babenco sai ülemaailmselt tuntuks filmiga «Ämbliknaise suudlus» (1985). Rohked auhinnad panid temast rääkima kui ladinaameerika kõige prominentsemast lavastajast. Tegelikult tunti Argentinast sündinud, kuid nüüdseks 18 aastat Brasiilias elanud Babencot filmihuviliste kitsamas ringis ka juba kolme varasema teose — «Üökuningas» (1975), «Lucio Flavio» (1978) ja «Pixote» (1981) põhjal. Pärast «Ämbliknaise suudlust» kutsuti režissöör kohe Hollywoodi, kus ta lavastas suurepärase, lausa klassikalise stiilse psühholoogilise draama «Karuohakane» (1987) kahest vananevast ning üksildasest hulkurist, kes leiavad teineteist põgasateks hetkedeks. Peaosi mängisid ameerika kaks kõige hinnatumat näitlejat Meryl Streep ja Jack Nicholson.

Praegu on Hector Babencol lõpetamisel uue filmi «Jumala väljad» võtted, mis leidsid suures osas aset Amazonase ümbruses. On avaldatud arvamust, et sellistes ülrasketes oludes filmitakse ainult kord kümne aasta jooksul. Teose aluseks on Peter Matthiesseni 1965. aastal ilmunud romaan. Filmis on vastandatud kaks kultuuri: ameerikalik ning kohalike indiaanlaste oma. Ootuspäraselt kuulub Babenco sümpaatia viimastele. Režissöör on öelnud: «Filmi kõige olulisemaks väärtuseks on indiaanlased. Need inimesed elavad täielikus harmoonias neid ümbritseva loodusega, nad on põlismetsade tõelised hoidjad. Ja siis tulevad valged inimesed ning jutustavad, kui kena ja suurepärane on nende tsivilisatsioon, nende jumal. Sellega purustatakse aga selge ning mõistetav maailm.»

Stsenariumi kirjutas Hector Babenco kahasse Jean-Claude Carrière'iga, keda tunneme eeskätt mitme Luis Buñueli hilisema filmi, aga ka Philip Kaufmani linatöese «Olemise talumatu kergus» stsenaristina. Muide, J.-C. Carrière on ka äsja meie kinodesse jõudnud sakslase Peter Fleischmanni filmi (vendade Strugatskite ekraniseering) «Raske on olla jumal» (1987) kaasstsenarist. Babenco teose produtsent on Saul Zaentz, kes on tootnud sellised menüüfilmid nagu Milos Formani «Lendas üle käopesa» ning «Amadeus», aga ka «Olemise talumatu kergus». Näitlejatena on filmi kutsutud Kathy Bates, Tom Berenger, Daryl Hannah, John Lithgow, Aidan Quinn ja Tom Waits. Uue Amazonase-teemalise teose (kindlasti on paljudel meeles Werner Herzogi varasemad seda laadi käsitlused) eelarveks on 28 miljonit dollarit. Eeldatavasti jõuab Hector Babenco «Jumala väljad» Läänes ekraanidele järgmise aasta suve lõpuks.

BALLAAD EESTI-AEGSEST MEHEST

«**COGITO, ERGO SUM**». Stsenaristid ja režissöörid **Renita** ja **Hannes Lintrop**, operaator **Tõnis Lepik**, helioperaator **Rein Urm**, monteeriija **Salme Jevdoki-mova**. 714,4 m (3 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1989.

Ma ei saa kasutada sõna «kangelane», ehkki mõnikord see sobiks ja vahel ju võiks. Tundub, et paljudel mu põlvkonnakaaslastel, kelle hulka kuuluvad ka Renita ja Hannes Lintrop, säilib veel pikka aega sisemine tabu või vähemasti tõrge mõningate sõnade ning mõistete suhtes. Sellegipoolest pealkirjastasid Lintropid oma eelmise filmi, portree Hardi Volmerist, «Meie aja kangelane». Ent siin on tajutav ironia ning pila. Niipea kui kasutame aga tõsist helistikku, heidame paraku kõrvale tubli hulga sõnu ja mõisteid ning võtame tihti appi hoopis mõne rikku-

matu keele. Ses suhtes on «Cogito, ergo sum» igati sobiv pealkiri filmile Karl Petersonist, vanast mehest, kes on üheksat keelt õppinud, kuid iseenda ning Jumalaga alati eesti keeles kõnelnud.

Taluperemees Karl Peterson on põgusalt tuttav Lintropite varasemast filmist «Kõik inimene heaks, kõik inimese õnne nimel» («Eesti Telefilm», 1988) — tööst, kuhu see mees muidugi ei mahtunud ning õigupoolest ei pidanudki mahtuma. «Cogito...» on tervenisti temast, film ühe mehe olemisest maises, mõõdetavas ajas ja ruumis ning jätkuvas teel olemisest hõlmatum aegruumis. Märkimisväärne on autorite valitud teostuslaad: pole kasutatud fotosid ega kroonikat, puuduvad hinnangud ja kommentaarid. Võttepaik on kogu aeg üks ja seesama taluõu. Iga kaader, jutukatke valgustab mõnd olulist

Renita ja Hannes Lintrop debüteerisid mullu ka 4-osalise lühimängufilmiga «Meister», mis valmis Olo Matheuse jutustuse järgi. Operaatoritöö tegi Toomas Massov ning kunstnik oli Leo Lähti. Pildil: Arne Oksküla (Tobias), Lembit Peterson (Jöran Aspelund) ja Andres Allikvee (Ilmet Aarma).

R. Rajamäe foto





«Cogito, ergo sum», 1989. Režissöörid Renita ja Hannes Lintrop. Filmi peategelane Karl Peterson (sünd. 1908), Petserimaa Suur-Kiislova küla ainuke elanik. Kaadrid filmist.

külge selle haritud taluperemehe loos. Karl Petersoni isik on niivõrd lummas, et piisas sellisest ühe paiga, ühe inimese juures püsimisest kogu filmi vältel. Kaamera käib, vana mees teeb oma toimetusi ja peab elu üle aru. Räämas taluõu jätab mulje nagu siin ei elatakski. Hooned on lagunened, aknalaasid purunenud, sammaldunud katused kohati sisse langenud, veeämber püsib vaeu koos.

Ookeanitagune arvustaja on väitnud, nagu otsiks kaamera tulemusteta iga nurga tagant ja ukseaugust (Vt TMK, 1990 nr 6, lk 24). Mulle tundub siiski, et kaamera leiab just seda, mida otsib. Nimelt, et midagi ei ole. Kõik, mis siit võtta andis, on juba võetud ning ära viidud. Iga allesjäänud ese või hoone on otseku olnu tunnistaja, märk, sümbol, mälu. Iga ese kõneleb millestki. Kaamera liigub nii nagu vana meeski. Ta leiab taluõuel mehe, vaatab tolle sinistesse mõttekerksatesse silmadesse, tema habemetüükas näkku. Selles näos on kurbust, kibedust, uhkust ja ka lootust. Me mõistame, et see on ääretult vaimse ja sügavalt uskliku inimese nägu. Ta

on leidnud Jumala. Operaator Tõnis Lepik laseb mehel puuga ühte sulada, nõnda et ta puukste kaudu taevasse ulatub. Või siis seisab mees keset õue ning lainurkobjektiiv ja valitud rakurs muudavad ta suuremaks kui on olnud saatus.

Filmis on nostalgiat ja kurbust, seda toonitavad veelgi õhtune aeg, pruun-kollane värvilahendus, raagus puud. Surmtõsises tekstis on aga ootamatuid puänte, igapäevase elu viletsuse ja mõtte lennukuse groteski ulatuvat vastuolu. Seda kõike kroonib siiras igavikutunnetus, mis väljastab paatose ja sentimentaalsuse. Petserimaa Suur-Kiislova küla Enno talu peremees on kordumatu isiksus ja samas ühtaegu tüüpilise saatusega Eestimaa taluperemees. Koos nõukogude võimuga tuli lõpp ka tema peremeheks olemisele. Kolhoosi K. Peterson ei astunud ning temalt võeti võimalus maad harida. Viidi ära ta ilusad hobused, seemnevili ja põllutööriistad. Viidi teda ennastki, kuid ta pääses taas tulema. Jah, maad harida ta ei saanud, aga mõtlemist ei saa ära keelata. Et K. Peterson on õppinud Võru Õpetajate Seminaris ning Tartu Ülikoolis usuteadust ja filosoofiat, siis arutleb ta filmiski lisaks talupidamisele Piibli tõlgendamise, hariduse, Jumala olemuse üle. Põhimõttelised vastuolud, mis tekkisid K. Petersonil omaaegses Tartu Ülikooli usuteaduskonnas, viitavad sellele, et ta pole kunagi leppinud seisukohtade või hoiakutega, mis talle väärad või rumalad on tundunud. Sama suhtumine tuli ilmsiks ka Vene okupatsiooni ajal. Mõtlemise vabadust on K. Peterson alati ülemaks hinnanud kui midagi muud: «Mõtlemine peab olema eriti vaba, muidu ideed ei leitagi.»

Sõltumatu ja isepäise mõtlemise eest on teda vintsutatud ning teotatud, ent tema usku pole kellelgi korda läinud murda. «Mis pean mina tegema, kui mina olen saanud Eesti vabaduse ajal elada ja vabaduse ajal hariduse saanud. Muud ma ei või teha, kui passiivselt pean sellele vastu seisma.» Nii ütleb ta ise, ent see iseendale antud töotus on alati olnud aktiivne, isiksust tervikuna haarav eksistentsiaalne võitlus võõra väe ja mõtlemise vastu. Paraku on selle võõra käsu elluviijaks enamasti olnud eestlane ise, ja mitte alati hirmust, vaid üpris tihti sellest samast võõrast mõtlemisest tingituna. «Ja need inimesed, kes magavad siin vaikselt, nendel on arenemises seisak.»

Filmi lõpus istub vana mees kase all ja ootab. Ootab, et kord ometi lõpeks okupatsioon meis enestes ja Eestimaal. Ootab ja loodab, et tege-likkuses oleks nõnda nagu Lintropid ühes oma lühiloos tegid: 1940. aasta filmilint üle piiri tulevate Vene tankidega hakkas tagurpidi jooksuma. Kuid 1989. aastal valminud film lõpeb paraku kaadritega, kus okupatsioonitankid vuravad mööda mehest kase all. Ent miski pole igavene. Ainult mõte oli alguses. Ja mõte jääb.

«SELLEL PLIKAL ON ANNET»,

ARVASID NARVALASED, KUI NÄGID SELLE SAJANDI ALGUL VÄIKESEKASVULIST, HAKKAJAT TÜDRUKUT SELTSILAVAL OMA ESIMESI RÜHIKAID SAMME ASTUMAS. SEE OLI TULEVASELE NÄITLJANNALE MARI MÖLDRELE OSAKS SAANUD ESIMENE TUNNUSTAV «ARVUSTUS».



Mari Möldre.

Mizzi Annuki üheks «lavaisaks» oli ei keegi muu kui tolelaegne narvalane, tulevane riigimees Otto Strandmann, kes tundis tõsisit huvi näitekunsti vastu. Ta aitas ette valmistada osa O. Blumenthali ja G. Kadelburgi lustmängus «Suurlinna õhk». Kuid oh õnnetust, esietenduse päev langes ühte leerist lahtisaamise päevaga. Sellega jutt lõppes, sest «komejanditamine» pärast püha talitust ei tulnud kõne alla. Selle eest seisid rangelt kirikuõpetaja ja ema. Roll jäi seekord mängimata.

G. MOSERI «AASTAPIDU» «PANDORINI» RAHVATEATRIS.

...
«Aastapidu» mängib arstide ja advokaatide keskel, kes isegi teenreid jõuavad pidada ja oma hobustega sõidavad. Ettekanne eila õhtul kandis aga silmatorkavat väike- 47

kodanlist maiku, sellekohaselt näis isegi grimmi välja valitud olevat. Kõige enam torkas see hr. Blaubriki juures silma, kellel üleüldse vist viisiks on ennast «ilusaks teha», palesid roosaks värvida ja käharaid vurrusid nina alla kleepida. Elavalt ja meeldivalt mängib pr. Möller, nagu värten veereb ta üle näitelava, iga silmapilk küll nuttu ja naeru vaheldumisi puistates...

«Päevaleht» 21. VIII 1916

P. GAVAULT'I «VÄIKE KOMPVEKIPLIKA» «VANEMUISES».

«Kompvekiplika» viidi hää... hooga üle näitelava ja pani saali hiirevagusi kuulutama ja südamed naerma. Astusid ju mõlemad Möllerid pääosades üles ja on ju pr. Mölleril tükis nagu tema jaoks loodud hülgeosa. Kes võis vastu võtmatuks jääda, kui ta sääl nii... näitelaval seisis, suu muigel ja teadis: kus te pääsete, ma meeldin teile. Ja hää maitse poolest riidesse panemises ja riiete kandmises on ta... veelgi juurde õppinud...

«Postimees» 12. VIII 1918

P. TŠAIKOVSKI «JEVGENI ONEGIN» «ESTONIAS»
Olga — M. Möldre

Selge näitus: Mizzi Möller—Annuk ometi oskab mängida, eks ole? Kas ta ei ole meile küllalt sest näitusi pakkunud nende vallatute, lõbusate poiss-tüdrukutega, kellede sarnane ka Olga? Aga vaadake Olgat — ei tule välja, ning ei tule sellepärast et ooperi stiil, tehke mis tahate, on sootu teine, kui kõnedraama stiil, ning et ooperis näidelda võida, on tarvis hoopis teistsugune ettevalmistus, kui üksi kõnedraamas mängida võimine.

H. Kompus

«Päevaleht» 20. II 1920.

H. RAUDSEPA «MIKUMÄRDI» JA ANNE NICHOLSI «IIRI ROOS» — TANAPÄEVA
TEATRI TÕMBETÜKID.

«Koduleht» 3. IX 1930

Mimm Soekarask — M. Möller
Malke Cohen — M. Möller

«IIRI ROOS» RAHVAMAJA LAVAL.

Draamastudio mängis väljamüüdud saali ees. Ohtu naeru ja aplausiga...
«Järvamaa Teataja» 18. IX 1930.

Rändteater võrrelduna kohalpäisivate teatritega nõuab näitlejailt palju rohkem jõupingutust nii vaimselt kui ka füüsiliselt, et täita ideelist kunstilist ülesannet — viia kunsti kohapeale nende inimeste juurde, kellel pole võimalusi Tallinnas ja Tartus teatris käimiseks. Siin ei või laiem publik mõeldagi, millise ülepingutava jõuga tuleb sageli tööd teha, puhtast armastusest ülesande vastu. Suur osa Rändteatri asutajatest on lahkunud ammu sellelt raskelt rännangult...

«Järvamaa Teataja» 13. IX 1930

«IIRI ROOS» DRAAMASTUDIUS

Pr. Möller juudiprouana, noh, see juba oli midagi. Juba kujult ta mängis ilma mängimatagi. See matsakas, suurutsev, käskiv juudinaise kuju — eeskujulik. Pr. Möller on aga ka meister sarnaste kujude mängimiseks. Kõik valitsev ja lahmakas, rumal ning armukade, väliselt sulav ja sisemiselt kaval, naiselikult peenutsev sai siin groteski ja mõjurikka, sisemiselt vereköllase käsituse.

R. K.-P.

ORAAATOR JOOSEP TOOTS ESTRAADILAVAL.

Väga veenev on näitleja läbilöövus ning tõmbavus... ka tema loodud Joosep Tootsi näites. Ei oleks ükski Draamastudio vana aasta ohtu see õige ohtu, kui selle programmist puuduks Joosep Toots. Ja mitte ükski need ohtud. Joosep Toots on väga palju ohtuid Tallinnas ja Vabadussõja ajal kogu rindel inimestele kergeiks ja lõbusaiks teinud, on pannud neid unustama raskusi, südamest naerma. See Toots ei ole mitte mingisugune veiderdaja ega iga hinna eest naeru välja pressida püüdev estraadi «sangar», vaid kõige loomulikum, puht rahvapärane tüüp. See on Eesti Švejk, venelaste armas-tore Ivanuška-Duratšok, ehk omast kohast flaami Ulenspiegel, samuti nagu teda kõrvutada võime soome Eskoga «Nõmmekingseppadest».

Ar. A.

«Päevaleht» 24. X 1934.

O. LUTSU «KEVADE» DRAAMASTUUDIOS.

Joosep Toots — M. Möldre

...

Pr. Möldre't meie Joosep Tootsina tunneme. Siin ta oma kujule oli lisaks annud rohkem nääsaklikkust, nohusvimmalist trotsi, kibedamat krüunaklikkust — ta sasiilmeline kraps ja rabelev olemine täitis täiel määral oma ülesande, ta miimika ja üksikasjade peenviiped olid võrratud.

...

R. K.-P.

«Uudisleht» 9. II 1937

«Kevade» esietendusel Draamastuudios ütelnud üks inimene fuajees:

«Nüüd ma küll hakkan uskuma hingede rändamist.»

«Kuidas nii?»

«Noh, Mari Möldre ei saaks nii hästi mängida Tootsi, kui ta poleks kunagi olnud poiss.»

E. ZALITE «IGAVESTI MEHELIK» DRAAMATEATRIS.

Laila Liepa — M. Möldre

...

Tüdinud näitleja, pettunud armastaja, pirtsakas ja upsakas daam, armunud ja armukade plika, groteskne taluperenaine, meeolulauljanna ja armastav naine, taevani hõiskav ja surmani kurb — selline on Mari Möldre Laila Liepa.

Aga see ei ole kaugeltki selle haruldaselt andeka, tugeva isiksusega näitlejanna kogu ampluaa. Samasuguse menuga ta mängib jõhkraid naisi ja koomilisi vanaeitesid, küla latatarasid ja kergemeelseid kokette ning veel palju muud. Ta poisid aga, Joosep Toots, «Maa-aluste» Ants jne. vääriskid omaette peatükki...

V. Mettus

«Teater» 1940, aprill

Need nopped kirjasõnast, mis on teatriloolasele sillaks meie teatri mineviku ja selle tänaste hinnangukatsete vahel, pole valitud just eriti sihipäraselt. Nende paratamatu juhuslikkus peegeldab meie suhteliselt lühikesest teatriloo paljusid «valgeid laike», mille täitmiseks pole jätkunud jõudu. Jääb vaid loota, et nüüdisajal sündinud ajaloobuum äratab ka teatriloolaste noore põlvkonna huvi oma eriala veel söötis seisvate põllumaade lahtikülmiseks. Olgu need killud siis seekord toodud ja võetud rohkem emotsionaalse kui teadlikule üldistusele pretendeeriva foonina püüdele meenutada Mari Möldre 100. sünniaastapäeva.

A. H. Tammsaare «Kuningal on külm» Draamastuudio teatris (1936). Angela ema.



Kas leidus Maarjamaal inimest, kes poleks tundnud-teadnud Mari Möldret? Kelle silmades poleks süttinud vallatud tulukest, kui juttu tuli oraator Joosep Tootsist — sellest erilisest fenomenist, kes kõndis üle meie estraadilavade rohkem kui kolm aastakümnet, säilitades tüübi, kõlajõu ja publiku resonantsi, olles oma sadades etteastetes alati uus, värskest sündiv, ainukordne.

Mari Möldre oli näitleja. Täisvereline, selleks sündinud, seatud ja kutsutud. Ta tuli, väike, tulvil jõulist, rünnakuvalmis energiat, ning nõudis tahtekindlalt ja kompromissitult õigust mängule — tema jaoks ainuvõimalikule eneseteostuse vahendile. See polnud ambitsioonivaba, ohvrimeelne andumus, vaid enesekindel talendi ürgsele, looduslikule lättele toetuv sihipärane, väljundit otsiv pürgimus. Aktiivne natuur ei kartnud riski ega minekut «täispangale». Kahe jalaga maas, mullapinnas ning oma rahva elus, vaatas ta sellele üle rambi otse ning avalalt silma. Tema pintslitõmme oli hoogne, lai ning lopsakas, palett värvi- ning kontrastide-rikas. 20. aastate algul eesti teatrisse tulnud suur klassika ja toonased uue teatrikeele otsingud jäid talle võõraks. Tema «teemaks» polnud võimsad, kõikeülendavad või -purustavad kired, vaid maine, käegakatsutav inime- mene, keda ta tundis, kelle kõrval kõndis. Tema eluterve, reaalset ja aja rütmi hästitunnetav vaist tabas inimese hingetõe, juhtides selle eluehtsa, karakterse, valdavalt läbi koomikaprisma murtud lavaloomingu radadele. Loomupärase iseenesestmõistetavusega täitis ta näitleja kohust hoida «...loodusel nagu peeglit silme ees, näidata voorusele ta õiget nägu, lollusele ta õiget pilti ning ajajärgu kehastusele ta kuju ja jäljendit». («Hamlet».)

Möldre tõi rahva teatrisse. Ta oli näitleja, kelle pärast tuldi — vaatama, kuulama, nautima elavat, kulumatut loomingulist elu. Tunnetama lava ja publiku koosmängu, teatri salapärast, maagilist võlu. Ta oli üks nendest, kes 1926. aasta lõpul rajasid Rändteatri, mis lühiajalise ise- seisva tegutsemise järel liitus Draamastuudio teatriga. Ühes trupiga võttis see üle ka rändteatri funktsioonid ja ülesanded. Paljudesse suure- matesse ja väiksematesse keskustesse ning maarahvamajadesse viisid ulatus-liku haardega ringreisid ootusärevuse, pühapäeva ning sündmuse selle sõna parimas tähenduses. Draamastuudio rändteater ei olnud pelgalt episood eesti teatriloo, vaid tähtis kultuurimisioon, otsekontakt rahvaga, mis andis vaieldamatu impulsi ka teatrile enesele. Koos teistega kandis seda oma õlgadel ka Mari Möldre. Rõõm suurenevast populaarsusest kas- vatas enesekindlust, aga ka vastutust ning kohusetunnet.

Kust sai alguse Joosep Toots?

Juured olid «Vanemuises», otse teatritee algul mängitud poisterollides (nutikas Jüts L. Koidula «Säärases mulgis» ja ennastsalgavalt oma Nunu eest võitlev Kusti O. Lutsu «Kapsapeas»). Ja küllap ka omaenda loomuse sädemetäies tootsilikus alges. Võib arvata, et Mizzi Möldre mängulust nendes poisirollides oli ka Oskar Lutsu innustajaks, kui ta just temale ettekandmiseks kirjutas esimese Tootsi-veste «Joosep Toots sõjaväljal» (1914). Edaspidi koostas tekstid juba näitleja ise. Kahjuks pole nendest ühtegi säilinud. Tõenäoliselt sündisid need tihti ka improvisatsiooni korras, vahetute muljete ja kontaktide mõjul, seal, kus ta liikus, kõrvad ja silmad elu jälgimisel lahti. Küllap sellepärast olid nad ka autoril enesel mälust kustunud. Üksikuid vihjeid detailidele leidub küll mõnes ajalehe- artiklis, kuid nendest ei piisa järelduste tegemiseks. Üks on aga kindel — «materjal» tuli rahvalt ja läks, kümnesse tabades, sinna tagasi. Möldre Toots oli nii orgaaniline ja loogiline jätk tuntud kirjanduslikule kujule, et ei võinud sünnitada võõristust ega ärevust — ei originaali autoris ega ka kirjanduse puutumatus eest seisma kutsutud valvsates kriitikutes.

1951. aasta novembris sulges Mari Möldre ja tema abikaasa Ruut Tarmo järel Patarei vangla uks. Miks? Kas ta isegi päris täpselt teadis, kus ja kuidas kooti saatuslikku püünist? Tuntud ja tunnustatud rahva hulgas — sellest ju piisas, et olla võimule kahtlane ja ohtlik. Aastaid on tema vangla- ja laagrimälestused seisnud käsikirjana Teatri- ja Muusikamuseumis. Olgu siin toodud nendest katkendid, mis ei mahtunud 1963. aastal ilmunud mäletusteraamatu «Eesriie avaneb» kaante vahele. Aeg selle tõe jaoks polnud siis veel küps.

ELUPÄRG

KATKENDEID MARI MÖLDRE AVALDAMATA MÄLESTUSTEST*

Ma ei ole usklik ega ebausklik, aga ometi sünnib meis ja meie ümber asju, mida ei oska seletada. Mu elus on olnud varem raskeid kaotusi, millest jäi aastateks hinge valu ja ahastus, kuid ma ei aimanud ega näinud neid kunagi ette. Ent 1948. aasta juunis, kui olin ravil Pärnu sanatooriumis, ärkasin ma ühel hommikul kell 7. Ma vaatsin kella ja mõtlesin, veel on vara tõusta, katsun veel tunnikese magada, kell pool üheksa lähen massaaži saama. Masseerimisruum asus üle koridori vastastaoas.

Ma jäingi magama, kuid kell kolmveerand kaheksa ma ärkasin hirmust lausa värisedes. Ma nägin ennustuslikku und esimest korda oma elus. Unes astusin ma ühe isiku saatel — see olnuks nagu giid, kes seletusi annab — meie söögituppa. Söögituba oli mööblist lageditud. Välja viidud olid laud, toolid, lamamisdiivan ja pildid seintelt. Giid kõndis kogu aeg minu parema öla taga ja ütles: «Ka Tarmo puhvetikapp viidi välja.» Puhvetikapi asemel rippus seinal karukelladest pärg. Pärjast oli põiki läbi pistetud kimp poolnäribunud roose. Pärjast ütles: «Mis see siis tahab olla? Surnupärg see ei ole, loorberipärg ka mitte.» Giid vastas: «See on elupärg.» Vasakul pool söögitoa nurgas oli marmorplaadiga teemasina laud. Sellel seisis samuti karukelladest kirjaümbriku meenutav ese. Parevalt ja vasakult poolt lauda maast meetri kõrgusel asetseid elupuuktest tehtud kimbukesed, kinnitatud väikeste naelte abil seinale. Hakkasin parempoolseid kimbukesi lugema. Üks, kaks, kolm, neli, viis, kuus, seitse, kaheksa, üheksa, kümme. Siis sama vasakult. Parajasti, kui mu käsi oli kümnenda kimbu peal, taoti rusikatega meie korteri uksele. Giid ütles: «Mehed on väljas.» Niisugune oli mu unenägu.

Oli 21. november 1951. Seekord ei olnud Ruudul teatris esinemist ja me heitsime üsna vara voodisse. Lugesime parajasti, kui rusikatega taoti uksele. Mis see tähendab? Miks ei helistata? Mul sähvas läbi pea, mis giid oli unenäos öelnud: «Mehed on väljas.»

Ruut avas ukse. Kolm meest astus esikusse. Nad läksid edasi söögituppa ja

lugesid prokurör Paasi allkirjaga arreteerimiskäsu ette. Meid tuldi vangistatama. — — — Puhta hingega ja kavalseta nagu olen eluaeg olnud, olin ma ka sel hirmsal hommikul. Nii lihtsamelne, et minu kaks briljantsõrmust üks 11 briljandiga, teine 5 briljandiga, ja 2 rubiiniga sõrmust ning kuldkäekell lebasid rahumeeli öölaua, kuni üks läbiotsijatest nad sealt «koristas». Ruut oli siiski targem. Oma briljantsõrmuse andis ta majahoidja naise kätte, keda oli kutsutud tunnistajaks läbiotsimise juurde. Ruut palus oma sõrmuse anda tütar Lile. Majahoidja oli aus inimene. Ta andis sõrmuse Lile edasi ja Li kandis seda kolm ja pool aastat, kuni isa laagrist vabanes.

Kui aga Ruut tahtis enne äraviimist oma kulduuri öölaualt kaasa võtta, kääritati talle: «Ah, või uurivargile!» Mina aga ei teadnudki, et Ruut on «uurivaras» Tarmo pani uuri sõnalausemata lauale tagasi.

Ruut viidi ära esimesena. Mina jäin järke ootama. Sama auto tuli veerand tunni pärast mulle järgi. Vaatsin toas viimast korda ringi ja mõtlesin Tagore sõnadele: «Käsk on tulnud ja ma olen valmis oma rännakuks...»

Mind sõidutati Pagari tänavale Julgeolekusse. Astusin laiaast trepist üles. Siis juhutati mind ruumi, kus mind keegi naiskodanik vastu võttis, kes alustas minu kallal kaunis põhjalikku läbiotsimist. — — — Nõnda algas see inimese alanduste ja solvamiste sari. Kuid suurimat inimväärtuste porri tallamist näen ma vangipildistamises, numbrilaud rinal. Sul ei ole siis enam nime, oled eikeegi, oled vang number see või teine.

Patarei vanglas oli muidu märksa parem kui Pagari tänaval. Süüa anti paremini ja Pagari keldri veerand tunni asemel võis siin pool tundi värskes õhus iga päev jalutada. Ikka kiirkäigul. Aga haiglasse paigutati mind siiski, kuna mu pea edasi võitles nagu Don Quijote veski- tiibadega.

* TMM, f T 283, s-ü 1/52

Haiglas sai mulle teatavaks, et kõrval palatis lamas meie suur kirjanik Hugo Raudsepp haigena ja sel õhtul teda vanitati. Ma olin ära õppimas morsetamist. Morse märgid kirjutasin ma seebile. Aga head morsetajat minust ei saanud. Ise küll morsetasin, aga vastu võtta ei osanud. Oli vana-aasta õhtu. Soovisin morse teel Hugole head uut aastat. Ta vastas mulle pikemalt, aga mul läks kõik segi.

Valga invaliidide laager jättis väga masendava mulje. Traataedadel rippusid kõvaks külmunud värvilised kaltsud, mis kujutasid endast vangide pesu. Igal sammul liikus vigaseid inimesi, jalutuid, kes liikusid edasi lükatavatel kärudel, päris nõdrameelseid ja muidu väikese «linnukesega» inimesi. Vöis kohata homoseksualiste — naised meeste riietes — kurameerimas naistega. Leidus ka kahepaikseid, kes esinesid küll mehena, küll naisena. Nägin ühte taolist. Ta kandis meeste riideid, kuid varem oli ta käinud naiste riietes. Siis oli seal tiisikusehaigeid, palju langetõbiseid ja närvi-krampeidega haigeid.

Eriti masendava mulje jätsid paljud kriminaalvangid. Üks neist oli 18-aastane väga ilusa näoga tüdruk. Ta rääkis rahulikult ja endastmõistetavalt, kuidas ta oli mõrvanud viieliikmelise perekonna.

Kuna Valga laagrist olid just enne minu saabumist mehed ära viidud, olin sunnitud oma lavastustes vahetevahel meeste osades ka naised kasutama. — Peatselt pöördusid minu poole vene näiteringi liikmed ja palusid mind endale näitejuhiks.

Mind hoiatati küll mitmest kandist, et ma seda mõttetut ülesannet endale ei võtaks, sest seni pole keegi nendega toime tulnud. Ma tahtsin siiski katsetada ja töötasin nendega kuni vabastamise lõpuni, kuigi nendega oli tõesti raske. Nende hulgas oli andekaid inimesi, kuid nende temperament on erinev eestlaste omast. Nad oli distsiplineerimatud. Proovi jooksul pidi neid mitu korda korrale kutsuma, et tööd jätkata. Eestlased seevastu olid väsimatud ja visad vastu võtma kõike, mis olin suuteline neile pakkuma.

Minu töös oli palju loomingu- list rõõmu. See oli suur loomingu- line võit, kui me lõpuks ühise keele leidsime ja rõõmustasime oma saavutuste üle.

Oli möödunud kuu aega. Lapsed olid kaotanud minu jäljed, ka Ruudust ei saanud ma midagi teada. Hellitasin lootust, et ka Ruut saadeti Valka, aga selgus, et suurem osa mehi oli üldse Valgast ära saadetud. Üks isetegevustrupi tege- lane oli vabakäigu vang — autojuht, kes sõitis ka teiste vangilaagrite vahet. Kord Vasalemmast tulles ta teatas mulle, et Ruut on Vasalemma laagris. Mul tärkas kohe mõte tema kaudu Ruudule oma olemasolust teatada. Ja palusin teda samal teel mulle vastata. Kuna Stalini ajal laagrite vahel kirjavahetust ei olnud, siis jäigi see «kuller» meie vahel ühenduse pidajaks.

Ühenduses Valga laagri likvideerimise- ga saadeti mind Harku laagrisse. — Näitemängu oli nüüd palju ker- gem teha, kuna seal oli ka meeste laager. — Isetegevuse alal tuli laagrite- vaheline võistlus. Tuudur Vettik oli Narva laagris isetegevusjuht. Seetõttu sai tema koor esimese koha, aga sõna- kunsti alal tuli esikohale meie laager, kus eesotsas seisin mina. Esinesin ka solistina ja tegin kaasa näidendites. Va- rem oli lubatud kokkusaamine ainult toimikutes märgitud lastega, kuid pärast esikohale tulekut oli mu prestiiž niivõrd tõusnud, et anti luba kokku saada ka sõpradega. Autahvilil seisis mu nimi kvartalilise kõrvuti tööesrind- lastega.



R. Valdess — E. Zõlile, A. Särev, «Meriharud» Draamastuudio teatris (1935). Pundi Jaak — Ruut Tarmo, Pundi eit — Mari Mõldre.



Surematu Joosep Toots. O. Lutsu «Kevade» esimest korda laval A. Särevi dramatiseeringus — Draamateater, 1937.

Viimase lavastusena võtsin repertuaari Eduard Vilde «Vigased pruudid». Tüüpide galerii oli mul suurepäraselt õnnestunud. Ma ei näinud siis ega ka nüüd võimalust, et ükski teater võiks välja panna nii head koosseisu. Uus söökla oli valmis saamas. Söökla avamiseks pidimegi «Vigased pruudid» ette kandma. Mul oli hirm, et etenduse pärast peetakse mind laagris kauem kinni, kui ette nähtud. Sain ma ju väljastpoolt teada, et minu vabastamine on otsustatud.

1954. aasta neljandal juunil astusin ma vaba inimesena Harku laagri väravast välja. Juba vabaduses olles sain ma Harku laagri raamatukogu juhatajalt kirja, et pärast minu lahkumist laagri teatrharrastused olid hakanud käima päris allamäge. Tegeldavat ainult intriigerimise ja kaklustega.

Vabaduses oli mu esimeseks mureks taotleda kohtumist Ruuduga. See oli küllalt raske ettevõte. Mõnikord tuli tundide kaupa seista õues järjekorras. Esimene kohtumine Ruuduga oli tavaline veerandtunnine teine-teiselpool lauda ja valvuri juuresolekul.

Ruut oli väga kõhnaks jäänud. Ta ju töötas Vasalemma paemurrus «kaevurina».

— — —
Kuigi ma olin vabanenud juba neljandast juunist 1954, ei olnud mul sama aasta novembriks veel mingit teenistust. Elasin vaid armuandidest. Käisin esinemas koolipidudel, kus mul polnud mingit materiaalselt kokkulepet ja kus haruharva pisteti pihku ümbrik 100 rublaga (vanas vääringus). Ma olin riietest täiesti lage. Üks linane pluus ja üks kirev sitsikleit olid minu ainukeseks riietuks.

Paaril korral käisin kultuuriministri abi Paul Uusmani* juures tööd palumas. Viimane ütles:

«Jah, nõukogude inimene peab tööd tegema.»

Küsisin, kas võin siis minna Filharmoniasse läbi rääkima.

Teadsin, et Filharmonia ootas seda hetke ammuagi.

«Minu poolt keeldu ei ole,» vastas Uusman.

* Tegelikult kultuuriministri asetäitja. — Toim. 53



N. Gogoli «Revident» «Estonias» (1949). Linnapealiku tütar Ellen Liiger, Hlestakov — Ants Eskola, Linnapealik — Arno Suurorg, Linnapealiku naine — Mari Möldre.

Jooksin õnnelikuna Filharmooniasse, sealt aga vastati: «Just praegu helistas Uusman, et ei ole soovitav Mari Möldret korral ka uuel aastal.»

Esimese ülesande Filharmoonia poolt sain 1954. a. detsembri lõpul. Pidin tege- ma näärivana. Minu nime kuskil reklaam- mil ei olnud. Näärivana tegin ma mitmel korral ka uuel aastal.

Esimest korda pärast vangist vabane- mist esinesin ma Mari Möldrena jaanua- ris 1955 imelühikese palaga «Nooruse- le». Rahvas nuttis, trampis ja aplodee- ris, kuid ma ei tohtinud anda lisapala. See oli enne kontserti juba ära keela- tud. — — —

Estraadikunst võib publikule tunduda sageli kerge tööna. Kord öeldi mulle pärast kontserti:

«Küll teil võib lõbus elu olla, räägite alati naljakaid lugusid ja publik muud- kui naerab ja plaksutab.» Nii lihtne see siiski ei ole.

Näidendis areneb dramaatiline pinge pikkamööda, estraadikunstnik peab aga 5—10—15 minutiga suutma publikule midagi ütelda. Teatrilaval abistavad näitlejat partner, dekoratsioon, üldine miljöö, estraadil aga ei abista sind miski ega keegi, sa seisad üksi, silm silma vastu publikuga. Sa pead esimesest hetkest peale teda valitsema, hoidma teda nii- öelda peos.

Estraadikunstnikul ei ole neljandat seina ehk teiste sõnadega ta ei saa män- gida nii, nagu publikut ei olekski saalis ja lava avast kataks dekoratsioon. Estraadikunstnikul ei ole teist partnerit kui publik ja kõik oleneb sellest, kuidas ta su repliigile reageerib. Isegi niisu- gune lavalövi nagu Paul Pinna kartis estraadi. Kord suvel Narva-Jõesuus pih- tis ta mulle: «Tead, kui päike hakkab vajuma, lähen ma närviliseks.» Ta vae- seke pidi igal öhtul kuursaalis esinema. Samuti nagu näitleja teatrilaval peab ka estraadikunstnik otsima uusi ja värskeid värve ning väljendusvorme. Pealegi on

veel üks oht: su palad võivad üleöö vananeda, aeguda. Olenevalt sellest, kuidas muutuvad sündmused meie igapäevases elus. Näidendiga, mis on dramaturgiliselt tugev, seda nii kergesti ei juhtu.

— — —
Estraadiõhtu. On inimesi, kes ütlevad: «Ah, tühi, kerge värk.» Meie püüdsime küll anda vaid häid, kõrge tasemega kontserte. Kaasa löid niisugused meistrid, nagu Vahke Vahi, Gennadi Podelski ja Leo Tauts klaveril, ooperisolistid Jelena Solovjova, Ervin Kärvet, Aino Seep ja Aleksander Püvi, meeleolulauljad Nadežda Sillar-Anniko, Artur Rinne, Kalmer Tennosaar, Gerda Murre ja Gert-rud Üppis, Roland Pikhof havai kitarril ja balalaikal ning lõpuks sajalpalgeline kunstnik Vladimir Sapožnin.

— — —
Estraadikava on üldse üks pime ettevõte. Sa ei tea kunagi ette aimata, kuidas see läbi lööb. Nii tuligi mul nii-

H. Raudsepa «Rotid» «Estonias» (1946). Georg Vahtramäe — Hugo Laur, Lindenau — Olev Eskola, Emma — Mari Möldre.



1964. H. Pullerits lindistamas Mari Möldre mälestusi.



õelda käigu pealt hakata kava ümber tegema. Mõne pala kärpisin lühemaks, mõne episoodi kirjutasin juurde, mõni lõik tuli päris välja visata.

Palju olenes muidugi ka publikust.

Rääkisime omavahel: «Täna on saalis «laibad» või «Täna on tore publik, kerge töötada» või jälle ohkasime: «Küll on raske publik.» Mõnes paigas said eriti suure menu osaliseks muusikapalad ja laulud, teisel pääses mõjule vaid sõnaline repertuaar. Naerdi ja aplodeeriti iga väiksema teravmeelsuse puhul. Jah, vaat siis lendas õhtu kiiresti. Sind otse tõmbas lavale publikuga vestlema. Sind mõisteti ja vajati ning ei väsimuse raasugi, hakka või uuesti otsast peale.

— — —
Nõnda töötasin ma oma brigaadiga kuni 1961. aastani ja läksin siis pensionile.

IDRIART-i JÄRELKAJADEST

Ta asus linna, kus on liiga palju kive ja vähe muusikat. See koht pole tõepoolest musikaalne... Kas siis kivil kasvavad lilled?

Katkend ühe muusiku intervjuust

KES POLE JÕUDNUD TUTVUDA IDRIART-iga, VOIB LUGEDA AJAKIRJAST «TEATER. MUUSIKA. KINO» 1990, NR 1 IVALO RANDALU ARTIKLIT.

Et IDRIART-i festivalil on võime integreerida kõike, mida inimene vajab, siis peab temast kirjutaja endale kindlasti ühe kitsama lõigu valima, et mitte liiga laialt haarata. Meil on ajakirjanduses juba festivalist juttu olnud. Ene Sarv ja Ivalo Randalu on peatunud huvitavatel momentidel festivali olemusest, on iseloomustanud osavõtvaid inimesi ja ainevaldkondi. Kuna mina võtsin kuulajana ja tõlkijana festivalipäevadel kogu aeg millestki osa, va. «Hovanštšina» etendus, ning osalesin ka eelmise aasta festivalil, samuti ühel Tbilisi festivalil, siis pean praegu oma ülesandeks rääkida sellest, kuidas IDRIART-i festivali meil organiseeriti ja kajastati.

Pole olemas mingit kindlat valmis IDRIART-i, festival luuakse koostöös auditooriumiga. Ja see, missugune on auditoorium, missugused oleme meie, eestlased, kes anname festivalile oma koloriidi, sellest sõltub tulemus, sellest sõltub, kas festivale siin veel korraldatakse või ei. IDRIART on avatud, loov ja tundlik instituut!

Kui me selle festivali eesmärki teadvustame, siis näeme, et see ei kattu täpselt sellega, mida meie, eestlased, praegu, juba paar aastat läbi elame ja teostada püüame — rahvusluse kindlustamisega. Kuid need eesmärgid ka ei vastandu. IDRIART tahab inimesele meenutada tema peaülesannet — inimesiksuse arengut, inim-«mina» teadvustamist, tunnetamist. Aga mitte ainult seda. Ka nende «minade» vahelist suhtlemist, olenemata rahvusest. «Minal» on parem areneda, kui rahvus on terve, aga rahvuse kindlustatus ei ole veel garantii, et see «mina» areneks üksikult vastutavaks, tugevaks «minaks». Taban end mõttelt: ei tea, mida me, eestlased, edasi teeksime, kui meie rahvuslik situatsioon oleks teine — kui meil ei oleks

äkki enam vaenlast. Meie praegune teine (või kolmas) ärkamisaeg on väga intensiivne ka sel põhjusel, et me peame olema kogu aeg valvel oma rahva kaitseks, meie võitlus on niivõrd ägedalt meile peale surutud, et me võime sellesse panna kogu oma hingejõu. Võib-olla ei oskaks me varsti olla ilma pideva võitluseta oma rahvusluse eest, vaenlase kadudes jääks järele tühi koht ka meis enestes. See oleks traagika. Inimese proovikivi, tema «mina» proovikivi on see, kas ta suudab ka elada ja suhelda omal jõul, ilma rahvuse abita, toeta. Maailma evolutsioon läheb edasi, Piibli Abrahami, veresuguluse juurest üksik-indiviidi väljaarendamiseni, «mina» arenguni. Meie küllaltki orientalistikalembeses Eestis on huvitav jälgida IDRIART-i, kuidas ta kuue päeva jooksul toob auditooriumi ette kõige tähtsamaid tõdesid, nagu «mina»-tunnetus, samal ajal, kui orientaalsete filosoofia lektorid õpetavad meile, et inimesel ei loegi «mina». Inimese areng suundub niisiis sugukonnalt üksik-«minale», isikule, inimeselt hakatakse järjest rohkem küsima kui «minult», mitte kui rahvuse käest, rassi käest. See, et meie praegu elustame oma vanu traditsioone, vanu ärkamisaegu (nimetan ka eesti aega ärkamisajaks), on tegelikult mineviku tasategemine. Järelikult peab meil peale selle veel midagi olema, paralleelselt selle ränga võitlusega rahva ja tema kodumaa eest, et üldse edasi minna. Peale rahvuse peab olema üksikisik ja veel kogu inimkond. Juba eesti ajal oli meil Gruusia Selts! Olen üldse veendunud, et eesti rahval on palju niisuguseid arenenud «minasid», kes ehitavad ja taastavad meie rahvust just maailma evolutsiooni mõttes õigetelt positsioonidelt. Kuid me ei saa nõuda, et idriartlased kuue päeva jooksul elaksid väga intensiivselt meie probleemidesse sisse. IDRIART püüab rahvaid integreerida ja

me peakseme tal laskma huvituda ühest või teisest rahvusest, vastavalt vabale valikule. Meenutame: enne on rahvus ja siis tuleb «mina», see ongi loomulik arengukäik. Tipp, millel asetseb meie parim kunst, on väga kõrge — minul jääb hing kinni, vaadates Tammsaare-Toominga telefili «Põrgupõhja uus Vanapagan» —, kuid seda ei saa mõista ilma keelt tundmata! Pahupidi internatsionalismi näiteks, mille vastu me võitleme, võiks tuua stendi sellesama Tammsaare muuseumist, kus UNESCO dokumendis seisab tema nime taga Belarusskaja Respublika. Kuid kõiki neid olulisi seiku saab õpetada välismaalasele elu ise, kui ta loomu poolest estofiil ei ole ja neid ise ei otsi. Sellepärast kutsun kõiki üles järgmistel festivalidel pöörduma täielikult külaliste poole, et võimalikult plastiliselt kaasa aidata festivali kordaminekuks, selle organiseerimisel ja sisemisel vastuvõtmisel, ja alla neelama selle, et mõned neist on meie rahvuse probleemide suhtes võibolla elevandiluu torni tõusnud.

Kui nüüd konkreetsemalt festivali kajastamisest rääkida, siis ma tahaksin seda seostada Ivalo Randalu artikliga 25. mai 1990 «Ekspressis». Seal on lause «Korraldajad olid tasemel... — kusjuures festivali ei viidud läbi kampaanialikult, ei tehtud jõuga reklaami, vaid edastati üksnes infot.»

? ?

On hea, et meil keegi seda festivali kajastab ja oma ladusat sulejooksu selle heaks pühendab, et paljudel IDRIART-i aspektidel õigesti peatuda. Kuid nende väljendite puhul tekib nõutus. Saab siis selle omatehtud paberitükiga, mis 7. mail Filharmonia uksele oli kinnitatud, üldse reklaami teha? Kui ma kuulen raadiost infot kontserdi kohta (ma kahjuks ei kuulnud); ka veel kahevahel olles, kas minna või mitte, leian lehest tühja koha, st kontsert ei toimu, siis ma ju kontserdile ei lähe. Ja nii arvatavasti tegid paljud festivali kontsertide aegu. Festival pidi ka veel rahalistes raskustes olema; mida rohkem reklaami, seda rohkem publikut — see on kõigile selge. Kuid me ei räägi ju praegu mingist rohkemast reklaamist, vaid elementaarsetest kuulustest, mis puudusid; kuid mis ei puudu, kui näiteks kontserdi annab kas või mõni meie tudeng, või TMKK õpilased! Läheksin nüüd ühe silmatorkava seiga juurde: IDRIART-i kontsertide kohta pole arvustusi kirjutatud. Kui loeme «Ekspressist» katkendit: «...tänavu

võisime veenduda, et viuldajana ta (Miha Pogačnik) lihtsalt pole tipp. Ainulaadne on ta ikkagi, kuid hoopis suhtlemises ja missioonis. Ütleksin, et IDRIART-i festivalide peaväärtus seisneb loengutes, kontserdid — vähemalt Pogačniku omad — jäävad sekundaarseks, illustratsiooniks.» (Edasi on tekst loengutest.) Niisiis, M. Pogačniku kontsertide kohta tänavu ainult üks lause. Ja kui lauset M. P. mängu intonatsiooni kohta mitte arvustuseks lugeda (arvustuses peab peale ühe momendi olema veel palju muud), siis võib nüüd öelda, et kahe aasta umbes üheksa kontserdi puhul pole kirjutatud ühtegi arvustust IDRIART-i hingeks nimetatud viiulikunstniku kohta.

Hommikuti tegime M. Pogačniku ja E. Lamponi ettekannete ajal ränka tööd — IDRIART on tingimata ka töö —, kui õppisime tähele panema erinevusi inimese mõtete, tunnete ja tahte vahel; kui õppisime, mida tähendab taheteadvusega läbistada. Kuid see toimus nii elavalt, et oli samal ajal nagu märkamatu. Kasutades viiulipedagoogi Ivi Tiviku sõnu: «See oli erakordne elamus — Olin ise tupikus, kui kuulama läksin — Vaimustav, et inimene teeb seda niivõrd läbi muusika — Kontserdielamus — Filosoofilises mõttes pauk — Võrratu — Minu meelet täiesti erialainimestele — Me oleme läinud laboratooriumidesse, konkurssidele — Lööb nii lahti sel hetkel — See analüüs oli lihtsalt suurepärase — Ääretult värvikas — Rütmi karakterid — See on nii värvikas — Ta on vahend, kuidas tupikus välja saab, saab jälle midagi edasi teha — Ka kunstilises mõttes —» (loe: ka täiesti erialainimestele, sest M. P. kutsub kõiki, olenemata erialast; publiku mõlema pooluse üheaegse huvitumise teokssaamises on minu arvates tema ettekannete suurim hinnalikus — K.P.).

Kas saab inimene, kelle kohta need sõnad käivad, mängida üheksal kontserdil, jätmata jälgi kuulaja hinge? Kas saab tema kahte poolust nii lapidaarselt vastandada, nagu tuli välja «Ekspressi» artiklist?

Kuna maailm on koht, kus leiavad aset arusaamatused, siis ma rõhutan: ma ei arva hoopiski, et festivali initsiaatori mängu ei võiks kritiseerida, vastupidi, asjalik ja siiras arvamusteavaldus on nähtavasti see, millest igale kunstnikule võib kasu olla, eriti, kui see kuulub erialainimesele, kui see kõneleb omavahel suhtesse viidud teatud tõikade kompleksist. Pean väga suureks minnalask-

miseks, et selliseid arvustusi pole ilmunud.* Eriti kahju on muidugi soolokontserdist, mis toimus 9. mail «Estonia» kontserdisaalis, sest seal mängitud teostes olid kolm erakordselt head. M. Pogačniku tervikkontseptsioon tuleb ikkagi esile teoseid kontsertidel tervikuna mängides. Aga seal on ta erinev loengkontserdist. Nii paradoksaalne kui see ka pole, analüüsides on ta minu meelet justkui tuleelemendis, kontserditervikus rohkem kontemplatiivne, võiks öelda, hommikul kuulnud dionüüoslikule nagu teatud määral apollinset sisse sulatav, kuni ta mäng parimatel kontsertidel (ta mäng on iga kord erinev) maksimaalselt läbipaistvaks muutub, nii et tundub, et ükskord ometi — sest seda ei tule muusikaelus alati ette — hakkab ka teose tuum «läbi kostma, helisema, läbi paistma». Ja täiusliku selguse kohta võiks öelda: sellel on... tõe maik! On tunne, et ei tahakski sõnu teha, sest sel puhul on musitseerimine ise saavutanud vaimsema taseme kui sõnad. Kui otsida oma sisemisele žestile väljendust, siis see on — öelda nii vaikselt, et mitte segada... kunstilise kujundi liblikatiivatolmu küütlemit: «jah»... Nii et, olen milleski Ivalo Randaluga ka nõus.

Niisugused olid minu meelet 9. mail Beethoveni Sonaat ja Schuberti Rondo ning Duett. Lamponi ja Pärdi teoste puhul ei oska ma nii öelda.

Töele au andes, ma ei läinud avakontserdil päriselt kaasa. Võib-olla mängis osa ka see, et tagaritta ei olnud viiuli habrast kõla küllalt kuulata. Beethoveni Viulikontserdi ajal, kui solisti mängus leiti olevat ilusad *piano*'d ja huvitavad üleminekud, mõtisklesime kaaskuulajaga, veel mingit naiivselt voolavat tasandit ja suuremat vabadust soovides, solisti ja dirigendi erinevatest interpreedinaatuuridest. Ja publiku poolt soojalt vastuvõetud Bruckneri VII sümfoonia mingi hämmastavalt reljeefselt väljatöötatud kõlafaktuuri juures sellest, et võib-olla on Leo Krämer selle suurejoonelise muusika ettekanedes üksikkujunditele rohkem tähelepanu pööranud kui üldistusmomendile.

Bachi sooloviulimuusika Pärnus oli virgutav — kuulajaile pärast teatavaid väljasõiduvintsutusi. M. Pogačnik ütles algul, et *Chaconne*'i on kätketud 33

astme läbimine «mina» poolt. Arvan, et kuulajatele kandus edasi muusikas arenev protsess, mida teostati tahtejõulise kargusega. Hommikuse TMKK vilistlaste intelligentse koori, mida juhatasid Elo Kaarepere ja Erkki Pehk, muusikaerksa esinemise ja Bachi viiulisoolode vahel olevatest ja neile järgnevatest vintsutustest tahaksin aga lõpul eraldi juttu teha, sest need võivad kujuneda traditsiooniks (arvestades möödunud aasta kogemust). Muusikast veel nii palju, et on kahju, et keegi ei kirjutanud Lina Mrktšjani kontserdist, mis olevat olnud erakordne. Saab teda ju harva kuulda. Võib-olla siiski veel? Ehk ei ole ta eesti kontserdilavade jaoks liiga sügavuti minev, liiga jäägitult samastuv esitajaga? Neist omadusist saime osa lisakontserdil, kuulates Schumanni «Ich grolle nicht», Griegi «Solveigi laulu» või vene romansi külma talveöö viimase armastuse viimastest igatsuskarjest. Küsisin nii sellepärast, et tean teda Liidu lavadel «mitte minevat». Kõik arvasid ta olevat hea leid festivalile kutsutute seas, tore, et «Esto-Muusika» temaga kontakti võttis!

Meil võiks esineda arvamusaalduste mitmekesisus, kiire reageering toimunule. Et ei peaks kirjutama üles kuskilt kuulnud anonüümseid repliike, nagu näiteks IDRIART-i lõppkontserdil esitatud Mozarti A-duuri viulikontserdi kohta: «Niisuguses tempos võib vahest slaavi tantsu mängida, mitte Mozartit.» Noorte orkestrantide lõbus, ent absurdne kriitika M. Pogačniku mängu kohta, mis liigub vabalt erinevates stiilides, ajastutes. Kui ilus oli selle Mozarti kergus, kui kaunis oli kõla! Esitus oli just stiiline ja ühtne osade lõikes. Milline kontrast Bartóki sonaadi Kerberosega!

Kuna 18. mai «Reedes» ega 25. mai «Ekspressis» polnud juttu Mozartist, julgen veel kord kinnitada, et see kontsert oli elamus, mida omakorda kinnitasid paljud muusikud. Üldse, Mozart ja Urmas Sisask kokku jätsid mingi kuldsinise värvingu. Seekord istusin esimestesse ridadesse ja kuulsin väga hästi nii viiulit kui ka koori, hoolimata võlvide kajast. Aga minna kirikusse ja oodata, et kaja ei ole ega tule, oleks vist valguse kotiga tuppä kandmine. See oli omapärane sulam — instrumendiheli või inimhääli mähkununa spetsiifilisse kiriku kajasse. Tundub, et ka U. Sisask on värvikas; võib-olla olid «Missas» tõesti kosmilised vaatlused, nagu I. Randalu märgib. Tundub, et helilooja oskab luua kujundit, segada paletit värve. Aga ta ei oska selles

* Kristel Pappeli meeldivast artiklist «Reedes» nr 23 Konservatooriumi sümfooniaorkestri kohta võiks aru saada, nagu peaks M.P. puhul peamiselt selgitusi kuulama: arvan siiski, et nimeatagu muusikat vahendiks või mitte, kuulama kontserdil peaks ikkagi muusikat ennast.

teoses siiski neid 62 minuti vältel aren-
dada. Asi ei ole praegu selles, et tingi-
mata kiita külalist ja vähendada eesti
noore helilooja loorbereid, vaid — kas
ei olnud teos objektiivselt liiga pikk,
õigustamata motiivide monotoonset kor-
damist, olemata selleks küllalt lummas?
Tõsi, peaaegu kõigile mu küsitlentuist
teos meeldis (leningradlased küsisid isegi
nooti). Ka mulle algul, kuid umbes
keskelt hakkas minu meelest teose
pikkus tema kahjuks töötama, käsitletav
aine hakkas töötlemata maagina tundu-
ma, ilusa kõlana «üldse», solistide
hääled ilusate häältena «üldse», kujund
oodatust lahjemana. Ilus «üldse» on
inimhääli kirikuvõlvide all ju niikuinii.

Lõpuks IDRIART-i organiseerimisest,
õigemini organiseerimatusest väljasõitu-
del teise linna. See algab juba sellest,
et inimesed ei tea, et midagi ei ole
organiseeritud. Kui teaksid, oleksid omal
käel agaramad. Tutvuksid veidi linnaga.
Mis peamine — käiksid, näiteks Pärnus,
raamatu «Euroopa geenius» autori,
Herbert Hahni elupaika otsimas. See oli
ju peapõhjus, miks valiti Pärnu.

«Esto-Muusika» võiks oma ülesanded
selgemalt piiritleda — sinnamaani on

tehtud, sealtmaalt vajan abi. Praegu
(ja ka eelmisel aastal) oli nii, et need
bussi saatjad, kes ei tea IDRIART-ist
mitte midagi, näisid olevat bussis selleks,
et valvata, et keegi aknast välja ei
kukuks. Nad teavad ainult üht: et kogu
see rahvas peab esiteks jõudma vastavas-
se linna kontserdihoone ukse ette ja
hiljem koju tagasi. Nad ei oska ega taha
inimestega suhelda. Imelik küll — hoo-
vuste kaupa tundsime end olevat kas
siis täielikus loomingulises vabaduses
keset (suhteliselt) võõrast linna ja kuue-
keelset publikut, kus eesti keelt valdasid
ainult eestlased, või siis rigorooses ette-
määratuses. Vabaduses näiteks nn keisri-
ruumide otsinguil; nähtavasti peetakse
selle küsimuse ignoreerimist põhjamai-
seks diskretsuseks. Koos külalistega
huupi niigi napis ajakavas liikuda —
igamees ei saa sellega hakkama. Täieli-
kus vabaduses leida teadmata kuhu sa-
mas loomingulises vabaduses juhitud
bussi, või mitte leida. Sellepärast ma
meeleheitlikult karjatasingi lahkuva giidi
selja suunas, et ta meid Pärnus
kuhugi üldse juhataks. Ühesõnaga, me
oleme nagu lambakari, kes pudeneb laia-
li, ühtlasi nagu IDRIART-ist välja.

Miha Pogačnik.
A. Saare foto



Püüdsin asjast naeruga üle saada, sest mine tea, kui palju pisaraid oleks olnud. Ega merd nendest ikka võluda poleks saanud, merd, mida näiteks lenin-gradlased nii väga näha tahtsid! Segaseid momente resümeeris kunstnik Odesast: «U vas tut každaja minuta — šarada!»

Restoranis selgus, miks meie giid nii käitub, miks on ta nii pilves. Teda rõhus pidevalt mure: kes maksab laudkondade eest? Tema kurbi silmi võis võrrelda Viiralti pildil «Üksindus» kujutatutega, sest tõesti: terve saalitäis laudu — see on suur summa! Söögisali jõudmisest alates hakati vankumatult eelistama ühte poolt grupist, «kes olid Tallinnas juba maksnud». Omapärane tunne oli näljaseid külalisi lauast püsti sikutama viskuda ja neile selgitada, miks see vankumatus nii paaniline oli või paanika nii raudselt läbi viidi, sest mingit juhtivat kätt see meie sõbralik grupp ju siamaani tundnud ei olnud. Lõpuks kõigi istudes ja sööma asudes vaatasime kaua, õhates ja süvenevat piinlikkusetundega skulpturaalset mälestusmärki äsjasele näljasele — selleks oli mitteteenindatavad festivali osalejad arenguhälvetega noorukid ja neegrid (ootasid küll veel üle tunni!), kelle stoiline rahu võistles kenakeste eesti misside-ettekandjate omaga — väärivad käharpead seletasid ühtki kiharat raputamata, missugune laud missuguse ettekandja valdkonda kuulub. Kardan, et mu vaevaline vabandamine diskrimineeritud külaliste ees («et näete, ootamatult (?) palju osavõtjaid jne.») ei suutnud olukorda päästa, meie muljet edasi anda sellest, kuidas me imetlesime tegelikult seda, et nn puuetega inimese oskab olla paindlik, nn normaalne — mitte. Igal juhul vastas neeger mulle, et ta ei taipa, miks ei tooda siis midagi muud, kui suppi ikka veel ei ole. Ja see rahamure! Lõpuks selgus, et külalised maksid ise vene rublades nii ennast kui ka veel meid kinni!

Niisiis, meie poolt kitsas, pragmaatiline oma eesmärgi järgimine. Ei mingit pühendatust asjasse, suhtlemisoskust ei välismaalaste ega ka eestlastega. Minu küsimuse peale — ei mingit Herbert Hahni, sest «meil on nüüd planeeritud kojusõit». Jäeb lisada, et teine bussitäis oli operatiivsem ja käsutas bussi, kuhu vaja. Käidi ka Hahni otsimas — jõuti. Miks on see kõik nii?

Mulle ei meeldi kriitikast lausa õhkuvad kirjutised, ja kui ma endalt nüüd küsiksin, kas midagi positiivset peale kontsertide Pärnus polnud, siis

vastaksin: jah, ega meil keegi just jalga taha kah pannud. Aga kui ma vaatasin enda kõrval juuste lehvides jooksvat Magdat, lüürimängu õpetajat Saksa- maalt, tõdesin, et selle päeva n-õ dramaturgiaga sellisel elementaarsel olemusvõitlusel midagi ühist ei ole. IDRIART ju ei jutusta ainult rahvusest olenematust inimestevahelisest suhtlemisest, vaid ta ühtlasi toob «nagu peo peal» need rahvuste liikmed, alates skandinaavlastest, lõpetades neegritega, uude paika, millega need liikmed tutvuvad, paika, kus omakorda tutvutakse IDRIART-iga ja ta võimaldab samadel rahvuste liikmetel, alates ameeriklastest, lõpetades venelastega, irkutsklastega, omavahel suhelda. See kõik maksab väga palju. Tuleb meil ju sellises internatsionalismis, võetud Herbert Hahni «Euroopa geenius» mõttes, või mathindilikus mõttes, olla, mitte seda ainult põhimõtteliselt deklareerida. Ja me peaksime rakendama oma jõu sõna kõige tõhusamas mõttes, et sellel festivalil toimiks suhe inimese ja inimese vahel. Lühidalt, olmeraskused peaksid võtma tähtsusetu osa ajast, neid peaks lahendama operatiivselt, sest olme on tähtis. Iga järgnev päev sõltub eelmisest, ka selle olmest. (Positiivselt märgiksin, et 1989. a oli meil üks kolmest giidist — Lahemaa oma — väga mõistev.)

Oli ju tegemist suure, tõesti ainulaadse sündmusega, mis inimestele mulje jättis. Aga ma tahaksin, et ta korduks. Et «Esto-Muusika» piiritleks oma ülesanded, ei laseks endas tekkida meeletu «ah-teie-ikka-veel-siin», muretseks lisaks ruumile ka puldi kontserdi alguseks selles ruumis, teeks vähemalt neljas keeles kuulutused ja mitte ainult majade kaupa, kus loengud toimuvad. Tagaselja on mulle öeldud, et kui pole nii enesestmõistetavat juhti, kes külalised õigesse kohta viiks, peaksid aadressid kavalehel olema vähemalt eestikeelsed, et võiks pöörduda esimese vastutuliija poole tänaval abipalvega inimesi juhtida. Nähtavasti peaks «Esto-Muusikal» olema reserv(-inimesi) juhuks, kui midagi käigupealt muuta tuleks. Tõsi, oli ka ilusaid žeste. Oli ruume, mida me võisime v a b a l t kasutada, nagu Helilojate Liidu omad. Oli lilli! Nägin eürütmist Habekostile annetatud lilli — kauneid nelke, arvatavasti kelleltki meie meestest. Aga kahju, et neid ei saa süüa! Olen kuulnud, et taimetoiduga on meil raskusi. Möödunud aastal olin ise ühe külaliste lõuna tellimise juures ja seal nägin neid raskusi — vastupunnimine

võttis umbes niisama palju aega kui kala toomine, mida paluti liha asemel. Ta oli tegelikult ju olemas, see kala. Aga meie, eestlased, oleme nii pagana suveräänsed, meie «mina» on nii tähtis, et meil ei tule meelde, et inimestele, kellest on teada, et nad on taimetoitlased, ei ole lihtsalt viisakas teist aastat järjest liha pakkuda. Ratastel elavatel inimestel pole teist võimalust taimetoitlane olla kui kohas, kus parajasti viibitakse, seda toitu taga nõudes. Millal me suudaksime euroopalikult (või hoopis gruusiapäraselt) külalislahked olla ja püüaksime nende soove ennetada? Arendaksime seda, mida sakslane nimetab *Fingerspitzengefühl*?

Me elame praegu, tänavail lippude lehvides ja tantsude keereldes, läbi iseennast. Kui me ei tea, kes me oleme, tänu varjusurmas viibimisele, pole ka midagi suhtlemiseks välja pakkuda. Kuid ennast võib tunnetada ka teiste kaudu, küsimus on vaid heas doseerimises, proportsioonides. Me ei ela praegu üksnes ennast läbi, vaid ka esindame ennast teiste rahvuste, teiste inimeste ees. Selline võimalus igale, n-ö tänavalt tulla ja osa võtta tegelikult internatsionaalse intelligenti elust kuue päeva vältel, mida praegusel kontaktiderohkel ajal tuleb küll ette, aga ikkagi piiritletud osavõtjatele, on pretseeditu. Võimalus mitte ainult professionaalidele ja võhikutele, vaid ka kõikidele rahvustele — kas pole see siis suurejooneline kingitus meile, et võiksime praegu, uljalt eelkõige oma rahva poolt skandeerides, ka millegi üle maailmlega tegelda, niimoodi samuti eestlust esindades! Ka «Esto-Muusika» esindab eestlust. Kas idriartlased kummardavad Vene impeeriumi, näitab aeg. Ei maksa karta, et teiste rahvuste, sh ka venelaste teenimine meie poolt selles sfääris oleks Vene impeeriumi kummardamine — see, mis oleks Toompeal meie lihtsameelsuseks ja nõrkuseks, oleks niisugusel festivalil just meie tugevuseks, mille ilmutamisega meie eesti asjad ei muutuks otsekohe vähem kindlaks, vähem südamesse minevaks.

Kui kokku võtta küsimusega, kuidas meil IDRIART organiseeriti ja vastu võeti, ütleksin: publiku poolt väga hästi. Ja publikut oli rohkem kui mõõdund aastal. Samale küsimusele tegijate suhtes vastaksin: keskpäraselt. Siin oli küll üllatavalt eripalgelist: oli sooja poolehoidu, oli ka rahulikku, stoiliselt, vahest «estoiiliselt» rahulikku eemalt vaatamist — viskame vette, vaatame, mis teeb — ja teadmatusest tulenevat kõ-

ledat ükskõiksust. Eelinformatsioon välja arvatud: ei ütleks, et otse märkamatult nurga taga, aga suletud süsteemiga tegemist oli kohati küll. Nii, et äärmuslikud elemendid kippusid hajuma keskpärasummuljeks.

Kui ma ei ole teadlik sellise festivali organiseerimiskeskustest ja alahindan korraldajate tööd, siis kahetsen, kuid iga päev vahetult ja vahendajana juures olles paistavad probleemid teravalt silma. Sellepärast soovin eestlastele ja estolastele lõppkokkuvõttes rohkem jõudu ja empaatiavõimet kõigi ja kõige suhtes uue festivali ettevalmistamisel, et me võiksime selles ise rohkem kaasa lüüa. Võtkem neid IDRIART-i päevi tervikuna — olen veendunud, et kõik nende koostisosad on omavahel tugevasti seotud. Eesti-poolne festivali korraldamine järgmisel aastal Moskvas on ju ka Lääne ja Ida vahelise kohtumise korraldamine. Niisugusena võis juba võtta meie mõõdund aasta festivali, kus oli palju osalejaid Moskvast, Leningradist ja mujalt Liidust. Selliselt suhtudes ei ole organiseerimine meile väike ülesanne, tähtsuse poolest vähemalt mitte väiksem kui oleks üksnes meie jaoks organiseerida.

Kuidas ka polnud, juba tekkinud tagasisidet arvestades, võib julgesti öelda, et on palju neid, kes seda IDRIART-i nädalat meil Tallinnas tervitasid. Ja ega see õhus rippunud, informaatortele ja «Esto-Muusikale» kuulub tänu selle töö eest, mis tehti.

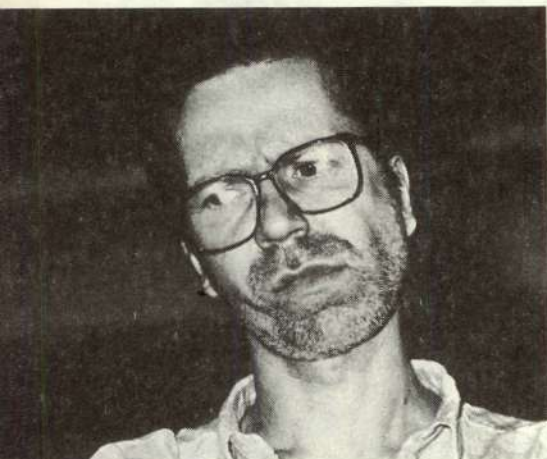
¹ Eurütmist — inimene, kes viljeleb eurütmiat

² Apollinne — sõnast Apollon — *apollinisch* — «apollinne» ei kattu päriselt saksakeelse sõnaga «apollinisch» (võib ehk eksisteerida ka «apollonlikku»). Dionüüsoslik ja apollonlik on mõisted, mida nii kunstis kui ka üldse päris tihti kasutatakse, kuigi mitte meil. Nad on kaks vastandlikku printsipi (mis võivad olla tervikus koos): apollonlik on korraldatud, ilus, harmooniline, dionüüsoslik on ekstaatiline, isegi metsik, ülevoolav, looduslähedane, joovastuses.

EESTI TEATRIKOOLO

MIDA TEHA TEISITI?

JUBA AJAKIRJA JUUNINUMBRIS VOIS LUGEJA TEADA SAADA, ET MEIE AINSALE TEATRIKOOLOLE ON KÄTTE JÕUDNUD KEERULISED AJAD. KAS PANSO-KOOL LAGUNEB TÕESTI? VÕI ON SEE LIHTSALT SEGASTELE AEGADELE OMANE, ET KÕIK VANA PEAB VAHETUMA UUEGA — À LA TEATRIKOOLO ON SURNUD. ELAGU TEATRIKOOLO VÕI POLE ASJALOOD SIISKI NII HULLUD? JA KAS IGA HEA METOODIKA JA PEDAGOOGILINE MALL SOBIBKI TEATRIKOOLOLE? OMA VAATENURGA TEATRIKOOLO PROBLEEMIDELE ESITAB KANADAST EESTISSE ASUNUD PEETER MEHISTO, KES STAZEERIS KAKS VIIMAST AASTAT LAVAKUNSTIKATEEDRI JUURES KOOS 14. LENNUGA.



Peeter Mehisto.

T. Huigi foto

PEETER MEHISTO (S 1952 TORONTO) ON OPPINUD UNIVERSITY OF TORONTO'S PEDAGOOGIKAT JA USA ÜLIKOOLOIDES (UNIVERSITY OF KANSAS, EMPORIA STATE UNIVERSITY JA MARGUETTE UNIVERSITY) PRANTSUSE KEELT JA TEATRI; ÕPETANUD ÜLIKOOLOIS PEDAGOOGIKAT, ALG-, KESK- JA ÜLIKOOLOIS PRANTSUSE KEELT JA KESKKOOLOIS TEATRIKUNSTI ALUSEID (KEHA-, HAALE-, SUHTELEMISTEHNİKAT JMS); ON PRAEGU TORONTO MIDLAND COLLEGIATE'I VÕORKEELTE KATEEDRI JUHATAJA, ON MITME PEDAGOOGILISE PROGRAMMI JA PROJEKTI DIREKTOR, SH TUUTANUD VÄLJA KEELEÕPETAMISE METOODIKA, KUS RAKENDATUD TEATRIKOOLO ÕPETAMISE PÕHIMÕTTEID; OSALENUD KA MITMES TORONTO (NII VALISEESTLASTE KUI KOHALIKE) AMATOURTRUPI ETENDUSES.

Oled ise varem teatritegemist õppinud ja seda ka koolis õpetanud ning nüüd siis ka kaks aastat Eesti teatrikoolis stažeerinud. Milline on sinu arvamus lavakunstkateedrist — kas siit-sealt, nii kooli seest kui väljast kostvad nurinad peavad paika?

Panso kooli, mille müüdist ma nii palju kuulnud olen, pole enam olemas. Ma tean, et kunagi oli see fantastiline, terve atmosfääri ja miljööga kool. Aga võib arvata, et tol ajal toetus kool 62 eeskätt kahele isikule, Pansole ja

Kalmetile, sest miks muidu pole tänaseni koolil hästi läbimõeldud struktuuri, paika pandud visiooni.

Koolitee on vähemalt meie lennul uttu vajunud. Sihid ja struktuur haihtuvad. Õppimine, looming sõltub lavakunstkateedris liigselt juhusest. Loodetakse omavahelisele klapile, õpilaste lõpmatule entusiasmile, nende ettevõtlikkusele ja osavusele üles otsida oma potentsiaal, ning ka õpetajate heale tahtele — oodatakse, et see kõik annaks mingi maagilis-

te elementidega valem, mille abil saab luua näitleja. Õige (hea) klapiga rühmi, kus on ideaalne õppida ja õpetada, sünnib aga igal pool haruharva. Sellepärast on kahju, et teatrikoolis puudub raamistik, mis võiks kindlalt nõuda seda nn klappimist, sünnitada entusiasmi ja koostööd, teineteise austamist — puudub struktuuri, mis võimaldaks toita hinge ning otsuks, kinnitaks ja vormiks annet.

Mis meie koolil siis sinu arvates viga on?

Ei ole oma kindlat filosoofiat või kontseptsiooni ega sellega kooskõlas olevat läbimõeldud programmi. Kool vajab uutmisprotsessi. See ei tohiks kedagi ohustada. Isegi siis, kui kool on fantastiline, suurepärase, peab alati olema kooli struktuuri põimitud mingi revolutsiooniline alge, nii et uutmisprotsess toimiks pidevalt.

Mida sa mõtled selle nn uutmisprotsessi all?

Kui üks kool ei sünni aina uuesti ja uuesti, siis see kool sureb. Kooliga on nagu näitlejaga, kelle iga roll saab sündida ainult laval ja igal õhtul uuesti. Ma olen veendunud, et pedagoogikas kehtib sama põhimõte — kooli idee peaks sündima õpetamise hetkel alati uuesti. Aga see nõuab selget kontseptsiooni, selgeid sihte. Ainult sihtidele rajatud töö on mõttekas, loogiline ja huvitav ka pedagoogile ja ainult sellisel juhul võib see ka õpilast võluda.

Mulle kui keeltkateedri juhatajale Torontos on saadetud ministeeriumist aeg-ajalt mingeid radikaalseid muutusi soovitavaid kirju, mille kohta alguses arvasin: pagan võtaks, see on jama, ma tean ise väga hästi, mida teen — õpilased kiidavad, kolleegid ka. Aga kui hakkasin neid asju läbi töötama, siis avastasin äkki, et tõepoolest — ma ei olegi see ideaalne pedagoog, kelle arvasin enda olevat. Sain aru, et võiksin tõhusamalt õpetada. Oma eesmärged konkretiseerides pidin üle vaatama nii oma aine sisu, meetodika kui ka hindamissüsteemid ning sellest tekkis uus huvi aine ja õppeprotsessi vastu. Õpetajas tärganud huvi tekitab huvi ka õpilastes. Õpetajale tähendab selline oma tööpõhimõtete ja meetodika ülevaatamine alati riski, kuna ta mõistab, et ta ei saa enam puht vanadel alustel edasi õpetada. Kui õpetaja riskib millegi uuega, siis see toob teda ka oma õpilaste lähemale. Ja veel, kui pedagoog eksperimenteerib, siis peab ta vastutama selle eest, kas tema sõnum jõuab päralt või mitte. Ning seda tunnetades ei saa ta enam hukka mõista neid õpilasi, kes ei taba tema õpetamislaadi. Just selline suhe saab olla õppi-

mise aluseks, kuna see nõuab õpetajalt paindlikkust, valmisolekut muutmaks programmi vastavalt vajadusele. Lõppude lõpuks, enesega rahulolu viib alati kindlale vaimsele surmateele.

Tahad sa sellegaelda, et lavakunstkateeder on oma põhimõtetes, õpetamisprintsiipides, meetodikas ühe koha peale tammuma jäänud?

Kui ma mõistan teatrikooli (nagu igasugust kooli) kui pidevalt uuenevat loomingulist protsessi, siis selle taustal see just nii ongi. Kõik käib siin koolis kuidagi suvaliselt. Eesmärk, kuhu tahtakse jõuda, on väga ähmane. Fakt on see, et kui kooli eesmärged, üldprogrammi pole hiljuti (või pidevalt) koos läbi mõeldud ja paberile pandud, siis nende eesmärkideni ka ei jõuta. Teatrikooli puhul ei piisa ainult üleüldisest sihist — valmistada ette näitlejaid.

Paberile pandud sihtidest lähtudes tuleb läbi mõelda kogu õppeprogramm ja siis vaadata, kuidas iga õppeaine neid eesmärges teenib. Tantsutunnid näiteks peaksid parandama rühti, koordineerimist jne. Kui aga tüdengid pärast kahte aastat tantsutunde on üldiselt ikka veel krampis, siis oleks võib-olla targem midagi muud välja mõelda, mis paneks neid vabamalt liikuma. Kui tantsutunnid ei tabanud esimese kahe aasta jooksul eesmärki, siis pole mõtet veel kaht aastat nende peale kulutada. Ka iga valitud aine sisu peab teinima kooli eesmärges. Mis on näiteks psühholoogia õpetamisel tähtsam: kas pidada lihtsalt üldteooriat tutvustavaid loenguid või oleks näitlejal hoopis otstarbekam teada, kuidas käitub inimene, kes valetab või mõtleb enesetapule jne? Neid signaale on raske alati ära tunda, ja selline õpetus aitaks näitlejal pinnalisi lahendusi vältida.

Paika tuleks panna ka hindamissüsteem. Hinded peavad olema tõhusad õppevahendid. Näiteks tuleb enne mingi katkendi/etüüdi valmistamist anda õpilastele kätte hindamisedel, mis näitaks õpilasele, mille alusel õpetaja hakkab teda hindama, mille eest õpilane saab missuguse osa või protsendi oma hindest. Õppejõu kõrval annavad osa hindest, näiteks 10—50% (20%), rühmakaaslased tööprotsessi eest. Siinjuures on oluline ka sedel eelnevalt koos õpilastega lahti mõtestada. Tooksin näite ühest hindamisedelist, aga loomulikult peaks sedel ise palju täiuslikum olema kui see, mida ma siin kohapeal võin kokku luuletada. Järgnevat kuni 10-pallised hinded liidetakse kokku, nii et katkendi esitamise eest on võimalik saada kuni 50 palli.

KATKENDI HINDAMISSEDEL

<p>KEEL</p> <p>diktsioon</p> <p>kuuldavus</p> <p>rütm</p> <p>hinne /10</p> <p>USUTAVUS</p> <p>kas kuulasid partnerit</p> <p>kas reageerisid õigel ajal</p> <p>kas õppejõud jäi sind uskuma</p> <p>kas kõik sündis laval</p> <p>hinne /10</p> <p>PROTSESS — selle hinde annavad õpilased ise oma rühmakaaslastele</p> <p>sinu kohusetruudus</p> <p>sinu aja panus</p> <p>sinu positiivne panus katkendisse</p> <p>kui palju sina aitasid teisi</p> <p>hinne /10</p> <p>Hinde kokkuvõte</p>	<p>LIIKUMINE</p> <p>kas kehakeel vastab rollile</p> <p>žestid</p> <p>väljendusliikkus</p> <p>hinne /10</p> <p>ARENG</p> <p>kas lahendus on uus</p> <p>kas on märgata arengut ja arvestatud neid märkusi, mida mainiti eelmisel sedelil</p> <p>hinne /10</p> <p style="text-align: center;">/50</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Enne katkendi esitamist tagastab õpilane sedeli õpetajale ning pärast annab õpetaja täidetud sedeli õpilasele jälle tagasi, kusjuures peavad olema lisatud selgita-

vad kommentaarid. Tuleb tuua konkreetseid näiteid selle kohta, mis on hea ja mis vajab veel tööd. Eriti peaks rõhutama seda, mida tehti õigesti. Sedel garanteerib

Sellel fotograaf K. Suure pildil vaatavad lavakunstikateedri I lennu lõpetajad Mati Klooren ja Mikk Mikiver tagasi teatrikooli ajaloole — fotonäitusel, mis oli Toompea õpperuumides üleval kateedri 20. aastapäeval 1977. aastal. Nüüdseks on ruttav aeg lisanud veelgi LK lõpetanud lende, diplomilavastusi ja ... näitlejaid. Meenutame meiega teatrikoolis tehtut. Alustame seekordset tagasivaadet eilsest päevast ja liigume tasapisi kaugemale, igaviku suunas, lõpetades oma retrospektiivi alles järgmises TMK numbris.



rib tagasiside, mis koolis sageli puudub või on liiga pinnaline. Tagasiside (õpetaja/õpilase vaheline suhe) on kogu õppeprotsessi alus.

Kas sa tõesti arvad, et meie õppejõud-tetripraktikud (võiksid) suudaksid hakata jahmerdama mingisuguste protsentide ja sedelitega?

Aga momendil on ju seis selline, et õpilane EI TEA, mille kallal konkreetsetelt tööd teha. Napid kommentaarid (olgu negatiivsed või positiivsed) hakkavad sellises olukorras mängima liiga suurt rolli. Õpilasi ei kosutata. Niisugusel juhul ei saa ka meeletu töö anda korralikke tulemusi. Info nappus võib tekitada paranoiat, hirmu, aga need nähtused pole kuigi tõhusad stiimulid.

Seda on siiski päris naljakas ette kujutada, et meie suveräänsed, küllap ka egoistlikud loominguinimesed — eesti teatri lavastajad, kellest põhiliselt ju kooli õpetajakond koosneb —, suvatseksid alluda mingitele paberitele pandud põhimõtetele või mis veelgi hullem — kateedrijuhataja nõudmistele, mida ta paberilt näpuga järe ajades neile esitab.

Selline küsimuse asetus kujutab juba ise olemuslikult hoopis teistsugust lähemist koolile. Kui näiteks mina oma osa-

konnas ütleksin inimestele: tehke nii või naa, või ärge tehke, siis ma tean, et sellest ei tulekski midagi välja. Aga kui me kõik koos istume maha ja tööta- me välja, räägime läbi ühised printsi- bid, siis võetakse need omaks. Ma saan väga hästi aru, et kollektiiv pole siin ühiskonnas väärtustatud, juba sõna ise tekitab vastikust — see on loomulik vastureaktsioon. Aga minule on kollek- tiiv küll väga tähtis asi. Kuigi ka mina armastan üksindust, sõltumatust, aga nende inimestega, kellega ma koos tööd teen, pean ennast tundma ühise kollektiivi- vina. Põhimõtete, väärtushinnangute üheskoos paberile panemine, hindamis- süsteemi välja töötamine — see kõik ei tohiks olla võimatu. Iseseisvaks tegutse- miseks jääb veel palju ruumi. Pealekau- ba peaks koostöö tähendama ka oma töö lihtsustamist. Momendil on aga olukord selline, kus mõned lavastajad/õpetajad keelduvad koostööst ja hiljem kiruvad üksteist teie ajakirja veergudel. Selle asemel et kiruda, võinuks varem oma- vahel natuke suhelda, kuigi — parem hilja, kui mitte kunagi. Teiste mõtted saavad meid ainult rikastada. Teatri-

XIV lend. H. Pinter, «Sünnipäevapidu» (lavastaja M. Unt). Noorsooteater, 1990. Goldberg — Jaan Tätte, Lulu — Kärt Tomingas.

G. Vaidla foto

XIII lend. A. Tšehhov, «Kolm öde» (lavastaja K. Komissarov). «Ugala», 1988. Olga — Merle Jääger, Maša — Epp Eespäev, Irina — Piret Kalda.

E. Veliste foto



kooli pedagoogide sõnavõttudest TMK juuninumbris jääb aga mulje, et neid kardetakse.

Ja sulle tundub selline olukord ebanormaalne?

Jah, sest õppejõududel, kes ei suuda teiste õppejõududega koostööd teha, ei ole õigust seda nõuda ka oma õpilastelt.

Võib-olla oluks õigem kool aastaks-kaheks sulgeda ja õpilaste vastuvõtus paus teha? Pole ju tark, kui kool lihtsalt inertsisit edasi lohiseb. Pigem tuleks natuke jõudu koguda, uusi inimesi kooli juurde koguda ja uue programmiga uutmoodi alustada.

Neid ümberkorraldusi oleks võimalik asja käigus ka olemasolevate jõududega läbi viia. Peab lihtsalt maha istuma ja endale tõsiselt aru andma: mis on valesti, mis on õigesti, mis veidi viltu, kuhu tahtakse jõuda. Kordan ja lisan, põhimõtted, sihid, väärtushinnangud, hindamissüsteemid, õppejõudude ja õpilaste kohustused/õigused, distsipliinireeglid — need tuleb endale ja õpilastele konkreetselt teadvustada ja paberile panna ja siis ka nende järgi tegutseda. Põhjus, miks näiteks 14. lennul puudus distsipliin ja ausus mitme õppejõu vastu, peitub suu-

rel määral sellise vundamendi olematuses. Miski ei hakka ise toimima, kui pole struktuuri, mis seda nõuaks.

Väga pikka aega on meie ühiskonnas ja loomulikult ka koolis (keskkoolis) kehtinud nii mõttetud distsipliinõuded, et see on andnud praeguseks valusa tagasilöögi. Nüüd tuleb sina jälle oma distsipliinijutuga!

Kohustustest ei pääse üheski ühiskonnas, aga alati peavad olema tagatud ka õigused. Näiteks tean mõlemal teatrikooli kursusel inimesi, kes on läinud lavale purjuspäi. Sellisel juhul ei aita, kui lavastaja või õppejõud tudengi korralikult läbi võtab või lihtsalt arutab õpilasega seda probleemi. Tegudel peavad olema tagajärjed. Esimesel korral võib, jah, rääkida publiku austamisprintsiibist jms, aga tudeng peab siiski teadma, mis teda ees ootab, kui ta veel kord eksib. Teisel korral tuleks etendus ära jätta, publikule teatada põhjus ja tudeng peaks saali kinni maksma, kolmandal korral tuleks tal saal kinni maksta ja ravile minna või koolist lahkuda. Neljandal juhtumil võib ta kooli komisjonidele apelleerida ja kui koos ei leita lahendust, siis tuleb õpilasel koolist lahkuda. Praegu on olukord selline, et

XII lend. E. Albee, «Loomaialugu» (näitlejate iseseisev töö, juhendaja A. Üksküla). Noorsooteater, 1985. Peter — Peeter Oja. Jerry — Peeter Tammearu.

K. Orro foto



XI lend. J. Kruusvall, «Pilvede värvid» (lavastaja M. Mikiver), Draamateater, 1984. Isa Jakob — Raimo Pass, Ell — Tene Ruubel, Ema Anna — Reeda Toots.

H. Saarne foto



loetakse küll moraali, kuid enne lõplikku väljaviskamist ei juhtu midagi; see ju lausa õpetab noortele, et lavale võib aeg-ajalt ikka ka purjuspäi minna.

Kuidas sa sinise õppesüsteemiga kohane-
sid?

Kui ma alguses lavakunstikateedrisse sattusin, siis oli meil õppetöös tappev tempo peal, hiljem aga ei toimunud vahel kuu aega peaaegu mitte midagi. Mõned tunnid pakkusid heas mõttes pinget. Uus situatsioon tekitas loomulikult stressi, kuid varsti sain aru, et ei olnudki vaja eriti toime tulla, võis poppi teha, ei olnud vaja pingutada. Peamiselt kasutati ainult ühte õppemetoodikat, kus õppejõud peab loengut ja õpilased kirjutavad konsekti. Sel juhul peab ju ainult üks õpilane kohal olema! Õpilased peaksid aktiivsemalt õppeprotsessis osalema. Nende mõtteid tuleks rohkem kuulata ja harida. Nad peaksid tundides rohkem analüüsi tegema. Hinnetesüsteem tuleks ka ümber muuta. Praegu sõltuvad hinded peamiselt semestrilõpu eksamitest. Eksamil võib mitu korda käia. Jällegi tabab õpilane kiiresti, et selleks ei ole vaja tunnis käia, et eksamil hinnet saada. Osa hinnetest peaks olema kind-

lasti seotud tunnis toimuvaga. Olid ajad, kus ilmselt selline lõtv suhtumine õppimisse oli eesti üliõpilastele ka kaitse-reaktsioon punaste ainete ja muu jama vastu, aga nüüd peaks need ajad möödada olema. Nüüd tuleb akadeemiline tase taastada.

Aga kui tuleks nüüd üks mees või naine ja ütleks: mina võtan kursuse ja rakendan kogu energia selle kursuse üleskasvatamisele. Kui tuleks üks inimene, kel on jõudu ja aega tõsiselt pühenduda ühe kursuse ettevalmistamisele — suudaks ta siis sellele üldisele kaosele, mis meil ümberringi valitseb, üksi vastu panna?

Kui selline inimene leiduks, siis miks mitte. Aga ilma koostööta poleks tal võimalik suurt midagi saavutada. Oluline on luua juba algusest peale koolis turvaline keskkond, milles inimesed saavad õppida ja kus õpilane tajub, et õpetaja temast hoolib. Et tekiks mingi grupp, kel on tööpoolest üks siht ja kus inimesed üksteise eest hoolitseksid. Seda on tegelikult väga kerge saavutada ja, mis peamine, see tagab ka elementaarse korra. Ainult inimesed ei taha seda uskuda, et niisugune turvaline keskkond tuleb teadlikult luua. Paljud arvavad, et see turvalisustunne lihtsalt

X lend. J. Svarts, «Draakon» (lavastaja I. Normet), Pärnu teater, 1981. Heinrich — Jaan Rekkor, Linnahodanik — Viire Valdma, Charlemange — Andres Lepik, Linnahodanik — Toomas Kreen. Pürjermeister — Andrus Vaarik.

J. Rõmuse foto



tekib. Ei teki. Pedagoogina ma tean, et on õpetaja võimuses luua niisugune miljöö, milles tõepoolest inimesed hakkavad teineteise eest hoolitsema.

Turvaline keskkond?

Koolis tuleb lähtuda positiivsuse, mitte negatiivsuse printsiibist/algest. Inimesi ei tohi eneseusust, eneseväarikusest ilma jätta. Rääkisin hiljuti ka ühe Eestit küllastanud Inglise teatrikooli õppejõuga, ning selgus, et tema kool on loodud täpselt samadel printsiipidel — esimese aasta jooksul tuleb luua turvaline miljöö, õpetajad peavad siis õpilastele päris palju aega pühendama. Näiteks praegusele teatrikooli seltskonnale oleks mul täiesti konkreetne soovitus — õpetajad peaksid iga paari nädala tagant koos lõunat sööma ning vestlema oma õpilastest ja vahepeal ilmnenuid probleemidest. Kui inimesed peavad koos lõunat sööma ja õpilastest rääkima, siis juba ilmtingimata juhtub see, et isegi kui mul muidu on kiire, siis nüüd ma siiski mõtlen oma kooli ja õpilaste peale. Ma ise olen tulnud sellisest koolist, kus olen seda turvatunnet tunda saanud ja kui ma nüüd siia tulin, siis oli see mulle piisavalt suur šokk, kui ma seda siit ei leidnud. Mõtlesin,

et ahah, võib-olla ma peaksin nüüd siit ära minema — kui seda sulle ei anta, siis sa ei peaks siin olema! Aga tasapisi sain aru, et seda pole kellelgi.

Oled meie teatrikooli programmidega nüüd tuttav, mida sa teisiti teeksid, mida lisaksid?

Esimese aasta jooksul ei tohiks mu meelest üldse tekstiga tegelda. Peaks alustama sellest, mis tuleb seestpoolt. Rohkem tegelda mängudega, mis vabatskaksid mõtlemise, tegutsemise, liikumise: õpilased peaksid oma kehast vabanema, peaksid õppima üldse, mis see keha on, mida nad suudavad teha oma kehaga kui instrumendiga. Ma usun tohutult niisugustesse keha ja hääle harjutustesse, eriti mängudes, kus inimesed vabanevad. Usun SUHTLEMISSE. Tean, et teie koolis minnakse üpris kiiresti lavale (nn koolilavale). Meie pedagoogika teooriate ja reeglite järgi esimese aasta jooksul põhiliselt n-ö jagatakse teiste kursusekaaslastega õpitut, aga kellelegi seda eriti ei näidata. Tihti peale võib isegi niimoodi olla, et tunnis on 20 inimest ja samal hetkel on 10 etüüdi käimas. Äärmisel juhul jagatakse etüüdi veel ainult teise grupiga. Tähendab, alguses ei ole keegi

IX lend. M. Traat, «Puud olid, puud olid hellad velled» (lavastaja M. Karusoo). Noorsooteater, 1979. Moorits — Maret Tuurmaa (Mursa), Hind — Arvo Kukumägi, Pakk-rätsep — Tõnu Oja, Jaak — Ain Lutsepp.

H. Saarne foto



n-ö laval. Selles staadiumis tuleb kätte algbaas. Näiteks laulutundides tehakse kõiki asju kooris ja õppejõud isegi hoolitseb selle eest, et keegi üksinda ei satuks juhuslikult fookusesse. Inimesed harjuvad sellise tegevusega ära ja alles siis hakatakse oma tööd jagama kaasõpilastega ja näitama õppejõududele. Võib-olla alles teise aasta jooksul lastakse vaatama ka inimesi väljastpoolt kooli. Selles esimese aasta töös, nendes omavahelistes mängudes on väga oluline koostöö ja kuulamise printsiip. Hoolitsus, vastutus ka oma kaaslaste eest. Kui tahta olla hea näitleja, siis see nõuab, et inimene oskaks teistest inimestest aru saada, teisi respektierida, osata asju ka nende vaatevinklist näha, leida nendes midagi positiivset. Muidu ei õpi teisi inimesi tundma. Kui elus ei suudeta mõistvalt teistega suhelda, siis ka laval ei saa olema kerge kunsti teha, sest näitlemiskunst rajaneb ju suhtlemisel.

Mida sa veel teatrikooli õppejõududele soovitaksid?

Õppejõud peab kogu VASTUTUSE õppeprotsessi eest enda kanda võtma — PROTSESS on võib-olla kõige tähtsam terve asja juures. Resultaat pole alati kaugeltki nii tähtis. Kui protsess on õige, siis tuleb resultaat hiljem nagunii

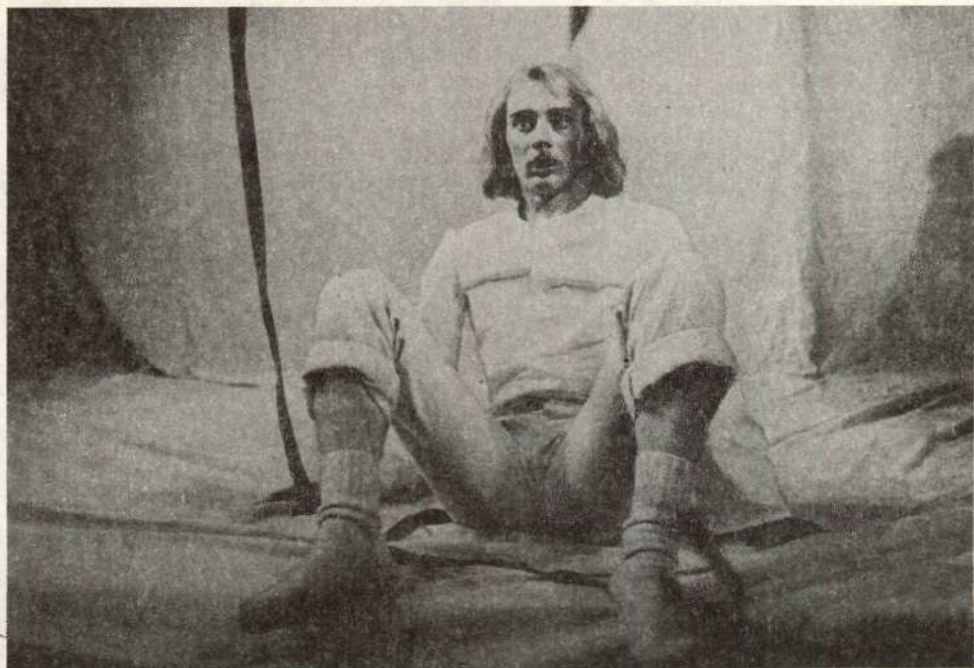
õige. Meie kursusele on paljutki ette heidetud — et üliõpilased ise on olnud viletsamad, ükskõiksemad, loiumad, laisemad jne kui varasemad tudengid. Ja et meie kursusega LIHTSALT LÄKS NII... Olen ise pedagoog ja seepärast vaidlen ma sellele raudselt vastu. Kui mulle pedagoogina on sattunud nii-öelda kehvemad tudengid, kellega mul pole klappi, siis pean ju ikkagi mina vastutuse enda peale võtma, ükskõik missugune grupp mul siis ka kokku on tulnud. Mul on elus ette tulnud niisuguseid rühmi, et ma näen öösel unes lausa košmaare. Ometi pean mina kui õppejõud otsima lahendusi, küsima teistelt pedagoogidelt ja ekspertidelt nõu ja ka õpilastega koos otsima lahendusi!

Kas ei peaks siiski arvestama, mis mentaliteedi ja suhtumisega siin riigis üks keskkoolilõpetaja kõrgkooli tuleb (vähemalt tuli). Nende õppidatamine on keskkoolis juba ammuilma ära rikutud (vähemalt oli). Nüüd ei ole teatrikooli astujad tihtilugu isegi mitte enam «Libahunti» ja «Hamletit» lugenud.

Hea küll, aga meil on Põhja-Ameerikas täpselt sama probleem — olen peaaegu samu sõnu seal korduvalt kuulnud. Aga mul kui õpetajal jääb probleem endiselt püsima — kui õpilane midagi ei tea, siis mina pean talle

VIII lend. A. H. Tammsaare — K. Raid, «Me otsime Vargamäed» (lavastaja K. Raid). Noorsooteater, 1976. Oru Pearu — Aivar Tommingas.

T. Tormise foto



seada õpetama. Kui ta tööpoolest pole elus «Hamletist» midagi kuulnud, siis ma pean selle vea ära parandama. Aga kui võõrkeele õpetaja tuleb teatritudengite tundi kaunist luuletust lugema ja teatab samas, et tegelikult on see pärlite pildumine sigade ette, siis ega keegi sellest targemaks saa. Mulle tundus pärast seda, et sel inimesel polnud enam mingit lootust kursusele midagi õpetada. Tegelikult oleks ta pidanud aktsepteerima õpilaste taset ja proovima seda pisutki tõsta. Momendil «jõudis» ta nullini.

Olen nõus, et tudengid peavad ise ka millegi eest vastutama. Aga siin tulen jälle selle vana jutu juurde tagasi — inimeste eest hoolitsemine. Kui tehakse kriitikat ilma kiitusega, siis tudengid arvavad, et nende eest ei hoolitseta ja suhtuvad silmapilk häbematuult oma õppejõududesse ja lavastajatesse. Kui teie ei hooli minust, siis mina ei kaitse teid, ei hooli teist!

Mis sa arvad, kas USA-s või Kanadas leitaks inimest, kes oleks nõus teatrikooli õppejõuks tulema 30 \$ eest kuus (just nii «suur» oli meie õppejõudude palk dollarites intervjuu tegemise ajal (täna on seoses ametliku kursi muutumisega see summa veelgi kahanenud — naeruväärse 6 \$-ni), kui sinu õpetajapalk nagu teistelgi seal on umbes 5000 \$ kuus?

Olen nõus, et inimestele tuleb korralikult maksta. Näiteks Kanadas on õpetajate prestiiž tunduvalt kõrgem kui Ameerikas, kuna Kanadas makstakse õpetajatele korralikumalt (õpetaja amet on seal oma prestiižilt pingereas kolmas, USA-s viieteistkümnnes). Ja siinsed palgad on muidugi muu maailmaga võrreldes lihtsalt ebanormaalsed. Aga ikka on näha, et leidub selliseid inimesi, kes tahaksid ennast teatrikoolile pühendada. Saan aru, et selle pedagoogi prestiiž,

kes ise ei lavasta, võib siin tundegite hulgas väiksem olla. Kuid see on kujundatud suhtumine. Meie kooli õpetajad polnud laval mingid staarid, aga me austasime neid väga. Tähtis oli õpilaste ja õpetajate koostöö.

Mida arvad oma õpingukaaslastest, õigmini teatrikooli tudengite töösse suhtumisest üldse?

Prægused tudengid, vähemalt minu kursusekaaslasel, ei olnud AVATUD õppimisele. Pedagoogina jällegi arvan, et esimese aasta jooksul oleks võimalik luua niisugune maailm, kus inimesed on avatud õppimisele. Sest tööpoolest, see on absurd, et õppejõude tehakse tihti maha, selle asemel, et võtta TUNNIST MAKSIMUMI. Samas ei tule paljudel pähegi omaette harjutada, töötada. Saavutada teatris midagi tiptasemel — see polegi väärtushinnang! Kuigi selleks ju nagu kooli astutaksegi. Ja nüüd ma pöördu jälle selle nn struktuuri juurde tagasi — kui see on paigas, siis ei saa juhtuda, et tudeng tuleb proovi ja tal on see või teine asi ette valmistamata. Kui sul pole midagi proovis näidata, siis parem ära tule!

Niisiis soovivad eesti teatrikoolile uusi struktuure, radikaalseid ümberkorraldusi?

Sellesama struktuuri sees võib olla tohtu vabadus. Ei midagi vägivaldset. Ja õppejõud peavad õppima KUULAMA. Keegi rääkis mulle 80-dest Jungist, kes kuulas intensiivselt ja ta silmad särasid. Nii et pole veel hilja! Selle inimesega on õndselt hea suhelda, kes sind tõesti kuulab, ja kui õpilased tunnetavad, et õpetaja neid TÕEPOOLEST KUULAB, siis tekib ka vastastikune tähelepanu. Selle suhte pealt võib alustada reformidega.

Vestelnud MARGOT VISNAP

16. LEND ALUSTAB

TMK teatritoimetuse pöördus minu poole palvega vastata ajakirja veergudel küsimustele, miks ma nõustusin hakkama juhendama uut kursust lavakunstikaatedris, mida kavatsen teha teisiti, kui on tehtud seni, keda olen kutsunud pedagoogideks ja miks just neid inimesi, kuidas olen rahul nende noortega, kes sisse said jne.

Ingo Normet uurib Leningradi teatriinstituudi teaduslaboris aparraati, mille abil väidetakse kindlaks tegevat näitlejaannet... Leningrad, 1982.

K. Orro foto



Olen juba aastaid mitmel pool püüdnud tõestada, et lavakunstikateedri töö järjepidevust ei tohi katkestada, et Eesti teatrid vajavad iga paari aasta järel täiendust, et lavakunstikateeder peab töötama just meie kultuuri metropolis.

Talvel helistas kateedrist Ivika Sillar ja kõneles mulle olukorra väljapääsmatusest — pedagooge ei ole, tööruume ei ole, kas tõesti peab vastuvõtu ära jätma (!) ja palus nii enda kui Kalju Komissarovi nimel mul kaaluda võimalust vastu võtta oma kursus. Olin nõus, ja edasi näitab kõike aeg. Nagu ikka, on mõeldamatu, et 20 üliõpilasega jõuaks pikka aega töötada ainult üks pedagoog, nii mõnigi kord tuleb kursust jaotada, et iga noor saaks igas tunnis ennast proovida ja tegutseda, mitte ainult seinä ääres istuda. Loomulikult peavad need teised õppejõud olema siis Tallinnast, kuna ma ise pean niikuinii jagama end Tallinna ja Pärnu vahel. Mul on hea meel, et näitlejameisterlikkuse õppejõududeks olid nõus tulema Meeli Sööt ja Paul Laasik. Pidades lugu kõigist, nii näitlejatest kui lavastajatest, kes on teinud tööd lavakunstikateedris, arvasin ma, et oleks hea tuua juurde ka täiesti uusi inimesi. Minu arvates on noortele näitlejatele vaja naiselikku näitlejatar-kust — kõigile ja eriti tüdrukutele, seepärast langeski minu valik Meeli Söödile. Mis puutub Paul Laasikusse, siis kutsusin appi inimese, kes, nagu mulle tundub, on ise omandanud orgaanilise mängulise teatristiili, mis mulle meeldib. Mul on ka hea meel, et lauluga hakkab tegelema Riina Roose (tunneme teda «Kiigelaulukuukust»), et lavalist liikumist hakkab õpetama Zoja Mellov ja võitluskunsti Andres Lutsar. Rõõmustas, et sisseastumiseksamitele oli tulnud väga palju huvitavaid noori, juba seegi tõendab, et tööga tuli alustada. Aga kõigest muust kirjutada oleks praegu ennatlik; loomulikult on meil oma mõtteid ja kavasad, kuid neist võiks rääkida juba siis, kui on näha ka mingeid tulemusi. Natuke ebasku on teatritööga alati kaasnenud...

INGO NORMET

MUUTUSTEST MARI TEATRIS

Elu Mari teatri ümber on lõõnud kihama. Küllap huviline lugeja mäletab veel M. Sketani nim Mari Riikliku Akadeemilise Draamateatri külalisetendusi Eestis. Seni on see teater olnud ainus puhtalt omakeelne soomeugri ANSV-des. Nüüd on rühm näitlejaid sellest teatrist lahkunud ja loonud Oleg Irkabajevi juhtimisel Joškar-Ola Vene Draamateatri juurde mari stuudio, millel on kavas käesoleva aasta sügisest alustada nii etendusi kui ka näitlejate väljaõpet. Akadeemilisest teatrist lahku lõõnud näitlejad polnud rahul Sketani-nim teatri peanäitejuhi Pektejevi autoritaarse juhtimisstiiliga. Veel kaebavad nad, et seni ainus mari pealavastaja olevat loomingu unarusse jätnud ja sõidab põhiliselt mööda välismaad ja tegeleb poliitikaga Mari Ušem'is (midagi meie Rahvarinde ja rahvusliku kultuuriseltis vahepealset). On olnud ka kuulda, et teda söimatakse «igaveseks kommunistiks». Seda laadi söim pole sealmail veel sugugi populaarne.

Teatrist eraldunud mõttekaaslaste rühm on seisukohal, et mari teatrikunst on loodud dekreediga ning seetõttu ebaloomulik ja liialt venemõjuline. Kinnituseks jutustavad nad lugusid sellest, kuidas kahekümnendatel aastatel mari poisse küladest vägisi linna teatrikooli viidi. Nemand tahavad mari teatrikunsti luua teistelt alustelt. Uus teatritrupp kavatses hakata etendama ka sugulasrahvaste näidendeid, on avatud Lääne uuematele teatrisuundadele ning loodab ka koostööle Eestiga. Esialgu kavatsetakse teha kammerlikumat teatrit, hiljem, kui stuudio õpilased on juba üht-teist omandanud, ka neid kaasates, asuda suuremahulisemate projektide kallale. O. Irkabajevil on lootus stuudio baasil luua Mari noorsooteater.

LAULU- JA MÄNGUSELTS «ESTONIA»

Tekib õigustatud küsimus: saab siis kõnelda «Estonia» seltsi nii suurest juubelist, kui aastal 1940 kuulutas veel mitte nelja kuu vanune nõukogude võim seltsi olematuks ja 1944 pommitas põlema «Estonia» osaühisuse ehitatud hoonegi?

Kui aga mõelda sellele, mida hävitada ei suudetud: «Estonia» teatrile, mis tänavu alustas oma 85. hooaega. . . Sümfoonia- ja rahvakontsertidele. . . Estonia Muusika Osakonna segakoori täiuslikult esitatud kavadele eesti uudisloomingust ja vokaalsümfoonilistest suurvormidest. . . «Estonia» majale, mis taastatuna küll lamedam stiililt, kuid siiski olnud püsivaks koduks nii mitmele muusale. . . See kõik jäi Nõukogude Eesti kultuurile «Estonia» seltsilt tegelikkuses ja traditsioonides. Seda rikast pärandit on kasutatud, enamasti mõtlemata, kust kõik alguse on saanud!

Sellepärast õigustab tänavune juubel ennast — eelkõige tänapühana olnu ja olnute vastu. Ja toetagu eelkäijate vaimutugevus neid, kes tänavusest aastast on «Estonia» seltsi elu jätkanud.

Kolmkümmend aastat hiljem puutus «Estonia» selts kokku tsaaririigi kakskeelsuse probleemiga.

Notar Jaan Linnamägi (1862—1930) — seltsi mitmekordne esimees, majaehituse osaühisuse hävitajaid, metseen ja esimene auliige.





«Estonia» teatri fassaad
1930. aastail.

Wõistlus auhindade peale

on sellega Tallinna Eesti teatri ja kontserdimaja plaani
valmistamiseks välja kuulutatud.

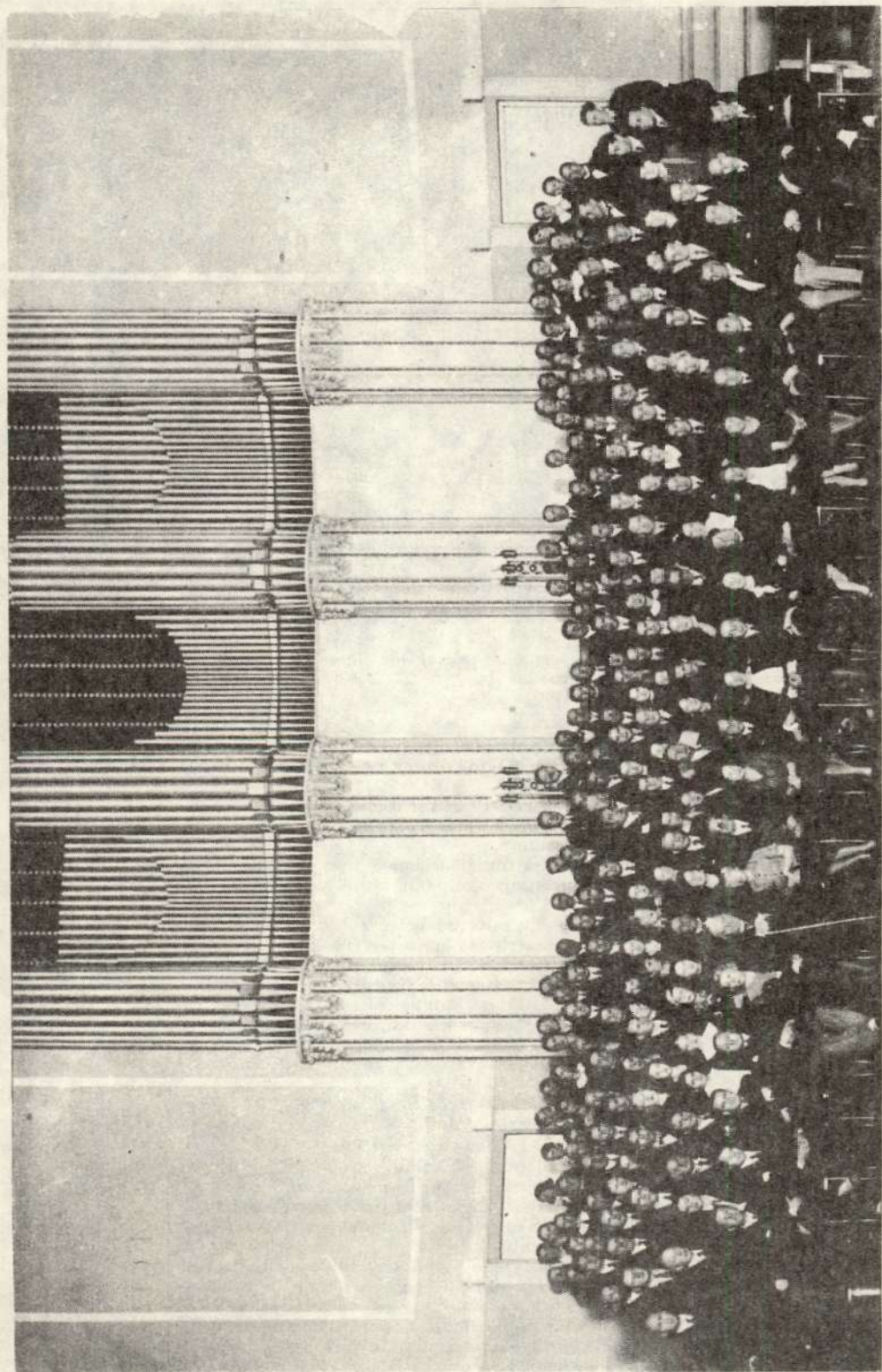
Plaanid peavad kõige hiljem 1. augustiks 1908a. Tallinnasse ära saadetud olema. Eigemaid teateid ja tingimisi saab notarius J. Linnamägi juures Tallinnas.

Eesti teatri ja kontserdimaja ehituse komisjon.

Raimund Kull (1882—1942) — «Estonia» ooperietenduste ja orkestrikontsertide hing, töötas teatris 1912. aastast kuni surmani.

August Topman (1882—1968) — dirigent, organist, pedagoog. Estonia Muusika Osakonna segakoori asutaja (1911/12) ja dirigent kuni 1925. aastani.





«Estonia» teatri koosseis 1930. aastal kontserdisaali laual.



Konstantin Päts, «Estonia» noori vihaseid mehi» sajandi alguses, osales presidendina «Estonia» hoone 25. aastapäeva pidustustel 1938. aastal.

Nr. 2

PROTOKOLL

ESTONIA SELTSI 75. A. JUUBELIPIDUSTUSTE KORRALDAMISE HOONE NING RUUMIDE TOIMKONNA (V) KOOSOLEKUST

teisipäeval 18. juunil 1940 a. kell 19 o/ü. Estonia büroos.

Koos: P. Kurvits, G. Laanekõrb, K. Virma, V. Haas ja A. Einre.

Päevakord.

- I. Teatri hoone välise kaunistamise ja illumineerimise ning siseruumide kaunistamise - dekoreerimise kulude eelarve.

I.

Läbivaadates V. Haasi kava kohaselt esitatud eelarveid ja ettepanekuid maja sise- ja väliskaunistamise-dekoreerimise kohta — firmade A. E. G. ning o/ü Tilga ja Ko poolt, ühes tööde täidesaatmise kuludega, otsustab toimikond saata seltsi pidustuste peakomiteele V. Haasi kavad ja nende kavade kohaselt kaunistamiste teostamise kulude eelarve. Kulud on arvestatud praeguste hindadega. Missuguseks kujunevad hinnad teostamise ajaks, ei ole võimalik ette teada.

Allkirjad

288. Eesti Nõukogude Sotsialistliku Vabariigi ajutise

Ülemnõukogu Presiidiumi

SEADLUS

teatrite natsionaliseerimise kohta.

Eesti NSV teatrite loova tegevuse arendamiseks töötava rahva huvides, nende edukaks rakendamiseks sotsialistlikku ülesehituse töösse ja nende kunstilise taseme tõstmiseks Eesti NSV ajutise Ülemnõukogu Presiidium otsustab:

1. Natsionaliseerida Eesti NSV piirides tegutsevad teatrid ja teatrihood ülalpidajate seltside, osaihisuste ja sihtasutiste kinnisvarad ühes päraldistega, arhiivid ja igasugune vallasvara, kui ka seltsidele, osaihisustele ja sihtasutistele nende põhikirjades tähendatud alusvarana või kasutamiseks antud varad ning nende ülalpidajate varalised õigused ja kohused.

2. Panna Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu peale p. 1 tähendatud asutiste natsionaliseerimise läbiviimise korra määramine.

Tallinn, 12. oktoobril 1940.

ENSV ajutise Ülemnõukogu Presiidiumi Esimees

Joh. Vares

ENSV ajutise Ülemnõukogu Presiidiumi Sekretär

V. Telling

ENSV Teataja 14. oktoobril 1940 Nr. 26

«ESTONIA» SELTSI JUHATUSE

4. aprilli 1944. a. koosoleku

PROTOKOLL

Koos olid: esimees B. Rostfeld, liikmed — E. Eek, R. Muremaa, J. Piiraja, A. Susi, F. Tanner ja P. Olak

1. Juhatus konstateerib sügava kurbuse ja leinatundega, et «Estonia» teatrihoone ühes seltsile kuuluva rikkaliku ja väärtusliku vallasvaraga on hävinud vaenlase terrorirünnaku mõjul 9/10 märtsil s. a.

2. Juhatus otsustab «Estonia» teatrijuhatusele avaldada soovi, et teatri arhiivist ja muuseumist kõik tähtsamad ja väärtuslikumad esemed paigutatakse hoiule Eesti Panga teraskambrisse.

3. Otsustatakse teatada Eesti Omavalitsuse tehnika direktorile, et kuna «Estonia» selts omal ajal oli nüüd terrorirünnaku tagajärjel maha põlenud «Estonia» teatrihoone ehitamise mõtte algataja ja enam kui veerandsajandi kestes sellele hoonetele andis ta kunstilise sisu, siis «Estonia» seltsi juhatus loeb loomulikuks, et tema oleks esindatud neis komisjonides, millised moodustatakse «Estonia» hoone taasehitamisega seoses olevate küsimuste arutamiseks.

Koosoleku juhataja.

Protokollija:

Liikmed:

Teatri- ja kontserdimaja 75-aastaseks saades nägi taas päevavalgust «Estonia» seltsi auväärne lipp (24. VIII 1988).



HILISÕHTUNE KUNINGLIK COMELOPARD

«Südaöö»-suguste lavastuste arvustajaid ähvardab oht langeda ühte kahest äärmusest — akadeemilisse pedantsusse (antud juhul tähendaks see targutamist Gogoli teose vaimu ja stiili edasiandmise üle vms) või siis üleolevasse pealiskaudsusesse.

Paljud mõjub «Südaöös» tavapäratult. Kuna peaeesmärk näib olevat aga saavutatud, siis ei maksa ka pisiasjade kallal norida. Suhtumises publikusse valib lavastaja tavaliselt kahe põhihoiaku vahel. Ta võib publikumenust üldse mitte hoolida, tehes oma tööd mitte profaanide, vaid asjatundjate, ideaalis iseenda jaoks. Tavaliselt ei püsi sellised etendused kaua laval, kuid on vajalikud teatri taseme tõstmiseks ja hoidmiseks. Vastupidine hoiak on orienteeritud pikaajalisele ja stabiilsele publikumenule.

Võimalusi on aga veelgi. Näiteks saada võimalikult väheste ülesastumistega maksimaalset tulu. Seegi on omaette kunst, mis nõuab head turu tundmist ja ettevõtlikkust. Kui stabiilseid kassatükke tehakse kindla peale, siis see võimalus on seotud suure riskiga — võib küll võita palju, aga võib ka jääda hoopis tühja saali ja taskuga.

Kogu etenduse vältel kiusas mind assotsiatsioon «Kuninga kaelkirjakuga», etendusega, mida kaks suli — hertsog ja kuningas — andsid ühes Arkansase osariigi väikeses linnakeses. Asi oli nõnda. Algul katsetasid nad Shakespeare'iga ja esitasid katkendeid «Romeost ja Juliast» ja «Richard III-st» ning erisoovina «Hamleti surematut monooloogi»; pääsetähtede hind oli 25 senti, lastele ja teenijatele 10 senti. Vaatajaid oli aga nii vähe, et kassast jätkus vaevalt kulude katteks. «Siis ütles hertsog, et need Arkansase lollpead ei saavat Shakespeare'ist aru; nad vajavad kergelt naljamängu — ja võib-olla midagi veel halvemmat kui kerge naljamäng. Ta ütles, et võib kohaneda nende maitsega.» Siis kirjutas ta sellise afiši:

AINULT 3 PÄEVA!
Maailma kuulsad näitlejad
DAVID GARRICK NOOREM JA
EDMUND KEAN VANEM
õudses kurbmängus

KUNINGA KAELKIRJAK EHK
MAJESTEETLIK SUUREPARASUS
sissepääs 50 senti
DAAMIDELE JA LASTELE SISSEPÄÄS
KEELATUD

«Kui ka see ei tõmba, siis ei tunne ma Arkansase rahvast!», arvas hertsog*.

Hertsog tundis Arkansase rahvast, ja Hermaküla tunneb Tallinna rahvast. Tõtt-öelda oli raske valida, mida vaadata — kas tegevust laval või publikut saalis. Viimane oli suurepärane. Ei mingeid vanu koitanud teatraale, vaid saalitäis kodumaiseid juppisid ja ärikaid.

Arvestus osutus õigeks. Kui Ameerikas ja paljudes teistes lääneriikides lähevad näitlejad ja lavastajad publiku taasvõitmiseks mängima tänavatele, klubides jms, tehes seda kas päris muidu või sümboolse tasu eest, siis meie hetkementaliteet on selline, et millel pole hinda, pole ka minekut. Piletihinna tõstmine oli seega igati õigustatud (3.50 homseks ja ülehommeks, tänaseks aga 5 rubla)**

Kas võib siis tüsamise kõrvalmaitse hoolimata, mis ju selle mängu reeglite juurde käib, õnnitleda lavastajat ja näitetruppi täisedu puhul? Kummatigi tekib tüsatusse tunne siin sellepärast, et lisaks lustakale (ehk õudsele, antud juhul pole see vahe oluline) jandile on siin püütud edasi anda midagi hoopis sügavamat. Loomulikult pole selles midagi uut, et koomilistest (õudsetest) situatsioonidest ja kerglasest sündmustikust kasvab välja sügavam sisu. Näib aga, et E. Hermakülal on sootuks midagi muud kavas olnud. Nimelt ühendada orgaanilisse tervikusse nii stilistiliselt kui ka kontseptuaalselt ühendamatut: sügavat ajaloo filosoofiat ja odavat publitsistikat, *happening*'i ja kitsi. Õnnestunuks see tal tõepoolest, võiks rääkida tõsisest sündmusest meie teatrielus, mitte ainult bisnessi vallas. Süntees jäi aga saavutamata. Eksponeeritavad, iseenesest üsnagi intrigeerivad elemendid ei haakunud kõrgematasemeliseks tervikuks, kuigi kasutamata haakumisvõimalusi kahtlemata oli.

* Vt. Mark Twain, «Huckleberry Finni seiklused».

** Need, kes piletihinda siiski liiga kalliks pidasid, ei jätnud ka minemata, vaid püüavad oma väljaminekuid retsensioonide kirjutamisega korvata.

Tekib omamoodi juba äralabastatud Tšehhovi püssi efekt, mille võimas eksponeerimine on kontrastis haleda pauguga, mis ta lõpuks teeb. Kõige ilmekamalt kajastab seda ehk saali lõppu kinnitatud trossi otsast paljutootavalt lavale sihitud efektne hiigelkasehalg. Nautisin juba ette pauku, kuid kui see liikuma hakkas, selgus, et ta on tehtud papjemašest; vaevaliselt edasi nihkunud, puudutas ta lava peaaegu hääletult. Nii oli ka teiste asjadega. Efektidel fuajee kujundusel polnud peaaegu mingit kokkupuudet suurema osaga laval toimivast. Kui viimases stseenis Stalinid ja Gorbatšovid siiski lavale jõudsid, paistis see dekoratiivsevõitu naljana.

Kuid see polnud kaugeltki ainult nali. Nagu juba öeldud, taotles Hermaküla «Südaöös» ka tõsisemaid eesmärke, mis väärivad veidi tõsisemat juttu; Hermaküla püüab lavaliste vahenditega esitada kontseptsiooni, mille järgi n-ö vene ajaloo vaim lõõb kõige teravamini välja just kommunistlikus diktatuuris, mille reaalsed õudused on palju õudsemad mõeldud aegade õudusjuttudest. Ma ei taha siin hakata arutlema selle kontseptsiooni üle, piisab, kui öelda, et seda mõtet on avaldanud pädevad ja autoriteetsed inimesed ja et ta on igati tõsiseltvõetav. Tahaks vastu väita vaid selle mõningatele spetsifikatsioonidele Hermaküla lavastuses. Nimelt sellele, mis puudutab kiriklike ja ukraina elementide osakaalu vene ajaloo vaimus.

Lavastusest võiks aru saada, et see kõik on vaid üks ja seesama «vene jama». Ukraina element annab sellele vaid teatud koloriiti ja kirikike pole midagi muud kui vaid amoraalsuse kool — kõige eredamalt tuleb see esile noore reetori Gorobetsi repliigis, kus ta ütleb, et õppinud nüüd seminaris kõiksugu asju, ei karda ta enam midagi ja võib teha kõike. (Gogolil mõistagi midagi sellist polnud ega saanudki olla.)

Võib arvata, et selle teksti autorit, nagu ka mõnd eesti publitsisti, kummitavad Stalini omaaegsed seminariõpingud. Teades sotsiaal-ajaloolist tausta peab aga ütleva, et märkimisväärne pole see, et vaesed vanemad panid oma poja vaimulikkude kooli (see oli tal peaaegu ainuke võimalus haridust saada), vaid see, et nooruk Džugašvili katkestas õpingud ja alustas oma bandiitlikku tegevust, mille hiljem revolutsiooniliseks ümber interpreteeris.

Kiriku osa kohta Venemaa ajaloos on olemas kaks diametraalselt vastupidist arvamust. Esiteks, et just kirik on vene impeeriumimeelse ja totalitaarse vaimu

läte ja kvintessents ning vastupidi, et see oli peaaegu et ainuke jõud, mis oma humanistliku olemusega töötas vastu riiklikule julmusele ja vägivallale. Mõlemad seisukohad on aga väga kaugel Venemaa ajaloo julmast ja traagilisest tegelikkusest, kus kirikul ja ilmalikul võimul olid alati väga keerulised ja mitmetahulised suhted. Ühel pool tegid õigeusu kiriku hierarhid vähemalt juba XVI sajandist alates truualamilikel või isamaalistel kaalutlustel kompromisse oma südametunnistusega. Teiselt poolt leidis aga alati ka selliseid Jumala teenreid, kes sellises olukorras valisid märterluse. Eriti iseloomulik on selles mõttes nõukogude periood, kust võib tuua nii drastilisi näiteid kiriku lõimitamisest ateistliku totalitaarse võimu ees kui ka vapustavaid märterluse näiteid (70 nõukogude aasta jooksul on saanud vene õigeusu kirik rohkem märtereid kui eelneva üheksa sajandiga).

Mis puudutab aga ukraina elementi nõukogulikkuse fenomenis, siis sattus Hermaküla (nagu paljud teisedki) väga salakavalasse lõksu. N-ö «ukraina aktsenti» oli tõepoolest tunda kõige hullemal venestamise puhul, eriti aga Stalini aja lõpul ja Hruštšovi ajal. Valitseva ideoloogilise doktriini kohaselt oli kunsti olulisemad omadusi rahvalikkus, kuid mitte tõeline rahvalikkus. Näiteks väikerahvaste puhul tähendas rahvalikkuse avaldamine kultuuris hoopis kodanlikku natsionalismi: tuli küll orienteeruda rahvaluulele, kuid vaival «kokkuleppel» mitte oma, vaid vene rahvaluulele. Jämedalt öeldes, kui eesti helilooja kasutas regilaulu motiivi, oli ta natsionalist, kui aga «Vo polje berjozonka stojala», siis rahvaliku teose autor. Vene kultuuri puhul olid samas rollis suurel määral ukrainismid: ukraina kossovotka ja hopakk olid erilise truualamilikkuse tunnused. Venestunud ukrainlastest parteifunktsionäärid olid rahvusvabariikides kõige hullemad venestajad. N armee tüüpilise rahvusstruktuuri järgi on ohvitser venelane, seersant või vanem ukrainlane, sõdur lõunamaalane. Vanglates ja laagrites oli nii palju ukrainlastest valvureid, et viimaseid hakati nimetama vertuhhaideks (ukraina-keelse väljendi «ne vertuhhaisja» (ära rabele) järgi).

Oleks aga väga suur viga sellest kõigest järeldada, nagu oluksid ukraina rahvas ja kultuur oma loomult teistest nõukogulikumad. Hoopis vastupidi. Kogu impeeriumis pole teist sellist rahvast, keda nii pika aja jooksul nii julmalt ja ägedalt venestati. Venestamispoliitika 79

algas juba ammu enne revolutsiooni, vähemalt Katariina II ajast alatest. XVIII sajandi lõpuks oli suletud kõik ukrainakeelsed koolid (1740. a oli neid 866, 1800. aastal polnud enam mitte ühtegi.) Ukraina keel ise oli keelatud. Veelgi enam, kahe spetsiaalse seadusandliku aktiga kuulutati, et sellist keelt pole üldse olemas. Ukraina keelesse suhtuti kui rikutud vene keelesse. Kõik parema päritoluga ja jõukamad inimesed häbenesid seda väljaspool kodu pruukida. Nii sai ukrainlasest Gogol vene kirjandusklassikuks (ehkki veel tema isa kirjutas ukraina-keelseid komöödiad). Oli vaja Tarass Sevtšenko pärisorjalikku matsijulgust, et väljendada emakeeles oma kõige lüürilisemaid ja ülevamaid tundeid (ehkki ka tema valdas täiuslikult vene keelt).

Ukraina rahvuskultuuri tagakiusamine jätkus ka pärast revolutsiooni, eriti aga Stalini ajal, kes isiklikult vihkas ukrainlasi. Nagu tõestas inglise ajaloolane Robert Conquest, oli Ukrainas kolmekümnendate aastate alguses vähemalt 5 miljonit inimest hukutanud nälg Stalini poolt kunstlikult esile kutsutud, et anda otsustav löök oma kahele põhivaenlasele — ukrainlastele ja talupoegadele, eriti muidugi ukrainlastest talupoegadele. Samal ajal said rängad repressioonid osaks ka ukraina haritlastele.

Stalini saatanlik kurikavalus ja sadistlik huumor seisnes aga selles, et hävitades rahvast ja tema kultuuri, kasutas ta selle kultuuri väliseid atribuute peaaegu et riikliku kultuuri sümbolitena ja pani selle rahva esindajad teiste rahvaste valvureiks.

Hoolimata orienteeritusest vene kultuurile, valutas ka Gogol südant Ukraina rahva pärast. Näiteks «Viis» tundis Homa Brutus esmakordselt kaunitarist nõia surnukeha nähes, «kuidas ta hing hakkas valuliselt pakitsema, justkui oleks keegi keset rõõmsat peokära hakanud laulma laulu rõhutat rahvast» (kahjuks on eestikeelne tõlge tehtud tsenseeritud variandist, kus see koht on moonutatud). Mõistagi on siin jutt ukraina rahvast, aga mitte näiteks talupoegadest, nagu seda arvavad mõned nõukogude kommentaatorid.

Ka «Viis» ei käsitleta rahvuslikkust sugugi lihtsalt ja ühemõtteliselt. Gogoli müstifitseerivast avaldusest hoolimata pole see kaugeltki ainult ukraina rahvapärимuse üleskirjutus. Uurijad on leidnud sellele süžeele paralleele mitmekümnetes rahvuskultuurides, kusjuures kogu loole pealkirja andnud gnoomide valitseja Vii on ilmse germaani päritoluga (idaslaavi rahvalooming gnoome ei tun-

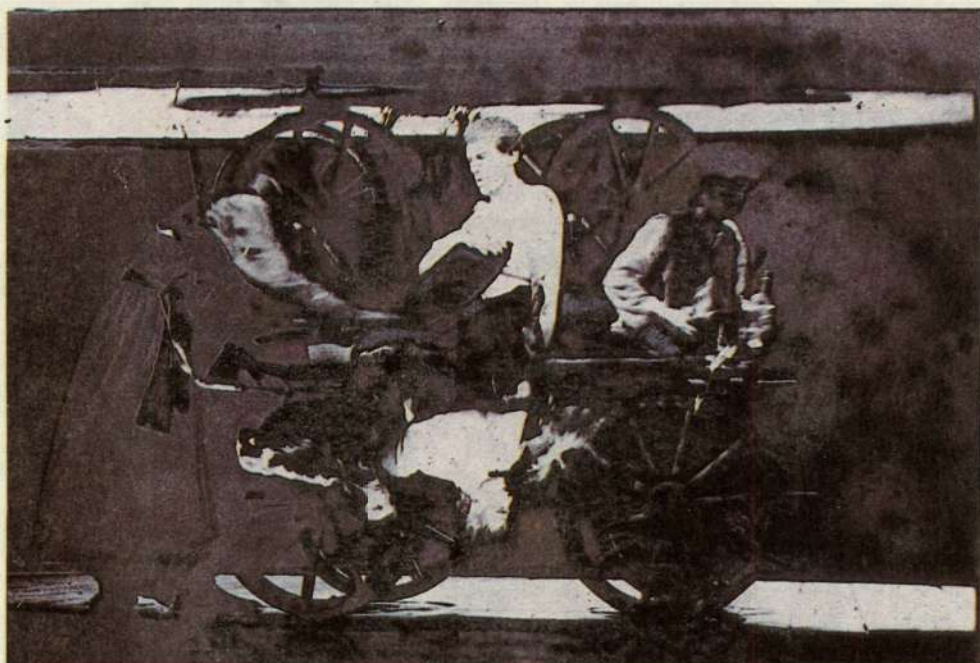
ne). Jutustuses on üldse kõige enam märgata germaani folkloori elementide ja nende romantiliste töötluste mõju, kusjuures isegi mitte niivõrd süžees, kui võrd stiilis ja meeleolus.

Küllap tunnetas seda ka lavastaja, kes on püüdnud košmaari n-õ internatsionaliseerida; võrdle lapi (või Siberi rahvaste) šamaanitrummi nõia käes, kes püüab selle abil vaime liikuma panna.

Liikumise ja liikumatuse vastandamine läbib üldse tervet etendust. Ka Gogolil on äranõiutud ruum üks olulisemaid motiive. Inimene liigutab end energiliselt, kuid ei niiku paigast, ning vastupidi, püüdes liikumatuna, on äkki hoopis teises kohas. Etenduses haakub see vene historiosofiast (alates Tšaadajevist) tuntud ruumikäsitlusega, mille järgi ruum on Venemaa üks põhilisi probleeme ja needusi. Progress ja ajaloo kulg üldse on siin maal võimatud, sest upuvad ära tohutud ruumis. Lavastuses näeme samuti pidevalt energilist liikumist (nii jalgsi kui rakendamata vankril), mis ei vii kuhugi. Kõige õnnestunum Venemaa metafoor selles lavastuses ongi sõit rakendamata vankril.

Sellega seondub Hermakülale omane lavaruumi käsitlus. Nagu teisteski lavastustes püüab ta seda avardada. Horisontaalsel pinnal on lavaruum peaaegu nagu «Juudases» (neid etendusi seob ka tumedate jõudude möllu motiiv, mis «Juudasesse» näib olevat tulnud pigem Gogoli teosest kui Kalmuse romaanist). Analoogiline, kuid veelgi lõplikumalt teostatud oli lavaruumi käsitlus omal ajal skandaalses etenduses «Sina, kes Sa saad kõrvakiile». Seal oli selgem ka sellise lahenduse põhieesmärk: nivelleerida piir lava ja saali vahel; ühtaegu tõi see ka lavastatud etendusse *happening*-likke elemente. «Südaõös» laieneb ruum ka vertikaalselt: õhus lendavad nõiad, kirsud jms, köit pidi ronitakse rõdule, otse publiku hulka. Tegevusruumi on laiendatud ka lõppstseenis eri suundades ja tasapindadel liikuvate esemete ning spetsiaalsete efektide abil.

Ruumiga seondub jutustuses veel üks motiiv: nähtava ja nähtamatu ning nägija ja pimedate teema. Tavaliselt on vaime maailm nähtamatu, seda võib näha vaid erilistes kohtades ja erilistel asjaoludel. Selles pole midagi üllatavat. Üllatab aga, et Gogolil ei näe need vaime ja kogu pörguvägi inimmaailma. Nad tajuvad oma ohvri, Homa Brutuse lähedalolekut, kuid ei näe, kus ta on. Näha võib teda ainult Vii, kui tõstetakse tema maani ulatuvad laud. Kui seda teha, saabubki Brutuse surmahetk —



näeme siin surmaingli pilgu motiivi kajastust (seda motiivi kasutab hiljem ka Bulgakov). See surmatoov pilk ongi kogu loo kulminatsioon. Etenduses see puudub, parimal juhul näeme seda motiivi hägusena.

«Kutsuge Vii,» karjub nõiakorjus mitu korda ja iga tema hüüde peale ilmub mõni traditsiooniline koletis. Kuid näib, et se vanamoodne õuduskraam enam ei mõju: ilmuvad moodsad põrguvalitsejad



— Marx, Stalin, Brežnev, Gorba & CO — ning hüppavad Brutusele kallale. Pärast hetkelist rüselemist saab temastki Punarmee sinelis ja stagnamordaga (võib-olla natuke Karl Vainot meenutav) zombi. Lõpp on vaimukas, kuid lahjavõitu. Ka mõnes teises kohas on märgata, et situatsioon pakkunuks rohkem, kui laval näha oli; seal, kus võiks olla puánt, seisavad ebamäärased mõttepunktid. Lõpplahendus võiks olla näiteks sel-



Kolm kaadrit: kunstfotograaf Peeter Lauritsa südaõisest loominguist, mida on inspireerinud kas hr Hermaküla, hr Fomitšev või koguni hr Gogol. Draamateater, suvi 1990.

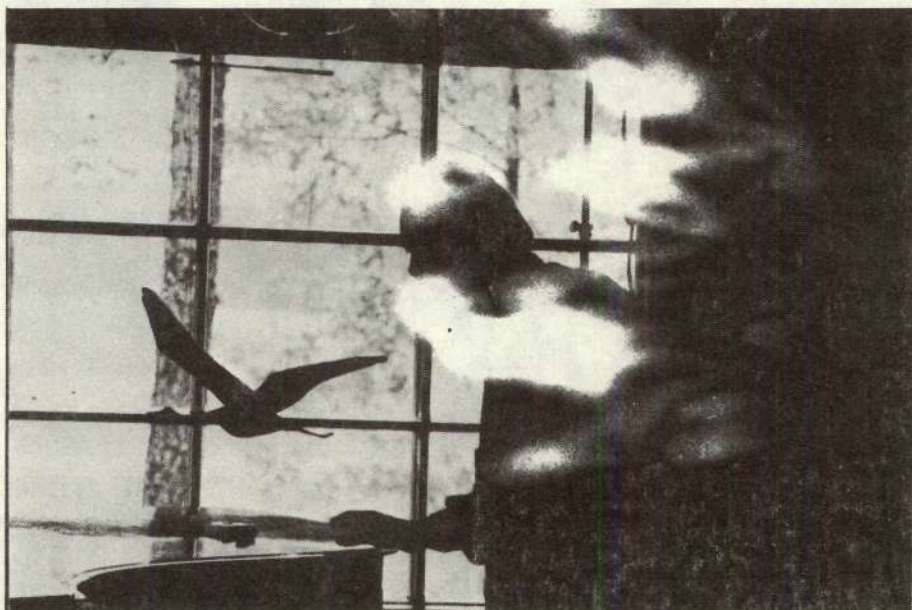
line, et Gorba ei tule välja koos Hruštšovi ja Brežnevitega, vaid hoopis temaks tapetakse seminarist Homa Brutus. Nii oleks ehk vaimukam ja publitsistlikultki tugevam.

Õeldu ei tähenda muidugi negatiivset suhtumist. Tükk oli dünaamiline, hästi vaadatav, kohati teravmeelne ja isegi sügav. Märkimist väärib teatri üldkujundus ning paljude näitlejate töö. Eriti tahaks esile tõsta Raimo Passi, Kaie Mihkelsoni ja Hendrik Toomperet.

* * *

Kui alustasin kirjutist lausega kahest retsensenti ähvardavast äärmusest, siis nüüd, seda tööd lõpetades, tundub mulle, et langesin mõlemasse. Seetõttu palun lugejailt vabandust pedantismi ja tegijailt pealiskaudsuse pärast.

TEINE VALGUS



«Siis sai õhtu ja sai hommik», 1990. Režissöör Dorian Supin. Arvo Pärt filmivõtete ajal augustis 1989 Soomes Valamos.

«SIIS SAI ÕHTU JA SAI HOMMIK». Stsenarist, režissöör ja operaator Dorian Supin, kunstrik Riina Vanhanen, helilooja Arvo Pärt, helirežissöör Vambola Välik, režissööri assistent Reet Sokmann, operaatori assistendid Tõnu Põldsaar ja Arto Kaivanto, monteeri ja Kadri Kanter, värvimääraja Seppo Virtanen. 16 mm, 672,75 m (58 min 38 sek), värviline. «Eesti Telefilm», Yleisradio TV1 ja RM ARTS ühistöö, 1990.

Kõige vajalikuma on Arvo Pärt ise filmis «SIIS SAI ÕHTU JA SAI HOMMIK» välja öelnud. See on ÜKS selle teose põhiväärtustest. Alustaksingi, vastupidi igasugustele arvustamise tavadele, otsesitaatidega (mõnel juhul ka nende tõlgetega, sest A. Pärt jõuab filmi kestel mitmes keeles rääkida).

«KUI ME MÖTLEME VORMIST, SIIS ME IIALGI EI JÕUA IGAVESSE ELLU. SEE ON SAMUTI NAGU ME KARDAME SURMA: SEE ON NAGU MINGI VÄRAV — KUI SA LÄBI EI LÄHE, SIIS SISSE EI SAA. SEE ON VORM. TÄHENDAB: TULEB PIMEDUSES HA-

KATA SEDA VALGUST NÄGEMA. ALGUSES ON SEE PIME. SEE PIMEDUS PEAB OLEMA. PEAB TULEMA TEINE VALGUS, SEE PEAB SINU IHU VILI OLEMA, SINU IHU VILI PEAB SEE OLEMA, MUIDU EI SAA TEMAGA KONTAKTI.»

Kas pole selge, sügav, lihtne? Ja uudne — meile muidugi: igavene elu on vorm, mille peame saavutama, igaühe oma vorm. Kuidas seda saavutada, kui sellest mitte mõelda? Siin on nii zeni kui ka budismi üks paradokse peidus. Ent laseme parem veel rääkida A. Pärti, tulles filmi lõpust ettepoole, mööda seda pikka teed, mida vaataja koos helilooja ning diskreetse kaameramehega on pidanud läbima. «Ja kui sa varitsed seda ühte sammu, võtad julguse kokku ja teed selle, võib-olla sa ei ole rahul selle samuga, aga ta on siiski sinu samm, ja see on kõige ehtsam vorm sinu jaoks ja tõeline kvaliteet.» Ning veel enne seda:

«Kui kvaliteet on väga kõrge, siis see väljub vormi piiridest. [Tahaksin väga, et te usuksite seda ka filmi kohta! Rääkimata muidugi A. Pärdist! (J. P.)] Alati on algus — alati. Ja alati on lõpp. Mina olen algus ja ots. «Mina» — see on kvaliteet. Mitte igaüks ei või öelda: olen algus ja ots. Kristus ütleb: Mina olen algus ja ots, alfa ja oomega.»

Kui siia lisada veel A. Pärdi sõnad muusika kohta, et see tuleb TEI-SEST ruumist, või need, et ta (vaid) paneb kirja selle muusika, mis on kogu aeg olnud ja on, siis oleks küll filmi põhitööd välja toodud, ent teosest endast peaaegu mitte midagi räägitud. Enne kui asume tööd lähemalt, üksikasjalikumalt vaatlema, sõnastan minu arvates olulisema: tegu on väga kompaktse, vormitiheda ja komplitseeritud teosega, mis ei lase end tükikideks lahti lahutada ega osadeks jaotada. Film on ühtaegu tinglik ja samas ülimalt konkreetne. Lihtnegi! Mõnevõrra tinglikud, kuigi filmi- või videolindil vägagi reaalsed on ka algus ja lõpp. Seda filmi vaadates kaob ajataju olenemata isegi sellest, mitmenda korda seda näeme, ja taipame, kuivõrd suhteline on aja mõiste. Igavik asub igas hetkes ja iga hetk kukub kohe igavikku; see on määratu ring, lainetus, pulss, mida võid hoomata, kuid ei saa näha ega katsuda, pigem üksnes kuulata. Millegi pidev kohalolek, selle otse füüsiline tajutavaks muutmine — küllap on see nii A. Pärdi kui ka filmi looja teene. On suudetud luua eriline atmosfäär, milles toimuv (kohati näib, et ükskõik mis see ka ei oleks) on veenev, põnev, loomulik, kus tekib intiimsuse, usaldatavuse, filmis SEESolemise, otse suhtlemise tunne. (Ei suudagi nii järsku leida analoogi SELLELT tasandilt ühegi «Tallinnfilmi», rääkimata «Eesti Telefilmi» teosega. Vahest L. Laiuse või A. Iho mängufilmid? Surematu «Käopesa»? Kuid dokumentaalfilmid?) See on siis veel üks filmi väärtustest, eeltingimus, kui soovite. Ja nüüd, öelnud südameilt ära kõige üldisemad, mulle olulisemad mõtted, saame asuda filmi vaatamisele «suures plaanis», märkides ära detaile ja võimete piires kogu teose arhitektoonikat. Niisiis: milliste vahenditega? Alustame algusest.

Alguses oli pimedus, tahtmatult meenub see tõde. Aga filmi pimedus on hetkeks: kaos, ja kohe algab muusika — A. Pärdi «Credo». Teekonna, filmiteekonna algus, ja tekst — «Jesus Christi». Vahakujud, prügikonteinerid, tänavad, mannekeenid, ja vahakujusid mängivad

inimesed; pikk pime tunnel ning valge kiri ütleb «SIIS SAI OHTU JA SAI HOMMIK.» Ning hommik saigi: A. Pärt on oma pere keskel köögis (loomulikult mitte Eestimaal!) ja paraja teatraalsusega esitab A. Pärdi teksti. Võõritus, mis ei tekita võõristust. Sest teame, et see on ÜKS A. Pärdi nägudest, üks ta tasandeist — mängulust. Tasand, kus ühtegi asja ei tohi surmtõsiselt võtta. (Mis ei võrdu sugugi pinnalise suhtumisega.)

Kui meenutada siinkohal helilooja enda filmiamatööritsemisi ning happe-ninge, on ju sellinegi A. Pärt meile tuttav ja lähedane. Teekond A. Pärdi juurde (tagasi?), taastutus, paljudele avastamine? Kindlasti nii ühte kui teist. Montaažist. Parimgi filmimaterjal muutub eimillekski oskamatu sidumise läbi ning ka keskpäraselt ülesvõetust annab oskusliku järjestamisega luua nauditava linatõde. Selle töö puhul ei

Dorian Supin ja Arvo Pärt puhkusel Valamo lähedal Heinavesis.





Arvo Pärt oma kodus Berliinis 1989. aasta kevadel.

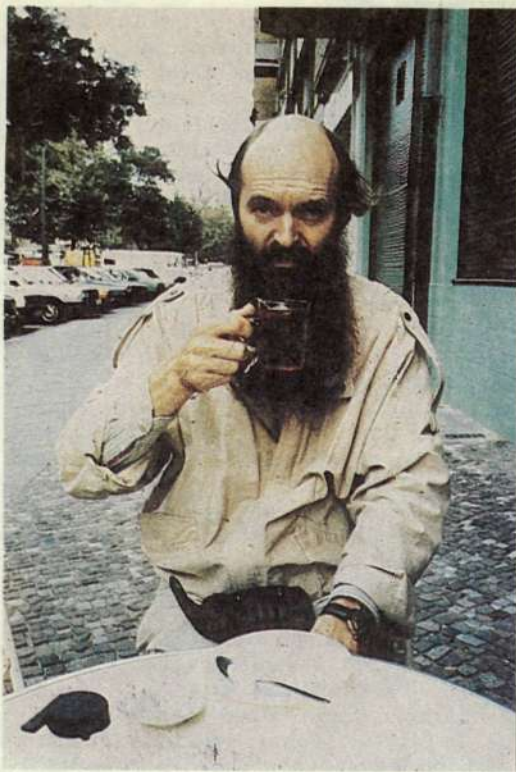
Valamo kloostri kellatorn.

tahakski ühte teisest nii väga eraldada, mõnd montaažileidu võiks aga tähele panna küll. (Midagi häirivat, paraku, silma ei hakanud. Paraku, sest seda määrgata oluaks mu kriitikukohus.)

Eluteekond jätkub — kodu, tänav, proovisaalid, kontsert, studiosalvestus, Valamo klooster —, et jõuda nende tööde väljaütlemiseni, millest meie kirjatükk algas.

«Vaata, need kõrkjad, alt on nad mustad ja ülevalt nad, ülevalt nad öitsevad. Need on nagu need Valamo mungad seal surnuaial.» Et see oli A. Pärdi öeldud, taipasid ka need, kes pole filmi (veel)





Arvo Pärt Berliinis 1988. aastal.

näinud. Kas aga märkasite ka kõne rütmi, mõtte liikumist? Kas pole see midagi tuttav-lähedast lapsepõlve vanast Piibli tõlkest? Ning lõpetuseks tsitaatide reale (kuid sellist teksti ei kuule juba iga päev!) vahest kõige-kõige-kõige olulisem, ristime ta zenilikuks maailma(elu) tunnetuseks: «Väga õpetliku loo jutustas mulle ükskord kunstnik Irina Brževskaja. Ta armastas maalida kloostriks. Kord, kui ta tahtis teha portreed ühest

Dorian Supin, Arvo Pärt, helilooja abihaasa Eleonora ja poeg Michail filmivõtete ajal juunis 1989 Londonis vahakujude muuseumis.



Dorian Supin ja Arvo Pärt helilooja kodus Berliinis 1989. aasta kevadel.

nunnast ja palus temalt luba, vastas nunn talle: Vaata, seal jookseb siga, joonista teda ja kirjuta alla «Õde Maria». Kuidas küll tahaks tunda end samasuguse — viimase seana.»

Sellega võiks (ja sobiks) selle lookese lõpetada, kui poleks mõned vähem olulised teesid esitamata, mõnele detailile viitamata. Ainult mõningad näited meeoleolu loovast, kontrastsest kaadrijärjestusest. Korduvmotiivina läbib teost küsimus, KES on Arvo Pärt. Küsimus, mis on esitatud ühtaegu meile, nii eestimaalastele kui ka juhuinimestele. (Tõik, et massi mällu pole A. Pärdi nimi veel kinnistunud, ei loe midagi. Ilmselt ei teaks usutletud teisigi kaasaja suurmehi, ent selline küsimine-vastamine annab filmile oma rütmi ning lisab paraja an-

nuse karget ironiat.) Muhedad on ka A. Pärdi improviseeritud filmietteasted: hõljuvas rüüs vette-valgusesse minek (mitte vee peal käimine, mida võinuks karta või oodata!), lapsele puisest saksa keeles koolist puudumise tõendi koostamine ja ettelugemine, vene aktsendi tahtlik kasutamine, et seda ehedamalt pääseksid mõjule proovisaali episoodid või linatõe üks valusamaid ja vahetumaid kaadreid, see, kus helilooja on üksi iseenda ja oma muusikaga, kus selgemalt kui kusagil mujal tuleb esile Dorian Supini operaatorivõimekus. Selle suggestiivse kaadriga lõpeks justkui filmi esimene pool, et jõuda teose lõpus nende tõdede avamiseni, millele eespool sai viidatud. Võõrituseefekte on kasutatud ohtralt, kuid nad ei mõju pealetükkiv-väsitavalt, kõik on tehtud mõõdundu ja paraja huumoriga, mis iseloomulik ka A. Pärdile. Loov laps Looja jalge ees mängimas, kannatamas, elamas — seda on meile suudetud edastada. Isegi räuskav usufanaatik olematutele kuulajatele on omal kohal, samuti kui viipekeelt kasutavad, tõlkidena mõjuvad noored; fragment põimunud inimkehast Viigelandi skulptuurigrupist «Elutsükliid» — need kõik kokku on Arvo Pärt, jäädes samal ajal asjadeks iseendas.

Veest, valgus(t)est, inimestest, mannekeenidest, vahakujudest, politseini-

kest, tänavamuusikutest, munkadest, jutlustajatest, linnamüra ja looduse häälest, kuldkollasest majast üle vee, kontserdipublikust, orkestrantidest, hauakividest ja A. Pärdi muusikast on D. Supin kindla käega ehitanud teose struktuuri, kasutades sideainena korduvkujundeid argise ja unenäolise olme vastandamisest ning ühitamisest. Filmi lõpp, mis üllatab räige dokumentaalsusega (valgete kajakate prügimägi igavese rännumehe Arvo Pärdiga), ei lõpeta aga filmi heliloojast. Operaatori (veel enam režissööri), tahtel kivistub surematu muusiku maine hüpe õhku ning kinnistub vaatajate mällu filmivõi videolindilt igavese küsimärgina.

Kohatu olnuks rääkida A. Pärdi muusikast, veel vähem püüda seda asetada mingile kujuteldavale kohale maailma muusikaajaloos. Kuigi usun, et see koht on tal seal ammu olemas. Ehk ei eksi, kui arvan, et A. Pärdi loominguline rada — SISEMINE — on kulgenud sirgjooneliselt (või spiraalselt-sinusoidselt, kuidas soovite), igatahes «tõusvalt». Alates juba «Perpetuum mobile» aegades peale: lakkamatu, läbiv, habras-katkendlik (ent mitte katkev!), kohati vaid kuuldamatusest kuuldavasse saabuv, et taas igaviku, inimkõrvale vastuvõtmatusse suubuda. Kosmose ürgpulss, kus kõrvalteemadeks mure ja kannatus inimese

Filmi autor Dorian Supin.

R. Sokmanni fotod



pärast. Sama, mis J. S. Bachil, A. Vi-
valdil?

Muusika, mida Arvo Pärt «üles kir-
jutab», usun, on tõepoolest KOGU AEG
olemas (ja on olnud ning jääb). Kui po-
leks aga A. Pärti, me ei kuuleks seda.
Nii on tast saanud üks tõrvikukandjaist,
kes viivad Eestimaa nime maailma rah-
vaste teadvusse. Meile piisab aga sellest,
et ta ON. Tema sfääride muusika, vai-
kuse vibratsioon, iga hetk katkeda, kadu-
da ähvardav, katkendlik ning õrn nagu
ingli tiivapuudutus uinuva lapse laugu-
del.

Rääkida täiusest täiuse abil — on see
võimalik? «SIIS SAI ÖHTU...» on meile
omapäraseks testiks: kuipalju me oleme
vabad oma minast, egost, kuivõrd me
oleme maailmakodanikud, kosmose asu-
kad, valguse vabatahtlikud vangid. Jee-
suse sõnumile antakse tänapäevane sisu,
tänapäeva inimese, geeniusse, helilooja
elu ja tunnetuse kaudu. Teekonna kaudu,
mille algust ja lõppu tähistab «Credo»
muusika. (Sama, mille esiettekannet —
ega selle, nagu teistegi A. Pärdi teos-
tega «omal ajal» rohkemate esitusteni
jõutudki — «õigetes» meestes paksu
pahandust tekitab. Mille pärast A. Pärt
käis EKP KK-s aru andmas: «Mida te
sellega mõtlesite? Ega te siis ometi usk-
lik ole?!» Arvan, et Jaan Rääts oskaks
selle koha pealt täpsemat teavet anda.
Nüüd võib kõige selle üle muiata või
mitte mõelda sellele, kuid kallis kadu-
nuke «stagna» pole Eestis «täielikult»
surnud.) «Credo» kannab armastusesõ-
numit, mille aluseks Jeesuse sõnad Uuest
Testamendist: «Aga mina ütlen teile...»
Silm silma ja hammas hamba vastu
ajad on ükskord otsa saamas, ent olevi-
kus ei ole Pärdile kodumaal siiski kohta.
Veel... Sestap on SÄÄRASE doku-
mendi-kunstiteose sünd eestlastele võr-
reldamatu väärtusega. (Siinkohal mee-
nutan tänuga ka Andres Söödi loodud
varasemat filmi A. Pärdist.) Ning ei
maksa karta, et D. Supini teosega
A. Pärdi teema oleks kas või osaliseltki
ammendatud, kuigi oleme rikkamaks
saanud rohkem kui ühe tavalise portree-
filmi võrra. Jääb lootus uuteks kohtu-
misteks Arvo Pärdi ja tema muusikaga,
olgu siis kontserdisaalis, tänaval, kodus
või... Dorian Supini tundliku ja pietee-
ditundelise kunstnikuvaimu vahendusel.

Naljatamisi võiks lõpetuseks resümeeri-
da, et esimene valgus on Arvo Pärdi
muusika, teine valgus on film A. Pär-
dist ja tema muusikast. Teine valgus
on see, mis sünnib meis enestes, mida me
ise loome. Ja mida luuakse meis, meist,
meile.

RAHVUSVAHELISTEL KONKURSSIDEL 1990

Viimastel aastatel on muutunud üsna tavaliseks meie muusikute osalemine rahvusvahelisel konkurssidel. Kättesaadav on olnud info nende kohta, kelle esinemisi on krooninud auhinnad. Kogunemised, kus omandatakse praktilisi kogemusi, täiendatakse teoreetilisi teadmisi ning luuakse kontakte, on olulised igale arenevale interpreedile. Seda on püütud arvestada ka Eesti Kultuuriministeeriumi muusikaosakonnas, kust võimaluste piires on saanud toetust noored muusikud, keda õppeasutused ning kontserdiorganisatsioonid on võistlustele välja valinud. Erandjuhtudel on püütud aidata ka neid oma käe peal minejaid, kes on mingil asjaajamise etapil hätta jäänud. Toome loetelu nende kohta, kelle lähenemisega Kultuuriministeerium on mingil määral seotud olnud, mistõttu info ei pruugi olla täielik.

Müncheni rahvusvaheline interpreetide konkurss:

Peeter Sarapuu (fagott), Henry-David Varena (tšello), Leho Karin (tšello), Tatjana Timofejeva (laul).

Genfi rahvusvaheline interpreetide konkurss:
Liliana Tamm (viul), Arvo Leibur (viul),
Ia Rimmel (klaver), Jüri Lepp (kontrabass),
Ott Maaten (klarnet).

Scheveningeni rahvusvaheline interpreetide konkurss:

Arvo Leibur (viul).

Glasgow' rahvusvaheline pianistide konkurss:
Ivari Ilja, Lauri Väinmaa.

Marylandi rahvusvaheline William Kapelli nim pianistide konkurss:

Lauri Väinmaa.

Tokio rahvusvaheline lauljate konkurss:

Mati Körts.

Washingtoni Rosa Ponselle'i nim rahvusvaheline lauljate konkurss:

Nadežda Kurem.

Ettlingeni rahvusvaheline noorte pianistide konkurss:

Toomas Vana, Ave Nahkur.

Leedsi rahvusvaheline pianistide konkurss:

Vladima Jeremjan.

Milano Dino Ciani nim rahvusvaheline pianistide konkurss:

Risto Laur.

Viini rahvusvaheline lauljate konkurss:

Allan Vurma.

MALLE VÄRK



V. Fomitševi kujundus E. Hermaküla lavastusele «Südaõõ» (N. Gogoli «Vii» ainetel) Eesti Draamateatris. 1990. aasta.

***VI. AGA PILTIDE PEAL ON
KÕIK TEISTMOODI lk. 96.**



THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 1990
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY «PERIODIKA».

EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA.
 THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP, MUSIC EDITORS:
 MARE POLDMAE, MART SIIMER. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA,
 JAAK LOHMUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200,
 TALLINN 200090, ESTONIA

THEATRE

TATYANA PEVTSOVA answers (3)

Tatyana Pevtsova, the currently Tallinn-based actress, is interviewed by theatre critic Marina Ochakovskaya. The actress recounts her studies in Zavadsky's studio of the Moscow Art Theatre, her work in several Leningrad theatres, recollects her meetings with A. Vertinsky, A. Akhmatova, A. Tolstoy. She also tells us about her parents, renowned Russian actor and actress Illarion Pevtsov and Yelizaveta Zhikareva who appeared as guest performers in Tallinn in the Republic of Estonia. With gratitude Tatyana Pevtsova reminisces about her meetings with Estonian actors, such as Ants Lauter, Katrin Välbe, and others.

A. LAASIK. It turns, it doesn't turn... (33)

Theatre critic Andres Laasik reviews the production of E. Maripuu's *Turns* (directed by E. Maripuu) in the Youth theatre. The critic focuses on the problems of interplay between Estonian cultures at home and in exile; in the production two Estonian actors in exile appear together with Andrus Vaarik from the Estonian Youth theatre. The reviewer sees two different cultural contexts enthusing about their approximation, but not believing their merge in the near future.

I have come to Estonia to study (35)

Elmar Maripuu, Estonian dramatist and stage director in exile, had a talk with R. Neimar, M. Visnap and M. Tiks from our editorial staff. E. Maripuu was born in London and studied literary history and criticism in the University of York, then worked as actor in the experimental theatres of London and York. At the present moment E. Maripuu is a resident of Toronto and, apart from writing and producing plays, is engaged in programming. E. Maripuu has lived in Estonia for the past half year or so and in that period he mounted his play entitled *Turns* on the stage of the Estonian Youth theatre. When asked, the director said that he considered the working conditions in the Estonian theatres to be close to ideal. The contract system dominant in the West is also under discussion with its virtues and its shortcomings.

MARI MÖLDRE — 100 (47)

To mark the anniversary of Mari Möldre, a noted Estonian drama and variety actress, we publish her profile by theatre historian Lillian Kirepe. The publication also includes excerpts from a book of memoirs which had been removed from earlier editions and in which Mari Möldre recollects her imprisonment and her life after being set free.

What do do about Estonian Drama School? (62)

Through several issues we have presented the problems of the drama department of the Tallinn

Conservatory. In this issue the editor's questions are answered by Peeter Mehisto from Canada who has studied with the 14th class of the drama department on a post-graduate programme for the last two years. P. Mehisto observes the prevailing „don't-care-a-damn” attitude in the department and suggests several reforms which should help both the students and the teachers to put more trust in one another and accept more responsibility. The interviewee's opinion is that the current situation in the department is complicated, but not hopeless.

I. NORMET. The 16th class makes a start (70)

The chief stage director of the Pärnu theatre Ingo Normet presided over the admission to the drama department of the would-be 16th class of students. He briefly presents the teaching staff who will supervise the students, but refrains from discussing the present state of the drama department or his own principles of work saying it is too early to disclose them yet.

M. LOTMAN. The latenight “royal Comelopard” (78)

At the end of June and the beginning of July the Estonian Drama theatre presented a horror play called *Midnight*, based on a story by Gogol and directed by Evald Hermaküla, chief stage director of the theatre. Literary critic Mikhail Lotman gives a survey of complex references to Russian and Ukrainian cultures which pervade Gogol's work, recalls the destruction of national cultures by Stalin. Not denying the right to existence of the productions of the kind, the reviewer sees it as a simplified and commercialized version of Gogol.

MUSIC

A. ROHLIN. An ode to Palestrina (12)

A subjective vision of the essence of G. P. da Palestrina, Italian composer of the Renaissance.

A conductor's tale: GARY GRADEN (28)

An interview given by the conductor of the merited youth choir of Stockholm Jakobskyrka to Peeter Tooma after a minitour of Estonia by the choir in August. Gary Graden, born in the USA, arrived in Sweden in 1982 to visit the native land of his grandparents and, as chance would have it, stayed on in Stockholm Conservatory. He is now the leader of three choirs there. As a pupil of Eric Ericson he is interested in choral music in all its variety and richness — from early music to the most modern. Why does G. Graden prefer diversification to “one, successful” field? The conductor, the music college teacher and the first tenor in the Lamentable Consort quintet answers: “I like different roles. And I enjoy living here — in peaceful and human Europe.”

T. TRASS. On Estonian and Spanish organ cultures (30)

Against the background of the Tallinn 4th International Organ Festival Toomas Trass, a young organist and composer, discusses some problems in the field of organ playing, for instance, differences in organs in different parts of Europe. The author of the article centres on Estonian organs, including the fact that the majority of c 150 organs in Estonia have been badly neglected in the past 50 years.

K. PALM. The repercussions of the IDRIART (56)

In May 1990 the IDRIART festival was once more held in Estonia. The article is not happy about the reviews published immediately after the festival, the general principles of the IDRIART are restated, an account of the events, concerts and the violinist Mikha Pogačnik in more detail is given. A large portion of the article deals with the good and bad aspects in the festival organization.

An old and venerable society (72)

The song and drama society Estonia was founded in October, 1865. The foundation documents were still in German. But the activity of the society led to the establishment of the Estonia theatre, a symphony orchestra, several major choirs, etc. In 1940 the society was abolished, alongside many others, the reopening took place this spring. The material has been compiled by V. Paalma.

CINEMA

J. TALVET. Spanish film in the 1980s, closely and at a distance (17)

Jüri Talvet, an expert in Spanish culture, gives us a lengthy treatment of the Spanish film of the latter half of the 1980s based on his impressions from a programme of top Spanish films presented in the Santander international school last year. He was most impressed by the adaptations of novels, such as Vicente Aranda's *Tiempo de silencio* (1986) and Antonio Isasi-Isasmendi's *El aire de un crimen* (1987) based on Luis Martin Santos' and Juan Benet's works respectively. Most controversial, in his opinion, were the films by the superstar of the Spanish cinema Pedro Almodovar *El matador* (1986) and *Las majeras al borde de un ataque de nervios* (1988). In them the elements of absurd comedy, comics, commercial cinema and pastiche are mixed, that is, perhaps, postmodernism in its purest form. Some other important Spanish films are dealt with briefly, such as Manuel Gutiérrez Aragón's *La mitad del*

cielo (1986). José Luis Cuerda's *El borque animado* (1987), Antonio Giménez Rico's *Soldadito español* (1988), José Luis García Sánchez' *El vuelo de la Paloma* (1989) and Josefina Molina's *Esquilache* (1989).

P. LINNAP. There is reason to worry (42)

The article opens with a characterization of Peeter Tooming's auteur films *Moments* (1976) and *A Photo Rondo* (1978) which deal with the technique and art of photography. Thereafter, the reviewer Peeter Linnap, himself an excellent photographer, focuses on the latest film by P. Tooming *A Photo Worry* (the Tallinnfilm studio, 1989) claiming that the photography of this film is anaemic. In spite of some exciting material, such as an interview with the famous Walter Zapp, inventor of the Minox mini-camera, the film falls behind Tooming's earlier work about photography.

A. UNT. A ballad about an old-timer (45)

A brief review of the documentary *Cogito, ergo sum* by Renita and Hannes Lintrop (the Tallinnfilm studio, 1989), a story of Karl Peterson, master of Enno farm, the only inhabitant of the village of Suur-Kiislova in Petseri district whose fate as an Estonian farmer is fairly typical. The directors have succeeded in conveying the inner world and ideas of this unique personality with sparing use of means. The congenial photography of Tõnis Lepik deserves special mention.

J. PAAVLE. The other light (82)

The reviewer looks at the hour-long film about Arvo Pärt. *And Then Came the Evening and the Morning* screenplay, direction and camera — all by Donan Supin (the Estonian Telefilm studio, 1990). In the reviewer's opinion this is a concise, densely packed and complicated work which does not allow to be cut up. The film in conventional and, at the same time, highly concrete. The director has created a specially charged atmosphere in which everything that goes on is convincing, exciting and natural, is which one feels intimacy confidence and immediate involvement. The reviewer thinks that the credit is probably due to the director D. Supin as well as to A. Pärt.

Persona grata: RAO HEIDMETS (95)

A profile of Rao Heidmets (b 1956), maker of puppet films in the Tallinnfilm studio who has six films to his credit. His two latest films — *Papa Carlo's Theatre* (1988) and *Noblesse oblige* (1989), in which life size puppets have been used, have both won a distinction. *Papa Carlo's Theatre* was awarded the first prize on the popular Espinho film festival in Portugal last year.

•ТЕАТЕР. МУЗЫКА. КИНО. («Театр. Музыка. Кино») Журнал комитета культуры, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Союза театральных деятелей ЭССР. На эстонском языке. Выходит один раз в месяц. Редакция: 200090 Таллинн, п/я 3200. Нарвское шоссе 5. Издательство «Периодика», 200001 Таллинн, Парнукское шоссе 8. Типография Издательства ЦК КПЭ. 200090 Таллинн, Парнукское шоссе 67-а.

Laduda antud 16. 08. 1990. Trükkida antud 19. 09. 1990. Formaati 70x100/16. Offsetpaber nr 1. Offsettrükk. Trükkipoognaid 6,0. Tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 12,2. Trükiarv 14 000. Tellimuse nr. 3692. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop. Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5 Kirjastus: «Periodika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

LAULUPEO KROONIKAT

Fotod TMM-ist ja T. Huik



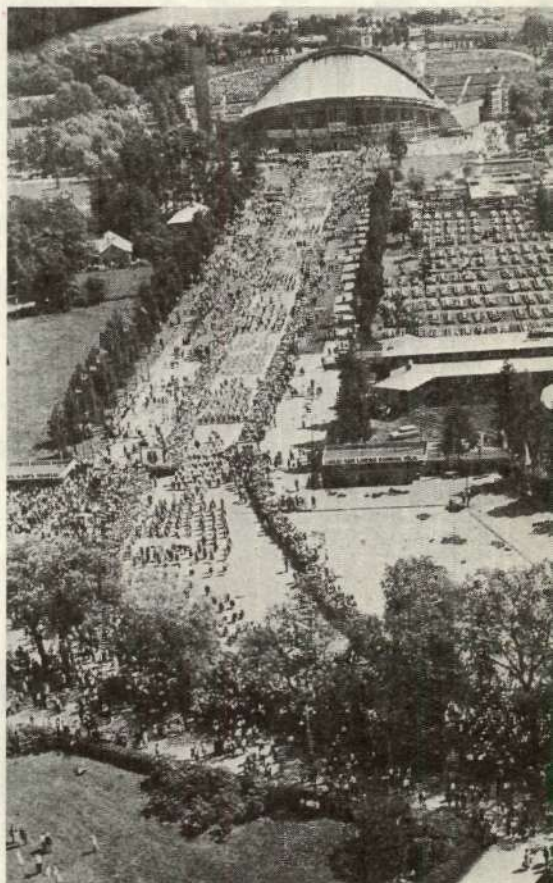
Esimese nõukogudeaegse laulupeo üldjuhid, 1947: Riho Päts, Alfred Karindi, Tuudur Vettik, Gustav Ernesaks.



Veel on nad koos, laulupeotoimkond enne 1950. a laulupidu. Esireas paremalt: Karl Leinus, Riho Päts, Gustav Ernesaks, Juhan Simm, Tuudur Vettik, Richard Ritsing; teises reas Jüri Variste, Arno Kallikorm, Leopold Vigla, H. Kirdelaht.



Nii nägi välja 1950. a laulupeoplats, kuhu kolme üldjuhti, T. Vettik, R. Päts ja A. Karindi, enam juhatama ei lastud.



Juubelilaulupeo (1969) rongkäik on jõudnud laulukaareni.



1965. a laulupeorongkäik.



Kultuuriminister Albert Laus paneb üldjuht Ants Kiislespeale rinda medalit, 1965.



Suured poliitikud on laulupidusid oma kohalolemisega ikka austanud. Tribüünil on Aleksei Müürisestep, Anastass Mikojan, Johannes Käbin ja Valter Klausson.



EKP KK ideoloogiasekretär Vaino Väljas ja kultuuriminister Juhan-Kaspar Järna laulupeo juhtivõõtajatena, 1975.



Nõukogude rahva arm ja uhkus — kosmonaut! Pildil on kosmonaut A. Filiptšenko koos ideoloogiasekretär Rein Ristlaane, Gustav Ernesaksa ja Karl Vainoga.

1990 — üle 50 aasta pidu taas sinimust-valgetrikoloori all.



Edgar Savisaar ja kultuuriminister Lepo Sumera.

Ikka poliitika. Arnold Rüütel, Vytautas Landsbergis, Indrek ja Sigrid Toome, Ülo Nugis.





Kumagi kõlasid peol ka sümfooniaorkestrid, mille ees Neeme Järvi, 1969.



Ka tuntud muusikud on peol külalisteks olnud. Fotot keskel Dmitri Kabalevski, 1969.



Roman Toi, üldjuht ookeani tagant.



Richard Ritsing.



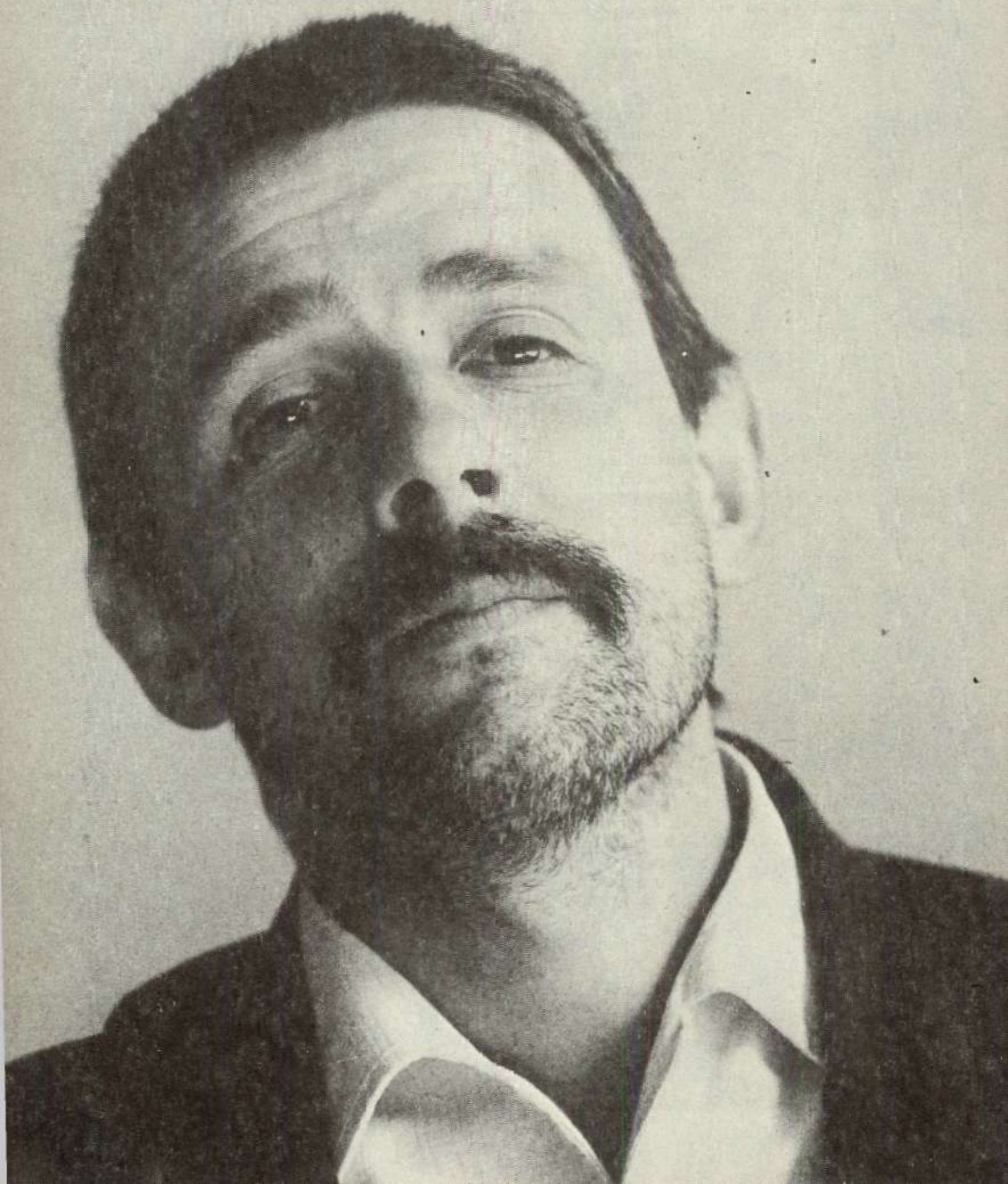
Lahkumine...



Kõik muutub, aga midagi on jäävat...



*Rao Heidmets augustis 1990
T. Haigi foto*



Sündinud 15. septembril 1956 Pärnus. Õppinud Raeküla algkoolis, Pärnu 2. keskkoolis ja TPI-s. Noorukieas tundis kirglikku huvi liblikate vastu ning kulutas vaba aja nende kogumisele. Küllap heljus aga vanas keskkoolis pidevalt mingi filmilik hingus — on seal ju hariduse saanud ka lugupeetud kolleegid «Tallinnfilmist» Mark Soosaar, Enn Säde, Hardi Volmer ja Jaan Kolberg. Filmihariduse sai instituudi ajal koos Hardi Volmeri, Jaak Arro ja teistega «Pärastusti» *underground*'i tehes. Suure hulga tööde seas on tähelepanavamad «Neurootiline pärasilõuna», «Tšarli läheb Tallinna», «Kalkar» ja «Ahhilause kannatus».

Akadeemilisi teadmisi filmitegemisest jagasid samal ajal Elbert Tuganov animafilmi režissööride täienduskursustel ning Mark Soosaar ja Arvo Iho Kinoliidu noortesektsioonis. Kõrgkoolis õppides oli pool aastat tööl nukufilmis.

Tehnikainstituudi energeetikateaduskonna elektrisüsteemide eriala lõpetamise järel 1981 töötas lühikest aega Väike-Maarja majavalitsuse remonditööliseana.

Tööd ja tegemised: 1982. aastast on ametis «Tallinnfilmis», algul oli nukujuht, õige varsti sai režissööriks. Siiani teinud kuus nukufilmi. «Tuvitädi» (1983) on tänapäeva muinasjutt lastele tuvisid armastavast naisest ning sellest, milline kõikevõitv jõud on headusel. Poolehoidu leidsid originaalsed, kergesti monteeritavad ning väljendusriikka liikumisega poolümarnukud. Koos kunstnik Andres Kasemaaga lavastatud «Nuril» (1985) on keerulise süžeeaga lugu noormehest, kes usub, et kusagil suures maailmas ootab teda õnn, olgu kas või saapa näol. «Kaelkirjak» (1986) näitab kohati humoorikalt, kohati kurbsatiirilistes toonides tehiskuse võimutsemist. «Serenaad» (1987) püüab nukufilmi vahendite abil käsitleda inimsuhteid, egoismi ning piiratust, kutsub üles vastastikusele mõistmisele ning sallivusele.

Uuele tasemele jõuab ta looming 1988 filmiga «Papa Carlo teater», mis on etappi loov teos stuudio animafilmide kolmekümneaastas ajaloos. Marionetteatri kaudu näidatakse inimlikkuse kaotanud maailma, kus valitseb julmus, vale ja vägivald ning inimese osaks on olla nukk, kellega manipuleeritakse niitide abil. Üllatav ning maailma ulatuseski küllalt uudne oli inimesesuuruste nukkude kasutamine. «Noblesse oblige» (1989) läheb teostuses veelgi sammu edasi — lisaks inimese mõõtu nukkudele teevad kaasa elavad näitlejad. Taas on pildis edastatud meid ümbritseva illusoorisust, tühisust ning funktsioonitust.

Suurim autoriteet, õpetaja ning samas ka hea semu on Priit Pärn. Uhtlasi on ta filmide «Tuvitädi», «Kaelkirjak», «Papa Carlo teater» ja «Noblesse oblige» tegemisel olnud (kaas)stsenarist või kunstnik.

Koduks on Hiiu — pea kohal mändide müha ning naabruses šašlõki(õlle)baari melu. Tänu riigilaenule ning harrastustest (ka liblikapüüdmisest) loobumisele võib juba elada oma majas.

Tunnustust on leidnud nii Eestis, «Liidu rahvaste seas» kui ka Lääne-Euroopas. Suurim edu on saanud «Papa Carlo teatrit»: *grand prix* Portugalis Espinho animafilmide festivalil ning osalemine Cannes'i festivali lühifilmide konkursis mullu.

Välismaiseid animafilme on näinud nagu me kõik, st suhteliselt vähe. Viimasel ajal on siiski õnnestunud sattuda Stuttgarti ning Tampere festivalidele. Ootas luba ka Cannes'i, paraku seda Moskvast aga ei tulnudki. Aasta lõpus läheb Portugali Espinho festivali žüriisse.

Mullu sügisest alates õpib Eesti Humanitaarinstituudis.

Tänavu on kirjutanud ühe animafilmistseenaariumi «Koolilugude» sarja, teine, jõuluteemaline on käsil.

Animafilmide lavastajasse kui inimesse, kes kunstitegemise kõrval ka süüa tahab, on siiani kõige mõistvamalt suhtunud ametiühing. Eelmisel aastal, kui ta oli stuudios palgalt maha arvatud ning õppima asunud, anti talle 3000 rubla toetust.

Arvab, et «Tallinnfilmis» on praegu siiski kõik võimalused animafilmide tegemiseks olemas.

Kavatseb järgmisel aastal alustada kolmandat filmi suurte nukkudega. Eeldatavasti mängivad seal võrdset näitlejad ja nukud.

AGA PILTIDE PEAL ON KÕIK TEISTMOODI

Kes on Vii, mis on Vii — see oli meie jaoks see küsimus. Ei me tea siia maani. Miskipärast seostus ta kommunismi jõududega. Mis seos neil õieti on — seda ka ei tea, ei ole osanud ega suutnud lõpuni mõelda. Nii palju on selge, et kommunism tegelikkuses on kõige õudsem asi, mis üldse olla saab. Võib-olla on veel õudsemaid asju, aga ei tea, ei ole kogenud. Hävitada, purustada, tappa, tasa tampida — riike, rahvaid, majandust, inimesi, andeid — see on nende siht, ükskõik, mida nad seejuures ka ei räägiks, valetamine kuulub ilmselt kommunismi olemusse. Igasugune hävitamine on kommunismi jõudude järjekordne võit. Nad tahavad võtta inimeselt viimase — surma, väärika surma. Nad tahavad olla Surm ise, aga nad ei ole, nad on lihtsalt viltukasvanud inimesed, kommunistid — selles vist kogu õudus.

Aga piltide peal on alati kõik teistmoodi. Fomitševi näitus oli tore, naljakas, väheke jubegi, aga... Vist on nii, et kommunistlik õudus pilfide peale (raamatutesse, filmidesse, näitustele jne) ei mahu. Kunstil ka ikka oma piirid. (Rohkem sihkest asja küll teha ei tahaks, ütles Vadim hiljuti.) Ega Pownalli «Meistriklassilgi» Stalini või Sostakovitšiga õieti midagi pistmist ole, lihtsalt üks tore inglise nali, meil Noorsooteatris jälle Kargi Tõnu nali. Ei mina usu, et keegi suudaks piltide peale (raamatutesse, filmidesse jne) panna kommunistlike või fašistlike koonduslaagrite, massimõrvade, kultuurirevolutsioonide kogu õudust. Seda ei suutnud isegi sotsialistlik realism. Ajaloo mustad augud. Must auk imeb kõik endasse ja vaikib. Must vaikus.

Aga etenduse tarvis mängis näitus oma osa korralikult. Tundus, et publik oli etenduse alguseks rohkem valmis vastu võtma või kuradile saatma kui muidu. (Või oli vale publik?) Kuuldavasti oli pahaseid palju, aga see on ju tore, leigus on vesi kommunistide veskile. Loogiline oleks järgmine samm (Fomitševile vähemasti, võib-olla ka teistele) — etendust üle kogu maja mängida. Euroopas on see ammu ära tehtud, miks meie ei võiks, me ju tahame kõik kangesti Euroopasse. (Mis seal nii head on, võõrad rahvad, võõrad kombed, tõsi, vähem võõrad kui Venemaal, aga ikkagi...)

Kõik kokku on tagantjärele tunne, et teater on täiesti võimalik, nii hea kui halb kui keskmine. Eriti kui ta toimub vales ajal ja vales kohas valele publikule — kriitikutest rääkimata. Iga kord ei aita kuivaks jäänud kaevu sügavamaks kaevamine. Parem on teises kohas kaevata. Muidu võibki nii hullusti minna, et Venemaa parim (Geša) ja Baltimaade parim (Tõnn) istuvad lennujaama peldikus, jooivad konjakit ja kurvastavad, et keegi ei tee neist välja — isegi neegrid mitte (vt TMK 1990, nr 7).



