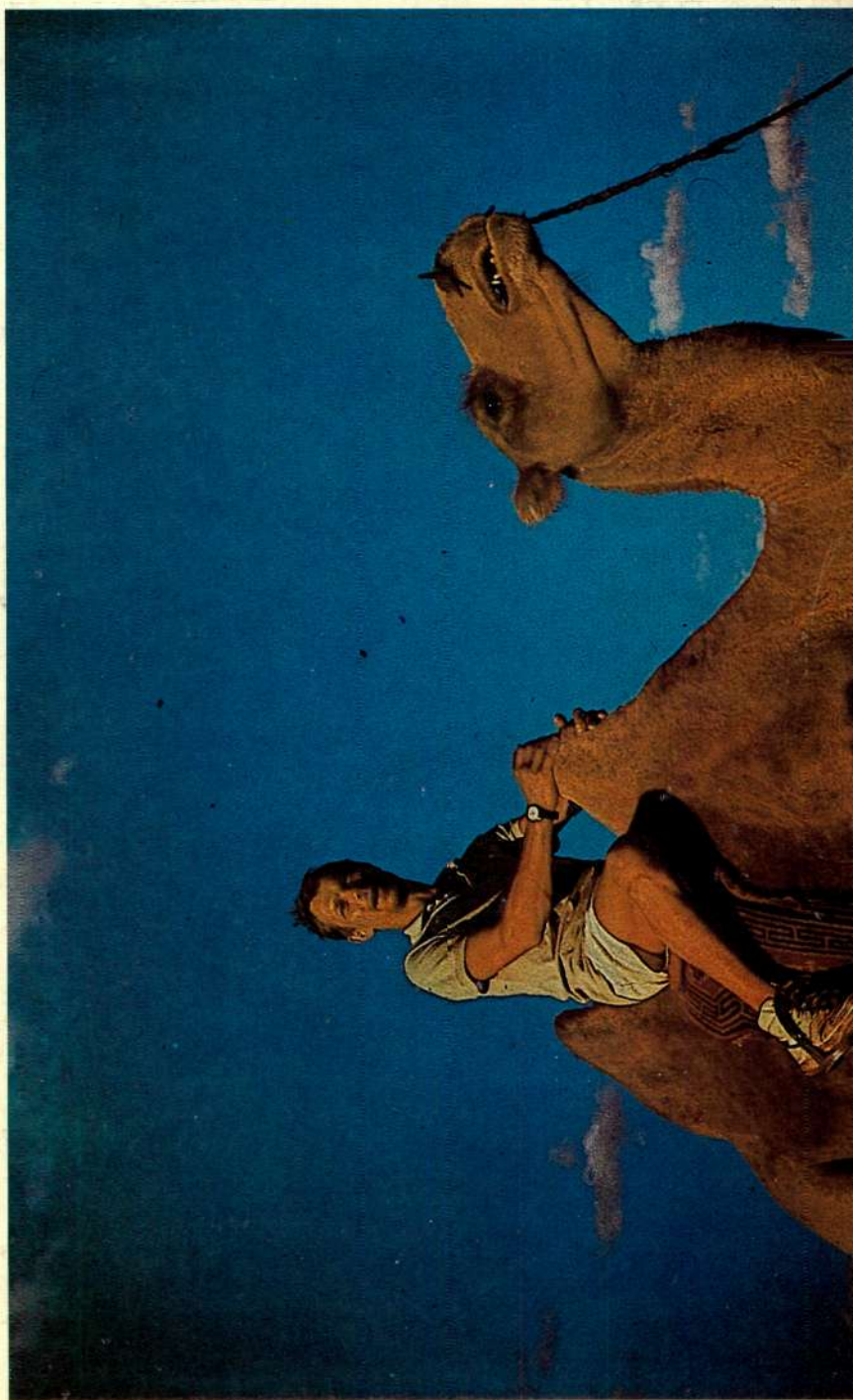


Eesti Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



12

/1990

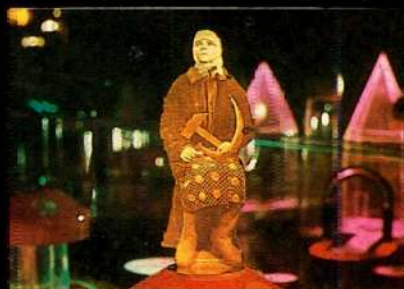
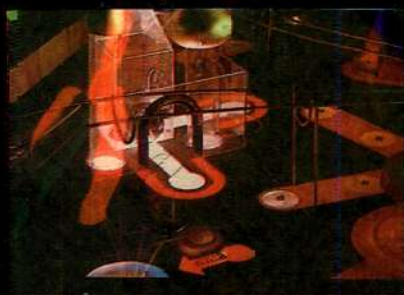
12 / 1990

detsember

IX aastakäik

Esikaanel: Eesti poiss kaameliga (Rein Oja).
A. Kõlvere foto

Tagakaanel: Kaadrid režissööride Riho Undi
ja Hardi Volmeri animafilmist «Jack pot»
(«Tallinnfilm», 1990).



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

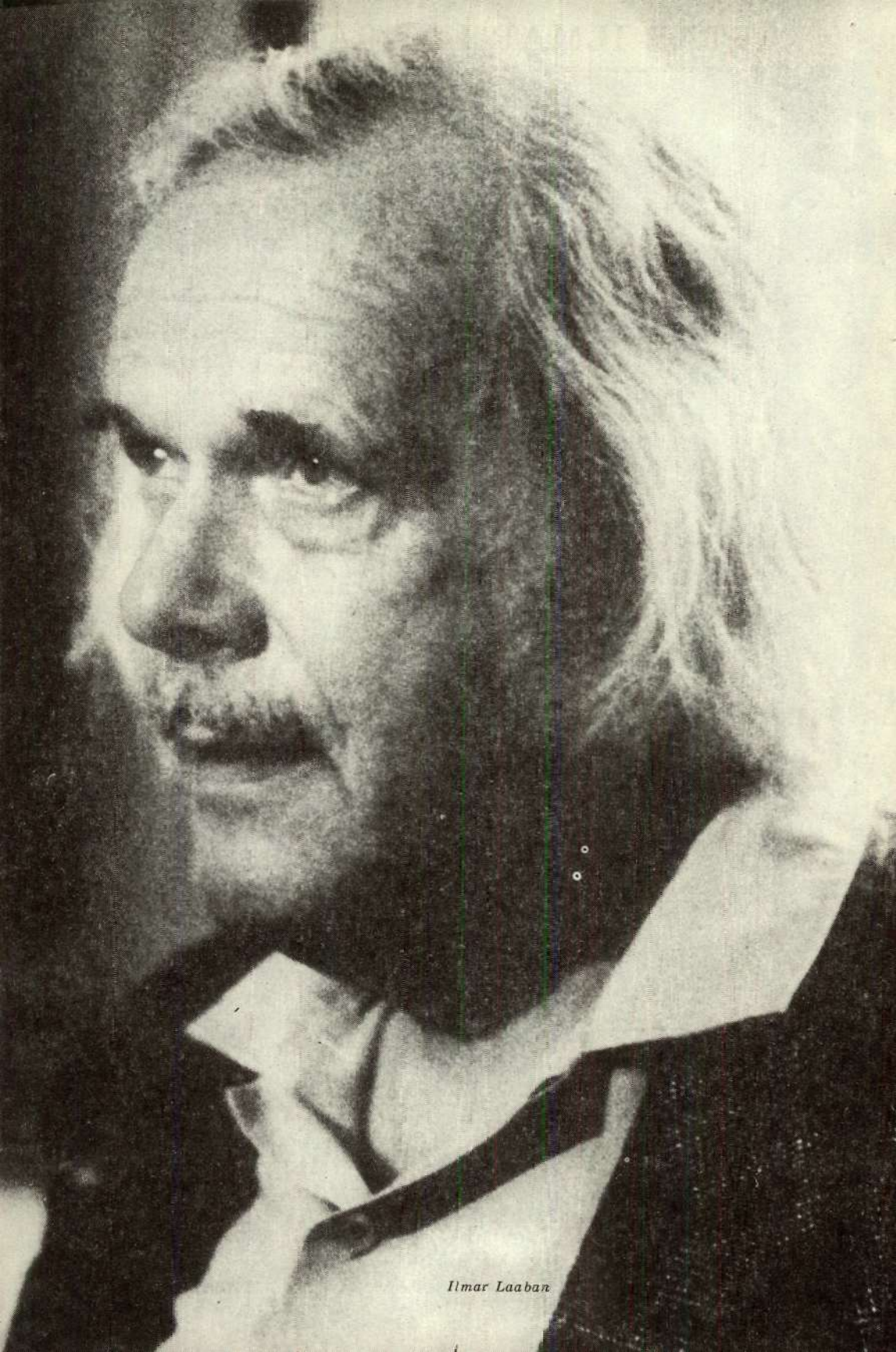
Peatoimetaja asetäitja
Peeter Tooma, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Mart Siimer, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaak Lõhmus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1990

SISUKORD

TEATER		
Piret Kruuspere	EESTI NAITEKIRJANIKUD BERNARD KANGRO JA ILMAR KÜLVET	9
Jaak Allik	ZÜRILIIKMENA QUEBECI TEATRIFESTIVALIL	29
German Schutting	FARSI VÕITLUS KOMÕUDIAGA VABADUSE PLATSI ÄÄRES (<i>Vene teatri hooaeg 1989/90</i>)	51
MUUSIKA		
	VASTAB ILMAR LAABAN — MUUSIK	3
Vaike Sarv	SOVETLIKU ŠAMAANI RASKE ROLL	16
Marie Männik	JEAN SIBELIUS JA EESTI	41
Toomas Siitan	JOHANN VALENTIN MEDER. MATTEUSE PASSIÖON	63
	UUEST AASTAST TAAS «MUUSIKALEHT»	68
	EESTI NGORED MAAILMA NOORTE KOORIS	70
Mart Siimer	EESTI NGORTEST HELILOOJATEST	73
Tiina Lõhmuste	ÜHE PILLIMEHE LUGU (<i>Filöödimängija Anton Schutinsky</i>)	83
KINO		
	1990. AASTA RAHVUSVAHELISI FILMIAUHINDU (<i>40. Lääne-Berliini, 42. Cannes'i, 47. Venezia ja 62. «Oscarid»</i>)	20
Mart Kivastik	HINGETAUD — MULJE FILMIST (<i>Sulev Keeduse filmist «Ainus pühapäev»</i>)	24
	JUMALA VIHA LANGES MAA PEALE (<i>Lühivestlus Jüri Sillartiga</i>)	27
Aleksandr Solženitsõn	FILM RUBLJOVIST (<i>Andrei Tarkovski filmist «Andrei Rubljov»</i>)	44
Villu Känd	ÜLESKEERATAV PLUMBUM (<i>Stanley Kubricki filmist «Üleskeeratav apelsin» ja Vadim Abdrašitovi filmist «Plumbum ehk Ohtlik mäng»</i>)	58
Kärt Hellerma	GAME OVER, MÄNG ON LÄBI (<i>Riho Undi ja Hardi Volmeri animafilmist «Jack pot»</i>)	81
	1990. a TMK LAUREAADID	69
	1990. a TMK AASTA SISUKORD	77
	SELTSKONNAKROONIKAT	88
	PERSONA GRATA. JAAN REKKOR	91
Sirje Helme	EESTI ESPLANAAD	92



Ilmar Laaban

Teie üle-eelmisel aastal Stockholmis ilmunud teostekogus (*I Poesi, II Om litteratur, III Om konst, IV Om musik*) on üks 150-leheküljeline köide muusikaartikleid. 35 lühisesseid väga mitmesugustel teemadel ja ainetel: mitu artiklit on pühendatud uusviinlastele Schoenbergile ja Webernile, samuti Marcel Duchamp'ile kui heliloojale (üks neist on tõlgitud eesti keelde, vt TMK 1989, nr 12); kommenteerite Henri Michaux' ja Jean-François Lyotard'i tähendust moodsale muusikale, instrumentaalteatri probleeme, rootsi nüüdisheliloojate Siegfried Naumanni, Karl-Erik Welini ja Bo Nilssoni loomingut jpm. Kuivõrd täielikult katab see artiklitekogu teie muusikahuvi ja -vaateid?

Üks ja teine asi on kindlasti veel kirjutamata. Näiteks erootilisest temaatikast Arnold Schoenbergil. Ma lähtuaksin esimesest orkestrilaulust *op 22*, mis on tal minu meelest väga keskne kompositsioon. Ja sealt põikaksin tahapoole ja ka ettepoole. Erootiline hõivatus on Schoenbergil väga lõhesatunud, mitte ainult intensiivne ja dramaatiline, vaid ka traagiline, kui lõpuks suubub peaaegu vanatestamentlikesse prohvetisajatustesse naise, naissoo aadressil nendes moodsates psalmides, mille tekstid tal tekkisid, aga millele ta ei jõudnud enam muusikat kirjutada.

Ja nüüd äkki, päris hiljuti, ma mõistatasin lahti tema vahekorra «Pierrot lunaire» tekstidega Kuujumalanna lummuses mehest. Siingi on näha, kuidas Schoenbergi muusika kvaliteet tõuseb otsekohe koos tugevama hõivatusega tekstidest ja kuivõrd ta projitseerib muusika kaudu tekstisse oma isiklikke kinnismõtteid ja kirgi.

Nendestki näidetest, nagu muusikaartiklite kogust üleni, võib järeldada, et teid kui muusikakirjaniku huvitavad pigem filosoofilis-esteetilised, loomingusühholoogilised, biograafilised taustad ja seosed kui teose puhtanalüütiline vivisektsioon?

Mitte ainult. Näiteks, kui olen kirjutanud Skrjabinist, siis suurel määral lähtudes tema väga tugevatest filosoofilistest alltekstidest; aga tehnilis-kompositorset analüüsi tegin siiski ka. Usun muide, et osutasin teatava teene Skrjabinini harrastusele Rootsis. Hiline Skrjabin oli tol hetkel siin veel *terra incognita*. Pärast rääkis mulle Karl-Erik Welin, et oli natukene minu kehtusel või mahitusel ära õppinud 9. ja 10. sonaadi.

Olen meeleldi poleemikasse tõtanud ja endale vaenlasi muretsenud, kui muusikaarvustajad on minu arvates mõnele heliloojale toorest teinud. Näiteks kui Johnny Granderti väga huvitavat sümfooniat maha tehti ühe mitte andetu, aga psüühiliselt, õrnalt öeldes, labiilse arvustaja poolt. Nüüd äsja, kümmekond aastat hiljem, löbustas mind lugeda sama arvustaja sulest teise noore andeka helilooja Lars Sandbergi keelpillide trio mahamaterdamist; taktikalised knihvid, millega ta juhatas sisse oma tagurliku turmtule, andis selget tunnistust, et meie omaaegne poleemika oli jäänud talle meelde.

See et olete pidevalt kirjutav muusik, tundub paljudele kindlasti üllatava kõrvalharrastusena — teid tuntakse vähemalt Kodu-Eestis põhiliselt kui ekstravagantset literaati. Usna vähesed teavad, et valmistusite professionaalse muusiku karjääriks, kusjuures Eesti parimate asjatundjate käe all...

Oli mu isa südamesoov, et minust saaks muusik. Tema enda elu sisu oli muusika, nimelt laul. Mind pandi klaverit harjutama juba lapsest peale, aga mul oli teatav vastumeelsus selle suhtes. Ja õieti alles kui ma keskteismetes tutvusin ühelt poolt moodsa klaverimuusikaga, teiselt poolt džässiga, siis tekkis mul ka lõbutunne klaverimängust, varem mitte.

Kui õpetajaid nimetada... Minu klaveriõpetajad olid Peeter-Paul Lüdigi, Mihkel Lüdigi poeg, Theodor Lemba, kes pidas mind küll usna laisaks õpilaseks, ega ma usin harjutaja olnud. Ja viimasena Viktor Lemba. Gümnaasiumi lõpuaastatel õppisin Eugen Kapi juures kontrapunkti. Konservatiiv-

tooriumis olin kompositsioonis Heino Elleri juures. Paar fugaatot jõudsin ära teha isegi vanale Artur Kapile, kes asendas oma poega. Karl Leichter õpetas mulle teooriat, Adolf Vedro instrumentatsiooni. Kui siirdusin Rootsi, siis ma enam edasi ei õppinud. Asi leidis endale loomuliku lõpu.

Need on nüüd välised faktid, mis öieti palju ei ütle minu suunitluse kohta. Ma õppisin ikkagi omal käel ära igasuguseid asju, nagu näiteks Stravinsky «Piano Rag Music». See pala mängis isegi väikest rolli ühes mässulises virvenduses Tallinna koolinoorsoo elus 1939. Kui koolinoortele keelati jalutamiseks Harju ja Viru tänav, avasime pidulikult uue jalutusteena Vabaduse puistee. Pidulik avaja oli Ivar Paulson. Sellega ühenduses toimus kirjanduslik-kunstiline õhtu, kus — Orvo Ast, Kalju Oja, Ilmar Mikiver ja mina — pilasime vaikivat olekut ja üldse fašistoidseid tendentse tollases ametlikus vaimsuses. Ado Anderkop *junior* pidas lausa mässulise kõne, aga rohkem epateerida tahtjana ja tagatipus provokaatorina. Siis õnnestus minul just selle Stravinsky tükiga õhtu niigi kõrgpingele viidud meeoleu emotsionaalselt veelgi üles kütta. Nägin, mida selline muusika võib teha. Arvestage muidugi ka minu tagasihoidlikku esituskvaliteeti.

Nii et alles uus muusika pani mind päriselt muusikast vaimustuma. «Esto-Muusikast», Tallinna juhtivast noodikauplusest, võis lisaks Stravinskyle leida Henri Cowelli, Schoenbergi ja Hindemithi uuemaid klaverilugusid. Huvitav on märkida, et «Esto-Muusika» kaudu oli veel Saksa okupatsiooni ajal, kui moodsama muusika esitamine oli rangelt keelatud, võimalik Viinist «Universal Editionilt» välja tellida näiteks Webernit. Kuigi Webern ise tahtis saada Kolmanda riigi võimu poolt tunnustatud ja oli sügavalt pettunud, kui see aset ei leidnud. Aga see on omaette lugu.

Olen ikka olnud natuke kõigesõoja moodsas muusikas, aga teatavad eelistused hakkasid mul juba tollal välja kujunema. Näiteks võtsin kriitilise, lausa eitava hoiaku Hindemithi hilisema arengu suhtes. «Unterweisung im Tonsatz» oli huvitav, aga näiteks tema kriitiline analüüs Schoenbergi klaveripaladest *op* 33a pani mind jahmatama oma kitsarinnalisusega. Hakkasin ka märkama, kuidas ta oma varasemaid helindeid ümber tegi, et need sobiksid tema teooriaga, neid sellega vesisemaks muutes.

Ka tolleaegsesse eesti muusikasse hakkas mu suhtumine selguma. Mind vaimustas väga Eduard Tubina Teine, «Legendaarne» sümfoonia. Ja ma sõna tõsisel mõttes jälestasin, lausa irvitasin tema Kolmanda sümfoonia üle. Seisin selle esiettekande aegu rõdul, mäletan täpselt järgnenud jutujamist Karl Leichteriga. Olime täiesti ühel nõul, et Tubin on teinud stiililt vähikäiku, taganenud nendelt positsioonidelt, mida liiga julgeks peeti. Tema Teise sümfoonia vastu toimus ju terve pressikampaania, kus juhtivat rolli mängis Eduard Visnapuu. Ka hiljem jäi mu hinnang Tubina arengule samaks. Näiteks «Concertino», mille Tubin kirjutas pärast Rootsi jõudmist, on täiesti ebahuvitav asi. Aga «Virmaliste» sonaat — seal leiab pärast Teist sümfooniat katkenud ots endale uue jätku.

Ja teie džässiharrastus?

Džässi hindasin tol ajal muusikavooludest võib-olla kõige rohkem, vähem ehk muusikaliselt kuivõrd temperamendi, ürgse humoristliku vitaalsuse pärast, džässis tegutsevate tervikisiksuste poolest. Fats Waller, Duke Ellington, viiuldaja Stuff Smith. Muidugi *boogie-woogie* klassikud nagu Mead Lux Lewis. Mängisin ka ise paaris orkestrikeses. Kooli džässiorkestris, «Metronoomis» ja ühes Tartu pundis «Sinimandria» ruumes. Olen mänginud koos Emil Laansooga, tema puhus tenorsaksofoni, koos Jossif Sagaliga, kes mängis nii viiulit kui ka tenorsaksofoni. Olin just lubanud talle kirjutada tenorisoolo «Caravani» jaoks, kui puhkes sõda ja meie teed läksid lahku.

Nii et olite improviseeriv džässimees? Igaüks ju pole.

Enda arust improviseerisin küll. Võib-olla terane kuulaja märganuks seal klišeetid — stampe, nagu siinmail öeldakse — respektiive laenusid ühe

või teise pianisti stiilist. Erroll Garner'it öeldi mu mäng meenutavat, enne kui olin teda öieti kuulnud: võib-olla kübeke valikhõimlust? Aga alles bop, eriti Thelonius Monk andis mulle võime täielikuks eneseväljenduseks improvisatsioonis. Mäletan tollest ajast vaid ühte tööpoolest vaieldamatult loovat improviseerijat — see oli tenorsaksofonist Evald Vain. Tema toon, ülitugeva vibraatoga, polnud ometi mitte sentimentaalne — nimetaksin pigem tema mängu barokseks, vohav-fantastiliseks. Kuigi Vainul oli vastuseisu, öeldi: Vain sojub! Tõsi küll, tol ajal, kui tooniandvaks hakkas kujunema Lester Youngi mängulaad, ujus ta kahtlemata vastuvett.

Praegu elektriseerib noori juba uus nähtus — rock. Kuidas sellesse suhtute?

Natuke kurb, et džäss, mille areng oli pärast Teist maailmasõda nii huvitav, on nüüd nii suurel määral tagasi tõrjutud rocki poolt, mis on ju vormiliselt tasemelt hoopis madalam.

Kuid arhailisem, rituaalsem, loovam!

Seda küll, aga pigem halvas mõttes, põimides barbarismi tehnoloogilise primitivismiga. Kuid on rockmuusikuid, kes mind tõsiselt huvitavad. Näiteks prantsuse grupp «Etron fuo». Ja Nina Hagenit pean väga silmapaistvaks kunstnikuks.

Keda hindate tänapäeva muusikalistest modernistidest? Kui hästi jõuate kursis olla uues muusikas praegu toimuvaga?

Liiga juhuslikult siiski, selleks peab tegema pikki välisreise, rohkem kui saan. Näiteks pean väga lugu Mauricio Kagelist, aga tema peateost, «Staats-theatrit» ma laval näinud ei ole. Ja ma tean, et see on mul suur lünk, kuigi olen näinud paari tosinat tema asja laval või filmilinal.

György Ligetil on hulk teoseid, mida väga kõrgelt hindan. Näiteks «Avantures» ja «Nouvelles Aventures» kuuluvad moodsa muusika-draama tõeliselt teedrajavate teoste hulka. Tal on küll ka asju, mis mind just ei vaimusta, nagu «Atmosphères», kust kiirgab mingit habsburglikku hääbumismelanhooliat. Aga viimasel ajal on tema areng sundinud vaikima minu mitmeid reservatsioone. Ta on hakanud uuesti viljelema impulsse oma kunagisest n-ö Bartóki perioodist ja leidnud üllatavalt tugeva rütmilise närvi ja pulsiga stiili.

Näiteks Stockhauseniga on vastupidi, tema hilisem areng mulle enam ei meeldi.

Liiga ülbeks läinud?

Ülbeks?

Mõtlen kõikvõimalikku tähetarga-butafaooriat tema viimase aja loomingu ümber. Ülespuhutud oleks ehk õigem sõna?

Ülespuhutud jah! Võtame kas või selle kolmveerandtunnise sooloklarneti tüki ooperist «Licht». Voolab nagu kraanist, täiesti võrreldavalt Hindemithi tüütute katkematute voolavate meloodiatega. Pean siiski ütleva, Stockhausenil on teos, mis mind väga tugevalt haarab, nimelt «Hymnen». See on elektroonilise muusika absoluutseid suurteoseid, võrdväärne nii mõnegi kuulsa sümfooniaga.

No seal on kolossaalsed kontekstid.

Jaa, aga muusika on võimeline neid kontekste kandma. Üks mu lemmikuid on ka Toru Takemitsu.

Oleksin arvanud, et Takemitsu kohatine küll peen, aga siiski sensuaalne ilutsemine, isegi magusud teid väga ei ahvatle?

Eks ta ole mitmesuguseid asju kirjutanud. Eriti armastan tema «Eelipse'i» šakuhatšile ja biwale, traditsioonilistele jaapani pillidele. Valisin just selle loo, kui mind paluti kord Rootsi raadios oma isiklikest favoriitidest kava kokku seada. Seal pole midagi magusat, sama vähe kui tema saate-

muusika filmile «Seppuku», sama laadi piltidele, elektroakustiliselt töödeldud; mitte viimases järjekorras tänu selle muusika kohutavale, lausa julmale löögijõule on too üks minu kõigi aegade lemmikfilme. Võib-olla Takemitsu mõnikord on patustanud, nagu ka Pierre Boulez on vahepeal mõne magusavõitu asja teinud, aga puhkpillikvintett «Explosante fixe» on pannud mind kõike andestama.

Kas olete ka minimalistide, Steve Reichi, Philip Glassi, John Adamsi, kirevate nihkumiste suhtes sama salliv?

Adams kuulub minu suuremate vihkamisobjektide hulka, pean teda kõige halvemaks heliloojaks nende seas, keda praegu tihti kuulda. Reich on oma-moodi põnev, aga nipp, millele ta kõik ehitab, on kohutavalt piiratud. Glass on lihtsalt teise järgu helilooja, ma ei ole viitsinud temaga õieti tegeldagi. Aga on ju häid Ladina-Ameerika ja Euroopa minimaliste. Näiteks Luca Giordani. Stockholmis mängiti tema kontserte kahele klaverile ja orkestrile, mis on tõesti intelligentne ja täis ideid.

Arvo Pärdi üle on vaieldud, kas teda saab minimalismi raamidesse paigutada?

Mitte tehniliselt, küll aga suunitluselt. Tema muusika püüab, umbes nagu Mondriani kunst, totaalse pingelõõgastamise, kvietismi poole. Oma-pärane segu kristlusest ja budismist, ja mitte seda sorti budismist, tantrismist, mis mind huvitab. Võib-olla nimetada seda nirvaana taotlemiseks kristlikus taustsüsteemis, kristliku keskaja igatsuses? Kusjuures Pärdil näib see olevat kloostriõlvide, trapisti keskaeg, minule meeldib aga rohkem keskaja elav, röömsameelne poolus. Mul on väikene teooria, et Pärtil on vaimselt mõjutanud tema õigeusk, õigeusu hesihastlik varjund, kus on ju mõndagi ühist joogaga, nagu hingamisharjutused jm taolist.

Millised vaidlusküsimused praegu uue muusika ümber teid rohkem angažeerivad?

Põnevaimaid momente on olnud avangardismi — kitsamas mõttes Darmstadt'i koolkonna — kriis. Ühelt poolt ma sain aru, et kriis on põhjendatud ja paratamatu, teiselt poolt aga nägin, et see toob kaasa suuri ohte. On muusikuid, kellele see kriis kujunes saatuslikuks, kel olulisem produktsioon piirduski kriisieelse ajaga. Kas või juba mainitud Stockhausen, kelle küsitav faas algab minu arust juba «Stimmungiga». Praegu on paljud heliloojad langenud retrosse, peaaegu paaniliselt taganenud hilisromantismi, ja meie sajandi muusikalise kogemuse üle parda visanud. See on minu meelest kurb, ja lihtsalt tagurlik. Samal ajal sain väga huvitava elamuse, kui Franco Donatoni esitas Stockholmis oma hilisemat loomingut. Oli väga põnev näha, kuidas üks mees on Darmstadt'i kriisi oma nahal ekstreemselt valuliselt läbi põdenud, aga suutnud jälle tõusta. Üksvahe ta ju ei kirjutanud enam oma muusikat, vaid võttis näiteks ühe Weberni takti ja konstrueeris sellest terve teose, muutudes komponistist transformeerijaks. Ja siis äkki sai mingisugusest lihtsast Venezia rahvaviisist inspiratsioon, et suutis taas spontaanselt kirjutada. Aga selle asemel, et hakata nüüd tegema niisugust natuke odavat folkloorimomentidega muusikat, pooleldi levi- ja salongimuusika vahemaadel nagu mõnikord isegi Luciano Berio, leidis Donatoni kohutavalt produktiivse stiili, milles sisaldub midagi ka sellest, mida taotleb Stockhausen, põneva seiklusena — dimensioon, mis on säilinud heal moodsal muusikal.

Näib, et «põnev», «seiklus» on teie jaoks võtmesõnad neilt õige mitmelt alalt huviobjektide otsinguil?

On küll, kahtlemata.

Minu meelest on teie *häälütsused* niisugune iseäranis seikluslik ettevõtmine muusika ja luule ühendamisel.

Asi on lihtsalt niimoodi, et Stockholmi elektronmuusikastuudio juures hakati viljelema *text sound composition*'it, see ärgitas ka mind. Kuigi, 6 täpsem nimi sellele, mida mina teen, on *sound poem*.

Tegelikult moodustavad kõlaliste korduvuste ja suguluste mustrid ka luules iseeneses omalaadse verbaalse muusika. Kas teie komponistiharidusest ei ole imbunud teie luulesse tehnilisi võtteid, vorme, struktuure?

Raske on iseenda üle otsustada, need asjad toimuvad tavaliselt mitte-teadvuslikult, intuiitiivselt. Kindlasti on muusikakogemus väga tugevasti teritanud nii mu rütmilist kui ka n-õ eufoonilist kõrva. Luulet tõlkides olen märganud, et värsimuusika kriteerium on minu jaoks äärmiselt oluline.

Kas asetate mitmesugused kunstiliigid teatud hierarhiasse? Tundub, et teie laiade huvide seas ei ole teater ja film kuigi tähtsal kohal?

Siiski, ainult et olen teatri- ja kinokülastajana natuke interminetne. On aegu, kus käin üsna vähe teatris, ja vahel käin tihti. Kinoga on sama lugu, ehkki on mõned kineastid, kelle iga filmi püüan vaadata, kust iganes saan, nagu Marco Ferrari ja Fellini. Üldiselt ma ei ole kõrges arvamises praegusest Rootsi ja eriti Stockholmi teatrist. Viiks pikale, kui rääkida, miks, aga ta on alla käinud paari viimase aastakümne jooksul. Seetõttu mõtlen üsna põhjalikult järele, enne kui teatrisse lähen, et mahavisatud aja tunne ei kipuks pärast liiga domineerima. Maailmateatris on minu jaoks muidugi palju põnevat, näiteks Pina Bauschi tantsuteater. Või Patrick Chereau' ooperilavastused. Tema «Hoffmanni lood» on mulle suuremaid teatrielamusi, ehkki ma sinnamaani ei arvanud Offenbachi teost oma lemmikooperite hulka.

Teie ettevaatlikkust teatri-, iseäranis aga kinokunsti suhtes võiks ehk seletada ka sellega, et olete esmajoones puutumatute alade avastaja ja misjonär, nood populaarsed kunstiliigid on aga igast küljest massi hingusest uhutud?

Aga siiski, just seetõttu tõuseb neis väga huvitaval viisil esile kollektiivne mitte-teadvuslik (ma küll ei armasta kasutada seda Jungi mõistet) ja loob kunstiliselt mõjuvaid sümboleid. Üks mu lemmikfilme on ammust ajast Billy Wilderi «Some like it hot» Marylin Monroega, kuna sel on nii tugevad ja mõttekad alltekstid. Samal põhjusel hindan teise suhteliselt populaarsesse žanri kuuluvat filmi «Alien». Teatavad fantastilised jubedusfilmid on nagu head sorti džässmuusika — «Carnival of Souls» või «The Night of the Living Dead».

Ka Hitchcocki filmid on esteetiliselt ülipeenelt läbi töötatud.

Paljud nendest tööpoolest. Minu isiklik lemmik on «Strangers on a Train», seal on ta kõige rikkam. Pean muide meie sajandi üheks suurimaks loovvaimuks filmitegijat — eksperimentaalfilmide autorit Stan Brakhage'it, kes on suhteliselt vähe tuntud siinmail.

Võtaksin veel kord kinni varem pillatud sõnast «seiklus». Usun, et teie tegevuse ja loomingu isandaks on suurel määral uudishimu.

Jaa, seda küll.

Ütlesite kuskil, et veidi kadestate «üksisilmi loojat», st vist kunstnikku, kes harib kitsast lappi, aga pikalt ja sügavalt. See kadestus pole vist aga veel kahetsus?

Siiski mitte. Meid on rohkesti, kes on suutnud luua mõjuvaid asju minust suuremas kvaliteedis sel lihtsal põhjusel, et nende töötamisvõime on suurem olnud kui minu oma. Mina olen alati armastanud teatavat vagabundeerimist, ringi uitamist ja mitte sihiteadlikku oma päeva organiseerimist. Näiteks mu sõber Endre Nemes oli kohutav tööinimene, ei ütle küll, et väga üksisilmne — ta oli tõeliselt entsüklopeediline ja tegi läbi väga mitmesuguseid arengufaase. *Mutatis mutandis* võiksin sama öelda ka oma teise sõbra Öyvind Fahlströmi kohta. Ehkki Fahlströmi metsik tööind võib-olla natukene kiirendas tema enneaegset surma. Ja tema ambitsioonid viisid ta massiteabe kommertsvõrkudesse, mis tema loomingut mõõdaminevalt kahjustas. Aga muidugi üks kunsnik, kes maalib aina ühesuguseid pilte, või üks luuletaja, kes jälgib ja natuke varieerib aina sama värsimudelit, ei ole mulle absoluutselt mingi huvi või kadeduse objekt.

Arvan, et tihtipeale on põhjus riskihirmus: kui oled teatud laadiga läbi löönud, siis ei julge sellest nii kergesti lahti lasta.

Kui räägime maalijatest, siis tunneb hirmu esmajoones tema kaupmees. Kui turg ei ole teatud hästi minevast toodanguliigist veel küllastunud, kunstniku uus laad aga publikule ei meeldi, on väga tulutoov afäär läinud vett vedama. Paljud kunstnikud on sunnitud seetõttu ennast kordama. See on kohutav!

Näen siiski selgelt, et pean natuke muutma ka enda tööviisi, eelkõige vahekorda oma plaanide ja nende teostamisrütmi vahel. Pean looma endale raami, kus mu töö laabuks hoopis suurema keskendumisega ja ilma pidevate, tihti aastakümnetesse küündivate edasilükkamisteta. Nüüd, kus olen 68 aastat vana, olen jõudnud ikka, kus kõik, mis oled plaanitsenud, tuleb realiseerida. Teist võimalust ei ole. Mind aitab seejuures, et minu varasem looming on nüüd, suurel määral tänu Aino Tammjärvele, nendes neljas köites ühte kogutud.

On teil loomingutööks mingeid väliseid stimulante?

Kõige lihtsamal tasandil on selleks pikad jalutuskäigud, eelistatavalt Stockholm ümbritsevatel haljasaladel, mida on ju õnneks üsna rohkesti. Aga ka jalutuskäigud linnas, kus ma linnamiljööle tugevasti kaasa elan. See on vana sürrealistlik traditsioon: teatavat sorti jalutuskäik keset linna, olla seejuures elevil ja näha kõiges peidetud märke või erakordse kohtumise võimalust. Tajuda ümbrust, oma elukeskkonda millegi elavana, kooditud läkitusena, on väga põnev asi.

Kui Eesti 1940. aasta katastroof oleks ära jäänud, koos sellega ka massiline emigratsioon, oleksite teiegi pääsenud pagulase elust — ja sel kombel võib-olla saanud hoopis vähem kogeda Euroopa kultuurielu rikkusi?

Kujutlen siiski, et oleksin katsunud esimesel võimalusel kombineerida enesele stipendiumi kuhugi Euroopa ülikooli. Aga muidugi oleks saanud siis Eestiga normaalselt kontakti hoida. Totaalne irdumine oma algmiljööst võib tekitada igasuguseid lõbusaid lugusid. Näiteks Tristan Tzara: paar aastakümnet ilma suheteta Rumeeniaga, seejärel muutus ta äkki stalinistiks, võeti Rumeenias isegi sõjaväeparaadiga vastu, aga õigel ajal hüppas ära, muutus titoistiks ja päästis enda.

Igal juhul on päris kindel, et varastes kahekümnendates eluaastates oleksin läinud välismale.

Esinemistel Eestis on teid nüüd lausa juubeldamisi vastu võetud. Üllatusite?

Natuke küll. Mõtlesin, et ehk väike kildkond, kes mind tunneb ja kellega on ühiseid harrastusi, aga et see tähelepanu on laiem ja ulatub ka nooremate põlvkondade hulka, see on päris positiivne üllatus.

Vahendas MADIS KOLK

EESTI NÄITEKIRJANIKUD BERNARD KANGRO JA ILMAR KÜLVET

*MEIE
 KULTUURITEADVUSES
 ON HAKANUD
 TAASTUMA EESTI
 KIRJANDUSE, KUJUTAVA
 KUNSTI, MUUSIKA JA
 TEISTE KAUNITE
 KUNSTIDE TERVIKPIILT.
 USUN, ET NÜDSEKS
 OLLAKSE ÜHA ENAM
 VABAKS SAAMAS
 ESMASEST HARDALT
 IMETLEVAST HOIAKUST
 EESTI
 PAGULASKULTUURI
 ILMINGUTE SUHTES.
 TEADVUSTADES
 ENESELE VIIMASE
 OLEMASOLU TERVIKU
 OSANA, HINNATES
 EKSIILIS TEGUTSENUD
 JA TEGUTSEVATE
 KUNSTIINIMESTE
 MISSIOONITUNNET,
 VOIME EMOTSIOONIDEST
 VABANENUNA
 SUHTUDA VÄLIS-EESTIS
 LOODUSSE
 NORMAALSELT,
 ESTEETILISTEST
 PRINTSIIPIDEST
 LAHTUSES,*
 ÜTLEB
 KIRJANDUSTEADLANE
 JA -KRIITIK
 PIRET KRUUSPERE.



Väliseesti teatritegevus on olnud küllaltki elav, seda eriti paguluse algaegadel. Näitemängutruppe loodi juba põgenikelaagris nii Saksamaal kui Rootsis. Neist tuntuima, 1945—1949 tegutsenud Geislingeni Eesti Teatri tegevusest on andnud põhjaliku ülevaate Mardi Valgemäe.* Rootsis langes intensiivseim tegevusaeg aastasse 1946—1955, mil näitemängu harrastati paarikümnes eestlaste asumispaigas. Hiljem koondus peamine teatritegevus Stockholmi ning Göteborgi. Rootsis on näitemängu hoitud pidevalt elavana ka eesti koolides. Ameerika mandril on n-ö pagulasteatri keskusteks pärast 1960. aastaid jäänud New York ja Toronto ning Austraalias Sydney, Melbourne ja Adelaide.

Eksiilteatri repertuaaripilt näitab silmatorkavalt eesti autorite eelistust. On truppe, kus niisugust repertuaarivalikut on rõhutatud kui taotluslikku (Pina Studio, Lundi Eesti Noorte Näitering). Klassikast on enim lavastatud E. Vilde, A. Kitzbergi, O. Lutsu ja H. Raudsepa loomingut. Populaarsemad on olnud Arvo Mägi ja August Mälgu näidendid, samuti A. H. Tammsaare, O. Lutsu, A. Mälgu, A. Gailiti jt proosa-teoste dramatiseeringud. Ka kodueesti autorite (R. Kaugveri, E. Vetemaa, P.-E. Rummo, H. Männi, M. Talvesti) draamateosed on eksiilis lavale jõudnud.

Osutades omakeelse teatri funktsioonidele paguluses, on sobiv tsiteerida Ilmar Mikiveri, kelle väidet mööda «vaid teater võib täita erinevate põlvkondade kultuurivälise kokkusulatamise suurt ülesannet ja olla pagulasavalikkusele mitte üksnes lõbustuspaigaks, vaid ka rahvaülikooliks, parlamendiks ja palvemajaks!»** Teatri eesmärgina on nähtud ka sideme säilitamist senise kultuurikeskkonnaga ning eesti keele puhutuse ja elujõu alalhoidmist. Paraku võib väita, et truppide üha suurenev amatöörsus — tõeliselt professionaalseid teatriinimesi jääb paguluses ju aina vähemaks — on tinginud sagedasi kompromisse publikumaitsega. Esmajoones tähendab see meelelahutuslike näidendite eelistamist. Ja nõnda taandub rahvaülikooli, parlamendi ning palvemaja funktsioon lõbustuspaiga oma ees. See tundub läbi aegade olevat pagulasteatri valusamaid probleeme. Ja kas ainult seal?

Kutselise teatri puudumine osutab vaieldamatult pärssivat tagasimõju väliseesti näitekirjandusele, kujundades nii selle taset kui temaatikat. Juba puht mahu poolest jääb nimetatud žanr luule ning proosa varju. Teisalt näib ta samal põhjusel olevat kõige kergemini hõlmatav, kui eespool kõneks olnud eesti

* M. Valgemäe. Geislingeni teatrikevad. Mana 1985, nr 54, lk 42—51.

** I. Mikiver. Ideaalne pagulasteater. Mana 1965, nr 3, lk 47 9



Bernard Kangro.

kirjanduse tervikpilti silmas pidada. Aga... enamik näidendeid on jäänud käsikirja. See on muidugi mõistetav — palju neid näidendeid ülepea trükitakse ning loetakse, nii seal kui siin!? Paguluses on seni ilmunud neli näidendikogumiku ja parteistkümme üksikteost, neist mitmed autorite eneste kirjastamisel. Mõned näidendid on trükitud ka kirjanike proosakogumikes ja perioodikas.

Draama autorkond on paguluses üsna kirju. Rohkesti leidub n-õ harrastusnäitekirjanikke, kes ise mõne trupi tegevusest osavõtjana vaid selle repertuaari eest hoolitsevad. Seegi seik määrab olulisel määral ära žanri üldtaseme. Üldse võib pagulasnäidendite kirjutajana üles lugeda umbes viis-kuuskümme autorinime. Ja nagu kogu eesti kirjandusele iseloomulik, ei saa eksiiliski kõnelda ainuüksi draamale pühendunud kirjanikest. Näidendeid kirjutatakse ikkagi luule ja/või proosa kõrvalt. Üks erand noorema põlvkonna hulgas siiski on, nimelt Elmar Maripuu.

Retoorilisena nävale küsimusele, kes on eesti näitekirjanik, võiks vastata

teiste seas ka nii Bernard Kangro kui Ilmar Külveti nime nimetades. Mõlemad kuuluvad A. Mägi ning Agnes Lepp-Kaasiku kõrval trüki jõudnud näidendiraamatute autorite hulka, kerkides juba kas või selle välise-vormilise tunnuse põhjal eksiildraama üldisest taustast esile. Ometigi tundub määratlus «näitekirjanik» Külveti puhul enam kehtivat, tema žanrivalikus näib rohkem teadlikust ning keskendatust olevat. Kangrost kõneldes võib oletada pigem spontaanset enese proovilepanekut selleski žanris muude kõrval. Ajutine vahemäng — ütleb Karl Ristikivi Kangro monograafias.* Oma näidendikogumiku «Merre vajunud saar» (Lund, 1968) eessõnas nimetab Kangro raamatut sisalduvat viit näidendit nende sünnilugu valgustades «hooga pidutsenud fantaasia» saadusteks. Edasi kõneleb ta üsnagi enesekriitilises toonis arglikust katsest kinnistada draamavormis «ühe pagulase ööpoolseid mõtteid» ja tituleerib oma näidendikogumiku ajadokumendiks. Viimane väide väärib tähelepanu selles mõttes, et peidab endas laiemat üldistusvõimalust. Ilmar Külvet avaldab nimelt «Näitemänguraamatu» (Washington, 1982) saatesõnas oma kahtlusi näidendite trükkimise tulemuslikkuse üle ning otsuse seda siiski teha «kas või ainult selleks, et jätta järele mingit dokumenti võimalikele eesti pagulasele uurijaile kunagi tulevikus». Suhtudes kirjanike eelnenud pihitumustesse, nende siirusesse ka teatava kahtlusevarjundiga, peab ometigi tõdema, et rahvusliku ajastudokumendi väärtus tõuseb hinnangu kriteeriumina pagulasdraama retseptsioonis märgatavalt esile. Eriti kehtib see lähiminevikuainelise näitekirjanduse kohta. Käsitleb ju oluline osa eesti pagulasdraamast (nagu proosast ja luulestki) eesti rahvale saatuslikke sündmusi aastail 1939—1944, sealhulgas 1944. aasta põgenemist. 1944. aasta kajastub näiteks sellistes draamateostes nagu R. Kõvamehe «Piiga rannateel», A. Mägi «Mees hämarusest», Lembit Kooritsa «Saadiku tütar», B. Kangro «Eelpost» ja «Merre vajunud saar». Allegeoorilisele üldistustasandile tõuseb põgenemisteema Helga Nõu «Põgenejates». Paguluse-kodumaa keerulised suhted sõlmuvad L. Kooritsa («Külaline Eestist»), K. Eerme («Kuid kõik läks teisiti», «Mu isamaa on minu arm») ja Ilmar Külveti näidendis. Kui Kangro draamad sündisid 1947. aastal veel kodumaalt lahkumise vahetu mõju all, siis

* K. Ristikivi. Bernard Kangro. Lühimonograafia. Lund, 1967, lk 53.

Külveti kui järgmise generatsiooni esindaja näidendid keskenduvad juba pagulasühiskonna enese seestmistele probleemidele ja lahkhelidele. Olevikku mõjutavatest minevikukajadest ei pääse aga mõistagi ka Külveti tegelased.

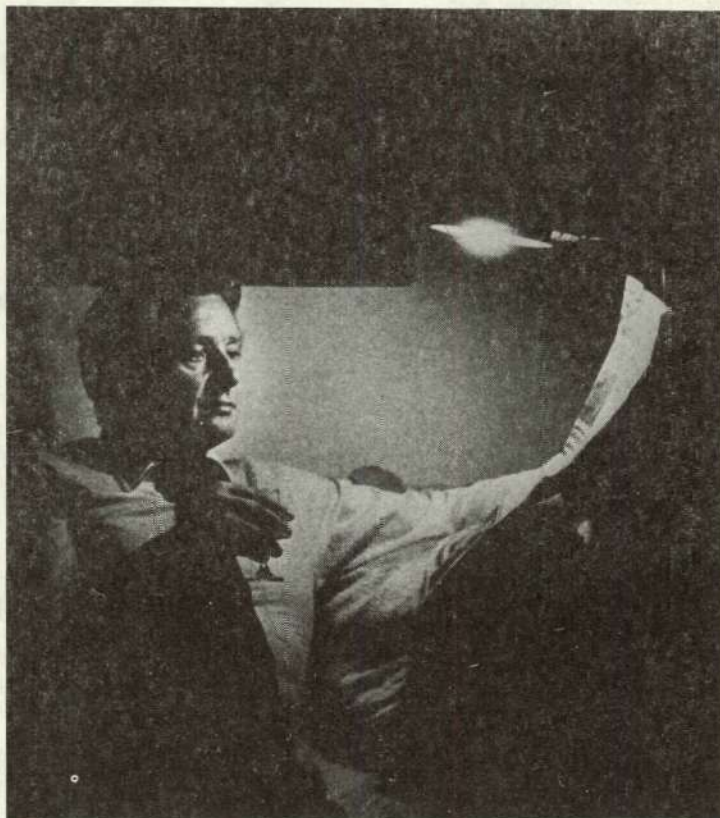
ISEGI DRAAMAVORMIS JÄÄB BERNARD KANGRO ENNEKÕIKE IKKAGI LUULETAJAKS

Tema näidendeis kas puudub otsene konflikt või on tegemist varjundatud vastuoluga. Dominandiks on atmosfäär. Fataalsust, aja tumemeelset painet, unenäolisust võimendavad nii remarktekstis kui ka tegelaskõnes sellised motiivid nagu ootus, pimedus, udu. Kangro eelistab näidendeid üles ehitada sõnalis-tele metafooridele (mustad hobused, kivanud puu, linnuaiad, saar silmapiiril). Teda huvitavad näilisuse-tõelisuse vastuolu, eetilise valiku küsimused, vastuseis isegi lootusetuna näivale olukorrale. Näidendite aegruum kaldub üldjuhul suletusele, kammerlikkusele, tegelaskond on väikesearvuline. Ärevat meeleolu, teadmatust rõhutavad lühikesed, tihti elliptilised laused tegelaskõnes.

Haiglamiljööös toimuv, perekon- draama sugemetega «Linnuaiad» sobib iseloomustama laiemat suunda väliseesti näitekirjanduses. Abielu-, armastus- ja perekonnasuhteid käsitlevad veel näi- teks S. Ekbaum, L. Koorits, A. Lepp- Kaasik, A. Mägi, K. Saarsen, A. Vesilo. Just selleainelistes näidendites kummi- tab alatine sentimentaalsuse, skematis- mi, melodraamatsemise oht. Viimasele on osutanud ning selle ilminguid kurjalt hurjutanud M. Valgemäe. Ka Külveti näidendeis «Lamp ei tohi kustuda» ja «Sild üle mere» põimuvad domineeri- vate ühiskondlike probleemidega pere- kondlikud suhted, kuid põhirõhk lasub siiski esimestel.

Kangro clustikurealistlik lühinäidend «Eelpost» esitab pildi 1944. aasta rindelt, tuues vaataja ette rea visandlikke sõduri- tüüpe. Kaugemasse minevikku, XIX sa- jandi algusesse, pöördub Kangro näiden- dis «Hunt», puudutades libahundimoti- vi kaudu ebausku ning reetlikkuse proble- mele. Selles teoses peegeldub Kangrole omane folkloorilembus. Kauksi Ülle Eestis tehtud tõlge võru murrakusse on teosele andnud uudse huvitava värvingu. Erandlikuna Kangro realistliku põhi- koega näidendikogumikus, aga ka kogu

Ilmar Külvet.



väliseesti näitekirjanduse kontekstis seisab dramaatiline visand «Üle jõe», milles aimub paralleelele F. Tuglase novelliga «Inimese vari». «Üle jõe» on välja peetud läbinisti sümbolistlikus stiilis ning seondub seeläbi ühtlasi Kangro varasema, nägemusliku luulega. Kriitika on siin näinud heiaastumas tükikest «kahekümnendale sajandile omast metamaailma».*

Kogumiku nimenäidendi, eesti publikule juba tuttava teose «Merre vajunud saar» tegevus hõlmab ajavahemikku 1943. aasta sügisest 1944. aasta sügiseni, pädides kahe tegelase Eestist lahkumisega. Diskreetseis pooltoonides kujutatud armastuskolmnurga raames pörkuvad või pigem satuvad kõrvuti kaks maailmakäsitluse võimalust. Ühtaegu saab ilmsiks nii tegutsemise kui mõtete-tunnete ummikseis toonases ajas, nii lahkumise kui ka jäämise traagika. Teematika, väljendusvahendite vaoshoituse ning kujutusviisi nappuse poolest võib «Merre vajunud saare» asetada



B. Kangro, «Üle jõe». *Ema — Lydia Viidas-Tiitso, Maria — Silvi Kriisa. Stockholmi Eesti Teater, 1970.*

B. Kangro, «Üle jõe». *Ema — Lydia Viidas-Tiitso, Vööras — Edmar Kuus, Maria — Silvi Kriisa. Stockholmi Eesti Teater, 1970.*

J. Kruusvalli «Pilvede värvid» kõrvale. Loomisaegu arvestades muidugi vastupidi. Nii saab Kangro näidendist omalaadne ühenduslülili aastakümnete vahel, eriti kui meenutada eesti teatrite repertuaari 40. aastate lõpul, Kangro näidendi loomisajal. Toonasele, ideoloogilisest mürrast varjutatud ajakajastustele kunsti-

* M. Valgemäe (B. Kangro. Merre vajunud saar) *Mana* 1969, nr 2 (36), lk 106.

vormis vastanduvad Kangro ja Kruusvalli draamad kui rahva ühismälu peegeldused. Nii «Merre vajunud saares» kui ka dramaatilises visandis «Üle jõe» annab Kangro tegelastele sümboli väärtuse, kuid tema teistes näidendites võib esineda üsnagi üheplaanilist mustvalget tegelaskujutust.

Trükis ilmunu kõrval pärineb Kangro sulest veel käsikirjaline komöödia «Kurb



B. Kangro, «Merre vajunud saar». Rasmus Selling — Ain Lutsepp, Mirjam — Carmen Uibokant, üliõpilane Matt — Sulev Teppart. Eesti Draamateater, 1989.

P. Lauritsa foto

ahv», mille tegevus toimub teatrimaailmas. Esto-80 näidendivõistlusel pälvis auhinna Heisvald Iepuu pseudonüümi all kirjutatud «Kohtumine vanas majas», mis toob vaataja ette pagulase külaskäigu isatallu ning kujutlusliku kokkusaamise surnud perekonnaliikmetega. Lavale on toodud ka Kangro dramatiseeritud A. Kallase «Reigi õpetaja».

Kui Kangro draamaloomingust kumab varjamatult läbi tema luuletajamina, siis

on kirjanik peaaegu alati selle eesmärgi ka saavutanud. Külveti draamalooming hõlmab eelkõige Teise maailmasõja järgse eesti pagulaspõlvkonna eluvaateid, põhimõtteid, hingelaadi. See on poleemiline pilk pagulasühiskonnale seestpoolt, seejuures vaba siinpoolsest sarkastiliselt halvavastast hoiakust (R. Parve «Õndsuse labürint»). Avameelsuse ning kompromissitu autorihoiaku läbi on Külvet saavutanud tähelepanudava koha väliseesti näitekirjanduse üldfooniil. Käsitirja jäänud «Trooja hobuses» kritiseerib kirjanik variserlikku eluhoiaku. Pagulasühiskonnas ilmnevaid naeruväärsusi eritleb ta vemmälväärsilises satiiris «Paradiisi pärisperemees» ja allegoorilises narrimängus «Suletud aken». Esimeses pilatakse eluvõõraid ideaaliotsijaid, teises mõnede pagulasringkondade suhtumuslikke hoiakuid, eriti paaniliselt eitavat positsiooni kontaktide suhtes kodumaaga. Neis kahes teoses avab Külvet end kui rõhutatult teatraalset vormi harrastav kirjanik.* Tema näidenditesse kätetud ning esmaajoones remarktekstis avalduv omapoolne lavastustõlgendus on eriti ilmekas «Suletud aknas» (uperpallitav sõnamängu-

* Lähemalt vt L. Espneri, Ilmar Külvet näidendite poeetikast. Välismaise eesti kirjanduse II konverents. Eesti kirjandus kahes ruumis. Teesid. Tallinn, 1989, lk 12–13.

ILMAR KÜLVET JÄÄB KA NÄITEKIRJANIKUNA TEADLIKULT PUBLITSISTIKS.

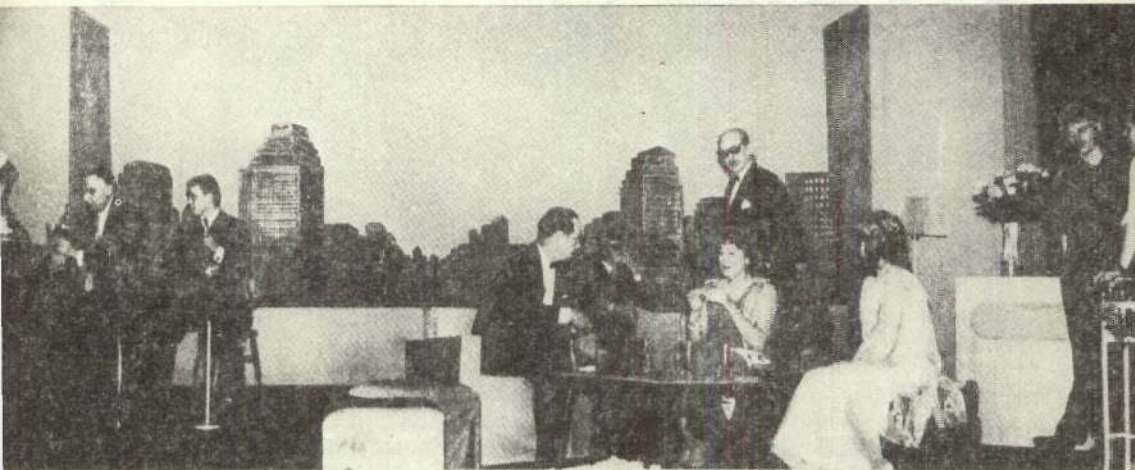
Külveti kokkupuuted teatriga algasid ajakirjanikuna, sh teatriarvustaja tööst. (Meenutatagu siinkohal Kangro kontakte kutselise teatriga — «Vanemuise» dramaturgina 1943. a — vt «Teater. Muusika. Kino» 1988, nr 6.) Mardi Valgemäe kõrval on nimelt Külvet olnud üks pagulasteatri repertuaariprobleemide käsitlejaid. Esmatähtsaks on ta pidanud pagulasteatri kui foorumi funktsiooni. Teater ja ühtlasi ka selle repertuaar olgu päevaprobleemide teadvustaja ja avalikkuse ette tooja ning andku alust ka diskussioonidele ja poleemikale, leiab Külvet. Tuleb tunnistada, et oma näidenditega

line dialoog, publiku mõtteline kaasamine tinglikku mänguruumi, pantomiimilised vahestseenid). «Suletud akna» juures võib täheldada A. H. Tammsaare näidendi «Kuningal on külm» teatud kompositsioonilisi mõjutusi.

Kodumaaga suhtlemise probleem kerkib esile ka Külveti realistlikult lahendatud draamades «Lamp ei tohi kustuda» ja «Sild üle mere», mille tee lavale pole isegi pagulasühiskonnas olnud tõrkevaba. Näidendis «Lamp ei tohi kustuda» keskendub tähelepanu loovisiku suhetele ümbritseva tõusikliku

helilooja Johannes Kappeli üht eluseika valgustav «Viibinud vastus» («Oleksin laululind»). Paraku on «Menning» nagu mitmed teised enam professionaalset või keerukamat lavalist tõlgendust nõudvad näidendid jäänud pagulas-teatrites mängimata.

Eksiildraama taustal võime Kangrot ja Külvetit pidada piisavalt omapärasteks autoriteks, ühe loomingu kandmas lüüriline, teise oma publitsistlik hoovus. Kangro hoiab eelkõige alal sidet 30.—40. aastate traditsiooniga, astudes paradoksaalsel moel ühendusse ka 80. aastate



Ilmar Külvet, «Lamp ei tohi kustuda». Stockholmi Eesti Teater, 1968. Stseen lavastusest.

keskkonnaga ja ka okupeeritud kodumaaga. (Vahemärkuse korras viidatagu ka kunstniku, looja kuhu sagedusele eksiidraama tegelaskonnas, — Leonid Treti «Eesti sonaat» jt.) «Sillas üle mere» pingestuvad suhted paralleelselt nii ühe perekonna raames kui ka pagulasühiskonna hierarhias, lisaks mõjutab olevikusündmusi kahekümne aasta eest Eestist lahkumisel tegelaste vahel juhtunu. «Menning» kujutab eesti kutselise teatri rajaja tegevust aastail 1906—1914. Kiiresti vahelduvad stseenid esitavad galerii selleaegseid kultuuri-, eelkõige teatriinimesi suhetes nimitegelasega. Viimane väärtustub oma kompromissituses ja tunda on autori ilmset sümpaatiat tema vastu. Ometigi jääb see näidend pigem kultuurilooliseks pildireaks kui nimitegelase arengulooks. Samas sobitub «Menning» loomulikult eesti näitekirjanduse kultuurilooliste draamade kõrvale. Väliseisti näitekirjandusest sekundeerivad talle Gert Helbemäe Juhan Liivi elu kujutav «Üleliigne inimene» ja



I. Külvet, «Sild üle mere». Helga — Signe Pinna, Meerend — Jussi Romot. Stockholmi Sõdra teater, 1968.

näitekirjandusega. Külvet demonstreerib pagulasdraama tiptaset nii oma teoste sotsiaalse teemaasetuse probleemikäsitluse kui ka professionaalse draamatehnikaga. Mõlema kirjaniku näidendeid on tõlgitud inglise keelde. Külveti «Sild



Ilmar Külvet (keskel pärjaga) koos noorsooteatri «Savi» «Suletud akna» näitetrupiga.

üle mere» on Hilja Pikati tõlgituna Illinoisi ülikooli professori Alfred Straumanise väljaantud balti näidendiantoloogia sarja kolmanda köite «Bridge Across the Sea» nimenäidend. Köites, milles kajastatakse balti emigrantide kohanemisprobleeme, leidub eesti pagulasdraamast veel R. Kõvamehe värssnäidend «Piiga rannateel». (Antoloogia-sarjas esindavad eesti näitekirjandust ka P.-E. Rummo «Tuhkatriinumäng» ja A. Alliksaare «Nimetu saar».) Kangro komöödia «Kurb ahv» tõlge on olnud eestlasest teatritegelase Rein Andre juhitud ingliskeelse «New Canadian Theatre» mängukavas.

Ja lõpuks ühendab Kangrot ja Külvetit kui näitekirjanikke veel see asjaolu, et nad olid esimeste Kodu-Eesti lavale tulnud pagulasautorite hulgas. Külvet, tösi küll, veel mitte kutselise teatri lavastuses. 1988. aasta Tartu muinsuskaitse päevade ajal mängisid «Valhalla» ja «Vanemuise» stuudio trupid kompositsiooni tema «Menningu» põhjal. 1989. aasta märtsis etendus Draamateatris Kangro «Merre vajunud saar» (lavastaja L. Peterson). Kümnendivahetus lisas teatripilti veel kompositsiooni «Maarjamaa» väliseesti autorite loomingu ja A. Kivika, A. Kalmuse ja V. Uibo-

puu proosa dramatiseeringud. Mainitagu E. Maripuu näidendi «Pöörded» lavalejõudmist Noorsooteatris (ja TV lavastusi). «Vanemuises» on lavale jõudnud «Menning», Rakvere teatris H. Nõu «Põgenejad» ning ootel on B. Kangro näidend «Kohtumine vanas majas».

On's pagulasdraama nüüd koju jõudnud?

I. Külvet, «Suletud aken». Kuninganna Anna — Krista Allik, Hooviülem — Peeter Ristsoo, Printsess — Lillian Ennist, Kuningas — Margus Jukkum. Toronto noorteteater «Savi» 1971.



SOVETLIKU ŠAMAANI RASKE ROLL

Oleme kriisiaja lapsed. Suurem osa Eesti praegusest elanikkonnast pole iialgi näinud rahu, sest Teine maailmasõda Baltimaades pole lõppenud. Riigi valitsus on ametlikult tunnistanud poliitilist ja majanduslikku kriisi ning valitsusele ootamatusena ka tugevat moraalset kriisi. Kultuurielu tähelepanelikumalt jälginule pole moraalne kriis kaugeltki ootamatu. Vastupidi, kunstnikud on seda ammu mõistnud ning loomingu kaudu sellele ka korduvalt tähelepanu juhtinud.

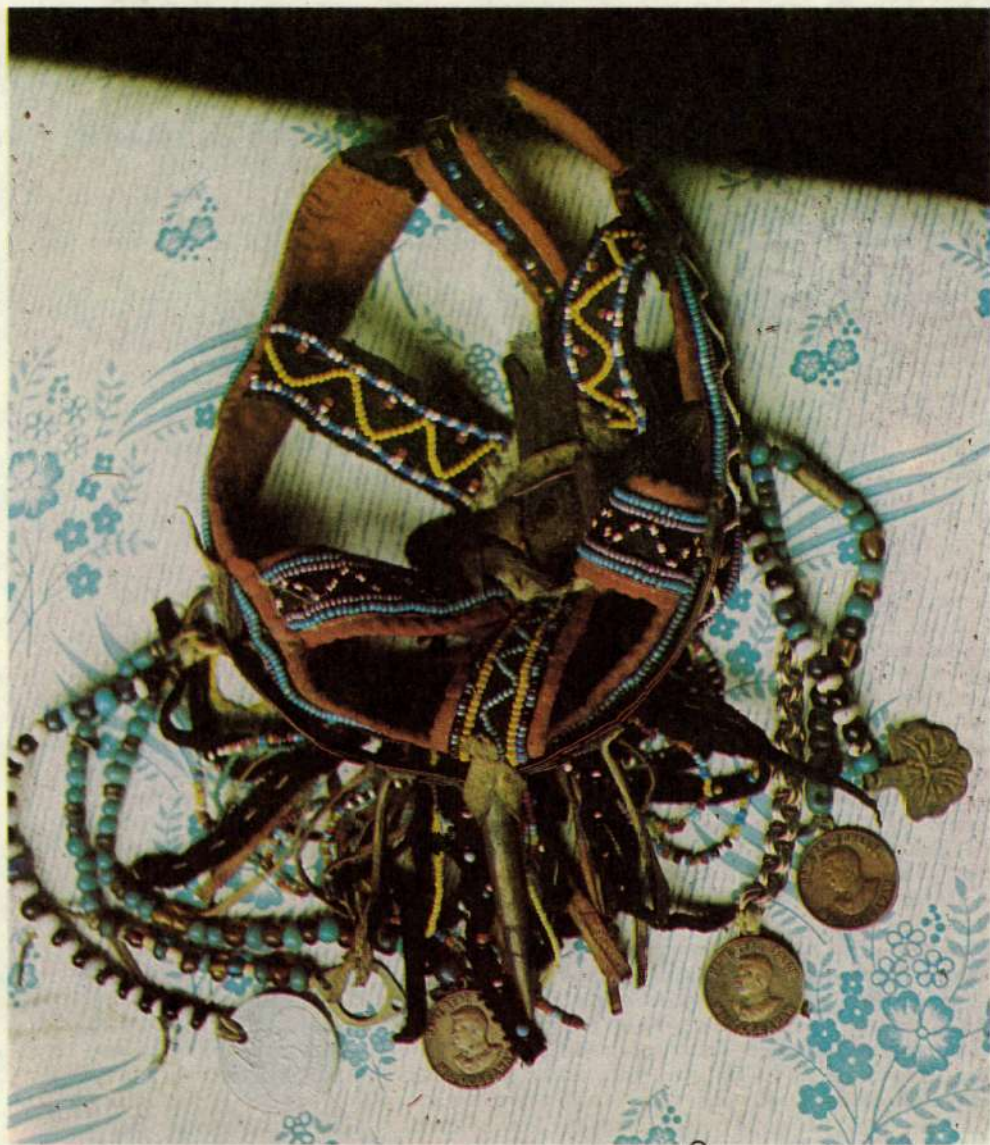
Kriis rahva elus nõuab lahendust. Üks variant on surm, eriti kui arvesse võtta veel meie elu neljandat ja kõige raskemat, ökoloogilist kriisi. Kuid iga rahva kogemuste pagasis on tegutsemisvariante, mis aitavad ellu jääda. Meile oleks huvitav ja võib-olla kogunisti eluliselt vajalik teada, millised olid varasemad lahendusvõtted. Selleks tuleb heita pilk ajas tagasi, et õppida aastatuhandete kogemustest. Probleem on selles, kas me suudame muutunud vormi tagant ära tunda tuttava sisu. Teisiti öeldes, kas oskame regivärsist, muinasjutust või kombetalitusest üles leida vajaliku iva. Rahvad, kel on läinud korda oma rahvakultuuri pinnalt üles kasvatada oma professionaalne kultuur, on selles suhtes kergemas olukorras. Väga paljud, isegi enamik rahvaid maailmas on aga praegu lõhestunud vähemalt kahe erineva suuna, etnilise kultuuri ja maailmakultuuri vahel. Meie ametlik kultuuripoliitika propageeris kõige viimase ajani nõukogude massikultuuri. Tegelikult rahvakultuuri uuris kultuuri-antropoloogiaks nimetatud teadusharu. Folkloristid ja etnograafid on viimase 150 aasta jooksul kogunud hulganisti andmeid kriisisituatsioonide kohta eri rahvastel. Ühendavaks jooneks nii Euraasiale kui Ameerikale, aga ka ülejäänud mandrite kultuuridele on selgepiiriliste kriisirituaalide olemasolu rahvapärimates. See tähendab, et loodusrahvad pidasid maailma põhijoontes korrastatud ilminguks. Igal sündmusel oli oma põhjus ning põhjuse ja tagajärje seoseid tuli teada. Kui rikuti põhjuslikkuse ahela mõnda lüli, oli tulemuseks häire üldiselt harmoonilises tervikus. Väljalangemine tasakaalust oli ohtlik ning seda ei saanud elu ja ühiskonna säilimist soovivad inimesed endale lubada. Tuli otsida abi, ja seda leiti — tehnoloogilise arengu kõrval usust ja maagiast.

Kriisirituaalid on seega iseloomulikud ühiskonnale, milles valitseb usk mingisse üleloomulikkusse. See inimesest kõrgemaisev jõud ei tarvitse olla jumal. On kultuure, milles üleloomulikku võimet omistatakse Maa-emale või Piksele, Tammele või Draakonile. Sageli on põimunud usk loodusesse kui varasem nähtus inimkonna ajaloos usuga tootemloomadesse või kõnelevatesse puudesse. Praegu pole see tähtis, kellesse või millesse usuti. Olulisem on teadvustada usu koht väga erinevate kultuuride põhialusena.

Usk üleloomulikkusse jõudu on aluseks igasugusele rituaalile. Varasemad rahvausundid on aga lisaks sellele seotud maagilise tegevusega, mille abil püüti kõrgemate jõududega mitte ainult andlikult kontakti astuda, vaid neilt ka otsest abi nõutada. Põuase perioodi piksepalved, vihmade ilma päikeselooitsud, mardi- või jaanilaulud — need eesti folklooris tuntud rahvaluuleliigid kuuluvad tegelikult maagilise sisuga rituaalide hulka. Peab aga vahet tegema tõelises kriisiolukorras ettevõetud maagilise tegevuse ja ettevaatusest toimepandava maagilise tegevuse vahel. Nii jäävad aasta-aastalt kalendrilitel tähtpäevadel korduvad rituaalid välja-poolse kriisirituaale. Näljahäda või riigi kokkuvarisemine aga peaks kaasa tooma huvi tõusu usu ja maagia vastu nii teoreetilises kui ka praktilises plaanis. Ja me ei saa öelda, et Eesti näide siia ei sobiks.

Kunstnikel ja teistel kultuuritegelastel on sageli tulnud enda kanda võtta maagi või arbuja roll, sest rahvas on nõnda soovinud. Miks just

kunstiinimesed on määratud meie ühiskonnas seda rasket ja ohtlikku rolli kandma? Küllap seepärast, et ajaloos välja kujunenud usutarkade kiht meie ühiskonnas on osalt hävitatud, osalt kõrvale tõrjutud, kuid nende ülesanne pole saanud täitmata jääda. Inimene on kõigist materiaalsetest raskustest hoolimata vajanud hoolt ka hingeaengu eest ning kunst on seisnud pikki aastakümneid lähedal kõrvaletõrjutud usule. Kunstniku roll pole seetõttu mitte kahanenud, vaid pigem kasvanud ja ühinenud hingeharija rolliga. Nii on mitmed muusikudki sisenenud teadja-mehe osasse kas või seetõttu, et nad on tajunud sõnades väljaütlemata



XX sajandi teise poole nganassaani šamaani peahe.

H. Relve foto

ühiskondlikku nõudlust. Muidugi toob uus sotsiaalne roll kaasa tagasimõju ning pikkamööda võib kunstnikust kujuneda rahva kollektiivsete vaimsete väärtuste kandja ja edasiviija ka siis, kui ta ise ei oska end nendes ambitsioonides kahtlustadagi. Tundub, et tahes-tahtmata on sovetlike šamaanide ritta sattunud Runnel ja Kaplinski kirjanduses, Arrak ja Põllu kujutavas kunstis, Eespere ja Tormis muusikas.

Kes õieti on šamaan ja millist ülesannet ta ühiskonnas täidab?

Rahvausunditeadlased on šamaani olemust määratlenud eri aegadel ja eri koolkondades isemoodi. Algselt tähistati selle tunguusikeelse sõnaga siberi nõidaisid, kes olid vahameesteks inimeste ja teispoolsete maailma vahel. Üldiselt arvati, et maailm on kolmekihiline. Inimesed elasid keskmises maailmas. Neist ülalpool asusid heledad, head hinged ja allpool tumedad, halvad hinged. Mõlema poolega tuli inimesel tegemist teha, sest hea ja kurja tundmine on olnud probleemiks kõikidele kultuuridele. Pole olnud aga rahvast, kes oleks olnud tervikuna tark ja tugev. Vastupidi, enamus rahvast on ikka olnud allaheitlik neile üksikuile, kes teda juhivad. Ainult et need üksikud on olnud hoolega valitud. Muide, valijaks ei peetud rahvast piisavalt mõistlikuks. Šamaani valisid välja need kõrgemad jõud ise, kellega oli tarvis kontaktis olla. Selleks kasutasid nad rafineeritud piinamisvõtteid: väljavalitu seati kas füüsiliselt või materiaalselt raskesse olukorda ning nõuti temalt sedakaudu nõustumist koostööks hingede maailmaga. Neile katsumustele järgnes omamoodi salajane abielu kõrgema hingega, kes sai edaspidi tema kaitsjaks ja abiliseks. Eks siit võib leida analoogiat ka kunstnike loomepiinadega, kes mõnikord lausa vastu oma tahtmist allusid sisemisele käsule maalida, luuletada või komponeerida helitöid ning anda oma looming seejärel ühiskonna kasutusse.

Šamaaniks ei õpitud, selleks pidi sündima. Alles seejärel, kui ümbruskond oli noores algajas ära tundnud tema teistest kõrgemale ulatuvad võimed, anti talle võimalus pühenduda kutsumusele. Šamaan pühitseti sisse, tema tegevust aktsepteeriti. Samas jäi ta siiski erilise tähelepanu alla, sest hingede maailm pole ohutu. Tuntakse «musti» ja «valgeid» šamaane. Kuid piirid pole ialgi selged ja tavalised inimesed on šamaanidesse suhtunud alati mitte ainult suure lugupidamise, vaid ka suure ettevaatlikkusega.

Kui šamaani hing oli valmis suhtlemiseks võõraste ja võimsate hingedega, pidi ta leidma konkreetse võimaluse kontakti saavutamiseks. Siin oli välja kujunenud terve rida vahendeid ja võtteid, mida anti suulises traditsioonis põlvest põlve edasi. Kõigepealt pidi šamaan välimuselt erinema keskmisest inimesest, seetõttu riietus ta suhtlemise ajaks ebatavalisel kombel ning pani pähe maagilisi märke sisaldava peakatte. Sageli kasutas šamaan ka trummi, millele oli joonistatud vaid talle mõistetav taevakaart orienteerumiseks hingede ilmas. Mõjusaks teguriks šamaanide transiisundid saavutamisel olid ka psühhotroopsed ained, mille manustamine võimaldab kergemini välja jõuda teadvuse raamidest mitteteadvuse ja unenägude mängumaile. (Ka alkohol kuulub hallutsinogeenide hulka.)

Šamaan asus tegutsema avalikult, mitme kaasosalise juuresolekul. Pikade aastasadade kestel väljakujunenud šamaanirituaal oli toeks isiklikele kogemustele. Selles oli oluline koht ka tantsul ja muusikal, mis rütmide, helikõrguste, tämbrite ja liigutuste abil aitasid mõjutada inimese tundeid. Ja just tunded, aga mitte mõistus on see, mis aitab ületada barjääri oma eelteadvuseni ja sealtna teiste hingedeni. Selles mõttes on rituaalid kunsti lätteks, sealt on alguse saanud tänapäevane esteetiline hingeteraapia. Ka nüüdiskunst püüab ju siduda reaalse materiaalsel ja vaimset poolt üheks tervikuks ning saavutada inimese tasakaalu.

Šamaanirituaali ülesanded olid väga mitmesugused. Kui tuuled puhusid kaua ebasobivast suunast ning peletasid eemale jahisaagi, tuli šamaanil laulda ilmaloitsusid. Kui põdrad ei andnud end kätte, pidid aitama teadjamehe sõnad. Haigest inimesest pidi välja ajama kurjad vaimud, Surnud inimeste hinged tuli saata esivanemate pühakodadesse, siis olid nad ka edaspidi oma hõimule raskel hetkel toeks. Üheks tähtsamaks ülesandeks oli elujõu lisamine inimesse, sest sellest sõltus kõik muu.

Kuidas see kõik toimus, on raske ja praegu ehk veel võimatugi seletada. Selge on aga see, et šamaanirituaal kriisiolukorras toimis, ta oli sejuv ja efektiivne ning teda ei heidetud kõrvale kui tarbetut. Rituaali jõudu suurendas selle piiratus ajas ja ruumis, mistõttu kogu tegevus kontsentreerus ühte punkti. Rituaalis osalevate inimeste tunded ja mõtted ühinesid ning võimendusid. Siit leiame lähtepunkti hilisematele näitemängu ja kontserdivormidele.

On loomulik, et kriisirituaalid erinesid üksteisest sõltuvalt tegevusajast ja kohast. Leidub kirjeldusi XVIII sajandi Siberist või XVI sajandi Lapi-

maalt, mida me nimetame leebelt rahvaluuleks. Kas ei peaks me aga omaks võtma käsitlust šamanismist kui ühest maailmavaatelisest süsteemist, mis eksisteerib veel tänapäevalgi? Meile on koolis õpetatud, et materiaalne on primaarne, et teadvus on materia produkt ning seda kõike positivistliku filosoofia kitsastes raamides, mis peab tõelisi teadmisi käegakatsutavaks. Šamanistlik maailmavaade peaks aga lähtuma inimese eriti raskesti tabatavast olemusest ja tema suures osas ebateadlikust mõtteviisist. Ja üldse pole vist mõtet vastandada teadlikku ja eelteadlikku mõtlemist. Mõlemad, nii loogiline kui ka intuiitiivne mõtlemine võiksid olla võrdsed. Kui me räägime šamanismi taassünnist nüüdisühiskonnas, siis on tegemist mõneks aastasajaks kõrvalesurutud intuiitiivse mõtte õiguste taastamisega.

See, et N Liidus on paari viimase aasta jooksul nii plahvatuslikult suurenenud huvi kõikvõimalike üleloomulike nähtuste vastu, on loomulik vastureaktsioon pikale surveajale. Šamanismi taasteke tema kõige laiemas mõttes on täiesti seaduspärane ning paratamatu on ka see, et esile kerkib ausate tõeotsijate kõrval ka šarlatane ja äritegijaid. Viimaste üle naerdes või neid põlates pole aga vaja koos pesuveega last välja visata ning hoiduda kõrvale šamanismist kui ühiskonna vaimse kultuuri ühest arenguastmest. Pole vaja eitada šamaani kui kõrgema hingelise kogemuse vastuvõtjat ning edastajat oma sõna ja teo kaudu vastavalt sellele, kuidas konkreetses olukorras on vajalik ja võimalik.

Praegu on võimatu tõestada, et eesti kultuuri suurmehed otseselt nüüdisaja šamaanide ringi kuuluvad. Võib-olla on siin tegemist rahvusromantismi järellainetusega, mis rahvusliku eneseteadvuse tugevdamiseks soovib näha Väinämöises šamaani ja Lönnrotis tema lähemat abilist? Võib-olla ka iga rahva ihaluses omada kangelasi, kelle üleloomulik jõud ja vaimuvalgus on kehastunud oma rahva hulka kuulavas mehes? Sel juhul on võimalus temaga mõttes samastuda, teda kõrgemaks ideaaliks seada ning tema ideaalide suunas liikuda.

Kokku võttes ongi tähtis see, millised eesmärgid ühe rahva ees seisavad ja on eriti hea, kui neid eesmäärke püstitavad mitte äri- ja ka mitte riigimehed, vaid a a t e m e h e d, oma rahva hingehoidjad. Kui me nimetame neid šamaanideks, siis teeme seda lugupidamise ja lootusega. Neošamanismi eesmärgid on kogu maailmas sarnased: päästa oma kultuur ja inimese eluks vajalik keskkond. Pole kahtlust, et Veljo Tormis on ammu tunnetanud meie ühiskonna kriisiseisundit ja sellega aktiivselt võidelnud. Tema töövahendiks on olnud muusika, oma eesmärgile on ta liikunud kunstireeglite järgi. Kultuurilist salakoodi kannavad kitsa ulatusega lühikesed rahvaviisid, mis kontekstist eraldi erilist huvi muusikule ei tarvitse pakkuda. Mõistagi pole rahvalaulude tekstid juhuslikult valitud. Neidki tuleb vaadelda kui sümbolite keeles loodud luulet, mille tõlgendamine suurt süvenemist nõuab. Viiteid ja võimalusi sümbolid avada pakub Tormis ise rahvalaulutöötluste vormi, faktuuri, harmoonia jne kaudu. Kontserdid, kus on ette kantud Tormise rahvaluulet õ l g e n d u s i, on viimase paarikümne aasta jooksul toimunud kui muusikalised kriisirituaalid lagunevas industriaalühiskonnas. Sovetliku šamaani rasket rolli on neis kandnud helilooja Tormis.

1990. AASTA RAHVUSVAHELISI FILMIAUHINDU

40. LÄÄNE-BERLIINI

rahvusvaheline filmifestival toimus 9.—21. veebruarini (vt ka «Reede» 2., 7. ja 16. III 1990). Festivalil võistlesid omavahel 30 mängufilmi, 16 lühifilmi ja 22 lastefilmi. Avafilmi oli Herbert Rossi komertsteos «Terasest magnoliad». Tutvustatud filmide seas oli Nijole Adomenaite ja Boriss Gorlovi «Kooma», Pedro Almodóvari «Ahelda mind! Võta mind!», Frank Beyeri «Jäljed kivil» (1966), Heiner Carow' «Coming Out», Jacques D'illoni «Ühe naise kättemaks», Roland Joffe «Varjutegijad», Pekka Parikka «Talvesõda», Volker Schlöndorffi «Naistenija lugu», Fred Wisemani kuuetunnine «Surma ligi» jpt. Festivali põhižürii tööd juhtis USA operaator Michael Ballhaus.

«Kuldkaru» *ex aequo*: «Mängutoos» (režissöör Costa-Gavras; USA) ja «Löökesed traadil» (Jiri Menzel; Tšehhoslovakkia, 1969).

«Hõbekaru»: «Must lumi» (Xie Fei; Hiina).

«Hõbekaru» (žürii eriauhind): «Asteeniasündroom» (Kira Muratova; NSV Liit).

«Hõbekaru» (parim režissöör): Michael Verhoeven («Kohutav tüdruk»; Saksamaa LV).

«Hõbekaru» (parim näitlejaansambel): Jessica Tandy ja Morgan Freeman («Sõidutades Miss Daisyt», Bruce Beresford; USA).

«Hõbekaru» (parim meesnäitleja): Iain Glen («Hääletu karje», David Hayman; Inglismaa).

«Kuldkaru» lühifilmile: «Misterato» (Bruno Bozzeto; Itaalia).

«Hõbekaru» lühifilmile: «Lilled saar» (Jorge Furtado; Brasiilia).

FIPRESCI auhind: «Karauul» (Aleksandr Rogoškin; NSV Liit).

Alfred Baueri nimeline auhind: «Karauul».

«Mänu vasak jalga». Režissöör Jim Sheridan. Daniel Day Lewis.



62. «OSCARID»

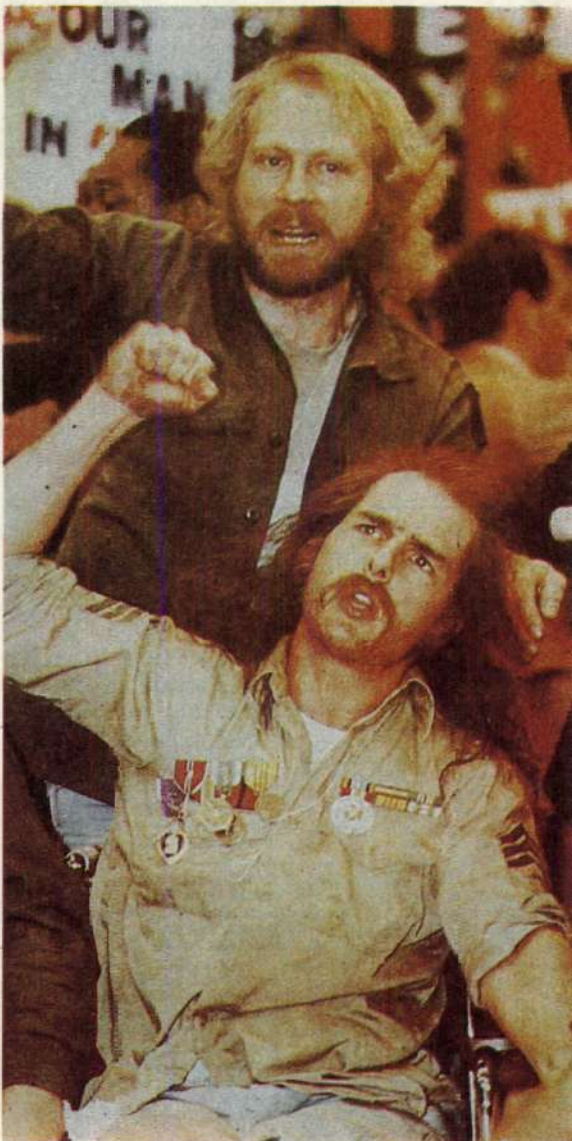
tehti teatavaks 27. märtsil.

Parim film: «Sõidutades Miss Daisyt» (režissöör Bruce Beresford).

Parim võorkeelne film: «Uus kino «Paradiiso»» (Itaalia—Prantsusmaa, 1988).

Parim režissöör: Oliver Stone («Sündinud 4. juulil»).

«Sündinud 4. juulil». Režissöör Oliver Stone. Tom Cruise ja Willem Dafoe.





«Mängutoos». Režissöör Costa-Gavras. Jessica Lange ja Armin Müller-Stahl.

«Unenädod». Režissöör Akira Kurosawa.





«Rosencrantz ja Guildenstern on surnud». Režissöör Tom Stoppard. Tim Roth ja Gary Oldman.

Parim naisnäitleja: Jessica Tandy («Sõidutades Miss Daisyt»).

Parim meesnäitleja: Daniel Day Lewis («Minu vasak jalg»; Jim Sheridan).

Parim naiskõrvalosatäitja: Brenda Fricker («Minu vasak jalg»).

Parim meeskõrvalosatäitja: Denzel Washington («Ausära»; Edward Zwick).

Parim originaalkäsikiri: Tom Schulman («Surnud poetide ühing»; Peter Weir).

Parim ekraniseeringu käsikiri: Alfred Uhry («Sõidutades Miss Daisyt»).

Parim operaatoritöö: Freddie Francis («Ausära»).

Parim kunstnikutöö: Anton Furst ja Peter Young («Batman»; Tim Burton).

Parim originaalmuusika: Alan Menken («Väike merineitsi»; John Musker ja Ron Clements).

Parim montaaž: David Brenner ja Joe Huthsing («Sündinud 4. juulil»).

Parim helikujundus: Donald O. Mitchell, Gregg C. Rudloff, Elliot Tyson ja Russell Williams III («Ausära»).

Parimad heliefektid: Ben Burtt ja Richard Hymns («Indiana Jones ja viimane ristikäik»; Steven Spielberg).

Parim kostüümikujundus: Phyllis Dalton («Henry V»; Kenneth Branagh).

Parim grimm: Manlio Rocchetti («Sõidutades Miss Daisyt»).

Parimad pildiefektid: John Bruno, Dennis Muren, Hoyt Yeatman ja Dennis Skotak («Sügavik»; James Cameron).

Parim originaallaul: Alan Menken ja Howard Ashman laulu «Under the Sea» eest («Väike merineitsi»).

Parim dokumentaalfilm: «Common Threads: Stories from the Quilt» (Robert Epstein ja Bill Couturie).

Parim lühidokumentaalfilm: «Johnstowni üleujutus» (Charles Guggenheim).

Parim lühimultifilm: «Tasakaal» (Christoph ja Wolfgang Lauenstein).

Parim lühifilm: «Töökogemus» (James Hendrie).

Au-«Oscar»: Akira Kurosawa.

43. CANNES'i

rahvusvaheline filmifestival peeti 10.—21. maini (vt ka «Reede» 17. ja 24. VIII 1990). Avafilmina demonstreeriti jaapani vanameistri Akira Kurosawa linatööst «Unenäod». Festivalifilmideks olid Axel Corti «Kuninga libu», Raymond Depardon «Kõrbe vang», Clint Eastwoodi «Valge kütt, must süda», Jean-

Luc Godard'i «Uus laine», Karpo Godina «Kunstlik paradiis», Karel Kachyna «Kõrv» (1969/90), Ken McMulleni «1871», Alan Parkeri «Tule, vaata paradiisi», Paolo ja Vittorio Taviani «Paistku sulle päike ka öösiti», Giuseppe Tornatore «Kõigil läheb hästi» jpt. Zürii esimees oli itaalia kineast Bernardo Bertolucci.

«Kuldne palmioks»: «Loomu poolest metsikud» (režissöör David Lynch; USA).

Zürii *grand prix ex aequo*: «Seadus» (Idrissa Ouedraogo; Burkina Faso) ja «Surma astel» (Kohei Oguri; Jaapan).

Zürii auhind: «Peidetud märkmik» (Ken Loach; Inglismaa).

Parim režii: Pavel Lungin («Taksobluus»; NSV Liit—Prantsusmaa).

Parim naisosatäitja: Krystyna Janda («Ülekuulamine», Ryszard Bugajski; Poola, 1982/90).

Parim meesosatäitja: Gérard Depardieu («Cyrano de Bergerac», Jean-Paul Rappeneau; Prantsusmaa).

Tehnikapreemia: «Ema» (Gleb Panfilov; NSV Liit).

Tehnikakomisjoni auhind: Pierre Lhomme (kaameratöö eest filmis «Cyrano de Bergerac»).

«Kuldkaamera»: «Peatu, sure ja ärka» (Vitali Kanevski; NSV Liit).

FIPRESCI auhind: «Surma astel» ja (väljaspool konkurssi) «Luikede järv — Tsoon» (Juri Ijlenko; NSV Liit).

«Kuldne palmioks» lühifilmile: «Kohtumine lantšil» (Adam Davidson; USA).

Luis Buñueli nimeline auhind: «Judon» (ka «Salajane armastus, kaetud näod», Zhang Zimou ja Yang Fengliang; Hiina).

47. VENEZIA

rahvusvaheline filmifestival toimus 4.—15. septembrini. Põhikonkursile esitati 21 mängufilmi. Oli võimalik näha 24 filmist koosnevat

retrospektiivi Nõukogude inimikuuse algusaajast (pärit aastaist 1929—1935). Filmipidu avati USA näitleja ja produtsendi Warren Beatty tänavuse kassafilmiga «Dick Tracy». Demonstreeritud linasteoste hulgas olid ka Werner Herzogi «Bokassa: kajad pimeduse riigist», Juzo Itami «Kuldse geiša lood», James Ivory «Mr ja Mrs Bridge», Juraj Jakubisko «Kohtumiseni põrgus, sõbrad», Alejandro Jodorowsky «Vikerkaare varas», Philip Kaufmani «Henry ja June», Aki Kaurismäki «Ma palkasin palgamõrtsuka», Mike Ockrenti «Dancin' thru the Dark», Margarethe von Trotta «Aafrikalanna», Jiri Weissi «Marta ja mina» jpt. Zürii eesotsas oli USA kirjanik Gore Vidal.

«Kuldlövi»: «Rosencrantz ja Guildenstern on surnud» (režissöör Tom Stoppard; Inglismaa).

Zürii eriauhind: «Ingel minu lauas» (Jane Campion; Uus-Meremaa).

«Höbelövi» (parim režii): Martin Scorsese («Arukad sellid»; USA).

«Höbelövi» (parim stsenaarium): Helle Ryslinge («Siirup», Helle Ryslinge; Taani).

Colpi karikas (parim naisnäitleja): Gloria Munchmeyer («Kuu peeglis», Silvio Caiozzi; Tšiili).

Colpi karikas (parim meesnäitleja): Oleg Borissov («Ainus tunnistaja», Mihail Pandur-ski; Bulgaaria).

Parim operaator: Mauro Marchetti («Noorukid väljas», Marco Risi; Itaalia).

Parim muusika: Valeri Milovanski («Ainus tunnistaja»).

Parim montaaž: Dominique Auvray («Keri põrgu, surm!», Claire Denis; Prantsusmaa).

Senati presidendi kuldmedal: «Lagunemine» (Mihail Belikov; NSV Liit).

FIPRESCI auhind: «Jaam» (Sergio Rubini; Itaalia) ja «Müürid» (Adoor Gopalakrishna; India).

«Kuldlövi» «kogu elutöö eest»: Federico Fellini, Marcello Mastroianni.

AARE ERMEL

«Ema». Režissöör Gleb Panfilov. Inna Tšurikova peaosatäitjana.



HINGETAUD — MULJE FILMIST



«Ainus pühapäev», 1990. Režissöör Sulev Keedus.
Erik Ruus (Ilmar).

«AINUS PÜHAPÄEV». Režissöör Sulev Keedus, stsenaarist Velko Jürisson, operaator Tõnis Lepik, kunstnik Andrus Rõuk, helilooja Erkki-Sven Tüür, helioperaator Mati Jaska, monteerija Kale-Ene Rääk. Osades: Elmo Nüganen (Aleks), Kadri Ots (Helgi), Erik Ruus (Ilmar), Mari Lill (ema), Evald Aavik (isa), Liina Orlova (Senni), Paul Poom (Valter) jt. 1942,9 m (7 osa), värviline, «Tallinnfilm», 1990.

Sulev Keedusele meeldivad kellad. «Ainsa pühapäeva» elutoa sein on neid otsast otsani täis. Suured ja väikesed, kullatud ja kägudega kellad, pommid jõuetult tilpnemas, selg surutud vastu närust kollast tapeeti — kõik seisavad, seierid tardunud numbritele, milleni igal neist võhma oli jätkunud. Aeg on ju lootusetult vilets — isa ja ema olemisest annavad märku vaid tõved, selles mõttes nad elavad. SURNUD EI SAA OLLA HAIGED.

Neil on kaks poega. Aleks ja Ilmar. Noorem maaliskunagi pilte, mis nüüd on juba ammugi müüdnud. Ta olevat igatsenud kunstnikuks saada, selle asemel äga istus vanglas, on pärast seda virelnud ei tea kus mülikas litside ja rõõvlite hulgas ning on ehk õige pea türmis tagasi. Ta on pikka kasvu, habetunud ja morn — noorem vend Ilmar.

Vanemal vennal on valge limusiin. Ta sõidab kohutavalt poristel külavaheteedel ja tahaks nii

väga nooremast vennast «ka inimest» teha. Aleksil on olnud nutti «kuldseid pärastsõja-aastad» enda kasuks pöörata, ta on haistnud konjunktuuri, see ehtne väikemees, armas piimahabe, nii väga sarnane oma valge autoga.

Vanem vend näeb välja nagu noorem, noorem nagu vanem. Rollid on vahetatud, väliselt. Ilmar ei olegi saanud täiskasvanuks, ta on end morniks mässanud habetunud teen-ager. Mingis teadmata rāpases hoovis on teda ootamas kingitus — nuga endiselt kongikaaslaselt. Kui ta ei ole nii nagu nemad, ei vägista, ei tapa.

Aleks mõistab elada võimaluste piires, kõigest ja kõigest hoolimata. Hetketi on ta sedavõrd veendunud oma olemise õigsuses, et see ehmatub. Nii ootamatult vastuolus on selline sihikindlus tema helge pioneeri näoga.

Elmo Nüganen ja Erik Ruus on oma rollid lõpuni välja mänginud. Ei ole asi vaid selles, et mõlemad on ka väliselt huvitavad, nad on usutavad inimestena, mitte tüüpide või skeemidena, millistes on täpselt välja rehkendatud mingid



«Ainus pühapäev». Elmo Nüganen (Aleks), Paul Poom (Valter) ja Mari Lill (ema).

kunstikavatsuslikud vastuolud, alates välimuse ja olemuse vastuokusest kuni rolli lõpetamiseni režissööri soovitud tulemuses. Erik Ruusi tööd saab võrrelda tema eelmise osaga Arvo Iho «Vaatilejas». Selles mõttes, et raske on esialgu kahte nii erinevat rolli ühest Erik Ruusist uskuda.

Samavõrd kui vendade osad on näitlejate kehastatud, on need Tõnis Lepiku tehtud. Mitte nii, et ilma operaatori tööta oleks osad olemata, vaid et mõlemad on teinud väga hästi. Eriti «töötab» pilt Aleksil puhul. Operaator on filmitud vajalikud vahetoonid Aleksile. Nägu ei ole võetud juhuslikult, kaadrid on tähenduslikud. Meelde jäi pilt, millele mahtusid korraka isa, ema ja poeg — perekonnapiilt.

Filmi vaatamise ajal oli küll korraks tunne, et Aleks võibki jääda pahupidipööratud must-valgeks tüübiks, halva kunsti puhtaks esindajaks, kus välimus on pöördvõrdeline sisemusega, ei rohkem. Kuid siis ilmub märkamatult nähtavale kahekümneaastane poiss, kes on lihtsalt pea kaotanud, poiss, kes on liiga nõrk selleks, et kõigest aru saada või julgeda aru saada. Temas on palju head, siis, kui ta täie veendumusega Ilmarit õpetab. Siis, kui ta pruudiga ringi kihutab, kui ta armastab. Armastus on hea. Aleks kargab välja oma valgest autost külmal talvehommikul, jookseb staadionil ringi ja vihub võimelda — siiras noormees aastast 195...

Oldine masendus väsitab. Vennad teevad aina üksteisele etteheiteid. Millegipärast — sest põhjus ei ole veel täiesti aimatav. Ei löö lokku, irisevad ja vihjavad millelegi, mis oli kunagi olnud ja ei tea kelle süü pärast jääb nendele aina risti jalgu.

Olevat olnud tüdruk, kes oli surnud Ilmari pärast? Või seetõttu, et ta oodanud last. Midagi jäi üsna segaseks ning dialoog püüab aeg-ajalt

päris läbipaistvalt ära öelda mingisuguste suhete tagamaid. See võiks häirida, kui oletada, et väga hea stsenaariumi puhul oleksid igasugused seosed inimeste vahel mõistetavad mingil kavalamal moel. Või lihtsalt tuleneda situatsioonist, mis põhjendaks kas vihkamist või armastust või aina ennast pealesuruvat ängi. Veiko Jürisoni lugu jääb mingil hetkel toppama, sest lahendus saabub alles filmi lõpus. Tubli kolmveerand filmi aga kõnnib aina ühte ja sama tuttavat ringi mööda, kus loo lõpu suhtes palju uut ei lisandu,



«Ainus pühapäev». Elmo Nüganen (Aleks).

«Ainus pühapäev». Evald Aavik (isa) ja Mari Lill (ema).



kõike korratakse variatsioonidena. Dramaturgia on staatiline.

Kui mingi film tahab huvitav olla, siis peab aeg-ajalt loo rütmi muutma, pingestama. Ootamatud jõnksud, mis väljuvad sisseharjunud meeleolust, sunnivad vaatama. Ilmar istub Aleksiga kõrtsis. Kui viinapitsi serva näpuga pikemat aega hõõruda, hakkab see vilisema. Tekib kile läbitungiv heli, mis ärritab — kuni pits lõpuks kildudeks lendab. Ehmatab tõesti. Hiljem on sama vilinat korduvalt kasutatud analoogina. Kujund viitab otse Ilmarile, sellele, mida ta tunneb, kuid kujundi pidev tarvitamine kulutab ta. Filmi lõpus Aleks'i tüdruk oletatavasti vägistatakse. Või tapetakse? See toimub vendade silma all ja Aleks hoiab kõigest väest Ilmarit tagasi, et too ei läheks — ära mine, nad tapavad su. Samas kostab Aleks'i autost meeletult võigas (liiga teatraalne?) hädakisa. Kuid vennad püherdavad maas. Karjumise tähendus just selle stseeni puhul ei ole mingil juhul laiem lihtsalt karjumisest. Refs, kes märkamatu näpuliigutusega müksas Aleks'i poolsurnuks, suutnuks ju mingi tüdruku muretult ära vaigistada. Kui nüüd oleksid karjed sumbunud klaasi purunemise vilinasse, ilma et seda enne üldsegi oleks korratud?

Taustheli ja Tõnis Lepiku subjektiivne kaamera (mitmeid kordi jälgib kaamera ümbrust tegelase silmade kaudu — keldris, toas, autoga sõites, need on rõhutatult pikad kaadrid) suudavad äratada veel kord. Aleks kihutab öisel teel. Sõit on filmitud läbi esiklaasi. Kui meil oleks

kasutada stereoheli, võiks efekt olla mitmekordne. Auto jõurab, käiguvahetused ja pidurdused, silme ees autolaternatest valgustatud mülkane tee.

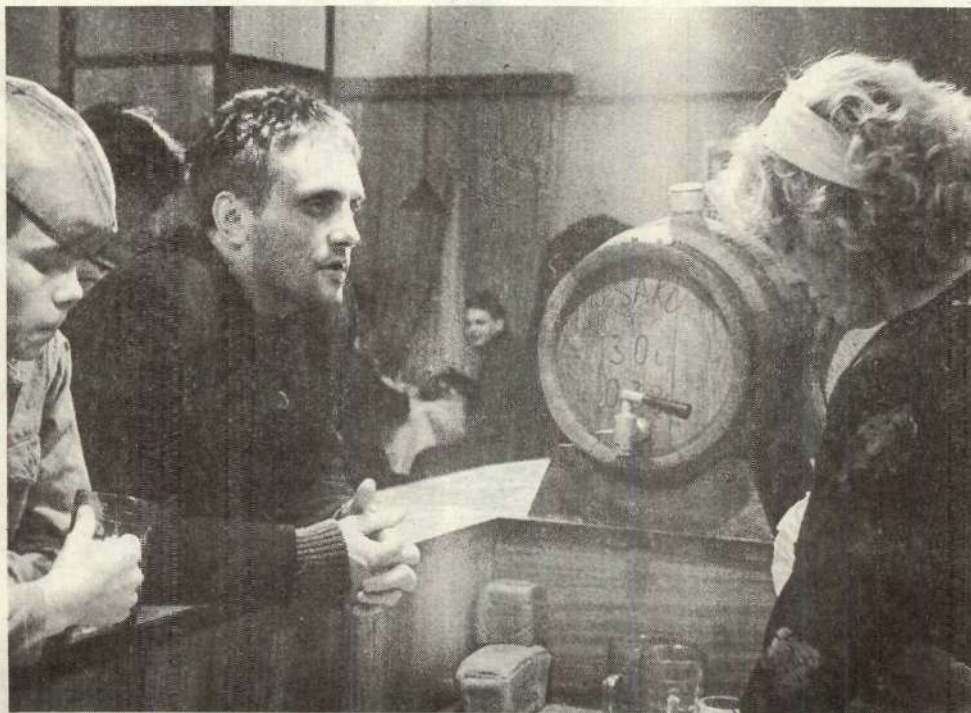
Aleks ja Ilmar lähevad kaklema. Kaklust on väga raske usutavalt lavastada. Vennad tügerdavad autokapotil. Rasked mütsatud autoplekil ja õrn muusika. Dissonants — vennad kaklevad. See on kujund muusikas. Ka pildis on kujundid huvitavad, ei tüüta, on värsked. Sel ajal, ses kohas puhub väike tüdruk täis suure punase õhupalli.

Viimases kaadris jääb Ilmar karjääri üksi hulkuma. Tüdruk on juba vägistatud, Aleks vedeleb poolsegasena jalgratta all ja tilistab kella. Aleks on katki läinud. Ilmar viskab Aleksile suhkrukütid, mida talle endale varem oli jagatud. Nagu koerale? Siis läheb ta ära, käed taskus, kümus ja ei vaata tagasi. Ta jõuab veeni ja astub ikka edasi. Kui õhupalli puhul on kujundi sisu konkreetne, siis viimane seos on lahtisem, ilma nii kindla tähenduseta, kuid on filmi ilusamaid kaadreid. On poeetiline. On hea.

Pärastsõjaaegne Eesti võis olla üks viletsamaid paiku maailmas. Kas filmi läbiv põhitoon tuleneb ajast või on aeg vajalik masenduse põhjendamiseks? Masendus on ühtaegu tüütu, kuid samas seob see filmi lugu ja vormi. See on kunstikavatsuslik masendus, mõtlemisviis, mille põhjendus ei ole väljaspool seda, vaid selle sees. Sellelaoline mõtlemine lihtsalt võib huvitada või mitte. Vendade traagiline olek ei tulene neist endist, vaid see on väljaspool neid, režissööris ja vormis, millega ta selle nähtavaks teeb.

«Ainus pühapäev». Erik Ruus (Ilmar).

M. Raude fotod



Aleks ja Ilmar elavad päris põhjalikult lagunenud majas. Kui Aleks oma kodu trepist üles astub, vaatab ta hetkeks ülesviivat treppi. Sein on olnud kunagi roheline. Meenutab kasarmut või midagi erilise hoolimatusega hoitud. Roheline on kõige ebameeldivamalt intensiivse tooniga, seinast on hulganisti värvi maha tulnud. Tulemuseks on rohekasvalge, lapiline, tige atmosfäär.

Kui Aleks käib venda majas taga otsimas, hulgub ta keldris, taskulamp valgustab lõputuid, pimedaid, veest tilkuvaid tellisepugerikke. Kivid on punakaskollased. Lambivalgus liigub tükk aega kongi seintel. Kuid seal ei ole kedagi. On tühjus.

Retsid tulevad vendasid karistama. Must masin tõkestab Aleksi valge auto tee ja sunnib peatuma. Autod jäävad kõrvuti seisma. Must, saladuslik, hirmutav, ja hele, mis hoolimata pikast sõidust karjääris on plekkideta, valge.

Peet Vallakul on novelle, kus tigidusele, julmusele ja totaalsele lootusetusele ei ole muud põhjendust kui nad ise ja nende vorm. Vallak on kirjutav kunstnik, Keedus on režissöör, kes mõtleb kui kujutav kunstnik. Olulised on värvid ja meeoleolu. Tema film on samas maal. Ma oletan, et tavaliselt valmib film algusest lõpu poole, sest alustatakse stsenaariumiga. «Ainus pühapäev» tundub olevat tehtud lõpust alguseni. Domineerivad värv ja vorm ning interjöö, mis ei ole stsenaariumi täiesti adekvaatne vorm, kuid on huvitav iseenesest.

Mida teha pealkirjaga? «Ainus pühapäev» (algstsenaariumis «Elu ainus pühapäev») — tundub, et see polegi nii tähtis ja on filmi endaga vaid servapidi seotud. Aga ta kõlab nii hästil

JUMALA VIHA LANGES MAA PEALE

LÜHIVESTLUS JÜRI SILLARTIGA



Jüri Sillart.

V. Menduneni foto.

Hr Jüri Sillart, teie lavastajadebüüt «Äratust» on juba olnud õige mitmel rahvusvahelisel ülevaatusel ning saanud ka auhindu. Mõne päeva pärast, 1. oktoobril, algab Riia avangardfilmi festival ja sealgi näidatakse «Äratust».

Kriitika on olnud küllalt ebalev, on ette heidetud liigset ekspressiivsust ja stiliseeritust meie jaoks nii sünge ning igati maise ja ajaliku ülekohtu — küüditamise — kujutamisel. Esimestes arvustustes oli «Äratuse» suhtes heatahtlik üksnes Evald Laasi. Alles tunduvalt hiljem tulid Tõnu Karro ja Peeter Toropi artiklid, kus minu arvates on filmi olemust väga täpselt tabatud.

Varakevadel korraldas Ago Ruus Pärnus operaatorite seminari. Seal oli üks noor daam, väliseestlasest kunstiteadlane Ingliismaalt ja ta ütles, et teda «Äratuse» stiliseeritus ei sega, see isegi meeldib talle. Ja ta võrdles teie filmi Peter Greenaway ning Derek Jarmani teostega. Meile enamikule ütlevad need inglise uuema filmikunsti kõlavad nimed väga vähe. Võtame kas või P. Greenaway filmi «Uppumised järgemööda». Film räägib

sellest, kuidas kolm eri vanuses daami uputavad järgemööda oma mehed, sest olid neist surmani tüdinenud. Seejärel asuvad aga koos sedasama tegema ühise tuttava, uurijaga, kes tundis õnnetusjuhtumite vastu huvi, kuid eelkõige sellepärast, et nendega olid seotud veetlevad naised. Vägivaldne surm on Greenawayle võrratult põnev ning esteetiline sündmus. See musta huumoriga tänapäevane lugu on kujunduslikult stiliseeritud hollandi vanade meistrite laadis.

Või paar näidet meie kinodes demonstreeritust. Poolaka Kazimierz Kutzi film «Krooni pärl» jutustab söekaevurite streigist 1930. aastatel: igava ja üksluise sündmuse edastamisel on aga kasutatud äärmiselt värvirikast ning maalilist kujundust. Eklektika, eri stiilide polüfoonia samas teoses on taotluslik Sergei Solovjovi viimases töös «Must roos — kurbuse märk, punane roos — armastuse märk».

Olete ka ise viibinud kõigil festivalidel, kus «Äratust» näidati. Iseloomustage neid üritusi. Ja üldse, kuidas teie filmi Läänes vastu võeti?

Pean kohe ütleva, et «Äratust» ei ole olnud esmaklassilistel festivalidel. Ülevaatusi on maailmas tohutult, iga päev leiab aset mõni konkurss. Kevadel, aprillis toimus Sanremo festival, see on kõige nimekam neist, kus «Äratust» näidatud. Sel korral anti välja ainult kaks auhinda: peapreemia sai leedulase Algimantas Puipa töö ning «Äratust» tunnustati žürii eriauhinna vääriliseks.

Augustis Edinburgh's oli minu film konkursiväliline. Teda näidati teatud määral retrospektiivses programmis, mis kandis kõlavat nime «Võidutsev töde». Edinburgh's toimus samal ajal hulganisti mitmesuguseid üritusi, nimelt peetakse neil kuu aja jooksul ära muusika-, teatri-, filmi- jm festivalid, samas korraldatakse veel rohkeid kunstinäitusi. «Äratust» näidati ka Glasgow's.

Hiljutine Espoo festival oli üldse esmakordne. Nemad alles otsivad oma nägu, kuid tundub, et sellel üritusel on perspektiivi. Kõige labasemalt öeldes võib Espood kui linna iseloomustada kohana, kus lausa haiseb raha järele. Festivalil konkurssi ei toimunud, anti välja üks stipendium (10 000 marka), mille saigi «Äratust».

Tulles tagasi algusesse, Sanremos oli sel korral põhiorhk asetatud nn sotsmaade filmidele, nii toimus seal näiteks Lana Gogoberidze töde retrospektiiv. Üldiselt «Äratust» mõisteti. Küsiti vaid, miks on venelasi nii halvast valguses näidatud, et umbes niimoodi kujutati pärast sõda sakslasi. Sama küsimus esitati muide ka Moskvas, kui filmi vastu võeti. Sanremos tundus küll, et oleme

kahe müüri vahel, ühel pool Kremli punane ja teisel Berliini hall müür ning vaid tolles kitsas koridoris, mida nimetatakse Ida-Euroopaks, mõistetakse meid.

Kartsin teistelgi festivalidel sama küsimust ja olin ette valmistatud, kuid tundus, et neil saadi filmist peaaegu aru. Inglise ajalehearvustused olid püüdnud küll filmi pisut ülepoliitiseerida, soomlased mõistavad muidugi «Äratust» kõige rohkem.

Kaugel on lood «Äratuse» näitamisega ida pool?

Film dubleeriti vene keelde juba kevadtalvel, seda tegi «Lenfilmis» endine poliitvang Boriss Pustõntsev. Omal ajal ei saanud ta Leningradis tööd ning «Tallinnfilmis» tollane direktor Kaljo Võsa võttis ta meile ametisse. Pustõntsev on praegu aktiivselt tegev demokraatlikus liikumises ja ta lubas hakata «Äratust» oma sidemeid kasutades levitama. Kui kaugel asjalood täpselt on, ei teagi praegu.

Kuuldavasti on teil käsil «Äratuse» järg?

Olen vist tõesti kuskil nimetanud tulevast filmi «Äratuse» järjeks. Süžeeliselt ta seda muidugi ei ole, vahest üksnes probleemi asetusest. Kui lihtsalt väljendada, siis «Äratuses» näitasin aega, mil Jumala viha oli Maa peale langenud. Uues filmis on tegemist juba Jumalast ilma jäetud Maaga.

On viiekümnendate keskpaik. Põhisündmustik koondub ühe alevi lõpuklassi õpilaste ümber, kes tõstavad stiihilist mässu sõjalise kasvatusõpetaja vastu. Ütlen veel kord, see pole poliitiline ülestõus, mässu kutsuvad esile tegelikult naised. See oleks nagu tants ümber fallose.

Tahan näidata aega, mil kõik on klo-rofüll. On küll materia, kuid puudub vaim. Vaimsuse hävitamist näitasin ju «Äratuses».

Ja kes on teised tegijad, kaugel on tööjärg?

Stsenariumi kirjutas taas Rein Saluri, operaatoriks on jälle Mait Mäekivi. Ülejäänud töögrupp ja näitlejad on veel otsustamata. Need tuleb alles leida. Praegu otsime võttepaiku ja kõige tähtsamat — raha. Filmivõtted algavad arvatavasti tuleva aasta aprillis.

«Äratuses» oli üsna palju tegevusliine ning tegelasi. Kas jätkate samas suunas?

Ei, uus film keskendub rohkem paari süžeeliini ümber. «Äratuse» polüfoonilisus, paljuhäälsus selles puudub.

26. septembril 1990

Vestles SULEV TEINEMAA

ZÜRILIIKMENA QUEBECI TEATRIFESTIVALIL

PRANTSUSE KANADA PEALINNAS QUEBECIS TOIMUS SELLE AASTA MAIKUUL NELJANDAT KORDA RAHVUSVAHELINE TEATRIFESTIVAL. ISE KUTSUVAJAD NÄH SEDA ÜLE AASTA TOIMUVAT TEATRIPIDU SONAGA «QUINZAIN» — MEIE KEELI SIIS KAKS NÄDALAT. POOLE KUU VÄLTEL TOIMUS IGAL ÖHTUL UUS ETENDUS JA 150 000 ELANIKUGA MAALILISES LINNAKESES LEIDUS ÜHEKSA MITMESUGUST TEATRISAALI NENDE MÄNGIMISEKS.



Moskva Puškini-nimelise teatri Tšehhovi-aineline «Palat nr 6» kutsus esile festivalil suurima furroori — mängiti äärelinnas endises autokooli garaažis, mis oma pikkade betoonkoridoride ja tühjade latritega meenutas mahajäetud loomalauta.

QUEBECI FESTIVAL, nagu paljud temataolised maailmas, on teatud mõttes «personaalfestival». Ürituse perenaine *madame Rachel Lortie* sõidab kahe aasta jooksul mööde maailma, valib lavastu-

sed, sõlmib lepingud ja võtab lõpuks kodus kõiki lahkelt vastu nagu oma häid tuttavaid ja kauaoodatud külalisi. Lisaks truppidel on välismaalt palutud ka aavõõraid, kriitikuid ja ajakirjanikke. 29

Festivali tase ja esinduslikkus peegeldab seega perenaise kunstimaitset, temale langevad kõik rahulolematuse nöödid, kogu vastutus ja ka au. Küsitud miljoni asemel eraldas riik seekord 500 000 Kanada dollarit, mis tegi eelarve üsna pingeliseks ja sundis valima väiksemakoosseisulisi külalistruppe. Abikäe ulatasid arvukad sponsorid, nende hulgas ka hotellid, restoranid ning tele- ja raadio-kompaniid. Peale maailma teatrielu tutvustamise on Quebeci festivali eesmärgiks ka Kanada prantsuskeelsete teatritruppide koondamine ja stimuleerimine, kelle elushoidmine Kanada ingliskeelsetes provintssides on küllalt vaevanõudev. See varjatud eesmärk määraski festivali valikupõhimõtte — pool truppidest mujalt maailmast ja pool Kanadast. Mainitud asjaolu tegi festivali kunstitasemelt üsnagi ebaühtlaseks. Külalistest olid saanud näitetrupid Ateenast, Belgradist, Düsseldorfist, Genfist, Madridist, Münchenist, Pariisist ja kolm teatrit Nõukogude Liidust — Taganka ja Puškini-nimeline teater Moskvast ning Eksperimentaalne noorsooteater Ašhabadist. Parimale Kanada trupile oli välja pandud auhind — gastroll Nõukogude Liitu. See kokkulepe seletabki Nõukogude teatrite nii arvukat osalemist ja Vladimir Vössotski pildi paigutamist festivali koondkavale. Kuna Üleliiduline Teatrite Liit pidas Moskva kõrval Kanada trupi võimaliku esinemispaigana silmas ka Tallinna, siis tekkis neil idee saata palutud žüriiliikmena festivalile Eestimaa esindaja.

Meie žürii väike, kuid töökas kollektiiv valis oma esinaiseks Montreali näitlejanna ja filmiproductsendi Françoise Berdi, kes oma olekut ja välimuselt meenutas üsna tugevasti kadunud Lisl Lindaud. Žüriisse kuulusid veel Quebeci teatrikooli näitlejameisterlikkuse õppejõud Paule Savard, kohalik dramaturg André Ricard ning teise välisliikmena Pariisi ajalehe «Liberation» teatritraatleja Jean-Jacques Samary. Žürii tegevuse üksmeel ja hinnangute küllalt suur kokkuleppevõime kinnitasid minus arusaama, et hea kunst tõestab ennast kõikjal ise, musta valgeks rääkimine on võimalik vaid kohalikul tasemel, kui kaasa kõnelevad kunstivälised asjaolud. Vaidlesime põhiliselt näitlejate üle, lavastuste pingereas kõhklusid ei olnud. Igal hommikul peeti ka eelmisel öhtul nähtud etenduse avalik arutelu, mis kujunes tegelikult trupi pressikonverentsiks, hinnangud olid sõbralikult uudishimutuvad, žürii hea tooni hulka kuulus avalikkuse eesvaikimine. Tänapäev esinejaid ja plaksu-

tanud neile tugevasti, kogunesime siis omakeskis lantsile ja leidsime nii mõnigi kord, et tegemist oli ju täieliku jamaga. Kõigi osaliste hea meeleolu ja sõprus oli sellega igatahes säilitatud, erinevalt meie festivalidest, kus kriitikut öhtustele rõõmustajatele hommikuti tihti kuuma vett kaela kallavad.

TEATER —

NAISELIK VÕI MEHELİK NÄHTUS?

Festivali avaetenduseks oli rootsi naiskirjaniku Margareta Garpe näidend «JULIALE» Quebeci suveteatri esituses, kelle direktriks ongi festivali peakorraldaja Rachel Lortie. 1987. aastal toimus selle näidendi maailmaesietendus Stockholmi *Dramaten*'is Bibi Anderssoniga peaosas. Seekordse lavastusega jõudis näidend esmakordselt ka Ameerika mandrile. Nii autor kui ka lavastaja Michele Magny väidavad oma loomingu olevat pühendatud põhiliselt feminismi probleemidele. Kolme tegelasega teos — ema, 17-aastane tütar (Julia) ning armuke — kõneleb vist kõigile naisnäitlejaile lähedasest ja valusast probleemist: lavatähe ja ema rolli ühendamisest-ühendamatuses. Naisdramaturg on suutnud luua kahele näitlejannale paeluvad ja psühholoogiliselt pingestatud mängu võimaldavad osad, mistõttu võib eeldada näidendi edukäiku maailmas. Publik naeris ja nuttis vaheldumisi ning vertitas palavalt oma lemmikut André Lachapelle'i. Traditsioonilises laadis lavastus jättis mulje, et näidend ise peaks võimaldama keerulisemat ja psühholoogilisemat, allhoovusterikamat tõlgendust. Arutelul väitis lavastaja end olevat mõtisklenud mehest kui naismaailma lõhkuvast tegurist. Jutu ajal tõmmati paralleele teatri kui samuti naiseliku turvalisust lõhkusa nähtusega.

Sellisele käsitlusele oponeeris järgmisel öhtul Alla Demidova oma targa ja emotsionaalse jutustusega VLADIMIR VÖSSOTSKIST, kelle mälestusele oli seekordne festival teatud mõttes pühendatud. Väljaspool programmi toimunud Vössotski öhtu, mille Demidova mõne tunni jooksul video- ja helilintide abil improviseeris, kujunes minule kahe teatrinädala üheks suuremaks elamuks. Mulje Demidovast kui Venemaa nüüdisaja ühest vaimsemast näitlejannast oli tema raamat («Teine reaalsus», ek 1984) ning filmi- («Nele» «Thylis», Spiridonova «Kuuendas juulis» jne) ja Taganka rollide põhjal küll juba varem

tekinud. Jutustus Vössotskist, mis kujunes targa ja väga isikupärase lavatähe monoetenduseks, tõi enesega vahe- tu arusaama, et vene teatriloo sellised jumaldatud nimed nagu Jermolova, Savina, Komissarževskaja, Babanova, Ranevskaja võisid tõesti olla oma ajast eetiliseks südametunnistuseks ja vaimseks alustalaks. Demidova jätkab seda rida, kummutades ühtlasi meie praktikas levinud labase arusaama, et andekas näitlejanna peab üldjuhul olema rumal ja asotsiaalne. Ma ei kavatsen ümber jutustada Vössotski ühe kõige lähedasema lavapartneri ausat ja valulist kõnelust suurvaimust, aga olen päris kindel, et pärast seda öhtut muutus Venemaa seisakuaja protestilaulik osaks ka saalis viibinud paarisaja kanadalase vaimsest maailmast. Vössotski autorikesksed pihtimused muutusid Demidova esituses näitlejanna isiklikeks pöördumisteks hukkunud sõbra poole ja näitasid äkki, kui sügav ja ajast aega püsima jääv poeet peitus tegelikult selle rämeda tänavauliku rüü all. Rääkides Vössotskist kui näitle- jast, ütles Demidova, et olles laulukuna alati näitleja, jäi Vössotski laval poeediks. Vastupidiselt mõttelaadile, mida esindas näidend «Juliale», väitis Demidova teat- ri olevat naiseliku nähtuse, mis rõõvib pahatihti meesnäitlejailt nende mehelik- kuse. Oma sisemaailma pidev kompa- mine, soov kõigile meeldida ja hirm oma «väljanägemise» ning mõju pärast on ju tüüpiliselt naiselikud jooned. Vössotski olnud ainus Demidova partner, kelle soo- tunnused laval kunagi ei kadunud, kelle- ga kõrvu olles ei tekkinud kordagi tun- net, et käsi läheb partnerist läbi. Vastu- pidi, vastas oli sein, mille vastu võis ennast valusalt ära lüüa ning mis sünni- tas samas naispartneris nii vajaliku malbuse- ja kaitstusetunde.

Festivali järgmiseks etenduseks juha- tati meid istuma Quebeci teatrikooli (igal aastal 8 õpilast, õpiaeg 3 aastat) vaatesaali põrandale. Häämaras ja üsna suitsuses ruumis nägime kummalise vä- limusega poolalasti näitlejaid. Ruumiku- junduse põhielemendid olid tühjad olle- vaadid. **W i n n i p e g i n ä i t e t r u p p « P r i m u s »** esitas rühmatööna valminud etenduse «**PUHKEPÄEV**», mis naeruvääristas abielu kui rituaali ja elu- vormi. Noorte näitlejate energiakulu pantomiimi, hüpete ja karjete peale oli märkimisväärne. Kuuekümnendate aas- tate teatrikogemustega vaatajale oli toi- muv küllaltki tuttav ja sellevõrra ka mõneti igav, sest esitatava täpset mõtet leida tundus võimatut. Järgmiselt hommi- kul kõlasidki kohtumisel trupiga tutta-

vad märksõnad: Grotowski ja Cieslak (kogemus loomulikult videolintide va- hendusel), Eugenio Barba, idateatri mõjud, mõttekaaslus, algteksti puudu- mine, isiklikel minevikukogemustel põhi- nev eneseväljendus jne. Meie praegusele teatrisituatsioonile pani mõtlema trupi kategooriline eitus lepingusüsteemil ra- janeva teatri suhtes, sest see koondavat lavastust looma juhuslikke inimesi ja on seetõttu võimeline sünnitama vaid kom- mertsit, mitte kunsti, mille teke vajab mõttekaaslust ja kauast koostööd. Nel- jast noormehest ja ühest neiuist koos- neva trupi naishingeks osutus 25-aastane eestlanna Kaarin Randoja. Vestlusest temaga selgus mõndagi iseloomulikku. Neiu Kaarin, kes meenutab veidi Anne Reemanni, on professionaalse haridusega näitleja, kes lõpetanud 1987. aastal Montreali teatrikooli (vastu võetakse igal aastal 15 inimest, õppima pürgijaid umbes 600). «Primuse» trupp koosneb tema koolikaaslastest ja sai alguse teat- rikooli külastanud taanimaalase Richard Fowleri (E. Barba õpilase) üleskutsest kirjutada talle neist oma eluprobleemi- dest ja hingehädadest, millest keegi soo- vib teatrit teha. Kuus inimest vastasidki sellele kutsele, nad kohtusid ja sõitsid Taani, kus Fowleri juhendamisel valmis- ki stuudiotööna «Puhkepäev». Lavastaja osaks jäi seejuurs igäühe kaasatoodud materjali mosaiigiks liitmine ning erine- vate loogikate ühendamine. Valitsuse ja sponsorite toetusel on seni koos püsinud ja antud ligi 20 etendust. Praegu on sama meetodi abil ja sama juhendajaga valmimas teine, seekord tänavateatri lavastus. Trupi praegune juht Donald Kitt arvas, et ta jääb kogu eluks just sellises vormis teatrit tegema. Annaks jumal neile noortele usku, meisterlikkust ja raha, et püüda veel kord tõestada just sellise teatri eluõigust, mille kestvus nende eelkäijad Poolas ja Eestiski pole seni tagada suutnud.

Järgmisel öhtul nägime Kenneth Browni mononäidendit «**ELU LABI HOKI**». Edmontonis olevat prantsuskeel- se teatri tegemine juba ise kodaniku- aktiks ja et ka näidendi kangelase lem- mikklubiks olid just Montreali hoki- tagujad, siis andvat kohapeal teost esitada ja mõista kui prantsuse keele ja meele kangelaslikku kaitsmist (mis sest, et autor on ingliskeelne). Sestap siis võt- tiski TV lasteprogrammide toimetaja Andre Roy, kes omal ajal nii teatriõpin- gud kui ka hokimängu katki jätnud, enda kanda olulise rahvusmissioni ning leidis ka Quebeci mõttekaaslaste sõbraliku toe- tuse. Lavakujundus meenutas poolikut 31



hokiväljakut, mäng toimus rulluiskudel, kuid tasemest (ei hoki- ega teatrimängu) pole suurt mõtet rääkida.

Festivali suurüllatuseks kujunes Turkmeenia Noorsooteatri esituses A. Platonovi «Džan» Kahadžan Aširovi instseneeringus ja lavastuses.

TURKMEENLASTE TÄHELEND KANADAS

Festivali suurüllatuseks kujunes Turkmeenia Noorsooteatri A. Platonovi «DŽAN» Kahadžan Aširovi instseneeringus ja lavastuses. Platonovit huvitas moraalselt ja füüsiliselt allakäinud rahva taassünni võimalus ja just Turkmeenia reisidelt leidis ta ainet selle teema väljendamiseks. Nähtud etenduse järgi pole liialdus öelda, et geniaalse kirjaniku looming on noore ja mõttekaaslastest koosneva teatrikollektiivi töös leidnud adekvaatse lavalise väljenduse. Etendust ei saa kirjeldada, sest ta mõjub tervikliku traagilise oratooriumina läbi kõige raskemate katumuste taas tõusvale inimvaimule. Lavakujunduseks on pörandat ja seinu kattev lillakashall riie ja liiv, kostüümideks räbalad. Värv, valgus ja näitlejad loovad sellest kasinusest aga niivõrd mõjuva lavaruumi, et festivali kunstnikupremia andmine Berdikuli Amansakhatovile ei tekitanud mingeid vaidlusi. Danata Hudõrovi spetsiaalselt etenduse jaoks loodud muusika on sümfoonilise poeemina asunud elama ka iseseisvat elu ning jõudnud juba USA kontserdisaali-

dessegi. Ainsa kollektiivina said turkmeenlased festivali üheksast preemiast rohkem kui ühe. Parimaks naiskõrvalosatäitjaks peeti Gulnabat Aširovat. Nii oma lavastuse kui ka esinemisega pressikonverentsil ja festivali kuluaarides näitas režissöör K. Aširov end väga omapäraselt mõleva ning sügava sise-
mõju kultuuriga meistrina. R. Sturua ja E. Nekrošiuuse kõrval on nüüd ka turkmeeni teatrikunstil oma rahvuslik «eksportartikkel», mida võib edukalt näidata ükskõik millises maailma paigas. Piibli Moosese-müüti meenutatav lugu on võrd-
selt mõistetav kõigis kultuurides ning talle sai osaks ka Kanada teatralide valmistatud vastuvõtt. Võib vaid nukralt tõdeda, et eesti teatril praegu midagi võrdväärset välja pakkuda pole.

Samavõrd kui turkmeenid pakkusid positiivse üllatuse, oli negatiivseks muljeks kuulsa Taganka teatri «PHAIDRA» Roman Viktjuki lavastuses. Tallinna Vene Draamateatri «Väike-
saatana» ja Viadukti Studio «Meistri ja Margarita» lavastajana meile mõnevõrra tuttavale Vitjukile andis Tagankal töövõimaluse kadunud Anatoli Efros. Tagasipöördunud Juri Ljubimov ei hinda

kuuldavasti seda lavastust kõrgelt ja oli «Phaidra» välismaale viimise vastu. Pärast etenduse nägemist jääb üle Ljubimoviga nõustuda. Viktjuk, keda osa Moskva teatraalidest praegu jumaldab, näitas end järjekordse ambitsioonika ja sisutihja lavastajana. Etenduse juurde räägitus väitis ta end huvituvat kunstniku ja ühiskonna vastuoludest ning poeedi traagilisest saatusest totalitaarsüsteemis. Sestap ka just Marina Tsvetajeva «Phaidra» ning poetessi kirjade ja päevikute kasutamine lavatüüses. Tegelikult toimus aga laval kolme poolalasti noormehe atleediilu ja akrobaadivõimete demonstratsioon. Lavastaja ja liikumisjuht V. Gladõšov olid igatahes teinud kõik, et takistada Alla Demidovat kõnelemast Marina Tsvetajeva traagikast. Niivõrd pretensioonikas ja ideevaene etendus ei mahu tõepoolest Ljubimovi teatri firmamärgi alla.

Pidades silmas laiema publiku maitset, aga ka festivali finantskülge, oli *madame* Lortie palunud kohale kuulsa Pariisi teatri «Les Bouffes Parisiens», kes mängis Sacha Guitry näidendit «ILLUSIONIST». Lisaks tuntud komöödiograafist autorile olid menu tagatiseks teatri praegune omanik ja kunstile juht, nimekas filminäitleja Jean-Claude Brialy peaosalise ja Jean-Luc Moreau lavastajana. Tüüpiline salongikomöödia vananeva mustkunstniku armuseiklustest andis võimaluse mõista, mis laadi teater Pariisi Broadwayl — *Champs-Élysées*'l loorbereid löikab. Peaosaline oli šarmantne ning õppinud ära ka rea trikke, nii et enne näidendi tegelikku algust võisime kahekümne minuti jooksul jälgida tõelist mustkunstistseeni. Eino Baskin ja «Vanalinastudio» esitaksid kõike, mis järgnes, sama tüki raames ilmselt säravamalt. Nähtu arutelu kujunes lisatenduseks, sest Brialyl paluti provintsi rahvale rääkida lugusid oma kohtumisest maailmakuulsustega. Ta klatõsis meisterlikult ja saal rõkkas naerust. Taset näitab lugu Guitry abielu karilejooksmisest: lahkudes ähvardanud dramaturg püstitada oma naisele pärast tema surma hauasamba kirjaga «Lõpuks ometi külm». Abikaasa, kes oli Guitry vahetanud majasõbra vastu, lubanud Sacha hauale riaida kirja «Lõpuks ometi värke».

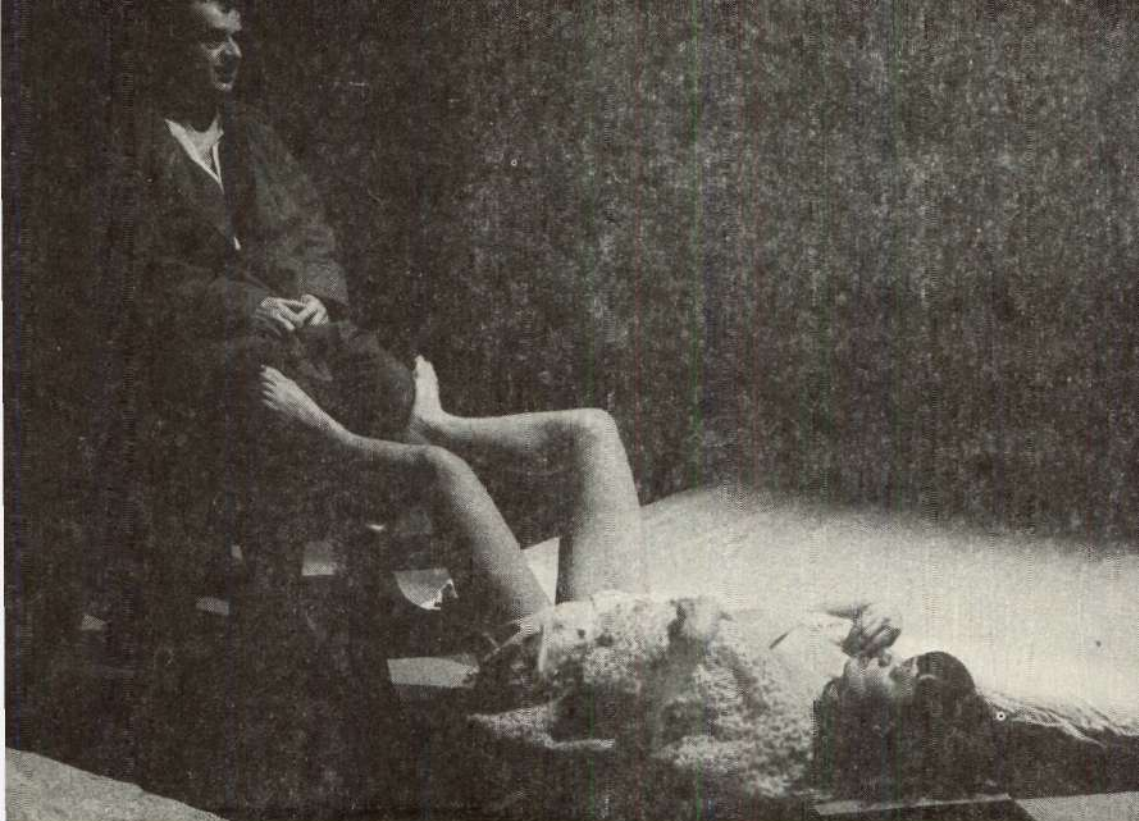
Ainsa lastelavastusena kuulus festivali kavva kohaliku teatritrupi «Azimut 96°» etendus «PÕHJAMAINE AARE». Tekst oli sündinud proovide käigus, tegelasteks isa ja poeg, kes sat-

tusid eskimote maale helikopteriõnnetuse jälgi otsima. Folkloori ekspluateerimine selles «pioneeritükis» mõjus võltšina ning kogu lavastuses oli lasteetenduse jaoks liiga palju juttu ja vähe mängulisust ning liikumist.

Elamuslikuks kujunes Montreali näitlejannade *Françoise Faucher'* ja *Louise Marleau* esitatud Stefan Zweigi novell «24 TUNDI ÜHE NAISE ELUST», instseneerijaks ja lavastajaks Jean Salvy. Lavastus oli lahenatud vana daami tagasivaatena oma nooruspäevade tormilisele armuloole, ainsale kõrghetkele tema rahulikus elus. Nägin esmakordselt etendust, milles kaks näitlejat kehastavad üht inimest erinevatel eluperioodidel, kõlavad süüdistused minevikust tulevikku ja vastupidi. Kuna me kõik tegeleme aeg-ajalt iseenda tagantjärele süüdistamisega, loob selline lavastusvorm võimaluse huvitavaks psühholoogiliseks eneseanalüüsiks, mida võimekad näitlejad ka maksimaalselt kasutasid. Etendus toimus väikesel kohvik-teatri laval ja oli hea näide psühholoogilise teatri võimalustest.

«WOYZECK» TSIRKUSEAREENIL

Tõeliselt totaalset teatrit demonstree-ris *Genfi Linnateater G. Büchneri «WOYZECKIGA»*. Teatri vaatesaalist olid kõrvaldatud istmed, sisse veetud liiv ja ehitatud sinna tõeline tsirkuseareen, kuhu kitsast käiku pidi juhiti etenduse algul kogu publik. Mürtsus orkester ja meie hulgas sõelusid klounid, zonglöörid ja ahvid. Kui rahvast juba väga tihedalt koos oli, sõitis inimmassi Kapten mustal täkul. Algas proloog. Langes areeni ümbritsenud tsirkusetelk. Publiku pilgule avanesid amfiteatrina paigutatud istepinkide read. Klounide proloogi ajal kõitis publiku tähelepanu esireas istuv pikka suudlusse vajunud paarike, kes osutus peatselt Mariaks ja Woyzeckiks. Publiku hulgast ilmusid ka peategelast mõnitavad ohvitserid. Nii algas lugu tavalisest sõdurpoisist, kellest solvangud ja alandus tegid mõrvari. Kogu etendus mõõdus tõelise tsirkusetempo ja -säraga. Stseenid vaheldusid kaleidoskoopilise kiirusega, tegevuskohtade märgistamiseks kandsid tsirkuseteenrid lavalt ja lavale dekoratsioonidetaile. Toimuv oli fantaasiarohke ja heäl tehnilisel tasemel. Nõrgemaks jäi peaosaliste mäng või õigemini, neile polnudki selleks aega jätud. Nimiosalist kehastanud Jean-Marc Morel tundus oma osa jaoks ehk liiga vana ning ka liiga tavaline (või 30



G. Büchneri «Woyzeck» Genfi Linnateatri esituses pakkus tõeliselt totaalset teatrit tsirkuseareenil.

segas mind mälestus omal ajal «Ugalas» seda rolli mänginud Sulev Luigest?). Lõppkokkuvõttes nägime etendamisteatri laadis kirevat vaatemängu Büchneri «Woyzecki» ainetel, mille eest noor režissöör Bernard Meister sai õigusega festivali lavastajapreemia. Etenduse lõpul, pärast *parad-allez'd*, lükati juba saalist väljuma hakanud publiku ette puuris seisev Woyzeck, ööpott väljasirutatud käes. Ta võttis meilt nukralt vastu münte ja kaastundeavaldusi.

Heade rollide puudumine vanadele näitlejatele on probleemiks kõikjal. Quebeci originaaldramaturgia üks rajajaid, kaheksakümneaastane näitleja, kirjanik ja lavastaja Gratien Gelinase kirjutas endale ja oma abikaasale mängimiseks sellise loo ise. Näidend pealkirjaga «NARCISSE MONDOUX' KIRG» kujutab kahe elatanud inimese teineteise leidmise lugu ja tahab autori sõnade kohaselt tõestada, et «sügis pole veel talv». Gelinase kui näitleja ja dramaturgi *come back* sündis pärast kahekümneaastast vaheaega, mille jooksul ta tegutses filmistsenaristina ja Quebeci filmielu ühe juhina. «Džinnimängu» tasemele see näidend siiski ei küüni, klassikast rääkimata, ja ka lavastus ei lisanud kahe vana näitleja isikli-

kule sarmile midagi nimetamisväärselt.

Kõige rafineerituma ja endassesuletuma teatriõhtu pakkusid meile kreeka näitlejad Ateena teatrist «Attis», kes Theodoros Terzopouluse juhendamisel olid töötanud idasaksa autori Heiner Mülleri näidendiga «KVARTETT». Näidendi aines on ammutatud XVIII sajandi prantsuse kirjaniku Laclos' romaanist «Ohtlikud suhted». Esitus toimus lavapinnast kõrgemale tõstetud ja alt valgustatud kaldplaadil, mille kohal lasus teine samasugune, murdumiskohal mõlemal punane viirg kui verejalg. Näitlejate grimmis oli jaapanipärase teatrimaski jooni, tegevus kujutas teineteise poole tõmbuvate ja samas ka tõukuvate kehade üksteiseks saamise, muundumise ja lahutamise püüdu, seejuures ilma mingi erootilise varjundita. Teksti, mida tundus olevat väga palju, anti erakordse kiirusega ning häält moduleerides. Oli ilmne, et sõna oli vaid fooniks laval aset leidvale psühho-füüsilisele toimingule. Nähtu oli ilus ja omamoodi mõjuvigi, kuid teost tundmata oli üsna raske taibata osaliste taotlusi. Trupiga kohtumisel saime teada, et tegemist on erakordselt intellektuaalse teatritekstiga, mida proovide ajal spetsiaalse



«Woyzeck». Stseen lavastusest.

dramaturgi kaasabil veelgi intellektuaalseeriti. Proovid keetsid kaheksa kuud, otsingute eesmärgiks inimese ürgse identiteedi tabamine, sootu algmolekuli avastamine. Romaani ja näidendi tekst, milles toimub armastajate soorollide vahetamine, andis materjali just sellisteks otsinguteks. Lavastaja tunnistas end olevat noorukieast peale Hölderlini mõju all. Ta võttis õigeks, et näitlejad annavad teksti kui muusikat, mitte kui mõttejada, oma eesmärgiks pidas ta inimeses (näitlejas) olevate energiaressursside otsimist, mis eksisteerivad ja kiirgavad n-ö pea tasandist allpool. Huvitavate otsingute eest kuulus kreeka lavastajale žürii eripreemia.

Ainsaks tänast argipäeva peegeldavaks lavastuseks sellel festivalil oli Quebeci teatritrupi «Niveau Parking» hüperrealistlik rühmatöö «DIIVAN AIAS». Kolmeteistaastase Charlotte'i pilgu läbi nägime tema vanemate elu. Probleemideks tarbimisühiskonna argivaevad: TV-maania, rahajaht ja ümbruskonna reostatus. Näidendi tekst sündis proovidel. Esituses eelistati näitamist sõnale, mängulaad oli stiliseeritult groteskne, kogu teatriõhtu meeleolukas ja just nooremalt publikut saali

meelitav. Arutelul pidasid kohalikud asjatundjad «Diivanit aias» tüüpiliseks näitlejaisetegevuse väljenduseks, mis kultiveerivat vaid stampe ning käivat publikumaitse sabas. Seda kuuldes pidin «häbiga» tunnistama, et mulle nähtu siiski meeldis. Vähemalt valitud laadis ja seatud eesmärgi piires töötati korralikult.

Baieri Rahvusteater Münchenist oli Quebeci sõitnud vähemtuntud saksa autori Heinrich Lautensacki näidendiga «PASTORAADIKOMÜDIA». Meie jumalakartlikuks muutunud ühiskonnas oleks selline repertuaarivalik kutsunud ilmselt esile skandaali. Lugu räägib kürest, kes on oma majapidajannale lapse teinud, tolle asemele võetud uus toatüdruk aga võrgutab vikaari ja jääb temast käima peale. Külajandi stiilis tehtud lavastuses mängisid head näitlejad ning Krista Posh võitiski toatüdruku rolli eest parima naisnäitleja auhinna. Säärane teos on repertuaariteatris kindlasti omal kohal, iseasi, kas tasub teda teispoole maakera vedada.

Kolmas Nõukogude lavastus, Moskva Puškini-nimelise teatri Tšehhovi-aineline «PALAT NR 6», kut-



«Kuningas
Lear»
La Tartana
teatri esituses.

sus festivalil esile suurima furoori, ka olid piletid sellele kõige kallimad (30 dollarit). Mängiti äärelinnas asuvas endises autokooli garaažis, mis oma pikka betoonkoridoride ja tühjade latritega meenutas mahajäetud loomalaut. Palat ise kujutas endast hõõveldamata laudadest kokkulöödud sõrestikpuuri, mille kõigis külgedes istusid laudade vahelt kongi piiluvad vaatajad. Lavastaja N. Jerjomini sõnade kohaselt oli see katse taastada Stanislavski kuulus «neljas sein» seekord materiaalsel kujul. Alates publiku mängutuppa ajamisest läbi räpase maja jõhkra venekeelse söimu saatel, oli kõik toimunu äärmiselt naturalistlik. Loo peategelane, õilishingest

idealist doktor Krönkin, kelle ta alluvad — sanitaridest vangivalvurid — lõpuks tapavad, meenutas ühele Kanada retsen-sendile Gorbatsšovi, sama pilguga vaatasin toimuvat ka mina. Igatahes olid inimitüübid vapustavalt paika pandud ja nende mäng nii tõetruu, et paljusid vaatajaid haaras ehtne hirm ning loo lõppedes põgeneti sõnagi lausutama ja tagasi vaatamata vabadusse nii kiiresti kui jalad võtsid. Kanadalased ütlesid end pärast nähtut veelgi enam hindavat oma vaba ühiskonda, mind aga haaras ängistus peatse koju tagasipöördumise ees. «Palat nr 6» kui etendustervik sai žürii eripreemia, mis sisuliselt on festivali teine auhind.

Madridi
La Tartana
teater näitas
festivalil,
kuidas saab
kuningas Leari
loo ära mängida
tunn. ajaga.
peategelas —
Leari ja tema
koime tüvart —
kujutasid
elusuurused
marionetteid.



«MADAME LOUIS XIV» KA TALLINNA?

Parimaks Kanada lavastuseks festivalil oli kahtlemata mononäidend «MADAME LOUIS XIV», mille kirjutamise, lavastamise ja ka mängimise oli ette võtnud üllatavalt meie Meeli Sööti meenutav Montreali näitlejanna Lorraine Pintel. Loo kangelanna Françoise d'Aubigne, markiis de Maintenon oli Louis XIV morganaatiline abikaasa ligi 40 aasta vältel, ta hävitas kogu kirjavahetuse Pääkesekuningaga, kuid jättis endast maha memuaarid. Näidendi tekst kosneb 2/3 ulatuses markiisi enda mõte-

test ja kolmandiku osas nende interpretatsioonist Lorraine Pinteli poolt. Lisaks kaasakiskuvale mängule, milles oli rida ea- ja rollivahetusi, aitas lavastuse edule oluliselt kaasa elegantne lihtne kujundus ja nõiduslikult mõjuv muusika, mille näitlejanna etenduse käigus laval olevaist kummalistest klaasist mängutoosidest nagu ise välja võluks. Tegelikult tekib muusika keerulise kompuutersüsteemi abil, mis olevat tööpoolest ühenduses näitleja energiaväljaga ning millele pidavat kuuluma tulevikute lavamuusikas. Kujunduse põhielemendiks oli kaldu paigutatud peegeltagasin, milles vahetusid valgele pöran-

dale projitseeritud erinevad parketifaktuurid. Arvan, et kui see töö peaks tõepoolest Tallinna jõudma (meenutame, et parim Kanada lavastus pidi saama preemiareisi meie kanti), on teda lisaks meie publikule õpetlik vaadata nii meie näitlejannadel kui ka heli- ja valgustusmeistritel.

Belgradi Rahvusteater oli oma «IDIOODI»-tõlgenduse aluseks võtnud Andrzej Wajda instseneeringu «Nastasja Filippovna», mis kujutab endast Rogožini ja Mõskini vahelist pingelist eetilist-filosoofilist duelliööd, pärast Nastasja Filippovna mõrvamist. A. Wajda kunagi Krakówi *Stary Teatr*'is loodud lavastust vaadanuna, oli mul võimalus võrrelda kahe lavastaja maailmanägemise ja ka andejõu vahet. Naislavastaja Mira Ertseg näitas meile kahjuks üsna halvamaitselist ja vulgaarset teatrit, kus meestevahelist maadejagamist oli kutsutud «ilmestama» Nastasja Filippovna «inkarnatsioon» — punaste juuste ja paljaste tissidega daam, kes esitas mõned pealetükkivad tantsud. Lõpuks läks aga asi nii hulluks, et vihased mehed hakkasid teineteist Nastasja Filippovna surnukehaga loopima, nende fantaasiakujutlustes keksiv daam tõi aga lavale verise lihatüki, milles üks žürii liige arvas nägevat Nastasja Filippovna südant, teine aga (daam!) tema suguorganit. Mõskin suudles seda jätkust, Rogožin sai aga sellega vastu vahtimist. Loo epilooģis laskis lavastaja kõlada seni nm fašistide teemana tuntud lõiku Sostakovitši 7. sümfooniast ning komissari nahkkuues ja punase müsitärniga Rogožin ilmus purpurses kleidis Nastasja Filippovna saatel lavale selleks, et Mõskin revolvrivalanguga maha lasta. Järgmisel päeval esines Jugoslaavia naislavastaja loenguga Dostojevski mõistmisest tänapäeva teatris, mida ma otsustasin mitte külastada.

Madridi *La Tartana* teater näitas meile, kuidas saab KUNINGAS LEARI loo ära mängida tunni ajaga. Peategelasi — Leari ja tema kolme tüdart — kujutasid elusuuruses marionetid, mida juhtisid mustade peakottidega näitlejad. Ülejäänud tegelased pärinesid maskiteatrist, nende pappmaskid olid teostatud samas tehnoloogias kui marionettidelgi. Rahva ja sõjaväena kasutati veel hulka papjeemašest päkapumehikesi. Mängiti tegelikult Leari müüti, ilma väimeeste, Kenti, Gloucesteri ning narrita. Sestap torgati silmad peast siis Learil enesel. Teksti oli vähe, seda

asendas näitlejate endi loodud helirütm ja laulud. Teostus oli kaheldamatult andekas ja mõjuv. Nukk-Leari juhtinud näitleja suutis nappide liigutuste ja peapööretega edasi anda niisuguseid psühholoogilisi ünansse, et žürii arutas päris tõsiselt sellele näitleja ja nuku sünteesile parima meesosalise auhinna andmist, mis oleks olnud ühtlasi ka hinnang meeldejäävate meesrollide puudumisele festivalil.

TÖELINE GRAND-TEATER

SAKSLASTELT

Töenäoliselt peaauhinnale pretendeeriva etenduse oli madame Lortie jättnud festivali viimasele öhtule. Düsseldorfis Schauspielhaus ja Werner Schroeder tulid kordama oma võitu 1988. aasta festivalil. Nende «MEDEIA» oli tõeline grand-teater. Ainsana kõigest vajas ta oma mängupaigaks Quebeci Suure Teatri tohutut (saalimõõtmetega) lava. Linna suurim kontserdi- ja operimängupaik oma 1750-kohalise saaliga on ehitatud 70. aastate keskel ning sarnaneb üllatavalt oma eakaaslastega Venemaa oblastikeskustes. Viljandist tulnut hämmastas ka see, et helitehniku pult asub sellises monstrumis lahtiselt saali viimaste ridade keskel, küllap kindlustab see aga helimeistri pideva kontorolli detsibellide taseme üle.

Mängupaiga mastaapsusele vastas ka etenduse algus — üksiku valge märajooks läbi publiku lavale. Sinna jäigi ta kaks pool tundi kestnud etenduse lõpuni, kusjuures Quebecis pidi peremees teda siiski lavaservas talitsema, Düsseldorfis käivat aga dresseeritud hobune lihtsalt omapäi näitlejate vahel ringi ja tegevat, mida tahab. Kuna näitlejad esinevad enamjaolt ihualasti, siis ei mõju hobu sugugi võõrkehana, tema lavaloleku põhjus peituvat aga Kreeka mütooloogia hobuse-kultuses. «Medeia» oli esimene festivalietendus, mille puhul oli tõeliselt kahju, et tekst polnud mõistetav. H. H. Jahni näidend tundus olevat väga huvitav ning lavastuse trumbiks oli teksti tähendusrikkuse ja ekspresivsuse, kõige pöörasemaid mänguvalendeid kasutava mängulaadi mõjuv ühendamine. Jahni *Medeia*-müüdi tõlgendus on kuulsalt eelkäijaist vabam, aga ka julgem. Autor rõhutab *Medeia* ja korintoslaste rassiernevust. Jahni järgi peaks *Medeia* olema neeger, laval nägime aga kiilaspäist ja üleni rohekas-sinise tätoveeringuga kaetud naist. Nii

tekkis alasti kehast kumminaise mulje. Konfliktki uuelaadse alusena on Jahn andnud Medeiale võluvõimu, millega ta peatab Jasoni vananemise. Tekib pinge üha vananeva naise ja tema igavesti noore armastatu vahel. Kuid ka Jasoni vaimne areng on peatunud nooruki tasemel. Kreeka vabaarmastuse traditsiooni kohaselt hakkab Jason huvituma poegadest, kellest on saanud temavanused noorukid. Homoseksuaalne teema tundus kogu lavastuses üldse olevat võimendatud. Samas olid intiimsuhted alasti kehade vahel antud sellise diskreetsuse ja puhtusega, et pornograafiast oli asi kaugel. Medeia kättemaks vallandub hetkel, kui Jason, kes läks oma pojale naiseks küsima kuningas Kreoni tüdarta, võtab oma lapsearu ja noorukihimudega ise nii Kreoni tütre kui ka oma poja. Näidend lõpeb maavärisemisega, ilmselt on selles Soodoma hukumotiiv, igatahes laseb lavastaja põrandal roomavaile näitlejaile lavatornist kaela sadada suure hulga rasket turbamulda. Kirjeldustes võib see kõik tunduda üsna veider, vaatamäng oli aga sugestiivne ja tõestas veel kord, et laval võib kõike teha, kui on olemas sisuline õigustus ja sünnib esteetiline tervik. Paljad kehad, loomad ja vägivald on saanud peibutisteks ka meie kodumaistes lavastustes. Ent just piiri peal asuvate stseenide lahendus näitab kõige paremini, kes on kunstnik ja kes epigoonist kätke, sest see, mis ühe lavastaja käes viib katarsiseni, jääb teisel lihtsalt kassatrikiks.

Schroeder leidis valitud vahenditele õigustuse ja üksmeelselt andis žürii peaaühinna jällegi Düsseldorfile.

MIS SAAB

KODUSTEST FESTIVALIDEST?

Kui tõmmata paralleele festivalil nähtu ja kodumaise teatrielu vahel, siis tuleb tõdeda, et festivali keskmist taset saab võrrelda meie paremikuga, kuid tipud, mis võiksid rahvusvaheliselt praegu huvi pakkuda on Eestimaal viimasel ajal visad kerkima. Võrdluse kannaks ehk välja Mati Undi lavastatud «Tango» Noorsooteatris. Midagi lausa ennenägematut ja rabavat Kanadas seekord näha ei saanud, iseloomulik tundus olevat nn kaasaegse teema ja publitsistika vähesus, otseselt poliitiline teater paistab kõikjal taanduvat.

Sellisel üritusel viibides läheb mõte paratamatult rahvusvahelise teatrifestivali võimalikkuse juurde Eestis. Lisaks igavesele rahaprobleemile jääb võtme-

küsimuseks fanaatikust korraldaja leidmine. Väljakuulutatud üle aasta planeeritav rahvusvaheline väikelavade festival soikus vist esimese korraga. Pole ka ime, kui selle festivali peakorraldajad nii Kultuuriministeeriumist kui ka Teatriliidust pidasid ise paremaks just festivali päevil oma järjekordsed välisreisid ette võtta. Suvel Pärnus toimunud «Baltoscandali» edu põhines suures osas Peeter Jalaka tahtmisel ja organisaatoritalendil. Eeloleval kevadel tuleb meil läbi viia järjekordne «Balti teatrikevad». Ammu oleks aeg olnud leida sellele festivalile kunstiline juht ja määrata tema käsutada rahasumma, ainult nii saaks asjast asja. Ning viimaste aastate kombe kohaselt tuleb meil leida ka külalisesinejaid raja tagant. Selle kõige asemel on kostnud asjaomastest ringkondadest aga soov üritus hoopistükki ära jätta. Ka teatrimaailmas on vanad struktuurid lagunemas, uusi ei viitsi aga keegi luua. Igatahes oleks häbi, kui teatriinimesed tähistanuks tärkavat Balti ühtsust selle stagnaajal raskelt käima tõmmatud traditsioonilise ühisürituse likvideerimisega. Loodame, et palgasaaajail siiski südameunnistust jätkub ja praeguste palju avaramate võimaluste juures teatripidu Tallinnas ikkagi aset leiab. Kogemusi selliste asjade korralikult tegemiseks on ju nüüd kogutud küllaldaselt.



JEAN SIBELIUS
(1865—1957)

JEAN SIBELIUS JA EESTI

Ettekanne esimesel rahvusvahelisel
Jean Sibeliuse konverentsil
Helsingis 23.—25. augustil 1990.

Oma geograafilise asendi tõttu on Eesti olnud avatud paljudele kultuuridele. Eesti rahvuslik muusikakultuur, mille vanus ei ulatu veel 150 aastanigi, on võtnud vastu mõjutusi nii idast, läänest, põhjast kui ka lõunast.

Kui palju ja mida üks või teine kultuur mujalt omaks võtab, määrab suuresti vastuvõtva rahvuse psüühiline loomus. Rohkem võetakse vastu seda, mis vastava rahvuse hingelaadiga paremini sobib. Seoses Eesti kuulumisega Põhja-maade kultuuripiirkonda on loomulik, et meile on lähedane olnud just selle paikkonna rahvaste kultuur, sealhulgas ka muusika. Soome kultuuri on teinud Eestile lähedaseks veel kuulumine ühisesse soome-ugri hõimkonda.

Soome helilooming ja ka interpretatsioonikunst on olnud tihedalt seotud eesti rahvusliku muusikakultuuri arenguga juba alates XIX sajandi viimasest veerandist. Eriti populaarne oli soome muusika 1920.—1930. aastatel, suveräänses Eesti Vabariigis, kui muusikakontakte arendati vabalt, ilma keeldude ja käskudeta. Sel ajal oli Eestis välismaa muusikast kui mitte kõige, siis üks populaarsemaid soome helilooming, mis on aga lahutamatu Jean Sibeliuse nimest.

Teada olevail andmeil ilmus esimene kirjalik sõnum Sibeliuse kohta Eestis 1892. aastal, mil ajaleht «Postimees» (10. X, nr 228) teatas, et Helsingi orkestrikooli on võetud kaks uut õpetajat, kellest üks on kuulus soome helilooja J. Sibelius, kes seal muusikateooriat õpetavat.

1895. aastal ilmus ajakirja «Laulu ja Mängu Leht» neljas numbris (6., 7., 8., 9.) artikkel pealkirjaga «Soomemaa muusik», kus Sibeliusest kirjutatakse juba pikemalt. Teda iseloomustatakse heliloojana, kes jätkas Kajanuse katset toetuda oma loomingu rahvamuusikale. Märkigem siinkohal, et nimetatud artikkel on kokkuvõtte aasta varem Soomes ilmunud raamatu «Soomemaa XIX aastajal» muusika osast.

Aastal 1896 avanes aga Eestis esmakordne võimalus kuulata Sibeliuse muu-

sikat. Nimelt toimus siis VI eesti üldlaulupidu, millest külalisena võttis osa Helsingi *Työväenyhdistys*'e laulukoor. Koori kavas oli ka Sibeliuse «Venesoit» («Venematka»). Külaliste esinemisele eelnenud reklaamis märgiti, et iseäranis on Sibeliuse Kalevala-ainelised laulud tähelepanu äratanud ja «teda arvatakse uuele omapärasele Soome muusikale otsekui teerajajaks» («Olevik» 28. V 1896).

Niisiis algas Sibeliuse heliloomingu tutvustamine Eestis koorilauludest. See žanr — olles helilooja loomingu küll mitte kõige olulisem — on Eestis olnud üks populaarsemaid. Sibeliuse koorilaule on Eestis tutvustanud väga mitmed Soome ja ka Eesti koorid. Nende nimetamine läheks siin pikale. Helilooja kooriteosed on (väheste eranditega) ka praktiliselt ainukesed, mida tema loomingu Eestis on trükitud. Loetlegem siinkohal vaid tuntumaid trükis ilmunuid: «Mu südame laul» («*Sydameni laulu*»), «Isamaale» («*Isänmaalle*»), «Venesoit» («*Venematka*»), «Murdunud hää» («*Sortunut ääni*»), «Saarel on suitsu» («*Saarella palaa*») jt. «Venesoit» oli neist esimene, mis 1901. aastal Eestis välja anti («Kalevala kontserdi laulud» II anne. Tartu, 1901). Paljud helilooja kooriteosed, nende seas ka suuremad, nagu ballaad «Vangistatud kuninganna» («*Vapautettu kuningatar*»), improvisatsioon segakoorile, deklamaatorile ja orkestrile «Snöfrid» on Eestis levinud käskkirja õigustes paljundustena. Heliplaadile Eesti kooride esituses (pean siinjuures silmas vaid firma «Melodija» väljaandeid) on seni jõudnud küll vaid üks: «Südame laul» Eesti Teaduste Akadeemia meeskoori laulduna Arvo Ratasessa juhatusel.

Helilooja loomingu teisedki žanrid, orkestri-, instrumentaalkammermuusika ja soololaulud, on Eestis tuntud juba käesoleva sajandi esimestest aastatest peale. Suure töö Sibeliuse teoste tutvustamisel, just sajandi kahel esimesel aastakümnel, tegid ära soome interpreetid. Esinemistel Eestis oli nende kavades palju soome, sealhulgas ka Sibeliuse muusikat.

Soomlaste ettekannetest innustatuna hakkasid ka eesti interpreetid Sibeliusi teoseid oma kavadesse võtma juba XX sajandi esimesel kümnendil, iseäranis puudutab see orkestriteoseid.

Eriline koht Sibeliusi loomingu tutvustamise algperioodil Eestis kuulub soome dirigendile Georg Schneevoigtile*, kes aastatel 1901—1905 juhatas Tallinnas Kadrioru supelsalongis suvitushooajal sümfooniakontserte. Tema initsiatiivil toimusid ka 1903. ja 1904. aasta mais Tallinnas Sibeliusi autorikontserdid helilooja enda juhatusel. «Finlandia» ja «Valse triste» suutsid juba Schneevoigt ja helilooja ise siinmail armastatuks mängida. Edaspidi nende teoste, samuti kui «Lemminkäise süidi» populaarsus Eestis aina kasvas.

Sibeliusi II sümfoonia, mis esmakordselt kõlas Eestis 1904. aastal autori juhatusel, on muutunud aga üheks enam mängitavaks omas žanris.

Piisavat tähelepanu Eestis on leidnud ka Sibeliusi Viulikontsert. Seda on esitatud nii klaveri kui ka orkestri saatel, kusjuures selle esmatutvustajaks Eestis oli Schneevoigti orkestri kontsertmeister Hermann Grevesmühl. 1906. aastal mängis ta Tallinnas Börsi saalis kontserdist kaks esimest osa. Klaveril saatis Oscar Springfeld. Koos orkestriga kõlas see esmakordselt Eestis 1925. aastal Arvo Hannikaise esituses, dirigeeris Robert Kajanus. Eesti interpreetidest on seda iseäranis menukalt mänginud Vladimir Alumäe.

1965. aasta oli ka Eestis nn Sibeliusi aasta, mil tema elu ja looming paljude artiklite ja ettekannete kaudu tõsteti rahva tähelepanu keskpunkti. Selle kontserdihooaja jooksul kanti abonemendi «Jean Sibeliusi valitud teosed» sarjas ette tema I, II, III, IV, V ja VI sümfoonia ning hulgaliselt teisi orkestriteoseid. Ka helilooja loomingu ülejäänud žanrid pälvisid sellel aastal Eestis tavalisest suuremat tähelepanu. Austusavaldusena suure helilooja loomingu vastu ja tähistamaks tema 100. sünniaastapäeva kõlas 1965. aasta suvel, järjekordsel eesti üldlaulupeol ühendatud keelpilliorkestri esituses Neeme Järvi juhatusel Sibeliusi «Andante festive».

Kõneldes helilooja instrumentaal-kammermuusikast ja soololauludest, märkigem kõigepealt, et neil ei ole olnud Eestis orkestri- ning kooriteostega võrdset menu. See aga ei tähenda, et neid oleks Eestis märkimisväärselt vähem esi-

tatud. Pigem tuleb tunnistada kammeržanrite väiksemat populaarsust meil. Mitu Sibeliusi soololaulu on eesti lauljad koguni plaadistanud, nagu näiteks «Laulis põllul neiu» («*Im Feld ein Mädchen singt*») (J. Lükki, klaveril H. Kangro), «Mustad roosid» («*Svarta rosor*») (E. Laidre, E. Aveson), «Teemant lumel» («*Demanten på marssnön*»), «Tuli kohtamisest väike neiu» («*Flickan kom ifrån sin älsklings möte*») (U. Tauts, V. Vahi) jt. Jällegi on silmas peetud vaid firma «Melodija» plaadistusi.

Eesti ajakirjandus on üsna rikas Sibeliusi kohta käivist teabest. Peale jooksva kontserdikriitika leiame siit ka pikemaid ja põhjalikumaid helilooja loomingu käsitlusi, mis on ilmunud põhiliselt seoses tema juubelisünnipäevadega, s.o 1915.; 1925.; 1935. jne aastal. Sisukamad kirjutised pärinevad J. Aaviku, K. Leichter, L. Normeti sulest. Siinkohal mõned olulisemana näivad väljavõtted Sibeliusi kohta kirjutatust. Mõneti küsitav, aga sealjuures julge on J. Aaviku hinnang Sibeliusi sümfooniatele. Ta väidab, et vaatamata helilooja viljakusele sümfoonilisel alal, on puhtsümfooniline vorm tema loojafantaasiale vähem sobiv kui teised žanrid. J. Aavikule tundub, et sümfoonia traditsiooniline vorm nagu kammitseks helilooja vabadust ihkavat vaimulendu, «sellepärast ka kõik ta sümfooniad ei arvesta selle kindlakujulisi raame, vaid piguti leidub neis pigemini rohkem vabafantaasialisi tunde- ja jõulisi koloriidipuhanguid kui puhtkõlaehituse suurejoonelist arhitektoonikat» (J. Aavik. «Jean Sibelius heliloojana ja isikuna». ML 1935, nr 12). Siia tahaks lisada, et J. Aavik dirigendina on Sibeliusi teoseid suhteliselt palju esitanud. Talle näisid imponeerivat eriti lavamuusika aineil loodud süüdid, nagu «Kuningas Christian II», «Pelléas et Mélisande», «Belsatsari võõruspeod» («*Belsazars gästabud*») jt, mida ta sageli juhatas. Pole aga teada, et J. Aavik Sibeliusi sümfooniaid oleks ette kandnud.

Vastupidiselt J. Aavikule eelistas dirigent O. Roots Sibeliusi orkestriteostest eelkõige tema sümfooniaid. Teise maailmasõja aastatel juhatas ta Tallinnas kõiki Sibeliusi sümfooniaid, välja arvatud VII, sealjuures II sümfooniad korduvalt. O. Rootsi tõlgitsused olid sisukad ja pälvisid kriitikute kiidusõnu. Enamasti kontsertidest saadud muljete ajendil on sündinud paljud K. Leichter kirjutised Sibeliusest, mis ilmusid ajalehes «Eesti Sõna» 1940. aastate algul. Need artiklid kajastavad ennekõike Sibeliusi loomin-

Vt lähemalt M. Männik. Georg Schneevoigt ja Eesti. TMK 1982, nr 8.

gu filosoofilis-esteetilist külge ja on L. Normeti, meie juhtiva Sibeliuse muusika uurija kirjutiste kõrval kahtlemata tähelepanuväärsemad. K. Leichterilt pärineb ka uurimus «Jean Sibeliuse teoste esitamise Eestis» («Sibeliuksen teosten esitamisestä Eestissä»), mis ilmus Soome muusikaajakirja «Rondo» 1965. aasta kuu numbris.

K. Leichter hindas J. Sibeliuse loomingu väga kõrgelt. Ta pidas teda üheks geniaalsemaks XX sajandi esimese poole heliloojaks ja kõigi aegade originaalsemaks helipoeetikaks (K. L. /Karl Leichter/. Sibeliuse IV sümfoonia. «Eesti Sõna» 25. X 1942).

Kuna nelend aastatel mängiti palju just Sibeliuse II sümfooniast, siis andis see K. Leichterile põhjust sellest ka mitmel korral kirjutada. Ta nimetab II sümfooniast traagilis-pateetiliseks. «Selles ei võidutse aga pessimism, vaid iseteadvus ja sängarlik võitluspinge ning jõud. See on masendava seesmise surutuse ja sellest vabanemise tee kujutlemine.» (K. L. III sümfooniakontsert. «Eesti Sõna» 23. II 1943.) Ja ühest teisest Leichteril artiklist sama sümfoonia kohta: «Selles /II sümfoonia/ kajastub ainulaadsena omaette seisnev põhjamine elutunnetus, elutahe ja elujõud. See muusika sisendab täiel määral tunde soome rahva vaimusuurusest ja püüdlustest, ta sügavast tõsidusest.» (K. L. 3. sümfooniakontsert. «Eesti Sõna» 13. XII 1942.)

Viimane tsitaat viitab kõige otsesemalt Sibeliuse loomingu tihedale seosele oma maa ja rahvaga. Sellest tema muusika rahvuslikkus. Rahvuslikkuse momenti rõhutatakse väga paljudes Eestis ilmunud kirjutistes. Rahvuslikkuse teadlikku taotlemist peeti ülimalt oluliseks areneva eesti muusikakultuuri seisukohalt, sellepärast ka selle sagedane väljatoomine Sibeliuse kohta käivates artiklites. Sibeliuse muusikale iseloomulike joontena nimetatud tõsidust, tumedat kõla, varjatud kurbust, kaldumist müstikasse, tugevaid kontraste, nüansside rikkust, teatud rapsoodilisust jne on rõhutatud ka selle sajandi esimese poole eesti heliloojate (M. Saare, H. Elleri jt) loomingus. Siit ka küsimus, kas võtta nimetatud jooni kui mõjutusi Sibeliuse loomingust või kui ühe kultuuripiirkonna, veelgi enam kahe sugulasrahva teatud ühiste tunnusjoontena. Tõenäoliselt on siin nii ühte kui teist. Vaideldamatult oli ja on soome, eelkõige aga Sibeliuse looming veidi nooremale eesti muusikakultuurile autoriteediks. 1907. aastal soo-

vitas näiteks baltisaksa muusikakriitik C. Hunnius A. Lättel ja R. Tobiasel õppida just otseselt J. Sibeliusest, kuidas kirjutada rahvuslikku muusikat (Vt Hunnius, C. Spreng-Läte helitööde kontserdiõhtu «Vanemuise» saalis. «Elu» 22. XII 1907.) 1910. aastal leiti aga juba ajalehes «Rigasche Rundschau», et eesti nooremad heliloojad on liiga palju vene meistrite mõju all. Sellele lisanduvat ka soome meistrite mõju ja et mitte asjata ei ole Sibeliuse üks kõige populaarsematest autoritest Eesti kontsertidel. Artikli autor märkis veel, et moodsa saksa muusika vastu eesti heliloojad nii suurt huvi ei tunne. («Päevalehe» 18. VII 1910 järgi.) Selgituseks lisagem nii palju, et XIX sajandil arenes eesti muusikakultuur saksa ja baltisaksa kultuuri mõju all. Vastukaaluks sellele, selle alt vabanemiseks hakati eeskujusid otsima mujalt, iseäranis soome ja vene kultuurist.

Ja juba 1913. aastal deklareeris R. Tobias, et eesti muusika peab saama iseendaks, ta peab vabanema igasugustest, sealhulgas ka soome mõjudest. (Vt Tobias, R. Eesti muusika iseloomulik ilmend. Eesti kultura II. Tartu, 1913, lk 190.) Vaevalt aga ükski kultuur, liiati veel väike saab areneda isoleeritult, ilma teistest kultuuridest midagi üle võtmata. Oluline on aga see, kuivõrd orgaaniliselt ülevõetu uude kultuuri sulandub. H. Elleri loomingu silmapaistvaim uurija M. Humal leiab helilooja mõnes teemas teatavat sarnasust Sibeliuse teoste teemadega. Näiteks H. Elleri I sümfoonia teise osa repriisi üks fraasidest meenutavat Sibeliuse «Toonela luige» peateemat, kolmeosalise «Tantsusüüdi» teise osa episoodi lühiteema aga Sibeliuse «Kullervo sümfoonia» teise osa märgelaid puupillisoolosid (Vt Heino Eller oma aja peeglis. Koostanud M. Humal. Tallinn, 1987, vastavalt lk 47–48 ja 57). Selliseid sarnasusi leiab ta veelgi, rääkimata teatavate ühiste kompositsioonitehniliste võtete rakendamisest mõlema helilooja poolt. Kuigi H. Eller on öelnud, et teda võlus J. Sibeliuse põhjamine tusedus, ei tohiks arvata, et tegemist on ülevõtmistega põhjanaabri loomingust. Ja kui ka nii oleks, kas vähendaks see siis Elleri teoste väärtust? Loodetavasti kinnitaks see vaid teadmisi Sibeliuse loomingust mõjust oma kaasaegsetele ja järeltulijatele, samuti sedagi, et mõlemad mehed pärinevad ühest kultuuripiirkonnast ja et nad on vaid ühe suure puu erinevad võrsed. Sama võime öelda kogu soome ja eesti muusikakultuuri kohta.

ALEKSANDR SOLŽENITSÕN

FILM RUBLJOVIST



Aleksandr Solženitsõn.

**PÜÜRDUMINE AJALOO POOLE ON NII
MEIE OIGUS KUI KA KOHUSTUS;
SEE ONGI MEID PÄÄSTVA MÄLU
KINNISTAMINE. KUID KAS VOIB
PÜÜRDUDA AJALOO POOLE,
SOOVIMATA KINDLAT PERIOODI
TÕSISELT UURIDA, VAID SELLEKS,
ET LEIDA ANALOOGE, VÕTIT OMA
MÕTETE KINNITUSEKS, OMA
TÄNASE EESMÄRGI TARVIS?**

See film oli kuulus nii N Liidus kui ka piiri taga juba hulk aega enne ekraanile jõudmist, sest Nõukogude tsensuur oli selle näitamise keelustanud. 1966. aastal valminud filmi näidati esmakordselt välismaal 1969. Alles seejärel imbus ta vähehaaval Nõukogude ekraanidele — valitud, suletud või siis provintsi kolka ekraanidele, kus võimul polnud karta vaenulikkude tõlgendamist. Nii nägingi filmi juhuslikult 1972 Tambõvis. (Pime das saalis tuhmi taskulambi valgel põlve peal märkmeid tehes kuulsin kohalike naeru, proteste ja hüüdeid: «Spioon! Võtke kinni!» Arvestades nõukogude olusid, miks tõesti mitte kinni võtta?) Halva heli tõttu ei saanud ma esmakordsel vaatamisel paljustki aru, seepärast otsisin võimalust filmi uuesti vaadata. Säärane võimalus avanes alles 1983 Vermontis, ameeriklastest vaatajate keskel. See viimane asjaolu rõhutas veelgi enam filmi õnnetut saatust; kättesaamatu kaasmaalastele, saadeti see nõukogude propaganda valuutajanus Lääne ekraanidele. Lääne pressis juba ette ära kiidetud film venib kolm tundi kauge eksotikana kohmetute vaatajate ees (kes vaheajal üksteiselt pärivad: «Saad sa millestki aru?»); seda enam mõistmatu, et filmi elav kõnekeel Vladimirimaa «o»-tamisega (kohati ka nõukoguliku järsu dialoogiga) on asendunud kitside, ebatäpsete ja ajakohatute, võõrapäraselt ilmetute ingliskeelsete tiitritega. Vaatajad jälgisid filmi silmapaistva mõistmatusega. Vaid ühe kindla järelduse suutsid nad teha: milline kohutavalt julm maa see igipõline Venemaa ja kui madalad on ta instinktid!

Nõukogude Venemaagi vähesed filmivaatajad rikastusid sama järjekindlusega: «Venemaal on a l a t i nõnda olnud.»

Stsenariumi autorid (Tarkovski ja Kontšalovski) ning režissöör Tarkovski oleksid pidanud seda järeldust ette nägema juba kavandades oma tsensuurialust (mitte nende poolt välja mõeldud

ja mitte ainult nende kasutatud) katset pursata välja rahulolematust nõukogude tegelikkuse üle kaudselt, Venemaa vanemat ajalugu või selle sümbboleid kasutades.

Viimase kahe aastakümne jooksul on nimetatud võte kujunenud lausa nõukogude kunstivooluks; ei julgeta kritiseerida režiimi otse, vaid minnakse kaugelt-kaugelt ringi läbi Vene ajaloo sügavuste või interpreteeritakse vene klassikat omapidi, tendentslikult rõhke asetades, proportsioone ümber jagades, isegi moonutades, kuid seeläbi paremini esile tõstes tänast tegelikkust. Selline meetod ei ole mitte ainult vääritud, ebaaus ajaloo ja kirjanduse vastu. Säärane meetod on paheline kunsti olemuse suhtes.

Pöördumine ajaloo poole on nii meie õigus kui ka kohustus; see ongi meid päästva mälu kinnistamine. Kuid kas võib pöörduda ajaloo poole, soovimata kindlat perioodi tõsiselt uurida, vaid selleks, et leida analooge, võtit oma mõtete kinnituseks, oma tänase eesmärgi tarvis? Arvan, et ei või. Aga juhul, kui suhtume ajalosesse nagu looduskaitsealasse, mida ei tohi tallata ja mille hingust (isegi kui see on meile võõras, ebameeldiv), sisemisi proportsioone ja koestikku ei või moonutada? (Kas ei käituta meiegagi kord samuti?) Me võime ajaloole viga teha, mitte midagi õppida, püüdes teda pressida tänapäeva jalapakku. Poolteist sajandit kestnud radikaalsete revolutsiooniliste demokraatide, seejärel bolše-

vike hakklihamasina läbinud Venemaa ajaloo puhul viib see tee mineviku edasisele moonutamisele, mõistmatusele mitte üksnes välismaalaste, vaid ka kaasmaalaste seas.

Samad tingimused kehtivad ka kirjandusklassika kasutamise puhul.

Valinud kaheseerialise ja kolmetunnise filmi peategelaseks ikoonimaalija, õigeuskliku munga Rubljovi, pidid autorid juba enne stsenaariumi kirjutamist mõistma, et neil ei lasta ei õigeusu olemust, ei ikoonimaalimise sügavat sisu võrreldes tavamaalimisega ega eelkõige Kristuse hingust ning kristluse mõtet kujutada. Et kõigi kolme tunni jooksul ei lubata ühelgi õigeusklikul hardalt ja täielikult nelja puutega risti ette lüüa. Ei hirmuäratava piiramise ajal peetud teenistusel (filmi parimaid kohti), ei kirikukellade sissepühitsemise tagasihoidlikul palvusel. Vaid korra lööb narr risti täielikult ette — kuid tehes seda sibulaga, viimast peale haugates, ta otsekui sülitab riituse peale. Esimeses seerias on veel üks peaaegu täielik risti ettelöömine — ning jällegi irooniline. Reeturist vürst suudleb ristikuju sellise näoga, millist ta poleks julgenud metropoliidi juuresolekul kuidagi väänata, vaatamata oma hinge kogu saastale. (Eisenstein läks «Aleksandr Nevskis» sama teed kergelt ja loomulikult — ei enne lahingut ega kirikukellade piduliku helina alates ei löönud Novgorodimaa elanikud ega vürst risti ette, kuid tema täitis ju ot-

«Andrei Rubljov», 1966. Režissöör Andrei Tarkovski. Kadodusvihast meeletu Kirill (Ivan Lapikov) on rännuteedel taltunud ning tuleb kloostrisse tagasi ja palub andestust.



seselt režiimi sotsiaalsel tellimust.) Samuti ei tohi kujutada munki pühade toimingu — vande andmise, ahnitsemisest ja auahnusest loobumise juures. Neid ei tohiks kujutada — kui, siis vaid süües, skandaalitsedes; üks kord laotakse oskamatult puuriita ja õrritatakse mageda naljaga narri; ühest mungast on tehtud pealekaebaja. Seega valisid autorid ise endile tee: kaotades peategelase ja aja hinge tõelise keskme, leiti väliste tunnuste lootusetu jada. Kuid mille nimel säärane ohver?

Kui mitte selleks, et salvavalt viidata kaasajale, siis jääb arvata, et selline ongi autorite arusaam vene minevikust. Me oleme nõukogude poolt visatud nii põhjatusse kaevu, et võime aastaid ukerdada ülespoole mööda järske libedaid seinu ning meile ja teistelegi tundub see vabanemisena, kuid tegelikult püsime endiselt sama sügaval, samas kuristikus.

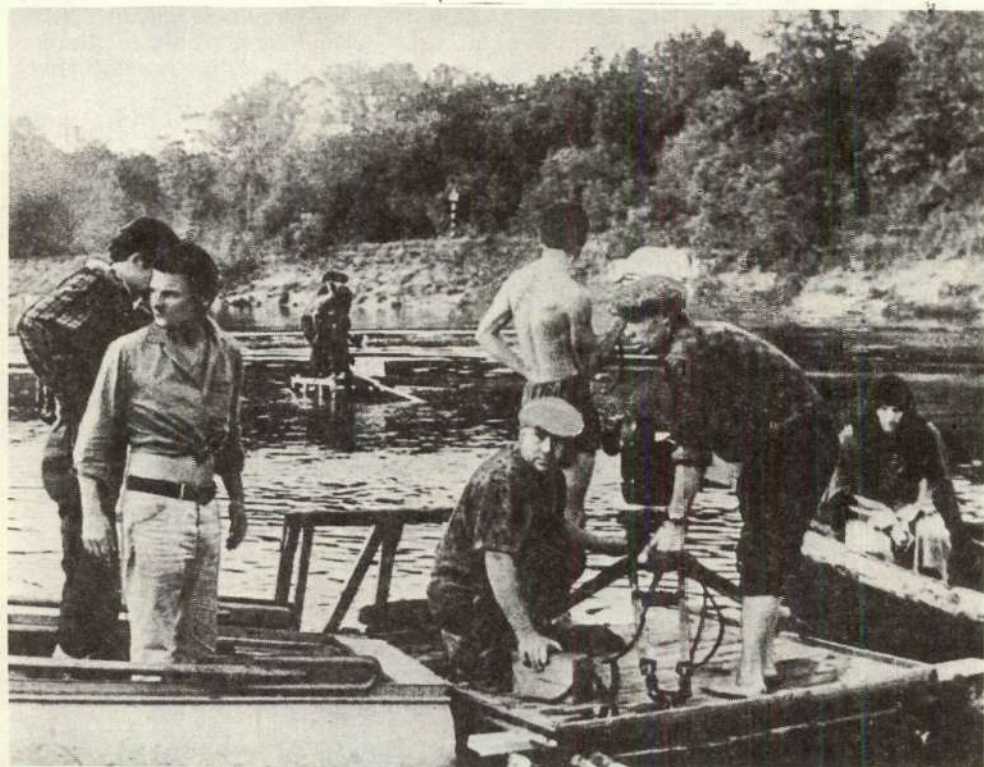
Võtnud omaks jäigad piirangud, teinud järeleandmisi juba ette, määras Tarkovski ennast ise mitte tõusma valitud isiku ja XV sajandi hinguse kõrge kuplini ning vahetas Rubljovi hingesügavuse, kristliku rahu, maailma mõistmise helge kaemuse kodukootud tõmp-

pimedate (kuid kaasaegsete), lihtsate ja isegi banaalsete moraaltõdede otsingute vastu, mis see-eest on mõistetavad nõukogude aja kah-intelligentsele vaatajale. Millised lamedad (kuid vihjavad) sententsid: oh, Venemaa! «Ikka ta kannatab ja kõik ta välja kannatab... Kaua see nii kestab?» «Igavesti.»

Muudetud on ka nelisada aastat vene rahval settinud kristluse atmosfäär tervikuna, õilsa headuse, elukogemuse atmosfäär, mida kasvatas rahvasse kristlus koledate vallutuste, süütamiste, hävitamiste, nälja, katku kaudu ning teravadades seeläbi maise kaduvuse tunnet, rõhutades jäämise reaalsust teises ilmas. (Sealpoolse elu hingustki pole filmis tunda; ei Rubljovis ega Theophanes Kreeklase suremise stseenis.) Selle asemel venib vördjalike julmuse ahel... Kui iseloomustada filmi ühe sõnaga, võiks selleks olla «südametus».

Kujutades suurt kunstnikku filmi peategelaseks, peaks teda ju avama, näitama tunnetuse kõrghetkedel, loomise pingelistel momentidel. Kuid selle filmi Rubljov on tänapäevane, ümberrietatud, massist eraldunud ja pettunud «loomeintelligent». Rubljovi maailmavaade on

Andrei Tarkovski filmi «Andrei Rubljov» võtete aegu 1966. aastal.



lihtsustatud tänapäeva humanitaarintelligendi tasemeni: «ma lõin inimeste jaoks», aga nemad, tänamatud, ei mõistnud mind. See on vale, sest loomult ikoonimaalija lõi peamiselt Jumala heaks; ikoon on uskumise märk ja inimeste suhtumine ei tohtinuks Rubljovile korda minna. (Mõistmatust aga polnudki; teda hindasid ja mõistsid nii kiriku hierarhia kui ka lihtsad palvetajad, juba oma eluajal sai temast legend, teda kaitses õndsas oreool.)

Rubljovi ikoonimaalimise loominguline palang on filmist täielikult välja jäetud. Režissöör-kunstnik otsustas oma peategelase-kunstniku olemusega mitte tegelda. Loomulikult ei või me nõuda, et filmis arutletaks loomise üle teaduslikust seisukohast, kuid me tahaksime siiski tajuda, et Rubljovi otsingud läbivad seletamatuid sfääre, kui ikoonimaalijal õnnestub luua XV sajandi kunsti kõrguselt igaviku kõrgusele jõudev teos. Luua nii ootamatult röömsates toonides muretut hellust, kõiksuse rahutunnet, headuse ja armastuse valgust ning ühendada meid sel teel maailmaga, mida me näinud ei ole. Kõike seda edasi andmata jätab režissöör oma kangelase otsekui peata. Tõsi, filmi lõpus näidatakse juba valmis ikoone nagu muuseumis, hoolikalt ja üksikasjalikult. Vaid korra kuu-

leme vestlust loomise teemadel — kuidas maalida Viimsepäeva Kohut? (Seda väljamõeldud stseenis, kus mitu nädalat kestev suutmatus maalida kiriku lääne-seina segab maalimast kogu pühakojas.)

Theophanes Kreeklast on filmis kujutatud vaid sümpaatselt igapäevasena. Ta on väga maine. Tema mõttedki on lamedad (näiteks jutt apostlite reetlikkusest) ning ühtivad kogu filmi tasemega.

Film XV sajandi Venemaast on mõeldamatu ilma Pühakirja lugemiseta. Seda loetaksegi korduvalt. Ei kunagi kiriklikul teenistusel ega palves, vaid tavaliselt mingi tegevuse käigus; loetakse kaadri taga, kaadris jookseb aga mingi virgutav pildike. Näiteks Koguja raamatu lugemist saadab kurgi söömine. Tekstid on valitud lähtumata nende seosest tegevusega, tegelaste sisetunde või Venemaa-ga tervikuna, samuti ei loeta hinge ülendavaid kauneid kohti. Rubljovile raskel hetkel (jällegi väljamõeldud episood) loetakse «umbes» avatud kohta kirjast korintlastele, mille sisuks välised kiriklikud soovitusel, mis tänapäeva vaatajale kõlavad formaalsetena ning on eriti sobimatud just sel hetkel (kas režissööri eesmärgiks on kogu teksti väljanaermine, alandamine?). Edasi on veidi lehitsetud apostel Paulust, võetud samast kir-

*Andrei Tarkovski
oma elu
lõpuaastatel.*



jast mõtted armastusest ning esitatud neid vabalt, humanistlikult tõlgendades Rubljovi mõtete pähe ning otsekui vaieldes apostliga.

Kuid aitab! Kas kujutatu on XV sajand? Seda ei saa millestki järeldada. Meile esitatakse «üldist Vana-Venet», igavesti pimedat Venemaad, miskit enne Peeter I — ja see on ka kõik. Jaanipäeva agressiivne tähistamine viitab aga hoopis X sajandi kanti. «Üldise Vana-Vene» kujutamine ongi tänapäeva nõukogude kah-haritlasest vaatajale tema radikaalsuses arusaadavam; rääkimata kuuldustest tulvil Lääne vaatajast. Tulemuseks on mitte reaalne Vana-Vene, vaid vale-vene «stiilis» kõikvõimalike spekulatsioonidele alluv ajastute saspundar, täielik jant. Nagu teistegi rahvaste ja hõimude puhul erines ka meie aastatuhandel iga aastakümne teisest — lähemal uurimisel ongi erinevused silmatorkavad. Ajajärku, mil elas meie valitud

tegelane, peame vaatlema lähedalt ja konkreetselt. Filmis kirjeldatud aastakümned kulgevad pärast Kulikovo lahingut. Aeg, mil Rubljov elas, alates ta mehistumisest (lahingu ajal oli ta 20—25 aastane), oli rahva sisemise ühtsuse (mis alati eelneb välisele) kujunemise aeg — kulminatsioon aeg ka kultuuris, õitsengu aeg, rahvuse tõusmise pingeline aeg —, kuid kus on selle peegeldused ja tunnused filmis? Ei kusagil. Rõõmutu, lootusetult nukker, kättemakusus ja julmuses kalgistunud elu veniv aeg, milles autorit huvitavad vaid naturalistlikud stseenid ning ekraanile surutakse see, mida seal üldsegi ei peaks olema. On kujutatud nii vaenlase vallutusretkedega kaasnedu võinud julmuse kui ka autori poolt meelevaldselt välja mõeldud metsikusi. Talle oli vähe peksmiste, piinamiste, põletamiste, sulametalli suhu valamise, hobuse järel lohistamise ja piinapingi näitamisest; veel oli vaja ku-

«Andrei Rubljov». Filmi peategelane Andrei Rubljov (Anatoli Solonitsõn)



jutuda üle maailma uitavat süzeed kunstnike silmade väljatorkamisest, mille toimumist Venemaal pole kinnitanud ükski kroonika. Otse vastupidi, autor peaks teadma, et nii Theophanese kui ka Rubljovi kunstnike salgad liikusid vabalt ühest kirikust teise, kirikust võrsti manu või raamatuid kaunistama, ja mitte keegi ei torganud neil seejuures silmi peast. Kui Venemaal oleks sedaviisi käitunud, kes siis sellisel hulgal kirikuid ehitanud ja kaunistanud oleks? Miks see siis filmi võetud on? Et tihendada Venemaa määratust hukule, tema jäledust? Või, mis vahest õigem, et vihjata kunstnike tagakiusamisele tänapäeva N Liidus? Vaat seda viisi ajalugu tallata ei tohil!

Stsenaariumi autorid ei sidunud end peaaegu üldse Rubljovi reaalse elufaktidega ning see jättis neile mõõtmatud avarused teemade, süzeede, olukordade valikul. Kuid suur valikuvabadus on kunstnikule koorem, mis mitmekordselt suurendab ta maitse ja südame-tunnistuse kohustusi. Arvesse võttes elulooliste andmete vähesust, oleks olnud õigem ennast ise kitsendada, ahendada ävarust poole võrra ja keskenduda Rubljovi hingeelu loole, omakasupüüdmatu munga elukäigule kui hingejanu väljendusele, ikoonimaalimise «püha ameti» omaksvõtule. Muidugi on autoril õigus kõike seda mitte puudutada. Püüdes seletada vaikimistootuse andmise põhjust, tuuakse filmi hoopiski mitte kristlik motiiv: solvumine patuse tege-likkuse ja ebatäiuslike inimeste peale — «mul pole inimestega millestki rääkida». See solvumine oleva peale pisendab igati filmi Rubljovi. Režissöör teeb julge, kuid tahumatult materiaalse, peategelase hingesusavusi sugugi mitte seletava võtte, paigutades Rubljovi 1410. aasta vallutusretke ajaks Vladimirisse, kus teda tegelikult ei olnud, sunnib teda seal tapma inimese ning saama sellest tõuget vaikimiseks. Väljamõeldis on liiga võõras, vastuolus Rubljovi tagasihoidliku, vaikse, heatahtliku iseloomuga, nagu me teda tunneme pärimuste kaudu. Kuidas üldsegi võis välja mõelda sellist olematut episoodi ning ühendada sellega tähtsat hingelist otsust? (Vastuolu seisneb veel selleski, et tapja ei oleks enam tohtinud ikoone maalida.)

Rubljovi pikk vaikimine (üks vähestest tema kohta täpselt teada olevatest faktidest) ei olnud ainus vaikimine XIV sajandi Venemaal. See oli üks tähtsamatest kangelastegudest puhastamaks ja ülendamiseks hinge, et «tõsta mõistus ja mõtlemine immateriaalsusse», ühendada harmooniliselt keha ja hing, luua

endas «sisemine vaikus», tõusta ümbritsevast keskpärasusest kõrgemale. See oli katkematu palve kangelastegu. Vaikimise traditsioonile olid lähedal Sergius Radonežski ja tema asemik Nikon, Andronikovi kloostris asutajad — keskkond, kust Rubljov võrsus. Vaikija sai ka Andrei õpetajast ja eluaegsest sõbrast Daniilist. Rubljovi vaikimine ei olnud tagasitõmbumine ikoonimaalimisest, nagu filmist võib aru saada, vaid ülim keskendumus Valguse otsimisele, loomingu-protsessi südamik. Vaid tänapäeva haritlaskonnale tundub säärane vaikimine tavatuna ja Tarkovski kujutabki keskkonna vaenulikkude suhtumist sellesse; kristlastest kaasaegsetele oli aga antud töötus täiesti arusaadav. (Sama kergekäeliselt vabastab autor Rubljovi filmi lõpus töötusest — jällegi väljamõeldis.)

Kas režissööri tähelepanu keskpunktis oli ikka Rubljov? Või soovis ta vaid omamoodi kujutada ajajärku, vändata pildijada ajatust Venemaast sellisena, nagu seda tänapäeva haritlased ette kujutavad? Ning autor loob ülemäära pika, kõrvaliste, ajakohatute episoodidega täidetud filmi, mis võtavad enda alla poole ekraaniajast. Daniil Tšornoid pole üldse kujutatud, on jäetud täiesti tähistamata. See-eest on leitud kademeelne Kirill — motiiv, mis maailma kunstis ammugi ära leierdatud. Milleks see siin? Ja veel kui rohmakalt: au eest «teenida sind nagu koera» ilma palgata (kas selline on siis ikoonimaalija te salk?). Mis palka tahavad autorid keskaegset munka-ikoonimaalijat maksma panna? Nad maalisid ikoone alandlikkusest ja kogu teenistus anti kloostrile. Kirill nimetab oma kloostrit «röövlurkaks», siunab kloostris elu, lennutab nooli standardsest antiklerikaalsest nooletupest ning keegi vendadest ei vaidle talle vastu, Kirilli sõna on viimane... (Kui ta aastate pärast naaseb kloostrisse, siis on ta kahetsus võlts, juhitud soovist «rahulikult elada».)

Kogu stseen narriga on võetud kaunistuseks, nalja pärast. On suuresti kaheldav, kas narre jälitategi — narride teema läbib kogu vene folkloori kui tavaline reaalsus. Kahtlust äratav ka hüsteerilise stseeni põhjus — «ma istusin kümme aastat» vaat selle lurjuse pärast. Säärased repliid (veel: «saadetakse põhja ikoone parandama») loovad filmis pinnapealse opositsioonimängu ning laundavad filmi kudet.

Jaaniöö. Kas kasulike välivõtete jaht, lihtsalt pildikesed? Fileetüdid? Ehk veel üks katse kujutada Venemaa lootusetut metsikust? (Uskumatu, et Moskva—Suz- 49

dali Venemaa tihedalt asustatud paikades oleks XV sajandil veel midagi sellesarnast säilinud. Dáli sõnaraamatusti, kus palju vanade kommete kirjeldusi, jutustatakse vaid varanduse, lukke-riive lõhkuva taime jm otsimisest.) Ning jällegi tähelepanu kõrvale juhtiv episood (koos järjekordse mageda naljaga ristilöömise ja ülestõusmise teemadel). Selliste episoodide rohkus kurdistab seostamatusega, filmi mõtte kadumise.

Veelgi pikem, veelgi venivam on kirikukellade valamise lugu. See lõik — episoodiks ei saa seda kuidagi nimetada — on jällegi nihestatud nõukogulikul spasmilisel moel. Algul ebaeenvalt laakil saviotsingud («augustini», eelnenud episoodis aga «juunini» — jälle keeleline valskus, nii Venemaal ei kõneldud; ajaarvestus ja tähtajad käisid kas paastude, tähtpäevade või pühakute nimepäevade järgi), seejärel sama ebaeenev savi leidmine ning tüüpiline nõukogude kiirustamine ja avraal: valu vorme mitte tugevdada! Kuidas nii! Vanad valajad kuulavad alandlikult keset haltuurat isehakanud poisikest; kostab südantlõhestav kisa, täpselt nagu nõukogude ehitusel. Milles siis moraal ja autorimõte? Et tähtsa asja jaoks pole teadmisi vajagi? Jätkuks vaid nahaalust ning kõik saab korda? Selliselt siis toimubki Venemaa taassünd? Seejärel tuleb poolik palvus, kogu sissepühitsemine on poolik. Ning Rubljov — see juba ilmalikuski elus «veider õnnis vanake», «kõiki tarkuses ületav» terveneb ja innustub hüsteeriliselt nutva petturpoisi rinnal.

Kus on siin tungimine Venemaa minevikku?

Seda polegi. Autorile on vaja ainult sümbolit. Ta tahab filmi muuta sümbolite jadaks; sümbolite, mis niigi juba rõhuvad oma hulgaga. Meile ei öeldud mitte midagi otse, vaid sümbolitesse surutult.

Tähtsaim, äärmuseni kokkusurutud sümbol on järgmine: nõdrameelne, lollike-Venemaa pani tüki hobuseliha eest vabatahtlikult pähe tatari mütsikese, läks tatarlasele naiseks ning ravis end sellega vene rumalusest terveks. Ei saa kuidagi öelda, et too lollike sündinuks Rubljovi suletuks jäänud eluloost. Mis see siis on — vaatajale kasulik aksessuaar? Tolleaegse vene käitumise parim selgitus? Või hoopis meie sajandi tõlgendamine?

Ja veel üks sümbol — sümboolne proloog õhupalliga. (Kohe ei saagi aru, on see proloog või mis, ehkki eraldatus

põhiosast on selge. Esimesel vaatamisel otsisin sidet, seda leidmata — mille kohta see käis? Miks? Kes lendas? Kuhu kiirustati? Missugused tatarlased neid seekord ründasid?) Kuid tuli välja, et see on hoopis sümbolite sümbol — katkist kirikutorni (nagu nõukogude ajal ja ristita) kasutatakse hüppetornina. Õhupall on haltuura korras tehtud (nagu kirikutorngi). Meie õhikutõusmiste saatust on koheselt potsatada vastu maad — sellele rahvale pole saatuse poolt antud tõusta.

Sümboolne on ka vihm; ja veel milline vihm: uputuseelne, ennenägematu; on aeg Noa laev ehitada. See vihm on puruks peksnud kogu elu, kõik tehtud panused enda alla matnud, Rubljovi freskod ära uhtunud — kõik on läinud...

Oktoober, 1983

Tõlkinud ARVO PESTI

FARSI VÕITLUS KOMÖÖDIAGA VABADUSE PLATSI ÄÄRES

ENE TEATRI HOOAEG 1989/90

TUNDUB, ET MÖÖDUNUD HOOAJAL KUULUTAS VENE DRAAMA-TEATER PIISAVA SELGUSEGA KÕIGILE, KES SOOVISID KUULATA JA KUULDA, MIDA TA SUUDAB, MIDA TAHAB NING MIDA TALT ON PAREM MITTE NOUDA. NÜÜD ON AGA SÕNA TEATRI KUNSTILISE JUHI G. MIHHAILOVI PÄRALT: KAS TA ARVESTAB KÄESOLEVAT HOOAEGA PLANEERIDES 89/90 KOGE MUST? VÕI ON TAL HOOPIS OMAD PLAANID? ...

Sellele, kes on võtnud vaevaks tähelepanelikumalt silmitseda Vene Draamateatri möödunud hooaja repertuaarilehte, ei saanud jääda märkamatuks tolle üpris intrigeeriv sisu. Siin on näiteks V. Nabokovi «Lolita» E. Albee lavatöötluses — avantüürimaiguline publikupeibutis. Või siis tandem Voinovitš-Gorin — nimed, mis ütlevad isegi midagi neile, kelle jaoks parim raamat on televiisor. Teatraalidele aga Molière ja Mari-vaux ...

Kuid neile, kes armastavad afišilt pealkirju lugeda, sai vahest kõige pilkupüüdvamaks järgmine rida: «Noore Glumovi kannatused», kaheosaline farss — kollaaž A. N. Ostrovski komöödia «Pärast tarku palju» järgi. Kõige selle põhjal võib julgelt oletada, et lavastaja, Leningradi Teatriinstituudi diplomand A. Suhhotšev, on vähemasti palju lugenud inimene, kes oma eruditsiooni ka vaka all ei hoi. Pealkirja moderniseeritud variant peaks meile assotsieeruma just nagu Goethe Wertheri-romaaniga, alapealkiri teeb aga kõik, et seda assotsiatsiooni lõhkuda: kui juba farss, mis puutuvad siia siis kannatused? Niisiis jääb ainult üle tõdeda, et tegemist on ironilise riimiga, sest kui maailm Wertheri ümber on ainult tema subjektiivse sisetunde peegeldus, siis Glumovit ümbritsev on objektiivsus, millega tal tuleb leppida, mille järele end kohandada, kui ta üldse tahab selles reaalsuses ellu jääda või veelgi enam — ka mingit edu saavutada. Glumov valibki oma individuaalsusest täieliku lahti-

ütlemise tee. Nagu Werther nii peab ka tema päevikut, milles näeb ainsat võimalust rebida endalt mask ja välja elada oma alalisest teesklost kogunenud negatiivsed emotsioonid. Kuid just see wertherlik «nõrkus» saabki talle saatuslikuks ...

Mis aga puudutab žanrimääratlust, siis on Ostrovski näidendite mängimisel farsina ka oma ajalooline traditsioon. Eisenšteini «Pärast tarku palju» ja Meierholdi «Mets» on vahest kaks kõige krestomaatilisemat näidet «hoollimatust suhtumisest klassikasse».

Kõne all oleva näidendi puhul on aga juba autor ise võtnud suuna farsile: nimi Glumov tuleneb venekeelsest verbist «глумиться» (narrima, irvitama, tõgama). Sellega on Ostrovski ühemõtteliselt osutanud peategelase amplyaale. Glumov on traditsioonilisest farsist pärsinev petis ja kavalpea, kes veab lihtsameliseid armutult ninapidi, kuid jääb lõpuks siiski ka ise vahele. Peale tema on näidendis veel ka terve hulk teisi farsile iseloomulikke maske.

Niisiis on lavastuse väljapakkumises farsina oma kindel loogika. Kahjuks pole aga ei vihjetel Goethele ega ka afišil märgitud žanril midagi pistmist tegelikult laval toimuvaga. Lavastaja on teinud vaid ühe argliku sammu farsis suunas (ekstsentrilise E. Tomani peossa määramisega), riskimata ülejäänud osas aga kuidagimoodi mängu teravdada. Ning lõppude lõpuks vajub ka Toman monotoonse rütmi ning ara režissuuri 51

sohu... Lühidalt, pealkiri jäigi noore lavastaja kõige huvitavamaks leiuks, meile annab see aga põhjust mõningateks mõttemõlgutusteks farsi teemal, millel on ka otsene seos kõigi teiste Vene Draamateatri läinud hooaja uuslavastustega.

«Farsi teater — see on inimkeha teater,» kirjutab Eric Bentley ning lisab samas: «See on sürrealistliku keha teater.» Täpsustagem omalt poolt: lihatu keha teater. Farsi hüpostaasideks on vägivald ja erootika, kuid siin pole peksasaanust kahju ning lahtiriietumine ei tekita ebamugavustunnet. Farsilik tegevus on tinglik ning seisab lahus tema füsioloogilistest tagajärgedest: valu, häbi, haledus — see kõik jääb

V. Voinovitš—G. Gorin, «Keskmiselt karvane kodukass» (lav G. Mihhailov). Stseen lavastusest.

mängu piiridest väljapoole. «Appi! Ma jooksin jõhvikamahlast tühjaks!» kisab Pajats A. Bloki «Palaganis», provotseerides publikus farsile sobilikku reaktsiooni.

Keha ilma elava ihuta on loomulikult nukk, marionett. Ega asjata pöördunud sajandialguse režissuur uue postnaturalistliku näitlejatehnika otsinguil marioneti kui ideaalse jäljendamisobjekti poole. Henrik Jurkovski kirjutab nukuteatri erootikale pühendatud artiklis: «Nukk... vähendab pildi sündsusetust, loob distantsi, muudab ilmselge koomiliseks.»

Seadnud oma töökohtades üles ülemuse topisnuku, mida alluv võib südamest klohmida, leidsid jaapanlased puhtolmelise rakenduse nii farsi põhiteesile «keha ilma elava ihuta» kui ka farsilikule moodusele vabaneda negatiivsetest



emotsioonidest. Farsis on lubatud see, millest solvatu võib igapäevases elus ainult unistada: füüsiline arveteõiendaamine solavajaga, nõrga võit tugeva üle. E. Bentley: «Melodraamas me väriseme hirmust vaenlase ees, farsis aga maksa-me talle selle eest kätte.»

Farssi eitav teater arvab, et utopia karistatud solvajast juhib meid kõrvale reaalseste probleemide juurest. Osav komödiant, kes nopib keelatud vilju ning pääseb siiski peksust, ei mahu tema süžeeklišeede hulka, mille järgi üks on jõuetu hulga vastu. Vene teatril farsilikku maailmatunnetust pole, see on tema realistliku ideoloogia tagajärg. Ja kui Suhhotševil oligi idee lavastada farsilikku Ostrovskit, siis mängis teater (ka omamoodi hulk) sellele otsustavalt vastu. Ta surus farsiliku peategelase nurka ning uputas ta ammu enne lõppu, seades sellega jalule (vastu lavastaja tahtmist) normi, kliše.

Seevastu situatsioone, kus tugev peksab nõrgemat, mängib teater ülima kergusega, nagu noodist, täielikult solidariseerudes režissuuriga. «Keskmiselt karvane kodukass» ja «Lakeide mängud» räägivad just sellest: grupi, hulga, õigusetu Süsteemi poolt solvatud väikesest inimesest. Need on omamoodi antifarsid. Siin on tõesti valus, kui lüüakse. Glumov püüab varjata oma tõelist «mina» paljude maskide taha, võttes mängureeglid omaks. Voinovitši ja Braginski kangelased püüavad aga Süsteemi siseneda katmata näo ja sirge seljaga. Neid pekstakse selle eest — katse eest oma põhimõtetest taganemata siiski hüvede juurde trügida.

Tagasihoidlik nõukogude juudist literaat Jefim Rahlin pärineks nagu otsejoones Gogoli «Sinelist» ning teda piinavad probleemidki on täpselt samad mis Akaki Akakievitšil. Ainult et sineli asemel on siin mängus prestiižsest karusnahast müts, mis on üks nendest hüvedest, mille jaotamisega tegeleb kirjanike organisatsioon. Kõigile jagus hinnalisi loomi, Rahlin pidi aga leppima kodukassiga, mis pealegi vaid keskmiselt karvane. Nii määrati see aste hierarhias, millest ülespoole Rahlinile teed ei ole. Too aga vaidleb, nõuab võrdseid õigusi. Ning solvumine kasvab nagu veerev lumepall, viies literaadi lõpuks infarktini, millesse ta ka sureb.



E. Braginski, «Lakeide mängud» (lav M. Moreido).
Asja — Mariha Tamaru, Georgi Nikitiš —
Oleg Rogatšov.

Selle teema teine variatsioon on etteandja Asja, kes, sattunud suurte ülemuste puhkekodu teenijaskonna hulka, saab oma kolleegidelt teada, et ka tema on nüüd lakei. Asja püüab kogu hingest vastu vaielda. Ilmselt lõpetanuks ka tema oma tee samamoodi kui Rahlin. Kui just mitte infarkt, siis midagi muud. Kuid Asja ei lähe lõpuni, heidab põhimõtted kõrvale ja tunnistab lakeide mängureeglid omaks.

Mul on nii hea meel, et võin oma eluga kinnitada kellegi teooriat.
M. Zvanetski. Miniatuur.

Glumov, Rahlin ja Asja on sugulas-hinged. Igaüks neist kinnitab omal moel loomuliku valiku teooria sotsiaalset ver-

siooni: ellu jääb see, kes ütleb lahti oma isiksusest ning allub grupi seadustele. See aga, kes oma isiksuse siiski säilitab või ei suuda sellest lõpuni vabaneeda, langeb mängust välja. Kui mitte lavastaja, siis teatri tahtel kindlasti.

Humbert Humbert, kelle suust kõlab Nabokovi mina-vormis romaan, liitub samuti peksasaanud kangelaste grupiga. Pole kahtlust, et see toimub vastupidiselt kirjaniku ideele, mis vastandab ühiskondlikule moraalile individuaalse, prokurörile advokaadi ning seab kahtluse alla grupi õiguse anda hinnang indiviidi tegevusele, mille loogikat väljastpoolt tajuda on võimatu. Kompetentne on ainult seesmine kohtunik.

Mida näitab meile aga teater? Alustagem instseneeringust. Vaieldes kujuteldava oponendiga, oma pihtimuse oletatava lugejaga, esitab Humbert romaanis pidevalt nii poolt- kui ka vastuargumente. Kasutades dostojevskilikke võtteid, dialogiseerib Nabokov tema monoloogid ning tõmbab ka lugeja prokuröri ja advokaadi vahelisse mängu. Romaani instseneeringu autor E. Albee, nähes siin head võimalust dramati-

seerimiseks, tegutseb aga üsnä primitiivselt — materialiseerib oponendi, tuues ta saalist otse lavale. Nüüd vaidleb Humbert juba kellegi äärmiselt alalhoidlike vaadetega džentelmeniga, kes mängeureglite kohaselt esindab ka vaatajaid saalis. Loomulikult on kehastunud ühiskondliku süüdistajaga palju raskem vaielda, kui oma isikliku fantaasiaga: esimese repliigid kõlavad veenvamalt kui pooltargumendid, mis lähtuvad puhtindividuaalsetest, ainult tegelesele, mitte aga publikule olulistest kaalutlustest. Ning loomulikult võidab selle näidisprotsessi süüdistaja, saavutades ka surmaotsuse sellega, et häälestab publiku pealetükkivalt oma intiimelu üksikasjadest lobiseva Humberti (B. Troškin) vastu.

Lavastaja (M. Moreido) reageerib täpselt saali antipaatiat kasvule peategelase vastu. Finaali mõrvastseenis rüütab ta Humberti punasesse mantlisse ning nüüd pole õigusemõistmise härjal enam kuhugi pääsu. Kõigi juuresolijate suureks kergenduseks lõmastatakse Humbert sellel *corrida*'l nagu jälk putukas. Sotsiaalses sfääris kasutab sellist efekti edukalt Leningradi TV populaarne info- saade «600 sekundit». Seejuures jääb

V. Nabokovi «Lolita» E. Albee töötluses (lav M. Moreido). Stseen lavastusest.



aga hoopiski arusaamatuks, mis puutub siia irooniline hr Nabokov, kes oleks kindlasti eelistanud Sokratest ja O. Wilde'i nende üle noorsoo kõlbelise rikkumise eest kohut mõistnud rahvahulgale.

Vaieldamatu farsipotentsiaaliga Humbert käitub üpris riskantselt, ta pöörab pea peale banaalsid tõesid, ärritades sellega väikekodanlast. Romaanis lepib teda lugejaga teatud määral Lolita kuju. Kirjeldades neiu entomoloogi täpsusega, intrigeerib ta isegi oma oponenti, sunnib teda huvituma oma kireobjektist ning sellega ka ennast ja oma loogikat mõistma. Keel on ju teadagi paindlik ja kirjeldada võib mida tahes. Keel on ka tinglik — lugeja kujutlusvõime joonistab ise kirjaniku visandatud kuju lõpuni. Teater on seevastu halastamatult konkreetne, ta surub vaatajale peale oma ainsa (tegelase välimuse) versiooni, mis võib aga ka mitte veenda. Lolita puhul ongi see praktiliselt võimatu. Ja nii jätabki lava Humberti ilma tema põhilisest trumbist, mille ta aga ülejäänud on lihtsalt bluff ja demagogia.

Loomulikult on paljudel näitlejannadel suuri kogemusi kooliplikade, Karlsoni noorte sõprade jms mängimisel. Lapsed, kes laval toimuva tinglikkusega alati meelsasti nõustuvad, on harilikult valmis neis oma eakaaslasi tunnistama. Täiskasvanuid petta on aga raskem, seda enam, et vananeva intellektuaali kaheteistaastase armukese rolli esitav näitlejanna ilmub ühtelugu lavale supelkostüümis (või hoopis ilma selleta). Nii mõistatavadki teatrisõbrad vaheajal suitsunurgas: «Ja mis siin siis nii erilist on? Miks räägitakse kogu aeg mingist kõlbelisest rikutusest? See on ju täiesti tavaline variant...» Teater on end ise asetanud olukorda, kus vaataja on lihtsalt sunnitud teda võltsingult tabama.

Siseneb tütarlaps... ta ronib just minu kohal üle pea; ronides on näha tema täiesti paljas selg, nahk pole just päris puhas, vaskul puusal on näha verelekraabitud uksekella nupu suurune laik. Kuid jõudnud lavale ning pööranud saali poole oma puhta näo, hakkab ta suurepäraselt mängima.

F. Kafka. Päevik. 19.11.1911.
(unenäo üleskirjutus)

Keha või kehalise demonstratsioon teatris on üldse üks riskantne ettevõtmine. N. Jevreinov esitab ühes oma artiklis küsimuse: millisel juhul võib öelda, et näitleja on alasti ja millisel — et ta on lihtsalt paljas? Ning tuleb järeldusele, et plastilise joonise ebatäpsus, kontrollimatu žest, väiksema kohmakus või vormiaps võivad alastuse muuta paljastuseks, s.o millekski ebaesteetiliseks.

A. Tairov: «Kui enamik näitlejaid suudab vaid läbi häda kanda kaas-aegset kostüümi, teatraalset kostüümi kannab aga äärmiselt halvasti, siis oma isiklikku keha ei oska nad üldse «kanda».»

Nii nagu Jevreinov nii vaatleb ka Tairov alastust kui omamoodi teatraalset kostüümi. Ühissaunas pole keegi alasti, siin on kõik vaid paljad. «Ühissauna efekti» eest kaitseb teater end lavalise, olustikukauge plastikaga, mis nõuab näitlejalt erilist väljaõpet kehalise materjali võõrandatud esitamiseks, mille kaudu saabki inimesest lavainimene, inimese märk, sümbol. Tairovi trupp, mida ta treenis oma isikliku meetodi järgi, ilmutas selget suundumust sõnateatrist balletti. Selles oli vaieldamatult oma ajalooline loogika: oli ju balletižanril meie sajandi esimestel kümnenditel juba olemas üsna tõhus oma keha «kandmise» kogemus (A. Duncan, Djagilevi vene ballett).

«Puudutustes ja ühteliitmistes», siovaki režissööri R. Polaki lavastuses Marivaux' «Vaidluse» järgi, seda kogemust aga tarvis ei läinud. Alastust ei tule siin mõista mitte teatraalse kostüümina, vaid just nimelt selle alternatiivina, s.o paljastatud ihuna.

Näidendi süzeeliseks teljeks on eksperiment. Keegi rikas härra kasvatas täielikus isolatsioonis (üksteisest ja kogu ülejäänud maailmast) üles neli last: kaks poissi ja kaks tüdrukut, et teada saada, mis inimeses pärineb loodusest ja mis kasvatusel, ühiskonnast. Pärast härrasmehe surma viivad eksperimendi lõpule tema mustanahalised teenrid, s.o inimesed, kes XVIII sajandi (ja ka hilisema aja) mõistes on looduslähedasemad kui valged eurooplased. Marivaux' intellektuaalses draamas saavad aga just nemad euroopalike vaadete ja kostüümide kandjaks. Ning vastupidi, väljas-

pool kultuuri üleskasvanud eurooplased on siin primitiivrahva rollis.

Polak näib kasutavat teadlikult näitlejate oskamatus oma keha «kanda», vastandades kostüümi selle puudumisele, teatri mitte-teatrile. Teenrid uhkeldavad elegantsetes mustades kuubedes ja kolmnurkkübaratega. Nende käed on kaetud kinnastega, näod aga maskidega. Kõik ihuline on täiesti varjatud. Nad kehas-tavad teatrit, laitmatut vormi.

«Metslastena» kasvanud noorukid on aga seevastu lühikestes särkides, mis ei ahista liigutusi ega varja ihu (loomulikult elementaarsete viisakusnormide piires). Vormiprobleemid on neile tundmatud, nad peavad end ülal loomulikult ning isegi teatava lodevusega. Tairov poleks nendega rahule jäänud, kuid selles kontekstis on niisugune plastiline lahendus täiesti omal kohal.

Veendunud loomlike inimeste täielikus suutmatuses lahendada ka ele-

Marivaux, «Puudutused ja ühteliitised» (lav R. Polak). Azorre — Aleksandr Ivaškevitiš, Mesrine — Oleg Rogatšov.

E. Gaitšuki fotod

mentaarseid kooseksisteerimise probleeme, ajavad teenrid nad nagu loomakarja tarasse, taastades sellega kultuuri-väärtuste prioriteedi. Norm, olgu ta siis halb või hea, pühitseb jällegi oma võitu. Teenreid on ainult kaks, kuid esinedes normi kaitsjatena, on nad siin enamuse rollis. Noorukeid on aga neli, kuid nende egoism ja kooseluncrmide mitte-tundmine muudavad nad hulga poolt jälitatavaiks üksikuiks.

Leningradlase Julius Dvorkini «Tartuffe» sai üpris järjekindlaks Marivaux' arenduseks, võttes tollelt üle nii tema problemaatika ja selle lavalise väljenduse põhimõtted kui ka suure osa seal esinenud näitlejaist. Ilmselt otsustas lavastaja, et «kaunite kostüümide epõhhi» juba sisseelanud näitlejatega on tal kergem siseneda ka Molière'i maailma. Tõlgendades Molière'i Marivaux' kaudu tõmbas Dvorkin ka prantsuse komöödiakuninga vaidlusesse, mille algatajaiks said alles järgmise sajandi valgustajad.

Keha ja kostüümi konflikt lavastuses haakub ka farsiprobleemiga ja nii



saabki «Tartuffe'ist» hooaja efektne ning veenev resümee, mis koondab endasse nii eelnenud esietenduste saavutused kui ka nende möödalaskmised.

«Komöödia õmistab suurt tähtsust välisele vormile. Veelgi enam, ta on spetsialiseerunud väliliste viisakuskommete järgimisele.»

E. Bentley

Farsi kui normide ja reeglite lõhkuja alternatiiviks on komöödia, mis seab normi jalule ning naeruvääristab ebanormaalsust, kõrvalekallet. Vene Draamateatritele on komöödiažanr maailmvaateliselt lähedane. Dvorkini «Tartuffe» kujutabki endast farsi kahevõitlust komöödiaga.

Rafineeritus on selle ringkonna elu- norm, kuhu Tartuffe end sisse suruda püüab. Välise täielik vastavus sise- misele, kostüümi ilu vastavus mõtete ilule on siin kredo, printsiip. Ilukõnet harjutav Cléante lihvib paralleelselt ka oma kummarduste tehnikat. Valére ja Marianne väljendavad oma tundeid tantsu kaudu. Siin minnakse peenelt riidu ning peenelt ka lepitakse, vajutakse peenelt minestusse, kannata- takse ja juubeldatakse peenelt.

V. Laptevi Tartuffe (vastupidiselt Glumovile) ei kiirusta oma käitumis- norme ümbritseva stiili järgi kohanda- ma. Tema stiihiaks on farss. Ta on eba- viisakas ja printsiipiaalselt vulgaarne: tal pole mõtteski oma paljast ihu häbe- neda. Rasputinlik särp libiseb ühtelugu õlult või siis heidetakse tihtipeale hoo- piski seljast. Lihasuretamist imiteeri- des piitsutab ta end jämeda kõiega, kuid samas omandavad ta liigutused varjamatult erootilise tähenduse. See trikk kõiega kuulub vaieldamatult farsi klassikalisse arsenalit.

Farsi vaidlus komöödiaga on teatraal- ne, esteetiliselt laadi konflikt. Eetilised probleemid kerkivad siin üles kui taga- järg väitele: «komöödia on moraalne, farss aga amoraalne». Lõpuni oma žanri- list identsust säilitav ning seetõttu ka aktiivselt destruktiiivne Tartuffe tunneb ennast komöödias nagu kärp kanalas — ning ainult *deus ex machina* tungi- mine süzeesse on võimeline teda pea- tama. Seepärast pole vist juhuslik, et

lavastaja on silmakirjatseja põrmusta- nud Ohvitserist teinud absoluutvõimu kandja enda. Meie ees troonil on kahtle- mata Louis ise, sundides meid meenu- tama traditsioonilist karnevallikku si- tuatsiooni narride kuningaga, kellele tõe- line monarh ajutiselt oma võimu loo- vutab, et seejärel isehakanu alandami- sega taastada *status quo*.

Sulgedes Tartuffe'i nimega peksa- saanud kangelaste nimekirja, lisagem talle siiski ka üks teatraalsetest funk- sioonidest — ja nimelt Lavastaja oma, kes saab trupi (hulga) käest peksa ju- hul, kui ta oma oopust planeerides ei lähtu mitte teatrist kui objektiivsu- sest, vaid oma subjektiivsest ideest. Parandustega Ostrovski ning korrigeeri- tud Nabokov — need on jäljed Teatri tungimisest lavastussfääri kaasautori õi- gustes. Võiks öelda, et oma «Tartuffe'- iga» lahendas Dvorkin lavaliste vahen- dite abil üksikisiku konflikti hulgaga, taastades isehakanu karistamisega Re- žissuuri õigused. Kas see tähendab kar- nevali lõppu?...

Tundub, et möödunud hooajal kuulu- tas Vene Draamateater piisava selgu- sega kõigile, kes soovisid kuulata ja kuulda, mida ta suudab, mida tahab ning mida talt on parem mitte nõuda. Nüüd on aga sõna teatri kunstilise juhi G. Mihhailovi päralt: kas ta ar- vestab käesolevat hooaega planeerides 89/90 kogemust? Või on tal hoopis omad plaanid?...



«Kellavärgiga apelsin», 1971. Režissöör Stanley Kubrick. Filmi peategelane Alex (Malcolm McDowell).

VILLU KÄND

ÜLESKEERATAV PLUMBUM

«KELLAVÄRGIGA APELSIN» («A Clockwork Orange»). Režissöör Stanley Kubrick, stsenaarist S. Kubrick Anthony Burgess'i samanimelise romaani ainetel, operaator John Alcott, muusika Walter Carlos, Beethoven, Rossini, Elgar Arthur Freed, Nacio Herb Brown, Terry Tucker ja Erika Eigen, kunstnikud Russell Hagg ja Peter Sheilds. Osades: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, Adrienne Corri jt. Värviline, 136 min. USA, 1971.

«PLUMBUM EHK OHTLIK MÄNG» («Плюмбум, или Опасная игра»). Režissöör Vadim Abdrašitov, stsenaarist Aleksandr Mindadze, operaator Georgi Rerberg, kunstnik Aleksandr Tolkatšev, helilooja Vladimir Daškevitš. Osades: Antan Androsov, Jelena Dmitrijeva, Jelena Jakovleva, Zoja Lirova, Aleksandr Feklistov jt. Värviline, 2646 m (10 oss). «Mosfilm», 1986.

Ei olnudki eriline üllatus kunagi kuulnud uudis, et kuskil (vist Itaalias) olevat arreteeritud kuritegelik jõuk, kelle liikmed nimetasid endid «üleskeera-

tavateks apelsinideks». Nimetuse päritolu oli kommentaarideta selge neile, kes olid näinud Stanley Kubricki 1971. aastal lavastatud filmi «Kellavärgiga apelsin», milles sisalduvad naturaalsed, kuid ühtlasi äärmuseni stiliseeritud vägivaldastseenid võisid tõepoolest vastuvõtlikele vaatajale kujuneda saatuslikuks.

Siiski pole «Kellavärgiga apelsin» pelgalt taandataev vägivaldatriileri jäikadesse raamidesse, vaid sellele võib läheneda ka kui sotsiaalsühholoogilisele uurimusele, kus käiakse läbi kogu vägivalla skaala üksikisikust ühiskonnani tervikuna. Režissöör näib muu hulgas rõhutada — kurjus ja agressiivsus on inimese liised ja fundamentaalsed omadused, nad on püsivad mis tahes arengutasemel ning nende avaldumine on sageli seletamatu ja arusaamatu.

«Plumbum ehk
Ohtlik mäng», 1986.
Režissöör Vadim
Abdrašitov.
Filmi peategelane
Ruslan Tšutko ehk
Plumbum
(Anton Androsov).



Kubricki film baseerub Anthony Burgess'i samanimelisel teosel ning on sedavõrd utoopiline, kui võrd tegevus toimub tulevikus, «sotsialistlike» tunnusjoontega totalitaarses ühiskonnas, kusjuures sugugi tähtsusetu pole ilmselt tegelik vene laenudest kubisev kõnepruuk.

«Kellavärgiga apelsini» on huvitav ja intrigeeriv kõrvutada 1986. aastal nõukogude režissööri Vadim Abdrašitovi vändatud mängufilmiga «Plumbum ehk Ohtlik mäng». Erinevalt esimesest ei sisalda «Plumbum» verd tarretama panevat vägivalda, peksmisi ja vägistamisi. Seal leiduv kurjus on kaugelt subtiilsem, varjatud. Filmi tegevus lähtub vahetust kaasajast ja on seda masendavam, sest kujutab endast väga reaalse. Totalitarismist võime siin kõnelda ainult tinglikult, küll aga annab tulevikuinimese mõõdu välja filmi peategelane, kelleks on tavaline Moskva koolipoiss Ruslan Tšutko, veidra hüüdnimega Plumbum.

Kui «Apelsini» juhtfiguur, kuritegeliku jõugu liider Alex on küüniline kurjategija, siis tema eakaaslane Venemaal on eeskujulik õpilane, ühiskondlik aktivist, miilitsa vabatahtlik abimees,

kes püüab hulkureid ja salakütte ning meelitab võrku suuremakaliibrilisemaidki sulisid. Kõhedust tekitab üksnes äratundmine, et peategelane on Timuri ja Pavlik Morozovi mantlipärija, mitte pimedusega löödud ideejunger, vaid märksa komplitseeritum kuju, oma tegevusest rahuldust tundev salapärase mängur-kättemaksja, kes ainult juhuslikult ei kuulu Alexiga ühte seisusesse. Noorukit ekspuuteerivad operatiivtöötajad mõistavad oma teguviisi ebaeetilisust, kuid ei hülga teda ometi, sest riigile on Plumbumit tarvis. Samal ajal on poisile tarvis ohvreid, et kätte maksta temale endale kord tehtud ülekohtu eest.

Peab tunnistama, et mõlemas tege-laskujus peitub teatav lummus. Alexi Beethoveni-fanatism perversses kombinatsioonis tema julmusega ja Plumbumi motiveerimatu askeldamine teevad mõlemast deemonid, keda vaadates tekivad vastakad tunded. Pealtnäha mõjub juba noorukite vanus ebamääraselt. Jättes kõrvale füüsilise vanuse, on mõlema puhul tegemist mentaalselt varaküpse-nud kujudega (kui me üldse võime rääkida hingest). Eriti rõhutab seda Plum-



«Kellavärgiga apelsin». Rivi on korra alus. Paremäl äärmine on Alex (Malcolm McDowell).

bumi vastaseid relvituks tegev väide, et ta on neljakümnene.

Üheaegselt esinevad täiskasvanulik halastamatus ja lapselik tegevuslust kindlustavad nii Alexile kui ka Plumbumi moraalse üleoleku ohvril. Alex terroriseerib füüsiliselt, Plumbum psüühiliselt, kuid ka esimese puhul pole taunitavad mitte üksnes kuriteod, vaid nendega kaasnev hingeline seisund, joviiaalsus, mis masendava siirusega peegeldub jöhkardi näos. Alex on julm, kuid ta oskab tunda rõõmu. Me näeme saatanat ennast, kui Alex vägistades laulab lõbusat laulukest «*Singin' in the rain*».

Irriteerivalt mõjub koolipoiss Plumbumi totter kuju, kes odavas palitus, portfelli järele lohisemas, seab ohvreid otsides talvistel Moskva tänavatel, raudteejaamades ja tagahoovides. Tema käitumine on etteaimamatu. Joostes oma kunagise paljaksröövija järel, kaotab Plumbum korruga varga silmist, kuid ta ei katkesta oma jooksu, vaid lülitub sujuvalt laste jalgpallimatši. Või laseb

õnnetul mannekeenil, kelle armastatu on segatud kuritegelikku afääri, endaga linnast välja sõita... ning eksitab ta. Seejärel sunnib aga lootuse kaotanud tüdrukut lahti riietuma. Kuid alateadlikult oodatud erootilise stseeni asemel näeb rabatud vaataja unustamatut vaatepilti sähvivate välkude taustal toimuvast ujumistunnist.

Alexi stiliseeritud vägivald, mis oma teatraalsusega jõuab kohati paroodiani, viitab tema mehaanilisele loomusele, kunstlikkusele. Sama kehtib ka Plumbumi kohta, kes sisaldab liialt vastuolusid, et olla usutav lihast ja luust nooruk. Plumbumi nägu on segu hingetusest, julmusest, kavalusest ja ka kaastundest ning meil on raske taibata, mis mängu ta mängib.

Kubrick ja Abdrašitov on võrdselt kiuslikud, mitte võimaldades meil väljendada «korrekselt» oma puhtaid tundeid — kaastunnet, hukkamõistu, jälestust. Plumbumi terroriseeritav mannekeen äratav põlgust «kurjategija» vastu, kaastunnet hüljatu vastu, ta veetleb oma iluga ning kallab üle ematundega — ja kõike seda üheaegselt. Sellise löhkirebitud tundeiga marsib šokeeritud publik

ülevoolavalt bravuurse klassikalise helipala saatel Alexi kamraadidega koos kaklusse, mis on jõhker, kuid sarnaneb pigem balleti kui võitlusega. Vastuolud teevad nende filmide jälgimise pingeliseks. Autorid sorivad vaataja psüühikas ja näikse küsivat — kas julmus, kui seda estetiseerida, ongi inimesele nii väga vastuvõtmatu?

Nii Alexi kui ka Plumbumi ühiskond toetub kurjusele. Riik, mis puhastab vanglaid kriminaalvangidest, et teha ruumi poliitilistele, ning riik, mis soosib pavlikmorozovlust, asetsevad ilmselt samades piirides. Mõlemad noorukid on oma valitsemishimus väga riigi nägu. Alexi ja tema kaaslaste riietus ja butafooria on justkui kaootiliselt laenatud politseinikelt, tehnikutelt ja poliitikutelt, kes teda ümbritsevad. On ka iseloomulik, et Plumbum ei tunne valu. Valitsedes imehästi iseennast, püüab ta allutada endale kõiki teisi.

Kubricki Alex ja Abdrašitovi Plumbum on kurjuse kaks erinevat väljendusvormi, kurjust soosiva ühiskonna nähtused, omamoodi sümbolid. Alexit ja Plumbumit ei iseloomusta üksnes see, mis nad kaasinimestele teevad, vaid ka see, kuidas nendega käitub riik. Poiste tegevus on riigi tegevus kitsamas mõttes.

Ohvrite galerii mõlemas filmis kuulub



«Plumbum». Tavaline Moskva koolipoiss Ruslan Tšutko (Anton Androsov).

«Kellavärgiga apelsin». Filmi režissöör Stanley Kubrick ja peaosatäitja Malcolm McDowell.



ühte ja samasse seisusse, kohati isegi kattub (kodutud). Need inimesed on tõrjutud, ühiskonnaga vastasseisus. Tragöödia peitub selles, et nende kaitsetus on täielik, sest sarnaste subjektide represseerimisel kasutavad peategelased läbinisti erinevaid võtteid — Alexil on selleks füüsiline jõud, Plumbumil seadus. Ei ole raske kujutleda Plumbumit vastupidises rollis, külmaverelise kurjategijana, nagu polnud imeks pandav Alexi nüride kambajõmmide metamorfoos politseinikeks.

Kes ei ole sellises ühiskonnas agressor, on ohver, ja kui ta ei ole kumbki, on ta Alexi või Plumbumi naiivne lapsevanem, infantiilne idealist, kes päevast päeva konutab oma korterisse kapseldunult teleri ees ning keeldub vastu võtmast talle ebameeldivat informatsiooni, märkamata, et saadana sigidik võrsub otse perekonna keskel. Kogu kujutatav maailm on, nagu süsteem ise, moonutatud, võõrandunud. See on mugavate tugi-toolide, tehnika, plastmassi ja televisiooni maailm, milles liiguvad viirastuslikud inimesed. «Ma õpetan sind, kuidas tõeliste inimeste kodudesse sisse tungida!» kriiskab naiskunstnik Alexile, kuid ta eksib rängalt: ta ei ole rohkem tõeline kui Alex, kes ta mõrvab. Plumbumi insenerist isa ei suuda kuidagi rahuneda sellest, et teda on jaoskonda viinud omaenda poeg: «Oled see sina, Ruska? Või viirastub mulle?» «Plumbumis» pole inimestel korralikke nimesidki. Inimese hing puudub nii «Apelsinis» kui ka «Plumbumis».

Alexile ja Plumbumile tuleb au anda — väga varakult on nad teinud valiku vastavalt sellele, mida ühiskond nõuab, terroriseerides kaaskondlasi kas füüsiliselt või moraalselt. Nad on riigialamate elujõulisemad esindajad, kes on hästi kohanenud oma rolliga. (Võimalust valida ei tohi inimeselt ju ometi ära võtta!) Tõsi küll, me ei saa mööda minna tõsiasjast, et rollid on kergelt vahetatavad. Arreteerituna mõrva eest hüüab Alex irooniliselt seaduse järele, täpselt nii nagu jõugu küüsis olev kodutu filmi alguses.

Alexis ja Plumbumis peituvaid kurjuse lähteid otsida on tulutu, kuid samas just Alexi võimalused ühiskonnas toime tulla sõltuvad tema võimest agressiivselt käituda. Nn Ludovico-eksperimenti läbi, mis sooritatakse Alexile vanglas, vabastatakse poiss võimest teha kurja, kuid ta muutub seetõttu niivõrd abituks, et jalamaid muutuvad endised ohvrid tema piinajateks.

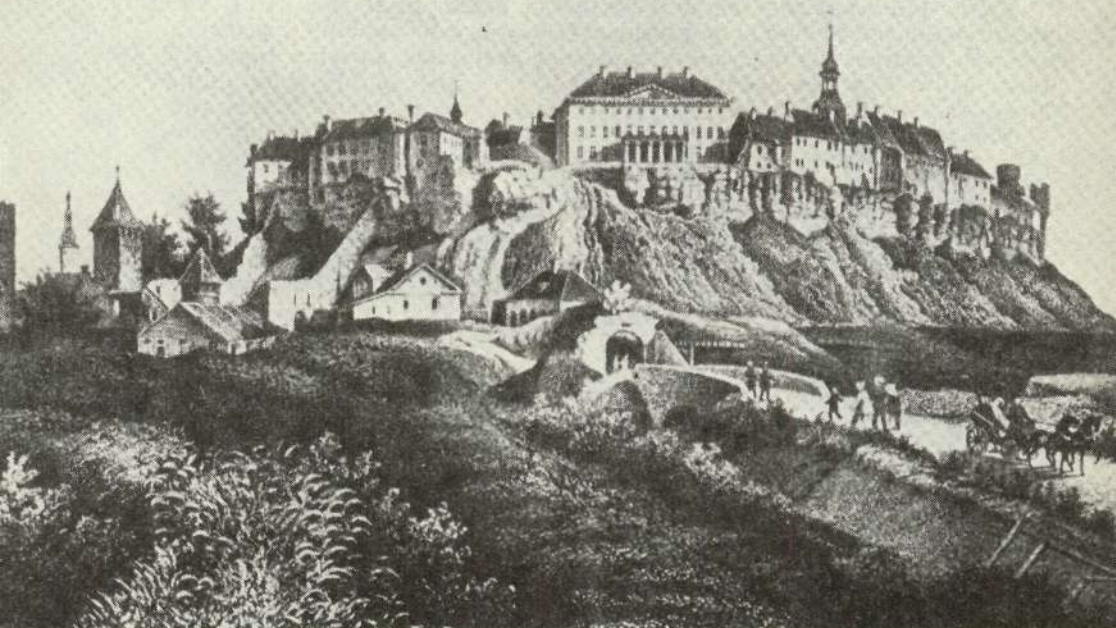
Kui me loobume inimesele paratamatult omase kurjuse presumptsioonist, indiviidi põhjendamatu tarvidusest olla agressiivne, vajadusest omada võimu, avaneb meil «Apelsini» ja «Plumbumi» kõrvutamisel võimalus mõlema filmi peategelase agressiivset käitumist motiveerida veel ühest aspektist. Kummaski on episoodid ilmsete vihjetega Oidipuse kompleksile, mis teatavasti on psühhoneurooside aluseks. Alex ründab droog'idega radikaalsele kirjanikule kuuluvat maja, mille uksele ripub pretensioonikas silt «Kodu». Sissetungijad tümitavad kõigepealt vigaseks kirjaniku enda (kättemaks isale), seejärel vägistavad tema naise (vahekord emaga). Selle näite valguses pole Plumbumi juures, kes on röövpüügi eest arreteerinud oma isa ning talle jaoskonnas protokolli teeb, raske näha freudistlikult tõlgendatavaid tegetsemismotiive.

Kurjusest ei saa me mööda minna ei ameerika ega nõukogude režissööri teisi filme vaadates. Kubrick näitab agressiivsust erinevais, ajastule kohastes vormides kahes «Apelsini» ajalisel raamivas filmis. See on olemas filmi «2001: kosmoseodüsseia» (1969) algusepisoodis ahvide võitluses ürgajal, aga ka inimekonna arengu tipus, olles peitunud ülitäiuslikus raalis, mis juhib kosmoselaeva. «Barry Lyndonis» (1975) on tARBETU vägivalla suurepäraseks sümboliks rituaalsed duellid.

Sisemise tigiduse püsivusele vihjab Abdrašitov «Rebasejahis» (1980). Filmis «Rong jääb seisma» (1982) taluvad tegelased pigem kuritegevust, muret, teiste surma, kui tött enda puudustest.

Paraku on Kubricki pessimistlikul tulevikukujutelmal ja Abdrašitovi anti-kangelase visioonil ammu ka reaalse kaite. Mööda Inglismaa tänavaid hulkuvates jõhkrates *skinhead*'ides ei ole ju raske ära tunda Alexi järelkäijaid (õigemini eelkäijaid), samas on Plumbumi aatekaaslasteks Moskva lähistel omaalgatuslikult korda valvavad lijuuberid, kes «normidest kõrvalekaldujate» suhtes ei kõhkle kasutamast füüsilist vägivalda. Alex ja Plumbum muutuvad üha enam ühte nagu.

Nii ei jäägi muud üle kui nukralt nõustuda Vassili Grossmani teose «Kõik voolab» ühe episoodilise tegelasega, kes vanglanaril tõdeb: «Vägivald on igavene, ükskõik mida ka tehtaks selle likvideerimiseks, see ei kao, ei vähene, ainult muundub, [- -] vägivalla kogus aga jääb maa peal alati samaks.»



TOOMAS SIITAN

JOHANN VALENTIN MEDER. MATTEUSE PASSIOON

XVII sajandi protestantlikus kirikumuusikas on kaks selgelt eristunud arengusuunda. Itaalias tekkinud kontserdistiil oli sajandi algul ka Saksamaal kiiresti kodunenud, ent laostav Kolmekümneaastane sõda pani sellele virtuoose ja suuri kapelle nõudvale muusikale piiri. Kiriklik tarbemuusika jäi konservatiivseks ja seda hoiakut toetas ka vallitsev ortodoksne teoloogia. Jumalateenistuste muusikas oli peamine lihtne koguduselaul (*Kantionallied*) ja askeetlikus polüfooniatahnikas piiblitekstide ainealine motett (*Spruchmotette*). Teine suund sai alguse 1580—1620 Lasso koolkonnas ja Itaalias õppinud meistritest. Ooperi- ja kontserdistiili mõjudega kunstmuusika arenes peamiselt rikkamate õukondade kapellides ja linnakodanike kodudes. Kokkupuuteala nende kahe suuna vahel oli võrdlemisi kitsas.

Uus liikumine algas Põhja-(Kirde-)Saksamaa linnades XVII sajandi II poolel. Siin ei püütud ühendada mitte ainult kaht muusikalist stiili, vaid ka erinevaid religioonikontseptsioone. Luterlik kirik muutus pärast sõda ikka enam riigikirikuks ja kõiki inimesi ühendava koguduse idee jäi tagaplaanile. Ühelt poolt ortodoksse dogmaatika ja teiselt poolt luterliku müstika, nn *unio mystica* õpetuse alusel kujunes uus müstitsistlik suund, *Einwohnungslehre*. See seadis kõige olulisemaks Mina ja Jumala uue suhte, isikliku religioosse elamuse. Ortodoksse luterluse vaim avaldus kõige enam jutlustajate lihvitud kõnekunsti, luterlik müstitsism väljendus aga selgei-

malt vaimulikud lüürikas, mille kõrge oli XVII sajand. Need kaks vastandlikku vaimu otsisid ühtsust saksa hilisbaroki kirikumuusikas, XVII sajandi lõpul kujunenud uut žanrites — kirikukantaadis ja oratoorses passioonis. Varem sisu keskpunktis seisnud piiblikestile on siin liidetud subjektiivsed kommentaarid ja muusika taotluseks pole enam piiblikesti kujutamine, vaid tõlgendamine. See on eksegeetiline muusika, oma sihilt väga lähedane jutlusele.

Kõige selgemalt näeme neid muutusi saksa passioonis. Kui veel Heinrich Schütz'i loodud kolm passiooni (1665/66) esindavad nn responsoorset passioonitüüpi, kus evangeeliumi lugu esitatakse niisama hästi kui täiendusteta (v. a ava- ja lõpukoor), peamiselt solistidega, pillisaateta ning kus koor loo sees esitab vaid rahvahulga repliike, siis sajandi keskel selle kõrval tekkinud oratoorne passioon täiendab evangeeliumi teksti juba rohkete lüüriliste mõtisklustega, mille tekstid pärinevad peamiselt Kannatusaja lauludest.

Vahemikust 1640—1700 on vähemalt tiitlite põhjal teada ligi 20 sellist teost. Esimeseks peetakse Thomas Selle 1643. aastal Hamburgis loodud Johannese passiooni. Edaspidi on kuni sajandi lõpuni enamik oratoorsetest passioonidest loodud Matteuse järgi. Tähtsamad neist on loonud:

- 1663 — Johann Sebastiani (Königsberg);
- 1664 — Thomas Strutius (Danzig);
- 1667 — Christian Flor (Lüneburg);
- 1673 — Johann Theile (Lübeck);
- 1683 — Friedrich Funcke (Lüneburg);
- 1693 — Christian Cajus (Halberstadt);
- 1697 — J. C. Rothe (Sondershausen);
- 1700 — Johann Valentin Meder (Riiia).

Huvitav on jägida selle žanri geograafiat: praktiliselt kõik teosed on pärit vanadest kaubalinnadest (endistest hansalinnadest). Loetletud linnadest ei kuulunud Hansa Liitu ainult Sondershausen, ent ometi on see vürstiresidents vana turulinn ja asub kahe hansalinna, Nordhauseni ja Mühlhauseni vahelisel teel. Kaubalinnade suuremad rahalised võimalused, veel enam aga traditsiooniline avatus maailmale tegid võimalikuks moodsa kontsertliku kirikumuusika. Seda ei võetud sugugi kõikjal meelsasti vastu. Pikka aega salliti oratoorseid passioone vaid kõrvalkirikutes, peakirikutesse lubati neid visalt. Kaubalinnade avatusele vastandub sageli ülikoolilinnade konservatiivsus. Ka oma teemast leiame sellele illustreeriva fakti — vaid üks meile tuntud oratoorsetest passioonidest, Königsbergis 1663. aastal loodud Johann Sebastiani Matteuse passioon, on pärit ülikoolilinnast. Königsberg oli muidugi ühtaegu ka tähtis hansasadam.

* * *

Johann Valentin Meder (1649—1719) sündis Wasungenis Tüüringimaal kantori pojana ning on nooruses õppinud ja lauljana tegutsenud Leipzgis, Jenas, Eisenachis ja Gothas. Võime öelda, et muusikuna on ta pärit kesk-saksa kantoraaditraditsioonist. 1674. aastal näeme teda aga Lübeckis, kus ta on seotud Buxtehudega. Siitpeale töötas ta ainult Läänemere-äärsetes suurtes kaubalinnades, mis on kultuuriliselt lähedased. Ta on olnud Lübeckis, Tallinnas, Danzigis, Riias ja lühemat aega Königsbergis ning tegutsenud kirikumuusikuna ja ooperihililoojana. Ühena esimestest on ta saksa muusikas suutnud need kaks valdkonda loovalt ühendada ja nii valmistab ta ette saksa hilisbarokki. Mederi Matteuse passioon (1700 või 1701, Riia) seisab poolel teel esimeste oratoorsete passioonide ja saksa hilisbaroki suurteoste vahel. Ta sisaldab kommenteerivaid aariaid, nagu kõik seda tüüpi teosed, need kaunistamata või lihtsalt parafraseeritud koraalimeloodiatega vahepalad ei sisalda aga midagi oluliselt uut. Kõige huvitavam on Mederi passioonis liikuv, nõrke ja piltlikult väljenduslik evangeeliumi-retsitatiiv, mis on kaugel varasemast pseudoliturgilisest melodeklamatsioonist. Just siin ühendab Meder passiooniloo didaktilise ja lüürilise aspekti.

liigendatus instrumentaalsete passažidega. Siin on selgelt aluseks ooperikogemus. Ooperist on pärit ka kohati väga ekspressiivne ja piltlik kujutusviis, nagu näiteks Jeesuse surmale järgnevas stseenis, kus meloodiakujundid maalivad templivaheriide rebenemist, maavärinat ja kaljude lõhenemist. Nagu hiljem Bachi Matteuse passioonis on ka Mederil Jeesuse repliigid keelpillisaatega eriliselt esile tõstetud. Üleminek *recitativo secco*'lt *acom-pagnato*'le on iseloomulik ka ooperis ja itaalia kammerkantaadis sisuliselt keskses löikudes. Keelpillisaade ei anna siin mitte ainult harmooniat, vaid ka efekti. Eriliselt afekteeritud kõlakujundina kirjutab Meder mõned Jeesuse ütluste juures ette keelpillides *tremolo*. See väljendab kurbust lausetes «Meine Seele ist betrübet bis an den Tod...» (Mt 26, 38) või «Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir...» (26, 39), pettumust lauses «Ach! wollt ihr nur schlafen und ruhen?» (26, 45) ja lõpuks surmaahastust viimases hüüdes «Eli, Eli, lama asabthani» (27, 46).

Mederi passioon on kirjutatud lihtsas ja piltlikus stiilis, mida saksakeelses kirjanduses on nimetatud *Popularbarock*. Ta püüab erineda varasemate saksa passioonide impersonaalsest väljenduslaadist ja ühendada intellektuaalset, õpetuslikku elementi otsese mõjuga inimesele emotsioonide kaudu. Selleks kasutab Meder rohkesti oma aja muusikalisi tüüpväljendeid, mis pidid kuulajale vahendama teatud kindlaid tundeseisundeid. Seoses Bachiga on palju kirjutatud ristifiguurist. See on hästi tuntud läbi terve barokiajastu ning seostub eriti Kannatusaja muusikaga. Passiooniloos võiks ristimotiivil olla puhtillustriatiivne tähendus. Praktikas on figuuride taotluseks aga enamasti kommentaar, mõiste tähenduse laiendamine. Nii näeme juba Schützi passioonidest alates ristilöömiskujundi juures muusikas sageli hoopis üldenduse figuuri: tõusvat täistooniulist tetrahordi. Nii on see päris Matteuse passiooni algul: tekstis «Ihr wisset, daß nach zwei Tagen Ostern wird und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, das er gekreuzigt werde» (26, 2) saadab Schützil sõna «gekreuzigt» kaunistusfiguur *f-g-a-b*. Samas kohas on Mederil see figuur generaalbassis: *g-a-h-c*.

Schütz

...daß er gekreuzigt werde.

Meder

...daßer gekreuzigt werde.

Geniaalselt lahendab selle kujundi aga Bach. Temal kõlab selle sõna juures generaalbassis kromaatilisel tõusev figuur: see on ümberpööratud kannatuse ja pisarate kujund.

Bach

...daß er gekreuzigt werde.

See kannatuse ja üldenduse seos on sõnades kaunilt väljendatud Bachi kantaadi «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (BWV 12) aldiaarias: «Kreuz und Krone sind verbunden». Üldendusfiguuri kuuleme Mederil ka koorides tekstil «Laß ihn kreuzigen!» ja mitmes retsitatiivis, näiteks sõnade juures «Da sie ihn aber gekreuzigt hatten» (27, 35).

Üldendusfiguuri vastand on laskuv tetrahord, mis vastab «alandusele», passiooniloos aga ennekõike «reetmisele». Puhtal kujul väljendub see vastandus Schützi Matteuse passioonis sõnade juures «doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird» (26, 24):

Schütz 
 ...durch welchen des Menschen Sohn ver-ra-ten wird

Koos meloodiakujundiga saab Mederil sellest figuurist lausa Juuda juht-motiiv.

Evang:  Da ging ihn der Zwöl-fen einer, mit Namen Judas Isca-ri-oth
 Judas:  Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch ver-ra-ten

Kui nüüd Meder kasutab seda figuuri sõnadel «...durch welchen des Menschen Sohn verraten wird», siis ei tähenda see enam mitte lihtsalt «reetmist», vaid märgistab ka reeturi. Bach arendas ka seda figuuri edasi: Matteuse passioonis, kui Juudas on ülempreestrite ees, kõlab sõnadel «Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten» (26, 15) generaalbassiss figuur *d-c-h-eis*; algkuju *d-c-b-a* on lõpetatud laskuva tritoonihüppega, pattulangemise figuuriga.

Mederi passioon on hea näide saksa passioonitraditsiooni ühtsusest. Kõige enam varieerub oratoorsetes passioonides evangeeliumiretsitatiivi stiil, seevastu koorid näivad olevat võrdlemisi tüpiseeritud — Schützist Bachini kohtame samadel tekstidel tihti sama muusikalist väljendust. Juba kirjeldatud ühendusfiguur ehk *Gloria-topos* esineb tihti ka koorides. Kooris «Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen» (27, 54) on ta sõnadel «Gottes Sohn» nii Schützil, Mederil kui Bachil.

Meder  Die-ser ist Got-tes Sohn ge - we - sen.
 Schütz  Dieser ist Gottes Sohn ge - we - sen.
 Bach  Wahrlich dieser ist Gottes Sohn ge - we - sen.

Samuti järgmises kooris, «Herr, wir haben gedacht» (27, 63) sõnadel «Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen», kus ta seostub ka ruumilise kujundiga «ülestõusmine».

Schütz  Ich will nach drei-en Ta - gen
 Meder  Ich will nach dreien Ta - gen auf er-ste-hen.

Bach seob selle veel ka arvuga kolm:

Bach  Ich will nach dreien Tagen wieder auf erste - hen.

Mitmel puhul pole sarnasus seotud ühegi tüüpfiguuriga, see lähtub pigem teksti prosoodiast. Näiteks koorides «Herr, bin ich's» (26, 22), «Was gehet uns das an?» (27, 4) ja «Gegrüßet seist du» (27, 29) on Schützil, Mederil ja Bachil aluseks väga sarnased põhimotiivid:

Schütz
Herr bin ich's
Was gehet es uns an

Meder
Herr bin ich's
Was gehet uns das an

Bach
Herr bin ich's
Was gehet uns das an

Schütz
Ge-grü - ðet ge-grüßet seist du

Medre
Ge-grü-ðet seist du

Bach
Ge - grü - ðet

* * *

Johann Valentin Mederit pole tavaliselt arvatud saksa barokkmuusika esimese suurusjärgu tähtede hulka. Peale mõnede varem tundmata teoste, eriti ooperi «Die beständige Argenia»¹ («Südi Argenia») avastamist hinnatakse aga tema tähtsust nüüd palju kõrgemalt. Meder on ühe esimesena suutnud ühendada saksa kirikumuusika ja itaalia ooperi mõneti vastandlikud traditsioonid, ent mitte nii nagu tehti väga itaaliameelses Hamburgis, vaid toetudes tugevasti saksa kantoraatide tavadele. Eriti oluline isik on ta aga Läänemeremaade kultuuriajalooos. Tema kunst on hea näide suurte Läänemere sadamate kultuurilisest lähedusest ja samuti selgelt esileküündivast asendist enne Põhjasõda.

¹ Loodud aastal 1680 ilmselt Tallinnas.

UUEST AASTAST TAAS «MUUSIKALEHT»

Kas kilbiga? Loomulikult!

Lühike tagasipilk. 1990. aasta alguses asutasid mitu noort inimest Tallinna Konservatooriumist väljaande, mille nimeks sai «Scripta Musicalia». Trüki oli mõeldud eeskätt muusikute kitsamale ringile. Mõned näited seal avaldatud artiklitest: Leo Semleki «Muusika perioodisüsteem», F. E. Spahrsootti «Muusikaesteetikast», Jaan Räätsa «Nüüdisnotatsioonist». Muidugi ei puudunud ka kriitika, seda lõviosas konservatooriumi kontsertide kohta.

Toimetuses oli algusest peale esindatud kaks suunda, mis pidid lõpuks ka polariseeruma. N-õ rahvalik tiib, mille põhiesindajaks on allakirjutanu, haaras alates 15. lehenumbri (oktoobrist) väljaande ilma suurema vastupanuta oma valdusse. Elitaarse, teoreetilise kallaku pooldajad (esindajaks Andrus Kallastu) jäid ootama uut aastat. Miks nii? Võiks öelda, et tegemist oli «salaprotokolliga», kus jaotati mõjusfäärid. Niisiis, uuest aastast on Eestimaal firma «Fratres» organiseerimisel korraga ilmumas kaks eestikeelset muusikaväljaannet: teoreetiline «Scripta Musicalia» ilmub kolm-neli korda aastas umbes 80-leheküljelisena ja «Muusikaleht» kaks korda kuus 20-leheküljelisena.

Kuna uudse «Scripta Musicalia» sihid pole veel lõplikult kristalliseerunud, on siinkohal pikemalt juttu «Muusikalehest», mida veel «Scripta Musicalia» nime all antakse sel aastal välja 20 numbrit, neist n-õ populaarsemat tüüpi on viimased viis. «Muusikalehel» tuleb kaks telge: klassikaline muusika ja kogu Eesti muusikaelu. See ei tähenda, et ülejäänud muusikaharusid pole kavas käsitleda. Kui džässis või levimuusikas on midagi põnev, mis meie arvates pole Eesti pressis piisavalt vastukaja leidnud, miks mitte sellest rääkida. Muusika on ju ikkagi üks tervik.

Toon valiku teemasid ja rubriike, millega kavatsame järgmisel aastal lehte täita:

- * Kuidas organiseerida muusikakoolitust, vanusest hoolimata.
- * Kuidas kohandada lastemuusikakoole ümber nn kunstide koolideks, kus õpilasel oleks võimalik tegelda mis tahes kunstiga.
- * Muusikaelu väljaspool Tallinna, eelkõige Tartus, aga ka maakondades.

- * C. Orffi muusikalise kasvatuse süsteemi propageerimine Eestis.
- * Põnevaid lugusid maailma muusikutest.
- * Maailma, N Liidu, Baltimaade ja Eesti muusikauudised, nii pikemad kirjutised kui ka lühiveerud, viimane igas numbris.
- * Album, kus lisaks eesti rahvalikele viisidele ja klassikalise muusika teemadele hakkab ilmuma ka džässiteemasid, muusikaliste terminite eestikeelseid vasteid jm.
- * Naljanurk, mis hõlmab terve lehekülje.
- * Muusikaalased kuulutused ja reklaam.
- * Raadio- ja teleprogrammi valikkava muusikasaadetest, ka Soome Raadio ja TV muusikasaated.

Loetelu võiks jätkata, kuid midagi peab jääma ka tellijaile üllatuseks.

Muidugi oleme huvitatud püsilugejaskonna tekkimisest, seepärast teeme neile ka privileege. Näiteks juba tavaks saanud rahasääst tellimisel või võimalus osaleda aasta keskel ja lõpul toimuval loosimisel, kus võib omandada mõne hinnalise raamatu, heliplaadi või kompaktdiski. Iga 200. tellimus on tasuta — leht saadab teile raha tagasi, lisades esimesele numbrile toimetajate autogrammid. Tellimishind üheks kuuks on 0,85, kolmeks kuuks 2,60, kuueks kuuks 4,90, aastaks 8,90, viieks aastaks 38,90. Üksiknumber maksab 45 kopikat. Rahakaardid palume saata aadressil: Tallinn 200009, Vabaduse pst 130, «Muusikaleht». Arvestades seda, et käesolev kirjutis ilmub alles detsembris ning seoses esimese ilmumisaastaga võtame tellimusi vastu kuni 15. jaanuarini.

MART VAINU,
«Muusikalehe toimetaja

TÄHELE PANNA!

Loomisel on muusikafirma «Fratres», mis annab välja nii «Muusikalehte» kui ka «Scripta Musicaliat» ning millel vastavalt põhikirjale on lubatud teha järgmist: kirjastada; teha heli- ja videosalvestusi; korraldada üritusi, seminare, *workshop*e ja kontserte; valmistada muusikariistu; muusikaraamatukogundusealane tegevus; kaubastamine, kusjuures turustamisele tuleb ka teiste firmade toodangut.

TMK LAUREAADID 1990

JAAK ALLIK

Aprilliteesid (nr 4), Kui majandusminister riiki pööras (nr 8),
Züriliikmena Quebeci teatrifestivalil (nr 12)

MADIS KOLK

Veljo Tormis ei vasta (nr 9), Vastab Ilmar Laaban (nr 12)

JAAN RUUS

Soosaare seeravid (nr 2) ja
lühipublitsistika Eesti Kinoliidu perspektiividest (nr 8)

JURI TALVET

Hispaania film 1980. aastatel, lähedalt ja eemalt (nr 10)

LILIAN VELLERAND

Mis juhtus R-i ja G-ga? (nr 2), Müüt ja elu (nr 4),
Mis toimub Vijlandis? (nr 9)

PEETER VÄHI

Sari «Orientaaltund» (1989, nr 8, 10 ja 1990, nr 2, 5, 9)

Toimetuse fotopreemia
otsustati anda

HENDRIK RELVELE

hõimurahvaid jäädvustava sarja eest (nr 8).

EESTI NOORED MAAILMA NOORTE KOORIS

(WORLD YOUTH CHOIR)

1989. aastal olid dirigendid THOMAS CAPLIN (Rootsi), STEFAN SKULD (Rootsi), PER ODDVAR HILDRE (Norra) ja ERIC ERICSON (Rootsi); 1990. aastal — FRIEDER BERNIUS (SLV), WARD SWINGLE (USA), ROBERT SHAW (USA), DENIS MENIER (Belgia), ROBERT JANSSENS (Belgia).

MAAILMA NOORTE KOORI

kava 1989. aastal:

J. RUTTER — «GLORIA» (3 osa).
A. SCHÜNBERG — «FRIEDE AUF ERDEN»,
B. ANDRESON/B. ULVAEUS — «THE CONDUKTOR»,
I. NIKOLAEV — «PLASTIC PEOPLE, SOME PEOPLE, YOUNG SOLDIERS»,
Trad/arr H. FORDE — «AMAZING GRAZE»,
P. SIMON/ arr A. SKULD — «GONE AT LASTI»,
Trad/arr J. FORDE — «SOMETIMES I FEEL LIKE A MORTHERLESS CHILD»,
Trad/arr J. FORDE — «GO DONN»,
P. HARREY — «ALL UP TO YOU»;

ja 1990. aastal:

V. TORMIS — «RAUA NEEDMINE»,
C. PENDERECKI — «STABAT MATER»,
A. BOYD — «AS I CROSSED A BRIDGE OF DREAMS»,
A. SCHÜNBERG — «FRIEDE AUF ERDEN»,
J. BRAHMS — «SAKSA REEKVIEM»,
J. S. BACH/arr SWINGLE — FUUGA ORELILE (578),
Spirit/LUBOFF — «WADE IN THE WATER»,
Spirit/DAWSON — «AIN't THAT GOOD NEWS»,
E. WOLFF — «TRADITIONAL TUNES»,
PUERLING — «A NIGHTINGALE SANG IN BARKLEY SQUARE»,
SHAKESPEARE/SWINGLE — «IT WAS A LOVER AND HIS LASS»,
HAMMERSTEIN/KERN/SWINGLE — «ALL THE THINGS YOU ARE»,
J. S. BACH/SWINGLE — «ARIA».

Esmalt mõni sõna taustaks. Iga kolme aasta järel korraldab kooride ühendus «Europa Cantat» festivali noortekooridele. Esimene toimus 1961. aastal ja järgmine (ehk 11.) on tuleval aastal Hispaanias Baskimaal. Ühel niisugusel festivalil tekkiski idee luua rahvusvaheline noorte segakoor. Möödunud aastal kogunes Rootsi Rahvusvahelise Koorimuusika Föderatsiooni kutsel üle 100 noore, kes üldjuhul olid läbinud eelneva konkursi kodumaal. Eestis valisid Tõnu Kaljuste ja Venno Laul paarisaja noore hulgast välja 11 inimest, kelle vanus ei ületanud 23 aastat (konkurss oli meil ajakirjanduses avaldatud kõigile teadmiseks).

Esimese aasta plaanid olid suured, aga organisatsioonid ei tulnud nendega toime; esineti vaid Rootsis ja lindistati kava stuudios laserplaadile.

Käesoleval aastal koguneti Belgias, üheks põhjuseks ehk see, et föderatsiooni majandusmehed asuvad seal. Kontserte anti Belgias, Hollandis, Taanis ja Rootsis, kokku 13.

Kooris olid esindatud 22 maa noored: Belgia, Colombia, Taani, Ecuador, Soome, Prantsusmaa, Suurbritannia, Ungari, Iisrael, Iirimaa, Norra, Holland, Peru, Filipiinid, Poola, SLV, Rootsi, Šveits, Tšehhi ja Slovaki Liitvabariik, USA, Jugoslaavia ja Eesti. Eestist laulsid kooris Riina Joller, Katrin Kern, Helge Kõrvits, Kadri Mitt, Onne-Ann Roosvee, Meeli Tamm, Mihkel Kütson, Tiit Ojaveski, Mikk Uleoja, Andrus Kallastu ja Ranno Linde.

Vestluses osalevad Riina, Ranno, Andrus, Katrin ja Tiit.

Kuidas esimesel aastal Rootsis töö oli korraldatud?

RIINA: Pinge oli palju suurem kui sel aastal. Siis töötas meiega kolm dirigenti korraga, kui üks lõpetas, tuli teine kohe asemele — meie aina istusime. Programm oli ka kirju, nagu meie omaaegsed Moskva galakontserdid — iga ühele natuke. Kunstiliselt ei pakkunud see aga palju.

RANNO: Esimesel korraldamisel ei osata veel karisid karta. Suveaeg oli muidugi miinus — tühjad saalid!

ANDRUS: Rootsis võis kuulda väga häid, lausa imeilusaid häáli. Hamburgi ooperis töötav taanlane Jens lausa võlus oma baritoniga. Oli sopraneid, kellele 3. oktavi do ei olnud mingi probleem. Ja tenorid — teise oktavi do! Kogu koor oli komplekteeritud väga proportsionaalselt, ükski hääleryhm ei olnud domineeriv ja ükski ei jäänud ka alla. Näiteks tenorid. Eriti paistis see silma suurteoste esitamisel, näiteks Schönbergi «Friede auf Erden» oli nagu sellele koorile kirjutatud.

TIIT: Kui esimesel aastal oli meid 120 inimese ümber, siis sellel aastal oli natuke üle 80, kusjuures peaaegu pooled olid juba uued. On ju kooris olemise aeg küllalt pikk osa suvest ja töö on mahukas. Enamikus maades oli kas väike konkurss või käis komplekteerimine tutvuse kaudu. Võeti näiteks ühendust mõne dirigendiga Lõuna-Ameerikast ja see soovitas. Just sellel aastal oli palju sääraseid juhuseid.

KATRIN: Võib-olla esimesel aastal pingutati proovidega pisut üle, nii et kui asi kontsertideni jõudis, oli pooltel inimestel hääl ära.

RIINA: Esimesel aastal me ei otsinudki kontakti teiste lauljatega. Ma olin sellest ingliskeelsest tööst nii väsinud, et ei tahtnud enam kuuldagi ingliskeelset juttu...

Agas teisel aastal, Belgias?

KATRIN: Repertuaari valik oli tunduvalt parem. Ma ei saa öelda, et esimese aasta dirigendid poleks olnud asjatundjad, aga ilmselt olid sellel aastal kohal oma ala tipud; kes võiks veel paremini juhatada džässiseadeid, kui Ward Swingle ja tõsist poolt, kui Frieder Bernius? Tuleb küll tunnistada, et paljud koorijuhid olid meile varem tundmatud, aga usun, et maailmas on nad tuntud mehed. Bernius kujunes meie üldiseks lemmikuks. Töö oli asjalik ja tihe — üks osa kavast natuke kergemat sorti ja teine väga tõsine. Kummagi osa harjutamiseks läks kolm päeva. Kui oli näha, et inimesed hakkavad väsima, korraldati ekskursioon naaberlinna. Kava «parandamine» käis aga kuni turnee lõpuni.

Veidi kavast. Kuidas mõjus Veljo Tormise «Raua needmine»?»

KATRIN: Inimesed, kellel ei ole aimugi, et on õ ja ä ja ö, ja panna seda kõike vapralt hüüdma kiires tempos ja

veel igasuguseid häáli tegema, see on kaunis keeruline ülesanne!

RIINA: Esimeses proovis nägime üsna palju krimpsusid, aga mida aeg edasi, seda rohkem rahvale meeldis ja eriti just Stockholmis viimastel kontserditel oli kohe näha, et pingutati kõigest jõust, eriti kui teati, et Tormis istub saalis. Kõik elasid kaasa ja küsisid pärast, et mis ta ütles... Ei, ikka väga meeldis neile see lugu. Katrin tõlkis selle neile ära ka, aga see muusika on iseenesest juba selline, et kui öeldakse, millest seal juttu on, siis suurt probleemi ei ole. Mis puutub lemmikutesse või edetabelitesse, siis ma arvan, et kuna Bernius ise oli tohutu Schönbergi fanaatik, siis tema töö viis ilmselt selleni, et kogu koor seda Schönbergi «Friede auf Erdenit» vahest kõige meelsamini laulis. Aga Veljo Tormise lugu oli sellele üsna lähedal. Pärast esimest kontserti, kui me lugu lindilt kuulasime, oli kuulda — «fantastic»... Dirigent oli seda kunagi vaid korra kuulnud, aga oli kohutavalt tahtnud seda teha. Me kinkisime talle plaadi sellega, ta kuulas ja — tempo läks kaks korda kiiremaks ning lõpus mõjus juba tõesti müstiliselt. Ülejäänud lugudega ei tekkinud niisugust erilist õhustikku nagu Schönbergi ja Tormisega. Mul läks süda kohe soojaks! Kui lõpuks linti kuulata, siis sain aru, et see on eesti keel ja siin ei ole mingit virisemist — ilus eesti keel!

ANDRUS: Mulle tundus, et repertuaarilt oodati enamasti. Need noodid, mis kätte tulid, ei olnud mitte kogu repertuaar, seetõttu ei olnud ka eelnevat pilti. Tundus, et respekteriti tõsisemat poolust. Väga hästi läks Schönberg, hea meelega lauldi ka Rutteri «Gloriat» ja üpris halvasti võeti vastu Nikolajev. Spirituaale lauldi päris meelsasti. Võib-olla tegid korraldajad väikese vea, et püüdsid kavaga kõigile midagi anda; liiga konjunktuursetel kaalutlustel. Ja mindi sellega alt. Rootsis oli viga veel see, et kontsert tehti jäähallis, «Globenis», mis on niivõrd suur, et ei ole võimalik laulda ilma võimenduseeta, mis koori kõla halvemaks muudab. Koor oli jagatud neljaks — vaataks nagu nelja suunda, dirigenti nägi monitoril.

Mida kujutas endast see Nikolajev?

ANDRUS: Ma ei oska öelda, ei ole popmuusika alal asjatundja, n-ö vene estraad. Kui oli juba rosoljekava, siis võis seal ka niisugune Nikolajev olla, aga see oli viimane piir või äärmus.

Kas meie noorte taset andis teistega võrrelda?

RIINA: Teised on väga mitmekülgsed, meie oleme rohkem ühte suunda. Mõned võimsad hääled ei pidanud vastu ja olid kohutavalt haiged, keskpärasem hääled pidas kauem vastu. Penderecki «Stabat Mater» oli ikka üsna raske...

RANNO: Pidime hakkama saama! Kes rohkem jagas, see seletas ka teistele. Kui hakata laulukooli vaatama, siis leidub meil palju ühiseid jooni Euroopa noortega. Klass omaette olid ameerika tüdrukud, nad laulsid nii üht kui teist ja kui oli soolopuppe, siis valiti ikka nemad. TIIT: Initsiatiivi võtmisest tuleb meil õppida. Näiteks, enne töö algust istusime ja pusisime nootides. Selles grupis oli palju inimesi, kes on tegelnud dirigeerimisega ja oleks võinud initsiatiivi enda peale võtta, aga... mis nüüd meie... Siis tuli üks Colombia poiss, kes õpib praegu Rootsis ja hakkas hääli andma ja õpetama.

RIINA: Oli igasuguseid võsaneegrite laule, aga ka professionaalsust; üks belglane laulis džässi ja mängis vapustavalt trompetit.

KATRIN: Oli päris kõhe tunne, et nii palju talente on ümberringi. Meie lõime ikka Tormisega, me laulsime «Ingerimaa õhtuid», mis on nagu üks viimase aja levitükke tõsisel muusikas ja võib öelda, et äratasime tähelepanu. Ikkagi äratuntavalt soomeugriilik. Ma arvan, saime inimestele tuttavamaks, kui selle ära tegime.

TIIT: Mingil määral muutusime populaarsemaks. Üks jänki hakkas õppima eesti keelt ja kasutas väga tihti juba selgeks saanud eesti sõnu. Sellepeale hakkasid isegi soomlased asja vastu huvi tundma...

ANDRUS: Meie kammitsetus tuleneb sellest, et meil on vähe valikuvõimalusi ja seetõttu jäävad meie kontaktid teatud mõttes ühekülgseks. Praegu on mõningat initsiatiivi ilmutanud koorid. Samuti on vastuvõtjad koorid. See võis tore olla mõni aasta tagasi, aga mitte enam praegu. Kui õnnestuks sõita kuhugi, kus saab olla ise, kus maksab see raha, mis taskus, kus oled oma aja, oma kontaktide ja tegevuse peremees, siis oleksid need kontaktid eredamad ja rikkamad.

TIIT: Veel initsiatiivist. Stockholmis oli meil üks ja seesama kontsert kahes kontserdisaalis. Esimene pool kavast oli klassika, mis nõudis vaikset saali. Meie pidime aga esinema hoones, kus kõrvalsaal oli üüritud sünnipäeva pidamiseks! Lõpuks nägi kontsert välja nii: algul laulsime Akadeemia saalis, siis tulid kaks inimest lavale, rääkisid koorist ja palusid

publiku enda järel järgmisse saali, kus kontsert jätkus. Initsiatiiv!

Kõige väärtuslikum kogemus?

RIINA: Et saad näha, kuidas tehakse tööd, millise tasemega on sealsed noored, ma mõtlen just muusikalist haridust: et nad olid väga mitmekülgsest haritust, et oli hea professionaalne tase ja... väga huvitav.

*

Mis saab edasi? Lubati edasi tegutseda ja noodid järgmise aasta repertuaariga varsti välja saata.

Alguses mainitud bülletään lubab koorile 1991. aastaks turneed kas Koreasse või Iisraeli, ehkki kohapeal räägiti rohkem Kesk-Euroopast.

1992. aastaks on aga planeeritud esinemised Barcelona olümpiamängude kultuuriprogrammis, koos Maailma Noorte Sümfooniaorkestriga. Jääme lootma!

Vahendas TOIVO OJAVESKI

ÕNNITLEME!

7. detsember — MARTIN LEVALD, tšellist — 80
8. detsember — ARNO KALLIKORM, koorijuht — 75
13. detsember — VOLLI KÄRO, Rakvere teatri näitleja — 50
13. detsember — ARVO RAIMO, «Ugala» teatri näitleja — 50
16. detsember — LAINE LEPIK, eluaegne «Vanemuise» teatri administraator — 70
17. detsember — HALJA KLAAR, filmikunstnik — 60
25. detsember — HEINO PEHK, koorijuht — 50
26. detsember — HARRI REHE, filmioperaator — 60

EESTI NOORTEST HELILOOJATEST

Eesti noored heliloojad on viimastel aastatel hakanud liikuma suurema varieerituse, suurema avatuse ning võimalike ka vabama käsitluse poole. Mis suunas me praegu läheme, on veel ebaselge — nii ühiskonna kui ka muusika ja -kirjutamise tasandil.

Meie muusikaelus ei ole veel päriselt toimunud spetsialiseerumist, seda spetsialiseerumist, mis on vähemalt Euroopa maades küllalt selge: et kaasaegsel (kunst)muusikal on oma kuulajaskond. Sellel kuulajaskonnal ei pruugi küll olla jäiku piire, aga teatud spetsialiseerumine on tõsiasi, mida polegi võib-olla mõtet kahetseda. Kuigi, nagu norra helilooja Olav Anton Thomassen oma kõnes Põhja-maade muusikapremia kätteandmisel (1990. aasta veebruaris) ütles: «Kultuur on (Ida-Euroopa ja Nõukogude Liidus) funktsioneerinud turvavõõna, mis leevendab ühiskonnas toimuvate sündmuste koormat, ning samal ajal tulevikulootuste sõnumitoojana... Üle neljakümne aasta on inimesed neis maades olnud tunnistajaks kultuuri võimsusele.» Kas me, olles ju harjunud sellega, et kümned tuhandet inimesed Eestis on kuulnud Tormise, Pärdi, Eespere muusikat, oleme valmis vastu võtma seda aega, kus ühe helilooja muusikat armastab tema kodumaal vaid võib-olla mõnisada muusika-kuulajat, ja mujal mõned lisaks? Ometigi on see mitmetele headele heliloojatele maailmas reaalsus, kuigi pole välistatud, et nende kuulsus kunagi tõuseb.

Eesti noored heliloojad on praegu väga mobiilsed, kas just vaimselt, aga igal juhul füüsiliselt. Sõlmimas kontakte, reisimas Euroopas, otsimas uusi kompositsioonitehnikaid oma teostes kasutamiseks. Samal ajal on siiski ka kirjutatud lugusid, vaatamata neile raskustele, mida teatav embrüonaalsus uute impulsside või ideede realiseerimisel endaga paratamatult tavaliselt kaasa toob. Produktioon ei ole olnud võib-olla väga suur, aga ta eksisteerib, ning tuleb loota, et ta eneseotsimisega lausa katastro-

faalselt ei vähene. Muidugi on olemas kaua vaikinud ja seejärel uuesti (ja uues kuues) õitsema puhkenud heliloojaid.

Kui palju üldse Eestis on noori heliloojaid? Loomulikult on piiri tõmbamine väga küsitav; aga võib-olla 10—15 oleks umbkaudselt see suurusjärk, mis vastaks tegelikkusele. Teine küsimus: millisest vanusepiirist loetakse veel nooreks heliloojaks? Sellele võiks anda erinevaid vastuseid, kuid üldiselt on rahvusvaheliselt üsna juurdunud lugeda selleks vanusepiiriks u kolmkümmend aastat, Eestis mõnevõrra rohkem, võib-olla kuni 35 aastat.

Kusagil noore helilooja piiri peal on **Erkki-Sven Tüür**; ta on võib-olla kõige tuntum eesti noortest heliloojatest. E.-Sven Tüüri «In Spe» perioodi muusika leidis ulatuslikku vastukaja noortelt kuulajatelt. Nüüd, mil E.-S. Tüür kirjutab kammer-, sümfoonilist ja vokaalsümfoonilist muusikat, on tema austajate hulk võib-olla küll vähenenud, kuid mitte mingil juhul kokku kuivanud. Ja kuna see muusika on professionaalne ning mitut tehnikat kasutatav ja elegantne, pole ka kartust, et Tüüri võiks oodata hetk, mil ühiskond teda kui heliloojat ei vaja. Teostest peaks nimetama «Ante finem saeculit» (oratoorium), kaht sümfooniat, «Arhitektoonikat» — see on kammermuusika seeria või sari, st «Arhitektoonika I», «A II», «A III», «A IV»; «Insula deserta» — keelpilliorkestrile (selle tellis Soome *Keski-Pohjanmaa* kammerorkester), missa «Lumen et cantus» — see on kontsertmissa, seetõttu vabama teksti- ja osadekäsitlusega.

Tüürist palju askeetlikum natuur või isiksus või helilooja on **Urmas Sisask**. Tema maailmad on suletumad, aga täidetumad. Muusikalised seosed on ka maailmas olevate mitmete fenomenide seosed, nagu tähistaevas või aatomid või üldse universaalne (universumi)harmoonia. Urmas Sisaskit tuntakse laiemalt põhiliselt koorile kirjutava autorina. Tema tsükli «Gloria Patri» (24 vaimu- 73



Jüri Tamverk,
Urmas Sisask
ja Margo Kõlar.

likku laulu segakoorile *à capella*) laulavad viimasel ajal paljud koorid. See on teatud pentatoonilisel laadil — *Cis, D, Fis, Gis, A* põhinev muusika, kus kasutatakse laadilisele limiteeritusele vastukaaluks uskumatult varieeritud rütmi, faktuuri, meloodiaid. U. Sisaskil on samuti kaks missat, millest viimasel on šansse saada laulupeomissaks (paradoksaalne ühendus); tsükkel Neitsi Maarjale ja koorilaule. Kuid ta on kirjutanud ka

Toivo Tulev ja Juta Tulev.



vähemalt kaks silmapaistvat klaveriteost: «Tähistaeva tsükkel» — paljusosaline tsükkel 2—3 minutistest klaveripaladest, ning «Linnutee» («Galaktika»), sonaat neljale käele. U. Sisask on produktiivne autor.

Toivo Tulev on helilooja, kes, kuigi ta ei ole veel väga palju teoseid kirjutanud, on tähelepanuväärne muusikaline isiksus. Teda võiks stiililt iseloomustada kui muusikalist traditsiooni austavat ja hindavat, samal ajal tänapäeva helikeeles hästi orienteeruvat, kasutades seda vajaduse korral. T. Tulev on kirjutanud «Recollectio» kahele klaverile (mida on meil mänginud muidugi Nata-Ly Sakkos ja Toivo Peäske), 3 laulu saksakeelsetele tekstidele kammeransambliga, sümfoonilise teose «Signum», «3 väikest triod» klaverile ja löökpillidele, trio «*Fit brevis pausa silentii*» («Peale väikest vaikusepausi»). T. Tulev esindab ühe kõige tugevama ja veenduma eesti heliloojana puhta muusika eest seisvaid muusikuid, st mitte muusika kui poliitika, mitte muusika kui sürrealism, mitte muusika kui posimine. See viimane võib-olla eriti.

Peeter Vähi otsib muusikast põnevaid võimalusi, millega ta mõnikord püüab väljendada kontseptsioone, teatavaid ideid või seoseid, mida ta peab vajalikuks või oluliseks. Tema viimased (siamaani) suuremat kõlapinda leidnud lood on «Tema Majesteet Salvador D.-le» (viulile, flöödile ja kitarrile) ja «1990 aastat pärast Kristuse sündimist» vanamuusikaansamblile ja kammerorkestrile. Pee-



Peeter Vähi.

ter Vähi muusika peegeldab ka tema tegelemist süntesaatorite ja levimuusikaga; kohati on see kasuks, kohati kahjuks — mis on täiesti loomulik.

Margo Kõlar on küllaltki laia haardega muusik: ta on helilooja, on helirežissöör Eesti Raadios, laulja vanamuusikaansamblis. Muusikaline eruditsioon on asi, mis sellega heal juhul kaasneb, ja Margo Kõlari puhul on see teostunud. Ideedest on tal harva puudu. See, mis niisugustel juhtudel võib-olla mõnikord kõigub või on ebastabiilne, on võimalus ja võime ideid teosteks vormistada. Üleüldse on kunsti tegemise juures üks igavesi vastuolusid vastuolu idee-täiuslikkuse mingi kehastuse ja selle realiseerumise vahel, mis on peaaegu alati teatud mõttes ebatäiuslik.

M. Kõlari teostest tuntakse Muusikat sümfooniaorkestrile (ka Sümfooni), «Kolme kala» sümfooniaorkestrile, «Sooja toa sõjalaule» (kantaat solistidele, koorile ja instrumentidele), Sonaati gongilöögiga, koorilaule, eriti kolme nende hulgast, viimati Torupillikontserti (kanada orkestri tellimus).

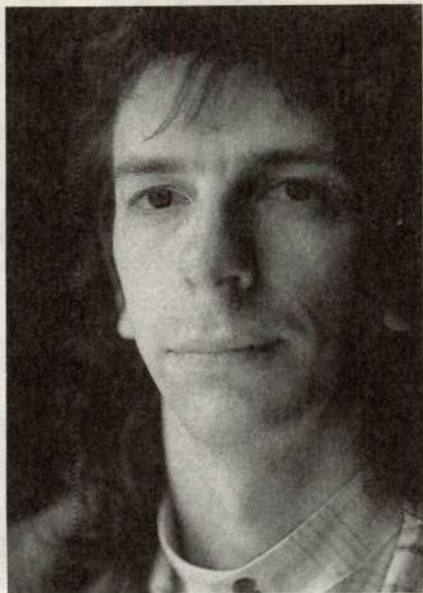
Urmas **Lattikas** tegeleb põhiliselt džässmuusikaga, kuigi tal on ka orkestri- ja kooriteoseid; levimuusika (ja džässmuusika) tõsisemaid vorme teevad heal tasemel **Taavo Rimmel** ja **Kaido Suss**.

Mari Vihmand lõpetas kevadel konservatooriumi (samal ajal lõpetasid veel **Toivo Tulev** ja **Mart Siimer**). Tema teostest siia maani on tähtsam Sümfoonia. See on kaheosaline, tõsise vormi ja elava sisuga lugu, mis heas esituses võidaks

palju (praegune lindistus on kahjuks natuke ülejala, kuna harjutus- ja lindistusaeg olid väga lühikesed).

Konservatooriumis õpib viimasel kursusel kolm noort muusikut, kes on salvestanud mitu linti nn kollektiivseid mänge, st *happening*'i või improvisatsiooniga seotud muusikapalu — **Rauno Remme**, **Erik Semlek** ja **Toomas Trass**. Mõningatel juhtudel on need lindistused tehtud koos Margo Kõlariga. (Viimasel ajal on osalenud veel ka klarnetist **Salvadore Rähni**.) Üks eredamaid näiteid sellest loomingutüübist on u 4-minutine pala «Stagnatsioon Valgas», kus on ka-

Erkki-Sven Tüür





Löökriistade mängija Toomas Rull ja Taavo Rimmel.

sutatud palju võtteid (mitu korda pealemängimine ja laulmine, erinevate lintide kokkumiksimine jm). Ühistegevus on aga ainult üks tahk nimetatud kolme noore muusiku tegevusest.

Tonio Tamra ja Andrus Kallastu õpivad samuti veel konservatooriumis. T.

Igor Garšnek.



Tamara on muuhulgas huvitatud muusikaelu avardavatest suundadest, näiteks puhkpilliorkestrite professionaalsemaks tegemiseks ja neile normaalsema (kunstilisema) repertuaari kirjutamisest, folklooriansamblite hõlmamisest kunstiteosesse («Laulud karjastest ja karjastele»), üleüldse paremast ja professionaalsemast kõlavusest. A. Kallastu on energiline inimene, kes otsib oma suunda ja taotleb tugevat põhja kompositsiooni tehnilistele külgedele. Konservatooriumi üliõpilased Mart Jaanson ja Helena Eensaar on potentsiaalselt väga tugevad heliloojad. Helena Eensaarel on muusikute hulgas tugevat vastukaja leidnud teos: «Phainomenon» klaverile, marimbale, tšelestale, tamtamile ja magneto fonile.

Ariel Lagle on põhiliselt kirjutanud süntesaatorimuusikat, millest enam teatakse *performance*'ite muusikat Siim-Tanel Annusele. Süntesaatorit on ta armastanud (sõprade jutu järgi) lapsest peale.

Alo Mattiisen, Ville Kell, Igor Garšnek, Anto Pett — kõik muusikud on oma profiiliga, omade väärtustega. Ja kindlasti jäi mõni tähelepanu vääriv noor helilooja ka nimetamata; see on vaid käesoleva väikese meeliskluse autori inimlik puudujääk.

AASTA SISUKORD 1990

AVAVEERG		Jaak REKKOR	12 lk 91
Baltoscandall	5 lk 2	Kristjan SVIRGSDEN	8 lk 93
Eesti Heliloojate Liidu kongressilt	2 lk 2	Arvo VOLMER	11 lk 92
HERBERT, Z. Vene muinasjutt	4 lk 3		
McDONELL, B. Neile, kes areenil	9 lk 3		
FILMIGLOOBUS	10 lk 44	TEATRIGLOOBUS	
KULTUURISÜNDMUSED		Ameerika	9 lk 91
Aastapreemiad		Ballett	9 lk 87
Aunimetused 1989	3 lk 90	Muutustest Mari teatris	10 lk 71
Muusikaalased aastapreemiad 1988	3 lk 91	Prantsusmaa	1 lk 68
TMK laureaadiid 1990	12 lk 69		5 lk 49
Interpreedielu kroonika			6 lk 89
Orel ja Hugo Lepnurm	9 lk 88	TEATRITARGUTUSI	
Viuldaja Lemmo Erendy	2 lk 90	HAAN, K.	3 lk 84
Kroonika		HERKÜL, K. (VII «Balti teatrikevadest» Riias)	7 lk 80
II poolaasta 89. a.	3 lk 88	TORMIS, L.	1 lk 55
Seltskonnakroonikat		VISNAP, M.	2 lk 76
Eesti teatriühid Stockholmis	5 lk 88	VADEMECUM	
Eesti teatrirahvas Mongoolias	12 lk 88	SIHVONEN, J. «Elokuvateorian historia»	9 lk 71
Eino Baskin — 60	1 lk 92	VASTAB	
Eino Tamberg — 60	8 lk 90	Vastas Olev ESKOLA	8 lk 3
100. number ajakirja «Teater. Muusika. Kino»	11 lk 90	Madis KALMET	2 lk 5
Mikiverid	4 lk 92	Tõnu KARK	7 lk 3
TMK laureaadiid toimetuse jõulu- peel	3 lk 85	Ilmar LAABAN — muusik	12 lk 3
Teatri(elu)kroonikat		Kalle Aldis LAAR	3 lk 3
Vabariiklikud teatri aastapreemiad 1989	7 lk 89	Tatjana PEVTSOVA	10 lk 3
TMK lugejaankeet	4 lk 15	Peeter SIMM	11 lk 3
TMK lugejaankeet	9 lk 81	Lydia STYX-AGOSTI	5 lk 5
		Hagi SEIN	1 lk 3
		Eino TAMBERG	6 lk 3
		Veljo TORMIS ei vasta	9 lk 4
		Matii UNT	4 lk 5, 76
KUNSTILEHEKÜLG		TEATER	
<i>Grand prix</i> Rao Heidmetsa ja Jaak Arro «Papa Carlo teatrite» Espinho multifilmifestivalil Portugalis	4 lk 96	AIMLA, P. Kuidas näitlejana on? («Ütleme veel» Noorsooteatris)	5 lk 90
HELME S. Eesti Esplanaad	12 lk 92	Ajaloolis-dokumentaalne ballett «Vanemuise» laval (intervjuu «Tartu rahu» autori Kaarel Kilvetiga)	7 lk 75
HERMAKÜLA, E. Aga piltide peal on kõik teistmoodi...	10 lk 96	ALLIK, J. Aprilliteid («Dantoni surm» Eesti Draamateatris)	4 lk 63
KARTNA, A. Lavakujunduse Balti triennaal	3 lk 92	ALLIK, J. Kui majandusminister riiki pööras («Salongis ja kongis» «Vanalinnastuudios»)	8 lk 80
KOMISSAROV, E. Hans Förtsch	2 lk 96	ALLIK, J. Züriiliikmena Quebeci teat- rifestivalil	12 lk 29
KUSPIT, D. B. Ooper on lõppemas, tulemas kammermuusika	8 lk 96	BROOK, P. Teater — sügavam kogemus elust (Katkendeid P. Brooki kõne- lustest Moskvast)	1 lk 26
PÜÜMAN, K.-A. Ahvatlused öösel!!! Ralf Forströmi võrgutused	1 lk 96	LÕHMUSTE, T. Kolm päeva Peter Brookiga	1 lk 24
PÜÜMAN, K.-A. Kui hing ihkab teatrisse	9 lk 96	C'est la vie!	5 lk 87
SCHUTTING, G. Pildid näituselt	3 lk 96	EESTI TEATRIKOOL	
VARBLANE, H. Kirjutades teatri- kunstnik Serebrovskist	11 lk 96	XIV lend läheb, probleemid jäävad (Vas- tavad teatrikooli pedagoogid M. Karusoo, E. Hermaküla, R. Agur, M. Unt, R. Baskin, K. Komissarov)	6 lk 58
VARBLANE, R. Paul Klee ja teater	6 lk 96	«Ei tahax ma vist olla Ivika Sillar» la- vakunstikateedrist (L. Tormis, K. Komissarov, A. Uksküla, M. Jääger)	9 lk 64 77
VARBLANE, R. Teatrikujundus Kazimir Malevitši moodi ehk futuristlik etendus «Võit päikese üle»	5 lk 92		
WARNACH, W. J. Maritaini kunstifilo- soofiast	9 lk 35		
PERSONA GRATA			
Rao HEIDMETS	10 lk 95		
Henri LAKS	6 lk 93		
Anu LAMP	7 lk 93		
Herbert MURD	9 lk 93		

Mida teha teisiti? (Intervjuu P. Mehistoga)	10 lk 62	Olen tulnud Eestisse õppima (Intervjuu E. Maripuga)	10 lk 35
NORMET, I. 16. lend alustab	10 lk 70	OTSAKOVSKAJA, M. Jaht naistesaaelis (•Naistelaud •Jahisaalis• •Vanalinnastuudios•)	8 lk 73
Intervjuu K. Komissaroviga	11 lk 40	PURJE, P.-R. Kas on kerge(m) olla normaalse? (•Lollid•, 14. lennu diplomilavastus •Vanalinnastuudios•)	6 lk 68
Uhe õõ jutud (Voldemar Panso — 70) (J. Ellart, H. Tohvelman, A. Üksküla, L. Tormis, M. Karusoo, J. Tooming)	11 lk 47	PURJE, P.-R. Kolm vahvat rolli, mõrvast rääkimata (•Mõrv jõuluõöl• Noorsooteatris)	9 lk 58
Endel Pärn 21. VI 1914 — 24. IV 1990	7 lk 49	Rahvusvahelised teatrifestivalid 1990	5 lk 80
HAMON, Ch. Mängu tõlgendusest	7 lk 36	Rakvere teatrimaja avamiseks	2 lk 39
KASK, K. P. Brooki •Kirsiaia•st	7 lk 35	SCHUTTING, G. Autoportreed maskidega	4 lk 49
HANSEN, A. Otsides muud (Stuudio-teatrite festivalist ja stuudioetendustest Soomes ja Rootsis)	3 lk 75	SCHUTTING, G. Farsi võitlus komöödiaga Vabaduse platsi ääres (Vene teatri hooaeg 1989/90)	12 lk 51
HEINAPUU, A. Ah, kui juba mürgel... (•Hirmsad vanemad• Rakvere Teatris)	8 lk 23	SIIMER, E. Silvi Vrait Pärnu teatris (•Zorbas• •Endlas•)	4 lk 73
HEINSALU, R. Ka poolakad peavad küsima, kuidas kuningas Hamlet suri (A. Wajda •Hamleti• tõlgendusest Krakóvi Sary Teatris)	8 lk 23	SUUMAN, T. Kui püüame teatrit defineerima hakata, paneme ise endi käed raudu (Põhjamaade teatrilavastajate, seminarist Norras)	7 lk 61
HEINSALU, R. Publiku sõber (•Presidendi sõber• •Vanalinnastuudios•)	8 lk 77	Teatrinäht 1988/89 (Ü. Aaloe, M. Balbat, R. Heinsalu, A. Laasik, M. Mutt, R. Neimar, M. Otšakovskaja, L. Priimägi, P.-R. Purje, E. Siimer, M. Stein, M. Tiks, Ü. Tonts, L. Tormis, K. Vanaveski, L. Vellerand, M. Visnap, A. Üprus)	1 lk 69
HERKÜL, K. Elust ja teatrist Molière'ile mõeldes (•Kodanlasest aadlimees• Eesti Draamateatris)	11 lk 85	TIKS, M. Kas Vedelvorst saab Augeiase tallid puhtaks? (•Augeiase tallid• Nukuteatris ja •Vedel vorst• Noorsooteatris)	4 lk 58
HERKÜL, K. Kummalised lood New-Mexico söögimajas — tutvavlik Herküküla! (•Red Ryder• Eesti Draamateatris)	3 lk 71	TONTS, Ü. Mispärast me seda teeme (•Surnuparv• •Vanemuises•)	2 lk 50
Inimesed tuleb endale võita (Intervjuu •Vanemuise• tulevikuteemadel Linnar Priimäega)	8 lk 66	TRALLMANN, A. Hirmus palagan (•Hirmsad vanemad• Rakvere Teatris)	2 lk 42
JUROVSKI, H. Traditsioonidest ja nendevahelistest suhetest (Ettekanne Balti vabariikide nukuteatri festivalilt)	3 lk 47	VALGEMAE, M. Eesti teater Ameerika mandril (Ameerika kriitik Eesti Draamateatrist ja Pirgu näite-trupist)	2 lk 25
JÜRISSE, V. Teisiti olemise rööm (•Ulguv mölder• •Endlas•)	4 lk 67	VANAVESKI, K. Igale näitlejale oma Unt! (H. Pinteri •Sünnipäevapidu•, Lavakunstikateedri 14. lennu diplomilavastus Noorsooteatris)	6 lk 66
KASK, K. Ajahetki (Mälestusi Liina Reimanist ja tema kirjad kodumaale)	5 lk 63	VANAVESKI, K. Igasuguseid mõtteid tuleb pähe (•Saatan inimese nahas• Eesti Draamateatris)	3 lk 69
KASK, K. Ajasündmused teatrimänguna (•Tartu rahu• •Vanemuises•)	1 lk 75	VANAVESKI, K. Kes see keelab... (•Klaasist loomaaed• Rakvere Teatris)	2 lk 44
KASTERPALU, M. Henrik Visnapuu suhetest teatriga	1 lk 40	VASSILJEV, A. Purustada vaasi (Mõtteid teatripedagoogikast)	6 lk 53
KRUUSPERE, P. Eesti näitekirjanikud Bernard Kangro ja Ilmar Külvet	12 lk 9	VELLERAND, L. Mis juhtus R-i ja G-ga? (•Rosencrantz ja Guildenstern on surnud• Noorsooteatris)	2 lk 52
KUBO, M. Dubčeki uus ülikond, Eelmäe järjekordselt Vanapagan (Mõtisklusi •Vanemuise• •Magamistubade• taustal)	5 lk 71	VELLERAND, L. Mis toimub Viilandias	9 lk 21
LAASIK, A. Nukuteatri traditsionaalse ühest mudelist (Eesti nukuteatri ajaloo kogemusel)	3 lk 43	VELLERAND, L. Müüt ja elu (•Saatus• heidikute kuu• •Endlas•)	4 lk 71
LAASIK, A. Pöörab, ei pööra (•Pöörded• Noorsooteatris)	10 lk 35	VIHMA, Ü. Ma käisin ka (ASSITEJ'i maailmakongress Stockholmis)	9 lk 55
LOTMAN, M. Hilisõhtune kuninglik comelopard (•Südaõõ• Eesti Draamateatris)	10 lk 78	VISNAP, M. Kui näitlejal on oma etendus (P. Süskindi •Kontrabass• •Vanalinnastuudios•. W. Luce'i •Ameerika kaunitar• ja J. Kilty •Armas luiskaja• Noorsooteatris)	6 lk 33
Mari Möldre — 100 (Sellel plikal on annet) (Koostanud L. Kirepe)	10 lk 47	VISNAP, M. Meie festivalidest ühe skandaalse festivali taustal (•Baltoscandal 90• Pärnus)	9 lk 83
Elupärg (Katkendeid M. Möldre avaldamata mälestustest)	10 lk 51		
MIKIVER M. Rein Aren (25. XII 1927 — 16. V 1990)	8 lk 31		
MUTT, M. Hambad ei ole ristic (•Silme ees läheb mustaks• Eesti Draamateatris)	5 lk 54		
Noorsooteatril uus direktor (Intervjuu Märt Kuboga)	5 lk 75		

VISNAP, M. Mis suunas laguneb Eesti Draamateater? («Siis kui jalgu puhkab hobu» Eesti Draamateatris)	3 lk 73
UKSIP, A. Lauldes... (Alfred Sällik — 100)	7 lk 96
ÜPRUS, A. Hommik kärbsega <i>Yes, something was good, but...</i> (Intervjuu norra-rootsi teatrijuhi Kalle Solgårdiga)	3 lk 50 5 lk 50

MUUSIKA

Adolf Vedro — 100	11 lk 71
AVARSOO, E. Ühe muusikutee kroonikast (Raimond Valgrest)	5 lk 78
Eduard Tubina diskograafia	7 lk 14
Eduard Tubina loomingu kajastusi maailma ajakirjanduses	6 lk 40
Eesti noored Maailma Noorte Kooris «Esto-Muusika». Mis ta on?	12 lk 70
Gary Graden. Dirigendijutt	9 lk 63
GRINDEA, C. Pinged esinemisel	10 lk 28
György Ligeti Helsingis	7 lk 31
Helirežissöör: Enn TOMSON («Kaasautor»)	6 lk 15
HIRVESOO, A. Eesti muusikast tähelepu all	2 lk 46
(I)	5 lk 35
(II)	6 lk 72
(III)	7 lk 63
HIRVESOO, A. Välis-Eesti kooriliikumisest	3 lk 36
Hooajal 1990/91 selgroog. «Eesti kontserdi» sümfoonilise muusika abonemendid	9 lk 12
HUMAL, M. Lisandusi «Suurgamma stiilist» (Eduard Oja)	1 lk 10
Intervjuu Gernot Schulziga	5 lk 59
Intervjuu Erkki-Sven Tüüriga	9 lk 53
ISHII, M. Jaapani «kokkupuutemuusika», selle ajalooline tagapõhi ja osa nüüdisajal	2 lk 29
Jutuajamised Vigalas	11 lk 24
KALAM, T. Ludvig Juht ja Endel Kalam: kaks elukäiku eesti muusikas	4 lk 26
KANGRO, B. Puhu tuul ja tõuka paati (Eduard Oja ooperist «Lunastatud vanne»)	1 lk 19
Keelesugulaste muusikast	8 lk 35
BOJARKIN, N. Mordvalased	8 lk 43
KRASNOPOLSKAJA, T. Karjalased	8 lk 61
Liivlased	8 lk 46
MAZUR, O. Handid	8 lk 35
OJAMAA, T. Samojeedid	8 lk 51
RÜÜTEL, I. Vepslased	8 lk 63
SOLDATOVA, G. Mansid	8 lk 37
TSURAKOVA, R. Udmurdid	8 lk 57
VIIDANG, E. Saamid	8 lk 45
KLOTINS, A. Laulupidu kui probleem Koloratuuri kaitseks (Anu Kaal)	3 lk 19
KOLOSKOVA, T. Tormis, rahvalaul ja aja tajumise vormid	11 lk 28
7 lk 17	
KUUSK, P. Muusikamaailm. Hooaeg 1988/89	4 lk 78
KOLAR, L. Astudes mööda musta ja valget	4 lk 78
11 lk 14	

LÖHMUSTE, T. Veel kord Peeter Süda, August Pulstist ja PSMJÜ-st	9 lk 73
P. Süda 70. surma-aastapäeval	
LÖHMUSTE, T. Ühe pillimehe lugu (flöödimängija Anton Schutinsky)	12 lk 83
Muusika trükisõnas («Scripta Musicalia»)	4 lk 33
MÄNNIK, M. Jean Sibelius ja Eesti	12 lk 41
OJA, E. Inspiratsioon	1 lk 88
PALM, K. IDRIART-i järelkajadest	10 lk 56
Peter Kowald — Mees kontrabassiga	11 lk 65
PÖLDMAE, M. Kaks laulupidu, 1947 ja 1950	3 lk 32
PÖLDMAE, R. Neljas üldlaulupidu	3 lk 23
PÖLDMAE, R. Viies üldlaulupidu	4 lk 34
Rahvusvahelisest meeskooride võistlulmisest Soomes ja laulmisest üldse	2 lk 71
RANDALU, I. Suvemuusikad	1 lk 78
ROHLIN, A. Ood Palestrinale	10 lk 12
RÜÜTEL, I. Eesti rahvusmuusika etnoloogilise uurimise võimalustest ja raskustest	6 lk 44
SARV, V. Sovetliku šamaani raske roll	12 lk 16
SIIMER, M. Eesti noortest heliloojatest	12 lk 73
SIIMER, M. Rahvuslikud sümbolid eesti muusikas	6 lk 81
SIITAN, T. Johann Valentin Meder. Matteuse passioon	12 lk 63
TOIVI, E. Eesti rahvusliku orkestri senisest ja edasise	4 lk 38
TOOMA, P. Piimamees Tevje õnnelikult Eestis («Viulidaja katusel» «Estonias»)	1 lk 59
TRANSTRÖMER, T. Kolm luuletust	6 lk 12
TRASS, T. Meie ja hispaania orelikultuurist	10 lk 30
Uuest aastast taas «Muusikaleht»!	12 lk 68
VALGEMÄE, M. Mozart Peter Sellarsi moodi	3 lk 65
Vestlus inglise ja rootsi muusikaharidusest Peter Lyne'iga	7 lk 46
Ühe ooperi lugu («Lunastatud vande» kajastusi trükisõnas)	1 lk 13
Üks väga vana selts (laulu- ja mängu-selts «Estonia» — 125)	10 lk 72
VÄHI, P. Orientaaltund:	
India klassikaline tants	5 lk 25
Sissejuhatus mongoli muusikasse	2 lk 33
Tiibeti kultusemuusika	9 lk 3
VARK, M. Rahvusvahelistel konkurssidel 1990	10 lk 87

KINO

ANASKIN, S. Armasta oma ligimest... (Krzysztof Kieślowski filmidest)	11 lk 20
Andy Warhol, nagu mina teda tundsin (Katkendid Andy Warholi päevikust)	7 lk 81
ECO, U. <i>Do your movie yourself</i>	4 lk 17
ELLING, J. Äkki alustakski kuskilt siit...? (Sõnavõtt Kinoliidu üldkogul)	8 lk 29
ERMEL, A. Peotäis Ameerikat (Sergio Leone ja tema «Ükskord Ameerikas»)	5 lk 11
FÄBER, A. Kunstnik kaksikrollis (Alain Robbe-Grillet, kirjanik ja filmirežissöör)	3 lk 7

HELLERMA, K. <i>Game over</i> , mäng on läbi (Riho Undi ja Hardi Volmeri animafilmist «Jack pot»)	12 lk 81	PAAVLE, J. Hingepuur. Ja kuidas sellest pääseda (Avo Paistiku joonisfilmist «Silmus»)	7 lk 29
Jumala viha langes maa peale (Lühivestlus Jüri Sillartiga)	12 lk 27	PAAVLE, J. Teine valgus (Dorian Supini film Arvo Pärdist «Siis sai õhtu ja sai hommik»)	10 lk 82
JOUSSE, T. Kuu hääl (Federico Fellini samanimelisest filmist)	11 lk 32	PESONEN, S. Dick ja Doff — optimistlikud oinapead (Stan Laureli ja Oliver Hardy filmidest)	11 lk 60
JUSKE, A. Ilusate kaadritega mättalt mättale (Ettekanne seminaril «Image '90»)	5 lk 22	PESONEN, S. Kuidas läheb, animatsioonifilm? (Ajaloolise ülevaate katse)	3 lk 52
JÜSSI, F. Eesti merikotkas (Peep Puksi ja Arvo Vilu samanimelisest filmist)	6 lk 33	PESTI, A. Põikpead, kes ei tahtnud mutrikesed olla (Andres Söödi ja Jaak Lõhmuse tõsielufilmidest)	7 lk 26
KANGRO, R. Eesti filmimuusika	9 lk 33	REDOVIĆS, A. Tõsielufilm uueveas ajas (1989. aasta Eesti dokumentaalfilmidest)	6 lk 25
KARRO, T. Täna sesse suunatud küsimused (Jüri Sillarti «Äratud» ja Peeter Simmi «Inimene, keda polnud»)	8 lk 84	RUUS, A., Iho A. Kõik on võimalik. Uus ja vana pildikultuuris (Kahekõne operaatorikunstist)	5 lk 42
KAUGEMA, T. «Kihnu kuulikindl» Saaremaa missi seljas (Mark Soosaare filmidest «Kihnu mees» ja «Miss Saaremaa»)	2 lk 87	RUUS, J. Raha ja südamelaiskus (Sõnavõtt Kinoliidu üldkogul)	8 lk 27
KAUGEMA, T. Lindpriid I: «Estofilm»	5 lk 60	RUUS, J. Ristteil (Eesti Kinoliidu VII üldkogu)	8 lk 26
KAUGEMA, T. Lindpriid II: ERF Video «Maurum»	6 lk 88	RUUS, J. Soosaare seeravid (Mark Soosaare looming enne «Jõule Vigalas»)	2 lk 78
KAUGEMA, T. Lindpriid III: «Eesti Aeg»	8 lk 72	SAMUELI, A. Intervjuu Roberto Benigniga	11 lk 33
KAUGEMA, T. Lindpriid IV: «Eesti Kultuurfilm»	11 lk 88	SELGLAID, H. Minu esimene «helifilm» (Meenutusi läbielatud sündmustest)	11 lk 77
KINISJARVI, R. Kui vaatajat haarab õudus (Pilk õudusfilmi ajaloole)	4 lk 41	SOLZENITSON, A. Film Rubljovist (Andrei Tarkovski filmist «Andrei Rubljov»)	12 lk 44
KIUR, K. Kuidas Cannes'is edu saavutada? (Pavel Lungini mängufilmist «Taxi Blues»)	9 lk 80	SONTAG, S. Film ja teater («Mõttevaramu»)	2 lk 14
KIVASTIK, M. Hingetaud — mulje filmist (Sulev Keeduse filmist «Ainus pühapäev»)	12 lk 24	TALVET, J. Hispaania film 1980. aastatel, lähedalt ja eemalt	10 lk 17
KRULL, H. Filmi kiri ja kõne Alain Robbe-Grillet'1	3 lk 14	TEINEMAA, S. Iga hekk on kordumatu (Eesti muulustest dokumentaalfilmidest)	6 lk 28
KUUSIK, K. «Surmatantsu» võtted on algamas (Tõnu Virve tulevastest mängufilmist)	6 lk 90	TEINEMAA, S. «Image '90» (Filmiopeeraatorite seminar Pärnus)	5 lk 13
KÄND, V. Üleskeeratav Plumbum (Stanley Kubricki filmist «Üleskeeratav apelsin» ja Vadim Abdrašitovi filmist «Plumbum ehk Ohtlik mäng»)	12 lk 58	TEINEMAA, S. IV Eesti filmifestival	7 lk 24
KÄNDLER, T. Pakub maitsta vikerkaart (Mati Küti joonisfilmist «Labürint»)	9 lk 61	THALBERG, J., PLUTSER-SARNO, A. Vene ja eesti keel Arvo Iho «Vaatelejas»	3 lk 60
LINNAP, P. Muretsemiseks on põhjust (Peeter Toominga autorifilmidest «Hetked», «Fotorondo», «Fotomure»)	10 lk 42	TOBIAS, R. B. Dokumentalistika okupatsiooni tingimustes (Eelmise aasta Eesti tõsielufilmidest)	6 lk 23
LOTMAN, M. <i>Canninchen</i> , ehk mõned tähendussõnad Eesti filmi visuaalsest küljest diletandi mäтта otsast vaadates (Ettekanne seminaril «Image '90»)	5 lk 14	TOROP, P. Stockmann näidendis ja filmis (Mikk Mikiveri mängufilmist «Doktor Stockmann»)	1 lk 51
MARTIN, E. J. Mälestusi filmitööst («Eesti Kulturfilmi» kunagise ärijuhi meenutusi)	7 lk 50	TRAMBERG, M. Moskva—Tallinn või Toompea—Harju (Eesti filmimajanduse perspektiividest)	1 lk 74
«Mis see siis nüüd kõik oli?» (Intervjuu Marlon Brandoga)	9 lk 41	1989. aasta rahvusvahelisi filmiauhindu (42. Cannes'i, 39. Lääne-Berliini, 61. «Oscarid» ja 46. Venetia)	1 lk 85
«New Yorgi lood» filmiopeaatorite pilguga (Sven Nykvisti, Vittorio Storaro ja Nestor Almendrose mõtteid)	5 lk 81	1990. aasta rahvusvahelisi filmiauhindu (43. Cannes'i, 40. Lääne-Berliini 62. «Oscarid» ja 47. Venetia)	12 lk 20
NÕU, E. Viis mustvalget dokumentaalfilmi eesti kirjanikest	2 lk 63	UNT, A. Ballaad eestiaegsest mehest (R. ja H. Lintropi dokumentaalfilmist «Cogito, ergo sum»)	
		WERNER, A. Mis ootab meid käänaku taga? (Poola uema filmi suundumustest)	8 lk 15

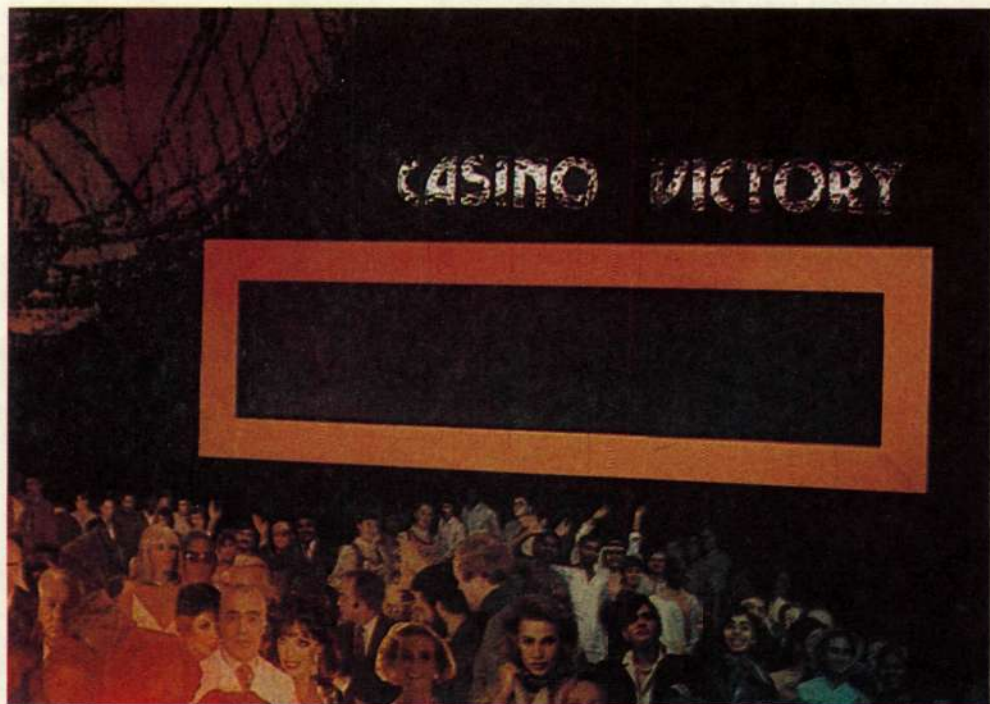
GAME OVER, MÄNG ON LÄBI

«JACK POT». Stsenaristid, režissöörid ja kunstnikud **Riho Unt** ja **Hardi Volmer**, operaator **Arvo Nuut**, helilooja **Riho Sibul**, heliopeeraator **Olo Saar**, nukujuht **Tõnis Sakkai**, monteerija **Irja Määr**, näitleja **Rein Oja**. 261, 4 m (1 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1990.

Hardi Volmeri ja Riho Undi uue filmi «Jack pot» kujundit lahti mõtestada on tegelikult lihtne. Ehk isegi liiga lihtne. Mõnikord võib otsejoonelisus lausa vihale ajada. Pealesuruvat publitsistlikkust on ju ümberringi niigi palju. Arusaamatuks jäi esiotsa üksnes pealkiri, tuli pöörduda hasartmängude tundjate poole. Neile, kes ka ei tea, mis tähendab jack pot: selle terminiga tähistatakse igasuguses hasartmängus erilist vedamist, hetke ja olukorda, kus kõik õhus olevad võimalused ühekorraga realiseeruvad. Igatahes on kõnesoleva filmi sellises pealkirjas peidus sünye ironia. Oh, oleks see vaid must huumor, kui proletariaadi väärt esindajaks



«Jack pot», 1990. Ržissöörid Riho Unt ja Hardi Volmer, näitleja Rein Oja. Kaadrid animafilmist.



maskeeritud elav näitleja (Rein Oja) — tuttav võtte nukuteatris ja ka -filmis — end filmi lõpuks leiab sellesama mänguautomaadi seest, milles toimuvat ta alles äsja ennastunustavalt «kaifis». Kuid autorid on oma peategelase suhtes kaugel igasugusest kaastundest, olles ta jõhkralt paisanud mitte halba unenäku, vaid suisa selgesse tegelikkusse. Paraku ei pääse filmi ainuke elav hing kurvast ja illustratiivsest lõpust juhuslikus (?) kanalisatsiooniaugus. Justkui oleks puant ja ei ole ka — tegelikult asetus peategelane niimoodi just oma õigesse konteksti. Või kuidas seda teistmoodi ikka nimetada.

Niisiis, traagiline «väikese inimese» lugu. Kuid mitte ainult. Vaatleksime nüüd protsessi, mistõlbi lumpenist mängur oma mängu ohvriks muutub. Selleks peab tähelepanelikult jälgima mänguautomaadis toimuvat. Juba esimene element — pilkuvate silmadega Brežnevi nägu —, mis jõuab ekraanile enne, kui mees mündi peibutava kasti pilusse paneb, annab miniatuursele sündmuste ahelale võtme. Siis läheb saatuslik kuul käima ja masin hakkab värviliselt plinkides tööle. Proletariaat on niisugusest asjast mõistagi tohutus vaimustuses — ja miks ta ei peakski olema. Siinkohal võiksime teha mõne üleoleva märkuse tema vähese tsiviliseerituse kohta, kuid olgem halastavamad. Kuul aga veereb mänguplatsil omasoodu. Tema teekonda palistavad Lenini ja Marxi nägu, kolhoositar, kirikusein, paljas naisterahvas, sitikad potiässa embleemiga jne. Kas ongi tarvidust ümber jutustada, mille vastu kuul oma pöördumatul veeremisel pörkab ja seletada metamorfoose, mida ta põhjustab? Oluline on tuvastada apokalüptiline meeleolu, mis mänguautomaadis selle töötamisajal valitseb. Detailid on ju niigi ilmekad. Ja higistavale mängurile tulevad neist paljud hiiglama tuttavad ette. Ta vaeseke peab puhuti justkui häbenema. Et kas see pole nagu tema ise, keda seal demonstreeritakse ja paika pannakse. Kes siis tahab nutriks olla. Ikka valitseja, ikka valitseja. Pealegi on mehele ilmast ilma sisendatud, et riigis, kus ta elab, on just tema see, kes aina keelab, käsib, poob ja laseb. Ning viimasele kui ühele potentsiaalsele ekspluataatorile tema koha valusasti kätte näitab. See ei saa ju ometi olla illusioon või midagi veel hullemat.

Aga mänguautomaadis kuul üha veereb ja haamer aina taob. Kiretu masin näib vormistavat totalitaarse süsteemi järjekordset mudelit, püüdes seda hõlmata ja tervikuks painutada. Mõneti see ka õnnestub. On häid ja raputavaid kohti — näiteks see, kus rahvamass äkki kihisevaks vanglapesaks muutub. Tuttava teooria alustalakontseptsioon. Või see, kus vasar rahvariides nukke ühtseks nõukogude inimeseks stantsib. Väga ühemõtteline on ka pilt, kus kuul purustab matrjona — sellise priske, punapõsise ja puust — ning sealt ilmub nähtavale tinasõdur. Kas Trooja hobuse uus modifikatsioon või Volmeri-Undi


Ei tahaks siiski teha järeldusi filmi läbiva slaavivaenulikkuse kohta. Hoolimata sündmustiku peadpöörivast kirevusest ja detailide kollaažlikust põimumisest — «konsultandi» rollis näikse taoti vilksatavat koguni Ilja Glazunov — on toimuv väga kavakindlalt disponeeritud. Tähelepanu väärib autorite taotlus jääda sellise, tegelikult väga ilmeka ja suhtumist kultiveeriva etenduse juures neutraalseks ja eemalolevaks. Selles mõttes on film mõneti lahendatud lääne eeskujude järgi. Kas tahetakse vaatajat hüpnotiseerida, tedagi kujutluslikult mänguautomaati sulgeda? Ei lähe läbi. Vähemasti sinse vaataja jaoks oleks tarvis teistmoodi mänguautomaati — pakutav, kuigi rafineeritud kujul, on liiga igapäevane. Selle mudeli sisu ei haara, muutub pika-peale koguni tüütavaks. Kisub ringutama, sest tahaks midagi uut.

Vahest on autorid kollaažile kui võttele pannud liiga suuri lootusi ja seda natuke üle hinnates enda loodud raamidesse takerdunud. Aga võib-olla on kollaaž tehnika, mille öitseng siinmail alles ees seisab, pakkudes suurejoonelisi dünaamilisi võimalusi ja visuaalset lopsakust. Ei usu millegipärast — ei saa ju ühe ja sama semantilise kaaluga kujundiga lõpmatuseni manipuleerida. Siiski imponeeris «Jack poti» muusikaline kujundus (Riho Sibul), muusika vastu kuulmehäkk taguv, monotoonne rütm. See tõesti hüpnotiseeris, andis edasi üha süvenevat kaose-ähvarduse tunnet, hoidis destruktivistset pinget ja kummatigi silus pisut plakatiflikke kohti. Emotsionaalselt mõjuv kaastöö.

Isegi žanrilt pole film invariantne. Poliitilist paroodiat võrstsitavad õudusfilmi sugemed. Finaali tontlik ja rusudes õhkkond, kus proletaarlastest saab õnnetu paranoik, on eriliselt sugestiivne. Ühe mehe mäng on lihtsalt läbi. Game over.

ÜHE PILLIMEHE LUGU

N17-



Estonia kontsertsaal.
Pühapäeval, 23. novembril 1919.

Estonia sinfoonia-orkestri
8. Rahvakontsert.

R. Kulli juhatusel.
Solist hra A. Schutinski (flöte).

EESKAVA:

I.

1. Mendelssohn. Avamäng „Ruy Blas“.
2. Napravnik. Intermezzo „Õo“ ooper „Dubrovski“.
3. Weber-Weingartner. Kutse tantsule.
4. Kähler. Romantiline fantasia.

Hra A. Schutinski.

II.

5. Beethoven. Avamäng „Leonore“.
6. Massenet. Prelüidium.
7. Sibelius. Valse triste.
8. Grieg. Suite muusikast näidendile „Sigurd Jorsalfar“.

- a) Eelmäng.
- b) Intermezzo. (Bornhilde uuenängu.)
- c) Austamise marš.

Algus kell 7¹/₂ õhtu.

Ettekanne ajal on saali ukseid kinni.
Sulfatamisso asulte, jalatua- ja riietohutu ruumides on keelatud.

EELTEADE:
Reedel, 28. nov. E. M. O. lastuksori „Eesti helitööde õhtu“
hra A. Topman juhatusel ja solistide pr. M. Lööd-Sinkal ja
hra Fr. Zwetkovi kaasstegevusel.

W. ERISTREINI TRÜKK. TALLINNAS.

Anton Schutinsky — rahvuselt poolakas, sündinud Riias 21. septembril 1890, surnud Tartus 2. mail 1976. 1938. aastast kandis eestistatud nime Sulgar; Läti maal kasutas ka nime Šutinis. Vanemate kohta pole teada muud, kui et isa nimi samuti Anton oli ja nad oma pojale korraliku hariduse anda püüdsid või jõudsid: õpingutele Riia reaalkoolis järgnes maalistuudium Riia Kõrgemas Kunsti-

koolis, mis aga pooleli jäi süveneva muusikahuvi tõttu.

Muusika juurde jõudis A. Schutinsky iseenesest mõistetavalt juba enne reaalkooli. Kuulus ju tol ajal korraliku koolihariduse juurde ka korralik muusikaõpetus ning poisid-tüdrukud, kellel muusikale vähegi kõrva oli, ikka mõnd pilli õppisid ja kooli orkestris kaasa löid.

Рига. Александровский бульвар и Соборъ.
Riga. Alexanderboulevard u. Cathedrale.



Riia XX sajandi alguses. Vaade Aleksandri puisteele ja katedraalile.

Konservatooriumi lõpetajad koos õppejõududega 1924. aastal. Teises reas vasakult: Adele Brosse, Juhan Aavik, Theodor Lembä, Jaan Tamm, Artur Kapp, 3. reas Anton Schutinsky, Sergei Mamontov jt.



Schutinskyl oli esimeseks pilliks viiul. Reaalkoolis proovis ta algul metsasarve, siis klarnetit, kuni viimaks flöödinä jõudis ja selles oma õige pilli ära tundis.

Katkenud kunstõpingutele järgnes tõsine stuudium aastail 1907—1909 Riia Keiserlikus Kõrgemas Muusikakoolis Riia Ooperiteatri esimese flöödimängija hr Jungi juures. Et õpingud edukalt läksid, sellest annavad tunnistust lepingud, mille järgi A. Schutinsky juba 1909. aasta suvel Riia Muusikaseltsi orkestris teist flööti ja pikolot mängis, dirigendiks Euroopa kuulsusega Guido von Samson Himmelstjerna; järgmisel kahel suvel mängis aga Riias ja sealsete kuurortide sümfooniaorkestris juba esimest flööti sama mehe taktikepi all.

Esimene leping Eestis on hooajast 1911—1921 — esimene flööt Tallinna Saksa Teatri orkestris. Järgneb aasta teenistust vastavatud «Estonia» uues teatrimajas esimese flöödimängijana ja 1912. aasta suvi kuulsas Pavlovski sümfooniaorkestris kolmanda flöödi- ja pikolomängijana.

Esimene maailmasõda pani piiri pillimeeste teenistusele Eestis. Koos klarnetist kolleegi Bernhard Lukiga mindi Venemaale paremaid teenistuspaiku otsima, ja kuhu mujale kui maailmalinna Peterburgi, tol ajal juba õieti Petrogradi; hooajal 1915/16 Soomes Abo (Turu) Keiserliku Muusikaühingu Sümfooniaorkestris esimene flööt. Suvist teenistust näitavad lepingud orkestritega Kaukaasia kuurortites: 1915 Kislovodski sümfooniaorkestris esimene flööt ja solist, 1916 A. Orlovi orkestris Jaltas esimene flööt.

1918. aastast tuleb ta tagasi Eestisse ja koos Bernhard Lukiga on nad samast aastast taas «Estonia» orkestris, olles selle kandvaiks jõududeks kogu iseseisvusaja. 1938. aastal täitis mõlemal mehel 25 aastat teenistust «Estonias», mille kohta 1938. aasta novembrikuu «Muusikaleht» kirjutab: «Möödunud kuul tähistasid kaks üldtuntud ja tunnustatud «Estonia» ooperiorkestri tüsedamat tala, Bernhard Lukk ja Anton Schutinsky, oma 25. aastast tegevusjuubelit «Estonia» teatri teenistuses. «Estonia» juhatuse, hinnates kõrgelt nende suuri teeneid, nimetas mõlemad tublid töömehed «Estonia» teenelisteks orkestrantideks. Seda tiitlit kannavad «Estonia» orkestris ainult üksikud, mis tõstab eriti selle väärtust. 25 aastat on ikkagi inimese elua kohta pikk, võiks ütelda hiiglapikk aeg.»

Teenistuse «Estonias» katkestas 1940.



Anton Schutinsky

aasta, nii nagu see kogu elu iseseisvas Eestis seiskas.

Siia aega jääb aga ka 15 aastat (1920—1935) teenistust õppejõuna Tallinna Konservatooriumis. Nende aastatega jõudis Schutinsky rajada Eestis silmapaistva flöödimängijate koolkonna:

Arnold Sepp — 1927. aastast Ringhäälingu orkestri, hiljem ERSO esimene flööt kuni 1967. aastani; lõpetas Tallinna Konservatooriumi A. Schutinsky õpilasena 1927. aastal;

Heino Reemet — 1944—1949 flöödiõpetaja Tartu Muusikakoolis; 1940—1945 töötas «Vanemuise» orkestris, 1950—1952 ERSO-s, 1952—1965 ER est-raadiiorkestris; lõpetas Tallinna Konservatooriumi A. Schutinsky õpilasena 1928. aastal;

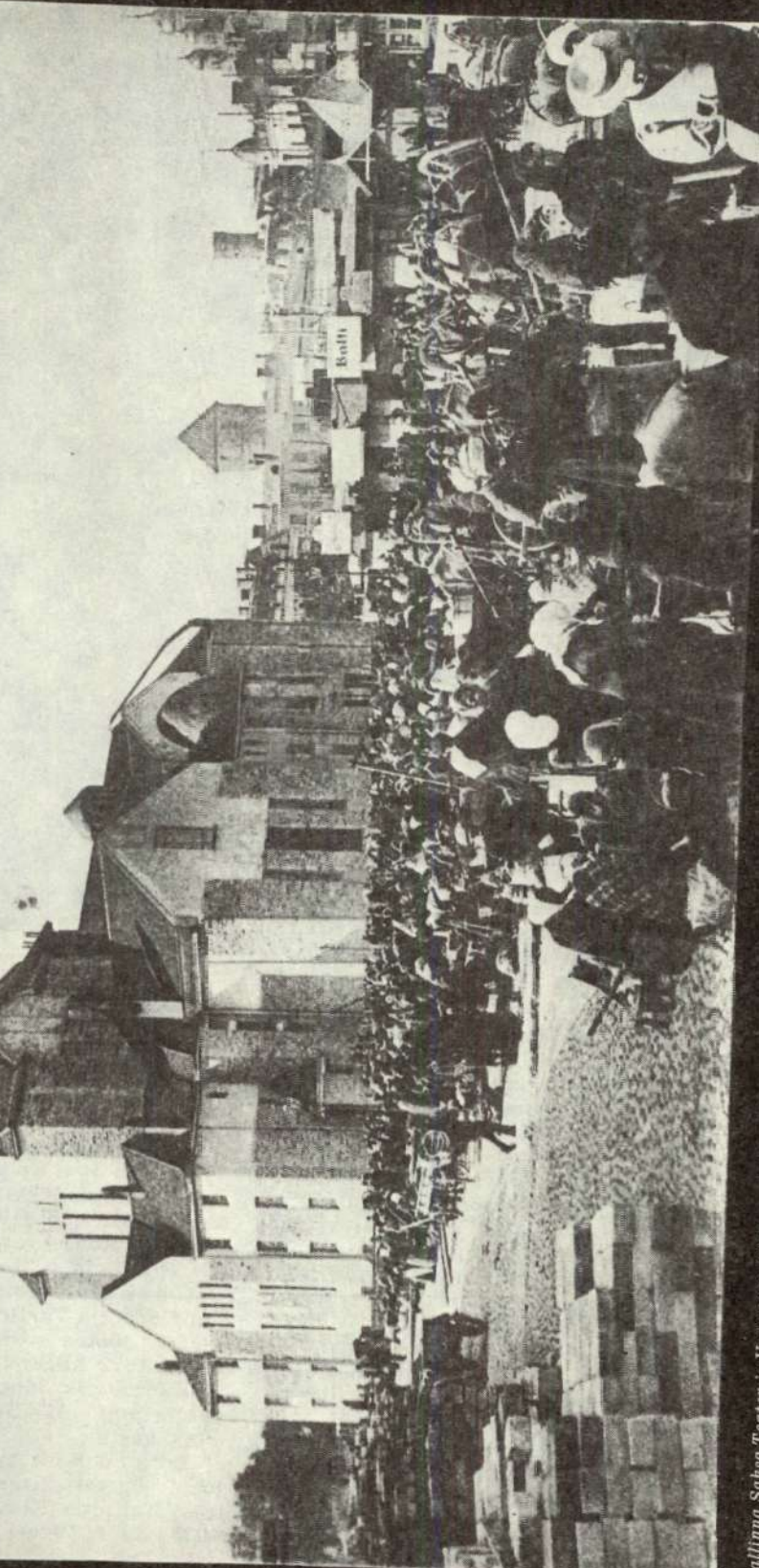
Evald Brauer — flötist ja helilooja; õpetas pärast Schutinsky lahku mist Tallinna Konservatooriumis flööti 1935—1944, 1944—1961 ERSO-s; lõpetas

John P. ...
...
...

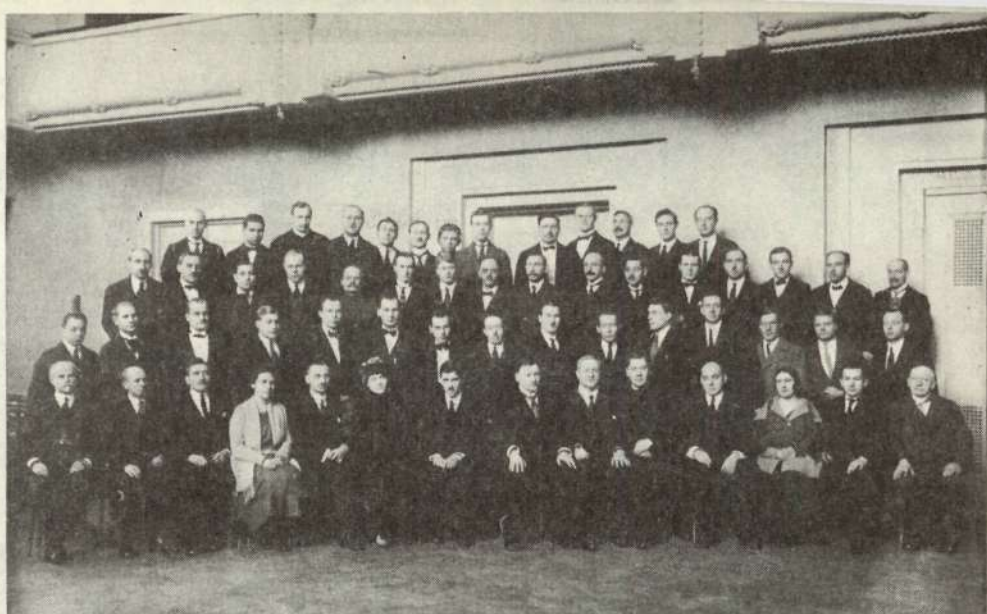
Ревель. № 38.

Русский рынок и театр.

Dutch Theatre



Tallinna Sahaa Teater ja Vene turg 1911. aastal. Vasakul «Estonia» teatrimaja kivid.



«Estonia» sümfooniaorkester 20. jaanuaril 1922 A. Glazunovi autorikontserdi puhul. Esireas vasakult: 5. Johannes Paulsen, 6. Zinaida Jurjevskaja, 7. Nikolai Orlov, 8. Aleksander Glazunov, 9. Jaan Tamm, 10. Raimund Kull, 11. Mihkel Lüdig, 12. Zinaida Bogdanovskaja (harf), 13. Arvid Miilen (orkestri kontsertmeister). Teises reas: 2. Johannes Muda-Helila (tuuba), 4. Julius Vaks (trompet), 13. Adolf Vedro (kontrabass). Kolmandas reas 12. Eero Liives (viul). Neljandas reas: 1. Anton Schutinsky (flööt), 2. August Mill (viul), 12. Kustav Normann (oboe), 13. Mihhail Prokofjev (oboe).

Tallinna Konservatooriumi flöödi erialal A. Schutinsky õpilasena 1931. aastal (kompositsiooni alal A. Kapi juures 1933. aastal);

Elmar Peäske — 1956—1962 «Estonia» teatri orkestri flöödirühma kontsertmeister; 1941. ja 1944. kuni tänaseni Tallinna Konservatooriumi õppejõud; A. Schutinsky ja E. Braueri õpilane, lõpetas Tallinna Konservatooriumi 1940. aastal.

1920.—1930. aastatel on A. Schutinsky ka sagedaseks solistik «Estonia» orkestri rahvakontsertidel, kavases peamiselt küll romantilised heliloojad, kelle nimed nüüdseks kontserdiafišidelt kadunud. Lugu, mida tema kavades korduvalt kohtab, on J. Demmersemanni Tremolokontsert flöödile. 1930. aasta märtsis oli ta kaastegev solistina Moskva Suure Teatri primadonna, koloratuur-sopran Valeria Barsova lahkumiskontserdil «Estonias», 1935 solist koos Hugo Schütsi ja I. Dobroweniga (klaver) Bachi-Regeri Brandenburi kontserdi nr 5 ettekandel, 1931. aastal on ta kaasa teinud kontserdil Tallinna Saksa Kammermuusika Seltsis, kus koosseisus A. Schutinsky, A. Pappmehl, J. Paulsen ja E. Klas-Glass kanti ette W. A. Mozarti Kvartett A-duur flöödile, viiulile, aldile ja tšellole.

Tolleaegsed arvustused kiidavad

Schutinsky erilist virtuoossust. Kuidas tema mäng tegelikult kõlas, mäletab ehk tollane kontserdipublik. Igatahes kirjutab härra «K» 9. märtsil 1912 Tallinnas Börsi saalis Otto Hermanni juhatusel toimunud sümfooniakontserdist: «Meeldivat vaheldust pakkusivad Rubinsteini õhulik-örn ja unistamisele meelitav «Sphärenmusik», Thomas' «Mignoni» vahemäng oma otse salongiliku kerguse ja lõbusa pizzicatoga ning hr. Schutinsky flöte solona, Doppleri Ungari pastoralne (karjase muusika) fantaasia. Hr. Schutinsky oli omane elarvamist, mis selle pilli vastu üleüldiselt valitseb, märksal määral kaotamas. Flöte heale ei ole teatavaste suurt paenduvust ja soojust, mille poolest viiul võrdluseta on; tema mõjuvuse vahendid seisavad nobedates käikudes, ilustustes, kadentsides, trillerites ja üleüldse tehnikas ning sellega avaldaski hr. Schutinsky kuulajate peale kõrvukõdistavat mõju.» (TMM M 64:1/12:11.)

1940. aastal läks Schutinsky tagasi sünnilinnas Riiga ja mängis sealses ooperis flööti kuni 1964. aastani, mil ta pensionile saadeti. Kas tundis ta Eestis end rohkem kodus? Igatahes tuli ta veel vanuigi siia tagasi. Seekord Tartu, kus ta töötas 1967.—1969. aastani muusikakoolis flöödiõpetajana ja veetis oma elu viimased päevad.

SELTSKONNA- KROONIKAT

Grupp Eesti teatriinimesi tegi sel suvel üsna loogika-
vastase sammu, võttes oma turismireisi sihiks
puhtakpestud heoluriigi asemel alles veel hiljuti
16. liiduvabariigi staatuses olnud Mongoolia Rahva-
vabriigi. Oksikud kaadrid suudavad vaevalt edasi
anda selle ääretu maa võlu, mille avastamisega
põhjamaine teatrirahvas järgnevatel pildidel on
ametis.



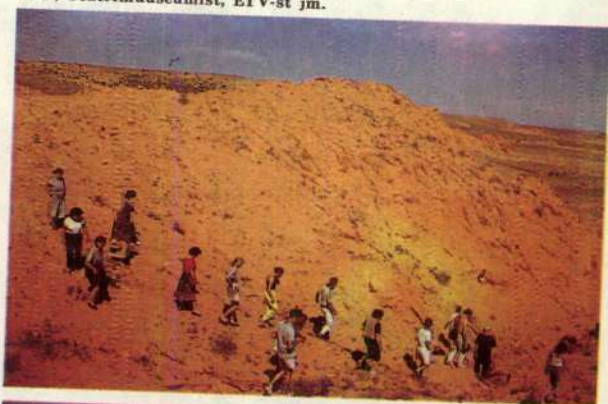
Kunagiste
maailmavalitsejate
järeltulijast on
saanud eksootiline
detail valgete
turistide
fotomäletuste
tarbeks — seekord
poseerib ta
Mari Urboole
A. Särevi
Majamuseumist.



Seltskond on jõudnud Bajan Zagi või nagu käigu pealt
koht ümber ristiti — «Dinosauruste surnuaeda». Pildile on jäänud teatriinimesed Noorsooteatrist, «Vaemusist», «Vanalinna-stuudiost», Teatrilii-
dust, Teatrimuseumist, ETV-st jm.



Gobi kõrb. Ei lumeleopardile, metsikutale kaamelitele, džeraanidele ja kõrbeharuldustele! Eesti turist (Tõnu Oja Noorsooteatrist) saavutab kergemini kontakti kannatliku *asinus*'ega.



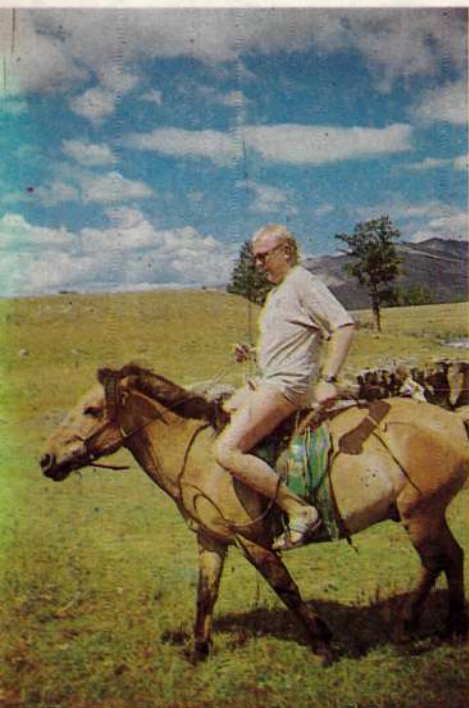
H. Kalda, A. Kõluvere,
R. Oja ja
M. Visnapi fotod

Bajan Zag. Noorsooteatri näitlejad Andrus Vaarik ja Rein Oja sauruste luid identifitseerimas ning juurdlemas probleemi üle: miks dinosaurused 60—70 milj aastat tagasi ikkagi siia surema tulid?



Kolm põhjamaist graatsiat
Gobi liivadüünides: teatrikunstnikud
Aime Unt, Liina Pihlak ja näitleja
Milvi Jürgenson.

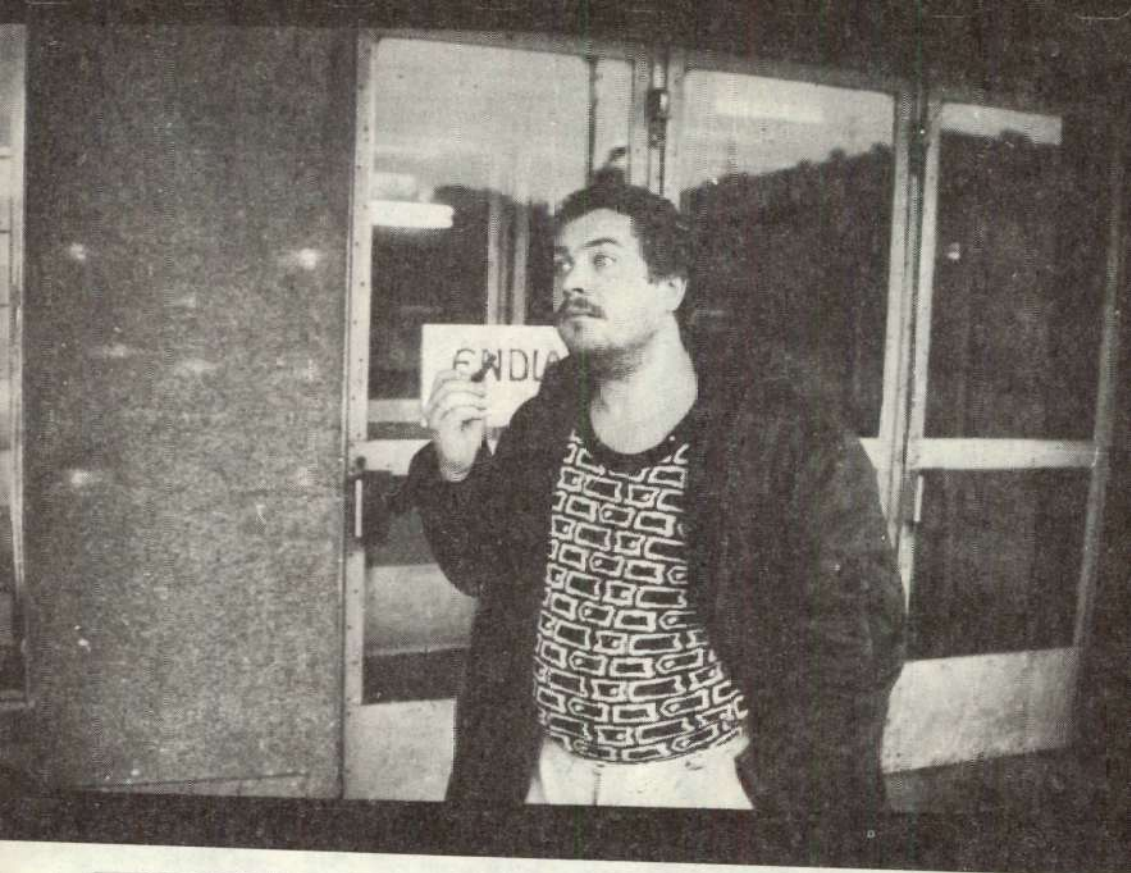
Andrus Vaarik näitlejatöö saladuste
jälil — tõeline kunst saab toetuda vaid
läbielatud kogemusele!



Gobi-Altai määstiku jalamil ei olnud vaja diplomaatilist
keelt, et astuda maailmariikide kõrvale oma EESTI-ga: eestlased
katmas järjekordset valget laiku — seekord maailmakaardil.

Carpe diem! Andrus Vaarik püüdnud oma piikudesse võimatut —
kahekordset vikerkaart, haruldast loodusnähtust Mongooliaski.





Jaan Rekkor «Endla» teatri ees. Oktoober 1990.

P. Pedajase fotod

EESTI ESPLANAAD

Igal aastal augustikuu lõpul toimub Helsingis kultuuriürituste nädal, *Helsingin Juhlaviikot*, mis kulmineerib ja lõpeb viimasel augustiöööl «Kunstide ööga», siis on lahti kesklinna galeriid, toimuvad kontserdid ja etendused. Kultuurielus lõpeb üks hooaeg ja algab teine. See on rahvaüritus, kuid mitte hinnaalandusega kunsti suhtes ning sellepärast on suur asi, kui üritus nimetusega «Eesti Esplanaad» (algselt küll «Eesti maastikud») teoks sai ning ka suurejooneliselt kulges. Paar aastat tagasi eesti kunstnikele tehtud ettepanek võtta osa *Helsingin Juhlaviikot*'e üritusest realiseerus minu arvates võimalikest variantidest efekitseimas — kuue objekti ja kahe *performance*'i kujul. Puistata selleks ajaks mööda galeriisid laiali eesti kunstnike näitusi (olguigi häid) poleks kindlasti sellist tähelepanu pälvinud, kui Helsingi ühele populaarsemale paigale, Esplanaadile, ülesseatud arhitektoonid ja installatsioonid. Ma ei tea, kui palju oli Soome-poolsetes kiidusõnades viisakust, kuid eesti kunstil polnud vaja «Esplanaadi» pärast küll häbeneda. Koos esinesid kaks põlvkonda — kiidetud ja kogenud Vilen Künnapu, Leonhard Lapin ning Jaan Ollik ja uued säravad ning oma *image*'i luua jõudnud Eero Jürgenson, Andres Siim/Hanno Kreis ja Toivo Raidmets. Kavandeid vaadates tundusid teise laine tööd rohkem loogivõimelised, kuid kohapeal jäi taas üle vaid imetleda Künnapu ja Lapini intuitsiooni ja oskust anda oma töödele ainuõige mõõt, täita nad vajaliku energiaga, punuda sinna ümber vajalik legend ja kokkuvõttes usaldada siiski vaid iseenda silma ja ruumitunnet.

Lapini legend on lihtne — punane teraskarkass roheliste puude seas. Künnapu «Põhjamaine püramiid» oli autori tahte kohaselt palju filosoofilisem, kokku pidid saama Egiptuse püramiid ja põhjamaise püstkoja vormid. Künnapu fantaseeris ja mängis seekord rohkem, aga kõik see ei tähendaks kuigi palju, kui seljataga poleks professionaalsust ja meisterlikkust. Nii Lapini, Künnapu kui ka Olliku esteetiline lähtekoht on tänu konfrontatsioonile omaaegse valitseva maitsega läbi teinud sellise karmi kooli (vrd meie kunstikultuuri pehmet pluralismi), et eksimusi nende kunstnike poolt karta ei ole. See aga ei tähenda, et nimetatud kolm kunstnikku oleksid domineerinud. Jürgenson, Raidmets ja Siim/Kreis on teistsuguse kunstimentaliteediga, teistsuguse vabadusega kunstnikud, nende lähtekohad pole kujunenud alternatiivsuses ja konfrontatsioonis, nad ei pea emotsionaalseid pingeid vormistama puritaanlikus keeles. T. Raidmetsa «põlev» lauakoorem oli öisel Esplanaadil kõige lumavam objekt. See on praegune, vahetult osasaamisele ja aistingule orienteerunud kunst, mille pingevälja astub inimene kui heasse teatrisse. Väiksema visuaalse efekti, kuid keerulisema ja süngema kontseptsiooni esitasid Siim/Kreis «Eesti maastikuga», kus kahe musta seina vahele jäetud avadest võis näha mõnd eesti maastikule omast elementi — kadakat ja kivi, mis olid oma keskkonnast eraldatud ja võõrandatud nagu loomad loomaaias, ning E. Jürgensoni «Foon». Viimati nimetatud segmentkaarelist plekkseina läbilõikav tala oli ainus, mis nõudis avaramat ja askeetsemat ümbruskonda kui Esplanaad seda oma saginas pakkus.

«Kunstide Öö» *performance*'id olid usaldatud kahe kogenud kunstniku Siim-Tanel Annuse ja Raoul Kurvitsa hooleks. Annuse paremad etendused on ehitatud mõjukale visuaalsele kujundile, ta tegutseb kui esineja ja mõtleb kui kunstnik. Seekordne *performance* oli rajatud aga nii helilise kui ka visuaalse emotsiooni koostööl — lamava ja punaste värvipriitmetega kaetud S. T. Annuse võimendatud südamelöögid täitsid Katariina Galeriid ligi kaks tundi. Inimkeha funktsioneerimise haprus ja käsitledamatus, alasti füsioloogia tegi ka vaatajad ülitundlikuks.

Kurvits mõtleb kui dramaturgi, tema sümbolikeel on kaugel lihtsusest ja kindlasti üledramatiseeritudki. Alateadvus ja sellele visuaalse vaste leid-

Esimene reaktsioon: «See mees ei mäleta midagi» — nii panegi loo pealkirjaks.» Elu esimene päev: 3. aprill 1958.

Esimised viis eluaastat mõeldusid Rapla rajoonis Juuru kandis Höreda mõisas. Veel üks lagunev mõis Eestimaal.

Esimised 6 klassi: Päärdu 8-kl koolis. 80 õpilasega maakool. Hiljem kool kaotati nagu paljud temataolised.

Esimene meelsusakt: keeldumine pioneeriks astumisest. Kakelda tuli koolis sellegipoolest — isa ju kommunist.

Esimese omakirjutatud näidendi pealkirja ei mäleta. Ideoloogiliselt tugev: ühe laisa ja lohaka koolipoisi ümberkasvamise lugu. Ise lavastas, mängis ka kaasa.

Esimene kokkupuutumine näitlejaga: sõit Salme Reegi põlvedel Abrukalt Saaremaale. Ise mäletab ainult, et tädil olid punased dressipüksid ja süda oli paha. Esimesed ja ka viimased luuletused pole säilinud. Kirjutas lapsena. Viskas ahju, teades, et käitub täpselt nagu Juhan Liiv. Ilmselt olid head luuletused, kui ära põletas.

Esimesest teatrielamusest («Tuhkatriinu» «Estonias») on meele vaid Tuhkatriinu kingalugu ja nitrovärvil lõhn. Oli eelmisel päeval oma tuliued kingad jõe äärde mutta ligunema unustanud, nii et tuli õhtul pealinna sõiduks üle värvida.

Esimesed küpsustunnistused (8. ja 11. kl) sai Lauteri-nim Märjamaa Keskkoolist, kust tulnud kolm kuulsat nime: Lurich, Lauter, Rekkor.

Esimesed ütmõtted näitleja elukutsest tekkisid õpilasmalevas: Tõnu Oja ja Mati Rebaste maleva *show'd*. Poisid olnud nii tõsiselt asja juures ja tahtnud nii väga näitlejaks saada, et viisid järeldusele: minust küll näitlejat ei saa.

Esimesed kokkupuuted ajakirjandusega — 2 aastat õpinguid (1976—1978) TRÜ žurnalistika osakonna esimeses lennus. Peegel, Lauristin, Vihaelemm, Sein, Alik, Kasik, Saar, Uus. Aga vägev pedagoogide kaader ei suutnud meest kinni hoida, sest tegelikult ajakirjanduses oli veel palju võltsi ja valet.

Esimene kindel otsus teatrikooli kasuks küpses kursusevend Tõnu Karro tagantorkimistel, Toominga ja Hermaküla lavastuste õhkkonnas ja ülikooli näite- ringi töös (juhendaja Reet Mändmets).

Esimesed kokkupuuted julgete meestega: üliõpilasrahutused Tartus (1976). Kursuseõe karjatus ühiselamukoridoris: «Mis te magate, riik vangub savi- jalgadell!» Läks ka tänavale, lõpuks sattus esimestesse ridadessegi. Väljakutsed, jutua- mised, ettepanekud.

Esimene tõsisem terviserike ilmnes sõjaväekomisjoni ees. Kõrge vererõhk. Mängis vist nii veenvalt, et jäi ka ise uskuma. Nüüd ongi hädas.

Esimesed pedagoogid teatrikoolis: Üksküla õpetas vaikima, tema diskreetsus kosutas — vähem rääkida, rohkem teha. Karusoo õpetas rääkima. Pihtimused — «Meie elulood». Alguses muidugi valetati. Ka iseendale. Tegelikult tõeni jõudis kursus alles publiku ees. «Asjas oli rohkem tõe, kui siis oskasime ise näha.» Rollid koolitöös «Draakon» (I. Normet), «Meie elulood», «Kui ruumid on täis» (M. Karusoo), «Jumalate noorus» (K. Orro), lavakõnetund erialaeksamik (J. Viiding).

X lennu esimene kaotus. Maanus Valentini haigus ja surm. Tema perekonna lugu ka eesti rahva lugu. Vanatädi Gerda Murre ja vanemad — Siberisse ja tagasi. Nüüd seda perekonda enam ei ole.

Esimene teater: Pärnu teater. Ise arvas, et ei jõua iial ühegi peaosani. Aga tulid: «Lood Viini metsadest», «Superdiskor», «Metskass». Kui Pedajas poleks Pärnusse tulnud, siis ei julgeks vist praegu endaga rahul olla. Rollid Pedajase lavastustes: «Tõlkijad», «Soo», «Minek», «Saatus heidikute kuu», «Erik XIV».

Esimesed suured preemiad: 1989. a vabariiklik teatripreemia — parim meesnäitleja, A. Lauteri nim näitlejapreemia (1990) rollide eest «Tõlkijates», «Soos», «Minekus», «Ulguvas mõdris».

Esimene filmirolli «Nipernaadis». Meeldib proovilepanek neis absurdsetes tingimustes. Üldse 3—4 kaadrit, millega rahule jäänud. («Saja aasta pärast mais», «Äratust».)

Esimene *workshop* 1990. a Lääne-Berliinis jaapanlase Nakamura käe all rahvusvahelises seltskonnas. Kujunes jaapanlase üheks lemmikõpilaseks! Kommentaar: Helmi Tohvelman pani oma liikumistundidega teatrikoolis põhja alla.

Esimene ennustus mustlaseidelt, kui oli 23: Poiss, pane tähele, neid numbreid sa enam ei näe! Ei julgenud 32-seks saades sünnipäeval viinagi võtta.

Muid andmeid. Ristitud ja komnoor. Metsajooksu ei tee, hommikuvõimlemist ka mitte. Küll aga teeb näo, et mängib korvpalli. Armastab toalilli (kogub ja kastab). Lemmikraamatuid ei ole. Lemmikkirjanik Salinger. Miks? Ei mäleta, peaks üle lugema. Kolm välisreisi. Reiseida ei armasta. Meeldib kodus. Abielus. Hüüdnimi Siim. Kriitikutest arvab, et nad peaksid lähtuma rohkem konkreetset etendusest, mitte oma kujutluses valminud lavastusest. Unistab koosmängust Andrus Vaariku ja Hannes Kaljujärvega Eestima keskpunktis, seega siis Paides.



Vilen Künnapu objekt «Põhjamaine püramiid».

V. Künnapu foto

THEATRE. MUSIC. CINEMA. DECEMBER 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 PÖLDMÄE, MART SIIMER. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAK LÖHMUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA.

THEATRE

P. KRUSPERE. Estonian dramatists Bernard Kangro and Ilmar Külvet (9)

According to literary scholar and critic Piret Kruspere a picture of Estonian culture as a whole is gradually being restored to our consciousness and we are getting rid of the feeling of devout admiration, our first reaction to the acquaintance with the phenomenon of the Estonian culture in exile. Not forgetting the sense of mission of the exiled Estonians who have been, or increasingly are, active in different fields of culture, we have to give a fair evaluation to their work relying on aesthetical principles. With this in mind, the reviewer analyses the work of two dramatists in exile, Bernard Kangro, resident of Sweden, and Ilmar Külvet, from the USA. The first has remained a poet even in his dramatic work (the best part of Kangro's work is poetry, but he has also written fiction, etc.), the latter is a conscious publicist throughout his work (journalism has been Külvet's major field of activity).

J. ALLIK. At the Quebec theatre festival as a member of the jury (29).

In May, this year the Fourth International Theatre Festival was held in Quebec, the capital of the province of the French-speaking Canada. The festival, which is organized every other year, is called 'quinzaine' ('a fortnightly') by the locals. Jaak Allik, who participated in the festival jury, gives a survey of the festival productions and, against the Quebec background, discusses the organization of our festivals at home, reaching the conclusion that ours leaves a lot to be desired in comparison.

G. SCHUTTING. Farce competes comedy (51)

Theatre critic German Schutting reviews the repertoire of the Russian Drama Theatre during the last season. The titles seem to be intriguing enough: V. Nabokov's *Lolita* dramatized by E. Albee, Molière's *Tartuffe*, Marivaux's *Les Discusiones*, A. Ostrovsky's *Lots Are Wise After the Event*, etc. It is a strange thing that all the productions were conducted in a farcical or comical vein, which, in some cases, even changed to a competition between farce and comedy. In most of the cases the potentialities which the dramas offered were not realized. The only production which had some kind of genre identity as a comedy was *Tartuffe* directed by Dvorkin from Leningrad.

MUSIC

ILMAR LAABAN, a musician answers (3)

Ilmar Laaban, a poet of Estonian origin, now living in Stockholm, the composer of sound-and-text pieces, a thinker (on all art problems), a critic. Among other things he has published a four-volume collection: I On Poetry, II On Literature, III On Art, IV On Music. After browsing through the fourth volume, Madis Kolk asks Laaban about the information and impressions

which he gleaned from it. Ilmar Laaban talks about Schoenberg, Skriabin, his own musical career and how it ended, jazz and rock music and a host of other things, including what is extravagance, ritual, surrealism, etc. Laaban is best-known in Estonia for his surrealist poetry. The current interview broadens our picture of this versatile creative personality, presents Laaban's version of contemporary music and its developments.

V. SARV. The difficult role of a Soviet shaman (16)

The article analyses four crisis situations in our daily life: political, economic, moral and ecological, while the author focuses on the latter. As rituals, dealing with the crisis situations, are included in folk heritage, the author draws parallels between the work of Estonian contemporary top-level artists in different cultural fields (composer Tormis, artists J. Arrak and K. Põllu, etc.), the shaman rituals and the modern perception of crisis.

M. MÄNNIK. Jean Sibelius and Estonia (41) Finnish music and Finnish art of interpretation have been closely linked with the development of Estonian national musical culture as far back as the late 19th century. Finnish music enjoyed most popularity in Estonia in the 1920s—1930s. The first written record of Sibelius in Estonia appeared in the newspaper *Postimees* in 1892. In 1895 a longer introductory article followed. In 1896 the Estonian audiences got their first taste of Sibelius' choral music, essential for Estonia because of our orientation to choral music. Symbiotic music by Sibelius did not spread widely until our symphony orchestras had attained an adequate standard of performance, that is, beginning in the 1930s.

T. SIITAN. Johann Valentin Meder. *Matthäus-Passion* (63)

J. V. Meder (1649—1719), a representative of Middle German precentoral tradition, worked in Luebeck in 1674 (links with Buxtehude), thereafter in Tallinn, Danzig, Riga and Koenigsberg. He was active as church musician and opera composer, both of these sides being united in his *Matthäus-Passion* (1700 or 1701) which stands somewhere in the middle of the first oratorical passions and large-scale works of German late Baroque. He was one of the first to blend the somewhat contradictory traditions of German church music and Italian opera. Meder's *Passion* was written in a simple and figurative language which in German-language music literature has been termed "populärbarock".

T. OJAVESKI. Estonian young singers in the World Youth Choir (70)

For the second year running young singers (age limit — 23) from different countries have been admitted into the World Youth Choir organized by the Europa Cantat. This summer the rehearsals took place in Belgium, and the concerts were given in Denmark, Holland, Sweden and Belgium,

13 in all. Eleven singers from Estonia sang in the choir. Toivo Ojaveski interviews them and they recount their impressions, including those of the presentation of the *Curse of Iron* (by Veljo Tormis) on the choir programme. The activity of the choir is expected to continue on a regular basis.

A. SIIMER. On Estonian young composers (73) This article gives an overview of contemporary Estonian young composers. Each of them is being commented on (and since the reviewer himself is a young composer, the comments tend to reflect his subjective views), together with the works to their credit. There are about fifteen composers in Estonia today who pass as young (not older than 30).

T. LÖHMUSTE. The story of a musician (83) Anton Schutinsky (1890—1976), a flute player and teacher from Riga, played the first flute in the Tallinn German Theatre (1911/12), in several resort towns of Russia, and in the Estonia theatre symphony orchestra (1913—1940). Between 1920 and 1935 he taught the flute in the Tallinn Conservatory.

CINEMA

A. ERMEL. International film awards 1990 (20) The awards given at the 40th West-Berlin, 43th Cannes and 47th Venice film festivals, the 62nd Oscar winners.

M. KIVASTIK. A malaise— an impression of a film (24)

The reviewer looks at *The Only Sunday*, the first full-length feature by the young director Sulev Keedus (the Tallinnfilm studio, 1990). The reviewer claims that the dramatic structure of the story of two brothers (scripted by Veiko Jürisson) remains too static, while the subjective camera of Tõnu Lepik has contributed towards its picturesqueness. Colour, form and interior dominate the film which is not an adequate rendering of the screenplay, although offering some interesting insights in itself.

The wrath of God fell upon the earth. A short talk with JURI SILLART (27)

The directing debut of the renowned Tallinnfilm cinematographer Jüri Sillart with the film *Avakning* has found recognition at several international

festivals. The director talks about his festival impressions and his future plans.

A. SOLZHENITSYN. A film about Rublev. (The treasury of thought) (44)

Turning to history is both a duty and a right for us, it is the fixation of our memory which saves us. But is it possible to turn to history without seriously studying it, simply for finding analogues, for searching a clue to confirm one's own ideas, for furthering today's needs? To the last question Aleksandr Solzhenitsyn gives a negative reply, and resorting to historical truth, he analyses Andrei Tarkovsky's film *Andrei Rublev* (1966). In this article written in Vermont, USA in Oct. 1983 Solzhenitsyn is rather critical of the film.

V. KÄND. A clockwork Plumbum (58)

The article draws comparisons between two films released in different periods: Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* (1971) and Vadim Abdrashitov's *Plumbum or A Dangerous Game* (1986). The reviewer finds that Kubrick's Alex and Abdrashitov's Plumbum are two different shapes of evil, the manifestations of a society breeding evil or even symbols of a kind. But to seek the sources of evil in them is vain, because their only possibility to cope with the society is their aggressiveness. Some Freudian aspects of their behaviour have also been pointed out.

K. HELLERMA. Game over (81)

A brief review of the animated film *Jackpot* by Riho Unt and Hardi Volmer (the Tallinnfilm studio, 1990). The reviewer states that, while recounting the story of a tragic "little man", the directors have staked too high on collage as a technique and got stuck in the framework of their own creation. Moreover, as to the genre the film is not invariant. It claims to be a political parody, at times, however, it bears close resemblance to a horror film.

MISCELLANEOUS

Persona grata — JAAN REKKOR (91)

The magazine presents Jaan Rekkor, a young actor from the Endla Theatre in Pärnu.

S. HELME. The Estonian Esplanade (92)

OIENDUS

Toimetuse vabandab, et ajakirja oktoobrinumbris avaldatud intervjuus «Vastab Tatjana Pevtsova» on märkimata jäänud autor Marina Otšakovskaja.

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

Laduda antud 15. 10. 1990. Trükkida antud 14. 11. 1990. Formaati 70x100/16. Offsetpaber nr 1. Offsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspooignaid 11,4. Trükiarv 14 000. Tellimuse nr. 4582. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop.

Toimetuse: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioodika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

mine ja esitamine, arhetüüpsed sümbolid (antud juhul kalad) ja nendega manipuleerimine, Salmon Rushdie tekstid ja araabialik muusika löid läbiseigi erootilise, vägivaldse ja rituaalse õhkkonna. Ilmselt vajab Kurvits siiski kinnist ruumi, sest üks tähtsamaid elemente, millega ta etendust täidab, on tema ise ja tema isiku mõju kontsentratsioon.

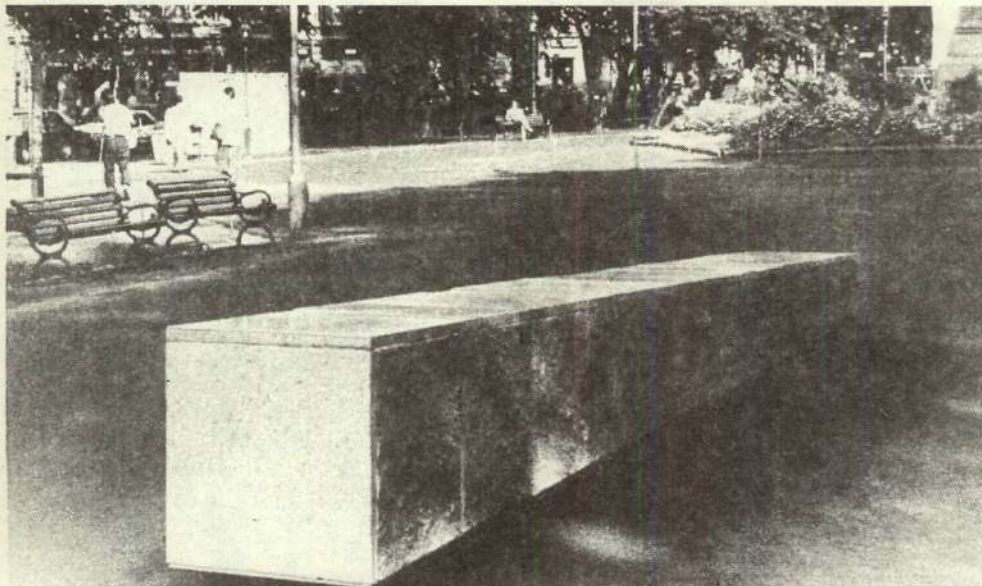
«Eesti Esplanaadiga» seoses tekkis kaks momenti, mis meile siiani uued olid. Esiteks, raha küsimus. Üle 40 000 rubla maksvaid objekte ei saa Kunstnike Liit endale ka suurima heatahtlikkuse korral lubada, ka siis, kui tegu on suurejoonelise eesti kunsti reklaamiga. Püüti leida sponsoreid* ja osaliselt see ka õnnestus, kuigi raha maksnud asutused ei saa sellest mingit kasu. Olen ennegi tähele pannud, et praegusel vastikul ja segasel ajal jõuab kapitalism kultuuris enne kätte kui majanduses. Teine, sama tõsine küsimus on eesti kunsti ekspansioon läände. Praeguseks on enam-vähem selge, et seda on kasulikum teha suuremate rahvusvaheliste ürituste, projektide, suurte programmiliste näituste kaudu, nagu muide ka Esplanaad oli. «Eesti Esplanaad» oli uhke üritus ja vaieldamatult heal kunstilisel tasemel, kuid vaatamata sellele lõhuti ja rikuti Esplanaadi objekte, ja mitte ainult kohalike joodikute poolt, Esplanaadil kanti ka plakati kirjaga, et eestlaste koht pole siin. Eeskätt on see kindlasti tasandite segiajamine — sagedased piinlikud vahejuhtumid eestlaste hulgast pärit sulidega olmekultuuri tasandil kanti üle teisele, kultuuritasandile. Sama olmetasandit esindab ju ka eesti kunsti salakaubana väljavedu ja odav müük Soomes. Igatahes tuleb häbistavad tasandid asendada kultuuritasandiga, mida Esplanaadi üritus, teine pärast eesti kunsti näitust «Struktuur ja metafüüsika», mis siiani Põhjamaadel ringleb, kindlasti esindas. Mõlemad suurejoonelised eesti kunsti tutvustused maksid esimestena nii mineviku kui ka tõenäoliselt tuleviku eest.

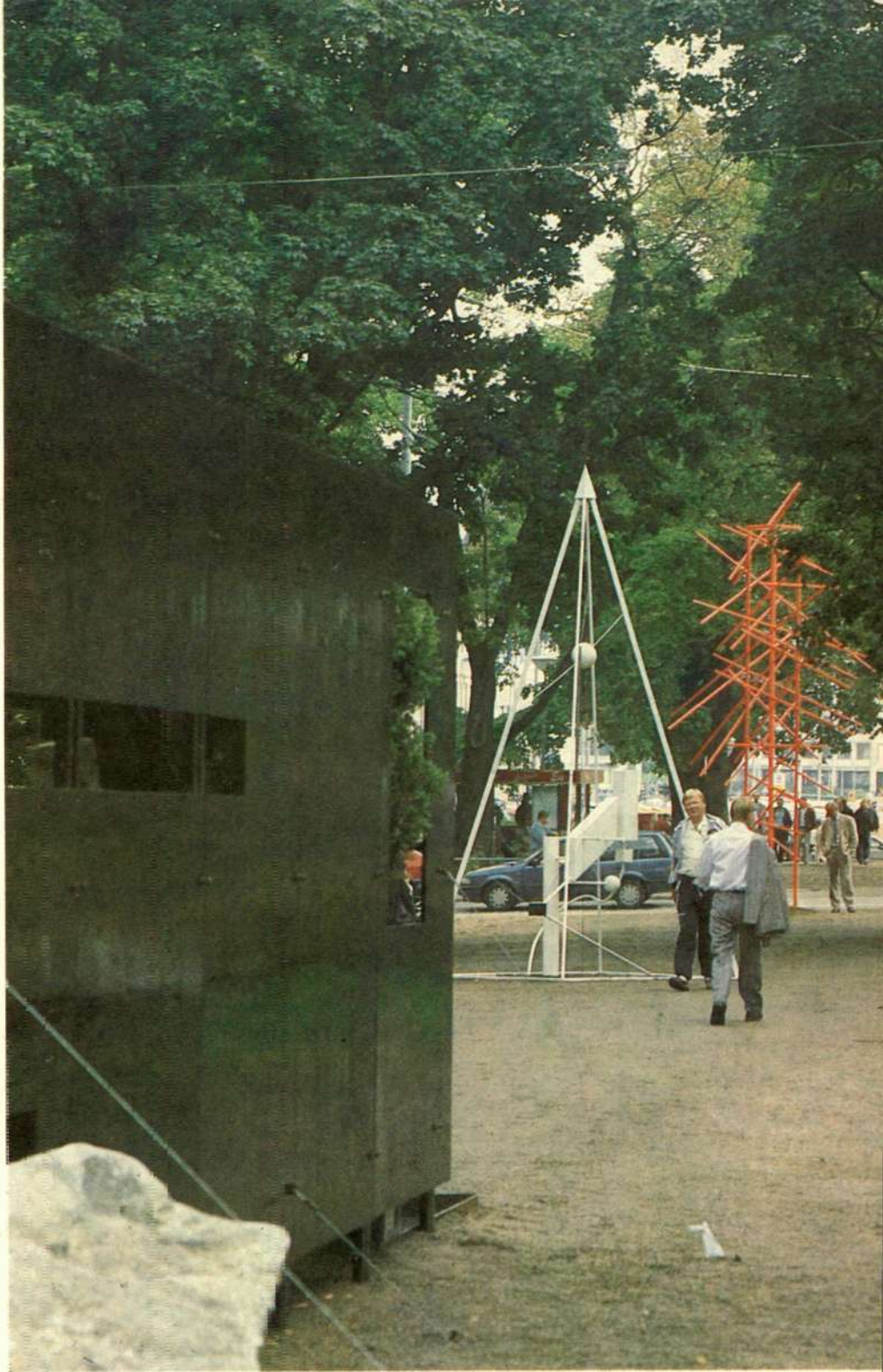
Eesti kunstil nagu muulgi kultuuril, on kindlasti ees rasked ajad. Mõni lööb läbi, mõni mitte, kunsti ja kunstnike kihistumine on juba alanud. Õiglane on, et parem lööb läbi — nii nagu oli Esplanaadil.

Sponsorid olid «Finest Hotel Group», «EKE-Sadolin», «Tall-Mac», «Norma», «Eesti Tööstus», Kirjastus «Kunst», Tallinna linn.

Jaan Olliku objekt «Põhjarannik».

J. Kermiku foto





Vaade Esplanaadile, vasakul Andres Siimu/Hanno Kreisi «Eesti maastik», keskel Vilen Künnapu «Põhjamine püramiid» ja paremal on L. Lapini «Puu».

V. Künnapu foto

