

Ivo Kuusk Peter von Bagh
 Ene Paaver Tõnu Ehasalu Merle Jääger
 Ülo Tonts Sergei Issakov Tõnis Kahu
 Jan Reymakers Maimu Valter
 Peeter Laurits Roman Baskin

TAK

5

1993



Epp Eespäev - Molly R. Baskini lavastuses "Öö-öö"
 Noorsooteatris.

H. Rospu foto

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO,
tel 44 04 72

TOMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200

Peatoimetaja asetäitja
Peeter Tooma, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Immo Mikkelson, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© "Teater. Muusika. Kino", 1993



I. Horovitz "Öö-öö" Noorsooteatris.
Molly - Epp Eespäev.

H. Rospu foto



"Madama Butterfly" Estonia
Teatris. Pinkerton - Ivo
Kuusk, Cho-cho-san - Anita
Ranta.

T. Volmeri foto

SISUKORD

TEATER		
Pille-Riin Purje	VISIOONE ROMAN BASKINI LOOMINGUST	18
Ülo Tonts	INTIIMNE KOHTUMINE IBSENIGA (<i>Henrik Ibseni "Rosmersholm" Rakvere Teatris</i>)	32
Andres Laasik	SAJANDI LÖPP JA TEATER	36
Ene Paaver	PIIRIÜLETAJAD (<i>Madis Kõivu "Tagasitulek isa juurde" Draamateatris</i>)	63
Maimu Valter	"ESTONIA" SÕNATEATRI REPERTUAARIVALIKU JA PUBLIKU VAHEKORRAST AASTATEL 1920-1940	82
Villu Kangur	PERSONA GRATA. MERLE JÄÄGER	93
MUUSIKA		
	VASTAB IVO KUUSK	3
Sergei Issakov	VENE KOORILAULU JA VENE LAULUPIDUDE AJALOOST EESTIS	27
Tõnis Kahu	NED ROTHENBERG - KÕRVALE, PEALE JA SÜDAMELE (<i>Intervjuu USA helilooja ja saksofonistiga</i>)	58
KINO		
Jan Reymakers	DOKUMENTAALFILM MEELELAHUTUSE TULVAS (<i>Televiiooni omapärast</i>)	12
Pector Laurits	STODOM! REPLIIKE	38
Tõnu Ehasalu	KODULOOM, TASUJA JA VANAPAGAN (<i>Grigori Kromanovi-Jüri Müürri ja Jaan Toominga filmidest "Põrgupõhja uus Vanapagan"</i>)	45
Tõnu Ehasalu	MIKS? (<i>Tõnu Virve mängufilmist "Luukas"</i>)	68
Gudmundur Steinsson	MÖTISKLUSI OMA NÄIDENDIST "LUUKAS"	70
Peter von Bagh	TUULEST VIIDUD (<i>Victor Flemingi suurfilmist "Tuulest viidud"</i>)	71
Sirje Helme	PEAGA LÄBI SEINA	81, 96



VASTAB IVO KUUSK

Kas oled kunagi arvet pidanud, kui palju sa hooaja jooksul laval esined?

Olen küll. Kui 56 korda, siis olen kirjutanud - väga vähe. Üheksakümne korra ringis kipub olema.

Kuidas see mõjub häälele ja psüühilisele ettevalmistusele? Kas lava suhtes tõrkeid ei teki?

Tekib ikka. Ma olen mitu korda mõelnud, et kahe täiskasvanud poja isa käib lava peal tola mängimas ja naiste kätt suudlemas. Aga häälele koormus küll ei mõju. Kui asi istub ja on hea laulda, ei tahagi piiri pidada.

Palju seda on, mis istub?

Kuidas kunagi. Hea ähmimine laval ja võimalus elada elu õnnelikumas või ilusamas vormis, see ju pakub rahuldust.

Mida sa ise endale kõige sobivamateks osadeks pead?

Et kus mul oleks nagu kõige parem kvaliteet? Ega see ei tähenda, et see hingele kõige lähem oleks. Hingelaadilt sobib mulle dramaatilisem, aga hääle ei luba seda alati teha. Paul Mägi tahtis omal ajal, et ma ooperi jätaksin ja jääksin opereti peale. Kont oli lahti, liikusin ka loomulikult. Aga endale see ei pakkunud eriti. Minul on olnud kõige kergem pool itaalia laulud. Aga hing kiskus millegi muu poole.

Olen sind laval näinud veel Ivo Jekimovina.

Olin kuni 1962. aastani Jekimov, vahetult enne konservatooriumi abiellusin. "Vanemuises" laulsin Jekimovina Don Antoniot ooperis "Kihlus kloostri", Juhanit "Kosilastes Mulgimaalt", "Aidas" saadikut, ja tegin kaasa massistseenides.

"Kihlus kloostri" oli põnev lugu, meelde on jäänud ka eriliselts kaunis liikumsijoonis.

Minu arust oli see Irdi parimaid lavastusi. Ja kui head lauljad olid! "Vanemuise" ooper on erinevaid perioode üle elanud, too oli üks parimaid. Missugused sopranid! Üks ilusama häälega kui teine - Helju Koppa, Valentine Hein, Lehte Mark, Leida Jürgens, Aino Scep! Duenja osas oli Linda Köögard, ideaalne alt; veel tegid kaasa Endel Ani, Evald Tordik, Illart Orav, Viktor Taimre. Kõik laulsid partiid välja. Ird trampis, rusikas püsti, ringi ja tal oli hea meel, kui asi liikuma hakkas. Tol ajal jäi mul Irdist hea mulje, hiljem see muutus.

Aastaid hiljem lavastas selle ooperi Estonia Teatris Georgi Ansimov, siis olin Don Jerome. Tartu Don Jerome, Endel Ani, oli humoorikam, Ansimov tahtis, et oleks despootlikult jäik, aga see läks muusikaga vastuollu.

Teine Prokofjevi ooper, tõeline julgustükk, mis "Vanemuises" välja toodi, oli "Õnne-mängija" Ida Urbeli lavastuses.

Lugu iseendast oli juba ränk. Enne oli seda kunagi Leningradis mängitud. Nii palju kui ma olen Dostojevskit lugenud ja ka temast tehtud filme näinud - need on liiga rängad, brutalsed. Õnneks Prokofjevi muusika tegi seda veidi kirkamaks, kui-gi Aleksei glissando-oigamised olid naturalismilähedased. Aleksei osale jäin ehk jõu poolest alla, see oli väga dramaatiline. Helikeel oli ka selline, et kui tekstis tuli mingi muutus, oli uut peaaegu võimatu selgeks saada. Mina pean seda siiski kenaks looks, mida enam küll teha ei tahaks.

Paljusid oopereid oled mitmes lavavariandis laulnud. Mis tundega sa tuled rolli juurde tagasi?

See mis noorena õpitud, kipub ikka domineerima. Kas või praegu "Mustlasparun-nis". Sellel on uus tekst, aga ikka tahavad vanad sõnad tulla. Enam ei kulu nii ker-gesti pähe, peab õppima ja ma ei ole õppimist eluaga armastanud.

Sinu töömahu juures ei tahaks seda hästi uskuda.

Elu on sundinud, aga laisk olen ikka olnud.

Praegu on Estonia Teatris proovisaali jõudnud Benjamin Britteni "Albert Herring". See-
gi näimiroll on sul "Vanemuise" päevil lauldud.

Nüüd ma ei laula Herringit, vaid linnapead, keda "Vanemuises" tegi Endel Ani.
"Herring" on tore lugu, rahvas võttis seda vastu nagu operetti. Me õppisime seda
tollal kaua, kord lubati see lavale, kord jälle keelati. Kahjuks mängisime seda alla
kümne korra. Põhjuseks toodi see, et mina "Vanemuisest" ära tulin. Jama puha! Seal
olid muud põhjused. Lavale tuli Šantõri ooper "Pickwick klubi" ja kaks inglise lugu
korraga ei olnud soovitav.

Don Jerome ja linnapea on vanameeste rollid. On sul neid veel?

Ei ole, tenorid kipuvad ikka noorteks meesteks jääma.

Kuidas sa üldse muusikani jõudsid?

Ei oskagi öelda. Kooli koorilaulu tundidest läksin küll parema-meelega ujumist-
reeningusse. Häälega inimesi meie peres on olnud, viisi peavad kõik. Laulmine hak-
kas meeldima ehitustehnikumi päevil, laulsin seal kvartetis. Tartu
Tervishoiutöötajate Maja ringi läksin selleks, et ilma piletitä pidudele saada. Seal tek-
kis kvartett, meiega tegeles Voldemar Kliimand. Laulsime preestrite koori "Võluflöö-
dist", Ljadovi "Imelaulukest", ilusaid sentimentaalseid laulukesti, kaanoneid. Kui ma
1957. aastal ehitustehnikumi lõpetasin, läksin muusikakooli. Hääleulatus oli päris
hea, kopsu maht suur, füüsis arenenud - olin ju tõsiselt ujumisega tegelnud -, aga
kael oli peenike, kõri õrn, ja - ei kannatanud regulaarset koormust välja. Hakkasin
rinna peal ja liiga kõrge hingamisega laulma, ja olingi poolteise aasta pärast ilma
hääleta. Siis läksin Rudolf Jõksi juurde.



Aino Seep (Luisa) ja Ivo Kuusk
(Antonio) S. Prokofjevi ooperis
"Kihlus kloostri"
"Vanemuises" 1962. a.

Ja tulemus?

Jõks ütles, kahtlane, aga võib proovida. Poolteist või kaks aastat hiljem laulsin klassis Fausti kavatiini do'ga. Aga sõlmealged olid häälepaelal. Kandsin seda tõbe endas kogu konservatooriumi aja, sellest ka minu tollane ebastabiilsus. See oli nagu konnasilm, mis pärast vaikumist tagasi tõmbus. Pärast konservatooriumi näpistas doktor Laaman selle ära, lootuses, et ülejäänud osa kaob ise ära, aga ei kadunud. Hiljem doktor Ivanštšenko Moskvas tegi puhtaks.

Kui ma praegu kuulan muusikakooli järel tehtud raadiolindistusi - hää! lendab küll, on vaba, liigse dramatiseerimiseta.

Kui mõtet tagasi kerin, siis... Tol ajal hinnati suuri dramaatilisi hääli, "Estonias" olid Kalju Karask, Aleksander Püvi, Hendrik Krumm. Kui oleksin hea itaalia kooli saanud, oleks võinud kenasti laulda. Aga ma ei kurda. Olen kõik ise saanud ja - laulan siiani.

Rudolf Jõksil on olnud küllalt palju õpilasi, kellest on solistid saanud. Oli ta imeõpetaja?

Ei olnud. Ta kuldne reegel oli: kiirusta aeglaselt. Ta andis aega kasvada. Ma ei ütleks, et Jõksil on palju õpilasi olnud, aga ma ei tea kedagi, kes oleks hääle kaotanud. Tal endal oli väike ja õrn hää! tal olid oma harjutused, osalt Itaalias saadud, ka oma veendumused. Ta oli suur esteet, hindas ilu ja loomulikkust.

Mida sa konservatooriumi ajast meenutaksid?

Alguses olin Aleksander Arderi juures, aga ta oli juba haige. Teiseks aastaks pani kateedri juhataja Tiit Kuusik mu, minult küsimata, Viktor Gurjevi klassi. Pidasin seda alguses vägivallaks. Aga hiljem sain aru, et Gurjevil polnud küll hiilgavaid häälealaseid nippe, aga ta oli ise endale kooli loonud. Ta oli praktik ja toetas mu praktilist tööd teatris, sest sellega, mis ma tunnis tegin, polnud ta tõenäoliselt sugugi rahul. Hää! oli tihti pärast hommikust proovi üle lauldud. Eriti oluliseks pean tema märkusi "Madama Butterfly". Need sobivad praegugi, kuigi teen Pinkertoni rolli juba neljandas lavastuses. Kuidas peab noot kõlama, et ka järgmine kõlama hakkaks. Puccini rida on raske lugeda, kui ei tea, mis orkestris toimub, missugune pill meloodilist liini jätkab. Pärast on kõik väga lihtne. Gurjevi klaviiris oli ära märgitud, millist nooti katta ja millist tuleb tingimata võtta tumedalt, et pärast hakkaks hää! kirkalt kõlama jne.

Kurjad keeled küll ütlesid, et ma laulsin Gurjevi häälega, aga see pole võimalik, ma olen nii jonnakas ja iseendasse armunud, et ei hakka teist ahvima. Gurjev ei näidanud mulle tunnis kuigi palju ette.

Kas Jõks näitas?

Ei, ainult minimaalselt.

Tallinna Konservatooriumiga su õppimine ei piirdunud.

Täiendasin end 1973-1974 Moskvas, Gnessinite instituudis professor Gennadi Adeni juures, kes oli väga hea pedagoog, ühendades endas Jõksi pedantsuse ja täpsuse ning Arderi haarde. Adeni juurest on väga häid lauljaid tulnud, meie Leonid Savitski oli ka tema õpilane.

Millal sa Estonia Teatrisse tulid?

Juba 1963. aasta novembris, enne laulsin meeskooris. Esimene osa oli Tamino "Võluflöödis". Siis tulid Andrei "Mazepas", Noor Mustlane "Alekos", Consalve Raveli "Hispaania tunnis".

Kui suur on kontsertmeistri osa uue rolli õppimisel?

Väga suur oli siis, kui 1967. aastal, pärast konservatooriumi lõpetamist "Vane-muisesse" läksin. Esimese aastaga tuli välja 5-6 ooperit: juba "Estonias" tehtud "Madama Butterfly", siis "Traviata", "Rigoletto", "Faust", "Mustlasparun", "Tormide rand". Teist nii tömahukat aega pole olnud.

Aga praegu... Ega ma kontsertmeistriga eriti palju individuaalproove tee, ansambliproovid on iseasi. Ma ei saa tööd teha, kui ma lugu veel ei oska, pean ikka ise sisse laulma ja ära õppima.

Kas sa plaadi vahendusel ka rolle õpid?

Ikka, aga ka seal on ohud. Kui "Estonias" tuli Paul Mägi lavastuses "Lucia di Lammermoor", käisin "Vane-muisest" Edgardo osa laulmas. Kuulasin plaati, kus lau-

lavad Maria Callas ja Giuseppe Di Stefano. Di Stefano lauluvõtted polnud talle endalegi kasulikud, ta kaotas vara hääle. "Lucia" on päris raske ooper, kõrge. Tegin toorkord veel Tartus parallelselt "Önnemängijat", ja "Lucia" saigi mul halvasti sisse lauldud. Hiljem, kui see uuesti itaalia keeles tuli, sain asjast üle.

Mida tähendab sulle dirigent?

Nende lemmik pole ma kunagi olnud. Ma tean ise ka, et olen keevaline, kipun ette minema, mul on nendega kogu aeg pistmist olnud ja - mitte kõige parema kandi pealt. Aga ma pean ütlema, et kui dirigent ka söimab sind seinaga ühetasa, siis koostöös ta sind hätta ei jäta. Üks selline on Eri Klas. Ta surub ennast peale, aga kui mina ka surun, siis pole ta jonnakas, ei löö silmi maha ega jäta sind laval siplena. Vello Pähn on intelligente, vahel pedantne, aga ääretult korrektne. Neeme Järvist ei saanud mööda vaadata, ta tõmbas juba oma auraga ennast jälgima. Aga kõige hullemad on need siblijad, kes proovisaalis otsivad nüansse, aga etendusel on nagu jääaugu peal, suu õhu poole, et saaks vaid sõõmu.

Dirigendid kurdavad tihti, et lauljad jälgivad neid vähe.

Mina ei tahaks üldse jälgida, see on ebaloomulik ja saalist näha. Aga üks ma ikka vaata ka.

Dirigenti saab jälgida ju ka lava kõrval olevalt monitorilt, see petab publiku ära.

Olen hakanud sealt vaatama jah. Aga on lavastusi, kus ei saa dirigenti vaadata. Mõned lavastajad on muusikast nii kaasa haaratud, et laulja peab aaria ajal midagi tegema. Minu arvates on tegevus toimunud enne aariat või toimub pärast. Hullumissitseeni võib küll nii lavastada, et lõhud nõusid ja laulad korraga. See on muidugi minu arusaam.

Kas Tartu ja Tallinna publik on erinev?

Ma pole kunagi eriline publiku lemmik olnud. Aga seda olen küll tajunud, kuidas etendusi vastu võetakse. Tartus oli irisemist rohkem. Tallinnas hinnatakse rohkem seda, et oled paratamatus, kvaliteet on primaarne. Tartus oli kõvasti tunda, et enne oli küsimus kes? ja siis, kuidas? Publiku maitse kujundamisel oli Irdil oluline osa, aga see oli tema maitse. Tallinna publik on sõltumatum, juhuslikum, rahvast on rohkem ja teatreid ka.

Kumb võimalus on parem, kas mängida täissaalile, kes etendusse jahedalt suhtub, või väheesele entusiastlikule publikule?

Hingus on lavale tunda küll, kaasaelamine tiivustab. Aga ei tohi ka väga ennatlikult sellesse suhtuda. Viimane "Manoni" etendus näiteks ei võtnud alguses vedu, aga pärast ei tahtnud riie kuidagi kokku minna. Mind häirib rohkem see, kui ma ise ei tunne ennast hästi või mul ei laabu. Orkestriauk on minu ja publiku vahel, ega nad mulle kallale tulla ei saa, kui nad mind ei salli, ja pime on ka, ma ei näegi, mida saalis tehakse.

Miks sa "Vanemuisesse" läksid?

Proosalistel põhjustel: korter. Esimene poeg sündis perekonda, Ird pakkus 200 rubla kuus, see oli kõrge palk.

Oled sa Tartust pärit?

Nii võib öelda, kuigi sündinud olen Kongutas, Aru mõisas.

Oled paljude lavastajatega koostööd teinud. Milline lavastaja sulle sobib?

See oleneb east, eluperioodist. Noore inimese kõrval peaks algul olema lavastaja-pedagoog. Önnelik näide oli Paul Mägi, nii "Luciat" kui ka "Jevgeni Onegini" lavastades tegi ta noorte jaoks muusikateadusliku uurimistö, pani tulipunktid paika. "Onegini" lähtepunkt oli "Iüürilised stseenid", "Lucial" "saatuse sekstett".

Aga lavastajad on olnud igasuguseid, samas hoiavad lavastust mingites raamid. Kõige hullemad on igatahes need, kes tulevad proovisaali ja hakkavad siis lavastust pliiatsist välja imema. Kõige autoriteetsem on ikka see, kes tunneb muusikat, kellel on lugu selge ja kes arvestab, kellega ta tööd teeb. Kõige valusam on, kui öeldakse, et pole vaja sinu kõrget nooti, vaid hoopis kukerpalli. On olnud ka salakavalaid lavastajaid, kes kasutavad ära nn isemängivad kogenud lauljad. Nende kulul saab lavastaja ära elada, aga ainult ühe lauljate põlvkonna.



J. Straussi operett "Viini veri" "Estonias" 1965. a. Krahv Zedlau - Ivo Kuusk, krahvinna Zedlau - Liidia Panova.



W. A. Mozarti "Võluflööt" - Tamino. See oli Ivo Kuuse esimesi osasid "Estonia" teatris 1965. a.



G. Puccini ooper "Tosca" "Vanemuises" 1969. a. Cavaradossi, Tosca - Lehte Mark



Pärast ühte "Madama Butterfly" etendust Estonia Teatris: Ivo Kuusk (Pinkerton), Lucia Stanescu (Rumeenia, Cho-cho-san), Linda Sellistemägi (Suzuki) ja Georg Ots (Sharpless).

Mida sa lavastajalt ootad?

Seda on keeruline kokku võtta. Mõne õnneliku näite võin tuua. László Hegedüs, kes "Krahvinna Marizat" lavastas, oli professionaal, kuigi liiga kapriisne, aga ta teadis, mida tahtis. Vapustava mulje jättis Peter Brämig, kes lavastas "Vanemuises" "Fideliot". Esimene vaatus oli *liedertaffel* lik saksa mugavus, mis halba ei ennustanud. Sellele järgnenud lossikeldri sügavuse traagika oli väga ehe. Lõpp, see naiivne *happy end* oli lihtsalt kantaadina lavastatud. See on "pääsmisoooperi" kõige parem lahendus. Ja kui vägev muusika! Imelik, et "Estonias" pole "Fideliot" kungi tehtud, see on nii puhastav ja karge lugu. Sakslased olid nii rahul, et kutsusid mind Saksamaale laulma, aga sellest ei tulnud paraku midagi välja.

Miks?

Meile Margarita Voitesega määrati mett moka peale, et meil on välisesinemistel roheline tee, aga tühja ta oli. Alles pärast sain teada, mida lrd minust tagaselja rääkis. Aga ma ei taha sellest enam rääkida. Põhiline on ikka iseendaga tegelda, et muutuda paratamatuks.

Eesti on nii väike, et vaevalt siin anded päris märkamata jäävad.

Loodan, et nüüd on nii. Varem küll polnud.

Kas siis ei olnud mängus muud põhjused? Ideoloogilised ennekõike?

Mina ju pattu teinud polnud, astusin parteissegi, sest ma tõesti ei saanud enam edasi elada. Pärast esimesi parteikoosolekuid veendusin, et lollisti tegin, seda hullemaks kutsikaks ma muutusin. Jah, aga see kõik on möödas.

Kas sa sellepärast tulid 1978. aastal "Vanemuisest" ära?

Aeg sai täis, ma oleksin pidanud varem tulema. Kolleegid kadusid kõrvalt ära, Margarita Voites, Teo Maiste... See, et ma lavastama hakkasin, oli esimene sümptom. Elasin, muide lavastajarolli päris raskelt üle. Ise kaasa tehes oli ju topeltkoormus, peavad kahed närvid olema.

G. Veräi "Maskiball", Gustav III, Oscar - Nadia Kurem. Estonia Teater, 1985.



Miks sul üldse tekkis idee lavastama hakata?

Sest "Vanemuises" polnud enam midagi laulda, ooperit taheti lausa ära suretada. See oli keeruline periood, draamanäitlejaid hakati muusikali, operetti ja isegi ooperisse tooma. "Laulupidu" läks ikka suuremaks. Siis otsustasime dirigent Timur Koganiga, et toome Donizetti "Armujooji" välja, lavastama hakkas Kuno Otsus. Paar nädalat enne esietendust, andis Ird Otsusele mingi muu ülesande. Jäin siis nagu lavastuse eestvedajaks.

Tol ajal räägiti tühjadest ooperisaalidest, et publikule läheb ainult operett ja muusikal. Aga "Armujoojil" (1973) oli päris suur menu.

See läks, jah, päris hästi. Siis lavastasin Cimarosa "Salajase abielu". Aare Allikvee soovitas, et kena lugu, millega avati taastatud *La Scala* peale Teist maailmasõda. Selle ooperi tõlkisin ise.

Ooperi tõlkimine on üldse valus küsimus.

Väga paljusid asju tuleb silmas pidada. Näiteks koomilise ooperi puhul peab arvestama sedagi, et kui tekst kordub kolm korda, siis on sellel kindel mõte. Esimesel korral ei saa publik sõnadest niikuinii aru, aga kolmandal korral juba taipab. Tekstis sisalduv info peab saali jõudma. Aga kordamiste asemel kiputakse kupüüre tegema.

Sul on praegu ridamisi noori partnereid laval. Küllap sul tuleb neid ka laval aidata?

Ega nii saa aidata, et ulatad käe, ikka ainult ise paremini tehes. Noh, muidugi, kui vaja, siis keeran partneri näoga saali poole. See on üks partneri väljasuretamise võtteid, et mängi teine kinni, suuga lava taha ja ise kilka saali. Seda tehakse isegi tahtlikult.

Aga muidugi on kontakt parntneriga väga oluline. Mõned päris head näitlejad mängivad nagu iseendasse, silm on kinni, ei anna silmast impulssi. Ega ei pea teineteisele silma vaatama, peab vaatama kas otsaette või kõrvanibu, siis on pilk kontsentreeritud, väljendab midagi. Pilk ei tohi olla surnud kalapilk, lihtsalt jõllitamine. Kõige tänuväärsem asi on see, kui teine kuulab sind, mitte ei mängi kuulamist. Võib ju ka juhtuda, et ta loeb oma pause, millal sisse tulla, aga nii palju peab füüsisist valitsema, et partneril jääb tunne, et sa kuulad teda.

Kui suure löigu sinu elust on võtnud kontserdilava?

Kontserttegevus jäi üsna hilisele ajale, siis, kui oli vaja natuke teenida. Kontsertmeister oli mul alguses Reet Laul, hiljem Matti Reimann. Käisin päris paljudes linnades: Omsk, Tomsk, Novosibirsk, Kemerovo, Dušanbe. Tasapisi hakkasid kontserdipaigad siia poole kalduma: Kuldse Ringi linnad, Karjala, Riia, Harkov. Leningradi, Moskvasse ja Kiievisse ei jõudnud. Aga nendes linnades käisin suurvormelaulmas: Moskvas Beethoveni "Missa solemnist", korra isegi dirigent Kirill Kondrašiniga, Vilniuses, Riias, Leningradis laulsin korduvalt: Bach'i *h*-moll messi, Haydni "Aastaaegu" ja "Loomist", Brahmsi "Rinaldot", RAM-i poistekooriga Mozarti Kroonimissat.

Kas Venemaa reisid on tagantjärele romantilisemaks muutunud?

Ei ole. Kui ma mõtlen neid hotelle, priimusehaisuga koridore, spetsiifilist hotelli lõhna, siis - ei.

Publikut ikka jätkus?

Kuidas kuskil. Oli ka kontserte, kus öeldi, et parem on kui üldse ei laula. Täissaal oli Petroskois, Dušanbes. Väga tähtsad olid tunniajased telekontserdid. Saadeti esinema ka puhkekodudesse, pansionaatidesse jm. Mäletan, et ühes Volga linnas, just tol ajal kui Andropov suri, võeti ülihästi vastu Mart Saare ja Eduard Oja laulud.

Saart ja Oja oled palju laulnud.

Seda küll, ega mul muuga kiidelda olegi. Schuberti laule olen ka kunagi palju õppinud. 1968. aastal võistlesime koos Mati Palmiga Moskvas, et saada Schuberti konkursile. Palm sai läbi, mina ei saanud, sest Moskva poolt oli tenor Deniss Koroljov juba endale koha kindlustanud. Ma ei saanudki teada, kas mu kvaliteet ei olnud võrreldav Palmi omaga või ei saanud nad kahte tenorit saata.

Oled aastaid töötanud ka pedagoogina.

Pedagoogitöö algas Tartus, kui Rudolf Jõks oma klassi mulle üle andis. III kursusel oli Sirje Puura. Esimene, keda ma algusest peale õpetasin, oli Väino Puura.

Tallinna tulekuga liitus õpetamine konservatooriumis.

Alguses ooperiklassis ja siis hakkasin laulmist õpetama. Esimene õpilane oli Vilja Kruusement. Nüüd on lõpetanud Uku Joller, Tiiu Reinau, Aivar Kaldre, Riina Kada ja. Vello Jürna lõpetas minu juures, alustas Hendrik Krummi õpilasena.

Palju sul praegu õpilasi on?

Kuus. Esimesel ettevalmistuskursusel Saaremaa poiss Ain Anger - bass, I kursusel Arvo Kukka, Valmar Schotter ja Martin Lume, III kursusel Lauri Vasar ja Katrin Lehis mets. Materjalid on kenad, ande puudust ei ole.

Mille järgi lauljaid õppima valitakse?

Ikka hääle järgi, aga ettevalmistuskursusele tulijate puhul on soovitatav, et nad oleksid õppinud lastemuusikakoolis või muusikaklassis.

Kuidas su tunnid välja näevad?

Olen püüdnud seada nii, et kõik oleks korraga tunnis, aga tunniplaan ei võimalda seda hästi läbi viia. Et ollakse kohal ja kuulatakse, mida teised teevad. See on hoopis midagi muud, kui pedagoogi ja kontsertmeistri kõrval on klassis ka veel sama hääleliigi esindaja. Otsekohe tekib kramp. Aga seda väiksema hirmuga läheb õpilane publiku ette. Karjas õpetamine on paljuski positiivne - mõte töötab kaasa, näed, mis vigu teine teeb jne.

Kas sul on kindlad hääleharjutused, mida alati teed?

Olenevalt rollist. Kui pean laulma kergemat ja liikuvamat partiid, siis ma ei rõhuta sügavat pikka hingamist ja massiivset hääleandmist, püüan saavutada hääle kerguse ja pearesonaatori parema kõlavuse. Kui on tusedam partii, püüan leida tei-



Ivo Kuusk garderoobis (1988), valmistumas lavale minema Jonas Kempena Eduard Tubina ooperis "Reigi õpetaja".

sed resonaatorid. See on väga oluline, mis järjekorras lood lähevad. Kui ühe nädala jooksul on kavas näiteks "Traviata" ja "Kuningas üheks päevaks", siis kolmas võib olla päris dramaatiline roll. Aga pärast "Traviatat" ja "Kuningat" ei või olla "Manon", mis on väga raske laulda. Aga pärast "Kuningat" on jällegi Puccini üsna soodne. Nii see ring käib.

Aga õpilastele antavad harjutused?

Algetapil on need kõigil samad, see on nn pilli ehitamine. Aga kuidas ja kuna hakata kaasa haarama rinnaresonaatoreid, kuidas keskregister välja töötada, kuidas üleminekunootidele minna - see on juba individuaalne.

Kas sa ise näitad tunnis ette?

Näitan küll, aga mitte eriti palju. Harjutusi ma ette ei laula, aga laulukatkeid küll. See on enda jaoks ka kool, sest valesti või halvasti näidata ei tohi. Siis võtad ennast kokku, ehitad momentaanselt pilli, õige seisundi. See distsiplineerib ennast.

Mis hetkel peab otsustama, kas noorest lauljast tuleb näiteks lüüriline või dramaatiline sopran?

Siis kui algõpetus on lõppenud, pill ehitatud. Naisi on, muide, kergem õpetada, välja arvatud metsod ja aldid, kellel on kaks üleminekuregistrit, üks üles-, teine allapoole. Naiste puhul tuleb õigel ajal hakata kasutama rinnaresonaatoreid, muidu jäävad nad liiga kauaks kilama. Meestel on rinnaresonaatorite kasutamine loomulikum. Millal neid kasutama hakata, see hetk tuleb küll intuiitiivselt ära tunda. Kui on tegemist kõrge sopraniga, olen silmas pidanud, et tal oleks sume puuflöödi toon. Dramaatilisus ja mittedramaatilisus väljendub rohkem ettekandes, oleneb psüühikast, hingelaadist. Looduses on hääled õrnemad ja jõulisemad. Pole paha, kui dramaatilisem hääelaulub lüürilise maneeriga, seda kauem hääel värske seisab.

Koloratuursopranit pole sulle teele sattunud?

Ei ole. Ja, kui ma aus olen, ta on küll ilus kelluke, aga koloratuursopran on suhteliselt värvivaene. Katrin Lehismets näiteks võib ka koloratuuri laulda, tal on hea liikuv hääel. Looduse poolt on kõige liikuvam kõrge metsosopran, ega Rossini asjata kirjutanud kõik just sellele häälele. Selle baasil on ka itaalia laulukool välja kujunenud. Tol ajal kui kõrged metsod laulsid vapustavaid partiisiid, ei küündinud tenorid sinna lähedalegi, laulsid kastaadi hoiakuga, ilma üleminekunootide katteta, see tähendab laulmisest võtsid osa ainult häälepaela servad, mitte terve ulatus.

Kuidas sa Estonia Teatri tulevikku vaatad?

Optimistina. Me oleme praegu laine orus, aga küll me jälle harjale jõuame.

Tuleb väärtustada töö, muutuda oma tööga "häirivaks" nagu üks juurikas, millele taha igaüks komistab, paratamatuseks, millest ei saa mööda. See annab sõltumatuse, sõltuvuse ainult oma õnnestunud tööst. Sinna juurde kuulub ka perekond, kelle rüpe varjule minna, kui oled vastu nina saanud.

Millega sa abikaasa Luule ja pojad tegelevad?

Luule on esimest aastat pensionil. Vanem poeg Peep õppis Moskvast geodeesiat, nüüd tegeleb siin kartograafiaga. Noorem, Mart, on tisler.

Muusikast nii kaugel!

Siiski, Mart laulab oma bassihäälega Raekoja kammerkooris.

Kõigis praegu Estonia Teatris mängukavas olevates ooperites ja operettides oled sa kaastegev!

Ju ma siis olen selleks juurikaks kujunenud, kellele taha komistatakse.

Vahendamud MARE PÖLDMÄE

DOKUMENTAALFILM MEELELAHUTUSE TULVAS

*"... vaevalt vaatab keegi telesaadet nii nagu filmi.
Teleri ees istuja muudkui klõpsutab nuppe.
Just sellepärast peabki televisioon olema
silmapilkselt mõistetav ja esimesest hetkest kõitev."*

(Stefaan Decostere)¹

Televisioon nagu oleks ja nagu ei oleks ka samasugune nähtus kui film. Ühendavaks lüliks on liikuv pilt. Erinevuseks materialiseerunud elektromagnetilised lained vastandina tselluloidile. Kontrastiks filmi aeglasele projektsioonile võib see teine pildilise info (*image information*) kandja edastada infot paljudesse paikadesse vahetult ja üheaegselt ning töödelda seda võrratult ulatuslikumalt kui film. Väljendusvahendite erinevus aga peegeldub omakorda dokumentaalfilmi vormis.²

Televisioonil on omaenda dokumentaalne olemus (totaalsus) ja nii esitab ta teatavaid kindlaid nõudeid ka dokumentaalfilmi sisule ja vormile.

TV dokumentaalne olemus on mõnes mõttes ulatuslikum kui kinol. Video ja televisioon, mis võivad salvestatud kujutist vahetult näidata, on rikastanud dokumentaalset käsitlust uute võimalustega, millel on omad spetsiifilised vormid.

TV dokumentaalse totaalsuse ühes ääres on dokumentaalfilmid, teises otsesaated. Vahepeale jääb sisult ja vormilt väga mitmeke-

siste programmide (saadete) varjundirohke ala.

Mitte ainult dokumentaalfilmid ja otsesaated, vaid ka teleajakirjad ja päevauudised, arutelud, spordisaated, etendused, *talk-show'd*, harivad programmid, reportaažid ja reklaam - kõik sisaldavad vihjeid, mis suunavad vaatajat eeldama dokumentaalset (tõsielule vastavat) käsitlust (dokumentaalselt "lugemist"). Kõiki neid saatevorme iseloomustab vahendaja juuresolek kommentaatori, materjali esitaja, viktoriinijuhhi, diktori või reporteri näol, olgu siis ekraanil või selle taga.

Vaataja jaoks on see märgiks, et saates hakatakse käsitlema mingit ümbritseva tegelikkuse külge. Oma suhtes tegelikkusega on otsesaated, päevauudised ja teleajakirjad vahetus suguluses teledokumentaalidega.

Nad kõik võtavad enda alla uudiste ja sotsiaalelu küljed kujuteldavas kolmnurgas, mille televisioonis ja teistes massimeediumides moodustavad sageli kasutatud hindamiskriteeriumid: meelelahutus, sotsiaalelu probleemid ja uudised. Dokumentaalfilmile kuulub nende saatevormide seas madalaim päevakajalisuse aste, aga - arvestades tema põhjalikumat ja pikaajalisemat ainele keskendumist - kõrgeim informatiivne väärtus.

Reklaami puhul - uudistoodangu tutvustamine, videoklipid, reklaam - mis on tehtud popmuusika reklaamimallide järgi, näivad need kolm kriteeriumi olevat tasakaalus. TV jaoks ideaalseks peetavatesse ajalistesse raamidesse surutuna on need saatevormid päris ootuspäraselt ühed kõige populaarsemad, või vähemalt hinnatakse neid sellistena.

Vormi, milles televisioon esineb, iseloomustab rida aspekte, mida võib pidada tüüpiliseks.

Kaks nendest iseloomulikest joontest, nimelt telereaalsus ja asjaolu, et TV on meelelahutusvahend, peegelduvad saadetes ja

¹ Tsitaat Chris Derconi intervjuust Stefaan Decostere'iga: Mignoël, D. (ed.), Revision. Art Programmes of European Television Stations, Amsterdam, 1987, lk 22.

² Väljendusvormide eristamiseks kasutame siitpeale terminit "video" meediumi kirjeldamiseks ja terminit "televisioon" selle meediumi ühiskondlik-institutsionaalsele organisatsioonile viitamiseks analoogiliselt Ch. Metz'i vahetagemise-ga filmi ja kino vahel.

Eesti TV logo.



EESTI TELEVISIOON

leivad alljärgnevas üksikasjalikumalt käsitlemist, kuna mõjutavad ka dokumentaalfilme esitamise vormi televisioonis.

Teleri sisselülitamisel satub vaataja audiovisuaalsete muljete ühtlase tulva. Külalaps pidas Ellis silmas just Ameerika komertstelevisiooni selle paljude populaarsete saadete, nagu situatsioonikomöödiad, seebiooperid (*soap-opera*) ja iga kümne minuti järel näidatavad vahereklaamid, kui ta väitis, et just segment on seriaalide ja otsesaadete kõrval see iseloomulik vorm, millesse teletoodang valatakse.³

Ometi pole see iseloomustus suure hulga erinevate telesaadete kohta päris õiglane. On ju näiteks selge, et segmenteerimisest rääkides ei ole otsereportaažid spordivõistlustelt või suure rahvusliku või rahvusvahelise tähtsusega sündmustelt *soap'*iga võrreldavad.⁴

Kummatigi demonstreerivad niisugused saated nagu segmendidki mitme erineva võttenurga alt jäädvustatud üksikujutiste terviklikku ja mõtestatud organiseeritust. Lõikamise ja montaažiga ehitatakse tegelikuse muljetest uus mosaiikne telerealaus.

See reaalsus, nagu pärisreaalsuski, on omakorda üha suuremal määral fragmenteeritud. Seda võib saavutada rea kujutiste või kujutise elementide dimineerimisega kujutise sees, niihästi reklaamis, videoklipis või uudiste saates, viimases eelkõige juba tuntud taustkaardrite abil koos mõnes teledokumentaalil hiljaaegu ette tulnud pildilise lisainfoga.

Omalt poolt on seda põhjastanud aga ka üha suurenev teleanalite hulk (USA idarannikul on neid juba rohkem kui 200), mille tõttu saab märgatavaks teletoodangu mitte ainult süntagmaatiline, vaid ka paradigmaatiline killustumine. Nii ei ole TV enam terviklike segmentide iga päev korduv jada, vaid pigem üha kiirenevas tempos esitatud üksikvõtete, fragmentide järgnevus.⁵

Vaataja tajub seda mosaiiksust võimsa meeldivalt mõjuva vormi- ja värvirikaste

muljete tulvana, mis omakorda rõhutab televisiooni ajutist, mõduvat iseloomu.⁶

Kommertsmuusika kanali MTV operaatoreid on liikuvate fragmentaarsete kujutiste võlust ilmselt vägagi teadlikud. Hiljuti hakkasid nad edastama pooltunniste "saadete seriaali" "Ultratech", milles kujutise ja reaalsuse fragmenteerimine on viidud äärmuseni.

Rida paljudest kihtidest ja osadest moodustatud põhiliselt abstraktseid kujutisi antakse edasi peadpööritava kiirusega, mõnikord kuni 25 kujutist sekundis.

Ja nagu poleks sellest veel küllalt, muudetakse need sünteetilised kujutised veel tiirlevateks keradeks ja pöörlevateks väljadeks või lõhutakse mõõtmatuks hulgaks üksikosadeks, ja seda kõike *hip-hop*, *scratch* ja *sample* muusika pöörases tempos. Siin on viimase piirini ära kasutatud digitaaltehnikat võimalused kujutise fragmenteerimiseks, mõeldud "haritud" vaataja jaoks, et ergutada huvi kujutisesisese liikumise vastu. Tänase päeva TV iseloomu arvestades näib see huvi televisiooni populaarsusele pakkuvat paremat seletust kui tunne, et viibitakse vahetult sündmuse juures.

Video on meelelahutus nagu iga teinegi massimeedium. Iseloomulik joon, mis kujunes välja videokunsti, eriti videotoodangus, mida toetasid tehnoloogilised uuendused, nii nagu ka teises kultuurivormis, millele video on pühendatud - televisioonis. Arvukad, kui mitte kõik tekstivormid televisioonis on käsitletavad meelelahutusena. Paljud nendest isegi nõuavad seda, ja veel nii jämedas vormis, et suure hulga inimeste jaoks TV ongi vaid ajaviide, meelelahutus.

Meelelahutus on nauding, ja sellisena teatava "lugemisviisi" tulemus. "Lugemist", mida, kui tahes passiivne ta ka poleks, alustati tema enda pärast, selleks, et näha, kuulda, olla tunnistajaks tekstile, mängule, maalile või ajalehereportaažile; ilma ühegi teise pragmaatilise motiivita kui saada osa tunnistajaks olemisest, kogemisest, naudingust või rõõmust tekstis. Meelelahutus on ka miski, millest rõõmu tunda, võimalus naudinguks.⁷

³ Ellis, J., *Visible Fictions*. Cinema, Television, Video., London, 1982, lk 145.

⁴ Selles seoses vaata ka Ien Angi arvustust raamatu "Visible Fictions" kohta: *Skrien*, nr 135, 1984, lk 61-62.

⁵ Kirjelduslikkus on videokunsti lemmikaine ning äratav nii palava heakskiitu kui ka ägedat vastuseisu. Tuntud näiteks mõlemast seisukohast on video-programm "Global Groove" 1973, milles korealane Nam June Paik tarvitab Marshall McLuhani mõjul paradigmalist fragmenteerimist, ja "Roborama", 1985, Saksa videokunstnikult Ingo Güntherilt, kes võttis teletoodangu kokku ainsasse kujutiste keeris-tormi.

⁶ Telekujutise fragmentaarsus ja põgusus näivad olevat televisiooni põhitudused, mida võib leida juba selle kujutise tekkimisel. Iga üksik telekujutis koosneb joontest, mis ühendatakse kahes rastris, kahes poolkujutises, mis koos moodustavad tervikujutise, ja iga telekujutise paneb kokku suure kiirusega üle ekraani liikuv elektronide voog.

⁷ Meelelahutus: 1) lõbu: et inimesi lõbustada; 2) miski, millega meelt lahutada: film on sageli meelelahutus; 3) võimalus meelt lahutada: linn pakub palju võimalusi meelelahutuseks; 4) lühike meeldiv muusikapala; Van Dale, *Groot Woordenboek der Nederlandse taal*, eleventh edition, 1984.

Mingi tekst on meelelahutuslik, kui tema eesmärk ei ole funktsionaalsus. See on meelelahutus, millesse võib süüvida, ilma et sel oleks mingit tagasimõju "lugeja" igapäevaelule. Massimeediumide sotsioloogi Neil Postmani jaoks on televisioon meelelahutus info fragmentaarse ja mitteseostatud (mittekontekstilise) esitamise tõttu. Side fotograafia ja telegraafia, fotograafilise kujutise ja elava sõna vahel loob struktuuri, pseudokonteksti, milles hajutatud, seosetu ja vähetähtis info muudetakse näiliselt kasulikuks.

Tarbetul infol, mis ei vii tegude, toimingu või lahendusteni, saab olla ainult üks eesmärk - meelelahutus.⁸

See kõik ei ole aga veel küllaldaseks põhjenduseks televisiooni meelelahutuslikule toimele. Üks oluline ja enesestmõistetav tõde jääb väljendamata. Video, juhuslike kujutiste ja häälte esitamine ja "lugemine" ei ole isenesest veel lõbustav.

Ainult esitus teatavas kindlat tähendust omavas struktuuris võib põhjustada lugeja-vaataja ülemineku meelelahutuslikule "lugemisele".

Arutledes selle üle, kuidas on muutunud "väljamõeldud" tegelikkuse vastuvõtt seoses massimeediumide ilmumisega, väitis David Chaney, et senised kindlaks kujunenud materjali esitamise tavad tuleb mitte ainult eristada, vaid ka struktureerida, nii et stsenaariumis, kui see on mõeldud stimuleerima kunstitaju, st "väljamõeldud" tegelikkuse vastuvõttu, valdaks autor täiesti nende kasutamist ja kohendamist.⁹

Analoogiliselt selle argumentiga pakuvad videolõigud teletsenariumis ja eksimatult äratuntavad saatevormid vaatajale sobivaima tausta enda lõbustamiseks.¹⁰

⁸ Postman, N., Wij amuseren ons kapot, Houten, 1987, lk 81.

⁹ Chaney, D., Fictions in Mass Entertainment, in: Curran, J. N. Gurevitch & J. Woolacott (ed.), Mass Communications and society, London, 1977, lk 452.

¹⁰ Vaata ka näide 4 peatükis 1.

Soomes TV logo.



See tähendusrikas struktureerimine loobki meelelahutuseks vajaliku distantsi tavareaalsusest. Mõnikord toetab seda olulist distantseerumist info fragmenteeritud esitamine televisioonis.

Struktuur, milles TV meelelahutust tavatsetakse esitada, ehitatakse dramaatilise ja ebahariliku ümber. "Dallas", doominorekordid, televiktoriin on kaasaegses televisioonis teatrilava, laadaplatsi ja staadioni epigoonid, milles seguneb ebatavaline ja vastandlik, et luua TV meelelahutust. TV meelelahutus lõhub ja õnnestab ka üldkehtivate normide struktuure.

Soap, varjatud kaamerale rajatud saated ja hiljutised seriaalid, nagu "Gary Shandlings" ja "Moonlighting", on televisiooni saavutused, mis võlgnevad oma naerutava toime konventsioonide eiramisele. On kibe tõde, ja paljude jaoks põhjus TV ägedaks kritiseerimiseks, et kui televisioon üritab tulla lähemale, taastub distants otsekohe info edastamise viisi tõttu; kui tekstid, mis on mõeldud asjalikena, kuid mida tajutakse võõrandunutena, nagu näiteks päevauudistes, mõjuvad kuidagi ülespuhutult.

Kinofilmide hulgas on dokumentaalile harva omistatud iseseisva üksuse staatust. Harva on tal olnud oma tootmisstruktuure, oma finantseerimisallikaid, oma levivorme või isegi oma vaatajaskonda. Ja kui ta saavutaski omaette üksuse staatuse, nagu *British Free Cinema*, *American Direct Cinema* või prantsuse *cinéma vérité*, oli tema mõju vaid marginaalne.¹¹

Teledokumentaalidel, vastupidi, on oma spetsiifiline tootmis-, finantseerimis- ja leviparaat: televisioon. Mõlema dokumentaalfilmi vormi kohta kehtivad ühesugused nõuded ja piirangud. Veel seitsmekümendatel aastatel oli BBC-is kasutusel juhendite ja eeskirjade kogu dokumentaalfilmide ja dokumentaalsete saadete tootjatele pealkirjaga "Principles and Practice in Documentary Programmes".¹²

Tänapäeva teledokumentaalide aine sobitatakse sageli TV päevateemadele või telereaalsusele. Tihti järgnevad niisugused dokumentaalid päevauudistele ja annavad taustinformatsiooni, et pakkuda vaatajale mõtteseoseid uudiste tulva vastuvõtmiseks.

Erinevalt oma algaastatest ei ole teledokumentaal enam vahend paljastuste tegemi-

¹¹ Gwynn, W. H., Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text, Berkeley, 1980, lk 59.

¹² Collins, R., Seeing is believing: The ideology of naturalism, in: Corner, J., ed., Documentary and the Mass Media, London, 1986, lk 131.

seks, huvitavate faktide avamiseks või sensatsiooniliste uudsete käsitluste edastamiseks. Nüüd on uudistesaaated ja teleajakirjad need väravad, mille kaudu niisugune materjal vaatajani jõuab. Vaatajad on kõigist nendest tõlgendustest (*image*'itest) küllastunud ja osalt sel põhjusel ning osalt ajakirjandusliku käsitlusviisi eduka pealetungi tõttu dokumentaalfilmi praktikas jääb dokumentaalide osaks vaid aktuaalsete ainevaldade struktuuriline töötlus. Lisaks sellele näib ajalooliste isikute ja sündmuste dramatiseeritud esitamine, mis avaldab vaatajale suuremat mõju ja omab ka suuremat vaatajate arvu kui vastavad dokumentaalsed käsitlused, omakorda kitsendavat teledokumentaalide valikuvõimalusi.

Kõige kaugemale ulatuvaks dokumentaalfilmialase tegevuse institutsionaalseks piiranguks on aga see, mis vahel võtab poliitilistest motiividest lähtuva tsensuuri kuju. Thatcheri-aegne BBC võib vaadata tagasi tervele rohkem või vähem edukale poliitilise tsensuuri rakendamise kahetsusväärsele seeriale. Seepärast kalduvad vaidlusi esilekutsuv sisu ja isikupärane lähenemine dokumentaalfilmi praktikas - nagu Claude Lanzmanni "Shoah" - olema pigem juhused ja erandid, kui ettekavandatud tulemused.

Enamik teledokumentaale toodetakse ja antakse eetrisse seriaalidena. Et neid kergemini ära tuntaks, tehakse seriaalile ja episoodile sissejuhatus (*announcement*).

Käsitleva küsimuse või probleemi esitamisega antakse sissejuhatuses nii kiiresti kui võimalik järgneva dokumentaalfilmi olemasolu põhjendus. Küsimus, millele filmis vastatakse, või probleem, millele lahendust otsitakse, esitatakse vaatajale sageli olnu ja oleva võrdluses kontrasti või vastuolu kujul - retooriline strateegia veenmaks vaatajat veelgi enam probleemi püstitamise vastu võetavuses. Sissejuhatus on sel viisil järgnevale dokumentaalfilmile nagu taustaks ja seega võrreldav lugu ettevalmistava osaga Proppi muinasjutu analüüsi mudelis.

Probleemi esitamine ongi tavaliselt kogu dokumentaalfilmi aineks. Filmis teatakse juba palju, aga saadakse teada vähe. Lähtepositsioonid nihkuvad, kuid ei muutu enam. Dokumentaalfilmi autor, keda esindavad kommentaatori väited, võtab endale kõik-teadja autoritaarse rolli.

Teledokumentaali struktuur on eksponeeriva dokumentaalfilmi struktuur: iga segment ... esindab üht argumenti kogu programmi tõestuses.¹³

Huvi inimesi paljastava kujundi vastu, mida võis veel kohata viiekümnendatel aastatel BBC seriaalis "Personal documentaries", on pidevalt nihkunud diegeesi suunas. Ajakirjandusliku käsitluse kasutuselevõtuga kuuekümnendatel aastatel (algelt mõjutas see käsikirja, siis kujundeid) kerkisid esile argumenteeritud arutelu ja selle reeglid, sisu osas on viimasel ajal aga toimunud nihe materjali struktuuralse töötuse suunas.

Selle tulemusena on eksponeeriv dokumentaal muutunud teledokumentaalistika juhtivaks vormiks. Seda tüüpi filmi iseloomustab kommentaatori neutraalne ilmetu hää, mida vahetevahel saadab vähimaistki dramaatilise arengu jälgedest vabastatud meeoleolu loov muusika.

Muud traditsioonilised dokumentaalse käsitluse ("lugemise") märgid aga puuduvad sageli hoopis. Valitsev teleestetiika tagab, et niisugused tunnused nagu kaamera *frack-in*, suureteraline mustvalge film, küllastatud videovärvid ja eristamatud helid on TV ekraanist pagendatud nii kaugelt kui võimalik.

TV-le annab näo teadustaja. Hoolimata saatepausist üritab ta ennast maksma panna.



¹³ Ellis, J., *loc. cit.*, lk 148.

Televisiooni minimaalsete kvaliteedinõuete surve ja TV dokumentaalses tootmisel toimunud muutuste tõttu on ka dokumentaalfilmide olemus ja areng võimalust mööda kohandunud TV standarditele.

Misanstseenist hoolimata eelistatakse montaaži kompositsioonile ja teledokumentaali hakkab üha rohkem sarnanema oma vastaspoolusega, mängufilmiga ning sellest välja kasvanud telesaadetega.

Kas üle kaugjuhtimispuldi nuppude libiseval sõrmel on mingit tagasimõju teledokumentaalidele? Sissejuhatus ja tähelepanu köitmise võttes on TV kindel ja usaldusväärne meetod ekraanilt tulvava muljeteevojuhtimiseks vaatajale juba tuttavatele radadele, tagades endale nii viimase tähelepanu. Sissejuhatus on üks põhilisi töövõtteid dokumentaalse "lugemise" suunamiseks.¹⁴

Rahuliku vahepausina kujundite ja helide katkematus reas täidab ta anamneesi funktsiooni.¹⁵ Sissejuhatus tuletab vaatajale meelde teatava teležanri või seriaali põhitunnused.

Visuaalsest kogemusest saadud teabe äratussignaali loovad eelduse oodata seda, mis tegelikult ka järgneb. See eristab antud saate paradigmalselt teistest saadetest ning annab vaatajale võimaluse leida õige "lugemisviis", õige taust oodatavale saatele.

Järelkult sisaldab sissejuhatus vihjetekoondi järgneva dokumentaalseks "lugemiseks". Nagu dokumentaalfilmide puhul tavaline, on selleks filmi tiitri laad või vastavad sümbolid tegelikkusest või tegelikkust kajastav trüki- ja fotomaterjal fotode või filmistseenide kujul, mis kõik tähistavad mingit ajalõiku minevikust või olevikust.

Ka on viimasel ajal esinenud selgeid vihjeid teadusele ja tehnikale kui dokumentaalfilmi kaaslaste tegelikkuse tunnetamisel. Seda võib leida logode kujul, teaduslike andmete esitamisel statistikana, diagrammidena või tabelitena. Kõige rohkem tähelepanu köitvaks vormiks on meelelahutuse vorm. Sissejuhatus struktuur on üsna tavatu. Kõike, mis selles oli tavalist, peetakse ajast ja arust läinuks ning asendatakse üha uemate tehnikasaavutuste graafilise rakendamisega.

¹⁴ Lisaks sellele veel suunamine, mis tekstiväliselt lähtub "lugejast" ja situatsioonist, milles "lugemine" aset leiab, ja tekstisisest teksti stilistilisest laadist. Odin, R., Documentaire film. Documentairisierende lectuur, in: Andere Sinema, nr 81, 1987, lk 20.

¹⁵ Termin Platoni filosoofiast, kus see tähistab protsessi, mille jooksul vaim püüab meenutada mõisteid elust enne sündimist ja saavutab nii tõelise teadmise. Fiske, J. & Hartley, J., Reading Television, London, 1985 (1978), lk 160.

Veenmaks vaatajat jääma valitud kanali juurde kasutatakse programmi logode digitaalset muutmist ja töötlemist.

Logod, "futuristlikud reklaamkaadrid eelajalooliste saatevormide ees"¹⁶ on muutunud kastmeks, millega televisiooni maitsustatakse. Päevauudised ja teleajakirjad, televisiooni dokumentaalses olemusest üha vohavamalt võrsuvad saated, teevad võimalikuks tõelise TV logode ikonoloogia.

Abstraktsemate ainete struktuuriline ja sageli visuaalselt vähem atraktiivne käsitlus tähendab, et teledokumentaali kui esindusvormi teiste telesaate vormide hulgas peab püüdma võita ja kõita vaataja tähelepanu kunstlike vahenditega. Ahvatlevaks strateegiaks on lisada saate vormile kunstilise ainekäsitluse tunnuseid või esitada materjali dramatiseeritult.

Kaasaegne, uuenduslik näide on dokumentaalseriaal "Gouden Bergen", mille autoriteks on ajakirjanikud Feika Salverda ja Lex Runderkamp. See saade, Hollandi nädalalehes "Vrij Nederland" ilmunud mõlema autori ajakirjanikutöö telemugandus, käsitleb näiteks Hollandi panust illegaalsesse relvadega kaubitsemisse, keskkonna saastamise vastaseid seadusi ja nende eiramist suursaadajate poolt, Ameerika võlgnevuste põhjusi ja tagajärgi.

Ajakirjanik esineb eradetektiivina, dramatiseerimine ei toimu mitte sündmuse järgides nagu tavalises lavastuslikus dokumentaalis, vaid pingevälja näitamiseks ajakirjaniku ja tõrksa materjali vahel, ajakirjaniku ja tema püha graali otsingute vahel.

Pingevälja rõhutavad stsenaarium ja mõningad kinematograafilised vahendid. Iga episood selles dokumentaalis on segmenteeritud. Iga episoodi järel on kokkuvõtte tähelepanekute ja uue otsingujärgu ettevalmistuse kirjeldus. Märkimisväärne on ajakirjaniku kommentaari või kaadritaguse hääle puudumine, mis võiks lõhkuda diegeesi.

Dokumentaallugu otsekui jutustab ja näitab end ise. Intervjuusid, segmente ühendab ja selgitab mõlema ajakirjaniku vahel arenev dialoog. Nii jätab sündmuste areng selles dokumentaalfilmis loomuliku ja loogilise mulje. Kõik lavastuslikud elemendid (dokumentide üleandmine raudteejaamades, vestlused hotellides, hämar, paberitega ülekülvatud kabinet kui põhiline võttekoht) on tuletatud klassikalistest populaarsetest filmižanritest, nagu detektiivfilmid või film noir.

¹⁶ Prantsuse videokunstmiku ja kirjaniku Jean-Paul Fargier' iseloomustus samanimelise näituse kataloogis: Vargaftig, M., Video Creation, Paris, 1987.

Seda rõhutab ka pealkirjade valik, nagu "The Dutch Connection", sissejuhatuse laad (mainitud näites demonstreeritakse kahe kuuliauguga aknaruutu) ja nõrk valgustus.

Need märkidega küllastatud dokumentaalid on juba kunstiline ainekäsitus ja neid võib liigitada Odini kaheveeruliste dokumentaalide hulka, st dokumentaalfilmide hulka, milles seguneb kaks või rohkem kohustuslikku "lugemisviisi". Teledokumentaali jaoks tähendab see tõsise ainese serveerimist meelelahutuslikus, lavastuslikus pakendis.

Inglise keelest MARI-ANN PIHLAK

EDI-Bulletin 7/8 1992

European Documentary Film Institute;
Saksamaa

ÕNNITLEME!

7. mai
GEORG SANDER
teatrikunstnik - 70

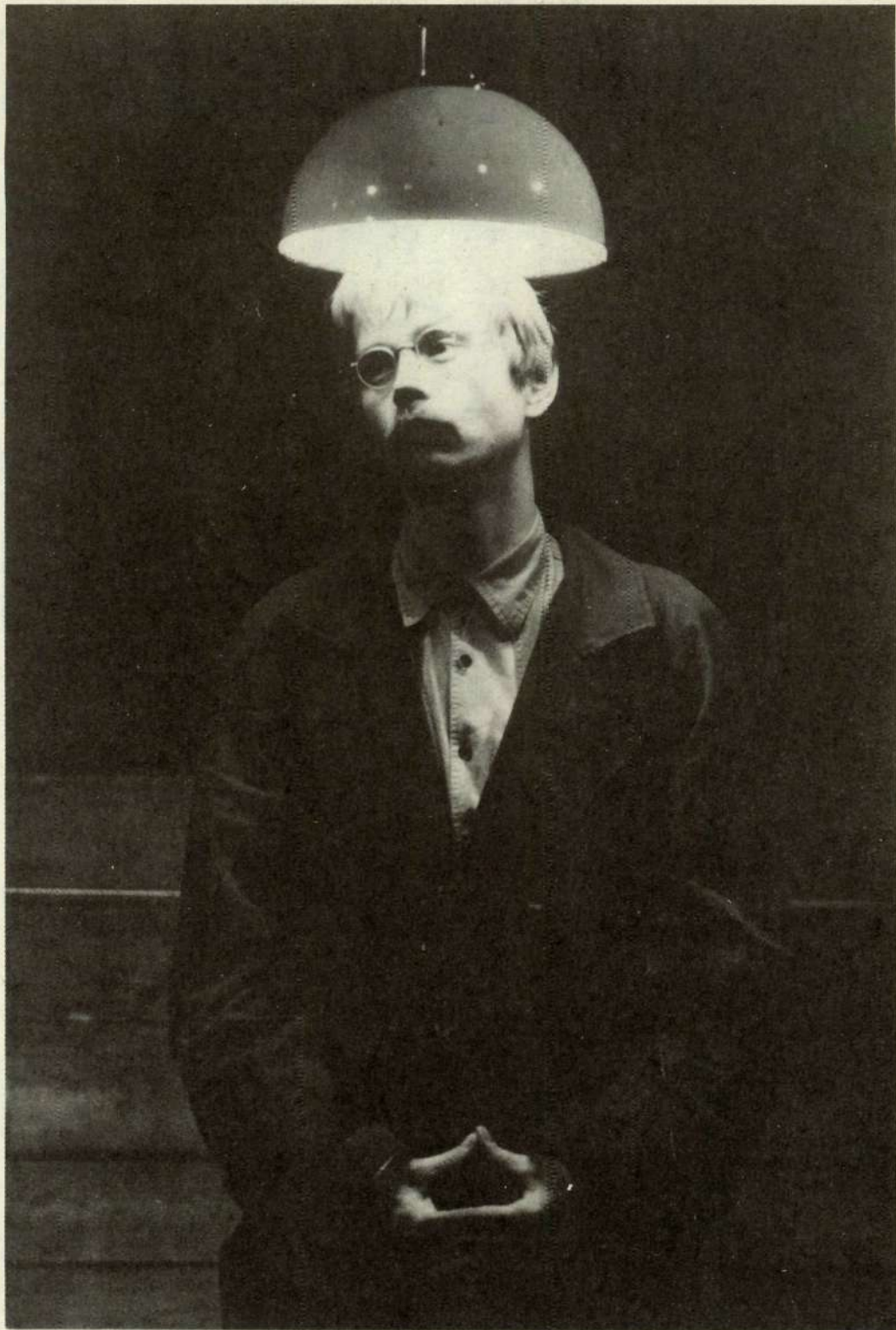
27. mai
PEEDU OJAMAA
reklaamiprodutsent - 60

29. mai
JÜRI SILLART
mängufilmide režissöör ja operaaror - 50

VISIOONE
ROMAN BASKINI LOOMINGUST



T. Huiigi foto



I. Horovitzi "Õõ-õõ" Noorsooteatris (lavastaja R. Baskin), 1993. Fleming - Tõnu Oja.

H. Rospu foto



S. Mrožeki "Küürakas" "Vanalinnastuudios", 1992. Paruness - Viire Valdma, Parun - Aarne Ülkšülla.

V. Salupuu foto

KUS ON KURBADE KODU?

Roman Baskini kavala pilgu põhjas püsib kurbus. Isikupärane, kuid samas avaram ja olemuslikum kurbus viibib saladusena ka tema lavastustes ning rollides.

Kujutlen, kuidas kohtuksid RB lavastuste tegelased, nood kaitsetud ja isepäised veidrikud, kes ei kohane ahistavas, absurdses, arusaamatus maailmas. Nad võiksid kokku sattuda näiteks Vernanda raudteejaamas või Rahu tänaval - mõnes kentsakas, irdunud, painega paigas. Pole neil oma kodu, püsivad pärispaika, sest puudub sisim kindlustunne. Kohatud, igivõõrad elu emigrandid. Vaevalt nad omavahelgi eriti läviksid, hoiaksid umbusklikult distantsi, või ka agressiivsemad kontaktiotsingud nõuaksid eneseületamist, kuigi igatsus mõistmise järele ei annaks rahu. Grupipildi peale neid küll kokku ei saaks, igaüks ajaks kangekaelselt oma asja.

Millega too kirju, kuid mingil moel terviklik seltskond, kuhu endastmõistetavalt sobivad ka RB enda mängitud rollid, seal siis tegeleb? Käbirilinski kordab nõutult pobinal oma kolme fraasi: "see öö... see vanamees... see tulease...". Mõtletja Knjazev ja leiutaja Kobalava nokitsevad õhinal oma avastuste kallal, teineteist kiivalt piieldes. Švejk ja Selge Ilm on sõbralikult ühise keele leidnud, räägi-

vad vist koertest. Siidivend Liilia tiirleb palavikuliselt karussellil, unenäopildi aeglusega libiseb talle teisipidi vastu keegi, kes tuleb tuttav ette. Kuus tegelast otsivad teadagi autorit, ju on nendega liitunud teisigi heitunud. Rosencrantz ja Guildenstern istuvad maas, viskavad kulli ja kirja, ootavad juhtnõore. Viimase šansi rüütel, emigrant AA lesib ja kogub oma suurteose tarvis materjali, mida ümberringi on rohkem kui küllalt.

Põhiliselt on see meeste maailm, kuhu naised nagu ei kuulukski. On naised liiga tõelised? Seal nad otsivad Claude Masure'i ja Squirreli seltsi, ehkki nendegi eriskummalise sarmiga meeste osaks on vaid korraks tulla ja taas oma teed minna... Ei, õilsat armastajat Cyranod pole mõtet siit otsidagi.

Kõikjal sebevad ja hiilivad ringi ametnikud, püssimehed, sanitarid, nuhid, igasugu pahaendelised tüübid. Sahmerdavad telemehe, ülemused, plekkmehed ja muud asjamehed, kellel pole kogu värvi suhtes mingit kahtlust. Tarelkin ja Hlestakov koguvad võidu pistiseid. Ühe joone taga rüseleb järjekord ja sabas viimane pärib täiesti põhjendatult: "Mis kinu näidatakse?" Mnjah, kes vastaks.

Too mees seal kaugemas nurgas, piibuga, silmis mõistatuslik kaval kurbus, tema vist teab üht-teist. Või vähemalt aimab. Aga ta targu ei ütle.

Roman Baskin: "... sest mulle pole põrmugi tähtis see, mida laval räägitakse, isegi mitte see, mida näidatakse, vaid nimelt see, mida varjatakse. See loob saladuse. See on teatri privileeg kõikide teiste kunstide ees,



T. Stoppardi "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud" Noorsooteatris, 1989. Näitleja - Ago Roo, Rosencrantz - Guido Kangur, Guildenstern - Andrus Vaarik.

G. Vaidla foto

mille oleme paljude tõdedega žongleerides ära unustanud."

HÄÄBUVAS VALGUSES

"Finaali" etendusi jälgides tajusin, et midagi on teisiti. RB loodud lavailm muutus tumedamaks, illusioonitumaks, kalgimaks. Ka pinnapealsemaks. Oli see tunnuslik või koguni paratamatu kümme aastat ühe žanri mõjuväljas elanud "Vanalinnastuudios"? ("Komöödias on inimese valulävi kõrgem," nentis RB.) Või murdis tungivamalt sisse n-õ teatriväline aeg? Miks kipub hajuma nukrale mõistvale muigele rajatud atmosfäär, miks vähenes tegelaste sisim kaitsetus, tundlikkus?

Ometi oli see kõik olemas RB lavastuses "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud", mis Noorsooteatri kõledalt suurelt lavalt hubasesse väiksesse saali rändas ning seal tänu nimiosaliste Guido Kanguri ja Andrus Vaariku leidlikule ajakohasele initsiatiivile (omast taskust kinnimakstud etendus kingiti sõpradele-teatraalidele, sündmust võimendas ajakirjandus) ka sisulise publikuhoovi tagasi



F. Molnári "Lilija" Rakvere Teatris, 1985. Lilija - Madis Kalmet, Muskati-emand - Viive Aamisepp.

¹ "Teatriprobleem 1989?" - TMK 3/1989.



võitis. T. Stoppardi aforistliku keele ning avara ja vaimuka mõttehaardega näidend puudutab olemise süvakihte. Lavastus vahendas-valgustas "meie igapäevast ringkäiku" juhuse - saatuse, kunsti - elu, kujutelmata - tõeluse, ebakindluse - usalduse piiril. Seda laadi teater ilmutab peamist, aitab hinge argiloiduse ja -troostituse kammitsaist valla.

...Kord "Küüraka" etenduse vaheajal (10. aprillil 1992) kinnitas RB, et Mrožekiga tema enam tegemist ei tee: "Liiga ängistav, kuskil ei ole seda tunneliava, lukuauku ka ei ole, kust valgus paistaks. Ei ole Mrožek mingi poola Tšehhov, nagu on võrreldud - Tšehhov pole iial nii lootusetu, nii õel." See põgus ülestähendus RB pikemast arutlusest haakus mu võõrastusega tema viimase aja (90ndate algus) lavastuste suhtes "Vanalinnastuudios". Jäin neid vaadates nõutuks, ei leidnud korraga enam RB lavastustega kontakti, ei mõistnud enam tegelastele kaasa elada, sest ka laval ei tundud nende/nendega kaasa. Laval justkui ei sõandatud (ei püütudki?) enam paotada oma sisemust. Ilma "valguskiireta lukuauugust", mis langeks sissepoole, valgustaks varjatud hingesoppe, on laval sündiv elu puudulik. Nagu ju "päris" elugi.

Filmis "Rahu tänav" (1991) on tajutatav oma valgus, kuigi lootusetuse valgus, mis

S. Mrožeki "Emigrandid" "Vanalinnastuudio", 1988. AA - Roman Baskin.

nagu langeks filmile väljastpoolt, kõrvalmõttena. Nii väljapeetud, puhast(atud) atmosfääri RB teatris lavastades najalt ei saavuta - filmi mängureeglid on tunduvalt korrastatud, viimistletumad. Lakoonilised, kuid ilmekad osatäitmised püsivad rangelt, kuid loomulikult terviku teenistuses. Nihestuv õhustik, vaikselt süvenev "Rahu"-paine poeb ka vaataja sisse, võtab märkamatuult kaasa, jäädes samas kargeks ja neutraalsekski.

RB film "Rahu tänav" teeb ilma ja võidab tunnustust, teatris samal ajal sündmust ei sünni. Tean, et tegijate sõnu oma loomingu ümber ei maksa alati puhta kullana võtta, loodu väljendab end ise. Siiski tsiteerin veel kord RB-d: "Inimesena ja lavastajana huvitab mind enam eesti rahva kohanemine taastunud kapitalismiga. [—] Uues olukorras tulevad samuti inimlikud nõrkused esile. Nende üle võib lõputult naerda ja hetkel huvitabki mind tänane päev oma trügimiste ja rikastumissoovidega."²

² "Vanalinnastuudio" kolmeteistkümmes hooaeg - "Sirp", nr 37, 18. IX 1992.

Selle "hetkehuvi" rubriiki võiks tinglikult paigutada RB lavastused "Riviera", "Orkester" ja "Öö-öö". F. Molnári "Riviera" vaeb rikkuse-vaesuse kontraste, lavastus jõuab võrdlemisi lohutu järelduseni, et õnn ei peitu ei ausate vaesuses ega edukate rikkuses. Näidendi sentimentaalsele varjundile vastandab lavastus rõhutatud, teravdatud kainuse, proosalisuse. Puudub saladuskate: lugu ongi vist "liiga eluline", nagu resümee-rib peategelane Misch. Aga üle hulga aja "Riviera" taas vaadates (27. veebruaril 1993) leidsin rõõmuga, et Egon Nuteri Misch'i närvlik meelekibedus on muutunud varjatumaks, seetõttu huvitavamaks. Egon Nuteri mängu on lisandunud sümpaatset naeravat kergust, ilmekat enesevalitsust, peent huumorit. Näitlejad valdavad sundimatult selle mängu argikarredaid reegleid, kuid kas publikule piisab vaid äratundmisvõimalusest, ehkki see tahk püsib aktuaalsena?

J. Anouilh' "Orkester", mis teatri afišilt kärmesti kadus, oli RB ebaõnnestunumaid lavastusi, vist ainus, milles inimlikku tuuma üpris raske leida. Kas tõesti taheti vaid naeruvääristada keskpärase kohvikuorkestri pillinaiste madalat vaimset taset, näidata, et neile läks tõeliselt korda vaid teenistus ja

I. Horovitz'i "Öö-öö" Noorsooteatris, 1993. Stephen - Tõnu Kark, Molly - Epp Eespäev, Dolan - Lauri Nebel, Arnall - Paul Laasik.

H. Rospu foto

ainus tõeline tunne oli hirm kaotada töökoht? Väljanaanerev, satiiriline laad ei ole RB-le loomumane, lavastus jäi lamedaks. Üksnes Aarne Üksküla (Klaver) suutis oma rollile ka hinge sisse puhuda, hapra kunstnikunatuuri närvide katkemist halenaljakalt avada (mõneti sarnaselt "Kontrabassiga"). Ka oma partnereid siiralt märgata, kuigi naised seda laval lüldse ei tajunud. Naismoosekandidid mõjusid tööpoolest kireva, maitsetu papagoiparvena (kooskõlas E.-L. Semperi lavapildiga). Nende pinnaline lobisemine välistas ausama, sügavama hinge- ja tundeelu. Vaid Anne Veesaar (Flööt), kel oli tegelikult isikupäratu sõbrannaroll, lisas mängu veidi sooje-maid, nukramaid noote.

"Tanane päev oma trügimistega..." ilmneb ju ka I. Horovitz'i "Öö-öös", kuid samas ühendab kõiki sealses imelikus järjekorras seisjaid üldinimlikuma tagamaaga ambitsioon - kramplik soov olla iga hinna eest esimene. Seda võimendab haiglane maailm, kus kohtutakse "nagu võõrad öös". Noorsooteatri järjekord elab oma elu aina vabama mängurõõmuga ning energiaga, mis on RB enamasti pigem loiu pingega lavastuste taustal üllatav. Vihjamisi avaneb ka ilmekate ja veidrate tüüpide varjatud siseelu. Eriti täpsed on Lauri Nebeli Dolan, kelle kõigutamatu morn-põlglik rahumask reedab kummatigi pidevat pingulolekut, ja Paul Laasiku Arnall, kelle vilunud enesepetmise süsteem hõlpsasti mõraneb. Järele jääb vananev me-



hike, kes nurjunud eluski suudab naljakal ja liigutaval moel heldida või haavuda. Epp Eespäeva efektne Molly à la Marilyn Monroe (tegelaste ere välisilme seostub filmimaailmaga) on eelkõige vahend meeste "väikeste elufilosoofiate" avamiseks ning purustamiseks. Kuid isiksuslik Epp Eespäev ei piirdu naeratuste ning figuuri eksponeerimisega, isegi kui antud loos sellest piisaks - ta paotab ka Molly ebakindlust, naise komplekse ja õnnelootust. Tõnu Oja Fleming oli esialgu eriti vaimukas proloogis oma ebalev-rabeda kõnepruugiga, kuid etenduste käigus roll on edenenud terviklikumaks, lõpuni huvitavaks. Flemingi aeglane taip ja innukas teistele takkakiitmine, ta tähtsad "ja-jaad" muutuvad nooruki intelligendihapruse pilamiseks, ei mäletagi Tõnu Ojal nii mängleva kergusega loodud rolli. Kõige problemaatilisem tegelaskuju peaks olema Stephen, kes kogu rüselamise mõttetuse läbi näeb ja lõpuks igale trügiemale isikliku joone kingib. Tõnu Kark "noore mässulise" Stephenina (tekstist selgub vastuolu autori ja lavastuse tegelase vanuse vahel) on võrdlemisi enesekindel liidritiüp, kelle üleolek on veenvam kui läbinägelik tüdimus. Tõnu Kark on laval eriline nähtus, kes publikule intensiivselt "peale läheb" (nõme väljend, aga käesoleval juhul täpne!). Tema maskuliinne sarm ajab saali kihevile: naised ahhetavad-itsitavad, mehed mõmisevad solidaarselt naerda. Teatud topeltmäng või tülpimus "rahvamassi" lollitamisest on Stephenis ka tajutav, aga ikka jääb kripeldama küsimus: kui Tõnu Kark end pisut ohjeldaks, viimistleks ja autori teksti täpselt valdaks (eriti umbkauduse jääb Stepheni pikk "avakõne") - mis siis juhtuks?!

Tundub, et "Öö-ööga", vabakutselise lavastajana Noorsooteatris on RB end taas leidnud. Loomisrõõm paistab lavastusest välja. Finaali "stoppkaader" aga on RB lavastustele tunnuslik kurblik leebumine: ta ei ole muinasjutuvestja, ta näeb tegelaste enesepetuse(d) läbi, kuid ei tauni väikseid lohutavaid eluvalsesid: eks uskuge ja looge endile päästavaid illusioone, kui (kuni) see aitab, näib mõtlevat lavastaja.

Ja taas meenub mulle üks mõjusamaid hetki RB rollist "Emigrantide" finaalis. AA seisab palja elektripirni hääbuvus valguses ja lausub kaugusse: "Lähed koju ja sinust ei saa enam kunagi orja. Ei sinust ega su lastest." Teades, et temal endal pole kuhugi minna.

"HARMOONIA ON SUREMATUD VAIMUD..."³

W. Shakespeare'i "Veneetsia kaupmees" Draamateatris on imelik, tabamatu lavastus, mis RB senisest loomingust eraldi hoidub. Kui aga arvestada, et praegu lavastab RB sa-

muti Draamateatris Sophoklese "Kuningas Oidipust", võib siit kujuneda klassikalavastuste rida.

Olen märganud, et RB-l on eriline anne ilmaelu keeruliseks mõelda-arutada-üldistada. Kindlasti ei kuulu tema "kohalviivate" inimeste hulka, ikka uitab ta oma mõtetes eemal, mujal. Ehk tal seetõttu õnnestuvadki absurdsemad, veidramad, imelikumad lavastused.

Ka "Veneetsia kaupmehe" puhul on teadlikult (krampplikult?) välditud selgepiirilist lugu või õnneliku lõpuga muinasjuttu. Avar tühi tume lavaruum (kunstnik E. Öunapuu) ning kauged kummastatud muusikahelid loovad äraoleva õhustiku. Kuid lavastuse stiilitaotlused jäävad ebamääraseks, liiga ähmaselt aimatavaks. Mingi rahutuksegev mõistatus seal siiski peitub. Kauge, kättesaamatu harmoonia võimalus? Ilmselt on see liiga abstraktne ja laval võtab maad igavus. Liiatigi on etendused konarlikud, eriti ehmatavalt logiseb esimene vaatus: piinlikult palju puterdatakse tekstiga, ei vallata sõna ega mõtet, ei teki ansamblimängu ega läbitunnetatud tervikut.

Nii ei saa sündmuseks ka Ain Lutsepa Shylock, ehkki ta ses hõredas õhustikus kaitseb oma õigust ja tema käitumises on oma loogika, puudub rollil avar haare ja sügav isikupära. Sellega on lavastuse ebalev mõistatuslikkus teinud näitlejale karuteene.

Ühe stiilipuhtama rolli loob Kaie Mikkelsen; tema Portiat ümbritseb eriline hingestatud väli, mis paneb kujutlema näitlejannat suursugustes klassikarollides, ka traagilises mõõtkavas.

Nõtkelt liigub ses lavatühjuses ka Hendrik Toompere Bassanio, otsekui hõljudes oma sisekaemustes, vabalt sulatades end kaugele helide lummusse. Hendrik Toompere orgaaniline hajaliolek, millesse lükitud koomilisi puante, sobib sellesse lavastusse kõige loomulikumalt. Huvitav on "Veneetsia kaupmehe" lõpp, mil Bassanio jääb üksinda tühjale pöörlevale lavale. Harmoonia võimalus on lähedal, kuid selle tajumine toob Bassanio hinge pigem nukruse. Tema õnn ei ole enam õhkkerge unelm, vaid rahutus, küsimus, vastutus.

Kus on kurbade kodu?

* Vabakutselisel lavastajal Roman Baskinil on hetkel plaane nii teatri- kui filmiilmas. Kas kellelgi on plaane, mis rajatud näitleja Roman Baskinile? Millal näeb teda jälle laval? "Give us this day our daily round." (T. Stoppardi Guildenstern.)

³ Vt "Veneetsia kaupmees" viies vaatus, esimene stseen.

ROMAN BASKINI LAVASTUSED:

- 1980 V. Šukšin, "Kange mees";
G. Gorin - M.-A. Aimla, "Tuleb tuttav ette" (telelavastus).
1981 F. Dürrenmatt, "Füüsikud".
1983 Anar, "Tema majesteet komödiant" ("Dante juubel") (telelavastus).
J. Patrick, "Grupipilt".
1984 T. Kall, "Lõunavaheaeg".
M. Frayn, "Plekkmehed" (telelavastus).
1985 B. Brecht, "Švejki Teises maailmasõjas";
F. Molnár, "Liilia" (Rakvere Teater);
"Läbi häda": V. Slavkin, "Vilets korter" ja E. de Filippo, "Sylinder".
1986 P.-E. Rummo, "Kes on kes";
T. Kall, "Meie õhtused rõõmud" ("Vanalinna Studio" õppestuudio lavastused; juhendaja koos A. Eelmaaga).
1987 T. Kall, "Lihtne ja ilus";
E. Thompson, "Viimane suvi" (telelavastus).
1989 D. Fo, "Selge-Sompus-Tuuline" ("Gli arcangeli non giocano al flipper");
T. Stoppard, "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud" (Noorsooteater).
1990 E. Penzolt, "Squirrel" (telelavastus);
N. Simon, "Lollid" (14. lend);
S. Gray, "Finaal".
1991 L. Pirandello, "Kuus tegelast autorit otsimas" (Draamateater, 15. lend).
1992 S. Mrożek, "Küürakas";
W. Shakespeare, "Veneetsia kaupmees" (Draamateater);
F. Molnár, "Riviera";
J. Anouilh, "Orkester".
1993 I. Horovitz, "Öö-öö" ("Line") (Noorsooteater).



*"Veneetsia kaupmees". Shylock - Ain Lutsepp,
Maroko prints - Robert Gutman.*

G. Vaidla fotod

*W. Shakespeare'i "Veneetsia kaupmees", Eesti
Draamateater, 1992. Nerissa - Anne Paluver,
Portia - Kaie Mikkelsen.*





"Veneetsia kaupmees". Portia - Kaie Mihkelson.

G. Vaidla foto

ROMAN BASKINI ROLLID TEATRITES:

1979 A. Makarenko-M. Karusoo, "Makarenko koolooria" - Lapot (lav M. Karusoo).

1980 M. Žvanetski, "Ei mingit kahtlust" (E. Baskin).

1981 P. Chenot, "Kes aevastas?" - Ludovic Mericourt, ärimees (E. Baskin).

1982 A. Suhhovo-Kobõlin, "Toimik" - Tarelkin (E. Baskin);

S. Zlotnikov, "Naiskonk" - seltsimees Gauguin, treener (E. Baskin).

1983 V. Merežko, "Anekdoot" - Ülemus (A.-E. Kerge);

M. Žvanetski, "Kes on süüdi?" (E. Baskin).

1984 D. Katz, "Kolme peaga Buddha" - Bryllman, KOPA presidendikandidaat (A. Hiltunen);

A. Tšhaidze, "Kolmest kuueni" - Kobalava (E. Baskin);

J. Anouilh, "Tuuleil" - Fabrice (J. Normet).

1985 C. Magnier, "Unerohi" - Claude Masure (E. Baskin).

1986 E. Rostand, "Cyrano de Bergerac" - Cyrano (E. Baskin).

1987 T. Kall, "Lihtne ja ilus" - Magnus Gross, linnapea (R. Baskin);

N. Gogol, "Revident" - Hlestakov (E. Baskin).

1988 K. Ilijev, "Aken" - Filip (H. Cerovski);

S. Mrožek, "Emigrandid" - AA (M. Mikiver).

1990 F. Marceau, "Presidendi sõber" - Barbedart, rahvasaadik (E. Baskin).

1991 A. Campanile, "Vaene Piero" - Piero (E. Baskin).

VEENE KOORILAULU JA VEENE LAULUPIDUDE AJALOOST EESTIS

Ehkki venelastel on väga rikas ja vana koorilaulu traditsioon, puudub nende kultuuris selliste suurejooneliste laulupidude kogemus nagu eestlastel. Saanud impulsi eesti laulupidudelt, hakkas vene kogukond Eestis selle sajandi 20. aastatel korraldama omi seda laadi üritusi. Käesolev artikkel annab ajaloolise ülevaate vene laulupidudest Eestis.

Vene koorilaulu alged Eestis ulatuvad kaugemale minevikku. Teada on, et juba keskajal tegutsesid Tallinnas, Tartus ja Narvas, kus elasid vene kaupmehed, õigeusu kirikute juures väikesed vene kogudused. Kirikud ei täitnud tollal üksnes vaimulikku, vaid ka mitmekülgset kultuurilist funktsiooni.

XVII sajandi lõpul - XVIII sajandi algul asusid Peipsi järve ümbruskonda elama vanausulised, kelle hulgas säilitati pühalt vene kiriku vaimuliku laulu põlist traditsiooni. Juba 1920.-1930. aastail pani tuntud vanausuliste kultuuri ja ajaloo uurija I. Zavoloko Riiast kirja Peipsi järve ümbruskonna vene vanausuliste iidse päritoluga koorilaule.

Esimesed meile teada olevad vene koorid Eestis olid kirikukoorid. Alates XIX sajandi keskpaigast on andmeid ka vene ilmalikest kooridest. 1850. aastatel asutas rühm koorilaulu harrastajaid Tallinnas väikese vene koori, mis 1858. aasta aprillist alates kogunes proovideks enam-vähem regulaarselt. Koori juhtis kogenud ja andekas dirigent G. Polei. 1864. aastal asutati selle ringkonna baasil esimene vene lauluselts "Gusli". Seltsi loomise eestvedajaks oli kaupmees A. Jepinatjev. 13. jaanuaril 1865. aastal kinnitatud põhikirja kohaselt järgis selts "Gusli" kahte eesmärki, laulmise täiustamist ja Tallinnas elavate venelaste lähendamist, keda tollal ajal oli siin väga vähe. Peale puhtmuusikalise funktsiooni on vene koorid Eestis peaaegu kogu aeg täitnud ka olulist rolli venelaste ühendamisel ja nende rahvusliku eneseteadvuse arendamisel. Juba 1866. aastal osales "Gusli" koor Tallinnas baltisaksa laulupeol "Sängerfest"¹. Selts "Gusli" tegutses vaheaegadega kuni

1930. aastate alguseni, mängides Eesti pealinna muusika- ja ka ühiskondlikus elus olulist osa.

XX sajandi alguse Tartus tegutses ülikooli juures vene muusika armastajate ring, mis andis koorikontserte ja isegi ooperietendusi.

1884. aastal asutati Narvas muusikaselts, mille juures tegutses koor ja mõned aastad hiljem ka muusikakool. Möödunud sajandi lõpul ja selle sajandi algul tekkis Narvas hulk vene koore, nende hulgas ka esimesed vene tööliste koorid Eestis. Ja mitte juhuslikult ei toimunud esimene vene laulupidu Eestis just Narvas.

Kuigi venelastel on rikas ja väga vana koorilaulu kultuur, polnud neil erinevalt eestlastest paljude lauljate ja ühendkoori esinemisega laulupidude traditsiooni. Et selles veenduda, piisab, kui vaadata vene "Muusika entsüklopeedias" artiklit "Laulupeod", kus on juttu peamiselt eesti ja läti laulupidudest ja peaaegu ei midagi vene omadest.²

On teada, et esimene vene laulupidu toimus 1911. aasta juunis Pihkvas. Sellest võtsid osa põhiliselt Pihkva kubermangu koorid 1254 lauljaga. Nende seas oli mitu Petseri maakonna koori.

Märkimisväärne on see, et üks Pihkva peo organisatoreist, koori dirigent M. Grivski (töötas 1920. aastate esimesel poolel ja keskel Petseris ja Petseri maakonnas, hiljem asus ümber Riiga), meenutas, milline tugev mulje jäi tal eestlaste laulupeost Tallinnas 1910. aastal. "Ma otsustasin kindlalt, et sellist kooride kogunemist ja ühislaulmist võiks korraldada ka venelaste seas. Eeskujuga

¹ Vt: K. V e r h o v s k i. 1858-1898. Otšerk istorii obštšestva "Gusli" po ofitsialnõm dokumentam. Revel, 1898.

² Vt: M. K a t s e v a. Pevtšeskie prazdniki. "Muzõkálnaja Entsiklopedija". Kd 4, Moskva, 1978. Vrg 215-218.

on nakkav. 1911. toimuski iidises Pihkvas 3-päevaline "Esimene vene rahvuslik laulupidu", kirjutas ta.³ Nii on alust arvata, et vene laulupidude eeskujuks olid just eesti laulupeod.

Esimene vene laulupidu Eestis toimus Narvas 9. juunil 1913 (järgmisel päeval korraldati pidu Narva-Jõesuus). M. Grivski luges seda peale Pihkva peo teiseks vene laulupeoks üldse.⁴ Sellel osalesid 13 sega- ja 21 lastekoori, pool neist oli Narvast, ülejäänud põhiliselt Peterburi kubermangu lähimatest maakondadest. Osales Peterburi metropoliidi koorikapell ja üks koor Pihkvast, kokku umbes 1500 lauljat. Pidul toimus vana kindluse nõlvakul tuletõrjeühingu aias arvuka publiku osavõtul, kelle hulgas oli nii eestlasi kui ka venelasi. Ühendatud lastekoore juhatas Narva eesti dirigent M. Frisch, segakoore aga Peterburi metropoliidi koorikapelli dirigent I. Ternov. Peo kavast olid vene rahvalaulud ja vene heliloojate laulud.⁵ Ajakirjanduse vastukajades märgiti juba otse, et vene laulupidude eeskujuks olid eesti peod.⁶

Venelaste kultuuritegevus aktiveerus märgatavalt Eesti Vabariigi ajal. Suurenes

³ M. G r i v s k i. Pevtšeskie prazdniki. "Denj Russkogo Prosvestšeniija", 1928, 3. juuni. Lk 4.

⁴ M. G r i v s k i. Pevtšeskie prazdniki. "Denj Russkogo Prosvestšeniija", 1928, 3. juuni. Lk 4.

⁵ Vt: Russkoje pevtšeskoje prazdnestvo v gorode Narve i Gungerburge 1913. g. Narva, 1913; "Narvski Listok" 1923, nr 68.

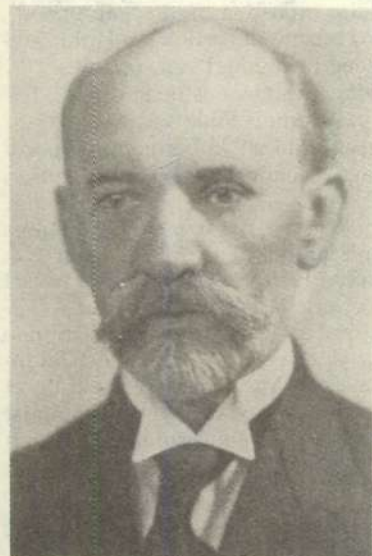
⁶ Vene laulupidu Narvas. "Meie Elu" 1913, 11 juuni, nr 66.

kooride arv õigeusu kiriku, koolide ja gümnaasiumide juures, samuti kultuurhariduslike seltside juures nii linnas kui ka maal. 1923. aastal ühinesid need seltsid Vene Haridus- ja Heategevusühingute Liiduks Eestis. 1930. aastate lõpul kuulus sinna juba üle 90 organisatsiooni. Alates 1924. aastast korraldati venelaste elukohtades igal aastal vene hariduse päevi, omamoodi vene kultuuri pidusid mitmekesise kavaga, mis alati sisaldasid ka vene kooride esinemisi.

Eestis kujunesid välja väga tugevad vene koorikollektiivid, mis tasemelt lähenesid elukutselistele. Tallinnas olid need Aleksandr Nevski katedraali ja Nikolai kiriku koor, samuti ilmalikud koorid suurepärase dirigendi I. Stepanovi juhatamisel. Narvas - koorid helilooja I. Tultšijevi ning I. Arhangeliski juhatusel, Petseris - M. Grivski, hiljem tema õpilase N. Vehnovski juhatusel (viimane juhatas ka Petseri kloostri koori). Kõrgetasemeline koor oli Tartus A. Korovnikovi juhatusel. Tugevad koorikollektiivid tekkisid vene külates Eesti idapiiri äärsel aladel. Narva-taguses külas Skarjatinas moodustus isegi eraldi lauluselts "Russkaja pesnja" ("Vene laul"). Kõik need koorid esinesid pidevalt kontsertidega kohaliku publiku ees, tutvustades vene koorimuusikat ka eestlastele.

Üsna vara, aastast 1926 hakkas levima arvamus, et ei piisa, kui vene hariduse päevadel osalevad ainult kohalikud koorid, et need peod võiksid olla palju suurema haardega. Jälle olid eeskujuks eestlased, kellel oli olemas vana laulupidude korraldamise tra-

M. Grivski



N. Vehnovski



aitsioon.⁷ 1928. aastal esines M. Grivski väl- jaandes "Den Russkogo Prosvetšeniija" juba eespool tsiteeritud artikliga, milles oli üles- kütseid vene koormeisteritele teha algust Ees- tis vene laulupidude korraldamisega, esialgu kas või regionaalsetega.

M. Grivski kutse ei jäänud vastukajata. 1928. aasta septembris toimunud Vene Hari- dus- ja Heategevusühingute Liidu kongressil esines Narva koorijuht I. Arhangel'ski ette- kandega, milles oli kavandatud rida praktili- si üritusi vene koorilaulu arendamiseks Eestis. Tema ettepanekul asutati spetsiaalne laulukomisjon ja koori instruktoriga ametikoht. Viimase ülesanne oli luua uusi koore ja aida- ta olemasolevaid, valmistada ette dirigente, organiseerida maakondade laulupidusid; sinna kuulus ka töö lauljatega. I. Arhangel'ski arvates olid eriti vajalikud just maakondade laulupeod, kuna üleriiklike pidude korralda- mist pidas ta enneaegseks.⁸

1930.-1931. aastal võeti ette esimesed haprad katsed organiseerida vene hariduse päevade raames rajooni laulupidusid, mis meenusid festivale, kus veel puudusid ühendkooride esinemised.

Vene Haridus- ja Heategevusühingute Liidu kongressil 1931. aasta septembris tegi N. Pekarski ettepaneku korraldada kahe aas-

ta pärast üle-eestiline vene üldlaulupidu. Kongress võttis vastu resolutsiooni nii maa- kondade kui ka üleriiklike laulupidude kor- raldamise plaani väljatöötamise kohta. See resolutsioon jäi põhiliselt küll ainult paberile, kuid oluline oli see, et pidude korraldamist algatasid kohalikud tegelased. 1931. aastal võeti Narva maakonna haridustegelaste päe- val vastu otsus korraldada Narvas kohalik vene laulupidu.

Esimene vene laulupäev toimuski 1933. aastal Narvas. Korraldajaks oli Narva selts "Svjatogor", tolle aja vene kultuuri peamine keskus linnas. Peost võtsid osa Narva ja Nar- va-taguse koorid.⁹

1933. aasta juunis toimunud vene hari- duspäeva raames leidis sisuliselt aset laulu- pidu ka Petseris.¹⁰

Teine vene laulupäev toimus 1934. aastal, ning jälle Narvas. Taas oli organisaatoriks "Svjatogori" selts. Peale Narva kooride osales ka Mustvee koor.¹¹ Peo edu aitas kaasa selle- le, et V Narva-taguse haridusorganisatsioo- nide kokkutulekul 1934. aasta septembris kerkis üles küsimus ülevabariigilise vene laulupeo korraldamisest.¹²

Erilise eduga möödus 1936. aasta juunis kolmas vene laulupäev. Seekord osalesid peale kohalike Narva ja Narva-taguse koori-

⁷ Vt: 6. juuni 1926 [Juhtkiri]. "Den Russkogo Prosvetšeniija", 1926, 6. juuni. Lk 1.

⁸ "Vestnik Sojuza Russkih Prosvetitel'noj i Blagot- voritel'noj Obštšestv v Estonii", 1929, nr 12. Lk 179-181.

⁹ "Starõi Narvski Listok" 1933, 20. juuni, nr 66; "Vesti Dnja" 1933, 20. juuni, nr 141.

¹⁰ "Vesti Dnja" 1933, 21. juuni, nr 142.

¹¹ "Vesti Dnja" 1934, 23. mai, nr 117; "Starõi Narvski Listok" 1934, 24. mai, nr 58.

¹² "Starõi Narvski Listok" 1934, 7. sept, nr 104.

A. Ossipov



A. Korovnikov



de ka üks koor Tallinnast ja kollektiivid Peipsi järve ääremailt. Pidulik kontsert algas I. Tultšijevi kantaadiga "Vene kultuuri päev" (Narva luuletaja T. Buchi sõnadele). Teos oli kirjutatud spetsiaalselt laulupeoks. Programmis olid üsna rasked teosed, nagu koorid ooperist "Vürst Igor" (A. Borodin) ja "Näki-neid" (A. Dargomõžski).¹³ Samal ajal toimuv vene haridustegelaste nõupidamisel tõusis taas üles küsimus üleriigilise vene laulupeo korraldamisest 1937. aastal.¹⁴ Esma-kordset omandas küsimus sellisest peost konkreetse iseloomu.

Ürituse initsiaatoriks sai vene ühiskonnategelane Eestis neil aastail, Rahvuskogu liige A. Ossipov, kes oli ka Jaanlinna Tuletõrje Ühingu esimees (Tuletõrje Ühingu oli üks tolle aja tähtsamaid vene kultuuri koldeid Narvas.) 1936. aasta septembris loodi A. Ossipovi initsiatiivil organiseerimiskomitee esimese üleriigilise vene kooride kokkutuleku läbiviimiseks Narvas, kuhu kuulusid Narva ühiskonnategelased. Abikomiteed moodustati Tallinnas, Tartus, Petseris ja isegi Riias. Ühendkoore valmistasid peoks ette instruktorid, kõige kogenumad dirigendid vene koorijuhtide hulgast - I. Arhangelski, A. Korovnikov, N. Vehnovski, I. Stepanov ja I. Vasiljev. Rahvapilliorkestreid, mis samuti pidid osalema peol, valmistas ette K. Verežnikov Narvast. Need inimesed olid hiljem ka peo üldjuhtideks. Laulupidu otsustati pühenda-

da A. Puškinile, kelle juubelit tähistati samuti 1937. aastal.¹⁵

Esimene üleriigiline vene laulupidu toimus 26.-27. juunil 1937. aastal. Osa võttis 76 koori ja 13 orkestrit praktiliselt kõikjalt Eestist, kus elasid venelased, aga ka Riias ja Helsingist - kokku 2800 lauljat ja pillimeest. Tervitusi laulupeole saatis F. Šaljapin. Laulupidu püstitas eesmärgi mitte ainult edendada koorilaulu, vaid aidata laiemas mõttes kaasa vene rahvusliku kultuuri arengule Eestis.

Peo esimesel päeval toimus kooride esinemine Preobraženski katedraalis, kus oli vaimulik muusika kontsert; õhtul toimusid kontserdid peaaegu kõigis linna kontserdisaalides, seal esinesid ka orkestrid. Teine päev algas piduliku rongkäiguga Peetri platsilt lauluväljakule, Tuletõrje Ühingu aeda, mis asus Jaanilinnas. Kaasaegsete sõnul oli see ülimalt kirev ja ilus vaatepilt. Jaanlinna Tuletõrje ühingu väljakul tervitas publikut ja esinejaid, keda kokku olevat olnud umbes 13 000, Eesti valitsuse nimel sotsiaalminister O. Kask. Peo esimeses osas esinesid maakondade ühendkoorid Narvast, Tartust, Peipsi järve ümbruskonnast, Tallinnast, Petserist ja Riias. Peo teises osas esines ühendatud rahvapilliorkester A. Guberti (Helsingi) ja K. Verežnikovi juhatusel. Kolmandas osas esines ühendkoor, mida juhatasid järgemööda kõik peo dirigendid. Paljusid numbreid tuli publiku soovil korrata. Kogu pidu kanti üle Eesti raadios.¹⁶ Üritus kulges väga edukalt ja andis osalejaile suure elamuse.

Teine üleriigiline vene laulupidu toimus 1.-2. juulil 1939. aastal Petseris. Taas olid initsiaatoreiks kohalikud vene kultuuri- ja ühiskonnategelased eesotsas J. Sokolovskiga, keda toetasid vene kultuuri- ja ühiskonnategelased teistest linnadest ja maalt.

Teisel üle-eestilisel laulupeol osales 60 koori ja 25 orkestrit Eestist ja ka mujalt, Soomest, Lätist, Leedust, kokku umbes kolm ja pool tuhat lauljat ja pillimeest; rohkem kui esimesel peol. See näitab, et selliste pidude populaarsus tõusis ja nad kogusid üha enam poolehoidjaid. Üle-eestilised peod muutusid üle-baltimaalisteks.

Esimesel päeval toimus vaimulik kontsert kloostri kirikus ja kooride esinemised linna saalides ja väljakuil. Eriline menu oli kaheteistkümmel Petseri maakonna rahvakoorigil, kes saatsid oma laulu tantsuga.

¹⁵ Vt: 1-õi vsegosudarstvennoi sljot russkih horov v Narve. Sbornik. Narva, 1937.

¹⁶ "Starõi Narvski Listok" 1937, 28. juuni, nr 70; 30. juuni, nr 71; "Vesti Dnja" 1937, 28. juuni, nr 140; 29. juuni, nr 141.

¹³ "Starõi Narvski Listok" 1936, 8. juuni, nr 61.; "Vesti Dnja" 1936, 8. juuni, nr 127.

¹⁴ "Vesti Dnja" 1936, 8. juuni, nr 127.

A. Gubert



Peaüritus toimus järgmisel päeval, 2. juulil spetsiaalselt selleks ehitatud laval. Osalejaid tervitasid vene keeles kindral J. Laidoner ja minister A. Oidermaa. Pärast seda oli kolmeosaline kontsert. Esimeses osas esinesid koorid ja orkestrid, teises ainult ühendatud rahvapilliorkestrid ja kolmandas ühendkoor. Koore dirigeerisid A. Gubert, I. Arhangelski, N. Vehnovski, I. Stepanov, A. Korovnikov, T. Djomin, B. Žemtsjužin ja teised. Orkestreid juhatasid G. Kopjev, S. Krasnopjorov Riiast, K. Verežnikov ja A. Gubert. Kõik kulg es nõnda hästi, et isegi vihm ei seganud peo õnnestumist.¹⁷

Need kaks vene laulupidu - Narva ja Petseri oma - ei demonstreerinud mitte ainult vene kooride kõrget kunstilist taset, vaid näitasid ka, et kohalikud venelased, administratiivselt, poliitiliselt ja ideoloogiliselt ühendamatata, on võimelised omal jõul, isegi ilma valitsuse abita korraldama suuri ja organisatoorselt väga keerulisi üritusi. Neil pidudel toimus omalaadne venelaste ühinemine rahvusliku kultuuri ja emakeele alusel. Need ettevõtmised näitasid, et kohalike venelaste

hulgas oli andekaid organisaatoreid, kes olid valmis töötama ühise asja, vene kultuuri edendamise nimel.

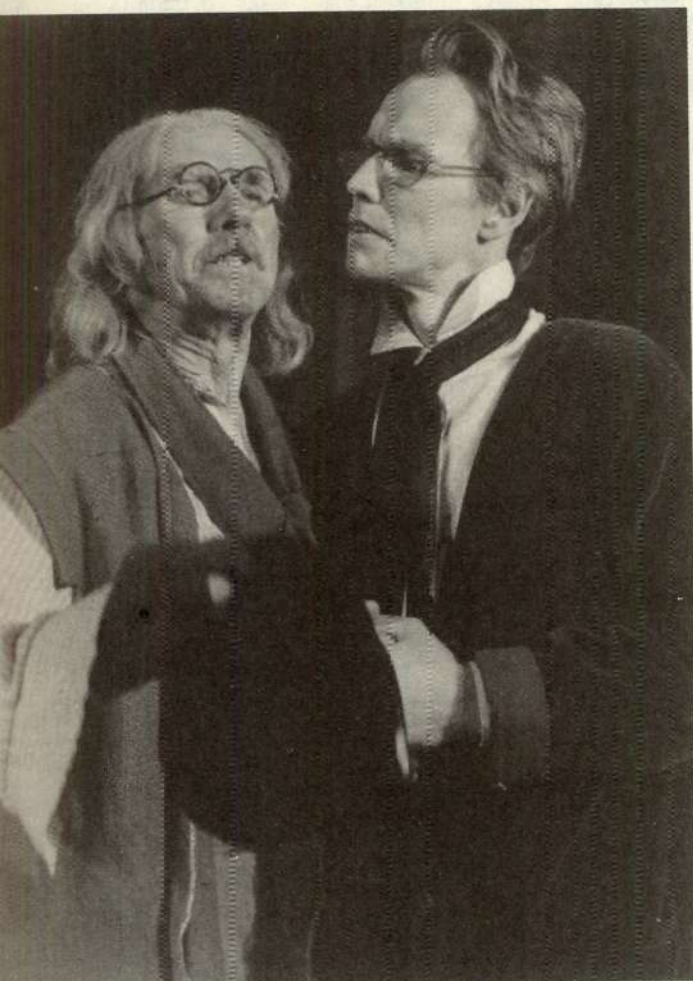
Vaid vähesed teavad, et 23.-24. juunil 1940. aastal kavatseti Mustvees korraldada järjekordne vene laulupidu. Ettevalmistused selleks käisid täie hooga. Mustvee on väike linnake ning seal oleks raske korraldada nii suurejoonelist pidu nagu Narvas ja Petseris, seepärast planeeriti väiksemat pidu. Sellest pidi osa võtma umbes poolteist tuhat lauljat ja pillimeest ainult Eestist, sest rahvusvaheline olukord ei võimaldanud enam kutsuda külalisi väljastpoolt. Peoks oli kõik valmis, kui järgnesid 1940. aasta sündmused - Eesti annekteerimine NSV Liidu poolt. 21. juunil, kaks päeva enne peo avamist keelasid võimud igasugused suuremad üritused. Ootamatult lükkus pidu teadmata ajaks edasi.¹⁸

Vene üldlaulupeod taaselustati 1991. aastal, kui Tallinnas toimus laulu- ja tantsupidu "Slavjanski Venok". Teine selline pidu toimub 1993. aasta mai lõpul.

¹⁷ Vt: Russkaja pesnja i muzõka. Sbornik Vtorogo vsegosudarstvennogo sljota russkih horov v Estonii. [Tartu, 1939]; "Starõi Narvski Listok" 1939, 28. juuni, nr 69; 3. juuli, nr 71; 5. juuli, nr 72; 7. juuli, nr 73; "Russkii Vestnik" 1939. 5. juuli, nr 52.

¹⁸ Vt: "Russkii Vestnik" 1940, 6. jaan, nr 2; 17. veebr, nr 14; 6. märts, nr 19; 17. apr, nr 30; 24. apr, nr 32; 27. apr, nr 33; 25. mai, nr 41; 1. juuni, nr 43; 8. juuni, nr 45; 15. juuni, nr 47; "Vesti Dnja" 1940, 24. mai, nr 115; 21. juuni, nr 139; 22. juuni, nr 140; "Päevaleht" 1940, 3. juuni, nr 146, lk 7.

INTIIMNE KOHTUMINE IBSEENIGA



H. Ibseni "Rosmersholm" Rakvere Teatris, 1993.
Ulrik Brendel - Eldor Valter, Johannes Rosmer -
Toomas Suuman.

A. Seidelbergi foto

Kas vaadata head esitust tühjas saalis või keskpärasest-kehvakest etendust, mis läheb täismajale? Kumbas paigas on rohkem teatrit?

See üksjagu imelik küsimine on ka rakverlaste "Rosmersholmiga" seotud. Imelik, aga kaugeltki mitte mõttetu, vähemasti mitte siin ja praegu, eesti teatris *anno* 1993. Lavastused diferentseeruvad järjest rohkem, seda juba

HENRIK IBSENI
"ROSMERSHOLM"
RAKVERE TEATRIS.
Lavastus: **grupitöö**
Kunstnik: **Riina Vanhanen**
Muusika kujundaja:
Kalev Lilleorg
Johannes Rosmer -
Toomas Suuman
Rebekka West - **Kiiri Tamm**
Rektor Kroll - **Viktor Jakovlev**
Ulrik Brendel -
Volli Käro (Eldor Valter)
Peter Mortensgård -
Eduard Salmistu
(Kalev Lilleorg)
Meedam Helset -
Viive Aamisepp
Esietendus jaanuaris 1993.

teatris seatud eesmärkide poolest. Ilmub rambivalgusse "esimene erootikalavastus eesti teatris" - "Surnud liblikate tants" "Ugalas" (tegelikult küll räigelt antierootiline). L. Priimägi ja "Vanemuine" peibutavad vaatajat skandaalse mainega poplauljaga "Salome" ühes peaosas. Jätkub moeautorite hilinevad invasioon - lavastused, mille peamine väärtus on ehk selles, et nad tõstavad

mõne vaataja encsetunnet eurooplasena: meie ka, meie ka (Mishima "Proua de Sade" Draamateatris). Ei saa muidugi väita, et kunstiväärtus ja publiku huvi (uudishimu) tingimata või enamasti pöördvõrdeliste suurustena seotud oleksid. Aga segadust on ka teatris palju. On varasemast hoopis tõenäolisem, et primitiivse näidendi primitiivne lavastus võib saada tähelepanu ja kiitvaidki arvustusi. Toimuvas suures ellujäämisesõjas vajavad ajalehed ju skandaali ja sensatsiooni teatritest rohkemgi.

See, mille tunnustajaks oleme praegu - publiku kahanemine, juhulavastuste arvu suurenemine, repertuaaripildi hägustumine - ei ole ilmselt veel teatrikriis ise. Peaasjalikult on siin tegemist ühiskonna materiaalse vaesuse ja süveneva vaesumise otsese peegeldusega. Kes ütleb, kui palju kulub aega, kuni teatri ja ühiskonna suhete muutumine teatrikriisiks üle kasvab? Jätame kõrvale teatri kunstikriisi selle sõna kõige otsemas tähenduses - uute teatriideede puudumise. Ilmselt ei ole meil põhjust sellesisulisi kurtmisi liiga tõsiselt võtta. Kui metropolides ja elitaarkunstis on asjad halvasti, ei tähenda see ju hoopiski, et ka eesti teater peaks kohe pankrotiavalduse tegema. Ohtlikumana tunduvad kriisimineku lokaalsed võimalused. Mis tuleb, kui ei suudeta hoida publiku järjepidevust ega teatrikunstis seost rahva vaimse eluga?

Täis- ja tühjade saalide erinevusest tasub aga mõelda ka seepärast, et oleme - kriitikute vanem ja keskmine põlv - pika aja jooksul küllalt ühekülgsele täissaaliga harjunud. Oleme kirjutanud täissaalidele mängitud etendustest. Oma muljeid ja hinnanguid oleme ühel või teisel viisil, teadvalt või sellest endale aru andmata, kõrvutanud sellega, kuidas reageerib publik. Meil on alati käepärast olnud teatud kogus empiirilist, aga hästi eeldat teatrisotsioloogiat. Ka tänane hõre saal on sotsioloogia, aga praegu õnneks veel hoopis teises tähenduses. Vaataja on veel olemas, aga sageli ei saa ta tulla. Ta valib, lootes, et teater vastastaks argipäevast. Ta võõrastab õhtust linna.

Küllap on teatri stabiilsus ja rahvalikkus mõjutanud ka eesti kriitikat. Ma ei ole ehk ainuke, kes usub, et kriitik on ennekõike ja tingimata vaataja vaatajate hulgas ning siit edasi publiku esindaja selle kõneluses teatriga.

Variseb see aastakümnete jooksul kujunenud suhe nüüd kokku? Keda esindab kriitik, kui vaatab etendust tühjas saalis?

Selle küsimusega oleme lõpuks jõudnud rakverelaste "Rosmersholmi" juurde. Jaanua-

ri lõpul vaatasin Rakveres selle kolmanda etendust. Saal ei olnud lihtsalt hõre, vaid tegelikult ikkagi tühi. 30-40 inimest suurde ruumi hajutatult - kuidas see paistab laval vaadates?

Tühi saal küll, aga mitte kõle ega hüljatud. Harjumus harjumuseks, olen ka muidu seda tüüpi vaataja, kes hõredavõitu teatri või kontserdisaalis end, vähemasti algul,



Rakvere teatrimaja kui ilus unenägu... Sellel ammusel pildil pole lagunemise märke näha, märtsiks 1993 on varisemisohus maja suletud. Kes vastutab? Kui mitu aastat (aastakümnet) Rakvere teatri remondist räägiti?

A. Mägi foto

ebamugavalt tunneb. Seekord tuli teisiti välja. Näitlejate ja vaatajate ühine teatriruum ei jäänud tühjaks. Etendus tuli selle täitmisega algusest lõpuni toime, ning mitte kuidagiviisi, vaid heale teatril omase encsestmõistetavusega. Kolmetunnine etendus - neli vaatust kahe vaheajaga. Ibsen on ju raske autor ka selles tähenduses, et ei luba kärpida. Vähemasti "Rosmersholmi" puhul tundub see küll üsna võimatu. Aga siitsamast järeldub ka, kui kergesti võib etendus mõne stseeni või lõigu suutmatu esituse läbi katkeda, ebaühtavaks muutuda. Vaatajat ei tohi hetkekski omapead jätta - ta ei suuda edasist enam jälgida, ei saa aru. Eriti hõredas saalis, mis ei hinga ühes rütmis, kus ei saa olla õiget küünarnukitunnet.

Vaadatud etenduse saali kohta on raske öelduda midagi lisada. Arvustajast vaataja jaoks oli etendus pidev.

Olin Rakverre sõitnud kahtluste ja küsimustega. Julgustuseks oli küll kaasa võtta päris soodne mulje eelmisel nädalal Tartus vaadatud Wilde'i-lavastusest ("Kui tähtis on



"Rosmerslöjtn" -
Johannes Rosner -
Toomas Suurani, Ulrik
Brendel - Eldor Valtier,
Rebekka West - Kiiri
Tamm.

A. Seidelbergi foto

olla tõsine"), natuke ebaleva alguse järel min-di tookord hoogu, tuli mänguvabadus. Wilde'i tekst muutus vaimukaks ja naljakaks, saal läks rõõmsalt kaasa. Wilde'i komöödia tühja saali ees?! Rakvere "Rosmersholmist" ei teadnud õieti midagi ette. Kes lavastas, kelle jaoks, mispärast see näidend? Kujutlus näidendist endastki üsna ligikaudne. Lavastus "Ugalas" 1978 jäi nägemata, juhuslikke kohutumisi ei ole ette tulnud. Intrigeeris muidugi ka see, et Ibseni-lavastusi on eesti teatris viimasel kolmel hooajal olnud lähestikku rohkem kui kunagi varem, aeg 1910. aasta paiku välja arvatud. Teatrielukku minekut võib neist küll kindlasti lubada üksnes J. Toominga "Metspardile" "Vanemuises". T. Savola "Nukumaja" esietenduselt saadud soodne kogumulje on vahepealses ajas tublisti nõrgenenud. Järele on sellest jäänud ja veelgi rohkem esile tõusnud aga A. Reemanni Nora. Kas stiiliühtsuse puudumine näitlejate rollikäsituses oli taotluslik?

Küllap on eesti teater Ibseni realistliku perioodi näidendite esitamiseks praegu "põhimõtteliselt" päris hästi valmis (hoopis rohkem kui näiteks Tšehhovi tippnäidendite jaoks). Sada aastat pärast kirjutamist on Ibseni näidendid ratsionaalselt kenasti analüüsivad. Aga ta on endiselt väga riskantne autor: näitlejatel nõutakse väga palju. Nad ei pea tingimata tähed olema, kuid peavad olema täistaseemel. Kolmveerandiga ei vea välja. Miskipärast tundub mulle, et teater ei ole Ibseni puhul kuigi vaba stiili ja vahendite valikul. Niisuguse arvamuse taga võib muidugi olla ka meie teatrikogemuse piiratus ja ühekülgus.

Rakvere "Rosmersholmil" ei ole lavastajat. Kavaleht ütleb: grupitöö. "Hommikulehest" lugesin, et cestvedajaks oli Toomas Suuman. Oli kuidas oli, võitjate üle ei ole nagoonii vaja kohut mõista. Teater oli selles nõudlikus mängus aga selge võidumees. Lavastaja vajalikkus on ju aksioomiks saanud. Rühmatöö-idees on aga salgamatult midagi sümpaatset. Häid lavastajaid, eriti püsivalt vormisolevaid on meil ju ikka vähe olnud. Arvata võib, et rühmatöö paneb näitleja professionaalsuse tavalisest omajagu teistmoodi karmile proovile. Selles "Rosmersholmis" on väga oluliseks peetud ansambli ja etenduse stiili. Terviklikkust on taotletud ja selleni ka jõutud. Teatud vaatekohast on laval ju seesama "nullstiil", mida pakub Ibsen ise kirjanikuna. Kui püüaksin näidendi teksti etenduse järgi uuesti kirjutada, ei oleks lisada midagi. Ibsen on remarkidega kitsi, etendus niisamuti. Vaatajat ei püüta üllatada ega lahtise intensiivsusega mõjutada. Kas mängiti niiviisi

sada aastat tagasi? Ei ole küll vaja seda teada, aga kui Ibseni tekstist tohib sellesuunalisi järeldusi teha, siis küllap jah, niiviisi see oli. Nii et kuidagi nagu totaalne Ibseni-kogemus. Vaatajana on mul ju õigus (ja kohus?) etendust omaltki poolt täiendada. Ei usu, et see laval saadud suunamise ja ergutuseta võimalik oleks.

"On raske kujutleda, et Ibsen näitelaval kunagi tundmusi ärataks," oli noor Tuglas 1916. aastal skeptiline. Millest ta seejuures lähtus, näitelavast või tekstist? Kindlat vastust ei tea, aga tundub küll, et tekstist või peaaasjalikult tekstist. Tunnistan, et ka kolmveerand sajandit hiljem võivad Ibseni näidendid lugemisel neidsamu kahtlusi tekitada. On raske vältida konstrueerituse muljet. Sellega käib kaasas arusaamine (teater kinnitab, et eksitav), nagu oleks teatud probleemi või suhte lõpuni selgestegemine talle olulisem kui inimesed, kelle elu jälgitakse.

"Rosmersholmgi" on niiviisi kirjutatud. Rakverelaste etendust vaadates sain aru, kui raske on Ibsenit õigesti lugeda. Vaba ruumi, elule tunnuslikku lõpetamatust, küsimusi ja kahtlusi on näidendis tegelikult palju. Hea teatri ülesanne ei ole seda kõike olematuks teha, vaid nähtavale tuua, elava eluga täita. Dramaturgi poolt pakutud materjali rikkus ja täpsus ei ole näitlejaid kammitsenud. Ei söanda siin hakata paari lausega ütlema, milline on Toomas Suumani Rosmer või Kiiri Tamme Rebekka. Nad ise saavad selles kontsentreeritud ajas enda kohta palju niisugust teada, mida ei teadnud seni, mis oli sõnastamata. Rosmeri ja Rebekka hinges ja suhetes toimuvat võib, kui lihtsustamisvõimalust mitte karta, nimetada südametunnistuse virgumise ahelreaktsiooniks. Nad mõlemad on laval kuidagi allakriipsutatult tavalised inimesed (mingit allakriipsutamist tegelikult ju ei ole, aga kuidas seda muljet siis ikkagi sõnastada?). Seegi on ehk üks aspekt teiste hulgas, mille kaudu luuakse suhteivne suhe vaatajaga.

Mispärast "Rosmersholm"? Küsimuse sõnumist, pealisülesandest vms võib mu meeltest küll kõrvale jätta, kui etendus ise oli nii huvitav ja inimlikult rikas. Rosmersholmi ümber möllavad poliitilised kired viivad mõtte mõneks hetkeks armsasse Eesti Vabariiki. Ei midagi uut päikese all ega seal, kuhu päike ei paista! Eestis ei saa vist Ibsenit kunagi piisavalt hästi tunda. Ühest targast, teispool Atlandi ookeani kirjutatud ja trükitud raamatust loen, et tervet Ibseni loomingut läbib konflikt inimese kahesuguste kohustuste vahel: kohustused enese ees - kohustused

teiste vastu. "Rosmersholmi" kohta käib see väga täpselt. Vastuolul ei olegi mõistlikku lahendust. Näidendit sobib mängida igas paigas ja igal ajal, kus seda hästi tehakse. Ja ehk see viimane, enese proovilepanemine teatrile raskel ajal raskesti saavutatava eesmärgi nimel, oligi rakverelaste kõige olulisem ajend ja eesmärk? Kordaminekust tuleb rõõm, rõõm aga õilistab hinge, nagu teab Rosmer, kellega Ibsen on ilmselt ühte meelt.

P.S. Vaataksin seda "Rosmersholmi" meelsasti uuesti, eriti kui mängitakse täissaalile. Kui niisugune etendus peaks paistma, andke, palun, teada.

ANDRES LAASIK

SAJANDI LÕPP JA TEATER

Teatri kui inimese keha abil jälgendava kunsti üheks olulisemaks kriteeriumiks on tõesus, s.o vastavus millelegi. Nii on Öhtumaa teatrikultuuris olnud pikka aega ideaaliks antiikteater, vastavus antiikkultuuri esteetikale. Enam kui sada aastat tagasi toimus aga euroopalikus teatris koos naturalistliku teatri võidukäiguga kardinaalne pööre - tõesuse kriteeriumiks sai vastavus elule, selle reaalsusele.

Öhtumaa naturalistlik, pisut hiljem realistlik teater, mis tõi endaga kaasa lavastaja kui uue elukutse kunstide parnassil, režii kui uue kunstiliigi ja näitlejaansambli mõiste, tõi endaga kaasa ka uue õpetuse. Sellest ajajärgust pärinebki realistliku alusega näitlejakoolituse traditsioon. Laias laastus on tegemist õpetusega, mis annab näitlejale kogemuse, kuidas näitemängu ühes või teises situatsioonis psühholoogiliselt tõepäraselt käituda.

Erinevate variatsioonidena on see õpetus Öhtumaal tänapäevani valdav. Vaadates seda õpetust teatriajaloo perspektiivis, näib ta olevat püsinud peaaegu sada aastat muutumatuks. Kabukiteatri näitleja või ladinameerika karnevali statisti jaoks on nii Karl Menningu, Paul Sepa, Voldemar Panso kui ka Kalju Komissarovi tegevus pedagoogina üldjoontes ühesugune. Aafrikast vaadatuna ei erine Peter Brook Stanislavskist ega Anatoli Vassiljev Max Reinhardtist.

Nüüd, rohkem kui saja aasta pärast pole näitlejatöö realistlik alus enam revolutsiooniline teatrimanifest ning uue suuna kandev idee, praegu on realistliku alusega koolitus näitleja professionaalsuse mõõdupuu. Mõned "traditsioonilisele" teatrile opositsioonilised teatrirühmad nii välismaal kui ka viimasel ajal meil on ikka üritanud teha kunsti ilma realistliku aluseta näitlejaloomingus. Ometi ei ole tulemused just näitlejatöö suhtelise abituse tõttu eriti veenvad olnud. Nagu laps saab täiskasvanuks, saab ka näitleja meie kultuuris ükskord aru, et ta peab laval

valdama tõepärase käitumise reegleid. XVII ja XVIII sajandil lepitati tihti paaripäevase koosharjutamisega, enne kui lavateos kunstiküpsuks tunnistati. Meiningeni teater hämmastas XIX sajandi lõpul maailma prooviperioodiga, mille kestust mõõdeti aastatega. Naturalistliku teatriga kaasnes ja levis arusaam, et parkümmend päeva on hädavajalik miinimum, mille jooksul võib jõuda veenva kunstitulemuseni. Moskva Kunstiteater kahekordistas sellegi prooviaja. Nüüdsiks on see hädavajalik prooviaeg maailmas laias laastus veelgi suurenenud, mis kõneleb sellest, et tegu on objektiivse protsessiga. Ühiskondlikud jõupingutused, mis on vajalikud teatri kunstilise tõepärasuse loomiseks, aina kasvavad. Miks?

Kas on teater kui inimese keha ja vaimu jõudu kasutatav kunst võimeline kajastama kurjuse poolest üha mitmekesisuvat maailma? Teatri väljendusvahendid on võimsad ja samas ka piiratud. Teatril läheb järjest raskemaks vaadelda kainelt üha rohkem esemelisele maailmale tähelepanu pööravat inimest ja ühiskonda. Eestis teatris on head, realistliku alusega "Panso koolis" koolitatud näitlejad, kuid ometi ei ole praegusele teatril iseloomulik ansambiline ühtsus, sihikindlus, eesmärgiseltus, tugev režii, teisiti öeldes, kõik need väärtused, mis olid iseloomulikud tänapäeva teatri aluseks olnud ajaloolisele teatrisüsteemile. Pole ja ei saagi olla neid ideaale, neid eesmärke ja taotlusi, mis olid siis. Kuid mis siis on? On institutsionaalne teater, mille kohta ja millele endale on ühiskonna poolt dikteeritud kujutus kui tootmisüksusest.

Isegi pinnapealne Põhja-Ameerika teatri tundmine võimaldab osutada seal teatrikorralduses toimivale asjaolule. Ühiskonnas kehtiva väärtusorientatsiooni tõttu tahab *Off-off Broadway*'le sattunud näitleja pääseda *Off-Broadway*'le. Sealt *Broadway*'le ja sealt omakorda *Hollywood*'i. See on eriskummaline ühiskondlik hierarhia, kus teatri ideaal asub väljaspool teatrit ennast, täiesti teistsugune eksistents, kui aristokraatlik või kodanliku seltsi teater senises Euroopas. Tänapäev Euroopa võtab järjest enam omaks Põhja-Ameerikas tekkinud tööstusliku ja tööstuslikujärgse ühiskonna struktuure, nii nagu ta võttis kunagi üle sealse konstitutsiooni tema põhimõtetega. Järjest rohkem sarnaneb siinse mandri elukorraldus Uue Maailma kolonistide loodud asjaajamisega.

Eesmärgipärasust ja ideaale võib käesoleval hetkel näha just mis tahes omanäolisuses. Saksamaa suured teatrid, kus kuuleb endiselt mõtteselget kunstiks lihvitud kõnet, näi-

vad küllalt omanäolised. Need suure rahaga kinnimakstud teatritrupid tegelevad tööga, mille tulemused jäävad lavalaudadele. Vaevalt on ükski praegune saksa lavatäht rohkem staar, kui olid seda näiteks omal ajal Schröder või Schönemann. Hea näitleja jääb teatrisse, teenib teatris normaalselt ja realiseerib end ühiskondlikult oma teatri raamides. Saksa kogemus näitab, et ideaalid on meie asises maailmas võimalikud, kuid see on väga kallis lõbu.

Parimad lavastajad teevad ikka panuse näitlejakunsti realistlikule alusele. See on endiselt ainus kindel asi teatris. Samale asjale teevad panuse aga ka mis tahes "seebiooperid". Tänapäeva teatre traagika seisneb selles, et praeguse euroopaliku teatri sajandivanused ideaalid on purunenud vahepeal toimunud ühiskondlikes muutustes. Ühiskonna otsustada on nüüd ka see, kas teater jääb ellu ja säilitab oma senise kogemuse järeltulevatele põlvetele või minetab ta oma senise koha nagu omal ajal antiikteater.

ANDRES LAASIK (s 1960) töötab Eesti Draamateatris dramaturgina. Üks teatriajaloo õppejõude lavakunstikateedris.

STODOM! REPLIIKE

Kalju Suur, Peeter Tooming, Andrei Dobrovolski, Tatjana Dobrovolskaja, Rein Maran ja Boris Mäemets võtsid 1966. aastal nõuks STODOM olla, mõni aasta hiljem tulid Peep Puks ja Tõnu Tormis, et olla sedasama. "Stodom"-olemine kätkes rohke- mat kui initsiaalide kombinatsiooni, muidu oleks Puksi ja Tormisegi nimetähed mängu pandud. "Stodom" kõlas jõuliselt ja otsustavalt, "Stodom" veenis, "Stodom" angažeeris ja kohustas. "Stodom" kõlas nagu karjatus komsomolikoosolekul. Toominga kunagised "fotoaastaülevaated" olid pigem aruanded elanikkonnale ja esime- ne tunne, mis minul "Stodomiga" seostub, on missioonitunne.

Mõtlen "Stodom" - ütlen eesti foto. Mõtlen eesti foto - ütlen "Stodom".

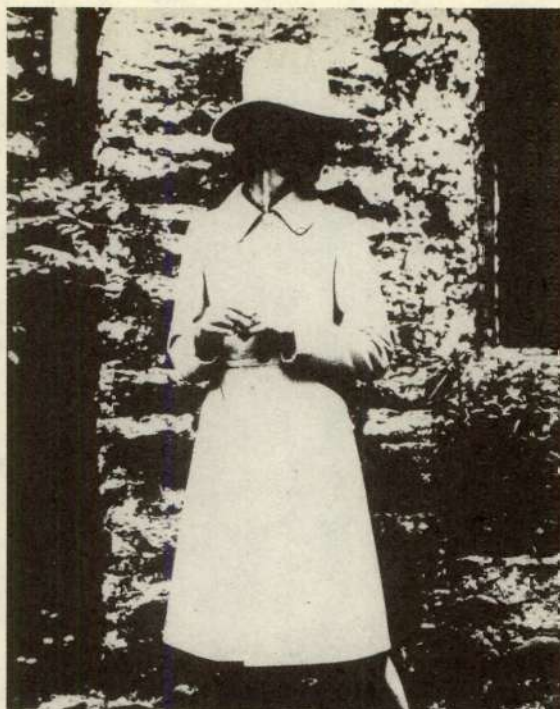
Mõnikord öeldakse, et "Stodom" lõi eesti fotokunsti. Üks mis kindel - "Stodom" istutas eesti kultuuri mõiste "fotokunst". Aja jooksul on see mõiste aga kleepima ha- kanud. Enamasti öeldakse nii, nagu öeldaks "rahvatantsukunst" või "mudellennun- duse kunst". Millegi kunstlikkuse kunstlik rõhutamine tekitab vaid kahtlusi ja asjatut segadust. Miks ei ütle me "maalimise kunst", "luuletamise kunst"? Kunst on kunst mitte tegevuse liigi, vaid intensiivsuse tõttu. Nõnda võib kunstina viljelda kas või lihalõikamist.

Zhuang Zi ajal elas Hiinas kokk Ding. Ta öelnud nõnda: "Sinu teenija ei pea ka- lliks kedagi peale Tao, mis on üle kunsti. Kui Sinu teenija alustas härgade lahtilõika- mist, ei näinud ta midagi peale härja. Läks kolm aastat ja ma ei näinud enam tervet härga. Nüüd saan temaga kokku vaimus, ma ei vaata teda silmaga. Meel ja mõte on vakka, vaim liigub, nagu tahab. Minu tugi on Taevakord."

Mõistel "fotokunst" ei oleks midagi viga, kui ta ei oleks sündinud alaväärsus- kompleksist, teadvustamata hirmust, et äkki fotograafia oma olemuselt ei saagi kunst olla. Nüüd käib see hirm sõnaga kõikjal kaasas ja toob meeltesse midagi peo- tantsu-sarnast, mille põhisamme tatsutab suur osa elanikkonnast ja mille virtuosse- maid promenaade (ent ikka selle väljakujunenud põhisammu raames) tuleb kunstiväärseks ülendada maavõistluste, rahvusvaheliste turniiride, mälestusmedali- te ja FIAP-i diplomite toel.

Mitte alati ei ole ma kindel, kas "Stodom" on fotograafiline või kinematograafiline nähtus. "Stodom" moodustati "Tallinnfilmi" juurde ja enamik tema liikmeid on fil- miinimesed - seda niikuinii. Peale selle on "Stodom" paljudes oma projektides kasutanud vägagi kinematograafilist printsiipi - erinevate tekstiliikide ühendamist. Juba esimene väljapanek "Maal. Graafika. Foto." ("Stodom" koos J. Arraku, O. Marani, R. Korstniku, E. Põldroosi, E. Tihemetsa ja R. Veeberiga 1966), A. Dobrovolski ja H. Mulleri foto/luuleraamat "Meenutades möödunut" 1969, "D-Moll kontsert. Ada- gio, fotosid Vietnamist" ("Stodom" koos J. Arraku, V. Härmi, R. Rimmeli ja I. Randa- luga 1972), A. Dobrovolski film grupi liikmete fotodest "Tallinna mosaiik" 1972 ja paljud teised ettevõtmised on üritanud avardada žanri piire ning ühendada fotot nii maali, graafika, luule kui muusikaga. Samuti on "Stodom" oma pilte sarjadena eks- poneerides lisanud foto staatilisusele aja kulgemise ja dünaamiliste rakurssidega rõ- hutatud selget filmilikkust. Praegu on sellised võtted juba väga tavalised, aga ma võin kujutleda, kui rabavalt mõjusid nad "täna kakskümmend viis aastat tagasi".

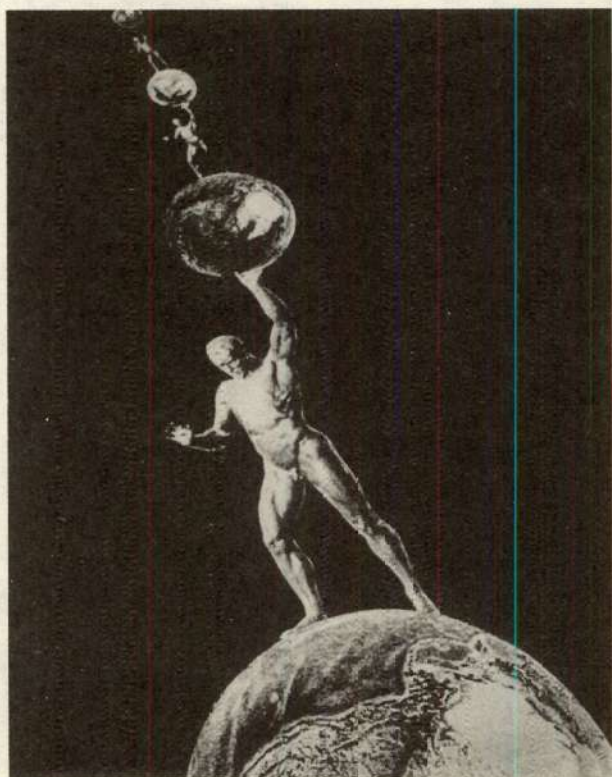
* "Ex Oriente", "Loomingu Raamatukogu" 1989, nr 16-17, lk 33. Tlk Jaan Kaplinski.



Boris Mäemets.



Tõnu Tormis.



Rein Maran. "Man & Earth".



Tatjana Dobrovolskaja.



Kalju Suur. "Iiivasti!"



Andrei Dobrovolski.

Mitte alati ei ole ma kindel, kas "Stodom" on fotograafiline või üldkultuuriline nähtus. Ühendades erinevaid kunstiliike, paaritades teksti pildiga ja pilti muusikaga, on nad intensiivistanud kultuurilist ainevahetust - aidanud kaasa praana ringkäigule looduses. Mõnikord viirastub "Stodom" lausa kultuuri organina. Mõeldes Soupile või Ankile, meenuvad kõigepealt pildid. "Stodomile" mõeldes meenuvad meeste ettevõtmised ja ühenduse funktsioon ajas. Meenub aeg ise, kuuekümnendate mütologiseeritud uue kultuuri ajastu.

Mõni aeg tagasi tähistasime "Stodomi" 25. aasta juubelit.

1966 toimus "Stodomi" esimene näitus "Maal. Graafika. Foto."

1966 sündis Toomas Kalve. Käidi esimestes miniseelikutes. Mati Undist sai "Vanemuise" kirjandusala juhataja. Betti Alveril ilmus "Tähetund", Paul-Eerik Rummol "Lumevalgus... lumepimedus".

1966 avati Kohtla-Järve põlevkivimuuseum, Los Angelese Kunstimuuseumis peeti suurejooneline Man Ray retrospektiivnäitus. Euroopas esilinastus Michelangelo Antonioni "Blow-Up".

1966. aastal trükiti Eestis 1928 raamatut, peeti EKP XV kongress ja mindi üle viiepäevasele töönalale. Välisturistide arv kahekordistus.

1966 lubati mu kaugevanaema esimest korda kodumaale oma lapselast vaatama.

"Stodom" raius eesti fotole akna Euroopasse. Esimesed kontaktid tekkisid Tšehhoslovakkia, hiljem saadeti pilte juba üle terve maailma rohkem ja vähem presitiivikatele konkurssidele, korraldati siin-seal grupi- ja ühemehenäitusi ning toodi külalisesinejaid ka Eestisse. Tiitel AFIAP hr Suure ja Toominga nime taga särapärgavad ettevõtmisi rahvusvahelise tunnustusega; Toominga nime olen kohanud ka mõne fotoentsüklopeedia märksõnana. Stodomlaste vahendusel oleme tutvunud Gunars Binde, Miloslav Stibori, Willy Hengli, J. M. R. Prousi ja paljude teiste mainekate fotograafide töödega.

Siiski võib "Stodomi" populariseerija ning vahendaja rolli suhtuda ka kriitiliselt. Mida me teame nende kaasagsete Robert Rauchenbergi, Richard Hamiltoni, Robert Francki, Andy Warholi või kontseptualistide leegioni tegudest fotograafia vallas. 1960-70. fotopõlvkonna vahendusel küll mitte midagi. On paradoksaalne, et "Stodom", vaatamata oma audiovisuaalsetele, foto väljakujunenud piire lõhkuvatele ja kohati ka kontseptualistlikele taotlustele, leidis endale kambamehi ja eeskujusid traditsioonipäraste ilupiltnike hulgast. Ainsaks seletuseks oskan mõelda "Stodomi" õnnetuse sündida äranõuetud ühiskonda. Vahetutele allikmaterjalidele toetuv süsteemne ülevaade sõjajärgse maailma kunstist ja filosoofiast hakkas välja kujunema alles kaheksakümnendatel aastatel, mil "Stodom" rühmitusena juba hajunud oli.

Viiekümnendate aastate lõpul ja kuuekümnendatel, alates pop-kunsti sünnist, toimus massimeediumi atribuutika järsk sissetung kunsti. Foto, reklaam, ajakirjandus omandasid kultuuris kardinaalselt uue tähenduse. Range piir elitaarse ja profaanse kunsti vahel nihkus paigalt. Uute väljendusvahendite, video ja raalitehnoloogia ülesleidmine koos rõhkude ümberpaigutumisega kunstiteoorias on tekitanud üsna hajusate piiridega kultuuritsükloni, mis on estetiseerimas tervet kommunikatsiooniprotsessi. Tunnuslikuks sellele kliimavahetusele on manipuleerimine kontekstide ja massiteadvusega, müüdi, kujundi ja tegelikkuse äravahetamine, žanripiiride kuritahtlik segamine ja terve müriaadi uute kultuurikoodide tekkimine.

Õige vahetult kajastuvad need kontekstimuutused fotokunstis, mis sõjajärgsel ajal on läbi teinud suurema teisenemise kui kogu eelnenud sajandi vältel. Veel viiekümnendatel ülipopulaarsete "puhta foto" meistrite Anselm Adamsi, Edward Westoni, Alfred Stieglitzi jüngrid on tõmbunud päevapiltnike klubidesse, mida ühendab kunagi autoriteetne olnud FIAP. Traditsioonilistel klubilistel fotonäitustel eksponeeritav sarnaneb üha enam süütu meelelahutusega nagu näiteks tikkimine. Jõudepildistajate stiil on kanoniseerunud spetsiifiliselt dekoratiivse silmakirjalikkusena, mis oma perifeerias kuuekümnendatest tänaseni üsna vapralt produktiivne on. Hinnangulistest märksõnadest on vastupidavaimaks osutunud "uudne nägemisnurk", "oskuslikult tabatud hetk", "vaimukas etüüd" ja muidugi "kunstilisus", mis nigela alibina püüab kõikvõimalikku magedust välja vabandada.

Uue laine meestel on seevastu ükskama, kas nende maalitud, fotografeeritud või kuvariekraanil helendavaid sündmusi kutsutakse kunstiks või mitte. Mitmed on selle sõna vastu ka avalikult üles astunud. Kunstlikkusest olulisem on tänapäeval kontekstis püsimine ja kõnekus. Valdav osa tänapäeva fotograafiast parasiteerib edukalt publiku pimedal usul pildistatu vältimatusse töepärasusse. Ületoidetud ja loiu massi nakatamiseks uute ideedega on see üsna tõhus viis.

Skandalisti maine on külge jäänud ka "Stodomile". Omal ajal sai ta kõvasti nahutada kahtlaste ettevõtmiste, paljaste naiste, pildipealkirjade puudumise, formalismi ja dekadentsi eest. "Stodom" on olnud mässuline optimist, aga mitte kunagi radikaal. Seetõttu olid süüdistused dekadentsis liialdatud. "Stodom" pole ühendanud ühendamatut ega lahutanud lahutamatu. Ta pole loonud eimillestki ega hääbunud eimillessegi. Ta on olnud pigem kartograaf kui piiririkkuju. "Stodomi" laad on akt-sentueeriv, osutamine elust võetud tõsiasjade piirväärtuste suunas, ning "Stodomi" järel on kõndinud kogu eesti fotokunst, põletamata sildu, unustamata mõõdukust.

Kuldsetel kuuekümnendatel oli "Stodomil" vähe võimalusi kontakteeruda sõja-järgse avangardiga. Peaaegu kogu välisinfo imbus sisse Tšehhoslovakkia fotoajakirjade kaudu. See "Stodomi" "päästis". Vastasel korral oleks nad vangi pandud nagu Jan Saudek. Sellegipoolest on tagantjärele natuke nukker vaadata, milline tohutu energia pidi kuluma tühikäigul gaasi andmiseks. "Stodomist" said alguse aktiivsed otsingud foto väljendusvahendite avardamiseks. Oma kaasaegsetega võrreldes on stodomlaste pildid määratult sügavamad, dramaatilisemad ja küpsemad. Ometi on nende tegevusel reanimatsiooni hõngu. Klammerdumine traditsioonilise "kunstilise" foto külge, väsinud traditsiooni reformimine, sellest otsustavalt väljumata, välistas võimaluse paradigma vahetuseks. Toominga, Marani ja Dobrovolski piltides sündis juba kuuekümnendatel ideid, mis mujal maailmas võrsusid ja kandsid vilja. Meil paraku mitte. Lihaks saamata ideede viirastuslikku herbaariumi võisime vaadata juubeli aegu Raevanglas, külluslikuks raamiks aukirjad, karikad ja medalid. Ometi võinuksid need mehed rohkem väärida.

KODULOOM, TASUJA JA VANAPAGAN

"EESTI LOOMUPÄRANE PEHMEMEELSUS ON (—)
ISEGI KURADEID PEHMENDAND NING OMAPÄRASTAND
NEID SOOME-UGRI VAIMSUSELLE VASTAVAIS VANAPAGANAIS,
KES EI OLE OMA PÕHIOLEMUSELT
KURJAD EGA HALVAD, KES EI JANUNE VERD EGA
NAUDI PÕRGUPIINADEST, VAID KOHTLEVAD INIMESI
KUI OMATAOLISI SÕBRALIKULT JA PÜSIVAD KOGUNI
LIHTSAMEELSELT AUSAD KA VEEL SIIS,
KUI NEID LAUSA JÄMEDALT PETETAKE MÕNE SEMI VÕI
AARIA VAIMSUSELLE NII ISELOOMUSTAVA "KAVALA ANTSU" EHK
NII-ÜTELDA KONJUNKTUURI-DIPLOMAADI POOLT
(O. Loorits, "Eesti rahvausundi maailmavaade", Tln 1990, lk 20).

"PÕRGUPÕHJA UUS VANAPAGAN". Stsenaristid Jüri Müür ja Gennadi Kaleda (A. H. Tammsaare samanimelise romaani põhjal), režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Müür, peaoperaator Jüri Garšnek, kunstnik Rein Raamat, režissöör Virve Koppel, operaator Mati Kask, helilooja Eino Tamberg, helioperaator Kadi Vihalem, kostüümikunstnikud Natalie Mei ja Helju Talts, grimmikunstnikud Helve Siirman ja Georgi Titov, monteeri ja Ludmilla Rozental, toimetaja Lembit Rimmelgas, filmi direktor Veronika Bobossova, Tele-Raadio Komitee sümfoniaorkester ja koor dirigent Neeme Järvi juhatusel. Osades: Elmar Salulaht (Vanapagan), Ants Eskola (Kaval-Ants), Astrid Lepa (Juula), Leida Rammo (Lisete), Heino Mandri (kirikuõpetaja), Jüri Järvet (Peetrus), Olev Eskola, Kaarel Karm, Jaan Saul, Eili Sild, Oskar Liigand, Hugo Laur, Ervin Abel, Einari Koppel, Ants Jõgi jt. 2676,3 m (10 osa), mustvalge. "Tallinnfilm", 1964.

"PÕRGUPÕHJA UUS VANAPAGAN". Stsenarist ja režissöör Jaan Tooming, operaator Andres Sööt, kunstnik Georg Sander, kunstnikud-grimeerijad Kaire Raumi ja Olga Belokon, helirežissöör Jaak Elling, monteeri ja Renita Illust (Lintrop), toimetaja Mari-Ann Pihlak ja Jaan Ruus, filmi direktor Helme Rattas. Osades: Lembit Eelmäe (Põrgupõhja Jürka, Vanapagan), Herta Elviste (Juula), Liis Bender (Lisete, pörgueit), Heikki Haravee (Kaval-Ants), Viljo Saldre (Kusta, Jürka ja Juula poeg), Anne Maasik (Maia, Jürka ja Juula tütar), Jaan Tooming (kirikuõpetaja), Ao Peep (Seadusesilm, Koh-tunik, Oksjonihärra, Sulane), Aleksander Müller (Kraavikaevaja), Eero Tari (Sibi), Voldemar Paavel (Hauakaevaja), episoodides: Andres Eelmäe, Jüri Gross, Enn Hango. 2722,5 m; 1 t 35 min 36 sek (10 osa), mustvalge. "Eesti Telefilm", 1977.

Anton Hansen Tammsaarel käib jumala ja kuradi esindaja - st pastori ja Antsu, kes on ühtaegu ka kiriku võõrmünder - vaheline kokkumäng algusest peale. Jüri Müür-Grigori Kromanov on selle filmiski säilitanud, Jaan Tooming mitte. Tema jumalasulane Antsuga üldse tegemist ei tee. Jumala sekkumatus "Põrgupõhja uues Vanapaganas" ei ole tingit niivõrd talle põhjendatult omistatavast hoolimatusest ning negatiivsest hoiakust liigsete vagatsejate suhtes (meenutatagem Hiiibi lugu, millel ju romaani põhineb), vaid eelkõige Tammsaare deistlikust autoripositsioonist: jumala tegemised päädisid maailma loomise-ga, enam pole tal inimkonnaga asja; kui

inimesed teda millegagi just ülima kriitilise piirini ei ärrita, mis võiks anda põhjuse komöödia lõppenuks kuulutada. Kuni lood nõnda drastiliseks ei muutu, valitseb maa-pealset elu Kõigevägevama mahitusel ase-haldur, keda rahvasuu tavatseb kuradiks kutsuda.

"Issand: Nii kaua kui ta maa peal rändab,
saad vabad käed, ma sind ei sega."
(J. W. Goethe, "Faust", Tln 1983, lk 13)
Või veelgi konkreetsemalt:
"Issand: Hea, jäägu ta su meelevalda
Ta vaim tõelätlit ära vii
ja oma radadele kalda,
kuid häbenedes niikuinii

*sul tuleb lõpuks tunnistada,
et kuigi pime tung veab inimlast,
ta siiski aimab, ihkab õiget rada.*
(*"Faust"*, lk 14)

Aga häbitunne kuradil teatavasti puudub ning millisest elust just ta sulane oma üürikesil jõudehetkil unistab, ei lähe enam isandale mingilgi kombel korda. Müüri-Kromanovi Jürkaga, kelle elukreedo kõmiseb järgmiselt:

*"Ei midagi tea päikesest ja taevast,
tean ainult inimeste tööst ja vaevast"*
(*Samas*, lk 13),

tuleb ta sootumaks hõlpsalt toime. Elmar Salulahe Jürka jaoks kujutabki Ants endast jumalust. Otsesõnu nimetab ta oma tegeliku peremest küll sõbraks, aga nende suhe on ikkagi alt-üles, kusjuures nähtavaks saab see pigem Jürka kõnelustes kõigi teistega kui Antsu endaga. Tammsaare silme läbi paistab jumal kindlasti ebaõiglase ning ülekohtusena, Põrgupõhja mehele tundub Ants - see ke-

hastunud patt - aga igati aruka ning õiglase, peaaegu taevaliku olendina. Nõnda võib ehk väita, et Tammsaare ei vastanda head kurjale eriti räige aredusega. Ennem loob ta neist kahest jõust mingi sulamliku moodustise.

*"Faust: Noh ütle, k e s sa oled siis?
Mefistofeles: Ma olen osa jõust,
kes kõikjal tõstab pead
ja kurja kavatseb,
kuid korda saadab head."*
(Lk 39)

Kui võtame nõustuda ka Oskar Looritsaga, tuleks Tammsaare Süü ja Süüme käsitlust traditsiooniliseks pidada, sest "... isegi kurat muutub eesti rahvapärimumis jumala vastasest selle kaksikkujuks: nii võõras püsib eesti rahvahingele eetiline ja usuline dualism, et seda tõlgitsetakse pigem parallelismiks eri printsiipide, jõudude ja nähtuste väärtustamisel". (O. Loorits, "Eestluse elujõud", "Tõrvik" 1951, lk 95.) Kõigest sellest tulenevalt muutub vähemalt viljatuks järamine klassi-



ku ilmavaate religioossuse või ateistlikkuse kallal.

Antsu ja kirikuõpetaja suhe. Nagu juba mainitud, ei lase Tooming neid kaht tegelast ekraanil kokku. Heino Mandri kehastatavat pastorit, kes väliselt kangesti keskealist Friedbert Tuglast meenutab, näitab Jüri Garšneki kaamera romaanipäraselt, ühtaegu joviaalse lõõprijana ning sealsamas vaikelulise refleksiooni taandujana. Jürka ning õpetaja dialoogid mõjuvad seetõttu koomilistena. Antsu võtab see jumalamees aga vastu kui mitte võrdväärse, siis vähemalt arvestatava partnerina küll. Ja üks olegi Ants Müüri-Kromanovi filmis mees, kellela keegi päriselt läbi ei saa ning kellest ka mööda vaadata ei õnnestu. Antsu enda jaoks pastor ilmselt pühas vihas Kõigevägevamaga ei seondu, väri-seva lambukesena ta igatahes õpetaja juurde

*"Põrgupõhja uus Vanapagan", 1964.
Režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Müür. Jüri Järvet (Peetrus) ja Elmar Salulaht (Vanapagan).*

ei tõtta. Pigem käib sealt harjumuslikku teavet saamas, kaitset otsimas, nõu küsimas.

*"Mefistofeles (üksinda):
Aeg-ajalt huvitav on seista tandi ees,
seepärast astun vahel siia sisse.
See on tast kena, et nii tähtis mees
nii inimlikult suhtub kuradisse."
(*"Faust"*, lk 14)*

Nende vestluste põhitoon on sõbramehelik, mitte kirikuisa poolselt üleolev-irooniline, nagu tahaks eeldada ning nagu see Jürkaga seoses Müüril (ja Tammsaarel) ongi.

Võiks siis ehk öelda, et Toominga pastorit kurat kiusama ei pääse, veelgi vähem saaksid kõne alla tulla mingid nendevahelised sobingud. Andres Söödi kaamera läheneb kirikuõpetajale pieteeditundeliselt otsekui Demürgile. Esmalt kostab tekst, seejärel näeme suures plaanis ristamisi käsi ühtaegu sõna-

*"Põrgupõhja uus Vanapagan", 1977.
Režissöör Jaan Tooming. Lembit Eelmäe
(Põrgupõhja Jürka) ja Liis Bender (Lisete).*

A. Söödi foto





"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Müür. Elmar Salulaht (Vanapagan).

dega "... kellega jumal teda õnnistand". (Vt tagapool ka Jürka-Antsu suures plaanis käepigistusega kaasnevast "lepingulisusest".) Kirikuõpetaja käed saavad tähendada siin vüdet lepitusele. Tuleb vist operaatori teeneks pidada, et pastor paistab stseenis Jürkaga meile algul näitlejat tähelepanelikult suunava lavastajana. Söödil on neis kaadreis tõesti õnnestunud Jaan Tooming Käivitajana fikseerida, Lembit Eelmäe Vanapagan jõuab aga stseenis kirikuõpetajaga silmanähtavalt kirkastuda.

Müüri-Kromanovi "Põrgupõhjas" toimub kõik süngtumede või lõhkikäristet pilvede all. Juba algus on kurjakuulutavalt halvaendeline: äikesepilved, kõuemürin. Paradiisi värav, mille pihta Jürka klohmib, meenutab nii vanglaust kui ka hüpertrofeerit kontorlikku lettbarjääri (viimast iseäranis Peetruse poolt lahti lükatav luuk). E. Salulahe Jürkal tuleb Võimuga kogu aeg mingi barjääri tagant suhelda. Peetruski, see jumala allomorfe emissar, räägib proloogis Vanapaganaga



kaaludel suitsu pahvides toonil, mida (kõr- gem) ametnik tavaliselt kliendiga tarvitab.

Kuna juba romaan ise on Tammsaare va- rasemate teostega võrreldes tinglik, ei olegi vist tema ainatel tüüpolustikulist filmi või- malik vändada. Müüri-Kromanovi oopust võiks nimetada vahest olustikulis-tinglikuks, tinglike sugemetega olustikudraamaks heas mõttes, sest tavaliselt seostatakse igasuguse olustikulisusega ennekõike pejoratiivsust. Film mõjutab pigem vaataja emotsioone kui *ratio*'t, mis pole samuti sugugi halb nii ehe- dalt rahvusliku linatõe puhul. Praeguse kunstseemenduse läbi ilmale toodud kvaasi- rahvuslusega kõrvutades mõjub Müüri-Kro- manovi "Põrgupõhja" igieestlaslikult, vabana igasugusest pingutat estetismist ning rusika- ga rinnale taguvast paatosest. Olustik võrd- sustub siin eestlasliku arhetüübi mahamat- tusega. Märkida tasub sedagi, et üks režissööridest, Grigori Kromanov oli ju ise rahvuselt venelane.

Ants mõtiskleb Tammsaarel nii: "Mis siis, kui Jürka on ometi Vanapagan ja kui ta saab kõigest aru, mis tema ümbruses ja tema en- daga sünnib, ainult m ä n g i b l o l l i (minu sõrendus - T. E.), et näha, kusmaale Ants ja teised inimesed oma tegudega lähe- vad." ("Põrgupõhja uus Vanapagan", Tln 1970, lk 97) Eeltoodu on ilmselt Toomingal Vanapagana loo puhul lähtekohaks võetud- ki, kuna Müüri-Kromanovi versioonis näe- me Jürkat puht "koduloomana". Müür ja Kromanov jutustavad Põrgupõhjale elama asunud, kõrvaltvaatajaile pisut Vanapaganat meenutava mehe juhtumustest; Toominga trupi etendatavat nimetaksin eelkõige Vana- paganamänguks. Jürka kas polegi Jürka, vaid on Vanapagan, või mängib oma rolli (= Vanapaganat) sedavõrd usutavalt, et üheski temaga kokkupuutujaist erilist kaht- lust ei teki. Mäng algab kui mitte enne, siis hetkest, mil Ants Jürkat kõrvust tirides "õieti" valetama õpetab, seejärel kohe silmu- se kaela ümber heidab ning lauspiltlikult oma tahte järgi koolutama hakkab.

Ants Eskola Antsu ja Elmar Salulahe Jür- ka vahelised tõsiseimad jutuajamised (nt põrgust), mille käigus esimesel korra- ks kaht- lus tekib, kas tal viimaks ikka p ä r i s vana- paganaga tegemist pole, toimuvad nende a l l lõgisevate vankrirataste saatel (põrgu- veskid jahvatavad?), vareste kraaksatused taustaks. Sõimlevad vareted kirikutorni üm-

ber - kas ei viita see otseselt jumala kokku- mängule saatana? Samal momendil jõuab vankrikäginal pühakoja juurde ka Ants - ise veel tervenisti Jürkaga seonduva põrguhir- mu all ägades - pastorilt oma patte andeks saada. Heikki Haravee Antsule tõmmatakse pärast seda vestlust Vanapaganaga narri- müts pähe ning tuuakse Põrgu näitlikult ta teadvusse.

Toomingal leiab Antsu-Jürka esimesel kokkupuutel aset kätlemine. Käed suures plaanis (vt eespool kaamera liikumisest kiri- kuõpetaja suunas). Nõnda saab nendevaheli- ne eluaegne "lepung" ilmselt mõlema jaoks ebateadlikult sõlmitud juba kõige põgusa- mal esnimelisel tutvustamisel. Kes Jürka kätt on surunud, seda peab ta sõbraks. (Sea-

"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöör Jaan Tooming. Lembit Eelmäe (Põrgupõhja Jürka).

K. Palgi foto





"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Miiür. Jürka koos oma perega.

"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Miiür. Heino Mandri (kirikuõpetaja) ja Elmar Salulaht (Vanapagan).



"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Miiür. Elmar Salulaht (Vanapagan) ja Ants Eskola (Kaval-Ants).



"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöör Jaan Tooming. Heikki Haravee (Kaval-Ants), Ao Peep (Seadusesilm) ja Lembit Eelmäe (Põrgupõhja Jürka).

dusesilm ulatab käe pakkumise peale halja mõõga, mis teeb Jürka muidugi ettevaatlikuks: parem oleks tast eemale hoida, see mees võib vaenlane olla.) "Jageled muudkui ametivõimudega, jah?" on Toomingal Antsu esimene küsimus Põrgupõhjale. Ta tuleb oma kostmisega parajal momendil, mil Jürka leiab end üsna väljapääsmatus olukorras olevat. Annab nõu ning äratav seetõttu kohe usaldustki, ehkki püüab teist valetama õpetada.

Heikki Haravee karikeerib Antsuna kohati üle, Liis Benderi Lisetega võrreldavat sümbolkuju siit ilmale pole tulnud. Aga toominglikus tonaalsuses pidanuks ta seda tingimata olema. Lisete ning Antsu kuju tuleks täistinglikus lavastuses näitlejatel sümboliüks mängida, sest nad on ühe- või kõige enam kahetähenduslikud (Lisete), vaatajale nad mõistatuseks ei jää. Vanapagan on mitmetähenduslik, seetõttu moodustubki Toomingal temast keskne tervikkujund. Lembit Eelmäe Vanapagan mõjub mitmelgi puhul mõtleva olendina, kes vaid vajadust mööda end tohmanina eksponeerib. Näiteks stseenis, kus Lisete teada saab, kellelt nende tüdruk last ootab ning Juulale sulase põletamisest pahvatab, on moment, mil Jürka teadlikult arvestab tunnustajate puudumisega ning kinnitab: "Mina pole põletand." See vanapagan luiskab üsna külmakõhuliselt küll **p õ r g u m o o r i l e** otse suhu, ent **i n i m e s t e l e** ta siiski ei valeta. Müüri-Kromanovi filmist on too lõik välja jäetud, lihtsamel juhul Põrgupõhjale pole antud kavaldamiseks võimalust. Eelmäe Vanapaganale jagub enam kavalust kui romaani ja Salulahe Jürkale kokku. Tandem Müür-Kromanov näitab lihtsalt üht Põrgupõhja talus elavat meest, kes kalevipoeglikult tugev, aga ka üksjagu juhm vägilane (väite illustratsiooniks piisab kassijahi meenutamisest, mis Toomingal mõistagi puudub), elumahlase tüübina. Salulahe Jürka on allegooria. Teine Jürka ei õpeta kedagi "õieti" valetama, esimehe küll, näiteks oma noorimat tütar.

Tammsaare ise ütleb Juula kohta: "... muidu aga peeti teda pisut tohmakaks" ("Põrgupõhja", lk 33). Kummagi filmi-Juula puhul see ei kehti. Astrid Lepa osalahendusest õhkuv heasüdamlust, pehmust, lüürilisust. "Õrn veri" tõesti, kuid samas täiesti hoomatav jõulisus (mitte hüsteerilisus või agressiivsus). Herta Elviste kõigepealt liiga vana

Juula jääb talueideks *par excellence*. Bender viib Lisete peaaegu viimse piirini groteski, ometi ei mõju ta karikatuuri, vaid märgina. Elviste mängib Juulat ainsana psühholoogilise realismi piires püsides, tulemuseks olustikulisus, millest Toominga lavastusse midagi mahtuda ei tohiks. Tooming olustikulist sündmust ei näita, enamasti mainib ainult, või kui näitabki, siis stiliseeritult. (Siinkohal ei maksa unustada sedagi, et tegemist pole mitte niivõrd filmiga, kuivõrd teatrietenduse "tõlkega" filmi keelde. Võttedki tehti "Vane-muise" laval.) Vahendid ise dikteerivad puhastatuma tinglikkuse.

Tooming on kogu liigsõnalisuse tekstist eemaldanud. Seetõttu kulgeb lavastus Müüri-Kromanovi võrreldes tekstiliselt märksa konkreetsemalt ning üleminekutelt järsemalt. Fikseeritakse vaid sündmus, mis nagu nii äratuntav, ei laterdata ega sahmita tühja, kokutata ega mõkitata nagu puhtolustikuline film (mida aga ka Müüri-Kromanovi "Põrgupõhja" kaugeltki pole) maarahva kujutamisel teeks.

Üldplaan. Jürka-Juula lapsed eemalduvad pimedusse, Antsu teenima. Osaliselt täitub Maia (Anne Maasik) unistus teistmoodi, peenema elu järele. Hiljem Põrgupõhjal antsulisena külaledes langeb ta unenäoliselt olekusse: "Aga põrandad on seal puhtad ja valged". Valgus muutub väga heledaks, Kusta ning Maia lähenevad teineteisele, sirutavad käed kokkupuuteks, embavad. Nii sünnib viies kaadris järjest. See kumulatiivne kordus tekitab siiski teatavat hämmingut. Ka seepärast, et siia otsa tuleb kohe Maia üks lõplikkust etteehüdev agressiivne puhang, nimelt kausi lõhkumine. Toomingalgi pole Maia mingi puhasvalge ingliske, pigem kipub tas demonlik alge domineerima. Kuna eelnevalt on kogu kassiga seondum lüürika välja jäetud, mõjub veidi silmakirjaliku sentimentina siin see Juula-Elviste "kassiahastuslik" nostalgia. Lepa Juula suudab sama stseeni emotsionaalselt helisema panna. Tema loodud tegelaskuju on filmi läbivalt lüürilis-romantiline, armastav naine peale kõige muu. Elviste kehastab Juulat aga kareda maavillasusega.

Meie himu uhkete hilpude järele toob Tooming utreeritud piltlikkusega esile: tallab kättpidi valgeis kõpskingades mööda Põrgupõhja kambreid. Kujund osutab sellele, et

Maia on nüüd igaveseks loobunud kodutaluse käsi määrimast.

Salulahe Jürka ja Lepa Juula istuvad, Maia surma üksikasju arutades, tares aknaaluse laua taga. Kaksju langev valgus on õigesti valit, meenutab teispoosuse kuma, langeb lauale, nägudeni ulatub vaid servapiidi. Hea kaader, aitäh Garšnekile. Toomingal kuuleb samal kirjakohtal Kusta (Viljo Saldre), vanade lähedal olles, seda kõnelust pealt; stseen ise on visuaalselt nõrgavõitu, tulnuks samuti valgusega aidata. Tooming pidas ilmselt pojalt, hilisemal noore Antsu tapjal, tähtsaks ära kuulda oma isa repliik: "Kui teada saan, kumb, käänan kaela kahekorra nagu hanel." Salulaht ütleb seda vihaga ja otse, Eelmäe - endasse, samas aru andes, et tegemist oleks patuga, hinge määriava teoga, mis pidurdaks ta isiklikku kulgu õndsuse suunas.

Tammsaare romaanist leiame mitmelt poolt iroonilist hoiakut teaduse kui niisuguse suhtes, mis avaldub enamasti jutustavates passustes (nt "... et ta võiks poiste sarvi võrdelda, sest ainult võrdlev teadus on päris kindel". Lk 75). Kummaski filmis sellist lähenemisi, mis kirjanikul motiveerimata, ei toetata. Samuti ei võeta Tammsaare enda loodu suhtes kuskil iroonilist hoiakut. Müür ja Kromanov kasutavad võimaluste piires olemasolevat, st autoriteksti, püüdmata ise sinna midagi juurde mõelda või lavastada. Nad ei astu kuskil alusmaterjaliga vaidlusse, ei kipu seda ümber lükkama ega arendama. Autoritruu konservatiivne usalduslikkus. Tooming aga loob, kogu mänguruumi pühitsetes, klassiku teose põhjal iseseisva maailmamudeli, oma kosmogoonia.

Liis Benderi kiimalist Lisetet huvitab eelkõige mäng, iseäranis pöördelistel momentidel. Algul flirdib ta kergelt Seadusesilmaga, hammustab teda sõrmest. Veel kirstustki, kus pidid olema vaid muld ja kivid, kargab ta hauakaevajale selga. Finaalis ripub see põrgumoor revolvrilt kandva politseiniku kaelas ning irvitab. Surreal muutub nukuks, lihtsalt lülitub välja, jääb vedruta.

Vahest ainsa sobimatu lüli Toominga filmist leiame pärast Antsu-Jürka kohtuskäiku maja asjus, kus Ants, Seadusesilm (= kohtuametnik) ja Lisete laulavad: "Raha paneb rattad käima..." Irdi-paroodiad siia ei lähe, pealegi on kohe järgnevas kaadris Vanapa-

gan ning tähistaevas. Terav vastandus küll, kuid oleks ehk kehtivam mõne Tammsaare linlikuma koega teose dramatiseeringu puhul.

Sureva Juula haigeveodi läheduses - enne ema viimast kõnelust poeg Kustaga, kus see Maia eest kättemaksmisest teatab - hõljuvad Lisete ja Maia kujustet hinged. Lunastus ikkagi loeb: Maia istub, Lisete pea tema süles; Juula surreal aitab Maia tal tõusta, samal ajal panoraam Lisete näol (taevas või põrgu?).

Helitausta kordusfiguurid kujunevad Müüri-Kromanovi filmis rütmistavaiks, struktuuri loovaks elementideks: pidevad sammud, põleva tule pragin, labidate kõlksimine, vankrirataste lõgin, vee sulpsatused, klaasi klirin, uksekäginad, lindude häälitsused jm. Tooming tõmbab auditiivse kujundiga (süntesaatorid, eesti rahvuspillid, regilaul) vaataja oma mõjuvälja, paneb kaasa võnkuma.

Müür-Kromanov kasutavad finaalis romaanelikke purjus hauakaevajaid. Miks niiõelda korralik külarahvas Jürkat matma ei tulnud, seostub pigem Põrgupõhja mehe külalulluks peetavusega, mitte niivõrd kartusega üleloomuliku ees. Nende jaoks jääb Jürka lõpuni loll-Jürkaks. Kuna Eelmäe Jürka on vanapagan, pole tarvis lõppu midagi seesugust lisada. Ta lihtsalt väljub seal etteantud mänguruumist, tõuseb sellest üle, kosmostub.

Näidendfilmis finaalis valitseb täielik kaos, pimedus; Vanapagan istub suitseva augu serval: tahtis inimeste seas õndsaks saada, nemad ise aga Põrgusse minna. Jürka hää: "Ja kui ehk inimene tõepoolest on loodud nii, et ta ei või õndsaks saada, siis inimese loomine on äpardunud. Siis tuleb ta tagasi võtta. See tähendab, et inimsugu, nii nagu ta on, lastakse hävineda. Ja saadetakse sinna tagasi, kust ta tulnud on."

Kas Toominga lavastuse eshatoloogilises lõpus võtab Vanapagan, kes, erinevalt Müüri-Kromanovi versioonist, Antsust vaimselt üle on, inimsoo hävitamise enda peale, laotades õieti ainult Antsu-kogemuse najal üldistusliniku destruktiiivselt tervele inimkonnale? Ei. Kes lõpukaose käivitab (Antsu lõõb ja ta maja purustab), pole Vanapagan, vaid kõigest keegi Jürka, arutu olend omaenese viha needuses. Ent sellega tõmbab ta maa peale ka Kõigekõrgema raevu, kes näeb, et



"Põrgupõhja uus
Vanapagan".
Režissöörid Grigori
Kromanov ja Jüri
Miiür. Astrid Lepa
(Juula) ja Leida
Rammo (Lisete).

"Põrgupõhja uus
Vanapagan".
Režissöörid Grigori
Kromanov ja Jüri
Miiür.
Vanapagana
matjad (Einari
Koppel, Ants Iõgi,
Ervin Abel ja
Hugo Laur).





"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöör Jaan Tooming. Liis Bender (Lisete) ja Ao Peep (Seadusesilm).



"Põrgupõhja uus Vanapagan". Režissöörid Grigori Kromanov ja Jüri Müür. Ants Eskola (Kaval-Ants) ja Elmar Salulaht (Vanapagan).

täielikult kontrolli alt väljunud olukorda ei suuda päästa enam ükski sekkumine ning otsustab taastada loomisele ajajärgu. Abitult risti külge klammerdub Vanapagan, kelle usku miski ei kõiguta, on selle kaose ohver. Ainult hetkeks löi temas pidevalt allasurutud jürkalikkus leekima, mis aga loodetavasti koos Antsuga läbi põles. Keset suitsu on eristatav ainult Vanapagan üksinda.

Kromanovi-Müüri finaali kisub revolutsiooniliseks à la "Mõisad põlevad, saksad surevad!". Agressiooni teostab siin toores füüsiline jõud, Tasuja.

Just niisuguseid filme peaks armsale eesti rahvale kõigi nende õudukate ja muu sousti asemel nüüd, edaspidi ja pidevalt näitama. Kindlasti aitaks see paremini lagunened rahvustunnet paigata kui kõnetoolidest ja tänavailt kaikuva lööktöölilikud üleskutsed. Mõ-

JÜRI MÜÜR (7. jaan. 1929 Tartu - 17. nov. 1984 Tallinn). Lõpetas 1960. aastal Moskva Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi režissöörkonnas. Töötanud "Tallinnfilmis" režissöörina ja kroonikaosakonna peatoimetajana, "Eesti Telefilmis" režissöörina ning Eesti Kinoliidus vanemkonsultandina.

GRIGORI KROMANOV (8. märts 1926 Tallinn - 18. juuli 1984 Lahe külla Virumaal). Lõpetas 1953. aastal Moskva Riikliku Teatrikunsti Instituudi näitlejana. Olnud näitleja TRA Draamateatris, režissöör ja pearežissöör Eesti Televisioonis ja "Tallinnfilmis". 1981-1982 Vene Draamateatri peanäitejuht.

JÜRI MÜÜRI FILMID*

MÄNGUFILMID:

1959 "Elu läks mööda" - teine režissöör (lavastaja V. Bassov, "Mosfilm").
 1961 "Ühe küla mehed" - režissöör (Üleliidulise Riikliku Kinoinstituudi diplomitöö).
 1964 "Põrgupõhja uus Vanapagan" - (koos G. Kromanoviga) režissöör, stsenaarist.
 1966 "Kirjad Sõgedate külast" - režissöör.
 1968 "Inimesed sõdurisinelis" - režissöör.
 1977 "Reigi õpetaja" - režissöör.

DOKUMENTAALFILMID:

1969 "Leelo" - režissöör.
 1971 "Läbinähtud nähtamatud" - režissöör.
 1971 "Eesti NSV filmikunst" (ametkondlik film) - režissöör.
 1972 "Mereväravad" - režissöör.
 1973 "Võõras higi" - režissöör.
 1973 "On ka niisugune elukitse" - režissöör.
 1973 "Hõbelaev" - režissöör.
 1974 "Põllul pole lage" - režissöör.
 1974 "Kuulake, rohi kasvab" - režissöör.
 1975 "Läbi halli kivi" - režissöör, stsenaarist (koos Märt Müüriga).
 1976 "Adra järel" - režissöör, stsenaarist.

1976 "Freespeenardi. Laius 2,8 m. KGF-2,8" (ametkondlik film) - režissöör.

1982 "Künnimehe väsimus" - režissöör, stsenaarist (koos Enn Sädega).

1983 "Maa kivid" - režissöör, stsenaarist (koos E. Sädega).

1983 "Kus kasvavad kivid" - režissöör, stsenaarist (koos E. Sädega).

OSI FILMIDES:

1965 "Me olime kaheksateistkümne aastased" - Külvand.

1966 "Kirjad Sõgedate külast" - Jaan Aer.

1974 "Punane viul" - Tollipolitseinik.

1985 "Indrek" - Ollino.

* Siin pole ära toodud Müüri arvukaid stsenaaristide dokumentaal- ja animafilmidele.

GRIGORI KROMANOVI FILMID

MÄNGUFILMID:

1964 "Põrgupõhja uus Vanapagan" - (koos Jüri Müüriga) režissöör, stsenaarist.

1966 "Mis juhtus Andres Lapetusega" - režissöör.

1969 "Viimne reliikvia" - režissöör.

1975 "Briljandid proletariaadi diktatuurile" - režissöör.

1979 "Hukkunud Alpinisti" hotell" - režissöör.

Dokumentaalfilmid:

1968 "Meie Artur" - (koos Mati Põldrega) režissöör, stsenaarist.

OSI FILMIDES:

1965 "Me olime kaheksateistkümne aastased" - Salapolitseinik.

1975 "Briljandid proletariaadi diktatuurile" - polkovnik Golovkin.

J. R.

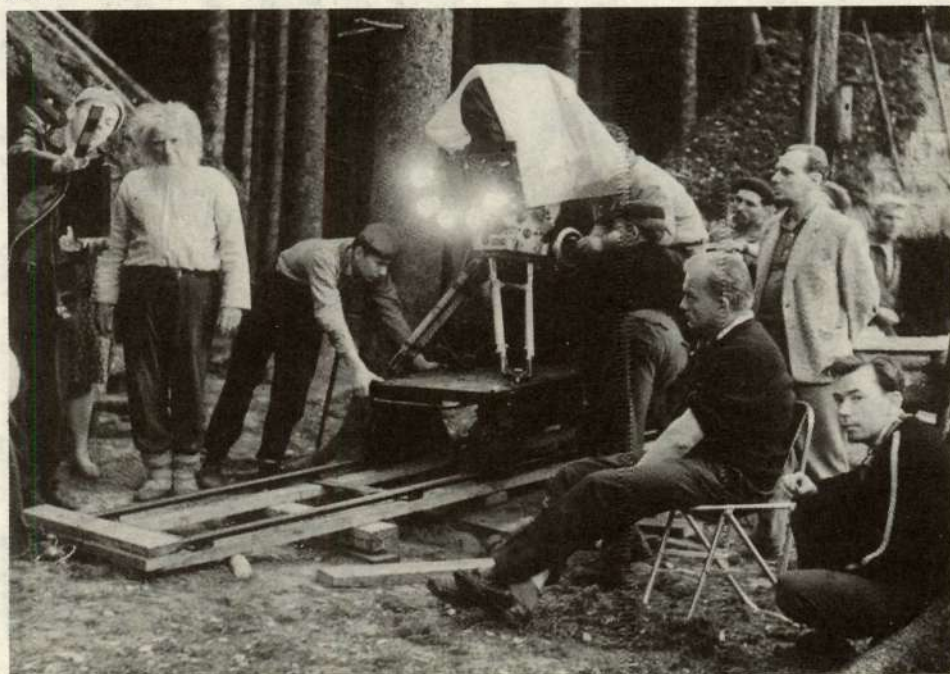
Elmar Salulaht (Vanapagan) ning režissöörid Jüri Müür ja Grigori Kromanov filmi "Põrgupõhja uus Vanapagan" võtetel 1964. aastal.



Operaator Vello Aruoja ja režissöör Jaan Tooming filmi "Lõppematu päev" võtete aegu 1972. aastal.

JAAN TOOMING on sündinud 28. märtsil 1946 Tallinnas. Lõpetanud lavakunstikateedri 1968. aastal. Pärast seda on ta töötanud Noorsooteatris, "Vanemuises" ja "Ugalas" näitleja ning lavastajana. Režissöörina on ta teinud neli mängufilmi: "Lõppematu päev" (1972/90, koos Virve Aruojaaga), "Värvilised unenäod" (1974, koos Virve Aruojaaga), "Põrgupõhja uus Vanapagan" (1977) ning "Mees ja mänd" (1979). "Värvilised unenäod" valmis "Tallinnfilmis", ülejäänud on tehtud "Eesti Telefilmis".

S. T.



NED ROTHENBERG -
KÕRVALE, PEALE JA SÜDAMELE



J. Heinla foto

"MINU NIMI ON NED ROTHENBERG. MA OLEN AMEERIKA SAKSOFONIST JA HELILOOJA, PÄRIT BROOKLYNIST, NEW YORGIST."

See polnud meile mõeldud teave, hoopis raadiotutvustus ning ühtlasi sobiv sissejuhatus selle intervjuu võimalikule lugejale. Lisada maksab veel hr Rothenbergi põhjaliku muusikalise hariduse (*Oberlin Conservatory, Berklee School of Music, Manhattan School of Music* pluss kursused Jaapanis) ning vähemalt sama mõjuva nimistu temaga koos mänginud muusikutest (Anthony Braxton, John Zorn, Derek Bailey, David Moss, George Lewis, Butch Morris jpt). Läänudsügisese "Jazzkaare" publik teab viimast loetelu veelgi täiendada. Ned Rothenberg ja tuvalanna Sayanho Namchilak.

Saksofon-klarnet ning vokaal. Tõepoolest, just säärane kontsert, mida tavatsetakse nimetada unustamatuks: briljandina sädelev, jäägituseni tunderõhuline, end reljeefselt kuulaja mällu söövitav... Ning ometi on unustamine vahest ainus, mida meil nüüd, mitu kuud hiljem, selle kogemusega teha jääb. Sest too esitus oli eeskätt hetk, ajavälgatus, tundide, päevade ja nädalate edenedes üha raskemini tabatav ja seletatav. Ja seda mitte ainult meile saalis. Ned Rothenberg tundis veel hiljuti nende oktoobrikuu salvestuste vastu huvi - ka tema püüab tabada momenti ja seda kestma panna.

See kõik tähendab muu hulgas üht - kõneldes improvisatsioonilisest muusikast, on meil teiega ometi üliraske kõnelda helidest enestest.

Enamasti jääb pinnale ikka vaid meetod, seega teatav üldistus.

Ja nõnda kipub paratamatult tasanduma mõndagi eripärast ning paljud teemad ja isegi vastusevariandid kalduvad korduma.

Selline on meie probleem. Teie lahendus on aga lihtne - ümbritseda end helidega, pikendada seda maagilist hetke ühest olevikust teise. Ja üks intervjuu - see kuulub vaid sinna juurde.

Sayanho'd kuulsin ma esmakordselt kaks ja pool aastat tagasi Nickelsdorfi festivalil Austrias. See, mis ta tegi, huvitas mind väga. Tohutult raske oli teda tookordi kuulata, sest ta esines koos ühe väga suure ja lärmaka eurooplaste bändiga. Aga ma sain kohe aru, et selles on midagi erilist. Siis läks aega mööda ja mul oli Euroopas sooloturnee ning juhtumisi ühel kontserdil Stuttgardis pidi minu järel esinema duo, kus Sayanho'ga mängis koos saksa trombonist Conrad Bauer. Pärast-poole mängisime koos triod ka. Usun, et senini oli ta peaauglikult eurooplastega koos esinenud ja mina kõlan kõvasti teistmoodi kui nemad.

Kui mul hiljem oli võimalus teha üht suurt projekti Moersi festivaliks, siis kutsusin sinna kokku kaheksa improviseerijat üle kogu maailma, Sayanho nende seas. Ja tegelikult veel enne seda kutsus ta mind Venemaale, et proovida duos mängimist. Šveitslane Pius Knüsel, kes on paljusid bände Venemaale toonud ja aitab ka mujal kontserte korraldada, pakkuski talle ühise turnee välja.

See siin Tallinnas on alles kolmas esinemine pärast Arhangelskit ja Sankt Peterburgi. Mulle tundub, et asi läheb järjest paremaks ja lõpuks võib see kõik olla juba

päris hea. Kui me tulemusega ise rahule jääme, siis võib too turnee lõppeda ka plaadiga. Paar firmat on igatahes huvitatud.

Kas te otsisite tookord koostöö tarbeks nimelt vokalisti või viis Sayanho teie mõtted sinnapoole?

Mind on alati huvitanud need muusikud, kellel on mingi kordumatu oma "hääli". Ma ei räägi ainult lauljatest. Tähtis on, et nende isiklik väljenduslaad mind kuidagi koostööle innustaks. Pole oluline, mida nad mängivad - bassi, akordioni, üksipuha mida... Kui ma Sayanho'd kuulsin, siis tahtsin töötada koos nimelt temaga ja mitte mõne teise lauljaga. Just nõndasamuti huvitas mind kunagi näiteks Shelley Hirsch. Muusikaline omapärsus on peamine.

Kas Sayanho Namchilaki juured tuva rahva-muusikas ja teie huvi kõikvõimalike etniliste kõlade vastu on nimelt see ühine joon, mis tole koostöö võimalikuks teeb?

Vist küll. Ma muidugi ei tea tema nimel rääkida, aga mina seda igatahes tunnen. Ilmselt olen ma tõesti maailma erinevate kultuuride muusikat rohkem mõjustatud kui enamik teisi saksofoniste ning sellest on mulle abi. See lubab mu muusikal uutele radadele kalduda. See turnee küllap ongi meile mõlemale selle ühise keele otsimine.



"Ma olen väga kriitiline ja arvan, et 90 protsenti igasugust muusikat on rämps."

Kas need etnilised huvid ja improvisatsioon on teie loomingus omavahel ka mingis konfliktis?

Konfliktis? Noh..., põhimõtteliselt ei taha ma kunagi teha mingit sellist lugu, mis kõlaks täpselt nagu näiteks šoti torupillimuusika. Aga kui inimesed pärast ütlevad, et see kõlas väga tole torupillimuusika moodi, siis on kõik väga hästi. Ma kuulan kogu aeg muusikat, seejuures igasugust. See käib perioodide kaupa. Kuulan näiteks kuu aega Aretha Franklini või siis Milesi või jaapani muusikat... See pole küll mingil moel akadeemiline huvi, aga ma süvenen sellesse ja uurin seda muusikat. Kuid mitte kunagi ei ütle ma endale, et - O.K., kuulan nüüd õige paar nädalat Austraalia aborigeenide muusikat ja teen ise midagi samasugust valmis. Ma pigem proovin oma kuulamisi "läbi seedida", intellektuaalselt ja emotsionaalselt. Ja kui ma muusikat loon või improviseerin, siis ma lihtsalt mängin. Mängin selleks, et muusikat mõjuma panna. Kui seal ongi leida minu džässitausta või viiteid kuhugi Kesk-Aasias-

se, siis ma muidugi seda ei eita. Aga see pole teadlik protsess. See pole nii, et teeme nüüd ühe indiapärase loo ja mängime sinna näiteks John Coltrane'i vaimus asja otsa. Või siis võtame sitari mängima tinn-tinn-tinn ja mina puhun sellele oma saksofoni peale. See on pealiskaudne värk, aga muusika peab olema põhjalikult läbi tunnetatud. Ma ise olen näiteks püüdnud *shakuhachi*'l mängitavasse muusikasse süütsi sisse minna ja seda Jaapanis õppinud. Ja mul ei teki mingeid probleeme John McLaughlini ja tema *Shakti*'t kuulates - ta tunneb neid *raga*'sid, mõistab seda muusikat.

Tänane esinimine polnud teie duol läbinisti improviseeritud. Palju oli ka varem kavandatud...

No ma ei ütleks, et "palju". Aga, jah, nii mõnegi loo puhul on meil tõesti olemas kindel arusaam, milline ta peaks harmooniliselt või isegi rütmiliselt välja nägema. Meil on ju kummalgi oma taust, omad traditsioonid, oma maailm. Mina mängin väga rütmiliselt. Sayanho lähtub jälle tugevasti oma Kesk-Aasia rahvamuusika tavadest. Nii et me teame, kui erinevad me tegelikult oleme. Ja sel põhjusel kavandame üht-teist ette. See on väga oluline, eriti kontserdil ja just sooletsinemiste puhul. Ma pean väga lugu oma sõbrast Evan Parkerist, kes ütleb, et - mina, ma hakkam eimillestki pihta. Steve Lacy teeb ehk samuti. Aga mina mitte. Kui mängin üksi või siis kellegagi pikemat aega koos, valmistan ikka üht-teist ette.

Kas *shakuhachi* õppimine Jaapanis tähendas ka põhjalikumalt süvenemist Ida kultuuri, religiooni ja filosoofiasse?

Kui ma veel kolledžis õppisin, siis ei olnud mu erialaks mitte muusika, vaid religioon. Ja loomulikult võtsin ma korralikul akadeemilisel moel läbi ka Ida usundid, budismi, hinduismi... Mingi taust mul seega on. Aga ma ei hakka teeskleva, nagu oleksin sellesse väga põhjalikult süvenenud. *Shakuhachi* on mulle teatav praktiline tee selle maailma juurde. Algselt oli too *shakuhachi*'l esitatav muusika mõeldud ju meditatsioonide tarbeks ja alles XIX sajandi lõpul hakati seda avalikult ette kandma. Kui ma nüüd olen näiteks oma naise ja lapsega kodus ning õhkkond on parasjagu pöörane, siis mõnikord leiab hea õnne korral mahti maha istuda ja *shakuhachi*'l midagi mängida. Ja kui see mul välja tuleb, siis on sellel tõeliselt meditatiivne mõju. Aga vaevalt need seosed mul väga sügavale ulatuvad.

Kõrvutage palun improvisatsiooni etnilises muusikas ja näiteks "vabas džässis".



"Mul pole iial olnud tahtmist teha seda, mida soovitas John Cage - vältida omaenda isiksust, oma isiklikku ajalugu, oma emotsioone."

J. Heinla fotod

Ma pean Derek Bailey' st muidugi väga lugu, aga kui ma lugesin seda tema improvisatsiooniraamatut ("Improvisation - Its Nature and Practice in Music" - toim.), siis ei saanud ma selle põhiideega kuidagi nõus olla. Bailey eristab seal kaht sorti improvisatsiooni. Üks on nn idiomaatiline. Siin räägib ta India muusikast, *flamenco*' st... Ja siis see, mida ta ise teeb - mitteidiomaatiline improvisatsioon. Seal justkui poleks reegleid. Aga kui seda kuulata! Noh, mulle ju meeldib see muusika, mis tollest Euroopa *free*-traditsioonist välja on kasvanud, ma ei ütle selle muusikalise kvaliteedi kohta ühtegi paha sõna. Aga igatahes on see vaieldamatult idioom, millel on oma kindlad reeglid. Sealjuures sellised, mis ütlevad, mida teha ei tohi! Muidugi pole need reeglid kusagil kirjas nagu näiteks India *raga*' de puhul. Aga samas ei saa ju sõnadesse panna ka seda, kuidas, ütleme, Ravi Shankar nende reeglite järgi muusikat teeb.

Kui mina muusikat loon, siis püüan ma teatud muusikapala jaoks luua teatud idioomi, teatud improvisatsioonilaadi...

John Cage näiteks on tõelist improvisatsiooni näinud täielikus enesesalgamises.

Kuna ma olen just see, kes ma olen, siis ei suuda ma teha kõike. Cage aga üritas teha just seda. Ja loomulikult lõi temagi idioomi. Kogu see aleatoorika värk andis tema muusikale väga erilise kõla. Muidugi võis ta öelda, et lindi peale on jäänud lihtsalt möödasõitvad rongid. Aga mina kuulan neid kui John Cage'i teoseid ja seda nad ju ongi. Mul pole iial olnud tahtmist teha seda, mida ta soovitas - vältida omaenda isiksust, oma isiklikku ajalugu, oma emotsioone... Kõik see mind muusika ja inimeste juures just huvitabki.

Mida tähendab teile sõna "meelelahutus"?

Noh, see võib olla ükskõik mis, peaaigi, et peale läheb! Kui inimesed mind meelelahutuseks peavad, on see iseenesest suurepära-

ne. Mõned asjad on ilmselgelt meelelahutuslikud, see omadus torkab kohe silma. MC Hammer näiteks, vaadake, kuidas ta tantsib! Tantsib nii, et tapab! Tegelikult ma ei tahaks siin üles võtta seda kunsti ja meelelahutuse probleemi. See on üks väga ebakindel pinnas.

Ent siiski...

Noh, kui muusikatööstus dikteerib maitset, siis luuakse tihti peale madalamat kunsti. Aga see on igal tasemel nõnda. Ma olen väga kriitiline ja arvan, et 90 protsenti igasugust muusikat on rämps.

Te olete küllaltki liberaalne, mõned ütlevad, et see protsent on 99.

Ükspuha. Tahan öelda, et ka näiteks akadeemilisest muusikast, mis peab end "tõsiseks", on 90 protsenti halb kunst. Ja samas on Elliott Carter, kes teeb ära midagi fantastilist. Ainus õige jaotus on ikka vaid hea ja halva kunsti vahel.

Muidugi tuleb ette, et plaadikompaniid ja massimeediumid proovivad midagi kaela määrada - et, näe, eelmine asi läks hästi, tee me nüüd valge MC Hammeri. Ja siis tuuakse

lagedale mõni selline narr tüüp nagu too Vanilla Fudge või mis ta nimi oligi. (Kõik me naersime selle veidra ajaloolise pirueti üle, mille ohvriks langes kreemjas popmiljonär Vanilla Ice.) Siin mingit kunstilist mõõdet ilmselt ei ole. Aga kui siia juurde öelda, et Jimi Hendrix oli meelelahutus! Noh, see on lihtsalt väheütlev. Tema muusika oli sügav ja põhjalik. Einoh, selge see, et ta oli suurepärane meelelahutus. Meelelahutuslik poolus pole aga tingimata see, mis tagab hea või halva kunsti. Võib-olla mina ei ole meelelahutus, mul on kombeks lihtsalt minna ja mängida, silmad kinni. Aga ma loodan, et mu kunst on hea. Hendrix võis põrandal väänelda ja hammastega kitarrimängida, see tähendab meelt lahutada, kuid kahtlemata (naerab) oli tema kunst sama sügav kui minu oma.

Kuidas te määratleksite "kõrvalist" muusikat, sellist, mis kõrvale mõeldud ja samas veidi nagu kõrvale jäetud?

Ma arvan, et see on hea muusika...

Mis minu enda loomingusse puutub, siis see kõrvalisus, see marginaalsus ei lähe mulle korda. Aga kõrvale on ta mõeldud küll. Kõrvale, peale ja südamele...

PIIRIÜLETAJAD



M. Kõivu "Tagasitulek isa juurde"
Eesti Draamateatris (lavastaja Priit Pedajas), 1993.

P. Lauritsa foto

"Mäletame, et vanal Surmajõel sõudev igavene paadimees viis lahkujad Varjude Riiki, kus nad edasi elasid, kuhu mõni kangelane sisse tungis ja tagasigi tuli. See oli üks kindel mõiste - S e a l p o o l n e. Sina aga väidad, et sel igavikujõel pole üldse teist kallast ja kui kuhugi välja jõutakse, siis samale kaldale tagasi. See on ootamatu kujutus. Suletakse kõik perspektiivid! Lõpp, lõplik lõpp, muud mitte midagi. Ühel udusel kevadeõöl astud paati, vesi valkab veidi, aerud kolksuvad summutatult, kuski ähmuks veel nagu jutikseljalist valgushelki. Siis ei järgne enam midagi, ei üleminekut ega teist kallast. Kõik, mis on, on ainult S i i n p o o l n e." (Bernard Kangro "Kivisild")

Mõne aasta cest mängis Rakvere Teater Bernard Kangro näidendit "Kohtumine vanas majas", Madis Kõivu näidendiga "Tagasitulek isa juurde" nõnda sarnase situatsioonikarkassiga lugu, et vabalt võiks neil pealkirjad vahetada. Tookordses kontekstis erutasid vaatajaid veel eeskätt ühiskondlikud murdejooned, piirid hea ja halva ajastu, õige ja vale võitlusleeri vahel, ja tookordse

hea lavastuse tõlgendus keskenduski neile teemadele. Priit Pedajase praegune Kõivu-lavastus pakub palju rõõmustavat, muu hulgas ka märguannet vaatajahoiakute avardumisest: eitamata, et "Tagasituleku" üks teemasid on samuti too viimase sõja eelne, aegne ja järgne ajalooline-ühiskondlik pöördehetk, pakub vaatajale loodetavasti huvi ka hoopis sügavam ja keerulisem kihistus selles lavastuses. Probleem, mis leidis ka Kangro näidendis "Kohtumine vanas majas" ning mida märgib eespool toodud tsitaatki romaanist "Kivisild". Eks ole, Pedajase lavastus ja Kõivu näidend haakuvad suurepäraselt Kangro sugesttiivse visiooniga. Ja mitte lihtsalt mingi sarnase meeleolu poolest, vaid just väga sisulises seoses. Ka Kangrot on pingsalt huvitanud sama piiriületamise situatsioon - tõelisuse-ebatõelisuse, realiteedi ja kujutusilma, oleviku ja mineviku, oleva ja mitteoleva vahel. Selle piiri tunnetatavus üldse ja konkreetse üksikinimese jaoks.

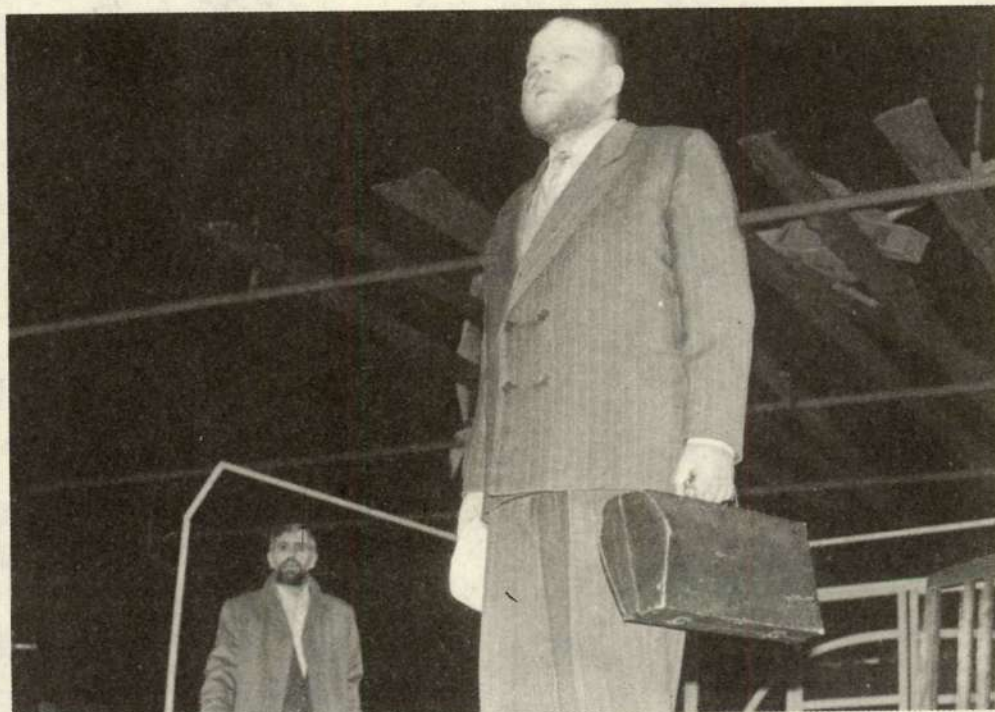
Imetlusväärne, et lavastaja Pedajas leiab täpsed vahendid isegi selliste küsimuste va-



hendamiseks. Siin ta nüüd on eesti laval - kunstiteos kui kihiline tort, oma püüdmatu sügavusega osatamas kriitikuid, kes ühelt ja teiselt küljelt lähenedes mõistavad temast üht ja teist, hõlmavalt kirjeldada käib aga üle jõu.

Tagasitulija (Jüri Krjukov) liigub mööda olustikulisi, ajaloolisi märke, meelcolukalt kujutatud 1939. aasta kodu keskkonnas ning

selt tõetruusid pilte kujutades ometi sügava ajaloolise üldistuse ni rahva saatusest inimese ja pere saatuse kaudu ja selle taustal. Sama suudab ka "Tagasitulek", ent ta ei jää üheks järjekordseks eesti-rahva-kannatuste-aasta looks. Krestomaatiline näide sellest, kuidas olustikulises talukeskkonnas ja -kõsttuumis toimuvad sündmused ja räägitavad jutud kannavad igavikulist mõõdet, sisalda-



"Tagasitulek isa juurde". Tagasitulija - Jüri Krjukov, Isa - Ain Lutsepp.

T. Kaasiku foto

enam-vähem kaasaegses provintsis. Need mõnused realistlikud stseenid on omas laadis meisterlikud, lähedased sellele, mille võrdkujuks on saanud Irdi "Tagahoovis". Too suurepärase pealispindne lugu ei taotlenudki enam kui inimeste eluolu poetiseeritud kujutamist, "Tagasitulekus" on see aga alles pindmisen, kergeim kiht. Pisut lihtsustatud kõrvutamise korral võiks öelda, et näiteks "Pilvede värvid" küündis samuti olustikuli-

vad küsimusi inimese sügavamast olemusest ja eetilistest probleemidest - see näide on muidugi Toominga "Põrgupõhja". Ja see tasan on imetlusväärusel moel olemas ka "Tagasitulekus". Ühelgi vaatajal pole keelatud oma tõlgendustega peatuda just selles kihistuses, mis pakub midagi nimelt talle - nauditavalt on mängitud nad kõik, situatsioonikoomika kindlasti kaasa arvatud.

Agaga ei naljakas lugu vastikult elusa kalaga, ei söögilauas räägitud sündmatu jutt naljases Petrogradis näritud karvasest hobusejalast ega perekonnasuhted, ei ideoloogilised seisukohavõtud ega saatuse õiglus-ebaõiglus ole lavastuse pingsaim, põnevaim probleem. Vaid seesama, mis huvitab ka lüürilist Kang-

"Tagasitulek isa juurde". Proua Klaudi - Elle Kull, Ema - Kersti Kreismann, vend Jaan - Martin Veinmann, Isa - Ain Lutsepp, Tagasitulija - Jüri Krjukov.

T. Kaasiku foto

rot: kuidas tajuda oleva ja ebatõelise piiri, kust ta tõmmata.

Et seda mõista, et sellele mõelda, tuleb Tagasituliija suu läbi küsida, mis on ja mis oli, mis õieti olid need sõjaeelse Valga tarduvas videvikuõhus süttivad kollased tuled "kogu oma olisuses" ja kes on Peremees härra Priuhka-proua Karp "kogu oma olevuses", kas seda, mis oli, siis nüüd tõesti enam ei

EMA (Kersti Kreismann) läheb alla, aga tuliija ise tuleb avastseenis üles. Ta saabki tulla ainult üles, sest - see, mis enne oli siinsamas, on nüüd üleval! Aga tegelikult tõuseb Tagasituliija vist lihtsalt trepist teisele korrusele...?

Kes on Peremees (Andrus Vaarik)? Jah, provintsilinna nüripoolne korteriperemees. Samas tõeline Nõõbivalaja, Tagasituliijalt vastamatu küsimuse pärija: "Noh, kuis siis jääb,



"Tagasitulek isa juurde". Peremees - Andrus Vaarik.

ole. Kaunite teatrikujunditena on need küsimused vaatajale nauditavad, abstraktse teoreetilise probleemina aga kaelamurdvalt keerulised.

Pedajasel õnnestus see süntees: olles pealispinnal vägagi siinpoolne, realistlik ja naturalistlikki, püüab lavastus kujundeisse sealpoolsusegi, kompab segipööratud ajavahetuste abil seda tabamatut piiri, millal miski on ja millal see on vaid kujutus või mälestus. See, mis enne oli siinsamas, on nüüd kõrgel, ütleb ühes unenäos Isa (Ain Lutsepp). Kunagi nii tegelik, nii ehtne kala, tegelik külmapüha, tegelik kaklus vennaga on nüüd kättesaamatus, tabamatus sealpoolsuses, kõrguses. Kojutuliija ammuses unes läheb Isa alla auku, kust enam tagasi ei saa, ka

võtate või mitte?" Tahaks küll võtta tagasi oma juba läbi elatud elu, et seda lõpuni mõista - see on võimatu, samuti nagu on võimatu jätta võtmata see, mis sinuga nagunii kogu aeg kaasas on, su elatud elu. Missugune vägev dilemma! Kehva üürikorteri peremees ilmub nagu tõeline Peremees kord ühes, kord teises ajastus, olevikus ja minevikus, keset kõige haaravamalt kõrgelt alla läigatatud kalasupi pärast (või selle sündmuse mälestust?), küsima: "Noh, kuis on?"

Andrus Vaarik pakub ka ühe fantastilise soolo. Varastaksin (vist!) Andres Langemetsalt võrdluse, mida ta kunagi ammu tarvitas Valtoni teostest kõneldes: on tunne, et malet mängides teeb partner järsku kõige enesestmõistetavamal ilmel ühe käigu malelualt

välja, laudlinale, hiljem jätkab mängu, nagu poleks midagi juhtunud, ise on aga sisse toonud hoopis uue dimensiooni. Vaarik mängib seesuguse malelaualt-maha-käigu haruldaselt hästi. Ta lisab lavastuse niigi keerukatesse aja- ja ruumivahekordadesse veel ühe seose, astudes näidendi ruumist ja ajast välja, saali, suitsule tuld küsima, samal ajal lobi-sedes absoluutselt jälgitamatu lugu mingist

mas koes on mängida võimaldatud teenija-tüdruk Herminel (Garmen Tabor). Või ongi niisugune meeste arusaam elust, et naised vae-vab põhiliselt ainult see, kas supis on küllalt loorberit või et kas neil on ikka oma isiklike väikesi maiseid pidepunkte, nagu sünnipäe-vapeod, sünnitamised, armumised, hoolima-ta rahvast epideemiadena tabanud katsumus-test.



"Tagasitulek isa juurde". Tagasituliija - Jüri Krjukov.

G. Vaidla fotod

Vikrami Ida diivanist ja Vasselist ja kadunud käsikirjalehtedest. Ta viib vaataja elegantselt enesega kaasa ühe ummiktee lõppu, nii et too enam ei mõista, kus tegevusjärjega ollakse ja millest üldse räägitakse - ja siis läheb Peremees tagasi lavale ja aitab talle kuulekalt järgnenud vaataja taas järje peale. See vaikukas malekäik on ühtlasi näitlejameisterlikkuse demonstratsioon.

Hoolimata Kersti Kreismanni Ema rollist on "Tagasitulek" meeste lavastus, kõige põnevam aja- ja realiteedi piiride ületamise mäng on meeste mängida. Professionaalne ja nauditav on Ain Lutsepp, ka Jüri Krjukov oma eri eas rollidega sama lavastuse sees. Lavastuse mitmekihilisusest kõige pindmise-

Priit Pedajase lavastajaoskused on vaatajale nauding. Ta on järjekindlalt õppinud looma tõeliselt tähendusküllaseid ja tõlgendusmahukaid teatrikujundeid, see anne on muutunud professionaalseks oskuseks: "Soo", "Tõlkijad", "Punjab"..." Tagasituleku" puhul käiksid nii autori kui lavastaja kohta taas Bernard Kangro sõnad romaanist "Ema-jõgi": "Mind ahvatles kiusatus kippuda tõelise piirile nii lähedale, et seljas jahe hakkas. Mu eesmärgiks oli sel kombel saada kindlamat haaret reaalsuse ümber."

MIKS?



"Luukas", 1993. Režissöör Tõnu Virve. Filmis on kesksel kohal rikkalikult kaetud söömalaud.

"LUUKAS". Režissöör Tõnu Virve, stsenaaristid Gudmundur Steinsson ja Tõnu Virve (G. Steinssoni näidendi "Lucas" järgi), operaator Mait Mäekivi, kunstnik Toomas Hörak, kostüümikunstnik Kaisa Pärenson, helilooja Lepo Sumera, helioperaator Mati Schönberg, monteeri Marju Juhkum, rekvisiitor Tiiu Õunapuu, valgusmeister Ado-Rein Täker, teine režissöör Virve Lunt, filmidirektor Raimund Felt, filmidirektori asetäitjad Teet Taumi ja Arvi Kalk. Osades: Ain Lutsepp (Luukas), Ita Ever (Liisbet) ja Jüri Järvet (Albert). 2286,4 m, 84 min (9 osa), värviline. "Freyja Film" ja "Frigg Film", 1993.

Eriti tagajärjekalt ei õnnestu eemale peletada muljet, et tolle Eesti-Taani-Islandi ühisfilmi näol on tegemist ühe asjatu ettevõtmisega, raiskamisega, muu hulgas ka helilooja Lepo Sumera altvedamisega - "Luukas" on vist üldse kõige rohkem muusikat, mis ma kunagi ühte filmi olen kirjutanud.* Sest ainus tugev komponent, mis ehitist päriselt küljeli vajuda ei lase, näib olevat just muusika. Keel seevastu lööb mõrsaid, lagundab.

Mingil määral omab vaadeldav linaluçu sarnaseid tonaalseid tunnusjooni Roman Baskini "Rahu tänavaga", kus aga tekst (sts Toomas Kall) vihas-tama panevalt kõrvu ei kriipinud. Pigem vastupidi, kujunes kõigutamatuks karkassiks. "Luuka" kahe stsenaaristi küündimatu koostööl põhinev tühine ja mõttetu sõnamulin (hoolimata repliikide lühidusest mõjub tekst mulina, puudub täpsus) ei loo aga

* Intervjuu L. Sumeraga, "Sirp" 27.XI 1992.

veel vähimaidki eeldusi absurdi tekkeks, ehkki filmi õhustikus - olenemata tekstist - mõned juhuslikud võõritusnoodled ju kaalutu aeglusega hõljuvad, sähvimata loiuultki. Kohati tundub "Luuka" tekst võimalusi ajakajaliseks paroodiaks sünnitavat, ent ülemäära hajusalt ning kogemata kombel komistavalt, millest Tõnu Virve pole märganud või viitsinud hoolida. Siiski, peakski näidendi tekst endast paroodiat kujutama, jääb põhilises arusaamatuks, millele konkreetselt. Noppides "Luukast" välja suvalise kaadrikogumi, võiks ilmselt mis tahes variandi põhjal arvata, et tegu on reklaamfilmiga. Oleks see üksikosiste kontekstist lahtiskumine? Ei, sest vaevalt küll saaks neid kasutada olevaid elemente või klotsikesi uuesti kokku pannes tekitada mingit summaarset kogumit.

Operaator Mait Mäekivi on pöördunud ainult nende kolme tegelase ülesvõtmisega seal laua ümber, nagu viletsas teatrilavastuse teleülekan- des. Režissööritööst pole põhjust rääkida, see on lihtsalt tegemata jäetud. Hoolimata võimalusest kasutada häid näitlejaid on lastud ettevõtmine tüh- ja joosta. Erandid kinnitavad reeglit: hädisest stse- naariumist igamees filmi, st fekaalest kondiitri- tooteid valmis ei meisterda. Oleks ehk parem, kui õnnestuks see lennuvõimetu sigitis Tõnu Virve loomebiograafias maha vaikida.

Eelöeldule vaatamata pakuksin siiski välja ühe vähestest mõeldavaist tõlgendusvariantidest.

Luukal on arvatavasti midagi hinge peal, mõni süütegu, roim vms, millest ajad Liisbet-Albert tead- likud pole või kui ongi, püüavad nad seda Luuka eest varjata, sest viimane peab oma piinadest lõ- puks üle saama, paranema. Luukat jälitab pidev hirmutunne, millest ta ajuti tahtmatult ka vanapaa- rile on sunnitud märku andma: ärge seiske mu sel- ja taga! Luuka olemust hõivab mingi kuratlik dominant, ent vanapaarile paistab ta (kui see pole ainult mäng) ennekõike jumaliku olendina.

Milline võiks olla Luuka süü? Oletame, et ta on üks Kuradi lugematuist maiseist kehastusist, kes päikesele liialt lähedale kipponuna nägemise kao- tas või - teises tähenduses - Nägijaks sai. Nüüd on ta Pime Ambuja (meenutagem, et Ain Lutsepp kehastas minevikus pimedat meest näiteks Boz- zonna "Oodates Godot'd" ning teadlasena Bernard Kangro "Merre vajunud saares". Olevik enam Go- dot'd ei oota, pigem Godard'i.). Miski ei näi sega- vat meil ka Luukast "pimedana" võtta. Albert: "Luukal on terane silm. Tema näeb kõik ära: isegi seda, mida teised ei pane tähelegi. Ta võib mõni- kord lausa sellepärast endast välja minna."

Mis siit välja tuleb? Luukal nägemisluul? Min- gid nähtamatud olendid valvavad iga ta sammu, annavad sosinal tegutsemisjuhiseid?

"Metsasoomlastel Rootsis on müüt pimedast ambujast assimileerunud teemaga päikese vargu- sest kuradi poolt. Luukka ehk Luho, kuraditaoline olend, olevat katsunud päikest varastada. Ta vii-

nud selle Kalmamäesse, et sinna valgust saada. Luukal öeldakse olevat kaks sulast, nimega Jum- mi, kes ei näe pimedas ega öösel." Kõik klapi- b. Kotedži tarvis, mida Luukas aeg-ajalt väisab, oligi tal Päikest ehk Valgust vaja. Sest Liisbet ja Albert pole ju nägijad. "Pärimus rõhutab Jummade öö- pimedust, et sellega põhjendada Luukka vajadust päikese varastamiseks ja selle ülesseadmiseks mäe sisemusse."¹



"Luukas". Jüri Järvet (Albert), Ain Lutsepp (Luukas) ja Ita Ever (Liisbet).

Milline seos võiks kõigel olla Luuka piire mitte tunnistava gurmaanlusega? Eelneva põhjal polegi ehk kohatu järeldada, et isand ei näi tavaliste inim- like mõddupuude järgi hinnatav olevat. Vahest on ta hoopis hiid? "Inimeste ja inglite lapsed hiid olid kohutavad õgardid ning muutusid lõpuks inimsöö- jateks, säästmata ka endataolisi."² Võimalik, et kui tollele Luukale pidevalt hõrgutisi kurku ei topitaks, hakkaks ta inimliha järele küünituma.

Toit ise seos võttekambri laual mõjub piisavalt butafoorsena, ei tohiks vaatajas segavaid reflekse vallandada. Pigem võiks ajada sülje nõrguma ja tekitada kõhukorinaid taanlase Gabriel Axeli "Ba- bette'i pidusöök", ehkki seal tõmbavad, vastupidi- selt "Luukale", värvikad tüübid enam tähelepanu kui laual olev kraam.

¹ F. J. O i n a s, "Kalevipoeg kütkeis", lk 141-142.
² Ü. V a l k, "Pilguheit demonoloogiasse", "Viker- kaar" 1991, nr 9.

P.S. Virve filmis on siiski üks südantligutav stseen, nimelt vanapaa- ri mälestustes ülessulami- ne. Ita Everi Liisbet nooreneb ehtneitsiliku häbe- likkuse väljamängimise läbi oma paarkümmend aastat. Muutub kõigile meile, vanameestele, ligi- tõmbavaks. Siin toimib Järveti ja Everi vaheline professionaalne suhetemäng ning nõrke partner- lus. Mõlemad näitlejad arvestavad teineteise pisi- maidki tundetooni. Näib, nagu oleksid need õrnad meenutused improviseerimislustis sündinud. Enam Steinssoni mannetu tekst kammitsevalt ei sega, mängib muu.

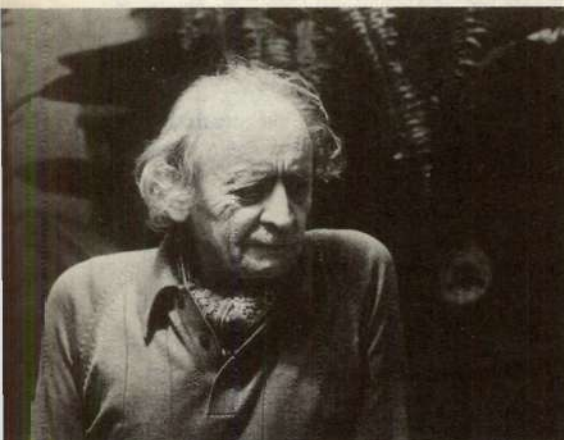
GUDMUNDUR STEINSSON MÕTISKLUSI OMA NÄIDENDIST "LUUKAS"



"Luukas". Ita Ever (Liisbet).



"Luukas". Ita Ever (Liisbet), Jüri Järvet (Albert) ja Ain Lutsepp (Luukas).



"Luukas". Jüri Järvet (Albert).

R. Rajamäe fotod

Tagasi vaadates ja mõtiskledes oma esialgsele lähenemisele "Luuka" kirjutamisel, meenub eeskätt inspiratsioon, mida defineeriksin kui "maailmas valitsev ebaõiglus". Ebaõiglus peegeldub võimuses (Luukas) ning viisis, millisel inimesed (Albert ja Liisbet) kui võimu ohvrid on maha surutud. See dualism ühiskonnas on saanud inimkonda aegade algusest ning mõtlesin, et saan seda antiteesi kõige paremini esile tuua, muutes laval toimuva sõltumatuks konkreetseist ühiskondlikest oludest või ajastust. Näidendi kolm tegelaskuju pole sugugi kolm umbmäärasit isikut, keda võib leida igal ajal igast ühiskonnast, vaid nad on kolm inimest, kes peituvad minus, on teatud määral mina ise ning selistena on nad sõltuvuses kaas-aegsetest ühiskondlikest oludest. Näidend on sügavalt isiklik, kuigi ta pealispoolelt selline ei näi. See polnud mulle enne selge, kui olin näidendi kirjutanud ja seda laval näinud! See avastus võttis minu üle võimust ääretu emotsionaalse jõuga ning siis sain esmakordselt aru, mis oli olnud näidendi tööeliseks inspiratsiooniallikaks ning miks ma selle nüüd olin kirja pannud. Esialgne teema - võim ja inimesed - oli alateadlik ettekäanne. Alateadvusest kerkis esile poja ja vanemate suhe. Seda arvestades muutub suhete lõim hulga tihedamaks, kui seda oluiks peik peegeldus neist, kel võim, ning neist, kes peavad kuuletuma. Meie ees on vanemad, kellele kangastub poeg nende unelmate peeglis, kes tahavad tema heaks teha kõik, isegi end tema pärast ohvriks tuua. Meie ees on poeg, kes ei suuda kunagi tasuda vanemate piiritu armastuse eest, armastuse eest, mis muutub eneseohverdamiseks. Meie ees on armastus, mis aheldab patoloogiliselt poega. Meie ees on poeg vajadusega tasuda armastuse eest, mida ei saa tasuda, ning sellega võivad pojalt kaasneeda alaväärsustunne ja vihkamine, kusjuures lõpuks võib see armastus hävitada nii poja kui ka vanemad.

Poja-vanemate teemale mõeldes võime näha analoogiat võimu-inimeste teemaga. Teiste sõnadega, ühiskonna vorm ja struktuur, milles ühiskond on pikka aega elanud, on kujundanud inimkonda ning võib ta lõpuks hävitada.

Mainisin kaht teemat, mis võivad olla näidendis läbivaks.

Poja-vanemate teemat võib vaadelda peidetud struktuurina. Poega või tema vanemaid ei mainita näidendis kunagi otseselt. Selles mõttes on kõik vihjed loomulikult kaudsed. Kaks teemat põimuvad omavahel, nad on tegelikult sama teema. Ma tegin selle analüüsi üksnes näidendi tagamaade avamiseks ning mis polnud ilmselge autorile - alles nüüd avanes see talle.

Inglise keelest tõlkinud HÄIDI KOLLE

Gudmundur Steinssoni "Mõtisklusi oma näidendist "Luukas" on kirja pandud detsembris 1991 Islandil, pärast paarikuulist koostööd loomingu- lise filmigrupiga Tallinnas, ja kujutab kirjaniku viibet loomingulisele grupile enne "Luuka" võtteid.

Näidendit "Luukas" on lavastatud Islandil, Belgias, Taanis, Inglismaal, Jaapanis, Poolas, Rootsis, Saksamaal ja USA-s. (Toim.)

TUULEST VIIDUD

"OLI KORD DŽENTELMENIDE JA
PUUVILLAISTANDUSTE MAA,
MIDA KUTSUTI LÕUNAKS.
SEE ON NII AINULT RAAMATUIS,
SEST SEE MAA ON UNELM,
MIDA MÄLETATAKSE,
TUULEST VIIDUD TSIVILISATSIOON."



"Tuulest viidud", 1939. Režissöör Victor Fleming.
Ballistseen, keskel Rhett Butler (Clark Gable) ja Scarlett O'Hara (Vivien Leigh).

"TUULEST VIIDUD". ("Gone With the Wind"). Režissöör Victor Fleming (ka George Cukor ja Sam Wood), stsenaarist Sidney Howard (ka Jo Swerling, Ben Hecht ja John van Druten), produtsent David O. Selznick, ajalookonsultant Wilbur G. Kurtz, visuaalne režii: William Cameron Menzies, operaator Ernest Haller (ka Lee Garmes, Joseph Ruttenberg, Ray Rennahan ja Wilfed Cline), eriefektid: Jack Cosgrove, tulekahjud: Lee Zavitz, monteerijad Hal C. Kern ja James E. Newcom, kunstnikud Lyle Wheeler, Joseph B. Platt ja Edward G. Boyle, kostüümid: Walter Plunkett, Scarletti kübarad: John Frederics, heli: Frank Maher, muusika: Max Steiner. Osades: Clark Gable (Rhett Butler), Vivien Leigh (Scarlett O'Hara), Leslie Howard (Ashley Wilkes), Olivia de Havilland (Melanie Hamilton), Hattie McDaniel (Mammy), Thomas Mitchell (Gerald O'Hara), Barbara O'Neill (proua O'Hara), Laura Hope Crews (tädi Pittipat Hamilton) jt. Tootja: "Selznick International/MGM". 222 min. USA, 1939.

Ühendriikide Lõuna 1861. aasta alguses, Kodusõja eelõhtul. Rikka Tara istanduse omanik on iiri päritolu O'Harade pere ja selle tütardest sädelevaim Scarlet. Scarletti elu juhtmõtteiks on armastus ja maa. Viimasest kõneleb Scarletti isa, Gerald O'Hara paatosega kui elu tegelikust eesmärgist. Mis armastusse puutub, siis on Scarlett kogu oma nooruse kirega kiindunud naabruses asuva Twelve Oaks'i istanduse nooresse peremehesse Ashley Wilkesi. Loo peategelaste esildemine toimub Ashley perekonna korraldatud suurel vastuvõtul.

Keskusteludele annab tooni Kodusõda, mille võimalikust puhkemisest ollakse tundlikult teadlikud. Ashley peab humaansusest õhkuva

Scarlett kiiresti mittemidagiütleva, n-ö asenduspoisiga. Kui eraelu rindel on asjad ühel pool, algab ka tegelik sõjategevus. Põhja ja Lõuna astuvad Kodusõtta.

Esimeste langenute seas on Scarletti mees. Butler kommenteerib seda pisut teatraalset märtritegu nii: "Sõda sünnitab kummalisi lesknaisi." Butler on veendunud, et sellest sõjast ei tõuse Lõuna enam kunagi. Põhjariiklased vallutavad Atlanta, linnaelanikud põgenevad. Kuid Scarlett peab jääma, sest Melanie hakkab sünnitama. Neegritar Prissy on lubanud aidata, ent otsustaval hetkel satub ka tema paanikasse. Arstiabi pole võimalik saada, sest kõik tegelevad haavatutega. Ja nõnda



"Tuulest viidud". Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) austajate keskel.

kõne, kus kinnitab, et alati on sõjad põhjustanud maailma suurimat viletsust. Samas kinnitab kõikvõimaliku äriaga tegelev ja osavalt mõlema sõdiva poolega asju ajav Rhett Butler, et põhjariiklased on sõjaks paremini ette valmistatud kui lõunariiklased. Butler on realist, uue aja inimene.

Scarlett teeb ühe hingetõmbega Ashley'le teatavaks oma suure armastuse, kuid tulemuseks on vaid teadmine, et too abiellub ujeda Melanie'ga. Sel kohtumisel on tahtmatu tunnistajagi, sest Butler kuuleb juttu pealt. Rhetti ja Scarletti suhted on pingestumas, kuid kõigepealt tahab Scarlett revanši. Ta põleb soovist saada Ashley't endale, ent samas talle ka kätte maksta. Seepärast abiellubki

sünnitabki Melanie lapse, abiks vaid temasse õige mitmeti suhtuv sõbratar.

Lõbumajast saadakse kätte Rhett Butler, siis, kui Atlanta põleb ja tänavail valitseb täielik kaos. Butler liitub Lõuna vägedega viimasel hetkel, viidates südamehäälele, mis alati on olnud kaotajate poolel. "Vaata seda hästi, kullake," ütleb Rhett Scarlettile, "ja sa saad rääkida oma lastelastele, kuidas ühel ainsamal ööl kadus vana Lõuna." Samas avaldab Rhett Scarlettile armastust.

Filmi esimene seeria lõpeb Scarletti kojujõudmisega. Maa juurde, mis on kõige elava allikas.

Sõjajärgne taastamine algab nukrate lõpparvete tegemisega. Scarletti isa on kaotanud mõistuse.

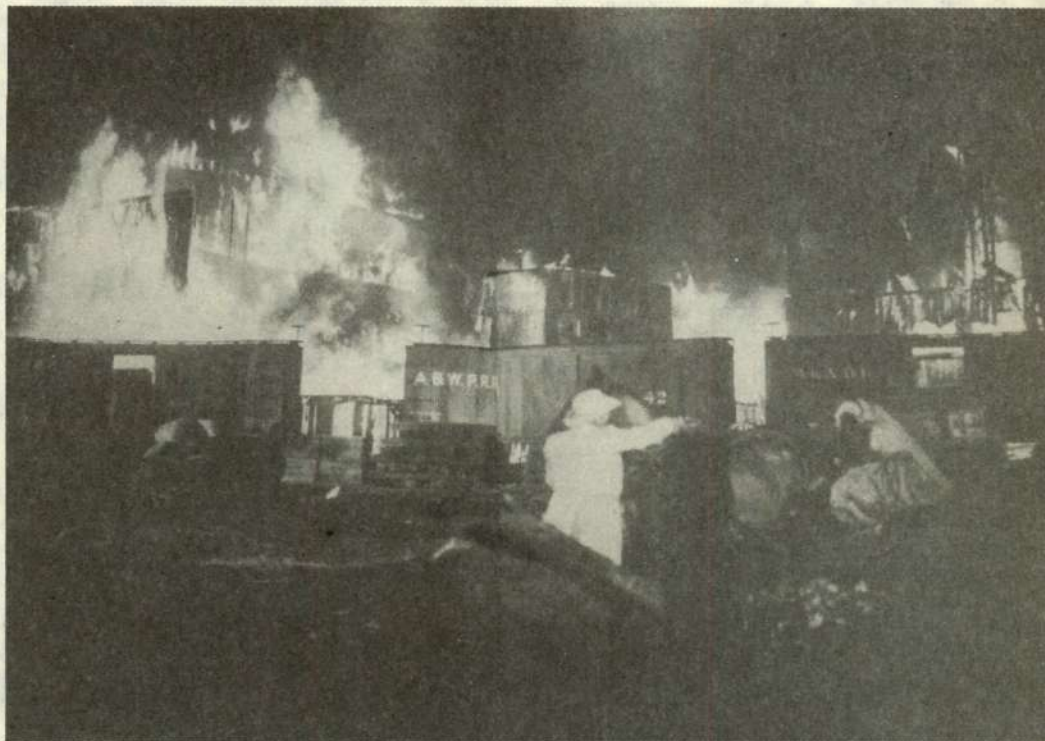
Omandisuhted on muutunud. Endistest teenijatest on saanud ülbitsevad peremehed. Scarlett abiellub teist korda. Selleks, et säilitada Tara. Mees on leebe ja tagasihoidlik; kuid ta sureb varsti, olles osaline Lõuna meestele nii omases auküsimuste selgitamises.

Butler päästab siiski nendesamade segaduste seest Ashley, kinnitades, et too oli olnud lõbumajas, kus ka Butler on sage külaline. Niimoodi käitudes ei unusta Butler toonitama, et ta süda kuulub endiselt Scarlettile.

Ja siin saavad nende eluteed kokku.

Butler on suuremeelne ja vaatab seetõttu läbi sõrmede, kuidas näiteks Scarlett püüab hoida Ashley't enda läheduses, tehes temast oma saeveski

abielulahutus vältimatu. Ehkki Scarlett palub ja anub, on ta sunnitud tõdema, et on hiljaks jäänud. Rhett Butler läheb ära. Scarlettile jäävad alles maa ja suguvõsale kuuluva Tara taastamine. Kaks kõigutamatu ja käega katsutavat tõdemust. "Sest homme on uus päev."



"Tuulest viidud". Atlanta põlemine.

töödejuhataja. On ju Ashley perel kanda auvõlg Melanie aitamise eest rasketel aegadel. Ka majandusasjad lähevad paremuse poole, sest Butleri rikkus annab Scarletti äriasjadele tugeva põhja. Nii mõõduvad mõned aastad.

Siis saab õnnetuse läbi surma Scarletti ja Rhetti tütar. Ratsasõidul takistust ületades kukub ta nagu Scarletti isagi.

Uus surm. Seekord lahkub Melanie. Ashley on endast väljas ja ütleb, et Melanie oli tema ainus unistus, mida karm tegelikkus ei suutnud kordagi muserdada. Scarlett, kes aastaid on uskunud, et vihkab Melanie'd, mõistab, et on kaotanud ainsa lähedaseima inimese. Ka Scarletti ja Rhetti abielus koidab nüüd tõehetk. Rhetti arvates on

Iga menufilm on mitmekihiline nähtus. Missuguseid süvakihte ta puudutab? Kus ja mis on see peidetud südamik, mis aastast aastasse lummab publikut maailma erinevais kolkais? Ent kui see film on juhuslikult veel kõige populaarsem? Filmi "Tuulest viidud" kohta võib kõike seda rahulikult küsida, ehkki jah, film ise pole enam mõnda aega olnud populaarsuselt esikohal ei dollaritulu- deld ega ka muude suhtarvudega. Vahepeal on olnud ju 1980. aastate filmibisnis. Siiski on võimalik, et just sellel filmil on olnud enim vaatajaid, ning tõenäoliselt enim tänu- likke vaatajaid. Kes võiks tõemeeli väita, et

hilisemad filmid "Helisev muusika", "Tähte sõda", "Lõuad", "E. T." või "Kadunud aarete otsijad" oleksid edestanud "Tuulest viidud" populaarsuselt, ehk küll tootmiskuludes.

Päris alguses arvati, et "Tuulest viidud" on puhas reklaaminippide abil esile tõstetud film, ja tõepoolest selle filmi tegemise ajal toimunud ning mõju avaldanud reklaamimasinavärk oli nois oludes ainulaadne.

Ent kõik on seotud kõige ja seetõttu pole ainult reklaamiga võimalik seletada filmi ainulaadset edu läbi aastakümnete, ikka uute ja uute korduv-esilinastustega. Ehk on

ning uuritud suurendusklaasi all, nagu oleks tegemist Tarkade kiviga. Just sellisega, mille abil saaks teha kassafilme. Filmi on seletatud lausa lõikude kaupa, ent kummaline, tema väärtust pole see kahandanud. Välistunnustelt meenutab "Tuulest viidud" sadu muid Hollywoodi kulda ja filme, olles ehk oma moodi nende *summa summarum*.

Kümneaastase kirjutamise tulemusena ilmus Margaret Mitchelli romaan "Tuulest viidud" 1936. aastal. Sama aasta juulis maksis produtsent David O. Selznick usaldusväärsete nõuandjate toetusele tuginedes 50 000 dollarit romaani filmivariandi õiguste eest.



"Tuulest viidud". Scarlett (Vivien Leigh) kodusõjas.

see nii, et tõeline ajatus sünnib vaid siis, kui ollakse tugevasti ajas kinni. "Tuulest viidud" sündis ju suure sõja eelõhtul, ent peegeldas tugevasti ka kõiki selle sõjajärgseid meeleolusid. Seda filmi võib nimetada suurte armastusfilmide hulka kuuluvaks, kuid samas on siin ka palju rohkem. Tegelikult on see pildirida kõige dramaatilisemast perioodist Ühendriikide ajaloos, Kodusõjast, mille haavad veritsetsid aastakümneid. Ning film tehti teisel dramaatilisel perioodil, 1930. aastate lõpul.

Siiski ületab "Tuulest viidud" kitsad rahvuslikud piirid. Teda on püütud järele teha

Rahasummat on hiljem peetud suhteliselt väikeseks, võrreldes sellega, mida film sisse tõi. Kuid siis oli see rekord, sellist ei olnud senini keegi maksnud.

Raamatut oli vaetud suurtes stuudiotēs, kuid otsus oli olnud igal pool eitav. Põhjus oli lihtne - lõunaosariigid ja Kodusõda olid teemad, mille kohta Hollywoodi peenutsevas kõnepruugis kasutati terminit *box office poison* - "kassa mürk" ehk sada protsenti majanduslikku läbipõrumist.

Selznick oli teise põlve produtsent. Tema isa oli selle elukutse pioneer ja jätnud lisaks mõnele heale filmile ka ühe kulumiskindla

aforismi: "Film on selline ala, kus on kõige vähem vaja ajusid." Tema poeg oli hoopis teist meelt. Talle oli film kunstide summa. Ehtne kirk andis kadetsevatele kolleegidele alalõpmata põhjust tögamiseks.

Õige varsti teatas Selznick ajakirjanduses, et uuest filmist tuleb kõikide aegade suurim. Seejärel tegutses ta kolm-neli aastat nagu uimas, mis ei tähendanud sugugi filmi finantseerimisraskuste puudumist. Selznickil endal polnud pennigi. Finantsküsimumstele võiks pühendada omaette raamatu. Stardikapitali sai Selznick Idaranniku pankuritel, kes olid huvitatud oma positsioonide tugev-

jasti leping MGM-iga, sealjuures veel mitmeks aastaks ja hämmastavalt väikese kuupalgaga, sattus Selznick ebameeldivalt allasurutuna läbirääkimislaua taha Mayeriga, kes kõigele lisaks oli tema äi. Lõpptulemus meenutas mõneti Fausti lepingut. Nimelt pidi "Mayeri" studio saama poole filmi tuludest, "Metro" aga ainuõiguse filmi müümiseks. Ja seda Clark Gable'i kasutamise ja tootmiskulude poolitamise eest.

Kas mõni näitleja on asendamatu? Mõnikord tõesti ja eriti praegusel juhul, sest rohkem kui ükski teine film oli just "Tuulest viidud" omalaadne romaani ja filmi ühine



"Tuulest viidud". Scarlett (Vivien Leigh) haavatute keskel.

damisest filmitööstuses. Teiseks pooleks tuli võimas "Metro-Goldwyn-Mayer". Studio peadirektor Louis B. Mayer jõudis siiski "Tuulest viidut" nimetada rämpsuks, kuid romaani tohtu läbimüük sundis teda oma arvamust muutma.

Hollywoodile iseloomulikult alustas Selznick uudiste ja kõmuliste pisilugude ajakirjandusse lükkimist enne, kui teadis oma järgmist sammugi. Nii-öelda suure publiku osalemine oli algusest peale vägagi spontaanne ja puudutas eelkõige meespeosalist. Keegi muu peale Clark Gable'i ei tule Rhett Butlerina kõne allagi! Kuna Gable'il oli para-

kasvamine. Intiimses koosluses tollesama "Suure publikuga" ja seetõttu on sõnal "Nägemus" just see tähendus, mis sunnib seda kirjutama antud juhul suure tähega. Ainuüksi mõte eraldada Clark Gable'i kohalolek sellest sündmusahelast tähendaks filmi erilise olemuse ülimalt pinnapealset mõistmist. Samale küsimusele saab anda ka hoopis lihtsama vastuse, nagu seda tegi produtsent Sam Goldwyn.

Ja see on *sex appeale*, seksuaalne külgetõmbejõud.

Nüüd kui Selznickil oli leping käes, pidi ta filmi tegemise paariks aastaks edasi lükkama.

ma, sest oli seotud teiste, lõpetamata filmide lepingutega. Teades, et enne 1939. aastat pole võimalik uut filmi levitama hakata, tegi ta geniaalse otsuse. Ta palus nimelt filmi reklaamijuhil Russell Birdwellil korraldada kõigi aegade suurim võistlus Scarletti ossa sobiva näitlejatri leidmiseks. Filmiajaloo parima reklaamitrikinäitlejate võistluse võitjaks valiti Ühendriikides kui mujal maailmas inimesi nii, et mõned olid terve aasta jooksul huvitatud enim Scarletti osasse sobivaima naise leidmisest kui puhkeda võivast maailmasõjast.

korda läbi ja tuli puhkusele, kaasas stsenaariumi esimene variant. See oli tema otsustavale iseloomule tavaline käitumismall, st võtta endale vastutus toodangu eest. Kahtlemata oli ta kõige otsustavam isik selle filmi tegijana, rollilahenduste pakkujana ja samuti filmi kunstilise juhina. (Stsenaristide oli eri aegadelt kokku kümneid ja alati muuseas oma ala asjatundjad.)

Režissööridest esimesena langes Selznicki valik George Cukorile. Ühise töö algus oli idülliline, ehkki Cukor "ei pidanud romaani Kristuse teiseks tulemiseks..." Ta osales näit-



"Tuulest viidud". Tagasitulek koju.

1400 kandidaadi seas, keda mõõdeti, kaaluti ja jõllitati, olid ka Hollywoodi soositumad näitlejannad Bette Davis, Katherine Hepburn, Margaret Sullivan, Miriam Hopkins, Norma Shearer, Carol Lombard, Paulette Goddard ja lugematus teised. Tõde jäi leidmata. Võtted olid alanud, ent Scarlettist polnud jälgegi. Selle asemel oli Selznick ilma suurema lärmita otsustanud Ashley rolli anda inglasele Leslie Howardile ja Melanie osa Olivia de Havillandile.

Kohe pärast "Tuulest viidud" filmimise õiguse omastamist sõitis Selznick puhkama Havaile. Seal luges ta ka raamatu esimest

leiate valimisel ja filmi tervikliku dramaturgia loomisel. Tegelikult tegijaks, st kirjutajaks kinnitati vana Sidney Howard, kes teatud aja möödudes lasti lahti nagu ka Cukor. Viimase töömeetodid ei meeldinud sirgjoonelise käitumise ja otsekohe olemisega Selznickile. Cukor soovis näiteks kaua tegelda detailidega ja ta töötempo oli aeglane, mis omakorda mõjus eelarvele. Teine ületamatu tõke oli seotud näitlejatega. Cukor oli tuntud kui naisnäitlejaid eelistav režissöör ja see ei meeldinud Clark Gable'ile. Tema oleks soovinud meestähena rõhutatult suuremat tähelepanu ja n-ö erikohtlemist.

Sellest hoolimata on filmis palju just Cukori loodut, seda erilist tundlikkust, mis just alati ei iseloomusta suure eelarvega filme. Ka Selznick kinnitas alati, et Cukor oli lihtsalt asendamatu Scarlett O'Hara loo intiimüksikasjades. Samas toonitas ta alati, et Cukoril puudus suurele toodangule omane tunnetus, iselaadne mõõtkava, avarus.

Cukori enda arvates juhtus see, mis juhtuma pidi seetõttu, et Selznick kloppis stsenaariumi ja liiga sageli just viletsamaks. Olukord oli kahtlemata kibedamaiguline. Oli ju Cukor kolm aastat tegelnud "Tuulest viidud" kontseptsiooniga. Cukori suurejoonelisusest veel üks kõnekas tõik - nimelt käisid nii Vivien Leigh kui ka Olivia de Havilland pärast Cukoriga lepingu lõpetamist pidevalt temalt nõu küsimas. Võib-olla olekski Cukor, kes avalikkuse ees suhtus lepingu katkestamisele väga rahulikult ja asjalikult, päriselt murdunud, kui kõik see hool, mis ta oli teinud Scarletti psühholoogia iseloomustamiseks, kõik need peened isikupärased liigutused, hääle- ja kõnerõhud, kogu mõttemaailm, mis oli loodud uue aja naise käitumismiselle arvestades, oleks hävitatud või hävinud.

See oli dramaatiline hetk. Samas oli Cukori lahkumine täiesti tavaline protsessis, kus inimesi koheldi ja müüdi kui esemeid. "Tuulest viidud" pearežissööriks tuli Clark Gable'i jahi- ja joomakaaslane Victor Fleming, raske natuur, ent samas produtsentide poolt vaadatuna just sobivalt isikupäratu. Ta polnud eriti suur raamatulugeja, romaani polnud ta kunagi puudutanud, lugemisest rääkimata. Ta n-õ tootis seda filmi jupphaaval, sedamööda, kuidas uusi stsenaariumilehekülgi võtteplatsile toodi.

Samas oli Flemingi huvi vana Lõuna vastu ehtne ja temale omane ebasentimentaalsus andis filmile tugevust juurde. Filmi tegemine on ennekõike tegutsemine, *action painting*, mitte aga pisisjus sorkimine. Margaret Mitchell ei tahtnud filmi tegemisel osaleda, ehkki ta oli aktiivne filmiharrastaja ja isegi tubli filmiajakirjanik, kelle suurimaks saavutuseks oli 1920-ndail aastail "Atlanta Journalis" ilmunud intervjuu Valentinoga. Eelkõige meeldis talle komöödia ja ta oli seesugune filmihull, kelle naeru alati kuulda võis. Vahest see loomujoon teeb temast ka elust arusaaja, seda õhkub nii "Tuulest viidud" üldkontseptsioonist kui ka tegelastest.

Samas püüdsid Mitchelli usaldusalused, Atlanta arhitekt ja kunstnik Wilbur Kurtz ning kirjaniku hea sõber Susan Myrick oma paremat äranägemist pidi takistada filmi muutmist pildireaks "Lõunast, mida kunagi



"Tuulest viidud". Rhett Butler (Clark Gable) ja Scarlett O'Hara (Vivien Leigh).

olemas pole olnud." Seetõttu ongi just Mitchelli ja Myricki kirjavahetus (kümnete filmi tegemisele pühendatud raamatute seas) üks väheseid tõsiselt võetavaid dokumente "Tuulest viidud" tausta uurimisel. Margaret Mitchelli reageeringud olid teravmeelsed ja iroonilised, ta naeris sageli ja südamest Hollywoodi "kokanduse imede" üle. Mitchelli võib õigusega pidada viimaseks, keda oleks suudetud uskuma panna, et "Tuulest viidud" on maailma tähtsaim asi. Kõigest hoolimata kurvastas teda Cukori eemaldamine filmi juurest, Cukori, kes oli "... suurepärane ja hiilgav isiksus..."

Muuseas tegeles käsikirjaga kaks nädalat ei keegi muu kui F. Scott Fitzgerald. Ta loobus pärast seda, kui selgus, et repliikides tohib kasutada vaid Mitchelli poolt kirja pandud sõnu. Vajaduse korral tuli neid otsida raamatu kümnetelt lehekülgedelt...

Atlanta tulekahju ja mahapõlemine, mis on filmi tegemise seisukohalt mahukamaid, oli ka tehnoloogiliselt nutikas. Siin oli plaanis maha põletada kümnete vanade filmide kulissid, sealhulgas kõige kõrgemana "King Kongi" (mis oli Selznicki enda mineviku sümbol) hiiglaslik tempel. Too oli kindlasti sobimatu ehitus 1860. aastate Atlantasse, kus vaevalt nii kõrget hoonet oli.

Asjade kulg oli selline, et just need stseenid pidid olema esimesed ja oldi n-ö riski piiril, sest ikka veel polnud leitud Scarlett O'Hara osatäitjat. Kampania oli olnud hüsteeriline. Nii näiteks sai Margaret Mitchell ainuüksi juba 1936. aasta lõpuks sadade emade saadetud fotosid *à la* Shirley Temple! Kas või kõrvalrollidesse... Reklaamitrikk ähvardas muutuda iseenda pilapildiks. Lahendus tuli ameeriklastele tundmatu inglise näitlejanna Vivien Leigh' näol. Ta oli tulnud Ühendriikidesse koos oma mehe Laurence Olivier'ga ja ilmus Atlanta tulekahju võtete ajal platsile. Selznick meenutab: "Ma polnud kunagi varem isiklikult Vivien Leigh'ga kohtunud, enne kui mu vend Myron, tollane Hollywoodi juhtivaid filmiagente, tõi Laurence Olivier ja Vivien Leigh' vaatama Atlanta tulekahju filmimist. Kui vend esitles teda mulle, valgustasid leegid ta nägu ja Myron ütles: "Esitlen sulle Scarlett O'Harat." Vaatasin teda ja teadsin, et see oli Scarlett. Just see õige isik, vähemalt nii palju kui minu arusaamine Scarlett O'Harast on pädev. Hiljem kinnitasid Cukori testid, kui täpselt ta valitses seda osa ka kõige pisemates nüanssides."

See sündmus avaldas tugevat emotsionaalset mõju kõigile, kes võtteplatsil olid. Lõpuks ometi hakati liikuma suunas, mis oli kokku lepitud kolm aastat tagasi! See oli 10. detsembril 1938. aastal, esilinastuseni oli jäänud kaksteist kuud...

Hästi ajastatult ilmus filmivõtete aegu terve rida reklaamprospekte, kus näitlejad üksteise järel kinnitasid, kui tähtis on nende elus just "Tuulest viidud" ja kuidas nad mitte kunagi varem pole niimoodi püüdnud samastuda oma rolliga. Võtete ajal olevat olnud suurhetki. Näiteks räägib Clark Gable, kuidas filmigrupi elektrikud, puusepad ja tehnilised teenistujad aplodeerisid spontaanselt mingi Vivien Leigh' olulise stseeni lõppedes. Hetke tähtsuses pole mõtet kahelda ja Gable või talle sõnad suhu pannud reklaamitoimetaja kinnitavad sellega väga täpselt, et just need võtteplatsil aplodeerinud inimesed olid kõige karmimad ja õiglasemad kriitikud. Tegelikult olid "Tuulest viidud" näitlejad, igal juhul aga peaosatäitjad, haruldaselt realistlikult meelestatud. Vivien Leigh män-

gis tööpoolest erilisel, ent tema suhtumine Scarletti rolli oli arvestav ja külmavereline ning näitlejanna reaktsioonid tulenesid pigem Gable'i halvast hingeõhust kui rolli nüanssides. Leslie Howard ei vaevunud üldse romaani läbi lugema, ja kõrgeima kategooria näitlejana oli tal üllatavaid raskusi pikemate repliikide meelepidamisega. Teisisõnu polnud näitlejad erilisel "Tuulest viidud"-usku. Clark Gable'i mälestuspilt sellest, kuidas ta mängis armastustseeni Vivien Leigh'ga: "Kui mängisin esimest armastustseeni, olin täitsa pabinas. Režissöör palus mul väljendada sügavat igatsust. See õnnesuski, kui hakkasin mõtlema suurele rosthüfitükile. Meetod osutus nii heaks, et olen seda kasutanud edaspidigi." Rhett Butleri kuulus lõpurepliik "Frankly, mu dear, I don't give a damn" põhjustas pikaleveninud selgitust tsensoritega. Repliik "Ausalt öeldes, mu kallid, ma ei tee sest kuraditki välja" on iseenesest jõhker, ent peegeldab 1930. aastate kinolinal iganes mehe poolt naisele öeldu efektset kokkuvõtet. Just sellisena oli too lause kirjas ka romaanis, mis tänu oma müügi- edukusele oli saanud pühakirjaks, ent teisalt haldas Ühendriikide tsensuur noil aegadel üksikasjalikku keeldude liitaniat. See oli pikk ja tahes või tahtmata koomiliselt mõjuv nimekiri neist asjadest, mida filmis näidata ei tohtinud, ja ka sõnadest, mida mitte mingil juhul kasutada ei lubatud.

Selznick kirjutas Will Haysile, tsensorite kaljukindlale ülemusele: "Selle repliigi puudumine toob filmi võõrastava tühimiku ja, saali valguse pikkamisi süttides, loob ahista-va tunde just seepärast, et oleme truudust murdnud pärast seda, kui 3 tundi ja 45 minutit olime ülimalt tekstitruud Mrs. Michelli raamatu suhtes, mis nagu te teate isegi, on muutunud uueks Ameerika Piiblikis."

See mõjus ja jõhker-mehelik fraas on õnnestanud siit alates maailma kui Clark Gable'i karjääri müütiline hetk.

Filmiajaloo oodatuid esilinastus oli 15. detsembril 1939. aastal Atlantas. Kohal olid kõik peategelased: Selznick ja tema sponsorid, Atlanta linnapea, kes oli esilinastust oodanud nagu väike laps, ja peosalised, välja arvatud üks, kes oli küll linnas, kuid polnud saanud kutsut esilinastusele. Ta oli O'Hara perekonna truu neegritarist teenija Mammy, kelle osatäitja Hattie McDaniel sai hiljem selle eest kõrvalosatäitjale antava "Oscar", kompenseerimaks mingilgi moel valge enamuse alandavat käitumist. Mammy oli kahtlemata üks filmi stereotüüpideid, mustanahaline sellisena, nagu neid menukaid filmides oli harjutud näitama. Harjumuspära-

sest erinev oli tema inimlikkus ja tarkus. Temas oli autoriteetsust ja teatud sügavust. Hattie McDanieli kohtlemine näitas vaid, et Kodusõda lõpetas rassismi ja orjuse vaid teoreetiliselt. Ja sedagi, et filmis esile tõstetud romantiline Lõuna-müüt sisaldas karedate rahupoold.

"Tuulest viidud" võidukäik jätkus New Yorgis ja Ühendriikide teistes suurlinnades, kus kasutusel olid erihinnaga piletid. Londonis näidati filmi tervelt neli aastat ja see kuulus lahutamatu sõjaeegse Londoni juurde. Alates 1945. aastast võis Euroopa kinopublik samastuda Scarlett'i eluvõitlusega, samastuda selle jõulise tegelasega, kes võitles end tagasi heaolusse ja inimväärsesse ellu. Vana Lõuna ja selle huku kirjeldamises oli eriti palju paralleele apokalüptisele, mis Lääne-Euroopat ja kogu maailma oli aastaid piitsutanud.

Ühiskonnateadlane ja ajaloolane Roger Dooley on võrrelnud "Tuulest viidut" tohutu meteooriga, mis tuiskas läbi 1930. aastate teise poole. See võlus omakorda ilmaruumi satelliite, mis tähistasid meteoori olemasolu ja saabumist omamoodi reklaamiklippidena. Sündis lõõklaule ja filmeigi, mis võtsid malli "Tuulest viidud" temaatikast ja kui see film ise tuli, polnud ta mõjukusest ja jõust midagi kadunud ega kulunud. Kogu see lausa käsitamatu sebimine, mille kõrval Chamberlaini Müncheneri-käik oli pisike ja tähtsusetu uudis, oli ülesärritatud publiku nälg "millegi tõelise" järele.

"Tuulest viidud" on üllatavalt küps lugu mehe ja naise suhetest. Scarlett armastab Ashley't, kes armastab Melanie'd, kes armastab Scarletti, kes omakorda vihkab Melanie'd... ning leebub, hakates vastutahtsi temast isegi lugu pidama, et siis Melanie surivoodil mõista - too oli olnud ta parim sõber, just selline leedi ja daam nagu Scarlett ise oli tahtnud alati olla... Võtmeformatsioonil on kahtlemata Vivien Leigh' roll, milles on Cukori esimeste kommentaaride sõnusti "... metsikust, mida on raske sõnadeks muuta..." Scarletti kuju andis ühele naiste sugupõlvele hääleka võimaluse kogeda oma elu ja tõekspidamisi ja teha sealjuures keerutama ning ülerromantiseerimata (mis on eriti paradoksaalne selle "romantilise klassika" puhul). Vivien Leigh' tõlgitus kannab Scarletti 16. eluaastast 28. aastani; nooruse pulbitsevast värskest sõja, surma, vägistamiste ja hullumeelsete kogemuste läbi külma, ennasthävitava ja jäise järeltõuse, et raha eest saab kõike.

Scarlett O'Hara oli tegelaskujuna niisama sitke kui 1930. alguse filmide õnnekütid,

keda kriisiaastad olid voolinud. Teda ei peatanud miski ega keegi, ta oli valmis pühkima oma teelt õegi, et saada kätte tolle peigmeest, sest mehel oli just nii palju raha, et päästa Tara. Scarletti äritegevus ja oskused lõigata Lõunast ja Lõuna hädadest kasu - need arvasi 1930. aastail tüüpiliste läbilöögivõimeliste inimeste oskuste hulka. Niimoodi tuligi Vivien Leigh' Scarlett O'Harast Ameerika filmide üks mõjukamatest naistegelastest, jätkates jultunud isekuse traditsiooni, mille kangust ja stiilsust olid näidanud ka Barbara Stanwycki, Joan Crawford'i ja Bette Davis'e naiskujud. Ameerikas on isekus positiivne iseloomujoon, sest sellega liitub too paljudetud tahtejõud. Ja sellisel juhul on see tüüp vastand Lõuna heade inimeste hävivale tõe, keda esindavad Melanie ja Ashley. Scarlett on võrdkuju, kuidas karmis maailmas ellu jääda, see on ka võrdluspilt maailma vastuoludest. Scarlett on Mina-kesksuse monument. Temas on loojangu traagikat, ta on nagu elu ise - ema, tütar ja laps ühes inimeses, omamoodi ka inimsusest väljaspool, kaubitsemise maailmas, vibuna pingul ja hoolitsemise vaid olulistena tunduvate majandusajade pärast.

"Tuulest viidud" on oma olemuselt naiste eepos. Kihlus, abielu, lapse sünnid, abort on selles maailmas tähtsamad kui sõjalised või poliitilised sündmused: maa ja aastaegade (elu enda) rütmid on tähtsamad kui meeste tunderikkad rõhuasetused. Samas on "Tuulest viidud" ka maailma tõlgitsemine, sellise maailma, kus on vastakuti romantiline minevik ja kaos, tulevik ja oleviku hirmuäratavad faktid.

Filmi müütiline pool on nii tugev, et on vististi võimatu öelda, mida tähendaks "Tuulest viidud" n-õ puhta filmina. Selle filmi saaga on jõuliselt jätkunud. Kui "Tuulest viidud" linastus 1967. aastal uuesti 70-mm filmilindi variandina, varustatuna stereoheliga, kestis ainuüksi New Yorgis menu terve aasta, ületades isegi tolle aasta superfilmi, Kubricki vastvalminud "2001: kosmoseodüsseia" vaatajakonna arvuliselt.

Selznickist sai tema viimase viieteistkümneme eluaasta kestel iselaadne Kurva Kuju Rütüel, ent parima osa isendast oli ta pannud filmi "Tuulest viidud" ja sellest suurimast lahingust tuli ta välja võitjana. Oma kauni elutööga kinnitas ta meile ja meie järglastele, et homme on uus päev.

Raamatust "Elämää suuremmat elokuvat" lühendatult tõlkinud REET VALING



Peter von Bagh.

ELUST SUUREMAD FILMID

Väljakutsuva pealkirja pani paljuandeline soome filmiloolane Peter von Bagh oma filmiraamatule ("Elämää suuremmat elokuvat"), mis sisaldab viiskümmend maailma kuulsaimat filmi alates David Wark Griffithi "Rahvuse sünnist" ("The Birth of a Nation", 1915) ja lõpetades Andrei Tarkovski "Peegliga" ("Zerkalo", 1975). Audiovisuaalkunsti käsitlev raamat kasvas välja 50-minutitest raadiosaadetest, raadiosaadete sari omakorda sellest, et Peter von Baghilt telliti saade hügelahvi King Kongi seiklusi serverinud samanimelise filmi 50 aasta juubeliks. "King Kong" (1934), "Casablanca" (1943) ja "Tuulest viidud" (1939) said tuumaks, mille ümber von Bagh kasvatas järgmised saated. Suurepäraselt väljaantud raamatus pole muidugi seda isiklikku improviseerimisnooti, kus esineja ümber stuudios künned paberid, sedelid igakeelsete näitlejate-lavastajate-kriitikute tsitaatidega, kuid see-est lisanduvad Soome Filmiarhiivist saadud ilmekad fotod ja teadagi tasemel Soome trükikunst.

Peter von Bagh on raamatusse valinud filmid, kus lavastaja on oma visuaalse materia täievoliline demiurg. Näib, et teda on vallonud küsimus: milline on igihalja filmi valem? Kuid kuidas "haarata haaramatu"? Nagu ta ise raamatu eessõnas oma seemnefilmide kohta märgib, on nood kolm filmi niihästi nähtused kui ka kunstiteosed. Ja nende kahe suhe on sama mõistatuslik kui filmi iseenda mõistatus.

Kari Peter von Bagh (sünd 29. VIII 1943 Helsingis) ei kuulu veel televiisorilaste põlvkonda, esimest filmi nägi ta algkoolis n-õ klassi ühiskülastusel. Esimeseks oli inglase Scotti lõunanaba-reis, teiseks mingi Disney film ja

kolmandaks "Viimne mohikaanlane", mida ta viis aastat pidas maailma parimaks filmiks.

Soome Filmiarhiivi tegevjuhatajana (*toiminnanjohtaja*) 1966-1970 hoolitses ta mõjuva filmitutvustuse eest ja on filmiarhiivi programme suunanud paarkümmend aastat ning teist sama palju teinud filmisaateid raadios ja televisioonis. 1971. aastast on ta "vaba keskustelufoorumis" "Filmihullu", kuus korda aastas ilmuva filmiajakirja, peatoimetaja. Arvukaist raamatuist võib nimetada kapitaalset "Elokuvan historia" (1975), "Hitchcock" (1979), "Suomen elokuvan kultaiset vuodet" (1992). Filmidest kõnelemise kõrval on von Baghi huvitanud ka Soome lähimineviku levimuusika (raamat "Iskelmän kultainen kirja", koos Ilpo Hakasaloga).

Kuuekümnendate-seitsmekümnendate kuulsama soome lavastaja Risto Jarva filmides osales von Bagh kaasstenaristina ja siis asus vahetevahel ka ise tõsielufilme lavastama. Võiks nimetada dokumentaalseid aastakontsentraate Soome elust "Aasta 1952" (1982), "Viimane suvi 1944" (1992) ja "1939" (1993).

Vaidlematult - kineastina mees iga töö peale.

Jaan Ruus

Toome ära lühendatult Peter von Baghi käs. tuse filmist "Tuulest viidud" raamatust "Elämää suuremmat elokuvat" (Helsingi, Otava, © 1989 Nosferatu Oy / Peter von Bagh).

Victor Fleming (1883 - 1949).



PEAGA LÄBI SEINA...

... et leida midagi uut. Nii deklareeris üle 30 aasta tagasi ühes intervjuus *fluxus*-liikumise üks liidreid Addi Kõpcke. See, 60. aastatele nii iseloomulik tsitaat võeti deviisiks *fluxus*'e retrospektiivsele näitusele, mis ringleb Põhjamaade ja Saksamaa muuseumides. 3. jaanuarini 1993 oli see galeristi, ajakirjaniku ja kolleksionääri RENÉ BLOCKI kogude põhjal koostatud näitus avatud Helsingis Kaasaegse Kunsti Muuseumis (mis praegu asub Ateneumi ruumides). Koos jätkuvate kriisidega kunsti väärtushinnangutes tehakse üha rohkem näitusi sõjajärgse avangardi klassikast, justkui kinnitades usku, et tol ajal need hinnangud, ükskõik millises vormis nad ka ei esinenud, siiski toimusid.

Fluxus on 60. aastate kunstimentaliteedi krestomaatiline näide. Kahtlemata oli ta rohkem hoiak kui stiil, ja kui, siis elamise stiil. Pidevalt täienev, üksteisega suhtlev seltskond Ameerikas ja Euroopas ei hoolinud mingitest esteetilistest kategooriatest, vaid eelistas anarhismi, 60. aastate utoopilisi sotsiaalseid liikumisi ja eeskätt kõikide piirangute puudumist. See oli väljapoole suunatud aktiivsus, mis üritas elu mõjutada ja teenida, selle asemel, et elu "vältida, rünnata, tema üle nalja heita või lihtsalt tagasi peegeldada". *Fluxus* manifesteeris ennast programmina, mis koordineeris edumeelseid kunstilisi ideid, tegevusi, grupeeringuid üle terve maailma. *Fluxus* oli kirev ja täiesti avatud, sinna kuulusid *happening*'i-kunstnikud, uued realistid, konkreetse poeesia esindajad, eksperimenterivad muusikud; sinna kuulus teater, tants, *performance*, kino jne. *Fluxus*'t ei rajatud ühel päeval, ta tõesti "voolas" erinevatest tegevustest 50. aastate lõpu Ameerikas üheks suureks liikumiseks. Nimetust *fluxus* kasutati esimest korda 1961. aastal "Musica Antiqua et Nova" konverentsi kutsekaardil ("...3-dollarine abi aitab välja anda *fluxus*'e ajakirja..."). Päevalehtede kriitika sai igatahes hambaid teritada *fluxus*'e ürituste puhul - on tõsi, et dada-liikumisest ja Duchamp'i ideoloogiast pärinevat absurdivabadust ja

stabiliseerunud kodanlikule ühiskonnale vastuhakku *fluxus*'e tegevus ka ei varjanud. Ühe 1962. aastal Kopenhaagenis korraldatud kontserdi "Music and Anti-Music. The Instrumental Theatre" puhul arvas üks kuulaja: "Võimalik, et oleme nagu väikesed poisid loomaaias, kes nutavad sellepärast, et nad ei näinudki elevanti - see oli liiga suur...". Ühest teisest sama aasta artiklist võime lugeda: "Me teeme muusikat, mis ei ole muusika, me loome poeeme, mis ei ole poeesia, me teeme maale, mis ei ole maalikunst, kuid me teeme muusikat, mis on poeesia, võimalik, et loome poeeme, mis on maalikunst, ja, võimalik, et teeme maale, mis on..."

Fluxus'el pole definitsiooni, kuid tal on hiilgavad nimed, mis hilisemates käsitlustes eraldi muusika- ja kunstiajalukku on sattunud. Eeskätt John Cage, kelle mõtlemise ja tegutsemise kaudu pöördus *fluxus* dada poole; Dick Higgins, Nam June Paik, Emmett Williams, Wolf Vostell, Robert Filliou, La Monte Young jne. Ja muidugi George Maciunas, *fluxus*'e hing ja insener, omaaegne Vyttaus Landsbergise sõber (on arvatud, et Landsbergise radikalismil on silmapaistvaid ühisjooni *fluxus*'e mõningate sotsiaalsete utoopiatega). Igatahes on kindel, et nad oma tegevust nii surmtõsiselt ei võtnud, et nad poleks suutnud seda ise nautida.

Fluxus on muutunud legendiks boheemlikust, revolutsioneerivast kunstimentaliteedist. Kuid on päris oluline meele pidada, kuivõrd kiiresti leidsid need kunstnikud oma koha selleaegsetes uutest meediumides - televisioonis, videos, arvutite alal... *Fluxus*'e mõju popkunstile, *arte povera*'le või minimalismile on tuntav, kuid pole võrreldav tema osaga kontseptualismis ja videokunstis. Nam June Paik ja Wolf Vostell, töötades 50. aastate lõpul, 60. aastate algul Kölnis, hakkasid uurima selle uue meediumi tähtsust ja võimalusi. Paik oli see, kes alustas telekraani mõjuta-

"ESTONIA" SÕNATEATRI REPERTUAARIVALIKU JA PUBLIKU VAHEKORRAST AASTATEL 1920 - 1940*



N. Gogoli "Revident" (lavastaja P. Põldroos), 1936. Hlestakov - Ants Eskola, Anna Andrejevna - Netty Pinna, Marja Antonovna - Mare Leet.

Üritades rääkida sellest, mida nägi Tallinna teatripublik "Estonia" sõnalavastustena 1920.-1930. aastatel, tuleb kokku leppida mõned selle vaatluse mängureglid.

Selles loos, mis näeb küll välja nagu statistika, on üks viga, mida polnud võimalik vältida, ja see asjaolu muudab järgnevad arutused aastast 1920 kuni aastani 1930 ligilä-

hedaseks, mitte täpseks. Neljal hooajal, ja need on 1924/25, 1925/26, 1927/28 ja 1928/29, pole teada iga üksiku lavastuse külastatavus. Teada on publiku üldarv hooegade kaupa ja lavastuste mängukorrad. Oli kaks võimalust: kas jätta need hooajad vaatlusest välja või leida oletatav (olguigi mitte täpne) vaatajate arv. Riskisin teha viimast. Aluseks on võetud saali keskmine publikuhulk hooajal ja korrutatud tüki mängukordadega. See võib küll paarisaja inimese võrra muuta ühe või teise lavastuse külastatavuse täpsust, kuid loodan, et ei mõjuta suuresti kultuuriväljade ja lavastuste omavahelist suhet.

* Sama teema algust vt TMK, 1991, nr 7: "Keda armastas Tallinna publik". Tookordses artiklis vaatles M. Valter eesti teatrite külastatavust ja publikueelistusi, võrreldes lavastajate produktiivsust ja menukust 1920-1940. Siinses kästluses vaadeldakse sama protsessi teise nurga alt - repertuaarivaliku aspektis. - Toim.

Samuti puudub järjekindlus lühinäiden-
dite publiku arvestuses. Kui tegu on
ühe autori ainult lähedaste näidendite ja
ühe koondpealkirjaga etendustega (näi-
teks C. Goetzi "Ménagerie"), on see loetud
üheks etenduseks. Kui aga ühel õhtul mängi-
ti kahte autorit, olen neid võtnud kui kaht eri
lavastust ja kahekordestanud teatriõhtu pub-
liku. (Näiteks: J. Kunderi "Kroonu onu" ja
A. Kitzbergi "Pila Peetri testament".)

Seletuseks veel: esietenduste arvu järel
sulgudes seisev arv on saadud nii, et uusla-
vastuste arvule on liidetud nende tükki-
de arv, mis püsisid repertuaaris eelmisest hoo-
ajast. Vaatlusperioodi üldpildis ei oma see
mingit tähtsust, kuid hooaja-siseselt tasakaa-
lustab või mitmekesistab see ülekantud la-
vastust hooaja repertuaaripilti.

Statistikast on välja jäetud lasteetenduste
mängitavus ja külastatavus. Oma küllaltki
juhuliku valikuga ja tollase mõne mängu-
korraga ei iseloomusta need teatri repertuaa-
ripoliitikat ega publiku eelistusi ühele või
teisele dramaturgilisele suunitlusele.

"Estonia" draamatrupi repertuaarist rää-
kides on ikka rõhutatud selle suunitlust sa-
longidraamale. Seda salongi hõngu
vaideldamatult oli. Kuid millises vahekorras
muu ainega? Kas see kallak iseloomustas
kogu 20.-30. aastate tegevust? Kuidas reagee-
ris sellele publik? Nende küsimuste kaudu
püüakski põgusa pilgu heita "Estonia" reper-
tuaaripoliitikale.

Algan sellest, missugused olid need kul-
tuuriväljad, mis leidsid koha "Estonia" sõna-
teatri repertuaaris. Ja mida sellest celistas
publik. Kõnealuse kahekümne aasta jooksul
andis "Estonia" draamatrupp 225 esietendust
1 169 025 vaatajale. Kõige rohkem oli lava-
ruumi ja vaatajaid algupäranditel (!). 63 (87)
lavastust ja 334 131 vaatajat. Välismaisest
dramaturgiast oli suurim saksa lavakirjan-
duse osa. Repertuaari valik rahvuskirjandus-
te järgi oli kahekümne aasta kokkuvõttes
niisugune:

Lavastuste arv	Publiku arv
Saksa 48 (61)	187 726
Prantsuse 27 (33)	161 295
Soome 15 (23)	144 844
Inglise 31 (35)	122 708
Ameerika 5 (10)	55 890
Ungari 9 (14)	49 619
Poola 3 (3)	26 506
Vene 5 (6)	21 385
Tšehhi 4 (4)	18 914
Austria 5 (5)	17 263

Norra 1 (1)	6 707
Rootsi 2 (2)	6 616
Taani 1 (2)	5 931
Hollandi 1 (1)	4 188
Belgia 1 (1)	2 270
Kreeka (antiik)** 2 (2)	1 929
Läti 1 (1)	602
Itaalia 1 (1)	501

Nagu sellest nähtub, on saksa, prantsuse,
soome ja inglise lavakirjandus see põhikarja-
maa, mis on toitnud publiku teatrinälga
kahe maailmasõja vahelisel ajal "Estonias".

Huvi ühe või teise maa lavakirjanduse
vastu pole kahekümne aasta jooksul olnud
ühtlane. Ja huvi muutus on olnud järsk. See
langeb kahe kümnendi keskele, majandus-
kriisi harjale.

Peamine, mis silma hakkab, on valiku
muutus tõlkekirjanduses. Mänguväli läheb
märksa kitsamaks. Repertuaarist kaob aust-
ria, norra, taani, hollandi, belgia, läti ja itaa-
lia näidend. Taandub ka antiikkirjandus.
Teater loobub kaheksast kultuuriväljast. Üld-
se võib märgata teatud ümberorienteerumist.
Suuresti väheneb saksa lavakirjanduse osa.
Kui võrrelda esimest ja teist kümnendit on
vahekorad selline: aastatel 1920 - 1930 mängiti
saksa lavatükke "Estonias" 32 (42) 125 531
vaatajale, 1930 - 1040 vaid 16 (19), vaatajaid
oli 62 195. 1930. aastate lõpuks kaob aga sak-
sa draamakirjandus "Estonia" lavalt üldse.
Väheneb ka ingliskeelse lavakirjanduse
mõju: esimesel vaatlusperioodil mängiti 21
(24) lavateost 77 611 vaatajale, teisel poolel
oli neid ainult 10 (11), millel oli 45 097 vaata-
jat. On hooaegu, kus ingliskeelne näidend
täiesti puudub. Väga nõrgaks jääb side ka
Ungariga. Esimesel poolel 7 (12), teisel ainult
2 lavastust. Vaatajaid vastavalt 37 371 ja
12 248. Poola näitekirjandus oli "Estonia" la-
val juhukülaline. Kahekümne aasta jooksul
lavastati poolakaid vaid kolmel korral. Esi-
mesel kümnel ühel, teisel kahel korral. Pub-
likut vastavalt 14 742 ja 11 746.

Mänguruumi sai eelkõige algupärand, ja
mitte niivõrd uuslavastuste, kuivõrd just
etenduste arvu ja publiku hulga suurenemi-
se tõttu. Tükki-
de arvu mitte märgatav suure-
nemine oli tingitud ilmselt sellest, et oma
lavakirjanduse vääraristamiseks ei olnud enam
vajadust tuua lavale iga siinmail kirjutatud
näitemänguteksti. Pealegi olid elujõuliseks
saanud ka teised Tallinna teatrid, kus samuti

** Ka H. von Hofmannsthal vahendusel. - M. V.



H. Sienkiewiczzi "Quo vadis?" (lavastaja A. Lauter), 1920. Eunice - Netty Pinna.

algupärandid taga nõuti. Võrdlevaid andmeid kahe perioodi kohta: esimesel 29 (38) lavastust ja 93 598 vaatajat, teisel 34 (49) lavastust ja 240 533 vaatajat, eesti näidendite külastatavus tõusis peaaegu kolm korda.

Kõvasti suurenes ka publiku soome-huvi: esimesel perioodil 7 (10) lavastust ja 34 141 vaatajat, teisel lavastusi 8 (13), vaatajaid aga 110 703.

Prantsuse näidendite külastatavus kahekordistus hoolimata sellest, et lavastuste arv vähenes 16 (19)-elt 11 (14)-nele. Publiku hulk aga tõusis 56 704-lt 104 591-le. Tõuseb ka ameerika lavakirjanduse osa. Kuigi 20. aastatel mängiti 4 ameerika tükki, olid need kõik mängukavas kümnendi alguses. Vaatajaid oli 10 692. 30. aastatel jõuab aga lavale 5 (6) ameerika näidendit, vaatajate arvuks 45 198. Tšehhi 4 näidendist mängiti esimesel küm-

nendil ühte, teisel - kolme. Vaatajaid 2 712 ja 16 202. Vähenes vene näidendi osatähtsus. Esimesel kümnel aastal 4 (5) lavastust ja 11 421 vaatajat, teisel aga ainult üks, kuigi see annab kõrge külastatavuse - 9 964 vaatajat ("Revident").

Kui püüan sellest arvurägist midagi järeldada, siis hakkab silma repertuaarikaardi ahenemine 19. maa kirjanduselt 10-le. Nagu näha, oli 20. aastatel teatri repertuaar mitmekülgsem ja pakkus seega ka publikule suuremat valikuvõimalust. 30. aastatel muutub teater silmatorkavalt eesti või täpsemalt eesti-soome keskseks. Tõlkekirjandusest jääb valdavalt valitsemata, välja arvatud mõned üksikud erandid, soome kõrval ainult prantsuse, saksa ja inglise dramaturgia.

Paistab silma ka see, et tükid peavad laval kauem vastu. Tõuseb ühe lavastuse keskmine külastatavus. Hooaja mängukava ei vaja enam 20 - 21 uut näidendit, saadakse läbi 14 - 15-nega. Kolmekümnendate aastate keskel ja lõpupoole langeb aasta repertuaariniimistu juba 10 - 11 uue pealkirjani. Kui 20. aastatel oli saali keskmine külastatavus ca 400 inimest pluss-miinus paarkümmend siia- või sinna poole, siis 30. aastatel, välja arvatud kümnendivahetuse majanduskriisi aastad, algab publiku üldarvu ja ka saali keskmise külastatavuse pidev tõus. Kõrgeim on see 1938/39. a hooajal, kui vaatajaid oli 86 648, andes saali keskmiseks 722 inimest etenduse kohta. Praktiliselt tähendas see täismaja.

Normaalselt töötavas teatris ei ole repertuaaripoliitika hüplev protsess. Tavaliselt püsib see paljude hooaegade vältel sarnane. Seda võib öelda ka "Estonia" 20. aastate repertuaarivaliku kohta. Kuidas see "geograafia" jaotus, on võimalik vaadata ühe hooaja valiku najal. Valisim näiteks 1920/21 hooaja. Põhimõtteliselt olid samailmelised ka teised 20. aastate hooajad.

1920/21 hooajal oli algupärandeid 3, millel vaatajaid 3 455. Poolast oli 1 tükk - 14 742 vaatajaga. Saksa näidendeid mängiti 6 korda, vaatajaid 14 983, inglise oma 2 korda, publikuarv 8 618. Ülejäänud repertuaar jagunes: ameerika 2 - 6 251, austria 2 -

5 481, taani 1 - 5 481, ungari 1 - 3 108, Belgia 1 - 2 270. Kaksikümend üks lavastust andsid publiku üldarvuks 64 436 inimest. Hooajal on silmatorkav saksa näitekirjanduse ülekaal. Pealiskaudselt vaadatuna annaks see nagu kinnitust kujunenud arvamusele

ajaviitelisuse suurest osast "Estonia" repertuaaris. Kui seda repertuaaripilti aga kallutada veidi teise nurga alla, muutub ta teistsuguseks.

Teatri ja publiku vahekord sõltub muidugi suuresti sellest, mida teater pakub, kuid ka sellest, mida publik pakutust valib.

Kuidas siis valik kõnealusel hooajal kujunes? Absoluutne oli ainsa poola tüki H. Sienkiewiczzi "Quo vadis?" menu. Eks seega ka mõju. Nii vähe-palju kui teater üldse publikut mõjutada suudab. "Quo vadis?" edestas publikumenuult kogu saksa tõlkerepertuaari. Lavastust vaatas 14 742 inimest. Kahtlemata oli siin oma osa ka lavastuse suurejoonelisusel, kuid küllap tõi publiku saali ikkagi tüki sisu, ajalooliste karakterite huvitavus ja Sienkiewiczzi ainekäsitus. Publikut saali toovateks lugudeks osutusid veel O. Wilde'i "Ideaalne abikaasa" - vaatajaid 5 686 ja S. Michaelise "Revolutsiooni pulm" 5 481 vaatajaga. Nii et kolm publikupoolset esikohta maailmamainega teostele. Kui siia lisada veel M. Maeterlincki "Monna Vanna" - 2 270, G. Kaiseri "Gaas I" - 2 975, B. Shaw' "Suur Katariina" - 2 932 ja W. Hasencleveri "Poeg" 1 243 vaatajaga, tuleb välja, et teater tõi seitsme tükiga, mille kohta võib öelda, et see on igale teatrile au tegev repertuaar, saali tervelt poole oma selle hooaja publikust, s.o 35 329 inimest. Algupäranditest mängiti E. Peterson-Särgava "Sõnajala õit", vaatajaid 1 927; A. Kitzbergi "Enne kukke ja koitu" vaatas 460 ning tema "Lauritsat" - 1 068 inimest. Praktiliselt oli see ka kõik, mis oli eesti näitekirjandusse lisandunud 1919.-1920. aastal. Teater tunnetas missiooni olla kiire vahendaja omakeelsele noorele lavakirjandusele. Edasine eesti autorite näidendite olemasolu teatri repertuaaris sõltus sellest, kui palju neid ühel või teisel hooajal kirjutati. Kui maailmamainega repertuaarile lisame ka algupärandite publiku, saame arvuks 38 784. Ülejäänud 11 lavatükile jäi vaid 25 652 publikuhinge. Minu meelest räägib see üheaegselt nii publiku küllaltki heast valikust kui ka teatripoolsest läbimõeldud pakkumisest. Töö ülejäänud lavakirjandus on muide oma kaalult ja ainekäsituselt ligilähedane sellele, mis tänapäeva näite puhul mahuks vabalt "Klaver murul" ja "Elu teatris" vahele.

Žanriliselt puudus repertuaarist tragöödia, mida ka praeguses repertuaaris harva ette tuleb. Täismõõdulisi komöödiaid oli 5,

vaatajate arvuks 17 090. Nende hulgas sellised autorinimed nagu B. Shaw ja O. Wilde. Muu repertuaar mainitute kõrval oli see, mille kohta tavaliselt ütleme - näidend. Ja nii palju, kui mul nende tekstidega tutvuda õnnestus, - päris ivata polnud neist ükski. Neis kõigis oli häid karaktereid ja põnevaid situatsioone. Veidi pikantset naeruködi pakus vahest C. Goetzi "Ménagerie" ja pisarnärvi mõjutas E. Sheldoni "Romaan".

20. aastate algus oli ekspressionismi ja sümbolismi tuleku aeg eesti teatrisse. See leidis ka mõningat kajastust "Estonia" laval. Kuid peab tunnistama, tagasihoidlikku. Selisteks lavastusteks olid G. Kaiseri "Gaas I" ja W. Hasencleveri "Poeg". Eriolist tähelepanu publiku seas ei saavutanud kumbki.

Kuigi hooajad pole vennad, oli 20. aastate repertuaaripoliitika küllaltki stabiilne.

"Quo vadis?" Petronius - Ants Lauter.



Mängukavas oli 6 - 7 tõlkekeelt. Püüti kiiresti vahendada algupärandite lavalejoudmist. Hoiti pidevalt mängukavas kõrgklassikat. Hooajal 1921/22 näiteks "Wilhelm Tell", "Figaro pulm", "Lysistrata"; 1922/23: "Hamlet", "Ihnus", "Othello", "Revident", "Elektra"; 1924/25: "Hamlet", "Röövliid"; 1925/26: Strindbergi "Patt"; 1926/27: "Veneetsia kaupmees", "Cyrano de Bergerac"; 1927/28: F. Grillparzeri "Sappho", "Nagu teile meeldib", "Peer Gynt", B. Jonsoni "Volpone", "Nõmmekingsepad"; 1928/29: "Fiesco vandenõu", "Elav laip"; 1929/30: "Torm", F. Grillparzeri "Medea". Suuremalt jaolt on klassikal ka märgatav publikumenu, kuuludes peaaegu alati oma hooajal kolme enam külastatava lavastuse hulka. Paistab, et teater hoiab silma peal ka oma kaasaegsel Euroopa draamakirjandusel ning nopib sealt endale sobivat ja väarikat. Mõtlen siin sääraseid autoreid, kes tänaseks on saanud juba klassikuiks, nagu B. Shaw, R. Rolland, K. Čapek,

B. Brecht, R. C. Sheriff, J. Galsworthy, G. Hauptmann ja palju teisi. Publiku tähelepanu köitsid need autorid tookord keskmiselt. Nad ei löönud hooegade külastatavuse rekordeid, kuid nad andsid piisava tasakaalu sellele, mida nimetatakse ajaviitetükiks.

"Estonia" draamatrupp ei olnud oma hoiakult tänapäeva mõistes poliitiline. Küll aga leidis märgatavat tähelepanu kohalik päevapoliitika ja seltskonnaelu. Selle esmane kajastaja oli terava keele ja meelega Hugo Raudsepp, kelle puhul küll publikupuudusest rääkida ei saa.

Mõneti üllatab, et need üksikud terava poliitilise sisuga lavatükid, mida "Estonias" mängiti, töid saali rohkesti publikut. Näiteks L. Fulda "Eesli vari" oli 1922/23 hooaja menukaim lavastus.

Seda vaatas 5 831 publikuhinge. Järgmisel hooajal mängitud E. Toller'i "Masinahävitajad" oli oma hooaja menukaim tõlketükk, vaatajaid 3 676, 1924/25 ja 1925/26 hooajal

H. Raudsepa "Põrumud aru õnnistus" (lavastaja A. Tuurand), 1931. Rasmus Noorkikas - Ants Lauter, Jeremias Suurkukk - Sergius Lipp, Soogenbiits - Hugo Laur.

O. Wilde'i "Iäeaalne abikaasa" (lavastaja B. Kuuskemaa), 1920. Miss Mabel - Erna Villmer.



mängitud K. Čapeki "R.U.R'i" ja L. Haarla "Hanuamani tütre" puhul meil publiku kohta andmed puuduvad. Mängukordi oli neil mõlemal 6. Siit edasi kaob poliitiliselt terav näidend "Estonia" lavalt väga pikaks ajaks, jõudes siia uuesti alles 1938/39 hooajal K. Čapeki "Ema" näol. "Emal" oli siis vaatajaid 9 997.

1929/30 hooajaga lõpeb üks kindlapiiriline periood "Estonia" sõnateatri repertuaari poliitikas. Järgneb kaks-kolm hooaega, mil valik näib õige juhuslik. Paika jääb aga nii teatri kui ka publiku truudus oma rahvuslikule lavakirjandusele. Kui 30. aastatel oli ühe tüki keskmine külastatavus ca 4 000 inimest või veidi rohkem, siis 1930/31 hooajal mängiti A. Adsoni "Lauluisa ja Kirjaneitsit" 9 944 vaatajale (järgmine hooaeg annab lisaks veel 438). 1931/32 olid menukamad H. Raudsepa "Põrunud aru õnnistus"

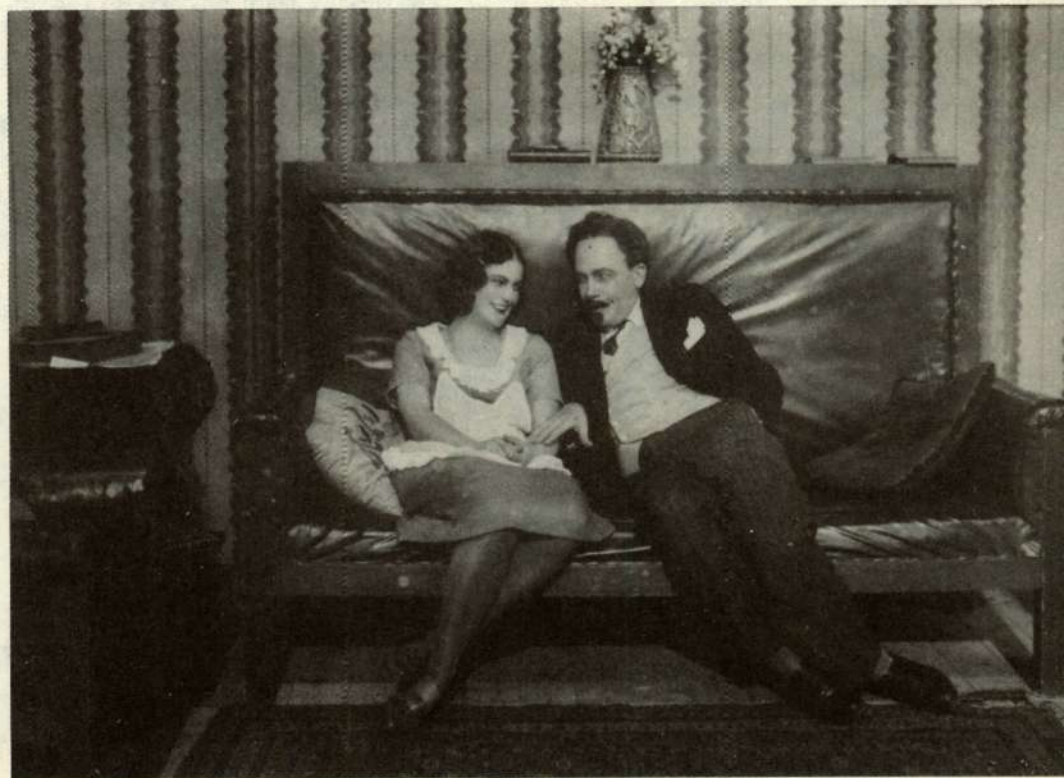
6 822 ja A. Adsoni "Neli kuningat" 5 394 vaatajaga ja M. Metsanurga "Haljal oksal" - vaatajaid 5 067. 1932/33 hooajal lööb külas-

"Põrunud aru õnnistus". Roosi - Meta Luts, Soogenbits - Hugo Laur.

tatavuse rekordi jällegi H. Raudsepp oma "Vedelvorstiga", mida vaatas 11 302 inimest.

Kümnendivahetusel hakkab teater orienteeruma lõbujanusele vaatajale. Nii on hooajal 1930/31 14 mängitud tükist tervelt 10 komöödiad. Samuti saab kümnendi alguses silmapaistvaks teatri soome-orientatsioon. See huvi püsib 30. aastate lõpuni. Ja publik läheb sellega kaasa.

Imelik hooaeg on 1933/34. See oli kõrg-hooaeg prantsuse draamale, kuigi seda esindab ainult üks autor, M. Pagnol. Tipp-lavastusteks saavad "Kauged rannad" ja "Fanny". Neile tuleb kokku 30 456 vaatajat! Tükid kandusid ka järgmisse hooaega, lisades veel 2 166 vaatajat. (Hooajal oli üldse külastajaid 62 706.) Siiski arvan, et seekord polnud menu põhjuseks mitte ainult õnnestunud repertuaarivalik. Pagnoli triloogia oli teatri "portfellis" olnud juba mõnda aega, äratamata lavastajate huvi. Pean seda hooaega ka suuresti isikuhooajaks. Arvan, et "Kaugete randade" ja "Fanny" külastatavuse tõstis kõrgeks ka Priit Põldroosi tulek "Estoniasse". (Seni oli põhiline näitejuht Ants Lauter.) Kokku said väga head näitlejad ja uudne,



väga tugeva isikupäraga lavastaja. Repertuaaris oli tol hooajal 13 lavastust, üle poole publikust on vaadanud just nelja Põldroosi lavastust.

1930. aastate repertuaarivalikule on raske leida mingit ühist nimetajat või kindlat mudelit, millesse see mahuks. Ilmnevad aga siiski märgatavad tendentsid. Kõigepealt saab jõudu juurde Eesti-Soome "ühisfirma". Algupärandi ja soome aine kõrval saab nüüd lavaruumi juurde too palju räägitud salongidraama. Pean vajalikuks rõhutada, et need tükid ei olnud kesised. Nad olid kirjutatud hea kirjandusliku vilumusega, neid kandsid huvitavad karakterid ning hästi sõlmitud intriig. Ja näitlejale olid nad suurepäraseks materjaliks - mängimiseks. Huvitav on leida arvuderägest tõsiasi, et publikumenu oli salongidraamadel keskmine, jäädes enamal juhul alla klassikale ja eesti draamakirjandusele.

Siit, 30. keskest algab repertuaaripoliitika, kui nii võib ütelda, mäng kindla peale. Püütakse leida üks-kaks kindlasti publikut saali toovat tükki. Need teosed olid 1935/36 hooajal E. O'Neilli "Oi, noorus", millele tuli

F. Schilleri "Maria Stuart" (lavastaja H. Kompus), 1935. Maria - Liina Reiman, Mortimer - Kaarel Karm.

vaatajaid 20 018, s.o ca 30% publiku üldarvust (1936/37 hooaeg lisab veel 1 577 vaatajat), ja hooajal 1936/37 H. Wuolijoki "Niskamäe naised" 28 450 vaatajaga (jällegi on see üle 30%). Ka see esitükk elab laval rohkem kui ühe hooaja: 1938/39 hooaeg annab juurde 2 020 ja 1939/40 - 2 185 vaatajat. Hooajal 1937/38 on liidrikohal jällegi H. Wuolijoki, sedapuhku "Juuraku Huldaga" - vaatajaid 15 691. (Ka see lavastus kandub järgmisse hooaega, saades juurde veel 7 596 vaatajat.) Samal hooajal on veel menukas A. H. Tammsaare - A. Särevi "Andres ja Pearu" 11 022 vaatajaga. Õige lähedale tuleb ka M. Pagnoli kolmas näidend "Tseesar" - vaatajate arv 10 809. 1938/39 hooajal saab aga menukaimaks lavastuseks A. Kivikase "Nimed marmortahvilil" - publikut 13 353 inimest. Seriaal H. Wuolijoki "Niskamäe leiva" näol on muidugi 12 788 vaatajaga üsna kannul ja saab veel lisa ka 1939/40 hooajast (3 486 vaatajat). Sinna soome-eesti menusilla vahele mahub siiski ka üks prantslane. Sedapuhku just see lugu, mida salongidraamaks nimetame: A. Birabeau "Minu poeg minister" (13 573 vaatajat).

Ma ei oska leida seletust tõigale, miks 30. aastatel vähenes teatri huvi klassika vastu. (Muuseas, kui mõõta tänase pilguga, ega siis



seda huvi väheseks nimetada saagi.) Klassikat mängiti tookord ainult 1934/35, 1935/36, 1936/37, 1937/38, 1938/39 hooajal. Publiku huvi klassika vastu oli endiselt suur. Mainitud viiel hooajal mängiti W. Shakespeare'ilt "Mida soovite", "Suveöö unenägu", "Veneetsia kaupmeest", F. Schillerilt "Maria Stuartit", "Wilhelm Telli", N. Gogolilt "Revidenti", P. A. Beaumarchais'lt "Figaro pulma" ja H. Ibsenilt "Rahvavaenlast". Peale kahe Schilleri ja ühe Ibseni kõik komöödiad. "Aia taha" läks "Veneetsia kaupmees". Kõigi teiste lavastuste külastatavus ületas silmanähtavalt keskmise. "Niskamäe naiste" vastu nad ei saanud, kuid teatrit häbisse ka ei jätnud. Alates kolmekümnendate aastate keskpai-gast oli saali keskmine täituvus ühe lavastu-se kohta ligikaudu 6 000 inimest, pigem mõni rohkem kui vähem. "Revidendil" oli vaatajaid 9 969. Hooaja ainsaks konkuren-diks oli talle ülimenukas "Oi, noorus" (1935/36). 1936/37 hooajal ületas "Wilhelm Telli", millel oli 6 256 vaatajat, ainult Zilahy "Päike paistab" 9 455 vaatajaga. Ka "Suveöö unenägu" oma 9 424 vaatajaga jõuab hooajal 1937/38 menuga läinud "Andrese ja Pearu" lähedale.

1937/38 hooajal on tunnusjooni, mille järgi võib oletada, et siit oleks võinud alguse

saada uus pööre "Estonia" repertuaaripoliiti-kas. Lauskomöödiä hakkab taganema. Kuigi klassikarepertuaari oli napilt, mahuvad selle nappuse hulka "Figaro pulm" ja "Suveöö unenägu". Oma autoritest läheb menukalt juba klassikaks saanud "Tuulte pöörises", mida vaatas 7 020 inimest. See pole kõrgnäi-taja, kuid ületab 1 000 võrra tookordse ühe lavastuse keskmise külastatavuse. Tõsinemi-se suunda näitab ka järgmine hooaeg. Menu-tükid on rohkem mõtiskevad kui nae-rutavad. Tõlkekirjanduse osas suureneb uuesti väärtusliku repertuaari osatähtsus. Need on K. Čapeki "Ema", mis toob saali 9 997 vaatajat ja H. Ibseni "Rahvavaenlane", 4 665 külastajaga. Viimane jääb alla saali keskmisele, kuid ta on siiski repertuaaris ja mitmekesisstab valikuvõimalusi.

Algav maailmasõda ja sünged perspektiivid Eesti elus lubavad nagu eeldada, et süve-nemisprotsess teatri repertuaarivalikus jät-kub, kuid ... just sellel, 1939/40. hooajal saa-vad menukateks etendusteks hoopis A. Bira-beau "Pesa" ja I. Turja "Kohtunik Marta". "Pesal" vaatajaid 13 767 ja "Kohtunik Martal" 13 289. Diametraalselt kaks erinevat elukäsit-

E. O'Neill'i "Oi, noorus" (lavastaja A. Lauter), 1935. Richard - Ants Eskola, Sammi - Arnold Vaino, Milli - Mare Leet.





M. Pagnoli "Kauged rannad" (lavastaja P. Põldroos), 1933. Honorine - Albina Kausi, César - Paul Pinna.

H. Ibseni "Rahvaaelane" (lavastaja I. Schmidt), 1939. Dr. Stockman - Paul Pinna.

lust, kuid neis mõlemas on üks ühine mõteterake: vajadus kodu ja kodusoojuse järele. Kas nii väikese näite varal võib teha nii suurt järeltust, et keerulistel ja rasketel aegadel on just kodu ja kodusoojus see, mida me eelkõige vajame?

Muus osas oli see aga kõige puhtakujulisem hõimuhooaeg. Kümnest mängitud draamateosest olid kaheksa (!) "soomeugri" päritolu (publikut 50 461). Üldse kogunes sellel hooajal publikut 67 007 inimest.

Kuid kõige eelõeldu kõrval tuleb "Estonia" repertuaarivaliku kohta ütelda, et see oli kõikidel aegadel eelkõige näitlejat arvestav. "Estonia" draamatrupi juhtohje hoidis oma käes ju Ants Lauter, olles ka enamiku lavastuste looja. Teater pidas alati silmas seda, et näitlejal oleks, mida mängida, et töö oleks pidev, tükist tükki kanduv ja alati heade mänguvõimalustega. Näitlejapoolne osa selles teatri- ja näitlejavahelises lepingus oli: ole mees ja tule toime!

See, kõikidel aegadel esmajoones näitlejat arvestav valik tähendab aga ka seda, et "Estonia" näitetrupp oli erakordselt kõrgetasemeline. Mitte mingi statistika ei saa meile kunagi teada anda, kui suur oli tegelikult näitleja osa publiku teatrisse tõmbamisel. Aga "Estonias" oli see suur. Lea Tormis nime-



tab oma raamatus "Estonia" draamatruppi "tähtede ansambliks". Selle kinnituseks on ka säilinud teatriarvustused ja mälestuste mälestused sellest, kui erakordselt see trupp säras näiteks M. Pagnoli "Kaugetes randades" ja R. C. Sheriffi "Teekonna lõpus". Ja paljudes, paljudes muudeski lavastustes.

P.S. Lugupeetud noored kolleegid, kes te kirjutate arvustusi tänase teatri kohta. Tulevikule mõeldes on mul teile üks palve. Kulutage paar rida oma kirjatükist ühele stagnaegsele tavale: palun, märkige kusagil ära, kas või joone all, autori rahvus, st kultuuriväli, millest näidend on tõlgitud. Kulutage ka mõni rida tüki faabulale ja üksainus sõna žanri määramiseks. See, mis praegu on teada igale teatrihuvilisele, võib mõnekümne aastaga ununeda. Selle loo kirjapanemisel on just need esmapilgul nii iseenesestmõistetavad asjad neelanud selle mõneleheküljelise töö ettevalmistuses põhilise aja ja jõu. Ja usun, et tulevikus on paljud teatraalid eriti tänulikud, kui leiata mingi ruumi ja võimaluse lavastuse ning näitleja rolli napisõnaliselt kirjeldamiseks. Hiljem seda näidendi tekstist või teatri dokumentidest ei leia.



M. V.

A. Kivikase "Nimed marmortahvilil" (lavastaja A. Lauter), 1939. Käsper - Ants Eskola, Ahas - Teet Koppel.

H. Wuolijoki "Niskamäe leib" (lavastaja A. Lauter), 1939. Ilona - Mare Leet, Simola peremees - Arnold Vaino, Niskamäe vanaperenaine - Liina Reiman, Marta - Marje Parikas, Doktor - Harry Paris.

Parikase fotod





S ü n d i n u d "kuldsete kuuekümmendate" keskel Tallinnas Sakala t sünnitusmajas, täpselt ... aastat pärast Johnny B. Isotamme (19. oktoobri).

L a p s e p õ l v moodsa Pääsküla "looduskauni" raba vahetus läheduses, kus asuvalt prügimäelt käis aeg-ajalt nätsu ja šokolaadikomme toomas. Eiras sellega vanemate karju keeldu. Nii varatark oli ometi, et põhjakihid jäid temast puutumata. Eeldused oma suurepärase intuitsiooniga elus läbi lüüa olid sellega loodud.

U n i s t a s esialgu hambaarsti elukutsest, hiljem tahtis kasvada tubliks tuukriks. Uhke ülikond ja veealune maailm meelitasid seni, kuni tekkis soov saada tööpratohtriks. Tagantjärele ei kahetsete, et vanemad polnud ka tema balletikooli-ideest eriti vaimustatud, sest nii pääses enese teadmata "väljaväänatud jalgadest".

Õ p p i n u d Tallinna 43. ja 46. keskkoolis. Lõpetanud Kaugõppekeskkooli ning 2. tehnika-kooli. Seetõttu võib ette näidata kinomehaaniku paberid.

E s i m e n e t ö ö k o h t o l i "Tallinnfilm" ja sealse ametiga jäi ta rahule, sest hommikuse vahetuse ajal sai saalis rahumeeli väljagada. Kinoinimesed ju enamasti samuti öise eluviisiga ja kell seitse hommikul tuli rulli pealepanekut väga harva ette. T e a t r i k o o l i 13. l e n n u (1984-1988) kohta ütleb, et kuri arv. Miks ka mitte, sest mäletab siiani, kuidas KGB nende kursuse vastu ülemäärast huvi ilmutas. Oma olukorda pidas vahepeal päris hapuks, aga Koma (Komissar) keerutas kõik õpilased välja. Arvab, et "vennad kolmetähelise astusest", kes taotlesid ta väljaviskamist, olid teisest küljest kõige parem piits, sest kõik nn punased ained suutis ta nende kiuste vähemalt neljale ära teha. Üks on ometi kindel - oleks temast kirjutatud kümme aastat tagasi, siis raudselt kui *persona non grata*'st.

P u n g i - p e r i o o d i, mis teatud mõttes ju veel siiani kestab, peab õndselt vahvaks ajaks. See õpetas eelkõige eneseavaldusjulgest ja andis sise-mise vabaduse. Teab nüüd vähemalt seda, kuidas teatud inimtüüpidega suhelda. Jõhkarditele soovib läheneda süüdimatu viisakusega.

O m a k u r s u s e k a s l a s t e s t rääkides kasutab ainult ülistavaid epiteete. Meeldivate mälestuste heietamisega ei ole kitsi.

Õ p p e j õ u d u d e l t on saanud iseseisvaks eluks kaasa "igasuguseid asju". Ometi väidab, et kui ta hakkaks üles lugema kõike positiivset, mida kool talle andis, siis läheks jutt liiga pikale. Oma kõige armsamaks õpetajaks peab aga Aarne Üksküla. Olevat ka talle endale seda korduvalt tunnistanud. Koolitöödest ei taha meenutada "Romeot ja Julia", sest ei mäleta ühtki teist rolli, mis oleks läbi selliste valude ja vaevade kätte tulnud. Nais-

terahvaks olemise kompleks püsivat tänini kõvas-ti küljes.

J a l a d m a h a saada aitas vist Panso-preemia. Tegelikult juba kooli lõpuks tundis, et ei olegi erialavalikuga nii väga üksinud.

"V a n e m u i s e s s e" minnes sattus esimese tüügiga "Lõks" kohe Kuno Otsuse otsa, keda hüüab praegugi "oma lavastajaks". Toonitab, et läks Tallinnast ära mitte niivõrd teatri kuivõrd Tartu pärast. Siiski tundis siirast rõõmu, et kogu nende lennust läinud punt sai teatris kohe tööd (Merca rolle: Penelope Toop - "Fars pastoraadis", Siine - "Kas mäletad, mu arm?" , Liina Põlde-Reiman - "Mening", Külavanema naine - "Castrozza", Gretchen - "Faust", Salome - "Salome" jne). Oma rollide kohta pole ise eriti arvet pidanud, aga mõõnab, et eriliseks ahastuseks pole seni nagu põhjust. Poetab avameelselt, et tundis tõelist kaifi, kui pärast Ode sündi teatrisse tagasi läks. Ahastus kiusavat jätkuvalt hoopis teiste asjade pärast - pole raha, pole korterit, pole nagu öieti midagi. Seetõttu teab kindlalt, keda ta järgmiseks Tartu linnapeaks valiks. Teab, aga esialgu ei ütle.

P r i i m ä e k o h t a arvab, et iga normaalne ja kainelt kaalutlev inimene annaks oma hälele töö poolt.

V a b a a j a harrastuste kohta pole mõtet Mercalt küsida - kui teil on õnne teda tunda ja teil veab, näitab ta teile ehk oma maale, omatehtud ethteid ning asju, mida ta muiates keraamilisteks kääkideks nimetab. Lõpetuseks lisab ohat, et ka näitlejannal tekib aeg-ajalt lihashimu ning seetõttu tuleb vahel leida mahti, et koos mehe Jukuga maal tuvijahil käia. Olevat väga toivvad linnud.

L u u l e t u s i k i r j u t a m a haggas teises klassis, aga mäletab, et ümises juba üsna varakult omatehtud jorinaid. Hiljaaegu lindistas koos Jukuga loo, millel on eeldusi kujuneda hitiks. Mäletab, et komasid pani esialgu tunde järgi ja pahatihti päris valesse kohta. Et see praegu enam nii ei ole, selle tõestuseks luges ka proosat. Tunnistab, et Ode on temast ette jõudnud, kolmeaastaselt juba kolm luuletust (neist kõige märkimisväärsem: "Onu magab seal - lille peal...", mis käis murul puhkava joodiku kohta).

Õ n n e k s peab eelkõige seda, et talle on antud terve laps ja et tal on Tartus palju häid sõpru. Seitsmendas taevast aga oleks arvatavasti siis, kui saaks õppida flamenkotantsu. Ei pea sealjuures paljaks mainida, et oli oma eelmises elus hispaanlanna, kes nõiana tuleriidal ära põletati.

I g a t s e b s i s i m a s jõuda oma looduseravitsejast vanaema teadmiste tasemeni - talle olevat korduvalt öeldud, et temaski on need võimed olemas. Arvab, et haldjarahvas ning maajumalad vajavad praegu meie tuge sama palju kui meie nende oma. Nii oma kodu edasi lagastada polevat enam võimalik. Nad ei taha palju, ainult seda, et neile vahetevahel leiba antaks ning nende peale mõeldaks. Merca muutub sealjuures kohutavalt siiraks. Mis ta eesti intelligentsi ebnormaalselt hetkeseisust arvab, pole enam nagu mõtet küsida. Arvan, et saaksime umbes sama vastuse.

Merle Jääger, 1993.

A. Protsini foto

Villu Kangur

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAI 1993

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MÄRT KUBO. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, KADI HERKÜL. MUSIC EDITOR: IMMO MIHKELSON. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

P.-R. PURJE. Visions of Roman Baskin's work (18)

The critic analyzes director Roman Baskin's work of the latest seasons. Baskin ended the year 1992 in a poor creational condition, Purje writes - the comedies staged on after another in the Vanalinnastuudio were worn-out, sloppy and the actors' works were full of clichés. Was the reason for this decline the weariness of the director or the falling in parts of the theatre (which is the only comedy theatre in Estonia)? Baskin's production of Israel Horowitz's "Line" in the Youth Theatre (1993) showed precise actors' works and an intriguing sense of absurd. When can we see Roman Baskin on stage again as an actor, Purje asks in her article.

A. LAASIK. Theatre and the turn of the century (36)

Will realistic acting remain in our theatres?, the dramatist of the Estonian Drama Theatre asks in his short essay. The author introduces us to the theatre life of the end of the last century, when contemporary stage management was established.

E. PAAVER. Crossing borders (63)

Theatre critic Ene Paaver reviews a new Estonian original piece, Madis Kõiv's drama "Return to the Father". Besides being a playwright, Kõiv is a physicist. The dream-like drama is about the revolutionary changes in Estonia in the 1940s, but Kõiv's play is more than just a description of the political situation. The playwright wishes to find the border between the existing and the unlikely, and to feel what has been, what is and what is no more.

The critic writes that the director Priit Pedajas has managed to synthesize different time and space, and the different reality senses of the actors. Being at first sight very earthly, realistic and naturalistic, the production touches the problems of the jumbled times, Paaver writes.

M. VALTER. Concerning the repertoire and the spectators of the Estonia drama theatre in 1920-1940 (82)

Which were the most popular performances of the national theatre in 1920-1940? It has been said too often that the Estonia theatre was orientated to drawing-room drama. The present article makes a statistical review of the performances and finds out the share of drawing-room drama and comedy in Estonia's repertoire. It appears that the 1920s and the 1930s were quite different. The change was sudden and coincides with the peak of the economic crisis. The share of translated literature (mostly German plays) decreased while the amount and popularity

of Estonian original pieces and translations from Finnish increased. After the economic crisis, the average number of spectators per performance increased. Plays remained on stage for a longer time. In the 1920s, the expressionist and the symbolist trends appeared in Estonian theatre. In the 1930s, the spectators could slake their thirst for pleasure with drawing-room comedies and dramas. The spectators' interest in classical pieces decreased.

MUSIC

S. ISSAKOV. The history of Russian choral song and the Russian song-festivals in Estonia (27)

Although the Russians have an old and rich tradition of choral music, their culture lacks the experience of song-festivalssimilar to these of the Estonians. Influenced by the Estonian tradition, the local Russians started to hold their song-festivals in the 1920s. The article is a survey of the Russian song-festivals in Estonia.

T. KAHU. Ned Rothenberg for the ears, for the brain and for the heart (58)

Many call his music jazz, for they don't find a better word. The 39-year old American saxophone player and composer himself comments on improvising, diversion, art, Eastern and Western music, Derek Bailey and John Cage - all this has something to do with Rothenberg's music.

CINEMA

J. REYMAKERS. Documentary film and the entertaining flux (12)

The Dutch media theorist writes about the relations of film and TV. Television has its own documentary totality and also makes specific demands on the form and content of documentary films, Reymaker writes. The author also dwells on the systematic and paradigmatic splintering of television production. The research was originally published in the bulletin of the European Documentary Film Institute (7/8, 1992).

P. LAURITS. Stodom! Replies (38)

In 1966, Kalju Suur, Peeter Tooming, Andrei Dobrovolski, Tatjana Dobrovolskaja, Rein Maran and Boris Mäemets formed the Stodom photographic group. Some years later, Peep Puks and Tõnu Tormis joined them. Photographer Peeter Laurits comments on the place of Stodom in Estonian photography. Compared to their contemporaries, the photos of the Stodom members are deeper, more

dramatic and mature, Laurits writes. Yet the photographers could not avoid the tendency to make traditional "artistic" photos.

T. EHASALU. Pets, Tasuja and Vanapagan (45)
Review of two films based on Anton Hansen Tammsaare's novel "Põrgupõhja uus Vanapagan". Jüri Müür' and Grigori Kromanov's parable-like picture of everyday life was produced by Tallinnfilm studios in 1964. Jaan Tooming's extremely complicated film based on the production in the Vanemuine theatre was shot by Eesti Telefilm in 1977. Ehasalu compares these two films with their literary original and finds that both films are free from the Soviet art conceptions.

T. EHASALU. Why? (68)
Review of Tõnu Virve's feature film "Luke" (Freja Film, 1992, in co-operation with film-makers from Denmark and Iceland). The script-writer's (Gudmundur Steinsson) text is inept, the director's work is not done and the cameraman (Mait Mäekivi) has shot nothing but three characters around a table, Ehasalu writes. Yet the reviewer finds a way to interpret the film as a work based on Finno-Ugric folklore.

P. VON BAGH. Gone with the Wind (71)

In 1939, Victor Fleming directed a 222-minute feature film "Gone with the Wind", based on the bestseller by Margaret Mitchell. The film became a hit which was not surpassed in decades. This classical Hollywood screenwork has attracted the attention of many critics and film historians. The TMK publishes an adapted translation of the Finnish film historian Peter von Bagh's article about "Gone with the Wind". Bagh's article was published in 1989 in the 628-page book titled "Elämä suuremmat elokuvat". TMK's article adds some biographical information about P. von Bagh.

MISCELLANEOUS

S. HELME. Through the wall (81, 96)
The retrospective exhibition of the Fluxus-movement, previously shown in Germany and the Nordic countries, reached Finland at the turn of the year. Art critic Sirje Helme comments on the exhibition in the Ateneum and gives a survey of the founders of the Fluxus, such as Nam June Paik, John Cage, La Monte Young, Dick Higgins, George Maciunas. Helme also dwells on the special part of music and video in the exhibition.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

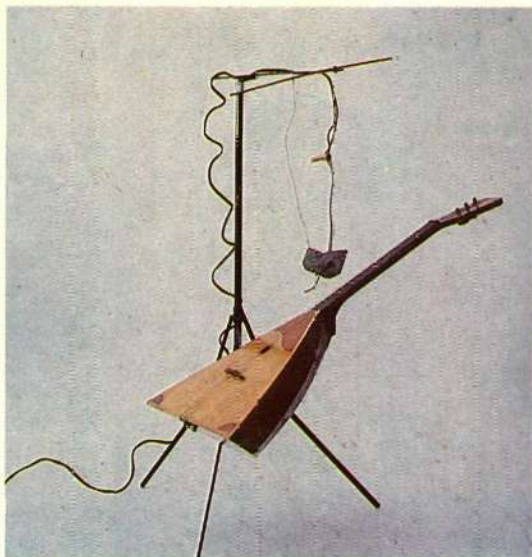
JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
ÜLO VILIMAA

mist elektromagnetiliste lainetega, manipuleerides nii vaataja manipuleerija - teleekraani endaga. Nam June Paik oli esimene kunstnik, kes ostis endale videokaamera (see oli hiljuti leiutatud) ja valmistas 1965. aastal esimese videofilmi. Nam June Paiki üheks populaarsemaks teoseks on ilmselt teleri ees istuv ja iseennast jälgiv Buddha; 1992. aasta suurel Madridi kunstimesil ARCO olid aga juba suured eriosakonnad - *Videoarco* ja *Fotoarco*. Video ja televisiooni tungimine näitusesaalidesse on tänapäeval nii tavaline, et ei tekita kelleski hämmastust. Mõned *fluxus'*e kunstnikud, eeskätt Emmett Williams, tegelesid juba 60. aastate keskel kompuutertehnoloogiaga. Nii ei ole *fluxus* mitte ainult sõnades uuemeelne olnud.

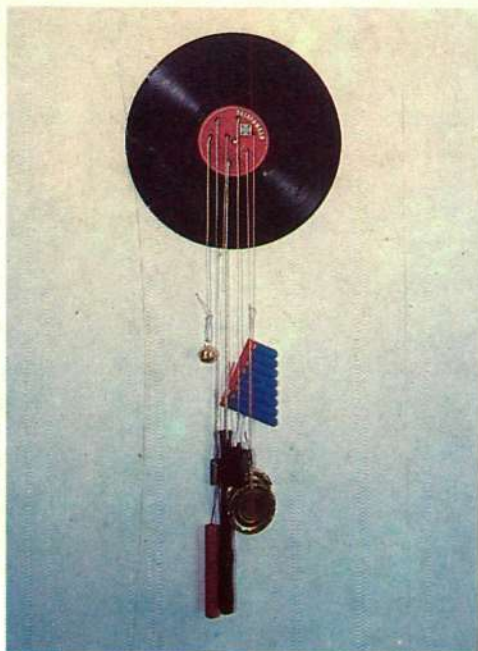
Veel olulisem on *fluxus'*e suhe muusikaga, tema mõju uue muusikalise keele väljakujundamisel on otsustav. "*Minimalism, kõige mõjukam muusikastiil kahel viimasel aastakümnel, põlvneb otse fluxus'est ja muusikalisest mõtlemisest, mida esitasid fluxus'ega seotud autorid La Monte Young ning Terry Riley. [- - -] Teatud moel andsid Emmett Williamsi, Jackson Mac Low ja Dick Higginsi poeetilised eksperimendid (eriti need, milles on kasutatud vahelduvaid kordusi ja graafilisi mustreid) idee Steve Reichile, Philip Glassile ja teistele minimalistlikele muusikutele modulaarse kompositsioonimeetodi struktuurimudeli loomiseks,"* kirjutab Peter Franck 1991. aastal. *Fluxus* alustas *mail-art'*iga, tekitas uue sisekujundusmoe, üritas veel kord elustada kunstnike kommuunide ideed, mõjutas kunstiharidust. *Fluxus'*e liikmete sotsiaalne aktiivsus on hämmastav; on peaaegu kindel, et mõni neist uskus tõepoolest, et kunst võib elu paremaks muuta...

Oma tegevuse algaastatel ei dokumenteeritud erilisel oma tegevusi, kõikvõimalikest ideedest rääkimata. On väidetud, et umbes 10 protsenti oma ideedest suutis *fluxus* ka ellu viia, ülejäänud jäi sõpruskonna plaanideks. Seda enam tekitab teatud sisemise konflikti hoolsasti omaaegsetest tükikesetest rekonstrueeritud näitus. Visandite järgi taastatud veidrad muusikakastid, kokkupühitud praht hoolikalt valvatud klaasvitrinid, parim tehnoloogia John Cage'i teose "Installatsioon 100 plaadile" mängimiseks... Vaba

anarhism kadus valges pidulikkuses igatahes ära. *Fluxus* on nii suure mentaalse tähendusega, et mõned hoolega valitud objektid, materiaalsed jäljed tema tegevusest, ei tähenda õieti vaatajale, kes pole vaevunud enne *fluxus'*e peale mõtlema, mitte midagi. Eestise küll praegu seda näitust tuua ei julgeks. Lohutav on, et mõni eesti kunstnik on Ate-neumi elegantsetes ruumides ise esitanud Cage'i "Installatsiooni 100 plaadile". Ja plaatide hulgas oli isegi vanu ning ehtsaid.



Joe Jones. Mehaaniline muusika, 1970.



Milan Knížák. Purunenud muusika, 1963-1985.

Olaf Metzler. Hargilt ära, 1988.





Stseen W. Holmi - A. Bournonville'i balletist
"Armastuse muinasjutt". "Estonia", 1993.

H. Rospu foto