

EESTI KULTUURI-  
MINISTEERIUMI  
EESTI HELILOOJATE  
LIIDU  
EESTI KINOLIIDU  
EESTI TEATRILIIDU  
AJAKIRI



8

/1997

Esikaanel: "Krahvinna Mariza" "Estonias",  
1990. Populescu - Tiit Tralla, Mariza - Helgi  
Sallo, Zcupan - Hans Miilberg.

T. Volmeri foto

Tagakaanel: A. H. Tammsaare - M. Undi  
"Taeva kingitus" Noorsooteatri väikeses  
saalis. Indrek - Jaan Tätte, Vargamäe Mari -  
Marje Metsur.

K. Orro foto



## TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK  
AVC HIRVESOO  
ARVO IHO  
TONU KALJUSTE  
ARNE MIKK  
MARK SOOSAAR  
PRIIT PEDAJAS  
LINNAR PRIIMAGI  
ÜLO VILIMAA

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

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

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87



# teater · muusika · kino / 1991

## SISUKORD

### TEATER

Avo Üprus	"BALTI TEATRIKEVAD 91" TALLINNAS ETUUD MÄNGUMEISTRILE (Müncheni Freies Theater'i "Macbeth")	13
Kadi Vanaveski	INIMESTETA TŠEHHOV (Vilniuse Väikese Teatri "Kirsiaed")	15
Katri Kaasik-Aaslav	PILTE VANAST ALBUMIST (Vilniuse Väikese Teatri "Kirsiaed")	17
Ene Paaver	REVOLÜTSIOON! KOPULATSIOON! (Helsingi teatri "Viirus" "Marat/Sade")	19
Margot Visnap	HALASTAMATU GENET JA HALASTAVAD ROOTSLASED (Rootsi teatritrupi "Galeasen" "Tooiüdrukud")	23
Jaak Allik	TAMMSAARE SOTSIAALSES AJAS JA TEATRAALSES RUUMIS (Eesti Noorsooteatri "Priius - kallis anne. Tæva kingitus")	27
Mihhail Tšehhov	KES OLI MIHHAIL TŠEHHOV?	53
Tõnu Oja	LE THÉÂTRE EST MORT! VIVE LE THÉÂTRE! NÄITLJANA NÄITLJAST - SÖLTUMATU MIHHAIL TŠEHHOVI SAJANDAST AASTAPÄEVAST	54 60

### TEATRIGLOOBUS

81

### MUUSIKA

	VASTAB MATI PALM	3
Peeter Vähi	ORIENTAALTUND: SIBERI ŠAMAANIMUUSIKA	31
	KEELPILLIKVARTETT ON ÜKS PAREMAID ASJU, MIS EUROOPAS KUÄGI VÄLJA MÖELDUD (Tallinna Keelpillikoartetist)	62
Reet Mikkel	VIIKESI "VIINI VEREST" "MARIZANI" ("Estonia" operetist)	83
Fanny de Sivers	DÉCA-DANCE EHK DEKADENTS - TANTS SÖNADEGA (Prantsuse šansoonilauljast Serge Gainsbourg'ist)	89

### KINO

	ROHELISED VÄRVITUD IDEED MAGAVAD RÆVUKALT (Juri Lotmanit et:ekandele järgnenud semiootikute diskussiooni järg)	36
Mihhail Lotman	"CASANOVA" EHK AGORAFOOBIA FELLINI: (?) (Itaalia lavastaja kultuurjäntropoloogiliseist maailmamudelist)	40
Esther Sokol	TUNDELINE TEEKOND REIN MARANI FILMIMAAILMA II (Loodusfilmimise tõdedest)	73
	37. OBËRHAUSENI FILMIFESTIVALIST	82
	PERSONA GRATA, JAAN KOLBERG	93
Reet Varblane	IGA ÜKS NAGU SAAB EHK FILMIKUNSTNIK PEETER MUDISTIST	68, 96



*Mati Palm. 1991. aasta mais.*

*T. Huiigi foto*



# VASTAB MATI PALM

Kas teile ei tundu, et basside vastu pole ooperiheliloojad just eriti lahked olnud?

Seda ei ole palju jah, kui pidada silmas itaalia ooperit. Eriti Puccini on jätnud bassi hääle veidi unarusse, kõrgemad hääled on neile lihtsalt soodsamad. Siiski on ka itaalia ooperis bassidele ilusaid osi, teine asi, kui palju meil neid lavale on jõudnud. Vene ooperiga on iseasi, seal on bassi rolle hulganisti.

**Teie kohta annavad teatmeteosed erinevaid andmeid: bass, bass-bariton, isegi bariton. Kuhu te ise end liigitaksite?**

Noorukina olen ansambelis laulnud ka II tenorit. Kõige kõrgem noot on si-bemoll. Aga üks kõrge noot ei tähenda, et ollakse võimeline selles tessituuris laulma. Bass või bariton? Oleneb, kust kandi pealt vaadata. Itaalias ei tekkinud küsimustki, laulsin seal kindlat, korralikku itaalia bassirepertuaari. Põhinäitajaks oli Verdi "Don Carlose" Philipp II, sellega tuln toime, järelikult *-basso cantabile*. Soomes, kus on rängad bassid, peab ütlema midagi "kergeimat", seal olen siis bass-bariton, mis on tegelikult saksalik mõiste. Aga näiteks Saraatovis (1972) sain kiita, et *ne bassujet* (ei tee bassi?!).

**Tundub, et Eesti on basside poolest rikas maa olnud, Benno Hansenist alates. Aga lähemal vaatlusel selgub, et ega Otsa ja Kuusiku kõrval võrdväärset bassi olnudki.**

Oli aeg, mil baritonide poolt oli maksimaalne tase kindlustatud, lisaks Kuusikule ja Otsale ka Tales, Veikat. See oli kõrgeaeg. Meil pole bassidega varem lausa muret olnud, madalam pool oli ikka kindlustatud: Ott Raukas, Aaro Pärn... Teo Maiste, Uno Kreen ja Ervin Kärvet on eelmistest natuke kõrgem hääleliik, kuigi Maiste parimaid rolle oli just ooperiliteratuuri üks raskemaid bassi partiisid - parun von Ochs Richard Strauss "Roosikavaleris". Aga nüüd hakkab juba Sarastroga raskusi olema. Peame väga hoolikalt repertuaari valima, et bassi rollidega välja tuleks. See kurb kõver on kogu aeg madalamale laskunud.

**Kõrgemale ka ikka roninud?**

Jah, koloraaturidega on sama asi. Margarita Voitese ja Anu Kaalu kõrgeaeg oli ka teatri kõrgeaeg.

**Kuidas see teatri repertuaarivalikut segab?**

Peame hoolikalt valima, kui tahame vähemalt ühe tugeva koosseisu igast hääleliigist välja panna, ja seda see ooperiliteratuur ohtralt ei paku. Kui me ei taha minna konservatooriumi lõpukursuse raskusastmele, mida on näiteks "Jevgeni Onegin", aga seegi nõuab ilusat laulmist.

**Maailma muusikaliteratuur hakkab vaeseks jääma.**

Osa heliloojaid ongi juba ära lõigatud, ega me Rossiniga hakkama saa. Verdiga on ka raskusi, "Traviata" on veel mängukavas.

**Liigume alguse suunas. Paberirullil on teie sugupuu.**

Inimene ei alga oma sünnist, vaid palju varem. Minu algus on siin, Peitema Matsis, sündinud 1747 ja tema naises Maris, sündinud 1755, olen kuues põlv. Suguvõsa on üle Eestimaa ja mitme mandri laiali, algkodu Rapla lähistel Vahastus. Siit võib leida selliseid nimesid nagu Paul ja Gunnar Kilgas, Mati ja Enn Klooren, viuldaja Rudolf Palm, Tiina ja Jüri Palm. Kunstinimesi on päris rohkesti.

Vanaisa Aadam Palm tuli Tallinna lähiste Saue külasse eelmise sajandi lõpul. Naabruses oli Rahula küla, kus oli Puskini vanaisa Hannibali mõis. Seal on suured väljad, mis kõigis sõdades kannatada saanud. Ka viimane sõda, mil mina juba olemas olin, käis nii, et idanaaber oli meie külas, sakslane üle põllu Rahula külas ja käisid siis meie põllu peal võitlemas, mina pidin kartulikeldris olema.

Emapoolne suguvõsa on pärit Saue Jälgimäelt.

**Mis ajast Palmi nimi pärit on?**

1836. aastast. Esiisal Matsil olnud palmilehekujuline habe ja selle järgi mõisnik pannud.

**Missugused sidemed teil isamajaga praegu on?**

Suvekodu. 26 hektarit on veel riigi käes, loodan selle tagasi saada, et minu isa maa oleks minu ja minu poja oma. Kuigi, üks jupp on vene sõjaväe käes.



### Mis te sellega tegema hakkate?

Eks ma siis mõtle. Kaksikümmend aastat olen selle maa peal tööd teinud, kolhoosi nime all küll. Aga vähemalt selles mõttes olen õnnelikul ajal elanud, et olen saanud nii maa- kui ka teatritöös olla koos inimestega, kes tegid tööd südametunnistuse järgi. Teatris olin algul aastaid ühes garderoobis Endel Pärnaga, olen teinud tööd Tiit Kuusiku kõrval, mõlemad suhtusid töösse, kõigesse, mis puutub teatrietikasse, ülima lugupidamisega. Murdeaega nägin ka ja - kuhu see kõik viib.

### Õppisite aastatel 1960-1968 Jenny Siimoni lauluklassis.

Jenny Siimoni põhialused on mind siiani aidanud, garanteerinud töövõime: hingamistehnika, vaba kõri ja hääle koonduse, mitte lahtise, lameda hääle. Asi on ju lihtne: mis on kole, see on kole.

Siimoni oli kolm oktavit häält, garanteeritud ülevalt alla, treenitud hingamine. Ta oli sõja ajal end Berliinis ja Salzburgis täiendanud, saanud Saksamaal *Kammersänger* i nimetuse, mis on seal väga kõrge tiitel. Narvakana valdas ta puhtalt ka vene keelt ja tema nõuded nende keelteleade muusika kohta olid väga suured. Ta oli Liidu kindlamaid barokilauljaid. Mul pole kusagil tarvis olnud ümber õppida, ehk ainult midagi lisada.

### Kuidas saab õpetada teine hääleliik teist, naine meest?

Kõik hääleliigid baseeruvad ühesel tehnikal, ainult koloratuur on veidi erinev. Aga Itaalias õpetas mind koloratuursopran Renata Carosio, kes täiendas just minu madalate toonide tehnikat.

### Teie ei ole koloratuursopranit õpetanud?

Ei ole. Algajale õpetajale oleks liiga suur risk olnud minna nii kaugele vokaaltehnika ääremaadele.

### Moskvas oli teie õpetajaks küll bass-bariton.

Professor Hugo Tietz oli Põhja-Kaukaasia sakslane ja tal oli enam kõrva saksa muusikale, näiteks instrumentaalse striihi täpsus Händeli ja Bachi aariates. Kuna ta oli ise kammerlaulja, aitas ta mind ka Mussorgski ja Sviridovi muusikamaailma avamisel, millele olen edaspidi võinud julgelt toetuda. Ta oli suurte kogemustega nii üleliiduliste kui ka rahvusvaheliste vokaalkonkursside žüriide liige, Viini Schuberti-konkursi viitsepresident.

### Mussorgski ja Sviridov on teie kontserdikavades siiani väga olulised heliloojad.

Olen laulnud Mussorgski vokaaltsükli "Surma laulud ja tantsud" ning "Päikseta" orkestriversiooni palju kordi, küll Donetskis, Moskvas, Leningradis, Lätis, Soomes...

### ... ja Tallinnas?

Tallinnas ei ole.

### Teatri koori jõudsite alles 1967. aastal. Miks nii hilja?

Üks minu õpetajate, Jenny Siimoni, kontsertmeister Tarsina Alango ja keskkooliaegse lauluõpetaja Ants Söödi suuremaid heategusid minu vastu oli, et nad ei soovitanud mul koori tööle minna. Töö kulutab ja võtab värske häälest, kusjuures algaja ei oska niikuinii laulda. Selle asemel tassisin laudu ja kotte, kaevasin kraave. Eelmise õhtu ponnistused klaveri taga haihtusid tihti järgmisel hommikul autokoormatäie jäätunud laudade kandmisel.

### 1967. aastal osalesite Schuberti konkursil. Schubert on teie varasemates kontserdikavades üldse olulisel kohal.

Konservatooriumis laulsin Schubertit, vene ja eesti romansse jm, nagu ikka. Pärast esimest eesti lauluvõistlust veetsime pika õhtu Ivo Kuusega, kellelt pärines idee Schuberti konkursist osa võtta. Algas meeleheitlik Schubertiga tegelemine. Võtsin ette kaks Schönbergi ja 22 Schuberti laulu, mõned kuni 20 minutit pikad, kõik midugi originaalis, kusjuures saksa keel oli mulle *tabula rasa*. Olin voodis selili, noot käes, siis külm kaevuvesi, natuke pomme, hääldamistreening, ja jälle otsast peale. Ma ei saanud Viinist aupaberit kaasa, jäin kolmandast voorust napilt välja, aga sain tohutu kogemuse, ilma milleta oleks hiljem mõeldamatu olnud Berliinis Hollandlast laulda.

### Kas te Schönbergi enam ei laula?

Vahel ikka, oma lõbuks ja publiku ärritamiseks.

Üsna lühikesse ajavahemikku mahub osalemine päris paljudel konkurssidel, lisaks Schuberti omale.

Konkursid andsid hea eesmärgi, mille nimel end kokku võtta, olgu need siis





*Ph.lipp H Verdi "Don Carloses".*



konsi-sisesed, vabariiklikud, vabariikidevahelised või rahvusvahelised. 1971. aasta Müncheni raadiovõistlus läks küll õnnetult, ma ei teadnud, et püssiga on raske kahuri vastu sõdida, st võtta kammerlauluga osa konkursist, kus teised laulsid ooperi- ja oratooriumiaariaid. Nii valessti tõlgendasime tookord eeskirju.

**1972. aastal tuli Barcelonast F. Vinase nim võistlusel II preemia.**

Sinna oli päris raske pääseda. Eelvõistlusest võttis osa 39 lauljat. Kolme hulka pääsemine läks õnneks tänu eelmistele konkurssidele ja kava mitmekesisusele, sest puht häälejõuga polnud küll lootust Liidu konkursil teisi lüüa.

**Kas preemiaraaha jäi teile?**

Jah, ja see tuli poolteise päevaga ära kulutada, hunnik peseetasid.

**Ja võistlusel osalemise kasutegur?**

Ekh tänu neile suutsin end eriliselt kokku võtta kontserdil, mille laulsin NSV Liidu riikliku preemia saamiseks. Riiklikule preemiale kandideerival interpreedil tuleb ette näidata kahe viimase aasta kontsertprogramm. Mul olid kaks eelnenut just väga aktiivsed aastad. Avalik kontsert toimus Moskva Konservatooriumi väikeses saalis žürii osavõtul. Koostasime Peep Lassmanniga kava minu repertuaari paremikust, et oleks mitmekülgne ja efektne.

**Itaalias, La Scala laulukoolis õppisite aastatel 1974-1976. Millist repertuaari?**

Esimesel aastal õppisin ära Rossini "Sevilla habemeajaja" Basilio, Verdi Reekviemi, Philipp II, Attila, "Ernani" de Silva, "Rigoletto" Sparafucile'i ja Gounod' "Fausti" Mefisto, pluss kahe poolega kontserdi kava. Teisel aasta lisandus Rossini "Stabat Mater", Verdi "Macbethi" Banquo ja "Aida" Ramfis.

**Kuidas nii palju?**

Kui inimesel ei ole muud teha kui õppida ja planeerida iga ooperi peale tõenäoline ajaühik ja see läbi viia, ongi selge. Kuna sain teisel poolaastal töötada kahe kontsertmeistriga, oli võimalus ka rohkem õppida.

**"Estonia" laval on neist siiani olnud vaid Attila ja Philipp, viimast laulsite küll juba enne Itaaliat. Aga Basilio?**

Olen laulnud Odessas. Basilioga tahtsin Toti dal Monte konkursile minna, terve osa tuli ära õppida, et siis žürii valib, millist kohta laulda. Aga Moskvast tuli luba osalemiseks alles siis, kui olin juba Milanost ära sõitnud.

**"Attila" läheb lavadel harva. Olete saanud seda kuskil peale "Estonia" ka laulda?**

Olime Krummi ja Kuusikuga "vahetuskaubana" Rumeenias, Clujis, ka Sofias laulsin Attilat. Õnneks sattus "Estonia" "Attila" entusiastlikku aega. Oli koosseis, kellega võis igale poole välja minna: Krumm, Kuusik, sopranitega sai varieerida, Eri Klas oli kodus ja tegi meiega tööd, käisime sellega Soomes, Rootsis, Moskvast, Leningradis, Minskis. Laulsin ka Ulan-Udes, kus burjaadi kolleegid andsid mulle nõu küsimustes, mis käivad idamaise reaktsiooni juurde. Nad pidasid oma maad hunnide algkoduks, kust nood 2000 aastat tagasi tulema hakkasid.

**Verdi Reekviemi olete päris palju laulnud.**

Üks meeldejäätavamaid ettekandeid oli 1988. aastal Raveli sünnilinnas, Prantsuse Baskimaal. Olin Bordeaux'sse laulma kutsutud koos itaalia tenori Dino di Domerico ja metsosoprani Gloria Banditelli ning prantsuse soprani Françoise Podlet'ga, dirigent oli itaallane Fabio Luisi. Ettekanne ise toimus Saint Jean de Luz's, XIV sajandi mustast puust rõdudega kirikus, kus oli haruldane akustika. Bordeaux's tegime proovi ja pidime järgmisel päeval San Sebastiani kooriproovi sõitma. Aga San Sebastian asub Hispaanias. Järsku Pariisi impressario avastas, et mul on punane pass, auasi, aga selle auga Hispaaniasse ei saa. Siis hakkas paanika pihta. Õnneks oli Bordeaux's olemas Hispaania konsulaat, kloostriarnane koht.

Sõit oli huvitav, sarnane teega Pärnust Riiga: liivane kallas, männimets, natuke lagedat ja võsa. Prantsuse autod vahetati piiril hispaania omade vastu, et ei juhtuks näiteks auto õhkulaskmist või põletamist. Piiri peal löödi ainult kulpi, keegi ei tundnud meie vastu huvi.

**Aga ülejäänud Itaalias õpitud osad?**

Rossini "Stabat Materit" olen laulnud, Sparafucilet kontsertettekandes, "Faustis", "Ernani", "Macbethis" ja "Aidas" ei ole.

**Õppimine käis loomulikult itaalia keeles.**

Sellist vaeva nagu Basilio retsitatiivide õppimisel, ei osanud ette kujutada. Kui räägitakse, et itaalia ja eesti keel on kuidagi sarnased, siis on see küll pealiskaudne arusaam. Neil on mõned tähed, nagu näiteks "l" ligilähedased, m-i ja n-i aktiivsus





"Müüdnud mõrsja". Kecal - Mati Palm, Jenik - Hendrik Krumm.

Koos Tiit Härniga Šostakoviči "Stenka Razinis".



Attila



Mati Palm ja Peep Lassmann kontserdisaalis.

E. Vaidla, H. Saarne ja A. K. Ortengreni fotod



erinev, rääkimata sellest, et õppimisel saadakse meil raskesti aru, mis on lahtised ja kinnised häälikud. Itaalia pedagoogid ütlevad, et itaalia keeles on viis vokaali, mida nähakse ja seitse, mida kuulatakse. "E" ja "o" on nii lahtised kui ka kinnised.

**Olite Frioli maavärisemise ajal 1976. aastal Milanos, epitsentrist 350 km eemal.**

Istusin voodil, rääkisin telefoniga ega tundnud midagi. Samal ajal tuli Milano toomkiriku tornis oleva madonna sisse 19 cm pikkune pruugi. Kogu Itaalias korraldati heategevuskontserte, üks toimus Pavarotti sünnilinnas Modenas. Varem oli meil temaga olnud laulukoolis kohtumine, minulegi õpetas veerand tundi de Silva aaria fraseerimist ja hääldust. Ta kutsus neli meist esinema kontserdile, mida ise teadustajana läbi viis. Fakt on see, et tema oli konferansjee ja mina laulja. Pavarotti küsis mu käest tookord (olin siis natuke kõhnem ja tema natuke paksem kui praegu): kuidas, sa oled nii kõhn ja laulad nii pika fraasiga Philippi. No ma ju püüdsin ka parimat. Pärast, õhtusöögil avanes suuremeelne inimene, omamoodi suure keha ja suure vaimu ühtsus. Teine selline oli Martti Talvela, kes ennast säästmata tutvustas soomé rahvast ja ooperit maailmas.

**Miniatuuridel pildid teie seinal ei ole mitte Milano, vaid hoopis Busseto teater. Mis seob teid Verdi linnaga?**

Laulsin seal "Rigoletto" kontsertetendust, aimamata, et viisteist aastat hiljem osalen seal "Verdi hääle" konkursi žüriis, mille tööd juhtis Carlo Bergonzi.

**Olete osalenud teistegi rahvusvaheliste ja üleliiduliste konkursside žürii töös.**

Viimane rahvusvaheline Tšaikovski konkurss oli mulle muidugi tipp, sealne žürii eesotsas Irina Arhipovaga koosnes enamasti rahvuslike konkursside žüriide esimeestest, aga palju oli ka ametikülalisi - Brasiiliast, Hispaaniast, Inglismaalt, USA-st, kes lihtsalt žüriisse ei mahtunud. Pidin algul ainult sekretär olema, aga Zermene Heine-Wagneri väljalangemise tõttu jäin n-õ Baltikumi esindama. Olen olnud kolmel Glinka konkursil, Tokyos "MIN-ON" võistlusest võtsin osa vaatlejana. Žüriis osalemine on tegelikult suur vastutus noorte ees, tuleb maksimaalselt keskenduda, end väga motiveeritult väljendada. Selles töös on mind varasemad võistluskogemused palju aidanud, kui arutlusel on stiiliküsimused, tehnika ja kõik, mis puudutab interpretatsiooni.

**Teie Lendav Hollandlane sündis Savonlinna festivalil...**

... ja oli saatuse vingerpuss selles mõttes, et olen õppinud Tallinnas, Moskvas ja Itaalias, aga rahvusvahelisele lavale sattusin hoopis Wagnerit laulma.

**Palju te seda osa laulnud olete?**

Umbes viiskümmend korda, seitsmes lavastuses.

**Savonlinnast on nüüd kümme aastat möödas. Kuidas see algas?**

1980. aastal mängis "Estonia" Helsingis "Attilat", mis läks suure hurraaga. Järgmisel aastal võeti Savonlinnas kavasse "Lendav Hollandlane", see oli küll Rahvuskooperis laval olnud, aga neil puudus saksa kangelasbariton. Kui Savonlinna festivali kunstile juht Timo Mustakallio, nüüd juba manalamees, helistas, arvasin alguses, et ta pakub mulle Dalandi osa. Ei tulnud selle pealegi, et võiksin Hollandlast laulda. Lappasin kiiresti noodi läbi, lugesin kokku kõrged noodid -fa-d ja fa-dieesid, mi-d ei saanud arvesse võtta, seal üks mi puru oligi - ja kolme päeva pärast ütlesin "jah". Asusin saksa keeles õppima ega tulnud selle peale, et nii suurel festivalil võidakse laulda soome keeles. Saksa keeles hakkas juba koitma, kui saabus soomekeelne klaviir.

**Kas soome keele hääldus on ebamugav?**

Ä-tähte on palju ja kui see satub kõrgetele või nn üleminekunootidele, siis küll.

**Käisite Savonlinnas viiel suvel, koos Bayreuthi lauljatega.**

Algul pidin laulma ainult kolm etendust, aga tükk jäi repertuaari ja kahel aastal tuli laulda ilma dublandita. Siis oli küll hirm, sest partii on raske ja Savonlinna kindlusemüüride vahel oli kogu aeg tuuletõmbus. Esimesel aastal sadas proovide ajal isegi lund.

**Hollandlane peaks just teie partii olema, bassile tsipa kõrge ja baritonile madal?**

Partii on mulle tegelikult tooni jagu kõrge ja kergelt ei ole seal kusagil. Teises vaatuses duetis Sentaga on algul suur lüürika, mis õnnetuhinas kasvab ülipingeliseks ja - tuleb laulda ainult kõrget dessituuri. Korra "Estonia" proovis laulsin isegi püksirihma pooleks, nii tugev oli hingamistugi. Ja 3. vaatus laustraagika, see nõuab alati maksimaalset hinge- ja häälejõudu.





*Boriss Godunov ja Šuiski - Tiit Tralla.*



*Hollandlane ja Senta - Taru Valjakka.*



*Hollandlasena Savonlinna festivalil.*



"Estonias" tuli "Hollandlane" välja 1984. aastal, oleks võinud sündmuseks kujuneda, aga millegipärast ei kujunenud.

See oli ehk lavastajakontseptsiooni küsimus. Ta tahtis näha tegelasi tavanimestena, aga Wagneril on ju hoopis teine motiiv, ja kui püütakse ebareaalsust argipäeva tuua, läheb asi sassi. Savonlinnas oli ilus just see, et Senta ja Hollandlase tunde- ja mõttemaailm oli tavanimestest - Mary, Daland, Erik - nii erinev. Hollandlane oma igavese hingevaluga ja Senta, kes ootab midagi erakordset, mis on legendide kaudu talle teada. Igasugune füüsiline kontakt armastuse juures juba lahendab plussi ja miinuse. Seal oli nii lahendatud, et venitasime üksteisest eemale nagu kummi, üks andis järele, teine tõmbas eemale. See oli muusikasse viidud nüansseeritud liikumine, mis kandus dueti ajal ühelt teisele. Ja kui tuli Daland ja ühendas meie käed, oli see pika pinge lahendus.

**Kuidas toimub gastrolli puhul lavastajakontseptsiooni sisseminek?**

Lavastaja või assistent räägib kontseptsiooni põhimõtted ära. Raske on see, mis on vastupidine: kui eelmises lavastuses muusika veab sind liikuma, aga selles lavastuses on sellel kohal seisak, on raske ennast pidurdada. Aga tuleb aru saada, et lavastused on erinevad, ja mitte sisimas vaielda. Olen näinud, kuidas Euroopa lavade suurused täidavad maksimaalselt ka noore lavastaja soove. Lihtsalt, sellel õhtul on maksev selline lavastus.

**Mida rohkem on lavalist liikumist, seda raskem?**

Õnneks Wagner ega ka Verdi ei lubagi suurt liikumist, jooksmisest rääkimata. Kõige staatilisem lavastus, milles olen kaasa teinud, oli Berliini *Staatsoper*'i "Hollandlane". Aga see staatika pidi olema täidetud suure intensiivsusega, kogu liikumine tähtsustatud.

*Staatsoper*'is laulsite 1988. aastal. Saksamaa ühes esinduslikumas teatris Wagnerit? See on umbes sama, mis *La Scala*'s Philipp'i või Moskva Suures Teatris Greminit.

Algul võttis kõhedaks, aga õnneks eelnes küllaldaselt pikk prooviperiood ja - oli eelnenud viis aastat Savonlinna.

**Kuidas toimub muusikalise kontseptsiooni sisseminek? Kujutan ette, et Vilniuse ja Berliini Hollandlased on üsna erinevad.**

Ega nii suurt vahet olegi. *Staatsoper*'is oli küll suurim muusikalise täpsuse nõudmine. "Estonia" oma oli kõige erinevam, kõige nobedamate tempodega, temperamentsem, agoogilisem.

**Vilniuse ooperiteater on oma halva akustikaga vaat et "Estonias" kuulsamgi?**

Seal saalis olin kord hääle kaotamise piiril. Kuuldes, et saali akustika ei tule vastu, hakkasin häält lisama, see oli viga. Muidugi on Vilniuse teater üks raskemaid, aga sealgi lauldakse päevast päeva.

**Aga Riia ooper?**

Väga hea teater, itaalia stiilis ehitatud.

**"Estonia" akustikat pole vist mõtet kiruma hakata, sellest on nii palju räägitud.**

"Estonia" lihtsalt pole ehitatud ooperiteatriks, vaid kõneteatriks, mille kohta on omand nõuded. Kasutame seda ilmselt sada aastat ajutiselt.

Itaallastel on mõiste "hääle saatmine saali". Buenos Airese *Teatro Colón*'is näiteks kurtis suure häälega sopran, et orkester on liiga kõva. Aga orkester on ju kõigi puhul ühetugev. Sel häälel oli lihtsalt väike lend. Näiteks Veera Neluse väikesel kellukesel polnud kunagi probleemi, et ei kosta.

**Buenos Airese "Jolanthe" lavastusest oli ajakirjanduses päris palju juttu. Aga seegi pole maailma lavadel eriti minev ooper.**

Laulsin kuningas Renéd omal ajal "Vanemuises" Ivo Kuuse lavastuses, vist viis korda. Nüüd, Buenos Aireses oli seitse etendust, vene keeles - seal lähevad kõik ooperid originaalis. *Teatro Colón* on ehitatud 1908. aastal, põhimõtteliselt suuremana kui *La Scala*. Aga hea akustika korvab saali suuruse.

**Mis on lavaline vaist?**

Rohkem looduse anne, mida saab hea juhendamise ja praktikaga täiendada.

**Küllap aitab see gastrollidel oluliselt?**

Räägiti, et Georg Otsagi esimesed rollid lavaliselt eriti ei õnnestunud, aga olles andekas, musikaalne ja töökas, mäletame teda erilise näitlejana. Venemaal meenutatakse ikka hea sõnaga Hendrik Krummi, tema lavalist vaistu, kõrgetest



nootidest rääkimata. Meelepärasel osas oli ta väga emotsionaalne, suurvormides reserveeritum.

**Hendrik Krumm oli esimene, kes end üle aastate Itaalias täiendamas käis.**

Tal võis eesti keeles olla Saaremaa murret, aga vigast itaalia keelt me ei kuulnud. Ta töötas teose tõsimeelselt välja, ka keeleliselt. Looduslikud anded võivad korraks välgatada, nagu neid näha on olnud, aga... Krumm oli niikuinii andekas, kunstimeelega inimene. Ta on terve eepohh eesti ooperis. Periood, mille esimene raskekahur oli "Trubaduur", millega tehti Moskvas ilma.

**Ja viimane "Attila"?**

Võimalik.

**Šostakoviči "Stenka Razin" oli "Estonias" üks omapärasemaid lavastusi, millele nagu žanrimääratlust ei oskagi anda.**

See oli väga täpselt paika pandud. Lavastaja Igor Tšernõšov leidis Tiit Härmi ja minu näol paari, kes võis tema ideid lahendada. See oli suur kool, kus iga peapööre, käetõste või viibe pidi olema intensiivne ja saalist loetav. Nii sügavuti polnud seni ühegi tükiga töötanud. Kogu see maailm oli algul üsna võõras, esimene Šostakovič, millest nüüdseks on küll järjepidevus kujunenud: olen laulnud tema XIII ja XIV sümfooniat.

**Kas vastab tõele, et istudes saalis ja kuulates teisi lauljaid, laulate häälepaeltega kaasa?**

Ei ole seda ise tähele pannud, aga arstid küll soovivad mitte kuulata teisi, kui häälel on haige. Aga tõenäoliselt see on nii, sest alateadvuses mingi kaasahelise mine käib.

**Meie ees on maailma poolkerade kaart, millel märgitud kohad, kus olete laulnud.**

Siit tekib isesugune nelinurk, mille äärmised tipud on läbi käidud. Sydney, Austraalia idarannik on kaks korda läbi sõidetud. Jaapani idapoolne tipp. Vanglalinnas Magadanis andsime Peep Lassmanniga kontserte. Seitse inimest oli saalis, kui alustasime, pärast oli 12. Ja vasaku poolkera serv: Buenos Aires all ja Vancouver ülal.

**Euroopa on üsna tihedalt täis tikitud. Ja "suur kodumaa"?**

Sealt oleks nagu kärbes üle käinud.

**Kas eesti kultuuri tutvustavad "sõprussõidud" on lõplikult minevikku vajunud?**

Ega mul neid poolturistina sõite väga palju olnud olegi. Selliseid, et Jaapanis tuli kontserdi lõpul laulda muhu vestis jaapani keeles akordioni saatel vene laulu "Katjuša" ja - see oli eesti kultuur.

**Kas sõite N Liidu piiridesse tuleb ikka veel ette?**

Käisin mais Ukrainas, väga hästi võeti vastu. Möödunud aastal olin Lvovis. Head kontaktid on olnud Kiieviga, hea publik, ka palju turiste ja - parimad hotellid. Sealne konservatoorium on laulu alal üks tugevamaid Liidus. Eriti professor Ivanov. Piisab, kui öelda vaid kaks nime: Paata Burtsuladze, kes sai tema juures vokaalset lihvi pärast Itaaliat, ja Maria Muradjan-Kulegina. Kui ta *La Scala*'s Toscat laulis, kirjutas kriitika, et pärast Maria Callast pole säärast Toscat olnud. Ta esineb nüüd ka *Met*'is.

**Teie esinemispaikadest hakkab silma päris tihti Odessa. On see juhus?**

Ei ole. Seal on vanad muusikatradiitsioonid, ilus ooperimaja - laulsin seal Pimenit -, küllalt tugevad ooperijõud, hea publik, ka palju turiste ja - parimad hotellid. Sealne konservatoorium on laulu alal üks tugevamaid Liidus. Eriti professor Ivanov. Piisab, kui öelda vaid kaks nime: Paata Burtsuladze, kes sai tema juures vokaalset lihvi pärast Itaaliat, ja Maria Muradjan-Kulegina. Kui ta *La Scala*'s Toscat laulis, kirjutas kriitika, et pärast Maria Callast pole säärast Toscat olnud. Ta esineb nüüd ka *Met*'is.

**Millal te Tallinnas viimati soolokontserdi andsite?**

Raekojas alles hiljuti, tšembalo saatel. Kontserdisaalis pole kontserti olnud kümme aastat, aga selle eest on mul igal aastal Narvas kontsert olnud, väga hästi võetakse vastu, ka eesti muusika.

**Eesti muusikat olete aegade vältel palju laulnud.**

Mart Saart, Artur Kappi... Tänapäeva eesti muusikat olen väljaspool harvem laulnud. Koduski kipuvad saalid tühjaks jääma, kui ainult eesti muusikat laulda, nagu ka hea vene muusika puhul.

**Kas publikupuudus meil üldse lauluõhtuid ei kummita?**

Raekoda oli varem ääreni täis, nüüd oli pool. 70. aastatel laulsin eksperimentaalseid kontserte Tallinnas ja Tartus: nüüdisaegse eesti muusika



tsüklitest, kolm Kappi, Mussorgski ja Sviridov. Võisin publiku hulgaga rahul olla, aga praegu ma ei julgeks seda enam teha.

#### **Mida peate parimaks eesti ooperiks?**

Aava "Vikerlasi", kuigi vormilt lähedane lääne romantilisele ooperile, aga helikeeleline hingus on väga eestilik. Uuematest Tubina "Barbara von Tisenhusenit". Selles pole kellelegi kummarduse tegemist, suhtelise retsitiivsuse juures on ka küllalt meloodilisi kohti. Tambergi "Cyrano de Bergerac" on ehk ebaühtlasem kui "Barbara". Teised ooperid vahest nii kaugele ei jõua. Villem Kapi "Lembitus" tegin omal ajal kaasa, seda võib ehk võrrelda "Vikerlastega", aga 50. aastate helikeel loob liiga läbi.

#### **Paljud eesti ooperid pole ju üldse või viimastel aastakümnetel laval käinud.**

Tahtsime võtta Vedro "Kaupot", seal on ilusaid aariaid, ilusat muusikat, aga tervikuna on ta nõrgavõitu.

#### **Mida tähendab teile kontsertmeister?**

Kontsertmeister õppimise ajal: muusikaline ettevalmistus, stiililised küsimused, materjali omandamise täpsus, see on pagas kogu eluks. Tarsina Alango on palju aastaid lauluklasside kontsertmeister olnud ja tal on väga treenitud kõrv laulmise peale.

Kontsertmeistrist kui lavapartnerist oleneb väga palju, sellest, kuidas ta meeleolustab teost. Uued nüansid tekitavad ka minus uue suhte, tahaks omalt poolt midagi lisada.

#### **Aga kontsertmeister ooperis?**

Peale selle, et ta aitab partiid omandada peaks ta tundma vokaali. Omal ajal Tekla Koha kuulas lauljat ja tegi märkusi, millest oli laulmisel suur kasu. Ja muidugi peab kontsertmeister dirigendi nõudmisi jälgima. Boriss Pokrovski oli väga pahane, kui kontsertmeistrid vaheldusid ja ei teadnud dirigendi ja lavastaja kontseptsiooni.

#### **Aga muusikaline stiil?**

Alus peaks tulema dirigendilt. Ka Mozartit võib erinevalt tõlgendada: kas pikem, kantileensem strihh või lühem. Kontsertmeister annab selle lauljale edasi.

#### **Kuidas tegelikkuses on?**

Igatahes mujal maailmas on nii. Ma ei tea, mille vastu eksis Gjaurov kord Verdi "Macbethi" proovis, aga Abbado oli ta peale väga kuri. Dirigent annab siiski lavastusele muusikalise näo.

#### **"Estonia" töögraafikus on opereti osatähtsus suur.**

Kuna meil pole välja kujunenud huvitavuse süsteemi, tuleb mängida tasuvamat. La Scala'gi lubab igal kevadel ukсед kinni panna. Ehmatasin algul ära, aga teadjad ütlesid, et see on iga-aastane reklaaminipp, et saada raha juurde. Mina oma nõukoguliku mõtlemisega ei saanud aru, et juhtiv ooperiteater ja mängib ainult neli-viis korda nädalas. Tuli välja, et iga etendusega on palju ülekulu.

#### **Mis lavastustes te praegu "Estonias" mängite?**

Ametlikult oli sel hooajal veel ka "Hovanštšina" ja "Boriss Godunov", viimases kaks osa, Boriss ja Pimen, kavas, aga meie majas need enam ei toimi, gastroleerisime nendega. Uus lugu on "Võluflööt". Mis ooperid meil veel on?

"Armujook".

Kas ma olen seal?

Ei ole.

"Traviata" markii, "Cosí fan tutte", seda pole sel hooajal teinud, "Barbara von Tisenhusen" kahe osaga.

#### **Kas see tähendab praktiliselt ainult "Võluflööti"?**

Nojah. Ei, "Barbarat" ka. Statistika näitab, et olen olnud hooajati kuni 120 korda laval, andnud 15-20 soolokontserti, esinenud kuni 16 suurvormis.

Ja ooperilaval?

Kaks korda kuus.

Julm statistika.

*C'est la vie!*

Vahendanud MARE PÕLDMÄE



## "BALTI TEATRIKEVAD" TALLINNAS

tõi vaheldust ja elevust eesti teatriellu. Ka operatiivsust meie kriitikasse. Avaldame nüüd veel ühe sügisbuketi settinud kevademuljetest. Kuigi seekordne valik ei haara festivali programmi täielikult, on üks etendus siin esindatud isegi topelt-vaatevinklist. Nimelt leedulaste "Kirsiaed", mis leidis tunnustust (ja heatahtlikke küllakutseid) eeskätt festivali väliskülastajate, tekitades samaaegselt eesti teatraalide seas üpris palju peetunud õlakehitusi ja imestunud kulmukegitusi. Miks? Rohkesti Tšehhovi-tõlgendusi näinud kriitik vaatab etendust kogenud silmaga linnulennult, alles oma elu teist "Kirsiaeda" vaadanud noor lavastaja (K. Kaasik-Aaslav on lavakunstatkateedri III kursuse üliõpilane) püüab lavamaailma mängureeglitesse üksikasjaliku adekvaatsusega sisse elada ja... jõuab sama tulemuseni (?!). Igatahes täiendab toimetuse arvates siin üks nägemus teist. Et "Teatrikevade" kontekstis tajume tihti teisiti ka oma kodust "esinduslavastust", on just selles kaleidoskoobis kindel koht ka Mati Undi lavastus(t)el "Priius - kallis anne"/"Taeva kingitus", kuigi põhjalikum Tammsaare-Undi paarisvaatlus seisab TMK-l veel ees. Ja nüüd tagasivaade aprilli 1991.

## AVO ÜPRUS

# ETÜÜD MÄNGUMEISTRILE

## ⑧ MÜNCHENI FREIES THEATER'I "MACBETH"



W. Shakespeare'i "Macbeth". Münchener Freies Theater (lavastajad George Froscher ja Kurt Bildstein). Steener lavastusest.

Oli see siis rohkem tants või sõnalavastus, modernne ballett või muusikal? Lavastuse rütmid peksid kummalist ornamentaalisalis istuja ihusse: helid, sõnad ja liigutused kordusid kohati lausa rituaalselt. Nii sünd

kui surm viisid vääramatult nõiakatlasse, kus jõud ja kuri tahe uut vahvat, ja kes ütleks, et vähem alatat maailma kokku keetsid.

Inimesi ja nende saatusi ma Müncheni Freies Theater'i "Macbethis" ei näinud. Küll aga



"Macbeth".  
V. Salupuu  
fotod

inimkonda läbivaid jõude, olemise ja mitteolemise hoovusi ning madaluse valemit vee all. Tegevus oli abstraheritud, eemaldatud tegelikkusest (argisest, psühholoogilisest), ent lähenedes tõelisele (metafüüsilisele ilmale), toimuma pandud

nende kahe vahel paiknevasse tungide ja tormide maailma.

Macbethi - Shakespeare'i samanimelise tragöödia kangelast - ma laval ei näinud, küll aga nägin tema kirge ja tema tragöödiat, tema kukelikkust upsakust, närvilist auahnust,



julmust ja argust, litsakapoolset edevustki. Oli hea mõte toppida need tungid leedi Macbethi pikka seelikusse ning mulle tundub, et see polnud pooltki nii vägivaldne, nagu hiljem koridoris arvati. Ideed kroonis hermafrodiitse Macbethi sünneis, millele Eeloogiliselt järgnes lapse seebikskeetmine samas katlas, kuhu ka Macbeth ise pidi suunduma: "Saad kuningaks, kuid mitte kuningaid," olid ju nõiad tõotanud. *Sic transit...*

See oli kindlalt saksa teater, saksa etendus. Kaasa mängis meist erinev ajaloomälu, pikem, agressiivsem ja süütundlikum. Sakslased mäletavad ka suurt sõda kahtlemata omamoodi, võib-olla ka teravamalt kui meie. Koorem, mis nende peal on, ei pruugi meie omast kergem olla. Teatrikeele vahendusel tekkisid "Macbethis" kokkukõlad Bölli, Borcherti jt loominguga. Lavastuse fataalsed ja samal ajal täpselt välja mõõdetud rütmid tekitasid veel ühe assotsiatsiooni - meenus mõiste "preisilikkus". Huvitav, kuidas oleks "Macbethi" lahendanud Brecht?

George Froscheri ja Kurt Bildsteini "Macbeth" on sõna parimas mõttes professionaalselt lavastatud ning annab tunnistust kujundlikust ja samas väga täpselt mõtlemisest. Temporütmid on viimistletud ja puhtad. Detailid on läbimõeldud, aeg liigendatud ja ruum täidetud. Kõik selleks, et vaatajale meelte kaudu mõjuda. Seepoolest tõesti nagu rockkontsert, kus rütm saali lavaga kaasa võnkuma sunnib. Ainult mitte nii läbane nagu enamik kontserte, mitte nii

lahmiv ja lahisev, mitte kvantiteedile ja detsibellidele (suunitlusega maksimumile), vaid täpsetele arvestustele (suunitlusega optimumile) tuginev, vaoshoitud ja hillitsetud vormi valatud. Meenutan siin neid mitmeid ringkäike-ringmänge, olgu siis nõidade ja sõdurite süüdimatusele pretendeerivat ühislaulu või sootu leedi Macbethi soolotantsu. Viimane andis võtme sooritada mõtlemises veel üks väike nihetus ja lubas vaadata laval toimuvat ka Shakespeare'i "Macbethi" paroodiana. Vähemasti võime öelda, et *Freies Theater*'i "Macbethil" ei puudunud paroodiline aspekt.

Näitlejate füüsiline ettevalmistus on kadestamisväärne. Sai täiesti selgeks, et näitleja koht ei ole mitte niivõrd laval ja puhvetis, vaid eelkõige proovi- ja treeningusaalis. Ja silmanähtav oli ka nauding, mida oma instrumentaariumi (keha, hää jne) valdamine näitlejatele andis. Pean siin silmas eelkõige meesnäitlejaid, kes küll ka ülesannete keerukuse poolest daamide ees eeliseisundis olid ning tervet etendust vedasid. Nimetatud nauding ja rõõm avas üllatava tõe, et ka "Macbethi" on võimalik mängida lustides; ja siit veel üks võtmeke sellele, mida nägime: see oli tõepoolest MANG : LUD. Macbethi-mäng nimelt. Ja küllap lavastaja siis mängumeister ehk *Magister Ludi* peab olema. Jääb üle üksnes imestada, et raskemeelsel ja surmtõsisel Saksamaal nii lõbusaid ja samal ajal nii sügavaid mänge mängitakse.

---

KADI VANAVESKI

---

## INIMESTETA TŠEHHOV

VILNIUSE VÄIKESE TEATRI "KIRSAIED"

Valdav mulje Rimantas Tuminase lavastatud "Kirsiaiad" on, et ma etendusel viibimisest hoolimata seda näinud ei ole: pole õieti näinud otseses, puhtfüüsilises, pimeduse mõttes, ei "näe" ka üle kantud, kunstilist tulemust tõdevas mõttes.

Olen sügavalt veendunud, et teatris saab kõigest kõike teha. Välja arvatud juhud, kui sellest midagi välja ei tule! Viimane täiesti-teisisi-tegemise positiivne kogemus pärineb samalt "Balti teatrikeevadelt": *Freies Theater*'i "Macbeth", mis mingilgi moel väliselt Shakespeare'i samanimelisel näidendil meelde ei tuleta (vaimult, jah, seda küll) ja on ometi väga tugev, iseseisev kunstiline tulemus. Siinkohal jääb üle püüda

arutleda, miks leedulaste "Kirsiaied" seda ei ole.

Tuminase lavastuse suurim sündmus on väga lugupeetud kapi vajumine põõningult läbi lae toa kohale, aegade toim valgusvoos selle väljapääsuta ahistuse kujundi/sümboli tekitamist tähistamas. Kirsiaied aga ei ole üldse tähtis. Ei või isegi öelda, et see tumedais rõivais inimhulk on kogunenud kirsiaia matustele: kirsiaieda (harmonia, kodu, ilu, turvatunne, traditsioonid, kultuur *etc*) pole olnud, ei ole ega tulegi. Ja kuna selle sümboliga on asjad alguses peale ühel pool, kui mingit kirsiaia küsimust ja/või selle kaotamise protsessi ei ole, sest algusest peale on kõik





A. Tschhorni "Kirsied", Vilnise Väike  
Teater (läätselane Romanas Tuminas).  
Galer R. Bagladzevičius,  
Kangaskala J. Gabrenaitė.



üheselt paigas, siis pole peale tegelaste apaatia- ja hüsteeriaseisundite ühtlase väsitava voo ka midagi tulemas.

Ranevskaja raudteejaama-häärberi raske, alla meie vaatevälja lastud lagi litsub mänguplatsi laiaks ja pimedaks, nõnda et jälgid vaid tumedates üleriietes varje-kogunemas, rühmiti püsimas, siis laiali lagunemas. Kes neist parajasti just häält teeb, sellest ei saa tihti peale arugi. Kavalehti kaasa ei toodud ja nii jäid ka näitlejad otsekui meelega anonüümseks. Pimedus ja üksikud hästiseatud pursked - ei sentimeetritki kõrvale! - kestavad taotlusliku teemuse jadana teadlikult tüütu klaverdamise saatel Tsehhoivi kõik neli vaatust.

Stseenid, mõtted, kujundid lõigatakse läbi, lõpetatakse igaveseks, miski ei järgne põhjuslikult millelegi. Ranevskaja istub Lopahhinile sülle, Gajev pillub poolenisti läbi lae tuppa vajunud kapist üha uusti paberilehti alla, Firss pigistab kellelgi küüned lahtise põrandalaua vahele. Miks?! Ei need ega muudki iseendast intrigeerivad üksikasjad arene edasi ega ulatu tagasi. Jääb (täiesti ebaõiglane!) mulje, et lavastaja on lihtsalt niimoodi ette näinud. Sest kuni ma teatrisaalis istun, pole mul sooja ega külma, et, nagu hiljem Tuminasega kohtumisel ilmneb, näiteseltskond on oma Firsi hulluse ja mõrtsukatükkide seletuseks selle vana teenri (ja küllap siis teistegi tegelaste) eluloo väljaspool näidendi tegevust endale põnevate peensusteni välja mõelnud. Ja üldse üritavat tema trupp omapärast lähenemist lavastatavale näidendile: püüdvat proovides kõiki loosse kirjutatud konflikte viimse võimaluseni vältida, sest niimoodi pidavat järele jääma elu ise, ja alles lõpus (tundus, et vastumeelselt) lubada ka need toimima. Muidugi, ma tean, et lavastajate mis tahes avaldusi nende töölaadi ja põhimõtete kohta ei maksa kunagi päris üksüheselt võtta. Aga siiski-siiski. Midagi olulist tundub küll selgitavat Tuminase vastus küsimusele, kuidas ta hindab konkreetset Tallinna

etendust: "Kulges matemaatilisel õigesti, kui see kaob, siis tuleb tükk maha võtta."

Usun meelsasti, et näitlejail endil seal ülal laval oli huvitav, aga nende ilmselt sügavalt läbimõeldud mängu tulemus ei jõudnud üle rambi, jäi üles pimedasse kotti pidama. Tean toda saali, kus Vilniuse Akadeemilise Draamateatri põhitrupist äsja Tuminase juhtimisel skandaaliga eraldunud Väike Teater kodus mängib. See on suur ja tundub, et päris hea valguspargiga turvaliselt mõjuv risttahukas, mille ühes otsas järsult tõuseb ehk kummekond toolirida, nende ees aga käib mäng seinast seinani. Võib olla, et niimoodi, publiku ja näitlejate tõeliselt ühises teatriruumis viibides, kusjuures publik ei osale, on n-õ kaitstud, on sel lavastusel siiski ka mõju.

Agas tavaliselt teatrilavalt vaadatuna ei ärgitanud see permanentne lõppmäng isegi mitte võimalikke mõttekonstruktsioone kokku panema. Sest mõeldagu siis viitkümmend aastat Leed it, peaaegu seitsekümmend viit aastat autori kodumaad või kas või kogu inimkonda - need on vaid puhtmõistuslikud järeldused, mille esimese paarikümne minutiga ära teed, aga etendus kestab samal viisil veel paar tundi. Võib ju öelda, et need üksteist ja kogu maailma vihkavad varjukujud ei peagi sig esivases vaksalikodutuses kohvrivirnade vahel üksteisega suhtlema, et Tšehhovilgi on ju vaid üksteisest mõõdarääkimine. Agas seda elust tuttavat mitesuhtlemist peaks siis teatris ikkagi järelejätmatult huvitav jälgida olema.

Etenduses oli üksainus täiesti teistsugune stseen: Lopahhin ja Varja päris lõpu eel, kui tõesti kõik on juba läbi, vaevu teineteise käest kinni hoides, näod saali, teineteise otsa vaatamata suhtlema s. Hetkeks on elavad inimesed, tunded, ja tundub, et valgustki.

Ning ei saagi teada, oli see Tema Kõrgus Juhus või targa lavastaja ülimalt täpne matemaatika...

---

## KATRI KAASIK-AASLAV

---

# PILTE VANAST ALBUMIST

## VILNIUSE VÄIKESE TEATRI "KIRSIÄED"

(S)

Nimetan alljärgneva uitmõteteks ja uitpiltideks. Ei võta enesele ülesandeks arvustada, hinnangut anda. Püüan aru saada, mida on lavastuses püütud teha ja sellest lähtuvalt, kuidas see on õnnestunud. Mõtted on katkendlikud, ühest vaatamisest ei piisa, et kõike märgata, mõista, tunda.

"Kirsiaed" erutas mind. Oli hetki, kus unustasin enda, kus minus hakkas midagi kaasa helisema, oli kohti, mis ei meeldinud, niisamuti osatäitmistega. Igav ei olnud. Etendus tegi rahutuks, õigemini, rahutus tuli siis, kui oma muljet analüüsisin.



ALGUS. Hämar lava, kuurialust meenutav kinnine, akendeta ruum. Ühes nurgas suur kohvritekuhi, teises trepp, mis viib kuhugi üles, kus on valgem. Tolm, vanunud õhk. Lavapilt ei muutu nelja vaatuse jooksul. Siin on tegelaste kohtumispaik. Risttee. Kõik tundub siin majas tolmunud, ka inimesed. Assotsiatsioon - vana pildialbum, nii vana, et need, kes selle kohta midagi mäletasid, on ammu surnud. Selline on atmosfäär.

Lavastusest jäi mulje nagu omavahel seostumatute piltide reast. Iga pilt peensuseni välja vormitud, lõpetatud number. Seisundite demonstratsioon...

Lava eespõrandal seisid toolid, seljatoega publikusse, mis kujunesid omamoodi aknaks, siitkaudu toimus avalik suhtlemine publikuga. Mängupõhimõte - "etendamisteater", sündmuste näitamine. See on vormiküsimus.

Keerulisem on aru saada, mis toimus. Mis "Kirsiaia" tegelastega siis ikkagi juhtus? Lugu on lühidalt järgmine - nii nagu ma seda mõistsin: lõpu agonia, mõis, kirsiaed läheb oksjonile. Kogu perekond on koos. On saabunud mõisaproua Ranevskaja Pariisist. Ta on aastaid ära olnud. Õhkkond on närviline, hüsteeriline. Oodatakse, et midagi juhtuks. Ainukesena tegutseb mõisavalitseja Lopuhhin, kes püüab olukorda päästa. Tema plaanidesse ei süveneta. Tundus, et ei Ranevskajat, ei ta venda Gajevit, ei Varjat nagu ei puudutakski lähenev lõpp. Araolek. Seisund, millest ei pääse välja. Algusest peale mängitakse KAOTUST, ja seda kogu esimese vaatuse (Tšehhovi kahe vaatuse) kestel. Kui oksjon on ära olnud, kui lõpp on käes, nutavad kõik. "Mittesuhtlemisefekt", tegelaste omavaheline "äralõigatus" saavutatakse sel moel, et näitlejate vahel ei toimu suhtlemist. Kui järjekordselt keegi "purskab" end välja, keerab lavastaja teised ära, seljaga. Stoppkaader. Mehaaniline, väline lavastuslik võte asendab mängu, teisiti öeldes, mängitakse kontseptsiooni.

Elutus misanstseenid. Rõhutatult seatud, "ooperlikud" - reetsid lavastajat. Tahtmatult hüppas mõte sellele, miks nii. Stoppkaadrid, üks tegelane valgustatakse välja. Näiteks esimese vaatuse algus, Ranevskaja saabumine. Lavale tungleb inimtütsak, inimesi üksiteist ei eralda. Anja püüab tagajärjetult emani pääseda. Võib ju nii öelda, et see on Ranevskaja ja ta tütre suhete plastiline väljendus. Kujund. Säärases võtmes on lahendatud nii üksikstseenid kui ka massistseenid. See on see punkt, millest

kirjutasin eespool - piltide rida. Suhete illustratsioon. Lihtsustatud illustratsioon. Hea, elav teater petab ära, nii et ei saa arugi, kuidas. Võib-olla sealtkandist otsidagi põhjust, miks "Kirsiaia" etendus mind järgitult ei haaranud. Saladust ei olnud.

Ootamatusi oli. Äkki esimese vaatuse alguses vajub kapp laest läbi, lagi on nii pehkinud. Aeg-ajalt pudeneb ülalt tolm ja prahti. Keegi tegelastest peale hüsteerilise hädavarese Petja Trofimovi ei pööra kapile tähelepanu, see jääbki niimoodi maa ja taeva vahele rippuma, ja kapi all kohtutakse, flirditakse, hüsteeritsetakse, filosoferitakse.

Suhted. Lavastuse nõrk punkt. Seesmiselt välja joonistamata. Lihtsustatud. Toitsid nõrgalt välist lahendust. Suhted on kontseptsiooni vangis - et need inimesed ju tegelikult ei suhtleki omavahel, et nende elu on sihitu, mõttelage, et igaüks on oma kannatustega ning läbielamistega üksi.

Ranevskaja äärmuslik enesekesksus, Pariis, "saatuslik armastus", telegrammid - sellest ringist ta välja ei tule. Eiffeli torn, valge, kiiskavalt valge ses hämuses õhus - kujund? Pariisis elatakse, siin mitte?

Gajevi labasus, tühisus. Lööb toapoiss Jašat jalaga tagumikku. Väike inimene?

Anja pidev raplemine. Ainult üks värv on temast meeles - justkui haige varblane. "Mamma, mamma."

Trofimovi hüsteeriline, masohhistlik maailmavalu, millest kumab läbi tühisus ja väiklus. Ei mõista ta kedagi ja keegi ei mõista teda.

Lopahhin on erand. Ta tegutseb. Tema kaudu sai üldse aru, mis siin majas toimus. Huvitav oli teda jälgida, sest temas liikus tõepoolest midagi. Lopahhini stseenid - tundus, et hakkas taipama, miks tolm, miks närviline elutus teistes tegelastes, milleks Dunjaša, Jaša, Šarlotta grotesksus.

Labasuse pealting.  
Et tuleb elada ka siin.

LÖPP. Maja on tühi, kõik on läinud. Vana Firss jäi, ta ilmub diivani tagant nähtavale, läheb aeglaselt trepist üles, sinna, kust paistab valgus... Nagu polekski midagi juhtunud... kapp kukkus laest läbi ja mõis müüdi ära... INIMENE UNUSTATI ÄRA. Hea, et kapp ikka poolle lennuli pidama jäi (see patune mõte tabas mind keset etendust).

Paar päeva pärast etenduse vaatamist meenuvad "pildid", atmosfäär. Inimesi ei näe, näitlejate silmi ei näe.



ENE PAAVER

# REVOLUTSIOON! KOPULATSIOON!



HELSINGI TEATRI "VIIRUS" "MARAT/SADE"



*P. Weiss, "Marat/Sade". Helsingi teater "Viirus". Marat - Mats Långbacka.*

"Fragments of fragments of fragments of fragments..." Nii katkendlikuna iseloomustas Ralf Långbacka teatraalide ja kriitikute üksteisemoistmist ühel "Balti teatrikevade"

etendusejärgsel arutelul. Ega see oleks vale ka mõne etenduse, näiteks Helsingi "Viirus"-teatri P. Weissi "Marat" vastuvõtu kirjeldamisel. Loomulikult aitasid Teatriliidu





pakutud teatrite tutvustused ja etenduste kirjeldused-arvustused katkendlikkust ületada ning mõistmist sidusamaks muuta. Ent poolikusetunne jäi ja kuu aja möödumine ei muuda seda punktiiri ühtlasemaks.

"Helsingin Sanomate" arvustusest (14.X 1990) loeme, et tekstikärped on teinud Weissi näidendi eriti mõttetihedaks ning kuulata tulevat väga tähelepanelikult. Rootsi keelt<sup>1</sup> mittemõistev vaataja haakub siis üldisemate teatrimärkidega, laseb end kaasa viia näitleja oskustest ja isiksusest, otsib viiteid kujundusest. Ja allub loomulikult ka sihilikult valitud mängukeskkonna intensiivsele mõjule. Muidugi mõistetakse, milles on n-ö asi, aga paljudgi peent, enamasti olulist ja huvitavat jääb märkamata, mõistmata, saamata.

Vaimuhaigla kui ühiskonna mudel on üleekspulateerituseni tuttav kujund, aga ju siis annab aeg selle metafoori kasutamiseks küllaldaselt kogemusi. Sama innukalt, kui ühel hetkel sündmustega kaasa minnakse, otsitakse järgmisel hetkel - kes mängu juhhib? Individualistid ja kollektivistid, orgastiliste ja orgiastiliste lõbude ihaldajad - kõik keevad ühises katlas ja on ühtvõrd piiratud

<sup>1</sup> "Viirus" on rootsikeelne teater. - Toim.





*"Marat". Stseene etendusest Kadrioru jäähallis.*

*T. Huigi fotod*







"Marat". Marat - Mats Långbacka ja Charlotte Corday - Marika Parkkomäki.

T. Huigi foto

tegevusvabadusega. Kuskilt eemalt antakse klaasseintega boksist mikrofoni teel korraldusi mõlemale - kes seda teeb? Süngus, lootusetus, aheldatud neis niiskes jäises liivas rassivais inimestes. Kõige mõttetuse, väljapääsmatuse raskus rõhumas nii pjedestaalil istuvat vana ja uhket markii de Sade'i (Kristofer Möller) kui ka liiva sees vannis lesivat kreekalikult atleetlikku ja uhket Marat'd (Mats Långbacka). Revolutsiooni apologetide naeruvääristamine või kaotajadena kujutamine pole praegu midagi uut, erutav on sama lööduna näha ka individualismi kehastust ennast! Ja siis selle areeni ees trampivat rahvahulka (kaaspatsiente): "Revolutsioon! Kopulatsioon!"

Noored näitlejad olid võluvad ja uskumatult energilised, jõulised, mitmekülgsed. Seesuguses jäises kõledas saras nagu Kadrioru jäähall suutsid nad end viia peaaegu hüpnootilisse seisundisse (näiteks Charlotte Corday kehastaja Marika Parkkomäki), edasi anda tumedat, ohuaimuslikku atmosfääri. Nad on lausa plastiliselt paindlikud ja liikuvad, hasartsed, vabad ja hoolsad - simultaanne tegevus käib kogu lavaplatsil ega jää unarusse ka hoopis valgustamata servadel. /Oma tugitooli ümber kividega ääristatud peenart, kalmu, põldu (?) hoolsalt kohendav ja rehitsev mees paremal äärel oli pidevas tegevuses, kuigi ilmselt vaid harva eksis temale mõne vaataja pilk./

Vastuvõtu lünklikkust meenutades tahaks rõhutada, et sellisel puhul häälestavad vaatajad üksteist veelgi olulisemal määral kui harjumuslikus teatrisaalis, ja teiste reaktsioon on osa elamusest. Kui suudaks sama fragmentaarselt neid ka sõnastada, tera siit ja teine sealt laadis, nagu kujunesid mõtted ja tunded etendusel, siis tuleks näitlejate ja etenduse üksikasjade kõrval rääkida ka jäise kangestusega võitlevaist vaatajaist, vodkat ja kohvi igatsevaist saksa näitlejaist ning eestlastest, kes sellele varakult mõelnud olid, iga mõne minuti järel kahe peale üht paari villaseid kindaid vahetavast paarikesest pikki tunde madalas vannis külmetava Marat' kohal...



# HALASTAMATU GENET JA HALASTAVAD ROOTSLASED

## ROOTSI TEATRITRUPI "GALEASEN" "TOATÜDRUKUD"

Rootsi teatritrupi *Galeasen* festivalile toodud *Genet'* "Toatüdrukud" tekitas festivalilavastuste kirevas reas kõige enam furoori. Ei mäleta lavastust, mille üle avalikult ja kuluaarides (ka näitlejate hulgas!) oleks nii palju vaieldud, mille detaile oleks nii põhjalikult omavahel analüüsitud. Põhiosas jagunesid hinnangud kaheks: kes suutsid rootslaste "Toatüdruid" käsitleda kui kunstilist fenomeni, jäid ka analüüsis esteetiliste kategooriate piiridesse; kellele aga mõjus lavastuse vabamõttelisus meie küllalt puritaanliku teatri taustal šokina, need ei suutnudki end lahti rebida rootslaste lavastuse šokeerivatest detailidest, ning ehitasid kogu oma eitava hinnangu üles nende väljakutsuvate detailide kriitikale. Kriitikute reageeringute puhul oli huvitav jälgida, kelle analüüsivõimet see nn räpasuse esteetika täielikult pidurdas. Ammu pole kuulnud kriitikas nii lapidaarseid hinnanguid: ei meeldinud, pani iiveldama, oli vastik jne. Kes süüdistas rootslasi hüpernaturalismis, kes ühiskonna moraalses allakäigus, labasuste kultiveerimises, kes kavatsuses publikut šokeerida, kes võttis kaitsekiibiks publiku väärikuse-vabaduse eest seismise.

Nii või teisiti, rootslaste "Toatüdrukud" said teatud mõttes publiku, teatraalide ja kriitikute tolerantsuse proovikiviks. Üllatav, et tulised eitajad keeldusid üldse nägemast lavastuse üldnimlikku hoovust. Võib-olla, jah, on raske kuulda kurjuse, räpasuse, alanduse, vihkamise maailmas ülemlaulu inimesele. Ometi näib just 21-aastase rootsi lavastaja Linus Tunströmi loodud lavarealaalsuse eemaletõukavuses peituvat "Toatüdrute" tõlgenduse võti: poris ja mustuses püherdavad toatüdrukud säilitavad ka kõige sügavamas alanduses ja madaluses oma inimliku palge, meeletu igatsuse puhta, harmoonilise maailma järele. Karm, kolikambri kopitust õhkav lavamaailm, milles ekslevad mutta surutud inimvaremed, pole mitte efektno kunstiline võte publiku šokeerimiseks ega katse omapärase *Genet'*-tõlgendusega publikut rabada. Lavastuse väga intensiivne atmosfäär haarab oma mõjuvälja kogu saali. Atmosfäär tekib ja toimib võrdselt kõikide väljendusvahendite kaudu.

Juba mängupaik ise, korraga neutraalne,

samas pisut kõle ja sünye, löi etendusele sobiva keskkonna. Šeepärast võib oletada, et festivalietenduste tarvis leitud "Tallinnfilmil" võttepaviljon Hiiumaal polnud mitte juhuslik valik. See võimaldas vältida akadeemilist lavaportaali, tuua publiku ees toimuv vaatajaile võimalikult lähedale, nii et teatraalne võiks seguneda reaalsega. Siin hakkavad tegelikena toimima lavasuhted, valuline ja ängistav kujundusmuusika, maaliline valgusrežiim. Lavastaja näib olevat arvestanud võimalusega, et toatüdrute maailma haardesse sattunud publikut tabab kas või hetkekski äratundmine sarnasusest omaenese maailmaga.

Tunströmi režiim on täpne, kujundlik ja elav, selle parimad hetked on oma assotsiatiivsuses sedavõrd üldmõistetavad, et tundub, nagu mingit keelebarjääri ei olnukski.

Toatüdruid ja perenaist kehastavate meesnäitlejate mäng omandas sellise üldistava mõõtme, et kadus vajadus otsida laval naist või meest, veel vähem homoseksuaalse armastuse teemat (viimase külge jäi kui kärbes meelega kinni nii mõnigi lavastuse analüüsija). Ka kõige rähgem naturalistlik detail mõjus kristallpuhta kujundina. Naisi kehastavate meeste füüsiline ja hingeline alustus toimus aga kui intiimne süst vaataja alateadvusse. Üllatav, et alasti keha ei mõjunud mitte niivõrd erootiliselt (veel vähem perversselt, nagu mõned leidsid), kuivõrd kujundlikult. Inimolemuse haavatavus, kaitsetus ja haprus, mida sageli varjavad erinevad maskid ja kostüümid, paljastus vaatajate silme ees nii otseses kui ülekantud tähenduses. Kui alasti inimkeha kord Eestimaa lavad vallutab, siis annaks jumal meiega etendustele samasugust kunstilist kate!

Rootslased olid järginud *Genet'* tahet "Toatüdrutes" (ilmavalgust näinud 1947. aastal) kehastagu teenijate ja perenaise rolle mehed. Tõepoolest - meestri: Bernt Ostman, Leif Andrée ja Mats Flink, imiteerides naiselikke ilmeid, žeste, liigutusi, mõtteid (olemata seejuures kindagi jämekoomilised), saavutavad selle kaudu veidra võõrituse üllatava tulemuse - ühekorraga kehastub neis nii naiselik kui mehelik alge, inimloomuse mõistatus, mida me tavalistel just kerge käega uurima ei tõtta. Ehk see







I. Genet: "Tootüdrukud", Rühm "Galaasen"  
StocKholmist. Lavastaja Linus Tunström.

"Tootüdrukud" Claire - Berni, Osiman,  
Madame, Mats I link, Solange - Leif Andrée.  
II. Bertlase foto





teebki vaataja ettevaatlikuks ja paneb ebamugavustundest nihelema, et teda ennast on kutsutud omaenese maski taha pilku heitma. Avanev pilt pole just meeldiv. Selle eest hoolitseb juba Genet. Lavastus on tõesti nagu maskimäng. Toatüdrukud vahetavad rolle, nende fantaasiamäng on kui appikarje, soov pääseda nii omaenese hinges maad võtnud laostumisest kui ka alandavast orjaseisundist. Kujutlustes hävitavad nad oma perenaise, et siis reaalsuses tema ees põrmus püherdada. Tunström kisub maha ühe maski teise järel, pannes vaataja kartma: kas tõesti veel?! Režiilises kujundimängus on ta halastamatu ja täpne. Ühest küljest on vaataja vastuvõtuvõime tõepoolest asetatud vastikustunde piirimaile: naisi kehastavate meeste alandus on rabavalt mõjuv (võib-olla seetõttu oli lavastuse eitajate hulgas rohkem mehi). Aga näitlejate vabadus, ausus ja siirus teeb laval imet, nende algul pisut võõritavast teatraalsusest kantud mäng muutub etenduse vältel psühholoogilis-kujundlikuks. Märkamatult kaob sooline vastuolu (ehkki ju näiline) rolli ja esitaja vahel ning äkki avastad üllatusega, et näitlejad mängivad... mõtet.

Näib, nagu oleksid mehed laval vabanenud näitlejaks olemise koormast ning liiguksid otsekuu mingis teises reaalsuses, korraga nii Genet' maailmas kui ka meie alateadvuse salakäikudes, vajutamas sinna oma valusaid jälgi. Okekestest toatüdrukute kaitsetus, inimlikud nõrkused ja ihad sublimeeruvad just osatäitjate mehelikkuse kaudu. Solange'is ja Claire'is on koos vihkamine ja armastus, ühine teadmine oma igavesest alandatusest seob neid kokku vihkamises Madame'i vastu - alateadlik soov olla perenaise rollis peidab endas ka igatsust, iha, peidetud armastustki oma perenaise vastu, mis võib aga iga hetk jälke pöörded

"Toatüdrukud". Claire - Berni Ostman, Madame - Mats Flink, Solange - Leif Andrée.

H. Bertase foto



teha. Perenaist riietades, minkides, puuderdades, raginaga tema küüsi viilides püherdavad nad korraga alanduses ja õndsuses. Selles, kuidas Solange vannis ronib, et lasta Madame'il endale selga urineerida, on korraga pimestavat allaheitlikkust ja masohhistlikku mõnu. Peegel, millesse see meeskolmik vaatab, mille vaatajalegi silme ette seab, on halastamatu ja julm, sealst vaatav vastu toatüdrukute maailm, kõntsane ja lehkav. Seda kõntasast maailma võib valgustada veel ainult Surm. Surma helk puhastab, jäädvustab kogu inimlikkuse, mis sellel mansardkorrusel peidus, kus keset vana koli on koos toatürukute kiisuke elu ja minevik: närtsinud ja elavad roosid, vanad nukud, konid, veinipudelik, ämblikuvõrgud, võidunud kaltsud, rähmas peeglid, räpane vann ja klosett. Prügikastimaailm, kus elab igatsus ilu ja armastuse järele, sünnitades endas nii palju väärastunud kirgi ja ihasid. Selles prügikastimaailmas joonistab lavastajakäsi lausa maaililise valgusrežiiri abil kauneid ja valusaid pilte.

On omamoodi kummaline, et kõik festivalil osalenud külalislavastused püüdsid erinevaid teid pidid vajutada vaataja eksistentsiaalsele närville, otsekuu püüdes äratada inimeses magavat, uinunud teadvust, selle valupunkte. Omamoodi eksistentsialistlik oli ju ka sakslaste "Macbeth", ehkki selle steriilisevõitu üldistusjõud ja trump oli vaatamängulisuses, mitte psühholoogilises peentöös. Ka soomlaste "Marat" kõneles ühiskonnas valitseva kaose, revolutsiooni sünnitatud anarhia taustal inimesest - kui manipuleeritavast, juhitud hullumaja patsiendist, kes on tegelikult sama kaitsetu kui põrgukatlasse kaduvad inimkehad sakslaste "Macbethis" või igaveseks oma perenaise teetassi mürki segama pandud toatüdrukud. On's need samad eksistentsialistlikud vaevad ja pinged, mis kohuvad eestlastegi hingedes?



# TAMMSAARE SOTSIAALSES AJAS JA TEATRAALSES RUUMIS

EESTI NOORSOOTEATRI "PRIIUS - KALLIS ANNE.  
TAEVA KINGITUS"



A. H. Tammsaare - M. Undi "Priius - kallis anne". Eesti Noorsooteater. Lavastaja M. Unt, kunstnik J. Vaus. Stseeni epiloogist.

H. Rospu foto

Kui rühm kriitikuid jaanuari algupäevil Teatriliitu kogunes, et ühiselt leida, milline lavastus "Balti teatrikevad" Eestimaad esindaks, ei kõlanudki eriti vastakaid arvamusi. Otsus Undi Tammsaare-töötuluse kasuks langetati kiiresti ja üksmeelselt. Et just see lavastus üheks meie möödunud teatriaasta naelaks oli, näitab juba ka ilmunud analüüside-arvustuste hulk. Kuid festivalil on loomulikult tähtis arvestada ka konteksti, kuhu pakutav asetub. Publik on ju enamasti võõrkeelne, palju on professionaale, päevas vaadatakse õige mitu etendust. "Priius - kallis anne. Taeva kingitus" on kaheosaline lavastus ning publiku suurest saalist väikesesse toomine ja seal sama loo peaosalisega (Vargamäe - Indrekuga)

taaskohtumine võis lisada ettevõttele kindlasti oma annuse "festivalimaigulisust".

Noorsooteater mängis teatrikevade viimasel päeval, nii et nõudlikul vaatajal oli n-ö täielik võrdluskala silme ees. Paar päeva varem äratas ilusa jaapani sulejoonisena tähelepanu ja tunnustust Draamateatri pakutud M. Betsuyaku "Väljakäik" Juhan Viidingu lavastuses ning tema enda ja Rita Raave ettekandes, lõpuõhtul koguneti siis uudistama järjekordset tõlgendust eestlaste "ajaloo-epopöast". Selleks hetkeks oli kogu festivaliprogramm jagunenud meie teadvuses selgelt kahte ossa. Baltimaade ja Valgevene esindajate pakutud rahvusromantiline ideeteater ("Kuldratsu",





"Priius - kallis anne". Kristi - Maria Avdjuško, Indrek - Jaan Tätte, hr Böströi - Kalju Orro.



"Priius - kallis anne". Teise vaatuse finaal. Kristi - Maria Avdjuško.

H. Rospu fotod

"Liivaklaverid" ja "Siinsed") ning väliskülastajate julge ja fantaasiarikas teatraalsus ("Toatüdrukud", "Macbeth" ja "Marat/Sade"). Undi lavastus tõestas, et neid kahte poolt on võimalik ka õnnelikult ühendada. Ja just sellises võrdluses ilmneseidki tema lisaväärtused.

Oma rahvuse allesjäamisest, sõltumatuseihast ning võitlusest võõrvõimuga rääkisid ka lätlased, leedulased ja valgevenelased. Ning ka kirjanikunimed: Rainis, Donelaitis (osaliselt autorina, osaliselt tegelasena) ja Kupala on Tammsaarega võrreldavast suurusjärgust. Ja ometi tundus Noorsooteatri etendus hoopiski sügavamana, ta mõjus mõtlemapanevalt ja ehk valusamaltki. Asi oli teistsuguses autoripositsioonis, ja seda nii Tammsaarest kui Undist lähtuvalt. Tammsaare on näidanud kogu oma loominguga väga selgelt, et kunstnik ei saa olla vaid pelgalt ideoloog, ka kõige õigemate ja ilusamate ideede ruupor või popageeriija. Nagu traagilisest naeruväärseni on vaid üks samm, nii on ka aususest valeni, revolutsioonivaimustusest verepulmani, ideekindlusest fanatismiini ja patriotismist marurahvusluseni vaid üks samm. Kunstnikud tegelevad oma loomingus tavaliselt ühe polaarsuspoole võimendamise





A. H. Tammsaare - M. Undi "Taeva kingitus" Noorsooteatri väikeses saalis. Vargamäe Andres - Rudolf Allabert, Liine - Tiina Kukli, Indrek - Jaan Tättē.

K. Orro foto

ja teise manamisega. Nii oli see ka enamikus "Balti teatrikevade" lavastustest. Tammsaare teoste lehekülgi täidavad aga paradoksid ja mõtisklused just selle fataalse sammu piiride üle. Tammsaare jaoks polnud tõenäoliselt olemas absoluutseid tõdesid ja vastuvaidlematuid autoriteete, ta teadis suurepäraselt, et põrgutee on sillutatud kõige õilsamate kavatsustega. Ning polnud vist Eestimaal võimu ega valitsust, kelle suhtes Tammsaare poleks intelligendile loomuomases opositsioonis olnud. Vulgaarsotsioloogiasse laskumatagi tuleb tunnustada, et tema loominguga viimane teos "Põrgupõhja uus Vanapagan" pole ju muud kui Jürkade ja Kaval-Antsude võitluse kirjeldus vabal ja sõltumatul Eestimaal - sama hästi kui mujalgi maailmas. Ja just selles langeb Tammsaare eluhoiak üllatavalt kokku Mati Undi omaga, mis ongi saanud lavastuse õnnestumise nurgakiviks.

Stagnaaegadel, kui Undi sõbrad tegelesid poliitikaga, kes Aisopose keelt pruukides, kes võimuhaaret liberaliseerida püüdes, mõjus tema rõhutatult esteeditsevana. Olemata ei dissident, ei konformist, tajus Undi ilmselt, et "nišid" on täis, sest võimuga konfronteerumine ilma oma nahka turule toomata käis tol ajal hea tooni juurde. Kuuekümnendate aastate noorsooliikumise harjal sattus Mati küll kord isegi komšomoli

keskkomitee koosseisu, nagu ka "neljakümne kirjal" on tema allkiri all, aga ühiskondlikku aktiivsust või angažeeritust polnud temas küll märgata nii ega teisiti. Ja ega seda ole ka praegu, mil mitmed tema toonased kaaslased nüüd lausa võimu teostavad või seda vähemalt aktiivselt toetavad. Pöördunud on aga aeg ja Undi mõtlik kõrvaltvaataja positsioon mõjub praegu teravalt ühiskonnakriitilisena. Pole Undi süü, et nähes pikniku kohale tõmmatud sini-must-valget või kuuldes laulusõnalist kinnitust, et me eestlased oleme ja nendeks ka jääme, ei karga rahvas saalis enam püsti, liigutuspisarad silmis ning süda uhkest julgustükist puperdamas. 1991. aastal hakkab meil neil korral hoopis piinlik iseenda pärast, sest me juba teame, kui vähe need sõnad maksavad valuutahaluse kõrval ning mis kõik sellegi lipu varjus sündida võib. Unt pole Tammsaaret põrmugi kaasajastanud. Tema punased räägivad sedasama, mida nad 1905. aastal rääkisid, ja ilmapöörjad kutsuvad ikka kõike kummuli keerama. Jahmatama panevalt tuttav, kuigi teisevärviline tundub see jutt täna meilegi.

Indrek jõuab laval nagu romaani- revolutsiooni-pöörasuse mõistmise ja eitamiseni. Meie saalis ei mõtle aga mitte ainult toonaste revolutsiooniideede hukatusliku järelmõju üle tänapäevale, vaid



kogeme ehmatusega neidsamu kõlavasõnaliselt purustamisidusid meie praegustes tegudes, mille järelmõjud võivad jällegi aastakümneteks elu ja inimsuhteid mürgitama jääda.

Suurel laval vohavale sotsiaalsele hullusele annab inimliku dimensiooni etenduse väikeses saalis mängitav finaali - "Taeva kingitus". Vaid õnnetust ja segadust on revolutsioon toonud talutarre. Tapetud Antsule, jumalat needvale Vargamäe Andresele ning valudes piinlevale Marile on lavastaja lisanud veel Eestimaa teedel eksinud tatari sõdurpoisi tsariarmeest (Dajan Ahmetovi ülimalt siiras esituses), kes kõrgete ülemuste käsul on saadetud siia "korda looma". Palve ühendab teda eestlastega, ja kes usub Meie Isa olemasolusse, võib võtta seda finaali kui taevase jõu poolt saadetud patupuhastust. Kes aga ei usu, see jääb mõtlema kannatustele, mida inimesed ise oma sõgeduses endale loovad, ning otsima

maiseid kriteeriume oma otsuste ja vaelikkuse hindamiseks.

Kui "vennasvabariikide" lavastustest erines Undi töö selle poolest, et angažeeritust asendas analüüs ning barrikaadidele kutsumise asemel ta pigem hoiatas nende eest, siis "välisküalistega" võrreldes oli Undi teatraalsus tunduvalt enam konkreetse idee ja sisu teenistuses. Ja kui me "Macbethi" ja "Marat'd" mäletame eelkõige väliselt efektse vormi ja vaatamängulisuse tõttu, siis Noorsooteatri lavastus jättis mällu terve hulga huvitavaid ning lausa saavutuslikke näitlejatöid.

Festivali žüriid asendas seekord meie kriitikute ja külaste ühine salajane hääletus, milles osales 42 inimest. Häälteenamusega jagatud kaheteistkümnest auhinnast sai Noorsooteater kolm. Lisaks Mati Undile võitsid üldise tunnustuse veel Maria Avdjuško Kristi ja Andrus Vaariku Kröösus. Olgu siin aga mainitud, et hääletussedelilt leidsime üsna mitmel korral ka Marje Metsuri (Mari), Rudolf Allaberdi (Andres), Guido Kanguri (Viljasoo) ja Jaan Tätte (Indrek) nime. Kui aga siia lisada veel nii meie viimaste aastate teatripildis kui ka näitleja isiklikus loomeloos esiletõstmist väärivate õnnestumistena Kalju Orro hr Bõstrõi, Helene Vannari pr Kuusik ja Anne Reemanni Marie, siis võib eksimist kartmata väita, et lavastaja Unt oskab üha paremini "surra" oma näitlejates, see aga tähendab, et ta oskab neid üha enam abistada.

Julgen öelda, et eesti teater esines seekord nii sotsiaalses ajas kui ka teatraalses ruumis õnnestunumalt kui ühelgi varasemal festivalil. Eks see oli ka suurim rõõm, mis tasus festivali korraldajatele nende vaeva.

"Priius - kallis anne". Kröösus - Andrus Vaarik.

H. Rospu foto





## ORIENTAALTUND: SIBERI ŠAMAANIMUUSIKA

Mäletan veel koolipäevilt, ajaloo- ja geograafiatundides räägiti ikka aeg-ajalt, et Nõukogude Liidu koosseisus on üle saja rahvuse ja rahvusrühma. Arvukam osa neist elab just selle hiigelimpeeriumi Aasia osas ja seetõttu just nagu peaks kuuluma "Orientaaltunni" huvisfääri. Konjunktuursetest kaaluflustest lähtudes oleks võib-olla õigem sellest alast üldse vaikides mööda minna, sest, arvestades praegusel hetkel valitsevaid poliitilisi meeleolusid, võib oletada, et kõik, mis on seotud sovetlusega, kõik see, mis jääb Peipsi järve ja Jaapani mere vahele, ei paku eestlastest lugejatele momendil just kõige suuremat huvi. Lõpuks peabki ju inimestes tekkima kas teadlik või alateadlik protest selle kõige vastu, mida on pakutud mitmekümne aasta jooksul. Ma pean siinkohal silmas igasuguseid kõrgemalt poolt "pähemääritud" kultuuripäevi, kunstidekaade, kohustuslikus korras läbiviidud sõpruslinnaade festivale. Pakutu hulgas oli muidugi sageli ka pseudokultuuri. Tulemuseks on, et paljusid inimesi jätab täiesti ükskõikseks ka kõrgetasemeline kunst, kui see kas või kaudseltki seostub sõnaga "nõukogude". Artiklite kavandamisel "Orientaaltunni" seeriasse oleks aga täielik nonsenss lähtuda ainuüksi poliitilistest sümpaatiatest, oleks patt mitte rääkida Kaukaasia rahvaste muusikast, Kesk-Aasia moslemile kultuurist, aga samuti Siberi šamaanide müstilistest rituaalidest ja selle juurde kuuluvast muusikast.

\*\*\*

Alustuseks olen ma sunnitud kurbusega nentima, et kõike seda, millest järgnevas kirjutises juttu tuleb, on Siberis tänapäevani säilinud väga vähe, seda käesoleva sajandi kolmekümnendatel aastatel käivitunud uuendusteprotsessi tõttu, millega kaasnes totaalne venestamine ja religioonivastase ideoloogia imbumine Siberisse. Suuremal osal selle piirkonna rahvastest puudus oma kirjakeel ja vastavalt sellele ka emakeelne haridus, seetõttu oli venestumise protsess iseäranis kiire. Toimunule hinnangut anda pole kuigi lihtne. Ühelt poolt, rahvastele, kellel puudus oma kõrgkultuur euroopalikus tähenduses, pidanuks vene mõju olema igati soodne. Polnud ju näiteks jukagiiridel või tunguusidel midagi vastu panna Andrei Rubljovile, Tšaikovskile, Puškinile... Nüüd, tagantjärele vaadates me siiski näeme, et seda vene kõrgkultuuri Siberi rahvad eriti suures ulatuses omaks ei võtnud. Tundub, et paremini hakkas külge kõik negatiivne - kultuuritus, alkoholism, langenud moraal. Hästi nakkav on olnud ka nn *bohui* istlik elufilosoofia ehk üldine käegalöömine. Selle tulemusena on paljude rahvaste traditsioonid ja kultuurid hävimisohus, hääbumas on šamanistlik religioon ja muusikaline folkloor. Kuna mul on olnud võimalus mitmel korral külastada Siberi erinevaid perifeerseid piirkondi, siis võin seal nähtu põhjal kinnitada, et eespool öeldu pole väljamõeldis ega liialdus.

Kuigi käesoleval juhul on meie tähelepanu keskendatud Siberi šamanismile, ei saa väita, et sellesarnaseid uskumusi ja rituaale ei esineks mujal. Usk vaimude olemasolusse on levinud väga paljudel primitiivsetel rahvastel. Ja loomulikult kuuluvad spiritistlike uskumuste juurde ka meediumid ehk vahemehed, kelle abil inimesed võivad suhelda vaimude maailmaga. Seega võiksime tinglikult nimetada šamaanideks ka vastavaid ametimehi Kaukaasias, Mongoolias, Hiinas, Jaapanis, Koreas, Ameerikas, Austraalias, Okeaanias...

Sõna "šamaan" tuleneb tunguusi keelest ja see tähendas algselt erutunud inimest. Hiljem levis see mõiste kogu Siberis ja jõudis ka vene ning Lääne-Euroopa keeltesse. Samal ajal on paljudel Siberi rahvastel nimetatud ametimehe tähistamiseks omakeelne sõna: burjaatidel *bö*, jakuutidel *oiuun*, neenetsitel *tadebja*, jukagiiridel *alma jne*. Erinevatele nimetustele vaatamata on šamaanide tegevuse eesmärgid ja rituaalide välised vormid Siberi rahvastel küllaltki sarnased. Üldlevinud on usk sellesse, et





Šamaanitrumm ja Tõnu Kaljuste.

T. Huigi foto

erilistel inimestel, st šamaanidel on üleloomulik võime astuda vahetusse kontakti mitmesuguste vaimudega. Selleks tuleb teatud seansi või rituaali abil viia end transi seisundisse. Siis võib šamaani hing väljuda kehast, minna vaimuderiiki, pidada vaimudega läbirääkimisi või võidelda nendega. Mõnikord tulevad šamaani kutse peale vaimud ise inimeste maailma, sisenevad kas tema kehasse või trummi ning räägivad inimestega kas meediumi suu läbi või trummi helide keeles. Aga milleks on üldse tarvis otsida kontakte vaimudega? Enamasti on säärasel suhtlemisel väga konkreetne eesmärk: haige ravimine, jahiõnne palumine, soov ennustada kellegi saatust, või midagi muud seesugust. Selle kõige juures võivad abiks, aga ka takistuseks olla väga paljud erinevad vaimud. Ent üldiselt ollakse seisukohal, et iga šamaani jaoks on kõige olulisem üks, tema isiklik kaitsevaim. Mõned rahvad, näiteks nanaid usuvad, et kaitsevaim on tingimata teisest soost, meesšamaanile on ta taevaseks naiseks ja naisšamaanile taevaseks meheks. Sel juhul käsitatakse šamaani vahetunde kaitsevaimuga kui abielu. Peale juba nimetatud kaitsevaimu on igal šamaanil veel abivaimud, nendes peitubki tema võimu saladus. Sellal kui meedium teenib oma kaitsevaimu, on tema enda teenistuses arvukalt abivaimu. Need aitavad täita mitmesuguseid ülesandeid, abistavad teda võitluses vaenlastega. Mida rohkem on abilisi, seda mõjukam on šamaan. Kuna on teada, et kõik haigused ja muud hädad tulenevad kurjadest vaimudest, siis tuleb püüda neid iga hinna eest eemale peletada või hävitada. Tavaline inimene seda teha ei suuda, selleks on võimeline vaid šamaan koos abilistega. Sellepärast tulevad inimesed sageli šamaani juurde ja kurdavad talle oma hädasid. Võimaluse korral püüab šamaan neid aidata. Enamasti tuleb nende



teenete eest ka maksta, sest meedium omakorda peab ära ostma kurjad vaimud, meelitades neid kas ohvriandidega või nii-öelda altkäemaksudega.

Kas kogu see jutt arvukate vaimude olemasolust vastab tõe või on see hoopis jaburate siberlaste haiglase fantaasia vili? Mina kahjuks ei saa anda sellele küsimusele ammendavat vastust. Valdav enamik etnograafidest kinnitab, et vähemalt šamaanid ise usuvad vaimudesse ja oma imepärastesse võimettesse. Ja šamaanidesse usuvad omakorda need, kes kasutavad nende teeneid. Seda usku aitavad kinnistada mitmesugused imeteod, millega suudavad toime tulla üksnes šamaanid, näiteks torgata end oraga läbi, hüpata tantsides ebaloomulikult kõrgele, vabastada end kinnitusrihmadest, kõnelda ja laulda võrastes või tundmatutes keeltes jne.

Šamaani elukutset ei saa valida inimene oma soovi kohaselt, vaim ise valib tavaliselt välja sobiva inimese meediumi missiooni täitmiseks. Unes või mõnes muus erilises seisundis antakse tulevasele šamaanile teada, et just tema on see väljavalitu. Enamasti ei suuda väljavalitu loobuda vaimu poolt pakutud kutsest ja nii võib juhtuda, et ta allub kutsele tegelikult vastu tahtmist. Siberi loodeosas selgitatakse mõnikord tulevane meedium välja teisel viisil: kui vastsündinud lapsel on pealagi kaetud lootekestaga (see sümboliseerib šamaanitrummi nahka), siis see annab tunnistust ametisse sobimisest. Eriliste võimetega lapse võib ära tunda ka sünnimärgi järgi, sest levinud ettekujutuste kohaselt on sünnimärk antud lapsele kõrgemalt poolt, asendamaks trummi. Sugulise küpsemise perioodil ilmutab kaitsevaim end taas, noor tulevane šamaan võib sellest tingituna äkki hakata kentsakalt laulma, magada mitu ööpäeva järjest või käia ringi justkui elust väljalülitatuna. See on märguande, et tuleb omandada tulevaseks elukutseks vajalikud oskused ja teadmised mõnelt vanalt šamaanilt. Mõne päeva möödudes pärast pühitsuse saamist õpetajalt võib noor šamaan asuda "tööle". Esiialgu küll ilma trummita, selle ülimalt olulise instrumendi müstilist funktsiooni võib algal täita harilik vöö. Alles seitsme aasta pärast näitab vana šamaan kätte koha, kus tuleb langetada lehis trummivõru valmistamiseks. Kui õpilane on selleks võimeline, siis valmistab ta trummi ja selle juurde kuuluva nua ise. Aga välistatud ei ole instrumendi tellimine mõnelt osavamalt meistrimehelt. Esimene trumm teenib noort vaimudega suhtlejat tavaliselt mitu aastat. Kuid isegi trummi omades pole ta veel päris täisväärtuslik spetsialist, sest tema trummil puuduvad ripatsid. Pärast mõne aja möödumist proovib vanameister mängida oma õpilase trummi ning seejärel otustab, millised ripatsid tuleb trummi külge kinnitada. Ning ripatsite saamisest peab mööduma kümme aastat, alles siis peetakse šamaani täielikult väljaõppinuks. Mõnes teises Siberi osas võivad olla küll traditsioonid veidi teistsugused, ent teekond õpipoisist professionaalini kestab enamasti ligi kakskümmend aastat.

Kui kogu eelnev jutt puudutas šamanismi üldisemalt, siis nüüd tahaks rääkida sellest, milline näeb tegelikkuses välja üks šamaani seanss. Lihtsustatult võiks jagada kogu ürituse kahte ossa. Esiteks, ettevalmistav osa, mille kestel peavad nii meedium kui ka teda ümbritsev rahvahulk jõudma vajalikku ekstaasiseisundisse. Ja teiseks, seansi põhiosa, mille kestel juba toimubki vaimudega suhtlemine. Kui ettevalmistav etapp on peaaegu kõikidel juhtudel üsna sarnane, siis seansi põhiosa, vastupidi, võib olla väga erinev, olenevalt sellest, missugune on rituaali eesmärk. Näiteks haiguste puhul alustab šamaan sellest, et püüab leida haigestumise põhjust, väljendudes tänapäeva meedikute keeli: määrab diagnoosi. Seejärel asub võitlusse kurja vaimuga ja püüab seda haigest inimesest välja ajada. Seansi kestus võib olla väga erinev, sõltudes haiguse raskusastmest, vaimude kurjusest ja kavalusest. Ajaliselt kestuselt on enamasti kõige pikemad need rituaalid, mis on seotud inimese surmaga ning tema ärasaatmisega hauatagusesse maailma.

Eriti imestama panev on seejuures asjaolu, et Siberi erinevates osades on vaimudega suhtlemise seansid üldjoontes üsna sarnased. Ometi elavad Siberi rahvad üksteisest tuhandete kilomeetrite kaugusel ja sageli on nendevaheline kontakteerumine välistatud kõrgete mägede ja läbipääsmatu taiga tõttu või puuduvad teed. Ja ikkagi on rituaalid justkui lavastatud ühe ja sama stsenaariumi järgi. Ning see sarnasus ei ilmne ainult seansi eesmärkides ja religiooses tagapõhjas. Küllaltki sarnased on ka tantsud ja laulud, aga samuti seansi läbiviimisel kasutatavad atribuudid. Praegu ma osutasin šamanistliku kultuse ühtsusele geograafilises mõttes, aga võib oletada, et kultuslikud rituaalid on olnud sarnased ka kronoloogiliselt



seisukohalt vaadates, teiste sõnadega - nad on aja jooksul üpris vähe muutunud. Traditsioonide püsivuse põhjust pole muidugi raske leida. Nagu juba varem öeldud, enamikul Siberi rahvastel omandab tulevane meedium oma kutseoskused vanade kogenud meistrite juures õppides. Mõnikord osaleb ta õppimise ajal vana šamaani juures ühise või assistendina. Nii saavutatakse traditsioonide pärandatavus, antakse edasi ühed ja samad tseremoniaalsed võtted, ühed ja samad laulud ning tantsud.

Tooksin siinkohal näiteks ühe tüüpilise šamaaniseansi kirjelduse. Tavakohaselt kulgeb kogu tegevus, tants ja muusika üldjoontes tõusvas tempos. Algul istub šamaan laialilaotatud põdranahale lõkke kõrvale ning keskendub. Samal ajal soojendab ta tuel trummi, et selle nahk oleks elastne ning parajalt pingul. Seejärel võtab ta vasakusse kätte trummi ja paremasse nua ning hakkab vaikselt mängima, lisandub ka monotoonne aeglaselt tempos laul. See kõik toimub veel esialgu istudes. Pikkamööda muutub saade üha valjemaks. Aga korraga muutub trummimäng taas vaikseks ja šamaan hakkab esitama küsimusi nähtamatutele vaimudele. Mõnikord on vaimud täis uhkust ega suvatse esimese pärimise peale vastata, sel juhul tuleb küsimusi esitada korduvalt. Edasi tõuseb šamaan püsti ja hakkab ringi liikuma mööda platsi. See liikumine hakkab järk-järgult muutuma tantsuks. Endistviisi on tempo ikka veel suhteliselt aeglane, kuid pinge kasvab pidevalt. Endiselt kestab trummimäng ja laul, mõnikord kirjeldab šamaan oma reisi teisepoolese maailma ja kohtumisi vaimudega. Tantsuliigutustes on palju täiesti abstraktsed, ilma mingisuguse tähenduseta liigutusi. Aga paljud liigutused püüavad imiteerida konkreetset tegevust, teinekord võib liigutustes ära tunda mõne looma või linnu. Näiteks kui šamaan asetab käed kõrvale ning liigutab neid üles-alla, siis tähendab see, et ta, vaimu taga ajades, lendab linnuna läbi õhu. Loomade või lindude kehastamisega kaasnevad ka vastavaid häälitused. Mõned šamaanid on imiteerimiskunstis saavutanud sedavõrd kõrge taseme, et mitmed seanssi jälginud inimesed on hiljem väitnud, nagu oleks šamaan tõepoolest muutunud loomaks või linnuks.

Nii tantsusamme, häälitusi kui ka trummimängu organiseerivad mingid seaduspärasused. Vahel eksisteerib mingisugune domineeriv rütm ja kindel meetrum, enamasti on see 4/4. Kohati tundub, et laul ja trummimäng areneksid justkui teineteisest sõltumatult, kumbki oma tempo ja oma meetrumiga. Folklooristid on oletanud, et mõnede šamaanide trummimängus puudub igasugune meetriline organiseeritus, vähemalt pole suudetud avastada mingeid seaduspärasusi.

Nagu juba öeldud, kulgeb tegevus tõusvas joonel: kasvab tempo ja suureneb emotsionaalne pingeline. Rituaali lähenemisel kulminatsioonile hakkavad liigutused ja laul muutuma üha suvalisemaks. Keha hakkab visklema siia-sinna, liigutuste ulatus ja kiirus on kohati juba inimvõimete piiril. Teises ilmas rändaja häälitused on sedavõrd pingestatud, et neid on õigem nimetada karjeteks kui lauluk. Kust küll tuleb säärane energia, et nõnda kaua võib inimene sellise pingega tantsida? Kujutan ette, et šamaaniseansi jälgides võib isegi veendunud ateistil tekkida mõte, et küllap on siin ikkagi mingite salapärase vaimude käsi mängus. Kulminatsioon, jõudnud ükskord haripunkti, katkeb äkki. Juhtub ka, et šamaan langeb teadvusetult maha. Seni, kuni ta tuleb taas meelemärgusele või lihtsalt puhkab, tantsivad teised. Nende emotsionaalne pingeline ei tohi veel langeda. Tegelikult koosneb rituaalis osalejate tants soolotantsude reast, kui üks tantsija lõpetab, siis alustab teine. Mõnikord seob iga tantsija enese ümber šamaanivöö, võtab kätte trummi ja saadab end sellele. Oluline on seejuures, et tantsitaks vähemalt üheksa soolotantsu. Kui rituaalist osavõtjaid on vähem, peab keegi tantsima mitu korda, et täituks arv üheksa. Muide, see arv on Siberi rahvaste religioonis ja mütoloogias üldse oluline. Näiteks ühes nanai muinasjutus on räägitud, et šamaan pidi eesmärgi saavutamiseks laulma üheksa laulu ja tantsima üheksa tantsu. Niisiis, šamaan puhkab ning teised tantsivad üheksat soolotantsu. Kui šamaan ei jõua selle ajaga veel toibuda, tantsitakse veel kord läbi üheksast tantsust koosnev tsükkel. Nüüd on ka šamaan välja puhanud ja seanss võib vajaduse korral otsast alata ning korduda veel üks või isegi rohkem kordi. Kuid nüüd juba ilma nii pika ja aeglase sissejuhatusega.

Riietatud on šamaan erilisse kostüümi, mille külge on sageli kinnitatud metallist ripatsid. Tantsu ajal need helisevad ning tekitavad kogu tegevusele taustaks helilise fooni. Peas võib olla kas kroon või mõni muu peakate. Kui šamaan parajasti ei tantsi, siis võib tal käes olla ametikepp. Kõik need esemed on justkui tema väärikuse



sümbolid, millele omistatakse üleloomulikku tähendust. Oma rituaalkostüümi riietudes meedium nagu muutuks linnuks, põhjapõdraks või mõneks muuks loomaks. Iga kostüümi detail, ripats või pealeõmmeldud märk sümboliseerib mingit vaimu.

Nagu eelnenud jutust on juba selgunud, on šamaani elukutse juures tähtsaimaks n-ö töövahendiks trumm (eskimod nimetavad *sajak*, korjakid *jajai*, nivhid *khašš*, evenkid *kordaun*, nganassaanid *hendir*, neenetsid *penzer*) ja selle juurde kuuluv nui. Teisi muusikainstrumente kasutatakse vaid väga harvadel juhtudel. Aga trumm pole lihtsalt niisama instrument, erinevates olukordades võib trumm sümboliseerida ratsahobust, põtra, härnga või mõnda muud olevust. Põhjapõdrakasvatavad on öelnud, et maailmas on kolm püha asja: põhjapõder, tuleraud ja šamaanitrumm. Etnograafide töödest võib trummiga seonduva sümboolika kohta leida mitmesuguseid kirjeldusi. Sageli on trumminahale maalitud mõni müstiline märk, ka sel on kindel sümboolne tähendus. Märkimist väärib fakt, et šamaanitrummi peetakse meessoost muusikainstrumentiks, mille naissoost paariline on parmupill. Selle asjaoluga seonduvalt nimetavadki tsuktsid ja korjakid parmupilli "hamba-trummiks".

Ma usun, et enamik eestlasi on juhtunud šamaanitrummi oma silmaga nägema. Kui just mitte lausa šamaani käes, siis vähemalt kontserdisaalis või televisiooni vahendusel. Muuseas, ka eesti muusikas on seda müstilist instrumenti kasutatud rohkem kui ühel korral. Veljo Tormise tuntud kooriteoses "Raua needmine" on väga oluline partii šamaanitrummil, mida Tõnu Kaljuste mängib enamasti suure innu ja kaasaelamisega. Šamanistlikku koloriiti on selle pilliga püüdnud paarile loole lisada ka Kuldar Sink, aga samuti Tartust pärit rockansambel "Pantokraator".

Kõigil Siberi rahvastel pole trummid loomulikult päris ühesugused. Aga enne kui rääkida erinevustest, vaatame, mismoodi nad üldse välja näevad. Šamaanitrummid kuuluvad nõndanimetatud raamtrummide hulka, nende läbimõõt on üsna suur - 50 kuni 60 cm. Raam ehk võru on tavaliselt valmistatud lehisest, harvem mõnest teisest puust. Paremate kõlaomaduste saavutamiseks paigaldatakse võru välimisele küljele kuni 14 puust või luust väljalõigatud pulgakest, mis kinnitatakse raami külge nõõri või peene nahkrihma abil. Pulgakeste ja võru välimise külje vahele jäävad kohatised tühimikud täidavad resonatori funktsiooni. Jah, muidugi on see trumm vaid ühelt poolt kaetud nahaga. Kõige parem on, kui membraan on valmistatud metsiku isase põhjapõdra nahast. Trummi korpuse tagumisele küljele on kinnitatud käepide, mis moodustub tavaliselt kahest lauaticist. Lisandina võivad olla trummi külge kinnitatud kellukesed või eespool nimetatud ripatsid. Trumminui on umbes 40 cm pikkune. Selle üks ots on tavaliselt lusikakujuline, käepidemepoolne ots võib olla kaunistatud ornamentidega või väljalõigatud näo kujutisega. Ida-Siberis on rohkem levinud suhteliselt kitsa võruga kerged trummid, kujult on nad üldjuhul kas rohkem või vähem ovaalsed. Seevastu Siberi lääneosas valmistatud trummid on enamasti laiema võruga (umbes 10 cm) ja seetõttu kaalult raskemad. Väikseid lahkuminekuid esineb ka kujuk, Lääne-Siberi trummid on enamikul juhtudest ümmargused, ringikujulised.

Sellega olekski võib-olla kõige olulisem öeldud. Lõpetuseks tahaksin esitada veel ühe küsimuse, mis jääb aga paraku sel korral vastamata. Kas sel nähtusel, millele on pühendatud käesolev artikkel, on ikka mingi seos muusikaga? Kirjutise pealkirjast on näha, et mina olen seda muusikaks pidanud. Ent pole sugugi haruldased eurooplastest rännumeeste väited, et Siberi aborigeenidel ei eksisteeri üldse muusikast kui niisugust. Järgmise aasta aprillikuul Eestis toimuvale orientaalmuusika festivalile on kutsutud ka üks šamaan, kes loodetavasti on nõus rituaali läbi viima laval kontserdipubliku ees. Siis on võimalus igaühel otsustada, mis see on. Kas nõiduslik minek teispoolsesse maailma või osav pettus, kas müstiline muusika või lihtsalt lärm.



# ROHELISED, VÄRVITUD IDEED MAGAVAD RAEVUKALT

JURI LOTMANI ETTEKANDELE JÄRGNENUD DISKUSSIOON II



Juri Lotman katsetab pimesikumängu-semiootikat praktiliselt.

Mihhail Lotman kergemeelsel hetkel.  
Fotod perekonnaalbumist.

1987. aasta kevadel toimus Tartu Ülikoolis Juri Lotmani algatusel teoreetiline seminar teemal filmikeel. "Teater. Muusika. Kino" juuninumbris avaldasime J. Lotmani seal peetud ettekande teksti. Seminari lõpus toimus vestlusring, milles osalesid mitmed tuntud filmisemiootikud. Diskussiooni esimene pool ilmus meie ajakirjas juulikuus, nüüd võite lugeda vestluse järgi.

**Mihhail Jampolski:** Ammendavale vastusele pretendeerimata tahan ma selle kohta üht-teist öelda. Film on pidev keele loomine. Mõne filmiliigi puhul on see õige vaid osaliselt, kuid on ka selliseid, kus see kehtib sajaprotsendiliselt. Nii on see näiteks populaarteaduslike filmide, eriti selliste puhul, mis käsitlevad mõningaid füüsika või bioloogia harusid. Ilmneb, et nende teemade jaoks pole filmikeelt üldse olemas. Filmikeel koodide summuna on aktuaalne ainult antropomorfses situatsioonis, see tähendab inimsuhete puhul. Oigupoolest võib filmis kõik keelelised situatsioonid taandada narratiivsetele - näiteks dialoogile, läbimineku, ühest ruumist väljumisele ja teise sisenemisele, tagaajamisele jne. Neis käsitlustes on oma tähendus kogu elementide süsteemil, millele rajatakse filmikeel. Ütleme, suurest ja üldplaanist on üldse mõtet rääkida ainult antropomorfses mõõtmes. Kui Eisenstein kirjutab putuka suurest plaanist,

siis põhimõtteliselt saame aru, millest on jutt: putukast, kes hõivab kogu kaadri. Kuid elusuuruses, kogu ekraani täitev inimene klassifitseeritakse kõigest keskmiseks plaaniks. Suureks plaaniks peetakse ainult inimese nägu või tema kätt. Tähendab, et putuka suurest plaanist rääkides peame ikkagi silmas kaadris mitteoleva inimese mõõtmeid. Inimese mõõtmete suhtes on see kaader detailplaanis ja seetõttu võime rääkida suurest plaanist. Üldse lööb inimese kaadrist kadumisel võnkuma kogu keeleliste mõistete süsteem. Kui populaarteaduslikus filmis näidatakse galaktikat, siis kaotab igasuguse mõtte selline jaotus nagu suur plaan, üldplaan, keskplaan, üleõlaplaan, kiire panoraam - kõik, millel filmikeel püsib. Seetõttu töötab populaarteaduslik film selles olukorras välja hoopis teised, täiel määral mittekodifitseeritavad keelelised protseduurid, mille tulemusena narratiivne situatsioon justkui sünnitaks keele.



Kirjanduses kujutame narratiivsust alati kui midagi keelelisele tasandile ehitatud. Filmis narratiivne situatsioon otseku eelneks geneetiliselt keele tekkimisele, seda mingil määral sünnitades. Filmiajalugu on seetõttu šageli jutustuse ja seda teenivate protseduuride kirjeldamine.

Nüüd vastus küsimusele, miks kino on nii agressiivne oma mineviku suhtes. Asi on selles, et keelaliste situatsioonide hulk filmis on väga piiratud. Ja nende situatsioonide käsutuses on kümnekond keelilist protseduuri, mis muutuvad väga ruttu klišeudeks. Ning kuna filmikeelena kodifitseeritavate elementide valik on väga väike, kannab iga element suurendatud koormust. Nii väljendab iga montaažifiguur ruumilisi või semantilisi, subjekti-objekti jne suhteid. Ta justkui hüpersemantiseeruks. Tekib ülekoormus, mis väikseimagi nihke korral lööb tasakaalust välja kogu semantilise terviku. Ning filmikeele paindlikkuse on seetõttu paljuski pidev püsiva tasakaalu rikkumine suure hulga piiratud arvule elementidele rajatud tähenduslike struktuuride nihutamise teel.

**Pavel Reifman:** Seega elementide piiratus just tingibki sellise kiire muutumise vajaduse?

**M. J.:** Jaa. Näiteks dialoogi puhul. Üks nägu asendab teise. Kui muudame üksnes nende nägude mõõtmeid, läheb situatsioon kohe tasakaalust välja, tekivad uued suhted.

**Juri Lotman:** Ma arvan, et on olemas veel üks süsteem, mis võib eksisteerida ainult eelneva eitamisel. See on mood. Moodi ei saa olla, kui ta ei vastandu eelnevale. Ka siin pole see paralleel juhuslik. Kirjandus on ehitatud keelele. Keel on erakordselt konservatiivne, väga vähe muudatustele kalduv valdkond. Kuid nii kultuuris kui ka ajaloos on keeleline tsükkel hädavajalik. Olmeline külg aga, millel film põhineb, on erakordselt dünaamiline. Dünaamiline just seetõttu, et inimese antropoloogiline olemus üldiselt ei muutu. Muutub aga kogu ühiskondlik-olmeliste suhete süsteem, muutub peaaegu moe kiirusega. Mood on selles mõttes ideaalne metronoom. Ta määrab aja kultuuris. Film ja kirjandus on selles mõttes rajatud erinevatele alustele, mille vahetumiskiirus on erinev. Ja olgugi, et mingis mõttes apelleerivad nad ühisele tegelikkusele, on ühe kunsti aineseks väga stabiilne süsteem, teisel aga mitte. See stabiilsus on mõistagi samuti suhteline, kirjanduse stabiilsus pole kaugeltki keele stabiilsus. Kuid suhe nende vahel on siiski olemas. Filmikunsti muutumise kiiruse määrab aga selle põhilise kihistuse evolutsiooni kiirus, millele ta on üles ehitatud, modelleeritava tegelik eluline pale. Võtke viiekümne aasta vanune pildialbum ja te näete sedasama. Kui teil on vaja luua sellest ainesest, allute te paratamatult tema muutumise kiirusele. Arvan, et on olemas mingi tempodevaheline erinevus, mille

määrab eri pöörlemiskiirusega rattaist koosnev kultuurispekter. Muide, see on üks tähtsamaid tingimusi, millega see mehhanism end entroopiale vastandab.

**Juri Civjans:** Vabandage, Juri Mihhailovitš, mulle näib, et Boriss Andrejevitš esitas ühe küsimuse, meie aga vastame veidi teisele. Boriss Andrejevitš küsis, kuidas tekivad jutustamise käigus, üleme filmi kümnenädal minutil, mõned märgid, mida esimesel minutil veel eeldada ei saanud, mis olid siis alles plasmalises, märgielises seisundis.

**Mihhail Lotman:** Mulle näib, et me ei määratlenud täna filmikeelt piisavalt üldistavalt. Keel ei ole algselt seotud reaalsusega ega koguni tähendusega. Keel on lihtsalt kindlast kogumist, mida me nimetame baastähestikuks, kindlate reeglite alusel saadud konstruktsioonide hulk. Tegelikult ei ole see, mida me nimetame keeleks, kas loomulikuks või kunstikeeleks, üks keel, vaid see on väga paljude keelte kompositsioon. Sealjuures allub suhe maailmaga või sellega, mis jääb keelest väljapoole, kindlate reeglitele. Alati, kui on tegemist tähenduslike konstruktsioonidega, tuleb rääkida vähemalt kahest keelest, ühe määrab see, mida semiootikas on tavaks nimetada süntaksi reegliteks, teise aga semantikareeglid. Need on kaks keelt või kaks grammatikat, mis koosnevad samadest elementidest. Ühete reeglite järgi saame struktuuride hulga, teise järgi aga nende struktuuride vastavuse maailmale.

Miks me vaidleme filmikeele üle? Kas ta on olemas või ei? Me käsitleme elemendina mingit väga suurt kompleksi. Reeglina aga samuti erakordselt mahukat ja mõistmatut protseduuri. Kuna me kasutame metafoorilist täiesti kindlaid mittemetafoorilisi mõisteid, tekib meil kahtlus, kas pole filmikeel ise metafoor?

Lühidalt veel keelte tüüpidest (pean siin silmas ainult nende semantikat). Keele süntaks määrab olulisel määral ka tema semantika. See tähendab, et süntaksireeglid määravad selle, mida ma nimetaksin maailmamudeliks või keele maailmapildiks. Olenevalt süntaksireeglitest ja lähte-elementide iseloomust võib keeled jaotada põhiliselt kahte tüüpi: ühete puhul on peamine see, mida nad võivad kirjeldada, teatav elementide hulk, teisel puhul on aga primaarne seisundite hulk. Esimesel juhl saame situatsiooni või seisundi kui mingi elementide ühenduse, teisel juhul on elemendid need, milleks jaguneb seisund.

Ma arvan, et filmikeel on tõepoolest olemas, kuid tema spetsiifika seisneb selles, et ta nagu paljud teisedki keeled on paljude teiste keelte ümberkodeerimise süsteem. See on tingitud muuseumis tema ühtaegu nii visuaalsest kui ka akustilisest toimest. Filmikeele elemetideks on konstruktsioonid, mis teistes keeltes oleksid väga keerulised



tekstid. See, mis teistes keeltes on tekst, on filmikeeles jagamatu põhielement. Sealjuures ei räägiks ma filmikeelest, vaid filmikeeltest. Sest mida me nimetame filmiks? See on see, mida me vaatame kinos. Ma arvan aga, et me näeme seal väga erinevaid asju. Kunagi nimetati ju kirjanduseks kõike, mis kirjutati. Nüüd ei pea me aga ilukirjanduseks kaugeltki kõike, mida loeme. Nii ei moodusta ka see, mida me kinos näeme, mingit tervikut. Muidugi, ühed on animafilmid, teised mängu-, kolmandad tõsielufilmid. Kuid esiteks, arvan ma, et erinevaid tekstitüüpe on filmis veelgi rohkem, teiseks, et nendevahelised piirid pole sugugi nii endastmõistetavad, nagu näib. Pealegi ei selgu pakutud mudelist, mis asi on tekst. Kunsti, eriti aga filmikunsti puhul on väga tähtsad tekstikujundamise reeglid. Tekst pole pelgalt teatud reeglite järgi koostatud sõnum või süntaktiliselt õige sümbolite ahel. On veel teksti moodustamise reeglid. Ja siin peitubki kunstikeelte erinevus kunstlikest keeltest. Formaalses keeles võib tekst olla iga õigesti koostatud ahel. (Ma ei pea silmas seda, et programm võib alata sõnaga "Beginn" ja lõppeda sõnaga "End".) See on midagi triviaalset.

Kunsti, eriti aga filmikunsti puhul on raam palju aktiivsem mõiste. See mõiste on eri perioodidel erineva aktiivsusega. Tunnetatavuse, tervikkikkuse vaatekohast jagaksin ma iga kunsti kolme etappi. Esimene etapp on tärkamine. Tsükli algul on raamid kuidagi väga teravalt tajutavad. Ühelt poolt on tunda häälestatust raamidele, teiselt poolt mängib raam tekstis endas väga tähtsast osa. Järgmine, põhietaapp, on see, mida võiksime nimetada normaalseks arenguks. Raam täidab siis ainult raami osa, peamine on aga teksti sisemine struktuur. Kusjuures siin võib samuti eraldada mitut etappi. Esimene etapp on kaanonite ja žanrite kujunemine. Sellel perioodil on mänguline alge väga oluline. Mänguline alge on siin olemas, kuid film, või kunst üldse, muutub üha tõsisemaks. Järgmine etapp, õigupoolest on see normaalne periood - on filmi jaoks, ütleme Hollywoodi mall. Raam ei mängi siin tegelikult mingit rolli. Pärast, kui mall on end ammendanud, algab periood, mida võib nimetada ironiaks. Ironia seisneb selles, et kasutatakse neidsamu võtteid, kuid nad on suunatud iseendale. Selle normaalse arengu viimane etapp on autometakirjeldus. Edasi aga aktsentueeritakse jälle raamid. Autometakirjeldus, koormuse asetamine raamile on iseloomulik kriisiperioodile. Ka praegu elab filmikunst üle selgelt avalduvat kriisi. Põhjused on siin erinevad, nii sisemisest kui ka filmitehnika arengust johtuvalt. See skeem ei kehti üksnes filmi, vaid väga erinevate kunstiliikide, sealhulgas - mis mulle on eriti tähtis - vene süllaabilis-toonilise rütmika puhul, Lomonossovist kuni Andrei Belõini.

J. C.: Umbes viisteist aastat tagasi pakkus Juri Mihhailovitš välja sellise määratluse: märke on kahte tüüpi, sõnalised, mis on mõeldud jutustamiseks, ja nimetamiseks mõeldud ikoonilised. Juri Mihhailovitš, kas te jääte selle väite juurde?

J. L.: Täiesti õige, ma arvan ka praegu nii.

J. C.: Lubage mul teha üks kommentaar.

Kui ikooniline märk on loodud nimetamiseks, siis on meil raske kujutleda jutustamist ikooniliste märkide abil millegi muuna kui paradoksina. Igal juhul näib, et selleks on tarvis vähemalt kaht ikoonilist märki. Kuid kui määratleme ikoonilise märgi vaatlusmärgina, siis on loomulik juba ühe liikumatu märgi narratiivne valentsus. Temast saab ajas eksisteeriv märk, kuni hargneb lõpuni selle märgi retseptisoon. Kuid sealjuures nõrgeneb märgi selline põhikarakteristik nagu tema samasus iseendaga. Vaatluse algul on märk üks, pärast aga juba hoopis teine. Kui neid on aga palju ridamisi ja kõik nad veel liiguvad? Filmi keel on vektor, ta ei too meile tagasi märke nende endises olekus. Täpsemalt, me ei või veendunult öelda ühegi kohta, et me oleksime teda antud teksti piires juba kohanud. Ja siin tahaksin ma tuua ühe Mihhail Leonovitš Gasparovi ütluse, tema peamine filmikreodo. Ta vastas eitavalt, kui küsisin talt, kas ta käib kinos. Ja seda kahel põhjusel. Üks on see, et filmi vaadates pole võimalik naasta olulisena tundunud koha juurde. Ja teine, et Mihhail Leonovitš on liialt lühinägelik ja õpib eraldama meest armukesest alles siis, kui sel pole enam tähtsust. Arvan, et see ülestunnistus kinnitab filmikeele vektorlikkust ja on osaliselt ka vastuseks Boriss Andrejevitsi varem esitatud küsimusele.

M. L.: Filmikeele kompleksus pole tema eripära. Kirjandus, ütleme, sisaldab endas samuti kõike. Tähtsast pole niivõrd keeled ise, kuivõrd nende omavaheline suhe, mis millesse ümber kodeeritakse.

J. L.: Mulle näib väga huvitavana mõte keelest, millel on baassituatsioon, mitte aga elemendid; kuid see sobib sülle kirjeldamiseks üldse, mitte ainult filmi puhul. Nii on väga mugav kirjeldada sülleelisi tekste. Kuid kas see tähendab, et sülleeline alus mängib filmikeele puhul domineerivat osa? Või tähendab see midagi muud? Idee ise näib mulle täiesti produktiivseks.

M. L.: Ma arvan, et see tähendab midagi muud. Mis on sülle? Mingite omaduste väljaarendamise viis ajas? Kui võtta aluseks tegelane, võime koostada nimekirja tema omadustest ja pidada sülleeks nende omaduste arengut vastastikusel toimes teiste tegelaste omadustega. Või kui lähtume aktantideks jagunevast situatsioonist, valitakse tegelaskond situatsiooni arenguloogika põhjal. Faktiliselt on see sama probleem, mis esineb ka lingvistikas ja puudutab sõnaliikide vahetõrget



süntaktiliste kategooriatega. Mis on primaarne, kas nimisõna või alus? Ühetähenduslikku vastavust neil pole. Sama lugu on tegusõna ja öeldisega. Loomulikult keeles esineb samuti põhimõtteliselt erinevate mudelite ja keeletüüpide ühildumine ja interferents.

**J. C.:** Kultuurikeeltest rääkides mõistame Juri Mihhailovitsi pakutud määratluse järgi keele all iga süsteemi, mida võib vastandada välismaailmale ja mis teenib kommunikatsiooni. Me räägime filmi-, maali-, kirjanduskeelest, loomulikult keelest ja otsime erinevusi nende tajumises. Ütleme, et maali keel realiseerub visuaalse, kirjanduskeel aga sõnalise taju kaudu. Võib-olla tuleks eristada keeli mingil teisel alusel. Ühed keeled nõuavad formaliseerimist, see on iseloomulik matemaatilisele keelele, andmetöötlemiskeeled, teine tüüp ei nõua ega eelda süntaksi ega semantika formaliseerimist. Siis tekib kohe küsimus, millised keeled seda nõuavad, millised mitte, missugused seda lubavad, missugused mitte. Kui keel nõuab süntaksi ja semantika formaliseerimist, on hädavajalik ka aatomi, keele minimaalse elemendi, eraldumine. Kui aga oletada, et keel ei nõua formaliseerimist, nagu näiteks filmikeel, langeb aatom kui analüüsiühik iseenesest ära.

**Boriss Uspenski:** Mulle näib, et Juri Mihhailovitsi pakutud määratlus, et keel on kommunikatsioonisüsteem, vajab täpsustamist. Võtame filmi. Kommunikatsioon on siin ühepoolne. Mulle tundub, et seda, mida kolleeg rääkis, võib interpreteerida järgmiselt. On keeled, mis lubavad formaliseerimist, kui on olemas mingi reeglite süsteem, algtähestik, mis on kommunikatsiooni aluseks, kui kommunikatsioon on keele tuletis. On aga ka teine situatsioon, kus kommunikatsioon on aluseks. Me saame sõnumi ja tuletame sellest keele presumptsiooni, mille reegleid ega tähestikku me ei tunne. On olemas sellised kommunikatiivsed situatsioonid, kus mõiste kommunikatsioon on lähteks, keele mõiste aga selle tuletis. Ja just nii on filmi puhul.

**J. L.:** Lõpetuseks tahan öelda, et minu arvates ei puudunud meie vestlusel mõte, mida tulevikus edasi arendada

Väljaandest  
"Kinovedtšeskije Zapiski"  
1988, nr 2  
tõlkinud PIRET LOTMAN

---

**JURI LOTMAN** on Tartu Ülikooli professor, Tartu-Moskva semiootikakoolkonna rajaja ja liider. Avaldanud monograafiaid vene kirjanduse ajaloost, kirjanduse- ja kunstiteooriast ning kultuuriloost.

**BORISS USPENSKI** on Moskva Ülikooli professor, keele- ja kirjanduseteadlane, semiootik, üks nn Tartu-Moskva semiootikakoolkonna rajajaid. Avaldanud

raamatuid keeleteooriast, vene keele ajaloo. Tema teos "Kompositsiooni poeetika" (Moskva, 1970) andis tõuke ka visuaalse kunsti analüüsi arenguks.

**PAVEL REIFMAN** on Tartu Ülikooli professor, kirjandusajaloolane. Avaldanud monograafiaid ja arvukalt artikleid vene XIX sajandi II poole kirjandusest, eelkõige Mihhail Saltõkoo-Štšedrinist.

**MIHHAIL JAMPOLSKI** on Moskva filmikriitik ja -teoreetik. Spetsialiseerus algul jaapani filmile, uurinud filmiajaloo varasemat perioodi, eriti David Wark Griffithit. Avaldanud rohkesti artikleid filmisemiootikast.

**JURIS CIVJANS** on läti filmiteoreetik ja -semiootik. Avaldanud arvukalt artikleid filmiajaloo, eriti varasemast ajast, ja filmisemiootikast. "Eesti Raamatu" väljaandel on ilmumas koos Juri Lotmaniga kirjutatud raamat filmiteooriast.

**MIHHAIL LOTMAN** on Tartu Ülikooli õppejõud ning vene- ja muukeelse hariduse arengu kateedri juhataja Eesti Hariduse Arengu Keskuses. Avaldanud uurimusi kirjandusteooriast, lingvistikast ning filmikunstist.

---



## "CASANOVA" EHK AGORAFOOBIA FELLINIL (?)

"FELLINI CASANOVA" ("Il Casanova di Federico Fellini"). Režissöör Federico Fellini. Stsenaristid Federico Fellini ja Bernardino Zapponi (Giacomo Casanova de Seingalt'i raamatu järgi). Operaator Giuseppe Rotunno. Helilooja Nino Rota. Kunstnik ja kostümeerija Danilo Donati. Monteeriija Adriano Pischiutta. Osades Donald Sutherland/hääl: Luigi Proietti (Giacomo Casanova), Tina Aumont (Henriette), Cicely Browne (markiis d'Urfe), Daniel Emilfork-Berenstein (Dubois), Luigi Zerbinati (paavst), Hans Van Den Hoek (vürst Del Brando), Carmen Scarpitta (Madame Charpillon), Clara Algranti (Marcolina), Daniela Gatti (Giselda), Margareth Clementi (öde Maddalena), Olimpia Carlisi (Isabella), Adela Angela Lojodice (mehaaniline nukk) jt. Itaalia, 1976. Värviline, 155 minutit.

*Donald Sutherland - Giacomo Casanova.*





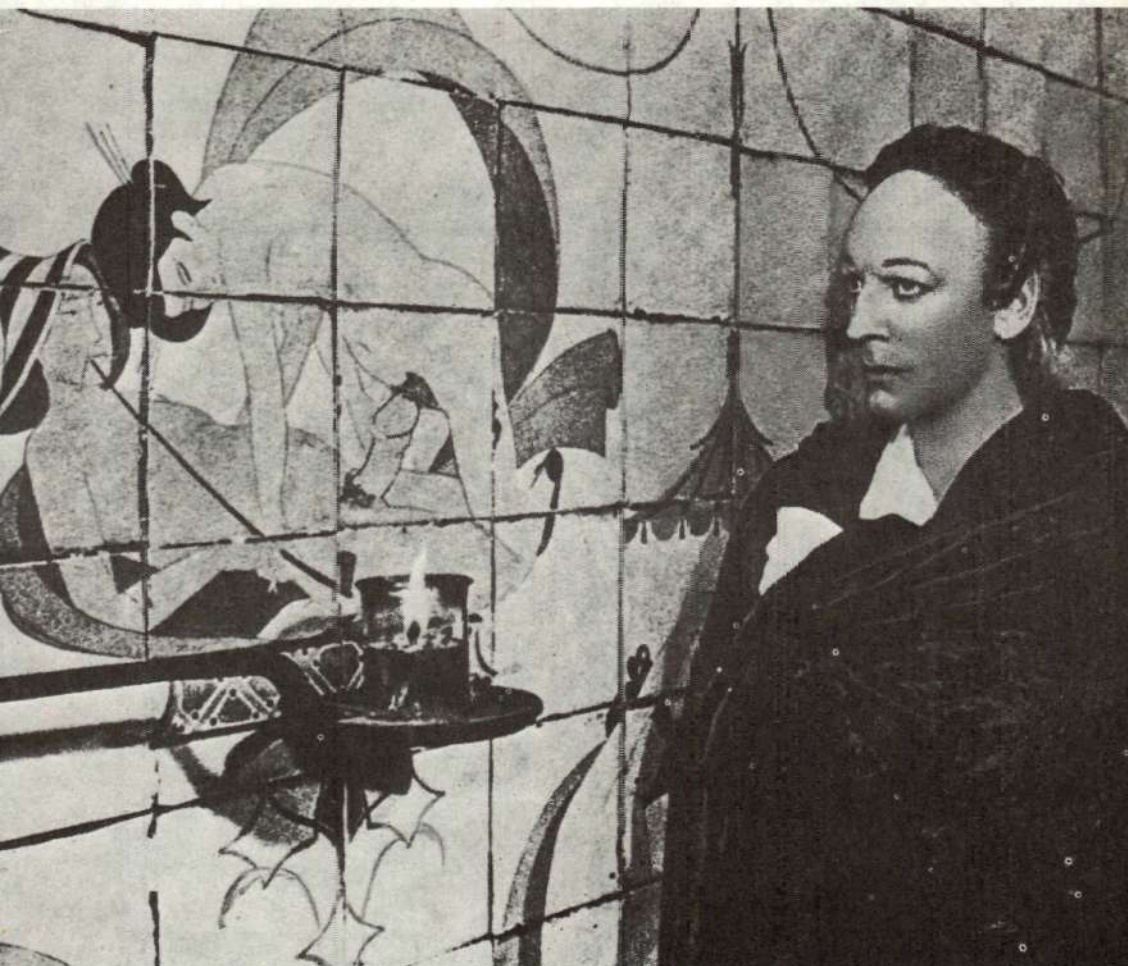
## "FELLINI CASANOVA"

Meil "Casanova" nime all jooksnud filmi tegelik pealkiri on "Fellini Casanova". Kaks kõrvuti olevat nime osutavad ehk sellelegi, et film ei räägi ainult ühest neist - Casanovast, vaid ka teisest - Fellinist. Kuna erinevalt Casanovast pole Fellini selle filmi tegelaste seas (ehkki me näeme teda ennast kahes episoodis), on informatsioon tema kohta kodeeritud teisiti ja see pole vahetult tajutav.

Film jõudis meie ekraanidele viieteistkümnendaastase hilinemisega, millel on vähemalt kaks halba tagajärge. Esiteks takistas see meid mõistmast Fellini arenguperspektiivi, sest mitu hiljem valminud filmi oli juba nähtud. Teiseks kuulub Fellini nende kunstnike hulka, kelle kunstiline maailm ei avaldu ühtlaselt kõigis tema teostes: ühed filmid on suunatud kunstimaailma konstrueerimisele ja filmikeele arendamisele, teised lähtuvad

sellest (see ei pruugi sugugi tähendada, et ühed neist oleksid kunstiliselt nõrgemad, jutt on vaid maailmapildi eksponeerimise täiuslikkusest). Kui ilma "Cabiria öödeta" ei saa rääkida neorealismist perioodist ning "8 1/2-ta" psühhoanalüütilisest, siis "Casanovas" avaldub kõige selgemini ja täielikumalt Fellini 1970. aastate loomingu kultuuriantropoloogiline ja semiootiline maailmamudel.

"Casanova" on Fellini üks skandaalsemaid ja kahemõttelisemaid filme. Kogu filmi läbib petetud cootuse printsiip. Vaataja ei näe filmis seda, mida ta pealkirja põhjal eeldab, samas on filmis asju, mida vaataja pole antud kontekstis valmis vastu võtma, ning sellepärast ei taju ega koguni märka neid. Publiku ja kriitika pahameele kutsus esile filmi antierootiline erotism: kogu film oleks nagu pühendatud seksile, ei paku aga midagi erootiliselt erutavat ning on isegi antiseksuaalne. Jääb isegi mulje, et just viimane tekitas eriti suurt nõrdimust. Paljud





moralistid on valmis vaatama rõvedusi, et neid hiljem hukka mõista, ning tunnevad end pärast "Casanovat" petetuna ja lollitatuna. Analoogiline vastuolu on ka filmi ainese ja ülesehituse vahel: kõigi aegade ühest kuulsaimast avantüristist tehtud film on staatile ja vähemalt süžee seisukohalt isegi igav. Igavad ei oli üksnes Casanova seiklused, igavaks on tehtud ka ta ise. On tunda Fellini isiklikku pahasoovlikkust, koguni vaenukikkust oma peategelase vastu. Ta on täiesti deromantiseeritud ja deheroiseeritud. Mõnele Fellini ütlusele tuginedes on isegi väidetud, et ta tegi seda filmi vastumeelselt ja võib-olla asjatagi, see aine olevat talle täiesti võõras ja ebameeldiv.

## II CASANOVA

Kuid enne kui rääkida sellest, mida Fellini film endast kujutab, mida ta sisaldab, on vaja paari sõnaga öelda, mida seal ei ole, mis on sealt sihilikult välja jäetud.

Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt (1725-1798) oli väljapaiste ja mitmekülgne isiksus: kirjanik ja diplomaat, ajaloolane ja duellant (see on eriti märkimisväärne, sest ta polnud aadlisoost), filosoof ja kutseline kaardimängija, rahandustegelane ja astroloog, miljonär ja kerjus, paavst Clemens III protonotar ning kurjategija, keda jälitab

inkvisitsioon, teatritegelane ja poliitiline salaagent jne. Eelkõige aga oli ta seikleja, üks kõigi aegade kuulsamaid avantüriste.

Avantüür polnud Casanova jaoks üksnes tavatu tee mingi eesmärgi saavutamiseks, vaid ka maailmavaade. Kogu elu on üks suur seiklus, avantürist on teistest intensiivsemalt ja täielikumalt elav inimene. Ta ei allu eluvoole, vaid on ise selle kujundaja, oma saatuse peremees. Avantürist ei pea just tingimata olema valmis, pea ees, vette hüppama, end juhuse meelevalda andma. Riski ei saa sellise elulaadi puhul loomulikult välistada, kuid Casanova olid ühtmoodi tähtsad nii juhused (fortuuna, saatus) kui ka tõenäosuses väljenduv seaduspärasus, mille ta võis ka matemaatiliselt välja arvutada. (Casanova oli üks väheseid kui mitte ainus inimene XVIII sajandil, kes üksnes ei tundnud tõenäosusteooria aluseid, vaid rakendas neid ka oma elu praktikas).

Casanova sündis näitlejate peres, kuid teda kasvas vanaema. Ta sai võrdlemisi hea hariduse, eelkõige valmistati teda vaimulikukutseks. Ta oli juba pühitsetud diakoniks ja pidas isegi jutlusi, kuigi erilise eduta. See amet oli vastuolus tema seiklushimuga ja varajase seksuaalse aktiivsusega, ka ei rahuldanud teda vaimuliku ühiskondlik seisund.

Kogu tema elu on uskumatute seikluste

*Donald Sutherland Casanovaaks grimeerituna . . .  
 . . . ja Fellini kui kunstniku tööhüpootees Casanova füsionoomiast*





ahel, kus suurepärasel saavutused peaaegu kõigis tegevusvaldkondades vaheldusid grandioosete läbikukkumistega. On imetusväärne, kuidas tal jätkus kõige selle kõrvalt pidevalt aega ja soovi eneseharimiseks ning -arendamiseks. Peale teoloogilise hariduse tundis ta suurepäraselt nii ladina kui prantsuse, eriti aga itaalia luulet ning teadis peast kogu Ariosto loomingut ja väga suuri fragmente Horatiuse, Dante, Tasso, Voltaire'i ja vähem tuntud poetide töödest.

Tema seiklused polnud üksnes seksuaalsete, kirjanduslike, poliitiliste ja kunstialaste võitude rida. Sageli oli ta kaotaja. Läbipekstud, tagaetud, pagendatud, vang. Ta viibis sellistes kohtades nagu sultani vanglas Istanbulis, plommide all Venezias ja inkvisitsiooni vanglas Hispaanias. Nendest kohtadest naljalt välja ei pääse. Kuid üheski vanglas ei istunud Casanova ära oma ettenähtud aega. Alati sai ta imekombel vabaks. Türgi vanglast ja Veneziast õnnestus tal koguni põgeneda, kusjuures see oli esimene ja võib-olla üldse ainuke kord, mil kellelgi õnnestus pageda plommide alt. Plommideks nimetati Doodzide palee pööningukorrusel paiknevat inkvisitsiooni vanglat Venezias, sest palee katus oli kaetud tinaga, ning seal istumist plommide all olemiseks (tol ajal tehti plommid tinast). Pärast seda pidi ta kogu eluks lahkuma oma armastatud sünnilinnast Veneziast ning reisima mööda Euroopat. Ta elas peaaegu kõigis Euroopa riikides Inglismaast kuni Portugali ja Venemääni, kusjuures Prantsusmaal, Austria-Ungaris, Poolas ning Venemaal võtsid teda vastu nende maade monarhid, väiksemate riikide valitsejaist rääkimata. (Kõik see moodustab terava kontrasti hädavarese kujuga filmis, kes otsib

igalt poolt ja igaühelt soosingut, pälvib aga vaid solvanguid ja põlgust.)

Lisaks kõigele tundis ta isiklikult selliseid Euroopa kuulsusi nagu Voltaire, kellega vaidles mitu päeva järjest kirjanduse üle, või d'Alembert, kellele esitas oma Prantsuse riikliku loterii mudeli, Rousseau'd ja paljud teised.

Casanova on üks uue ajastu müütidest, tema elu ja saatus on paelunud paljusid kirjanikke. Peale tema enda 12-köiteliste memuaaride on publitseeritud tema ütlusi ning anekdoote tema elust. Stefan Zweig pühendas oma triloogia "Maailma ehitusmeistrid" kolmanda osa "Kolm oma elu laulikut" Casanovale, Stendhalile ja Tolstoile. (Esimene köide oli kolmest meistrist: Balzacist, Dickensist ja Dostojevskist ning teine "Võitlusest deemonitega", käsitles Hölderlini, Kleisti ja Nietzsche.) Juba nende nimede kõrvutamine näitab, millise isiksusega oli Zweigi arvates tegemist. Zweig nimetab Casanovat *homo eroticus*'eks ning enesekujundamise geeniuseks.

Meil aga on huvitav võrrelda Fellini käsitlust Tsvetajeva omaga, kes oma loomingus on Casanova teemat korduvalt käsitletud, sealhulgas draamades "Seiklus" ja "Fööniks". Nad pakuvad meile huvi seetõttu, et Tsvetajeva on kasutanud samu allikaid kui Fellini. Lisaks Casanova memuaaridele on need ennekõike prints Joseph de Lines'i Casanovale pühendatud leheküljed tema "Ajaloolistest ning sõjaalastest märkmetest ja kirjutistest". Kuid Tsvetajeva käsitus on Fellini omale diametraalselt vastupidine. Nii Casanova olemus, käitumine kui ta teod on ülimalt idealiseeritud. Võrdle näiteks remarki "Fööniksi" kolmanda vaatuse ("Casanova lõpp") alguses, kus toa kirjelduses on märgitud, et ainuke elav asi selles on

Donald Sutherland ja kanada näitlejanna Francine Racette.





Casanova silmad. Ning edasi, Casanovast endast: "Casanova, 75-aastane. Graatsiline ja majesteetlik vare. Suu täieliku talitsetuse juures silmade täielik talitsematus: kõik seitse surmapattu. Laup, kulmud, laud - suurepärased. Näo ülaosa pimestav võit. Mulati jume, tiigri liigutused, lövi eneseteadvus." Meenutame Casanova silmi Fellini filmi viimastes kaadrites - nad on õudust ja jälestust äratavad.

### III FELLINI CASANOVA

See kirglik inimene oli ise kirgede keskpunkt. Teda ihaldati ja vihati, armastati ja kiusati taga. Näis, et ta ei jätnud külmaks kedagi, kellega kohtus. See on üle kandunud ka tema elu kujutajale: ta oli kas romantiline kangelane või amoraalsuse kehastus. Üksnes Fellini kujutab teda külma põlgusega.

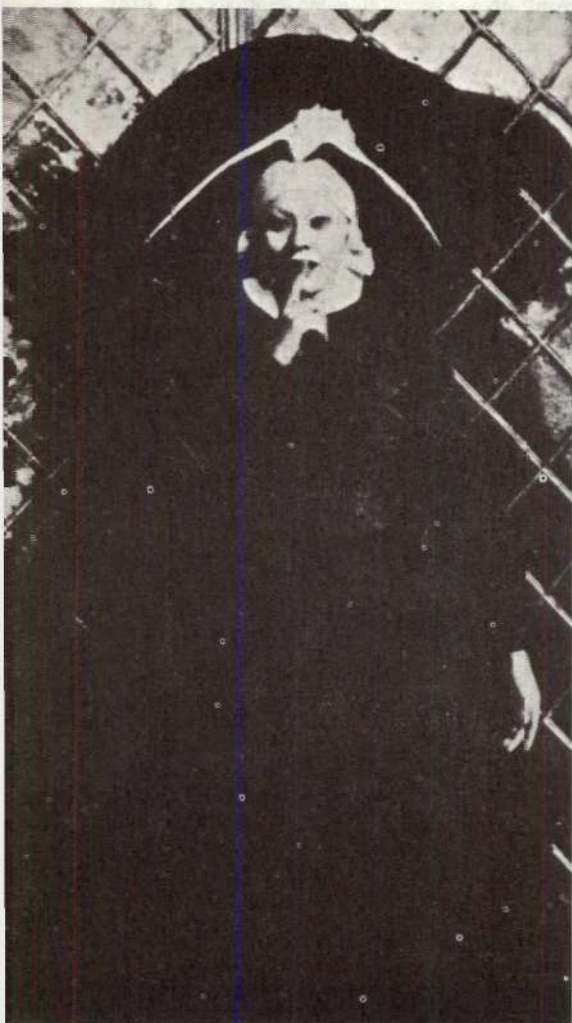
Casanova deheroiseerimise ja deromantiseerimise viib Fellini läbi mitmel

tasandil. Esiteks käsitleb Fellini Casanova kõigist tegevusvaldkondadest ainult ühte - seksuaalset. Kõik muu ei huvita teda üldse. Väga elegantse resolutsusega vihjab Fellini Casanova vastavate pretensioonide alusetusele. Tuletame meelde kas või filmi esimesi stseene, kus Prantsuse saadik Venezias, abt de Bernis<sup>1</sup>, vaadanud ära Casanova seksuaalkunsti esituse, ei hakanudki kuulama Casanova juttu tema teadus-, poliitika- ja kunstilastest oskustest. See on filmi üks korduvaist motiividest: Casanova püüab juhtida tähelepanu oma teadmiste ja oskuste küll rahanduse, küll loodusteaduste vallas, kuid see kõik ei tekita kelleski vähimatki huvi. Casanovas huvitab kõiki vaid tema seksuaalsus. Kuigi näiliselt räägib sellele vastu Casanova seiklus markiis d'Urféga, kes tunneb suurt huvi Casanova okultistlike teadmiste vastu ja arvab koguni Casanovat tundvat tarkade kivi saladust, ometi on kogu episoodi tuum siiski suguühe. Casanovale ei ole sealjuures abiks mitte okultistlikud teadmised ja maagilised esemed, vaid tema vennalt üle võetud armuke Marcolina. Niisiis mängib ka siin okultistlik atribuutika ainult dekoratiivset rolli.

Teiseks ei kujutata Casanovat siin oma saatust valitseva avantüristina, vaid saatuse hädavaresest mängukannina. Fellini Casanova üksnes hoopleb oma kujuteldavate saavutustega, kuid need pole paremad tema teadmistest. Tema sõdimine türklastega tundub samasuguse kelkimisena nagu oskus suurendada riigi sissetulekuid (kuid NB! Casanova sõdis tõepoolest türklastega ja parandas tunduvalt Louis XV rahalist olukorda Prantsusmaal). Fellini Casanova on automaat, kelle teod ja käigud on mehaanilised, ta ei suuda valitseda ei neid ega iseennast.

Kolmandaks, ja võib-olla on see Fellinile kõige olulisem, kehtib see Casanova puhul ka seksuaalvallas. Ta ei saa ega suudagi ise midagi saavutada. Uleuroopalisele sellealasele kuulsusele vaatamata ei võrguta ta filmis kedagi, temapoolne aktiivsus lõpeb alati täieliku läbikukkumisega. (Ka siin on kaks näolist erandit - episoodid Annamaria ja Marcolinaga, kuid neid käsitleme hiljem.) Filmis on mitu sellist näidet. Kaotanud Henriette'i, oma suure armastuse, kellega ta koguni tahtis koos surra (surma motiivist vaata edaspidi), ütleb ta, et pühendab oma ülejäänud elu tema otsimisele, kuid ei teinud tegelikult tema leidmiseks kõige vähematki. Kuid kõige drastilisem näide on seotud

<sup>1</sup> Saadik de Bernis' abtitiitel ei tähenda sugugi, nii kummuline kui see ka pole, et tegemist oli vaimuliku ja kloostriülemla. Revolutsioonieelsel XVIII sajandi Prantsusmaal võis abtitiitlit kasutada sama vabalt nagu koloneli või kapteni tiitlit Ladina-Ameerikas.





episoodiga Dresdenis, kuhu ta määras kohtumise doktor Möbiuse tütrele Isabellale, kes Casanova sõnul oli naisideaal, keda ta oli otsinud kogu oma elu ja kellega oli samuti koos surra soovinud. Kui aga selgus, et Isabella ei tulnud, paaritus ta juhuslikult kohalviibinud eemaletõukava küüraka tüdrukuga.

Casanova seiklused pole niisiis tema teadliku valiku tagajärg, teda tõmbab mingi tundmatu jõud, mille meelevallas ta on.

## IV EROS JA THANATOS

Casanova arvates on see jõud armastus. Armastusega on seotud kogu tema elu ja meil pole põhjust kahelda tema sõnade siiruses, kui ta ütleb, et ilma armastuseta ei suuda ta elada. Seda enam väärrib tähelepanu Casanova arusaam armastusest ja see, mida ta armastuseks nimetab. Kui Parma hertsogi õukondlane Du Bois algatab Casanova ja Henriette'i auks korraldatud pidusöögil lembeteemalise diskussiooni, esitavad nad Casanovaga diametraalselt vastupidiseid seisukohti. Du Bois' arvates on armastus





aktiivne ja agressiivne, Casanova arvates aga alistuv. Näiteks vastab ta Du Bois' väitele, et suudluses avaldub soov alla neelata see, keda sa suudled, et suudlus on püüe end suudeldava hinges ära uputada ja selles lahustuda, st suudlus väljendab Casanova arvates depersonifitseerumise, oma egost loobumise soovi, soovi suubuda millessegi endast suuremasse.

Teises stseenis, Bernis, märkab Isabella, et Casanova räägib armastusest nende sõnadega, millega räägitakse surmast (näiteks meenutatavat Isabella naeratus naeratus etruskide hauakividel) ja et võib-olla polegi Casanova eesmärk armastus, vaid surm.

Casanova avaldustest olulisemad on aga tema teod. Üks vähestest juhustest, kus ta ise ilmub sihikindlat seksuaalset aktiivsust on episood Annamariaga, pidevalt minestava aneemilise neiuga õmblustöökojast. Teadvusele toodi Annamaria aadrilaskmise

abil. Casanova nimetab neit Dianaks - kuujumalannaks ning kauniks skulptuuriks, mille looja on unustanud värvida ja millele ta tahab olla eluandvaks Pygmalioniks. Casanova ei kutsunud järjekordselt minestanud Annamariale enam arsti, vaid viis ta sāngi ja vallutas ta. On märkimisväärne, et Annamaria tuli sel ajal teadvusele, nagu oleks tal aadrit lastud. *Coituse* ja aadrilaskmise vahele on tõmmatud ilmne paralleel.

Naise ja skulptuuri võrdlus tuleb ette veel kord, kui Casanova valib endale partnerit võistluseks Righettoa (vürst Del Brando kutsariga). Tema väljavalitu on kuulus kaunitar, Romana nimeline modell, kelle tagumik, nagu ütleb Casanova, on igavikustatud lõuendil ja marmoris.

Ning lõpuks muidugi episood mehaanilise nuku Rosalbaga, keda ta nimetab Armastuseks, keda on otsinud kogu elu. Filmi lõpus, kus Casanova ilmuvad unes ja kaovad kähku kõik olulisemad olendid tema elus, jääb ta viimaks nukuga.

Niisiis on Casanova naiseideaal elutu ning armastuses veetleb teda kõige enam surmalähedus.

Ei maksa arvata, et see on vaid kunstiline kujund või Fellini puhas fantaasiamäng. Tegemist on sügava ja poleemiliselt küllaltki terava mõttega. Liberaalses filosoofias ja publitsistikas on üldlevinud arvamus, nagu oleks seksuaalvabadus mingis ühiskonnas selle ühiskonna vabaduse ja inimõiguste mõõt. Tõepoolest on kõik totalitaarsed režiimid ja valitsejad suhtunud seksisse vaenulikult (alates kindral Francost läänes kuni Kim Il Sungini idas). Totalitaarsed valitsejad on väga valvsad seksuaal-perverssuste ja amoraalsuse (eelkõige abieluväliste suhete) suhtes ning ideaalvormis reglementeerivad ka seksuaalelu perekonnas (näiteks Põhja-Koreas). Seksuaalne teisitimõtlemine oli üks protestivorme nende režiimide vastu. Nagu ütles omal ajal üks Moskva intellektuaal, on rektaalne seks ainuke, mille me võime vastandada totalitaarsele riiklusele.

Esimesena juhtis vist totalitarismi antiseksuaalsele olemusele tähelepanu George Orwell. Tema antiutoopiad, ennekõike "1984", on erinevad eelnevast totalitaarse ühiskonna kujutamise traditsioonist (Berdjajev, Zamjatin, Huxley), mis kujutas kommunismi materiaalse külluse saavutanud ühiskonnana, mille amoraalsust, hingetust ja vägivalda ta aga taunis. Orwell näitas, et totalitarismile on viletsus ja antiseksuaalsus olemuslikud. Inimene ei tohtinud end ühelgi eluhetkel ega üheski olukorras tunda mõnusalt. Niisiis pole kommunism lõppkokkuvõttes vaimuvaenulik, vaid eluvaenulik. Siit johtubki liberaalne arusaam seksi ja vabaduse vahekorras - mida rohkem seksi ja mida





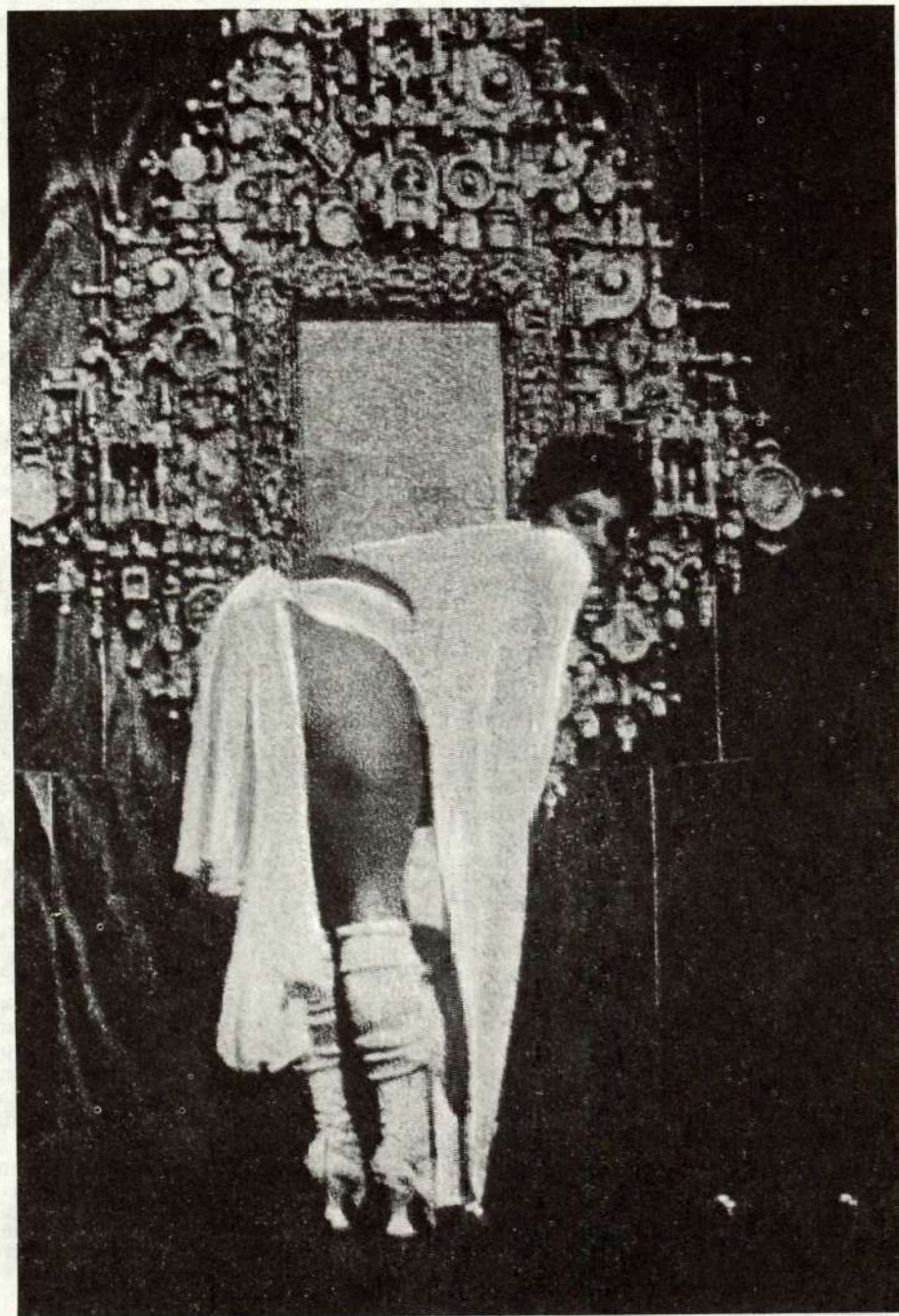
vabam see on, seda vabam on ühiskond ja inimesed selles.

Sellele liberaalsele mütoloogiale vastandab Fellini samuti mütoloogilise mudeli, kuid palju ürgsema ja ehtsama.

Urgrahvaste mütoloogilises maailmapildis ja rituaalses praktikas on sünd ja surm, emaüsk ja haud, üldse igasugune koobas kui mitte sünonüümid, siis teatud

kontekstides tihedalt seotud. Toome näitena kaks vastandlikest situatsioonidest lähtuvat rituaali. Esimene nurisünnituse (emaüsk viskab lapse välja) ärahoidmiseks, teine raske sünnituse (emaüsk ei anna last välja) kiirendamiseks. Mõlemal juhul seondub sünnitamine surmaohuga ja rituaali mõte on surma vältimises.

Esimese rituaali näide on võetud V.





Turneri kirjeldusest ndembudel (Loode-Sambia)<sup>2</sup>, teine Lévi-Straussilt cunadel (Panama)<sup>3</sup>. Analoogilisi kirjeldusi võib hulgaliselt leida ka teistest allikatest, kuid viitame siin oma ala tuntumatele ja mainekaimatele autoritele. (Ei pruugi arvata, et Fellini pidas silmas tingimata just neid allikaid ja neid lehekülgi, kindlasti võib aga väita, et nende ideedega on ta nii võlts teistsittav.) On oluline, et mõlemal juhul pole jutt lihtsalt sümbolismist, vaid sümbolite jõust ja efektiivsusest. (Turneri vastava peatüki pealkiri on "Klassifikatsioonitasandid elu ja surma rituaalis", Lévi-Straussil aga otseselt "Sümbolite efektiivsusest".)

Ndembu rituaalipaiga põhiliseks komponendiks on kahe sissekäiguga koobas-ikela. Üks neist - külm ikela - asub jõe kaldal, teise - kuum ikela - ees põleb lõke. Külmal elu-, kuum surma-ikela. Rituaali kestel siseneb naine koos oma abikaasaga elu-ikelast ja liigub surma-ikelale poole. Nii käivad nad mitu korda edasi-tagasi. On oluline, et samal ajal tantsivad rituaali juhtivad adeptid spetsiaalseid, nurisünnituse ajal emaka kokkutõmbeid imiteerivaid tantsu. (Adeptid ise tunnelisse ei lähe.) Niisiis on emaüsk sümboliseerival tunnelil kaks sissepääsu - elu ja surma oma ning sünn ja surm on omavahel olemuslikult seotud.

Lévi-Strauss kirjeldab rituaali, kus eelmisest erinevalt keegi füüsiliselt ei liigu. Sünnitaja lamab võrkküüses ja samaan (nele) laulab tema ees. Laulmine kutsub esile normaalse sünnituse ja saadab seda. Laulus kirjeldatav sümbolne protsess on sünkroonne sünnituse ajal naise organismis toimuvate protsessidega. Laul räägib sellest, kuidas nele läheb koos omatehtud ja hingestatud savikujukeste nelegaandega (mitmus sõnast nele, mis tähendab inimesesarnaseid ja teda abistavaid olendeid) vaimude maailma, kus nad vabastavad loote vaimu vaenulikest vaimudest, mille tagajärjel ta paraneb ja sünnib elusana. Asja tuum on aga selles, et lisaks mütoloozilisele tähendusele kirjeldab tekst paralleelselt naise organismis sünnituse ajal toimuvaid füsioloogilisi protsesse ning tee vaimude maailma ja nende elupaika on vastavalt tupp ja emakas. Nelegaandid võitlevad seal vaenulike vaimude ja fantastiliste koletiste ning ohtlike kiskjatega (sealhulgas alligaatori, tiigri ning kaheksajalaga, kelle haarmed kord tõmbuvad kokku, kord avanevad). Samaan viib sünnitaja seisundisse, kus laulu tekst hakkab mõjuma hüпноотiliselt ning füsioloogilised protsessid hakkavad sünkroniseeruma laulu sündmustega.

Vastavalt sellele käituvad ka nelegaandid. Hinge teele asudes järjestuvad nad erektiiooniseisundis oleva peenise kujuliselt. Pärast kurjade vaimude võitmist ja vastsündinu hinge vabastamist tulevad nad tagasi reas, laiendades nii talle teed. Erinevalt ndembu rituaalist siin reaalselt liikumist (loote liikumine välja arvatud) ei ole. Elu ja surma tee läbib siin (erinevalt ndembudest, kus adeptid olid väljaspool koobast) samaan ise, olgugi, et mitte füüsiliselt, vaid sümboliseerivalt.

Lisaks sellele, et mõlemas rituaalis on emaüsk, sünn ja surm tihedalt seotud, on siin veel üks väga arhailine kujutus - emaüsk on hiiglasuur ja ohtlik ruum nii sümboliseerivalt kui ka füüsiliselt. Seal liiguvad inimesed ja vaimud ning varitsevad ohud.

Seega jõud, mis tõmbab naise suguelundi poole, ei pruugi alati olla erootiline, soov seda vallutada ja viljastada. See võib olla otse vastupidine, tung naasta emaüska, tung mitte elu anda, vaid sellest loobuda.

## V VAGINA MAGNA

Arhailistes kultuurides on suguelunditega seotud valdkonnad eriti mütoogeensed, neid käsitlevad rohked rituaalid ja religioossed toimingud. Paljud sambad ja sambakujulised rajatised kandsid algul falloslikku semantikat (ehkki praegu nende loojad seda võib-olla enam ei tajugi, võrdle Maarjamäe jt selle taoliselt obeliske.) Kui falloslikud sümbolid ja figuurid olid algselt inimese kätetöö, siis naise suguelundeid sümboliseerisid looduslikud objektid. Maa, eriti koobas, vesi - järv, allikas sünnitas. Emadus seondub looduse ja stabiliseeriva algega, isadus aga kas rahutu stiihiaga (isa - vihm) või kunstliku algega (hilisemas oponentsioonis loodus-kultuur seondub emalik alge loodusega, isalik kultuuriga)<sup>4</sup>. Kulturoloogiline mudel, mille järgi linn on oma taevast peigmeest ootav naine (võrdle näiteks Jeruusalemma Vanas Testamendis), on hilisema päritoluga. Filmis leiame vihjeid ka sellele mudelile.

Vaginaalsed sümbolid läbivad nii filmi visuaalset kui ka mentaalset semantilist struktuuri. "Casanovas", nagu teisteski Fellini filmides on oluline peaaegu iga detail ja sõna. Eriti tähendusrikkad võivad olla aga nagu muuseumis lausutud, asjakohatud ja muude häälte, müra või muusikaga poolsummutatud sõnad nende tegelaste suust, kellelt midagi olulist oodata ei oskagi: sissehõikajalt tsirkuses, lapselt jt. Näiteks

<sup>2</sup> V. Turner. The Ritual Process: Structure and Antistructure. Chicago, 1969, lk 10-43.

<sup>3</sup> C. Lévi-Strauss. Structural Anthropology. New York, 1963, lk 186-205.

<sup>4</sup> Enamikul rahvastest on sünnimaa semantikal ambivalentne, tähistades ühelt poolt maad, kus ma sündisin ja teiselt poolt maad mis mu sünnitas. Tüpoloogiliselt palju hilisemad Vaterland'i tüüpi väljendid ei tähistanud niivõrd isamaad kui võrd isade maad. Emalik semantika kumab läbi ka eesti isamaast (Sa oled mind ju sünnitanud).



vastas markiis d'Urfé lapselaps Edwiga küsimusele, mida ta täna teinud on, et kummutas Püha Augustinust. Oeldud võib võtta kurioosumina, seda enam, et Edwiga jutt sumbub teistes helides. Kuid sellegipoolest on huvitav, mida too laps Püha Augustinust kummutas ja kuidas. Ta lükkas ümber Augustinuse teooria Maarja eostamise kohta kõrva kaudu. Laps esitas kolm vastuväidet. Esiteks, Jumal pole materiaalne ja ei vaja sisenemiseks avast. Teiseks pole kõrvad kõhuga füsioloogiliselt ühendatud ning kolmandaks võib sünnitada ainult läbi sama avause, mille kaudu eostati. Filmis aga on tähelepanu pidevalt kontsentreeritud sise-mistele ja välimistele avastele ning nende tähenduslikkusele. Casanova näitab pidevalt, et väljuma ei pea sugugi samast avausest, millest siseneti ja mis on selleks ette nähtud.

Üks ilmekamaid näiteid on vangla-episood. Nii kohus Casanova üle kui ka tema kongi viimene rõhutab tunnet, et ta juhitakse kuhugi keldrisse, kus ta suletakse väga kitsasse ja niiskesse kongi. Asjaolu on seda tähelepanuväärsem, et tegelikult viidi Casanova, nagu enamik vaatajaid loomulikult teab, üles katuse alla. Kongis ootutab Casanova end looteasendis, käed ümber põlvede. Kui ta on mõnda aega selles poosis olnud, väljub ta läbi katuse. (Memuaarides kirjeldab Casanova väga üksikasjalikult seda töö- ning ajamahukat ettevõtmist. Filmis tuleb põgenemine aga välja loomulikult ja märkimisväärselt jõupingutusteta, nagu tibu koorub munast, kui aeg on selleks küps.) Kuidas ta läbis kõik need Doodzide palee korrused, et väljuda katusest, võib vaataja vaid aimata. Ilmselt oli see kõht füsioloogiliselt või vähemalt mütoloogiliselt peaga ühendatud. Nii sünnib Zeusi peast Athena.

Meil oli juba juttu sellest (vt Eros ja Thanatos), et armastus seondub Casanova elust lahtiütlemisega, tungiga suubuda millessegi väljaspool elu. Kõige kujukamalt avaldub see filmi kesksetes episoodides. Kesksetes nii filmi kontseptuaalstruktuuri kui ka ajalise jaotuse seisukohalt. Viimane on seda märkimisväärselt, et Casanova memuaarides on see seeki päris lõpus, viimase, 12. kõite lõpust neljandaks peatükis. Kuid samas rõhutab Casanova ise, et see oli tema elu keskpunkt (ta väljendab seda Dante sõnadega: *nel mezzo del cammin di nostra vita*). Pärast seda, kui Henriette lahkub Casanovast, kes on valmis armastuse pärast surema, on Casanova filmi järgmises episoodis valmis surema meeleeheitest ja vihast. (Memuaarides pole need episoodid seotud.) Nimelt ei taha ta elada enam pärast seda, kui kaks fuuriat, ema ja tütar Charpillonid (memuaarides on tütar kaunitar), on ta paljaks röövinud ning naeruvääristanud teda ennast ja mis kõige olulisem, tema mehelikkust.

Tegevus toimub ühel sillal Londonis. Silla all voolab Thames, mida ta nimetab Styxiks,

surmute riigi jõeks. Casanova otsustab end uputada. Ta paneb selga oma parimad rõivad, et astuda neis Dante, Horatio, Ariosto, teiste suurvaimude ette.

Niisiis on surm kohtamine. Selge on ka see, et parimais rõivais, nagu naisega, läheb ta kohtama ka surma endaga. Kui ta astub jõkke, näeme seda surma veekeerisena (loomulikult pole sel midagi ühist reaalse Thamesiga), kuhu Casanova viskab oma kübara ja mille poole suundub ise. Surma kujutatakse inimest enda sisse tõmbava lehtrina. (See on samuti vana ja rikkaliku kultuuritraditsiooniga kujund.) Kuid äkki kõidab Casanova tähelepanu miski, mille külgetõmbejõud on veel tugevam: Ta näeb teisel kaldal hiigelnaist ja surmamõttet kaovad. "See magnet on tugevam," nagu ütles Hamlet. Tung end sellesse naisesse uputada osutub tugevamaks kui surma sukeldumise soov. Hiigelnaist saadab kaks meeskäabust. See kaader selgitab Fellini filme läbivat kujundit - hiiglaslikud naised ja pisikesed mehed (vrd näiteks "Klounides", "Roomas" jm). Otsides seda naist, satub Casanova rändtsirkusesse ja selles vaala kujutavasse atraktsiooni. Sissehõikaja suust kuuleme vist filmi kontseptiooni kõige olulisemate seisukohtade formuleeringut. Nagu Edwiga juttki, on see öeldud otseku muuseas ja täiesti kõrvalise tegelase poolt, väga kiiresti ja intonatsiooniga, mis kuidagi ei eelda tõsist suhtumist. Sissehõikaja: "Suur Miuna, Joonase vaal!" (Joonase vaal on mereolend, kes neelas alla ja hoidis oma kõhus kolm päeva prohvet Joonast, kes seejärel sealt eluga välja pääses. Mõnede eksegeetide arvamus kohaselt on piiblis juttu mitte vaalast, vaid neelukohast meres.) Ning edasi: "Miuna on naine nagu meri, kust ta pärineb. Tema kõht (üsk) on soe. Miuna on lilledel süda. Miunast saab kõik oma alguse. Miuna ise pärineb Miunast." Niisiis tähendab avaus vaalas, mille kaudu sisenevad ei tea kust äkki ilmunud inimesed, kes ilmselt sümboliseerivad rahvaid, vähemalt sissehõikaja kujundlikel sõnul seda, kust pärinevad kõik - universaalset emakoda. Kuid sellega asi veel ei piirdu. Emakotta astudes näeb Casanova *laterna magica*'s naise suguelundite teemalisi pilte. Muu hulgas on seal kaheksajala kujuline *vulva*, kusjuures järgmisest kaadrist selgub, et selle monstrumi iga haare lõpeb peaga. Seejärel kujutatakse teda spiraalselt lehtrina, mis tõmbab enda sisse väikesi mehekujukesi. Viimasel pildil on sellest saanud teravahambulise kiskja pea. Teema jõuab loogilise lõpuni sellega, et Casanova kohtab just siin oma venda, kelle hääl juhib tema tähelepanu neilt piltidelt kõrvale<sup>5</sup>. Lõpuks

<sup>5</sup> See episood tuleb meile meelde Casanova kohutumist Marcolinaga, oma venna armukesega. Nagu mujalgi, tuleb ka siin teravalt esile see, et Casanova ei vali ise oma seksuaalpartnereid. Saatus lausa paiskab ta Marcolina embusesse,



pääseb Casanova sellest kohast välja, kuid taas mitte sealt, kust sisenes.

Resümeerime nähtud. Tegemist on ühe semantilise kompleksiga, mis realiseerub nii visuaalselt kui verbaalselt järgmiselt: armastus ja surm, lehter kui surma ja naise alge sümbol, naiselikkuse hiigelsuurus kaduvvääkse mehelikkusega võrreldes, vastupandamatu ja oma tahtest sõltumatu tung end selles lehrtris ära uputada, kohtumine seal sügavuses oma lähima, samast emakojast pärineva sugulasega.

Kuid see lehter Thames'is, vaal ja hiigelnaine printsess Hatajaha ei märgi veel kõige suuremat üska selles filmis. Seda näeme hoopis filmi alg- ja lõputseenis. Film algab karnevaliga Venezias. Karnevali keskne sündmus on hiigelkuju merest väljatõstmine, mis peab sümboliseerima Venuse sündi merevahust. Enne seda näeme, kuidas mööda trossi libiseb tornist vette mees, kes ilmselt tähistab Uranose veretilka, mis kukkus merre, kui Kronos ta kohitses. Sellest veretilgast sündis Venus. Niisiis tähistab proportsioon meri ja mees naiseliku ja meheliku suhet.

Venus jäi filmi alguses sündimata. Trossid katkesid ja ta jäi vee alla. Filmi lõputseenis näeb Casanova veel kord Venuse pead, kuid nüüd on kanal jäätunud (seda pole tegelikult vist kunagi juhtunud). Siin tähendab see, et emadus on kinni külmunud ja enam ei saa miski sündida. Pole juhuslik, et ta näeb seal jäänud oma ema, kelle alakeha on halvatud.

Casanova pidev minevikunostalgia, püüd naasta emaüska on teravas kontrastis tema tegeliku emaga, eemaletõukava halvatud vana naisega, kelle vastu tal pole mingeid tundeid, kes on talle täiesti võõras. Ajaline nostalgia asendub ruumilisega, igatsusega Venezia järele. Venezia on naiselikkuse kehastus. See on Venus. "*Venezia la bella*".

## VI MEHAANILINE FALLOS

Naiselikkus on universum. Mehelikkus on kaduv osa sellest. Tema väline pretensioonikus on kontrastiks ja rõhutab sellega veel enam tema sisulist tühisust.

Fellini rõhutab korduvalt Casanova falloslikku olemust. Nagu juba öeldud, on seksuaalsus ainuke Casanova omadus, mille Fellini talle on jätnud. Kui Casanova näeb, kuidas Möbiuse tütar torkab usse läbi, minestab ta, sest talle tundub, et need nöelad läbivad teda ennast. Erinevates arhailistes kultuurides tähendab uss peenist ja ussiks nimetab seda ka Cahrpiloni eif. Lisaks kõigele on Casanova grimeeritud *à la* erekteeriv peenis. Just nii tajuvad teda ümbritsevad, näiteks õmblustöökoja tüdrukud nimetavad Casanovat kalkuniks. Itaalia keeles on väljend "paabulindu toitma" (vrd Brodskil: "Minu sõbranna Mikelina,

trahvimaks mind, läks krahvi mõisas paabulindu toitma.")

Seksuaalne käitumine on inimesele loomulik, Casanova puhul rõhutab Fellini selle mehaanilisust. Asi pole isegi selles, et oma kõige harmoonilisema partneri leiab Casanova mehaanilises nukus, vaid Casanova käitumise ja liigutuste kompleksis. Juba esimeses seksistseenis märgib seda jälgiv ja Casanova esitusega üldiselt rahule jääv de Bernis ainuke etteheitenä teatud üksluisust horisontaalasendis. Kõik Casanova seksuaalliigutused on mehaanilised. Selline on filmis meheliku seksuaalsuse ekstreemne väljendus. Võistluses Righetoga võib täheldada, et viimase liigutused on füsioloogilisemad, kuid pole juhuslik, et võidab just mehaaniline Casanova.

Kui naiseliku seksuaalsuse sümboliks saab Venezia laht, siis mehelikku seksuaalsust väljendab Casanova mehaaniline lind, mida ta alati endaga kaasas kannab ja mille eest ta hoolitseb. Vanglast põgenedes paneb ta kõigepealt katusele linnu. Thamesi sillal jätab meeletuid kõiki oma asju jalaga tagav Casanova puutumata ainult kasti linnuga. Linnu enda või tema varju motiiv saadab alati Casanova seksuaalset aktiivsust. Ja vastupidi. Steenis markiis d'Urféga näeme, et kui lind end ei liiguta, puudub Casanovaal erektsioon. Dresdeni stseenis, kus Casanova seksuaalne jõud maksimaalselt vallandub, ei näe me juba lindu ennast, vaid tema hiigelvarju ning kõik varju alla sattuv langeb Casanova seksuaalsuse sfääri.

Erinevalt naise seksuaalsusest pole Casanova ja mehe seksuaalsusel üldse selles filmis mingit iseseisvat väärtust. Casanovat on kujutatud universaalse seksimediaatorina. Seksuaalne energia kondenseerub temas nagu mõnes mehaanilises riistas ning haarab vallandudes kaasa kõik ümbritseva. Kõige selgemini avaldub see vahekorras küüraka tüdrukuga Dresdenis.

Casanova seksuaalsuse mehaanilisust rõhutab ka tema viljatus. Kogu tema seksuaalse aktiivsuse tulemusena ei sünni kedagi. (Tsvetajeva käsitlus on vastupidine Fellini omale, ta kujutab Casanovat lugematute laste isana.) Nii nagu Venus jääb siin merest sündimata, ei sünni keegi ka selles filmis. Kui naiseliku seksuaalsuse lõppu tähistab jäätunud meri, siis Casanova meheliku seksuaalsuse lõppu märgib katkine mehaaniline lind filmi lõppstseenis.

## VII FELLINI JA CASANOVA

Fellini niisiis üksnes ei mõista oma filmiga Casanovat hukka, vaid koguni ei näe temas inimest. Tekib küsimus, miks. Oleks arusaadav, kui Casanovat tauniks ühelt poolt moralistlik, teiselt poolt feministlik mõtelaad. Ilmselt ei rahulda aga see film ei sõjakamaid moraliste, ei naisõiguslasi. See



sunnib oletama, et põhjus pole maailmavaatelisel, vaid sügavamal, isiklikul tasandil (ma ei pea siin silmas üksnes "Casanovat", vaid kogu Fellini loomingut). Juhul, kui see on nii, ei tule selle põhjuse selgitamiseks pöörduda rõhutatult ja deklaratiivselt esitatud ideede ja kujundite poole (kogu seksuaalmütoloogiline kompleks), vaid nende poole, mis esinevad tagaplaanil ja varjatult.

Kogu filmi fonogrammi läbib tuule teema, kusjuures tuul tugevneb, kui Erosee-Thanatose kompleks kaldub Thanatose poolele. Tuul on seotud surmaga. Tuule teema läbib ka Fellini teisi filme, kus selle tähendus on veidi erinev. Toome mõned näited. "Roomas" puurivad metrooehitajad avaust antiikseina. Sissevihisev tuul hävitab seintelt freskod. Analoogilised episoodid on ka filmides "Orkestriproov" ning "Ja laev läheb". Kõigil neil juhtudel on tegemist väljastpoolt suletud ruumi vägivaldselt tungiva kultuurivaenuliku, surmava ja hukatusliku stiihiaga (alati seondub ta lagunemise ja lõhkumisega). Tuul on seega mõistetav kahel tasandil - reaalsel ja kultuurimütoloogilisel. Kui esimesel juhul, näiteks "Roomas", mõjutavad tuul ja õhk füüsiliselt, lagundades vanu värve; siis kultuurimütoloogilisel tasandil tähistab tuul anarhiat ja stiihiat, mille sööstud on

stiihia globaalne. "Casanovas" lisandub sellele tuule semantikale veel üks tasand - süvapsühholoogiline. Tuul tähistab siin tühjust, mitteolemist. Sellel tasandil ei söösta lõhkuv tuul sisse, vaid tõmbab piiratud ruumist välja hukutamaks tühjuse piiramatuses. Selles kontekstis pole tung pageda emaüska seotud üksnes Erosee ja Thanatose vahelise tõmbejõuga, vaid ka Casanova varjumisega surmava alge eest.

Kogu see psüühilis-mentaalne kompleks, mida näeme "Casanovas", domineerib ka vene ühe paradoksaalsema mõtleja Vassili Rozanovi (1856-1919) loomingus. Sellele seosele on seda huvitavam osutada, et siin pole ilmselt tegemist laenu või mõjuga, vaid sellesama süvapsühholoogilise mehhanismiga. Me kohtame siin nii naisalget kui ka surma tähendavat hiigellehtrit, samuti naisalge samastamist ookeaniga. Ta kirjutab näiteks kellestki R-ist, kelle tema "paks ilus naine on alla neelanud nagu vaal Joonase ning kõik see on kurb ja õudne. Tõsi, mina ei mõista paljutki, kuid mulle näib see õudsena. Mingi lehrtrina põrgu sügavusse..."<sup>6</sup>

Kuid erinevalt Fellinist on Rozanov religioosne mõtleja. Sugu seondub tal Jumalaga, või õigemini Jumal avanebki eelkõige soos: "Soo side Jumalaga on suurem kui mõistuse, isegi suurem kui süüme seos Jumalaga - avaldub selles, et kõik asekualistid avaldavad end ka ateistidena."<sup>7</sup> Sellepärast ei vii Rozanovi lehter üksnes surma, vaid ka edasi Jumala juurde. "Minu Jumal on minu lõputu intiimsus, minu lõputu individuaalsus. Intiimsus sarnaneb lehrtriga või koguni kahe lehrtriga. Minu "sotsiaalsest

<sup>6</sup> V. Rozanov. Izbrannoe. München, 1970, lk 14.

<sup>7</sup> Samas, lk 50.

Federico Fellini "Casanova" võtetel.



kultuurile hukatuslikud. Kultuuri mõistab Fellini kui harmooniale pürgivat struktuuri loomist piiritletud ja eraldatud ajas ning ruumis. Kultuur on lokaalne, talle hukatuslik



minast" algab lehter, mis aheneb punktiks. Seda punkti läbib vaid üks valguskiir - Jumalalt. Selle punkti taga on teine lehter, kuid enam mitte ahenev, vaid lõpmausse avarduv - see on Jumal. "Sääl on Jumal"<sup>8</sup>.

Rozanovi panseksualism seondub samuti surma- ja tühjuse hirmuga. Ta tahab pageda emaüska, ainsasse täielikku turvalisust tagavasse kohta: "Ma sarnanen lapsega emaüsas, kuid kes üldse ei taha sündida. Mul on siingi soe".... Maailmas on kaks vastandlikku jõudu: tühjus ja sugu. Tühjus on kehastunud surmas, sugu suguelundis. Tühjus on looduse vastane ja elu taastav sugu toimib looduseeadusena, olles väljaspool moraali, häbelikkust, kombeid jne. "... Kuidas toimib kolb pumba silindris? Kolvi all t e k i b t ü h j u s. Ja loodus püüab oma *terror vacui* abil seda täita. Maa seest kerkivad ja tõusevad veed, maa (pinnase) veed koonduvad ja tunglevad kolvile järele... Ja elu ja jõud ja veri. Just sellepärast koondubki "kogu organism" ühte punkti. Ja tõepoolest, see punkt sel a j a l ongi "organismi ja elu fookus", nii nagu on "fookus" optikas"<sup>9</sup>. Nüüd tekibki küsimus, kas ei varja Fellini selline metafoorika tema agorafobia, hirmu avatud ruumi ees ehk, kasutades Rozanovi mitte küll terminoloogiliselt, kuid sisuliselt täpsemat väljendit *terror vacui*, - tühjuse hirmu. Võib-olla tähistabki arvete klaarimine Casanovaga Fellini püüdu vabaneda oma sisemistest hirmudest ja saata filmi lõpus oma tegelane tühjusesse, nagu juudid saatsid Vanas Testamendis siku kõrbesse surmadeemon Asaeli haardesse vabanemaks nii oma pattudest ja surmaohust? (3. Mooses 16, 10.)

## VIII FELLINI

On võrdlemisi vana tõde, et kunst ja neuroos lähtuvad samast allikast. Seda rõhutas juba Freud, hiljem Vögotski ja terve rida psühhoanalüütikuid ning kunsti- psühholoogia uurijaid. Kuid kunstnik erineb neurootikust selle poolest, et ta ei realiseeri oma komplekse käitumises, vaid loomingus. Seega täidab looming mingil moel psühhoanalüütiku rolli. Juba sellepärast võib esitada diagnoosi *agorafobia* Fellini puhul vaid küsitavas modaalsuses. Kuid sellel küsimusel on veel üks aga. Neurootikuil on tavaliselt raskusi oma komplekside kirjeldamisega, sest neil puuduvad adekvaatsed väljendusvahendid ja õige keele leidmine on võib-olla veelgi vaevalisem kui oma komplekside kirjeldamine.

Fellinil on teisiti. Nii filmi keel kui ka kogu mütolooline, kujundlik ja kontseptuaalne struktuur pole üksnes täiesti adekvaatsed

selle kompleksiga, vaid on autori teadlikult ja sihipäraselt valitud ja just sel otstarbel konstrueeritud. Ning siin tekibki küsimus, kas ei ole see "kompleks" vaid selle filmi keele ja loogika produkt, mitte aga lähtepunkt, kust see loominguline impulss on saanud alguse?

<sup>8</sup> Samas, lk. 37.

<sup>9</sup> Samas, lk. 39.

<sup>10</sup> Samas, lk. 393.



# KES OLİ MIHHAIL TŠEHHOV?

**NÄITLEJA.** Kõrgeima pilootaazi klassist - legende ja müite tekitanud näitleja. Vene näitleja, kes emigreerus 1928 ja kelle nimi muutus seetõttu N Liidus olematuks. Teati ainult ta onu, kirjanik Tšehhovit.

Anton Tšehhovi vennapoeg Mihhail Aleksandrovitš on sündinud 1891. Lõpetanud Peterburis teatrikooli, sai ta Suvorini erateatris kohe peaosas, kuulsas tsaar Fjodori, milles oli ka menukas (1911). Ometi otsustas ta otsast alata: näinud Moskva Kunstiteatri külalisetendusi, on nende mõju suur, ta palub end võtta Kunstiteatri õpilaseks, sealt saadab Stanislavski ta oma "süsteemi laboratooriumisse" - Kunstiteatri I stuudiosse (1912), kus teiste stuudiolaste seas küpsevadki kaks sõpra, kaks tulevast tähte - M. Tšehhov ja J. Vahtangov.

Juba noorelt mängib kõiki jahmatama paneva kergusega vanakesi, juba noorelt tunneb huvi näitlejatehnika vastu, omandades selle mänglevalt ja virtuoosselt. Vanahärra Stanislavski: "Kui tahate tunda õppida minu süsteemi, vaadake Miša Tšehhovit!" Ja teisel: "Oma süsteemi olen ma maha kirjutanud Tšehhovi pealt." Siiski, aastakümneid hiljem räägitakse Tšehhovi "süsteemist" ja meetodist ning praegune lavanoorus uurib meelsamini juba Tšehhovi harjutusi (aga see on vist küll osaliselt ka ajaloo ühekiilguse süü - ühest ollakse tüdinud ja teine on parajasti popp).

Pedagoogina katsetas küll juba kodumaal (Tšehhovi stuudiost alustas muide ka Maria Knebel, meie Panso ja Raidi õpetaja), kuid mitte püsivalt ega järjekindla metoodikaga. Kodumaal oli Mihhail Tšehhov eelkõige jumaldatud näitleja, kelle tähetund saabus "Revidendi" Hlestakovi (1921, Stanislavski lavastus) ja "Erik XIV" Erikuga (1921, Vahtangovi lavastus). Kui siia lisada varasemast ajast Malvolio (Shakespeare'i "Kaheteistkümnend öö") ja Frazer (Bergeri "Uputus") ning hilisematest osadest Hamlet (1924), siis saamegi komplekti läbi-elu-rolle, mida ta hiljem võõrsil viibides ikka ja aina kordab ning varieerib - kord oma juhitud stuudiote ja truppidega, kord juhuslikult kokku saadud näiteselkondadega gastrollidel. Vahelduvad linnad ja teatrid: Viin, Berliin, Pariis, Praha, Riia, Kaunas. Nagu kisuks rahutud emigranti aina kodupiirile lähemale... 1931-1934 Riias, alates 1932. aastast paralleelselt ka Kaunases on Tšehhovil mängimise ja lavastamise kõrval põhitöök juba teatripedagoogika. Ilmselt peaks läti ja leedu näitlejakoolkondades leiduma



Mihhail Tšehhov. 1940.

tugevaid Tšehhovi-traditsioone, sest ka tema tõsist tähelepanu väärivate näitlejaloomingu ja -tehnika alaste märkmete ja loengute põhirida saab alguse siit. Tallinna põikas ta paraku ainult paaril-kolmel korral külalisesinemistele (1932-1933).

Pärast Euroopa ja Ameerika turneed (1935) peab ta erastuudiot Inglismaal ning alates hooajast 1938/39 elas ja töötas Mihhail Tšehhov Ameerikas - filminäitlejana Hollywoodis. 1945 oli ta üks "Oscari" kandidaate, tema suudios on teiste seas õppust saanud Marilyn Monroe ja Elizabeth Taylor, kuid uusi lavarolle ei järgnenud ja suur teatrikarjäär jäi olemata. Kui Venemaa-perioodil oli ta heidelnud depressioonide ja jälitusluulude küüsis, siis vabas maailmas näib hingelise tasakaalu mõttes olukord paranevat. Ta viimastel aastatel



LE THÉÂTRE EST MORT!  
VIVE LE THÉÂTRE!<sup>1</sup>

räägitakse eelkõige vaid südamehaigusest ja infarktist, mis lõpetas 1955. aastal Hollywoodis ühe vene teatrikunsti korüfee maise teekonna.

Nõukogude teatrikirjandus ja ametlikud õppeprogrammid, järelikult ka uued teatripõlvkonnad pidid tabu all olnud Tšehhovita läbi ajama 1927. kuni 1967. aastani, mil Maria Knebel laskis esimesena oma raamatus "Vsja Žizn" fööniksil tuhande tõusta. Ärkas ellu Miša Tšehhovi müüt. Ärkas teatri- ja ajaloomälu. Ilmus ridamisi memuaare, kus Tšehhovi nimi ja pildid sees. 1970-ndate lõpus osteti Ameerikast kallid valuuta eest tagasi M. Tšehhovi arhiiv, juba 1981. aastaks oli töögrupp N. Krõmova juhtimisel lõpetanud selle süstematiseerimise ning tekstid publitseerimiseks ette valmistanud. Siiski venis avaldamine kuus aastat, 1986. aastal ilmus lõpuks kohe rariteediks muutunud 2-köiteline artiklite ja loengutekstide kogumik "Mihhail Tšehhov".

Eestis tundsid seda näitlejat juba nüüdseks kadunud põlvkonnad - Paul Sepp, Lauter, Ird olid teda laval näinud, Panso oli temast kuulnud ja teda tsiteerinud. Pärast vahepealset pausi on M. Tšehhoviga uuesti tutvunud eesti teatri noorimad põlvkonnad, tema harjutusi ja teooriat on uurinud ja proovinud eeskätt lavakunstikateedri viimase 10-15 aasta lõpetanud. Avaldame nüüd talt valiku tekste ka teatrihuviliste laiemale ringile. Kommentaariks on aga sõna antud näitlejale, ka tõlked on neilt - kahelt eesti näitlejalt.

REET NEIMAR

Nüüd, mil teatri olukord on nii traagiliselt raske, just nüüd tahaks kirjutada mitte artiklit teatrist, vaid hünni teatrile, suurt ülistuslaulu, kusjuures ülistuslaulu mitte niivõrd säravast minevikust ja piinarikkast olevikust, kuivõrd nendest ebatavalistest, tohututest võimalustest, mis on peidus tuleviku teatris.

Teatrisaavid tühjenevad. Iga õhtuga valmistuvad kassaaruanded teatridirektoreile ikka rohkem ja rohkem meelehärmi. Oma suhtumisega näitavad vaatajad julmalt ja selgelt, et teater on nende silmis kaotanud nii autoriteedi, veetluse kui ka külgetõmbejõu. Ometi pole päris õige rääkida, nagu oleksid vaatajad teatris pettunud ä k k i ja hüljanud ta ajal, mil teatritegelased seda ei oodanud, arvates, et asjade seis on teatris igati hea ja korralik. Ainult sellisel juhul võiks näiteks rääkida, et kino osutus palju tugevamaks ja teater peab hukkuma, sest pole võimeline temaga konkureerima. See kõik pole siiski nii: iga tõsine ja aus teatritegija pidi tükki aega enne, kui sissetulekud katastroofiliselt langema hakkasid, nägema, et teatrikunst ise kidus ja hävis, vajus ülemäärasesse naturalismi, kaosesse ja süüvis madalatesse teemadesse. See toimus avalikult

ja viis publiku suhtumise teatrisse kindlalt jahanemise teele.

See, mida publik praegu teatris konstateerib, oli teatritegelasile selge juba ammu.

Täpselt samamoodi võiks teatri tänast asendit analüüsida ka teise kandi pealt: kuigi publikule tundub, et teater ei vääri praegu mingit tähelepanu ega oma mingit väärtust, aimavad, isegi teavad teatriinimesed täiesti vastupidiselt, et teater on juba surnud punktist möödas ning asub teel, mis viib aeglasele, kuid kindlale taassünnile. /—/

Tuleviku teater päästab end ja taastab jälle oma kaotatud vägevuse mitte seeläbi, et tugevdab ja täiustab üht elementidest, nagu nüüd tihti mõeldakse. Teatrit ei päästa ei režissöör, ei näitleja, ei dramaturg o m a e t t e. Ei muusika ega dekoratsioonide ja kostüümide toredus, ei trikid ega keerukad teatrimasinad - mitte ükski neist o m a e t t e ei päästa teatrikunsti.

Tuleviku teater saab suureks eelkõige peene oskusega sünteesida oma elemente. Enamgi veel. Tuleviku teatri jõud - nii palju kui seda on võimalik ette aimata - seisneb neis

<sup>1</sup> Teater on surnud! Elagu teater! (pr. k.)



uutes teatrivõimalustes, mis tekivad lavakunsti kõikide elementide kunstiliselt mõtestatud ühendusest. Ilmuvad nagu uued lavalise kompositsiooni seadused. Näitlejad hakkavad nägema oma rolli uut moodi, lähtudes näidendi kõikide kujude kompositsioonist. Rezissöörid hakkavad tegema uusi üllatavaid lavastusi, olles mõistnud mitte ainult näitlejate omavahelise kooskõla saladusi, vaid, nii abstraktselt ja paradoksaalselt kui see meile ka ei kõlaks, ka kooskõla näitleja ja valguse, näitleja ja dekoratsioonide, kõne ja valgustuse vahel *etc.*

1931

## MIHHAIL TŠEHOVI JUURES (Intervjuu Kaunase päevalehele "7 Meno Dienes")

Pöörake tähelepanu, mida räägib hr Mihhail Tšehhov väikeriikide kunsti arenguperspektiividest

- Kui ma olin Saksamaal ja Prantsusmaal, näis mulle, et seal (eriti Prantsusmaal) ei saa kunsti sfääris midagi uut sündida, ja et selle järele pole isegi mingit nõudmist. Prantsusmaal suhtutakse teatrisse kui meelelahutusse, kusjuures küllaltki odavat sorti meelelahutusse. Ma arvan, et seal ei kujutata endale ette, et võiksid üldse eksisteeridagi teistsugused nõudmised teatri suhtes ja teistsugune suhtumine teatrisse.

Uus kunst võib sündida vaid niisugusel maal, kus on uus maailmanägemine, üksnes uue maailmanägemise baasil.

Need teatrinovaatorid, kes tahavad luua uut teatrit, huvitumata sealjuures millestki muust peale teatri enda, on määratud täielikule läbikukkumisele. On ju teater tähtsaim osa ükskõik millise maa kultuurielust, olles samaaegselt ka osa kogu inimkonna kultuurist. Seega on ilmselge, et uue teatri loovad vaid need maad, mis hindavad omaenda kultuuri ja kus on plaane ulatuslikuks kultuuriliseks uuendamiseks. Ühesõnaga, kus on oma maailmavaade.

Mida noorem on maa, seda rohkem mõeldakse seal kultuurist, seda rohkem on seal soove ja meelevõim, aga see tähendab - ka võimalusi uut teatrit luua.

Tänapäeva teatripubliku ja teatri kohta räägib hr Mihhail Tšehhov:

- Tänapäeva publik võib mõelda ja rääkida teatrist, mida tahes, kuid etenduse ajal mõtleb ta kõikjal ligikaudu nii.

Meil pole vaja teatrit, mis meid ainult lõbustab. Me tahame, et lavalt kostaksid need mõtted, mis kõlavad kokku meid erutavate sündmustega. Me tahame, et teater sisendaks meisse tundeid, mis aitaksid tõeliselt inimliku väarikusega üle elada katastroofe,



Mihhail Tšehhov. 1922.

Koos oma esimese abikaasa Oljaga 1915. a. Varsti mindi siiski lahku, Olja sõitis Saksamaale, kus tegi suurt filmikarjääri. Küllap mäletavad vanemad filmihuvilised Eestiski "Ufa" stuudio staari Olga Tšehhovat.



2 "Kunsti 7 Päeva" (leedu k.)





Mihhail Tšehhov ja Fjodor Šaljapin. Riia, 1932.

millega tänapäeva inimkond kokku puutub. Me tahame, et teater ärataks meis tahteimpulsse, mis võimaldaksid nii tormidele vastu seista, kui annaksid ka jõudu kanda ühiskondlikku ellu oma kõlbelist panust päevast päeva. Me tahame, et teater tervendaks meid, vabastaks oma helge huumoriga hirmust suuremate ja väiksemate eluhädade ees.

Minu meelest mõtleb publik just niimoodi.

Nüüd tänapäeva näitlejast. Probleem on nii keeruline, et seekord puudutan vaid üht tema tahku.

On üks saladus, mida kahjuks kõik näitlejad ei tea. See saladus seisneb selles, et publik näeb alati, kas siis teadlikult või alateadlikult, näitleja loodud kuju taga konkreetset inimest, kes selle kuju loob. Ja sellest, kas publik võtab selle inimese omaks või ei, sõltub sideme iseloom, isegi juba kontakti tekkimise võimalikkus artisti ja vaataja vahel. See side, see kontakt publikuga otsustabki küsimuse, kas näitleja on konkreetsetes rollis vastuvõetav või ei. Nimelt sellepärast hakkab tuleviku näitleja, kui ta on tolle saladuse tabanud, tööle mitte ainult talle antud rolliga, vaid alustab

ka enda kui isiksuse arendamist, sest tema inimlikud omadused ja kiirgus saavad määravaks iga osa puhul, kogu elu vältel.

/—/

1932

## "PORTFELLITA" NÄITLEJATEST JA KRIITIKUTEST

- Mida näeb kriitik etenduse ajal laval?

- Näitlejat, kes "mängib".

- Ei! Näitlejat, kes arvab, et ta mängib. Aga tegelikult ei mängigi ta ise, vaid mängivad tema keha eri osad, samal ajal kui keha tervikuna on ükskõikne. Ilma igasuguse süsteemi ja mõteta paneb näitleja laval liikuma oma käed ja jalad, kõrgendab ja madaldab häält, vahetab näoilmeid (kuid see ju polegi nägu, vaid mask!). Ta käib, istub, tõuseb, püüdes teha seda kõike "loomulikult", täpselt nagu "elus", kuid mitte nagu laval. Aga näitleja t meie laval suuremalt jaolt ei olegi! On vaid tema keha, elutu, ilma loominguilise erutusega, keha täpselt nagu elus!

Kriitik igavleb. Juba palju, palju kordi on ta näinud laval näitlejaid, kes on nagu "elus". Ta on näinud neid "loomulikke" zeste, neid väheliikuvaid kehi, on kuulnud neid hingestamata häält ja õpitud intonatsioone. Kriitik igavleb, pöörab pilgu näitlejalt ära ja mõtleb näidendile. Kuid mitte sellele näidendile, mida ta etendusel näeb (ja ega ta näegi tegelikult näidendit, sest keegi seda talle ei näitagi) - ta mõtleb näidendile kui kirjandusteosele, mitte kui teatrietendusele.

Ja kriitik kirjutab retsensiooni... näidendist. Mitte etendusest. Tal on igav ja ta kirjutab: "Meil ei ole repertuaari, meil on repertuaarinälg." Retensioon on valmis. See on traktaat "kaasaegsusest", "kirjandusest", "dramaturgiast", ükskõik millest, kuid mitte teatrist, selle sõna tõeli-

N. Gogoli "Revident".  
Hlestakov. 1921.

A. Strindbergi "Erik  
XIV" Erik. 1922.

W. Shakespeare'i  
"Hamlet". Hamlet. 1924.

A. Belõi "Peterburg".  
Ableuhhov. 1925.









Ch. Dickens'i "Küik koldel". 1914. Vana nukumeister Kaleb. Üks paljudest noorpõlves mängitud vanakestest. Näitleja oli siis 23-aastane.

Hollywoodi film "Laul Venemaast" 1943. Kolhoosnik Stepanov - Mihhail Tšehhov.



ses mõttes, ja kohe üldse mitte nähtud etendusest.

Kuid etendus ei koosne ju ainuüksi näidendist. Oma mõttel ühiskonnale ka kõige vajalikum näidend muutub diletantide esituses mitte ainult kasutuks, vaid isegi kahjulikuks, sest ta peletab inimesi seal kujutatust eemale. Las kriitik annab näidendi ja repertuaari kohta oma õiged ning vajalikud näpunäited, see on tema õigus, kuid mitte peamine ülesanne. Palju suuremat tähelepanu peab ta pöörama näitlejale, sest etendust ilma näitlejata ei eksisteeri. Ning kui näitleja on oma ametioskustelt mannetu ja täiuse suhtes hoolimatu, kui tal ei ole soovi lõpetada laibana laval viibimine, kui ta ei oska saavutada rollis iga hetke näitleja poolset täidetust, siis ükskõik missugust näidendit talle ka ei anna, on ta ikka võimetu toime tulema, sest tema oskused ei täiustu. Sellepärast peab kriitika pöörama tohutut tähelepanu mitte üksnes sellele, mida näitleja mängib, vaid eriti just sellele, kuidas ta mängib.

Tavaliselt aga näitleja ja kriitik nagu ei kohtukski, nad lähevad teineteisest mööda - kriitik ei kirjuta näitlejast ja näitleja, lugedes retsensiooni, ei saa millestki rikkamaks. Kes on siis süüdi? Näitleja või kriitik? Mõlemad.

Näitleja on rohkem süüdi. Ta peaks teadma, et lava ei ole "elu", et laval tugitoolis istuda ja käega laisalt oma kõne taktis vehkida, ei tähenda "luua", ei tähenda olla "lavaline" (näitlejad armastavad sõna "lavalisus").

Kriitik on süüdi selles, et ta ei nõua näitlejalt loominguilise töö tulemusi. Kriitik ei õpeta näitlejat, ei virguta teda arengule. Näitleja on kindel, et kriitik on profaan, pole võimeline tungima tema kunsti saladustesse ja ei laida teda meisterlikkuse puudumise pärast kunagi põhjendamatu.

Aga kes siis veel peaks näitlejat õpetama kui mitte kriitik?

Üksikasjalise, range ja detailselt läbimõeldud ankeediga oleksid kriitikud pidanud näitlejatelt küsima, mida nad kriitikal ootavad, kuidas nad ise määratlevad oma põhilisi näitlejapüüdlusi *etc.* Siis saaksid selgeks väga paljud omavaheliste eriarvamuste ja arusaamiste põhjused. Siis näiteks selguks, et kriitik peab etendust vaatama rohkem kui ühe korra, peab jälgima näidendit ja mängu mitmest vaatepunktist, peab äratama näitlejas vastutuse iga žesti, iga sõna, iga intonatsiooni eest.

Kuid kas ei võeta niimoodi maha küsimus ühiskondlikust ideest teatris? Muidugi mitte. Iga ühiskonnaliige võib ja peab olema oma ümbruskonnale kasulik vaid ühel kindlal viisil, selleks on tema elukutse, kutsumus, amet. Olla ühiskondlikult kasulik õpetlane, kunstnik, poliitikategelane *etc* tähendab eelkõige olla hea õpetlane, kunstnik *etc.* Ja



alles pärast seda võib otsida oma elukutse seoseid ühiskonnaelu peateemadega. Eelkõige tehnika täielik valdamine oma erialal, pärast aga selle funktsiooni kasutamine ühiskondlikeks vajadusteks. Ainult selle valdkonna tegelik valdamine ja praktiline tundmine, milles kulgeb antud inimese tegevus, võib anda talle õiguse ühiskonnategelase austavale nimetusele. Ei saa olla "ühiskonnategelane üleüldse"! Niisugust tegevusala ei ole.

Kuid meil on inimesi, kes on oma elualal diletandid, kes poevad "ühiskonnategelase" tiitli taha peitu vaid sellepärast, et varjata oma avalikku alastiolekut ja viljatust. Need on "portfellita ministrid", sest diletantism on võrdväärne elukutse puudumisega. Ja niisuguseid "ministreid" on ka teatris ning nendega tuleb pidada võitlust... Kuid kellel? Teatrikriitikuil!!! Nad peavad paljastama selle pettuse, nad peavad näitama, et kellel ei ole "portfelli", sellel pole ka elukutset, on ainult ametinimetus.

Näitlejad peavad ju tundma endal teatrikriitiku teravat, asjatundlikku, tõsist ja tähelepanelikku pilku, peavad kuulma selle kriitiku häält, kes on teatrit ja tema peategelast, näitlejat, puudutavates küsimustes spetsialist. Tõeline näitleja, kes tahab teenida oma ühiskonda, igatseb kriitikut, kes samuti ühiskonda teenida sooviks. Kriitik on näitlejale vajalik. Näitleja muutub jõuetuks kärast, mida on tema ümber tõstnud "portfellita" kriitikud ja "portfellita" "näitlejad". Ta nüristub nende kisast. Ta tunneb end üksikuna kõige otsesemas mõttes ja hüüab meeleheitel: "Kriitik! Kus sa oled? Vasta! Tule välja oma arutlustega, peegelda mulle mind ennast kui näitlejat, kui lava meistrit, ja küllap siis ühiskonnakasulikukuks suudan ma muutuda ise!" /--/

1927

Tõlkinud ANDRES NOORMETS

## VEEL KORD LAVAKLASSIKUTEST

On hea, et nüüd pole vaja enam klassikuid kaitsta. Näib, et rünnakuid nende pihta on kui "tühja lora" juba piisavalt häbimärgistatud. Et mitte lahtisest uksest sisse murda, ärgem sellel küsimusel enam peatugem - kaasaegsed vaatajad, rääkimata juba kriitikute, peaksid ilmutama iga tänapäeval lavastatud klassikateose vastu mitte ainult erilist tähelepanu, vaid erilist tundlikkust. Seda sellepärast, et neis lavastustes me puutume kokku palju sügavamate kunstiteostega, kui seda on oma kaasaegsete näidendite lavastused, mis pakuvad kui mitte soo- tus olmelist, siis vähemasti vägagi ajalikku huvi.

1928



W. Shakespeare'i "Kaheistkümmes õõ". Maltolio. 1917.

## TEATRI TEED

Üks tänapäeva iseloomulikke eripärasid peitub selles, et me ei saa olla ükskõik millise eluvaldkonna spetsialistid, maksmata selle spetsialiteedi eest elu enese hinnaga. Spetsialistile on määratud olla pime teda ümbritseva elu suhtes, huvidelt kitsarinnaline, mõtetes süd ametu, tundeelult üheülbaline ja püüdlustes ühekülgne. See saatus tabab nii tehase konveieritöölist, käsitöömeistrit, teadlast, elukutselist sportlast, näitlejat jne. Tuntud poksija tunneb elu väljaspool poksiringi sama vähe kui egiptoloog elu pärast vaaraosid. Kähku läbiloetud ajaleht asendab oma spetsialiteeti süvenenud inimestele maailmatunnetust ja maailmavaadet. Tänapäeva näitleja on täpselt samasuguses olukorras nagu iga teine spetsialist.



Iga spetsialist teab, mida ta teeb ja kuidas teeb. Aga ta ei tea, mis ta midagi teeb. Elu ise sunnib tal seda küsimust vältima.

1931

## VIIEST NÄITLEJATEHNIKA PRINTSIIBIST

Mõistagi on näitleja loomesuutlikkuse arengule kasu kõigist kunstiliikidest, selles ei pruugi kahelda. Aga rangelt võttes pole vajadust mõnd teist kunstiliiki oma tundeelu äratamiseks appi võtta. Miks? Sellepärast, et meie tunded, emotsioonid, impulsid ja kõik see, mida me nimetame oma isiklikuks eluks, käinud meie sisemises laboratooriumis läbi unustusehirmu katsufnusist, on pärisosa meist enestest, lahutamatu külg meie psüühikast. Seega pole otsesemat teed meie tunnete juurde kui need tunded ise.

1955

## NÄITLEJA MÄNGU MITME- PLAANILISUSEST

Meie elukutse on meie igapäevaelust lahutamatu. Ma tean, et paljud ei ole minuga nõus: minu isiklik elu, ütlevad nad, puutub vaid minusse enesesse, väljaspool oma elukutset tahan ma jääda lihtsalt inimeseks, eraisikuks. Kuid kas see on võimalik? Ei. See on võimalik vaid teatri käsitöölisele, kes usuvad, et nende elukutse on tavaline töö, mitte aga looming, millele kunstnik pühendab kogu oma elu, annab enesest kõik, pühendab parima, mis temas on.

Väga palju räägitakse praegu näitleja mängu loomulikkusest, mis peaks täpselt peegeldama reaalsel elu. Me püüame lavamängu muuta niisama lihtsaks, kui seda on igapäevane elu. Ent pidage! Vahest lihtsustame oma mängu sedavõrd, et

muudame selle primitiivseks ja seega eemaldume üha meie igapäevases elust. Sest inimelu on keerukas psühholoogiline protsess, ülihihtsustatud mäng aga, mida me püüame aina reaalsele elule lähemale tuua, viib meid sellest tegelikult eemale. Mida lihtsamad me laval välja näeme, seda kaugemale jääb meist elutõde. Me usume end mängivat väga loomulikult, reaalelule väga lähedasel, aga see on vaid kaasaegse teatri tohtu eksiarvamus.

1955

## LOOMINGU SALADUS

Teatri kõigi hädade peasüüdlane on näitleja. Ta keeldub kategooriliselt arvestamast tõsiasiaga, mis ometi peale näitlejate on selge igale kunstiloomega tegelejale. Kõik kunstnikud valdavad oma instrumenti, oma tööriista, õpivad seda tundma ja õigesti valitsema. Näitleja aga mitte ainult ei tee seda, ta isegi ei tea, et tal on instrument, töövahend, mida tuleb õppida tundma ja tunnetama samuti nagu viulit, nagu pintsli ja värve ning instrumendi valdajale, see tähendab kunstnikule, alla. Kuni me ei tunne oma keha kui võõrast, juhib tema laval meid, mitte meie teda.

Sama lugu on häälega. Sama ka sõnaga.

Aga miimika! Mida vähem näitleja valitseb oma keha, häält, sõna, seda enam püüab ta kõike väljendada miimikaga, kõike seda, mis peaks väljenduma tema keha, hääle, sõna kaudu. Ja püüdes nii oma nägu väljendusrikkaks muuta, vahetab üks grimass välja teise. Ning kõik ainult sellepärast, et näitleja ei viitsi oma instrumenti tundma õppida.

1926

Tõlkinud TÕNU OJA

---

## TÕNU OJA

---

### NÄITLEJANA NÄITLEJAST - SÕLTUMATA MIHHAIL TŠEHHOVI SAJANDAST AASTAPÄEVAST

Esituskunstiga tegeleja vanaduspõlv ei ole kadestamist vääri, tema loome on tihtipeale sedavõrd ajalik, et ajab nutma, tegija enda, teadagi. Mis unustanud unustatud, unustatud unustusest ikka! See sunnib endast taas märku andma. Aga kuidas? Võõras tekst ei jää enam pähe, uued ümberelu valupunktid ei eruta, hääle ja jalad ei kannata, ja muud ka ei oska, kui kunstipäraselt käsi ringutada ja eneses kirgi üles õhutada. Ometi on selgelt meeles, kuidas kõik kunagi korda läks - teistele ja sedakaudu ka enesele ja/või vastupidi.

Ja nüüd vanaduspõlves on aega kogetu uuesti üle elada. Jääb üle veel missioon juurde mõelda, et tõde tahab tõusmist ja teatrijalugu talletamist. Nii lähebki täie rauaga vanade arvete klaarimiseks ja oma pahuse paremaks parandamiseks. Nii need memuaarid sünnivad. Ja kui



neist kirjutajale ja lugejale huvi ja ajatäidet jätkub - jumal nendega, aga mina neist heietusist suuremat pidada ei oska, harva, kui neis midagi põlistavat, üldistavat, uusi tegijaid tublimale tulemusele turgutavat on, pigem ikka takkajärgi-tarkust, õdusat õhtulugemist möödanikust tuttavate tegelastega.

Mis see kõik Mihhail Tšehhovisse puutub? Puutub ikka. Ei ole temagi lihtsurelikuna neist nõrkusist üleni üle. Tema noorpõlve-mälestusi, eelkõige raamatukest "Näitleja tee" on raske, ehkki võimalik lugeda sellena, mis ta olla tahab. Kõik motiivid, mis hiljem ta teoreetilistes kirjatöödes kulmineeruvad, on ju siingi olemas, aga sedavõrd mässituna enda-kunstis-armastamisse, et näitlejale tähenduslikum osa tekstist hajuma kipub.

Aga Mihhail Tšehhov näikse olevat mees, kes mõistis vigadest õppida, nii et tema hilisemat panust praktikakasi kasutamiskõlbli-kusse teatriteooriasse võib pidada suisa ainulaadseks, ja seda viimast osa tema kirjavara-st on tark taasmeenutada, sõltumata meenutatava ümmargusest aastapäevastki.

Mille poolest ainulaadseks? Mihhail Tšehhov oli näitleja. Ja ehkki olude sunnil tegutses ta nii lavastajana, õpetajana kui ka teoreetikuna, ei ole tal kalduvustki oma näitlejaks-olemist häbeneda, ta püüab seda pigem rõhutada - kogu oma teooria nimelt rolliloomele ja näitlejaks-olemisele allutada.

Enne kodumaalt pagemist jõudis ta end napi paari aastakümne jooksul (koos kooliaastatega) näitlejana legendiks mängida - see on ju parim, mis näitlejal ajaloolt tahta. See annab ju oi kui palju maad eneseimetusseks, mistõttu ongi üllatav ta analüüsi maisus ning tuginemine vaid käte ja mõistusega haaratavale. Ta ei müstifitseeri oma teatritegemist tolli võrragi, ehkki kõik võimalused näikse selleks valla olevat - kaasaegsete hinnanguis nimetatakse teda ju aina jumalikuks andeks ja mõistuseväliselt mõjuvaks.

Jah, ka tema rõhutab igapäevase töö tarvilikkust enese kallal, aga see ei tähenda hommikusi kätekõverdusi, silmaringe ja mi-ma-mo-d, ta harjutused on põnevad proovida, huvitavad harjutada ja osati on temas seda võlukepikestki, mida me aina igatseme - mis täna lugedes homme aitab.

Põnevaid paradokse ta ei harrasta, pigem hoidub neist ohtu aimates; ta ei lahmi ka sügavalt ja südamest tõdesid, mis alati paika pidavatena midagi erilist ei tähenda. Suurema veenvuse saavutamiseks ei tarvita ta ka puante ja kokkuvõtvaid löike. Ta on üleni küllalt kokkuvõtlik, seepärast on Mihhail Tšehhovit ka keeruline valikuliselt pakkuda. Tema teooria ehk meetod, nagu ta seda ise nimetab, on t e r v i k, nagu ta sedagi ise nimetab. Seepärast polegi me ta peateost "Näitleja tehnikast" tsiteerimiseks pruukinud, vaid jätanud selle huvilisele ise avastada, tundma õppida ja mis vahest tulusamgi - tarvitada.



Mihhail Tšehhov. 1920.



# KEELPILLIKVARTETT ON ÜKS PAREMAID ASJU, MIS EUROOPAS KUNAGI VÄLJA MÕELDUD

Nii ütleb ameeriklane David Harrington, kuulsa *Kronos*-kvarteti esiviuldaja. Eesti muusika austaja täiendaks teda: ... ja Tallinna Keelpillikvartett on üks paremaid asju meie praeguses muusikaelus.

Tallinna Keelpillikvartett: Urmas Vulp, I viiul, õppinud Ivi Tiviku, Vladimir Alumäe ja Harald Aasa ning Jelena Tsugajeva juures, Konservatooriumi õppejõud; Toomas Nestor, II viiul, õppinud Endel Lippuse klassis, muusikakeskkooli õpetaja; Viljar Kuusk, viola, õppis viiulit Mare Teearu juures ja vioolat Arvo Haasma ning Nikolai Tolpõgo juhendamisel, muusikakeskkooli õpetaja; Teet Järvi, tšello, õppinud Laine Leichter, Peeter Paemurru, Natalja Šahhovskaja, Mihhail Homitseri ja Ivan Monighetti juhendamisel, ERSO tšellorühma kontsertmeister, muusikakeskkooli õpetaja.

Repertuaari põhisuunad: Viini klassikud ja XX sajandi muusika, eriti eesti heliloojate teosed. Alljärgnevad märkmedki on tehtud mõni päev enne noorte autorite kontserti, kui kvartett mängis Mari Vihmandi ja Mart Siimeri töid. Proovide toimumispaik on Konservatooriumi Kaarli-õppehoone kolmekümne kolmas klass, kuhu kvartett ja selle külalised - helilooja, kriitik ja fotograaf - vaevu mahtusid. Helitaustaks võiks lugeja kujutleda äärmiselt keskendunud tutvumist uute teostega - ei mingit pealispindsust, selle asemel maksimaalne tähelepanu ja kiire reageerimine märkustele -, sekka repliike "Selged mustad akordid", "Mis paus see küll on?", "Kus me oleme?", "Kaksteist!", "Was machen wir?", "Juba tuleb!"



Tallinna Keelpillikvartett proovisaalis. Vasakult: Teet Järvi (tšello), Urmas Vulp (I viiul), helilooja Mart Siimer, Toomas Nestor (II viiul) ja Viljar Kuusk (viola).



**URMAS VULP:** Üks suund, romantiline muusika, on meist seni küll mööda libisenud. Oma lõbuks oleme mänginud Schubertit ja Brahmsi, isegi Borodini esitanud. Aga see on jäänud ikkagi tagaplaanile. Võib-olla kõlab see snobistlikult, aga isegi Mozarti kvartettide puhul võib valida: seal leidub nii hiilgavaid teoseid kui ka vähem kõitvaid. On ilusat Haydnit. Ja klassikute juurest olemegi hüpanud XX sajandisse.

Eesti muusika tutvustamine on meile tõepoolest väga tähtis. Juba esimest, Rudolf Tobiase Kvartetti, ei peaks häbenema. Tegime aprillikuus eesti kvartetimuusika seminarit Pitea muusikakõrgkoolis Rootsis. Viljar kõneles teostest rootsi keeles. Mängisime Tobiase ja Tubina kvartette. Tubin meeldis publikule rohkem, ta kasutab seal autentseid rahvatantsumotiive, töötleb neid professionaalselt. Tobiase Kvartetis märkame erisuguseid mõjutusi, otsesest rahvuslikkusest me ei taju, kuigi muusika on ikka põhjamine, eestilik, väljapaistva temaatilise materjaliga. Kvarteti võiks ehk üle vaadata, sest seal on ebapillipäraseid kohti. Sama sõnumi saaks vahel kergema vaevaga kuulajani tuua.

**Teie ei pea seda lubamatuks omavoliks?**

Ei, juhul kui tulemus sellega võidab. Muidugi peab korrigeerima äärmise pieteeditundega ja nii vähe kui võimalik. Julgesin teha kupüüre Tobiase Kvarteti viimases osas, nüüd kulgeb areng sujuvalt koodasse. Lemmo Erendi kvartett on teose plaadistamise otsustanud ka kupüüri kasuks, aga teisiti kui meie. Ma põhjendaksin Tobiasele endalegi ära, miks on seda kupüüri vaja.

**Kui Tobiasele oluks teie kvartett käepärast, võib-olla oleksitegi ta ümber veennud.**

Tegelikult olen ma ettevaatlik inimene, sageli ei sõanda teha heliloojale kriitilisi märkusi. Ta on ju vaeva näinud, kõik läbi mõelnud. Tema tööd nulliks teha pole õiglane. Vahel on otstarbekas arutada tehnilisi küsimusi. Aga ma ei arva, et helilooja on meist vähem kompetentne, eriti oma teose puhul.

Oleme mänginud Tüüri, Tamverki, Elleri kvartette, Tubina Eleegiat, Oja Kvintetti, sopranikvartetti. Kavatsime esitada Ester Mägi kvarteti. Lindistamine on mulle ahistav seisund, ehkki tean, et alati saab mingit lõiku uuesti võtta, parandada. Fluidum tekib pigem kontserdil.

Tüüri kvartett oli huvitav. Meil kujunesid oma süsteemid, kuidas ansambelis püsida. Tamverk oli lihtsam, konkreetsem. Kui ometi Tormis kirjutaks midagi keelpillikvartetile! Kvartett on ju nagu sõnadeta segakoor.

**I vahejutt. TOOMAS NESTOR:**

*XX sajandi muusika on fantastiline! Võtame kas või Bartõki kvartetid: huvitav, põnev mängida. Ideaalselt sobivad minu arvates kokku Viini klassika ja tänapäev. On ju loomulik, et mängime oma ajastu muusikat. Kõige raskem on saavutada n-õ koosvõnkumist, tingimata peab tekkima ühtne muusikatuunetus, eeldusel, et inimesed kläpivad. Meil on selles suhtes kergem, sest veendumused on sarnased.*

**Kuidas kulgeb kvarteti prooviperiood?**

**URMAS VULP:** Erinevalt. Sõltub teose raskusastmest, muusikalisest sisust. Ainsa võimaluse teosele liginemiseks annab nooditekst, kus on alati kõik kirjas. Siis hakkab teos sinus elama enda elu, mille helilooja on üles tähendanud nooditekstina. Umbes tööperioodi teisel kolmandikul jõuame staadiumi, kus tajume, et oluline osa jäämäest on läbi. Teos muutub omasemaks, näed selles rohkem. Siis hakkame ka rohkem rääkima.

**Muidu olete proovil vist üsna napisõnalised?**

Kui kellelgi on mingi idee, siis ütleb ta selle välja. Proovi vaheajal räägime kõigest muust, oleme ju rohkem kui head tuttavad.

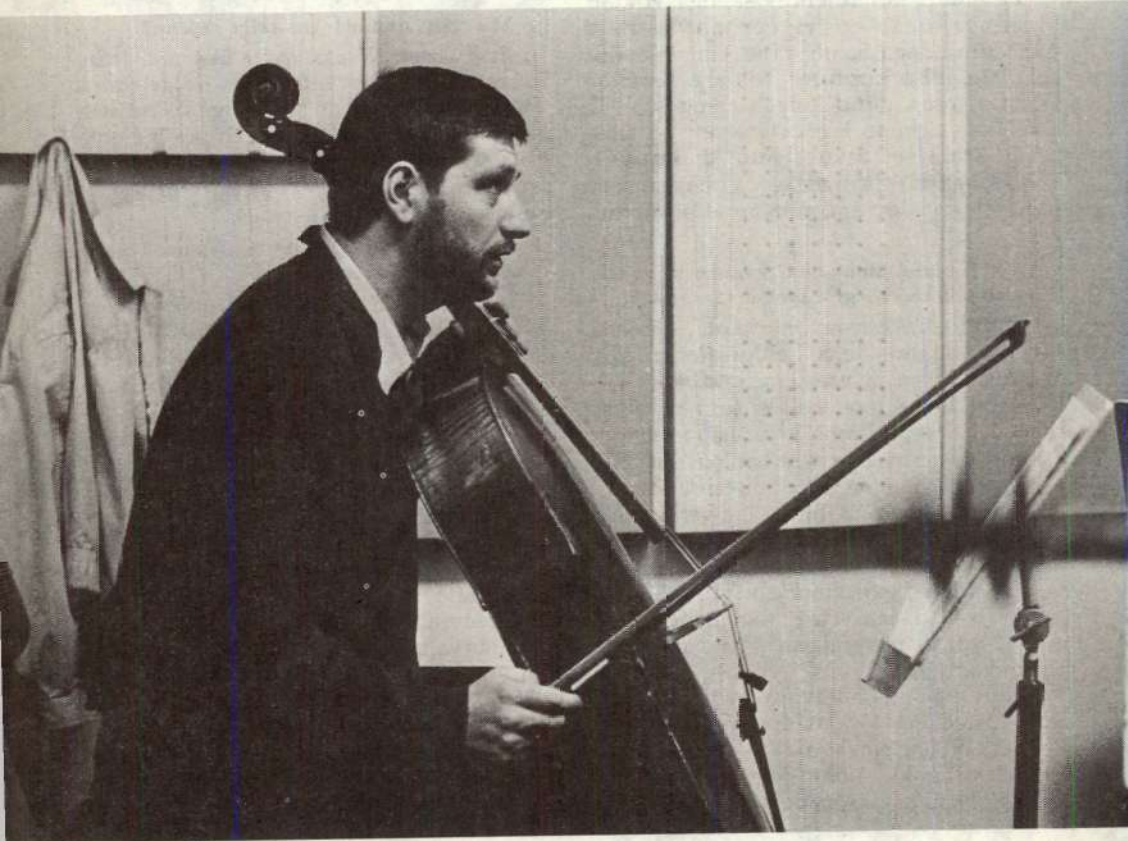
**Mis on kvartetimängus kõige raskem?**

Et kvartett kõlaks nagu üks pill. Isaac Stern mainib ühes intervjuus (tõlge ilmus "Sirbis"), et kvartett on talle kõige keerulisem kammerkoosseis, sest kõik neli peavad oma ego vaikima sundima. See on vaieldav arusaam. Kvarteti teebki ju eriliseks iseseisvuse ja ühtsuse kooslus.

**Ehk, Goethe sõnadega, "kvartett on nelja aruka inimese vestlus".**

Mida paremini üksteist tuntakse, seda enam arvestatakse kaasmängijate individuaalsust. Kui kellelgi tekib kontserdil üllatav idee, haaram sellest kinni, sünnib kordumatu interpretatsioon. Kõigil säilib oma mina, oma hoiak, mis kokkuvõttes annab määrava suuna kontseptsioonile. Aastate eest esines Tallinnas Vilniuse Keelpillikvartett, käisin kuulamas. See oli rahustav kogemus. Paulauskas lükkas viiuli topeitlõua alla, mängis lõdvalt ja muretult, ometi tuli kõik välja. Siis ma mõtlesin: milleks peab "tõmblema"? See ei tähenda, et kaoks tehniline valmidus, paindlik nüansseerimine. Kui saavutaksime küpse rahu, mis mõjub, nakatab... Nooruslikku nõtkust ja erksust ju veel jätkub. Konservatooriumipõlves seostus mul kvartetimänguga pilt neljast pensionieas vanahärrast. See oli vale kujutelm. Praegu näen asju teisiti. Oleme palju õppinud







*Kronos*-kvarteti plaatidelt, eelkõige vaimset valmisolekut XX sajandi muusika esitamiseks. Mõni nende tõlgendus on vapustava puändiga. See pole ju sugugi absurd ega jultumus, mis lõõb ja toimib. Eks ajastu, mil kvartetti tekkis (XVIII sajandi teine pool), nõudis reserveeritust. Midagi sellest tuleb säilitada, olles samas vaba, lahe, teravmeelne.

üldiselt soostun ma Harnoncourt'i väitega, et ainult meie sajandi muusikat esitades jääksid saalid tühjaks, sest see muusika on liiga pingeline. Kava peaks siiski olema mitmekesine. Viini klassikud toidavad repertuaari ka edaspidi. Nende teosed mõjuvad miniatuursete sümfooniadena: iga pillirühma asemel on solist, aga tulemusena luuakse pool tundi kestev suurvorm. Kvarteti



Tsiteeriksin veel kord *Kronos*-kvarteti esiviiluldajat: "Keelpillikvartett on euroopa muusikavormide kuningas. Ma tahaksin, et sellesse vanasse vormi toodaks palju kogu maailma muusikat ja selle poole me püüdleme. /—/ Keelpillikvartett on minu arvates nii paindlik vorm, et seal lihtsalt polegi takistusi uute elementide sissetoomiseks." Kas kvartetimängu tulevik oleneb heliloojatest ja nende koostööst parimate kvartetidega? Terry Riley kirjutas *Kronos*-kvartetile kaheksa aasta jooksul kümme kvartetti.

URMAS VULP: Arvan, et klassikalise kvartetimängu pole Läänes veel põlatud vanamoeliseks. Ehkki autentselt esitatud barokkmuusika on vahest popim. Peab olema hea helilooja, et kvartetti kirjutada. Aga

kava on hea koostada, valik on küllalt suur. Võib juurde liita teisi pille, hiljuti mängisime Soomes Mauri Kanervoga Mozarti Klarnetkvintetti, koostööd oleme teinud ka Vardo Rumesseni, Ivari Iljaga.

Mis kvartette te veel hindate?

Teame mõningaid nimesid peamiselt Skandinaavia plaadipoodide valiku järgi. Páris toreid muljeid on jätnud Austria *Hagen*-kvartett, selle väga paindlik, armas Mozart, ühtaegu soe ja karge. Nende toonis puudub igasugune jõhkрус.

Kuidas tekkis teie keelpillikvartett?

Ootamatult. Olime koos Samuel Sauluse ansambliga ühel Eestimaa-turneel, kui Andrus Järvi küsis bussis, et hakkaks





Urmas Vulp

kvartetti looma... Nende kvarteti - Mati Kärmas, Elar Kuiv, Andrus Järvi, Teet Järvi - tegevus parasjagu hakkas soikuma. Algul noogutasin talle vastuseks lihtsalt viisakusest. Aga 1984. aastal oli meie esimene kontsert. A. Järvi töötab praegu Rovaniemis, 1989. aasta varakevadest mängib meil violalt Viljar Kuusk.

Viljar Kuusk



## II vahejutt. TEET JÄRVI:

Oleks meil prooviruumi... Vahel tekib küll küsimus, miks tegutseda. Kellele? Võib-olla mängime kvartetis ainult enesearendamiseks? Üldine hoiak ei soosi niisugust eliitkunsti nagu keelpillikvartett. Muidugi, akadeemilist publikut tuleb kasvatada, anda järjekindlalt kontserte ühes kohas. Tartus on meil küll oma kuulajaskond välja kujunenud. Viimati tõime Tallinna publiku ette üpris raske kava nüüdismuusikast, mille kallal olime töötanud peaaegu kaks aastat. "Eesti Kontserdist" saadud honorar oli 20 rubla. Instrumentalistid on Eestimaal ilma õigus-teta!

Mis tunne on olla Eesti ainus pidevalt tegutsev kvartett, ehkki mitteriiklik ja palgata?

URMAS VULP: Konservatooriumis õppides polnud ma mingi kvarteti-fän, nii et kvartetimängu kogemus on tulnud aja jooksul. Ent üldiselt on raske. Vahel mõtlen, et kes ma siis üldse olen, kas viiulipedagoog, kes harrastab kvartetimängu, või kvartetimängija, kes õpetab konservatooriumis ja esineb solistina. Nii kvartett kui ka õpetamine nõuab suurt pühendumist. Pean kahetsusega tunnistama, et mõlemad on kannatanud. Olen endalt küsinud, mis saab edasi.

Viimastel aastakümnetel on Eesti kvartetid ikka ainult hingitsenud. Keegi pole suutnud üksnes kvartetitööst ära elada. Ei Erendi, Alperteni ega Ufferti kvartett. Leedus on kolm riiklikku kvartetti... Näib, et meie kõrgemad instantsid ei suuda või ei taha mõista kvarteti osa kultuuris. Rahva suhe muusikaga muutub järjest kergekaalulisemaks, eriti märgatavalt viimase kümne aasta jooksul. Kui paks on meie kultuurikiht? Kas oleme kultuurriik? Kas vajame keelpillikvartetti? Haapsalus mängisime neljale inimesele. Muidugi, publikut on võimalik kujundada. Kui tegime koos Helju Taugiga kvartetimuusika sarja Kuressaares, tekkis meil oma kuulajaskond. Esinemisi Eestis ei taha me mingil juhul alahinnata. Kui oleks paras hulk kontserte kuus, nii et ettevõtjale ka ära tasuks. Hiiumaale pole me seni kordagi sattunud, kindlasti on selliseid paiku veel. Meil on oma mänedžer Raimo Kivistik, kes on korraldanud kontserte Soomes ja Rootsis, aga need on ikkagi juhuslikud. Vajaksime regulaarset toetust, ametlikke kontakte, prooviruume...

Kui kontserte on harva, tekib tahtmine ennast väga kokku võtta, kuid see on ohtlik. Kontserdil peab olema lõtv, vaba üleolekutunne peab välja kasvama tööst. Viimasel kontserdil Tallinnas 29. aprillil olime ehk liiga püüdlikud. Mõttepeing peab



säilima, aga füüsiline pinge vähenegu miinimumini.

III vahejutt. VILJAR KUUSK:

Mis mind sügavalt üllatas, kui hakkasin Vulbi kvartetis mängima: erakordselt tore seltskond. Keegi ei hakka vigadele näpuga näitama. Vanad kvartetimängijad tavaliselt muudkui õpetavad, suruvad oma maitset peale. Siis langebki kvartett tasakaalust välja, sest ei olda võrdsed. Meie kvartetis olen saanud ise areneda, see on väga tähtis. Eestis lähevad ansambliid laiali enamasti muusikavälistel põhjustel, aga meie kvarteti õhkkond on küll väga terve, tööd tehakse intensiivselt ja mõttega. Kui mõnda lugu tuleb kahekümnendat või kolmekümnendat korda mängida, ei muutu esitus ometi pealiskaudseks. Saalis võib olla kolmkümmend last, aga ikka mängitakse hinnaalanduseta. Niisugune suhtumine meeldib mulle tohutult.

Missugune on Tallinna Keelpillikvartett teie arvates?

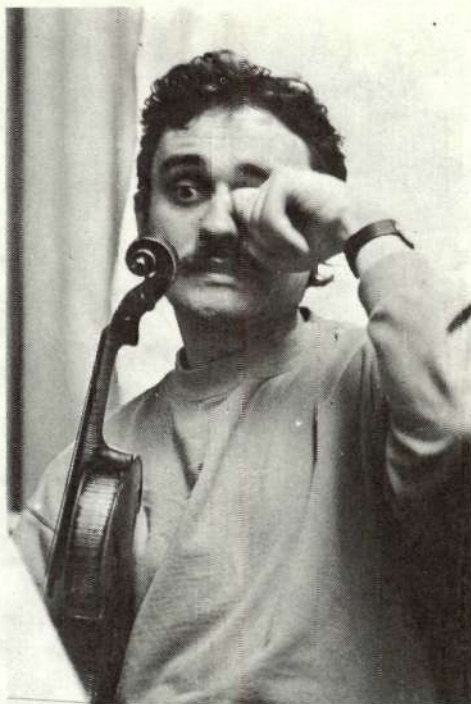
URMAS VULP: Minu suhtumine on kriitiline. Võib olla mitmesuguseid poognakäe koole, *spiccato* ja *staccato* kõlavad samamoodi, aga ikkagi tuleb leida koole ühendav variant. *Vibrato*'t peame ühtlustama. Pillimängu kogemused on erinevad, pealegi oleme erinevad inimesed. Ent see teebki töö ja kvarteti huvitavaks. Ja meil on üks väga tähtis ühisjoon - tundlikkus.

Kvartetimäng nõuab tundlikkust ja rafineeritust, enesevaigistamist ja eneseksjäämist, ühtset vaimset lähtepinda.

Õigupoolest on ju ime, et meil on neli suurepärase keelpillimängijat, kes kvartetina nendele nõuetele vastavad, ja kes on säilitanud austuse muusika vastu hoogsalt pealetungiva hoolimatuse ja labasuse kiuste. Hea kvartetimäng on nagu täiuslik luuletus. Mis oleks meie kultuur praegu ilma luuleta? Mis me oleksime ilma keelpillikvartetita? See on ju üks paremaid asju, mis Euroopas kunagi välja mõeldud.

24.-27. mai

KRISTEL PAPPAL



Toomas Nestor

Teet Järvi  
T. Huigi fotod







Peeter Mudist. Kõik on ühtepidi. 1980. Õli, lõuend.

---

REET VARBLANE

---

## IGAÜKS NAGU SAAB EHK FILM KUNSTNIK PEETER MUDISTIST

---

"IGAÜKS NAGU SAAB". Stsenarist ja režissöör Liina Kulles, operaator Ago Ruus, helirežissöör Peeter Roos, monteeriija Salme Jevdokimova. 341 m, värviline, 16 mm, "Eesti Telefilm", 1990. Filmis on kasutatud Arvo Pärdi muusikat.

"Ja üldiselt, paratamatus on sihuke asi, mis teeb rahulikuks, sihuke hea asi. No muidugi, ma pean seda eestlaste leiutiseks. Paratamatust... No ma leian, et see on kõige suurem paratamatus, mis on või millega arvestada, et... me oleme sündinud ühel ajal... või, noh, elama juhtunud."

"... tegelikult üksteist inimesed nagu eriti aidata ei saagi selles suhtes, ja igaüks paneb siiski oma

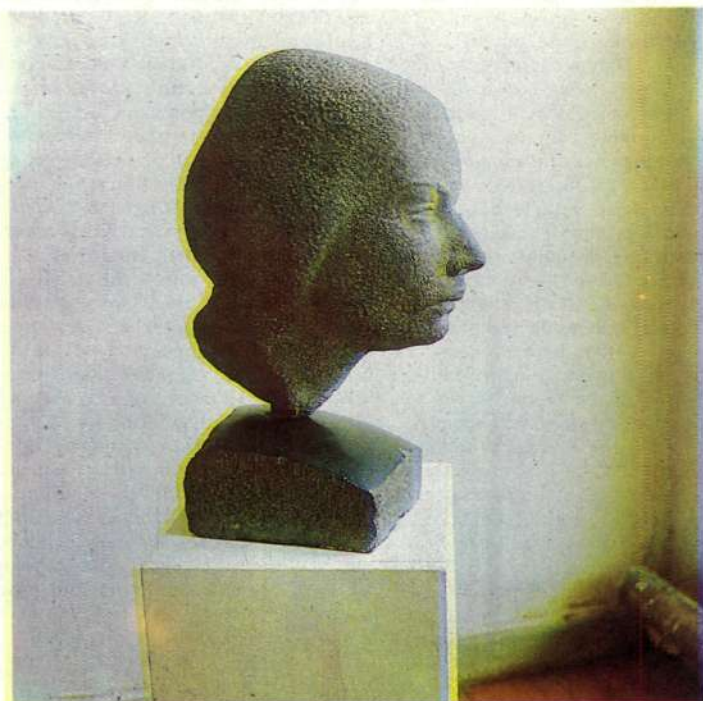


võimete järgi... Aga no pärale jõudma peavad kõik..."

Kunstnik Peeter Mudisti sõnadega on lood nii nagu tema kunstigagi: arutlustes iva ära tabades hakkab väga ebamugav ning kõhegi, ilmselt

ikka seetõttu, et pole harjunud ise niiviisi mõtlema, ikka päris oma mõtete ja sõnadega.

Milline peaks olema film kunstnikust? Kas tema isikust ja inimestest tema ümber, tema loomingust ja modellidest või hoopis kunstniku



*Peeter Mudist.  
Paratamatus elada  
ühel ajal. 1985.  
Öli, lõuend.*

*Peeter Mudist.  
Patsi. 1979. Must  
kivi.*



kohast oma maal ja üldse kunsti? Ilmselt kõike seda kuidagi kokku võttes ja kõigest eraldi. Selleks ma arvan, et arutlemaks filmi üle Peeter Mudistist, tuleks kõigepealt määratleda Mudisti seisund eesti kunstis ning defineerida tema looming - millest tema kunst on ja milleks seda üldse vaja on.

Peeter Mudist on osalenud eesti kunstis juba üle kahekümneme aasta. Tema põlvkonda on iseloomustatud kui äärmiselt isikupärase käekirjaga - kindlate kujundite ja kujutamise-reeglitega - kunstnike põlvkonda, kelle isikupära oli kiire edu pandiks ja samas ka ohuks ennast piirata ning korrata. Tuletagem meelde Jüri Arraku, Malle Leisi, Toomas Vindi jt loomingut. Otsekohe kerkib meie silme ette nende mitte kellegagi segiminev kujutamislaid ja pildimaailm. Ka Peeter Mudisti kunst on isikupärane, me tunneme ta tööd eksimatult ära igalt eesti kunsti väljapanekult, vaatamata tema laadi näilisele kergetele imiteerimisele ja terve rea "väikeste Mudistite" olemasolule meie kunstis. Peeter Mudisti keskne kujutamiseobjekt on inimene, või parem nimetagem teda elusolendiks, sest vahetevahel on ka tegemist lindudega, kuid igal juhul on tal oma mõtteviisi, tegutsemislaid ja mõjuväli. Seesama elusolend on kordunud pildist pilti suhteliselt ühtaolisena ja -näolisena, mitte midagi tegevana - ootavana, seisvana, istuvana, s.o seisundit omavana. Kõige hämmastavam selle juures on agati olemas, et sellest täiesti jätkub nii elusolendile endale kui ka vaatajale, sest see seisund on täpselt välja timmitud, oma keskendumises igavesti kestev. See on midagi "igaseisundi" taolist, mis on alati olemas olnud ja elusolendite jaoks oluline, kui mitte ainuvõimalik seisund konkreetses ajas, paigas ja tingimustes. Peeter Mudistit on nimetatud "igakunstnikuks", "igimaalijaks", miks mitte ka "igiskulptoriks" ja miks mitte võtta kõik kokku ühise nimetajaga - "igiseisundite" jäädvustaja. Talvises intervjuus Ann Mustale ajalehes "Sirp" põhjendas kunstnik oma vaimustuse Salingeri Franny ja Zooey" lugude üle, et "neid lugedes sa nagu läbid usutunnistuse tee. Kuigi kõik on nagu temast endast, meie ajast, siis ometi näed ja tunned, et kõik on ikka sama, mis alati olnud, et kuhugi pole need muistsed vaevad kadunud". Mudisti pildi- ja kujudemaailm on ka kiivalt tema oma, intiiimne ja vahest vaid talle endale ning kitsale pühendatute ringile mõistetav maailm. Seegi on looja oma elu ja kogemuste usutunnistus, mis ometigi talletanud üldinimliku aegade hämarusest - Homerose ja Shakespeare'i, Faulkneri ja Kafka tegelaste vaeva ning viletsuse, aga ka suuruse ja igavikulise. Ammu olnust ja uuesti ilmuvast, nagu needusest, millest ei saa ja hiljem enam ei tahagi vabaneda, süübib mällu vaid pilk, liigutus, pelk puudutus, millest argielus ei kõnelda ja mida ei julgeta eneselegi tunnustada, sest vaatamata selle pilgu, liigutuse, puudutuse igavesti eksisteerimisele, tundub see siiski liiga eripärane ja habras. Sest kõik kaob, peale paari pisiasja. Ning need "paar pisiasja" on Mudist kinni püüdnud ja oma kunstilma sisse vajutanud. Niisiis on Mudist seisundi ja selle kiirgava kontsentraadi - tunde kujutaja.

Peeter Mudisti kujutatud maailm on väga reaalne, iga elusolend on maalitud või kivisse

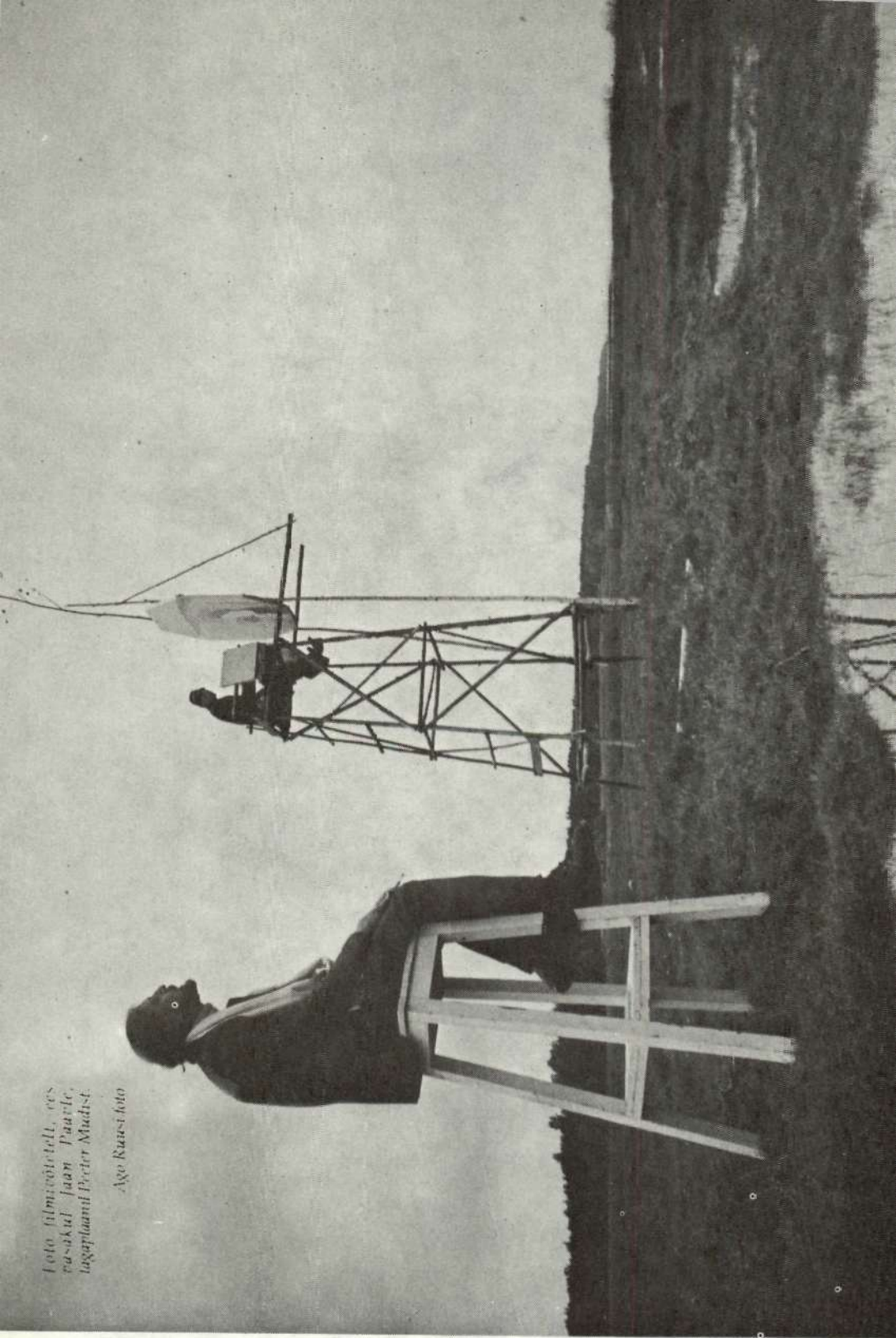
raiatud konkreetse modelli järgi. See konkreetsete inimeste konkreetse tegevuse maailm istub, seisab, lamab ja pöörab pead nii, nagu seda on tehtud aastatuhandeid ja nagu seda ikka tehakse, sest ilma selleta lakkaks inimkond eksisteerimast. Aga ka Homerose, Shakespeare'i, Faulkneri, Kafka ja Salingeri tegelased on ju samavõrd reaalsed ja portreelised, kellest jääb eelkõige meelde liigutus, peapööre, lõhn või triviaalne nali, mis teeb neist kõigest kordumatu isiksuse, keda saab interpreteerida mitut moodi ja mitmel tasandil. Sedasama mitmekihilisust leidub ka Mudisti näiliselt nii vahetus ja lihtsais piltides ja kujudes. Üks kiht on seotud konkreetse modelliga, teine kiht meie aja hädade ja rõõmudega, kolmas kiht elusolenditega üldises plaanis, neljas aga keerab tõsised situatsioonid iseväki naljaks ja mõnikord lõikavaks irooniakski. Tegelikult ei vaja Peeter Mudisti kunst lahutamist ja lahterdamist, sest ta väljendab kõiki neid kihte ühekorraga. Me võime defineerida seda kunsti kui "väljenduslikku kunsti", kui "ekspressionistlikku kunsti", kuid siin ei tulene ekspressionism teravdatud piir-situatsioonidest, jõhkratest monstrumitest või teadlikust dekadentsist. Tema kunst on ekspressionistlik tervikmõjus - oma unenäolise reaalsuse, teravdatud tajutavuse ja selle käestlibisemisega. Mudisti väljenduslikkusel on lähedust prantsuse ekspressionismiga. Henri Matisse on ise öelnud, et tema maalide kogu kompositsioon on väljenduslik - modellide või esemete asend, neid ümbritsevad tühjad alad, nende omavahelised suhted. Eesti kunstist võime Mudisti kõrvale panna hoiakuliselt sarnasena Kitse ja Köksi noorusaja tundlik-hellad kompositsioonid, Vabbe 40. aastate väikesed argipildikesed, eelkõige aga Karl Pärsmäe. Kõik need võrreldavad kuuluvad meie kunsti klassikasse ja säilinud minevikku. Ka Mudisti kujusid tahaks eelkõige võrrelda meie skulptuuri klassikaga. Kuid Mudisti hoolimatus, isegi põlgus ilusa pildi - harmoonilise joone ning koloriidi vastu teevad temast ometi väga kaasaegse kunstniku, praegust aega, aga ka kunsti tajuva ning edasiandva kunstniku.

Filmigi tegevustik piirdub vaid paari kohaga - kunstniku suvemajaga Saaremaal, ateljeega Tallinna Kunstihoones, linnalähedase rongiga, mis on ajast ja arust, kuid ometi alati olnud ja juba seetõttu omane, Kunstihoone näitusesaaliga ning veidi võõrapärasema Helsingi D'Arte galeriiga. Ka filmis osalevad tegelased on ainult need, kes ümbritsevad argisel kunstnikku ja on talle tõeliselt lähedased: naine, poeg, mõned sõbrad. Filmimaailm ja tegelikult ka kunstimaailm on kitsad ja piiratud, kuid just selles piiratuses sisaldavad ometi kõike, mida vajab kunstnik ja tema looming. Ka film ise on lihtne ja äärmiselt loomulik. Üks kaader kasvab aeglaselt üle järgmiseks, igatühes istuvad tavalised inimesed ning jutlevad argist juttu. Kuid ka see filmi lihtsus on vaid näiline, sama näiline nagu Mudisti



Foto filmivõtetelt, ees-  
raskul Jaan Paarle,  
logoplaanil Peter Muudis.

Ago Ruusi foto





Peter Müdisi.  
*Limnura stündinud.*  
1983. Õli, lõuend.





# TUNDELINE TEEKOND REIN MARANI FILMIMAAILMA II

SP

## VÕITA ENDAS OPERAATOR

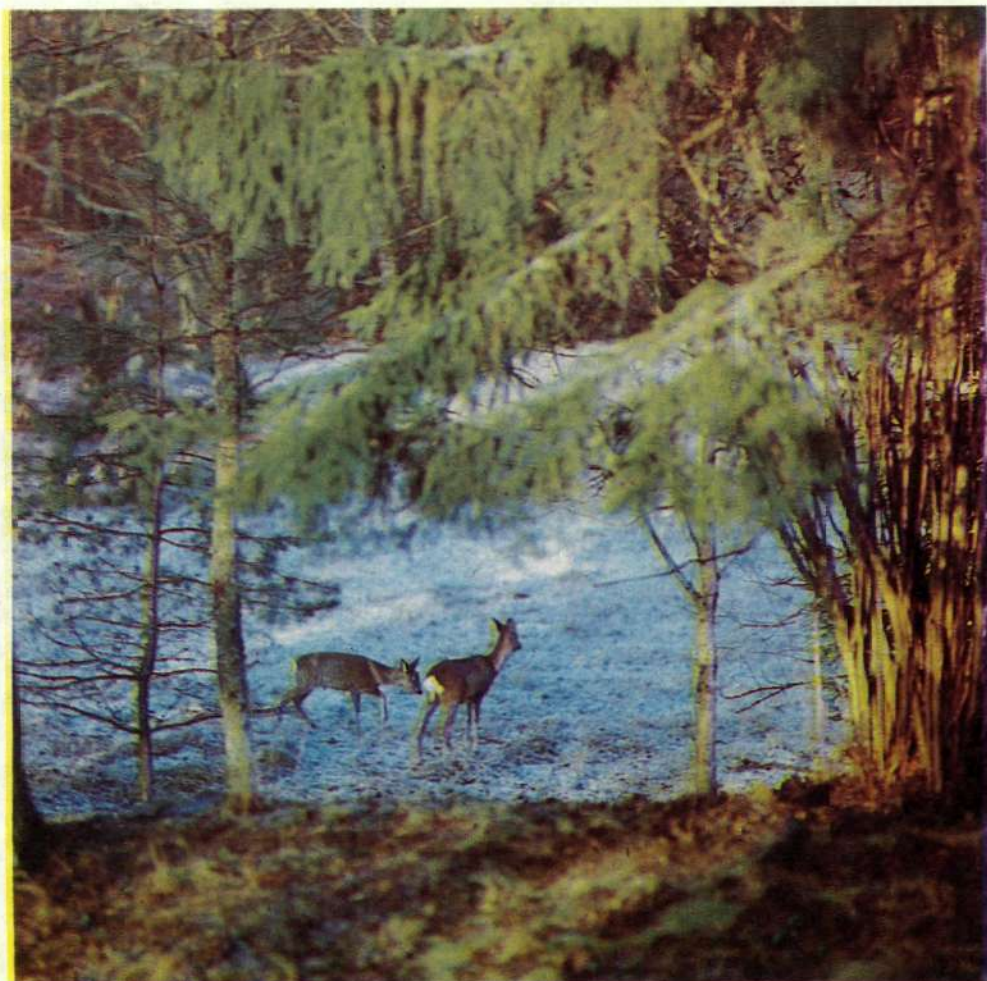
Kui filmivõtted on lõppenud, algab põnev, kütkestav ning Maranile ka vaevalisem tööjärg - filmi monteerimine. Kilomeetrid täisvõetud filmilinti tuleb läbi vaadata, välja valida sobiv, ning see järjestusse seada.

Mängufilmi tegemisel on igal filmitud

kaadril oma number ja stsenaariumile vastav koht. Loodusfilmi võtted tehakse küll plaani kohaselt, kuid nad sarnanevad uurimistööga, kus autor avastab enda jaoks palju asju alles võtete ajal. Avastust on aga raske ette näha.

Hetkel, mil režissöör montaažilaua taha istub, peab ta unustama nähtud elupildid. Ainus reaalsus, millest filmi teha saab, on

*Rein Maran peab end vahendajaks eluslooduse ja inimeste vahel.  
T. Talpsepa foto*





ülesvõetud kaadrid. Režissöör peab nägema neid kinokülataja pilguga. Publik saalis ei näe kaadri taha ega kaadrist väljapoole.

Kõige raskem on unustada mõne kaadri operaatoritöö hinda - pingutusi, ajakulu ja piinu, mida kaader nõudis. Imekena kaader, kui see filmilõiku orgaaniliselt ei sobi, tuleb unustada.

Filmilooja hulbib võetud materjali ookeanis ning ujub välja, haarates kinni loogilise järjepidevuse peenest niidist. Kui üks niit katkeb, tuleb otsida teine... Ja nii edasi, kuni lõpuks film hakkab ennast ise tegema.

Vaev lõpeb. Film haarab autori oma vooluga kaasa ja areneb omaene seesmiste seaduste järgi. Kui see juhtub, on kõik korras. Kahjuks ei juhtu seda kuigi tihti. Monteerimise lõpuni ei taha eripalgeline materjal mahtuda harmoonilisse süsteemi, monteerimine ei edene, film tuleb mõistlikult konstrueeritud. Oigetest märkustest ja tõepärasest andmetest ei moodustu ühtset mõtet, ühtset tunnet.

"Varjuelu" saab alguse lumega kaetud metsalagendikult. Rohukõrred kõiguvad tuules, põõsastel on lumemütsid. Kaadris on üksik metsliga. Eialgu nähtamatuks jääv kari rõhitseb ja matsutab valjusti. Kaamera jälgib üksikut metsliga ja satub lumes juurikaid tuhnivale karjale. Diktor märgib, et metssead ei karda kedagi peale hundi ja inimese, kuid külmal talvel võivad nad hukkuda, sest maapind on niivõrd läbi külmunud, et nad ei saa sealt enam toitu kätte.

Kaamera pilk libiseb mööda elutut lumekoorikut. Ka lume all peitub elu: urust pistab pea välja hiir... Siin on ka nirk. Ja veel keegi näriiline - karihiir, punasesse raamatusse kantud haruldane loomake putuktoiduliste sugukonnast.

Sajab lund. Suured lumeräitsakad täidavad kogu ruumi. Vaikne lumesadu vaikse maa kohal. Kõlab muusika. Selles filmis (nagu ka paljudes teistes Marani filmides) on muusika ja loodushääled harukordselt heas kooskõlas.

Ilmuvad esimesed kevade märgid: lumi vajub kokku, kristalliseerub, muutub halliks. Ilmuvad paljakud. Kevadekutse viib isastuhkru emaslooma juurde.

Aeg kaob. Tuhkrupesas on pojad: hulk alles pimedaid, hallikaid kehi roomamas mööda ema. Pojad matavad ema enda alla, ema pistab pea välja, et õhku saada. On teada, et poegi imetav tuhkruema on eriti tundlik ja kartlik. Kuidas sai seda filmida tuhkru häärimata?

Mõistatusi on Maranil palju. Ikka tekib sama küsimus: kuidas see on filmitud?

Paralleelselt tuhkrupelega on näidatud kärpe. Urustseenid on sarnased, ainult kärbipojad on tuhkrulestest pisut kenamad.

Siin äkki suundub jutulõng hoopis uude voolusängi. Filmi autor on justkui unustanud, et jutt on Eestist ja Eesti loomadest, talve muutumisest kevadeks. Ekraanile ilmuvad Eestist kaugel elunevad kärplased: solongoi, kärbi Kesk-Aasia sugulane, kõrbeelanik marmortõhk, stepituhkur, meie metsatuhkru lähisugulane; siberi soobel - kolonok. Autor püüab näidata looduse mitmepalgelisust, kuid toob ohvriks kompositsioonikooskõla ja mõtteselguse.

Ahel, mis koosneb metsseast, karihiirest, hiirtest, tuhkrust, kärbist, on seotud elupaigaga. Ikka seesama mets kusagil Eestimaal.

Üleminek talvest kevadesse, looduse ärkamine, kevadised armumängud, poegimine - seegi järjestus pole loogikavastane. Kuid operaator nõuab oma: on ju filmitud haruldasi kaadreid, mis on nõudnud suurt jõupingutust, sõite, otsinguid (solongoi ja marmortõhk on haruldased loomad, kuidas sa jätad nad välja!). Maran-stsenarist ja Maran-režissöör annab alla operaator Maranile.

Pärast pikka loendusrida tullakse tagasi Eestisse, tuttava tuhkrupe hüljatud pesa juurde. Tuhkrupojad on sirgunud ja pesast välja pääsenud. Ekraanil on Marani lemmikkaadrid: õitsev aas, valged kasetüved, nende taustal noorloomade graatsilised mänguhüpped.

Kui tuhkrupojad saavad täiskasvanumaks, pere laguneb, teatab diktor. Igaüks läheb täitma oma osa looduse teatris. Ning ka meie missioon võib teostuda vaid juhul, kui Maa peal säilib miljonite aastate vältel loodud Elu. Selle tekstiga film lõpeb.

Paradoksaalne, kuid "Varjuelu" teema jääbki määratlemata. Millest see film räägib? Kärpidest? Elu ringkäigust? Sellest, et elutuna näivas talvises metsas elu jätkub? Sellest, kui kaunis on Maa ja kõik, mis tema peal olemas? Kõik need teemad on filmis olemas ja omavahel ühendamata.

Tekib mässuline mõte, et autor on materjali rohkusesse ära uppunud, kaotanud lootuse sellest midagi järjepidevat üles ehitada, ning rahuldunud püüdega üleminekuid teemalt teemale kuidagiviisi õigustada.

On see ebaedu? Miks ikkagi filmi on huvitav vaadata? Ühendav alge, näib, on olemas ka selles kompositsiooniliselt laialivalguvas filmis.



Ühendavaks algeks on autori isiksus.

"Ma ei tunne end mitte niivõrd loojana, kuivõrd vahendajana eluslooduse ja inimeste vahel. Olen inimeste esindaja, nii-öelda pioneer, kes näitab inimestele elu, mis pole neile enam kättesaadav. Olen sellest elust vaimustuses, muidu ei suudaks ma seda teistele näidata."

Kord selgitas Maran mulle filmi ülesehituse kaht põhimõtet. Üks on mõistusepärane, rajaneb teadmistel: üks episood lükitakse teise otsa, et tõestada või tekitada mingit mõtet. Nii on üles ehitatud "Elulõim", "Otsi looduses liitlast" ja veel mõned filmid. Tegelasid on palju ja erinevaid, filmida on raskem, filmi üles ehitada keerukam ning film tuleb nähtavasti ka kehvem välja.

Teine põhimõte on järgida loodust, elu ringkäiku: poegimine, poegade kasvatamine, täisikka jõudmine - ning siis jälle kõik otsast peale. Lihtsalt lähed oma imestuse, uudishimu kannul.

"Sellest seisukohast teen ma kogu aeg üht ja sedasama filmi, püüdes haarata võimalikult palju looduse ilu." Siinkohal Maran, kes tavaliselt peaaegu üldse ei zestikuleeri, sirutas käed laiali ning haaras iseendal hooga ümber kinni, nagu embaks ta selle liigutusega kogu haaramatut ilu, silmis õnnelik ja ahne sära.

Olen märganud, et Maran ei salli vaimustusesõnu ja ülepakutud intonatsiooni, ta ei võta omaks völtspaatost ei kunstis ega suhtlemises. Ka tema filmides ei muutu ilu ilutsemiseks, filme saatvas tekstis pole magusust ega eksalteeritust.

"Pean tegema metsast kaks või vähemalt ühe filmi."

"Kus te filmite? On teil oma lemmikmets?"

Ta hakkab naerma.

"Kolmandat korda küsite lemmikute kohta."

Sattusin segadusse. Mis parata, olen naisterahvas. Asi pole selles, et mets on kaunis. Kaunis on iga mets. Metsata kaob Maa pealt elu, ei jätku hapnikku. Maran ei tea, mis suunas hakkab arenema ta metsafilm, mis probleeme ta haarab. Mina tahaksin, et need oleksid kõlblusprobleemid.

"Ma ei tea veel, mis asi see kõlblus on. Kogu elu olen selle peale mõelnud, kuid paari sõnaga öelda ei suuda."

"Kõlblus on side, mis seob inimest inimkonna ja Maaga, kes on ta sünnitanud," arvan.

"Inimkonnaga? Ei. Mulle sobiks paremini mõiste inimsus. Inimsus, mille on loonud kõige helgemad pead ja heldemad südamed. See ongi arvatavasti kõlbluse alus. Igal juhul

selle koostisosa. Inimkond on seevastu liik imetajaid, kes hävitab kõike enda ümber ja varsti jõuab ka enesehävituseni. Inimkond kui liik on kõlblusetu. Et saada inimeseks, tähendab, omandada inimsus, peaks, mulle näib, vaatama kõigepealt ausalt ja objektiivselt oma südametunnistuse peeglist. Uurima iseennast ja oma liigi tegusid ilma tavapärase eneseimetusetu. Siis vahest..."

"Mis asi on siis kõlblus?"

"Ehk on kõlblus seotud esteetikaga. Esteetikata ei saa olla ka kõlblust, kas pole nii?"

Ma panen kirja meie jutuaajamised, sest tahan, et lugeja tunneks huvi nii Marani filmide vastu kui ka püüaks mõista Maranit kui inimest.

## VAIDLEN MARANIGA

Loodusfilm ei talu valet - see on Marani esimene põhimõte.

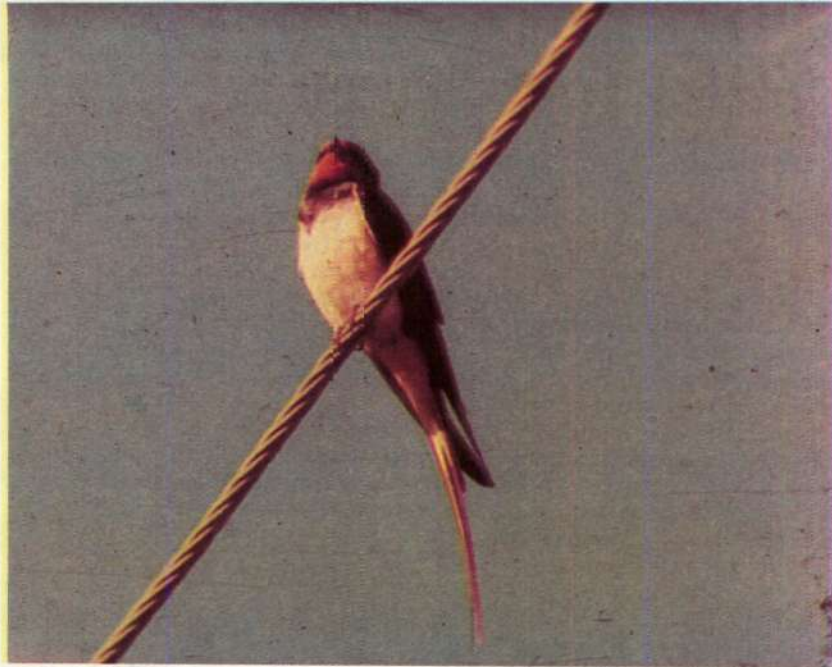
"Igas loodusfilmis on mitut liiki elemente: poeesiat, esteetilist vaimustust, tunnetust, loogikat, filosoofiat. Olenevalt teemast tungib üks või teine esiplaanile. Kui ülekaalus on tunnetusülesanne, võib muidugi olla ka vaimustust, kuid teisiti väljendatult. Teatud mõttes on kõik mu filmid ühesugused, kõigis neis on kõik loetletud elemendid olemas. Ainus, mida ma teha ei tohi, on valetada. Ma ei tee mängufilme, kus peab voli andma fantaasiale. Olen kohustatud olema tõepärane. Isegi poeesia ja ilu peale välja mängides, nagu "Ilmalinnus", pole mul õigust ühegi kaadriga petta."

Jätame meelde: vale, see tähendab väljamõeldis, on Marani sõnul tema filmis võimatu. Vaatame filmi "Sookured" (1982).

Autoril oli ka seekord ülesanne teha õpetlik film. Diktoritekst esitab hulga andmeid Eestis pesitsevate sookurgede kohta: arvukus, eelistatud pesitsuspaigad, pesapaaride moodustumise aeg, munetavate munade arv. On juttu sellest, et sookured elavad varjatud elu ja paljut nende kohta ei teata seniajani. Näiteks, vaid igal neljandal sookurepaaril õnnestub järglased üles kasvatada, kuid miks see nii on, ei oska teadus vastata.

Mainitakse ka sookure sugulasi. Neid on 16 liiki: valgekurg, kes on maakeralt peaaegu kadunud ja elab veel looduskaitsealadel; Ida-Siberis elutsev dauuria kurg, neitsikurg, kanada kurg, aafrika kurg ja nii edasi. Sookure sugulasi filmiti Okaa looduskaitsealal. Võtete hulgas on imelisi kaadreid, näiteks kanada kurgede pulmatants.





"Suitsupääsuke"  
R. Marani foto

"Ilmalind".  
Kaader filmist.

Seda laadi loendav rida lähtub soovist näidata looduse mitmekesisust ja eripära, kirjeldada vaadeldavat liiki võimalikult üksikasjaliselt.

"Varjuelu" näitel kogesime, kuidas see meetod võib kahju teha kunstiloogikale. Autor justkui kahestub: kunstnik võitleb teaduse populariseerimisega. On see vastasseis või vastastikune rikastamine?

"Sookurgede" algus on mähkunud roosakasse uttu (päike tõuseb), läbi udu kumab madalik, üksik puu... Läigib laukapind, metsaseina varjab udu. Taevast kostab kurgede häält ning kinosali voo- gab lihtne ja süngevõitu rahvalaul või öieti loits.

lidsed sõnad, pärit paganluse aegadest, mil inimene arvas kõigel enda ümber elu sees olevat. Laulavad madalad meeshääled, seepärast tundubki laul süнге. Meloodiat peetakse sõnadeta, kordab seda flööt, siis mingi keelpill ühel keelel...

Meloodia põimub kurgede vaikse kudrutamisega, justkui laps kuristaks kurku; heliseb löökeste laul, sädistavad teisedki linnud. Selles filmis on öhk laulu täis.

Kõike endasse mähkinud udu on selle filmi proloog, emotsionaalne eellugu, mis määrab filmi tonaalsuse veel enne, kui tulevad tiitrid.

Tiitrid jooksevad Mari Kaarma sookurgi kujutava pildi taustal.

Maran kasutab sageli Mari Kaarma pilte, kus loomi või linde on kujutatud enam või vähem tinglikult, kuid on tabatud neile

omane liikumine, iseloomulik poos. Nii lõpeb Mari Kaarma piltidega "Ühe armastuse lugu", filmis "Matsalu looduskaitseala" algavad kõik neli peatükki Kaarma pildi, justkui päisliistuga. See näib mulle õnnestunud näitena pildi staatilisuse kasutamisest filmi liikuvus voos.

Pärast tiitreid on film taas liikuv: aas udu sees, aasal sookurgede siluetid. Lindude liigutused meenutavad tantsu, liigutuste aegluses on peidus muusikarütm, liigutuste seeriale järgneb äkki skulptuurlik liikumatus. Liigutuste ja liikumatuse kordused moodustavad teatud süngoobi, tantsu tujuka rütmi.

Sookurg kõnnib mööda soist aasa, otsides terase pilguga rohu seest saaki. Sookurg sätib end pesale, kus on kaks muna. Selle järgi otsustades, et pojad pole veel koorunud, on käes suve algus. Värvigamma on pastelltoonides. Filmis pole ei kirkalt sinist taevast, erkrohelist rohtu ega eredat lilleõit. Maranil on tavaks loomulikku loodusvärve tugevdada, tema maailm on kirkas, näib läbi heade päikesepirillide vaadatuna. Kuid juhtub päevi, mil päikesepaistelise hommiku tavalised värvid tunduvad liiga eredad. Hingevaev teeb päikesesära liiga kalgiks, seda tahaks kuidagi viisi pehmendada.

Ehk on sookurgede film valminud Rein Marani jaoks kurval ajal või on ta lihtsalt mõeldud eeleegiliselt kurva teosena. Maaailm selles filmis tundub läbi filtri nähtuna, selles pole värvide sära.

Süžee järgib sookurgede loomulikku elukäiku - poegade väljahaudumisest noorte







kurgede esimeste lennukatseteni ning kureparve lõunasse lahkumiseni.

Olen alustanud peatükki Marani väitega, et loodusfilmi režissööril pole õigust valetada. Valetada pole õigust, kuid valikuõigus on. Oigus valida hetke, millal filmida, kuidas sündmused ritta seada, valida kompositsioon, mis üksikud episoodid seostatud looks järjestab. See kõik on filmi autori võimuses. Episoodide valik ning järjestus loobki filmi.

Vaadeldgem järjestust.

Rahulik, peaaegu kiretu diktorihääl teatab, et kurepoja ainus kaitsevahend on jääda liikumatuks.

Tuul vilistab ja sisib rohtu, keset rohtu on paigale tardunud ruuge kurepoeg, tema tumedad silmad ja poos väljendavad pinget ja hirmu. Äkki kostab kõrgelt taevast kurgede häält. Kogu ekraani täidab taeva panoraam, näeme vaatajast kaugenevat kurepaari. Kurepaar on kaugenemas ka kurepojast, sest kaamera vaatab justkui tema silmadega. Kostab kurgede kisa. Kurepoeg võpatab, tema kael sirutub kutse suunas. Taas kostab kurgede kisa. Kurepoeg hüppab püsti ja jookseb mööda aasa, mätastel kohmakalt paterdades... Kuid kured on juba kadunud määndide taha...

Kas niisugune montaaž pole pettus? Kurepaar taeva all, kurgede kisa (selles episoodis võib kisa võtta kui kutset, ehkki see on tegelikult häiresignaal), ehmunud paterdav kurepoeg - see kõik on eraldi filmitud, kuid kokku pandud kui üks episood üksiku kurepoja elust, keda vanemad on ohuhetkel maha jätnud. Mõned linnud jätvad tõepoolest ohuhetkel oma pojad maha. Mõned meelitavad haavatut teeseldes jahimehe või kiskja oma pesast eemale. Mõned lendavad eemale ja hoiatavad äreva hüüdega poegi, et need vagusi püsiksid.

Elus on see niimoodi.

Filmis vaatad seda episoodi teisiti. Võib-olla aitab sellele kaasa kurepoja "väär" käitumine: pisike ei pidanud pingele vastu ja pistis plehku. Kui teadustõde uskuda, peaks kurepoeg just oma väära käitumise tõttu hukka saama. Kuid teadustõde jääb siin tagaplaanile. Kirjeldatud episood ja sellele järgnevate sündmuste ahel kätkevad nii palju inimlikke tundeid, üksindust, igatsust, kaotusvalu, et vaevalt see kõik kurgede elu juurde kuulub.

Tegevustik lähneb edasi.

Niisiis jäi kurepaar silmapiiri taha (õieti lendas kaadrist välja) ning äkki kajab kaksiklask. Maas on surev kurg, vereplekk

tiival. Kaunis lind on muutunud määrdu-nudhalliks sullehunnikuks.

Küsisin Maranilt, kas tõesti see lind lasti maha filmitegemise nimel?

Aja jooksul, mil film tehti, tapeti kurgi kahel korral, kuid kordagi ei õnnestunud salakütü tabada, seletas Maran.

"Miks neid tapetakse?"

Maran süngustus, vastas takerdudes, vastu tahtmist:

"Suur lind, hea märklaud... Võib pihta saada..."

Kaamera tardub mõneks hetkeks surnud kure kohale. Järgmises kaadris tõmbab valgekurg kaela kõverasse vastu selga ja kisendab kiledalt ning pikalt. Seda tajud kui leinakisa, nii kurblik on hääl. Tegelikult on hüüd nähtavasti valgekure pulmarituuali osa ning filmitud on see Eestist kaugel Okaa kaldal asuval looduskaitsealal ning hoopis teisel ajal.

Nii saigi teoks üleminek sookure sugulaste loetlemisele. Loetlemise meeletu on neutraalne, annab vaatajale hinge-tõmbeaega ning kujutab endast rahuliku vaatlemise saart keset filmi emotsionaalselt pingestatud kulgu.

Seejärel tuleb kaamera tagasi Eestisse, tuttavale aasale. *Story* (üksik kurepoeg - kure surm - leinamine) jätkub. Sootaime (villpea) valged tutid. Kaamera tõuseb, valge väli laiub üle ekraani. Objektiiv libiseb üle villpeatuttide ja aeglustab äkki käiku, nagu oleks millelegi komistanud. Vaatajale avaneb ettevaatlikult, aeglaselt surnud kurepoeg valgete taimede keskel.

Mitmes Marani filmis on suremist, elusolendide ja taimede surma, kuid see ei tekita tavaliselt kurbust, sest on tajutav elu uuenemise loomuliku protsessina.

"Sookurgedes" on surm surm. Leina ainsa ja kordumatu elu pärast ei saada kaine arutus sellest, kuidas musttuhat putukat muudab kurepoja surmukeha toitvaks mullaks, milles tärkab uus elu.

Maran peab kadunu kohal viimse inimliku kombetalituse, mähkides kaadri villpeade valgesse surilinasse ning katkestades filmihelid vaikusehetkeks.

Too mätaste vahel paterdanud kurepoeg, kes kaugesse kaduvatele kurgedele (vanematele) järele tõttas, oli alles tilluke, kaetud ruugete udusulgedega. Surnud kurepoeg oli paar kuud vanem ja tema udusulestik oli juba hall. Vaataja võtab seda kui lugu üksindust, mahajäetusest ning seepärast ka hukust. Lugu, mis toob harmoonilisse ja elujaatavasse loodus-maailma inimliku kurbuse.



Ka selles filmis pole ekraanil inimest, nagu enamikus Marani filmidest. Samas tajud selgesti nähtamatu inimese, filmi autori juuresolekut. Loodusmaterjalist, tõsielukaadritest voolib ta oma meeleolu, oma ellusuhtumist, oma kurbust. Seepärast kõlab filmi lõpus nii loomutruult küsimus: "Miks tekitab lahkuvate kurgede hääel meis ärevust ja kurbust?"

Filmi viimaste kaadrite kohta tahaksin veel üht-teist öelda. Avara taevaalaotuse taustal, suitsukarva kollaste äärtega suurte valgete pilvede, kitsaste lillade pilveribade ning nende vahelt paistvate kuldsete valgustriipude taustal lendavad kured lõunasse. Peale loomupärase värvi näib pilvedel olevat kerge rohekas helk, nagu peegelduks pilvedes raba. Taevaalaotus on sarnane filmis nähtud rabaga. Maailm on ühtne: taevas ja maa on kurgede kodu, elu ja surma kodu...

Maranit jälgendades võiksin küsida, miks see film teeb nii kurvaks, miks läheb ta nii hinge.

Kas selles pole siis pettust?

On see film ainult kurgede elu puudutav tõde?

\* \* \*

Et filmida ilvese hiigelhüpet ja saaklooma jahti filmis "Ilvese lugu", pidi Maran asetama ilvese raja äärde puuri ühe närilisega, laskma jahimeestelt ostetud jänes ilvese nina ees lahti jne. Maran nimetab seda provotseerimismeetodiks, ta loob tingimused, mis kutsuvad esile teatud kindla reaktsiooni. Nii võib, nagu ta ütleb, muutes ruumi valgustust ja temperatuuri, kutsuda putukate pulmitamisreaktsiooni esile südatalvel.

Provotseerimismeetod võimaldab näidata loomariigi elust tõepäraseid pilte. Kui soovite, võite seda nimetada tõepäraseks väljamõeldiseks.

Samas peab ütlema, et Maranil õnnestub vahetult, mingeid kavalusi kasutamata, filmida ka selliseid hetki oma tegelaste elus, mis kestavad mõne minuti ega kordu võtteperioodi jooksul enam kunagi. Kõige tabavam näide on ilveste armumäng kuuse varjus. Säärane loomulikkuse ilu, õrnus ja pehmus loomade igas liigutuses, lausa loomuse sügavusest tuleb see hellitav urin... Tahtmatult mõtled, et kuidas siis inimesega on. Kas inimene on eemaldunud oma esialgsest loomusest, armusuhete loomupärasest ilust, või on ta lätetest peale olnud julm ja jõhker?

Tulgem "Sookurgede" juurde tagasi ning vaadeldgem soosalisemat episoodi, seda kus kurg sööb hiirt.

Poleks Maran oma kaameraga juhtunud sinna kohta just sel hetkel, poleks hiirestseeni. Seda oli lihtne kahe silma vahele jätta, mitte märgata.

Et tabada olulist toimingut kätkevat hetke, peab filmikütti valdama hasart, ta peab ennast unustama, tundma filmimispalavikku ja -vaimustust. Maran ütleb: "Ma pean pidevalt avatud olema." Sõna a v a t u s kordas Maran palju kordi, mitmes variandis, ilmselt usaldamata selle mõistetavust, kuid leidmata ka teist sõna tähistamaks seisundit, milles unustad, et filmikaamera ras- kus õlga rõhub, et riided on raba rõskusest niisked; seisundit, mil "mõtled nagu kaamera ja tunned nagu kaamera". Mäletan, kui jõudsin koju pärast järjekordset vestlust Maraniga, panin kiiruga kirja sõnad: "Ma muutun filmikaameraks või filmikaamera muutub minuks; pean mõtlema kaamera vahendusel, tunnetama kaamera abil."

Tunnetuslikust seisukohast on hiirestseen kallis. Stilistiliselt langeb ta filmi lüürilisest tonaalusest välja, rikub eeleegilise meeleolu. Ütlesin seda Maranile, aga ta vaidles vastu, ootamatult ja teravalt: "Mina olen igasugune ja elu on igasugune. Siin on kaks kaunist elusolendit: sookurg ja hiirepoeg. Kui ruttu, paari hetkega, ning kui juhmalt teeb üks elu teisele elule lõpu peale, muudab ta lihatombuks ja neelab alla... Ma tahaksin näha, kuidas pärast seda vaatepilti vaataja kuresse suhtub."

"Elu on igasugune." Skeptiline enese-kontroll ei lase Maranil muutuda lüüriliselt õrnutsevaks. Tuleb mõista eitamata, imetleda, heitmata meelt. "Elu on karm" ja "ilus on maa". Need kaks poolust on alati tema filmides.

Muide, hiirestseen montaaži peaaegu ei vajanud, või kui vajas, siis minimaalselt. Võinuks ju urust nina välja pistnud hiirepoega eraldi filmida ning siis monterida ta kure pikkade jalgade juurde. Nii saaks isegi paremini aru, keda see kurg toksib ja pärast alla neelab. Montaaž rekonstrueerib reaalseid sündmusi, on objektiivse tõe teenistuses.

"Sookurgedes" ilmub montaaži abiga filmi tegelane, keda ekraanil pole, tekib teine, varjatud voolusäng. Peale looduseuurija esitatud sookurgede loo on filmis juttu inimlikust kurbusest, kaotusest, armastusest...

Kuidas Maran ka vastu ei vaidleks, ma kinnitan: "Sookurgedes" on oma koht väljamõeldisel, eksisteerib suursugune pettus, millele poleks poeesiat. See pole ainult teabefilm, ta on liiga lüüriline, isikupärane, ta kõneleb inimesest sama palju kui



sookurgedest. Ehk suudab ka vaataja "näha nähtamatut, kuulda kuulmatut ja mõista arusaamatut".

Muide, need sõnad ütleb Maran hiljem ja teises filmis "Ilmalind" (1989).

## TEE SILMAPIIRI TAHA

Märtsis 1991 jõudis ekraanile Rein Marani neljakümne neljas ja praegu viimane film "Suitsupääsuke". See jälgib pääsukeste elukäiku esimesest pulmalaulust kevadel sügisese ärallenguni Aafrikasse. Lugu areneb tavapäraselt: leparuvad värelemas varakevades tuules, sinililled sirutamas õisi päikese pole. Pääsukesed pesi voolimas. Isaslind ehitab oma ja emaslind oma pesa. Miks nad nii teevad? Kes küll mõistaks looduse mõistatusi? Pisike kirju muna valendab. Ja juba on pesas pojad, ammuli sui pead üle pesa ääre küünitamas. On augustikuu. Kollendab viljapõld, jorjenid on uhkeid õisi täis. Mere kohal on pilved. On aeg teele asuda...

Maran on mitmeid kordi niimoodi jutustanud: tuttpüttidest, kurgedest, kauridest. Kompositsiooniskeem on sama, kujundivalik ja tonaalsus on aga iga kord täiesti uus.

Kõrvutagem näiteks kaht Marani viimast filmi, "Ilmalindu" ja "Suitsupääsukest".

Kauri ümbritseb Karjala metsade rüppe peitunud järvede ürgne maailm. Kevadel, valgete ööde aegu näib järvedemaa viirastuslikult ebareaalne, udu hägustamas puude ja kallaste piirjooni. Veel valgub laiaili kaldametsa ja rohutude peegeldus... See on imepärane värvi-, vormi- ja heliharmonia maailm, mille reaalsed dikteerivad vaimustatud poeetilise intonatsiooni. Kauri kuninglik rüht ja peen sulestik tuletavad meelde, et põhjarahvaste legendides on kaur "maismaa esiema". Filmis näeme kauri kui hingestatud olendit, kes esineb selle maailma harmooniat määrava kammertonina, määrates ka filmi tonaalsuse.

Pääsuke on inimese alaline kaaslane ja naaber. Pääsukeste maailm on laut, kus elutseb terve koduloomade kooslus: lambad, lehm, hobune; siia astub sisse kass, õues kõnnivad kanad... Tavalised koduloomad. Pääsukeste elu saadab lammaste määgimine, lehma ammumine, piimajoa sirin lüpsikusse. Olmelised ei välista poeesiat, kuid see on teine poeetikakeel, teine tonaalsus. Selles loomulikus tonaalsuses tundub talumatuna kontrast, mille tekitavad otse filmi südamikku lõikuvad laulupeostseenid. Laulupidu on filmitud vaevu märgatava

sarkasmiga: siin ta on, pääsuke, rahvus-sümbol, kaks musta siluetti igal pool - plakatil, kaelarättil, tikandil, kilekotil, rinnamärgil, ümbrikul... Selge on, et Maranile on vastuvõetamatu kogu see tehismaailm, mis teeb elusast linnust surnud sümboli, kaubandusobjekti. Kaamera peatub ümbrikute ja rinnamärkide kõrvale asetatud hinnasiltidel - 30 kopikat. Odav sümbol?

Laulupeo värvikirevuse juurest tuleb Maran taluelanike - koduloomade, -lindude ja inimeste juurde tagasi.

Huvitavate mõtteseostega film. Võib-olla esmakordselt lepid Maran inimesega - loomuliku, ilustamata inimesega, kes teeb lõppematut maatööd temaga võrdsete jumala loomade keskel.

Siiski pühendab Maran vaevalt oma järgmise filmi nendelesamadele seekord armsatele inimestele; ta näib mõistvat, et tal tuleb veel palju teha valdkonnas, kus tal pole veel kedagi võrdset, kes temaga loodusfilmi kandami raskust jagaks.

Mida ütleb ta meile oma järgmise filmiga?

*Tõlkinud ENEL ORMUS*

---

ESTHER SOKOL on Tallinna ajakirjanik. Kirjutab teatrist ja filmist. Olnud kirjandusõpetaja koolis.

---

## REIN MARANI FILMID

- 1958-1967 teaduslikud uurimisfilmid Eesti NSV Teaduste Akadeemia tarbeks, operaator
- 1967 "Tallinna mosaiik", op
- 1968 "Kindlus meres", op
- 1968 "Dekoratiivskulptuurid", op
- 1968 "Eduard Viiralt", op
- 1969 "Veel kord kevadest", üks operaatoreid
- 1969 "Leelo", üks operaatoreid
- 1969 "Uksed", op
- 1971 "Lindpriid", 4 seeriat, operaator-lavastaja
- 1971 "Okaslinnus", stsenarist, režissöör, operaator
- 1972 "Inimeselt inimesele", op
- 1973 "Rasked aastad", op-lav
- 1973 "Aastaring", sts, rež, op
- 1974 "Värvilised unenäod", op-lav
- 1974 "Tahe vastutada", kaasrež, op
- 1974 "Põlvest põlve", sts, rež, op
- 1975 "Inimene ja loodus", sts, rež, op
- 1975 "Looduse hääled", sts, rež, op
- 1976 "Tutkad", sts, rež, op
- 1976 "Rabade vaikuses", sts, rež, op
- 1976 "Tagastatud väärtused", sts, rež, op
- 1977 "Linnutee tuuled", peaoop
- 1978 "Tavaline rästik", sts, rež, op
- 1978 "Turismirajad", sts, rež, op
- 1978 "Neli sammu", sts, rež, op
- 1978 "Aranei", sts, rež, op
- 1979 "Laanetaguse suvi", sts, rež, op
- 1980 "Matsalu linnuriik", sts, rež, op
- 1981 "Uhe armastuse lugu", sts, rež, op
- 1981 "Nõialoom", sts, rež, op
- 1982 "Feromoonid", sts, rež, op



- 1982 "Sookured", sts, rež, op
- 1983 "Euroopa naarits", sts, rež, op
- 1983 "Juveniilhormoonid", sts, rež, op
- 1984 "Otsi looduses liitlast", sts, rež, op
- 1984 "Ilus maa", sts, rež, op
- 1984 "Elu värv", sts, rež, op
- 1985 "Varjuelu", sts, rež, op
- 1986 "Elulõim", sts, rež, op
- 1987 "Need tüütud herilased", sts, rež, op
- 1987 "Võrtsjärv", sts, rež, op
- 1988 "Tallinn Zoo", sts, rež, op
- 1989 "Ilvese lugu", sts, rež, op
- 1989 "Ilmalind", sts, rež, op
- 1989 "Rukkilill", sts, rež, op
- 1990 "Mets", sts, rež, op
- 1990 "Suitsupääsuke", sts, rež, op

## Teatri- Gloobus

Tadeusz Kantori ja "Cricot 2" uue lavastuse "Täna on minu sünnipäev" ("Dzis sa moje urodziny") esietendus toimus 21. jaanuaril 1991 Pariisis Pompidou Keskuses. Järgnevalt päevakohaseid katkendeid Kantori intervjuudest.

"Alustasin tööd selle lavastusega veel enne vabadusepuhangut ja seepärast ka eilsed rekvisiidid: liikuv tribüün, tank, kahur ja raadiojaamaga miilitsaauto. Nüüd on mul kahju neid kasutamata jätta."

"Mitte poliitikud ei juhi seda rahvast. Seda rahvast on alati juhtinud kunstnikud, Whspianski, Mickiewicz... Seda rahvast on alati juhtinud geeniused. Poola poliitikud, ka praegused, ei ole kordagi õelnud välja sõna "kunst" ja seepärast jäävad nad kaotajaks. Riigil ilma kunstita ei ole mingeid arengusansse."

"Uus etendus räägib sellest, mis toimub praegu Poolas. Esineme välismaal selleks, et hoida Poola väarikust, et need äritsejad piiridel, need bandiidid, need kurjategijad ei saaks Poola väarikust jalge alla tallata."

\* \* \*

*Palju maksab Poolas teatripilet hooajal 1990/91?*

Varssavi: *Teatr Polski* 2 200 - 4 400 zloti,

*Teatr Rampa* 13 200 - 22 000 zloti,

*Teatr Współczesny* 4 400 - 9 900 zloti,

*Teatr Powszechny* 7 700 - 11 000 zloti,

Kraków: *Stary Teatr* 2 650 - 3 650 zloti,

*Teatr STU* 10 000 zloti,

Lódz: *S. Jaraczi* nim teater 3 000 - 12 000 zloti,

Gdansk: *Teatr Wybrzeze* 3 000 - 7 000 zloti.

Teatripilet on veidi kallim kinopiletist (3 000 - 6 000 zloti), kuid odavam diskoteegi omast (10 000 - 25 000 zloti). Enamikus Poola teatrites on likvideeritud odavamad piletid koolinoorsoole. Keskmise kuupalk Poolas on miljoni zloti ringis, teatrinäitlejad saavad veidi üle poole miljoni.



## 37. OBERHAUSENI FILMIFESTIVALIST

Oberhauseni rahvusvaheline filmifestival (tänavu 24.-30.IV) sai alguse 1954. aastal. Joonis-, dokumentaal- ja mängufilme nende lühivormis näidatakse veel festivalidel Tampere, Krakówis Leipzigis ja Bilbaos.

Tänavusest filmifestivalist võttis osa üle neljakümne riigi, nende hulgas ka Eesti. Saadetud oli ligi tuhat filmi, millest lõppvõistlusele pääses 79.

Eestist oli saadetud kaks "Tallinnfilmi" tööd: Peep Puksi dokumentaalfilm "Eestlane Ernst Idla" ja Tauno Kivihalli nukufilm "Surmamõrjad". Oberhauseni festivali motoks on olnud "WEG ZUM NACHBARN" (TEE NAABRI JUURDE), mis tähendab, et eelistatakse neid töid, mis kannavad vabaduse-, demokraatia- ja sõprussidmeid.

37. festivali žürii koosseisus Gábor Cszari (Ungari), Deepa Dhanraj (India), Amir Emary (Inglismaa), Kathleen Maitland-Carter (Inglismaa), Fujiko Nakaya (Jaapan), Dore O. (Saksamaa), Priit Pärn (Eesti), Miriam Talavera (Kuuba) ja Ela Troyano (Ameerika Ühendriigid) ei leidnud lõppkonkursile pääsenute hulgast ühtegi filmi, mis oleks väerinud peaauhinda ning otsustas autasustada võrdselt kuut filmi, millest võiks nimetada Ana Rodrigueze mängufilmi "Laura" (Kuuba). Režissööri autasustati aususe eest: oma filmis mõistab ta hukka poliitilist olukorda Kuubas, ning Tšehhi ja Slovakkia Föderatiivse Vabariigi režissööri Vlastmil Vencliku mängufilmi "Kutsumata külaline". "Kutsumata külaline" oli valminud juba 1969. aastal ja olnud tänini "riiulil". Kuid poliitiline satiir ei ole kaotanud aktuaalsust ka praegu, sest on ju teadmata, kuidas käituks järgmine kutsumata külaline... Moskva režissööri Pjotr Mostovoi dokumentaalfilmi "Igavesti rändav täht" autasustati Evangeelse Filmikeskuse auhinnaga. Film näitab Venemaalt saabunud juutide elu 20. aastatel Palestiinas, kus mõne poliitilise juhi isiklike ambitsioonide tulemusena olid vastsed saabujad lõhenenud "vasak-" ja "parempoolseteks". Peaosaline, kolme lapse ema, liitus vasakpoolsetega ja rändas peatselt tagasi Venemaale, Krimmi,

elas üle 1937. aasta stalinliku terrori ning pöördus 80. aastana uuesti ja üksinda tagasi ihaldatud maale, Iisraeli, kus tal enam ei olnud ei omakseid ega tuttavaid.

Tahaks ka, et järgmise Oberhauseni festivali valikukomisjon oskab sinna saabunud filmide hulgast paremini valida neid töid, mis väärisksid lõppvõistlusele pääsemist, see tõstaks Oberhauseni filmifestivali taset!

HEIKKI H. TANN

*Oberhausen*



## VIIEKESI "VIINI VEREST" "MARIZANI"



J. Strauss'i "Viini veri", "Estonia", 1965. Lavakujundus - Eldor Renter.  
H. Saarne foto

25 aastat tagasi esietendus "Estonias" J. Strauss'i operett "Viini veri", mis teenis kriitikute ja publiku üksmeelse tunnustuse. Osatäitjateks olid teiste hulgas: Lidia Panova - krahvinna Zedlau, Ivo Kuusk - krahv Zedlau, Helgi Sallo - Pepi, Kalju Karask - Josef. Kujundaja oli kunstnik Eldor Renter.

1990. aastal esietendus "Estonias" I. Kálmáni operett "Krahvinna Mariza" ja taas olid laval samad artistid. Vahepealsed aastad ei ole neid kõiki ühte lavastusse kokku viinud. "Krahvinna Marizas" on rollid jaotunud nii: Helgi Sallo - Mariza, Ivo Kuusk - Tassilo, Lidia Panova - vürstinna Božena Guddenstein, Kalju Karask - Tschekko. Kunstnikuks on taas Eldor Renter. Muidugi on "Krahvinna Marizas" rohkem tegelasi, on

ka nende osade teised täitjad. Taastades muljet "Viini verest" võrdluses praeguse "Krahvinna Marizaga", on edasiminekut või mis tahes muud seisundit kergem fikseerida, kui võtta kohati aluseks ka vahepealsetel aastatel loodu. Nii püüang tänast tulemust hinnata nende viie inimese loomingu kaudu.

Lavastuste endi kõrvutamine ei olegi tegelikult võimalik, sest kui Paul Mägi 1965. aasta "Viini vere" puhul saab rääkida lavastaja eelnevast teest ja järgnevatest õnnestumistest, siis külalislavastaja Lazlo Hegedüsest niisugune laiem ülevaade ja mulje puudub. Võib ainult arvata, et ta on "numbriopereti" pooldaja, kes (vähemalt "Estonia" lavastuse puhul) ei lase end häirida sellest, et stseenidel





"Viini veri". Krahvinna Zedlau - Lidia Panova, Krahv Zedlau - Ivo Kuusk.

pole üleminekut, et lavaruum on abitult tühi, et tekst on kohmakas. Kahtlustan ka, et kõikidest eestikeelsetest lausetest ei ole ta aru saanud, neid ei ole lavastajale päris täpselt tagasi tõlgitud.

Näiteks. Zcupan: "Olen oma erakordse suguvõsa erakordselt viimane esineja, vabandust esindaja."

Mitte ei tahaks uskuda, et see tekst on naljakas, aga operetis on niisugune taotlus olemas - näitamaks Zcupani segadusse sattumist. Eesti keeles on aga mitmeid võimalusi seda lausekest tõesti naljakalt üles ehitada.

Kui lehitseda ajalugu, selgub, et sõjajärgse "Endla" "Marizas" (lavastaja Riivo Kuljus) taotleti just teksti väärtustamist ja esitatava realistlikkust. "Endla" "Marizat" kiideti, vaatamata operetivastasele eelhoiakule teatris eneses ja ajakirjanduses.

Praegune "Krahvinna Mariza" on küll nõutud tükk ja etendusele pääsemine üsna vaearikas ning kulukas, kuid tundub, et menu on siin näitlejate-lauljate teene.

1965. aasta "Viini veri" tuli välja ajal, mil klassikaline operett ei olnud moes. Otsiti tõde, vaeveldi maailmavaludes. Maailmas tegi võidukäiku muusikal, meil Eestis oli

"Viini veri". Pepi - Helgi Sallo, Josef - Kalju Karask, Hans Kagler - Hugo Maimsten, Anna - Eva Meil.





noorte annete periood. Tuletame meelde, et lõpetanud oli kaks lendu lavakunstikateedrit ja nende teatrisse tulemisele pühendas meelsasti tähelepanu nii ajakirjandus kui ka publik. "Viini veri" oma suurejoonelise kujunduse ja rohkete tualettidega ei pretendeerinud kõrgklassi hukka mõistma. "Viini veres" osati kanda õhturiietust, käitseda kindaid ja ridiküli. Nüüdseks on sellest jäänud nostalgia. Igatsus õhustiku järele, kus Eldor Renteri kujundatud ballipildid tõeliselt õhku täis olid, nii et see atmosfäär aitas näitlejatel oma üsna primitiivseid rolliskeeme elama panna.

Lidia Panova krahvinna Zedlau ei pidanud tegema muud kui olema täiuslik - truu oma mehele ja võluv igale teisele mehele enda ümber. Lidia Panova loometeel pole see ainus "süütult sinisilmne" roll ning tuleb vaid imestada ja igati tunnustada tõsiasja, et karakteri otsimise ning leidmise oskus temas üldse elama jäi. Igatahes on nüüd võimalik kõrgelt hinnata tema Jentet ("Viuldaja katusel"). Ei ole Lidia Panova süü, et Božena "Marizast" on sarnane Kokossovaga ("Krahv Luxemburg"). Nad on ühtemoodi kirjutatud, et operetis õnneliku lõpuni jõuda, ja eks libretistidki mängi ühtemoodi skeemidega. Lavastaja L. Hegedüs oleks võinud küll Božena-Tassilo kohtumise alguses kasutada aeglasemat tempot, sest siin läheb naljakas tekst kohati kaduma, ometi tuleb Lidia Panovat kiita. Tunnetades pausi vajadust, ei tee ta seda kunstlikult ega otsi ka kõige lihtsamat lahendust - iga sõna rõhutada. Kahjuks on see suurele osale lauljatest sõnalistes ülesannetes vägagi omane.

Ivo Kuuse Tassilole mõeldes tahaksin meenutada Alekseid (S. Prokofjevi "Õnnemängija", "Vanemuine" 1970). See Ida Urbeli ooperilavastus äratas tähelepanu mitmel konkursil ja tunnistati tookord keskseks teatrisündmuseks Eestis. Hoopis vähem räägiti "Toscast" ja "Carmenist" (Nõukogude Eesti preemia 1968. a), ka seal oli Ida Urbeli ja Ivo Kuuse koostöö muidugi edukas.

Tagantjärele tundub aga samuti, et "Õnnemängija" avas uue Ivo Kuuse. "Õnnemängijal" ei olnud lavastustraditsioone ja iga artist oli lavastaja loov kaasautor. Ida Urbel ütles oma vaikse häälega "nõnnaviisi siis..." ja kohe tuligi teha. Ivo Kuuse Aleksei oli keeruka dramaturgilise arendusega roll, ja operis pole kaugeltki igapäevane, et rollis arengut näidatakse. Pole oluline, kas karakter muutub "paremuse" või "halvemuse" suunas, oluline on, et ta teeb selle protsessi läbi. Tihti näidatakse küll

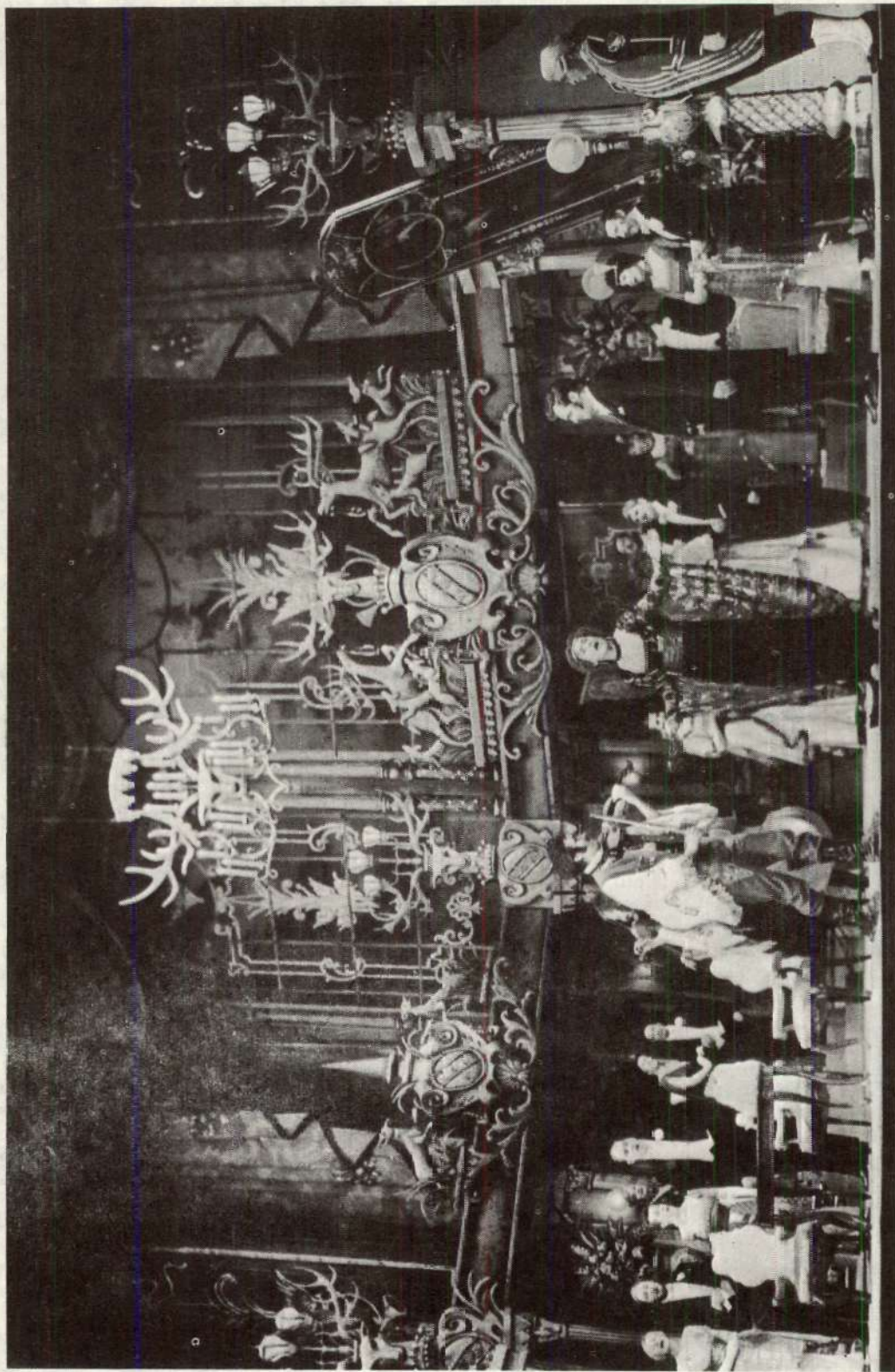


J. Käbman, "Krahvinna Mariza". 1990. Krahvinna - Maarja Haamer, Tassilo - Ivo Kuusk.

kõhklus, kahtlustusi ja hingepiinu, aga ikka muutumatu kuju raamides. Aleksei heitles vastuolude küüsis, analüüsis, tegi järeldusi ja... käis alla. "Õnnemängija" etendustel sai selgeks, et peaosas on lavastaja-eeldustega laulja. Peatselt leidis see ka kinnitust. Näitlejana on Ivo Kuusk laval tähelepanelik, kuulab ja kuuleb oma partnereid. Kahjuks pole see igapäevane ja enesestmõistetav - esineb ju meie teatrites ikka veel "mängimist märgusõna peale". Miks siis nüüd "Mariza" Tassilo puhul meenus Ivo Kuuse Aleksei?

Sel hetkel, kui Aleksei tallas õnnetust toonud rahal ja oli hullumas, sai Ivo Kuusk lava enda valdusse. Niisugune tunne ei kao, ja kui nüüd Mariza talle vihahoos raha näkku viskab, siis midagi meenub. Raha võib hukutada kõik. Ma ei arva, et Ivo Kuusk seda paralleeli kuidagi teadlikult järgib, aga assotsiatsioonina on see temas olemas. Miks ei olnud seda siis Raoulis ("Montmartre'i kannike" "Estonia", 1968 - raha ju loobiti siingi)? Raouli tegi Ivo Kuusk üldse vähe ja juba alates esimesest tantsunumbri ei saanud üle ebalusest olla tujukas armastaja. Liiga ebakonkreetseks jäi ülesanne. Barinkay "Mustlasparun" "Vanemuises" oli liikuv ning vallatu, keskne paar Margarita Voites - Ivo Kuusk nautis J. Straussi muusikat. Kaarel Irdi režii neilt muud ei nõudnudki, kui et nende







duett vallutaks publiku. See ka juhtus, ja kui 1968. aasta tähendas "Vanemuisele" külastajate vähenemist, siis Voites - Kuusk sädelesid alati täissaalidele. Kuid tagasi tänapäeva!

Eldor Renter on "Mariza" kostüüme kavandades armastanud lauljat sootuks enam kui "Montmartre'i kannikeses" ja valitseja Bela Törek (Tassilo) sobib nendesse riietesse. Ivo Kuusk on teinud ära suure töö oma lavalist liikumist lihvides, ja siin tuleb ka öelda, et liikumisjuhi amet ei tohiks muusikateatrist päriselt kaduda. See ei ole mitte sama mis tantsude seadja. See on Ida Urbel Epp Kaidu lavastuste juures, tema seatud olid liikumised ka mitmes sõnalavastuses - niimoodi, et üle lava minek-tulek, ka dialoogid, oleksid loomulikud, ilma kramplikult pingeta. Ta "töötas läbi" ka käed, peahoiaku jne. Ivo Kuusk on praegu kõigeaegase hakkama saanud, aga noorem koosseis vajaks ilmselt abi. Lauljana on Ivo Kuusk oma ametit au sees pidav professionaal, näitlejana usutav, nii et paremat kangelast operetti ei oska tahtagi.

Helgi Sallo esineb krahvinna Marizana esimest korda klassikalise opereti nimiosas. Küllap ei ole see aga esmatähtis, sest ka Ilona "Krahv Luxemburgis" või Ninon "Montmartre'i kannikeses" kuuluvad vaieldamatult suurte rollide hulka.

Helgi Sallo puhul on kõige olulisemaks saavutuseks stiilipuhtus. Võime vist julgesti öelda, et ta on välises liikumises ja žestides tabanud ajastut. Käed on sageli soengut hoidmas ja õlgadest ei leia midagi nurklikku. Eelmise sajandi lõpu mood eeldas pehmeid ja pikendatud jooni. Kunstiraamatutes tuuakse sobiva näitena ära Claude Monet' perekonnafoto ja seal on daamide hoiakus tõesti Helgi Sallo Marizaga midagi ühist.

Kuju väline külg ei tohiks küll see kõige olulisem olla, pealegi on üldteada Helgi Sallo lähenemine rollile ikka analüüsi kaudu, ent... Oli ehk L. Hegedüse numbriopereti taotlus Helgi Sallole sedavõrd ebamugav, et ta otsustas (vist esmakordselt oma lavateel) leida tabava karaktersuse pindmises kihis ja kogenud artistina niiviisi rolli ära teha. Kriitik võib ju juurde mõelda, et Helgi Sallo on uurinud Paul Cezanne'i ja Henri de Toulouse-Lautreci naiste portreesid, ja olla rõõmus, et niisugune sobiv näide õnnestus leida. Tegelikult on Helgi Sallo vaieldamatu



"Krahvinna Mariza". Vürstinna Bozena Guddenstein - Lidia Panova, Tassilo - Ants Kollo.



"Krahvinna Mariza". Stseen lavastusest. Keskel Zcupari - Hans Miilberg ja Tschekko - Kalju Karask.

H. Saarne fotod

võit "Marizas" - tema kui laulja. See on suur kordaminek. Muusikast tuleb ka elu lavakujusse ja kui muusikat usaldada, ei saagi rolli valesi teha. Kõik detailid ja suhtlemisnüansid, mis osajoonist täiendavad, on lisaleidmised. Praeguses "Marizas" sobivad Ivo Kuuse ja Helgi Sallo hääled duetis ideaalselt, täitub ka Kaarel Irdi aastate tagant antud nõuanne Ivo Kuusele: "Laulge duetis nii, et pudeneb pärleid, ja lugu ongi tehtud."

"Krahvinna Marizas" on veel Tchekko - Kalju Karask, eelmise "Estonias" lavastatud "Mariza" Tassilo. Noorel, draamalavalt tulnud Kalju Karaskil olid tookord Tassilo jaoks kõik eeldused: meeldiv soe tämber, ilmsed näitlejaoskused, analüüsisiga harjunud töövõtted, kogenud partnerid. Tema Tassilo

"Krahvinna Mariza", lavakujundus - Eldor Renter. Keskel Mariza - Helgi Sallo, Tassilo - Ivo Kuusk.



oli tänasest nimekaimust enam trotsi ja uhkust täis ning lahtise tundeinimesena elas ta Mariza ülekohtust käitumist ka seda raskemini üle. Nüüdse Tchecko puhul on hea meel, et Kalju Karask on täna laval ka koos teise, noorema koosseisu osatäitjatega (A. Kollo, E. Tasa, A. Tõnuri). Neil on kindlasti taipu tähele panna Kalju Karaskit, kelle loometeesse kahe kammerteenri ("Viini vere" Josef ja "Mariza" Tchecko) vahele on mahnutud ka näiteks "Boheemi" Rudolfo (1977), "Nõidküti" Max (1980) ja "Barbara von Tisenhuseni" Bonnius (1969). Oli aga veel Othello, tenorite hiilgeroll. Niisugune lavakogemus peaks välistama närveerimise, aga mõnikord on ometi rambipalavikku tunda. Väikeses ülesandes taandub see eriti halvasti - episoodid ei anna aega, et ennast laval maha laadida. Noored mehed näevad ja panevad tähele, et rahulikku lavael ei ole olemas. Seda jääb ehk uskuma ka ennekoike seaduspärasustest ja arvutist lugu pidav Ants Kollo.

Eldor Renterile meeldib ilmselt aknast õue vaadata. Selles mõttes on tunda, et ta elab Nõmmel. Tema kujunduste üldlahendus seisneb enamasti aknast või ustest paistvates majaseintes. "Krahvinna Marizas" on lõpuks saanud ka valgus kaasa aidata, nii et esimese vaatuse finaali on tõesti meeleolukas. Detailitäpse kunstnikuna on Eldor Renteril eriti viimistletud kostüümid, kahju vaid, et pisike lavaruum ja kontsertetenduse-taoline seade ei lase Mariza peokülaliste tualette piisavalt imetleda. Kui nüüd midagi soovida, siis tuleks see soov adresseerida lavastajale ... Eldor Renteril on aknad ja ukсед eriti tähtsad just nende detailse väljakujundamise tõttu. Oleks kena, kui siis käidaks ustest ja mitte uste kõrvalt.

"Viini vere" ja "Krahvinna Mariza" vahelised aastad on olnud arengu- ja tööaastad kõigile viiele. Klassikaline operett elab "Estonias" justkui muutumatult. Pigem näitlejate, mitte lavastajate kaudu on vahel lisandunud mõned uued jooned. Võib-olla on need tulnud ka muutunud publikust. Inimesed tulevad teatrisaali väga närvilisest argipäevast. Puhkuseks ja lõõgastumiseks on neile laval taastatud probleemivaba, ent siiski inimest märkav ja teda hoidev õhkkond. Seda on ikka vaja.

## ÕNNITLEME!

5. august  
**LINDA RUMMO,**  
*draamanäitleja - 70*

5. august  
**ANTI MÄRGUSTE,**  
*helilooja - 60*

10. august  
**HELGI SÄLLO,**  
*"Estonia" operetisolist - 50*

16. august  
**VEERA LUUR,**  
*"Endla" kauaaegne inspitsient - 80*

20. august  
**ÜLO SELTER,**  
*"Ugala" lavastuala juhataja - 60*

20. august  
**KALEV TAMMIN,**  
*Noosoteatri asutajaliige,  
inspitsient ja trupijuht - 50*

25. august  
**TIINA JAÄKSOO,**  
*"Estonia" endine ooperisolist - 60*

28. august  
**HELGA BOMÉ-OJALO,**  
*"Estonia" endine balletiartist - 50*



## DÉCA-DANCE EHK DEKADENTS-TANTS SÕNADEGA



*Serge Gainsbourg 1985. aastal*

Ise pole ma seda meest kohanud mujal kui teleekraanil ja fotoreportaažidel, aga temasuguseid - vähemalt välimuse järgi - olen näinud lonkimas Luxembourg'i aias või vedelemas metroopinkidel. Pariisis võib vabalt harrastada pätlikkust, see on mõnes miljões suuremas "aus" kui korralikult kammitud juuksed ja tagurlaslik kaelaside. "Pilt, mida Gainsbourg endast kultiveeris, oli kasulik ja minev, sest tal oli õige ärivaim," kirjutab rockmuusik Daniel Facérias, "see oli romantiline portree joodikust, dekadentsest ja ensetapjast kunstnikust." Selle olulised märgid on lahtine

särgikaelus, kottis silmalaud, kolmepäevane habe, hammaste vahelt rippuv sigarett, ja täienduseks siin-seal välkuv viinaklaas.

Ütlen ausalt, et mulle on ta juba füüsiliselt vastik. Aga see on muidugi maitseasi. Paljudele niisugused laastunud intellektuaalid just meeldivad. Kuigi igaühel on siin erinevad motiivid. Isiklik mulje aga ei tohi takistada nägemast, et Serge Gainsbourg on andekas poeet, keda mõned kriitikud juba võrdlevad Rimbaud'ga, ja kindlasti meie aja prantsuse šansooni originaalsemaid ja mõjuvamaid esindajaid.





Serge Gainsbourg

Serge Gainsbourg, õige nimega Lucien Ginsbourg, sündis Pariisis aastal 1928, Venemaa juutide perekomas. Tema isa mängis baarides ja ööklubides klaverit, ja isalt sai poeg kõigepealt soliidsel muusikalise hariduse. Pärast gümnaasiumi lõpetamist katsetas ta Kunstiakadeemias maalimist ja arhitektuuri, kuid leivateenimise mured viisid ka tema kabareeklaveri ette. 1957. aastal toimus otsustav murrang. Gainsbourg'i kabarees esines Boris Vian, elukutselt insener, inspiratsioonilt trompetist, dirigent, varieteelaulaja, kirjanik, kriitik ja veel palju muud. See kohtumine kustutas päevaprogrammist senised mahtid ja joonistused ja orienteeris noormehe lava suunas. Alguses mängis ta paaris filmis, millest tuntum on "Orjade mäss" (1961) ja kirjutab laule juba sellistele tunnustatud varieteelauljannadele nagu Juliette Gréco, Catherine Sauvage, Régine, Françoise Hardy jt.

1968. aasta maimässuks oli Serge Gainsbourg tehtud mees. Tema tekstid on küünilised, sarkastilised, provotseerivad ja hävitavad. Muusikas, mida ta kirjutab ka filmidele ja televisioonile, kombineerib ta osavalt kergesti meeldejäätavaid meloodiaid anglosaksi rockirütmidega. 70. aastail peetakse teda Prantsusmaal kõige populaarsemaks heliloojaks. Eriti märkimisväärseks võib pidada "Le poinconneur des Lilas'd", laulu ametnikust, kes peab Lilas' metroojaamas kogu päev piletitesse auke taguma, "Histoire de Melody Nelson'it" (duo Jane Birkiniga) ja iseäralikku "Kapsapeega meest".

Kaheksakümnendatel aastatel kasutab Gainsbourg'i oma reklaamiinstinktiga uusi moevoole, nagu punk Inglismaalt ja huvi arengumaade muusika vastu. Ka nüüd kirjutab ta laule, mida laulavad teised - Jacques Dutronc,

Catherine Deneuve, Isabelle Adjani ja muidugi ka Jane Birkin, kellest on saanud ta elukaaslane mitmekes aastaks. Ise ilmus ta viimast korda lavale 1988 ja laulis-kõneles publikule, kes oli temast kolm korda noorem.

Kaheksakümnendaisse aastasse langeb ka Gainsbourg'i peamine filmitegevus, mida kriitikud pole eriti hinnanud, kuigi ka sel alal osutus Gainsbourg' andekaks. Gainsbourg'i surma puhul avaldatud kiidukõnedes märgitakse, et ta filmid on poeetilised ja loovad meeleolu. Peale selle on nad ka morbiidsed ning rõvedad, nagu autor ise.

Esimeses filmis "Je t'aime moi non plus" - "Ma armastan sind, mina ka mitte" (1976) - kirjeldab ta nõrga inimese hingevalu, kes tahaks esineda kange mehena, kuid pole võimeline "normaalselt" rahuldama tütarlast, keda ta armastab. Teine film "Equateur" (1983) on ehitatud ühele Simenoni romaanile ja kirjeldab "ühe idealisti järjekindlat allakäiku" metsikus miljöös.

"Charlotte for ever" (1986) mängib intsestiga. Gainsbourg moondata siin oma tütre Charlotte'i Nabokovi Lolitaks.

"Stan le flasher" (1990), kus peaosas esineb Claude Berri, kirjeldab autori päitustumist "kõlvatu julgusega", nagu seda väljendab kriitik Jean-Luc Douin. "Kirel ja kurvastusel olid tema juures füüsilised sümptomid: kusi, okse..."

Serge Gainsbourg'i teadlikult puruksjoodud, -suitsetatud ja -prassitud keha lakkas funktsioneerimast märtsis 1991. Ametliku põhjusena märgiti südameinfarkti, kuid kõigile oli selge, et surm oli siin süstemaatilise enesetapu tagajärg. "Ma olen isenda *destrouyer*," hooples Gainsbourg, suitsetades seitse pakki sigarette päevas, "kuni huuled ja küüned lähevad kollaseks." Psühhoanalüütik Lacanile seletas ta, et tubaka ja alkoholi ühend teeb pilgu selgeks, nii et ta võib oma tekstes "vabalt tsepeerida", ilma selleta oleks ta ainult "halb sõnadelooja, keda toetaks vilets muusikamees". - "Alkohol aitab mind purustada inspiratsioonitiivad, muidu veaks see mind suitsustesse kaugustesse." Selle lausega tahab Gainsbourg arvata vasti tõmmata paralleele enda ja Baudelaire'i vahel, kes ka otsis ideesid pohmelusest, kuid kasutas tubaka asemel narkootikume. Ta armastab ka tsiteerida Baudelaire'i: "Kaamel reisib joomata ja mina joon reisimata..."

Alkoholil on Gainsbourg'i loomingus oluline koht. "Alkoholiaurudes näen ma oma õhulosse, kõiki oma hobusekasvandusi ja oma hertsoginnasid..." Gainsbourg aga teab, et joomine võib luua illusioone, kuid ta ei tee õnnelikuks. Poemesis "Intoxicated man" kirjeldab ta oma sisemist mädanemist, millest ei pääse ja mille juurde kuuluvad vaimne enesehävitamine ja nn normaalsete väärtuste mahakiskumine.

Õeldakse, et Serge Gainsbourg'il oli kaks harukordset talenti: kõigepealt geniaalne keele- ja solfedžovaist, ja seletamatu külgetõmbejõud naistele. Juba 8-aastaselt mängis ta Bachi ja Gershwinit ja tema feminiinsed "saavutused" on asjatundjad juba täpselt kokku lugenud - neid olevat 23, nende seas nimed nagu krahvinna Tolstoi ja vürtsinna Galitsin.



Võib küsida, mis oli nii võluv selles punsunud näoga ja lõtvade musklitega inimeses, kes pealegi käis lohakalt riides, nii et meie kauni keha kultuse ajastu naised langesid tema nikotiinist mürgitatud käte vahele. Küllap mingi perversne, rasputinlik külgetõmbejõud, mida ei saa ratsionaalselt seletada.

Ängistused ning seksuaalsusepiinad kuuluvad sageli kokku. Serge Gainsbourg'i loomingus, nagu ka elus, tantsivad-laulavad surmaga koos pilge ja pornograafia. "Füüsilisel armastusel pole väljapääsu, ma lähen, lähen ja ma tulen, nagu kõhklev naine..." Brigitte Bardot, kellele oli tehtud ettepanek laulda seda koos Gainsbourg'iga, ehmatas ja jättis oma koha Jeanne Moreau'le, keda varsti asendas Jane Birkin.

Peateemaks on ikka armastus, kuid armastuse kõige negatiivsemad ja perverssemad variandid: lõhenemine, valu, sadism, intsest. Tema mõte keerleb nartsissoslikult iseenda ümber ja paljundab oma isiksust. Nõnda sündis aastal 1980, kui Jane Birkin ta maha jättis, teisik nimega Gainsbarre. Siin võimutseb sõnademäng, dialoog iseendaga, kus Gainsbourg - kannataja hing - vestleb ja vaidleb provotseeriva enesekindla Gainsbarre'iga. Jutt on õones ja opereerib peamiselt prantsuse keele riimide ja homonüümidega, nii et tõlkimine ei saa anda edasi värssi või stroofi omapära. Võib öelda, et



Rooma prokuraatorina filmis "Orjade mäss" (1961).

Gainsbourg'i kõne on tüüpiliselt prantslaslik: kirjaviisiga mitte kattuv sõnade helipilt annab võimaluse luua lõbusaid arusaamatusi ning valetõlgendusi ja ka üllatavaid võrdlusi. Seda tehnikat kasutavad humoristid, satiirilised ajakirjad, nagu "Le Canard Enchaîné" ja kas või ristsõnamõistatused. Gainsbourg'i laulud kubisevad sellistest foneetilise-ortograafilistest naljanumbritest, mis vahel tunduvad siiski üsna lamedad. *Moi-mème* ("mina ise") areneb ja annab *moi m'aime* ("mina ma armastan end") - mõlemad hääldatakse "moa mem". Kui Gainsbarre ütleb: *Tu joues avec les mots* ("sa mängid sõnadega"), siis vastab Gainsbourg: *Je joue avec mes maux* ("ma mängin oma hädadega") - *mots* ("sõnad") ja *maux* ("hädad, pahed") hääldatakse mõlemad "mo". Paistab loogiline, et Gainsbourg'i valikus tähendab *le mot dit* ("öeldud sõna") sama mis *le maudit* ("neetud") ja hääldustava annab selleks loa.

Sõnadega võib päästa, sõnadega võib hävitada.

Gainsbourg-Gainsbarre on osaliselt süüdi selles, et 15-20 aastastest prantsuse noortest on kasvanud "Gainsbarre'i sugupõlv", kelle elu paistab olevat mustendav auk. Meenub Konrad Lorenzi mure tuleviku pärast, kui ta kirjutab, et inimene ehitab oma eluideaalid 15-aastaselt. Mis hiljem juurde tuleb, kasvab ainult sellel alusel.

Millega saab asendada 15-aastase vaimset tühjust? Küsimus, millele peab kunagi vastama.

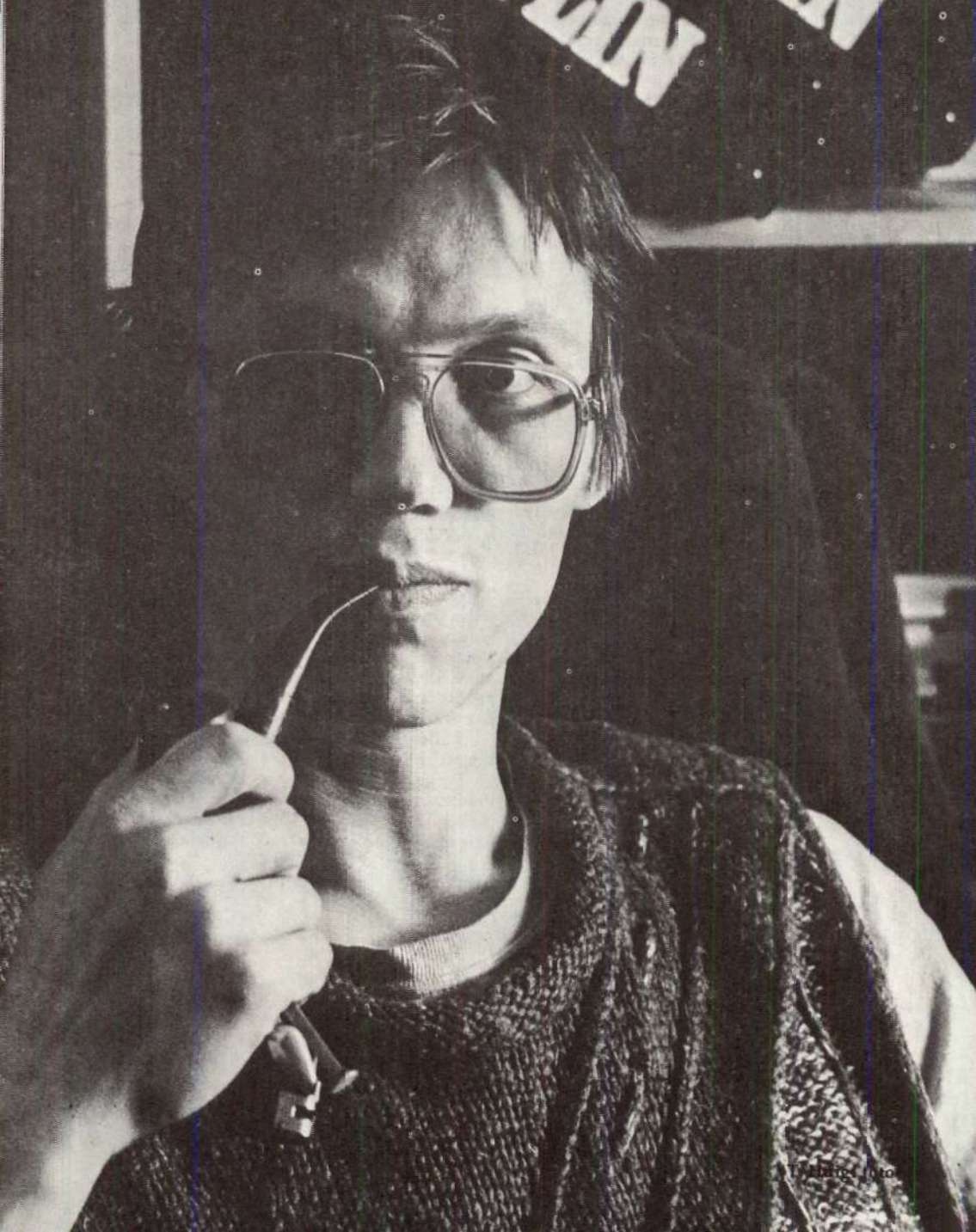
Serge Gainsbourg ja tema jüngrid on osa Prantsusmaast ja prantsuse kultuurist. Aga nad ei ole kogu Prantsusmaa ja kogu prantsuse kultuur. Ja selle tõsiasja üle võib siiski rõõmustada.

Autoportree





CHAPLIN  
CHAPLIN





Sündinud 21. novembril 1958 Pärnus.

Algtaadmisil jagati Pärnu 4. ja hiljem 2. keskkoolis. Keskkonna vahetuse põhjuseks oli tõik, et teda ähvardati kolooniasse paigutada. Oigupoolest polnud süüd olemaski. Onnetu saatus oli aga säherdune, et kui ta näiteks viskas juhuslikult mutri õhku, siis kukkus see tingimata kellelegi lagipähe. Muide, 2. keskkoolis õppisid tollal nukufilmide lavastajad Hardi Volmer ja Rao Heidmets, poeedist näitleja Villu Kangur, kunstnik Jaak Arro jt prominentsed isikud.

Süvateadmisil hakkas omandama 1976. aastal Tartu Ülikoolis. Oli hulk aega olnud inglise keeles klassi nõrgemaid, siis aga võttis end käsile ning tegi aine sedavõrd selgeks, et pääses inglise filoloogiat õppima. Neljandal kursusel sai teistkordselt isaks; kuna vene kroonus nüüd enam ei ähvardanud, jättis ülikooli pooleli ning asus "Tallinnfilmi" tööle. Oli veendunud, et on sündinud mängufilmirežissööriks.

Filmitegemist nägi Veljo Käsperi "Pihlakavärvate" ning Valentin Kuigi "Teaduse ohvri" võtetel jooksuposina ehk režissööri assistendina 1980. aastal töötades. Kaksteist kuud pidas vastu, seejärel laskis end paar aastat "Eesti Telefilmis" jooksutada.

Akadeemilist haridust režii alal sai Moskvas Üleliidulises Kinematograafia-instituudis, kuhu astus 1985. aastal. Nime poolest õpetas Vladimir Naumov, tegelikult aga Leonid Marjagin ja Georgi Skljanski. Marjagin on teinud huljani filme, ainult keegi ei tea neist mitte midagi. Ühe oma viimase filmi "Kallis lõbu" peaossa kutsus ta J. Kolbergi, paraku sattus too just samal ajal haiglasse; hiljem selgus, et film tuligi kehavõitu.

Filmi d. Enne ÜRKI-t tegi Gabriel García Márqueze novelli järgi amatöörfilmi "Festival". Õppimise ajal valmis A. H. Tammsaare jutu ainetel "Vanaisa surm" (1987). Studios alustas lühilooa "Õnnelik lapsepõlv" (1988), milles on viiekümnead aastate algust näidatud läbi koolipõisi silmade. Käskkirja autoriks oli Teet Kallas. Järgmisena tuli eakaaslase Peep Pedmanson'i stsenaariumi põhjal tehtud novellfilm "Mardipäev" (1989), milles tavaelu kujutus on läbi põimitud irreaalsete motiividega. Esimene täispikk mängufilm on August Mälgu mereproosast lähtunud "See kadunud tee" (1990). Toimetaja Tõnu Karro nimetas teose fantasmideks Mälgu ainetel.

Ants Ander on mänginud kõigis tema teostes peale amatöörfilmi. Tuttavaks said nad juba Käsperi "Pihlakavärvate" võtete ajal. Ta on režissööri kujutelmades selline arhetüüpiline tegelaskuju (Evald Hermaküla või Carl Jungi järgi), kes pärineb kusagilt lapsepõlvemailt. Anderiga suheldes on valdavaks soe, pehme ja kodune tunne, nagu istuks veel väga väikesena ema süles.

Operaatoriks on olnud põhiliselt Rein Kotov, esimestes töödes ka Kalle Jürgens ja Mait Mäekivi. "Õnneliku lapsepõlve" kunstnikuks oli Priit Vaher, teistes Ervin Õunapuu.

Teatriga puutus lähemalt kokku ülikooli aegu Hermaküla studios. Jõudis tollal isegi mõned korrad lavale. Mullu lavastas Rakvere teatris

Bernard Kangro näidendi "Kohtumine vanas majas", tänavu peaks Draamateatris teoks saama Jean-Claude Carrière'i "Mälestusalbum".

Kavatsused on suurel määral seotud kunsti- ja teadusühisusega "Arcadia", milles peale tema on veel tegevad näitleja Tõnu Tepandi ja jurist Indrek Teder. Sügisel alustab August Strindbergi ekraniseeringuga "Võlausaldajad", mis valmib ilmselt uueks aastaks. Osades on Terje Pennie ja Arvo Kukumägi, kolmas näitleja on veel otsustamata. Ühisus on omandanud Lauri Vahtre stsenaariumi Jüriöö ülestõusust, poolteise aasta pärast võiks seiklusfilm töösse minna. "Arcadia" kaugem plaan on Nõmme kultuurikeskuse väljaarendamine kino "Võit" baasil.

Tallinnfilmiga pole loomulikult suhted täielikult katkenud. Ent tundub, et seal ei taheta sotsialismiga mitte kuidagi hüvasti jätta, pealegi lööb temas kui lavastajas välja eestlase loomus-ise teha, ise olla, omandatunne, isegi siis, kui see kõik on seotud riskiga.

Filmitegemises näeb võimalust jääda igavesti nooreks. Imetleb, milline nooruslikkus ning elujõud on tema suurima autoriteedi Luis Buñueli viimastes filmides.

Eriharastused hetkel puuduvad. Omal ajal Tartu Kultuurimajas töötades lõi džässiklubi, mis siis oli ilmselt ainuke. Fischeri ja Spasski matši ajal uuris läbi kõik kättejuhtunud maleraamatud ning osales võistlustel. Kui aga ilmnes, et maailmameistriks niikuinii ei saa, jättis maletamise paugupealt katki.

Lapsi on kolm: kaheistkümnene Kristiina, kümnene Maarja ning kaheksa Justina.

Piipe on kaheksa. Kui saab rikkamaks, siis muretseb juurde. Juba poisikesena oli peidupaigas olemas oma piibutobi, põhjalikumalt hakkas piibutseremooniat harrastama poolteist aastat tagasi, kui alustas Tepandiga suhtlemist. Muide, kõigis filmides peale "Mardipäeva" on Ander piibuga, kuigi eraelus ta seda ei kasuta.

Armastab üle kõige näitlejaid. Mõtleb ahastusega, et ei jõua nii palju filme teha, et saaks igaühele anda peaosa.

Juurdleb pidevalt oma kaheldava väärtusega olemise üle filmikunstis. Tunneb, et elu on talumatult keeruline ja raske, sest armastust on nii pööraselt palju, et ei jaks lihtsalt armastada.

SULEV TEINEMAA



THEATRE. MUSIC. CINEMA. AUGUST 1991  
 ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA". EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP, MUSIC EDITORS: MARE POLDMÄE, MART SIIMER, CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

## THEATRE

### The Baltic Theatre Festival Spring '91 in Tallinn (13)

The traditional Baltic Theatre Festival was held in Tallinn in April, with several new foreign companies participating. We publish the reviews of the festival productions (not embracing the whole festival programme): *Macbeth* by the Munich Freies Theater, *Cherry Orchard* by the Vilnius Small theatre, *Marat/Sade* by the Helsinki Virus theatre, *The Maids* by the Stockholm's Galeasen group, *Freedom - A Precious Gift* by the Tallinn Youth theatre.

### Who was MICHAEL CHEKHOV (53)

To mark the 100th anniversary of the birth of Michael Chekhov, a legendary Russian actor and drama teacher who emigrated in 1928 and died in Hollywood in 1955, we publish a selection of his articles (written in both Russia and abroad).

### T. OJA. An actor about an actor - the 100th anniversary notwithstanding (60)

The actor and the translator of the articles Tõnu Oja comments on Michael Chekhov's writings, exercises and theory, quite adaptable to theatrical practice.

## MUSIC

### MATI PALM answers (3)

Mati Palm (b 1942), bass in the Estonia theatre recalls his studies in the vocal class of Jenny Siimon in the Tallinn Conservatoire and his further studies at the La Scala in Milan. His most outstanding opera roles include Attila, Boris Godunov, Philipp II in Verdi's *Don Carlos*, and he excelled in the title role of *The Flying Dutchman* which he first sang on the Savonlinna Opera Festival in 1981 (by now on five festivals) and which has taken him through Estonian, Hungarian, Lithuanian and Czechoslovakian opera theatres up to the Berlin Staatsoper. Over a course of many years Mati Palm has also appeared as chamber singer. His participation in several international competitions has been crowned by the second prize in Barcelona in 1972. The interview is by Mare Pöldmäe.

### P. VÄHI. An oriental hour: Shaman music from Siberia (31)

An overall Russianization and anti-religious ideological campaign were both started in the 1930s resulting in the destruction of the ethnic identity of Siberian people, and above all, the destruction of local beliefs. And of the shaman ritual. The article looks more closely at the shaman ritual which starts

from seeking contact with spirits and finishes with a special trance-like state which the shaman attains by the end of his "séance".

### The string quartet is one of the best things invented in Europe (62)

The article discusses the Tallinn String Quartet with Urmas Vulp from the Tallinn Conservatoire on the first violin, Toomas Nestor, Viljar Kuusk and Teet Järvi from the Tallinn Music High School on the second violin, on viola and on cello respectively. The quartet is not state-sponsored. It has oriented to Viennese classical music and contemporary music, including Estonian music. Its members speak on the formation of the quartet, their views on new music, their influences, etc. Interview by K. Pappel.

### R. MIKKEL. Five on the stage from Vienna Blood to Mariza (83)

25 years ago Johann Strauss' operetta *Vienna Blood* was staged in the Estonia theatre for the first time. At the moment one of the classical operettas is included in the theatre's repertoire, namely *The Countess Mariza* by Kálmán. Four actors who appeared in *Vienna Blood* are cast in *Mariza* and the designer is the same as 25 years ago. The reviewer tries to evaluate today's production through the work of these five old-timers, now and again drawing on their work in the interim years.

### F. DE SIVERS. Déca-dance or decadence dance in words (89)

A profile of Serge Gainsbourg, a talented French poet, one of the most original and influential chanson singers of our time. Gainsbourg has also starred in the following films: *Je l'aime moi non plus*, *Charlotte for ever* and *Stan le flasher*.

## CINEMA

### Panel discussion with the cultural semioticians. Green coloured ideas sleep a ferocious sleep (36)

The last instalment of the discussion which followed the speech made by the cultural semiotician Yuri Lotman in the University of Tartu (1987). The panellists were Mikhail Yampolsky, Boris Uspensky, Yuris Civians, Pavel Reifman, Mikhail Lotman. The problems of film language and communication became the subject of the discussion. "Green coloured ideas sleep a ferocious sleep" is a model sentence presented by the founder of generative linguistics Noam Chomsky which is grammatically correct, but semantically meaningless.

### M. LOTMAN. Casanova or, Fellini's agoraphobia (40)

According to Mikhail Lotman the anthropological



and semiotical model of the world upheld by Fellini in the '70s has found its purest expression in his *Casanova*. The principle of "thwarted expectations" runs through *Casanova*, the anti-heroic protagonist has been thoroughly deromanticized. Casanova, an adventurer who was born into a family of actors (1725-1798) has been treated in several works of fiction, including those by S. Zweig and M. Tsvetaeva. Fellini pays attention to one out of the many fields of Casanova's activity, his sexuality. The man is shown as a weakling who is tossed about by fate, an automaton who is not able to achieve anything by himself. His feminine ideal is lifeless and what attracts him most in love is its closeness to death. M. Lotman draws parallels between Eros and Thanatos present in the mythological world view of the primitive people and shamanism, also in vaginal symbolism from Fellini's picture. "The Gulf of Venice makes the symbol of feminine sexuality, whereas masculine sexuality has been expressed by Casanova's mechanical bird," notes M. Lotman in the last section. M. Lotman draws comparisons between the work of Fellini and Vasily Rozanov (1856-1919), one of the most paradoxical of Russian thinkers who sees the world as consisting of two opposites: emptiness and sex.

**E. SOKOL. A sentimental journey into the film world of Rein Maran II (73)**

A Tallinn journalist presents her insight into the film world created by Rein Maran. Esther Sokol tells us about the difficulties which are encountered

while filming animals, the problems of editing. She quotes Maran: "Mankind is a species of mammals who destroy everything around them and soon reach self-destruction. Mankind as a species is immoral". In June 1991 Maran who has directed 33 films was given the Erik Kumari wildlife protection award, one of the most prized awards in Estonia.

**Newsreel: From the 37th Oberhausen Film Festival (82)**

**Persona grata. JAAN KOLBERG (93)**

A profile of Jaan Kolberg, an Estonian feature film director and documentarist.

---

**MISCELLANEOUS**

**R. VARBLANE. Everyone is as he is, or a film about the artist Peeter Mudist (68, 96)**

The art critic Reet Varblane analyses a telefilm *Everyone Is As He Is* made by Liina Kulles which deals with the Estonian artist Peeter Mudist. She tries to determine the role which the painter and sculptor Peeter Mudist plays in Estonian art by pointing to the artist's originality and his commitment to the expressionist tradition. Then she goes on to the discussion of the film evaluating the director's ability to reflect the seemingly simple world of art created by the artist.



kunstiilma lihtsus. Siingi on tegelastel mitu kõrvalrolli ning hargnevad suhted ja sõltuvus. Iseäranis tabavalt on operaator avanud kunstniku abikaasa osa. Ka argioludes näitab operaator teda kogu aeg eraldi, madonnana, muusana, ikka lähedal, aga ometi kogu aeg äraolevana omaenese maailmas. Filmis osalevad mehed haaratakse ühte tegevustervikusse, tema jääb aga eemale. Üks inimene, aga mitu kihistust, nagu tema maalitud piltidelgi. Ka veidrads, kohati nagu kunstlikult väljamõeldud tegevused, kas või puust karkassi kandmine mere äärde, poeg Pallase pasunapuhumistseenid jmt on vajalikud Mudistile omase keskkonna loomiseks. Tema ju elab selles, tema kasutab seda karkassi maalimiseks, tema leiab just selle kivi hinge. Ja veelgi enam on seda kõike vaja Mudisti äraspidise pildimaailma äratundmiseks ja edasiandmiseks. Ka need mitu erinevat tegevust ühel ajal ja ühes kohas - kunstnik maalimas, modell Jaan Paavle kivil istumas, inimesed rannal kõndimas - on ju igaüks eraldi võttes omaette Mudisti pilt. Nii saab reaalne elu ja pildielu üheks. Võimalik, et kunstnik ei eralda neid ise kunagi. Ka pildid, mis saadavad reaalselt elu, on peal-kirjastatud nii otseselt tegevust konstateerivalt kui ka üldisemaid kategooriaid kasutades ("Hobu sööb", "Fotografeerib" või "Paratamatus elada ühel ajal", "Kristus"), ikka vaheldumisi, sest kõik on ju kokku ikka üks ja seesama. Seda filosoofiat järgis kunstnik ise talvises "Sirbi" intervjuus, seda sisaldab ka pilt "Kõik on ühtepidi" (ei olnud küll filmis kasutatud).

Reaalsuse ja kunstielu ühtesaamine oleks võimsamgi olnud, kui filmi koloriit oleks saanud illusoorsele üle minna maali koloriidiks, iseäranis viimaste, vastu valgust maalitud piltide oma silmas pidades. Aga võib-olla täiuslikkuse igatsus ning selle igatsuse täitumine oleks midagi liiga õiesti paika pannud, aga see poleks ju enam Mudisti maailm olnud, sest tema maailmas "peab igati tegema või igati otsima seda lahendust" ja selline lahendus ei saa olla ideaalne, sest vaevalt oleks ideaalne see juhuslik pilk, peapööre, puudutus... Kõik see, mille pärast praeguses eesti kunstis nii väga Mudistit vajame.

Peeter Mudist. Tõe allegooria. 1986. Õli, lõuend.

Peeter Mudist oma ateljees 1990. a märtsis.  
Ago Ruusi foto

