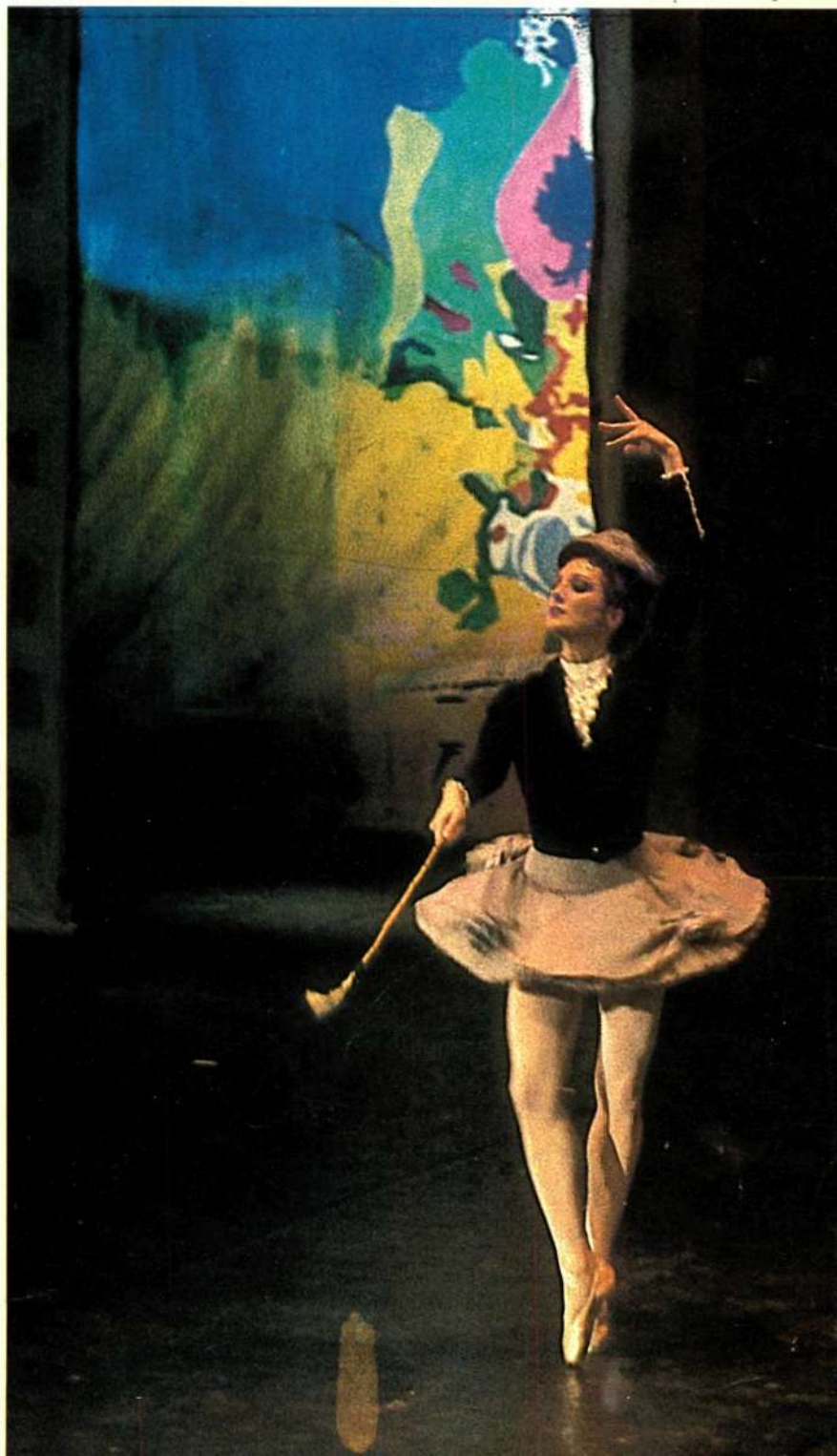


EESTI KULTUURI-
MINISTEERIUMI
EESTI HELILOOJATE
LIIDU
EESTI KINOLIIDU
EESTI TEATRILIIDU
AJAKIRI



9

/1997

9 / 1991

SEPTEMBER

X AASTAKÄIK

Esikaanel: Kaie Kõrb nimiosalisena Ture Rangströmi balletis "Preili Julie". Ballettmeister Birgit Cullberg, kunstnikud Sven Erixson ja Börje Edh, dirigent Jüri Alperen.
G. Vaidla foto

Tagakaanel: Sarjast "Eesti maastikke".
Kaader filmist "Surale".



TOIMETUSE KOLLEEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja

Peeter Tooma, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Mart Siimer, 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Toomas Huiik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EIÑER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER

	VASTAB JAAK ALLIK	5
Margot Visnap.	UITMÖTTEID TEATRIVISIIDIST STOCKHOLMI	53
	ROOTSI TEATRI KULDSED KUUE- KÜMNENDAD (<i>Intervjuu Stefan Johanssoniga</i>)	57
	ÜHEMEHEAJAKIRI "ENTRÉ" (<i>Rootsi teatriajakirjast</i>)	60
	LINGA KLARA JA TEMA NOOR NÄITLEJA (<i>Vestlus Francesca Quartey'ga</i>)	61
	LEPING, TEATER JA NÄITLEJA (<i>Jutuaamine Ingo Laasiga</i>)	67
	OMA TEATER - KUIDAS SEE SÜNNIB? (<i>Vestlus eesti päritolu teatriomaniku Nils Moritziga</i>)	69
Madis Kalmet	ROOTSI PÄEVIK (<i>Rootsi Instituudi stipendiaadina kuus nädalat Stockholmis</i>)	73

MUUSIKA

Harry Olt	KOJAMEES SAAB - HELILOOJA MITTE (<i>Muusikaelu struktuurist Rootsis</i>)	28
Olof Höjer	RAHVUSROMANTISM JA MODERNISM ROOTSIS 1920-1940 (<i>Introduktsioon, seitse variatsiooni ja kooda</i>)	40
Olof Höjer	"ESMASPÄEVA" RÜHM JA TEERADA VIIEKÜMNENDATESSE	45
Martin Tegen	UUS MUUSIKA 60. AASTATEL	49
Jósef Gát	KÄTE ASEND KLAVERIMÄNGU AJAL	81
	VILLEM KAPP OMAS AJAS	86
	PERSONA GRATA. MIKK SARV	93

KINO

Nikolai Meinert	VILGOT SJÖMAN - TÖÖLISKLASSI SOHIPOEG (<i>Sissevaade rootsi filmi enfant terrible'i maailma</i>)	17
Juune Holvandus	EESTI KROONIKA HOBUSE AASTAL (<i>Eesti filmikroonikast</i>)	30
Tõnu Karro	TAEVATREPP (<i>Lintropite fenomenist eesti dokumentalistikas</i>)	35
Mihkel Tiks	AVAVEERG	3
Tiiu Hagel	KUNINGAS SAABUB	96



H. Ibsen, "Metspart", Stockholmi Linnateater.
Hedvig - Monica Almqvist-Lövén.

A. Lafolie foto

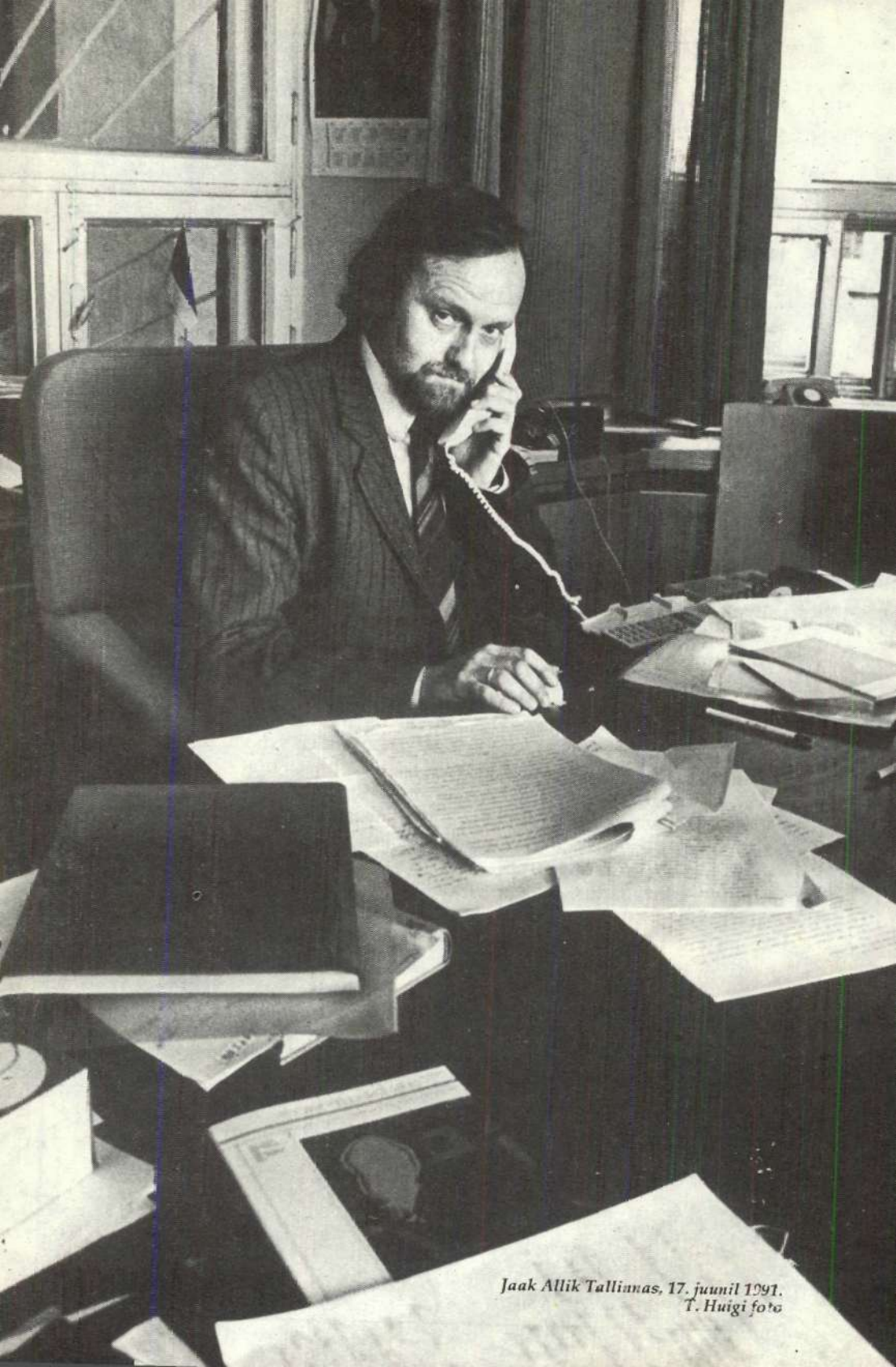
Kõik, kes saavad, käivad nüüd välismaal. Inimeste pilgud on pööratud Lääne poole. Eesti pürib sealsete majandusmallide suunas. Panus on tehtud isiklikule kasule. See peab looma rikkuse, millest jätkuks nendelegi, kes omal jõul rikkaks ei saa. Jätkuks kultuurilegi. Nendel seal Läänes jätkub. Nii riigiteatritele kui alternatiivtruppidele. Nii sümfooniaorkestritele kui ooperifestivalidele. Nii ühemehefilmidele kui lõpututele seriaalidele. Loojatele ja kriitikutele. Instituutidele ja väljaannetele.

Ja ometi on kultuur luksus, millega tavalisel heaoluühiskonna kodanikul pistmist ei ole. Seda, et mõni algupärane romaan või lavastus leiaks eest vaimustatud massid, ei kujuta nemad seal üldse ette. Robert Ludlum või "Ooperifantoom" ehk küll, kuid Jaan Kross või "Viiuldaja katusel" ei muutuks seal kunagi üldrahvalikuks nähtuseks. Rahva kultuuritarbimine on nõukogude ajastu saavutus. Kunst kuulus rahvale. Kultuur oli neid väheseid asju, mis oli saada, kvaliteetne ja odav.

Muutunud vaim loob uue elu, uus elu kujundab uue vaimsuse. Isikliku kasu vaim kultuurist ei hooli. Rahva kultuurijanu kaob kiiresti, kui ahvatlevamaid jooke välja ilmub. Kalli kultuuri eest ei raatsi keegi maksta. Lookas raamatuletid ja hõrenevad teatrisaalid on esimesed uue vaimu kuulutajad. Nendel seal Läänes on side rahva ja kultuuri vahel katkenud. Seal hoiavad kultuuri võimsad institutsioonid, kellel on raha. Mehhanism töötab.

Meie käime ka välismaal. Seda mehhanismi uurimas. Kuidas kultuuri päästa. Ja ennast ka. Ikka isikliku kasu motiivil. Üks mõjuvamaid kultuurikaitse asutusi, *Svenska Institutet*, oli lahkesti nõus meid vastu võtma, söögiraha andma ning õigete inimestega kokku viima. Margot Visnap tutvus Rootsi teatri elu ja korraldusega. Mare Põldmäe uuris samu asju muusika sfääris. Jaan Ruus teab sealset kinoelu niigi. Nõnda sündis lõviosa selle numbri lugudest. Ja jätkub järgmistessegi. Ikka rootsi kultuurist kirjutades, aga enda omale mõeldes. On ju Rootsiaga nõnda nagu suure maja naabriga: lähedal elame ja tuttav nägu, aga tegelikult ei tunne. Kas naabril ongi kõik nii ilus ja uhke, kui eemalt paistab?

MIHKEL TIKS



*Jaak Allik Tallinas, 17. juunil 1991.
T. Huigi foto*

VASTAB JAAK ALLIK

Said valmis järjekordse artikli Savisaare vastu?

Eile. Kolmteist lehekülge "Rahva Häälele". Ma piinlesin nagu siga aia vahel, kirjutades TMK-le seda kolme lehekülge Mati Undist, aga Savisaar tuli kahe tunniga kolmteist lehekülge ilma ühegi paranduseta masinasse. See on haigus.

See on haigus, jah. Täpsemalt üsna ebaloogiline tegevus, sest sa ütled, ma lähen teatrisse, ma olen poliitikast tüdinud, tegelen parem kunstiga, ja ise kirjutad niimoodi ühe pauguga kolmteist lehekülge, seejuures korduvalt. Ja paljude inimeste reaktsioon ümberringi: sa ole kas poliitik või ole poliitikast väljas! Aga sinul on ikka see saja kärbse tabamise hasart.

See on põhiettehide, mis mulle on tehtud ja tehakse. Üks sõber ütles kunagi geniaalse lause, seni pole nii täpselt veel keegi öelnud: ma olevat tark inimene, aga ilma erialata. Ja selles ongi kogu asi. Tahan ikka teha seda, mida ma parajasti ei tee, ja vahel meenub mulle isa ütlus, et ma lõpetan Umbusi rahvamaja juhatajana. Kui ma nüüd "Ugalasse" tagasi läksin, küsis Andres Lepik kunstinõukogus mult ausalt, kas see on lõplik otsus, kas ma nüüd olen aru saanud, mida tahan. Vastasin talle täiesti siiralt: jah, nüüd olen aru saanud. Lõpuks on inimesel õigus teha ka vigu ja kõigil meil on õigus samm-haaval oma hinge tundma õppida. Ma olen lihtsalt pikkamisi hakanud ära tundma, kus on mul hea olla, kus on mul kodutunne; kus ma olen võõras, kuhu on mul halb minna. Olen töötanud paljudel töökohtadel, kus on alati, varem või hiljem, tekkinud füüsiline piin minna hommikul tööle. Minna neid koridore pidi, näha neid inimesi. Kõige õudsem oli Tartu Ülikoolis pärast seda, kui sotsioloogia laboratoorium oli purustatud ja mitmed mu sõbrad ülikoolist ära aetud. See oli 1975. aastal, pärast seda käisin veel poolteist aastat mööda ühiskonnateaduste kateedrite koridore, kus kohtasin nägusid, kes minu jaoks suures enamikus olid eetilis-inimliku palge kaotanud. Pidin lugema üliõpilastele loenguid marksistlikust filosoofiast, selle sildi all püüdsin anda neile elementaarseidki teadmisi poliitikast ja ühiskonnast. Üliõpilastega kohtumine ei olnudki iseenesest nii kole, ainult see tunne, et enamiku erialade üliõpilastele, olid nad seal arstid või matemaatikud, tõesti ei ole vaja seda ainet. Õppejõuna olid kõige ilusamad ajad, kui ühe aasta õpetasin ajaloolist materialismi lavakunstkateedris.

Aga muidu, ka kultuuriministeriumis töötades, s u n d i s i n ennast hommikuti tööle minema. Ainult siin toimetuses seda ei olnud ja "Ugalas" ei ole kunagi olnud. Ent nüüd iga kord sinna ülemnõukogusse minnes - kolmandal kuul tekkis võrdpilt, et ma lähen kooli. Mäletan, sõitsime ühel ilusal hommikul paari rahvasaadikuga Viljandist Tallinna ja rääkisime teel, et äkki on Nugis haigeks jäänud, aga Lauristin on parajasti välismaal, et äkki jääb kool, s t istung ära. See oli täpselt sama tunne, mis on meil kõigil olnud koolis, et ehk on õpetaja haigeks jäänud. Sest Ülemnõukoguski on kogu aeg samad pingid, samad pinginaabrid, kellega suheldakse kohapeal, vahel eest klassijuhataja karjub su peale... Ma leidsin, et koolis käimine 45-aastaselt ei ole just kõige meeldivam tegevus. Vähemalt ainsa elusisuna.

Aga tegelikult? Miks sa lähtud nüüd emotsioonist ja poed igal alal paratamatu rutiini ja vormiigavuse taha? Tegelikult oled sa ju poliitik ja tegeled poliitikaga väljaspool kõiki neid pinke, eks ole, niihästi komisjonides kui ka koridorides. Miks see protsess ise, sisuline mäng Ülemnõukogus siis enam pinget ei paku?

Kui me nüüd võtame lausa täpse poliitika mõiste, siis poliitika on ikkagi võimuse osalemine ja võitlus võimu pärast. Ja see iseenesest ei ole minule põhiväärtus olnud. Mulle on elus siiski mitu korda pakutud ametit, mis tooks kaasa tunduvalt suurema võimu, ja ma olen sellest ikka ära öelnud. Järelikult võin ausalt väita, et mul

võimuihalust ei olegi nii väga hinges. Teisest küljest, ma tean küll, mis on minu profession, mis mind huvitab. Tean seda juba keskkooli lõpust peale, ja siin ma ei ole ennast kordagi reetnud. Mind huvitab inimestevaheliste suhete lavastamine...

Ja-jah!

... ja selleks on maailmas olemas kolm eriala: teater, kus see toimub legaliseeritult, kuid tehissituatsioonis, mudelsituatsioonis, igatahes ilma otseste eluliste tagajärgedeta, kui me räägime etenduse lavastamisest. Teatri juhtimine on muidugi midagi muud, aga annab ka suhete reguleerimiseks küllaldaselt võimalusi. Tähendab, mulle meeldib rollide jagamine. Ja teised kaks eriala ongi ju siis pedagoog ja poliitik, kes selle asjaga tegelevad. Nende kolme eriala vahel ma olen ka kogu aeg hulpinud. Aegadel, mil ainuke võimalus ühiskonnas tõtt rääkida oli teatris ja ka ainuke tõelisus oli teater, tulid ma ära n-ö poliitikast, kui Teatrite Valitsust selleks võib nimetada. Nüüd vahepeal tundus, et on tekkinud taas tõeline poliitika, noh, reaalse elu atmosfäär, kus võib midagi ära teha, võib inimestevahelisi suhteid organiseerida mõistlikumaks ja perspektiivikumaks. Praegu mulle tundub, et see võimalus hakkab ära kaduma. Võib-olla kõneleb minus nüüd mingi hirm või ettevaatlikkus või ohutunne, aga selles reaalses poliitikas Eestimaal on nii palju ebaausust, nii palju võimuahnust, nii palju ambitsioone, et ma praegu eelistaksin kujutada ja lahata Macbethi ja leedi Macbethi suhteid laval - mudelina muidugi, ma ei kavatse Shakespeare'i "Macbethi" lavastada -, mitte aga iga päev kohtuda reaalses elus Macbethi ja leedi Macbethi kirgedega Eesti veel olematu võimupiruka jagamisel. See kogemus on isegi minu jaoks üsna ehmatav ja naeruväärne.

Elu ei ole veel ilmselt nii halvaks läinud, et selle tõttu rahva mälus oleks tuhmunud see, et ikkagi Savisaar oli selle liikumise eesotsas, mis kogu eelmise olukorra kukutas. See oreool ehib teda veel praegugi ja seda on väga raske purustada loogiliste argumentidega. See on, jah, mütoloogiline efekt, mis teda kaitseb.

Jah, Savisaar oli liikumise eesotsas, kes eelmise võimu kukutas, kuid samavõrra oli selle liikumise eesotsas Kelam. Loomulikult ei olnud selle liikumise eesotsas Toome ega Allik, kuid Kelam ja Kama olid samavõrd kui Savisaar. Kas rahvas siis ei mäleta, et märtsis 1990 toimus Eesti Kongressi I istung, sel hetkel oleks eesti rahvas valinud oma presidendiks või kuningaks Kelami. Seda tõsiasja ei saa ajaloost kustutada. Rahvas nuttis saalis, rahvas vaatas hommikust õhtuni televiisorit ja nuttis kodudes televiisori ees! Ja samavõrra me võime täna öelda, et eelmise võimu kukutas Lippmaa. Rahval tuleks natuke diferentseerida oma iidoleid ja see diferentseerimine juba algab. Võtame siis ajalooliselt: Lippmaa ja Aare päästsid asja lahti, oli fosforiidisõda. Kuid oli ka Hirvepark! Lubage meelde tuletada, et järgmine etapp oli juba meie Loominguliste Liitude pleenum, mille juures ma ennastki üheks autoriks peaksin ja samuti tillukesi loorbereid tahaksin. Siis tuli Rahvarinne, Savisaare-Lauristini etapp. Ja seejärel tuli Eesti Kongress ja Kelam. Kõik on kordamööda olnud pumba juures.

No aga miks siis kuningas kuningaks ei saanud?

Kelam või? Kelam ei saanud kuningaks sellepärast, et ta räägib kogu aeg üht ja sama juttu. Ma tean kahte inimest Eestis, kes on kogu aeg ühtsama juttu rääkinud, üks on Kelam, teine on Allik. Kumbki ei saa iialgi kuningaks. Kelamile ei saa mitte mingil juhul ette heita, et ta oleks muutnud oma sõnu või ideoloogiat. Savisaare puhul võime leida nelja aasta jooksul neliteist ideoloogiat. Jah, see on ka poliitika. Kahtlemata on Savisaar suurem poliitik kui Allik ja Kelam, seda ma ei eita. Aga ma ei soovi sellises poliitikas osaleda. Minu meelest on see litsimaja, mitte poliitika.

Minu huvi on rolle jagada. See on tegelikult just nii, nagu ma ütlen. Põhiline on panna iga piljardipall temale õigesse auku. Poliitik, midagi saavutatav poliitik on ainult see, kes suudab kõiki inimesi, kes tal ümber on, ära kasutada nende õigetes funktsioonides. Mis on Savisaare kõige suurem häda? See, et mitte midagi ei erista

teda Rein Ristlaanest. Sõnad on teised, aga jälle valitseb personaalpoliitika: kogu asi toimib isikliku ustavuse printsiibil. Ainuke XX sajandi geniaalne poliitik, keda ma tean - ja trükkige see ära just praegu, kui kujusid maha võetakse - on Vladimir Lenin, vähemalt selle poolest, et ta suutis sellise kirju hullumaja - Lunatšarski, Trotski, Stalin, Zinovjev, kes tal seal veel olid? Kollontai - panna koos tööle. Jah, see oli tema ajalooline viga, et ta ei suutnud sinna võtta sisse esseere ja menševikke, sellepärast kogu see asi kõrbeski. Siin oli Lenini piiratus. Aga bolševike amplituud, nagu hiljem selgus, oli ka seinast seina, poojatest pooduteni. Tema ajal töötasid need isikud õigetes funktsioonides. Ja kõik ei olnud kaugeltki ta sõbrad. Aga praegu Eestis ei suudeta ära kasutada inimeste potentsiaali õigetes funktsioonides.

Ma olen tahtnud ammugi küsida, et oli ju üks lühike periood, kus sa olid kultuuriministri asetäitja. Sa pidid ette nägema, mis selle eesti kultuuriga juhtuma hakkab. Ise ära minnes panid sa Sumera enda asemele ja lasksid sellel kõigel minna kus kurat. Kuidas sa said seda lubada? Sa olid juba rollis, kus formaalselt lasus vastutus eesti kultuuri eest sinu peal. Nüüd nõupidamistel ajakirjandust ja konkreetselt meiegi ajakirja kaitstes pidi sul süda valutama kogu selle jama pärast.

Kunagi oli mul tõesti illusioon... Me oleme seda küsimust varem ka arutanud, et võib-olla tuleks ühendada Kirjastuskomitee, Kinokomitee, Kultuuriministeerium, et oleks laias mõttes kultuuri juhtimise peastaap. Ma olin seal olnud kuu aega ja sain aru, et ühendamine oli viga, oli haaratud üle haaratavate mõõtmete. Seetõttu, kuuldes, et Savisaar kavatseb nüüd ühendada kultuuri- ja haridusministeeriumi - see on lõpp. See on traagiline lõpp eesti kultuurile ja haridusele. Ma olen tuhandeid kordi kuulnud, et kultuur ja haridus on üks. Jah, on üks küll, aga tehke mulle Soome riiki, ja siis nad on üks. Selles olukorras, kus kõik kõrbeb, kõrbevad mõlemad sfäärid; kus haridus ei ole rahul oma ministeeriumiga ja kultuur oma ministeeriumiga, liita kaks ebakompetentset kokku, see tähendab täielikku hukku. Praegu, üleminekuperioodil või turumajanduse loomisel, kui turgu ei ole, peaks olema eraldi kinoamet ja teatriamet ja kujutava kunsti amet. Eraldi ajakirjandusamet ja raamatuamet. Peaks olema ametkond, kes täie jõuga kaitseb just nende inimeste ja nende sfääride elulisi huve. On vaja diferentseerumist. Kui meil on teraviljaamet, miks ei või olla siis teatriamet.

Minu naiivne kujutlus on küll, et kultuuriminister loob ise oma ministeeriumile funktsioonid. Kas oli võimatu haarata siis härjal sarvist ja suuremad projektid või muutused kohe tookord ette võtta?

See oli ju purustamise aeg, see oli purunemise aeg. Projektidel ja programmidel ei olnud enam ei finantsilist, ei kaadrilist katet. Kõik ju hävis ja hävib tänase päevani.

Kuna ühiskonna struktuurid purunesid, võimu enam ei olnud, algas kogu see protsess, mis on nüüd jõudnud lõpule, et võimu üldse ei ole. Ma läksin sinna selleks, et olla liberaalsem Utt, kuid sain peatselt aru, et need funktsioonid ühiskonnast kahjuks kaovad. Samal ajal toimus ka kogu kultuurisüsteemi ümber struktureerimine, kadus ära kolm ministeeriumi ja tekkis üks. Kogu see reorganiseerimine, mille Saul päästis lahti oma komiteede loomisega, ei toonud eesti kultuurile kasu. Viia juhtimine metatasandile sel hetkel, mil ühiskond laguneb oli vale. Rööpad olid valed. Ma ei saa ju tagurpidi sõitma hakata. Ma sain aru, et see tee, mida me rajame, on põhimõtteliselt vale - praegusel hetkel, mitte absoluudis.

Mina ei saa ikkagi aru sellest, et kus on siis nüüd need inimesed, kes ütlevad, et mina, jah, olengi see vastutaja. Kuskilt saavad ju kõik probleemid alguse ka, aga mitte keegi ei ütle, et, jah, mina seda tegingi. Mina selle välja mõtlesin ja mina selle ellu viisin. Juba olid rööpad olemas, juba...

Saage nüüd aru! Kui ei oleks langenud need kaks asja kokku: sotsialismi, nõukogude võimu häving ja eesti kultuuri juhtimise viimine metatasandile, siis oleks olnud õige ühendada Kultuuriministeerium, Kinokomitee ja Kirjastuskomitee. Kes oskas prognoosida, et need kaks asja kokku langevad? Kui ma sinna läksin, siis ma ei

arvanud, et kogu süsteem silmapilk ülalt alla puruneb, sel juhul oleks olnud vaja kultuur molekulisereida ja luua kaitseametid. Seda ma ei osanud ette näha.

Aga mis nüüd teha?

Luua riiklikud üksikametid. Peaks olema tõesti konkreetne, väga kitsas struktuur, kes kogu selle õnnetu väikese Eesti Vabariigi ulatuses vastutab, et tema ala ära ei lahustuks. Ja vastava sfääri juhil peaks siis olema väljund parlamenti ja valitsusse, et kaitsta eesti teatreid või eesti ajakirju või raamatukirjastamist konkreetselt.

Ma toon ka ühe selgitava lisanäite. Igal kultuuriinimesel on kümneid eluprobleeme... Milline süsteem oli halval stagnaajal? Oli Päiel, oli Lott, oli Saar, oli Utt, edasi oli ideoloogiasekretär (oli see Väljas või Ristlaan), Toompeal oli Green. Kuhugi said ikka jutule minna; sind võeti kuulda. Sai minna loomingulistesse liitudesse, need pöördusid ülespoole. Oli olemas struktuur, mille kaudu jooksivad probleeme lahendati. Tal oli teatud võim. Jah, see oli kohutav, see oli telefonivõim, me põlgame seda praegu. Helistas Arnold Green Tartu Linna TK esimehele, et kuulge, aidake seda kunstiniimest... Praegu ei ole mitte midagi muud kui helilooja Sumera, kes on kogu aeg välismaal, edasi on kohe Savisaar. Sumera kohtub Savisaarega ilmselt kaks korda aastas, ühtegi probleemi ta ei saagi seal tõstatada, see ei ole võimalik. Rohkem ei ole kuskile minna. Struktuur puudub. Ka Mikiver Teatriliidust ei saa kuhugi pöörduda, kellegagi millestki rääkida. Uppuja päästmine on uppuja enese asi. Oli bürokraatlik struktuur ja telefonivõim, aga midagi sai vahel ära teha. Ma ei leia, et see nüüd demokraatia oleks.

Sa ütlesid juba üsna ammu, aasta või kaks tagasi, et sina tuled poliitikast ära. Ometi vehkleid aina edasi...

Aga see on mu tung, ma olen juba "Ugalas", keegi ei saa ette heita, et tookordne jutt oleks vale. Jah, üleile ma kirjutasin pingutusega kolm lehekülge teatrist ja kolmteist lehekülge Savisaarest. Andke mulle nüüd aega seda teed edasi käia ja aasta pärast ma kirjutan vaevata kolmteist lehekülge teatrist ja pingutusega kolm Savisaarest. Üleminek ei saa ju olla järsk.

Sa oled teinud ju tihtipeale ülijärske liigutusi.

Vale samm oli vaid 1. juuli 1988, minek "Ugalast" Kultuurikomitee esimehe esimeseks asetäitjaks oli ränk viga. Kõik edasine on olnud taandumise tee. Kui ma läksin Viljandi rajoonikomiteesse, ei olnud mul mingit soovi ega tahtmist hakata aktiivselt parteitööd tegema või EKP aparati suunduda, ma läksin koju, Viljandisse. Kohe ma ei saanud, pool aastat pärast "Ugala" reetmist, minna tagasi "Ugalasse". Ma läksin lihtsalt kodule lähemale. Edasine elukäik parteikomiteest volikogu esimeheks ja üle Ülemnõukogu nüüd taas "Ugalasse" on olnud angerja teekond - tagasi koju, tagasi kudemiskohta.

Miks sulle meeldib teatris? Selles mõttes, et mis hetkedel meeldib teater kõige rohkem?

Kõige rohkem meeldib siis, kui midagi on välja tulnud... Mitte hea lavastus, vaid välja on tulnud mingi kombinatsioon, ja mulle sümpaatsed inimesed saavad tööd, saavad tegutsema hakata. Teatris on erinevate soovide ja iseloomudega inimeste reaalne koostöö iga päev käegakatsutav. Ja kui see kombinatsioon realiseerub lõpuks ka kunstilise õnnestumisena, siis on rõõm kõigil suur. Teatriinimesed ei ole tigidad, nad võivad mõnikord küll väga halvasti öelda, aga see läheb üle, teatris ei püsi eriti kaua oma põhiolemuselt tige inimene, ei juhi, ei lavastaja ega näitlejana.

Ilmselt rabas su esimene "Ugalasse" siirdumine maailma isegi rohkem. Kuidas tuli pähe meie praktikas tookord nii tavatu mõte: inimene, kes pole ei lavastaja ega näitleja, läheb ja hakkab teatrijuhiks?

Tegelik põhjus on ikkagi see, et ma Teatrite Valitsuse juhatajana püüdsin tõesti repertuaari kujundada - sel teel, et lavastajad käisid minu juures oma ideedega, ma püüdsin neid mõnda teatrisse paika panna, et idee realiseeruks. Lõpuks sain aru, et see on vist vale tease. Ma võisin soovitada teatrijuhtidele mõnda tükki, võisin mingeid

otsi kokku viia, omavahel inimesi kokku juhtida, aga reaalselt lavaaega mul ei olnud, et mõnele ideele või inimesele võimaldada šanss, et midagi tõesti sünniks. Ma nägin, kui palju ideid jääb realiseerimata küll näitlejatel, küll lavastajatel - neistki, mis minuni jõudsid. Mõistsin, et paljugi saaks teha siis, kui oleks käes teatrimaja. Selleks, et reaalselt mõjutada teatriprotsessi, tuli minna aste madalamale.

Sa olid teatrikriitik, teatriametnik, ajakirja toimetaja, aga sul puudus kogemus teatripraktikuna, oli sul kindel programm?

Ma olin seks ajaks jõudnud arusaamisele, et teatrijuht peaks olema neutraalsem isik kui aktiivselt lavastav inimene. Siis ma tundsin intuitiivselt, et see on omaette elukutse. Teatrijuht ei pea tingimata olema lavastaja. Hilisem kogemus "Ugalas" ja teiste teatrite jälgimine on andnud mulle selles lõpliku veendumuse. Mäletan, et kui ma olin olnud 3-4 kuud "Ugalas", siis ühe esietenduse peo ajal küsis "Ugala" teenekamaid näitlejaid Laine Vaga, et mis see inimene siin majas teeb? Küsimus käis minu kohta. Teatrijuhina ma võtan seda ühe suurema kiitusena. Kui näitlejad ei teagi, mida see inimene teeb, siis järelikult jookseb majas kõik ludinal. Aasta hiljem oli "Ugalas" kolme kuu vältel kaks külalislavastajat korraga, kusjuures väga eripärased ja omavahel mitte klappivad isiksused - Rimma Kretšetova tegeles "Hamletiga" ja Vjatšeslav Govzdkov lavastas "Üle läve". See, et nad said töötada, ja siis samuti kõik asjad ludinal jooksid, et lavatehnika ja töökojad häireteta töötasid, et külalised said omavahel hakkama, et nad kaklema ei läinud - see oli minu töö. Ma olin nii palju ette heitnud, küll Teatrite Valitsuse juhatajana, küll kriitikuna, et meie teatrid nii vähe külalislavastajaid kutsuvad... Alles siis ma sain aru, et see on ju spetsiaalne töö, see on ju kvantiteet. Ükski ise tegutsev lavastaja ei suuda kuude kaupa potitada külalist ja klaarida kõikvõimalikke konflikte, mis võivad kollektiivis külalisega seoses tekkida, kusjuures veel nii, et külalisel ei hakka paha ja trupil ei hakka paha. Kui need kaks lavastust välja tulid, siis ma ütlesin, et nüüd ma tean küll, mille eest palka võtan. Kunstilise juhj töö eest, isegi kui ta ise ühtegi lavastust ei tee, võib puhta südamega palka maksta. Mulle meeldis see teater... "Ugala" oli hetkel kõige suuremate võimalustega eesti teater just selles mõttes, mis mind huvitas. Mitte näitlejate potentsiaalilt, mis peaks huvitama inimest, kes sinna lavastama läheb, vaid just selles mõttes, et uus maja oli üle oma võimete nii linnale kui ka trupile - liiga suur. Kuid see-eest ideaalne kõht, kus rakendada seda programmi, mida mina ette kujutasin ja välja kuulutasin. Ütlesin päris otse, et see ei ole Viljandi teater, vaid kogu Eesti teater ja meie kohus on võimaldada tööd kõigile eesti lavastajatele ja sobival juhul ka külalishäädlejatele.

Kas sa nüüd jätkad seda programmi?

Tol ajal sain etteheiteid ka, programm läks väga suurejooneliseks ja trupis tuli mõningaid solvumisi ette, kui oma inimestel vähe tööd oli. Tuleb arvesse võtta. Aga üldiselt tahaks ma muidugi jätkata, minu meelest oli see ainuõige ja andis ka selle viie aasta jooksul huvitavaid tulemusi. Kui ma midagi muud ei ole teatris ära teinud, siis vähemalt see on suur asi, et me andsime võimaluse Lisil Lindaule ja Ilmar Tammurile lõpetada oma elutöö väärikalt ja kunstilise eduga. Nende mõlema inimese mõju trupile ja läbisaamine "Ugala" rahvaga oli suurepärane.

Mis sa ütleksid selle kohta, et hiljem on sinu eeskuju üleliiduliselt lausa mudelina võetud, igal pool seminaridel propageeritud jne. Nii mõnessegi vene teatrisse on ilmunud kunstilisi juhte-kriitiku ja teatrijuhte-administraatoreid, ikka Alliku mudeli järgi, aga enamasti minevat seal varsti asi kaunikesti hulluks. Eestiski toimib sama mudel praegu "Vanemuises".

Noh, vene ajakirjandusel on ju komme reklaamida mudeleid... Isegi elus, rääkimata kunstist, ei saa kasutada mudeleid. Siin oleneb kõik ikka juhi enda isikust ja tema ambitsioonidest. Esimene kriteerium on omaenda tööde planeerimine ja tegevus. Kriitiku puhul võib lisaohr seisneda selles, et ta hakkab tõepoolest kujundama teatrit rangelt oma maitse kohaselt, väga rafineeritud kunstilise kredo

järgi. Taotlus, et teater, mida juhib kriitik, peaks vastama n-ö seinast seina selle kriitiku esteetilisele positsioonile, viib minu meelest paratamatult katastroofini, sest see teater jääb siis ikkagi kitsaks. Mina ei saagi väita, et mul oleks esteetiline platvorm kindlalt olemas. Näiteks ütlen alati, et mulle võib meeldida kõige rohkem puhkpillimuusika ja žanritest operett, aga ei "Ugalas" ega ka TMK-s pole ma proovinud seda platvormi ellu viia.

Teine konks on vist suhtlemises. Teatrijuht üldse, aga eriti siis, kui ta ei ole lavastaja, on paratamatult ikkagi natuke võõras või harjumatu nähtus lausa loovkunstnikele. Ta peaks olema väga suhtlemisaldis. Näiteks, kuigi teatri sisekorra eeskirjad ei luba alkoholi tarvitamist teatri ruumides, on ühed mu meeldivamad mälestused ja hetked olnud "Ugalas" ikkagi need, kui ma näitlejate garderoobis nendega koos viina võtan. Mitte sellepärast, et viina peaks jooma, vaid et need jutuajamised on olnud loomulikud, loomingulised, väga viljakad ja teatrijuhile ka õpetlikud. Sellepärast peaks vaba aja normaalset suhtlemist kollektiivis lubama ja looma igal juhul. Võib-olla olid ka minu hädad algul need... mul tekkis tunne, et ma istun Toominga kabinetis, nagu ma ise ütlesin - Brežnevi laip Lenini mausoleumis või midagi sellist, ja kuuldavasti oli majas inimesi, kes pelgasid algul isegi üle kabineti läve astuda... Noh, ma tulin ikkagi Tallinnast ja jumal teab mis kõrge koha pealt, rääkimata sellest, et ma kriitik olin... Need hädad on nüüd küll üle ja suhtlemisraskusi "Ugalas" pole. Tähendab, distantsiprobleem. Loomulikult on väga halvad need äärmused, kui juht üldse ei suuda hoida distantsi, kui ta pidudelt lahkub viimasena või hakkab kollektiivile pugema, aga teistpidi, liigne kõrkus ja hoitud distants on kunstikollektiivis ka hull.

Sa said "Ugala" juhiks otse pärast Jaan Toomingat. Sellepärast oli su minek veel kahekordselt hulljulge ja püsimajäämine paradoksaalne.

Jaan Toominga väärtussüsteemis võib-olla tähendab veel midagi sõna "guru". Kui minul on teatris olnud guru, siis on see Jaan Tooming. Tahtmatult, ilma otsese seoseta. Muidugi ei saa ma iialgi öelda, et ma olen Jaan Toominga õpilane. Tahaksin oma mälus luua lihtsalt teatud faktide rea.

Meie tutvus algas üsna hilja, palju varem tundsin Komissarovit, Raidi, Unti, Hermaküla... Kuigi oleme Jaaniga sama aasta poisid, 1946. aasta poisid... aga Toomingat ma ei tundnud lähemalt kuni 1976. aastani, kuigi ta tegevus "Vanemuises" algas 1969 ja ma olin samal ajal ülikoolis ning isegi "Vanemuise" kunstinõukogus. Ajakirja "Kultuur ja Elu" peatoimetaja Issak tellis mult intervjuu Jaan Toomingaga. Läksin "Vanemuisesse", kus käis "Põrgupõhja uue Vanapagana" proov. Astusin saali. See oli see hetk lavastusest, kui kogu maailm käis ringi ja Liis Bender seisis seal kauguses ristiga. Kogu minu teatrielu kõige vapustavam elamus. Ühelgi etendusel hiljem ei ole ma midagi säärast tundnud, ka "Põrgupõhja" etendusel mitte. See, et kogu maa ja taevast käis ringi, tuled vilkused ja Liis Bender tohtu tähistaeva foonil ristiga, ja kogu lava tõusis ja vajus ja lava laulis, see oli vapustus. Pärast tegime selle intervjuu ära. Vestluses selgus, et Jaan on teinud värsse ja nii üllatav kui see ka ei ole, ilmselt seesama intervjuu "Kultuuris ja Elus" on vist ainuke juhtum, kui on avaldatud Jaan Toominga luuletusi. Sealt algas mingi... jah, hingeline kontakt, mida ei ole ei mina reetnud ega... no seda mõistet saabki ainult minupoolselt kasutada, sest Jaan ei reeda üldse kedagi. Ja kui küsida minu elu suuremaid teatrimuljeid, siis on see "Põrgupõhja uus Vanapagan" tervikuna ja "Polonees". Paneksin sinna kõrvale veel ainult paar-kolm Waijda lavastust ja ühe Brooki lavastuse, Brooki "Carmeni"... Kui mind kui teatrikriitikut, nüüd siis teatrijuhti, on midagi teatris mõjutanud... kui on olemas märk, mille järgi ma kõike mõõdan, siis minu jaoks on see tipp Toominga lavastused. Omaette teema oleks Jaani "Ugalasse" minek ja tema sinna veenmine. Ja lõpuks, pärast tema "Ugalasse" veenmist Teatrite Valitsuse juhatajana läksin ma "Kihnu Jõnni" kontrolltetendusele, mis oli Viljandis tema teine tükk, sisuliselt aga esimene tükk suure trupiga. See on esimene ja viimane kord elus, kui ma olen kontrolltetendusel nutnud.

Jäädvustage see eesti teatri ajalukku, et Eesti teatrite valitseja nuttis kontrollitendusel, ja etenduse nimi oli "Kihnu Jõnn". Seal peitus selline jõud, mis tõi mulle uuesti pisara silma nüüd, kolm nädalat tagasi Ahrensburgis, kus "Ugala" mängis "Kihnu Jõnni". Üksteist aastat hiljem seda lavastust vaadates, kui viis näitlejat on ära surnud või teatrist lahkunud, viis inimest on juurde tulnud, keda lavastaja pole iial elus näinud, kellega ta pole ühtki proovi teinud. Lavastus läheb võõrkeelse, tõlget ei ole, aga mõjub nii, et kogu saal pärast mõirgab ja aplodeerib mitu minutit. Selles lavastuses on täiesti metafüüsiline jõud. Mitte ainult lavastaja jõud, oskus, millega see on tehtud, vaid see armastus, millega need inimesed seda tükki on teinud. See mõjub üksteist aastat hiljemgi, mõjutab uusi osatäitjaidki.

Kolmas moment selles meenutuste reas on see, kui Jaan oli otsustanud "Ugalast" ära tulla. Jaan tuli ära aprillis. Siis, kui toimus "Põhjas" esietendus, teatas ta, et ta tuleb ära. Kuni südasuveni ei tekkinud kuskilt ühtegi reaalselt kandidaati, kes oleks sobinud, ühelt poolt, "Ugala" trupile, ja teiselt poolt olid tol ajal ju veel instantsid, kes pidid juhtivtöötaja kinnitama. Siis ma tegin kõige meelegahtlikuma sammu oma elus, sammu, mis minu iseloomuga ja kõigi hiljem tehtud sammudega üldse kokku ei käi. Ma ei tea, kust ma nii suure julguse võtsin, aga kõigi oma komplekside juures läksin mina ise direktor Kose juurde ennast pakkuma. Mina ei ole Jaani "Ugalast" välja söönud, juunis ma võtsin vastu otsuse, et võiks sinna minna, ja rääkisin sellest ka Jaanile. Ühe sõidu Tallinnast Viljandisse tegime tookord Jaani autoga. Terve tee sõitsime temaga kahekesi ja Jaan rääkis, mis ta arvab sellest teatrist, sellest trupist ja miks ta ära läheb. Jaani suhtes oli minu minek "Ugalasse" avalik mäng. Ma julgen öelda, et see oli Jaan Toominga poolt heaks kiidetud samm. Nüüd on N aastat möödas ja nädal tagasi leppisime kokku, et eeloleval hooajal teeb ta "Ugalas" ehk jälle mõne lavastuse.

See oli nüüd küll ilus jutt. Võib-olla mõnele üllatavgi. Paljud inimesed seostavad sind eeskätt Komissaroviga.

Mis puutub Komissarovisse... ju on siis teatud veregrupid, mis sobivad, kas see veri peab just punane olema, on hoopis iseküsimus. Üsna paljud asjad metatasemel, maailmavaatelistel langevad meil tõesti kokku. Aga Kaljuga me oleme liiga lähedased tuttavad, et intervjuus teineteist kommenteerima hakata. Räägime parem kellestki teisest. Eestis ei ole vist ühtegi tegutsevat lavastajat, kellega mul oleks lausa vaenulik vahekord. Olles olnud teatrielu korralduse juures, olen võimaluse piires püüdnud ühte teisele mitte eelistada... See Irdi lause, et pane sõnnikut sellele kapsale, mis kasvab, on minu juhtimistegevuse juures olnud põhiline kriteerium.

Räägime siis Mikiverist?

Suurima heameelega. On olnud küllalt palju inimesi, kes meid on tahtnud tülli ajada või vastandada. Mis seal nüüd tülli - tema suur lavastaja, mina tollal lihtsalt ametnik, aga, jah, vahel on tahetud näha, et ma teda kui lavastajat ei respekti või ei soosi. Aga mul neid patte hingel ei ole ja esimesest kohtumisest peale on meil Mikiveriga olnud väga mõistev vahekord. Muidugi ka sel ajal, kui mina olin ministeeriumi ametnik, oli Mikiveril, nagu tal on olnud ka hiljem, n-ö hammad verel hammustama ametnikke, ja tihti peale ministeeriumi kolleegiumidel esinedes lõikas ta endale kuponge ametnikke mõnitades, aga sellest tuleb aru saada. Seevastu on asju, mis jäävad elu lõpuni meelde. Kui ma Kultuuriministeeriumist lahkusin ning oli ärasaatmise koosolek või pidu, siis kõigest mu praktikutest sõpradest ja tuttavatest, kes olid neli aastat olnud igapäevased külalised Teatrite Valitsuse toas, pidas ainukesena vajalikuks tulla avalikult minu kätt suruma Mikiver. Ma arvan, et mitte õnnest, et ma selle koha pealt ära läksin, selleks oli see liiga südamlük, mis ta ütles. Hiljem oli mul väga hea meel, kui ta kutsus Teatriliidu esimehena mind oma asetäitjaks, see koostöö kestis aasta ja et see täielikult ei õnnestunud, oli võib-olla minu viga. Aga selline mõistev kontakt on temaga olnud ja ma valetaksin, kui väidaksin, et see pole mulle tähtis. Ta on nagu Pansost järgmine mees vanuselt ja vahepeal, enne

kui ta ajutiselt kadus eesti teatrist, oligi nagu järgmine meister, korüfee, see roll oli ja on talle reserveeritud.

Aga kuidas kommenteeriksid ta loomingut? Kas temast hiljem debüteerinud nn noore režii laine pühkis ta ajutiselt jalgadelt? Ja kuidas ta uue ringiga end jälle kogus? Ta lavastused on ju muutunud.

Ei pühkinud vist, ta on kogu aeg olnud suveräänne, ta oli algusest peale kahtlemata väga huvitav, aga tema esimese perioodi loomingus heitis kriitika talle ette liigset ratsionaalsust ja kontseptuaalsust. Aga minule meeldisid just tema "Antigone" ja "Libahunt". Siis juhtus Mikiveri kui lavastajaga kõigepealt see, et ta ise hakkas seda süüdistust vist kartma või tõesti oma nõrkuseks pidama ning tõi lavale terve hulga väga segaseid lavastusi, kus ta püüdis teha iga hinna eest suurt kunsti. Aga see ei olnud mitte päris tema malli või loomuse järgi, tema isiksuse struktuuri ei mahtunud selline laad. Hiljem on samasuguse perioodi läbi elanud Karusoo, ja Komissarov elab seda praegu läbi. See on see, kui püütakse nagu oma laulule peale astuda, võib-olla mitmesuguste väliste asjaolude mõjul. Ise inimene seda ei näe ja ei tunnista. Aga see on vaheetapp. Ja kui Mikul see etapp üle läks, siis sündisid "Pilvede värvid", "Vaikuse vallamaja", "Õli", sündis kolmas, kõige küpsem "Libahunt". Võib-olla Mikiveri loomingus on selliseid säravaid tippe, mille ees kõik kummuli oleksid, raskem esile tuua, lisaks Kruusvalli näidenditele meenub eelkõige "Pöörduolitud". Aga see tase, millest Mikiveri alla ei lange, see on vahest Eestis kõige kõrgem. Kõigil teistel, kellelt me oskame kohe nimetada mõne tipu, kellel "Punjab potitehas" või "Küladised", kellel "Polonees" või "Põrgupõhja", kellel "Peaproov" või "Lautensackid" - nende amplituud on olnud palju kõikumavam, alaminekuid on olnud palju rohkem. Mikiver on ses mõttes olnud kõige stabiilsem ja julgen öelda, et tõepoolest kõige professionaalsem eesti lavastaja.

Sa oled mitu aastakümnet kogu seda eesti tänapäevast teatrilugu jälginud ja kaasa elanud. Kas saad seda kuidagi kokku võtta? Mispärast siis ikkagi ilmus nn noore režii tõusulaine, tulid kannule järgmised, tekkis järjepidevus; kas see oli ainulaadne looduse kapriis, et punt tähti sündis? Ja miks on nüüd see protsess nagu venima ja vajuma jäänud?

Eks konkurents ole ikkagi ainuke arengu allikas, muud pole leiutatud. Ma arvan, et kui me oleme majanduses jõudnud sellele arusaamisele, et ainuke, mis edasi viib, on konkurents, siis tõenäoliselt on see ka kunstis nii. Kui keegi on väga kaua uhkes üksinduses, siis ta kängub. Kui on võimalus üksteise najal, üheskoos ennast teostada, ühelt poolt, ja teiselt poolt, ka üksteisega võisteldes ennast teostada, püüda pidevalt kellestki parem olla, aga too kolmas on ka ohtlik - eks see on see stiimul, mootor, mis paneb ideed liikuma ja lisab energiat. Selles mõttes pole grupiviisiline poeetide ja lavastajate kultuuripilti tulek üldse kummaline. Kuidas see käivitub? Võib-olla leiame päris konkreetse ja objektiivse põhjuse, miks ta käivitub... kuskil mingi stuudio teke või ka kogu teatrikooli avamine. Panso I lend eesotsas Sauli ja Mikiveriga on kindlasti Eestis selle protsessi algus. Liitusid järgmised lennud, konkureerivad stuudiod Tartus ja Tallinnas, siis 1972. aastal režissööride vastuvõtt Pansol. On ikka mingi objektiivne põhjus, miks protsess käivitub. Edasi toimivad juba grupi sisemised mehhanismid, tekib toetus, ideede ringlus, sõpruskonnad, poleemika, kadedus, konkurents, võistlus.

Tulid, tulid ja äkki enam ei tulnud?

Pärast seda, kui 1968.-1970. tuli see suurem grupp: Hermaküla, Tooming, Komissarov, Trass, kellele lisandusid Moskvast saabunud Raid ja Normet, ning kui 5-6 aastat hiljem tulid juurde Peterson, Karusoo, Kerge, Volkonski, Pedajas, pärast seda said nišid täis. Nüüd oleme jälle olukorras, kus nišid hakkavad tühjaks saama. Päris vanad on surnud, keskmised vanad enam ei viitsi. Vahepealsed üksikud on jäänudki nagu üksikuteks, seetõttu on neil võib-olla omamoodi raskem. Peale selle tekkisid Tooming, Hermaküla, Komissarov võrdluses ja võistluses mammutitega - Irdiga, Pansoga... On üks vana mudelvõrdlus, milleni jõudsimme sõpradega Tartus

ülikooli ajal: mammutijaht. Peab olema tugev vastane, siis inimesed koonduvad, vallandub energia. Mammutijahi käigus kujunevad välja isiksused. On ju ka teada terve hulk õpilaste konflikte Pansoga. Hermakülale ja Toomingale andis Ird küll võimaluse, aga iga nende lavastuse puhul käis võitlus instantsidega. Võitluses nad karastusid, said pinna alla, said isiksusteks ja on seda tänaseni. Ja siis tuli õnnetu aeg 1977-1981, kui Allik oli Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja. Me oma kolleegidega tahtsime igal juhul loovinimesi aidata ja noori toetada. Kehtestasime "enamsoodustusrežiimi" ja... tekitasime augu. Muidugi mitte teadlikult. Aga me ei arvestanud vist küllaldaselt seda, et lavastajad tekivad võitlussituatsioonis. Peterson ja isegi Karusoo, kuigi temaga on keerulisemad lood... need on minu hinge peal. See, et nad on praegu teatripildj ääremaadel nokitsemas ja mitte selle kesksed kujud, milleks neil eeldusi oli.

Küllap peaksid sellist väidet lähemalt kommenteerima.

Kõik Lembit Petersoni katsed teha oma teatrit, nagu ka ta lavastused, kõik ta ideed on leidnud soodsa vastuvõtu. Ma ei tea ühtegi fakti Petersoni lavastajabiograafias, kus ta oleks pidanud oma tüki läbi suruma mingi formaalse jõu vastu, kus ta poliitiliselt või majanduslikult oleks pidanud läbi suruma oma idee. Ma arvan, et Peterson ei saa öelda, kui ta aus on, et on olnud olukordi, kus talle on aktiivselt vastu töötatud. Karusoo tahtis lavastada "Cinzanot", me saime sellele "liti" - esimesena ja tookord ainukesena Nõukogude Liidus: esimest korda elus sai Petruševskaja näidend ametliku mänguloo. (Samuti oli hiljem Razumovskajaga) "Makarenko koloonia" "staapi" me mäletame Reedaga mõlemad, "13-aastase" väljatulekut ilma eelneva "liitita" ja "kaitsevalli" kunstinõukogus tutvustab Merle ise oma raamatus. Aga kõik see ei ole praegu konkreetselt tähtis. Tähtis on see, et edaspidi hakkasid nii Merle kui ka Lembit üha kurtma, et neid küllalt ei aidata ega soodustata, neile ei looda vajalikke tingimusi. See on viinud mu mõttele, et me tegime kuskil vea. Meil oli tollal isiklik side kõigi tegijatega, ka vanematega, noorematega... Nelja aasta jooksul suutsime tollaegses Teatrite Valitsuses (mina, emigrant Arne Vahtra, Ülev Aaloe, Lilian Vellerand, Kadi Vanaveski, Enn Kabrits) luua siiski sellise õhkkonna, et praktikud käisid meil juttu ajamas ja asju arutamas. Ma ei mäleta ühtegi ideed, mida me ei oleks suutnud ära kaitsta. Võib-olla oli mingeid hullumeelseid lavastusplaane, kindlasti oli, kui mõni autor oli Nõukogude Liidus hetkel lihtsalt keelatud. Miller või Kafka või kes parajasti oli. Aga tegijad said absoluutselt võimatust olukordadest ka aru. Igatahes ei pidanud lavastajad võitlema seinaga. Meie võitlesime seinaga, nemand ei võidelnud, seda ma võin kinnitada. Ma ei kiitle, sest tagantjärele mõeldes polegi see missioon nii väga kiiduväärne, me tekitasime kunstlikult inkubaatori. Peale selle oli muutunud olukord teatrites. Ikka soodsamaks. Mammuteid enam ei olnud, teatrite eesotsas seisid nooremad, paindlikud ja liberaalsed teatrijuhid: oli see Mikiver, oli see Komissarov, oli see Tooming, hiljem Normet, Hermaküla - mis tuli välja? Keegi neist ei armastanud "ei" öelda. Noorel inimesel on idee, tal ei ole vaja seda ideed kangelaslikult kaitsta, läbi suruda. Talle luuakse ikkagi mingi võimalus, ta saab üsna lihtsalt kutselisse teatrisse oma ideed proovima minna. Kui mitte oma teatris, siis küllalisen teisel kutselisel laval, kui mitte suures, siis väikeses saalis. Vähem on pakkumisi, rohkem on nõudmisi. Lihtne on praegu Eestis midagi lavastada. Lihtne on ilma erihariduseta saada lavastajaks, nagu mina - olen lavastust teinud, mingit professionaalset õigust selleks omamata. Ma ei oska öelda, võib-olla see põhjus, tugeva vastujõu puudumine moodustab ainult kolmkümmend protsenti situatsioonist, võib-olla seletab see, et nišid olid täis. Aga et juba viiosteist aastat ei ole tekkinud võrdväärseid lavastajaid Mikiveri, Komissarovi, Toominga, Hermaküla, Raidi, Normeti, Karusoo, Petersoni, Pedajasega, see on fakt. On ju Mati Untki pärit ikkagi sealt, eelmisest lainest.

Mille järgi sa mõõdad?

Võrdlen. Kui ma Toominga seadsin Brooki ja Wajida kõrvale, kui ma suurepärase

lavastuste, ka laias maailmas tunnustust leidnud lavastuste, Tovstonogovi "Hobuse loo", Efrose "Kuu aega maal" ja Ljubimovi "Kolme õe" kõrvale asetan võrdväärseina kõik Šapiro Eestis tehtud lavastused - "Kirsiaed", "Kolm õde", "Virginia Woolf", "Elav laip" - aga mäletate, samal ajal Šapiro lavastustega konkureeris teatrihooajas temaga alati kindlalt ka mõni Panso, Komissarovi, Raidi, Toominga huvitav lavastus, siis see ongi taseme näitaja, rahvusvaheline mall. Head teatrit on Eestis palju tehtud. Meie põlvkonna suured teatrimuljed algavad ikka Pansost, "Inimene ja jumal" on see tõeline mõõdupuu. Isegi Irdi lavastuste hulgas, kuigi praegu pole moes teda üldse lavastajaks ja ega vist inimesekski pidada, leidub selliseid, millest võis saada puhtkunstilisi elamusi, ennekõike "Tagahoovis", "Meeste laulud" ja "Naiste laulud".

Niisiis ka sina väidad, et meie noorusaegade tase on eesti laval ületamata? Kas sa ei karda, et see on lihtsalt põlvkonna viga - idealiseerime "vanu häid aegu"?

Mulle tundub, et see ei ole põlvkonna viga. Minu meelest on see absoluutne. Tookordsete kõrvale paneksin ma praegustest lavastustest ainult Mati Undi "Tango" ja teatud aspektist isegi ta "Priiuse". Praegu on Unt ilmselt elu kõrgvormis. Ühegi teise sellesama põlvkonna, kuid, ütleme siis, eelmise laine režissööri kohta ei saa väita, et ta oleks hetkel elu kõrgvormis. Kaarin Raid ehk tasapisi läheneb taas kõrgvormile. Eelmiste kümnendite lavastusi kiites me ei ole nostalgilised, see on objektiivne pilt. Nostalgia on pigem see, et mu lemmiknäitlejad enam laval ei esine, need on näitlejad Tooming, Hermaküla, Mikiver, Peterson, Komissarov. Suurim traagika eesti teatris on see, et keegi nendest ei suuda teiste lavastajatega töötada ja sellepärast on nad näitlejatena faktiliselt teatripildist väljas. Leidub muidugi ka tegevnäitlejad, kelle kohta võin öelda, et nad meeldivad alati... Olgu see siis Üksküla või Ever, Kreismann või Kark. Näitlejad on meil praegu paremad kui lavastajad. Kurb ainult, et lähevad aastad ja paljudel näitlejatel jääb mängimata võib-olla see viimane, kuldne ring, rollid, mis nad tõesti suurtena teatrijalukku jätaksid. See vastutustunne on eesti lavastajatel viimastel aastatel ja aastakümnetel küll täielikult puudunud. See on kõige kohutavam, mis praegu eesti teatris on, et ei mõelda üldse sellele, et mõni näitleja istub aasta, kaks aastat, kolm aastat ilma tööta või saab pidevalt alamõõdulist tööd, mis teda edasi ei vii, mis ei vii teda loomingulise temperatuurini. Näitleja vaatab praegu ka kehvale lavastajale otsa nagu Issandale Jumalale. Mind hämmastab see absoluutne lavastajaegoism. Neile tundub, et lavastaja on niisama vaba looja kui pildimaalija, nad keelduvad mõistmast, et teatris tähendab lavastaja absoluutne vabadus ühtlasi näitlejate poolikuid saatusi ja kibestunud elusid, hukud, joomahakkamised, enesetapud - kõik on seal taga.

Selle analoogia on poliitiku egoism, kes määrab oma ambitsioone järgides eesti rahva nälgimisele ja kultuuri mandumisele, seesama on perekonnapea egoism, kes oma isiklikke huvisid järgides määrab oma lapsed üksindusele - inimlik egoism; võib-olla lavastaja ja peanäitejuhi egoism ei erinegi sellest.

Kuski on siiski vastutuse määr, see ongi professionaalsus. Eesti rahva juht peab tõesti arvestama sellega, et keegi Eestis nalga ei sureks. Ka lavastaja peab arvestama, et näitleja vaimselt nalga ei sureks, arvestama, et tegemist on elavate inimestega. Kui ta seda ei taju, miks teda siis kollektiivis palgal hoida? Läheme siis lavastajate puhul üle teisele süsteemile: laseme lavastajad lahti. Olgu siis teatrijuht nagu Läänes, inimene, kes pakub lavastajale lepingu. Siis hakkab rohkem mängima tõesti see, et mõni Priimägi või Allik või Allabert määrab oma teatri repertuaari ja hakkab otsima, kes tal seda lugu lavastab... Ühelt poolt teater kommertsialiseerub, lavastajad on siis prostituudid, igaüks palkab neid, ja kui ma maksan Priimäe üle, siis tuleb hea lavastaja minu juurde. Aga õhkkonda teatris see tervendaks, sest sel juhul peab teatrijuht arvestama kõigi näitlejatega ja täpselt teadma, kas tal on praegu vaja lavastajat kolmenäitlejatükile või kolmekümnele näitlejale. Praegu me mängime härra lavastajaga, kes saab püsivat palka, kuid võib lavastada aastaid nii, et kolmveerand truppi ei ole töös.

Mis seegi päästaks? Ta tuleb sulle Tallinnast või Tartust üheks lavastuseks ja võtab ikka need näitlejad, keda tema "näeb".

Ei ta siis enam niimoodi tule, siis ma ütlen, et mul on praegu repertuaari vaja näiteks "Kajakat", ma otsin eesti teatrist režissööri, kes on nõus tegema "Kajakat" (aga "Kajakas" vajab 10 näitlejat), siis ma järelikult tean, et 10 näitlejat saab tööd. Loomulikult ei dikteeri ma talle aktiivselt, kes mängigu Trigorinit ja kes Treplevit, kuid eelnevalt ma tean ju, et mul on teatris Trigorineid üks ja Trepleveid kaks, tema amplituud jääb osaliste valikul väikseks. Aga teatrikriitikuna see süsteem mulle ei meeldi.

Miks?

Iga lavastaja käib ringi mingi ideega, ta tahab lavastada seda ja toda tükki... Kui ta saab palka minu teatrist, siis ma pean tema sooviga arvestama. Kui mul aga on teater, kus pole ühtegi koosseisulist lavastajat, siis ma koostan ise repertuaari ja teen näiteks Petersonile ettepaneku lavastada "Romeot ja Julia". Mulle ei lähe siis korda, et temal on vaja hoopis "Godot'd" lavastada, ja tal jääbki äkki see "Godot" niimoodi lavastamata. Kokkuvõttes eesti teater kaotab. Aga kuidas ta võidak, kui igas lavastajas natukenegi ärkaks kohusetunne oma isiklike plaanide kõrval arvestada ka teiste, võrdväärsete, suveräänsete kunstnike huvidega!

Mis sa arvad, mispärast sina üldse siin ilmas teatrikunsti juurde sattusid? Kas mõnel selguse hetkel see sulle imelik ei tundu?

Siin ilmselt kohtuvad kaks rida, kaks liini. Ühelt poolt geneetiline liin: alles oma elu keskeas sain ma teada, et minu isa on olnud noorena eesti töölisajakirjanduse põhiline teatrikriitik. Aastail 1920-1923 oli ta 20-22 aastane ja tal oli teatris isegi reserveeritud koht. Järelikult olid eesti teatrid siis nii viisakad, et reserveerisid ajakirjandusele, isegi kommunistlikule, kindla istekoha, nii et isa kunstielamuste hulka, millest ta mulle rääkinud on, mahub ka istumine teatrietendusel Marie Underi kõrval...

Agas teine, sisuline algus oli vist 9. klassis, kui Tallinna 22. keskkoolis loodi näitering. Minu pinginaabri tädi oli nõus seda juhendama, ta nimi on Tamara Vint, Tõnis ja Toomas Vindi ema. Ta oli kunagi teatrit õppinud, siis aga teatrist tükk aega eemal olnud ja hiljem sai temast aktiivne õpilasnäiteringide juhendaja, tema käe alt on tulnud eesti teatrisse ja kultuuri Ingo Normet, Mari Lill, Eneken Priks ja Peeter Tulviste, see oli 10. keskkoolis. Meie juurde 22. keskkooli kutsus Tamara Vindi ta hea sõbranna, meie klassijuhataja. Minu näitlejakarjääri tipp oli Vestmani osa lavastuses "Pisuhänd", mida mängisime isegi kümme korda. Isegi Draamateatri laval mängisime seda (see oli mingi vabariiklik koolinäiteringide festival, kus me esitasime III vaatuse). Minu kui tulevase teatriinimese vapustavaim isiklik elamus oli pärast seda vaatust. Võtsime grimmi maha ja läksime fuajeesse, mina ja mu pinginaaber, kes mängis Piibelehete. Rühm tüdrukuid piiras Piibelehe ümber ja tahtis saada autogrammi. Tema andis muudkui autogramme ja autogramme ning ütles lõpus ühele tüdrukule, et siin kõrval seisab mul sõber Jaak, võtke temalt siis ka... Kõik jäid mulle otsa vaatama, et kes see on. Pinginaaber ütles: "Viisteist minutit tagasi oli ta laval Vestmani rollis." Nad olid täiesti jahmunud. Mitte keegi ei tundnud mind ära. See on kõige kõrgem kiitus minu "kunstrikuelu" jooksul. Hiljem tegi etendusest kokkuvõtte Ants Lauter, žürii esimees, ja isegi tema pidas nii lavastust kui ka minu osatäitmist mõne hea sõnaga meeles. Agas sellele vaatamata tegi Vestmani-kogemus kooli näiteringis mulle selgeks, et näitlejaannet mul ei ole. Ise analüüsisin end kõrvalt. Hiljem olen ma korduvalt olnud kooliteatrite festivalide žüriis ja mul on jäänud kindel arvamus, et koolis peab lavastama tõsiselt dramaturgiat. See on see, mis viib inimese teatrisse, see on see, mis teda avardab. Kunstiliselt võib olla naeruväärne, kui lapsed mängivad tõsiselt dramaturgiat, aga ma olen kindel, et see on see, mis edasi viib. Teine asi. Mu poeg oli siis 7-aastane ja tütar 5-aastane, kui ma olin "Ugala" teatri juht ja nad hakkasid "Ugala" lavastusi vaatamas käima, nad vaatasid ära Jaan Toominga "Põhjas" niimoodi, et nad ei liigutanud... See, kui 7-aastane laps vaatab ära Gorki "Põhjas" nii, et ta ei lähe teatrist

ära, ei hakka nutma, nihelema, ja kui 17-aastane laps mängib klassikat - siit saab alguse pisik, millest eluaeg lahti ei saa.

Mis sa arvad, kas sa tegid õigesti, et kartsid lavakunsti kateedrit?

Jah. Kindlasti, absoluutselt õigesti. Aasta oli 1965, kateedris vastuvõttu ei olnud. Poiss oleks sattunud sõjaväkke. Suurim hirm elus - sattuda Vene kroonusse. Mõtlesin 10. klassis välja, et vaja ülikooli ajalukku astuda, kuigi ajalugu erialana otseselt ei huvitanud. Aga lootsin sisse saada.

On võimalik püstitada hüpotees, et kaks eesti teatrijuhti, Priimägi ja Allik, tegelikult teatriga ainult sellepärast tegelevadki, et see jäi kunagi nooruses tegemata või kätte saamata.

Oleks lavakunstkateeder võtnud vastu lavastajaid, oleksin tulnud ilmselt proovima. Enne 1972. aastat ei võetud ju lavastajaid, aga poiss sai hästi aru, et näitlejaamet ei ole kopka eest tema ala. See-eest sattus ta Tartusse, kus ülikool oli 1960. aastate teisel poolel ja 1970-ndate algul "Vanemuisele" väga lähedal.

Intervjuu Jaak Allikuga jätkub järgmise numbriga teatritehnikakülgedel

Vestelnud REET NEIMAR ja MIHKEL TIKS

VILGOT SJÖMAN - TÖÖLISKLASSI SOHIPOEIG



Vilgot Sjöman Tallinnas "Olümpia" hotellis, 1991. a.
T. Huigi foto

Ühes oma tuntuimas filmis, "Ma olen uudishimulik", ilmub režissöör Vilgot Sjöman ka ise mitu korda ekraanile otsekui filmi tegelane. Seetõttu on tema kuju vaatajale tuttav eelneva kohtumisetagi. Kuid kui Vilgot Sjöman sisenes saali loomingulisel kohtumisel Tehnikaülikooli filmiklubiga, torkas kohe silma midagi hämmastavat ja häirivat - Sjöman oli v a n a. Pähe tulid mõtted vananevaist mässajaist, elatanud leplikust Godard'ist, paljaneva pealaega rockmuusika liidritest. Inimene, kes on kriitik ja nihilist, kes on heitnud väljakutse ühiskonna alustugedele, ei tohi, tal pole õigust vananeda. Vanadus toob endaga väsimuse ja rahunemise, lepliku konformismi ja leebed hinnangud - kõik, mis on vastuolus protesti filosoofilise olemuse, mässulise reformismiga. Võib-olla oli õigus Chapmanil, Lennoni tapjal, kes, kui ei jätnud Lennonit just igavesti nooreks, siis vähemalt ei lasknud tal vanaks saada. Milline tähendus on siis selle režissööri varasel ja hilisel loomingul, kelle ilmumine tekitas võib-olla ainult minul selliseid assotsiatsioone?

1. KUIVANUD JUUR

Sjöman ise ei pea end kuigi väljapaistvaks kujuks rootsi, veel vähem euroopa filmkunstis. "Jaa," ütleb ta, "minul ja mõnel mu kolleegil, režissööridel nagu Bo Widerberg või Jan Troell, on õnnestunud teha paar kogu maailmas tuntuks saanud filmi¹, kuid seda kõike kokku ei saa vähemalgi määral võrrelda näiteks tuntuima rootslasest filmikuulsuse Ingmar Bergmani loominguga."²

"Ma tutvusin Bergmaniga," jätkab režissöör, "kui olin seitsmeteistkümnendaastane, tema aga kakskümmend kolm." Ja seitsaadi on tema mõju ja autoriteet olnud Sjõmanile vaieldamatud. Sealjuures kuulusid režissöörid erinevatesse ühiskonnakihtidesse: rafineeritud intellektuaal Bergman pärines pastori perest, Vilgot Sjõman oli müürsepa poeg. Päritolu mängis siin olulist osa, Sjõmanil kujunes omaladne juurte teooria, mida kaotada on ohtlik ja õieti võimatugi.³ Kuid sellel pinnalt kujuneb ka midagi kompleksi taolist, sest kuulumine ideaalseist kujutlusist kaugesse, tööliste klassi lasub raske lastina ja veab põhja poole, kaugele rafineeritud vaimse töö jõudeinimeste harmoonilisest esteetikast.

Filmis "Linus" (1979) on episood, kus filmi peategelane, teismeline poiss, ripub kahe seina vahele tõmmatud köie küljes. Sjõmani sõnul sümboliseerib see tema enda suhteid kahe erineva kultuuriga - olles ühest eraldunud, pole ta veel teiseni jõudnud.

Peale kõige muu ajendas teda edasi pürgima alamates klassides nii tavaline isa soov, et laps jõuaks elus teinast kaugemale, tõuseks uuele tasandile, saavutaks tunnustust ja edu haritud maailmas... Mis ju üldiselt täituski. Isa raha abil sai Sjõman hea hariduse ja jõudis loomingulisel keskkonda.

Vilgot, õieti David Harold Vilgot Sjõman, sündis 2. detsembril 1924 Stockholmis. Kas uhkusest või masohhismist, kuid režissöör rõhutab pidevalt oma töölispäritolu. Tööliste aadressil tehtud kriitika reageerib ta ägedalt ja tunneb end nähtavasti olevat kohustatud nende huve kaitsma ja õigustama. Proletariaadi tõbesid elab Sjõman läbi nagu enda omasid.

Paradoks on siin selles, et vasakpoolsete edukas võitlus parandab tööpoolest tööliste elutingimusi, kes aga ise muutuvad sealjuures üha konservatiivsemaks. Suhteliselt mugavad elutingimused

kaotavad igasuguse soovi midagi muuta ja sellises olukorras on isegi sotsiaaldemokraatia rahva silmis liiga reformimeelne. Sel moel saavad parema tuleviku eest peetava poliitilise võitluse võitjaist oma edu ohvrid: juba saavutatud heaolu eest on nende juhitav tööliklass valmis ohverdama edasiliikumise ideaalid, reetes niimoodi sotsiaaldemokraadid konservatiivide kasuks. Võrdõiguslikkus ei saa olla lõputu.

Mida kõrgem on haridustase, mida paremini elab üksikond - humaanse sotsiaaldemokraatia juhtimisel - seda tujukamaks ja norivamaks muutuvad tööliised. Keegi ei taha enam teha rasket musta tööd, seda tegema eelistatakse kutsuda oma kaasvendi vähemarenenud maadest. Ja kogu suuresõnaline võrdõiguslikkuse paatos taandub täiesti ilmsele vahetegemisele, mis meenutab teise õitsva demokraatia - antiikse *polise'*e paradoksi, kus tööpoolest olid inimajaloos ainulaadsed kodanikuõiguste tagatised, kuid... ainult hellenite jaoks. Kellelegi ei tulnud pähe pidada barbarit, orja inimeseks. Võib-olla küll mitte nii kategoorilises vormis, kuid siiski, on tänapäeva sotsiaaldemokraatia üks suurimaid võite - kodanikuõigused - jagatud fortuuna abil sõltuvalt sünnimaast. Vaevalt küll keegi tõemeeli kahtleb sellise asjade seisu õigluses, kuid vastuolu üldinimlike vendluse ja võrdsuse ideedega on siin ilme. Rootsi või inglise tööliised justkui teataksid: "Kui saavutate meie kultuuritaseme, küll siis vennastume." Seniks aga - ametiühingud, turvatunne, mugav elu, filantroopilised tundmused ja varjatud hirm tsiviliseerimata barbaarsuse ees. Kas see on Sjõmanile nii olulise sotsiaaldemokraatia progressi teooria ja praktika eesmärk?⁴

Tööliste kodanlikustumise, rahulolevaiks väikeomanikeks muutumise põhjuste selgitamine eeldab nähtavasti ajalooainese poole pöördumist. Mida Sjõman ka teeb. Režissööri loogikast lähtudes tuleb nüüdisühiskonna kriisiilminguid selgitada sotsiaaldemokraatia vigadega tema mõju alguses: möödunud sajandi lõpul, käesoleva algul. Sellepärast on see mõne Sjõmani filmi tegevusajaks. Mille eest võideldi, selle otsa komistati, kinnitab režissöör, avades oma arusaama streigiliikumise mehhanismist, mis välisest lüüasaamisest hoolimata kindlustas sotsiaaldemokraatia liidrite karjääri. ("Pihutäis põrmu", 1974.) Ja nüüd lõikab Rootsi toona kavandatud reformismi vilju, mille tagajärjel saavad töölistest ajapikku nüüdisaja väikekodanlased (halvas mõttes).

Meie karmikoelise elu taustal näib Rootsi tarbijalik heaoluühiskond "sotsialistliku" paradiisina, millest võib ainult unistada. Ja seepärast võib kogu jõuka ühiskonna vaimse kriisist nõrkinud Sjõmani paatos nõukogude

4 Rootsi heaoluühiskonna kriitika pole filmirežissööride puhul haruldane. Näiteks ikka sama Bergman: "Siin maal pole ükski inimene kaitsitud vähkkasvajana laialivalguva bürokraatia rünnakute ja alandamiste eest. Ma olin veendunud sotsiaaldemokraat. Toetasin seda kahvatute kompromisside ideoloogiat siira kirglikkusega. Nägijaks saanuna elasin läbi tõsise vapustuse." (Ingmar Bergman. "Laterna magika" (vene k), Moskva, 1989, lk 100.)

¹ Troellile sai koguni osaks au lavastada paar filmi Hollywoodis: näiteks "Sandy pruut" (1974), "Orkaan" (1979).

² Oigluse mõttes peab siiski märkima, et ka Bergman räägib Sjõmanist harilikult heatahtlikult, mainides teda väljapaistvamate rootsi režissööride seas ("Laterna magika" (vene k), Moskva, 1989, lk 226) või hinnates tema peent vaatlusvõimefilmide analüüsimisel ("Bergman o Bergmane", Moskva, 1985, lk 153, 226).

³ Bergman ise arutles näiteks samuti: "Ei saa end pagendada, oma juuri läbi lõigata, sest siis lõikad end ära pinnases peituvast loomingulisest elemendist." ("Bergman o Bergmane", lk 228)

inimest ainult ärritada, kui see üldse ta teadvusse jõuab. Kuid tööliklassi laostumine mitte joomise või viletsuse, vaid külluse, pisikesse rahulolu ja siit jõhtuva passiivsuse ning vaimse ükskõiksuse läbi on tõepoolest Vilgot Sjömani probleem. Probleem, mis teda tõsiselt erutab ja mis kõlab vastu paljudest tema filmidest. Ja on täiesti loomulik, et klassihoiak, nagu selle mõiste odioossuse juures meie jaoks, on mõõdapääsmatu, kui räägime režissööri sotsiaalsest kontseptsioonist. Kuid millisenah tahaks siis Vilgot Sjöman näha tööliklassi, missugune on ideaal, mida vastandada rahulolevale tööpeavärgsele küllastumisele?

2. TÖÖLIKLASSI ESTEETIKA

Sjömani kontseptsiooni raames viib töölikunsti esteetilise ideaali otsimine peaaegu küünilisenah tunduva kujundini: püksata, kuid kauni (soovitatav klassikalise) muusikaga. Jällegi kaadrid filmist "Linus": asjaarmastajate kammerkvartett istub pikkades aluspükstes ja harjutab, jõhkralt põrandale midagi närimiskummi taolist süljates, klassikalist repertuaari. See on proletaarsete kultuuri etalon. Vana, rafineeritult vulgaarne rikas naine mängib metseeni, naudites aeg-ajalt tööliklassi hulgast pärit esteetikatõusikute muusikat, kes häbelikult ja aupaklikult esitavad talle oma harjutuste tulemuse. See peegeldab suhet aristokraatliku vaimuga. Bordelliomanik satub raevu ja metsistub, tööliklassi esindajate mängitud klassikahelidest läheb tal silme ees mustaks - see on primitiivsete, õelate ja piiratud väikeste kodanlaste reaktsioon masside esteetilisele evolutsioonile. Kõik on naeru-väärsuseni lihtne.

Sjöman arvestab oma sõnul kahe tööliste kultuursete arengu kontseptsiooniga. Veidi lihtsustatult ja skemaatiliselt võib need esitada järgmiselt. Üks eeldab, et, esiteks, rahvas loob oma keskkonnas kunstiteoseid, mis avalduvad muusikalise, kirjandusliku või mõne muu linna- või külafolkloorina. Vastukaaluks snobistlikule käsitusele, nagu poleks alamas keskkonnas üldse mingit kultuuri ja seal valitseks täielik kultuuritus, vaadeldakse rahva elu-olu ja taidlust täisverelise vaimse elu loomuliku eeldusena. Teiseks, rahva vaimsete tekkel, rahvahulkade loodud ja neile määratud teostel, mis oma tasemelt, temaatikalt, problemaatikalt ja tundlikkuselt vastavad vähenõudlikule maitsele, on oma vaimne väärtus. Ja töölikultuuri areng eeldab selles keskkonnas sündinud parimate, kõige õnnestunumate teoste toetamist.

Teine kontseptsioon asetab töölikunsti kõrge vaimsete kahtluse alla. Parimal juhul võib töölist endid kohandada kõrgkunsti vahelmiste, adapteeritud vormidega, neid ümber töötades või arusaadava tasemeni lihtsustades. Rahvahulki on soovitatav kasvatada, aidates neid lähemale tunnustatud esteetilisele sedõõvrite mõistmise tasemele valgustustegevuse kaudu, ergutades nende igasugust intellektuaalset initsiatiivi. Näib, et Sjöman kaldub toetama teist vaatekohta.

Kuid rikastel, ka vaimselt rikastel on omad harjumused. Seepärast ei tohi kohanemine võõra klassi väärtustega minna liiga kaugele, see võib viia sisemise murdumiseni, tollesama hirmutava "juurtest lahti rebimiseni". "Linuse" finaali: andekas nooruk-poeet üksnes ei ütle lahti oma isast, vaid võtab vastu ka kõik privileegid (olgu või oma loomingu nimel), rikaste ühikesama komfordi, ja moraalse allakäigu viimase piirina on valmis kasutama oma edasisteks õpinguteks prostituutide teenitud raha. Sealjuures kängub mõistagi igasugune haledustunne õnnetus vastu, tema sallimatus vaeste suhtes on koguni suurem kui heatahtlikel põlisrikastel. Ülejooksik on sageli armutum põlisvastases.

Sotsiaalsfäärist pärit näited on sageli õiged ka kunstimaailma puhul. Viimane omaksvõtmine on Sjömani järgi justkui hädavajalik (esteeilise kasvatusel eesmärgil), kuid kuidas jääda ohutule tasandile, leida see kokkuleppeline punkt, kus inimene küünib kaunini, kuid ei muutu sealjuures võõraks kõikjal ja kõigile: oma klassile, sest on saanud liiga targaks, aristokraatidele aga sünnipärase sarmi puudumise tõttu, mida ei korva mingi eruditsioon. Neid punkte, vähemalt minule teada olevais filmides, Sjöman ära ei märgi. Või oletab ta ainult nende olemasolu, loodab, ise ekseldes, nende esinemisele, olles juba ammu klassivälise inimese äärmuslikust olukorras?

Tema enda looming on paljuski väljakuulutatud demokratismiga vastuolus. Efektse sisu köidikuks allub ta süžeeoloogikale ja

Viveca Lindfors; "Linus ehk Telliskivimaja saladus", 1979.



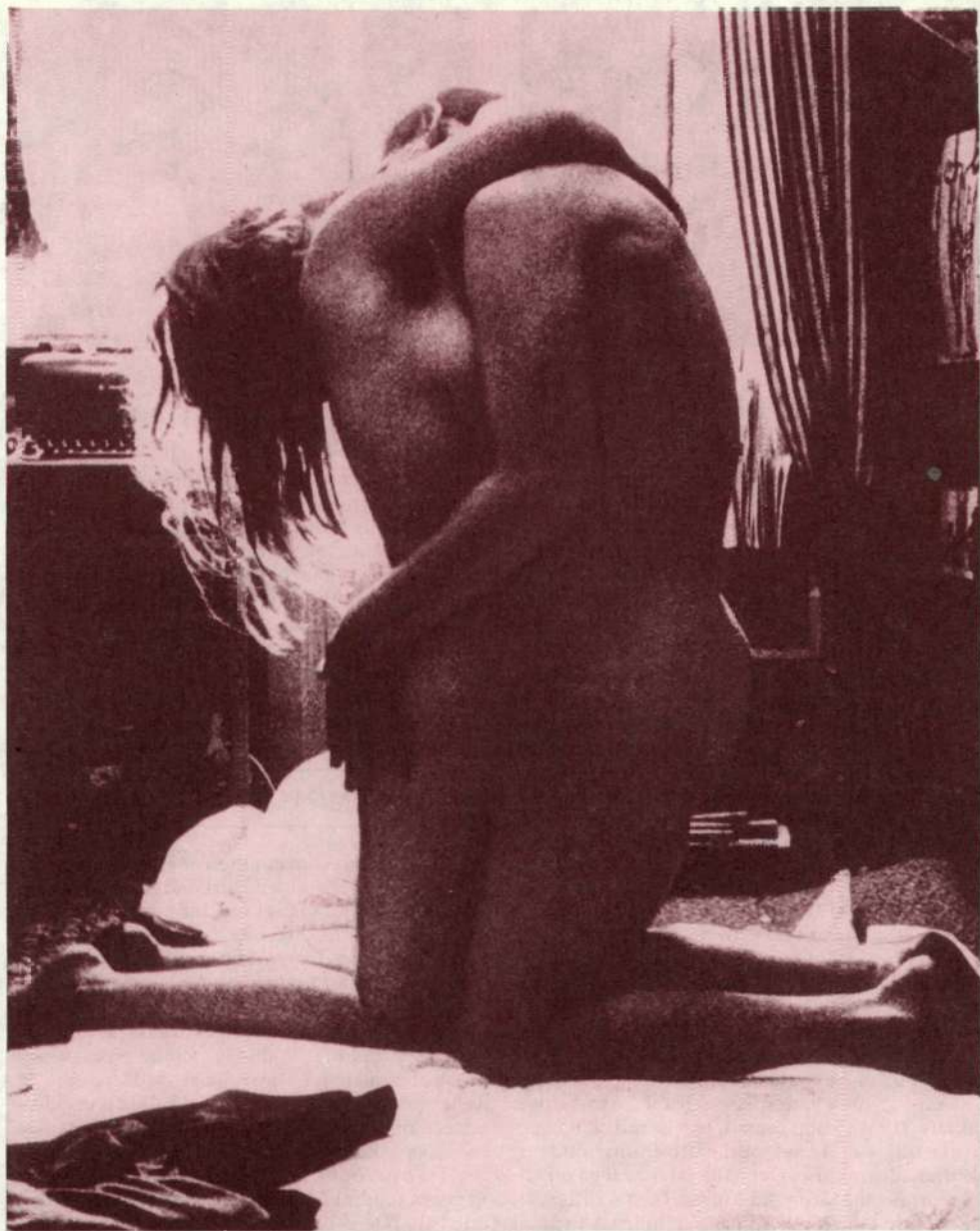


Edvard Munchi "Suudlus", 1895.

sündmuste loomulik kulg tõrjub kontseptuaalsed kavatsused kõrvale. Seepärast pöördub valgustuslik idee tööliste harjutamisest nende jaoks uue vaimse kultuuriga filmi käigus kahe ühendamatu, eri sihtide, sisu ja eksisteerimistingimustega vaeste ja rikaste vaimuelu vastandamiseks.

Veel enam, vaatamata pidevale apelleerimisele oma juurtele ja päritolule, loob Sjöman ise ainult elitaarset, üksnes valitutele mõeldud kunsti, millega tööliste enamikul pole mingit asja...

Ržissöör osutub eksperimenteerivaks esteediks ja kogu võimaliku enesekriitika juures on tema esteetika minu arvates tunduvalt huvitavam proletaarsetist ilu ja harmoonia mallidest. Tähelepanelikkus interjööridetailide suhtes, kaadri hoolikas, koguni peen kujundus meenutab pigem rafineeritud Luchino Viscontit (mitte sisult, vaid lähenemiselt) kui näiteks Ameerika rohmakavõitu, kuid tõeliselt massifilmi. Meretaguste kaupade eksootika filmi "Armastuse pihutäied" esimestes kaadrites, maalilised kohad kõrgseltkonna



Lena Nyman (Lena) ja Börje Ahlstedt (Börje); "Olen uudishimulik - kollane", 1967.

vastuvõtu dialoogis filmis "Mu öde, mu arm", "Linuse" lihtne, kuid sisukas sümbolism... Sjömani mõnede leidude lätted väljuvad kaugele universaalsete stereotüüpide piiridest, muutudes intellektuaalidest loojate poolt nii armastatud peitepiltideks erudiitidele. Kui tore on näiteks avastada, et hiilgav erootiline kaader filmis "Ma olen uudishimulik" on loodud ühe Munchi gravüüri ajal.⁵

⁵ Edvard Munch (1863-1944), norra kunstnik ja graafik. Peetakse silmas tema gravüüri "Suudlus".

Kui Sjömani päritolu mõju on üldse kuskil tunda, siis nüüdisaja naiseilu otsinguis. Ilu ja harmoonia Sjömani järgi kajastab, vaevalt küll täiesti massi maitsele vastates, kaunis omapärast esteetilist malli.

3. KAS TEILE MEELDIB LENA NYMAN?

Sjömani sõnul hakkas Rootsi film ühena esimestest näitama pool- ja pärislasti naisi, võites



Kaadreid filmist "Olen uudishimulik - kollane/sinine", 1967/68.

sellega teatud populaarsuse. Seejärel hakkas ta näitama pool- ja pärisalasti naisi, kes ei vasta just üldlevinud ettekujutusele traditsioonilisest filmikaunitarist. Ja tõmbas endale taas tähelepanu. Just selles vallas ütles oma sõna Vilgot Sjöman - näitleja Lena Nyman on tema avastus.

Kahekümne kahe aastane Nyman (sündinud 23. V 1944) täitis väga keerulist peaosas filmis "Ma olen uudishimulik" (1967-1968) ja sattus kohe mitte just päris meelitava tähelepanu keskpunkti - mõned erootilised stseenid selles filmis olid liiga väljakutsuvad. "Silma torkas karakterite tõsielulisus ja paljud vaatajad samastasid pealiskaudselt näitleja Lena Nymani Lena Nymani rolliga, märkamata neid tunnuseid, mis eristavad osa seda täitvast inimesest."⁶

Vaatamata suhtelisele noorusele oli näitlejannal juba teatav kogemus (pean siin antud juhul silmas lavalist, mitte seksuaalset kogemust): esimene tõsiselt võetav filmiroll kümneaastaselt, 1963. aastaks oli ta mänginud erineva kaaluga osi viies filmis (ühes telefilmis), viimaks sai temast draamakolledži tudeng. Sjömanil debüteeris ta filmis "491" (1963), seejärel mängis tema esimeses teatrilavastuses "Kübarakarp" ("Hattasken", 1964). Väitlused filmi "Ma olen uudishimulik" ümber olid nii tõsised, et Sjöman ei saanud isegi kutsuda näitlejannat oma järgmisesse filmi "Armastuse pihutäis" (1974), kuigi peaosas, teenija roll oli temale kirjutatud. Kui kired olid vaibunud, jõudsid asjatundjad järeldusele, et näitlejavõimetoga on tal kõik korras ning järgnesid kutsed väga soliidsetelt režissööridelt, näite Bergman sealhulgas: Nyman mängis näiteks tema filmis "Sügissonaat" (1978). Näitlejanna teenistuslehel on üle paarikümne filmirolli, regulaarselt on ta töötanud selliste režissööridega nagu Tage Danielsson (filmid "Vabastage vangid, kevad on käes", 1975; "Lampkast", 1981; "Röövlitütar Ronja", 1984) või Stig Björkman ("Valge sein", 1975; "Käi vee peal, kui suudad", 1979).

Sjömani teene ei seisne ainult uue näitlejanime leidmises suure kunsti jaoks. Nymani välimus ise (ta on küll veetlev, kuid tal puudub igasugune elegants, selleks on ta liiga kehakas) pakub

tõenäoliselt veel üht proletariaadi esteetilist malli, mida oletatavasti jagab ka Vilgot Sjöman. Lena Nyman, kui soovite, vastab vormikatele kaunitaridele rahva seast, kelle kohta üks mu juhuslik vestluskaaslane, küladonžuan, ütles huuli matsutades: "Võtad käte vahele, siis tunned asja, pole mõni kondibukett!" Rahvaesteetika!

Möödamines tõi Sjöman Rootsi ja kinnitas maailma filmilinale uut laadi naisevõlu: veidi rohmaka, veidi lihtsameelse, veidi vulgaarse, ilma igasuguse peenusega. Mis samuti võiks vastata Sjömani poolt nii armastatud klassi maitsele.

4. UUDISHIMU POLE PATT

Ja siiski on Sjöman ainult tema ise: väljaspool klasse, kontseptsioone, ühiskondlikku arvamust. Ta on sõltumatu, olgugi et allub teatud mõjudele. Kuid haridus, mis kätkeb ka lõpetamata Stockholmi ülikoolikursuse, loomeaktiivsus ja, minu arvates peamine - lõputu uudishimu ning uuenduste kirg, tegid temast kunstniku - reformisti, katsetaja, igavese uucotsija. Uue kõiges, kaasa arvatud ka oma sisemaailmas. Võib-olla polnud Sjöman oma avastustes alati nii sügav, nagu seda nõudis 60. aastate sotsiaalne filosoofia, kuid paljud tema ideed tabasid märki põletavais päevaküsimustes. Muide, režissöör liikus edasi aegamis, samm-sammult.

Traditsiooniliselt arvatakse, et Sjömani varasemad filmid, sellised nagu "Armuke" (1962) ja eriti "Mu öde, mu arm" (1966) on tehtud Bergmanit jäljendavas maneeris. Režissöör ise Bergmani mõju ei eita, ta koguni rõhutab seda. Kuid oma filmi otsinguil tuli tal sellest mõjust vabaneda ja leida oma stiili.

Peale selle koormas Sjömani sõltuvus kirjandusest. Asi on selles, et Vilgot Sjömani esimesed loomingulised saavutused polnud filmi, vaid kirjanduse vallas. Tema esimene romaan "Õpetaja" ilmus 1948. aastal. Peagi (1951, 1955) tulid järgmised. Tuntud rootsi režissöör Gustaf Molander tegi kohe pärast esimese romaani ilmumist ettepaneku lavastada selle põhjal film, Sjöman pidi romaani järgi kirjutama stsenaariumi. Ingmar Bergman meenutab seda möödaminnes oma raamatus "Laterna magica": "Pariisis oli

⁶ Stig Björkman. Film in Sweden. The New Directors. London, The Tantivy Press, 1977, lk 39.



stipendiaadina Vilgot Sjöman. Gustaf Molander hakkas tema esimese romaani järgi filmi tegema ja oli juba mitu stsenaariumi varianti kõrvale heitnud. Olukorra päästmiseks kästi viimase võimalusena minul jätta kõrvale asjatoimetused oma äsja valminud filmi juures ja tõtata Pariisi sõgeda Vilgoti juurde.⁷

Tulemuste järgi otsustades polnud see katse eriti õnnestunud ja Sjömani stsenaarium, nagu mitu järgmistki, oli tähenduslik pigem autorile endale kui Skandinaavia nõudlikule intellektuaalsele vaatajale. Samaaegselt jätkus Sjömani aktiivne kirjandustegevus. Lisaks stsenaariumidele ja romaanidele kätkes see teatri- (nädalalehes "Vi") ja kirjanduskriitilisi (ajalehes "Dagens Nyheter") artikleid, sotsioloogilisi uurimusi (1956. aasta Hollywoodi reisi tulemus, avaldati 1961), näidendeid. 1962. aastal valmis Bergmanil film "Armulaud", kus Sjöman oli režissööri assistent, seejärel avaldas aga võttepäeviku nimetuse all "L 136" (1963).

Viimaks ilmusid Sjömani esimesed iseseisvad autorifilmid (stsenaarium + režissuur): 1962. aastal film "Armuke" ja kaks aastat hiljem "491" (1964).

Film "491" (Lars Görlingi jutustuse järgi) on pühendatud tol ajal moes olevaile noorte-probleemidele ja sai Sjömani hilisemaid filmitöid saatvat skandaalsete lugude eelkäijaks.

Ise peab Sjöman oma loomingulisi arengut üsna hiliseks: noortest tegi ta filmi 40-neselt, ajaloo perioodil, mil aktuaalseks sai hipilik loosung "ära usu kedagi, kes on üle kolmekümne". Kuid Sjöman on oma, ta on mässaja. Orgiastseenid, sodoomia, enesetapp karistushirmus ühiskondlike institutsioonide ees ja nende institutsioonide endi tegevuse suhteline õiguspärasus - mis siis pole 60-ndate mässumeelsus? Filmiga "491" esitles Sjöman end veel käsitamata ja kaunis vastuolulisi teemasid tõstatava autorina. Juba Lars Görlingi raamat põhjustas skandaali ja uues faasis, filmi ilmumisega ei tekkinud ajakirjanduses poleemika juba enam niipalju selle sisu kui kunstis lubatu piiride endi küsimuse, tsensuuriperspektiivide üle.⁸ Väljakutse oli heidetud.

Sjömani filme vaatasid terved soliidsed

⁷ "Laterna magica", lk 159.

⁸ Aleksander Kwiatowski, Film Skandynawski. Warszawa, 1986, p 173.

valitsuskomisjonid.⁹ Kustutati üksikud fragmen did ja loodi uued lubatavuse klassifikatsioonid, kuid pärast neid sündmusi sai moraal Euroopas teiseks. Puritaanlikud piirangud, tsensuurikeelud said võimsa kui mitte surmava hoobi ja ei võinud enam naasta. Tõsi, kõige järgi otsustades ei taipa siiani keegi, kas euroopa kultuur selle metamorfoosiga võitis või kaotas.

Rootsi film ja konkreetselt Sjöman ei mänginud selles protsessis kaugeltki viimast rolli. Kuid amoraalsuste piiri taha jääv varane Sjöman jäi bergmanlikuks režissööriks kirjandusliku stiiliga. Kõige ilmekama näitena võiks nimetada filmi "Mu õde, mu arm" (1966). Kuid ka see film oli omamoodi väljakutsuv.



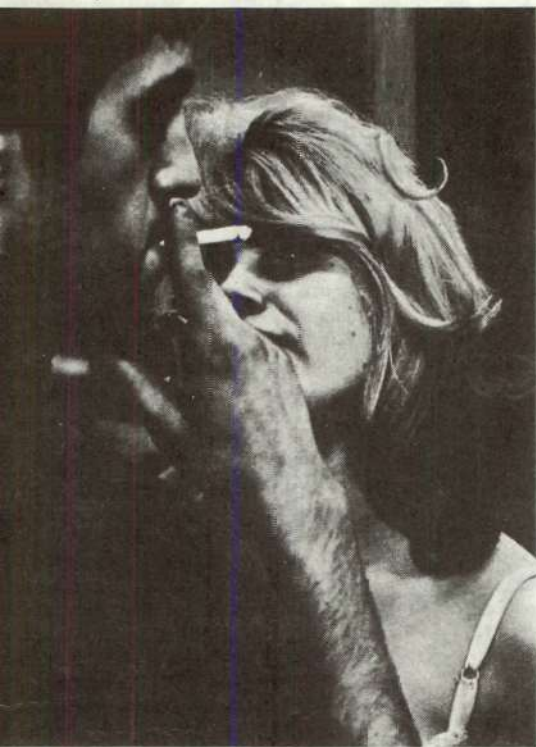
Vilgot Sjöman (Vilgot) ja Olof Palme oma poja Marteniga; "Ma olen uudishimulik - kollane", 1967.

5. VENNALIK ARMASTUS

Õe ja venna paheline, kaugeltki mitte platooniline armastus pole haruldane teema. Mitte ainult meie hoolimatud kaasaegsed, vaid ka möödunud aegade klassikalised autorid ei vältinud keelepeksu verepilasuslikel teemadel. Juba näiteks 1633. aastal ilmus inglise dramaturgi John Fordi (1586-1639) näidend "Kahju, ta on hoor" (*Its Pity, She's a Whore*), käsitledes dramaatilise (või melodramaatilise?) lahendusega õe ja venna armastust: armukadedusest tapab vend õe, torganud ta südame kinžalli otsa. "Kire kultuse, maise ja taevase armastuse ühendamise" dramaturgia.¹⁰ Keelatu ja ihaldatu tunnete nimel ja

⁹ See oli aja märk, midagi taolist toimus ka teistes Lääne-Euroopa maades. Näiteks tegutses Prantsusmaal spetsiaalne "kontrollkomisjon, kes veetis enamuse oma istungeist, omistades kategooria X (eriti avameelsete filmide eriklassifikatsioon) lugematu tele pornofilmele. On omajagu ironiat selles, et mõned õilsad pereisad ja kaadrisõjaväelased said komisjoni liikmetena prantsuse parimaiks asjatundjaks sellel filmialal..." (Jacques Pierre Jeancoias. "Kino frantsii" (1858-1978). Moskva, 1984, lk 51.

¹⁰ Huebert, R. "John Ford. Baroque English Dramatist". Montreal-London, 1977, lk 46.



Leif Nyman (Nisse) ja Lena Nyman (Steva); "491", 1964.



Bibi Andersson (Charlotte) ja Per Oscarsson (tema vend Jacob); "Mu õde, mu arm", 1966.

seadustest hoolimata. Karistust võib võtta seaduspärase kättemaksuna.

1961. aastal lavastab maestro Luchino Visconti Fordi näidendi Pariisis Alain Deloni ja Romy Schneideriga. 1964. aastal teeb Vilgot Sjöman filmi samal teemal. Tegevus on samuti ajalooline, see toimub XVIII sajandi Rootsis. Ära on näidatud koguni täpne daatum - 1782. aasta.

Peale esteetiliste ja kõlbeliste vastandamiste, mille kontrastsus tuleb ajalooliste interjööride taustal eriti mõjuvalt esile, postuleeriks Sjöman otsekui õiguspärasust. Hirm vepreilastuslike suhete nii kõlbeliste (krahv Schwarz'i näite varal) kui füüsiliste (filmis on näidatud selliste laste debiilsust) tagajärgede ees on alusetu, kui on tegemist tõelise armastusega. Filmi viimaste kaadritega (õel ja vennal sünnib terve laps) Sjöman justkui möönaks selliste suhete normaalsust, hoolimata kõigist ühiskondlikest kaanonitest. Kusjuures füüsilised, ainelised, või kui soovite, looduslikud piirangud on tunduvalt vähem julmema psühholoogilistest eelarvamustest. Fordi dramaturgilisest traditsioonist erinevalt on Sjömani tõlgenduses karistus (nagu kõnealus esitenduseski on traagiliseks lõpplahenduseks kangelangana surm) pigem inimliku kadeduse tagajärg kui patusele kõrgemalt poolt määratud karistus.

Ajaloolises perspektiivis nägi kaasaegsete sallimatus veelgi troostitum välja: "mõni aasta enne seda kui Sjöman kirjutas oma stsenaariumi sigitasid õde ja vend Gävles (Põhja-Rootsi) lapse ja seadus lahutas nad teineteisest. Sjöman taastab minevikku nüüdisaja kommenteerimise eesmärgil ja teeb seda pikantse kõrvalmaiguga".¹¹

Vaevalt Sjömani enda silmis õe ja venna armastusel nii suurt tähtsust oli, kuid režissööri loominguks kõlas taas epateerimisnoot, järjekordne väljakutse ühiskondlikele normidele säravas esteetilisest pakendis.

6. UUDISHIMU EI OLE PATT (ISEGI KOLLANE JA SININE)

Jaab mulje, et just esteetiline pakend ei rahuldanud režissööri. Tõmmata kriips peale bergmanlusele iseendas ja vabaneda litratuursusest - siis ilmub ka midagi oma. Püüda õppida "kirjutama mitte sulega, vaid kaameraga". Film ilma stsenaariumita "õige" kino reeglite vastaselt (näiteks osaleb võtetrupp vahetult filmi sisulises tegevuses). Ja mõistagi sündsuspiiride täielik eiramine.

Kaks seeriat "ainukest filmi maailmas, mis on olemas kahes väljaandes, kollases ja sinises" (nii on tiitrites) nimetuse all "Ma olen uudishimulik" (1967/68) said tuntuimateks töödeks Sjömani loomebiograafias, viies ta maailmaareenile.

Neljakümne teisel eluaastal küpses režissöör revolutsiooniliste uuendusteni. Sellele eelnesid

¹¹ Peter Cowie. Swedish cinema. The Swedish Institute, Stockholm, 1987, lk 76.

mõned aastad psühhoanalüütiku kušetil (psühhoanalüütiline ravi sai Sjõmani ühe hilise filmi "Malacca", 1987, aluskoeks), teravnenud huvi seksuaalsete eksperimentide vastu ja oma filmikogemuse kontsentreerumine lubasid tal väljuda filmikunsti tavalistest raamidest.¹² Ja lõpuks, 60-ndate häämusel õhustikus on aimatavad muudatused. Kõige järgi otsustades pani Sjõman oma uude filmi kogu oma eluhuvi, tunnetuskire, provokatsioonilise muudatuste vajaduse, samuti kompleksid.

Sjõman tahtis proovida midagi uut. "Midagi noort," oli tema esimene mõte. "Midagi Lena Nymaniga," oli teine. Nii sündis idee.¹³ Reageering



Halvar Björk (Lennart-Margaretha) ja Gunnar Björnstrand (Punamees); "Tabu", 1977.

sellele oli, leebelt öeldes, mitmetähenduslik. "Riikliku Tseusuurinõukogu president arvas, et film ei tohi jõuda ekraanile ilma väljalõigeteta. Kuid pikaajaliste läbirääkimiste käigus tema arvamus kummutati ja filmil "Ma olen uudishimulik - kollane" oli tohtu publikumenu."¹⁴ Inglise kriitik Peter Cowie iseloomustas filmi kui spekulatsioonist sotsialismi ja seksiga, kirjutab poola filmiajaloolane Aleksander Kwiatkowski¹⁵, mis ei seganud Cowiel hiljem pidamast Sjõmani šedöövrit Rootsi 60. aastate filmikunsti tähtsündmuseks. Film peeti kinni USA tollis ja see ilmus ekraanidele alles pärast ameerika vaimuboheemide (nende seas oli näiteks ka kirjanik Norman Mailer) avaldust, saades üheks tolle aja populaarseimaks välismaiseks filmiks. Kirjastus "Grove Press" avaldas filmi mõlema modifikatsiooni (kollase ja sinise) stsenaariumi ja samaaegselt ka Sjõmani raamatu tööst filmiga "Ma olen uudishimulik".¹⁶

Nõukogude ajakirjandus kirjutas, et "kodanlusevastane suunitlus on ühendatud

¹² Sõندان kasutada uuskantiaanlaste metodoloogilist märkust, mis mõistagi käis nende huviobjekti kohta: "Mõista Kanti tähendab väljuda tema piiridest." (V. Vindelbandt, "Preljudi", S.P.B., 1904, lk VI)

¹³ Stig Björkman. Film in Sweden, lk 38.

¹⁴ Peter Cowie. Swedish Cinema..., lk 76.

¹⁵ Aleksander Kwiatkowski. Film Skandynawsky, lk 196.

¹⁶ Peter Cowie. Swedish Cinema..., lk 76.



Gösta Bredefeldt ja Anita Ekström; "Peotäis armastust", 1974.

rohkete seksuaalstseenidega",¹⁷ täheldati "tõsielusust, sotsiaalsust ja erilist huvi igasuguste kõrvalekallete vastu sotsiaalse käitumise normidest", mis viis "ühiskondlike protsesside biologiseerimisele".

Sjõman ühendas tõsieluslike, mängulise ja autobiograafilise plaani, lastes vaatajail endil orienteeruda süžee-loogikas. Peale selle kõlas tänavaintervjuude (uudishimulik Lena Nyman küsitles Rootsi elanikkonna erinevaid esindajaid eesmärgiga täiendada oma "sotsiaalse laboratooriumi" kogusid) terve hulk tol ajal provokatsioonilisi küsimusi, millele ka režissöör ise vastuseid ehk ei teadnud. Kuid neid esitada ja arvamustes tuhnida näis tore.

Kurikuulus erootilisus, nagu paljud teisedki kaugema ja lähimineviku filmiuudendusi šokeerinud eripärasused praegu vaevalt veel kedagi kohutavad, kuigi lastele pole nende filmide vaatamine siiski soovitatav. Isegi meie päevil.

Sjõmanile näis, tema oma sõnul, et pruugib vaid asju nimetada nende õigete nimedega, kui kõigil hakkab kergem. On palju inimest vaevavaid intiimseid probleeme, mis muutuvad tema kompleksideks ja millega kaasneb hirm olla paljastatud kaasinimeste ees. Niisiis tähendab, et kui leidub keegi tõepoolest julge, kes ei pelga kõnelda oma kahtlustest, kirgedest ja soovidest, kui madalate ja ühiskonnavastastena need ka ei näiks, kaoks varjamise vajadus otsekohe. "Kui sellised küsimused ei vaeva üksnes mind, siis, tähendab, pole neis midagi ebanormaalselt." Järelikult võib üheskoos otsida lahendusteid. Ja inimesed peavad olema tänulikud sellele, kes esimesena sõandas kõik avalikkuse ette tuua.

Loomeprotsessi kaudu antud ja filmikunstis kehastunud neurooside psühhoanalüütiline ravimetoodika. Arutlusvorm - maksimaalselt avatud, teema haare - kõige ulatuslikum. Filmi "Ma olen uudishimulik" montaaži aluseks oli 96 000 meerit linti filmitud materjali. Poliitika ja seks, klasside ebavõrdsus, vabadus ja sundus, armee ja ühiskond, "mina" ja loomeprotsess, ja veel palju päevaprobleeme, mida režissöör on puudutanud.

¹⁷ Kino. "Entsiklopeditšeski slovar". Moskva, 1986, lk 1498.

Filmi menu tunnistas, et Sjöman leidis tööpoolest nii kogu ühiskonna kui ka iga isiksuse valupunktid. Kuid sealjuures avastas ta üllatusega, et inimkond pole üldse tänulik sellele, kel tuli mõte avada sotsiaalsed ja psühholoogilised mädapaised. Otse vastupidi, Sjömanit tabas kriitika ja rahulolematuse tuhv. Lühikest aega moes olnud 60.aastate intellektuaalsete rühmituste ja reformimeeleolude järel eelistas inimkond teadmatust ja oma komplekside sügavale surumist, kaugemale inimeste silme alt. Ainult ei nüüd oli seda veelgi keerulisem teha, sest sõna oli juba välja öeldud.

Hiljem võis täheldada erilist huvi Sjömani filmide vastu äsja diktatuurist vabanenud maades. Kreeka ja Hispaania, vaevalt heitnud endalt jäiga kontrolli ahelad, pidasid filmilaeutuse ühe esimese sammuna vajalikuks filmi "Ma olen uudishimulik" ostmist. Kas samuti omamoodi profülaktiline võte mädapaisete avamisel?

7. PÕHIMÕTTEL - "OMAPÄI"

"Kunst eksisteerib keelatu piiril," arvas Sjöman, "huvitav, kust on küll minul, töölisperest pärit poisil selline tõmme tabuteemade poole?"

Sjöman oskas sagedamini valuküsimusi tõstatada kui neile lahendusi leida. Kuid mida

kaugemale ta väljapääsu otsides liikus, seda keerulisemaks muutusid kõigi ja kõige suhted selles maailmas. Režissöör ei sattunud just ummikusse, kuid üha selgemalt kõlas motiiv, mida võiks määratleda paradiisist väljaajamisena. Teadmatuse paradiisist. Naiivsus, lapsepõlve aeg, mil mõisted hea ja halb on selgelt piiritletud.

Juba esimesed kokkupuuded tegelikkusega tekitavad sügavaid hingetraumasid või koguni täielikku meeleheidet. Öndsast teadmatusest lahkumise näitena võib tuua nii filmi "Pihutäis põrmu" kangelanna kui teismelise poisi "Linusest". Või tuleb tundmise puust maitstes tasuda liigse uudishimu eest?

Filmile "Ma olen uudishimulik" järgnenud eluperioodil keskendus Sjöman üha enam konkreetsetele probleemidele. Sotsiaalne uurimus rootsi vangla kasvatuslikust funktsioonist filmis "Te valetate" (1969) või veel üks tõsieluline filmiuurimus Filipiinide prügimägede asukaist (1988).

Minu arvates saavutas Sjömani filmikeel oma täpseima väljenduse filmis "Linus". Režissööri sümbolid, mängufilmi kujundlikud assotsiatsioonid on siin kehastunud kõige täielikumalt. Poiss Linus pole üksnes filmikangelane, ta on ka Sjömani nelja romaani keskne tegelane. Rootsi filmi jaoks rasketel aegadel võib Sjöman alati naasta kirjanduse juurde ja selles näeb ta oma suurt eelist kolleegide ees, kes on pidevas sõltuvuses

Solveig Ternström (Pia) ja Bernt Lundquist (Charlie); "Õnnelikud pasad", 1970.





Börje Ahlstedt (Richard) ja Solveig Ternström (Maja); "Troll", 1971.

1975 "Siesta Samba".
 REŽISSÖÖRI ASSISTENDINA:
 1963 "Talvevalgus" ("Nattvardsgästerna", rež Ingmar Bergman).
 NÄITLĚJANA:
 1968 "Häbi" ("Skammen", rež Ingmar Bergman).
 REŽISSÖÖRINA
 LÜHIFILMID:
 1965 Episood "Neegritar riidekapis" ("Negressen i skåpet") filmis "Stimulantia" (+ stsenaarist),
 1969 "Reis koos isaga" ("Resa med far", + stsenaarist),
 1972 "Vennad Karlssonid" ("Bröderna Karlsson", + stsenaarist),
 1973 "Armas Jeanette MacDonald!" ("Älskade Jeanette MacDonald!", + stsenaarist),
 1979 "Kiri Lotta" ("Brevet till Lotta", + stsenaarist),
 1980 "Mängukopliid" ("Lekhagen", + stsenaarist).

filmibisnises. Näiteks praegu, mil Rootsi majandus elab üle mitte just oma paremaid päevi, ja see peegeldub ka filmitoodangus, on Sjömanil tema oma sõnul laualaekas sobivat hetke ootamas uue filmi suurepärase stsenaariumi. Seni on tal aga aega teha tööd oma uue raamatuga.

Sjömani hiliselt filmidel lasub targaks saamise pitsar. Filmi "Malacca" (1987) ei too isegi detektiivsed sžžee elemendid teravust, vaid jäävad väga isiklike, väga üksikute draamade eksootiliseks taustaks. Endiselt köidab režissööri naise psühholoogia (naised on tema filmide sagedased tegelased), kuid autor jälgib toimuvat delikaatsest kaugusest. Sjöman on väga tähelepanelik inimene ja inimloomusest omandatud teadmine otsekui sunnib teda suhtuma inimesesse suurema haletsusega, kui ta võis endale lubada oma tuntuimais tões. Filmid on omandanud leebuse ja kaotanud teravuse.

Sjömani lugu on ikkagi 60. aastate film. Nende aastate prisma läbi võetakse vastu ka tema teisi töid, isegi nii hiilgavaid, nagu on minu arvates "Linus". Ummikud, pettumused, mässava nooruse tõusud ja langused töid elutarkuse ja vanaduse rahunemise. Oli seda kõike siis üldse vaja? Anda hoop kõlblusele seadustamaks pornograafiat, võidelda reformide eest, et sünnitada üldine konservatism, nõuda vabadust, et aduda tema tarbetust. Üks on vaieldamatu - maailm on sellest ajast teiseks muutunud ja olulisel määral on see 60. aastate põlvkonna teene (või süü?)...

1991. aastal on Vilgot Sjöman väga võluv inimene, peen psühholoog. Tuntava haavumisega võtab ta vastu nii kriitika oma mis tahes filmi aadressil kui ka rünnakud tööliisklassi pihta; see on ootamatu nii eksmässajalt kui ka kõlblusradikaalilt. Ta märkab kõike, kuid ei näita seda alati välja. Kõige järgi ostustades on ta õnnelik pereisa ja korralik kodanik.

VILGOT SJÖMANI FILMOGRAAFIA

STSENAARISTINA:

1952 "Trots" ("Trots", rež Gustaf Molander),
 1958 "Mäng vikerkaare all" ("Lek på regnbågen", rež Lars-Erik Kjellgren),
 1962 "Siska" ("Siska", rež ja kaasstsenaarist Alf Kjellin),



Gunilla Olsson (Kajsa) ja Carl Gustaf Lindstedt (Psühhoanalüütik); "Malacca", 1986.

MÄNGUFILMID:

1962 "Armuke" ("Älskarinnen", + stsenaarist),
 1964 "491" ("491"),
 "Kleit" ("Klänningen", + stsenaarist),
 1966 "Mu öde, mu arm" ("Uhissäng 1782" - Syskonbädd 1782, + stsenaarist),
 1967 "Olen uudishimulik - kollane" ("Jag är nyfiken Gul", + stsenaarist, näitleja),
 1968 "Olen uudishimulik - sinine" ("Jag är nyfiken Bla", + stsenaarist, näitleja),
 1969 "Te valetate" ("Ni ljuger", + stsenaarist, näitleja),
 1970 "Õnnelikud pasad" ("Lyckliga skitar", + kaasstsenaarist),
 1971 "Troll" ("Troll", + kaasstsenaarist, näitleja),
 1974 "Peotäis armastust" ("En handfull kärlek", + stsenaarist),
 1975 "Garaaž" ("Garaget", + stsenaarist),
 1977 "Tabu" ("Tabu", + stsenaarist),
 1979 "Linus ehk Telliskivimaja saladus" ("Linus eller Tegelhuset hemlighet", + stsenaarist),
 1981 "Ma punastan" ("Jag rodnar", + kaasstsenaarist),
 1987 "Malacca" ("Malacca", + stsenaarist),
 1988 "Süütus ja sodi" ("Oskuld och sopor", dokumentaalfilm),
 1989 "Hundiauk" ("Fallgropen", + stsenaarist).

KOJAMEES SAAB - HELILOOJA MITTE

LANDSTINGEN



- AB - Stockholmi lään
 C - Uppsala lään
 D - Södermanlandi lään
 E - Ida-Gotlandi lään
 F - Jönköpings lään
 G - Kronobergi lään
 H - Kalmaril lään
 K - Blekinge lään
 L - Kristianstadi lään
 M - Malmö lään
 N - Hallandi lään
 O - Bohusi lään
 P - Älvesborgi lään
 R - Skaraborgi lään
 S - Värmlandil lään
 T - Örebro lään
 U - Västmanlandi lään
 W - Kopparbergi lään
 X - Gävleborgi lään
 Y - Västernorrlandi lään
 Z - Jämtlandi lään
 AC - Västerbotteni lään
 BC - Norrbotteni lään
 OG - Göteborgi kommun
 MM - Malmö kommun
 I - Gotlandi kommun

Rootsi mitmetahuline, pluralistlik kultuurielu tugineb teadlikule pluralistlikule rahajaotusele. Esialgu võib see tunduda bürookraatiana, aga kõik on ühikute suurusest ja ülesannete suurusest, mis neile pannakse, mida neilt oodatakse. Rootsi kodanikud maksavad tulumaksu otse palgalehelt. Nii võtab kommun (vallaomavalitsus/linnaomavalitsus) ja lään (maakond) 30 -50% ning riigi kirik kirikuvolikogule oma väikese summa. Maksumaksjatel on omakorda õigus nõuda midagi teenuste näol. Poliitiliste parteide kaudu valitud omavalitsused peavad tegema tööjaotuse mitte ainult muusika ja kultuuri alal. Valimisele lähevad ka erinevad parteid erineva sihiasetusega konkreetse elu korraldamiseks.

Kuna erinevate poliitiliste parteide koostööst või vastuolu konkreetsetes küsimustes on ühiskonnas ette nähtud, siis on loomulik, et mitmetahulisust oodatakse ka muusikaelus. Millimeetri järgi piire stiilide ja moodide vahel muidugi tõmata ei saa, aga pidevalt käib mõttevahetus, enamasti sellepärast, et iga sort pole küllaldaselt esindatud. Tsensuuri või välistamise idee on rootsi kultuurielus üsna võõras. Kõige rängem küsimus on sissetulek: kui suur tohib olla aasta juurdemaks. Kodanlikud parteid tõstavad meeleldi piletihindu ja vähendavad seega ühiskonna kohustusi.

Muusikaelus liiguvad kõige suuremad summad läbi kommunide, kui arvestame kontsertide sagedust. Sümfooniaorkestrid ja ooper on ju töötamas riigi ja kommunil koostöö alusel, nagu ka nn linnateatrid, lääniteatrid. Viimastesse sekkub ka maakond. Järgnevalt natuke statistikat Rootsi kaheksa miljoni elaniku haldusstruktuurist.

1. jaanuaril 1991 oli Rootsis 284 kommunit, mis jagunesid 24 läänil vahel. Riigikirik jagunes 2563 koguduseks, mille piirid langesid kokku kommunide ja läänipiiridega. Lisama peab ka erandi: Gotland, Malmö ja Göteborg ei allu läänil volikogule. On ka teisi erandeid.

Kommunidel on oma kultuurinõukogud ja nende juures vastav haldusaparaat, näiteks raamatukogu, muuseum, teater jne. Sisa peame lisama riigikiriku organisatide tegevuse nii kirikuaasta raames kui ka väljaspool seda. Ühe sellise haldusaparaadi ametnik peab siis püüdma teostada mitmetahulisi kultuuriprogramme. Planeerida tuleb sisu, kulud ja tulud ning teostamine. Kindel üleriiklik statistika

puudub, aga võib arvata, et vähemalt pool tegevusest planeeritakse koostöös mõne vastava ala partneriga (koor, kvartett, ansambel).

Sellises koostöös võib partnerina esineda ka rahvahariduse organisatsioon, mille kaudu riik igale läänile üsna suuri summasid jaotab. (NB! Neid summasid ei maksta välja kommunile, kellel juba suured summad olemas!) Rootsis on kümme aastat sellist rahvaharidustöö üleriiklikku organisatsiooni, mis iseenesest on unikaalne terves maailmas. Nende kaudu toetab riik kodanike isetegevust diametraalselt vastandlikel eesmärkidel. Näiteks kuulub ABF töölisliikumise leeri, kuna *Medborgarskolan* on konservatiivsel poolel. Muidugi, muusikas need väärtushinnangud nii tugevalt ei avaldu. Kodanikul on aga igal ajal võimalus täiendada õpperingsid oma teadmisi alal, mis teda huvitab. Rahvahariduse organisatsioonidel on miljeoneid kroone kultuuritegevuse arendamiseks. On kombineeritud riigi, lääni ja kommunide summad, mis antakse otse igale organisatsioonile. On oluline nentida, et summa antakse otse. Kommuni/lääni halduspersonal ei sekku nende jooksvasse kasutamisse (milleks on üldreeglid olemas). Tulemuseks on, et ühiskonna muusikaelu kujundajate hulka astub hulk eriliimelisi organisatsioone ja inimesi. Ametnikel on nende kõigiga võimalik koos töötada. Neil on oma vaated, maitse ja raha.

Ka kunstnikule - heliloojale, interpreedile jne - avab selline pluralism suured võimalused. Saada üle terve Rootsi lõplikult eitav vastus, on ju peaaegu võimatu! Tegemist on üksikkontsertidega või lühemate turneedega, aastasi töökohti esineb vaid sümfooniaorkestrites ja ooperis. Leitakse, et selliste solistikohtade puudumine on Rootsi muusikaelu nõrgemaid punkte kvaliteedi saavutamisel.

Immateriaalne omandiõigus on Rootsis heliloojale kindlustatud rahvusvaheliste konventsioonide ja riigi seadustega. Kompositsiooni (luuletuse, foto jne) levitaja on kohustatud tasuma. Tasu arvestamisel on kokku lepitud Heliloojate Liiduga (*Föreningen Svenska Tonsättare*), millel on olemas *copyright*'i büroo. Büroo teeb otselepingud kommunidega teatud aastase *copyright*'i summa peale. Siis ei pea iga muusikaprogrammi meldima büroole, milleks aga aastalepinguta korraldaja/esineja on kohustatud. Oma seaduslike õiguste valvamiseks on vaja efektiivset aparati. Eri maade heliloojate liidud (ka teised loomingulised liidud) on omavahel koostöös. Ka kirjastajatel on samalaadsed huvid kaitsta ning nad töötavad koostöös autoriorganisatsioonidega. Satelliitide ajastul kulmineerub omandiõiguse järelevalve. Raalide programmide ühtsustamine ja internatsionaalne side on arendamisel. *Money*

collector peaks ka Eesti heliloojatel olema otse autori nimel terves maailmas. Raadio, televisioon, ühiskondlike summadega töötavad kultuuriinstitutsioonid on immateriaalse omandiõiguse alusel kohustatud omanikule maksma, kuid omanik peab endast kuulda laskma moraali säilitamiseks.

Kui parkümmend Rootsi lääni muusikasihtkapitali (*Länsmusikstiftelser*) eesti helitöid ette kannab, siis on see arvatavasti alati "tasuta". Kõigile teistele asjaosalistele makstakse, ka kojameestele. Samas olukorras olid ka rootsi heliloojad enne 1924. aastat, kui alustati organisatoorse tööga omandiõiguse kaitseks. Ja ega need rahvusvahelised konventsioonidki - Bern, Rooma - taevast alla kukkunud.

Olgu mainitud, et korraldajate hulka arvestatakse restoranid, kaubamajad, spordiühingud - kõik, kes kasutavad helilooja loomingut. Immateriaalne omandiõigus hõlmab igasugust muusikat ükskõik millises esituses. Autoriõigus kehtib 50 aastat pärast helilooja surma.

P.S. *Svenska Rikskonserter*, Rootsi Riiklik Kontserdibüroo, on üleriigiliste, kuid piiratud ülesannetega sihtkapital. Muusikaline arendustöö on eelarves suurem kui toetus kontserdielule. Viimase eest hoolitsevad läänid. *Rikskonserter* vastutab ka üleriigiliste turneede eest, kuid seda võivad korraldada ka läänid omavahelises otseses koostöös. Olulise osa muusikapedagoogikas ja -propagandas moodustavad fonogrammid: plaadid, kassetid, videod. Selleks on *Rikskonserter*'il olemas tütar-aktsiaselts.

EESTI KROONIKA HOBUSE AASTAL

Mõnikord vastandatakse filmikunsti teatrile. Teatrisse justkui ei sobi hilineda, ei sobi šokolaadipaberit krabistada ning enne eesriide sulgemist viimase vaatupe lõppedes tormata garderoobi järjekorda, number näpu otsas. Kinos oleks see kõik justkui lubatud, loomulik. Nagu polekski vaataja jaoks vaevalt näinud loomingulist truppi, kelle vastu viisakust üles näidata.

Ringvaate ajal on tavaliselt pool saali alles tühi. Milleks ringvaadet ehk kinožurnaali üldse vaja on ja mida ta vaatajale pakub?

Alljärgnevalt on püütud vaataja pilgu läbi analüüsida 1990. aasta 22 ringvaadet (kolmest neist on kaheosalised).

Kuidagi tuleks neid liigitada. Antud juhul on teemadeks liigendamise küllalt subjektiivne. Et oli ikka veel aktiivne poliitika-aasta, alustan sellest.

Täielikult POLIITIKAST on vändatud neli temaatilist filmi ja kaudselt võib nende hulka arvata ka ülevaatlilikult Eesti elu kajastavad seitse mitut teemat käsitlevat nn mosaiikfilmi. Aasta üks tähtsündmus oli kahtlemata Eesti Kongressi esimene istung ja sellest on kaheosalise filmi teinud Ants Vill. Filmi abil saab taas elavaks vastloodud surmtõsine Kaitseliit "Estonia" maja ümber, ülev-pidulik kongress, kirkad ja tulevikuusku peegeldavad näod. Ajaloolise dokumendina on film väärtuslik, kuigi Eesti Kongressist on kindlasti tehtud rohkemgi filme, sealhulgas ka amatööride poolt. Filmis elavad veel inimesed, kes nüüdseks meie hulgast lahkunud: pastor Harald Meri ja ERSP-lane Viktor Bajanov. Aasta möödudes on muutunud prohvetlikuks filmi lõpulause: veel jüripäevaks polnud selge, kelle käes on Eestis võim. Taas hakkab kahju, et seesugune emotsionaalne laeng tükkaaaval laiali murenes.

Teine tähtsündmus oli Grigori Meleško jäädvustatud Aleksius II visiit Eestisse. Aastate möödudes kahtlemata jällegi huvipakkuv materjal. Esimene vene õigeusu kirikupea, kes Eestit külastanud, teiselt poolt aga ka kojutulek. Aleksius II on sündinud Tallinnas 1929. aastal ja käinud siin koolis. Kirik on varjusurmas olles olnud arvestatavaks vaimseks jõuks ja küllap sellest lähtus Eesti valitsuski, kui ta patriarhi siin viibides andis tagasi kõik eksproprieeritud maa-alad. Ühtlasi lubati paremini hoolitseda Eestis asuva 28 õigeusu sakraalehitise eest.

Sisemisi poliitilisi ümberhüütmisi jälgib Heikki Aasaru film. Sotsiaaldemokraatliku assotsiatsiooni asutamiskongress, kus tooni on andmas 1960. aastate komsomolipõlvkond. Iseseisva EKP loomine. Vastasrindede jõuetu, leppimatu, vihkav grimass. IME mälestusauhindade määramine. Erik Terki sõnad: "IME olemusest ja tulemusest räägitakse Eestis ükskord veel põhjalikumalt." Lõpuks 29. märtsil uue Ülemnõukogu esimene istung. Spiiker Ülo Nugis kuulutab välja üleminekuperioodi. Sugestiivne koorilaul Toompea lipu all. Kroonika on hinnanguteta ja objektiivne, kuid pisut liiga palju



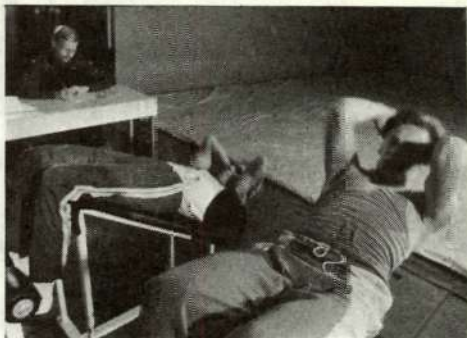
"Eesti Kroonika" 7/8: Eesti Kongressi istung 11.-12. märtsil 1990 "Estonia" kontserdisaalis.

"Eesti Kroonika" 7/8: Eesti Kongressil räägib Hando Runnel.

on sündmusi kokku lükitud. Kaasaegselgi on raske jälgida, saja aasta pärast ilmselt veel raskem.

Neljas film kõrvutab 1990. aasta maikuus lähestikku toimunud Eesti Kongressi II istungit, Nõukogude Föderatsiooni pooldajate kogunemist Kohtla-Järvel ja Rahvarinde II kongressi. Režissöör on **Heli Speek**. Hea materjal ajaloolastele, sotsioloogidele, politoloogidele. Eesti Kongressi kõnetoolist ei öelda seekord midagi põhjapanevat. Haripunkt on möödas. Üksikute ideoloogide hääled, nagu näiteks Kaido Kama oma, jäävad tagasisideta. Olukorda resümeerib täpsemini Enn Tarto, kes möönab, et "kahe paralleelse esinduskogu valimiste järel sai selgeks, et tühed jäid justkui karjamaale ja teised pääsesid marjamaale". Praeguseks on ilmnenud, et marjamaale pääsenute tööpanus eesti rahva hüvanguks on kokkuvõttes sama, mis palgata tööjõu ehk Eesti Komitee oma. Vabaduse võti ripub Kremli varnas ja kriis majanduses süveneb võrdselt eetika kriisiga.

Kolmes filmis tehakse TAGASIVAATEID AJALUKKU. Tõenäoliselt pakkusid käsitledavad teemad huvi eeskätt režissööridele endile, eeldades mõistagi soovi anda kasulikku haridustaset tõstvat teavet vaatajalegi. Hea võtte kaudselt arvamusi suunata. **Toivo Kuzmini** "Vabadussõda ja meie" põhineb puhtalt kroonikamaterjalil. Kahtlemata on Vabadussõja teema taas aktuaalne ning huvi pakub kangelaslike eesti koolipoiste entusiasm, tänu millele sõda suure osas võideti. Kakssada aastat vene võimu all elamise kogemust evinud isadele ja vanaisadele ütles kaalutlev talupojamõistus: pole mõtet pead tulle pista. Kõrvalpõikena, ajaloolase Evald Laasi arvates on praegugi nende noorte aeg oma radikaalne sõna öelda, kel roosat plekki küljes pole. Soojad tugitoolid ja kangemad hoovad püsivad ikka papade valduses.



"Eesti Kroonika" 24: tulevased Eesti piirikaitse allohvitserid harjutamas.



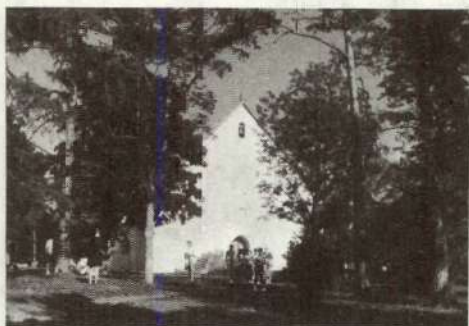
"Eesti Kroonika" 24: Väike-Maarja Muinsuskaitse Seltsi aseesimees Ellu Moisa kõneleb mälestusmärkide vandalsismist.

"Eesti Kroonika" 24: Tartu Ülikooli kammerkoori palve- ja tänukontsert Halliste kiriku ehitajatele.





"Testi Kroonika" 22: pürikaitse tegevus.



"Testi Kroonika" 16: Vormsi kirik.



"Testi Kroonika" 19: Vilen Künnapu kõneleb Lasnamäe elanurajoonist kui sotsialismi õudusest.



"Testi Kroonika" 19: vaade üle rohtunud vundamendi "Tallinnfilmile". Ihtusprobleemid Baltimaade esimesel arhitektuuritriennaalil Tallinnas.

Toivo Kuzmini film seostub arvukate paralleelide kaudu tugevasti tänase Eestiga. Arvatavasti ei tea suurem osa filmivaatajaist, et Vabadussõja Paju lahingu mälestamise komitee rahad läksid 1940. aastal üle EKP Valgamaa Komiteele. Seda sorti faktide avalikustamine on hetkeks üldse seiskunud. Arvata võib, et mitte siiski igaveseks. Usutavasti pakuks film tervikuna huvi Mart Laari arhiivile.

Hans Roosipuu film laskevõistlustest Šveitsis Luzernis 1939. aastal kannab pisut ka rahvustunnet tõstvaid aateid. Spordimuuseumis karikate juures jutustab sündmustes osalenu Kaarel Kübar, keda pärast enamlaste sissemarssi ootas ees Siber välismaal viibimise eest. Palju on selleski filmis kasutatud kroonikakaadreid.

Renita ja Hannes Lintropi kaheosaline film jutustab 1968. aasta džässifestivalist Tallinnas. Sisuliselt kalduks ta küll rohkem kunstiteema poole, kuid festivali toonase korraldaja Heinrich Schultzi ametist vallandamine viitab tolle aja kunstielu lahutamatusle poliitikast. Film mõjub sugestiivselt tänu Schultzi isikule. Võrdlevad kaadrid 1968. ja 1990. aasta festivalidelt on tajutavad küll rohkem kontsertfilmi lõikudena. Igal juhul filmivaataja peaks elamuse saama. Ka arhivaar?

MEIE ELU

võiks olla tinglikuks pealkirjaks seitsmele filmile, mis kajastavad Eestit kirevate kildudena mitmest küljest. Siit võiks vahest välja arvata Elo Tusti temaatilise filmi "Mets". Autor näeb selles metsa kui eestlasele olulist looduse osa, kui meie üht suurimat väärtust, ka tuluallikat (kajastamist leiavad kasutusosalad, hind, oksjon). Režissöör suunab vaatajat mõttele, et kas oskame seda otstarbekalt kasutada.

Väga huvitavalt on üles ehitatud abielupaar Renita ja Hannes Lintropi ülevaatlik film meid ümbritsevast elust: tervistav seans "Džässeksi" kabarees, maod ja paljad atraktiivsed tüdrukud. Ja taas poliitikasündmused: Eesti NSV konstitutsiooni §6 muutmine veel vana Ülemnõukogu koosseisu poolt, 23. veebruari rõhutatult võimukas tähistamine Nõukogude armee poolt, 24. veebruaril Eesti Vabariigi aastapäeva tähistamine "Estonias", Heinz Valgu ja Tunne Kelami kõnekatted. Eesti Kongressi saadikuid valima tulnud tsariaegse vana mehe suu läbi öeldakse välja rahva soovunelm: saaks ometi näha kord seda päeva, mil Vene väed siit lahkuvad. Filmi lõpetavad kroonikakaadrid Nõukogude tankide saabumisest Eesti Vabariigi territooriumile. Autorid lasevad aga kroonikafilmi linti joosta tagurpidi, nagu lahkusid õnnetust tõonud moodustised tõepoolest. Filmi kunstiline väärtus ja emotsionaalsus on küllalt tugevad. Kumb peaks rohkem filmikroonika autor olema, kas objektivne ajakirjanik või omapoolse loova vaatenurgaga kunstnik?

Heli Speek on teinud kaks eesti elu käsitlevat mosaiikfilmi. Ühe pealkiri on "Iseseisva Eesti raskused" ja see sobiks samavõrd ka teise, nimetu, pealkirjaks. Esimene. Vastses diplomaatide koolis ütleb Mati Luhas: "Toona (1918) sündis kolm imet: Eesti diplomaatia, Eesti sõjavägi, Eesti ülikool." Juri Liim ("Genf-49") lisab: "Meil on vaja oma vägesid,

piirivalvet, kuna Eestist suundub välja 80 teed. Vaja on politseid ja kodukaitset." Niisiis oleme nullpunktis tagasi. Aasta hiljem võib täheldada sedagi, et mitte "Genf-49" aktivistid, vaid hoopis teised jõud tegelevad selle mureküsimumusega.

Teine. Oktoober, murelik tänav. Vastandatud on rikkad ja vaesed, kihistumine on Eestis tohutult äkiline olnud. Tallinnas Laial tänaval tegutseb Eesti Heategevusfond, esinaiseks on Mai Väljas. Kellena läheb see daam kord Eesti ajalukku? Võibolla on sel filmikroonikal tahtmatu, kuid suunav osa M. Väljase ajaloolise biograafia kujundamisel.

Mihhail Dorovatovski on teinud kolm meie elu mitmest kandist näitavat kroonikafilmi. Esimene algab ja lõpeb rahvusvahelise puuskulptuuride võistlusega, mis toimus Võrumaal Kiidi ürgorus. Vahepeal tutvume aga mehega, kes peab erakauplust Kiisal, ning võtame kroonika vahendusel osa Tallinna IV rahvusvahelisest orelifestivalist.

Teises filmis on M. Dorovatovski kaamera ees sünk november 1990. Ta on püüdnud jälgida, mida teeb nn vene kogukond. Oma seisukohti kuulutab häälekalt raadiojaam "Nadežda". Vastukaaluks on autor seadnud Eestis tegutsevate vene demokraatide aksioonid. Uudiseks olid siis suitsusabad. Mornid näod tuule ja vihma käes andsid esimest korda lausa tänavail märku keskmise inimese tegelikest muredest. Majanduspiir, mis kirdeosas põhjustas kemplemist, kehtestati siiski ka Narva sillal. Kroonika lõpeb mõneti arusaamatu (sümboolse?) kaadriga naismiilitsast postil. Kirevatest kildudest koosneb ka kolmas M. Dorovatovski kroonika. Lisaks Kautlale lõhutakse Muinsuskaitse Seltsi taastatud mälestuskive ja muistiseid ka mujal, näiteks Väike-Maarjas Porkunis. On selge, et see pole kohalike koolipoiste ulakus. Noormeeste teema haakub jätkuvalt piiri- ja alternatiivteenistuse teemaga - toona oli see meil alles uhiuus asi.

Kahtlemata oli oluline sündmus ka Tallinna Linnaarhiivi naasmine Saksamaalt. Arhiivist ja selle minevikust kõneleb lähemalt ajaloolane Jüri Kivimäe. Tegemist on sündmusega, mis jääb üldsuse silmsi küll tunduvalt rohkem varju kui "Kalevi" tulek N Liidu meistriks, kuid mille mõju omab kahtlemata laiemat kandepinda. Ja lõpuks Halliste kirik ning koguduse praegune õpetaja Kalev Raave. Üks seik tolle problemaatilise, väsimatu isiksuse kirevast ja väljapaistvast elukäigust.

Neljas temaatiline rühm EESTI SAARED

sisaldab nelja filmi neljast saarest. Debütant Olav Kruusi film Vormsi päevadest 27.-29. juulil on värviline, tänu millele südasuvine looduse ilu maalilisel tjørvenlikul saarel iseäranis esile tuleb. Võib-olla polegi enam kauaks rannarootslasi Norbyst ja Ostediist, Laxbyst ja Hullo lahelt; neid, kes mäletaks arhailist rootsi keelemurret ja kannaks vanu traditsioone. Võib-olla pidanuks etnograafiline rõhuasetus olema tugevamgi? Kui meenutada ülikooli õppefilme, siis nende arvukus ega tase pole põrmugi kiita. Seni ei olnud filmikroonika eesmärk olla polüfunktsionaalne, kuid miks ta ei võiks seda olla? Ruhnul on



"Eesti Kroonika" 17: rahvusvaheline puuskulptuurivõistlus Võrumaal Kiidi ürgorus.



"Eesti Kroonika" 17: Ivalo Rardau intervjuuerib Tallinna IV rahvusvahelise orelifestivali puhul Vigala kirikus mänginud välis-estlasi organiste Exe ja Carl-Otto Mårtsoni.



"Eesti Kroonika" 17: Tallinna orelifestivalil.



"Eesti Kroonika" 17: Liha! Liha! Liha! Kiisal avati erakauplus.

kaameraga käinud **Ain Suurhans**. Film käsitleb tänapäeva eluolu: kool kümne õpilasega ja mehed rannas, kellest ühegi põhitöökäsi pole kalapüük. Saarel asub Eesti vanim puitehitus, XVII sajandist pärinev kirik. Pinke peremärkide ja -nimedega pole kindlasti enamik Eestimaa elanikest näinud. 1944. aastal lahkusid Ruhnult rootslased ja alles nüüd õnnestus mõnel neist kodusaart külastada. Resümeel on nukker: pole saarel korralikku sadamat ega peremeest.

Samas laadis on tehtud ka **Toivo Kuzmini** film **Muhu** saarest. Tegelasiks kalamehed, lapsed ja kohalikud prominendid. "Muhu - see on rohkem elulaad kui mingi muu asja tagaajamine." Võib-olla kehtib see ütlus kõigi Eesti saarte kohta? Kui enamikule eestlastest Muhus käimine nii keeruline poleks, ei sisaldaks film vist küll suurt infot.

Heli Speegi film kõneleb Hiiumaast ja on pisut propagandistlik. On püütud edasi anda ülesehitavat vaimu, mis Hiiumaal oma hoosäilitab. Tegelasteks on valitud kaks perekonda, kelles konstruktiivne alge keskmisest tugevam. Nad asusid mandrilt saarele. Võib-olla hoiab meri kavatsusi joonel ja energiapuhangut erinevatele huvidele laiuli lendumast? Huvitav on ka, et kõigis neljas filmis on tähelepanu pööratud kirikuile. Tõepoolest on kõigi saarte kirikud vaatamisväärsused omaette. Kolm väga huvitavat filmi edastavad Eesti läinudastasi

KUNSTISÜNDMUSI.

Olav Kruusi "Paljutahuline kunstielu" püüdleb arvatavasti niisuguse filmi poole, mis kõneleks ise enda eest. Tundub, et autoril on oma kontseptsioon kunstielu rollist ühiskonnas ja kunstiliste vahendite mõjust. Kaamera ees liiguvad Ants Juske, Matti Milius, "Aara", Tartu kunstiliõpilased; kõik nad räägivad midagi, kuid tekst on sekundaarne. Lõpulauses aga ei saa Olav Kruuski läbi resümeeriva moraalita: oleme saavutanud vähemalt ühe vaatepunkti muutuse - tähti (loe: suuri eeskujusid) tunnistab see, kel endal midagi puudu jääb. Lõiv filmikroonika traditsioonile?

Mihhail Dorovatovski "Arhitektuur kui kunst" püüab arhitekt Vilen Künnapu suu läbi sõnastada käesoleva aja arhitektuuri filosoofiat ja ideestikku. Võrdluseks lähiminevik - 1980. aastate algus. Künnapu arvates püüab aja pulssi täpselt tajuv arhitekt võidelda gravitatsiooni vastu. Huvi pakub lendamine. Selles filmilõigis on kaadrid vaid taustaks idee sõnalisele väljendusele. Lõppu on jäädvustatud ka "Vanemuise" vana "uue" maja taasavamine ja "Menning".

Peep Puksil on seoses Jaan Krossi juubeliga olnud võimalus jäädvustada kaheosalist filmikroonikat. Kui ka eestlased Krossi suurust ei märka ja temast keskpärasusest kõrgemal seisvat sündmust ei tee, kes siis veel? Vaatajal peab tõesti võimas mulje jääma krossistide arvukatest mitmekeelsetest tervitussõnavõttudest ülikooli aulas. Raili Kilpi, Christian Neidhart, Juhani Salokannel, Ivo Iliste, Cornelius Hasselblatt, Seppo Zetterberg. Palju? Ongi kõik. Nimed peavad vaatajat veenma selles, et J. Kross on raja taga laiailt tuntud mees. Ilmselt on ta üldse teata vas mõttes hea materjal elitaarsuse sümboli kujundamisel. (Huvitav, mitu filmikroonikat käesoleva aasta

märtsis Jaan Kaplinski maailmakuulsust meieni vahendavad?) Liigitaksin antud teema alla ka **Heli Speegi** filmi "Ljubov Miiti pitsid" Tartus elavast huvitavast daamist nimega Ljubov Pirogov-Mitt, kes oskab valmistada haruldast niipiltsi (sama filmi teine pool räägib kahest Hiiumaa perekonnast, sellest oli juttu eespool). Mitte kõigi kunstnike nimed ja oskused ei saa avalikkuse ees üldtuntuks, ometi täidavad nad harukordset ja vajalikku osa. Niisugused filmid harivad vaatajat.

Lõpetuseks jääb veel müstika valda kuuluv **Elo Tusti** film nõidade foorumist, ravitoimeliste piltide näitusest, Taheva lastearstist Asta Kikasest, kes loeb muinasmaailma salasõnumit kividest. Kuna müstikal on igapäevaelus üha suurem tühimik täita, siis peegeldab antud filmikroonika eestlase praegust mõttemaailma üsna hästi. Lisaks annab mõtiskeluainet. "Kõigepealt usu ja siis tuleb selgus," õpetas ka Martin Luther.

Niisugused olid umbes aastase vahemaaga vaadatud 1990. aasta kakskümmend kaks kroonikafilmi. Raske on hinnata kiiresti muutuvat ajast, mis täpselt võiks tulevastele põlvetele huvi pakkuda. Arvatavasti oleks mõttekas ringvaadetele suuremat tähelepanu osutada ning püüda ka kinokülalastajas nende vastu huvi äratada; eeskätt on nad mõeldud ikkagi tänapäeva tagasipeegeldajaina. Ja miks ka mitte näidata neid televisioonis tihedamini?

TAEVATREPP



“Šurale”. Kaader filmist.

“COGITO, ERGO SUM”. Stsenaristid ja režissöörid **Renita ja Hannes Lintrop**, operaator **Tõnis Lepik**, helioperaator **Rein Urm**, monteeriija **Salme Jevdokimova**. 702,4 m (3 osa), värviline. “Tallinnfilm”, 1989.

“ŠURALE”. Stsenaristid ja režissöörid **Renita ja Hannes Lintrop**, operaator **Tõnis Lepik**, helioperaator **Ago Preimann**, monteeriija **Marju Juhkum**. 482,1 m (2 osa), värviline. “Tallinnfilm”, 1990.

Vaimse kõhulahtisuse raevukate rajuhoogetena on varakapitalistlikul Eestimaal välja kujunemas uus inimsuhteid reguleeriv sõltuvusahel, milles Paul-Eerikut parafraaseerides “maneerid on idast ja innud läänest”. Naljaka küll, ent ilmselt polegi väga vale Renita ja Hannes Lintropi tõsielufilmidest (mõlema filmi operaatoritöö on Tõnis Lepikult) “Cogito, ergo sum” (1989) ja “Šurale” (1990) saadud mulje, et nii vanadest kui juba uutestki tabudest kammitsemata vabamõtlemine on tänapäeval säilinud veel vaid ääremaa pärapõrgus (nagu näiteks “Cogito” kangelane, Suur-Kiislova küla ainus allesjäänud



Filmi pea- ja ainus tegelane Aleksandra Sadovskaja.

elanik, kaheksakümne-aastane Karl Peterson) ja ilma ühegi plekita puhas lapsehing pole kaotanud oma sära tuhamäe tipus pesitsemise tõttu (nagu näiteks Kiviõlis elav, penisionipõlvne ikka veel tuhamäe valvumist jätkav Aleksandra Sadovskaja).

Ei tahaks hakata siinkohal tungima põhjustesse, miks rahvusliku filmikunsti prestiiž on rahva silmis jätkuvalt madal, ega tea, kas aitaks selle mainet tõsta "meie mehe" läbilöökk Hollywood'is niisuguste ajuvabaduste produtseerimisega, nagu teeb soomlane Renny Harlin. Kuid seda enam vääriksid esiletõstmist meie üksikud tiptegijad, kelle looming esindab rahvusvahelist kõrgtaset, ja mis veelgi tähtsam, tuleks luua võimalusi nende teoste vaatamiseks kohapeal. Ma ei tea, mil määral on üldse rahva teadvuses jõudnud kinnistuda tõsiasi, et Priit Pärna kõrval on Lintropid, vaatamata oma suhtelisele noorusele nii ealises kui ka loomingulises mõttes, olnud paaril viimasel aastal meie rahvusvaheliselt kõige kõrgemalt hinnatud filmitegijad. Ma ei pea silmas ainult nende arvukaid festivaliauhindu ja jätkuvat kutsetulva. Eesti filmikunsti arenguperspektiivi turumajanduse oludes ette näha püüdes on veelgi tähtsam Lintropite filmide äriiline, müügiedu rahvusvahelisel turul. Mis võimaldas neil luua oma, põhiliselt tõsielufilmide tootmisele orienteeruva väikekaitseliselt. Küllap nende 1991. aastal valmivate filimprojektiide kommertsedu näitab esialgsete majandusarvestuste paikapidavust, kuid kõrvaltvaatajana tundub mulle, et Lintropite filmitootmismudeli näol on üks äriilist edu võimaldav ahel eesti filmikunsti moodustunud: kvaliteetne kaup (film) ja tootja (autori) rahvusvaheline renomee - usaldusväärne distributoor (vahendaja-levitaja) - kaubast huvitatud turg, kes mitmekesistes vormides (telijana, koostööpartnerina) on teinud ja valmis tegema filmitootmisesse investeringuid (eelkõige välismaised TV kompaniid-programmid).

Käesolevas artiklis püüan pühendada eeskätt eespool nimetatud ahela esimese ja põhilise lüli, Lintropite tõsielufilmide analüüsile. Tavateadvusele on mõlema filmi peategelased ilmselt tüüpilised elu heitlapsed, kelle üksikasjalik portreeterimine võimaldaks heita kibedaid kriitikanooli ühiskonna pihta, kes on nad oma vaateväljast ära kaotanud või ära unustanud. Ainult kas Lintropite filmides kahtlemata sisalduva sotsiaalkriitilise aspekti ülevõimendamine suutnuks kuigi kaua ülal hoida vaataja huvi ekraanikujutise vastu ja kas peategelaste tavatus seisneb siis ainult nende erakordselt kummastunud elu- ja töötõngimustes (Petersoni elupaigaks olev lagunenu maadliigi vajunud isatalu, Šura töökoht ärasolgitud, -mürgitatud, väljasuretatud maa turjal lõsutada tuhapüramiidi tipus)? Lõpuks oleme ju kas või Peeter Toominga Virumaa-teemalistest filmidest näinud, mis kunagi nii rikkast Eesti külast ja puhtast elukeskkonnast nõukogude võimu "viljastavates tingimustes" on alles jäänud. Toominga filmid löid häirekella, kutsusid üles tegema lõppu röövmajandusele ja koloniaalimpeeriumile iseloomulikule mõtteviisile. Vaataja suhtumine neis filmides näidatavasse võis olla ainult negatiivne, pannes mõtlema sellele, et nii edasi elada ei saa.

Ka Lintropite filmide keskkonnaanalüüs on väga tundlik, mitte midagi varjav. Lepiku kaamera fikseerib peategelaste igapäevase tegevuse ratasringi, tungib Petersoni talu kõige varjatumatesse soppidesse, saraalustesse ja koobaskäikudessse, käib Šura kannul mööda tuhamäe tippu viivat värisevat treppi, võtab vastu aherainega ülesmäge sõitvaid vagonette ja kastab ning kustutab voolikut veega mööda mäeveergu alla valguvat suitevat laavat. Filmikujutis ei tegele tegelikkuse järeleaitamisega, vaid toob inimsilmale lähedale, teeb vaatajale nähtavaks tuhamäe ebainimliku, põrguliku reaalsuse, mis näiteks öises Leningradi bussis sõitjale võis oma infernaalses tuledesäras mõjuda hoopis majesteetliku, võimsa ja ebamaiselt fantastilisena. Tollest, teatud mõttes ülevust tekitanud võlust ei jää filmi lõppedes küll raasugi järele. Kuid imelik lugu, "võlu" kui mõiste, olgu sellel kas või negatiivne, nurjatu, patune, saatanlik tähendus, seoses Lintropite filmide keskkonnaanalüüsiga ei kao. Tegelikult on ju Lepiku loodud filimipilt soe - hallahahetuses rohi Petersoni talu õues, vana mees kodukase all, linnulennulised vaated tuhamäe harjalt, kusagil vilksatamas külluke päikesekiirtes küütuvas meresoomust -, kuid ma ei taha sellega öelda, et Lepik poetiseerib viletsust. Pigem on asi selles, et filmikaadrites nähtavale maastikule laotub teine, kangelaste hingemaastik. Ning omavahel ühinedes moodustavad nad *genius loci*, sisseelatud maastikule viitava kodukohavaimu, mis väreleb kaadris, hingab filmikujutisse soojust. Ehkki mõlema filmi peategelase hinge harmoonia on karjuvas vastuolus tingimustega, milles nad elavad ja töötavad.

Elukeskkonna lagunemist, hävingut fikseeriva filmikujutise taustal pääseb Lintropite filmides erilise reljeefusega maksuvusele filmikangelaste elu püsimisele, edasikestmisele orienteeritud eksistentsiaalne hoiak. Mõneti seab see kahtluse alla moelooingit - sööme ise ja söödame rahvalgi kõigepealt kõhud täis, küll hiljem on aega hingeõndsuse peale mõelda - pädevuse. Moodsat elustandardit silmas pidades on ju nii Peterson kui ka Šura ühed viimased äbarikud, kuid esimese isamaa-armastuse ja teise jumalaarmastuse tugevuses pole meil mingit põhjust kahelda. Ma ei taha Tammašare Indreku kombel (Karini versiooni järgi) arvata, et ainult positiivne ja vaese mehe laua ääres kosub tõsise vaimuga täidetud inimtaim, kuid kahtlemata pole materiaalse aspekti primaarsuse vulgaarne rõhutamine vaimse aspekti ees, teise esimesest väljakasvamise rõhutamine inimsuhteid läbi aastatuhandete kuigivõrd tsiviliseeritud, darvinistliku liikidevahelise valiku ja võitluse vahetu ülekandmine ühiskonnateooriale on siin riigis toonud kaasa aga ainult kannatusi, verd ja vägivalda. Nii et moelooingite realiseerimisega peaksime meiegi oma ruttu rikkaks saamise tuhinas piiri pidama, ikka sellepärast, et kas hiljem leiabki enam peene vaimutoidu seedimiseks korras kõhuga eestimaalasi?

Käsitledes Lintropite filme, ei saa jätta esitamata võib-olla kõige intrigeerivamat küsimust, mis nendega seotud. On ju nende mudeli järgi filmitegemine näiliselt hästi lihtne. Hea küll, nad on täkkese pannud, leides vaatajahuvi üleskütva

tavatu võttepaiga ja niisama ebatavalise kangelase. Samuti toimib tõhusalt n-õ käima unustatud kaamera efekt, st kangelasega on loodud usalduslik suhe, intiimse vestluse jaoks soodne atmosfäär. Mõlemas filmis on välditud soosaarelikku provokatiivsust, kangelasele on tagatud privaatsus ja turvalisusetunne, filmides kuuleme vaid seda, mida peategelased ise enda ja elu kohta räägivad ja tahavad rääkida. Kõik eespool öeldu näitab laias laastus ainult seda, et Lintropid on võimekad kinoajakirjanikud. Jutuka, mõtestavat sõnakujundit valdava Petersoni puhul vähem, inimpelgliku ja häbeliku Šura puhul rohkem. Torkab silma triviaaltegevuste saatel toimuva või staatiliselt kaamerasse vaatava tegelase jutustuse oskuslik, aktiivne kokkumonteeritus keskkonnakaadritega, mille saatel jutt jätkub. Montaažiga luuakse kaadrisisese tegevuse ja selle toimumise aja vaheline ühtsus, olugi et kangelasi pole filmitud nähtavasti sugugi mitte ühelainsal päeval - tegevuspaik ei muutu ju niikuinii. Niisiis vastab Lintropite filmide ülesehitus aristoteleslikule kunstimudelile, ainult et kui filmiloo printsiipe võib ekraanil nii selgesti välja lugeda, kas ei viita see siis hoopis teatud läbinähtavale filmi-ülesehituslikule konstrueeritusele, skemaatilisusele, elementaarsusele? Nüüd olemeegi jõudnud põhiküsimuseni. Kas Lintropite filmidele omane lihtsus ja selgus tuleneb teostuse primitiivsusest või peegeldub selles suurele kunstile iseloomulik mõtteselgus ja tunde puhtus?

Kasutades filmitehnilisi vahendeid askeetlikult, täpselt ja põhjendatult, püüvad Lintropid keset kogu seda vahendite minimalismi ja vaoshoitust totaalse, kogu filmi haarava kujundi väljendamise poole. Kujundliku mõtlemise süvenemine on filmis "Šurale" silmanähtav isegi "Cogitoga" võrreldes, seejuures, nagu mulle tundub, on Lintropite filmikujundite algupära seotud religioosete arhetüüpidega. "Šurale" alguses on kaadris jalapaar, raskelt astumas mööda kuhugi kõrgusesse tõusvaid trepiastmeid. Järgneb kontraplaan ülalt, tuhamäe (Ararati mäe, Mamai kurgaani, vaarao hauakambri?) tipust alla lõputule taevatrepile, mida mööda tuleb ülespoole tilluke inimfiguur. Allapoole jääb tuld ja tõrva, põlevat šlakki ja aherainet purskav mägi, maapealne põrgu, mida väeti vana naine on määratud veejugadega taltsutama. Ebainimlik ja lummuslik maa, neitsilik ja patune ühtaegu, embrüonaalses seisundis, kus igasugune areng on veel võimalik. Mäeharjal primitiivsest raadiovastuvõtjast kostev jumalasaluse hääl hinge kosutamas, peab see vana mutike päevast päeva, aastast aastasse oma vaikset ja visa võitlust tuld purskava põrguvürsti vägedega. Otsekui Peetruseks kehastunud taevalukk, vahemees taeva ja maa vahel. Niisamuti Karl Peterson oma Suur-Kiislova külas nagu Kalevipoeg põrgu väravas, viimne vahimees kohendamas süsi isamaa-armastuse leelõukal, lunastamas meie kõigi rasvaanumaid noolivaid patuseid hingi.

"Šurale" lõpeb aerovõttega Virumaa küürl lõsutatavast kommunismi vaaraode hauakambri, monumendist, mis meenutab ühtaegu nii inimvaimu hiilgust kui ka viletsust.

ÕNNITLEME!

7. september
PEETER TEDRE,
näitleja, "Vanalinna stuudio"
peadirektor - 50

9. september
MATI KÄRMAS,
viuldaja - 50

10. september
PIRET SIKKEL,
Nukuteatri näitleja - 50

11. september
ENDEL HAASMAA,
"Eesti Televisiooni" vastutav toimetaja - 60

12. september
ALEKSANDER PÜVI,
"Estonia" endine ooperisolist - 70

13. september
REIN MARAN,
stsenarist, režissöör, operaator, Eesti
Kinoliidu esimees - 60

13. september
LIINA ÖRLOVA,
Eesti Draamateatri näitleja - 50

21. september
TIIA KRIISA,
"Endla" näitleja - 50

25. september
FELIX VILLAK,
viulimeister - 70

30. september
JAAK RÄHESOO,
tõlkija ja teatrikriitik - 50

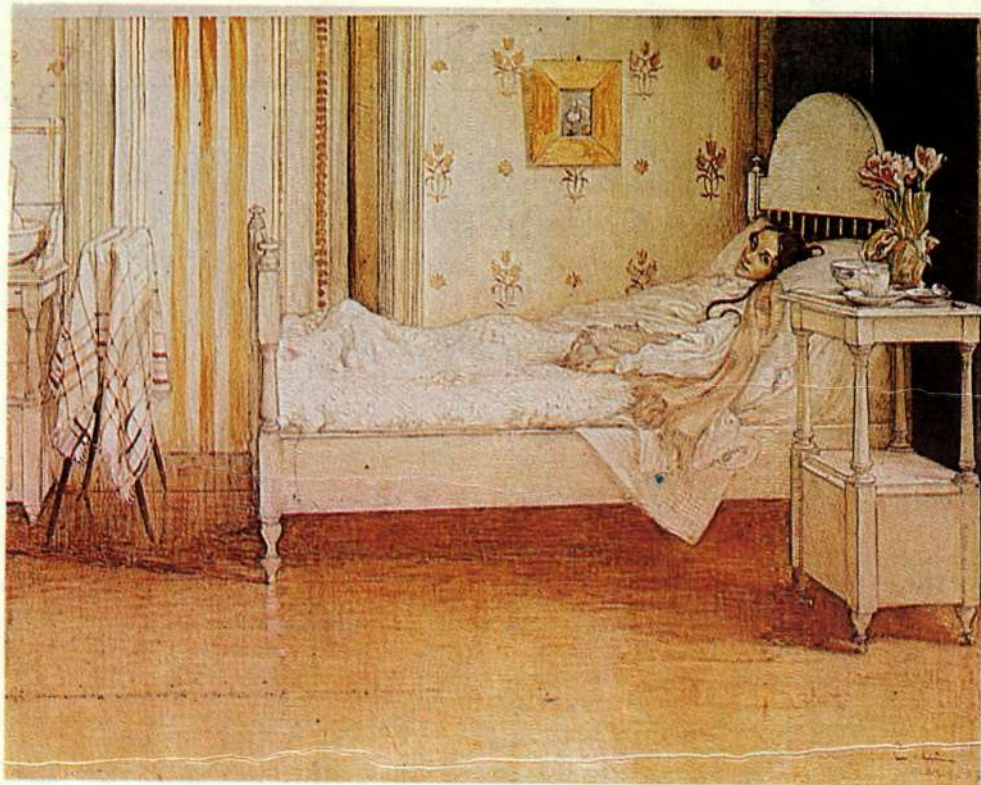


1897. aasta Stockholmi suure kunsti- ja tööstusnäituse kataloogi kaas.

* Vt KUNINGAS
SAABUB, lk 96.

Foto eelmise sajandi lõpu stiilis. Fotol Tiiu Hagel ja
Tõnu Pani.





Carl Larsson. Tervenemine. Akvarell. 1899.

Carl Larsson. Ullä lilli kastmas. Akvarell. 1894.



RAHVUSROMANTISM JA MODERNISM ROOTSIS 1920-1940

INTRODUKTSIOON, SEITSE VARIATSIOONI JA KOODA

KUI PALJU ON EESTI KUULAJAL OLNUD KOKKUPUUTEID ROOTSI MUUSIKAGA?

Vist mitte palju. Aeg-ajalt käivad küll Tallinnas ja mujal Rootsi muusikakollektiivid, ja ikka on nad tekitanud üllatavalt suurt elevust. Meenutagem meeskooori "Orphei Drängar" edu mõne aasta eest, Eric Ericsoni kammerkooori esinemist 1989, löökpilliansambliit "Kroumata" "NYJD'i" festivalil veebruaris ning teisi.

XVIII-XIX sajandi heliloojate seas, nende seas, kelle muusika põhiliselt kõlab traditsioonilises kontserdielus, ei ole rootslastel nii kuulsat esindajat nagu Grieg või Dvořak või Sibelius, kui rahvusromantikute rääkida (varasematest veelgi vähem). Aga kontserdikülastaja mäletab kindlasti Neeme Järvi gastroleerimiselt Hugo Alfvéni teost "Jaaniöö", üht rootsi sajandivahetuse aegse muusika silmapaistvamat teost - veidi naljakas see ju oli, kuid meelde jääv kindlasti.

Meie Heliloojate Liitu talvel külastanud rootsi kolleegid kinkisid HL-ile suure kollektsiooni kõigi aegade rootsi muusikat; selle põhjal saab kindlasti, lisaks juba toimunud rootsi muusika päevale, veelgi korraldada kuulamisüritusi, ning iga huviline saab arvatavasti ka endale soovi korral rootsi muusikat ümber võtta.

Üldiselt iseloomustab rootsi muusikat kõrge tehniline tase, isegi väga kõrge, meil on, kust õppida. Samuti kuulub eesti kooridele ära lähem tutvus rootsi koorikultuuriga, mille tipud, Raadio Kammerkoor jt on kõrgprofessionaalsed, nähtus, mida meil veel pole. Eestis saab hetkel professionaalseks kooriks selle sõna tõsisel mõttes pidada ainult Filharmoonia Kammerkooari, ülejäänutel on professionaalseid välgatusi.

Rootsi heliloojad kirjutavad kooridele tihti 8 - 9, mõnikord 16 -20-häälseid teoseid. See on kahtlemata tehnilise meisterlikkuse tunnus. Ka kammer- ning sümfooniilises muusikas rakendatakse palju selliseid võtteid, mida meil veel ei kasutata. Aga siin on objektiivseid põhjusi, kõige objektiivsem nõukogude võim.

Järgnevalt avaldame kolm kirjutist rootsi muusika erinevatest aegadest, need võiksid iseloomustada teatud suundi ning arengutendentsi. Huvitav on leida paralleele meie praeguste probleemide ning Rootsi 40.-50.-60. aastate huvikeskmete vahel. Aga ka see meie näiline mahajäämus võib ühel heal päeval osutada edumaaks - elu ja muusika on täis saladuslikkust ja müsteeriumi.

MART SIIMER

Rahvusromantism oli võib-olla XIX sajandi tähtsaim panus muusikasse. Paljudes väikestes maades külvas ta maha jõulise ja leidliku rahvusliku traditsiooni seemneid. Aga nende hulgas olid ka stagnatsiooni ja isolatsiooni seemned.

Loomulikult polnud Rootsi, väike ja ilma mingi märkimisväärse muusikatradsioonita maa, siin mingi erand. Läbi kogu XIX sajandi kannatas rootsi muusika välismaiste ideede idüllilise imiteerimise ning dilettantsi all, mis ei lasknud üksikute suurte erandite (NB, Berwald!) puhul tekkida vastukajadel.

Nõndanimetatud 90. aastate heliloojad, Wilhelm Peterson-Berger, Hugo Alfvén ja Wilhelm Stenhammar, panid aluse täiesti uute dimensioonidega muusikale. Seda suunda jätkas järgmine põlvkond, nn uued

rootslased või 1910-ndate mehed: Kurt Atterberg, Ture Rangström, Natanael Berg, Oskar Lindberg ja paljud teised. Kuigi see rahvusromantistlik vool hakkas hiljem impressionismi ja muude stiilidega segunema, oli tema põhjaks siiski saksa romantiline muusika, ning järjest rohkem tulid tas pinnale konservatiivsed tendentsid. Ja see andis rootsi muusikas tooni veel kuni 50. aastateni. Mitte ainult muusika tehnilist külge, vaid ka kontserdielu, muusikakriitikat, raadioülekandeid, stipendiume jne, tegelikult kogu üldist perspektiivi mõjutas otseselt selle koolkonna esindajate tihti küllalt kitsarinnaline konservatism (ja nemad olid sagedasti muusikaelu juhtpositsioonidel).

Sellel taustal ei ärata üllatust fakt, et mandri uue modernismi peegeldusi võeti Rootsis 1920. aastate alguses vastu umbusu ja

põlgliku vastuseisuga ning häbimärgistati neid kui ebaterve moekapriisi jõuetut imitatsiooni.

Nüüdisaegse rootsi muusika kogu arengut 20. ja 30. aastatel ning tema järkjärgulist aktsepteerimist 40. ja 50. aastatel võib vaadelda pika võitlusega romantilise rahvuskonservatismi ja väljastpoolt tulevate uute ideede vahel - kus viimased pärast 30. aastate suhtelist vaerahu tasapisi võimule pääsevad.

Seda võib ka vaadata, nagu me siin oleme heaks arvanud teha, kui hulga isiklike seisukohtade summat teemal rootsi traditsioon ja rahvusvaheline modernism.

Nende hulgas, kes vähimagi kõhkluseta loobusid rahvuslikust idioomist, oli ka Hilding Rosenberg (1892-1985), esimene võitleja rahvusvahelise modernismi lahinguväljal, seetõttu midagi "modernse" rootsi muusika isa taolist:

"Läbimurdeid uuele alale tuleb teha pidavalt, paigalseisu pole olemas, on vaid elukogemuste pidev põlemine." (H. Rosenberg.)

Peale mõningaid stilistilisi käepigistusi nii Brahmsi kui ka Sibeliusega, samuti impressionismiga, siirdus ta 1920 mandrile (Berliin, Dresden, Pariis) ja pöördus pärast kodumaale tagasi uute teostega, sealhulgas keelpillikvartetiga, mis ilmutab Schönbergi *op 9* Kammersümfoonia rabavaid mõjusid. Selle esiettekanne 1923 põhjustas XX sajandi rootsi muusikakriitika kuldskandaali. Wilhelm Peterson-Berger, kes polnud mitte ainult helilooja, vaid ka juhtiv ja kardetuim kriitik, kasutas juhust ning kirjutas oma kõige tsiteerituma arvustuse. Pealkirja "Muusikaline sadism" all olid kirjas järgmised üsna tüüpilised read: "Viimases teoses (Rosenbergi kvartett) pääses põrgu lahti. Kas pole pärast seda ilmne, et moderne kakofoonia on osavasti üles puhvitud (või mõnikord isegi mitte seda) impotentsus?"

Ulejäanud 1920. aastate jooksul kirjutas Rosenberg hulga teoseid, eksperimenteerides väsimatult mitmesuguste stiilidega neobarokist (mitmes kirikusümfoonia aastatel 1923-1924) kuni romantilise virtuoossuseni (neli klaverisonaati 1923-1927), meloodilistest uuringutest retsitatiivi vallas (näiteks lavamuusika "Oidipus Rex", "Agamemnon" ja "Medeia" 1927-1931) kuni polütonaalse polüfooniani (näiteks keelpillisüidis rootsi rahvaviiside (!) teemal 1927). Nende nii erinevate tendentside esimese sünteesini ja kogu selle otsimise esimeste viljade lõikuseni jõudis helilooja aastatel 1928-1935 komponeeritud **Sinfonia grave**'ga. Selles Rosenbergi teises tähisteeses on ta varasemate aastate küllaltki nurgeline radikaalsus küpsunud peaaegu klassitsistliku stiilini (kuigi ilma pastišita), puhta idioomini, milles ilmneb kindel vormitunne ja täielik tehniline meisterlikkus.

Oma õpinguaastail Stockholmis sajandi teisel kümnendill tuli ta lõpuks Wilhelm Stenhammari juurde, kes oli vanemast põlvkonnast ilmselt kõige vähem aldis rahvuslikule väljenduslaadile (pigem klassitsist). Stenhammar mõjutas otsustavalt Rosenbergi karjääri, õpetades talle tehnilise meisterlikkuse ja meloodia uurimise tähtsust: "Muusiku uhkus ja rõõm on see, et ta teab, mis ta teeb. Muusika on vorm ja pole pääsu fakti eest, et mida paremini sa valdad vormi prerekviisi, mille all ma mõten tehnilist meisterlikkust, seda paremad võimalused on su isiksusel maksvusele pääseda" (Rosenberg, 1927).

Nõnda oli Rosenbergi kui eksperimenteerija kõrval olemas isegi vastandlik, traditsiooniteadliku käsitoolilise poolus (viimane selle sõna laias mõttes), mille suurimaks uhkuseks oli "tunda oma tööd". Selle professionaalse meisterlikkuse kreedo andis ta hiljem pärandusena enamikule "Esmaspäeva" rühma liikmetele, kui tast 40. aastatel sai nende õpetaja.

Üsna loomulik, et Rosenbergi kaasaegne **Moses Pergament** (1893-1977), seoses oma soome-juudi taustaga ei tegelnud selle probleemiga nii palju. Ta veetis pikki perioode oma elust välismaal ja see pani teda samuti asju teisiti vaatama.

Mida paganat sa teed seal Saksamaal punkt siin on see kus kõik toimub punkt tule siia punkt moses" (Moses Pergamenti telegramm Pariisist Gösta Nystroemile).

Aga Pergamenti tähtsus on ka teises asjas. Ta andis hindamatu panuse modernistlikesse tendentsidesse, tegutsedes kriitikuna "Svenska Dagbladetis" (1923-1938), kui ta oli nende võib-olla kõige julgem kaitsja. Teisest küljest olid tema toekspidamised kriitikuna üheks põhjuseks, miks tema teoseid veelgi vähem kui tema kolleegide omi aktsepteeriti ja esitati. Ja veel enam, ta on rootsi muusikale umbes samamoodi võõras nagu puhas ekspressionist, mitte niivõrd Schönbergi tüüpi, kuivõrd pigem näiteks juurtega Mahleris. Tema väljapaistvaimad sellest ajast pärinevad teosed on kammermuusika vallast, sealhulgas keelpillikvartett ning viiulisonaat, milles on César Francki ja impressioonismi mõjusid, ning balletid "Nagemus" (1923) ning "Krelantems ja Eldeling" (1920-1927). Tähtsaimad teosed tulid hiljem, näiteks suur oratoorium "Juudi laul" (1944) ja soolokontserdid viiulile ja klaverile ning soololaulud 50. ja 60. aastatel.

20. aastate keskel õppis Pergament Pariis; tema telegramm aitas oluliselt kaasa sellele, et **Gösta Nystroem** (1890-1966) sinna siirdus.

"Ma usun, et hoovus Debussyst *via* Messiaeni kuni Boulezini tähendab tuleviku seisukohalt rohkem kui Uus-Viini koolkond ja Hindemith" (Gösta Nystroem).

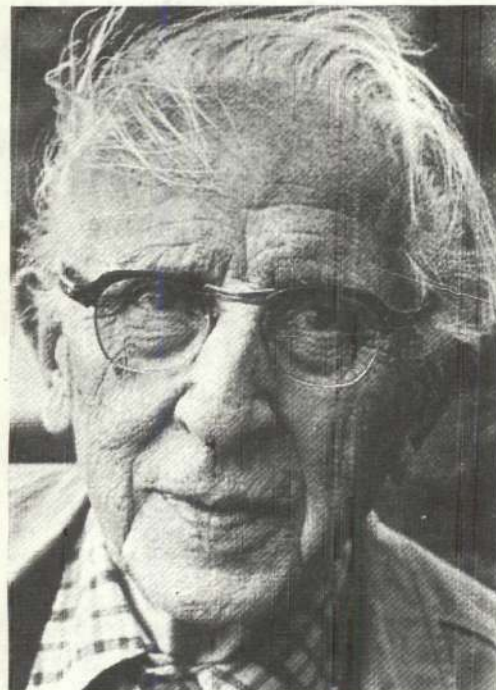
Nystroemiga algab kaasaegses rootsi muusikas prantsuse rida. Eriti 30. aastatel tasakaalustas see eeskätt saksa mõju (Hindemithi näol), aga teatud määral ka Uus-Viini koolkonda.

Oma memuaarides kirjutab Nystroem Pariisist küllaltki nostalgiliselt: "Kõik toimus seal - Moses Pergamenti oli õigus. Nõiakatel podises üle rohkem või vähem andekatest inimestest, kõik elasid õndsusemürgituses, haaravate tuleviku unelmatega ja ilusate nägemustega. - Seal sa seisid, tulnud kodust oma saksa romantismiga, mida sa olid õppinud. Sa oskasid peast oma Peterson-Bergerit ja oma Alfvéni. Sa olid kuulnud veidike Sibeliust ja see oligi kõik. Siis sa saabusid Pariisi, kus sulle pakutakse kogu modernset muusikat. Mis oli siis loomulik, kui et paljud rootsi muusikud kaotasid Pariisis oma südame ja et teosed, mis nad 20. aastatel kirjutasid, töid ka Rootsi, kus muusikaolu oli ikkagi veel üsna lahja, midagi nendest helkivatest ja kuldsetest tuledest, mida Pariis neile nii heldelt pakkus? Minu jaoks olid Pariisi-aastad ääretult otsustavad."

Nii de Frumerie kui Wirén oleksid võinud seda kirjutada.

Meeleolumaalingud, oma juurtega impressionismis, ning ekspressiivsed värvikad efektid on Nystroemi muusika kaks tähtsat poolust (ta maalib pidevalt - selle sõna kahes tähenduses). Neid hoiab koos tugev arhitektiinne, mis tal arenes Pariisis vene

Esimene tõsine modernist Hilding Rosenberg.



muusikateadlase Leonid Sabanejevi juhendamisel. Orelipunktiks sellele kõigele on Nystroemi armastus mere vastu koos kõigi meeleliste ja metafüüsiliste tahkudega. Neid komponente väljendavad kauneimas vormis sümfooniad: vitaalne "Sinfonia breve" (1929-1931), mis on kirjutatud ranges neobarokses, polüfoonilises vaimus; 40. aastate suur läbimurre, "Sinfonia del Mare" (1945), mis on kiastilise kaare vormis chitatud ümber Ekba Lindquisti poemi "Det enda" ("Ainuke") ja pühendatud "kõikidele meremeestele seitsmel merel"; "Mitte mere pilt", nagu Nystroem ise ütles, vaid "pihtimus armastusest mere vastu". Järgnesid mitmed soololaulud ("Laulud mere ääres", "Liivarannal").

Kõigele vaatamata on Nystroemis midagi, mis ei luba teda täiesti rahvusromantilise suuna pooldajate hulgast maha kriipsutada. On see tema loodusearmastus ja maali mõju meelelaad? Või tema muusika põhiemotsioonid: melanhoolia ja haiguslikkus?

Dag Wiréni (1905-1986) puhul, nagu me näeme, pole üldse vaja rõhku asetada sellele, kui palju see on või ei ole rootsilik: "Ma eelistan oma muusikat lasta pidada euroopalikuks, mitte spetsiifilisel rootsilikuks." (Dag Wirén)

Wirén ei paistnud kurvastavat see, et tema seisukoht on täpselt sama kui mandri modernismil. Tema manifesteeritult prantsuslikule neoklassitsimile ("Les Six", Honegger) sobib see suurepäraselt. Nagu ka de Frumerie õppis ta Pariisis Nystroemi õpetaja Sabanejevi juures ja ka tema pidas seda perioodi endale fundamentaalselt oluliseks, võib-olla mitte nii palju nende tehniliste oskuste pärast, mis ta seal sai, vaid kogu selle uue muusika pärast, mida ta Pariisis kuulis. On imelik, et Wiréni seosed gallia asjadega on jäänud nii kahe silma vahele, vaatamata sellele, et tema muusika on täiesti ilmselt prantslaslik, oma selge ratsionaalsuse ning dekoratiivse, konstruktiivse iseloomuga. Tema isikupärased jooned jäävad kogu aeg puutumatuks - mõnes mõttes on ta justkui Nystroemi teisik, kuid teatud "kuiva" intellektuaalsusega, mis on tema käekirjaks. "Musikantik" element on talle ikka olnud iseloomulik, isegi kui ta hiljem loobus prokofjevlikust väledast ja leidlikust ironianoodist oma teostes (selle näiteks võiksid olla Serenaad keelpillidele ja "Iroonilised väikesed palad" klaverile) ning muutus tõsisemaks ja lüüriliselt introspektiivseks. Ometi ei räägi Wiréni muusika isiklikest tunnetest: Wirén on "absoluutne" muusik, kes eelistab iga uue teosega tegelda kui individuaalse vormiga ja püüda lahendada oma muusikalise maailma konstrueerimisel tekkivaid probleeme

* "Musikantik" - kerge, mitteformaalne, improviiseriivalt muusitseeriv

puhtalt muusikaliselt rahuldavate vahenditega. Siin muutus tungimine teadmatusse, leidmaks uut muusikalist materjali, juba ebahuvitavaks. Teatud aja järeel töötas Wirén välja omaenda meloodiatehnika, metamorfoosi tehnika, kus lühikesed vormelilaadsed motiivid (mis tihti keskerduvad sekundite ja tertside ümber) iseloomustavadki neid ehitusblokke. See tehnika rohkem kui õigustab end sellistes teostes nagu Neljas sümfoonia ja Neljas keelpillikvartett (mõlemad 50-ndate alguses), muusikas, mille puhul on asjatu otsida rahvuslikke tunnuseid.

* "Minu traditsioonitunne on tugev, ma olen ostanud vaadata ajas tagasi, selleks et, võiks öelda, leida teed edasi." (Gunnar de Frumerie)

Muidugi on seda traditsiooniteadlikkuse mõistet siin kasutatud rohkem kui vaid klassikalise traditsiooni tähenduses. Kolmekümnendate aastate noorele põlvkonnale tundub olevat ülimalt iseloomulik, et nad, välja arvatud Wirén, langesid kõigepealt välismaise uudsuse ohvriks ja alles hiljem avastasid endas selle romantiku ja lüüriku, kes, näib, on peidus igas rootsi muusikus. De Frumerie'le (1908-1987), samuti nagu Lars Erik Larssonile, algasid asjad aina kasvavalt nähtuva neoromantismiga, (mis de Frumerie puhul käis koos impressionistliku suunaga) 30. aastate alguses töötas ta edasipüüdlikult neobaroki stiiliga, nimetades ennast "tänapäeva muusikale tüüpiliste kvaasi-arhaalsete tendentside" pooldajaks, ja ta kirjutas süite, fuugasid, *chaconna*'sid jne. Kuid ometigi on tunda, et need vanad vormid on ainult mudeliks, vahendiks tema impulsiivse romantilise natuuri ohja panemiseks. *Chaconna*'is klaverile (1932) näiteks tundub, et peaaegu viikinglik suurejooneline torm püüab murda läbi ruure barokse fassaadi. Samal ajal on nende teoste stiiliks prantsuse klassitsism (ka tema oli Pariisi rootslane ning õppis Sabanejevi juures) ja klaverisüüdid 30-ndate algusest on üheselt mõistetavalt prantsuslikud. Aga järkjärgult on tugevamini kuulda Põhjamaade impressionismi, eriti tema arvukates lauludes, vallas, kus tema panus nüüdisaegsesse rootsi muusikasse on suurim. Helilooja saavutused selles žanris - hiilgavalt läbitunnetatud hetkemeeleolud ning tundlikult väljatöötatud klaveripartiid - on ainulaadsed Rootsis, kui võib-olla välja arvata suur rahvusromantik Ture Rangström.

* Selles traditsiooniteadlike rahvuslike tunnustega heliloojate reas on **Lars Erik Larsson** (1908-1986) loomulikuks jätkuks: "Ma ei usu revolutsiooni, vaid evolutsiooni." (Lars Erik-Larsson)

Ja teda ei saa kindlasti lugeda rootsi muusika lammutavate elementide hulka. Teatud mõttes kehastub Larssonis 30. aastate rootsi heliloojate suhtumine modernismi:



Impressionistliku koloriidiga rahvusromantik Ture Rangström.

mittekomplitseeritud mängulisus, Mozartil (ja võib-olla ka Mendelssohnil) modelleeruv neoklassitsim; tüüpilised teosed on "Sinfonietta" keelpilliiorkestrile, tema läbimurdeteos, ja elegantne väike klaverisonatiin op 16, 1936. Ka Hindemithi muusikal oli talle suur mõju, samal ajal kui Alban Bergi ekspressionism teda üleüldse ei võlnud (kuigi ta selle tähtsa modernisti juures õppis). Rootsi rahvusromantistlik traditsioon jättis talle kustumatu mulje ning 30-ndate lõpus libiseb ta sujuvalt üle romantilisse helikeelde, mida kõige paremini peegeldavad sellised teosed nagu "Pastoraalne süit" ja "Maskeeritud Jumal", populaarsed teosed selle sõna parimas mõttes. Larssoni kohta võib öelda, et ta on hea näide selle kohta, kuidas tuleb jääda iseendaks, proovides samal ajal läbi kõiki uusi võimalusi, millega helilooja kokku puutub. Selline Larsson oli, kuigi on tõde ka selles, et tal ilmselt ei olnud 40. aastatel päris homogeenset stiililist profiili; ta isegi töötas teatud aeg omaenda 12-tooni-tehnika variandiga, mis oli tüüpiliselt Larssonile üles ehitatud suurendatud kolmkõladele. Siiski õnnestus tal säilitada oma vana nägu läbi kõigi nende stiililiste metamorfooside. Ja ei ole midagi üllatavat selles, et ta 1970. aastal on öelnud, et tahaks pöörduda jälle tagasi "Pastoraalse süidi" stiili juurde, "minu loomuliku eneseväljenduse juurde".

Folkviiuldajad ilmusid kaasaja kriisi puhkemisel igale maale. Enamasti esindab nende muusika ühte teistsugust lahendust sellele, kuidas leida sidet rahvatraditsiooniga: tagasivaatava rahvusromantismi asemel hoopis tõeline rahvamuusika, kuid tänapäevaseis rõivais: "Rahvaviiuldaja - see on just see, mis ma olen, sügaval oma sisimas." (Erland Koch)

Paljudele tähendas tagasipöördumine rahvamuusika juurde ühtlasi "eksiradadele läinud modernse muusika" juhtimist tagasi toivasse keskkonda. Paljude lähtepunktiks oli võib-olla ka Zoltán Kodály lause: "Enne kui sa muutud rahvusvaheliseks, pead sa olema kunagi olnud rahvuslik." Võib-olla kehtib see ka von Kochi (s 1910) kohta, kuid tema areng on olnud pigem vastupidine. Hoolimata teatud algsest rahvusromantilisest mõjust oli tema 30. aastate muusika üldisemalt euroopalik ning neoklassitsistlik. Temal tekkis kriis, kui ta puutus kokku neoklassikalise poosi mehaanilise küjega. Ja lahendus tuli rootsi rahvamuusikast ning Rootsi saarestiku helimaalingutest. Aga tema töötamine folkloorse ainesega sisaldas arvatavasti siiski 30. aastate objektiviteeti, rütmilise ranguse ja vormelilaadse meloodiakirjutamise säilmeid. Järgmine periood heliloojale algas 40-ndate alguses, sest 30. aastate mehena oli von Koch veidi "hiljaks jäänud" ja tema läbimurre tuli alles 50-ndatel. Nagu Larssongi oli ka tema proovinud teisi, uuemaid aine käsitlemise meetodeid, nende hulgas oli, ka tema puhul, 12-tooni-tehnika variant, rahvamuusika ning dodekafoonia sulam (mida ta ise kutsus *toloton i folkton*, "kaksteisttoon rahvatoonis"). Seda kombinatsiooni rakendas von Koch oma suures orkestritrioloogias "Impulsi - Echi-Ritmi" 1964-1966. Elustades sel teel folkloori elemente, saavutas von Koch eelkõige uue väljenduslikkuse, mis on tema valdavalt rütmilisse ja "musikantlikku" stiili (eespool olnud tähenduses) valanud tunnet ja dramatismi; nagu Lars Erik Larsson näib ka tema olevat tahtnud säilitada oma vana nägu.

Loomulikult ei anna seitse eespool kirjeldatud suhtumist üheselt võetavat pilti, nad on pigem sündmuste arenemise kaardi kõrgemad tipud. Ometigi illustreerivad nad võib-olla seda selget järkjärgulist rootsiliku traditsiooni juurde tagasipöördumist, mis aset leidis. Rosenberg murdis kohe välja, järgnesid Pergament, Nystroem ja Dag Wirén, samas kui de Frumerie, Larsson ja lõpuks von Koch, igaüks omal põhjusel, traditsiooni juurde tagasi pöördus. Sellega seoses on tähelepanuväärne veel ühe 30. aastate helilooja, Ingemar Liljeforsi märkus: 30. aastatel noored heliloojad ei olnud vanema põlvkonnaga opositsioonis, vaid, vastupidi, "tundsids end nendega seotud, olevat". Ta ei pidanud vanema põlvkonna all silmas mitte 20. aastate põlvkonda, vaid

rahvusromantikuid. Andes hinnangut nende seisukohtadele, millel püsisid 20. ja 30. aastate heliloojad, ja mitte seostada seda kunstiväärtusega, on vaevalt võimalik nimetada 20. aastate heliloojate panust põhiliselt eesrindlikuks. Ja ainult mõne aasta 40-ndate algusest deklareeris uus põlvkond, kes kogunes "Esmaspäeva" rühma diskussioonidele: "Me kõik oleme selle vana rahvusromantismi vastu, mis on valitsenud rootsi muusikat aegade algusest saadik!" (Karl Birger Blomdahl), ja "Meie paljude vestlusringide tulemus oli see, et me uurisime avalikult 20-ndaid, seda seni hukkamõistetud perioodi." (Sven Eric Johanson)

Nõnda õigustasid alles "Esmaspäeva" rühma probleemid noid 20. aastate teerajajate pingutusi.

"ESMASPÄEVA" RÜHM JA TEERADA VIIKÜMNENDATESSE

Kui me tahame saada selget ja ülevaatlikku pilti, miks mitte valida üks konkreetne alguspunkt - näiteks 1945, kui II maailmasõja põrgu andis järele? Ka Rootsi ei jäänud sõjast puutumata, kuigi oma neutraalsuse tõttu kannatas vähem kui teised. Mis toimus muusikamaailmas sel aastal, siis kui inimesed esimest korda üle hulga aja jälle vabalt hingata võisid?

Mandril: suri Béla Bartók, ilma et ta oleks jõudnud lõpetada oma 3. klaverikontserti; Benjamin Britten kirjutas oma Peter Grimesi, Honegger töötas "Symphonie liturgique'iga", Šostakovitš 9. sümfooniaga; Stravinski kirjutas "Sümfooniad kolmes osas". Ning Anton Webern, keda tulistas üks ameerika sõdur okupeeritud Viinis, suri neisse haavadesse.

Rootsi oli vanimast heliloojate põlvkonnast - rahvusromantikute või 90. aastate heliloojatest Wilhelm Peterson-Bergerist, Wilhelm Stenhammarist ja Hugo Alfvénist elus vaid H. Alfvén. Meie sajandi esimese kümnendi heliloojad, nn uued rootslased, rahvusromantikud ja rootsi impressionistid Ture Rangström, Kurt Atterberg, Oskar Lindberg, Natanael Berg, Algot Haquinus, Josef Eriksson, Edvin Kallénus jt töötasid endiselt, paljud neist olid rootsi muusikaelus olulistel positsioonidel. Kahekümnendate aastate mehed, esimene kaasaegne generatsioon - Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem, Moses Pergament - olid just võitnud endale reputatsiooni kontinentaalsemat tüüpi modernismi tuntud ning lugupeetud esindajatena (asi, millest tavalised inimesed ikkagi veel väga vähe teadsid, kui välja arvata see, et ta pöörab kõik vanad head muusika kõlamise põhimõtted pea peale). 30. aastate põlvkond - Lars-Erik Larssoni, Gunnar de Frumerie, Dag Wiréni ja Erland von Kochi põlvkond - oli värskeim, aga üsna populaarne siiski; lõppude lõpuks polnud ta liiga radikaalne ega modernne, ning teda mõisteti. Ja lõpuks oli olemas oma viimase kümnendi lootusrikaste revolutsioonäride pesakond: Karl-Birger Blomdahl, Sven-Erik Bäck, Ingvar Lidholm, Sven-Eric Johanson.

Üks aasta varem oli Rosenberg kirjutanud oma 5. sümfoonia "Ortagardsmästaren", mis

oli nagu intiimne ripatskaunistus tema sõja alguses kirjutatud apokalüptilisele nägemusele "Püha Johannese Ilmutus", ning nüüd ta töötab ooperiga "Öndsuse saar"; Moses Pergament oli just lõpetanud oma ekspressionistliku natsismivastase oratooriumi "Juudi laul"; Gösta Nystroem kirjutas tšellokontserti, Lars-Erik Larssoni kontsert-avamängu nr 3 ja Gunnar de Frumerie suurt kooriteost "Meie Isa palve".

Blomdahl töötas parajasti keelpillitrioga, mis sai hiljem ISCM-il 1947 suure edu osaliseks, see on rangelt objektivistlik diatoonilises polüfoonilises stiilis kammer-teos. Samuti kolme klaveripalaga, mis on kindlasti selle perioodi jõulisemate lugude hulgast: kolm võimast Hindemithist inspireeritud barokimõjulist lineaarse kirjutamise katset (fuuga, kaanon ja lõpuks nende kombinatsioon, mis annab midagi itaalia avamängu sarnast). Hans Leygraf, kes sel ajal veel kirjutas, uuris mõnes oma klaveriinventsiioonis kahehäälsuse seaduspärasusi ja võimalusi. Sven-Erik Bäckilt tuli - vähemalt nii ütles ta hiljem ise - "dogmaatiliselt ja mittevaba muusikat" (tema esimeses) keelpillikvartetis, ning samas joonistas ta hoolika käega pehmet liinide kontrapunktilist mängu "Kolmes hiina laulus". Ingvar Lidholm kirjutas oma "musikantlikku"² keelpillikvartetti, mille ta hiljem ümber töötas *concerto grosso*'ks keelpilli-orkestrile.

Muusikaajaloolises perspektiivis kuulub see aeg noorimale põlvkonnale, "Esmaspäeva" rühmale. Aga tol ajal elanud inimestele oli see pigem saksa päritolu (naturaliseerunud) rootsi helilooja Werner Wolf Glaseri sõnade kohaselt "kahe rahvusvahelise tähe duett hulga väiksemate tähekeste saatel". "Rosenberg ja Nystroem domineerisid." Rääkimata kogu sellest muusikast, mida kirjutasid 30. aastate heliloojad ja mis 40-ndate jooksul paljudel juhtudel üllatavas suunas arenes. Ja me ei tohiks unustada ka vanemaid rahvusromantikuid, kes laia kuulajaskonna seisukohalt kirjutasid uut rootsi muusikat, muusikat, mis oli elav ja mida inimesed tahtsid kuulata. Nooremal põlvkonnal oli kahtlemata raskusi kuulajaskonna leidmisega ja nad ei teinud endale seda

¹ Meie andmetel elavad nad praegu kõik, v.a K.-B. Blomdahl (1916-1968).

² Sõna "musikantlik" tähendust vt eelmisest artiklist.

ülesannet sugugi kergemaks. "On küsimus," ütles Hilding Rosenberg ükskord, "kas kogu rootsi muusika ajaloo jooksul on olnud sellist meeletute lahtiütlejate hulka." Kõike uuriti, arutati, kritiseeriti; iga rahvusvahelist või rootsi muusika arengu suunda sõimati, arutati või hinnati palavikulise innu ja peaaegu pretseedenditu hoolimatusega ümber.

Aga ometigi, täpsemal vaatlusel tekitab eespool esitatud katse iseloomustada mõnda noorema põlvkonna saavutust kümnendi keskel küsimuse, kas need tendentsid tegelikult olidki nii eesrindlikud või revolutsioonilised.

Põhiline oli teatud "toormaterjali inventariseerimine" ning vahendite valimine ja teritamine - kõigepealt käsitöö, siis kunst. Siin mängis "Esmaspäeva" rühm ühise lähtepunkti leidmisel ning vaidluste foorumina väga olulist osa. Tegelikult oli ta lihtsalt privaatne kompositsiooniseminar Blomdahli korteris. Selle tarvis reserveeriti esmaspäeva pärastlõunad, sealt ka nimi. Raske on jõuda selgusele, kelle idee käivitas kogu asja, kuigi võib oletada, et ürituse mootoriks oli Blomdahl. Tema oli nende hulgas, kes kõige jonnakamalt võitlesid materjaliga, ning tal oli nii intellekti kui ka tahtet, selleks et jõuda asjade tuumani ja loova ideeni, mis oli temale isiklikult väärtuslik ja täiesti sobiv. Soov tõeni jõuda oli talle iseenesest juba äärmiselt tähtis, selle nimel, nagu ta ise ütles, oli ta valmis kõhklusteta loobuma lähemast kontaktist publikuga.

Lisaks juba nimetatud noortele heliloojatele olid seal rühmas veel Klas-Thure Allgén (nüüd nimetab ta ennast Claude Loyola Allgéniks) ja norra helilooja Gunnar Sönstevold ning samuti muusikateadlased Ingmar Bengtsson, Bo Wallner, Nils L. Wallin jt, ning instrumentalistid, nagu näiteks Claude Genetay, Gunnar Hallhagen ja Kjell Baekkelund, ning mõnikord Göte Carlid, kes vara suri. Ja tänu Magnus Enhörningile oli neile avatud, nagu keegi seda väljendas, Rootsi raadio tagauks.

Loomulik oleks lasta rühma ja tema tegevust iseloomustada Blomdahlil. Taani noorele heliloojale Leif Kayserile rääkis Blomdahl nii: "Muidugi me oleme kõik noored ja protesteerime selle vana rahvusromantismi vastu, mis on rootsi muusikat ammust aega valitsenud. Aga muidu me oleme väga erinevad. Rühmas on esindatud kõik suunad, hüperintellektualismist (Allgén) puhta romantilisuseni (Lidholm). Ülejäänud on kusagil seal vahepeal. On stimuleeriv, kui sa kohtud uue ja erineva probleemidele vaatamisega ning küsimustega, mis puudutavad helimaterjali ja selle käsitlust. Alguses me näiteks arutasime põhjalikult Hindemithi kompositsiooniõpetust, uurisime teda ja tema nõrku külgi, sellest ajast alates oleme jätkuvalt tegelnud probleemiga, mis meile tundub

hetkel olevat keskne: tonaalsete suhete probleemiga..."

Üks rühma liige, Sven-Eric Johanson, ütles möödunud kümnendile (40-ndatele) tagasi vaadates niimoodi: "40-ndate kestel olime kõik koondunud Hindemithi ümber, kes oli siis "Esmaspäeva" rühma iidoliks. Tema mõju oli nii hea kui ka halb. Meie paljude vaidluste tulemuseks oli 20. aastate, seni madalaks peetud aastakümnete, uurimine ning ümberhindamine. Järkjärgult vabanesime Hindemithi mõjust ning avanesime sellele, mida meile on öelda Stravinskil, Bartókil ja Schönbergil. Esimene, kes tegi teadliku sammu Hindemithist eemale vabaduse suunas, oli Sven-Erik Bäck. Oma 2. keelpillikvartetiga (1948) andis ta meile täiesti isikliku muusikateose. Rääkides neljakümnedatest peab nimetama ka Göte Carlidi, tõelist puskiivat jäära."

Ja viimaks üks küllaltki erinev asjade nägemine, Göte Carlidi enda oma: "Muusika neljakümnedaid ei ole kerge paberile panna. Alles hiljaaegu tegid noore põlvkonna ideaalid läbi eduka reorientatsiooni - seoses nende sidemetega, mis tekkisid noore põlvkonna ja rahvusvaheliste radikaalsete ideede vahel kümnendi alguses. Pulbitsev sisemine aktiivsus, kunstiideaalide ümberhindamine, 20. aastate muusikute ülestõusmine, radikaalsed väljendusvahendid - ning publik, kes enamasti reageeris lihtsalt täieliku mõistmatusega. Aga on palju märke, mis näitavad, et 40. aastatel idanema hakanud ideed saavad küllalt tugevaks, et puhkeda õitsele ja jõuda 50. aastatel laiemale publikuni."

Nõnda ei tundunudki neljakümned aastad nii radikaalsed, kui selle all silmas pidada revolutsioonilist uueks loovat jõudu. Neid iseloomustavad hoopis tagasisaavatavad ja restauratiivsed tendentsid - püüetes valitseda materjali vastavalt tunnustatud ja lugupeetud printsiipidele, kasutades tehnilisi oskusi, mis baseeruvad valdavalt renessansi- ja barokiaja meloodia- ja polüfoonia-kirjutamise seadustel. Samuti tuleb ära märkida, et Blomdahl, Bäck ja Lidholm olid kõik olnud Hilding Rosenbergi õpilased, selle asemel et õppida nagu seda tavaliselt tehti, Stockholmi konservatooriumis, mis oli sel ajal väga konservatiivne. Nõnda said nad kaudselt ka Wilhelm Stenhammari õpilasteks, kellel oli otsustav mõju Rosenbergil tema Stockholmi-õpingute ajal. Siin me näeme ühte rootsi XX sajandi muusika väga tähtsat rida, võib-olla isegi ainsat tõeliselt tähtsat rida, mis jätkus Blomdahli hilisema tegevusega heliloojana ning konservatooriumi õppejõuna (amet, mis on nüüd Ingvar Lidholmi kätes - rida pole rikutud³). Selles reas on põhiprintsiibiks tagasihoid-

³ Praegu õpetab seal Sven-David Sandström veidi hilisema põlvkonna helilooja.

likkus - kunsti ja tehnilise meisterlikkuse palge ees.

Blomdahl: "Töömehe suhtumine muusikasse, mis iseloomustab nooremat põlvkonda, on rajatud kindlale veendumusele, et praeguses situatsioonis ei piisa sellest, kui sa oled täiesti subjektiivne kunstnik, isegi suurte talentide korral, vaid et sul on lootust kirjutada püsiväärtusega muusikat ainult siis, kui sa puhtalt käsitöölise moodi valdad rikast, vabastatud materjali, täielikult teda kontrollides, ja juhid seda materjali viljakasse suunda." Sellisele avaldusele võinuksid alla kirjutada nii Stenhammar kui ka Rosenberg.

Veel üks osa üldisest pildist oli suur huvi vanamuusika vastu. 1943 tegi Väike Kammerorkester oma debüüdi ja mängis mitu aastat, hiljem asutati Eric Ericsoni juhatusel kammerkoor; need olid kaks ansambli, mis seadsid endale ülesande esitada harvamängitavat vana ja nüüdisaegset muusikat. Ansambli liikmete hulgas oli palju "Esmaspäeva" rühma liikmeid. Palju nende kirjutatud muusikast oli pandud vanasse vormi, nagu *concerto grosso*, inventsioon, fuuga - isegi täiesti monotoonseid meloodiauringud, nagu näiteks Lidholmi Sonaat sooloflöödile 1946. Sellise mõnevõrra formalistliku suhtumise näiteid (temale oli "loomulik valida väljendusvahendeid vastavalt vormi väärtusele") leiame eelkõige Blomdahli puhul, aga see ilmub samuti ka Lidholmil ja Johansonil.

Ometi tekitasid uued ideed ja liinid järkjärgult uue pildi, kõigepealt võib-olla Bäckiga: "Tehniline meisterlikkus ja kõige uue aus läbikatsumine kuuluvad nüüd minu "vooruste" ja püüdluste hulka, õppeotstarbeliste kaalutlused on mind liiga kaua sidunud formaalsete väärtustega. Ma usun, et sisu otsib endale vormi ise ja mitte vastupidi." Sellise suhtumisega oli ta tegelikult juba avanud ukse millelegi uuele ja vabamale. Bäck'i varasemaid kompositsioone, nagu ka teiste omi, värisid küllaltki tugevalt Palestrinalt, Bachilt, Hindemithilt ja Rosenbergilt tulnud muljed, kuid tema muusika oli oma lineaarses mängus kuidagi pehmem ning mõnikord oli seal peaaegu impressionistlikku helki (näiteks eespool mainitud "Kolmes hiina laulus"); on aimata tulevast huvi kõlalise dimensiooni vastu intiimsemate meeleolude ning ekspres-siivsete väärtuste vastu. Eriti on see ilme Teises keelpillikvartetis aastast 1947 - "Ma proovin rahuldusega läbi kõlalised võimalused, polürütmia ja plastilise võimalused". Täielikult tuleb see ilmsiks Sonaadis sooloflöödile ja "Ekspanssiivsetes prelüüdides", mis mõlemad pärinevad aastast 1949 ning on suure emotsionaalse intensiivsusega žestiline ja ekspres-sionistlik muusika. Ka Lidholm proovis samu suundi oma väikeses "Klavierstückis" 1949. aastal,

mis näib modelleeruvat Schönbergi kõladest (ka tema esikteos "Toccat e canto" orkestrile 1944. aastast sisaldab selliseid suundi - *canto* on täis romantiliselt kõlavat meelost.)

Göte Carlid on sellega seoses huvitav figuur. Kui Sven-Eric Johanson nimetas teda puskivaks jääraks, siis ta viitas millelegi muule, nimelt Carlidi tähtsale puhtpraktilisele organisatoorsele tööle uue muusika heaks. Ja just sellist tüüpi uue muusika heaks, mis oli kõige perifeersem ja kõige vähem nõutud, näiteks Uus-Viini koolkond ja Varèse. Igal juhul kuulas Carlid oma "Esmaspäeva" rühma kolleegide kommentaare vähemalt alguses väga kriitiliselt ja suhtus nende muusikasse äärmiselt umbusklikult. Blomdahli tšellosüdi kohta ütles ta üsna julmalt: "Algaja kirjutatud teos, kohati rumalalt kontrapunktilik nagu kooliõpik, kohati ebaisikupäraselt hilisromantistlik" (1944). Sellised olid lühidalt tema vaated "Esmaspäeva" rühma pingutustele. Carlidi teadmised uuest kirjandusest olid palju sügavamad kui tema kolleegidel; ta oli olnud raamatukogulugeja, nagu me teame, ning peale selle oli tal palju üldisem kultuuriorientatsioon. Ei ole mõeldamatu, et just osaliselt tänu temale luges Blomdahl järjest rohkem modernistlikku kirjandust, hüljates oma varasemad vaated "absoluutselt instrumentaalsest" muusikast, ning kirjutas 50. aastatel sellised olulised vokaalteosed nagu "Peeglite hallis" (Lindegren) ja "Anabasis" (S.J. Perse).

Carlidi oma muusika, peab ütlema, edasi ei ela, kui välja arvata mõned klaveripalad, eriti "Monoloogid" aastast 1950, ja üks orelipala. Heliloojana ta ei arenenud. Ta suri ravimatusse haigusesse 32-aastaselt, nõnda on tema elutööst järele ainult torso, paljude huvitavate, aga lõpule viimata tendentsidega. Vaevalt võib kahelda selles, et temast oleks saanud tähtis figuur, kui ta oleks veel elanud; seda tõendavad nii eespool nimetatud teosed kui ka Baudelaire'i poemitekstide loodud "Hymnes à la beauté". See teos oli ainus, mis esindas Rootsit 1952. aastal Salzburgis toimunud ISCM-il.

40. aastate üldhustikku võiks iseloomustada pigem kirjanduslike kui muusikaliste terminitega, ning väheste sõnadega on seda üldse raske teha; aga ta sisaldab muu hulgas sügavasse äravusse kasvanud kriisiteadvust, kõikide ideaalide kokkuvarisemise tunnet, lihtsate lahenduste vältimise vajadust, ning seega individuaalsete väljendusvahendite ja küllalt suure komplitseerituse tendentsi. Sel moel olid noored heliloojad 40. aastate filosoofia head esindajad - oma võitlustes muusikalise materjaliga ja "meeletus lahtiütlemises" kõigest lihtsatest publikule orienteeritud lahendustest, mida nad pidasid lamedaks romantismiks, ja 30. aastate meelelahutusliku kõrvalepõiklemise jätkamisest. Kuid samal ajal etasid nad ka 20. aastate ideaale - või

teadsid nendest liiga vähe. Ning nagu me teame, olid instrumentalistid neis küsimustes sõja ajal veelgi ebakompetentsemad kui oma autoritest kolleegid ja pöördusid kriisist lahenduse leidmiseks hoopis tagasi, Palestrina, Bachi, Mozarti või Nielseni poole.

Kuid siiski on 40. aastatele omane järkjärguline üleminek vabama ekspressionismi poole. Ja ka siin mängis olulist osa G. Carlid, kes mitte ainult ei kritiseerinud ja küsinud, vaid ka tegi palju kasulikku tööd, tutvustades heliloojatele eesrindlikke autoreid ja kunstnikke: ta surus oma heliloojast sõpradele raamatuid pihku, selle asemel et rääkida. Üks Carlidi initsiatiive oli Kammermuusika Assotsiatsioon (1948-1950), mille eeskujuks olj Schönbergi Muusikaliste Privaatesituste Ühing 20. aastatel. See organisatsioon mitte ainult ei andnud oma inimestele kontserte, vaid ka funktsioneeris vahendajana autorite, mängijate ja kunstnike vahel. Kontserdikavad erinesid tunduvalt nii *Fylkingeni*⁴ kui ka Kontserdiassotsiatsiooni omast, mis olid tol ajal konservatiivsemad: Kammermuusika Assotsiatsioon esitas näiteks Schönbergi ja Bartókit. Hiljem, 50. aastate alguses, kui *Fylkingeni* eesmärgid muutusid eesrindlikumaks, liitus Kammermuusika Assotsiatsioon temaga - oleks kahtlemata produktiivseks ning katalüüsivaks partneriks.

Meie praegusesse käibelolevasse muusikavarasse ei kuulu 40. aastatel kirjutatud muusikat just palju. Osaliselt võib seda põhjendada selle suhtelise huvipuudusega, mis ikka tabab üleminekuajaga muusikas. Selle ajajärgu tehniline tähtsus varjutab - kahjuks - tihti tema kunstilist väärtust. Selleaegsed kompositsioonid heidetakse kõrvale ja eelistatakse muusika kõrgperioodi omasid. Aga aeg eraldab terad sõkaldest ning ka kõrgperioodi teostes on palju ebastabiilset ja üleminekulist. Ja me ei tohi unustada, et kõne all olnud heliloojad olid siis alles oma teekonna alguses. Rangelt võttes on 40. aastatest jäänud kajama pigem 20. ja 30. aastate heliloojate teosed. Nimetagem 40-ndate kui üleminekuajaperioodi selgitamiseks vaid järgmisi teoseid praegusest elavast repertuaarist: Lars-Erik Larssoni "Maskeeritud Jumal", de Frumerie "Südame laulud", Gösta Nystroemi "Sinfonia del More" ja "Laulud mere ääres", Hilding Rosenbergi "Püha Johannese Ilmutus" ja paljud teised.

Kuid mõned noorte teosed jäävad ning neid tuleks tolmust puhastada ja lülitada kontserdikavadesse ja salvestusplaanidesse; näiteks Blomdahli eespool nimetatud klaveripalad, Süit tšellole ja klaverile 1944. aastast, tema "Pastoraalne süit"; Bäcki Sonaat sooloflöödile ja klaveriteos "Ekspansiivsed prelüüdid", Lidholmi "Klavierstück" 1949. a.

"Kuus varast laulu" (sealhulgas "Madonna hällilaul") ja tema "Toccat e canto".

Kuid enamik sellest muusikast kuulub pigem rootsi muusika hilisemasse perioodi, kui heliloojad rohkem ja rohkem hakkasid libisema ekspressionismi, suunda, mis sai tegelikult mitmekesise 50. aastate muusika põhiliseks koostisosaks; perioodi, mil heliloojad Blomdahl, Bäck, Lidholm ja Johanson vabastasid end ikka enam varasematest rühma ideaalidest ja arendasid oma isiklikku stiili, mis juba varemgi oli väga individuaalne, ning muutusid rootsi 50. aastate muusika juhtkujudeks.

⁴ *Fylkingen* on kontsertorganisatsioon Stockholmis.

UUS MUUSIKA 60. AASTATEL

Kes olid rootsi heliloojatest 60. aastate alguses noored? Inimestel oli ikka veel tugev mulje nendest heliloojatest, kes said tuntuks 50. aastatel ja löid oma näo ning kes olid muusikaelus juba auväärsetel kohtadel. Vanim nendest noortest oli Karl-Birger Blomdahl (1916-1968), kellest sai 1960. aastal Stockholmi konservatooriumi kompositsiooniprofessor ja kelle mõju nooremale põlvkonnale oli väga suur. Tema järglaseks sellel ametikohal oli Ingvar Lidholm (s 1921), alates 1965. aastast. Neil mõlemal ei ole mitte ainult kõrgele arenenud selge vormitunnetus ning suurepärase orkestratsioonivõime, vaid ka tugevad emotsioonid. Lidholmile töid 60. aastad laiahaardelise muusikalise arengu. Teoses "Poesis" (1963), mis oli kirjutatud Stockholmi filharmonia orkestri 50. aastapäevaks, läks Lidholm üle puhtale kõlale ning klaster¹ ja glissandotehnikale², mida ta oma hilisemates teostes kombineeris konventsionaalsemate elementidega. Selle arengu osas pakuvad huvi tema ekspressiivsed vokaalliinid televisioonioperis "Hollandlane" (1967) Strindbergi tekstile.

Mõningatele "vanematele" heliloojatele noorte hulgas töid 60. aastad kaasa sellise tähtsusega suunamuutuse, et neid võib

¹ klaster (*cluster*) - kobarakord

² glissando - libistus

samuti pidada 60. aastate heliloojateks, vastandades neid teistele, kes oma kurssi ei muutnud. Näiteks võib siin nimetada Sven-Erik Bäck ja Sven-Eric Johanson, kes mõlemad on sündinud 1919, ja Laci Boldemanni (1921-1969). Ka Siegfried Naumanni (1919) tuleks siin nimetada. 50-ndatel ei kirjutatud ta peaaegu üldse muusikat, aga 60. aastate teostes on tal instrumentaalfinesside, kõlaeksperimentide, improviseerivate muusikute ja rühmade vaheldamise ning mõnikord kasutatud kollaažitehnika alal häid tulemusi. Naumanni peen tundlikkus on ilmne ka tema dirigenditegevuses, eriti on ta keskendunud oma kaasaegsete muusikale (kuigi, nagu ta märgib, on ta ekspert ka itaalia *buffa* alal). Samuti kuulub nende hulka, kes on end 60. aastatel uuendanud, Ingvar Milveden (1920), ta on ka tuntud muusikateadlane (kaitstes 1972 doktorikraadi keskaegsest kirikumuusikast), ning Torbjörn Lundquist (1920). Eraldi peab ära märkima Åke Hermanssoni (1923), kelle kompositsioonitehnika on arenenud lühiduse ja Weberni-taoliste proportsioonide poole. Muusika ise seevastu ei kõla webernikult. "In nuce" (1963) ja Sümfoonia (1967) jätvavad küllalt energilise jõulisuse mulje, mis on range kontrolli all. Hermanssonile meeldib töötada äärmiselt lühikeste motiividega, mis on lakkamatus vaheldumises ja arenemises.

Jan Carlstedt (1926) ning samuti Hans



Sven-Erik Bäck ja Maurice Karkoff (vasakul) plaadistamas.



Bengt Hambræus ja Karl-Frik Welin.

Eklund ja Maurice Karkoff (mõlemad s 1927) süvendasid ja ühtlustasid 60-ndatel oma muusikat. Eklund eelistab instrumentaalmuusikat, nagu näiteks neli keelpillikvartetti või sümfoonilised teosed "Sinfonia breve" (1964) ja "Sinfonia rustica" (1968). Diatoonilise meloodia lõigud vahelduvad peaaegu ostinaatsete rütmidega, sooloosad plokkakordidega viisil, mis viitab Eklundi sugulusele Bartókiga. Karkoff on lüürilisem ning töötab rohkem vokaalmuusikaga. Tema "Landschaft aus Schreien", "Maastik karjetest" (1968, Nelly Sachs'i tekstile) on väga ekspressiivne pala, kus ka väga subtiilsel ja madalal helil on oma koht. Karkoff on suurel määral meloodiline kirjutaja, ta püüdleb ekspressiivsete tunnuste poole ning ei piira ennast kunagi mingi kindla vormi või vormitüüpidega. Vastupidi, ta püüab ennast pidevalt uuendada, samal ajal siiski säilitades oma põhilist traditsioonilist vaatepunkti. III osas võib ära tunda bartoklikku "nokturnalkust", kuid samal ajal kasutab ta seal ka kaasaegseid löökpilliefekte.

Gunnar Buchti (1927) ja Bengt Hambræuse (1928) kohta võib öelda, et nad on jätkanud oma 50. aastate suunda, kuigi kumbki isepidi. Bucht on põhiliselt kontrapunkti ekspert ja kirjutab naudinguga head ning energilist helikude ning seepärast on loomulik, et ta on praeguseks hetkeks kirjutanud seitse sümfooniat (viimane 1972). Aga teda on huvitanud ka elektrooniline muusika ning see andis tulemuseks teose

"Symphonie pour la musique libérée" ("Sümfoonia vabastatud muusikalisele materjalile") aastast 1969. Hambræus oli juba varakult huvitatud klastritest ja kõikvõimalikest kõladest. Teda võiks nimetada isegi kõlamüstikuks. Kõlava

Vara surnud helilooja Bo Linde.



maailma lõpututest rikkustest voolib ta välja mitmesuguseid sektoreid, mõnikord tavaliste instrumentide abil, mõnikord kõikvõimaliku suurusega kelladega, mõnikord inimehale abiga. Need sektorid kombineerib ta kompositsioonideks, mida võib mängida nii eraldi kui ka koos, näiteks teostes "Konstellatsioonid" I, II, III: "Rota" I, II, "Transit" I, II. Nende kompositsioonide mõnes osas kasutab Hambraeus orelit, ebatraditsioonilisel viisil, ning samuti kasutab ta teisigi elemente, sealhulgas vokaalseid, mis seostuvad kirikuga. Nii Hambraeusel kui ka Buchtil on põhjalik muusikateaduslik haridus ja kultuurielu juhtivad ametid, Hambraeusel Rootsi raadios, Buchtil kultuuriatašeenä Bonnisis.

Lars Johan Werle (1926) on heliloojana valinud väga isikliku tee. Ikka rohkem ja rohkem on ta hakanud armastama spetsiaalset kollaažitehnikat, milles esinevad tsitaadid, pastiidid ja vihjed mitmesugustele



Bo Nilsson, kuulsaim rootsi avangardist ning üks tuntumaid rootsi heliloojaid rahvusvahelisel areenil.



Jan Carlstedt.

muusikalistele allikatele, sealhulgas džässile, popmuusikale, Bachile, Mozartile, Gesualdole. Eriti menudak on olnud tema ooperid: "Unenägu Thérèse'ist" (1964) ja "Reis" ("Die Reise", kirjutatud Hamburgi ooperimaja jaoks) näevad mõlemad ette ebakonventsionaalseid teatriefekte, filmiprojektsiooni, lindimuusikat jne. Nõnda muutuvad tema ooperid väga põnevaks. Avangardi elementidele lisanduvad rahvalikud efektid, äratundmise efektid ja huumor.

Veidi noorematest heliloojatest jätkavad paljud meloodilis-kontrapunktilis-ekspres-

siivse muusika traditsioonis, mida alustasid 30. aastatel Hindemith, Honegger, Martinů ja teised. Selle rühma hulka kuuluvad Lennart Hedwall (1932), Stig Gustav Schönberg (1933) ja Bo Linde (1933-1970), kes kõik on kirjutanud mitmeid võluvaid teoseid. Isegi Arne Mellnäs (1933) järgis alguses seda traditsiooni, aga hakkas siis teoses "Värvide süda" (1961) nihkuma aforistlikuma, fragmentaarsemale stiilile poole. Selles Rootsi raadio tellitud teoses on Sandro Key-Abergi tekst muusika stiilile vaatamata säilitanud oma selguse. Hiljem on Mellnäs mõnikord katsetanud üpris juhuslikke, nonsenslikke komponeerimisviise, näiteks "Sic transit" (1964) ja teatud improviseerivat klastritehnikat kompositsioonis "Aura" (1964) seitsmele instrumendigrupile, mis paiknevad ümber auditooriumi. Ka hiljem on Mellnäs teostes improvisatsioonilisi elemente, aga ta käsitleb neid suurema distsipliiniga, näiteks teoses "Noël" ("Jõulud"), 1971, mida iseloomustavad ühest küljest mitu erinevat kombineeritud ostinatot ning teiselt poolt eri aegade jõululaulud. See pala on helilooja üsna askeetlikule, kuid samal ajal humooristlikule stiilile väga tüüpiline. Mellnäs kirjutas ka San Francisco Uue Muusika Ansambli, mida ta 1970. aastal koos oma kolleegide J. W. Morthensoni ja Karl-Erik Weliniga külastas.

Welin (1934) on eelkõige pannud märki maha nüüdisaegsete klaveri- ja oreliteoste kirgliku ettekandjana, ta on inspireerinud

neile pillidele uusi teoseid komponeerima nii rootsi kui ka välismaa heliloojaid. Eriti huvitavad on ta teostest need, mis sisaldavad kõige modernsemaid klastreid ja improvisatsioone. Tema oma kompositsioonid on aga plahvatusliku, pidevalt tegutseva ja pealtnäha tujuka interpreedirolliga ilmses vastuolus. Nad pole ka tema oma instrumentidele komponeeritud, vaid pigem kas keelpillikvartetile või mõnele muule kammerkoosseisule. Graafilist notatsiooni kasutavas teoses "Manzit" (1962) neljale pillile on loo keskel hüsteeriline plahvatus, kuid tema hilisemad teosed on väga rahuliku karakteriga. Keelpillikvartetid "Eigentlich nicht" (1967) ja "Recidivans" (1972) näivad jätvat klassikaliste kvartetide mälestuste mulje, nad on kokku pandud kollaažtehnikaga abil.

Bengt Emil Johnson ja Ralph Lundsten, kes mõlemad on sündinud 1936, esindavad 60-ndatel elektroonilise muusika nooremast põlvkonda. Varem töötasid nad mõlemad teatud aja Rootsi raadio ehitatud elektronmuusikastuudios Knut Wiggeni juhatusel. Johnson on end valdavalt pühendanud kõnele, sõnale ja nende transformatsioonile nii kirjanduses kui ka elektrooniliste vahendite abil. Üks sellise tekst-sound-elektronilise kompositsiooni näiteid on "Läbi janu peegli" (1969). Lundsten rajas endale oma elektronmuusikastudio ning tema teoste hulgas on tähtsad balletimuusikad - või õigemini -soundid - koreograaf Ivo Crameri balletidele: "Gustav III" (1971) ja "Kritseldused" (1969). Lundsteni EMS on innustanud paljusid rootsi heliloojaid seal palu komponeerima. Nüüd on ka Stockholmli konservatooriumi kompositsiooniklassil oma elektronmuusikastudio.

Eriiline nähtus on Bo Nilsson (1937), kes 1960. aasta paiku komponeeris kõige avangardsemaid teoseid Rootsis, vaatamata oma noorusele ning oma kultuurikeskustest isoleeritud elukohale. Mitu aastat pidas ta modernsuse alal võistlust K.-H. Stockhauseni ja P. Bouleziga, kuid 60. aastate lõpul nihkus viimistlemata, meelelahutusliku iseloomuga filmimuusika kirjutamise radadele.

Veel üks märkimisväärne erand on Johnny Grandert (1939). Usinasti proovis ta läbi kõik stiililised võimalused ning valis lõpuks väga komplitseeritud kontrapunktilise helikeele, mida aeg-ajalt katkestavad kompaktsed akordiplokid, energilised rütmid või popmeloodiad. Tema stiilis on aga ka glissandot ja klastreid. "Barypet" (1968) on džässimõjuline. Aga ta polnud ikonoklast: rikkalikult väljatöötatud soolotrompeti ja baritonsaksofoni partiis on see näha. Klasteritehnika väljendub 16 fliidi koosmängus. Ornamentaalseid meloodilisi ning foneetilisi rütme me leiame 3. sümfoonia (1972), mida võiks pidada "Kevade pühitsuse" rootsi vastukaajaks.

Granderti diametraalne vastand on Jan W.

Morthenson (1940), kes pani oma ideed kirja raamatus "Mittfiguratiivne muusika" (1966). Temaale on muusika tänapäeval "võimatu" kunst. On olemas vaid kaks võimalust: kas kirjutada muusikat, mis ei ole "figuratiivne", või - nagu Morthenson ise hiljem - hakata kirjutama metamuusikat, st muusikat muusikast. Helilooja nonfiguratiivsest nonekspressiivsusest, peaaegu immobiilsest muusikast on näideteks "Koloratuurid" I, II, III, IV (1962-1963).

Lidholmi juures õppinud, 60. aastatel noorimatest heliloojatest võib nimetada Per-Gunnar Alldahli, Daniel Börtzi, Bengt Ernrydi, Miklós Marost ja Sven-David Sandströmi, kes kõik on sündinud 40. aastate alguses. Börtzi "In memoria di..." (1968) on kirjutatud Norrköpingi Sümfooniaorkestrile, mis mitmel moel on rootsi heliloojad toetanud - tellimused³, ettekanded. Teos algab üksiku noodiga, mis on rikkaliku kõlavaheldumisega instrumenteeritud. Ernryd on peale mõningaid modernistlikke palu hakanud tegema muusikat populaarsetele filmidele ja teatritükkidele, näiteks Brechti "Heale mehele Sezuanist" (1971). Marosi maastikud on Lidholmile küllalt lähedased, Sandström on järjest rohkem hakanud kasutama keeruliste printsiipidega kontrapunkti: "Läbi ja läbi" (1972) suurele sümfooniaorkestrile on tehniliselt võttes superkaanon, ent kuulaja tajub seda laieneva heliookeanina, kus alguses ometi varieeritakse kõlatugevust ja -värvi palju rohkem kui helikõrgust. Mitmeid asju Sandströmi muusikas võib seostada György Ligeti nimega, kes alates 60. aastatest kuni praegu seni on tihti Stockholmli kompositsiooniklassi külalisõppejõuks.

Lõpuks võib öelda, et rootsi heliloojad on olnud õnnega koos, et nende paljusid teoseid on ette kandnud Rootsi raadio ja Stockholmli, Norrköpingi ning teiste linnade sümfooniaorkestrid. Samuti aga ka eriassotsiatsioonid nagu "Ars Nova" Malmös, "Elav Muusika" Göteborgis, "Kaasaegne Muusika", *Fylkingen* ja Kuninglik Ooper Stockholmis.

HELILOOJATE NIMEDE LIGIKAUDNE HÄÄLDUS:

Torbjörn Lundquist - 'tu:rbjör:n 'lündkvist
 Jan Carlstedt - 'ja:n 'ka:rstet
 Bengt Hambraeus - 'bengt ham'bre:üs
 Bo Linde - 'bu: 'linde
 Arne Mellnäs - 'arne 'mellne:s
 Welin - véli:n
 Miklós Maros - 'miklós 'maroš
 György Ligeti - 'djördj 'ligeti

³ Ungarlastest heliloojaid (emigreerinud 50.-60. aastatel) on Rootsis mitu ja nad on väga prominentsed: Maros, Tamás Ungváry, Csaba Deák, Akos Rózmann, Zoltán Gaál.

⁴ Ametlik tellimus tähendab Rootsis heliloojale suurt rahalist sissetulekut.

UITMÕTTEID TEATRIVISIIDIST STOCKHOLMI

Tunnistan ausalt: ma ei üritagi oma nädala jagu kestnud teatrikülastusega, kuhu mahtus üheksa etendust, rootsi teatri kohta midagi põhjapanevat ära öelda. Üksikute elamustest saab kokku ikka vaid väga subjektiivse mosaiigi, millel ei pruugi midagi ühist olla sellega, mida rootslased ise oma teatrist arvavad, või millisena see võiks paista maailma teatri taustal. Aga omamoodi võluv on selline lühiajaline ja pisut juhuslikest kohtumistest-etendustest koosnev visiit ometigi. See ei kohusta tervikusse süvenema ja jätab võimaluse rahulikumalt silmitseda neid üksikuid mosaiigikilde, mida sinu võõrustajad sulle siiski hoolikalt on ette pannud. Osakest sellest on püütud lähemale tuua meiegi lugejale, ehkki mõjub pisut paraadlikult - pakkuda ühes ajakirja numbris nii rohkelt rootsi teatriga seotut. Sellest hoolimata: *Välkommen, Svenska Teatern!*

Esimesed muljed, mis rootsi teatrit ja teatrielu korraldust jälgides silma torkavad,

on stereotüüpsed. Turvalise heaoluühiskonna saavutused teevad kadedaks ja ettevaatlikuks. Mis neil viga, neil on t i n g i - m u s e d ... Ja võib-olla peitub läikiva fassaadi taga hoopis küllastumise fenomen? Rääkimata sellest, et ikka veel kummitab meie oludest tulijat vaese kunstniku kompleks: aga kehvadeski oludes sünnib tõelist kunsti! Oleme nii rikutud, et ikka tabame ennast hetketi mõttelt, nagu võiks hästi kinnimakstud vaimsusel ja loomingu-energiail olla ju enesemüümise maik man. Meie oludega võrreldes on saavutused tõepoolest muinasjutulised. Markantseimate arvudega võiks ju lugejat ärritada, ehkki see ei avaks tegelikult rootsi kultuuri-, kitsamalt siis teatrikorralduse olemust. Aga siiski. Näiteks Stockholmi Kuninglik Ooper sai riigilt finantsaastal 1990/91 toetust 220 miljonit krooni! Või: 1988-1990 ilmus Rootsis 49 teatriteemalist raamatut ja 17 näidendi-kogumikku. Või et üldse on Rootsis üle 200

H. Ibseni "Metspart" Stockholmi Linnateatris (lav Fred Hjelm) meenutas vägagi Jaan Toominga tõlgendust "Vanemuises", eriti just selle puhta, siira ja kaitsetu maailma poolest, mille tõi lavastusse Hedvig, Hjalmar Ekdal - Ingoar Hirdwall, Gina Ekdal - Anita Ekström.

A. Lafolie foto





teatri (riigi- ja erateatritest kuni nn vabade gruppideni välja), mis kõi k saavad riigilt ja munitsipalteetidelt toetust. Muidugi, Rootsi inimliku näoga kapitalismiga kedagi enam ei üllata, seda ületootatud ühiskonda võtame juba kui aksioomi. Ent ometigi oleks nii mõnelgi meie tulevases kultuurkapitalistil tõenäoliselt üsna kasulik uurida, k u i d a s kultuuri finantseeriv mehhanism toimib ja milliselt ideoloogiliselt platvormilt see läh- tub, veel põnevam aga oleks teada saada, m i l l a l see mehhanism üldse toimima hakkas.

Kultuurimetsenluse traditsioonid Rootsis ulatuvad sajandite taha, kui aga selle sajandiga piirduda, siis esimene föeline debatt kultuuripoliitika teemadel vallandus 1930. aastal, mis teatri vallas tõi kaasa võimsa ringreisikompanii *Riksteatern*'i (Rootsi Rahvuslik Teatrikeskus) loomise 1934. aastal. Ent tõsisemad sammud astuti juba 1960. aastatel, mil kultuuripoliitika küsimused tõusid avalikkuse fookusesse, kulmineerudes 1968. aastal, siis kui haridusministri ettepanekul loodi parlamenti juurde spetsiaalne Rahvuslik Kultuuriasjade Nõukogu. See hakkas välja töötama kultuuripoliitika põhiprintsiipe, mis esitati parlamendile 1974. aastal ning seal ametlike kultuuripoliitika sätetena ka vastu võeti. Mulle tundub, et meil, kes me Euroopast ja maailmast alati oma kaksikümmend aastat maas oleme olnud, tasuks nüüd samamoodi oma kultuuripoliitika kujundamisega alustada, et sellega tulevikus siis parlamenti rünnata. Sest just Rootsi praeguses hästi funktsioneerivas

Vabateater Orienteatern leidis selle sajandialguse metallitöökoja 1983. aastal ja tõi sellesse juba kümnekond aastat tühjana seisnud tööstushoonesse teatri ning Stockholmist keskusest kaugel asuvasse rajooni teatripubliku.



A. Strindberg, "Unenäomäng". Orienteatern (lav Lars Rudolffsson). Indra tütar - Lotta Östlin - õpib tundma maiseid imesid: maagiks kehastunud Klaussepp - Georg Albertson (mustkunstnikunimega Ali Ben Hassan) - demonstreerib tütrele inimvõimete piiri; just tema kõhedust tekitavad mustkunstnikutrikid tuletasid vaata- jatele meelde inimese kaitsetust, haavatavust - käsi tules!

M. Skoogi foto



W. Shakespeare, "Othello". Othello - Tommy Johnson, Jago - Leif Liljedahl. Fenixteatern (lav Christian Lund). Selle väikese teatritrupi nimi on rohkem kui sümbolne - enamik näitlejaid on oma elu jooksul sattunud alkoholi, tablettide jms võrku. Ka kinnipidamisasutused, kus Fenixteatern sageli esinemas käib, on nii mõnelegi näitlejale varasemast elust tuttav paik.

W. Ochino foto

kultuurikorralduses aiman nägevat tollase, 1974. aastal vastuvõetud printsiipide vilju. Seepärast tasuks neist sätetest mõnigi ära tuua:

- * kaitsta eneseväljendamise vabadust ja luua võimalusi selle vabaduse kasutamiseks,
- * anda inimestele võimalus individuaalseks loovuseks ja soodustada nende omavahelisi kontakte,
- * vältida kommertslikkuse negatiivseid efekte kultuurisfääris,
- * soodustada kultuurielu detsentrali- seerimist,
- * võtta tähelepanu alla kultuuri suhtes väheprivilegeeritud rühmade kogemused ja vajadused,
- * teha võimalikuks kultuuri ja kunstiuuringute uuenedmine,
- * säilitada kultuur tulevikule ja esitada seda elavas vormis,
- * soodustada ideede vahetamist kultuuri- sfääris üle keele- ja riigipiiride.

Tööpoolest, pisut kõmisevad postulaadid, ometi on rootslased 1974. aastal parlamendis vastuvõetud kultuuriprogrammi üle väga uhked ja ma arvan, et õigustatult - need kaunid loosungid on materialiseerunud selleks mehhanismiks, mis praegust kultuuri toetab. Kultuuri arendamise peensusteni väljatöötatud programmist hoolimata on osa rootslastest mures sügiseste parlamendivalimiste pärast, kus tõenäoliselt sotsiaaldemokraadid lüüa saavad. Mittesotsialistlike erakondade võimule- tulekuga ennustatakse kultuuri ja sotsiaalhoolduse büdžeti kärpimist ning ärilise kaupmeheliku mõtteviisi pealetungi. Murelikumad vangutavad vaikselt pead, nende juttudes vilksatavad sõnad sotsiaalkriisi, majanduskriisi... Ennustatakse ikka

jõus püsinud healuühiskonna idee teisenemist: võimule saab Euroopa ühinemisele orienteeritud turusüsteem, vähenevad maksud, millega inimesed on järelemõtlematult nõus jne. See toovad aga kaasa kultuuri, hariduse ja sotsiaalhoolduse eelarve kärpimise.

Eelneva kõrvalepõike pärast vabandades tundub mulle siiski, et on võimatu rääkida teatrist kui kunstilises fenomenist, ilma et oleks puudutatud sotsiaalset tausta. Sest üks joon, mis rootsi teatritegijate loominguil mina iseloomustab, on rahu - heas mõttes -, selgus, usk oma ideedesse, mida lavalt pakutakse; kompleksideta enesekindlus, kartuse puudumine, et kellegi teise idee, tõlgendus, lavastus võiks minu omast parem olla. Samas pole välistatud sisemine, varjatud, loominguine konkurents, millega käib kaasas väga teadlik arvestus teel kunstiliste õnnestumisteni.

Näiteks praegu üks edukamaid grupiteatreid, Stockholmi lõunarajoonis tegutsev *Orienteatern* teab väga hästi, et hiiglaslike dotsatsioonidega riigiteatri kõrval tuleb neil tunduvalt raskemates finantsoludes vee peal püsida ja teha sellist teatrit, mis tooks ka publiku saali. Ja ometi pole see, millega nad vaatajat püüavad, kommers. Praegu jookseb neil repertuaaris Strindbergi "Unenäomäng", üks omapäraseim ja tänases päevas nii loomulikult kõlav tõlgendus, mida selle pisut igava ja utoopilise näidendi puhul olen näinud. Sajandi alguses ehitatud võimas metallitöököda kui mänguruum pakub fantastilisi võimalusi kõikvõimalike atmosfääride loomiseks. Rootsi ühe praeguse esilavastaja Lars Rudolfssoni tõlgendus meenutas korraga nii 70-ndate Toominga ülevaid metafoore, Komissarovi rämedat väljakutsuvust kui ka Nekroosiuse teatri kujundlik-psühholoogilist mängu. See oli nagu lavale, täpsemalt teatrisse loodud metafüüsiline ja painav kaasaja unenägu.

Sellele lavatõlgendusele sobib nii hästi Strindbergi enda iseloomustus: "Tege-laskujud lõhestuvad, mitmekordistuvad, kattuvad, haihtuvad, tihenevad, valguvad laiali, koonduvad." Ja tööpoolest, see on unenägu ilmsi, milles lavastaja kasutab esmapilgul kõige julgemaid, pisut brutaalseidki vahendeid, mis võiksid mõjuda efektitsemisena, kui need poleks lavastuses enesele väga täpset kohta leidnud. Kõige hämmastavam on lavastuse finaali, kus Indra tütar tagasi taevariiki läheb: "Ei ole kaugel tund, millal ma tule abil jälle eetrisse tõuse..." Ja tööpoolest, Klässépaks kehastunud maag, kelle imeteod (tule neelamine, naeltel lamamine jne) on nelja tunni jooksul sündimustikule mingi teisepoolsuse aura

loonud, saadab Indra tütre taevasse. Jämeda trossiga tõuseb tehasehoone lae alla silmamoondajate traditsiooniline must kast, valgesse riidetunud Indra tütar sees. Maag süütab kasti ja see põlebki ära. Vaataja silme all "tõuseb tündruk tule abil jälle eetrisse!". Seda vaadates võib endale küll pidevalt korrata: labane efekt, labane efekt... ja ometi see mõjub.

Tehnikasajand võimaldab teatris siiski ka imesid, kuigi olen sageli näinud, kui eputavalt ja pillavalt sellega jõukates maades ringi käiakse. Täiesti teise äärmuse pakkus üks juhuslik pühapäevaõhtune teatrikülastus.

Võõrustajad olid selle õhtu vabaks jätnud, nii otustasjan omal käel Stockholmis teatrikaardilt endale elamuse valida. Valikut juhtis materjal - Shakespeare, "Othello", siiski tuttav tekst, valisin telefoninumbri, panin pileti kinni ning saabusin kümmekond minutit enne etenduse algust kohale. Pisike teatrike, õige pisut suurest keskest juba eemal, mõjus koduselt, ent pärast esimesi lavaminuteid tekkis kahtlus oma juhuvaliku õnnestumises. Kaasajastatud, pisut vesternlik ja tänapäeva allmaailma konteksti viidud "Othello" mõjus varem nähtud tipplavastuste kõrval küündimatult. Siiski leppisin sellega teadmises, et nüüd olen ära näinud ka rootsi teatri teise äärmuse, meie mõttes tasemelt amatööretenduse, kuigi trupp on elukutseline - annab nädala jooksul etendusi üle terve Rootsi, nädalavahetustel mängib aga Stockholmis.

Alles hiljem, asjatundjalt kommentaari pärides, selgus, et olin sattunud omaette fenomeni peale. Tegemist olevat trupiga, mille enamik liikmeid on kas olnud enne või on praegugi hädas alkoholi või narkootikumidega, osa trupist olevat aga võimudega pahuksisse läinud kunstiniimesed. Trupis on ka mõned "täiesti terved", kes aitavad "raskematel juhtumitel" silma peal hoida ja tuge anda. Ka publikuks on "mõtkekaaslased" - elule alla jäänud inimesed, vangid, teatavate raviasutuste patsiendid jne. Lavastajast Christian Lundist räägitakse kui 70. aastate rootsi teatri ühest lootustandvammast ja säravamast tähest, kelle normaalse loomingu tee alkohol ja ummikusse jooksnud elu katkestas. Jahmatusega taipasin end olevat kokku puutunud alkoholi ja narkootikumide hävitava mõjuga, sest üsna diletantlikule ja naiivsele tõlgendusele tagasi vaadates ei suutnud sealt kuidagi leida endise geeniusse mõttelendu. Ent selle trupis (loomulikult linnalt ja riigilt toetust saava) tegevusele mõeldes meenub pisut õnsekõlaline postulaat 1974. aasta parlamendi kultuuripoliitikast: kaitsta eneseväljendamise vabadust...

Järgnevad Rootsi-teemalised kirjatööd on sündinud aprillikuistelt kohtumistelt Stockholmis. Sõna saavad Rootsi raadio kuuldemänguteatri direktor Stefan Johansson (on üle 20 aasta tegutsenud vabateatri "Teater 9" lavastajana), teatritrupi Unga Klara noor näitleja Francesca Quartey, teatriajakirja "entre" toimetaja Claes Englund, Stockholmi Linnateatri majandusdirektor Ingo Laas ja eestlasest teatriomanik (ka teatrikunstnik ja näitleja) Nils Moritz.

ROOTSI TEATRI KULDSED KUUEKÜMNENDAD

Stuudioteatrid, vabad grupid, üliõpilasteatrid, avangarditeater - need on 1960-ndate lõpu Rootsi teatri märksõnad, taustaks 60. aastate noorsoorahutustest inspireeritud vasakpoolse radikalismi laine Rootsis. Ainult selle vasakpoolse lainetuse taustal saabki vaadata tookordset uute teatrigruppide teket Rootsis. Hämmastavalt kasvanud poliitiline aktiivsus sünnitas noorsooliikumisi, kelle vaadete vasakpoolsus ületas isegi kommunistide oma, jättes kaugemale maha sotsiaaldemokraadid. Isegi mittesotsialistlike parteide noorteühendused said endale vasakpoolsed tiivad. Ameeriklaste invasioon Vietnamis, Alžeeria vabadusvõitlus, olukord Kreekas, Tšiilis, Rodeesias jt maailmapoliitika tulipunktid, võidurelvastumine, tuumarelvad, USA ja NSVL kosmoseprogrammid, Kolmanda Maailma probleemid - taustaks 1968 Pariisis vallandunud noorsoorahutused - otsekui äratasid rootsi noorsoo healuunest. Globaalprobleemide kaudu avanesid rootslaste silmad ka koduste asjadele, hakati nõudma demokraatiat tööstuse korraldamisel, muretseti naise alandava positsiooni pärast tööturul ja ühiskonnas üldse, tekkis huvi Rootsi ühiskonna vähemuse, immigrandide olukorra vastu.

Vabade ehk sõltumatute teatrigruppide visa ja agressiivne protest oli suunatud nii riigiteatrite kui ka kogu institutsionaalse maailma vastu. Ent nii paradoksaalne kui see siitpoolt vaadatuna ka ei näi, toitis vabade gruppide nii ideelist kui majanduslikku elujõudu Rootsi ühiskonnale omaselt just seda liikumist soosiv kultuuripoliitika. Isegi sedavõrd, et omaette probleemiks tõusis, kuidas stimuleerida vabade gruppide eksperimentaalset vaimu ilma nende käsi sidumata, ilma neid institutsionaliseerimata! Oli ju tihti peale tudengiteatritest välja kasvanud vabateater sec, kes esitas rootsi ja välismaiseid avangardnäidendeid ning püüdis läbi murda traditsioonilisest teatrikäsitlusest selle kõikides aspektides: teatri väljendusvahendid, näitlejatehnika, suhted publikuga jne. See laine tõi enesega kaasa tulva uusi nimesid, mõisteid ja nähtusi: Grotowski, Artaud, *Living Theatre*, *La Mama*, *happening*, *instrumental theatre*, poliitiline ja lasteteater. Kogu liikumine mõjutas tugevasti üldist teatrisituatsiooni - demokraatlikkuse suunas. Teater kolis akadeemilistest saalidest ka koolidesse, haiglatesse, paranemiskodu-

desse, pealinnast ja suurematest linnadest väiksematesse maakohadesse (asutati suisa mitmeid nn regionaalseid teatrikompaniisid, kes reisisid oma etendustega mööda Rootsit).

Vabateatri erinevad rühmad kandsid tõenäoliselt väga erinevaid vaateid ja suhtumisi, kuid rohkem jäid kõlama just valjuhäälselt deklareeritud vaated. Üht olulisimat tasub siinkohal kommenteerida - pöördumist publiku poole nn rohujuure tasandil. See on soov kaasata privileegeerimata klasse, kultuurilist vähemust. Tõestamaks oma eluõigust ühinesid mõned juhtivad rühmad 1977. aastal manifestatsioonis "Telgiprojekt". See kujutas endast rootsi tööliikumise ajalugu käsitlevat grandioosset *show'd*, mille radikaalsust iseloomustas selle sõnum: sotsiaaldemokraadid on reetnud tööliiklasi! Üritus oli tähelepanuväärne mitte ainult oma vasakpoolsuse kriitika, vaid ka väljendusvahendite valiku poolest. *Show'* tsirkuseatmosfääri oli sulatatud väga aktiivne näitlemisstiil, muusika, tantsud, akrobaatika, revüüvõtted. See oli vabateatri elujõulisuse demonstratsioon, mis jõudis ühe suve jooksul laide publikuhulkadeni kogu Rootsis.

"Teater 9" mängis Thomas Bernardi näidendit "Ritter, Dene, Voss" (lav Stefan Johansson) seitsmele inimesele. Siseen lavastusest.

M. Ekblomi foto



Thomas Bernard,
"Ritter, Dene,
Voss". Kaks
vallalist öde
ootavad koju
õhtusöögile oma
venda - hullu-
majast. Psühholo-
giliselt pingse õhtu-
söömaaja jooksul
avanevad selle pere-
konna keerulised
suhted: mõlemad
õed on armunud
oma vennasse, kes
taas kodunt hullu-
majja pöögib. "Tea-
ter 9" (lav Stefan
Johansson). Noo-
rem öde - Maria
Bandobranski,
Vanem öde - Lena
Strömahl, Vend -
Michale Olsén.

M. Fkblomi foto



STEFAN JOHANSSON kuulub samuti toonaste vihaste noorte hulka, ta alustas oma teatritegemist koos rühmateatrite liikumisega Suzanne Osteni, Lars Rudolfssoni jt kõrval. "Teater 9", kus ta on tegutsenud näitlejana ja tegutseb lavastajana tänini, sündis 1968 poliitilise ja eksperimentaalteatrina. Aastakümneid kestnud tegutsemine ühtlasi ka kriitiku ja Rootsi raadio kultuurisaadete toimetajana on andnud S. Johanssonile suurepärase võimaluse teatavaks distantseerumiseks, et näha omaenese ja kaaslaste kohta tollases teatrilikumises. Täna on Stefan Johanssonist saanud Rootsi raadio kuuldemänguteatri direktor, seega on ta rohkem kui kahekümne aasta jooksul jõudnud selle hästi makstud

Stefan Johansson.
A. Rothi foto



ühiskonnakihi hulka, kelle suhtes tollane liikumine opositsiooni asus. Ta enese sõnul pole ta siiski hüljanud oma toonaseid põhimõtteid ning, nagu selgub järgnevast, on tal küllalt kriitiline hoiak 60. aastatel esile kerkinud teatrilikumise mitmesuguste nähtuste suhtes. Ehk see ongi nii, sest "Teater 9" tegutseb ju edasi. Kuigi ma ei oska öelda, kas viimase mohikaanlasena, igavese autsaiderina või lihtsalt publiku poolt hüljatuna. Käisin selles peaaegu et Stockholmi kesklinnas asuvas teatris ja sain üsna erilise elamuse: teater andis väga heal psühholoogilisel tasemel etenduse, mängides Thomas Bernardi vististi üsna põnevät näidendit "Ritter, Dene, Voss" - seitsmele inimesele saalis!

Palusin Stefan Johanssonil kommenteerida neid muutusi, mis on vabateatrite liikumises aset leidnud kahekümne aasta jooksul.

Ma arvan, et meie "Teater 9" esindab seda osa vabade rühmade liikumisest, kes ei kohanenud kunagi tollase lihtsustava poliitilise teatriga, mis ühendas agitpropagandistlikud, realistlikud ja brechtlikud jooned. Tollane poliitiline teater oli oma ideede poolest väga internatsionaalne, kuid jäi väliselt deklaratiivseks. Teatrid olid solidaarsed kogu maailmaga, kuid sisuliselt olid nad

rahvusvahelisest teatrist kaugel. Samal ajal aga näiteks "Teater 9" kutsus Rootsi Instituudi vahendusel siia gruppe Ladina-Ameerikast, Poolast, Itaaliast, Ungarist, Prantsusmaalt, kes ei esindanud mitte poliitilist teatrit, vaid nn kolmandat teatrit. Meie põhimõtte oli koostöö, kogemuste vahetamine, üritasime läheneda probleemidele sügavuti, uurida loomingulise protsessi sisemisi mehhanisme. Me pole kunagi olnud jäätud Grotowski või Barba jüngrid, kuid oleme praktilises töös alati nende kogemust ära kasutanud.

Ja ometi olime nii eksperimentaalne kui ka poliitiline teater. Kuid teemad, mida me tol ajal käsitlesime, ei olnud populaarsed. Näiteks valmis meil 70-ndatel ühisprojekt koos ühe Poola teatriga, millest sündis lavastus poliitilisest süsteemist Poolas ja Rootsis. Kui selline projekt oleks päevakorral praegu, siis annaks igauks sellele raha! Euroopa ühinemise tuhinas võiks seda saada ükskõik kellelt, esmajärjekorras *European Council*'ilt. Siis oli see aga ebamugav teema, see ei töötanud midagi head, sest 70-ndatel tahtsid inimesed väga kindlaid, selgeid, süütuid asju, näiteks Lõuna-Aafrika - oli väga lihtne öelda, et valged inimesed Lõuna-Aafrikas rõhuvad musti. Kuid minna kuni detailideni lõpuni selles, mis on halba ja lõpuks isegi ka head sotsialismimaades ja heaoluühiskonna riikides nagu Rootsi oli väga kehv äri.

Me ei tahtnud esineda publiku ees poliitilise avaldusega, me tahtsime kaasata publikut teatri tekkimise protsessi, rolli siseelu ja emotsioonide tekkimise protsessi. Ja mis juhtus? Ootused meie kui poliitilise teatri suhtes olid hoopis teistsugused! Inimesed muutusid umbusklikeks, kahtlevateks ja küsisid, miks me ei ütle inimestele, mida nad peaksid mõtlema... See on ju praegu tagasi vaadates fantastiline! Nagu stalinism: "Te peate ütleva inimestele, mida nad peavad mõtlema!" Me vastasime: "Me ei taha seda. Me tahame mängida etendust, mis jätkaks publikule vabaduse mõelda, naerda, nutta koos meiega. Me pole iial tahtnud oma ideid vaatajale peale pressida." Sellist seisukohta jagasid 70. aastatel koos meiega ainult üksikud trupid, enamik leidis, et teatris tuleb pakkuda oma mõtete ja ideede väga selget kontsentratsiooni, loosungeid. 80-ndatel hakkasid nii mõnedki rühmad meiega kaasa tulema, huvituma neist välismaa teatritegijatest, kellega meil oli tihe koostöö, kuid sageli käsitlesid nad meie teatri suunda kui huvitavaid vormiekperimente, mõistmata, et sisu on vormist võimatu lahutada.

Kaheksakümneendatel muutus nii mõndagi väga kiiresti ja suur hulk inimesi, kes olid olnud lihtsameelsed marksistid, pöördusid äkki ümber, neist said *jupi*'d või kodanlased. Seda oli lihtsalt fantastiline näha! Just täpselt need inimesed, kes olid omal ajal rääkinud mulle, et mina olen reaktionäär, sest ma ei tahtnud inimestele ette öelda, millest ja kuidas mõelda, hülgasid nüüd oma tollased vaated. Arvan, te peate seda arvestama omagi muutuste puhul: esimesed inimesed, kes hüppavad uuele rongile, on alati vana süsteemi halvimald esindajad. Kõnelesin hiljuti ühe ungari lavastajaga, kes elab Rootsis, ja ta jutustas mulle, et

needsamad inimesed, kes 1956. aastal tembeldasid tema isa reaktioonääriks, kodanlaseks, ehkki ta oli olnud heas mõttes tõeline kommunist, needsamad inimesed on praegu Ungaris esimesena valmis koostööd tegema kapitalismiga. Loomulikult, Rootsis ei leidnud aset nii suured muutused, pigem väiksemad, kuid need tõid ilmsiks samu nähtusi.

Milles on asi? Paljudel inimestel, kes tulid teatrisse nn kodanlikust keskkonnast tegema vasakpoolsete aktsentidega poliitilist etendust, ei olnud tegelikult juuri selles keskkonnas, mida nad just nagu esindasid. Nad kõnelesid nende nimel, keda nad ise ei tundnud. Aga kui tulid 80-ndad, tegid nad 180 kraadise kannapöörde ja jõudsid tagasi oma vanemate keskkonda, kodanliku mõttelaadi juurde. Võib-olla ma suutsin seda paremini läbi näha seetõttu, et olen ise pärit väga väikeses farmis teenijad ning mina olin meie perest esimene, kellele suudeti anda kõrgharidus. Suutsin juba tookord mõista, et poliitilises meeluses läksid paljud inimesed äärmustesse, kuulutades oma tõdesid abstraktselt, täiesti võõraste inimeste nimel. Paradoks on muidugi selles, et ma ise, kes ma samuti olin tollal sotsiaaldemokraatia suhtes väga kriitiline - mu meelest olid nad liiga reaktioonilised -, pean olema neile tänulik. Sest ilma nendeta ei istuks ma siin, mul poleks seda haridust, mis mul on. Ja ometi ei ole ma kunagi vasakpoolsena pooldanud stalinistlikku süsteemi, see on olnud kõigi rootsi vasakpoolsete dilemma - tuleb pidevalt eemale tõrjuda süüdistavaid rünnakuid. Võin öelda, et mu poliitilised veendumused pole muutunud nüüdki, mil *glasnost* ja *perestroika* võiksid justkui rehabiliteerida sotsialistlikku terrorit. Jah, vabanevat Ida-Euroopat on tõesti tore vaadata, aga *glasnost* Venemaal, sellesse ei usu ju enam keegi!

Olin väga õnnelik, kui lammutati Berliini müür, sest olin 1965. aastal mõnda aega õppimas *Berliner Ensemble*'is. Pärast seda ei läinud ma kordagi tagasi Ida-Saksamaale, sest isegi vabast maailmast tulnu jaoks tundus elu seal olevat nii alandav, häbistav. Nüüd, juba pärast kõiki neid muutusi, külastasin Berliini uuesti. Kohtasin seal väga paljusid, kes väitsid veendumult, et vasakpoolsusega on lõpp tehtud, isegi rohkem - Saksamaal pole enam iial kohta ei marksismile ega mingisuguste vasakpoolsetele vaadetele! See kuulub minevikku! Ja ma hakkasin mõtlema, on see siis tõesti nii. On see lõplik tõde? Kas see, mis on tõde Budapestis või Berliinis, on tõde ka Salvadori või Lõuna-Aafrika jaoks?

Ja siis ma avastasin äkki midagi, mis iseloomustab mind, kes ma olen praegu 43 aastat vana ja töötanud teatris 25 aastat, ning tõenäoliselt ka paljusid mu põlvkonnakaaslasi: kapitalistlik süsteem on ainuke süsteem, milles ma suudan elada ja ainuke võimalus elada kapitalistlikus ühiskonnas sündsalt, viisakalt, on jääda vasakpoolseks. Seda paradoksi tuleb endale teadvustada. Ma mõtlen, et see on midagi sarnast stalinistliku perioodi Poolaga, kus ainukene võimalus jääda iseeneseks, oli kuuluda katoliiklikku kirikusse, sest see võimaldas mingilgi

määral teha ausat kriitikat stalinistliku süsteemi pahede kohta.

Ma arvan, et sellel paradoksil on veel sügavam sisu - kui sa tahad jääda ausaks, eriti veel, kui sa oled kunstnik, siis pead sa jääma ühiskonnas opositsionääri positsioonile. Sa pead seda olema, sest see on ainus võimalus. Ja ma arvan, et nii läheb teilgi Eestis. Kui teil on õnne teostada oma revolutsioon, luua iseseisev riik, kui te suudate luua inimliku näoga kapitalismi, hakkab kohe märkama, et osa väga häid kunstnikke hakkab kritiseerima valitsust, režiimi, enamust. Ja ma arvan, et see ongi meie roll, me peamegi seda tegema!

Mulle meenub üks teleintervjuu Heiner Mülleriga. Ta ütles seal midagi väga teravat ja esmapilgul jahmatavat, kui temalt 1990. aasta sügisel küsiti, kas tema, poliitiliselt väga heasse konjunktuuri tõusnud näitekirjanik, ei tahaks hakata tegema poliitikat (nad kõnelesid Václav Havelist, kes oli äsja valitud presidendiks). Müller muigas, pidas pika pausi ja vastas: "Ei. Sest meie sajand tunneb juba seda, mis juhtub siis, kui poliitiline võim on läinud preestri või kunstniku kätte." Korraks ma isegi ehmusin ja mõtlesin: ta on hull, ta võrdleb Havelit Stalini ja Hitleriga! Siis sain aru, et see on väga hea paralleel - sel hetkel, kui sa saad kätte võimu, oled sa avatud korruptsioonile. Ma pean Havelist väga lugu ja ma ei usu ilal, et temaga nii läheb. Aga see risk on alati olemas! Nii et Havel võiks igal hommikul sellele mõelda, et viimane kord, kui üks artist oli Euroopa riigijuht, tõi see endaga kaasa katastroofi.

M. V.



Claes
Englund.
T. Huigi
foto

ÜHEMEHEAJAKIRI "ENTRÉ"

"entré" on Rootsi autoriteetsem teatriajakiri, mida võiks pidada TMK teatriosa sõsarväljaandeks. Selle ainsaks palgaliseks tegevtoimetajaks on Claes Englund. Neli korda aastas ilmuvat 160-leheküljelist, alati väga sisukate kirjatükkidega väljaannet võiks pidada ühemeheajakirjaks, sest numbrid kokkupaneku, toimetamise ja isegi kujundamisega (arvuti maketeerimiseni välja!) tegeleb üks mees. Sisuliselt on ajakirjal loomulikult laiem kandepind. 1974.aastal asutatud ja täielikult riigi ja Riksteatern'i (suurim kombinatiteater Rootsis) kulul väljaantav "entré" (2700 tellijat) võib ja hoiabki otsest leivaisast sõltumatut joont, püüdes koondada oma kaante vahele tõsisemaid, uuriva-teadusliku kallakuga teatri-teemalisi artikleid. Toimetaja Claes Englund on rootsi ja maailmateatriga hästi kursis. ITI Communication Committee aseesimehe ametikoht on andnud talle suurepärase võimaluse näha teatrit igal pool maailmas, tutvuda siis ka Ida-Euroopa teatrisüsteemi ja olukorraga, mistõttu tema tähelepanekud eesti teatri kohta (ta külastas aprillikuus "Balti teatrikevadet") on mõistvad ja asjatundlikud. Et paljud "entré" numbrid on pühendatud mingile kindlale teemale (vaba-teatrirühmad, kostüümid, algupärane dramaturgia jne), siis on "entré'l" plaanis sügisel hakata ette valmistama spetsiaalset eesti-leedu-läti teatrit tutvustavat erinumbrist. Claes ei tee "entré'd" siiski mitte päris ükski: väikese lepingutasu eest võib ta palgata nn püsiva dialoogipartneri, kellega ta siis ideid jagab ja järgmisi numbreid kavandab, samuti aitab ajakirja ilmet kujundada 5 - 6 liikmeline mõttekaaslastest-sõpradest meeskond (kes pole palgal, küll aga võib nendega lepinguid sõlmida erinumbrite jms koostamiseks). Meie kultuuriajakirjade 15 - 20 liikmeliste koosseisude juures tundub see tõik peaaegu ime (ehkki on selge, et elame teistsugustes oludes ning kuukirja väljaandmine eeldab suuremat koosseisu). Aga üks olnud EV ajal ilmunud "Teater" samuti ühemeheajakiri, mille toimetajaks oli oma elu teise poole Roolsis veetnud Eduard Reining.

M. V.

UNGA KLARA JA TEMA NOOR NÄITLEJA

Nüüd me juba teame, kuidas lapsed tegelikult suhtuvad neid haaranud õudustesse ja üksindusse ja meie uus lasteteater võtab kuju. Me tahtsime lastele anda kätte relvad, et täiskasvanute maailmas toime tulla. Draamas sai kohandada nende kogemusi ja kirjeldada kogu tõde selle kohta, mida tähendab olla laps. Kõik lapsed kaitsevad oma vanemaid. Nad seletavad nende käitumist nii truualamlikult ja on valmis süüdistama pigem iseennast vägivallas ja hävingus, mille all nad kannatavad. Me tahtsime neid sellest koormast vabastada. Andsime oma lavastustega lastele õiguse nende oma kogemusele. Laste tragöödia on sündinud. Me konstrueerisime näidendeid, mis kirjeldasid laste üleelamisi täiskasvanute maailmas, täis ülekohut, kirglikke plahvatusi ja abielulahutusi. Need näidendid on andnud meile arusaamise, et lapsed elavad teatud määral maailmas, mis on erinev sellest, mida püüame neile kirjeldada meie. Oleme avastanud tohutult keerulise ja rikka sisemaailma.

Suzanne Osten

Stockholmi teatriellu sisenedes saab kohe selgeks, et ei pääse üle ega ümber Linnateatri juures tegutsevast lasteteatrist *Unga Klara*. See on nagu pailaps, mida sulle kõikjal soovitatakse, igal võimalusel näidata tahetakse, millest peaaegu üheski jutuajamises mööda ei minda. *Unga Klara* ja tema andekas, loominguliselt võimsa haardega lavastaja Suzanne Osten (vt tema kohta TMK 1991, nr 4 "Naistepõlgus (enesepõlgus) on sööbiv") on sellise tähelepanu auga ära teeninud, teater on toonud rootsi teatrikunstile kuulsust nii kodu- kui ka välismaal. Lasteteatri UK loomine 1975 sai omamoodi kulminatsiooniks uuendustele, millega kuuekümnendate lõpul ja seitsmekümnendate algul vabad teatrigrupid laste- ja noorteteatritele eluõigust nõutasid ja ennast tõestasid. Lasteteater tõsteti oma teisejärguliselt positsioonilt võrdselt kohale täiskasvanute oma kõrval.

UK lipukiri on pakkuda vaatajale tõde lastest ja teha seda kui kunsti. Nende nii lastele kui ka täiskasvanuile mõeldud lavastused on käsitlenud laste elu ja sisemaailma probleeme kõige erinevatest aspektidest ning kõige kummalisemate temade kaudu. Üheks kaheksakümnendate aastate põnevamaks tööks oli kaheosaline projekt (täiskasvanuile ja lastele) "Hitleri lapsepõlv" (1984), milles püüti jälile saada fašismi tekkimise põhjustele, kuid mitte niivõrd ajaloolis-sotsioloogilise konteksti, kui võrd inimese eluloo kaudu. Kuidas mõjutavad varase lapsepõlve kogemused ja sündmused meie käitumist täiskasvanuna? Osteni teatri inimlikku mõistmist demonstreeris suutlikkus suhtuda

sümpaatiaga väikesesse poissi, tema lapsepõlve ängidesse ja kompleksidesse, sest eesmärk on uurida põhjust, miks sai ühest inimesest hirmuäratav diktaator.

UK tahab olla solidaarne oma publikuga, võita tema usaldust. Ta ei suru lastele peale täiskasvanute hinnanguid ja arusaamu maailmast, ehkki nendegi seisukohad on tema lavastustes alati esindatud. Laps on teatritegijale võrdne partner, see partnerlus avaneb kõige ilmekamalt UK ja tema liidri soovis süveneda laste ellu ja probleemidesse. Osten ei asu kunagi kerge käega uue teema-lavastuse kallale, teda huvitab kõik, mis võiks käsilolevat lavastust rikastada. Teda ei huvita mitte interpreteeringud, vaid elu, lapsed, inimesed ise. Dokumentaalsuseni põhjalik süvenemine tõstab UK lavastuste ettevalmistusprotsessi omaette sotsioloogiliste uurimuste tasemele.

Nii oli ka UK lavastusega "R", mis käsitleb rootsi ühiskonnas viimasel ajal üsna teravalt esile tõusnud immigrantide probleemi. Ostenit huvitas, kuidas kohanevad sisserännanud ja nende lapsed rootsi ühiskonna ja selle kultuuritraditsiooniga ning mis tagajärgi see endaga kaasa toob. Milleks moondub ühe ladinaameeriklase või etioplane või isegi soomlase maailm kokkupuutes võõra kultuuri- ja elukeskkonnaga? Kuidas reageerivad sellele lapsed? Mis toimub nende hinges ja maailmas? Milliseid pingeid toob see enesega kaasa perekonda, inimsuhetesse üldse? Nendele küsimustele läks Suzanne Osten ja tema näite-trupp vastust otsima ühte Stockholmi äärelinna kooli, kus ta kaaslastega kolme kuu jooksul oma lavastuse tarbeks materjali kogus. Ja üllataval kombel sünnitab see peaaegu et

teaduslik lähenemine ainesele ometi nii elava, elusa teatri.

"R" on lugu kahest immigrantide perekonnast, emotsionaalne, kuid elutruu läbilõige maailmast, milles elavad Rootsi sisserännanud muulased. Kahes perekonnas on kombineerunud osake sellest rahvuste paabelist: ühe perekonna pea, Ladina-Ameerika päritolu Louis Ramon peab kahte naist - valge päevanaine on soomlanna Siri, kellel on must tütar, ning mustal, öönaisel Adalgisal on jälle valge tütar (Osteni loodud tinglik segadus!); teise perekonna peaks on Poolast Rootsi rännanud arhitektist tsehhiitar Furiosa, kes ei leia erialast tööd ning on sunnitud oma püümaandest kaksikuid poegi üksi üles kasvatama koristamis- ja pesemistööid tehes. Nende isa, allmaailma soos sum-pav Ivar, on nad maha jätnud ja tegeleb narkootikumidega kaubitsemise, paljaste tüdrukute pildistamise ja muu kahtlase äriga.

Maailm, millega UK noor vaataja kohtub (publiku hulgas on tõesti valdavalt teismelised!), õhkab endast välja kõike, millest elu koosneb, alates elutervest, *teenager*'ite küünilisest huumorist kuni kodumaatuse ängideni. Üha pöörasemate varjunditega perekonnuasuheteid võimendab segatud vere side, mis samas neid ka liidab.

Hämmastab Osteni vabadus, näiline kergus, millega ta oma uurimistöö tulemused teatriolluseks, kujunditeks vormib. Ehkki Osteni ja seitsmeliikmelise trupi kooliuringud on Barbro Smeds kirjutanud näidendiks, ei ole laval ometigi klassikaliste reeglitega näidend, vaid tükike vormitud elu, mille seovad kunstiks täpselt ajastatud sündmused, situatsioonid, elav muusika ja liikumiskujud ning mingi meeletu, justkui iseenast surnuks piitsutatav tempo. Osteni näitlejaid võiks vist küll tuua ideaalse näitleja eeskujuks, nende orgaanilise ja mõtet kandva mängu eelduseks on tohutu psühhofüüsiline treenitus. Näib, nagu oleksid nad võimelised kõigeks, ka väliselt kehvade füüsiliste eeldustega näitlejad suudavad ennast laval maksma panna.

Oma olemuselt on Osten optimist, ta loodab lastele pakkuda sõbralikku nõu ja elukogemusi, millest vanemad, kool ja ühiskond on nad (tihti pahaaimamatult) ilma jätnud. Ning hoolimata sellest, et Osteni järeldused on sageli sünged, traagilisedki, säilitavad ta lavastused mingi kummaliselt turvalise, tuge pakkuva alge. Ka lavastusest "R" ei selgu midagi rõõmustavast; kodumaatus, juurtetus, lahusolek rahvuslikust keskkonnast toob eneseaga kaasa julmuse, ükskõiksuse, agressiivsuse, vägivalda,

isiksuse mandumise. Meile nii tuttavad paralleelid? Millal jõuame meie Lasnamäe kõledate majakolosside ja võõrkeelsete koolideni (kui me sellest üldse huvitatud oleme!)? Nii viisi, lavastust lakooniliselt resümeerides, tundub, et tegelikult pole selle kohta midagi öeldud. Sest tegelaste lavaelu pakub niivõrd palju ootamatuid avastusi, assotsiatsioone ja tähelepanekuid, mis sulavad kokku võimalike ja võimatutenagi näivate vahendite sünteesis. Osteni teatrit iseloomustavaks märksõnaks võiks olla tohutu energiapuudus, mis ühendab lava ja saali ühiselt mõtleavaks ja hingavaks kogumiks. "R-is" kasutati küll ka lihtsamaid, otsesemaid, jultunumaid publikuga suhtlemise võtteid: üsna kõhedust tekitava välimusega väike "allmaakuningas", oma naise ja kaksikutest pojad hüljanud perekonnaisa, tegi aeg-ajalt sõõste publiku hulka, oma intrigeerivate küsimustega üksikuid vaatajaid kõnetades. Õnnestus minulgi saada lavale tiritud, ning ehkki minagi eelistan vaikselt saalis nohistamist ja olen publiku puutumatus poolt, oli päris lõbustav seda kaltsakast fotograafi oma vaikimisega pisut õrritada. Kui ma lõpuks tema pärimistele järele andsin, kohanes rootslane momentaanselt ja suhtlemine jätkus juba inglise keeles. Millest siis selgus, et pakuti võimalust saada mittetõist tulu paari tuhande krooni ulatuses (*sic!*). Kokkuleppele me ei saanud (huvitat, mida nägi näitleja improvisatsioon ette selleks puhuks, kui mõni tõesti fotograafile poseerima oleks hakanud?), küll aga lahkusime "sõpradena", veidrik saatis mu kohale, jättes igaks juhaks pihku kaardi oma punkri aadressiga (tegelikult UK visiitkaart!), juhul kui ma hiljem siiski peaksin ümber mõtlema. Niisugused vaheintermeediumid näisid publikut siiski lõbustavat, mõningaid asjaosalisi ehmatavatki, kuid see ei lõhkunud usalduslikku kontakti lava ja saali vahel.

Nähtud etendus veenis mind selles, millest Osten ise nii palju on rääkinud: teismelisest vaataja on väga tark ja tähelepanelik, kui osata talle ausalt ja täiskasvanu kompleksideta läheneda. Tema küüniline üleolek ja põlgus avaldub ikka siis, kui talle pakutakse võltsi, mille ta ilmeksimatult ära tunneb. Ehkki noorel vaatajal ei lastud hetkekski unustada, et tegemist on mänguga, veenis Osteni ja tema võimekate näitlejate loodud teatraalne maailm oma eheduse, elutõega.

Unga Klara noor näitlejanna Francesca Quartey, kellega pärast etendust juttu ajasin, võlus siiruse ja usuga omaenese, UK, Suzanne ja teatri eesmärkide õigsusse.



Francesca Quartey on Unga Klara teatris töötanud pisut üle aasta.

FRANCESCA QUARTEY: Paljudes riikides tuleb noortel enne täiskasvanu seisusesse jõudmist täita test, mis annab neile teiste ühiskonnaliikmetega võrdsed õigused. Aga kuidas tegelikult saada täiskasvanuks, kuidas see käib, kellelt leida tuge? Suzannel tekkis idee: võib-olla saame oma lavastusega töestada, et lapsed on täiskasvanutega võrdsed ühiskonnaliikmed. Anda see õigus neile juba nüüd! Laste probleemid väärivad niisama tõsist tähelepanu kui täiskasvanutegi omad. Mina armastan sind, kuid sina mind mitte, sina armastad teda, tema aga jälle kedagi kolmandat... Väljapääsmatu olukord! Keegi ei tee laste juures niisuguseid asju märkamagi!

Miks te üldse otsustasite minna ühte äärelinna kooli oma lavastust ette valmistama?

Suzanne on väga põhjalik, ja kohutavalt uudishimulik! Ma ise ka... olen 26-aastane, ma olen ju veel noor, aga on juba väga suur vahe 14- ja 26-aastase inimese vahel. Isegi mina tahan teada, kas asjad on muutunud, vaevavad neid ikka veel samad küsimused... kuidas noored suhtuvad täna sellistes asjadesse nagu armastus, ebaõiglus, sõda... mis neid huvitab? Kõike seda tahaksin teada saada. Sellepärast me läksimegi kolmeks kuuks ühte äärelinna kooli, jagasime ennast kolme rühma ja töötasime seal kahe suure klassiga. Õppisime neid tundma, suhtlesime, mängisime, improviseerisime koos. See on tee, kuidas Suzanne töötab - pidevas seoses igapäevase eluga. Kui ta tahab teha näidendi 7-aastaste lastele, siis on ta olnud nendega kontaktis. Ükski tema lavastus ei valmi ilma pööraselt põhjaliku eeltööta. Suzanne valis selle kooli just sellepärast, et seal õppis palju

välismaalaste lapsi - umbes 70 protsenti neid, kes polnud rootsikeelsetest perekondadest. Lapsed tahtsid selles koolis käia. Isegi kui kõik alati ei läinudki klassiruumi, tulid nad siiski kooli, sest see oli ainus rahulik paik nende elus.

Kuidas te jäädvustasite oma igapäevase töö?

Kaks poissi tegid meie suhtlemisest ka videoid, aga see ei olnud põhiline. Iga päev pärast tööd koolis kogunesime omavahel, istusime laua taha ja arutasime läbi, mida olime teinud. Mõni kurtis (imiteerib nutuselt häädaldavat intonatsiooni): "Ma ei suuda enam neid lapsi taluda, see on kohutav! Ma ei taha jätkata!" Ja järgmisel päeval juba: "See oli suurepärane, mis täna toimus! Fantastiline!" Aga Suzan ütles: "OK, aga mida sa täna avastasid, mis materjal sul on?" Ja me kõnelesime oma tähelepanekutest ja kogemustest, asjadest, mida olime avastanud. Näiteks jõudsime oma rühmaga selleni, et laste tegelik elu erineb absoluutselt sellest, millisena nad elu ette kujutavad. Küsisime neilt, kuidas peaks nende arvates välja nägema see, kui avaldatakse armastust? Ja siis nad rääkisid armastusest, mis peaks olema umbes nii, et mees avaldab naisele kümme tundi armastust ja siis lõpuks saab ta kätte, järgneb hiiglasuur armastus, kõik on nii fantastiline. OK, kuulasime nad ära ja siis: aga nüüd mängime selle teema läbi! Ja mis välja tuli? Umbes midagi sellist, et: "Hallo, tahad sa minna kinno? - Jah! - OK! Läksime siis!" Viisime need kaks tasandit otse lavastusse. Need kaksikvennad meie etenduses - omavahel olid nad jube julged vennad, aga kui tüdrukuid kohtasid, siis olid nagu vagad lambad. See oli viis, kuidas me töötasime.



Lars Goran Persson.

"R". Siri - Ann Petré.
L. Leslie-Spinksi foto



Meie näidendil on ka autor, Barbro Smeds. Võiks öelda, et "R" on meie mõtete ja tunnete näidend, mida tema värvib. Selle kooli õpilased, kes on meie lavastust näinud, on öelnud, et see on nende näidend, n e m a d on kirjutanud selle. Kõik on segatud, see on süntees.

Kas selle kolme kuu sisse mahtusid ka proovid näidendiga?

Ei, ei... *Unga Klaral* on tavaliselt üldse väga pikk proovide aeg, lisaks veel nn uurimisperiood. Aga see projekt oli ekstrapikk ka *Unga Klara* jaoks, sest enne kooli minekut töötasime teatris, oli ettevalmistav etapp: kohtusime psühholoogide, kooliarstide, lastega seotud inimestega, lugesime mitmeid raamatuid, selgitasime välja improvisatsioonitehnikat, mida võiksime hakata kasutama koolis. Siis kolm kuud koolis, siis suvi, kogu suve olime vabad ning alustasime proove augustis. Esietendus oli novembris. Nii et töötasime selle lavastusega üle poole aasta.

Kuidas saate endale lubada nii pikka prooviperioodi?

Esiteks (ja seda ütlev Francesca uhkusest pakatades) - *Unga Klara* on Rootsis unikaalne teater ning Suzan on unikaalne teatrijuht, noorte- ja lasteteatri pioneer. Tema töömeetod erineb teiste lavastajate omast, see toetub põhjalikule uurimistööle, millest võtab osa kogu meeskond, ning sellest välja kasvanud improvisatsioonidele. Kõigest kokku sünnib lõpuks lavastus. Ta töötab väga palju ebatavalise ainega ja kui miski teda huvitab, siis läheb ta lõpuni ning seob sellega ka



"R". Snöfrid - Ann Petré, Ivar - Etienne Glaser.
L. Leslie-Spinks'i fotod

lõpliku teksti autori. Meie teatri deklaratsioon on: igal juhul ja alati võtta osa ka draamateksti ettevalmistamise tööst. Kuid teater, mida ta tahab teha... ta tahab teha KUNSTI, ta ei taha teha "lasteteatrit". Ta tahab teha kunsti, mille publikuks oleksid lapsed ja noored. Ja samas on see teater ka täiskasvanuile.

Me oleme vaba grupp riigiteatri sees, me kuulume Stockholmi Linnateatri juurde, ent meil on oma plaanid ja eelarve, kuid muidugi me koordineerime oma asju, teeme koostööd.

Mitu lavastust te tavaliselt aasta jooksul valmis saate?

Selles teatrimajas tavaliselt kaks, ühte mängime suurel laval, see on meie *black box*, ja teist väikesel laval.

Tavaliselt alustatakse uue lavastusega tööd võib-olla eelmise mänguperioodi lõpul. Kuid enamasti ei ole meil proove ja etendusi ühel ajal. Seda on küll juhtunud, aga see on siiski erand, sest nii proovid kui ka etenduste andmine on väga väsitav. Viis, kuidas Suzanne töötab, võtab nii palju energiat kui ei kellegi teise lavastaja meetod. Me peame olema vormis, töötama metsikult, see on ka füüsiliselt väga koormav, sest Suzanne armastab töötada koos koreograafiga.

Millise teatrikooli sa lõpetasid?

Lõpetasin 1989. aasta jõulude ajal Göteborgi teatrikooli. Pärast seda, 90. aasta jaanuaris, tulin UK-sse. Ja juhtus see nii, et ma kirjutasin Suzanile kirja, sest see oli ainus teater, kus ma unistasin

töötada. Tuttavad ütlesid: "OK, kui sa väga tahad, võid ju üritada, aga sa tead küll, et kõik unistavad sellest teatrist." Suzanne saab väga palju kirju näitlejatest, kes tahavad koos temaga töötada ja loomulikult on tema juurde peaaegu võimatu pääseda. Ju ma olen õnneseen. Sest kui me Suzannega kohtusime, leidsime väga kergesti ühise keele. Ja et üks UK näitlejatest oli näinud mind lavastuses, mille teksti olin ise kirjutanud ja lavastanud, siis ta soovitas mind, sest see lavastus oli tema meelest hea. Ja Suzannel oli parasjagu plaanis "R", kuhu ta vajas mustanahalist näitlejat. Nii et kõik on omavahel seotud - mina meeldisin talle, tema töö ja teater jälle mulle.

Kas kasutasite oma tegelaskujude loomisel ka konkreetseid tüüpe, keda olite koolis kohanud?

Ei. Ainuke viis, kuidas mängida last - tegelikult kehtib see kõikide rollide mängimisel - tuleb kaevuda iseendasse. Kui ma hakkasin mängima kedagi teist, proovisin saada *teenager*'iks, siis noor inimene tunneb selle võltsi minus ära ja reageerib otsekohe näitleja vaele: *shit!* Töös nende lastega oli oluline see, mida mina neile andsin, kui palju endast neisse kallasin, nii palju sain ka tagasi. Kui ma jutustasin neile iseendast, oma nooruse kogemustest, elamustest, siis andsid nemadki pisut endast välja, ja mida aeg edasi, seda rohkem nad avanesid. Loomulikult sain ma neilt midagi oma rolli olemusse, kuid ma ei kopeerinud, ei pildistanud neid. Dalila, keda sa laval näed, on rohkem mina kui keegi teine tüdruk.

Mis sind selles töös kõige enam üllatas, ehk jahmataski?

Pea ütlemata, et selles töös oli suur hulk positiivseid elamusi. Tunne, mis mind esimest korda sinna kooli minnes kõige enam valdas: jumal, midagi pole muutunud sellest ajast saadik, kui mina koolis käisin... see on sama vangla, kus pakutakse sedasama lõualõksutamise toitu! Aga siiski, eks loomulikult ole asjad aja jooksul muutunud... Ma olin väga naiivne, kui arvasin, et meil Rootsis pole klassiühiskonda. Äärelinnades elavad immigrandid kuuluvad täiesti omaette klassi.

Kuid on oma juuri, rahvust kaotamas...

Meie lavastus püüabki leida vastust sellele, mis on juured? Sest Louis Ramon tahab minna koju tagasi ja see on ta meelest väga loogiline, loomulik mõte. Aga ta tütreid ei saa sellest nagu arugi: mida sa mõtled selle kojuminekuga? Rootsi, see siin on ju meie kodu! See on sinu unistus, mitte meie oma! Me isegi ei tea midagi sellest maast, kuhu sa meid viia tahad!

Aga juurtetus, vägivald, julmus, võõrandumine - see saab võimalikuks eelkõige siis, kui laguneb perekond. Meie lavastuse kõige olulisem väärtus on perekond. Perekond toetab ühiskonda, aga kui ühiskonnas, süsteemis, on midagi valesti, siis selle tagajärjed ilmnevad kõige teravamalt just

Francesca Quartey.



perekonnas. Ei saa olla aus laste vastu, neid austada, anda neile armastust, kui ühiskonnas on palju valet ja võltsi.

Kuritegevus... võib-olla see on noorte salajane lootus midagi muuta? Noor inimene, kes pole kedagi just tapnud, aga ta purustab midagi või paneb midagi põlema, nagu need kaksikutest püromaanid meie lavastuses - võib-olla on ta keegi, kes püüab, kel on veel olemas võime öelda: midagi on valesti! Mulle tundub, et noore inimese eksimused, vead ei ole temas, need on ühiskonnas. Ta tajub ka ise seda ja seepärast purustab kas või iga juhuslikult ettesattuva akna. Midagi on valesti, kuid ta ei leia sõnu selle väljendamiseks, ta ei oska seda ise näha...

Kui võrrelda meie olukorda teie immigran- tidega, siis teil on raskused hoopis suuremad, teie venelased on elanud Eestis juba pikka aega ja üsna kindlustatud staatuses. OK, nüüd te ütlete neile: te okupeerisite meid, te olete käitunud valesti, minge nüüd koju tagasi... Aga nad elasid aastakümneid teadmises, et nad pole midagi valesti teinud! Järelikult on ka kogu nende kodune elu üles ehitatud ühele suurele valele. Mida see tähendab - totaalset kriisi ju! Kui kujutleda N Liitu kui ühte perekonda, siis valitseb seal sügav majanduslik, poliitiline, moraalne kriis... kõik senised väärtused ja postulaadid on ümber tõugatud. Meie oleme hoopis paremas olukorras kui teie...

Agas on kergem mängida lastele või täiskasvanutele?

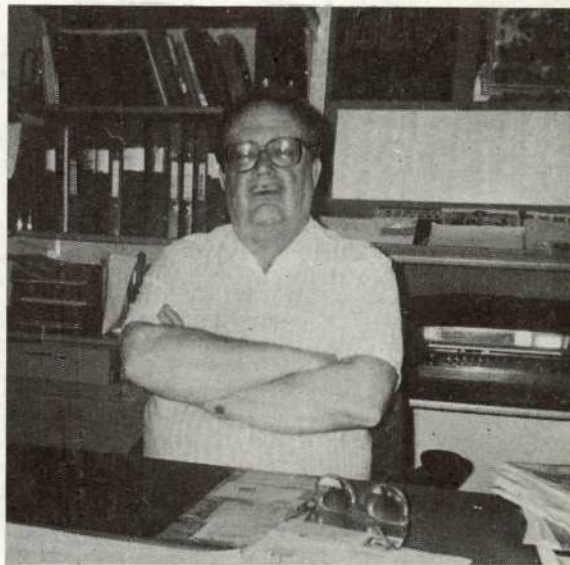
Teismelised on kõige raskem publiku- kontingent. Minuti forsseerid, siis lased end lödvaks, ning juba ta mõtleb, miks sa raiskad mu aega, mul ei ole huvitav. Lapsed on pisut kergem publik, aga fakt on see, et lastele ei saa valetada, nendega trikitada. Nad tabavad selle kohe ära ja lõpetavad kaasamõtlemeise, nad ei viitsi ennast enam vaos hoida, sind kuulata. Kuid mulle meeldib neile mängida, olen ise noor. Kui meil on olnud tõeliselt hea etendus ja lapsed hakkavad meiega kaasa elama, siis võin tõusta taevasse, ja kogu väsimus on pühitud. Oleme tähele pannud, et eriti hea kontakti saame lastega äärelinnakoolidest. Keskklassi lapsed.... need nopivad asja tuuma ise välja. Vahel on küll väga raske, kui kohtad täielikku vaikust. Eriti siis, kui nad on teatrisse tulnud terve klassiga. Tead ju küll, kuidas see käib - keegi paneb piletid kinni ja ... Nad ei tule siis ju vabatahtlikult! Sel juhul hakkavad tööle hoopis mingid klassisisised seadused. Näiteks keegi naerab ja juba teine müksab teda: mida sa siin naerad! Mida sa endast õige mõtled? Vahel kohtad väga suurt kaitsehoiakut - lapsed eemalduvad teatrist, kommenteerivad laval toimuvat mingi üleolekuga - ja me ei olegi neid kätte saanud. Aga kui saad nad oma pihku, see on crazy!

M. V.

LEPING, TEATER JA NÄITLEJA

M. Visnapi foto

Ingmar Bergmani suhtumises saksa teatri lepingusüsteemi väljendub turvalise ühiskonna imestus, ehk omamoodi imetluski: "Kindlal palgal režissööre ja kunstnikke peaaegu polegi, ja sellel on omad suured plussid. Näitlejail on leping ühe aasta peale ja selle saab hõlpsasti tühistada. Ainult neid, kes on töötanud üle viieteistkümneme aasta, ei tohi lahti lasta. Mingist kindlustundest pole juttugi ja sellel on omad positiivsed ja negatiivsed küljed. Positiivsed küljed on ilmsed ja neil pole mõtet peatuda. Negatiivseteks külgedeks on intriigid, võimu kuritarvitamine, kallaletungid, pugemine, hirm ja juurtetus. Teatri peanäitejuht vahetab teatrit, ta võtab endaga kaasa kaksikümme või kolmkümme näitlejat oma endisest töökohast ja tõstab kaksikümme või kolmkümme tänavale.



Ka ametiühing on selle süsteemi heaks kiitnud ja seda ei seata iial kahtluse alla." (Laterna magica. Tln, 1989).

Et jõuda eesti teatris järele ühele tõenäoliselt paremini korraldatud lepingusüsteemile, selleks peab eelkõige järele jõudma ühiskond. Ent nii või teisiti, lepingud muutuvad meiegi teatrite argipäevaks ning kuna meil ollakse alles selle tee alguses, siis võiks igast näitest kasu olla. Stockholmi Linnateatri lepinguvormidest kõneleb teatri majandusdirektor INGO LAAS.

Millised lepingud on rootsi teatrites kasutusel?

Räägin ainult näitlejatega sõlmitavatest lepingutest, tantsuteatri või kunstnike või tehnilise personali jt lepinguid ma nii hästi ei tunne. Me kasutame kolme põhilist lepinguvormi: esimene on kindel, pikaajaline leping, mis tähendab seda, et näitleja on meil tööl kokkulepitud palgaga... lõpmatuseni, kuni surmani. Niisuguseid näitlejaid on meie koosseisus 40 - 45. See lepinguvorm loodi umbes kaksikümme aastat tagasi, mil Rootsis hakkas kehtima vastav seadlus, mis sellise lepinguvormi puhul garanteeris ametikoha säilimise. Niisuguse lepingu puhul me praktiliselt ei saa näitlejat lahti lasta. Vallandamiseks peavad olema väga kaaluvad põhjused. See kehtib just pikaajalise lepingu kohta. Sellele seadusele reageeriti ka kohe üsna tuliselt, sest leiti, et teatri kunstilise arengu seisukohast pole sugugi hea, kui ühed ja samad näitlejad on nii pikka aega ninapidi ühes teatris koos. Muidugi võimaldab see leping ajutiselt ka teise teatrisse tööle minna, mis tähendab siis seda, et meie juurest saab näitleja n-ö teenistusvabaks. Teenistusvabadust võib nautida kolm aastat ja kui näitleja ka siis ei tule tagasi,

katkeb leping automaatselt. Kuid teenistusvaba kolme aasta jooksul pole näitlejal teatri ees mingeid kohustusi ja vastupidi, talle ainult säilitatakse koht. Kui näitleja on ära olnud kauem kui kolm aastat, siis peab ta iga kord aasta kaupa oma lepingut põhiteatriga pikendama.

Mis liiki näitlejad need on, kellega niisugune leping sõlmitakse - staarid, väga andekad või teatrilise alati vajalikud näitlejad?

Kuna see seadus tuli natuke vähem kui kaksikümme aastat tagasi, siis oli teatritel juba olemas oma raudvara, kellega otsustati selline leping sõlmida. Nüüd on teatrid uute eluaegsete lepingute sõlmimisel väga ettevaatlikud, ei taheta ennast ühe näitlejaga igaveseks siduda.

Kui teatril siiski on ka võimalus selline leping katkestada, siis missugused eksimused võiksid selleks põhjust anda?

No see oleks midagi kohutavat, ütleme kui inimene joob ja ei ilmu tööle, kui ta lihtsalt mingil viisil täielikult patustab kokkuleppe vastu. Ja siis ei saa ka teatridirektor näitlejale lihtsalt teatada, et ta on lahti lastud. Sellega peavad nõus olema ka igas teatris vastavate erialarühmade valitud esindajad.

Meil on selliseid inimesi teatris umbes 12, näitlejate, kunstnike, lavatehnikute jt niioelda usaldusmehed. Nii et kõik, teatri juhatus või teatridirektor, peavad suuremate otsuste puhul nende rühmadega arvestama. Näiteks Lääne-Saksamaal on see süsteem väga levinud ja põhjalikult välja töötatud.

Teine tööle vormistamise moodus on hooajaleping, mis tehakse ühe aasta peale, meil on see 1. juulist kuni viimase juunini.

Kas sellise lepingu puhul on teatril ka kohustusi, näiteks, et ta peab kindlustama näitlejale vähemalt kolm rolli hooajal vms?

Ei, lepingus niisuguseid tingimusi ei määrata, aga see on ju teatri huvides kasutada näitlejat maksimaalselt, kui juba kellelegi raha maksta, siis tahetakse selle eest ka midagi saada.

Ja loomulikult võetakse tööle ikka need näitlejad, kelle vastu teater suurt huvi tunneb. Kui režissöör teatab, et ta tahab üht konkreetset head näitlejat oma lavastusse, siis teater otsib võimalusi, kuidas teda aasta jooksul ka mujal rakendada. See on ju loomulik.

Kolmas lepinguvorm on nn ühekordne leping-ühe rolli, ühe lavastuse peale tehakse ühekordne leping, mis eeldab mingit raamlepingut; kui oletatakse, et seda tükki mängitakse kolm kuud, siis tehakse kolmekuuline leping. Selle kolme kuu jooksul ei tohi näitlejat vallandada, küll aga võib lepingut pikendada, kui tükki edasi mängitakse, aga see eeldab siis mõlemapoolset nõusolekut. Kolmekuuse lepingu võtjal võivad mujal juba mingid muud tööd vahele tulla. Loomulikult arvestatakse ühekordse lepingu sisse ka prooviperioodi.

Missugused on need kõige üldisemad kohustused, millest näitlejal teatri vastu tuleb kinni pidada?

Muidugi on mingid elementaarsed kohustused, mida ei tasu eraldi märkida. Aga näiteks kõikide näitlejate suhtes kehtib reegel, et ilma luba küsimata ei tohi ükski näitleja linna piiridest välja sõita. Vähemalt peab teatama oma asukoha. Isegi kui näitlejal pole neil päevadel, mil ta tahab linnast lahkuda, teatris ühtegi etendust. Muidugi, keegi tont sellest kinni ei pea, see on juba vana asi. Aga enamikul on ikkagi niipalju kohusestunnet, et jätvad endast mingi jälje. Tekib ju sageli ootamatuid olukordi. Nii et näitlejal on kohustus igal ajal kättesaadav olla, ja tal on ka kohustus vastu võtta just see töö, mis talle ette pannakse. Muidugi on juhtunud ka niisuguseid asju, et näitlejale on roll nii vastuvõetamatu, et ta ei saa seda mängida. No meil oli üks niisugune tüüpiline lugu. Tegime umbes kümme aastat tagasi "Peer Gynti" ja seal olid Mäekuninga tütreid laval peaaegu alasti ning üks naisnäitleja keeldus alasti lavale minemast. Ta ei võtnudki seda osa vastu ja me ei hakanud sundima ka.

Aga enamikul juhtudel näitleja rollist ei keeldu?

Eks rolli pakkumine tähenda ju seda, et lavastajal on näitleja vastu huvi, see kõditab juba iseenesest igasuguse näitleja eneseteadvust. Ma ei mäleta, et meil oleks kunagi tulnud kedagi sundida,

täiesti vastu tahtmist ossa panna, üksikud erandid välja arvatud, nagu see "Peer Gynti" lugu. Kuna oleme püüdnud hoiduda nn staariteatrist, siis võib mõni nimekas näitleja väga vabalt sattuda ka täiesti kõrvalisse ossa. Aga meie näitlejad ei protesteerid, võib-olla vahel mõni tunneb ennast väiksel solvatuna ja püüab seda ka välja näidata, aga seda juhtub alati ja igal pool.

Kas näitleja töötasu sõltub ka rollide hulgast ja mahust?

Ei. Lepinguga määratakse kindel kuupalk. Aga juhtub vahel ka nii, et lavastaja käib ringi ja korrutab, et ta tahab saada oma lavastusse ainult seda näitlejat ja mitte kedagi muud! Ja kui siis teater selle näitlejaga ühendusse astub ja näitleja tajub oma väärtust, siis võib see näitleja küll oma tingimusi esitada ja teatrit kaunis kõvasti raha välja pigistada. Aga ta on siiski seotud ainult ühe osa ja ühe lavastusega. Üldiselt ei ole vahe tavalise näitleja ja tippnäitleja palga vahel kuigi suur. On olemas nn miinimumpalk, täpselt ei teagi, umbes 10 000 krooni või natuke alla. Näiteks noored näitlejad, kes tulevad teatrikoolidest, nemad saavad tavaliselt miinimumpalka, iga aasta järel hakkab see kindlasti tõusma.

Kas on olemas mingi trahvisüsteem, mida teater kasutab eksimuste, distsipliinirikku- miste puhul?

Näitlejad võivad muidugi hoiatuse saada, aga meil ei ole tõesti kunagi niisugust õiget konflikti olnudki. Mina ei tea ühtegi korda, kus teatris oleks mõni etendus seetõttu ära jäänud, et näitleja on purjus. Vahel on mõni vintis küll olnud, aga etendus on ära tehtud ja pärast patustaja korralikult läbi noomitud. Tavaliselt teevad seda just kolleegid. Teatrišeff teab sellest ka, aga ta pigistab silma kinni ja ütleb: tehke ise. Ja siis kolleegid võtavad ta läbi. Teatrišeff ei saagi nii söimata kui kolleegid.

Meil on õieti võrdlemisi vähe olnud selliseid silmapaistvalt traagilisi juhtumisi. Meil on paar niisugust näitlejat, kellest teame, et nad sageli kipuvad hilinema või on oma olemiselt natuke lohakad. Kolleegid peavad tavaliselt neil silma peal ja aitavad igasuguseid ootamatusi vältida.

Kes on lepingusüsteemi välja töötanud, kas töövõtjate ja tööandjate liidud koos?

See on aja jooksul välja kasvanud, kujunenud nii. Millal see koostöö algas, ei oskagi täpselt öelda. See on võrdlemisi uudne nähtus. Aga loomulikult on ametiliidud alati seisnud oma liikmete huvide eest: palgapoliitikas räägivad kaasa tööpoolest nii tööandjate liit, kuhu kuuluvad teatrite juhid, kui ka neile oponeerivad töövõtjate liidud. Kõik määrused ja seadused on välja kujunenud pidevas koostöös ja vastuseisus ning minu meelest on see väga positiivne nähtus. Siin ei saa ainult üks pool asju otsustada, näiteks kas või seda, kui palju üldse võib teatris tööd teha. Siin on ju ka teatavad piirid. Teater ei või mitte lõputult üht näitlejat kasutada, vaid ikka kindla arvu töötunde nädalas ja kuus. Ja kui näitleja koormus ületab normaalse, siis makstakse talle ekstra nende ületundide eest.

M.V.

OMA TEATER - KUIDAS SEE SÜNNIB?

Nils Moritz on sündinud 1943. aastal Eestis, kuid üles kasvanud juba Rootsis, tema vanemad rändasid nõukogude okupatsiooni eest 1944. Rootsi. Teatavasti ei õnnestunud ju kellelgi siit läinud teatriinimestest Rootsis oma erialal tööd leida. Nils Moritzil, küll juba järgmise põlvkonna eestlasel, on õnnestunud rootsi teatris "läbi lüüa". Nilsil pole spetsiaalset teatri- ega kunstiharidust, ometi tegutseb ta üsna edukalt Stockholmi kesklinnas paiknevas Boulevard Teatern'is nii näitleja, lavastaja kui lavakujundana.

Võiks arvata, et Nils on rohkem rootslane kui eestlane. Ta räägib küll üsna korralikku eesti keelt, kuid koduseks keeleks on rootsi keel. Ta on abielus rootslannaga, kes on muuseas samuti teatriinimene - töötab Stockholmi Linnateatri juurde kuuluva Nukuteatri kunstilise juhina. Ka Nils'i tütar tahab pühenduda teatrile, teatrimä-
nedžerina. Nils on sedavõrd rootslane, et paljud tema tuttavad ja kolleegid, kes meie jutuaajamisele ühes Stockholmi Linnateatri vaikes koridorisopis peale juhtusid, olid väga üllatunud, kuulates, et me räägime eesti



Nils Moritz, Boulevard Teatern'i ainus eestlasest osanik, teatrikunstik ja näitleja.

M. Visnapi foto

keelt: "Oo, sa oled eestlane!?" küsisid sõbrad, aga mine tea, võib-olla ka ainult teretuttavad. Ajakirja "Teater. Muusika. Kino" numbrit hoidis Nils käes vist esimest korda elus. Tundus, et teistestki Eesti kultuuriajakirjadest ja lehtedest oli tal üpris vähe aimu. Pisut paradoksaalne ju küll, aga mitte meeolehärmi tekitav: Eesti pole tema elust siiski päriselt kadunud, eriti veel nüüd, mil Rootsi ajakirjanduses Baltikumist nii palju juttu.

Nils on juba kahel korral käinud Tallinnas. Viimast korda möödunud aastal ette valmistamas Boulevard'i teatri külalisesinemisi Gogoli "Revidendiga". Kahjuks ei saanud sellest sõidust asja. Ning kuulates selle loo tagamaid, mõtlesin, kas tasubki nii väga oma eestlusele uhke olla. Meilt anti teatrile lubadus garanteerida Boulevard'i teatrile mängupaik, Eesti Draamateatri saal. Selle lubaduse peale kulutas Rootsi teater 50 000 krooni lavakujunduse ümberhitamiseks, ent millegipärast tuli Eestist sõnum - me ei saada neid vastu võtta ega kindlustada pealinnas sobivat teatrisaali! Rootslastele, kes väga täpselt oma raha kulutavad, oli see tõenäoliselt esimene kokkupuude sotsialistliku asjaajamisega. Nils ise lööb tagasihoidlikult kätse: asjast ei maksa enam probleemi teha! Ehkki jutust selgus, et dekoratsioonide ümberhitamiseks tehtud kulutused on teatril siiani veel katmata (selle raha lubas nimelt eraldada Rootsi Instituut, kes mitte kerge käega rahakotti ei ava).

Kuidas üks teater üldse sünnib ning majanduslike väperuste ja publiku meeolude lõas elujõulisena püsib, seda tahtsingi Nilsilt teada. Nils Moritz on üks Boulevard'i teatri aktsionäre ehk teisisõnu teatri omanik. Olgu öeldud, et osa meie jutuaajamisest toimus Stockholmi kesklinna avaras ja mugavas kohvikus, mille sisekujunduse oli teinud samuti Nils Moritz.

Oled meie teada ainuke eesti päritoluga teatriinimene, kes Rootsi teatris nii hästi läbi on lõonud. Kuidas sattusid teatrisse?

Teatrikoolis ma käinud ei ole. Teatrisse sattusin kogemata. See on nagu elu on. Olen ise päris passiivne inimene, asjad on ise nii läinud. Mul on

teatri vastu alati huvi olnud, ema viis meid teatrisse kaasa, kui me väiksed olime. See, et ma professionaalselt teatriga tegelema hakkasin, oli aga juhus. Läksin oma lapsega kinno, kuid me jõudsime liiga vara. Võtsime piletid kassast ära ja tegime ühe jalutuskäigu. Läksime ümber nurga ja seal oli siis just *Pistolteatern*, kus töötasid mõned mu sõbrad. Astusime sinna hetkeks sisse. Sõpradel oli hea meel, sest nad otsisid parasjagu kedagi, kes teeks nende uuele lavastusele kujunduse. Ma olen alati maalinud, arvasin, et võiks ju proovida. Ja niimoodi see hakkaski. Kogemata juhtus. Pärast seda olen enam-vähem kogu aeg teatris töötanud. *Pistolteatern*'isse jäin üheksaks aastaks, seal hakkasin ka mängima. Kõik see toimus seitseteist aastat tagasi. Lavastanud olen vaid ühe lastetüki, selle ka juba *Boulevard*'i teatris. Ma ei julge lavastamisega tegeldagi, sest mida vanemaks saan, seda enam saan aru, kui vähe ma tean.

Agas kuidas sündis uus teater?

Boulevard'i teater sündis nü. Viie-kuue aasta eest pandi Stockholmis üsna mitu kino kinni. Üks mu sõber ja kolleeg, Michael helistas mulle ja ütles, et ta oli käinud vaatamas üht vana kino ja tegi mulle ettepaneku kujundada see ümber teatriks. Kuna ma olin ennegi teinud sisekujundusi, jäin nõusse. Niimoodi see algas. Tegime arvestused, kui palju see maksma võiks minna, kino ise maksis 100 000 krooni. Laenasime raha kokku, meid oli alguses viis osanikku, kellega tegime aktsiaseltsi. Ostsime kino ära, selle tagatise peale sai pangast juba 300 000 krooni laenu võtta. Hakkasime ehitama, ise tegime

ka kõvasti tööd. Nii et kino ostime oktoobris ja jaanuari lõpul oli meil juba esietendus.

Nüüd oli meil oma, 200 kohaga teater. See on päris mõnus suurus, nii tundub mulle praegu kui ka näitlejale. Kuna me ehitasime rõdualuse kinni, on saali tõus üpris järsk (rõdu all on nüüd garderoobid ja dušid), ka seetõttu tekib näitlejal publikuga väga hea kontakt. Samas jälle, mulle kui kunstnikule meeldib töötada terve ruumiga, meie lava võimalused on seega üpris piiratud. Ja meil pole oma teatris kusagil teha dekoratsioon, need tuleb valmistada ikka mujal. Harilikult oleme töötanud *Riksteatern*'iga koos, aga see läheb alati kalliks.

Mis tuleb veel teha selleks, et Stockholmi linnas asutada teater nii, et see läbi lööks? Küllab on vaja õiget näidendit, millega alustada?

Jah, me alustasime farsiga "Teatriterroristid". See jutustas õieti meie oma olukorrast, ühest väikesest teatritrupist, nende probleemidest raha ja publikuga. Enne seda olime mänginud üht ameerika tükki, mille järel saime väga head arvustused, aga publik ei tulnud, kaks kolm inimest öhtul. Raha ei jätkunud, võlad kasvasid, maksupolitsei oli meil kukil jne. Ja Michael kirjutas siis farsi, mis keerles sellesama probleemi ümber. Ma ise mängisin tüütut maksupolitseinikku, kes tegelikult ise armastas teatrit ja unistas kunagi lavale minekust.

Meid võeti hästi vastu, see oli suur *succès* meile, et meie start õnnestus. Inimesed said kohe teada, on sündinud uus teater.

L. Shue komöödia "Tule siia, Charlie!". Charlie - Nils Moritz.
A. Lindeni foto



Tegime alguses ka ühe kabareeprogrammi "Sinine põial", mida mängisime laupäevaõhtuti - alustasime kell 11 ja lõpetasime kell 3. Mõte oli selles, et näitlejad, kes tulevad oma teatrite etendustelt, saavad meie teatris selles kabareeprogrammis esineda. Meie trupis oli kolm konferansjeedi, kes lõbustasid publikut ja hoidsid kava koos. See ettevõtmine läks ka üsna hästi, tõi kassat ja äratas huvi meie teatri vastu. Esitame seda programmi ikka veel edasi.

Kas te teete oma teatritele ka reklaami - lehtedes, televisioonis, raadios?

Jah, ja see on teatritele kõige suurem väljuminek. Lehtedes anonseerime...?.. teatame!, millal me mängime, ja seda iga päev kahes kõige suuremas hommikulehes "Svenska Dageblatis" ja "Dagens Nyheteris". See on üpris kallid, ühel aastal olid meil väljuminekul reklaami peale umbes 600 000 krooni. Riiklik raadio ja televisioon reklaami ei tee, seetõttu on ainus koht reklaami tegemiseks lehed.

Kas on veel midagi spetsiifilist, millega publikut ligi meelitada?

No kõige spetsiifilisem on ometi hea etendus. Meie teater on üsna väike, võib-olla ka see meeldib publikule, et tal tekib hea kontakt näitlejatega. Vaatajad ja näitlejad on nagu üks pere, see pole nii suur nagu see *Stadsteatern* siin! Nagu Ceauşescu *palace*! Meile aitab kaasa ka see, et asume nii hea koha peal, praktiliselt Stockholmi kesklinnas.

Praegu saame teatris oma küllastajatele pakkuda väikselt maiustusi ja jooke, aga oleme mõelnud sellele, et meie kõrval asub üks pisike pood, kuhu võiksime teha väikese lokaali, kus inimesed saaksid istuda ja kus võiks vahel ka väikseid etendusi, kabareeprogramme teha.

Miks selline nimi - *Boulevard Teatern*?

Vanasti oli seal lähedal ka *Boulevard*'i teater olnud, leidsime, et see nimi peaks inimestele kodusena mõjuma - *Boulevard*'i teater oleks koht, kuhu on mõnus sisse astuda, kuhu tulemiseks ei pea eriti suuri ettevalmistusi tegema, kalleid tualette selga panema jne.

Kui palju on teatris näitlejaid?

Meil ei ole kindlat truppi. Mängime korraka ainult ühte lavastust, seetõttu sõltub näitlejate arv igast konkreetsest tööst. On ainult neli osanikku (üks mees, kes koos meiega alustas, läks *Stadsteatern*'i, aga ta on veel aktsionär), igaks etenduseks komplekteerime koos uue meeskonna, alates näitlejatest ja lõpetades tehnilise personaliga. Meie neli: Tomas Tjernberg on *manager director*, Michael Segerström on näitleja ja kirjutab ka näidendeid, Susanne Hallvares on näitleja, mina olen kunstnik ja näitleja. Me ei pruugi igas tükis osaledagi, aga kindlasti me otsustame üldisi asju.

Kust te leiate näitlejad, on see kindel ring, kelle hulgast valite?

Ei ole kindel ring, kuigi jah, me tunneme ju kõik üksteist. Me helistame näitlejad läbi ja uurime, kas nad tahavad koos meiega järgmisel aastal töötada.

Kas näitlejad valib lavastaja või teie, teatri osanikud?

Tavaliselt otsime meie lavastajat. Ansambel on koos ja siis hakkame otsima lavastajat, kes võiks selle trupiga töötada. Lavastajatega on Rootsis probleeme, need, kellega tahaksid töötada, on alati kinni. Aga meil on hästi läinud.

Ilmselt sõlmite näitlejate ja lavastajaga lepingud?

Jah, teeme kontrahti. Näiteks kui me nüüd sügisel hakkame tööle Ayckbourn'i komöödiaga, siis teeme lepingu septembrist detsembrini. Aga ühtlasi sihime selle peale, et mängida järgmise suveni. Ei tea ju ette, kas tükk hakkab minema, kui aga tahame lepingut pikendada, siis novembri keskel on viimane päev, mil seda teha. Proovid kestavad tavaliselt kaheksa nädalat, ühel maikuu nädalal saame kokku, teeme lugemisproovi, ja augusti keskelt alustame täie hooga, et oktoobri alguses juba publiku ette minna. Tavaliselt mängime üht lavastust terve hooaja, sügisest kevadeni.

Kes valib näidendi?

Meie neljakesi.

Kui palju tuleb seejuures publikuga arvestada?

Raske öelda. Esiteks peab tükk ikka meid ennast huvitama. Ja kui see huvitab meid, ehk ta huvitab siis publikutki. Ma arvan, et me ise tunneme ennast ka osana publikust, me ei ole mingid geeniused, kes kuskil kõrgustes otsustavad.

"Kompanjon". Boulevard Teatern. (Käsikiri ja režii S. Eva Gröndahl.) Manolis Kalahari - Nils Moritz, Alexander den Store - Gert Fylking.

T. Grahli foto



Kas saate ka mingit toetust?

Jah, Stockholmi linn ja riik toetavad meid.

Mis peab selleks tegema või mis peab selleks olema, et saada toetust linnalt ja riigilt?

Jah, see on hea küsimus... Stockholmis on tohutult palju truppe, kes saavad toetust... No esimesel aastal saime väga vähe toetust, 50 000 krooni, sest ega nii väga ei rõõmustatagi selle üle, et uus teater juurde tekib, neid lihtsalt on siin niivõrd palju. Aga et me tegime nii hea stardi, siis oleme aasta-aastalt toetust juurde saanud, nii et sel aastal saime riigi poolt 700 000 krooni. Selle rahaga tuleme juba välja kuni esietenduseni, nii et kõik saaksid palka. Nüüd ei ole meil enam vaja raha laenata, muidu oleme alati pangast laenanud ja kui tükki juba mängitakse, siis tagasi maksnud. Aga kui näidend ei lähe, siis me peame teatri ju kinni panema. Seekord on meil endal hästi läinud ja nüüd saime ka riigilt üsna suure summa.

Agaraha ei maksta ju lihtsalt niisama. Kas peate selleks eraldi palvekirju kirjutama vms?

Meil tuleb asjaomastele instantsidele esitada aruanne, kui palju etendusi me anname, kui suur on küllastajate arv, igasugused kalkulatsioonid.

Kas on siis nii, et kui ma kogun väikese trupi, leian ruumid ning hakkan teatrit tegema, võin ka mina toetust saada?

Jah ja ei. See oleneb ikka sellest, kes sa oled. Sa pead muidugi mingi kunstilise tulemuseni jõudma. Esimesel aastal pole sugugi kindel, et midagi saad.

Kui kiiresti te oma võla tasa teenisite?

Ma arvan, et see võttis aega umbes kaks aastat. Aga üks me ole laenanud jälle uuesti ja uuesti... See on esimene aasta, mil me saame minna esietendusele ilma laenu tegemata, paar-kolmsada tuhat oleme alati laenanud. Etendustega hakkab siis raha tagasi tulema.

Kui palju maksab pilet *Boulevard*'i teatris?

Tavaliselt 130 krooni.

Teie olete siis erateater, mis saab riigilt ja linnalt ainult osaliselt toetust?

Jah, selles mõttes oleme erateater, et me pole täielikult riigi ülalpidamisel, Rootsis kutsutakse selliseid teatreid küll vabateatriteks, mis näitab, et sa ei kuulu otseselt kusaigile. Páris erateatrid on kas ühemeheteatrid või siis sellised, mis kuuluvad ainult ühele kompaniile, ja nad mängivad üksnes komöödiad ning vaid väga tuntud näitlejatega. See garanteerib publiku, kes tuleb teatrisse ainult näitlejate pärast. Näiteks *Maximteatern* või *Parson*... Neil on oma kindel publik, väga palju vaatavad neid ka inimesed maalt, kes tulevad Stockholmist nädalavahetuseks, laupäevaks ja pühapäevaks teatrireisi tegema. Sellesse kuulub siis hotell, õhtul teatrietendus, järgmine päev üks *sightseeing* Stockholmis, ja siis jälle koju. Niisugused reised on väga populaarsed, see kindlustab ka teatritele sissetuleku.

Nii et on väike vahe era- ja vabateatrite vahe. Vabateatrid tulid 68. aastal koos noorsoo-

rahutustega ja see nimi tekkis pigem markeeringuna, et meie ei kuulu riigi alla, me oleme vabad.

Erinevus riigiteatrist on ju üsna suur - teid saadab pidev riskimoment.

Selles mõttes loomulikult, ja nii on meil rohkem ühist era- kui riigi- või linnateatriga. Kui näiteks meie "Revident" oleks 1990. aastal läbi kukkunud, kui publik ei oleks tulnud, siis oleksime pidanud teatri ära müüma. Sest tollal olid meil väga suured võlad, olime selleks lavastuseks palganud 25 inimest.

Mis on teie näitleja keskmine lepingutasu?

Meil on kõigil praegu sama tasu, 10 500 krooni kuus, mis on Rootsi olukorras küllalt väike palk.

Kas näitlejad teevad selle kõrvalt mingit muud tööd, kas või sina ise?

Ma teen vahel filmis näitlejana kaasa ja teen ka sisekujundusi kohvikutele. Film ja televisioon maksavad hästi, paari kolme päeva töö eest võib saada meie teatri kuupalga. Enamik meie näitlejatest teenib siin-seal televisioonis või filmis teatripalgale lisa. Aga kino on kino, teater on aga elu.

Mitu korda nädalas mängite?

Pühapäev ja esmaspäev on meil vabad, esmaspäeval puhkavad kõik Stockholmist teatrid.

Kas teie läheduses asub ka mõni teine teater, millega peate arvestama kui oma konkurendiga?

Mõnes mõttes on kõik kesklinna teatrid meie konkurendid. Aga sättida ennast nende taseme ja repertuaari järgi - seda ei saa teha, siis ei julgeks vist kunagi midagi lavastada. Meil niisugust kibedat konkurentsi, nagu on Ameerikas, siiski pole. Minu arvates on Rootsis páris mugav elu. Kuigi, kõik on ju suhteline: meie nuriseme siin, et meil on vähe raha, aga võrreldes teiega oleme miljonárid.

Kas kuulute ka mingisse liitu?

Svenska Teaterförbundet'isse. See on siis Rootsi Näitlejate Liitu, kuigi peaksim kuuluma ju teatrijuhtide liitu, sest oleme omanikud. Aga meile on hingelähedane rohkem see 1968. aastal tekkinud suhtumine: need, kes töötavad teatris, nendele kuulub ka teater, ja me pole tahtnud direktorit olla. Tunneme rohkem solidaarsust näitlejate kui juhtidega.

Kas su vanemad on ka kuidagi teatriga seotud?

Ainult teatrihuvilistena. Oma nime Nils sain ka ühe rootsi näitleja järgi, ema ja isa käisid siin Eesti vabaduse ajal ja nägid näitleja Nils Asterit, kes suri nüüd paari aasta eest. Ta on mänginud koos Greta Garboga, oli mingi aja ka Hollywoodi näitleja. Teda oli ema siin tookord teatris näinud.

M. V.

ROOTSI PÄEVIK

*Jaanuaris-veebruaris
viibisin
Rootsi
Instituudi stipendiaadina
ja sealse teatriliidu
külalisena
kuus nädalat Stockholmis.
Sirvinud Rootsimaal
peetud päevikut,
valisin välja
ühe võimaliku muljeterea
"Teater. Muusika. Kino"
lugejale.*

Reisi algus oli masendav. Sünge, tõeliselt sünge meeleolu. Sadamas põlevad küünlad, leinalintides Leedu lipud. Halva ja veel halvema eelaimus. Mornid-ülbed riigipiiri kaitsjad. Laeva astudes taban end mõttelt - tagasi ükselt tulla ei saa! Imelik kramp kusagil sügavas sisemuses. Sisendades endale erilist tähenduslikkust, vaatan kaugenevat Tallinna panorama. Ilus valgus oli tol õhtul ja linna kohal rasked, tinased pilveklombid. Poet ma ei ole, aga kõik mõjus nii sümboolselt, luuleliselt. Oli 15. jaanuar 1991. Järgmised päevad toovad vaid apokaltüptilistele meeleoludele lisa.

17. jaanuar - algab Suur Sõda Pärsias.

20. jaanuar - vägivald ja tapmine Riias.

Rahulikus ja turvalises maailmas elanud rootslased on šokeeritud ja hirmul. Pole just eriti lõbus olla samal ajal kodust eemal, üksi võõras linnas, võõra rahva keskel. Huvitav kogemus. Arvan, et sain natukenegi aimu, mida inimesed viiskümmend aastat tagasi läbi elasid, sõja ja terrori jalust Rootsi randa jõudes.

* * *

Rootsi toll võtab ära minu suitsuvorsti!!! Ilusa, suure ja maitsva. Vorstikangi viibutades vormistab tolliametnik mind seaduserikkujaks. Jumalaga minu paari nädala hommikukohvi võileivad!

* * *

Saarekestel paiknev Stockholm on suur ja ilus linn. Meri, kanalid, jõed ja järved moodustavad domineeriva linnamiljö. Stockholmi kutsutakse

"ujuvaks linnaks", "põhjamaade Veneetsiaks", "Mälari kaunitariks". Kujutan ette, kui kaunis võib olla see linn kevadel-süvel: palju parke, puid ja aedu, kõikjal lisaks veel vesi. Linn mõjub kohe sõbralikult, ei tekita võõristavat kõhedust. Gamla Stan - vanalinn - on aga hoopis kodune nurgake, millel on sarnasust Tallinna vanalinnaga. Stockholm on euroopalik pealinn, üle poolteise miljoni elanikuga, aga paraku ebaeuroopalikult kallis. Rootsi on omapärane haruldus - kapitalistlik kuningriik, kus võimul sotsialistid! Teatud poliitiline skisofreenia on sellest johtuvalt täiesti tajutav.

* * *

Riksteatern (riigiteater) on üks minu põhiline võõrustaja ja vastuvõtja. Algselt oli mõeldud, et teen kaasa prooviperioodi Gösta Bredefeldi assistendina, paraku aga ütles too tuntud näitleja ja lavastaja oma lepingu üles ning mulle anti vaba voli käia proovides, mis mind huvitavad. Riksteatern'is harjutasid samaaegselt paljud trupid. Valisin Büchneri "Woyzecki", ikkagi tuttav teatritükk ja näiteseltskond tundus huvitav. Kujunes aga nõnda, et selle trupi tööprotsess suurt midagi ei pakkunud, lavastaja (Arne Andersson) tegi oma tööd kuivalt ja akadeemiliselt, näpuga tekstiraamatus järke ajades. Loobusin seal igavaimisest üsna pea.

Riksteatern üldiselt on aga üpris eripärane teater. Tä on sajabrotsendilisel riigi dotatsioonil, seega ei mingeid majandusprobleeme, ei väsitavat sõltuvust kassatuludest. See tohtu kombinaat

toodab ringreisilavastusi, ühendades oma katuse all kuut erinevat teatrirühma, kõigil oma saal ja prooviruumid. Stockhomis ei mängita, siin tehakse etendused valmis ning siis kohe reisima. Kuulsaim Riskteatern'i eelarvel töötav rühm on Cullberg Ballet. See praegu väga tunnustatud tantsuteater reisib põhiliselt kogu aeg "väljamaal". Teatrimaja on uus ja võimas, töökojad ja tehniline varustatus kaasaja viimane sõna. Tõeline tehasteater "toodab" ca 50-60 uulavastust hooajal, arnab ca 2000 etendust, mängib ligi 300 kohas üle Rootsimaa ja vaatajaid kogub aastas 500 000. Vapustav! Kuid kunstiliselt tasemelt pole teatri produktsioon eriti kõrge, väga harva sünnivad silmapaistvad lavastused ja kriitika teatrit ei tunnusta. Tõesti, uskumatu, milles siis viga...?!

P.S. Palgad on selles teatris näitlejatel turvaliselt garanteeritud ja väga kõrged!

Keskpäev. Metroojaamas kuseb väsinud-joomane mees, vääts uhkelt väljas, otse rööbastele. Keegi ei pööra sellele erilist tähelepanu. Vanemad daamid heidavad vaid varjatud põlglikke pilke eemalt. Püha toiminguga lõpetanud, pöördub mees oma sõprade ringi tagasi. "Perkele-paska, missä tää vodka pullo nyt on!" Paraku kohtab kakerdavaid soomlasi, uusmigrante kurvastegevalt palju. Päriselt pole Rootsimaa neile koduks saanud, aga sünnimaaga on sidemed juba katkenud. Hetkeks kerkis sile ette tulevikuvisioon eestlastest, kes praegu massiliselt üritamas tööd ja paremat leiba Soomemaal.

Rootsis on teatreid nagu seeni sügisel. Teater on populaarne ja teatriharrastus üle maa valdav. Lisaks professionaalsetele teatritele ja tunnustatud rühmadele leidub lugematul hulgal amatööre. Teatrit tehakse kõikjal ja igal ajal. Teatrimängudega alustatakse juba lasteaias, koolidest ei tasu rääkida - see on kehv kool, kus pole vähemalt kahte-kolme õpilasteatri rühma. Juhendajateks pole ainult õpetajad, vaid ka lapsevanemad. Festivale ja kokkutulekuid sellistele harrastusrühmadele on palju. Edukamad hakkavad üsna sageli ka riigilt rahalist toetust saama. Teatrit tehakse tänaval, keldris, katusel, basseinis, kaupluse vaateaknal, metroojaamas, kõrtsis, turul... Ametiühingud ostavad lasteaedadele ja koolidele teatritelt ühiskülastusi. Teatris käimise harjumus kasvab sisse juba varakult. Ja rootslased käivadki palju teatris, suhteliselt kallist piletihinnast hoolimata (keskeltläbi 100 krooni). Sellega on seletatav ehk ka väiksemate teatrite konkurentsivõime. Teatrisse ei minda kui erilise pühakotta või rituaalile. Teatris käimist võetakse kui loomulikku, iseenesestmõistetavat tarvet. See on nagu vajadus hambaarsti juures käia, tervislikku toitu süüa, sporti teha ja värskes õhus viibida... Neile meeldib nii elada. Teater on loomulik osa kultuurist ja

kultuur normaalse inimese loomulik igapäevavajadus.

Kergesti võidakse sind tituleerida rassistik, kui väidad, et õiste rongidega ei ole just meeldiv sõita, sest metroo on vallutanud rõvedalt laamendavad mustad tüübid. Tõsi, põlisrootslane ise kunagi hilisel õhtutunnil metrood ei kasuta ja õdusalt oma isiklikus "Volvo" või takso tagaistmel võib ju lõputult mediteerida kristlikust vennaarmastusest! Väga raske on ka humaansel rootslasel mõista meie "leiget" armastust venelastest kaasmaalaste vastu. Siin aitaks tõhusalt ja kiiresti isiklik praktiline kogemus, aga kahjuks pole Rootsi kuningas avaldanud soovi nõuda Venemaalt tagasi põliseid Rootsi alasid Läänemere idarannikul! Ja üldse Põhjasõja rahulepingud tuleb uuesti läbivaatamisele võtta ning sõjajärgne territoriaalne jaotus õigustühiseks tunnistada. Eestlaste jaoks ei ole Põhjasõda veel lõppenud!

Iggy Popi kontsert kuulsa Globen'i halli Annexeti saalis (pileti hind 200 krooni - korralikud püksid või hea kingapaar!). Tõelisele rockkontserdile olen alati ihaldanud. Meeleolu algab juba metroojaamas. Globen'i suunas liigub kirev inimmass. On noori, teravaid ja hullumeelseid nagu nende nahk-metallne riietuski, on muhedaid-karvaseid hilishipiseid, vunts lõhnamas viimasest marihuanaamahvist, on korralikke keskklassi kodanlasi, ilus palitu seljas ja king viksilt läikimas. Nii ealt kui päritolult erinevad inimesed on koos trügimas rongile, et minna kuulama legendaarset Iggy Popi! Mida lähemale Globen'ile, seda tihedam on inimvool ja kärarikam meeleolu. Kõiki on vallanud seletamatu kärsitus ja ootusärevus, minnakse nagu härjavoitlusele või avalikule hukkamisele. Metrootunnelist väljudes algab elav tänavakaubandus: Iggy Popi särgid, pildid ja muu pudi-padi. Suure vaheltkasuga pakutakse ka pileteid. Üksel võtavad vastu turvamehed, kontrollides kõiki pealaest jalatallani. Suurtel plakatitel ja Iggy Popi reklaamsärgil seisab uhke üleskütse "RAW FUCKING POWER!" Seltskond on põnev ja meeletult kirju. Soojendusbänd alustab, päris head rootsi poisid, meenutavad stiililt ja fiilingult pisut meie head "Ultima Thulet". Tasapisi, kuid üha nõudlikumalt hakkab rahaos uugama li-gg-yy P-oo-p, li-gg-yy P-oo-p! Soojendajad lõpetavad ja ootuspinge kasvab veelgi. Ja siis korraka nagu kahurist on laval Iggy Pop ja tema bänd. Raevukalt, meeletuid hüppeid tehes tormab Iggy laval ringi. Bänd lõhub kõrva trumminaha purunemise piirima. "I fuck you!" kõlab Iggy tervitus publikule ja siis läheb see lahti... Poolteist tundi järjest ohjeldamatut eneseväljendust. Uskumatu jõud ja energia selles

ligi viiekümneses Iggy's. Loomulikult said fännid lisaks muusikalisele ekstaasile veel muud hõrgutavaid - paaril korral eksponeeris Iggy oma genitaale ja tagumist poolt, see ekshibitsionistlik kiring sulas nii sujuvalt kokku tema muu lavalise tegevusega! Kontsert oli meeletu, hullumeelne, seletamatus hävitamisjoovastuses Iggy Popi destruktiivsuse tulevõrk. Sõda ja vägivald maailmas peegeldus sellisena tema kaudu lavale. Teadsin üht-teist tema skandaalsest minevikust, teadsin, et ta on kirjutanud lugusid mitmele rocki-isale, teinud kuulsustega koostööd, eriti lähedane suhe oli tal David Bowie'ga. Üllatas aga see, et ta on vigane, puusavigastusega mees, kes liipab ühte jalga. Sellest võib-olla ka tema ennasthävitav raevukas energia. Kontserdil esitas ta rämejõulises laadis ka oma ilusaid, meelodilisi laule. See oli valus-aus esinemine, ilma edevuse ja efektita. Ehtne, puhas, vana hea aja rockikoosseis. Selles oli väljakutse praegu rockis domineerivale elektroonilisusele ja pompöössusele.

Ja siis, nädal hiljem toodi mulle värisevil sõrmil piletit "Oscars"-teatri "The Phantom of the Opera"le", kuulsale Andrew Lloyd Webberi muusikalile. Hardalt selgitati, kui raske oli hankida piletit nii nõutud ja samas nii kallile etendusele! Olgu see mulle rõõmiks ja naudinguks...

Sellist jama ja absurdset vahulelöödud kitši pole ma varem kohanud! See oopus on tüüpiline näide kõige halvemast ja võltsimast meelelahutusest. Tõelise muusika, teatri ja kunstiga pole sellel vähimatki kokkupuudet. Melodramaatiline muinasjutt ooperimaja salapärestes sügavustes elavast õrnahingelisest ja pahast vördjast, koletisest, kes on lootusetult armunud nooresse ja ilusasse lauljannasse. Lõputu jada mõttetuid stseene ja naeruväärseid lavapilte ning tohutul hulgal õnnetu Fantoomi kirglikku armuulgu! Lavatehnika ja valgusefektide tulevõrk ja lõpuks täielik tühjustunne. Milleks see meeletu raha, mis sinna sisse on põletatud - vähemalt kolme väikesse teatri paari aasta eelarve! Ja ometi nägin lõpus paljusid nutmas ja vaimustatult "bravo" hüüdmas. Rääkimata sellest, et juba teist aastat on saalid pilgeni täis ja pileteid lootusetu saada. Ei imesta, kui Webberi järgmiseks suureks tõmbenumbriks saab ooper humanoidi ja Kenia emalõvi armastusest KGB salakeldrites! Igal juhul kaalus nelja mehe higine ja ehe, vihane musitseerimine Globen'is kümnekordselt üles ilutsee-nõretava kitši "Oscars"-teatris.

* * *

Ilmad läksid külmemaks, tuul vingeks. Avastasin, et mul pole mütsi. Läksin poodi. Vaatan üht ja teist, müüja, vanem daam, tuleb lahkelt soovitama: Lõpuks ostan ühe musta villase soolika ära. Lahkudes küsib müüja, et kas ma olen poolakas!? Imelik tunne oli, hetkeks ei teadnud, kas soltvuda või hoopis uhkust tunda...

* * *

Orienteatern ja A. Strindbergi "Ulenäömäng", lavastaja Lars Rudolffsson. Üks tugevamaid teatrielamusid Rootsis. Vapustavalt hea lavastus. **Orienteatern** on praegu üks põnevamaid teatreid Stockholmis. 8-9 aastat tagasi otsid Lars Rudolffssoni ümber koondunud näitlejad ja nende toetajad Stockholmi Söderholmis ühe tühjaks jäänud tehasehoone, vana metallitöökoja, kus siis alustatigi **Orienteaterni** tegevust. Ligi neli tundi kestnud etendus ei olnud hetkegi igav, kuigi ma rootsi keelt ei mõista. Etenduses oli midagi, mis mõjus tõesti otse alateadvusele - kummaline ruum, kujundus, atmosfäär. Ebarealsed nihestatud visioonid vaheldumisi ülilihtsate, hüperreaalsete lavahetkedega. Läbi etenduse kõlas elav muusika, muusikud oli lavastatud etenduse orgaanilise osaks nagu ka ooperistseenid Leoncavallo "Pajatsitist". Klaassepa rollis esineb maag, kes vahepeal neelab tuld, põletab ennast, lamab naeltel, torgib end rõeltega, võõrandades publiku aeg-ajalt laadapalagani, tsirkuse reaalsuse tasandile. **Orienteatern** oli täiendanud Strindbergi ühe juurdekirjutatud stseeniga, praegu Rootsis kõmu tekitavast kohtuprotsessist kahe arsti üle, kes tapsid oma patsiendi või tuttava, tükeldasid ta ning vedasid suurtes kilekottides laiali. Strindbergi tegelane Advokaat oli selle protsessi üks osaline. Milline vaikus, milline lausa füüsiliselt tajutav pingeline valitses neil hetkedel saalis! See oli eelkõige tugev lavastajatöö, vaheldusrikas ja jälgitav, erinevate võtete, stiilide ja teatriveomide segu. Mitte eriti silmapaistvate näitlejatega oli saavutatud vapustavaid lavahetki. Kõike tehti teatripäraselt, mänguna, avalikult, üritamata luua n-ö "neljandat seinat". See oli etendus kurovast-õnnetust elust, aga mitte pessimistlik, lootusetu, vaid helge. Lars Rudolffsson, uus tippnimi rootsi tänapäeva teatris, on 35-36 aastane, nii et põnevat teatrit võib temalt loota veel palju.

* * *

Tehnoloogia imed ja elektroonika üllatused. Lähnen viinapoodi veini ostma ja imestan - suur kaunis müügisaal, säravad vitriinid lõputu hulga näidistega, vaibad ja palmid, aga keegi nagu ei osta. Inimesed istuvad ja ootavad! Mõtlen, mida nad ootavad. Kas varsti algab mõne joogi odavam müük või pole veel kätte jõudnud kangema kraami aeg?! Ikka vastavalt oma väljakujunenud loogikale! Ei julge minagi siis kohe müüja ligi astuda, uurin süvenenult odavamate veinide rida ja piidlen vargsi teisi ostjaid. Ja siis hakkab vaikselt koitma, milles asi! Kahtlaselt rapsab iga siseneja ukse juures väikesest automaadist numbriga paberilipaka. Müüjate ees kassa kohal on elektrooniline tabloo ja kui süttib sinu number, ootab müüja just nimelt sind! Rootsised vihkavad



järjekordi ja selline süsteem välistab ebainimliku üksteise selja taga passimise. Nii on ka postis, apteegis, pangas, teatrikassas jne. Selles on pisut muigama panevat üle organiseerimist - kümme müüjat lettide taga ootamas, kümme ostjat saalis oma numbri ilmumist ootamas! Kas pole kapitalistlikult maksimaalne efektiivsus! Tõsi, see tehnoloogia pole jõudnud veel teatri riidehoidu, kus meiesugustel järjekordade proffidel palju naermist. Kõik astuvad korraga riidehoiu barjääri taha, moodustades läbipääsmatu inimsamma. Võimatu on pääseda oma numbriksesse sissepoole, võimatu on tungida mantliga välja! Riidehoidja võtab kobrutavalt inimmassilt numbreid külma rahuga ja seletamatut valikuloogikat järgides, nagu vanajumal ise. Küll oli siis suur kiusatus õpetada neile nii lihtsat asja nagu järjekorra moodustamine!

* * *

Stockholmi teatrikool, õigemini kõrgem näitlejakool. Rootsisis on kolm sellist kõrgemat õppeasutust, kus koolitatakse puhtalt draamanäitlejaid - Stockholmis, Göteborgis ja Malmös. Lavastajad õpivad Draamainstituudis (samuti dramaturgid ja teatrikunstnikud). Teatrikool on populaarne (nagu meilgi) ja konkursis sisseastumisel suur, üritajaid kõigis kolmes koolis tohutult palju. Õpiaeg kestab kolm ja pool aastat. Tegelikult plaanitakse viia õpiaeg neljale aastale, kuid see eeldab lisaraha riigilt, mida ka praegu taotletakse. Käisin sel suvel lõpetava kursuse tundides ja diplomitöö proovides. Kursuse juhendaja on Rootsisis kõrgelt hinnatud ja populaarne näitleja, professor Keve Hjelm. Töö koolis on meeletult pingeline: põhimahu hõivab eriala ja eelkõige just näitlejatreening. Päev algab kolmetunnise erialase treeninguga. Keve Hjelmi kursusel tegeleb sellega Tom Fjordejalk, noor näitleja, kes on töötanud Odinteatret'is Taanis. Tegin nendega treeningul mõned asjad kaasa, need harjutused, mille konkreetsest ülesandest selgelt aru sain. Pakkusin neile ka ise mõne harjutuse välja. Kuigi nad orienteeruvad väga hästi teatritraditsioonides, tunnevad nii vanu kui uusi meetodeid, on siiski kummaline, et etüüd ja improvisatsioon etteantud teemal on neile üpris tundmatu ala. Töö on suunatud rohkem mitmesuguste võimete tehnilisele arendamisele (hingamine, hääl, füüsik, žest ja miimika) kui kujutluspildist lähtuva mängulise impulsi otsimisele. Just tehniliselt ongi nad juba praegu, koolis, lausa võimsad. Spordijärgu tasemel

akrobaatika ja fantastiliselt drillitud hääleaparaat. Kuid need võimed ei paista enam nii ilmselt välja konkreetse töös näidendiga. Lõpuetenduseks valmistavad nad Shakespeare'i "Macbethi" ja proovis nägid nad välja juba tunduvalt abitumad. Lõpuetendusel on üliõpilastele otsustav tähtsus, just selle põhjal valivad teatrite esindajad endale uusi näitlejaid: kõik soovivad loomulikult parimaid pakkumisi. Panin tähele, et vist igas teatrikoolis korduvad lend-lennult teatud tüübid. Arvasin ära tundvat nende Kukumäe, Lutsepa, Tõnu Oja, Guido Kanguri, Ülle Kaljuste jre.

Age mis neil viga õppida - suur õppehoone ja loomulikult ka kooli oma õppetead. Õppeprogramm on kompaktne ja huvitav, õppejõude ostetakse kokku üle maailma! Jõudu meile ja pikka meelt, st ära oodata vähegi sellesarnase teatrikooli käivitumist siin Eestimaal.

* * *

Teater **Unga Klara**. Etendus "R". Lavastaja Suzanne Osten. See teater rabas mind paar aastat tagasi Helsingis, kus õnnestus näha Jane Bowlesi näidendit "Lehtlas" Osteni lavastuses. Väga teatraalne, atraktiivne mängulaad, erinevate teatristiilide süntees, tavapäratud rollilahendused ja selgelt esile toodud kontseptsioon ehk mõte, mida öelda tahetakse! Tundub, et need omadused on iseloomulikud ka teistele **Unga Klara** lavastustele ja kindlasti on selle omapärase mängulaadi kujundajaks Suzanne Osten, isikupärane, iseseisev ja äärmiselt nõudlik lavastaja. S. Osten on meeletu töörügaja ja kompromissitu võitleja. Töö teatris ei ole talle kunagi ainult järjekordse lavastuse äratagemine, vaid pidev eksperiment ja uurimustöö. Avastasin Suzanne Osteni põhimõtetes palju sarnast meie Merle Karusoo taotlustega. Ostenile on väga oluline (nagu Karusoolegi) leida etenduse aines elust enesest, materjal konkreetsete inimeste, saatuste ja probleemide pinnalt. Ei pakuta lõplikke lahendusi ja vastuseid, vaid analüüsitakse publikut kaasa haarates asja olemust. Selline lavastus on ka nende "R" - lugu noortest ja nende vanematest, migrantide kohanemisprobleemidest uues sotsiaalses ja kultuurilises kontekstis. Näitlejad koos S. Osteniga kogusid ise Stockholmi äärelinna koolidest materjali: uurisid õpilaste eluolu, tegid koos teatrimängu, improviseerides elus ettejuhtuvaid olukordi, otsisid prototüüpe, kogusid elulugusid. (M. Karusoo "13-aastased", "Meie elulood", "Ruumid on täis!") Nii said nad lõpuks kokku tekstid, millest kasvas välja "R". Ise nimetavad nad lavastust kaasaegseks müsteeriumimänguks. See on Rootsi ühiskonna praeguse seisuga kriitiline analüüs, tema kooli ja kasvatussüsteemi puudulikkuse ja ligemese-armastuse devalveerumisega. Lavastusel on poolehoidjaid ja ka vaenlasi. Vastaste hulgas on palju akadeemilisi pedagooge, kes arvavad, et

A. Strindbergi "Unenäomäng". Orionteatern (lav Lars Rudolfsson). Renate Alsing (muusik), Indra - Inger Norryd, Indra tütar - Lotta Victoria - Marianne Myrsten.

M. Skoogi foto



"R". Siri - Ann Petré.

lavastus on labane, ebamoraalne, julm, jõhker ja annab väärta pildi noorte tegelikust elust. Mina aga arvan, et teatud ringkondadele on see etendus lihtsalt liiga aus.

* * *

Üks väga tore mees Stockholmis on härra Ingo Laas, ebaeestipäraselt eelarvamuste vaba ja joviaalne ning kõigele lisaks erakordselt omapärase mõnusa huumorimeelega. Tänu Ingo Laasile tundsin end koduselt Stockholmi Linnateatris, tema vahendusel tutvusin paljude teatriinimestega ja nägin hulga etendusi. Üldiselt pole selline heatahtlik abivalmidus Stockholmi pagulaseestlastele tüüpiline, pigem vastupidi. Kohaliku Eesti Maja õhkkond oli tajutatavalt kopitanud, nägemus praegu Eestis toimuvast muinasaegselt kõverpeegellik. Silmaklappidega konservatism Eesti Vabariiki iseenesest ei taasta.

* * *

Kuninglik Draamateater. Yukio Mishima "Markiisitar de Sade". Lavastaja Ingmar Bergman. Osades kuulsad Stina Ekblad, Anita Björk, Agneta Ekmanner, Margaretha Byström, Marie Richardson ja Helena Brodin. Kuulus näidend, lavastaja ja lavastus, ning tõesti kannatab see kõik kogu selle suure kuulsuse ka välja. Etendus haruldaset nauditav, puhas, täpne, intensiivne ja rafineeritud. Üllatab ja võlub äärmise vormipuhtus ja seatus. Ratsionaalsest vormijoonisest hoolimata on etendus samas hõrk ja elav, näitlejaloomingul põhinev. Laval on ainult naised.

Markiis de Sade'iga seotud naised klaarivad oma suhteid, need suhted on täis saladusi, armastust, vihkamist, intriige, rafineeritud erootikat ja sadismi. Efektne on kostüümid, efektne ja lakooniline on kujundus. (Eestimaal valdab sedalaadi lavapildi maagiat Ervin Ounapuu.) Näidend põhineb konversatsioonil, st puhas rääkimise lugu. Bergman on kõik aga seadnud omapärasesse, stiliseeritud jaapanipärasesse liikumisse ja huvitavatesse visuaalsetesse misanstseneidesse. See on kummaline kabuki-sünteetne kabuki-teatri liikumisplastikast ja klassitsistliku teatritraditsiooni poosidest. Tantsulisus ja sisemine intensiivsus arenev viimaseks vaatuseks täielikku staatikasse, minimalismi. Iga pisemgi liigutus, iga peapööre saab tähenduse, iga sõna kõlab kui kalligraafiline vokaal. Helisev kirkus ja selgus. Pole midagi öelda, vanameister on klass omaette. Kirugu rootslased ise oma Bergmanit palju tahes.

* * *

Pettumus oli Dramaten'is Becketti "Godot' d oodates", lavastaja Karl Dunér. Vladimiri rollis Tommy Berggren, Estragoni osas Rikard Wolff, praegu ühed Rootsi populaarsemad meesnäitlejad. Aga mida ei olnud, oli Beckett. Igav, argine ja hõre etendus.

Ei suhtlemist, et atmosfääri. Taas mõistsin, millise fantastilise tasemega oli tegelikult Lembit Petersoni lavastus Noorsooteatris! Kahju, et seda

Barbro Smeds, "R". Unga Klara (lav Suzanne Osten). Furiosa - Malin Ek, Dalila - Francesca Quartey.

L. Leslie-Spinski fotod





Yukio Mishima, "Markiisitar de Sade". Kuninglik Draamateater (lav Ingmar Bergman). Krahvitar de Saint-Fond - Agneta Ekmanner, Madame de Montreuil - Anita Björk, Paruness de Simiane - Margaretha Byström.

B. Wanseliuse foto

mõistsid tookord vähesed ja lavastuse eluiga oli kurvastavalt lühike.

* * *

. Positiivseid elamusi. Galeasen'i Genet' "Toatüdrukud", lavastaja Linus Tundström. Selgelt oma näo ja kindlate taotlustega teater. Noor, jõuline teatrirühm, kelle väljendusvahendid laval on väga väljakutsuvad, tihti šokeerivadki. Hüpperrealistlik, ekspressionistlik laad. "Toatüdrukud" oli kummaliselt kurb ja 'ebamaine etendus. Ja mitte sellepärast, et naised mängisid mehed.

* * *

Allan Edwalli ühemeheteater - "Oidipus". Kuulus rootsi näitleja, kes on loonud oma väikese teatri varalinna keldris, kus istekohti ca 30-40 ja ta ise ainus näitleja esitas kogu Sophoklese tragöödia üksi, sujuvalt ja meisterlikult, kohandudes rollist rolli. Üllatas näitleja vabadus ja lihtsus, tuli, kaks kätt taskus, lavale ja mängis ära terve "Oidipuse". Partneriteks laval olid vaid maskid. Ei efekte, ei nippe, ei erilist kujundust, on vaid näitleja ja tema vahetu looming publiku silme all. Suur meister. Tihti rabab teatris oma ootamatusega teatritegemise kõige lihtsam võimalus - näitleja ise! Meie ei ole harjunud või ei julge sageli enam liikuda kõige lühemat teed pidi punktist A punkti B!

* * *

Ootamatult tugeva mulje jättis Rootsi nüüdisballeti uue suurnime Per Jonssoni lühiballettide õhtu. Pean tunnistama, et ma pole senini eriti suur tantsuteatri austaja olnud. Ikka on mulle natuke naeruväärne tundunud sukk-pükstes punleivate munandite karglemine papist lossitornide taustal. Nüüd tõestasid mehed, et tants võib olla ka midagi maskuliinset ja jõulist. Maagiline realism, nii ütlesin nähtu kohta.

* * *

Räägitakse rootslaste kuninglikust kadestusest? Kui selline asi tõesti eksisteerib, siis oskavad nad seda küll ülimalt hästi varjata. Vaevalt mõnes teises riigis on nii palju fonde, sihtkapitale ja stipendiume, mis mõeldud vaesemate ja nõrgemate turgutamiseks üle kogu maailma! (Võib-olla ehk USA, ei tea?) Väga suur protsent rootsi rahva ühistulust läheb võõraste rahvaste kultuuri ja eluolu edendamiseks. Neil on rikkust olla humanne.

Hämmastav läbilöögidõime on sellel tegelikult ju väikesel rahval (8,4 milj). Ja mulle tundub, neil on selleks üks väga oluline eeldus - alaväärsuskompleksi puudumine! See tööbi pureb aga halastamatult meid eestlasi ja halvab meie võidujanu!

* * *



"Markiisitar de Montreuil". Madame de Montreuil - Anita Björk, Markiisitar de Sade - Stina Ekblad.

B. Wanseliuse foto

Rootsis oli lisaks kõigele seliele muidugi veel palju muud. Nägin õnneks tõesti palju. Mida ei näinud? Kurinat ei näinud. Aga seekord oli kuningas minu oma silm! Tervitus kõigile eesti rojalistidele! **SIC!**

THE END

KÄTE ASEND KLAVERIMÄNGU AJAL

József Gát (1913- ?) oli Bela Bartóki õpilane, Budapesti F. Liszti nim Muusikaakadeemia professor, õpetas klaverimängu metoodikat. Tema uurimisteemaks oli nii klaverimängu pedagoogika kui ka kontsertpianism, mida ta sidus füüsika, anatoomia ja füsioloogiaga.

J. Gát püüdis luua klaverimängu metoodikas oma kontseptsiooni, mis eitas igasugust dogmaatilist repertuaari. J. Gát lähtus oma teoorias Ferruccio Busoni kuulsast lausest: "Tehnika ei ole ega saa kunagi olema klaverimängu alfa ja oomega, nagu ka mitte üheski teises kunstis."

J. Gát lähenes klaverile kui laulvale instrumendile, olles äge "vasardajate" vastane. "Kui mõelda sellele, mitu korda klaveri "vaenlane" pilli kontserdi jooksul "lööb", sooviks tihti, et klaveril oleks võimalik löögile löögiga vastata." Esmatähtsaks pidas

J. Gát muusikalist mõtet ja teose emotsionaalset sisu. Tehnikas ei saa välja töötada mingeid šabloone, mis sobiksid teatud tüüpi liigutuste puhul alati. Iga esitusstiil loob oma tehnilised vormid, oma pianistliku liikumise ja neid teroikuid on niisama palju kui esitusstiile. Aga, esituse ajal on võimatu kõigest sellest - erinevatest detailidest - mõelda. "Ära mõtle passaaazile!" kõlab J. Gati hoiatus.

Katkend on tõlgitud J. Gati raamatust "Klaverimängu tehnikast".

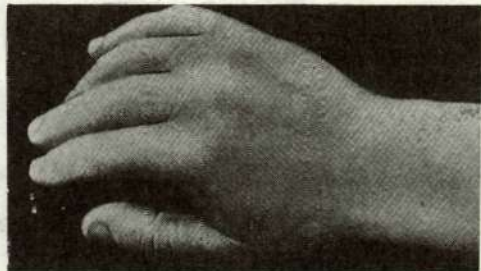


Anton Rubinstein.

Anton Rubinsteini käsi.

Klaverimängu juures ei või rääkida mingist kindlast käte asendist. Sõrmede asetus (kõverdamine või sirutamine) ja sellest sõltuvalt käte vorm mängu ajal pidevalt muutub, olenedes sellest, missugustele klahvidele - mustadele või valgetele - sõrmed satuvad.

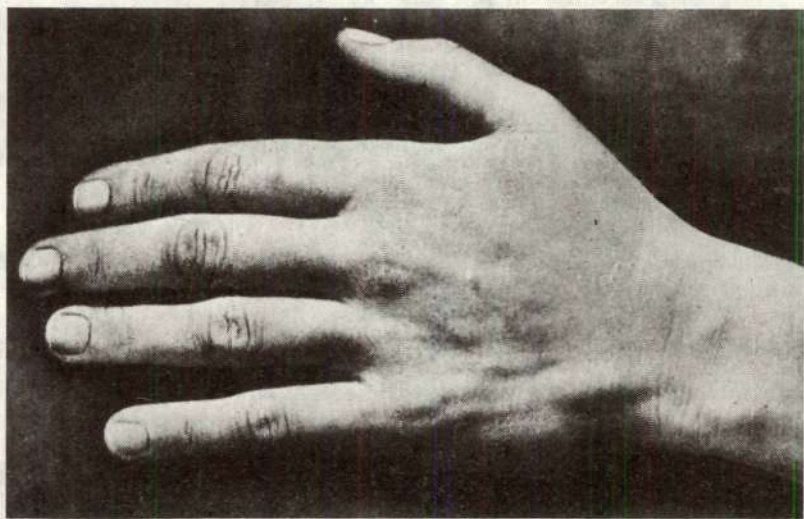
Ja muidugi, käe vormi ei tohi isegi õpetuse päris alguses siduda kohe ja alatiseks kindlaksmääratud asendiga. See segaks





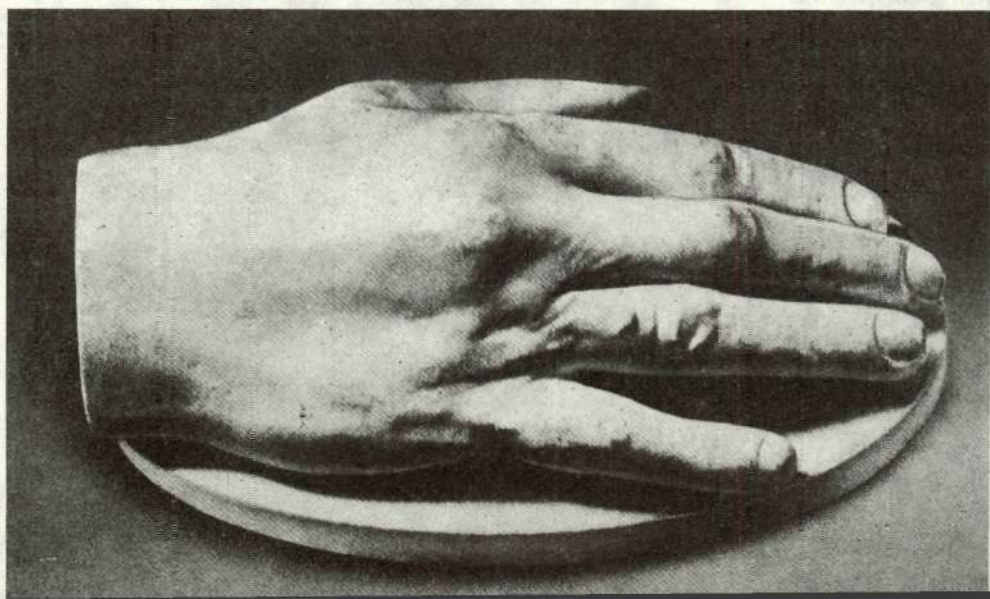
Annie Fischer.

Annie Fischeri käsi.





Ferenc Liszt.
Ferenc Liszt's käsi.



õppija loomulikku ja vaba mängu paljude aastate vältel.

Lähtudes eespool öeldust, peame printsiibi "käte asend" asemel seadma õpilase ette teise eesmärgi, nimelt püüdluse sõrmede võimalikult suurema aktiivsuse poole, mängule sõrmeotstega.

Selline aktiveerimine nõuab alati pianisti käte kõige otstarbekamat asendit. Õpetaja peab aitama õpilasel leida mugavaima, loomulikema liikumise, see tähendab, et ka antud hetkel kõige õigema käte asendi, kusjuures, leitud positsioon ei muutu kohe ja alatiseks normiks, iga meloodia puhul tekib ka uus ülesanne. Ühe ja sama teose esitamisel erinevate pianistide poolt võib kõige erinevamaid käte asetusi õigeks pidada. Sest asend oleneb eelkõige esineja käte ehitusest.

Käte asend ja vorm klaviatuuril luuakse sõltuvalt järgmistest teguritest:

1. Sõrme pikkuse ja puudutatava pinna vaherkord.

2. Sõrmede enda pikkuse vaherkord.

3. Sõrmelülide pikkuse omavaheline vaherkord.

4. Lihaste arenguaste.

Mida lühemad sõrmed (teisest viiendani), võrreldes pinnaga, seda parem on sõrmejooks, või seda enam võib rakendada mängu sirgete sõrmedega.

Pikkade sõrmede puhul tuleb neid tugevasti kõverdada või asetada käelaba pinna suhtes väga järsult. Sõrmelöök tuleb sel juhul juba tugevasti painutatud asendist, kaotades oma efekti.

Pika sõrme pikkus võib mõningal määral tasakaalustada teiste sõrmede halva suhte puudutatavasse pinda. Kui suur sõrm on teistest piisavalt pikem, annab see võimaluse teisi sõrmi vähem pingutada, st suur sõrm on vähem kõverdunud asendis. Pianisti käe kujundamisel ongi suure sõrme pikkus peamiseks raskuseks.

Mida väiksem on sõrmede pikkuste vahe, seda tasakaalustatum on nende kasutamise jõud. Esmajoones väljendub see trilleri tehnikas. Trillerit on kergem mängida ühepikkuste sõrmedega. Vastasel juhul tuleb sõrmed tugevasti ühtsustada.

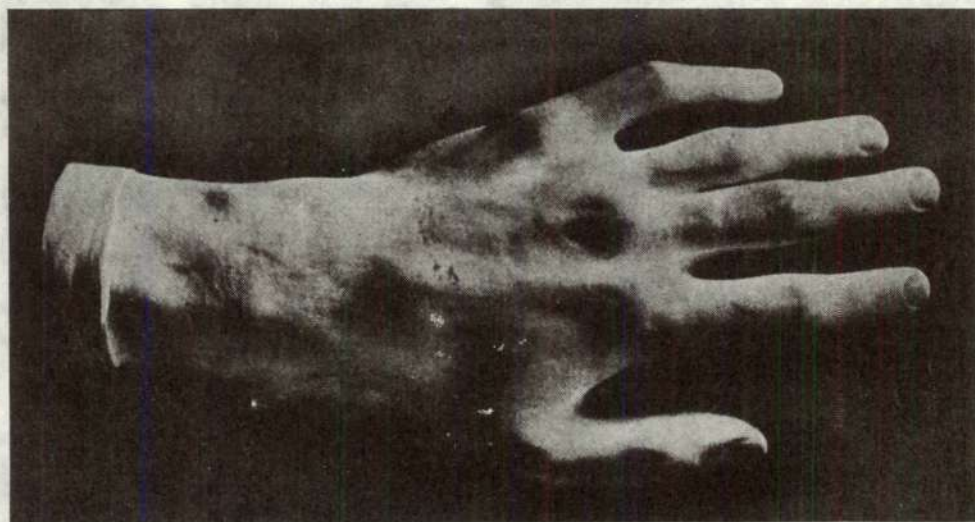
Sõrmede ja sõrmelülide vaherkord on seda parem, mida pikem on esimene sõrmelüli. Sedasama võib öelda ka sõrmedevahelise laiuse kohta. Lai *falang* ja üldse sõrme täidlus on vajalik nii virtuoosse sõrmejooksu kui ka hea kõlavuse tarvis.

Kuid selgub, et oleks vale ja isegi ohtlik sõrmi mehaaniliselt asetada. Käte vormi muutmine võib viia ainult lihaselise ühtsuse muutumisele ja see omakorda on kasvatuse ja treeningu küsimus.

Tihti püütakse saavutada head oktavitehnikat sellega, et koormatakse esimene liiges mehaaniliselt üle suure sõrme erilise hoiakuga, põhjendades seda sellega, et pideval oktavi võtmisel suure sõrme esimene ja teine liiges on veidi kõverdunud, aga pealiiges sirutub.

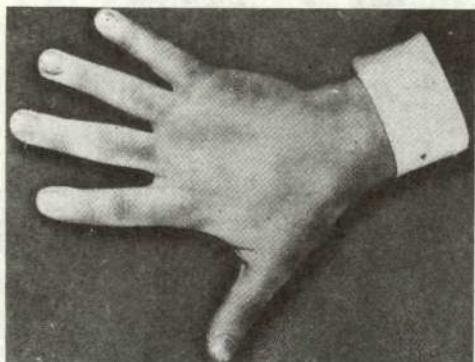
Selline mehaaniline hoiak koormab esimese liigese üle, mis võib kergesti viia haigestumiseni, võib juhtuda isegi, et paljukordse vägivaldse hoiaku tulemusena muutub suur sõrm passiivseks ja, klahvidega kokku puutudes, toimub tagasipõrge.

Frédéric Chopini käsi.





Svjatoslav Richteri käsi.



Emil Gilelsi käsi.

Suure sõrme asend muutub vastavalt võtte ulatusele: tema vorm määratakse kindlaks alati lihaste omavahelises tasakaalus, mille muutused võivad muuta ka suure sõrme asendit. Seda võib saavutada spetsiaalse võimlemise ja aktiivsete sõrmedega mängu abil, eriti oktavite mängimisel.

Vastupidi, mehaaniline käte asetus ei muuda lihaste tasakaalu. (Õeldu kehtib ka kõigi teiste meetodite kohta, millega püütakse klaverimängu "saladust" avastada, võrdsustades peamisi sõrmelihaseid, sõrme-liigete vertikaalset asendit, piltlikult öeldes tekitades "õunavormi", "viinamarja noppi-mist" jne.)

Sõrme kõverdamise ja sirgeksajamise aste määratakse kindlaks, sõltudes tonaalsusest, soovitatavast kõlast ja tämbri-st.

Paljude mustade klahvide kasutamisel tuleb sõrm sirgeks ajada, valgetel klahvidel mängitakse tavaliselt painutatud sõrmega.

Painutatud sõrmedega on lihtsam saavutada pehmet kõlaefekti, nii et sõrm muutuks nagu klahvi pikenduseks. Sellise

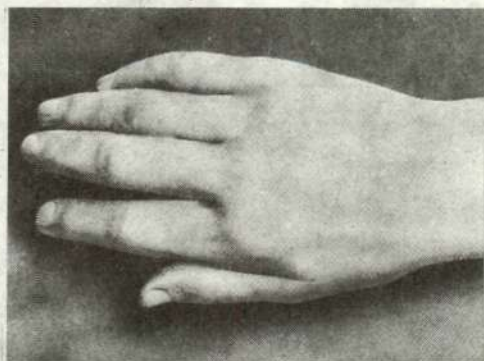
positsiooni juures toob lihaste väikseimgi liikumine kaasa suure liikumise sõrmeotstes. Sel juhul väsivad lihased vähem, mis on väga oluline nii kiiruse kui ka kõla tugevuse saavutamiseks.

Painutatud asendis nõuavad isegi väikesed sõrmeliigutused suurt lihaste tööd. Sel juhul on lihtsam kontrollida liikumist, juhtida oma sõrme.

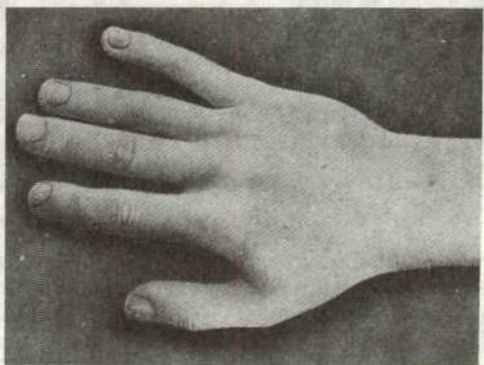
Staccato, sforzato, aga isegi *forte* ja *fortissimo* juures, st neil juhtudel, kui nõutakse tugevat heli, on hädavajalik sõrmede suurendatud pingestatus. Selleks, et vastu seista klahvide vastulöögile. Sõrmede painduvus suurendab lihaste painutajapoolse vastupidavust, aga lisaks sellele vähendab sõrme pikkust.

Sõrmede asend muutub ühes või teises muusikalises fraasis sõltuvalt tempo muutumisest, tõlgendusest. Dünaamika muutus, tempo ja agoogika, madalate ja kõrgete kõlade ühteliitmine - see kõik tuleneb sõrmede asendist.

Felix Mendelssohni käsi.



Hans von Bülow' käsi.



VILLEM KAPP OMAS AJAS



Villem Kapp

Kappide suguvõsa on üks võimsamaid dünastiaid eesti muusika ja üldse kultuuri ajaloos. Meie ajakirja veergudel on aastate vältel olnud juttu nii Joosep Kapist (TMK 1983, nr 5), Artur Kapist (TMK 1985, nr 5) kui ka Eugen Kapist (TMK 1983, nr 5 - "Vastab Eugen Kapp", jm), seni pole aga pööratud erilist tähelepanu helilooja Villem Kapile. Villem Kapi mitte eriti pika elu (1913-1964) tahaks jagada kolmeks:

Suure-Jaaniga, Kappide põliskoduga seotuks, helilooja- ja pedagoogitööks. Suure-Jaanis V. Kapp sündis, siia tuli ta pärast konservatooriumi oreliklassi lõpetamist organistiks, siin tegi ta oma loomingulist tööd ka siis, kui elukohaks oli Tallinn, ja siia on ta maetud, nagu ka Artur Kapp ja Mart Saar. Heliloojana tunneme teda eelkõige kui koorilaulude autorit, tänaseni on eriti populaarne võimas kooripoeem "Põhjarannik". Üks mängitavamaid eesti suurvorme on olnud Villem Kapi Teine sümfoonia (1955), uutest tuultest juba mõjustatud, üks esimesi rahvusromantismist (taas?) lahtipüüdlevaid teoseid. Kui Villem Kapp oma Esimest sümfooniast kirjutas, hoiatas teda onu ja õpetaja Artur Kapp:

S.-Jaanis, 23.XII 1944. a.

Armas hea Villi! Ma kardan Sinu eest. Nüüdsed komponeerimise tingimused ei ole mitte jendisest/ajast! Sümfooniast kirjutada, st olla täielikult haritud helilooja, on raske. Kirjuta parem mõni süit ork|estri|e|. - Sa seod ennast sümfooniaga liigagi vara. Ma soovin Sulle kõige paremat. Ole tagasihoidlik. On palju vaenlasi - heliloojaid.

Sümfoonia - ooper on nüüdsetele nõudmistele suur vastutus ja seda vastutust meie kui heliloojad peame ise kandma. Keegi meid ei toeta! Sa tead meie iseloomu.

Ole muusikas ettevaatlik, aga julge. (Kui Sa tunned eneses julgust kui W. |Wagner?| või Liszt.)

Meie elame hästi. Mängin Sinu eest. Ma soovin Sulle sõbralikult kõige paremat.

Kirjuta kuidas elad. Mis Sul naine teeb?

Soovin kõige heasüdaml.

Sinu onu Artur K.

Täde Mariele palju terviseid. Saada teda arsti juurde. Sain Sinu kaardi. Räägi Eugeniga minu arvamistest.

AK.

Püüame avada veidi Villem Kapi isikut ja tema loominguga seotud probleeme dokumentaalsete materjalide, kirjade ja mälestuste abil. Järgnev on kokku pandud **August Põldaru** materjali põhjal. A. Põldaru hakkas Villem Kapisse puutuvat koguma ja süstematiseerima juba helilooja eluajal. Tänaheks on kogunenud mapitüed dokumente, mille alusel on A.Põldarul valminud ka ulatuslikum ilukirjanduslik-dokumantaalne käsikiri "Tempel Rohu tänaval", mis puudutab V. Kapi elu lõpuperioodi, ooperi "Lembitu" loomiseluugu, sassi minema kippuvat isiklikku elu jm.

Kappide perekonna piibli esimestele vabadele lehtedele on kirjutatud perekonna tähtsamad sündmused kroonika korras. Seal loeme:

Villiam, sünd. 25. aug. 1913.a.

Harri Joosep sünd. 26. märtsil 1915.a.

surnud 19. dets, 1923.a.

Hans Joosep Villiam Kapp. surnud 19. apr. 1938 ja maetud Suure-Jaanis. Matsid S-Jaani õp. Jürgenson, praost Lattik ja vend praost Aleksander Kapp.

Villem Kapp sai isa järglaseks S-Jaanis, köster ja organist aast. 1939 juunis.

Kolmas Kappide põlv.

Meie teame, et kõik hääks tuleb neile, kes jumalat armastavad ja isaisade õnnistus rajab tee.

Viimase sissekande piiblistse on teinud arvatavasti toleaeagne Suure-Jaani koguduse õpetaja Aleksander Jürgenson, mees, kellega V. Kapp pidi Suure-Jaani kõstri ja organistina päris kõvasti maid jagama. VK töö nägi välja nii: kuus päeva nädalas pidi ta kirikukantseleis kirjutama tõendeid ja pabereid, seitsmendal kirikus teenistusel mängima ja ka lihtsamaid matuse- ja ristimistalitusi läbi viima. Algusest peale ei olnud tal head läbisaamist pastor Jürgensoniga, kes püüdis hoida maarahvaga distantsi ja kellest räägiti kui kopikakoist. Samal ajal häiris pastorit Villem Kapi isa ja isaisa kuulsus, mis Villemile üle kandus. V. Kapp ei kannatanud olukorda välja ja siirdus Tartusse, sealse koguduse organistiks. Kiriku populaarsus langenud Suure-Jaanis tunduvalt, seda enam, et väärilist organisti V. Kapi asemele ei leitud. 1939. aasta kevadel tõsteti kirikunõukogus küsimus, et Villem Kapp tuleb tagasi kutsuda. Kuid saabus 1940. aasta ja V. Kapp jätkas kompositsiooniõpinguid Tallinna Konservatooriumis, mille lõpetas 1944 Heino Elleri juures (õppis ka Artur Kapi ja Mart Saare juures).

20. juunist 1944 pärineval tõendil on öeldud: "Ülaltoodud ja Tallinna Konservatooriumi seaduse ning Eesti Omavalitsuse Haridusdirektori 17. juuni 1942.a. juhendi põhjal tunnistas Tallinna Konservatooriumi direktor oma 29. aprilli 1944.a. otsusega nr 105 Villem Kappi Tallinna Konservatooriumi helikunstniku diplomiga c u m l a u d e lõpetanuks, mille tõenduseks temal on välja antud käesolev ajutine tunnistus

Prof. J. Aavik,
direktor".

Sellele eelneb hinneteleht. Olgu märgitud, et "väga heade" kõrval on seal vaid "fuuga" hindeks "õige hea" (4,5) ja "akustika" "hea". Juhan Aaviku allkirjaga helikunstniku diplom pärineb 1938. aasta 29. maist, mil V. Kapp on lõpetanud professor August Topmanni orelikassi.

8. juunist 1932 pärinevalt Viljandi Maakoolina Poeglaste Gümnaasiumi lõputunnistuselt võime lugeda, et rahuldavate hinnete kõrval hinnati hindega "hea" vaid V. Kapi elukombeid, ajalugu, mõtteteadust ja laulmist.

1967. aastal, kolm aastat pärast V. Kapi surma on Teatri- ja Muusikamuseum saatnud laiali küsitluslehed, et saada VK kohta andmeid tema sõpradelt ja kolleegidelt. Sirvime vastuseid: "Suurema osa oma helitöödest kirjutas ta suvepuhkusel olles Suure-Jaanis. Oma töid viimistles ta väga hoolega. Ooperi orkestreeris ta ise. Oma loomingulistest plaanidest rääkis ta Suure-Jaanis sageli ja avameelselt." (Mare ja Ain Erik) On ka otse vastupidist: "Ta kirjutas (enda jutu järgi) ühe hooga (näit. koorilaulud, romansid), pala sai enamasti valmis paari tunniga. Suuremate tööde puhul võttis mõnikord loomingulist puhkust. Sõitis Suure-Jaani. Oma töid ta ilmselt ei viimistlenud. Hea inspiratsiooniga valminud asju (näit. koorilaulu) tavatses ta kohe järgmisel päeval õpilastele näidata, olles lapselikult õnnelik hea laulu ja kiire valmimise üle. (Ooper "Lembitu" valmimise käiguga oli kursis vist pool Tallinnat.) Kriitika suhtes oli väga hell." (Veljo Tormis) Klassikutest hinnanud VK üle kõige Bach'i, seda kinnitavad kõik, aga ka Beethovenit, eesti heliloojatest Heino Ellerit ja Artur Kappi.

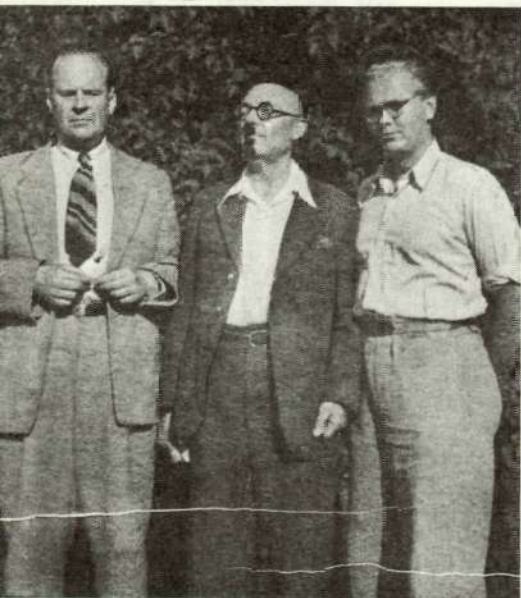
21. aprillil 1967 külastas A. Põldaru Edgar Arrot, kes oli Heliloojate Liidu juhatuse sekretärina heliloojate hädade ja muredega palju aastaid kõige lähemalt kokku puutunud. Villem Kappi iseloomustas Edgar Arro kui väga ekspanstiivset inimest, kes

Konservatooriumi üliõpilasi ja õppejõude 1936. aastal. Esireas vasakult teine professor August Topman, viies Konservatooriumi direktor, professor Juhan Aavik, seitsmes Edgar Arro. Tagareas vasakult teine Villem Kapp, viies Hugo Lepnurm.



Kolm heliloojat Kappi: Artur, Villem ja Eugen.

Villem Kapp, Mart Saar ja Harri Otsa 1960. aastate algul.



Villem Kapp 1960. aastal.



võis tulla nõu küsima igal võimalikul ja võimatul ajal, helistada pärast südaööd ja kogu maja üles ajada. Tihti kurnud oma raske elu üle, kuid õpetamist ei sallinud. Arro ei kavatsenud oma 50. sünnipäeva (1961. a) pidada, kuid 24. märtsil 1961 kutsuti ta konservatooriumi ja juubel peeti vajaliku väärikusega. Pärast öelnud Villem Kapp: "Kui minul see ükskord tuleb, siis tahan teha täpselt niisamuti nagu sina." Aga enne juubelit avaldanud ta Heliloojate Liidus soovi, et sünnipäev peetaks pidulikult. Las saavad teada, kes veel ei tea, et heliloojaid Kappe on kaks - Eugen ja Villem!

Moodsasse muusikasse VK suhtus tõrksalt, pidas modernismi eputamiseks. Olgu siinkohal ära toodud mõned Villem Kapi kirjad Edgar Arrole.

13. III 54.

Kallis Edgar!

Lõpetasin täna sümf. III osa ja alustasin finaali (millest ka 1 lhk. juba kirja pandud). Arvan küll et enne 20. skp. ei saa valmis - aga kui pidevalt oled tööhoos - siis mõtted lähevad kiirelt ja "käsi" on ka "lahti". Finaal on muidugi viimane "kõva pähhel" ja sellega läheb veel aega. Olen juba üle 1 1/2 kuu ära ja vähe aimu, kuidas elu sealpool läheb. Teen ikka edasi igal hommikul "fiskultuurat" ja ei suitseta juba ligi 1 1/2 kuud - ehk seekord "jääb pidama". Praegu pole enam tahtmistki.

Ela hästi! Villem

11. august 54

Kallis Edgar!

Kui viimasel päeval olin Tallinnas ja tegid ettepaneku ühe autoriteetsema heliloojaga konsulteerida - ma kiirelt ei jõudnud otsustada ja ei tulnud meelde muu kui Šost(akovitš).

Kohe kui H. Liidust lahkusin ja sõitsin rongile - hakkas see asi mind häirima - kas ei ole mõnda teist meest, kellega kodusem töötada. Šost. on liiga suur autoriteet - tal on teine komponeerimise "maneer". Tema stiil ka nii võõras - kuulub kõrgematesse sfääridesse - mis kaugel minu lihtsast muusikast. Ja äkki tuli hoopis meelde, kui sõitsin rongis - Peiko - tema orkestreerib ka hästi ja on kodusem nii minu vanune mees - kellega võib pikemalt kõnelda. See mees oleks võib-olla sobivam olnud. Kui annab ümber teha - siis jääks Peiko juurde. Mul praegu pealt ei tulnud meelde. Töötan praegu finaali kallal. Täna pole väimu sugugi peal - teen uut muusikat ja juba kolmas variant - ei meeldi - ehk läheb õhtul lahti. Praegu on suur takerdumine tonaalsuses - ei saa sealt sugugi välja.

Teroit. Villem

Suure-Jaanis 16. sept. 60

Armas Edgar!

Lõpetasin eila, 15. sept. oma ooperi "Lembitu" klaviiri - alustan orkestreerimisega ja teen maja remonti.

Parim. teroitustega Villem

Ooperit "Lembitu" pidas Villem Kapp ise oma elu suurtööks - ei ole ju eesti heliloojate oopereid kuigi palju. "Lembitu" esietendus "Estonia" teatris 1961. aastal, peaosades Aino Külvand, Tiit Kuusik, Georg Ots. "Lembitu" on üks neid eesti oopereid, mis on leidnud hea vastuvõtu nii publiku kui ka kriitika poolt.

Huvitaval kombel oli Villem Kapi 50. aastate lõpul kirjavahetus paguluses elava Juhan Aavikuga, kes muidu neil aegadel meie kultuurielust maha tõmmatud oli.

Stockholm, 22.9.1959

Kallis kolleeg ja kaasmulkl!

Suur tänu lahke kirja eest, mis juba tükk aega tagasi siia jõudis. Hiljemini saabusid veel kaks fotot ühes Maks ja Herta kirjadega. See kõik pakkus meile palju huvi, eriti ka fotod, millest nähtub pääle muu, et ka kirik on hiljuti värvitud ning oja ja järve ümbrus korrastatud. Ühtlasi paistab, et elate seal Suure-Jaanis sisukat elu sujuvas läbikäimises ja sõbralikus meeles, mis meid rõõmustab. /--/

Erilist tänu ütlen poemi eest "Põhja rannikul". Ma andsin teise eksemplari meeskoorile ja nüüd kõlistas mulle nende juht, et nad on selle oma kontserdi kavasse võtnud, mis toimub eeloleval talvel enne jõule. E. Tubin loobus nende juhatamisest möödunud aastal ja neil on nüüd uus koorijuht Lembit Leetmaa, kes ka õppis konservatooriumis koorijuhtimise osakonnas viimastel aastatel. Poem on tüse ja sisukas teos ning ühtlasi ka koorikohaselt kirjutatud - seega

tänulik meeskoori repertuaar, mida soodustab ka veel, et ta pole tehniliselt raske koorile kätte õppida. Mõned väikesed üksikasjad harmoonias oleksin mina küll veidi teisiti lahendanud, kuid see on maitse küsimus ja need pisiseigad ei vähenda sugugi teose väärtust. O~ieti poleks ju tarvisenud seda üldse mainida, aga kus sa saad: kiituse sisse on vaja ka pisut soola raputada - see on juba igivana komme, kuigi ebaviisaks ja seega ka mitte tarvilik.

Kutsute mind vaatama, kuidas teie kõik sääl elate ja isegi kontserti juhatama enda teostest. Hääd meelega külastaksin endisi kohti ja isikuid, kus kaua aega on tegutsenud ja paljudega koos ühises töös oldud nii nooruse romantikas kui ka hilisemas küpse ea elamustes. See kena kutse ja ilus soov pole aga praegusel ajal täidetav - kahjuks väga mitmesugustel põhjustel. Päälegi pole ma teadlik, kas minu teosed sääl on üldse avalikult ettekantavaid.

Kahjuks pole mul praegusel momendil oma uuemaid trükiseid vastuseks saata. Sügisepoole peab aga ilmuma küll 12. väljaanne "50 eesti rahva viisi" I vihik (10 tükki). Ma ei mäleta hästi, kas Teie seni ilmunud trükised olete kõik saanud.

Tervis on enamvähem rahuldav ja selle tõttu ka töövoime olemas. Helilooming jätkub väiksel viisil ja kirjutan mälestusi. Esimene raamat sellest ilmub loodetavasti jõuluks. Jooksev tegevus aga takistab mõnikord neile pääülesannetele andumast. Ütlen veel kord suur tänu ja südamlikud soovid Teile ning abikaasale. Ühtlasi tervitusi ka kolleegidele, kes minust huvi tunnevad.

Teie ja Suure-Jaani vana sõber Juhan Aavik ühes naisega

Stokholm, 8. 12. 1959.

Kallis kolleeg ja noorsõber!

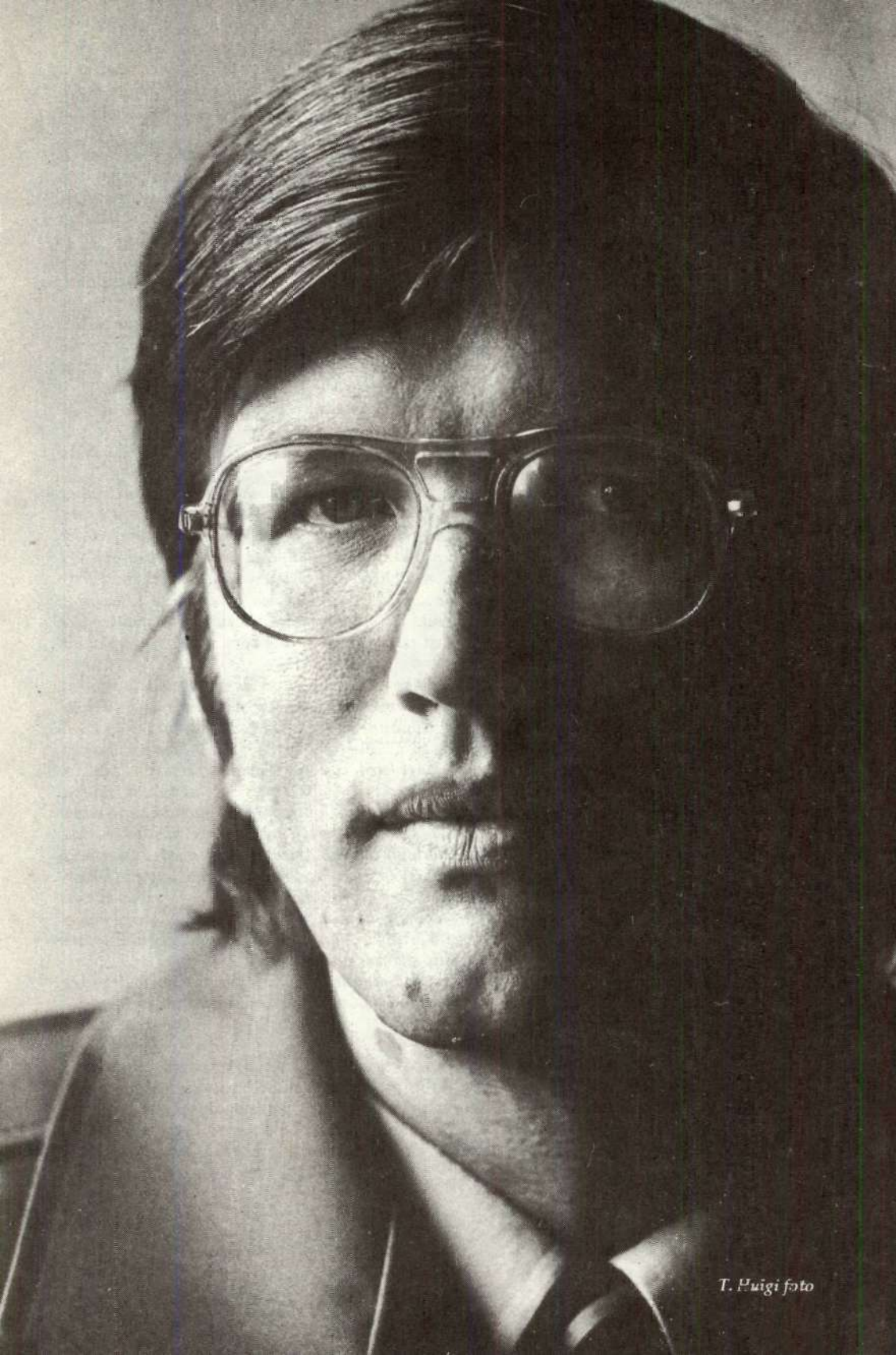
Olen tänuga kätte saanud Teie kirja 16. X s. a. ja soololaulude vihu. Sellest on möödunud nüüd hulk aega ja minu vastus neile saadetistele on tublisti hilineanud, mida väga palun vabandada. Viibimist on põhjustanud mitmesugused asjaolud: sügisepoole hakkasid mul närvid jälle pisut krõbisema. See on mu vana tunt kutsumata külaline, et kui elus esineb rohkem pingutusi, siis see mõjub kohe närvidel, mis avaldub rahutuses, unepuuduses ja pessimistlikus tujus. Olen sellest aga alati ravimise teel üle saanud. Mul oli üks hääd "ihuarst" dr. Lindeberg, kes aga nüüd ise suri möödunud varasügisel. Ta on mind juba Tartu ja Tallinna aegadel hästi tohterdanud. Ka nüüd sain oma hädast jälle paremaks ning võin peaaegu normaalselt töötada.

Vastamine viibis ka selletõttu, et tahtsin ühes sellega vastutasuks saata ka enda teoseid. Järjekordne väljaanne, mis pidi trükist ilmuma juba varasügisel, viibis aga tublisti mitmesuguseil põhjustil. Ja siis sai järgnev väljaanne ka valmis. (Aasta jooksul ilmub kolm trükist.) Nõnda saadan siis nüüd korraka kaks tükki teele. Need on rahva viisi seaded populaarses käsitluses. Loodan, et nad päralt jõuavad - kuigi haril. postiga hilinevalt. Kuna käesolev kiri läheb lennupostiga. "Põhjarannikul" sai siin edukalt ette kantud meeskoori kontserdil, millega tähistati koori 15. aastapäeva. See oli 29. nov. Teos meeldis nii koorile kui ka publikule ja minu poolt oli ka arvustus lehes. Ega meie siin raadiot oma kontsertide ülekanneteks nõnda kasutada ei saa, nagu see toimus kodumaal. [---] Teie soololaulud on huvitavad asjad. Tahan neid edaspidi veel põhjalikumalt uurida kuna senini pole selleks veel mahti saanud. Lugesin lehest, et Tallinnat on külastanud siinse raadio dirigent Sten Frykberg ja ta olla ka säälsete muusikutega kontakti võtnud. Kas olite ka kontserdil? Mina redigeerin nüüd enda eesti muusika ajaloo käsikirja. See on suur töö ja võtab palju aega. Kõrval kirjutan ka vähehaaval mälestusi. Esimene raamat sellest on Kanadas juba ilmunud, kuid siia pole veel jõudnud.

Palju südaml. tervitusi Teile ühes abikaasaga ning teistele sõpradele ja muusikutele, kes mind veel mäletavad. Minu abikaasa on praegu haiglas, nüüd juba hästi paranemas.

Teie Juhan Aavik

Pedagoogitööd alustas Villem Kapp klaveritundide andmisega juba Eesti Vabariigi ajal ning juba 1944. aastal Tallinna Konservatooriumis kompositsiooni-õppejõuna. Viimane töö, nagu ka teoreetiliste ainete õpetamine konservatooriumis, kestis surmani 1964. aastal. V. Kapi juures õppinud heliloojatest olgu nimetatud Lembit Veevo, Gunnar Pedraudse, Ülo Vinter, Helmut Rosenvald, Anne Metsala- Ellerhein, Valdeko Viru.



T. Puigi foto

Ilmale tuli 10. augustil 1951. Eesti kultuuriloos hoomatava Sarvede hiidpuu ühe haru ühes peres osutus Tõnni ja Heno keskmiseks vennaks.

Lapsepõlves ja koolieas kogetut taga ei kiru. Mõniste juurtega matemaatika-professorist vanaisa Jaan Sarve ja Saaremaalt Põide kihelkonnast pärit ning romaanikeeli studeerinud vanema Juuli Sarve elupaika Jakob Hurda 4 (toona ajutiselt E. Vilde) olid selleks ajaks nende kuuest lapsest jäänud vennakeste isa ning tädi Mall Sarv (kelle muusikahariduslik mõju poistele ilmne).

Muusika huvi on Sarvedel veres, st suguvõsa viga. Tädi sai Mikk klaveri algõpetust, isalt kingiks tema sõjaväeorkestrist pärit pikoloflöödi ja näpunäiteid (nii otseisid kui kaudseid). Emalt pärit lauluarmastus viis Uno Uiga poistekoori, millele omakorda oli loomulikult jätkuks jõudmine abituuriumi päevil isa ja Tõnni kõrvale Tartu Ülikooli meeskooris. Eheda rahvalaulu võlu avastas matemaatikat õppiva lallepoja Ain Sarve eesastumisel (kes andis pihku ka esimese plokkföödi).

Ametlik haridus samuti mitmekesine. Aastal 1969 sai ümber Tartu 5. keskkool, siis oli kaks talve ülikoolis bioloogiat uudistamas, sealt kolm kursust edasi metsanduse tudeng EPA-s (diplomitõõni, mis siiani n-õ motivatsiooni puudumisel vormistamata) ning Tartu perioodi lõpetuseks hulga-hulga aega "Vanemuise" stuudio vennaskonnas. Ühesõnaga, niisiis, seega - teadvustatud loidus akadeemiliste asteatide vastu viis varakult isemeeli elamise ja omapäi kolamiseni.

Ekspeetsioonides osalenud igal võimalikul juhul, sest loomult uudishimulik. Esimene neist viis 1971. aastal koos Igor Tõnuristiga Setumaale, Juhkim Luuga ja Veera Pähnapuu juurde. Aastal 1974 käis vepslastega tutvumas, aastal 1977 kettide juures Siberis. Hilisematel aegadel käinud külas nii Koola kui ka Soome saamidel.

Tõõraa matu järgi elanud mõnel pool paiksemaltki. Eesti Metsainstituudi rakkas uurinud Karula metsi ja tegelnud Kirde-Eesti looduskaitse tsooneerimisega; muusikaala juhtajana olnud ametis "Ugalas" (1980 - 1986) ja Nukuteatris (1987); Ülo Vooglaiu meeskonnas teotanud Pirgu arenduskeskuse programmi "Kodumeel" (1987 - 1990). Viimased poolteist aastat püüdnud Rapla Maakonnavalitsuse palgal edendada kohalikku kultuuri- ja hariduselu, esmasiiks maakoolide tugevdamine, taastamine.

Hingelt rahumeelne, seltsiv. Ammuhest ajast Eesti Loodusuurijate Seltsis, samuti Emakeele Seltsi rahvaluule sektsioonis. Ka on ta kolm aastat tagasi loodud Eesti - Saami Seltsi üks asutajaid (ja Lapi *Sivistysseura* liige).

Poliitikuks se suhtub tolerantselt, päeva-politiikast ei hooli. Ühtegi erakonda ei kuulu.

Usutunnistusest arvab katoliku kiriku postulaate enese ja oma pere hingelaadiga kõige enam haakuvat.

Sarvede järgmist põlve esindavad Rapla 1. keskkoolis Kaur ja Lill, ka abikaasa Marju pole kõiki tunnustusi veel kätte saanud ning püüab aspirantuuris koola-saami murdeile kaasi ümber saada.

Maailmamelu arvab Mikk end vähe tundvat. Oma silmaga näinud 70-ndail vaid Poolat-Ungarit ja nüüd Soomet-Rootsit. Tänu muusikale on tal siiski side üsna mitme kultuuriga. Tartu päevil mängis koos Jaan Toominga ja Priit Pedajasega kolmehälseid Jacob Regnarti saksa laule (plokkföötidel, pelgalt iseendile). Noorema venna Heno ja Tõnis Tulbi kitarride saatel loitsis vaimu Lõuna-Ameerika indiaanlaste viisidesse, sama koosseisuga pakuti publikule ka töötusi eesti rahvamuusikast ning jõuti lõpuks ringiga vanamuusika juurde.

Viljandi elust meenutab rahvalauludele toetunud lavastusi "Ugalas" ning osalust Viljandi vanamuusika kapellis. Ja rõõmu vanamuusika- päevade seminaridest Uue-Kariste mahajäetud jahilossis. Ning kultuurikooli mitme lennu indu, kui teoost rahvalaulu juurde kätte juhutatud oli...

Nostalgiasse suhtub huumoriga. Ometi rõõmustab, et kunagi ülikooli kursusekaaslasist ja sõpradest sündinud "Hellero" pärast nii mitmeid pereheitmisi ikka teovõimas on ning nüüd juba oma 20 aasta juubelit pidas.

Laulmist kui üht viisi elada ei kavatse ametitooli varju jätta. Emakeele kõrval laulnud ka mordva, mari, komi ja saami keeles. Pealegi on telesari hõimurahvastest veel pooleli - vepsa, karjala, soome ja saami saadete järel on järg alles ingerlaste juures...

Vaatajana närb. Ihkab rohkem ise teha kui teisi kaeda. Kaaslasiks kord vend Heno, kord Priit Pedajas, kord Taivo Niitvägi (või suisa nad kõik koos), on nautinud Rein Marani loodusfilmide esmavaatamisi. Et omalt poolt muusika juurde kirjutada või lasta sel lausa sünkroonses improvisatsioonis sündida. Ja nii kümnekond aastat. Vahele ka mõni M. Soosaare ja V. Pohla film.

Taevasse vaatab aga küll. Otsib tähti, märke, muusikat. On koos Tõravere astronoomi Heino Eelsaluga püüdnud aru saada rahvaastronoomia tähendamistest, aidanud korraldada selleteemalisi folkloorikogumisi. Tutvunud planeetide helidest lummatud Urmas Sisaskiga, tärkas idee luua Urmese paladest ja vanadest pärimustest ühiskava "Tähistaevas"...

Peeter Tooma

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

THEATRE

JAAK ALLIK answers (5)

An interview with Jaak Allik, a member of the Estonian Supreme Soviet and the artistic director of the Ugala theatre. He is also the founder and the first editor of the Theatre.Music. Cinema magazine. He speaks on both theatre and political problems. The questions were posed by the theatre editor Reet Neimar and the editor-in-chief Mihkel Tiks.

M. VISNAP. Rambling about the Stockholm theatres (53)

Invited by the Swedish Institute our editors had an opportunity to stay in Stockholm last April and to get acquainted with the theatre scene there. Theatre editor Margot Visnap obtained from this brief visit a lot of ideas and information about the Swedish theatre, its organization and productions as well as some interviews with the theatre people. She offers us a glimpse at the organizational side and discusses some of the productions which she saw: Ibsen's *The Wild Duck* (Stadsteatern), Barbro Smeds' *R* (Unga Klara), Strindberg's *The Dream Play* (Orienteatern), T. Bernhard's *Ritter, Dene, Voss* (Teater 9), J. Offenbach's *The Tales of Hoffman* (Folkopera), Shakespeare's *Othello* (Fenixteatern), etc.

The golden sixties in the Swedish theatre (57)

An interview with STEFAN JOHANSSON who belongs to the "angry young men" who started making theatre side by side with Suzanne Osten, Lars Rudolffson and others in the group theatre movement. Teater 9, of which he is still an actor and director, was born in 1968 as a political and experimental theatre and has, according to Johansson, carefully avoided shallow political slogans. Johansson's work as a critic and editor in the cultural department of the Swedish radio which he has done for decades, has enabled him to distance himself from the past and evaluate the place he and his fellows had in the theatre movement. Today Stefan Johansson is the Head of the Radio Play Department of the Swedish Radio. However, he has not abandoned his past principles and it is quite clear from his talk that he has preserved his critical attitude to the different trends present in the theatre movement in the '60s.

On Swedish theatre magazines (57)

CLAES ENGLUND, editor of *Entré*, one of the most influential Swedish theatre magazines, speaks on how his magazine is made, briefly dealing with theatre criticism in Sweden today.

Unga Klara and its young actor (61)

An after-the-performance interview with

FRANCESCA QUARTEY, a young actress from the Unga Klara theatre by Margot Visnap. Francesca Quartey is charming in her sincerity and conviction, her belief in the rightness of herself, the Unga Klara, Suzanne and their goals. She talks about their long-lasting preparations for each production, describes the activity of Unga Klara and its leader Suzanne Osten.

The contract, the theatre, the actor (67)

To catch up with one of the best arrangements in the theatre - the contract system, the whole society needs to catch up. As the contracts will be the everyday in Estonia, too, and as we are standing at the beginning of the road, each example should be of use to us. INGO LAAS, managing director of the Stockholm Stadsteatern, discusses different forms of contracts.

My theatre - how was it born? (69)

An interview with NILS MORITZ, born in Estonia in 1943, brought up in Sweden, his parents fleeing to Sweden from Soviet occupation in 1944. We could say that he is the first Estonian who has "made it" in the Swedish theatre. The theatre people who emigrated to Sweden did not manage to find professional work, as a rule. Moritz has no special theatre or art education, but he is quite successful in a central Stockholm theatre named Boulevard as an actor, director and designer. The interview focuses on the birth and the activity of the Boulevard theatre.

M. KALMET. A Swedish diary (73)

With a grant from the Swedish Institute and as a guest of the Swedish Actors' Equity Association, Madis Kalmet, director and actor of the Youth theatre stayed in Stockholm for six weeks in January-February, 1991. Madis Kalmet presents some choice passages from his diary kept in Sweden in which he offers us his impressions about the performances he saw, about the people he met and about Swedish life in general.

MUSIC

H. OLT. The caretaker can - the composer cannot (28)

Estonian composer and musicologist Harry Olt who resides in Sweden introduces the system of music funding in Sweden.

O. HÖJER. National romanticism and modernism in Sweden in the '20s-30s. An introduction, seven variations and a coda (40)

O. HÖJER. The "Monday" group and the path to the '50s (45)

M. TEGEN. New music in the '60s (49)

These three articles offer an overview of different periods in the development of contemporary Swedish music. The first of them is about prewar tendencies, the second deals with the postwar controversy and the third reflects on the work of the composers in the '60s and the avantgarde. As a matter of fact, the original Swedish composition is approximately of the same age as the Estonian, about 100 years old. Swedish music is noted for its high professionalism and technical craftsmanship.

National romanticism was a leading trend in Swedish music for a very long time. The composers in the '20s and '30s began to "pull it down" from this position. The "Monday" group brought about a breakthrough and won wide recognition in the '50s. The composers who belonged to this group - Karl-Birger Blomdahl, Ingvar Lidholm, Sven-Erik Bäck and Sven-Eric Johansson - laid the foundation for the modern "classics" in Swedish music. Except for Blomdahl (who died in 1968), the others are still active.

In the '60s a lot of new composers arrived at the scene. Perhaps the best-known of them is Bo Nilsson, a radical champion of the avantgarde. Some composers of Hungarian origin, Miklós Maros in particular, are also well-known in Sweden. The leading figures in electronical music were Gunnar Bucht, Bengt Hambraeus and Ralph Lundsten, the owner of the first home studio of electronical music.

J. GAT. The position of hands at the keyboard (81)

It is an excerpt from a book entitled *The Technique of Piano Playing* by J. Gat, a Hungarian musicologist, Professor of the Liszt Music Academy in Budapest who has studied the techniques of piano playing.

Passages from the life of VILLEM KAPP (86)

The Kapp family is one of the most powerful dynasties in Estonian music and culture in general. Villem Kapp's life (1913-1964) which was not very long was rather eventful, starting from his first job as an organist at Suure-Jaani, the Kapps' ancestral home, a job that he kept until his death. As a composer he is chiefly noted for his choral works, the most popular of them, one that has not lost its grip on the audiences until today is his vocal tone poem *The Nordic Coast*. One of the best-known large-scale works for decades has been his *Second Symphony* (1957). Also, Villem Kapp taught composition in the Tallinn Conservatoire.

The article analyses Villem Kapp as a personality and presents his ideals through factual material, his letters and recollections, collected by Villem Kapp's friend A. Põldaru over a long period.

Persona grata. MIKK SARV (93)

CINEMA

N. MEINERT. Vilgot Sjöman - a bastard son of the working classes (17)

Early this year a selection of films by Vilgot Sjöman (b 1924), the second most important Swedish film director after Ingmar Bergman, was shown in the cinemas of Tallinn and Tartu. The director himself was present at the screenings in Estonia and met the audiences. The sociologist and journalist Nikolai Meinert gives a thorough analysis of the films by Sjöman, based on his personal impressions and an interview with the director. The article contains a wealth of information about Sjöman's biography and political views. Attention is directed to his films *The Swedish Mistress* (1962), *My Sister My Love* (1966), *461* (1964), *I Am Curious* (1967/68), *You're Lying* (1969), *A Handful of Love* (1974), and *Malacca* (1987).

J. HOLVANDUS. Estonian chronicle in the Year of the Horse (30)

Until this year the Tallinnfilm studio released 24 newsreels per year. The article concentrates on the newsreels made last year under a general title "The Estonian Chronicle". The films have been divided into thematic categories to make it easier to analyse them: current news, everyday life, the Estonian islands, art scene. The article gives a characterization of this thematic material, presents the filmmakers and gives an assessment of the anticipated effect on the viewer.

T. KARRO. A staircase leading to heaven (35)

The script editor of the Tallinnfilm studio analyses the two latest films *Cogito, ergo sum* (1989) and *To Shura* (1990) by Renita and Hannes Lintrop which have both won recognition at the festivals in Estonia and abroad. The reviewer draws our attention to an apparent simplicity of the Lintrop films, he claims that these films correspond to an Aristotelian art model. Towards the end Karro poses an intriguing question: does the simplicity and purity of the Lintrop films mask the primitiveness of their execution or does it reflect the clarity of thought and the purity of feelings characteristic of great art?

MISCELLANEOUS

M. TIKS. The leading article (3)

T. HAGEL. The king is coming (96)

The art critic Tiiu Hagel looks at the currently very popular exhibitions which display a dramatized age and its environment. She discusses an exhibition showing the Swedish life and culture of the 1890s in the Stockholm's Nordiska museet arranged this summer.

KUNINGAS SAABUB

Ei juhtu ka kuningriigis sageli, et kroonitud pead tulevad näituse avamisele. 23. märtsil 1991. aastal kell 13 ootas rahvahulk Rootsi Põhjamaade Muuseumi ees kuninga saabumist. Tõid vuras ette ja sealt astus maha kuningas Oskar II ning näituse avamistseremoonia võis alata. Aeg oleks nagu sada aastat tagasi keeratud, nimelt siis valitses maad Oskar II. Tegemist oli aga Rootsi 1890. aastate elu ja kultuuri tutvustava väljapaneku avapidustustega.

Näituse ettevalmistamine oli kestnud pikka aega: koguti materjale ja ehitati erinevaid eluvaldkondi tutvustavaid paviljone - tööstuse, perekonna, kauplemise, vaba aja jne paviljonid. Kogu näitus haaras enda alla 1200 m² ning kujunduse peaautoriks oli Björn Ed. Näituse ekspositsioon hõlmas ka muuseumi raamatukioskit, kus pakuti sajandivahetuse väljaandeid või tolaaegse kujundusega trükiseid, ning kohvikut (*Prippska Terrassen*), kus võis maitsta 1890. aastate retseptide järgi valmistatud kooke ja juua õlut "Pripps Pilsner". Külastaja võis vaadata elavaid pilte ning sajandivahetuse filme. Päevapiltniku juures võis riietuda eelmise sajandi lõpukümnendi tualettidesse ning saada mälestuseks vanavanaema pildialbumist tuttava foto.

Terve päeva kestnud näituse avatseremoonia oli nagu teatraliseeritud vaatamäng sajand tagasi toimunud ravapidustustest. Mürtsusid orkestrid, esinesid fakiirid, tuleneelajad ja mustkunstnikud, ajalehepoisid hõikasisid "Svenska Dagbladeti" eriväljaannet sajandivanusest Rootsimaast, ajastukohases riietuses kaupmehed pakkusid karamelle, "Liljeholmensi küünlaid" jne.

Ekspositsiooni oli lülitatud ka mängutuba, kus teatripärase vahenditega püüti ekstra lastele avada elu sajand tagasi. Esmalt riietusid lapsed ümber ning seejärel asusid appi õde-vend Annale-Oskarile nende igapäevastes toimetustes. Tuli tuua vett ja puid, käia poes, hoida väikesi kaksikuid, talitada loomi ning teha muid töid. Tänu rolli vahetusele muutus näitus lapsele reaalsuseks. Minevik oli astunud tänapäeva ning saanud lähedaseks ja mõistetavaks.

Teatrile omaseid lavastuslikke elemente kasutades avardati näituse traditsioonilist vormi ja anti vaatajale vahetu võimalus osaleda selles vaatamängus. Külastaja võis end tunda justkui 1897. aasta Stockholmi suures kunsti- ja tööstusenäituse melus osalejana. Sellele omaaegsele tähtsale väljapanekule vihjati ka praeguses ekspositsioonis, nii kujunduses kui ka esitatud eksponaatides. Nii nagu 1897. aastal kõrgus ka nüüd väljapaneku keskel "Liljeholmensi küünal", ka sissepääsu paviljonidesse markeeris samasugune ehitis. Kõigest õhkus eelmise sajandi lõpukümnendi vastuolulisust, kus traditsioonidest

kinnihoidmine põimus industriaalühiskonnale omase laialtlevikule välismõjude sissetungiga.

Elulaadi muutust kodus keskkonnas väljendasid Carl Larssoni pereolustikulised akvarellid, mis esmakordselt jõudsid vaatajani samuti 1897. aasta näitusel. Larssoni tööd kujutatud rootsilik talupoeglikult idülliline kodumiljö on paljudi võtnud üle Inglise ajakirja "The Studio" pakutud vormiuuenduslikust elulaadist. Kahe suuna ühitamise tulemusena vaatab tema piltidelt vastu isikupärane, praktiline, leidlik ja rõõmsaimeline kodu, mis iseloomustab hästi eelmise sajandi lõpu uut elustiili.

Näituse õnnestumisele aitas kindlasti kaasa pikaajaline tõsine uurimustöö. Põhjamaade Muuseumi rikkalik käsikirjade ning fotoarhiiv sisaldab palju eluolustikulist materjali (sealhulgas ka suurt fondi Eestimaa ja eestlastest), muuseumi vaikuses toimunud edukas eelmäng lõi soodsa pinnase ajastu oskuslikuks eksponeerimiseks: selekteeriti markantsemad ning iseloomulikumad näited 1890. aastatest ning ehitati nende abil üles adekvaatne keskkond. Näituse külastaja ei olnud mitte enam ainult ekspositsiooni passiivne vaataja, vaid võis soovi korral tunda end ka vastava ajastu persoonina.

Ajastu- ja miljöönäitused on praegu populaarsed. Eriti oluline on mängulise momendi sissetoomine loomulikult lastele, kuid ka alati kiirustavaid, tele- ja videokultuurist rikutud täiskasvanuid suudetakse sel viisil panna end lahti raputama argipäevast ning süvenema millessegi muusse. Stockholmis võis analoogilist lähenemist ainesele kogeda veel Linnamuuseumis nii püsiekspositsioonis kui ka näitusel "Seal, kus seisis valge säng", mis andis ülevaate samariitlaste lastehaigla ajaloost 1890-1974. Isegi Rahvamuuseumi väljapanekus "Kunstniku ateljees" oli kasutatud lavastuslikke elemente. Nimelt oli ekspositsiooni keskmeks kunstniku ateljee rekonstruktsioon koos kõige sinna juurde kuuluvaga.

Näituse teatraliseerimise, mänguliseks muutmise nõuab ka korralikke ruume, materjale, finantseerimist ja abipersonali. Loomulikult ei saa ühtsete mängureeglitega läheneda kõigile näitustele, kuid kahtlemata ilma ajastu ja miljöo loomise kunstita läbi ei saa.



Rahvas ootab kuningas Oskar II saabumist näituse avamisele Põhjamaade muuseumis.

Tõnu Pani foto



Põhjamaade muuseumi sissepääs.

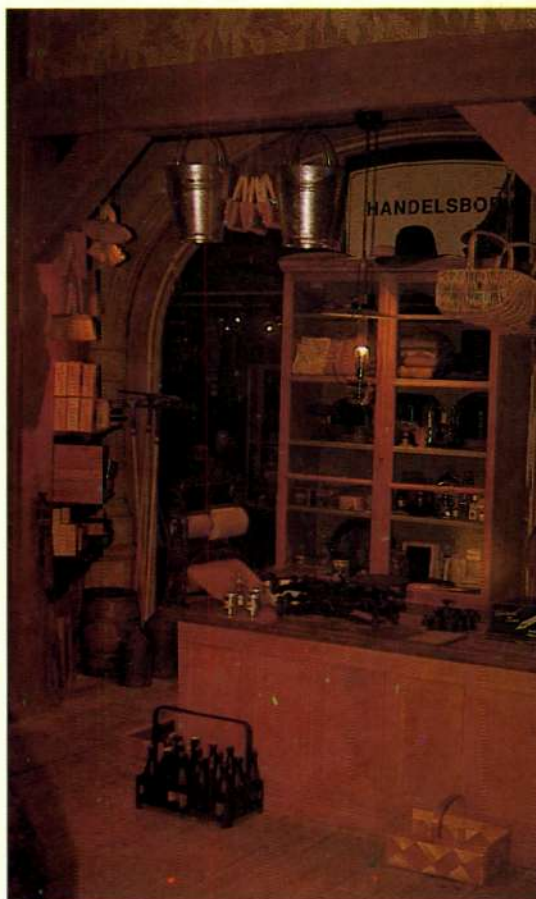


Rekonstruktsioon eelmise sajandi lõpu Stockholmi tänavast.

Tõnu Pani foto



Vaade ekspositsioonile.



Poe rekonstruktsioon mängutoas.

Tõnu Pani foto

