

ENSV Kultuuriminis-  
teeriumi, ENSV Riik-  
liku Kinokomitee,  
ENSV Heliloojate Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSV Teatriühingu  
ajakiri



3

/1982

Esikaanel: Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri X lend koos õppejõudude A. Üksküla ja M. Karusooga.

J. Rõömuse foto

Tagakaanel: Ita Eyer J. Smuuli näidmendis «Polkovniku lesk».

G. Väidla foto



## Toimetuse kolleegium

AVO HIRVESOO  
JÜRI JÄRVET  
REIN KAREMÄE  
KARIN KASK  
KALJU KOMISSAROV  
LEIDA LAIUS  
ARNE MIKK  
VALTER OJAKÄÄR  
TIIU RANDVIIR  
ENN REKKOR  
LEPO SUMERA  
EINO TAMBERG  
AHTO VESMES  
JAAK VILLER

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5,  
postiaadress 200090, postkast 51.

Peatoimetaja asetäitja Vallo Raun,  
tel. 666-162

Vastutav sekretär Heino Kermik,  
tel. 445-468

Teatriosakond Reet Neimar, tel. 445-468

Muusikaosakond Mare Põldmäe ja  
Madis Kolk, tel. 443-109

Filmiosakond Jaan Ruus, tel. 443-109

Publitsistikaosakond Sirje Endre,  
tel. 445-468

Keeletoimetaja Kulla Sisask, tel. 449-558

KUJUNDUS: MAI EINER



SISUKORD

	AVAVEERG. <i>Raimond Laanoja</i>	3
DIALOG	KULTUURISEFLUSE PROBLEEME. <i>Vello Kaik — Heino Kermik</i>	4
MÖTTEVARAMU	MUUSIKA POEETIKA. <i>Igor Stravinski</i>	8
	TEATRIFESTIVAL VILJANDIS	15
	ÜLE POOLTEISESAJA PIIRJOONE. <i>Aarne Üksküla</i>	22
	KÄISIN TEATRIS. <i>Juhan Viiding</i>	24
	TAASSÜND? SEDA MITTE. <i>Maris Balbat</i>	27
	ELSE LASKER-SCHÜLERI PUHUL. <i>Nigol Andresen</i>	32
KES?	BORISS POKROVSKI	34
	MULTIMARGINAALE. <i>Jaan Ruus</i>	38
	ÜLELIIDULISTE FILMIFESTIVALIDE AUHINNAD	49
	BAROKNE ILJENKO EHK KAKSKÜMMEND AASTAT HILJEM. <i>Roman Korogodski</i>	51
	EESTI FOTO: SOTSIAALSUS VÕI SALONGLIKKUS? <i>Peeter Tooming</i>	57
	MÕNDA «TULILINNU» LOOJAST JA «MIR ISKUSSTVAST» <i>Tiia Järg</i>	68
	STRAVINSKI LOOMINGU VÄÄRTUS. <i>Boriss Assafjev</i>	72
	STRAVINSKI EESTIS	75
	MEENUTADES ŠEBALINI. <i>Lydia Auster</i>	77
	<i>Veljo Tormis</i>	78
	<i>Ester Mägi</i>	79
	KALLE RANDALU SÖNAVÕTT ELKNÜ XIX KONGRESSIL	80
	UUSI ANDMEID EESTI TORUPILLIST. <i>Ingrid Rüütel</i>	82
ON ÕKS MURE	ISIKLIK ARVAMUS ISIKLIKUST ARVAMUSEST. <i>Eino Baskin</i>	84
	NATALIE MEI. <i>Mai Levin</i>	96



Aare Laanemets Tootsina «Kevade»  
ekraniseeringus (lavastaja A. Kruusement).

**I. juuni — lastekaitse päev**



Kui kasvatustöös midagi kiiva kisub ja loodetu asemel sõge elu rendimees vastu vaatab, õhkaine sageli: «Oleks meil igaühel oma Muhu!» Ent meil on igaühel oma Muhu, on oma Illimari rada ja Paunvere koolitaregi. Pole tähtis, kus ta asub — Haanjamaal või Paganamaal, vooremaal või kõrvemaal, Lasnamäe veerul kivilinnas, Taara tarkuselinnas või Tamula kaldal Lauhuisa mõtliku pilgu all. Tähtis on, et ta on olemas, see meie kõigi rännuteede algus, nagu ütleb vanameister Tuglas.

Kust aga tulevad need saamamehed, praagipoisid ja peedivennad? Kas oleme rännuteel midagi olulist kaotanud, ajavankriit kogemata maha poetanud või koguni kaasa võtmata jätnud? Õigus on Voldemar Pansol, kui ta kirjutab: «On olemas ihuline ja hingeline nälg. Esimene annab end otsekohe tunda ja sunnib kas või leivapoodi minema. Hingega on lugu teistviisi. Võib harjuda elama nõnda, et seda nälga ei tunnegi, ja see on väga halb märk.»

Ehk olemegi koduraja kivide vahele jätnud kiratsema ilohäitsme ja nüüd pole, millega hingenälga vaigistada. Hing aga ihkab palju: kangelaslugusid ja komöödiaid, muusikat ja maale, luulet ja lum mavaid maastikke ning — tarku inimesi. Mõnest levimuusika poploost ja «Fabianist» on armetult vähe ilutaimet harimiseks, aga rublase roosi jaoks näib piisavat, jääb veel ülegi.

Võidakse vastu vaielda (ja alati on seda tehtud), et keda see ilo toidab. Saab viidata vanasõnale «Ilu ei kõlba patta panna», ja kõik need teised väited. Ometi tuleb tõdeda, et ka esteetilise kasvatuse läbi omandab inimene sotsialistliku elulaadi tõekspidamised. Iga töö, kui teda hästi teha, on ju esteetiliste väärtuste loomine. Head tööd ei iseloomusta mitte ainult tehniline, vaid ka esteetiline täius. Kvaliteedimärk antakse eelkõige kaunile tootele. Me rõhutame küll tööharjumuste ja tööskuste kasvatamist, kuid unustame t ö ö i l u, millela töö aga ei kujune esimeseks vajaduseks.

Lastekaitsepäeval räägitakse ja kirjutatakse palju muretust lapsepõlvest, avatud teedest ja lahtistest uustest. Ka see on õigel kohal. Aga tundkem rohkem muret inimese kujunemistee pärast. Sügava hingeeluga inimene ei löhu ega lammuta, ta ehitab ja loob.

Kujunevat inimest on tõepoolest vaja ka kaitsta — vildakate arusaamade, meie ühiskonna jaoks võõraste mõtete eest.

Armas isa ja ema! Hari hoolsalt oma lapse hinge, ära lase ilohäitsmel närbuda. Ärata huvi kirjanduse vastu, käige koos kontserdil, kinos, kunstinäitusel ja teatris. On ju nii ütlemata tore muljeid jagada ja lapse silmis suurt rõõmu näha. Teil on vähe aega, jah, see on tõesti nii. Kuid lapse tuleviku nimel ei tohiks kahju olla kaotatud ajast. Ja kui ta kodust lahkub, et ise oma kodu luua, tea — reisirahast üksnes on vähe.

Lugupeetud koolmeister! Sa oled kindlasti märganud, et tühjas hinges tärkab tarkuseivagi vaevaliselt, kui ta üldse tärkab. Seepärast ole tark tohter ja süsti oma õpilastesse iluaha, sellest tuleb ikka tulu ja kasvab kasu. Sinu elaval sõnal on suur jõud, kasuta seda. Tark inimene on väärt inimene, sügavalt haritud inimene suurim väärtus.

On mõistlik meenutada Paul Rummo sõnu:

*... teia meeles hoida mahti:  
ära eales oma juuri  
kisu lahti!  
Su juured ...  
kallimat ei olla saa  
kui aeg.*

*kus kasvad homseks jõudu juues,  
ja maa  
su vanemate sünnimaa,  
ja rahvas —  
uhket tulevikkku luues.*



«MEID, MAAINIMESI JA MEIE ŠEFFE — TARTU TEATRIMEHI — ON SIDUNUD ELU ISE, TAVALINE MÕODAPÄASMATU MAATÖÖ,» ütleb Vello Kaik.

**Heino Kermik** («Teatri. Muusika. Kino.» vastutav sekretär): Mõõdunud laupäeval «Vanemuise» fuajees alustatud jutuajamise jätkamiseks siin Emajõe talvemängudel andsite vist pisut kergekälise lubaduse? Usun, et teid tõmbab oma kolhoosi võistkonnale kaasa elama... Tartus võistlesite ka ise edukalt ja täna tõite välkmales kolhoosile maksimaalselt punkte. Kust on pärit teie hea võistlejanärv ja maleoskus?

**Vello Kaik** (Tartu rajooni «Avangardi» kolhoosi Vedu osakonna juhataja, «Vanemuise» teatri põllumajanduspreemia laureaat): Meie šeflussidemeil on selles oma osa. Tavaks saanud jõukatsumised malelaua taga ikkagi kohustavad, sest vastas on linnainimesed, vaimuinimesed.

**H. K.:** Tookord autasustasite Tartus pärast «Silva» etendust «Vanemuise» solisti Liia Ritsingut «Avangardi» preemiaga parima rolliloomise eest. Kuid teie ise olete ju ka laureaat, vist meie vabariigis esimese sellelaolise auhinna omanik. Mullu detsembris saite koos Tartu rajooni Lenini-nimelise sovhoosi ametiühingukomitee esimehe Endla Rootsmaaga «Vanemuise» põllumajanduspreemia. Au ja kiitus teatrile, kes vastukaaluks paljude majandite tähelepanule ja kunstialastele preemiatele asutas omakorda põllumehepreemia! Kuidas olete kasutanud oma laureaadiõigust käia esimesena vaatamas «Vanemuise» esietendusi?

**V. K.:** Püüan ikka käia, kui aeg ja töö lubavad. Seda enam, et siis saan juba uut tükki rahvale oma kogemusest soovitada.

**H. K.:** Hüva, eemaldugem siis korraks malest ja Emajõe mängude hasardist. Teie klubi juhataja lubas vastutulelikult oma tagatoa, räägimegi pisut maarahva elust ja kultuurikujutlusist, šefflemisest.

**V. K.:** Olgu pealegi. Šefid on meil ju tublid.

**H. K.:** Nüüd on maal liikvel kõiksugu šeffe — neid, kes ametliku jaotuskava järgi saadetakse linnaasutustest kartulipõllule küürutama, ja neid, kes on sõlminud mõne maakollektiiviga kultuurialase abistamise lepingu. Seega abi nii tootmise kui vaimuelu edendamiseks! Huvitav oleks teada, kumba teie olulisemaks peate? Ja kas teie sümpaatia oleks ehk pisut teisem, kui te poleks tootmisjuht, kuuldavasti osakonnas, kus jätkub teistest rohkem tööjõumuret.

**V. K.:** Kui ma nüüd kultuuriajakirja ootusi silmas pidades ütlesin, et maainimese ja üldse kolhoosielu huvides on hea kultuurišeff kõige tähtsam partner, siis tähendaks see küll vist tootmisjuhi murede liiga kergelt võtmist. Või ka meie majandi ülejäänud, ametlike abiliste — Lõuna Kõrgepingevõrkude ja Tartu Maaparandusvalitsuse — mitteküllaldast hindamist. Aga kui ma jälle vastupidi väidaksin, siis yöidakse mind kergesti pidada kultuuri-



kaueks kolhoosnikuks... Mõnigi meeldiv ning vajalik asi taganeb tegeliku elu survel: ühe või teise tööga peab õigel ajal hakkama saama. Võta töökäsi kust tahes! «Turubarblane» on muidugi see viimane päästenõõr. Mul on hea meel, et meie osakonna eakamate perede noored on isegi linnast suvel puhkuseajal hakanud appi tulema. Tähendab, et neid miski ikka veel kodu ja vanematega, maaga seob. Ka «Vanemuine» sai meie osakonnas «omaks» just põllutöö kaudu.

**H. K.:** Teatri šeflustegevuse hingeks peetakse «Avangardi» kolhoosis inspitsient Erik Linnumäge? Miks just teda?

**V. K.:** Tema oli esimene. Tuli algul üksi suveajal tööle, hiljem tõi kaasa kolleegid, kindlad hinnatavad abimehed kolhoositöös, kes kevaditi ja sügiseti on teatritööst vabal ajal tahtnud füüsilise tööga rinda pista. Näiteks Lembit Soone, Tõnis Uibo, Olo Vähi jt. Ja eks nende meeste kaudu jõudnud meie rahva hulka omajagu teatrivaimu. Seal sündis ka kultuurišeflus. Mina olen Vedu ja Igavere mail töötanud kaksteist aastat, vanemuislased on siin käinud juba enne seda. Jätkuks vaid Linnumäel tervist ja indul!

**H. K.:** Klubi juhataja Anita Priks ütleb, et talle on vanemuislased taidluseski palju abi. Orkestrant Raivo Rebane juhatab estraadiorkestrit ja mängib selles ka ise. Balletisolist Ilmar Rääsep tegeleb laste balletiringiga ja neidude liikumisrühmaga.

**V. K.:** Ja kui on soovi kuulata head muusikat või sõnakunstnikke — ikka «Vanemuine»! Kes siis veel?

**H. K.:** Teie esimees Edgar Beek mainis, et ega «Avangardil» «Vanemuisega» ju šefluslepingut paberil olegi, nii nagu praegu mujal moes. Esimees ütles uhkelt: «Šeflus on meil kirjutamata seadus!»

**V. K.:** Ega ametlikku lepingut ole küll. Ent võib-olla vahel mõni asi lähebki paremini just isevoolu, see tähendab, loomulikku rada. Kas ei tuleta see meelde ammu märgatud inimlikku isepäisust: ka hästi planeeritud haljasalal tallatakse jalgrada ikkagi otse üle noore muru, hoopis kaugel ettenähtud kõnniteest. Ju siis olekski õigem, kui ka ametlikud teed vahel maha pandaks rahva radade järgi ja neid radu enne pisut tundma õpitaks.

**H. K.:** Kultuurišeflus on meie maal küllalt oluline rahvavalgustuslik töövorm, linna- ja maarahva vaimse lähendamise võimalus. See on meil nüüd riiklikult juhitav protsess. Kahjuks peab ütlema, et planeerivad ja annavad tehtust aru just šefid ehk tegijad ise. Vastuvõtjad — šefluspartnerid maal — ei ole eriti agard olnud oma soove selle abi mahu, kvaliteedi ega kallaku suhtes avaldama. Õige küll, kingitud hobuse suhu ei vaadata!

Teatrite šeflustööd on Eestimaal põhjendatult heaks hinnatud. Kuid Kultuuriministeriumi ühel kolleegiumil oli jutuks seegi, et mullu kahanes maarahva osasaamine teatrist nii ja teisiti: vähem anti ringreisietendusi ja vähem organiseeriti maalt ka ühiskülastusi teatrimajadesse. Kas te oskaksite seletada, miks see nii on?

**V. K.:** Meil «Avangardis» on seni teatris käimine küll aina suurenenud. Tänu šeffidele muidugi. Üldiselt võib tegemist olla raskustega pääseda vaatama populaarseid lavastusi. «Laudalüürikal» on vist mitmeaastane järjekord. Ka «Südamevalu» ja «Metsise pesa» pileteid pole saada. Rahvale meeldiks mõned operetidki, kuid ega neid ju kogu aeg järjest saa mängida. Teatriskäija on hakanud valima. Pikad piletitšabad teevad huvilise passiivsemaks. Arvatavasti oli oma mõju ka mõõdunud raskel taimekasvatusaastal. Ei saa ju keegi lustilisel meel sõita teatrisse, kui saak koristamata ja maa kündmata.

**H. K.:** Kas te ei arva, et suurem osa teatripublikut valib lavastusi paraku rohkem nende meelelahutusliku, lõbusa või siis sensatsioonilise maine, mitte probleemi, mõtte- ja kunstisügavuse järgi? Teatrikritik Lilian Vellerand täheldas meie ajakirja eelmises numbris peale tõelise elamuse ka teatris käimist kui moodi ning prestiižitaotlust ja kurtis, et teatri mõistmise fase on veel kahetsusväärsest madal. Kas ei peaks siis kultuurišefluse põhiline eesmärk olema teatri mõistmise, üldse kunsti vastuvõtu edendamine võimalikult paljudes inimestes? Kahju oleks, kui šeffe kasutatakse üksnes mingi auahnuse ja muude ambitsioonide rahuldamiseks või kõige kergemate operettide ning estraadilauljate kättesaamiseks.

Tahaks korrata kuulsaa tartlase Juri Lotmani lauset, et peale individuaalse mälu on olemas meie kõigi ühine mälu — kultuur... Ent põhi-probleemiks jääb sellele vaatamata, kuidas ka ise oma hall(aju)-ollusega selle ühisrikkuse juurde pääseda. Küsimus pole üksnes piletitest, bussist, vaid tahtmise mõista sügavamalt ning keerukamat kunstiteost. Ja selle mõistmise nimel vaevanagemises, eneseharimises.

**V. K.:** Nõnda ta peaks vist olema, aga küllap algab kõik üsna lihtsast, kas või meelelahutuslikust kokkupuutest teatri ja muu kunstiga. Kõigepealt ikka teatripropaganda ja kas või lihtne tundud viisijupiga operett! Meie kolhoosi kohta on see ikkagi suur asi, et võime nüüd oma kuus korda hooajal sõita «Vanemuisesse», bussist ligi kuuskümmend inimest. Viisime sinna ka oma järelpõlve lasteetendusi vaatama. Mudilastele näidati lavatagust, seletati, õpetati. Meil Vedu osakonnas oli kohvikklubiõhtu, kus «Vanemuise» solistid laulsid, rääkisid muusikast, näit-



# dialog...

lejad sõnalavastustest. Paar aastat oleme sügisei pärast töökiiret korraldanud kolhoosis midagi kontsert-loengu moodi nendele töömeestele, kes tavaliselt teatris ei käi või sinna töö tõttu ei pääse. Huviga kuulati esinemas ja kõnelemas neidsamu teatrimehi, kellega koos oli äsja maa-ande koristatud. Mõni jultunum või muusikakaugem masinamees võis ehk ütelda, et mis see Tartu ooper siis ära ei ole, et vähe kandvaid hääli või sedasi... Aga esimene samm teatrikunsti mõistmiseks on tehtud ja võib märgata, et inimestel tekib oma seisukoht ühe või teise lavastuse, osatäitja suhtes. Tähendab, on ka mingi mõistmine. Võib-olla esialgu veel mitte kõige õigem. Aga ta on oma. Tööinimese enda suhtumine kunstisse muutub aktiivsemaks.

**H. K.:** Ilmne on, et paljud püsivadki kunstisõbrad sisukat teost analüüsima ei vaevu ja retsensiooni enamik inimesi ei loe. Oma maitset korrigeerima ei kiputa. Huvitav oleks teada, kuidas maarahvale meeldis «Kauka jumal» Jaan Toominga käsitluses? Selle vana draama pea-aegu avangardistlikus ja ühtlasi lausa maalähedaselt folkloorises kujundikeeles lavastus on küll vist meie talupojakultuuri tippe laval ja üldse. Kuidas arvate, kas J. Toominga ajakohane mõtetihe kujundilises on meie üldiselt vananevale maapublikule vastuvõetav ning jõukohane? Kas lavastuse probleem ja eetika kajastuvad kolhoosnike mõistmises küllalt täpselt?

**V. K.:** Täiesti õige, küllap oleks vaja mõnesegi teosesse rohkem süveneda. Jaan Toominga lavastusi oleme tõepoolest vaadanud suhteliselt vähem. Tema stiiliga harjumine võtab rohkem aega. Siiski arvan, et lavastuse probleemid olid arusaadavad ja mõistetavad ka maarahvale.

**H. K.:** Tavaliselt arvatakse, et filmikunst on nagu arusaadavam, lihtsam. Kuid paraku märkame kinosaalikes kohatuid ning mõistmisest kaugeid reaktsioone. Mõni aeg tagasi linastus Tallinnas meie naabrite film «Teekond paradüüsi». Selle sisu ja kujundikeelt puudutamata julgen väita, et filmi vaatamise pealinna esinduskinos valitses häirivalt banaalne õhkkond. Arvan, et mitte kunagi kaugeimaski kolkanurgas pole nii valjusti ja nii vale koha peal nõnda hirnunud ning kahemõttelisusi üle saali hõigatud. Omas külas hoiab inimesi tagasi vähemalt eneseväarikus ja naabrite häbenemine. Ent vaatajate enamik oli noor, kellel on tänapäeval ju valdavalt keskharidus ja vastav ettevalmistus esteetikaski. Kuidas seletada seesugist mõtte- ja tundevaegust? Või on see filmitegijate ettevaatamatus, et nad ei osanud karta vähema analüüsivõimega inimeste pärast? Ei näinud ette, et need ei jõua linatõe esimesest, silmaga haaratavast kujunditasapinnast — filmis põhjendatud erootikast või frivoalsustest kauge-

male... (Vahepeal oli avanenud foauks ja klubi juhataja kutsus vaatama Emajõe mängude vägilast, «Avangardi» traktoristi, kes sangpomme lennutades jõudnud juba saja korrani.)

**V. K.:** Jaa, aitäh, tuleme! Aga mis puutub linnakultuuri, auväärt šefid muidugi välja arvatud, siis arvan, et meil, maameestel, pole põhjust karta kõrvutamisi.

**(H. K.):** Saalis sangpommirebijat vaatamas tasus tõepoolest käia. Võitja, avangardist Kalju Pard seekord suurt rekordit küll ei püstitanud. Ent huvitav oli see, et vahepeal, «Avangardi» taidlejate kontserdil, nägime sama meest uues, seekord rambivalguses. Kontserdil pakuti vanemuistlaste kooliga neidude lavalist liikumist ja teatrimuusikute kätt oli tunda ka meie aja kohta rikkaliku koosseisuga estraadiorkestris.

Orkestri saatel esitas hiilgava akordionisoolo juba tuttava näoga mees — sangpommirebija Kalju Pard. Üllatavad olid tema musikaalsus, traktoristi talvisest külmast tööst hoolimata väledad sõrmed ja lavaline vaba esinemine, mis ei jäänud alla elukutselise teatrimuusiku elegantsele ülesastumisele. Hiljem kuulsin, et päevakangelane on ka tubli mehhanisaator ja otsekohene kriitikavõimeline kodanik. Kõigi sassis ja nõmedate asjade, maailma hädade temperamentne parandaja. Mõnikord peetakse niisuguseid inimesi ka pisut veidrikeks. Sest tõepoolest, mis asja peakski üks inimene praegu, stressiajal, nõnda rahmeldama ja kõike südamest tegema!

**V. K.:** Jaa... kultuurne põllumees ning südamega tehtav töö on suur asi. Meile on tulnud juurde keskeriharidusega mehhanisaatoreid. Ka kunstielamust vajavad need inimesed kiirele tööajale vaatamata. Meie kohviklubi ürituselt lähevad lüpsjad vahel kell kolm öösel otse lauta ja küsivad veel, miks neid õhtuid tänavu nii harva on.

**H. K.:** Teie, põline põllumees...

**V. K.:** Ega ma nii põline olegi. Õppimine on viinud paljusid põllust eemale. Kuusteist aastat koolipinki! Onneks tõi EPA diplom mind maa peale tagasi.

**H. K.:** Tahtsin küsida teilt maaelu peamist probleemi.

**V. K.:** Arvan, et see ongi põlvkondade vahetusega kaasnev põllumehe järelekasvu mure... Tuli meil sõjaväest tagasi noormees, võiks olla kodukandis vajalik traktorist, aga tema ütleb: «Lähem parem linna miilitsaks, seal saab oma sada viiskümmend kulli, aga tööd pole midagi ja linnas pruutisigi rohkem.» Last võrutavad maast need maaelust kaugele jäävad lasteaiad, koolid, internaadid... Oleneb ka, millisesse sotsiaalsesse gruppi noor hiljem satub, kes ja kuidas teda mõjutavad. Raha ilmselt jätkub, jääb ainult



küsimus, kuidas seda raisata ja aega viita. Maale tagasi tulevad enamasti keskealised või veel vanemad.

**H. K.:** Siit võiks järeldada, et noorus on, nagu ikka, linnas lõrtsida. Tung linna, või nii-öelda kultuurile lähemale, on otsekui loodusseadus, mis lõpeb vedelemisega kusagil ülerahvastatud kontoris.

Teadus väidetakse olevat tootlik jõud. Teatava analoogia järgi peaks haritud ja kultuurne tööinimene tootmises olema samuti suurema kasuteguriga. Vähemalt keerukamate seadmete ja masinatega ameteis. Aga kas pole tegelikkuses ikkagi vastupidi? Suurema haridusega, vaimsust ja kultuuri kõrgeks seadev noor kaugeneb maatööst, mis on ju praegu üsna valus nähtus. Olen kaugel mõttest, et meie mehhaniseerimise nüüdistasemel otsustaks kõik igivana toores ihujõud või tuimavõitu tööürgamine või et me seda taga nutma peaksime...

**V. K.:** See on muidugi üsna keerukas probleem. Olen vaadanud, et meie põldude kõige võimsama ja keerukama masinaga — K-700 — tuleb toime ka kuueklassilise haridusega mees. Ta otsib ise lisatarkust ja võib masinatundmises ületada kõiki. Peamine on ikkagi suhtumine sellesse, mida teed. Suhtumine määrab elus kõik. «Südamevalus», mida me «Vanemuises» vaatamise, tüsib kunagine masinatraktorijaam kolhoosi. Nüüd on kolhoosi tööpartnerid intelligentsemad, ju vist kavalamadki. Igatahes tulid meelde EPT ja EKE ettevõtted. Mida või kuidas kolhoosile ka ei ehitata või tehta, kolhoos peab selle igal juhul nurisemata kinni maksma. Hinna kõrgeks ajamine on tänapäeval vist küllalt lihtne. Ja tulemusi näeb igaüks ise: suursportlased ja poolkutselised meeskonnad on ju kõik ikka KEK-ide tiiva all, mitte kolhooside juures. Ka nägusad luksuslikud keskusehooned ja elamukvartalid kerkivad enamasti nende liinis. Oma osasse suhtumine on alati oluline!

**H. K.:** Võib-olla leidub suhtumistelgi mingeid objektiivseid põhjusi. Meie jutt kaldub ikka ja jälle elule ning tööle, ent ju on selleski mingi seaduspära. Õelge, palun, missugused on teie kandi suhted meie ajakirja kolme kauni muusaga?

**V. K.:** Teatriga on meil nüüd muidugi kõige soojemad suhted. Muusikat on raskem kättesaadavaks teha ja ka inimesed ise pole selleks kohtumiseks vist valmis. Tõsisem muusika vajab ettevalmistust. Kuid oleks vist vääri praegu, mil maarahvas kipub valdavalt kõrges eas olema, peale suruda just keerukat kunsti ja eriti aktiivset taidluselu. See mõjuks arvatavasti vastupidiselt soovitud. . . . Kinon käiakse Vedu osakonnas kaks korda nädalas. See võimalus on teatris käimisega võrreldes lihtsam ja ka riietu-

mine ning väljanägemine ei nõua sel juhul eriti palju hoolt. Ikkagi nii-öelda massikunst.

**H. K.:** Iseasi küll, kuidas meie rändkino repertuaar kajastab filmikunsti tänast päeva ja vastab sellele, mida näidatakse samal ajal linnakinodes. Kuid see on omaette probleem...

**V. K.:** Seflus tähendab meile eelkõige teatrielamust. Kuid küllap on sellel avaramgi tähendus.

**H. K.:** Kiiresti muutuvad elu ja kunstid vajavad asjatundlikke kontakte. Kultuurisefluse kün-nimaad on endiselt avarad, ka Emajõe ääres. Teiega kohtuma sõites sattusin poolkogemata Tartu Kunstimuseumi almanahhis huvitavatele kirjadele 1961.—1963. aastast. Üks siitkandi mees, kunstnik Johannes Saal, saanud hoogu tollastest kunstinädalatest, hakkas vabatahtlikuks erašefiks Luunja põllumehele ja tegi oma valgustustööd (vist tervise tõttu) koguni kirja teel. Septembris 1963 on ta kirjutanud nõnda: «Kunstist tuleb veel natuke kõnelda. Kuigi pidasin oma «kaugõppekursuse» lõpetatuks, aga purupõuasele maale ei ole mitte ainult ükski tilk — vaid samuti mitte ükski toobritäis — ülearune... Sest ma ei taha, et kunst jääks ainult «suurte sakste» asjaks, nagu ta ikka on tükkinud jääma.»

Kunstniku vastutustundest paistab vastu avar mõte. Nõnda realiseerubki vist intelligentsi — näitlejate ja kunstnike-kujutajate — kutsumus (või kohustus?) mõtestada oma toitja — töötava rahva — saatust ja olemist läbi aegade. Vahel tundub meil sellestki pisut võlgu jäävat. Kultuuriseflusel saaks seal vist olla auväärne osa.

**V. K.:** Noh, nii kõrget lendu ei julge vist esialgu tahtagi, aga rahvalalgustus on tänuväärne tegu igal juhul. Oleme vist kõik pisut ettevaatlikuks tehtud poolpõlastatava ajaviite-kunsti sildiga. Kuid mida seal häbeneda? Teatrissegi võib tõesti minna kas või ainult selleks, et oma tööasjad ja mured korras unustada. Hommikul, kui jälle seisad töökoja õuel vastakuti mehega, kes hilišööl koos sinuga astus koduvärvas maha teatribussist, võid talle julgelt pakkuda mõnda niramat töödki. Sa tead, et temagi kannatus on eilsest pisut pikem.

Märts, 1982



### NELJAS ÕPPETUND: TÜPOLOOGIA

Igasugune kunst eeldab valikut. Tööle asudes ei ole ülesanne mulle tavaliselt päris selge. Kui küsitaks, mida ma loomeprotsessi käesolevas staadiumis saavutada tahan, oleks mul raske vastata, ent võiksin täpselt öelda, mida ma saavutada ei taha.

Edasiliikumine millestki loobumise läbi, oskus vajalikku kaarti ära visata, nagu mängur ütleks — see on suur valikutehnika. Ja jällegi on siin tegemist Ainsa otsimisega Paljude seast, millele viitasime teises õppetunnis.

Näidata, mil viisil see printsip kajastub minu muusikas, tundub mulle väga raske ülesandena. Teen katsed seda teile seletada mitte niivõrd üksikuid fakte näiteks tuues, kui osutades oma loomingu üldistele seaduspärasustele. Võib kõrvutada kahte dissoneerivat heli ja saavutada vahetu ning vägivaldse aistingu; teisest küljest võib esitada omavahel harmoneeruvaid värve ning saavutada eesmärgi kaudsemal teel, kuid seda kindlama. Viimati mainitud meetodi olemus viitab alateadvuslikele protsessidele, mis muudavad meid altiks terviklikkusele. Me eelistame instinktiivselt seoseid ning nende talitsetud tugevust laialipillatuse väsimatutele jõududele — teisiti öeldes, eelistame, et erinevuse asemel valitseks korrapära.

Kuivõrd mu isiklik kogemus osutab vajadusele midagi välja jätta, kui tuleb valida, ja diferentseerida, kui tuleb ühendada, näib mulle, et võin seda põhimõtet rakendada muusika suhtes tervikuna, et saada pilti tulevikust kui ka ruumilist tagasivaadet muusika ajalukku ning samuti mõista, mis kujundab teatud helilooja või koolkonna tegeliku näo.

Olgu see meie panuseks õpetusse muusika tüüpidest — tüpoloogiasse — ja stiiliküsimuse uurimisse.

Stiil on eriline moodus, kuidas helilooja organiseerib oma töökspidamisi ja kõneleb oma elukutse keeles. See muusikaline keel on teatud koolkonna või

### IGOR STRAVINSKI

ajastu heliloojaid siduv ühine element. Mozarti ja Haydni muusikaline pale on teile kindlasti hästi tuttav ning kindlasti pole teil jäänud märkamata ilmne seos nimetatute vahel. Samal ajal võib neid kergesti eristada, kui tuntakse vastava ajastu muusikalist keelt.

Rõivastus, mille ühe generatsiooni jaoks määrab mood, tingib ka riiete kandjate iseloomulikud erilised žestid, sellise kõnnaku ja rühi, mis sõltuvad riiete lõikest. Täpselt samuti jätab mingi ajastu «muusikaline garderoob» oma jälje keelele ehk teisiti öeldes, «muusikalisele žestikulationile», nagu ka helilooja suhtumisele kasutatavasse helimaterjali. Arvukate detailide hulgas on just need vahetuteks faktori- tekis, mis aitavad meil aru saada muusikalise keele ja stiili kujunemisest.

Pole vajadust teile seletada, et see, mida kutsutakse ajastu stiiliks, on tegelikult individuaalsete stiilide kombinatsioon, niisugune kombinatsioon, kus domineerivad oma aega ülekaalukalt mõjutanud heliloojate meetodid.

Pöördudes tagasi Mozarti ja Haydni näite juurde, võime märkida, et nad toituisid ühest ja samast kultuuripinnast, ammutasid ühtedest ja samadest allikatest ning kasutasid ära teineteise avastusi. Ometi on ime mõlema puhul kellegagi jagamatu.

Võib öelda, et meistrid, kes oma suuruses ületavad kõiki kaasaegseid kokku, levitavad geeniusi kiirgust veel kaua pärast surma. Sel viisil meenutavad nad võimsaid signaaltulesid — majakaid (kui kasutada Baudelaire'i väljendit) —, mille valgusest ja soojusest sünnib koondsuundumus, millest saab osa enamik nende järeltulijaid ja kus kristalliseerub traditsioonide kogum, mis moodustabki kultuuri.

Need suured tuletornid, mis ajaloos plingivad pikkade ajavahemike järel, tingivad järjepidevuse, mis annab tõelise ning ainsa seadusliku tähenduse



lörtsitud, kuid jumaldatud sõnale «evolutsioon».

Progressi fanaatilistele pooldajatele on tänane päev alati ja tingimusteta rohkem väärt kui eilne. Sellest tuleneb vaieldamatu järeldus, et kaasaja paljulihkeline orkester on edasimineku võrreldes mineviku väiksemate koosseisudega, et Wagneri orkester on samm edasi, võrreldes Beethoveni omaga. Mida selline eelistus väärt on, jäägu teie otsustada...

Tõesti, kunsti horisondil kohtab pikade ajavahemike järel tervikusse sobimatuid figuure, kelle päritolu on teadmata ning eksistents kui niisugune seletamatu. Jumalik tahe näib nende monoliitide kaudu tahtvat tõestada juhusliku olemasolu ja teatud määral ka selle olemasolu seaduspärasust. Muusikas leidub erinevate nimedega niisuguseid ebapidvuse elemente — looduse vempe. Kõige huvitavam on Hector Berlioz. Tema tohutu maine on tagasiviidav eelkõige orkestri *brío*'le, mis annab tunnistust kõige erutavamast originaalsusest, täiesti spontaansest, millelegi taandamatust originaalsusest, mis on siiski ebapiisav selleks, et varjata leiutamispotentsiaali nõrkust. Kuigi Berlioz peetakse alusepanijaks sümfoonilisele poemile, väidaksin selle vastu, et nimetatud žanr (selle eluiga, muide, oli väga lühike) ei ole samaväärne suurte sümfooniliste vormidega, sest ta kipub täielikult sõltuma muusikavälistest elementidest. Selles mõttes on Berlioz mõju suurem esteetikale kui muusikale; kuigi seda on tunda Liszti, Balakirevi ja Rimski-Korsakovi noorpõlvetöodes, ei puuduta see nende muusika olemust.

Eespool kõne all olnud suured majakad pole kunagi vilkunud muusikamaailmas tõelist segadust tekitamata. Pärastpoole olukord muidugi stabiliseerub. Tuli valgustab järjest nõrgemini, kuni saabub moment, kus ta soojendab veel ainult pedagooge. Sel hetkel sünnib akademism, kuid varsti ilmub uus tule torn ja kõik kordub, mis ei tähenda, et see toimub ilma vapustuste ja õnnetusjuhtumiteta. Juhtumisi esindab praegune ajastu näidet muusikakultuurist, kus

päev-päevalt kaob järjepidevus ja ühtse keele eelistamine.

Individuaalsed kapriisid ja intellektuaalne anarhia, mis näivad paljuski juhtivat tänapäeva maailma, isoleerivad kunstniku ta kolleegidest ja tingivad tema muutumise publiku silmis monst-rumiks, oma keele, sõnastiku ning kunstiparaadi ise leiutanud originaalseks peletiseks. Juba kellegi poolt tarvitatud materjali või väljakujunenud vormide kasutamine on talle reeglina keelatud. Nii jõuab helilooja selleni, et tema keelel puudub suhe teda kuulava maailmaga. Ta kunst muutub täiesti ainulaadseks: edastamatuks ja igakülgseks suletuks. Sobimatus üldisesse konteksti pole enam erandlik veidrus, see on ainus kriteerium uustulnukate omavahelises võitluses.

Niisugune traditsioonide täielik hülgameine kutsus esile rea anarhistlike, üksteisega sobimatute ja vasturääkivate tendentside ilmutumise ajaloos. Ajad on muutunud sellest peale, kui Bach, Händel ja Vivaldi rääkisid ilmselt samas keeles, mille ka nende õpilased üle võtsid, seda oma isiksusele vastavalt teisesendades; mil Haydni, Mozarti ja Cimarosa puhul võis ühe mõjusid märgata teise töödes, mida nende järeltulijad käsitasid enda jaoks mudelitena — järeltulijad, nagu näiteks Rossini, kes nõnda liigutavalt armastas rõhutada, et Mozart on olnud ta noorusrõõm, küpse ea meelega ja vanaduse lohutud.

Need päevad on koha loovutanud uuele ajastule, mis püüab materiaalses sfääris muuta kõike ühenäoliseks, vaimses sfääris aga lugupidamisest anarhistliku individualismi vastu hävitada kõike universaalset. Just sel viisil isoleeritakse universaalsed kultuuritsentrumid. Neist säilib vaid rahvuslik, võib-olla isegi piirkondlik raamistik, mis omakorda lõpptulemusena hävineb.

Kaasaja kunstnik, tahab ta seda või mitte, moodustab selle põrguliku masinavärgi ühe lüli. Mõned lihtsameelsed rõõmustavad niisuguse olukorra üle. Mõned kuritegelikud kiidavad selle heaks. Ainult üksikuid kohutab enesesse tõmbuma sundiv üksildus, samal ajal kui kõikjal ümber ringi ahvatleb sotsiaalne keskkond.



Universaalsus, mille voorused meil tasapisi käest libisevad, erineb kardinaalselt üha rohkem levivast kosmopolitismist. Universaalsus eeldab kõikjale leviva ja edastatava kultuuri viljastavat mõju, samal ajal kui kosmopolitism ei hoolitse ei tegevuse ega doktriini eest, kutsudes esile steriilsele eklektismile omast üksikõikset passiivsust.

Universaalsus nõuab alati alistumist kehtestatud korrale, ja veenvatel põhjustel. Allume korrale kas sümpaatiast või terveist mõistusest tingituna. Mõlemal juhul ei lase meie jaoks kasulikud tulemused end kaua oodata.

Keskaja ühiskonnas, mis tunnustas ja kaitses vaimse sfääri primaarsust ning inimväärikust (mitte segi ajada individuaalsusega), sellises ühiskonnas rajanes korrapärasus kõigi poolt tunnustatud väärtuste hierarhial ja moraaliprintsipiide kogumil, mis teatud fundamentaalsetest headuse-kurjuse ning tõe-vale põhimõtetest lähtudes fikseeris asjadevahelised suhted. Ma ei nimetanud ilusa-inetu printsipi, sest dogmade püstitamine niivõrd subjektiivsetes küsimustes on absoluutselt mõttetu.

Ei tohiks üllatada, et korrale sotsiaalses mõttes pole nimetatud kategooriad kunagi otseselt allunud. Tõsi on, et mitte esteetiliste ettekirjutuste, vaid inimese sotsiaalse seisundi parandamise ja kunstnikus asjatundliku töömehe



esiletõstmise kaudu edastab tsivilisatsioon kunstiteostele ja puhtmõttelise töö produktidele midagi oma struktuurist. Noil õnnelikel aegadel sai ilu olla käsitöölise eesmärgiks ainult kasuliku kategooriate läbi. Tema esmane mure oli seotud hästi sooritatud tegevuse sihipärasuse ja sealjuures vajaliku korra säilitamisega. Nii-sugusest sihipärasusest tekkiv esteetiline mõju võis seaduslik olla vaid eelnevalt väljaarvestatuna. Poussinil oli õigus, öeldes, et «kunsti eesmärk on nauding». Ta ei öelnud, et nauding peaks olema kunstniku eesmärk: viimasel tuleb alati alluda tehtava töö poolt esitatavatele nõudmistele.

Nimetatud tõsiasi rajaneb kogemusel, paradoksaalsena tundub vaid, et leiame vabaduse ranges allumises objektile. «... tark, ei teda autuks tee, kui kuuleb teiste nõugi järelandlikult, «ütleb Sophokles André Bonnard'i suurepärasuses «Antigone» tõlkes\*. «... need puud, mis nõtkuvad, ei murdu kergesti, kuid tõrkjad hukka saavad ühes juurtega.»

Pöördugem parima näite poole: see on fuuga, puhas vorm, kus muusika ei tähenda midagi peale iseenda. Eks anna ju fuuga tunnistust helilooja allumisest reeglitele? Ja kas mitte neis piirangutes ei tunnetata ta loojavabaduse avardumist? Tugevus sünnib vangistuses ja sureb vabaduses, on öelnud Leonardo da Vinci.

Subordinatsiooni puudumine hoopis vastupidisega ja hakkub, piiratuna alati pettumust valmistava lootusega saada tugevaks vabaduses. Selle asemel saavad talle vabaduses osaks vaid tuju meelevaldsus ja kujutlusvõime korratused. Nii kaotab ta igasugused kontrolli jäljedki, kaotab suuna ning lõpetab muusikale väljapoole selle võimalusi ja pädevust jäävate nõudmiste esitamisega. Kas me ei nõua tegelikult võimatut, eeldades, et muusika suudab väljendada tundeid, ümber panna dramaatilisi situatsioone, isegi loodust imiteerida? Ja nagu poleks illustraatori roll muusika jaoks veel küllaldane karistus, leiutati sajandil, millele võlgname tänu nõnda-nimetatud valgustusest sündinud progressi eest, tagatipuks monumentaalne



absurdus, mis seisneb lüürilise draama igale rekvisiidile nagu ka igale tundele ja karakterile leitmotiiviks kutsutava omamoodi riidehoiunumbri omistamises — süsteem, mis sundis Debussyd tähendama, et «Niebelungide sõrmus» mõjus talle nagu midagi suurlinna muusikalise telefoniraamatu taolist.

Wagner kasutab kahte liiki leitmotiivi. Ühed sümboliseerivad abstraktseid ideesid (saatusemotiiv, kättemaksumotiiv jne.), teised pretendeerivad objektide või konkreetsete isikute kujutamisele (mөөk või veider Niebelungide perekond).

Imelik, et skeptikud, kes varmalt nõuavad uusi tõestusi kõikide asjade kohta ja kellele valmistab salajast naudingut paljastada igasugust konventsionaalsust juba väljakujunenud vormides, ei vaja kunagi mingeid põhjendusi mõne idee, objekti või karakteriga samastatavate muusikaliste fraaside vajalikkuse või isegi lihtsalt kasulikkuse kohta. Kui vastataks, et geeniuse jõud on siinkohal niisuguse samastamise küllaldane õigustus, siis küsiksin, mis mõte on neil pisikestel oht-ralt käibel olevatel Debussy poolt silmas peetud muusikalise telefoniraamatu materiaalse kehatuse moodustavatel leitmotiivis sisaldavatel raamatukestel, mis muudavad kogenematu kuulaja «Jumalate hämaruse» etendusel sarnaseks ühega nendest turistidest, keda võite näha Empire State Buildingi tipus püüdnud orienteeruda, New Yorgi plaan käes. Ärgu kunagi öeldagu, et need väikesed raamatud tegelikult solvavad Wagnerit ja moonutavad tema kavatsusi: nimetatute populaarsus üksi tõestab, et nad rahuldavad reaalselt vajadust.

Sellised kunsti alal mässajad, kelle hulgas Wagner kujutab endast kõige viimistletumat näidet, ärritavad kõige rohkem kalduvusega süstematiseerimisele, mis konventsioonidest loobumise sildi all loob uued, täpselt sama meelevaldsed, kuid palju tülikamad reeglid. Sest me kannatust ei pane proovile mitte niivõrd meelevaldsus (mis ju üldiselt on päris süütu asi) kui süsteem, kus meelevaldsus on printsiibiks. Meenub üks näide selle kohta. Nimetasime, et jäljendamine ei ole ja ei tohi olla muusika objektiks. Kuid kui muusika mõne

puhta juhuse läbi teeks sellest reeglist erandi, võiks viimane omakorda saada uute konventsioonide alguspunktiks. Kuulsas äikesestseenis «Rigolettos» ei kõhelnud Verdi kasutamast paljude heliloojate poolt enne teda rakendatud vormelit. Omaenda leidlikkusele toetudes ning traditsioone hülgamata loob ta tööpoolest originaalsed aabitsatõdedel rajanevad, eksimatult helilooja käekirja meenutavad leheküljed. Peate nõustuma, et need jäävad väga kaugele Wagneri süsteemist, milles selle süsteemi viirukisuitsutajad tervitavad itaalia ooperi väljatõrjujat. Paljud subtiilsed mõtlejad suhtuvad itaalia ooperisse põlgusega, olles viidud eksiteele sümfoniemi poolt, milles nad näevad lõputut ettekäänat kirjanduslikeks tõlgitsusteks.

Niisiis ei ole oht mitte klišeede kasutamises. Oht on klišeede fabritseerimises ning neile seaduse jõu andmises — türannias, milles tuleb näha põhiliselt romantismist arenenud jõuetuse manifestatsiooni.

Terminitele «romantism» ja «klassitsism» on omistatud niivõrd erinevaid tähendusi, et te ei tohiks minult oodata seisukohavõttu lõputus vaidluses, mis üha selgemini muutub ikka enam vaidluseks sõnade üle. Sellele vaatamata iseloomustavad meie defineeritud allumise ja subordinatsiooni puudumise printsiibid väga üldises mõttes ammendavalt klassikalise koolkonna esindaja ning romantiku suhtumist kunstiteosesse. Kummatigi on säärane jaotus puhtalt teoreetiline, sest leiutamise olemuses võime alati leida igasugustest piirangutest hoiduva irratsionaalse elemendi, millele allumise vaim ei laiene. Just seda on André Gide nii hästi väljendanud, öeldes, et klassikalise koolkonna tööd muudab kauniks vaid neile iseloomulik ikestatud romantism. Märkimisväärne selles mõtteteras on tähelepanek ikestatuse vajalikkusest. Võtke näiteks Tšaikovski muusika. Millest see koosneb? Ning kust leidis Tšaikovski oma loomingu lähtepunktid kui mitte romantikute muusikas käibiva arsenalihulgast? Ta teemad on suuremalt jaolt romantilised nagu muusikat liikumapanev impulsski. Mis aga üleüldse romantiline ei ole, see on viis, kuidas ta



need muusikateoseks sulatab. Mis võiks seal rohkem me maitsele vastata kui mitte fraseerimine ja tsesuurid? Ärge mõelge, palun, et vajan ettekäänet, ülistamaks ühte vähestest vene heliloojatest, kellesse ma tõesti kiindunud olen. Tõin ta näiteks ainult seepärast, et see näide on niisama rabav nagu ühe teise meie jaoks palju kaugema romantiku muusika. Pean silmas Carl Maria von Weberit. Mõtlen ta sonaate, kus instrumentaalne väljapeetus on nii rangete, et vähesed juhuslikult lubatavad *rubato*'d ei suuda varjata pidevat ja erksat valitsejapoolset kontrolli. Kui suur erinevus on ühelt poolt «Nõidküti», «Euryanthe», ja «Oberoni» ning teiselt poolt «Lendava Hollandlase», «Tannhäuseri» ja «Lohengrini» lõtvuse vahel. Rabav kontrast. Paraku mitte juhuslikult esinevad meie teatrite kuulutustulpadel palju sagedamini viimati nimetatud kui Weberi imetlusväärseid ooperid.

Kokkuvõtteks: kunstiteoses selge korrapärasuse saavutamiseks, teose kristalliseerumiseks on vaja, et kõik kunstniku kujutlusvõimet liikuma panevad ja elujõudu stimuleerivad dionüüsoslikud elemendid alistataks enne, kui nad meid joovastavad, ning allutataks lõpuks seadusele. Apollon nõuab seda.

Jätkata lõputut diskussiooni klassitsismi ja romantismi üle ei vasta mu maitsele ega kavatsustele. Olen küllalt põhjalikult öelnud vajaliku, selgitamaks oma seisukohti selles küsimuses. Kuid ma ei loeks oma ülesannet täidetuks, kui ma ei pööraks väheseks ajaks teie tähelepanu eelnevaga tihedalt seotud kahe teise antagonisti — modernismi ja akademismi — vahekorrale.

Kõigepealt, mis nurjunud neologism on sõna «modernism»? Kõige selgemalt defineeritud tähenduses mõistetakse selle all üht roomakatoliku kiriku poolt hukkamõistetud teoloogilise liberalismi vormi. Kas modernism kunstis peaks pälvima analoogilist hukkamõistu? Arvan, et kindlasti... Modernne on see, mis esindab oma aega ja mis peab väljenduma oma aja raamides püsimises ning nende raamide respektseerimises. Mõnikord süüdistatakse kunstnikke kas liigeses või siis jällegi mitteküllaldases

modernsuses. Täpselt samuti võiks eba-piisavas või liigeses modernsuses aega süüdistada. Hiljutine rahvaküsitlus näitas, et kõikide kontsertide lõikes valitseb Beethoveni muusika järele Ameerika Ühendriikides suurim nõudmine. Selle põhjal võiks öelda, et Beethoven on väga modernne helilooja, nii silmapaistva tähtsusega Paul Hindemith aga üldsegi mitte modernne, sest küsitluse põhjal saadud pingereas ta nime isegi ei esine.

Modernism terminina ei sisalda heakskiitu ega hukkamõistu ning ei kohusta üldse millekski. Kuid see on ta nõrkus. Sõna varjab meie eest oma tegelikku tähendust, võimaldades end suvaliselt tõlgendada. Tõsi, on öeldud, et elada tuleb omas ajas. Üleliigne soovitus: kuidas võikski teisiti? Isegi siis, kui ma tahaksin minevikku tagasi pöörduda, osutuksid mu eksiteele viidud tahte kõige energilisemad katsed asjatuks.

Järelikult on igaüks kasu lõiganud selle sisulageda termini määramisest talle vormi ja värve anda püüdes. Kuid jällegi, mida me siiski mõistame modernismi all? Minevikus ei kasutatud seda sõna kunagi, teda isegi ei tuntud. Ometi polnud eelkäijad meist rumalamad. Kas see termin kujunes mingiks avastuseks? Näitasime, et mitte midagi selletaolist. Kas ei anna ta pigem tunnistust moraali ja maitse langusest? Siinkohal näib mulle, et peame kindlasti vastama jaatavalt.





Mu siiraim lootus on, et teie oleksite nimetatud väljendiga niisama kimbatusse viidud nagu ma ise. Palju lihtsam tunduks lõpetada puru silmaajamine ning tunnistada kohe ja lõplikult, et kõik, mis toidab meie snobismi, on moderne selle sõna kõige otsesemas tähenduses. Kuid on's snobism tõepoolest väärt toitmist?

Sõna «modernism» on kokkuvõttes agressiivsem seetõttu, et tavaliselt vastandatakse teda teisele, täiesti selge tähendusega terminile — «akademism».

Kunstiteost nimetatakse akadeemiliseks siis, kui ta on täpisealt konservatooriumi retseptide järgi loodud. Siit tuleneb, et kui akademismiks pidada jäljendamisel põhinevaid kooliharjutusi, on see iseendast midagi väga kasulikku ja isegi hädavajalikku eeskujude najal treenivate algajate jaoks. Täpselt samuti tuleneb, et akademismil ei peaks kohta olema väljaspool konservatooriumi ja et oma õpingud lõpetanud, kuid akademismi ideaalidest lähtuvad heliloojad kirjutavad järgalt korrektset, veretut ning kuiva muusikat.

Inimesed, kes tänapäeval muusikast kirjutavad, on omaks võtnud harjumuse mõõta kõike modernismi mõõdupuuga — nii-öelda olematu skaala põhjal — ja ilma pikemalt järele mõtlemata kanda «akadeemilise» kategooriasse (mida nad modernismile vastandavad) kõik selle, millele pole omased nende arvates modernismi kolmekordselt destilleeritud kvintessentsi moodustavad ekstravagantsused. Nendel kriitikutel satub modernismi lahtrisse kõik see, mis näib segase ja omavahel kokkusobimatuna. Akadeemismi lahtrisse omakorda liigitub viivitamata see, mis nendele on selge, korrastatud ning vaba ebamäärasustest (viimased võiksid saada komistuskivideks). Ent võime ju kasutada akadeemilisi vorme, riskimata ise selle läbi akadeemiliseks muutuda. Helilooja, kes nimetatud vormide laenamist väldib, samal ajal kui need talle ära kuluksid, reedab ilmselt oma nõrkust. Kui palju kordi olen märganud, et kummalisel kombel ei saa sellest aru need inimesed, kes usuvad end olevat head kohtunikud muusika ja ta tuleviku üle! Kokkuvõttes muudab kogu loost arusaamise



veel raskemaks tõsiasia, et samad kriitikud peavad loomulikuks ja seaduspäraseks ebaadekvaatselt harmoneeritud vanade religioosete meloodiate või rahvalaulude kasutamist. Meelitatuna Bayreuthi kokabrigaadi juhitud muusikalistest tehindadest ei ole nad šokeeritud naeruväärsest leitmotiivide mehhanismist. Nad peavad end viimase moega kursis olevateks, aplodeerides juba esimeste taktide ajal sümfooniale, kus kasutatakse eksootilisi laade, käibelt kadunud instrumente ja kunagi täiesti teiseks oststarbeks loodud meetodeid. Kartes näida sellistena, nagu nad on, jälitavad nad akademismi hambuni relvastatuna, sest pikaajalise kasutamise läbi pühitsetud vormid ajavad neile hirmu nahka, nii nagu nende lemmikheliloojatelegi, kes neid vorme oma loomingus rakendada kardavad.

Kuna ma ise olen sageli omaks võtnud akadeemilisi suhtumisi, kavatsesin varjata neist saadud naudingut, pole mind nende härraste õigust mõistva saua chvrina mitte säästetud.

Mu suurimad vaenlased on mulle alati osutanud seda au, tunnistades, et



tean täpselt, mida teen. Akadeemilist temperamenti, nagu ühtegi teistki, ei saa omandada. Et mu temperament ei ole akadeemilist laadi, siis kasutan akadeemilisi vormeleid teadlikult ja vabatahtlikult — täpselt sama teadlikult nagu folkloorigi. Need vormelid on mu teoste toormaterjal. Ning tundub võrdlemisi naljakas, et kriitikud ei suuda minu suhtes omaks võetud seisukohti ilmselt enam kaua säilitada. Ühel heal päeval peavad nad eelarvamustele vaatamata möönma seda, mida siiani on eitanud.

Ma pole mitte rohkem akadeemiline kui modernne ega mitte rohkem modernne kui konservatiivne. «Pulcinella» sobiks selle tõestamiseks. Nüüd küsite: kes ma siis olen? Keeldun pikalt-laialt arutlemast oma isiku üle, sest see väljaks mu ülesande piiridest. Ning kui olen endale lubanud rääkida veidi oma enda tööst, siis tuleb seda võtta põhiliselt mu seisukohti illustreeriva konkreetse ja isikliku näitena. Võiksin tuua teisi näiteid, mis kompenseeriksid mu napsionalisust ning püüdu vältida enda isiku esiletõstmist. Need tõestaksid teile veel selgemalt, missugune on läbi aegade olnud kriitika roll informatsioonis.

1737. aastal kirjutas saksa muusikakriitik Scheibe Bachi kohta: «Seda suurt inimest imetletaks ülemaailmselt, kui ta oleks rohkem armastusväärne ning ei rihuks oma kompositsioone liigse ülespuhutuse ja korrapäratusega ning kui ta ei varjaks nende ilu üleliigse osavusega.»

Kas teie tahaksite teada, mida Schiller — kuulus Schiller — kirjutas Haydni «Loomise» kohta pärast seda, kui ta oli nimetatud teost kuulnud ühel kontserdil? «See on karakterivaba hooauspookus. Haydn on tark kunstnik, kuid tal puudub inspiratsioon(sic!). Teos tervikuna on tuim.»

Nimekas helilooja Ludwig Spohr kuulab Üheksandat sümfooniat kolmkümmend aastat pärast Beethoveni surma ja avastab selles uusi argumente tema poolt varem öeldu kinnituseks ja nimelt: et Beethovenil puudus esteetiline haritus ning «ilumeel». See pole tõepoolest paha, ent leidub veelgi paremat. Valitud suupistena toome luuletaja

Grillparzeri arvamuse Weberi «Euryanthe» kohta: «Täielik korrapäratust ja värvivaesus. See muusika on ilge. Kreeka õitseajal oleks niisugust eufoonia loomuvastasust, niisugust kauni vägistamist seadusega karistatud. Selline muusika peaks käima politsei jurisdiktsiooni alla...»

Need tsitaadid lubavad mul hoiduda meelest kaitsta end kriitikute ebakompetentsuse vastu ning kaevata nende vähese huvi üle minu taotluste suhtes.

Ma ei mõtle siin kriitikute õiguste küsimust. Vastupidi, kahetsen, et nad kasutavad oma õigusi nii vähe ja sageli nii ebakohaselt. «Kriitika,» ütleb sõnastik, «on kirjandus- ja kunstiteoste üle otsustamise kunst.» Aktsepteerime rõõmuga seda definitsiooni. Siit ka järeldus, et kui kriitika ise on kunst, siis ei saa ta hoiduda meie arvamuse avaldustest tema kohta. Mida temalt küsiksime? Missugused piirid talle seaksime? Kui öelda tõtt, siis soovime, et kriitika loobuks täiesti oma praegusest funktsioonist otsustada olemasolevate kunstiteoste üle ja targutada nende eesmärkide või lähtekohtade seaduspärasusest.

Heliloojal on õigus eeldada, et kriitika oleks vähemasti tänulik talle antava võimaluse eest otsustada kunstiteose nimiväärtuse üle. Mis mõte on lõpmatuks vaidlustes tõelise tegevusprintsipi üle? Mis kasu on helilooja üleujutamisest pealiskaudsete küsimustega, miks ta valis teatud teema, teatud libreto, teatud hääle, teatud instrumentaalse vormi? Mis kasu on, lühidalt, tema piinamisest küsimusega «miks?», selle asemel et otsida ise «kuidas?» ja missugusel moel jõuda edu või ebaedu põhjuste jälile?

Ilmselt on palju kergem küsimusi püstitada kui vastuseid anda. Küsida on kergem kui seletada.

Olen veendunud, et publik oma spontaansuses avaldab end alati siiramalt kui need, kes püüavad ametlikult esineda kunstiteoste kohtunikena. Võite uskuda inimest, kellel ta karjääri jooksul on tulnud tutvust teha kõige erinevama publikuga. Helilooja ja interpreedi



## TEATRIFESTIVAL VILJANDIS

Viljandi teatrifestivalil algab Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri X lennu diplomietendus — J. Svartsi «Draakon». Näitleja Margus Oophaup Kassi osas.

J. Rõõmuse foto



Kolmas vabariiklik teatrifestival toimus 10.—14. märtsini Viljandi Draamateatri «Ugala» uues hoones. Festivali ajal tehti kokkuvõtte üleliidulise klassikalavastuste ülevaatuse vabariiklikust voorust. Konkursi arvestuses oli iga teater esindatud viimase kahe hooaja parima klassikateosega. Mängukavas olid L. Tolstoi «Elav laip» (V. Kingissepa nim. TRA Draamateater, lavastaja A. Sapiro), G. Büchneri «Woyzeck» («Ugala», lavastaja L. Peterson), V. Višnevski «Optimistlik tragöödia» (ENSV Riiklik Noorsooteater, lavastaja K. Komissarov), B. Brechti—H. Vuolijoe «Härra Puntila ja tema sulane Matti» (RAT «Vanemuine», lavastaja E. Hermaküla), M. Metsanurga—R. Trassi «Taavet Soovere elu» (Rakvere Teater, lavastaja R. Trass), J. Svartsi «Draakon» (L. Koidula nim. Pärnu Draamateater, lavastaja I. Normet) ja S. Naidjonovi «Vanjusiini lapsed» (ENSV Riiklik Vene Draamateater, lavastaja M. Lurje). Väljaspool konkurssi kuulusid festivali programmi veel «Ugala» teatri etendusena E. Vilde—O. Toominga «Rahva sõda» (lavastaja J. Tooming) ja P. J. Beranger' «Löö laulu, vastas jumal, löö laulu, väike mees» (lavastaja M. Unt) ENSV Riikliku Noorsooteatri esituses.

Festivalil töötas žürii koosseisus: J. Lott (esimees), Ü. Aaloe, J. Allik, J. Rähesoo, Ü. Tonts, L. Vellerand.

14. märtsil toimus kokkuvõttev konverents, kus põhiettekanedega esines EKP Keskkomitee sektorijuhataja filosoofiakandidaat E. Tinn.

Festivalil viibis 15 külalist Moskvast, Leningradist, Valgevene, Leedu ja Läti NSV-st, kelle hulgas oli tuntud teatriteadlasi, õppejõude, lavastajaid, teatrielu juhte. Toimetus palus kolmel neist jagada oma festivalimuljeid meie lugejatega.





Igor Tsutko

IGOR TSUTKO, teatrikriitik, NSV Liidu Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse vaneminspektor.

Mind hämmastas Viljandi festivalil kõige enam see, et kahe aasta jooksul on Eestis valminud nii palju lavastusi, millest on mõtet ja alust tõsiselt rääkida.

«Elavat laipa» nägin Viljandis kolmandat korda ja üllatusin üha uutest, seni tabamata jäänud peentest psühholoogilistest detailidest. Ka tundub mulle, et Viljandi lavaruum on selle etenduse jaoks sobivam, kui oli näiteks Moskva Väike Teater. Etenduse elamuslikkus pole minu jaoks igatahes põrmugi vähenenud ning veelgi selgemini ilmnes selliselt tõlgendatud Tolstoi Tšehhovi-lähedus. Esmakordselt nähtud etendustest vapustas mind see-kord kõige rohkem «Optimistlik tragöödia» — just kirjandusliku materjali tungimise sügavuse ja tõlgenduse uudsusega. Ausalt öeldes ma ei kujutlenud, et Višnevski näidendi põhjal, mida on ju palju kordi meistrid lavastanud, saab tänapäeval öelda veel midagi uut ja sügavat sellise 20. sajandi ilmet määranud põhisündmuse kohta nagu revolutsioon Venemaal.

Komissarovi lavastus on minu jaoks andekate kunstiliste vahenditega teostatud targa ajaloolase uurimus. See kujutab võitlust mitte ainult heade ja halbade inimeste vahel nagu paljud

kodusõjainelised lavateosed, vaid ka iga inimese sees. Ka Komissaris peegeldub ajastu käskude ning kasvatuse konflikt, me näeme ümbritseva met-sikuse mõju temasse, ning selles mõttes on lavastus avastuslik. Meeldejäävvalt on esile toodud Aleksei muutumine, ka kõik teised tegelased on antud halvalt heale ja healt halvale arenevatenä, ja äkki on seda lavastust vaadates väga põnev — kuigi materjal on ju peaaegu peas, ei tea ma ometi, mis nende tegelastega võib järgmises stseenis psühholoogilises plaanis juhtuda. Mida andekas lavastaja ja tark ajaloolane saab tuntud kirjandusliku materjaliga teha ja kui huvitavalt seda avada, oli minu jaoks tõepoolest üllatav, sest peale kõige muu olen ka ise «Optimistliku tragöödia» massistseenides Nõukogude Armees Keskteatri lavastustes kaasa mänginud.

Ka «Draakoniga» on mul isiklikud kokkupuuted, kuna tegelesin selle näidendiga üliõpilaspõlves. Üllatavalt palju minu mõtteist langeb ühte I. Normeti teostusega laval. «Draakon» pole ju muinasjutt, vaid väga kohutav lugu, ning naer ei saa siin tekkida mitte lõbususest, vaid mingi erilise närvilisuse pinnalt, mingist ootamatust vastuolust, sellest, et hetkeks kaovad maskid. I. Normet on leidnud mõjuva vormi, mida ma nimetaksin aeglustatud bufonaadiks, kus bufonaadlikud stseenid järsku seiskuvad ja annavad ruumi psühholoogilistele avanemistele. Suurepäraselt valdab seda vormivõtet Andrus Vaarik Pürjermeistrina, kuid ka teistest noortest näitlejatest on näha, et nad tunnevad tõelise teatri mängulist olemust.

Seoses lavastusega «Rahva sõda» on kerkinud küsimus, kuivõrd me võime siin üldse rääkida draamalavastusest, sest etendus kujutab endast ju ennekõike folkloorset rituaali. Pean tunnistama, et lavastuse laululine külg avaldas mulle erakordselt tugevat emotsionaalset mõju, samal ajal kui üsna ebatähtis puhtsõnaline osa oli minu jaoks lihtsalt igav ja ma ootasin, millal jõutakse jälle maagiliselt mõjuva rituaalse tegevuseni, et saaksin tunda oma ühtsust lavakangelaste ja nende kosmiliste probleemidega, mis Toomin- 16



gat on alati paelunud. Möistagi pole «Rahva sõja» näol tegemist tavalise draamalavastusega, kuid see ei tähenda, et tal poleks teatris eluõigust. Mulle mõjus etendus katsena lävida maailmavaimuga, tunnetada inimkonna ja rahvuse elupulssi folkloorse pärandi ja rituaali kaudu.

«Taavet Soovere elu» on kolmas Rakvere Teatri lavastus, mida olen näinud. Ta mõjub terviklikumana ja stiilipuhtamana kui näiteks «Suvisteöö kevadlökete põledes». Väga huvitav on näitlejate poolt esitatav tegevuse helilis-muusikaline foon. Ent selle lavastuse juures segas venitatus: küllaltki palju tühja tegevust veel siis, kui asi on juba ammu selge. Piltlikult öeldes armastab R. Trass oma kujundeid punkti asemel lõpetada punktiiriga, nii muutub ebamääraseks aga ka puänteeritus.

L. Petersoni lavastatud G. Büchneri «Woyzeck» tundus mulle liiga ratsionalistlik ja konstrueeritud. Mind ei viinud kaasa mitte lavastaja emotsiooni, vaid mõistuse jõud. Mõlemad on midugi vajalikud, kuid seekord oli liialt selgesti näha, kus lõppes üks ja algas teine. Sellegipoolest oli tegemist väga professionaalse tööga ja Petersoni jõudmine Beckett'i juurest Büchnerini, kes oli ju üks absurdismi eelkäijatest, tundub olevat igati loogiline.

Lõpetuseks tahan rõhutada, et ühe või teise lavastuse ebaõnnestumise alatine põhjus näib olevat ühtsuse puudumine lavastaja erialase kirjaoskuse, tema kujundliku mõtlemise ning selge teadmise vahel, mida ta ikkagi lavastusega ütelda tahab. Toimunud festivalil jättis kõige sügavamama mulje just see, et lavastajatel oli, mida ütelda. Ja see on eesti kaasaegse režii suureks eeliseks.

**NIINA RABINJANTS**, kunstiteaduste kandidaat, Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi dotsent.

Kõige selgepiirilisemaks festivalimuljeks on rõõm selle üle, et eesti teatrirahvas on aktiivses loomingulises otsingus. Mulle meeldib, et teil paistab toimuvat hea koostöö teatrite vahel, et ühe teatri lavastaja kutsutakse lavastama mõnda teise teatrisse, et juhtub



Marje Metsur (Komissar) ENSV Riikliku Noorsooteatri lavastuses «Optimistlik tragöödia».

Ants Eskola (vürst Abrezhovi) ja Lisl Lindau (Kõrvenina) I.R.V. Draamateatri lavastuses «Elav luup» «Ugala» ühe teatrimaja laval 10. märtsil 1982. aastal.

J. Rõõmuse fotod

koguni nii, et näitleja võib esineda peaosas teatrilaval, mis asub hoopiski teises linnas kui tema koduteater. Kivistumise ja teatrisituatsiooni liigse stabiliseerumise puudumist näitas ka lõppenud festival. Selles mõttes oli mul ülimalt huvitav näha Lembit Petersoni lavastust «Woyzeck» «Ugala» teatri laval; mäletan ka tema töid Tallinna Noorsooteatris. Selle lavastuse peaosas toimus väga meeldiv taaskohtumine samuti Noorsooteatrist tuttava Sulev Luigega. Väga tervitatav oli ka fakt, et teie festivalis osales võrdväärselt vanemate kolleegidega teatrikunsti





Niina Robinjants

homme päev — lavakunstikateedri üliõpilased. Diplomilavastus «Draakon» tundus olevat Viljandi festivali üks oluline lüli, sest lisaks kursuse tugevale loomepotentsiaalile ilmnes selles lavastuses selgelt ka kodanikupositsioon ja meie klassiku J. Svartsi sügav mõistmine.

Eraldi tahaksin rääkida Raivo Trassi tööst Rakvere Teatris. Mäletan Trassi huvitava näitlejana TRA Draamateatri lavalt. See noor lavastaja läheb nüüd kindlalt mööda oma teed, ta ei otsi välist efekti ega püüa jäljendada moodi, ta on väga sihikindel ja näeb alati oma töö sisulist eesmärki. R. Trassi seekordses lavastuses kogesin väljendusvahendite tagasihoidlikkusele vaatamata näitejuhi huvitavat tööd näitlejatega ja soovi kõnelda oma rahva saatusest.

Jaan Toomingat teame ja armastame tema tööde tõttu «Vanemuises», nüüd nägime esmakordselt tema kui peanäitejuhi lavastust «Ugalas». Uus etapp J. Toominga loomingus tundub olevat

erakordselt sisukas. Pöördumine folkloori ja rahvakunsti poole on eriti oluline sirguvat põlvkonda silmas pidades, kes neist rahvuskultuuri allikaist lahtirebituna võib juurtetuks jääda, mis kindlasti ei tule kasuks tema kõlbelisele kujunemisele. «Rahva sõda», karm ja traagiline etendus, on selles mõttes väga kasulik. Nagu alati Toomingal, kohtab ka siin erinevate stiilide ja teatrielementide kummalist sulamit — ühelt poolt ehe rahvaluule ja teiselt poolt ekspluataatorite halastamatult terav satiiriline paljastamine ning Jaan Toominga enda hiilgav esinemine näitlejana. Meile jäi mulje, et «Ugala» trupp on tugevalt koondunud oma uue juhi ümber ja mõistab hästi nii lavastuse ideed kui ka kunstilist põhiülesannet, viimasest kõneles iga tahe see sisemise eneseandmise määr, mida tajusime etendust jälgides.

GUNÄRS TREIMANIS, teatrikriitik, Läti NSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja.

Sellele festivalile sõites ei olnud ma tuttav eesti teatri tänase palgega, kuna viibisin viimati teie vabariigis viis aastat tagasi. Tulin siia huviga just üldpilti saama, sest klassika on proovikivi nii lavastajakultuuri, näitlejameisterlikkuse kui ka lavakujundusideede seisukohast, ta toob esile teatritegijate mõttemaailma rikkuse ja sügavuse. Festivali repertuaar kujunes selliseks, et me võisime täheldada üht põhiteemat, mis läbis kõiki lavastusi: inimene ja rahvas, inimene ja saatus, inimese tahtekindlus filosoofiliste põhiprobleemide lahendamisel. Võtame kas või festivali viimase, väljaspool konkurssi näidatud etenduse «Rahva sõda», mis jättis väga sügava mulje nii oma sisu kui ka vormi ootamatusega ning andis ettekujutuse «Ugala» teatri tänasest päevast. Seni tundsin Viljandi teatrit kui peene psühholoogilise realismi teatrit: mäletame ju veel Aleks Satsi suurepäraseid lavastusi. Nüüd on J. Toominga trupi loomingulist diapasooni avardanud. Kuigi mäletan ka H. Ibseni «Väikest Eyolfi» ning Toominga Tammsaare-lavastusi «Vanemuises», tundub, et ta on lavastajana nüüdseks jõudnud meisterlikkuseni, kus võib vabalt



valida esteetilisi väljendusvahendeid oma ideelise programmi realiseerimiseks. Sealjuures ma ei usu, et Shakespeare'i, Brechti või Rainist lavastades teeks Tooming seda samades vormides kui töötades E. Vilde ainetel. Seekord õnnestus tal aga rahva saatust väljendada isiksusliku suhte kaudu igasse inimesesse. Lavastuse kaks vaastust on täiesti erinevad: esimene osa sarnaneb ooperi või oratooriumiga, teine vaatus põhineb timukate ja rahva draamaatilisel psühholoogilisel kontrastil, kusjuures kogu lavastus ei mõju ooperlikuna, vaid kujuneb sügavaks psühholoogiliseks draamaks. J. Toominga lavastusele vormilt lähedane tundub mulle töö, mida teeb praegu M. Zahharov Moskva Leninliku Komsovoli nimelises Teatris, kuigi muusikiline materjal on otse vastupidine. Kui Zahharov tugineb kaasaegsele rockmuusikale, siis Toomingat innustab soov äratada need folkloorised alged, mis uinuvad meie kõigi hinges. Mulle tundub, et Toominga lavastusel on tänapäeva noorsoo jaoks tohutu tunnetuslik väärtus, sest nad saavad siit ajaloolisi teadmisi hoopis rohkem, kui vaadates mitmekümnest olustikupildist koosnevat ajaloolise romaani instseneeringut, mis vaevalt romaani ennast millegagi rikastaks. Sellise vormi loomiseks on vaja muidugi väga tugevat lavastajakätt. Ja paistabki silma, et eesti teater on viimasel aastakümnel arenenud silmapaistvate näitlejaiskustega teatrist lavastaja ja kollektiivi teatriks. Võib-olla isegi mitte niivõrd kollektiivi, kuivõrd just selle trupi teatriks, kes antud lavastajaga töötab. Jääb mulje, et igas teatris on tööpoolest olemas rühm mõttekaaslasi, kes tahab ja suudab ühtse ansambli mänguga realiseerida lavastajate väga selgeid kontseptuaalseid ideid. Vastuolu erinevate näitlejakoolkondade või trupi vanema ja noorema põlvkonna vahel pole laval märgata.

Väga huvitav oli K. Komissarovi lavastatud «Optimistlik tragöödia». Ja ma tahan öelda, et Läti delegatsiooni hinnang erineb selles osas zürri arvamusest. See on ka loomulik, sest me tunneme oma kaasmaalast Adolf Šapiro hästi ja teame, et tal on huvitavamaid ja sügavamaid lavastusi kui «Elav



Gunārs Treimanis

J. Rõomuse fotod

laip». Kalju Komissarovi tööd oleme aastate pikku huviga jälginud, ta on lavastaja, kes alati teab, miks valib selle või teise näidendi. Ka seekordne valik pole tehtud «linnukese» pärast, vaid lavastajat on huvitanud isiksuse saatuse revolutsioonis. Komissarov lähtub sellest, et revolutsiooni tegid noored, noorus on aga alati tahtnud olla ajaloos otsustavaks jõuks. (Samasuguseks ajalooks, nagu meile on revolutsioonivõitlus, võib ju mõnekümne aasta pärast meie järeltulijatele kujuneda ka tänase nooruse rajatud BAM.) M. Metsur on loonud väga õrna ja naiseliku Komissari, kel pole ettemääratud saatust, kes ei tea, kas ta võib või langeb ohvriks või muutub võimu kõhklematuks tööriistaks. Komissari elukäigu avamiseks on lavastaja õnnestunud kasutanud autori algvarianti. Komissari ja Aleksei intiimstseenis annab ju Komissar sellele anarhistist madrusele uued silmad maa-



ilma nägemiseks. Kunagi ei saa võita vaenlast vaid loosungitega. Ja lavastus rõhutabki seda, et Komissar näitab anarhistidele oma oleku, käitumise ja tundemaailmaga, et on olemas ka teine maailm ja teistsugune tõde.

K. Komissarov on erakordselt täpse ja tugeva joonega lavastaja, me mäletame tema «Prokuröri» ja üsnagi vieldavat «Kajakat». Tema lavastuste askeetlik vorm, jämedakoelisus ja isegi mõningane naturalism on väga mõjuvad. Ka «Optimistlik tragöödia» andis mulle täiesti teistsuguse pilgu autori mõistmiseks, ja anarhismist ning «inimese ja revolutsiooni» probleemist sain teada palju rohkem kui filosoofilistest traktaatidest, mida õpime kõrgkoolis. Tänapäevale noorusele ei saa revolutsioonikangelasi mängida kui kõike-teadajaid inimsüboleid — pateetilistelt koturnidelt. Noorsooteatri lavastuse edu põhinebki minu arvates Komissari ja Aleksei (G. Kangur) kujude õigel, inimlikul ja noortepärasel lahendusel.

Suureks üllatuseks oli meile «Draakonit» etendus. Olen Pärnu teatris näinud mitmeid lavastusi, viimati «Mõõtu mõõdu vastu», ja tean, et Ingo Normetil pole mitte kõik õnnestunud. Nüüd aga on lavastajal üliõpilastega töötades korda läinud leida sisu ja vormi ühtsus ning luua kaasakiskuv allegooriline arlekinaad. J. Švartsi vana muinasjutt on omandanud väga täpse aadressaadi. Selleks on inimesed vaatesaalis, kes tänapäeva keerulises maailmas peavad tundma vastutust iga oma teo tagajärgede eest. Lavastaja on valinud riskantse vormi, milles on ühendatud ironia, grotesk, bufonaad, farss, klounaad, kuid Andrus Vaarik Pürjermeisterina ning linnakodanikke esitav grupp tulevad oma raske ülesandega hästi toime, näidates meile draakonit, kes peitub meis endis ja kellega me peaksime täna võitlema, et ta meie teadvuses ja olmes veelgi rohkem juuri ei ajaks. Noorus on alati veetlev, kuid selle etenduse võlu ei lähtu mitte ainult nooruse sarmist, vaid sellest, et lavastaja on *commedia dell'arte* vormis suutnud luua ja mõistetavaks teha suure filosoofilise üldistuse.

«Elav laip» meeldis mulle oma preentsioonitusega. Esimesel pilgul tun-

dub ta olevat traditsiooniline klassika 50. aastate stiilis. Kuid nii näib see vaid pealiskaudsel lähenemisel. Adolf Sapiro on põhirõhu asetanud valikuprobleemile inimese elus. Erinevalt kõigist Protassovitest, keda olen näinud, kiirgab Mikiverist peene lüürika jaalandatud inimlikkuse tragismi, näitleja köidab pilku isegi siis, kui ta vaikib. Mustlastseeni lahenduse üle me vaidlesime. Mulle tundub, et Sapiro on leidnud väga kavala võtte ning õnnelikult vältinud selle stseeni teatraalset butafoorsust, mis juhtub siis, kui halvad statistid hakkavad tõsimeelselt mustlaslaule esitama. Erinevalt senistest käsitlustest, kus Liisa ja Karenin tavaliselt vastanduvad Protassovile, on Sapiro lavastus tegelikult juustus kolmest õnnestusest inimesest ja see annab näidendile laiema tõlgendamisvõimaluse. Eraldi vajaks esiletõstmist Mart Kitajevi töö.

Tahaksin häid sõnu öelda ka Rakvere Teatri kollektiivi kohta, kus on tekkinud selgesti nähtav loominguiline õhkkond. M. Metsanurga keerulise romaani instseneeringus «Taavet Soovere elu» näeme inimest, kes on kaotanud sideme rahvaga, kes kõige parematest kavatsustest lähtudes püüab «hõlvata» tervet maailma. Selles olustikulises lavastuses ja tema kangelases kumab midagi Richard III-st ja Macbethist — inimesed, kes üksinda tahavad ehitada maailma, on alati määratud hukkamisele. Näitleja Arvi Mägi ei mängi tagajärge ette ära, suutes seega vaatajat terve etenduse jooksul pingele all hoida. Sümpaatselt mõjub kogu trupp, kes on haaratud ühisest ideest ja kellest ei kiirga tavalist lavateesklast, vaid sisemusest tulenevat ilu. Nägin selles trupis erineva põlvkonna näitlejaid — kõrvuti teatrikoolist tulnud noortega mängisid seal inimesed, kes ilmselt kogu elu on töötanud Rakveres, ja nad kõik koos on suutnud lavastaja juhtimisel luua rahvaepopöa. Sageli jäävad instseneeringud kahjuks vaid žanripiltide reaks, mida on raske jälgida; siin on aga leitud konflikt-situatsioon, kus peategelane võitleb iseendaga ja see traagiline võitlus lõpeb hauakünkaga. Taavet Soovere ei saavutanud midagi, ta kaotas iseenda, 20



kuid alles jääb rahva elav hing; seda väljendab väike laulukoor. Viimane on hoopis teistsugune kui Jaan Toominga võimsad koorid, kuid mõlemas lavastuses on sellist pühalikkust, mis peaks inimese viima kiriku asemel teatrisse, nagu arvas kunagi Lenin.

Mõned sõnad tahan öelda ka RAT «Vanemuise» lavastuse «Härra Puntila ja tema sulane Matti» kohta. Kui ma poleks omal ajal näinud Voldemar Panso suurepärasest lavastusest, kus oli selgelt välja toodud Puntila kui nähtuse sotsiaalne olemus, siis võib-olla nõustuksin, et ka selline lavastus, nagu me festivalil nägime, võib saada kaasajal eluõiguse. Ma tahaksin aga siiski öelda Evald Hermakülale, keda me Lätis väga armastame tema tööde eest Valmiera teatris, et kunagi ei maksa olla sellise lavastuse režissööriks, kus ise mängid peaosa. Paljud sellest väga heast, mida Hermaküla kui näitleja siin on loonud, läheb etenduses kaduma, sest puudub lavastajasilm, mis jälgiks tervikut. Brecht on tal välja tulnud pealiskaudselt ja sellepärast räägitigi «Puntilat» festivali lõppkonverentsil nii vähe. Jah, lavastaja on suutnud leida küll suurepärase vormi, kuid vastamata on küsimus, mille nimel niisugust Puntilat täna näidata. Näidendi kirjutamise ajal oli ju fašism see, mille vastu Brecht astus, kuid kas tänapäeval meid siis ei ähvarda väga paljud reaalsed sotsiaalsed ohud? Puntila ei saa olla nii süütu alkohoolik, nagu seda näitab Hermaküla. Toredat bufonaadlikku vormi oleks tulnud täiendada Puntila ohtlikkuse kujutamiseks. Evald Hermaküla on väga sarmikas näitleja ja see tema isiklik võlu muutuski valdavaks, hävitades Puntila lurjuslikkuse psühholoogilise ja sotsiaalse tagamaa. Nii tuligi välja tükk ei millestki, lavastus, millel ei ole selliseid funktsionaalseid kunstilisi ja sisulisi väärtusi nagu festivali ülejäänud etendustel.

Eesti festival oli esimene, kus mul kordagi polnud igav. Lätisse tagasi pöördudes ütlen oma kolleegidele, et Eesti teater mõtleb praegu väga palju ühiskondlikest nähtustest, rahva ja üksikisiku, massi ja kangelase probleemidest, kusjuures nende probleemide kunstilisel lahendamisel jätab režissuur väga kindlakäelise mulje.

1. Lugada vabariikliku klassikalavastuste festivali laureaadiks ja anda peaaegu hind 1000 rubla (sellest 250 rubla lavastajale) ja Jüri Arraku maal «Lava nostalgia» V. Kingissepa nimelisele TRA Draamateatrile lavastuse «Elav laip» (lavastaja Adolf Sapiro) eest.

2. Lugada vabariikliku klassikalavastuste festivali laureaadiks ja anda zürri eripreemia 1000 rubla (sellest 250 rubla lavastajale) Eesti NSV Riiklikule Noorsooteatrile lavastuse «Optimistlik tragöödia» (lavastaja Kalju Komissarov) eest.

3. Lugada vabariikliku klassikalavastuste festivali laureaadiks ja autasustada diplomi ning rahalise preemiaga (200 rbl.): EVALD HERMAKÜLA — osatäitmine lavastuses «Härra Puntila ja tema sulane Matti»; SULEV LUIK — osatäitmine lavastuses «Woyzech» ja «Optimistlik tragöödia»; MIKK MIKIVER — osatäitmine lavastuses «Elav laip»; ARVI MÄGI — osatäitmine lavastuses «Taavet Soovere elu»; INGO NORMET — J. Svartsi «Draakoni» lavastamine ja muusikaline kujundamine; TAMARA SOLODNIKOVA — osatäitmine lavastuses «Vanjušini lapsed»; RAIVO TRASS — «Taavet Soovere elu» lavastamine; JAAK VAUS — «Optimistliku tragöödia» lavakujundus.

4. Jagada Viljandi rajooni ettevõtete ja asutuste eripreemiad järgmiselt:

Viljandi Tarbijate Kooperatiivi eriauhind festivali külalistele kõige enam meeldinud näitlejatöö eest: ANDRUS VAARIK — lavastuses «Draakon»;

ELKNÜ Viljandi Rajoonikomitee eriauhind lootustandva debüüdi eest: MARGUS OOPKAUP — osatäitmine «Draakonis»; eksperimentaalstuudio «Akstra» eriauhind parima kunstnikutöö eest: JAAK VAUS — lavastuse «Optimistlik tragöödia» kujunduse eest;

teeninduskombinaadi «Leola» eriauhind parima kõrvalosatäitmise eest: HERARDO KONTRERAS — osatäitmine lavastuses «Vanjušini lapsed»;

tootmiskoondise «Mistra» eriauhind parima episoodilise osa eest: JUHAN VIIDING — lavastuses «Elav laip»;

tootmiskoondise «Linda» Viljandi tsehhi eriauhind sotsiaal-poliitiliselt täpse osakäsitluse eest: ENN KRAAM — osatäitmine lavastuses «Optimistlik tragöödia»;

Viljandi Metsakombinaadi eriauhind festivali primale organisaatorile: ENN KOSE — direktor;



## Üle poolteisesaja piirjoone

Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri veerandsajase juubeli eelõhtul lahkub teatrikooli ruumidest X lend, niisiis juubelilend, ja viib kateedri lõpetanute arvu üle poolteisesaja piiri.

Eesti teatripilti ilmub võrra uusi nägusid. Aktiivsetele teatrisõpradele polegi nad nii võõrad, ju mäletatakse veel IX lennu diplomietendust «Makarenko koloonia», kus praegused lõpetajad noorema kursuse tudengitena kaasa tegid; nende endi esimest diplomitööd «Draakon» Pärnu teatri lipu all on arvukalt külastatud, juba mõnda aega on Noorsooteatris laval olnud «Ära kardada head hunt» ja «Meie elulood» ning «Ugalas» «Antigone» ning ehk valmib pärast käesolevate ridade kirjapanemist veelgi üht-teist...

Neli aastat tagasi paarisaja soovija hulgast väljavalitud veerandsajast perspektiivikast noorest inimesest on kaks kolmandikku finišini jõudnud ning lõpetamas oma küllaltki pikki ja väsitavaid õpingupäevi. Missugune on nende edasine käekäik? Kuidas neil minema hakkab? Millise kõrguseni (või millise languseni — hoidku taevast!) keegi neist jõuab? Kui paljuks jätkub neil tahet, jõuvarusid, meelekindlust, pideva treeningu indu ja ka õnne? «Ka õnne peab olema,» ütles V. Panso paarkümmend aastat tagasi I lennu lõpetanutele. Terve hulk praegusel hetkel loomulikke küsimusi. Vastust neile leida on raske, see tähendaks ennustamist, aga sellega ei tahaks tegelda.

Nüüd on lennukaar nende endi projekteerida. Seni sai koolitundides suunata nende võimete arengut, aidata andel välja

*Lavakunstkateedri diplomilend.*

*J. Rõomuse foto*



rabelda füüsiliste takistuste, psüühiliste barjääride ja tehniliste tõkete rägastikust, abistada neid oma näo leidmisel jne. Õpi-aja esimesel poolel toimus see kõik algaja, nappide pedagoogiliste kogemustega juhendaja ettevaatlikul juhatusel. Hiljem — juba on neil tublisti õnne olnud — suurepäraste õpetajate käe all: Grigori Kromanov, Ingo Normet, Merle Karusoo, Lembit Peterson ja ka Kaarin Raid ning Juhan Viiding, kellest viimased kahjuks vaid üksikutega tegelda jõudsid. Kokkupuudetel kateedri kauaaegsete suurte kogemustega pedagoogide Helmi Tohvelmani, Karl Adra, Lea Tormise ja paljude teistega on olnud sügav mõju noorte arengule. Lavakõne stuudiumist Kalju Orro juhendamisel sündinud näitlejatunni «Jumalata noorus» Noorsooteatris võib julgelt diplomietenduste hulka lugeda.

Alus on pandud. Kuigi mitte kõik vead pole veel parandatud, kõik takistused ande teelt kõrvaldatud, kõik oma näo palgejooned leitud, antakse peatselt kätte meistripaberid. Aga Meistriks saamiseni seisab pikk ja vaearikas teekond alles ees.

Ennustamisega ei tahaks tegelda, aga loota tahaks küll mõndagi. Tahaks loota, et praegusel üksmeel, oma-kursuse-tundel oleks kaugele tulevikku ulatuv järeloomõju; et keegi neist ei hakkaks end iial tundma suure näitlejana (kui ehk, siis paar päeva enne pensionile siirdumist); et nad mõistaksid: õppetöö pole lõppenud — see kestab surmani (Lauter unistas veel kõrges eas Panso koolis õppimisest); et nende ideaaliks oleks kärestikuline jõgi, mitte aga uinuv tiik; et jätkuks senist mehisust vastu seista väärale ja võltsile teatris...

Kui mõtlen, missugusena sooviksin igaüht neist näha, siis avastan, et eesti keeles on selle väljendamiseks piisanud kolmest tähest — AUS!

Kui mõtlen, et võib-olla tuleb mul vastu võtta uus kursus, siis olgu teada, et nemad — X lend — on selle tulevase kursuse õpetaja välja õpetanud. Suur tänu!

Tuult tiibadesse, noored kolleegid Anu Lamp, Vilma Luik, Laine Mägi, Katrin Nielsen, Mare Martin, Viire Valdma, Jaak Johanson, Toomas Kreen, Andres Lepik, Margus Oopkaup, Jaan Rekkor, Aivar Simmermann, Sulev Teppart, Elmar Trink, Andrus Vaarik ja Maanus Valentin!  
Kevad 1982





Lavakunstkateedri lõpetajad Toompeal ...  
... ja Pärnu teatri lavastuses «Draakon».

J. Rõomuse fotod



... ja nägin kahte kõneõhtut, tänavu lavakooli lõpetavate näitlejate etendusi. Nende inimestega on töötanud õppejõud Merle Karusoo. Tõuge käesolevaks kirjapanekuks pärineb neist kahest teatrisündmusest.

Pärast etendusi hakkas meel mõlkuma mööda mõningaid mõisteid, nagu avatus, mõistapüüdmine, suhtlemine, suhe, side, avameelsus, avalikustamine, teadvustamine. Olen rõõmus, et minuni jõudis laval kõnelnud inimeste avatud eluhoiak, nende püüd endid tundma õppida, — ennast maailmas ja kaasinimeste hulgas. Keel aitab jälle — mida paremini me ennast tunneme, seda paremini me ennast tunneme.

Kogusin inimeste igatsust ilu ja puhtuse järele, tõepüüdu. Näitlejad olid suutelised väljendama osakest oma siseilmast raske, mureliku ja ka vapustava kaudu, mida nad oma elus kogenud on. Ja nad andsid mullegi vabastavat lootusetunnet edaspidiseks. Tajusin põhitendentsi — leida tasakaal iseenda ja maailma vahel, kumbagi teineteisest lahutamata, ennast maailmale vastandamata. Need kaks meeletervenduslikku kohtumist olid kantud usaldusest, nii mulle tundus, ja neis etteasteis oli ilmne soov ja g a d a. Kõlas tegelik kõnekeel, inimeste vahetu suhtlemise keel, kuuldu kinnitas inimeste õigust oma saatusele, eluloole, mõtteilmale ja selle ja g a m i s e l e kaasinimestega.

Kõneldi juhtumeid oma elust, arutleti ja mõtiskleti. See oli tõsine ja mõjuv rühmatöö, loomulik ettevalmistus edasiseks iseseisvumiseks, üksiolekus ja suhtlemiseks uues keskkonnas, kuhu satutakse kõrgkooli lõpetamise järel. Kava ülesehitus oli: nüüd on minu kord öelda. Kõik kuulasid kõiki, kõik olid koos.

Mul on hea meel, kui minuga kõneldakse, kui mind u s a l d a t a k s e, kui ma tunnen, et kõnelejal on v a j a d u s rääkida. See paneb ka mind usaldama. Ja oma arvamusi kirjagi panema.

Omaenese kord öeldud sõnade reprodutseerimine, kord öeldud mõtte taas elavalt kuuldavaks tegemine on raske ülesanne. See ülesanne täideti.

Mõtlesin, mida tähendavad mulle sõnad «üksindus» ja «üksildus». Üksindus on sageli vajalik meelemõlgutuseks, vaimse sideme tekkimiseks teise inimesega, teiste kultuuridega, loodud asjadega, ajaga, iseenesega. Üksindus pole mitte alati kurb ja masendav, vaid tihti väga vajalik, tõsine seisund. Üksildus ja üksildumine on aga hull, selle süvenemine on vahest nii mõnelegi tuttav tunne. Seda olen tundnud just siis, kui ma pole kehaliselt üksi, see on tuttav tunne mõneski seltskonnas, mida hoiab koos vaid rutiin ja s i s u t u etikett.

Arvan, et on küllalt inimesi, kes soovivad rääkida, pihtida, kuid ei leia, e i o s k a leida mõistvat kuulajat, või on oma võimalikud kuulajad endast peletanud selliste juttudega, mis neil tegelikult hinge peal e i o l e. Või ei julge rääkida, teadmata oma vaikimise põhjusi. Või ei leia teed, et oma põhjendatud vaikimises luua. Nii tekib usaldusekriis. Kui aga teater võimaldab avameelseks elukõneluseks oma lava ja kui laval- ja saalisoleva inimese vahel tekib side — minul tekkis —, siis vabanen kuulates nii mõnestki liigsest pingest. Kuulun nende hulka, kel neid liigseid pingeid on ja kes on ka püüdnud selles suunas, et neid endast heita.



Mul oli neid jutte kuulates üsna mitmeid äratundmisi, palju asju langes kokku minu (kunagiste, praeguste, tulevaste) probleemidega. Põhiline polnud see, mis inimesi eraldab, vaid see, mis ühendab, see, mis on sarnane. Erinevus, ainukordsus — see on ju niikuinii, see on antud. Nii kõnelesin ka mina, kuulaja, mõttes iseenesega. Ka vaheajal ja pärast etendust, etendusisi.

Arvan, et see, mida teadvustati, on vaid osake ülemisest kihist, vaa-  
bast. Küllap on neid, kes on juba teise, kolmanda ja ei tea mitmenda  
kihi teadvustamisel, eemaldamisel. Neid me ei pruugi enam tõesti teatri-  
lavalt kuulata, nad ei viibigi teatrilaval niisuguse eesmärgiga. Nema-  
d on arvatavasti sealmaal, et saavad üksigi hakkama, ilma lavata, ilma  
publikuta — neil on see juba möödas, see on läbi. Aga alustatakse  
koos, nii, nagu laps alustab vanemaga. Üldjuhul ei näe me last esimestel  
eluaastatel ilma vanemata, saatjata, hoidjata. Nii ka nähtud ette-  
astetega — alustatakse koos, eeltöö on ühine, eeltöö, mis vajalik ise-  
seisvumiseks, et siis taas uuel pinnal oma teisenenud mina ja ühisasja  
vahekordade juurde tulla. Võib-olla on nii, et mida ärahirmutatum,  
allasurutum ja müüditum on inimene, seda kramplikumalt püüab ta oma  
pseudomüüti hoida — näida ja mõjuda, julgemata olla. Ma ei mõtle  
siinkohal päris vaikseid tarku, keda on olnud ja on alati, vaid sellise  
meelelaadiga inimesi, kes oma loomult, kalduvustelt (ametiltki) on suht-  
levad ja tunnevad aeg-ajalt tungivat vajadust rääkida, olemata sealjuures  
lobisemishaiged.

Mulle näib, et iseenda poolt varem lintiloetud teksti teatraliseerimine  
on keerukam, raskem ja olulisemgi ülesanne kui nii mõnigi ümberkehas-  
tumisvõimalus või etenduskunstilik rollimängimine. (Varem pole sellist  
ülesannet — oma jutt taastada — meie teatrikooli üliõpilaste ette seatud.)  
Enesepärasus ja ümberkehatumine on võrdsest vajalik, ainult et viimase  
ülekaal on olnud teatirkooli senises töös valdav. Tasakaal on puudunud.  
Nüüd aga, ühelt poolt klassikaline repertuaar («Draakon», «Antigone»,  
«Jumalata noorus»), teiselt poolt kaks kõnekava. Need poolused kuulu-  
vad kokku ja kumbagi «suunda» teise vastu välja mängida — loodan,  
et seda ei tehta — pole minu arvates vähimatki mõtet. Antud juhul  
on näitlejad valinud rolli ise, nad on praeguses eluvahes pidanud  
esitamisolulisteks just neid seiku. Selles väljendub valikuvabadus ja  
raskus, nad on teel vabanamisele rutiinest kaksikmoraalist, kodan-  
likust konventsionaalsusest, avameelsusevaenulikkusest, mida olen koge-  
nud minagi.

Teatrist välja tulles imestasin, et nii vähese piletiraha eest nii palju  
sain. Mulle meeldis olla kuulav partner nendel avatud etendustel, neist  
juttudest jäi põhiliselt hea mulje, oli ühiskogemuse hingust. Arvan,  
et kunagise piirulukorra või äkkmõtte kirjeldamine on sellest jäänud  
jälje mahapühkimine teadvustamise kaudu, selle jälje kaotamine  
tema halvaks. Jäävad põhijäljed saavad selgemaks, säilib see, mis  
ainulaadne ja väärtuslik. Teadvustada. Ja parem hilja kui mitte  
kunagi.

Loen läbi peaaegu iga kättejuhtuva mälestusteraamatu, neis aval-  
dub inimene ja ta eluhoiak vahetult. Mõni on mulle lähedasem, teine  
kaugem, mõni mõjub, mõni ei. Tegelikku elu üle trumbata pole ju üksik-  
isiku loomingul iial võimalik, ükski ausameelne isik ei hinda oma või-  
meid üle. Ja kui hindab üle, paistab see läbi nii toimetajale kui lugejale.  
Enamik jääb paratamatult ellu, mitte paberile või päevapildile. Nii



ka neis etendustes kuulsin selle kõrval, mida räägiti, ka seda, mis jäi rääkimata, sai tajutavaks palju taustavarjundeid, neid sõnastamatuid. Seda nähtust julgen nimetada elamuseks, see võimalus oli neisse kõneõhtutesse jäetud, seda ei olnud arvatavasti mitte eriliselt taotletud. Ta tekkis. Tänu avatud struktuurile. Pihtima tullakse peamiselt ikka siis, kui on/oli mure, patt, koorem. Rõõm ja helgus kumab minu jaoks vastu sellest, mis ütlemata jäi ja jääb. Usun, et Merle Karusoo õpilased suudavad oma alateadvuse liimipaberilt lendu tõusta. Neil ei ole tarvis lendu teeselda, mängitseda. Aiman neid teadvat, et tühi kott ei seisa püsti. Ja veel. Niipea kui lavastaja neid subjektiivseist kogemustest lähtuvaid elupilte oleks hakanud veel enam vormima (teisendama, võimendama), oleksid ehedad elukillud tuhmistunud, asi oleks muutunud hoopis millekski muuks. Asi jäi oma loomulikesse piiridesse. Tõsielufilmile, raamatule, essele, artiklile, raadiovestlusele me ei esita ju «kunstilisi nõudeid», kunstitsemine neis oleks abitu ja üleliigne. (Esseistliku alge tugevnemine eesti jutukirjanduses oli kõne all Kirjanike Liidu kevadisel proosaarutelul, küllap see alge on ka teatris olemas.)

Seda, mis on läinud hästi ja õigesti, kostab meie kõrvu palju ja enamasti põhjendatult. Rõõmustavat näeme, kui oskame vaadata, kõikjal endi ümber ja sees. Murelikke jutte kuuleme avalikult vähem, kui oleks tarvis kaotatavate murede kaotamiseks. Siingi on tarvilik t a s a k a a l. Rõõmu kõrval tohib ja saab väljendada ka muret ja kurbust, nii ta vaid kaob. Muidu võib tekkida kahtlus, kas oskamegi alati tõeliselt rõõmsad olla või ainult rõõmu teeselda, rõõmsate ja õnnelike näida, paista, mõjuda.

Faktilähedane, ehkki subjektiivne elupilt või mõttekäik teatrilavalt pakutud ühiskogemusena — seda pean ma sama loomulikuks kui tõsieluraamatut, tõsielufilmi, kriitikakogumikku või näitleja sõnavõttu teatrijakirjas.

JUHAN VIIDING

Stseen Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri diplomilavastusest «Meie elulood» (lavastaja M. Karusoo).

G. Vaidla foto





Kui rääkida praegu mingist iseeneslikust huvi taastärkamisest Smuuli lavastamise vastu, oleks see vale. Kolm meie sõnalavastusteatriit töid kirjaniku 60. sünniaastapäeva tähistamiseks välja Smuuli-ainelise kava, üks teater tema näidendi. Kas nad oleksid seda teinud, kui poleks olnud juubelit? Võib vist arvata — vaevalt küll. Kahel teatril oli Smuuli näidend kavas (kuigi üks neist nüüdseks juba mängukavast välja langenud) 1979. aastast. Nende lavastuste sünnitõenäoliselt ei sõltunud lähenevast juubelist. Enam või vähem tähtpäevaliselt sündinud, kannavad nad endas mingil määral ka seda pitserit: Mati Undi lavastatud luulekava «Mälestusi isast» Noorsooteatris on tema viimaste aastate luulekavadest kõige vähem huvitav, «Vanemuise» kompositsioonil «Õhtu Smuuliga», mille lavastas Kaarin Raid, puudub Raidi paremate lavastuste intensiivsus, Mikk Mikiveri «Polkovniku leses» Draamateatris ei oska välja lugeda lavastaja kontseptsiooni, mis seda supermonoloogi kuidagi eriti tänaselt teravdaks, arvustuste ja kuuldu põhjal (vt. «Sirp ja Vasar» nr. 9, O. Kruus «Mõtisklusi ja pajatusi muhulastest») ei saa õnnestumiseks pidada ka Raivo Trassi kompositsiooni «Sõgedad» Rakvere Teatris (allakirjutanul kahjuks ei õnnestunud seni ainsat Tallinna-etendust näha).

Juubeli-obligatoorsusest tingitud kramp siiski ei tähenda, et elav side Smuuli poolt kirjutatu ja tänase teatri vahel oleks katkenud; et see nii pole, sellele osutab kõigepealt Jaan Toominga «Kihnu Jõnn» «Ugalas» — igati elus ja tänapäeva teatri keeles lavastus (teatavasti selle näidendi teine lavastus Toomingalt: esimene 1977. aastal Soomes Joensuu teatris). Toomingale polnud «Kihnu Jõnn» kohustuslik, isegi vastupidi: lavastus kujunes «Ugalas» rakendatava laadi (muusika ja rahvalaulu suur osatähtsus) esimeseks näiteks ja pidi seega olema talle küllalt oluline. Rahvalaul liitub «Kihnu Jõnniga» hästi ja loomulikult, lisades näidendile, mis Smuulil nagunii on välja töötatud elu mudelina, samas suunas üldistust. Ka Toominga poolt peaaegu alati kasutatav grotesk näitleja-



K. Raidi lavastatud kompositsioon «Õhtu Smuuliga» RAT «Vanemuises».

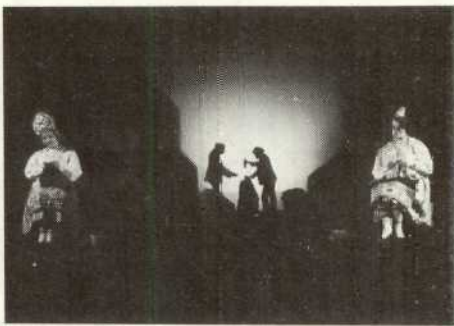
R. Velskri foto

M. Undi luulekava «Mälestusi isast» Noorsooteatris. G. Vaidla foto

töodes mõjus siin orgaaniliselt (muide, ka Panso oma Draamateatri «Jõnni»-lavastuses oli tegelaste ilmestamisel kohati groteskilähedane).

Kogu Smuuli näidendile iseloomulik soojus ja positiivsus on Toominga lavastuses sees; headus ja inimeste usaldamine on siin väärtusteks nagu Smuulilgi, vastandlikkus Schneideriga on antud traditsioonilises plaanis. Kui mingit rõhkude nihkumist varasemate lavastustega võrreldes ongi, siis on selleks tähelepanu kandumine Jõnni isikult ühisaktsioonile, kõikkoosminemisele kui idee, programmile; kõik Jõnni kui juhi isiklikud probleemid (hirm, raha, ausus), mis olid olulised Smuulile (ja ka Pansole lavastajana — Kaarel Karmiga Jõnni osas), pole siin keskmes, ka mitte «inimene peab olema suurem kui





R. Trassi kompositsioon «Sõgedad» Rakvere Teatris.  
H. Kõssi foto

J. Smuuli «Kihnu Jõnn» Viljandi «Ugalas» (lavastaja  
J. Tooming).  
Esiplaanil Lembit Eelmäe Kihnu Jõnnina.

E. Veliste foto

tema saatust». Olulisem Jõnni saatusest on selles lavastuses tegutsemisvõimelise meeskonna vormumine, ühistunde tekkimise emotsionaalselt mõjuv kujutamine. Kogu meeskonna poolt purjede all lauldud rahvalaul esitab kujundina hästi seda ideed, jäädes mällu ka sugestiivse põhivisioonina lavastusest. Panso lavastuse särava, bravuurse muusikaliliku lõpp-pildi asemel on siin hoopis vaoshoitum, mitte nii särav-optimistlik, kuid mingist vaiksest sisemisest veendumusest kantud finaali. Kas Lembit Eelmäe Jõnnist ei kujunenud silmapaistvat ekstranumbrit (nagu Kaarel Karmi või ka Karlis Sebrise omast Riia Kunstiteatris) selle tõttu, et lavastaja n i m e l t ei kavatsenud teha mingit Jõnni-lavastust, või lihtsalt seepärast, et siin oligi antud juhul näitleja võimiste piir, on kõrvalt vaadates raske öelda. Igatahes tundub esimene oletus — ka Toominga järgmisi lavastusi, eriti «Rahva sõda» arvestades, kus lausa põhimõtteliselt puudub soleeriv kangelane — täiesti võimalik. Ning kuigi on selge, et see Jõnni-tükiks kirjutatud näidend väga esileküündiva Jõnni puudumise tõttu mingites parameetrites kaotas, on lavastus tervikuna kantud mingist sisemisest jõulisest ja ühesuunalisest hoovusest, mis annab talle märkimisväärse mõju.

Kui vaadata aga näidendit ning lavastusi ajalises kontekstis, siis selgub mõnda näiliselt ebaloogilistki. Rahutute 1960. aastate keskel ilmunud positiivsust õhkuv näidend ning samasugune rõõmsameelne lavastus Draamateatris (jäägem siin selle võrdleva näite kui eredama ning teatralisema juurde; peaaegu samaaegselt Draamateatri omaga tuli välja pisut maalähedasem ja vähem särav lavastus «Vane muises») õieti öelda ei vastanud eriti aja kobrutavale vaimule; ometi olid nii näidend kui Panso lavastus pikka aega tähelepanu keskpunktis: palju räägitavad, palju arvestatavad, vähemal määral vaieldavad — igal juhul olemas ühena keskeist teatrisündmustest.

1980. aastate alguse stabiilsusmeeleoludes on ehk vajadus näidendis peituva positiivse ideaali, millegi kindla ja toestava järele suurem kui 1960. aastatel, kuid «Ugala» (küll heatahtlikult vastu võetud) lavastus siiski ei leidnud laiemat, puhtkunstilise nähtuse piirest väljuvat resonantsi. Sama võib öelda «Polkovniku lese» esma- ja korduslavastuste kohta: ilmne 28



sündmus oma esimese lavaletuleku ajal Draamateatris (peaaegu üheaegselt näidendi trükist ilmumisega), kuid lihtsalt üks lavastus teiste hulgas 1980. aastail. Sama fenomen ka kahe «Lea» lavastusega Voldemar Panso käe all: 1960. aastate alguse «Lea» Herta Elvistega peaosas suurt tähelepanu tõmbav, vaidlusi tekitav, ajakirjanduses rohkelt kajastuv; sama näidendi lavastus Pansolt Draamateatris 1970. aastate alguses kuidagi märkamatuks jääv, teiste hulka kaduv. Nähtavasti on asi selles, et Smuuli näidenditele oli omane tugev uudsusevõlu; oma ilmumise hetkel olid nad äkki väga teistmoodi, isikupärased; teostuselt ega elunägemiselt ei mahtunud nad näidendite tavalisse jadasse, ning kui siis kohe lavale jõudsid, koondus teose uudsusevõlu ka lavastusele. Vahest ainult «Pinguviinide elu» ei tekitanud elevust isegi esma- (ja seni ainsaks jäänud) lavastusena. Ei julgeks talle eriti ka edasist lavasaatust ennustada: kogu näiliselt avarale ja tinglikule-üldistavale mudelile vaatamata seostus «Pinguviinide elu» siiski küllalt kitsalt konkreetse 1960. aastate keskaiga kultuurisituatsiooniga: ei kujutle, kas võiks sellesse mudelisse kunagi ka muid laiemaid suhteid projekteerida.

Tõenäoliselt jääb «Kihnu Jõnn» Smuuli näidendest siiski (võib-olla ainsana) läbi aegade lavastatavaks: üks elukäsitus on siin viidud sedavõrd veenvasse kunstilisse süsteemi, et peaks «mängima» igas ajas.

Kas tunneb keegi praegustest või tulevikulavastajatest veel huvi «Lea» vastu, üritades lavastusega ületada näidendi arengu pisut vägivaldset ettemääratust, on raske arvata. Näidendis on elemente, mis sellele üritusele võiksid igatahes ahvatleda.

«Atlandi ookeani» laval elluäratamise katse kuulub Ingo Normetile, kellele näidend 1979. aastal on pakkunud huvi kui võimalus tuua lavale 1950. aastate retrot. Retro kõigis oma ilminguis on Pärnu Draamateatri laval olemas ja tõestab, et 1957. aastal kirjutatud näidend ei tundu 25 aastat hiljem veel anakronismina, kuid elustamist sel määral, nagu seda õnnestus teha E. Hermakülal Ranneti «Südamevaluga», siiski ei toimunud.

Näidendi parima lavastamise au jääb Voldemar Pansole, tema lavastusele aastast 1957: rohkem «Atlandi ookeani» lavastatud pole.



1. Smuuli «Atlandi ookean» Pärnu Draamateatris (lavastaja I. Normet).

V. Menduneni fotod





J. Smuuli Polkovniku leski läbi aegade: Mari Möldre, Aino Talvi, Herta Elviste ja...

Kirjaniku juubelisünnipäevale pühendatud lavastustest on lühikese ajaga äärmiselt publikumenekaks kujunenud Draamateatri «Polkovniku lesk» Mikk Mikiveri lavastuses Ita Everiga peaosas. Loeksin Mikiveri lavastuse lähtekoha välja ligikaudu nii: näidendi ilmumisest ja esmalavastusest on möödas 16 aastat, tookord võtsime asja kohutavalt tõsiselt, nüüd, distantsilt, võiksime asjast üle olla ja nähtuse üle veidi vabamalt irvitada. Ita Everi Lesk ongi eeskätt naljakas. Ta muutub koomiliseks estraadlike vahenditega, mitte groteskina (grotesk on üldse Mikiverile võõras materia; Everile küll mitte — meenutagem kasvõi Izolda rolli K. Saja «Pühajärves»). Šarž, mille Ever loob, on vaimukas, kuid tegemist on pigem sõbraliku kui tigea šaržiga (kindlasti polnud see taotlus, kuid tulemus küll!). Ever särab siin kui suurepärase, meisterlik estraadinäitleja: kas üldse kellelgi (kui, siis ehk Jüri Järvetil Ajaloolise Tõena) on õnnestunud Smuuli teksti iselaadset vaimukust sel määral saali viia? Naljakas on siin kõik: see, kuidas Lesk tuimast sanitarist räägib, kuidas ta kaaskondseid solvab ja kuidas lõpuks lavalt ära ei taha minna. Isegi sadism Lese käitumises muheneb naljaks. Mida rohkem saal naerab, seda enam näitleja süttib ja vastupidi. Nali jookseb tihti teksti pealmist kihti pidi, kuigi Ever oskab

s ü n d m u s e d tekstis hästi välja mängida (arstide juures käimine, naeruks tegemine Tartu tudengi poolt jm.). Saame ühe väga naeruväärse, väga naljaka ja veidralt primitiivse karakteri. Kas ka hirmuäratava? Eemaletõukava? Pahaendelise? Vist mitte, seda oli Aino Talvi Lesk 16 aastat tagasi.

Kogu tunnustuse juures Ita Everi säravale koomikutalendile (publik on talle tänulik just selle eest!) arvan, et seda sadistlikku, õelat ja omamoodi rafineeritult salakavalat nähtust, mida Smuul vihkas, praeguses Leses tõsiselt võetavana siiski pole. «Jätame naerdes jumalaga oma minevikuga» ei õigusta aga end praegu juba seetõttu, et meil näikse tegemist olevat alles olevikunähtusega. Kujutlen, et proua Polkovnik ootab mõnelt tulevaselt lavastajalt julma groteski rüütamist, lugu näib kujutlusjõulisele lavastajale pakkuvat ka rohkesti võimalusi lavametafoorideks. Mikiveri rakendatud sõjaväemuusika, telefon, tolmuimeja jm. metafoorne atribuutika kipus mõjult kuidagi hajusaks jääma. Kuid kahtlemata on Ita Everi Leses elu.

Et aga nii näidend kui ka kangelanna võivad laval ka täiesti elutuks jääda, demonstreeris «Ugala» 1979. aasta algusest pärit lavastus.

Smuuli loomingu sooja, mažoorset palet esindab «Õhtu Smuuliga» «Vanemuiselt», milles Kaarin Raid on põiminud «Muhu 30





monoloogid» katkenditega «Jäisest raamatust» ja «Polkovniku lehest». Kompositsioon on traditsioonipärane, tema tugevamaks küljeks on hästi esitatud Muhu monoloogid (esitavad Evald Aavik, Ants Ander, Helend Peep, Ao Peep, Tiia Porss), milles, nagu varasemaski sellelaadses teatritraditsioonis, on taotletud võimalikult täpset «originaalilähedust». Kuid teisedki üksiknumbrid selles kavas pole halval tasemel. Ande Rahe Polkovniku lesk on huviga jälgitav, kuid kompositsioonis jääb puudu ühendav lavastajapoolne printsiip, mingi läbivalgustav säde ning paraku tuleb tõdeda, et sedavõrd rahulikult ja neutraalselt pakutu kipub igavaks jääma.

Ka Mati Undi «Mälestusi isast» Noorsooteatris reedab tegijate väiksemat huvi ja inspiratsiooni, kui seda oli Undi eelmiste teatraliseeritud luulekavade puhul samas teatris. Kava moodustab läbilõike Juhan Smuuli noorusluuletustest kuni viimati kirjutatuni (eessõna raamatule «Inimene ja öö», «Viimane laev»). Toon on minoorne, teadmine ühest, juba elatud, lõppenud elust, teadmine ettekantavast kui ühe loometee bilansist sisaldub selles luuleõhtus. Teatraliseerimist on vähe, põhiliseks on valgusmäng. Näitlejad (Veiko Jürisson, Andres Ots ja Ago Roo) esinevad suuremalt ajalt hämaras ruumis, millesse lõiku-

... Ita Ever.

G. Vaidla fotod

vad valgussähvatused, valguslaigud. Põhiline, mis mälus seda luuleõhtut märgistama jääb, ongi pisut ärev, pisut irratsionaalne meeleolu: väga suurt või mõjuvat üldistust Smuuli luuletajateest (mis võis olla eesmärgiks) siiski ei teki.

Kuigi Smuuli-renessansist meie teatris praegu rääkida ei saa ning erilise loominguupalangu märki kandvaid lavastusi juubeliaastal ei tekkinud, võib siiski arvata, et ükski kõne all olnud nimekaist lavastajaist poleks vististi hakanud Smuuli lavastama, kui tal oleks puudunud huvi kirjniku loomingu vastu. See huvi on ilmselt praegustel noorema ja keskmise generatsiooni lavastajatel olemas, olgu selle järjepidevuse märkidena maas esialgu ka mitte kõige kopsakamad asjad. Selliseks «oma autoriks», nagu Smuul oli Pansole (Panso tegi kokku üldse kaheksa Smuuli-lavastust), ei muutu ta ehk enam ühelegi lavastajale, kuid tema teoste huvitavad uustõlgendused teatris on kindlasti võimalikud ja mõeldavad edaspidigi.



NIGOL ANDRESEN



*Else Lasker-Schüler 1893. aastal*

*Else Lasker-Schüler 1897. aastal*

Lilli Promet on kirjutanud kui mitte näidendi, siis näitelavalise kroonika Else Lasker-Schülerist («Else, Teeba prints», «Looming», 1982, nr. 2). Näidend esietendus nüüdsel ajal teatrimajata Tallinna Draamateatris 9. märtsil 1982, lavastaja on Ago-Endrik Kerge. Näidend jaguneb neljaks vaatuseks 43 pildis. Selles on mõnevõrra rohkem luuletaja elu kui luulet, kuid ei puudu ka viimane: 3 luuletust on tõlkinud Debora Vaarandi, 4 — Ralf Parve, peale selle üks Benni luuletus Ralf Parve tõlkes.

Else Lasker-Schüler (1869—1945) oli algusest lõpuni luuletaja. On kinnitatud, et tema proosa, kuid ka tema joonistused moodustavad üleminekuid luulesse. Ta oli sündinud lüüririk, ja ennekõike tunnustas ta mängu. Luule oli talle tähtsam kui elu. Lugege tema autobiograafia algust: «Olen sündinud Teebas (Egiptuses), olgugi et tulin ilmale Elberfeldis, Reinimaal.» Ta kujutles ennast sfinksina, keda ei saa keegi mõista. Karl Kraus iseloomustas Else Lasker-Schülerit kui õiget ekspressionisti, eraldades teda sellega neist luuletajaist, keda meie peame ekspressionistideks. Else Lasker-Schüler ühendab Euroopa uut luuletidamaisega, eeskätt heebrea luulega. Enda meelest oligi ta heebrea luuletaja, olgugi et ta ei tundnud heebrea keelt. Kui Else Lasker-Schülerilt küsiti luba luuletuste tõlkimiseks heebrea keelde, vastas ta: «Need ongi heebrea keelsed.» Tema luules on kokku sulatatud uusaegne ja arhailine, ning arhailine annab ta luulele kujundivõlu.

Else Lasker-Schüleri isiku ja luule võtmise kirjandusliku teose aineks on väärtuslik uue aineala avastamine. On raske luuletajat tema luulest lahus hoida. Luuletaja ise on hoiatanud (kirjas oma teisele mehele Herwarth Waldenile): «Mind ei ole võidud ialgi mõõta teiste inimestega.» Vahel peetakse lüürikat ka luuletaja isikukujutuseks. Else Lasker-Schüler on hoiatanud selle eest varakult. Nii

*Stseen L. Prometi näidendi «Else, Teeba prints» lavastusest Tallinna Draamateatris. Velda Otsus (Else Lasker-Schüler) ja Anne Paluver (lavastuses pankuri ja vabrikandi naine, kirjandusliku salongi pidaja Zürichis; Huida. Rahel jt.)*



et Else Lasker-Schüleri rohked armastuluuletused panevad mõtlema. Tema luuletuste ainete hulgas ei puudu «orgia», *nervus erotis*, erost peetakse patuks. Kuid erootiline tunne põimub usulisega ja Sebaotile suunatud luuletuses on otse ehmatamapanevalt erootilisi mõisteid: «Minu esimene vereõis pöördus sinu poole,/ siis tule ometi,/ sa magus Jumal,/ sa mangujumal./ Sinu surma kuld sulab minu igatsuses.» Luuletuses, milles ta pöördub «jumala poole», on kehaline tunne veelgi suurem: «Tahaksin lähedal kuulata sinu südant.» Pole siis ime, et ammu Tsaari-Venemaa vanglas surnud Senna Hoyle (Johannes Holzmännile) on pühendatud armastusluuletusi ja luuletaja kujutleb ennast Taavetiks ning pöördub Joonatani poole. Peale selle pöördub luuletaja Hans Ehrenbaum-Degele, Gottfried Benni, Hans Adalbert von Maltzahni, Herwarth Waldeni, kuid ka oma poja Pauli, oma armsa maaliija Alice Trübneri ja oma õe poole ligikaudu samade tunnetega. Else Lasker-Schüleri kujutamine panerootikuna oleks vale.

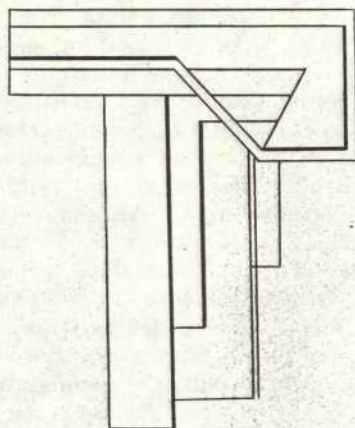
Kurt Pinthus võttis oma ekspresionistliku luule antoloogiast «Menschheitsdämmerung» (1920) kokku panes Else Lasker-Schülerilt neliteist luuletust, mis teenivad antoloogia kompositsiooni («Kokkuvarisemine ja kisa. Südame ärkamine. Kut-

se ja rahutus. Armastus inimesele»). Luuletaja on pandud osa võtma esimesest osast kahe, teisest üheksa, kolmandast ühe ja neljandast kahe luuletusega. Esimesse ossa kuulusid luuletused «Senna Hoy» ja «Minu emale», teise «Laul armastusest», «Armastuslaul», «Laul», «Lahkumine», «Lepitus», «Jumalale», «Sebaot» ning «Abraham ja Iisak», kolmandasse «Mu rahvas» ja neljandasse «Ja otsi Jumalat» ning «Palvus». Oma kaasaegse luule üks parimaid mõistjaid on leidnud nende luuletuste ained olevat ühenduses maailma revolutsioonilise uuendamisega.

Tahaks seda näitelavalist kroonikat lühendada kuni seitsme pildi võrra, mis tunduvad olevat näidendile võõrad. Kuid lavastaja oli ühe pildi (II, 9.) kujundanud suurepäraselt otse jõuluvanastseeniks. Muidugi, autori heast mõttest koori kasutamisel ei olnud lavastaja hoolinud. Selle-eest lavastuse keskne kuju Velda Otsus (Else) vallandus päriselt Pauli-piltides. Lavastaja oli jätnud esimese vaatuse viienda pildi kui olemuselt võõra kasutamata. Kohvikupiltidest ei ole selle artikli kirjutaja vaimustatud: siin oli liiga palju tavalist ja odavat. Oli ehk ka vähe luulet esitatud — näidendi tekst pakub seda palju.







AKES?

## BORISS POKROVSKI

Sündinud 10. jaanuaril 1912. Lõpetas 1937. aastal GITIS-e lavastajana, töötas aastatel 1937—1943 Puškini-nimelises Gorki Ooperi- ja Balletiteatris. 1943. aastal toodi üle Moskvasse Suure Teatri lavastajaks, aastatel 1952—1963 ja alates 1967. peanäitejuht samas teatris. 1972. aastast ka Moskva Muusikalise Kammerteatri peanäitejuht. Professor (1954), NSVL rahvakunstnik (1961).

Tähtsamad lavastused: Serovi «Vaenu jõud» (1947), Smetana «Müüdnud mõrjsa» (1948), Rimski-Korsakovi «Sadko» (1949), Glinka «Ruslan ja Ludmilla» (1972), Verdi «Othello» (1978), Prokofjevi «Sõda ja rahu» (1959) ja «Mängur» (1974), Štšedrini «Surnud hinged» (1977) — Suures Teatris; Šostakoviitši «Nina» (1974), Paškevitši «Ihnur» (1974), Mozarti «Teatridirektor» (1975), Štšedrini «Mitte ainult armastus» (1973) — Moskva Muusikalises Kammerteatris.



«Ooperilavastajaid võib laias laastus jagada kolme rühma. Esimesed ootavad kannatlikult ära, kuni lauljad ooperi selgeks õpivad ja primitiivsed misansteenid paika panevad. Nad loodavad kunstnikule, lauljatele, traditsioonidele, kogemustele ja veel mingile vigurile, mis aidata võib. Ja tõepoolest, nad tihti veavadki välja. Lavastaja elukutse pole nende jaoks kutsumus, vaid väärikas teenistuskoht, kui nad on näiteks kaotanud hääle või... ei oska midagi muud teha.

Nende lavastused ei pahanda kunagi arvustajaid, sest nendes (eelkõige silmapaistmatu lavastaja tõttu) ei ole midagi, mis vähendaks muusika emotsionaalset mõju kuulajale (kes on siin ainult vähesel määral vaataja). Neil lavastajail on õnnestumisi — kõige sagedamini mitmete populaarsete, niinimetatud isemängivate ooperite, nagu «Traviata», «Madame Butterfly», «Jevgeni Onegin» taaslavastamisel. Nende lavastused ei tee kunagi rahuks direktiooni, kriitikuid ega... publikut. Nad on igati usaldusväärsed. Selliseid lavastajaid tunnustavad mõningad nimekad teatritegelased («loovad ruttu ja ilma totrusteta») ja aeg-ajalt ka lauljad («proovidel ei piina»). Nad saavad oma palga ja naeravad põlglikult vähiklike novaatorite üle. Kunsti nende töödes pole. Aitäh neile sellegi eest, et nad ei sega orkestrante ja lauljaid.

Teise rühma kuuluvad lavastajad, kes püüavad iga hinna eest teha kõike uut moodi. Kõigesse, mis on ooperiteatris olnud enne neid, suhtuvad nad põlglikult, kuigi ise tihti ei tunnegi eelnenut. Nad ei valmis pidama kõike varemolnut rutiiniks, olles joovastunud enesest, oma vabast ja (isegi muusikalises dramaturgiast!) sõltumatust kunstist. Iga nende lavastus peab olema «ilmutus». Kunstnikud on nende sõbrad. Dirigendid on nende jaoks loomulikult retrograadid ja ooperiteatri paratamatu häda.

Kolmanda rühma moodustavad lavastajad-muusikud. Neist tasuks pikemalt rääkida. Ooperiteatri sisemine organisatsioon on kord juba selline, et enamik loomingulisi töötajaid on professionaalsed muusikud. Dirigendid, orkestrandid, solistid, koor — nad kõik on muusikaliste õppeasutuste kasvandikud. Peale solistide ja osa koorilauljate ei ole kellelgi isegi kõige elementaarsemad professionaalseid teadmisi teatrist. Elu näitab, et kahjuks on ka muusikaõppeasutuste lõpetanud lauljate-näitlejate teatrialane kasvatus väga algeline. Nii ongi tänapäeva ooperiteatris professionaalseks teatralideks ainult lavastajad. Kui ilma muusikalise hariduseta ooperilavastaja on tänapäeval erandiks, siis loodus, et lauljad saaksid veidikegi soliidsema teatrialase



ettevalmistuse, on seni asjatu olnud. Selles seisabki ooperiteatri «rist ja viletsus.»

Nii räägib oma raamatus «Ooperi lavastamisest» Boriss Pokrovski. Ise kuulub ta kahtlemata kolmandasse rühma, nende hulka, kel ooperi muusika ammu enne lavastama asumist selge. Kuid temagi tööd on esile kutsunud diskussioone, mis ikka jõuavad välja keskse probleemini: mis on tänases ooperiteatris kõige tähtsam, missuguses suunas peaks liikuma ooperižanri lavastamine?

Pokrovski on enda jaoks selle sõlmküsümise lahendanud nii: «Olla helilooja ori ja muusikalise dramaturgia teener on õilis missioon.» See ei tähenda, et ta jääb ainult helilooja ideede ja tunnete realiseerijaks, vaid ta loob alati oma nägemuse teosest partituuri k a u d u. Just helilooja partituuri tundmist ja töötamist partituuri, mitte klaviiriga peab Pokrovski lavastajatöös väga oluliseks. (Muidugi eeldab see lavastaja teatavat muusikalist haridust, mis Pokrovskil piirdub Glazunovi-nimelise muusikakooliga. Ooperilavastaja sai temast olude sunnil, kuna pianistikarjäär käekõoluste venitamise tõttu võimatuks muutus.) Seejuures on Pokrovski arvates viga lugeda ooperit ainult muusikaliseks teoseks, nagu on vale ka samastada teda draamaga. («Režissöörile tuleb meenutada, et libreto ei anna talle mitte mingisugust ettekujutust ooperist!») Ooper kui žanr pole tekkinud muusika ja teatri mehaanilisel liitmisel, vaid nende lahutamatu kokkusulamise tulemusena, moodustades uue kvaliteedi, ooperi tenduse, selle eriliste seaduste, teooria ja metodikaga. Pokrovski ise armastab tuua kujundliku näite, nagu oleks ooper sündinud kahe kunsti — muusika ja teatri — vastastikusest armastusest, saades kaasa mõlema «esivanema» parimad jooned: muusikalt emotsionaalsuse, suure üldistuse, sümfonismi ja seletamatu salapärasuse; teatritl visuaalsuse, ruumilisuse.

Draamateatris on iseenesestmõistetav, et näitleja mängib oma osa kogu laval oleku vältel, olenemata sellest, kas tal teksti on või ei. Ooperis on osast välja langemine pärast muusikalist repliiki üsna tavaline. Aaria (või dueti) ajal väline tegevus niikuinii seisab, kuna tegemist on emotsionaalse seisundi avamisega, ja nii võibki juhtuda, et mänguline moment jääb ooperis väga juhuslikuks. Pokrovski arvab, et iga aaria on mõttekäik või mingi tunde fikseerimine või hingeseisundi väljendamine. Aaria või arioso, kvartett või sekstett pole tegevuse seisak, vaid mingi lavalise eluetapi fikseerimine. Kui selles puudubki väline tegevus, on alati näha tegelase või tegelaskonksu karakter, selle huvide kokkusobivus või -sobimatus, mis väljendub mingisuguses hinnangus. Aga iga hinnang sisaldabki endas tegevust! Aaria (ansambli) roll ei välju Pok-

rovski arvates muusikalisdramaturgilisest ter-  
vikust, vaid on selle olulisemaks komponen-  
diks. Just muusikalisele dramaturgiale pöörab  
Pokrovski oma lavastustes peatähelepanu. Sel-  
le kaudu saab avada idee, mille pärast see või  
teine ooper on kirjutatud. Partituuri muusi-  
kalisest dramaturgiast on sõltuvad ka kõik  
rolli kujunduslikud ülesanded, mis lavastaja  
lauljatele esitab. Tundes üksipulgi ooperi muu-  
sikalist materjali, leiab Pokrovski ka väga tun-  
tud ooperites nüansse, mida lavastajad, kes  
muusikasse vähem põhjalikult süvenevad, ta-  
valiselt ei märka. Muidugi valdab Pokrovski  
täielikult lavastaja värvipaletti, opereerides  
kõige erinevamate lavastuslike võtetega, eriti  
on seda tunda massistseenide lavastamisel.  
Neid lahendab Pokrovski juba Gorki teatrist  
alates oskuslikult ja huvitavalt, andes igale  
kooriliikmele individuaalsuse ja lülitades nad  
samaaegselt ühtsesse tervikusse. Detailide  
usutavus, misantseenid, näitlejate-lauljate  
omavaheline elav ja vaba suhtlemine laval on  
vabastanud Pokrovski lavastused ooperi väle-  
likkusest, mis omakorda on viinud teda tugeva  
sammu kammerteatri suunas.

Lavastanud on Pokrovski kõike — heroilis-  
monumentaalsetest teostest olümpsete ja lüüri-  
listeni. Ta on lavastanud olustikulisii, muinas-  
jutulisii ning koomilisii oopereid ja ka operette.  
Peale populaarsete klassikaliste ooperite on  
B. Pokrovski vaatajani-kuulajani toonud ka mit-  
meid vähem mängitud muusikalisi teoseid,  
nagu Serovi «Juudit», Beethoveni «Fidelio»,

*B. Pokrovski ja Suure Teatri kirjandusala  
juhataja I. Tšurova.*

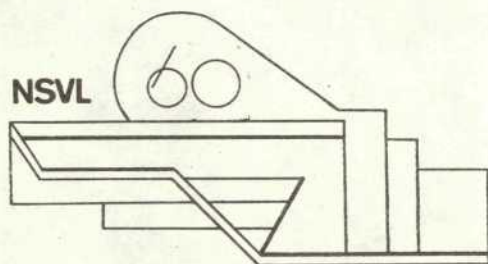




Rahmaninovi «Francesca da Rimini», Verdi «Falstaff». Eriiline armastus tundub tal aga olevat XX sajandi ooperi vastu. Tihedates sidemetes on ta olnud Prokofjeviga, eriti «Sõja ja rahu» loomise ja lavastamise ajal. Pokrovski oli selle ooperi esimese, kahte õhtut täitva variandi lavastaja 1946. aastal. 1959. aastal tõi ta «Sõja ja rahu» lavale Suures Teatris. Selles tohtus tegelaste galeriis (ooperis on üle 60 soolopartiit!) suutis lavastaja ooperi muusikalise dramaturgia avada nii, et iga tegelane sai endale areneva psühholoogilise iseloomustuse. Küllap see tingis ka arvamise, mida avaldasid Suure Teatri külaliskonduktore aegu Milaanos sealsed ajalehed: «Pisab ainult «Sõjast ja rahust», et kummutada müüt XX sajandi ooperi kriisist.» Just Prokofjevi ooperites on näitlejameisterlikkus Suure Teatri laval märkimisväärsele tasemele jõudnud: «Sõjas ja rahus», «Semjon Kotkos» ja eriti «Mänguris», mida on nimetatud uueks kvaliteedik näitlejameisterlikkuse ja vokaaltehnika sünteesi seisukohalt.

Ooperietendusel on alati kaks juhti — lavastaja ja dirigent —, kelle koostööst lavastuse kvaliteet suurel määral sõltub. Pokrovskile on dirigent alati liitlane, kellega ta muusikalise dramaturgia, seega lavastuse lähtematerjali läbi arutab. Loomulikult kuulub Pokrovski nende lavastajate hulka, kellel juba esimesel kohtumisel dirigendiga ooperi muusika detailideni selge on. Pokrovski kõrval on alati seisnud tugevad dirigendid — S. Samosud, N. Golovanov, A. Melik-Pašajev, B. Haikin, J. Svetlanov, F. Mansurov, V. Dmitrijev, A. Žuraitis. B. Pokrovski jaoks pole kunagi olnud dilemmit, kas lavastaja või dirigent, ainuvõimalik on lavastaja ja dirigent. Ideaalne dirigent on tema arvates see, kes ei dirigeeri muusikateost, vaid juhatab etendust. Sellisele dirigendile on režissöör vajalik, ja vastupidi.

Peale Suure Teatri on Pokrovski lavastanud veel Leningradi Väikeses Ooperiteatris, Tbilisi, Minski, Kaasani ning Sofia ja Leipzigi teatrites.

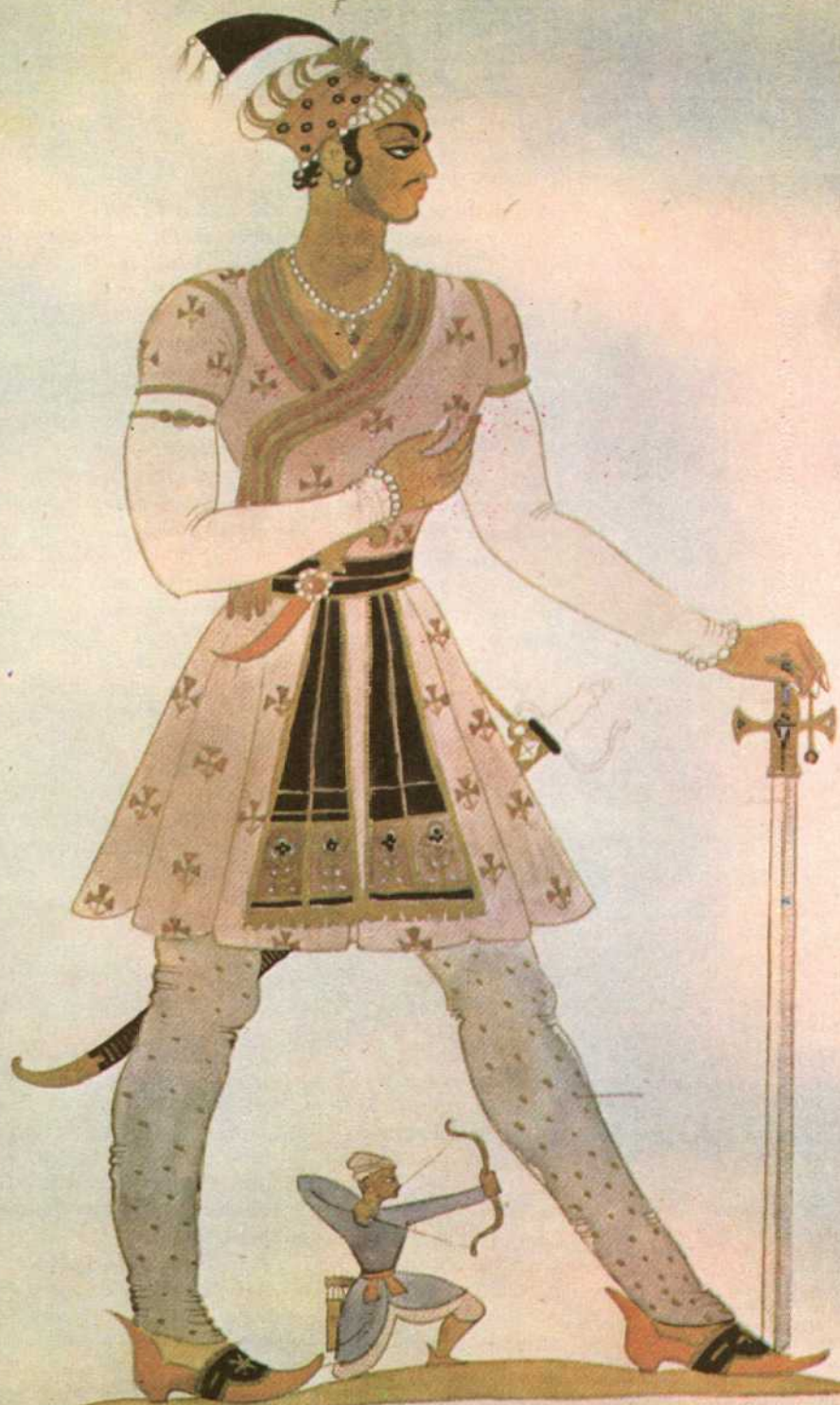


Täiesti erilaadse peatüki Pokrovski loominguilises biograafias moodustab aga Moskva Muusikaline Kammerteater, mis asutati 1972. aastal. Nõor teater, millel pole isegi klassikalise ooperiteatri ruume (mängitakse endises kinos) on mitmeti omapärane. Alates sellest, et lauljate arv on 30 piires (Suures Teatris on soliste 100 ringis), kusjuures nendest moodustatakse ka koor, Kammerteatris mängitakse põhiliselt kas äsja valminud tükke või vähemängitavat klassikat. Igatahes ei kuulu teatri mängukavasse populaarseid klassikalisi oope-reid. (Küll aga Schuberti «Kaksikud», Rossini «Abieluvelksel», Haydni «Apteeker»). Minnes 200 aasta vanuste traditsioonidega Suurest Teatrist vastloodud kammerteatrisse, tõestas Pokrovski ooperi kui žanri täisverelisust. On ju igale arenevale kunstile iseloomulik läbi-proovitud võtete kõrval otsingud, mille eesmärgiks ooperi puhul saab olla ikkagi muusikalise dramaturgia avamine lavaliste vahenditega. Kammerteatris saab Pokrovski peensus-teni viimistleda muusikasse viidud tegevuse striihhe.

Ta asus selle teatri etteotsa, teades enda ees seisvaid raskusi: vaataja inerttsust, traditsioonide tugevust, näitlejate ebapiisavat ettevalmistust, administratiivset passiivsust. Suur mure oli ka mõttekaaslaste leidmine. Kuid just viimastega on Pokrovskil alati vedanud. Kui dirigentidena-liitlastena on tema kõrval alati olnud head muusikud, siis kammerteatrisse «juhtus» üks silmapaistvamaid tänapäeva dirigente — Gennadi Roždestvenski.

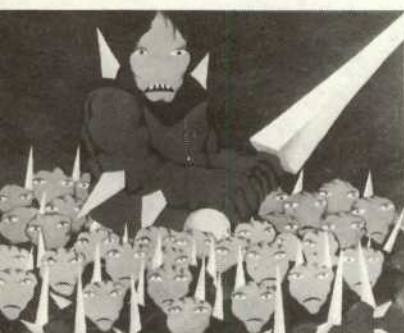
Mõlgutades mõtteid ooperist (ja seda on Pokrovski kogu elu teinud), on ta jõudnud küllalt vastukäivatele järeldustele. Näiteks: «Ooper on muusika pluss teater» või «Ooper on teater» ja lõpuks «Ooper on ooper». «Ooperilaval tuleb elada muusikas, aga mitte muusika saatel!» Enda kohta arvab ta nii: «Jaa, ooper ise dikteerib mulle oma seadused. Kui ma lavastan ooperit, tunnen selgesti, kuidas tema (ooper) juhhib mind ja mitte vastupidi.» Ja veel ikka, vaatamata rohkem kui 40-aastasele lavastajastaažile, vaevavad teda küsimused: «Kas me töötame lauljatega õigesti? Mis on muusikaline intonatsioon? Mispärast me ei lavasta Wagnerit?»





Ballett „Lacini“  
Arvadatta — Vener. Kagan.





Kaader filmist «Suur Tõll».

## 1981. A. ESILINASTUSED

### Nukufilmid

«Ohver». Stsenarist ja režissöör E. Tuganov, kunstnikud E. Mardna ja T. Linzbach, operaator A. Nuut, helilooja R. Kangro, helioperaator T. Elme. «Tallinnfilm» 1980. 280 m. Esilinastus 9. 02. 1981 kinos «Sõprus».

«Välek Vibulane». E. Kuusi samanimelise jutustuse aineteel. Stsenaristid S. Kiiik ja H. Pars, režissöör H. Pars, kunstnikud H. Halla, H. Käo, T. Linzbach, operaatorid A. Nuut, T. Talivee, helilooja Ü. Vinter, helioperaator Ü. Saar. «Tallinnfilm», 1980. 560 m. Esilinastus 20.07. 1981 kinos «Sõprus».

### Joonisfilmid

«Suur Tõll». Eesti vägilasmuistendi aineteel. Stsenarist ja režissöör R. Raamat, peakunstnik J. Arrak, kunstnikud H. Ernits, A. Silbaum, V. Uusberg, operaator A. Ilves, helilooja L. Sumera. «Tallinnfilm», 1980. 440 m. Esilinastus kinos «Oktoober» 4. 01. 1981.

«Harjutusi iseseisvaks eluks». Stsenarist ja režissöör P. Pärn, kunstnikud P. Pärn ja L. Nagel, operaator A. Ilves, helilooja O. Ehala, helioperaator H. Eller. «Tallinnfilm», 1980. 272,3 m. Esilinastus 1. 06. 1981 kinos «Eha».

«Klaabu kosmoses». Stsenaristid E. Vetemaa, A. Paistik, režissöör A. Paistik, kunstnik M. Kütt, operaator J. Põldma, helilooja S. Grünberg, helioperaator J. Elling. «Tallinnfilm» 1981. 441,5 m. Esilinastus kinos «Pioneer» 22. 06. 1981.

## KES ON MULTIFILMI AUTOR?

Kriitikud on vähemalt viimased kümmekond aastat vaimustusega kultiveerinud mõistet «autorifilm». Kõige lihtsamalt tähendab see, et lohmatat ja kulukat filmitootmise mehhanismi saab üks isik, režissöör, suunata oma kunstipõhimõtetele vastavalt. Ta sulandab kaasloojad oma maailmapilti, kohandab nende individuaalsust iseenda omale, lihviv, löikab ja ehitab siis — teiste annetele, kehadele ja tööle toetudes — kas nüüd just läbinisti omaenda näoga, aga igal juhul täiesti temale kuuluva kunstiteose. Suures mängufilmis, kus eri isiksustest ja erialadest tulenevate kokkupõrgete selja taga viirastub tulemusel alati anonümsuse *Grin cat*, on eelnev tendents kahtlemata ilus jounumber. Selles võib tunda rõõmu kunstiisiksuse võidust teda takistavate tegurite üle, isikupära triumfi nivelleeringute üle. Kino väikevormides, lühifilmides, on see protsess muidugi lihtsam, kuid autorifilmis peab ikkagi olema üks, ja see on Autor.

Kes aga on autor? Kes keda õieti nivelleerib? Kas filmikunst on tõepoolest jõu- ja võimumäng, kus peale jääb tugevam?

Markantselt tõuseb see probleem multifilmis, ma mõtlen kunstitaotluslikku multifilmi, mitte aja- viite süzeeseeriaid ammuttavlikus joonkarikatuuris. Selgelt saame siin eristada kaht loovisikut, kes määravad lõppkokkuvõttes (või ennekõike?) filmi kunstilise õnnestumise. Need on piltide liigutaja ja kokkupanija, s. o. filmi režissöör, ja piltide joonistaja, s. o. filmi kunstnik. Kumb on Autor? «Suurtõllu» peab suur osa kunstnikkonnast Jüri Arraku filmiks, filmiringkondades pole aga kahtlust, et see on Rein Raamatu film.

Vähemalt multiplikatsioonifilmile — nüüdseks väljakujunenud seisus — on teatav kahelikus orgaaniliselt omane. Ta on kunst, mis kasutab kunsti; ta toob kujutava kunsti omapära kinematograafia mängumaile. Mängu- ja dokumentaalfilm on «elustatud fotod», multifilm aga igal juhul tuši, pintli ja lõuendi abil saadud «elustatud pildid», elustatud kinoprojektori ja ekraani abil.

Mitmed oma käe peal töötavad (välismaised) kunstnikest multirežissöörid avaldavad küll rahulolematust oma nende filmide kohta, kus nad lavastajana on jätnud osa kunstnikutööst kolleegidele: «... rühmatöö takistab individuaalset suhet visuaalses sfääris. ... Töötades koos tosina isegi andeka kolleegiga, tuleb paratamatult joonduda nõrgemate järgi, kui ei taha teha teost, mis oleks tosina iseseisva hea töö mehaaniline ühendus. Lõpptulemuse ühtsuse



huvides tuleb loobuda individuaalsustest. Isiklik laad ja maitse võib küll peegelduda tegevuse arengus, dramaturgias, kuid visuaalsuse jaoks pole siin kohta välja paista.»<sup>1</sup> Kuid kunstniku ja režissööri vahekorra ning multifilmide kahelisuse lahendab W. Giersz, kunstnik ja režissöör ühes isikus, vilunud praktikuna kindlalt: «... kunstnikul kui autoril ei saa olla prioriteeti kinematografisti kui autori suhtes: aeg-ajalt lavastajad, kes pole andekad kunstnikud, teevad suurepäraseid filme, kuid kunagi ei ole head filmi teinud andekas kunstnik, kes on vilets filmitegija. Kunstniku tugev individuaalsus võib sisendada teema ja tehnika, multifilmi stiili, kuid kõik see peab olema allutatud kinematograafiaoskustele.»<sup>2</sup>

Võime päris kindlalt väita, et ilma Rein Raamatuta poleks olnud filmi «Suur Töll», sest vaevalt oleks Jüri Arrak selliseid pilte sellisel moel teinud ja nad ekraanil lavastajana liikuma pannud, mis aga moodustabki kinematograafiateose.

Ent teiselt poolt, ilma Jüri Arrakuta polnuks filmi «Suur Töll». Kas ei oleks üldse aeg loobuda autoritaarsest autorikontseptsioonist, asendades selle demokraatlikuma mõistega: meeskonnafilm, loomingulise ühenduse film. Analoogiat ei tuleks otsida mitte romantilises Autoris (Robinsonis, Deemonis jne.), vaid orkestris, mille juurde paratamatult kuulub küll ka dirigent (=autor).

Ja lõpuks: paralleelid Fellini «Orkestriprooviga» (pinged dirigendi ja orkestri vahel) näivad siin olevat täiesti omal kohal. Ilus, et «Orkestriproovi» on teinud tänapäeva autorifilmi silmapaistev esindaja Fellini.

## PÄRN RAAMATU VASTU. RAAMAT PÄRNA VASTU.

Eelmisel aastal esilinastusid Pärna «Harjutusi iseseisvaks eluks» ja Raamatu «Suur Töll» (mõlemale sai osaks suur publikumenu, mõlemad jooksid kinos üle kuu aja, ja vaid kuri keel saab küsida, kas see juhtus seepärast, et mõlemal oli õhtut täitvaks kaaslaseks i n d i a film).

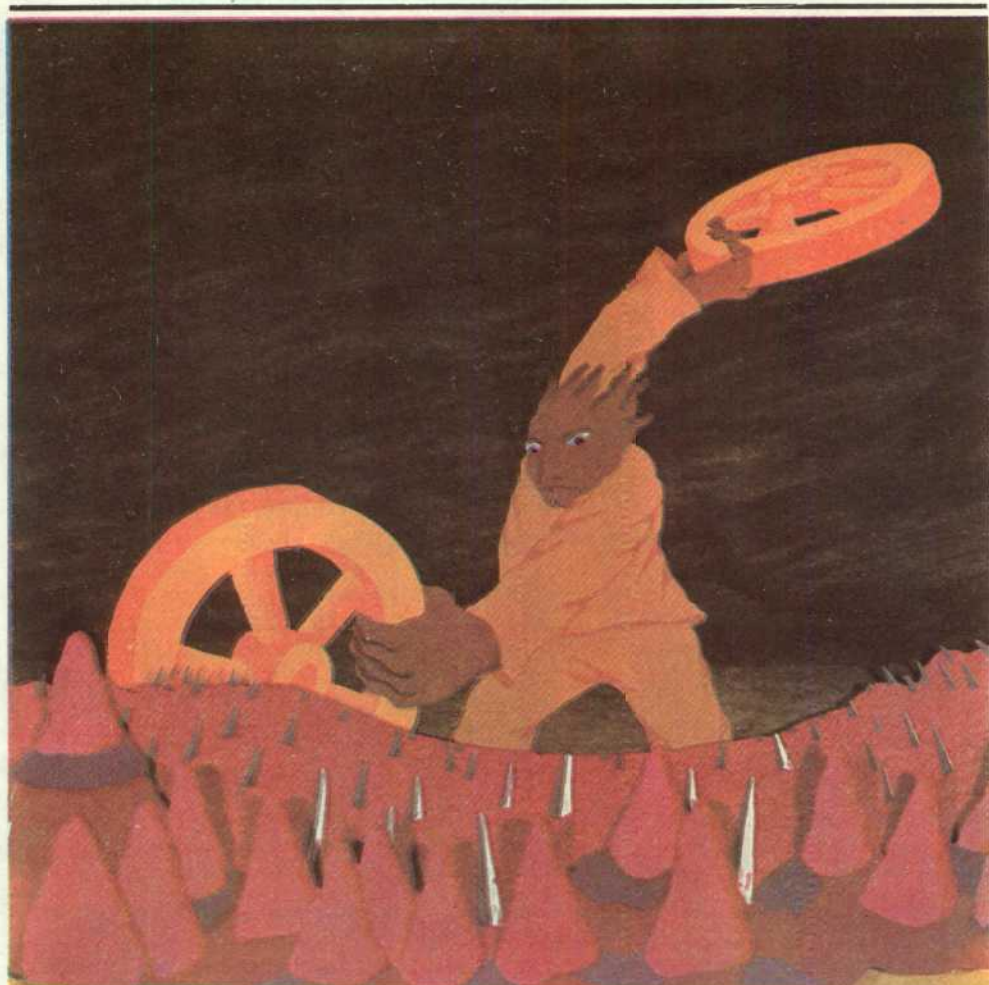
Raamatu rahulik ja ratsionaalne natuur on jõudnud mõjuvate tulemusteni seal, kus ta on tõsist ainevalda käsitletud tõsiselt. Ta küll algas karikatuurfilmidega, kuid need kandsid käeproovi põhimõttelist iseloomu. Edasised katsed allutada endale karikatuuri- ja huumorimaailm lõppesid huvitava viigiga: «Lennus» kohtusid kaks koos töötavat erilaadset kunstnikku, A. Vint ja A. Paistik eklektikapurdel, «Kilplastes» tekitas kollaste mehikeste massi pidev siia-sinna jooksmine naljatunde asemel tõsist hirmu, ja rahvaanekdoodi «Kas on ka rasvane...» ainuke naljakoht oli puujalaga mehe puujalaga antud hoop kaaslase hella paika. Seejärel loobus Raamat karikatuurist ja pöördus maali (ka graafika) kui kujunduselemendi poole. Filmides «Pöld», «Kütt», «Antennid jääs» on maailm kujundatud kunstnike (tema ise ja R. Tammi) poolt. Siin, maalikunsti maailmas, tunneb Raamat end hästi. «Suur Töll» on sama laadi edasiarendus: mängufilmilik süžee (Raamatu kõik filmid on rangelt süžeelised), sobivalt valitud kunstniku maksimaalne rakendamine, kunstikujundite ja värvi suur osa, tõsidus (tõsimeelsus?). Muusika, millele Raamat on alati rõhku pannud, on siin L. Sumeral palutud isegi enne filmimist kirjutada. «Suur Töll» sobib Raamatu loome- laadile ja on ühtlasi tema kunstitaotluste ja meetodika senine tipp.

Priit Pärn oli kutsutud Raamatu «Rübliku» kunstnikuks ning, tutvunud põgusalt filmitehnoloogiaga, asus ta ise lavastama. Jõulise

<sup>1</sup> «To start from material...» (Intervjuu kunstniku ja lavastaja W. Giersziga), «Anima-film», 1980, nr. 5, lk. 47.

<sup>2</sup> «Witold Giersz' film painting», sealsamas, lk. 33.





*Kaadrid filmist «Suur Tõll»*





barbarina lavastab ta filmi «Kas maakera on ümmargune?», asetades kõik oma karikaturistioskused ühele vaimukale reisikaardile, mängides *va banque*. Ühte jõkke kaht korda ei astu... ütleb Pärn Herakleitose järel, ja esitab seejärel vaatajaile lahendamiseks filosoofilise küsimuse: mis on siis parem? astuda või astumata jätta?

Juba esimeses filmis õnnestuvad Pärnal karikatuurijoont abiks võttes filosoofilised üldistused: see, mis ei õnnestunud Raamatul. Ja Pärn jätkab. Ta avastab, et joonisfilmis saab tegelastega toime panna lausa mustkunstnikumoonumisi. «... ja teeb trikke» külvab Pärn üle vaimukate metamorfoosidega, ladudes head ja halvad trikid valimatult üksteise kõrvale, oluline, et aga naerma ajaks. (Mille eest, just selles sõnastuses, saigi Nõukogude Eesti filmifestivalil preemia — ju siis ajaski naerma.)

Kõik Pärna filmid on poleemika kirjandusliku süžee vastu. «Maakeras» viib ta süžeenõude absurdi — sirgjoon (ümber maakera) osutub ringiks, tegevus lõpeb sealsamas, kust algas. «... ja teeb trikke» küll säilitab näiliselt süžee, kuid filmidramaturgiat kannab trikiakrobaatika. Mitte vektoriaalne sirge, vaid ringjoon (spiraal?) näib teda huvitavat — ka kontseptuaalselt. Tema tööd üritavad vaimukalt ja haakudes osaleda aktuaalsete probleemide lahendamata ringis, nagu ühele karikaturistile kohane. Seda ka viimases, ekraanidele veel mitte jõudnud filmis «Kolmnurk».

Igatahes on Pärn oma teadmatuses ja tahtmatuses teha filme nii, nagu seni on tehtud, muutunud filmimeheks, kel on nüüd oma nägu ja laad, mida koteeritakse üleliiduliseltki. Võimalik, et just teatav isolatsioon annab teinekord mõningatele kunstinähtustele läbilöögijõu.

Vis't võib öelda, et Pärna—Raamatu duell on praegusel hetkel viigi-seisus (võib-olla siiski väikese ülekaaluga viimase poolel, nimelt pärast «Suurt Tõllu»). Ent kunstil on oma arenguseadused. Kogemus ütleb meile, et erinevate kunstiparadigmade võrdväärne kooseksisteerimine on enamasti ajutine, andes tunnistust sellest, et on oodata muutusi. Esiteks: üks võistlevaist paradigmadest saab keskseks, leides järgijaid ja imetlejaid. Teine paradigma taandub kunstinähtuste fooni ossa, jäädes ootama oma aega ning täites sellega arengu reservjõudude funktsiooni. Teiseks: sünnib uus paradigma, mis kas ühendab kaht eelmist valitsevat paradigmat uuel tasemel või vastandab end neile mõlemale.

Ent pöörakem tähelepanu asjaolule, et meie joonisfilmis seisab ühe või teise paradigma taga vaata et üksainus isik — Pärn või Raamat; raske on nimetada nende järglasi või neile vastandujaid. Võib-olla meie joonisfilmi arengusituatsiooni selle ebanormaalsusega ongi seletatav nii kauaaegne viigiseis kahe valitseva kunstikäsituse vahel. Järeldasvu probleem on muutumas ülimalt aktuaalseks. On ilmselt aeg mitte enam loota õnneliku juhuse peale, et multifilmi tulevad andekad noored inimesed, kel on ka vastav ettevalmistus kujutatavas kunstis jne., vaid tuleb süstemaatiliselt tegelema hakata multikunstnike koolitamise küsimustega.

#### RATSIONAALSUSE—IRRATSIONAALSUSE SKAALA.

«Võib juhtuda, et tegemisel ei mõeldud otseselt midagi, oli vaid ähmane idee või kihk midagi teha. ... Oleks piinlik, kui ilmneks, et pildi maalimisel mõtles tegija peamiselt eelmisel päeval olnud konfliktile, peamiseks pingutuseks töötades oli püüe vabaneda mõtlemast mingile konfliktile sõnelusele. Veel hullemaks võiks osutada teave, et näiteks ühe kavandi tegemist mõjutas mingi ebamugavustunne või tervisehäire,» kirjutas kunstnik Malin kunstnikele mõeldes.<sup>3</sup> Võib-olla peitub

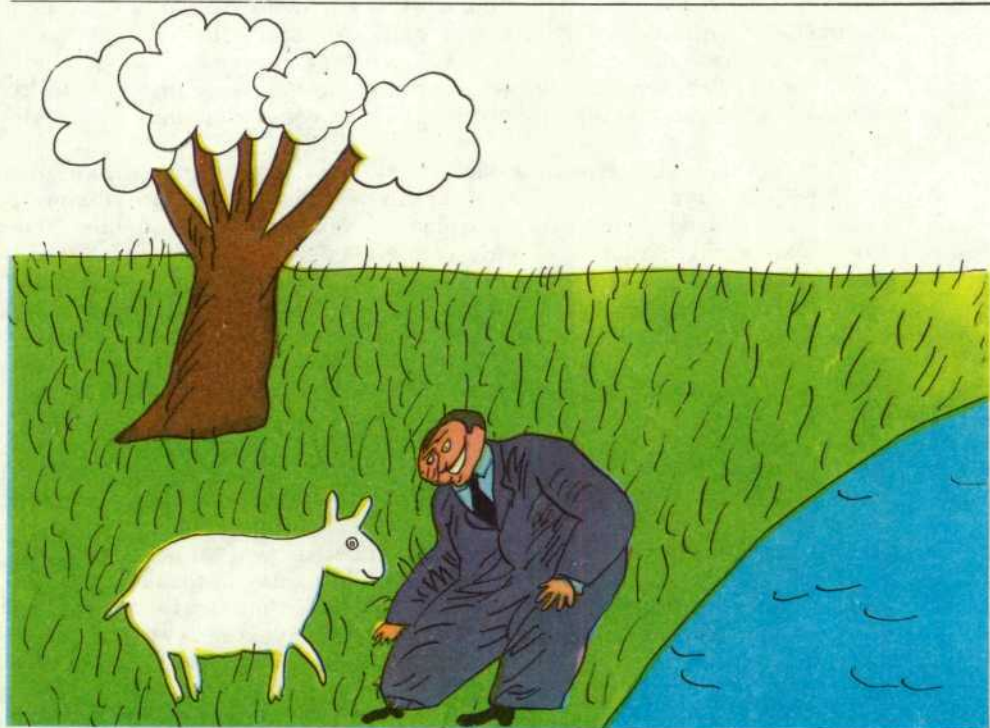


alateadvuse tumedais vooludes kunsti, loomingu läte. Ent konstateerigem: siiski on kujutava kunsti tegija individuaaltöötaja, individuaalsõitja üksinda oma paadis, ta tohib, võib ja peabki (?) laskma end juhtida teadvuse allilma jõudude poolt. Ka multifilmi kunstnik.

Režissööri poolt vaadatuna on filmitöö jälle lakkamatu ühistegutsemine. Suhtlemine on lavastaja töömeetod: kümneminutilist joonisfilmi teevad kolmteist inimest üheksa kuud. Režissöör ei saa teha filmi üksinda, omaette, ta peab leidma kaaslasi, tal on kohustus neid enda poole võita, neis vaimustust äratada, lõpuks peab ta suutma hoolitseda selle eest, et filmiargipäev sujuks, et masinavärk töötaks ühtlaselt ja häireteta. Režissööri loomeimpulsid võivad ju ümberseisjatele küll samuti jääda saladuseks, need võivad teistele üldse mitte kombatavad olla, kuid vaene filmilavastaja ei saa endale lubada deklaratsiooni, et «tegemisel ei mõeldud otseselt midagi, oli vaid ähmane idee või kihk midagi teha...» Tal on rolliga ette kirjutatud sundkohustus ühendada endas looja agitaatoriga, prohvet organisaatoriga ja raamatupidajaga. Temas peab leiduma vägesid liikvele viivat kindralit, aga ka kunstimaaailma alati intriigihõngulistes, sageli konfliktsetes inimsuhetes paindlikuna toimivat diplomaati; vahel on tal oma filmigrupi «riviõppusel» vaja käituda kui veltveebliil. Ja alati on õhus vajadus, et ta käituks kui suutark advokaat: nimelt peab filmilavastaja suutma oma stsenariumi ka kaitsta (üheteistkümnes kinoinstantsis, L. Rimmelga väljaarvutus).

Režissööril pole võimalik usalduslikult nõjatuda loomingut kosutavale alateadvusele, ta ei pääse loogikast ja kirjaoskusest: tal lasub kohustus oma tegevust selgelt teadvustada.

Multifilm on õigupoolest ratsionaalsuse ja irratsionaalsuse abielust sündinud kummaline keerub, olend, mille anatoomia õpikut kirjutada on peadmurdev. Ometi on temas selgesti äratuntavad tema seaduslike vanemate — lavastaja ja kunstniku — näojooned.





## VORMIST JA SISUST

Meie joonisfilm, mis algas lihtsast värviga täidetud kontuurjoonest, nagu neid enamik Nõukogude Liidu stuudioid Tallinna festivalile esitas, on endale eredamat vormirüüd otsides üha rohkem innustunud maalist ja vabagraafikast. Esialgu piiratakse multifilmis küll kunstniku tegutsemist kindla süžeeaga. Näiteks «Värvilind» (1974, režissöör R. Raamat) mõjub küll lapinlike värvipindadega, aga ega lapinlikel mängudel suurt ruumi ju ole, Lapin jääb filmi käivitava idee sundillustreerija ossa. Värvist on küll saanud kandev filmitegelane, kuid süžee rakendab ta halastamatu järjekindlusega omaenda teenistusse. Vägistatud värvist hakkab päris kahju. Meie joonisfilm pidas oma kümneaastast juubelit, kuid allakirjutanu vaga soov näha multifilme, kus värvist on saanud filmi peategelane, pole veel seni täitunud. (Selle kohta, et see mitte võimatu pole, tooksin näite ühest Poola multifilmist, kus sinine ja kollane tegelane ühinesid üheksainsaks — roheliseks — hiiglaseks). Tõsi, me näeme «Kütis» (režissöör R. Raamat) küll tammiklikke maale ja mere kohal karjuvaid ilusate ülesulamistega antud kajakaid, kuid ikka on värv siin Mikiveri näoga vaalapüüdja rõiva rollis ja kõike ja kõiki tõmbab ohjadest literatuursete pööretega süžee. Ent miks ei võiks mõni multifilm olla öieti üks pikk maal liikumises ja ajas?

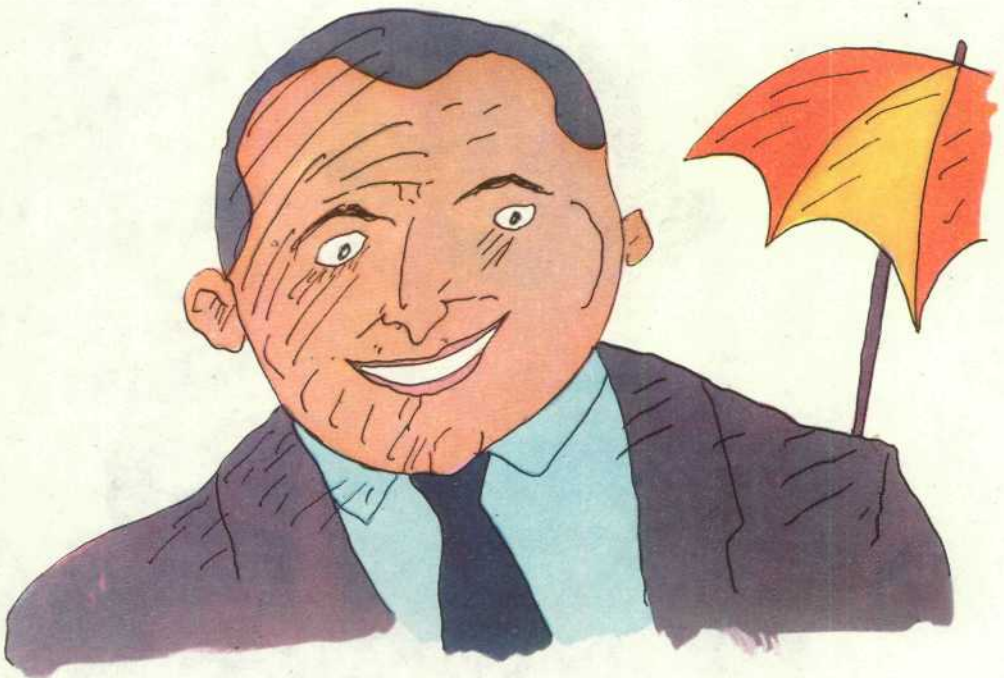
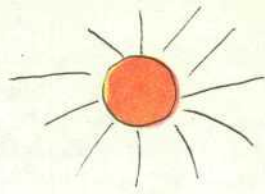
«Kas me ei pea liiga enesestmõistetavaks, et filmi loomine algab ideest, sellest, mida kunstnik oma teosega vaatajaile tahab öelda, ning vastavalt sellele leiab ta sisu esiletoomiseks kõige sobivama vormi?» täheldab Toomas Kall.<sup>4</sup> Just multifilmis on suur oht, et rangelt ette kavandatud stsenaarium visualiseeritakse liiga tõsimeelse tööga, liiga punktipealselt, ilma improviseerimislustita. Tõepoolset, praegu valitseb meil tugev filmitehnoloogiline tendents taandada vorm vaid sisu illustreerija ossa.

<sup>4</sup> Ettekanne Kinoliidu multifilmisektsioonis 18. märtsil 1982. a.



Joonisfilm «Harjutusi iseseisvaks eluks».







Muidugi saavutame — loomulikult meie kinodes näidatava üldisel foonil — efekti: hea kujutava kunstiga illustreeritud sisubanaalsus on parem kui halvaga illustreeritud seesama. Ning kui üht ja sedasama sisuarendust, süžeed kaunistada erinevate kunstnikutöödega, siis, kummaline küll, on tulemuseks täiesti erinevad filmid. Püüdke näiteks «Suurt Tõllu» ette kujutada, kui selle kunstnikuks oleksid olnud vastavalt Peeter Ulas, Jüri Palm, või, ütleme, Miljard Kilk. Saame iga kord erineva filmi. Või siis, film «Põld» on iga kord erinev: kui tema kunstnikeks on Kristjan Raud, Kaljo Põllu või Peeter Mudist. Sama süžeeetelje juures saame täiesti erinevad filmid. (Olekski ilus seda põhimõtet vahel ka päriselt järele proovida.)

Seega siis: enam peaks aktualiseeruma skeem — vormilt sisule. Ilmselt oleks tulemuslikum korraga kahepoolne determinatsioon: sisu → vorm ja vorm → sisu. Ent multifilmi vorm — see on paratamatult ka (nagu kujutavas kunstis) materjali iseloom. Nuku- ja joonisfilm on kaks ise asja. Niisama määrav aga on näiteks seegi, kas nukk on tehtud riidest ja papist või savist ja portselanist. Näiteks filmi «Ohver» (režissöör E. Tuganov, kunstnikud E. Mardna ja T. Linzbach) muundumiste vaimukused, mis annavad edasi suitsetaja ja mittesuitsetaja duelli, tulenevad just materjalist (savi); kuid siiski tundub, et savi ei luba end kiirete ja vaimukate metamorfooside jaoks küllalt hästi painutada, mistõttu on märgata taotluste ja materjali teatavat vastuolu.

«Paberileht» (režissöör K. Kivi, kunstnik T. Hõrak), mis esindas Eesti filmi Tallinna üleliidulisel filmifestivalil, elustab tavalist kirjutusploki lehte. Jättes kõrvale filmi rütmiloiduse (võimalik ju ka, et tegemist on lihtsalt eestilikult pikatoimelise paberilehega), näeme ometi endastmõistetavat püüdu leida just multifilmiks sobivat materjali. Omalaadse koomika saavutab ka H. Pars oma töödega «Nael» (kunstnik G. Štšukin) ja «Nael II» (kunstnik H. Klaar), kus nael, jäik rauatükk, on pandud tegutsema inimese kombel. Filmil koomika johtub naela materjalist tuleneva jäikuse ja tema inimliku, loomuldasa painduvat, elastset ainet eeldava tegutsemisviisi vastuolust.

Tõsi, võib ka juhtuda, et vorm tapab sisu. Filmis «Klaabu kosmoses», mis laadilt on süžeeiline seiklusfilm, hakkab Mati Kütt ennast kunstniku rollis näitama, tehes seda nii ahvatlevalt ja tulvavalt, et me lõpuks ei tea, mis selle filmi juures olulisem on, kas tegevuse jälgitavus või siis tegelaste väline ekstravagantsus. Tegelased vajutusid ällu, kuid me ei suuda meenutada, mida nad tegid.

Ent see on siiski parem «Väle Vibulase» juhtumist (režissöör H. Pars, kunstnikud H. Halla, H. Käo, T. Linzbach), kus lubatagu öelda, vormi pole. Filmis tegutseb tuim ja ilmetu nukk, talle on iseloomulik pime kaader ja vaevaga jälgitav süžee. Kolme (!) inimese kunstnikutöö ei jõudnudki ekraanile.

Mida vajame nukufilmis, see on vormikultuur. Kultuur — see tähendab aga tingimata ka traditsiooni. Algusest peale on meie nukufilm püüdnud isepäi kõndida, otsimata erilise innuta liitlasi traditsioonilistest kunstidest. Praeguseks on selge, et multifilm, kujutades endast kunsti kunstist, ei saa ignoreerida oma toiteallikaid (nukufilmi puhul näiteks: nukutraditsiooni, nukuteatrit, pantomiimi, tantsu, skulptuuri). Meenutagem, et meie joonisfilm hakkas tõusma siis, kui ta lõi otseseose kujutava kunstiga, angažeerides sinna eesti tooniandvamaid kunstnikke.

Ent kõrge vormikultuur ise ei taga veel filmi õnnestumist. Toomas Kall: «... Eesti joonisfilmis on sisulises mõttes vähe avastuslikku, ta räägib enamasti asjadest, millest me juba teame, et nii nad just on, ja meie suhtumine neisse on sama, mis filmi autoreilgi. ... Mida ma mõtlen avastuslikkuse all? See peaks olema eelkõige midagi niisugust,



mis ei ole momendil ühiskondlikus teadvuses aktuaalne ning mis seetõttu üllataks, midagi niisugust, mida ühiskond on valmis teadmiseks võtma, aga mis on veel välja ütlemata. Kui kunst, käesoleval juhul joonisfilm, tegeleb moeteemadega, nendesamadega, millega on ametis näiteks teadus, ajakirjandus või kohvikupublik, siis on see küll tänuväärne oma ajale kaasaelamine, avastuslikkusest on aga asi kaugel.<sup>5</sup>

### EDASI! EDASI?

Meie joonisfilm ei ole iialgi nii kõrgetasemeline olnud kui praegu ja talle ei ole kunagi enne nii kõrgeid üleliidulisi ja rahvusvahelisi auavaldusi osaks saanud kui praegu. Ja oleks tänamatu aplausiga mitte ühineda. Meie nukufilmi hiilgeajad, paraku, on praegusel hetkel minevik. On päevselge, et oma vormikultuuri rajamata saab meie nukufilm vastu pidada vaid üle-eestilises konkurentsisis, s. t. Randvere külas Viimsi poolsaarel.

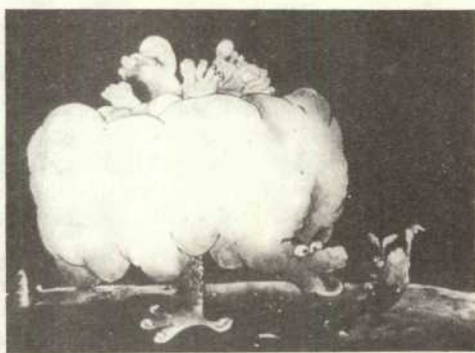
Üelduga ei taha me eitada uue aja kunstniku õigust (täpsemalt — kohustust) vormiuuenduslikkusele. Kuid selleks, et uuendada, peab olema, mida uuendada, s. t. traditsioon. Vastasel korral saab ainult rajada. Ent meie nukufilm, nagu üldiselt teada, on juba rajatud — E. Tuganovi poolt 1950.—1960. aastail.

See oli H. Böll, kes ütles (Nobeli preemia kättesaamisel), et kunst viibib alatises kriisiseisundis. Muutub ühiskondlik olemine, peab muutuma ka kunst. Ent ühiskondlik olemine on pidevas muutumises, pöördehetkil muidugi kiiremas ja hüppelisemas. Inimese koht aja muutumistes, tema valikuvabadus ja -piirid, ajalooline võimalikkus ja paratamatus — kui kunst neisse probleemidesse sekkuda ei jaks, muutub ta täiskasvanute mänguks esteetiliste vormidega. Seega on kunsti permanentne kriisiseisund tema tervise tunnuseks. Meie joonisfilmi oht, mis tänu kahe valitseva kunstikäsituse olemasolule selles sugugi realiseeruda ei pruugi, on pinge- ja paineseisundist väljumises, piirdumises naudinguga, mida pakub kõrgetasemeline vormimäng. Hädasti vajame uusi multifilmi tegijaid — nii joonis- kui nukufilmis, sest ainult sel teel saame tagada meie multifilmikultuuri järjepidevuse.

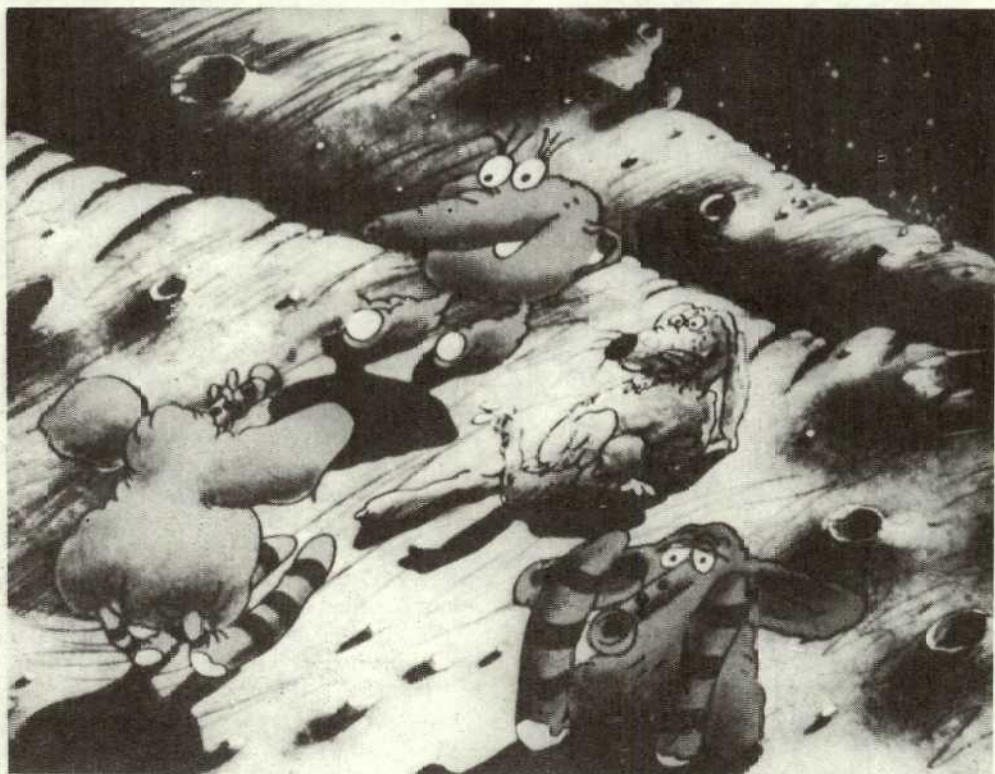
<sup>5</sup> Ettekanne Kinoliidu multifilmisektsioonis 18. märtsil 1982. a.

Nukufilm «Ohver».

Joonisfilm «Klaabu kosmoses».







Joonisfilm «Klaabu kosmoses».

Nukufilm «Välele vibulane».





## MUUSIKA POEETIKA

(Algus 8. lk.)

kaksikrollis olen suutnud tähele panna, et mida vähem on publik kas positiivselt või negatiivselt kunstiteose suhtes häälestatud, seda tervemalt ta teosele reageerib ning seda heasoovlikumalt üldse muusikasse suhtub.

Pärast oma viimase näidendi läbi kukkumist deklareeris üks muidu arukas inimene, et publik muutub ilmselt üha vähem ja vähem andekamaks... Arvan vastupidi, et just heliloojatel jääb vahel andekusest vajaka ja et publikule on alati omane kui mitte talent (mis vaevalt saab olla kollektiivi oma-duseks), siis, vähemalt sel juhul, kui teda pole eelnevalt mõjustatud, spontaansus, mis annab ta reaktsioonidele suure väärtuse. Jälle muidugi tingimusel, et publik pole nakatatud snobismi viirusest.

Kuulen sageli kunstnikele öeldavat: «Milleks te kaebate snoobide üle? Nad on uute suundade kõige tublimad teenrid: kui ka mitte veendumustest, siis vähemalt oma snobismi kui niisuguse tõttu. Snoobid on teie parimad ärisõbrad.» Minu arvates on nad halvad, petlikud ärisõbrad, sest sama meelsasti teenivad nad nii vigu kui ka tõde. Teenides valikuta, rikuvad nad sellega täiesti kõige väärtuslikuma, sest vahetatavad viimase ära kõige väärtusetumaga.

Kokkuvõttes eelistan mitte midagi taibanud lihtsa kuulaja otsekohest sõimu õõnsale kiitusele, millel pole absoluutselt mingit tähendust nii selle jagaja kui saaja jaoks.

Nagu ükskõik missugune pahe, omab snobism kalduvust tekitada teist, isendale vastandlikku pahet — banaalsust. Kui snoobil pole enam midagi uut teha ega öelda, muutub ta ise ei muuks kui banaalseks, enamgi — banaalsuse lipukandjaks.

Kokkuvõttes eelistan sellisele banaalsele niisugust puhast ja lihtsat sorti banaalsust, mis lobiseb meloodiast ning kätt südamel hoides võitleb tunnete vääramatute õiguste eest, kaitseb emotsioonide primaarsust, toob tõendeid õilsuse kaitseks, laseb end juhulikult meelitada avantürismist või orientaalset pitoresksusest ja läheb isegi nii kaugele, et kiidab mu «Tulilindu». Te mõistate hästi, et mitte sellepärast ei eelista ma niisugust sorti banaalsust... Ma lihtsalt arvan, et selline banaalsus ei ole nii ohtlik. Banaalsuse eestvedajad teevad vea, suhtudes ülemäära põlglikult endistesse kolleegidesse. Nii ühed kui teised jäävad kogu oma eluks banaalseks, ent revolutsioonilisem pool läheb rutem stiilist välja: aeg on tema jaoks suurem vaenlane.

Tõelised muusikasõbrad nagu ka tõelised metseenid ei kuulu nimetatud kategooriate alla, kuid neid (nagu iga teistki autentset väärtust) leidub harva. Valemetseen pärineb tavaliselt snoobide hulgast, nagu vanamoodne banaalsusejünger kodanlusest.

Lõpetuseks on võimatu ütlemata jätta paar sõna metseenide kohta, kes kunstide arengus on mänginud esmajärgulist rolli. Aegade karmus ning kõike-neelav demagoogia, mis püüab riigis näha vaid anonüümset ja mõttetult nivelleerivat valitsejat, panevad meid igatsema Johann Sebastian Bachi abistanud Brandenburgi markkrahvi, Haydni eest hoolitsenud vürst Esterházy ning Wagnerit protežeerinud Baieri Ludwig II järele. Kuigi kunsti patroonaaž muutub päev-päevalt väiksemaks, lubatagu mul avaldada lugupidamist vähestele allesjäänutele, alates vaesest metseenist, kes leiab, et olles kunstnikule tassi teed pakkunud, on ta tolle jaoks küllalt teinud, ja lõpetades rik-kaga, kellest ta enda teadmata on metseen saanud, annetuste jagamist vastavatele isikutele ülesandeks tehes.

Raamatust «Poetics of Music» (The Charles Eliot Norton Lectures for 1939—1940. Harvard University Press, 1970.) lühendatult tõlkinud



## ÜLELIIDULISTE FILMIFESTIVALIDE AUHINNAD

Tehes igal aastal üks-kaks filmi, seades neis tinglikkuse südilt kõrvu iseloomuliku olustikudetailiga, pöördudes eesti muinasjutu («Põhja konn») või kaasaja poole («Ott kosmoses»), taotleb E. Tuganov režiilahenduste algupärasust ja originaalsust. Selge rahvuslik koloriit, tagasihoidus ja summutatud sarmikuses kõitev huumor, nukutüüpide täpsus ja väljenduslikkus — see annab põhjuse Eesti nukufilmitegijate andekat kollektiivi kõrgelt hinnata. E. Tuganovil on õnnestunud stuudiosse tööle kaasata andekaid kunstnikke, nukujuhte, operaatoreid, kelle seas avanevad uued režissöörianded, nagu see toimus Heino Parsiga...

C. Асенин. Волшебники экрана.  
Москва, 1974. с. 259



Kaader filmist «Suur Tõll»

Võimalik, et H. Parsi kõige huvitavamaks, kõige lõpetatumaks filmiks on «Nael», mis sai meil ja välismaal mitmeid preemiaid. Film on tehtud neli aastat tagasi, kuid julgesti võib öelda, et tänaseks on filmist saanud käibeemetete «elustamise» multiplikatsioonivõtte õnnestunud näide.

Film koosneb neljast mikronovellist, mille ainsateks tegelasteks on tavalised naelad. Tänu juveläärsele «elustamisele» on jäik metall saanud väljendusjõu, mida iga miim võiks kadestada. Nagu pantomiimiski nii ka selles sõnadeta tegevuses põhineb kõik äratundmisel, täpselt antud vihjel.

### PARIMAD MULTIFILMID (ESIMESD PREEMIAJAD JA AUHINNAD)

Asitegelaste elustamise võtet kasutatakse meie multifilmides veel harva. Ka siin on H. Pars omamoodi teerajaja. Muide, maailma multiplikatsiooni kogemus näitab, et see võte võib anda palju. Elustuvaid esemeid kasutavad sageli Tšehhoslovakkia, Ungari, Rumeenia multiplikaatorid. Gula Maczkaszi tuntud töö «Pliiats ja kumm» on saanud selle näidiseks: vahendites lakooniline, kuid filosoofilise tähenduseni tõusev. Ning mõned aastad tagasi nägin ma Mamaia festivalil soomlase Suo Anttala filmi «Muljed», kus multiplikatsioonilikumises elustuvad pudelid kujutavad mitmeid ühiskonnakihte ja sotsiaalseid tüüpe.

Valdav enamik üleliidulistel festivalidel parimaks tunnustatud multiplikatsioonitöid on hiljem saanud kõrgeid (pea-) auhindu ka rahvusvahelistel filmifestivalidel, nähtus, mida me nii läbivalt ei märka teistes filmilükkides. Samuti näeme, et auhinnatute hulgas korduvad sageli samad nimed.

#### I — Leningrad, 1964

«Ohe kuriteo lugu» (režissöör F. Hitaruk, «Sojuzmultfilm») ja «Ott kosmoses» («Tallinnfilm», E. Tuganov).

#### II — Kiiev, 1966

«Bonifaatsiuse suvevaheaeg» (F. Hitaruk, «Sojuzmultfilm»)

#### III — Leningrad, 1968

«Käpik» (R. Katšanov, «Sojuzmultfilm»).

#### IV — Minsk, 1970

«Väikevend ja Kärtsson» (B. Stepančev, «Sojuzmultfilm»).

#### V — Tbilisi, 1972

«Tšeburaška» (R. Katšanov, «Sojuzmultfilm») ja «Lahing Kerženetsi juures» (I. Ivanov-Vano ja J. Norštein, «Sojuzmultfilm»).

#### VI — Alma-Ata, 1973

«Oota sa!» (V. Kotjonotškin, «Sojuzmultfilm») ja «Nael» (H. Pars, «Tallinnfilm»).

Heino Parsi otsingud avavad mitte ainult eesti, vaid ka kogu nõukogude multiplikatsiooni jaoks ülimal määral kõitvaid perspektiive valdkonnas, mis on veel läbi tunnetamata, ja tahaks, et kunstnik tõhusalt jätkaks hästi alustatud eksperimente.

C. Асенин. Таллинские чудоден.  
«Искусство кино» 1976, № 6, с. 41

... Raamat otsib dramaturgilises ja kujunduslikus lahenduses oma teed, omaenda vaatekohli, mis tuginevad elustuva maalikunsti võimaluste selgele teadmisele.

Töö uue filmi juures algab alati kunstniku valikust. Raamatu jaoks on näiteks erakordselt tähtis kunstiläsnud terovikuna, see, missugune on tema mõjujõud. Arvan, et tema suhtumine kunstnikutöösse põhineb sellel. Filmi juurde kutsub ta reeglina juba väljakujunenud käekirjaga ja plastilise nägemisega, vabariigis tuntud maalikunstnikke ja graafikuid, arvestades samal ajal kunstniku individuaalse stiili vastavust tulevase filmi dramaturgile, kujundi- ja stiilülesannetele.



**VII — Bakaa, 1974**

«Rebane ja jänese» (J. Norštein, «Sojuzmultfilm») ja «Miks nutab pilvekene» (M. Panahhi, Aserbaidžaaani stuudio).

**VIII — Kišinjov, 1975**

Stuudio «Sojuzmultfilm» programm: «Taani Vanja», režissöör N. Serebrjakov; «Küing sulle tähe», F. Hürük; «Toonekurg ja kalakurg», J. Norštein; «Oota sa!» (VIII), V. Kotjotškin; «Poni jookseb mööda ringis», L. Atamanov.

**IX — Frunze, 1976**

«Siil udus» (J. Norštein, «Sojuzmultfilm»)

**X — Riia, 1977**

«Umurkumurs» (A. Burovs, Riia stuudio) ja «Kütl» (R. Raamat, «Tallinnfilm»).

**XI — Jerevan, 1978**

«Polügon» (A. Petrov, «Sojuzmultfilm»)

**XII — Ašhabad, 1979**

«Vaene Lüsa» (I. Garanina, «Sojuzmultfilm»).

**XIII — Dušanbe, 1980**

«Muinasjuttude muinasjutt» (J. Norštein, «Sojuzmultfilm»).

**XIV — Vilnius, 1981**

«Lahutatud» (N. Serebrjakov, «Sojuzmultfilm») ja «Suur Töll» (R. Raamat, «Tallinnfilm»).

**XV — Tallinn, 1982**

Esimest auhinda välja ei antud. Teine auhind: «Harjutusi iseseisvaks eluks» (P. Pärn, «Tallinnfilm»).

Teine auhind «Sojuzmultfilm» programmile: «Bibigon» (B. Ablõnin ja S. Olifirenko), «Ivaška pioneeride paleest» (G. Sokolski), «Kolmanda planeedi saladus» (R. Katšanov), «Tiigripoeg päevalillel» (L. Nossõrov), «Kaliitoonekurg» (V. Ugárov).

«Küti» kangelane on vaalapüüdja. Kunstnikel R. Tammikul ja R. Raidmel on õnnestunud maalikunsti vahenditega luua psühholoogiliselt täpne portree karmist, vaikivast, endasse sulgunud mehest, kes on harjunud iga päev võitlеме loodusjõududega ja kes selles loodab vaid iseendale...

A. Волков. Становление национальных школ мультипликации. в сб.: Современный кинематографический процесс. Москва, 1979. с. 115

Kaks filmi, «Suur Töll» ja «Lahutatud» eraldusid selgelt isegi ilmekal foonil. Nad asusid nüüörd eespool, et nende ja kõigi ülejäänud filmide vahel kujunes teatav tühimik.

«Suur Töll». Sellest filmist — kirkast ja vägevast — on raske kirjutada. Kõik on temas kunstist ja mitte kavalusest. Ei režissöör ega kunstnik kokoteeri vaatajaga, ei ütle temale: vaata, kui toredasti me välja mõttesime. Nad ei leiuta, nad leiavad. Arvan, et multijilm rahvamuistendite põhjal on raskeim ülesanne. Režissöör Rein Raamat aga mitte üksnes ei andnud edasi rahvalugude vaimu ega näidanud, kuidas tuleb seda teha, ta lõi ka vägeva eepilise teose. Filmis meeldis mulle kõik — pilt, muusika ja isegi sõna, teksti määr. Sõnu on vähe ja iga sõnal on kaal.

Ю. Коваль, член жюри конкурса мультипликационных фильмов Вильнюского все-союзного кинофестиваля. Короли и все-таки капуста... «Советский экран», 1981, № 14, с. 8.





«Metsaneid». Kaader filmist.

Klassika ekraniseerimine on vastutusrikas. Seda kardetakse, ja nii paradoksaalne, kui see ka pole — ühtaegu ka oodatakse. Ärevuse ja lootusega, mis paraku ei täitu, kuid ometi — oodatakse teosega võrdväärset kunstisündmust. Nii oodati omal ajal Lesja Ukrainka «Metsalaulu» esimest ekraniseeringut (rež. V. Ivtšenko, 1961). Nüüd siis, kakskümmend aastat hiljem, on meil uus, tuntud ukraina režissööri Juri Iljenko ekraniseering. Kas see õigustab ootusi?

Pole kahtlust, et selleks tööks oli vaja julgust ja piiritut vastutustunnet: on ju mitmed põlvkonnad üles kasvanud «Metsalaulu» najal. Asi pole üksnes selles, et see *féerie*\* jäi traagiliselt vara kustunud poetessi luigelauluks. Draamas leidis kehastuse Lesja Ukrainka elu, võitluse, kannatuste ja tema usu käsulaudade sugestiivne idee: rahva eksistentsi poeetiliste allikate vaim on äravõitmatu. Dramaturg laskis sekeldaval argimomendil kokku põrgata igikestva vaimuga ning andis meile tõeliselt optimistliku tragöödia. Seepärast ongi selle targa muinasjutu Tõe Vaim sügavalt filosoofiline ja tänapäevane.

Enam kui kümme aastat tagasi avaldas režissöör J. Iljenko soovi teha auto-

«Metsalaul. Metsaneid» (Lesja Ukrainka draama «Metsalaul» järgi). Stsenarist, režissöör, operaator J. Iljenko, kunstnik A. Mamontov, helilooja J. Stankovič. Osades: L. Jefimenko (Mavka, Metsaneid), V. Kremnev (Lukaš), M. Bulgakova (Lukaši ema), I. Mikolaitšuk (Taat Leo ja Metsavaim), L. Lobza (Kilõna), V. Demertš (Noorsaks Kuts) jt. A. Dovženko nimeline filmistuudio. 1981. Värviline laiformaatfilm. 2862 m.

rifilm, kus kolm loomingulist ametit — dramaturg, režissöör ja operaator — leiaksid kehastuse ühesainsas hüpostasis.\*\* Ning nüüd siis ongi «kolmiktervik» (Iljenko enda määratlus) teoks saanud: kolme põhilavastajat esindab üks ja sama Iljenko nagu müstiline kolmainsus... Ent kunstis on ja jääb alati põhiküsimuseks mitte kes ja mida tegi, vaid kui suure kunstilise veenvusega, emotsionaalse teravusega ning peamine — kui sügavalt kajastuvad, leiavad esteetilise väljenduse elulised kollisioonid teoses endas. Praeguses «kolmiktervikus» seisab operaator režissöörist ülemal, mõlemad koos aga, arvan

\* *Féerie* (prantsuse k.) — muinasjutuline, võluv vaatepilt või etendus.

\*\* Hüpostasis — ristiusus ainujumala kolm eri palet.





Ludmila Jefimenko (Metsaneid) ja Viktor Demertš (Kuts).

ma, tõusevad dramaturgist tunduvalt kõrgemale, on viimase päris maha surunud. Selline oleks siis püramiid... Kuid käsitlegem kõike järjekorras.

Esimene asi, mille me vaatluse alla võtame, on filmi nimetus: «Metsalaul. Metsaneid». Iljenko püüab ideedraamat kangelanna (näitleja L. Jefimenko) mängu läbi lahti mõtestada, kärbib halastamatult kõik dramaturgilised liinid, mis tema arvates ei ava Metsaneiu kuju, ning toob sisse uued tegelased, kes peavad heitma täiendavat valgust kangelanna igipõlisusele. Järgin täiesti teadlikult *féerie* režissööriloolset tõlgendust, samal ajal silmas pidades, et on vaja mingit orientiiri, mingit majakat; olgu meile selleks ikka ja jälle Lesja Ukrainka hingemaailma visuaalne tabamatus.

Ütlen kohe: film on huvipakkuv. Sügavad aimdused ja nägijaks saamised vahelduvad, nagu mulle tundub, mõneti naiivse ettekujutusega draama tõelistest ajenditest ja tõukejõududest ning nii mõnigi kord omandavad lihtsustatud interpretatsiooni mitte ainult Ukrainka draama (leppisime ju kokku, et järgime Iljenkot), vaid ka filmidramaturgi esitatud draama olevused. Ning see on Iljenkole väga iseloomulik: nii «Jaaniõõs» kui «Valges linnus...» katsub režissöör kontseptuaalset vajakajäämist kompenseerida kujundilist-plastilist rafineeritusega.

Niisiis, mida pakub Iljenko kui stsenarist seekord? Ebajumalakummardajad taat Lev ja Lukaš ütlevad lahti

oma elukeskkonnast, kuna neil puudub usk kristlusesse. Nad püüavad siduda oma hinge Loodusega, milles näevad kõige oleva algust ja lõppu. (Võtkem omaks see naiivne natuurfilosoofia.) Kuid samas selgub ka, et režissöör ja operaator Iljenko ei üritagi dramaturg Iljenko ekspositsiooni-deklaratsiooni kuigi tõsiselt lahti mõtestada: episoodi, nimetagem seda tinglikult «Onnetunnetus», on ta välja jätnud...

... Metsaneid ja Lukaš, kaks õnnelikku armunut, süüvivad teineteisesse lapsemeelse siirusega. Kaamera sõidab pikalt mööda ringjoont, igal tiirul ilmub Metsaneid uutes rõivastes. Üks kleit vahetub teisega, mis on veel rafineeritumalt modelleeritud, veel toredamate tikanditega, uhkema lõikega...

Sokk. Või nali? Kui see aga peaks tõsiselt mõeldud olema, siis keeldun autoriga kaasa minemast — see tee ei vii ju kuhugi. Metsaneiu on kõik need moed, *robe de fantaisie*'d\* ning materiaalne progress tervenisti oma ennekuulmatute saavutuste ja superdisainiga tühine alpus. Ta on ju Metsaneid, Loodus ise, selle hingefenomen, hingekstrakt, igikestvuse sümbol, orientiir, mis hoiab inimkonda inimlikul orbii-dil. Metsaneid ei saa seostuda modelleeritud tehniliku fantaasiaga, olgu nende rõivaste loojaks kas või Dior ise. Metsaneid on metsa puutumatu ilu ja ürgse poeesia, s. t. ülipoesia leppesõna.

Kas autor mõistab seda? Üheselt vastata ei saa. Kõik on otsekui segi paisatud... Selgub, et operaator Iljenko ja kunstnik A. Mamontov mitte üksnes mõistavad, vaid ka iga oma maastikuga kinnitavad seda tõde ning lummavad, võluvad iluga niivõrd, et me ei jaksa enam ekraani plastiliste võimaluste imet endasse ahmida ja vastu võtta. Visuaalne rida on nii külluslik, rikas kujundihäälestuselt ja faktuuri rafineerituselt, et hakkad end tundma Metsaneiu kuningriigi külalisena. Režissööri laiekraan ning J. Stankovitši suurepärase ekraanimuusika tõstavad mitmed stseenid ja episoodid poeti-

\* *Robe de fantaisie* (prantsuse k.) — unelm-rõivas, fantaasiakleit.



lise etenduse tasandile, kus troopide sädelevad tahud ja metafooride keerukad lahtikerkiivad «slepid» lausa rabavad vaatlemisuskuse ja kunstilise ilmutusega. Ning kõik see kõrvu eelpool kirjeldatud moerevüüga...

..Metsaneiu ja Lukaši õrna armastuse kulminatsioonihetkel liugleb ekraanil diagonaalis ülespoole lummav lillevanik. Kui Lukaši tunded Metsaneiu vastu jahenevad, lööb lillevanik abitult võbelema, nagu ei suudaks ta enam õhus püsida. Ning siis on lootustel lõpp — vanik kukub järve, on veel hetk nähtav, vajub seejärel põhja ja ta jälje katavad — meie silme all — vesikasvud. Olgu igauhel meeles, kui palju ülevaid mõtteid, lootusi ja hingeihke on niisama jäljetult kadunud, mattunud valgete vesirooside ja lemmelde alla olmelise sõnadetegemise reeturlikkuse läbi — otsekuu kostaks ekraanilt autori ahastuskarje.

Huvitavalt on kavandatud kogu teost läbiv hargnev metafoor: armunud jooksevad nagu lapsed kasesalus, siis aga püüab ennast ise õnnetuks teinud Lukaš pageda, jälitatuna ähvardavast loodusest. Näeme, kuidas kangelas käepuudutus muudab õitsvad puud kõduks — tal pole maailmas enam tuge, kõik, mida ta vaid puudutab, murdub. Kohutav väändunud ja põlenud kaskedega lausa kosmilist katastroofi meenutav maastik on tema laastatud hinge kujund. Metafoor on nii tabav ja tähenduslik, et kinnistub teadvusse silmapilkselt. Samal ajal on episood ilmselgesti venitatud ning tõesti on raske öelda, mida lisab talvine pagemisistseen sügisesele. Põhiline ei seisne ju selles, kui kaua õnnetu kangelane pageb, vaid fataalses kontakti kaotamise loodusega, Lukaši «ülimateriaalsuse» mittetunnistamises looduse poolt.

Siinkohal tahaks sõna sekka öelda mõõdutundest moraliseerimisel ja teatud pealetükkivusohust. Ka väga hästi leitud metafoor, nagu äsja analüüsitugi, muutub kujundliku sisendamisjõu kulumisel moraliseerivaks tähendamissõnaks, kus silmanähtav ülemäära esile tõstetakse, ning saab seeläbi mõttest endast ülemaks. Veel üks kujukas näide — nüüdisaegne kurat — dra-



Metsaneid — Ludmila Jefimenko.

maturg Iljenko pulbitseva fantaasia sünnitis. Meeliköitev noormees, maali-line oma paraadtroika, idiootlike säarikute ja Chamberlaini-kaabuga on animaalsete kandja. Huvitav? Võimalik. Ent süžee edasi arenedes selgub, et tema lihalik funktsioon on ülemäära pealetükkiv, ja mis peamine — triviaalne: kas tõesti oli tarvis sisse tuua sellist paabulinnusulgedes isandat, et pummeldamist ja lihahimu deklaratiivselt häbi-posti naelutada? Sellest me parem ei räägigi, et too satiiriline invektiiv jääb Lesja Ukrainka draama üldistavast filosoofilisest mõttest ääretult kaugele ning üleliia vabal, muuseas, maitsetult filmitud «piknikul» pole vähimatki pistmist Lukaši pattulangemisega. Ilmakära... Jälle tähendamissõna, ent selle õpetusiva on liialt kõhetu ega ole samane, või nagu nüüd on kombeks öelda, ei modelleeri pattu ühestükkis tema võlude ja ahvatlustega. Isand Bassavryuk, keda Iljenko kujutas umbes kaksteist aastat tagasi filmis «Jaanioõ», oli palju rafineeritum, peenem oma tänasest teisikust. Ning vaid «kiusaja» metsik agoonia filmi lõpus leevendab väheke seda kangelas ülemäärast otsitust ja üheülbalisust, sest laseb meil tavatute (tugevalt toimivate) vahendite abil tunda seda, millega oleme harjunud ja mille vastu kurdiks muutunud. «Kiusaja» tõmbulisi hobuse surmaelsete hirnatuste fonogrammi saatel küllap ei unusta keegi: musta jõu kõikvõimsus on illusoorne...

Režissöörile on korduvalt ette heidetud eklektilisust, kontseptuaalset äh-



masust ja näitlejatöö vähest psühholoogilisust. Ent siinkohal kriitika nähtavasti ei taha arvestada millegi üpris olulisega Iljenko poetikas. Kui õige katsuks vaadelda näitlejat tema viimases filmis uut moodi, kui vaid staažilikku komponenti teose kunstilises struktuuris? Samuti nagu värv, faktuur ja heli on ka näitleja ju üksnes vahend kujundlikkuse saavutamisel, kus iga troop sünnib maalilise tausta ja liikuva plastilise objekti koosmõjust, üldist kujundilis-plastilist kompositsiooni oma ilmumisega aktiveerides. Selles pole raske veenduda, kui jälgime intiimne Iljenko teostes.

Armastus on filmis antud poeetiliselt. Need on imepärased maastikud, mille taustal kirjeldatud sündmused toimuvad: Lukaš söötab kuidagi ootamatult Kilõna poole ning lüürilisus annab ehk liigagi järsult maad draamatilisele paatosele, eksalteeritusele. Tegelikult aga saab nende armastusest juttu teha vaid tingimisi, nagu ka Metsaneiu ja Võrgutaja, Lukaši ja Kilõna suhetest. Samasugust tingfiguuri täheldame ka Iljenko eelmistes filmides. Ning tõesti — kõik on lausa peo peal, kõik üllatab ja... midagi intiimset pole varjatud, peidetud, sisemise valuga läbi kannatatud! Tegelaste läbielamised asenduvad tegevusega, liikumisega: Lukaši jooksmine Metsaneiu järel, mida näeme läbi kaskede müüri, kuulub filmi mõjuvamate stseenide hulka. Kuid selle pinge pole paraku kooskõlas spekulatiivse järeldusega «nüi kirklik armastus». Ma jään vapustatud j ä l g i j a k s. Mind ei kista kirgede neelukohta. Vastupidi — mind tõugatakse eemale. See on kire embleem, mitte kirk ise. Mind ei soojenda emotsionaalselt selle vulkaaniline temperament, ei eruta selle hingeärevus. Mulle millegipärast paku-

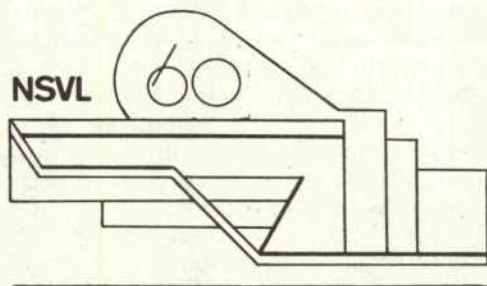
takse võimalust jälgida nende õnne eemalt, otsekui läbi tagurpidipikksilma. Sellepärast minu «mitteükskõikne loomus» ei karga toolilt püsti, nagu kirjutas S. Eisenstein, vaid ma olen režissööri leiust ainult hämmastunud ja võlutud. Veel huvitavam ja ilmekam on Metsaneiu ja Võrgutaja armastuse väljendamine. See on juba puhas tinglikkus, ballett, kus hingeelamus on asendatud koreograafilise partiiga, mille esitavad näitlejad L. Jefimenko ja B. Hmelniški. Armastuse tähenduslik ja emotsionaalne draama on muudetud rituaalseks toiminguks lopsaka maastiku taustal — see on justkui elluärganud gobelään. Armastuse sellist kujutamist nimetaksin ma dekoratiivseks.

Kuid meenutagem, kuidas on armastust esitatud «Jaaniöös» ja «Valges linnus». Pidorka ja Pjotr kõndisid metsas kui äravõlutud ja korjasid sõnajalad, jaaniusside helki...

...Töötasid samuti looduse rüpes teineteisele armastust, hiljem aga läksid igaveseks lahku. Danka ja Orest — see oli kirk... Ning sama ülipikk oli *travelling\** mööda ringi — tants. See on otsekui armastuse kujutamise mudel.

Ning siin on kohane rääkida J. Iljenko poetikast, mis üht-teist peaks selgitama. Tema kunstiline nägemine ja mõtlemine on valguse-varju, pingelise dünaamika, erutatud paatose, tasakaalustamatuse ja hämmingu piirimail. Ta kaldub momentanismi, keskkonna kolooriitmesse kirjeldamiseks, üleva ja madala piirkontrastusesse, reaalse ja fantastilise üheaegsusse kujutamisse, dramaatilisse ekspressiooni, eksaltismi ja mitmete kunstiliikide loomulikkude sünteesi. («Kolmiktervik»!) Tema maaliliste kompositsioonide kõveraks painutatud, lainetavad jooned ja kujunduse lopsakus loovad vormide tormilise dünaamilisuse — siit tuleneb tema kummaliste kujundite jõulisus, stiili maalilisus, mille sihiks on hämmastada, vaimustusse viia, publikustiihiat vangistada ja rabada.

Peatun J. Iljenko poetika iseärasustel, et saaks selgeks: jutt on mõistagi baroksest poetikast, millel ukraina kul-



\* *Travelling* (ingl. k.) — kaamera ühtlane liikumine.



tuuris on vahest kõige sügavamad juured — ajaloolis-psühholoogilised ja filosoofilised, ning mis peamine — need on rahva maailmatunnetuses endas.

Tundub, et kõik kujuneb justkui isenesest. Ent kunstnik on alati algupärane ning ei mahu ühessegi kindlasse skeemi. Juba mainitud jooksmine piki puude müüri tähendab kõrvalekaldu mist klassikalisest barokist, mida ei iseloomusta niivõrd tegevus, kuivõrd hingeline elamus, hingelise pinge emotsionaalne laeng. Ning see on üsnagi sümpomaatiline. Kui aga arvesse võtta, et ukraina baroki iseärasuseks on renessansiaegne inimlikkus, soojus, vormide loomulik pehmus, siis omandab režissööri isikupära filmis veelgi teravamad kontuurid, sest lavastaja Iljenko, nagu mulle tundub, on karm, terav ja mõistuspärane kunstnik. Tema vahe intellektualism otsekui varjutab südame-tarkuse, hingesüruse, inimliku osavõtlikkuse, see toimub kujundliku väljenduse tasandil, seega aga on seesmine, olemuslik.

Olen nüüd juba oma viisteist aastat siira huviga jälginud J. Iljenko filmide kummalist imet. Hinnates kõrgeks tema loomepotentsiaali, olen ometi valmis ikka ja jälle kordama seda, millest mitmel puhul olen ka kirjutanud: kontseptuaalne tuum pole tugev ka uues filmis. Film räägib Metsaneist, aga kas leidis kehastuse, kas on kujundlikult väljendatud tema vankumatu usk, tema hinge karjatus: «Ei! Ma elan! Ma jään igavesti elama! Surematus on mu südames!»? (Subtiitritõlge.) Mulle tundub, et Metsaneiu maailmavaatelist dominant, ning kui põhjalikumalt süveneda — Lesja Ukrainala loomingut tervenisti, on filmi autor teadvustanud vaid osaliselt ning seetõttu pole leidnud terviklikku kunstilist lahendust ülal märgitud režissöörileidude tasemel. Biovoolud ekraani ja publiku vahel jäävad autoril loomata. Mina aga, saalis istuv vaataja, tahan kannatada koos Metsaneiuaga (see on meie kõigi pärisosa ja saatus), ent vaatamiseks pakutakse vaid tema kades-tamisväärset välimust...

Ning ometi... Jutt on tõelisest kunstist, mis ei vaja kiidusõnu ega allahindlust, vaid on ära teeninud tõise

jutuajamise: teos rikastab aktiivselt filmikeelt. Filmi probleemid, nagu samaaegselt ka kõige selle parema analüüs, mida režissöör on loonud, ei suuda vähimalgi määral varjata päevselget fakti, et «Metsalaul. Metsaneid» on Juri Iljenko loominguline õnnestumine hingemaailma süvaallikate tunnetamise teel. Neid allikaid ei saa aga kunagi vallutada ulja ratsarünnakuga, sest see nõuab kinematografistilt süüvimist rahvusliku maailmatunnetuse kujundiolemusse, rahva mõtte- ja tundelaadi.

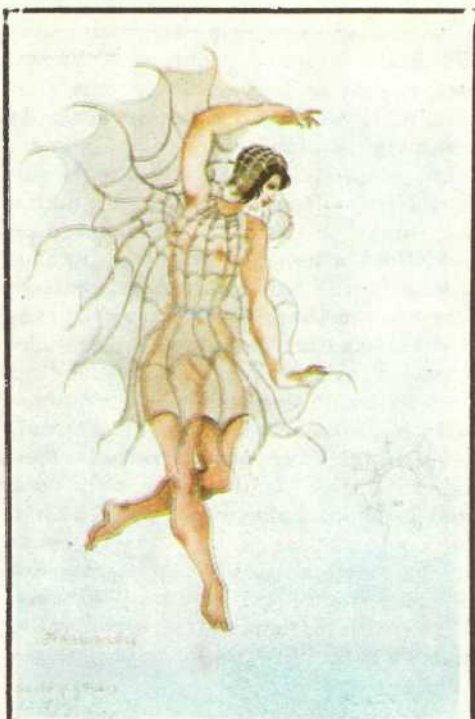
Kõik muud teed võivad ju olla põnevad ja lummavad, kuid lootusetult kauged algallika, Lesja Ukrainka «Metsalaulu» Tõe Vaimust. Ma olen optimist ja usun: kahekümne aasta pärast, kolmanda aastatuhande alguseks oleme lõpuks ometi küpsed «Metsalaulu» uue ekraniseeringu tarvis, kus kinematograafilise mõtlemise tase lubab vallutada ka selle üldinimliku vaimuse pilvedetaguse tipu.

Tõlkinud Jüri Pärni

Juri Iljenko sündis 18. juulil 1936 Dnepropetrovskis, lõpetas 1960. a. Üleliidulise Kinematograafiainstituudi operaatorina. Filmis Jalta studios «Hüvasti, tuvid» (1960), «Kusagil on poeg» (1962); oli Dovženko-nimelises studios Kievis filmi «Unustatud esivanemate varjud» operaator (1965, auhind operaatoritöö eest Mardel-Plata rahvusvahelisel filmifestivalil). Lavastas samas studios 1965. a. eksperimentaalfilmi «Allikas janunejatele» ja 1968 *féerie* «Jaaniöö», mõlemad ukraina folkloori ainetel. Sellest ajast on tegutsenud lavastajana Dovženko-nimelises studios, tehes kõrge pildikultuuriga kujundiküllaseid filme, mis on täidetud poeetilistest metafooridest. 1971. a. valmib «Musta märgiga valge lind» (üks neljast kuldauhinnast Moskva filmifestivalil 1971), 1972 — «Elada siiski», 1975 — «Elada ja unistada», 1976 — «Küpsekartuli pidu», 1979 — «Niitmata jäanud metsalilled», 1980 — «Metsalaul. Metsaneid».

Roman Korogodski, retsensiooni autor, on ukraina kultuuriajaloolane ja filmikriitik. Sündinud 1933. a. Kievis, lõpetas ta samas Kievi ülikooli ajaloo-filosoofiateaduskonna, töötab teadurina Ukraina NSV Riiklikus Kirjanduse ja Kunsti Keskarhiivmuuseumis.





«Suveõõ unenägu».



«Flora ärkamine».

N. Mei kostüümikavandid lavateatele.



«Suveõõ unenägu».



«Giselle».



PEETER TOOMING

Käesolevat artiklit kirjutama ajensid mõned fotoalased sõnavõttud, või veelgi täpsemini — neis avaldatud mõningad mõtted, mis 1981. aastal ilmusid meie ajalehtedes. Kuigi aasta-aastalt on fotograafia pühendatud materjalide hulk meie ajakirjanduses kasvanud, kohtame trükitu seas õige harva midagi üldistavat, teoreetilisi probleeme käsitlevat, Eesti fotost tervikuna kõnelevat. Kõige sagedasemad on lühiteated näitustest, harvemini ilmulvad retsensioonid, päris sihipäraseid foto(kunsti) üldküsimumisi käsitlevaid artikleid peaaegu polegi. Ning needki eespool mainitud mõtted on leitavad konkreetseid näitusi puudutavaist lugudest, mitte artiklina omaette (v. a. V. Parhomenko «Ehk juba aitab esteeditsemisest?», «Molodjož Estonii», 6. märts 1981 ja A. Rünk «Peatatud hetk», «Noorte Hääl», 3. okt. 1981).

Probleemistik on lühidalt järgmine: kuigi antud hetkel on Eesti foto jõudnud arvestatavale tehnilisele tasemele, on ilmnenas oht jääda loominguiliselt topama nn. salongifotole, samal ajal kui rahvusliku fotokunsti arenguks tuleks pearõhk asetada sotsiaalsele fotole. Mitu tõsist pretensiooni ja nõuet korraga: salongifoto (mis see on?), rahvuslik fotokunst (missugune ta on?), sotsiaalne foto (kas ainult?).

Kõige aktiivsemalt on kõigi kolme kohta sõna võtnud Tartu fotoklubi liige Valeri Parhomenko, kes, väites, et eesti foto on jõudnud ummikusse, nõuab järsku pööret sotsiaalsele fotole. Õige segavaks teguriks aga on «... esteeditsev salongifoto. Jääb mulje, et sääraسته fotode autorid seisavad seljaga reaalse elu poole, et nad eksisteerivad väljaspool aega». («Molodjož Estonii», 6. märts 1981.) Ning artiklis «Mida eelista?», ülevaates 1981. aasta fotolaagri näitustest («Edasi», 23. august 1981), paneb V. Parhomenko asjad paika järgmiselt: «Läbiv on teatav salonglik maaner, süüvimine estetismisse. Kõik on allutatud valguse ja vormi plastilisele 57 mängule, kantud poeetilisest tunnetu-

sest, peenest kompositsioonitajust, sise-misest elegantsist. Kõrgeklassilised, auhinnaväärilised tööd.

Ainult kas see ikka on kõige õigem suund? Kas pole väikese liiduvabariigi rahvuslikul fotokoolil liigne luksus seada peaeesmärgiks esteeditsev laad? Liiati viib see paratamatult snobismi. See suund, omane kõigi Balti liiduvabariikide fotokunstile, on sotsiaalsest seisukohast üsna perspektiivitu.» Ja nagu ütleb E. Kärmas: «... fotograafia missioon on siiski ühiskondlik aktiivsus, foto lubab tungida vägagi aktuaalseisse ühiskondlikesse küsimusisse.» (SV, 18. september 1981.)

Lõppjärelduseks saab — sihik sotsiaalsele fotole!

Mis siis nüüd? Pillid kotti ja uues suunas jooksma? Kuid on's see suund üldse uus? Ja kas tõesti on nii halb asi see «salonglikkus»? Püüdes asjasse omapoolset suhtumist tuua, pean vajalikuks alustada hoopis kaugemalt ning anda kõigepealt ülevaade Eesti fotost esimese saja aasta jooksul.

## Milline ta oli — Eesti foto?

Kahtlemata oli fotograafia varaseim ning ainus funktsioon jäädvustamine, kõige otsesem ja võimalikult tõetruu reaalse maailma fikseerimine. Kuna foto leitudati möödunud sajandi keskel, mil maalikunstiski hinnati eelkõige tõe, reaalsuse täpset edasiandmist, siis sai esimesest praktiliselt kasutamiskõlblikust jäädvustamisviisist dagerrotüüpiast ohtlik konkurent just traditsioonilisele kunstile: näiteks Euroopa riikides seni väga populaarse miniatuurse portreemaali tõrjus dagerrotüüp lihtsalt kõrvale. Kuigi Baltimaadel dagerrotüüp maalikunstiga ei võistelnud, oli nii tema kui ka hilisema paberfoto esmaseks eesmärgiks dokumentaalsus — portree- ja grupipiltidel oli kõige tähtsam inimeste tõetruu jäädvustamine.

Muidugi leiab ka Eestist näiteid foto ilustamisest, maalilisuse taotlemi-





Seni teada olev vanim säilinud dagerrotüüp Eestis, ca 1844 a.

sest, ja seda juba möödunud sajandi 60. aastail, mil G. F. Schlater lasi oma fotodel fooni tugevasti üle või koguni juurde joonistada, tegi neile «kunstipärase» retuši. Kuid selline juurde maalimine oli tingitud rohkem pildi tehnilise külje madalast kvaliteedist kui soovist suurt kunsti teha (hilisemad, täiuslikumate meetoditega tehtud portreed on «kunstretušeerija» poolt puutumata). Ja kui mujal maailmas võeti 19. sajandi teisel poolel kasutusele mitmeid fototehnilisi menetlusi kujutise «kustipärastamiseks» (broomöli, kummiaraabik, pigmenttrükk jne.), kui sajandivahetuseks oli foto juba ammu jagunenud realistlikuks fotoks ja nn. fotokunstiks, siis Eestis ilmus kunstiliseks nimetatav foto alles käesoleva sajandi 20. aastail. Eestvedajaks selles liikumises sai «Eesti Foto-Klub», kus põhijõududeks olid J. Mülber, R. Olbrei, H. Vanaveski. Alles sellest ajast saab kõnelda Eesti kunstilisest fotost, enne seda olid kehtinud kriteeriumid, mis eneseväljenduse asemel nõudsid vaid jäädvustamist. Sääraseid fotosid oli eksponeeritud Eesti esimesel fotonäitusel 1892. aastal, sääraseid kohtas kõikidel järgmistelgi (kuni tänapäevani välja!), neid tegid tuntumad professionaalid, nende poole püüdisid amatöö-

rid. Muidugi leidsid rakendust paljud fotograafide kutseoskused. Tähtsaimaks peeti toredate valgusefekti tabamist, faktuuride läbitootamist, kompositsiooni tasakaalustamist, võimaluste piires teravussügavusega mängimist (H. Rieti natüürmordid ja suurendatud portreed, Parikaste arhitektuuri- ja loodusevõttes). Haruldasem (ühtlasi «kunstilisem») oli fotode koloreerimine, ülemaalimine, nagu tegi V. Lemberg; «päris» fotokunst olid kõik need eritehnikad, mida viljelesid R. Olbrei, J. Mülber, N. Nyländer.

Kokkuvõtteks: aastatel 1840—1940 oli Eesti foto enamikus ja põhiolemuselt jäädvustav, kusjuures 1940. aastaks oli ta saavutanud kõrge kvaliteedi. Selleks ajaks oli tekkinud ka kunstiline foto, mis saksa ja inglise fotoajakirjadest eskuju võttes jõudis toredate tulemusteni. Välja oli antud ajakirja «Fotokunst» (1927—1930), ilmunud mitmed eesti-keelsed fotoõpikud, toimusid rahvusvahelisedki fotonäitused, ühesõnaga — Eesti oli küllalt kõrge fotokultuuriga maa.

### Milline ta on?

Pärastsõjaaegne Eesti foto oli jäägitult dokumenteeriv: esiteks polnud piisavalt fotomaterjale, et võimaldada ka kunstilise fotoga tegemist, teiseks oli olemas sotsiaalne tellimus foto kui ausaime tunnistaja järele. Juba 1944. aastal ilmus Tallinnas müürilehesuurune «Fotoleht», teemaks sõjakolelused — Klooga surmalaager. Järgnesid temaatilised «Fotolehed» taastamistööst, kultuurielust, põllumajandusest jne., ühtekokku kaksteist «Fotolehte». Siiralt kõnelesid need fotod möödunud sõja tagajärgedest, ülesehitustöö paatosest — need olid sotsiaalsed fotod.

Nii «Fotoleht» kui ka tollased ajalehed avaldasid vaid reportaažlikke fotosid või väga levinud lavastatud reportaaže. Traktorist, metallitöölise või autojuht oma masina juures, käsi kangil; ehitustöölise tellinguil, õpetaja gloobuse juures, koolilapsed kooli katseaias peenraid rohimas — kõik aina paika seatud, tarduma pandud... pilk kaugusesse suunatud. Ajakirja «Pilt ja Sõna» loomisega laienes fotomeeste teema- 58



de ring, sest seal avaldati loodusvõtteid, linnavaateid, žanripilte ja mis kõige tähtsam — «kunstfotosid». Viimase all tuleb mõista fotot, kus pole esmatähtselt pildil jäädvustatud isik, vaid foto ise. Umbes nfi, et laps klaveri taga — «Esimised sammud», neiu pargis sügislehti korjamas — «Sügis on käes», luiged tiigil — «Ilus suvepäev» jne. Sääraseid pilte võidi küll teha toimetaja tellimisel mõne materjali illustreerimiseks, kuid sisuliselt tähendas see loomingulist fotot, andis autorile enam-vähem vabad käed ja piiramatu loomevabaduse. Need fotod olid esimesed pärastsõjaaegsed «kunstpildid».

Eesti foto arengust 1959. aastani andis ülevaate suur fotonäitus 1959. aastal Tallinnas (vaata album «Eesti NSV kunstiline foto 1959»). See oli kokkuvõtte 15 aasta jooksul tehtust ning kuna põhiliselt eksponeerisid oma töid ajakirjanduses töötavad professionaalid, siis oli ka foto üldpilt ajakirjanduslik, vähese isikupäraga, otseütlev ja kujunditu; loodusvõtteid ja žanripilte aga meenutasid ennesõjaaegseid «kunstfotosid». Imestada polnud midagi — suur osa 50. aastail töötanud piltnikest olid ju vana kooli mehed ning loomulikult püüdsid nad jätkata sõja katkestatud arenguprotsessi. Tänu tugevale aluspõhjale oli Eesti foto 50. aastate lõpul Baltimaade huvitavam ja arvestatav kogu Nõukogudemaal. Kuid seda tänu vanadele traditsioonidele ja ainult 50. lõpuni! Edasi toimus täielik rõhkude ümberasetumine: Leedus ja Lätis ilmusid fotondusse uued inimesed, kes vahest polnudki eriti kursis koduste minevikupiltidega ning keda need eriti ei huvitanudki ja kes täis tahtmist alustasid praktiliselt tühjalt kohalt (G. Binde!). Innustust saadi hoopis näiteks Tšehhoslovakkia ajakirjast «Fotografie». Läti foto võttis õige ruttu tuule tiibadesse — ilmusid autorid (L. Balodis, E. Spuris, G. Janitis, V. Ezerinš), töötasid klubid, toimusid näitused.

Jah, samamoodi oli sündinud kõik Eestiski: töötasid klubid, korraldati näitusi, ainult et fotod ise pakkusid naabrite omadest hoopis vähem. Milles oli asi? Nii paradoksaalne, kui see ka polnud, takistuseks sai Eesti kunagine kõrge fotokultuur, mis nüüd kõigi oma kunagiste kriteeriumi-

dega end klubide külge klammerdas ning vana kaardiväe kaudu peale surus. Eeskujud oli ju vaid oma koduõult võtta ja niiviisi siplesid klubidki varsti sellesamas stampfoto võrgus, mida ise aina kirusid, kuid millest nüüd enam välja rabelda ka ei osanud.

Eesti fotole aga said kuuekümnead aastad siiski pöördepunktiks. Kuigi enam ei toimunud suuri vabariiklike fotonäitusi ning Ajakirjanike Liidu fotosektsiooni liikmed eraldusid vabariigi kunstilise foto liikumisest, kuigi ajuti puhkes ebaterveid sõnasõdu amatööride ja professionaalide vahel, oli tänu uute fotoklubide ja uute inimeste juurdetulekule ning fotoelu intensiivistumisele taas käibele läinud termin «fotokunst». Nagu aga juba öeldud, oli kuuekümnendail aastail minevikutraditsioon veel tugev ning klubidki ei suutnud otsekohe leida teed eneseväljendusele, kuigi kõneldi vajadusest teha uut moodi, pildistati ja kopeeriti ikka samuti nagu isad ja vanaisad kümme, kakskümmend või koguni nelikümmend aastat tagasi. Hoolimata püüdlustest, oli eesti foto konstateriv ja kiretu.

Siis äkki toimus tähelepanuväärne pööre, hakati tõstatama uusi kriteeriume, toimus murrang loominguilises mõtlemises! Ja kogu selle «segaduse» põhjustajaks pean ma ühtainsat inimest — Andrei Dobrovolskit. Nagu panete tähele, on see esimene nimi, keda ma meie pärastsõjaaegses fotos nimetan, vaieldamatult on just selle mehe teeneks meie tänase foto niisugune vaimsus, nagu ta seda praegu on. A. Dobrovolski oli Tallinna fotoklubi liige, kuid tema areng fotograafina toimus eraldi klubidest, iseseisvalt, «Tallinnfilmis», koguni eemaldudes tollal peaaegu etalonina võetavast ajakirjast «Fotografie». Leidmata klubis oma ideaalidele sobivat kasvulava ja mõistmist, rakendas ta end 1964. aastast alates fotogrupis «Stodom». Seal tuli A. Dobrovolski lagedale oma loomingulise programmiga, mille põhiideeks oli eneseväljendus. Ja kuigi «Stodom» talle kogu tahte ja jõuga sekundeeris, oli ikkagi Dobrovolski see, kelle eksperimenteeriv ja emotsionaalne looming vaidlusi tekitas, poolehoidjaid, vastaseid, kadedaid, aga mis kõige tähtsam — ka järgijaid leidis. Pidades foto-





*C. Sarap. 1937. Vormsi naised Hõapsalu linnas (pildistatud 1. juulil 1937).*



*J. Mülber. «Värvas». 1926. Eksponeeritud rahvusvahelistel näitustel aastail 1926—1928 Eestis, Soomes, Kanadas.*



graafi loominguvabadust piiramatuks ning kasutades oma ideede väljendamiseks kõikvõimalikke fotograafia eritehnikaid ja -menetlusi, torkasid A. Dobrovolski fotod silma eelkõige muidugi oma visuaalse küljega (solarisatsioon ja kollaaž, montaažid ja ülikontrastsus, negatiivne kujutis, suur tera, ülevärvimine, must või valge raamistus jne.). Tähelepanuväärne oli just see, et kohe esimesel «Stodomi» näitusel 1966. aastal kasutas A. Dobrovolski neid tehnilisi võtteid huvitava sõjavastase seeria loomiseks (mis hiljem ilmus raamatuna «Meenutades möödunut» ja mida pean tänaseni Eesti parimaks fotoraamatuks üldse).

Kuigi teatud ringkond fotomehi avaldas põlastust ning suhtus eitavalt näiteks mustadesse ja valgetesse ääristesse, leidsid need stodomlikud nipid õige ruttu tee nende endigi arsenal. Täielikult lasi end võluda Tartu fotoklubi ning aastaiks sai seal valitsevaks loomingumeetodiks nn. ülikontrastsus, millele lisandusid teisedki fotograafia eritehnikad. Olgu aga öeldud, et seda tehti Tartu fotoklubis hästi.

A. Dobrovolski sünnitatud ning «Stodomi» realiseeritud ideest vallandus Eesti fotos tehniksismiaeg (nii oleme harjunud nimetama perioodi aastast 1967 kuni 70. keskpaigani), mis esiteks tõestas ilmekalt A. Dobrovolski loominguulist prohvetlikkust ja mõjujõudu, teiseks tõstis tõhusalt meie foto tehnilist meisterlikkust, kolmandaks andis toredaid loomingulisi tulemusi, neljandaks aga — teatud määral hajutas tähelepanu kõigelt muult. Kuigi «Stodomi» järgmised näitused polnud hoopiski mitte efektitsemised («Fotosid Vietnamist» — poliitiline audiovisuaalne näitus, 1972; «Töö», 1971, «Stodomi» fotode näitusmüük Rahufondi heaks, 1972), jäi grupi sotsiaalne sõnum teiste fotomeeste poolt enamikus märkamata. Kuid kas see on «Stodomi» süü?

Kõnealusest ajavahemikust kirjutab V. Parhomenko: «Noored, organisatsiooniliselt jõudu kogunud Tartu ja Tallinna fotoklubid ei rutanud tegelema tõsiste loominguliste otsingutega ega rahvusliku fotokoolkonna loomise probleemidega. Näitustel domineerisid kont-

rastsed, laboritehnikal baseeruvad fotod, sageli mittemidagiütlevate süžeedega. Ülikontrastse foto efektsus, mis tegelikult millekski ei kohustanud, sundis klubisid hulgaks ajaks unustama fotoreportaazi. Just selle pikaleveninud perioodi tagajärjed avaldavadki soovimatut mõju tänasele fotole klubides.» («Molodjož Estonii», 6. märts 1981.)

Kas see aga päriselt nii on? Nagu võiski oodata, lõppes 70. aastate keskel tehniksismi külgetõmbejõud, kuid ei saa nõustuda sellega, et tublisti täienenud ja täiustunud eneseväljendusvahendite arsenal tänasele fotole soovimatut mõju avaldaks (nagu väidab V. Parhomenko). Küllap on õigus Elmar Uugil, kes artiklis «Veeklaasivirvenduse ja merelaine-tuse vahemil» («Edasi», 17. juuli 1981) kirjutab: «Nüüd paistab, et fotograafid on puhttehniliste, eelkõige välist efekti andvate nippide epideemia läbi põdenud. Sellest on omajagu kasu olnud, see on andnud laboratoorse töö oskusi, see on avardanud tehniliste võimaluste skaalat nõnda, et nüüd võib valida paljude tehniliste teostusvariantide hulgast selle või need, mis on antud teemaga kooskõlas, mis aitaksid teemat mõjusamalt esitada, aitaksid negatiivist või negatiividest välja võtta selle, mis seal peidus on. Või vastupidi — kaotada selle, mis on seal liigset.»

Sisuliselt on see ju fotograafi tehniliste oskuste miinimum, kuid mis parata, kui selle töö äratundmine nii mitu aastat võttis!

Pärast tehniksismilaine hääbumist on Eesti fotosse ilmunud mitmeid uusi autoreid ja peab ütleva, et nende startiplats oli hulga laiem ja innustavam kui 60. aastail alustanuil. Huvitavaid piltnikke on kasvanud nii ajakirjandusse kui fotoklubidesse ning tänaseks ma julgen isegi öelda, et Eesti foto pole kunagi olnud nii mitmekülgne ja põnev, kui ta on seda praegu. Kodanliku perioodi kunstiline foto jõudis impressionismini, vahel ka sümbolismini, rohkemat polnud ta kunagi; viimase 20 aastaga on Eesti fotos nii palju korda saadetud, et kõige tavalisema dokumentaalfoto kõrval leiame nüüd ka naivistlike või sürrealistlike ainekäsitlusi, kohtame *op-art*'like fotosid ning ter-



veid kontseptualistlikke näitusi... ja leiame muidugi ka sotsiaalse foto!

### Milliseks ta saab?

Missugusest fotost on tavaliselt jutt, kui kõneldakse Eesti fotost? Milliselt fotolt nõutakse rahvuslikkust ja sotsiaalsust? Nii eespool tsiteeritud V. Parhomenko, E. Uuk kui E. Kärmas kõnelesid ühe või teise konkreetse näituse põhjal, kõnelesid kellegi komplekteeritud fotokomplektidest, kõnelesid näitusefotost. Nagu aga teada, oleneb konkreetse näituse ilme eelkõige töid valinud žüriist ja seepärast ei tohiks ühe või paari näituse alusel teha üldistusi kogu Eesti foto kohta tervikuna. Seda enam, et nn. kunstilise foto näitusele niikuinii ei esitata ateljee-, reklaam-, moe-, teaduslikke, pressi- ja paljusid teisi fotosid, mis aga kõik kokku moodustavad meie foto üldpildi. Fotoklubide koondnäitust analüüsides võib küll soovi korral jõuda järeldusele, et Eesti fotoklubides tegeldakse sotsiaalse fotoga minimaalselt, mingil juhul aga ei saa järeldust laiendada Eesti fotole tervikuna. Ptudub ju amatööride näitustelt enamik meie pressifotograafe, ent viimaste kohta ei julgeks kuidagi öelda, et nende tööd pole sotsiaalsed. Võime ju viriseda ajalehtedes avaldatavate piltide stampikkuse ja ebahuvitavuse üle, neid kritiseerida (tänu uutele autoritele ja veteranide «uut moodi» töölehakkamisele pole tegelikult meie pressifoto visuaalne külg momendil hoopiski mitte halb, pigem vastupidi), see aga ei luba veel pressifotole ette heita asotsiaalsust. Nii et tegelikult on probleem hoopis selles, et me ei näe seda fotot näitustel.

Missuguseid fotosid peaksid tegema klubid? Kas neile ongi üldse vajalikud kõik need eespool loetletud -ismid või oleks õigem suunata kogu klubirahvas ainuüksi sotsiaalse foto viljelemisele? Pean sellist mõtteavaldust kahjulikuks.

Missugune on selles osas olukord Lätis ja Leedus, võrreldes meie omaga? Kui Lätis (nagu Eestiski) puudub üldine fotograafide loominguline liit või ühing ning klubidesse on koondunud kõik amatöörid ja professionaalid, kes on huvitatud kunstilisest fotost, siis Leedu Fotokunsti Ühing loodi eelkõige sotsiaalse foto edendamiseks. Seda tin-

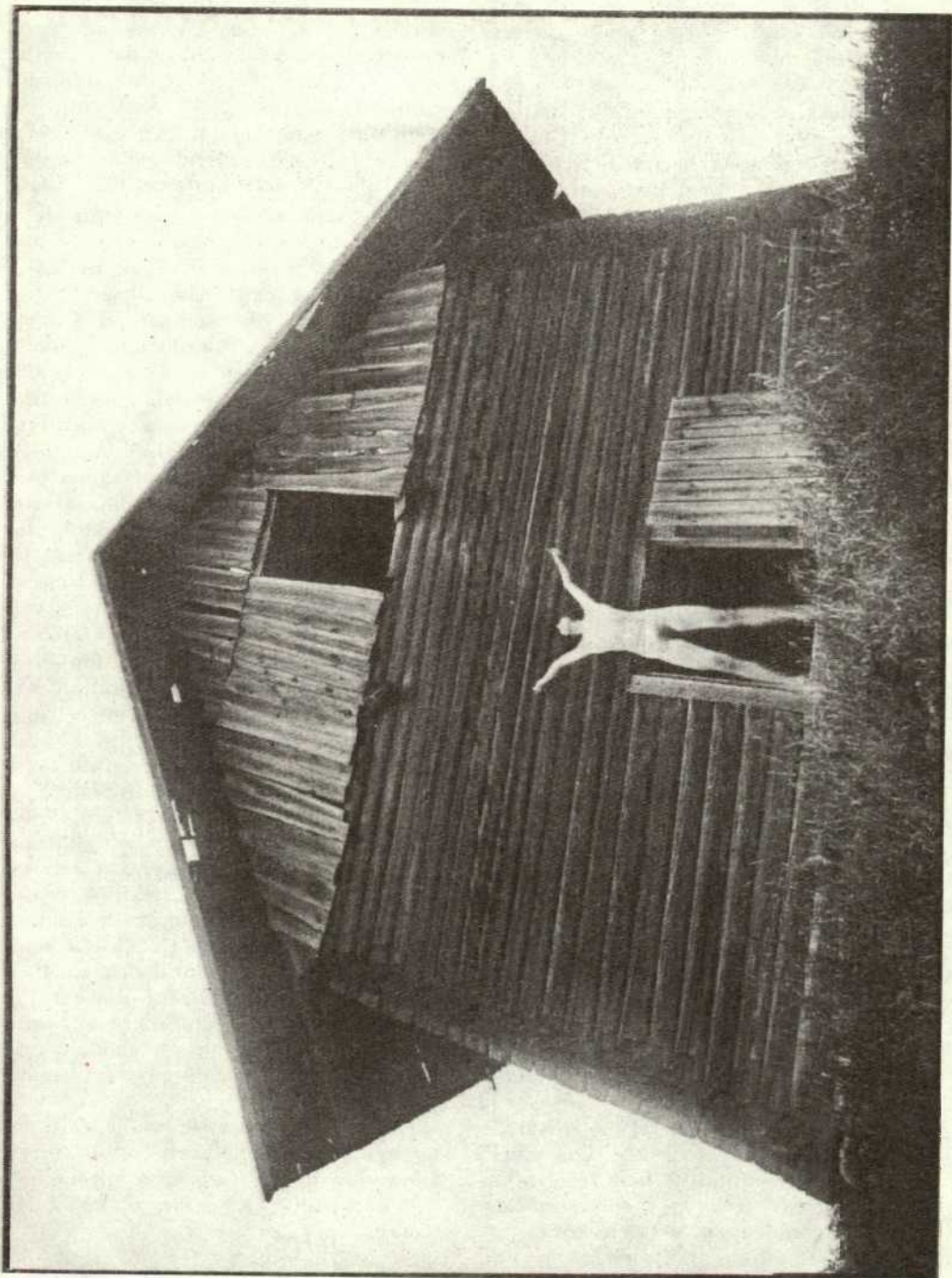
gis tollane olukord Leedu fotokunstis (kümnekond aastat tagasi), kus mõnede aktiivsete klubide kõrval (Kaunas, Panevežys) eksisteeris terve hulk peaaegu organiseerimatuid fotoajakirjanikke. Tänu pressifotograafide ettevõtlikkusele loodigi Leedu Fotokunsti Ühing, kes otsekohe esines oma sotsiaalse foto arendamise programmiga nii sõnades kui tegudes. Ma ei taha sugugi vastandada sotsiaalset, ühiskondlik-poliitilist või ideoloogilist fotot kunstilisele, küll aga jäi LFÜ esimese viisaastaku tööstilist just selline mulje: täielikult kõrvaldati näitustelt V. Luckus ja V. Butörin (esimene liialt sümbolistlik, teine väliselt vaid fantaasiamaailmas ekslev), tehti jäägitu panus reportaažlikule jäädvustavale-dokumenteervale sotsiaalsele fotole. Aktiivne oma foto propageerimine näitustel ja trükistes, pidev enesetäiendamine ning uute jõudude koolitamine viiski selleni, et nüüd kõneldakse Leedu fotokoolkonnast nii meil kui ka raja taga, kõneldakse kui jõulisest, maalähedasest, humaansest, sotsiaalsest koolkonnast. Ent kõigel sellel vaieldamatult heal on juures üks «aga» — reportaaž nii üksikpiltide kui seeriatena kippus tihtipeale jäämagi vaid situatsiooni, momenti, isikut või sündmust markeerivaks paberileheks, mil väga vähe oli tegemist perfektse ja hoopiski mitte midagi kunstilise fotoga. Jäädvustatud momendi või isiku tähtsus ei tee fotot automaatselt loominguks, kuid just sellega patustasid leedulased ridamisi.

Ning alles nüüd, kümme aastat hiljem, kiirustavad leedulased oma viga tunnistades näitusekomplektidesse lisama uute autorite töid, mis on kaugel reportaažlikkusest ning tavapärasest toonaalsusest ja struktuurist, kuid mis on kunstitööd. Tänu uutele autoritele ja koos nendega «uuele lainele» fotokunstis, muutub Leedu foto kindlasti huvitavamaks ja loomingulisemaks.

Leedu näite varal tahan ma öelda, et fotoelu suunamisel ja koordineerimisel ei tohiks laskuda ühekülgssusesse, ei tohiks teha leedulaste viga, kes panid peaarõhu ainult reportaažlikule fotole, ei tohiks korrata meie endi ühesuunalisust (tehnitsism 1966—1975) — leidma peaks kuldse kesktee. Tallinna fotoklu-



Peeter Tooming, «Miks?», 1970. Eesti kõigi aegade enam tunnustust leidnud foto: eksponeeritud 34 rahvusvahelisel fotonditusel 18 riigis. Saanud peapremiaid Soomes (1970) ja Hispaanias (1971), FIAP'i kuldmedali Jugoslaavias (1971) ning diplomid Inglismaal (1970) ja Austraalias (1972).





bi 1981. aasta aruandenäitus Kiek in de Kökis oli üllatav klubi jaoks uudsete vormilahendustega, pildistamiseks valitud objektidega, uudse tunnetusega. Kas oleks nüüd õige klubi liikmete avastusrõõm, loometuli ja pikalt tulnud uus vaimsus maha materdada, klubisene edenemine perfektse salongifoto poole surnud ürituseks kuulutada ning hoopis sotsiaalne foto lipukirjaks tõsta? Ei oleks, sest klubisse kuuluvad inimesed on vaid enda lõbuks ja teiste rõõmuks pildistavad amatöörid ning miks peaksid nad laskma end painutada millegi muu nimel? Klubi kõik liikmed tegelevad oma meelisteemadega ning kui kellelgi juhtub selleks olema sotsiaalne foto, on see muidugi tervitatav.

Ning miks nimetada suurepäraselt teostatud, läbikomponeeritud, emotsionaalsusega laetud ning vaatajaid kunstiliselt mõjutavaid pilte salongifotodeks? Kas selline nimetus on üldse mõeldav? Minu arvates mitte, sest nii nagu pole olemas spetsiaalset ajalehefotot (lehes võivad ju ilmuda igasugused fotod), pole olemas ka salongifotot (näitusele võib välja panna igasuguse foto).

E. Kärmas ütleb, et «... ilutseval ja puhtal salongifotol on üsna kindlad piirid, mis ei jäta eriti arenemisruumi.» (SV, 18. sept. 1981.) Tuletades meelde ka V. Parhomenko eespool tsiteeritud ütlemist salongifoto kohta, võiks teha robustse järelduse, et ilu ja esteetilisus, poeetiline tunnetus ja peen kompositsioonitaju, sisemine elegants on küll head asjad, kuid üldiselt mittevajalikud, väga taganõutav ning suure tulevikuga sotsiaalne foto aga saab läbi koguni ilma nendeta. Ma kahtlen selles. Palja teemaga on kunstilises fotos raske edu saavutada, kui seda siiski on juhtunud, siis on lihtsalt žürii nõudlikkus madal olnud. Et aga žürii näituse teeb, selles pole kahtlust. Rahvusvahelistes näitustes osalejad teavad, et Hongkongi, Indiasse või Singapuri tuleb saata perfektset teostatud ilusaid pilte; Belgias, Hollandis ja Itaalias võib läbi lüüa sürrealistliku maailmanägemisega; USA-sse võib saata klassikalist kribu-krabu, Hispaanias toimuvale biennaalile aga sotsiaalset fotot, kuna seal on teemaks «Inimene ja tema keskkond». Niimoodi olenebki eelkõige näituste korraldajaist,

millist komplekti eksponeeritakse, ja näituse žüriist, mida hinnatakse.

Kokkuvõtteks tahan öelda niipalju, et tegelikult on terve käesolev lugu rääkinud ainult sellest, et Eesti foto on kogu oma eksistentsi 142 aasta jooksul valdavas enamikus olnud sotsiaalne ning ainult ca 40 aasta kestel (1920—1940; 1960 — tänase päevani) on püütud tegeleda ka nn. fotokunstiga. 1840—1920 oli aeg, kus jäägitult valitses realistlik suunitus, kus tegutsesid sellised tuntud piltnikud nagu R. Sachker, H. Tiidermann, J. Pääsuke, F. Kohtitsky, kes olid end jäägitult pühendanud eestlaste eluolu jäädvustamisele — sotsiaalsele fotole selle parimas mõttes; ajavahemikul 1920—1940 lisandus senisele kainusele artistlik kunstitaotlus, kuid samal ajal töötasid vennad Parikased, töötasid ajakirjandusfotograafid, kelle pildid olid kaugel salonglikkusest ning kes fikseerisid sotsiaalseid ebakõlasid niisuguse veenvusega, mis ainult fotokunstis võimalik (näit. H. Soosaar); 1945.—1960. aastani eksisteeris taas ainult fikseeriv dokumentalism, mis küllalt aktiivselt lülitus ülesehitustöösse, agiteerides ja propageerides; 1960. kuni tänaseni aga võime sotsiaalse foto tagasitõmbumisest rääkida ainult selle põhjal, kui palju on seda vähemaks jäänud näitustel. Samas aga on meie ajakirjandusfoto muutunud kahtlemata huvitava, sotsiaalsest fotost tulvil on ajalehtede korraldatud konkursid, elu hingust tunneme Ajakirjanike Liidu fotosektsiooni näitustel. Jah, tõepoolest — ehk võiks see foto veelgi ilmekam ja jõulisem olla? Võib-olla oleks siin ainsaks lahenduseks, kui sotsiaalne foto ühineks «salongitsemisega», s. t. saaks loominguliseks?!

Ainult sotsiaalsetest või ainult nn. salongifotodest on Eesti fotole tervikuna vähe abi — tarvis on mitmekülgsid fotosid! Ja selle nimel tuleb töötada.





*Andrei Dobrovolski, «Fantaasia», 1968.*







*Jack Veidermä, «Anno 1980».*

*Tõnu Tormis, seeriast «Varietees».*









Igor Stravinski

Umbes sajand tagasi sündis põlvkond, kelle aktiivse eneseavaldamise aeg langeb meie aastasaja esimestele kümnenditele. See on bensiinimootorite põlvkond, keda lummab liikumise kiirus ja lihaste jõud. Tulnud oli konveiersüsteemide ja aeroplaanide, relatiivsusteooria ja lõunapooluse, psühhoanalüüsi, proletaarsete revolutsioonide, õhtumaade allakäigu, astrofüüsika ja aatomiteooria ajastu. See on ka Weberni, Bergi, Picasso ja Modigliani, Joyce'i ja Prousti, Bartóki ja Stravinski aeg.

Igor Stravinski — see on maailmanimi, millele vene muusikast toime ulatuselt võrdväärset kõrvale seada on raske. Kuue aastakümne pikkusest loomeajast viis hoidis Stravinski muusika ilma põnevil. Ta oli looja, kelle väsimatu ja pidev vaimne uuenemine leidis täit hindamist alles teatava hilinemisega, kuigi kuulsuse vaegust ta ei põdenud.

Muusikaõpingute hiline algus (Stravinski oli siis kahekümnene) oli võib-olla põhjuseks, et klaver allus talle halvemini kui orkester. Kaalukam osa nii Stravinski kui ka ta õpetaja Rimski-Korsakovi loomingust on seotud orkestriga. Kui Balakirev «sundis ujuma neid, kes vee peal ei püsinud», siis Rimski-Korsakov nõudis oma õpilaselts kõigepealt «vee peal püsimise oskust», s. t. harmoonia- ja kontrapunktistudiumi läbitegemist V. Kalafati juures.

1903. aasta suvel veetis Stravinski kaks nädalat Rimski-Korsakovi suvilas, kus «Pan vojevoodi» partituuri kallal töötav helilooja andis Stravinskile orkestreerida fragmente klaviirist, pärast aga võrdles õpilase tehtut oma orkestratsiooniga. See oli kompositsiooniõpingute algus.

Viis aastat lähedast suhtlemist Rimski-Korsakoviga andsid Stravinskile palju. Opetaja pani teda armastama heliloojatööd, arendas visadust, distsiplineeritust töös, teritas looja vastutustunnet loomingus, kunsti ees. «Kes teab, on võimalik, et isegi korraidee kunstis, mida Stravinski hiljem nii visalt jultustas, oli pärandina saadud Rimski-Korsakovi ratsionaalsest mõttelaadist.»<sup>1</sup> Paljud ühised jooned nende loomingus tõestavad seda (vene laulu arhailised kihistused, maaelu tavandid, muinasjutuline mitmetähenduslikkus jne.).

Stravinski omandas hästi õpetaja põhitõe, et muusikat ei seata orkestrile, vaid kirjutatakse orkestripillidele. Siiski on Rimski-Korsakovi osa Stravinski stiili kujunemisel väike — suurem mõju on Mussorgskil, kes «rohkem kui Rimski-Korsakov kergitas katet vana Peetri-eelse Vene-



maa eluolult». <sup>2</sup> Veel tugevam ja kestmam mõju Stravinskile oli Tšaikovski muusikal. Seda märkas juba Assafjev, kes oma 1929. aastal ilmunud «Raamatust Stravinskist» toob ära mõlema töodes esinevaid ühiseid jooni: kõlatoonuse pidulikkus, oskus adpateerida, teha omaks vene rahva- ja linnamuusika helikeel, tung itaalia meelose, prantsuse selguse ja tantsustihiha poole. <sup>3</sup> Stravinski ise kinnitab seda «Minu elu kroonikas» rohkem kui ühel korral. Lihtsus, tagasihoidlikkus, vahenditus — neid väärtusi hindab Stravinski Tšaikovski loomingus kõrgelt ja lisab sinna: «erakordselt haruldane meloodiaanne» (kirjast Djagilevile 10. X 1921). <sup>4</sup> Tšaikovski lähendas (enam kui Glinka) Venemaa muusikat Lääne omale.

«Minu põlvkonna muusikud ja ma ise kõige rohkem olen tänu võlgu Debussyle.» <sup>5</sup> Debussy aitas Stravinskil end leida, aitas saada vene heliloojaks. Neid ühendas huvi Mussorgski vastu, kelle loomingut Debussy kõrgelt hindas. Väga tõsiselt tuleb võtta Debussy poolt G. Jean-Aubryle pillatud fraasi: «Kogu mu «Pelleas» sisaldub «Borissis»». <sup>6</sup> Ja siinkohal on mõnevõrra vähem oluline Debussy suhtumine Stravinski loomingusse — kirjades «Petruška» autorile täit tunnustust jagav, kirjades oma sõpradele teda üsna kahemõtteliselt iseloomustav. («Stravinski on koloriidi ja rütmii instinktiivne geenius. See on noor metslane, kes kannab kirevaid lipse, suudleb naistel kätt neile varbale astudes,» kirjutas Debussy 1916. aastal.) Too «noor metslane» jõudis maailmalinnas kuulsaks saada tänu S. Djagilevile, kes tõi Pariisis lavale peaaegu kõik, mis komponistikarjääri alustav Stravinski lava jaoks kirjutas. Esimeseks

ühenduslülaks Djagilevi ja Stravinski vahel sai ballett.

\* \* \*

Teatavasti arenes vene professionaalne muusikakultuur 18. sajandi teisest poolest alates eelkõige teatrimuusika kaudu, eelistades ooperit. 19. sajandi vene heliloojad, eriti «Võimsa rühma» liikmed suhtusid balletisse kui alaväärtsulikusse žanrisse, «mida võivad komponeerida kapellmeistrid». <sup>7</sup> Olmemuusikast sümfonismi jõudis vene ballett 19. sajandi viimasel kümnendil Tšaikovski ja Glazunovi loomingus. Žanri edasine areng on seotud rühmitusega «Mir Iskusstva», kuhu kuulusid A. Benois, K. Somov, L. Rosenberg-Bakst, L. Lanceray, V. Serov, A. Golovin, I. Bilibin, M. Dobužinski. Teatavat mõju võib täheldada ka N. Roerichil. Rühma energilisim, S. Djagilev (1872—1929) toimetas aastail 1899—1904 ajakirja «Mir Iskusstva», kus valgustati kujutava kunsti olukorda Venemaal ja Lääne-Euroopas, avati lugeja ees rahvusliku kultuuripärandi unustatud lehekülgi, hinnati ümber Peterburi arhitektuuri tähtsus. Erilise rõhu said raamatugraafika ja teatrikultuur. «Mir Iskusstva» suureks ajalooliseks teeneks on rutiini murdmine teatridekoratsiooni vallas. Nii Mamontovi Eraooperis, Stanislavski Kunstiteatris kui ka Pariisis viis kujundaja-kunstnik vaataja irrealsesse, romantiliselt tinglikku maailma, kus pole midagi ühist olmelise argipäevaga.

«Mir Iskusstva» pöördumist ajaloo poole iseloomustas soov edasi anda möödunud aegade tabamatut aroomi ja võlu ning selle kaudu väljendada oma ringkonna inimeste sisemist mur-

Jean Cocteau, Pablo Picasso, Igor Stravinski ja Olga Picasso Nizzas.





tust, rahuldamatust, peetumust tegelikkuses. Retrospektiivne temaatika sai romantiliseks protestivormiks kodanliku ja proosalise kaasaja vastu. Liikumine, mille grupi tegevus äratas, hõlmas maali, graafikat, mõjutas arhitektuuri, skulptuuri, poesiati, balletti, ooperiteatrit, kunstikriitikat ja -teadust.<sup>8</sup>

Pärast ajakirja sulgemist korraldas ettevõtlik Djagilev mitu kunstinäitust, neist ühe — «Vene ikoonidest «Mir Iskusstvani»» — Pariisis (1906). Olles sügavalt veendunud vene kunsti ülemaailmses tähtsuses, alustas Djagilev vene kunsti ülistamist Läänes. 1907. aastal organiseeris ta Pariisis seeria kontserte vene muusikast, järgnes vene ooperi hooaeg parimate osatäitjate ja stiilsète lavakujundustega (näit. «Boriss Godunov» Šaljapiniga nimiosas). 1908. aastast alates võis Pariis imetleda Vene balletitähhti A. Pavlovat, T. Karsavinat, M. Fokinit, V. Nižinski. Paraku oli Djagilevi «vene sesoonide» nõrgaks kohaks rahvuslik ballett. Uue, vene balleti aineks valiti vene muinasjuttude kõige eksootilisem olevus — Tulilind —, keda tunneb nii Ida kui Lääne folkloor ja kes on eriti sage tegelane vene muinasjuttudes. Teda seostati kulla, tule ja valgusega. Ta hajutas pimeduse, tõi kaasa puhastava äikese, elu ärkamise, kevade. Ta oli tõusva päikese sümboliks. Tulilinnu teema poole on vene kunstis pöördutud rohkem kui kord. Esimeseks autoriks oli C. Cavos, kellele «Tulilind» (1822) oli veneaineliste ooperite reas (ja sinna kuulus ka «Ivan Sussanin!») viimaseks. On teada M. Balakirevi kavatsus ja ettevalmistavad tööd samanimelise ooperi kirjutamiseks juba 1870. aastal. S. Djagilevi trupile pidi «Tulilinnu» muusika kirjutama A. Ljadov, kelle aeglase töötempo tegi Djagilevi rahutuks. Ja kui Ljadov 1909. aasta lõpul tagastas talle saadetud balletilibreto, jäi Djagilevi valik peatuma 27-aastaselt Igor Stravinski, kelle orkestrifantaasia «Ilutulestik», mis «pöles, leegitses ja pildus sädemeid», töötas oma ebatavalise tämbriikkusega edukat koostööd. I. Stravinski kiiresti valminud muusika balletile «Tulilind» tõi nii autorile kui ka Djagilevi balletitrupile Pariisis säravat edu, sest ta oli kirjutatud — nagu ka Stravinski kogu sellele järgnev looming — Tulilinnu kuldse sullega.

Idee propageerida vene kunsti (sealhulgas ka balletti) välismaal pärines Aleksandr Benois'lt. Aleksandr Benois (1870—1960) kasvas kunstilembeses kodus. (Isa — Nikolai Benois — imperaatorlike teatrite peaarhitekt, ema — Camilla Cavos, helilooja C. Cavose lapselaps.) Kodu, kus austati eelmistele põlvkondade maitset, kombeid, traditsioone ja tööd, kus oli palju kunsti ja muusikat, jättis pere noorimale lapsele jälje paljude huvide ja mitmekülgsete võimete näol. A. Benois't sai «Mir Iskusstva» üks tähelepanuväärsemaid asutajaliikmeid, ainulaadne klassitsismi ja baroki ajaloo tundja, muuseumiteadlane, kunstiekspert, restauraator, Ermitaaži

pildigalerii varahoidja ja juhataja ning ekspositsioonide autor, hiilgav rahvakunstifundja, vene muinasolustiku uurija, omalaadsete pildiseeriade, Peetri, Jelizaveta, Jekaterina ja Pauli ajastute dokumentaalsete «olukirjelduste» autor, raamatukujundaja, trükigraafikaentusiast, kunsti- ja muusikakriitik, lavastaja ja teatrikunstnik.

A. Benois' kunstilise maailmavaate kujunemisele avaldas määratut mõju Tšaikovski «Padaemand» (1890). «Peterburis valitseb hämmastavalt sügav muusikaalsus. See tuleneb vist veest (jões, kanalid jne.) . . . Peterburil on oma hing, aga hing võib avalduda vaid muusikas,» kirjutab kunstnik.<sup>9</sup> Mingis kummalises seoses Tšaikovski-kultusega hakkas Benois nimelt siis uue pilguga nägema kodulinna arhitektuurimaastike, erilise kirega tundma õppima Peterburi ja ta ümbrust, kogu seda omapärast romantikat, milles nii imeliselt seostuvad põhjamaa looduse kurb poeesia tsaariresidentside luksusega. Aina rohkem süüvis Benois vene kunsti minevikku.

Benois' passeisim (pr. k. passé — minevik) on nähtud põhiliselt läänelikku (Versailles, Louis'd jne.), aga kui palju on temalt pilte ja uurimusi, mis ülistavad Peterburi kunstiminevikku. Vene klassitsismi, mida seni peeti Lääne eklektikaks, tõsteti «Mir Iskusstva» poolt esile kui oma vaimsuselt venelikku. Just Benois hakkas esimesena täiel häälel rääkima Peterburi ja ta ümbruse ehtrahvusliku ilmega arhitektuurist.

Tähelepanu väärib ka üks Benois' 1917. aastast pärit artikkel, kus kunstnik toonitab enesedistsipliini vajadust loomingus — oma «mina» tõelise sõltumatuse nimel. Kui lähedane on see Stravinski mõtteavaldustele korrrast, ratsionaalse eelistamisest intuiitvusele . . .

Benois' ja Stravinski esimese koostöö — balletis «Petruška» (1911) — elustusid mälestused omaaegse Peterburi lihttrahva vastlalõubedest, maalilistest palaganidest ja laadaelevusest Marsi väljakul, kuhu noor Benois ja ta eakaaslased tulid, et Venemaad tundma õppida.<sup>10</sup> See «tänavamaailm» leidis Stravinski muusikas hiilgava kajastuse.

Kui M. Petipa koreograafiline idee tingis teose muusikalise struktuuri ja ka M. Fokin oma kontseptsiooni järgides Stravinski «Tulilinnu» kirjutamise ajal pidevalt suunas, siis «Petruška» partituur valmis ballettmeistri osavõtuta. Stravinski lähtus vaid muusikalise dramaturgia loogikast, «Pühitsetud kevade» muusika konstruktiivne funktsioon sundis ballettmeistrit looma, «aheldatuna muusika külge». Ehkki «Pühitsetud kevad» jäi V. Nižinski lavastusest olulisemaks, ei kujunenud sellest n.-ö. kanoonilist lavastust nagu Fokini «Petruškast» (mis muide oli Nižinski parim saavutus tantsust!).

Kunstniku ja helilooja teine ühistöö — ooper «Ööbik» (1914), mille kujundus kuulus vähestele Benois'd ennast rahuldavate teatritööde hulka. Kolmas ja viimane loominguline koostöö kuulub aastasse 1927—1928. Balleti «Haldja suudlus»



stsenaarium (osaliselt), lavastus ja kujunduslik külg tervikuna olid Benois'lt.

Stravinski väga avara ja mitmepalgelise loomingu mõju 20. sajandi muusika arengule on võimatu ülehinnata. Tema enesekordust vältivas loomingu os on kaks lainet, mis sisaldasid uut meetodit: esimese laine harjal püsib ürgset stiihiat vallandav «Pühitsetud kevad» (1913), teise kohta ütles autor ise 1924. aasta augustis: «Minu uued teosed — Sümfonia puhkpillidele, Oktett puhkpillidele, Klaverikontsert ja Klaverisonaat — see on pealaest jalatallani puhas muusika. See muusika on kuiv, külm, selge ja vahutav nagu šampanja. (. . .) Pöördun Bachi poole, puhta kontrapunkti helge idee poole, mida rikkalikult kasutati ka enne Bachi. (. . .) Kontrapunkt on parim materjal tulevikumuusika jaoks. See puhta kontrapunkti ideaal andiski mu viimastele teostele uue stiili.»<sup>11</sup> Selle stiili juhiks oli Stravinski 30 aastat ja seda tunne neoklassitsismi nime all.

Sisuliseks põhjenduseks sajandivahetuse uuele stiilile oli püsiva ja positiivse tarve, soov suhelda mineviku purunematute igiväärtustega, objektiivse ja ratsionaalse alge võidulepääs. Palju on kirjutatud Stravinski neoklassitsismist kui Prantsuse ja Saksa vastavaid stiilieripärasid ühendavast, universaalsest. Selle universaalse juured on Vene mullas. Just nimelt «Mir Iskustva» võttis eeskujuks universaalse kunstniku loomingu:

«Puškini geenius kogu oma mitmekülguses ja universaalsuses oli meile lõputult kallis ja armas ning kehastas meie jaoks tervet programmi, sest Puškinil õnnestus ühendada vene kõige tüüpilisemad elemendid Lääne vaimsete rikkustega,»<sup>12</sup> kirjutab helilooja.

Ja teisel: «Me elame ajastul, kus inimeksistents teeb läbi sügavaid vapustusi. Kaasaegne inimene kaotab jäävuse mõiste ja tunde, suhete mõtte. Muusika fenomen on meile antud nimelt selleks, et luua kord kõiges eksisteerivas, eelkõige suhetes inimese ja aja vahel.»<sup>13</sup> «Kunstniku ainsaks tööks on vanade laevade remont. Ta võib omal viisil korrata vaid seda, mis on juba öeldud.»<sup>14</sup>

A. Šnitke võtab kokku: «Ja siinkohal saab meile selgeks Stravinski muusika kogu kaudne traagika, mis tuleneb põhimõttelisest võimatuses tänapäeval korrata klassikalist vormi, langemata seejuures absurdi. Klassikalise muusika mineviku naiivne sügavmõttelisus ja retooriline filosoofilisus ei saa meie ajal uuesti sündida endistes monumentaalsetes vormides. Võimalik on vaid kas suurte vormide parodeerimine või uute otsimine . . . Stravinski oli üks esimesi, kes seda mõistis ja meile tõestas.»<sup>15</sup>

<sup>1</sup> М. Друскин. Игорь Стравинский. Л., 1974, с. 43.

<sup>2</sup> Sealsamas. lk. 44.

<sup>3</sup> Б. Асафьев. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 80—81.

<sup>4</sup> М. Друскин. с. 46.

<sup>5</sup> И. Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 90.

<sup>6</sup> Ю. Кремлев. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 361.

<sup>7</sup> Vt. N. Rimski-Korsakovi kiri S. Kruglikovile 2. II 1900. Rmt.: В. Смирнов. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. с. 101—102.

<sup>8</sup> В. Петров. Мир искусства. М. Изобр. Иск. 1975.

<sup>9</sup> Г. Бернандт. А. Бенуа и музыка. М., 1969, с. 34—35.

<sup>10</sup> Sealsamas, lk. 133.

<sup>11</sup> В. Ярустовски. I. Stravinski. Tln., 1973, lk. 144—146.

<sup>12</sup> Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 153.

<sup>13</sup> Sealsamas, lk. 99.

<sup>14</sup> Диалоги. Л., 1971, с. 302. «Idamaine, asi-aatlik, jaapanlik vaade kunstile! Jaapani kunstniku «Ära loo, vaid leia» seletab meile Stravinskis mõndagi.» Л. Гаккель. Фортепианная музыка XX века. Л. 1976, с. 175.

<sup>15</sup> А. Шнитке. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1976, с. 175.



Rimski-Korsakovi koolkonnast võrsunud Stravinski tõi vene muusika välja «kompositsioonitehnika kooli» ummikust ja viis heliloomingu üle mõtlemise sfääri. Stiliseeriv loomingu meetod — materjali leiutamine pluss selle reeglipärane paigutamine kombineeritud, kuid piiratud retseptide järgi — asendus mõtlemisega, mis väljendub materjali vaatlemises, ranges valikus ning konstrueerimises kooskõlas tema omaduste ja muusika ajalise olemusega, sest muusika loomulik olek on liikumine, mitte aga visuaalselt haaratav abstraktsioon häälte juhtimine. Tehnilisele oskusele, mis seni oli olnud ainsaks kriteeriumiks helilooja nime väärimisel, näidati kätte õige koht. On see ju üksnes kirjaoskus ja kirjaviis, mitte aga esteetiline kaanon. Püstitades üht või teist ülesannet, määrab mõtlemine kindlaks nii konstruktsiooni kui ka väljendusvahendid: ta ei arvesta valmis kompositsiooniskeemidega, mis soodustavad «muusikat õigesti kirjutavate isikute» paljunemist, kes toovad skeemidesse ammukulunud, mällu talletunud kõlaideesid. Niiviisi kaotab põhiliselt «lubatud» heliseoste assotsiatiivsel kombineerimisel põhinev loomingu mõtte. Stravinski rõhutas intellekti ja loomingu leidlikkuse aktuaalsust koolist saadud juhtnööride passiivse järgimise asemel. Ta viis muusika tagasi põhilistele, mis on omased igasugusele kõrgemale intellektuaalsele inimtegevusele. Halb on see mõtleja, kes on omandanud retoorikareeglid, kuid kellel pole midagi mõelda ning kellel mõte ei määra väljenduslaadi, stiili ja esitusvormi, vaid vastupidi.

Niisiis määrab mõtlemine meisterlikkuse, mitte ümberpöörduvalt. Mitte ideest, vaid printsiibist lähtudes läheneb Stravinski S. Tanejevile, vaatamata nende andelaadide ja muusika iseloomu erinevustele. Tanejev jõudis muusikalise mõtlemise rangete normideni, mis said nii tema loomingu kui ka uurimistöö aluseks. Glinka läks oma praktilise loomingu (mitte teoreetilises plaanis nagu Stravinski) seda teed veelgi varem.



Temagi jaoks polnud meisterlikkus abstraktsete reeglite rakendamine loomingu, vaid mõtlemise elav peegeldus. Dargomõžski arvas naiivselt, et omandades Dehni generaalbassi reeglid, millega ta tutvus Glinkalt saadud vihikutest, omandas ta ühtlasi ka osa Glinka meisterlikkusest. Ka Ljadov oli naiivne, kui ta «Ruslani» partituurile viidates ütles: «Mida ja milleks veel otsida, kui siia on kätketud ideaalne meisterlikkus.» Tõepoolest on kätketud, kuid mitte kui igavene kaanon, vaid kui Glinka mõttetöö viil. Kuigi muusikalise mõtlemise eeldused ja alused on ühtsed ja üldised, on järeldused ja heliloomingu praktika piiratud. Glinka polnud ei eklektik ega akadeemiline mesilane, kes imeb kõikjalt eeskujulikkust. Seetõttu võib tema loomingu leida üldisi vormikujundusprintsippe, mis sarnanevad Mozarti, Cherubini, Glucki, Beethoveni, Berlioz'i omadega, kuid ei ole võimalik leida laene, kordamist ega orjalikkust tsiteerimist.



Ehk kulgeb just Glinka «Kamaarinska-ja» juures kõige orgaanilisem tee Stravinski «Pulmani». Viidates pöördle, mille Stravinski teostas heliloomingulise mõtlemise ja meisterlikkuse valdkonnas, ei pea ma teda ainsaks taassünniliikumise loojaks vene muusikas. Pööre ei kuulu ju isikuloomingu, vaid ajastu koondkogemuse valdkonda, mis kõige varem ja kõige eredamalt ilmnis Stravinski loomingu. Asjaolu, et see väljendus teatrisfääris, ei vähenda tema tähtsust. Kas Stravinskil õnnestub end «tõlkida» puhtsümfoonilisse plaani, näitab tulevik. Kui seda ei tee tema, teevad teised. Ärgem unustagem ka, et oma ühiskondlikult rollilt küünib teater meie ajastul Vana-Kreeka teatri tähtsuseni, olles kontserdilavast eesrindlikum. Seetõttu pole ime, et muusikalise kaasaja «eestvedaja» avaldas end kõigepealt teatrisfääris. Kuid Stravinskile hinnangut andes ei tohi kahte tema tähtteost, muusikalisi tragöödiad («sugukonna», mitte «saatsetragöödiad») «Pühitsetud kevad» ja «Pulm», käsitleda kitsalt teatraalse süžeeilisuse seisukohast. Peamine neis on ikkagi muusika sümfooniline areng. Tõenäoliselt jõuab vene teater nende teoste vääriliste lavastusteni iseenese sümfoniseerimise kaudu (kalduvust selleks võib juba märgata), see tähendab, et muusika ei oleks sel juhul etenduse juures üksnes nimeliselt (orkester rambi või kulsside taga), vaid et tegevust, teksti, tempot ja konstruktsiooni hingestaks ja hoiaks koos just muusika. Nõnda saab kunstiline evolutsioon nii sümfoonilises kui ka sügavalt teatraalses plaanis alguse Stravinski teatrist.

Kui meie noorsugu oskab Stravinski teoseid uurides neis eristada olulist — mõtlemist ja vormikujundusmeetodit — välisest ja mööduvast, näeb ta, et vajalik koolitarkus ning «käeharjutamine» pole veel meisterlikkus ja absoluutne kaanon. Ilma sügava ja tõsise intellektuaalse arenguta ei jõua kaasaegne helilooja kaugemale valmiskeemidesse osavasti paigutatud emotsionaalsetest improvisatsioonidest. Kompositsiooniõpetuse absoluutne võõrdumine elust, teiste kunstide arengust ning isegi muusikalisest materjalist endast on viinud selleni, et meie teoreetikud-heliloojad, vallates hästi tehnikat, ei taipa midagi kaasaegse ooperiteatri nõuetest. Iga intellektuaalselt

arenenud ja kultuurne lavastaja sõnastab ooperiprobleemid konkreetsemalt kui mõni andekas helilooja. Muide, nii pole mitte üksnes teatri vallas, vaid kõikjal, isegi tarbemuusikas. Ainuüksi mõtlemise paindlikkus ja erksus võimaldavad heliloojal produktiivselt töötada, abstraktse häältejuhtimise tunnid üksipäini aga toovad kahju. Ainult see jõuab lähemale suurtele meistritele, kes mõistab, et nende meisterlikkuse kujundas mõtlemisviis. Seda õpetabki Stravinski.

Loominguliste horisontide igasugune laiendamine ning mõttetöö süvendamine muusikas kujutavad enesest tohutu ühiskondliku tähendusega fakti, kuna need viivad helilooja tehnilisest laboratooriumist elu keskele. Stravinski loomingu domineerib intellektuaalsus sellise jõuga, et võib laiad massid muusikast eemale peletada. Siin pole asi üksnes kõla teravuses. Publik «neelab» vastupanuta julgelt kõlakombinatsioone, kui neis on olemas emotsionaalse mõjujõu hüpnosis (näiteks Skrjabin). Stravinski loomingu on ülekaalus teravus ja raudne mõtledistsipliin, mis põhjustavadki tema muusika vastuvõtjatele raskusi. Seal, kus on tarvis mõista mõtte arengut, satub keskmise kuulaja taju ummikusse, eriti kui pahatahtlik kriitika sellele kaasa aitab. Muidugi pole selles midagi kohutavat: Bachi «kuiv» intellektuaalsus ja tema mõttesügavus viisid selleni, et tema loomingu elab tänaseni ja mõjutab meie kaasaegseid, samal ajal, kui palju «muusikaid», mis vastasid ajastu tundelisuse nõuetele, on hääbunud. Stravinski pole oma haardeulatuselt ja sügavuselt küll Bach, kuid temagi muusika tugineb elavale kogemusele, mitte reeglite ja skeemide mõistuslikule omandamisele või oma elamuste vahetule väljendamisele. Stravinski mõte, kui soovite, on «hingetu» ja ebaisikuline, nagu tema muusika on tunneteväline (kuid mitte tundetu ja elutu). Ühesõnaga, nagu igasugune filosoofiline või kunstiteos, milles mõtledünaamika valitseb tunnete üle. Muusikamaailmas on ruumi kõigele: nii vahetule kireplahvatusele romansis, kus miinimumini viidud puhtmuusikalisele põnevusele vastab maksimum võimalusi «hinge välja valada» ülilihtsas meloodias, kui ka muusikalise mõtte kõrgeimale ja komplitseerituimale ilmingule, nagu Bachi «Kunst der Fuge» või madalmaalaste



meisterlikkus. Kas nii pole mitte ka filosoofias — vahetud argifilosoofiast suurimate süsteemideni — ja luules — hetkelisest tundelüürikast «Faustini»? Kuid seal ei tule kellelegi pähe väita, et Goethe või Kant pidanuksid olema filistrite tasemel. Muusikalt aga nõutakse, et ta oleks kõigile arusaadav ja intellektuaalsuse domineerimist temas peetakse millekski taunitavaks, õigust iseseisvale muusikalise mõtlemisele aga kaheldavaks. Bachi inventsioonid on väikesed asjad, kuid nende mõjujõud on vastupandamatu, sest neis valitseb mõte, mitte aga põgus tundmus.

Kõik öeldu ei võta Stravinski muusikalt tema vahetut mõju kuulajate tunnetele ja kujutlusvõimele. Kuigi temas on ironiat ja mõnikord ka satiiri, on selle muusika põhitoon ikkagi elurõõmus ja optimistlik. Stravinski ei lase end ilmaski lõdvaks, ei allu kunagi tunnete tulvale. Rütm, mis distsiplineerib kogu tema muusikalist mõtlemist, läbib ka tervet helikangast. Tema parimad teosed annavad edasi impulsiivset ja ahnet tunnet, millest on tulvil inimesed, mass, rahvahulk, annavad edasi õnnetute olendite elu-ihha. Vähe sellest — juba Stravinski muusika dünaamikas eneses väljenduvad intensiivselt karakteri elulisus, aktuaalsus ja jõud. Tõsi, Stravinski pole Tšaikovski-, Verdi- või Mussorgski-sugune psühholoog-dramaturg. Teda ei kõida subjektiivne kogemus, vaid see, kuidas inimesed end avaldavad. Kõrvuti elu liikumapanevate jõudude ja seda organiseerivate rütmide kehastamisega muusikas annab ta edasi inimeste karakterit. Kuna tema kunst põhineb suurel määral rahvakunstile omastel printsüüpidel, jääb ta sageli ebasümpaatseks ja individualismist kõrgemal seisvaks. Tema muusika stiil on individuaalne, kuid selle juured ja «süzeed» pole üksikisiku läbielamustes, vaid kogu inimkonna tunnetatud eluenergia väljendumises looduses ja inimestes. «Range stiili» Stravinski suurimad saavutused on individuaalsusest kõrgemal seisvad mängud («Kevad» ja «Pulm»), komöödiastiilis («maskid» ja «miimid») «Pulcinella» ja «Mavra». Kevadine ärkamine, karnevalimeeletused, neitsilik rangus, mehelik «raevukus», kultusemängud ja -tantsud, millest pole veel lahtunud «metsloomahõng», loodusnähtuste paganlik tajumine, metsiku jõu

pillerkaar, sädelev naer ja määrtsev rõõm, õrn õõbikulaul ja lahkusuliste karmid palvelaulud, laste kentsakad kõnekäänud ja skomorohhide jõhkrad löbustused — kas tõesti kõigest sellest ei piisa, et tunnistada muusikas nii palju uut ja ebatavalist avanud kunstniku loomingus sotsiaalselt sügava tähenduse olemasolu, seda mitte üksnes muusikalise mõtlemise plaanis, vaid ka elu kõige erinevamate ilmingute mahlaka ja terve kehastamise, kõige mitmekesisema materjali kunstilise vormistuse tõttu?

Stravinski on karm ja läbinägelik, kuid ta ei karda lõbu ja mängu. Kahtlemata on ka grotesk tema maailm. Kuid tema groteski toidab sügav ironia, mis on olnud omane kõigile suurtele meistritele, kõigile «suurtele konstruktoritele». Seda tundis Leonardo ja ilmselt oli tema kaasaegetele groteski esindaja. Seda tundsid ka entsüklopedistid kogu oma *ratio*-kultusest hoolimata. Seda tundis Goethe. Ma ei võrdle teda Stravinskiga, ma üksnes kinnitan, et viimasele kui konstruktorile, kes valdab täielikult muusikalise meisterlikkuse saladusi, on omane ironia, mis on omane teistelegi «maagidele». Nad on maagid neid ümbritsevate vaatajate ja kuulajate, mitte aga iseeneste, oma ala meistrite jaoks.

Millest tuleb see ironia? Väsimusest? Igavusest? Oh ei! Selles pole ei byronismi ega oblomovlust. Mulle näib, et Stravinski ironia tuleneb nii haletsusest kui ka kadedusest (!) suurema osa inimeste vastu, kes otsekui lapsed lõbus-tavad end mitmesuguste mängude ja luldega, mille mehhanism neid ligi tõmbab ja saladuslikuna näib. Laps lõhub uudishimust mänguasja, kuid ei avasta selle saladust. Meistril on lapsest kahju, samas aga tahaks ta ka naerda. Igale ajastule on tundunud, et ta haarab oma suurte esindajate kaudu universumit täies ulatuses ja saladustele polekski nagu kohta jäänud. Siis aga tulid ilmsiks uued. Iga meister leiab elu vältel küllaldaselt põhjusti ironiseerida kas selle üle, et kõik on teada ja lapsikus on igavesti möödas, või selle üle, et täielik teadmine on võimatu ning lõplik saladus (põhjus) libiseb ikkagi käest.

Meie aeg teab kindlalt, et kõik on lihtne ja selge: looduseadused ja maailmaenergia juhivad mateeriat, olles viimase



poolt sünnitatud; elu on mehhanism, surm — looduslik ja normaalne nähtus; refleksid määravad kindlaks kogu meie käitumise asjade maailmas ja majandusning tootmissuhted tingivad kogu meie loomingu. Niisugune on nüüdisaja tõde. Muusikagi käib selle järele: ta muutub tervestli konstruktiiwseks, sest energia ühe ilminguna või teisendina on ta eelkõige inimteadvuse poolt kogutav ja organiseeritav materjal, mis allub töötlemisele. Mõistlikult ja otstarbekohaselt organiseeritud muusika ei muutu sellepärast vähem intensiivseks ja vähem sisukaks, et puudub usk ennastrahuldavasse psüühikasse ja väljamõeldistesse inspiratsioonist. Ei vähene ju seetõttu elutaju intensiivsus ja sisukus. Tunne jääb tundeks. Näiteks on üks asi teada, et surm on kõige looduslikum ja normaalsem nähtus, teine asi aga on surma niiviisi ka t u n d a. Kuid isegi seal, kus muusika lakkab olemast emotsionaalne, on ta ikkagi tugev: emotsiooniväline, kuid seeest dünaamiline. Kui ta asubki väljaspool animismi, mis annab maailmale oma varjundid, jääb ta ikkagi sügavalt eluliseks, olles võimsaks energiajuhiks. Kaine ja karm realist Stravinski tunneb nüüdisaegset elutõde ja loob head muusikat, mis on elutruu ja vastab äsja esitatud eeltingimustele, ironiseerides «laste» üle, kes veel illusioonidega meelt lahutavad. Muusika on kosmos: ta pole hoopiski üksnes vahend hingeväljenduseks. Ta väljendab kõike, millest elu koosneb, tervet suhete «kogumit». Tema nähtuste maailm on mehaaniliselt täpne maailm. Helidesse valatud ja intoneeritav rütm on vedru, mis paneb selle maailma liikuma. Rütm organiseerib kõlamaterjali keerukaimateks ja kummalisimateks kõlakristallideks, sest ta on muusika elujõud, tema pulss ja konstrueeriv printsiiip. Stravinski muusikas pole kohta emotsionaalseteks tõlgendusteks: kõik on kirja pandud nii, nagu kõlab, ega vaja suvalisi kiirendusi ja aeglustusi. Kõik on mehhaniseeritud ja kõiges on masinarütm, sest meie pulss ning meie süda on samuti masinad, elu aga on üks mateeria vorme. Nende jaoks, kes seda teavad, ei muutu elu vähem väljendusrikkaks. Ka muusika mitte.

Raamatust «Книга о Стравинском»  
75 lühendatult tõlkinud MONIKA TOPMANN.

10. detsembril 1937. aastal ilmus «Päevalehes» pealkirja all «Sümfooniakontsert külalisjuhatajaga» üsna napp teade, mis algas lausega: «Esmaspäeval, 13. det. juhatab «Estonias» sümfooniakontserti vene helilooja ja dirigent Igor Stravinski.» Sellele järgnevad lühidalt helilooja eluloolised andmed. Tundub, nagu oleks olnud tegemist igapäevase sündmusega, millele ajakirjanikud tormi ei jooksnud ega näinud ka erilist vaeva dirigendi (kellena Stravinski sünniküla) reklaamimisega. Pärast kontserti ilmunud järelekajadki olid üsna tagasihoidlikud, igatahes ei pühendatud Stravinskile oluliselt rohkem ruumi kui mis tahes teisele külalisele. Järgnevalt mõned väljavõtted arvustustest.

«Päevaleht», 14. 12. 37.

«Tänavuse hooaja teise sümfooniakontserdi juhatajaks tuli kõigi sümfoonilise muusika harrastajate üllatuseks külalisenähtusena kuulus vene helilooja Igor Stravinski. Nüüdisaegseist veel elavaist heliloojaid on Igor Stravinski samuti Lääne-Euroopas kui ka Ameerikas äratanud oma loomingu elavamat tähelepanu. Heliloojana on ta tähtsus müüdugi suurem kui dirigendina, ent sellest hoolimata tõendas haruldaselt elav osavõtt kontserdist, et tema kuulsus on ka siia ulatunud täiel määral.

Kavasse oli lugupeetud külaline võtnud peanumbriks oma teoste kõrval Tšaikovski kolmanda sümfoonia, mida nüüd mitte-saadaoleva partituuri tõttu peaaegu ei mängita. Kuna Stravinski omab selle partituuri, siis propageerib ta agarasti seda sümfoonia, kuid ikkagi tuleb märkida, et see sümfoonia isegi hoolikalt väljatöötatud tõlgitsemisel ei jäta säärast sügavat muljet, kui tema järglased neljas, viies ja kuues sümfoonia...

... Helilooja I. Stravinski osutus oma esinemisel tubliks ja vilunud orkestrijuhiks, kes oskab suure osavusega kasutada kõike orkestrieffekte, millega ta kujutas väga mõjuvaks kolmanda süm-



foonia lõpposa. Veel tähtsamal määral huvitas meid autor oma teoste ettekan- dega, kus ta esitas end suure helide illustraatorina. Eriti ilmnes see «Tuli- linnu» etteandel. Leidlik helimeister on siin kasutanud suure osavusega impres- sionistlikke vahendeid ja kirjutamisviise oma muusikaliste mõtete harmoonilise põhitooni kaunistamiseks. Kogu see helendav hääletihnik oma rütmilise mit- mekesidusega ja säravusega annab kogu muusikale omapärase värvikuse ja kolo- riidi.

Meeldivaks ja huvitavaks, kuid paiguti Petruška muusikat meenutavaks helin- diks osutus ka tema «Capriccio» klaverile ja orkestrile, kus autori poeg S. Sulima- Stravinski sooritas selge tehnikaga ja kindlusega klaveriosa hea menuga...

Th. Lemba»

«Uus Eesti» arvustaja Eduard Visna- puu on mõneti kriitilisem:

«... Mis puutub selle sümfoonia (Tšai- kovski 3.) etteandesse, siis jäi üsna mõndagi soovida. Esiteks oli väljatööt- lusele pööratud pisut vähe tähelepanu, teiseks ei saa just nõustuda dirigendi poolt kasutatud tempodega. Nii kannatas täitmine tihtigi liigse kiirustamise, koos- mängu täpsema tasakaalu puudumise ja varjundite vähesuse all. Siiski mõningate episoodidega saavutati ka rohkem õnnes- tunud ja kujukaid meeoleolusid.

Õhtu huvipunkti moodustas kontserdi teine pool. Siin kuulsime küllastaja enda loomingut — ning seda märksa paremini ettevalmistatud käsitluses. Esmakordselt saime nii suures annuses Stravinski too- dangut. See on ehtne kunst oma ilme- laadi, värvikuse ja liikumusliku pinge juures...

... Auväärt helilooja koos noore pia- nistiga said õige sooja poolehoidu osali- seks. Igor Stravinski eeskätt kui helilooja ning edasi kui dirigent teenis sügavalt austavat hindamist.»

HUGO LEPNURM, üks kontserdil viibi- nuist:

Mäletan, et Igor Stravinski juhata- tud sümfooniakontsert äratas muusikat tund- vas publikus märksa suuremat huvi kui tavaliselt, kuigi ei tõmmanud kokku täis- saali. Ka kava erakordsus mõjus.

Mind isiklikult köitis Stravinski juhata- mismaneer — mulle uudsel napžesti- line, kaine ja isegi kuiv: lühikese pliia- si- pikkuse taktikepiga üsna skemaatilisel väljalöödud taktifiguurid. Imetlesin aga, kui elavalt ja pingega mängis seejuures orkester, missugune dünaamika vallan- dus ühest kergest märguandest.

Tagantjärele paistab, et Tšaikovski 3., kõige klassikalisemalt vormikindla- le tema sümfooniata seas, see stiil sobis.

Stravinski enda teoste esitus oli meel- dejäävaks elamuseks. Publik reageeris autorile ja ta pojale soojalt, nii et «Cap- riccio» tuli kordamisele. Stravinski poeg ei paistnud süiski olevat hülgav, vaid lihtsalt korralik pianist.

Igal juhul on see õhtu püsinud mälus erakordsena.



V. Šebalin (11. juuni 1902—28. mai 1963) kuulub nõukogude heliloojate vanemasse põlvkonda. Ta lõpetas 1928. aastal Moskva konservatooriumi professor Nikolai Mjaskovski kompositsiooniklassi. Oli aastast 1939 kuni surmani Moskva konservatooriumi kompositsiooniklassi õppejõud, 1951. aastast professor, aastatel 1942—1948 direktor. Tema arvukast loomingust on tähtsamad 5 sümfooniat, ooper «Tõrksa taltsutus» («Estonia» laval 1960), arvukad koorilaulud. Šebalini paljude õpilaste hulgas on olnud ka kolm eesti heliloojat: Lydia Auster, Veljo Tormis ja Ester Mägi, kes alljärgnevalt meenutavadki oma õpetajat.

### LYDIA AUSTER:

Mulle meenub 1927. aasta, mil sõitsin koos sõbratar Aleksandra Turtšinaga Omskisse, et asuda õppima sealse muusikakooli klaveriklassis. Me peatusime väikeses hoovimajakases, tänaväärne maja kuulus aga Jakov Šebalinile. J. Šebalin imetles Šura suurepärasest häält (Šurast sai hiljem Moskva Suure Teatri solist) ja tundis huvi meie õpingute vastu. Ning kui saabus päev, mil me võisime talle tetada: «Vastu võetud!», tegi ta ettepaneku asuda elama nende majja, öeldes veel, et ka tema poeg Vissarion õpib Moskvast muusikat.

Nii ma sattusingi täiesti juhuslikult oma tulevase õpetaja Vissarion Šebalini majja, leidmise Šuraga seal endale teise kodu. Mäletan hästi päeva, mil mu pererahvas sai Moskva konservatooriumi direktorilt telegrammi, milles neid õnnitleti poja aspirantuuri lõpetamise puhul. Sellest, et minagi muusikat loon, ei saanud ma tookord ise arugi. Varasest lapsepõlvest peale oli mu lemmiktegevuseks olnud oma viise välja mõelda. Pärnus elades tegin seda kas



onu Kristjani löötspillil või laulsin karjas käes loomadele oma laulukesi, teksti autoriks oli Lydia Koidula või mina ise. Petropavlovskis ema juures elades improviseerisin klaveril, peasi et keegi ei kuuleks!

Muusikakoolis soovitas üliõpilasest helilooja Volodja Bunin mul improviseerimise üles kirjutada. Ühte neist, «Hällilaulu», näitas ta M. Nevitovile, kelle käe all ma edaspidi juba reeglipäraselt heliloominguga tegelema hakkasin. Sel ajal kuulis minu heliloominguharrastustest ka Vissarion Šebalin, kellele isa kirjutas, et «üks meie tüdrukutest hakkas ka komponeerima».

1930. aasta talvel käisime Šuraga Moskvast, peatudes Vissarion Šebalini juures, kes tollal oli juba Moskva konservatooriumi õppejõud. Šebalin leidis tookord aega ka minu loominguga tutvumiseks. Analüüsisime temaga veel Bachi, Beethoveni, Borodini ja Raveli teoseid. See kohtumine otsustaski mu saatuse. Ma talitasin Šebalini sõnade järgi, kes ütles: «Ärge kaotage Omskis aega, lõpetage rutem tehnikum ja püüdke astuda konservatooriumi.»



Järgmine kohtumine Šebaliniga oli mul 1934. aastal Leningradis, mil seal kanti ette tema süfonia «Lenin». Minul oli parajasti kriisimoment: õpingud ei kulgenud nii nagu vaja, kahtlesin oma võime-tes ja palju ei puudunud, et oleksin muu-sika sinnapaika jätnud. Kontserdile järg-nenud päeval leidis Šebalin aega minu loomingu kuulamiseks, ta oskas minus taas äratada usu oma võimekusse ja soo-vitas mul nii ruttu kui võimalik Moskva konservatooriumi üle tulla, labades mind oma õpilaseks võtta. 1935. aastal saigi see üleminek teoks.

Šebalini kui helilooja ja pedagoogi autoriteet oli juba tollal väga kõrge. Tema tundides oli alati palju rahvast, tihti teiste-gi õpetajate õpilasi ja juba konservatooriumi lõpetanud noori heliloojaid. Tundi viis ta läbi niimoodi: igäüks näitas klaveril mängides oma (üsköik millises staadiumis) poololevaid teoseid. Pärast teose läbi-kuulamist pöördus Šebalin teiste kuulajate poole, paludes neil kuuldu kohta arvamust avaldada. Nii õpetas ta meid juba üli-õpilaspõlves kriitiliselt ja sealjuures profes-sionaalselt analüüsima uut muusikat. Ise rääkis ta alati viimasena. Tema lakoonilised ja teravmeelsed märkused tabasid ikka asja tuuma, aitasid õpilasel mõista ettemängitud töö puudusi. Šebalin kiitis meid haruharva, sellepärast oli eriline rõõm tema suust tunnustavaid sõnu kuulda. Šebalin ise oli ereda andega originaalne helilooja ja ka oma õpilaste juures püü-dis ta välja uurida, mis laadi huvid ja missugune ande eripära kellelgi on. On ju tema õpilaste hulgas nii omanäolised heliloojad nagu T. Hrennikov, A. Spada-vekkia, tšehh V. Kučera, V. Tormis, O. Feltsman, A. Pahmutova, E. Denissov, B. Mokrousov, N. Karetnikov, K. Hatša-turjan, E. Mägi ja paljud teised — kokku umbes 80.

Minu õpingud Šebalini juures kulgesid edukalt. Esimesel aastal loodud keelpilli-kvarteti võttis oma repertuaari Komitasi-nimeline kvartett. Konservatooriumi lõpu-töödeks kirjutasin kantaadi «Antšar» (Puš-kinini sõnad) koorile ja orkestrile ning süm-fonietti. Mind suunati edasi aspirantuuri.

Pärast 1940. aasta juunisündmusi taas-tusid minu sidemed Eestiga. Sain oma sugulastelt Pärnust kogumiku eesti rahva-laule, millest tegin mitmeid töötlusi. Aspi-rantuuri teisel aastal kirjutasin rahvaviisi-

dest võetud teemadele oma teise keel-pillikvarteti. Sümfoonilist poemi «Eesti-maa» asusin kirjutama 1941. aasta kevadel, kuid sõda katkestas selle töö.

Sõja ajal elasin Ašhabadis, kus tööta-sin sealse raadio muusikasaadete peatoi-metajana. Alles 1944. aasta kevadel sain Moskvasse tagasi sõita, seda taas tänu Šebalinile, kes oli siis juba Moskva konser-vatooriumi direktor. Aspirantuuri lõpu-töödena kirjutasin kolmanda keelpillikvar-teti «Turkmeenia» ja sümfoonilise poemi «Eestimaa». Šebalini välisliku õnnistusega sõitsin 1945. aasta sügisel Eestisse, et alustada iseseisvat tööd nüüd juba profes-sionaalse heliloojana.

Eestis käis Šebalin korduvalt. 1952. aastal, pärast eesti heliloomingu kuulamist, teel hotelli «Palace» poole, kuulsin oota-matult oma õpetaja suust: «Te rõõmusta-site mind väga oma klaverikontserdiga!» Milline kirjeldamatu rõõm — kuulda tema suust kiitust!

Pühendasin Šebalinile oma esimese suurteose, balleti «Tiina», mida olin kirju-tamise ajal talle korduvalt näidanud. Ta oli jagamas mu rõõmu, kui ballett Mosk-vas Eesti NSV kunstidekaadil ette kanti. Kord kohtusid meie teosed ka «Estonia» laval — hommikul mängiti minu laste-balletti «Põhjamaa unenägu», õhtul Šeba-lini ooperit «Tõrksa taltsutus».

Šebalini elu finaalsiks jäi tema eluröö-mus ja helge Viies süfonia, mida ta kirjutas vasaku käega, kuna parem oli halvatud. Vaatamata raskele haigusele, jäi ta elu lõpuni heliloomingu ja oma õpilastega.

---

VELJO TORMIS

**Kas teie loomingus võiks mingil määral tunda olla teie professori, V. Šebalini heli-keelt!**

Arvan, et stiili, käekirja mõttes pole ma teda jäljendanud. Kui alustasin Moskva-õpinguid, oli Šebalin just pärast kolme-aastast vaheaega naasnud õppetooli konser-vatooriumis. (1948. a. formalismi-mater-damise tuhinas sai ta kui konservatooriumi direktor kõva jao.) Tema muusikat aga ei mängitud veel kusagil. Hiljem kuulsin küll. Ja nüüd veenabki mind musikatead-lane Mark Rais, et minu koormuusika põhineb Šebalini kooristiilil. Kui järele



mõtlen, siis Šebalini 1954. aastal ilmunud valitud koorilaulude kogu uurisin küll, võimalik, et faktuurilisi mõtteid on mul sealt pärit. Kuigi üldiselt püüan hoiduda vene-pärasest kadentsidest või sügavatest bassidest, mis esinevad ka Šebalini kooriteostes. Aga ega sageli ei teadvustata endale, kust mingid mõjud tulevad. Suuremat pole Šebalini muusika mind siiski juhtinud. Tema ise õpetajana küll.

### **Kuidas Šebalin õpetas?**

Ega ta ei lasknud enne midagi läbi, kui olid jõudnud looga nii kaugele, kui ta nõudis. Mäletan, kui palju nägin vaeva Viulisonaadiga. Kirjutasin seda vist mitu aastat. Eriti oli tegemist II osaga. Küll ma mõtlesin teemasid välja, ühegagi polnud ta rahul, asi muutus juba kuidagi tuimaks. Lõpuks toimus nagu sisemine murrang, leidsin midagi uut — ja siis ka klappis.

Ei saanudki päriselt aru, miks eelmised variandid ei sobinud. Sest ega Šebalin oma otsuseid palju selgitanud (vastupidiselt Ellerile). Šebalin ütles tavaliselt täpselt ära, mida vaja teha. Näitas näpuga: predikti laiendada, 6 takti juurde, sidepartiid lühendada, 2 takti. Tal oli tõesti harukordne vormitunnetus, esimest pilku tundmatule teosele heites tabas ta kohe selle arhitektoonika nõrgad kohad.

Pärast lõpetamistki käisin igal Moskva-reisil professori pool, kuni tema surmani 1963. aastal. Ja ikka mõni väike asi kaasas. Näitasin ka Teist avamängu, ning tuttavalt kombel käskis Šebalin ühte kohta kuskil kõrvalpartiid 8 takti juurde teha. Tegin ka. Praegu ei leia seda kohta enam üles — nii loomulik tundub.

Alguses ei saanud ma temaga kuidagi hakkama. Olin siis hell ja tundlik, Šebalini kriitika aga halastamatult õiglane ning terav. Kõik minu kantaadid ja süüdid lõpetasid eksistentsi juba esimesel näitamisel. Praegune vastuhakkamise vaim puudus mul siis täiesti, olin lihtsalt õnnetu. Kannatasin ja nägin, et Šebalin muretseb samuti, ehkki paistab väliselt väga rahulik. Ta pööras mulle alati palju tähelepanu, jälgis. Arvan, et tänu Lydia Austeri heale soovitusel. Nii ei saanud ka end lööduks tunnistada. Püüdsin ikka edasi nokitseda, mõni koorilauluke tuli välja ka. Tegin sonaadigi lõpuks valmis ja sain oma neljad kätte, üks iga osa eest. Järjest sagedamini nägin Šebalini naeratust ja kuulsin:

«Selle võib nii jätta» või «Hüva, see läheb, aga mis sünnib edasi?» See oli kõrgeim tunnustus. Riigieksamil sain siis elu esimese viie.

Kartsime teda veidi. Kui ta kuulas klaveri kõrval seistes kellegi teost, siis äärmiselt kontsentreeritult, põselihas aina tukstes.

### **Ju ta suhtus õpetamisse nii tõsiselt!**

Pedagoogitöö oli Šebalinile tõesti püha. Leidub ju igasuguseid õpetajaid. Mõni suur härra laseb õpilased enda eest läbi voodida, igaüks mängib midagi natuke ja valmis. Šebalin võttis ükskõik millist asja, iga laulukest või palakest maksimaalse tähelepanuga, ühtegi nooti mööda laskmata.

---

### **ESTER MÄGI**

### **Kui avarad või kitsad piirid lubas Šebalini õpetajatahe juhendatava iseseisvate mõttele!**

Üliõpilastega oli teisiti, aga mulle jättis ta võrdlemisi vabad käed. Ei tea, millal inimene tegelikult välja kujuneb, aga aspiranti loetakse üldiselt juba iseseisvaks — komponistipaberid ikkagi taskus. Loomulikult eeldas ta, et valdan juba tehnilisi oskusi, nii et kui mu Tallinna professor Mart Saar pööras suurt tähelepanu helikeele harmoonilise ja meloodilise külje väljaarendamisele, siis Šebalin aetas põhirõhu vormiküsimustele. Muidugi tuli ette ka märkusi asja tehnilise lahenduse kohta, ja toonil, mis välistas vajaduse neid korrata.

Šebalin oli üldse nõudlik õpetaja, väga nõudlik, mis tõstis tublisti mu enesekriitikavõimet. Arvan, et olen sellele tänaseni palju tänu võlgu. Kirjutada võiks ju rohkesti, aga kõik, mis pähe tuleb, ei vaja väljaütlemist.

Vahest kõige enam mõjus üldine vaimne atmosfäär, mis tekkis Šebalini ümber, tema tundides. Selle löid tema hinnangud ühe või teise helitöö kohta, lakoonilised, kuid täpselt fikseeritud arvamused, mis on hea, mis on halb. Ta avas meie silmadele mitmesuguseid esteetilisi probleeme, vormis meie maitset. Šebalini tundides hakkasid mõtlema muusika loomisele palju avaramalt kui enne. Moskva muusikaelu oma huvitavate kontsertide ning külalis-



esinejatega haris samuti, püüdsin ahmida sellest võimalikult rohkem.

V. Šebalin oli vaieldamatu autoriteet, teda hindasin, usaldasin, austasin. Erudeeritud ja peene vaistuga muusikuisiksus. Tore, et sattusin tema juurde. Kahjuks polnud õpinguaeg kuigi pikk, ja sellestki peab maha arvama Šebalini kauase haigusperioodi.

#### Ja kuidas te teineteisega sobisite!

Reeglina väga korrektned ning viisakas, suhtus professor minusse alguses kenasti. Aga ma jäin ise varsti kitsikusse — ei suutnud kuidagi harjuda uue eluviisiga. Tingimused olid tollal veel küllalt rasked. Elasin esialgu ühiselamus 14-lises toas, minu kui kõigest hilisema saabuja voodi asetses otse pianino taga, nii et igal hommikul võpatasin ärkvele, kui algas kellegi harjutamisaeg. Kirjutamiseks polnudki tegelikult kohta. Siis veel üliõpilased ümberringi, kõik tähtsate ideede ja töödega, paljudel tuli neid nagu käisest. Mina aga olen aeglane kirjutaja ja eneseusaldus langes veelgi, julgus kippus kaduma.

Šebalin ootas ja ootas kannatlikult, kua aega. Ja siis ükskord pahasdas päris tõsiselt. See oli võrdlemisi ränk. Järgnes pikk omavaheline jutuajamine. Kurtsin oma muresid, pidasime asjalikult nõu. See oli üks hetki, mil võis näha, et siberlikult kinnise koore all peitub väga tundlik inimene. Eks mõneti tähendas tema karmus pedagoogilist hoiakut.

Siitpeale laabus üha paremini. Šebalin lubas mul sagedamini Tallinna kirjutama sõita, varsti sain Moskvas üürida endale töötamisnurgakese. Kohanesin ka ise juba enam-vähem, ja nii hakkasime teineteist järjest rohkem mõistma. Lahkusime päris südamlikult.

## Kalle Randalu ELKNÜ XIX kongressil

18.—19. märtsini toimus Tallinnas ELKNÜ XIX kongress. Loomingulist noorsugu esindasid kongressil RAT «Estonia» balletiarist Kaie Kõrb, RAT «Vanemuise» balletisolist Aivar Kallaste ja Eesti NSV Riikliku Filharmoonia solist Kalle Randalu. Sõnavõtuga esines kongressil Kalle Randalu, kes valiti ka ELKNÜ Keskkomitee liikmeks ja OLKNO XIX kongressi delegaadiks. Avaldame K. Randalu sõnavõtu täieliku teksti.

#### Lugupeetud delegaadid.

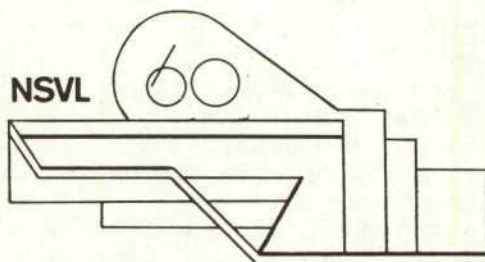
Ma räägin natuke nendest noortest, kelle tööks ja erialaks on looming. Usun, et oleme enamikus inimesed, kes on oma tööst väga haardunud. Kuulume oma kutsumusele ja oleme tema orjad. Paljude kavatsuste ja loominguplaanide teostamisel ei kehti meil puhkeaeg ega öötunnid. Ja see on loomulik. Ainult nii võib sündida kõrge tasemega kunstiteos — mõtlen head muusikateost, filmi, maali, raamatut jne. Oleme inimesed, kellel puudub distants töö suhtes. Ma arvan, et osa inimesi töötab lihtsalt selleks, et elada. Paljud elukutsed on ju sellised, milles ei ole midagi vaimu toitvat, teoreetiliselt võib muidugi igasse töösse loominguliselt suhtuda, see sõltub juba konkreetsest inimesest. Ma räägin seda sellepärast, et siit tuleb hästi välja, milleks meile kunst, loomingut ja kultuuri üldse vaja on. Lühidalt — igapäevaelus on vaja vastukaalu igavale või ühekülgsele tööpäevale, üldisemalt aga on kunsti vaja selleks, et olla need, kes me oleme. Kujutage näiteks ette, et homsest ei ole meil ühtegi lauljat, mõtlejat, režissööri, muusikut jne. Ei ole näiteks, nimetagem suvaliselt, Peeter Liljed, Olav Neulandi, Kalju Komissarovit, «Ruja», «Apelsini» jne.

Kõik ülejäänud terves maailmas jääb samaks: baarides mängib maailma popim bänd, kinos võib vaadata paljude maade filme. Plaadipoes võib ikka vahel saada klassikat ja kaasagest muusikat maailma tippettekandes, kontserte annavad nimekad külalised.

Ega ei juhtu midagi, maamuna on ikka ümmargune ja päev tavaline. Seda mõtet ma ei julge edasi mõeldagi — äkki tööpoolest ei juhtu midagi, keegi ei tunne, et midagi on teisiti!

Kultuurielu puudustest on võrdlemisi vähe räägitud, eriti, mis puudutab professionaalset loomingut. Ma püüan mõnel neist peatuda. Kuna ise olen pianist, siis räägin muidugi muusika-probleemidest.

Kõigepealt — süvamuusika kannatab kuulajate vähesuse all. Heatasemelisi kontserte antakse tihti peale täiesti tühjadele saalidele. Seda ka Tallinna-suurusel linnal. Miks!





Põhjusti on mitu. Oheks, minu arvates tõsisemaks neist on kooliprogrammide puudulikkus.

Tundub, et hariduse mõiste seostub meie teadvuses veel liiga väheste asjadega. Mitte alati pole nii, et haridus tähendab haritust, haritus on aga see fasant, kus tekib vaimus. Keskkooliprogramm sisaldab palju ja annab teadmisi mitmes valdkonnades. Vahetult loomingu puudutavatest ainetest on tõsiselt võetav ainult kirjandus. Kooli lõpu- ja sisseastumiskirjandid on kohustuslikud, kirjandusteoseid lahatakse peensuseni. See on hea ja nii see peabki olema. Küllap tänu sellele austatakse raamatut, uued teosed haaratakse kohe lehtilt. Najalt ei tunnista keegi, et ta ühest või teisest teosest aru ei saa. Küll aga võib kuulda: «Ah, mingi sümfoonia, mingi ooper, mingi Bach, sellest ma ei taipa midagi.» Ega kujutava kunstigagi lugu parem ole. Tundub, et siin on mingi jäänus omaaegsest suhtumisest, kus haridus võrdus kirjaoskusega. Olim aeg oleks selles suhtes latti tõsta. Minu arvates on vähese huvi peapõhjus see, et keskkool ei kujunda piisavalt vajadust kujutava kunsti ja muusika järele. Aga kui osatakse hinnata nn. tõsist muusikat, siis saadakse hoopis paremini aru ka gergest muusikast.

Arvustustena ei kajastu needsamad kerge muusika kontserdid vabariigi ajakirjanduses peaaegu üldse. Täielikult puudub heliplaatide arvustus, mida kogu maailmas üldiselt praktiseeritakse. Sellest puudusest saaks üle uue ajakirja «Teater. Muusika. Kino» abil.

Muusikategijate endi haridusega kipub meil olema nii, et süvamuusika on professionaalne, levimuusika aga isetegevuslik ja ise arenev nähtus. Suur osa meie paremate popansamblike mängijaist on küll hariduselt professionaalsed muusikud, aga levimuusikaga on tegelema hakanud n.-ö. omal käel. Mitmed pillimehed on kurnud, et tahaks kõrgemat haridust just oma pilli alal, näiteks kitarrimängijana. Meie vabariigis pole aga võimalik sel alal kõrgemat haridust saada.

Rääkides muusikaharidusest ei saa ma mööda minna Tallinna Konservatooriumi olukorrast. See kool on MSV Liidu omataoliste hulgas ebameeldiva erandina linnasüdamest kaugel eemal Kivimäel ja selleks tööks sobimatutes hoonetes. Remonti ja hooldustöid on jõudumööda tehtud, aga probleemi see ei lahenda — tarvis on uut hoonet, mis selle maja vajadustele vastaks. See lahendaks teisegi mure: konservatooriumis võiks ühtaegu olla Riikliku Filharmoonia kammeraal, millest suurt puudust tuntakse.

Tahaks muidugi, et Tallinna noortemaja kiiremini valmiks. Seal leiaksid oma koha noorte näituse-ruumid ja näiteks muusikute debüütide saal. Mis puudutab Filharmoonia tööd, siis siin annab palju ära teha. Minul oli mõte korraldada kontserdisari meie noortele pillimängijatele ja nägin

81 juba vaeva selle kokkupanemisega. Hiljuti sain

aga teada, et on olemas dokument, mis taotleb täpselt sedasama ja ootab kiires korras elluviimist. See on MSV Liidu Kultuuriministeeriumi ja OLKNO Keskkomitee sekretariaadi otsus 28. juulist 1981. a. pealkirjaga «Kontsertorganisatsioonide ja kunstikollektiivide tööst loominguise noorsooga». See on üleliiduline konkurssülevaatus\*, mis kestab terve kontserdihooaja — sügisest kevadeni. Moodustatakse vastav komisjon, kes esitab parimad noored loominguise noorsoo nädalale, mis toimub järgmise hooaja algul 23.—29. oktoobrini ja lõpeb komsomoli sünnipäevaga. Parimatest esinemistest on ette nähtud teha plaate ja esitada need üleliidulise ülevaatuusele.

Nüüd hakkab kontserdihooaeg läbi saama ja on ülimalt kahju, et kõik see on vaid paberile jäänud. Viimasel ajal on küll Filharmoonia liinis rohkem noori esinenud, aga selle ürituse väärtus on just selles, et ta lähtub noorte endi algatusest. Ma loodan, et ELKNO Keskkomitee ja Kultuuriministeerium koos Filharmooniaga selles asjas midagi ette võtavad — vähemalt järgmiseks hooajaks.

Mis puudutab vajakajäämisi kontsertide korraldamisel, siis sellest on suhteliselt rohkem räägitud. Rõhutaksin, et oluline on ikka inimese enda vajadus ja huvi kunsti vastu, see, et inimesed tuleksid ise kunsti juurde. Kunsti propageerimisel on head vilja kannnud suhted loominguise liitude ja vabariigi rajoonide ettevõtete vahel. Selles asjas võiks olla rohkem mõlemapoolset pealehakkamist, mõndagi saaksid ära teha komsomoliorganisatsioonid.

Rääkisn asjadest, mis mulle tunduvad antud momendil meie kultuurielus kõige olulisemad. Mu jutt sai küll erialaselt kitsapiirilne, aga ma usun, et need probleemid on tähtsad meile kõigile, vaatamata kellegi erialale.

\* Toimetusest: Ülevaatuuse komisjon ENSV Riiklikus Filharmoonias on moodustatud 2. veebruaril 1982. a. eesotsas direktor O. Sapožniniga.



CARL LINNÆI  
**G O T H -  
 LANDSKA  
 RESA,**

Förrättad  
 Åhr 1741.

TUNTUD LOODUSTEADLASE CARL LINNÆI GOTLANDI (OJAMAA) REISIKIRJADES 1741. AASTAST LEIDUB JÄRGMINE EESTI KULTUURILOO SEISUKOHALT HUVIPAKKUV LÕIK ÜHES EESTI TORUPILLI JOONISEGA:

30. juuni.

Reisisime Fårölt sama teed mööda tagasi Fårösundi, kus talurahvas pidas pidu.

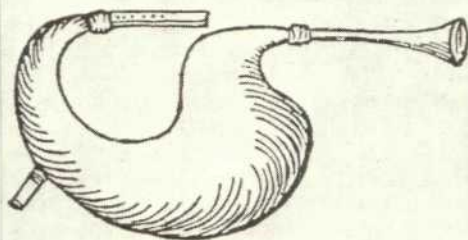
Pidu seisnes talumeeste ja naisterahvaste tantsus. Tantsu samm oli iseäralik, *ex uno pede longo, altero duplici saltu brevi*.<sup>1</sup> Siin kostitati koduollega, mis oli täiesti sogane, värvi poolest valge vaha taoline, keedetud hõõguvate põllukividega. Selle joogi oli üks Saaremaa mees kaasa toonud, kes ise mängis külalistele torupilli.

Torupill oli selle poolest eriline, et sel ei paistnud olema mingit õmblust: see oli nimelt valmistatud tervest hülgemaost; temasse puhuti läbi *fundo ventriculi versus Pylorum*<sup>2</sup>; *Modulator*<sup>3</sup> oli paigutatud *Pylorum*'isse endas-

Juni 30 Fårö, Bunge

gråstenar. Detta drickat hade en öselbo fört med sig, som själv spelte för gästerna på säckpipa.

SÄCKPIPAN var däruti särdeles, att man såg på henne ingen sòm: ty hon var gjord av en hel själmage; hon inblåstes uti *fundo ventriculi versus Pylorum*; *Modulator* var insatt i själva *Pyloro*, och basen, som nedhängde, var insatt uti *Æsophago*.



RÖKKULOR, i vilka flundror och strömming rökas, voro byggda under jorden helt täta, att röken på intet sätt kunde utslippa; de voro inuti helt kolsvarta, 3 alnar långa, 2 alnar breda, 2 alnar höga, och taket allenast syntes ovan jorden. Fisker, som var upphängd på hjällar, röktes med tall- och grankottar, även med ruttan ek eller förmultnade tallstubbar, och med allt, som ej gav låga, vilken rökning påstod allenast 4 à 5 timmar, att fisken ej måtte bliva för mycket torr.

KORALLER, besynnerligen *Millepora* och *Cellepora*, vilkas kant ser ut som en kedja, funnos nog många vid stranden av Fårösund.

BUNGE KYRKA restes åter förbi, som var annexen till Rute, låg höglänt, att landet ifrån henne sluttade av allt intill

3 Linné

49

se ja bass, mis rippus allapoole, oli *Aesophagus*'<sup>4</sup> külge kinnitatud.<sup>5</sup>

Toodud katkend on mitmeti tähelepanuväärne. Kõigepealt sisaldab see varaseima teadaoleva eesti torupilli kujutise ühes täpse kirjeldusega. Joonisel kujutatud Saaremaa torupill esindab vanemat, ühe bassitoruga torupillitüüpi, mis oli Põhja- ja Lääne-Eestis ning saartel kohati kasutusel veel käesoleva sajandi alguses. Saartel ja rannikualadel valmistatigi selle tuulekott tavaliselt hülgemaost.

Teade on mõistagi huvipakkuv ka rootsi-eesti kultuurikontaktide seisukohalt. On teada, et saarlaste ja ojamaalaste vahel püsisid tihedad sidemed veel käesoleva sajandi alguseni: Gotlandi käiu võis leida peaaegu igast Saaremaa taluperest.

Olgugi teatud reservatsiooniga, võib siit mõndagi välja lugeda ka torupillimuusika kohta. Kui saarlane mängis oma torupilli kirjeldatud tantsu saatteks, siis pidid need olema 3-osalise taktimööduga lood («üks pikk samm



vaheldus kahe lühikesega»). Kohalikku rahvast kostitas Saaremaa pillimees koduõllega ning vaevalt maksab kahelda selles, et ka tema pill ja pillilood olid kodumaised. 3-osalise taktimõõduga torupillilood moodustavad valdava enamiku noteeritud ja helisalvestatud eesu torupillilugudest. Läänud sajandi lõpus ja käesoleva alguses tantsiti nende saatel peamiselt labajalavalsi mitmesuguseid erivorme. 3-osalise taktimõõduga torupillilugudes leidub muusikaliselt struktuurilt arhailisemaid ja arenenumaid viise. Esimesed on kitsama ulatusega (tugiintervallina domineerib kvint), tihti peale ebasümmeetrilise ja ebakorrapärase vormiga (lühikesed teemad ja nende variatsioonid korduvad ja vahelduvad vabalt, regulaarse süsteemita). Selliste lugudega on tantsitud ka varasemaid ring- ja voortantse, kust nad ilmselt ongi pärit. Varasemast torupilli-repertuaarist pärinevatele 3-osalise taktimõõduga meloodiatele on leitud paralleelse ruhnlaste ja rannarootslaste pillilugudes.<sup>6</sup> Kõik selliste viiside ülestähendused on aga hilised, pärit peamiselt käesoleva sajandi algusest. Kui nüüd Linné kirjeldatud tantsu tantsiti saarlase torupillilugude järgi, siis toetab kõnealune teade järeldust, et meie 3-osalise taktimõõduga torupillilugude vanem kihistus on tõepoolest valsielne ning dateeritav vähemalt XVIII saj. algusse, ent täiesti võimalik, et veelgi kauge-male, nagu oletatud.<sup>7</sup> Torupill ise oli tantsu saatepillina Balthasar Russowi «Liivimaa kroonika» andmeil väga populaarne juba vähemalt XVI sajandil.

Kahjuks on Carl Linné andmed nähtud tantsu kohta äärmiselt napid. Ei selgu, kas see oli ring-, voor-, kolonn- või paaritants. Igatahes ei paista üldine liikumisjoonis ja tantsuvõtted Linné silmis imestust äratavat, erilised tunduvad talle olevat vaid sammud. Järelikult esindas see üldiselt liikumistüübilt tollal küllalt tavalist tantsu või vähemalt oli kirjeldaja midagi analoogilist antud reisil varem kohanud. XVIII saj. moetantsud Rootsis olid menuett ja eriti polska, mis on jäänud Eestis tundmatuks. Küll on leitud sarnasust ja oletatud ühist algupära eesti ja rootsi vanemais ring- ja voortantsudes<sup>8</sup>, mida on esitatud laulu või (ja) pilli saatel ning mis Fääri saartel<sup>9</sup> ja Kihnus on säilinud tänapäevani.

Igal juhul osutab eeltoodud reisikirjakatkend, et XVIII saj. alguses olid eesti ja rootsi saarte elanike vahel tihedad kultuurisuhted, mille juurde ilmselt kuulus ka ühine pillimuusika ja tantsurepertuaar.

Varasemad kirjalikud teated eesti kultuurist, sealhulgas torupillist, on meieni ulatunud

peamiselt saksa soost kirjameeste vahendusel (A. Olearius, A. W. Hupel; Chr. H. J. Schlegel, J. Chr. Petri jt.). Käesolevas kirjutises avaldatud unikaalne leid viitab tungivale vajadusele pöörata senisest enam tähelepanu Skandinaavia vanemaile allikaile, kust oleks mõeldav avastada muidki märkmeid, mis võiksid heita valgust meie kultuuriloo hämaratele minevikulehekülgedele ja tuua meieni konkreetseid teateid ajast, mil eesti kultuur eksisteeris ainult suulise traditsioonina.

INGRID RÜÜTEL

<sup>1</sup> Ühele pikale sammute järgneb kaks lühikest hüpet.

<sup>2</sup> Läbi mao põhja lukuti suunas.

<sup>3</sup> sörmiline

<sup>4</sup> söögitoru

<sup>5</sup> Tsaat ja joonis pärinevad raamatust: Carl von Linné Gotländska resa förrätt 1741. Natur och Kultur. Stockholm 1958. 2. upplagen. Utgiven och kommenterad av Bertil Molde. Eferskrift av Knut Hagberg. — Koopia ja tõlke eest võlgnen tänu J. Seimile.

<sup>6</sup> Vt. I. Rüütel. Eesti uuema rahvalaulu kujunemine, kandidaadidissertatsioon, Tartu, 1969, lk. 206—207, 714.

<sup>7</sup> Sealsamas, lk. 182, 194.

<sup>8</sup> Vt. R. Põldmäe, H. Tampere. Valimik eesti rahvatantse, Tartu, 1938, lk. 28.

<sup>9</sup> P.-L. Rausmaa. Kansantanssit. — Kansanmusiikki. Toim. Anneli Asplund, Matti Hako. Helsinki 1981, s. 165.



## ISIKLIK ARVAMUS ISIKLIKUST ARVAMUSEST

Minu käest on viimasel ajal tihti küsitud: kuidas on olnud võimalik töötada üle kolmekümne aasta satiiri ja komöödia alal — kas see pole raske? Ka on küsitud, mis mõte on üldse neil žanritel, kas ei oleks targem millegi soliidsemaga tegelda? Otsekui vastuseks viimasele küsimusele tegelengi praegu väga tõsise asjaga — kirjutan artiklit, avaldan oma isiklikku arvamust, püüan väljendada oma mõtteid üpris keerulise, pisut uduse ja mitmeti põlatud estraadizanri kohta nii, et see huvitaks lugejaid, eriti aga neid, kes ise satiiri ja huumoriga tegelevad, seda toimetavad, ref-senseerivad ja selle eest vastutavad.

Mul on seljataga umbes 6000 esinemist teatri- ja kontserdilaval, lisaks loendamatu arv esinemisi televisioonis ja raadios. Võin vist öelda, et tunnen mingil määral meie publiku maitset, suhtumist komöödiasse ja satiiri, nende žanrite tarbimist ja reaalselt vajadust nende järele. Mulle tundub, et kõige rohkem armastab rahvas komöödiat ja estraadi, kusjuures viimase alal mõlten ma kõiki selle alaliike: estraadilaulu, tantsu, muusikunsti, kupleesid, akrobaatikat, paroodiat, imitatsiooni jne. Meeldib see «tõsiste» kunstide esindajatele või mitte, aga kuulajate-vaatajate proportsioon on nii lootusetult «ebatõsiste» kasuks, et minulgi on kurb, ja just publiku enda pärast. Me võime ainult pead vangutada ja imestada, miks see nü on. Minu eesmärk pole sellele küsimusele vastata, ma konstateerin ainult fakti, et tõstatada selle najal uus küsimus: kui meie žanr on nii populaarne, miks me püüame teda siis maha vaikida? Miks me kunagi ei räägi, kui raske on tegelikult olla estraadinäitleja?

Estraad on kohutavalt keeruline ja tervist kahjustav žanr. Draamanäitleja ja estraadinäitleja töö pole võrreldav. Draamanäitlejal on näidendi tekst, mille eest ta üldse ei vastuta, isegi siis, kui ta mõne sõna või lausega eksib. Lavastaja on seadnud tema misansteeni, kostümeerija on ta rüüdesse pannud, jumestaja nooremaks või vanemaks teinud. Estraadilaval on paraku kõik teisiti — ka kõige populaarsem ja auväärsem artist teeb tavaliselt kõik ise. Tema teha on materjali valik, aine ja selle aktuaalsuse tabamine, mõnikord isegi teksti tõlkimine ja kohendamine, lavastaja otsimine, kostüümide hankimine, valguse sättimine ja kõik muu, etendamine veel pealekauba.

Ma ei tea juhust, et kirjanikule oleks tagastatud romaan põhjusel, et see on nõrgem

kui «Tõde ja õigus». Satiiriga on teine lugu. Kujutagem ette, et autor toob oma teose toimetaja kätte, kas siis filharmooniasse, raadiosse, televisiooni või estraaditeatrisse. Tekst on tõesti naljakas ja aktuaalne (mõlema tingimuse täitmine nõuab muide hulga unetuid öid, sest huumorit kirjutada on veel võimatum kui mängida). Autor ei too seda materjali enamasti mitte omal algatusel — see on toimetusepoolsel lõpmatu pealekäämise viil. Ja mida autorile öeldakse? Tihti seda, et materjal on liiga terav, või liiga aegunud, või liiga lame, või vähe naljakas, või liiga banaalne, Toimetajate lemmikväiteid kõlab nii: «Materjal ei ole tüüpiline!» Viimast terminit kuuleme just satiirilise teose lahkamisel.

Kohe tekib küsimus: mis satiir see siis oleks, kui ta terav poleks? Milleks teda siis üldse tellida? Ärgem unustagem, et satiiri mõõtmiseks on oma mõõdupuu. Siin andestab publik n.-õ. kirjandusliku ebatõpsuse, puuduliku vormi, aga igavust ja aktuaalsuse vajakajäämist ei andestata. Ja kõige vähem andestatakse naljavaesust.

Püüan dešifreerida, mida tähendab märkus «vananenud teema». Jätame meelde, et satiirik tegeleb just iganditega, ja kõrvaltvaataja jaoks, eriti veel siis, kui ta juhtub olema ebakompetentne inimene (ja sääraseid leidub ka hindajate ning lubajate hulgas), on need lood liiga primitiivsed ja tulevad tuitavad ette. Sageli kuuled etteheiteid: ikka üks ja seesama, majavalitseja ja torulukksepp, taksojuht ja ettekandja, sanitar ja müüja! Aga millest siis rääkida? Kui ma puudutan peavalitsuse juhatajat või ministri asetäitjat, akadeemikut või haigla peaarsti, sõjaveterani või komsomolitöötajat (ka nende hulgas on inimesi, kes satiiri, s. t. kriitika ära on teeninud), siis öeldakse, et see pole tüüpiline! Kuidas saab nüüsguse suhtumise vastu pörkav satiirik oma ajaga ja areneva eluga kaasas käia? Ainus võimalus — võtta aga jälle oma «vananenud teema» ja püüda märgata selles aja toimel tekkinud muutusi.

Ma lavastasin hiljuti vene klassiku A. Suhhovo-Kobõlini satiirilise pamfleti «Toimik». See teos on kirjutatud aastal 1861. Peategelane, rügiametnik Tarelkin, sirutab allkäemaksu nõtmiseks lihtsalt käe, ja kui talle ei anta, söimab teist lurjuseks. Praegu, 1982. aastal, on allkäemaksuvõtja sootuks teine tüüp. Ta ei vaeu isegi vihjama, ta lihtsalt vaatab teile otsa selliste helesiniste süütute silmadega, et te taipate ise: kui ei anna, olete lurjus! Altkäe-



maksuõija on jäänud selleks, kes ta oli. Mis on muutunud? Vorm!

Kuidas tänapäeval seda nähtust valgustada?

Kriitika ja enesekriitika on jõu tundemärk. Ainult terve ühiskond võib lubada endale naeru omaenese puuduste üle. Seda meil ka tehakse, seda on vaja ja see on tervitatav nähtus. Viimasel ajal on kõige autoriteetsemates dokumentides kriitikapelgust ja ebameeldiva tõe summutamist järsult hukka mõistetud. Paraku hirmutat satiiiri ikka veel paljusid inimesi, eriti neid, kes ei oska ega taha aru saada satiiri tervendavast toimest. On tekkinud omaette nähtus, nõndanimetatud *eriarvamus*, ja selle arvamuse ilminguist satiiri- ja huumorivallas tahaksingi pikemalt rääkida.

Kujutagem ette väljamõeldud situatsiooni. Väga Tähtis Isik ja Tähtis Isik saavad tööst vabal ajal, üleme, kalavetel, kokku ühe silmapaistva loomingulise töötajaga, kes kavatseb alustada tööd uue lavastuse kallal (žanr pole oluline, aga kordan: tegemist on nimeka loomingulise töötajaga) Väga Tähtis Isik ajab ussikest konksu otsa ja lausub nagu muuseas: «Oli kuulda, et sa hakkad selle kahtlase autori tükki tegema?» «Mis kahtlane ta ikka on, igapidi õige mees,» vastab loominguline töötaja. Väga Tähtis Isik ütskab õnge vette ja naerab: «Sa ei saa ka naljast aru!»

Väga Tähtsa Isiku jaoks oli see nali, aga Tähtsa Isiku jaoks, kes sealsamas ussikesi kaevates kõike kuulis, oli see juba juhend...

Aasta pärast ilmus loomingulise töötaja teos kunstinõukogu ette ja sai igati kiitva hinnangu, aga viimasel momendil meenus Tähtsale Isikule kalal käies kuulnud Väga Tähtsa Isiku repliiki. Teos ei jõudnudki publiku ette. Niisama. Igaks juhaks. Sest mine tea, äkki...

Poole aasta pärast kohtusid Väga Tähtis Isik ja loominguline töötaja uuesti — seekord haiglas, kus loominguline töötaja ränga pettumuse järel oma südant ravis. Tervise- ja kalajutud räägitud, küsis Väga Tähtis Isik nagu muuseas: «Kus su lavastus siis on?» «Kas sa siis ei tea, mis sellega juhtus?» päris loominguline töötaja. «Pole aimugi,» vastas Väga Tähtis Isik. «Esimest korda kuulen. Ei tea, miks mind pole informeeritud?»

Kas ülalloodud lugu sobiks õhtut täitva komöödia või kuuldemängu või filmi jaoks? Sobiks. Oleks see teema uudne? Oleks. Aga kui see teos hakkaks ilmuma, kas ei ilmuks lagedale ka Tähtis Isik oma eriarvamusega, mis ei ühti küll meie väärtustega paljastamist nõudva poliitikaga, kuid mis on esitatud enesekindlalt nagu viimase instantsi tõde.

Olen püüdnud mõista nende isikute mõtte- maailma, kes satiirikuid ebasõbraliku pilguga vaatavad. Asi pole muidugi mitte naljast arusaamisest või mittearusaamisest. Inimesed, kes otseselt või kaudselt vastutavad nende probleemide lahendamise-lahendamatus eest, mida laval sarjalakse, hindavad meie tegevust tihtipeale kui lahtisele haavale soola riputamist, kitsaskohtade kahjurõmsat osatamist, mõnikord püütakse teha koguni nägu, nagu saaks rahvas olemasolevaist puudustest teada just teatrissaalis istudes. Selline reaktsioon on inimlikult mõistetav. Ometigi peaks tänapäeval igal haritud spetsialistil jätkuma teadmisi ja tahtmist oma ametkondliku valu tasemest kõrgemale tõusmiseks ja satiiri reaalse sotsiaal-psühholoogilise mõju hindamiseks. Ma ei tea ühtegi oma ametivenda, kes kahjurõmsalt naeraks selle üle, et kusagil kirjutuslaua taga istub hingetu bürokraat, või naudiks mõne vajaliku kauba objektiivset defitsiiti. Kui me neist nähtustest räägime, siis ainult selleks, et nad meie ühiskonnast kiiremini kaoksid, selleks, et nende kõrvaldamisele mobiliseerida iga vaataja-kuulaja. On kurb ning valus, kui meis mitte alati ei nähta liitlast selles võitluses.

Ja veel üks aspekt... Teadlased vaidlevad selle üle, kas pahe väljaneermine estraadilaval iga kord mobiliseeribki inimest reaalsele võitlusele selle pahe vastu elus või ehk hoopis muutub väljaneermine ohtlikuks väiksemaks, illusoorseks juba ületatuks. Kahtlemata on oma tõetera ka sellises arutluskäigus, mis absoluutiseerib kunsti nn. kanaliseerivat funktsiooni. Kui see oleks ainult nii, siis oleks satiirikute tegevus tõepoolest objektiivselt ühiskonnakahjulik, kuid ei saa eitada, et estraadil ja satiiiril on tõepoolest teatud osa ka ühiskondlike pingete maandamisel, nende teravuse pehendamisel naeru abil. Eriti oluline on see probleemide puhul, mille olemasolu me tajume, kuid mida me antud momendil rahuldavalt lahendada veel ei suuda. Sellest satiiri reaalsest rollist arusaamine on aga õige visa levima. Omamoodi võiks arusaamist soodustada üks teine, küllap inimlikult vägagi mõistetav asjaolu, kui meenutame, et viimasel ajal tõstavad ka arstid üha hoiatavamalt häält, mõõndes psüühiliste pingete ja haiguste vahelist otsest seost.

Paljud küsivad, miks ma loobusin «Meelejahutajast», mida olin teinud ja juhtinud ligi seitse aastat ja mille populaarsus eriti kolmel neljal esimesel aastal oli tohutu, rääkimata sellest, et tegemist oli ainulaadse saatega terves Nõukogude Liidus — raadioestraditeatriga, kus käis publik, kes reageeris, nagu ise tahtis, ja kelle reageerimine «juurdekirjutuste» või kärbeleta ka eetrisse jõudis. Suure heameelega tegid seda saadet meie parimad karakternäitlejad: Ila Ever, Einari Koppel. Ago



Saller, Juhan Viiding, Tõnu Aav, Alfred Mering, Hans Kaldoja, Mikku Mikiver, Endrik Kerge, Helle-Reet Helenurm ja paljud teised. Populaarsed, tõsised teatrimehed ja -naised olid selle saate tegijad, kellele hiljem lisandusid noored andekad koomikud Jüri Krjukov, Urmas Kibuspuu, Robert Gutman ja Anne Paluver.

Uskuge mind, ma ei loobunud selle saate tegemisest mitte isiklike solvumiste või muude subjektiivsete ajendite tõttu. Vastupidi! «Rameto» toimetusega saan seniajani suurepäraselt läbi ja hindan väga nende titaanlikku tööd eesti rahva lõbustamisel. Tean, kui raske on leida igaks lindistuseks mitukümmend humoreski, neid vajadust mõõda mugandana ning mõelda sealjuures ka kvaliteedile — ja kõike seda ajal, mil üldine satiiripilt on hallivõitu. Kui siis juhtub nende hulka paar-kolm originaalset ja vaimukat lugu, nüsusugust, mille pärast ainult tasubki töötada — siis hakkab paraku tööle ka eriarvamus.

Lõpetasin «Meelejahutajas» esinemise sellepärast, et viimastel aastatel eetrisse jõudnud materjal oli talumatult nõrk ja hambutu. Võrreldes saate algusaegade linte humoreskide ja monoloogidega aastast 1977—1978, eriti aga nendega, mida kuuleme praegu igal pühapäevahommikul, peame tunnustama, et vahe on kolossaalne. Kui varem oli esindatud nõukogude estraadiautorite paremik eesotsas nüsusuguste suurmeistritega nagu M. Zvanetski, G. Gorin, A. Hait, M. Mišin, V. Sinakevitš, J. Vinogradski, V. Poljakov jpt., siis praegu kõlavad lood, mille autorid on täiesti tundmatud, ülekaalus on «Krokodilis» ilmunud humoreskide tõlked, muudetud nimeid ja tegevuspaikadega. Nii juhtubki, et Mari ja Jüri kohtuvad Moskva metros, kulgevad sealt Nõmme turule, kus kohtuvad juhustlikult eesti nimega armeenlasega, kellega koos siis Sotši või Piriita randa minnakse. Nüsusuguste lugude põhjal on kerge aimata, et toimetaja pea kohal on veel toimekam toimetaja, kes arvab, et pole sünnis naerda vennasvabariigi bürokraadi Semjon Sidorovi üle, olgu ta parem Mihkel Süldiste ja elagu ta hoopis Väandras või Paides (kuigi parem siis juba Pajusis).

Eesti satiirikute loomingut kuuleme «Meelejahutajas» väga harva ja seegi on kahvatu. Milles on asi? Kas pole enam, mille üle naerda? Kas meie autorid on ennast ammenandanud? Vaidleksin vastu. Hiljuti elas Kirjanike Maja publik kaasa Priit Aimala, Vladislav Koržetsi, Toomas Kalli ja Kalju Kassi loomingulistele õhtutele, kus kuulsime väga maitsekaid, aktuaalseid ja vaimukaid nalju. Võin kindlalt öelda — meie paremad humoristid annavad silmad ette paljudele üleliiduliselt tuntud tegijatele.

Võib-olla on praegused näitlejad Eero Sprüdi juhtimisel nõrgemad kui meie omal ajal? Tühi jutt! Asi on hoopis muus. Teksti

koomika, puänt, satiiri adressaat on kadunud. Pole, mille üle naerda. Pole isegi, mille üle mõelda. Estraadil võib kehva nalja žesti või mümikaga järele aidata, raadios on kõige olulisem tekst ja veel kord tekst. Miks on see saate kõige vajalikum koostisosa alla käinud? Kas pole probleeme, millest rääkida? Kas pole pahesid, mille üle naerda? Vastupidi — see kõik on olemas, aga kahjuks on olemas ka juba nimetatud eriarvamus.

Toon näite. Hiljuti kärpis toimetaja ühes ettekandmisele määratud väga tuntud autori följetonis ühe lause: «Arst soovitas mul süüa rohkem seeni, kuna neis on palju valku ja aminohappeid!» Küsisin toimetajalt, miks ta selle lause maha võttis. «Vaadake, kulla Baskin,» vastas vähe tuntud toimetaja, «meil on ajutiselt mõningaid raskusi mõningate valku sisaldavate produktidega, inimestel võib tekkida mulje, et me naerame selle üle, et meil pole praegu piimasaadusi, ja vihjame sellepärast seentele.» (Jutuajamine toimus, muide, ajal, mil Piimakombinaat oli remondis — muud kommentaarid on liigsed!) Tahtmatult meenub Illji ja Petrovi följeton, kus päris lõpus, kui kõik oletused toimetaja eba-kompetentsuse kohta tühjaks on osutunud, lausub keegi: «Aga äkki on ta lihtsalt lol!»

Sama lugu juhtus «Reklaamiklubi» «Kirjakontoriga», mida tegin aasta olsa üksinda ja teise aasta koos I. Everi, A. Paluveri, J. Krjukovi ja U. Kibuspuuga. Algul oli saatel menu, seda oodati ja hinnati. Pärast kolmandat saadet hakkas tööle eriarvamus. Tekstides tehti kärpeid ja parandusi, vahel ülalmainitud seente tasemel. Saade muutus halliks ja pealiskaudseks, hambutuks ja paljusónaliseks, mis võttis nii autoritelt kui tegijatelt isu edasi esineda.

Elisabeth Jõhvi oli Ines Aru poolt huvitavaalt leitud ja meisterlikult esitatud kuju, aga puudus absoluutselt mingisugusegi konkreetse aadressiga tekst, polnud seal huumorit ega satiiri, koomikat ega aktuaalsust. Vorm ja sisu polnud tasakaalus ja Ines Aru lõpetas oma tegevuse, ning õigesti tegi — see omapärane ja andekas naiskoomik vajab eelkõige aktuaalset teksti.

Resümee on lihtne ja loogiline. Satiiriga tegelemiseks, selle toimetamiseks läheb tarvis mitte ainult peent huumorimeelt. V. I. Lenin on kirjutanud: «Satiir eeldab mõistust inimestes.» Inimesed, kellel see mõistus puudub, on muutnud palju häid ja vajalikke satiirikute ja humoristide ettevõtmisi ametlikeks, hingetuks — järelikult mõttetuteks.

Ometi ei saa öelda, et eriarvumuse kuritarvitajate kutsemeisterlikkus lausa täiuslik oleks. Raskusi valmistas ilmselt asjaolu, et teksti lugedes on peaaegu võimatu ennustada, kuidas see laval kõlama hakkab. Säärane prohvellikkus nõuab erilist vilumust, jantaaasiat ja professionaalset koomikatunnetust.



Näitleja intonatsioonist, pausi pikkusest, puänteerimisoskusest sõltub teksti mõte ja nii võib ühle ja sama lauset erinevalt, koguni vastupidiseltki mõtestada. Selles on näitleja jõud. Olgu ka selle kohta näide. NSV Liidu rahvakunstnik, Lenini preemia laureaat Arkadi Raikin hülgab just sellega, et oskab peene nüansivaistu ja intonatsiooniga ära öelda selle, mida ükski «usin» toimetaja isegi ridade vahelt välja ei suudaks lugeda. Võtame M. Žvanetski kuulsa monoloogi «Tehnikaajastu»: «Elame tehnikaajastul ja meie tehnikat võib demonstreerida rahvusvahelisel areenil. Tehases number 482101, see pole tähtis, ühes tehases leiutaja Mihhail, see pole tähtis... Jne.» Lugesed pole sõnadel «see pole tähtis» tõesti tähtsust — võib-olla on inimesel sklerooos, ja tegelikult polegi nii tähtis ühe inimese nimi — oluline on, et meie tehnika oleks maailmatasemel. Suurmeister Raikin loeb seda teksti nii:

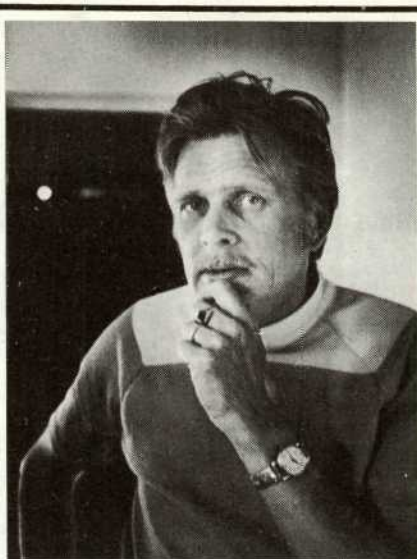
«Tehases number 482...» (Paus. Näitleja vaatab ringi.) «...101...» (Uus, pikk paus.) «See pole tähtis. Ühes tehases...» (Vaatab uuesti ringi.) Saalis tekib spontaanne tormiline aplaus. Meister tabas kümnesse. Kõigile on selge, et tegemist on valekonspiratsiooniga, satiirilubi alla on võetud väga levinud tendents kõigest saladus teha, kõike võimalikku varjata, igaks juhuks salajas hoida.

Oma hiljutisel juubelil sotsialistliku töö kangelase kuldtähte vastu võttes lausus hallipäine kunstnik: «Satiiri peab tegema salvavalt, valusalt, peame alati võitlema selle eest, et meie elu muutuks paremaks, õigemaks, helgemaks. Kodanikutundega näitlejat tuleb usaldada, mitte aga otsida tema esitatud ridade vahelt vaenulikkust või mässumeelsust. Meie elus on veel palju puudu jääke, millest satiirikud ei tohi väikida.» Ja see, et meie «tsunfi» lipukandjale anti sotsialistliku töö kangelase aunimetust, mis on meie maal kõrgeimaks tunnustuseks ühiskonnale kasuliku töö eest, kinnitab, et üldriiklikul tasemel nähakse satiiriku tööd võrdsena põlluharija, kaevuri, teadlase tööga.

Meie päevil on tähtis, mille üle naerda ja kelle üle naerda, veelgi tähtsam — mille nimel naerda. Ma usaldan meie publikut. Mind ei eruta saalis mitte see vaataja, kes kõige valjemini naerab, vaid see, kes minu esitatud teksti peale mõtlema jääb. Teda ma usaldangi. Nendelt aga, kes oma isikliku arvamusena on mulle mõista andnud, et nad mind ei usalda, kes mulle on öelnud, et ma mängin kõike liiga teravalt, tahaksin väga küsida: «Aga kuidas mängida nüri! Ja milleks siis üldse mängida? Kas ikka tasub mängida nii, et lambad pole päris terved ja ka huntide kõhud pole päris täis?»

Ega ei tasu küll. Kuigi see on mu isiklik arvamus.

EINO BASKIN



VALDUR VAHI

5. X 1933—29. IV 1982

Valdur Vahi elukutseks oli inimesi jäädvustada, neid selgemalt meelde jätta, et nad meile oma kunagise naeratuse või mõtliku ilme säilitaksid, et me suhtuksime alati neisse kui elavaisse. See oli tema suur missioon, kus ta ise põledes süüta teisi. Kuni jäid ainult pildid teistest, mis ühtekokku moodustavad ka tema enda portree, looja portree, jäädvustaja portree, inimese portree.

Suur elutöö. Üle 20 aasta intensiivset fotoelu kõikvõimalikes komisjonides ja juhtimishoobades juures, üle 20 aastakäigu «Kultuuri ja Elu» fotosid, tervet eesti kultuuri ajalugu kajastavaid, millest mitmed on kroonitud üleliiduliste ja rahvusvaheliste autasudega. Arhiiv, mis jääb hindamatult rikkaks varasalveks eesti kultuuriloo reproduktseerimisel. Esimesed uue ajakirja «Teater. Muusika. Kino» kaanepildid olid tema tehtud. Tema tegi esimesed. Esimene olla on alati kõige raskem ja austusväärsem.

Meie ajakiri leinab oma esimest autorit — tublit töömeest, abivalmis kolleegi. Mälestus Valdur Vahist kui rahutu elupulsiga inimesest ja teekonnakaaslasest jääb meie südamesse.



## Kultuuriministeriumis

6. jaanuaril oli kolleegiumi koosolekul arutused teatrite ja Filharmoonia finantsmajanduse revideerimise tulemused.

Samal koosolekul kinnitati L. Koidula nim. Pärnu Draamateatri direktoriks Olaf Esna. Seni töötas O. Esna Eesti NSV Raamatuühingu Pärnu linna osakonna vastutava sekretärina.

Kolleegiumi laiendatud koosolekul 27. jaanuaril arutati sõnalavastuste teatrite ülesandeid EKP Keskkomitee büroo otsuse «ENSV Kultuuriministeriumi tegevusest vabariigi sõnalavastuste teatrite juhtimisel 1977—1981» ellurakendamisel. Põhitehtekande tegi minister J. Lott. Läbirääkimistel võtsid sõna I. Tammur, M. Mikiver, V. Rummo, R. Trass, J. Mammers, K. Ird, J. Allik, E. Baskin, A. Kivirähk. Pikema sõnavõtuga esines EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja O. Utt.

Kolleegiumi 3. veebruari koosolekul olid arutusobjektiks teatrite külalisetendused väljaspool Eesti NSV-d.

## Teatriühingud

Nõukogu 9. veebruari istungil kinnitati ETÜ 1981. aasta tööaruanne ja 1982. aasta eelarve ning otsustati 8.—9. aprillil Tallinnas kokku kutsuda ETÜ VI kongress.

15. veebruaril (I voor) ja 22. märtsil (II voor) korraldati J. Smuuli 60. sünniaastapäevale pühendatud V. Panso nimeline kutseliste sõnakunstnike konkurs, millest võttis osa 24 etlejat.

23. veebruaril oli ETÜ operisektsiooni õppepäev Viljandis. Juhatus 9. märtsi koosolekul määrati ETÜ 1981. aasta preemiad parimate loominguliste saavutuste eest ja kinnitati žüriide koosseisud käesolevaks aastaks.

21. märtsil oli teatriveteranide sektsiooni vabariiklik kokkutulek Tallinnas.

30. märtsil arutas ETÜ juhatus Teatriühingu VI kongressi ettevalmistusega seotud küsimusi.

## Heliloojate Liidus

12. jaanuaril heliloojate aasta-koosolekul arutati 1981. aasta plaani täitmist ja kinnitati 1982. aasta ürituste plaan.

Uudisloomingust esitati jaanuaris A. Sõbra Sümfoonia nr. 2; B. Parsadanjani Sümfoonia nr. 8; R. Eespere Klaverikontsert, J. Tamvergi «Kevade laul» tenorile ja orkestrile; H. Rosenvaldi «Arhailine süit» keelpilliorkestrelle.

23. veebruari üldkoosolekul arutati ENSV Muusikafondi tööd 1981. aastal. Aruande esitas fondi direktor J. Reier.

Uudisloomingust kuulati veebruaris E. Aarne vokaalsüklit «Kolm kahekõnet merega» (J. Smuuli tekst), E. Mägi «Laulud Betti Alveriga» (3 osa), A. Männiku laulutsüklit M. Raua tekstidele (9 osa), H. Otsa Kontsertsümfooniast, V. Tormise «Viimast laeva» (J. Smuul) meeskoorile ja «Viire takka» seadet meesansambliks, L. Sumera «Seenekantaati» (3. osa).

9. märtsil toimus Tallinna Riikliku Konservatooriumi, Tallinna Muusikakeskkooli ja Heliloojate Liidu ühine lahtine parteikoosolek teemal «Noore muusikakaadri professionaalsus ja ideelis-poliitilise ettevalmistusega seotud probleemid».

Uudisloomingust kuulati märtsis H. Hindpere «Mälestusi isast» (J. Smuul, 3 osa), G. Podelski «Mõtisklusi» (R. Parve) meeskoorile (6 osa), H. Ridbecki naiskooritsüklit «Aastajad», V. Ojakäär tutvustas A. Oidi nim. võistluskontserdi võidulaule, TRK õppejõud ja üliõpilased H. Elleri vähem tuntud klaveriteoseid.

Teisipäevastel töökoosolekutel tutvustas T. Subin veel moldaavia ja L. Sumera mehhiiko muusikat; J. Rääts rääkis muljeid Ungarist, R. Eespere Bulgariast. Kuulati loenguid rahvusvahelistel ja majandusteemadel (lektorid T. Kõrda, V. Ladva, V. Vokk).

## Kinoliidus

25. jaanuari juhatus koosolekul otsustati II Nõukogude Eesti filmifestival (esimene 1979. a., kavandatud regulaarsena üle aasta) läbi viia 1983. aasta märtsikuus.

Arutati kineastide osavõttu Tallinna Polütehnilise Instituudi V filmifestivalist. Selles osalevate tööde auhindamiseks Eesti Kinoliidu regulaarse auhinna «Pääsuke» moodustati žürii koosseisus: L. Laius (esimees), T. Elmanovits, J. Ruus, R. Raamat, A. Valton. ELKNU preemiale esitati mängufilm «Ideaalmaastik» (režissöör P. Simm, operaator A. Iho, näitlejad: A. Kukumägi, T. Kark).

Kinnitati komisjon Eesti filmikunsti rajaja Johannes Pääsuke (1892—1918) 90. sünniaastapäeva tähistamiseks; komisjoni koosseisus: V. Paas, V. Grossschmidt, P. Tooming. Otsustati jätkata Kinomajas Eesti filmi retrospektiive, korraldades neid regulaarselt kindlal ajal vähemalt üle nädala, ühtlasi hoolitsedes korraliku reklaami eest ajakirjanduses. Otsustati edaspidi juhatus koosolekuid läbi viia korrapäraselt (iga kuu teisel esmaspäeval).

8. veebruari juhatus koosolekul arutati Eesti filmikunsti arenguperspektiive ning erialaspetsialistide ettevalmistust (Eesti Kinoliidu V kongressi otsuste punkt 3) — ettekanja E. Rekkor. Otsustati moodustada töörühm koosseisus: E. Rekkor, M. Soosaar, M. Mikiver, T. Kask, H. Pars, O. Orav.

Arutati kineastide osavõttu Tallinna Polütehnilise Instituudi V filmifestivalist ning otsustati seda igati toetada. Paluti Üleliidulise Filmikunsti Propaganda Büroo Eesti osakonda läbi viia Eesti retrofilmide programm hooajal 1982/1983.

Otsustati pöörduda ENSV Kinokomitee poole nn. väärtfilmide kino asjus.

Juhatus otsustas võtta Kinomaja nõukogu ülesanded enda peale.

9. märtsi juhatus koosolekul kuulati Üleliidulise Filmikunsti Propaganda Büroo Eesti Osakonna direktori T. Huigi aruannet osakonna tegevusest 1981. aastal. (Peeti 385 loengut



ja 100 loomingulist kohtumist, külastajaid oli kokku 142 000 inimest. Ületati kõik rahalised plaanid. 1982. aasta plaan näeb ette 550 üritust.)

Seoses liikmepiletite vahetamisega kinnitati Eesti Kinoliidu liikmete nimekiri (110 inimest).

Kinnitati 1981. aasta kriitika-preemiade määramise komisjon koosseisus: esimees A. Sõõt, liikmed: S. Kiik, A. Beekman. Otsustati paluda ENSV Kinokomiteed võtta küsimus kordusfilmide kinost (nn. repertuaarikinost) oma kolleegiumi istungi päevakorda.

## Kinokomitees

11. jaanuaril arutas kolleegium filmiklassika korduslinastamise põhimõtteid.

Kinnitati Eesti filmid, mis tulevad linastusele XV üleliidulisel filmifestiivalil, esitati meie kandidaadid festivali žüriidesse.

Kinnitati samuti komitee materiaalse kokkuhoiu plaan aastaks 1981—1985.

28. jaanuaril kinnitas kolleegium 1981. aasta IV kvartali sotsialistliku võistluse võitjad, analüüsi 1981. aasta sotsialistlike kohustuste täitmist ja kommunistliku töö liikumist. Arutati uute mängufilmide vaatajate kohta peetava arvestuse ja aruandluse juhendi täitmist, kinnitati mitmete revideerimiste tulemused.

18. jaanuaril kinnitas kolleegium 1982. aasta põhiürituste plaani, NSVL 60. aastapäeva tähistamise plaani ja kinovõrgu sotsialistliku võistluse juhendi. Kinnitati ka kandidaadid vabariiklikule autahvilile ja üleliidulisele võistlusele «Kutseala parim».

11. märtsil analüüsis kolleegium allasutuste 1981. aasta finants-majanduslikku tegevust.

25. märtsil käsitleti maaelanike kinoteeninduse parandamist.

## RAIMUND PENU — ENSV RIIKLIKU KINOKOMITEE ESIMEES

Eesti NSV Ülemnõukogu Preisiidium vabastas 23. märtsi 1982. aasta seadlusega Feliks Johannese p. Liiviku ENSV Riikliku Kinokomitee esimehe kohustest seoses pensionile minekuga.

Eesti NSV Ülemnõukogu Preisiidium nimetas 23. märtsi 1982. aasta seadlusega Raimund Aleksandri p. Penu ENSV Riikliku Kinokomitee esimeheks.

Raimund Penu on sündinud 22. augustil 1930. aastal Saaremaal; NLKP liige 1959. aastast, lõpetanud E. Vilde nim. Tallinna Pedagoogilise Instituudi 1960. aastal. 1948.—1954. aastani töötas R. Penu õpetajana Saaremaal Leisi ning Koikla seitsmeklassilises koolis ja Kingissepa 1. keskkoolis. 1954.—1958. aastani õppis E. Vilde nim. Tallinna Pedagoogilises Instituudis. 1958. aastast komsomolitöö: ELKNU Keskkomitee instruktor, ELKNU Tallinna Linnakomitee sekretär; 1960. aastal õppis ÜLKNÜ KK j.a. Komsomolikoolis. 1961. aastast ajalehe «Noorte Hääl» toimetaja asetäitja. 1963. aastal parteitöö: EKP Tallinna Linnakomitee instruktor, seejärel propaganda- ja agitatsiooniosakonna juhataja asetäitja, 1964. aastast sama osakonna juhataja. 1970. aastast EKP Tallinna Keskrajooni Komitee esimehe sekretär, 1971. aastast Eesti NSV MN Riikliku Televisiooni ja Raadio Komitee esimehe asetäitja; 1974. aastast sama komitee esimees. R. Penu on EKP Keskkomitee liige, Eesti NSV Ülemnõukogu 9. ja 10. koosseisu saadik. Abielus, 3 last.

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

7. jaanuar C. Saint-Saëns «Loomade karneval», S. Prokofjev «Petja ja Hunt» — RAT «Vanemuine» (lavastajad Ü. Viilmaa, V. Medvedev, kunstnik M. Säre).

10. jaanuar E. Wolff «Paberlilled» — Viljandi Draamateater «Ugala» (lavastaja V. Uibo, kunstnik K. Tool).

24. jaanuar J. Kaplinski «Tolmust ja värvidest» — Viljandi Draamateater «Ugala» (lavastaja P. Pedajas, kunstnik I. Agur).

31. jaanuar C. Brontë—O. Tooming «Jane Eyre» — Viljandi Draamateater «Ugala» (lavastaja J. Tooming, kunstnik I. Agur).

12. veebruar M. Karusoo «Meie elulood» — ENSV Riiklik Noorsooteater (TRK lavakunstikateedri X lennu diplomietendus, lavastaja M. Karusoo, kunstnik J. Vaus).

14. veebruar J. Smuul «Polkovniku lesk» — V. Kingissepa nim. TRA Draamateater (lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt).

15. veebruar V. Tendrjakov «Tasumine» — ENSV Riiklik Vene Draamateater (lavastaja A. Tsukerman, kunstnik M. Kuurme).

18. veebruar K. Raid—J. Usin «Ohtu Smuuliga» — RAT «Vanemuine» (lavastaja K. Raid, kunstnik T. Tepandi).

19. veebruar J. Smuul—R. Trass «Sõgedad» — Rakvere Teater (lavastaja R. Trass, kunstnik T. Virve).

21. veebruar A. Milne—R. Heinsalu «Puhh ja pused. Teised ka» — Viljandi Draamateater «Ugala» (lavastaja Z. Mellov, kunstnik I. Agur).

6. märts A. Rubinstein «Deemon» — RAT «Vanemuine» (lavastaja Ü. Viilmaa, kunstnik M. Säre).

6. märts A. Suhhovo-Kobõlin «Toimik» — Vanalinna Studiodio» (lavastaja E. Baskin, kunstnik S. Tjunin).

6. märts E. Ignatavičius «Tuhkru saatus» — ENSV Riiklik Nukuteater (lavastaja R. Agur, kunstnik B. Zvirkene).



7. märts J. Kaplinski «Liblikas ja peegel» — Viljandi Draamateater «Ugala» (lavastaja P. Pedajas, kunstnik I. Agur).

7. märts V. Višnevski «Optimistlik tragöödia» — ENSV Riiklik Noorsooteater (lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus).

9. märts L. Promet «Else, Teeba prints» — V. Kingisessa nim. TRA Draamateater (lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik A. Unt).

12. märts A. Christie—E. Allen «Kutse mõrvale» — L. Koidula nim. Pärnu Draamateater (lavastaja I. Normet, kunstnik U. Uibo).

21. märts A. Kobzeva—A. Ljovuškin (vendade Grimmide ainetel) «Vahva rätsep» — ENSV Riiklik Vene Draamateater (lavastaja S. Krassmann, kunstnik M. Kuurme).

27. märts J. Anouilh «Antigone» — Viljandi Draamateater «Ugala» (TRK lavakunstikateedri X lennu diplomilavastus, lavastaja L. Peterson, kunstnik H. Blumenfeld).

28. märts J. Svarts «Punamütsike» — RAT «Vanemuine» (lavastaja R. Adlas, kunstnik L. Pihlak).

31. märts J. Marivaux «Armastuse ja juhuse mäng» — Rakvere Teater (lavastaja R. Trass, kunstnik R. Babitševa).

#### ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

1. veebruar R. Eespere 12 prelüüdi (II vihik). Esitaja Ada Kuuseoks.

18. veebruar H. Hindpere «Tean sügispäeva» (J. Smuuli tekst). Voldemar Kuslap ja Ivo Sillamaa. E. Kapp «Aeg suur ja karm» (J. Smuuli tekst). RAM ja Rolf Uusväli (orel). V. Tormis «Viimne laev» («Valse triste»). (J. Smuuli tekst). RAM. G. Ernesaks «Keda seal värväl ootad?» (J. Smuuli tekst). Eesti Televisiooni ja Raadio Sekaator.

#### ESILINASTUSED KINODES («TALLINNFILM»)

##### Mängufilmid

8. veebruar «Pihlakavärvad», kinos «Sõprus». (Stsenaristid H. Laansalu ja V. Käspere, režissöör V. Käspere, operaator V. Blinov, kunstnik I. Lind,

helilooja J. Rääts. Osades: H. Mandri, M. Sööt, A. Zara, M. Klooren, P. Kard, E. Kraam, A. Ander, T. Oja, J. Aarma.)

##### Multifilmid

29. märts «1+1+1», kinos «Sõprus». («Kohtamine», stsenarist, režissöör ja kunstnik H. Ernits, operaator J. Põldma, helilooja O. Ehrlich; «Tänav», stsenarist ja režissöör V. Uusberg, operaator J. Põldma, kunstnik M. Röömus, helilooja P. Volkonski; «Monument», stsenarist, režissöör ja kunstnik M. Kütt, operaator J. Põldma, helikujundaja O. Ehrlich.)

##### Dokumentaalfilmid

11. jaanuar «Mitut värvi haldjad», kinos «Sõprus». (Stsenarist ja režissöör P. Simm, operaator N. Sarubin, helilooja J. Nõgisto.)

3. veebruar «Anna Aaveri argipäev», kinos «Oktoober». (Stsenarist U. Maasikas, režissöör ja operaator S. Skolnikov, helikujundaja J. Sarv.)

14. veebruar «Linnaloom», kinos «Kosmos». (Stsenarist ja režissöör P. Tooming, operaator P. Ülevain, helikujundaja T. Elme.)

22. veebruar «Reporter», kinos «Pioneer». (Stsenarist, režissöör ja operaator A. Sööt, helioperaator J. Elling.) «Rahvalaul autor», kinos «Pioneer». (Stsenarist ja režissöör V. Gorbunov, operaatorid M. Dorovatovski, A. Loomann, helikujundaja J. Roomere.)

#### ESILINASTUSED TELEVISIONIS («EESTI TELEFILM»)

##### Mängufilmid

8. märts «Keskpäev» (E. Raua jutustuste «Päris kriminaalne lugu» ja «Telepaatiline lugu» alusel. Stsenarist ja režissöör R. Trass, operaator M. Madison, kunstnik R. Babitševa, helilooja V. Ernesaks. Osades: T. Kevvai, S. Suurraid, Ü. Kirsipuu, M. Avdjuško, A. Piirjõe, T. Trass, J. Azarov, M. Raud jt.)

##### Dokumentaalfilmid

1. jaanuar «Hekto» (stsenarist R. Karemäe, režissöör K. Kiisk, operaator A. Vilu).

2. jaanuar «Ettevaatust, Hiiumadal» (stsenarist E. Söder, režissöör V. Aruoja, operaatorid V. Aruoja ja E. Oja).

«Leesi Erm» (stsenarist ja režissöör T. Pork, operaator A. Mutt).

10. veebruar «Aedniku sügis» (stsenarist ja režissöör V. Aruoja, operaatorid V. Aruoja ja E. Oja).

14. veebruar «Uued horisondid» (stsenarist M. Jögi, režissöör H. Drui, operaator E. Oja).

13. märts «Väikelinn saarel» (stsenarist, režissöör ja operaator M. Põldre).

25. märts «Muusad ei vaikunud» (stsenarist ja režissöör M. Talvik, operaator H. Rehe).

##### Muusikafilmid

1. jaanuar «Regati rütmid» (stsenarist ja režissöör L. Karpin, operaator A. Razumov).

29. jaanuar «Hendrik Krumm operilaval» (stsenaristid A. Mikk ja U. Heinapuu, režissöör A. Mikk, operaator A. Mutt).

4. veebruar «Naisetapja» (stsenarist ja režissöör O. Neuland, operaator A. Iho).

9. veebruar «Kuukiired» (stsenarist ja režissöör O. Neuland, operaatorid H. Rehe, A. Mutt).

6. märts «Jaak Joala» (stsenarist ja režissöör L. Karpin, operaator K. Svirsden).

#### ESILINASTUSED KINOMAJAS

14. jaanuar «Aedniku sügis» (stsenarist ja režissöör V. Aruoja, operaatorid V. Aruoja, E. Oja) — V. Aruoja loominguõhtul, koos filmidega «Aedniku kevad» (1979) ja «Aedniku suvi» (1980); («Eesti Telefilm»).

25. jaanuar «Eesti Telefilm» valikprogrammis (dokumentaalsed ja muusikafilmid): «Väikelinn saarel» (stsenarist, režissöör ja operaator M. Põldre); «Nõialoom» (stsenarist ja režissöör R. Maran, operaatorid R. Maran ja V. Kepp); «Leesi Erm» (stsenarist ja režissöör T. Pork, operaator A. Mutt); «Vana meloodia» (stsenarist ja režissöör O. Neuland, operaator A. Iho); «Jaak Joala» (stsenarist ja režissöör L. Karpin, operaator K. Svirsden).



4. veebruar «Eesti Telefilm» valikprogrammis (dokumentaalfilmid): «Ülemlaul» (stsenarist ja režissöör H. Sein, operaator E. Oja); «Minu Tartu» (stsenaristid H. Sein, V. Vahing, A. Past, režissöör T. Lepp, operaator I. Vets); «Metsade taga» (stsenarist E. Selirand, režissöör S. Keedus, operaator A. Mutt); «Ajutised inimesed» (stsenarist ja režissöör O. Neuland, operaator I. Vets); «Koit ja Hämarik» (stsenarist ja režissöör H. Drui, operaator E. Oja).

5. veebruar «Tallinnfilmi» valikprogramm (dokumentaalfilmid): «Narri põldu üks kord...» (stsenaristid J. Müür, E. Nugis, režissöör E. Säde, operaatorid P. Ülevain, A. Vilu, helilooja T. Naissoo); «Rada vabaks» (stsenarist H. Roosipuu, tekst L. Lauri, režissöörid H. Roosipuu, T. Elme, operaatorid H. Roosipuu, A. Sööt, N. Sarubin, P. Tooming, M. Dorovatovski, A. Ruus); «800 lööki» (stsenarist ja režissöör V. Anderson, operaator M. Ratas, helilooja A. Marguste); «Linnaloom» «Reporter» «Mitut värvi haldjad» «Vilsandi, mu kodu» (stsenarist F. Jüssi, režissöör-operaator M. Soosaar, helikujundaja J. Elling).

11. veebruar «Ühe armastuse lugu» (stsenarist ja režissöör R. Maran, operaatorid R. Maran ja V. Kepp, «Eesti Telefilm»).

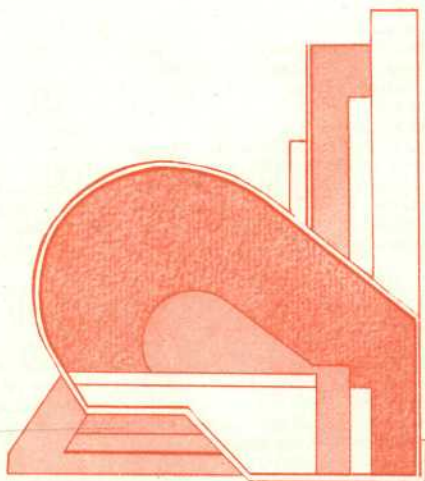
18. märts «Tallinnfilmis» 1981. a. valminud multifilmid: «Une-Mati lood VI» («Kus on Buratino?», stsenarist D. Normet, režissöör T. Sakkai, kunstnik T. Linzbach, helilooja Ü. Vinter.) «Paberileht» (stsenaristid T. Kändler, K. Kivi, režissöör K. Kivi, kunstnik T. Hörak, operaator T. Talivee, helilooja Ü. Vinter.) «Nael II» (stsenarist ja režissöör H. Pars, kunstnik H. Klaar, operaator A. Nuut, helilooja Ü. Vinter.) «1+1+1» «Ära sega autojuhti» stsenarist ja režissöör A. Paistik, kunstnik M. Kütt, operaator A. Ilves). «Klaabu kosmoses» (stsenaristid E. Vetemaa ja A. Paistik, režissöör A. Paistik, kunstnik M. Kütt, operaator J. Pöldma, helilooja S. Grünberg).

5. juuni — JOHANNES JÜRISSEON, muusikateadlane — 60

6. juuni — MADE OTS-VARANGO, draama näitleja — 70

24. juuni — Eesti NSV rahvakunstnik HELI LÄÄTS — 50

29. juuni — Eesti NSV teeline kunstnik MARTA RUNGI — 80





ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮНЬ 1982.

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

**Р. ЛААНОЯ**, директор Таллинской 13-й средней школы — Международный день защиты детей

**ДИАЛОГ:** Велло Кайк — Хейно Кермик (4)

О шефских связях работников культуры и сельского хозяйства, а также о некоторых насущных проблемах современного села беседуют заведующий отделением колхоза «Авангард» Тартуского района, лауреат с/х премии ГАТ «Ванемуине» В. Кайк и ответственный секретарь нашего журнала Х. Кермик. Постоянный тесный контакт театра и трудящегося коллектива нужен, прежде всего, для того, чтобы самые широкие слои трудящихся учились глубже понимать современное искусство.

## ТЕАТР

**Театральный фестиваль в Вильянди (15)**

В Вильянди с 10 по 14 марта проходил республиканский фестиваль классической драмы. Главного приза фестиваля удостоена постановка драмтеатра им. В. Кингисеппа «Живой труп» по пьесе Л. Толстого (реж. А. Шапиро). Специального приза жюри удостоен спектакль Молодежного театра ЭССР «Оптимистическая трагедия» по пьесе В. Вишневого (реж. К. Комиссаров).

В статье приводятся впечатления гостей фестиваля о его программе: театральные критиков И. Чутко из Москвы, Н. Рабинянц из Ленинграда и Г. Трейманис из Риги.

Помимо названных, в программу фестиваля входили также следующие спектакли: Е. Шварц «Дракон» (Пярнуский драматический театр), В. Врехт—Г. Вуолийоки «Господин Пунтила и брак его Матти» (ГАТ «Ванемуине»), С. Найденов «Дети Ванюшина» (Русский драмтеатр ЭССР), Г. Вюхнер «Войцек» и Э. Вильде—О. Тооминг «Народная война» («Угала»), М. Метсанурк—Р. Трасе «Жизнь Таавета Соовере» (Раквереский театр) и П. Беранже «Вечер песен» (Молодежный театр ЭССР).

**А. ЮКСКЮЛА** — За столетиями рубез (22)

В преддверии 25-летия кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории, заканчивает учебу ее X выпуск. Теперь число выпускников кафедры превысит 150 человек. Заслуженный артист ЭССР Аарне Юксюла, который руководит X выпуском, берет слово по поводу юбилея кафедры.

**Ю. ВИИДИНГ** — Я был в театре... (24)

Актер и поэт Ю. Вийдинг рецензирует дипломные спектакли кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории (реж. М. Карусоо), а также рассуждает о некоторых жизненных позициях и взглядах на культуру, которые положены в основу этих спектаклей.

**М. БАЛБАТ** — Декада смууловских пьес в эстонских театрах (27)

Автор анализирует спектакли по пьесам и инсценировкам произведений Ю. Смуула в репертуаре театров республики: «Кихну Иыннь» («Угала»), поэтическая композиция М. Унта «Воспоминания об отце» (Молодежный театр ЭССР), «Вдова полковника» (драмтеатр им. В. Кингисеппа), «Атлантический океан» (Пярнуский драмтеатр), композиция «Вечер со Смуулом» (ГАТ «Ванемуине»).

**Н. АНДРЕЗЕН** — Об Э. Ласкер-Шюлер (32)

Автор комментирует инсценированную хронику Л. Промет «Эльзе, принц Тэба», отображающей некоторые основополагающие черты жизни и творчества немецкого писателя Э. Ласкер-Шюлер.

**КТО?** Борис Покровский (34)

В статье рассказывается о главном режиссере Большого театра Союза ССР Борисе Покровском.

## КИНО

**Я. РУУС** — Маргиналии мультипликации (38)

Размышления о двойственности мультипликации, о роли режиссера и художника в мультфильме, об обязанности создателя фильма думать о т. н. материале. О противоположности творческих направлений популярных режиссеров эстонского рисованного фильма П. Пярна и Р. Раамата; У. Дисней о хорошем и плохом, о зрителе мультфильма (философская насыщенность под Загребскую школу, обращение к национальному своеобразие и мифологии).

**Первые призы по мультипликационным фильмам I—XV всесоюзных кинофестивалей (49)**

Об эстонской мультипликации в книгах: С. Асенин «Волшебники экрана», Москва, 1974. 92



А. Волков «Становление национальных школ мультипликации» / в сб.: «Современный кинематографический процесс», Москва, 1979.  
С. Асенин «Таллинские чудоден» / в журнале «Искусство кино», № 6, 1976/  
Обзор Вильнюсского кинофестиваля / «Советский экран», № 14, 1981/.

**Р. КОРОГОДСКИЙ** — Ильенко барочный или двадцать лет спустя (51)

Фильм «Лесная песня. Мавка» (по драме Леси Украинки «Лесная песня»: сценарист, режиссер и оператор Ю. Ильенко) рецензирует украинский искусствовед и кинокритик. Признавая творческую удачу и высоко оценивая визуальную сторону фильма, его поэтичность, силу образов и живописность стиля, рецензент показывает концептуальные недочеты и отсутствие единого художественного решения, несмотря на наличие удивительных режиссерских находок.

**П. ТООМИНГ** — Эстонская фотография: социальность или салонность? (57)

Известный фотограф и фотожурналист полемизирует о салонности эстонского фото (главный оппонент В. Пархоменко), освещая его в течение века и акцентируя внимание на художественной фотографии; автор приходит к заключению, что в эстонском фото в течение 142 лет существования преобладала социальная основа, лишь в течение сорока лет (1920—1940, 1960—по сей день) предприняты попытки возвести фотографию в ранг искусства. Противопоставление социальности и салонности крайне вредно, ибо фотография нужна разноплановая.

## МУЗЫКА

**Сокровищница мысли: Игорь Стравинский — Музыкальная поэтика (8)**

**Т. ЯРГ** — Кое-что о создателе «Жар-птицы» и о «Мире искусства» (68)

Статья повествует о раннем периоде творчества Игоря Стравинского, о влиянии Дягилева на композитора. О точках соприкосновения Бенуа и «Мира искусства» при написании и постановке «Жар-птицы» и «Петрушки».

**Б. АСАФЬЕВ** — Ценность творчества Стравинского (72)

Статья является кратким переводом страниц из «Книги о Стравинском» Б. Асафьева, изданной

в 1926 году. Асафьев показывает новаторство Стравинского в русской музыке, особенно в сфере музыкального мышления. Почему композитор начал свое творчество именно с нововведений в балете? — Это и обосновывает автор в данной статье.

**Стравинский в Эстонии (75)**

Синфоническим концертом, состоявшимся 13 декабря 1937 года в концертном зале «Эстония», дирижировал Игорь Стравинский, об этом писала печать того времени — об этом воспоминания Хуго Леппурма.

**К. РАНДАЛУ** — делегат XIX съезда ЛКСМ Эстонии (80)

В своем выступлении на съезде солист государственной филармонии ЭССР, пианист Калле Рандалу затронул узловые проблемы современной музыки: соотношение легкой и серьезной музыки, почему уменьшается число истинных ценителей серьезной музыки, чему учат и как учат будущих музыкантов.

**И. РЮКТЕЛЬ** — Новые сведения об эстонской волянке (82)

**Есть одна забота: ЭЙНО БАСКИН** — Личное мнение о личном мнении (84)

Автор, за спиной которого около 6000 театральных и концертных выступлений, кроме многочисленных передач по радио и телевидению, делится своими мыслями об эстрадном жарге. Анализируя сопровождающую работу над сатирой и юмором препятствия, Э. Баскин особо подчеркивает социально-психологическое воздействие сатиры. Из статьи явствует, что общий взгляд на сатиру сегодня довольно неясен — автор вскрывает некоторые причины, создающие такое положение вещей.

**ХРОНИКА (88)**

## РАЗНОЕ

**М. ЛЕВИН** — Театральный художник Наталье Мэй (96)

Автором дается краткий обзор творчества Наталье Мэй (1900—1975), разносторонне талантливой художницы, создавшей костюмы для более 150 спектаклей, среди которых «Щелкунчик» П. Чайковского, «Жизель» А. Адама, «Домовой» Э. Тубина, «Карнавал» Р. Шумана, «Пробуждение Флоры» Р. Дриго, «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира и другие.

Väljaandja: kirjastus «Periodika», Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 15. 04. 1982. Trükkimisele antud 14. 06. 1982.

Oisetspaber 70×100/16. Formauidle 60×90 kohaldatud trükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,2. MB-05287. Tellimuse nr. 1408. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 21 000.

Сдано в набор 15. 04. 1982. Подписано к печати 14. 06. 1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,2. Заказ 1408. MB-05287.

«Театр. Музыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51, Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 21 000. Цена 75 коп.



THEATRE · MUSIC · CINEMA · JUNE 1982

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

**R. LAANOJA.** The Headmaster of the Tallinn 13th Secondary School. — On the occasion of the International Children's Day.

**A Dialogue.** Vello Kaik and Heino Kermik (4)

V. Kaik, Head of Department of the Avangard collective farm from Tartu district, the Vanemuine prize-winner for agriculture and H. Kermik, the editorial controller of this journal talk about cultural patronage and the problems of rural life in this connection. They point out that one of the more rewarding goals of cultural patronage should be a subsequent deeper understanding of modern theatre, music and other arts among the people.

## THEATRE

**A Drama Festival at Viljandi (15)**

Between 10th and 14th March a festival of classical productions took place at Viljandi. The first prize of the festival was awarded to V. Kingissepp Tallinn State Drama Theatre for its production of L. Tolstói's "The Living Corpse" (producer A. Shapiro). The special prize of the jury was given to the State Youth Theatre of the ESSR for the production of V. Vishnevsky's "The Optimistic Tragedy" (producer K. Komisarov). The theatrical critics I. Tchutko (Moscow), N. Rabinjants (Leningrad) and G. Treimanis (Riga) give their impressions on the performances which they saw as the guests of the festival.

In addition to the above-mentioned productions the programme of the festival included Y. Schwartz's "The Dragon" (The Pärnu Drama Theatre), B. Brecht and H. Vuolijoe's "Master Puntila and his servant Matti" (the State Academic Theatre Vanemuine), G. Naidyonov's "The Children of Vanyushin" (the State Russian Drama Theatre), G. Büchner's "Woyzeck" and E. Vilde and O. Tooming's "The People's War" (the Ugala), M. Metsanurk and R. Trass's "Taavet Soovere's Life" (the Rakvere Theatre) and P. I. Beranger's "Sing, said the Lord, sing, my good fellow" (the State Youth Theatre of the ESSR).

**A. ÜSKÜLA** — Over the boundary of one hundred and a half (22)

On the eve of the 25th anniversary of the Drama Department of the Tallinn State Conservatory when drama students celebrate their graduation for the tenth time in the history of the department, the number of graduates will exceed a hundred and a half. Taking this occasion, Aarne Üsküla, Merited Artiste of the ESSR, who has tutored the students this year, will have his say.

**J. VIIDING** — I was at the theatre (24)

J. Viiding, actor and poet, reviews the diploma performances (directed by Merle Karusoo) given by the graduate students of the Drama Department of the Tallinn State Conservatory, and comments on some beliefs held in the spheres of life and culture which follow from the above-named.

**M. BALBAT** — A Smuul festival in Estonian theatres (27)

The author analyses some Smuul productions on the repertoire of this country's theatres. The following productions are under discussion: "Kihnu Jõnn" (the Ugala), M. Unt's poetical arrangement "Recollection of My Father" (the State Youth Theatre), "The Colonel's Widow" (the Tallinn State Drama Theatre), "The Atlantic Ocean" (the Pärnu Theatre), the composition "A Literary Meeting with Smuul" (the State Academic Theatre Vanemuine).

**N. ANDRESEN** — On Else Lasker-Schüler (32)

In his comment the author observes some characteristic features of the life and work of Else Lasker-Schüler, German writer (1869—1945), giving some interpretation to L. Promet's chronicle play "Else, Prince of Thebes."

**WHO'S WHO** — Boris Pokrovsky (34)

This article gives an idea of Boris Pokrovsky, chief director of the Bolshoi Theatre of the USSR.

## CINEMA

**J. RUUS** — Marginalia (38)

Reflections on the dual nature of the animated cartoon, on the role of the director and the artist of the cartoon. Not only the artists but also the film-makers should think in terms of substance. About the contrary aims that two of the best-known Estonian cartoonists P. Pärn and R. Raamat hope to achieve in their work; about the audience, and the trends in modern Estonian animated cartoon.

First prizes awarded at the all-union festivals of the animated cartoons (I—XV) (49)

Estonian animated cartoons reviewed in the following books: C. Асенин, «Волшебники эк- 94



рана», Москва, 1974; А. Волков, «Становление национальных школ мультипликации». — В сб. «Современный кинематографический процесс», Москва, 1979; С. Асенин, «Таллинские чудодей». — «Искусство кино», 1976. № 6. Обзор Вильнюсского кинофестиваля. — «Советский экран», 1981, № 14.

**R. KOROGODSKY** — Baroque Ilyenko or twenty years later (51)

The Ukrainian anthropologist and film critic reviews the Ukrainian film "A Song of the Woods. A Nymph" (based on Lesya Ukrainka's drama "A Song of the Woods"); script, direction and camera — Y. Ilyenko. Recognizing the film as a success and appreciating the visual side of the film, the poetry of the film, the strength of the metaphor and its graphic style, the reviewer finds conceptual deficiencies and the lack of artistic integrity together with some splendid direction.

**P. TOOMING** — Estonian photo — social-minded or studio-orientated (57)

P. Tooming, a well-known photographer and photojournalist argues against the claim that Estonian photo has been studio-orientated (his chief opponent V. Parkhomenko). The author gives a survey of Estonian photography during the last hundred years, and paying special attention to photography as art, concludes that Estonian photo has chiefly been socially orientated during its existence of 142 years, and for only about 40 years (1920—1940, 1960 up to this day) photography as art has been practised. It would be wrong to oppose social-mindedness and studio-orientation, what we need is a many-sided photo.

## MUSIC

**THE TREASURY OF THOUGHT: Igor Stravinsky** — Poetics of music (8)

**T. JÄRG** — On the composer of "The Firebird" and on the "Mir Iskusstvo" (68)

This article deals with the early creative period of Igor Stravinsky, the influence which Diaghilev had on him, the contact with Benois and the Mir Iskusstvo during the composition and staging of "The Firebird" and "Petruška".

**B. ASSAFYEV** — The value of Stravinsky's work (72)

This article has been translated in the abbreviated form from the book by B. Assafyev "Книга о Стравинском" (published in 1926). Assafyev brings out Stravinsky's innovative contribution to Russian music, particularly to musical thinking. The author gives his reasons why Stravinsky, quite at the beginning, started a revolution in the field of ballet.

**Stravinsky in Estonia (75)**

The recollections of Hugo Lepnurm and some newspaper clippings about the symphony concert on 13th December 1937 conducted by Igor Stravinsky in the Estonia concert hall.

**In remembrance of V. Shebalin (77)**

On the 80th birthday anniversary of Vissarion Shebalin (1902—1963), composer and professor of the composition class of the Moscow Conservatory, his students Lydia Auster, Ester Mägi and Veljo Tormis tell us about their recollections.

**KALLE RANDALU** on the 19th Congress of the Estonian YCL (80)

Kalle Randalu, the soloist and pianist from the State Philharmonic Society of the ESSR has the floor. He dwells on some focal points of contemporary Estonian music — the relation between classical and popular music, the diminished number of the lovers of classical music, the problems of learning and teaching, etc.

**I. RÜÜTEL** — New data on the Estonian bagpipe (82)

**NEWSREEL (88)**

## MISCELLANEOUS

**A WORRY. E. BASKIN** — A personal opinion of a personal opinion (84)

The author who has appeared about six thousand times on the stage, either at the theatre or in the concert hall, apart from performing on the radio and television, expresses his ideas about light comedy genre. Analysing the difficulties which one has while taking up humour and satire professionally, E. Baskin, however, emphasizes the social psychological influence of satire. The article shows that the overall picture of satire is rather dull, and the author refers to some circumstances which might have brought about the present state.

**M. LEVIN** — The costume designer Natalie Mei (96)

In her short essay the author reviews Natalie Mei's (1900—1975) work. Natalie Mei was a very gifted artist who designed costumes for more than 150 productions including P. Tchaikovsky's "The Nutcracker", A. Adam's "Giselle", E. Tubb's "The Goblin", R. Schumann's "The Carnival", R. Drigo's "Flora's Awakening", W. Shakespeare's "Midsummer Night's Dream", and several others.

---

## O iendus

Meie ajakirja maikuu numbris (nr. 2) avaldatud loetelus «NSV Teatriühingu aastapreemiad» (lk. 40—42) on pealkirjas ära jäänud aastaarvud 1977—1981.

Draamanäitlejatele antud eripreemiate hulgas on lavastuse «Olen 13-aastane» trupi koosseisust välja jäänud laureaat Rein Oja.

R. Heinsalu kirjutises «Kasvua kummaline kangelane» peab Arvo Kukumäe lavakunstikateedrisse astumise aasta olema 1976.

Toimetust palub vabandust.



Natalie Mei (1900—1975) oli Eesti Bakst, mitmekülgset andekas kunstnik, kes tõstis meie teatrikostüümi kavandi hea kujutava kunsti tasemele. Teatrikunstniku töö on, teadagi, tugeva rakendusliku kallakuga. Mei kavandeid vaadates, lisaks veel neile kirjutatud märkusi lugedes võib aimata praktilisi mõtteid, mis tal töö juures tekkisid. Ent rakenduslikkus ei ole kuidagi vastuolus tööde iseisva kunstilise väärtusega; just nende teravikluses peitubki Mei kavandite üks tugevamaid külgi.

Töötades alates 1929. aastast teatris «Estonia», aastail 1930—1935 rõivastusala juhatajana, hiljem lepingu alusel, reformis Natalie Mei kostüümi põhjalikult, pannes aluse üksik-asjadeni läbimõeldud ansambliisele, lavapildiga kooskõlas olevale kujundusele, ajastu stiili järgimisele. Ta on loonud kostüüme ballettidele, ooperitele, operettidele ja sõnalavastustele, ilmutades peent žanritunnetust, üksikute teoste stiili ja vaimu mõistmist. Pieteeditunne teose vastu seostus tal valutult fantaasiatunnega, ereda teatraalsusega. Ta tabas kavandis ühe või teise tegelase karakteri põhijooned, arvestades samal ajal ka osatäitja individuaalsust. Sellele kõigele lisandub joone artistlik kergus ja akvarellitehnika meisterlik valdamine, millele Natalie Mei sai aluspõhja Nikolai Triigi juures Tartu kunstikoolis «Pallas» (1921—1924).

Natalie Mei mõtte- ja teostuskultuurist on kindlasti palju õppida. Õpitav pole muidugi isiksuse sarm, sädelev huumor, mida kiirgab kogu tema loomingust. Ta ironiseerib võrreldamatu kunstilise taktiga, otsekui mõõdamines, lõbusalt, heatahtlikult oma kavandite kangelaste üle, nende kaudu aga väga mitmesuguste nähtuste, eelkõige inimlike nõrkuste üle.

Põhiliselt Teatri- ja Muusikamuseumis, osaliselt ka kunstimuseumides säilitatav N. Mei loominguline pärand on ulatuslik: ta on kostüüme loonud enam kui 150 lavateosele. Selle aegumatu varalaeka juurde võib naasta ikka ja jälle. N. Mei kunst võimaldab tõlgenduse kõige erinevamaid aspekte. Juba ammu kirjutas Evi Pihlak (1962. aastal Natalie Meist ilmunud monograafia autor) artikli tema eestiaineliste muusikalavastuste kostüümidest («Kunst», 1961, nr. 1). Viimased moodustavad ilusa klassikalise terviku, mille ümber keskendub just kunstniku sõjajärgne looming. Käesoleva kirjutise juurde valisin Natalie Mei varasemaid balletikostüüme.

1930. aastate «Estonia» kirev repertuaar tinguis Natalie Mei fantaasia suure liikuvuse ja stiililise mitmekesisuse, millele lisandub tubli

annus nooruslikku ülemeelikust; sellest ka tolle perioodi eriline võlu. Mei ilmselt armastas balletti, sest ta armastas liikumist; elu keeb enamasti ka tema ooperikostüümide kavandis. Ka andsid enamasti muinasjutuainelised balletid tema fantaasiale vabamad käed.

P. Tšaikovski balleti «Pähklipureja» (lavastatud «Estonias» 1936. aastal) tegelastest on teda iseäranis inspireerinud maiustused fee Dražee õukonnast: Kõpsis, Sokolaad, Kohv, piparkoogisõdurid... Siin on Mei fantaasia otse «isuäratavalt» konkreetne, nagu see võis olla väikesel Claral (Mašal). Tänapäevaseks mõjuvad balletikostüümid W. Shakespeare'i komöödiade «Suveöö unenägu» (1937), mis on võimalikult napid ja ühtaegu tegelasi tabavalt iseloomustavad (Härmavõrk, Herneõis, Sinepiiva, Tolmukübe). Lühikeses elegantises kitoonis sööstab Zefiir — Läänetuul R. Drigo rokooballetist «Flora ärkamine» (1937). N. Meile oli omasem maaliliselt mahlakas ja lopsakas laad, ent eksotiliste süzede puhul on ta eelistanud stiliseerimist. Vanadest india miniatuuridest lähtuvas laadis on tehtud kavandid L. Nielsenile balletile «Lakšmi» (1937). Leidlikult on lahendatud roosakaskollased «leegid» kooskõlas punaste juuste, sõrme- ja varbaküüntega.

Hoopis teistsugune, mõnevõrra ootamatu on N. Mei stiil A. Adami balleti «Giselle» (1942) kavandis, kus nõkte sulejoon ja hele akvarellilaik-vormivad graatsiliselt tantsiskleivad, ent jämedate jalgadega külapoisse ja -tüdrukuid. Üldse näib N. Mei olevat erilise mõnuga teinud tantsurühma kostüüme; staaridega kaasneb ju ikka midagi kohustuslikku. 1941. aastast pärinevad kavandid R. Schumannile «Karnevalile» A. Ekstoni lavastuses, millest mitmed kuuluvad viimase kogusse. Neis ühendub *commedia dell'arte*'lik biidermeierlikuga. Kavandid E. Tubina balletile «Kratt» (1944) aga ennustavad oma rustikaalsuses ja aktiivses varjudemängus E. Kapi «Kalevipoja» (1947) ja L. Austeri «Tiina» (1956) kostüümikujundusi.

Ajakirja järgmises numbris jätkub Natalie Mei loomingut tutvustamine.

MAI LEVIN





lett. "L'Espresso"  
L'Espresso 12





Reamatupalat

75 kop. 78224

82 - 690a

30. vii 82