

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



6

/1982

6 / 1982

september

I aastakäik

Estikaanel: R. Kangro Pool, Mart Saar. Oli 1918. A. Ho. foto.

Lagukaanel: Interpoor, Mart Saare initsiaalid, seimnis. Hüpassaates A. S. Inne foto.



Toimetuse kolleegium

AVO HIRVESOO  
JÕRI 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  
Helju Tüksammel, 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  
Korrektorid  
Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981  
Fotograaf  
Armult Reinsalu, tel. 445-468

KUJUNDUS: MAI EINER

## SISUKORD

	ÜLIKOOOL JA KUNST. <i>Leonid Stolovitš</i>	3
DIALOG	AJAKIRJANDUS OMAB TERVIKUNA REAALSET KULTUURIKANDJA MISSIOONI. <i>Juhan Peegel — Jaak Allik</i>	4
	VESTLUSRING TRÜ-S: EI, SEE POLE ÜKSNES LEVIMUUSIKAAJASTU.	7
	«TRIBUNE d'UNESCO» — HELILOOJATE RAHVUSVAHELINE RAADIOKONKURSS. <i>Priit Kuusk</i>	11
PUBLIKATSIOON	VEEL KORD STANISLAVSKIST. <i>Ingo Normet</i>	12
	KÜMME MÄRKSONA LIISULE	19
	MÖTTERINGE ÜMBER MEIE NAERUTEATRI. <i>Marika Rink</i>	24
	VEEL ÜKS KOIDULA KIRI KREUTZWALDILE. <i>Meeli Sööt</i>	28
	... SO MUCH BLOOD ... <i>Leo Normet</i>	30
	KOLM FILMI: ERINEVAD JA SARNASED. <i>Lauri Kärk</i>	37
	INGMAR BERGMAN JA TEMA «SÜGISSONAAT». <i>Ülev Aaloe</i>	50
	TARTU MUUSIKAELU JA ÜLIKOOOL ENNE XX SAJANDIT. <i>Karl Leichter</i>	57
	<b>MART SAAR 100</b>	
	NOVAATOR JA DISSONANTSIJÄÄGER. <i>Johannes Jürisson</i>	64
	MINU OPETAJA. <i>Ester Mägi</i>	69
	MART SAARE 1910.—1911. AASTA KLAVERIPALADE HARMOONIAST. <i>Mart Humal</i>	73
	VANU JA UUSI MÄRKMEID OPIAEGADEST. <i>Ivalo Randalu</i>	80
	TÖNU VIRVE. <i>Jüri Hain</i>	96



Kaadrid dokumentaalfilmist «Ülemlaul» (ETV 1981. a., režissöör H. Sein, operaator E. Oja).

Tartu Riikliku Ülikooli professorid Arnold Koop, Paul Ariste, Albert Klüüman, Harald Keres, Jüri Saarma, Endel Tünder, Jaan Rebane, Juri Lotman, Ernst Raudam, Hans Trass, Paul Kard, Juhan Peegel.

Tartu Riiklik Ülikool 350.

Ülikool on ladina keeles *universitas*. See sõna tähendab «kogumit», «tervikut», «terviklust», «üleüldist» ning on suguluses sõnaga *universum* — maailmaruum, kõiksus. Ülikool — see ei ole harilik kõrgkool, vaid universaalne kool. Möödunud sajandi alguses kutsuti Tartu ülikooli muusade elu-asebeks, muusade templiks. Ja see polnud juhus. Vanade kreeklaste poeetilise uskumuse järgi ei olnud muusad mitte ainult kunsti-, vaid ka teadusejumalannad. Seejuures olid muusad õed. Ülikool kehastab tänini reaalteadus- ja humanitaarkultuuri ühtsust, viimase läbi aga ka teaduse ja kunsti ühtsust.

Mõistagi õpib inimene harilikult ühesainsas teaduskonnas, olgu see filoloogia- või matemaatika-, ajaloo- või füüsika-keemiateaduskond. Ning koos sellega saab ta ülikooli hariduse. Ideaaljuhul ei ole see haridus kitsalt erialane, vaid märksa ulatuslikum. Ülikooli õhkkonnas liikudes omandab üliõpilane teadlikult, aga teinekord koguni enesele märkamatu teadmisi mitmete teadusalade kohta ja ammutab enesesse kultuuri kogu selle universaalsuses. Sama kehtib ka õppejõudude kohta, kelle silmaringi ülikoolisisene suhtlemine samuti laiendab, aidates neil mõneti üle saada professionaalsest piiratusest.

Näiteid selle kohta on hulganisti. Üks Tartu ülikooli kuulsamaid professoreid, arhitekt ja füüsik, elektrimootori leiutaja ja galvanoplastika rajaja M. H. Jacobi (1801—1874) iseloomustas ühe oma teadusliku avastuse laiemat tähendust nõnda: «Galvanism ei ole suuteline mitte ainult masinaid käivitama, vaid omab ka teatud esteetilist või, õigemini, kunstilist tahku.»

Mäletan jutuajamisi väljapaistva bioloogi professor Johannes Piiperiga. Teadlane oli oma elupäevade lõpuni haaratud esteetika probleemidest. «Kas teate, et meie ülikoolis on juba sellealane traditsioon olemas?» küsis professor ja näitas mulle Tartu ülikooli meditsiiniprofessori S. D. Mihnovi kirjutatud ja Tartus juba 1910. aastal väljaantud õhukest raamatut «Ilust. Loodusteadlase ekskurss esteetika maile».

Küllap soodustas ülikooli vaimsus ka seda, et nimekas astronoom W. Struve kirjutas juba üliõpilasena kuldmedali pälvinud filoloogilise uurimuse, arstiteaduse üliõpilane Friedrich Reinhold Kreutzwald aga valas värssidesse «Kalevipoja», Tartu ülikooli meditsiinitudengist Vladimir Dalist sai väljapaistev filoloog ja Vikenti Veressajevist tuntud kirjanik. Omaaegne õigusteaduse üliõpilane Anton Hansen arenes eesti kirjanduse klassikuks. Mis siis veel rääkida neist kultuuritegelastest ja loominguinimestest, kes said hariduse oma erialal. Loomulikult polnud kirjanikul või näitlejal mitte alati võimalust ülikooliteed lõpuni käia, kuid «eluülikooli» ta vältida ei saanud. (M. Gorki kirjutas: «minu ülikoolid»). Ning tundub, et ülikooli universaalse hariduse kõrvutamisel eluga tema paljutahulisuses on sügav mõte.

Raske on olla universaalne XX sajandil. Selles on oma loogika, et üksikud erialad, mis ülikoolist alguse said, kasvasid temast hiljem välja. Nii tekkisid TPI ja EPA. Üksnes ülikooli lõpetamisega ei saa tänapäeval kunstnikuks või muusikuks. Kuid samas poleks ilma ülikoolita kaasaegset kultuuri. Oma-laadseks «teaduskonnaks» on saanud näiteks ka teater «Vanemuine», mille «lõpetavad» mitte ainult TRÜ tudengid, vaid meie kõik. Kunstikultuuris pole ühtki nähtust, mille üks või teine külg ei seonduks ülikooliga.

*Vivat Academia!*

TRÜ professor, filosoofiadoktor

LEONID STOLOVITS



## «AJAKIRJANDUS OMAB TERYIKUNA REAALSET KULTUURIKANDJA MISSIOONI,» ütleb JUHAN PEEGEL.

**J. Allik** (ajakirja «Teater. Muusika. Kino» peatoimetaja): Tartu Ülikooli 350-aastasest ajaloost on kahekümne kaheksa aasta jooksul siin ette valmistatud ajakirjanikke, neist kuuel viimasel aastal koguni omaette osakonnas, ja ometi, kui me möödunud aasta lõpul asusime komplekterima oma toimetust, ei huvitunud me sellest, kas võimalikel kaastöölistel on spetsiaalne žurnalistidiplom või mitte. Mulle tundus absurdne, et vakantsist sõltuvalt võiks kõrgharidusega ajakirjanik täita meie toimetuses sama edukalt kas filmiosakonna või muusikaosakonna juhataja kohuseid. Tulemuseks on see, et meie ühendatud toimetuses töötab kaheksa Tartu Riikliku Ülikooli lõpetanut, kuid ainult kahel neist on ajakirjanduslik eriharidus. Kas ei pane see kahtluse alla ajakirjanike ettevalmistust kõrgkoolis üldse?

**J. Peegel** (TRÜ žurnalistikakateedri juhataja, ENSV TA korrespondentliige, professor, filoloogiadoktor): Jah, lugu on imelik küll. Praeguse süsteemi eest on meid palju kritiseeritud ja arvatud, et keskkoolipingist ei maksaks üldse ajakirjandusüliõpilasi vastu võtta. Levinud on seisukoht, et paremal juhul võiksime ette valmistada vaid nõndanimetatud kultuuriajakirjanikke, mitte aga spetsialiste näiteks toimetuste põllumajandus- või tööstusosakondade jaoks. Lõpetanud on meil seni aga 279. Kultuuriajakirjanikena töötab neid umbes kümme, mitte rohkem. Reaalne olukord on seega vastupidine: meie lõpetanud töötab spordist kuni partei elu osakondadeni, sisuliselt me valmistame tõepoolest ette laia profiiliga ajakirjanikke.

**J. A.:** Nii et teie arvates peaks žurnalistikaosakonna lõpetaja olema võimeline pärast lühiajalist spetsialiseerumist töötama ükskõik millises ajakirjandusloigus?

**J. P.:** Nii see muidugi ei ole. Ametlik spetsialiseerumine meie osakonnast toimub ajakirjandus-, raadio- ja televisioonžurnalistideks. Eks me püüa üsna pea selgusele jõuda ka inimese tegelikes huvides ning võimaldame spordihuvilistel oma võimeid rakendada just sellel alal ning näiteks põllumajandushuvilistel süüvida ka oma huvialasse. Kõige täiuslikum ajakirjandusõpetus oleks selline, et mingil erialal kõrgkooli lõpetanud spetsialist, kes evib kutsumust ajakirjanikutöö vastu, saab kõrgkoolis läbida spetsiaalse žurnalistikastuudiumi juba teise erialana. Midagi sellesarnast toimub näiteks Jaapanis.

**J. A.:** On meeldiv, et alates käesolevast õppeaastast tekib ka meie vabariigis selline võimalus. Oma toimetusest suunasime kaks inimest teie juurde teist kõrgharidust omandama.

**J. P.:** Nii see on. Meile toob see juurde hulga koormust ja rohkesti muret, sest õpetamise tase peab ju sel juhul hoopis kõrgem olema. Nõukogude Liidus pole, muide,

mingit ajakirjaniku kutsetunnistust ega ka toimetustes mingit atesteerimist, nagu see on paljudel teistel erialadel. Ajakirjanikuna võib praegu töötada ükskõik kes. Õnneks lähivad reaalsed elunõudmised üha keerulisemaks ning vajadus spetsiaalsete stuudiumi järele muutub üha ilmsemaks. Ajakirjanikutööks ei aita enam sellest, et lõpetada näiteks EPA ja osata natuke kirjutada, vajalik on siiski ka mitmete erialaste õppekursuste omandamine.

**J. A.:** Samas on meil aga humanitaarala spetsialistide tööga kindlustamisega raskusi. Teatri- ja kunstikriitika seis pole vabariigis kiita. Üheks põhjuseks on see, et töökohti, kus nende erialade inimesed «professionaliseeruda» saaksid, on vähe. Ajalehtede toimetuste kultuuriosakondades töötavad aga nn. laia profiiliga kultuuriajakirjanikud, mitte kunstiteadlased, kes võiksid ühte või teist kunstiala süvakriitiliselt analüüsida.

**J. P.:** Selle vastu, et meil kultuuriosakondades töötaksid erialaspetsialistid, poleks muidugi midagi. Minu arvates oleks aga hädavajalik, et ka need inimesed omaksid ajakirjanduslikku eriharidust. Loota aga, et meie suudaksime oma stuudiumi vältel inimesi õpetada professionaalsel tasemel analüüsima kunstiteoseid, oleks muidugi asjatu. Ja väljaandeid, kes just selliseid spetsialiste vajaksid, pole meil ju palju. Küll aga peaksime võitlema selle eest, et kohti ajakirjanduses ei komplekteeritaks inimestega, kes ei tea eriti palju ei erialast ega ka ajakirjandusest.

**J. A.:** Kuid missugune peaks üldse olema kultuuriajakirjaniku koht kogu kultuuripildis? Tihti peale on tegevkunstnikel ajakirjanikest ainult pahandust. Mõnikord on tegemist ebadelikaatsusega, teinekord tahab just ajakirjanik see inimene olla, kes igale i-le punkti paneb ja seejuures kunstniku kontseptsiooni üsna lapidaarselt tõlgendab. Sageli on kuulda arvamusi, et ajakirjanik kujutab endast reaalse töö tegija arvel parasiteerivat olevust. Mida teie arvates peaks kultuuriajakirjanik oma tegevuse eesmärgina silmas pidama?

**J. P.:** Taust neil nähtustel on tegelikult teine. Kas pole asi selles, et kõik, kes me oleme kutsunud ajakirjandust juhtima, suunama ja õpetama, suhtume ajakirjandusse ainult kui poliitilisse institutsiooni. Ei tohiks unustada ajakirjanduse kuulumist selle rahva üldisesse kultuuripilti, kelle jaoks ta on määratud. Fakt on ju see et ilma ajakirjanduseta pole tekkinud ega saa-

nud olemas olla ühtegi kultuurirahvast. See tähendab aga ka seda, et ajakirjandus omab tervikuna reaalselt kultuurikandja missiooni. Ja siis pole enam ükskõik, kes lehes kirjutab ja kui palju seal üldse kirjutatakse kultuurist. Tihti peale loetakse avaldatust eelkõige välja mingite «instantside» hinnang ühele või teisele kultuurinähtusele. Võib-olla eksin, aga mulle tundub, et selliseid asju kahjuks juhtub. Vajalik oleks ajakirjanduse siiski suhtuda kui väga mõjukasse kultuuritegurisse, unustamata seejuures vaieldamatut tõsiasja, et ajakirjandus ja ideoloogia on lahutamatud. Ajakirjanduse ideoloogiline osa toimib aga tihti peale just kultuuriprobleemide käsitlemise ja emotsionaalse esituslaadi kaudu. Siit aga tuleneb selge järeldus, et kultuuriajakirjanike osa meie ajakirjanduses peaks järjest kasvama.

**J. A.:** On see hindaja, populariseerija või kultuuriväärtuste kaitsja ja selgitaja osa?

**J. P.:** Ta on muidugi populariseerija, aga ka heade kultuuriväärtuste kaitsja kuni lõpuni välja. Vahe on muidugi selles, kas tegemist on erialase väljaandega nagu teie ajakiri ning «Sirp ja Vasar» või näiteks vabariikliku ajalehega. Me peame arvestama, et lugejaskonnast siiski üle poole ei oma lõpetatud keskkaridust. Seetõttu on üldloetavate väljaannete kultuuriajakirjanike ülesanne võrdlemisi raske. Suurt osa lugejast tuleb kultuuriväärtuste juurde veel viia, õpetada ja kasvatada neist aru saama.

**J. A.:** Kui nüüd meie ajakirja juurde tulla, siis asi on ju selles, et vabariigis puudub üldkultuuriline, nn. «Ogonjoki» tüüpi ajakiri. «Kultuur ja Elu» hakkas, eriti 1981. aastal, selleks kujunema. Nüüd loodi tegelikult kaks erialaajakirja: «Kultuur ja Elu» 12 000 tiraažiga, mis on mõeldud taitlejate, klubi-, raamatukogu- ja muuseumitöötajate jaoks, ja meie ajakiri — «Teater. Muusika. Kino» — oma 21 000 tiraažiga kolme kaunist kunsti teenima. Reaalselt erialast sihtauditooriumi on mõlemal ajakirjal aga hoopiski vähem. Kuidas te hindaksite toimunud muutust vabariigi ajakirjanduskaardil?

**J. P.:** See, et üks väljaanne juurde tuli, on kahtlemata hea. Veel parem oleks, kui nii teater, muusika kui ka kino omaksid spetsialiseeritud väljaandeid. Samuti oleks vaja üldist kultuuriajakirja. Praeguses situatsioonis muidugi kõigi nõudmisi täita ei

# dialog...

saa ning teie ajakirja taolist väljaannet toimetada on väga raske. Ma arvan aga, et ülesannet kultuurihuvi tekitada teie ajakiri silmas pidada ei saa. Lähtuda tuleb siiski spetsialistide vajadustest ning olla õnnelik, kui lai lugejaskond, kellena ma pean silmas vähemalt keskharidusega humanitaarhuvilisi, ajakirjaga tutvudes ennast rikastada saaksid. Kultuuriülikooli mängida te ei saa. See ei tähenda aga, et toimetus peaks üldloetavuse põhimõtte täiesti unustama. Ja ma näen, et õnneks pole te seda ka teinud. Kolmandas numbris, mis on praegu minu ees, hakkas selles osas silma õige mitu materjali, olgu Ingrid Rüütli torupilli-lugu või Eino Baskini mure seoses satiiri mõistmisega.

**J. A.:** Teie soovitus tähendab seda, et mitte keegi pole kunagi meiega täiesti rahul.

**J. P.:** Kindlasti ei ole. See kompromiss on minu arvates aga täiesti paratamatu.

**J. A.:** Ilmselt oleks meile vajalik lugejaurimus. Teie juhatuse all olevas kaardris on neid hulganisti tehtud. Kas selle tulemusena on aga avastatud midagi niisugust, mis toimetuse empiirilisest kogemusest niigi poleks selge?

**J. P.:** On küll. Lugejamudelid, mida nende uurimuste põhjal oleme loonud, on minu arvates väga huvitavad ja ka praktiliselt kasutatavad. Toimetused võiksid neid senisest hoopiski rohkem arvestada. Arvan, et praegu käimasolev rajoonilehtede uurimus on selles osas kõige vajalikum, sest väiksemis lehtedes on muudatusi teha suhteliselt lihtsam. Olen aga kindel, et iga toimetus vajab selgemat efekujutust oma reaalsest lugejaskonnast ja tema ootustest.

**J. A.:** Mida teie lugejaurimus näitab, missugust ajakirja oleks Eestis järgmisena tarvis, kui oletame, et avalikkuses oma nõudmisi eriti aktiivselt kuulutanud seltskond peaks meie ajakirjaga olema nüüd rahuldatud?

**J. P.:** Kui lähtuda mitte erialainimeste kirjutajahuvideist, vaid lugejagrupidest, siis mina paneksin küll ühe väljaande maainimeste jaoks kehtima. Seni kuni me sünteetilist valku veel ei tee, on meile seda rahvast väga vaja, samuti on maale hädasti tarvis noori inimesi. See peaks olema üldloetav maarahva ajakiri, kus suur osa oleks just kultuuritemaatikal.

**J. A.:** Selle vajaduse me oleme nagu intuitiivselt tabanud, sest just niisuguse

kallaku tahaksime anda praegusele «Kultuurile ja Elule». Fookusesse peaksid seal tõusma just maakodu ja maakultuuri probleemid.

**J. P.:** Ja kindlasti ka kultuurilugu. Eriti koguni konkreetsete paikkondade kultuurilugu. Kui aga võtta nüüd seda kanti pidi, milline spetsialiteet oma ajakirja vajaks, siis pretendeerijaid on muidugi palju. Mina eelistaksin humanitaarväljaannet just aja- ja kultuuriloole, koos filosoofiliste ja sotsioloogiliste publikatsioonidega, niipalju kui meie vabariigi teadlased neid üldloetavuse piirides anda suudavad. Kardan aga, et see mõte on meie tehnokraatlikule ajastule vastunäidustatud. Muide, üldse pole meil kibiajakirju, ka sellele tuleks mõelda.

**J. A.:** Teater, muusika ja kino on ju samuti paljudele hobiks. Eks me püüa siis muude soovitude kõrval ka seda tõsisaja silmas pidada.





## MUUSIKAST.

A. M.: Muusika on praegu prestiižikas asi, noorte suhtlemises oluline faktor. Mõnus on keskustelu alustada mingist äsja kuulnud ansamblist või plaadist.

K. E.: Jah, ega selleks ju erilisi teadmisi vaja lähe ja ega neid Tartus kuskilt võtta olegi. Aga see, et makke palju on, ei näita muud kui üliõpilase tõusnud elatustaset. Ega mingisugust eriliselt head muusikat nendelt lintidelt leia, see on ikka see tavaline disko-muusika. Diskod, ka ühikadiskod on lihtsalt enda liigutamiseks, midagi sügavat sealt otsida ei tasu. Disko populaarsus ongi (õnneks) üle minemas.

### Levimuusika *contra* süvamuusika?

K. E.: Käiakse ju igal pool. Haaratakse kõike, mis tavalisest natukenegi parem on. Tallinna omad räägivad, et saali täismeelitumiseks peab korraldama midagi väga head. Tartus juhtub harva, et rahvast ei tule.

A. M.: Ei ütleks, RSP aegu, kui aulas kapellid ja torupillid mängisid, oleks saalis võinud küll palju rohkem rahvast olla. «Ellerhein» aga läks täismajale. «Hortus» läheb ka.

H. L.: See ei ütle üliõpilaste kohta veel midagi. Minu meelest on aulas tõsise muusika kontsertidel rohkem hoopis ülikooli õppejõude ja teenistujaid.

V. S-k.: Eriti viimasel ajal on valikuvõimalus kohutavalt tõusnud. Tahes-tahtmata peab valima, vähemtuntust-vähemhuvitavast loobuma.

A. L.: Tudeng ei taha millegipärast olla esmaavastaja. Minnakse ikka kindla peale. Ta jätab ennem minemata, kui läheb igaks juhuks, et järsku on tõesti hea kontsert.

### Valikuvõimaluste rohkus?

A. K.: Levimuusikaansambleid võiks Tartus palju rohkem ja tihedamini käia. Ja intellektuaalse rocki ansambleid («In Spe», «Kaseke», «Mahavok» jt.) tulevad ka ainult kord aastas.

A. L.: Mingit abi on tõenäoliselt oodata uuest spordihallist, kuhu mahub 2500 kuulajat.

H. R.: Muusikaklubid on hingusele läinud. Arusaadav ka — kes sinna ikka tuleb, kui kodus võid sama hästi klapid pähe tõmmata.

K. E.: See pole see, vähemalt muusika pole see.

H. L.: Me ju ei tea, mida üliõpilased kuulavad, me teame, mis kõrvaltoast kostab. Viimase muusikamaitse küsitluse põhjal 1978. aastal olid üliõpilased noortegrupp, kes suhtus kitsisse kõige raevukamalt.

### Miks on levimuusika praegu nii popp?

H. L.: Muusika tekitab omagrupidunde, meietunde. Ühtmoodi muusika võib ühendada täiesti erinevate huvidega inimesi. See ei ole ainult helide maailm, see on terve *image*.

V. S-k.: Et muusika on üliõpilastele tähtis, et seda tuntakse-teatakse, näitab see, et meile pakutakse muusikast väga palju kaastööd; avasime koguni spetsiaalse rubriigi «Helipeerg». Ka see, et viimastel aastatel on ülikoolis endas tekkinud palju ansambleid ja bände.

A. L.: Et mitte ainult ühes suunas rääkida, ei tohi unustada ka meie kolme suurt ja kauaste traditsioonidega kollektiivi — mees-, nais- ja kammerkoori. See on täiesti omaette maailm, kus muusika tähendab kaugelt rohkem kui ajaviidet. Kahjuks pole need kollektiivid meil nii popid, kui nad peaksid olema ja nagu nad ka mujal on.

V. S-k.: Vaja oleks igal aastal suurt kontserti, kus kõik ülikooli isetegijad saaksid pidulikult üles astuda.

Selle peale ütles Viljo Saldre, et «Vanemuisel» on Tartu kõigi saalitahtjate soovide rahuldamisega niigi raskusi ja et ülikool on siiani oma tahtmistes passiivne olnud. Viimane väide käivat ka ülikooli ja teatri muude sidemete kohta, mis «kõige rohkem tuletavad ennast meelde siis, kui tudengitel on tosinat kaupa mingeid kostüüme vaja».

Nõnda jõutigi

## TEATRI

juurde. Omal ajal loeti «Vanemuist» TRÜ kaheksandaks teaduskonnaks. Ajad on edasi läinud, praegu peaks teda nimetama juba kümnendaks. Kuuekümnendate aastate lõpul ja seitsmekümnendate algul «Vanemuises» tehtu omas mitmeti ja paljus tagasimõju tervele ülikoolile. Praegu? «Raske on ju piletitki saada!» kõlas etteheitvalt kooris.

V. S.-e.: Ega keegi ole meilt pileteid küsimas käinud, me pole pakkuma ka tulnud. Ongi nii, et pole meil enam nõnda head sidet kui vanasti. Teine esietendus on ikka läbi ametiühingu ülikoolile tulnud.

K. E.: Teatrihuvi on üliõpilaste seas ikka päris suur. Näiteks kui televiisoris mõnd tükki näidatakse, on intris rahvas, rohkem küll õrnem pool, massiliselt vaatamas.

V. S.-k.: «Vanemuine» pakub praegu noortele vähem kui varem, Toominga suurlavastuste päevil.

H. L.: Omaaegsed teatriklubid ja etenduste arutelud võisid küllap suurepäraseks olla. Miks me praegu vaikime? Ju siis oleme orienteeritud kultuuritarbimisele. Teatri süüd näen siin vähem, sest arutada oleks ka tänase «Vanemuise» repertuaaris ühe kui teise tüki — «Lunini», «Puntila», uue Saluri-lavastuse — üle. Ega arutelu tähenda austamisõhtut, arutada võib ka ebaõnnestumisi. Ja lõpuks, klubi ei pea olema vaid «Vanemuise» «fan-club».

K. E.: Ega üks teater süuda nagunii kõiki rahuldada! Paljud käivad Tallinnas teatris. Tallinna teatrid võiksid käia Tartus mitte augustis, vaid siis, kui üliõpilased suvevaheajalt tagasi on.

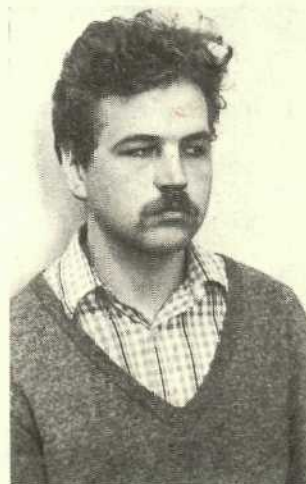
V. S.-k.: Teiste liiduvabariikide teatreid tahaks ka näha.

V. S.-e.: Ruumiküsimus. Nii kaua, kui väike maja remondis on...

K. E.: Kas me ei peaks hakkama koraldama sõite teistesse teatritesse, nagu asutused teevad? Teatriga on samuti nagu muusikaga, tahetakse ainult teadaolevat, äraproovitud. Rahvateatrit näi-



Kaido  
Ehasoo



Hugo  
Raudsepp



Alar  
Maarend

teks üliõpilane vaatamas ei käi. Samal ajal on teada, et kui «Vanemuises» polnud vahepeal draamastuudiot, koosnes rahvateatristuudio koguni 90% üliõpilastest.

#### Jätkati arutlusega külalisteatritest.

V. S-k.: «Draakon» ja «Meie elulood» on viimase aja kaks tükki, mis ülikoolis rohkem vastu kajanud. Mõni lubas isegi retsensiooni kirjutada.

K. E.: Need olid ka üle pika aja lavastused, mis üliõpilastele midagi ütlesid.

H. L.: Kui need elevust põhjustasid, siis ikka ainult salongielevust ühikatubades ja suitsetamisruumides. Ajalehe «TRÜ» osa tudengkonna arvamuste vahendamisel on siiski väike. Üliõpilaste üldarvamust, hinnanguti parteidesse jagunenemist pole koskilt teada saada.

U. T.: Ülikoolis pole head suhtlemiskohta massidele. Vana kohvik mingil määral kõlbas selleks. Mitte, et ta peaks töötama klubina, see olgu lihtsalt ödus paik kõigile.

V. S-k.: Võib-olla peaksime oma lehe veergudel hakkama rohkem ilmutama vestlusringe, kus soovijad võiksid mingi teatritüki või filmi või kirjandusteose kohta suu puhtaks rääkida?

#### Miks mitte siiski teatriklubi?

V. S-k.: Miskipärast on ta ju vaatamata korduvatele üritamistele välja surnud. Vaja oleks energilist eestvedajat, entusiastlikku organisaatorit. Käsu peale ei tee midagi...

H. L.: Ilma käsuta tegijaid on samuti vähe. Kui korraldaksime filoloogide ühiselamus «teatريفestivali», oli koridor huvilisi kubinal täis, aga filoloogid ise ei teinud ühtki etendust, tulid ainult vaatama.

Uuest, Evald Hermaküla juhitud üliõpilas teatrist sedapuhku pikemalt ei räägitud, sest ta polnud veel avalikkuse ees üles astunud. Seepärast mindi edasi

#### KINOGA,

kus kah vaatajaid rohkem kui tegijaid.

U. T.: Viimasel ajal on amatöörfilmide tegemine väikeses seltskonnas siiski päris popiks saamas. Nii rohkem isenda lõbuks. Filmiklubi ühendab 400 huvilist.

H. L.: Ühendab siiski vaid füüsilises mõttes. Meie filmiklubi pole ju klubi, seal ei arutata midagi, ainult vaadatakse. Muidugi ei ole vaja arutada neljasajakesi, kuid tõeliste huvilistele peaks see võimalus ju jääma. Praegusele ülikoolielule aga pole avalik arutlemine omane — mõtlen niisugust üliõpilasavalikkust, mida tagantjärele imetleme kuuekümnendate aastate puhul.

V. S-k.: Rohkesti energiat kulub filmide hankimisele, transportimisele ja organisatsioonilistele küsimustele.

K. E.: Arutelud ei jää sellegipoolest ära. Grupiti ja kas või koduteel seda ikka tehakse.

Aga et see pole jällegi see, jõuti siingi ödusa suhtlemispaiga puudumise mure juurde tagasi. Seejärel sai võtta Tartu kinovõrk.

U. T.: Linnale oleks ometi kord vaja tõelist väärtfilmide kino.

A. M.: Häid filme näidatakse Tartus üldse vähe, igal juhul vähem kui Tallinnas. Ometi läks Tarkovski lõpuks «Ekraanis» lausa tühjale saalile. Kui ta aga filmiklubis jooksis, oli saba ukse taga. Tähendab, ürituse prestiiž maksab ka midagi.

Miks mitte korraldada siis näiteks igal aastal ülikooli filmipäevi või arvestades praegust heade noorte pianistide rohkust, ka klaverimuusika festivali? Sest kas prestiižikate ürituste korraldamise vaeva ja oskusi ei raisata mitte liiga kitsalt — üksnes levimusiikapäevade peale?

H. L.: Selleks peavad eestvõtjaks olema väga tublid inimesed ja neil oma «meeskond». On meil asjatundlikke mehi, kes sellisele riskile läheksid? Ei paista olevat!  
U. T.: Kas Kinoliit ei astuks sellisele plaanile vastu?

Agaga võib-olla hoopis võtta prestiižikate ürituste kavva juba olemasolev «Vanemuise» orelifestival, mis toimus üsna tühjale saalile? Leiti, et kavva võtta on muudki, kui ainult organiseerijaid jätkuks. Rohkem võiks olla ka midagi niisugust, kus üliõpilane ei oleks paljalt võtja, saaja, tarbija, vaid peaks ka endast midagi andma, ajusid liigutama.

Veel oli juttu TRÜ klubi remondiraskustest, kohtumistest kunstiinimestega (nimekas esineja sõitis Tallinnast kohale, et... kohtuda 20 inimesega!), taidlusest («Isetegevus ei saa mitte mingisugust toetust. Ansambel, kes eksisteerida tahab, peaks klubi alluvusse minema, aga siis oleks ka kohe tantsumuusika tegemise kohustus seljas.» «Terve malev on üks suur taidlus, aga kui ülevaatatus tuleb, on vedru maha käinud.»), oma kaugelgi kuulsa rahvakunstiansambli vähekülastatavatest kodukontsertidest. Nõnda ongi, et kui levimuusikale on pileteid vähem kui tahtjaid, siis mõningaid teisi pileteid peab käima kas või ruuporiga ühiselamukoridori peal pakkumas. Võimalusi on, aga neid ei jätku kõigile võrdselt. «Kes ikka tahab, see ka saab, vägisi ei ole ju võimalik kellelegi midagi anda,» oli resüme. Ja kui siis värske diploma ülikoolilõpetanu sügisel kooli õpetajaks läheb (see tee ootab lõpetajate enamikku), on juba enda viie aasta laiskuse süü, kui klassitais poissetüdurukuid suudab noore pedagoogi teatri, muusika või kino vallas küsimustega kitsikusse viia.

*Magnetofoni pani seisma ja linti räägitu kirjutas üles*

ANDRUS ESKO

Igal aastal on UNESCO peakorteris Pariisis koos maailma ühe mainekama rahvusvahelise kompositsioonikonkursi «Tribune internationale des compositeurs d'UNESCO» autoriteetne žüri. Pariisi saadetakse uusteoste raadiosalvestised, konkurss käib rahvuslike ringhäälingute kaudu, igalt maalt valitud esindusteosed kestusega kokku kuni 35 minutit. Et osavõtvates maades tehakse eelnev valik, ei saa konkursis osaleda igaüks, kes soovib, samuti pole tegu n.-õ. surnud partituuriga, vaid juba ettekantud teosega. See kõik tõstab Pariisi konkursi kaalu veelgi. Ning ka äärmuslik avangardism ei näi Pariisis võidutsevat, seda võib kergesti aimata teoste järgnevastki loetelust. Aastaid tagasi osalesid võistluses ka Nõukogude heliloojad. Valik UNESCO «tribüünil» tehakse kahes jaos: eraldi arvestust peetakse noorte, kuni 30-aastaste heliloojate osas (osalejate vanus pole piiratud). Iga aasta parimad oopused (võitnud teos pluss veel kümme järgmist žürii paremustabeli algusest) maazeeritakse ja neid soovitatakse osalevate teade ringhäälingute propageerida lähemal hooajal. Pariisi konkursi tööd on aastaid juhtinud Šveitsi dirigent ja raadiomees Pierre Colombo, 1981. aastal värskest valituna aga Iiri ringhäälingu muusikajuht Gerard Victory.

1981. aasta võistlus oli järjekorras juba 28., saabunud oli 64 teost. Võitjaks osutus Belgia helilooja Frederik van Rossum teosega «Réquisitoire» puhkpillidele ja löökriistadele. Järgmise kümne oopuse autoriteks olid Alain Bancquart (Prantsusmaa), Erik Bergman (Soome, muuseas teosega koorige ja vibrafonile «Lapponia»), Lyell Cresswell (Uus-Meremaa), János Decsenyi (Ungari), Anders Eliasson (Rootsi), Jouni Kaipainen (Soome, teosegu «Trois morceaux de l'aube» tšellole ja klaverile), Georgi Minčev (Bulgaaria), Jean Piché (Kanada), Somei Sato (Jaapan), Jan van Vlügen (Holland).

Teises kategoorias (kuni 30-aastastele autoritele) oli parim 24-aastane soomlane Jouni Kaipainen (teos vt. eespool), järgnesid George Benjamin (Inglismaa, 21-a.), Askell Masson (Island, 28-a.), Jean Piché (Kanada, 23-a. vt. samuti eespool).

Eelmise aasta parimaid teoseid olid ringhäälingud ette kandnud enam kui 700 korral. Rohkem oli mängitud järgmisi autoreid ja teoseid: Akira Nishimura (Jaapan) «Ketiak» kuuele löökpillile (32 ringhäälingut), Philippe Boesmani (Belgia) Viulikontsert (30), Herman Rechbergeri (Soome) «Himojen Puutarha» (28), Aleksander Lasoni (Poola) Sümfoonia kahele klaverile ja puhkpillidele (28), Michel Decoust' (Prantsusmaa) «L'application des lectrices aux chants» (27).

«Olen kaua elanud. Palju näinud. Rikas olnud. Siis jäin vaeseks. Olen ilma näinud. Mul oli hea perekond, lapsed. Elu pillutas kõik maailma laiali. Ma otsisin kuulsust. Leidsin selle. Mulle said osaks austusavaldused, olin noor. Siis jäin vanaks. Varsti tuleb surra.

Nüüd te küsite minult, milles on maine õnn?

Tunnetamises. Nii kunstis kui töös on õnn selleni jõudmises. Tunnetades kunsti endas, tunnetad loodust, maailma elu, elu mõtet, tunnetad hinge — see on talent!

Sellest suuremat õnne ei ole.

Aga edu?

See on kaduv.

Kui igav on vastu võtta õnnitlusi, vastata tervitustele, kirjutada tänukirju, dikteerida intervjuusid. Ei, parem on istuda kodus ja jälgida, kuidas sinus sünnib uus kunstiline kujund.

20. I 1933

70. eluaastal K. Stanislavski»

Stanislavski kirjutas need read lillede ümber rebitud väikesele paberitükile, mälestuseks Kunstiteatri näitlejale N. Tihomirovale.<sup>1</sup>

Ilmselt ei ole ühegi XX sajandi teatrimehet teid-tegemisi rohkem kommenteeritud kui Stanislavski omi. Erialastes raamatukogudes on mitmed suured kataloogikastid täis temale pühendatud raamatute ja artiklite loetelu. Ilmselt ei ole ka ühtegi teist teatrimeeset, kelle õpetusi arvame nii hästi tundvat — kõik on kunagi midagi lugenud või kuulnud, enamasti teatrikoolis või isegi enne seda. Palju harvemini pöördume Stanislavski poole veel aastakümnete pärast, et koos temaga oma töö üle järele mõelda. Kõik oleks justkui selge: Stanislavski oli jär-

jekindel, põhimõtteline realist, vastandina Meierholdi metafoorsele teatraalsusele või siis Brechti mõistluslike võõritusteatrile. «Peeleülesanne», «läbiv tegevus», «tegevuslik analüüs» — kõik oleks nagu teada ja selge, ent tegelikult juba kaetud akadeemilise igavuse kerge tolmukorraga.

Ilmselt on seesuguse suhtumise tekkimises etendanud oma osa ka need mitte veel väga kauged aastad, mil Stanislavski süsteemi juurutati teatrites ja teatrikoolides käskkirjadega. Ja hilisem vabanemise, teatraalsuse vaimustus ei jätnud Stanislavski jaoks palju ruumi, sest maailmas oli nii palju uut ja nii palju unustatud. Üks auväärsemad vene nõukogude teatrikriitikuid Boriss Alpers (1894—1974) on kurtnud: «Selle hingetatud, kirgliku kunstniku näolt, kellena ta on säilinud oma kaasaegsete, tema tegeliku loomingu tunnustajate mälestustes, ei ole ikka veel kustutatud igava süstematiseerija, mingi «halli kunsti» pooldaja jooned, mis on talle omistatud hilisemate portretistide poolt 40.—50. aastail.»<sup>1</sup>

Aleksei Popov ütles ühes 1945. aastal peetud ettekandes: «Nemirovič-Dantšenkot huvitas laval kõikide aastate vältel psühholoogia. Stanislavskit värvikus, teatraalsus, pidupäevalikkus, suurejoonelisus, tegevuslikkus jne.»<sup>2</sup>

Juba siiaigi on kätketud mingi vastuolu meie tavapäraste ettekujutustega. Inimesi, kes on näinud Stanislavski lavastusi tema eluajal, jääb järjest vähemaks. Peame lihtsalt usaldama tema kaasaegseid kogu maailmast, kes väidavad, et tema töödes, nii osatäitmis-tes kui ka lavastustes, oli midagi erakordset, mis kandus saali ka siis, kui publik ei mõistnud keelt ega tundnud näidendit.

Tänapäeval saame Stanislavskilt õppides lähtuda paratamatult vaid tema teoreetilisest pärandist, tema eetikast ja

<sup>1</sup> Станиславский К. С. «Собрание сочинений в восьми томах». Москва, «Искусство», 1954—1961, том 8, стр. 324—325.

Kui ma tsitaatide tõlkimisel olen kasutanud sama väljaannet, toon edaspidi ära ainult kõite ja lehekülje numbrid. — I. N.

<sup>1</sup> Алперс Б. «Театральные очерки», т. 1. Москва, «Искусство», 1977, стр. 318.

<sup>2</sup> Попов А. Д. «Творческое наследие». Москва, ВТО, 1980, стр. 188.

radikaalsusest, kuidas ta kõigi mittemõistjate, kergemat teed minna tahtjate, pahatahtlike irvitajate kiuste suutis luua teoseid, millest kõneles toona terve maailm. Kaheksa köidet tema (kaugeltki mitte «kogutud») kirjatöid, mis ilmusid aastail 1954—1961, võiksid tunduda isenesestmõistetavana teatrikriitiku või kabinetiteoreetiku sulest, kuid tuleb mees pidada, et näiteks 1908. aasta novembridestsembris, mil 45-aastane Stanislavski hakkas esmakordselt kirjutama füüsiliste ja psüühiliste protsesside lahutamatu seosest näitleja loominguks, lavastas ta parajasti «Revidenti», mängis 10—20 suurt osa kuus ning pidi tegelema organisatsiooniliste küsimustega teatris ja vabrikus, mille üks direktoreid ta oli.

«Kella 10—12 on mul iga päev kontorimured vabrikus, 12—4.30 proovid, 4.30—5 vastuvõtuaeg teatris, 5—7 lõuna ja puhkus, 7—11.30 õhtune etendus või proovid. Peale etendust, kella kaheni öösel, töötan osa kallal.»<sup>1</sup>

Sellise tihedusega mööduş kogu tema elu. Alati palju muresid ja töid korraga. Aastatega hakkas ta kirjutamisele aina enam aega võtma. Kirjutades otsis ta teoreetilisi põhjendusi senistele kogemustele. See oli oma tee ja visiooni õigustamine, ning, kuna ta ilmselt suutis paberil paremini kontsentreeruda, ka üha uute võimaluste otsimine.

«Mul on kirjutamismaania, ma olen meeletu, olen oma raamatu pärast nagu haige. Kui piinav on suutmatust väljendada seda, mida seemiselt nii täpselt ja peenelt tunnetad,» kaebab ta kirjas oma raamatu «Näitleja töö endaga» toimetajale L. Gurevitšile 5. juulil 1932. aastal.<sup>2</sup>

Milliseid proovimeetodeid ta ka ei kasutanud, milliseid mõtteid ka ei arendanud, me ei tohi unustada, et selle tohutu, kordusterohke, kohati isegi vasturääkiva materjali taga on üksainus püüd — otsida lahendust küsimusele, kuidas saavutada, et loominguprotsessis osaleks inimese kogu loomus, olemus, natuur, alateadvus, mitte ainult ratsionaalse teadvuse kitsas osa.

«Oleks juba aeg mõista, et meie kunstis on loovaks algeks näitleja loomus, na-

tuur, tema intuitsioon, alateadvus<sup>1</sup> ja üldse mitte inimene ise, see tähendab mitte mina, mitte teie, mitte lavastaja, mitte näitleja, mitte meie nõrk, mannētu tehnika ega marionetlik töö. Kus nüüd meie suudame võistelda loodusega?! Kunst, loomine ei ole mäng, ei ole tehniline virtuoossus, vaid meie füüsilise ja hingelise natuuri täiesti loomulik loov protsess. Võrrelge meie tööd looduse mis tahes muu orgaanilise loominguga ja te näete hämmastusega, kui sarnased on kõik need protsessid.»<sup>2</sup>

On teada, et esialgu püüdis Stanislavski saavutada tulemusi väga pika lauataguste analüüsiproovide perioodi abil, kartes, et näitlejate kohmakad ja paindumatud liikumisimpulsid ei allu veel alateadvuse soovide haprale niidistikule ning viiksid «mängitsemisele» ja stampi. Elu viimastel aastatel, töötades ooperi- ja draamastuudios Tšehhovi «Kirsiaia» ja «Kolme õega», loobus Stanislavski lauatagusest prooviperioodist juba täiesti ning ei soovitanud näitlejatel liiga tihti isegi osaraamatusse vaadata. Ta püüdis näidendi sündimustikust tulenevate elementaarsete, järjepidevate füüsiliste tegevuste, etüüvide abil lähendada näitlejaid seisundile, mil osa hakkab sündima

<sup>1</sup> Stanislavski kasutab oma teoreetilistes töedes nelja terminit: «Сознание», «бессознание», «подсознание», «сверхсознание», mille eestikeelsed vasted oleksid: 1) «teadvus»; 2) «teadvustumatus», «ebateadlik»; 3) «alateadvus»; 4) «üliteadvus» (vrd. *superego* — ülmina). Inglise keeles: «the conscious», «the unconscious», «the subconscious», «the superconscious». Nende mõistete vahetorka ja tähendust on uurinud Moskva psühholoog P. Simonov oma artiklis «Теория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского», mis on avaldatud Tbilisis 1978. aastal ilmunud kogumiku «Бессознательное — The Unconscious» II köites, lk. 518—529. P. Simonov väidab, et mõistega «alateadvus» on Stanislavski tähistanud psüühika teadvustamata tööd liigutuste, siseelundite talitluse ja välise mootorika juhtimisel, «üliteadvuse» valdkonda kuuluvad seevastu kogu ideede genereerimise protsess, kõrgemad põhimõttelised ja mõistelised küsimused. Stanislavski ise ei ole nende terminite olemust ja piire täpselt defineerinud ning ta ei olnud nende kasutamisel ka järjekindel, loobudes 30. aastal näiteks mõistest «сверхсознание». Seeõttu olen pidanud tema tsitaate tõlkides võimalikuks kasutada vaid kaht vastandterminit «teadvus» ja «alateadvus». Teised kaks ei ole meil laiemalt kasutusel ja võivad lugejat juhtida eksiradadele.

<sup>1</sup> Том 7, стр. 450.

<sup>2</sup> Том 8, стр. 301.

<sup>2</sup> Том 4, стр. 385.

neis enestes, autoriga paralleelselt ja samal ajal temale pidevalt lähenedes, kuni näitleja tunneb, et ei saa enam hakkama ilma täieliku autoritekstita.

See Stanislavski viimaste aastate tööprintsip, mille kohaselt näitleja lähtub eelkõige isiklikest sügavamatest püüdlustest ja impulssidest ning loob osa vaid autori antud sündmusi ja olukordi arvestades, improviseeritud teksti kasutades, on tänapäeval leidnud rakendamist ja äärmuslikult kaugele arendamist (kuni täieliku loobumiseni autoritekstist), eriti radikaalsemate avangardistide poolt. Näiteks Jerzy Grotowski töodes sellal, kui ta veel näidendeid lavastas, Julian Becki ja Judith Malina *Living Theatre*'is. Ka meil proovisid Evald Hermaküla ja Jaan Tooming 60. aastate lõpul ja 70. algul luua oma etendusi improvisatsioonide, harjutuste abil, mille ülesandeks oli avada näitleja hinge ja olemuse süva kihte, kasutades autorilt sealjuures ainult hädavajalikke «märkketste».

Mitmesuguseid Stanislavski võtteid töös näitlejaga kasutatakse tänapäeval laialdaselt kogu maailma teatripraktikas. Nii näiteks juhib juba aastakümneid Stanislavski-nimelist näitlejastuudiot New Yorgis Ameerika teatripedagoogika geenius Lee Strasberg, kelle juures käivad kõrvuti algajatega end täiendamas ka nimekad kogemustega näitlejad, kes on võitnud isegi «Oscari» (Jane Fonda, Marlon Brando). Lee Strasberg on alati väitnud, et tema meetod põhineb Stanislavski teatriteoorial: «Me juhime Stanislavski ideedest ja printsiipidest, mis nõuavad minu sügava veendumuse kohaselt loominguist, aktiivset, mitte aga mehaanilist lähenemist. (...) Töötades näitlejaga püüdis Stanislavski aidata tal avada inimese elu üldisi, universaalseid seaduspärasusi, jääda truuks tegelikule tööle, mis kehtib mis tahes tegevuses. Meie studio ei sunni näitlejale peale meisterlikkuse retsepte, vaid aitab leida ennast laval.»<sup>1</sup>

Kordan veel kord — kui tahes erinevad ja üksteist välistavad Stanislavski töömeetodid erinevatel perioodidel ka polnud, ikka lahendas ta üht ja sama probleemi, püüdis tabada üht ja sama ideaali:

«Teadvuse kaudu alateadvuse juurde — see on meie kunsti ja tema tehnika de viis.»<sup>1</sup>

Suurepäraselt on selle mõtte oma loojanatuurile kohandanud Jean Marais: «Stanislavski õpetus nõuab näitlejalt, et ta suudaks ammutada rõõmu ja kurjust niivõrd salajastest hingesügavustest, et loomupärane häbelikkus kohustab neid tundeid väljendama vaoshoitult.»<sup>2</sup>

Tahaksin siinkohal ära tuua küllaltki pika tsitaadi ühelt Stanislavski kõige järjekindlamalt ja tema teooriat praktiliselt kõige loovamalt rakendanud õpilaselt, varalahkunud Jevgeni Vahtangovilt: «Mis tahes proov saab ainult siis olla produktiivne, kui seal otsitakse või antakse materjali järgmise proovi jaoks (tuletagem meelde Hemingway väidet, et ta ei lõpetanud oma päevatööd kunagi enne, kui on teada, kust järgmisel hommikul jätkata. — I. N.); proovidevahelisel ajal toimubki saadud materjali loominguine läbitöötamine alateadvuses. Mitte millestki ei saa midagi luua, seetõttu ei saa ka osa mängida ilma tööta, palja «inspiratsiooniga».

Inspiratsioon on moment, mil alateadvus on kokku pannud eelnenud tööde materjali ja annab ilma teadvuse abita, ainult tema kutsel, kõigele ühtse vormi. Põlemine, mis kaasneb selle hetkega, on asjade loomulik käik, nagu on loomulik soojuse eraldumine mitmete keemiliste elementide liitumisel uueks aineks. Vaimsed elemendid, mis on ühendatud konkreetsele individile kättesaadavasse vormi, toovad ilmnemishetkel kaasa energia-voolu. See soojendab, valgustab ja hingestab vormi. Kõik, mis on välja mõeldud teadlikult, ei kannu endas tuld. Kõike, mis on loodud alateadvuses ja vormitud alateadvuse poolt, saadab energia — see, mis peamiselt nakatabki. Nakatavus, millega vaataja alateadvus tahtmatult kaasa läheb, ongi talendi tunnus.»<sup>3</sup>

Kahekümnenda sajandi algusele, mil Stanislavski asus uurima näitlejatöö teoreetilisi aspekte, oli üldse iseloomulik seniste väärtussüsteemide kahtluse alla seadmine nii teaduses kui ka kunstis.

<sup>1</sup> Том 4, стр. 74.

<sup>2</sup> «Искусство кино», 1963, № 4, стр. 116.

<sup>3</sup> Вахтангов Е. «Материалы и статьи». Москва, ВТО, 1959, стр. 81.

<sup>1</sup> Интервью с Ли Страсбергом. «Литературная газета», 1963. 8 авг.



Nn. tervele loogilisele mõistusele rajatud Newtoni füüsika kaotab oma ainuvalitsuse. 1905. aastal avaldab Albert Einstein artikli «Liikuvate kehade elektrodünaamikast», milles ta arendab välja relatiivsusteooria peajooned. See oli kaugelt rohkem kui järjekordne avastus füüsikas — see oli pöörde maailma ja inimese mõistmises ehk nagu oma raamatus «Minu elu ja minu vaated» kirjutas Max Born: «Teoreetiline füüsika õpetas meile uusi mõtlemisviise (---), mida on võimalik kasutada kaugel väljaspool füüsika raame.»<sup>1</sup>

1910. aastal toimus USA-s Bostonis esimene rahvusvaheline nõupidamine, mis oli kokku kutsutud spetsiaalselt alateadvusega seotud probleemide arutamiseks. Selle kohta on 1978. aastal Tbilisis väljaantud kolmeköitelise artiklikogumiku «Бессознательное — The Unconscious» sissejuhatavas osas kirjutatud: «Kui me vaatame nende kaugete aastate teaduslikke väljaandeid, ilukirjandust, kunstkriitilisi töid, isegi publitsistikat, imestame, kui laialdaselt oli tol perioodil levinud ettekujutus alateadvusest kui faktorist, mida tuleb tingimata arvestada, analüüsides kõige erinevamaid nähtusi käitumise, pärikkuse, meditsiini, emotsioonide olemuse, kunsti, inimsuhete, üld- ja kunstiajaloo vallas.

Puutudes kokku alateadvuse ilmingutega, tunnetasid toonased uurijad, et neil on õnnestunud läheneda psüühilise tegevuse senitundmatutele aladele, kuid nad ei mõistnud veel, millele nimelt.»<sup>2</sup>

Tõelise murrangu psühholoogiaduses tekitas XX sajandi algul Sigmund Freud. Mul puuduvad praegu andmed, kas Stanislavski oli teda lugenud, kuid suur osa Freudi põhitöödest ilmus sajandi esikümnetel venekeelses tõlkes ja me teame ka, et psühholoogiaalase kirjanduse, nagu ka kõige muu vastu, mis võis teda uuringutes abistada, tundis Stanislavski alati suurt huvi. Oma raamatutes tsiteerib ta Ameerika eksperimentaalpsühholoogia professorit E. Getsi (1859—1923), inglise psühholoogi ja psühhiaatrit H. Maudslay'd (1835—1918), prantsuse

psühholoogi T. Ribot'd (1839—1916).<sup>1</sup> Ja kui Stanislavski ei olnudki teadlik Freudi töödest, võime ikkagi öelda, et ta liikus samadel radadel nagu kaas-aegne psühholoogiaduslik.

Käesoleva sajandi algusele oli iseloomulik ka suur huvi idamaadega seotud küsimuste vastu. Õpiti tundma hommiku- maist kunsti, kirjandust, teatrit, filosoofiat. Kõik see mõjustas suuresti eurooplaste maailmapilti, esteetikat.

1911. aasta juulis, puhates perega ühes Prantsuse merekuurordis, töötas Stanislavski oma uue süsteemi kallal. Kord ütles talle tema poja kasvataja, meditsiini-üliõpilane N. Demidov: «Miks te peate ise harjutusi välja mõtlema ja otsima nime sellele, millel nimi juba ammuilma olemas. Ma annan teile raamatuid. Lugege läbi «Hatha-yoga» ja «Radja-yoga». See pakub teile huvi, sest hulk teie mõtteid langeb kokku sellega, mis seal on kirjutatud.»<sup>2</sup>

Stanislavski loebki ja hangib ka ise joogi Ramacharaka teoseid. Nii on tänaseni säilinud tema raamatukogus «Jogide õpetus inimese hingeilmast», «Inimese kehalise tervise filosoofia joogidel» jt.<sup>3</sup>

«India joogid, kes teevad alateadvuse vallas imesid, annavad selles osas palju praktilisi nõuandeid. Nemad lähenevad alateadvusele samuti teadlike ettevalmistavate võtetega: füüsiliselt vaimsele, reaalselt irrealsele, naturalismilt abstraktsioonile, ning meie, näitlejad, peame käima sama teed. Kogu ettevalmistavas töös enese ja osaga tuleb püüda sinneroole, et valmistada pinda tõelistele, elavatele, orgaanilistele, loomupärastele kirgedele, inspiratsioonile, mis on varjul meie alateadvuses. Seetõttu on nendest asjadest võimalik kõnelda alles siis, kui näitleja on tehniliselt suuteline valitsema oma alateadvust ega oota oma töös vaid «jumalikku sädet.»<sup>4</sup>

Alateadvuslikud sidemed näitleja ja publiku vahel on kõige püsivamad. Ainult nende abil on võimalik edasi anda

<sup>1</sup> Том 4, стр. 155, том 2, стр. 414, 416.

<sup>2</sup> Виноградская Н. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского (1863—1938)». Летопись в четырех томах. Москва, ВТО, 1970—1976. Том 2, стр. 290—291.

<sup>3</sup> Том 4, стр. 496—497.

<sup>4</sup> Том 4, стр. 157.

<sup>1</sup> Борн М. «Моя жизнь и мои взгляды». Москва, «Прогресс», 1973, стр. 38.

<sup>2</sup> «Бессознательное», т. 1, Тбилиси, 1978, стр. 24—25.

kõige hinnalisemat inimlikku informatsiooni, eluhoiakuid. Stanislavski tunnetas seda, nagu enne teda olid tunnetanud kõigi aegade parimad näitlejad. Kuid nemad viisid oma saladuse enesega kaasa, Stanislavski aga püüdis seda tabamatut sõnastada, otsides tuge ja abi psühholoogiast ja orientalistikast. Aeg oli küps ja tagantjärele on huvitav jälgida, kuidas kõige erinevatel elualadel (füüsika, psühholoogia, kunst) ilmnemiseid inimestel samalaadsete mõtete, kuidas neid huvitasid samad probleemid.

«Ka kõige täiuslikum näitlejafüüs ei suuda edasi anda paljusid väljendamatuid, alateadlikke ning nähtamatuid tundeid ja elamusi. Nende edasiandmiseks on teised teed. Asi on selles, et läbielatatav tunne kandub edasi mitte ainult nähtavate, vaid ka tabamatute vahendite ja teede kaudu, vahetult südamest südamesse. Inimesed suhtlevad nähtamatute hingevoolude, tundeikiirguse, tahtesunni ja värelusega. See on kõige otsesem, vahetult mõjuvam tee südamest südamesse, hingest hinge, ta on kõige mõjuvam, tugevam, lavalisem selleks, et väljendada väljendamatut, alateadlikku, mis ei allu sõnale ega žestile. Ei saa ju kõike, mida tunneb meie hing, edasi anda ainult sõna, heli, žesti või liikumisega.»<sup>1</sup>

Kui erinevad inimesed ka poleks oma iseloomult, mõtteviisilt, rahvuselt, sotsiaalselt päritolult — kõige olulisemas oleme siiski sarnased. Kõik me sünnime ja sureme, armastame, kasvatame lapsi. Meil võivad olla erinevad mõtted, kuid meil on sarnased emotsioonid. Vastasel korral poleks mõeldav kunsti, eriti just maailmaklassika mõistmine. Kui jätame kõrvale klassikateoste kohati kummalisena tunduva vormi, võõralt kõlavad väljendid, ilma spetsiaalse selgituseta arusaamatuks jäävad võrdlused ja metafoorid, siis näeme, et kõigi nende teoste aluseks on inimtunnetesse kätkevad tõde koos sellest lähtuvate soovidega. Kõik see on inimkonna üürike ajaloo vältel samaks jäänud. Klassikaks arvamegi just need teosed, mis oma kaasaja aktuaalsete probleemide kaudu kõnelevad igavestest inimlikest kirgedest, püüdlustest ja nõrkustest.

Friedebert Tuglas kirjutab «Marginaalias»: «Inimesed erinevad üksteisest

rohkem teadmiste kui tundmuste poolest. On õieti vähe või mitte midagi, mis meie tundmuses oleks täiesti uut ja kordumatut. Vahe tundmuste vahel on ainult nende ulatuses ja nõtkuses. Ja sedagi mõjutab just kultuuri, teadmiste ning elutarkuse määr.

Mitte tundmuste harulduses pole sellepärast küsimus kunstiteost luues, vaid jõus keskenduda ja oma tundmusest võimalikult suurt protsenti väljendada, olgu tundmus ise milline tahes.

Kes meist poleks tundnud sedasama, mis on inspireerinud suurimaile loojatele nende meistriteosed. Kui see oleks teisiti, siis ei võiks me viimaseid üldse mitte mõista ega maitsta.»<sup>1</sup>

Kuna tunded ja emotsioonid on meie alateadliku vaimuelu lahutamatu osa, võime väita, et inimestel on alateadvuse vallas palju enam ühist kui teadvuses. Seetõttu erutab inimest alati rohkem selline kunst, mis puudutab inimese alateadvuse süvakihte, erinevalt kunstist, mis äpelleerib ainult mõistusele.

«... Selline (intuitsioonile, alateadvusele rajanev — I. N.) looming mõjub vastupandamatult ja vahetult igas vanuses ja igast rahvusest inimestele.»<sup>2</sup>

Tahaksin kõnelda veel Stanislavski seostest kõrvõimalike konstruktivistlike, impressionistlike, eepiliste, abstraktsete, grotesksete jne. teatritega, mille antipoodiks teda ja tema õpetust tavaliselt peetakse. B. Alpers jutustab artiklis «Teatrivoolude saatus»<sup>3</sup>, et Venemaal kahekümnendateks aastateks väljakujunenud kõige erinevamad teatrikoolkonnad hakkasid arenedes üksteiselt üha enam laenama, üksteist vastastikku rikastama. Nii tõi Meierhold oma kolmekümnendate aastate lavastustesse juba olustikulisi, otseselt realistlikke elemente, mis olid varem kuulunud ainult Kunstiteatri väljendusvahendite hulka. Stanislavski etenduste teatraalsuses oli tunda uue aja sellelaadsete otsingute mõju. Näiteks tema 1921. aasta «Revidendis» mängis Mihhail Tšehhov Hlestakovi erakordselt julgetes värvides, kusagil groteski ja klounaadi piirimail. Ivan Moskvini aga pöördus Linnapea lõpumono-

<sup>1</sup> Tuglas F., «Marginaalia». Tln., 1966, lk. 64.

<sup>2</sup> Том 4, стр. 459.

<sup>3</sup> Алперс Б. «Театральные очерки», том 2, Москва, «Искусство», стр. 462—499.

loogis otse üle rambi publiku poole, kusjuures saalis süüdati sel ajal täisvalgus. Meenutada tuleks ka noli aastail lavastatud A. Ostrovski näidendit «Äge süda». Stanislavski on groteskist kõnelnud korduvalt, mitmetes variatsioonides väljendanud sama mõtet: «Tõeline grotesk — see on näitleja loomingu ja rolli hästi läbitunnetatud olemuse kõikehõlmav, ere, täpne, tüüpiline ja ammendav väljendusviis. Sellises läbielamises ja kehastuses pole midagi liigset, on vaid kõige olulisem.»<sup>1</sup>

«Tõeline grotesk on meie lavaloomingu ideaaliks.»<sup>2</sup>

Stanislavski oli alati huvitatud koostööst omaaegse maailmateatri eredamate isiksustega, ka siis, kui nad olid tema täielikud vastandid. (Maeterlinck, «Hamleti» lavastamine koos Gordon Craigiga, sidemed Max Reinhardtiga jne.)

Vaatamata toonastele poleemikatele Stanislavski ja teiste koolkondade esindajate vahel, tuleks mõista, et Stanislavski õpetus alateadvusest näitleja loomingu ei kehti ainult naturalistliku, elu kopeeriva teatri kohta. Olgu lavalise tinglikkuse aste kui tahes suur, igas mängusüsteemis saab andekas näitleja olla ainult see, kes antud teatri vahenditega suudab väljendada oma emotsioone, selliseid alateadlikke impulsse, mis teistele jäävad kättesaamatuks. Nii on see *no- ja* kabukiteatris, hiina ooperis. Nii on see ka ooperis, balletis, absurdi-teatris ja, nii kummaline kui see ka ei tundukski, ka eepilises teatris, mille apoloog Brecht püüdis publikut kaasaelamisest igati võõrutada. Ent teisest küljest — ju siis mõistis temagi kaasaelamise paratamatust, vastasel korral poleks ju võõritusefekti üldse vaja olnudki.

Leningradi teatriteadlane Lev Gitelman jutustas, kuidas ta 1957. aastal *Berliner Ensemble*'i külalisetenduste ajal Leningradis avaldas vaimustust Helene Weigelile, kelle Ema Courage oli teda emotsionaalselt vapustanud, sundinud kaasa elama. Ja kuidas siis Helene Weigel vihastanud, öeldes, et noor kriitik polnud millestki aru saanud, ta pidanuks Ema Courage'i ju hoopis hukka mõistma!

Näide kinnitab veel kord, et ükski ratsionaalne mõttekonstruktsioon, ka kõige geniaalsem, ei suuda midagi kunsti ürgsete seaduste vastu. Brechti ja Stanislavski võrdlemine ei kuulu käesoleva kirjutise ülesannete hulka, ent Brechti puhul ei tohi unustada, et tema eepiline teater oli alati teravalt opositsiooniline, «keelatud» teater, mis juba selle tõttu tõi kaasa suure emotsionaalse pinge.

Praktikas oli Stanislavski niisiis ühe koolkonna geniaalne esindaja, suur näitleja ja lavastaja. Ent nagu iga teooria on alati laiem praktikast, nii kuulub ka Stanislavski õpetus maailmateatrile, on universaalne.

Loomingulise alateadvuse võtmed on inimese, näitleja orgaanilises natuuris... loodus on ainuke looja, kes on võimeline kujundama elu ja orgaanikat.

Mida peenem on aisting, mida irreaalsem, abstraktsem, impressionistlikum jne. ta on, seda lähemal on ta loodusele ja seda kaugemal teadvusest. Irreaalsus, impressionism, stilisatsioon, kubism, futurism ja muud rafineeritused või siis grotesk kunstis algavad sealmaalt, kus loomulikud inimlikud elamused ja tunded saavutavad ülima arengutaseme, kus naturaar väljub mõistuse eestkoste alt, tinglikkuse, eelarvamuste ja väeõimu surve alt ning annab end oma alateadvuslikur initsiatiivi (intuitsiooni) hoolde, sealt, kus lõpeb ülinaturaalsus ja algab abstraktsioon.»<sup>1</sup>

«Ei tea koledamat kui seda on näitlejašabloonide järgi treitud kodukootud stilisatsioonid, impressionism ja muud -ismid — teatriyormid, mis lähtuvad kuivast mõttest, rohmakast käsitööst ja välisest kopeerimisest. Ja kui suurepärased on kõik need -ismid, kui nad sünnivad iseenesest, alateadlikult, elustavast loominguilisest inspiratsioonist.»<sup>2</sup>

Kahjuks ei ole Stanislavski üht kõige olulisemat teost «Näitleja töö osaga» (ilmunud venekeelse «Kogutud teoste» IV köites) siiani eesti keelde tõlgitud. Sellesse lõpetamata jäänud töösse on koondatud artiklid praktilisest tööst osaga ja see on eesti keeles kahes eri tõlkes ilmunud raamatu «Näitleja

<sup>1</sup> Том 4, стр. 453.

<sup>1</sup> Том 4, стр. 156.

töö endaga» (1940 — W. Mettus, 1955 — F. Moor) otseseks järjeks. Sellesse raamatusse on Stanislavski koondanud oma olulisemad mõtted alateadvuse osast näitleja loomingus. Peale selle töö oleks meil ilmselt vaja avaldada ka tema artiklite ja kirjade valimik.

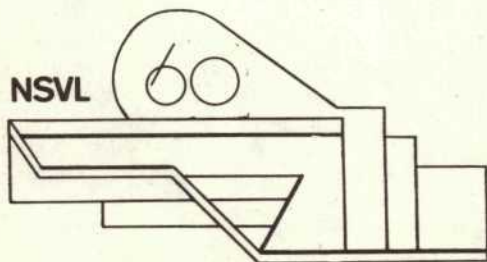
Viibides 1929. aastal Nizzas ravil, saadab Stanislavski uusaastaõnnitluse Kunstiteatri kollektiivile: «...õige varsti saabub aeg, mil kirjutatakse suurejooneline, geniaalne näidend. Loomulikult tuleb ta revolutsiooniline. Suurteos ei saa olla teistsugune. Kuid selles revolutsioonilises näidendis ei hakata marssima punaste lippudega. Revolutsioon hakkab toimuma sügavamal. Me saame laval näha maailmahinge ümbersündimist, uue ja mitte veel kõigi poolt mõistetud ja tajutu sisemist võitlust vana ja aegunuga

See on võitlus võrdsuse, vabaduse, uue elu ja hinge kultuuri eest, sõdade ikvideerimise eest...

Ja siis on vaja tõelisi näitlejaid, kes suudavad kõnelda mitte ainult sõnade ja häälega, vaid ka silmadega, hingeiha, tunde kiirguse, tahtesunniga. Uus näidend nõuab täiesti uut miljööd ja kujundust. Loomulikult mitte sellist, nagu ma olen siiani kultiveerinud ja mida on tavapäraselt harjutud nimetama «Stanislavski naturalismiks». Ka mitte nüüsgust, nagu praegu peetakse uueks ja moodsaks, vaid hoopis teistsugust, mis e segaks, vaid abistaks Näitlejat (suure algustähega) Kust võtta sellist Näitlejat?

Ma kinnitan teile, et ta saab eos olla ainult meie teatriperes. Seda rääkides ei mõtle ma mitte ainult meie kodumaad, vaid kogu maailma...»<sup>1</sup>

Том 8, стр. 211—212.



## NAINE KÜTAB SAUNA

Eesti režissööri Arvo Kruusemendi film on teos, kus ei panda toime erakordseid tegusid, samuti puuduvad siin teravad situatsioonid. Filmi autorid räägivad täiesti tavalise linna-naise paari väliselt mitte millegi poolest silmatorkavast päevast. Kuid nagu on öelnud üks nüüdistluuletaja: «argisus on imepärane», ning tähelepanelik inimene leiab just selles tavalises argielus oma rõõmu.

Süzee järgi ei juutu peategelasega mitte midagi, muutused toimuvad tema hinges: eneselegi märkamatuult otsib ta oma suunda tänapäeva maailmas, kus on palju laenatud: peibutavad illusioonid ja võltsväärtused. Autorid näitavad seda protsessi lihtsustamata, vältides sirgjoonelisust.

Kruusemendi film on justku olematust päevikust väljarebitud leheküljed, mis kroonikalaadset kajastavad naise elu paari päeva vältel. Samal ajal on see peen ja intelligentne pihtimus, millest saame teada, kuidas skeptiliselt häälestatud naine sattus asjaolude kokkulangemise tõttu keerulisele eluteeristile.

Lakooniline kompositsioon operaator Jüri Garšneki mustvalges toonaalsuses annab hästi edasi paatuse nostalgilisi iseloomu. Tegelaste kujud kontrasteeruvad pahaendeliselt liikumatu, pimestavalt valge talvemaastikuga.

Ita Ever peosõnataijana aitab kaasa erakordselt õnnestunud kammerliku teose sünnile, kus vähimatki võltsimata ja didaktikasse laskumata pajatatakse konfliktist odava ja pinnapealse ellusuhtumise ning tänapäeva inimese tõeliselt eetiliste käitumisnormide vahel.

JAN FOLL

«Záběr». 1981, 9. jaanuar.  
Tšehhoslovakkia

## REIGI OPETAJA

(Väljaspool Eestit SKORPION)

... Filmi tragöödia ei jäta sügaval muljet, sest peategelase karakter on antud liiga üheplaaniliselt. Samuti on ülemäära suur osa looduspildidel. Peategelane pole inimene, vaid mudel: lihtsustatuult, ühekülgselt ja tõtakalt voolitud usufanatismi näidiseksemplar. Alati süngelt meline, askeedi näoga. Alati vihkas, kelle jultussõnad kõmisevad ähvardavalt. Maastikku on filmis näidatud väljasurnuna: lagunev kirik, lakkamatult ja pahaendeliselt lõõtsuv tuul ning müstilised, tumenenud pilgul kaamerasse vaatavad inimesed. Kui režissöör poluks olnud nõnda «halastamatu», poleks sellest ilmselt tulnud nii «ühekülgne» film (samuti ka peategelane), mida süiski võiks nimetada huvitavaks ja pingutuskrampidest hoolimata hästi võetud filmiks.

GABOR LORÁND

«Filmvilág», 1981, 12. mai  
Ungari



L. Lindau 1932. a.

### RINGREIS

Ringreis — jah, ringreis on üks imelik asi. Vanasti, kui ma olin veel Draamateatris, õieti kui ta oli veel Draamastudio Teater, — meie pidime reisima, sest me ei saanud ju Tallinnas nii palju mängida —, siis me reisisime vaguniga, see oli nagu päris elamine. Meid viidi tupikusse ja see vagun seisis seal. Pidime teatri lepingu järgi või kohustuse järgi jala minema, kui seltsimaja oli jaamast 3 kilomeetrit. Kui oli üle kolme, siis oli küüt — talvel regedega, suvel vankritega. Suvel oli vastik, õieti kevadel, tolmused teed ja... Talvel oli tore. Teater oli hankinud sõdurite postilseismise kasukad, mis olid suured kuni maani, ja siis istud selles kanakorvis heinte sees. Kolm 19 inimest oli rees ja üks voorimees või

juht oli ees. See oli hästi tore: läbi ilusa lumise metsa sõita. Vagunis oli igäühel oma kupee ja see oli nagu teine kodu. Nojah, ühes vaguniotsas oli siis üks kemp ja teises teine kemp. Ühe kempu sisse jäi nagu pesemise ruum, sest kempu kui niisugust me ei tohtinud ju tarvitada. Seda võis tarvitada öösel, kui sõitsime ühest jaamast teise. Aga teine jäi siis daamidele, kes olid niisugused hoolsamad ja korralikumad: nemad keetsid seal, priimused kaasas ja kõik. Ja oligi ükskord, me seisime vana Kohtla-Järve tupikus... Ilus ilm oli, suur kevade... Mari Möldre — siis ta oli veel Mizzi — keetis hernesuppi seajalgadega — nii meeles on. Tarmo oli pidžamas, istus, võttis päikest ja ka mina istusin ja võtsin päikest või lugesin. Mari hüüab aknast: «Ruut, tule sööma!» Ruut siis läks, aga talle see supp kas eriti ei maitsetanud või mis see oli. Mari vihastas, võttis terve selle katla, viskas aknast välja ja ütles Tarmole: «Ma oleks võinud Hiina keisri armuke olla!» Just see — ta oli nii tige, et tal ei tulnud muud midagi meelde — Hiina keisri armuke. Tarmo tuli siis, otsis sealt kruusa seest seajalgu: «Mari on ikka ka ohmu.» No vaat, niisugused väiksed asjad tulevad meelde...

Muidugi, ringreis on niisugune asi, et seal sa pead ise väga valvas olema, sest tükk kipub lagunema. Igal õhtul ikka sama asi, sama asi. Siis tuleb endale ise ülesanne anda, et täna ma vaatan seda kohta või seda kohta, kui ma mängin. Sest loomult on näitlejad laisad — ma ei tea, kas heas või halvas mõttes. Neid tuleb natuke tagant torkida. Minu vana kolleeg Katja Välbe, kes nüüd Metsakalmistul puhkab, tema ütles ikka niiviisi, et Pansoga oli selles mõttes tore, et Panso ei jäänud kunagi rahule, tema ütles: «Sa oled hea küll, aga vaata ikka veel seda kohta.» Aga muidugi on näitejuhte, kes jäävad õige ruttu sinuga rahule ja ega siis ise ka enam suurt pinguta: noh, kui ta juba rahul on, ju siis on korras. Aga reisil pead ennast ise kontrollima.

Nooruses oli see reisimine muidugi hirmus tore. Uued lavad, uued inimesed, uus ümbrus. No nüüd ei tehta enam nii pikki reise. Meil olid ju reisid ikka 4—5 nädalat. See oli tavaline. Nüüd tehakse väljasõite. Väljasõidud on vastikud. Üheks etenduseks... hommikul juhtub sul veel proov olema — see on niisugune, kuidas ma ütleksin, tükitöö. Aga nüüdki sõidetakse vahel nädal-kaks, kümme päeva — sa nagu elad sellesse sisse ja kõik on korras. Aga kui õhtul üheks etenduseks sõidad — kriuh-krauh grimmi ja jälle tagasi —, selle poolt ma nagu ei ole.

## ESIETENDUS

Teate, esietendus on üks jube asi, ja kui neid esietendusi ei oleks, oleksid etendused paremad. Sest näitleja tahab seal nagu endast üle hüpata... Ja siis on kõik need kirjatundjad saalis. Ta ei ole loomulik, see esietendus. Siiski, vahel juhtub niisugune ime, et kõik klapih, aga enamjagu jääb ta alla hili-sematele etendustele. Viimasel ajal on see asi ka veel — ma ei tea, kas ole- neb see näitlejatest või ilmastikust või millest —, et me ei saa iial enam tükki esietenduseks valmis. Mitte ainult meie teatris. Arvustus ju ka ütleb: no küll ta kasvab. Aga ta peaks vist esietenduseks olema juba välja kasva- nud. Kahjuks juhtub seda väga harva. Siiski, esietendus on igal juhul üks pidulik etendus. Vanasti, kui me Noor- sooteatri avasime ja kui need noored alles koolist tulid, siis mina ikka ütlesin neile, et tuleb panna kõigil, ka neil, kes ei mängi selles tükis kaasa, puhtamad riided selga ja tulla ikkagi etendusele, et see on kogu teatrile üks pidulik sündmus.

## TEATRIKRIITIKA

Oih! Eks ta ole ka niisugune, nagu ta on. Ma räägin endast, ega ma üldiselt räägi. Ega mina suurt nüüd sellest kriitikast... Tähen-dab, kui ma seda inimest usun ja austan, siis loomulikult ma loen hea meelega ja jätan meelde, mis ta räägib. Ma ei usu, et kriitika näitlejat suurt aitab. Ja mis teda nii väga aidata, ta on ju valmis inimene,

või peaks vähemalt olema valmis näit- leja. Jah, oma tööks juba valmis. Ja vaadake, vahel on ju ka niiviisi, kui sa tahaksidki kangesti seda arvustust tõsiselt võtta... nad on tihti peale nii vastukäivad, üks ütleb nii ja teine ütleb otse vastupidi. Noh, kuidas see vaene näitleja siis saab? Ikkagi on vist nii, et kui sul omal on selge see asi ja kui siis inimene, keda sina usud, ka sedasama kinnitab, siis... Aga kui ma nii palju töotan ja kui ta mulle rää- gib, andke andeks, rumalusi vastu, no mis ma teen siis? Hindan ma seda või arvestan selle inimese kriitikat? Ma ei saa ju.

## KATEEDER

Kateeder on peenikene asi. Vaadake ümberringi, nüüd on juba terve Eesti- maa täis kateedrist tulnud näitlejaid. Oma ülesande ta ikka täidab. Ja see on ju päris loomulik, et sealt ei saa ainult head näitlejad tulla. Meid on ju... kui palju meid eestlasi on? Pole miljonitki? Ja iga kahe aasta tagant peab tulema 25 väga andekat inimest? See on ju võimatu, võimatu. Aga need lõpetajad on kõik oma kohad elus leidnud, kas sinna-tänna, kuskile mujale väljaspool teatrit, aga ikka, kus on vaja. Ja häid näitlejaid on. Meid on ju paar tükki veel vanast ajast järel. Kõik on ju kateedri inimesed ja nad on tublid. Las nad saavad jalad alla; esimesed lennud ongi juba saanud. Kateedrist arvan väga hästi.

Esimese lennu vastuvõtueksamitel, kui tulid kooli Üksküla ja Mikiver jt., mind ei olnud, midagi juhtus minuga. Aga ma olin kohe vaatamas, kui nad tegid esimese arvestuse. Panso ju käis nendega mõõda tsirkusi ja looma- aedasid... No Panso tahtis tol ajal, kui ta alustas, et mina tuleksin õppe- jõuks. Aga mis õpetaja mina olen, ma ütlesin sellest kohe ära. Aga vaata- mas olen ma kateedris käinud sealt- peale kõiki kursusi, kõiki vastuvõtte. Praegused eksamid — see on kurb pilt muidugi. Ma räägin praegusest sisseastujate tasemest. Vastuvõtmine ise oli seegi kord tipp-topp, aga noh need, keda me pidime vastu võtma... Ma tahtsin rääkida lihtsalt praeguste noor-

te, kuidas ma ütlen, erudeeritusest, millega nad sinna kooli tulevad. See pilt on halvemaks muutunud. Viimasel ajal on see ehk jälle natuke-natuke tõusnud, aga mitte palju. Üks-kaks võtmist tagasi oli hullem, veelgi hullem. Nüüd ikka mitmed teadsid luuletuste pealkirju ja autorit ja mõni ikka laulis. Nad ju laulavad seda, mida on lasteaias õppinud, ja ometi on meil suur laulupeorahvas, aga nad laulavad lasteaialaule. Koolis ju ka lauldakse, on laulukoorid, aga neid laule eksamil ei kuule. Või siis laulavad inglise keeles seda «bu-bu-bu-d». Aga laulmist kui niisugust... Ja siis, mis mind päris marru ajas... nojaa, ma olen ikka halb inimene, mina oleksin rangem olnud, ma ei kannata niisugust asja: täismehed eksamikomisjoni laua taga ja paluvad: «No tee, linnukene, no tee ometi häält!» Ta tuleb ju ikkagi kõrgkooli eksamile! On ju nii? See on ometi ka kõrgkool ja tuleb ikka natuke ette valmistada. Et neid nii palju oli, kelle seast valida, ja et te võtate seekord vähem, usun ma, et sellest 220-st saab seekord ehk päris kopsaka kursuse kätte. No muidugi oli kateedris vahepeal see viga, et naisõpetajaid oli liiga palju. See on igal pool, keskkoolis peaks ka mehi olema, õpetajaid tähendab. Ma kohe rõõmustasin selle üle, et nüüd on kateedris enamik õppejõude mehed.

## ROOTSIMAA

Rootsimaa on ilus maa. Jah, on küll. Mul on sellest reisist, mis me «Ramilda» ja «Non-stopiga» tegime, väga ilusad mälestused. See oli nagu noorusega uuesti kokkusaamine, sest et nii palju oli seal neid eestlasi, kes sinna läksid... ei tea miks. Nad otsisid mind üles ja see oli omamoodi väga liigutav ja väga kena. Meie etendusi võeti ikka väga hästi vastu. Keegi seda nagu ei oodanud ja selle tõttu oli see nii üllatav. Aga Rootsimaad ennast ma nägin vähe, mul oli igal õhtul etendus. Pisut sõitsin seal ringi. Kuningat ma ei näinud, lossis oli lipp pooles vardas: ta oli oma suvekodus, vastuvõttu ka ei teinud meile. Aga Kuninglikus Draamateatris me olime küll külas. Pärast



L. Lindau 1982. a.

viimast etendust võeti meid seal vastu. Kena maja, vana maja. Neil on neli saali, niisugused väiksed saalid... Aga näitlejad on igal pool näitlejad, keelest hoolimata — niisugune tore kontakt siiski.

## LIINA REIMAN

Jah, Liina oli üks tore inimene. Muidugi rääkimata, et suur näitleja. Ta oli tõesti tore inimene, väga. Noh, kuidas ma ütleksin, abivalmis noorte vastu või... Meil oli ju küllalt suur vanusevahe, aga tema võttis mind nagu oma hoole alla. Käis mu peaproovidel (sel ajal ei olnud ju kontrollendus). Hm, kui huvitav see on, praegu just tuli meelde: ma ei ole hulka aega nüüd raadios esinenud. Seal tuleb natuke teisiti rääkida kui laval. Me tegime nüüd proovi ja ma palusin linti kuulata. Noh, kuidagi ei hakka, miski on võõras, ma ei oska oma häält kasutada. See ei ole edevus, ma lihtsalt ütlen: ma mängin ühte üle 70-aastast vanaeite, aga hääl on terve, kõliseb liiga. Lihtsalt mul ei ole praktikat. Ja siis mul tuli meelde, et mul oli nooruses üks sama asi. Mängisime... «Nr. 72» oli tüki nimi...

Ja seal oli mul üks pikk monoloog. Põldroos ei ole rahul, ei ole rahul ja kõik: «Ei ole see, ei ole see.» Mina palusin Liinalt abi. Peale lõunat ma läksin. Nemad olid siis just Kulliga taimetoitlased... hernesupp oli võiga keedetud. Nad eriti seda ei tahtnud, aga oli moes olla taimetoitlane... Jah, Kull läks siis puhkama, Liina ütleb: «Noh, loe mulle see ette.» Kuulab. «Ei, peaks nagu olema kõik korras!» Ma räägin siis ära, et vaat, Põldroos ei ole rahul, et vaat, midagi on viltu... «Loe veel kord!» Liinal oli siis tore mood: see haige käsi, mis tal oli, selle pani vöö vahele. Kuulab ja ütleb äkki: «Tead, mis sääl oli, hääl on liiga terve, kata seda häält.» Ja see oli kõik, see märkus. Mul tuli see asi nüüdsama meelde, et tühine märkus, kui nii kõrvalt kuulata, aga... Ja nüüd ma hakkasin eile õhtul, kui ma seda linti raadios kuulasin, mõtlema, et midagi tuleb häälega ette võtta. No ei oska... Mul on Mandriga seal stseen. Kuuled lindi pealt — temal on kõik nii tipp-topp —, aga Mandri käib ka nii palju seal esinemas. Mina olin abitu, täitsa abitu, paisutan häält üle ääre, no ei oska. Ja üldse ma kardan mikrofoni, ma ei taha, ma ei armasta masinaid. Võib-olla saan jalad alla, ma ei tea. Aga nüüd läksime jälle Liinast kaugele. Tegelikult tahtsin öelda seda: näe, vana näitleja tundis selle ära, mida Põldroos ei osanud mulle ütelda. Pärast sain selle rolliga ikka hakkama.

## ARMASTUS

Oh, armastus! Mõnes keeles tähendab armastus hoopis midagi muud, teistmoodi. Vaadake, see tuli nüüd selles kuuldemängus välja. See oli Beckett'i kuuldemäng, ta on ise selle kirjutanud, see ei ole instseneering, ja seal ei saanud ühest lõigust kohe kuidagi aru. Tähendab «armastus, armastus» ja korraga ta hakkab ironiseerima, see vanaeit. Ja siis Kraut ütles mulle, et inglise keeles on armastus ja armatsemine sama «love». Kui ma seda teada sain, siis ma oskasin seda kohta mängida. Meil on armastus midagi suurt, püha, poeetilist — eesti armastus. Aga mõnes

keeles on ta niisugune «liebelei» või armatsemine. Aga eesti keeles — kui ta on ikka päris armastus — on ta nagu püha või väga ilus asi. Ja kui me ise seda natuke hoiame, siis on ta veel ilusam. Aga nüüd me hakkame seda armastust ka natuke risustama, kõige vastu on nii kangesti armastus. See ei olegi iga kord see mõiste. Armastus inimese vastu... Aga kui me inimest niiviisi risustame, solgutame teda siiasinna, mis armastus see on? Armastus töö vastu... Nojah, see peaks olema. Jah, see peab nüüd küll olema. Muidu me seda teatritööd nagu ei saa teha, kui meil armastust pole... ei, armastus on ehk liiga vale sõna: kui meil seda kiindumust või tahtmist pole... Ei, muidugi, armastusse peaks ikkagi uskuma, aga ta kipub praegu kaduma, inimesed on väga asiseks läinud. Mina küll usun armastust ja mina olen alati armunud, terve elu. Ikka olen ma armunud olnud — kas partnerisse või mingisse elunähtusse. Ma nagu ilma armastuseta ei oskagi elada.

## TRAMM

Vabandage, selle kohta ma ei oska midagi ütelda. Ma ei sõida trammiga. Paar korda olen sõitnud — ükskord oma lapselapse lõbuks. Ma olin sel korral saadik ja tüdruk tahtis näha, kuidas ma selle punase kaardiga eestuksest sisse lähen ja seda näitan. Siis me sõitsime üles Lasnamäele ja tagasi. Mulle ei meeldi trammiga sõita. Nad trügivad. Ma ei taha seda. Ma olen taksoga igapäevane sõitja... Et sellest nüüd nii aru ei saadaks, et... vanaeit eputab, või et nagu Marie-Antoinette: «Mis nad karjuvad: «Leiba! Leiba!» — söögu kooki!» Ma lihtsalt elan niisuguses kohas kesklinnas, et ei vaja trammi. Ma jõuan enne ise kohale kui trammi peale.

## LILIAN VELLERAND

Oh-jaa, ta on sümpaatne daam, aga ta on niisugune, kuis ma ütleksin, hellakene. Ega tema juurde nii järsu sõnaga tohi... kuigi sa temast halvasti ei mõtle. Aga mina olen rohkem nii otseütleja. Ma tean küll, et ma teda



solvasin. Solvasin selle raamatu pärast. Ma vabandasin küll ja palusin andeks ja kõik, aga ikka väike okas jäi nagu algul sisse. Ma lugesin siis just ühte värsket raamatut, ühe minuaegse näitleja kohta kirjutatud raamatut. Huvitav näitleja, aga see raamat õh nagu vaeslapse jaaniöö: «küll mina ikka töötasin» ja «siis istusime ja arutasime», aga inimest nagu ei ole. Ja mina läksin paanikasse: jumal, kui minu raamat ka niisugune tuleb... Ja mõtlematult võtsin toru ja helistasin Lilianile: «Kui see minu raamat ka nii hull tuleb, siis me ei hakka seda tege-magi!» Ma ei taha jumalapärast kedagi solvata, aga mul on inetu ütlemine küll. Ma «prauhan» välja. Eile me leppisime Vellerannaga päris põhjalikult ära. Ta tegi selle raamatu ju kenasti, nagu kõik ütlevad. Ega ma ei tea, missugune ma välja paistan, aga ma olen tuttavate käest küsinud, ütlevad, et ikkagi tulevat Lindau nägu välja. See on kõige tähtsam minu arust. Et minust nii palju võib kirjutada, see on päris ime. Ja vaadake, tema arvustusi ma usun, Jah, võib-olla me elame ühel lainel või... ma ei tea.

### LISL LINDAU

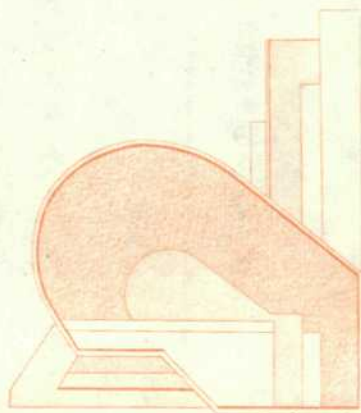
Kuidas ma seda tean? Ma ütlesin: tüütu vanamoor. Väga tüütu. Jonni täis ka vahetevahel. Nii. Ma arvan, et raske iseloom.

Märksõnu  
Eesti NSV rahvakunstnikule  
LISL LINDAULE

ütlesid Jaak Allik  
ja Kalju Orro

## ÕNNITLEMINE!

2. september — LISL LINDAU, draamanäitleja, Eesti NSV rahvakunstnik — 75
5. september — HERMAN TALMRE, oboekunstnik, Eesti NSV teeneline kunstnik — 70
11. september — HEINO MANDRI, draama- ja filminäitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
14. september — ULLO TOOMI, Eesti NSV rahvakunstnik — 80
17. september — LEO NORMET, helilooja ja muusikateadlane — 60
30. september — KALJU UIBO, teatrikriitik — 60





A. Suhhovo-Kobõlin «Toimik». Lavastaja Eino Baskin.  
Varravin — Heino Torga.  
Vürst — ENSV rahvakunstnik Ferdinand Veike

«Vanalinna Studio» sündis vajadusest meie teatrite ülitõsisest näopilti pisut naerulisemaks muuta. Ja oli ka parajasti käepärast mees, kes nalja tõsise koorma oli nõus oma kogenud õlule võtma. Sellest siis tuleb ka teatri mitteametlik nimi — Baskini teater. Nõnda teda kutsutaksegi sagedamini kui keskajahõngulise pärisnimega. See on ka üsna loomulik, sest kes vähegi teavad meie tänast estraadisituatsiooni (ah, kui hea väljend!), tolle suu kisub naerule juba ainuüksi selle teatri nimetamisest.

Niisiis, sellega oleks juba pool muret peaaegu murtud — saal on alati publikut lämbumiseni täis. Aga teine pool muret siiski jääb. Eino Baskini nägu, hää ja «väike nali» on midagi konkreetset, täpset, enamasti garanteeritud. Tema teater seda veel nii kindlalt ei ole.

Teatri kirjandusalajuhataja Toomas Kall on tänavuse hooaja künnisel öelnud: «Kui aasta tagasi oli tegemist alles loodava teatriga, siis nüüd ei veenaks kasvuraskustest rääkimine enam kedagi.»

Aga tegelikult veenab siiski. Oleks igatahes selge suurushullustus soovida, et kahe hooajaga peaks teater enam-vähem valmis olema. Teatrimaja võiks ehk küll selle ajaga valmis ehitada, mitte iialgi aga elavatest inimestest teatritrupi. Liiatigi veel oma näo ja käekirjaga, nagu kriitikas kombeks on väljenduda.

Kui just midagi konkreetsemalt soovida või näha tahta, siis vahest kõige enam teatri selgemaid taotlusi trupi ja repertuaari kujundamisel, aimata seda ilmet, missugusena me teda paari aasta pärast ehk nägema hakkame. Praegu paistab selge olevat, et teater valib täismetraažiliste näidendite lavastamise tee.

Mida võis siis saalis istuja uue teatri teisel hooajal tähele panna? Seda kindlasti, et «Vanalinna Studios» peetakse lugu näitlejast. Siin on rakendatud oma näitlejate kõrval teatriinimesi, keda me paraku juba unustamagi oleme kippunud, kuid kes «Studio» laval end jälle meistritena näitasid (Olev Eskola, nüüd juba ka teatri koosseisuline näitleja — «Kes aevastas?», «Toimik»; «Toimikus» ka Ferdinand Veike ja Heino Torga). Külalisteks on palutud Helle-Reet Helenurme, Anne Paluveri, Jüri Krjukovit («Kes aevastas?»), mitmel puhul Endel Simmermanni, Endrik Kerget («Toimik»), Heli Läätse («Topelt-



F. Dürrenmatt «Füüsikud». Lavastaja Roman Baskin.  
Monika Stettler — Krista Viirand  
Johann Wilhelm Möbius — Aleksander Eelmaa.

F. Dürrenmatt «Füüsikud».  
Doktor Mathilde von Zahnd — Ines Aru.



A. Suhhovo-Kobõlin «Toimik».  
Ivan Sidorov — Aleksander Eelmaa.  
Muromski — ENSV teeneline kunstnik Ago-Endrik Kerge.

A. Suhhovo-Kobõlin «Toimik».  
Tarelkin — Roman Baskin.

kokteil»), Ande Rahet («Ikka veel Püha Susanna») jne. Sellises suhtumises teatritegijasse on tunda mingit ürgteaterlikku vennaskonnavaimu ja austust kutsekaaslaste vastu.

Ja ometi on külalisnäitlejate kasutamises teatri praegusel arenguetapil ka oma kurvem külgi. Vähemasti tundub mulle nii, et seesugune viis lavastusi teha aeglustab põhitrupi tempokamat väljakujunemist omapäraseks, ühtse stiiliga komöödiateatriks. Mäletan Eino Baskinit kusagil interv-

juus öelnud olevat, et sõna «studio» teatri nimes viitabki sellele, et studium kestab siin ka pärast teatrikooli lõpetamist. Mis moel? Momendil seda lavalt märgata veel ei ole. Võib-olla ei peaks liiga kannatamatu olema, kuid ikkagi ootaks juba rohkem professionaalset mängukergust, sise-  
mist sädelust, oskust publikule märkamatult koomilisi situatsioone luua. Trupi praegusi nõrgemaid külgi on koosmäng.

Teiselt poolt aga trupi suurim väärtus — üsna kenakese hulga tugeva omapäraga näitlejate olemasolu. Maksab vaid üles lugeda: Ines Aru, Ülle Kaljuste, Eino Baskin, Olev Eskola, Vello Janson, Aleksander Eelmaa, Roman Baskin! Kuid nauditavat ansamblimängu näeme vaid stseeniti. Kõige enam tundub seda olevat «Füüsikute» etenduses. See lavastus on üldse mängides ikka rohkem ja rohkem ansamblisse sobima hakanud. Stseenid ei haaku enam nii konarlikult üksteisega kui alguses. Annab see tunnistust heast näitejuhitööst? Või on selles suur osa Aleksander Eelmaa, kes etenduses erakordselt pingelist sisemist lavaelu elab ja sellega stseenid üles kütab.

Aga näitejuhi vajaduse juurde peaks küll tagasi tulema. Teatris võiks ollagi lavastajate kõrval ka niisugune ametikoht. Alles kasvuraskustes trupile tuleks see kindlasti kasuks. Ja ega see hiljemgi kahju tooks, kui majas oleks inimene, kes lavastuse juures teeks rollide siseliinide psühholoogilist peentööd. Võimalik, et siis jääksid ära ka silmale ja kõrvale valusad stiililised lahkumängud, nagu näiteks «Toimiku» ansamblis.

«Toimiku» lavastus annab hooajale põhikoloriidi, see on tõsi. Ta on töö- ja jõududemahukaim. Materjali valik annab märku ka teatri kodanikuhoiakust. Suhhovo-Kobõlini rohkem kui sajand tagasi kirjutatud näidend seab meile jultunult ette peegli, kus me ise äkki üpris praegus-  
tena vastu vaatame. Me ei pruugi endale selles sugugi meeldida. Teine asi, kui me ennast just Muromskiks (lavastuses E. Kerge) või ehk ka Sidoroviks (A. Eelmaa väga hästi mängitud osal) püüaksime uskuda. Aga see võib petlik lohutus olla...

«Toimikus» näeme hiilgavaid näitlejateid. Roman Baskinil näib olevat lõputu tagavara igasuguseid väljendusvahendeid, millega oma Tarelkinit värvikalt vastikuks bürokraadist aferistiks kujundada — miimi- 26

kast ja kehahoiakust häälevarjunditeni. See on juba meisterlikkus! Head (kuigi tunduvat välisemad) on ka Ferdinand Veike Vürst ning Heino Torga Varravin.

Ja ikkagi, kõigest värvikusest hoolimata jäi ometi midagi olulist puudu, mis ei lasknud lavastust tervikuna mõjule. Hulk tegelasi mängis just nagu omasoodu. Sellest vist ka tunne, et lavastusel puudus kõigutamatult kindel telg. Paistab, et seda ongi veel varavõitu oodata. Põhitrupp ise ei ole jõudnud nii kindlalt jalule saada, et koos külalistega õlg öla vastu toetuvat tihedat ansambli võiks tekkida. Aga teiselt poolt — just sellise inimloomuse ürgomaduste pahupoolt käsitleva näidendi lavastamine loob suurepärase võimaluse trupi vaimseks liitumiseks. See omakorda aitab kindlasti tõsta loomingutoonust, mis võiks olla poolest murtud murest jällegi pool. Lõpuks jääski järele vaid noorte näitlejate komöödiamängu meisterlikkuse mure. Aga see murtakse juba aja ning praktikaga.

Ajast ja praktikast on välja kasvanud «Vanalinna Studio» teise hooaja küpseim etendus — «Topeltkokteil». See teenib teatri ja publiku südamlikku liitu kõige vahetumalt. «Kokteili»-öhtus on poeesiat ja nalja, koketsust ja nokkimist, nukrust ja pisut satiiri. Oli õnnelik mõte teha niisugune kaheinimeselavastus, kus Heli Lääts ja Eino Baskin pakkusid rõõmsa öhtu kõigile, kes etendusele pääsesid. See on öhtu meeldivas seltskonnas, kus puuduvad mõttepingutust nõudvad momendid. Heli Lääts e ammukuuldud mahedad laulud vahelduvad ... Eino Baskiniga (täpsemat iseloomustust on raske leida). Retrospektiiv estraadilugudest ja -lauludest 1951—1981. Jah, kui nüüd mõtlema hakata, siis selle etenduse järgi on kerge aru saada, kui vähe me ikkagi muutume: ikka veel on narre inimesi, naljakaid olukordi, aga-raid tohmaneid; ikka oleme liigutatud, kui lauldakse kevadest, armastusest, unistustest.

«Topeltkokteili» etendus tekitab meis muretustunde, mis on aeg-ajalt nii väga vajalik.

Ja kui siin eespool püüdsin kujutada selle teatri mure murdmist poolte viisi, siis oli see muidugi üks puhtpaljas teoreetiline targutamine. Tegelikult on asi palju keerukam ja õnneks ka huvitavam. Seda teavad tegijad ise. Aga kuna «Vanalinna



Aimla — E. Baskin «Topeltkokteil». Lavastaja Eino Baskin. ENSV rahvakunstnik Heli Lääts ja Eino Baskin. H. Saarne fotod

Studio» on meie esimene komöödiateater, siis annab kõvasti pead murda selle üle, milliste ühikutega ülepea peaks mõõtma sellesarnase teatri lavastusi. Peaksime leidma naeru põhjatuud allikaid, mis ometigi ka pisarate kibedust aimata lasevad. Peaksime leidma aga ka nalja, mis meile tõsimeelseist mõtlemistest puhkust annaks. Peaksime ... Jah, aga vaevalt me iialgi loendada jõuaksime tõsise nalja võimalusi. Kuid ikkagi tundub mulle, et komöödiateatri etenduste mõõt võiks ollagi naer. Silmanurganaeratuses ohjeldamatu naeruni. Olen kord niisugust naeru kuulnud, see mind õieti sellisele mõttele tõigi. See oli Noorsooteatri «80 päevaga ümber maailma» etendusel. Peanaerja oli Jaan Saul. Õieti naeris ju kogu saalitäis inimesi, aga tema naer oli ennastunustav, mürisev, poisikeselik. Vaat niisugune sobiks küll komöödiatenduse täiuslikkuse mõõdupuuks — targa inimese naer. Selle poole tasuks püüelda.

## Veel üks Koidula kiri Kreutzwaldile



H. Mandri — Friedrich Reinhold Kreutzwald.  
M. Sööt — Lydia Koidula.

(A. Undla-Põldmäe «Viru laulik ja Koidula».  
Lavastaja M. Mikiver. Esietendus 1982. a.)

*Minu südamest kallis, austatud sõber!*

*Teie sündimispäeva hommikul, kui rõõmuhõisked, juubeldus, õnnesoovid kaugelt ja lähedalt, vaimustuse- ja kiitusesõnad Teie ümber võimsaks mühisevaks koseks paisuvad, lubage mul õige tasa ja argsell Teie ette astuda, et Teile tuua südamlikku tänu nende rõõmsate, rikastavate, virgutavate päevade eest, mil Teie juhataja käe kõrval paar sammukest rändamise teed jalge alla võtsin. Nõder ja väeti on minu sulg väljendama tuhandikkugi osa kõigest rõõmust ja tänust, millest süda üle keeb. Imestust ja imetlust tulvil silmadega vaatasin ma, kuidas õrn taimeke, mille aednik hoolikalt mulda istutas, Teie meistrikäe all sirgus võimsaks kauniks puuks, mille lehed pakuvad varju väikestele metsalilledele ja mille ladvas rõõmsalt siristavad laululinnud. Millise mureliku hoole ja armastusega ümbritsesite Teie noore kasvava puukese. Tohtrihärra enese täpsuse, tarkuse ja teritatud tähelepanuga kaalusite ja mõõtsite Teie, leides igale algosakesele õige mahu, et siis kõiki aineid osavalt kokku segades valmistada värsket ja elustavat mahl, mis võimsalt puu soontes tiikab.*

*Jah, tööd, ainult tööd tunnistate Teie. Sest üks seisne ju andekus oskuses tööd teha, nagu ütles üks tark eestlane. Juba varasel hommikutunnil, kui alles ärkamas on loodus ja argiaskeldused pole jõudnud ähmaseks muuta tunde- ja mõtteselgust, istute Teie oma töölaua taga. Aukartust, sügavat austust ja lugupidamist tunnete Teie töö vastu ja ootate seda ka teistelt. Rahu ja vaikust vajab loomiselöö, hoolimatus, lärmakus võivad õrna tärkavat võsu kahjustada või selle sootuks hävitada. Ja seda rahu ja puutumatust kaitsete Teie hoolega. Kui kahjulikud välispidised ja seespidised pinged plahvatusohtlikeks paisuvad, lähete Teie metsavaikusse, et iseenda ja looduse seitsis südamele kinnitust saada, ning tagasi tulles jagate seda pehmet kaitsvat rahu õhtrall meile kõigile.*

*Täis usaldust tõttate Teie oma usaldusmehe poolt jumaldatud teerajal ühtepuhku edasi, sest et paigalseisimine meid iga kord tagasi viib. Väsimatult*



*H. Mandri. Foto aastast 1972.*

*H. Mandri — Eugen Jannsen. (J. Krossi «Pöördtoolitund». Lavastaja M. Mikiver. Esietendus 1979. a.)*

*H. Manari — Willy Loman. (A. Milleri «Proovi-reisija surm». Lavastaja M. Mikiver. Esietendus 1970. a.)*

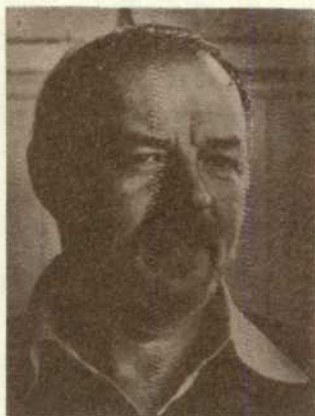
*G. Vaidla fotod.*

*kirjutab üles Teie sulg näitejuhi märkused ja mõtted, et hiljem kodus iga mõtte lõpuni mõtelda, tungida aina sügavamale, visalt otsida näivuse taga olemust.*

*Teist kiirgav vaimuvärskus, mõtterikkus, kultuur on kosutuseks neile, kes on Teiega vaimses läbikäimises. Eks ole ju draama muusa templis veel küllalt vaimupimedust, tühipaljast targutamist ja kahetsust väärivad need kirikuked, kes ei märka õpetust võtta nü kauni õpetuse allikast, nü karastava vooluga oma vaimu joota.*

*Sirgelt ja võimsalt seisate Teie laudilma peal ja panete oma puudutusega mõistuse ja südamekeeled helisema.*

*Südamlikus austuses ja armastuses teretab Teid Teie rõõmupäeval Teie alandlik ja tänulik MEELI SÕOT, kes kui Lydia Koidula volinik täna pidi kirjutama*



«Macbethi» lavalettoojad Rolf Langbacka (lavastaja), Kari Treaka (dirigent) Seppo Nurmi (kunstnik) Soome Rahvusoperi direktor Juhani Ruuskanen.



«Yet who would have thought the old man to have so much blood in him?»

Hämmelduda, et vanas mehes on nii palju verd, laskis Shakespeare leedi Macbethi, kes unes kõndides püüdis kätelt kujutletavat verd maha hõõruda. Paljudest mõrvadest jättis sügavaima jälje just esimene, eaka Soti kuninga Duncani tapmine ja pealegi Macbethite eneste kodus, kus kuningas uskus end külalislahkust kasutavat. Siin astus leedi Macbeth teele, kust pole tagasipöördumist, ja tõmbas kaasa ka oma mehe. Ent inimese sisemine kandevõime pole lõpmatu ei armastuses ega roimas. Kosmiliste mõõtmeteni tõusnud armastustunne hukutas Tristani ja Isolde. Roimade koorma all murdusid seesmiselt Macbethid. «Despair and die! — Heida meelt ja sure!» ütlesid Richard III-le üheteistkümne tema poolt mõrvatu vaimud. Ka Macbethid pidid meelt heitma ja surema. Ahastav mõrvar muutub mõnevõrra inimlikumaks, kui ta saab aru oma süü suurusest.



Pikk tee esimesest mõrvast meelegaite ja surmani on Macbethitel tulnud läbi teha ooperilavalgi. Verdi, luues sellel teemal 1847. aastal oma esimese Shakespeare'i ooperi, ootas tegelastelt eelkõige dramaatilist osatäitmist. Ilmselt kaheldes Napoli primadonna La Tadolini näitlejavõimetes, sai ta lauljast kavalusega lahti, sõnades, et viimasel on leedi Macbethi jaoks liiga ilus ja lahke nägu. Ehkki ooperilaval pole just kerge lüüa Shakespeareliku sõnaga, kirjutas Verdi esimesele Macbethi osa täitjale Felice Varesse'le: «Sooviksin, et teeniksite rohkem poeti kui heliloojat.»

Soome rahvusoperi külalisetendusel nähtud lavastuses teeniti poeti ja heliloojat võrdselt. Ja hästi teeniti.

Meile näidatud lavastustes — «Macbethis» ja Aulis Sallise «Punases joones» olid enesestmõistetavad sisemine distsipliin ja sihiteadlikkus. Näib, et ilmselt heaks traditsiooniks kujunenud kõrgtase kergendas



lavastuste põhikolmikute — «Macbethi» dirigendi Kari Tikka, lavastaja Ralf Långbacka ja kunstniku Seppo Nurmimaa ning «Punase joone» dirigendi Ari Angervo, lavastaja Kalle Holmbergi ning kunstniku Kimmo Kaivanto — tööd.

Tõsiste tulemusteni on jõutud vastastikusel üksteisemõistmises — siin on juhtkolmikutega liitunud ka osatäitjad. Tõstab ju iga mõtestatud ja paikapandud žestki muusika väljendusjõudu, mängu ja muusika sünkretism dikteerib laulja häälevärvingu. Tänu laval ja orkestris toimuva tasakaalustatusele ei lähe kaduma lauljate tekst (väga selge oli ka diktsioon!), orkester aga saab vabalt musitseerida, tehes seda oivalise ansambli tuletusega.

Orkestri kõrval määrab üldatmosfääri eelkõige lavakujundus. «Macbethis» oli sellel arhailisuse, tahumatuse hõngu — kõikjal lihtne puu ja metall. Mis renessanslikku uhkuseajamist saigi olla meie aastatuhande alguse veel poollegendaarsena tunduval Sotimaal. Vastandina tsiviliseeritud elulaadile, mis toob kaasa igakülgse maskeerumise vajaduse, näitab arhailine õhkkond inimtunnete ja püüdluste alasti olekut, varjamatud sirgjoonelisust. Muidugi käis arhailise eluviisi juurde ka vägivald ja jõhkruks, mida on eriti rõhutatud Roman Polański «Macbethi»-versioonis.

Verdi ooperi on sünkjamatoonilisem Shakespeare'i tragöödiaga võrreldes, sest siin puuduvad huumorihelaltused (kui mitte võtta võllanaljana kerglast mõrtsukate koori). Ent filmidega võrreldes, kus veretõid näidatakse masendava kliinilise realismiga, kasvatab Verdi kuritööstseenides suurt dramaatilist jõudu, saavutades just muusikaliste vahenditega tohtu pingeseisu stseenides, kus mõrvatakse Duncan (lava taga!), ilmub Banquo vaim või kujutatakse leedi Macbethi seesmist kokkuvarisemist (uneskäämise stseen).

Lavastuses on ürgsusetunnet süvendatud ka nõiatseenide lahendamisel. Nähtud nõiad ei olnud mingid muinajuttude luua-amatsoonid, küll aga looduse ürgjõudude kehastused. Nõiaparve liikumine ja liigutused meenutasid puuksi tugevas tuules, veelgi enam loomade ja lindude valvsat käitumist, mida osavalt matkivad šamaanid või loodus-

rahvaste rituaalidest osavõtjad. Nõiaparv kerkis esile looduslikust ümbrusest, lõpuks aga sulas sellesse tagasi. Siin oli otsest lähedust praeguste soomeugri-laste esivanemate animistliku maailmatunnetusega. Nõiad ja nägemused Shakespeare'i ja muidugi ka Verdi loomingus on kutsutud andma kõigele toimuvale kõrgemat, kosmilist mõõdet.

Verdi muusika on võimaldanud vaa-delda inimpsüühikat võimendatult. Tegelikult ei ole dramaatiliste momentide rõhutamine muusikas vastuolus tunde-elamuste üldistamisega ja isegi õilistamisega, mis kirjandusliku algallikaga võrreldes paneb kangelasi tegutsema teistsugusel tasemel. (Eks Verdi tunneta-nud Shakespeare'i «Macbethi» vastavalt oma ajastule — nelikümmend aastat hiljem valminud «Othellos» on tunnetus tugevasti muutunud, valdav üldistus-tarve on asendunud vajadusega kujutada pidevalt edasiviivat tegevust, kus üldis-tuste tegemine jääb hoopis suuremal määral ooperi jälgijate hooleks.) Ent Verdi muusika muudab elavaks suur seesmine intensiivsus, mis ei vii koge-nud lavastajat kiatususse otsida staatili-semates situatsioonides mingeid täiendusi tegevuse näol. «Macbethi» seekordsed lavalettojad on mõistnud, et mitte ainult väline, vaid ka seesmine tegevus on tegevus.

Etenduses osalenud lauljaid võib ka muusikalisteks näitlejateks nimetada. Nende osakäsitlus oli ilusas kooskõlas partituuriga. Osade iseloom ja tegevus-olukorrad määrasid ka häälerakenduse karakteri, mis oli meie ajastu kohaselt reageerimisergas.\*

Leedi Macbethina esinenud Rõtva Auvinen näitas end (maskeerides imeteldava professionaalsusega oma hääle «avariiseisundit») veredraama liikuma-paneva jõuna. Tema kangelannal oli kujutlusvõimet, mille ta keskpärase inimesena rakendas võimu kätevoit-miseks ja kindlustamiseks. Tema mehel oli kujutlusvõimet hoopis vähem. Uskumata enesesse, uskus ta oma naist. Ometi ei olnud Macbeth oma naise käskude tundetu täideviija. Osatäitja Tapani Valtasaari andis tema kõhklusid, õudust ja vastikust veretöö vastu ning süüme-piinu edasi tõusvas gradatsioonis. Rõtva Auvineni ja Tapani Valtasaari osakäsit-

luses oli kogu lavastusele omast terviku ja detaili õige vahekorra tunnetamise dialektikat.

Koor esines stiilselt ja mõlema ooperi laadile vastavalt, paistes eriti «Punases joones» silma individualiseeritud tüüpide rohkusega, kellest igaühel oli oma kindel käitumisliin. Lähimõeldud tegevuse ja vokaalse külje kooskõla saavutamisel oli kahtlemata eriline teene Eero Erkkiläl, tugeva näitleja- ja lauljaandega koormeistril. «Punases joones» tuli ta lavale Puntarpääna<sup>1</sup>, luues hammustavalt terava portree asjamehest, kes on end hästi vasakpoolses ehtinud, et rohkem kehvikute häälil korjata. Neid on ta (nii enda kui parlamenti pääseda ihaldavate kaasvõitlejate heaks) üles ässitanud iga hinna eest kandidaatide nime alla punast joont tõmbama — kas või verise sõrmega. Hüüdlauseste pildumise sekka sätib ta taskupeeglisse vaadates vurlelokikesi, et hetke pärast vaenlasteks peetavaile solvanguid rüüdata.

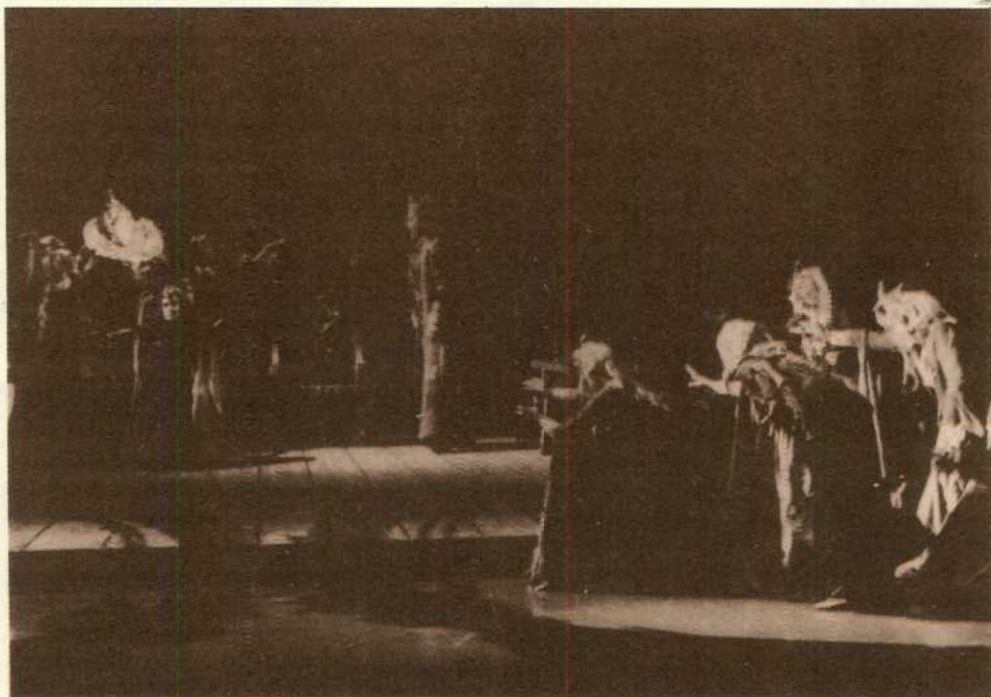
Ehkki 1907. aasta märtsikuu valimised panid liikvele endale söödamaid otsivaid puntarpäid, olid nad soomlastele tõeliseks sündmuseks. Esmakordselt said valimiskasti juurde naised. Kehvikutel aga andis sellest hoolimata elu paranemisjärge oodata. Ooperi peategelased, kõnnumaa saunikute abielupaar Topi ja Riika, ei saanud kaasa rõõmustada uue kevadega Soomemaal, millest suure hädumusega laulsid kohaliku laulukoori liikmed. Neile oli uus kevad surma toov. Nende alatoitlusest kurnatud lapsed surevad soetõppe, mõtlematult tormab raevunud Topi nende ainsa õhva murdunud karu kallale ja hukkub, veri põiki üle kaela nirisemas — punase joonena.

Just sellise pildiga lõpetas Ilmari Kianto oma romaani «Punane joon» (mis on ka eesti lugejaile tuntud). Teos ilmus 1909. aastal. Hea dramaturgiavaistuga on Sallinen selle alusel koostanud libreto. Ooper valmis 1978. aastal.

Selleski ooperis, kuigi võrreldamatult teistsuguses olukorras, on tegemist karmilt looduslähedase elulaadiga. Sõltudes kidurast põhjamaisest loodusest, elas

<sup>1</sup> «Puntarpää» tähendab soome keeles «rebasesaba».

Stseen «Macbethist».



Aulis Sallinen. «Punase joone» lavalettojad: Kalle Holmberg (lavastaja), Ari Angervo (dirigent), Kimmo Kaivanto (kunstnik).



saunikupere uskumatute loobumiste tingimustes. Siingi tuleb inimese olemus puhtalt, maskeerimatult välja, seda enam, et on olemas ka vastandnäited Puntarpää ja praosti näol. Eluvõitlust karmides loodustingimustes näeb ka Joonas Kokkose 1975. aastal valminud ooperis «Viimased kiusatused». Peategelane, rändjutlustaja Paavo Ruotsalainen (1777—1852) pärines puruvaesest keskkonnast, millest pääsu loodeti üksnes usu abil. Mõlemad lähedase tegevustastaga ooperid on olnud publikule meeltemööda: Šoomes on neid rohkesti mängitud ja rohkesti külastatud, mõlemad on saadaval heliplaadikomplektidena.

Aulis Sallinen on olnud Joonas Kokkose õpilane. Tema teiseks õpetajaks oli Aarre Merikanto, kelle ooper «Juha»<sup>2</sup> jõudis rambivalgusse alles 1963. aastal, nelikümmend üks aastat pärast valmimist. Merikanto — nagu Tšehhimaal Janáčekki — andis põlislaante lumma edasi tolele ajale iseloomulike, eeskätt noonikõlaliste koloriidivahenditega. Soomlastele ikka iseloomulikku loodustunnetust on ka Sallise ühes viimastest töödest, muusikas mitmeseerialisele «Kalevala»-ainelisele filmile «Raudaeg».

Ometi võib Sallist võrrelda tuntumate nüüdisheliloojate hulgast H. W. Henzega, vaatamata sellele, et Henze teostele on iseloomulikum linlik keskkond. Nii Henze kui Sallinen on läbinud erinevaid stiiliperioode (dodekafoonia kaasa arvatud), nad on mõlemad valesalt südamesse võtnud ebaõiglusest tingitud inimlikke kannatusi. Kannatuste põhjusi vaadeldakse ka ooperiloomingus, mis on selle tõttu muutunud psühholoogiliselt ülitundlikuks. Mõlemal on saanud tavaks ühe teose piires kasutada vägagi erinevaid väljendusvahendeid, jõudes lausa kollaažliku tehnikani. Ent neil läheb korda veenda kuulajat, et lavale toodud tegekkuse eri aspektide kujutamiseks on see ainuõige tee.

<sup>2</sup> Ooperi «Juha» on välja andnud ka plaadifirma «Melodija». (Selles osaleb M. Lehtuse, M. Kostija, I. Valjakka, M. Kuusoja, T. Valtasaari kõrval ka H. Krumm.) Paraku ilma mis tahes bukleti või kõige elementaarsema sisuseletuseta.

Loodusjõude, mida kehastab ka karu, on «Punase joones» kujutatud lühida ja lõõva meeskoorivokaliisiga. Loodus pääseb võimule ka ooperi lõpueelses valusaimas lõigus — laste surma stseenis. Kupumoor Kaisa hakkab saunikuperet noomima, et valimistel käimisega on nad jumalat salanud. Laste surma nähes ei hakka ta ometi laulma koraali, vaid runoviisi:

*«Tuuti lasta Tuonetahan,  
lasta lautojen sylihin,  
alla nurme nukkumahan,  
maan alla makoamahan...  
Tupa suuri Tuonetassa,  
Manalla majat avarat.»*

Sisejõu ammutamine igipõlisest, «Kalevalatki» kandnud looduseusust surma palge ees, kus ununeb ilukõnelisus, määrab ka ooperi lõpuhoiaku.

Vägagi peenetundeliselt rakendab Sallinen rütmi. On iseloomulik, et Sallise

1974. aastast pärinev Teine sümfoonia kujutab endast sümfoonilist dialoogi soleerivale löökpillimängijale ja orkestrile. Teos oli kirjutatud Rainer Kuismale, kelle jaoks löökpillid olid kõigepealt värvipillid ja sealtkaudu ka viisipillid. Ka Sallise, nüüd juba nelja sümfoonia autori jaoks ei ole rütm omaette väärtus, vaid tõhus vahend, saavutamaks kujundiselt ja ökonoomsust, mis on iseloomulik ka «Punase joone» muusikale.

Tegevuse ja ümbritseva mitmekülgsus, mis on küll surutud lavakujunduse nappidesse, graafiliselt mõjuvatesse raamidesse, aitab Topi ja Riika reageerimiste kaudu näidata nende läbinisti rahvuslikku karakterit. Kõik mängib kaasa — kuni ütlemislaadi ja keele kõlani.

Topi ja Riika ei kaota lootust, et kord toimub muutus paremuse poole. Isegi Topi hukkudes jääb lohutav teadmine, et

*Stseen «Punasest joonest». Riika — T. Valjakka, Topi — J. Hynninen. K. Hakli fotod.*



tulevikuusk ja kõik seda väljendavad ettevõtmised on aidanud Riikat ka kõige raskemates olukordades: Kui Riika on üksteise järel kaotanud kõik talle lähedased inimesed, ilmub graafiliste mustvalgete joonte taustale väike haljendav puu. Kui õnnetuna lõpp ka ei mõju, jääb ikkagi teadmine, et tähtis oli just püüdlemine parema poole, lootused. See kaalub üles isegi eesmärgile jõudmise. Riika karakter — nii nagu Taru Valjakka seda esitas — juba ise veenab, et ta suudab üle saada sellestki saatuselöögist.

Riika inimlikult lihtsa, aga ometigi väga rikka natuuri avamiseks on vaja just sellist lauljat-näitlejat nagu Taru Valjakka, kes esitab ühevõrra veenvalt nii Schönbergi närvipeent ekspressionistlikku mono-ooperit «Ootus» kui ka Sallise kammerloomingut, kes on talle pühendanud Paavo Haavikko sõnadele loodud sügavalt soomeliku laulutsükli «Neli laulu unest». Riika saamatuks peetud mees Topi mitte ainult ei luba või ähvarda, vaid kui vaja, ka tegutseb, ehkki see võib teistele ootamatuna näida. Tal on lindegi lastud ja igaks juhuks pere eest peidetud: päris hätta sattudes saab neid ju jahu vastu vahetada. Õiglases raevus aga muutub see saatusest muserdatud mees surmapõlgavaks. Väga mitmekülgsede võimetega laulja Jorma Hynninen näitab, kuidas Topi kannatustekarikas kord pilgeni täis saab. Tema puhul võime mõneti ümber mõtestada Shakespeare'i kord juba tsiteeritud fraasi: «*Yet who would have thought this man to have so much blood in him?*» Ja verd ei mõtle me siin selle sõna füüsilises tähenduses.

Topit ja Riikat sunnib elu suhtlema mitte ainult Puntarpääga, vaid ka püüdliselt tema jälgedes astuva kingsepa Kunillaga (Iris-Lilja Lassila), kes käib kihutuslehekesega sama vagatsevalt ringi nagu ennist katekismusega, samuti noore praostiga (Antti Salmen). Enne manala laulu leelutanud Kaisat (Ulla Maijala) laulis lastele toreda ballaadi kaubamees Simana Arhippainen (Jaakko Hietikko). Veelgi tõredamad olid vapralt laulnud ja mänginud lapsed ise — Lauri Angervo, Tiina Mikkola ja Anna Siltala (juba «uus põlvkond» ooperi esietendusest saadik!)

«Estonia» lavalaudadelt otseteed saali. Saal kinnitas seda mitte enam aplausi, vaid ovatsiooniga.

Päris kurb, et Oskar Merikanto «Elina surmast» saadik pole kuue aastakümne jooksul meie muusikalavale jõudnud ainsatki soome ooperit.



Kaader filmist «Surma hinda küst surnutelt». (Režissöör K. Kiisk, kunstnik T. Virve, operaator J. Sillart).



Kaader filmist «Karge meri». (Režissöör A. Kruusement, kunstnik T. Virve, operaator J. Sillart).

## SUUNDUMUSTEST TÄNAPÄEVATEMAATIKAS

LAURI KÄRK

15. üleliiduline filmifestival, mille kulgu me oma silmaga jälgida saime ja mille raamidesse mahtus ka rikkalik konkursiväline programm ning eelnenud ülevaatustel auhinnatud teoste retrospektiiv, andis küllaltki põhjaliku ettekujutuse nõukogude filmikunsti praegusest seisust. Vaid üksikud olulised nimed, eelkõige Tarkovski, olid esindamata. Muidugi, festivalikava oli kirev, vägagi eriilmeline, siia- ja sinnapoole kiskuv, esmase, empiirikas sumava mulje põhjal vahest heitlikki nagu tänavust külma kevadet ja festivalipäevi seiratud ilmadki, kuid pole ju siin midagi loomuvastast, üks korralik filmiülevaatus peabki selline olema, nagu ei tähenda õeldu ka kindlate suundumuste puudumist või uuenemiste-muutumiste võimatust. Pigem vastupidi.

Mis NSV Liidu moodustamise 60. aastapäevale pühendatud filmiparaadilt siiski enam kõlama jäi? Ühelt poolt torkas silma sõjalis-patriootiliste ekraanilugude rohkus. Märkama sunnivad end ka olulised teisenemised antud valdkonnas, kas või näiteks pöördumine Kaug-Ida rindelõigus toimunud lahingute jäädvustamise poole. Aga miks mitte näha kindlasuunalist pürgimust ka nüüdisaegsete dessantvägede tegevuse ekraanile toomises, õppelahingute hoogsas ja efektses kujutamises, noorele vaatajale meelepärases ekraanivormis esitamises, nagu demonstreeris seda konkursitöö «Vastulöök» (koos oma varasema eelkäijaga, filmiga «Sööst eritsoonis»)? Ilmselt pole juhus seegi, et mitte ainult üksikud sõjaainelised ekraanitööd, vaid kogu «Goskino» vastavaasuunaline tegevus tervikuna leidis äramärkimist, tunnustamist miniatuurse tankimudeliga festivali pidulikult lõpetamisel.

Teiselt poolt pakkus huvi meie tänase tegelikkuse ekraanil kajastamine. Teadagi, siin on alati rohkem vaidlemisi olnud, aga kui võistlustules viibinud töödele lisada konkursiväline paralleel-

programm, siis osutub pilt juba piisavalt põnevaks. Just nüüdistemaatikas on kõige enam mitmekesisust, erinevaid suundumusi, vastakaid tõekspidamisi, teisiti tegemise-mõtestamise soovi. Ja paistab ka nii, et just siin on otsinguvaim praegu kõige enam aldis uuele, et need otsingud tähendavad tihtipeale tõsisemaid kordaminekuidki. Et just siit võib oodata olulisi ja kogu nõukogude filmikunstile jälge jätvaid suunamuutusi, mille mõningate märkide tunnustajaiks me siin Tallinnas vahest olimegi.

Kuid tösi on seegi, et esimesed märgid võivad pahatihti petlikud olla, liialt palju loeme neisse oma isiklikke lootusi-ootusi. Seepärast ei riskiks ma hakata hooilt ennustama, milline näeb välja nõukogude ekraanikunst ütleme näiteks viie aasta pärast, ligilähedalt 90. aastate künnisel, vaid tahaks alguses pilgu isegi tagasi pöörata, minna nagu odaviskaja enne viskele asumist hoopis vastassuunast hoogu võtma, vaadelda alustuseks ekraanikunsti lähikümnendeid, et niimoodi, läbi pikema ajalõigu tajuda filmikunsti muutumisi ja nende muutumiste põhjusi. Sest nagu spordiski ei paku huvi üksnes oda lennukaare pikkus, vaid tähelepanu väärib samuti ja põhjalikku süvenemist hoovõtu kinogramm, see, kuidas säärane lennukaar võimalikuks sai, kust tulid need jõuväljade vastastikused pinged, mis oda just nii kaugele lennutasid, nii on ka filmikunsti liikumistest rääkides kasulik meenutada selle eelnenud etappe, varasemat arenguloogikat ja seaduspära, mis läbi saavad mõistetavamaks tänasegi filmi võimalikud nihked ja arengukõverad.

Ja veel. Mis puudutab toda ajaloolist tagasisivaadet. Laas laastus on kunstile kaks lähenemisviisi. Ühe puhul on kunst alati üks ja sama olnud, Bellow kõrval võime rahumeeli Cervantest nautida, neid lahutavad sajan-

did ei tähenda siin midagi. Teine võimalus oleks vaadelda kunsti pidevas muutumises, märgata teisenemisi ja uueksaamisi, sedagi, et jälle — kui mitmes kord juba ajaloo vältel! — mingi nähtus, eluhoiak kunsti huvikeskmesse on nihkunud (nagu näiteks sellesama Bellow «Herzogi» puhulgi). Neist kahest lähenemisviisist on käesolevas kirjutises eelistatud viimast, ennekõike on püütud huvitada sellest, mis just ühe või teise kümnendi filmiloo mele tunnuslik on.

### Nüüdisperioodist ehk eelloodiselt kaheksakümnendatest.

Nüüdisperioodi alguseks nõukogude filmikunstmis loetakse 50. aastate teist poolt, aega, mis tõi kaasa mitmeid ühiskondlikke muudatusi, mis omakorda kunstiloomingutki mõjutasid, seal kajastamist leidsid. Üldse pole filmiajaloo periodiseerimine nii formaalne, üksnes aastakümnedite vahetumisega seostuv, nagu esmahetkel tunduda võib. Nii seletub kahekümnendate ja kolmekümnendate lahkumine helifilmi esteetika printsiipiaalse erinevusega tummfilmi omast. Vahest enamatki. Oli ju nimetatud kümnendite vahel kindla piiri olemasolu tajutav mitte ainult filmis, vaid praktiliselt kogu tollases kunstielus, helifilmi tulek lihtsalt ennetas mõnevõrra toda kardinaalset ning üleüldist kursimuutust, mis toimus 30. aastatel. Niisiis on ühe või teise perioodi taga ikka olulised nihked ajastu vaimses kliimas, tolles ajavaimuks (või kuidagi teisiti) kutsutus.

Nüüdisperioodi algaastad töid enesega palju uut, algava ajajärgu üks silmapaistvamaid esikteoseid, M. Kalatsovi ja S. Urussevski «Kured lendavad» (1957. a.) mõjus lausa emotsionaalse šokina («venelased on filmisputniku orbiidile läkitanud,» kommenteeriti mujal maailmas\*). Võiks ka nii öelda, et pärast ajaloolis-biograafiliste linaluude ainuvalitsemist kujunes viiekümnendate lõpp ja paljus veel kuuekümnendate alguski sõna otseses mõttes maailma ja inimese (taas)avastamiseks.

See oli pilgu järsk avardumine maailmale ja inimesele selles maailmas, kangelase nägemine märksa avaramates ja seni märkamata jäänud seostes (misläbi kõik muutus ka keerukamaks, polnud enam nii ühene, tingis paindlikuma ja mõistvama suhtumise). Ja muidugi oli muutunud ka maailm, käes oli esimeste kosmoslendude, majandusbuumi ning sotsiaalse optimismi aeg, nood nüüd juba legendina mõjuvad «kuldset kuuekümnendad».

Filmikunst ei jäänud nimetatud muutustele tummaks, ta reageeris kiiresti, tormiliselt. Püüdis kõike seda uut, toimuvat, muutuvat, pulseerivat kohe enesesse haarata, oli uuele tegelikkusele igati aldis. Oli ka tolele tegelikkusele vahetult tagasi suunatud, püüdis temasse justkui sekkuda, teda mõjutada. (Meenutagem kas või tollaseid nn. kirjanduslikke kohtuid, kus ei lahatud niivõrd kunstiteost, kuivõrd selles kajastatud elulisi probleeme, kus tegelasi vaadeldi rohkem reaalselt eksisteerivate inimestena, mitte aga kirjanduslike kangelastena.) Sõnaga, see oli paljuski just publitsistliku kunsti aeg (näiteks J. Raizmani «Sinu kaasaegne» ja M. Osepjani «Viktor Tšernõšovi kolm päeva», viimane lähtus lisaks veel dokumentalismis esteetikast). Või jälle äärmiselt isikliku, lüürilise kunsti aeg (M. Hutsijevi «Olen 20-aastane»). Kujuures publitsistika ja lüürika ei välistanud teineteist, võisid isegi lähedal seisvateks osutada, kuna oma olemuselt on nad sarnasedki: mõte ja tunne leivad mõlemas väga vahetu ja otsese väljenduse, nagu kirjutab filmiteadlane S. Freilikh.\* See oli esmaavastuse aeg, tagantjärele vahest tsipa naiivnegi, kuid säärase esimest korda tegemise-olemise võlu maksab samuti midagi, selle aura ei jäta meid külmaks tänagi.

Ent ajad muutuvad, seitsmekümnendad (mitte rangelt kalendaarses tähenduses) töid kaasa uue ajaringi, mille vaimsus mitmeti erines kuuekümnendate omast, vaata et oli selle negatiivgi. Mainigem mõne olulisema lahknemisena resignatsiooni, distantseerunud ning äraootavat hoiakut. Miks mitte nimetada

\* Vt. näit. Л. Аннинский, Зеркало экрана, Минск, 1977, с. 5.

\* С. Фрейлих, Мера всех вещей. — «Вопросы киноискусства», вып. 13, М., 1971, с. 22.



ühe märksõnana ka tervet maailma haaranud retrotnunnet? Kuid hoolimata ilmetest erinevustest, on vaadeldavad kümnendid ometigi väga tihedalt seotud, uus kümnend on eelnenu jätkuks, tõi küll, hoopis ise nurga alt. Lihtsalt maailm on vahepeal muutunud, teiseks saanud, näitab oma karedamat poolt (näiteks globaalprobleemid), ei taha hästi meie tahtmiste alluda (vahest siit ka ideaalide-eesmärkide hägusus?), muutunud oleme meigi, noorusaja maailmavalu on midagi mälestuste vallast, kuid ometigi on see üks ja sama maailm, samad oleme ka me ise, ainult vanemaks oleme läinud, targemaks saanud. Ja nii mõnelgi puhul on seitsmekümnendad andnud märkimisväärset süvenemist, kaalukaid kunstiteoseid loonud.

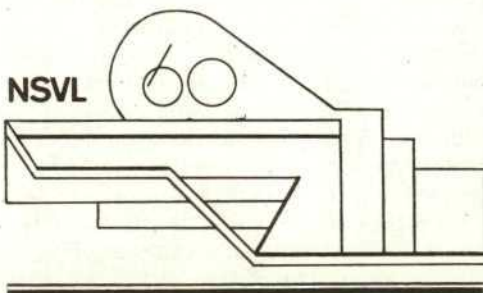
Teiseks saab ka filmikunst. Domineerima pääseb minevikku pööratud, paljuski retrost nakatatud ekraanikunst. Eks tegeldud mõödanicuga varemgi (näiteks nn. etnograafilised filmid), ent just 60. aastatega kõrvutades peaks olema märgatav tänapäevateemaliste ekraanitööde ja selles valdkonnas oluliste õnnestumiste suhteliselt tagasihoidlik osakaal seitsmekümnendate ekraaniloomingus.

Kaasaeg aga, 70. aastad, nagu näeme neid näiteks G. Danelia «Sügismaratonis» — see on pidev tõttamine, päevast päeva tormamine, elule (progressile?) järelejooksmine, enda killustamine, ärajaotamine kõikvõimalike kohustuste ja sotsiaalsete rollide vahel. Tolles lõppematuna paistvas maratonis (mis ju siiski ainult kujund, kunstiks tihendatud elu on), niisiis kõiges selles, mis on lihtsalt argipäev, ei midagi hullemat, kohutavamalt ega üleloomulikumat (ja mis mõnel juhul võibki jääda meie elu sisuks — O. Ioseliani «Elas laulurästas»), just nimelt selles argipäevas ähvardas ära kaduda too kõige olulisem — kõige toimuva mõte, mis aitaks üle olla argisest olmest. Olime kaotamas iseend. Olime justkui laiali pudenemas. Tuli pilk sissepoole pöörata, tagasi vaadata, otsida sealt iseend, uuesti lapsepõlvest alustada (A. Tarkovski «Peegel», N. Gubenko «Haavatud linnud»).\* Tegelikku filmisituatsiooni mõ-

neti dramatiseerides võiks öelda: tänasest tegelikkusest pigem tõukuti, filmikunst, nagu ta ekraanikangelanegi, ei tundnud end selles tegelikkuses just kõige kindlamalt. Kaheksakümnendate künnisel (uus ajaring!?) tundub olukord jälle mõnevõrra muutuvat või siis valmistuvat järjekordseks suunavahetuseks. Palju on veel ähmast, alles aimatavat, kuid midagi oleks nagu õhus, on ilmunud uusi intonatsioone, vaevu tabatavaid nüansse, midagi on toimumas, midagi on teiseks saamas. Piirduksin siin ainult ühe näitega, ühe enam kõneka metamorfoosiga, mille teeb läbi nn. noorsooteemaline film. Näide peaks seda tähendusrikkam olema, et just nimetatud ainevallas võis eelmisel kümnendil enam hoogustumist täheldada, siin jõuti ka märkimisväärsete tulemusteni.

Noorsoofilmi uus puhang sai paljuski alguse S. Solovjovi ekraaniloost «100 päeva pärast lapsepõlve». Eri-nevalt varasemast ei tegelda selles filmis ütlemega näiteks põlvkondade konfliktiga, noort inimest võetakse nüüd kui suveräänset isiksust, kelle õigus oma tunnetele ja mõtetele on iseenesestmõistetavaks eelduseks, mis enam vaidlustamisele või tõestamisele ei kuulu. Kesksks saab too, mida võiks nimetada «tundekasvatuseks» (just säärane on «100 päeva» üks vahetiitreid), noore hinge kohtumine kauniga, ja siit omakorda kunsti, esteetilise osatähtsuse rõhutamine inimese elus, nooruki kujunenisloos (mitmeteski teistes ekraanitöödes toovad kooliepisoodid meieni

\* 70. aastate ekraanikunsti ja -kangelase kohta vt. lähemalt В. Деми и Горестная жизнь человека с портфелем. — «Кинопанорама», вып. 3. М., 1981.



valdavalt kirjandustunde, D. Assanova filmis «Võti, mida ei saa edasi anda» kuuleme poeete värsse deklameerimas jne.). Jah, ka Solovjov ise jõuab oma hilisemas «Päästjas» üpris skeptiliste tulemusteni, kuid veelgi kaugemale läheb V. Abdrašitovi — A. Mindadze «Rebasejaht», kus kauni kummardamisest pole enam lõhnagi. «Rebasejaht» lausa vastandab end (kas siis teadlikult-taotluslikult või mitte) «100 päevale», mis saab eriti märgatavaks kooliprogrammi kuuluva kirjanduse kolooniasse tassimise episoodis. Kaunid sõnad ja ilusad ideaalid — nende mõju on null, tegelikkus on teine, kõigel sellel, mille vaimus noorukit kasvatatud on, pole reaalse eluga erilist pistmist, elu dikteerib oma mängureglid, kujundab nooruki elusaatust märksa enam, kui tahaksime, teeb tolle nooruki justkui üleliigseks, näitab noorukesele Belikovile isegi ta tuleviku kätte, teeb selle nii aastat viisteist vanema Belovi näol pea-aegu et puust ette, mis omakorda seletab noore põlvkonna skeptilises kõike-teadmises, tühitundes nii mõndagi. Kuid nendest konkreetsetest järeldustest olulisemgi tundub — ja seda just nüüdistemaatika arengukõvera seisukohalt — huvi kandumine kauni, esteetilise ning estetiseeritu sfääridest (millele pretendeeris nn. maalilisuse suund tervikuna) reaalse, meid vahetult ümbritseva, ent vahepeal muutunud tgelikkuse mängumaadele, sellesse süvenemine, siit vastuste otsimine. Ja teiselt poolt, «Rebasejahis» peituv avastuslikkus, filmi õnnestumise fakt ja tõsiasi, et «Rebasejaht» töötab saada üheks 80. aastate tippteoseks, teadvustas omakorda tarvidust nimetatud probleemidega senisest märksa tõsisemalt tegelda.

Teisenemismärke ilmutab ka ekraanikangelane. See oleks omaette teema, märkigem siin üksnes nüüdistemaatika seisukohalt olulisena tunduvat. Kui «Sügismaratori» kangelased, igati tore-dad inimesed, jäävad paraku ikkagi enam sabassõrkijajaks, kes ei suuda oma elus midagi muuta, on pidevast tormamisest ja tegutsemisest hoolimata saamatud, kes tegelikult midagi korda ei saada, siis näiteks R. Odžagovi «Suletud ukse ees» pakub teistsugust kangelast. Nagu paistab ka midagi teisiti olevat «Päevi

Oblomovi elust»-filmis. (Näide on küll klassika ekraniseeringute vallast, ent N. Mihhalkov on liialt tänapäevase närviga mees, film ise piisavalt nüüdis-aegse suunilusega, seega pole vahest nimetatud kangelasele viitamine kõige kohatum.) Ekraani-Oblomov pole muidugi tegudeinimene, kuid ta pole ka üksnes oludest kantud (nagu «Sügismaratori» kangelased), erinevalt Gontšarovist pole N. Mihhalkovi ja O. Tabakovi Oblomovi passiivsus, elust kõrvale-hoidmine mitte üksnes juhuste, sotsiaalse keskkonna ja tegelase natuuriomaduste poolt kättemängitud elumoodus, vaid tegemist on n.-ö. aktiivse valikuga, teadliku otsusega. Jah, muidugi pole see palju, mingit maailmaparandajat Oblomovist ei saa, ent siin pole enam ka Platonovi allajäämist mehaanilise pianino maailmale. Siin aimub juba teisi võimalusi, teistsuguste ekraanikangelaste võimalikkust, vahest vajadustki nende järele. Veelgi olulisem on aga autori suhe kangelasega, siin toimuv nihe. See pole enam nukker-lüürilis-koomilis-mõistev-irooniline või midagi muud sinnakanti, mitmeteski viimaste aastate filmides autorisuhe selgineb, aktiveerub, omandab nii mõnelgi korral lausa kategoorilise imperatiivi nõudlikkuse.

Niisugune tundub olevat nüüdistemaatika arengukõver läbi filmikunsti lähimineküla nähtuna. Mõistagi on toodud esitus äärmiselt punktiirne ja samuti on see ainult üks arengukõvera võimalikke projektsioone. Kuid nii või teisiti kirjutame tänaseks juba aastanumbri 1982. Eelmise kümnendi hoiakud on end ammandamas, seitsmekümnendad tajuvad oma piiratust mitte üksnes kronoloogiliselt, vaid ka sisuliselt. Praegu toimuvad nihked võivad küll mõneti tunduda suundumisena tagasi kuuekümnendate juurde, kuid vaevalt, et see ainult nii on. On küll «kuldsete kuuekümnendate» tagaigatsemist, ent viimaste aastate tähelepanuväärsemates ekraanitöödes on palju muudki, märksa ainuomasemat, mis loodetavasti annab lähemas tulevikus võimaluse juba pikemalt rääkida 80. aastate filmikunstist.

## Tänase päeva vaated ja hoiakud

On vist nii, et tänapäevaaineline taies on meie meeli alati rohkem köitnud, nüüdisprobleemide kunstis käsitlemisest oleme ikka nappust tundnud. Selline vahetegemine tänapäevaainelise ja muu kunsti vahel on filmis enamgi tajutav tänu viimase fotograafiliselt täpsele ja tegelikkuse dokumendi väärtuses taasloomise, fikseerimise võimele, mis muidugi ei tähenda, et kunst siin kergemini kätte tuleks, pigem vastupidi. Sest, jah, mis oleks ju lihtsam, kui võtta kaamera ja filmida seda, mis toimub me ümber, näiteks Viru tänaval, ent kas filmitu ka hoobilt kunstiks saab, on enam kui küsitav. Harvad on nood juhud, kui elu ise n.ö. valmis kunsti pakub. Enamikul juhtudel on vaja materjali tihendada, aktiveerida, et kujundile omane pingestatus ja sügavus saavutada. Siin osutab filmi fotograafiline loomus suurt vastupanu, mis enne ületada tuleb, alles siis, kunstniku juhitudena võib see tegelikkuse dokumendi väärtuses taasloomise võime kunstnikumõtet toetavaks trumbiks kujuneda. Ja muidugi maksab filmiski too mujal kehtiv raskus: väike distants kujutatavaga, kaasaeg on alles liialt toimumisejärgus, oluline pole veel välja kristalliseerunud. Kuid on ju meil seda põnevam vaadata, mida on osanud märgata kunstnik, kuidas ta reageerib, mõestab kõike seda, mille keskel me elame.

Ent andkem nüüd sõna kolmele filmile, vaadake, mida ütlevad meie tänapäevast «Rong peatus», «Teema» ja «Suguselts». (Festivalil oli teisigi huvitavaid filme, näiteks I. Kverikadze «Ujuja» ja E. Klimovi «Lahkumine», kuid kõigest ju kirjutada ei jõua, kusjuures nüüdistemaatika vaatepunktist tunduvad just need kolm teost rohkem olulistena.) Kuna nimetatud filmid pole veel laia publikuni jõudnud, siis, ja ka vastukaaluks eelnenule, püüan allpool olla võimalikult konkreetne ja filmilähedane, samuti ei tahaks ka kellelegi oma nägemist-mõistmist peale suruda, seepärast on püütud jätta piisavalt ruumi edasimõtlemiseks või siis jälle vaidlemiseks.



Lavastaja Vadim Abdrašitov. N. Sarubini foto.

**«RONG PEATUS».** Režissöör V. Abdrašitov, stsenaarist A. Mindadze, operaator J. Nevski, kunstnik A. Tolkatšov, helilooja E. Artemjev, helioperaator J. Pototski. Osades: O. Borissov (uurija), A. Solonitsõn (ajakirjanik), M. Gluszki (vana tööline), N. Skorobotšanov (depoülem), L. Zaitseva, N. Kolbassin jt. «Mosfilm», 1982.

«RONG PEATUS». Vadim Abdrašitov ja Aleksander Mindadze äratasid tähelepanu juba esiktõega, filmiga «Kaitsekõne», ometi kujunes märksa olulisemaks eneseleidmiseks alles «Rebasejaht» oma tõsise sotsiaalkriitilise hoiakuga.

«Rong peatus» jätkab «Rebasejahis» leitud käekirja, stiililt on film äärmiselt napp ja asjalik, ilma eriliste hinnangute ja emotsioonideta, justkui kiretult fakte protokolliv. Toimus rongiõnnetus, kuidagi pääsesid lahti haruteel seisnud platvormid, pörkasid kokku reisirongiga, masinist sai surma, rohkem inimohvreid siiski pole.

Selline veidi kriminaalne situatsioon on ka kõigi varasemate Abdrašitovi-Mindadze ekraanitööde lähtepunktiks olnud. Üldse meeldivad neile autoreile mitte igapäevased, vaid just erandlikud olukorrad, mis sunnivad kangelasi tegutsema, kindlalt ja ühest otsust langeutama, mislābi avanevad ka tegelaste karakteriomadused. Kuid erinevalt oma varasematest filmidest lasevad autorid seekord kogu dramaturgilise arsenalī kāiku mitte inimhinge varjatumate poolte äratundmiseks, erilisest psühholoogilisusest filmi «Rong peatus» puhul kõnelda ei saa —, vaid pöörduvad vahetult sotsiaalse tegelikkuse poole;

neid võiks sotsioloogidekski pidada või siis vähemalt sotsiaalpsühholoogideks, kes püüavad tungida sellesse, mida tinglikult võiks nimetada sotsiaalseks karakteriks ja mis on enamikule filmi tegelaskonnast tunnuslik, tulenemata seejuures mitte kellegi individuaalsetest omadustest. Poleks ju raske ette kujutada veidi teistsugust lahendust, peenendunud (individuaal-)psühholoogilist joonist, ütleme näiteks säärast: rongiõnnetus viis uuriija ja ajakirjaniku kokku ühte hotellituppa, tegi neist peaaegu et saatusekaaslased, nad võiksid sõpradeks saada, kuid erinevad eluvaated ja tõekspidamised, kompromissidele minek jms. hoopis lahutavad neid inimesi (muidu kena inimene, aga näe, milliseks osutus). Filmis midagi niisugust pole, huviteravik on suunatud tolele nn. sotsiaalsele karakterile, tagamaadele, miks säärane õnnetus üldse juhtuda sai.

Mis siis ikkagi juhtus? Kes on süüdi? Uurimisega on kiire: hukkunud masinistile, kes pärines auväärsest töölisdünastiast, tahetakse kibekähku monument püstitada, depoolle tolle töölisdünastia nimi anda; väikelinn igatseb oma ajalukku kuulsusrikkaid lehekülgi kirjutada, tolle surmasaanud masinisti kangelastegu on just sobiv juhus, see oleks nagu kogu väikelinna kangelastegu, kõik tunnevad end siin justkui osalistena — oli ju too masinist üks nende seast, nende parimaid poegi, «poiss meie tänavalt». Olukord muutub üha pinevamaks, masinisti abiline, kellel vahetult enne kokkupõrget õnnetus vedurist välja hüpata, saab üldise põlastuse objektiks: hoidis ta ju üksnes oma nahka ajal, mil teine päästis elu hinnaga terve rongitäie inimelusid. Samuti muutub suhtumine uurijasse (O. Borissov), uurimise käigus ilmneb palju ebasoovitavat.

Selgub, et platvormid olid korralikult kinnitamata, et see oli lubamatu lohakus. Et vedur polnud täiesti sõidukorras, kiirust ei saanud mõõta ja sellisena poleks tohtinud seda depost liinile lubada. Et ilmselt ületati kiirust, ekspertiis tõestab seda, et need pidurdustekonna lisameetrid saidki saatuslikuks. Et toimunud on süüdi paljud inimesed, surmasaanud masinist kaasa

arvatud. Et kangelastegu ei olnud. Oli vaid igapäevane lohakus, enam-vähem tegemine. Et säärane harjumuseks saanud enam-vähem tegemine võib selliste traagiliste tagajärgedeni viia. Et lõppkokkuvõttes ta just sinna viibki. Kas varem või veidi hiljem. Kõigele sellele tuleb ükskord ometigi piir panna, kõige halastamatumalt-karmimalt karistada, mis sellest, et kellegi süü pole üksikult võetult teab kui suur. Mis sellest, et säärase töötegemisega, õieti tegemata jätmisega ollakse harjunud, teisiti nagu ei saakski, ei oskaks ette kujutada; kõigil mittetegemistel on oma konkreetsed põhjused (polnud kedagi, kes oleks tehnilist kontrolli läbi viinud, tuleb ju selliseid olukordi ette, näiteks pulmad, matused, ükskõik mis muu, aga kedagi teist pole ka momeidil käepärast, kas siis sellepärast peab rong väljumata jääma?), esmahetkel küll kummalised, kuid tegelikult küllaltki mõistetavad põhjused (eksimine on inimlik, olgu selleks kiiruse ületamine või midagi muud). Või kuidas? Kui kõike teha nagu peab, siis jääks seegi, mis praegu enam-vähem tehtud saab, hoopis tegemata. On see parem?

Ning üleüldse. Kas ikka võib eluaeg tööd teinud inimest, toda platvormi kinnitamas käinud vana töolist (M. Gluzki) niimoodi pinnida, hauda ajada, siis kiretult ja ükskõikselt äsja surnud inimese (kelle surma ju uuriija kaudselt põhjustada võis) asjade hulgast seletuskirja otsida. Kas pole selline töö otsimine liialt ebainimlik? Kui tolle masinisti lesk, kangelase lesk enesele uue korteri saab, kas pole see siis targem kui abstrakne ning inimest mittearvestav tõde? — arutleb hotellinaabrist ajakirjanik, kes kohalikule lehele hukkunud masinistist kui kangelasest portree visandab (mille puhul talle ka kohe selle viletsa võõrastemaja parim üksiktuba, n.-ö. luksusnumber antakse). Ning tõesti, järsku polegi ajakirjaniku jutt elavatele mõtlemisest üksnes demagoogia, järsku on siin terake tõtkki?

Filmi autorid ei anna kummalegi vaidlejaist silmanähtavat eelist, jaotavad rollid näitlejate vahel isegi vastupidiselt. A. Solonitsõn sobiks ju oma külma iroonilisuse ja sapiga märksa rohkem toleks tõepaljastajaks, «Mets-

pardi» Gregers Werle hingesugulaseks. Kuid nii on dispuut isegi huvitavam: vastased on võrdsed ja tõsiselt võetavad, ajakirjanik pole näiteks mingi tundeline öhkaja ega roosamanna vahutaja. Kümna kasuks vaekauss autorite arvates kaldub — siin siiski kaksipidi mõistmist olla ei saa (mis ei pruugi aga otsekohe ka jäägitut heakskiitu tähendada), protokolliv stiil on paljuski näiline, isegi pildilahendus (oper. J. Nevski) on piisavalt kõnekas. Otse ta küll midagi välja ei ütle, kuid eks või ju sõnum seda tähendusrikkam olla. Kaamera näitab meile argiselt ilmetut ja keskeltläbi näotut väikelinna, parasjagu ebaesteetilist keskkonda. Maitsetust ei võimendata selle kuhjamisega, vaid selliste kunstivahenditega nagu kompositsioon, värvilahendus (meenutagem näiteks hotellitubade röpaseid toone, depooülema kabinetti). See on maitsetus, minnalaskmine ja ükskõiksus, mida me õieti ei märkagi (oleme sellega sedavõrd harjunud), mis ju erilisel silma ei riivagi, kuid millesse süvenemine, mille kogusumma, kogumõju siiski muud räägib, nagu ka too näiliselt humaanne suhtumine, leebus, mõistmine ja mittekaristamine tegude eest, mis igal üksikul ja eraldi võetud juhul traagiliste tagajärgedeni ei pruugi viia, ei viigi, kuid mis oma kogusummas, mitte üksikjuhuna ja juhusest, vaid süsteemiks kujunenud reeglina seda paratamatult teevad.

Ekraanil arenevad aga sündmused justkui omasoodu, mis muidugi ei tähenda, et oma loogika ja seaduspära siin puuduks. On algamas pidulik miiting hukkunud masinisti mälestuseks, sündmust on tulnud jäädvustama kohalik televisioon. Kaamera ees ja jupiteride säras räägitakse palju ilusaid sõnu tollest masinistist, räägitakse kirklikult, meeliülendavalt. Nii sünnib kaunis mälestus, legend. Toda «üle laipade sammuvad» uurijat siia enam vaja ei ole, vaenuliku pilguga seiratakse teda depoo, isegi uurijaga sõbrunenud koer lüüakse maha. On tekkinud ilus idee püstitada õnnetuspaigale monument, just selline on rongiavarii läbielanud reisijate tungiv soov. Paari bussitäiega sõidetakse linnast veidi eemale, sinna, kus see kõik juhtus, et

panna paika kivitahvel vastava kirjaga, monumenti ju alles tehakse. Koht ise on nagu raudteeäärsed ikka, kiviklibune, masinaoline, tolmune, küllaltki ilmetu. Siiski, imekombel võib siit leida ka ühe kauni kasesalu. Vaikides, kerge hardumusnoot hinges, ja kangelasteo (?) lummusest osasaanuina sammuvad miitingul viibinud kaskede all. Nende sügavmõtteliste, ent kaugeltki mitte ainult maalilisele pretendeerivate kaadritega film lõpebki.



Lavastaja Gleb Panfilov.

**TEEMA.** Režissöör G. Panfilov, stsenaarist A. Tšervinski, operaator L. Kalašnikov, kunstnik M. Gauhman-Sverdlov, helilooja V. Bibergan (Tolja Panfilovi laul «Apelsini» esituses), helioperaatorid J. Indlina ja J. Bazanov. Osades: M. Uljanov (Kim Jessenin), I. Tšurikova (kohalik giid), J. Vesnik (literaadist sõber), S. Nikonenko (liiklusmiilits), S. Ljubšin (hauakaevaja), J. Netšajeva (tädi Manja), N. Selezņova. «Mosfilm» 1979.

Kaasikut Gleb Panfilovil pole. «TEEMA» algab Venemaa lumiste avarustega, algab Suzdalisse sõiduga ning kaadritaguste mõtisklustega (kodu)maast, juurtest, sellest, et see maa toidab ja aitab meid, rasketel hetkedel leiame talt tuge. Kõik see on lausutud

mõtlikult, tõttamata, piisavalt siiralt. Et siis öeldule otsa lisada: «või midagi muud samas vaimus.» Esmakordselt näeme peategelase nägu, sedagi üksnes osaliselt, auto tagasivaatepeeglist, raamituna noist pimestavalt valgeist avarustest.

Avarused avarusteks, tegelikult on Panfilovi «Teema» märksa kammerlikum, psühholoogilisem, meie intelligentsi probleemidele keskenduv. Üldplaanid, mis alati ootuspärasest veidi kaugemalt võetud on ja seeläbi ka oma neutraalsuse minetavad (kas siis Suzdali maastikud või võttepunkti valik interjööris), oleks nagu omapäraseks mõõtkavaks, taustaks või raamiks, mis mänguruumi tegelikult äärmiselt kokku suruvad, selle näitelava meenutavaks teevad, ja miks ei või tekstis mitmel korral Tšehhovi mainimine olla ühtlasi viiteks filmi stiilile? Ei kasva ju «Teema» dramaturgilised pinged otseselt ekraanil toimuvast, vaid rohkem ikka kontrapunktist sellega, mis jääb justkui tolle tegevuse, nende inimeste kohale, on neist suurem ja avaram, on kõige toimuva nähtamatuks kriteeriumiks (mis kujundiliselt realiseerub paljuski just nois üldplaanides, mida konkretiseerib ka juba tsiteeritud monoloog filmi algusest). Mida lühidalt võiks määratleda kui oma maa ja rahva esindajaks olemist. Just täna ja siin.

Kes see Kim Jessenin (M. Uljanov) on? Tuntud dramaturg, ometigi haltuuritseja, kes kõike rahaks vahetab, prostitutsiooniga tegeleb. Noh, seda tuleb ikka ette, need juhud polegi nii harvad. Ja ega kohe nii kategooriliselt ka öelda tasu. Muidugi, kompromisse on olnud, Kim on kirjutanud seda, mida peab, mis konjunkturile vastab, kuid kas ta ka teadlikult haltuura peale on välja läinud või siiski midagi enamat üritanud — seda polegi nii lihtne öelda. Panfilov (ja Uljanov) mängivad piiri peal, lubavad nii ühte kui teist oletada, igatahes pole Suzdalisse sõitev Kim veel lõplikult maha kantud. Eksida võib ju igaüks, kunstiga tegelemine aga on ju kõigest igapäevane töö.

Filmi üks olulisemaid episoode leiab aset Suzdali-turnee esimesel öhtul, siis, kui esmane reisielevus-väsimus välja on

puhatud, kui võib juba rahulikult laua taha istuda, nüüdisaegsele «pühale öhtusöömaajale» asuda. Kim Jesseninit teatakse-tuntakse siin. Teatakse, et ta on sündinud samal päeval, mil suri üks teine Jessenin, nagu kuuleme tädi Manja (J. Netsajeva), staažika kirjanodusõpetaja koduste toimetamiste, Kimi ümmardamise ja tema pintsaku harjamise (muide, ega kirjanik väikesest odekolonnist ära ei ütle?) vahepeal. Egas midagi, ajalugu korduvat kaks korda, ainult et tolle teisel korral... Tuntakse-hinnatakse ka tänase literaadi loomingut. Kiitke teda, see meeldib talle! õhutab kirjanikust sõber (J. Vesnik), samuti keskpärane muganduja, kusjuures võimatu on aru saada, räägib ta seda tõsiselt või naljatamisi, ironiliselt. Ilmselt nii ühte kui teist, mis, muide, asjade tegelikule seisule ka kõige enam vastab. Pole ju Kim pimedusega löödud, eneseiroonia pole talle tundmata ja Suzdalisse ei saabu ta üldsegi mitte ülevas meeleolus. Kimi mõtisklustes on (loomingulise) kriisi eelaimdust, sest, jah, milleks veel üldse kirjutada, kui on olemas Gogol, Tšehhov, kui kõik on juba öeldud, kui ise niimoodi kirjutada ei oska, ei suuda. On eneskriitilisust, on ka publiku (ja iseenda) õrritamist. Kuid see on mäng, mis ainult teatud piirini võib minna (ise võid end halastamatult materdada, põrmu tallata, aga teised, jumala pärast, nemad olgu parem vakka). Sellel mängul on kindlad reeglid, lisaks veel seltskondlik etikett, mida samuti järgida tuleb. Tädi Manja pingutab siin ilmsesti üle, tema kiitmised on tolmukorrased, eelse päeva poetikast. Kuidas kunstnik kannatab just nagu Tšehhov, ei jõua pensionärist õpetaja kuidagi ära imestada. Kas selles mõttes, et mõlemad on surnud, üks füüsiliselt, teine vaimselt?(!), võiksime tolle kummalise lauanaabri, ennist muuseumis nähtud giidi (I. Tšurikova) kombel küsida, asjad paika panna. Ja miks ka mitte, vahepeal koos viinapudeliga kõrvaltuppa kadunud Kim on järsku jälle uksele: «Rüüpan selle terviseks, et mu füüsis teiseneks kiiremini tollesse kvaliteeti, mis vastaks mu loomingule!» Ent öhtu pole veel otsas, kerge «tantsing» peab ka olema. Uljanov on siin lausa võrratu, iga tema

lihaskiud, terve kehá mánigib, tants on vägev, valgetes villastes sokkides õnnes-  
tub see eriti hásti, mahti jääb isegi  
sooloetteasteks tolle mõistatusliku ja nii  
irooniliselt targa kaunitari ees. Pehmelt  
joonistunud soojades toonides kaader  
Tšurikovast. Kes ta on? — Ideaalkuju,  
päikesenaine, omamoodi valguskiir  
pimeduseriigis? Kuid on siis lootus  
keelatud, kas siis selles sopas ja kõntsas  
ei tohi olla ühtki pidepunkti, inimlikku  
tuge? Ja Tšurikova on náitleja, kellele  
on lubatud väga palju, kes ka ideaali  
reaalsuseks võib mánigida, nii võimatu  
kui see ka, eriti veel filmis, meile náiks.

«Teema» on ühtaegu tõsine ja nalja-  
kas, ironiast igas suunas läbi imbunud.  
Tegelaskondki saab sellest oma osa.  
Kusjuures see ironia varieerub, oman-  
dab pidevalt uusi kõrvalvärvinguid.  
Võib olla eksistentsi väliseks vormiks,  
küllaltki petlikuks eneseõigustuse moo-  
duseks (Kim Jessenin). Võib olla ka  
tark ja mõistev, nagu Tšurikova kange-  
lanna intonatsioonidest ja ilmest tunda  
on. Ironia võib teha elu pisut taluta-  
vamaks, elamiskõhlikumaks, ent ta  
võib Panfilovil muutuda — ja mida  
lõpu poole, seda enam — üha halasta-  
tumaks, sarkastilisemaks.

Kim, kes otsustab süvendada kon-  
takte tolle salapärase kohaliku daa-  
miga, satub üksnes kahele määratud  
vestluse soovimatuks pealtkuulajaks.  
See on tolle mõistatusliku giidi ja juba  
kalmistuepisoodist meelde jäänud hau-  
kaevaja hüvastijätt, lahkuminek. See  
pole mitte igapäevane perekondlik  
nääklemine, siin on kõik hoopis teisiti,  
lõplik, tagasipöördumatu. Ja lahu ei  
minda nagu tavaliselt. S. Ljubšini hau-  
kaevaja, tegelikult kõrgharidusega  
intelligent, kes on püüdnud teaduses  
oma sõna öelda, mis aga pole tal  
õnnestunud (vrd. V. Melnikovi filmi  
«Kaks rida peenes kirjas» kangelasega).  
Tema avastusi on teised omananud, ta on  
kõigiga konflikti sattunud, on alati  
kompromissituks tahtnud jääda, liialtki  
jäik olnud, vahest liigagi väljakutsuvalt  
käitunud, náiteks just hauakaevajaks ha-  
kanud, mitte aga katlakütjaks või öö-  
vahiks olemisega piirdunud, tema tegu-  
des on sapist otseütlemist ja žesti. Selline  
Ljubšini kangelane ei suuda enam  
45 niimoodi elada, ta peab lahkuma, oma

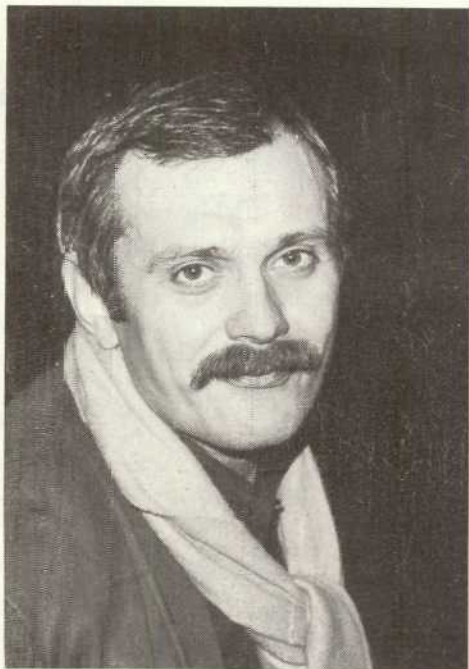
kodu jätma, sin maalt ará sõitma, iop-  
likult, igaveseks, teist lahendust ta ei  
náe. Mis sellest, et see on väga raske, et  
kõik kallis jääb siia, et siia jäävad ka  
armastatud naisega veedetud päevad,  
too ühine noorusaeg, millest Tšurikova  
kangelanna räägib, mille meenuta-  
misega naine püüab meest ümber  
veenda. Ljubšini kangelasele on äärmis-  
elt napilt ekraaniruumi antud, ent just  
läbi nondele nooruspäevadele viitamise  
saab kangelane hoopis uue sügavuse,  
omandab justkui kinematograafilise  
biograafia, mis algab M. Hutsijevi  
filmil «Olen 20-aastane» noorukist, kelle  
ees kõik teed valla on, kelle erinevaid  
tulevikuvõimalusi elu veel ára pole  
nullinud,\* et jõuda sealt tolle kaju-  
teldava biograafia teise otsa, N. Mih-  
halkovi «Viie öhtu» kangelase juurde  
(náidatav aeg on küll teine, ent kange-  
lane on oma minevikult siiski sama,  
kah lootusrikka noorusajaga). Nüüd on  
see kangelane juba vanemaks saanud,  
elu poolt muserdatud, n.-ö. rataste vahele  
jäänud, isegi murtud. (Ka hilisemas  
«Valentinas», Vampilovi náidendi «Möö-  
dunud suvel Tšulimskis» ekraniseerin-  
gus huvitab Panfilovit just säärane  
kangelane, kusjuures Ljubšini sobiks  
uurija Samanovi rolli ilmsesti pare-  
minigi kui R. Nahhapetov.)

Kuid faktid, mille soovimatuks tea-  
dasajaks Kim tolle pealtkuulatud  
vestluse käigus osutub, pole táhtsad  
üksnes faktidena. Dialoog on piisavalt  
summutatud, liialt palju on kõrvalist  
múra, mis lausa kõiki detaile kuulda ei  
luba. See polegi nii táhtis. Hoopis olu-  
lise, Tšurikova ja Ljubšini kangelaste  
vahekorrale olemuslikum on intonat-  
sioon, tõeline tunne, armastus ja valu,  
kirglik, ürgne elamisejanu, kas või nii-  
moodi, ükskõik kuidas. Siin on kõik ehe,  
lõikav, kallis, siin pole midagi sordiini  
all, poolikut, loiult seltskondlikku, kõik  
on tõeline. Selline hetk ei saa mööduda  
jálgil jätmata. Ka siis, kui ollakse kõigest  
selle júhuslik tunnistaja. Siis, kui ollakse  
veel inimene.

Kim põgeneb sündmuspaigalt, astub  
üle minestusse langenud naise, kihutab  
musta «Volgaga» minema. Jah,

\* Vt. lánemalt Л. Аниский. Размышле-  
ния на старую тему. — «Кинопанорама»,  
вып. 2. М., 1977.

lõpuks tahab ta küll tagasi pöörduda, kuid kas saab ikka seda sammu inimlikkuse ärkamiseks nimetada või on tegu kaine arvestusega, sooviga siitki mingit kasu lõigata, on ju naine nüüd vaba. Pigem teeb Kim veel ühe sammu tolle elutuks mateeriaks saamise suunas. Panfilovile ja Kalašnikovile omased üldplaanid: «Volga» on kummuli, Kim roomab telefoniputka poole, masin lahvatab põlema, Kim valib numbri, kaotab teadvuse; algab muusika, too kummaline, nii tark ja nii kaitsetu naine vastab, kuid on juba lootusetult, tagasipöördumatult hilja (kliiniline surm või mitte — see pole tähtis, niigi on kõik üheselt otsustatud). Kohale jõuab nooruke postmiilits (S. Nikonenko), too Suzdali-turnee palumata satelliit, sapiselt «regulirovtšikuks» tituleeritu, naiivne ja samas nii aateline («Kolme õe» Tusenbach?!). Kuskil siin lähedal on veel tädi Manja, kes kuidagi uinuda ei saa, nii tugevad on kohtumiselt «locvtöötajatega» saadud muljed. On ka sõbramehest literaat, kes parajasti tööd, s. t. kunsti teeb. Ja ongi kõik. Jah, muidugi, on veel Tšurikova kangelanna, habras, imetlusväärne, kuid kas ta üksinda suudab?...



Lavastaja Nikita Mihhalkov. A. Saare foto.

SUGUSELTS. Režissöör N. Mihhalkov, stsenaarist V. Merežko, operaator P. Lebešev, kunstnikud A. Adabašjan ja A. Samulekin, helilooja E. Artemjev, helioperaator V. Bobrovski. Osades: N. Mordjukova (Maria), S. Krjutškova (Niina), J. Bogatõrjov (Stassik), A. Petrov (rongituttav), I. Bortnik (Vovtšik), Fedja Stukov (tütretütär), N. Mihhalkov, A. Adabašjan, P. Lebešev jt. «Mosfilm», 1981.

Meie päevad, meie aeg köidavad ka Nikita Mihhalkovi. On teda varemgi köitnud (eriti «Oblomovi» töötluses), aga kõik see on rohkem ikka kaude olnud. Siin võiks vahest paradoksigi näha; on ju Mihhalkov kadestamisväärsetl erksa ajatunnetuse ja nüüdisnärvigä režissöör, kelle kangelaste psühholoogiline joonis nii tänapäevaselt mõjub, kuid kes kummalisel kombel ajas ometigi üha enam tagasi minevikku on siirdunud, seal võrdlusi otsib ja kujundeid loob — Kodusõja aastatest («Võorastele oma, omadele võoras», «Armastuse ori») Tšehhovi aega, sealte veelgi kaugemale Gontšarovi juurde. Tõsi küll, vahepeal teeb Mihhalkov «Viis öhtut», äga see on nii elegantsetl kammerlik, tundub isegi, et kas saabki sel lool olla mingit pistmist konkreetsete ajareaalidegä. Täheldatud paradoksis võib ju Mihhalkovi individuaalset käekirja, loojamaneeri näha, kuid eks peaks ju seda põnevam olema vaadata, mida ütleb Mihhalkov oma uue filmigä «SUGUSELTS», kus meie päevad, meie aeg vahetult ja otsevaates ekraanile jõuavad, milliseid kujundeid ta loob, milliseid sügavusi märkab.

«Suguseltsi» ävaakord pakub kohe piisavalt keeruka ning kinematograafiliselt rafineeritud lahenduse. Filmi esimene kaader on ülipikk 180° panoraam, mis algab maa-asula ja külatänavagä, jõuab sealte edasi raudteeni ja möödäsoitva kütuserongini (rong pole mingi mänguasi, et tõmbad ta vajalikul hetkel nõõripidi kaadrissete, peab olema väga täpne äja ning kaamera liikumise arvestus, et kaader talle olulisest rütmist välja ei langeks), siis pöördub kaamera veelgi, laskub, näeme jaamaesist, pileti-saba, näeme Mariat, tulevase filmi kangelannat, kes nutab ja halab äga suuda mõista, miks ta ei pääse rongile, pole ju praegu nagu sõja äjal.



«Suguselts» on komöödia, nii ei jää katki ka Maria (N. Mordjukova) linna-sõit, nagu on selge seegi, et sõidetakse ühes kupees tolle ennist perroonil habet ajanud kodanikuga (A. Petrov). Ning mõistagi toimub sõit mitte tavalises, vaid ikka pehmes vagunis, kus pooled kupeed tühjalt seisavad, mõnedes jälle defitsiitseid autoosi veetakse; kus käitatakse igati väärikalt, noogutatakse tere-tuseks õppusi inspekteerima sõitvatele kõrges aukraadis ohvitseridele ning nendega keskustlevale valges särgis soliidsele härrasmehele. Ja ikka samas vaimus edasi. Kui juba üksik naisterahvas satub samasse kupeesse üksiku meesterahvaga, siis võib ju siit väikest järgegi oodata. Näiteks kohtumist atraktsioonide pargis, kus Mihhalkov saab järjekordselt vaimukust ilmutada ja mängleva kergusega päevalvalgele tirida idiootsemast idiootsema jõuproovi seadeldise, täiesti mõeldamatu atraktsiooni, mis paratamatult sunnib mõtlema printsiibil: mida võimatum, seda tõenäolisem —, et kuskil säärane riistapuu, millega nii ennekuulmatul viisil käerammu saab proovida, ka tegelikult püsti on aetud.

Filmi dramaturgiline ülesehitus võimaldab selliseid igat laadi kõrvalepõikeid, põhitegevusest kaugemale jäävaid ja omaette hargnevaid lookesi (nagu ka atraktsioonide pargi episoodi lõpetamine mereväeõppuste jälgimisega). On ju «Suguseltsi» ülesehitus äärmiselt lihtne: maanaine läheb tütrele külla, satub linnamõllu, mis talle tundmatu ja võõras on. Ja muidugi, mida kõike seal temaga ei juhtu, kui palju ootamatusi, iga-suguseid koomilisi olukordi, kõike seda, mida me tegelikult ju selliselt filmilt ootamegi! Filmi näiliselts lihtsakoelisusest ei tasu end siiski petta lasta, juhusest «Suguselts» kantud pole, ka pisimad detailid ja hapraimad kõrvalliinid on täpselt paika pandud, kindlale dominandile allutatud, ja neist esmahetkel ebaolulistena näivaist pisiseikadest kujuneb iseseisev kihistus, filmi põhitegevusega paralleelselt kulgev hoo-vus, märksa sügavam ja tähendusrikkam, kindlasti ka tõsisem, mitte üksnes naerutada püüdev. Ja just siit tuleb Mihhalkovi uue ekraaniloo mõtet 47 otsida.

Ent naaskem ekraanil toimuva juurde. Kerge «suvitusromaan» (kus see maaninene ikka puhkab kui mitte linnas) kuulub küll asja juurde, aga ennekõike sõidab Maria siiski külla Niinale, oma tütrele. Niina (S. Krjutškova) on igati linnalik, moodsate prillide ja kõikvõimalike nipsasjadega, kõigiti tasemel. Mehest elatakse lahus, laps on kuidagi kummaline, tema naljadest ei saa aru; perekond on laostunud, muust ei tasu rääkida. Lausa nagu mingi ameerika... on Maria nõrkinud. «Ei maksa oma nina teiste asjadesse toppida,» pareerib tütar. Kes seda tõde nii väga kuulda tahab (kas mehaanilise pianino asukatele on tõde vaja?!). Perekondlik skandaal hakkab edu võtma, keereldakse ringiratast mööda korterit, vahepeal püütakse küll omletti praadida, aga see lendab koos panniga prügiurni. Tütretütar on pidevalt jalus, tahab telekat vahutada, plaate kuulata, Maria otsustab tagasi maale sõita. Siis aga näeme lastetuba kogu oma täiuses: igat masti muusikaseadmed, indiaani sõjamaskid, mitmes stiilis moehilbud, ega kerge *make-up*'i vist puudu, põrandal veel lisaks paar minitanki, ühe õige nüüdistüdruku sulnid mängukannid. Niina enam ei suuda, toetub uksepiidale, vaatab aknast välja: millal see kõik lõpeb. Sinine taevalaotus, mingi ebamäärärselt helendav täpp (vilkuv täht — igatsus S. Paradžanovi «Unustatud esivanemate varjudes», selle kinematograafiline modifikatsioon??). Mida tähendab too vahepeal tumenenud punkt taevaavaruses? Mis see on, et vaatasid, mõtlesid või ei mõelnud ka, olid rohkem iseendaga, olid ära, pilk kauguses, oli üks täpp, lendab üks lennuk, kuhu, milleks, kellega, mis ta toob või toomata jätab, millega see kõik lõpeb? Hämmastav kaader, eriskummaline ja põhjatu, seletamatu (NB! Kaader jäädvustabki ähmast, selginemata aimdust, tundmust.), täiesti eriline poeetika, uudne, ootamatu, mällu sööbiv, filmiajalukku minev. Nagu ilmestsi üks teinegi kujund — pikk kaader õhtuhämarast staadionikatlast, üksikust jooksjast seal.

Mõjuvaid kaadreid ja episoodide on teisigi. Maria on karakteriga naine, alustatud ta juba nii lihtsalt katki ei

jäta. Tütre perekonnaelu vajab sätti-  
mist, Maria otsustab väimehe tütre  
juurde tagasi tuua, püüab restoranis  
Stassikuga (J. Bogatõrjov) sotte selgeks  
teha. On siingi koomilisi momente,  
Maria ja kallis restoran ei taha oma-  
vahel hästi klappida (nalja üks põhi-  
mehhanisme: kokkusobimatus, ebakõla),  
on vaimukaid kõnekeelseid väljendeid  
(«nemnožetško s damoi»), ja selleski,  
et me kõõgipoolel filmi autoreid näit-  
lejatena kohtame (muide, ka atrakt-  
sioonide pargist pärit välke sähviva ja  
muidu igatpidi streikiva fotoautomaadi  
pildil näeme lahutamatu kolmikut  
Mihhalkov-Lebešev-Adabašjan) on oma  
nali, on oma tõde ja mõtegi (kes  
selle supi nii restoranis kui filmis kokku  
keetsid ja siit hargnevate mõttekäikude  
ahvatlus). Kuid siiski omandab «Sugu-  
selts» restoraniepisoodis hoopis dramaa-  
tilisema pöörde. Vahepeal on ilmunud  
mingi pulma- või jumal teab mis selts-  
kond, igatahes piisavalt kirju, piisavalt  
nõme ja piisavalt või ka üle selle lõbut-  
seda sooviv. Restoran on oma igaõhtuse  
hoo sisse saanud. Maria «terroriseerib»  
väimeest, kutsudes teda tantsima. «Jala-  
keerutus» kujuneb filmi üheks tume-  
damaks kulminatsiooniks, täidab sama  
funktsiooni, mis «metsa hääli» järele-  
aimav taidlusetteaste «Lõpetamata pa-  
las» (muide, kas pole tsitaate mujaltki,  
järsku on kõva kuulmisega vanake pärit  
mõnest 30. aastate filmist?). Ent eri-  
nevalt varasemast, erinevalt «Lõpeta-  
mata palast» ja ka seltskondliku pil-  
lerkaari-rituaali näitavaist «Oblomovi»  
episoodidest, läheb Mihhalkov «Sugu-  
seltsis» märksa kaugemale, on märksa  
avameelsem ja otsekohesem, näitab,  
millele see fassaad-pealisehitus tege-  
likult tugineb. Iga hinna eest piller-  
kaari ihkamine, närvitsev, hüsteeriline,  
lausa kramplik lõbujanu, varjamaks  
tegelikkust, tegelikku hingeseisundit,  
ja mitte teiste, vaid ennekõike ise-  
enda eest; hirmusegane soov unustada  
päevamured, oma elu, mööda saata see  
öö. Peaasi, mitte jääda üksi iseendaga,  
oma mõtetega, mitte lubada endale staa-  
dioni- ja lennukikaadreid, mitte seista  
silmitsi tõega; leida kaitsekiht, unus-  
tus, mitte tajuda toda kuristikku, mis  
on peidus kuskil hingesopis, mis on vä-  
lise taga, ja mis on tõde, reaalsus;

elada illusioonides, nagu on öelnud Mih-  
halkovi tegelaskujude kohta J. Bogomolov.\* Targutada kõrgele nullisi jabur-  
dusi Venemaad ühendava rahvusidee  
kohta («Lõpetamata pala»), selleks et  
mitte näha oma eksistentsi tõelist palet.  
Elada väljamõeldud kinomaailmas («Ar-  
mastuse ori»), et mitte märgata reaals-  
ust enda ümber. Mitte mõista, et suur  
ja väike ajalugu, üksikindiviidi ja kogu  
rahva saatuse ei seisagi teineteisest nii  
lahus, et «Viie õhtu» kangelaste nurju-  
nud armastuse lugu pole üksnes nende  
kahe inimese asi, siin on muidki põh-  
jusi. Mitte mõelda, mitte teha valikut,  
sõrkida samas suunas, kuhu teisedki,  
on ju Oblomov üks kummaline ning  
saamatu ohmu, ei tea miks peaksime  
talt mõõtu võtma?! Või nagu ütleb luu-  
letaja: päevade viisi võid elada, / hee-  
ringaid süüa, / turakat taguda, / tamkat  
või doomino t lüüa. Jne., jne. Ainult pi-  
dutseda ja veel kord pidutseda, see on pü-  
ha toiming ja siin ei tohi miski häirida.  
Ei see, et kõik need meelelahutused ja  
ajaviited on kuidagi liialt füüsilise jõu  
demonstreerimisele orienteeritud (at-  
raktsioonide park, hotelli personali ka-  
rateharrastus, lastetuba). Ei see, mis toi-  
mub me ümber, nii laias maailmas (kel-  
nerite tegevust saatvad raadioteated)  
kui ka siinsamas, me kõrval, kas või lä-  
himas põiktänavas.

Maria aga — tema mõõt hakkab täis  
saama.

Kui Stassik on endale veel mingi  
õhulise daamikübara (pruudiloori?) pähe  
haaranud ning lõpuks isegi estraadile  
laulma trügib, siis sellist Stassikut Maria  
enam taluda ei suuda, säärane elu käib  
talle üle jõu. Pisarsilmi tahab ta siit  
ära, tahab tagasi koju. Maria lahku-  
b, on üksinda kastmismärjal ja õiselt tüh-  
jal tänaval, ainult tumeroheliste sõja-  
väefurgoonide raske kolonn sõidab möö-  
da. Kaader, mis oma visuaalselt lahend-  
duselt on tsitaadiks M. Kalatozovi ja  
S. Urussevski kuulsast filmist «Kured  
lendavad». Kaader, mis kontrasteerub  
restoranis nähtu-kuulduga, mis paral-  
leeltegevuse printsiibil täiendab eelne-  
nut, moodustab koos sellega filmi ühe  
olulisema ja mõjuvama tervikkujundi.

\* Ю. Богомолов. Материал жизни —  
материал фильма. — «Кинопанорама», вып. 3,  
М., 1981, с. 37.

See pole küll vahest nii peenekoeline nagu «Pianoolas» nähtu, kuid see ei kahanda tema jõulisust, lihtsalt stilistika ja materjal on «Suguseltsis» teised.

Arasõit. Maria on vaksalis. Kummali- sel kombel kavatsevad sama rongiga sõita ka juba saabumisreisilt tuttavad ohvitserid. Aga mis seal ikka, õppused on selleks korraks läbi, töö ootab. Selle rongiga jääb Marial siiski sõitmata: ta ootab oma endist meest Vovtšikut (I. Bortnik), kes linnas uue perekonna on asutanud, kuid nüüd jälle üksi elab, kellel vahepeal kaks poega suureks on kasvanud, üks juba armeeski teeninud, teine just-just neil päevil sinna mine- mas. Vovtšikuga kohtumise lootuses is- tub Maria tühjas ootesaalis. Aeg kulub, Maria aga muudkui ootab ja ootab. Rahu- likud, üksteisesse sulanduvad üldplaa- nid. Ja siis: valge, veidi määrdunud uks; uks avaneb, orkester mürtsub, kaamera alustab oma pikka taganemist. Uksel on pöetud peadega kutsealused, kes täidavad suure ootesaali, kogu perrooni. Ekraanil on mõeldamatu tohuvabohu, üks suur rahvaste rändamine ning üldrahvalik hüvastijätt (keeruka liikumisega massi- steeni lahendamiseks vajati ballett- meistri abi; käsikaamera kasutamine, ta- gurpidi liikumine tähendavad muidugi ka äärmiselt komplitseeritud operaatori- poolset lahendust, siin on järjekordselt märgatavad ilmsed viited Urussevski loomingule). Üleüldine virvarr, mis kaad- rikompositsioonigi pidevalt varieerima sunnib: valgete vöörihmade spaleeri jäik sirge asendub mõne märksa paind- likuma joonelahendusega, hooga dia- gonaaliga, kaamera eemaldumiselt jõu- takse liikumiseni kaadri sügavusse jne. Ekraanil on inimtunnete möll, lausa laviin, mis on kõiki haaranud ja ühte liitnud (Maria on viimaks Vovt- šiku leidnud), millest saavad oma osa ka kaasasolevad väikesed lapsed. Kum- malise, painava mõjuga hetked, mis pole mingile ühesele dominandile allutatud, kus inimtunnete diapasooni avarus ning keerukus aimub.

Maria — on nimevalikulgi kindlad tagamaad! — sammub koos tütre ja tütretütrega mööda raudteed. Nad vaid- levad millegi üle, laps viskab ämbri põosastesse, aga kuidas saaks vanaema 49 ilma ämbrita maale tagasi sõita, ei saa ju.

Ja mis seal üldse rääkida, kaugemalt paistab linn, uued kõrged majad nagu näiteks meil Lasnamäel, tee viib sinna. Kõik on selge, lihtne, natuke naljakas ja natuke tõsine, veidi lapsemeelne ja elutark, kõike korraga — nagu mõnes rahvapärimuses või laulus, mille tööt- lus kaadrisse kostma hakkab. Rahvas oskab nutta ja naerda, oskab hävitada ja luua. Ikka üks ja seesama rahvas. Selle mõttega lõpetabki Mihhalkov oma värskema filmi, mis võtete käigus sai enesele pealkirjaks «Suguselts».

«Pärin Ingmarilt: «Kas tead, kas meie film inimestele meeldib?» — «Võta filmi kirurgi skalpelliga. Kaugeltki mitte igaüks ei näe seda rõõmuga.» vastab tema»

Liv Ullmann: «Muutusid»

«Sügissonaat». Stsenarist ja režissöör Ingmar Bergman, operaator Sven Nykvist, kunstnik A. Asp. Osades: Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullmann (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk (Viktor), Georg Lokkeberg (Leonardo), Knut Wigert (Professor), Linn Ullmann (Eva lapsena) jt. «Personafilm» (Rootsi—Saksa FV), «Norsk-film» (Norra). Orig. 92 minutit.

Tänapäeva ühe väljapaistvaima filmi- ja teatrirežissööri Ingmar Bergmani neljakümnest filmist on nüüd jõudnud Nõukogude Liidu ekraanidele teine — 1978. aastal Norras valminud «Sügissonaat». See on järgmine film pärast «Ussimuna» (1977. a. SFV-s), mille IB on loonud pärast seda, kui ta tulide tõttu Rootsi maksuametiga kodumaalt lahkus ja Müncheni «Residenztheater'is» tööle asus. «Residenztheater'is» lavastas IB mitmed kogu Euroopas tähelepanu äratanud etendused, nagu H. Ibseni «Nukukodu», A. Strindbergi «Isa» jt. Vahepeal jõudis ta seada ka Stokholmi Kuninglikus Draamateatris Shakespeare'i «Kaheteistkümnenda öö», mis leidis vaimustunud vastuvõttu Pariisi teatritefestivalil 1980. aastal.

Kui «Ussimuna» põhjustas arvamusi, et Bergman on reetnud «oma teema», pöörduedes poliitilise problemaatika poole (jašismi tekkimine Saksamaal), siis «Sügissonaat» on taas igati bergmanlik film, millel on otsene side tema loomingus tippudega, milleks minu jaoks on (ajaloolises lõikes) «Suvi Monicaga» (1952), «Maasikavälu» (1957), «Vaikus» (1962) ning «Sosinad ja karjed» (1973).

IB esimeste filmide kangelased olid lõhestatud psüühikaga hüljatud inimesed, kes seisid vaid välises kontaktis ühiskonnaga. Rootsi filmikriitik Rune Waldekrantz on tõdenud, et ükski teine režissöör pole suutnud jõulisemalt väljendada sõjajärgse rootsi noore põlvkonna igatsust õne järele. Rootsi sai kriisiaastatest üle varem kui teised Lääne-Euroopa maad. Juba 50. aastate algul jäi olustik IB loomingus tagaplaanile ning keskseks kujunesid moraalsed probleemid, küsimus inimese kõlbelisest tasakaalust,

tema vaimsest harmooniast. IB-l oli õnn olla selles valdkonnas pioneeriks. 1958. aastal kirjutas prantsuse uue laine režissöör Jean-Luc Godard:

«Kui ilmus Vadim, ülistasime teda selle eest, et ta oli oma aja tasemel, samal ajal kui enamik tema kolleegidest oli põlvkonna jagu maha jäänud. Nähes Gioletta Masina poeetilist nägu, ülistasime Fellinit, kelle barokses värskuses oli uudsuse meelas maitse. Aga selle uue filmi renessansi oli rootsi kirikuõpetaja poeg juba viis aastat varem täiuseni viinud. Mis jäi meil veel üle, kui Pariisis näidati esimest korda «Suve Monicaga»? Bergman tegi juba siis seda, mille tegemata jätmise pärast me praegugi prantsuse režissööre süüdistame... Ja «Cabiria ööde» viimane-kaader, kus Gioletta Masina vaatab üksisilmi kaamerasse. Kas oleme unustanud, et seegi oli juba «Monica» eelviimases kettas olemas?»

Raske on leida IB-l filmi, milles ei esineks inimese teemat, kelle süü seisneb selles, et ta keeldus jagamast teiste inimeste kannatusi. Egoistlikku kinnisust, ükskõiksust käsitleb IB kui moraalset kuritegu. Ühtse temaatika tõttu on filmikriitikal olnud võimalik käsitleda IB 60-aastate filme kui triloogiaid. Esimene triloogia — «Nagu peeglis» (1961), «Armulaualised» (1961) ja «Vaikus» (1962) käsitleb tõest kõrvale kaldunud inimese, jumala vaikimise teemat. Teises triloogias — «Persona» (1966), «Hunditund» (1966) ja «Häbi» (1967) — jätkab IB oma süvaanalüüsi üksikisiku psühholoogiast. Ent 1960. aastate lõpu ja 70. aastate esimese poole rootsi kultuuris seisab IB oma probleempuntraga «suure üksiklasena». Siis olid

moes ühiskondlikud ja sotsiaalsed probleemid. Selle perioodi kohta on ajakirjas «Dialog» kirjutanud tabavalt poola kriitik Janina Hera:

«Kui otsustada rootsi filmide, teatrienduste ja kirjanduse järgi, siis on üksikisikul ja minevikul, traditsioonidel ja metafüüsilistel probleemidel rootslaste meelest eksootiline maik. Vüümased nelikümmend aastat on Rootsi loonud uue ühiskonna, kes tunneb eranditult huvi ainult oma tuleviku, igapäevase elu ja endast nõrgemate ning vaeste abistamise vastu. Nagu näib, märkab üksnes Bergman üksindust, jumalaga heitlemist, süüme piinu, tundeid, mida inimene kogeb surma palge ees, oma enese teadmatuse ja universumi ees.

Moega kaasa minnes pööras IB-le selja ka suur osa kriitikuist, heites talle ette ühe ainevallaga püüdumist: kas pole rootsi kodanluse neuroosid ja südame-tunnistuse vaevad juba läbikäidud etapp? Ilmus isegi filmiajakirja «Chaplin» anti-Bergmani number, milles teiste süüdistajate hulgas ründas Bergmani ka IB ise (varjunime all). Peab siiski ütleva, et praeguseks on pendel rootsi kultuuris taas tagasi jõudnud: nüü kirjanduses kui filmis täheldatakse üha suurenevat huvi

lähema ja kaugema mineviku vastu, otsitakse üha intensiüvsemalt vastust küsimusele, miks inimene oma stresside ja üksindusega materiaalse heaolu taustal üha enam silma torkab. Filmiloojatest tuleks IB kõrväl süün märkida esmajoones Jan Troelli («Väljarändajad»), Bo Widebergi (meil «Elvira Madigan», «Joe Hill») ja Kjell Gredet («Harry Munter», «Ühe hullu kaitsekõne»).

IB 70. aastate filmidele (v. a. «Ussimuna») — «Kirg» (1970), «Puudutus» (1971), «Stseenid ühest abielust» (1973), «Sosinad ja karjed» (1973), «Palgest palgesse» (1976) ning «Sügissonaat» (1978) — on iseloomulik, et igapäevase toimetulemise probleemid, kus kodanluse väime ja majanduslik kaitserüü on kõigutamatuim, on viidud miinimumini ning meie ees seisavad üksildased inimesed oma mineviku ja kompleksidega. Kõigile neile filmidele on IB kirjutanud stsenaariumi ise. IB ei pretendeeri kirjanikustatusele, tema meediumiks on film. Läbi ja lõhki oma näitlejaid tundes on ta tihti-peale jätnud stsenaariumis dialoogi välja kirjutamata ja lihtsalt märkinud, mille ümber jutt käib. «Sügissonaati» võib pidada üheks tema kõige läbikirjutatunaks ja «kirjanduslikumaks» stsenaariumiks. Ehk on see osaliselt tingitud sellest, et «igiomastest» partneritest toetavad teda selles nelja näitlejaga filmis vaid operaator Sven Nykvist (kellega ta on teinud kõik oma filmid alates «Neitsiallikast», 1959) ning Liv Ullmann, kes esimest korda mängis IB juures peaosas filmis «Persona», 1966; episoodilises Pauli rollis näeme ka põlist Bergmani näitlejat Gunnar Björnstrandi. Hollywoodi ühe supertähe, rootslanna Ingrid Bergmaniga töötab IB koos esimest korda. (Muide, tegemist on nimede juhusliku kokkusattumisega.) IB tunneb suurepäraselt naiste psühholoogiat, nagu paljud tema filmid, on ka «Sügissonaat» sellele rajatud. Võib arvata, et Charlotte'i (Ingrid Bergman) kuju loomisel on IB kasutanud kogemusi oma esimesest abielust — kontsertpianisti eestlanna Käbi Lareteiga, kes on korduvalt esitanud tema filmide saatemuusikat. Enda kohta ütleb Liv Ullmann oma raamatus «Muutumised» järgmist:

«Ingmari naiskujud, keda ma alati reaalseks olen pidanud, muutuvad minu loomulikuks osaks, küsjuures ma

Ingmar Bergman ja Ingrid Bergman





Liv Ullmann (Eva) ja Ingrid Bergman (Charlotte)

Halvar Björk (Viktor)

Lena Nyman (Helena) ja Liv Ullmann (Eva)

ei arva, et neid luuakse minu eeskju järgi. Isegi siis, kui Ingmar annab mulle osa, mis tundub võõras, tean: kirjutades oli ta veendunud, et suudan seda kju haarata, et mul on varuks kogemusi, mida saan kasutada, kui tuleb avada filmikju elamused.»

Sellist näitlejadueti, kui «Sügissonaadis» Ingrid Bergman ja Liv Ullmann (Eva), kohtab ekraanil harva. Ema Charlotte ja tütar Eva pole kohtunud seitse aastat. Ema saabub tütre kutse peale väiksesse Norra asulasse tütrele ja tema pastorist abikaasale Viktorile külla. Algul näib kõik idülliline ja rahulik, ent hoiatussignaalid, et see ei saa niivõisi kaua kesta, tulevad juba varakult. Eva on haiglast enda juurde võtnud halvatu õe Helena, mis sedamaid riivab ema süütunnet. Ta on kogu oma elu täielikult kunstile pühendanud ja toonud ohvriks oma suhted tütardega. Lapsed olid talle nukkudeks, kellega sai mängida, kui tal aega oli. Kui nad tülikaks muutusid või haigeks juhtusid jääma, lükati nad lapsehoidja või isa kaela, et ema saaks harjutada. Vahepeal otsustab Charlotte kontserditegevusest loobuda ja end kodule pühendada, et tegemata jäetud tasa teha, ent kodune olukord muutub lausa talumatuks: on võlgu, mida ei saa hiljem enam kunagi kinni maksta. Charlotte jätkab oma muusikukarjääri ja kaotab kontakti tütardega hoopis: kui Eva nelja-aastane poeg uppus, ei leidnud ema aega olla oma tütre kõrval. («Sel ajal mängisin ma sisse kõik Mozarti sonaadid ja klaverikontserdid».) Bergman ei leia ema kunstnikustaatusest talle õigustust. Õisel pihtimustetunnil sajab talle Evalt süüdistusi rahena. «Sinusugused inimesed on eluohtlikud, teid tuleks isoleerida ja kahjutuks teha,» kõlab Eva süüdistuskokkuvõte. Film räägib üleüldisest lõhest inimeste ja eriti sugupõlvade vahel. Võimatu on süüdistada ainult Charlotte'i: temagi vanematekodus puudus õrnus laste vastu, väljendada sai ta oma tundeid vaid muusikas. Pihtimusteõõl vajaks Eva ema tuge, aga tütre käed ei tõuse teda embama. Inimloomuse egoism segab meid end teistele ohverdama. Ent filmi lõpul pöördub Eva ema poole taas hella ja vabandava kirjaga. Kuni inimeste vaim pole närtsinud, jätab IB neile ka pääsetee. Avades oma kange-

lannade teadvuse ja alateadvuse kõige varjatumaid tahke, sunnib IB meidki enda sisse vaatama, et enesetunnetuse läbi meid moraalselt täiuslikumaks muuta. «Sügissonaat» mõjub nagu jutlus, süin on palju pikki monolooge (tegelikult sisemonolooge), mida IB laseb oma kangelastel välja lausuda, ent mis sellele vaatamata ei mõju teatraselt. Üheski oma varasemas filmis pole IB rääkinud nii lihtsalt ja otse kui süin. Ta ei otsi mingeid kinematograafilisi nippe. Suuri plaane on IB alati armastanud, süin on need lausa domineerivad. Kogu pildirida mõjub väga sugestiivselt.

«Sügissonaat» on IB üks kammerlikumaid filme. Juba pealkirjas leidub vihje sellele, et filmijutustuse struktuur on lähedane sonaadivormile, kammermuusika põhimõtted on üle kantud filmi. A. Strindbergi sonaadidefinitiivse kasutades: «kammerlik käsitluslaad, oluline motiiv, vümistletud käsitlus...» Sonaadis eristatakse tavaliselt sissejuhatavat osa (filmi proloog, kus Viktor jälgib kõrvalt emale kirja kirjutavat abikaasat), teema arendust tugevale pingelaengute ning vallandumistega (ema ja tütre kohtumine, mis kulmineerub öise vestlusega) ning sissejuhatavale osale sarnanevat kordusosa (Eva kirjutab taas emale kirja ja Viktor jälgib teda). Seega võib põhjendatult rääkida ka «Sügissonaadi» muusikalisest struktuurist.

Momendil on aga Ingmar Bergmanil, muusikaterminoloogiat kasutades, käsil sümfoonia. «Fanny ja Alexander» on mahukaim film, mida ta eales ette võtnud. Käsitliri on kolmsada lehekülge paks, film tuleb ligi kolm tundi pikk ja selle kõrval valmib ka viietunnine televisioonivariant. Pärast kümneaastast vaheaega ilmub IB jälle Rootsis. Filmi produtsendiks on Rootsi Filmüstituit, ning selle maksumus saab olema ligi kümme korda suurem kui keskmisel rootsi mängufilmil — 30 miljonit krooni. Kui tavaliselt valmib IB-l film poolteisekahe kuuga, siis «Fanny ja Alexanderi» peale oli ette nähtud koos ettevalmistava perioodiga ligi kaks aastat, sellest võtteks sada kakskümmend päeva. Tegemist on suguvõsakroonikaga 1910. aastatest. Näeme teatridirektori perekonna elukäiku rohkem kui ühe aasta jooksul väikeses ülikoolilinnas. Filmi nimikangelasteks on



Lie Ullmann (Eva)

lapsed, keda mängivad 11-aastane Bertil Guve ja 12-aastane Pernilla Allwin, peaosades on Allan Edwall, Ewa Fröhling ja Gunnar Björnstrand, üldse on osalisi ligi 150, statistide arv ulatub tuhandeni. Kaamera taga on endiselt Sven Nykvist. Ingmar Bergman ise on öelnud, et film on mõeldud «suure gobeläänina, värvikirevana ja müstiliste võttepaikadega. Tänapäevaga on paralleele sedavõrd, et ka siis elasid inimesed pidevas ohus». Filmi võtted peaksid praeguseks olema lõpetatud, esietendus on ette nähtud käesoleva aasta lõpul. Selleks ajaks planeerib IB ka alatiseks Rootsi tagasi pöörduda. 1982. aastaga lõpeb tema leping Müncheni «Residenztheater'iga». Ja võib eeldada, et taas ootavad ees viljakad filmaaastad, viljakamad, kui olid emigratsioonis.

IB on rootslastega — ja rootslased temaga — ära leppinud, millest annab tunnistust ka käesoleval aastal välja antud IB loomingut käsitlev margiseeria.

240

VIKINGAR OCH ROP



BO. LFK GYBLKG

1981

CZ. SLANIA

*Kaader filmist «Sosinad ja karjed», välja antud  
Rootsis 1981. a. Bergmani postmargiseerias.*

*Interjäär filmist ««Hukkunud Alpinisti» hotell».  
Kunstnik T. Virve.*





## NAABRITE NOTIITSE MEIE KULTUURIELUST

Soome ajakirjanduses ilmub aeg-ajalt kirjutisi Nõukogude Eesti kultuurielust. Väljande poliitilises hoiakus ning selle teinistuses oleva lehemehse vaatenurgast sõltuvalt on need olnud mõnikord küllaltki objektiivsed, teinekord aga tendentslikumad. Refereerime lugejale lühendatult mõningaid kultuurilaseid notiitse Soome ühest suuremast konservatiivsest ajalehest, Tampere ilmuvast «Aamu-lehti'st».

\* Pseudonüümi «Paavo» kasutav autor jagab esmalt reisimuljeid Viljandist. Sealised lossivaremed on talle haruldane vaatepilt. Turu, Häme või Olavi lossikindlused Soomes paistvat nende kõrval kärbustena. Missugune sobiv ümbrus Shakespeare'i näidendite mängimiseks! Viljandi teatri noor lavastaja aga jõudnud külalise mõtteist ette, öeldes, et sünnikavatsetaksegi lavastada «Kuningas Leari» ja «Hamletit», lubanud nende esietendustele Viljandi lossimägedes isegi kutsed saata.

Teine imekspandav vaatamisväärsus Paavo Viljandis on läinud aasta lõpul valminud uus teatrihoone. Ta imestab, kuidas ometi on mõnekümne tuhande elanikuga linna ehitatud 55 000-kuupmeetrise ruumalaga kaasagne teatritempel, kus on 600 kohaga saal ja avar, tehniliselt hästi varustatud pöördlava. Turu linnateatri maht on 45 700 kuupmeetrit, toob ta võrdluse, mille järgi paneb hüüumärgi.

Soomes on põhimõte, et iga kohaliku teatri mõjupiirkonnas oleks vähemalt 100 000 elanikku, jätkab autor võrdlust koduste oludega. On võimatu isegi ette kujutada nüüsguse teatrimaja püstitamist nii väikesesse linna. Mitukümmend aastat, nendib ta, on taotletud uue teatri ehitamist 170 000 elanikuga Soome linna (mõeldud on ilmselt Tampere — A. L.), ent praegugi ei teata kindlasti, millal sellest ettevõtmisest asja saab.

Teine üllatus reisimehele oli kuulda, kuidas sellesama Viljandi teatri laval kõlas Oskar Merikanto «Suveõhtu valss». Selgus, et seal harjutati Merikanto muusikale kirjutatud Tauno Yliruusi samanimelist näidendit, mida paar aastat tagasi mängiti Helsingi suveteatris. Tauno Yliruusi kohta käib küll kõige enam, riiwab autor seoses nähtuga taas koduseid olusid, vanasõna, et «keegi ei ole prohvot omal maal». Paavo üllatus kasvanud veelgi suuremaks, kui ta paar päeva hiljem näinud Tallinna tänaval «Estonia» (ilmselt küll Nuku-teatri — Toim. märkus) müürilehte, mis kutsus publikut Tauno Yliruusi lastenäidendit vaatama. Ta reisikaaslane Rauli Lehtonen tähendanud selle peale, et mõni aasta tagasi sattunud tema Ungaris Tauno Yliruusi näidendile. Ungari teatri direktor küsinud viisakalt, mitu Yliruusi näidendit on Lehtonen lavastanud. Olukord muutunud mõnevõrra piinlikuks, kuna viimane oli pidanud tunnistama, et mitte ühtegi, üritanud olukorda parandada kinnitusega, et lugenud on ta neid küll kümneid.

Ega Rauli Lehtonen ole ainus soome teatridirektor, kes on küll lugenud, kuid mitte lavastanud Yliruusi näidendeid, tähendab veste autor, lisades, et mingi kummalise põhjuse tõttu on see täiesti võimatu. Soomes teatakse küll Yliruusi populaarsusest välismaal, ent ikkagi võtab hinge kinni, kui mõnepäevasele Eesti reisil võib sattuda koosuni kahele tema vaimusünnitusele.

Edasi kirjutab Paavo veidi Tallinnas kogutud «imedest»

Peale kahe pilvelõhkuja meenutava hotelli on Tallinnas seni tema arvates vaadatud peamiselt ainult vanu mälestusmärke. Jalutus-käik vanalinnas tasub tõepoolest vaeva. Kuid nüüd on Tallinnas uuemaidki vaatamisväärsusi. Tsifeerime pisut vestet:

«Sadama läheduses paiknev linnahall ei kõida väliselt tähelepanu. See on madal, hall, liuskjas, on suuri siledaid kaldpindu, terrasse. Kuid seestpoolt on see hülgaslik asutus, milme funktsiooniga vaimse ja füüsilise kultuuri keskus. Kõige selle tuumaks on 6400 kohaga kongressi-, peo- ja etenduste-saal koos avara fuajee, restorani ja jalutusruumidega. See pole aga veel kõik: on 3500 inimest mahutav jäähokihall, iluuisutusväli, keeglihall, ruume, kus saab harrastada maadlust, tõstmist ja kes teab veel mida.

Sellest tohutust kompleksist rajatakse lai otsetee «Virus» hotelli juurde. Nii saavad «Virus» hotellis elavad ja seal pidutsevad turistid, eriti soomlased, teeb autor väikest pila, «sirge tee linnahalli, pealegi veel nii laia, et ei eksi naljalt teelt ära ka siis, kui juhtuks vähe tuikumagi».

Tuntuud on viimasteks olümpiamängudeks Piritale rajatud suur purjespordikeskus oma kahe hotelli ja muude ruumidega. Praegu tegutseb see teroikuna, märgitakse vestes, spordikeskusena ja sportlaste treeningupai-gana, kus töötab alaliselt 350 inimest.

«Kõiges selles on,» lõpetab Paavo oma veste, «mastaapsust ja tugevaid, peaaegu «mammutove» tundemärke. Kui oled hommikupoolikul neis imekeskustes ringi käinud, tundub õhtul ütlemlata hea imetleda linnaga ühte sulavaid vana linnavärvade tornide silmapaitavaid kontuure. Keskajal oli esteetilise ilu taju palju arenenum kui linnahalli projekteerijatel XX sajandi lõpupoolel.»

Refereeris ANTS LANG



Muistse vabadusvõitluse ja eestlaste võõrale võimule alistamisega algas roomakatoliku usu levitamine, mida elustati preestrite ja koolipoiste koraalilauluga. XVI sajandil teostunud reformatsiooni järel pidi luteri koraali laulma kogudus. Eestvedajaiks jäid selleks koolitatud koolipoisid. Ei puudunud ka ilmalik muusika. Linnades kasutasid raad, gildid ja teised organisatsioonid, aga ka jõukamad perekonnad, pidulikel koosviibimistel pillimehi, kes tegid peo- ja tantsumuusikat. XVI sajandi lõpust alates olid Tartus linnamuusikud.

1582. aastal langes Tartu Poola-Leedu valdusesse ja uuesti katoliku kiriku mõju sfääri. Jesuiidid hakkasid «puhastama» eestlasi luterlaste väleõpetusest. Eestlaste õiget usulist meelsust püüti tõsta kellade helistamise, orel-, trompetite ja teiste pasunate ning orkestrihelidega, pidulike rongkäikudega, dramaatiliste etenduste ja isegi suurtükkide paugutamise. 1613/14. aasta jesuiitide kolleegiumi aruandes kiidetakse uhkustades, et nii jumalakartlikke, kui on Tartu-ala eestlased, on vaevalt leida Poolas ja mujal Euroopas.<sup>1</sup>

1625. aastal langes Eesti Rootsi valdusesse. Valitsema pääses ja jäi luteri usk ja kirikulaul. 1630. aastal asutati Tartus gümnaasium ja 1632. aastal ülikool, *Academia Gustaviana*. Tartu tõusis Baltikumi hariduse ja kultuuri keskuseks. 1656. aastal alanud Vene—Rootsi sõja tõttu ülikooli tegevus katkes. See jätkus 1690. aastast alates. Nüüd hakkas ülikool ilmutama huvi üliõpilaste ja linnaelanike muusikaelu parema korraldamise vastu. XVII sajandi neljakümneendaist aastaist alates olid

Tartu saksa kogudusele kuuluvas Jaani kirikus kaastegevad linnamuusikud. Raad ei lubanud neil esineda rootsi garnisoni käsutuses olevas Maarja kirikus. Kui raad keelas ära linnamuusikute esinemise ka ülikooli avapidustustel, tekkis linna ja ülikooli vahel tüli. Ülikooli juurde loodi muusikadirektori koht. Muusikadirektoriks võeti 1691. aastal linnamuusik Walter Böckmann, kes pidi moodustama üliõpilastest ja teistest sobivatest inimestest kirikukoori ja koos linnamuusikutega esinema mõlemas kirikus. Rae vastuseisust hoolimata pani selle otsuse maksma ülikooli kantsler J. J. Hastfer, kes oli ühtlasi Liivimaa kindralkuberner. Millisel määral ülikool arvestas üliõpilaste muusikahuvide arendamist, seda näitab otsus, et stipendiume saavatele andekatele muusikahuvilistele üliõpilastele määrati veel lisastipendium.<sup>2</sup>

Sõjaohu tõttu kolis ülikool 1699. aasta sügisel Pärnu, kus töötas 1710. aastani. Üliõpilaste muusikaga tutvustamise ja ülikooli kuulsuse pärast peeti ka seal kohe tungivalt tähtsaks muusikaõpetaja koha täitmist. Lähemaid teateid pole leidunud. Küll on aga teateid pahanudisi tekitavatest muusikaga «liialdamistest» üliõpilaste hulgas, liialt hoolsast musitseerimisest ja serenaadide laulmisest öösiti. Kui kuningas Karl XII oktoobriõöl aastal 1700 Pärnus maabus, tervitasid üliõpilased teda austamisluule ja õhtumuusikaga.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Arro, E. Die Dorpater Stadt-Musici 1587—1809. Sonderabdruck aus den Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1931. Tartu, 1932. lk. 104 jj.; vt. ka lk. 125—127; Rauch, G. v. Die Universität Dorpat und das Eindringen der frühen Aufklärung in Livland 1690—1710. Essen, 1943. lk. 408—410.*

<sup>3</sup> *Sealsamas, lk. 410—412.*

<sup>1</sup> *Kurtz, E. Die Jahresberichte der Gesellschaft Jesu über ihre Wirksamkeit in Riga und Dorpat 1593—1614. Riga, 1925. lk. 15—18, 23, 82, 249—250.*

1704. aastal vallutasid Tartu Vene väed. Paarkümmend aastat hiljem jätkus jälle normaalselt organistide ja linnamuusikute tegevus. Määrustevastasel esinesid perekondlikel pidustustel ka kandle-, simbli- ja viulimängijad. Eriti ranged olid määrused torupilli kasutamise kohta. Veel. 1754. aastal anti määrus, mis keelas eelkõige ära teenijarahvast kiusavate torupillide hoidmise kõrtsides.<sup>4</sup>

1802. aastal avati taas ülikool. 1807. valiti ülikooli muusikaõpetajaks Heinrich Fricke. 1814. aastal asutati tihedamate sidemete loomiseks ülikooli ja linna haritud seltskonna vahel ühing «Akadeemiline Musse», kus võis korraldada ka kontserte, balle ja maskeraade. Samal aastal keelati ülikoolilinnas ära üliõpilaste hulgas tüülsid tekitavad teatritendused. Keeld kestis 1867. aastani. Lubatud olid ainult üliõpilaste endi korraldatud lavalised ettekanded «Akadeemilises Musses», kuid ilma naiste osavõtuta. See aitas muusikaõpetajal korraldada üliõpilaste ja asjaarmastajate kontserte heategevaks otstarbeks. Kontserte andsid ka mujalt tulnud solistid ja ansamblid. 1813. ja 1816. aastal esinesid näiteks vennad Anton ja Max Bohrer, viiuli- ja tšellovirtuoos. 1815. aastal andis kontserdi ka Tallinnast lahkuv Schneideri teatritrupp. Akadeemiline raamatukauplus avaldas kuulutusi, et müügil on noote (ka baltisaksa heliloojate teoseid), noodipaberit, viiuli- ja kitarrikeeli.

Sajandi kolmandal aastakümnel suunas Tartu muusikaelu avarele arenguteele muusikahuviliste professorite, üliõpilaste ja nende harrastusalade koondiste ning asjaarmastajate innukas kontserditegevus. 1823. aastal andis vaeste heaks nn. oratooriumi usuteaduse professor Chr. Fr. Segelbach. Selle kavas olid Händeli, G. Allegri, J. A. Hasse, G. B. Pergolesi- ja F. A. Rosetti teosed koorile ja solistidele. 1826. aastal esitasid «liitunud kunstisõbrad» Mozarti «Reekviemi» ja Händeli oratooriumi «Messias». Et jõuda tõeliste kunstiliste saavutusteni, kutsuti nende suurteoste viimistlemiseks appi Tallinnas elav kuulus laulja Gertrud Mara. Üksikuid osi nendest teostest esitasid kirurgiprofessor J. Chr. Moieri juhatusel üliõpilased ja arvukas «daamide ring» ka hiljem. Ühe Händeli (?) oratooriumi («Empfindungen am Grabe Jesu») juhatajana mainitakse filosoofiaprofessor G. B. Jäschet. Harjutustel oli kahtlemata abiks ülikooli muusikaõpetaja Nicolaï Thomson.<sup>5</sup> Klassikalise filoloogia, kirjanduse ja

<sup>4</sup> Vt. Arro, E., *Die Dorpater Stadt-Musici 1587—1809...* lk. 131.

<sup>5</sup> Keeleleadiane F. J. Wiedemann, kes oli Tartus aastail 1824—1830, kirjutab oma mälestustes, et juhal, kui välismaa kunstnikud väjasid orkestrit, oli N. Thomson alati kaastegev. Orkester koosnes asjaarmastajatest ja üliõpilastest. Juhatas

kunsti ajaloo, kõnekunsti ja esteetika professor J. K. S. Morgenstern oli muusikaeluga seotud oma pianistist abikaasa kaudu, kes esines koos Raadi mõisa omaniku K. v. Lipharti keelpillikvarteti väljapaistva viuldaja F. Davidiga. See kvartett, mida peeti üheks selle aja paremaks, töötas aastail 1829—1835. 1835. aastal asutas ratsionalistlikult meelestatud pastor C. H. C. Gehewe, kellest sai ka Õpetatud Eesti Seltsi esimene (1838—1841) esimees, Tartu esimese laulukoori.

1829 asus Tartusse elama helilooja J. Fr. B. de la Trobe. Ta teutses eramuusikaõpetajana, kuid koondas enda juurde ka lauljate ja mängijate seltskonna. 1836. aastal esitas ta umbes 50 laulja ja 20 mängijaga Mozarti «Reekviemi». Järgmisel aastal oli tema kontserdi kavas F. Durante'i «Magnificat». Solistina mängis sel kontserdil samal aastal Tartusse elama asunud tulevane ülikooli muusikaõpetaja (1839—1878) Fr. Brenner C. M. v. Weberi Kontsertpala klaverile ja C. G. Reissigeri Trio.<sup>6</sup>

Väheste instrumentalistide tõttu oli ja jäi Tartus alaliseks mureks orkestri moodustamine. Lisajõude saadi selleks ainult siis, kui kohapeal viibis mõni välismaa ansambel. Olukorra parandamiseks asutasid Lionel Kieseretski ja Fr. Brenner 1837. aastal Muusika- ja Orkestriseltsi (Musik- und Orchesterverein). Järgmisel aastal selle tegevus lõppes ja asutati Muusikaselts (Musikverein), mis püsis 1841. aastani. Anti edukalt kontserte. 1838. aasta algul La Trobe'i ja Brenneri juhatusel antud kontserdil esitati juba osi 1836. aastal loodud Mendelssohni oratooriumist «Paulus». Järgmise aasta algul mängis Fr. Brenner J. N. Hummeli Klaverikontserdi *Es-duur*. Paar nädalat hiljem esitas Muusikaselts R. Pohley juhatusel ühe Beethoveni avamängu, Kuuenda sümfoonia ja paari aasta eest loodud Mendelssohni Psalmi. 1840. aastal asutati professor v. Madai ja R. Pohley poolt Laulu-akadeemia (Sing-Akademie). Järgmise aasta algul see esitas Haydni oratooriumi «Loomine».

Kohalike muusikaharrastajate tegevust virgutasi välismaa kuulsuste kontserdid. 1839. aastal olid Brenneri kaastegevusel H. Vieuxtemps'i ja «išello Paganini» Fr. Servais' kontserdid. Samal ajal teatati kuulsa pianisti S. Thalbergi tulekust. 1840. aastal andis kaks kontserti pianist A. Henselt. Peterburist. Järg-

esimene viiul N. Thomson (oli ülikooli muusikaõpetaja 1815—1839), kes vajaduse korral mängis ka tšellot, solistina vioolat, kirikus oreolit ja tantsusaalides klaverit. Vt. Wiedemann, F. J., *Erinnerungen aus meinem Leben. ENSV TA Ajaloomuuseum, fond D, nr. 108, lk. 21—22.*

<sup>6</sup> Aastate 1836—1863 kohta on käesolevas ülevaates kasutatud peamiselt Tartus ilmunud saksakeelses nädalalehes «Inland» avaldatud andmeid.

misel aastal esines vene viiuldaja N. Dimitriev, määratu edu osaliseks said Bishop Londonist ja «maailma esimene harfimängija» Robert Bochsa. 1842. aastal sai kolmel kontserdil ainulaadse menu osaliseks Franz Liszt. 1843. aastal mängis pianist C. v. Merode Viinist, 1844. aastal esines laulja Fink-Lohr Milano *La Scala*’st ja viiuldaja B. Moliue. Nende järel sai 1844. aastal Lisztiga võrdse imetluse osaliseks Clara Schumann. Temaga koos viibis Tartus ka Robert Schumann.<sup>7</sup>

1843. aastal asutati «igast seisusest ja vanusest» muusikaõpradest Orkestriselts (Orchesterverein). Selle juhiks sai gümnaasiumi muusikaõpetaja R. Mumme. Tema poolt järgmisel aastal aulas antud kontserdil kavas oli osi C. M. v. Weberi ooperist «Euryanthe», Mozarti ooperist «Don Giovanni» ja tol ajal kuulsust omava saksa ooperihelilooja P. v. Winteri tuntumast ooperist «Das unterbrochene Opferfest». 1845. aasta novembris oli Orkestriseltsi ja üliõpilaste vokaal-instrumentaalkontsert, mis andnud kunstielamusi, nagu neid juba kaua ei olevat saadud. Juhatasid R. Mumme ja Fr. Brenner. 1846. aastal kandis Brenner ette Mendelssohni kantaadi «Walpurgi öö», 1848 La Trobe'i (suri 1845) «Stabat mater» ja esimese osa Mendelssohni oratooriumist «Elias». Sama aasta algul (laada ajal) andsid kaks kontserti Kuressaares sündinud pianist Ed. Buddeus ja kuulus laulja Wilhelmine Schröder-Devrient, kelle ema oli noorena (1795—1798) esinenud Tallinna teatrilaval. Kaks kontserti andis viiuldaja Anton Bohreri pianistist tütar Sophie Bohrer, kes, nagu kirjutatakse, ei lasknud end kaasa kiskuda tänapäeva «klingklangist», ajamaitsest ja näpunaljadest. Laadaaja parimateks saavutusteks tunnistati R. Mumme juhutatud L. Spohri oratooriumi «Die letzten Dinge» ja Fr. Brenneri juhatusel esitatud Mendelssohni oratooriumi «Elias» ettekannet. Pisut hiljem juhatas Brenner ka koore Händeli oratooriumist «Messias». 1848. aasta juunis esines Tartus Ihukaitserügemendi koor ja orkester Soomest. Esitati üldtuntud vene rahvalaule, kohati «mit Cymbeln und Kastagnetten». Koori juhatas noor laulja ka «pantomiiimide ja žestidega», seejärel jälle lauldes ja tantsides. Sügisel andis kaks kontserti viiuldaja H. Wieniawski. Viini lauljanna Maria Marra-Volmeri kuulajaid hullutava kontserdi mõjul jäi isegi õpetatud Eesti Seltsi koosolek pidamata!<sup>8</sup> Tormilise menu saavutas viiuldaja Antoine Pary Chopini masurkadega.

<sup>7</sup> Clara ja Robert Schumann Tartus viibimise kohta vaata: Житомирский А., Роберт и Клара Шуман в России. Москва, 1962. с. 114—120.

<sup>8</sup> Vt. F. R. Faehlmanni kirja Kreutzwaldile (27. X 1849). Fr. R. Kreutzwaldi kirjavahetus I. Tallinn, 1976. lk. 248.

Sajandi teisel poolel muutusid tihedamaks välismaa solistide esinemised Peterburis ja ka nende kontserdid läbisõidul Tartus. Ka sagesid Peterburi solistide külaskäigud. Brenner esitas 1850. aastal F. Mendelssohni, M. Hauptmanni ja R. Schumann teoseid ning mitmekordse keelpillikvarteti saatel ka Haydni «Te Deumi». Koorilaul ei puudunud ka Tartu õppekonna kuraatori kindral G. Craffströmi ametiüubeli pühitsemisel. Välissolistidest esines taani tiipsetlist Chr. Kellermann ja järgmisel aastal nimekas tšehhi pianist J. Schulhoff. 1851. aasta lõpus valmis Meeslauluseltsi (Männergesangverein) põhikiri, mille järgi uue lauluseltsi eesmärgiks oli arendada armastust helikunsti vastu ja õilistada seltskondlikku rõõmsust instrumentaalse saateta lauluga. Seltsi koorijuhiks valiti R. Mumme, abiks Fr. Brenner.

1852. aastal andsid võrattu eduga kaks kontserti tšellist K. Schubert Peterburist ja vennad, viiuldaja ja pianist Heinrich ja Joseph Wieniawski. Kolmel kontserdil pimestas oma tehnikaga kuulajaid viiuldaja Apollinary Kontski. 1853. aastal esines jälle Chr. Kellermann. Klaveril saatis teda R. Mumme, kelle juhatusel üliõpilased laulsid vahepeal meeskoorilaulu. Kaks kontserti andis viiuldaja H. Leonard Brüsselist ja *Covent Garden*’i itaalia ooperi tenor G. Stigelli, kes esines ka järgmisel aastal.

1854. aastal oli kontsert haavatute heaks. Kava esimeses pooles esitati Mozart Adagio ja Allegro Sümfooniast Do-mažoor, P. v. Winteri koorilaulu ja J. Hummeli Septett re-minoor; teises pooles aga nimetatud sümfoonia ülejäänud osad Andante, Menuetto ja Finaal, A. Rombergi Kvintett klarnetile ja keelpillidele ning Mozarti ooperi «Don Giovanni» I vaatuse finaali. Selle kontserdiga ühenduses kirjutatakse, et Brenneri ja Mumme töö üliõpilaste, auväärsete saalvajannade ja teiste asjaarmastajatega oli saavutanud tulemusi, mida ei tarvitseks häbeneda suurem ja rikkalikumate jõududega linn. Kaks kontserti andis nüüd ka Norra ja Rootsi kuningliku kammermuusikuts tituleeritud tšellist Andreas Gehrmann. Tema esines ka Viljandis ja hiljem Võnnus ja Valgas, kus oli kaastegev Wilhelmine Schröder-Devrient, kes oli 1850. aastal abiellunud Eestist pärit muusikahuvilise paruni W. v. Bockiga. Viimati nimetatud kontsertidega seoses kirjutatakse, et saadud kunstielamuste pärast «kadestab meid Saksamaa».

1854. aasta sügisel teatas G. Gehrmann, et ta jääb Tartusse ja hakkab jälle õpetama tšello-, viiuli- ja klaverimängu. Ka lubas ta järgmisel hooajal (1855/56) anda diletantide

toetusel neli muusikaõhtut («4 musikalische Abendunterhaltungen»). Nendest esimese kavas oli J. N. Hummeli Trio Mi-bemoll mažoor klaveriseades, (?) Rombergi Eleegia fa-minoor, üldtuntud rootsi laule, A. Franchomme'i Nokturn, J. Loewe Ballaad ja lõpuks kohalike kvartetijõudude poolt mängitud Haydni Keelpillikvartett. Teise õhtu kavas oli üks Beethoveni Trio, B. Rombergi Fantaasia tšellole, keelpillidele ja klaverile ning Mozarti Klaverikvartett Sol-mažoor. Ühes 1855. aasta lõpul ilmunud ülevaates vihjatakse sellele, et alati on esitatud vaimulikke muusikaid, kuid enamasti on piiratud Mendelssohni ja Loewe teostega. Ei ole mindud Mozartist kaugemasse minevikku; Haydn ja Händel on olnud vaid harvad erandid. Seejärel hinnatakse kontserti, millega mindi teistsuguste helide maailma: Palestrina, Lasso, Lotti ja Eccardi juurde. Lisatakse pealegi, et Eccardi ja Praetoriuse laulud on võrreldavad rahvalauludega, «nagu meie neid oma kvartetitelt iga päev kuuleme». (Seltskonnas oli levinud üliõpilaste ja asjaarmastajate kvartetilaul.)

Nagu tavaliselt, nii algas ka 1856. aasta laadaaja tõttu peamiselt kergemasisuliste kontsertidega. Brenner esitas jälle kaasakiskuvalt Mendelssohni «Walpurgi õõ», mõned enda laulud ja Beethoveni trio. Kaks kontserti andsid Böömimaalt pärit Neruda perekonna imelapsed. A. Gehrmani tegi teoks lubatud 3. ja 4. *soirée* ja korraldas sügisel kontserdi 40-liikmelise orkestri ja 50-liikmelise segakooriga ja veel ka kontserdi omanimelise Gehrmani Muusikaseltsi asutamiseks. Brenner esitas keelpillide saatel aulas esimese osa Händeli «Messiasest». Päris palju oli välislastide kontserte. Aasta lõpul leiti, et nauditavat muusikat oli liiga palju. Elav kontserdielu jätkus. 1857. aasta algul oli flöödi-, harfi-, klarneti-, laulu- ja klaverikontserte. Märtsis oli A. Gehrmani Muusikaseltsi kontsert. Nädal hiljem mängis kohalike pilli- ja laulumeeste osavõtul viuldaja ja helilooja A. Köttlitz, kelle teisel kontserdil olid kaastegevad Brenner, Gehrman ja Riia «Liedertafel». Nähtavasti eriloaga esines Nielitzi teatritrupp. Augustis andis kaks kontserti pianist Anton Kontski Peterburist, suvel peeti seda haruldaseks nähtuseks. Oktoobris esines kontserdiga belgia viiulivirtuoos Fr. H. Jehin-Prume. Brenneri juhatusel toimusid Gehrmani Muusikaseltsis proovid, millest muusikast arusaamise ja maitse arendamiseks võisid teatava aastamaksu eest osa võtta passiivsed liikmed. Eriti märkimisväärne on, et 1857. aastal asutati Brenneri ja teoloogiaprofessor A. v. Oettingeni hoolet järgmistel aastakümnetel kesksel tähtsust omav Akadeemiline Lauluselts klassikalise muusika kultiveerimiseks.

1858. aasta algas väljapaistva Peterburi tšellisti K. Schuberti ja bariton A. Brömme

kontsertidega. Seejärel ilmus «Inlandis» mõtteavaldus, millest loeme: «Vaba stiiliepohh, mis algas Mozartiga, milles Beethoven murdis viimased kitsendavad ahelad, on saavutanud nüüd tolle modernsuse tipu, kus muusika kaotas juba ammu oma substantiaalse sisu ja koos kindlate muusikaliste vormide äräjäämisega langes vahendiks, milles heliloojal ei ole enam tegemist meloodiate arendamisega, vaid kõigi nende võimalustega, mis soodustavad nuputamist ja igakülgselt püüdu harmoonia väljamõtlemiseks. Seda meeldivamalt liigutas meid kuulda laule, mille loojad modernse muusika metsikult tormises sügisel on järeksuveks: me peame silmas Schubertit ja Mendelssohni...»<sup>9</sup> Ka sel aastal esinesid Nielitzi teatrijõud. Ilma saatjata andsid kontserdi kolm itaalia lauljannat. Kuulajaid oli vähe. Kas sellepärast, et nad ei laulnud saksa keeles, küsitakse. Aasta lõpul kurdetakse, et Tartus hakkavad minema moodi leierkastid. Keegi mänginud väsimatult vana «Dessaur Zopfmarschi». Mis on meil Tartus patsiga (Zopf) tegemist, küsitakse.

1859. aasta algupoolel oli aulas kontsert «Tütarlaste varjupaiga» (Mädchen-Asyl) heaks. Selle korraldas Peterburi ülikooli kuraatori Dondukov-Korsakovi perekond, krahvinna Manteuffel ja paruniproua Tiesenhäusen. Kavast olid Peterburis töötava saksa helilooja Th. Bertholdi «Juubeli avamäng» kahele klaverile kolmele käele, Beethoveni avamäng «Egmont» kahele klaverile kaheksale käele, aaria Donizetti ooperist «Marino Faliero», H. Vieuxtemps'i Duo vene rahvalaulule (klaverile ja viiulile), üks hispaania laul baritonile ja koorile. Juba proovidel olnud palju kuulajaid. Vene üliõpilased andsid Ressource'i saalis Gogoli näidendite «Pulm» ja «Revident» etendused. Schilleri 100. sünniaastapäeva tähistamisel kandsid Meeslauluselts, Muusikaselts ja Akadeemiline Lauluselts koos korporatsioonide ja teiste asjaarmastajatest lauljatega Brenneri juhatusel ootusi ületavalt ette Schilleri luulele loodud A. Rombergi «Kellalaulu» orkestri saatel ja Mendelssohni «Pidulaulu kunstnikele» (Festgesang an die Künstler) vaskpillide saatel.

Kontserdielu kohta kahele järgmisel aastal leidub vähe teateid. 1861. aastal elustus kooride tegevus seoses baltisaksa laulupeoga Riias. Selle eelpeoks oli ka Tartus maikuu peetud akadeemilise nooruse laulupidu. 1862. aastal ilmus «Inlandis» artikkel, milles väidetakse, et meie *alma mater*'is annab muusikalise maitse alal üha enam tunda materialistlik vool. Kontserdiandjad külastavad Tartut harva ja kuulajate arv aina väheneb. Klassi-

<sup>9</sup> «Inland», 1858, nr. 5, veerg 75—76.

kalised kavad on vaid teoreetiliselt tunnustatud. Juba tuntud teosed ei paku kuulajale mingit võlu. Modernsele teadlikkusele sobitavad kava lükatakse samal ajal kui mittekontserdiväärne jätkustundega tagasi. Kui aga kunstnik pakub itaaliaaliku muusikat XVI sajandist, siis on see raskesti arusaadav ja kunsti maitsmine lõpeb närvilise peavaluga.<sup>10</sup>

Suure menu osaliseks said siiski märtsi keskel dr. Schultz-Bertrami 16-aastase tütre, A. Henselti õpilase Elisabet Schultzi (hiljem E. Adajevski) kaks kontserti. Ta mängis A. Henselti Klaverikontserti, Chopini ja Schumanni teoseid ja ka Liszti ühte Rapsoodiat. Mõned päevad hiljem andis kaks kontserti nimekas pianist Ingeborg Starck v. Bronsart, kes oli sündinud Peterburi õukonna soomlasest sadulsepa Tarkiaini tütreks ja olnud A. Henselti ja F. Liszti õpilane. Nagu kirjutatakse, mängis ta esimesel kontserdil võluvalt ühe kõige mõtlik-tundelisema kontserdi Bachilt, teisel aga marsi Wagneri ooperist «Tannhäuser». Liszti seades, Schumanni Novelletti, Liszti Tarantella ja Beethoveni Sonaadi op. 101. «Inlandis» leidub ka teade, et «Akadeemilises Musses» esineb kolmapäeviti kammermuusikapaladega Linnakapell ja et ühe üliõpilase juhatusel oli mitme korporatsiooni üliõpilaste vokaalkontsert, kus kõrvalekalduvalt silsete kontsertide tavalistest kavadest sai seekord kuulda ka üht lõbusat laulu.

«Inlandi» ilmumise viimasel aastal ei ole kontsertide kohta enam midagi leida. Küll aga leiab kahel viimasel ilmumisaastal elavat käsitlemist prantslase Chevê lauluõpetamise meetod, mille kohaselt noodinimede asemel kasutatakse numbraid. Seda meetodit propageeris südiit kreiskooli inspektor K. Oette, kes oli käinud selle meetodi ja vastava lauluõpetamisega Pariisis tutvumas. Ägedalt polemiseeris temaga lauluõpetaja ja dirigent R. Mumme.

Ülikooliga tihedasti seotud muusikaelu jätkus Brenneri juhatusel andsid kontserte Akadeemiline Lauluselts ja Muusikaselts. 1878.—1885. aastani jätkas ülikooli järgmine muusikaõpetaja Heinrich Zöllner, tema järel kuni 1893. aastani, mil keelati kontsertide korraldamine aulas ja kaotati ülikooli muusikaõpetaja koht, tegutses sel alal dr. Hans Harthan. Kahe viimati nimetatute tegevuse ajal esitati vokaalsümfooniliste suurteoste kõrval rohkesti instrumentaalsümfoonilist muusikat: Haydni, Mozarti ja Beethoveni, aga ka Schuberti, Mendelssohni ja Schumanni sümfooniaid, avamänge jm. Kui H. Harthan 1892. aasta algul andis esimesed sümfooniakontserdid «Bürgermusses», olid kahe esimese kontserdi kavas sümfooniaist näiteks Schuberti «Lõpetamata», Haydni «Tim-

panilöögiga» ja Beethoveni «Eroica». Eesti seltskonnale neist kontsertidest ei teatatud ja neid külastasid ainult üksikud eestlased. Tekib paratamatult küsimus, kas oli ülikoolil mingi mõju ka eestlaste muusikalisele arengule?

Ülikooli juurde loodud koolikomisjoni taotlused ja otsused andsid rahvahariduse alal aja jooksul ilmseid tulemusi, seda ka muusika arengul. Juba tegevuse algul leidis koolikomisjon olevat loomuliku, et koolides lauldakse koraalide kõrval ka kõlbelisi ja rõõmsaid ilmalikke laule. Sellele vajadusele viitas 1840. aastail ka esimene Liivimaa koolinõunik, endine Tartu ülikooli usuteaduse professor C. C. Ulmann. Ei pea unustama sedagi, et endine ülikooli eesti keele lektor J. S. F. Bouborig juhtis Õpetatud Eesti Seltsis tähelepanu eesti vanema rahvaloomingu kasutamisele lava- ja muusikateoste loomisel. Sajandi keskkel pidevalt tõusev huvi kooli- ja ka lauluõpetuse taseme tõstmise vastu viis vähehaaval nendegi soovide realiseerimiseni. Eesti rahvaloomingu kasutamine algas sajandi teisel poolel.

Kui ligemalt vaadelda eestlaste esimeste laulukooride asutamist, siis näib, et seda algatasid ja ka toetasid need pastori, kes olid õppeajal ülikoolis saanud sellekohaseid virgitavaid mõjutusi ja eeskujus. Meenutagem koore Laiusel, Simunas, Tormas, Amblas, Paistus (seal laulis koor 1853. aastal neljahäälset Beethoveni laulu «Kõik taevad laulvad»), Kaarmas, Ansekülas, Põltsamaal ja mujal. Juba 1856. aastal laulis Põltsamaa koor solistide ja oreli kaastegevusel osi Haydni oratooriumist «Loomine» ja Händeli oratooriumist «Messias». Viimasest ka kuulsa «Halleluja». Erilist tähelepanu väärib teade, et järgmisel aastal laulis Põltsamaa koor vanade meistrite Eccardi, Praetoriuse, Palestrina jt. teoseid. See oli ainult kaks aastat hiljem, kui nende heliloojate laule lauldi Tartus. Samuti on märkimisväärne, et samal 1857. aastal on trükitud Põltsamaa pastori Carl P. L. Maurachi hoolitsusel saksa-, eesti- ja läti keelsete tekstidega koorilaulude kogumik «Kaksteistkümmend wana kirriko laulud mitme heäleaga laulda». Selles avaldatud laulud on loodud ajavahemikul 1525—1609. Laulude autorid on: L. Schröter, M. Praetorius, G. F. Palestrina, J. Eccard, G. M. Nanini, L. da Vittoria ja J. Praetorius. Kogumikus antud trükkimise koht ja aeg on toodud ära ainult eesti keeles: «Trükkitud Leipsiki linnas Breitkopfi ja Härteli kirjadega. 1857.»

1861. aastal on Õpetatud Eesti Seltsis tutvutud J. V. Jannseni «Eesti Lauliku» esimese (teksti) osaga. Seda peetakse täiesti õnnestunuks ja eesti noorsoole olulise väärtusega haridusvahendiks. Koos viisiraamatuga tunnistatakse see kingituseks laulu armastavale rahvale, mille kaudu noorus, kes senini

laulis koolis ainult kirikulaule, viiakse vastavalt ajale uude sfääri, mida tervitab iga rahvahariduse sõber. Eriti hinnatakse saksa laulvarast pärit kergesti «kõrva langevaid» meloodiaid, mille abil on laulud varsti kõikide suus. 1862. aastal saatis Õpetatud Eesti Seltsile kaks oma laulu Martin Körber, selgitades kaaskirjas, et senini avaldatud laulud ei vasta rahva arusaamisele ja silmaringile. Ta teatas ühtlasi, et kavatseb anda välja enamasti enda poolt loodud viisidega laulude kogumiku «Sõrvea lookenne». Õpetatud Eesti Selts soovis, et Körberil õnnestuks raske ülesanne edukalt lahendada. *Liedertafel'*liku laulu levikuks oli tee sillutatud.

Et Tartu kui kultuurikeskus oli Jannsenile igatsetud tegevuspaigaks, on iseenesest mõistetav. Jannseni asutatud «Vanemuise» seltsiga algaski uus ajajärk Tartu ja selle ümbruse ning peagi kogu eesti muusika arengus. Pealegi omandasid erilise tähtsuse haritud eestlaste poolt «Vanemuises» peetud kõned, milles selgitati eestlaste minevikku, nende rahvuslikult ja eluoluliselt, vaimselt ja füüsiliselt pikaajalist võrdõigusetut eksisteerimist võõra vähemusrahva surve all.<sup>11</sup> Veel 1897. aastal kirjutab K. A. Hermann «Laulu ja Mängu Lehes» (nr. 7, lk. 34), «... et hiljuti ka meie kodumaal sakslaste seas on nõuaks võetud, et kõik saadaval olevad kohad nagu kirikuõpetaja, advokaadi ja muud ametid sakslaste kätte saama peavad, ei mitte Eesti sugu meestele. On seega arusaadav, miks eestlastele ei olnud kohta Tartu valitseva klassi kontsertidel ja miks nende kontsertide kohta ei saadetu teateid eesti ajakirjades avaldamiseks. Midagi neis omapoolselt siiski avaldati («Eesti Postimehes», «Postimehes» ning «Laulu ja Mängu Lehes»). Olgu neist toodud ära iseloomulikke teateid kontsertide kohta mõõdunud sajandi viimasel veerandil.

1876. aastal esines Tartus Viini naisorkester, «36 inimest, kellest 2/3 pitka juuste ja kuuedega nagu üksainus mees mängida võisivad». Tartut külastanud ühe teise orkestri kohta kirjutatakse: «Need mehed mõistsivad mängida, et pillid hulusiwad käes!» 1877. aastal oli kohal «Keisri kvartett» Saksamaalt ja «pasunatekoor» Austriast. 1879. aastal olid sümfooniakontserdid (mõeldud on H. Zöllneri poolt korraldatud kontserte), kus mängiti «palju häältega muusika tükka... mis muusikasõbradele lõbusamad kuulda on kui igapäevased polkad, walsid j. n. e.». 1881. aastal mängis Pablo de Sarasate «oma Hispaania kuningalt kingitud wiuli pääl nii ütlemata kenaste, et meie sulg seda ei suuda üleskirjutada». Sarasate andis Tartus kontserdi ka 1883. aastal. 1884. aasta lõpul laulis

«Soome õopik» Alma Fohström esmakordselt ülikooli aulas eesti keeles Koidula sõnadele kirjutatud laulu «Miks sa nutad, lillekene». Sellele teatele lisatakse: «Nii kaua kui Tartu ülikool seisab, ei ole veel Eesti keel tema suures aulas helisenud, ehk küll ta kesk Eestlaste maad seisab...» Eesti üliõpilased kinkisid lauljale koos lillekimbuga «hõbekäärõnga». Järgmisel aastal andsid kuulsad viiuldajad E. Isaye ja A. Wilhelmi kumbki kaks kontserti. 1886. aastal oli ungari viulivirtuoosi T. Nachezi kontsert. 1888. aastal mängis pianist José Viana da Motta Portugalist. Samal ja järgmisel aastal andis aulas kolm kontserti J. Laube «mängukoor» (sümfooniaorkester Hamburgist), esitades 1889. aastal ka Beethoveni Üheksanda sümfoonia. 1890. aastal «äratas oma rääkimata ilusa mänguga kõige suuremat imestust ja vaimustust» ungari viiuldaja Jenõ Hubay. 1891. aastal laulis Slavjanski koor vene rahvalaule. Mozarti 100. surma-aastapäeva tähistati «Reekviemi» ettekandega. 1892. aasta suvel oli 70 lauljast koosneva «Vanemuise» laulukoori «suur Wene laulude kontsert». 1893. aasta detsembris oli eesti laulukoori kontsert P. Hellati juhatusel. Selle kontserdi kavas olid ainult eesti helitööd. 1895. aastal kõlas Maarja kirikus Händeli «Messias». 1896. aastal andis Tartus kontserdi tolle aja kuulsaim naispianist Teresa Carreño (Venetsueelast) ja poola pianist, «noor, alles poolpoisikest mees» Josef Hofmann. 1898. aastal andis kolm kontserti «poisikesehtu noormees» B. Hubermann. Samal aastal mängisid Tartu jälgrattaseltsi «Taara» keelpillikvartett ja -kvintett, järgmisel aastal «Karskuse Sõbra» kvartett. Sajandi viimasel aastal andis Tartus kontserdi *Gewandhaus-Orchester* A. Nikischi juhatusel.

<sup>11</sup> Vt. Põldmäe, R. «Vanemuise» selts ja teater 1865–1880. Tallinn, 1978. lk. 67 jf.



Mart Saar 100



1920. a. G. Rideli foto.



U. 1915. a.

Novaatorlus, kui sellele liitub talendi või geeniuse jõud, on kahe teraga mõök. Vahel nimetatakse novaatorlust tulevikumuusikaks. Siit need hädad algavadki. Muusika tulevaste põlvete jaoks. Kaasaegsed aga kehitavad õlgu, siunavad novaatorit muusika rikku-mises, efektitsemises, närvide kahekorra keeramises. Ainult väike osa on valmis novaatorit kaitsma. Arengu dialektika seisukohalt igati seaduspärane. Suurte novaatorite kohta, nagu seda olid Beethoven, Liszt, Wagner, on hiljem välja antud söimusunade leksikonid. Mida rikkalikum ja mahlakam sõna-vara on helilooja arvel käibel, seda suurem töötab tulla tolle novaatorikuulsus. Paradoks, aga mis teha, ajalugu kinnitab. Eelkõige just nende läbisõimatud meeste looming on elanud üle aegade.

Publik on nüüd niivõrd häälestatud kõige uue vastu, eriti muusikas, et talle uuendusi pakkuda tähendab olla hüljatud ja mitte tähelepanuväärne.

Rousseau

Sellisesse soodsasse situatsiooni sat-tus omal ajal ka M. Saar. Tõsi küll, võrreldes Euroopa novaatoritega oli meie juubilaril olukord erinev. Kontrast keskkonnaga oli temal teravam kui 19. sajandi Lääne meistritel. Euroopa publik kasvas koos novaatoritega, vii-maseist vaid mõnevõrra tagapool sam-mudes. Ajal, mil M. Saar areenile astus, eestlaste seas seda laadi publik praktiliselt puudus meie tolle aja kont-serdimõistesse mahtusid koorilaul, jõu-karastusnumbrid, ilulugemine, näite- ja pillimäng. Tagantjärele veel tants. Kui publikul omavahelises vestluses juh-tus ainest puudu tulema, vaadati, mis püünel toimub. Kontserdid, kus ette-kannete ajal polnud sünnis juttu ajada, hakkasid alles aegamööda juurduma.

Eelmise sajandi lõpul ja käesoleva algaastatel nautis eesti koorilaulja ning publik K. A. Hermannini soovi-tatud kolmeduurilisi laule. Oluliseks peeti, et rahvas laulaks, kuidas — see oli kõrvaline asi. Rahvas omakorda, et vältida vaeva laulude selgeksõppi-misel, soovis võimalikult lihtsamaid laule. Nendeks olidki noodsamad kol-meduurilised, mida tuli korraga alus-tada ja korraga lõpetada. Üldlaulupeo eelproovil tuli üldjuht K. A. Hermann, tõstis torukübara kõrgele ja alustas. Laulud lauldi korra läbi ja sellest oli küll. Seisma nad ei jäänud, mis seal rohkem aega viita. Lühikese proovi lõppedes tõstis üldjuht taas kübara kõrgele, kummardus ja lahkus tormiliste ovatsioonide saatel. Kui tulid Kappel ja Tüرنpu, hakkasid nad laulude kallal norima, peatasid, võtsid uuesti, tegid märkusi. Proov venis pikale. Lauljad olid nõrdinud. Nõtked noormehed, aga

arvavad endast ei tea mida. Nii tugevasti oli juurdunud asjaarmastajalik mentaliteet. Selle ületamine oli aastakümnete töö.

Ja tollased suuruendajad Liszt ja Wagner? Nende kohta sai üht-teist küll «Laulu ja Mängu Lehest» lugeda, muusikat olid aga vaid üksikud snobid kuulnud. Tartu muusikapäeva kavas 1909. aastal oli küll Wagneri «Tannhäuseri» avamäng, aga teadagi need laulu- ja muusikapäevad. Tuttavatega vaja edasilükkamatuid asju arutada, maiustada, inimesi vaadata; seal parematki teha kui muusikat kuulata. Või siis nii. Nagu R. Tobias oli tähele pannud: «Liiga pikk, igav. Laske mul erkusid kõditavaid kupleesid ehk liikmeid vapustavaid tantsutükke kuulda, muidu jään magama nagu maamees pika jutluse aeg.» Pealegi, elektriteatris näidati ülipõnevaid tõmbedraamasid, nagu «Kus naisi, sääl on ka pattu» ja teisi selletaolisi.

Muidugi, kui müürilehtede järgi otsustada, siis oli ju ka selliseid kontserte, kus jutujamine polnud tavaks. Sageli esinesid nendes kavades R. Straussi, H. Wolfi ja teiste uudsete loojate nimed. Need kontserdid olid aga saksa seltskonna privileegiks. Eesti muusika kandepinnaks oli ja jäi koorilaul. Mida lähedasem K. A. Hermannini vaimulaadile, seda enam ta publikule meeldis. M. Härma «Murueide tütar» seisis aastaid programmides, publikust puudu ei tulnud. Ei aidanud seegi, kui A. Läte «Postimehes» teose primitiivsust pilkas, rahvas imetles endiselt oma lemmiklast. Tollesse seltskonda sattusidki kontvõrastena esialgu R. Tobias, hiljem M. Saar. Viimase mitmed teosed olid mõnevõrra hullemadki Liszti-Wagneri-Wolfi omadest, kontrast eesti novaatori ja publiku vahel hädaohtlikult suur. Lääne-Euroopa kogemusi arvesse võttes võis oletada, et modernist M. Saar, piltlikult öeldes, tapetakse. seda aga ei juhtunud. Et end mitte lasta kividega surnuks pilduda, kirjutas helilooja kahesuguseid teoseid. Niisuguseid, millel oleks perspektiivi koordine, solistide ja publiku heakskiiduks, ja kas vastaste õrritamiseks või iseenda rahustamiseks teistsuguseid. Muidugi, helilooja

pöles tahtmisest neid dissonantside kuhjatusi ja kõlavärvide konstruktioone siin-seal ette kanda. Vahel see õnnestus.

Omajagu oli M. Saarel õnne, võimaliku nupukustki. Nagu teada, on uuedustele kõige vastuvõtlikumad noored, sageli isegi sel juhul, kui nad sellest novaatorlusest suurt ei taipa. M. Saarel õnnestuski end siduda niisuguse kuulajaskonnaga. Eelkõige leidis sellist Tartus asuvas Eesti Noorsoo Kasvatustseltsi Tütarlaste Gümnaasiumis, kus helilooja oli aastaid n.-ö. muusikaliseks konsultandiks. Kooli kontsertidel tuli ka M. Saarel pianistina esineda. Seal ta siis nood moodsa helikeelega klaveripalad paika pani. Keegi ei vilistanud. Otse vastupidi. Musta habeme ja suurte juustega Peterburis hariduse saanud kunstnik! Juba ainuüksi nood komponendid imponeerisid. Pealegi mängis ta midagi sellist, mis tundus ennekuulmatu olevat. See sisendas aukartust. Ega siis muud kui ovatsioonid. Aastat kümme tagasi kohtasin üht tolleaegset M. Saare lähedast tuttavat ja austajat, nüüd juba elatunud daami. Helilooja oli tookordsele koolitüdrukule isegi klaveriprelüüdi pühendanud. Mina daamilt küsima: «Kuidas Saare muusika teile tookord meeldis?» Vastati: «Ei meeldinud põrmugi, aga ega me seda talle öelda julgenud. Kui mängis, ikka aplodeerisime.» Küllap see võis mõnegagi samuti olla.

Soodsaks esinemispaigaks kujunesid M. Saarele ka «Noor-Eesti» kirjandusõhtud. Asjaosalised olid kõik ise novaatorid, keda alalhoidlikum tiib kividega loopis, kuulajaiks enamikus koolinoored. Seal ta siis arvatavasti mängis ka oma atonaalsuse piirjooni puudutavat «Skizze'i» ja impressionistlikule väljenduslaadile lähedasi palu. Ühte sellist esinemist mäletas J. Semper. Tema meenutuse kohaselt oodanud publik virtuooslikku sõrmetechnikat. Kuulnud aga impressionistlikku klahvide puudutust, olnud tõsiselt pettunud. Nii et isegi ärksamad kunstikolleegid ja nende pooldajad ei suutnud M. Saart täielikult hinnata, mis siis rääkida reapiublikust.

Oma loomingu rahvalikuma küljega saavutas M. Saar kiiresti populaarsuse,



Koos Juhan Aavikuga, 1922. a.

eriti paladega, mis olid seotud rahvamuusikaga. Rahvaviis oli tol ajal ühiskondlikus tulipunktis. Rahvaviise korjati, neist kirjutati artikleid, peeti loenguid, propageeriti. Rahvaviis sai peaaegu muusika väärtuse kriteeriumiks. Ent olid ju siingi omad piirid, millest üleastumine vääris karistust. Lausa õnn, et ei leidunud koori, kes oleks üritanud ette kanda moodsakõlalisi laule 1909. aastal ilmunud kogumikust «Segakoorilaulud», mis sest, et mitmed neist toetusid rahvaviisilähedastele meloodiatele. Veel mõned aastad hiljem, kui M. Saar oli loobunud noist helistikulistest ebapüsivustest, nimetas «Tallinna Teataja» heliloojat «rahvaviiside rikkujaks». Pahanused tulid oma teed, eelkõige muidugi dissonantside pärast. Mujalgi varieeriti fraase samast leksikonist, mida omal ajal kasutati Liszti või Wagneri pihta.

Mõned väljavõtted ajakirjandusest aastail 1910—1917:

«M. Saare orkestritöösid ei tahaks ma küll enam hea meelega teist korda kuulda... Peab ikka meeles pidama, et iga helitöö midagi sisaldama, vähemalt kujutama peab. Kuid dissonantside rägastikus, ilma sihita ümbereksimist ei või veel helitööks lugeda.»

«Ta oleks nagu otsatusse helide rägastikku mõnikord ära eksinud ja otsib teed uue, ennekuulmatu poole.»

«Närvide normal seisukord annab ennast kõige kunstiliste pöretuste otsimises tunda, mis ikka midagi extra, iseäralist, koledat, läilat, vastikut, millega iseenese ja teiste nervisid pingule kiskuda saab.»

«Saar on ikka veel kui raskete, otse laulmata laulude looja, kui dissonantside vabrikant ja marumodernist tuntud.»

«Kirin ja kärin — muud ei midagi.»

«Publik jäi arusaamatusse seisukorda, sest ta ei olnud niisuguseid dissonantsisid oodanud.»

Seda rida võiks veelgi jätkata, ent peatugem ühel skandaalsel kontserdil 1916. aastal. Selle organiseeris M. Saare muusika tuline pooldaja, Tartu koorijuht L. Neuman. Kavas «uue eesti helilooming», nagu reklaamil seisis (R. Tobias, A. Kapp, P. Süda, J. Aavik, A. Läte). Kontserdi teine pool kuulus ainuüksi M. Saare sooloka koorilauludele. «Vanemuise» saal oli puupüsti rahvast täis, enamikus noored. Kontserdi menu ületas ootused, publik piiras koorijuhti ja lauljaid veel kaua pärast kontserti. Kriitika oli aga nõrduinud. M. Saare klaveripala «Mazurka» leidis retsensent nigela olevat «nimelt otsitud dissonantside tagajärjel». Suure peapesu sai «oma saba kergitav kolmikliit» või «kunstnikkude partei», kuhu kriitika arvates kuulusid kontserdi peategelased M. Saar, L. Neuman ja J. Aavik. Mida retsensent W neist meestest arvas, tõendab alljärgnevalt tsitaat:

«Lõhki käristab närvid. Rahvalaul peab jääma rahvalauluks ilma kõigi vigurdamisteta... Ehk muidu ei ole ta enam see, milleks rahvas ta loonud — rahvalaul... Meie kuulmine kannatab... karvupidi tarvitusele kistud, otsitud kunstlike dissonantside all... Oh Jumal, et meie noored kunstnikud, kui nad modernid tahavad olla, kohe hüpermodernid peavad olema. Suremata muusikamehed ei opereerinud ainult dissonantsidega ja neist dissonantsijärgritest küll tahaks näha, kas neist saja aasta pärast keegi surematute hulka on pääsenud.» (Minu sõrendus J. J.)

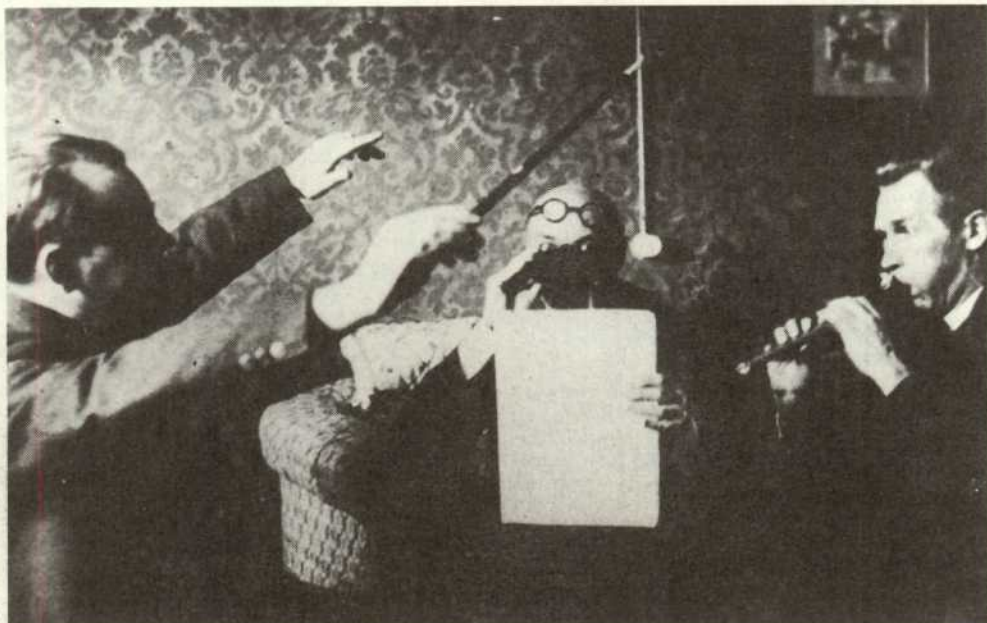
Autor süüdistab kontserdi eeskava kokkuseadjat, kel polevat publiku maitsest ja laulude sobivusest õiget taipu. Ideaalina tõstab retsensent esile J. V. Jannseni «Nüüd üles Vene alamad», «millest meil paremat ei ole». Niisiis — tagasi K. A. Hermannini ja J. V. Jannseni kolmeduuriliste juurde. Aastaid hiljem, kontserti tagantjärele analüüsideks, leidis L. Neuman, et enne mainitud sündmust olnud publiku seisukoht uuema eesti muusika suhtes eitav, too kontsert olevat seda seisukohta tugevasti kõigutanud. Kui see

nii ka oli, maksis see siiski eelkõige eesrindlikuma linna-, eelkõige Tartu publiku suhtes, pealegi vaid siis, kui noid laule laulsid tolle aja tippkoorid. Isegi kahekümnendatel aastatel, kui eesti muusikakultuur tervikuna oli tugevasti edenenud, leidsid M. Saare teosed mitmete nimekate muusikute hukkamõistu. Ühed kriitikud arvasid tundvat naiskoorilaulust «Sügisel» «piinlikku mõju», kuna seal olevat püütud koorimuusikasse juurutada ekspressionismi, teised leidsid, et M. Saare meloodiad olevat lühikesed nagu «varblase nokk», kolmandad teadsid, et «kirjutuse viis, nagu M. Saar «Mustas linnus» tarvitab, on õieti haigus, mida terve ilma muusikakunst on läbi põdenud». Isegi heatahtlik A. Kitzberg leidis, et need M. Saare «dissonantsid söövad minu närvid ära».

Nii olid lood dissonantsidega. Aga M. Saare novaatorlus ei seisnud ju kaugeltki ainuüksi dissonantside kuritarvitamises, nagu talle ette heideti. Pealegi olid need palad omased eeskätt tema varasele loomeperioodile. Kahekümnendaiks aastaiks oli helilooja end kindlalt sidunud rahvaviisidega. Dissonantsist sajandi alguse mõttes ta enam suurt ei hoolinud. Ometi on aga

tema n.-ö. ilma dissonantsideta koori- ja soololaulud uueks sõnaks eesti muusikas. Kõigepealt põhjamine kargus, lausa vastand harjumuspärastele saksa tüüpi lauludele. Siis originaalsed faktuurileiud, kõlavärvid, meloodiatüübid, harmoonilised järgnevused, rahvaviisi käsitlemise moodused, rääkimata ainulaadsetest lõpukadentsidest ja paljust muust. 20.—30. aastateks oli valdav osa võimekaist linnakooridest M. Saare laulud juba omaks võtnud. Head eeskujud nende interpreteerimisel näitasid mitmed Tallinna ja Tartu koorid, nagu rahvaülikooli segakoor T. Vettiku juhatusel, akadeemiline meeskoor L. Neumani ja R. Ritsingu juhatusel jt. Ka soololaulud leidsid enamiku interpreetide poolt soosivat suhtumist. Publikki oli nendega juba harjunud. Ometi jäi M. Saare loomingule külge pahaendeline «aga», mis, nagu edaspidi näeme, tekitas kirumist ja nõrdimust. Opositsiooni eesotsas olid maa-, alevi- ja väikelinnade koorid, kes polnud kiiresti edasirühkiva kunstiga jõudnud sammu pidada. Neile oli Hüpasaare meistri novaatorlik looming vastuvõtmatu, eelkõige seetõttu, et helilooja laulud käisid mainitud kooride üle jõu. Vaev oli suur, tulu aga väike.

*Riho Päts, Mart Saar ja Tuudur Vettik.*



Ja mis seal salata, ega too maakooride maitsegi polnud eriti kiita. K. A. Hermann'i aegsed laulud tundusid olevat kenamad kui M. Saare, C. Kreegi ja teiste uuendajate omad, kel kõigil tuli oma novaatorluse eest vastust anda. 1928. aastal toimus lausa kohtuprotsess. Seoses IX üldlaulupeoga korraldati kooridele ankeet, kus peale organisatsiooniliste küsimuste olid mõned ka repertuaari kohta. Hinnangud M. Saare, C. Kreegi ja teiste moodsamate autorite loomingule olid valdavas osas eitava-

vad. Lauulupeokomisjon oli M. Saare loomingu-  
gust välja valinud segakoorilaulud «Valuvõtmise laul» ja «Vihmakõne, vellekõne». Viimase kavvatõtmisega polnud aga M. Saar millegipärast nõus. Selle asemele pakkus ta oma suurt «koorisümfooniat» «Jaan läheb jaanitulele». Eelkõige tolle lauluga tõmbas ta endale kooride pahameele. Väljavõtteid ankeetidest:

«Nende laulude kätteõppimisel jäi minu koor alati uniseks.» (Mustla)

«Ei vasta lauljate muusikalele arusaamisele ja harjumustele.» (Kärgula)

«Suurem osa liig moodne harmoonia.» (Kodavere)

«Jaan läheb jaanitulele on lollakas möga, Valuvõtmise laul leelotamine ilma maitseta... igavad jorutamised.» (Pilistvere)

«Ei paku hariliku suureliku kõrvale mingisugust naudingut.» (Aseri)

«Valuvõtmise laul» nöia laul, puuduvat kokkukõla, aina kirin ja kärin.» (Pangodi)

«Puudub ilus viis ja väikesele koorile rasked õppida.» (Kähkva)

«Meie koorile olid rasketeks need laulud, kus üksikutel häälteil palju sisseastumisi.» (Antsla)

«Rasked häälte sisseastumised, pooltoonilised asted, mittepuhtad akord kooskõlad... üldiselt liig keerulisus ja modern laulud.» (Neeruti)

«Üldse polüfoonilised laulud ei meeldi lauljatele.» (Keila)

«Lihtne rahvalaul ilma figureerimata oleks palju kohasem olnud kui nüüdsed. Neil ei ole õiget viisi, ainult leelotamine, kuna küll ja küll on rahvaviisisid, mis toredad ja viisirikkad täis ilu ja mõnu.» (Kabala)

«Mina arvan, et koorilaulu liiga eestitamine meie koorilaulule kahju teeb. Minu arvates võiks Eesti koorilaul olla midagi saksa ja eesti laulu ja muusika

segu, nagu me seda ju ka rohkemal määral vere pooltest oleme.» (Kärgula)  
«Ei meeldinud eriti M. Saare laulud.» (Maramaa)

«Ei meeldinud kavasse võetud M. Saare laulud.» (Retla)

«Nimelt laulud, iseäranis M. Saare omad paistavad lauljale liiga võõrad, lihtsalt ei osata hinnata muusikat, millel rahvuslik ilme.» (Aaspere)

«Vähem väärtus muusikaliselt Tobiase laulud, Saare laulud, Kreeki laul.» (Meil aia äärne tänavas). (Eipri)

«Meeldisid kergemad nelja häälse sellepärast, et neid võis ruttu õppida.» (Saku)

Nagu selgub, oli neiks meeldivaiks lauludeks M. Härma «Veel kaitse kange Kalev», «Tuljak», K. Türrpu «Priiuse hommikul» jt. Neid võis ruttu õppida.

Rahvaviiside käsitlus à la Saar ja Kreek oli kooridele ikka veel kõvaks pähkliks. Nagu L. Neuman 1923. aasta artiklis mainis, polevat kaasaegsed koorid neist siledaist ja lihtsakõlalistest saksa päritoluga koorilalakestest ikka veel lahti saanud. «Sellepärast ei suudeta ehk ei taheta vastu võtta omapärast muusikat,» resümeeris ta.

Rasketes probleemiks 20.—30. aastate väikekooridele oli polüfoonia, eriti aga M. Saare ja C. Kreegi polüfoonia laulmine. See on arusaadav, kui arvestada, et eesti koorilaul tekkis ja arenes homfoonilist laadi koraalifaktuuriga laulude pinnal. Selleski valdkonnas oli M. Saar üks esimesi novaatoreid. Juba 1905.—1910. aasta paiku hakkas ta polüfoonilisemat stiili oma loominguga kaudu kõva käega juurutama. Ilmus kapitaalne koorifuuga naiskoorile «Päikesele», rida polüfoonilise iseloomuga rahvaviisitõtlusi, nagu «Veeri, veeri päivakõne», «Meie elu» jt. Enamik koore neid ja nendesarnaseid vabatahtlikult ette ei võtnud. Rasked õppida — öeldi. Kust need kogemused aga pidid siis tulema? Kui laulupidude ajal seati koorid fakti ette, oligi pahandus valla. Süüdlaseks iseenesestki mõista novaatorid eesotsas M. Saarega. Tuli välja umbes sama, mis ligi kakssada aastat tagasi Rousseau' päevil. Oma ajastule uuendusi pakkuda tähendab saada kui mitte just lausa hüljatud, siis vähemalt ikkagi hurjutatud. Ajalugu kordub.

61-aastane Mart Saar, kellel seljataga pikk ja viljakas loomingutee, asus 1943. aastal Tallinna Konservatooriumis tööle pedagoogina. Kuni 1956. aastani õpetas ta harmooniat, kooriharmooniat, polüfooniat; tal oli ka kompositsiooniala üliõpilasi, nende hulgas Erich Jalajas, Harri Otsa ja mina.

Minu tähelepanekud Saare pedagoogitööst on täiesti isiklikku laadi, sest komponistide tunnid olid alati individuaalsed. Rääkides temast kui pedagoogist, ei saa mööda minna temast kui heliloojast, muusikust, teoreetikust, kui kordumatult eredast ja omapärasest isiksusest. Kõik see sulab ja põimub minu mälus üheks tervikuks — Mart Saareks.

Kohtusime esimest korda 1946. aasta sügisel, kui tookordne dekaan K. Leichter saatis mind Saare juurde koju kirjaga, kus paluti, et ta võtaks mind oma õpilaseks. Nägin, et tal oli raske seda küsimust kiiresti otsustada. Olime mõlemad esikus (toas oli õpilane), tema käis ühest nurgast teise nagu puuris, silitas paljast pead ja ei lausunud pikka aega sõnagi. Ta näis mulle pisut imelikuna, aga temagi ei teadnud minust ju muud, kui et olin klaverimängija ja nüüd tahan kompositsiooni õppida. Hiljem kogesin, et ka loomingulisi otsuseid ei teinud ta kunagi kibekiiresti.

Et tema elustiil oli mõnevõrra äärmustesse kalduv, siis tegi ta ka pedagoogitööd fanaatilise huviga, pühendas oma loominguajast väga palju õpilastele. Tuntud on tema ülipikad tunnid. Ta ei möötnud kunagi aega, vaid lausa unustas selle, tehes kõike kiirustamata ja põhjalikult, süvenemisega ja teatud mõnuga, sest talle meeldis oma töö.

Kui ma tulin tundi hommikul, jõi maestro veel kohvi, mina istusin klaveri taha ja hakkasin modulatsioone mängima. Aeg-ajalt parandas ta mind, selgitas, kuidas kõlaks huvitavamalt ja — kohvijoomine jätkus. Minu koduseid harjutusi mängis ta läbi ise ja



1932. a.

just see kujunes mulle väga põhjalikuks harmoonilise mõtlemise treeninguks. Ta mängis minu töö baasil lõpmatu hulga variante harmoonilistest järgnevustest, juhtides tähelepanu eriti korrektselt häältejuhtimisele, teoreetilisele põhjendatusele või huvitavusele, originaalsusele. Hoogusattunud maestro käes muutus see peaaegu improvisatsiooniks, mõnikord faktuurilt nii tihedaks, et tal sõrmedest puudu tuli. Muusika staatilist kordamist ta ei pooldanud, ikka leidis ta vajaliku olevat seda varieerida, uuendada või, nagu ta tavatses öelda, «tõsta». Modulatsioonita teoseid pidas Saar primitiivseks. Filigraansed detailid harmoonias, rütmis, fraseerimises, faktuuris — need iseloomustavad tema enda loomingut ja neid soovitas ta ka oma õpilastele.

Mulle sai selgeks, mis määral muusika on detailide kunst. Uued variandid, uued detailid, mis tulid nagu küllusesarvest, hakkasid aga mõnikord omavahel võistlema. Tuli teha valik parima, sobivaima kasuks, nagu see loomise käigus tihti juhtub. Maestrol endal on ilmselt olnud mõnikord raskusi valiku tegemisel. Milleks midu need paljud *ossia*'d tema teostes. Arvan, et kui ta oleks oma loomingu kohe kirjastada saanud, oleksid võib-olla tema valikud lõplikumad olnud. Kuid samas on jällegi teada, et ka kordustrükkide puhul armastas ta ümber teha.

Minu tund aga läks edasi. Mängisime palju neljal käel, tema hasartsealt alati madalat partiid. Tal oleks nagu eriline kiindumus olnud basside vastu, neid püüdis ta välja tuua eriti ilmekalt. Kui ta hiljem, haiguspäevil, ei saanud oma vasakut kätt kasutada, palus ta mõnikord mind oma uusi töid õiges tempos ette mängida, sealjuures kibestunud kahetsedes, et ta just basse ei saa enam võtta.

Ja siis võeti tunnis käsile Palestriina. Paks hall motettide kogu oli nagu piibel, kust tuli igas tunnis veerida kokku paljuhäälsel ja do-võtmetes polüfooniat. See oli lisa range stiili kontrapunktile, mida me õppisime Jeppeseni õpiku põhjal. Et see kogu oli laenatud, siis kirjutas maestro aja jookul sealte välja ligi 300 lehekülge muusikat. Ka Jeppeseni kontrapunktiõpik oli kahel korral käsitsi ümber kirjutatud (saksa- ja eestikeelsena), samuti rida peatükke Zolotarjovi fuugaõpikust.

Oma loomingu pidi õpilane ise ette mängima, vähemalt esimene kord. Saar hindas head klaverimänguuskust. Improviseerimist ta ei nõudnud, küll aga ladusat kadentside ja modulatsioonide mängimist, samuti kiiret generaalbassi lugemist. Tema enda suurepärasest improviseerimisoskusest on palju räägitud. Selle juures olevat ta unustanud aja ja koha, see lõppenud mõnikord isegi veriste sõrmedega. Tundub, et improviseerimisel oli tema loomingu-protsessis suur osa. Ta nagu küttis ennast emotsionaalselt üles just klaveri juures olles, spontaansed mõttekäigud teostes tulid ehk mõnigi kord

tulise improviseerimise tulemusena. Näib, et viimased tööd, mis valmisid ilma instrumendita, on tehniliselt küll meisterlikud, kuid nende sisemine laeng oleks nagu nõrgem. Mina Saare improviseerimist kuulnud ei ole, küll aga palusin kord teda mulle mängida uut, Kolmandat klaverisüiti, mis valmis 1948. aastal. Esitus oli meelde jääv: ühelt poolt emotsionaalselt väga tundlik, kirglikult kaasaalav (ta isegi nohises pisut, nägu löi punetama ja lõpetades olid silmad pisarais), teisalt aga oli see rõhutatult teadlik mängimine. Ta tõi esile kõik kompositsiooniliselt vajalikud elemendid: rõhutas saabumist uude helistikku, huvitavaid ootamatuid harmoonilisi järjestusi, aktsenteeris altereeritud noote, aeglustas kohati tempot, markeeris kadentse jne. See oli nagu teose loomekäigu täpne taaslustamine, interpreteerimine, mitte ainult läbimängimine. Võimalik, et see oli pianistlikust aspektist pisut kohmakas, liigselt serveeritud, kuid arvestades tema muusika äärmist detailipeenust, maksaks interpreetidel seda siiski arvesse võtta.

Küsimusele, kuidas Saar õpetas komponeerimist, võib vist vastata tavapäraselt, et selle õpetamine on üks pikk ja pidev lihvimine, maitse kujundamine, arendamine protsess, õpilase muusikalise ja esteetilise tähelepanu, üldise silmaringi laiendamine. Selle kõrval mängis Saare puhul kindlasti suurt osa tema isiklik loomingu eeskujud, tema huvitav isiksus, mis kutsus õpilastes esile sügava austuse ja usalduse tema vastu. Tema fanaatilisus sütitas, tema eneseavaldused olid vaimukad ja isegi tema kohmakus ja saamatus elu argipäevas nii armsalt inimlik. Oma kriitilistes märkustes õpilase loomingu kohta oli ta äärmiselt diskreetne, ei sundinud ennast peale. Kui talle aga midagi ei meeldinud, siis muutus ta sõnaahtraks ja ilmselt nõutuks. Mõnikord mängis ise seda kohta mitu korda ja siis ütles kõhklevalt: «Lõpuks harjub kõrv sellega ära kah.» Kui lugu meeldis, laskis ta seda korduvalt mängida. Kiitvaid sõnu oli vähe, kuid rahulolu võis näha tema ilmet. Meenub üks ja ainuke konflikt meie vahel. Kir-



jutasin oma diplomitööd, Klaverikontserti, milles ta üht kohta labaseks pidas. Arvestades tema stiili, oli see öeldud üsna rängalt, ja just seekord ei jaganud ma tema arvamust. Kumbki jäi oma juurde. Lõpuaktusel, kui minu teos oli kõlanud, tuli maestro kohe minu juurde, mitte õnnitlema, nagu see tavaks, vaid ütleva, et see teatud koht kõlab siiski hästi. Seda lauset poleks muidugi vaja olnud, kuid see näitas tema pedagoogilist ausust. Ilmselt kontrollis ta kontserdil oma arvamust.

Rahvaviisidega hakkasime tegelema kohe esimesel kursusel. H. Tampere «Eesti rahvaviiside antoloogia» 1. köidet nägin Saare juures esimest korda. Ta soovitas sellega tutvuda, välja valida viise, mis oleksid laadilt, rütmilt vanemad ja seega huvitavamad. Ta eelistas regivärsilisi rahvalaule, kuid kasutas ka uuemaid. Mäletan, kord näitas ta õhinaga P. Süda korjatud viiside kogu, mis talle muusikamuuseumist paariks päevaks kasutada oli antud. Kirjutasime mõlemad sealt hul-

ga viise välja. Lähemaid juhtnööre viiside kasutamiseks ta esialgu ei andnud, töö käigus tegi aga ohtrasti märkusi stiili ja sobivuse kohta ja isegi näitas, kuidas tema ise on lahendanud mõningaid probleeme, nagu viiside harmoneerimine, kadentside plagaalus, varieeruv arendus jne. Torkas silma tema ettevaatlik suhtumine viisidesse, püüd jätta nad võimalikult ehedatena kõlama. Rahvaviiside korjamist pidas ta vajalikuks igale heliloojale, kinnitades, et on tähtis ise kuulata, kuidas laulik laulab. Sellega kaasnev miljöö ja meeleolu mõjuvat inspireerivalt. Veel üsna enne surma rääkis ta jälle väga murelikult sellel teemal ja pani südamele mitte kunagi unustada rahvamuusikat ja mitte ka sellega veiderdada.

M. Saare enesessetõmbunud olekuga tuli harjuda, teda tuli tundma õppida ja siis oli vastastikune suhtlemine ladus ja soe. Tema napisõnalised seletused olid kohati katkendlikud, kuid väga isikupärased. Ta armastas uusi sõnu ja väljendeid. Seletusi toetas ta

*Kuresoo raba  
Hüpassaares.  
H. Uusi foto.*



tihti mängimisega ja isegi laulmisega, mis sarnanes küll rohkem veidra häälitsemisega, kuid ilmselt oli tal vajadus ka niisuguse eneseväljenduse järele. Meenub ühe tema kaasõpilase märkus, et Saar oli rohkem mängukui laulumees. Et tunnid toimusid tema kodus, siis lubas ta endale mõnusaidsuutsupause, kontrollis aeg-ajalt oma välimuse korrektsust või küsis, kas ma väsinud pole. Ma olin seda tõesti mõnikord, mitte kunagi ei märganud ma aga tema juures väsimuse ega tüdimuse märke. Kui ta oli hoos, siis rääkis ta palju: teostest, mida oli uurinud (omadest mitte, seda tuli eraldi paluda), kontsertidest, poliitikast, rääkis oma huvist matemaatika ja eesti keele vastu, meenutas Peterburi päevi jne. Üllatas, kui hästi ta oli kursis maailma sündmustega. Tunnis ei puudunud ka naljad ja üldse valitses seal hea tuju, väga harva märkasin tema juures tujutust.

Et õpetaja oli tunniks varunud piiramatult aega, tuli minul see lõpetada, jõudmaks teistesse tundidesse konservatooriumi. Ta reageeris sellele pettunud hüüatusega: «Kui kahju, et

*Koos poeg Uloga, 1936. a.*



te nii ruttu peate ära minema! Me ei ole ju jõudnud veel midagi ära teha.» Aga töö oli kestnud juba kolm, neli või rohkem tunde. Ta oli hoos, ei pannud minu märkust suurt tähelegi ja läks edasi. Mul ei jäänud üle muud kui vaikselt tõusta ja hakata liikuma ukse poole. Tema minu järel, aitas palitu selga ja koos minuga trepikotta, aga jutt jooksis ikka veel edasi. Seal jäi ta ootama, kuni olin trepist alla jõudnud, ja tund lõppes alles siis, kui ta käega lehvitades hüüdis oma traditsioonilise lõpulause: «Head inspiratsioonil!» Lahkusin sealt laetuna teadmistega, muljetega ja sooviga sinna ikka ja jälle tagasi minna. Arvan, et seda tundsid paljud, kellele tema loome- ja õpetuslaad sobis.

Mis tähendas aga M. Saarele Hüpasaare, seda märkasin eriti kevaditi. Ikka sagedamini hakkas ta sellest rääkima. Unustamatud muljed on mul esimesest külaskäigust Hüpasaarde. Seal alles nägin, kuidas ta oli kokku kasvanud oma kodujuurtega. Kohtusime öhtul, kui ta tuli koju oma tavaliselt metsamatkalt — reibas, särav, pruun ja metsahõnguline, paljajalu ning valgeis toorsiidist pükstes ja särkis kui piduline. Järgnevail päevil näitas ta mulle vaimustuse ja uhkusega oma metsi ja puid, käisime rabas käsikäes, sest ta kartis, et teen ettevaatamatu sammu ja vajun laukasse, istusime metsas mahalangenud puudel, rääkisime, aga rohkem siiski vaikisime. Tundsin, kuidas ta vajus seal vaiksesse metsameeleollu ja ainult harva hüüatas: «Kui ilus!» Öhtuti musitseerisime küünlavalgel. Tulin Hüpasaarde Suure-Jaanist jala, tagasi viis maestro mind hobusega. Viimaseid käike sinna oli ühel ilusal septembrikuu päeval, kui Hüpasaare õunapuud ja pihlakad seisid lookas viljadest. Minu õpetajat enam ei olnud ja elumajast oli saanud juba muuseum. Istusime ümberehitatud põõningukorrusel suurte õunakuhjade kõrval ja kuulasime T. Vettiku ja M. Saare õetütret Hilda mälestusi ja meenutusi M. Saarest. Neid jätkus terveks ööks. Ahi küdes ja väljast kuuldus aeg-ajalt huntide ulgumist. Olime ju metsade ja rabade keskel — Hüpasaare lauliku kodus.

Mart Saare loomingupeändit on seni uuritud õige mitmest aspektist: ajaloolisest, esteetilisest, folkloristlikust, tekstikriitilisest, interpretatsioonilisest ja ka teoreetilisest. Kahjuks pole seni siiski ilmunud ühtegi põhjalikumalt teoreetilist uurimust helilooja loomingust. Eriti vähe on analüüsitud üht M. Saare helikeele omapärasemat külge — tema muusika harmoonia- ja laadistruktuuri<sup>1</sup>. Samal ajal aga kulub M. Saare harmoonia süstemaatiline läbitöötamine kindlasti esmajärguliste ülesannete hulka eesti klassikalise muusikapärandi uurimisel, sest just M. Saare, nagu ka R. Tobiase ja H. Elleri loomingus on see valdkond eriti rikas ja omanäoline, olles paljuski ainulaadne eesti muusikas.

Sellealaste eriuurimuste puudumine lubab M. Saare harmooniast tervikuna kõnelda praegu vaid üldjoontes, kuigi ka siin võib edaspidine töö tuua korrektiive. Eelkõige tuleb nentida, et nagu enamikul eesti heliloojaist (välja arvatud vahest E. Tubina küpse perioodi looming), ei moodusta ka M. Saarel harmooniavahendid mingit järjekindlat süsteemi, mistõttu tema loomingus tervikuna leidub kõrvuti uudsema ja isikupärasema harmooniaga ka rohkesti traditsioonilise klassikalis-romantilise käibeharmonia mõjusid. Seejuures on stiiliereduse aste eri teostes vägagi erinev, üksikteoste piires aga seevastu stabiilne — asjaolu, mis tuleneb eelkõige teoste suhtelisest lühidusest. Zanrite järgi võttes on stiilieredaid teoseid kõige rohkem arvatavasti M. Saare soololauludes (eriti varasel ja keskmisel loomeperioodil), kõige vähem aga kla-

veriloomingus. Sellest hoolimata kuulub rida M. Saare klaveriteoseid tähelepanuväärsemate hulka vastava perioodi eesti muusikas.

M. Saare harmooniakeele isikupära avaldub tõenäoliselt kõige selgemini kolmes valdkonnas: 1) diatooniline modaalharmoonia, mida kohtab kõige enam tema kooriloomingus; 2) koloriidiharmoonia (helistiku laendamine diatooniliste põhiastmete asendamise teel kromaatiliste kõrvalastmetega), mille põhialaks on soololaulud ja osalt ka klaverilooming; 3) helistiku kromaatiline detsentraliseerimine (üksikjuhtudel kuni atonaalsuseni), mille eredamateks näideteks on neli 1910.—1911. aastaist pärinevat klaveripala: «Skizze» (1910), kaks prelüüdi (1911) ja valss *Quasi allegretto* (1911). Järgnevalt vaadeldgemgi veidi lähemalt neid nelja pala, mis on kahtlemata 20. sajandi alguse varase modernismi ilmekaimad näited eesti muusikas.<sup>2</sup>

Helikeele uudsuselt on need neli pala 1910.—1911. aasta eesti muusikas täiesti erakordsed. Ainukestena saab nendega võrrelda mõningaid R. Tobiase klaveriteoseid: Prelüüdi *cis*-moll (*Poco adagio*, 1905—10?), Nõkturni (1910), Walpurgi burleski (1910—11?) ning M. Saare enda 1911. aastal loodud soololaule «Haiguse aegu», «Ei viimised» ning paar aastat varem valminud «Musta lindu». Tausatana nimetagem üldse väljapaistvamaid eesti helitöid neist aastaist: R. Tobiase ballaadi «Sest Ilmaneitsist ilusast» (1911), M. Lüdigi sümfooniilist pilti «Jaaniöö» (1910), M. Saare koorilaulu «Põh-

<sup>1</sup>Trükitud töödest on harmooniaprobleeme veidi põhjalikumalt puudutanud J. Jürisson artiklis «Eesti varane koorilooming ja noor Mart Saar» (rmt.: Hüpasaare laulik Mart Saar. Tln., 1982), mõningaid sellealaseid tähelepanekuid leidub ka K. Leichter'i monograafias «Mart Saar» (Tln., 1964) Käsitööstöödest töödets mainigem J. Jürissoni diplomitööd «Mart Saar ja tema soololaulud» (TRK, 1958) ja E. Paemurru ettekannet TRK teaduslikul sessioonil 1972. a. teemal «Laadilisusest M. Saare heliloomingus».

<sup>2</sup>Nende palade tähendusest M. Saare klaveriloomingu arengus vt.: V. Rumessen, *Mart Saar loomingu teelt*, «Sirp ja Vasar», 1973, 12. jaan. (lk. 11). Varase M. Saare modernistlike teoste esteetilisest ja kultuuriloolisest tagamaadest vt., O. Kuningas, *Mart Saar ja «Noor-Eesti»* (rmt.: Hüpasaare laulik Mart Saar, Tln., 1982) ja L. Normet, *Kodu ja välismaailm Saare varases kammerloomingus (seatsamas)*. Neist paladest kolm — «Skizze» ja mõlemad prelüüdid — on jäädvustatud V. Rumesseni esituses heliplaadile: *M. Saar. Must lind. Skizze*. (C 92 — 16779/80.)

javaim» (1910) ning loomulikult R. Tobiase peateost — oratooriumi «Joonas» (1909).

Mis aga sel ajal mujal maailmas on loodud? 1910. aastal valmisid Skrjabini sümfooniline poeem «Prometheus» ja Debussy klaveriprelüüdi esimene vihik, 1911. aastal Sibeliuse Neljas sümfoonia, Bartöki klaveripala «Allegro barbaro» ja ooper «Hertsog Siinhabeme loss», umbkaudu samast ajast on pärit Prokofjevi klaveripala «Saatanlik nägemus», Schönbergi ja Webneri varased orkestripalad jne. Kõik need teosed tähistavad niinimetatud uue muusika esimest võidukäiku Euroopa heliloomingus. Selle suuna kõige olulisemad kompositsioonitehnilised erinevused varasema, klassikalis-romantilise stiiliga võrreldes avalduvad just harmoonia valdkonnas. Kujuneb välja spetsiifiline 20. sajandi harmoonia, mille põhiliste seaduspärasustena nimetab juhtiv nõukogude muusikateoreetik Juri Holopov järgmisi: 1) uus dissonantsikäsitlus (selle vaba kasutamine), 2) uus suhtumine kromaatikasse (12-heliline tonaalsus), 3) tonaalfunktsioonide ümbersünd<sup>3</sup>.

Ajakirja «Noor Eesti» 1910. aasta

lisana ilmunud klaveripala «Skizze» on vaadeldavast neljast palast ulatuslikum ja ühtlasi ainus, kus helilooja kasutab võtmemärke. Selle 3-osalises lihtvormis pala struktuur on aa,bb<sub>1</sub>a<sub>1</sub>+kooda. Meloodika rajaneb täielikult 4-noodilisel täistooniliselt liikuvale motiivil *es-f-g-hes* ja selle kõikvõimalikel meloodilistel (peegel-, laiendus, kokkusurumine, sealhulgas üheksainsaks tritooni- või kvindikäiguks) ja rütmivariantidel (suurendus, vähenus jt.). Harmooniastruktuurilt on teose ääreosad ja keskmine osa omavahel kontrastsed — kui ääreosades võib veel tunnetada tonaalsuse olemasolu, siis keskmine osa, mis tugineb tonaalselt neutraalsele täistoonhelireale, esitatuna vaheldumisi oma mõlemal võimalikul kujul (*des-es-f-g-a-h* ja *c-d-e-fis-as-b*) koos üksikute väljenduslikult oluliste kõrvalekaldumistega, on olemuselt atonaalne<sup>4</sup>.

Kuigi pala ääreosades on tonaalsus veel tajutav, ei pääse ta kuigi selgelt mõjule. Järgnevalt on ära toodud pala esimene a-osa koos harmooniaskeemiga (sulgudes on näidatud oodatavad, kuid

<sup>3</sup> Ю. Холопов. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 24-28.

<sup>4</sup> Täistoonhelirea kalduvus atonaalsusele tuleb tema kõigi helide täielikust võrdsusest, erinevalt näiteks vähem homogeenselt helireast «pooltoon-toon» (või «toon-pooltoon»), kus on võimalik helide diferentseerumine püsi- ja ebapüsihelideks.

Näide 1. Moderato (MM♩ = 126).

The image shows a musical score for a piece in Moderato tempo (126 bpm). It consists of three systems of staves. The top system is the piano part, starting with a piano (pp) dynamic. The middle system shows the harmonic structure with Roman numerals and chord symbols. The bottom system shows the G-dur harmonic structure with Roman numerals and chord symbols.

**Harmonic structure (middle system):**

- Des-duur harmooniline (mittetäielik)
- IV<sub>2</sub>
- IV<sub>2</sub>
- V
- V<sub>4</sub><sup>b5</sup> (→ I)
- (mitte-täielik)
- DD<sub>6</sub><sup>#5</sup>
- V<sub>4</sub>(ml)
- V<sub>4</sub><sup>b5</sup> (→ I)
- as-moll

**G-dur harmonic structure (bottom system):**

- G-dur harmooniline
- V<sub>4</sub><sup>b5</sup>
- I<sup>6</sup>
- DD<sub>2</sub><sup>#5</sup> (→ V)
- (mittetäielik)

tulemata jäävad akordilahendused) (vt. näide 1)<sup>5</sup>.

Nagu skeemist ilmneb, on tonaalne üldplaan iseenesest lihtne (lause moduleerib *Des*-duurist *es*-mollis, lõppedes viimase dominantil), kuid erinevused klassikalisest helistikustruktuurist on siiski väga suured:

1) läbinisti dissoneeriv akordika; toonika funktsiooni akordide vältimine, lisahelidega ja mittetäielike akordide kasutamine;

2) polülaadilisus (1. taktis on kasutatud iseseisvate astetenä eri häältel II ja IV astme «loomulikke» ja kõrgeid variante) ning polüfunktsionaalsus (3. ja 6. takt);

3) ebatavaliselt käsitletud pidehelid, eriti 1. ja 2. takti pidedest kobarakord *g-as-heses*, mis tänu polülaadilisusele laheneb siiski diatooniliselt (V—IV, IV—III), sel viisil tekkiv kõlatihenemise ja -hõrenemise efekt;

4) topeltalteratsioonid, mis tekitavad täistoonilisi akorde (t. 3—4, mis omamoodi valmistavad ette täistoonilist keskmist osa) ja eriti teravakõlalisi kromaatiliste pooltoonidega akorde (3. takt) ning põhjustavad omapärase, B. Javorski «topeltlaade» meenutava enharmoonilise kaldumise *G*-duuri (t. 3—5)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Järgnev analüüs tugineb kuulmismuljel tekkivale tonaalsele assotsiatsioonidele (mis on paljuski subjektiivsed) ega tarvitse seetõttu olla ainuõimalik.

<sup>6</sup> See mõiste, mille võttis kasutusele muusikateadlane Boleslav Javorski, tähistab erilise struktuuriga kunstlike laade, millel on üheaegselt kaks tritooni vahekorras paiknevat toonikat (näit.

Kõik need momendid muudavad pala harmoonia raskesti määratletavaks, süvendades teoses valitsevat müstilist, salapärast meeleolu, mille niigi juba loovad madal register ja ebatavaline taktimõõt 7/8.

Vaadeldud palas on palju ekspressionistlikku, kuid tüüpiliselt ekspressionistlikku (nagu seda on Schönbergi ja Bergi teosed) teda pidada ei saa — siin on tunda mitte niivõrd ekspressionistidele iseloomulikku «eneseväljenduse rõhutatud intensiivsust»<sup>7</sup>, kuivõrd mingite salapärase, individist sõltumatute pimedate jõudude mängu. K. Leichter sõnade järgi suundub pala «mõnevõrra skryabinliku filosoofia probleemide süüri»<sup>8</sup>. Siiski on teda raske võrrelda ka ühegi Skryabini teosega: Skryabini müstika on rafineeritum ja selle väljenduslaad stiliseeritum, M. Saarel mõjub seevastu kogu helikoe komplitseeritus rohkem maskina, mille varjus varitsevad lakkamatult ohjeldamatud, metsikud ürgjõud. Ning ka helikude ise on tal kohati (eriti täistoonilistes lõikudes) päris elementaarselt sirgjooneline, millist me Skryabinil naljalt ei kohta. Ka ühegi teise helilooja loomin-

*Des*-duur). Tõenäoliselt sai Javorski oma topelt-*G*-duuri teooria loomiseks tõeke A. Skryabini hilisematest teostest, kus neid laade on kasutatud üsna järjekindlalt (B. Дернава. Гармония Скрябина. Л., 1968, c. 48).

<sup>7</sup> Vt.: E. La m p. Ekspressionismi kajastamisest eesti ajakirjanduses 1914—1924. Rmt.: Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoleelt. Tln., 1978, lk. 43.

<sup>8</sup> K. Leichter. Mart Saar. Tln., 1964, lk. 38.

Näide 2. Quasi allegretto.

gust on raske leida midagi lausa sarnast. Ilmselt on M. Saare ebatavaline maailmatunnetus, tema keskkond ja aeg sünnitanud siin teose, mis jääbki erandlikuks eesti muusikas — ja mitte ainult eesti muusikas.

1911. aastast pärit seni trükitis avaldamata Valss *Quasi allegretto* on mõõtmeilt tagasihoidlikum ja sisult pretensioonitum, kui oma helikeelelt on seegi tüüpiline «Musica futuristica» ajastu teos (sellenimeline manifest ilmus teatavasti samal aastal Balila Pratella sulest Itaalias). Pala on kirjutatud 3-osalises lihtvormis; selle algperiood kõlab järgmiselt (vt. näide 2):

Teose harmooniastruktuuri aluseks on nõrgalt tsentraliseeritud kromaatiline 12-heliline tonaalsus. Pala aitavad koos hoida ka läbivad laskuvasuunalised kromaatilised telgliinid (algul keskmises, seejärel ülemises hääles). Vaatamata tonaalsele ebapüsivusele, on akordid ise suhteliselt lihtsad ja mitte eriti dissoneerivad (peamiselt suurendatud kolmkõlad ja neid sisaldavad septakordid), seega funktsionaalharmoonias laialdaselt kasutatavad. Samal ajal aga on tonaalne tsentrum üsnagi raskesti määratletav (esimeses taktis oletatav C-duur ei leia edaspidi piisavat kinnitust). Nimelt lõpeb esimene lause akordil *dis-fisis-h-cis*, mis võrdub enharmooniliselt *As*-duuri dominantseptakordiga suurendatud kolmkõla baasil, teine lause aga suurendatud kolmkõlaga *cis-f-a*. Kuna ka algakordiks on suurendatud kolmkõla *c-e-as*, näib, et palas võib leida omapärast harmooniasüsteemi, kus kõik põhiastmed on esindatud suurendatud kolmkõladega — J. Holopovi termini järgi «suurendatud kolmkõlade süsteemi»<sup>9</sup>.

Selle süsteemi olemus seisneb lühidalt järgmises. Oktavi 12 helist on võimalik moodustada kokku neli erinevat suurendatud kolmkõla — kõigis ülejäänuis ühtivad helid (osalt enharmooniliselt) nende nelja akordi helidega. Seetõttu saab suurendatud kolmkõlade süsteemis eri akordidena eristada ainult nelja erinevat toonikat. (Kuna akordides endis — suurendatud kolmkõlades — on kõik helid võrdsed, võib, olenevalt kontekstist, saada toonikaks ükskõik milline akordi kolmest helist.) Teiselt poolt sisaldab iga 12-heliline kromaatiline tonaalsus ainult nelja erinevat suurendatud kolmkõla, mis esindavad siin tinglikult nelja tonaalfunktsiooni: toonikat (T), subdominanti (S), dominant (D) ja dominandi dominant (DD), viimane ühtib enharmooniliselt subdominandi subdominandiga (SS). Näiteks toonikalt *c: c-e-gis* (T), *f-a-cis* (S), *g-h-dis* (D), *d-fis-ais* (DD), *b-d-fis* (SS). Enharmooniliselt võrdsed akordid, ainult teistes pööretes, tekiksid ka siis, kui võtta toonikaks *E* või *As*.

Viimati mainitud asjaolu ongi võtmeks vaadeldava pala harmooniastruktuuri mõistmiseks. Nimelt on siin toonika tähenduses mitte ainult C, vaid ka arvatavasti *As* moodustades üheskoos «liittoonika»  $\frac{C}{As}$ . Pala harmooniat komplitseerivad veel asjaolud, et mitmetes akordides on lisaks suurendatud kolmkõla helidele ka lisahelid (mis aga ei muuda akordi funktsiooni), ning et palas leidub ka üksikuid suurendatud kolmkõlade süsteemi mittekuuluvaid akorde (t. 2 ja 3) (vt. näide 3):

Nagu skeemist ilmneb kujutab pala algperiood moduleerivat perioodi, mille esimene lause lõpeb «liithelistiku»  $\frac{C}{As}$  dominandil, teine lause aga moduleerib subdominanthelistikku  $\frac{F}{Des}$ .

On omamoodi paradoksaalne, et nii võrd keeruka ja «otsitud» harmooniaga

<sup>9</sup> Ю. Холопов. Классические структуры в современной гармонии. В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1 М., 1967, с. 109-111.

Näide 3.

1 (G) 2 (lo) 3 (ll) 4 (ll) 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

$\frac{C}{As}$  T (SS) (SS) S D (S) D SS D S S (=  $\frac{F}{Des}$ )

pala on kirjutatud elementaarses kvadraatses lauluvormis (algerioidi kumbki 8-taktiline lause koosneb kahest 4-taktilisest fraasist, ka keskmise osa pikkuseks on 16 takti, ainult repriis on väike laiendus). Selles harmoonia ja vormi vastandlikkuses, nagu ka muusika enda kõlakarakteris, on midagi groteskset ja ekstravagantset, midagi, mis meenutab Prokofjevi varast klaveriloomingut. Ühisjooni viimasega leidub ka pala faktuuris (t. 3—4 ja 7—8). Seejuures teame, et 1911. aastaks olid Prokofjevil lõplikult valminud ainult kõige esimesed oopused (op. 1—3) — seega kulgesid M. Saare modernistlikud otsingud paljuski paralleelselt noore Prokofjevi omadega ning arvatavasti viimasesest sõltumatult.

Samast 1911. aastast pärinevat kaht prelüüdi on helilooja ise nimetanud «helistikuliselt ebapüsivaiks». Neist esimene (*Poetico, con delizio*)<sup>10</sup> on kirjutatud 2-osalises lihtvormis, mille algerioid on toodud näites 4a, lõpukadents näites 4b.

Ka selle pala aluseks on 12-heliline kromaatiline tonaalsus, kuid selle käsitus on mõnevõrra erinev eelnevaist näidetest. Nagu näha, lõpeb pala omapärase plagaalkadentsiga: C-duuri b VI—I. Seevastu viitavad aga algerioidi tonaalsed tugipunktid hoopis helistikule es-moll: esimene lause lõpeb es-molli dominandil (t. 4), teine aga sama helistiku toonikal (t. 8). Siiski pole siin tegemist mitte modulatsiooniga — mõlemad teineteisest

<sup>10</sup> Ilmunud kogumikus: Педагогический репертуар. Хрестоматия для ф-п. Пьесн. Вып. 2. М., 1980.  
Näide 4. *Poetico, con delizio*.



P. Koolmanni sõbralik šarž.

maksimaalselt kauged helistikud C-duur ja es-moll eksisteerivad kõrvuti juba pala algusest peale omamoodi paradoksaalsete «vastuparalleelidena»<sup>11</sup>: paaritutes taktides on ülekaalus C-duur, paaristaktides es-moll. Selline pidev kõikumine kahe kaugse helistiku vahel muudabki pala «helistikuliselt ebastabiilseks», luues omapärase, impressionistlikult hajali

<sup>11</sup> Nimetus «vastuparalleel» (vt. Bardos L., *Liszt Ferenc, a jövő zenésza*, Budapest, 1976, lk. 34) tuleneb asjaolust, et ka paralleelhelistikud (C-duur ja a-moll) paiknevad võtkeseteritsilises vahekorras, ainult vastupidiselt. Seega on siin tegemist erilise, «vastuparalleelse» vahelduvlaadiga.

77

Näide 5. *Precipitosamente*.

meeleolu. Impressionistlik on ka pala akordika — noonakordid, väike septakord jne. —, samuti rohked intervalli- ja akordiparalleelsused (vt. lõpukadents!). Eriti olulised on pëaaegu tervet algerpoodi läbivad paralleelsed suured tertsid — «tonaalsüsteemi konstruktiivne lisaelement»<sup>12</sup> —, mida tihti esineb ka Debussy teostes.

Iseloomult täiesti vastandlik on teine prelüüd («*Precipitosamente*»)<sup>13</sup> — see on kõige ekspressionistlikum teos M. Saare klaveriloomingus (näide 5).

Pala on kirjutatud tavalises kordstruktuuriga 2-lauselises laiendatud perioodi vormis. Ka faktuur ja lausete siseehitus (4+1+1+2) on traditsioonilised. See-eest näib harmoonia täiesti atonaalsena. Lihtne neljahäälne koraalfaktuur võimaldab siin küll leida figuratsioonihelide seest harmoonia aluseks oleva akordijärgnevuse, kuid nagu seal selgub, seostuvad akordid põhiliselt helis-

tikuvaba kromaatilise lineaarsuse alusel ja ainult kadentsid viitavad teatud tonaalsuse elementidele. Taktide 1–16 akordiskelett on ligikaudu järgmine (vt. näide 6):

Veelgi mõistatuslikumana näib teost lõpetav 5-häälsete, peamiselt kvartstruktuuriga akordide järgnevus, millel on vähe ühist tavalise lõpukadentsiga. Ka arpedžeeritud lõppakordis viitab oletatavale e-moll-helistikule ainult bass. Seega on vaadeldav pala tervikuna kõige lähemal atonaalsusele — täielikus kooskõlas muusika ekspressionistliku iseloomuga. Viimase loob eelkõige kõla rõhutatud dissonantsus, mida helilooja näib lausa nautivat (sama mulje tekib ka kohati palas «*Skizze*»). On ta ju ise hiljem tunnistanud: «Ka mina olen kord seda pattu teinud ja väga palju dissonantse kasutanud, aga see läks mööda... Omavahel öeldes meeldis mulle Peterburi kontsertidel väga just see, kui orkester häälestas, siis kõlas kõige rohkem dissonantse.»<sup>14</sup>

Pala väljenduslik omapära tuleneb suurel määral asjaolust, et ülemise hääle figuratsioon kätkeb endas mitmeid ülejäänud koest enam-vähem sõltumatuid

<sup>12</sup> J. Holopovi teooria järgi on tonaalsüsteemi konstruktiivseks lisaelemendiks «intervall või akord, mille kordamine ja arendus omandab iseseisva konstruktiivse funktsiooni, enamasti koos normatiivse toonika ülevõimu mõningase nõrgenemisega» (vt. viide märkuses 2, seal lk. 85).

<sup>13</sup> Ilmunud raamatus «Mart Saar sõnas ja pildis» (Tln., 1973), lk. 121–122.

<sup>14</sup> E. Mägi. Mõttekilde. Rmt.: Mart Saar sõnas ja pildis. Tln., 1973, lk. 82.



e-moll: DD<sub>2</sub>    V    DD<sub>2</sub>

Näide 6.

selge tonaalse ilmega käike (e-moll t 2 ja 6, C-duur t.3, d-moll t. 5), mis aga selles «metsikute» harmooniate seltskonnas mõjuvad otse sürrealistlikult (ülejäänud koe valdavalt atonaalse struktuuri tõttu pole siin põhjust näha atonaalsust).

Vaadeldud neljast M. Saare klaveripalast on igaüks erinev nii oma kompositsioonitehnilistelt võtetelt kui ka muusika iseloomult. Samal ajal aga võib neid kõiki tänu harmooniavahendite uudsusele ja julgusele pidada 20. sajandi «uue muusika» esimesteks täisväärtuslikeks esindajaiks eesti heliloomingus, kõrvuti M. Saare ehk küll veidi vähem radikaalsete, kuid siiski helikeelelt täiesti ebatraditsiooniliste soololauludega samast perioodist. Siit võime teha järelduse: 20. sajandi uued väljendusvahendid jõudsid eesti muusikasse juba 1910.—1911. aastal, mitte aga alles 1950. aastate lõpul (E. Tambergi, V. Tormise ja mitmete H. Elleri õpilaste loomingus), nagu sageli on väidetud. Loomulikult on stiilide erinevus 1910. ja 1956. aasta vahel ikkagi väga suur, sest hilisem pole kunagi eelneva kordamine. Ei saa öelda, et ka vahepealsel perioodil oleks eesti muusika rabelnud ainult traditsioonide kammitsais: 20. aastaist alates viisid H. Eller ja ta Tartu perioodi õpilased

E. Oja ja E. Tubin meie muusika kõlapildi kindlalt 20. sajandi Euroopa tasele (kulminatsiooniks kujunes sel alal ilmselt E. Tubina Teine, «Legendaarne sümfoonia» 1937. aastast). Mis aga vaadeldud varase modernismi näidete erilise tähtsuse annab, on ikkagi uus sisu, mis siin endale esmakordselt adekvaatse väljenduse on leidnud.

Muidugi esindavad käsitletud palad ainult üht lühikest etappi M. Saare helikeele arengus. Rahvusliku stiili otsingud ei olnud tema jaoks 1910.—1911. aastal veel aktuaalsed. Siiski oleks vale näha M. Saare loomingu omapära ainult muusika rahvuslikkuses — selleks oli ta heliloojanatuur liiga rikas ja mitmetahuline. Arvatavasti oli rahvamuusikalähedane stiil küll põhiline, kuid mitte ainus Saare eneseavalduse vorm, seejuures juba paljuski allutatud oma kindlatele tavadele ja konventsioonidele. Kas ei ilme aga tema kunstnikuloomus hoopis otsekohesemalt neis varastes klaveripalades ja soololauludes, mille uudsed väljendusvõtted näivad vahetult välja kasvavat sisulistest impulssidest, teenäitajaks ainult helilooja kõlafantaasia ja vist pigem intuiitiivselt kui teadlikult järgitud muusikalise mõtlemise loogika?



M. Saar ja J. Zalitis.  
1916. a.

Eks ole vististi kõigi põlvkondade kohta kehtiv — Tobiase, Lüdigi, Saare, Süda ja Kreegi päevadele aga annaks erilise varjundi tõsiasi, et isiksuse kujunemisel tema privaateelduste kõrval on pärast kätkit otsustavad kolm keskkonnaga tihedalt seotud arenguetappi: lapsepõlv, õpiaastad ja iseseisva töö algus. Serviti need kattuvad vähemal või suuremal määral iga inimese puhul (näiteks Mozartil ja V. Sapožninil suisa), kuid perioodide südamikud peaksid olema alati eristatavad. Mart Saare ja tema sõprade «aastaringe» senise elava ja trükisõna varal kujutan ma üldjoontes ette küll loetavatena.

Korduvalt on rõhutatud meie esimese ja teise põlve intelligentide puhul, et enamik neist pärines maalt, tasameelsemad isegi mitte külast, vaid üsna üksildasist paigust. Kodust võeti sellal ja hiljemgi midagi väga tundetugevat kogu eluks kaasa. Mida Hüpassaare Mart Saarele ja Koguva Juhän Smuulile tähendasid, on hästi teada. Muide, ka üsna vaikes Tartus ja seejärel Tallinnas otsis Saar elamiseks ikka rahulikumaid nurki. Teame ka, kui rusuvalt mõjus temasse lühiajalinegi peatumine kunagises (äri)tsentrumis, Harju tänavas. Varasemat elu hiidlinnas Peterburis võttis ta kui paratamatust, mida leevendasid õpitahe ja muusikaelamused ning mõte tagasi-pöördumisele. Kojutulekul sai südameasjade kõrval määravaks soov Tartus, Suure-Jaanis jm. aktiivselt kohalikku ja kutsumuskohasesse töö rakenduda. Kuid seegi oleks omaette teema. Siinkohal võtame vaatluse alla eespool mainitud kolmest kujunemisetapist vaid keskmise — Mart Saare õpiaastad Peterburi konservatooriumis — jättes seejuures tahtlikult puudutamata mitmed juba küllalt uuritud ja valgustatud põhiaspektid, ka loometee alguse.

\* \* \*

Sisseastumisavaldus oreliklassi ja muud vajalikud paberid näpus, jõudis 18-aastane Mart Saar Peterburi augustis 1901. Muusikaalane ettevalmistus, milles suurt osa etendas teadupärast ka Artur Kapp, oli vastavalt Suure-Jaani oludele, maailma ühe parima muusikakooli PbK<sup>1</sup> (tollane lühendusviis) jaoks üldiselt tagasihoidlik, kuid küllaldane. Hullem oli tulevikupilt rahanduslikust küljest vaadatuna, sest eksamikomisjoni uksele koputas Saar mitte just viiskudes, aga ikkagi puruvaesena. Kas siis saab kindlustatuseks lugeda kodutalu ohverdamisega muretsetud 250 rubla olemasolu, millest 4/5 oli määratud õppemaksuks esimese õppeaasta eest? Mis saab edasi?

<sup>1</sup> ПБК — Петербургская Консерватория

Teame, et tänu kevadistele headele hinnetele vabastati ta teisel aastal täielikult õppemaksust, kuid õppimine hinnetele ei muutunud Saarele kaugeltki eesmärgiks omaette ja kahtlemata oli siis ka majanduslik tegur üks neist, mis Saare juba enne diplomini jõudmist Peterburist ära viis.

Asjaolu, et eestlastest õppurite koloonia PbK-s Saare päevil aasta-aastalt paisus, pehmendas tunduvalt paljude maapoiste keskkonnapelgu ja eluolu. Mitte, et Saar küllaltki seltsimatuna igatsenuks mõne rahvusliku «korporatsiooni» järele (selles mitmekümnetuhandeses Peterburi eestlaste peres, omamoodi ühes suurimas eestlaste linnas, oli tollal ligi paarkümmend seltsi<sup>2</sup>), vaid Saarel avanes lihtsalt lähedam võimalus omade seast valida neid kõige omasemaid. Me tunneme seda ringi, kes seal Saart ümbritsesid: Raimund Kull ja Juhan Aavik, teisest sügisest Peeter Süda, hiljem — nii palju, kui nad üldse Peterburis kohtusid — Cyrillus Kreek. Meenutades aastat 1902, kirjutab Aavik 63 aastat hiljem: «Meil, eestlastel oli kombeks õppeaasta algul selgitada, kas mõni rahvuskaaslane on juurde tulnud. See polnud mitte ainult komme, vaid ka teatav rahvuslik huvi, kuna meie arv oli siis veel võrdlemisi väike ja iga uus kolleeg oli teretulnud. Pidasime isekeskis sidet ja sõbralikud suhted kujunesid nagu iseenesest mõistetavateks. Püüdsime üksteist abistada ja kodususe tunnet luua eriti uustulnukatele, kellele koduigatsus pidurdas kohanemist selles suures maailmalinnas.

Sellaseist kaasmaalasist meenuvad Georg Reeder, Raimund Kull ja Hio /Hiio/ puhkpilli osakonnast, Artur Lemba klaveri osakonnast, Mihkel Lüdigi, August Topman, Märt Saar, Matilda Mikk ja Petrus /Peeter/ Penna orelil erialalt ning Eduard Sõrmus, kes õppis lühemat aega viulit.»<sup>3</sup>

Head läbisaamist — lugupidamisdistantsilt, ja nii PbK-s kui ka väljaspool seda — oli teistegagi, eelkõige Lüdigi ja Tobiasega (kuni 1904. aastani, mil Tobias ära Tartusse läks), aga ka samuti muulastega, eeskätt otseste kursusekaaslaste Jānis Zālītise ja ukrainlase Nikolai Malkoga<sup>4</sup> ning isegi ühe imeväärse poisiga — Serjoža Prokofjeviga, kelle noorus ei seganud «vanamehi» Saart ja Süda imetlemast tema etterutanud, annet. Kõige soojemad suhted arenesidki Peeter Südaga, kelle saabumisel 1902. aasta sügisel koliti kokku elama (mitte enam Aavikuga, kellega jagati üürituba eelmisel aastal). Kahtlemata sobisid Aaviku leebus ja Saare diskreetsus suurepäraselt, ent Süda askees oli täiesti ainulaadne, tema tööind ja jõuline areng imposantsed ning juba see mõjus kui magnet.

Kuid 1902/1903. aasta talv oli ka Saare raskeim. Ei hakka siinkohal ümber jutustama kuulsat ühe-mütsi-lugu, Vilma Vahtriku Südamälestuste najal lisan vaid paar pintsli tõmmet sellele majandusliku

<sup>2</sup> 1917. a. paiku on eestlaste arvuks Petrogradis arvatud koguni 65 000.

<sup>3</sup> G. Reeder lõpetas 1902 trompetiga, Gustav-Hans Hiio 1904 metsasarvega, P. Penna 1910, Matilda-Josephina Mikk-Visnapuu 1912. A. Lemba asus aastast 1902 edasi õppima kompositsiooni. E. Sõrmus ei kuulunud õpilaskonda, kuid võttis prof. L. Auerilt mainitud aastal eratunde. P. Süda puudub loetelust, kuna katkend ongi võetud Südale pühendatud artiklist, kus meenutatakse just viimase kaaslasi (TMM, f. M1/22—40).

<sup>4</sup> J. Zālītisega oldi üksvahe koguni üüritoakaaslased. N. Malko (1883—1961), helilooja ja rahvusvahelise mainega dirigent, Püsivalt tegev olnud Moskvas, Leningradis, Kopenhaagenis (alates 1928), USA-s, Leedsis ning alates 1956 Sydney's.

surutise kujuteldamatult kõledale löuendile. Vahtrik meenutab (1955): «Süda esimesel konservatooriumi aastal olid nad mõlemad Saarega leivakoorikuid närides oma õpinguid sooritanud, mille tõttu juba siis Peeter Süda juuksed peast olid suuremalt osalt põgenenud.<sup>5</sup> Kord olin tema juures. Perenaine tõi samovari kuuma veega sisse. Südal oli kummuti laegas lukus, et uudishimulik perenaine ei näeks selle tühjust. Suhkrut temal ei olnud, siis jõime teevett soolaga, millist juhust mul kuskil mujal pole olnud.» Edasi jutustab V. Vahtrik, kuidas ta sõpru jõudumööda toitis ja neid muul viisil toetada püüdis, kuid — «mis eesti meestel puudub, see on taktitunne! Mind puudutas see nende kahe puhul ebameeldivalt». Järgnevad lood, mis meie kangelasi tööpooldest tänu- ega tähelepanumeelsetena ei näita: laenude liiga loomulik käsitlemine, igasuguste vastuteenete osutamata jätmine.

Jutu ainelisest kitsikusest lõpetan võib-olla mõneti suvalise järeldusega, et Saar ei olnud nii äärmuslikult vähenõudlik kui Süda, tema tühja-kõhu-tunne oli sedavõrd ehk pitsitavam — neil sagedastel kordadel, kui tõesti 10—15 kopikaga päevas läbi aeti. Samuti hakkas ta Südast energilisemalt mitmetest töötetest kiinni, soleerides, peamiselt aga saates või mängides ansamblites eesti seltside pidu- ja kontserdiõhtutel ning eesti Jaani kirikus.

Kuid seegi raha kulus suures osas teatri- ja kontserdipiletitele ning raamatutele-nootidele. Viimaste nimistu aitaks meil luua üsna täpset pilti Saare toonaste huvide ja maitse kujunemisest ning kasvust, paraku läks kõik 1921. aastal Tartus tulekuuma roaks. Ent kaudse ettekujutuse saame taastada jällegi Peeter Süda abiga, kelle 680 nime-tusest koosnev kogu, peamiselt just Peterburis muretsetud ja nüüd muuseumis sisuliselt juba üle 60 aasta talletatav, ja h m a t a b oma koosseisuga. Me ei hakka konkreetseid näiteid tooma, seda enam, et siin esinevad oopused tõenäoliselt Saarel vähemalt tema Peterburi-päevadel puudusid ja vastupidi: rentaablim oli tingimata omandada just midagi muud ja vahetuse korras kasutada niiviisi kahte väikest kogu. Aga temaatika ja autorite ring võisid vägagi lähedased olla, sest nagu «Tristani ja Isolde» etenduse vaimustusest kantud Saare kiri Liine Paalmannile oktoobri lõpust 1909 ja Süda oreliseade sama ooperi finaalist, eriti aga sõprade hilisem kirjavahetus, räägib kõik maitse, väärtushinnangute ja muu sellise vaimse ja aatelise põhilisest ühtelangevusest. Niisiis leidub selles kogus kõige rohkem Bachi, Griegi, Regeri, Skrjabini, Schumanni, Tšaikovski, Glazunovi, Liszti, Saint-Saënsi ja noore Prokofjevi tööde noote (kokku on esindatud rohkem kui 100 autorit): Saare suhtumine ja kõrgendatud huvi enamiku nimetatute vastu on üldteada. Ilukirjandust ja luulet esindavad Maeterlinck, Wilde, Lev Tolstoi, Andrejev, Lermontov, eestlastest Enno, Ridala, Juhan Liiv ja Heiberg; siis muidugi mitmesugused raamatud ja uurimused eespool loetletud heliloojatest, lisaks veel Berliozist, Debussyst, Mendelssohnist, Beethovenist, Mozartist, Wagnerist (ka Wagneri enda artikleid), Rimski-Korsakovist; muusikast kui säärasest igast küljest, isegi

<sup>5</sup> Vilma (Wilhelmine) Vahtrik, klaveriõpetaja Tartust, õppis alates 1910 eraviisiliselt Peterburis (teooriatunde võttis P. Südalt), oli M. Saare kauaaegne hea tuttav.

<sup>6</sup> Ilmselt Saarelt 1906 või siis hiljem Südalt endalt kuulnud, kuna viimasega tutvus V.-V. alles 1910. a. suvel.

akustikast, fraseerimisest ja häälekoolist; hulk noodikirjastuste kata-  
looge, eeskätt Petersilt ja Scottilt, samuti Jürgensonilt; Veske «Eesti  
rahvalaulude» kogumikud, Eiseni mütolooaialased trükised, Launise  
uurimus eesti-soome runoviisidest, raamatuid arhitektuurist, geoloogiast,  
psühholoogiast ja geograafiast. Muidugi pole see täies ulatuses muret-  
setud Peterburis kooselatud aastatel, nagu ka huvide ring ise ei  
võinud välja kujuneda hoobilt, kuid väga lähedasteks said Saar ja  
Süda ikkagi kohe ja nõnda kestis see viimase surmani suvel 1920.

Antud kirjeldus Süda kogust hakkas vist iseenesest illustreerima  
kogumikus «Hüpassaare laulik Mart Saar»<sup>7</sup> lk. 132 kulmineeruvat  
Oskar Kuninga mõtet (koos selle varasemate analoogiatega), et «Noor-  
Eesti»-aegsed kunstijüngrid haarasid (kunstis) uut võimalikult avaralt,  
elasid praktiliselt kaasa kõikidele kunstidele, millega vaid keegi suguvend  
tagajärjekamalt tegeles, et nad (edasi juba F. Tuglase sõnadega) «sukel-  
dusid sesse uude maailma kollektiivselt, aetud ajajärgu tugevamast elu-  
instinktist. Nad said osa uuest rahutusest, trotsist ja julgusest. Ning  
siin oli suur tähtsus vastastikusel mõjul, mõttevahetusel ja üksteise  
inspireerimisel». Kuigi niisugune lai haare oli eesti noorele intelli-  
gentsile üldomane ja selle taustal polegi selles raamatukogus midagi  
ajastule erakordset, võib siiski omaniku sinna kätetud erku huvide-  
ringi praegu imeks panna, ning see on meie sõprade vaimsure käega-  
katsutavamaid märke vaadeldaval perioodil üldse (kirjavahetuse ja loo-  
mingu kõrval, mis niikuinii selget keelt räägivad: impressionismi  
mõjud Saarel jne.). Teisest küljest aga: ei Saare ega Süda andelaad  
olnud säärased, et ajale kaasahingamine tähendanuks neile suurtest asjadest  
suuresti kõnelema hakkamist, kuigi, jah, Süda oli sinnapoole teel,  
Saar aga kujuneski miniaturistik. Rõhutamist väärib just see, et  
loomepunktiirid selginesid neil nimelt siin, Peterburis, ainult et üks  
leidis end neid peatselt realiseerimas, teine aiva valmistus ja valmistus  
ega jõudnud saatus tehtel oma suurt sõna lausumagi...

Niisuguse ringiga jõudsi me lõpuks selle peatähtsa ja kõige auk-  
likuma teema juurde käesolevas artiklis: Saar konservatooriumis.  
Asi on selles, et põhiline, mida tema õpingute ajast teame, pärineb  
maestrolt isiklikult ja siin on tema hinnangutel oma õpetajate, ees-  
kätt Rimski-Korsakovi ja Ljadovi kohta loomulikult kulla kaal.<sup>8</sup> Seevastu  
õige napilt on meil aimu õppeprotsessist ja selle kulgemisest konk-  
reetsetel juhtudel. Iseenesest pole see eelöeldu taustal veel teab mis  
õnnetus, ent nüansseeritud ja rahuldavat pilti meil praegu igatahes  
pole.

Kirjeldan ja kommenteerin Leningradi Riiklikust Ajalooarhiivist  
(LRAA) omaaegse PbK fondidest (aastad 1862—1916) tänavu (taas)leitud  
ja uuritud mõningaid Mart Saarest kõnelevaid dokumente.

Mart Saare toimikus<sup>9</sup> kannab leht nr. 1 — avaldus oreliklassi  
astumiseks (koopia sellest TMM-is) — kuupäeva 16. aug. 1901 (siin ja  
edaspidi v. k. j.). Dokumendi lõpus leidub Saare allkirjaga mäрге, et  
pass tagasi saadud 18. okt. 1909, pöördel aga, et koos muude pabe-  
ritega ka varem, 29. okt. 1905. Viimane daatum märgib arvatavasti

<sup>7</sup> Kirjastus «Eesti Raamat», Tln. 1932.

<sup>8</sup> Kätesaadavamad materjalid on veel K. Leichter'i biograafia «Mart Saar»,  
ERK, Tln. 1964 ja kogumik «Mart Saar sõnas ja pildis», «Eesti Raamat», Tln. 1973.

<sup>9</sup> LRAA, f. 361/1-3541.

PbK sulgemist umbes üheks hooajaks 1905. aasta revolutsioonisündmuste käigus, esimene aga peaks tähendama, et Saar lahkus statsionaarist praktiliselt 1907. aasta jõuludest, viibides PbK-s kindlasti veel vaid mais ja augustis 1908. (Kummatigi ei vajanud ta passi ligi kaks aastat?!) Politseiriiklust ilmestab tõsilugu, et — puudusid, jah, fikseeritud mandaatkomisjonid, kuid — vajalikud olid nii politsei poolt väljaantud lojaalsustunnistus kui elukohajärgne nn. vabastuskiri (уволнительное свидетельство), milleta talupoegliku päritoluga Saar mõistagi läbi ei saanud. Imestust äratav Saare puhul see, et ta esitas kõigi dokumentide originaalid (originaalid polnud kantseleisse jätmiseks nõutavad ja seda üldjuhul ei praktiseeritud) ja need kõik, peale passi, ka sinna jättis. Nii on praegu Leningradis näiteks tema sünni- ja ristimistunnistus (TMM-is koopia) ning Eesti Aleksandri-kooli III klassi lõputöend.

Sisseastumiskatsetele lubati Saar neli päeva pärast avalduse esitamist — 20. augustil. Märkmed sellelt eksamilehelt<sup>10</sup>: kuulmine-mälu = «rahuldav», I solfedžo = «3,5» ning elementaarteooria = «3,5». Juurde on kleebitud lipik prof. Louis Homiliuselt: «Olen nõus võtma oma klassi» ja allkiri. On veel märkused, mis paigutavad vastvõetu õppima I teooriat ja II solfedžot. Objektiivselt võttes üsna keskpärane algaja, kuid mõõnduseks siiski niipalju, et heindeid pandi seal tollal üldse karmil käel ja «rahuldav» tähendaski seda, et eksaminand ikka rahaldas eksamineerijaid. «Kolm» oli kaunis tüüpiline hinne eriti vastuvõtmisel; muidugi oli erandeid, aga need olid ka erandid! Nagu toosama Serjoža Prokofjev, kes 11 päeva enne 13. sünnipäeva 1904. aastal teenis kompositsioonialaste eelduste eest hinde «väga hea» (lõpetamisel sai ta pool palli vähem!), klaverimängus pandi tallegi «neli».<sup>11</sup>

Veel pakuvad Saare toimikust huvi 24. veebruaril 1902 dateeritud sedel Homiliuselt, milles too teatas direktioonile, et on nõus jätma Saare «буличным /публ.?/учеником» — nagu seni. On võimalik, et just Homiliuse isiklik toetus võimaldas Saarel õppemaksuks ettenähtud summasid säästa.<sup>12</sup>

27. veebruaril 1904 teatas Saar direktioonile oma silmahaigusest (nimetatud on ka tohter), millega põhjendas oma ebakorrapärasest osavõttu õppetööst. Viimaseks kuupäevaks Saare toimikus on 3. juuni 1910 (postitempel), millest järeldub, et kool oli Saarele läkitanud mingi tähtitud saadetise. Missuguse, (veel) ei tea. Siitpeale Mart Saarel PbK-ga enam ametlikke suhteid polnud. Ei saa absoluutselt eitada, et vähemalt üks hilisem paber(itükk), mis tõestaks ametlikke vahekordi veel 1911. aastal, lihtsalt puudub, kuid see oleks tavatu, kuna allkirjutanu poolt tänava käsitletud 132 isiku toimikuid ja eksamilehti analoogiliselt võrreldes ei selgunud ainsatki sellesarnast pretsedenti. Järelikult olid Saare kontaktid konservatooriumiga 1911. aastal eraviisilised või puudusid hoopis.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> LRAA, f. 361/6-11, lk. 107. Hinnati viiepallisüsteemis ( $\pm 0,5$ ); kursuseeksameil esines ka juhuseid, kus anti «5+»!

<sup>11</sup> LRAA, f. 361/6-14 ja f. 361/4-17.

<sup>12</sup> Oppemaksu (200 rbl. aastas e. 100 rbl. semestri eest) osalist või täielikku kustutamist nimetatigi siis «stipendiumiks».

<sup>13</sup> 1911. a. läkitas Saar Peterburist küll mõned kirjad Eestisse, aga neis pole enam sõnagi PbK-st — mis rõõmsast eksamite sooritamisest siis rääkida!

Otseselt õppetööd ja lõpetamist käsitleva ning ühe varem kirjeldamata dokumendina leidub LRAA-s 1908. aasta lõpetajate kataloog, kus on ka Saare lõpueksamite lahter (kahjuks polnud siis kombeks sooritamise kuupäevi märkida — *sic!*).<sup>14</sup> Sinna on kantud nimi ja eriala — orel. Paraku pole ühtegi hinnet, on hoopis märkus: «Lõpetab järgmisel aastal»; lõpetusastmeks oli planeeritud «lõpetamine erialal» (спец. предметом).<sup>15</sup> Üheski teises lõpetajate kataloogis aga Mart Saare nimi enam ei figureeri, ei varem ega hiljem. Samuti mitte eksternide nimistus. Seega näib üldkäibiv teade sellest, et Saar lõpetas PbK oreli erialal 1908., olevat nagu paikapidamatu. Õnneks siiski nii ei ole. Kuid segast ja arusaamatut leidub küllaga, ennekõike PbK raamatupidamises, nagu ka Saare enda suhetes kooliga. Kõigepealt, miks polnud lõpueksamite kataloogis tema lahtrisse kantud mitte ühtegi hinnet, ei uusi ega vanu? Küll aga leidub arhiivis tavaline orelieksami leht 1908. aasta maist, kuhu üldise kombe kohaselt on üle kantud kõik eelmiste aastate erialahinded: 1902. (kevad) = «4,5» (ehk «очень хорошо», puhast «viit» tituleeriti «отлично»); 1903. = «4,5»; 1904. = «4,5» (samad olid ka kõik talvised erialaõpetaja antud hinded); 1905. ja 1906. aasta hinded puuduvad; 1907. = «4» (ka talvel); ning edasi: «4,5» on maha tõmmatud ja parandatud «5»-ks. Märkused 1908. aasta eksamilt: improvisatsiooni eest «4,5», esituse eest «4,5», lubada lahtisele ehk avalikule (lõpu)eksamile; rõhutatult (raamis): lahtine eksam 2. augustil ja «4,5» taas rasvaselt «5»-ks üle maalitud, all direktor A. Glazunovi initsiaalid. (Mõlemad hindepärandused on tehtud arvatavasti korruga, ühe ümberhinnangu ajel.) Iseloomustus: väga võimekas, harjutab palju. Lõpus: mängis Bachi Fantaasiat ja fuugat g-moll; lisaks veel Glazunovi initsiaalidega varustatud soovitus kohustuslike ainete äraõendamise teel taotleda diplomit.<sup>16</sup>

2. augusti eksamilehelt (sellel on kuupäev!) nähtub omakorda, et lõpetajaid oli kolm: Aleksander Gefelfinger, Peeter Penna ja Mart Saar. Hindeid oli kuus, Penna sai neli «4» ja kaks «4,5», koondhindeks «4». Gefelfingeril olid kõik «5», ja Saarel viis «5» ja üks «4,5», koondhindeks «5». Dokumendi lõpetab Glazunovi käega kirjutatud märkus, et nii Gefelfinger kui ka Saar on PbK eksamikomisjoni poolt tunnustatud suure hõbe medali vääriliseks, kui nad käesoleval, (1907/08.) õppeaastal kõik diplomi taotlemisel kohustuslikud eksamid ära sooritavad.<sup>17</sup> Oli aga juba 2. august, eelmised kuud olid jäänud kasutamata ja mitmed põhiained (fuuga, instrumentiõpetus) veel tegemata. Neid Saar ei teinudki ära ja medalist jäi ta niiviisi ilma. Ka 1908/09. õppeaasta dokumentatsioonis ei leia me Saarest jälgegi, 1909/10. õppeaasta eksamilehel leidub seevastu

<sup>14</sup> LRAA, f. 361/4-17, lk. 16; nähtub selgesti, et kataloogid valmistati ette hiljemalt kevadtalvel.

<sup>15</sup> Madalaim lõpetamisaste, mis ei tinginud kõigi eksamite sooritamist; atestaat anti, kui tegemata jäi 1–2 (vähem olulist) eksamit, diplom — kui kõik olid sooritatud, kusjuures mõnel puhul eristati siingi 1. ja 2. järku. Paljud ei läinudki diplomile välja, vaid piirdusid «eriala lõpetanu» staatusega, mille kohta võis tarbe korral kantsleist nõutada käsitsi kirjutatud sedelikese; atestaadid täideti juba trükitud blanketile, diplomid aga trükiti tervenisti väga pidulikuna ja isiklike andmeid sisaldavana kõlavas formuleeringus ja varustati pitseriga.

<sup>16</sup> LRAA, f. 361/8-111, lk. 198.

<sup>17</sup> LRAA, f. 361/8-111, lk. 690.

eelmise aasta kohta lakooniline ja paljuütlev — «puudus».<sup>18</sup> Mainitud dokument ongi viimaseid Saare eksamilehti PbK-s ja tänu seekordsele hoolikale täitmisele ülevaatlikumaid tema õpingute vältel üldse. Siin on kõigepealt selge sõnaga kirjas, et Mart Saare erialaaineks oli (nüüd) spetsiaalne teooria (kompositsioon) prof. A. Ljadovi fuugaklassis, kohustuslikuks aineks fuuga kõrval veel spetsiaalne instrumendiõpetus van. õp. M. Steinbergi juures.<sup>19</sup> Uusi hindeid paraku pole ja see tähendab, et need kaks kursust jäid lõpetamata, kuigi tundides ta sel ajal Tartust pisteliselt käis. Olulisemaid tähiseid varasemast: 1902/03. õppis (nagu kõik organistid) Ljadovi juures spetsiaalharmooniat, sai 1903. sügisel nii suulise kui ka kirjaliku vastuse eest «5» ja viidi edasi kontrapunktklassi juba «otlitšnikuna»; 1903/04. õppis Saar polüfooniat Rimski-Korsakovilt, aga ei lõpetanud (s.t. ei teinud eksamit); 1904/05. ja 1905/06. õpingud katkesid (revolutsiooniliste sündmuste tõttu), kuid 1906. aasta kohta leidub märge, et Saar viidi edasi fuugaklassi;<sup>20</sup> 1906/07. õppis ta fuugat Ljadovi juures, kuid eksam jäi taas sooritamata. 1908/09. (ilmselt sügisel) on «muusikaline kirjaoskus» (муз. зрелость) hinnatud hindega «4,5». Veel on leida Ljadovi fuugaklassi «hingekiri» 1910. aastast, Saargi seas, aga eksamilahter on tühi (samas ilutseb «5» küll Prokofjevil, kellel sel ajal oli juba kolmandaks stuudiumiks klaverimängu ja kompositsiooni kõrval dirigeerimine).<sup>21</sup>

Mart Saar on ise möönnud, et kõige olulisem PbK-s oli tol ajal stuudiumi(de) sisuline läbivõtmine, mitte sealne suurejooneline finaal. Siit ka oluline järeldus: Mart Saar ei vajanud — aeg ja tingimused ka lubasid seda — ega vaja nüüd meiegi mingil määral tema «faktilist diplomit». Saare mitukümmend aastat kestnud edukas interpreeditegevus ja loominguparemiku filigraanne meisterlikkus on professionaali parimad tunnismärgid. Et Saar oli sisuline töömees juba PbK-s, on meile ammu selge. Need tema PbK lõpuaastad (ja lõpetamine ise) meile kõige problemaatilisemad olid-ongi, esimestest aastatest omame hoopis paremat ülevaadet nii konkreetseid kui ka kaudseid teid pidi.

Mitmetes kirjades kodustele ja sõpradele, millest on ära toodud kogumikus «Hüpassaare laulik Mart Saar» valimik väljavõtteid, nähtub üksikasjalikult, kuidas jaotus ta töö, harjutamine ja üldine päevakava esimesel semestril, siinkohal pole tarvis seda korrata. Kahjuks aga väheneb aastatega otsese õppetöö kajastus kuni selle teema täieliku kadumiseni: algselt tudengipõlvest vaimustunu muutus kiiresti loovprobleemide harutajaks ja distsipliinidele jäi nõnda otsene ja puhtpraktiline funktsioon — aidata luua võimalikult professionaalselt. Mille järele Saar vajadust tundis, seda sooritas või kordas ta armutult (olgu tunnistajateks kontrapunkti harjutuste mahukad kladed TMM-is), mille järele ei tundnud vajadust, sellest hoidis kõrvale. Võtame sellesama klaveritundide loo, mida LRAA-s esimesena märkas Virve Lippus aastal 1971 ja mille

<sup>18</sup> LRAA, f. 361/5-26, lk. 249.

<sup>19</sup> Maximilian S. (1883—1946), lõpetas teooria N. Rimski-Korsakovi klassis 1908. a. ja asus samas õpetajatooli, kus 1915. a. tõusis professoriks.

<sup>20</sup> Seniste arvamuste kohaselt õppis ta fuugat juba aastatel 1904/05 Rimski-Korsakovilt (arvatavasti veebruarini 1905, sest märtsis PbK suleti), jätkata võis ta 1906. a. kevadel, millest on jäänud ka tuntud fotodokument: N. Rimski-Korsakov ja A. Glazunov rühma õpilastega, kelle seas ka M. Saar.

<sup>21</sup> LRAA, f. 361/8-113, lk. 528.



J. Jürisson ka oma viimases Saare-raamatus välja tõi. Meenutan, et 1902 (teisel õppeaastal) puudus Saar üldklaveritunnist 20 korral, eksam lükati edasi. Järgmisel aastal oli lugu veelgi hullem: «õpilane külastab tunde vähe, edusammud tühised», eksam «3». Nõnda ka 1904. aastal. Vabanduseks käehaigus (lisame veel toimikust leitud viite silmahaigusele). Kõik see ei seganud Saart esinemast väljaspool kooli hea pianistina, kes ta ka tõepoolest oli (iseegi prof. B. Luki tunnistust kogumikus «Mart Saar sõnas ja pildis» ei saa põhjaliku argumentatsiooni tõttu kuidagi võtta komplimendina). J. Jürisson harutab Saare «viilimise» põhjusi väga loogiliselt, jättes aga seejuures esile toomata kõige kõnekama detaili: 1901/02. tegi Saar kohustusliku II klaveri eksami Pjotr Gubitski õpilasena hindele «4,5» ja viidi üle kohustusliku III klaveri kursusele, kuid millegipärast uue õpetaja, Aleksandr Vinkleri juurde.<sup>22</sup> Ja suhtumine ainesse muutus päevapealt, range sisekorra kohaselt õpilased õpetajaid aga ise valida ega vahetada ei saanud.

\* \* \*

Üldjoontes olekski see kõik, mis Saarest kui «koolipoisist» siinkohal välja tuua. Kokku võttes õppis Mart Saar PbK-s aastatel 1901–1908 (vaheajaga 1905. aastal) orelit prof. L. Homiliuse (lõpetas J. Handshini) ja mitmeid kompositsioonitehnilisi aineid põhiliselt professorite N. Rimski-Korsakovi ja A. Ljadovi juures, õ/a. 1909/10 (mittestatsionaarselt) kompositsiooni prof. A. Ljadovi juures. (Selles väites ei tohiks enam otsesed vigu olla, kuigi sisuliselt sai Saare heliloojatee alguse 1904. aastal.)

Muidugi, kui me leiaksime juurde dokumente, parem veel igat liiki ligemaid ülestähendusi ja kirju Saare tegemistest, eeskätt 1905. aasta revolutsiooni järgsest perioodist kuni aastani 1911 Peterburis, siis võiksime juba kinnitada, et oleme mõneti parandanud ammuse vea, selle, et unustasime pool sajandit tagasi üksikasjalikult pärida asjaosaliselt eneselt siis, kui Saar oli käsitletavast ajast vaid paari aastakümne kaugusel ja mil vist keegi, ta endaga eesotsas, ei kujutanud ette, et see nüüd nii oluliseks osutub.

<sup>22</sup> LRAA, f. 361/5-26, lk. 249. Et Saar PbK-s kohe II klaveriga alustas, näitab küllalt tugevat kodust pagasit.

## Kultuuriministeriumis

Eesti NSV Kultuuriministeriumi kolleegium arutas 6. aprillil avalike kunstiliste esinemiste organiseerimist vabariigis. Selles töös toodi esile tõsiseid puudusi. Kolleegium võttis vastu asjakohase otsuse ja pani konkreetsed ülesanded ENSV Riiklikule Filharmooniale ja rajoonide, linnade kultuuriosakondadele. Kinnitati ka riiklikult tarifitseeritud vokaal-instrumentaalansamblike tegevuse juhend.

21. aprillil kolleegiumikoosolek tegi kokkuvõtte Nõukogude Liidu moodustamise 60. aastapäevale pühendatud XIX vabariiklikust teatrikuust. Samas kinnitati vabariigi teatrite repertuaariplaanid 1982. a. II poolaastaks ja kiideti heaks heliloomingu 1982. a. riiklike tellimuste plaan.

5. mail kinnitas kolleegium ajakirja «Teater. Muusika. Kino» 1982. aasta temaatilise plaani.

19. mai kolleegiumil oli päevakorras Eesti NSV muusikaalaste aastapreemiade määramine ja Kasahhi NSV kirjandus- ja kunstipäevade ettevalmistamine Eesti NSV-s.

Eesti NSV Kultuuriministeriumi kolleegium ja Kultuuriala Töötajate Ametiühingu EV Komitee presiidium arutasid ühisel koosolekul 23. juunil teatrite tegevust šeflus- ja koostöölepingute sõlmimisel ja täitmisel. Lähtudes NLKP Keskkomitee 1982. a. maipleenumi nõuetest otsustati pöörata senisest enam tähelepanu põllumajanduskollektiividega sõlmitud lepingute täitmisele. Samas kinnitati ka maa kultuurilise šeflustöö vabariikliku komisjoni koosseis. Komisjoni tööd juhivad Eesti NSV teeneline kunstnik Aksel Orav, L. Koidula nim. Pärnu Draamateatri peanäitejuhi kohustest vabastati seoses pensionile minekuga ENSV teeneline kunstitegelane Vello Rummo. Alates 1. juunist 1982 on teatri peanäitejuht Ingo Normet.

## Kinokomitees

29. aprillil arutas kolleegium kinotöötajate töötingimuste parandamist, töökaitse- ja tervistavate ürituste plaane aastaiks 1981—1985. Kinnitati ka juhend kutsevõistluse läbiviimiseks kinovõrgus.

20. mail arutas kolleegium 1981. a. «Tallinnfilmis» valminud kroonika-, dokumentaal- ja populaarteaduslikke filme ning plaane aastaiks 1983—1984. Loominguliselt nõrgima lülina märgiti ringvaadet «Nõukogude Eesti».

Kinnitati multiplikatsioonifilmide 1983. a. temaatiline plaan.

7. juunil käsitles kolleegium laste ja noorte kinoteenindamise parandamist. Nenditi nõrka lastefilmipropagandat (A. Vesmes). Oleme ainuke vabariik, kus pole ühtegi koolikino (Ü. Nõmm).

Arutati ka filmifondi kasutamise efektiivsust ja säilivust.

21. juunil kinnitas kolleegium Pärnu rajooni kinovõrgu kompleksrevisjoni tulemused.

Võeti vastu raamatupidamise eeskujuliku korraldamise kursusi juhend.

## Heliloojate Liidus

1.—7. aprillini viidi läbi laste ja noorsoo muusikanädal, mille ajal toimus heliloojatel üle 40 kohtumise koolinoortega, samuti lastelaulude (11. aprillil) ja lastepalade (3. aprillil) võistlus (koostöös Filharmooniaga).

Aprillikuu teisipäevastel töökoosolekutel kuulati uudisloomingust B. Kõrveri 5 laulu (E. Esopi, O. Driži, E. Niidu ja O. Saare sõnadele), B. Kõrveri «Emast mul laulu ei ole» (tekst M. Kesamaa), A. Põldmäe 5 las-

telaulu (H. Runneli, V. Sõelsepa ja L. Tungla tekstid), M. Raisi 2 monoodiat flöödile ja klarinatile, R. Lätte koolinoorte 1982. aasta tantsupeo avajalõpumuusikat, E. Tambergi oratooriumi «Amores», V. Ignatjevi 2 pala saksofonile ja klaverile ning tadžiki uuemat muusikat (20. apr. kohtuti ka tadžiki heliloojatega).

18. mail toimus Heliloojate Liidu juhatuses pleenum teemal «Eesti NSV Heliloojate Liidu muusikapropagandistlik tegevus».

Mais kuulati uudisloomingust E. Kapi 3 pala fagotile ja klaverile, R. Eespere kantaati «Ave Mater», TR Konservatooriumi ja Tallinna Muusikakeskkooli õpilaste loomingut; juunis E. Kapi 5 variatsiooni keelpillidele ukraina teemal, O. Sau 4 prelüüdi ja fuugat, E. Mägi 4 koorilaulu, V. Reimanni Süiti viiuldajate ansamblile, H. Ridbecki Kvintetti, M. Raisi 2 laulu, B. Kõrveri «Südame laulu» ja marssi «Tervist, veteranid» puhkpilliorkestrile, A. Sõbra Sekstetti häälele, flöödile ja keelpillidele, R. Rannapi «Loobumist» klaverile ja orkestrile, H. Jürisalu «Ibericat» (3 romanssi hispaania luuletajate tekstidele), E. Jalajase 4 fantaasiapala puhkpilliorkestrile, R. Rannapi 6 naiivset pala klaverile.

Muusikateaduse sektsiooni koosolekud toimusid 13. aprillil ja 11. mail.

## Kinoliidus

5. aprillil toimunud juhatuses koosolekul kuulati R. Karemäe informatsiooni üleliidulise filmifestivali töökorraldusest.

Arutati filmialase kaadri olukorda ja tulevikuvajadusi (ettekandja M. Soosaar). Tekkinud dispropertsioonide likvideerimiseks soovitas ettekandja hulganisti meetmeid. Moodustati komisjon, kes asuks tegelema kaadri vajadustega.

10. mai koosolekul esitas loominguilise kaadri töögrupp ettekande. Töögruppi volitati asuma koostöösse Kinokomiteega, Televisiooni- ja Raadiokomiteega ning Kõrgema ja Keskerihariduse Ministeeriumiga. Arutati XV üleildulise filmifestivali tulemusi.

Kinnitati kriitikapreemiad ja järgmise hooaja põhiürituste plaan.

14. juuni koosolekul kuulati informatsiooni liikmepiletite vahetamise kohta. Järjestati uued liikmekandidaadid.

29. juunil toimus juhatuselaiendatud pleenum «Eesti mängufilm täna ja homme». Põhiettekandega esines A. Vahemetsa. Läbirääkimistel osalesid T. Arnover, Ruth Karemäe, R. Feldt, O. Neuland, M. Soosaar, J. Müür, T. Elmanovitš, V. Bobosova, J. Ruus ja K. Kiisk.

1981. a. filmikriitika preemiad määras komisjon koosseisus A. Sööt (esimees), A. Beekman ja S. Kiik ajakirjanduses avaldatud artiklite eest järgmistele autoritele: T. Elmanovitš, A. Klockin, L. Kärk, M. Balbat, J. Ruus, E. Agranovskaja.

## Teatriühingus

8.—9. aprillil toimus Tallinnas ENSV Teatriühingu VI kongress.

9. aprillil moodustas äsjavalitud ETÜ nõukogu oma istungil ühingu uue juhatuse.

13. mail arutati ETÜ juhatuse istungil ühingu keskparaadi töö korraldamist ning muudatusi ETÜ eelarves. Kuulati ära ülevaade välissõitudest 1982. aastal ning informatsioon ühingu puhkebaaside valmisolekust suvehooajaks.

21. juunil kinnitas ETÜ juhatus oma tegevusplaani 1982. a. II poolaastaks ning omistas 1982. a. A. Lauteri nim. näitlejapreemia Rakvere Teatri näitlejale Arvi Mägile. A. Lauteri nim. lavastajapreemia jäeti välja andmata.

23.—25. mail toimusid Käärikul teatritevahelise spartakiadi finaaloistlused.

3.—4. juunil peeti Uulu rannas Teatriühingu draamasektsiooni kokkutulek.

### JÜRI JÄRVET — EESTI NSV TEATRIÜHINGU ESIMEES

Jüri Järvet on sündinud 18. juunil 1919. a., parteitu, lõpetanud Tallinna Riikliku Teatriinstituudi 1949. aastal.

J. Järvet kuulus Suure Isamaasõja päevil Eesti Riiklike Kunstiansamblike koosseisu. Töötas 1945—46. a. Tallinna Noorsooteatris näitlejana, pärast instituudi lõpetamist 1949—1950. a. Lõuna-Eesti teatris näitlejana ja lavastajana. 1951—52. a. töötas J. Järvet Eesti NSV Teatriühingus kunstilise konsultandina ja aastail 1952—1965 ning alates 1970. a. V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris näitlejana. 1965—67. a. töötas J. Järvet näitlejana ENSV Riiklikus Noorsooteatris. 1964. a. omistati J. Järvetile ENSV teenelise kunstniku aunimetus, 1969. a. ENSV rahvakunstniku ja 1975. a. NSVL rahvakunstniku aunimetus. J. Järvetit on autasustatud Tööpunalipu ordeni ja medalitega; 1981. a. määrati J. Järvetile NSVL riiklik preemia osatähtsuse eest stuudio «Gruusiafilm» kunstilises filmis «Kaldad».

Abielus, 2 last.

## In publico

### ESIETENDUSED TEATRITES

4. aprill F. Garcia Lorca «Bernarda Alba maja» — ENSV Riiklik Noorsooteater (lavastaja M. Unt, kunstnik J. Vaus)

14. aprill T. Yliroosi «Suveõhtu valss» — Viljandi Draamateater «Ügala» (lavastaja V. Uibo, kunstnik K. Tool)

17. aprill Lope de Vega «Tantsuõpetaja» — L. Koidula nim. Pärnu Draamateater (lavastaja V. Rummo, kunstnik U. Uibo)

23. aprill S. Prokofjev «Kihlus kloostris» — RAT «Estonia» (lavastaja G. Ansimov, dirigent P. Lilje, kunstnik I. Sofronov)

24. aprill A. Undla-Põldmäe «Viru laulik ja Koidula» — V. Kingissepa nim. TRA Draamateater (lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt)

24. aprill A. Gelman «Silmast silma kõigiga» — ENSV Riiklik Vene Draamateater (lavastaja L. Sevtsov, kunstnik M. Kuurme)

25. aprill «Tantsu sünd» — RAT «Vanemuine» (lavastaja V. Medvedev, kunstnik M. Säre)

27. aprill V. Šukšin — U. Allik «Kas kõik jääb nagu oli» — Rakvere Teater (lavastaja U. Allik, kunstnik V. Fomitšev)

4. mai R. Saluri «Kadunud isa» — RAT «Vanemuine» (lavastaja T. Luts, kunstnik E. Ounapu)

7. mai M. Bulgakov «Molière» — ENSV Riiklik Vene Draamateater (lavastaja M. Lurje, kunstnik A. Kapeljuš)

10. mai A. Sokolova «Pooleldi minu maja» — V. Kingissepa nim. TRA Draamateater (lavastaja A. Orav, kunstnik S. Uusbek)

13. mai P. Abraham «Savoy ball» — RAT «Estonia» (lavastaja A.-E. Kerge, dirigent E. Nõgene, kunstnik A. Unt)

13. mai M. Under — T. Luts «Unetuma laul» — RAT «Vanemuine» (lavastaja T. Luts, kunstnik T. Tepandi)

15. mai A. Mišarin «Võrdub nelja Prantsusmaaga» — ENSV Riiklik Vene Draamateater (lavastaja ja kunstnik M. Entin)

16. mai E. Vetemaa «Ikka veel Püha Susanna ehk Noorpaaride kool» — «Vanalinna Studio» (lavastaja K. Raid, kunstnik M. Vannas)

22. mai M. Karusoo «Kui ruumid on täis» — TRK lava-

kunstikateedri X lennu diplomilavastus (lavastaja M. Karusoo, kunstnik J. Vaus)

23. mai V. Majakovski «Saun» — L. Koidula nim. Pärnu Draamateater (lavastaja I. Normet, kunstnik E. Külaline)

4. juuni Y. Kokko — J. Sang «Pessi ja Illuusia» — ENSV Riiklik Nukuteater (lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks)

6. juuni I. Tšepovetski «Kade Karu-Ott» — ENSV Riiklik Noorsooteater (lavastaja E. Spriit, kunstnik K. Kaljo)

20. juuni M. Gorki «Jegor Bulõtšov ja teised» — RAT «Vanemuine» (lavastaja K. Ird, kunstnik L. Pihlak)

21. juuni A. Gelman «Silmast silma kõigiga» — ENSV Riiklik Noorsooteater (lavastaja ja kunstnik K. Komissarov)

22. juuni H. Kõrvits, A. Pressjärv, T. Raadik, H. Seljamaa (K. Meškovi ainetel) «Hiir! Hiir! Hiir!» — ENSV Riiklik Nukuteater (kollektiivne lavastus)

26. juuni I. Stravinski «Kaardimäng» (lavastaja E. Suve, dirigent V. Järvi, kunstnik E. Renter)

«Bhakti» (M. Bejart'i koreograafia, ballettmeister A. Plisetski, G. Casado kostüümikavandid)

I. Stravinski «Tulilind» (lavastaja M. Murdmaa, dirigent V. Järvi, kunstnik M.-L. Küla — RAT «Estonia»)

30. juuni N. Macciavelli «Mandradora» — V. Kingissepa nim. TRA Draamateater (lavastaja H. Saarm, kunstnik E. Külaline)

#### ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

8. aprill «Mu pilges önn» (stereokuuldemäng L. Maljugini näidendist. Režissöör H. Simm, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

18. aprill «Kaasani ülikool» (lastekuuldemäng D. Valejevi näidendist. Režissöör T. Lään, helirežissöör E. Sepling.)

29. aprill «Anonüümkirjad» (stereokuuldemäng Endre Illesi näidendist. Režissöör H. Saarm, helirežissöör K. Kibuspuu.)

10.—14. mai «Kõige parem kingitus» (R. Dmohovski järgnev kuuldemäng. Režissöör K. Toom, helirežissöör K. Kibuspuu.)

13. mai «Samaanide eesõigus» (P. Rindala stereokuuldemäng. Režissöör E. Kraut, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja M. Sarv.)

23. mai «Eskadron, minu juurde!» (lastekuuldemäng V. Krapivini jutustusest. Režissöör J. Karindi, helirežissöör ja muusikaline kujundaja M. Puust.)

3. juuni «Unetus» (D. Solomoni kuuldemäng. Režissöör TPedI diplomand H. Söerd, helirežissöör M. Puust.)

6. juuni «Mehed «Loretalt»» (L. Männiksoo stereofooniline lastekuuldemäng. Režissöör S. Reek, helirežissöör A. Lauri, muusika autor ja muusikaline kujundaja T. Kõrvits.)

#### ESIETENDUSED TELETEATRIS

2. aprill W. Somerset Maugham «Truu naine» (tõlkinud A. Viir, režissöör G. Kilgas, kunstnik T. Übi. Osades: I. Ever, K. Kreismann, A. Üksküla, M. Klooren jt.)

#### ESIETTEKANDED FILHAR- MOONIA KONTSERTIDEL

23. aprill — T. Siitani «Armatatule» L. Sumera, «Seenekantaadi» 3. osa «Carmen autumnu». (H.-K. Hellati tekst). Filharmoonia Kammerkoor.

#### ESILINASTUSED KINODES («TALLINNFILM»)

##### Mängufilmid

19. aprill — «Corrida», kinos «Kosmos» XV üleildulise filmifestivali ajal konkursivälises programmis. (T. Kallase romaani motiividel, stsenarist ja režissöör O. Neuland, operaator A. Iho, kunstnik H. Halla, helilooja S. Grünberg, heli-

operaatorid R. Sabsay ja Ü. Saar. Osades: R. Aren, R. Raave, S: Luik jt.)

19. aprill — «Slaager», kinos «Kosmos» XV üleildulise filmifestivali ajal konkursivälises programmis. (Stsenarist T. Kallas, režissöör P. Urbala, operaator A. Ruus, kunstnik R. Tammik, helilooja R. Rannap, helioperaatorid T. Elme ja K. Müür. Osades: E. Himma, M. Veinmann, A. Lutsepp, P. Lilje, A. Talvik jt. Laulavad: G. Graps, I. Linna, T. Mägi, J. Steinfeldt, A. Veski. Ansamblid: «Ruja», «Rock-Hotel», «Magnetic Band», «Music-Seif», «Kuldne Trio», «Doktor Friedrich», «Eurütmia».

##### Multifilmid

13. aprill — «Paberileht», kinos «Sõprus» — XV üleildulise filmifestivali konkursifilm. (Stsenaristid T. Kändler ja K. Kivi, režissöör K. Kivi, kunstnik T. Hörak, operaator T. Talivee, helilooja Ü. Vinter.)

17. mai — «Nael II», kinos «Kosmos». (Stsenarist ja režissöör H. Pars, kunstnik H. Klaar, operaator A. Nuut, helilooja Ü. Vinter.)

#### ESILINASTUSED TELEVISI- OONIS («EESTI TELEFILM»)

##### Mängufilmid

4. juuni — «Pisuhänd», (Telefilmina tehtud videolavastus Ed. Vilde näidendist). Stsenarist ja režissöör A.-E. Kerge, operaatorid P. Laansalu ja P. Murusalu, kunstnik L. Pihlak, helilooja V. Ernesaks. Osades: U. Kibuspuu, J. Krjukov, E. Kull, A. Paluver, A. Üksküla, S. Reek jt.)

##### Dokumentaalfilmid

25. aprill — «Sõpruslinnas Venetsias». (16 mm. Stsenarist V. Lindström, režissöör-operaator R. Tonts.)

1. mai — «Laanekuningad». (Stsenarist H. Loit, režissöör ja operaator M. Põldre.)

5. mai — «Kahekümne viies suvi». (16 mm. Stsenarist ja

režissöör I. Lään, operaatorid I. Vets, E. Oja, K. Svirgsden, H. Vahi ja H. Rehe.)

22. mai — «Doktor Seppo». (Stsenarist ja režissöör J. Ruus, režissöör-operaator A. Sööt.)

24. mai — «Ring — suur, keeruleine, huvitav». (Stsenarist ja režissöör M. Müür, operaator R. Tont.)

27. juuni — «Täiskäigul». (Stsenarist T. Kaljumäe, režissöör T. Mägi, operaator H. Vahi.)

#### Muusikafilmid

16. mai — «Noored muusikud». (Režissöör R. Sokmann, operaator V. Kepp.)

#### Populaarteaduslikud filmid

9. mai — «Ühe armastuse lugu» (saates «Varjatud maailmad»). (Stsenarist, režissöör ja operaator R. Maran.)

#### ESILINASTUSED KINO-MAJAS

20. aprill — mängufilm «Corrida».

29. aprill — mängufilm «Slagger».

20. mai — dokumentaalfilm «Jaan Oad». (Stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar) — M. Soosaare loominguline õhtul.

#### NAITUSI KINOMAJAS

K. a. jaanuaris-veebruaries toimus filmikunstnik Imbi Linnu maalide näitus. Imbi Lind alustas 1958 Eesti Televisioonis telelavastuste kunstnikuna (kujundused lavastustele «Viini postmark», «Mary Poppins», «A nagu Abel» jt.), järgnesid kunstnikuna-lavastajana stuudios «Eesti Telefilm» filmid «Tantsusaal», «Duett-duell», «Kalendrilaulud» jt.

1972. a. suundus Imbi Lind filmistuudiosse «Tallinnfilm», kus valmis kunstnikuna-lavastajana filmballett «Inspiratsioon». I. Linnu kavandatud on kostüümid kahele mängufilmile: «Ukuaru» (1973) ja «Suvi» (1975), ta on olnud mängufilmide «Ooperiball», «Värvilised unenäod» (1974), «Aeg elada, aeg armastada» (1976, 1977. a. X filmifestiivalil Riias diplom



H. Klaar. Salajärvi. Õli, 1981.

I. Lind. Raul Tammeti portree. Õli, 1981.

kunstnikutöö eest), «Naine kütab sauna» (1978), «Pihlaka-värvavad» (1980), «Külaline», «Soolo» (lühifilmid, 1979) kunstnik-lavastaja.

K. a. märtsis-aprillis toimus filmikunstnik Halja Klaari maalide näitus. Halja Klaari esimeseks iseseisvaks kunstnikutööks oli 1960. a. panoraamfilm «Ohtlikud kurvid». Tema loomingulises biograafias on üle 20 mängufilmi kunstnik-lavastajana, nagu «Jalgrattatalsutajad» (1963), «Inimesed sõdurisinelis» (1967), «Hullumeelsus» (1968), «Tuuline rand» (1971), «Verekivi» (1972), «Ukuaru» (1973), «Punane viiul» (1974), «Indrek» (1975), «Tuulte pesa» (1979), «Kaks päeva Viktor Kingissepa elust» (1980) jt. H. Klaar on olnud 7 nukufilmi kunstnik-lavastaja, viimane neist 1981. a. valminud «Nael II».

K. a. maist augustini toimus filmioperaatori-režissööri Peeter Toominga fotonäitus. 1969. a. tegi ta koos P. Puksiga oma esimese 10-minutilise dokumentaalfilmi «Koduküla» kui režissöör-operaator. P. Toominga on olnud enam kui 20 dokumentaalfilmi operaator, 4-l stsenarist ja operaator ning järgmisel 10-l stsenarist, režissöör ja operaator: «Koduküla» (1969), «Orel» (1974), «Hetked» (1976), «Aastad» (1977), «Õiglane maa» (koos P. Puksiga), «Fotorondo» (1978), «Allika poole mineja» (1979), «Elamise lugu», «Teekond konservitsehhist roosiaeda ehk osa tõde Simo Nõmme» (1980), «Linnaloom» (1981). Ta on olnud mängufilmi «Mees ja mänd» (1979, «Eesti Telefilm») operaator.

Fotograafiaga hakkas P. Toominga tegelema üheaegselt tööletulekuga filmistuudiosse «Tallinnfilm» 1961. a. Praeguseks on P. Toominga osalenud 250 rahvusvahelisel fotonäitusel (personaalnäitused peale Eesti veel Leedus, Lätis, Tšehhoslovakkias, Poolas, Jugoslaavias, Inglismaal, Austrias, Itaalias).

#### MOSKVA KINOMAJAS

korraldati 3. juunil filmirežissöör Peeter Simmi loominguline õhtu. Publik nägi mängufilmi «Ideaalmaastik», dokumentaalfilme «Sireen» ja «Mitut värvi haldjad» ning lühi-reklaamfilme. Osalesid veel temaga koostööd teinud operaatorid Arvo Iho ja Nikolai Sarubin ning kunstnik Priit Vaher.

#### EESTI FILMIPÄEVAD MOSKVAS

toimusid 21.–28. juunini — seoses läheneva Nõukogude Liidu 60. aastapäevaga. Moskva kinodes demonstreeriti Eesti filme, Kinomajas linastusid 21. juunil dokumentaalfilmid «Pidupäev» (režissöör L. Ilves), «Anna Aaveri argipäev» (režissöör S. Skolnikov) ning mängufilm «Karge meri» (režissöör A. Krusement). Režissöörid ning nehdega kaasas olnud «Tallinnfilm» direktor A. Arnover kohtusid vaatajatega.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. СЕНТЯБРЬ 1982.  
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА — КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО  
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И  
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР

**Л. СТОЛОВИЧ**, профессор Тартуского Государственного Университета, доктор философии. Университет и искусство (3)

В канун 350-летия Тартуского университета профессор Л. Столович рассуждает о вопросах универсальности университетского образования и его неотъемлемым единением с эстетическим воспитанием.

**Диалог: Юхан Пеэгел — Яак Аллик (4)**

Заведующий кафедрой журналистики ТГУ, доктор филологии профессор Ю. Пеэгел и главный редактор нашего журнала Я. Аллик беседуют о целях и системе обучения журналистов в Тартуском университете и о роли журнала «Театр Музыка. Кино» в республиканской журналистике

## ТЕАТР

**И. НОРМЕТ — Еще раз о Станиславском (12)**

Автор, главный режиссер Пярнуского драматического театра И. Нормет, утверждает, что узловой проблемой теоретического наследия К. Станиславского является вопрос о взаимосвязи сознательного и бессознательного в творчестве актера. Он останавливается на родстве учения Станиславского с новейшими научными достижениями начала века (теория относительности, психоанализ) и с системой учения индийских йогов. Автор говорит и о повсеместном применении основ метода действенного анализа в различных сферах деятельности современного театра.

**Слово Лисл Линдау (19)**

Своими воспоминаниями делится с читателями актриса Государственного театра юного зрителя ЭССР, народная артистка ЭССР Лисл Линдау. Она выражает свое мнение о различных актуальных проблемах в сегодняшнем театре.

**М. РИНК — Думы о театре сатиры и юмора (24)**

В центре внимания статьи спектакли второго сезона «Ваналинна Студио»: Ф. Дюрренмат «Физики», П. Аймла — Э. Баскин «Двойной коктейль» и Сухово-Кобылин «Дело» Анализируется проделанная работа, намечаются перспективы дальнейшего развития. Автор статьи, размышляя о проблемах нашего молодого театра и причинах их возникновения, стараясь изыскать возможности для творческого обогащения театра.

**М. СЕЭТ — Вновь письмо Крейцвальду (28)**

Актриса Меэли Сээт, исполнившая роль Лидии Койдула в пьесе А. Ундла-Пылдымяэ «Вирусский

певец и Койдула» в постановке драмтеатра им. В. Кингисеппа (реж. М. Микивер), выступает в честь 60-летия заслуженного артиста ЭССР Хейно Мандри (Крейцвальд в той же постановке). Статья о юбиларе дана в форме открытого письма о работе Х. Мандри над раскрытием психологического характера роли; о Хейно Мандри как весьма своеобразном артисте эстонского театра.

**Л. НОРМЕТ. ... так много крови ... (30)**

О гастрольных спектаклях 30 и 31 мая в Таллине Финской национальной оперы (Д. Верди «Макбет» и А. Саллинен «Красная черта»).

## МУЗЫКА

**К. ЛЕЙХТЕР — Музыка и университет в Тарту (до XX века) (57)**

В статье представлен большой фактический материал о музыкальной жизни Тарту в XVII—XIX веках. Особое внимание уделяется XIX столетию, свидетельством бурной музыкальной жизни чего является посещение Тарту некоторыми интерпретаторами, среди которых Х. Викстемпс, Ф. Лист, К. Шуман (с супругом Р. Шуманом), Х. Винявский, В. Шрёдер-Девриент, Г. Мара. Автор заканчивает статью, рассказывая о влиянии Тартуского университета на возникновение и развитие музыкальной культуры эстонского народа.

**Я. ЮРИССОН — Новатор в эстонской музыке (64)**

В статье рассматривается ситуация, сложившаяся в культурной жизни Эстонии в первом десятилетии нынешнего века и, в частности, популярный у композиторов того времени музыкальный язык, построенный на примитивных созвучиях, переворот в котором совершил Март Саар, выступивший со своими смелыми новаторскими произведениями. Автор статьи приводит распространённые в начале века суждения о Марте Сааре, абсолютное большинство которых имеют негативный характер.

**Э. МЯГИ — Мой учитель (69)**

С 1943 года Март Саар, будучи преподавателем Таллинской Государственной Консерватории, читал лекции по гармонии, хоровой гармонии и полифонии. Эстер Мяги, Эриха Ялаяса и Харри Отса он обучал композиции. Своими воспоминаниями о педагоге, композиторе и удивительном человеке Марте Сааре и делится в статье Э. Мяги.

Индивидуальные черты гармонии композитора Марта Саара (1882—1963) в основном сводятся к следующему: 1. натурально-ладовой гармонии, 2. колористической гармонии (расширения тональностей), 3. хроматической децентрализации тональности (доходящей порой до атонализма). Последняя характерна для некоторых ранних фортепианных пьес М. Саара: Эскиза 1910 г. (пример 1), Вальса 1911 г. (пример 2) и двух прелюдий 1911 г. (примеры 4 и 5). гармоническая структура которых рассматривается в статье (в примерах 1, 3 и 5 приводятся их гармонические схемы). Данные пьесы М. Саара свидетельствуют о том, что выразительные средства «новой музыки» XX века достигли Эстонии не в конце 1950-х гг., как часто полагают, а уже в 1910—1911 гг.

**И. РА НДАЛУ — Некоторые данные о днях учебы М. Саара (80)**

Основываясь на документах из Ленинградского Государственного Исторического Архива, рассказывающих об учебе Саара в Петербургской консерватории, автор делает попытки уточнить по ним время его учебы, результаты экзаменов. Выясняется, что М. Саар учился в классе органа Петербургской консерватории с 1901 по 1908 годы (с перерывом в 1905 году) у профессора Л. Хомиллуса (заканчивал у И. Хандшина). А также обучался по всевозможным предметам композиционной техники у профессора Н. Римского-Корсакова и А. Лядова, композиции также у А. Лядова.

---

**КИНО**

**Л. КЯРК — Три фильма: разные и схожие (37)**

В статье рассмотрены три внеконкурсных киноленты XV Всесоюзного кинофестиваля «Поезд остановился» В. Абдрашитова, «Тема» Г. Панфилова и «Родня» Н. Михалкова. Автор заинтересован тенденцией развития современной тематики в сегодняшнем советском кинематографе:

---

К разъяснению заголовка: под «разными» подразумеваются внешние различия, под «схожими» — схожесть по содержанию, духовная близость, идентичность ориентаций.

Рецензия на фильм шведского режиссера театра и кино И. Бергмана «Осенняя соната» (это второй фильм известного режиссера, вышедший на советский экран). Высокую оценку дает автор этому камерному фильму, констатируя то, что весьма редко встречаем мы на экране такие артистические дуэты. Человек одинок. Одинок в своем прошлом, со всеми своими комплексами. Бергман как бы вынуждает нас посмотреть сквозь самого себя. В рецензии дается анализ и более раннего творчества Бергмана, его нравственная уравновешенность, поиск душевной гармонии.

---

**ХРОНИКА (89)**

---

**РАЗНОЕ**

**О, нет! Не только легкая музыка! (7)**

Студенты рассуждают в беседе на комитете комсомола Тартуского Государственного Университета о роли театрального искусства, искусства музыки и кино в жизни современного студента. И в Тарту должна кипеть театрально-концертная жизнь! Тот большой опыт, приобретенный комитетом комсомола ТГУ в организации мероприятий о популярной легкой музыке, безусловно, необходимо направить и на всемерную пропаганду киноискусства и серьезной музыки.

**Ю. ХАЙН — Тыну Вирве — художник театра и кино (96)**

Автор знакомит с творчеством художника киностудии «Таллифильм» Тыну Вирве (род. 1946). Анализируются художественные оформления, созданные Т. Вирве к фильмам «Цену смерти спроси у мертвых», «Отель «У погибшего альпиниста», «Лесные фиалки» и «Суровое море».

---

Адрес редакции:  
Эстонская ССР,  
200090 Таллин, п/я 51.

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. SEPTEMBER 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.

**L. STOLOVICH, Ph. D., Professor at the Tartu State University. The University and art (3)**

On the 350th anniversary of the Tartu University Professor L. Stolovich considers the universal nature of university education and its inseparable relation to aesthetic education.

**Dialogue: Juhan Peegel — Jaak Allik (4)**

Professor J. Peegel, Doctor of Philology, head of the journalistic department of the Tartu State University and J. Allik, editor in chief of this journal discuss the system and the aims of the journalists' training at the Tartu State University and what place the journal *Theatre. Music. Cinema* occupies on the Estonian press scene.

**M. SÖÖT. Another letter to Kreutzwald (28)**

The actor Meeli Sööt who plays the role of Lydia Koidula in the drama *The Bard of Viru and Koidula* by A. Undla-Põldmäe, staged in the Tallinn State Academic Theatre (production by M. Mikiver) speaks on the 60th birthday of her colleague Heino Mandri, the Merited Artist of the ESSR who acts opposite her as Kreutzwald. Her speech is presented in the form of an open letter in which she tells us about H. Mandri's work at revealing the psychological side of the character of his role during rehearsals, about his individuality as an actor in the Estonian theatre world, etc.

**L. NORMET. ... so much blood ... (30)**

A review of G. Verdi's *Macbeth* and A. Sallinen's *The Red Line* performed by the Finnish National Opera Theatre touring Tallinn on 30 and 31 May.

## THEATRE

**I. NORMET. Once again on Stanislavsky (12)**

The author of this article is I. Normet, chief director of the Pärnu Drama Theatre who claims that the focal point of Stanislavsky's theoretical heritage is the relation between the conscious and the subconscious in the actor's work. He also examines the relation of Stanislavsky's method to the scientific achievements of the early 20th century (theory of relativity, psychoanalysis) and the teaching of the Indian yogis. The author states that the basic elements of the method of action analysis have been used by quite different trends in modern theatre.

**Ten headwords for Liza (19)**

Lisl Lindau, the People's Artiste of the ESSR, actor at the State Youth Theatre who celebrated her 75th birthday on 2nd September shares her memories with the readers and gives her views on some current problems in today's theatre.

**M. RINK. Some reflections on our comic theatre (24)**

This is a review of the productions in the Old Town Studio during their second season: *The Physicists* by F. Dürrenmatt, *A Double Cocktail* by P. Amla and E. Baskin, *A Dossier* by A. Sukhovo-Kobylin. Judging by the past performances the author tries to predict the probable course of development and future outlook of the theatre and to state some problems and their causes, and to find a way to use all creative resources as well.

## MUSIC

**K. LEICHTER. Musical life in Tartu and the University (before the 20th century) (57)**

The article presents a great deal of factual material concerning musical activities in Tartu during 17th—19th centuries. The author concentrates mainly on the 19th century musical life when such performers as H. Vieuxtemps, Fr. Liszt, C. Schumann (together with her husband R. Schumann), H. Wieniawski, W. Schröder-Devrient, G. Mara who toured Tartu bear witness to active musical life in this town. Towards the end of the article the author points out the influence that Tartu University had on the birth and development of Estonian musical culture.

**J. JURISSON. A pioneer and a dissonance hunter (64)**

The article deals with the cultural situation in Estonia during the first decade of this century when the fashion-music was dominated by primitive harmonic structures. M. Saar brought a great deal of discord into this situation using the 20th century means of musical expression. The author quotes some contemporary opinions which in most cases were superlatively negative.

**E. MÄGI. My teacher (69)**

M. Saar became a teacher at Tallinn Conservatory in 1943 and he taught harmony, choral harmony and polyphony. He taught composition to Ester Mägi, Erich Jalajas and Harri Otsa. Ester Mägi



recollects Mart Saar as a teacher, a composer, an original character and an outstanding personality.

#### **M. HUMAL. On the harmony of Mart Saar's piano pieces dating from 1910 and 1911 (73)**

The peculiar features of Mart Saar's (1882—1963) harmony are revealed in the following fields: 1) modal harmony, 2) chromatic harmony (extended tonality); 3) chromatic decentralization of tonality (in places reaching atonality). The latter characterizes some of M. Saar's earlier piano pieces: "Skizze" (1910, fig. 1), a waltz "Quasi allegretto" (1911, fig. 2) and two preludes (1911, fig. 4 and 5) the harmonic structure of which has been observed in this article (fig. 1, 3 and 5 — schemes of harmony). These pieces by M. Saar prove that the means of expressing the "new music" of the 20th century reached Estonia not at the end of 1950s as it has often been claimed but already as early as 1910 and 1911.

#### **I. RANDALU. Old and new records of Saar's academic years (80)**

Relying on the records kept in the Leningrad State Historical Archives which provide information about Saar's academic years, the author strives to give accurate dates of the academic years, examinations and their results. The author reaches the conclusion that M. Saar spent the years from 1901 to 1908 (with the interval of 1905) in St. Petersburg Conservatory studying organ under Professor L. Homilius (graduated under Y. Handshin) and compositional techniques under Professor V. Rimsky-Korsakov and A. Liadov and composition under A. Liadov.

### **CINEMA**

#### **L. KÄRK. Three films — different and alike (37)**

In this article a thorough treatment is given of three films presented to the 15th All-union Film Festival in Tallinn outside the festival programme: V. Abdrashitov's *The Train Stopped*, G. Panfilov's *A Topic* and N. Mihhalkov's *A Family*. The author observes the developmental trends in the present-day Soviet cinema regarding the presentation of contemporary material, the reinforcement of social-critical attitude in the earlier films and the films under discussion.

An explanation to the title: by 'different' we mean outer differences, by 'alike' inner likeness, spiritual relation, a like orientation.

#### **U. AALOE. Ingmar Bergman and his Autumn Sonata (50)**

A review of the second film shown on the Soviet screens by I. Bergman, Swedish theatre and film director. The film receives high praise from the reviewer who admits that a pair of such talented actors playing opposite can rarely be seen on the screen. The film shows that man is alone with his past and his complexes. Bergman forces us to look into our inner selves. The article also deals with Bergman's earlier work, his search for moral balance, mental harmony.

### **CHRONICLE (89)**

### **MISCELLANEOUS**

#### **No, this is not only the age of popular music (7)**

The panel chosen by the Tartu State University Komsomol Committee discusses what part theatre, music and cinema play in the mental world of the students of today, and how concerts and theatrical performances have been organized in Tartu. They agree that the experience gained by the Komsomol Committee of the University while arranging prestigious events of popular music should be applied to promote understanding of serious music and cinematography.

#### **J. HAIN. Tõnu Virve, theatrical and film designer (96)**

The author introduces the work of Tõnu Virve (b. 1946) who is engaged as an artist in the Tallinnfilm studio at the present moment. He analyses the designs made by T. Virve in the films *The Dead must be Asked the Price of Death*, *The Hotel of a Perished Mountaineer*, *Wild Violets* and *A Rough Sea*.

#### **Editorial Office:**

200090 Tallinn  
P. O. Box 51  
Estonian SSR

«Театр. Музика. 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.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pikk 1. 73. Ladumisele antud 15.07.1982. Trükkimisele antud 25.08.1982.

Olisepaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükkpöõgnaid 7,8. Arvestuspöõgnaid 10,3. MB-06199. Tellimuse nr. 2451. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükkarv 21 000. Säävõ v. набор 15.07.1982. Подписано к печати 25.08.1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,3. Заказ 2451. MB-06199.

Tõnu Virve näol on tegemist kunstniku-lavastajaga, kelle osa eesti filmikunsti 1970. aastate teise poole tõusulaines on selgesti märgatav. Nooremasse keskikka jõudnud kunstnik (sündinud 1946) alustas tutvust filmitööga Kunstiinstituudi lõpukursustel, osaledes mitme kontsertfilmi tegemises. Esimeseks mängufilmiks, mille autorite hulka Tõnu Virve kuulus, sai viis aastat tagasi ekraanile jõudnud «Surma hinda küsi surnutelts», olles ühtlasi ka tema küpsust märkivaks tööks.

Kunstniku osa filmi valmimisel on tähtis, kuid raskesti analüüsile alluv. Filmil õnnestumise määrab suuresti see, kuidas režissööri, kunstniku-lavastaja ja operaatori-lavastaja tegevus on haakunud, kui lahutamatuks on nende töö muutunud. Seega tuleks hinnata mitte kunstniku üht või teist kujunduslikku leidu, mõnd õnnestunud võtet, vaid kunstniku-lavastaja töö funktsionaalset seost filmi kunstilise tervikuga. Ja niisuguselt lähtealuselt «Surma hinda...» vaagides peab Tõnu Virve osa filmi õnnestumises küllalt oluliseks arvama.

Järgnenud filmid, ««Hukkunud Alpinisti» hotell», «Metskannikesed» ja «Karge meri» avasid Tõnu Virve võime erinevasse ainestikku sisse elada, tõestasid tema leidlikkust ja mitmekülgset ning näitasid ka filmikunsti paradoksaalsust, kollektiivse loominguvormi keerukusi. Nii tundusid ««Hukkunud Alpinisti» hotellil» olevat eeldused saada silmapaistvaks filmiks: stsenaariumi aluseks oli vendade Strugatskite tuumakas ulmejutt, režissööriks kogemustega Grigori Kromanov, operaatoriks oma ala meister Jüri Sillart. Kõik lüüdi täitsid oma ülesanded tublil professionaalsel tasemel. Nende töö (liigne) iseseisvusmine annab alust kõnelda eraldi suurepärasest kaameratööst, erilaadsest muusikast (helilooja Sven Grünberg), ka meeldejäävast kujundusest. Kunstnikutöö poolelt pakuvad eeskätt huvi Tõnu Virve väljamõeldud ja kujundatud interjöörid ning eriti kunstiteoste kasutamine neis — hüperrealistlikust portreest Tõnis Vindi intiimse graafikani. Paraku ei andnud iga lõigu teatud kitsapiiriliste eesmärkide edukas täitmine kokkuvõttes terviklikku, ideerikast ekraaniteost.

Kunst on peamiselt valik, kuid valima peab nii, et kunstniku aktiivsest, loovast osast selles valikus ei jääks kahtlust. Tõnu Virve kolmas mängufilm «Metskannikesed» tõestas tema valikuoskust: filmi esimeses, visuaalselt rikkamas pooles on eriline tähtsus tabavalt valitud maastikul. Kunstnik ei juhata siin näitlejatele mitte lihtsalt mängulise tegevuse tausta, vaid loob filmi läbiva ja selle ideed toetava kunstilise kujundi.

Küllaltki suurt rõhku paneb Tõnu Virve rõivastuse kujundamisele. Filmikunsti tõuseb rõivas ise sageli ajastu märgiks ega jää mitte lihtsalt mõne mõõdund ajaloolise epohhi või eelmise aastakümneni riiete kooptaks. Suur osa on rõivastel «Karge meres», kus see annab erilise aktsendi filmis valitsevale (iseasi, kas ka sisuliselt põhjendatud) stilisatsioonile.

Tõnu Virve ise ei tee olulist vahet filmi-, teatri- ja televisioonitöö vahel ja jätkab tegevust kõigil neil aladel. Tõnu Virve esiletõstmine filmikunstnikuna ei ole tingitud tema loomingu teiste tahkude vähemoluliseks, ebaõnnestunumaks pidamisest, vaid on põhjustatud eelkõige just filmikunsti enda eripärast. Teatripubliku vaatajakogemus on saanud peasjalikult paari-kolme kohaliku teatri lavastuste põhjal. Kinost on aga vaatajate kõrvutusmaterjal hoopis laiem: see, mis Eesti filmis uus, on võib-olla kinokülastajatele ammu tuttav stamp. Filmikunstnik peab arvestama laia taustsüsteemi, näitama end erudiidina mitte niivõrd ajaloolistes stiilides, kuivõrd filmikunsti endas, selle minevikupüüdlustes ja tänastes suundumustes. Eesti filmikunsti viimase kümnendi saavutused on näidanud, et seda suudetakse. Niisugune suhteline edu (milles on oma osa ka Tõnu Virve loomingul) annab võimaluse käsitleda meie filmikunsti vaimse kultuuri ühe haruna, mille arengut ei saa lahus hoida muudest loomingulistest aladest.

Kunstiteoreetik Juri Borev, meie tuntud eestikeelse esteetikaõpiku autorina on sedastanud: «Kui ei saa kõnelda filmikunsti täielikust üleolekust teistest kunstiliikidest, etendab ta koos kirjandusega meie päevil juhtivat osa ja määrab ajastu kunstiteadvuse arengu.» Sellisest rollist on eesti filmikunst veel üsna kaugel. Täna on siiski tõustud tasemele, mille ületamise üheks eelduseks on kõrgete ja kohati kättesaamatutena näivate eesmärkide teadvustamine. Tööd nende teostamise nimel jätkub kõigile, ka Tõnu Virvele.

JÜRI HAIN





Reamatupalat

75 kop. 78224

82-1041a

20.09.82