

ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Riikliku
Kinokomitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri



1
/ 1984

1 / 1984

jaanuar

III aastakäik

Esikaanel Eesti NSV teeneline kunstnik Feliks Kark Muru Mükuna L. Koidula «Saaremaa onupojas» (lavastaja R. Trass, kunstnik R. Babiševa). Rakvere Teater, 1983. Ü. Võrno foto

Tagakaanel Ivo Sillamaa. A. Ilo foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

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 ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109

Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 445-468

Korrektorid
Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel.
432-981

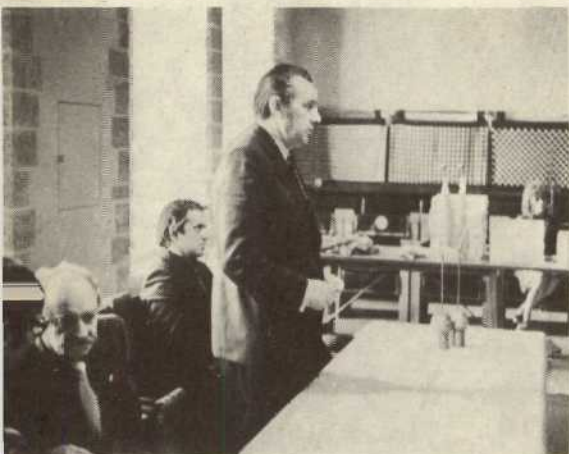
Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

Kuldar Raudnask	AVAVEERG	3
TEATER		
	PARIMAD TEATRINOORED RAEKOJAS	2
Marina Otšakovskaja	MOSKVA PISARAIK EI USU! KAS IKKA TÕESTI?	17
Merle Rips	VÄIKETEATRILE TRUUKS JÄÄNUD... (Rakvere Teatri näitlejast Feliks Kargist)	42
Hendrik Lindepuu	MIS EDASI, «VANEMUINE»? (Sõnalavastushooaeg 1982/83)	47
Pille Pärnakivi	«...KES MINGI SÜÜ ENDA KANDA VÕTAB» («Süütute aeg. Süüdlaste aeg» Tallinna Draamateatris)	59
Margit Mikelsaar	KAKS TUNDI HUUMORIKOOLIS (Estraadietendusest «Kolmas kell»)	64
MUUSIKA		
Tiia Järg	EDUARD HANSLICK	11
Eduard Hanslick	MÕISTED «SISU» JA «VORM» MUUSIKAS	13
Urve Lippus	JUTTU MUUSIKAST LEPO SUMERAGA	31
Leelo Kõlar	CAPRICCIOD KLAVERI ÜMBER 1982/83. HOOAJAL	52
Johannes Jürisson	«MUUSIKA SUUR MURE» (Juhan Aavik — 100)	66
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM. HOOAEG 1982/83	80
KINO		
	VASTAB JÜRI SILLART	5
Ain Arens	VIDEO TULEK EESTI TELEVISIOONI	20
Tatjana Elmanovitš	TEISED MEIE FILMIDEST (M. Merkel, G. Kuznetsov, L. Rošal)	35
Toivo Kreek	...JA SUPP ON VALMIS (V. Andersoni—A. Vilu dokumentaalfilmist)	62
Karin Hallas	«METROPOLIST» MUSTERKINONI. Eesti kinode ajaloost	73
Eha Komissarov	HENRIK OLVI	96

PARIMAD TEATRINOORED RAEKOJAS



Novembrikuus tehti kokkuvõtteid noorte lavajõudude ülevaatusel, mis hõlmas 1982/83. teatrihooaega. Raekojas anti pidulikult kätte preemiaid. Alar Ilo fotokaamera on jäädvustanud tähtsa sündmuse presiidiumi eesotsas kultuuriminister Johannes Lotiga ja osa päevakangelasi, laureaate: dirigentide noorteklassi liidri Peeter Lilje, draamanäitlejad Eoman Baskini («Vanalinna Studio») ja Toomas Lõhmuste (Noorsooteater), Andres Lepiku («Ugala») ja Jaan Rekkori (Pärnu Draamateater) ning Margus Oopkauba (Pärnu Draamateater).



NLKP Keskkomitee juunipleenumist on möödas üle poole aasta — piisav aeg selleks, et pleenumi ideed jõuaksid mõtetes selgineda, et pleenumil räägitut võiks võrrelda kunstist osasaamise isikliku kogemusega.

Siinkirjutaja jaoks tundub oluline pleenumi lähtepunkt: kunst ei ole midagi iseeneses eksisteerivat, ta on osa ühiskonna elust, osa meie tänasest päevast. Banaalne tööde? Aksioom? Jah. Kuid vaatesaalis istudes tahad nähtut vahel just selle möödupuuga hinnata. Eriti siis, kui looja mõte jääb ähmaseks, kui parimagi tahtmise juures ei saa aru, mida ta eitab, mida jaatab, mida ta üldse öelda tahab. Või kui sulle eksponeeritakse elu ebakohti, tehakse seda tuiselt, vaimukalt, kaasakiskuvalt... ja sellega kõik lõpebki! Sel juhul küsid hämmeldunult: aga edasi? Milleks oli seda üldse vaja, kas me seda siis varem ei teadnud? Kas lepime sellega, et elu on niisugune? Või peaksime hoopis pead murdma, kuidas elu paremaks muuta? Sest see on ju meie endi elu, põgeneda selle eest ei ole kuskile.

Just poolele teele peatuma jäämine, põhjusteni mittejõudmine häirib paljude tänapäevateemalistes teostes, olgu linal või laval. Muidugi oleks rumal eitada kunsti õigust kriitikale, valusate kohtade kättenäitamisele. Kuid minu arvates on siin tõeline väärtus vaid esmaavastusel. Au sellele, kes märkab ühiskonnas küpsevat uut vastuolu esimesena (ja suudab selle mõjusalt meie teadvusse tuua)! Ent kui «avastatud puudust» asuvad seejärel eksploateerima veel kümned autorid, muutub tegu mõttetuks, sest kunstis ei ole kordamine tarkuse ema.

Minu arvates avaldub just siin kunstniku loominguline julgus. Kui sügavale ta julgeb minna, kas ta julgeb näha elu kogu selle neetud mitmekesisuses. Kas tekitavad elu keerulised vastuolud temas soovi neid mahendada, lihtsustada või on tema kodaniku- ja kunstnikuveendumus sellest soovist tugevamad. Kas kunstnik on valmis ka selleks, et need, kes tema teose üle esimesena otsustavad, ei pruugi sellest sugugi vaimustuda, või tahab ta nende juures ainult kindla peale välja minna. (Ehkki elu on korduvalt näidanud, et ükski bürokratlik tõke ei suuda tõeliselt väärtuslikku teost kuigi kaua kinni hoida — lõpuks on nad ju kõik jõudnud meie, vaatajate kohtu ette.)

Kui juunipleenumil väideti, et meie päevil suurenevad kunsti võimalused aktiivselt sekkuda ühiskonna ellu, siis oli see ühtlasi üleskutse neid võimalusi julgelt kasutada.

Kindlasti peab kunstnikul jätkuma julgust öelda välja ka vaatajale-kuulajale ebameeldivaid asju, näidata ebameeldivana vahel teda ennastki — vaatajat. Ent kas ei põhine mõne lava- või linasteose menu hoopis vastupidisel, publiku silitamisel. Näiteks räägitakse tarbijalikkusest nii, et see on väikekodanlasele päris meelepärane, väikekodanlast aga kujutatakse nõnda, et ta iseendalegi meeldib... Ning tüki autor ja esitajad on omakorda meelitatud saali reageeringust: «Vaata, kus julges öelda!»

Allakirjutanu jaoks suurimad kunstielamused ei ole sündinud mitte siis, kui esitatu on talle «meeldinud», vaid siis, kui see on teda vapustanud. Mitte siis, kui saal on rõkanud, vaid siis, kui saal on olnud haudvaikne. Usun, et nii on paljude, kui mitte kõigiga. Olen absoluutselt nõus Aleksandr Gelmani tabava mõttega: vähe kasu on sellest, et vaataja saaks aru, mis on hea või halb; vaataja tuleb panna tahtma saada ise paremaks, muuta elu paremaks. Tuleb panna tahtma ka siis, ütleb Gelman, kui ta seda ise ei taha. Kui seda takistavad tema mugavus, mõttelaiskus, sügav ükskõiksus. Järelikult on vaja saavutada kunsti moraalne võit mitte ainult laval või ekraanil, vaid eelkõige minu kui vaataja hinges.



Jüri Sillart, 4. 11. 1983
Arno Saare foto

— Operaatori kohta filmimaailmas esitatakse küllalt tihti erinevaid arvamusi, miks?

Tema funktsioonid võivad filmiti olla väga erinevad. On juhuseid, kus ta võtab praktiliselt terve filmi enda kanda, on juhuseid, kus ta on vaid käsitöölisest teostaja. Tema amplituud on hajuv, ta võib olla ka täielik prostituut, mis ta ju õieti enam-vähem ongi, sest kui tema suhtumine asjasse ei lähe kokku režissööri omaga, peab ta ikkagi alluma lavastaja ülddiktandile. Tema koht filmis oleneb situatsioonist, isiksusest, õigemini isiksustevahelistest suhetest filmigrupis. Kuni viimase ajani ei tuntud ju režissööre, nende nimesid; on alles viimase aja komme, et filmi minnakse vaatama režissööri ja mitte staari nime järgi, vähemalt teatud osa publikust läheb. Ju on kinos praegu mingi muutumise, diferentseerumise ajajärk.

— Filmikriitika võiks ju ometi operaatori osa valmisfilmis eristada, aga kriitikud pööravad samuti operaatoritööle vähe tähelepanu. Võimalik, et osa kriitikutel saab ettevalmistuse kirjanduse alal, aga kas pole operaatori osa filmis üldse raske eristada?

Ühest küljest on õige, et operaatori tööosa on tõesti raske eristada, valmis film on ikkagi tervik, teisest küljest on kino, vaatamata sellele, et enamik inimesi seob ta pildiga, ikkagi mingisuguse *story*, loo jutustamine, seesama, millest ta peale hakkas; mäletan, turul olid pärast sõda sellised vändaga kastid, kui vänta keerutasid, hakkasid fotod liikuma ja huvitav oli jälgida, mis juhtub. Ja see, mis juhtub, viibki inimesed kinno.

— Kino on küll väga palju laadakunst, kujutis aga on ühelt poolt väga sarnane reaalsusega, teiselt poolt on selles sageli autorisuhe...

Ega me nüüd teagi, mis see reaalsus on. Realism kunstis on ju õieti tinglikkuse üks vorm, sotsiaalne ettekujutus asjadest. Aga millised need asjad tegelikult on, me ju ei tea. Kinopilt on õieti ju mõistete rida.

— Romaani lugemisel on võimalik eristada tegelasi, dialoogi, autorikõnet?

Kui suur protsent lugejatest eristab neid kõiki? Maksimum kümme protsenti.

— Kirjandust õpitakse koolis...

... eelmise sajandi kategooriate järgi.

— Kas kino omapärane mõjujõud ei ole seletatav ütlusega: «elu tema oma vormides»?

See on vana dualism, too Méliès' vaatamängulisuse suund ja Lumière'ide elulisuse suund.

— Kuidas kinos anda autorisuhet, näiteks seda, mis kirjanduses on pandud autorikõnmesse?

Kinos on ju väga palju alautoreid ja jutte. Igaühel on oma jutt: näiteks näitlejal on oma jutt, filmitegemisel kuulab ta nõuanded ära ja talitab seejärel ikka nii, nagu tema õigeks peab. Kunstnik räägib oma juttu, niisama räägib ka operaator oma juttu. Üldine süžee jookseb oma rada, aga sina räägid oma juttu, annad oma suhtumise. Kinos n-ö kirjaniku autorikõne tõesti puudub, aga seal on see-eest palju autorikõnesid koos. Kuid on olemas teatav dominant.

— **Kõik koos. Ja mis jääb siis operaatorile?**

Need, kes on tegelnud puhta kujutava kunstiga, võtavad tavaliselt üht kaadrit kui tervikut. Aga kaader on vaid üks kild suurest tervikust. On küll kaadreid, mil on omaette väärtus, aga film on siiski mosaiik paljudest kildudest. Üksik kaader omab väärtust vaid kontekstis. Inimene, tulles mingisse ruumi, teostab alateadvuses alati montaaži sellest ruumist, võttes ühest kohast killu ja teisest kohast killu, tehes ka panoraame; inimene teeb endale ruumist nagu mingi jutustuse, ja pärast ta sünteesib selle endale terveks pildiks-kujundiks. Kaamera näeb aga ainult seda, mida ta kaadrisse haarab, ja mitte seda, mis on väljaspool kaadrit. Oskus mitte lasta end segada sellest «kõrvalasuvast» tundub olevat nii lihtne, kuid suurem osa kinotegijaid laseb end tegelikkuses sellest mõjutada. Too konkreetne ruumiline mõtlemine puudub paljudel inimestel kinos, peale operaatorite.

— See on vana küsimus operaatoritöö kahepalgelisusest; operaator on iseseisev kunstnik, aga ta sõltub väga palju tehnilistest vahenditest. Iga kunstnik sõltub ju tehnilistest vahenditest (võib-olla kirjanik mitte niivõrd), aga miks on just seda alati rõhutatud, et operaator on tehnikainimene?

Sellepärast, et ta on ainuke sellest suurest loomingurühmast, kes tunneb neid riistu, millega seda filmi tehakse. Enamikul võttegrupi liikmetest puudub sellest elementaarne ettekujutus, on vaid mingisugused müüdid, mis tekivad ja kaovad. Aga see operaatori kahepalgeline roll on isegi võib-olla hea, see maandab kõik kõnelused ja kavatsused konkreetseks ja mulle see konkreetseus meeldib. See tähendab: selle riistaga saab teha seda asja ja mitte midagi rohkem. Teinekord just n-õ need pigistavad raamid toovad endalegi ootamatuid tulemusi.

Ainuke absoluutselt vajalik elukutse kinotegemise jaoks on operaator, muuseas ... keegi peab ikkagi pildi peale võtma. Ilma teisteta saab hakkama, aga ilma temata ei saa.

— **Kui suuresti määrab filmilint, selle omadused ja kvaliteet kujutise juba ette?**

Kinotehnika on alati loonud oma n-õ stiililised võimalused ja terved ephohhidki, ta viib oma korrektiivid sisse, aga ega ta ainumäärav ka ole. See on vana tõde, et kui käsikaamerad pärast sõda nagu uuesti leiutati, siis tulid hüppamised-kargamised selle kaameraga, kui filmilint läks järsult tundlikumaks, tulid uued värvilahendused, see on muidugi omavahel seotud, aga minu meelest on see sekundaarne. Kõiki neid asju on ju ka tummfilmi ajal tehtud.

— **Kas me saame öelda, et operaatori põhilised vastased on: filmi madal tundlikkus ja võtteaparatuuri kohmakus?**

Jah, need asjad nõuavad highi ja vaeva nii endalt kui ka teistelt. Ent ma nägin ühel seminaril nii loomulikku pilti, mis oli saavutatud tänu uusimale tehnikale, et oli juba ebahuvitav. See on üks stilistilisi tendentse, mis tekkis läbi tehnika: film läks tundlikuks, optika valgusjõuliseks ja siis on kõik justkui eluski. Tõsi, sel suunal on väärtus, kuivõrd ta erineb eelmisest. Eelmisega võrreldes on ta huvitav. Aga ma rõhutan veel kord, et realism kunstis on vaid üks tinglikkuse vorme, ainult üks suund. Tehnika toob uusi võimalusi, teeb tööd lihtsamaks, aga ta pole määrav.

— **On olemas mõiste: filmi fotograafiline ulatus. Kuidas see operaatoritööd mõjustab?**

Silm näeb palju rohkem ja palju vähem. See kujutis, mida me kinos reaalseks peame, ja mis meisse kasvatatud renessansikunsti vaimus (näiteks perspektiiv), on ainult üks maailmanägemise võimalus. Aga kui sa tahad asjas osaleda ja ei taha olla just vangla fotograaf, pead sa sisse viima oma suhte.

Kui kaamera läks kergeks, hakkasid kõik sellega jooksuma, kui film läks tundlikuks, hakkasid kõik võtma nii, nagu elus on näha. See ei ole

aga asjade mõõt. Tehnika kergendab muidugi tööd, sa võid teha rohkem vigu; «Kodaki» peal võid teha kümme korda rohkem vigu kui meie filmi peal. Tehnika annab muidugi uusi võimalusi, toob lähemale selle, mida me oma silmaga näeme, kuid ta ei määra asjade põhimõttelist sisu. Ta pole asjade mõõt.

— Mis on asjade mõõt?

See, mida sa ütelda tahad, sinu suhtumine.

— Kas viimaste filmide juures on sinu töö paljus tehniliste vahendite puuduse korvamine? «Surma hinda küsi surnutelt» võtsid sa eelvalgustusega...

... ei võtnud. Ma ei poolda eelvalgustust.

Eelvalgustus tekkis küll sellest, et suurendada filmi ulatust loomulikes interjöörides, kus on suured intervallid. See on moodus, kuidas liiga värvilist objekti («Kodak» on ju väga «värviline» film) viia pastelsemaks, ja meil kasutatakse seda moodust selleks, et filmi vigu korrigeerida. Üks on filmi vigade korrigeerimine, teine — anda talle juba eelnevalt teatav toon.

Asi on selles, et kui teatav tonaalsus mehaaniliselt, pildiväliselt ja eelnevalt sisse tuuakse, siis see on nagu väline nähtus; ma vihkan tehnilisi võtteid, kui see on nähtav lihtsalt tehnilise võtena.

— Fellini kirjutab kunagi: «Filmi kirjutatakse valgusega, stiili väljendatakse valgusega. Valgus loob inimesed.»

Kui ei ole valgust, ei ole midagi näha, on lihtsalt pime. Mida ja kuidas me valgustame, sellest oleneb, mida ja kuidas me näeme. Valgus loob selle seisundmaailma, milles on näitleja ja sünnib süžee, tegevus. Võimalused on siin praktiliselt piiramatud. Valgus annab meeleolu, suhte objektiga. Kõige elementaarsem näide: kui valgus paistab alt, see asotsieerub alati mingi hälvaga, pahaga. Põrgu on all, taeväs üleval. Jne. Pavaljonis allub kõik kontrollile, aga looduses...

Üeldakse, «natura dura». Kuidas muutub näitleja nägu: igal näitlejal on õieti oma valgus, see, mis talle sobib, aga see kujuneb proovide või võtete ajal välja. See on muidugi sobimise küsimus, tähendab, kuidas tema mäng paremini välja tuleb. Aga see ei tähenda veel, et erinevates situatsioonides kõik samaks jääb...

Tegelikult võtab vaataja ikkagi vastu ainult mõisteid: jälle jõuame Kulešovi efektini välja. Veel on esiplaani ja fooni probleem: esiplaanil on näitleja, tagaplaanil foon, nad täiendavad teineteist, ja see peab koos andma kindla mõiste, mis jõuab vaatajani. Ülejäänud ei oma tähtsust, kui mõisted on täpsed.

Täpselt samasugune on ka see valguse töö. Kui see on käes, võid teha filmi. Igal filmil on oma valgustöde.

— Kas eelvalgustust saab võrrelda värvikrundiga maalimisel?

Võib, aga see probleem ei vääri niisugust tähelepanu. See on pigem mood ja lastehaigus. On hoopis olulisem, kui juba sellest kõnelda, et sa saaksid võtte ajal muuta seda krunti.

— Mida ütleksid mustvalge ja värvifilmi vahekorras?

Kui vaadata värvi arengut filmis ja alustada esimestest värvifilmidest, siis — esimesed värvifilmid tehti väga värvilised. Ja oli ka selline arvamus, et kui päike on poolpilves, siis tulevad värvid kõige paremini välja. See oli esimene aste: värvi omandamine. Seejärel tehti nii, et film oli mustvalge ja teatavad lõigud olid värvilised: löögi koht tuli esile tuua. Seejärel tehti kogu film ühesainsas tonaalsuses. See oli lihtsalt ühe meediumi omandamise protsess.

Kino pole värvi tänini õieti omandanud. Aga värvi kasutamise võimalused, mida tunneb vanem kujutav kultuur, näiteks maalikunst, on peaaegu piiratud. Kino asub veel värvimaailma lapsepõlves.

— Aga fotogeenilisus eksisteerib?

Jah. See on muidugi omamoodi müstika. Praegu ei tehta küll staarilfilme, seepärast ei mängi ka fotogeenilisus enam nii suurt osa, aga üks inimene lihtsalt on fotogeeniline ja teine mitte.

— Režissöör G. Cukorilt päris ajakirjanik E. Pounds: «Õelge, mida mõtleb Greta Garbo nende kuulsate suurte plaanide ajal?» Vastus oli: «Absoluutselt mitte midagi.»

Kuid miks armastavad filmitegijad merd, koitu, hobuseid, autovõidu-sõite ja ei armasta filmida näiteks koosolekuid?

Kino armastab liikumist, ka jutustuse, loo liikumist, ükskõik mis vormis see ka pole.

— Kas sa ei võrdleks operaatori tööd erinevatel ajastutel?

Kolmekümnendad aastad, nende teine pool oli kino kõige ilusam aeg. Siis oli üle saadud helišokist ja see aeg lõi tervikliku, klassikalise, tingliku kinomaailma: staar käis läbi terve filmi ühe valgusega, igal staaril oli oma lemmikoperaator, kes teadis, kuidas teda filmida. 1950. aastad olid teataval moel selle peggeldus, kuid siis hakkas sisse tulema värv, segama tekkiv televisioon. Kuid ikkagi oli see uhke ja esinduslik aeg kino jaoks. Ta on seda muidugi eriti nüüd, tagasivaates, sest oli ka aeg, kus lugesime seda esteetikat nulliks. Kuid see esteetika väljendab väga täpselt teatud emotsioone, teatud mõisteid, selles mõttes ta ongi klassikaliselt tervik.

— Kas sa «Metskannikestes» tahtsid teadlikult teha 1950. aastate filmi: nüüd juba punakalt paistvat ja väljavalgustatud portreedega?

Jah. Aga see oli selline retroperiood. Nüüd on see soov üle läinud. Huvitav, kuidas need ajad nii kiiresti muutuvad.

— Aga kas 1960. aastate n-ö dokumentaalne stiil ja teatav lohakus on sulle ka kunagi meeldinud?

On muidugi. Aga nüüd olen vanemaks saanud, ei viitsi enam kaameraga joosta.

— Tänapäeval ei ole enam urussevskilikku ekspressiivsust, selliseid keerlevaid kaski nagu filmis «Kured lendavad»...

Asi pole vahendites, vaid ajas. Kino on tundlik just aja suhtes. Võib-olla aeg tuleb tagasi. Urussevskilik tundlik käsikaamera polnud uus leiutis, neid võtteid kasutati tummfilmis küllaltki palju.

— Kas filmigrupi koosseis peab olema püsiv?

Üldiselt on see kena, kui inimesed üksteist mõistavad. Igaüks teeb oma tööd ja ...

— Kas režissöör vaatab tihti kaamerasse?

On väga erinevaid tööstiile. Üks on selline, kus režissöör istub ise kaamera taga ja operaator paneb valgust. Juba nimetus on selline: meil on operaator, neil valgustav operaator (*lighting cameraman*). Rõhk on õige: üks seab valgust ja kaamera taga istub siis teine operaator. Kaamera taha tuleb režissöör, kes tunneb end seal küllalt hästi, näiteks Ken Russell, aga neid näiteid on üpris vähe. Tavaliselt ei jätku teadmisi, jõudu, et paika panna kompositsioon.

— Aga meil?

See oleneb inimestest, aga eriti mitte, tal muud õiendamist nii palju. Need on kaks eri tasandit, üks on rääkimise tasand, teine on visuaalne tasand.



Hetk «Nipernaadi» filmimiselt. M. Raude foto

— **Kuidas näeb välja operaatori ja filmikunstniku vahekord?**

See on nagu kahe venna suhe. Me töötasime Tõnu Virvega palju koos ja oli aegu, kus me poolelt sõnalt mõistsime teineteist, see peabki niimoodi olema. Peab olema üks mõtlemine. Ei ole üht ilma teiseta, ei ole dekoratsioone ilma valguseta ja tegevuseta, mis seal sees toimub. Ei ole dekoratsiooni ilma pildita, mis tuleb, ja pilti ilma dekoratsioonita.

— **Kunstniku tööd sellest valmistervikust on muidugi raske eristada.**

Aga nüüd on tekkinud selline mõiste: filmi disainer. Tähendab, see, kes tegelikult loob filmi tegevuskeskkonna. Meil kunstnik kas teeb dekoratsioonid, vaatab rekvisiidi sinna sisse, ja vahel teeb kostüümi, vahel ei tee, tema piirdub ainult sellega. Meil ei ole kunstniku laiemat tegevust nagu seaduspärastatud, aga see peaks nii olema.

— **Operaatori osa misankaadri seadmisel?**

Mul on jäänud meelde ühelt seminarilt, kus üks operaator esines umbes nii: ma tulen võtteplatsile, mul on oma misantsteen kaasas. Ma küsisin: milleks? Seda peab ju seadma režissöör! Vastus oli: aga äkki tema ei tea.

Üks asi on ettekujutus asjadest. Üks on ettekujutus ja teine võime näha konkreetseid asju ja tegevusi ekraanil. Nende vahel on suured käärid...

— **Stanislavski oma elu esimesel perioodil tegi misantsteeni kodus enne proovi detailselt valmis ja proovil püüdis siis näitlejaid «orki ajada», oma elu teisel perioodil ta jõudis otsusele, et ei tohi teha midagi kirjutuslaua taga valmis, ja alustas improvisatsiooni. Muidugi, esimene tööperiood lõi aluse hilisemale improvisatsioonile. Aga operaator valib ikkagi võttepunkti?**

On erinevaid stiile. Üks režissöör tahab seda ise teha, aga üldises praktikas on muidugi see tõesti operaator, kes teab kujutisest kõige rohkem.

— Kas stsenaarist teeb sageli teksti ümber, lähtudes operaatori soovistest?

See on nüüd küll teistpidi. Asi on selles, et kirjandus on omaette, kapseldunud. Kirjandusest läheb väljapoole vabariiki suhteliselt väikene osa. Läheb aga iga mängufilm. Kino üldine olemus on internatsionaalne, ükskõik kui kauges provintsis seda ei tehtaks. Kinod liiguvad need meediumilained palju kiiremini kui kirjanduses, kirjandus on palju konservatiivsem. Ja ka palju eneseteadlikum. Sellest järeldus: ükskõik kui halb ka stsenaarist poleks, ükskõik kui halb ka stsenaarium poleks, on stsenaarist endast ikka liiga heal arvamusel selleks, et niisuguse alanduseni laskuda.

— Tänapäeva filmi esteetikas on filme hakatud nimetama režissööri järgi, aluseks on saanud autorifilmi esteetika. Kas on nii õige ja kas operaatori osa peabki üldse olema laia publiku jaoks eristatav?

Ideaalis peab kõigi osa kattuma ühise terviku nimel, aga see on olnud juhusel. Ei saa öelda «operaatorifilm»: see on juba paha, sest hakkab tähendama seostamatut pildirida.

— Keda sa tuntud filmioperaatoritest hindaksid?

Kindlasti Georgi Rerbergi. Tema tõi oma «Aadlipesaga» operaatoritõesse suure murrangu, see oli nagu estetiseeriva alge tekkimine. Siis Pavel Lebeševi.

— Miks ta sobib Nikita Mihhalkoviga?

Peale loominguilise kontakti on veel olemas isiklik kontakt. Inimesed elavad ikka praktiliselt aasta otsa koos. Väljastpoolt on seda väga raske märgata.

— Mood ja operaatorikunst?

Nagu igas kunstis on ka meil mood.

— Ja mis on praegu moes?

Praegu on selline vaheajastu, üks mood hakkab nagu ära minema ja teine võib-olla tulema. Üks periood on ennast nagu ammendanud, see on selline estetiseeriv, küllaltki lähedane tegelikkusele, aga selline kena ja loomulik korraga. Üks kino on, jah, lõppenud, aga mis tuleb, ei tea.

— Sinu kinoelamused?

Kui üldse filmidest rääkida, siis on mulle meeldinud Visconti filmid. Arvamused ja lemmikud muutuvad muidugi järk-järgult. Uss vahetab kesta, inimene hinge, ütles ikka minu õppejõud Galperin.

Kinokujutis on nii noor ja nii lapsekingades, võrreldes kes või maalikunstiga, üldse kujutava kunstiga, seepärast see kunstivaldkond on minu jaoks kõige haaravam ja võtab ka kõige rohkem aega.

Meie kultuur on üldiselt sõnakultuur: kõike tajutakse läbi sõna, ja seepärast on ka kinoga tegelevate inimeste arusaamad kujutisest küllaltki trafaretid ja vananenud; kinoinimeste peas valitseb kõige sagedamini esteetiline kaos. 99 protsendil kinotegijaist puudub esteetiline arusaam, oma arusaam kujutisest. Nii palju on seda juttu ja rääkimist, sõnu ümber kujutise, stsenaarse külje absolutiseerimine toob sellise olukorra tahes-tahtmata kaasa. Arvatakse, et kui midagi on sõnades formuleeritud, on see ka kujutisse viidud. Kuid on üks ja jagamatu kujutise kultuur, kuhu kuulub kõik, alates «Uku» kingadest ja lõpetades — läbi maali, graafika, kõrgtarbekunsti — kinoga. See on üks ja lahutamatu protsess, üks tervik, see on maailma vastuvõtmine läbi kujutise. Kahjuks selle üldise protsessi sees ei teata, ei tunta kinokujutist, sellest ei osata isegi rääkida.

Eduard Hanslick

17. novembril 1854. aastal ilmus Leipzigi «Uues Muusikaaja-kirjas» teade: Rudolf Weigel Leipzigi on kirjastanud brošüüri «Muusikalisest ilusast», autoriks Eduard Hanslick Viinist. Hanslicki raamat ilmus murrangulisel ajal, veidi pärast 1848.—1849. aastate revolutsioone. Alles hiljuti olid varisenud manalasse Mendelssohn-Bartholdy, Donizetti, Chopin, Petöfi, Balzac, Lortzing... Verdi, pakkunud 1853. aasta esimestel kuudel publikule kaks uut ooperit (jaanuaris esietendus Roomas «Trubaduur» ja märtsis Veneetsias «Traviata»), kirjutas «Sitsiilia verepulma». R. Schumann, tutvunud noore Brahmsi esimeste oopustega, kuulutas 1853. aasta sügisel oma viimaseks jäänud artiklis «Uued rajad» suure kunstniku tulekut. 1854. aastal lõpetas R. Wagner «Nibelungide» tetraloogia esimese partituuri ja tutvus Schopenhaueri filosoofiliste töödega. Käis Krimmi sõda. Inglismaa, kes üle tosina aasta juba tundis jalgpalli ja kirjadele kleebitavaid postmarke, sai esimest korda kuulda J. S. Bachi «Mattheuse passiooni». Liszt, loobunud pianistikarjäärist, komponeeris Weimaris uusi teoseid seni olematus žanris, mida nimetas sümfoonilisteks poemideks, uuevormilise klaverisonaadi h-moll, mille pühendas Schumannile, ja kirjutas raamatu Chopinist.

1854. aastal ilmunud «Muusikalisest ilusast», mis tegi Hanslicki kuulsaks ja põhjustas pikaajase poleemilise lainetuse peaaegu kõikide tolleaegsete muusikute hulgas, raamat, mida autori eluajal anti välja ainult üheks kümme korda, see raamat ei leidnud 1854. aastal Viinis ainsatki kirjastajat isegi ilma autorihonorarita! (Ükski prohvet...)

Eduard Hanslick (1825—1904) sündis Prahas, kus ta isa, teaduslik töötaja ülikooli raamatukogus, andis ka muusikatunde, luges esteetika-kursust ja andis välja vastavateemalise raamatugi. Poisile õpetas muusikat alguses isa, hiljem — tollane tšehhi tippheililooja V. Tomašek. Praha Ülikoolis õppis E. Hanslick õigusteadust. 1846. aastal siirdus ta Viini — lõpetama oma juriidilist haridust. 1849. aastal anti talle õigusteaduse doktori kraad. Pärast mõneaastast ametnikutööd provintsis naasis Hanslick Viini, kus sai muu hulgas ajalehe «Wiener Zeitung» muusikaliseks retsensendiks. «Kui riigiteenistus võtab teie päeva esimese, parema poole, siis teise võite te muidugi pühendada Viinis väga ebatänuväärsele muusikakriitiku kutsumusele ja kirjutada ajakirjadele artikleid, — kuid ainult mitte filosoofilist tööd,» kirjutas Hanslick oma mälestustes.

Pärast raamatu ilmumist sai Hanslick muusikaajaloo õppetooli Viini Ülikoolis, kus töötas 37 aastat, jätkates muusikakriitilist tegevust.

Hanslicki «Muusikalisest ilusast» kohta kirjutatud kriitika on kümneid kordi mahukam teosest enesest. Raamat kutsus välja tugeva vastuseisu. Hanslicki vastaste leer oli uskumatult kirev: maitsetl, hariduselt, natuurilt, veendumustelt erinevad inimesed koondusid ühise vaenlase vastu. Hanslicki sõnad selle kohta, et ta teooria ei ole suunatud mingi eraldi koolkonna pihta, said kinnitust kõige ootamatul ja efektsemal kombel: iga partei pidas rünnakuid enda kohta käivateks. Kui Liszt ja Wagneri pooldajate pahameel oli ootuspärane (Hanslicki esteetika eitas muusika võimet kujutada inim-

tundeid), siis seda üllatuslikum oli Schumanni leeri nõrdimus (Hanslick ise oli ju sealt pärit!) nagu konservatiivide solvuminegi.

Raamat tõi muusikaestetiilisse diskussiooni ebahariliku poleemilise elavnemise ja pani mõtlema muusika põhiliste esteetiliste probleemide üle. Hanslicki kummutada püüdev esteetiline kirjandus oli XIX sajandil liiga maas kinni, empiiriline, ilma filosoofilise dialektika vaimusest ja ei küündinud oma aine, muusika, tasemeni. Ka hili-
semate põlvkondade hinnanguis on lahkuminekuid. Mõõngem, et hinnang näitab eelkõige hindajat ennast. «Muusikaestetiika ajaloo» teisest köitest loeme, et «Hanslicki traktaat on jäänud meie päevilgi muusikalise formalismi peamiseks teoreetiliseks dokumendiks».¹ «XIX sajandi Saksamaa muusikaestetiika» nimetab kõnealust teost «objektiivselt reaalseks vastukaaluks aina tugevnevas muusikakirjanduse voolus, milles pesitses kodanlik labasus ja harimatus ning kuhu sageli uppisid mõnedki muusikateaduse terved ideed ja reaalsed probleemid.»² Esteetika ajaloo jäeb Hanslicki raamatule tähelepanuväärne koht kas või seetõttu, et muusika areng XX sajandil on liikunud Hanslicki väiteid kinnitavas suunas. Hanslick käsitles muusikat, muusikateost, muusikalist arendust kui erilist loogikat, mille tõesus peitub temas eneses. Muusika siht ei ole tunde k u j u t a m i n e. Muusikateose ilu on midagi puhtmuusikalist, st peitub helide ühenduses ilma suhteta mingisse võõr-
rasse muusikavälisesse mõttesfääri. «Muusikaline mõte ise on eesmärk,» ütleb Hanslick. Sajand hiljem lisab Stravinski: «Muusika väljendab iseennast. Iga muusikateos on uus reaalsus.»³ Neoklassitsistid loobusid otustavalt «minast», tunde kultusest ja kujutamisest muusikas. Kas on Eduard Hanslick neoklassitsismi vaimne isa?

Hanslicki raamat omandas tähtsust nagu tema reaalsetest väärtustest ja puudustest sõltumatult tänu sellele, et temas oli välja töötatud ettekujutus muusikakunsti autonoomsusest, oma haardelt ja printsiipiaalsuselt kõrvutatav Hegeli omaga; ka pörkusid teoses lõuna- ja põhja kultuuritraditsioonid. Hämmastav, et nii lähestikku asetsevad, pidevates vahetusuhetes piirkonnad (saksa protestantlikud ja austria katoliiklikud) kuuluvad erinevaise kultuuririoonidesse ja peaaegu ei leia kultuuris ühist keelt. Lõuna-Saksa traditsiooni üheks erijooneks on maailma käsitlemine idee mingi «vertikaalse» ehitusena, esiplaanil selle struktuuri rangelt loogiline uurimine. Vaade maailmale oli oma olemuselt ajalooväline. Sellele traditsioonile jäi võõraks Põhja- ja Kesk-Saksamaal kahe sajandi kestel toimunud tunde kultuuri areng, isiksuse kujunemine koos tema sügavalt erilise, subjektiivse maailmaga, mida nähti sisemise väärtusena.

Hanslicki muusikaestetiika (kuidas temasse ka ei suhtutaks ja kuidas teda ka ei hinnataks) on oma olemuselt ratsionaalne ja ratsionalistlik. Ta tõi saksa XIX sajandi muusikaestetikasse lõuna-
saksa mõttetraditsiooni teatava peegelduse, otse vastupidise wagnerlikule-schopenhauerlikule tendentsile, mis saksa kultuuris võimust võttis. Hanslicki raamat, vastuoluline ja kaugeltki mitte kõiges järjekindel, oli katse kinnitada muusika v a i m s u s t.

Raamatul on seitse peatükki: I — Tundeestetiika; II — Tunnete kujutamine ei ole muusika sisuks; III — Muusikaliselt ilus; IV — Subjektiivsete muusikamuljete analüüs; V — Muusika esteetiline tajuvõrreldes patoloogiliselega; VI — Muusika suhe loodusega; VII — Mõisted «sisu» ja «vorm» muusikas.

TIIA JÄRG

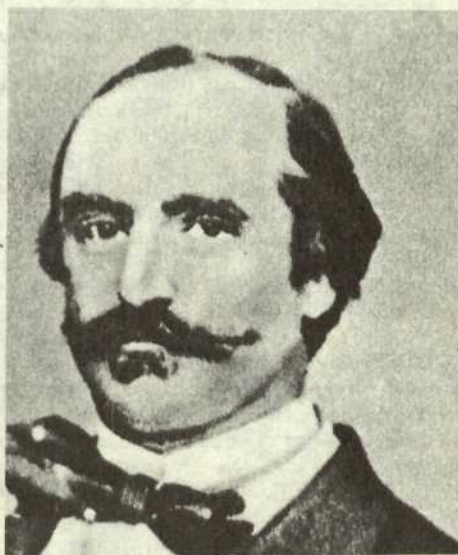
¹ С. Маркус. История музыкальной эстетики, т. II. М. 1968, с. 546.

² А. Михайлов. Музыкальная эстетика Германии XIX века. т. I М., 1981. с. 63.

³ И. Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 215.

Mõisted «sisu» ja «vorm» muusikas

EDUARD HANSLICK



Kas muusikal on sisu?

Selle üle on vaieldud kõikidel aegadel, mil inimene on mõelnud kunstiküsimustele. Arvamusi on olnud nii poolt kui ka vastu. Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahler jt kaalukad hääled, peaaegu eranditult filosoofide hulgast, kinnitavad, et muusikal puudub sisu. Seda seisukohta toetavad paljud füsioloogid, kelle hulgast kerkivad meie jaoks esile Lotze ja Helmholtz oma muusikalise hariduse tõttu. Võrreldamatult arvukamalt on neid, kes võitlevad muusika «sisu» tunnustamise eest. Enamasti on nad «pärismuusikud» kirjanike hulgas ja nende seisukohta pooldab ka avalik arvamus.

Kummalisena võib tunduda asjaolu, et inimesed, kes on kodus muusika tehnilistes küsimustes, ei suuda lahti öelda nende tingimustega sobimatust ekslikust ettekujutusest, mida pigem ei tohiks pahaks panna õhus hõljuvatele filosoofidele. Tundub aga, et paljudel muusikast kirjutajail on siin rohkem tegemist oma kunsti näilise au kaitsmisega kui tõe väljaselgitamisega. Nad ründavad seisukohta sisu puudumisest muusikal mitte tõekspidamisega tõekspidamise vastu, vaid kui ketserlust üldtunnustatud dogma vastu. Vastupidine seisukoht näib neile vääriru valearusaamana ja jõhkra-teotava materialismina. «Kuidas saab kõrge kunst, mis vaimustab ja ülendab, millele paljud suurvaimud on oma elu pühendanud, mis on kutsutud ja seatud teenima kõige üllamaid ideid, olla sisutu, vaid mõttemeelte mäng ja tühi tilistamine!?» Selliste paljukuuldud, hulganisti külvatavate ja samas seostamata fraasidega ei saa midagi tõestada ega kummutada. Siin pole tegemist auküsimuse ega ühiskondliku seisukohavõtuga, vaid vajadusega tunnetada tõe. Enne poleemikasse laskumist tuleks eelkõige selgeks teha vaidlusalused mõisted.

Mõistete «sisu», «objekt», «aine» segiajamine on põhjustanud muusikateaduses palju ebaselgust ja tihti ajendanud uurijaid üht ja sama mõistet kasutama erinevais tähendustes või seostama sama sõnaga erinevaid kujutlusi. Algselt ning ehadalt tähistab «sisu» seda, mida objekt «sisaldab», endas hõlmab. Muusikas on muusikapala sisuks needsamad helid, millest muusikapala koosneb, mis moodustavad selle 13

osadena sellest terviku. Sellist väidet peetakse mitterahuldavaks, nagu endastmõistetavaks põhjusel, et tavaliselt vahetatakse ära mõisted «sisu» ja «aine». Muusika sisu all mõeldakse ainet või süžeed, mida kui ideed, ideaalset objekti, vastandatakse helidele kui «materiaalsetele elementidele». Niisuguses formuleeringus, süžeelise aine tähenduses sisu helikunstil tõesti puudub. Kahler rõhutab õigesti, et muusikat ei saa sõnadega kirjeldada, nagu näiteks maalikunsti. Tema edasine oletus, et sõnaline seletus võib asendada puuduvat võimet iseseisvalt kunsti nautida, on küll ekslik. Sõnaline selgitus võib aga olla abiks kunstiteose süžee avamisel. Muusikalist sisu saaks sõnaliselt selgitada ainult siis, kui muusikapaladel oleks tõepoolest kindlad süžeed. Muusika abstraktne sisu, mida igaüks omamoodi tõlgendab, mida võib küll tajuda, aga mitte sõnades väljendada, pole aga kuidagi «sisu» nimetatud tähenduses.

Muusika koosneb heliridadest, helivormidest, millel pole mingit muud sisu peale isenda. Mõneti meenutavad need arhitektuuri või tantsu, mis vahendavad vaieldamatult ilusaid kunstilisi proportsioone kindlale sisule osutamata. Kui iga kuulaja oma isikupärast lähtudes püüakski sõnaliselt iseloomustada seda mõju, mida temas on tekitanud kuulnud muusikapala, selle sisuks jääksid ikkagi kõlanud helivormid. Sest muusika ei kõnele helide abil, ta kõne seisnebki helides.

Krüger, küllap muusika «sisu» kõige asjatundlikum eestvõitleja Hegeli ja Kahleri vastu, arvab, et muusika vahendab vaid erinevast küljest sedasama sisu, mida endas kannavad teised kunstiliigid, näiteks maalikunst. Ta ütleb: «Iga plastiline kujund esineb staatilisena. Ta ei esita mitte toimuvat, vaid toimunut või hetkel olevat. Niisiis: maal ei näita, et Apollo võidab, vaid kujutab võitjat, raevukat võitlejat. (...) Seevastu muusika lisab sellistele paigalseisvatele plastilistele kujutistele tegevuse, sisemise liikumise. Kui me eespool tajusime tõelisen paigalseisvat sisu: raevunud või armastav, siis muusikas tunnetame mitte vähem tõelisen liikuvat sisu: raevub, armastab, sahiseb, voogab, tormitseb.» Viimati öeldu on vaid poolenisti õige, sest muusika võib «sahiseda, mähiseda ja tormitseda», kuid «raevuda ja armastada» ta ei suuda. Need on juba meie kaasaelamistest lisatud kired. (...) Krüger kõrvutab jätkuvalt maalikunsti fikseeritud sisu muusikas väljenduvaga. Ta ütleb: «Maalikunstnik kujutab fuuriatest jälitatud Orestest. Kangelase välisilmes, silmades, näojoontes, tema hoiakus väljendub põgenemine, süngus, ahastus. Orestese kõrval on teda käsutavad kättemaksujumalannad oma hirmuäratavas suuruses, samuti välised — tardunud piirjoonte, näoilmete, poosidega. Helilooja ei kujuta Orestest paigalseisvalt, vaid küljest, mis maalikunstil puudub: ta laulab jubedustundest ja vabinast kangelase hinges, tema võitluserutusest põgenemisel jne.» Minu arvates aga on selline käsitus lausa ekslik. Helikunstnik ei saa kujutada Orestest üht-ega teistviisi, ta ei suuda teda üldsegi kujutada.

Argu väidetagu, et ka kujutavad kunstid ei saa ju edasi anda konkreetseid ajaloolisi isikuid ning me ei suudaks ära tunda maalitud figuuris teatud kindlat inimest, kasutamata ajaloolise tegelikkuse tundmist. Tõsi küll, siin pole Orestest, kindlate elujuhtumuste ja biograafiliste andmetega meest: sellist saab kujutada vaid kirjanik, kuna ainult temal on võimalik jutustada. Siiski, maal «Orestes» näitab ühetähenduslikult meile üllaste näojoontega kreeka riietuses noorukit, kelle näoilmes väljendub hirm ja hingevalu. Näeme ka teda jälitavaid ja piinavaid hirmuäratavaid erinüsi. See kõik on ühemõtteliselt jutustatav — olgu mehe nimi Orestes või midagi muud. Vaid motiiv: nooruk on tapnud oma ema jne, pole väljendatav. Mida suudab helikunst maali nähtavale (ajaloolisest ainesest abstraheeritud) sisule tegelikkuses vastu seada? Vähendatud septakordid, minoorseid teemad, lainetatud bassid ja muu selletaolise, lühidalt öeldes muusikalised vormid, mis ühtviisi hästi võivad tähendada kas noorukit või naisterahvast, jälitatud kas fuuriate või nuhkide poolt, kas vaelevana armukadeduses, kättemaksuihas või kehalistes piinades — ühesõnaga, muusikapala võib tähendada kõikemõeldavaid asju, kui temast juba üldse mingit tähendust otsida.

Vaevalt on mõtet eraldi (...) rõhutada, et kui arutleda sel kombel helikunsti sisu ja kujutamisevõime üle, saab lähtepunktiks võtta vaid instrumentaalmuusika. Vaevalt arvab keegi teisiti, kui vaadelda vastupidise näitena Orestest Glucki operis «Iphigeneia Taurises». Seda Orestest ei vahenda ju helilooja; ta tekib tänu poedi sõnadele, tänu näitleja kujule ja miimikale, tänu kunstniku loodud dekoratsioonidele ja kostüümidele. Muusik lisab võib-olla kõigest kaunima — laulmise —, ent just see on ainus, millega tõelisel Orestesel küll tegemist polnud.

Lessing on imepärase selgusega näidanud, kui erinevalt käsitlevad poet ja maalikunstnik teemana legendi Laokoonist. Poet vahendab meile ajaloolise, indi-

viduaalselt määratletud Laokooni keeleliste vahenditega. Maalikunstnik ja skulptor seevastu kujutavad rauka kahe poisiga (teatud vanuses, välimusega, vastavates kostüümides jne), kelle ümber väänlevad maod. Tegelaste ilmed, poosid ning žestid väljendavad piinu läheneva surma eel. Muusika kohta ei ütle Lessing midagi, ja arusaadav, sest muusik ei saa Laokoonist midagi teha.

Oleme juba mõista andnud, kui tihedalt seotub küsimus helikunsti sisust selle sõltumatusega «loomulikust ilust». Muusika ei leia oma kunstile sellist eeskujut, nagu seda võimaldab teistele kunstidele nende sisu määratletus ja kombatavus. Kunst, millel puudub loomuliku ilu eeskujut, on sõna otseses mõttes kehatu. Tema esinemisvormi algkujut ei kohta me kausgil, seetõttu puudub ta ka meie üldtarvitavate mõistete hulgas. Muusika ei korda midagi juba tuttavat ega nimeetatut, nii ei ole tal ka meie kindlate mõistete abil tegutseva mõtlemise jaoks mingit nimeetatavat sisu.

Kunstiteose sisust saab õieti juttu olla vaid seal, kus on võimalik vastandada sisu ja vormi. Mõisted «sisu» ja «vorm» tingivad ja täiendavad teineteist. Kus vorm pole mõtlemisele sisust lahutatav, ei eksisteeri ka iseseisvat sisu. Muusikas näeme aga sisu ja vormi, materjali ja töötlust, kujundit ja ideed ühtesulanult, määratlematus ja lahutamatus ühtsuses. Helikunsti eripäralt sisu ja vormi lahutamatu omada vastanduvad järsult kirjandus ja kujutatav kunst, mis suudavad kujutada ühtesid ja samu mõtteid ning sündmusi erinevas vormis. Wilhelm Tellil aineil lõi Florian ajaloolise romaani, Schiller draama, Goethe alustas tööd eepose kallal. Sisu on igal pool samane, proosas lahendatav, jutustav; erinev on vaid käsitusvorm. Merest tõusev Aphrodite on ühesuguseks sisuks arvatutele maalitud ja raiutud kunstiteostele, mida ei vaheta üksteisega nende erineva vormi tõttu.

Helikunsti pole sisu ja vorm vastandatavad, kuna tal pole mingit vormi väljapool sisu. Vaatleme seda lähemalt.

Iseseisvaks, esteetiliselt jagamatuks muusikaliseks mõtteüksuseks igas kompositsioonis on teema. Muusikale omistatavaid primitiivseid seaduspärasusi peaks saama tõendada juba teemas, selles muusikalises mikrokosmoses. Kuulakem mingit peateemat, näiteks Beethoveni B-duur sümfoonia. Mis on selle sisu? Mis on selle vorm? Kus algab üks ja lõpeb teine? Et teatud tunne ei ole esitatud muusikalise teema sisuks, seda oleme loodetavasti juba tõestanud ja see osutub iga järgneva näitega üha ilmsemaks. Mida siis sisuks nimetatakse? Kas helisid? Kindlasti, kuid nad juba omavad vormi. Mis on siin vorm? Jällegi helid — kuid need on juba täidetud vorm.

Iga praktiline katse püüda eristada teemas vormi ja sisu viib vasturääkivuse või meelevaldsuseni. Näide. Kas motiiv muudab oma sisu või vormi, kui ta kordub mõnel teisel instrumendil või kõrgemas registris? Kui arvatakse viimast, nagu enamasti juhtub, siis jääks motiivi sisuks vaid alasti intervallirida, mis on silma ees nootide skeemina partituuris. See ei ole aga muusikaline määratlus, vaid mõtteline. Samamoodi sünnib ka läbi värviliste klaasidega akende vaadates: me näeme üht ja sama vaadet punasena, sinisena või kollasena. Vaade ei muuda oma sisu ega vormi, vaid ainult värvingut. Niisugune lõputu värvimäng teravaimatest kontrastidest peente varjunditeni on muusikale sügavalt omane ja üks tema kõige rikkamaid ja arendatavaid mõjuvahendeid.

Klaverile kirjutatud meloodia, mille hiljem keegi teine instrumenteerib, saab seega ka uue vormi, kuid mitte vormi üldse — ta on algusest peale vormitud mõte. Veel vähem oleks alust arvata, et teema muudaks ümberarranjeerimisel sisu ja säilitaks sama vormi. Selline seisukoht kahekordistaks vastuolu, kuulajal tuleks kohe tunnistada, et ta tunneb ära sama sisu, mis vaid «kõlab teisiti».

Ulatuslike kompositsioonide puhul tavatsetakse tõesti rääkida nende sisust ja vormist. Siis aga kasutatakse neid mõisteid mitte nende algse, loogilise, vaid juba spetsiifiliselt muusikalise tähenduses. Sümfoonia, avamängu, sonaadi, aaria, koori jne vormiks nimetatakse muusikapala moodustavate, omavahel seotud helide ja heligruppide arhitektoonikat; täpsemalt niisiis nende sümmeetriat nende järgnevuses, vastandatuses, kordamistes ja töötlustes. Sisu all mõistetakse sellise arhitektoonika jaoks töödeldud teemasid. Siin ei ole enam juttu sisust ja ideelisest aimest, vaid ainult muusikalise sisust. Terviklike heliteoste puhul kasutatakse seetõttu mõisteid «sisu» ja «vorm» kunstitehnilises, mitte puhtloogilises tähenduses; kui me tahame mõisteid nimeetatud mõttes rakendada muusikas, siis peame opereerima mitte tervikliku, niisiis osadest liidetud kunstiteosega, vaid selle kõige algsema, esteetiliselt juba jagamatu tuumaga, milleks on teema või teemad. Nende puhul ei ole üheski 15

mõttes võimalik lahutada sisu ja vormi. Kui keegi soovib teada saada sellise motiivi sisu, siis peab talle lihtsalt motiivi enda ette mängima. Niisiis ei saa heliteose sisu olla kunagi süžeeiliselt, vaid ainult muusikaliselt tajutav ja on nimelt see, kuidas iga muusikapala konkreetselt heliseb. Kuna kompositsioon on allutatud vormiliste iluseadustele, siis ei saa teda meelevaldselt, plaanipäratult, ekslevalt improviseerida, vaid ta peab arenema orgaaniliselt, ülevaatlikult, järjekindlalt.

Seega on põhiteema helindi tõeline aine ja sisu. Kõik selles on teema vaba järgnevus ja mõju, teema poolt tingitud ja kujundatud, teemale allutatud ja temast täidetud. See on aksioom omaette. (...) Helilooja viib peateema nagu romaani kangelase kõige erinevamate olukordadesse ja ümbrustesse, meeleoludesse ja sündmustesse, kõik ülejäänud, ka kontrastseim, kavandatakse ja luuakse teemaga seoses.

Ilma kindla sisuta oleks siis vaid vahest vaba prelüdeerimine, mille puhul mängija enam puhates kui loominguliselt luues uitab keset akorde, arpedžosid ja sekventse, tõstmata esile iseseisvat kindlat kujundit. Niisuguseid improvisatsioone ei saa ära tunda ega individuaalsustena eristada; antud juhul võiksime tõesti öelda, et neil puudub sisu laiemas mõttes, kuna puudub teema. Muusikateose teema (teemad) ongi järelikult tema tõeliseks sisuks.

Muusikaestetiilistes ja -kriitilistes kirjutustes ei pöörata ammugi enam küllaldast tähelepanu kompositsiooni peateemale. Teema üksi väljendab juba vaimu, kes on loonud kogu teose. Kui Beethoven alustab avamängu «Leonore» nii või Mendelssohn avamängu «Fingali koobas» teisiti, siis aimab iga muusik, teadmata veel ühtki nooti edasisest arengust, millise suuruse ees ta seisab. Kõlab aga mõni selline teema nagu Donizetti «Fausta» avamängust või Verdi «Luisa Millerist», pole samuti vaja pikemat süvenemist, veendumaks, et oleme sattunud kõrtsimuusika keskele. Saksa-maal asetab nii teooria kui ka praktika suuremat väärtust muusikalisele arendusele kui temaatilisele sisule. Mida aga (ilmselt või peidetult) ei sisalda teema, see pole ka hiljem orgaaniliselt arendatav, ja küllap vähem arenduskunstis kui teemade napisümfoonilises mõjujõus ja viljakuses on põhjus, et meie ajal pole enam loodud Beethoveni tasemel orkestriteoseid.

Küsimuses helikunsti sisust peab eriliselt hoiduma kasutamast seda kiitvas tähenduses. Sellest, et muusikal puudub sisu (süžeeiline aine), ei järeldu, et ta oleks ilma jäetud ka oma seestmistest väärtustest. Need, kes fanaatiliselt muusika «sisu» eest võitlevad, ei tohiks siin aru saada: «süžeeilistest sisulistest väärtustest». (...) Aga — muusika on mäng, kuid mitte mänglemine. Mõtted ja tunded ringlevad harmoonilistes helikooslustes nagu veri soontes, mis ei moodusta veel inimest, pole nähtav pealispinnal, kuid elustab. Helilooja loob ja mõtleb. Ainult et ta loob ja mõtleb lahus igasugusest konkreetselt reaalsusest — helides. (...) Sageli vaadeldakse komponeerimist kui mingi kavandatud mõttesüze tõlkimist helidesse, ometi on ju helid ise tõlkimatu algeel. Sellest, et ta mõtleb helides, järeldubki, et helikunstil puudub sisu, kuna iga mõisteline sisu peaks olema väljendatav sõnades. (...)

Muusika sisuvaba vormiil ei takista teda olemast loominguliselt isikupärane. Muusikalise teostuse kunst, samuti kui just niisuguse muusikalise teema kujundamine, on igal juhul midagi unikaalset, mida ei ähvarda ial kõrgemat sorti tavalisus, mis alati tähistab kindlat isiksust. Mozarti või Beethoveni meloodia seisab niisama vankumatult, alatiseks oma jalgedel kui Goethe värss, Lessingi mõtetera, Thorwaldseni skulptuur või Overbecki maal. Iseseisvad muusikalised mõtted on konkreetsed nagu tsitaat, näitlikud nagu maal, nad on ainulaadsed, isikupärased, igavesed.

Kui me ei saa seetõttu leppida sisu täieliku puudumisega muusikas, näib meile veel ekslikumana arvata, nagu väljendaks helikunst vaid «individuaalsusest vaba sisemist olemist». Isegi Hegeli seisukohast, kes jätab tähele panemata helilooja oluliselt kujundava, objektiivse tegevuse ja käsitleb muusikat puhta subjektiivse väljendusena, ei järeldu muusika isikupäratust, kuna iga loov vaim on oma olemuselt alati individuaalne! (...)

Niisiis, muusikal on sisu, kuid see muusikaline sisu, mis pole vähem jumalik vaimuväljatus kui kauni ilming igas teises kunstiliigis. Aga ainult kategeooriliselt eitades iga muud «sisu» helikunsti säilitatakse muusika väärtus. Mitte määratlemata tunded, millele parimal juhul on sisu taandatud, ei anna muusikale tema vaimset tähendust, vaid selged kaunid helikujundid kui inimvaimu vaba looming vaimuväärsest ainest.

Tõlgitud väljaandest:

Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze. Musikkritiken. Leipzig, 1982.

Moskva pisaraid ei usu! Kas ikka tõesti?

MÄRKMEID TÄNAPÄEVA VENE MELODRAAMAST

MARINA OTSAKOVSKAJA

On saanud juba šabloonseks tavaks, et kriitikud alustavad kirjutisi melodraamast vabandavas toonis: on ju küll teise sordi kunst, kuid miskipärast jälle ülipopulaarne, nii et, vabandage väga, oleks ikka vaja kirjutada. Mitte kuidagi ei tahaks ise samamoodi alustada — lavale on tulnud tagasi kunstinähtus, järelikult on selleks tekkinud ka ühiskondlik vajadus ning meil tuleb lähtuda reaalsusest. Kui paradoksaalne see ka poleks, langes melodraama võidukäik ajaliselts kokku teadus- ja tehnikarevolutsiooni (TTR-i) tormilise võidukäiguga. Paradoks muide on võib-olla ainult näiline. Filosoofiaklassikud on ju ammugi postuleerinud tõe, et olemine määrab teadvuse, toimides küll mõningase hilinemisega. Kas mitte tolle ajavahe tagajärg polegi see, et massiintellekt nõuab kuntilt puhkust — puhkamisvõimalust TTR-i tihenenu elurütmist. Vahest on just see tarve toonud kirjan-dusse «vaikse poeesia», võtnud pävakorralt maha intellektuaalse proosa, sünni-tanud kurikuulsa retrostiili? Kunst on oma teiste funktsioonide kõrval täitnud ühiskonnas alati ka kompensatsioonifunktsiooni, ja mitte üksnes peegeldades, vaid ka interpreteerides tegelikkust. Nagu mulle tundub, kuulub ka taasilmunud melo-draama selliste kompenseerijate hulka. Muidugi on see ainult oletus, kuid peab ju filmi «Moskva pisaraid ei usu» üle igasuguste piiride ulatuv menu viitama mil-lelegi sümptomaatilisele, veelgi enam, seda toetab ka tormilist reaktsiooni esile kutsunud stsenaaristi ülestunnistus, et ta konstrueeris filmi dramaatilise aluspõhja juba edu ette planeerides. Programmeeritud kunstile kargasid kallale oponendid (ja õigusega!), unustades poleemikatuhinõs, et miski siiski andis Tšernõhile alust selliseks skandaalseks väljaastumiseks.

Tasakesi-tasakesi ilmus melodraama ka teatrisse. Eialgu riietus ta tagasi-hoidlikku teenijarüüsesse: aitas dramaturge pingemomentidel, pretendeerimata kõige tähtsamale osale näidendis — piisab, kui meenutada Euroopa parima juuksuri mur-tud kätt näidendis «Näete, kes tuli», melodramaatilist detaili kõige puhtamal, lausa prepareeritud kujul. Sisenenud peaaegu et kõõgiuksest, on melodraamast nüüdseks saanud kui mitte veel lava pärisperenaine, siis teatri majapidaja kind-lasti. Tema käsutusse annavad oma meisterlikkuse nii tippdramaturgid, eelmiste teatripõlvkondade korüfeed kui ka noored autorid, kes on tulnud teatri juurde viimase viie-seitsme aastaga.

Oma tähelepanekutes kavatsen tugineda kahele näitemängule: need oleksid igi-halja Aleksei Arbuzevi näidend «Võidukas naine» ja noore dramaturgi Aleksandr Tšervinski «Mu õnn». Mulle tundub, et just nendes näidendites ilmnevad kõige selgemalt uue melodraama arengutendentsid, mida jälgides võib teha isegi mõ-ningaid prognoose edaspidiseks.

Lühidalt kahest süžest. «Võiduka naise» peategelane Maia Aleinikova tähistab oma neljakümnendat sünnipäeva. Ta on teaduste kandidaat, mis autori järgi märgib kangelanna kõrget ühiskondlikkust — instituudi juhtkonnas on ta positsioon täht-suselt kolmas. Bioloog, kes on karjääri huvides ohverdanud nii teaduse kui ka armastuse, on edu saavutanud teadustegevuse organiseerimises. Sünnipäeva õhtul kerkivad Maia kujutlusse retrospektiivsed stseenid, milles ta kohtub inimestega, keda on oma elus maha jätnud. Kõige sagedamini tungib naise mõtetesse ja tunnetesse noormees Kirill, temasse kõrvuni armunud kursusekaaslane, kelle ta reetis. Lõpuks ei kannata Maia piinavaid mälestusi välja ja otsustab Kirillile külla minna (aadress tal on). Kirilli tütar Daša aga teatab, et isa on surnud: salakütid lasksid ta maha. Selgub, et Maiast lahkuminek mõjus omal ajal nii rängalt, et noormees läks ära kaugõppesse, ehkki oli teaduskonna au ja uhkus. Kirill asus tööle looduskaitse alale, kus temast sai salaküttide hirm — see ta ka hukutas. Viimse tunni armastas ta Maiat. Kuigi näidendis pole see otse välja öeldud, võib edasisest oletada, et Maia võtab kasvatada Daša ja leiab seeläbi hingerahu.

«Mu õnn». Inetu tütarlaps Viktoria toob enda juurde noormehe Semjoni, kes on tülli läinud ta sõbrannaga. Oma korterit Viktorial pole — tegevus toimub 1947. aastal —, ta elab koolis, kus töötab vanempioneerijuhina. Semjon jääb Viktoria juurde õöseks, neiu tunnistab talle, et ta tahaks sünnitada ja kasvatada last. Semjonile näib, et ta armus Viktoriasse; kui ta hommikul läheb, lubab ta õhtul tagasi tulla. Paraku vigastab noormees aknast välja hüpates jala — niisugune lahkumismoodus tuleb ette võtta loomulikult selleks, et mitte kompromiteerida Viktoriat kolleegide ja õpilaste silmis. Noormees saab ilmuda alles mitme kuu pärast, kui Viktoria rasedus läheneb juba oma loomulikule lõpule. Semjon, kes lõpetab kooli, mis valmistab ette Nõukogude esindajaid välismaal, teeb Viktoriale abieluettepaneku. Viktoria ütleb aga mehele ära, püüdes Semjoni igati veenda, et too armastab endiselt tema sõbrannat. Viktoriat enneaegselt sünnitama viiva kiirabiauto signaalide saatel lahkub Semjon.

On muidugi tänamatu töö jutustada ümber süžetuid süžeesid, paraku oli tarvis seda teha, et saaks hiljem neile viidata. Niisiis, mõlema näidendi konfliktikeskmes on naine. Vaatamata ilmsele erinevusele — üks naine ohverdas eraelu ühiskondlikule positsioonile, teine positsiooni ühiskonnas erale, võimalusele kasvatada last —, on need naised põhilises ometi sarnased. Kõigepealt: nad on tugevad isiksused, kes teadlikult programmeerivad oma elu. Kui vanas melodraamas oli naine allutatud isik, saatuse mängukann, siis nüüd muutub saatuse mängukanniks tema käes. Siin ei saa öieti rääkida kangelase feminiseerumisest, kui võrd mõlemal peategelasel on klassikalises mõttes melelik iseloom. Seeläbi kandub allutatud olendi roll üle mehele, et aga meie dramaturgias niisuguse kuju traditsiooni praktiliselt pole, siis osutuvad ka meesrollid tunduvalt kahvatumaks naisrollidest ja näitlejatel tuleb ilmutada tublit professionaalset meisterlikkust või siis harukordset siirust, et tuua neisse osadesse elu. Tugev naine konflikt-situatsioonis — nähtavasti pole see juhus, vaid ajamärk, mis täpselt tabatud. See lähendab dramaturgilist tegevust meie reaaliatele. Võib oletada, et aktiivse kangelase asendumine aktiivse kangelannaga, selle asenduse emotsionaalne mõju osutub saali reaktsioonides, eriti publiku aktiivsema poole seas, küllalt tugevaks teguriks. Samal ajal käsitlevad mõlemad näidendid oma kangelannade ohvrit just nimelt naiseideali seisukohalt. Tšervinski kahtlemata ülistab Viktoria ohvrit, sama kindlalt kritiseerib Arbuзов Maia oma, mis muuseas on juba andnud põhjust ristida «Võidukas naine» «Anti-Tanjaks» — Arbuзовi kõige kuulsama näidendi «Tanja» kangelanna järgi, kelle sotsiaalset aktiivsust, väljamurdmist kitsalt isiklikust elusfäärist autor omal ajal toetas. Niisiis, ideaaliks on tugev naine, kodukolde hoidja. Selles on natuke ülepingutatust, püüdu ühendada raskestiühendatavat, kuid tugeval emotsionaalsel foonil pole see paradoks kuigi märgatav. Arbuзовile võib ette heita peategelase karakteri staatilisust: 17- ja 40-aastane Maia on praktiliselt ühesugused. Isegi kui võtta seda professionaalset autori teadliku kavatsusena näidata juba noores tüdrukus kõike seda, mis löi öitsele küpses naises, saab niisugust katset vaevalt õnnestunuks pidada: kunstlikkuse, konstrueerituse mulje jääb.

Tšervinski kangelanna kohta ei saa sellest aspektist midagi ütelda, sest põhitgevus toimub ühe öö jooksul, aga nii piiratud ajalõikes ei huvita enam kuju dünaamika, vaid tegevuse dünaamika.

Mõlema näidendi ülesehitus on küllalt huvitav. «Mu õnn» on täis esimeste sõjajärgsete aastate olustikku. Näidendi dramaturgilisest koost on läbi põimitud nende aastate tuntud lauluke, mis on andnud näidendile ka pealkirja. Ka konflikt ise kuulub läinud aegade probleemistikku ning see näidend, nii kummaline kui see ka pole, mõjub hoopis suuremal määral mälestusena kui «Võidukas naine», mis on autoril ehitatud üles just mälestusteahelana. Mineviku sümboliks saab pabergrammofon, tolleaegne omatehtud mänguasi, naiivne ja liigutav ajamärk. Viktoria ja Semjon mängivad sellel plaati ja tantsivad lauluviisi saatel bioloogia-kabinetis. Kõige enam just pabergrammofoni ja tuntud laulu läbi püüab autor sundida vaatajat sukelduma ammumöödunud aegade atmosfääri, sest selle näitemängu juures on tähtsad mängureeglid. Jättes need omaks võtmata, st püüdes tänases päevas, jääb vaatajal tabamata näidendi konflikt ja vaevalt suudab ta siis teadvustada ka autori ideed.

Abruzov aga, vastupidi, võoritab tegevust jaapani ja korea klassikaliste haikudega, mida on ohtrasti pikitud ajaleheudistega. Jääb mulje, et autor püüab visalt segada melodraama vastuvõtmist melodraamana, andes oma näidendile lisaks

veel sotsiaalse ja filosoofilise suuna. Tuleb märkida, et esmakordselt kasutab dramaturg oma praktikas võõritust tegevusväliste tekstide abil, seni on ta selliseid eesmärke silmas pidades piirdunud tegelaste spetsiifilise konstrueeritud keelega (tuletame meelde kas või «Julmade mängude» osaliste uskumatult elegantset žargooni). «Võiduka naise» keel on — niivõrd, kuivõrd seda lubab autori kirjutamismaneer — lähendatud argikeelele. Dialogid tunduvad küllalt loomulikuna, kuid tegevusse ei jõua veel süvenedagi, kui sind sellest võimukalt välja kisub järjekordne filosoofilis-informatiivne võõritusplokk. Igatahes taotleb Arbutov sündmuste ajatut vastuvõttu, tema «retrol» on abistav funktsioon, autor keskendab tähelepanu oma kangelanna isiksusele, tema ohvri mõttetusele. Seejuures haarab konkreetne Maia Aleinikova, nagu kuju sellise konstruktiooniga näidendites ikka, endasse tugevat üldistust.

Mõlema näidendi sügav sarnasus tuleneb intriigi puudumisest, see eristab neid oluliselt klassikalisest melodraamast, kus domineeris intriigi. Enamik vanu melodraamasid olidki tugeva intriigi ja nõrkade karakteritega. Midagi sellistaolist pole ei «Võidukas naises», ei «Mu õnnes» — nad mõlemad kujutavad endast tege-likult stoppkaadrite jada. Isegi nende stoppkaadrite sees pole mõtet otsida välis-
dünaamikat: mingeid elulisi kokkupõrkeid peategelastel praktiliselt pole, nad sea-
vad oma samme ise ja ise maitsevad ka oma käitumise vilju. Daamid lihtsalt
ei vajanud neid-kavalere ja seadsid elu oma tahtmise järgi.

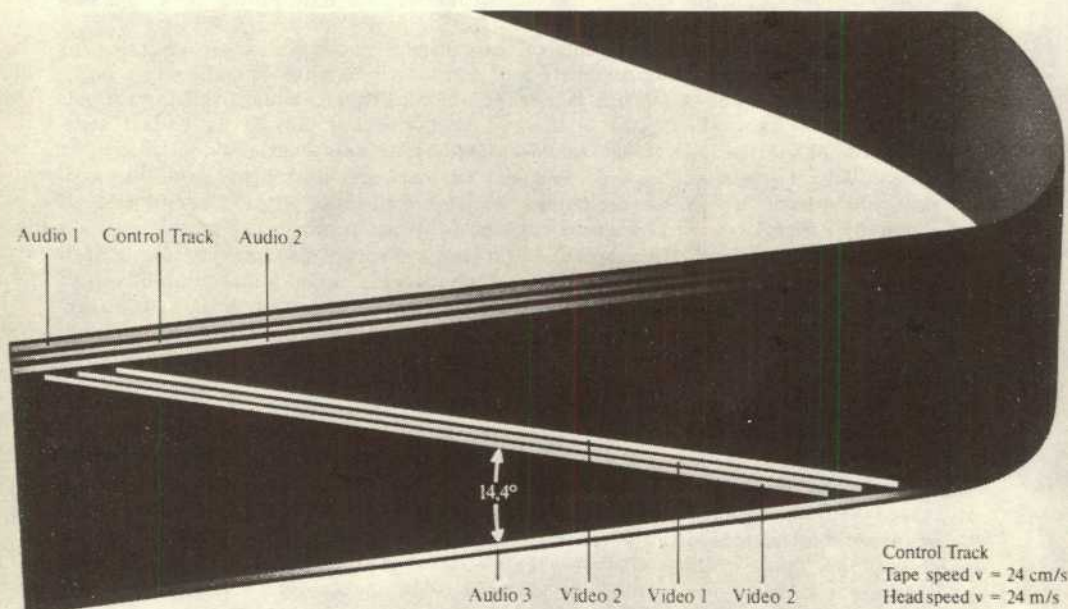
Vahemärkuse korras. Hiljaegu «Literaturnaja Gazeta» diskussiooni käigus liigi-
tati ka Aleksandr Tšervinski «uue laine» dramaturgide hulka. Mulle tundub see esi-
algu liialt rutaka järelalusena. Nende dramaturgidega, kellest olen TMK veer-
gudel juba kirjutanud, ühendab Tšervinski ainult vanus ja kõnekeele meister-
lik kasutamine. Mitte ükski neist joontest, mis seovad noori näitekirjanikke kindla
kirjandusvoolu kallaste vahele, ei ole omane melodraamale «Mu õnn» või teisele
tema näidendile «Blondiini nurga taga». Tšervinski pole sugugi tänapäeva mikro-
kangelase elukroonik. Ta ei püüa isegi püsida meie aja reaaliates. Tahan seda spetsi-
aalselt rõhutada, sest diskussiooni jälginud lugejal võis jääda mulje, et kõiki
uusi nimesid dramaturgias liidab üks ühine loomingu- ja eluhoiak. Neid kiide-
takse koos, nimekirjadena, ning laidetakse samuti nimekirjade kaupa. Tegelikult — ja
see tegelikkus on rõõmustav — on meie tänapäeva näitekirjanduse fenomen mitme-
kesine ning peale võimsa Petruševskaja—Arro—Zlotnikovi—Galini jt kihistuse
leidub seal ka niisuguseid andekaid «autsaidereid» nagu seesama Tšervinski.

Kuid pöördugem tagasi melodraama, kahe vaatlusaluse näitemängu juurde. Võib
kerkida küsimus: miks on nad öieti melodraamad? Oma loos rõhutan ju pidevalt
 nende erinevust klassikalisest melodraamast. Ja sellegipoolest kuuluvad nad ni-
melt sinna. Kogu melodraama muutlikkuse juures ajast aega on tema peamine
tunnusjoon peategelaste elumuredele ja hädadele rajatud vahetu emotsionaalne
mõju. Sellise määratluse alla mahuvad mõlemad näendid. Jah, melodraama on
muutunud. Ta on imenud endasse viimaste aastate näitekirjanduse kogemuse ja
kasutab seda osavasti. Ta ei väldi ka eklektikat: tohutu menuga läks ekraanidel
näiteks film «Ekipaaž», milles Aleksandr Mitta liitis melodraama katastrooffil-
miga. Veelgi enam, mõnikord melodraama ka maskeerub, pakkudes end mõne
teise, n-ö auväärsema žanri pähe, nagu see toimub «Võidukas naises». Kuid sel-
legipoolest reageerib kõige tundlikum baromeeter — vaataja — melodraamale
kiiresti ja adekvaatselt. Situatsioonis, kus teatribum näib selleks korraks läbi
olevat, võib melodraama saada jällegi kassa päästjaks, kui ainult... Vahe endisega
on olemas veel ühest aspektist: uus melodraama ei ole enam isemängiv, vaid
nõuab režissööri aktiivset sekkumist, samuti aktiivset näitlejatõlgendust. Mõle-
mal vaadeldud näitemängul on ses suhtes vedanud: «Mu õnne» tõi väga korda-
länult lavale režissöör Juri Jerjomin Nõukogude Armees Keskteatris*, «Võiduka
naise» «avas» Riia Noorsooteatris Adolf Sapiro, kellel õnnestus realiseerida lavas-
tuses kõik autorikavatsuse siksakid. Kas saadab kunstionn ka järgmisi seda laadi
näidendeid? Ilmne on praeguseks hetkeks ainult see, et näitekirjanduses on olemas-
tulemas veel üks suund, mille vastuvõtuks peame valmistuma ja mille mängu-
reeglid peab teater pärast pikemat vaheaega taas omaks võtma.

* Näidend «Mu õnn» on selle hooaja algusest jõudnud ka Eesti lavadele. Tallinna Vene
Draamateatris tõi tüki lavale sama Juri Jerjomin (külalisesena Nõukogude Armees Keskteat-
rist). Pärnu Draamateatris lavastas näidendi (algpealkirja all «Viktoria») Ingo Normet. 19

Video tulek Eesti Televisiooni

AIN ARENS



1" videolindi B-standard

Lubasime videosalvestuse probleemide juurde peatselt tagasi tulla (vt TMK nr 6, 1983). Kuid selleks oleks vaja selgitada videosalvestuse, st uue kommunikatsiooni- ja kunstiala tehnoloogilist olukorda. Ka on selle küsimusega pöördutud toimetuse poole. Alljärgnevalt avaldame lühikese ülevaate video tehnilisest olemusest, samuti tema levikuajaloo Eesti Televisioonis.

Sõna «video» on muutunud nii videosalvestusmenetluse kui ka selleks vajaliku tehnika sünonüümiks.

Eesti Televisioonis on sõna «video» laialt kasutusel ja seda alates 1965. aasta septembrikuust, mil Eesti Televisioon sai oma esimeste professionaalsete videomagnetofonide КМЗИ 6 omanikuks. (КМЗИ — комплекс магнитной записи изображения). Tihti võib meil kuulda väljendeid: «see saade tuleb videost» — saade tuleb videomagnetofonilt; «ma lähen (olen) videos» — ma lähen (olen) videomagnetofonide ruumis jne.

Käesolevas artiklis püüan kirjeldada videomagnetofonide (VM) loomise ja arengu ajalugu maailmas ja ka nende kasutamist Eesti Televisioonis.

Tänapäeval kasutusel oleva nn realise salvestuse meetodi idee esitas juba 1932. aastal nõukogude leiutaja K. Issupov (autoritunnistus nr 34173, 14. mai 1932. a), kuid selle teostus sai tehnika arengu tõttu võimalikuks alles palju aastaid hiljem.

Nii varane ja väga suur huvi kujutise signaalide magnetilise salvestusvõimaluse vastu põhineb selle salvestusmeetodi vaieldamatutel

eelistel, võrreldes näiteks varem kasutatud ainuvõimaliku meetodi — filmimisega (35 mm või 16 mm filmile). Põhiliseks esimese eeliseks ja ühtlasi erinevuseks nende menetluste vahel on magnetsalvestuse üheetapilisus (puuduvad igasugused vahepealsed protsessid, nagu ilmutamine jne) ning informatsioonikandja mitmekordse kasutamise (kustutamise) võimalus. Kaheldamatu eelis on ka võimalus salvestatud informatsiooni kohe kontrollida.

Telesaadete salvestamine võimaldab palju ökonoomsemalt kasutada salvestustehnikat. Tekib võimalus salvestada mis tahes programme esinejatele ja näitlejatele sobival ajal ning näidata neid eetris, millal soovitakse. Salvestatud programme võib eetrisse anda ükskõik mitu korda (kordussaadet), sama videolinti saab hiljem kasutada uuteks salvestusteks, seega vaatamata salvestusseadmete suhteliselt kõrgele hinnale on näiteks programmi omahind videolindi 10-kordsel kasutamisel 3—3,5 korda väiksem kui sama pikk programm 16mm filmil.

Peaks aga mainima ka seda, et videosalvestusel on, võrreldes kinofilmiga, mõningaid puudusi. Nagu kõik lugejad kindlasti teavad, on kogu maailmas kasutusel praktiliselt ühtne kinofilmistandard, mida kahjuks ei saa öelda televisioonistandardi ja videosalvestuse standardi kohta. Eri maade vahel toimub filmiprogrammide vahetamine praktiliselt tehniliste takistusteta, videolint on aga maailmas kasutusel praegu viies eri laiuses, lisaks sellele on sama laiuselgi lindi puhul kasutusel erinevad salvestusparameetrid. Tuleb arvesse võtta ka seda, et maailmas on kasutusel kolm põhimõtteliselt erinevat värvitelevisionistandardit ja peale selle veel terve hulk standardite modifikatsioone.

Ehkki huvi ja vajadus kujutise signaalide salvestuse järele oli suur, oli televisiooni algusaastate tehniline tase veel liiga madal kasutamiskõlblike magnetsalvestusseadmete loomiseks.

Siinkohal oleks õige aeg selgitada pildi filmile salvestamise ja magnetsalvestuse peamist erinevust. Filmile salvestatu on kõigile tuttav ja see kujutab endast kujutise valgustundlikule filmile fotograferimise katkendlikku (kindlate ajavahemike järel) protsessi. Pärast filmi töötlemist saadakse sellel silmaga nähtav negatiiv- või positiivkujutis. Vastavas projektsiooniseadmes seda võttekiirusel demonstreerides saame algse sündmuse taasesituse ekraanil.

Heli magnetsalvestus põhineb sellel, et akustilised lained (helirõhu muutused) muundatakse mikrofoni abil elektrilisteks signaalideks, kusjuures saadud elektriliste signaalide sagedus vastab algsele helivõngete sagedusele ja elektrilise signaali amplituud vastab heli tugevusele. Saadud elektrilise signaali abil magnetiseeritakse magnetofoni helipea abil selle eest läbi liikuv nn magnetlint. Kui lint liigub taasesitusel magnetofoni helipea eest läbi, siis lindil olevad magnetvälja tugevuse muutused kutsuvad helipea mähises esile signaali, mis võimendatakse ja antakse valjuhääldile. Siinjuures on veel oluline, et lint liiguks nii salvestusel kui ka taasesitusel stabiilse ja võrdse kiirusega — see on loomuliku heliülekanne esmatingimus.

Pildi magnetsalvestuse põhiidee on täpselt analoogiline heli omaga, kuid siin on terve hulk lisaprobleeme. Esimeseks lüliks salvestusahelas on televisioonikaamera ja selle põhiosa — saatetoru. Saatetoru ülesandeks on pildi muutmine elektriliseks signaaliks. Seda ei saa aga teha sama lihtsalt kui heliga, mis on juba oma loomult ühedimensiooniline, st igal hetkel on helilainetel ruumis üks kindel väärtus. Pilt aga, mida telekaamera näeb, on selles vaateväljas olevate kõikide esemete kujutis. Et sellest kujutisest elektrilist signaali saada, on kujutis vaja jagada üksikuteks mini-pildipunktideks ja tekitada üksiku pildipunkti heledusele ja värvile vastav elektriline signaal. Tähtis on veel see, et

kõikide pildipunktide signaal tekitatakse kindlas järjekorras ja suhteliselt suure kiirusega. Suures osas Euroopas kasutusel olevate televisioonistandardite kohaselt on kujutis jagatud 625 pildipunktiireaks (pildi kõige ülemine rida kannab n-ö numbrit 1 ja kõige alumine numbrit 625). Sellise ridadena elektrilise signaali tekitamise tagab telekaamera saatetoru elektronkiir. Pärast kujutise, st kaadri alumise rea läbimist pöördub kiir tagasi kaadri ülaossa ja alustab uuesti esimese rea «näitamist». Kuna on vaja näidata küllalt kiirelt vahelduvaid ja muutuvaid kaadreid, siis on kaadrite vaheldumise sageduseks valitud 25 kaadrit sekundis. Arvestades, et igas kaadris on 625 rida, on siis televisiooniridade kordussageduseks $625 \times 25 = 15625$ Hz. Telesaadete otseülekande korral antakse saadud elektriline signaal (sellele on lisatud veel nn sünkroniseerimissignaali, st märk, et saatetoru elektronkiir on kujutise vasakus servas, ja lissignaali selle kohta, millal alustatakse rea nr 1 ülekannet) televisioonisaatjale, sealt suundub ta eetri kaudu telerisse, kus ta pärast võimendamist juhib teleri kineskoobi elektronkiire heledust — seega hetkel ülekantava kujutisepunkti heledust. Sünkroniseerimissignaali tagab kaamera ja teleri kineskoobi elektronkiirte liikumise sünkroonsuse.

Nüüd jõuame teise põhilise erinevuse ni heli- ja pildisignaali. On üldiselt teada, et inimese kõrv kuuleb helisagedusi 16—18 Hz. Arvestades mõningat reservi, mis on vajalik loomutruu heli jaoks, on seega heliülekaneks (salvestuseks) maksimaalselt vajalik sagedusala ca 20—20 000 Hz. Pildisignaali puhul muutub sagedusala küsimus märksa raskemaks. Nagu eespool öeldud, on pildisignaali kordussageduseks 25 Hz (tõepoolest on vaja aga veelgi madalamate sageduste ülekannet), see arv jääb siis ülekande sagedusala alumiseks piiriks. Sagedusala ülemise piiri määrab see, kui paljudest erinevatest pildipunktidest tahetakse ühes televisioonireas signaali saada. Teiste sõnadega, sõltub sellest, kui suurt eraldusvõimet ehk teravust ülekantavalt pildilt nõutakse. Euroopas kasutusel olevates televisioonistandardites on sagedusala ülemiseks piiriks võetud põhiliselt kas 5 või 6 MHz, sagedusala, mis võimaldab ühes televisioonireas eristada vastavalt 450—550 pildipunkti.

Selle pika tehnilise jutu lühikokkuvõtteks võib öelda, et kujutise signaali rahuldavaks salvestamiseks magnetlindile on vaja esiteks, tagada salvestusel ca 250 korda laiem sagedusala kui helisalvestusel ja teiseks, tagada igale pildipunktile vastava informatsiooni ajaline täpsus. Viimane kindlustab taasesitatud kujutises kõikide pildipunktide sama geomeetrilise paigutuse säilimise. Kuivõrd tegemist on pildipunktidele vastava informatsiooni järjestikuse ülekandega, siis näiteks magnetlinde liikumiskiiruse muutus taasesitusel, võrreldes salvestusega, viib pildipunktide geomeetrilise asukoha muutusele ekraanil.

Kes veidi tunneb helisalvestustehnika põhiliseid, teab, et salvestatava sagedusala laiendamiseks peab vähendama helipea magnetpilu laiust ja suurendama lindi liikumise kiirust. Mis puutub taasesitatava signaali ajalistsesse (geomeetrilistsesse) moonutustesse, siis nende vähendamiseks tuleb parandada lindi veomehhanismi täpsust.

Esimesena õnnestus need ülesanded lahendada Ameerika firma «Ampex» teadlastel. Uurimisrühma moodustas firma alusepanija ja tolleaegne president, vene päritoluga Alexander M. Poniatoff 1951. aasta oktoobris.

Vaatamata mitmele raskusele õnnestus teadlastel demonstreerida esimest (tõsi, peaaegu tundmatuse ni moonutatud) videosalvestust 1952. aasta oktoobris. Tulemus osutus siiski lootustandvaks ja töid otsustati jätkata.

Selleks, et saavutada vähegi vastuvõetavat sagedusala, võeti kasutusele 2 tolli (50,8 mm) laiune lint ja peale lindi pandi liikuma ka kirjutavad magnetpead (videopead). Lindi liikumiskiiruseks oli algselt 30 tolli sekundis = 76,2 cm/sek ja videopeade liikumiskiiruseks lindi suhtes oli 2500 tolli sekundis = 6350 cm/sek = 228,6 km/h! Nagu arvudest nähtub, ei saagi sellist kiirust ilma videopeade liikuma panemiseta saavutada. Magnetlindile tekivad — peaaegu lindi liikumise suunaga risti — salvestus-rajad.

Pärast esimese aparadi mitut elektrilist ja mehaanilist täiustust saadi pika töö järel, 1955. aasta veebruaris videomagnetofonil pilt, mida näete lk 26. Telesaadet rahuldava kujutise kvaliteedini jõuti nüüd juba märksa kiiremini ja maailma esimene telesaade videolindilt anti eetrisse 30. novembril 1956. aastal CBS (*Columbian Broadcast System*) telekeskusest Los Angelesest. Esimestele edukatele saadetele järgnes juba videomagnetofonide seeriatootmise kavandamine.

Nõukogude Liidus algasid videomagnetofonide väljatöötamisega seotud tööd 1958. aastal Moskva Helisalvestusinstituudis ja Leningradi tehases «Lenkinap». 1959. aasta lõpuks olid loodud esimesed eksperimentaalsed videosalvestusseadmed ja 20. veebruaril 1960 võisime Kesktelevisiooni programmis näha esimest saadet videomagnetofonilt. Vaatamiseks pakuti «otsesaatena» stuudiokontserti, mis saatega üheaegselt salvestati videomagnetofonile. Otsekontserdi järel korraldati sama kontserti juba videomagnetofonilt. Need olid kodumaise videomagnetofoni «Kadr 1» esimesed sammud. Magnetofon valmis Moskva Helisalvestusinstituudis. Praeguseks on see instituut laienenud ja saanud üldtuntuks kui Üleliiduline Teaduslik-Tehniline Tele- ja Raadiolevi Instituut (ВНИИТР — Всесоюзный научно-исследовательский институт телевидения и радиовещания). 1961. aastal olid Moskva ja Leningradi telestuudiod juba varustatud kodumaiste videomagnetofonidega «Kadr 1» ja КМЗИ 6. Viimati nimetatud aparate valmistab Leningradi optika-mehaanika koondis «Lomo» ja need said ka Eesti Televisiooni esimesteks videomagnetofonideks 1965. aasta septembris.

Viiekümnendate aastate lõpupoolel alustati seega videomagnetofonide tootmist kogu maailmas. Esimesteks olid Ameerika firmad «Ampex» ja RCA; Jaapani firma «Sony» töötas oma esimese videomagnetofoni välja 1958. aasta detsembris, laiemat tootmist alustati 1961. aastal. 1960. aastatest alates toodeti videomagnetofone juba kogu maailmas ja nende kasutamine telesaadetes muutus väga ulatuslikuks. Kõikide nende magnetofonide tunnuseks oli videopeade liikumine pöörleval trumlil risti lindi liikumisega. Kasutati eranditult 2 tolli (50,8 mm) laiust linti. Samad põhiparameetrid on tänini kasutusel enamikus ametialastes seadmetes. Eesti Televisioonis on praegu põhilisteks kodumaised videomagnetofonid «Kadr 3 ПМ», mida on kokku 11.

Nagu piltidelt näha, olid esimesed videomagnetofonid ja on ka enamik praegu elukutselistel kasutatavaist magnetofonidest suure gabariidiga, rasked ja suhteliselt palju elektrienergiat tarbivad keerukalt käsitsetavad seadmed. Need puudused sundisid konstruktoreid edasi töötama ja juba 1961. aastal loodi näiteks Jaapanis «Sony» firmas täielikult transistoridel töötav videomagnetofon. Otsiti ka teid videolindi laiuse vähendamiseks ning kujutise kvaliteedi parandamiseks väiksematel lindi liikumiskiirustel. Võeti kasutusele nn kaldkirjutuse printsiip (foto lk 20). Siin on lindi liikumiskiirus 24 cm/sek — seega üle 3 korra väiksem kui videomagnetofonide esimestel mudelitel, peade liikumiskiirus lindi suhtes on 24 m/sek = 86,4 km/h — samuti ligi 3 korda väiksem kui esimestel mudelitel, lindi laius 1 toll = 25,4 mm. Fotol toodud salvestustasandit kasutatakse Lääne-Saksa firma «Bosch Fernseh» video-

magnetofonides, need on ka Eesti Televisioonis kasutusel (lk 27). Fotol näeme firma magnetofoni statsionaarset varianti BCN 50; paralleelselt sellega toodetakse sama standardiga kompaktsed, kantavat, akudel töötavat varianti massiga ca 20 kg. Salvestussüsteemi, mida kasutatakse firma «Bosch Fernseh» videomagnetofonides tuntakse 1"-lindi salvestusstandardina B, samal lindi laiusel on kasutusel veel teine standard — C. Viimasele standardile vastavaid videomagnetofone professionaalidele toodavad firmad «Ampex» ja RCA USA-s, «Marconi» Euroopas ja mitmed Jaapani firmad, nagu «Sony», «Hitachi» jt. B- ja C-standardi põhiliseks erinevuseks on veidi teistsugused lindi kiirused ja erinev videopeade liikumisnurk lindi liikumise suhtes.

Esialgused videomagnetofonid olid nüüdisaegsetega võrreldes oma võimalustelt väga primitiivsed ja äärmiselt keerulised kasutada, nõudes töö ajal pidevat reguleerimist ja häälestamist. Mida rohkem erinevaid tehaseid nende juures tööd alustas, seda töökindlamaks nad muutusid, suurem osa reguleerimisi automatiseeriti, heli kvaliteet ja kujutis paranes. Tänapäeva videomagnetofonide kujutis ja heli on tõusnud sellisele tasemele, et ka asjatundjal on ainult kujutise järgi peaaegu võimatu kindlaks määrata, kas pilt tuleb «otse» või salvestatult.

Esimesed videomagnetofonid võimaldasid ainult lihtsat saate salvestamist ja selle hilisemat taasesitamist. Suureks probleemiks oli lintide vahetamine ja pikemaajaline säilitamine, videopead kuluvad nimelt väga ruttu. Ametiseadmetel on videopeade iga keskmiselt 200—500 töötundi. Kuna videopeade plokkide ei suudetud esialgu valmistada piisava täpsusega, siis sai salvestatud videolinti taasesitada ainult sama videopeade komplektiga, millega see oli salvestatud, ja pärast videopeade kulumist muutusid sellega salvestatud linnid taasesituseks kõlbmatuks. Tänapäeval on see raskus ammu ületatud ja salvestatud linti saab taasesitada mis tahes sama süsteemi videopeade komplektiga. Videopeade valmistustäpsuse suurenemine lubas seega hakata vahetama videosalvestusi teleorganisatsioonide vahel.

Esimeste videomagnetofonide juures oli raskesti lahendatav nn videomontaaž. Teatavasti tähendab kinofilmil puhul filmi monteerimine filmilõikude kokkuliimimist vajalikus järjekorras: filmimisel ei tarvitse kinni pidada lõpptulemuseks vajalikest episoodide järjekorrast ja pikkusest. Sobiv valik tehakse hiljem rahulikus miljöös, tihti pärast mitmekordset übermõtlemist montaažilaua taga. Ligikaudu samuti monteeritakse magnetofonidel ka helilinte, st algsest linnist lõigatakse mittevajalikud kohad (kõhatused, pausid jm) välja ning lint liimitakse uuesti kokku.

Esimeste videomagnetofonide puhul püüti toimida samuti, ent see kujunes väga tülikaks ja enamikul puhkudel ei andnud head tehnilist kvaliteeti. Erinevalt kinofilmist ei ole videolinnide salvestatud kujutis nähtav. Kuna tegemist on salvestusega nn ridahaaval, ei näe me, kus paikneb kaadri vahejoon. Vahejoone selgitamiseks on vaja videolinti n-ö «ilmutada»; selleks kaetakse horisontaalselt asetatud videolint lahusega, mis koosneb mingist kandvast lahustist (näit. piiritus) ja ülipeenest metallipulbrist. Nüüd saame magnetiliselt salvestatud signaali «kujutise». Seejuures on videopeade jäetud «jäljed» erineva intensiivsusega ja kaadri vahetuse kohal näeb vilunud silm tumedamat kaadri sünkroniseerimisimpulsi salvestuse jälge. Täpselt selle jälje kõrvalt tuleks nüüd lint läbi lõigata, jälgides samal ajal väga täpselt videopeade jälgede nurka. Samuti tuleks talitada ka teise vajaliku lindilõiguaga ning need siis täpselt otsakuti kleplindiga kokku liimida. Võite ette kujutada, kui palju võttis selline protseduur aega. Pealegi ei tea me kunagi päris täpselt, kas lõikame lindi ikka õige kaadri tagant — me leiame küll kaadri vahetuskohta, kuid

ei näe, mida see kaader kujutab. Ja muidugi: pärast sellist montaaži muutub videolint tarvitamiskõlbmatuks.

Umbes kümnekond aastat tagasi hakkasid videomagnetofonitehased valmistama magnetofone, mis on varustatud nn elektroonse monteermise võimalusega. Sisuliselt tähendab elektroonne montaaž videomagnetofoni ümberlülitamist taasesitusel salvestusele ja vastupidi magnetofoni või õigemini veomehhanismi töötamise ajal. Lisatingimuseks on, et selline ümberlülitamine peab toimuma kaadri vahetuse aja jooksul, ainult sel juhul ei taju me pildis mingeid häireid. Elektroonset monteermist on vaja kahel eri režiimil. Lihtsam nendest on nn jätkamisrežiim, mis nõuab, et salvestus tehtaks vajaliku lõpptulemusega võrreldes ajaliselt samas järjekorras, kuid üksikute lõikude kujul. Sel juhul käivitatakse videomagnetofon alguses taasesituse režiimil ja vajalikul hetkel lülitatakse ta ümber salvestusele, kirjutades nii viisi lindile järgmise lõigu jne. Elektriliselt keerukamat videomagnetofoni vajatakse siis, kui soovitakse varem võetud osa ümber salvestada. Selline režiim võimaldab näiteks intervjuusalvestusele hiljem ja teises kohas peale võtta kujutist sellest, millest oli intervjuus juttu jms.

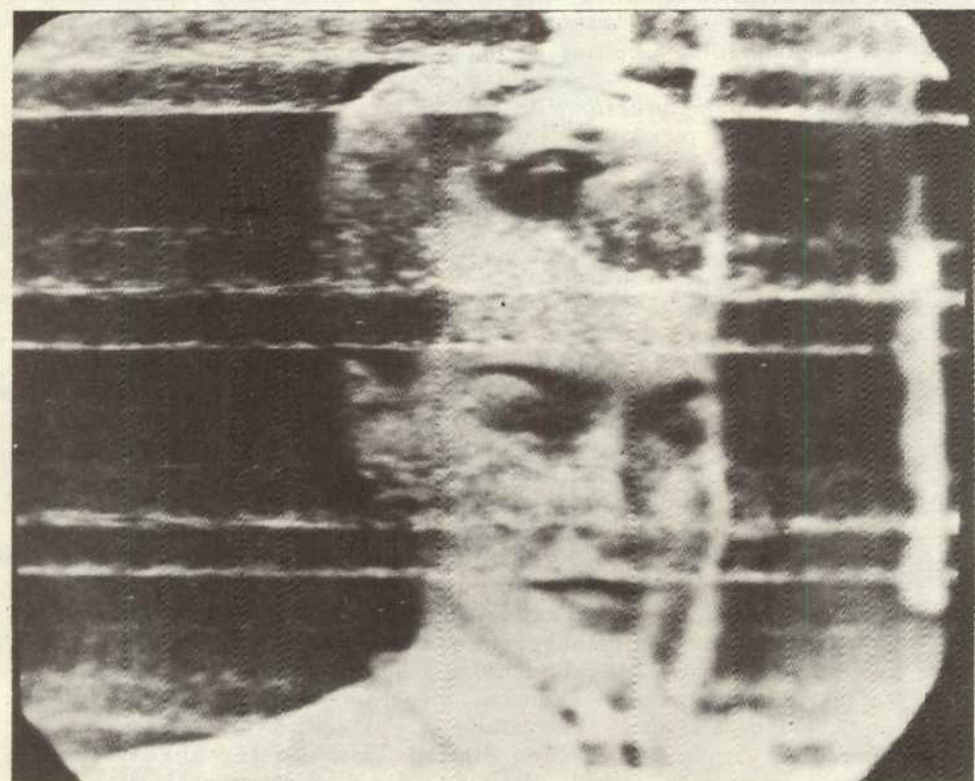
Enamikus nüüdisaegsetes videomagnetofonides on salvestuskanaleid mitu: üks pildisignaali salvestamiseks ja kaks või kolm helisignaali tarbeks. Et montaažirežiimil saab neid kanaleid eraldi juhtida, siis avardab see veelgi videomontaaži võimalusi.

Näiteks estraadiansambli esinemise salvestus võiks välja näha järgmine. Kõigepealt kirjutatakse ühele helikanalile ansambli esinemise stuudios salvestatud heli fonogramm. Seejärel jäädvustatakse näiteks välitingimustes, erinevais paigus sobiv pildiline programm (kusjuures videomagnetofoni pildikanal töötab salvestusrežiimil ja sama magnetofoni helikanalilt taasesitatud fonogramm antakse valjuhääldite kaudu võtteplatsile, et esinejad saaksid markeerida esitatavat helindit). Hiljem lisatakse originaalprogrammile veel näiteks pildiinformatsioonile vastav helitaust (tuul, merekohin, automüra vms) ja kirjutatakse see koos esimeselt helikanalilt saadava põiheliga teisele helikanalile, seejuures töötab kirjutus-(salvestus-)režiimil ainult teine helikanal, pildikanal ja esimene helikanal on taasesituse režiimil. Veel võib pildisignaali hiljem lisada võtteid stuudiost, mitmeid tehnilisi efekte, diapositiivide pilte vms — seda kõike kuni soovitava tulemuseni.

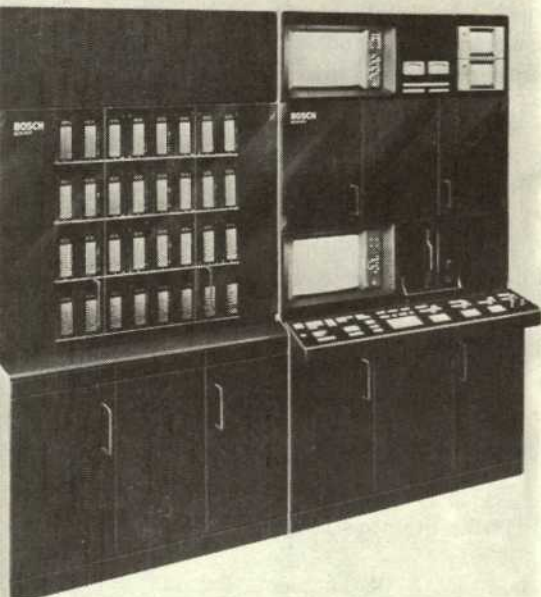
Üheaegselt professionaalidele mõeldud videomagnetofonide tootmisega algasid paljudes firmades ka püüdlused luua väiksemaid ja odavamaid seadmeid, mida saaks ilma vastava eripersonalita kasutada muudel elualadel peale leviteleviseiooni.

Esimeste reaalse tulemusteni jõudis Jaapani firma «Sony» 1963. aasta märtsis, mil ilmus turule esimene kompaktne videoaparaat PV 100. 1964. aasta juunis paigaldati «Sony» videomagnetofonid PV 120 *Al American Airlines* lennukitesse reisijate lõbustamiseks. 1965. aasta augustis jõudis turule «Sony» firma esimene koduvideomagnetofon CV 2000. «Sonyga» analoogilisi seadmeid hakati tegema kogu maailmas. Esialgu olid need siiski üsna kohmakad ja ebatöökindlad lahtise lindiga aparaadid. Kasutati õige mitme laiusega linte: 1"; 3/4"; 1/2" ja isegi 1/4" (6,35 mm), mis vastab üldtuntud helimagnetofonides kasutatava lintide laiusele.

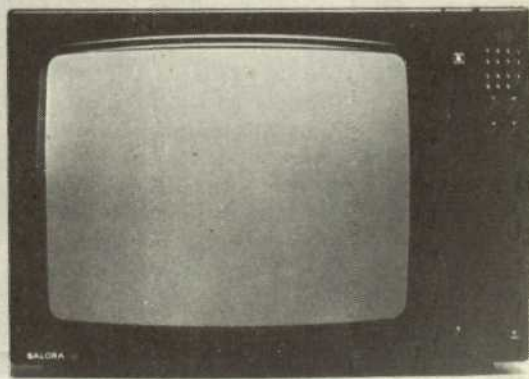
Suurt tunnustust ja ulatuslikku kasutamist leidsid aga 1972. aasta märtsis turuletoodud «U-matic»-süsteemi kassettmagnetofonid. Need on mõeldud laialdaseks kasutamiseks. Vajadus, eriti asutustes, selliste aparaatide järele on, nad on lihtsad käsitseda ja väga töökindlad. Ettevõtetes annab nende kasutamine suured võimalused töötajate paremaks väljaõpetamiseks, niisamuti meditsiini alal ja kõikides koolides. Paljud turismiorganisatsioonid kasutavad kassettmagnetofone, tutvusta-



Esimene telesaade videolindilt 30. nov. 1956
Esimene arusaadav pilt videolindilt 1955. a veebruaris



*Televisiooni kassettmagnetofon BCN 100
Kõasaegne videomagnetofon BCN 50
VHS — koduvideomagnetofon SV 8100 ja teler
«Salora» G-seeriast*



maks oma klientidele pakutavaid turismimarsruute jne. «U-matic»-süsteemi videomagnetofonide tootmise jooksul on neid täiendatud ja parandatud ning viimasel ajal kasutatakse selle süsteemi levivarianti laialt ka televisioonis, eriti uudiste tegemisel: uudistematerjalide salvestamisel on põhitähtsusega nende eetrisse andmise operatiivsus ja uudiste hankijate poolt kaasaskantava seadmetiku väike maht ja mass. Kvaliteedi suhtes võib seevastu teha mõningaid järeleandmisi.

Kodu tarbeks mõeldud nüüdisaja videomagnetofonide tootmine algas 70. aastate keskel ja praegu on nendest enam tuntud «Betamax»- ja VHS-süsteem (VHS — *video home system* — kodune videosüsteem). Kui «U-matic»-kassetid on suhteliselt üpris suured (22×14×3 cm; lindi laius 3/4"; maks. salvestusaeg 1 tund), siis «Betamaxi» (15,5×9,5×2,3 cm; lindi laius 1/2"; maks. pikkus 3 tundi) ja VHS-i (19×10×2,3 cm; lindi laius 1/2"; maks. pikkus 4 tundi) kassetid on märksa väiksemad ja võimaldavad kodutarbijale sobivamat (pikemat) salvestusaega. Märksa väiksema levikuga on veel kassettsüsteemid VCR ja V 2000. Tähelepanu väärivad viimased veidi omapärasema ja teistest erineva kasseti konstruktsiooni poolest. Praeguseks ajaks on VCR-kasset-aparaatide tootmine lõpetatud just tema mehhanismi keerukuse tõttu: siin on kasseti mõlemad poolid ühel teljel või ka üksteise peal, mistõttu nende mehaanikasõlm magnetofonis on väga keeruline ja seega küsitava töökindlusega. VCR-kassettsüsteemi kuulub ka kodumaine videomagnetofon seeriast «Spektr».

Videokassettsüsteem V 2000 on kõige noorem. Selle süsteemi loojad ja tootjad on põhiliselt firmad «Philips» ja «Grundig». Süsteemi omapära seisneb selles, et kasset on «pööratav», täpselt samuti, nagu see on meile kõigile tuttavates helikassetmagnetofonides. Lindi maksimaalne pikkus on V 2000-l sama kui VHS-il, seega 4 tundi, kuid arvestades pööramist, saame kasseti mahuks 8 tundi. Seega on koduses ja laiatarbekasutuses praegu käibel 5 erinevat kassettsalvestussüsteemi, kusjuures need on sedavõrd erinevad, et üht tüüpi kasseti ei saa teist tüüpi videomagnetofonis kasutada.

Kassetidele salvestamise ja seadme kasutamise mugavust on loomulikult märganud ka televisioonitöötajad, nende tarbeks on loodud «U-matic'ule» lisaks mitmeid erinevaid kassetvideomagnetofone. Ühte näete lk 27. Sellesse «Bosch Fernseh» masinasse saab korraga paigutada kuni 32 spetsiaalkasseti lindi laiusega 1" ja maksimaalse pikkusega 30 minutit. Kuna kassette võib kasutada mis tahes järjekorras ja kõiki hetkel mitte käigus olevaid kassette saab töö ajal vahetada, võimaldab selline seadis väga operatiivselt edastada televisiooniuudiseid, anda katkematu «nonstop»-programme lõbustusasutustes jms.

Enamik praegu toodetavatest kodu-kassetvideomagnetofonidest võimaldab peaaegu sedasama mida televisioonis kasutatavad seadmed. On võimalik saada stoppkadrit, aeglustatud liikumist (enamikul ainult edasisuunas, vähestel ka tagurpidi), paljud aparaadid võimaldavad elektroonilist montaaži, mõned ka kiirendatud taasesitust ja pildi jälgimist ümberkerimise ajal.

Kodumagnetofonide suureks erinevuseks televisiooni omadega võrreldes on (peale madalama tehnilise kvaliteedi) see, et suurem osa neist on varustatud TV-tuuneriga, so ilma kallutusosa ja kinesiokobita teleriga (analoogiline seade raadiotuuneriga, millel, võrreldes tavalise raadioga, puuduvad madalsagedusvõimendi ja valjuhääldi). Salvestatud programmi vaatamiseks selliselt videomagnetofonilt on lisaks vaja tavalist telerit. Üks näide on toodud fotol lk 27 — Soome firma «Salora» VHS-videomagnetofon SV 8100 ja sama firma teler seeriast 1G. Kuna selline kodumagnetofon sisaldab ka TV-tuuneri, on võimalik samal ajal,

kui teleekraanilt vaadatakse mingit üht programmi, salvestada soovivat teist programmi. Peale tuuneri on suuremas osas kodumagnetofonides ka taimer: programmeeritav kellaseade, mis lisaks õige aja andmisele käivitab videomagnetofoni salvestusrežiimile soovitud päeval, programmil ja kellaajal, samuti lülitab ta ka magnetofoni soovitud ajal uuesti välja. Pikemalt selgitamata on ilmne, missuguseid võimalusi see kasutajale annab. Magnetofoni vastavalt programmeerides saate lindile saate, mis teid huvitab, kui te ise olete samal ajal hõivatud muude toimingutega.

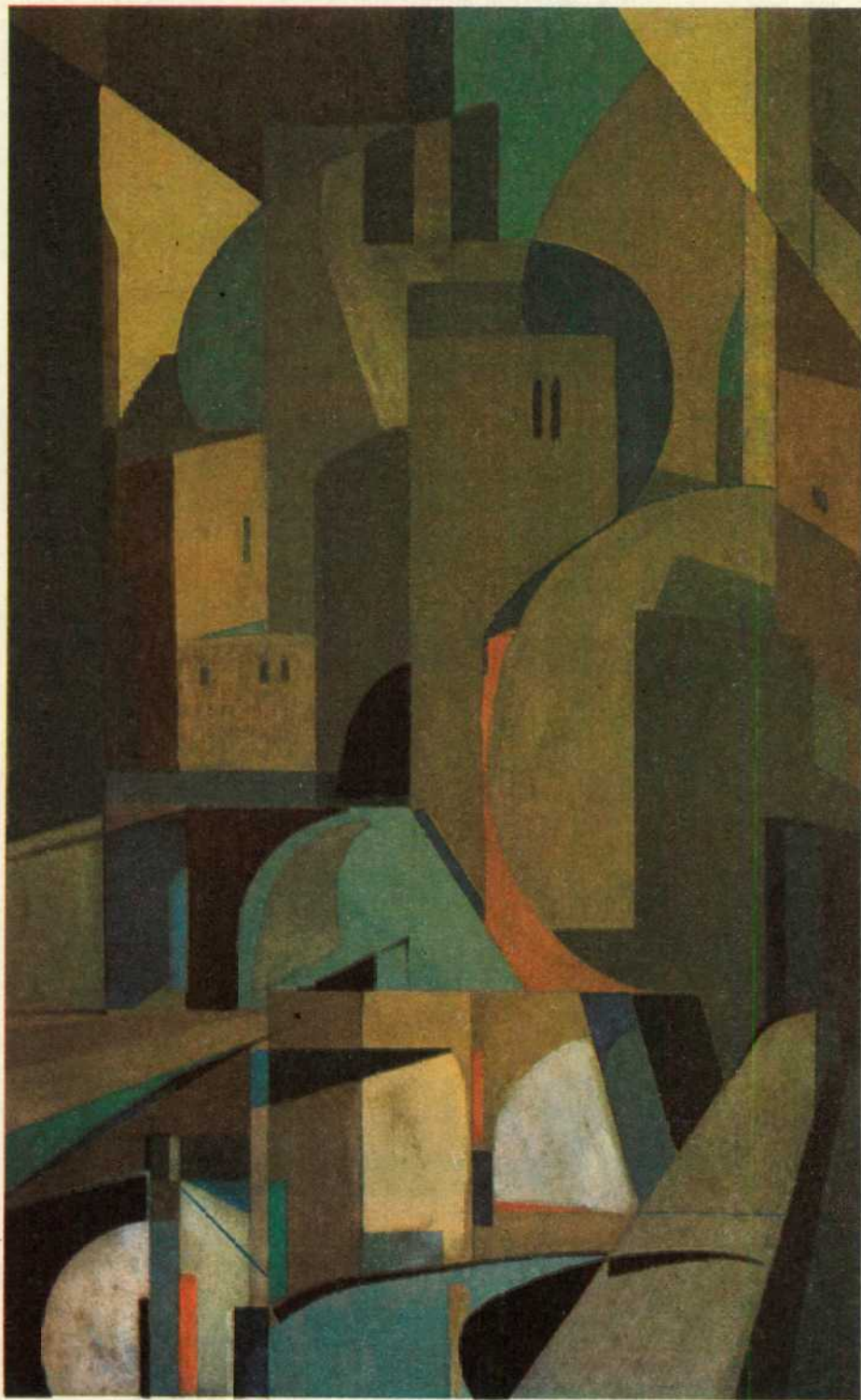
Kodumagnetofonide kasutusala oleks poolik, kui peaks piirduma ainult huvitavate saadete jahtimisega eestrist. Arvestades seda, toodavad paljud firmad suures valikus kodutelekaameraid. On olemas üpris lihtsaid ja väikesegabariidilisi mustvalge kujutisega, samuti ka üpris kõrge kvaliteediga värvikujutisega kaameraid. Laialt on levinud arvamus, et lähemal ajal tõrjub videotehnika (kaamerad + magnetofonid) kodusest kasutusest 8 ja 16 mm filmiseadmed täielikult välja. Just seda arvestades toodavad paljud firmad ka kantavaid ja patareidel (akudel) töötavaid kaameraid ja magnetofone. Enamik kodu tarbeks toodetavaid telekaameraid on valgustundlikumad kui filmikaamera normaalse filmi kasutamisel, pildiotsija on üldjuhul elektriline (nagu väike mustvalge teler), tänu sellele saame pildi kvaliteedi üle otsustada juba võtte ajal ja jäävad ära hilisemad kurvastamised nässuläinud filmi üle.

Samuti kui kogu maailmas arendatakse ka Nõukoguse Liidus intensiivselt nii ametialast kui ka kodu tarbeks mõeldud videosalvestustehnikat. Üldtuntud on tarbekaubana toodetavad 1/2" lindiga töötavad videomagnetofonid seeriastest «Elektronika», «Voronež», «Lomo 403» jne. Kassettmagnetofonidest toodetakse praegu VCR-süsteemi aparate «Spektr». Praegu käivad tööd kodumaise VHS-süsteemi aparadi loomisel.

Lõpetuseks võib öelda, et kuigi videosalvestust kasutatakse televisioonis umbes 20 aastat, on ta selle aja jooksul vallutanud suurema osa saatemahust. See kehtib loomulikult ka Eesti Televisiooni kohta: võib julgelt öelda, et üle poole mis tahes päeval eestris olnud saadetest on tulnud videolindilt. Praeguste prognooside põhjal kasvab see suhe kõigis maailma televisioonistuudiotēs. Salvustustehnika ise areneb pidevalt kompaktsuse suunas, juba on loodud telekaamerad, mille sisse kuulub ka videomagnetofon, ja seda seadme kogukaalu juures 5—8 kg (koos optikavahendite, patareide ja lindiga).

Koduse videotehnika üheks üsna huvitavaks suunaks on ka videoplaatide ja vastavate plaadimängijate tootmine. Katseid videoplaati luua on tehtud ammu, aga enamik neist on seni jäänud huvitavate eksperimentide tasemele. Takistuseks on enamasti olnud kas plaadi või plaadimängija kõrge hind. Kasutades aga viimasel ajal laialt tarvitusele võetud lasertehnikat, on Prantsuse firma «Thomson CSF» müügile lasknud suhteliselt odavad videoplaadid (hind ületab küll esialgu 3—4 korda heliplaadi hinna) ja ka vastavad plaadimängijad. Sobivaid videoplaate toodavad juba ka paljud teised firmad.

Videosalvestustehnika kaugemaid arengusuundi on väga raske prognoosida, kuna uus õnnestunud leiutus või konstruktsioon sünnitab juba järgmisi. Ametialases salvustustehnikas on tõenäoliselt uueks salvustusmenetluseks nn digitaalne — numbriline — salvustustehnika. Kõige õigemana pildi tulevikust annab aga kindlasti tulevik ise.



H. Olvi. «Veneetsia». Oli, vineer. 1927

Juttu muusikast Lepo Sumeraga

URVE LIPPUS

Praegusel ajal kirjutatud muusikat saadab ikka veel mingil määral käibekujutelm: arusaamatu, segane ja mis kõik veel. Lendu lastud kuskil 60. aastate algupoolel, on teda raske kinni püüda, kuigi juba üle kümne aasta uurivad heliloojad jälle konsonantse, ei pelga lihtsat meloodilisust; kuulaja ärritamine, liiati nimme, on ajast ja arust. Paradoks — kuulajale on kaasaja muusikaga kontakti leidmist takistavad asjaolud kõvasti vähenenud, muusikaajaloolase jaoks aga on arusaamatusi hoopis rohkem. 1968. aasta paiku võis veel tõsimeelselt kuulutada aegunud kaanonite purustamist, muusika vabastamist jne. Praegune 30—40-aastaste komponistide põlvkond on õppinud konservatooriumis ca 1961—1976, st nende jaoks olid juba õpiajal traditsioonilised teoreetilised distsipliinid ja tegelik komponeerimispraktika kaks eri asja. Mässul polnud enam mõtet. Meile, esimese kursuse tudengitele aastal 1970, alustas Leo Normet harmooniakursuse lugemist vabandava sissejuhatusega, miks me üldse õpime seda harmooniat, mida komponeerimiseks enam ei kasutata (vastus: paremat pole). Kuidas aga muusikat kirjutada, kuidas eristada professionaalset ja novaatorlikku profaansest, kui puuduvad keskmise osuskäsitöö normid, üldkehtiv ettekujutus, kuidas tuleb muusikat kirjutada? Muidugi ma liialdan: mingid lokaalsed või grupisisesed, kas või lühiajalised kombed on ikka olemas ja moodustavad igale uuele teosele tausta. Siiski, kuulates kõiki neid neosid ja isme, mis viimastel aastatel Balti liiduvabariikide muusikateadlaste andmetel meie kolme piskese rahva muusikasse ära pidavat mahutama, näib, et seletama kutsutud on ise segaduses. Lepo Sumera juurde viis mind kõigepealt ühe meie tuntud kultuuriajakirjaniku juhuslik küsimus või märkus,

et miks Sumerast vähem kirjutatakse, ta on ju ometi ka «hea». See hämmastab mind, sest Sumera positsioon heliloojate seas on kuidagi enesestmõistetavalt ja juba ammu kujunenud selliseks, et naljakas oleks ta «headust» tõestama hakata. Muusikud tunnustavad teda, kuid laiemale avalikkusele tõepoolest on ta mingil määral varju jäänud. Siin pole mingeid objektiivseid põhjusi, miks temast ei saadaks või ei tahetaks rääkida. Süüdi on Lepo Sumera ise, tema natuur, ja ka see, et ta on pidevalt juhtgrupis kõrvuti avalikkuse jaoks palju efektsema kursusekaaslase Raimo Kangroga. Juba konservatooriumi lõputööks 1973. aastal kirjutab Kangro «Vanemuise» jaoks poplauljatega ooperi, Sumera traditsioonilise sümfoonilise loo («In memoriam»); Kangro kirjutab palju säravate kujundite ja aktiivsete rütmidega muusikat erinevatele esituskoosseisudele; Sumera kirjutab suhteliselt vähe, tema töödes algusest peale tugev konstruktiivne külg avaldub rohkem muusika abstraktsemates esteetilistes kvaliteetides, puudutamata ehk nii vahetut meelelist nautlemist. Lõpuks on Kangro ka kirjasõnas kergesti liikuva sulega, oma kolleegide, üldse muusikaelu kohta sageli avalikult sõna võtnud, ja ühiskondlikuski elus üpris kaasalööja mees; Sumera pikaaegne töö Eesti Raadio ühe hinnatuma helirezissöörina on aga jälle avalikkuse eest varjatud tegevus. Muidugi ei tohiks nende vastandamisest nüüd nii aru saada, et kuna praegu on peategelane Sumera, siis käib just tema moodi see kõrgem ja puhtam tee. Nad on erinevad isiksused nii inimestena kui ka heliloojatena, kui nende muusikat veidi kaugemalt vaadata, näib selles peegelduv maailm üsna sarnane ja isegi eesti nüüdisheliloojate kitsukeses ringis kuuluvad nad ühele platvormile. Viimastel aastatel on nende mõlema puhul märgi-

tud loomingulist küpsemist või tasakaalustumist: Kangrot kiidetakse hea vormi eest, et ta fantaasiarikas materjal vohama ei pääse, ja Sumera «Pantomiimist» ning Sümfooniast jääb ka pealiskaudsel kuulamisel kõrvu tema laadis särayamaks muutunud (või paremini eksponeeritud) motiive.

Olin ka siiani arvanud, et Sumerat (peale ta filmi-jm utilitaarsema funktsiooniga muusika) suhteliselt vähem tuntakse. Selle loo kirjutamise aegu juhtus üks mu tuttav, küll plaadikuulaja, kuid kaugeltki mitte uuema tõsise muusika austaja, nägema mu laual Sumera Sümfoonia plaati ja kommenteeris seda spontaanselt: «Sul ka see, eks ole tore 'ugu!» Pidin tunnustama, et olin alahinnanud nii tema muusikalist silmaringi kui ka Sumera läbilöögi võimet. Kui sellest pärast Lepo Sumerale rääkisin, ütles ta paaril korral varemgi juhtunud olevat, et päris ootamatus olukorras kuuled järsku midagi sellist, mis reedab su muusika tundmist, et mõni teos on pärale jõudnud. Arvasin, et helilooja võiks olla õnnelik, kui ta muusika tuntus ja levik on käinud enam-vähem ainult muusika enda jõuga, loomulikku teed pidi. Sõnadega on väga lihtne igast heliloojast geeniusi teha, see muusikast rääkimise maneer on meile kooliaja literatuuriloengutest saati selge ja läheb nagu iseandast käiku, kui on vaja muusikapropagandistlikku lugu ajalehte või saateteksti raadiosse. Kui palju aga leidub lihtsameelseid, kes niisugust juttu uskuma jääksid, isegi kui see mõnel konkreetsel puhul sulatõsi on? Lepo Sumera nõustus, et otsene kontakt kuulajaga on tõesti parim, et kehva propagandat on piinlik lugeda ka asjasse pühendamatu, aga kokkuvõtteks olevat siin elus ikkagi nii, et millest ei räägita, seda pole ka olemas. Hüva, on instantse, mida mõjutab rääkimine, ja et need omakorda mõjutavad teoste mängimist, mis on helilooja jaoks juba väga oluline, siis on põhimõtteliselt rääkimise vastu vaielda absurdne. Aga selles jään enda juurde, et ühest noote kirjutavast inimesest saab helilooja ikkagi ainult otsese kontakti läbi, kas või väga piiratud ringi inimestega.

Lepo Sumera muusikat kuulates saab selgeks, et olgu inspiratsiooniga kuidas

on, ainult transtsendentaalsest valgustatusest selliselt korrastatud helimaside loomiseks ei piisa. See tekitas soovilt küsida, kuidas ta oma tööd teeb ja mida üldse komponeerimisest arwab. Peale helirežissööritöö, mis paratamatult viib kurssi igasuguste jooksva muusika elu ilmingutega, on Lepo Sumera suhteliselt palju reisinud ja osalenud meie heliloojate esindajana mitmesugustel muusikaüritustel, kus rohkesti kolleegide muusikat kuulatakse ja nendega ka isiklikult tutvutakse.

Kõigepealt: kuidas on lood helisüsteemiga (st kuidas on erineva kõrgusega helid omavahel korrastatud), mis on ju igasuguse muusikalise väljenduse alus? Sumera on seni kirjutanud enam-vähem traditsiooniliste pillidele, millel häälestus ja seega kas kõik või enamik helikõrgusi paigas. (Teoreetiliselt, näiteks elektronmuusika puhul, võiks aga see küsimus alata üldse helide valikust.) Siis, nii Sumera muusikas kui ka üldse möödunud kümnendil kirjutatud lugedes on enamasti selgelt kuulda toonika — üks heli kaheteistkümnest (võrdsest?) —, mis on kõige toimuva algus, lõpp ja hindamisalus. Aga edasi? Otsesest vastusest põikles Lepo Sumera kõrvale, nõustudes vaid, et süsteem peab kindlasti olema, kuid et traditsioonilise harmooniaga pole tänapäeval tõesti palju peale hakata (jutt käis vabast kompositsioonist ja ei tähenda seega üleskutset harmoonia õppimisest loobuda — praktilises muusikaelus domineerib siiski sellelesamale harmooniale toetuv muusika klassikast tarbemuusikani välja). Toonika-dominandi suhtele rajatud harmoonia on mitmehääle muusika kirjutamiseks väga võimas süsteem, tupeva akustilise alusega, sellel on hästi väljaarendatud muusikaliste vormide loomise võtmed jne. Ta on niivõrd domineeriv eurooplase muusikalises mõtlemises, et näiteks dodekafooniagi oleks mõistetamatu, mõttetu ilma selle harmoonilise kultuuri taustata. Selle kandi pealt polnud ma dodekafooniale veel mõelnud, olin temasse suhtunud kui konstruktiivsesse, mitte preventiivsesse jõudu. Dodekafoonia aitab välistada harmoonilises süsteemis trafaretseks kulunud intonatsioone, meloodiakäike, akordijärgnevusi. «Anselmi loos» ole-

vat sel meetodil kirjutatud lõike, kuid isegi spetsialistid ei erista neid (mäletan, et midagi selletaolist väitis kunagi ka Eugen Kapp ühe oma teose kohta — tema olevat seda teinud naljaviluks, ajal, kui dodekafoonia veel põlu all oli). Helisüsteem üldse olevat komponistile tegelikult abivahend, mis kergendab ta tööd. Valmis teose puhul pole enam nii tähtis, millise süsteemi abil see kokku pandi (see oli ka dodekafooniameetodi looja A. Schönbergi argument nende paljude vastu, kes, ilmselt ärritatuna ta teoste dissoneerivusest, närvilisest atmosfäärist jms, võtsid kriitika alla dodekafoonia kui meetodi). Sumera ütles end kadestavat Raimo Kangrot ja Veljo Tormist, kel on kujunenud järjepidev helisüsteem. Tema peab iga uue teose jaoks uue süsteemi välja mõtlema ja see takistab palju kirjutamast. Nii ei saa ka omaette helisüsteemist hästi rääkida.

Siit läks jutt loomulikult üle konstruktsioonile, vormile. Kummast otsast ta uut teost mõtlema hakkab, kas tekib alguses mingi kujund, kujundid, ja materjal kasvab nende ümber, neist lähtudes; või kujutleb ta kõigepealt mindeid üldisi plaane, kindlaid proportsioone, kõla- või karakterivälju, mis tasapisi täituvad konkreetse materjaliga? Lepo Sumera arvates ei saa komponeerimist kummastki otsast alustada, need protsessid toimuvad koos, enne kui üldse kirjutama saab hakata. Uue teose idee püsib tükk aega ähmasena ja seda peab laskma selgida, kuni ta muutub vaadeldavaks, kombatavaks. Aga nii tervik kui ka väiksedki osad muutuvad konkreetseks koos, nad peavad üksteisele vastama. Nagu näha, oli küsimus Sumerale absurdne, sest kui helisüsteemi pole enam midagi universaalset, sünnib koos konkreetse teose konstruktsiooniga, siis ei saa ka üksikud tükid enne konstruktsiooni põhiprintsiipe selgida. Kõiki asju ei saa loomulikult detailselt ette mõelda või välja arvestada. Omamoodi lõbu olevat vaadata, kuidas töö käigus otsad hakkavad ise kokku jooksuma, kui tähtsamad suhted on õigesti paika pandud. Lihtsalt arvutamist on aga kirjutamise juures kõvasti ja Sümfoonia jaoks olevat ta, piinlik öelda, isegi taskuarvuti ostnud. Tunnistasin vastu, et Tormise «Eesti ballaade»

analüüsides olin samuti seda riistapuud kasutanud. Asjata, arvas Sumera, Tormis kindlasti rehkendas ise. Milleks on vaja seda üle teha, milleks see pärast üldse oluline on? Kaitstesin end: alles oli juttu, et helilooja ei jõua kõiki detaile, suhteid ja proportsioone ette näha, kontrollida. Kuulaja aga tajub neid asju teatud kunstiliste kvaliteetidena. Analüüsides mingit teost ei soovi ma sugugi komponeerimisprotsessi «tagurpidi vända», see kindlasti ei õnnestugi. Uurijat huvitab rohkem, miks üks teos on kunstiteos, komponist vaatab vist rohkem selle pilguga, et kuidas ta täpselt tehtud on. Paljuski need aspektid kattuvad, aga eesmärk on erinev. Ja arvutades kontrollin ma pigem oma sisetunnet kui heliloojat. Muidugi on vaja kokkuarvamiseks leida õiged elemendid, mis on olulised muusika struktuuris, mitte hakata niisama parinal noote lugema.

Siia haakus Lepo Sumera uus mõte: muusikateosel on oma aeg, oma vorm, ja kirjutades peab oskama seda jälgida. Uut teost mõeldes ei saa plaani või «projekti» joonistada, graafilistel kujunditel on omad seadused. Ka partituur on pilt ja tikub vahel heliloojat petma. Avangardistliku muusika lugu tunneb isegi partituure, mis on mõeldud vaatamiseks, mitte muusikana kõlama. Sama lugu on kirjandusliku süžee või luuletuse muusikasse seadmisega. Kirjanduslik vorm ei pruugi muusikas «kanda». Luuletus, mis pole kirjutatud laulutekstiks, on sageli liiga tihe lihtsalt viisitamiseks. Raamatu lugejal on aega ridade vahel mõelda, uuesti üle lugeda — seda kõike peab helilooja arvestama, tunnetama. Selle teema arutamiseks on Lepo Sumera küll sobiv helilooja, sest minu arvates mõtleb ta isegi oma süželistes lavateostes küllalt abstraktsetes puhta muusika kategooriates. Tema seni ainus ulatuslikum kooriteos, «Seenekantaat», on kirjutatud ladinakeelsetest seenenimedest tekstile, mis enamikule kuulajaist kõlab veel arusaamatumalt kui traditsiooniline missatekst. See on tore kantaat ja läheb Filharmoonia Kammerkoori kontsertidel alati menuga, kuid midagi seene- või seenemetsalikkude ma selles küll leida ei oska. Miks nii, kas tekst on ainult lauluhääle tegemiseks, kas ta sisul pole tähtsust, või

on kadunud lootus lauldud tekstist aru saada? Kuidas nii, muutub Sumera arutlev toon siin kategooriliseks, kas seenenimed on tühiasi ja kui nad ei ole tühiasi, kuidas võib siis öelda, et teksti sisul pole tähtsust? Ladina keeles on nad seepärast, et kantaati saaksid laulda ka lätlased ja venelased ja... Kantaadi esimese osa esiettekande järel olevat Sumerat tulnud tänama eesti müko- loogide esindaja, kinkinud purgi mari- neeritud seeni ja palunud parandada kantaadi tekstis üks tähevigaga — mitte *pluerotus*, vaid *pleurotus* (*Pleurotus ostreatus* — austerservik).

Konstruksioon, proportsioonid on komponeerimisel vaieldamatult täht- sad, nende põhiprintsiipides on palju universaalset, läbi aegade kestvat. Sel- lele vaatamata on muusikateose sise- mine elu siiski salapärasem, täpselt paikapandud konstruksioon ei taga veel kunstilisi kvaliteete. Sumera tõi siin näiteks klassikalise sonaadi, mille kompositsioon hästi välja töötatud ja senini üldtuntud; kui analüüsida kõr- vuti mõnda keskpärast ja meistriteost, võib sageli nähtuda, et vormiproport- sioonid on mõlemas eeskujulikum, har- moonia keskpärasem pigem rikkalikum, ometi pole mingit kahtlust, kumb käsi-, kumb kunstitöö. Iseendast lihtsad on töed, et tervik ja ta osad on seotud, peavad üksteisele vastama, et väike mõte ei kannu pikka teost ning keeru- line materjal lühiperioodis on kohatu jne, aga mida suurem teos, seda raskem kõiki neid asju tajuda ja valitseda. Min- gi kindla kompositsioonisüsteemi või meetodi kasutamine vabastab küll heli- looja teatud määral struktuuri kontrol- limise vaevast, kuid valikuraskused jää- vad. Idee, materjali, vormi vastavus ja muud sellised põhimõttelised asjad on unikaalsed. Kas on mingeid konkreet- seid konstruksiooniprintsiipe, mis on kestnud läbi aegade või vähemalt möö- dunud sajandist praeguseni? Sumera: väga abstraktses mõttes võib univer- saalseks muusikaliseks vormiks või konstruksiooniprintsiibiiks pidada sonaati. Kindla tonaalse plaani ja motiiv- ilise töötusega sonaat kuulub muidugi minevikku, kuid üldisemalt võttes on see kahe kontrastse materjali vastan- damise ja ühendamise printsiip, mida

võib leida väga mitmesugusest muusi- kast. Just selles abstraktses mõttes on paljud meie sajandi suurvormid sonaati- deks ja sümfooniateks nimetatud. Ka klassikaline sonaat võib olla töötuseta, repriisis võib teine partii puududa, lei- ame ajaloostki küllalt näiteid, kus korra- likku sonaadivormi võib leida ooperist, laulust. Kaks kontrastset alget ja nen- devaheline pinge on muusikas väga uni- versaalne — tegelikult olemä sellise sõnastusega juba muusikalisest vormist välja jõudnud.

Edasi tundsin huvi, kuidas tekib noo- rel inimesel järsku mõte hakata just heliloojaks. Sest ma mäletan Lepo Sumerat küll lastemuusikakoolist akordio- ni mängimas, kuid edasi, professionaal- sete muusikaõpingute ajast ainult kom- ponistina. Siiski, muusikakeskkooli ole- vat ta astunud koorijuhtimise erialale. Komponeerimisega hakanud tasapisi tegelema, kümnendas klassis ka fakul- tatiivselt tundides käima ja alles kon- servatooriumi astumisel oli kindel ka- vatsus heliloojaks saada. Lastemuu- sikakooli pandud ta nagu enamik lapsi, et las poiss õpib ka veidi muusikat. Selle lõpetamise aegu seitsmendas klas- sis oli selge lihtsalt soov muusikaga edasi tegelda. Lepo Sumera ühes viima- ses töös, muusikas Rein Raamatu fil- mile «Põrgu», on kaks võluvast stilisee- ritud tantsu, mis kõlavast ühtaegu nos- talgilise retrona ja üsna äreva alatooni- niga muusikalise kommentaarina filmis fabuleeritavatele Viiralti piltidele. Tant- sudes on tähtis partii akordionil — kas isemängitud? Ei, lastemuusikakoolis õppimise jooksul olevat akordion vastu- meelseks muutunud. Alles selle filmi kirjutamise jaoks otsinud ta üle aastate jälle akordioni välja ja proovinud, kui- das mingi asi kõlab.

Lõpuks jäi väga põhimõtteline küsi- mus, mida nagu algul ei julgenudki tõsi- selt arutama hakata: kuidas on lood maailmanägemisega muusikas või muu- sikalise maailmanägemisega? Oota- matult reageeris Lepo Sumera täiesti tõsiselt. Loomulikult on see olemas, kõik mis sa oled, läheb muusikasse. Oleksin tahtnud lähemalt pärida, sest Sumera muusikast ma seda veel hästi välja luge- da ei oska. Kiirustada aga pole mõtet: niisuguseid asju sobibki soliidsemas eas avaldada.

Teised meie filmidest

Möödunud suvel, kõneaineks Eesti dokumentaalfilm, õnnestus mul usutleda kolme vastava ala esindajat NSV Liidu pealinnast.

Esimeseks oli omal ajal ilma ja kõmu teinud filmide «Perpetuum mobile» (1968), «Oh kino, kino!» (1973) ja «Tallinnfilmis» valminud «Talupoja sugu» (1981) režissöör MAIA MERKEL, kelle loodud Igor Moissejevi ja Sergei Gerassimovi ekraanikujud demonstreerisid eelmisel kümnendivahetusel dokumentaalse portreeterimise tõelisi võimalusi. Endise mängufilmioperaatorina on Maia Merkel kirjutanud mitu tõsist raamatut operaatoritööst, uurimusi nõukogude silmapaistvatest operaatoritest. Praegu on Moskva kirjastuses «Iskusstvo» ilmumas raamat «Reportaaž paviljonist nr 5», mis kommenteerib S. Gerassimovi võtteplatsidel jäädvustatud fonogramme vanameistri töömeetodist (need tehti dokumentaalfilmi «Oh kino, kino!» jaoks).

Järgmiseks vestluskaaslaseks oli filoloogiakandidaat GEORGI KUZNETSOV, Moskva Riikliku Ülikooli dotsent, žurnalistikakateedri õppejõud, Kesktelevisiooni kommentaator, II Nõukogude Eesti filmifestivali dokumentaalfilmide žürii liige. G. Kuznetsov on tuttav Eesti raadioreportaaži ja meie dokumentaalse TV traditsioonidega juba alates kuuekümnendatest aastatest.

Kolmandaks intervjueeritavaks oli LEV ROSAL — kunstiteaduste kandidaat, Moskva Ajaloo ja Arhiivinduse Instituudi dotsent, raamatute «Maailm ja mäng» (1973), «Dziga Vertov» (seeriast «Elu kunstis», 1982) autor.

Kõik kolm kuuluvad, nagu tavatsetakse öelda, eri ringkondadesse, Tallinnas on nad viibinud eri aegadel, omavahel on nad vaevalt tuttavad, nii et usuteldavatel puudus võimalus üksteist mõjutada. Siit ka kiusatus võrrelda, kõrvutada ja vastandada ühes ja samas kirjatükis vastuseid küsimusele «Mida oleks teil öelda tänase eesti dokumentaalfilmikunsti kohta?»

Maia Merkel



Georgi Kuznetsov



Lev Rošal



Georgi Kuznetsov: Mulle jäi festivalil mulje, et paljudele tundub, nagu kestaksid ikka veel kuuekümnendad aastad, et Eesti film oleks nagu kõigist ees nii probleemide asetuse kui ka sotsiaalse temaatika teravuse poolest. Kuuekümnendate lõpul nii see ju oligi, kuid möödas on kaksikümmend aastat ja selle aja jooksul on nõukogude dokumentaalfilmikunsti paljudi muutunud. Täna tehakse kõikjal «julgeid filme», julgus ja öelda tahtmine on dokumentalistiks olemise iseenesest mõistetav eeldus. Kesktelevisiooni kommentaator J. Tšernitšenko on öelnud, et filmidokumentalisti võib võrrelda asfaldipuuri-ga: ta ei saa töötada vees, vatises keskkonnas, ta saab töötada üksnes keskkonna vastupanu kohates. Kui keskkond tema sõnumile vastu ei pane, on sõnum lihtsalt ülearune. Juri Tšernitšenko filmid «Elupuu», «Ruutjuur»; Aron Kanovski «Meie maja võti», «Miljon naeratus eest»; Zelikini ja Gabrilovitši «Perekondlik ring», «Paša pluss Ira», valgevenelaste film «96. sügis» — kaks vanameest ütlevad saunalaval viheldes alasti tõtt; valgevenelaste teleseriaal «Sõja nägu pole naiselik» ja paljud teised tööd on Eesti filmidest kindlasti teravamad.

Täna tunneme Eesti filmi vastu huvi hoopis muudel põhjustel. Eeskätt meisterlikkuse, teostuse taseme ja dokumentalistika võimaluste valdamise pärast. Traditsioonide järjepidevusest tuleneva tugevuse, kindluse pärast. «Künnimehe väsimuse» Jüri Müür meenutas Valdo Panti, tema artistlikkus ja esinemiskultuur tegid kadedaks ja tekitasid vähemasti minul Müüriks olla tahtmise tunde.

Maia Merkel: Jüri Müür? Temas on ülearu sallimatust... Häda neile, kes tema sallimatuse küüsi satuvad... Tõsi, teisisi probleemfilme ei teegi...

Mina pean lugu Andres Söödist, keda huvitab inimene ja kes näeb kõike inimese kaudu. Arvan, et mina ja tema kaevandame maaki ühes ja sellesamas šurfis. Tõsi, minu meetodiks on vaatlus, Andresel reportaaž. Ja mõlemad eitame instseneeringut. Teie Mark Soosaar lavastab elu, ta on küll ere ja vänge, aga kipub omavolitsema. Kui tal kannatlikkust juurde tuleb, siis muidugi. Tõsi,

need tema puudused mööduvad aastatega. Nagu noorus, tervis ja muu selline.

Lev Rošal: Mind köidab Eesti dokumentaalfilmides erinevate autorite püüd viljastada eluvoolu kalki objektiivsust autori «minaga», isikliku lähenemisega, isikulisusega: mina näen nii, mõtlen, arvan asjast järgmist... jne.

On ju viimaste aastate otsingud tõestanud, et pole midagi formaalsemat kui vormitus, eriti dokumentaalfilmis. Eesti dokumentalistid otsivad vormi igas filmis toimiva kordumatu intonatsiooni kaudu, seda hakkab filmikaamera kujundama juba filmi võtete käigus. Eesti kaameramehed mitte üksnes ei vaata elu, vaid vaatlevad seda süvenenult. Siin on oma osa etendanud kõrge fotokultuur: pilt annab edasi faktuuri, atmosfääri, näo kortsude, naha voltide joonist jne. Oskus filmida teotub tegelaste seisundite, meeleolu, läbielamiste visuaalses kirjeldamises. Näiteks filmis «Dirigendid». Selletaolisi näiteid võiksin tuua peaaegu igast Eesti dokumentaalfilmist. Need on elu visuaalsed ja auditiivsed üksikasjad, detailid filmis «Mina ise»: pang kolksatav õõnsalt vastu kaevu palkseina, vanamees veab käruga heina, kärurattad krigisevad ja kriuksuvad, ämber oõtsub kaevu koogu otsas, veepiisad potsatavad tagasi kaevu jne; Kihnu naiste näod, päikeses ja tuules parkunud naha karedus, lepatriinu neiu juustes...; või siis Marani filmid, kus mikromaailm muutub makromaailmaks ja ühtlasi vohavaks kinematograafiliseks vaatemänguks («Aranei»).

Tähtis ja perspektiivne on aga Eesti autorifilmides see, et eluvaatlus pole sihiks omaette, et tähelepanekuid ei liideta mehaaniliselt nende laekumise järjekorras... (Dziga Vertov nimetas niisuguseid filme kiirkõitjateks), vaid et tähelepanekud organiseeruvad filmiks vastavalt autori mõttele ja taotlusele. Autori mõte püüdleb aga täna ühiskonda erutavate sotsiaalsete, kõlbeliste ja isegi filosoofiliste probleemide poole.

Eesti dokumentaalfilm püüdleb kontakti poole vaatajaga, kannab hoolt tagasiside eest; see on samuti oluline, sest vaevalt leiame tänapäeval elufakte, mis meid rabavad: tavaline kodanik joob teed ja vaatab, kuidas kosmonaudid de-

monstreerivad kosmoselaevas kaaluta olekut. Täna mõjub emotsionaalselt üksnes uute seoste ja ootamatute suhete, suhtumiste saladustele jälile saamine, nende «vabaks andmine» kunstniku poolt. Ning eesti dokumentalistika on rikas selliste avastuste poolest. Just viimane ongi see, mis teeb Nõukogude Eesti kogemuse väärtuslikuks ja oluliseks üleliidulises ulatuses.

G. Kuznetsov: Moskva Riiklikul Ülikoolil on teie Kinoliiduga üks «äri» pooleli. Nüüd, pärast festivali olen veendunud, et see tuleb kiiremas korras lõpule viia... Asi on selles, et autorid on harilikult ise hoolt kandnud oma filmide lisavõi siis videokooptate valmistamise eest ning neid ülikoolile kinkinud või õppeprotsessi käigus demonstreerimiseks laenanud. Moskva ülikooli filmo- ja videoteegis leiame eesti 60. aastate dokumentalistika tähtteoseid. Täna tuleks fondi täiendada Andres Söödi ja Mark Soosaare filmidega ja mõistagi Müüri—Säde filmiga «Künnimehe väsimus». Meile on see eriti oluline, kuna žurnalistikakateedri baas on filoloogiline, seal valitseb SÖNAKUNST ning muidugi siis tõuseb moeasjaks hoopis mitteverbaalne, poeetiline film. Tegelikult kujuneb siis protest sõna vastu järgmiseks: kursuse operaator filmib «poeesiast», kursuse monteeri ja monteeri selle vääraine kokku ja üliõpilane ilmub oma teosega minu ette... Seepärast nõuame, et iga mees võtaks mikrofoni pihku, näitamaks, kes on kes... «Künnimehe väsimus» demonstreerib, mida kõike sellest mikrofonist kätte saab, kasutamata mingeid trikke ja erivõtteid, piirdudes elementaarse intervjuerimisega. Antud juhul muutub see lausa detektiivse süžee aluseks, pluss veel Müüri enda esinemine, tema oskus rääkida kõigiga kui võrdne võrdsega, alates töökoja mehaanikust kuni väliskaubanduse ministri asetäitjani välja.

Andres Söödi «Reporter» on film mehest, kes ise mikrofoni käes hoiab. Professionaal filmib professionaali ja avastab sügavusi seal, kus nähakse harilikult vaid muigamistväärsust. Küllap Sööt mõtles ka endale, kui ta seda filmi tegi, kust muidu see kõrge valulävi. Mina küll mõtlesin, kui vaatasin seda filmi, eriti teisel korral...

Filmi peategelane on pigem hea inimene kui halb, pigem hea professionaal kui halb, pigem kohusetundlik, väsimatu tööinimene kui vastupidi. Ja ometi muigame. Iseenda üle!...

M. Merkel (lābivaatussaal):... Mida see Leet seal teeb? (Tõlgin temale fonogrammi seafarmi töönäitajatest nii täpselt kui suudan.) Aa! Suppi keedab! Mina monteerin nimelt fonogramme täpselt samuti ja ütlen selle kohta, et keedan suppi.

G. Kuznetsov:... Mulle meenus minu esimene telereportaaž suurehituselt. Üle Volga veeti naftatorustikku. Ajakirjanikke oli ilmatu hulk. Ka Vassili Peskov oli kohal. Hetk oli igati ülev, kaamerad sihtisid ehitusülemat, kes oli seal kuskil kõrgel ja pidi andma korralduse, et naftatorud liikvele läheksid. Korraga kuulen aga megafonist ülema hõiget: «Vaata, tütreke, torud sõidavad!» Tundsin end lausa solvatuna, hetke pidulikkus oli mu silmis kui käega pühitud... Oma hämminguks lugesin hiljem Peskovi reportaaži, mis algas sõnadega «Vaata, tütreke, torud sõidavad!»

Ei tea, mille poolest minu mõtteviis seal ehitusel erines Feliks Leedi omast? «Reporter» näitab, mida ajakirjaniku elukutse inimesele annab ja mida ta inimeselt võtab. «Reporterit» tuleb näidata igal juhul žurnalistikaüliõpilastele. Lisaks muule demonstreerib ta aine valiku tohutut meisterlikkust.

L. Rošal: Eesti dokumentalistikas on eriti oluline ELUPROOSA ja TUNNETUSE POEESIA süntees. Andres Söödi menukas filmis «Dirigendid» põimuvad kõige argipäevasemad tähelepanekud inimesest, kes teeb oma tööd, kuid harilik, argipäevane on nii huvitavates, hämmastavates seostes ümbritseva elu, inimeste, keskkonnaga (näiteks Fred Raudberg parandab proovi ajal mikrofoni, laskmata end häirida asjaolust, et ta proovi segab ja seisab tõelise dirigendi kõrval), et kuju üldistub sümboli selguse ja suuruseni. Karakter aga muutub mitmetahuliseks, ootamatuks, hämmastavaks. Näeme siirast vaimustust ja samas väiklust, auaunst, upsakust, reaktsioonide automaatsust.

Seesama sisurikkus, mitmemõõtme- 37

lilus on omane ka Andres Söödi filmidele «Jaanipäev» ja «Reporter».

M. Merkel: Ei, ärge küsige minult filmi «Unenägu» kohta. Ma olen siiski filmi «Oh kino, kino!» autor ja saan filmi ilmaletoomisest teisiti aru... Tahan öelda, et ka Andres Söödi film pole puudusteta. Mitte kõik detailid ja tähelepanekud pole võrdselt kaalukad, täpsed. Minu jaoks käivitub «Reporter» veidi uniselt. Või on sealt algusest midagi välja lõigatud? Algepisoodid—aukirja üleandmine agrokompleksis ja intervjuud tõuhobuste aretajatega on monteeritud selliselt, et puuduvad kulminatsioonimomendid. Või hõõrus toimetaja käsi need kulminatsioonid hallimaks? Ma pole küll toimetajana töötanud, kuid suudan kujutleda, et Andres Söödi filmid võivad neile üksjagu muretki tekitada. Toimetajad tahavad mõistagi olla julged ja edumeelsed, teisest küljest arutlevad nad aga järgnevalt: kui pigistan täna silma kinni «Reporter» koha pealt, siis filmib ta homme midagi niisugust, et on kole mõeldagi! Sest kes on «Reporter» kangelane? Kes on härra Vene, Soosaare filmi kangelane? Provintsilinnakese korrespondent, pensionär, endine raamatupidaja? Ning toimetaja küsib, mis inimesed need niisugused on, kas on neist vaja filme teha, on neid vaja peategelasteks võtta? Ikka tublisid töönimesi oleks tarvis! Justkui ainuüksi töönimeseks olek ammandaks olemise kõiki aspekte ja probleeme! Näiteks «Reporter» kangelase töökus on väljaspool igasugust kahtlust. Kuid mida kõike see inimene veelsisaldab? Kui rõõmus ta on, kui tähtis, kui rahul enda ja tehtud tööga! Miks ei rahulda see siis toimetajat, kui ta kõike seda ekraanilt näeb? Sest seesama raadio-reporter elab ka temas, sunnib kartma, mida pole vaja karta ning silmi kinni pigistama asjade ees, mida tuleks hoolsalt ja tähelepanelikult tundma õppida.

Tahame filme töönimestest, aga tunne end riivatuna, kui näeme tõelise töönimese ja reporteri suhtlemist, kui viimane nagu elu peremees kunagi haarab traktoristil hõlmast kinni ning varjab selle taha mikrofoni, et tuul sisse ei puhuks ja heli ei rikuks. Meid huvitavad töönimese mõtted! Hea küll, aga miks meile ei meeldi need, mis näita-

vad suhtumist reporteri liigutusse, kui too teise seljas olevat nahkjoppi rebib ja banaalsusi räägib... Nii et töönimese kõik mõtted ei sobi meile sügugi... Tahame «tiibadega» töönimest, kellel võiks olla roosa udu peas ja kes elaks lakeeritud, väljamõeldud tege-likkuses, mida elus pole. Tahame elava inimese asemel töönimese skeemi, see elav inimene teeb rahutuks ja närviliseks, ikka on mõne koha pealt kandiline, kindlasti ebasümmeetriline ja kindlasti puudustega... Olen ise operaator ja režissöör ning tean, mida räägin. Minge ja proovige valida niisuguseid kangela-si, minge ja proovige saada õigus neid filmida, katsuge võtteplatsil neis tõe tabada ja sisu välja tuua.

Ma filmiksin mõndagi teisiti kui Andres Sööt, ma monteeriksin paljut teisiti, ja ikkagi on ta meie päevade paremaid.

L. Roosal: Eesti dokumentaalfilmide stilistikale on iseloomulikud n-õ vahe-ja järeltegevused — st see, mis jääb resultaadi, kulminatsiooni kandvate momentide vahele ja järele, see, mis tundub esimesel hetkel mittekohustuslik, koguni juhuslik. Mulle meeldib tohutult, kui tegevuse lõppu ei panda punkti mitte kulminatsiooni kujutamise, vaid lastakse sündmusel hargneda ekraanil oma loomuliku rada.

Filmis «Kihnu naine» jätkub pulma-stseen mittetõelike, isegi veidi loidude järeltegevuste kujutamise: nõude pesemine, girlandide koristamine õuelt; noor mees paneb õues varahommikul tööriided selga, sõidab mootorrattaga tööle; noor naine, kes veel eile oli pruut, vaatab talle läbi köögiakna järele, aken on seestpoolt aurune ja vines. «Jaanipäev» näidatakse, kuidas inimesed lähevad vastu hommikut peolt koju, igaüks oma kanti, kuidas miilitsad võtavad suitsule tuld; «Unenäos» koristatakse dekoratsioone. Kõik need järeltegevused kujutavad erakordse suubumist argipäeva; annavad sündmusele uue värvi, tähenduse ja mõtte.

G. Kuznetsov: Pean oluliseks Mark Soosaare filmi «Härra Vene maailm», sest näen selles filmis ennekõike autorit, kes suudab filmikunstis palju. Tema ütlemissüüsi lähtub visioonist, pilt on ülimalt loomulik, kohati koguni spontaans-

ne. Näiteks siis, kui härra Vene veab kelku üle maantee, millel enam lund pole. Mark Soosaar hõikab kaamera tagant, ise filmides, et kas tulen appi? Mingit pettust, montaaživigurit pole. Sest härra Vene jääb seisma, vaatab kaamerasse ja vastab samas kaadris. Ta keeldub nimelt abist ja jätkab oma teed.

Minu jaoks mõõdab see kaader Mark Soosaare professionaalsust. Soosaar on mõnes mõttes ideaalne filmidokumentalist. Ta on ajakirjanik, kes valdab reportaaži, sõna, sünkroonfilmimist, suhtlemiskunsti jne ning on samal ajal suurepärane, ere kineast. Ja see süntees tuleb kirjeldatud episoodis väga näitlikult esile.

Armeenia režissöör Artur Pelešjan on teatavasti palju teinud selleks, et võita eluõigust mitteverbaalsele poeetilisele dokumentaalfilmile. Usun, et Mark Soosaare kui eksperimentaatori ja otsija osa pole väiksem. Ta ületas vastuolu verbaalse ja mitteverbaalse filmi vahel, tõestas, et reportaaž, elav sõna ja ere visuaalsus pole vastuolus, et poeetiline mõtlemine ei pruugi «vait olla», ei pruugi ekraanil mõjuda pretensioonikalt upsakana. Mark Soosaar ei karda elu, ta jõuab oma tegelastele lähedale. See võib, teeb ka vaataja julgeks, see tõstab toonust, sunnib mõtlema sellele, kui rikas, põnev ja ammendamatu on kõik meid ümbritsev.

L. Rošal: Nagu mis tahes kunst, nii ei saa ka kinematograafia eksperimentida läbi. Dziga Vertov on öelnud, et eksperiment on ferment, mis idandab kunsti uusi võrdseid. Mark Soosaare «Aeg» on eksperimentaalne film, mis lahendab samal ajal sisulisi ülesandeid. Film mõtiskleb ajast, elu kiirest möödumisest, argisagimise tühisusest ja püsiväärtuste suurusest. Mõtiskleb ajast, mis ei voola üksnes meis, vaid ka väljaspool meid. Film «Aeg» meenutab lüürilist luuletust ekraanil ja ma arvan, et ka niisugusel audiovisuaalsel vormil on ekraanil eluõigus.

G. Kuznetsov: Autorifilm? Kardan, et püüame teoreetiliste vaidluste varju peita olulisima probleemi: vajaduse teadvustada endale ja ühiskonnale seda, mis tõeliselt erutab, mille pärast valutatakse südant, mis on tõepoolest aktuaalne. Sest just sellel on oluline

arengu intensiivistamisel. Kes oskaks mõõta ajakirjanduse, raadio, televisiooni panust looduskaitse vajalikkuse teadvustamisse? Julgen arvata, et avalikustamise edendamine on dokumentalisti esmaülesandeid. Vajame autorifilmi seetõttu, et täna on see avalikustamise efektiivsemaid vorme.

L. Rošal: Autorifilmi mõiste on praegu tõepoolest muutumas universaalseks. Näiteks ma tahtsin öelda midagi ilusat, ülevat filmide «Igavesti Teie...», «Meie Artur», «Maised ihad» kohta, aga tunnen, et mind ahistavad tavapärased, traditsioonilised žanrimäärangud. Tegu oleks justkui portreefilmidega. Ometi pole see nii. Portree mõiste on ikkagi pärit kujutava kunsti vallast ning eeldab hetkesse mahtuvat, hetke vältel joonestuvat seisundit, mõtet, tähendust. Eelnimetatud filmid on aga palju keerulisemad, nad arenevad ajas, ajatelg kogub tegelaste kohta andmeid, detaile, nüansse, käivitades ja stimuleerides meis mõtteid inimeselt, saatusest, ajaloost. Filmides «Igavesti Teie...» ja «Maised ihad» pole ju elavat kangelast ekraanil, jutt on lahkunute, kuid tabad end mõttelt, et sa koguni ei pane seda tähele. See kõik kõneleb sellest, et ekraanil on autor, kes arutleb ja mõtleb, elab läbi oma tegelase saatust. Nii et tegu on, nii kummaline kui see ka pole, pigem autori-filmide kui portreefilmidega...

Nende tööde käekiri on erinev, kangelased, nende saatused on erinevad, ja ometi on miski, mis neid filme ühendab. Autoreid köidab filmitegelaste saatuse kordumatus, isiksus, karakteri omapära ja nad mõõdavad aega karakteri ja saatuse kategooriates. Vaatasin neid filme vaid üks kord. Seetõttu tuleb mul loobuda analüüsist, nende ülesehitus on ebatavaline ja keeruline... Aiman siiski, et nendes on kätkevad mõndagi perspektiivset, tuleviku kinematograafiale kuuluvat. Need filmid olid loomise hetkel ning on ka praegu tublisti ajast ees...

G. Kuznetsov: Siia see koer maetud ongi. Täna võib murelik toimetaja küsida, miks just Fred Raudberg, miks Feliks Leet, miks Valgre oma probleemidega, miks Georg Ots («Muusikariütel»), keda ju nüüd enam pole... Tõepoolest, 39

dokumentaalfilm, mis tegeleb elava inimese kordumatu saatusega, mitte aga kliše-eetkekujutusega inimesest, on tänapäeval haruldus. Kuid see, mis tundub täna erandlik, võib muutuda, harilikult muutubki homme paljude ihaldatud taotluseks. Ja meie, kriitikute, ülesanne on osata kaitsta ja toetada seda, mis täna on uus, haruldane, eesrindlik, kunsti ja ajakirjanduse arengu seisukohalt perspektiivne. Ma mõtlen praegu eriti niisuguseid filme nagu Andres Söödi «Reporter», mis ähvardab juba lähemas tulevikus muutuda krestomaatiliseks, õppeprotsessi juurde kuuluvaks, eeskujuks ja etaloniks neile, kes tahavad saada ajakirjanikuks, filmioperaatoriks, filmidramaturgiks.

L. Rošal: Võib-olla esindan teataval määral maksimalistlikku seisukohta, kuid minu arvates kuulub kinematograafia tulevik monoautorlusega filmile. Mitte ainult dokumentaalfilmis, mis näib täna üsna loomulik, vaid ka mängufilmis. Ja just eesti filmikunstis on olemas pretsedent, mis minu mõtet näib toetavat. Pean silmas Mark Soosaare autorifilmi «Jõulud Vigalas», mida mul õnnestus näha Moskvast ja mis jättis sügava mulje. Püüan seletada, miks. Kuna film võib esimese vaatamise järel külmaks jätta või isegi mitte leida vastuvõttu, siis tahaksin rõhutada: Mark Soosaare loomingul puhul on eriti oluline võtta omaks autori stilistika ja sellega kaasa minna, mitte oodata väljakuununud stereotüüpe ja klišeesid. Stereotüüpide ootus istub aga meis kaunis sügaval, takistades kontakti uudse stiili ja autori sellise mõttelaadiga, millega ei olda veel harjutud. Mängufilm «Jõulud Vigalas» kõneleb ideede võitlusest ja teeb seda kontsentreeritult, avatult, mis võib vähem kogenud vaatajale mõjuda koguni naiivsena. Kui see isegi nii oleks, tajuksime selles ikkagi primitiivset tunnetust, mida valgustab sügav tarkus. Ka karakterite, läbielamiste kujutamises on otsütlemissi, mille sügavuses aga, rõhutan, kui süüvida stilistikkasse, tabame küllalt peent psühholoogilist tõepära. Karakterite välises joonises on sümbolset teravdatust, mis avab sündmuste üldnimliku mõtte. Huvitav on näiteks seegi, et teatud karakterit esindav tüpaaž on valitud nii, et aiman

esimesest pilgust tegelase kogu saatust. Seega on tegu näitlejamängu, kaadrijoonise, atmosfääri kujutamise eri liiki lakoonilisusega, mida võib saavutada üksnes filmi monoautor. Kui režissuur ja kaamera on ühe ja sama mehe käes, siis töötavad nad filmis nagu filter. See filter ei lase siin läbi olustikulist detaili, olmelist sarnanemist tõega, lõputuid läbielamisi, vaid sulatab kõik eredaks kunstiliseks üldistuseks. «Jõulude» omapärane ütlemissuvi nõuab ka vaatajalt teatud pingutusi — nagu iga täisväärtuslik kunstiteos —, et nautida filmi omapära, näitlejamängu värsket stiili, rikkalikku ja eredat vaatamängulisust, mida me ei näe sugugi sageli. Pean Mark Soosaare debüüti mängufilmiautorina õnnestunuks ja paljutöötavaks.

M. Merkel: Lev Rošal on teoreetik ja teoreetikuga ma ei vaidle. Praktikuna julgen arvata, et monoautorlus pole filmiautorluse ainsaid vorme. Kahju, et ma ei jõudnud vaadata «Jõulusid Vigalas», sest seda filmi peaks juba põhimõtte pärast vaatama. Eriti mina, kes ma monoautorlusest arvan vastupidist. Monoautorlusega pole vaja kiirustada. Olen ise operaator ja tean siiski, mida üks inimene võib ja mida ta ei või. Ega Andres Söödi filmid pole asjatult lühikesed. Pooltunnised enamjagu. Ja ega asjatult «Tallinn 80», kus teda abistas Valentin Kuik ja stuudio operaatorite kollektiiv, pole pikk, täismõduline dokumentaalfilm. Raske on filmida ja olla režissöör ühes isikus, kui sead enda ette keerukama ülesande. Inimvõimel on loomulikud piirid... Olgu öeldud, et pean filmi «Tallinn 80» fantastiliseks ja Andres Söödi parimaks filmiks, vaatamata «Dirigentide» ja «Reporterite» lõövusele, külgetõmbavusele, atraktiivsusele. «Tallinn 80» on tark, peen, erakordselt sügav film. Tegude oleks justkui hariliku reportaažiga, liiati piduliku olümpiareportaažiga, kus teame ette iga järgmist kaadrit, kus on raske öelda midagi uut. Aga Andres Sööt ütleb. Filmis on tohutult mõtteid kaasajast, olümpiamängude kohast kaasaegses elupildis, inimesest nende mängude ajal, et minu jaoks kasvab «Tallinn 80» lausa erakordseks sündmuseks meie maa dokumentaalfilmikunstis...

Ärge arvake, et mul on mingi isiklik sümpaatia Andres Söödi vastu. Vastupidi. Kui ma töötasin «Tallinnfilmis» ja filmisin seal «Talupoja sugu», näis mulle, et... sõnaga, Andres Sööt ega teisedki kolleegid ei hellitanud mind välise tähelepanu ja hoolitsusega. Sest töö on töö... Kuid «Tallinn 80» lepitab mind stuudioga. Olen filmi vaadanud mitmel korral ja veendunud, et mulje pole juhuslik. «Dirigendid» ja «Reporter» demonstreerivad Andres Söödi meisterlikkust operaatorina, reportaazi meistrina. «Tallinn 80» näitab teda kui tugevat režissööri, sügavat elu üle arutlejat ja mõtlejat. Aga tal pole siin mitte üksnes oma kaks silma, vaid mitu ja mitu paari silmi, mitte üksnes oma kaks kätt, vaid mitu ja mitu paari operaatorikäsi. Ja minu jaoks jääbki lahtiseks, kellenä on Andres Sööt tugevam, kas operaatorina või režissöörina...

(Küsisin siin vahele, et miks Maia Merkel, lõpetanud VGIK-i operaatorina ja alustanud edukalt mängufilmioperaatori karjääri, eelistas dokumentaal-filmirežissööri rasket tööd; kas näiteks seetõttu, et peab end raskesti juhitavaks isikuks? Ja Maia Merkel vastas:)

... Kuulaksin meelsasti endast targema, põnevate ideedega režissööri sõna, aga mul pole olnud õnne niisugust kohata ja otsustasin ise proovida. Sest operaatori elukutse on siiski, kuidas seda nüüd öelda — teisene! Kuigi olen oma filmides mõne episoodi ka ise filminud, kui sündmus on eest kadumas, ning hiljem seda materjali ka kasutanud.

Filmis tagab eneseteostuse siiski vaid režissöörikutse. Ideaalne operaator on seevastu inimene, kes ei päri võtteplat-sil, miks seda või teist filmida, mida sellega öelda tahetakse jne, vaid teeb, mida kästakse...

L. Rošal: Nii et ikkagi autor, tema emotsioonide ja tundeelu aktiivsus, rikkus, mõistus on need, mis võimaldavad luua filmikangelasi Kihnu lihtsatest naistest, laulupeo rongkäigu korraldajatest, administraatorist, kohaliku radio reporterist, pensionärist raamatupidajast. Asi pole isegi emotsioonide intensiivsuses. Tundeelu küpsus on vahest veelgi olulisem. Elutarkus, mõtlemise iseseisvus on tarvilikud, et üldistada

kunstniku (Viiralt), helilooja (Valgre), laulja (Rinne) saatust, avastada selles oluline ühiskondlik problemaatika.

Olen veendunud, need filmid mõjuvad seetõttu, et filmi autorid on ise selgusele jõudnud käsiteldavate saatuste inimlikus mastaabis, et autorite mõttemaailm, mõtteviis vastab suurusjärgult käsiteldavate kangelaste läbielamiste mastaabile. Me naudime filme raamatupidajast, reporterist jne seetõttu, et neid filme loonud inimesed on ise ennekõike suured kunstnikud.

Loodan, et see põgus kohtumine Eesti filmidega ei jää viimaseks, sest eesti filmikunst väärib praegu kõige laiemat populariseerimist. Ja seda kindlasti ka oma parimate dokumentaal-filmide kaudu.

Usutlenud TATJANA ELMANOVITS

Väiketeatrile truuks jäänud...



Juhuslik kohtumine. Vennad Tõnu ja Feliks Kark Rakveres koduüksel. 1983. U. Võrno foto

Oma esimese rolli — see oli Toots O. Lutsu «Suves» ja «Aripäevas» — mängis ta A. H. Tammsaare nim. Rahvateatris. Tootsilik elurõõm on Eesti NSV teenelisele kunstnikule Feliks Kargile omaseks jäänud nüüdki, mil Tootsi esmast mängimisest on möödunud kakskümmend aastat. Tegelikult on tema näitlejastaaž pisut pikemgi, kui algselt lugeda esimest, teadlikku lavalemist viiendas klassis. Küllap oli noor-mehes juba toorkord parasjagu näitleja-verd, sest miks muidu ta Tammsaare-teatris käis ja sai 1961. aastal sisse vastloodud Eesti NSV Teatriühingu õppestuudiosse.

Studio lõpetanud noort näitlejat 42 kutsus Rakvere Teatrisse tollane pea-

näitejuht Mai Mering. Esialgu ei mõelnud ta kuigi kauaks sinna jääda, sest pealinna võimalused olid, vähemasti näiliselt, suuremad. Araminekust ei saanud aga asja. Tööd oli palju, aeg kadus ruttu. Tulid suuremad ja väiksemad rollid: Jang Sun — B. Brechti «Hea inimene Sezuanist», Don Conzalo — M. Frischi «Don Juan ehk armastus geomeetria vastu», Erastu Enn — L. Koidula «Säärane mulk», Vadim Polugonkov — A. Mintšovski «Ärge kaotage vihmavarje», Barney — R. Lawleri «Seitsmeteistkümnenda nuku suvi», Tšebutökin — A. Tšehhovi «Kolm öde», Eesel — A. Meringu «Tuutu-luutu linna moosekandid», Krüger — G. Hauptmanni «Kopranahkne kasukas», Ajakirjanik — V. Agranovski «Peatage Malahhov», Anti Teeäär — R. Kaugveri «Nelikümmend küünalt»... Ühtekokku 65 osa 62 lavastuses.

Kuid Feliks Kark on olnud ka lavastaja ja teinud üheksale lavastusele kujunduse. Küllap mäletatakse praegugi tema lavastatud Pipi-lugusid. Lavakujundusi on ta teinud veel A. Uustulndi «Neptuni pärijatele», J. Anouilh' «Löökesele», G. Hauptmanni «Kopranahksele kasukale», J. Tüuliku komöödiale «Pulmad Abruka moodi».

Viimase aja rollides on Feliks Kark ennast avanud kui psühholoogilist laadi näitleja. Talle pakub rahuldust tragikoomiliste kujude loomine, mis nõuab põhjalikku süvenemist, suurt tööd. V. Sukšini proosapõimikus «Kas kõik jääb, nagu oli?» (lavastas Urmas Allik) tuuakse vaatajani vene küla elu tema näilises lihtsuses. Ometi on siin kõik lavakujud omamoodi üksikud, õnnetud ja hädas oma saatusega. Ja nende kõigi hulgas hämmastab vanamees Jefim, kes on Feliks Kargi senises loomingus hoopis uus nähtus. Vanamees Jefim on näiliselt lihtsakoeline, kuid lähemal tutvumisel ilmneb tema elufilosoofia, tema

sügav huvi kaasaja noorte elu vastu, tema kaval, heasüdamlik ja tark huumor. Lausa nauditavad on stseenid koolipoiss Jurka (Väino Laes), Papi (Toivo Arnover) ja Fenjaga (Arvi Mägi). Kargi Jefim üllatab meeldivalt kogu etenduse jooksul.

A. Kazantsevi draama «Ja katkeb hõbedane pael» (lavastaja U. Allik) on lugu erinevatest põlvkondadest, nende muredest ja vaevadest, teravatest piiridest noorte ja vanade vahel. Kirjanikust Taat, keda mängib Feliks Kark, on jõudnud oma elu lõpule. Ta loeb uuesti üle oma raamatud ja on sügavalt pettunud, et pole suutnud neid kirjutada nii, nagu ta nüüd õigeaks peab. Taat on alustanud oma viimast teost, kus ta püüab kogu tõe nii endast kui oma ajast lugujani tuua. Taadisse on koondatud vanema põlvkonna väärt jooned — inimlik headus, südamlikkus, mõistev suhtumine noortesse, elukogemuste rikkus —, mis, kõik ka läbi rolli meieni jõuavad. Kargi loodud Taat on hell ja nukker, kuid samas ei kutsu esile haletsust, vaid siirast kaastunnet. Tema surm, kuigi me seda ette tajume, tuleb ootamatult, just nii, nagu lähedase inimese oma.

Võrreldes Taadi ja Jefimi rollidega, on Muru Miku Lydia Koidula esiknäidendist «Saaremaa onupoeg» (lavastaja R. Trass) hoopis teistlaadset lahendust nõudev osa. Selles kangekaelses taluperemes, kes kord pähevõetust kergelt loobuda ei taha, avaldub Kargi koomikutalent. Näitleja teeb oma osa suure mängulusti ja -rõõmuga.

* * *

Nüüd mõned küsimused FELIKS KARGILE. Rolli sünd? Kui keeruline ja raske see on?

See on iga näitleja salamaailm, mida kirjeldada nagu ei oskagi. Märkamatult lähenen eesmärgile. Põhilise töö teen proovisaalis. Alateadvuses koorub rolli olemus aga ka väljaspool teatrit, kodus, üksinduses. Mitte iga osaga pole nõnda. Mõni sünnib vaevalisemalt, mõni hakkab küpsema peaproovis. Igal rollil on oma arenguruum, mida täiendad detailidega proovidel, etendustel. Palju oleneb lavastajast, sellest, kuidas temaga töö laabub, missugune on vastastikune mõistmine. Head lavastajad on need, kes annavad võimaluse välja pak-



Siin pildil seisab tulevane näitleja, tänaõks — näitleja, fotograaf, maalikunstnik. Kunagi ka maadleja ja ratsasportlane. Heidame pilgu Feliks Kargi noorusaegadesse, aastasse 1952: pärast kahekümne viie kilomeetri pikkust «ränna-kut» Taliinna Hipodroomil.

Teatriühingu õpestudiod semestriksam 1963. aastal. Kathend Tammsaare—Särevi «Vargameest». Juss — Feliks Kark, Mari — Helgi Sallo. G. Vaidla fotod



kuda ettepanekuid, ja siis otsime koos seda õiget liini.

Kõige tähtsam on minu jaoks loominguiline õhkkond. See on olemas siis, kui lavastaja teeb tükki hingega, on mures iga näitleja rolli saatuse pärast. Kui on hea koostöö, siis on tulemuseks hea osa. Ükski näitleja ei taha halvasti mängida. Muidugi on olnud ka vastukarva rolle, mis pole minu natuuri järgi. Kui pakutakse jälle mõnd vanamehe osa, tekib tõrge. Kuid hiljem muutub see roll huvitavamaks ja hakkab himuga tegema. Ja ikkagi oleneb kõik lavastajast. Tükist samuti.

Te olete töötanud päris erinevate lavastajate käe all. Keda neist eelistate?

Nataša Petrovat. Ta on tõesti huvitav lavastaja. Töötab väga palju näitlejaga. Teab, kuhu tahab välja jõuda, ja liigub sihikindlalt eesmärgi poole, nakatades oma energiaga kogu truppi.

Ka Raivo Trass on omalaadne lavastaja. Tema on jälle teistmoodi. Ta ei tea, kuhu lõpuks välja jõuab. Töö käigus otsib nii ise kui ka paneb meid seda tegema. Temaga koos töötades on palju huvitavaid loomingu momente.

Lavastajaid on mul tõesti palju ol-

nud. Ants Lauter oli esimene. Tema pani kõik täpselt, samm-sammult paika. Temalt õppisin väga palju.

Tulite teatrisse Mai Meringu ajal. Missugune oli tollane Rakvere Teater? Missugune on praegune?

Mai Meringu peanäitejuhi algusaastail räägiti Rakvere Teatri lavastustest palju kiitvalt. Sel ajal oli ka tugev kaader: Siina ja Arne Üksküla, Ines Parker. Lavastustest küündisid esile «Hea inimene Sezuanist», «Säärane mulk», «Ärge kaotage vihmavarje», «Seitsmeteistkümnenda nuku suvi» jt. Olid ringreisid Leetu, Karjalasse, Pihkvasse, mis näitlejale mõjusid innustavalt.

Rein Olmaru sai peanäitejuhina töötada lühikest aega. Siis tuli aga periood, mil peanäitejuhti polnud. Oli kunstinõukogu. Kogu kollektiiv mureses teatri käekäigu pärast. Ühtsustunne oli siis hästi tugev.

Raivo Trassi tulek oli meeldiv uudis kõigile. Trass on noor, andekas mees. Praegu on meil kindlat tõusuperioodi. Iga näitleja unistus on, et tema teater oleks rahva seas nõutav. Seda tunnekohe, nähes, kui täis on saalid, kui otsitavad piletid. Ühelt poolt oleneb see

L. Koidula «Säärane mulk...» (lavastaja M. Mering). Erastu Enn. 1966.

Z. Zborowski — J. Talarczyki «Kõiges on süüdi sardiinid» (lavastaja R. Agur). Stefan Tanski. Rakvere Teater, 1975. U. Pärtma fotod



repertuaarist, teisalt ei tohi olla alla lati lavastusi. Kui üks lavastus on kehv, siis veel andestatakse, kui juba kakskolm, on asi kurjasti. Publikut tagasi võita on hulga raskem kui teda kaotada.

Noored teatris?

Noori on alati olnud. Noored on nagu noored ikka. Olen ise olnud kunagi samasugune maksimalist. Aastad aitaavad sulada kollektiivi, jõuda mõistmiseni, et ka muu maailm on olemas. Ouline, et nad rohkem usuksid endasse, ei langeks pessimismi. Elus on väga palju raskusi. Nende all ei tohi murduda.

Kahju, et noored on vähe saanud Lauteri õpetust teatrieetikast. Seetõttu ehitakse elementaarsetes tōdedes. Palju patustatakse õiges eesti keeles rääkimise vastu. See käib, paraku, küll ka vanemate kohta.

Mis tōi teid, õppinud teedetehnikut, teatrisse?

Koolivend süstis sisse näitlejaks õppimise idee. Tema õhutusel läksingi teatrikooli. Lootsin, et olen kasulik näitlejana. Iseendale andsin sõna, kui Tootsi mängisin, et pean selle ala peal edasi minema, ennast teostama. Kärssi-

tu, nagu olen, tahtsin oma fantaasiat kulutada teatris.

Armastuse teatri vastu andis aga ema. Ta võttis mu väikese poisina kaasa Draamateatrisse, «Estoniasse». Lapsepõlvemälestustes oli teater müstiline, lummas, kättesaamatu. Selliseks on ta jäänud nüüdki.

Arvan, et kõige parem aeg on veel ees. Ootan seda. On olnud mõõnaperioode, kui roll ei tule, kui kõik keeb üle pea. Läheb aeg mööda, rahuned. Ennast maandan looduses, teistes kunstivaldkondades.

Nüüd ma armastan oma teatrit. Olen temas kinni. Olen tema patrioot.

Vahendanud MERLE RIPS

A. Kazantsevi «Ja katkeb hōbedane pael» (lavastaja U. Allik). Taat. 1982. H. Kōssi foto





H. Olvi. Dekoratsioonikavand A. Kitzbergi näidendile «Tuulte pöörises». Kollaaž. 1929

Mis edasi, «Vanemuine»?

SÖNALAVASTUSHOOG 1982/83

«Iga üldistus on lihtsus — suuremal või vähemal määral.» Nende sõnadega alustab Joel Sang 1983. aasta märtsikuu «Loomingus» möödunud aasta eesti luule ülevaadet. Olen tema põhimõtetega täiesti päri ning kuna omagi kirjutist nende järgi vormin, siis toon ära esimese lõigu J. Sanga artiklist. Palun Joel Sangalt vabandust, et lühendasin ja muutsin tema teksti vastavalt oma kirjatüki profiilile (asendused kursiivis).

«Püüdes esile tuua mõne kogumi — käesoleval juhul «Vanemuise» mulluse sõnalavastushooaja — olemuslikke jooni, tuleb tahes-tahtmata valida mingi ühine võrdlusalus ja väärtusskaala. Ülevaade on ikkagi ülevaade, teadlik ülevaatamine paljudest pisematest seikadest, nii voorustest kui ka puudustest, mida delikaatsem detailianalüüs lubaks esile tõsta. Ühe lavastuse arvustajal on voli rakendada immanentset lähenemisviisi ja ka kesisest teosest väärtusi välja lugeda — põhimõttel «Igas inimeses on midagi head». Ülevaate koostaja endale sellist armulikkust lubada ei saa. Tema ülesanne on anda pilt «Vanemuise» mullusest sõnalavastushooajast, osutada maadvõtivatele tendentsidele ja väärtustada üht või teist ilmingut, tehes seda oma parema äratundmise kohaselt.» Nii — aitäh Joel Sangale, et aitas mu mõtteid väljendada.

Nüüd mälu värskendamiseks mõned faktid. Hooaeg 1982/83 tõi Taaralinna teatrisse kuue sõnalavastuse esietendused: Evald Hermakülalt kaks (Madis Kõivu — Vaino Vahingu «Faehlmann» ja Luigi Pirandello «Heinrich IV»), Kaarin Raidilt samuti kaks (Olev Antoni «Tuulemurd» ja Kazys Saja «Liivakell»), Kaarel Irdilt ja Jaan Toomingalt kummaltki ühe (vastavalt Heino Kiige «Pensionieelik» ja Friedrich Dürrenmatti «Vana daami külaskäik»). Nii et mul-
lusel hooajal tehti töö omal jõul, külalisi

lavastajatena ei kasutatud. Ja veel: kõik neli on näidanud end heade või väga heade lavastajatena, kolmel neist on ka seda kinnitavad tiitlid, — see tingib kõrgendatud nõudlikkuse nende loomingu vastu.

Jaotaksin lavastused kaheks: ühed andsid elamuse, teised jätsid külmaks. Esimeste hulka kuulusid minu jaoks Evald Hermaküla tööd, teiste hulka paraku kõik ülejäänud. Selline jaotus on aus, kuigi kahtlemata subjektiivne. Vaatleksingi siis esmalt sümpaatsemaid lavastusi.

«Faehlmanni» suhtes on arvustajad (Ü. Tonts. «Probleeme ja isikuid läbi aegade», SV 14. jaan 1983; M. Mikelsaar, E. Paaver. «Nii kaugesse aega, nii sügavasse pimedusse», «Edasi» 19. märts 1983; O. Kruus. ««Vanemuise» «Faehlmann»», RH 22. mai 1983; R. Heinsalu. «Juurtele mõeldes», NH 29. mai 1983) enam-vähem üksmeelsed. Heidetakse ette süžee puudumist, stseenide sidumatust (enamasti saab need puudused näidendi kaela veeretada). Lavastusega kõige rahulolematumad on vahest noored M. Mikelsaar ja E. Paaver, staažikas kriitik O. Kruus aga mainib, et «Faehlmann» kujunes teatrisündmuseks. Muidugi, mõiste «teatrisündmus» on ju täpsemalt paika panemata, ent kui «Pörgupõhja uus Vanapagan» ja «Rahva sõda» on teatrisündmused, siis kipun mina «Faehlmanni» pidama lihtsalt huvitavaks lavastuseks. Et aga «Vanemuises» kõnealusel mänguaastal «Faehlmanni» kõrvale ühtegi «Pörgupõhjat» polnud panna, tuleb Hermaküla lavastus kahtlemata hooaja tipuks tunnistada. Rein Heinsalu, kes lavastuse probleeme ehk teistest kriitikutest täpsemalt (üldistatumalt) on tabanud, annab tööle hea hinnangu. Ta kirjutab: «... on ka Hermaküla ära teinud suure, tähelepanuväärse töö, pannes mammutmöötmatega materjalist kokku ühe küllaltki selge 47



M. Kõivu — V. Vahingu «Faehlmann» (lavastaja E. Hermaküla). Parun von Nolcken — Heikki Haravee, Faehlmann — Evald Hermaküla.

mõttega etenduse. Sest üle saja aasta tagasi toimunud sündmuste ja praeguse aja vahel tekib vaimne sild.» Ka etenduse lõpptseenil, mis paljude jaoks jääb vaieldavaks või saab lausa negatiivse hinnangu osaliseks, on tema tõlgenduses kindel tähendus. Selles, et stseeni kannab sügav mõte, olen R. Heinsaluga ühel nõul. Tundub, et Mikelsaar ja Paa-ver on näidendi- ja lavastustekste võrreldes tõlgendanud lõpptseeni liiga pedantselt. Sõnad, mida lavalt räägitakse, on küll olulised, ent mitte kõige olulisemad. Uue Faehlmanni ilmumine on ju niivõrd sügav kujund, et mõjub sõnade tagi. Hakata närima mõne lausejupi kallal sellise lavastuse puhul, mille algmaterjal erilise lakoonilisusega silma ei paista (pigem vastupidi), tundub kohatu. Seda enam, et põhimõtteliselt näidendi autorite ja lavastaja kontseptsioonid lahku ei lähe. Mõlemal juhul on tegemist

inimese draamaga (inimene peab olema seal, kus ta olla ei taha, ja tahab olla seal, kus ta olla ei saa). Näidendis on lahendus (tunnetus kuuluvusest) lihtsalt konkreetselt (võib-olla liigagi?) edasi antud, Hermaküla laseb seda rohkem etenduse atmosfäärast aimata. (Kirjutatu puudutab hooaega 1982/83. Käesoleva hooaja algul nägin etendust, kus Hermaküla Faehlmann ütles otse välja, et ta on eestlane. Kas muutus sellega lavastuse mõte? Mitte nii oluliselt, et sellest juttu teha. Sest ka siis, kui Faehlmann ainult loetles rahvusi, millesse ta ei kuulu, jäi talle järele ainult üks võimalus — olla eestlane.)

Minule oligi lavastusest tähtsaim just inimese (mitte konkreetselt ajaloolise Faehlmanni) draama. Seepärast ei olnud sugugi oluline, kas tegelaste kostüümid olid sitsist või sametist. Elu või ajaloo kopeerimisel saame ikkagi vaid koopia.

Olgu see nii tõetruu ja usutav kui tahes, ometi ihkan üldistusjõuga kunsti (milleni Hermaküla «Faehlmanniga» ka jõudnud on).

See, et mittekirjanik Hermaküla pidi tegema kirjanikutööd ja sellega rahuldavalt toime tuli, teeb talle au. Ning näitab ühtlasi ka meie kirjanike suutmatust kirjutada spetsiaalselt teatrile.

Hermaküla teinegi lavastus — «Heinrich IV» — on paiguti nauditav ning seda hoolimata oma raskest sünniloost ja sellest tingitud mitmetest puudustest. Kahtlemata aitas siin latti kõrgel hoida näidend. Loetakse ju «Heinrich IV» Pirandello üheks tugevamaks draamateoseks. Näidendi lavaletoomise kvaliteedi hindamises lähevad noorte (kriitikaseminar) ja vanemate kriitikute arvamused järsult lahku. Esimestest peavad paljud lavastust väga heaks, mõned daamid kipuvad Hermaküla mängu ja lavastust isegi jumaldama. Nende vanemad (professionaalsemad) kolleegid aga vastandavad «vasikavaimustusele» Hermaküla mitmeid varasemaid terviklikumaid lavastusi ja virtuoossemaid rolle. Nojah, kes küpseid kirsse pole maitšnud, jääb rahule pooltoolestega. Neid erinevaid seisukohti lahti seletades tuleb noori kriitikuid nimetada hetkeseisu tabajaiks ajalooliselt ahtalt (tänaselt) teatrikogemusest. Nende vanemate ametivendade teatriprotsessis olemise aeg ja geograafia on mitmeid kordi ulatuslikum. Tahes tahtmata tuleb usaldada siiski nende kogemusi. Hea teatrikriitik, kes oskaks peale oma emotsioonide edasiandmise ka lavastusi teatriprotsessis paika panna, ei saa seega olla verinoor. Või kui, siis peab ta üliandekas olema.

Aga tagasi «Vanemuise» juurde. Veel mõningatest põhjustest, miks «Heinrich IV» oli minu jaoks huvitav lavastus. Esiteks — nägin kahte etendust, mis kõiki kevadisi «Heinricheid» jälginud kolleegide arvamust mööda olid ühed paremaid. Kuid taseme kõikumisest sai aimu juba nendegi suhteliselt heade etenduste korral. Isegi näidendi lõppu oli tõlgendatud erinevalt. Ühel juhul Hermaküla kehastatud kangelane t a h t i s jääda Heinrichiks, teisel p i d i jääma. Teiseks põhjuseks on näidendi idee südamelähedus (isiksuse üksindus — nii ehk kõlaks see äärmuseni lühidalt).

Küll aga hakkas käsitletud lavastustes (eriti «Heinrichis») silma, et näitleja Hermaküla lavale ilmudes kahvatus kõigi teiste osaliste mäng (st Hermaküla kiskus lõviosa tähelepanust endale). See on nii Hermaküla erakordsuse kui ka teiste triviaalsuse tõestuseks.

«Vana daami külaskäik» on üks väheseid Jaan Toominga lavastusi, mis mind külmaks on jätnud. Dürrenmatti näidend ehk peabki mõjuma distantsilt, vaatajat võoritama. Aga midagi on paigast ära. Sest teatrikunst jääb ju olulisel määral sündimata. Lavale pole tegelikult võoritust ega teistpidistki mõjumist (vaataja hinge etendus pahupidi ei pööra). Küll on aga hulgaliselt mitteprofessionaalsena tunduvaid näitlejaid, kellele Jaan Tooming seekord pole suutnud hinge sisse puhuda. Seetõttu on lavastuses palju juhuslikuna mõjuvat. Mõned toredad näitlejatööd (L. Eelmäe, H. Elviste) ei tõmba truppi oma kiiluvette nagu Hermaküla «Faehlmannis». On küll arusaadav, mida lavastusega öelda tahtakse, aga kõik mõjub kuidagi liiga kaugele, otsekui teisest maailmast. Ehk on

F. Dürrenmatti «Vana daami külaskäik» (lavastaja J. Tooming). Härra Ill — Lembit Eelmäe, Claire Zachanassian — Herta Elviste.



omajagu süüd ka näidendi võõrapärasuses eestlasest vaatajale-mängijale. Sama ainevalda lahkav «Kauka jumal» oli küll hoopis paremini õnnestunud. Aga Dürrenmatti näidendis käsitletud probleem (raha võim inimese üle) peaks ju aktuaalne olema iga rahva juures. Nii et teemist on ehk ikka teatripoolse oskamatusega Dürrenmatti meile lähedaseks mändida.

Väike lohutus (loomulikult mitte Jaan Toomingale, ehk aga tema talendi austajaile): Toominga käe all valmis Eesti teatrite selle hooaja üks terviklikumaid, dünaamilisemaid, mõjuvamaid lavastusi — «Põhjas» «Ugalas». Kunsti mõistvale viljandlasele on aga Kihnu Jõnni lahkumine laevalt korvamatult kaotus.

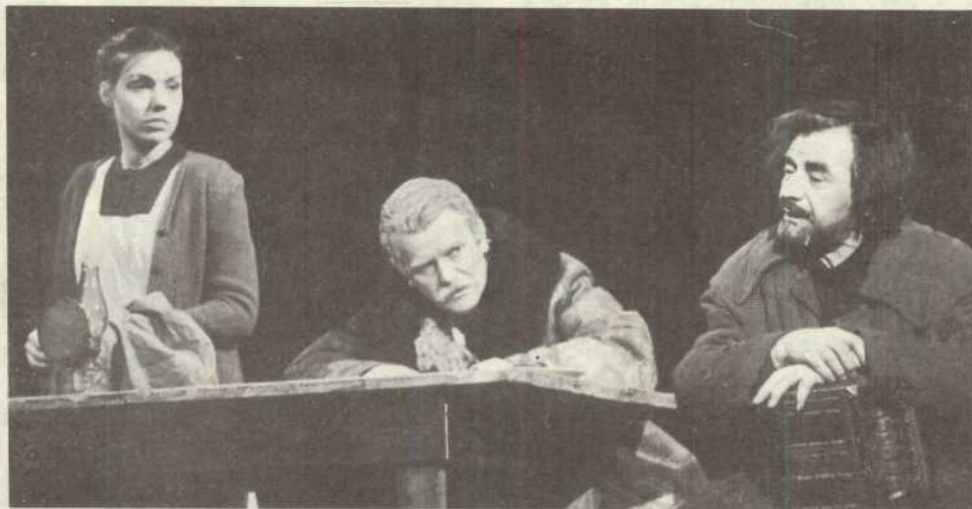
Kaarin Raidile jäi hooaeg 1982/83 üpris tagasihoidlikuks. Esimese lavastusena valmis «Ugalas» Ion Drutse «Maa ja päikese nimel», mis vaadeldaval hooajal teiste Raidi tööde kõrval paistab silma, varasema loomingu paremiku taustal aga jääb üsna kahvatuks. Kuid tuli välja, et järgnevate jaoks («Tuulemurd» ja «Liivakell») oli püssirohi otsas. Kahtlemata on siin hulk objektiivseid põhjusi, mis teevad sellised ebaõnnestumised mõistetavamaks. See võib parima gi lavastaja ära kurnata, kui hooajal kolm kehva (või äärmisel juhul keskparast) näitemängu lavastada tuleb.

Usun, et tugevamate tekstide lavaletoomisel oleksid ka tulemused kiiduväärsemad.

Veidi lähemalt «Tuulemurrust». Siin on algmaterjali tagasihoidlikkuse süü teatrikunsti sündimata jäämises suurim. Kuid lavastajagi pole olnud ei leidlik ega nõudlik ja nii meenutab laval vohav keskpärasus (mõningate eranditega) kohati pigem asjaarmastajalikke rahvateatreid kui kunstikollektiivi, kellele Moskvas kiidusõnad osaks said. Laval on kokku saanud kaks erinevat teatri-laadi (tinglik-sümboolne ja olustikuline), mis lavastuses kuidagi tervikuks ei sula. Tuleb välja, ei näitlejad ei valda olustikulist mängulaadi sugugi. Hobuserakendamise õpetus, mille kaudu oleks ehk võimalik äia ja minia vahelisi suhteid ning elu ja töö igikestvustki näidata, on praegu vaid pikk, igav ja tarbetu stseen. Esile võiks tõsta Liis Benderit, kelle loodud vanaperenaine on tema enda rollide reas kahtlemata üllatus. Arvestades seda, et säärase ümberkehastumises ülesandega tuli Benderil oma näitleja-aastate kestel nähtavasti esmakordselt kokku puutuda, on saavutus tubli: vanainimese siseelu oli vaatajale huviga jälgitav.

Mees viiuliga lava kohal on ju isenesest hea kujund, aga praegu jääb ta võõrkehana õhku rippuma, mõjudes ses «olukirjelduses» isegi ülearusena.

O. Antoni «Tuulemurd» (lavastaja K. Raid). Marta, minia — Tiia Porss; Mart, vanaperemees — Ao Peep; Künka-Kaarel, vallavaene — Eino Kõiv.



«Liivakell» on küll veidi paremast puust, ent esietendus näitas, et imet ei sünni kahjuks siitki. Piirdunuksin vaid lavakujunduse (Tiiu Tepandi) vaatamisega, oleks mu elamus suurem olnud. Etendusest endast hakkas silma mõni õnnestunud näitlejatöö (Tõnis Lepa munk). Jaan Kiho ja Raine Loo esitavad oma osad samuti hästi, aga minevikust teame neist paremat.

Heino Kiige «Pensionieeliku» lavastus (Kaarel Ird) on eelkõige romaanil ümberjutustus, mitte aga romaani õhustiku, teema ja idee õnnestunud edasiandmine teatrikunstile on aste vahenditega. Sellest ka mitmed ebakohad, millele Ü. Tonts tähelepanu juhtis (SV 10. juuni 1983). Publikumenu põhjusi aga selgitab meile Kaarel Irdi tsitaat (kavalehelt): «Jommi on eriti tõupuhas eesti väikekodanlane kõikide oma eluideaalidega. Jommi on palju, ka nende hulgas, tänu kelle tööle tehastes, põldudel me oleme oma edu saanud.» Minu silmis on väga suureks puuduseks, et Kaarel Ird on lavastanud teose väikekodanlusest... väikekodanlastele meelepärastel (see on ka publikumenu põhjuseks — Jommi on ju palju). Seda muljet süvendab lavastusse labase erootika sissetoomine (mu ei ole midagi erootika vastu, kui seda serveeritakse esteetiliselt nauditavalt).

Peosaline Ants Ander on laval küll enamiku etenduse ajast, aga lavastaja tahtel pole talle paljudes stseenides süvenemiseks mahti antud. Et Arve Jommi Anderile tipprolli ei saanud, pole seega ainult näitleja süü. Aga ei saa salata, et paiguti on lavale päris huvitav vaadata (eelkõige on see Ants Anderi, Elmar Kivilo ja Evald Aaviku «süü»).

Kokkuvõtteks. On muidugi väärt püüd tuua lavale eesti kirjanike loomingut, aga kahjuks paistsid ebaõnnestumised just siin rohkem silma («Faehlmann» mõistagi välja arvatud) kui muude näidendite lavastamisel.

Kui püüda hooaega 1982/83 «Vanemuise» viimaste aastate reas paika panna, siis tuleb mänguaastat keskmiselt kordaläinuks lugeda. Nagu igas teiseski Eesti teatris, oli «Vanemuiseski» õnnestumisi ja ebaõnnestumisi. Õnnestumised ei suuda korvata ebaõnnestumisi, ebaõnnestumised jälle ei varjuta õnnestumisi. Nii ta on.



H. Kiige «Pensionieelik» (lavastaja K. Ird). Lendur-Kutt — Evald Aavik, Jommi — Ants Ander.

Mida «Vanemuiselt» soovida? Et teater leiaks võimaluse publikule edaspidigi näidata «Vanemuise» tunnustatud tipplavastusi («Põrgupõhja uus Vanapagan», «Tõde ja õigus», «Ma langesin esimesel sõjasõvel»). Aga mis edasi tuleb? Kui järgmise hooaja (1983/84) plaani vaadata, tundub tulevik õige tume. Paistab nagu mingi etapi lõpp olevat, nagu olukorda analüüsib ka Kaarel Ird ise oma artiklis ajalehes «Molodjož Estonii» (3. 12. 1983). Pole enam Hermaküla ega Raidi, Toomingalt on oodata vaid ühte lavastust. Näib, et «Vanemuist» ähvardab lavastajakriis. Kui kauaks päästavad külalislavastajad? Aga mis ma tühja tulevikust heietan. Arvatavasti on kirjutise ilmumise ajaks juba mõndagi selgunud. Eks siis kõneldakse edasi.

HENDRIK LINDEPUU

Capricciod klaveri ümber 1982/83. hooajal

LEELO KOLAR

Rõõmuga võime tõdeda, et meie vabariigi klaverimängimises on kujunenud enneolematu olukord: tegevpianniste on võrsunud üsna arvukalt, nende esinemised äratavad suurt huvi ning on tekitanud publiku silmanähtava ootuspinge.

Andku soliidsemas eas kolleegid mulle andeks, kui puudutan vaid nooremaid meie tegevpiannistidest-solistidest. Tahaksin nad sünniaastate järjekorras siia ritta panna.

1947 TOIVO NAHKUR, TRK (Tallinna Konservatoorium) — prof. B. Lukk, Moskva Gnessinite-nim. Instituudi assistentuur-stažuur — M. Grinberg

1948 PEEP LASSMANN, TRK — prof. H. Sepp, MRK (Moskva Konservatoorium) assistentuur-stažuur — prof. E. Gilels

1953 REIN RANNAP, TRK — dots. V. Lippus, MRK assistentuur-stažuur — prof. L. Naumov

1953 MADIS KOLK, TRK — prof. H. Sepp, MRK — prof. L. Vlassenko, siis dots. E. Virsaladze, MRK assistentuur-stažuur — E. Virsaladze

1955 IVO SILLAMA, TRK — prof. B. Lukk, MRK assistentuur-stažuur — prof. V. Gornostajeva

1956 KALLE RANDALU, TRK — prof. B. Lukk, MRK assistentuur-stažuur — prof. L. Vlassenko

1957 REIN METS, TRK — dots. V. Lippus, MRK ja MRK assistentuur-stažuur — prof. V. Gornostajeva

1959 IVARI ILJA, TRK — prof. L. Mets, MRK — prof. V. Gornostajeva

1961 LAURI VAINMAA, TRK — prof. B. Lukk, MRK — prof. L. Vlassenko

Lisaks klaveridueti

1950 NATA-LY SAKKOS, TRK — prof. L. Mets, Leningradi Konservatooriumi assistentuur-stažuur — prof. T. Fiedler

1945 TOIVO PEASKE, TRK — dots. A. Kuuseoks, Leningradi Konservatooriumi assistentuur-stažuur — prof. T. Fiedler

Päris pikk nimekiri. Kas on meie vabariigis kunagi olnud sellist seisu? Siin hulgas on veel õppureidki, kes aga pilli taga võimelised kaalukateks tegudeks. Ja kuigi viimane lihv pärit Moskvast või Leningradist, on alus paikapandud koduvabariigis. Võimekad ja lootustandvad muusikud, igalühel neist oma suuremad või väiksemad saavutused seljataga ja oma unistused ning kohustused ees. Tore ju!

Kui nüüd, möödunud, 1982/83. kontserdihoojast rääkida, siis on selge, et enamik neist noortest veel otsib seda oma kõige õigemate teed. Praeguse nõ vaheseisu hetkel ongi huvitav pisut arutleda.

Eriliselt sööbis meelde KALLE RANDALU 3. juuni kontsert Raekoja saalis. Minu jaoks on hea kontsert selline, kus saab end häälestada pianistist-kriitikust kuulajaks-nautijaks. Seekord osutus see võimalikuks. Oli meisterlikkust, oli nakatavust, oli sügavamõttelisust ja lihtsust, mille taga on tunda tohutu arsenal. Ühesõnaga — elamus. Selliseid kontserte ei kuule palju.

Klaveriõhtuid andis sel hooajal enamik eespool loetletud pianistidest, kontserdid moodustasid märtsist juunini tiheda ahela. Selle esimeseks lüliks sai MADIS KOLK oma mõnusalt rahuliku ja loogilise esinemismaneeriga. Paneb imetlema Madis Kolgi omadus ka närvilisemad, kriitilisemad või konfliktsemad situatsioonid muusikas omamoodi kindlakäelise üleolekuga läbida, nii et mõnel puhul isegi ootaks mingit karedamat reaktsiooni või sisemist plahvatust. Mis puudutab klaveri võimaluste ärakasutamist, siis näikse siin veel reserve, eriti vertikaali kuulamise ja pedalisatsioon. Erinevate heliloojate klaver — kas ei annaks siin iseloomulikumat lähenemist taotleda?

Bruno Lukk, SV 25. III 1983: «Madis

Kolgi muusikategemine väärib tõsist poolehoidu kõigepealt seepärast, et Madis Kolk on interpreeditüüp, kes armastab muusikat endas, aga mitte ennast muusikas... Ta oskab oma mõtteid ja tundeid just temale sobivas vormis edasi anda, tema väljenduse sisemine laad on heas vastavuses välise vormiga.»

TOIVO NAHKURI kontsert oli küll 21. märtsil, kuid minul õnnestus kuulata vaid televisioonisaadet 24. mail, kus ta esitas F. Liszti kolm pala tsüklist «Poeetilised ja religioossed harmooniad». Klaver kõlas arukalt, harmooniline plaan ja teoste ehitus — kõik oli väga selge. Toivo Nahkuri mäng tundub olevat tugevalt mõistuse kontrolli all, mis on muidugi vaeeldamatult vajalik, kuid romantilises, eriti aga filosoofilist laadi muusikas kipub vahetevahel kui liigne kalkuleerimine mõtlenulleni kammitsaid seadma. Mart Kuus, SV 8. IV: «Toivo Nahkuri huvi Liszti loomingu vastu on olnud järjepidev. Interpret ise on öelnud, et vähem kõidab teda virtuoslik, rohkem aga just poeetilis-filosoofiline poolus Liszti loomingu. Sellest ka teoste valik... Tsükli («Poeetilised ja religioossed harmooniad») kolme osa esitus õnnestus Toivo Nahkuril täielikult. Pikad pingelised arengujooned lahvatasid kõlarikkais kulminatsioonides, vaiksed meditatsioonid nõudsid teravdatud tähelepanu. Toivo Nahkurile sobis selline muusika, ta suutis paljusõnalisest romantilisest tekstist peamise idee välja tuua.»

REIN METSA debüüdi kohta on trükisõnas üsna kokkulangevad arvamused kahelt kaaslaselt — noorelt pianistilt.

Ivo Sillamaa, NH 15. IV 1983: «Kuulates Rein Metsa sooloõhtut hakkasin uuesti mõtlema igivana küsimuse üle interpreedi funktsioonist. Kui eelmisel sajandil oli eelistatum pianist-virtuos, siis meie sajandil on ilmselt eelistatum interpret, kes püüab sügavuti mõista helilooja kavatsusi. Sellele teele on asunud ka R. Mets. See on raske tee. Lihtsam on mitmete muusikaliste ja muusikaväliste trikkidega võita publiku poolehoidu.»

Ivari Ilja, NH 15. IV 1983: «Rein Metsa debüüt viis veendumusele, et tema esinemised saavad edaspidi meie kontserdilavadel kindla ja märkimisväärse koha. Ta pole pianist, kes püüaks kuulajaid võluda jalustrabavate kõlamastaapide, silmipimestavate tempode või tormiliselt üle klaviatuuri vuhisevate sõrmedega. Tema mängu ühendab kuulajaga sügav hingestatus, selge

mõte ja veel miski, mille iseloomustamine kontserdiarvustuse terminoloogia abil tundub vägagi raske.»

See viimane lõik on erutav. Kas pole see miski üldse üks olulisem, mis kuulama paneb? See miski, mida seletada ei saa ja mida igaihel lihtsalt ei ole (aga Ivari Iljal endal on küll!).

Voldemar Panso ütles: «Mõistuse tööd tuleb lugeda ikkagi ainult eeltööks, sest laval ei võida mitte mõistus ja loogika, vaid tundmus ja kirg.»

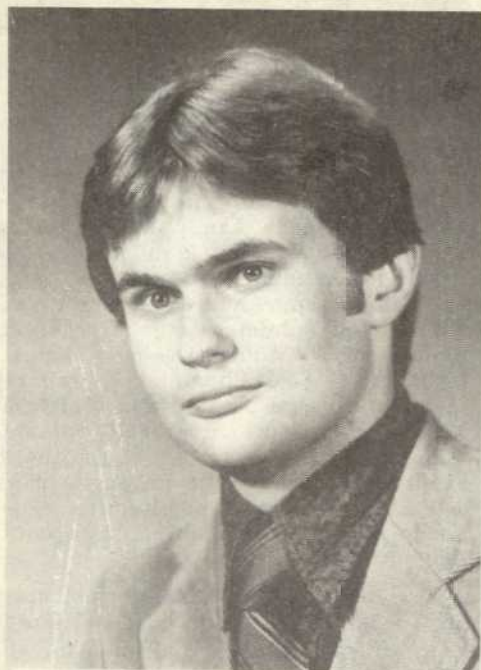
Peab omama suurt eneseusaldust oma tundmusele ja kirele voli andmiseks. Ja suurt oskust. Kuulates IVARI ILJA Chopini, näis esimest jätkuvat, teisega polnud kõik veel tasakaalus. Sellest ka mõningad «plaani-välised» äpardused ja ebatäpsused, kuigi iseenesest oli Ilja natuurile väga sobiv kava esitatud loominguilise säde-me ja artistliku aplombiga. Aga õpingud ju kestavad!

IVO SILLAMAA esinemine on alati tark, sügavalt kultuurne ja väljapeetud. Nii ka kõvadel klaveriõhtul, kus eriti hingelähedane tundus esitajale olevat Prokofjev — mõttekas, värvikas ja kaalukas. Schumanni «Liblikates» on palju huumorit, kavalust, koketeermist ja muud sellist, aga Sillamaa võttis asja liiga tõsiselt. Nii ei pääsenud need lendlevad ja kapiirssed meeleolud küllalt mõjule.

Praeguse rühma pesamuna LAURI VAINMAA klaveriõhtu andis märku uuest etapist tema arengus: varasemaga võrreldes oli märgata suurema kõla ning lopsakuse taotlust, rohkem vabadust ja romantilist hingust. Teadlik püüd «lahtisemaks saada» kutsus kohati esile soovimatuid tagajärgi, kuid katsetusi selles suunas tuleb siiski positiivseks lugeda. Elame, näeme!

Hoopis omanõulist rada on kulgenud REIN RANNAPI pianistikarjäär. Teame-tunneme teda kui mitmekülgset andekat inimest, keda nähtavasti ei rahulda ainult akadeemiline kontserttegevus ja kes on otsinud oma muusikalisele väljendusele teisi vorme. Nagu näha, ideedest tal puudu ei tule. Mõõdunud hooajal «akadeemiline publik» Rannapit ei kuulnud. Seevastu osales Rein Rannap mõõdunud kontserdihoosajal improvisatsioonidega arvukatel džässiklubide üritustel Moskvas, samuti iseseisvate improvisatsiooni ja omaloomingu õhtutega Moskvas, Tartus ja Tallinnas kokku paariteistkümmel korral.

Rannapi fenomen, nagu niisugused ikka, tekitab vastukäivaid seisukohti 53



*Rein Mets
Nata-Ly Sakkos ja Toivo Peäske*

*Toivo Nahkur
Lau-i Väinmaa*

*Ivo Sillamaa
Kalle Randalu
Peep Lassmann*

*Madis Kolh
Rein Rannap
Ivari Ilja
K. Suure, A. M. Halliku.
A. Saare fotod.*





ja mitte päris ilma põhjuseta. Mõnikord mõjub tema tegutsemine klaveri taga pinnapealse minnalaskmisena või vajaduseta efektiivsemisena. Ei saa aru, miks küllalt koolitatud ja küpsesse ikka jõudnud inimene ei võiks end tõsisemalt kontrollida. Kas ta usaldab ehk ainult intuitsiooni? Samas tabad teda kuulates ideed, oskuslikult väljendatud ideed. Ja vahendit, südamesse minevat fantaasiaküllust. Kahjuks mitte alati. Kas nõuda, et esineja oleks pidevalt vaimukas?

Mitmel rindel on väga aktiivne esineja klaveriduo NATA-LY SAKKOS —TOIVO PEASKE. Nende puhul teeb erilist rõõmu kartmatus arvukalt uusi heliteoseid välja tuua, ja seda soliidset professionaalsel tasemel.

Tõsiselt kahju, et sellel hooajal ei toimunud Peep Lassmanni soolokontserti, kuid peab arvama, et pedagoogi, kontsertmeisteri ja ansamblisti amet ei lasknud ennast enam mujale jagada.

Niipalju siis põgusa ülevaatenähtena meie pianismi aktivat. Seda nagu polekski vähe!

Üks mõte kontserdikavade kohta: miks on nad enamasti nii traditsiooniliselt läbilõikelised ja kirjud? Klassika, romantism, meie kaasaeg, vaheleorgatud eesti autor. Kas selline kontserdikava tüüp, nagu see on kehtinud juba rohkem kui sada aastat, omab tänapäeval enam a i n u õ i g u s t? Näib, et ainult vähesel «äravalitutel» on võimu poolteistunnise traditsioonilise kavaga publikut kohale meelitada ja elevil hoida. Kas soolokontsertide tühjavoitu saalid ei kõnele küllalt selgelt, et peaks otsima uusi esinemisvorme? Kas ei peaks koostama mõne läbiva idee või ühe t e m a a t i k a g a k a v a (nagu seda on katsetanud R. Rannap)? Võib-olla hõlmata rohkem teisi instrumentalistide või peaks kampa looma näitlejate, poeetide, kunstnikega (nagu seda ka edukalt proovitud)?

Ka ei näi meie pianistid pelgavat universaalsusest tulenevaid raskusi. Enesearendamise mõttes on erinevate ajastute, žanride ja heliloojate kavavõtmine kahtlemata kasulik, paraku ei näita see veel sugugi interpreedi loomupärast mitmepalgelisust. Kas poleks mõttekam oma isiklikku eripära arvestades esitada vaid hingelähedast ja sobivat repertuaari, mis ka kuulajale sel juhul rohkem pakuks? Miks mitte arendada endas sügavuti mõnd tugevamat külge!

Eesti klaverimuusikast üksikute numbritest kunstliku kavvalükkimise asemel oleks tõhusam pakkuda terveid kavu meie oma helimeistrite loomingust (Kalle Randalu selline ettevõtmine õigustas end täiesti). Eesti klaveriloomingu paremik vääriks esitamist pikema sarjana mõnes väiksemas saalis. Filharmonia kardab tühja saali? Oleneb serveerimisest. Me ju millegipärast oma muusika kontserte eriti ei propageeri. Ka interpreete mitte. (Iseasi on levimuusikutega!) Kui enne kontserti ilmubki ajalehes mõni kokkuvõtlik (kuiv) teade esitatava kava kohta, siis see niisugust kuulajat, kes palju kontserdil ei käi, eriti sinna ka ei tõmba. Paremini mõjuksid eelnevad, õigesti ajastatud intervjuud ajalehes või raadios — interpreedi tödest-tegemistest ja huvitavad fotod. Kaunilt kujundatud pilkupüüdvatel afiššidest ei tasu vist rääkida, kui ollakse veidigi kursis meie trükibaaasi muredega.

Tähtis asi on veel klaverite häälestamine. Kuigi vabariikidevahelistel konkurssidel on ilmnunud, et vennasvabariikides on lood sellega veel halvemad kui meil, ei tohiks me sugugi nii muretud olla. Vastavad instantsid (ministerruumid, õppeasutused, võib-olla ka klaverivabrik) peaks siin kokkuleppele jõudma nii organisatsioonilistes kui ka finantsküsimustes ja valmistama ette eeldustega noori sellele nii peenele ja kannatlikkust nõudvale erialale. Praegune seis ei paku rõõmustavat pilti. Kui meil on olnud põhjust näiteks maestro A. Kurmeti häälestatud klaverite kõlayuse ja tämbriilu üle uhkust tunda, siis laiemas mastaabis lookkab ka meie vabariigis isetegevuslike võtmekeerajate haldura.

Muret teeb järelkasvuküsimus. Meie muusikaõppeasutustes on tekkinud kahjuks normaalsest suurem osa end kursusest kursusele läbilohistajaid. Muusika õppimine tekitab õppurile mingi illusiooni oma isiku erilisusest. Sellega kaasneb töö osatähtsuse alahindamine. Ei puudu ka vähesed fanaatikud, kes ümbritseva loiduse kiuste armastuse ja vaimustusega tegutsevad, kuid läbilohistajate arv tundub millegipärast aina kasvavat. Mis seda soodustab?

Räägime küll püramiidi alusest, mis peab olema laiem, et tipp saaks kõrgem, aga kas see lai alus peaks siis olema savist? Hetkegi kahtlemata meie kesk- ja kõrgema klaveriõpetajaskonna professionaalsuses küsiks siiski: kas me ei tee midagi valesti? Millest see tuleb, et suhtume oma tegevuse resultaatsisse

tegelikult tunduva enesepettusega? Oleme mugavalt väljakujunenud harjumuspärasest ringis tegutsema hakanud ega saa sellest enam välja. Aga elu aina läheb edasi ja nõudmised-vajadused muutuvad. Nõudmised tänapäeva-diplomiga pianisti suhtes.

Meil on muidugi programmid, kus kõik ilusasti paika pandud, kuid kas nende käsitus ei võiks olla paindlikum, rohkem lähtuda konkreetsetest vajadustest ja tegelikust olukorrast? Keda me kasvatame? Mille jaoks?

On ju teada, et enamikust klaveriõppuritest ei saa kontsertpianiste. Enamik vajaks tuge ja praktikat just eelkõige pedagoogiliseks või kontsertmeisteritööks, abi iseseisva aktiivse mõtlemise, analüüsi- ja sünteesioskuse arendamiseks, et mõista oma aega ja enda kohta selles. Meie aga läheta me ellu terve hulga noori klaverimängijaid, kellest vähesed on tõeliselt võimelised muusikapöllumil iseseisvalt tegutsema, rääkimata armastusest pedagoogilise töö vastu või klaveril vabalt orienteerumisest kas lehest või peast.

Ka õppuril endal on oma tulevikust liiga ahmane ettekujutus. Et lõpetaja kindlustatakse töökohaga, on asja üks ja peaaegu et formaalne külg. Tegelikult ei ole kogu õppimise vältel sisulise kutsesuunitlusega selle olemuses tegeldud. Nii kerkivad esiplaanile pedagoogiametiraskused, vastutusekartus ja väheahvatlev palk. Kontsertmeisteri töö pole tasuvam, aga seal saab vähemalt klaverit mängida! Konservatooriumi lõpetajale pianistile mõjub võrastavalt, kui talle pakutakse sageli muusikakooli lõpetajaga võrdväärset töökohta. Ja kui ta olekski võimeline esinema ja kontserte andma, on võimalused selleks väga piiratud. Filharmoonia poolt normeeritud maksimaalselt kolme soolokontserdiga ühel hooajal ei ela ega arene. Jääb ainus stiimul — suur kiindumus ja armastus muusika ja oma eriala vastu. Kellel seda iseenesest ei ole või pole suudetud kasvatada, sellest on muusikapöllumil vähe vilja loota.

Siin oleks ainet mõtlemiseks ja mõneski osas ümberhäälestumiseks. Ja juba õpetamise keskastmes — muusikakoolides.

Miks läks hingusele idee luua Heli-loojate Liidu juurde interpretide sektion? Filharmoonia osa meie reaasinate töö organiseerimiseks on puht-administratiivne, kunstilist suunamist, rääkimata abist, pole sealt kunagi loota olnud. Arusaadav, suur organisatsioon

oma suurte plaani- ja finantsmuredega. Aga kui eksisteeriks kasvõi interpretide klubi? Võib-olla et see mõjub fantaseerimisena ja paneb mõned mehed muhelema, kuid vabariigi ulatuses annaks siin kas või näiteks koolides ja lastemuusikakoolides (miks mitte ka maaklubides) kontserdielu korraldamiseks mõndagi teha. See oleks ligikaudu töö jätk, mida teeb konservatooriumis ÜTÜ, ainult selle vahega, et esinejad oleksid juba diplomiga noored professionaalid. Praegu on meie solisti kontsert filharmoonia liinis planeeritud näiteks lastemuusikakooli, kusjuures kava ei tarvitse sealjuures sugugi olla adresseeritud väikesele kuulajale. Paar nii-sugust koormavat arusaamatut suurvormi ärakuulunud laps ei taha enam elu sees ühelegi soolokontserdile minna. Kas me ei kasvata niimoodi maast-madalast ja suure järjekindlusega süvamuusika vaenlasi? Sealjuures on meil küllalt pianiste ja teisi pillimehi, kes võiksid pakkuda nii vormilt kui sisult kuulajale jõukohast repertuaari. Ei pea tingimata omama laureaadi või teenelise aunimetust, et teha sellist huvitavat ja tänuväärt tööd.

Interpretide (pianistide) klubis kehtiksid kokkutulekupäevad, kus arutatakse toimunud esinemisi, mängitaks uut repertuaari, polemiseeritaks, vaetaks pedagoogilisi kitsaskohti jne. Kui seda mõtet reaalsel pinnal edasi arendada, võiks siit paljudele välja kooruda stiimul huvitavaks tegevuseks. Paraku meil seda klubi veel ei ole, aga just konservatooriumi seinte vahelt väljunud pianist jääb kõige abitumasse olukorda (vastandina orkestripillimängijale, kes enamasti alustab tööd mõnes muusikalises kollektiivis musitseerides — orkestris, kooris või teatris koostöös dirigendiga, lavastaja või kontsertmeisteriga, kes täidab senise pedagoogi aset).

Kogu loo lõpetuseks sobiks tähelepanuväärne ütlemine prof. Bruno Lukilt (SV 25. III 1983): «Mõnigi kord esinevad meie kontserdisaalides alla keskmise tasemega külalispianistid. Me ei tohiks kuidagi alahinnata oma interpretide saavutusi ja peaksime neile rohkem tähelepanu osutama.»

Sellise seisukohaga on ka varem ajakirjanduses välja tulnud (Ada Kuuseoks, Valdur Roots). Tahaksin minagi omalt poolt veidi kõrgeleannulises laadis lisada: kohalik klaverientusiastide vägi võiks meie arenevaid ja töökaid tõusvaid tähti nende lennutrajektoril rohkem toetada nii moraalselt (enam asja-

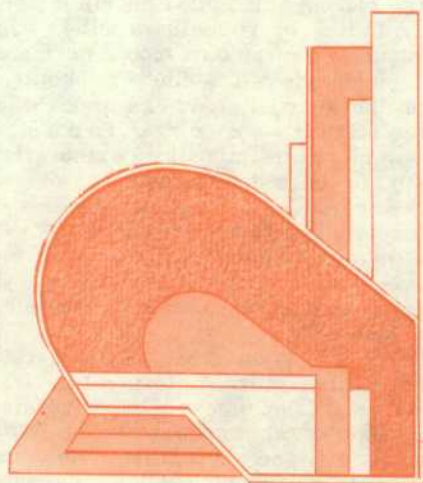
likku heatahtlikku norimist!) kui ka füüsiliselt (publikuna).

Neil, kellest eespool jutt, on enamikul kindlalt jalad maas ja mis väga oluline: nad kõik on üksteisest väga erinevad ning see laseb oodata huvitavaid tulemusi.

Tundub, nagu oleks meie pianismi hetkeseis küllaltki positiivne? Ongi — suhteliselt. Varasemaga võrreldes... Pollinini aga on oi, kui palju maad!

ÕNNITLEMES!

1. jaanuar — ERNA KONTS,
endine «Ugala» näitleja — 70
3. jaanuar — ÜLO VINTER,
helilooja — 60
16. jaanuar — EDUARD POOLAKENE,
viuldaja ja pedagoog,
kauaaegne «Vanemuise»
orkestri kontsertmeister,
Eesti NSV teene-
line kunstnik — 75
23. jaanuar — ASTA LEES,
«Ugala» näitleja — 60
25. jaanuar — BRUNO MITT,
endine Nukuteatri näitleja — 75
26. jaanuar — OSVALD TOOMING,
kirjanik, dramatisöörija — 70
27. jaanuar — AARNI ROMPPAINEN,
«Vanalinna Studio»
lavameister — 60



«... kes mingi süü enda kanda võtab»



S. Leni «Hästitute aeg. Süüdlaste aeg» TRA Draamateatris (lavastaja E. Hermaküla).
Põllumees — Rein Aren. Arst — Lembit Ulfsak.

Ainult Kõrboja Mikk, kelle juustes pais-
tab punast ja kelle pahem käsi on verine,
ainult tema katsub Villuga midagi teha
ja ükski ei tea esimesel silmapilgul, kas
on Miku küljes tema oma või Villu veri.

A. H. Tammsaare

Kui meenuvad mu puberteedia aastad,
taastuvad tollased teatraalsed unenäod. Erilise
avastamisrõõmuna on selleaegsesse olemisse
jäärud kohtumine Juhani Viidinguga.

Aasta 1975. Tallinna Draamateatri külalis-
etendused Tartus. «Tants aürukatla ümber»,
«Seersant Musgrave'i tants», «Richard III». Nen-
cus osales ka Viiding. Tema kehastatud tege-
la: cd tapeti. Surmaga lõppesid Viidingu jaoks
toilal veel «Kolm öde» ja «Rännuaastad».

Unes tuli see suremise asi Viidinguga ka-
ju-tuks. (Asjade tegelik järjekord oli vist ikka nii,
et kõigepealt etendused, siis uni ja seejärel
reaalse tagapõhja taipamine.) Küsimisele vastas
ta, et suremine lahutab Viidingu ning Õdi ja
vahendab neid. Viidingu igaõhtune põrm pi-
dada küllalt toitev Õdile olema. Surm vabastab.

Hiljem on see suremise asi Viidingul endalgi
fikseeritud.

[— — —]

Kui palju, Juhani-poiss, sul olnud osi neid,
kui palju, Juhani-poiss, sul olnud osi neid,
kus mängu käigus surma saama pead?
Neid osi peast kas nimetada tead?

Ma vastasin: neid olnud neli-viis,
ma vastasin: neid olnud neli-viis
ja küsisin, et miks sa küsid siis
ja küsisin, et miks sa küsid siis.

Mu meeskolleeg siis silma vaatas mul
ja ütles nii: kas on ka teada sul,
kas sa ka tead, kas sina seda tead,
et see ei pidand tähendama head.

Ta küsis nii, et kas on teada mul,
ta küsis nii, et kas on teada mul,
et räägitakse — see ei tööta head.
Kas oled kuulnud, Juhani-poiss, kas tead?

Siis jätkub tükk ja kui kell pool 11
me kummardades näeme teineteist,
siis selle ühe kummarduse sees
on veel üks kummardus
mu südames.

Antagu autorile andeks need isiklikkused, aga «Süütute aega. Süüdlaste aega» vaadates tundus unenäo esmakordne kirjapanek millegipoolset tähtis olevat. Nagu ka Tammsaare kirjel-dus Katku Villust ja Mikust.

Peatudes veel kord varasematel aegadel, meenus, et 1975.—1976. aastatel, püüdes kirju-tada «Hullumeelse päevikust» ja «Krappi viima-sest lindist» «Vanemuises», ei tulnud pähegi te-gelda Evald Hermaküla kui lavastajaga. Või ei osanud lavastaja funktsiooni peale üldse mõel-dagi. Meenub vaid toleaeegset noorhinge haaranud totaalne Ants Arder. Ka «Süütute aega. Süüdlaste aega» esmakordselt vaadates ei mõel-nud algul lavastajale, vaid hoopis mõnele näit-lejale ja asjale enesele.

Laval on üheksa pluss üks meest. Oheksa on faktiliselt süütud, üht süüdistatakse Kubernerile atentaadikatske korraldamises. Oheksa süütut on vahistatud Kuberneri käsul keset töö-päeva selleks, et nad uuriksid ühelt (Sasonilt) välja teo kaasosalised või paneksid ta tagane-ma oma põhimõtetest ja töötama Kuberneri heaks. See andnuks pantvangidele vabaduse. Kuid üheksa meest tegid rohkem kui otsesõnu nõuti: öösel Sason käigistati. Nn süütud lastakse vabaks. Mõõdub neli aastat. Kuberneri võim on kukutatud, valitseb rühm, mille üks «parimaid liikmeid» oli Sason. Tema tapmise ajal kongis viibinud üheksast mehest on elus kaheksa (Trü-kiitööline lõpetas ise oma arved) ja nad kõik tuakse jälle silma silma vastu, et kindlaks teha Sasoni tapja. Põllumees võtab vabatahtlikult süü enda peale, kuid Parun laseb end maha. «Ta polnud Põllumehe süüs kindel,» ütleb Oliõpi-lane.

See oli faabula. Kriminaalne. Läbiva tege-vuse ja perspektiivi seisukohalt on konflikt Saso-niga puhtväline, kogu tegu toimub hoopis intiimsemates sfäärides. Asi on inimese vangis-tuse ja vabaduse, süü ja süütuse piiri suhtelisus-es. Kriminaalse süžee taga lai inimlik tasand, moodne oresteia (E. Ojar, «Moodne oresteia», «Edasi» 21. aug 1983).

Kriminaalne vorm eeldanuks igale indivi-duaalsele karakterile täpsemat pöördepunktide seadmist, sisetegevuste, sisesündmuste lavas-tajapoolset paikapanemist ja näitlejapoolset väljamängimist. Sest on siiski mingi erinevus, kas inimene on süüdi ja hingab kergendatult, kui suudab talle esitatud süüdistuse pareerida, või pole tal otsest teolist süüd ning ta satub hüs-teeriasse tema jaoks ootamatutest tõsiasjadest, mis süüdistuse pähe serveeritakse.

«Peamiseks eelduseks perspektiivi loomisel on faabula valitsemine. Näitleja võib kirjeldada üksikuid stseene, tsiteerida autori teksti, lugeda monolooge, kirjeldada, mida ta ühes või teises stseenis teeb, aga ta pole suuteline sündmusi järjekorda ja s õ l t u v u s s e viima. Ta ei valitse faabulat.» (V. Panšo.) Panšo arvates pidi seda tegema lavastaja.

Pole vaja, et «Süütute aja . . .» lavastaja päris näpuganäitavalt laseks välja mängida, kelle pärast teine raund kokku kutsutakse, aga psüh-holoogiliselt täpsem saanuks lavastus küll, kui trupisise kokkulepe tapmise asjus eksisteeri-nuks. Vabandust, kui ta on olemas, aga eten-duste mõttelist stabiilsust, mis sellega ehk kaas-nema peaks, polnud.

Mõnes etenduses aimad leidvat niite, mis viitaksid justkui kindlakäelisele lavastajapool-sele suunamisele, teises aga osutuvad need

S. Lenzi «Süütute aeg. Süüdlaste aeg» (lavastaja E. Hermaküla). Parun — Juhan Viiding.



traagelniitideks ja tugevat õmblust nagu ei ta-
jugi. (Näiteks mõnes etenduses võib teise vaa-
tuse algul märgata mingit Kapteni-poolset hin-
davat suhtumist koosolijatesse. «... saate koju,
välja arvatud üks.» Kord tundub selle «ühe»
ajal mõne mehe taga seisatamine hinnangu-
line või proovikivilik olevat, teine kord aga
taipad, et see kõik oli vaid su enda fantaasia
vili ja näitlejapoolne juhuslikkus.)

Näidend iseenesest eeldanuks iga osalise
siseliini väga täpset paikapanekut lavastaja
poolt. Praegu on küll tekstiliselt aru saada in-
mese suundumus, aga tegevuse või tegevuse-
tuse kate jääb kohati ebamääraseks. Nii ei suuda
igal etendusel uskuda, et nad kõik on selle
teo (tapmise) juba mõttes sooritanud, nagu
Parun kommenteerib. Ja jääb lahtiseks, kes jõu-
dis esimesena ja teokamalt eneses, teistes ja
olukorras selgusele. Psühholoogiline täpsus
faabula esitamisel poleks mingilgi määral kah-
justanud teose laia üldnimikkust, eksistent-
siaalist ja sotsiaalset tasapinda.

Mõeldes «Süütute ajale. Süüdlaste ajale»
meenuvad mõned näitlejad. Eelkõige Juhan
Viiding ja Rein Aren.

Enamik osalisi on väga minakesksed («Ma
tahan juua!», «Teatage mu perekonnale!», «Ilma
minuta ei saa revisjoni läbi viia!» jne) ja sestap
ei vaja kaastunnet ning abi. Neil on, kes muret-
sevad. Nad ise. Aga Põllumees (R. Aren) ja
Parun (J. Viiding) on teist masti. Esimene muret-
seb esmapiigul millegi situatsioonivälise üle
(«Kits tahab lüpsata»), teine lähtub aga puhtalt
situatsioonist enesest ja kommenteerib ennastki
läbi olukorra, seistes sellega minakeskmest kõr-
val (üle?). Vähemalt sellisest minakeskmest, mis
teiste puhul esineb: Parun on nõus loobuma
oma vajadustest, kui situatsioon seda nõuab.
Ja sellistena pakuvadki Põllumees ja Parun huvi.

Etenduste kõige naerusemad ja samas ka
vaikseimad kohad on seotud Rein Areniga. On
naljakas, et kits ja ikka ainult kits ning kurvalt
tõsine see kitse saamise teekond ise. Vähemalt
Areni esituses.

Puterdava keelega vanamees, kellele maailm
paistab sellisena nagu ta on. Ta on lihtne ja
aeglane, see Põllumees, aga kui järele mõtleb
ja midagi pähe tuleb, siis fantaasia ei peatu,
siis tekivad detailid, ning mälu ja seosed just-
kui taastuksid läbi füüsilise. Talle on hirmus tähtis,
kuidas midagi juhtus, kuidas midagi sai — mil-
legi teekond. Ausalt arg, siis jälle ennastohver-
dav, justkui lootes selle läbi kitse juurde rutem
tagasi pääseda. Mõtlemata tagajärgedele. Kum-
maline mees see Põllumees. Isalikult suur.

Ja samas Parun, poisikeselikult vilgas, elu-
targalt terav. Vanem vist, kui Viiding välja män-
gib või on. Teistel meestel on ametid, temal
tiitel ja filosoofia. Tal on auhust ja enese-
väärikust kõike väga pikkamööda taibata ja nii
tundub loogiline, et mitmed mängud mängu
kestel on etenduste käigus modifitseerunud ja
täpsustunud. Paruni pluuksikäise otsastrebimine

Tükitoõlise käele sidemeks on muutunud vaid
palitu äraviskamiseks ja ehmatauseks, mis teise
vaatuse süüdistusi silmas pidades on põnev.

Ei Parun, ei Põllumees sekku situatsiooni.
Vaid harvadel hetkedel toimub läbilöökk olu-
korda, kuid Parun on valvas: ta jälgib ja teab
kõik. Seosed, mis tekivad, on üsna tugevad,
kuid teadmine ei päästa teda. Kõik lõpeb, nagu
ennegi on tihti lõppenud.

Ja keegi ei tea, kas on Miku küljes tema
oma või Villu veri.

PILLE PÄRNAKIVI

S. Lenzi «Süütute aeg. Süüdlaste aeg». Insener —
Mati Klooren, Põllumees — Rein Aren.

G. Vaidla fotod



... ja supp on valmis

«... JA SUPP ON VALMIS ÕIGEL AJAL». Stsenarist ja režissöör V. Anderson, operaator A. Vilu, helioperaator O. Saar. «Tallinnfilm» 1983, m/v, 2 osa.

Tänapäeval, massilise kunstiloome ja suisa totaalse tarbimise ajastul, kipub teemavalik tahes-tahtmata kujunema üheks kunstitöö edumääravamaks teguriks. Ja kinovaatajal kujuneb eelarvamus, et meie kõige igapäevasemast elust rääkivad filmid on ilmingimata hallid ja igavad, teema ise juba selline tänamatu.

Väga argiseist asjust on juttu V. Anderson-Käsperi tõsielufilmis «... ja supp on valmis õigel ajal». See teos tõestab veel kord, et kunstitulemuse vormumisel jääb esmatähtsaks autorite suhtumine, nägemis- ja väljendusoskus. Pealtnäha lihtsale filmiloole on omane mitmeplaanilisus, raske on talle anda ühest žanrimääratlust. Esmapilgul — lausa TV-lik reportaaž ühendettevõtte «Kadaka» töölissööklast V. Klementi nimelises Omblustootmiskoondises. Ometi on filmitegijate tähelepanu keskmes nii järjekindlalt inimene, inimene kogu oma isikupäraga, inimene oma töös, et võib rääkida isegi mõnes mõttes filmiportreest. Lõpuks tulevad esile hoopis probleemfilmi sugemad. See kõik on ühtaegu nii teose väärtus kui ka puudus.

Võib palju vaielda mängulise, lavastusliku elemendi üle tõsielufilmis, ometi saab vaid

erandjuhtudel luua täisväärtuslikku linateost ainult varjatud kaameraga. Muil juhtudel aga... me ju teame, et inimesed, keda filmitakse, teavad, et neid filmitakse, narr oleks vaatajat uskuma panna, et on avatud mingi vahetu aken ellu. Nagu leiab M. Lotman: otse kaamerasse rääkimine mõnedes Fellini filmides on vaadeldav ka kui «samm kunstlikkusest reaalsuse poole» (vt TMK nr 7, 1983, lk 38). Seda «varjamatult varjamatu» kaamera printsiipi, omamoodi linalist võõrituse efekti, kaadritaguste küsimuste ja otseste pöördumistega filmigrupi poole, rakendab praeguses filmis järjekindlalt V. Anderson-Käsper. Tõsielufilmis loob see hoopis iselaadi õhk-konna. Esialgu tundub harjumatu, ent sisseelamine ja omaks võtt saabuvad pea. Ei teki küll hetkekski tunnet, et meie ees on päris igapäevane käitumine, aga antud kontekstis näib ekraanilemine väga loomulik ja usutav. Tuleb au anda režissöörile, ennekõike tema tegelastele: pole kogenud näitlejalgi lihtne kaamera ees iseendaks jääda, «... ja supp on valmis...» «osatäitjad» suudavad vägagi veenvalt ning sisemise põlemisega iseennast mängida. Režissööri taotlustega on kooskõlas operaatoritöö. Valdavalt staatilised, keskplaanis võetud kaadrid keskendavad tähelepanu peamisele, ennekõike inimesele. Välditud on nii tavalist tuimalt homogeenset pildijada. Erinevate stseenide, erinevate plaanide ja võttenurkade järgnevuse vahelduse rütmis on oma selge sisemine loogika, mille taga, vaatamata näilisele sujuvusele ja sundimatusele range dramaturgiline



kanvaa. Küsitavaks jääb siiski muu filmiga lõdvalt haakuva vetelpäästeteema sissetoomine. Samuti jääb eelneva pingsuse taustal monotoonseks ning deklaratiivseks supi õigeks ajaks valmisaamine, isukad sõojad ja teadaandmine, et portsjon maksab vaid 10 kopikat.

Visuaalse külje kõrval on filmiterviku loomisel võrdväärseks, kui mitte määravaks komponendiks tekst. Käesolevalt on tegu sellise (kahjuks mitte eriti sagedase) juhusega, kus see on teose kujundisüsteemi lahutamatu osa. Oma tööst ja probleemidest-ebakohtadest räägivad kokad, söökla juhataja M. Reisner, elektrikute brigadir A. Maasing. Peale selle veel vanemkaubatundja A. Belohvostova telefonikõned. Jutt käib igituttavate asjade ümber, et masinad nirud, varustatakse halvasti, tarbija pirtsakas — katsu niiviisi töötada... Kusjuures hetkekski ei teki tunnet, et sõnad võiksid tegelastele suhu pandud olla. Jutt kaamera ees pole just päris igapäevane, ometi spontaanne ja aus. Eks igaüks, sõltuvalt soost ja temperamendist, ka rahvusest, räägi isemoodi.

Filmi peamiseks väärtuseks tulebki kahtlemata pidada nende igituttavate probleemide veenvat dokumentaalkunstilist käsitlust, oma siiruse ning inimlikkusega ei saa film vaatajat külmaks jätta. Lihtne ja konkreetne lugu võimaldab märksa avaramat tõlgitsust. Ta ei kutsu meid kiretult-juhtkirjalikult üles paremini töötama, paneb ometi igaühte järele mõtlema. Mitte asjata ei kordu mitmel korral — peab! Omamoodi motoks filmile võiksid olla A. Maasingu sõnad: «... peab valmis tegema, pole ju võimalik, et ei tee!» Miks siis ikka on nii palju segavat? Põhjust tuleb igaühel otsida iseendast: oma otseste kohustuste ausam ja hoolsam täitmine vabastab teised asjatust vaevast. Teiselt poolt — kas pole irisemises ja virisemiseski omajagu poosi, liialt moodi läinud «objektiivsete põhjuste» otsimine enese panuse suurendamise asemel?

«... ja supp on valmis ...» pole küll päris tippfilm, kuid õnnestumine kahtlemata. Terav sotsiaalne probleemiasetus juba ise on kiiduväärt. Tähtsam siiski, et talle on ka leitud omanäoline ja sobiv kunstivorm. Nimelt tänu sellele suudab film mõjutada nii hinge kui ka mõistust. Üksikud puudused teostuses ei vähenda terviku kõitvust. Mainimata ei saa jätta ka sünkroonheli head kvaliteeti, tegelaste jutt jõuab kadudeta saali.

Kokku võttes on film hoopsasti vaadatav, tänu autorite lähenemisviisi terasele huumorile inimlik ja meid kõiki puudutav.

TOIVO KREEK

«... ja supp on valmis õigel ajal.»



Kaks tundi huumorikoolis

Suvi andis naljasõpradele kogu Eestimaal ahvatleva võimaluse — veeta kaks tundi huumorikoolis: laululaval esietendus «Kolmas kell», mille eest autor PRIIT AIMLAT pärjati huumorivõistluse võitja tiitliga. Vabaõhukool tegi üksed lahti väljaspool Tallinnagi, pakkudes vaatajatele juhuslike estraadipalade asemel kolmeistkümmel korral tervikliku kava.

Kes siis huumorikooli kuuluvad? Lavastaja EERO SPRIIT on koolis õpetaja, tema õpilane on Lauri Nebel, õppevahenditeks näitlejad Ines Aru, Helle-Reet Helenurm, Guido Kangur, Jüri Aarma, Kaarel Kilvet, Eesti NSV teenelised kunstnikud Karl Kalkun ja Luule Komissarov, õppemuusikatrio ansambel «Hampelmann» ja muidugi publik, keda õpetatakse naerma. Mille (kelle) üle, sellest allpool.

«Kolmas kell» kannab alapealkirja: vodevill «Kiskja põik 17». Sellega on siis huumoritüki žanr välja öeldud, kõik muu saab siit alguse. Nagu üks korralik vodevill olema peab, on Priit Aimla «Kolmas kell» hoogsa intriigi, laulu ja muusikaga kerge lühikomöödia.

Olme on tänuväärne materjal humoristidele — lõputult ainet pakkuv ja ikka vastuvõttu leidev. Olgu selle sfääri nali kuitahes lame ja kulunud, vaatajad naeravad ikka — äratundmisrõõmust, samastumisaudingust. Teenindustöötajate diktaatorist kurnatud vaataja naerab meelsasti postiljoni ja baarmeni üle, kes eile, täna, homme naeravad tema üle. Olmenali, mis ei nõua vaimu erksust ega maitse rafineeritust, on kõige minevam laadakaup. Ja autor (ja ka lavastaja) on seda kaupa professionaalse kaupmehe vilumusega letti seadnud, lisamata värskeimat mõtet.

Loos on nii: tänavate halva korrashoiu tõttu satub postiljonineiu kanalisatsioonitorusse ja teeb märjaks Kiskja põik 17 omanikule kuuluvat posti. Petta saanud adressaat, baarimees Panter sõimab postiljonemat, kes omakorda nahutab postiljonineiu. Kättemaksuks saadab viimane baarimehele kohtukutse. Baarimees satub paanikasse ja helistab uurijale. Aga kuna ta ei saanud kätte eelmise päeva lehte, ei tea ta, et telefoninumbreid on muudetud ja baarimees satub Vaba Daami peale, kes on just avaldanud lehes kosjakuulutuse. Kuuldes telefonist, et räägib Panter, arvab Vaba Daam, et helistabki partner, ja kutsub baarimehe enda juurde. Baarimehe naine Pantra arvab, et mees murrab talle truudust ja tõttab teda Vaba Daami

juurde otsima, leiab aga eest vaid kindlustaja Kuljuse, kes on võrgutatud Pantri pähe.

Vahepeal on baarimees asjatult ponnistanud, et pääseda Valvurist mööda uurija jutule. Postiljonineiu hakkab tehtud peetust kahetsema ja saadab baarimehele uue teate, et kohtukutse on tühistatud. Pantri naine Pantra leiab rahu, postiljoni Johannes postiljonineiu Monika, ja Vaba Daam endale uue nime — Kuljus.

Eero Sprit on neid naljakesi lavastades võtnud appi groteski ja saavutanud ülepakutud, kohati karjuvalt labase tulemuse. Kahju näitlejast, kes niisama püüdlikult võinuksid luua meisterlikke karakterrolle tõelise huumori esitamisel. Eks see ole maitseasi, kui palju liialdusi näitleja endale rolli loomisel lubab. Aga allkirjutanul hakkas küll pisut piinlik, kui hea näitleja Luule Komissarov postiljonineiuena ramedal häälel vandudes ja seelikut ülespoole tirides publiku tähelepanu püüdis.

Aga publik — tuhandepealine rahvass — ju naeris tõepoolest. On siis veale ülepea oluline selle nalja sisuline väärtus ja esteetiline kvaliteet? Näitab see sotsiaalset tellimust labase olmenalja järele? On's mõtet materdada konjunktuurset haltuuramaigulist kunsti, kui selle järele on nõnda suur nõudmine? Ehk leppida kahe erineva kunsti: kommerts- ja tõelise kunsti kõrvuti eksisteerimisega? Ent paraku eksisteerib haltuura ikka tõeliselt väärtusliku arvel. Ometi peaks ka puhtmeelelahutuslik huumor sisaldama oma iva, võimaldama enam kui lihtsalt identifitseerumiskõdi. Publikule kummarduste tegemise asemel peaks looja mõtlema tema kasvatamisele. Iseäranis sel juhul, kui oma vaatamängu nimetatakse huumorikooliks!

«Kolmandas kellas» on huumorikooli mängimise mõte raamiks, mis ühendab tervikuks sisult muidu nõrgalt seotud etüüdid ja lõbusad laulukesed, võimaldab tegevusse kaasa tõmmata publiku, kes saab ülesande — täita mõistatusepuu lüngad kavalehel. Huumorikooli läbitõinud saavad kõik hindeks «viis miinus». On see ehk kooli paroodia, kus iga õpilane saab hea hinde, kes õpetaja ei vastuta selle eest, mida õpetab, ega õpilased selle eest, mida õpivad?

Aga keegi peab ju ka vastutust kandma. Suve lõpuks oli 21 111 vaatajat sellest huumorikoolist läbi käinud. Kes vastutab, et needsamad kuulekad õpilased ei naera ühel heal päeval välja tõeliselt hea humoreski loojat? Ning siis

ei saa enam süüdistada publikut, kelle maitset on ajapikku kujundanud just odava sisuga est-raadietendused.

Nali on omalaadne kaubaartikkel: kui kehva kvaliteediga saapad jäävad kindla peale poeriulile tolimu koguma, siis naljaga on tihti vastu-pidi — defitsiidijanus publik on nõus igal tasemel naljaga. Aga kui latt on juba kord teatud kõrgu-sele tõstetud, pole kuigi auväärt tegu selle alt läbi roomama hakata...

MARGIT MIKELSAAR



Toimetuse soovib alanud 1984. aastal õnne elus ning kordaminekuid töös kõigile lugejaile. Täname oma autoreid ning avaldame veendumust, et meie viljakas koostöö jätkub ka uuel aastal. Ühtlasi loodame 1984. aastal näha ajakirja «Teater. Muusika. Kino» veergudel uute autorite nimesid.

Allpool on ära toodud need meie kaastöölised, kes toimetuse arvates esinesid ajakirja teise aastakäigu numbrites kõige õnnestunumalt ja kelle panust otsustasime ära märkida omapoolse preemiaga:

TATJANA ELMANOVITS — «Eesti mängufilm 1981/82» (nr 3)

EVALD HERMAKÜLA — «Suurte näitlejate läbi võib saada lavastajaks» (nr 6)

MIHHAIL LOTMAN — «Orkestriproov lagunevas maailmas» (nr 7)

MIHKEL MUTT — «Diskori kättemaks» (nr 6)

MERIKE VAITMAA — «Kolm pilku muusikalisse dramaturgiasse» (nr 3), «Müüdnud mõrsja» kevadhooajast» (nr 10)

Õnnitleme premeerituid ja soovime neile uusi loomingulisi kordaminekuid!

«Muusika suur mure»

JOHANNES JÜRISSE

Huumorimeelega läti helilooja A. Kalniņš kirjutab, et elades Esimese maailmasõja päevil Tartus, võistles ta A. Lättega muusikatundide andmises ja võitis kolleegi õpilaste arvu poolest. Need, keda A. Läte tagasi saatnud, olnud A. Kalniņšile head küll. A. Läte omakorda võinuks võistelda eluaastate arvu ja ühiskondliku tegevuse hulga poolest J. Aavikuga. Seekord jäänuks kaotajaks A. Läte. Viimane elas 88., J. Aavik 98-aastaseks. A. Lätte aktiivne ühiskondlik tegevus oli lühike, hõlmates aastaid 1900—1907. J. Aavikul seevastu, kui piirduda ainult Tartuga, 1911. aastast kuni 1925. aastani, pärast seda samas vaimus Tallinnas. A. Lättele pani piiri ette tervis. Pärastpoole kaldusid huvid kitsamatele aladele. J. Aavik pidas eesliinil vastu üle kolmekümne aasta, vedas korraga mitmeid raskeid vankreid. A. Läte oli tuntud omapäraselt tervete eluviisidega taimetoiplane, rahvaspordiharrastaja: hommikuse kaste ravikuürid, tennis kuni vanaduspäevadeni, originaalsed toiduretseptid, näitlikud taime- toidudineed jpm. Muidu oli mees käre ja temperamentse iseloomuga. J. Aavik vastupidi, pehme loomuga lüürik. Kui ta 1908. aastal Tartu suvemuusikaorkestris trompetit hakkas mängima, tunti teda aravõitu, aeglase ja kohmaka, vähese jutuga maavillase noormehena. Pilli oskas üllatavalt hästi mängida. Kolleeg suvemuusikaorkestrist, tšellomängija J. Simm teadis rääkida, et «kui J. Aavik oma trompetiga soolo lasi tulema, siis olid kõigil suud ammuli ja pealtkuulajate keskel öeldi «Vaata kus on pill, kõlab kui'ts hõbe». Mäletan juhust, kui oli kavas Eilenbergi «Kontsert metsas», kus J. Aavik mängis trompeti soolot. No siis pääses elekter lahti». Sajandi esimesel kümnendikul oli J.

Aavik eestlastest üks väheseid, kui mitte ainuke, kes sõandas trompetiga kontsertidel esineda. Aga esines ta palju, sageli koos M. Saarega.

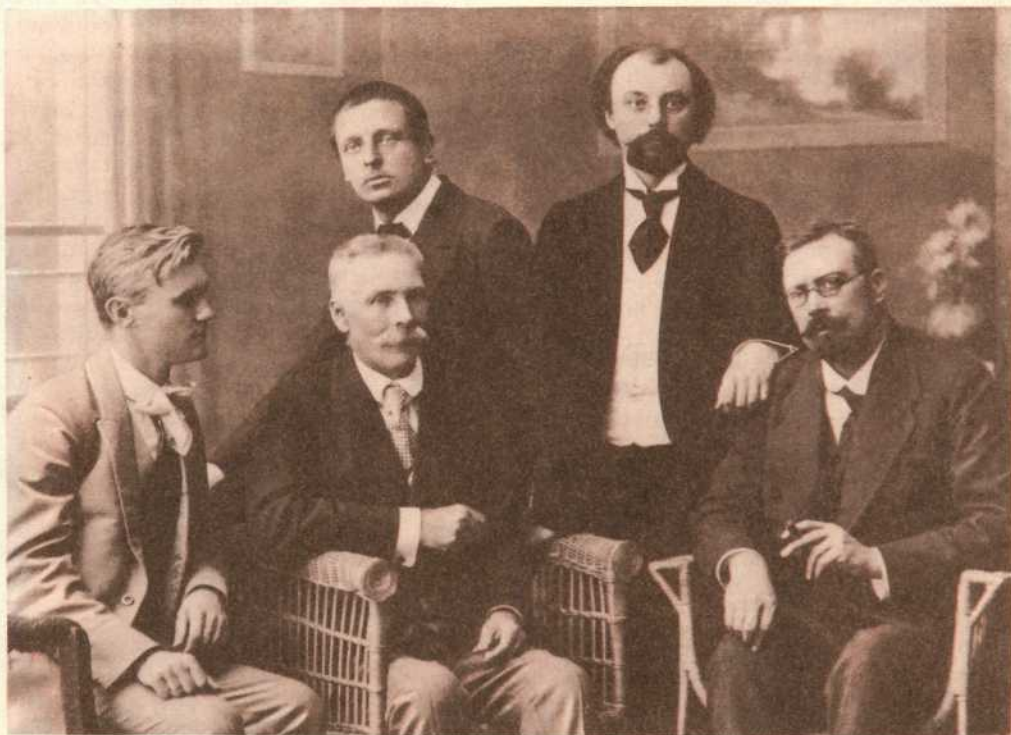
J. Aaviku seesmine ja väline olek ei olnud otsustusvõimet ja julgustki. 1905. aastal vallandati Peterburi konservatooriumi õppejõu kohalt revolutsioonilistes ideedes kahtlustatud Rimski-Korsakov. Protestiks ebaõige tegevusi vastu kirjutab J. Aavik rektorile avalduse: «Leides olevat võimatu jääda Konservatooriumi pärast professor R. Korsakovi vallandamist, palun mind kustutada üliõpilaste nimekirjast.» (Kõrgkool õnnestus tal siiski lõpetada.) Samal ajal sõbrutses ta E. Sõrmusega, aitas öösiti pörandaaluses trükikojas revolutsioonilist lehte «Edasi» laduda. Kui kodumaale asja oli, võttis mõned pakid kaasa siin levitamiseks. Oleks blond noormees tabatud, oleks ehk mahagi lastud. Peterburis olevat ta kord võimumeeste küüsis olnud, kust siiski pääsenud. Hiljem, olles juba eesti muusikaelu keskpunktis, tunti teda sageli ütlevat: «Häda selle asjaga.» Mõned kolleegid pidasid teda sentimentaalseks hädaldajaks. Aga ettevõetud asjad said kõik aetud. Ettevõtmisi oli aga mitu sületäit. Ja mis sentimentaalne hädaldaja ta oli, kui ta 1921. aastal lausa avalikus kirjasõnas oma ajastu olemust paljastab: «Meie senine seltskond pole noorsoole kõige paremat eeskujut andmas: pillav eluviis, luksuse tagaajamine, kerge-meelsus, joomingud, prassingud, pöörane rahaahnitsemine, hangeldamine, marodeerimine ja koguni rahva üle valitsevate riigiasutuste ametnikkude hulgas, arutunud rahva varanduse varastajad, altkäemaksu võtjad. Õppuril on kerge ja õiguski parastada: kuidas tohite noorsoole ette heita seda, mida

ise teete.» See polnud ainuke kord, kus pehme loomuga J. Aavik oma ajastut sarjas. 1920. aastal oli mehel julgust lausa haridusministrile enesele märgukiri saata, mis ka avalikus kirjasõnas trükiti. Seal on öeldud: «Antagu meie kunstile võimalus ometi ükskord senisest keldritaimse seisukorrast välja tungida, loodagu temale vähegi soodsam pind, /.../ muidu on jutud Eesti muusikaarmastusest ainult sõnakõlksud.»

Need ja paljud teised seda laadi ütlemised tulid ette sellepärast, et J. Aavikut vaevas «suur muusika mure». Seesama mure, mis oli südamel mitmelgi tolle aja mehel. Ka A. Lättel. Mure eesti muusikakultuuri oleviku ja tuleviku pärast. «Meie muusikakultuuri tasapinna tõstmine ja Eesti algupärase muusika edendamine,» nagu sõnastas J. Aavik. Saatus tahtiski, et J. Aavikust sai A. Lätte murede edasiviija ning ideaalide teostaja. 1911. aastal reorganiseeriti A. Lätte init-

siatiivil «Vanemuise» Muusika Osakond (VMO). Toosama koostas ka tegevusjuhendi, kus on öeldud: Eesmärgiks olgu «muusika jõudusid koguda ja korraldada /.../ iseäranis Eesti oma muusika tõstmiseks abinõusid ja teesid otsida /.../ Suuremaid muusikalisi ettekandeid, /.../ kammermuusikaõhtuid toime panna, muusikalisi kirjatöösid laiemalt ja hõlpsamalt kättesaadavaks teha, /.../ hoolitseda muusikalise tasapinna tõstmise eest» jpm. Toodud punktid on J. Aavik kõik ellu rakendanud, aga pooleks murega. Ainult mure sunnib otsima, aga otsijal on ikka rohkem leidmisi kui mitteotsijal. J. Aavikust sai äsja reorganiseeritud VMO koori dirigent. Kohe leidis ta võimaluse teoks teha punkt VMO juhendist, mis nõudis suuremate muusikaliste ettekannete korraldamist: 1911. aastal esitati tema taktikepi all L. Cherubini «Reekviemi», 1912 F. Mendelssohni «Walpurgi ööd», 1913 J. Haydni oratooriumi «Loomine» ja A. Skrjabini koorisümfoonia, 1914

Esireas: Juhan Aavik, Aleksander Lätte, Artur Kapp; tagareas Leenart Neumann ja Mart Saar



W. A. Mozarti «Reekviemi». Järgmisel aastal andis J. Aavik taktikepi üle uuele dirigendile. Kui koorimuusika teed pidi edasi minna, siis aastail 1924—1935 juhatas ta «Estonia» Muusika Osakonna segakoori. Taas kavas suurvormid, nende hulgas L. van Beethoveni 9. sümfoonia, A. Kapi oratoorium «Hiiob», C. Kreegi «Reekviem», A. Kapi kantaat «Päikesele» ja mitmed Lääne-Euroopa meistrite oratooriumid, rääkimata eesti *a cappella* lauludest.

J. Aavik on A. Lätte ideede edasiviija ka orkestrimuusikas. Pärast A. Lätte haigestumist võttis orkestriasjad ajutiselt enda peale S. Lindpere. 1908. aastal pandi alus süstemaatilistele orkestrikontsertidele palgalise orkestriga suvekuudel «Vanemuise» aias. Selles orkestris mängiski J. Aavik esialgu trompetit, 1911. aastal sai temast suvemuusika dirigent. Algas murede ajajärk. Kuidas saavutada suurt muusikalist progressi, kui «kassas raha sugugi ei ole», nagu «Vanemuise» seltsi juhatuses korduvalt rõhutati. Vaatamata raskele olukorrale oli progress suur. 1908—1910, mil S. Lindpere orkestrit juhatas, oli pillimehi 18—23, kontserte nelja suvekuu jooksul kolm korda nädalas, 1908. aasta sesooni vältel kokku 42 kontserti külalistajate kogusummaga 11 290. Kui J. Aavik 1911. aastal alustas, oli orkestri koosseis ikka veel 23, kontserte neli korda nädalas, hooaja vältel 70 kontserti 20 000 kuulajale. 1920. aastaks oli orkester suudetud suurendada 50 mängijale, kontserte toimus nelja suvekuu jooksul seitse (7!) korda nädalas, kontsertide koguarv puudutas saja piirjooni, kuulajaid 50 000 piires. Sellest pikkade aastate progressist oli fanaatilisele J. Aavikule vähe. Nüüd muretses ta utoopilist muret, kuidas suurekoosseisulist ja palgalist orkestrit säilitada ka talvekuudeks, — orkestrikontserte korraldada aasta ringi. Oma «suurt muusika muret» jagas ta avalikus kirjasõnas, põhjendas ja selgitas. «Hädä selle asjaga,» seletas ta «Vanemuise» seltsi juhatuses, linnavalitsuses, ülikooli rektori juures, Helikunsti Seltsi juhatuses. Kõik need arukad mehed oskas ta oma ideed pooldama panna. Asi pandigi käima. Süm-

fooniakontserdid palgalise orkestriga aasta ringi ja seda 1920/21. aastal Tartus! Reaalseid olusid oli ignoreeritud, aastatega niigi kaugele nihutatud võimalikkuse piir ületatud. Aeg sellise kultuuriluksuse jaoks polnud küps. Tuli tagasi tõmbuda suviste kontsertidele, orkestrit koondada. Suvemuusika ajal olid kõik hooajad lõppenud puudujäägiga tuhat ja rohkem marka, nelikuni viissada tuhat marka aastas. «Vanemuise» selts pidi tolle defitsiidi kinni maksma. Erand oli ainult 1920. aasta suvehooaeg, mis lõppes väikese ülejäägiga. Seda fakti ruttaski J. Aavik muusikalise progressi nimel ära kasutama. «Muusika on viletsuses. Elagu muusika» oli tema argumendiks 1920. aasta detsembris. Sealjuures jätkus J. Aaviku üheaegselt julgust ja diplomaatiat igal aastal orkestrantidele palka kaubelda. Ka see ettevõtmine tal enamasti õnnestus. Ajal, mil «raha kassas sugugi ei olnud».

See on vaid üks takk J. Aaviku «suurest muusika murest». Teine külg oli — nagu VMO juhendiski mainitud — muusika eetiline ja esteetiline külg, publiku muusikaline harimine, maailma muusikakultuuri tippteoste meeelpäraseks mängimine, muusikaajalooliste ja -teoreetiliste küsimuste valgustamine. See polnud üldse väike mure, sest sajandi esimesel kümnendikul oli kontserdi mõiste ühel tasandil löbu, ajaviite mõistega. Mitte kontsert, vaid «pidu», «näokatte pidu», «lõbuõhtu näitemängu, pillikoori ja tantsuga». Muusika oli siin nii «между прочим» — polkad, valsid, marsid, sekka ka mõni karakterpala. Et publikul igav ei oleks. Sellest aastakümnete tardunud müürist läbimurdmine oli tõepoolest suur mure. Aga läbi sai murtud. 1908. aastal oli publikut vähevõitu, enamasti ühed ja samad näod, kahekümne dateks aastateks oli keskmine kuulajate hulk kontserdi kohta 500 inimese piires. Nauditi sümfoonilist muusikat, Beethoveni, Tšaikovski, Wagneri, Skrjabini, Lemba, A. Kapi, Elleri teoseid. Sageli trügisid inimesed kassa ees. Ja millisele kontserdile? Sellisele, mille esimeses pooles mängiti A. Skrjabini Sümfooni nr. 2, teises pooles H. Elleri

moodsa helikeelega teoseid (31. august 1922). Müüdnud oli 1019 piletit. Kontsert tuli kordamisele. Selliseidki juhu-
seid oli.

Ajaloolist ja muusikateoreetilist kasvatustööd tegi J. Aavik publikule märkamata, vahendiks hästi süstematiseeritud ja kaugeleulatuvad kontserdi-programmid. Selliste kavadega alustas juba S. Lindpere. J. Aaviku haare oli aga eelkäijast tunduvalt laiem, mitmekülgsem. Tolles hästi läbimõeldud muusikalise kasvatuse programmis võiks fikseerida järgmised kontsertide sarjad: 1) Euroopa heliloomingulisi koolkondi tutvustavad kontserdid (vene, soome, läti, prantsuse, saksa, skandinaavia jt), 2) žanrite arengut jälgivad sarjad (sümfoonia, süüdi, avamängu ajalooline areng), 3) kontserdid, mis annavad ülevaate ühe helilooja loominguilisest skaalast (Beethoveni kõik sümfooniad, P. Tšaikovski, R.-Korsakovi, R. Wagneri jt õhtud), 4) autorikontserdid, kus dirigendiks helilooja ise (A. Glazunov, läti heliloojad J. Vítols, A. Kalninš, soomlane A. Maasalo, eestlased A. Kapp, A. Lemba, H. Eller, M. Lüdig jt), 5) heliloojate sünni- ja surmadaatumeid tähistavad õhtud (A. Skrjabin, A. Glazunov, I. S. Svendsen jt), 6) interpreete tutvustavad kontserdid, nn solistide õhtud, 7) kontserdid eesti muusikast, 8) soovikontserdid.

Muusikaline kasvatustöö on keerukas ja mitmetahuline protsess. Kui publikul ülbelt üle pea vaadata, võib suveaia hoopis tühjaks kasvatada. J. Aavik tundis kuulajat. Parajal määral suupäraseid palasid, parajal määral suurt kunsti. Nädalapäevadele andis ta kindla muusikalise sisu, et külastaja teaks, mis teda ees ootab. Esmaspäeval ja neljapäeval olid sümfooniakontserdid, teisipäeval ja reedel balleti- ja ooperimuusika, laupäeval segakava, pühapäeval rahvalik kontsert. Kui orkestri esinemised laiendati seitsmele nädalapäevale, leidis dirigent ka kolmapäevale kindla sisu. Muidugi, neid varieeriti, aastatega muudeti rõhuasetusi.

Publiku kunstilise harimise kindlaks koostisosaks oli muusikaline kirjasõna. Ka selle vankri aitas J. Aavik veerema lükata. Algul kirjutas ise heliloojaid

ja nende teoseid tutvustavaid artikleid. Osa ilmus ajalehes, osa kontsertide kavalehtedel. Kui endal suur mure võimust võttis, palus mõnel kolleegil valgustusliku sõnavõtuga kirjasõnas esineda (J. Simm, L. Neumann jt). Aastate jooksul kujunes välja galerii kirjamehi, kes hoolikalt fikseerisid, mis suvemuusikas toimus. Enamasti kiideti, sageli laideti, vahel lausa kirutigi, sõltuvalt kontserdi kavast ja kirjamehe maitsest. Sõna võtsid isegi mitmed mittemuusikud, nagu J. V. Veski, A. Kitzberg ja A. Tassa.

Millised olid J. Aaviku muusikalised sümpaatiad ja antipaatid? Esimeste kohta on andmed olemas, teiste kohta mitte. Ta polnud mustvalge printsiibiga mees, kes peab heaks tooniks maailma muusikakultuuri säravate tähtede seast otsida ja alla kriipsutada nn halva maitse ilminguid. Ta oskas nii inimestega kui ka suurte ja väikeste talentidega — rääkimata geeniustest — hästi läbi saada. Erilise sümpaatiaga suhtus ta vene muusikasse. Vaevalt sai ta dirigendikepi kätte võtta, kui 10. mail 1911 toimus esimene vene muusika õhtu. Eelreklaamis oli öeldud: «Meie elame küll Venemaal, kuid ei tunne õieti veel sugugi Vene komponistisid. Igatahes teab meie publikum palju rohkem Saksa ja Itaalia helitöösid kui Vene omasid.» Pole võimatu, et nende ridade autor oli J. Aavik ise. Aastatega vene muusika osatähtsus suvemuusika üldises panoraamis laienes. 1913. aastal toimus ainuüksi maikuu jooksul neli vene muusika õhtut. Peaaegu iga kontserdi kavas olid mõne vene meistri tööd. Vahel mängiti ka nõukogude autorite teoseid (Spendiarov). Erilise lugupidamisega suhtus J. Aavik A. Skrjabini loominguusse. Tolle 20. sajandi esimese kümneni modernisti teostega oli J. Aavik juba Peterburis tutvunud. Olevat kohe meeldinud. 1913. aastal, mil «Vane muise» suvemuusikaorkester oli mõnevõrra kosunud (32 mängijat), ruttas ta ette kandma Skrjabini Esimest sümfooniast. Helilooja surma-aastal 1915 toimus suveaia mälestuskontsert. Kavas olid lahkunu teosed, alates Esimesest sümfooniast ja klaverikontserdist ning lõpetades klaveripaladega helilooja vii-

masest loomeperioodist (op 63). Sümfoonia ettekannet korraldi suveaias veel sama aasta 24. augustil, samuti 1916. aastal kaks korda ja hiljemgi. 1922. aastal esitas J. Aavik suvemuusikana A. Skrjabini Teise sümfoonia.

Kuna aiakontsertide programmides domineerisid 18. ja 19. sajandi meistrid, võiks J. Aavikut pidada 20. sajandi moodsama helikeelega muusika eitajaks. Kuid seda ta ei olnud. Uuemat muusikat siiski vahetevahel mängiti. Näiteks fantaasiat R. Straussi ekspressionistlike joontega ooperist «Elektra», fantaasiat sama autori ooperist «Ariadne Naxosel». Need olid aastaid kavas. Ka mõningaid C. Debussy palasid tuli ette. Tolle aja kriitika arvas modernistide hulka näiteks P. Dukas', M. Regeri, G. Charpentier'. Nende asju mängiti. Kord isegi B. Bartóki, S. Kodály ja E. Dohnányi palasid. Aga uuema muusika mees oli ju H. Eller. Seisuga 1925 olid tema teosed kõlanud 15 kontserdil 43 korral. Ühes 1915. aasta kirjutises kahetsetes J. Aavik, et «Vanemuise» orkestri puuduliku koosseisu tõttu pole võima-

lik mängida Prokofjevi, Stravinski ja teiste uue aja meistrite teoseid.

Uue muusika küsimustes tekkis J. Aavikul kui Tartu Muusikakooli direktoril 1920. aastal suurem sõnavahetus saksa soost muusikakriitiku C. Hunniusega. Õpilaskontserdil mängiti vene modernisti A. Skrjabini keskmise perioodi teoseid. Fakt pahandas C. Hunniust. Helilooja teostes leidis kriitik «hullumeelsuse dämonid», mis muusika «oma lõpu sihis täielikule lagunemisele viib», ja soovis, et «sellele leiuvaesele taltsutamata muusikalise üliinimsuse evangeeliumile (Skrjabin, Debussy, Schönberg jne) vähemalt kooli/üksed kinni jääksid». Seda ei võinud muidu rahulik J. Aavik üldse mitte rahulikult lugeda. «Lubage küsida hr. C. H. kus peavad siis õpilased uuema muusikaga tutvuneda võima, ega ometi mitte ainult Teie arvustuste läbi! /.../ Otse piinlik on muusikailma ees, et meie vanema päevalehe arvustaja nii halvaks panevate sõnadega maha teha püüab suurvaimu, kes oma töödega uued vaatepiirid on avanud...» kirjutas J. Aavik vastuartiklis. Pikalt ja põhjalikult analüüsib ta muusika aja-

Juhan Aavik, Aleksandr Glazunov ja August Nieländer 1922. a.



loolist protsessi tõestamiseks, et uus võrsub vanast ja A. Skrjabini loomingu ajaloolise paratamatuse tulemus. Kui maestro 1922/23. aastal külastas Saksamaad, kurtis ta, et «uuemat muusikat ei saa Berliinis just oht-ralt kuulata», vihjates pooldavalt Stravinski nn ultramodernsetele teostele («Püha kevad» jt). Prantsuse rühmituse «Kuuik» kohta kirjutab ta: «Sarnased kontserdid on nagu meteoorigid, mis hiigla valgusega igapäevasusest läbi tormavad ühedele üllatust ja põnevust toovad, teisi jälle vihastama ajavad.» Nii naljakas, kui see meile tundub, sai J. Aavik, oma küllaltki lihtsakõlalise kooritööst «Orja laul» eest 1916. aastal eneseleegi modernisti põlastusväärse sildi külge. «Vanemuises» toimus L. Neumanni juhatusel koorikontsert, mille kavas oli uuem eesti helilooming (M. Saar, P. Süda, J. Aavik jt). Seal siis kriitik I. W. leidiski, et kõigist kõige hullemad olnud M. Saare teosed ja J. Aaviku «Orjalaul». Jälle kerkis tulipunkti vana kunsti uuenemise, muusika progressi küsimus. Kas jääda igavesti J. V. Jannseni ja K. A. Hermanniga aegsele nivoole või püüda avastada uusi horisonte. Asjaosalised J. Aavik, M. Saar ja L. Neumann kaitsesid ajakirjanduses ilmunud poleemikas tulisel viimast. Noid kolme ja A. Lätet võikski tinglikult nimetada sajandi esimeste aastakümnete Tartu Võimsaks rühmaks. A. Läte oli algpunkt; loominguks kõige andekam ja julgem M. Saar; uue kunsti põhimõtete kõige julgem propageerija kirjasõnas, lauljana ning koorijuhina L. Neumann; J. Aavik aga kõige laiahaardelisem ühiskondlik-organisatsioonilisel tandrill: koori- ja orkestridirigent, suvemuusika ideoloog, kirjamees, muusikakooli direktor, paljude julgete ettevõtmiste algataja. Tema eestkostmisel toimusid 1914. aasta sügisel Tartus süstemaatilised kammerkontserdid, vist esimesed sellelaadsed Eestis. Ansamblistina osales neil ka M. Saar. Kui need sõjaolude tõttu katkesid, pani J. Aavik nad mõned aastad hiljem taas käima. Ta oli VMO ja ülikooli segakoori juhataja, üks Tartu Muusikakooli ja Helikunsti Seltsi asutajaid. Kui palju veel mahub ühe mehe õlgadele!

1921. aastal ilmus «Odamehe» kirjastuses kogumik «Muusikalised kirjad», mis sisaldas kaksteist ulatuslikku artiklit J. Aaviku sulest. Neisse olid kontsentreeritud kogu ajastu muusikalised perspektiivid: kutseline sümfooniaorkester, talvised sümfooniaõnnesed, õppeasutused, muusikakirjastuse probleemid, organisatsioonid, laulupeod, muusikakultuuri üldine tasapind, muusikakriitika olukord ja ülesanded jpm. Kahjuks jäid paljud need ideed esialgu vaid kauniteks unistusteks, sest «raha polnud sugugi» ei «Vanemuise» ega üheski teises kassas. Mitmete ideede väärtuse ülegi kaheldi, rääkimata teostusest. «Ei ole suudetud meil senini veel muusikakooli õigest mõttest aru saada ei ka muusika kirjastuse /.../ tarvidusest. Räägitakse küll suure suuga Eesti muusika repäresenteerimisest aga et selleks tarbekohast soodsat pinda luua, selleks ei jätku kas tahtmist ehk arusaamist,» konstateeris ta kibedusega. Ikka jäi häirivalt õhku rippuma «suur muusika mure».

1925. aastal asus J. Aavik Tallinna elama. Võttis õlale veelgi suurema ja vastutusrikkama koorma: üksteist aastat «Estonia» Muusika Osakonna koorijuht, kaheksa aastat «Estonia» ooperi ja sümfooniakontsertide dirigent, ligi kakskümmend aastat konservatooriumi õppejõud, sellest seitse aastat direktor, kümme aastat Lauljate Liidu esimees, siis veel «Muusikalehe» toimetaja ja mitmed teised ühiskondlikud ametipostid. «Suur muusika mure» aga jäi, sest «teised ju midagi ei tee», nagu talle näis. Nii see ka sageli oli. Kui K. A. Hermannile oli vaja mälestusmärki püstitada, selle avamise puhul sõna võtta, siis vabariigi kõrgelt kunstiolümposelt oli J. Aavik vist ainuke, kes tundis seesmist vajadust K. A. Hermannile oma lugupidamist avaldada. Võib-olla oli ta ehk ka ainuke nooremast ja keskmisest generatsioonist, kes ei arvanud, et enne teda oli Maarjamaa olnud kultuuriliselt tühi ja muusika areng algab just sellest punktist, millest alustas tema ise. Too äratundmine viis teda M. Härma, A. Tamme ja mitmete teiste vanema põlvkonna heliloojate ja interpretide juubelitel heatahtlikke ar-

tikleid kirjutama, kõnesid pidama. Ka maailma muusikakultuuri tippmeestega oli ta endiselt heades suhetes, lähendas kannatlikult geeniust ja madalat massi. Kui ta «Estonia» kontserdisaalis dirigeeris näiteks A. Skrjabini või mõne teise kuulsuse teoseid, esines ta ikka eelnevalt selgitava sõnavõtuga ajakirjanduses. Konservatooriumi direktorina oli asi hullem. Ilmus teisigi mehi, kel «suur muusika mure» (A. Topmann). Pöörduti J. Aaviku kui otustaja ning jagaja poole. Muusika progress nõudis krediiti. Nagu kunagi «Vanemuise» seltsi juhatus, pidi nüüd direktor kurbusega konstateerima, et «raha kassas sugugi ei ole». Muidu oli «vastutulelik mees», nagu väitis flöödimängija E. Peäske. Pedagoogil ja pianistil K. Sillakivil oli selles küsimuses täpsemad andmeid. Ta õppis kunagi konservatooriumis Th. Lemba juures klaverit, tahtis «Steinway'd» osta, aga kus sa seda. Maksab neli tuhat krooni. Terve talukoht. Läks viimases hädas direktor J. Aaviku juurde vekslile allkirja paluma. Too panigi käe alla. Erialaõpetaja Th. Lemba ei pannud. Klaver on K. Sillakivil praegugi alles. Vähe oli ja on rektoreid, kes üliõpilase pärast oma raske tööga kogutud varanduse küsimärgi otsa riputaksid.

J. Aavik on tuntud ka heliloojana. Kokku on ta loomingu kataloogis 175 oopust, nende hulgas kaks sümfooniat, viiuli-, klaveri-, tšello- ja kontrabassikontserdid, instrumentaal-kammeransamblid, hulgaliselt koori- ja soololaule. Isegi ooper «Sügisunelm» ja operett «Varjude võitlus» on nimekirjas. R. Strauss kirjutas «Kodusümfoonia», mille kangelisteks olid pereisa (teose autor), tema naine ja lapsed, J. Aavik oma kodumiljööst *capriccio* klaverile «Rahulik mees ja elav naine».

J. Aavikuga on sama mis mitmete teiste eesti vanema põlvkonna meistritega: tunneme nende teoseid napilt, hinnangutes oleme aga kõikehaaravad ja lõplikud. Lepime nende tõdedega, mis on kirjasõnas avaldatud 40—50 aastat tagasi. J. Aavikut pole suurte meistrite hulka arvatud. Võimalik, et see tegelikult niimoodi ongi, samal ajal aga teame temalt mitmeid teo-

seid, mis on omas žanris meistritööd, näiteks soololaulud «Kõjuigatsus», «Igatsuse laul», «Lume sees». Viimasega suutis saajandi esimestel aastakümnetel populaarsuses võistelda üksnes A. Kapi «Metsateel». Teame, et J. Aavik on kirjutanud oma siiruses ja lihtsuses hulga lastelaule, mis võiksid olla eeskujuks tänapäevagi meistritele («Läbi sahiseva lume», «Tombi Toomas» jt).

Ta oskas ka eesti ja teiste rahvaste (väikevene, soome, saksa) laulud lastele meeldivaks teha, seadis neid häälele klaveri saatel. Ikka lastepäraselt. 1925. aastal ilmus koostöös V. Tammaniga kogumik «Laste-Laul klaveri saatel», kus on 88 sellist laulu, enamikus rahvaviisid. Paras koht on ka öelda, et kui 1904. aastal alustati rahvaviiside kogumist, oli J. Aavik üks neist, kes läks, noodivihik ja pliiats käes, rahva sekka. Küllap on selles kogumikuski mitmed autori enese korjatud viisid.

Kui palju pärliväärtusega teoseid J. Aaviku loomingus kokku leidub, on esialgu lahtine.

Sõjakeeris viis J. Aaviku Rootsi, kus ta suri 1982. aastal.

B. Bartók, A. Toscanini ja R. Rolland too rahulik mees muidugi ei olnud. Kuigi nendetaoline nimi oleks toonud au eesti muusikakultuurile, vaevalt nood meie uksealust oleksid pühkinud. Tolleaegses kultuuriloolises situatsioonis oli J. Aavik õige isik õiges kohas, mees, kes tahtis ja suutis palju teha, eriti olukorras, kus «raha kassas sugugi ei ole». Tema tegevus on suur peatükk eesti muusika ajalugu.

«Metropolist» musterkinoni

KARIN HALLAS

Kino on linnalaps. Ta alustas oma võidukäiku seal, kus külaühiskonna traditsioonilisus oli asendunud agulielu anonüümsuse ja ebastabiilsusega, kus kohanemiskused tekitasid psüühilisi pingeid ja võõrandumise viis enesetappudeni. Kino kuulus aguliele juurde sedavõrd, et muutus lausa vastutavaks kõigi tema pahede eest. «Kinematograaf — kasulik või kahjulik?», «Kaasaegne kultuur kui enesetappude põhjus», «Kinematograaf ja laste kuritegevus», «Kaasaegne psüühika ja kinematograaf» — niisuguseid pealkirju kohtame sajandivahetuse ajakirjades.

«Ma kahtlen, et minu kaasaegsed võivad mulle nimetada, millal toimus nende esimene kohtumine kinoga,» kirjutab J.-P. Sartre. «Me astusime pimesi traditsioonideta sajandisse, mis tulevikus oma halbade kommete poolest nii teravalt eelmistest erinema pidi, ja uus kunst, pööbli kunst, käis meie barbaarsuse eel. Kuskil vargapoiste urkas sündinud ja administratsiooni poolt laadlustide hulka arvatud kinol olid labased maneerid, mis šokeerisid soliidseid inimesi, see oli naiste ja laste lõbustus, mida meie emaga jumaldasime, kuid me ei mõelnud sellele ega kõnelnud sellest kunagi; kes räägib leivast, kui temast puudust pole? Kui me kino olemasolust teadlikuks saime, oli ta meile ammu vajaduseks saanud.»¹

Kino hakkas levima kaugelt enne seda, kui temast kunst sai, levis kui suhtlemisvahend, massikultuuri fenomen, levis tohutu kiirusega. Teatavasti näidati ka Tallinnas Edisoni «elavaid pilte» juba 1896. aasta sügisel, aasta hiljem jõudis siia ka 1895. aasta tehnika-saavutus — Lumière'ide kino. Kino järele oli suur nõudmine, ta ravis värske linnaelaniku valusamaid haavu: rahuldab kollektiivse suhtlemise nälga,

asendas külasimmanit ja rahvapidu, pakkus illusioone.

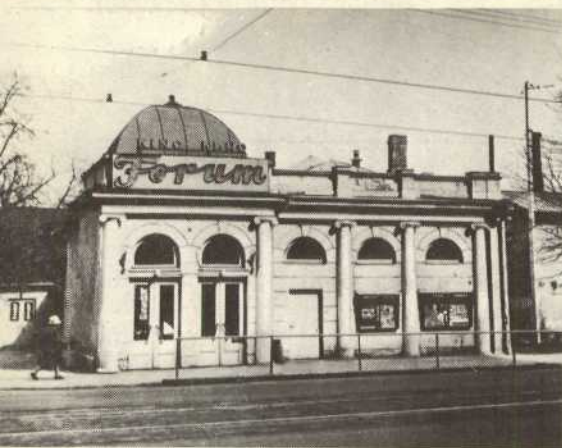
Algaastate kino iseloom, tema laadalisus ja rahvapärarus, väljendus ilmekalt tollaegsetes kinoehitistes. Need olid lihtsad telkehitud, analoogilised ajutiste näitusepaviljonidega, ja üks olnudki kino sündides kõigepealt eksponaat, «tehnikaime». Rändavad telkinod mahutasid hulga rahvast ja olid kõigi päralt, neis ei olnud loože ega beletaaže — siin olid kõik võrdsed, siin tekkis ühtekuuluvustunne.

Ka esimesed paiksed kinomajad olid pretensioonitud puuehitised, mis säilitasid sarnasuse näitusepaviljonidega. Plankudest kokkuklopsitud kinomajades valitses ajalik lihtsus ja kodune robustsus; ei ole raske kujutleda noid suitsuotstega ülekülvatud täissülitatud põrandaid, lillasid lampe ja ookruga lohakalt ületõmmatud seinu, millest nii nostalgiliselt kirjutab Sartre. Lihtne välimus ja suudimatu õhkkond tegid kino lihtinimesele omaseks, ei tekitanud kohmetust ega võõristust. Kuid ka muud rahvast ei peletanud see eemale, «elektriteatri» ees võis näha tunglemas ka «opeeriklaasidega saksu», nagu «Postimees» kirjutas.²

Tallinna esimeseks spetsiaalselt selleks otstarbeks ehitatud alaliseks kinomajaks oli Viruvärava mäe vastas 26. juulil 1908. aastal ukсед avanud «Metropol», mis kõrvuti Karl Stefani «Elektro Biographiga» pretendeerib ka Tallinna esimese paikkino aule.* See oli rist-

² «Postimees» 5. aug 1909, nr 174.

* «Elektro Biograph» alustas Rataskaevu t 6 tegevust 9. detsembril 1907. a ja töötas seal 1908. a märtsini. Uue nime, «The Express Bio» all alustas Stefani kino uuesti, ja nüüd juba kindlalt alalisena. tegutsemist 8. novembril 1908. a Viru tänavas. Oeldu on põhjustanud erinevaid arvamusi Stefani kino paiksuse ja seega ühtlasi ka Tallinna esimese paikkino kohta.



Kino «Forum» (lammutati 1977)

külikukujuline liigendamata laudhoone, üksainus suur saal, mille põrand lino-leumiga üle löödud. «Metropol» mahutas üle 950 inimese ja võis end uhkusega reklaamida kui «praegu kõige suuremat sellesarnast asutust Tallinnas, kõige paremate apparatidega». ³ Kinod oli sisse seatud ventilatsioon ning ei puudunud ka keskküte.

Vaatamata odavusele ja lihtsusele olid kinohooned ligitõmbavad, sissemeelitavad. Ilmekas on «väärrika portaali» sobitamine ka «Metropoli» esiküljele. Sissepääs oli see, mis ehitist reklaamis. Seejuures kasutatud tsitaadid vanavene arhitektuurist annavad muu hulgas tunnistust ka omaniku päritolust: kino asjas Tallinnas küll kohalik elanik Viktor Jakobson, kuid ilmselt oli tegu Peterburi ärimeeste või segakapitali ettevõttega, sest maja oli ehitatud Peterburi eeskirjade järgi ja kindlustatud Peterburi kindlustusseltsis. ⁴ Hoone paiknes Veneturu (Viru väljak) vahetus läheduses — seegi ei olnud kindlasti juhus. Ka teiste venelastest kinoomanike ettevõtted — Vassili Voinovi «Polaris», alates 1911. a «Marina» (asus end. Truzzi tsirkusehoones) ja hilisem «Grand Marina» (praeguse Ohvitseride Maja kohal) ning Voldeemar Maksimi «Apollo» (1977. a lammutatud «Forum») — paiknesid Veneturu läheduses, samal ajal kui vanalinna

kinode omanike nimed — Karl Stefan, Paul Schiffer, Julius Männik, Otto Heft, Karl Stockmar, Villem Erlich jt⁵ — räägivad saksa, eesti või poola (Karl Stefan) päritolust.

Mida aeg edasi, seda määravamaks sai publiku ligitõmbamine. Kinost sai kasulik ärisoon ja vastavalt muutus ka kinohoone väljund. Kinomajadesse tekkisid lavad etteasteteks ning puhvetid. «Metropol» avas 1910. aastal koguni talveaia ja elas oma viimase aasta (hävis 1911. a tulekahjus) rohkem eeskavaga restoranina.

Kinodeks hakati kohandama soliidsed ehitised, kujunesid esimesed esinduskinnod: «Kasino» (avati 1911. a, praegune basseini Ujula t 3), «Grand Marina» (1913) ja «Apollo» (1915) Tallinnas, «Imperial» pärast 1911.—1913. aasta ümberehitusi Tartus. ⁶ Kõigil neil oli oma aja kohta eesrindlik ja moodne välisvaade, nii «Kasino» tema efektse kotkastepaari, dekoratiivsete reljeefide ja paefaktuuriga, «Apollol» kena kupli ja väärivate joonia sammastega ning muidugi «Grand Marinal» — kapitaalsel kolmekordsel ehitisel. Viimase 1125 kohaga saal (750 parteris ja 375 esimesel rõdul) ⁷ jäi kuni tema hävimiseni sõjapäevil suurimaks kinosaaliks Tallinnas.

Kinosaa li mugavus ja ohutus sai kasvavas konkurentsivõime üha enam määravaks. Iseloomulik on «Kasino» kuulutus, mis etenduse kõrval hoolega ka maja ennast reklaamib: «Alati kõige ilusamad pildid kunstist, teadusest ja loodusest. Tore sisseseade! Auruküte! Hea õhk! Saal alumisel korral 8 väljapääsemise uksega, sellega iga hädaohu eest hoiatud. Oma suur orkester, mis ainult muusika kunstnikkudest koos seisab. Sisseminek odav.» ⁸

«Iga hädaohu» all on silmas peetud eelkõige tulekahju. Tuletõrje ettekirjutused kinode kohta olid igal pool ranged, ka Eesti kinode ehitamise ja sisse-

⁵ Ibid., ptk. Eesti paikkinnovõrgu kujunemisest arhiivivalgusel.

⁶ Ibid.

⁷ Tallinna Reklame-Album. 1915, esikaas. Hiljem lisandus kohti veelgi, ilmselt teise rõdu kasutuselevõttuga kinoetendustel. Nii märgitakse 1927. a Rahaasjandusosakonna ettekandes linnavalitsusele Tallinna suurima kino kohtade arvaks 1266. — TRKA, f 82, n 1, s-ü 920, l 69.

³ «Päevaleht» 25. juuli 1908, nr 168.

seadmise eeskirjade koostamisel (avaldati Eesti Kubermangu Teatajas 22. 03. 1912. a). Vastavasse komisjoni oli muude asjameeste kõrval kutsutud ka kolm kohalikku «praktikanti kinematograafi pidamise alal» — Viktor Jakobson, «Kasino» omanik Paul Schiffer ja Vassili Voinov. Kinoomanike esmaseks taotluseks oli täiendada sundmäärust punktiga, mille kohaselt uued eeskirjad hakkaksid juba tegutsevate kinode kohta kehtima alles aasta möödudes, vastasel juhul oleks nad kõik kohe pärast uue seaduse avaldamist sulgeda tulnud.

Ei «Grand Marina», «Apollo» ega «Kasino» olnud algselt kinoks projekteeritud; esimene oli mõeldud elumajaks, teises asus varemalt võõrastemaja «Moskva», kolmas oma rohkete sissekäikudega kavandati hoopis passaažiks. Kõigele vaatamata räägib nende ehitiste ilme muutunud suhtumisest kinosse. Kino «kulturiseerus» ja diferentseerus. «Tallinnas on umbes kümme kind kinot,» kirjutas «Päevaleht» 1916. a. «Nad jagunevad kahte liiki: ühed peened, kallimahinnalisemad, teised jälle lihtsamad ja odavamad. Peenemates kinodes on Lutheri vabrikus valmistatud toolid, eesriietega kinnikaetud loosed, ühe sõnaga kõik, mis korralikus teatris on harjutud nägema. Lihtsates kinodes on Vene turult ostetud Avinurme toolid, mis ära kuivanud ja kägisevad.»⁹

Omaaegsetes kinokuulutustes ja ka ametlikus kirjavahetuses nimetati kinod harilikult teatriks. Tundmatu seostati tuntu ja omaksvõetuga. Kino sarnasust teatriga suurendasid juba mainitud etteasted, mida filmide vaheajal korraldati. Esinduskinode kujunedes lähenes kino teatrile veel ühes mõttes: uhke kinomaja tegi palaganilõbust kultuuriürituse.

1925. aastal tegutses Tallinnas 14 kino.¹⁰ Nimede järgi vähemalt paleed: «Royal-Vio», «Rekord», «Alhambra», «Picadilly» («Kasino» vahepealne nimi), «Passage», «Faun», «Modern», «Amor» jt. Kohustuste ja maksude pärast — kinod maksid nn linnalõbustumaksu, punase risti ja kultuurikapitali maksu —

vahetasid kinod sagedasti omanikke ja koos omanikuga ka nimetust, vastasel korral oleks vanad võlad uue valdaja kanda jäänud. Nii tekkis ja kadus neid tollal hulganisti.

1926. aasta 5. oktoober sai eesti kinolus märkimisväärseks sündmuseks: ukseid avas luksulikum esinduskino — «Gloria Palace» (praegune vene draamateatri maja). Kino 10 aasta juubeli brošüüris ei hoita kokku ülivõrretega: «musterkino», «kinopalee», «luksussuurkino!»¹¹ Tõepoolest, raske on leida Tallinnas hoonet ja eriti interjööre, mille ole-musele nii täpselt vastaks epiteet «luksuslik». Kõigea oli kino ehitaja, aktsiaselts «Royal-Film», mänginud täispanusele, alates esinduskohast Vabaduse platsil — ajal, mil polnud veel praegust täitevkomitee maja ega «Palace'i» hotelli, oli kinohoone väljaku tõeline ainuvalitseja ja jääb imestada «Royal-Filmi» ettenägelikkust kohavalikul — ning lõpetades inimesekõrguste kristall-lühtrite ning antiikmööbliga, millest osa (sinise fuajee garnituur) pärinevat ühest Venemaa aadliresidentsist.

Koha saamine ja projekti kinnitamine ei olnudki nii lihtne. Linnavalitsuse esialgne seisukoht oli, et «Vabaduse platsi kui ajaloolise paiga äärde ei ole kohane kinohoone ehitada».¹² «Kas siis tõesti muud paika pealinnas pole ärihoonele, kui meie ainsam avaram pidupaik vastu ilusat haljast Harjuvärava mäele!» võttis

¹¹ «Gloria Palace». 1926—1936. Tln, 1936.

¹² TRKA, f 82, nim I, s-ü 739, l 4.

«Grand Marina» ca 1925



⁹ «Päevaleht» 9. juuli 1916, nr 149.

¹⁰ TRKA, f 82, nim I, s-ü 739, l 31.



Võidu väljak ca 1930

ka Ants Laikmaa talle omase kirglikkusega «Päevalehes» sõna. «Ja kas pole meil tähtsamaid asutusi ja ehitusi ees, mille pärast maksaks seda platsi veel hoida, reserveerida... meil tuleb paremat, kohasemat, kõrgemasisulist sinna paigutada kui kinokuuri rahvalt rahanoorimiseks ja noorsoo rikkumiseks oma õudsete taparomaanidega.» Ning kibestunult: «Näe, kino ehitame oma tähtsama platsi ääre, aga linna pimedamasse, kitsamasse tänavasse vanade, niiskete linnamüüride ja mullavalli vahele oleme oma kõrgema muusikakooli-«keldri» surunud ja meie kunstinäitused kolavad ülalust otsides mööda messi- ja põllutöönäituste külmi ja vettläbilaskvaid kuuriäluseid!»¹³

Reserveerida väljakuäärseid krunte linnavalitsus siiski ei suutnud ja nii lahenes asi «Royal-Filmi» kasuks. Olgu öeldud, et kõnesolev maa-ala kuulus varemalt M. Einsillale, kes 1912. aastal

üritas sinna 6-korruselise elu-, äri- ja võõrastemaja ehitamist. Ilmselt segas alanud sõda plaanitud elluviimist. Siiski oldi mullatöödega juba alustatud ja nii oli uuel omanikul ees suur ilus vundamentiauk.

Keerulisem oli lugu uue luksuskino projekti kinnitamisega. Nii Teedeministeriumi Ehitus-Tehnika Osakond kui ka linnavalitsus leidis projektile mitmeid vigu olevat ja ettekäändeks toodi ka hoone oletatav sobimatus väljaku tulevase hoonestusega. Suure ja Väikese Roosikrantsi (Lauristini ja Pärnu mnt) tänavate vahele oli mõeldud püstitada «ühtlaselt komponeeritud fassaadisein».¹⁴ Järgnenud kirjavahetus tõendab «Royal-Filmi» raudset enesekindlust ja head intrigeerimisoskust. «Meil ei ole mingisugust kindlustust ei meie naabruskruntidele tulevikus püstitatavate ehituste, nende kõrguse ei ka nende iseloomu kohta ja võimatu on sellekohaste

¹³ A. Laipman. Saxa loquuntur. — «Päevaleht». 8. sept 1925, nr 242, l 5.

¹⁴ Ibid., l 4.

kindlate seaduslikkuse määruste puudusel meie poolt esitatud fassaadi ümber töötada, sest kui kõikidele kodanikkudele maksvate ja väljakuulutatud seaduste asemel isiklik arvamine ja komisjonide juhusline koosseis mõõduandvaks on, siis on fassaadi ümbertöötamine asjatu kulu.»¹⁵

Asi nõudis politseivalitsuse sekkumist, sest vahepeal oldi ehitusega juba hoogsat algust tehtud. Konflikt lahenes peale uue projekti esitamist, kuid tehtud muudatused, eriti fassaadi osas olid ebaolulised, puudutades vaid üksikuid detaile. Kõrge aken kaotas teravkaare, katusetornikesed said barokse vormi, lisandus dekoratiivne kuulide rida, mõnevõrra muutis ilmet «antiikne portikus». Lõplik projekt kinnitati 26. oktoobril 1925. aastal.¹⁶

Kino ehituse peaarhitekt oli Theodor Skujens Riiast, niisuguse valiku põhjuseks oli tema projekteeritud luksus-

kino «Splendid Palace», mis kaks aastat enne Tallinna kino ehitamise algust Riias valminud oli ja mis muide tänapäevani kinona töötab. Tallinnas oli Skujensi abiks arhitekt R. Natus, ehitustööde üldjuhatajaks aga tuntud Tallinna insener K. Ipsberg, «Estonia» teatri ehitaja. Fassaadikaunistused tegi Jaan Koort, interjööri kujundasid lätlased Goldberg, Jannes ja Moor ning A. Ipsberg, laemaalingud valmisisid kunstnik Grindbergi juhtimisel, restorani sisekujunduse kavandas arh. A. Vladovsky. «Eesti kinode pioneer» läks ühtekokku maksma 730 000 krooni ehk 73 miljonit senti, nagu juubelibrošüüri autorid heaks arvasid ära märkida.¹⁷

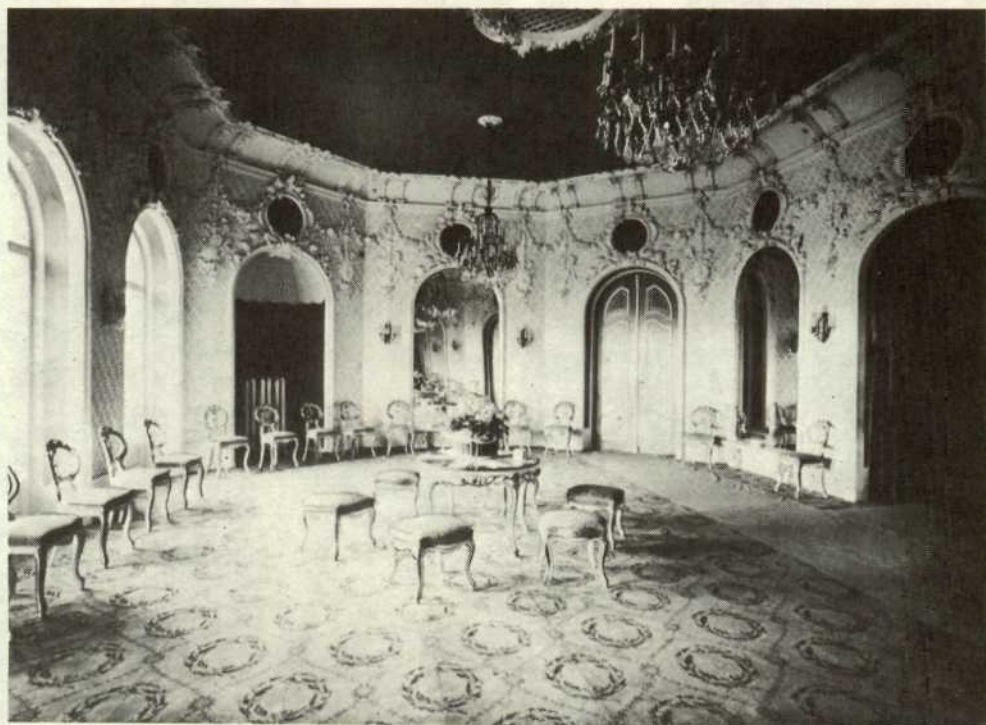
«Gloria Palace'i» arhitektuurne lahendus on mitmes mõttes paljuütlev. Pöördumine historitsismi traditsiooni poole ajal, mil maailma oli vallutamas funktsionalism, räägib ise enda eest. Ühest küljest oli maja romantiline välimus külgetõmbav reklaam ning stiili-

¹⁵ Ibid., l 12.

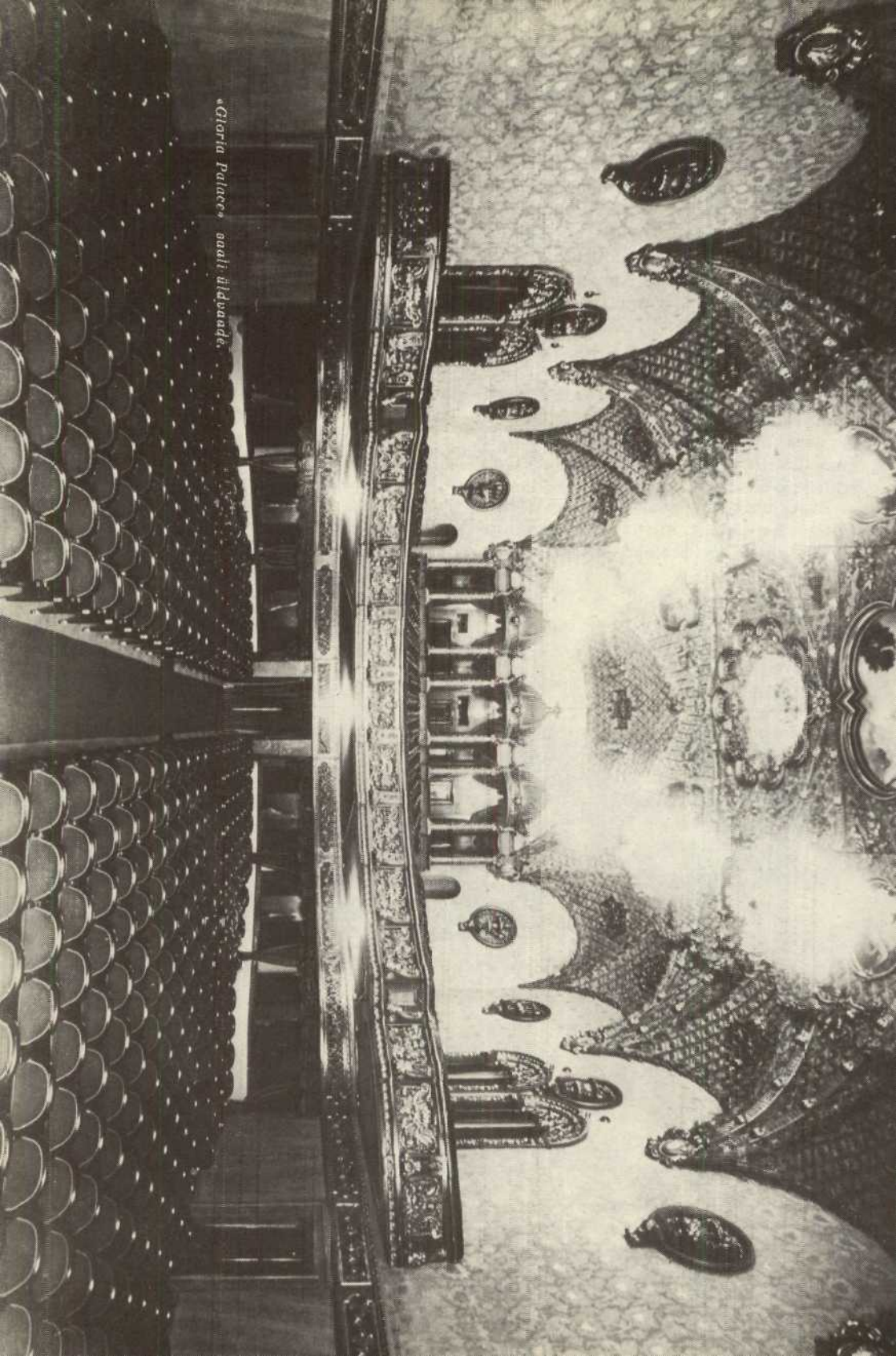
¹⁶ TAPV, toim. 3832.

¹⁷ «Gloria Palace» ... l 6.

«Gloria Palace» ca 1930. Fuajee.



«Gloria Palace» gasti uilduade.



truud interjöörid rääkisid ettevõtja oskusest mängida vaataja tunnetel. Teiselt poolt aga tähendas selline arhitektuur kino tunnistamist kõrge mõõdanikultuuriga üheväärseks, tema lülitamist kultuuritraditsiooni.

Pateetika ja kullasädelus, kristallivõbin laes ja raske samet loozides — see kõik tiivustas romantilist iha kättesaamatu õukonnaelu ideaali järele. Toreduse ja luksuse sünonüümideks kunsti ajaloos on barokk ja rokokoo ning nende kasutamise hoone esindusruumides on igati ootuspärane. Kui fuajee, millesse külastajad kõigepealt sattusid, oli kujundatud rangemas renessanss-stiilis, siis alumise korruse barokne valge salong ja ülemise korruse sinine ootesaal oma rokokoo-ornamendi ja efektsete peeglitega mõjusid lausa pillavalt. Kõige krooniks oli kinosaal ise: rasked baldahhiinloozid rõdul ning rikkalikud kaunistused seintel räägivad varjamatust väärikuseihast. Salapärase ja lausa sakraalse ruumimõju andis saalile eriline, võlve imiteeriv ripplagi, mida kattis rohke kullatis ja kaunistasid eksootilised linnud.

Need saalid kergitasid eneseteadvust, löid meeleolu. Juba maja ise oli läbimõeldud etendus, kuid nimelt etendus ja mitte kinoseanss. Hea film selles kinos võis mõjuda umbes nii, nagu mõjub impressionistlik maal raskes kuldraamis: mõlemaid võib nautida, aga eraldi. Kümne aasta möödudes kostabki aktsiaseltsi juhtkonna suust pettumusnoodike: «Iga päev üle tuhande inimese külastab «Gloria Palace'i», käib vaatamas filmi ega pööragi tähelepanu hoone kaunile sisustusele: vaid mõni üksik kunstisõber või asjatundja heidab hetkelise pilgu kinoruumide vaatamisväärsustele.»¹⁸

Vaatamata pingutustele (ka avafilmi valikus on sümboolsust: selleks oli Sakamaal äsja valminud «Faust»; lavastajaks F. Murnau, peaosas Emil Jannings, 1926, UFA) ei saanud kinost siiski teatrit. Tundub, et seda tunnetasid ka «Gloria Palace'i» asutajad ise. Nii heidavad Eesti kõige teatraalsema kinomaja omanikud oma peamisele konkurendile «Grand Marinale» (ikkagi üle kaheksa koha rohkem!) ette, et see pole kunagi olnud kino «õiges mõttes», vaid «midagi teatri ja kino vahepealset juba

ehituseltki, rohkem küll varieteeteater kui kino».¹⁹ Kust endal king pigistab, eks seal ole ka teise vead kõige selgemini näha.

Mis oli see «kino õiges mõttes», sellest sai igaüks omamoodi aru. Hoopis olulisem oli see, et hakati aru saama, mis seda ei ole. «Kui mõnda kauba-halli või endise vabrikuhoonesse seatakse üles filmi-ettekandeparaat, siis see ei ole veel kino selles mõistes, mida moodsal ajal kinolt nõutakse.»²⁰

Raske on «Gloria Palace'is» näha sugulast «Metropoli»-taolisele lihtsale puukinole — niivõrd kardinaalselt oli kinomaja iseloom muutunud. Spotaanne laudehitis oli asendunud kapitaalse, läbimõeldud ruumiprogrammi ja kujundusega lõbustushoonega. «Maksimum lukust, maksimum mugavust ja maksimum tehnilist täiuslikkust» oli «Gloria Palace'i» ehitajate eesmärk.²¹ Niisuguse hoone valmimine ei saanud jätta mõju avaldamata teistele kinoomanikele. Ka mujal hakati ikka rohkem tähelepanu pöörama sellele, kuidas muuta kinokäik vaatajale meeldivaks ja nauditavaks, õpiti hindama kinoruumide puhust, mugavust ja eeskujulikkust välimust.

Nende 18 aastaga, mis lahutavad «Gloria Palace'i» «Metropolist», oli põhjalikult muutunud ka kino ise, täiustunud tehniliselt, küpsenud kunstiliselt, omandanud koha kultuuriteadvuses. Kõik see jättis omaaegsetele kinomajadele nähtava jälje, muutes nad kultuuriloo tähisteks, mis erksalt peegeldavad erinevate aegade arusaama kinost.

¹⁹ Ibid., l 12.

²⁰ Ibid., l 11.

²¹ Ibid., l 12.

¹⁸ Ibid., l 4.

SISSEJUHATUSEKS

TMK 1982 nr 8 ilmunud ülevaate järjena püüab järgnevi edastada olulisemaid fakte muusikaliikumisest välismaal. Mõne sündmuse, trupi või kunstniku kohta võib materjali leida erinevatest peatükkidest; et niisuguseid viiteid tuleks liiga palju, on nad ruumi kokkuhoiu mõttes ära jäetud. Tekstis esineb mitmeid lühendeid: ME — maailmaesiettekanne; EE — esmaesitus konkreetsel maal; KE — (ooperi) kontsertesitus; KMK — kõrgem muusikakool; OBT — ooperi- ja balletiteater, SO — sümfooniaorkester, jm, lisaks mõnede organisatsioonide ja kollektiivide omi — näit. ISCM (Rahvusvaheline Uue Muusika Ühing) jt. Täht d asendab sõna «dirigent», l «lavastajat», s «solisti».

Ülevaate tegemisel on kasutatud sõnumeid ajakirjadest «World of Music», «Neue Zeitschrift für Musik», «Musica» (Kassel), «Musik und Unterricht», «Musik und Gesellschaft», «Österreichische Musikzeitschrift», «Schweizerische Musikzeitschrift», «Opernwelt», «Opera News», «The Musical Times», «Music and Musicians», «Nordic Sound», «Hudebny Rozhledy», «Fono Forum», «Ruch Muzyczny», «Rondo», «Pieni Musiikkilehti»; ajalehtedest «Sovetskaja Kultura», «Borba», «Volksstimme», «Neues Deutschland», «L'Humanité», «Trybuna Ludu», «Kansan Uutiset», «Rude Pravo», «Morning Star» jt, mitmeid festivalibuklette, muusikaalu koondkatalooge jms.

OPERITEATRITEST ja repertuaari klassikapoolet

Ühe või teise ooperiteatri kunstilise taseme, isegi olemasolu toob alati ilmekamalt esile teatri tähtpäev, tema asutamise juubel oma ettevõtmistega. Käsitlatalval hooajal võis muusikateatri-gloobusel märgata järgmisi eredaid punkte: Londoni Kuninglik Ooper — 250, Praha Tyl-teater — 200, 200 aastat möödus ka ooperietenduste algusest Krakovis, Varssavi Suur Teater — 150. Peaaegu ühevanused on New Yorgi Metropolitan Opera ja Praha Rahvusteater — mõlemad tähistasid oma asutamise sajandat aastapäeva alanud hooaja esimesel poolel. Ja edasi: Horvaatia Rahvusteater Splitis — 75, Sofia Rahvusooper — 75. Ning lõpuks kas või kümme aastat etendus Sydney uues ooperimajas...

Londoni Royal Covent Garden Opera juubelihooaeg (250 täitus 7. XII 1982) algas Mussorgski «Hovanštšina» venekeelse uslavastusega (d J. Svetlanov). Tähtpäevalavastuste hulka kuulusid veel Händeli «Semele» (d John Copley), Stravinski «Elupõletaja tähelend» (d David Atherton), «Figaro pulm» (d Leopold Hager Austriast). Läinud aastast on teatris esmakordselt müügil videokassetid oma etendustest («Boheem», «Hoffmanni lood»). Praegu valmistatakse ka Los Angelese olümpiamängudeks, mille aegu

antakse 11 etendust («Peter Grimes», «Turandot», «Võluflööt»), kõik peadirigent Colin Davisi juhatusel.

Veel üks fakt Londonist: «Sadler's Wells Theatre» tähistas oma asutamise 300. aastapäeva. Sel puhul sündis Londonis trupp «New Sadler's Wells Opera», kes andis rea etendusi 1983. a jaanuarist märtsini.

Tyl-teatri juubelit tähistati pidulikult «Praha kevade» aegu, erilise huvi objektiks said «Don Giovanni» etendused (nimlosas Siegfried Vogel), ooperi esmaettekannet oli siin 196 aastat tagasi, dirigendiks Mozart ise. Ooperietenduste kahte sajandit Krakovis analüüsis muusikalooline sümposion; samas mängiti

Siegfried Vogel



Grétry ooperit «Zemire ja Azor», mida etendati esimese ooperina selles linnas 1783. aasta kevadel.

23. veebruaril 150 aastat tagasi mängiti Varssavis stantsionaarse ooperimaja esimese etendusena Rossini «Sevilla habemeajajat». Teatri etendusid on kaunistanud Caruso ja Saljapini esinemised, Moniuszko dirigendina. Pärast laastavat sõda avati teater alles 1965. aastal. Juubelletendustest oli keskseim Szymanowski «Kuningas Roger» (ühtlasi helilooja 100. sünniaastapäevaks), ka kaks nüüdisooperit, Z. Rudziński «Mannekenid» ja H. Czyży «Inge Bartsch» olid kavas.

Aastaid kestnud rekonstrueerimise järel avas 18. novembril, oma 100. aastapäeval, ukсед Praha Rahvusteater, taas Smetana «Libušeaga» nagu sajand tagasi.

Sofia Rahvusooperi tähtpäeva märgivad «Boriss Godunovi» suurlavastus Sofia Kultuuri-palee paari tuhande tegelase osavõtul, Verdi «Attila» Nikolai Gjauroviga, N. Goleminovi uus ooper «Traakia iidolid». Horvaatia teatri juubelihooajast on sündmusena märgitud Aristophanese «Lysistrata» lavastust Silvio Foretići muusikaga. Kümme aastat on ooperietendused toimunud Sydney suurejoonelises, purjelaeva meenutavas teatrimajas. Juubelihooaja afišil olid ühistena «Cosi fan tutte», «Trubaduur», «Valküürid».



Joan Sutherland

Gounod' «Romeo ja Julia», Rossini «Semiramis», kokku 17 ooperit. Ikka veel laulab kaasa kuulus Joan Sutherland — «Trubaduuri» Leonorat, nimiosa Händeli «Alcinas».

Pariisi *Grand Opéra* uuele hoonelole on pandud nurgakivi. Ligi 4000-kohalise vaatesaali rajatis Bastille' väljakul peab valmima 1989. aastaks, Prantsuse revolutsiooni 200. aastapäevaks; samas naabruses veel 10 tuhande kohaga kontserdisaal. Senine esindushoone, Garnier' palee, jääb balletitrupile. 1982/83 oli ooperis tähelepanuväärne heliloojana tuntud Gian Carlo Menotti lavastatud «Boheem» (d A. Lombard), toimus Ch. Chaynes'i uusoperi «Erzsebet» ME. Alain Lombard ja Pariisi *Grand Opéra* kunstiline juht (käesolevast hooajast) Massimo Bogianckino tahavad päästa teatrit seisakust, mis tabas teda pärast Rolf Liebermanni lahkumist, Bernard Lefort'i ajal. Uue hooaja plaanides on esialgu Pariisisega seotud teosed (Glucki «Iphigeneia Taurises», Rossini «Mooses», Wagneri «Tannhäuser»), loodetakse kavva võtta rohkem nüüdisooperid (Henze, Stockhausen, Penderecki) ning teatriga lepingu kohaselt peab 1984 ME-le tulema O. Messiaeni ooper «Assisi Franciscus».

Jõudu kogub noor Reykjaviki ooperitrupp (asutatud 1979. a.). 1981. aastal valmis 500 kohaga teater (meie «Estonias» on 560 kohta), viimati lavastati suure eduga Britteni «Väike korstna-

pühkija» ja Mozarti «Võluflööt».

Lõppenud hooajal sai endale uue ooperidirektori Viini Riigiooper. Lorin Maazel, jäänud veel «L'Orchestre National de France» peadirigendiks, alustas oma hooaega «Tannhäuseriga». Nimekale muusikule oli Viinis palju vastuseisjaid, «Tannhäuseri» esietenduski töötas nende «kasuks», vahejuhtumiga: Berliini Riigiooperi tenor Rainer Goldberg ei suutnud II vaatusest edasi laulda, 20-minutilise seisaku järel päästis etenduse ja Maazeli bulgaaria tenor Spas Venkov. Ent Maazeli kindlakäeliselt läbiviidud hooaeg on kahtlejate read segi lõõnud. Uuslavastusi oli kolm — «Siegfried», «Rigoletto» ja «Turandot» (1 Harold Prince Broadwaylt, d L. Maazel, nimiosas ungarlanna Eva Marton, nüüd juba ka *Met*'is väga kõrgelt hinnatud sopran, ja José Carreras).

Milano «La Scalas» on kõik suhteliselt vanaviisi, kuigi kontserdirigendina mujal Euroopas ülekoormatud ja teatri majandusmuredetki hõivatud Claudio Abbado on ähvardanud peadirigendi kohalt mitmeid kordi ära minna. Hooaeg avati traditsiooniliselt 7. detsembril itaalia ooperi, Verdi «Ernaniga» (d Riccardo Muti, s Placido Domingo, Renato Bruson, Nikolai Gjaurov, Mirella Freni), järgnes G. Arrigo «Garibaldi» ME, siis, 22-aastase vaheaja järel Giordano «André Chénier» (d

Lorin Maazel



Sherrill Milnes *Macbethina*

R. Muti, s J. Carreras, Pietro Cappuccilli, Anja Tomova-Sintov). «La Scalas» äratasid tähelepanu ka leningradlased Juri Marussin ja Aleksandr Stebljako.

Hamburgi Riigiooperis olid klassikapoleelt õnnestunudam (koostöös Lääne-Berliini Ooperiga) «Nibelungide» ja «Troojalaste» lavastused.

Metropolitan Opera (Met) 1982/83 uuslavastused: Mozarti «Idomeneo» (1 Jean-Pierre Ponnelle, d James Levine, s Luciano Pavarotti, Frederica von Stade, Ileana Cotrubas), Verdi «Macbeth» (1 Peter Hall Londonist, s Sherrill Milnes, Renata Scotti), R. Straussi «Arabella» (1 Otto Schenk, d Erich Leinsdorf, Kiri Te Kanawa suure menuga nimiosas).

New Yorgi *City Opera* uudiseid: Thomas' «Hamlet», Glucki «Alceste», L. Bernsteini «Candide».

Pärast ligi 20 aastat kestnud vaheaga astus ooperidirigendipulti taas Carlo Maria Giulini, Los Angelese Filharmoonia orkestri peadirigent. Oma orkest-riga tõi ta vaatajate ette Verdi «Falstaffi» (neegerlavastaja R. Eyre Londonist, s Itaaliast: R. Bruson, Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Leo Nucci, lisaks Barbara Hendricks). Peaaegu sama koosseisuga tehti firmale «Deutsche Grammophon» ka heliplaat, mida on saatnud sensatsiooniline menu.

Tagasi Euroopasse. Ooperifesti-validest ja ooperist festivali-

del. Juba mõnda aastat konkureerivad bulgaaria lauljad itaallastega suvefestivalil «Verona Arena». Tänavused kolm lavastust: «Turandot» (Gena Dimitrova, Galina Savova), «Aida» (G. Savova, Fiorenza Cossotto, R. Bruson), «Madame Butterfly» (Raina Kabaivanska). Festivali kunstiline juht Carlo Alberto Cappelli (surn. 1982) soodustas igati koostööd sotsialismimaa-dega ning ta valik on leidnud kuulsa rahvusvahelise festivali publiku ees igati õigustust. Verona festivali «Aida» tellis Egiptuse valitsus ka endale, et realiseerida ammu kavatsatud etendus tõeliste püramiidide jalamil.

Üha populaarsemaks on muutunud ooperifestivalid Rossini sünnilinnas Pesaros, tänavu etendati «Türklast Itaalias», «Moosest Egiptuses» ja «Järve-neitsit» («La donna del lago»). Muuseas, viimast dirigeeris Maurizio Pollini (s K. Ricciarelli, L. Valentini Terrani), «Mooseses» aga esines uueks Maria Callaseks kutsutav noor hispaanlanna Cecilia Gasdia.

Rossini «Tuhkatriinu» (I John Cox) ja Mozarti «Idomeneo» (d Bernhard Haitink) olid sisuka ooperifestivali uuslavastusteks Glindebourne'is. «Haaremirööv» ja R. Straussi «Intermezzo» dirigendiks oli taas kutsutud noor võimekas Gustav Kuhn Austriast.

Londoni National Theatre direktor Peter Hall on nüüdseks

lavastanud Verdit Ameerikas, Mozartit Euroopas ja Wagnerit Bayreuth'is helilooja möödunud tähtpäeva-aastal. Just Hall tõi seal lavale kogu «Nibelungide» tetraloogia, mida mängiti kolmel korral. Võib arvata, et see oli ka dirigent Georg Solti valik, kelle (kui ühe nimekama Wagneri-interpreti) kauaoodatud debüüt Bayreuth'is leidis samuti aset alles 1983. a. «Nibelungide» muusikalise juhina. Bayreuthi ülejäänud etendused 1983: avati «Nürnbergi meisterlauljatega» (I Wolfgang Wagner, d Horst Stein), «Tristan ja Isolde» (I J.-P. Ponnelle, d D. Barenboim), 1982. a esietendunud «Parsifal» (Götz Friedrich, J. Levine) — ühtekokku 28 etendust (24. VII — 27. VIII).

Müncheni ooperifestivalil kõlas samuti Wagner — «Armastuse keeld», «Rienzi» (KE), «Meisterlauljad» (kõiki dirigeeris Wolfgang Sawallisch), veel Mozarti «Titus», «Figaro pulm», «Võluflööt», Gluck, Donizetti, Puccini, Bergi «Wozzeck», Britteni «Kruvipööre».

Santa Fe suvine ooperifestival sisaldas viis uuslavastust: EE USA-s Cavalli «L'Orione», siis «Arabella», «Kruvipööre», «Don Pasquale», «Orpheus põrgus».

29 ooperiõhtut sisaldas ka Salzburgi festivali möödunud suvine kava, avatenduseks oli H. v. Karajani lavastatud ja juhatud Straussi «Roosikavaler» (s Agnes Baltsa, Anja Tomova-Sin-



Hermann Prey

tov), teise uudisena «Idomeneo» (I J.-P. Ponnelle, d J. Levine, s L. Pavarotti, L. Popp, T. Troynos), kavas veel Beethoveni «Fidelio», Mozarti «Teatridirektor», «Così fan tutte», «Võluflööt», KE-s G. v. Einemi «Dantoni surm». 14-aastase vaheaja järel oli festivali kavas ka kolm balletietendust.

Edinburgh' festivalile viis Hamburgi Riigiooper avatendusena (vastavalt pidustuste teemale «Viin alates aastast 1900») A. v. Zemlinsky lühiooperid «Firenze tragöödia» (1916) ja «Printsessi sünnipäev» (1921), mõlemad O. Wilde'i järgi, ning «Võluflöödi» (d Christoph v. Dohnanyi), Glasgow' ooper etendas «Roosikavaleri», St. Louisi Ooper F. Deliusi «Fennimore'i ja Gerdat» (1910) ning noore lootustandva ameeriklase Stephen Pauluse «Postimees helistab alati kaks korda» (James M. Caini populaarse romaani järgi). Oopereid etendati suvel ka Rooma Caracalla termides: «Tosca» (Sylvia Sass, Veriano Luchetti) ja «Carmen».

Bachi-tundjana kuulus Nicolaus Harnoncourt tõi koos J.-P. Ponnelle'iga Schwetzingeni festivalile Mozarti ooperi «Mitridates, Pontose kuningas». Ooper jõudis mullu esmakordselt ka Hohenemsi kammerlikele (Hermann Prey algatatud) Schubertiadele Austrias, täpselt A. Lortzingi «Ooperiproov» ja Schuberti laulmäng «Vandenõulased».

Stseen Mozarti «Võluflöödist» Hamburgi Riigiooperis.



Ooperiteatrisse on tulnud jälle üks tuntud filmirežissöör — Volker Schlöndorff lavastas Frankfurdi/M. Ooperis õnnestunult Janáčeki «Katja Kabanova», sel hooajal on tal ees samas «Jenüfa», «Makropulose lugu» ning veel «Boheem». Juri Ljubimov, kes lavastas hooaeg tagasi Müncheni Ooperis Wolf-Ferrari «Neli kangekaelset», lavastas taas Budapestis, seekord «Don Giovanni», leides endale tõelise mõttekaaslane noore ungari dirigendi Ivan Fischeri näol.

UUSOOPERITE ESIEETTE-KANDEID JA XX SAJANDI OOPERI LEVIK

Raske on öelda, kui palju kirjutatakse aastas uusi oopereid. Arvatakse, et ainiüksi Itaalias sünnib neid umbes 300. Paljud (muidugi nii kunstistilist kui ka tehnilistel põhjustel) ei jõua oma esiettekandeni, väiksemate trupide etendus ei jõua märgata ajakirjanduski, ammu siis maailma kaalukamad ooperiajakirjad, mis meieni jõuavad.

Septembris 1982. Jens-Peter Ostendorfi Heine-aineline «William Ratcliff» Hamburgi «Opera stabiles» ja Karl-Rudi Griesbachi «Aulus ja tema papagoi» Dresdenis * 30. X Stockholmis Werner Wolf Glaseri kammerooper «Kagekyio» * 2. XI teise rootslase Sven-Erik Johansonii koomiline ooper «Varga nimetis-sõrm» («Tjuvens pakfinger») Gothenburgis * 14. XI Grazis Michael Roti 1-vaatuseline «Prohvetid» (S. Mrožeki järgi) * ME Varssavi Suure Ooperi juubelil: dirigendi ja helilooja Henryk Cziži «Inge Bartsch» * 14. XII Milano «La Scalas» («Teatro Lirico» laval) Girolamo Arrigo «Addio Garibaldi» (autori libreto ja lavastus, peaosalisena Franco Sioli hobuse seljas) * Aasta lõpul esietendus Liberecis moskvalase Mihhail Mejerovitši ooper-klounaad «Kodanik K. kohutav unenägu ehk Kontsert trianglile ja orkest-rile», armeenia helilooja Juri Kazarjani Hemingway-ooper tuli esiettekandele Havannas.

1983: 5. I Arhusis Per Nørgårdi kammerooper «The divine Tivoli» * 6. I Londonis Betty Roe «Gaslight» (P. Hamiltoni me-

nuka näidendi järgi) * 15. I «La Scalas» («Piccola Scalas») Salvatore Sciarrino «Lohengrin» (Jules Laforgue'i j, Sciarrino omalaadne pühendus Wagneri-aastaks) * 27. I Szczecinis Marek Sarti lasteooper-muusikal «Toto» * 6. II Baieri Riigiooperi (München) kammerlaval Theodore Antoniou «Periander» * Veebruaris ka Cary Carpenteri võluv «Lumekuninganna» Lowesis (Inglismaa) 120 tegelasele (neist pooled lasted) Ian Barnetti libretoel Co-Opera trupilt * 12. III Stockholmi Kuninglikus Ooperis Põhjamaade ooperimajade ühistellimusena Per Nørgårdi 3-osaline ooperballett «Siddharta» (helilooja ja Ole Sarvigi libreto) * 14. III Constanta festivali avamiseks Tudor Jardoie «Kotkaste mets» * 22. III Londoni Royal College of Music 100. aastapäeva telli-musteosena Richard Blackfordi «Metamorfoosid» (helilooja libreto Ovidiuse j) * 28. III Pariisis Charles Chaynes'i «Erzsebet» («Opéra pour une femme seule», libr. Ludovic Janvier) * 8. IV Arizona ülikooli ooperitrupilt noore Thomas Pasatieri 1-vaatuseline «Maria Elena» * Aprillismais esietendusid ka taani helilooja Henning Wellejuse «Barbara» Nordic House'i avamisel Thorshavenis, Bo Hylfersi kammerooper «Poiss ja linnud» Norland Opera'lt Rootsis, Luis de Pablo «Kiu» Madridi Teatro de la Zarzuela's, Hans-Joachim Hespose satiiriline etendus «Itzo-hux» Oldenburgis * Stuttgarti Ooper valmistas esiettekandeks Schwetzingeni festivalil Hans Werner Henze satiirilise ooperi «Inglise kass» («Die englische Katze», Edward Bondi j), lavastas autor, d Dennis Russell Davies * Moissel Vainbergi «Portree» (I Georgi Ansimov) Brnos (libreto oli Gogoli ainetel kirjutatud Sostakovitši jaoks, kes aga ooperi kirjutamiseni ei jõudnud, libreto «päriss» tema õpilane Vainberg) * Dresdeni festivalil 25-aastase Jan Trierderi «Meister Mateh» * ME-le on tulnud ka Juraj Beneši «Ettekavatsetud pidusöök» Slovaki Rahvusoperis, Gregory Sandow' «Frankenstein» (Mary Shelley tuntud romaani järgi) Annapolises (USA) * 17. VI esi-

etendus Houstonis Leonard Bernstein'i ooperi «Rahutused Tahitiil» (1952) järjena tema «Tahiti Two».

PREEMIAID JA TUNNUSTUSI

Alustagem muusikamaailma kunagisest pealinnast Viinist. Kauaaegse sisuka koostöö eest «Viini Filharmoonikutega» ja 70. sünnipäeva puhul (okt 1982) väaris Georg Solti Otto Nicolai nim kuldmedali * Silmapaistvamaid Haydni uurijaid, USA muusikateadlane Howard Chandler Robbins Landon Austria Vabariigi Teaduse ja Kunsti I järgu auristi * Oma-aegne laulukuuksus Elisabeth Schwarzkopf Mozarti-medali

H. C. Robbins Landon



(selle oli enne teda saanud vaid Karl Böhm) * Dirigent Lovro Matačić «Viini Sümfoonikute» Bruckneri-sõrmuse (75 aastat tagasi alustas Matačić oma muusikurjääri Viini laulupoisina) * Lorin Maazel «Viini Filharmoonikute» aasõrmuse * Tšehhi Filharmoonia peadirigent Vaclav Neumann Gustav Mahleri nim kuldmedali helilooja teoste tutvustamise ja interpreteerimise eest * Egon Seefehlner Clemens Kraussi nim medali eduka tegevuse eest Viini Riigiooperi eesotsas 1976—1982 * Pulitzeri auhinna muusika vallas said helilooja Roger Sessions ja muusikakriitik Martin Bernheimer ajalehe «Los Angeles Times» juurest * Simba Akadeemia (Itaalia) preemia Leningradi Filhar-



Vaclav Neumann

moonia Akadeemiline Sümfooniaorkester Jevgeni Mravinski juhatusel * Mehiko presidendi «Astšekide Kotka» ordeni H. v. Karajan, L. Bernstein ja C. Arrau * Pierre Boulez kogu oma muusikalise tegevuse eest Pariisi linna *grand prix* * 75. sünnipäeva puhul vääris H. v. Karajan ka Londoni *Royal Philharmonic Society* kuldmedali * «Premio Italia» muusika poolal Luciano Berio ja Hifumi Shimoyama (Jaapan) ning Glen Tetley Taani TV-s salvestatud Stravinski «Tullinnu» lavastuse eest * Nikolai Gjaurov «Itaalia *bel canto* sõprade» kuldmedali (selle senised laureaadid M. Del Monaco, L. Pavarotti, A. Kraus, P. Cappuccilli, M. Freni, R. Kabaivanska) * F. Liszti nim preemia Budapestis pianist Alfred Brendel, Elisabeth Leonskaja, Antonio Barbos (sooloisemiste eest), Claudio Arrau mõlema Liszti klaverikontserdi ettekande eest Londoni Sümfooniaorkestriga (d Colin Davis), organist Jean Guillou * Bonni Beethoveni-preemia said kolm noort heliloojat: Manfred Stahnke (3. keelpillikvartett) ja Joachim Krebs («Quartetomanie») Saksa FV-st ning hispaanlane Manuel Hidalgo (kvartett «Hacia») * Stuttgardi rahvusvahelise Bachi Akadeemia preemia SFV helilooja Heinz Werner Zimmermann oma «Thomase kantaadi» eest * Itaalia muusikakriitikute esmakordsed preemiad said dirigendid C. Abbado ja R. Muti, lavastaja Giorgio Strehler, kunstnik Pier

Luigi Pizzi ning helilooja K. Stockhausen.

Valimised auliikmeteks ja tunnustused: Hermann Prey Baieri Kaunite Kunstide Akadeemia auliikmeks * Leonid Kogan «Academia Santa Cecilia» auliikmeks * Placido Domingo sai Itaalia Vabariigi «Commendatore» tiitli ja valiti ka Briti Kuningliku Muusikakolledži audoktoriks * Suurbritannia kuninganna Elizabeth II tõstis veel ühe nimeka muusiku aadli- seisusse — selleks on dirigent John Pritchard (s 1921).

RAHVUSVAHELISTELT FESTIVALIDELT

Heitkem pilk hooaja jooksul toimunud/muusikapidustustele, kõigepealt 1982. a viimasele kolmandikule: Kasseli muusikapäevad pühendati põhisias Schubertile, samas ka teadus-sümposium «Kriisiaastad 1818—1823 Schuberti loomingus» ning D. Fischer-Dieskau rahvusvahelised meistrkursused * Ohridi festivalil olid nimekamad solistid André Navarra, Leonid Kogan, Viktor Tretjakov, Andrés Schiff * Stravinski-festival Venetias: liturgia San Michele katedraalis (mille lähedal asub Stravinski haud), muusika kirjutaja Mauricio Kagel (lavastuse pealkiri «Vürst Igor»), kõlasid ME-s festivaliks spetsiaalselt loodud L. Berio, H. W. Henze, N. Castiglioni ja E. Carteri

teosed. Stravinski-festival leidis aset ka Venetias uue muusika biennaalil * Aina sisukamaks on muutunud Berlioz-festivalid Lyonis, mille asutaja oli dirigent Serge Baudo. Seekordses kavas (osa kontserte toimus suurel De Gaulle'i väljakul) «Benvenuto Cellini», «Te Deum», «L'Enfance du Christ», dirigentidena abiks Marek Janowski, John Eliot Gardnier, s Jessye Norman, Sheila Armstrong, Grace Bumbry jt * Ateena festivalil Akropolisel vabaõhulaval mängis Moskva Suur Teater «Boris Godunovi» ja «Jevgeni Onegini», samaga avati Belgradi sügisfestival, kus esimese kutselise Soome orkestrina esines Soome Raadio SO * Bratislava sügisfestivalil: Moskva Filharmoonia Akadeemiline SO (d Dmitri Kitajenko), Berliini Riigiooper, Birminghami SO (d Simon Rattle), Linzi Bruckneri-orkester (d Theodor Guschlbauer), Slovaki Filharmoonia SO (d Vladimir Verbitski), Peter Schreier sooloõhtuga ja dirigendina, Müncheni motetikoor jt * «Berliner Festtage»: suur kaal balletil — *Camagüe-Ballett* Kuubast, Itaalia *ATER-Ballett*, Berliini Koomilise Ooperi «Tanztheater», Debreceni Kodály-nim koor * Festivalil «Berliner Festwochen» (Lääne-Berliin) oli läbi-vaks Gustav Mahleri muusika, avakontserdi andis NSVL Riiklik SO (d J. Svetlanov), kavas nõukogude muusika * Detsembri 1982 jõudis «Elupõletaja

Toti Dal Monte ja Igor Stravinski



tähelennuga lõpule 1979. a alanud Stravinski-festival, mille vältel esitati helilooja kõik orkestriteosed. Suurettevõtmise tegid teoks dirigent David Atherton ja «London Sinfonietta».

1983. a jaanuaris toimusid traditsioonilised «Mozart-Woche» Salzburgis ja uue muusika päevad Hannoveris (25. korda) ning veel Mozarti ja Schuberti festival Londoni *Barbican Hall*'is. Viimase 10 kontserdist sisustas 3 BBC SO, d J. Pritchard, Mozarti klaverikontsertide solistiks Walter Klien. Mozarti sünnipäevafestival Salzburgis avati ooperiga «La finta semplice», Händeli «Acis ja Galathea» (Mozarti töötlusel, 1788) solistid olid Anthony Rolfe Johnson ja Edith Mathis, dirigeeris Peter Schreier * Märtsis toimus sisukas Heinrich Schützi festival Princetownis * Üle tuhande ürituse mahtus Budapesti kevadfestivali kavadesse, esinejateks peamiselt Ungari kollektiivid * Aprillis korraldati Cambridge'is Euroopa Ringhäälingute Liidu (EBU) 3. kvartetipäevad, mida oli võimalus ka raadio teel jälgida * 24. IV—10. V — Beethoveni-festivali (31. korda) esimene tsükkel Bonnis: kaks öhtu C. Arrault (temalt ka avakontsert), Alban Bergi nim kvartett, Londoni «NASH-Ensemble» jt, kokku 13 kontserti * Mais toimunud Mozarti-festivali teemaks Brightonis oli «1791 — Mozarti elu viimane aasta». Fes-



Serge Baudo

tivallil oli näitus dokumentidega, mis tõestavad, et geniaalse helilooja surma põhjuseks oli mõrv (!?) * Grazis toimus «Uue Bachi Ühingu» 58. festival «Bach Austria kultuuripildis», sümposion teemal «Bach ja J. J. Fux» * 38. «Praha kevadel» tähistati kahe teatri juubeleid, Praha raadiosaadete 60. aastapäeva, külalisteks Leipzig Ooper, Katowice Raadio SO, KTV—ÜR Suur SO, J. Obratsova, J. Nesterenko, M. Homitser, «Moskva Virtuosid», Moskva Trio jt * Festivali «Wiener Festwochen» avasid «Viini Filharmoonikud», d L. Maazel, kavas Schuberti 5. sümfoonia ja R. Straussi «Kangelase elu». Külalisteks Tokio SO (d W. Sawallisch), Frankfurdi Ooper (A.-B. Zimmermanni «Södurid»), Moskva Suure Teatri balletitrupp («Romeo ja Julia», «Spartacus»), M. Pollini, W. Klien, D. Barenboim, Martha Argerich, Rudolf Serkin, Yo Yo Ma, «L'Orchestre de Lyon» (d Serge Baudo), «Filharmoonikute» ees seisis veel C. Abbado, «Sümfooni-» juhata sid N. Harnoncourt ja G. Roždestvenski, Viini Kammerorkester (d Philippe Entremont) jt, festivali läbivaks Fausti teema * Juunis oli barokk-kunstile pühendatud «Jyväskylä suvi», silmapaistvamad esinejad võrratu «The English Concert» (d Trevor Pinnock), kitarrist Konrad Ragossnig * Ligi 3000 esinejat 16 riigist ja Lääne-Berliinist oli Dresdeni festivalil: Budapesti Ooper Verdi «Lombardlastega», Moskva Muusikateater (Rimski-Korsakovi «Maiöö»), Leipzigi Ooper (U. Zimmermanni «Imeline kingsepanaine»), Brno SO, Tokio

SO, «L'Orchestre d'Lyons», Edda Moser, Peter Schreier, Theo Adam, Lazar Berman, Ljubov Timofejeva, suur osa programmist oli pühendatud J. Brahmsile, M. Lutherile, H. Eislerile, läbiv teema «Dresdeni ooperitraditsioonid», kavas 12 teose ME * Hamburgi balletipäevade kunstilise juhi John Neumeieri kutsel lavastas «Giselle'i» Galina Ulanova, selle lavastusega avati festival. Kavast veel Prokofjevi «Romeo ja Julia», Mendelssohn/Ligeti «Suveöö unenägu», Sibelius/Henze «Artusaaga», «Kameeliadaam» Chopini muusikal jpm * Juulis korraldati Kuhmo kammermuusikafestivalil kahe nädala jooksul enam kui 50 kontserti. Esitati Beethoveni 14 keelpillikvartetti (Hagen-, Chilingirian-, Endellion-, Borodini kvartetid), s Pascal Devoyon, Michael Ponti, Tauno Aikää, Makvala Kasarašvili, Jorma Hynninen, František Pošta (kontrabass), ansambliks Ilkka Paalanen, Oleg Kagan, Natalja Gutman * Touraine: «L'Orchestre de Paris» (d D. Barenboim), «Les Arts Florissants», «Talich-Quartett», Svjatoslav Richter (festivali asutaja ja kunstiline juht) * Sostakovitši-festival Teplices * Salzburgi festival: ooperi, balleti ja draama kõrval 14 orkestrimuusika, 6 solistide, 7 sere-naadide, 9 kammermuusika, 10 Mozarti muusika hommikukontserti, 9 lauluõhtu, kus esinesid

Steen Sostakovitši ooperist «Nina» Mannheimi Ooperiteatris.



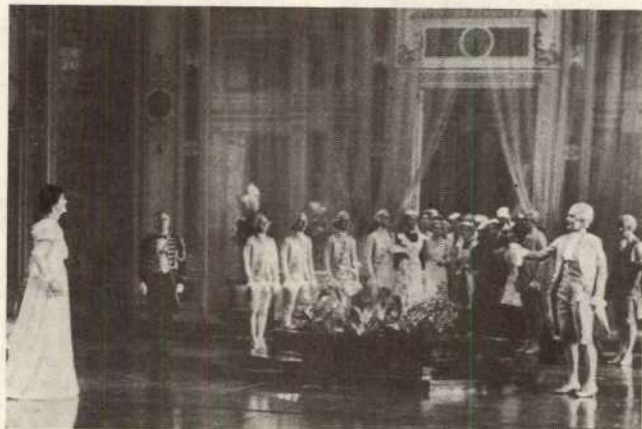


Plácido Domingo

E. Gruberova, T. Berganza, D. Fischer-Dieskau, P. Lorengar, P. Domingo, P. Schreier, J. Norman, E. Mathis, C. Ludwig, mitte vähem esinduslik polnud dirigentide paraad: Karajan, Maazel, Mehta, Muti, Chailly, Sawallisch, Levine, Zagrosek jt. Kõlas olid «Berliini Filharmoonikud», Lääne-Berliini Raadio SO, Iisraeli Filharmoonia SO, kammerorkester «Festival Strings Lucerne», pealinnast kolm orkestrit: «Viini Filharmoonikud», «Viini Sümfooni- kud», ORF SO. Solistide hulgas Pinchas Zukerman, Alexis Weissenberg, nooruke viuldaja Anne- Sophie Mutter. Kavades Brahmsi «Saksa reekviem» (d Karajan, s José van Dam ja B. Hendricks), Mahleri 3. (d Mehta), Bruckneri 9. (Sawallisch), Brahmsi 2. ja 4. sümfoonia (Karajan), G. v. Einemi ooperi «Dantoni surm» KE (nimiosas T. Adam, d L. Zagrosek) ja 83-aastase Ernst Křeneki Tšellokontserdi op. 236 (1) ME * Juba kuendat korda toimusid küllap maailma kaalukaimad kitarrimuusikapidustused Ungaris Esztergomis. Seekord saatis oma uusi teoseid festivalile 6 heliloojat, ME-ks enam kui 150-liikmelisele koondorkestrile * Vanamuusikafestivalil Utrechtis: «Capella Amsterdam», «Collegium vocale Gent», «The Hilliard Ensemble», Hannoveri poistekoor, «The Orchestra of the XVIIIth Century» (d Frans Brüggen) * Lahti oreelfestivalil: Hans ja Martin Haselböck Austriast, Anders Bondeman Rootsi- st, Müncheneri Trio, Martti Talvela; kavas kõik Brahmsi oreeliteosed ja «Saksa reekviem»

(d L. Segestram, s Taru Valjakka ja Jorma Hynninen) * Turu festivalil lisaks mitmetele Lahti festivalilt Varssavi Kammerorkester ja Poola Kammerorkester, *Lindsay-Quartett*, s E. Mathis jt * August-september. Edinburgh (37. festival): Hamburgi Riigiooper ja Londoni «Philharmonic-Orchestra» avamas, Londoni SO, Amsterdami *Concertgebouw* orkester, Tšehhi Filharmoonia SO, Birminghami SO, Liszti-nim Kammerorkester, USA tuntumaid nüüdismuusikaansambleid «Boston Musica Viva», *Melos-Quartett* Stuttgardist jpt. Kuulsaid soliste rida- misi: pianistid Arrau, Cherkassky, Kocsis, Ax, Ousset, viuldaja Pinchas Zukerman, tšellist Yo Yo Ma, lauljad Barbara Hendricks, Elisabeth Söderström, dirigendid C. Abbado, B. Haitink, Klaus Tennstedt, Simon Rattle jt, festivali motoks «Viin pärast aastat 1900» * «Helsingin juhlaviikot», Põhjamaade kaalukama festivali avas Schönbergi «Gurre- lieder» 6 koori ja 2 orkestri kaastegevusel (d Hiroshi Wakasugi), Bad Hersfeldi festivali- trupp Monteverdi «Orfeusega», Britteni aastaks tema «Sõjareekviem», Dresdeni Riigikapell, Alban Bergi nim kvartett, Julian Bream Consort, muidugi Soome Raadio ja Helsingi Linnaorkester, Londoni SO lõpetamas C. Abbado juhatusel (mis läks festivalile maksa 50 miljonit Soome marka), s Jelena Obraztsova, Marianne Häggander, Walter Klien jt.

Steen Straussi «Roosikavalerist» Met'is.



NUUDISMUUSIKA UMBER

Milliseid autoreid on rohkem mängitud uue muusika festivalidel? Luciano Beriole olid pühendatud uue muusika päevad Bonnis 1982, kõlas helilooja 14 teost, uuematest «Chemin V», klarnetile ja kompuutritele, «Audiovisual» 16 diapjektoreile ja magnetofonile * 20-aastase vaheaja järel osales Donaueschingeni festivalil Luigi Nono, tuues sinna kaks uuemat teost: fragmente käsileolevast ooperist «Prometeo» ja «Diario polacco II. Quando stamo morendo». Kavades veel Stockhouseni endise assistendi Rolf Gehlhaari «Tokamak» orkestrile klaveriga, Mesias Maiguashca «Ecos», Mauricio Kageli raadiofantaasia «Rrrrrrr...», dirigendina tuntud Hans Zenderi ja Volker Hayni uued oopused * Metz: L. Nono löökpilliteos «Con Luigi Dallapiccola», Milko Kelemen Viulikontsert «Grand Jeu», Dieter Schnebeli «Wagner-Idyll», Costin Miereanu «Rozenzeit», autoritena veel Sylvano Bussotti, Terry Riley, La Monte Young, Pandit Pran Nath, Gérard Grisey, Hugues Dufort, Nicolas Pangapoulos, Zygmunt Krause, ka D. Milhaud ja B. A. Zimmermann * 1983. Berliini IX muusika- biennaal veebruaris: 38 ürituse hulgas avakontserdiga Schwerini Riigikapell, d Horia Andreescu; ühel kontserdil kõlasid kõrvuti H. W. Henze «Barkarool» (EE) ja M. Theodorakise



Frederica von Stade

«Sadduzi-passioon» (ME), Berliini Riigiooper etendas U. Zimmermanni «Imelist kuningsepanaist» ja A. Reimanni «Leari», lõppkontserdil ME-s Gerhard Rosenfeldi Sümfoonia. Kõik külalisesinejad töid kaasa oma maade uemast heliloomingut. Katowice Raadio SO Penderecki 2. sümfoonia, trio «Aulos» (E. Denissov, E. Schrenker), «Electric Phoenix» (W. Brooks, S. Montague, R. Marsh), Läti RSO (P. Vasks, R. Kalsons), «London Sinfonietta» (H. Birtwistle, D. Blake, R. Holloway), Moskva Muusikateatri solistid (nõukogude autorite soololaule) jne, kavades rohkesti ka meie sajandi klassikat — Messiaen, Sostakovits, Eisler, Varese, Webern jt, Berliini Raadio SO mängis ka Gia Kantšeli 6. sümfoonia * Helsingi biennaal märtsis (2. korda): külas «Ensemble Inter-Contemporain» Pariisist (d Luca Pfaff ja Mauricio Kagel), *Arditti*-kvartett (kavas G. Ligeti, E. Carter, K. Penderecki, P. Heininen), kahel kontserdil Ursula ja Heinz Holliger (kavas ka Lutoslawski Kaksikkontsert), Soome kollektiive juhatamas Clytus Gottwald ja Jacques Mercier, kusjuures soomlased näitasid parasjagu oma muusikat. Kontsertide kõrval toimusid seminarid ja diskussioonid * Uue kammermuusika kolmel päeval Wittenis (aprillis) kõlas kokku 36 teost, neist 12 ME-l. Rohkesti oli kavas ungari muusikat: Rudolf Maros, Istvan Lang, A. Mihály, György Kurtág (4 teosega), teistest autoritest B. Fernyehough, B. Dimov, N. A. Huber, D. Terzakis, M. Denhoff, V. Heyn * Kassel (aprill) — 38 teost 4 kontserdil,

lisaks kolm seminari. Kavas muu hulgas H. W. Henze «Five Scenes» ja J. Cage'i «27'10.554» löökpillidele, R. Marosi «Muusika häälele ja orelile», D. Terzakise «Armastuse ja surma laulud», K. Penderecki «Agnus Dei», A. Snitke Reekviem * «Wiener Festwochen'i» kavas oli ainsa ME-na A. Snitke kantaat «Faust» (d G. Roždestvenski) * Zagrebi biennaali (maikuu 12. korda) üks sündmusi oli Milko Kelemen 9-osaline ballett «Apocalyptic», mille Harald Wandtke lavastuses tõi festivalile Dresdeni Riigiooperi ballettrupp * Uue muusika kursusetel ja kontsertidel Viitasaaris (juulis) osalesid Steve Reich ja John Cage, viimane ise esinejate hulgas.

RAHVUSVAHELISTELT KONKURSSIDELT

Ruumi kokkuhoidmiseks on riigi nimetus, kust värske laureaat pärit, lühendatud kahe esimese täheni: Itaalia — It, Inglismaa — In, Prantsusmaa — Pr, Poola — Po, Soome — So, liitnimed NSVL — NL, Lõuna-Korea — LK, jne. Üldjuhul toimuvad konkursid noortele muusikutele. Lühendatud on ka sõnad «osavõtja» (o) ja «maalt» (m). Aastanumbriga on 1983. aasta konkursid, numbriga 1982. omad.

PIANISTID. F. Busoni nim, Bolzanos 1982, 113 o: I —, II Cheng Huang-Kuan (Taiwan),

Kiri Te Kanawa



III Fukiwara Yukimo (Ja), Daniel Blumenthal (USA) * Montevideo 1982: võitis Wolfram Lorenzen (SFV, Freiburg) * Esimest korda F. Chopini nim Palma de Mallorcal, osal 11 m: I Anna Jastrzebska (Ka), Louis Sarobe (Hi), Hermet Hussein (Tü) * P. O'Shea nim, Santander 1982: I Marc Raubenheimer, II Oleg Volkov, III Yves Rault * A. Rubinsteini nim, Tel Aviv: I Jeffrey Kahane (In) * Debussy ja tema kaasagsete loomingut esitamise konkurs Saint-Germain-en-Laye's: I Istvan Kassal (In).

VIIULDAJAD. N. Paganini nim, Genova 1982 (žürii esimees Alberto Erede, liikmete hulgas Vladimir Spivakov): I —, II Boriss Garlitski (NL) ja Alexander Markoff (USA) * C. Fleschi nim, London 1982: I Adelina Opreatu (Ru), II Krzysztof Smetana (Po), III Eugenia Popova (Bu) * T. Varga nim, Sion 1982, 36 o 20 m: I —, II Eeva Koskinen (So), III Elmira Darvarova (Bu) ja Yumiko Noda (Ja) * Markneukirchen, 83 o 13 m: viiul — I Thomas Bötcher (SDV), tsello — I Peter Bruns (SDV), kontrabass — I —, II Lucian Ciorata (Ru), III Esko Laine (So) * Indianapolis 1982: I Michaela Martin (Ru), II Ida Kavafian (USA), III Yuval Yaron (Iisrael) * Lublin 1982 (laste ja noorte konkurs): 11-aastane Vadim Repin (NL), II Katherin Schultz (SDV) * H. Wieniawski nim, Poznan 1982: I. Vadim Repin * Noorimaks laureaadiks Genfi konkurside ajaloo os 1982. a I preemia võitnud 15-aastane altviuldaja Teba Zimmermann (SFV) * Evian 1982, keelpillikvartetid: I *Amati*-kvartett (Sveits), II — *Lydia*-kvartett (USA).

DIRIGENDID. H. v. Karajani Fondi konkurs, Lääne-Berliin, 1982 (50 o, 21 m): I —, II Nikolai Aleksejev ja Igor Golovtšin (NL) * Besancon 1982 (35 o, 18 m): I Yoko Matsua (Ja) ja Osmo Vänskä (So) * V. Gui nim, Firenze 1982: I Mark Gravenson Düsseldorfis Ooperist.

ORGANISTID. *Grand prix'd Chartres*'is, 1982: Ludger Lohmann (SFV) interpretatsiooni ja Loic Mallie (Pr) improvisatsiooni alal * Flandria festivalil 1982 Brügges: I —, II Wolf- 87

gang Zerer (SFV), III John Finney (USA), Geert Bierling (Ho).

München 1982 (viiel erialal 281 o, 35 m): laul — Kaaren Erickson (USA), ainus I preemia 17 laureaadi hulgas, II Anne Sofie von Otter (Ro), III Carla Cook ja Joe Catts (USA); tšello II Yon Chon-Chu (LK); klarinet — II Charles Nabick (USA), kitarr — II Timo Korhonen (17-aastane, So) ja Stefano Grondona (It), keelpillikvartetid — II *Halvák-Kvartett* (Tš) * «Praha kevade» puhkpillikonkurss: metsasarv — I Barnabas Kubina (Un), III Aleksandr Rajev (NL); trompet — Andrei Ikov (NL), II Zoltán Kovács (Un); tromboon — I Carl Lenthe (USA), II Yves Favre (Pr) ja Stanislav Brada (Tš) * Hamburg 1982, bajaranistide «World Cup»: I Mihhail Zatsepín, II Anatoli Gaissin (NL) * Klingenthal, akordionistid-bajaranistid (63 o, 12 m): I Viktor Romanenko, II Aleksandr Matskevičš (NL), III Valerian Tokar (Tš) * Ühingu «Gaudeamus» nüüdismuusikakonkurss, Bilthoven, 1982: I pianist Anthony de Mare (USA), II Steven Schick (USA) löökpillidel, III *Moderne-Saxophone-Quartet* (Pr).

LAULJAD. Belvedere'i konkurss ooperilauljatele, Viin 1982 (240 o, 32 m): I John Hurst, II Kim Kwan-Dong (LK) ja Bernardino di Domenico (It), III Jane MacKenzie (Ka) * «Hiltsromantismi laul», Viin 1982 (92 o, žürii esimees Hermann Prey): naishäälest I Sung-Sil Kang (LK), II Anneliese Fried (SFV), III Shihomi Inoue-Heller (Austria); meeshäälest I Wolfgang Holzmaier, II Michael Kraus (Austria) * F. Vinase nim, Barcelona 1982: meeshäälest I —, II Romuald Tesarowicz ja Rodoslaw Zukowski (Po) * Z. Kodály ja F. Erkel nim, Budapest 1982 (79 o, 22 m): I Hu Xiao-ping (HRV), II Irena Milkevičute (NL) ja Mária Ardó (Un); meestest — I —, II Vladimir Taraštšenko (NL) ja Dan Gheorghescu (Ru) * Hertogenbosch 1982: võitus Elzbieta Szymka (Po) * Pariis 1982: I Martha Sonn (Kolumbia), II Anneliese Fried (SFV); meestest I Kwan Dong Kim (LK), II Lawrence Bakst (USA) * H. Villa-

Lobosi nim, Rio de Janeiro: *grand prix* Aleksandr Morozov (NL), I Cornelia Kallisch (SFV) ja Philippe Rouillon (Pr), III Niina Rautio (NL) * M. Callase nim, Ateena: *grand prix* ja M. Callase nim kuldmedal — Jelena Ustinova (NL), II Sergei Martõnov (NL) * T. Dal Monte nim, Bergamo ja Rovigo, «Don Carlone» osatäitajatele: Elisabeth — Kataoka Keiko (Ja), Eboli — Morein Donna (USA), Carlos — Lawrence Bakst (USA), di Posa — Augustino Mauro (It), Philipp II — — Kan Byung Woon (LK), Inkvisiitor — Konsantín Sfiris (Kr) * E. Caruso nim, Lastraa Signa 1982, tenoritele (17 o): I —, II Zennaro Jorio, III Bruno Beccaria (It). Parimaid koorikonkurssidelt: Arezzo 1982: Kölni Kammerkoor * Debrecen 1982: meeskoor «Sofia» (Bu), Riia «Ave Sol», Nyiregyháza lastekoos.

Rohkete KOMPOSITSIOONIKONKURSSIDE võitjad: Ärhuni uue kontserdimaja avamiseks 1982 (159 teost): I Pál Rozsa «Ärhus-Concerto» (Budapesti keemiainseneristi autori esimene orkestriteos) * Simon Bolivari 200. sünniaastapäeva puhuks Caracas: I Pál Rozsa «Reekviem», II Stefan Dragostinovi (Bu) «Sinfonia monumentum» * Dresden 1982, C. M. von Weberi nim kammerooperitele: I —, II Gerhard Schedli «Kontrabass» ja Karl-Heinz Schröteli «Uks» (mõlemad Austriast), III Šveitsi autorid Jean-Jacques Düñki («Prokrustes») ja Tolja Nikiprowetzky («Ülejäänute naeratus») * Dresden 1983, 25 m (keelpillikvartetidele): I Stefan Kaden (SDV), Tan Dun (HRV), III Ares A. Pfisterer (L-Berliin) * Tours 1982 (kooriteoste): Julien Marie (Pr), Jean Louis Gand (Pr), Veroslav Neumann (Tš) * K. Stockhauseni nim, Bergamo (klaveriteoste): Steve Martlandi (In) * Kgakala * Lääne-Saksa ühingu GEDOK konkursil naisheliloojatele Elzbieta Sikora (Po) * Washington 1982 (keelpillikvartetidele): Elisabetta Brusa (It).

TAHTPÄEVI

Sisukate üritustega märgiti mitmeid muusikamaailma tähtpäevi: Alustagem Roland de Lassuse (Orlando di Lasso) 450. sünniaastapäeva tähistamisest ta sünnipaigas Mons'is teaduskonverentsiga ja kontserdiga * 400 aastat sünnist: muusikadraamade (ooperite) autor Marco da Gagliano (ooper «Daphne» esietendus Mantovas 1608), kelle tähtpäevaks toimus teaduskonverents Firenze lähedal Berberino di Mugello (koos kontserdiga), Rooma *Teatro Valle's* «Daphne» etendus * 350: Jean-Baptiste Lully * Joseph Haydni 250. sünniaastapäeva mõjusaks lõpetuseks hindas kriitika kaht kontserti Viinis: «Aastaegade» piduliku esitust (d Ivan Fischer, s Edith Mathis, Robert Hall, Anthony Rolfe Johnson) ja «Viini Sümfooniikutelt» sümfooniad nr 99, 100 ja 101 Eugen Jochumi juhatusel. Väga menus ka välismaal Haydni näitus (Austria välisministeeriumi tellimus): Itaalias on see nii nõutud, et jaanuaris Torinos avatuna jääb ta ainuüksi Põhja-Itaaliasse 1984. a märtsini * Niccolò Paganini 200: tema sünninina Genova «Margherita» teatris kontserdil otse tähtpäeval oli vaid üks esineja, tuntumaid itaalia virtuoose Salvatore Accardo, kavas Paganini 24 kapriisi. Genovas avati väike Paganini muuseum * Johannes Brahmsi 150. sünniaastapäeva tähistati laialt kogu maailmas: Brahmsifestiivalid Viinis, Napolis, Hamburgis, kogu oreli looming Lahti festiivalil; «Berliini Filharmoonikud» Viinis pidulikul õhtul, kavas «Saksa reekviem», neli kuulsust (Edith Mathis, Brigitte Fassbänder, Peter Schreier, Walter Berry) * Armastuslauludega; Itzhak Perlman mängis Viinis ja Londonis kõiki kolme viiulisonaati; Hamburgis muusikateaduslik sümposioon «Brahms ja tema ajastu», külas Los Angelese SO, d C. M. Giulini, «Saksa reekviemi» solistideks Margaret Price ja D. Fischer-Dieskau, klaverikontsertide solistik M. Pollini, jpm * 100 aastat Richard Wagneri surmast. Otse mälestusõhtul hulk üritusi kontserdist Bayreuth'is (d P.

Boulez) kuni karnevaliõhtuni Venezias, suur hulk uusi raamatuid ja noote kuni «Eulenburgi» taskupartituurideni «Nibelungidest», sageli kõlasisid Wagneri noorpölvööperid, mitmed suured festivalid avati tema ooperitega * 100 aastat sünnist: ungarlaste suurmees Zoltán Kodály, mehhiko helilooja ja pianist Manuel Ponce, hispaania helilooja, ooperidirigent ja muusikakriitik Joaquín Turina (ka Hendrik Krummi viimastes kavades), soome muusika klassik Toivo Kuula, poola klassik Karol Szymanowski — kõik väga oluliselt erinevate rahvuskultuuride ajalukku läinud * Eelnimetatutest eraldi seisab vahest Joseph Matthias Hauer, Viinis tegutsenud helilooja ja kriitik, keda tuleb pidada siiski esimeseks 12 tooni süsteemi kasutajaks Euroopa muusikaloomingus. Nüüdset tähtpäeval selgitati taas väga olulisi üksikasju tema tegevusest, kontsertettekandele tuli ka tema ooper «Salambo» (kirj. 1930, ME) * Siinkohal tahaks nimetada ka üht päris saja-aastast heliloojat — see on *ragtime*-kompositsiooni pioneer, muusikalide autor Eubie Blake (USA), kes veel 99-aastasena avalikkuse ees esines. Kahjuks lahkus temagi mõni päev pärast juubelit. Üsnä hiljaaegu esinenud hispaania kitarrikunstnik Andrés Segovia — 90.

80: Võrratu pianist Claudio Arrau, kes oma juubelikontserdid andis ise koos Philadelphia

SO-ga New Yorgi Carnegie Hall'is (kavades Beethoven, Liszt, Debussy) * Bruckneri apostlik hütud nimekas Eugen Jochum, kes on viis aastakümnet olnud Euroopa tuntumate dirigentide esireas, tähistas oma juubelit «Viini Filharmoonikute» ees, kavas Bruckner ja Beethoveni klaverikontsert M. Polliniga. Londoni SO-lt sai ta aunimetuse «Conductor Laureat» (senised laurea did Hans Richter, Artur Nikisch, Josef Krips) * Rudolf Serkin mängis oma juubeli aegu Londoni SO-ga C. Abbado juhatusel Mozarti klaverikontserte nr 19 ja 24. Ühendriikides tegutses helilooja, pianist, pedagoog ja rahvamuusikauuriija Jenő Takacs esimese oma autorikontsertidel samuti veel ise.

75: Oma äsja 100-aastaseks saanud orkestri ees seisis 75. sünnipäeva hommikukontserdil Herbert von Karajan, kes valis ettekandmisele Beethoveni VI ja V sümfoonia. Räädiülekanded läksid Lääne-Berliinist paljudesse maadesse * Saksa FV helilooja ja kuulsaimad kompositsiooniprofessoreid nimekas Freiburgi KMK-s Wolfgang Fortner, kelle «Triptychon» suurele orkestrile kõlas hiljuti Düsseldorfis *Tönhalle* avamisel * Ungarist pärit André Gertler, B. Bartókiga koos esinenud Belgia viiulikuulsus, Bartóki loomingu ipnukas tutvustaja * Inglise naishelilooja, 3 balleti, instrumentaalkontsertide ja 10 kvarteti autor Elizabeth Maconchy.

70: Baieri Riigiooperi, Londoni Kuningliku Ooperi, Chicago SO, «L'Orchestre de Paris» jt nimekate kollektiivide kunstilise juhina tegutsenud Georg Solti * «Berliini Filharmoonikute», Rootsi Raadio SO peadirigendina jm esinenud, suurepäraseks pedagoogiks peetud rumeenia dirigent ja helilooja Sergiu Celibidache * Omalaadne ja hinnatud nüüdismuusika autor John Cage.

60: Põhjamaade Muusikapremia värske laureaat, rootsi helilooja Åke Hermansson; Rootsis elav pianist ja klavermängu teoreetik Alma Kåbi-Laretei; nimekas hispaania pianist Alicia de Larrocha (esines möödunud suvel Üleliidulise

Raadio ja TV Suure SO solistina Hispaanias) * Ungarist pärit György Ligeti juubelit tähistasid ta ainsa ooperi uuslavastused, autorikontsert Viini Suures Kontserdimajas jm.

50: Hispaania ooperitähed Montserrat Caballé, silmapaiste inglise kitarr- ja lautokunstnik Julian Bream jm.

Möödus 125 aastat Berni Konservatooriumi asutamisest * Oma 100. aastapäeva tähistas mitu orkestrit, neist nimekamad «Berliini Filharmoonikud», Bostoni SO, Leningradi Filharmoonia Akadeemiline SO, Helsingi Linnaorkester. Bostoni SO tegi aastapäeva puhul pika kontserdireisi Euroopasse. Helsingi LO juubelpäev oli 3. X 1982.

Ülatuslikult tähistati «Berliini Filharmoonikute» aastapäeva. Orkester kuulutas välja kompositsioonikonkursi (23 töö hulgast peeti parimaks Lääne-Berliini KMK-s õppiva jaapanlase Toshio Osokawa orkestriteost «Preludio»), tellis kuult heliloojalt spetsiaalsed teosed esiettekandeks. Nendeks olid Krzysztof Penderecki Tšellokontsert (autori juhatusel), Alfred Snitke *Concerto grosso* nr. 2 (solistideks Oleg Kagan ja Natalia Gutman), Aribert Reimanni Kolm laulu sopranile ja orkestrile E. A. Poe luulele, Udo Zimmermanni «Pax Quetzosa» 5 solistile, 3 kammerkoorile ja orkestrile, Siegfried Matthuse Kontsert trompetile, timpanile ja orkestrile, Hans-Jürgen von Bose «Idüllid» orkestrile. Kõik teosed tulid järgemööda ME-le Lääne-Berliini Filharmoonias. Juubelikontsertide sarja lõpetas galaõhtu jaapanlase Seiji Ozawa juhatusel, kavas 22 (!) numbrit. Meenutati ka ainsat orkestri ees seisnud naisdirigenti, veidi enne juubelit surnud ungari päritoluga Marta Linzi, ning — hoolimata peadirigenti Herbert v. Karajani vastuseisust murdis end orkestrisse sisse esimene naisartist «Filharmoonikute» ajaloos, šveitslannast viuldaja Madeleine Caruzzo.

Dietrich Fischer-Dieskau Amfortasena Wagneri «Parsifalis»



MUUSIKAMAAILMA SUUREMAID KAOTUSI

1982

HELILOOJAD. 12. V suri Londonis 66-aastasena helilooja ja muusikakirjanik Humphrey Searle. Ta oli olnud Weberni õpilane, peamiselt orkestriteoste, aga ka näiteks ooperi «Hamlet» autor (1968), Liszti uurijana kauaaegne Liszti Uingu apresident, samas ISCM peasekretär. Searle oli ka raadiotööll BBC-s ning kompositsiooni-professor Kuninglikus Muusikaakadeemias Stanfordin (USA) ja Karlsruhe * Menukate *zarzuela* autor, Madridi *Theatro Real*'is ka dirigendina tegutsenud Federico Moreno Torroba. (12. IX 91-a). On võimalik, et Torroba kuulub nüüd maailma vanima ooperiautori tiitel (Eestis on see Eugen Kapi käes) — 1981. a valmis tal Plácido Domingoale pühendatud ooper «El Poeta» * Veidi enne oma 90. sünnipäeva suri Busoni õpilane (lõpetas ka tema ooperi «Doktor Faust»), 1950—1970 Hamburgi KMK rektorina ja professorina tegutsenud Philipp Jarnach (tema enda tuntumaid õpilasi oli Kurt Weill) * Sveitsi helilooja ja pianist, Idamaade ja Lääne muusikat muljerikkalt ühendada suutnud Constantin Regamey (27. XII 75-a). Kiievis ja Varssavis õppinud Regamey oli ka «Varssavi sügiste» sagedane autor.

PIANISTID. Legendaarne Artur Schnabel (21. XII Genfis, 95-a?; mitmedki leksikonid ei julge kinnitada tema sünniaastat). Vaid üks fakt tema mälestamisest: 22. XII hommikust lõunani laskis Prantsuse Raadio eestriise muusikat Rubinsteinil esituses. * Omanõulisemaid Bachi, Beethoveni jt tõlgendajaid, eeskätt oma plaadistustega kuulsaks saanud kanadalane Glenn Gould (5. X 50-a). Ta küllaltki lühikesel elul sisse mahtus siiski 36 aastat pianistikarjääri (debüteeris 14-aastasena Toronto Sümfooniaorkestriga), tegutses dirigendina, õppejõuna, kirjutas džässmuusikat jne * Silmapaistvamaid inglise pianiste, koos J. Szigeti, W. Primrose'i ja P. Fournier'ga Edinburgh'i *Piano Quartett*'is mänginud, 1977. a rüütliisususe pühitse-

tud Clifford Curzon (1. X 75-a). **VIIULDAJAD.** Vaid 49-aastasena suri 15. X prantsuse viuldaja, Enescu õpilane, väga varakult oma kontserditegevust alustanud, rohkesti plaadistunud Christian Ferras * Nimekas inglise aldimängija William Primrose (1. V 77-a). Ta oli hinnatud ansambli mängija ja solist (Toscanini hindas teda väga), huvitavate pedagoogiliste väljaannete ja esteetika-alaste muusikapublikatsioonide tööde autor. Temale kirjutas B. Bartók oma aldikontserdi.

LAULJAD. Mario Del Monaco (23. X Venezias 67-a), «La Scala» ja *Met*'i tähti, maailma kõigis suuremates operimajades esinenud dramaatiline tenor, 50.—60. aastatel kõige enam plaadistatud laulja * Tšehhi sopran Maria Jeritza (10. VII New Yorgis 84-a), keda nii Puccini, Giordano kui ka Mascagni olid pidanud ooperiinterpreedi ideaaliks. 20. aastatel oli ta nii Viini Riigiooperi kui ka *Met*'i primadonna, esines viimati ooperilaval 1952 * 97-aastane rootsi dramaatiline sopran Nanny Larsén-Todsen, 20. aastatest Bayreuth'i festivalide laulukuningannaks kutsutud kunstnik. Tegutses pikka aega pedagoogina, tuues maailmaareenile mitmeid Skandinaavia-maade lauljaid * Ungari koloratuursopran Erzébet Házy (24. XI 51-a), kauaaegne Ungari Riikliku Ooperi solist, olnud ka Viini *Volksoper*'i primadonna, Kossuthi ja Liszti preemia laureaat, silmapaiste nüüdisooperi interpret * Zagrebist pärit võluva tämbriga bass, Viini Riigiooperi solist, Londonis, Pariisis, Stockholmis laulnud, Salzburgi, Bayreuth'i, Flanderni festivalidelt tuntud Tugomir Franc (47-a).

DIRIGENDID. Erhard Mauersberger (11. XII Leipzigs 78-a), kauaaegne (kuni 1972) *Thomaschor*'i kunstiline juht * Suuri lootusi andnud neegerdirigent Calvin Simmons (32-a), New Yorgi, San Francisco ja Oaklandi orkestreid ja ooperitruppe juhatanud, viimati ka Glyndebourne'i ooperifestivalidega seotud olnud muusik * Itaallane Oliviero De Fabritiis (12. VIII 80-a), kellel on pärit 30. aastate legendaarne plaadistus «La Sca-

last» T. Dal Monte, M. Caniglia, B. Gigli; kes on juhatanud paljudel festivalidel, veel 1982. a kevadel dirigeeris Philadelphias «Boheemi» ja «Armujooki» L. Pavarotti kaastegevusel.

Katkesid elavad sidemed meie sajandi kahe suurima heliloojaga: 21. XI suri Budapestis Béla Bartók lesk, pianist Ditta Pasztory-Bartók (s 1903). Septembris suri New Yorgis 93-aastasena Igor Stravinski lesk, näitleja ja kunstnik Vera Stravinski.

1983

HELILOOJAD. 10. VII suri Inning am Ammersees 82-aastasena Saksa FV silmapaistvamaid muusikateatri autoreid Werner Egk, Orffi õpilane, mitmed ta 8 ooperist ja 6 balletist on ikka ja jälle olnud teatrite mängukavades. Oma viimased oopused kirjutas Egk veel kõrges eas: «Spiegelzeit für Orchester» (1979) ja «Canzona» tšellole ja orkestrile (1981, ME autori juhatusel) * 80-aastasena suri inglise muusika suurkuju William Walton (8. III Napoli lähedal Ischia saarel). Walton polnud loonud koolkonda, tal polnud õpilasi, ta hoidis emale avalikust muusikategevusest (dirigeeris siiski oma teoseid), ta loomingut, millest on tuntumad Aldikontsert, I sümfoonia ja «Belsatsari pidu», peetakse ehtsalt inglisepäraseks * Väga viljakas (üle 200 oopuse autor) naishelilooja, 20.—30. aastatel kogu inglise muusikale tooni andnud Elizabeth Lutvens (aprillis Londonis 76-a) * Helilooja, pianist (Bartóki ja hili-semagi ungari muusika teoste esiettekandjad) ja pedagoog Pál Kadosa (30. III 79-a), uue muusika liikumise aktiivsemad organisaatoreid ja autoreid Ungaris, valitud ka Londoni *Royal Academy of Music* auhikmeks * Tšehhi helilooja Vaclav Trojan (5. VII 76-a).

* Vana muusika tundja, klavesinist (juba 1935. aastast mängis pikka aega vana muusika trios), kelle tegevus on mõjutanud sellealaseid esitustraditsioone Euroopas, Freiburgi ja Lääne-Berliini KMK professor Fritz Neumeyer (16. I 82-a).

LAULJAD. Itaalia bass, 1926—1952 «La Scala» solist Tancredi Pasero (suri märtsis), kelle laialdases repertuaaris oli ka Boriss Godunovi osa * USA tenor Charles Kullmann (1983. a algul 79-a), tuntud eriti «Parsifalis» ja «Laulu Maast» ühe esimese plaadistuse solistina, kuulus New Yorgi Met'i truppi 25 aastat * Soome laulukuulsus Aune Antti (29. VIII 81-a), Salzburgis Mozartit ja paljude teistes Euroopa ooperimajades laulnud kunstnik, soome soololaulu (eriti Y. Kilpineni) hinnatumaid tõlgitsejaid * Valusaks kaotuseks oli Cathy Berberiani surm (märtsis 54-a), oli ta ju meie aja silmapaistvamaid nüüdismuusika esitajaid — temale olid teosed loonud D. Milhaud, H. Pousseur, S. Bussotti, L. Berio, J. Cage jmt.

DIRIGENDID. Inglise muusikaelu suurkuju Adrian Boult (22. III 93-a). 1930. a asutas ta BBC SO, oli peadirigendiks Londoni *Philharmonic Orchestra* ees. Temalt on ilmunud mitmeid dirigeerimisraamatuid, mälestusteraamat «Mu oma trompet» (1973) * 7. märtsil suri Antibes'is 70-aastasena kuulus Igor Markevitch, kogu Euroopa muusika heaks palju ära teha jõudnud kunstnik — orkestrite ja konkursside asutaja, festivalide taaselustaja, organisator ja samas kõikjal ka pedagoog. Temast jäi maha ca 250 heliplaati, millest 20 olid väärinud kaalukaima preemia «Grand Prix du Disque» * Alfred Wallenstein (8. II 84-a), ka tsellist, kel suuri teeneid Los Angelese SO maailmatasemele viimisel (peadirigendina 1943—1956) * Legendaarne ballettmeister George Balanchine (aprillis New Yorgis 79-a), «New York City Ballet» asutaja ja kunstiline juht.

LOPETUSEKS.

Præguses rahvusvaheliste suhete küllaltki pinevas olukorras on ometi muusikaelu see valdkond, kus erineva ühiskondliku korraga maad on rõõmutavalt siiski üha ladusamat koostööd teinud. Lootusrikkalt võib vaadata Saksa DV ja Saksa FV muusikasuhetele. 24 menukat kontserti andis Saksa FV-s Dresdeni poiste «Kreuzchor» Martin Flämigi juhatusel, 20

kontserti Dresdeni Riigikapell Herbert Blomstedti käe all. Kuulus Hamburgi Riigiooperi tõi ME-le (esialgu Schwetzingeni rahvusvahelisel festivalil) U. Zimmermanni Lorca-ainelise ooperi «Imeline kingsepanaine», Hamburgi kõrval on ooper lavale tulnud Bielefeldis, Gerhard Rosenfeldi ooper «Armastuse ja juhu mäng» (ME Potsdamis) esietendus Karlsruhe jne. Lääne-Berliini autori A. Reimanni ooperi «Lear» EE oli sündmuseks Berliini Riigiooperi kollektiivile. * Kaalukaks kultuuripoliitiliseks sündmuseks on vaatlejad hinnanud fakti, et «Berliini Filharmoonikute» (Lääne-Berliin) 100. aastapäeva puhuks oli juubelikomitee tellinud uusi teoseid ka sotsialismmaade autorite K. Penderecki, A. Snitke, S. Matthuse ja U. Zimmermanni käest — kogu 4 teost* tellitud 6-st (!). Sündmusteks kujunesid kõigi nende ME-d Lääne-Berliini Filharmoonia saalis. * Udo Zimmermann käis Tokios klaveril saatmas Chihoko Nakatani oma vokaalsükli «Kui mõtlen Hiroshimale» ME-l, peatselt kõlas teos samas ka orkestriversioonis, 1983. jaanuaris aga Hiroshimaski. Jaapani muusikaelugagi on Saksa DV kunstnikel tihedad sidemed, alustades dirigentide Otmar Suitneri ja Kurt Masuri esinemistest ja lõpetades suurte muusikakollektiivide pikkade turneedega. Mitmed kaalukad jaapani preemiad on tulnud just Saksa DV-sse. * Berliini Riigiooperi solistid ja professorid KMK-s Theo Adam ja Peter Schreier on asendamatuks saanud Salzburgi festivali ooperi- ja lauluõhtutel * Nõukogude muusikud pole enam harvad külalised Itaalias (eriti ooperis), Inglismaal (Londoni kontserdisaalides), Prantsusmaal, Saksa FV-s, Bulgaaria lauljateta pole enam läbi saadud Verona ooperipidustustel * Ent siiski: Edinburgh' festival (1982) ei saanud (Falklandi sündmuste tõttu) kavasse võtta Genfi Balletit argentiina koreograafi Oscar Araizi lühiballetti «Tango», mistõttu trupp loobus pidustustele sõitmast... Ja Grigori Zislin oli viimase viie aasta jooksul alles kolmas Nõukogude instrumentalist, kes Ühendriike

sai kontserdiga külastada (üsna vähekaaluka pakkumisega), et sealt sõita Montreali rahvusvahelise viuldajate konkursi žüriisse... * BBC TV ja Saksa DV TV on koostöös juba kogunud. Walesi stuudio tegi Leipzigis nüüd salvestise Händeli «Messiasest», kus Leipzigis Raadio SO-d ja koori juhatas inglise dirigent James Loughran, solistideks Isabelle Buchanaan, Yvonne Minton, Gwynn Howell ja Peter Schreier. Salvestised olid ekraanil mõlemal maal * Inglise ja Saksa DV muusikute ühine Bach-kontsert toimus Londonis, esinesid Londoni Bach-Ühingu koor ja Leipzig *Gewandhausorchester*'i Bach-orkester Gerhard Bosse juhatusel. Kontserti korralti Leipzig Thomase kirikus ja Potsdami pargifestivalil * Hea tahte missiooniga käisid Beirutis «Viini Sümfooniid», kontsert noore Hans Grafi juhatusel anti heategevana. * Ida ja Lääne koostöö heaks näiteks on alles asutatud Belvedere'i konkursid Viinis: impressariod ja ooperiasjatundjad korraldavad konkursi parimatele kontserdid Bregenzis festivalil, Budapestis, Hohenemsi Schubertiaadil, Hellbrunni festivalil, Vabariigi Palees Berliinis jm. * Usbeki folkloristid saatsid oma viimaste aegade silmapaistvaima töö — heliplaadikomplekti salvestatuid haruldased uiguuri mugaamid, mille taastamiseks kulus pikki aastaid — Hiina Keskkonservatooriumile Pekingis. Kingituse andis üle NSV Liidu suursaadik Hiina Rahvavabariigis, mille eest konservatooriumi rektor U Tshu Tsjan siiralt tänas. Rektor toonitas, et töö saab eeskujuks hiina folkloristidele * Mõnda aega on lähestikku sammunud soome ja poola uue muusika. Selle ilminguid on ka äsjaste Sibeliuse-preemiate määramine Aulis Sallinenile ja Krzysztof Pendereckile (eelmised laureaadid olid aga Joonas Kokkonen ja Witold Lutoslawski) * Sõpruse rada on aina süvendanud meie RAM-i laulureisid Soome, Mati Palmi juba kolmel korral tõelist mõõtu välja andnud solistirool Savonlinna rahvusvahelisel ooperifestivalil.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ЯНВАРЬ 1984
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

М. ОЧАКОВСКАЯ — Москва слезам не верит...
Неужели? (17)

Заведующая литературной частью Государственного русского драматического театра ЭССР М. Очаковская размышляет об интересной тенденции, отмечаемой ныне в русской драматургии — возрождении мелодрамы. В качестве примера взяты две пьесы — «Победительница» А. Арбузова и «Счастье мое...» А. Червинского. Автор обращает внимание читателей на те черты, которые отличают рассматриваемые произведения от традиционной мелодрамы.

М. РИПС — Сохранивший верность маленькому театру (42)

В статье дается обзор творческого пути заслуженного артиста Эстонской ССР, ветерана Равереского театра Феликса Карка (13 декабря актеру исполнилось 50 лет). В его активе — множество сыгранных ролей плюс работа в качестве постановщика и художника. В статье воспроизведены размышления и самого Ф. Карка — он рассказывает о своем театре, о работе актера и постановщика, о том, чем вообще является для него театр.

Х. ЛИНДЕПУУ — «Ванемуئے»: что дальше? («Ванемуئے», сезон 1982/83) (47)

Молодой критик дает обзор сезона драматических спектаклей Тартуского академического театра «Ванемуئے». Автор делит постановки на две группы: одни взволновали зрителя, другие оставили его равнодушным. Удач, к сожалению, было не так много, чтобы они могли компенсировать неудачи, и в этом смысле минувший театральный год можно оценить как средний. Задумываясь над перспективами, Х. Линдепуу указывает, что театр, похоже, охвачен кризисом режиссуры. Из постановок прошлого сезона критик отдает пальму первенства спектаклю по пьесе М. Кыйва — В. Вахinga «Фельман» (постановщик — Э. Хермакюла). Остальные режиссерские работы (Я. Тооминг, К. Райд, К. Ирд) на фоне предыдущих творческих удач выглядят, по его мнению, несколько бледно.

П. ПЯРНАКВИ — «...Кто возьмет на себя вину?» (59)

Участник семинара критиков П. Пярнакви пишет о постановке прошлого сезона, спектакле Таллинского академического театра драмы «Время невинных. Время виноватых», поставленном по пьесе С. Ленца режиссером Э. Хермакюла. Раздумья автора посвящены тому, как в этом произведении, имеющем, казалось бы, отчетливый «криминальный» привкус, ставятся и решаются важнейшие проблемы человеческого существования. Анализируя мотивы действия и взаимоотношения героев спектакля, критик

отмечает отсутствие точных режиссерских акцентов. Наиболее впечатляющими актерскими работами П. Пярнакви представляются роли Полевода (Р. Арен) и Барона (Ю. Вийдинг).

М. МИКЕЛЬСААР — Два часа в школе юмора (64)

Студентка факультета журналистики Тартуского государственного университета М. Микельсаар анализирует спектакль по эстрадной пьесе П. Аймла «Третий звонок» (постановщик — Э. Спрыйт), шедший под открытым небом во время летнего сезона 1983 г. По ее мнению, как автор, так и режиссер при создании эстрадного представления пошли по пути наименьшего сопротивления, стремясь лишь к поверхностному результату — насмешить публику легковесными шутками на бытовые темы. Задача воспитательного воздействия на зрителей отошла для них на второй план — в этом рецензент усматривает опасную тенденцию, которая может привести к созданию у зрителей отрицательного отношения к самому жанру эстрады.

МУЗЫКА

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ. ЭДУАРД ХАНСЛИК. О понятиях «содержание» и «форма» в музыке (11)

Перевод главы из книги Эдуарда Ханслика «Vom Musikalisch-Schönen», которая была издана в Лейпциге в 1854 г. Вступительное слово о деятельности Э. Ханслика подготовлено Т. Ярг.

У. ЛИПСУС — Разговор о музыке с Лепо Сумера (31)

В статье дается творческий портрет Лепо Сумера. Автор сравнивает композитора с его ровесником Раймо Кангро, анализирует его звуковую систему; опираясь на высказывания самого Л. Сумера, размышляет над некоторыми особенностями его творчества.

Л. КЫЛАР — Каприччио вокруг рояля (52)

Обзор концертов молодых пианистов нашей республики, состоявшихся в сезон 1982/83 (Т. Нахкур, П. Лассманн, М. Колк, Р. Раннап, К. Рандалу, Р. Метс, И. Силламаа, И. Илья, Л. Вайнмаа; фортепианный дуэт Ната-Ли Саккос и Тойво Пеаске). Автор рассуждает также и о проблемах обучения игры на фортепиано в нашей республике и о других вопросах, связанных с пианизмом (необходимости объединения исполнителей, увеличения числа настройщиков роялей и т.п.). Л. Кылар считает, что хотя нынешнее поколение наших пианистов в целом заслуживает достаточно высокой оценки.

И. ЮРИССОН — Большая забота музыкальной культуры (66)

Статья посвящена Юхану Аавику, 100 лет со дня рождения которого исполняется 29 января с.г. (умер 27 октября 1982 г.). Автор заводит разговор о раннем этапе музыкального пути Я. Аавика, его деятельности в качестве музыкального руководителя в Тарту и Таллине, где в начале нашего столетия он организовывал многие мероприятия и где его неотступно одолевала «большая забота музыкальной культуры» — нехватка денежных средств, малочисленность «отряда» тех, кто посвятил себя деятельности на музыкальной ниве.

П. КУУСК — Мир музыки: 1982/83 (80)

Обзор событий мировой музыкальной жизни в сезон 1982/83 (фестивали, оперные постановки, конкурсы, юбилейные торжества). Перечислены также имена людей, в лице которых музыкальный мир понес в прошлом сезоне наиболее крупные потери.

КИНО

На вопросы отвечает ЮРИ СИЛЛАРТ (5)

Кинооператор студии «Таллифильм» заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Юри Силларт рассказывает о своей работе, своих эстетических воззрениях, специфике операторской работы.

А. АРЕНС — Видео приходит на Эстонское ТВ (20)

Инженер Эстонского телевидения говорит о своеобразии видео как технического феномена и об освоении его эстонскими телеработниками (первые видеомагнитофоны были получены ими в сентябре 1965 г.). Сегодня Эстонское телевидение свыше половины своих передач показывает с видеоленты.

Эстонский документальный фильм: взгляд извне (35)

Режиссер ряда удачных документальных фильмов Майа Меркел, доцент Московского государственного университета кандидат филологических наук Георгий Кузнецов и доцент Московского историко-архивного института кандидат искусствоведческих наук Лев Рошаль делятся впечатлениями об эстонских документальных фильмах.

Г. Кузнецов видит в эстонской документалистике последовательность традиций; в числе прочего он высоко ценит разносторонность режиссера-оператора М. Соосаара и находит, что фильмотеку Московского университета следовало бы пополнить новыми эстонскими документальными фильмами. М. Меркел, отсылающаяся положительно о творчестве А. Сёта, от-

мечает, что, создавая портрет человека труда, мы должны выдвигать на первый план своеобразие личности конкретного человека. Л. Рошаль считает, что документальные фильмы удаются лишь в том случае, если мысль авторов фильма не вступает в дисгармонию с масштабом переживаний героев. Личностный подход и глубина трактовки характерны, по его мнению, для таких фильмов, как «Дирижеры» и «Я сам», для лент Соосаара и Марана. Все трое констатируют, что в Эстонии интенсивно развивается авторский документальный фильм, а также указывают на то, что нашим документальным фильмам присуще стремление установить глубокий контакт со зрителем.

Т. КРЕЭК — ...И суп готов вовремя (62)

Рецензия на документальный фильм «...И суп готов вовремя» (режиссер В. Андерсон, оператор Н. Шарубин, «Таллифильм» 1983). Рецензент положительно оценивает документальную картину о рабочей столовой объединенного предприятия «Кадака» на Таллинском производственном швейном объединении им. В. Клементи, находя, что этот фильм с элементами репортажа и синхронным текстом заставляет зрителя задуматься о своей собственной работе, и одновременно подчеркивая важность проводимой авторами мысли: честное и добросовестное исполнение своих обязанностей одобряет окружающих от многих лишних забот.

К. ХАЛЛАС — От «Метрополя» до наших дней (Из истории кинотеатров Эстонии) (73)

Этот материал представляет собой обзор первых кинотеатров Таллина. Первым стационарным таллинским кинотеатром был «Elektrio Biograf», открытый 9 декабря 1907 г., а первый специальный дом кино — «Метрополь» — распахнул свои двери 26 июля 1908 г. В 1925 году в Таллине насчитывалось 14 кинотеатров. 5 октября 1926 года открылся кинотеатр-люкс «Gloria Palace», предназначенный специально для показа премьер (ныне его помещение занимает Государственный русский драматический театр ЭССР). Автор статьи приводит интересные сведения об истории строительства здания «Gloria Palace», а также описывает архитектуру здания.

РАЗНОЕ

К. РАУДНАСК — Передовая (3)

Э. КОМИССАРОВ — Хенрик Ольви (96)

Автор знакомит читателя с творчеством Хенрика Ольви, бывшего наиболее последовательным театральным художником среди членов существовавшего в Эстонии в 20-е годы нашего века кружка кубистов-конструктивистов. Геометрическую абстрактность Х. Ольви вносил также в скульптуру и живопись. В статье вкратце освещаются его эстетические воззрения в области театрального искусства.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JANUARY 1984
 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.

THEATRE

M. OCHAKOVSKAYA. Moscow does not believe in tears. Is that so? (17)

M. Ochakovskaya, the repertoire consultant at the State Russian Drama Theatre of the ESSR introduces a novel trend in modern Russian dramaturgy — the new triumph of the melodrama. As an example, she deals with A. Arbuzov's play *A Victorious Woman* and A. Chervinsky's play *My Happiness*. The author also notes some differences between these plays and older, traditional melodramas.

M. RIPS. Loyal to a small theatre (42)

The article presents the work of Feliks Kark, an actor at the Rakvere Theatre, the Merited Artist of the ESSR. He will presently celebrate his 50th birthday. The actor, who has remained loyal to one theatre, has played in several different roles, has worked as a producer and as an artist. F. Kark himself also expresses his views in this article. He talks about what might be called his home theatre, acting and actors, producing and producers, and his love of the theatre.

H. LINDEPUU. What next, Vanemuine? (the Vanemuine Theatre in 1982/83) (47)

The young critic H. Lindepuu gives a survey of the season's plays at the Tartu Academic Vanemuine Theatre. The author roughly divides the productions into two: those which had a strong effect and those which did not. But success does not make up for failure and in view of this, the season was quite an average one. Casting a glance into the future, the author states that the theatre seems to be suffering from the shortage of producers. The critic regards M. Kõiv and V. Vahing's *Faehlmann* as the best production of the last season. The other productions (by J. Tooming, K. Raid, K. Ird) do not reach the level of their previous best work.

P. PÄRNAKIVI. ... Who takes some kind of blame upon himself (59)

Going over his former theatrical experiences, P. Pärnakivi, a participant in the seminar of young critics, discusses S. Lenz's *Time for the Guilty*, *Time for the Innocent* at the Tallinn State Academic Drama Theatre (stage director — E. Herma-küla). The author argues with himself and with the makers about the existential problems in this seemingly crime-oriented play. The production deals with the relative nature of man's confinement and freedom, blame and innocence. Considering the relationship between the characters, the young critic expresses a wish that the emphasis given by the producer would have been more exact. In his opinion, two performances were outstanding — those from R. Aren as the Farmer and from J. Viiding as the Baron.

K. MIKELSAAR. Two periods in a school of humour (64)

K. Mikelsaar, a third-year student in the journalistic department of the Tartu State University analyses an open-air performance in the summer of 1983, namely, Priti Aimala's review *When the third Bell rings* (stage director — E. Spriit). It turns out that both the author and the producer have chosen an easier and more superficial treatment, trying to make the audience laugh with trivial joking. Educating the audience is a second-rate goal, and this, as the reviewer sees it, is a dangerous tendency which might result in the submissive spectator laughing the creator of a really good humour off the stage in the future.

MUSIC

THE TREASURY OF THOUGHT. EDUARD HANSLICK. The concepts "content" and "form" in music (11)

The translation of a chapter from Eduard Hanslick's book *Vom Musikalisch-Schönen* printed in Leipzig, 1854. The preface which introduces the work of E. Hanslick has been written by T. Järg.

U. LIPPUS. A talk about music with Lepo Sumera (31)

A portrait, presenting Lepo Sumera, in which the author of the article compares him with Raimo Kangro, a composer from the same generation, talks about Sumera's modal system, structure and form, referring to the composer's own ideas.

L. KÖLAR. Capriccios to the piano (52)

A survey of the concerts given by our younger pianists (T. Nahkur, P. Lassmann, M. Kolk, R. Rannap, K. Randalu, R. Mets, I. Sillamaa, I. Ilja, L. Väinmaa, duo — Nata-Ly Sakkos and Toivo Peäske) in the season of 1982/83. The author also touches the problems of teaching in this country and some other problems connected with pianism (a necessity for forming the performers' union, the new generation of piano tuners, etc.).

J. JÜRISSON. The plague of musicians (66)

The article is dedicated to Juhan Aavik whose 100th birthday anniversary will be celebrated on 29 January (died on 27 October, 1982). The author describes the earlier period of Aavik's musical career, his activities as a musical leader at the beginning of this century in Tartu and Tallinn where he arranged several functions and was plagued by the lack of money and by the shortage of musicians and some other typical worries.

P. KUUSK. The world of music in 1982/83 (80)

A digest of the musical life in 1982/83: festivals, opera productions, competitions, anniversary celebrations. The greatest losses in the world of music have also been noted.

CINEMA

JURI SILLART answers (5)

Jüri Sillart, the cameraman at the Tallinnfilm studio, the Merited Artist of the ESSR, talks about his work as a cameraman, his aesthetic views, the peculiarity of his work.

A. ARENS. The coming of the video into Estonian Television (20)

The ETV engineer introduces the video as a technological innovation, its development and application in the Estonian Television (the first video taperecorders were obtained in September, 1965). Now more than a half of the programmes are recorded on the videotape.

Others about our films (35)

Maia Merkel, the assistant professor at the Moscow State University, the director of successful documentaries, Georgi Kuznetsov, M. A. and Lev Roshal, M. F. A., assistant professor at the Moscow Institute of History and Documentation give their ideas about Estonian documentaries.

G. Kuznetsov sees the continuity of traditions in the Estonian documentaries, he, incidentally, praises the versatility of M. Soosaar, director and cameraman, and thinks that the film library of the Moscow University should be stocked with latest Estonian documentaries. M. Merkel thinks that A. Sööt's films rank high among the Estonian documentaries and remarks that while portraying a worker, we must bring out his individuality. L. Roshal states that the documentaries will be successful when the authors' conception will match the characters' experiences. He notes an individual approach and a psychological treatment in the films *The Conductors*, *Myself*, and in Soosaar's and Maran's films.

These three people consider that there have been advances in the one-man film in Estonia and that Estonian documentaries try to communicate with the audience.

T. KREEK. ... and the soup will be ready (62)

The review of the documentary ... *And the Soup Will Be Ready in Time* (directed by V. Anderson, camera by N. Sharubin, the Tallinnfilm studio, 1983). The reviewer praises the documentary which depicts a canteen at V. Klementi Clothing Factory, stating that this film with a hint at a reportage and with a synchronized text, provokes the audience into thinking about their own work, emphasizing the fact that the fulfillment of one's duties honestly and diligently might rid the others of futile pains.

K. HALLAS. From the Metropole to a model cinema (on the history of Estonian cinemas) (73)

A survey of the first cinemas in Tallinn: the first stationary cinema in Tallinn was the Electro Biograph which opened on 9th December, 1907, the first specially-built cinema the Metropole which opened on 26 July, 1908. In 1925 there were 14 functioning cinemas in Tallinn. On 5 October, 1926 the most luxurious and impressive cinema the Gloria Palace was opened (these rooms belong to the Russian State theatre now). The author of the article analyses the construction and the architectural design of the Gloria Palace.

MISCELLANEOUS

K. RAUDNASK. The editorial (3)

E. KOMISSAROV. Henrik Olvi (96)

The author presents the work of Henrik Olvi, theatrical designer, who was one of the more consistent members of the Group of Estonian Artists who advocated cubist-constructivist style in Estonia 1920. Olvi represented geometrical abstractionism in sculpture and painting. The article also deals briefly with his views on theatrical art.

Editorial Office:
200090 Tallinn
P.O. Box 51
Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 11. 1983. Trükkimisele antud 19. 12. 1983.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,2. MB-09755. Tellimuse nr. 4124. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Сдано в набор 16. 11. 1983. Подписано к печати 19. 12. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,2. Заказ 4124. MB-09755.

«Театер. Муузыка. 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, Пирунское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

Oktoobris 1983 tähistasime Eesti Kunstnikkude Ryhma (EKR) 60. aasta juubelit. Hetkeks kerkis minevikust esile Eesti 20. aastate kunsti-avangard oma täitumatu soovunelmaga kubismi-konstruktivismi vahendusel revolutsioneerida inimkonda, kunsti ja kirjandust. Mitu rühma liiget laiendas oma tegevust ka teatrile, esinedes edukalt ekspressionistlike dramaturgide G. Kaiseri, E. Tolleri, F. Wedekindi jt sügavmõtteliste ja sügavtraagiliste lavatükkide kujundajana. Üsna ekspressionistliku teatri sügises, 1927. aastal, avaldas EKR-i järjekindlaim teatrikunstnik Henrik Olvi (1894—1972) rühma ajakirjas «Tulirynd I» manifestilaadse kirjutise «Lavadekoratsioonist», kus kirjeldab oma visioone uusimatest lavakujundusprintsipiidest ja -vahenditest. Sisuliselt on Olvi oma kirjatükis välja öelnud 20. sajandi teatrikujunduse põhitõed, mitmeta nendest oleks mõeldamatu näiteks praegunegi eesti teater.

Olvit mõjutas saksa eksperimenteeriv teater, ent see mõju ei johtunud niivõrd selle ekspressionistlikust ideestikust, kui võrd nende konstruktivismiharrastusest kujunduses. Saksa teater oli teinud väga edukaid laene vene konstruktivistidelt ja rakendas nende vormiideid. Selle mõistmises on Henrik Olvi EKR-i üks novaatorlikumaid aneide. Olvi huvi geomeetrilise abstraktsiooni vastu kasvas kiiresti üle rühma lemmikute Léger', Ozenfant'i ja Jeanneret' (*alias* Le Corbusier') dekoratiivsest kubismiarendusest. Olvit huvitavad puhastatud kunstivormide ruumisuhte probleemid. Ta loob mitmeid arhitektuure-monumentikavandeid, vabanedes meie skulptuuris valitsenud volüümsest, ümarplastilisest vormidiktadist. Pärast 1926. aasta Itaalia-reisi hakkab ta viljelema geomeetrilist abstraktsiooni ka oma maaliloomingus. Iseseisva vormimaailma loomise ideel põhinev Olvi radikaalsus leidis järgnevalt rakendust lavakujunduses.

Olvi käsitluses on teater — lavastajateater, lava — lavastajaga võrdväärse tegija, kunstniku loodud ruum, tinglik võimalusterohke mängupaik. Senini teatris valitsenud värvipintsi vahetas Olvi kõhklematult värvilise projektorivalguse vastu. Olvit ahvatleb isegi võimalus lava õhku kujundada, seda valgusvihkudega valguseks ja varjuks jaotades. Valgusesse kätketud dünaamika ja efekt on Olvile sedavõrd tähtsad (skulptorina teadis ta muidugi hästi, mis on materjali vastupanu ning tema imetlus valguse oskuse vastu valutult vorme luua on täiesti loomulik), et neile pühendab ta lõviosa oma manifestist.

Kuigi Olvi lõpetas artikli «Lavadekoratsioonist» resigneerunud vihjetega teda ümbritsevale vananenud teatritegelikkusele, oli tal enesel hulga aastate jooksul üsna avaraid võimalusi oma seisukohtade elluviimiseks. Ta tegi mitmeid kujundusi, millest on rohkem kõneainet pakkunud G. Kaiseri «Gaas» Draamastuudios 1925. aastal ja E. Tolleri näidend «Hõissa, elame!» Tallinna Töölisteatris 1928. Olvit rakendasid eranditult eksperimenteerivad lavajõud. Tema kiiludena lõikuvad, üksteisest läbi tungivad ja murduvad pinnad sünnitasid keeruka rütmilise liikumise, mis oli analoogne näitlejate rõhutatult rütmilise žestiga. Olvi konstruktivistlikust lavakujundusest on säilinud vaid üksikud kavandid ja fotod. Tema kunstiuuenduse vaimust kantud kavandid on teostatud kleepetehnikas, mille töö tollal aastakümne eest moodi tema esimesi eeskujusid, sünteetiliselt kubismilt analüütilisele suunduv P. Picasso. Kleepetehnika, so erivärvilisi paberiribasid üksteise kõrval rakendav tehnika, võimaldas Olvil hoiduda teda külmaks jätvast maalilisusest; nagu õige konstruktivist kunagi vastandas Olvi eri värvipindu, oodates nendest uute vormide sündi, selle asemel et ise vorme maalida. Olvi jäi alatiseks geometria ja tinglikkuse vangiks, tema pilgu teravus teatri tuleviku suhtes oli sealjuures tõesti hämmastav.



H. Olvi. Monumendikavand. Puit. 1927

