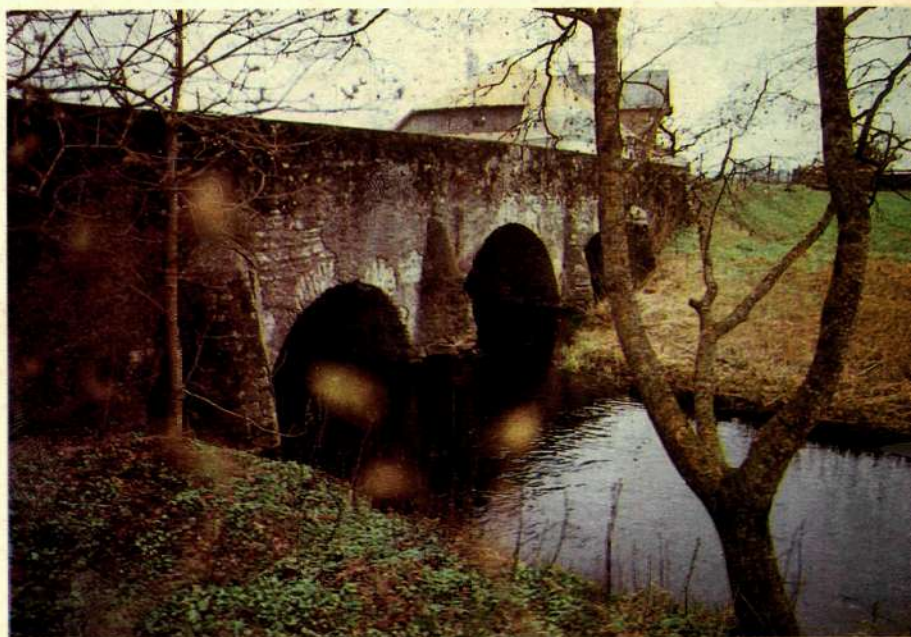


ENSY Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSY Rikliku  
Kinokomitee,  
ENSY Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSY Teatriühingu  
ajakiri



3

/1987

märts

VI aastakäik

Esikaanel: Vaateid Andres Söödi dokumentaalfilmist «Exegi monumentum» («Eesti Reklaamfilm», 1985). Haapsalu lossi varemed.

Kivisild Kullamaal.

A. Söödi fotod

Tagakaanel: Leontyne Price Aidana New Yorgi Metropolitan Opera's.



## 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 LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Pöldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel 42 25 51

KUIJUNDÜS: MAI EINER, tel 44 47 87

## SISUKORD

### TEATER

Ingo Normet	ASUTATI NSV LIIDU TEATRITEGELASTE LIIT	3, 52
	VASTAB HENDRIK TOOMPERE	5
Lee Strasberg	TÕU ELAVA MATERJALIGA («Mõttevaramu»)	11
Tõnis Ritson	LIHTNE JA KEERULINE, VAGI JA VALTON («Vägede valitsejad» Pärnu Draamateatris)	55
	TEATRIGLOOBUS	85

### MUUSIKA

Raili Sule	ÜHEST ELEGANTSEST EESTIMAA MEHEST JA TEMA LOOMINGUST ( <i>Helilooja Edgar Arro</i> )	41
	BORISS TISTSENKO («Kes?»)	48
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM. HOOAEG 1985/86	71

### KINO

András Fábér	MODERATO CANTABILE ( <i>Marguerite Duras ja tema filmiproosa</i> )	22
	MIND POLE MÕJUTANUD KEEGI PEALE MU ENDA ( <i>Jutuajamine Marguerite Durasiga</i> )	29
Mihhail Lotman	MÄRKMEID ANDRES SUUDI KUNSTILISE MAAILMAMUDELI KOHTA	31
Arvo Iho, Peeter Simm	KUMMARDUS ANDREI TARKOVSKILE	62

Fr. R. Krentzwaldi  
sks. ENSV ERKIK

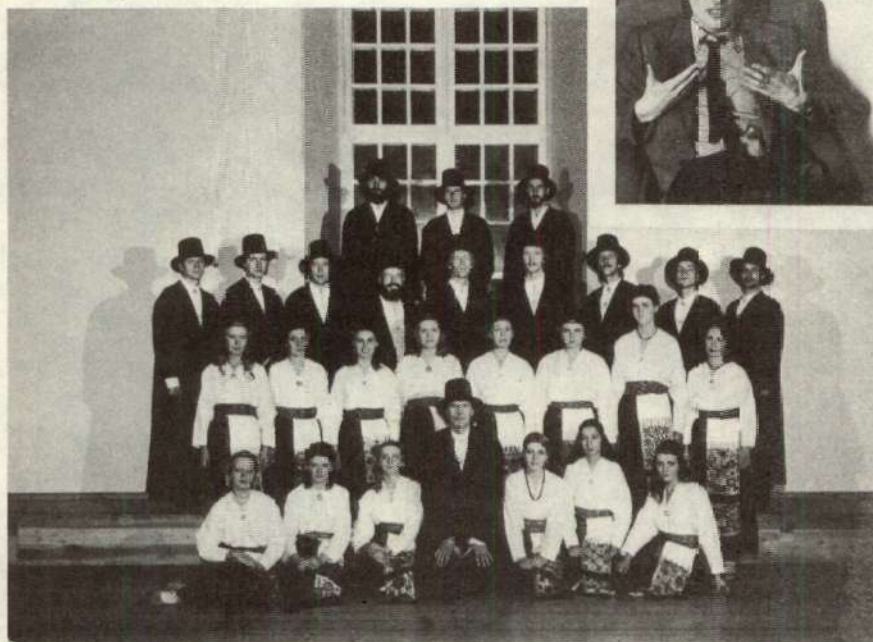
Raamatukogu

### KROONIKA

Proomet Torga	EESMÄRGIKS ON HUVITAV TEATER	96
---------------	------------------------------	----

## ELKNÜ PREEMIAID 1986

ENSV Riikliku Filharmoonia Kammerkoor  
ja Tõnu Kaljuste.



Sulev Luik Raimond Valgrena J. Saare näidendis  
«Valge tee kutse».

Rein Rannap



Kaie Kõrb Musta Luigena.

T. Tormise, A. Ilo ja G. Vaidla fotod

Teatavasti puudus meil siiani üleliiduline organisatsioon, mis oleks ühendanud teatritöötajaid. Liiduvabariikide teatriühingud tegutsesid autonoomselt, erinevad olid põhikirjad, erinevalt korraldatud töö, erinevad olid ka summad, mida töid sisse tööstuskombinaadid, abitööstused jne. Kõige suurema aparaadiga oli Vene NFSV teatriühing, tema siis jaotas teistele ka välissõitude tuusikuid, kutsus vabariikide esindajaid osa võtma loominguliste laboratooriumide tööst jne. Juba ammu oli küpsenud vajadus luua selline üleliiduline keskus, mis säilitaks küll teatriühingute majandusliku ja organisatsioonilise iseseisvuse, ent hakkaks samas organiseerima suuri teatrifestivale, koordineeriks välissidemeid, korraldaks teoreetilisi seminare ja konverentse, erialaseid laboratooriume jms. Selleks kutsutigi möödunud aasta 4. detsembril Moskvas kokku Üleliidulise Teatriühingute Liidu asutamiskongress. Kuid meie ühiskondlikus elus toimiv uuenduste vaim jõudis kongressi ettevalmistuskuude jooksul ka teatrisfääri: oktoobri algul toimus Ülevenemaalise Teatriühingu korraline XV kongress, kus, nagu sellistel kongressidel ikka, pidi tehtama kokkuvõtte tööst ja valitama delegaadid üleliidulisele foorumile — ikka Teatriühingute Liidu moodustamiseks. Ent kongressi käigus toimus spontaanne pööre. Pärast Moskva Kunstiteatri peanäitejuhi Oleg Jefremovi kõnet ja vastavat ettepanekut otsustati teatriühingu asemel luua hoopis Vene NFSV Teatritegelaste Liit. Meenu-tageme veel kord, et loomingulised liidud on ammu kõigi teiste kunstialade esindajatel (heliloojatel, kirjanikel, kunstnikel, arhitektidel, ajakirjanikel) ja et loominguline liit annab oma liikmetele tunduvalt rohkem õigusi kui ühing: õiguse kaasa rääkida kunstilistes ja organisatsioonilistes küsimustes, olla vabakutseline, omada üle-pinda loominguliseks tööks jne.

Nii kogunesimegi 4. detsembril hommikul Kremli Suurde Paleesse, NSVL Ülemnõukogu istungite saali sellises drastilises olukorras, kus kahel liiduvabariigil (Vene NFSV järgi ka Kasahhi NSV-l) oli juba moodustatud teatritegelaste liit, ülejäänud kolmeteistkümnes olid veel teatriühingud. Ka Teatriühingute Liitu (nagu kutsel seisis) ei moodustatud, moodustati juriidiliselt sootuks midagi muud. Nimesegadus ja organisatsiooniline inerts toimis aga ajakirjanduses veel tükk aega pärast kongressi.

Moskvasse oli kokku sõitnud 893 delegaati, ja nagu peagi selgus, teadmata veel, millist organisatsiooni siis õieti asutama. Niisiis tuli iga 60 teatriühingu liikme kohta üks delegaat. Suurimad delegatsioonid olid Vene NFSV-st — ülekaalukalt 518 inimesega (sealhulgas Moskvast 290), ja Ukraina NSV-st — 93 inimest. Kõige väiksem oli Kirgiisia delegatsioon — 10 inimest. Eestit esindas 20 delegaati, kes olid kinnitatud novembris toimunud ETÜ nõukogu konverentsil.

Seda, kuivõrd suurt tähtsust omistati teatritegelaste kui loomingulise intelligentsi kõige arvukama osa esindajate esimesele üleliidulisele kongressile, näitab seegi fakt, et päev enne kongressi viibisid liiduvabariikide teatriühingute esimehed ja mitmed NSV Liidu tuntumad teatritegelased vastuvõtul NLKP peasekretäri juures. M. Gorbatšov kõneles riigi sise- ja välispoliitilistest muredest ning pani teatritegelastele südamele, et nad oleksid oma töös sõltumatamad ja iseseisvamad ning teeksid vähem kummardusi ametnikkonnale.

(Järg 52. lk)



*Hendrik Toompere 1987. a jaanuaris.  
A. Tenno foto*

## On teil mälestusi nukuteatrist oma lapsepõlves?

Jaa, esimene nukuetendus, mida nägin, on mul hästi eredalt meeles. Olin siis võib-olla esimese klassi poiss . . . Või ehk ei käinudki ma veel koolis? . . . Olin maal Suiguse õe ja venna juures. Sealtsiis sõitis kaskedega ehitus «Gaz-ai-ai» lastekoormaga, mõned vanemad inimesed olid ikka ka kaasas, kaheksa kilomeetri taha Aresse nukuteatri etendusele. See oli pidulik sündmus! Mängiti «Okasroosikest». Etendus ja lava olid mulle tõesti müstika! Lava mattus kõik roosidesse ja . . . Just see pilt, see võrratu vaatepilt on siiani silma ees!

Oli ehk veelgi ahvatlevaid kokkupuuteid teatrikunstiga enne teie näitlejaks saamist?

Kodus tegime näitemängu küll. Meid oli üsna palju lapsi. Meie pere omad ja tädilapsed ka. Kahe toa vahel oli kardin. Üks oli siis lava ja teine vaatesaal. Mängisime «Kevadet», stseene sealt. Üks oli see Kiire saapanõõpide salapärase kadumise stseen ja teine jälle see, kui Toots Tali pruudiga tantsima läks. Olin siis 7—8-aastane. Mängisin Kiirt. Vend oli Toots. Venna taskud olid siis ka igasugust kraami täis — tangid, haamrid ja mis seal veel kõik oli. Mäletan, et olin kohe päris vihane, kui vend mind nende «rekvisiitidega» agarasti «üle mängima» hakkas.

Ja Pärnus koolis mängisin ka näiteringis . . .

Aga alles hiljuti oli mul päris suur üllatus. TV-s, ühes saates, kus esines Pärnu Pioneeride Maja võistkond, nimetati mind selle maja näiteringi veteraniks. Olin päris ehmunud. Mäletasin küll, et käisin seal fotoringis, tegin pilte, aga . . . Oli päris meelest ära läinud — mängisin tõepoolest seal kord Kaarnat, lehvitasin tiibu . . .

Kellena oleksid soovinud näha teid vanemad?

Kord ühel perekondlikul koosviibimisel, kus oli ka sugulasi, olime koos vend Margusega seltskonna jutuaineks. Et mis meist saab või tuleb. Seal siis isa ütles minu kohta: «Ega temast õiget meest saa. Kui tast üks komejant tuleb, siis on hästi.» Voh, eks nii ole läinudki isa poolnaljatav ennustus täide. Oma noorpõlves oli ta ise olnud elavaloomuline inimene, tegeles muusikaga. Võib-olla aimas ta midagi vaistlikult . . . Aga üks isa oleks meid muidugi põllumeestena näha tahtnud. Arvan, et iga isa soovib lastes oma töö jätkajat näha.

Tuleb seda nii mõista, et oma poeg ja nimekaim, kes on praegu lavakunstikateedri tudeng, astus sellele teele teie õhutusel?

Meie abikaasaga küll näitlejatööd tema jaoks kuidagi väärtustada pole püüdnud. Mõttele näitlejaks õppima minna tuli ta ise. Meile oli see isegi üllatuseks, kui ta üheteistkümnendas klassis käies selle teatavaks tegi. Aga loogiline see oli. Ta oli ju täielikult teatrilaps olnud. Kolmanda eluaastani kasvas ta küll maal vanavanemate juures — kuulusime ju abikaasaga ühte truppi ja olime pidevalt ringreisidel. Kui me siis kolmeaastase poisi linna töömehe, hakkas ta elama meiega ühist teatrielu. Proovid, etendused, ringreisid — kõik tegi meiega kaasa. Last polnud lihtsalt koju kellegi hooleks jätta. Nii kestis see koolini. Siis aga tuli ükskord niisugune aeg, kus teater, liiatigi veel nukuteater — see oli eriti häbiväärne asi! — täiesti kõrvale jäi. Ja siis lõpuklass. Tuli valida. Aga sel aastal lavakunstikateedrisse vastuvõttu ei olnud. Õppis aasta kutsekoolis autolukksepa ametit, siis astus teatrikooli.

Nüüd on meil hoopis teine mure. Ta on ju juba õppeajal mõnes filmis ja teatritükis kaasa teinud. On kiidetud. Aga tunnustusse on vaja suhtuda 5

kriitiliselt. Ei tahaks, et pojale «fanfaarid» pähe lööks. Kui on väärt tegu taga, siis tuleks hinnatagi rohkem tegu kui tunnustust.

Tuleb meelde ka üks lõbus lugu poisi «näitlejateelt». Viieaastaselt mängis ta telelavastuses «Võidukas muna» koos Jüri Järvetiga. Olin seal lapsega kaasas. Kui Järvet garderoobis poisi käest küsis, et kas nüüd jäädkki sellele töö peale, vastas ta — eks muidugi, üks amet juba kord selgeks õpitud! Ta vaene mees ei teadnud veel, et see amet selgeks ei saagi.

Mingi enesekindlus on näitlejale siiski üks tubli asi. Väga suur kõhkleja ei saa näitleja olla.

Aga teie ise? Kas pole vahel ka suurele lavale, täiskasvanute teatrisse mängima igatsenud?

Suurele lavale ma ei oska tahta. Ma ei ole seal olnud ja seepärast see võrgutav kogemus puudub. Minu Nukuteatrisse sattumise aeg oli väga huvitav, ehk ka seepärast pole pähe tulnud teise teatrisse tahta. Rein Agur tuli just siis Leningradi instituudist. Tõi kaasa huvitavaid ideid. Noortetrupp vaimustus neist. Ma armusin kiiresti sellesse teatrisse ja tema publikusse. Nii et . . .

Olen vist juba kusagil nii öelnud, et Nukuteatrist mind kas kantakse välja, jalad ees, või visatakse välja, pea ees. Ise ei lähe.

Meil ju Eestis kusagil nukunäitlejaks õppida ei saa. Kuidas siis juhtus, et teist just nukuteatri näitleja sai?

Õppisin tehnikumis automaatikat-telemehaanikat. See oli tol ajal väga perspektiivikas eriala. Siis tuli üks isetegevusülevaatus. Endel Simmermann oli tehnikumis meie näiteringijuht. Ferdinand Veike organiseeris just sel ajal Nukuteatri juurde õppestuudiot ja otsis sinna sobivaid noori. Arvata-vasti ta siis seal meid vaatas: varsti pärast ülevaatus saabus mulle kooli kutse tulla stuudiokatsetele.

Nii et teatrisse sattusin täiesti juhuslikult. Ja kui tol korral poleks vastu võetud, arvan, ega ma erilist südamevalu või pettumust küll tundnud ei oleks. Aga studiosse võeti vastu. Ja siis äkki jäi teatris üks näitlejakoht vabaks. Veike tegi ettepaneku. Hurraa! Kohe võtsin paberid tehnikumist välja. Noor inimene on ju väga tormakas. Tuhin oli nii suur.

Ja pettunud ei ole. Siiaaani veel ei ole. Olen vahel mõelnud küll, et võib-olla on pettumused veel ees . . . Aga ei usu!

Teie esimene nukk, millele teatris kättpidi tere ütlesite?

See oli päris lõbus lugu. Kui stuudiokatsetele ilmusin, andis Veike mulle ühe nuku kätte ja palus sellega «midagi teha». Mina muidugi silmapilk ka kohe tegin. Liigutasin teda jumala ükskõik mismoodi ja ütlesin midagi õige tavalist. Täpselt enam ei mäleta, aga umbes nii et: «Tere, minu nimi on Andres.» Veike siis hüüdis saalist: «Sa, poiss, vaata ikka enne nukule otsa, kui midagi tegema või ütleva hakkad!» Olin jahmunud. Vaatasin siis teda, seda nukku. Oli üks kloun! Nii see tõde raiutigi pealuusse — saa ikka nukuga enne tuttavaks, alles siis võid tema nimel tegutsema hakata.

Misasi ta siis ikkagi on, see nukk nukunäitleja käes? Rekvisiit ta ju mõistagi ei ole.

Nukk on näitlejainstrumenti osa. Näitleja ise — rolli mõte, hing. Ta läheb nukuks üle sujuvalt. Ega nukk ole vägisi juurde pandud.

Iga nukk on alguses võõras. Kui näitleja ükskord nuku töökojast kätte saab, on see algul hirmus vaenlane. Rolli siseliinid on proovidel koos lavastajaga välja töötatud, selgeks tehtud, roll on just alles omaks võetud ja siis — nukk lööb kõik segamini. Temaga tuleb tublisti harjuda. Alles seejärel saab ta sulle sõbraks. Mõne nukuga tuleb hambad ristis harjutada.

Aga enamasti ei alga tutvus temaga mitte valmisnukust. Kui hakatakse nuku mehaanikat välja töötama, teda liikuma panema, siis on näitleja tihti nukutöökojas. Tehnikud lausa soovivad seda. Ja siis ei ole see vastu-  
hakumoment ka nii hirmus.



Mul on väga hea meel, et mitmel noorel andekal näitlejal, kes viimastel aastatel meie teatrisse on tulnud, istub nukk kenasti käes. Seljamaa näiteks — väga orgaaniline nukuliigutaja. Tene Ruubelil oleks tema esimene nukk «Romeos ja Julias» nagu ammuilma käes olnud.

Näitleja peab oma nukusse väga kiindunud olema.

**Ja kes lavastajatest on teile oma arendava ja kinnitava sõna öelnud?**

Kui ma nüüd järjest nimesid üles lugema hakkaksin, tuleks nii: Ferdinand Veike, Rein Agur, Uno Leies, Väino Luup, Harri Kõrvits, Eero Spriit.

Eks kõikidest režissööridest jääb näitlejasse midagi, mille kuuluvust aga näitleja ise hiljem täpselt määratleda ei oskagi. Aga oma peatöö olen teinud siiski Aguriga. Öieti peaks ütleva, et see, kes ma täna näitlejana olen, on tema teene. Ma pole ühegi teise lavastajaga nii palju teinudki.

Mis puutub tõesse nukuga, siis olen väga palju õppinud oma kolleegilt Väino Luubilt. Olen tema nukuliigutamist ikka imetlenud. Lihtsalt virtuoos! Temalt sain selgeks lihtsa tõe, et paigalseisev nukk võib teinekord palju liikuvam tunduda, kui hoogsalt, kuid mõttetult rabelev nukk.

**Aga praegu on teil teatris üsna vähe puht nukutükke, sirmitükke. Enamasti kasutate segaplaanimängu või näiteks täiskasvanute lavastuste puhul mängib näitleja suurelt esiplaanil.**

Mõni aeg tagasi, seitsmekümnendatel aastatel, selle üle tõepoolest lausa vaieldi. Ühel festivalil, millest me «Väikese Illimariga» osa võtsime, oli see koguni teoreetilise arutelu teemaks — näitleja ja nukk. Minu meelest nüüd see enam probleem ei ole.

Ise olen püüdnud ka lapsi jälgides selgusele jõuda, kumb etendamisviis neile rohkem meeldib. Lihtsalt küsimise peale nad ei oskagi vastata. Aga olen jälginud nende kaasaelamist etendusele. Tundub küll, et lapsele on täiesti ükskõik, kas sündmust mängib talle näitleja või nukk. Arvatavasti on siin küsimus etenduse stiilipuhtuses, nuku- ja näitlejaesituse vahekorras — nii ühe kui teise üleminekud esiplaanile või tagaplaanile peavad olema vaatajale märkamatud, orgaanilised.

Elavplaani oli nukunäitlejale siiski väga vaja. See eeldab teistsugust treeningut. Ja niisugust treeningut oli vaja selleks, et rikastada näitleja mänguvahendite pagasit. Eks nukuteatri näitlejat ole ju kipunud pidama teisejärguliseks näitlejaks. Ainult sirmi taga mängides võib ta kergesti selleks saadagi.

Ma arvan, et tänu mitmekesisematele mänguvõimalustele, rohkematele mänguvormidele võime meie, nukuteatri näitlejad, teiste kolleegide seas «sirge seljaga» käia.

**Näib, et eriti viimastel hooaegadel teete suuri jõupingutusi võitmaks oma teatrite täiskasvanud publikut. Miks?**

Jah, me tahame väga, et meie teatris käiks ka täiskasvanud vaataja. Miks? Üks põhjus võiks olla kas või see, et too publik usaldaks meid. Usuks, et ka meil on midagi öelda. Et me valutame südant asjade pärast, millest mõtleb tänane inimene.

«Romeo ja Julia», «Suveöö unenägu» ja «Aisopose vitsad» käsitlevad igavesi, üldinimlikke probleeme. On vaja, et inimesed neid asju päriselt ei unustaks. Usume ise, et aitame neid ikka meeles hoida.

Ja teiselt poolt — just need etendused, töö nende lavastamisel, nende tükide proovid ergutavad näitleja tunnetusvõimet. «Romeo ja Julia» annab põhjuse inimhinge sügavustesse sukelduda, «Suveöö» jällegi pakub palju mängurõõmu, aitab lihvida kergelt komöödialikku säravust, mänguerksust ärevil hoida. Sealjuures mitte lasta vaataja ette pinnapealset klantsi, vaid ikka seda ehtsat, läbitunnetatut, mida saab kõige paremini kätte suure dramaturgia peal.



*F. Tuglase «Toome helbed» Nukuteatris. Nukke juhivad Mart Kalpus, Aita Vaher ja Hendrik Toompere.  
P. Lauritsa foto*

Parimad nukunäitlejad, keda ma näinud olen, on võrdselt tugevad nii dramaatilises kui ka koomilises žanris.

Kõike millest siin rääkisin, läheb väga tarvis ka lasteetendustel. Lapsed mõistavad imehästi näiteks huumorit. Ja heas lastenäidendis on koomiline ning traagiline sageli koos. Meie teatris on etendus «Pessi ja Illuusia» — sõjast ja armastusest. Seal on kõike seda, mis «Romeos ja Julias» ning «Suveöös» kokku.

**Kellele teie meelsamini mängite, täiskasvanuile või lastele?**

Mulle pakub väga suurt rahuldust mängida lastele. Laps ei istu viisakusest saalis paigal. Tema tähelepanu tuleb iga hetk ära köita, ära teenida. Selle vaatamishuvi kättevõitlemine, kontakti otsimine on näitlejale hästi põnev.

Mis paelub last? Ta tahab kõigepealt, et teda tõsiselt võetaks, et temaga oldaks aus. Ta ei talu enda suhtes alatust. Last alt vedada või tüssata ei ole võimalik. Selleks on ta liiga tundlik. Laps distsiplineerib näitlejat, üldse täiskasvanut. Paneb teda alailma ennast kontrollima, endaga oma tegusid ja sõnu läbi arutama.

**Millest peaks hea lasteteater oma publikuga rääkima? Ja kuidas?**

Muidugi peab ennekõike olema hea näidend. Aga nendest on küll alati suur nappus. Oli siin hiljuti nukuteatrinäidendite võistlus. Väga suur osa neist võistlusnäidenditest käsitles seda, kuidas käituda: kuidas tuleb tere öelda; tänada, paluda; et enne sööki tuleb pesta käsi. Puhas didaktika. Aga teater ei ole ju viisakusreeglite õpetamise koht. Kui lapsele sümpaatsed tegelesed on viisakad, siis tuleb see kõik ju niikuinii kätte. Minu arust peab teater last harima rohkem eetilisel. Kas olete mõelnud selle üle, et meie kasvatuses — nii lasteaedades kui ka koolides — on midagi oluliselt viltu. Et meie koolides, ei, isegi lasteaedades kasvatatakse üht keskmist seltsimeest. Mitte tulevast meest ja tulevast naist. Ometi on need põnnid ja väikesed tüdrukud nii erinevad! Mu meelest peaks neile isegi matemaatikat ja füüsikat eri moodselt õpetama, mis veel muust rääkida.

Hästi õpetatakse lastele küll seda, kuidas ületada raskusi, aga tihti hääbub sellesse mehisusse inimlik kaastunne endast nõrgema, õnnetuma vastu.



W. Shakespeare'i «Suveöö unenägu» Nukuteatris. Käsitöölise stseenis mängivad Heino Seljamaa, Hendrik Toompere, Harri Kõrvits, Tõnu Raadik ja Are Uder. A. Tenno foto

Nägin kord pealt, kui üks ema rängalt kukkus ja küllap vist üsna kõvasti haiget sai. Ta väike tütar seletas kõrval üsna ükskõikse ilmega seda tavalist juttu: pole viga, küll läheb mööda! Mitte polnud tunda, et tüdrukul emast kahju oleks olnud. Väga asjalikuks oleme muutunud. Aga kust tuleb siis hiljem see naisele nii loomupärane soojus, peenetundelisus, kui see kunagi on endas maha surutud?

Kui palju räägitakse lasteaias või koolis lastele sellest, kuidas inimesesse, olukordadesse, sündmusesse s u h t u da? Millest röömu tunda, mille üle nõrдинud olla? Mis on õiglus?

Isegi kui laps neid asju teab, on sellest vähe, ta peab seda kõike t u n n e t a m a. See ongi teatri põllumaa, mida ta harima peab.

On ju nii, et näitleja hingerikkus, see varasalv, kust peab jaguma, et jagada, on näitleja elatud elu. Kas mäletate monda oma lapsepõlve suurtest röömudest ja meelekibedustest.

Röömud on olnud seotud asjade või esemetega. Elu oli raske, kui olin põnn. Pärast sõda oli paljust puudus.

Üks suur rööm, mida ma hästi mäletan, oli see, kui mulle kingiti tule-tõrjeauto. Tädi kinkis. See oli täiesti erakordne sündmus. Ma ei olnud kunagi enne selliseid kingitusi saanud...

Meeles on veel üks niisugune juhtum, mis on mõtlemisainet andnud kogu eluks. Ema ostis kord ühe naise käest pruugitud bembergleidi. Sai odavalt. Tuli siis sellega koju ja... Ma vaatasin, vaatasin... Imestasin väga — tal oli ju juba üks niisugune kapis!? Täpselt samasugune. Oli see pettumus? Oli mingi imelik tunne. Aeg-ajalt on see ikka mulle meelde tulnud. Alles palju hiljem taipasin, et ema pidi meie, laste pärast endas maha salgama naise. Naine tahab ju ikka paremat, moodsamat. Aga ta sai tookord kleidi soodsa hinnaga ja ei mõelnud muule. See ema eneseohverdus saadab mind eluaeg. Ega meil sellest kunagi juttu olnud ei ole. Meie pere oli oma olekult põline põllumehepere, olgugi et meie, noorimad, olime sunnitud linnas üles kasvama. Hingeshadest rohkem mõeldi, kui räägiti.

Kas mõni laps on andnud teile oma mõttekäikudega ka nii ränka peamurdmist, mille pärast praegugi südant valutate?

Ükskord mu oma tütar, kui ta oli kaheksa-aastane, rabas mind äkki ootamatult ülimalt realistliku elukogemuse resolootse teatavakstegemisega pärast muinasjuttu.

Ta oskas juba ammu ise lugeda, aga talle meeldis, kui mina talle ette lugesin. Ja mulle meeldis lugeda ka. Tol korral lugesin talle Orpheuse rännakutest Traakia metsikus looduses. Mäletan, et lugu lõppes umbes nii: «Veel praegugi laulavad jõed sellest, mis neile Orpheuse laulust meelde on jäänud.»

Päris ilusa pausi järel ütles tütar: «Aga jõed ei laula ju!» See kainestas mind hirmsasti. Ta oli näinud Pärnu jõge, Pirita jõge. Need olid liiga suured jõed. Nende kohinatki pole suurt kuulda. Aga jätta laps ilma võimalusest uskuda jõe laulu, oli ka kahju. Püüdsin siis seletada, kuidas oskasin — et on olemas ojakesi, mis voolavad läbi salapärase tihnikute ja on karestikulisi jõgesid, mis võimsalt kohisevad... Ei tea, mida ta sellest arvas. Igatahes lohtutas ta mind sellega, et palus: «Isa, vii mind kunagi laulva jõe juurde!»

Kevadel juhtuski, et sattusime Jägala joale. Seal ta siis kuulas. Mulle tundus, et taipas. Igatahes ütles ta, et see jõgi tõesti laulab. Hoolimata Jägala jõe haisvast veest.

Paneb mõtlema küll, kuidas aidata alles hoida nende väikeste tarkade inimeste usku elu salapärasesse imesse.

Näitleja elukutse on juba kord niisugune, et ta oma hinge õhtust õhtusse laiali jagama peab. Millest saate ise hingetoitu?

See, mis ma nüüd ütlen, võib tunduda liiga lihtlabane ja väga kulunud, aga nii see siiski on — loodusest. Seal on see õige hingekosutus. Looduses on kõik puhas ja aus mäng. Ta on väga õiglane. Ülekohut seal ei ole. Kõik, mis sünnib looduses, on loogiline, kõik sünnib millegi pärast. Ja mõtetesse sigrineb seal ka mingi kord. Väsimuse ja tülpimuse asemele tuleb meelerahu. Ja veel — looduses hakkab fantaasia lennukalt tööle. Kõik ümberringi elustub su jaoks. Äkki tunned, et kõigesse, mida näed, suhtud kuidagi eriliselt erkalt. Kõik nähtav saab sulle oluliseks.

Kord Väändrassa sõites nägin lummavat pilti — lage lumine väli. Selge, kirgas päike. Ilus. Avar. Tuuled olid välja siledaks lihvinud. Kujutlesin, et enne oli see täis olnud jälgi. Üle välja läksid suusajäljed. Jänes oli hüpeldes põllu teise serva jooksnud. Olid vana mureliku mehe suured jalajäljed. Jälgedesse oli jäänud nagu raasuke nende hingegi, kes jälgi olid endast maha jätnud. Nüüd oli lumine põld sile. Inimesed ütlevad — ilus lage väli. Aga valge lage igatseb taga neid jälgi, mis teda soojendasid, enne kui tuli tuul...

Nojah, see oli nüüd niisama räägitud. Et näiteks tuua. Aga tookord ma siiski need mõtted kalendrisse üles kirjutasin. Olen seda mõni teinegi kord teinud. Sellest tuleks nagu mingi vabanemine. Hea on olla. Ja mõni tühi leheke on ikka taskukalendrisse jäänud ka, mida selle tarvis kasutada saab...

Kui aga meie väga ratsionaalsel ajal on iseenealegi häbi tunnistada, et lihtsalt niisama metsa hulkuma tahad minna, hinge arstimise eesmärgil, siis sobib heaks ettekäändeks seegi, et minna võib ka pajuurbi tooma, või marjule, või seeni korjama...

Ringreisid on tihti muidugi väsitavad, aga see ringisõitmine annab siiski ka hea võimaluse paljudes kohtades loodusesse minekuks. Oleme ju sõna tõsisem mõttes Eestimaa risti-põiki läbi sõitnud. Ja see on ka hea võimalus näha oma rahvast.

Kas nukuteatri näitleja maailmanägemine on poeetilisem kui tavalise teatri näitleja oma?

Kes haldjaid ei usu, see nukuteatri näitleja olla ei saa. Aga võib-olla ei ole see üldse näitleja...



LEE STRASBERG (1901—1982), ameerika lavastaja ja kuulus teatripedagoog, «teatrimängu filosoofiks» ja «meetodi-meheks» hüütu, oli järjekindlaid Stanislavski «süsteemi» propageerijaid Lääne teatris. Ilmselt eeskätt seetõttu, et õppis omal ajal ise Ameerika Laboratooriumteatris Richard Boleslavski ja Maria Uspenskaja juhendamisel, kes omakorda olid enne revolutsiooni Moskvas, MHAT-i I-studios tutvunud Stanislavski põhimõtetega Leopold Suleržitski ja Jevgeni Vahtangovi vahendusel. Niisiis oli Lee Strasberg, see poisipõlves Austriast sisse rännanud juudi rahvusest ameerika teatrimees n-ö vene koolkonna esindaja, kes pärast oma 1931. aastal asutatud ja kümme aastat eksisteerinud Grupiteatrit (Group Theatre) leidis suurejoonelise tegevuspõllu pedagoogina. Tema kuulus Näitlejastudio, mille direktor ta oli 1949. aastast, töötas New Yorgis, nn Strasbergi Instituut Hollywoodis, kujutades endast täiendavaid teatrikoole (akadeemiaid) juba professionaalsetele näitlejatele, kes võisid Strasbergi studios praktiseerida, olles sel ajal vabad komertsteatri (filmi) nõudmistest. Vastuvõtukatsed olid igal aastal ja saada Strasbergi poolt valitud, oli näitlejale suur au. Strasbergi mainet kas või Hollywoodi eliidi õpetajana kinnitavad ta õpilaste-stuudiolaste nimed, nagu Marlon Brando, Rod Steiger, Paul Newman, Ellen Burstyn, Dustin Hoffman, James Dean, Al Pacino, Robert de Niro, Elia Kazan jt.

Tähelepanu tahaks juhtida ka isikule, kes on järgnevas intervjuus Strasbergi küsitleja ja kaasvestleja. RICHARD SCHECHNER on olulisemaid kujusid 1960.—1970. aastate maailma avangardteatris. Tuntud kui The Performance Group'i lavastaja, on ta olnud ka New Yorgi ülikooli professor, paljude raamatute autor (“Environmental Theatre”, “The End of Humans (Writings on Performance)” ja viimati “Between Theatre and Anthropology” jt). On pikemat aega tegutsenud New Yorgi Eksperimentaalteatrite Liidu presidendina. Kõige kõrval aga ka tegevajakirjanik, näiteks on ta olnud ajakirja “Tulane Drama Review” toimetaja.

## Töö elava materjaliga

INTERVJUU LEE STRASBERGIGA

Strasberg: Tänapäeval kohtab niisugust segadust, mõistmatust ja otsesest vähiklikkusest — mitte üksnes Stanislavski süsteemi, vaid üldse näitlemise puhul —, et selle probleemi käsitlemiseks oleks tarvis kirjutada kolm pakku köidet. Esiteks, näitekunsti põhjalik ajalugu, mis kajastaks erinevatel ajajärkudel näitleja ees seisnud probleeme; teiseks, näitlejaprobleemide psühholoogiline analüüs ja kolmandaks, Stanislavski süsteemi kirjeldus ning selle suhe mainitud küsimustega. Stanislavski süsteemi ega ühtegi teist süsteemi ei saa mõista ja käsitleda, enne kui anname endale aru, et küsimust ei püstitanud tema — see on niisama vana kui näitlemine isegi. Nii näitleja kui ka publik tunnistavad, et näitlemine kujutab endast probleemi. Põhimõtteliselt on selle formuleerinud juba Shakespeare: «Kas pole öudne, et üks näitleja, / võib pettekujutluse, väljamõeldud kire ajal, / oma hinge suunata, kuis ise tahab?»\* Asendage «hing» «kujutluse» või mõne muu sobiva sõnaga, ja oletegi jõudnud näitleja põhiprobleemini. [ — — — ] Ainus uus moment Stanislavski süsteemi juures on see, et tema abil saab suunata oma kujutlust. Ma ei väida, et hää, kõne ja liikumine oleksid vähem tähtsad. Need on lihtsalt näitleja kutseoskuse komponendid, kuid mitte peamine, mille abil ta mängib. Võime juhtida oma kujutlust ei ole ainuüksi Stanislavski vaimusünnitus. Seda tingis ta kaasaeg, teadmised psühholoogiast, tingrefleksidest, harjumuste osatähtsusest jne. [ — — — ]

*Kas Stanislavski meetodi praktikasse viimine toob paratamatult endaga kaasa vastava mängustiili?*

Näitleja koolitamisel pole midagi ühist mängustiiliga. Tehnika on muidugi seotud mõningate õpitavate asjadega, aga ta ei tingi konkreetset stiili, nagu võiks järeldada mõne näitleja loomingust. Stanislavski rakendas oma süsteemi ja saavutas tulemusi, mis on omased ainult talle. Üks tema kuulsaimad õpilasi Vahtangov, kes on meid samuti tugevasti mõjutanud, sai sama süsteemi kasutades hoopis teistsuguseid tulemusi. Vahtangov oli suur meister, kes oskas Stanislavski meetodit veelgi täiuslikumalt ja fantaasiaküllasemalt rakendada kui tema õpetaja, mis tingiski erinevad tulemused. Minu Grupiteatri lavastused erinesid üksteisest täpselt samuti nagu ka lavastajad, kelle käe all nad valminud, kuigi lähenemine jäi põhiliselt samaks. [ — — — ]

*Kuidas jääb siis Brechtiga?*

Tema põhiseisukohad on vastuvõetavad kõigile näitlejatele. Stiilist rääkides ei meeldinud Brechtile ülepaistatud emotsioonid. Neid ei leidu ka tema enda kirjatöodes, mis on kristallised ja veidi sardoonilised, meenutades Heinet. Eluski ei kannatanud ta tunnete paraadi. Ja ometi olen ma kuulnud, mida ta näitlejatega ette võttis, kui nood ei pakkunud soovitud lahendust. Näitleja ülesraputamiseks ei pidanud ta paljude igasuguseid trikke välja mõelda. Kord lasi ta spetsiaalselt prooviks, mitte etenduseks, lavale tuua ühe rekvisiidi: Helene Weigel pidi näidendi järgi kätte võtma pildi, mis teda liigutab. Seda protseduuri järjekordselt läbi tehes oli naine tõeliselt üllatunud — Brecht oli vaevaks võtnud kuldraami asetada nende poja foto, keda Helene polnud juba aastaid näinud. Kui ta märkas oma vääsast poja pilti, oli reaktsioon muidugi täpselt see, mis lavastajale vaja.

Näitlejanna kirjeldas seda mulle kui Brechti kalduvust näitlejaid üles erutada, neid «kannatama panna». Peaesmärgiks oli äratada näitleja kujutlusvõime ja usk toimuva tõelisusse. Ülespuhutud emotsioonid olid talle täiesti vastuvõtmatud, aga see on juba stiili, mitte tehnika küsimus. «Juudi naised» pidi Helene Weigel helistama telefoniga ja lavale seati ehtne aparaat. Toru teises otsas oli Brecht ise ja jutustas talle lõbusaid lugusid, et sobivat reaktsiooni esile kutsuda, samal ajal kui Weigeli tekst oli naljast kaugel. Minagi olen püüdnud näitlejalt samasugust reaktsiooni välja meelitada, kasutades Brechti hiilgavat nippi. Seejuures tuleb aga tähelepanelik olla ja mitte seda eelnevalt reeta — tulemuseks peab olema teatav šokk, otsekui vestlekite kellegagi, kes ei räägi teiega ühte keelt. Tuleb peita seda, mida ütled, kuid ometi peab üht-teist läbi kumama.

[ — — — ] Pean ausalt tunnustama, et Brechti näidendid ei jätnud mulle kuigi sügavat muljet, kuni ma polnud näinud neid tema enda lavastatuna. Hiljem olen korduvalt Brechti näidendeid vaatamas käinud, aga keegi pole suutnud neile elu sisse puhuda. Brecht vihkas näitlejate ülespuhutust niivõrd, et ta nihutas tähelepanu sisult hoopis sellele, k u i d a s sisu edasi antakse. [ — — — ] Ta pidas silmas ainult seda, et enamikku erutab tänapäeval vaid harjumuspärane — armuasjad ja isiklikud mured. Brechti arvates oleksid massidele pidanud korda minema ka sügavamad väärtused, seetõttu ta konventsionaalsusi laval ei rõhutanudki.

#### *Mida te Stanislavski puhul eriti esile tõstaksite?*

Tema peamine, avastuslik teene on lödvestumise väärtustamine. Pinge on näitleja kutsehaigus. Ükskõik mida näitleja ka ei teeks — kõik nõuab talt tahte-, mõtte-, füüsilist ja vaimset pingutust. Kui seda energiat valesti kasutada, tekivad pinged ja ei saa sündida see, mida just pingutus, keskendumine peaks aitama luua. Teiste sõnadega, kui inimene on pinge all, ei saa ta mõelda ega tunda. Seda võib tõestada katsega. Kui pakkuda lahendamiseks mõni lihtne ülesanne, mis pole küll liiga kerge, aga siiski lahendatav, istub inimene maha ja püüab sellest jagu saada. Ütleme näiteks kaksteist korda kolmteist, mille korrutamiseks lihtnimene vajab aega, aga tuleb lõpuks välja õige vastusega. Kui ta peaks aga selga võtma klaveri (mis kahtlemata põhjustab pinget) ja asuma siis sama raskusastmega probleemi kallale, ei suudaks ta üldse oma aju pingutada. Kui teda kõnetada, peab ta kõigepealt klaveri maha panema, et üldse aru saada, milles asi. Selleks et mängida, tuleb ka näitlejal end lödvaiks lasta.

#### *Kas lödvestumine ei satu vastuollu keskendumisega?*

Sama hea oleks küsida, kuidas saab inimest ravidada, kui tal kõht lõhki lõigatakse? Tegelikult vallandab lödvestumine näitleja tõelise energia, vältides mängus mõttetut pinget ja närveldamist. Toimuva täisväärtuslik väljendamine muutub märksa kergemaks.

Ma jutustan teile väikese loo. Kord pöördus minu poole üks näitleja, olles lõpuks otsustanud enda kallal tõsiselt tööle hakata. Ta oli lausa jahmunud, kui kuulis mult: «Alustaksin tööd lödvestumisest.» Ehmatusest üle saanud, küsis ta: «Kuidas see lödvestumine siis käib?» Tuli lihtsalt ette näidata. See pole kuigi keeruline protsess, tulemused on aga vapustavad. Kogu kammisetud energia, mis üha kuhjas pinget, pääses nagu paisu tagant valla ja ilma mingi lisatööta muutus tema mäng märgatavalt paremaks.

#### *Kuidas te saavutate lödvestumise? On see füüsiline protsess?*

Nii füüsiline kui ka vaimne. Muide, see on reainimesele niisama kasulik kui näitlejalegi.

#### *Milliseid lödvestumisharjutusi te oma tundides kasutate?*

Näitleja istub toolil. Sageli püütakse leida mugavat tooli, aga ma olen selle vastu, sest tingimused peavad olema võimalikult ebamugavad. Niisiis palume näitlejal sisse võtta asendi, milles oleks soovi korral võimalik kas või uinuda. Näitleja niheleb siia-sinna, otsides magamiseks sobivat asendit. 13

Enda arvates on ta nüüd lõdvestunud. See, mis järgneb, on küllaltki õpetlik. Ma tõstan ta käe ja palun lõdvestuda, aga käsi jääbki õhku rippuma. Ta ei suuda lõdvestuda, sest musklid ei allu tahtele. Nüüd juhime ta tähelepanu tema kehas toimuvatele protsessidele, millest tal pole aimugi. Näitleja, andmata endale aru, et kehas on välja kujunenud automaatsed reaktsioonid, peab neid mõnikord oma tahtepingutuse viljadeks. Pikka aega takistab tundmatu pinge soovitud tulemuste saavutamist. Kui näitleja suudab kindlaks määrata pingete keskpunkti, on mure murtud. Ses suhtes meenutab ta hästi konstrueeritud masinat: käskluse täitmine on vaid aja küsimus.

Lisaks puhtfüüsilisele lõdvestumisele olen ma leidnud võimaluse, kuidas end vaimselt lõdvestada. See pole küll teaduslikult põhjendatud, aga mugav on ta küll. Alustame meelekohtades asuvatest närvidest. Mõtlemispingutuse ajal kasutab see piirkond palju rohkem energiat, kui ta selleks tegelikult vajab, ja tekitab seega pingeid. Peaaegu niisama tähtis on ninaõnarus, mis jääb silmade vahele. Ka sinna koguneb pinget, kuna see piirkond reageerib kõigele spontaanselt tänu silmade suurele aktiivsusele. Me soovime näitlejal energia silmalaugete kaudu välja juhtida. Enamikul see õnnestub, ja lõdvestudes vajuvad nad lausa kokku — niivõrd palju energiat vabaneb ühekorraga. Kolmas piirkond hõlmab nina külgedelt algavaid lihaseid, mis ulatuvad suu ja lõuani. See piirkond on pidevalt aktsioonis ja suurima pinge all, kuna just seal on harjumuse jõud kõige tugevam. Lõppude lõpuks on mõtte kõneks muutumise protsess ikkagi veel saladus, me lihtsalt teame, et see toimub. Ei tohi aga unustada, et kõik sünnib nii ruttu, et enne mõtlemise teadvustamist on nii mõnigi asi juba välja öeldud. Uskumatu, kui ruttu see näo piirkond reageerima peab!

Nimetatud kolme piirkonda koondubki vaimne pinge ja kui õnnestub neid lõdvestada, kaob ka pinge. Nii võib juhtuda hämmastavaid asju. Kui näitleja lõdvestub, tuleb pinnale seni vaka all olnu ja emotsionaalsus saavutab uue tasandi. Ja seda kõike üksnes tänu lõdvestumisele! Mul on tihti näitlejatega probleeme olnud — töö käib, aga tulemust pole ollagi, ükskõik mis vahendeid ma ka ei kasutaks. Ja siis tuleb mulle korraga pähe lõdvestumist kontrollida. Tulemused on alati jahmatavad: tunded on kogu aeg tuha all hõõgunud, kammitsetuna füüsilisest ja vaimsest pingest. Saadud efekt ületab kõige julgemadki ootused.

Sama kehtib kontsentratsiooni kohta. Peaaegu kogu Stanislavski looming on dualistlik. See on nagu münt: kui piirdud ainult ühe küljega, võid petta saada. Arvestada tuleb mõlemat külge ning vaidlused ja arusaamatused tulenevad sellest, et ühte külge rõhutades unustatakse, et teine on niisama tähtis. Kui näitleja tunded leegitsevad, küsitakse, kas ta ikka suudab neid kontrollida? Asi selles ongi, et töö juurde kuulub ka kontroll. Me töötame emotsioonidega, nii et näitleja nad looks, teadlikult tekitaks, ja ka teadlikult ära kasutaks. Samaaegselt peab ta veel osalema ülejäänudki probleemide lahendamises, mis laval kerkivad. Kui näitleja teeb seda sporaadiliselt, ei pruugi ta ial enda üle kontrolli saavutada. Mõnikord võivad isikliku elu seigud näitlejat niivõrd tugevasti mõjutada, et ta ei allu teie kui näitejuhi tahtele. Just sel hetkel tuleb teda õpetada ennast kontrollima, ja selleks ongi vaja harjutamist.

Siinkohal on paras aeg mainida (kuna seegi küsimus on põhjustanud küllalaga segadust), et tänapäeval ei eksisteeri näitleja jaoks ühtegi kompleksset harjutussüsteemi, ei meie stuudios ega kuskil mujal. Näitleja ette püstitatakse ikka ja jälle konkreetne ülesanne, kuid pole olemas ühtegi järjepidevat ja süstemaatilist kompleksi, mis aitaks näitlejal end välja arendada ja vaevata teostada kõike, mida peaksid igal alal võimaldama kutseoskused ja tehnika. Viimati on mind huvitama hakanud ettevalmistussüsteem, mida kasutatakse Hiina teatris, kus kogu füüsiline energia kogutakse lõdvestumise teel. Kui hiina näitlejad sooritavad oma muinasjutulistena tunduvaid



vägitükke, teevad nad seda kergusega, mida ei saavuta pinge all olevad tantsijad ega isegi akrobaadid. Näib, et oleme oma jutuga veidi kõrvale kaldunud. Kontsentratsioon on niisiis selle medali teine külg, mille ühel küljel on lõdvestumine.

Tegelikult on lõdvestumine kõigest eelmäng. Järgmisena tuleb asuda näitleja tahteomaduste ja keskendumise kallale. Ta peab olema võimeline koondama oma tähelepanu mis tahes objektile, olematule, kuid kujuteldavale esemele, looma sellest täieliku ja selge ettekujutuse mitte lihtsalt pantomiimi vormis, vaid muutes selle meeleliselt tajutavaks. Säärase töö põhiväärtus ei seisne esemete käsitlemisel hõlbustamises — laval on ju reaalsed esemed olemas —, vaid näitleja kujutlusvõime hõivamises. Oleneb ju näitleja kujutlusvõime tema kontsentratsioonist, kui ta tahab seda täielikult oma kontrolli alla saada. Keskendumise puhul on tegemist olematute asjadega, mida tuleb taasluua: näitleja kuuleb olematuid helisid, näeb olematuid paiku jne. Ta ei kujutle neid ainult oma vaimusilmas ega pane meid umbkaudu aimama, et ta viibib kusagil kaugel. Näitleja peab kujundama aistitava reaalsuse ja andma kujutlusele vaba voli. Mille poolest erineb hea näitleja tippnäitlejast? Hea näitleja teeb kõike loogiliselt ja kõik tundub olevat omal kohal. Tippnäitleja ei tee kõike mitte loogiliselt, vaid kõik toimuks otsekui s i i n s a s j a j u s t p r a e g u.

Oletame, et näitleja üritab lõdvestuda ja keskenduda. Ta õpib oma kujutlusvõimet piitsutama, väljendades ise usku tehtava reaalsusse ja mõistus-pärasusse, kuid siis avastame, et näitleja ei v ä l j e n d a seda küllalt veenvalt. Tihti oleme tunnistajaks sisemistele protsessidele, mis ei pääse välja: nägu tõmbub kokku, silmaterad ahenevad —, emotsioonid jäävad nagu paisu taha pidama. Näitlejal on nutumaik suus, aga siiski ei saa ta nutta: ta ei suuda vabastada lihaseid, mis paneksid pisarad voolama. Niivõrd tugev on motivatsioon, mis pärsib emotsioone. Ma võin öelda, et olen katsetanud kogu selle probleemiringiga, mis seotud näitleja väljendusvabaduse saavutamise-ga. Oma katsetega jõudsin veidi kaugemale kui Stanislavski teoreetilisi töid ja praktikat järgides. Teatud etapil oleksin võinud öelda: «Kaugemale ei ole võimalik minna ja see näitleja ei kõlba näitlejaks. Ta teeb küll kõike õigesti, aga tema hääli lihtsalt ei sobi Metropolitanis laulmiseks.» Kuid ma mõistsin, et asi pole selles — tema sisemuses siiski toimus midagi, kuigi see jäi minu eest varjatuks. Kui asi oleks olnud vastupidi, oleks näitleja käitunud täiesti vabalt ja sundimatult, tema aga käitus ebaloogiliselt. Näitleja elas oma kujutlusmaailmas ja minu ülesandeks oli see avada. Katsetega töötasingi välja teatavad harjutused, mis andsid suurepäraseid tulemusi.

Ühte neist hakkasin nimetama laulu- ja tantsuharjutuseks, mille avastasin päris juhuslikult, kui töötasin koos lauljatega. Ma pidin leiutama nende jaoks harjutuse, mis aitaks vabaneda sõnalistest klišeedest. Tihti taandub näitlejas kõik sõnale. Ja ometi, konventsionaalsete sõnaliste klišeede meespüsimine raskendab tal oma mõtteid ja tundeid väljendada. Me lasime näitlejal publiku ette astuda ja palusime tal vaikselt seista. See lihtsana tunduv ülesanne osutus küllaltki keerukaks. Publiku juuresolek muutis näitleja rahutuks. Siis palusime tal midagi teha, ükspuha mida, peaasi, et ta teeks seda teadlikult. Näiteks lasime tal ümiseda mõnda melodiat rinnahäälega, mitte kõriga, sest kõri on tihti pingul. Selle lihtsa harjutuse eesmärgiks oli vabaneda vokaalsetest ja verbaalsetest klišeedest. Näitlejal on vaba valik, meloodia ja rütm ei tingi mingit konkreetset lahendust. Kõigepealt tulime järeldusele, et näitleja ei suudagi vaikselt seista. See annab tunnistust protsessidest, mida näitleja ei suuda kontrollida. Kui ta püüdis siiski ennast talitseda, ilmus tahtmatu närvilisus — muskolid hakkasid tõmbema ja kogu keha värisema. Kummaline, kas pole? Näitleja peaks suutma vaikselt seista ja lasta oma häälel voolata, vallandama oma sisemised protsessid ilma liigse kontrollita. Laval peab impulsile järgnema reaktsioon nii

sama ruttu kui klaverit mängides — klahvile vajutades kostab heli, klaver ei hakka sult küsima: «Üks hetk, kas ma pean häält tegema või ei?»

See harjutus, näitleja ja publiku lihtne vastasseis, tabab kõiki lava ja saali vahelisi põhimomente, mis jäävad tavaliselt väliste asjaolude varju. Ta pakub küllalt lihtsa ja vahetu võimaluse näitleja väljendusimpulsside vabastamiseks. Tulemused on hämmastavad, olgugi et harjutuse lõplikuks väljatöötamiseks kulus viis aastat. Ta annab näitleja tegevusest midagi röntgenipilditaolist, viies meid otse näitlejaloomingu lätete juurde.

Ühte hilisemat harjutust (see on väga kasulik, isegi lavastamise seisukohalt) nimetan ma omaette, iseendaga olemiseks. Väljend tuleneb ühest Stanislavski tööst, milles ta kasutab kuulsaid termineid «avalik üksiolek», «avaliku üksinduse tunne». Näitleja jaoks on kõige raskem publiku ees omaette olla, mis tähendab, et ta peab imiteerima mingit elulist situatsiooni, olles samas täiesti teadlik, et viibib laval. Et asi laabuks, eksperimenterisin nendega, kellel esines raskusi. Kui suur hulk sisemisi emotsioone ja hingeliigutusi ei pääse mõjule ainult seetõttu, et segab see n-ö publiku loodud pingel! Kuidas sellisel puhul talitada, publik on ju saalis ja välja ajada teda ei saa? Kui suudate kontsentreeruda, on kõik korras, aga mis siis, kui see ei õnnestu? Kinnitasin näitlejatele: kindlasti on teil elus hetki, kui olete üksi ja käitute vabalt, aga kui keegi uksele koputab või sisse astub, peatute otsemal. Teiste sõnadega, te ei ole praegu laval mitte lihtsalt üksi (arvulises mõttes), vaid täiesti omaette. Kasutades impulsse ja tõukeid, mis esinevad ainult omaette, iseendaga olles, kuid asetades nad avalikult publiku ette — lasin seda sooritada näitlejatel. Ja mis selgus: publiku juuresoleku negatiivne mõju näitlejale on võimalik olematuks muuta.

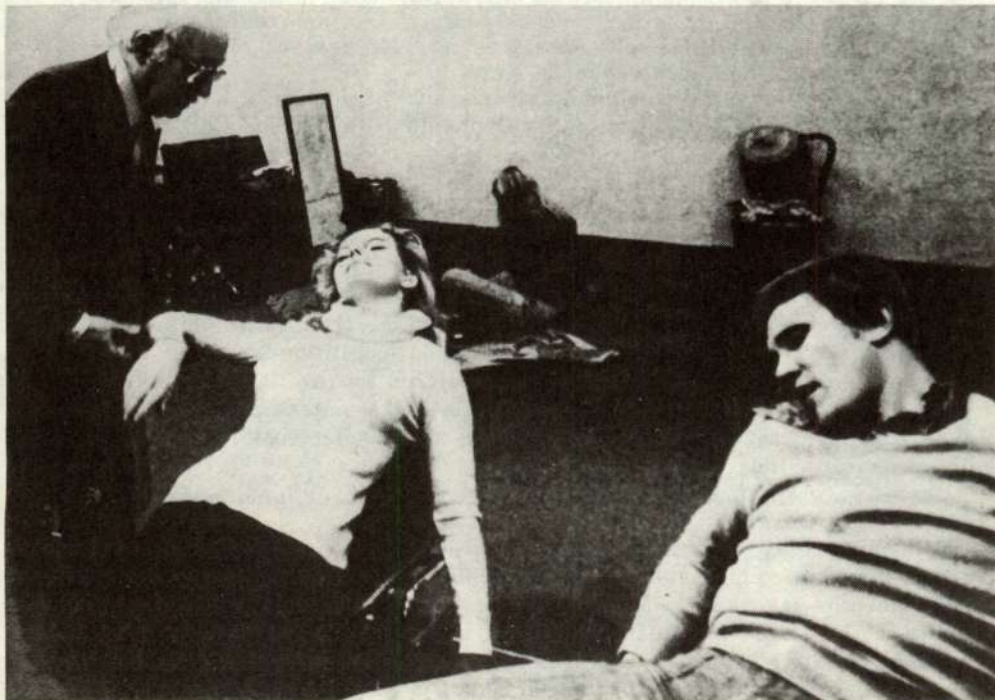
Katse õnnestus. Paljud, kelle väljendusrikkus oli maha surutud, suutsid omaette olles end täielikult avada. Näiteks oli ühel neil monotoonne hääl, kuigi ta oli töötanud mitme õpetajaga, kaasa arvatud minuga, ja teinud seda täie tõsidusega. Õpetus oli õigel alusel ja põhjalik, aga tulemusi polnud kuskilt näha. Siis proovisingi temaga oma uut harjutust. Selgus, et vahel üksi tusatsedes käivitas ta grammofoni ja tantsis hispaaniaaliku temperamendiga. Mul pidid juuksed peas püsti tõusma — ei oleks iial arvanud, et sel tüdrukul on nii palju jõudu ja särtsu. Lasin tal seda rahva ees etendada ja tollest hetkest peale muutus nii tema hääl kui kogu näitlemine. Omaette olemist kasutades õnnestus temas murda mingi nähtamatu barjäär. Ka paljude teiste puhul võisime veenduda, et väljendusrikkus kasvas tohutult.

Tollal juurdlesin ooperi kallal ja erilist huvi pakkus mulle üksi laval aariat esitav näitleja. Mida temaga peale hakata? Aaria näib olevat formaalne, aga ometi on ta etenduse koostisosana. Ma avastasin, et inimesed käituvad ülimalt teatraalselt, kui nad on tõesti omaette (lihtsalt üksi olemisest veel ei piisa). Nad räägivad iseendaga väga kujundlikult, vaidlevad ja hurjutavad teisi. Kui keegi sisse astub, pärsib see automaatselt nende käitumist. Lisaks harjutusvõimalustele, mida pakub omaette olemine, sisalduvad selles tohutud võimalused lavastaja jaoks — pean silmas monolooge, sisekõnesid, ooperikatkeid, mil näitleja jääb lavale ihuüksi. Stanislavski nimetas seda suureks pausiks.\* Näitleja jäetakse üksi ja olukord muutub väga kontserti, kui viuldajal avaneb võimalus mängida kadentsi. Ta võib selle hetke täielikult ära kasutada, sõltumata vähimalgi määral eelnenust ja järgnevast. Stanislavski nimetab seda suureks pausiks ja näidendites esineb just sääraseid ülitähtsaid kohti. Näitleja jääb lavale ihuüksi ja mõnikord pole tal sõnagi teksti, aga ometi esitab autor siin mõningaid nõudmisi. Ta tahab, et midagi juhtuks, et tegelane võtaks pausi ajal vastu mõne tähtsa otsuse. Jõudsin järeldusele, et elus on sellised hetked erakordselt dramaatilised. Varem polnud mul sellest aimugi.

Kord sain selle uue harjutusega vapustava kogemuse. Saatus viis mind kokku näitlejannaga, kes oli väga konventsionaalne ja sisemiselt paindumatu. Taipasin kohe, et minu ülesanne on äratada tema sisemaailm. Olin siiani alati alustanud keskendus- ja lõdvestusharjutustega ja alles siis asunud nn omaette olemise juurde, sest iial ei või teada, kui tugev enesekontroll kellelgi on. See näitlejanna polnud aga ühtegi harjutust teinud. Nähes teisi publiku ees omaette olemist praktiseerimas, jäi tal sellest sügav mulje ja ta tahtis ka ise katsetada. Olin küll pisut mures, kuna polnud seda eelneva etapita kunagi proovinud, aga lootes kõige paremat, jäin siiski nõusse. Mul polnud aimugi, et ta oli pideva arstliku kontrolli all. Ta oli selle maha väikinud. Emotsionaalsete häirete tõttu ei oleks ta tohtinud seda harjutust teha, sest see toob taas päevavalgele mahasurutud pinged. Rahutute inimeste puhul rõhutame ainult eesmärke, kontsentratsiooni, materiaalseid asju, loogikat; me ei lasku tunnetussügavustesse, nõuame selgust ja defineerimist. Emotsioonidest tuleks sellisel juhul hoiduda, kuna neid on seda tüüpi inimestel küllaga. See näitlejanna demonstreeris aga nn omaette olemist, millesarnast näeb harva. Olin ülimalt hämmeldunud ja poleks iial uskunud, et selles tüdrukus midagi säärast peitub. Ta ei saanudki enam endast jagu, sest emotsioon lämmatas kõik, ja meie töö tuli pooleli jätta. Mind vabandab ainult see, et ma ei teadnud, et ta kannatab tundehäirete all. See viga jääb minu arvele, kuigi ma ei teinud seda meelega. Oleksin pidanud otsustavalt keelduma. Aja jooksul oleks temagi selle harjutuse jaoks küpseks saanud. Õigel ajal rakendatuna osutub «omaette olek» ka säärastele inimestele äärmiselt väärtuslikuks.

Tegelikult on neil sellest abi, sest kui elu ei allu kontrollile, siis fantaasia-maailma saab ikkagi kontrollida. Kui luua analoogiline olukord laval, võib saavutada sellise vilumuse, et kui samasugune situatsioon esineb tegelikus elus, on sarnasus lausa rabav. Nõnda jõudsimegi järeldusele, et mõnele emotsionaalsete häirete all kannatavale inimesele on nende häiretega tege-

*Lee Strasberg kontrollimas näitlejate lõdvestusharjutusi.*



lemine «omaette olemise» piires küllaltki kasulik. Nii õpib ta neid olukordi käsutama igapäevaseski elus, suudab neid kontrollida ja nendega toime tulla. Tol harjutusel on igati positiivne mõju nende eraelule.

*Kas loomaetüüdid on teie arvates kasulikud?*

Loomaetüüdideks on eelkõige tarvis vaatlusoskust, mitte niivõrd emotsionaalset kaasaelamist, kuigi lõpuks jõutakse ka siseeluni, mis seisneb looma mõtlemise ja tunnete tabamises. Kõik algab puhtast vaatlusest, lõppeemärke on aga kaks. Esiteks õpetab see näitlejat kontrollima oma lihaseid ja imiteerima seda, mida ta on näinud. Seda kõigepealt. Seejärel õpib ta, et lihaste töö sõltub ka energia jaotumisest. Asi ei ole ainult selles, et lihased mingisse kindlasse asendisse viia; looma jõuvarud on ju hoopis erinevad, näiteks (esi)jäsemetes, mida saab ju ka vastavalt ette kujutada. Inimene on võimeline kehastama ka seda, kes ta reaalelus pole.

Tegelikult on loomaetüüdid karakterilooma aluseks. Eriti tänapäeva Ameerika teatris, kus põhirõhk on isiksusel, ei õpeta keegi näitlejale, kuidas karakterit luua. Näitleja väljendab lihtsalt iseennast. Aga mis on näitlemine? See on karakteri loomine, kellel on iseseisev elu, täpselt samuti, nagu valmis maal on sõltumatu kunstnikust. Ma võime rääkida Edmund Keani loodud Shylockist, keda iseloomustab kordumatu kvaliteet; näitleja panus ja looming oli selgesti eristatav nii autori loodud kujust kui ka näitleja isiksust. Sama kehtib Salvini Othello või Duse rollide kohta. Loomaetüüdid on karakterilooma võtmeks ja õpetavad ennast eristama tegelaskujust. Nad aitavad näitlejal avastada ja ära kasutada ennast kui materjali.

Lisaks sellele kasutan ma loomaetüüde subjektiivsete inimeste puhul, kes toetuvad ainult oma tunnetele. Etüüdid muudavad neid tähelepanelikumaks ja lahtisemaks. Nõnda hakkavad nad uskuma enda loodud uut füüsilist eksistentsi ja elu. Kui esimene etapp on läbitud, saavad nad hetke pärast järgmise ülesande: mängida juba midagi konkreetset selle looma elust. Tulenused on üllatavad, eriti mõnede loomade, näiteks ahvide kehastamisel. Esineb hiilgavalt tabatud karaktereid. Ja siis järgneb veel üks etapp: üritame mängida inimesi, kelles on peidus seesama karakter.

*Kord kasutasin ühes oma lavastuses improvisatsiooni, milles üks tüdruk hiilib teise järel nagu panter oma valvuri järel. Alustasime pantri ja valvuriga ning kandsime selle üle tegelastele. Näitlejanna säilitas selle hiiliva kõnnaku kogu osalahenduse vältel.*

Jah, näitlejatele on palju selgem, kui ülesanne nii püstitada. [ — — — ] Elu muutub kunstiks osaliselt seeläbi, et mõnda elulist seika näidatakse kujundi rüüs. Minu jaoks on kunsti olemus see, kui ühes sündmuses põimuvad omavahel reaalne ja kujutluslik.

Kõik see on seotud karakteriloomega. Kui näitleja on töötanud iseendaga, saab ta hakkama ka rolliga. Lõpuks töötab ta osaga, mille all tuleb mõista rolli kui osa näidendist. Need on erinevad asjad ja igal on omad rõhud. Esimesel juhul on tähelepanu keskmes üksnes lõdvestumine, keskendumine, hääletreening jne, emotsioonide ja tähelepanuvõime treenimine, improvisatsioon, mis võimaldab näitlejal usutavamalt ja loogilisemalt väljendada tõelisi mõtteid (mitte retoorilisi mõtteid). Seejärel, töös rolliga, õpib näitleja eristama tegelases peamist, jagades selle väiksemateks alalõikudeks. Teiste sõnadega, ta õpib rolli üle mõtlema, kuna selle teostamist on ta juba varem õppinud.

*Kuidas saab kindlustada, et näitleja tuleb rolli juurde, püüdmata seda endaga kohandada?*

Kõigepealt peab defineerima osa tuuma. Ehk teisisõnu: mis peaks minuga juhtuma, et minust saaks leedi Macbeth? Ei saa ju öelda: «Ma olen leedi Macbeth» ja hakata tööle.

Ma sooviksin seda formuleeringut rõhutada, kuna see on üks väheseid asju, mida maksab käsitleda teoreetiliselt. On olemas teoreetiline erinevus selle vahel, kuidas Stanislavski tööle lähenes, ja kuidas meie (või Stanis-

lavski õpilased, eriti Vahtangov, kes on meid mõjutanud) ülesannet sõnas-tame. Olgugi alljärgnev liialdus, sest Stanislavski ei teinud seda viga nii tihti, kui võiks järeldada teoreetilisest formuleeringust, aga üldiselt olevat tal kombeks olnud öelda: «Kui teie oleksite leedi Macbeth, kuidas te seda teeksite? Kuidas te käituksite?» Ainuüksi selle küsimusega tegi ta sageli esteetilise vea, alandades rolli näitleja tasemele. Minu kriitika tema «Othello» lavastuse kohta, mis põhineb Stanislavski režiistsenaariumil, taandubki sellele. Ta defineerib asju näitleja jaoks, kuid ei sõnasta küllalt selgelt vajadust luua tegelaskuju, kes erineks märgatavalt näitleja enda isikust.

Vahtangov ütleb aga nii: «Kui te teete seda asja nagu Othello, siis mis peaks teiega juhtuma, et teie tegu oleks motiveeritud?» Teisisõnu ta asetab esteetilise kaalutluse esikohale ja alles siis kasutab tehnikat kui vahendit selle elluviimiseks. Vastupidisel juhul, isegi Stanislavski lavastustes, maldadatakse lavarealaalsus näitleja tasandile, selle asemel, et aidata näitlejal tõusta tegelase tasandile. Näitlejat peab hoolikalt juhtima näidendi reaalsuses, luues talle motivatsioone, et ta toimiks nagu tegelane. [ — — — ]

*Teiste sõnadega, te lasete näitlejal endal leida konkreetse lahenduse, selle asemel et ise talle seda avada? Olukord tõukab teda tagant.*

Minu loogika peab kokku sulama näidendisse kodeeritud loogikaga. Ma ei saa jääda ainult oma loogika juurde. On tõsi, et inimesed, kel on seljataga alles esimene tööetapp, võivad ekslikult väita: «Ma olen küll Othello, aga ma ei suuda Desdemonat tappa.» Järelikult on midagi viltu läinud. Olukord on üsna absurdne, aga imestada pole siin midagi. Isegi need näitlejad, kes nii ei ütle, võivad mõnikord kinnitada: «Mul on raske ennast sundida. Ma ei taipu, kuidas ta võis seda teha.»

*Mida vastata näitlejale, kes ütleb ilma keerutamata: «Mul on raske Jago luiskamise õnge minna — ma näen teda läbi»?*

Siis peab näitleja leidma mõne abinõu, kujundama rollile usutava tuuma, mida oleks võimalik teostada. Võib-olla on tal osast vale ettekujutus ja ilmselt ei saa Jagot nii kergesti läbi näha. Laske näitlejal endas avastada midagi alateadvusliku armukadeduse taolist. Proovige osa luua sellise reaalsuse abil, millest näitleja aru saab.

See on muide ka võti stiili tabamiseks. Tihti aetakse näidendis toimuv segamini lavamaailma tegelikkusega. [ — — — ] Tavakujutus, et armusuhe jääb armusuhteks ja mõrv mõrvaks, muudab tähtsuse tõlgenduse puhul keerukaks ühelt näidendilt teisele ülemineku. Kui sürrealistlikus näidendis keegi ütleb, et sul on lips viltu ees, võid haarata püstoli ja ta maha lasta ning paluda seejärel endale serveerida tassikese teed — niisugune on tegelikkus. Keegi ei väida, et lavaatmosfäär peab vastama mõvale, mõrv kujutab siin endast ainult vastureaktsiooni. Siin peitubki stiili võti. Stiil on omamoodi utreeritud reaalsus — olulise esiletoomiseks. Loomulikkus ei ole veel reaalsus, vaid ainult selle poos. Tööd nooremate näitlejatega alustame sageli sellest, et püüame demonstreerida erinevust reaalsuse ja välise poosi vahel, mille näitleja sisse võtab. Seejuures käitub ta loomulikult, võiks isegi öelda sundimatult, mis tähendab tegelikult ükskõiksust ja keskendumise puudumist. Selline sundimatu olek sarnaneb ainult väliselt ta tõelise olekuga ja on sama võlts kui ükskõik milline puhtalt väline väljendusviis.

*Kas afektiivne mälu on kasulik ainult harjutamiseks või kulub ta aru ka prooviperioodil ja etendustel?*

Afektiivne mälu\* on üks näitleja põhivahendeid. Vahtangov rõhutas, et

\* Afektiivne mälu (afektiivmälu) oli sajandi algul Stanislavski «süsteemi» varasema perioodi termin, mida kasutas ka Stanislavski õpilane Vahtangov (surn 1922), hilisem (1930-ndatel) nimetus oli Stanislavskil emotsionaalne mälu. Tänu Vahtangovi teatri välisgastrolidele ja ühe tema stuudio («Habima») Ameerikasse rändamise tõttu, aga ka Mihhail Tšehhovi, Stanislavski vaadete peamise tutvustaja järgi välismaal alates 1928. aastast (lisaks mitmed teisedki MHAT-i I stuudio liikmed, kelle tegevus jätkus 1920. aastatel välismaal), on Läänes tuttavam ja enamkasutatud esialgne, afektiivmälu, määratlus. — Toim.

näitleja ei kasuta kunagi ehtsat emotsiooni. Mõni näitleja võib paluda: «Lööge mind, lööge ometi! Kui te seda ei tee, ei tule mul midagi välja.» See pole ju näitlemine. Kui teda lüüa, kukuks ta maha. Mis on sellel ühist näitlemisega? Kogu kunst on selles, et tegelikult ei löödagi, aga ikkagi tehakse seda nii usutavalt ja täie pingega, et partner variseb kokku ja saab haiget, kuigi teda ei puudutatudki. Vaat see on näitlemine! Millise emotsiooniga on siin tegemist? Vahtangovi järgi — meelespeetud emotsiooniga, mitte vahetu emotsiooniga. Afektiivse mälu põhiideeks ei ole puhta emotsiooni tagasi-kutsumine — näitleja ei tohi kunagi laval esile kutsuda päris emotsiooni, vaid kordama ainult meelespeetud emotsiooni. Tunded, mis valdavad näitlejat spontaanselt just praegu, ei allu kontrollile. Iial ei või teada, kuhu nad välja viivad, ning näitleja ei suuda neid alati säilitada ja korrata. Meelespeetud emotsioone saab aga taasluua ja korrata, ilma et nad seejuures pööraseks muutuksid.

Järelikult pidas Vahtangov afektiivset mälu keskeks kogemuseks, mille abil näitleja töötab. [ — — — ] Afektiivne mälu kulub marjaks ära laval kõrghetkedel, n-ö šokimomentidel. Siis on see ainus kindel vahend. Ma olen seda kasutanud kõige erinevamate näitlejate puhul, olgu nad mis tahes rahvusest.

*Kas näitlejad suudavad seda kasutada pidevalt igal õhtul?*

Meelespidamine kujutab vägagi kindlapiirilist tehnilist protsessi, mille jooksul ei tohi esineda mingeid jõupingutusi emotsiooni taaselustamiseks. Kui näitleja proovib alateadvuses uuesti tabada sama emotsiooni, ei allu see otseselt tahtele. Meeldetuletusprotsessis on pearõhk aistitavatel esemetel. Kõige paremini on afektiivset mälu kirjeldanud Proust oma romaanis «Swanni poolel». Alustada ei tule mitte emotsiooni meenutamisest, vaid koha, maitse, puudutuse, väljanägemise, kõla meenutamisest, tehes seda nii lihtsalt ja selgelt kui võimalik. Puudutades asju oma kujutluses, tuleb meeled valla hoida. Psühholoogiast teame, et emotsioonidel on tingrefleks. Nii õpetab mitte Freud, vaid Pavlov. Üldlevinud arvamuse kohaselt rõhutab Freud emotsionaalset poolust. Tegelikult (ja teoreetiliselt) teeb seda hoopis Pavlov. Selekteerides tingreflekse, võib esile kutsuda kindlaid reaktsioone. Igal õhtul tuleb kogu see protsess uuesti läbi teha — mõelda sellest paigast, kus viibisite; mis teil seljas oli ja kuidas riided sobisid, kas teil oli nendega kuum või külm; milline valgus seal oli; siis meenutage, mis hääled teieni kandusid ja keda te tookord nägite, mida räägiti ja mida te vastasite jne. Nõnda taaselustuvadki emotsioonid.

*Kas näitlejal tuleb sama tee läbi käia igal etendusel?*

Alguses küll, sest muidu näitleja ainult imiteeriks väliselt. Emotsioone on raske taastada, seepärast peab kogu protsessi kordama. Mõne aasta pärast, kui afektiivset mälu on korduvalt treenitud, kujuneb välja uus põhjuslik seos. Niipea kui näitleja hakkab nende asjadele mõtlema, jõuab ta soovitud «konditsiooni». Isegi Grupiteatri alguspäevil kasutasime sellist minutist ettevalmistust ja seda on enam kui küll. Siis olime märguandeks valmis. Alustama peaks seega vähemalt minut aega enne märguannet.

*Võtame konkreetse olukorra, ja küllalt keerulise. Enne Desdemona tapmist juhtub «Othellos» tohutult palju, üks ole. Selle stseeni ajal ei saa näitleja endale lubada minutist ettevalmistusaega, ta on juba liiga kaua laval olnud.*

Asjal on kaks külge. Esiteks väidab Stanislavski, et kui antud oludes kõike õigesti teha ja tegevused täpselt paika panna, peaks esinema ka emotsioon. Paraku see alati nii ei ole. Meil võib olla teoreetiliselt lahkarmusi, aga fakt on see, et afektiivse mäluga sain ma häid tulemusi ja see osutus sajabrotsendilisel töökindlaks. Ma leidsin, et seda saab kasutada kas või keset stseeni. Lõppude lõpuks on näitleja suuteline tegema korraga mitut asja. Võtame näiteks treeningu — pärast ühe asja omandamist asutakse tei-

se ja siis kohe kolmanda kallale. Nagu mustkunstnik, kes teeb kõike korraga. Seda ma mõtlengi treeningu all, millest kõik loevad ja räägivad, aga mida keegi ei praktiseeri. Mõned ei saa hakkama üheainsagi ülesandega. Nad tulevad proovi ja üritavad, aga kuna nad pole seda kunagi harjutanud, kulub proov sellele, mis oleks pidanud selgeks saama treeningutel.

See on muidugi näitekunsti keerukaim osa, mida valdavad ainult suured näitlejad. Nendel tuleb see küll spontaanselt, aga mitte igal õhtul. Isegi suured näitlejad ei suuda seda pidevalt. Siinkohal on õigus Gordon Craigil,\* kes küsis, et kui näitleja ei suuda seda korrata igal õhtul, kuhu jääb siis kunst? Kui ta on selleks võimeline, aga ometi ei saa hakkama, on viga ilmselt käsitööoskuses. Seetõttu ongi just kujutluse ja emotsioonide treenimine olulise tähtsusega. Iga näitleja peaks olema suuteline seda sooritama ja ka kordama. Ainus kindel viis seda praktiseerida on afektiivse mälu abil. Ometi on see ühenduses näidendiga. Paljud näitlejad on esitanud küsimuse: «Kuidas on võimalik kaasa mängida ja ikkagi sellele mõelda?» Siin on tegemist Stanislavski vääriti mõistmisega. Ma olen korduvalt rõhutanud, et näitleja töötab pidevalt oma olemuse mitmel tasandil. Ta mäletab oma märksõnu ja kui midagi peaks juhtuma, on ta võimeline tegema korrektiive. Kõik see moodustab osa näitleja lavaelust.

*Kas afektiivne mälu toetab ka nendel šokihetkedel, kui «Macbethis» MacDuff kuuleb, et tema lapsed saavad surma?*

Paremat näidet on raske leida.

*MacDuffi osatäitja on iseenda jaoks mängust väljas, aga publiku seisukohalt sündmuste keskpunktis.*

Just nii. See duaalsus peab alati näitlejas säilima.

*Kuna näitleja ei meenuta MacDuffi lapsi, meenutab ta midagi muud?*

Ta võib meenutada ükskõik mida, oma märgusõna või seda, mis tal järgmisel hetkel teha tuleb. Oma peas on ta loonud täpse tegevusplaani, aga väljast ei ole see üldse märgatav. Publiku vaatevinklist nimetaksin seda esimese korra illusiooniks.

*Kui ta ütleb «mu armsad tibupojakesed» ja nutab, siis tegelikult mõtleb ta...*

Mis tähtsust sel on, mida ta mõtleb? Meenutagem kas või kreeka näitlejat, kes Sophoklese «Elektras» kandis urni oma poja tuhaga. Shakespeare kasutas näitlemise kirjeldamiseks sõna «kohutav» ja tal on tuhat korda õigus. Kujutlege vaid tööd elava materjaliga. Kõigi teiste kunstide puhul on ju tegemist surnud materjaliga, mis elustub üksnes looja käe läbi, olgu selleks värv, heli või miski muu. Ainult näitleja kasutab elavat materjali. See ei ole sugugi puudus, nagu arvas Gordon Craig. Minu jaoks on see teatrikunsti olemus ja loomus. Teater põhineb elusolendite tegutsemisel ja seepärast võib isegi ajaloos kaugele tagasi minnes, kas või ürgajal, leida suurt pealiskaudsust ja samal ajal täielikku, lausa hüsteerilist läbielamist. Sellega primitiivne näitleja piirdubki, viies enda transsi. Tänapäeva näitlejate puhul niisugust hüsteeriast innustumist muidugi soosida ei maksä. Tegelikult tuleks hoopis arendada inimest, kellel on oskusi ja annet (erinevalt marionettidest) ja kes suudab ennast tervikuna liikuma panna; ma ei pea silmas mitte ainult lihaseid, vaid ka mõtteid, aistinguid, tundeid, fantaasiat.

Tõlkinud HANNES VILLEMSON

\* Edward Gordon Craig (1872—1966), inglise lavastaja, teatrikunstnik ja -teoreetik, kes 1900—1926 tegutses lavastajana ja lavakujundajana paljudes maades, sealhulgas ka Venemaal («Hamlet» Moskva Kunstiteatris 1911). Pidas tähtsamaks kujunduslikke väljendusvahendeid (arhitektuuriliselt lahendatud lavaruum, valgustus, värv, misantseen) ja elavast näitlejast täpsemaks ja täiuslikumaks marionetti. — Toim.

## Moderato cantabile

MARGUERITE DURAS JA TEMA FILMIPROOSA

ANDRAS FÁBER

### Jälle üks uudis, või vahest enam

1984. aasta novembri lõpul teatasid maailma suurimad teadeteagentuurid, et nii paljude meelest Prantsusmaa soliidseima kirjanduspreemia Goncourt'i auhinna pälviv Marguerite Duras. Ja ehkki alates 1903. aastast igal aastal määratava auhinnaga kaasnev rahasumma 50 franki on vähemgi kui sümboolne (selle eest saab praegu mõnes odavas Pariisi bistroos korraliku lõuna), toob auhinnatud teos autorile tavaliselt mitte üksnes moraalset, vaid ka suurt majanduslikku kasu. Massiteabevahendid teevad kirjanikust kohe staari. Seega kainelt mõeldes võis olla täiesti kindel, et M. Durasi hakkavad ründama reporterid, et väga paljud ostavad ta raamatu ja paljud loevad selle ka läbi, et temast huvitatakse välismaal, et raamat tõlgitakse mitmesse keelde. Võis oodata, et tähelepanuta ei jää ka kirjaniku eraelu, et tingimata mainitakse alkoholismi (millest Duras on tervenend) ning ebatavalisi armusuhteid kellegi vaevalt kolmekümnese noormehega. Yann Andréa, M. Durasi elu- ja joomakaaslase raamat «M. D.» oli aasta eest õigustatult esile kutsunud Pariisi kirjandusringkondade tähelepanu. Polnud vaja olla prohvet sellekski, et ette arvata kirjaniku esinemist Prantsuse TV reporteri Bernard Pivo äärmiselt populaarses kirjandussaates «Apostrophes». Seda kõike võis asjaolusid tundes enam-vähem aimata. Seda enam, et Goncourt'i auhinna saaja pole just eriti sageli olnud naiskirjanik — neile on Prantsusmaal kombeks anda *Fémina* auhind. (Goncourt'i auhinna laureaate hulgas oli M. Duras alles viies naine.) Kuid kõige pöörasemadki ennustajad ei julgenud loota, et auhinna pälvinud Durasi raamat («*L'amant*» — «Armuke») satub mitmeks nädalaks prantsuse raamatukaupmeeste nõutavamate väljaannete nimestiku etteotsa ja et Durasi-palavik ei vaibu ka poole aasta möödudes. (Vt samuti «Looming» 1986, nr 4, lk 572. — *Tõlkija*.)

Luigeja võib õigusega küsida: mis side on neil kirjanduselu seikadel filmiajakirjaga?

Küsimus on õigustatud üksnes osaliselt, kuna Marguerite Duras on silmapaistev nii kirjanikuna kui ka režissöörina. Siiani on tema lavastajakäe all valminud 17 pikemat-lühemat filmi. (1985. aasta seisuga 19. Vt ka TMK 1985, nr 12, lk 27. — *Toim.*) Kuid sellele vaatamata ei ole M. Durasi võimalik nimetada filmirežissööriks traditsioonilises mõttes; viga oleks ka nimetada tema filme traditsioonilisteks filmideks. Muide, selles küsimuses on ühel meelel nii tema pooldajad kui ka kritiseerijad.

### Mõningaid andmeid

Kuni viimase ajani oli Duras väheste valitute kirjanik, oma sõnade kohaselt tahab ta selleks ka jääda. Tema kirjanduslooming on äratanud filmirežissööride huvi: 1957. aastal väntas René Clément filmi kirjaniku ühe esimese romaani «*Un barrage contre le Pacifique*» («Tamm vastu Vaikset ookeani») põhjal, 1960. aastal tegi Peter Brook filmi, mille aluseks oli «Moderato cantabile», 1967. aastal Tony Richardson romaani «*Le marin de Gibraltar*» («Gibraltari madrus») ainetel, samal aastal valmis Jules Dassin «*Dix heures et demie du Soir en été*» («Suveõhtul pool üksteist»). Ent professionaalsed režissöörid ei saanud hakkama kirjaniku hüpleva stiili, tema sõnamaagia ja talitsetud kire filmile kandmisega. Durasi teoste sügav dramaatiline sisu ei jõudnud ekraanile, tegevustamise käigus muutus see paremal juhul sentimentaalsuseks.

Need ebaõnnestumised, aga ka Durasi püsiv huvi visuaalsete kunstide vastu (ta on kirjutanud mitmest oma romaanist näidendi, aga ka mitmest



näidendist romaani) viisid kirjaniku enda 1966. aastal kaamera taha. Autor tahab viia oma teosed filmi usutavamalt kui teised. Sellest ajast peale on enamik Durasi teostest jõudnud lugejate-vaatajateni nii ekraani vahendusel, teatritükina kui ka raamatuna, üks või teine koguni paaris-kolmes variandis. Praegu ei ole see enam erand, et ta realiseerib loodu kõigepealt filmilindil ning avaldab alles hiljem proosa- või draamavariandi, stsenaariumi.

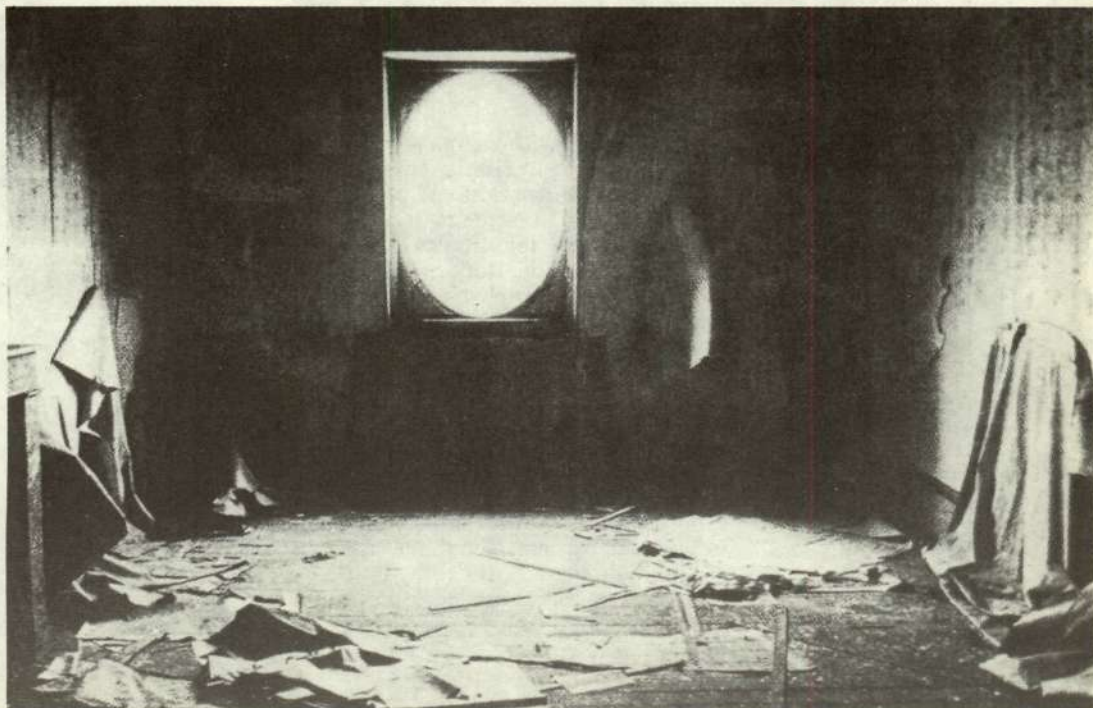
Tuleb harva ette, et kirjanik ekraniseerib oma teosed ise (Jean Cocteau ja Alain Robbe-Grillet on seda siiski teinud, ja korduvalt). Veelgi harvem on see, kui kirjanik kujutab oma teoseid filmina ette juba kirjutamisjärgus — jätame kõrvale need loovisiksused, näiteks Faulkneri, kes on olnud sunnitud teenima raha stsenaariumide vorpimisega. (Ka M. Duras on kirjutanud mitmeid filmistsenaariume, näiteks A. Resnais' filmile «Hiroshima, mu arm» (1959), H. Colpi filmile «Nii pikk üksindus» (1961) jm. — *Tõlkija*.) Ent peaaegu pretsenditud on see, millega katsetab M. Duras: proosa kirjutamisega mitte sullepa või kirjutusmasinaga, vaid filmikaamera abil. Luuletki on proovinud filmilindil luua vist üksnes Jean Cocteau. Seega on sümboolne, et Durasi film «*De journées entières dans les arbres*» («Päevad läbi puude otsas», 1976) sai Jean Cocteau auhinna.

### Mõttetus?

Kirjanik, kelles mõned mittekommunistidest vasakpoolsed prantslannad nägid kaua aega kehastuvat endi paremaid (kurjade keelte arvates küll halvemaid) omadusi, on ennenägematul moel hüljanud kõik põhireeglid, mida filmitegemise rohkem kui kolmveerandsajandine ja filmiasteetika enam kui poole sajandi vanune praktika ning põhimõtted on pidanud üldkehtivaiks.

M. Duras vilistab kõhklemata nii tempole, tegevusliinidele kui ka kutsetele näitlejatele ja amatööridele. Ta räägib otsesõnu poliitikast seal, kus oodatakse ülekantud väljendust, ja kõneleb (õigemini filmib) mõistu seal, kus vaataja ootaks selgitamist. M. Duras kasutab suurepäraseid näitlejaid

«*India Song*», 1974.





«India Song».

(nad kõik kinnitavad, et töötavad M. Durasiga rõõmuga) ja sunnib neid unustama kõik, mida nad on osanud, filmis tuleb neil liikuda elutute nukkudena. Ta kasutab professionaalsete näitlejate kõrval ka amatööre, kuid ootab viimastelt professionaalse tasemega näitlejatööd. Duras esitab ilmseid võimatusi nii, et siiski ei saa tekkida kahtluse varjugi absurdiga kokoteerimisest. 1972. aastal valminud filmis «Nathalie Granger», mille ta filmis — *horribile dictu!* — oma villas Neauphle-le Château's selliste tähtedega nagu Jeanne Moreau, Lucia Bosé ja Gérard Depardieu, heliseb kord telefon. Üks näitlejaist tõstab kuuldetoru ja ütleb tundmatule helistajale: «Aga, mu härra, meil ei ole telefoni isegi olemas!» Seepeale palub helistaja vabandust ja lõpetab kõne. Teises stseenis püüavad majaelanikud sisseastunud kaubareisijat pikkade minutite jooksul veenda, et ta pole see, kelleks end nimetab. «Te ei ole kaubareisija,» korratakse ilmetute nägudega. Onnetu kinnitab, et on kaubareisija, senikaua, kuni viimaks ka ise kahtlema lööb. Mõlemad stseenid võiksid olla Ionesco või Beckett'i sulest, kui neid annaks siduda sellega, mis ekraanil muidu sünnib või näha on. Ainult et film on hoopis millestki muust. Millest, seda me teada ei saa. Võib-olla ema ja lapse suhetest, võib-olla ema suhetest sõbrannaga, võib-olla muusika tähtsusest elus. Kõige rängem konflikt, mis meieni jõuab, on see, et laps ei taha õppida klaverit mängima, ehkki ema arvates on ta «omadega läbi, kui ei tegele muusikaga». Kahe montaažilõigu vahel hüppab režissöör üle paljudest aastatest, kuid üksnes selleks, et pikkade minutite vältel vaadelda näiliselt tähtsusetuid esemeid.

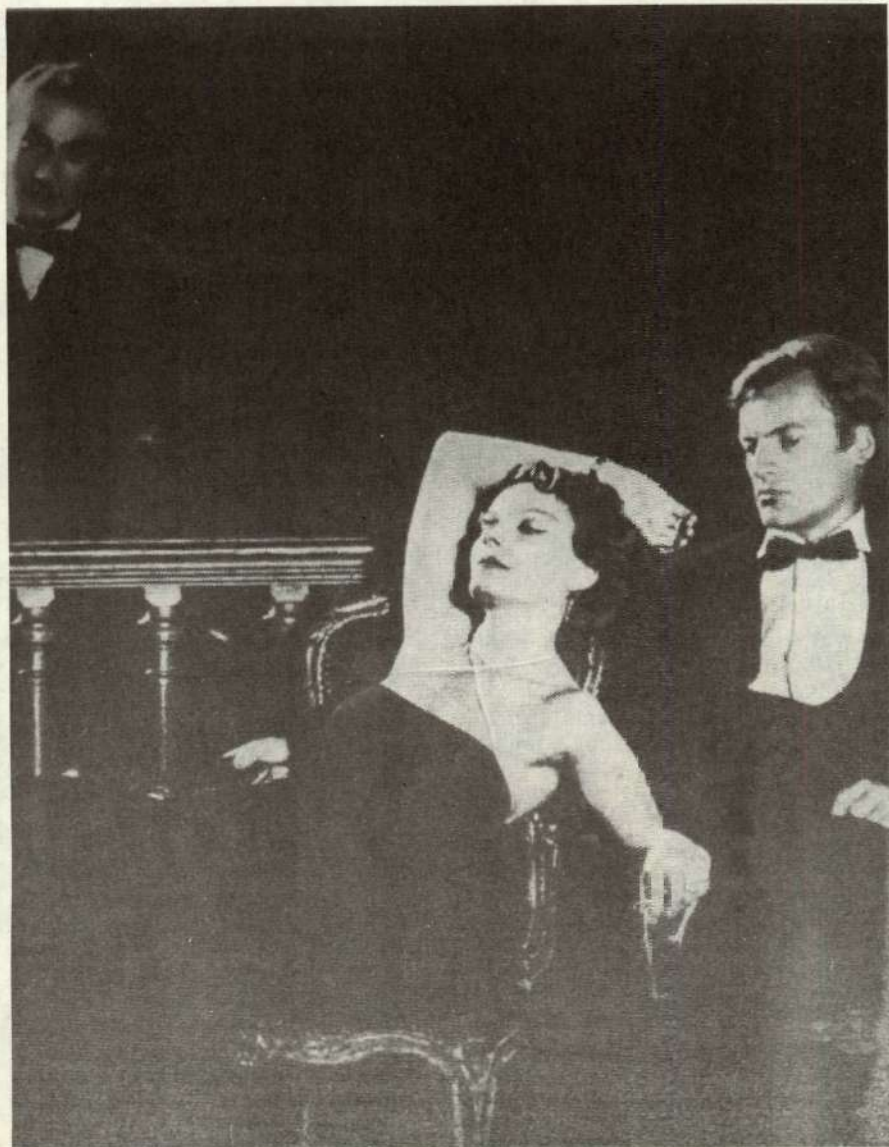
Piisaks sellisestki ketserlusest, et kive võiksid heita nii kriitikud kui ka vaatajad. Kuid M. Durasi kõiki filmiala seadusi pihuks ja põrmuks tegeva lavastajakarjääri puhul on see vaid algus.

Paljud tema austajad peavad epohhi loovaks filmi «India Song» (1974), mis nende meelest tuleks arvata kõigi aegade kahekümne tähelepanuväärseima filmi hulka. Filmi alguskaadrid näitavad nelja minuti jooksul, kuidas mere kohal tõuseb päike (kes kordki kinos käinud, teab, kui lõputuna tundub ka üksainus minut, kus midagi ei juhtu!). Üks tegelastest kisendab filmis oma kümme minutit vahetpidamata. Suurepäraстал näitlejatel Delphine Seyrigil ja Michael Lonsdale'il on justkui maskid ees, nad käivad aeglaselt nagu teod, nende suud ei liigu, kuid me kuuleme nende häält.

Ja seegi pole veel kõik!

«India Songi» helimaterjali kasutades tegi M. Duras uue filmi, mis aga algusest lõpuni näitab üksnes varemtes lossi interjööre koidu ajal. Kaamera liigub pikalt nii horisontaal- kui ka vertikaalsuunas; näitlejad

«India Song».



ilmuvad nähtavale alles üheksa minutit enne filmi lõppu. Mõne hetke püüavad nad liikumatud, ja siis lõpeb kõik «India Song'i» alguskaadritega vastupidises järjekorras: päikeseloojang mere kohal, mitme minuti vältel. Ja kumbki film kestab 120 minutit! Pärast võtteid teatas operaator uhkusega: «Olen unustanud kõik, mida olen viie aasta jooksul filmitegemisel õppinud!» Peale selle valib Duras filmi nimeks imeliku lause («*Son nom de Venise dans Calcutta désert*» — «Oma Venezia nimega inimitühjas Calcuttas»), mida saab mõista üksnes see, kes on tähelepanuga jälginud juba ka eelmise filmi teksti.

1977. aastal valminud «*Le camion*» («Veoauto») ei ole sedagivõrd film nagu kaks eelmist. Tõsi, see kestab kõigest 80 minutit, kuid vähemasti tunni jooksul näidatakse, kuidas kirjanik (Marguerite Duras) loeb näitlejale (Gérard Depardieu'le) ette oma uue filmi stsenaariumi. Näitleja teeb paar korda ebamäära häält, näeme ka mõningaid stseene tulevases filmist — ilma mingi loogilise järjestuseta. Sest režissöör hoolitseb tähelepanelikult selle eest, et vaataja ei saaks nähtut-kuuldut siduda mingiks tervikuks. Või et ta mõistaks Durasi üht kunagist lauset: «Kõik on olemas kõiges.»

Kuid sellestki ei piisa!

1981. aastal leiutab M. Duras linatseosega «*L'Homme atlantique*» («Atlanti inimene») filmi. Lihtsameelne vaataja läheb midagi kahtlustamata kinno, et siis 42 minuti jooksul sõna otseses mõttes mitte midagi näha. Tõsi küll, silme ees vilgub mingite värvikombinatsioonidega rikastatud pilt ja kuulda on üksnes helisid nagu mingis kuuldemängus.

Siit edasi ei ole eriti kuhugi minna. Kui mitte just teoseta teose suunas: vaataja läheb kinno ja ei näe ega kuule üldse midagi. Rimbaud olevat öelnud: «Täiuslikem teos on puhas paber.» Äkki üritab Duras sedasama nüüd ka filmikunstimis?

Rõhutagem, et see kõik on siiski paigutatud väga rangesse vormi ja allub äärmiselt lihvitud arenguloogikale, süsteem on olemas. Loomulikult mitte filmikunsti tavapärasest tähenduses.

Mis see siis on?

Mõttetus?

Mitte täiesti. M. Duras püüab ületada nii proosa kui filmi võimaluste piire, täielikult ei saa see tal õnnestuda. Kuid väljakutse ja samal ajal ebaõnnestumine on suure ande ja moraalse puhtuse äärmuseni viidud proovilepanek, mille negatiivsedki kogemused väärivad tõsist tähelepanu.

Mida tahab M. Duras saavutada?

Kuhu ta tahab jõuda?

Mille ümber ta sellise järjekindlusega tiirleb?

Mida see naine tahab?

See võib tunduda küll leierdatud, kuid: ta tahab väljendada sõnuleeletamatut ja näidata näidatamatut. Väljendada oma ainukordsust ja üksindust teadvuse süvakihtidest esile võlutud assotsiatsioonide abiga. Jagada oma põhivapustust — tunnet, et ta on maailmas võõras, ja leevendada seda tunnet nii enda kui ka meie jaoks. Pole mõtet teravmeelitseda — M. Durasi häbelik ekshibitsionism on sügav ja see varjab paranematuid haavu. M. Durasil valutab olemine ja maailm. Seepärast mõistabki ta nii sügavasti kõigi alandatud ja muserdatute saatust, nii võõrsil töötavate mustanahaliste kui ka laagrisse viidud juutide saatust — lühifilmides «*Les mains négatives*» («Negatiivsed käed») ja «*Aurélia Steiner*». Ja — mitte viimases järjekorras — ta mõistab ka ennast ning teisi naisi, kes on oma kirgedes ohvrid.

Kust saab toitu see lõputu üksindus, see parandamatu võõrusetunne, mis ühe «*India Songi*» tegelase sõnade kohaselt on «oleandrilõhnaline nagu pidalitõbi»?

Kirjandusleksikonide järgi on M. Duras sündinud Indo-Hiinas, praeguse Vietnami lõunaosas Giadinhis 1914. aastal. Tema vanemad olid vaesed pedagoogid, kes mõnevõrra suurema näljapalga nimel olid asunud elama Kagu-Aasiase õpetamaks sealsetele lastele prantsuse keelt ja Euroopa kultuuri. Isa suri üsna varsti, nii et ema oli sunnitud üksinda oma 26 õpetajapalgast toitma kolme last. Kangelaslikule võitlusele eluga, milles

emal tavaliselt tuli alla jääda, on M. Duras püstitanud kauni mälestusmärgi romaaniga «*Un barrage contre le Pacifique*». Põrgust, kus Marguerite kaheksateist esimest eluaastat viibis, hakkame alles nüüd ettekujutus saama: Durasi intervjuude ja ka autobiograafilise «*L'amant*'i» põhjal. Kirjanik kõneleb romaanis oma verepilastuslikust tundest kuritegevusele kalduva vanema venna vastu ning jutustab vapustavast noorusarmastusest, mis ei saanudki lõppeda õnnelikult (rikkast hiinlasest lahutasid teda nii ühiskondlikud kui ka varanduslikud ja moraalibarjäärid).

Marguerite rääkis vietnami keelt emakeelega võrdsel tasemel ja tundis enne küpsuseksameid Prantsusmaad üksnes räägitu-loetu põhjal. Siis tegi ta äkitselt löpu kogu senisele elule ja astus Pariisi ülikooli (Vietnamis pole ta enam käinud). Prantsusmaal elab Duras 1927. aastast. Algul õppis ta majandus- ja õigusteadust ning matemaatikat, jättis aga õpingud üsna pea sinnapaika ja hakkas kirjutama. 1942. aastal kirjutas ta esimese raamatu ning sellest ajast kehtivad tema endagi kohta ühes hiljutises intervjuus öeldud sõnad, et kirjanikul ei ole elulugu.

### Motiivid

Mälestused ja elamused kirjanikul aga on, ja Duras on neid tavaliselt kujutanud sümbolsete assotsiatsioonidena — pildi, heli või esemete kaudu. Neid tihti lausa muusikalisi — üksnes muusika vahenditega põimitud — motiive toob Duras meieni niisuguse atmosfääri kujundava oskusega, et me tajume kirjeldatava omaenda siseseadustele toetuvast maailmast midagi isegi siis (ja enamasti lugeja või filmivaatajaga nii juhtubki), kui me pole võimelised mõistma keeruliselt seotud motiivirea loogikat ega paigutama neid s ü n d m u s t i k k u. M. Durasi raamatud ja filmid on s t a a t i l i s e d. Kui peaks algama lugu, on tegelikult kõik oluline juba sündinud. Kõik on valmis, kuid midagi pole selgeks saanud. Ja ulatuslikumale või piiratumale tegevusele võime selles kaootilisuses heita üksnes pilgu. Durasi teoste kirjelduseks sobib kõige täpsemini sõna *vertige* «peapööritus».

On üpris tõenäoline, et nimelt peapööritust peavad esile kutsuma vahendid, mille pärast Durasi on kõige enam kritiseeritud. Nii näiteks aeglustab ta väga meelsasti osatäitjate ja kaamera liikumist. See toimuvaga justkui seostumatu võte on mitmete kriitikute arvates juba maneerlikkuse piirimail (või veel **kaugemalgi**).

Durasi teoste üks põhimotiive on meie sajandile nii omane võõrusetunne.

Tahtmata selle probleemi ilmumist kaasaegsesse kunsti, eriti XX sajandi prantsuse kirjandusse lihtsustada üksnes päritolu või keele küsimuseks, tuleb siiski osutada, et võõrusetunne, elu absurdus, kontaktivõimetus, üksindus kui eksistentsiaalne frustratsioon muutub kirjandusvooluks lõpuks selliste kirjanike sule läbi, kes on mingil kombel võõrad ühiskonnas, kus elavad (iirlane Beckett, pooleldi rumeenlane Ionesco, venelane Adamov, leedulasest juut Gary-Ajar, Madagaskaril sündinud



Claude Simon või pikemat aega võõrsil viibinud Robbe-Grillet ja Michel Butor).

Ka M. Durasi kangelannad on võõrad (Calcuttasse sattunud Anne-Marie Stretter, keda Venezias oli kutsutud veel Anna-Maria Guardiks; S. Tahlal elav Lol Valérie Stein, keda lahubab suurest armastusest Michel Richardsonist just eespool mainitud daam; nimetu Prantsuse konsul, kes on Indias lootusetult armunud samasse Anne-Mariesse ja kellele mõjub pidalitõbiste nägemine nii raskesti, et ta hakkab nende pihta tulistama; üksik autostopiga reisiv vanem daam).

Vähe on käsitletud tähelepanuväärset seika, et Durasile on võõruse sünonüümiks saksa päritolu. Paljud tema kangelased on saksapärase nimedega. Ja on huvitav, et kirjaniku vahendite arsenalis (pimeduse või hämaruse soosimine, unenäostseenid või unenägede tähtsus, kalduvus mingiks ilmalikuks müstisismiks jne) arvavad asjatundjad leidvat möödunud sajandi saksa romantismi järelmõju. Peab märkima sedagi, et germaani hõng on poolteise sajandi pikkuse vaheaja järel hakanud prantsuse kirjanduses taas esinema (Michel Tournier', Alain Robbe-Grillet' jt loomingu).

Eriline maagia sisaldub M. Durasi teostes võõrapärastes eksootilistes nimedes, olgu need siis tegelikud (Shalimar, Savannakhet, Chandernagor) või väljamõeldud. Sellised nimed esinevad tema filmides Durasile iseloomuliku aeglusega korduvalt. Ja alati visuaalsete või auditiivsete motiivide (poolhullu Laose maanase laul, lindude siristamine või ka tegelik muusikaline motiiv — Diabelli sonaat, Beethoveni variatsioonid, argentiina tango) taustal. Vahel on need motiivid ka keeruliste reeglite järgi süsteemi seatud. *Moderato cantabile* — nende sõnadega võiks iseloomustada ka Marguerite Durasi. Selline on ka ühe tema romaani ja filmi pealkiri (nimi seostub Diabelli sonaadiga). *Moderato cantabile* on hämmastavalt sarnaste vahenditega saavutatud nii filmis kui ka romaanis. Ungari kriitik ja tõlkija Albert Gyergyai on öelnud: «... romaani, näidendi ja filmi spontaanne unisoon, vennalik kooseksisteerimine on kirjaniku loomelaadi näiliselt eriline, kuid vahest olulisim joon; tema teemad, lood on sedavõrd piltlikud ja dramaatilised, et köidavad režissööri ja dramaturge, vaatamata nende eepilisele atmosfäärile; võib-olla aitab just selline sümbioos kaasa romaani uuenumisele.» Olgu lisatud, et filmikunsti poolelt vaadatuna peitub Durasi palju vaieldud, mahatehtud ja ülistatud režissööri-tegevuse võlu ja tähendus täpselt samas. Tahtlikult loobudes konventsionaalsetest vahenditest, püüab ta luua selliseid kunstiteoseid, mis oleksid romaanile, proosale lähemal kui filmile. Ja ehkki Duras tundub nagu Beckett'ki olevat teel ennast hävitava kunsti suunas, võivad talle osaks saavad ebaõnnestumised olla ikkagi viljakad — filmikunsti võimaliku uuenumise seisukohalt.

### Perspektiivid

Prantsuse välisministeeriumi küllalt pretensioonika ettevõtmisena on teoks saanud Durasi loominguga samasse seeriasse kuuluv album, milles on segi paisatud traditsiooniliste kunstiilide piirid. Prantslane, kes võimeline ohverdama 1900 franki, saab hoida käes M. Durasi teoste ning mõtete «videograafilist» väljaannet. Ta võib selle tekstist, piltidest ja videokassetist koosneva albumi võtta riulilt ükskõik millal ja ükskõik kus endale avada Durasi maailma. Mida Duras ja tema järel paljud teised suured kunstnikud videoga peale hakkavad, seda on praegu veel võimatu öelda. Aga et filmiproosat, mille aluse Duras on rajanud, saab luua üksnes video teel, see on peaaegu kindel.

Ja siis on veel üks tee ning Durasi looming juhib meie tähelepanu ka sellele, kuid seda teed ei tuleks otsida ümbritsevast maailmast. «Kirjutamine tähendab, et me satume endast väljapoole. Et leida, mis on meis,» ütleb kirjanik. Nii oleme ise kõige hea ja halva allikas ning lõppesmärk. Meie ise, inimesed.

Selles mõttes on M. Durasi looming — vaatamata sügavale valule ja pessimismile — inimlik, humaanne. Ja meie ajal on seegi suur asi. Kõik muu — ütleme seda neile, kel tulevikus avaneb võimalus tema filme vaadata — johtub juba neistsamadest kriteeriumidest.

*Kes on teie sõbrad?*

Praegu vist enam mitte keegi. Kellega ma iga päev kohtun, neid ei tunne keegi... Bataille, Blanchot, Elio Vittorini — nemad olid tõesti mu sõbrad. Kohtusime pikkade aastate vältel väga sageli. Ja mu sõbrad olid ka mehed, kellega olen elanud koos. Kümne-viieteistkümne aasta eest ei arvestatud naiseга nii, et ta kirjutab, lavastab või loob muusikat — ei. Siis võisid naised olla üksnes võluvad perenaised, head võõrustajad. Naine, kes kirjutab, oli tõeline nuhtlus perekonnale. Nüüd suudetakse neid juba paremini mõista.

*Olemegi siis kaasajas. Mis te arvate, milline koht on filmimaailmas teie teostel?*

Tähtis koht. Võib-olla seepärast, et ma pole kunagi selle poole püüelnud.

*Milline suund, loovisiksus on teile mõju avaldanud?*

Ei mingi, ei keegi. Mind mõjutab ainult kirjandus, mu enda tekstid. Ma ei tea ainsatki filmiloojat, kes oleks mulle mõju avaldanud. Mu esimene film «Hiroshima, mu arm» avaldas küll kahtlemata mõju. Seega olen ennast ise mõjutanud. Kuni filmini «India Song» olin filmi «Hiroshima, mu arm» mõju all.

*Ja Ameerika filmid? Kas peate neist lugu?*

Midagi neist mulle meeldib. Jumaldan Kazani filmi «Metsik jõgi» üht poolt. Jumaldan «American Graffiti» esimest varianti. Kuid Ameerika film on liiga kodifitseeritud, ta põhineb teatud kokkulepetel. Kui ütled üht, tähendab see alati seda või teist, ja mingi muu asi tähendab kolmandat ja neljandat. Ning kõik teavad, mida millena mõistma peab. Nagu montaaž. Kõik teavad ette, mida film öelda tahab.

*Kas olete näinud Coppola «Apokalüpsist»?*

Ei, selliseid filme ma vaevalt nägema satun. Kuid «Kolmanda astme kontakti» ma vaatasin.

*Kuidas meeldis?*

Ma kohe ei teagi. Huvitav... Mida ma viimati nägin? Mere ääres... kui olen mere ääres, siis käin tihti kinos.



Marguerite Duras.

Ohtuti on igav ja nii ma lähengi kinno. Nägin «Viimast metrood».

*Nii oleme jõudnud ka Truffaut'ni.*

Vaatan igast tema viiest filmist üht. Kunagi Truffaut meeldis mulle. Küsimus, mis meeldib rohkem ja mis vähem, on alati eksitav. Selge, et prantslastest meeldib mulle kõige enam Jaques Tati, kes on võib-olla maailma suurim režissöör. Meeldivad ka Bresson ja Godard. Seega kolm hiiglast. Malle või Truffaut on minu jaoks võõras maailm. Minule tähendab film midagi muud kui neile... Mul on kahju, et ma nüüd Malle'i ja Truffaut' kohta nii ütlesin, aga kui jutt on filmikunstist, siis on mu ees Bresson, Tati ja Godard. Minu jaoks on praegune prantsuse filmikunst nagu perekond — mul pole sellega mingit pistmist.

*Millised suhted on teil näitlejatega?*

Minu suhted nendega on väga järjepidevad ja tugevad. Meie sõprus ei välis- 29

ta tülisid, kuid tavaliselt töötan ma alati samade näitlejatega. Valmistun praegu taas tegema filmi Bulle Ogier'ga, temasse olen ma väga kiindunud, ta on tõeline antistaar. Kui pidada silmas erinevaid rahvusi, siis annan mina oma hääle teatri- ja filmipraktikas inglastele. Inglise näitlejad meeldivad mulle kõige rohkem. Nende sügavuti mineva mängu pärast ja sellepärast, et nad on antistaarid. Ameeriklased ja itaallased on alati staarid. Inglisele mitte, ka kõige suuremad mitte, isegi *Old Vic Theatre* näitlejad mitte. Vanessa Redgrave pole staar, ta mängib alati alla oma võimete. Minu silmis on hea näitleja see, kes mängib natuke alla maksimumpanuse — aga see kehtib minu meelest ka teiste kunstiliikide kohta. Mulle meeldivad Dreyeri näitlejad, nemad jätvavad alati palju ruumi. Ma ei tea, kuidas seda selgitada. On olemas teatav modulatsioonijoon, mida Dreyeri näitlejad kunagi ei ületa, mõnikord ka Bergmani omad (teda ma eriti ei armasta). Nad ei astu kunagi üle selle joone, nad jätvavad alati ruumi ka vaatajale. Prantsusmaal, aga veel enam Ameerikas ja Itaalias, kui näitleja on laval, siis on seal üksnes tema, ehkki ta peaks ühte sulama kõige muuga. Tekstiga. Ta peaks muidugi väheke ruumi võtma, kuid ei tohiks ära võtta teiste õhku. Näiteks Fellini hõljub alati oma kaadrite kohal. Megalomaan. Mingi itaallaste rahvuslik omapära. Fellini kannatab pildimaania käes. Ta teeb mingit heroilist, teatraalset filmi, ta kannatab nartsissismi küüsis — väga igav.

*Kui te filmi teete, kas peate silmas ka publikut?*

Minul publikuga kontakti pole, ainult publikul minuga. Kui ma filmi teen, tunnen alati, et see on viimane katse, enam ma ei proovi. Aga kui film valmis saab, jään ma temast üsna pea ilma, katkeb see dramaatiline side, mis mind temaga võtete ajal sidus. Varem kulus aastaid, et ühest või teisest filmist vabandada, nüüd piisab juba aastast, kuuest kuust...

*Mida te ütleksite filmikeele kohta?*

Ma ei tee mingit vahet filmikeele ja kirjanduskeele vahel. Oluline on see, et teada, kui palju film ära kannab. Siiani on film talunud kõike, mida ma tahtnud olen. Keel, mida kasutavad kommerts-

filmid, pole keel, vaid mingi kood, tehniliselt väga täpne kood. Näiteks? Näiteks Lelouchi filmid. Kommertsfilmi klassik on selline inimene, kes ei tee teadmagi kirjanduskeelest, tal pole sellest aimugi. Ta ei tea, mis on keele kaal, täiuslikkus, jõud, võim. See polegi film, mida ta teeb. Minu teoseid nimetatakse autorifilmideks. Kommertsfilmitootjad pole filmitegijad, vaid käsitöölised. Meie, autori-filmitegijad, ei vihka kommertsfilmi, me ainult ei vaata neid, see on kõik. Kuid kommertsfilmitegijad meid ei talu.

*Te ei mõtle siis piltides, vaid eelitate alati sõnu...*

Jah, nii see on. Ma olen kuskil juba rääkinud ühest poolteisetunnisest filmist, mis on piltide jada, alla aga võib kirjutada ükskõik millise teksti. Arvan, et tegelen filmiga just sellepärast. Sest praegusaja filme ma eriti kõrgelt ei hinda, mind huvitab see, kuhu on võimalik jõuda, milleni võib viia teksti, milline jõud ja võim sel on. Ja ma arvan alati, et nüüd on käes viimane piir. Kuid siis saan aru, et võib minna edasi. Minu filmide vaatajaskond on väike, kuid minu meelest piisav. Ma ei tea, kes nad on, kuid nad annavad mulle jõudu jätkata.

*Kuidas te määratleksite kino?*

Peaaegu seda ajaviiteks. Et aega surnuks lüüa. Tõelist vaatepilti, elamust annab ta väga harva. Filmist ei ole teatrile võistlejat. Ega ka raamatule.

*Paljude meelest on filmikunst surnud...*

Minu meelest ka. Ja minagi olevat kaasa aidanud ta surmale...

DORIANO FASOLI intervjuu «*Film-critica*» 1981. a juuninumbris. Ajakirjast «*Filmvilág*» 1985, nr 5 tõlkinud IVAR SINIMETS



# Märkmeid Andres Söödi kunstilise maailmamudeli kohta

MIHHAIL LOTMAN



«Pulmapildid», 1979.

Rahvatraditsiooni ja -kommete taaselustamise püüet näeme «Rahvamajas» ja eriti «Pulmapiltides». On need katsed kunstlikud või avaldub neis, olgu või habras, tegelik side möödunuga? Kas paakil aken — piir oleva ja möödaniiku vahel — võib avaneda?

## 1. Mõnda sissejuhatuseks

Andres Sööt ei kuulu nende režissööride hulka, kelle looming kriitikuile vähe huvi pakub. Juba üks tema varasemaid filme — «511 paremat fotot Marsist» äratas tähelepanu ja kutsus esile poleemika. Peaaegu iga järgnev töö on kriitikas vastukaja leidnud.

Pikema ülevaatliku artikli Andres Söödi loomingust on kirjutanud Tatjana Elmanovitš<sup>1</sup>. Selles põhjalikus kirjutises

<sup>1</sup> Tatjana Elmanovitš. Inimene aknal. Märkmeid Andres Söödi filmidest. TMK 1986, nr 2. Selle lisana on avaldatud ka A. Söödi loomingut käsitlevate kirjutiste valikbibliograafia, millele võiks lisada veel kaks sisukat retsensiooni: Kaur Altoa. Ühest Villem Raami portreest. TMK 1985, nr 7; Lauri Vahtre. «Rahvamajast» ühes ajaloolise öiendiga. TMK 1986, nr 6.

leidub mitmeid huvitavaid tähelepanekuid, näiteks kujundi «inimene aknal» tähendus Söödi loomingus (proovime seda teemat siin arendada) jms.

Samas on seal ka tõdemusi, millega siinkirjutaja nõustuda ei taha. Esimene neist on seotud Söödi loomingu tüpoloogiaga. Ma ei pea otstarbekaks Söödi loomingu sellist liigendamist, ka puhtloogiliselt pole see eriti õnnestunud, kuna alus on ühtaegu nii temaatiline kui ka hinnanguline. Veelgi olulisem on aga see, et T. Elmanovitši klassifikatsioon ja sellest lähtuv käsitlus jätab Söödi loomingust fragmentaarse mulje. Võiks arvata, et Söödi loominguline käekiri sõltub otsustavalt käsiloleva filmi tüübist. Ka M. Bahtini karnevalikontsept- 31

siooni kasutamine Söödi loominguga analüüsimisel näib mulle üsna kunstlik.

Käesoleva kirjutise eesmärk on tõestada vastupidist: kogu Andres Söödi looming moodustab orgaanilise terviku, kõik ta tööd lähtuvad ühest ja samast kunstilisest maailmamudelist.

Teiseks ei taha ma nõustuda otsejoo-

osalise mustvalge dokumentaalfilmi stsenaarium. — TMK 1986, nr 7, lk 66). Ma ei saa nõustuda ka sellega, et «dirigent» on elu peremees nagu «reporteri»: need kujud on põhimõtteliselt erinevad ning olen veendunud, et enamik vaatajaid ei jaga T. Elmanovitši nii teravaid sõnu «dirigendi» aadressil.



«Reporter», 1981.

Kartoteek on tähtis infoallikas.

Reporter: «Ja, vat, võtad kaardi, mis siis sünnib [— —] Ja viiskümmend üks siis, mul on märgitud, oli see nii, et said Ülemnõukogu Presiidiumi aukirja või?»

Opilane: «Ei, 1958. sain.»

Reporter: «Aga miks mul see viiskümmend üks oli?»

Opilane: «Ma ei tea.»

Reporter: «Ahah, a kuule, kas sa ei saanud mingi «Sädeme» preemia [— —] Nii et, ühesõnaga, kaart on olemas...»

nelise negatiivse hinnanguga, mille T. Elmanovitš annab «Dirigentide» ja «Reporteri» peategelastele, pidades nende tööd täiesti mõttetuks. Näiteks kirjutab ta «dirigendi» kohta: «Ainus, mida meie kangelane tööpoolest võib, on i m i t e e r i d a r o n g k ä i g u l i i k u m i s e k o r r a l d a j a r o l l i . T a o n j u h t , k e s a i n u l t k u j u t l e b , e t t a j u h i b » (lk 18). Arvan, et Söödi positsioon on teistsugune, ta analüüsib neis filmides ebakõla inimese ning tema sotsiaalse rolli vahel. See on sügav probleem ja Sööt on kaugel ühekülgselt eitamisest, olgugi tema hoiak terav, ironilinegi (vrd ka A. Sööt. Reportaažid. 2-

Filmikriitika ja -teooria seisukohalt on käesolev artikkel ehk mõneti ootamatu, kuna siin ei vaadelda filmide tehnilist külge, ei analüüsita ühtegi filmi eraldi, isegi mitte Söödi tööde evolutsiooni. Kogu tema loomingut käsitletakse ü h e t e o s e n a ning selleski teoses huvitab meid üksnes sisuline külg. See ei tähenda mõistagi, et siinkirjutaja meelest Söödi filmide tehniline külg huvi ei paku. Näib siiski, et Sööt on neid kunstnikke, kellele see, mida ta ütleb, on tähtsam sellest, kuidas ta seda teeb, ja seetõttu kutsuvad analüüsima esmajoones tema loomingut sisulised aspektid.

Ei taha siin peatuda terminoloogia- ja metodoloogiaküsimustel. Mainigem vaid, et toetume struktuuralse poetika poolt väljatöötatud aparaadile (terminite «motiiv» ja «teema» seletusi võib meenutada TMK 1983, nr 7).

Mõistmaks paremini Söödi fenomeni tuleb kas või põgusalt peatuda situatsioonil, mis iseloomustab tänapäeva kinematograafiat. Ka eesti filmikunstis pole Sööt isoleeritud nähtus; võib nimetada hulka režissööre, kes esindavad mõnes mõttes analoogilisi taotlusi. Ennekõike tuleks mainida M. Soosaart, P. Simmi, R. Maranit jt. Kõige enam huvi pakub siiski võrdlus M. Soosaarega, kuna need kaks autorit märgivad sama suundumuse vastandpoolusi.

## 2. Eesti autorifilmist

Kui püüda ühe sõnaga iseloomustada maailma kinematograafias viimasel ajal kujunenud olukorda, siis sobib ehk kõige rohkem sõna **k r i i s**.

Ühelt poolt on selle esile kutsunud välised põhjused: televisiooni ja videotehnika teravnenud konkurents, uue tehnoloogia sissetung filmitööstusse endasse, kusjuures avanenud uued tehnilised võimalused pole jõudnud veel piisava esteetilise kinnituseni; teiselt poolt on olemas ka küllalt kaalukad sisemised põhjused: mõnede harjumuspäraste väljendusvahendite teatav ammendumine, üha tuntavamaks saav traditsiooniliste žanripriiride ahtus.

(Võimalike arusaamatuste vältimiseks märkigem, et sõna «kriis» ei kannu siin hinnangulist tähendust; kriisisituatsioonid on kunstis — ja kultuuris üldse — möödapääsmatu arenguetapp. Kui vaatleme kriisiperioode ajas, siis mineviku vaatepunktist on need languse ja laose perioodid, kuid tuleviku vaatepunktist loob see laostumine toitva pinnase uutele tõusudele, kätkeades juba nende algeid.)

Käesoleva kirjatöö ülesannetesse ei kuulu nüüdisaegse filmikriisi igakülgne analüüs, märgime vaid ära tema kolm meie jaoks tähtsat aspekti: esiteks, loobumine filmijutustuse narratiivsusest ja uute struktuuriliste suhete ja kompositsiooniprintsiipide otsing, teiseks, piiride lõhkumine traditsiooniliste žanrite vahel ning katsed sünteesida uusi žan-

rivorme, ja kolmandaks, subjektiivsuse faktori tähenduse suurenemine, autori juuresoleku tunnetamine (mõnikord ka vahetu kaadrisolek).

Nii näiteks viib Fellini oma mitmekihilise filmijutustuse üheaegselt läbi erinevatel semiootilis-ontoloogilistel tasanditel, loob metafilmi («8<sup>1/2</sup>»), toob mängufilmi tõsielufilmi elemendid («Rooma», «Klounid» jt); S. Paradžanov tõrjub süžee tekstivälisesse sfääri, sidudes üksikepisoodid mitte kausaalsete, vaid müütilis-poeetiliste seostega.

Paljude asjaolude tõttu (nendel peatumiseks pole praegu koht) on kujunenud nii, et viimase aja eesti filmikunstis ei anna tooni mitte mängufilmid, vaid tavaliselt äärealadele jäävad žanrid: multi- ja dokumentaalfilmid. Ja pole juhus, et just siin võib uusi tuuli tunda kõige enam.

Tähistamaks seda uut, mis on ilmunud Eesti tõsielufilmi viimastel aastatel, pakkus kriitika terminit **autorifilm** — teoreetiliselt võib-olla mitte päris põhjendatud, kuid just oma vähenõudlikkuse tõttu mugavat (on ju selge, et autoriteeta filmi pole).

Sageli (kuid kaugelki mitte alati) täidab autor autorifilmis mitut funktsiooni — ta võib samaaegselt olla stsenarist, režissöör ja operaator, kuid see on väline ja järelikult ebaoluline tunnus. Tegelikuses võib autorifilmil olla ka mitu autorit (vrd näiteks autoriduet Jüri Müür ja Enn Säde filmides «Künimehe väsimus» ja «Heinaaeg»). Võib-olla veel huvitavam on autorluseprobleem Andres Söödi ja Hando Runneli filmis «Exegi monumentum», millest tuleb juttu edaspidi.

Eesti autorifilmis näeme põhimõtteliselt samu juba mainitud suundumusi, mis määravad maailma mängufilmi arengu. Kui nüüdisaegne mängufilm sulatab endasse tihti dokumentaalfilmi elemente, siis autorifilm haarab paljut traditsioonilise mängufilmi pärusmaalt.

## 3. Andres Sööt ja Mark Soosaar

Subjektiivsuse osatähtsuse suurenemine võib filmis, nagu kunstis üldse, tähistada erinevaid, isegi diametraalselt vastandlikke asju. Üks poolus on seotud terava, publitsistliku autoripositsiooni esitamisega ja teine maailma kujutami-

sega assotsiatiivsete nägemuste reana.

Sõnakunstis on nendeks vastandpoolusteks proosa ja luule. Ka filmiteoreetilises kirjanduses räägitakse proosalisest ja poeetilisest filmist. Esimesena tegi seda arvatakse P.P. Pasolini<sup>2</sup>, kuid tema käsitlus jäi üsna kitsaks ja segaseks. Seepärast jätame tema definitsiooni kõr-

ge sõnadega edasi anda Mark Soosaare «Härra Vene maailma», «Aja» jt filmide ideed. Seevastu Andres Söödi filmide sõnumit on tavaliselt võrdlemisi lihtne formuleerida.

Teema valik ja teemade repertuaar iseloomustab oluliselt kunstniku loomingu, sellest on näha, mida kunstnik täht-



«Enderby valge maa», 1969, koos Mati Kasega.

vale ja kasutame neid termineid traditsioonilisemas ja seetõttu ka intuiitsiv-  
selt mõistetavamas tähenduses: poeesia (sealhulgas filmipoesia) põhineb kujundlikul, assotsiatiivsel mõtlemisel, proosa diskursiivsel, loogikalisel.

Eesti autorifilmis esindavad neid poolusi Mark Soosaar ja Andres Sööt. Soosaar loob kujundite abil kindla meeleolu, mis haarab vaataja oma lummusesse. Söödi jaoks pole oluline niivõrd meeleolu, kuivõrd kindel arusaam asjadest, isegi hinnang neile, mis küll tavaliselt otsesõnu välja öeldud pole, kuid on vaatajale täiesti üheselt mõistetav.

Luuleteksti on väga raske, õieti võimatu ümber jutustada. Näiteks pole ker-

saks peab. Kui meie traditsioonilises dokumentaalfilmis ei sõltunud teema valik sageli üksnes autori tahtest ning teema dikteeris tihti ka ideed ning kunstilised vahendid ja oli tähtsam filmistruktuuri määraja kui filmi autor, siis nüüdisaegse tõsielufilmi struktuur on teemast palju sõltumatum; võib isegi öelda, et vahel on olulisem kes kui millest. Teema jaguneb motiivideks ja autorist oleneb, millised motiivid ta selle teema arendamiseks valib.

Motiivid, mida autor oma loomingus kasutab, on tema teadvuses omavahel seotud ning nende seoste struktuur moodustab selle autori kunstilise maailmamudeli. Erinevatel autoritel võib konkreetne ese sõltuvalt tema funktsioonist kunstniku maailmamudelis tähendada erinevaid asju ja võtta koguni erineva visuaalse kuju.

<sup>2</sup> P.P. Pasolini. II cinema di poesia. In: «Uccelaci e Uccellini», un film di P.P. Pasolini. Milano, 1966.

Toome selle kohta mõned näited Söödi ja Soosaare loomingust.

Esiteks *akna* motiiv.

M. Soosaare «Lasnamäe» arendab teemat, mida ka A. Sööt paljudes oma filmides käsitleb ja mida võiks formuleerida modernse arhitektuuri negatiivse mõjuna inimesele.

gelikku vaatevälja akna taga varjab aga kardin. Inimene ei taha näha, mis tema toa akna taga on. Ka väljast vaadates pole aknaklaasid läbipaistvad, me näeme neis peegeldumas päikeseloojangut.

Soosaare Lasnamäe akna kujundit on huvitav võrrelda Moskva mitmekorruseliste majade akendega Mihhail Bulg-



«Enderby valge maa».

... Standardne karbikujuline tuba on tulvil tehislloodust — seinad katab fototapeet kauni maastikuga, voodis lebab koer; teises toas istuv poiss naudib teletist võluvaid loodus- ja arhitektuurivaateid, mis vilksavad mööda õhupalliga lendavate inimeste silme eest. Kõlab nostalgiline meloodia.

Poetiliste kujundite abil näitab Soosaar, et karptuppa surutud inimesel säilib tema loomuomane looduseigatsus; vahendid, mida ta selle rahuldamiseks kasutab, on aga illusoorseid ja sellega tekitab ta vaatajas igatsuse reaalse looduse ja inimväärse elukeskkonna järele. Tehislloodus on samuti standardne nagu massitiraažis paljundatav tapeet või film ning see pole väljapääs. Nendest kaadritest leiame aga veel ühe iseloomuliku momendi. Inimene avardab oma tehisruumi läbi foto ja teleekraani, tema te-

kovi romaanis «Meister ja Margarita», kus nende funktsiooniks on samuti esiteks loojuva päikese peegeldamine (vrd: «Ta pilk peatus ülemistel korrustel, mille aknaklaasidelt peegeldus silmipimestav, kildudeks murdunud ja Mihhail Aleksandrovitši jaoks igavesti loojuv päike...»; «...jõe taga hõogusid akendes loendamatud päikesed...» jms) ja teiseks umbisikulise standardsuse rõhutamise («Kõik aknad olid pärani, iga akna taga põles oranži kupliga lamp ning igast aknast ja uksest, igast kangialusest, katuselt ja põõningult, keldrist ja hoovist tungis kähiseva mõirgena tänavale polonees ooperist «Jevgeni Onegin»...»)

Söödil on akna semantika teine. Aken tähistab tal ennekõike piiri, mida mõned suudavad ületada ja mõned ei suuda. 35

Teiseks näiteks võib tuua *saare* motiivi käsituse Soosaarel ja Söödil.

Soosaarele pakub saar huvi eeskätt oma isoleerituse tõttu, mis kaitseb inimese sõltumatut isikupära massikultuuri ja standardiseerimise sissetungi eest ja on taas seotud autori põhiteemaga, mida võiks väljendada kui õigust omapärale.

Söödi jaoks on saar («Ruhnu») maalapp keset merestihiat. Meri ja ääretud avarused üldse (eriti Söödi varasemas loomingus) toovad inimese tõelise olemuse paremini esile kui tsiviliseeritud ruum ja kindel maa. Sellesse maailma ei mahu näiline ja kunstlik, siin tulevad esile vaid tõelised väärtused, inimese süvaolemus.

Ja lõpuks ühest võib-olla kõige üldisemast ja olulisemast erinevusest nende autorite kunstilises maailmamudelis, mis tuleneb aja ja ruumi vahekorra tajumisest.

Soosaare filmid on, kui nii võib öelda, *ajakesksed*. Aeg on tema jaoks peaaegu materiaalne substants, ta tunnetab väga hästi seda, mida Ossip Mandelštam nimetas «aja kareduseks»; ka ruumi tunnetab ta eelkõige läbi aja (enam-vähem samal ajal toimuvaid sündmusi ruum nagu ei eraldakski, näiteks «Maistes ihades» on ajalised plaanid väga täpselt piiritletud, samal ajal kui Tartus, Tallinnas, Riias või Pariisis filmitud stseenid vahelduvad võrdlemisi vabalt, ning vastupidi — ruum võib aja jooksul kaotada identsuse iseendaga, vrd näiteks «Kihnu naine» ja «Kihnu mees»).

Söödi maailmamudel on, vastupidi, *ruumikeskne*. Ruum määrab ka aja. Looduslikus ruumis lineaarset aega nagu polegi, on ainult tsükkel; selle-eest on tohutu ruum, mida inimene ületab, ning aeg on selle ruumi funktsioon: kui palju aega kulub ruumi ületamiseks? Ka kultuuris materialiseerub aeg ennekõike ruumis — arhitektuuris. Arhitektuur on ruumiliste vahenditega loodud aja ja ajastu mudel.

#### 4. Katse kirjeldada Andres Söödi kunstilist maailmamudelit

Andres Söödi filmide põhiteema, tema loomingu juhtmotiiv on inimene vallutamas aegruumi ning seda elukeskkonna jaoks ümber kohandamas. Sellel teemal on kaks põhiaspekti: inimene loodusli-

kus keskkonnas ja tehiskeskkonnas — kultuuris.

Looduslik ruum on piiritu, kaunis, inimese suhtes ükskõikne ja ohtlik. Mida puhtam ja ürgsem on loodus, seda enam peidab ta varjatud ohte, seda suuremad on tema nõudmised inimesele. Söödile meeldib näidata loodusruumi ääretuid avarusi — mandril (eelkõige tema Antarktise-sarja filmides, näit «Enderby valge maa»), merel («Kaugsoit»), õhus («Vabalend») ja ka mägedes (operaatorina Kiievi dokumentaalfilmis «Восхождение»). Kuid need pole pelgalt vaatefilmid: nende keskmeks on ikka inimene, ka neis filmides, kus teda peaaegu näha polegi. Puutumatud loodus huvitab teda kahes plaanis — esiteks näeb ta selles inimese poolt veel rikkumata ilu, jõudu ja avarust ning teiseks on see proovikivi inimesele, kes neile aladele tulla sõandab.

Pimestavamgi ilu ning võimsamgi jõud on looduses ehe, vähimagi poosita ja endaga silmitsi olevalt inimeselt ootab ta samuti vaid loomulikku ja tõelist. Loodusega kokkupuutuva inimese puhul rõhutab Sööt eelkõige tagasihoidlikkust, nende poosi- ja žestide võõrust. Näiteks vestlusest meremehega selgub esmajoones tema töö argisus; tavaliselt filmides kujutatud suurejoonelised laevade teeleaatmise ning pidulikult kodusadamasse naasmise tseremooniad lehvivate rättide ja lillesülemitega on kunstlikud ja elus mõeldamatud kas või sellepärast, et võõraid sadamasse ei lubatagi («Kaugsoit»).

Veel teravam on aga võltsi ja eheda vahetõde kultuuris. Looduses on võlts midagi välist ja tähtsusetut, kultuur on aga ise selle sünnitanud, ning peab ka ise leidma jõude selle endale vaenuliku, ohtliku nähtuse väljatõrjumiseks.

Mitme Söödi filmi põhiteemaks ongi võltsi ja eheda vastandamine, millega omakorda seondub antud ajamomendi väärtusi sisaldava hetkelise ja püsiväärtusi kätkeva igavikulise vastandamine. Söödi maailmatajule on omane erakordselt terav hetketunnetus; siin on ta väga lähedane Artur Alliksaarele, kelle luule kõlabki filmis «511 paremat fotot Mar-sist»:

*Ei ole paremaid, halvemaid aegu.  
On ainult hetk, milles viibime praegu.  
Mis kord on alanud, lõppu sel pole.  
Kestma jääb kaunis, kestma jääb kole.*

— — —

*Ei ole kaduvaid, kõduvaid aegu.  
Alles jääb hetk, milles asume praegu.  
Aeg, mis on tekkinud, enam ei haju,  
kui seda jäävust ka meeled ei taju.*

Igas hetkes on oma täiuses nii ajutine kui ajatu, nii võltsväärtused kui tõelised. Hetke seisukohalt on neid raske eristada ning valeväärtused paistavad rohkemgi silma, võivad ajalise inimese seisukohalt kaalukamadki olla. Siit johtub mälu probleem:

*Laiub surm nagu lävi  
läbi hommikuao.  
Aga olnu ei hävi,  
sest et mälu ei kao,*

ütleb Alliksaar.

Mälu ei ole vaid ühe inimese mälu, on olemas ka ühiskonna kollektiivne mälu — kultuur. Mälu ei ole talletatud mitte ainult närvirakkudesse, vaid ka helidesse, raamatusse, kivisse. Mälu ei ole üksnes inimese mälu, vaid ka teda ümbritsevate asjade ja esemete mälu. Kui inimene kunstlikult oma kultuurikeskonnast eraldada, katkeb mälu ja kultuuri järjepidevus, inimene jääb juurteta. Ning vastupidi: kultuuriajaloo uurimine, kultuurimälestiste säilitamine ja restaureerimine pole eluvõõras nostalgiline tegevus, sest ilma minevikuta ei ole olevikku ega tulevikkugi.

Selles mõttes on väga iseloomulikud sellised Söödi filmid nagu «Mälu» ja «Jaanipäev». Formaalselt käsitleb «Mälu» üksnes minevikku, tegelikult on film pühendatud kultuuri ja isiksuse (Villem Raam) peaaegu renessanslikult terviklikule mitmekülgsele. «Jaanipäev» aga käsitleb maailma, kus kultuurimälu on katkenud. See maailm on killustunud, si-suta, isegi ohtlik.

Siin on aga veel üks aspekt. Maailm ilma mäluta on irreaalne. Söödi looming jaoks on *reaalsuse/irreaalsuse* kategooria üldse väga oluline, ning on huvitav, et nüüdisaja ilmingud kannavad selget irreaalsuse märki, minevik (mis on Söödil tavaliselt seotud kultuuriga) on seevastu vägagi reaalne.

Söödi maailmamudel is jääb kestma üksnes tõeline, kõik võlts pudeneb, nagu langevad dekoratsioonid Tartu toomkiriku varemeilt filmis «Unenägu».

... Künkal, maa peal ja taeva taustal, seisab eesel. Kõlab Gregoriuse koraal. Sama muusika taustal kõrguvad taeva

poole toomkiriku varemed. Siis aga ilmub inimene. Ta topib eesli bussi, ehib varemed papist, räbalatest ja vineerist dekoratsioonidega, «istutab» maha potililled — varemetest saab filmi võtteplats. Muusika katkeb. Kostab vandumine ja ekraani täidab askeldamine — vändatakse keskajateemalist filmi, selle tarvis ka kogu butafooria, mis peagi tarbetuna maha kistakse. Dekoratsioonide mahavõtmise ajal näeme pilti negatiivis — valged varemed musta taeva taustal. Vaikus. Kui töö lõpetatud, on pilt taas positiivis. Taas on keskaegsed varemed puhtad ja kõrguvad ülevas rahus. Vaikselt hakkavad kõlama koraalidelid. Künkal, maa peal ja taeva taustal näeme eeslit. Košmaarse unenäona on haihtunud ajutine ja kunstlik, jäänud on tõeline ja püsiv — varemed, Gregoriuse koraal, eesel. Jääb kultuur, jääb loodus.

Muusika abil vastandab Sööt hetkelist ja igavikulist teisteski oma töödes, näiteks filmis «511 paremat fotot Marsist» on hetketähtsa väljendajaks biitlite, püsiväärtusliku kandjaks Händeli muusika.

Võltsi ja tõelise vastandamisega on seotud veel üks Söödi loomingut läbiv motiiv — *tehnika* ja selle otstarve. «Unenäos» ütleb filmiaparatuur pidevalt üles; mittetoimivat tehnikat sümboliseerib aga operaatori rikkis tulemasin, mida ta vahetpidamata klõpsutab, see tegevus näib võtvat kogu tema energia. «Dirigentides» on laulupeojuhil kogu filmi vältel palju tüli rikkis sideaparatuuriga. «Reporteris» moonutab sideaparatuur häält ja üldse tundub, et mure reportaaži tehnilise kvaliteedi pärast on reporterile kaugelt tähtsam selle sisust.

Nende näidete põhjal ei pruugi aga arvata, nagu oleks Andres Sööt tehnikavaenulik. Vastupidi, Antarktise- ja meresõidufilmides kujutab ta meeeldi, isegi eepiliselt suurte ja võimsate masinate sujuvat ning kindlat tööd — nad on siin vajalikud ja nende otstarve ehtne.

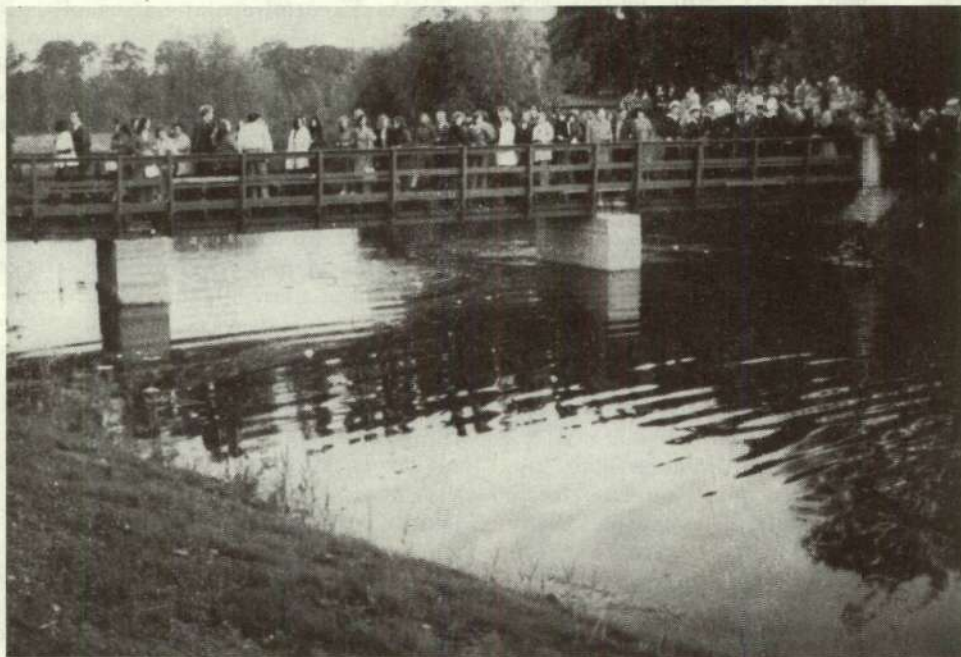
Asi pole mitte tehnikas, vaid inimestes, kes seda kasutavad, ning kõige suurem inimest ähvardav oht on tema muutumine mehhanismiks, inimaautomadiks. Inimaautomaat tegutseb stampide järgi, mida tema arvates näeb ette tema sotsiaalne roll, ja teisteski inimestes näeb ta ainult standardseid rollitäitjaid, kes peavad käituma stsenaariumi järgi, 37

mille nad ise (või keegi teine?) on endale peale surunud. Igas situatsioonis näeb ta ainult ühetaolisust; isikupärane, individuaalne ei eksisteeri tema jaoks. Reaalsed inimesed ja ebatüüpilised situatsioonid on ainult takistuseks protsesside sujuval kulgemisel.

Laulupeojuhi jaoks on oluline rong-

mahamängimise, oma prestiiži tõstmise pärast, teist inimest nad ei märka.

«Küsi südamlikult, mis mure siis vana kihnulase ja ruhnulase linnateed jalge alla panid tegema (loe: võtma — M.L.),» õpetab reporter oma noort ametivenda, ning too kui oma õpetaja vääriline õpilane küsibki: «Mis mured siis vana



«Jaanipäev», 1978. Traditsioon on káthenud, ent igatsus rituaali järele jääb. Pidulised teel jaanikule.

káigu alustamine sekundilise täpsusega, nagu ka liikumise minutitápne lõpetamine. Reportergi teab ette mitte ainult seda, millega ta oma intervjuud alustab, vaid ka seda, kuhu sellega välja jõuab; mis pole ette nähtud, jääb märkamatuks. Vahel toob see küll kaasa piinlikke hetki, kuid pole viga, nagu ütleb reporter, kõike saab välja lõigata...

Streikida võib aga mitte üksnes tehnika, vaid ka inima automaadi mehhanism, eriti kui ta satub ettenägematusse olukorda. Seda näeme «dirigendi», iseáranis aga reporteri puhul, kellel peaaegu igas episoodis läheb midagi vett vedama.

Oluline karakteristik on Söödil ka inimese käitumine inimeste hulgas (nagu inimese käitumine looduseski). Mehaanilised inimesed on mures vaid oma rolli

kihnulase või ruhnulase...». Inimene ei saa ühtaegu olla kihnlane ja ruhnlane, kuid stampide maailmas elava reporteri jaoks reaalselt inimest ning tema kodus saart nagu polekski.

Stambiks võib saada isegi võitlus stampide vastu. Nii náiteks õpetab reporter oma õpilast küsimust «südamlikult» esitama, järgnevast aga selgub, et nad inimest ei märkagi. Südamlikkus on see, mis tuleb südamest, mitte aga pseudorahvalikest keelenditest.

Selline ükskõiksus toob kaasa ka üleoleva suhtumise inimesse. Intervjuu plaani tehes teab reporter juba ette: «Noh, mees hakkab niikuinii kokutama, ütleb midagi...», mida mees tegelikult ütleb, see teda ei huvitagi. Üleolev suhtumine on mingil määral iseloomulik ka «dirigendile», nagu reporterigi seab ta



end inimestest kõrgemale, need on tema juhivad. Ta ei märka disproportsiooni oma funktsiooni kujuteldava ja tegeliku tähtsuse vahel (mis on kahtlemata olemas — ta teeb rasket ja vajalikku tööd ja arvatavasti teeb seda hästi, aga asi pole ju selles).

Mehaanilistel inimestel puudub taga-

kui ekskursioonijuhil ning ta suudab oma südame teema esitada veetleva-malt?»<sup>3</sup>

Arvan, et asi on siiski muus. Villem Raam kui Andres Söödi kunstilise maailmamudeli keskne tegelane ei kuulu «dirigentide» hulka, ta ei juhi protsessioone (sealhulgas ka ekskursioone), vaid



«511 paremat fotot Marsist», 1968.  
Daam kohvikust «Pärl».

«Moskva» kahviku noortetüüpe.

sihoidlikkus ja taktitunne, mida Sööt ka omakorda väga oskuslikult rõhutab ja isegi utreerib, — jääb mulje, et nad ise otse trügivad kaadrisse. Siin on aga veel üks tähtis aspekt.

Standardinimene on tarbija, ta pole võimeline ise looma ning pole juhuslik, et vastandtüüp, loovisik, on samas nii mittestandardne kui ka tagasihoidlik.

Selles mõttes väga huvitav seik ilmneb Kaur Alttõa sisukast retsensioonist «Mälu» kohta. Selgub, et A. Sööt on filmist välja jätnud kaadrid, kus Villem Raam ise giidina ekskursiooni juhib: «Kahjuks on filmi lõppredaktsioonist autori tahtel välja jäänud episood, kus Villem Raam asja ja ekskursantide huvides giidiameti enda peale võtab. Kas on ikka vaja varjata tõsiasja, et mõne spetsialisti informatsioon on täpsem

vaatab seda pealt, ise väljapoole jäädes — tal on teised ja mõjusamad viisid oma teadmiste edasiandmiseks. Loovisiku privaatsust, tema eraldiolemist on rõhutatud ka Söödi teistes portreefilmides (nt «Johannes Võerahansu», «Voldemar Vaga», eriti aga «Arnold Matteus»).

Loovisikule on omane tagasihoidlikkus ja omakasupüüdmatlus, ta teeb oma tööd ega muretse positsiooni või heaolu pärast. Arnold Matteus, kes kaks korda ehitas üles Tartu linna, inimene, kes on projekteerinud arvukalt maju, ei jõudnudki endale kodu ehitada — mitte põhimõtte pärast, vaid sellepärast, et tema aeg kulus muule —, meenutagem, kui tähtis on oma maja teema «Reporteris».

Pole sugugi juhuslik, et loovisikutest

<sup>3</sup> Kaur Alttõa. Ühest Villem Raami portreest. TMK 1985, nr 7, lk 68.

huvitavad Sööti eeskätt arhitektid või arhitektuuriga seotud inimesed. Üldse on arhitektuuriteema Söödi loomingus üks olulisemaid. Nagu ütleb Villem Raam, on arhitektuur kultuuripärandi kõige avatum osa. Temas sulavad kokku nii kunst kui olmekultuur. Arhitektuur on inimese ja ajastu materialiseeritud ruumimudel, aja mõödudes kõneleb arhitektuur meile ka inimestest, kes seda ruumi rajasid, kujundasid ja kasutasid. Arhitektuur on tulevaste põlvkondade silmis monument, mille kaasaja inimene endale loob.

Ladina keeles tähendab «monumentum» ausammast, kuid tema algne tähendus oli mälestussammas, hauakivi. Inimesel pole sugugi ükskõik, milline on teda ümbritsev ruum, — see peab olema mugav ja seda mitte üksnes kehale, vaid ka vaimule. Nii nagu standardsus on ahistav inimese puhul, nii on ta seda ka arhitektuuris. Standardsed kirstukujulised karbid surmavad vaimu (vrd ennekoike «Jaanipäev»), inimesed on sinna otskui sisse müüritud, nad pole vabad, nende kalapilkudele on aken läbimatu, nad ei mõistagi hästi, mis selle piiri taga võiks olla (seda motiivi on üksikasjalikult analüüsinud T. Elmanovitš).

Kui jälgida akna motiivi Söödi teistes filmides, näeme, et see pole ainus võimalus. Kõige huvitavamalt on seda arendatud vist «Maratonis», kus akna peamine funktsioon on olla infokanal. Läbi piiluava jälgib vangivalvur kambris toimuvat. Trellitatud akna ees seistes meenutab Hendrik Allik, kuidas neile paatidest teateid edasi anti. Kui eespool rääkisime sellest, et tavalised aknad võivad olla täiesti läbimatuks piiriks, siis siin on trellitatud vanlaaknad läbitavad — kas või informatsioonile. Ja lõpuks «Mälu» viimane kaader, kus Villem Raam väljub kirikuaknast. Tema on inimene, kes ületab ületamatuid piire. See metafoor on Söödi jaoks sügavalt tähenduslik — Villem Raam on inimene, kes valitseb ruumi.

Andres Sööt on tähelepanelik ja kannatlik kuulaja, ta laseb kõigil oma filmide tegelastel ennast vabalt väljendada, ei takista ega anna hinnanguid, tema hää näib üldse puuduvat, hinnangud on tuletatavad inimese enda jutust. Mõneti erandlik on film «Mälu», kus räägib küll samuti ainult peategelane, Villem Raam,

kuid visuaalne pilt harmoneerub sedavõrd tekstiga, et kangelase ja autori positsioon sulavad praktiliselt kokku ning võimendavad teineteise mõju. Tulemuseks on väljapaistev meistritöö nii Söödi loomingus kui ka eesti filmikunstis üldse.

Ka teatud asünkroonsus pildi ja teksti vahel võib anda väga huvitava kunstilise efekti. Filmis «511 paremat fotot Marsist» on sõna ja pildi mittevastavus täielik ja demonstratiivne — kaamera näitab Tallinna kohvikuid, jutt on aga Marsi maastikest. «Exegi monumentum» (teksti autor ja kõneleja Hando Runnel) on see vahe väga peen ja tähelepanematule vaatajale ehk märkamatu; lõppkokkuvõttes on ju filmi autori te positsioonid väga lähedased, vahe on vaid mõnes nüansis (nii näiteks prevaaleerib Runneli kulturooloogilises käsitluses rahvuslik-mütoloogiline suundumus ning ehitistest on talle kõige olulisem talutare, sel ajal kui Sööti näivad köitvat rohkem sakraalehitised oma rikkalike kultuuriajalooliste assotsiatsioonide ja arhitektuurivormide tõttu). Selline positsioonide täieliku identsuse puudumine ei tähenda aga konflikti, isegi mitte ebakõla — pilt ja sõna rikastavad teineteist ja loovad keerulise polüfoonilise terviku.

Kunstnik erineb diletandist selle poolest, et tema loomingus pole juhuslikke motiive või isegi detaile — nad kõik on omavahel orgaaniliselt ja tihedalt seotud.

Seda näemegi Andres Söödi loomingus.

## 5. Lõpetuseks

Võib tekkida küsimus, kuidas peegeldub see üldine maailmamudel Andres Söödi erinevates filmides. Näeme siin huvitavat seaduspärasust.

Söödi varasemates töodes on tema kunstiline maailmamudel juba adutav, kuigi täielikult veel arendamata. Juba lühifilmis «Ruhnu» võib kohata Söödi loominguga kõiki olulisemaid motiive; sama võib öelda ka «511 paremat fotot Marsist» ja «Unenäo» kohta. Järgnevalt arendab ta selle mudeli erinevaid suuri komplekse. Seejärel satub tähelepanu keskmesse üksikisik, siin arendab Sööt detailselt oma mudeli erinevaid komponente. «Exegi monumentum» on jällegi kokkuvõtlik film. Mitmeid uusi jooni näeme Söödi viimases töös «Maraton»...

---

---

## Ühest elegantsest Eestimaa mehest ja tema loomingust

---

P

RAILI SULE



*Edgar Arro u  
1955. aastal.*

EDGAR ARROST (24. III 1911—28. XII 1978). Lihtsalt niisama, ei mingiks tähtpäevaks. Eks elegantsiga on meil asjad nii nagu nad on, aga vist kõik, kes teadsid-tundsids Edgar Arrot, mäletavad teda just sellisena — elegantsena. Palusin Edgar Arro kunagistel õpilastel ja

seejärel kauaaegsetel kolleegidel Ester Mägil ja Harri Otsal kokku võtta, mis Arrot kõige paremini iseloomustaks, ja see kõlab nii: väga väljapeetud, väga kinnine, väga täpne, väga korrektne, väga väärikas, kõigisse ja kõigesse distant-siga suhtuv.



Edgar Arro ja Lydia Auster kolleegidega Riias NSVL Heliloojate Liidu massilaulude pleenumil 1951. aastal.

**Harri Otsa:** Mäletan, et Edgar Arro ütles ikka: «Ära sa hakka mulle pihtima!» Talle ei meeldinud, kui inimesed tulid ja hakkasid südant puistama või mõnes põhimõttelises asjas nõu küsima. Ka oma asjadest ei rääkinud ta kunagi. Olime kauaaegsed kolleegid ja head tuttavad, aga ma ei teadnud midagi ta isiklikust elust. Alles päris tema elu lõpul sain kuulda, et see polnudki roosiline. Mõnel korral rääkis ta küll lastest, aga see oli ka kõik.

**Ester Mägi:** Ta hoidis end alati tagasi. Neelas alla kõik, midagi välja ütlemata. Mulle tundus, et ta hoidis riskantsetest olukordadest eemale, kui see oli vähegi tema võimuses. Päeva jooksul juhtub ju vahel palju ja kord ta mainis, et õhtul koju minnes hakkab mõtlema ja juurdlema, mida kõik oleks võinud öelda.

**H. O.:** Ta rääkis, et läheb õhtul voodisse ja hakkab analüüsima päevaseid olukordi, kuidas oleks võinud käituda, kuidas vastata, mida teha. Närveerib, mõtleb ja siis saab õõ otsa, läheb valgeks, tuleb tõusta ja konservatooriumi minna.

Selliseid uneta öid võis olla palju, sest ka tegevusalasid ja ameteid oli E. Arrol palju. Teda kutsuti kümnevõistlejaks. Tähtsamad alad olid looming, õpetamine ja tegevus Heliloojate Liidus. HL juhatusel liige oli ta alates selle organiseerimisest, 1952—1966 vastutav sekretär. Kõik ajajärgud on vist omamoodi keerulised, 1950. aastad aga eriti.

**H. O.:** Sel ajal oli tema kõige parem sõber ja abiline Boris Kõrver. «Kuku» klubi rahutu seltskond ei olnud sobiv tööplaanide koostamiseks ja arutamiseks. Nende lemmikkoht oli restoran «Euroopa» ja seal nad oma «lahinguid» pidasid. Nende iseloomud olid erinevad, aga koostöö sobis.

1944. aastal alustas E. Arro pedagoogitööd. Ta õpetas konservatooriumis interpretidele, muusikateadlastele ja komponistidele üsna palju õppeaineid. Põhikoormuse andsid koorijuhtide solfedžo ja harmoonia.

**H. O.:** Üldiselt ta usaldas üliõpilasi, ei kontrollinud neid. Ta oli arvamusel, et

kui inimene ei õpi, siis ta ka ise elus kannatab. Mina muidugi arvan, et õppijat tuleb küsida ja tagant torkida. Kui keegi sai Arro käest eksamil kahe, pidi vastaja küll väga rumal olema. Üsna sageli me vaidlesime. Näiteks, kas õppejõud peaks teadma, miks õpilane seminaridele ei ilmunud. Edgar ütles: «Ei ole minu asi, mis põhjus tal oli. Kui ma hakkasin küsima, ta hakkab põhjendama, ja siis ma pean tegema järeleandmisi.» Aga kord olen ma kuulnud tema häält forte fortissimo's. Ehmatasin päris ära. On ikka hirmus, kui mees vihastab. See oli ühel solfedžo eksamil. Andsin ülesande raamatust, mis pidi ka õpilasel olema. Õpilane ei osanud üldse laulda. Kannatlikku Arrot hakkas see häirima: «Kas te harjutatud ka olete?» Pärast «ja-jaa» vastust küsis Arro raamatut näha. Ja kujutage ette, sellel olid lehed lahti lõikamata. Siis tuli plahvatus.

**E. M.:** Arro oli kaua aega muusikateooria kateedri juhataja. Ma ei tea, et ta kordagi oleks minu õpetamistööd kontrollinud. Ta usaldas õppejõude ja tema väarikus ei lubanud kedagi kontrollida.

**H. O.:** Minu tööd käis ta kontrollimas ühe korra. Küsis enne luba, seisis tunnist viis minutit akna all, seljaga klassi poole, siis vabandas ja lahkus.

**E. M.:** Aga kateedri koosolekuid talle meeldis pidada — pikki ja põhjalikke. Meeldis oratori roll, siis ta läks kuidagi lahti. Paberimajanduses oli tal kõik väga korras, ja kui ta midagi lubas, võis selle peale kindel olla. Mulle tuleb meelde üks kateedri koosolek Laulasmaal. Jäime hilja peale, busse enam ei käinud ja seadime endid sinna ööbima. Arro oli kadunud midagi ütlemata. Pärast saime kuulda, et ta läks jalgsi Kloogale lootuses rongi peale jõuda, aga ka ronge enam ei käinud. Siis läks ta mööda raudteed jalgsi Keilasse ja sealt hommikul esimesele rongile. Ta oli kellelegi lubanud Tallinna tulla ja püüdis sõna pidada.

**H. O.:** Sain kord ta käest kõvasti võtta, et jäin kokkusaamisele viis minutit hiljemaks. Ta ütles, et kui me Villem Kapiiga lepime, et kohtume näiteks Raekoja platsil kell 12, oleme mõlemad 10—15 minutit varem kohal. Ja eksamile tuli ta ka alati 20—30 minutit varem.

**E. M.:** Mäletan, et jäin kord eksamile hiljaks. Ma muidugi vabandasin. Ta ei lausunud sõnagi, aga pilk kõneles: kuidas nii võib? Ka õpilaste hilinemist või kehva vastust saatis hukkamõistev pilk. Tema väarikus ei lubanud kommentaare ega vaidlustesse laskumist. Näiteks suhtus ta eitavalt jo-le-mi-sse, aga ei astunud avalikult selle vastu välja.

Ta rietus väga korrektselt. Eht-arrolik oli, et ta loobus Ameerika reisis, kuna ei jõudnud valmis uut ülikonda. Üldse aga reisis ta vähe, oli hästi paikne.

\* \* \*

Arvan, et kui ta suhtlemises oli kinnine, ülimalt viisakas ja tõrjuv, siis see soojus, mida ta argielus ei ilmutanud, avaldus tema lauludes.

Ja tööpoolest, «Kodulinn Tallinn», «Õnn», «Kõnnin koidu säravas süles», «Kiigelaul», «Lind läks magama», «Emale», mitmed rahvaviisi-seaded kuuluvad meie vokaalmuusika kullafondi, mis köidavad laulvuse, viisiilu, soojuse ja meeleolukusega. Võin tänini peast laulda (sõnadega koos) Edgar Arro laule, mis 50. aastatel raadiost sageli kõlasid ja mida ka koolis sai õpitud: «Töö ja võitlus», «Rahulaul», «Heinal» jt. Tunnen ja tean, mis oli ja on maatöö, aga mitmed lapsepõlve kujutluspildid meenuvad mulle sellisena nagu Edgar Arro lauludes, et heinategu käis kelmikas meeleolus nagu laulus «Heinal», et «Metsatööbrigaadi laulu» saatel mindi metsa raiuma, et kolhoositööd tehti laulu «Et saaks kauniks me kolhoos» saatel, et kõige ilusam laul külakiigel kiikumiseks oli «Kiigelaul», ja kui ilus võis olla Krimmi rannas ja Volga luhtadel, nagu paistab laulust «Matkamälestusi». Aja kärsitus ja paatos oli neis lauludes, minu põlvkond võttis nad aastateks oma teele kaasa. Alles hiljem sain teada, et Arro on kätt proovinud mitmes žanris (esimene teos on dateeritud aastaga 1928, viimane 1978); on lõpetanud Tallinna konservatooriumi kahel korral: 1935 A. Topmanni oreliklassi ja 1939 A. Kapi kompositsiooniklassi; et tema muusikuks kujunemise ajajärk oli heitlik, et ta tegutses organistina, et tema intensiivne loometegevus algas sõja-aastail Nõukogude tagalas ja Suure Isamaasõja aastail kuulus ta Eesti 43

NSV Riiklikesse Kunstiansamblitesse Jaroslavlis. Lauludele lisandusid 50. aastatel operetid «Rummu Jüri» ja «Tuled kodusadamas», mõlemad kahasse Leo Normetiga. Eriti populaarseks sai «Rummu Jüri», mis oli ühtejärke laval enam kui kümme aastat.

**H. O.:** *Küsisin Arro käest mitmel korral, miks nad kahe peale kirjutavad, on nad ju Normetiga täiesti erinevad karakterid. Alguses puikles ta vastusest kõrvale, lõpuks sain aga teada, et ta ei oska muusikas iseloomustada negatiivset tegelast.*

Laiema tunnustuse heliloojana pälvis Arro 40.—50. aastatel eelkõige arvukate koori-, soolo-, rahvalike ja estraadilauludega. 60.—70. aastatel kirjutas ta vokaalmuusika kõrval intensiivselt instrumentaalmuusikat. Selles žanris tuli esimene tunnustus küll juba 1936. aastal, kui Eesti Akadeemilise Helikunsti Selts

*Leo Normet ja Edgar Arro 1956. aastal.*



korraldas viiuli- ja klaveripalade võistluse. Edgar Arro «Legend» viiulile ja klaverile jagas koos Eduard Oja «Poeemiga» II ja III kohta. Esikoha sellel võistlusel sai Evald Aava «Tants». «Legendi» esmaesitajateks olid Rudolf Palm ja Bruno Lukk. Pala ise oli aga kolmandat aastat kompositsiooni õppiva nooruki kohta peaaegu täistabamus. Et Arro ei julgenud «Legendi» Artur Kapile näidata ei enne ega pärast võistlust, on arusaadav, sest pala on oma aja kohta ülijulges helikeeles. Üldse oli Edgar Arro 30. aastate noorte heliloojate hulgas üks julgemaid koloriiditsijaid. Vahepealsed miniatuurid viiulile ja klaverile («Väike valss», «Kapriis», «Eesti tants», «Sõnadata laul», «Eleegia») ning tšellole ja klaverile («Meloodia», «Largo», «Miniatuur») aitasid ette valmistada 60. aastate loominguplahvatust, mida tähistavad sellised teosed nagu «Kolm meditatsiooni» viiulile ja orelile, «Kontrastid» (7) keelpillikvartetile, «Rahvatoonis» viiulile ja klaverile. Need on justkui eelnev arupidamine rahvapärandi ja selle kasutusvõimaluste ümber ning kõige krooniks võimaldas väljakujunenud loominguiline ütlemissviis Arrol hakata tegelema oma meistritöödega — rahvaviisidega orelile. Edgar Arro oreliteoste sünnis mängis oma osa kindlasti see, et 1961. aastal valmis «Estonia» kontserdisaalis uus orel, samuti orelite ehitamine mitmesse Nõukogude Liidu linna ja eesti organistide kontserttegevus. Head instrumentid ja üldine huvi tõus orelikontsertide vastu aitasid elustada hulgaliselt meie rahva muusikalist põlisvara. Rahvaviiside vihikud on tuntuks saanud eelkõige tänu Hugo Lepnurmele ja Rolf Uusväljale. H. Lepnurm lausus kord, et need võiks saata kas või maailma otsa, nende helikeel on lihtne ja mõistetav ning vastuvõtt kontsertidel alati hea. E. Arro oreliteoseid on laiemalt tutvustanud Leonid Roizman (Moskva), Leopoldas Digrys (Leedu), Bernardas Vasilauskas (Leedu), Herbert Collum (Saksa DV), Paul Indra (Saksa LV) ja mitmed teised organistid.

Kuues rahvaviiside vihikus on kokku 57 orelipala, mille aluseks eesti rahvaviisid: I vihik — 11 viisi (1968), II — 9 viisi (1969), III — 7 viisi (1970), IV — 8 viisi (1973), V — 10 viisi (1975) ja VI — 12 viisi (1978). Neis arvudes puudub sümboosi

lika, helilooja ütlemist mööda on eesmärgiks unustatud viiside lähendamine rahvale kaasaegses kõlarikkuses. «Rahvaviis on olnud mulle nagu pühadus, mida olen tahtnud säilitada puutumatuna tema esialgses ilus, lisades ainult harmooniliste ja polüfooniliste võtetega vastava fooni,» ütles helilooja. Arro pole ise kunagi rahvaviise korjamas käinud, need on võetud Herbert Tampere kogumikest «Eesti rahvalaule viisidega» ja Tartu Kirjandusmuuseumi kogudest. Töötlemissel on helilooja lähtunud ainult viisidest, ei ole arvestatud teksti ega pealkirja. Teadlikult ja hoolikalt on välditud rahvaviisi omapoolset arendust. Nii et viisid on meloodiliselt muutmata, näeme ainult nende kordamist erineva harmoonia-polüfooniaga, seetõttu on palad kõik lühikesed. Algmaterjalina on kasutatud nii laule kui ka pillilugusid, valikul ja järjekorra koostamisel pole arvestatud territoriaalset kuuluvust. Tänu kompositsioonimeisterlikkusele ja heale instrumendi tundmisele on palad väga eripärased. Mitmehäälnelne kude on loodud nii, nagu helilooja seda õigeks on pidanud, mingist teoreetilisest süsteemist pole siin lähtutud. Ükski vihik pole mõeldud esitamiseks tsükлина, kuigi igal vihikul on siiski teistest erinev üldkarakter, neist kõige sügavam ja mõttetihedam on kuues orelivihik. Kui varasemate vihikute juures tundub peahuvi kuuluvat harmooniale (kvartharmonia, noonakordika, rohke paralleelsus, erinevate tonaalsuste vastandamine, kromatism), siis kuues vihik paistab silma rikkaliku polüfoonilise käsitlusega, mis kulmineerib 6. palas, *Allegretto's*, kus *basso ostinato* kümme variatsiooni on viimase võimaluseni kujundatud viisist endast.

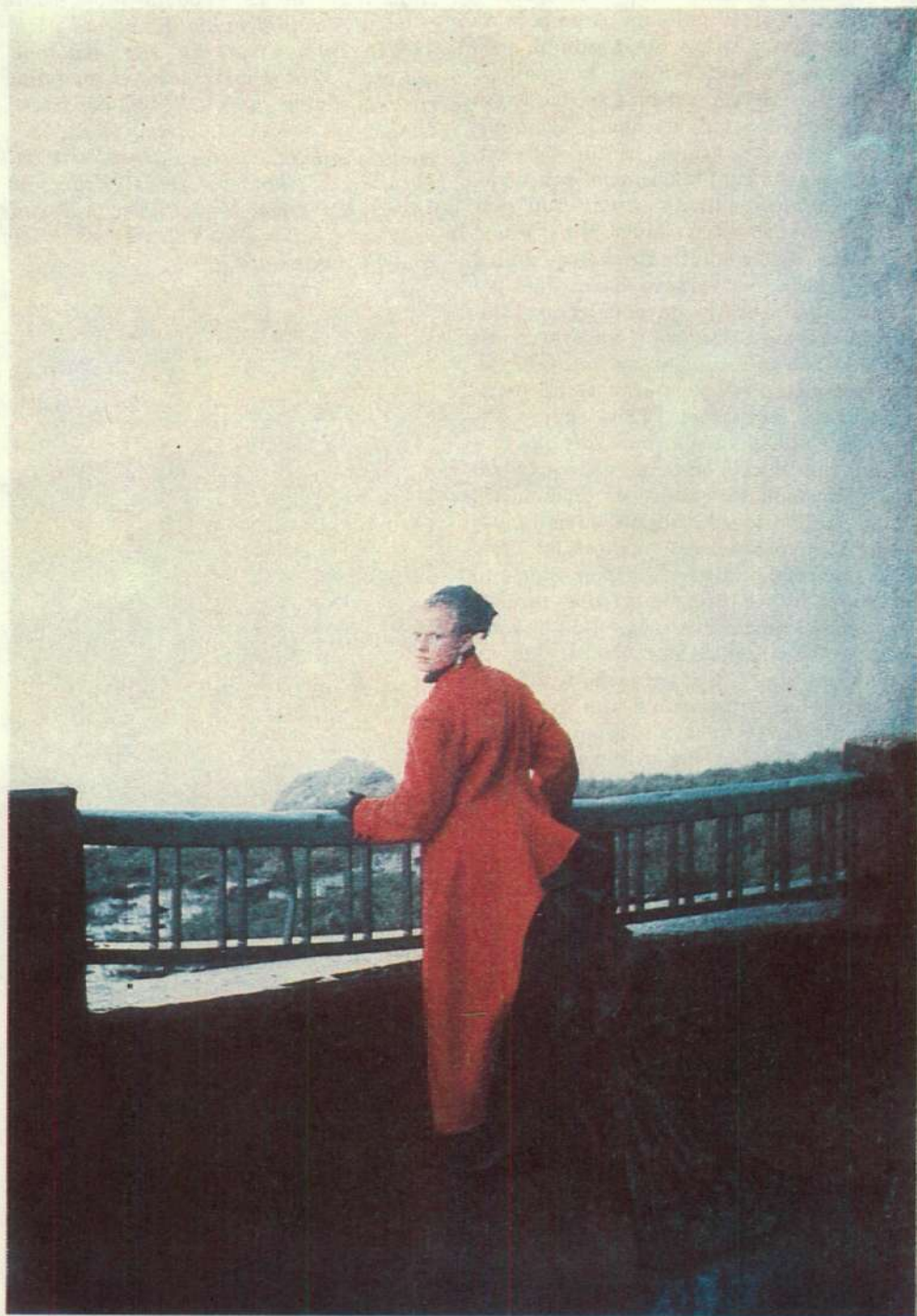
Edgar Arro oreliteosed on omaette etapp meie orelimuusikas ja muusikas üldse. Need on täpse ja filigraanselt töödeldud faktuuriga palad, mis avavad orelil rikkaid võimalusi. Edgar Arro taotles oreliteostega seda, mida Cyrillus Kreek, Mart Saar, Veljo Tormis koorimuusikas — näidata rahvaviisi rahvusliku muusika loomuliku alusena ja elujõulisena ka tänapäeval. Arro looming on juurtega kinni sünnimaas, rahvamuusikas ja oma ajastus. Maarjamaa muusikamaastikus on tippe, mis paistavad kaugelt, ja neid, mis võib-olla vähem kau-

gele. Arro-nimeline tipp jääb ehk kõrgemate varju, aga temata oleks tänases eesti koorilaulus, orelimuusikas, operetis ja kerges muusikas nii mõndagi teistsiti.

**E. Mägi:** *Meenutan viimast eksamit, mida me koos 1978. aasta suvel vastu võtsime. Ta nägi kuidagi väsinud välja. Pärast selgus, et tal olid siis juba tohutud valud. Tol eksamipäeval ei toonud ta mulle ka maasikaid. Oli omamoodi traditsioon, et eksameid võtsime vastu koos, ja alati, siis kui õpilased asusid ette valmistama, võttis ta portfelligist maasikaid, esimesi oma aiast Meriväljalt, ja libistas need laua alt mulle. Tol jaanikuul jäid maasikad saamata...*

\* EESMÄRGIKS  
ON HUVITAV  
TEATER, lk 96.

*Belle époque'i moest inspireeritud rõivakomplekt Yohji Yamamotoolt (1986, Prantsuse aja-  
kirja «L'Officiel» novembrinumbrist), nostalgia tollase maitse kultiveeritud tabamatuse ning  
rafineerituse järele.*

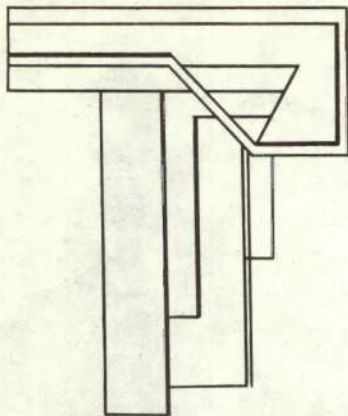




\* EESMÄRGIKS  
ON HUVITAV  
TEATER, lk 96.



*Yohji Yamamoto (ülal) ja Mondri (all) kujundatud «pioneeride» stiilis rõivakomplektid (1986) on mõeldud nüüdistasandil taaselustama XIX sajandi ameerika valgete esmaasukate maailma otsekohest, rõhutatult kombekat õhkkonda.*



QES?

## Boriss Tištšenko



Boriss Tištšenko (sündinud 23. märtsil 1939 Leningradis) õppis 1957—1962 Leningradi Riikliku Konservatooriumi kompositsiooniklassis (õppejõud: V. Salomanov, V. Vološin, 1960. aastast — O. Jevlahhov), 1963 lõpetas LRK klavererialal (A. Logovinski), 1962—1965 oli aspirantuuris Leningradi konservatooriumis, juhendajaks Dmitri Sostakovitš. Alates aastast 1965 töötab õppejõuna Leningradi konservatooriumis, 1974. aastast kompositsiooniklassi juhendajana, Vene NFSV teeneline kunstnik (1978).

Loomise saladust, selle algimpulsse on aegade jooksul mitmeti seletada pütud. Samuti loomisviise. Ei ole vist päris meelevaldne eristada muusikaloomingus kaht põhimõtteliselt erinevat laadi: ühes neist domineerib muusika «esemeline» külg, sensuaalsus ja mängurõõm, ilu mõõduks on valdavalt akustiline meeldivus või korrastatus — helimateeria ise, «puhas» muusikaline on tähtsaim. Teisel juhul on esiplaanil ideeline külg, sild puhta muusikalise juurest kultuuris toimivate inimlike üldväärtuste juurde. Eksisteerib terveid ajaloolisi muusikastiile, autoristiile ja žanreid, milles üks neist kahest loomelaadist ülekaalus on.

Mängija suhe maailmaga on probleemitu, kooskõlaline, olevikuline, ta on ümbritseva omaks võtnud, ta valitseb ja loob seda «siin ja praegu». Ideaalide poole vaataja maailmanägemine seevastu kipub problemaatiline olema. Iga olevikuhetki saab tähenduse vaid kõikvõimalikes pingesuhetes tuleviku ja minevikuga. (Huvitav on jälgida, mil viisil maailmatunnetuse eripära muusika vormiprintsiipides peegeldub.) Muusika on sellisele kunstnikule eelkõige võimalus olemise problemaatikat nimepidi nimetada, välja elada, harmoonia poole teel olla.

Iga liigitus lihtsustab. Tegelikult on kõik hoopis keerulisem. Ühe helilooja loominguks võivad vastandlikud loomeimpulsid rahumeelseks tervikuks sulada. Ehk on see viimane väärtmuusika üldkriteeriumgi? Ja siiski võib üldjuhul eksimatult öelda, kas selle või teise helilooja muusikat juhib mäng või maailmavalu. Leningradi helilooja Boriss Tištšenko näib kuuluvat nende hulka, kelle jaoks muusika kirjutamise ratsionaalne ja teh-

noloogiline külg iial kujundlikku ja emotsionaalset ei varjuta. Tema teostest ei leia naljalt muusikat muusika pärast või eesmärgiks seatud kompositsiooni-tehnoloogilist eksperimenti. Ikka kõlavad neis keerulises põimungus siirad inimlikud tunded, kurbus ja rõõm inimeseks olemise pärast, romantiline ideaaliigatsuski. 60. aastate tehnoloogiavaimustuse maha jahtudes hakkas 70. aastatel tasapisi muusika tähendus tagasi tulema. Boriss Tištšenko muusikaga on see algusest peale kaasas käinud.

Tištšenko on heliloojana viljakas. Tema loomingus on esindatud peaaegu kõik traditsioonilised muusikažanrid. Enam näib ta siiski eelistavat instrumentaal-seid suurvorme.

Tähtsamad teosed: 7 sümfooniat (1961, 1964, 1966, 1970, 1974, 1976, 1984); 7 instrumentaalkontserti (1962, 1963, 1964, 1969, 1972, 1977, 1981); Reekviem sopranile, tenorile ja orkestrile Anna Ahmatova tekstile (1966); kammermuusikat: 7 klaverisonaati, 5 keelpillikvartetti, keelpillikvintetti, soolosaadid viiulile ja tšellole, vokaalsükleid. Lavamuusikast on huvipakkuvaim muinasveneeaineline («Lugu Igori sõjaretkest») ballett «Jaroslavna» (1974).

On veel üks valdkond, mis Tištšenko ja tema põlvkonnakaaslaste vaimuerksusest tunnistust annab: muusikateadus ja -kriitika, vajadus sõna vahendusel mõtestada loominguga (ja mitte ainult loominguga) kõige erinevamaid probleeme. Tištšenko (nagu näiteks ka E. Denissov, A. Schnittke, S. Slonimski) on hulga muusikakirjutuste autor.

Tištšenko autoristiil omandas kindlad piirjooned üsna varakult. Terviklikkus ja isikupära ilmneb juba tema tudengipõlve töödes (viulikontsert, klaverikontsert, Esimene sümfoonia, Teine klaverisonaat). Esimene teos, mille puhul võib rääkida väljakujunenud autorist, on 1963. aastal valminud Esimene tšellokontsert. Pingeline dramaturgia, vormiterviklikkus, mis põhineb muusikalise mõtte katkematusel, ja sellega seotud vabades traditsiooniliste vormiskeemide kasutamisel, lineaarsus, meloodilise mõtlemise dominant, intonatsiooniline rikkus ja psühholoogiline täpsus — need omadused on Tištšenko loomingus aja jooksul (aga seda on tšellokontserdi loomisest juba kakskümmend viis aastat) stiilitunnus-

tena püsivaiks osutunud. Muusikateadlane B. Kats kirjutab: «Tištšenko looming ei ole siiani ette tulnud selliseid järske murranguid või stiilipöördeid, mis ajuti sunnivad kunstnikke lahti ütlema oma varasematest töödest. Eksida riskides ütlen siiski, et ei näe mingit alust murrangute ootuseks ka tulevikus.»<sup>1</sup> Paradoksaalsel kombel ei ole stiilitunnuste püsivus Tištšenko loomingus vastuolus kõikvõimalike otseste intonatsiooniliste ja kaudsemate stiililiste mõjutustega. Vaid väike loetelu helilooja muusikaliste huvide reast: Monteverdi, Bach, Mozart, Schubert, Brahms, Mahler, Tšaikovski, Prokofjev, Šostakovitš, vene folkloor, jaapani gagaku-teatri muusikatradsioon, avangardistid... Loetelu võiks jätkata. Tištšenko ise ütleb selle kohta: «Olen jäljendanud kõiki omal ajal tundma õpitud muusikalisi eeskujusid. Ja mida rohkem heliloojaid ma tundma õppisin, seda rohkem tahtsin nendega sarnaneda. Ilmselt juhib mind rohkem armastus võõra muusika vastu kui soov põhimõtte pärast vastandada sellele midagi «oma»...»<sup>2</sup>

Stiilielementide kirevus ei ole muusikahindajale enam ammugi põhimõtteline küsimus, dramaturgiline lõpptulemus õigustab mis tahes valikut. Paar aastakümnet tagasi olid hinnangukriitერიумid rangemad. Hoolumata stiiliallike rohkusest, ei ole Tištšenko oma loominguga kunagi andnud põhjust süüdistusteks eklektikas või iseseisvusvõttes (erinevalt näiteks Schnittke või Štšed-rini poleemikat tekitanud teostest) — sedavõrd orgaaniline ja sünteesi taotlev on tema muusikaline mõtlemine. Vahest kõige ilmsemad on Tištšenko loominguga seosed vene muusikatradsiooniga, eeskätt Šostakovitši stiiliga. Varasemates teostes on märgitud sugulust ka Prokofjevi kujundimaailmaga — nii prokofjevliku lüürika kui ka tema grotesksete kujundite ja motoorikaga (Klaverikontsert, Esimene sümfoonia). Mis puutub groteski, siis ei ole see mitte kõige iseloomulik külg Tištšenko loomingus, hoolumata Mahleri ja Šostakovitši mõjudest. B. Kats: «On iseloomulik, et hilisema-

<sup>1</sup> Б. Кац. О музыке Бориса Тищенко. Ленинград, 1986, lk 156.

<sup>2</sup> В. Сыров. О стиле Б. Тищенко. В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977, lk 165.

tes teostes ironia osa praktiliselt kaob, ehkki säilivad paroodia ja groteski elemendid. Üldse näib mulle, et ironiline (ja laiemalt — koomiline) alge ilmneb Tištšenko muusikas alati teatava pingutusega, ilma selle loomulikkuse ja artistliku kergusega, mis iseloomustab 60. aastail näiteks Štšedriini, Slonimski, Banštšikovi muusikat.»<sup>3</sup>

Sostakovitši stiilimõjudena on Tištšenko loominguga puhul kõne alla tulnud linearsus, meloodilise elemendi juhtiv osa muusikalise mõtte arengus. Veel enam võiks nende puhul aga rääkida traditsioonidest ja vaimsest sidemest (võib muusikakultuuris on seda alati respektitud), mis ilmneb mõlema helilooja sügavalt eetilises maailmapildis ja muusikaliste kontseptsioonide kaalukuses. Uuema muusika kontekstis õigustab sellist sidet stiilimaailmade põhimõtteline avatus iga individuaalse stiili jaoks ja seda avatust põhjendav ning kindlustav uus esteetiline orientatsioon.

Kaalukaima osa Tištšenko loomingust moodustavad tema seitse sümfooniad. Esimesed neist valmisid 60. aastate algul, mil autor oli alles üliõpilane ja aspirandi seisuses. 1966. aastal valmis saanud Kolmas sümfoonia (pühendusega D. Šostakovitšile) ei ole kaotanud oma sära ja väljendusjõudu ka helilooja hilisema loomingu taustal. Teose orkestrikoosseis ja dramaturgiline lahendus erinevad märgatavalt traditsioonilisest. Kõlapilt loob mulje pigem kammeransamblist kui sümfooniaorkestrist: iga pillirühma esindab vaid üks instrument, lisaks rikkalik löökpilligrupp (10 instrumenti). Ebatavaline on ka sümfoonia ülesehitus: esimesed neli osa ühendatud pealkirja alla «Meditatsioonid», finaali kannab pealkirja «Post scriptum». Sümfoonia koosseisu valik ja tema puhtmuusikaline idee on lahutamatu seotud: igal instrumendil on läbi käia iseseisev, mõtestatud meloodiatekond, sellest sünnib vaba, dünaamiline hääle kontrastpunkt ja mulje improvisatsioonilisusest. Polüfooniline faktuur annab muusikale voolavuse. Pealkiri «Meditatsioonid» viitab üsna täpselt muusika sisule: ilmselt me ei eksi, kui leiame siin toimivas seoseid liikumistega inimpsüühikas. Refleksioonist ja sügavast keskendatusest katastroofi-

tundeni — need on piirid, milles liigub helilooja mõte. Finaalis kõlab otseki nukralt elutark, kõikemõistev kommentaar eelmiste osade läbielamistele.

Olles kordumatu, esindab Kolmas sümfoonia oma kammerlikkuse taotlusega ja isiksusekeskse, introvertse kujundimaailmaga ka üldisemaid suundumusi 60. aastate sümfooniais. «Ma armastan kõiki tema teoseid, kuid eriti tahaksin esile tõsta Kolmandat sümfooniad, milles veetleb tugev emotsionaalsus, mõteteslgus, konstruktiivne loogika.»<sup>4</sup> (D. Šostakovitš.)

Üks suurema tähtsusega teoseid Tištšenko loomingus on tema Viies sümfoonia (1976, pühendatud Šostakovitši mälestusele). Helilooja on püüdnud muusikasse panna seda vaimset kiirgust, millega on ümbritsetud Šostakovitši looming ja isiksus, — aga ka isiklikku leiuna. Sümfoonia teemad ja dramaturgiline lahenduski on olulisel määral seotud Šostakovitši loominguga. Erilisel kohal on teoses tema muusikaline monogramm *d-es-c-h* — kogu sümfoonia intonatsiooniline lähtepunkt.

Muusikateadlane V. Smirnov on kirjutanud: «Šostakovitši muusikale on omane tugev, peaaegu hüpnootiline väljendusjõud. On oht, et pöördumisel tema intonatsioonide ja väljendusvahendite poole see muusika surub maha vähem tugeva individuaalsuse. Seda ei toimu Tištšenko sümfooniais.»<sup>5</sup> Tõepoolest, panna ennast muusikas teadlikult kõrvuti Šostakovitšiga nii, et teost sellele vaatamata kannaks isikupärane autoristiil, mitte aga püüdlik stilisatsioon — see kõneleb iseseisvusest ja meisterlikkusest. Koos 1972. aastal valminud Kontserdiga flöödile, klaverile ja keelpilliorkestrile omistati Viiendale sümfooniale 1978. aastal Glinka-nimeline preemia.

Mitte ainult suurvormis ei tule ilmsiks Tištšenko muusika pühholoogiline täpsus ja tundejõud. Inimlik mõõde tema teostes on tuntav žanrist sõltumata. Sisusügavusel ja poeetilisel üldistusvõimelt on Tištšenko sümfoonilise loominguga täiesti võrreldav tema selline kammeržanris teos nagu vokaaltsükkel hää-

<sup>4</sup> Д. Шостакóвич. О времени и о себе. 1926—1975. Москва, 1980, lk 333.

<sup>5</sup> В. Смирнов. Развития традиции конфликтного симфонизма. В кн.: Современные проблемы советской музыки. Л., 1983, lk 56.

lele ja kitarrile Marina Tsvetajeva tekstidele, mida ühendab üksinduse teema. Imetlusväärne on see tundlikkus, millega autor järgib luuleteksti nüansse. Või teine näide — kooritsükkel keskaegse Hiina poedi Ju E-fu tekstidele. Luuletusi läbiv looduse ja armastuse teema on muusikasse pandud pehmetes helgetes kõlades ...

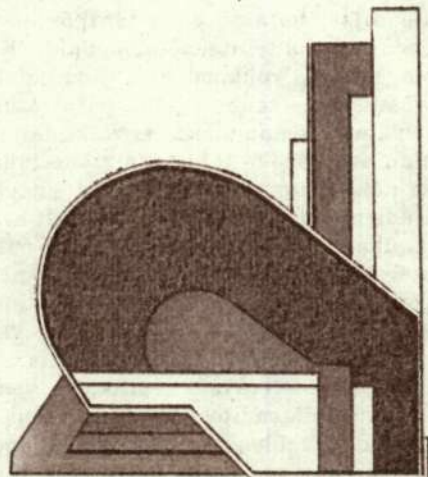
Kuidas võiks iseloomustada Boriss Tištšenko heliloojastiili põhijooni? Šostakovitš on öelnud: «Tištšenko on oma loominguks antidogmaatiline, ta ei ole langenud ei diatoonika, ei kromaatika ega dodekafoonia võrku, vaid kasutab vabalt neid väljendusvahendeid, mida ta konkreetsel juhul parajasti vajab.»<sup>6</sup> Helilooja muusikaline eruditsioon, tema isiklik «intonatsiooniline leksikon» on rikkalik. Kuid samavõrra tugev on ka tema sünteesivõime, oskus sulatada erilaadi materjal ühtseks muusikatervikuks. Stiilielementide süntees, milleni näiteks Alfred Schnittke jõudis loominguilistes ottingutes, on Tištšenkole omane olnud algusest peale. On üsna loomulik, et teda ei ole kunagi eriliselt köitnud poliitilistika ja kollaaž.

Tištšenko stiili eripäraks on valdavalt meloodilise algupäraga muusikaline mõtlemine. Selles on ta seotud vene muusikakultuuri pikaajalise traditsiooniga, alates rahvamuusikast ja Tšaikovskist ning lõpetades Šostakovitšiga. Tištšenko nime on sageli seotud nõukogude muusika folkloorse suunaga (eriti seoses balletiga «Jaroslavna»). See ei ole alusetu, kuid erinevalt näiteks Gavriilnist või Slonimskist, kelle teostes rahvamuusika intonatsioonid ja mängureeglid varjamatult ja puhtamal kujul toimivad, on Tištšenko suhe folklooriga varjatud ja kaudsem. Nagu mis tahes teine stiilielement tema muusikas, ei ole ka folkloorne intoneerimine talle omaette eesmärk, vaid üks paljudest väljendusvõimalustest, mis saab tähenduse alles kontekstis.

Tištšenko arusaamine muusikakunsti olemusest on sügavalt dramaturgiline. Ta väljendab seda nii: «Muusika ei ole mitte emotsioonide ja seisundite taasloomine, vaid nende vaheliste seoste peegeldus.»

EVI PAPI

- 3. märts — VAMBOLA VELLI-VÄLLIK, «Eesti Telefilmi» helioperaator — 50
- 8. märts — SERAFIMA ORLENKO, Vene Draamateatri trupi juht — 70
- 10. märts — KLAUDIA TIIDUS, «Estonia» omaaegne ooperisolist — 70
- 22. märts — HARALD TOMSON, Nukuteatri endine direktor, Eesti NSV teeneline kultuuritegelane — 70
- 25. märts — AGO HERKÜL, balletipedagoog ja -kriitik — 50
- 26. märts — HANS LUIK, tõlkija, näitekirjanik — 60
- 30. märts — ELS AARNE, helilooja — 70
- 30. märts — BORIS KÖRVER, helilooja, Eesti NSV rahvakunstnik — 70
- 30. märts — EVA KLINK, omaaegne estraadiartist — 60



<sup>6</sup> Д. Шостакович. О времени и о себе. 1926—1975, lk 333.

# Asutati NSV Liidu Teatritegelaste Liit

(Algus lk 3)

INGO NORMET

Kõigepealt esines konstruktiivse ja asjaliku kõnega kongressi organiseerimiskomisjoni esimees, M. Gorki nim Leningradi Draamateatri näitleja, NSVL rahvakunstnik Kirill Lavrov. Ta iseloomustas tänapäeva kui hämmastavate muudatuste aega, milles paljud nägid algul ainult järjekordsete kampaaniate kordumist. Nüüdseks on siiski selgeks saanud, et käimas on tõeline ühiskondlik võitlus. Ja see, mida K. Lavrov kõnepuldist rääkis, oli aus ja vajalik. Me tulime kokku, sest meie kodus — teatris — on olukord praegu halb. On vaja uut organisatsiooni, mis kannaks vastutust teatriprotsessi eest. Aga selleks tuleb välja selgitada, kus on barjäär, kus ummikäigud, mis meie tööd segavad.

DRAMATURGIAL peatudes alustas Lavrov sellest, et otsustavatel ajalooetappidel on näitekirjandus teatrit alati abistanud. Kuid pärast sõda kaldus dramaturgidega tehtav töö teatritelt ministereeriumidele, kuhu see lõpuks ainuõiguslikult koonduski. Ministeeriumi töötajad muutusid aga toimetajatest tsensoriteks. Kahjuks on see protsess jätkunud tänaseni. Tagajärg? On suurenenud lõhe dramaturgia ja elu vahel. Palju kurja on teinud nn temaatilised plaanid, kus kalendrist otsitakse välja tähtpäevad ja nende puhuks tellitakse näidendid. (Kas pole meilgi, rohkem küll nõudmistes lavastustele, selle vastu patustatud? Olen alati mõelnud, miks ei võiks näiteks võidu aastapäeva tähistada mõne lüürilise näidendiga, kus pole sõjast juttugi, mõnda muud tähtpäeva aga lihtsalt head klassikat lavastades.) On ilmunud palju autoreid, kes kirjutavad seda, mida nõutakse. Pole siis ka ime, et sajast ostenud näidendist lavastatakse mõnikord vaid viis. Kurioosne on ministeeriumiametnike võitlus «teravate repliikide» vastu andekais näidendites. Teatriühingud ei astunud aga ühegi ministeeriumi poolt keelatud näidendi kaitseks välja — mui-

dugi, neil polnud selleks isegi loomingu- lise liidu õigusi. Nii on bürookraatia- masin dramaturgia arengut kinni hoid- nud umbes kümme aastat. Kümme aastat peeti kinni kõiki Vampilovi näidendeid, meenutagem kas või eriti traagilisena «Pardijahi» saatust. «Uue laine» ees sei- sis jälle suur takistus. Loomingulist liitu vajame juba selleks, et midagi sarnast enam ei korduks, selleks, et dramaturgia saatus otsustataks teatrites ja teatri vahenditega.

Edasi rääkis K. Lavrov LAVASTA- JAST. XX sajandil on lavastaja tõusnud teatris kollektiivi juhiks ja ideeliseks liidriks. Kuid viimasel ajal kohtame siingi ohtlikke kriisiilminguid ja eriti halb on olukord just peanäitejuhtidega, sest lavastaja on ideoloogist ja kasva- tajast muutunud ainult töötegijaks. Pea- näitejuhtide kätes on aga inimsaatused ja nende hingel sajad näitlejatragediad. Teatrikoolidest on lahkunud terve ple- jaad andekaid pedagooge. Koolis ei vaeta režiüilõpilaste inimlikke väärtusi, nen- de kätte antakse aga näitleja. On takti- tuid, koguni julmi peanäitejuhte. Isegi hea lavastus ei saa õigustada näitleja alandamist, pisaraid. On kujunenud olu- kord, mil peanäitejuht võib kümnete aastate kaupa lagundada teatrit ja teda ei puutu keegi. Samas on sajad peanäite- juhtide kohad täitmata. Noori aga usal- datakse vähe. Moskvas on avamisel seitse uut teatrit, ent sedagi on vähe. Sageli pannakse teatreid juhtima selleks tööks sobimatuid inimesi. Loomingulist liitu vajame selleks, et välja töötada peanäite- juhtide valiku uus süsteem, mis põhineks avalikul arutelul.

K. Lavrov kõneles NÄITLEJAST, kelle pärast tegelikult ju teatrisse tullak- segi. Meie silme all on välja kujunenud suur vastuolu teatritöö olemuse ja näit- leja enesetunnetuse vahel — teatritöös pole näitlejal peaaegu mingeid õigusi, Nõukogude kodanikuna aga on tal ometi

olemas kõik konstitutsioonilised õigused.

Statsionaarsed trupid kinnistusiid Nõukogude linnades 30. aastatel. Nüüdseks on paljud trupid väga suureks paisunud. Moskva Kunstiteatri algusaastatel oli koosseisus vaid 38—42 inimest. Praegu töötab teatrites sageli 70 ja enamgi näitlejat. Tuleks põhjalikult vaagida, kes õpetab ja kuidas õpetab teatrikoolides, sest liiga palju lõpetab eba-professionaalseid näitlejaid. Noortel näitlejatel on tänapäeval palju praktilist meelt, samas ka infantiilsust. Puudub «sotsiaalne temperament». Seetõttu on noorel näitlejal sageli hinge taga vaid «lavaline vabadus» ja 3—4 kätteõpitud võtet. Tuleks leida võimalus aidata ka neid noori, kes teatritöö praegustes vormides kõlbmatuks osutuvad. Ei tohi mingil moel takistada loomast erinevaid teatrite organisatsioonilisi vorme — stuudioid, isemajandavaid väikseid teatreid. Loomingulist liitu vajame selleks, et päevad ja ööd mõelda näitlejale. Inimdraamasid loominguliste ebaõnnestumiste puhul likvideerida ei saa, tuleb aga püüda neid leevendada.

K. Lavrov kõneles teatrikülastatavusest, mis mõnel pool on katastroofiliselt madal, kõneles sellest, et vaatamata 634 teatrile, mis töötavad 277 linnas, on meie riigis veel 1861 linna, kus pole üldse teatrit; kõneles pooltühjadest saalidest mitmetes laste- ja noorsooteatrites. Teatrid vajavad enam iseseisvust loominguliste ja organisatsiooniliste küsimuste üle otsustamisel. Kultuuriorganitele jäägu põhiliselt mured materiaalsete probleemide lahendamisel. Paljudel ametikohtadel loodavad juhid veel tänaseni, et kõik jääb, nagu oli. Uus liit on vajalik ka selleks, et peatada juhtimisorganite ebakompetentseid otsuseid, et võtta endale vastutus, et koos kultuuriorganitega vastutada teatrite olukorra eest riigis.

Uues liidus tuleks kindlasti jätta igale vabariigile kõik kasulik, mis on tema töös ennast õigustanud ja säilitada igale vabariiklikule organisatsioonile finantsiline sõltumatus. Moskvast tuleks hakata läbi viima üleliidulisi teatrifestivale. Uus liit oleks võimeline organiseerima kord nelja aasta jooksul Moskvast ka ülemaailmse teatrifestivali. Uus liit koon-daks enda kätte rahvusvahelised teatri-

elu kontaktid, jättes samas igale vabariigile õiguse sõlmida omi sidemeid. Uue liidu juures peaks ilmselt töötama teatritefond, analoogiliselt kirjandusfondi ja muusikafondiga, mis tegeleks oma liikmete materiaalse heaoluga. Peaks looma ka teatripropaganda büroo. Vajalik oleks oma ajaleht. Juhtimisaparaat peaks olema kompaktne ja tegus. Ideede generaator. Uus liit peaks tegelema ideelise ja esteetilise kontrolliga. Olema arbiitriks vaidlusaluste küsimuste lahendamisel. Kusjuures kontrollida tuleb kõiki, ka neid teatritegelasi, kes on siiani olnud «puutumate» staatuses. Uus liit oli aga esialgu veel nimeta. Kõneleja esitas loodava liidu kaks võimalikku nimevarianti: kas NSVL Teatriliiit või siis NSVL Teatritegelaste Liit. Sõnavõttudes vaeti edaspidi mõlemaid ja hääletamisega otsustati Teatritegelaste Liidu kasuks.

Tegelikult sai Kirill Lavrovi ettekanne aluseks kogu kongressi tööle. Siin olid esitatud peaaegu kõik seisukohad ja punktid, millest hilisemates sõnavõttudes kõneldi. Seda üllatavam on fakt, et ajakirjandus pole siiani ära toonud ettekande ja sõnavõttude täielikke tekste (näiteks A. Dudaravi, M. Šatrovi, M. Uljanovi kõned). Kõikide liiduvabariikide esindajad toetasid iseseisva loomingulise liidu loomise ideed. Üksmeelselt hääletati selle poolt. Vene NFSV Teatritegelaste Liidu juhatuses esimees, Vah-tangovi-nim teatri näitleja, NSV Liidu rahvakunstnik Mihhail Uljanov pakkus välja põhimõtte uue liidu juhatuse valimiseks — 5 inimest igast vabariigist, pluss veel üks iga tuhande liikme kohta. Juhatusse kuuluksid ka rahvusvaheliste teatriorganisatsioonide (ITI, UNIMA, ASSITEJ) esindajad ja ajakirjade «Teatr» ja «Teatralnaja Zizn» toimeta-jad. Juhatus valiks esimehe ja esimese sekretäri, ülejäänud 15 sekretäri oleksid liiduvabariikide juhatuste esimehed. Ta rõhutas, et uus liit on mõeldud eeskätt andekate inimeste toetamiseks ja abistamiseks, keskpärased murravad meil ise läbi.

Sõnavõttudes kõneldi näitleja tööst ja selle hindamisest, sellest, et 5.—6. jär-gu jalgpallurid on korterite, arstide, treenerite, võimlate, eririietusega tunduvalt paremini varustatud kui ühisela-

mates virelevad noored näitlejad, kõnel-  
di ooperist, balletist, kriitikast, lavas-  
tajatest ja ministeeriumitöötajatest. Oli  
emotsioone, muret ja asjalikke ettepane-  
kuid. Haigestunud Mikk Mikiveri asemel  
võttis Eesti delegatsiooni nimel sõna Kal-  
ju Komissarov, kelle esinemine (vt SV,  
12. XII, 1986) võeti tema asjalikkuse  
ja konstruktiivsuse tõttu väga hästi  
vastu.

Kongress lõppes 6. detsembri õhtul.  
140-liikmelisse juhatusse valiti meie  
vabariigist Jaak Allik, Ago-Endrik  
Kerge, Mikk Mikiver, Arne Mikk, Tiiu  
Randviir ja Jüri Järvet. NSVL Teatri-  
tegelaste Liidu juhatuse esimeheks valiti  
Kirill Lavrov ja esimeseks sekretäriks  
Oleg Jefremov. 37-liikmelisse revisjoni-  
komisjoni valiti meilt Rudolf Allabert  
ja allakirjutanu. Revisjonikomisjoni esi-  
meheks valiti Moskva Kesklaseteatri  
direktor Sergei Remezov. Uue liidu pal-  
galiseks vastutavaks sekretäriks valiti  
endine Moskva Teatrite Valitsuse juha-  
taja Valeri Sadrin ja majandussekretä-  
riks endine Väikese Teatri direktori ase-  
täitja Raffael Mirabov. Kongress võttis  
vastu ajutise põhimääruse uue liidu  
moodustamise kohta, sest juhatus alles  
asub välja töötama põhikirja, mille pro-  
jekt lubati kevadsuvel avaldada kõigile  
üldiseks arutamiseks.

Kindlasti oleme Eestis oma kõrge teat-  
rikulastatavuse tõttu mitme liiduvaba-  
riigi suhtes erandolukorras. Erandolu-  
korras oleme sellegi tõttu, et meie väike-  
ses vabariigis teame-tunneme kõiki, tõsi-  
semaid avalikke konflikte juhtub vähem,  
oleme üksteise suhtes ka tolerantsemad,  
vahel tundub küll, et üleaurugi — teatri  
arengu huvides oleksid põhimõttelised  
väitlused mõnigi kord väga vajalikud.  
Elame rohkem põhimõtte järgi — igaüks  
askeldab omaette. Ka ei ole meil büro-  
kraatiamasin, mis koordineerib ja juhen-  
dab teatrite tööd, üleauru suur, ei tule ka  
vastuvõetamatuid käskimisi-keelamisi  
liiga sageli ette. Neil juhtudel aga, kui  
tuleb, on igaüks meist oma vaidlemistes  
ja tõestamistes üksi jäänud. Kolleegid  
noogutavad vaid kurvalt pead. Autori-  
teetse professionaalse arbiitri osas oleks  
uus liit meilgi väga vajalik.

Väga oluline oleks seegi, et uue liidu  
kaudu laieneksid ka meie kontaktid maa-  
ilma teatrieluga. Kõige teravamad puu-

dust tunneme praegu ju sellest, et po-  
le näinud praktiliselt midagi, mida  
maailma teatrites praegusel hetkel olu-  
liseks peetakse. See peaks olema ju üks  
professionaalsuse kriteeriume! Palju ai-  
taks korralik videoteek, kuhu mitme-  
suguste kanalite kaudu jõuaksid salves-  
tused meid huvitavatest etendustest,  
treeningutest mujal maailmas jne. Usun,  
et meie teatrielus on teisigi, ka organi-  
satsioonilisi ja kaadrialaseid küsimusi,  
mis seni olid kultuuriministeeriumi  
monopoliks, ja mille lahendamisel ka uus  
liit võiks kaasa rääkida.

Esimene, mis uue põhikirja koosta-  
misel muidugi lahendada tuleb, on see —  
kes üldse võivad uude, loomingu-  
lisse liitu kuuluda. On ju teatriühingus  
näitlejate-lavastajate-kunstnike-kriiti-  
kute kõrval praegu ka teatrite tehniliste  
alade juhatajad, peadминистраatorid,  
direktorid, ministeeriumiametnikud,  
rahvateatrite esindajad jne. Mõnes liidu-  
vabariigis kuuldavasti ka aktiivsemad  
piletilevitajad! Selge see, et kõigile ei  
saa laieneda loomingu-  
lised töötajad jääma teatrifondi liik-  
meteks (analoogiliselt kirjandusfondi  
liikmetega) või pakutakse välja mõni  
muu lahendus? Igatahes tegi Eesti NSV  
Teatriühingu juhatus õigesti, lükates  
praeguseks ajaks, märtsi lõpule kavan-  
datud vabariikliku kongressi edasi sügi-  
sele, mil uue põhikirja projekt juba ole-  
mas ja läbi arutatud. Kas tuleb Eesti  
NSV Teatritegelaste Liit või Eesti NSV  
Teatrilii — seda otsustab hääletus.  
Sinnamaani on meil veel teatriühing,  
mis aastakümnete vältel on oma tööd  
tublisti teinud. Loomulikult mõtle-  
me me kõik eeskätt oma tööle, näeme  
probleeme iseendas. Ent ilmselt on saabu-  
nud aeg, mil peame olema võimelised  
ka üldisema pilguga oma teatrielu hin-  
dama, looma uue organisatsiooni, sellise,  
mis meid aitaks enam kui senine. Õigused  
me nüüd saame, loodame, et oskame  
neid ka kasutada.



## Lihtne ja keeruline, vägi ja Valton

TÖNIS RITSON

A. Valton, «VÄGEDE VALITSEJAD». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. Lavastaja P. Pedajas, kunstnik M. Pottisep. Esietendus 30. aprillil 1986.

*Kunst peab olema parasjagu mõistatuslik, et mõistatamisele kulutatud energia teeks teda tarvitajale lähedasemaks.*

Arvo Valton

Ega abimaterjale appi võtmata polekski suurt midagi kõnelda. Sest Arvo Valtoni näidendi «Vägede valitsejad» lavaletoomine Pärnu teatris on mõnevõrra erandlik nähtus meie praegusaja teatrielus, võiks isegi öelda, et erakordne: ei meenu ühtegi lava jaoks valminud teost, kus oleks tegemist sedavõrd tiheda mõtetulevärgiga. Et lavastajat abistavaid tegevuslikke löike, teatriomaseid inimestevahelisi suhteid ja nende muutumisi on näidendis äärmiselt vähe, tegelased muudkui räägivad, siis alustuseks püüd-kem pakutavat sõnumit teksti abil analüüsida. Alul mainitud abimaterjalideks oleks siin kõigepealt Valtoni aforismikogu «Tagasi tulevikku» (Tln, 1985, edaspidi TT), sest näidend mõjub nagu illustratsioon selle raamatukese kohal lehvivate vaimule. Teiseks on usaldatud Kalev Kesküla tõdemust («Edasi» 26. IV 1986), mis väidab Valtoni juttude üheks filosoofiliseks aluseks olevat Lao-zi «Daodejingi» ehk «Kulgemise väe raamatu» (tõlge Linnart Mällilt, LR 1979, nr 27; edaspidi D). Kui juttude aluspõhi on selline, siis ehk kõlbab vanahiina tarkus ka näidendi puhul. Ja kuna «Vägede valitsejad» on valminud «Ugala» uue teatrimaja avamise eel korraldatud näidendivõistluse (1981) tarbeks (kus ta II koha pälvis), siis ei tohiks ka siin toodud daatumid üksteisest üleliia kaugel seista. Uurimise ja seoste otsimise peaeesmärgiks oleks vastuse otsimine inimlikult lihtsameelsele küsimusele: mida ta sellega öelda tahab?

Tegelasi on üheksa: munk Josua (Välén), tema sõber Palgur, Josua õde Maria, metsatark Manal, tema tütar Laini ja selle ema Tihali, noor külavanem Meelem, Laini poeg Valdett ja kloostriülem Heinrich. (Kuigi tegevus toimub tinglikult XV sajandi algul, piirdub näidendi ajaloolisus nimetatud isikutele antud määratlustega; lugu ise on ülekaalukalt filosoofiline.) Kloostriülemale võib kohe kõrvale jätta, tema teha pole midagi. Kolmest naisosalisest taandub Maria (Merike Tatsi) kõige enam kuhugi tagaplaanile, järele jäävad Tihali (Helle Kuningas) ja Laini (Laine Mägi). Ka nende kanda on vähe; niigi minimaalse tegevuse puhul oleks ju võinud naistelegi midagi kaalukamat usaldada, iseloomu mõjusamalt välja joonistada, et osatäitjail midagi ka mängida oleks. Keegi võinuks kas või vastu vaielda. Paraku on näidend läbinisti maskuliinne (sugugi mitte lihalikus tähenduses, vaimses ikka) ning naistel täita vaid abistav roll.

Mehi võib selgema pildi huvides rühmitada. Lihtsaim võimalus asetaks ühele poole kristliku munga Josua/Väléni ja tema lahutamatu kaaslaste Palguri, teisele metsatark Manali. Ent neisse lahtreisse ei lase end sobitada külavanem Meelem, kes peaks ses ideoloogilises dispuudis rohkem Manali poole hoidma, kuid viimase tarkussõnadele omalt poolt eriti lisa ei paku. Võib-olla ei peagi pakuma, sest temale ja ta kaaslastele Mariale võib omistada toreda praktilise sünteesi: paari saavad ristiusu munga õde (mitte Mari ega Maali, vaid just klassikaline Maria!) ja maarahva maleva eesotsas seisv tõsine sõdalane Meelem. Siinkohal tuleb rõhutada, et üsna traditsioonilisest tegelaskonnast hoolimata pole juttugi militaarsetest suhetest vallutajate ja alluvate vahel, mis oleks seesugusel juhul vägagi ahvatlev ja ka tavakohane. Millise konflikti saaks! Aga Valton peab hoopis muid sihte silmas.

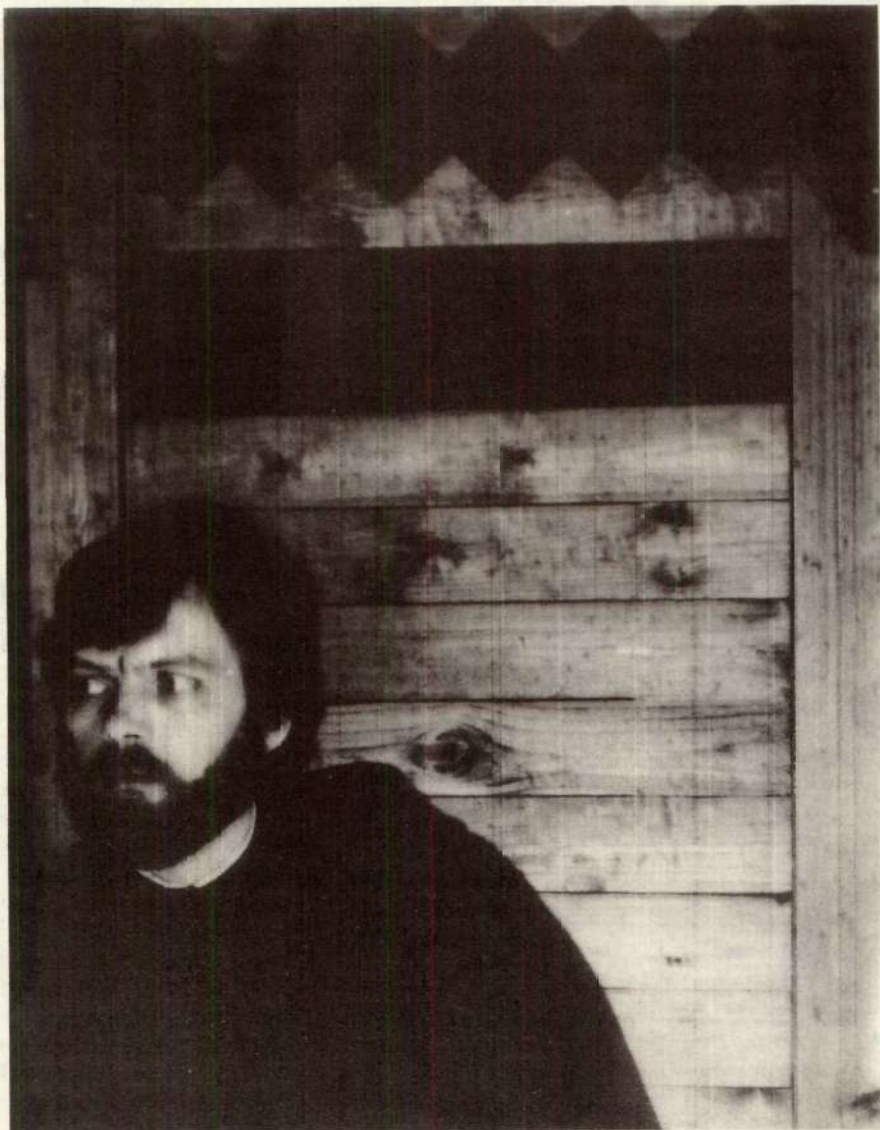
Vaadeldgem neid väitlejaid siis ükshaaval.

Josua/Välen ütleb end olevat siinset tõugu, tähendab maarahva hulgast, mida kavalehel osutatud endine nimigi näitab. Seesugusest algusest võiks arvata, et tegemist on marginaalse isikuga, kes pole veel päris munk, aga enam ka kohalik mitte. Siiski — mungarüüd ei heideta kordagi kõrvale, mehe koht on kindel. Järelikult on meie ees metsatark Manali vastaspoolus ja tõsisem oponent.

Kõigest on näha, et Josua (Aare Laa-

nemets) on haritud mees. Ta oskab vastata Palgurist sõbra osavatele küsimustele: munga usk paistab vankumatu olevat, sest ta tahab kõiki inimesi aidata nagu jumalapoeg. Lausa algkristlikku veendumust kumab sõnadest «keegi meist ei pea sõnu täiuslikeks, aga aiva veeretame neid»; siia sobib ka ilmekalt väljamängitud loobumine Lainist Palguri kasuks, sest usk kohustab. Niimoodi võiks ta tõesti olla vanatestamentlik Josua, kes iisraellased töötatud maale juhiks. Kuid Valton pole sellega piirdunud

*A. Valtoni «Vägede valitsejad» Pärnu Draamateatris (lavastaja Priit Pedajas). Munk Josua — Aare Laanemets.*



(kuigi oleks ju võinud), ristiusku mees peab jääma küll endale truuks, ent samal ajal näitama ka Manali õpetussõnade paikapidavust. Vastasseisul polegi lahendust ega kaotajat, mida nähtavasti oligi tarvis tõestada.

*Josua: «... arvan, et igas võitluses on kaks kaotajat, igas rahumeelses vahekorras on kaks võitjat.»*

*«Võitluses on kaks kaotajat, leppimises kaks võitjat.» (TT, lk 121).*

*«... ning kui pole võitlemist siis ei ole vihkamist» (D, VIII).*

Josua niisiis loobub Lainist, kuigi «Tarkus ilma armastuseta võib olla purustav jõud» (TT, lk 60). Munk ei löhu küll otseselt midagi ära, kuid seda rohkem purustab ta iseenast, ja kahtlemist on laval küllaga. Josua arvab ju, et Jumala kaalud on võib-olla meie eneste sees. Laini edastab tema seisukoha, mille järgi «inimene peab olema madalam muldamügerikust» ja mis usule iseenesest sugugi vastu ei räägi. Aga kas Josua peab silmas madalust Jumala või hoopiski taoistide kõiksusteviku ees? (vt Linnart Mälli eessõna «Daodejingile», lk 7). Või koguni sedapidi: «Tahad tunda oma kõrgust, seisa madalal» (TT, lk 151)? Tundub, et keskmine võimalus on sobivaim.

Teises vaatuses kõlavad Josua sõnad mõneti ennastõigustavalt: «Inimene peab suutma ennast teha, kui ta milleski äratundmisele on jõudnud.» Käigid metsatarga juurde on mõjunud viljakalt, munk Josua on mõistnud Manali igipõlist loodusühtsuseõpetust ning ristiusust loobumata (NB!) suudab ta nüüd ehk Jumalat ka maistes asjades näha.

*Josua: «Kui inimene ise ei ole tühine, siis ei ole talle ükski asi maailmas tühine.»*

*«Looduse kuningaks saad siis, kui pead iga taime ja looma enesega võrdseks.» (TT, lk 5).*

*«... kes on sama mis vägi seda rõõmustab vägi» (D, XXIII).*

Aare Laanemetsal on Josuana täita üsnagi keeruline ja tema kui näitleja jaoks pealegi vist harjumatu ülesanne. On ju Josua ja metsatark Manali kuulutada näidendi põhited ning kanda kaalukate dispuutide koorem. Manal on autoriteetsem ja kindlam, munk aga mä-

letatavasti vaevleb kahtluste küüsis. Oleks ehk oodanud väliselt teravamalt konflikti või vähemasti selgemaid vastandeid; eeldades aga, et autori sihiks oligi näidata esmapilgul teineteist välisvatavate seisukohtade küllalt ulatuslikku kattumist, siis polegi õigust aktiivsemat Josuat tahta. Josua tahab Manalilt õpetust saada ja ühtlasi kahtlustest vabeneda, mis tingib tema õpilasepositsiooni kogu näidendi vältel. Näeme, et mungas peituv endine Välen ei taha uuele Josuale just kergesti järele anda. Võiks ette heita mõnevõrra kokkunud olekut, mis ajapikku siiski kindlama esitusega asendus. Kui see kõik oli aga ettekatsetud ning vastavuses Manali tõdede järkjärgulise tunnustamisega, siis miks ka mitte — Josua arengut saab niimoodi näha küll. Igatahes olid mõtteterad ta suus küllalt jälgitavad ja läbi kaalutud ning tõsine-tasane vaashoitus Laanemetsa kohta ootamatu. Võib muidugi tunda, et mees on liiga mõtlik või monotoonne, ent ega Josuat ka ekspressiivsemana ette kujuta. Lavastaja Priit Pedajas pole Valtoni teksti muutnud (teatripärasemaks teinud), ja vaevalt oleksidki agarama ja lahtisema välise mängu kõrvalt saali hüütud mõtteterad paremini mõjunud. Toonitagem veel kord: nii oligi kirjutatud.

Järgmine on Josua ustav kaaslane Palgur (Enn Keerd). Vaat tema on küll marginaal, kelle isa ja onu olid lossiomanikud ja kaklejad. Pole maatõugu mees, siit ka see kerklus. Kõige täpsemalt iseloomustab teda Manal: «Sina oled tumm nagu enamik inimesi. Sa mõtled, et kui tunneksid oma väe ära, siis jooksid temaga mõne kapaäie mödu ja jorutaksid koos purjus laulu.» Mõningase tundmaõppimise järel lisab ta: «Sa ei ole tumm, sa ainult tahad seda olla» (vrd Josua sõnad: «Inimene peab suutma ennast teha...»). Ja Palgur ise: «Mina olen tema (Josua) must südametunnistus, mis tuleb aeg-ajalt ukse taha jätta.»

Viimase määratlusega seoses võiks pakkuda välja isevärki tõlgendusvõimaluse — kas ei võiks see Palgur kujutada Josua teist mina, kahestunud munga madalamat, lihalikku poolt? Palgur teeb ja räägib seda, mida Josuale keelab tema usk. Küllap on siis nii, et kord on üle-

kaalus üks, kord teine (see ei paista küll välja, vahest on nad tasakaalus?). Ja nimi — Palgur — tuleb järsku sõnast «pale»? Kui nii, siis oleks see kinnituseks Josua lõhestatusele, Palgur on tema välispidine, nähtav osa, lihtsam ja maisem. Mitte maalähedasem, mees pole sellest soost (Palgur), kuigi siin võiks näha Josua eelmise elu Välenit. Niisuguse keha sees on hing, mis ena m ei sobi liht-rahva hulka ning mida juhib esialgsest kauge usk.

Kui võtta aluseks Palgur Josua sõbrana, siis pole laval tema marginaalsust eriti märgata. Palgur on lihtsalt teistest erinev, ei küüni sügavate arutlusteni, ütleb mõne repliigi, ei toeta ega ajenda. Eelkõige seepärast, et tekst on niisugune. Ta on pigem «mees rahva hulgast» (riietusest võiks vist arvata keskaegset käsitöelist?), tahab olla «oma poiss», viskab nalja ega paista arugi saavat oma kahevahelolekust. Publikule jääb ta äkki paremini meelde kui teised, sest sekeldab ja lõõbib rohkem? Palgur langeb aga ülejäänud seltskonnast välja, sest tal pole midagi asjalikku öelda. Ja paistab, et Enn Keerd samuti, ta ei oska nagu kuidagi olla, end teiste hulka sobitada. Kuidas end väljendada, kui kaaslaste väidetele õigupoolest polegi suurt lisada? Mingit marginaalset sisekonflikti aga (vähe-malt laval) ei ilmne.

Metsatark Manal (Andres Ild) peaks kujutama usu kummutajat, õigemini selle leplikku vastast, kelle töed on määratud mõtlemise piire laiendama. Seega tuleks arvestada tema kui autori põhiseisukohtade kandjaga. Tarkus pluss elukogemused pluss looduslähedus juhatavad kätte õige tee.

Töed oleksid kokkuvõtlikult järgmised. Inimest pole hea osadeks võtta. Edevus on halb. Elu ei ole mäng. Hirm elab vaid meis endis. Oma tähtsusest peab inimene vabaks saama. Sõnad sünnitavad sõnu ja libisevad mööda pinda.

Tunnustus Josualt: «Ma ei ole leidnud vana Manali jutus ühtki punkti, mis pühakirja vastu räägiks. Ainult ta kasutab teistsuguseid sõnu.» Oma vaimu piiratus vastu tuleb õppida valitsema oma võimeid, ei tohi olla pimestatud ahnusest ja peab suutma end kõrvalt näha. Nii viisi on võimalik jõuda sihile, saada väe kandjaks.

Mis on vägi? Manal: kehal on paik, vaim kiirgab ümber selle. Kui paiga vaim meile vastab, siis on see kindel elu, sinna ringi võib lasta enese hinge. Võrdluseks L. Mällilt: looduse kulgemisega kaasa kulgedes ilmneb öndsas inimeses *de* — vägi; see on loomulikkuse avaldumine inimeses (eessõnast «Daodejingile», lk 7—8).

Kas Manalil on vägi? Küllap on. Tema teada asub inimese vägi tema sees, tuleb sinna aga väljast. Selle äratundmine on keeruline, koostöö iseäranis. Nii et väe valitsemine on raske tegevus, õigemini — toimimine toimimata. Võiks arvata, et ka Josua valitseb oma väge, seda eriti Manali õpetussõnade järel, kuigi tema vägi on vist veidi teisem, sinna mahub peale kõiksuse ka selle looja. Tasub märkida taoistliku õpetuse sotsiaalsust, näiteks:

*kelles vägi on  
täidab kohustusi  
kelles väge pole  
sunnib teisi  
(D, LXXIX).*

Siit võiks välja lugeda mõiste «vägi» ülima konkretsuse ning arvata see kindlalt näidendi plusside hulka.

Tagasi põhitõdesid kuulutava Manali juurde. Andres Ildi nime selle rolli kehastajana nähes oli esimeseks mõtteks: ta pole ju nii vana! Ei ole jah, kuid üllatav küll, paraku m ä n g i b Ild Manali isegi liiga vanaks. Hea, et habet polnud ette kleebitud. Ildi mõtlik ja aeglane väljendusviis pärineb vist teleekraanil kujutatud Tuglaselt — nii viisi peaks põhimõtteliselt õige olema siingi. Ent kohati oli tunda koguni jõuetust, mis väe omamisega küll kokku ei passi. Seesugune Manal annab kurbliku tooni kogu etendusele, sest ideeliselt on ta ju keskne tegelane. Et üldmulje vahest hüpertrofeerunult tõsine (resigneerunud?) sai, on nähtavasti niihästi alusmaterjalist kui ka A. Ildi valitud maneerist tulenev.

On jäänud veel mõned tegelased. Kui alguses sai viidatud rühmadeks jagamisele, siis Laini poeg Valdet (Margus Oopkaup) peaks kujutama kahekordset sünteesisivõimalust. Kõigepealt on temas ühinenud Josua ja Palgur, vaim ja liha. Sellest olulisem ja nähtavam oleks Valdeti vaimsete isade Josua ja Manali panus. Neid iseloomustama võib leida mitmeid vastandipaare: kristlik õpetus ja maa-

tarkus, taevas ja maa, Lao-zi järgi *yin* (passiivne ja naiselik alge, maa, mis temas ema poolt ongi) ja *yang* (taevas, aktiivne, mehelik), linn ja mets vms. Valdetisse on seega koondunud parim kummaliski kasvatajalt. Järelikult — oleks nagu tähtsaim kuju ses näidendis?

Paraku püsib Valtoni tähelepanu Josua—Manali ühtlustumise suunas kulgeval vastuolul ja Valdet, kelles see ühinemine-ühtesulamine eredalt peegelduma peaks, jääb kõrvale. Kas pole päris selge, milline see süntees konkreetse inimese kujul peaks olema? Kas tee või saamine on olulisem kui resultaat? Tõenäoliselt küll, ent näidendi ja teatri spetsiifi-

kast tulenevalt peaks Valdeti kujunemine hästi jälgitav olema. Aga ei ole.

Seitsmeaastane poiss uurib, kes on tähtsam, isa või vanaisa? Tulemuseks on, et erilist vahet nagu polegi. Selline tõdemus on idee seisukohalt muidugi oluline: oled sa risti- või maausku, mis vahet seal on, ühtede tõdedeni jõutakse välja nii või teisiti. Pealegi tuleb see paikapanek Valdeti kaudu — «laste suust pead sa . . .» jne. Aga poisi endaga pole osatud midagi huvitavat peale hakata. Natuke maad edasi äratav tähelepanu lapse arvamine, et 33-aastaselt saab inimene valmis. Jah, jälle see vaatajaile vägagi meelepärane Kristuse iga; toonitaks nagu midagi . . ., viitaks nagu millele-

«Vägede valitsejad». Metsatark Manal — Andres Ild.



gi...? Tõlgendusvõimalusi kui palju! Siia juurde veel teinegi koht, mis võinuks sama hästi ka olemata olla: Josua toob Tihaliile 26 kuld münti (NB! kuld münti, mitte hõbeseeklit), olemasoleva neljaga kokku on tollel nüüd 30 täis. Tihali peaks õnnelik olema, suur eesmärk saavutatud, ent vastu kinkija ootusi on naine hoopis õnnetu, elamisrõõm on ära võetud, pole midagi koguda! Ilmselt taas nii, et püüdemine on kättesaamisest etem.

Jaak Hein sobib kenasti noort külavanemat kehastama, vastab kõigiti meie ettekujutustele. Meelemiga liitub Josua öde Maria, kelle külavanem pai-



«Vägede valitsejad». Laini — Laine Mägi.

najast vabastab ning kellele seejärel oma koda pakub. Siit peab tulema maa-rahva malev! Maria ütleb end olevat harjunud lossi ja painajaga, aga ometi läheb ta Meelemiga. Ühendus on igal juhul viljakas ja selle tähendusest oli eespool juttu. Antakse nagu mõista, et see süntees on Valdete omast õigem, teinimesed on järelikult teoretiseerijaist üle. «Kergem on õpetada seda, kuidas olla, kui seda, mida teha.» (TT, lk 141.)

Niipalju siis näidendist enesest.

Milleks see kõik, see väidete üksipulgi lahtiharutamine, põhiseisukohtade otsimine ja toonitamine, võimaluste vaagimine, tsitaatidega kinnitamine? Asi on selles, et vaatajal pole etendust jälgides käepäraselt tekstiraamatut, aforismikogumikku ega «Daodejingi», tema tuleb teatrit vaatama ega või aimatagi, mida talle pakutakse. Tema loodab tõenäoliselt näha ajalooainelist näidendit, kas või mõõga ja mantli lugude laadis (Valtoni filmistsenaariumid!). Ei aita teda miski ega keegi, ole aga vapper ja katsu kuulmise järgi aru saada. Nii siis öeldaksegi pärast etendust «väga psühholoogiline asi oli» — tunnustavalt? Midagi peab ju ütlema! Vägisi kipub paberile Ingo Normeti kurtmine võimatuse üle lavastada üht väga huvitavat näidendit — «ma tean, et Pärnus ei ole mõtet seda teha... [ ... ] Sest meil Pärnus ei jätku publikut, kes tunneks sügavat huvi filosoofiliste probleemide vastu — mida see näidend eeldab». (TMK 1986, nr 6.)

Nojah, publik küll, aga kuidas on lood lavastamisega? P. Pedajase lahendus on stiliseeritud ja stiilne. Napp, tinglik ja staatiline. Kogu etendus põhineb tekstil, n-ö puhtal mõttel, sest tegevust ja olustikku on näidendile antud äärmiselt vähe. Peaaegu polegi. Autori stiil on aforistlikkusele kalduv, sealt võiks nii mõndagi meelde jätta, aga ei saa: kogu aeg räägitakse, ja parasjagu keeruliselt. Peaks ehk lavastus veel mediteerivam olema? Jah, aga... Tõsi, mõnevõrra ebaõiglane on siinkohal ära tuua A. Artatud' mõte: «Dialog — kirja pandud ja räägitud lugu — ei kuulu spetsiifiliselt lavale, ta kuulub raamatusse...» (Esseid ja kirju. LR 1975, nr 12—13, lk 37). Ebaõiglane sellepärast, et siin pole muuta midagi, autori tahtmine on just niisugune. Asi on selles, et tekstile ülesehitatud lavastuses peaks vaatajaile jääma aega kuulnud seedida, selle mõtet tabada. Võib-olla aitaksid siin täpselt asetatud pausid, tegelaste ümberpaiknemised? Seda ju oligi, ent vähevõitu, nii et ikkagi tuleks kahelda mõtte jõudmises publikuni. Mõned paikapanevamad lõigud võiksid kavalhelgi jätkuvalt silme all olla, aitaksid ehk etendusse paremini sisse elada ka! Põhitõdesid peaks kuidagi rõhutada!

«Vägede valitsejad» pole näidend selle sõna tavatähenduses: puudub kindel süžee, konflikt; dialoog (õigemini igamehe arutlused) ei haaku eriti, ei lähtu karakteritest, ei vii tegevust edasi, ei loo pinget, öeldakse välja hulgaliselt tõdesid, mida partner(id) täiendavad või varieerivad, sageli retooriliste küsimuste abil. Arvo Valtoni aforismid pole just eriti suupäraseid, tihtipeale tekib tunne, et autor võiks oma arutlustes kuhugi pidama jääda, lause kolm sõna varem ära lõpetada, sest muidu läheb mõte liialt haraliseks. Ei tea enam, kust kinni hakata: tagumise poole tähendus sõltub esimese



«Vägede valitsejad». Külavanem Meelem — Jaak Hein.

*J. Tensoni fotod*

õigest dešifreerimisest, või vastupidi, ja kohati on kõigel sofistlike targutuste maik. Teatavasti on aforism mõeldud mitmekordseks lugemiseks, et mõttest aru saada, teatris aga selline võimalus puudub. Kahtlemata on liialdus väita, et Valtoni näidend koosneb ainult aforismidest, kuid seesugune mõõndus teksti siiski lihtsamaks ei tee. Retooriliste küsimuste kaudu esitatud tõed eeldavad, et

lugeja-vaataja otsemaid küsimuse mõttest aru saaks, neile reageeriks, sest muidu jääb mõte seisma. Lugesdes pole selles häda, teatris aga küll.

Artaud: «... iga kujund, allegooria, figuur, mis maskeerib seda, mida ta tahab väljendada, on vaimule palju tähendusrikkam kui sõnalise analüüsi teel saavutatud selgus.» (*Op. cit.* lk 63.)

Artaud pole siin mõeldud õhkamiseks tema totaalse teatri jms järele, tahaks üksnes viidata teistsuguse teatri võimalusele, mida peaks igal ajal kas või kusagil alateadvuse sopikeses säilitama. Sest äkki läheb tarvis, moest ja üldisest arvamusest hoolimata. «Vägede valitsejate» mõtet jälgides ei pannudki tähele, kas muusikat oli või ei, kas valgus muutus või mitte, kas osalised oma lavakujusse kuidagi suhtusid ka ja mis neil seljas oli, äkki oli mõni grimm hästi õnnestunud jne. (Muuseas, Tihali grimm vist oli jah, tuletas kohe alguses meelde Alla Demidovat Ulenspiegeli-filmis.) Ja üsna õnnestunud leiuks tuleb pidada Maria ja lossivaimu stseeni, kus kapuutsi taha varjunud Palgur vedas punast paela, mille teine ots naise käes. Täiesti veripunase kiire moodi ses hämaras ruumis (kuni hetkeni, mil kapuuts peast libises ja Palguri enda uljas barett nähtavale ilmus — saalis ei saadud enam millestki aru).

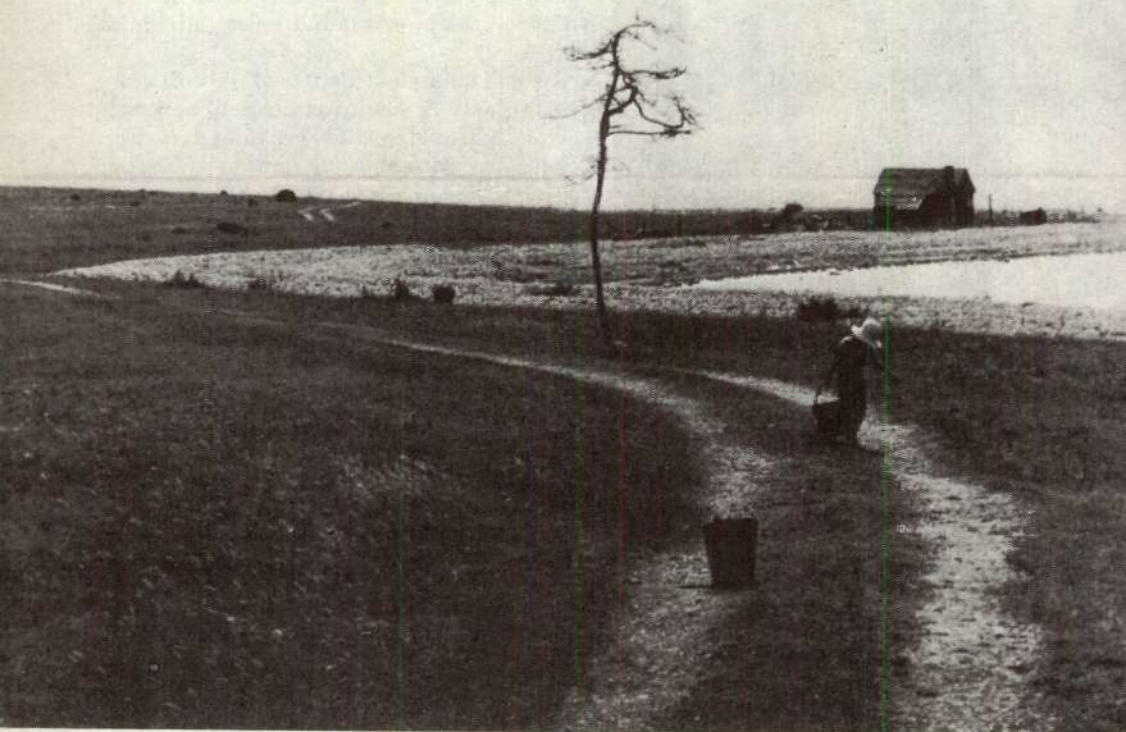
Tõele au andes: Priit Pedajalt oli ehtne julgustükk see lavastamisele raskesti alluv (kui üldse alluv) näidend lavale tuua. Ja üldisemas plaanis on «Vägede valitsejad» ilmale toonud mõte vägagi kiiduväärt, sest meie valdavalt lääne-traditsiooniline mõtteviis võib ilmseti ahtakeseks känguda, kui seda kauge Ida filosoofiaga ei turgutata. Aga pidi see nüüd just tingimata näidend olema?

Manal kõneleb nii: «Keerulist on lihtne kaheks jagada, aga lihtne pole alati õige.» Sedasama võiks Valtoni vägede kohta öelda, ning hoiduda tavakohastest hinnangutest — must ja valge, hea ja halb...

---

TONIS RITSON on sündinud 1956. a. Lõpetas TRÜ ajalooteaduskonna 1984. a. Töötab TPI muuseumis nooremteadurina. Varem silma paistnud ja auhinnatud teatriteatsensiooni-võistlustel.

**Kummardus Andrei Tarkovskile**







*Üks suurmees on läinud — filmilooja, milliseid ei sünni tihti.*

*Nüüd võib öelda, et see kunstnik on valmis saanud. Enam ei teotse, ei muutu. Ei ärrita ega vaimusta kedagi elava inimesena. Meile jäävad tema filmid, paljudele mälestused, enamikule legendid.*

*Surm — see on elufilmi viimase montaažilõike tegija, annab juhuslikkustelegi teise tähenduse. Eks olnud ju õnne-*

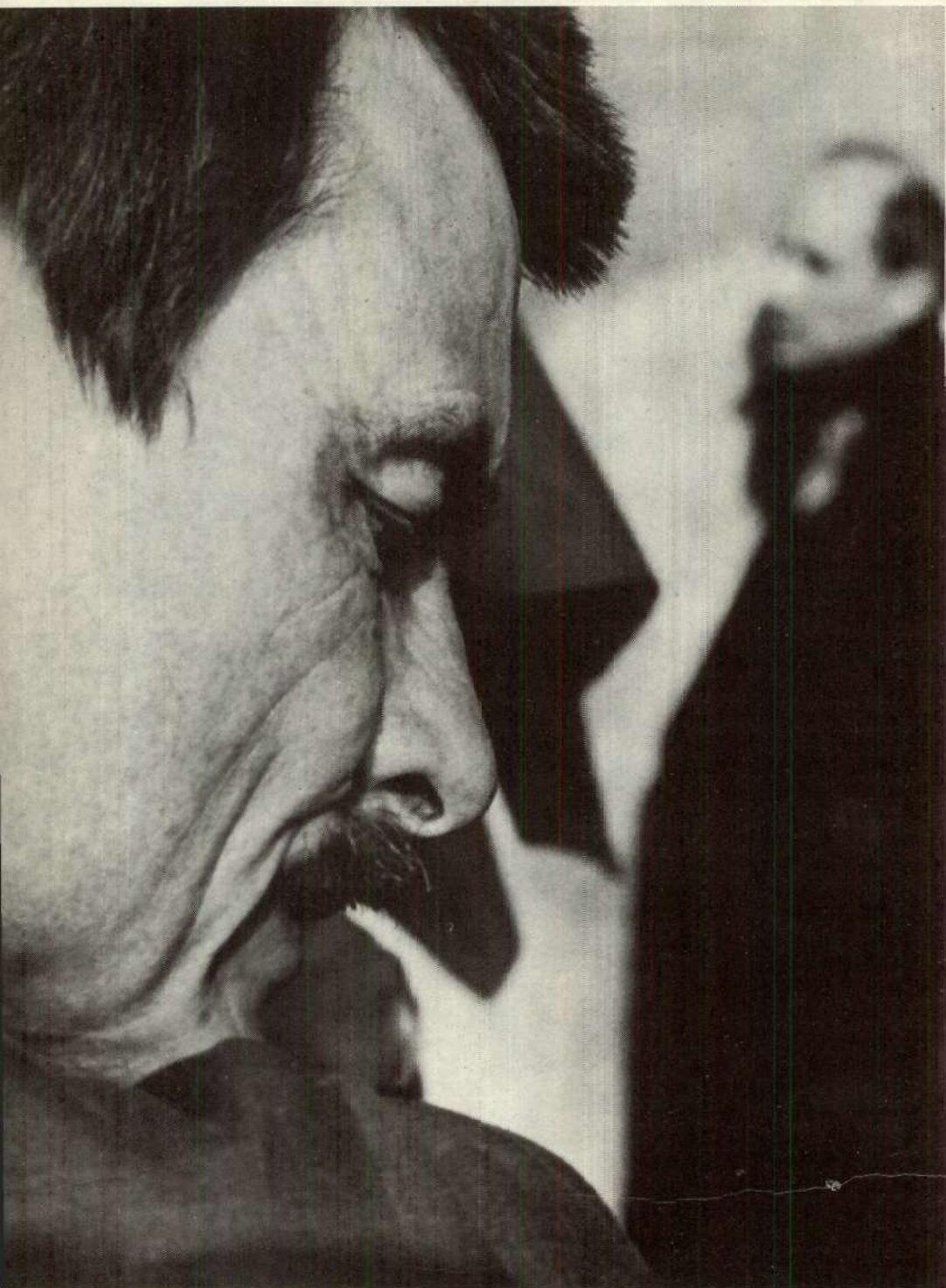
---

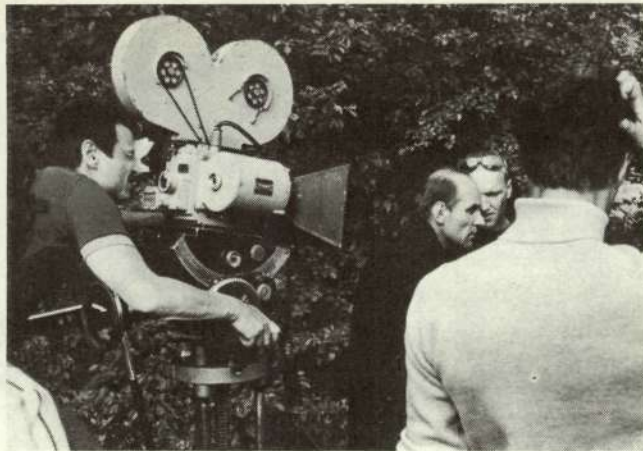
«Ohver», 1986.

«Andrei Rubljov», 1966. «Püha».

«Peegel», 1974. Unenägu.

---





Vaateid «Stalckeri» võtteplatsilt.

lik juhus, et Andrei Tarkovski aastail 1975—1978 tihti Tallinna mail liikus, siinkandis oma viimase kodumaise filmi välisvõtted teostas ja kõigi nende tegemiste kõrval nõustus olema ka eesti noorte filmikasseti «Karikakramäng» alguse- ja lõpunoovellide «Promenaad» ja «Tätoveering» kunstiliseks juhendajaks.

Allakirjutanul oli õnn üsna pika aja jooksul pealt näha sedagi, kuidas võtteplatsil vaeva ja valuga sündis vaimsest kõrgepingest laetud «Stalcker».

Olgu need mõned fotod ja põgusad mälestuskillud väikeseks austusavalduseks liiga vara lahkunud Meistrile.

#### ESMAMULJE

Kasvult väikesevõitu ja sooniline. Üllatavalt tugevate, peaaegu töömehekättega. Silmad tumedad ja terava pilguga, tihti iroonilise varjundiga. Tahtejõuline, närviline nägu. Liigub kuidagi katkendlikult, justkui mingis pingeväljas viibides. Vestluses elav ja energiline, aga vahel unustab end justkui mingit sisehäält kuulutama, siis «naaseb» jälle, nagu poleks midagi olnudki.

#### KUI JUHENDAJA

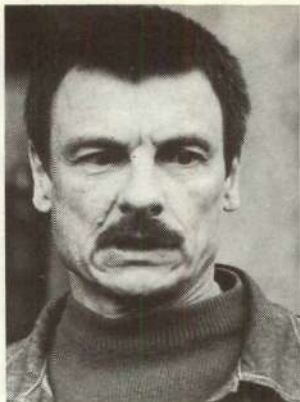
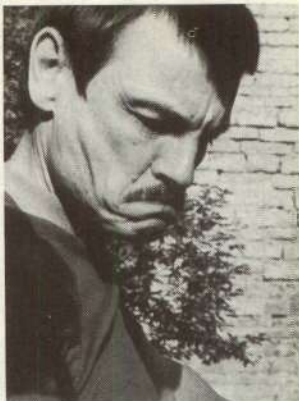
Meie, «roheliste» filmitegijate vastu heasoovlik ja sõbralik. Pärast tutvustamist ütles: «Noh, kasutage mind ära. Olen teist mõned filmid rohkem teinud ja tean üht-teist sellest ametist.»

Pole liigset omamehelikkust, pole ka kõrki üleolekut, paras ilus distants, mis laseb nii meil kui temal olla loomulik.

Olles enne stsenaariumi läbi lugenud, laseb meil rääkida. Siis hakkab selgitama, et kui me pooltunnise loo filmimisel ei kavatse ainuüksi võtteobjektilt teisele sõitmisega tegelda, peaksime viima otsesed tootmisraskused miinimumini, et tegelda ikka filmi sisuga, loominguga, mitte aga muutuma mutrikesteks tootmismasinas.

Sõidame koos läbi kõik «Promenaadi» jaoks valitud kaheksa objekti. AT muutub murelikuks. «Teil ju täispika filmi jagu valmis vaadatud.» Üsna sõidupäeva lõpus otsustab Peeter Urbla näidata veel ühte kohta, kus ta kord varem oli TV-saadet teinud. Kadaka tee ristmikul, vana juugendstiilis puumaja alles kaugelt näinud, läheb Tarkovski põneville: «Siin tundub midagi tõesti olevat. Lähme vaatame.» Pererahvas juhtus lahke olema ja saime selles päratas majas põhjalikult ringi vaadata. Seest osutus maja väga huvitavaks, lausa omaette maailmaks, täis endiste aegade esemeid ja lõhnu.





Tarkovski oli elevil ja rahul, meie erutatud ja häämingus. «No nii, siin on teile kõik, mis vaja ja vahest rohkemgi. Unustage oma kaheksa objekti ja hakake filmi tegema.»

Esiialgu löi nii kardinaalne pööre meid veidi segi, hiljem aga olime koguni õnnelikud. Kui olime Peeter Urblaga selle valiku peale kindlaks jäänud, näitas AT meile stuudios, kui võimalusterohke on misantseneerimise ja valgustamise jaoks iga lihtne ruumgi, rääkimata sellisest majast, mille «meie» leidsime. Liigsete sõnadeta andis ta palju kasulikku, palju sellist, mida meile filmikoolis polnud õpetatud. Mõned meeldejäädud terad: «Võttepaik peab filmitegijaid ennekõike ERUTAMA, see on peamine kriteerium. Alles seejärel saab arvestada kõike muud.» «Filmikaadris peab iga väiksemagi liikumisega muutuma seisund, ruumivahekorrad, valgus. Peavad muutuma pinged.»

«Näitlejaid tuleb valida kui ISIKSUSI, mitte ainult kui professionaale. Ja nii, et nad oleksid MEES ja NAINE, mitte aga mingid kesksost olevused. Enamikus nõukogude filmides ju puudub näitlejail just see sooline energia, see ürgollus, mida ei saa mängida. See näitlejal lihtsalt kas on või ei ole. Kui filmis puuduvad need ürgpinged, puudub seal ka elu. Jääb üksnes varjude liikumine.»

«Peate õppima kasutama filmi eriomaseid väljendusvahendeid. Need ei tohiks olla laenatud ei teatrilt ega kirjanduselt, sest film on iseseisev fenomen. Ta on ajavoolu modelleerimine nähtaval kujul, pildi ja heli üha muutuva põimingu, millesse peate jätma oma ISIKLIKU ENERGIA. Peate leidma ennekõike just SELLE LOO TEMPORÜTMI, mis kui südame-tukse ühendab kõik filmi koostisosad.»

«Ja veel! Kui teil tegelikult süda ei valuta nende asjade pärast, mida kavatsete näidata, ei sünni ka ekraanil midagi tõelist. Mitte mingi tehnika ega nipid ei peida tegijate hinge. Tundliku ja ausa vaataja ees olete lõpuks ikka alasti.»

Muidugi ei saa ma vastutada AT sõnade tähtsuse edastamisvõime eest, aga umbes nii on nad minusse jõudnud ja omaseks saanud.

Mulle eraldi rääkis AT veel põhjalikult kaadris üha muutuva valguse-varju ja pidevalt teisevate ruumiliste vahekorrad mitmetasandilisest mõjust vaataja tajule. Jutt keerles ikka filmi kui tervikliku voolu kontseptsiooni ümber.

Materjali läbivaatustel sain tihti sarjata tasakaalustamata kompositsioonide ja liig suure ebasümmeetrilise armastuse pärast. Üha kordas ta: «Õpi Poussinilt! Seal on kõik rangelt paigas, ei mingit juhuslikkust.»

Jah, aru ma ju sain, aga nii teha ikka ei võinud. Mis sa hing teed, kui ei armasta liiga distsipliini ja ülemäärast mõistuslikkust.

Meie võtteplatsil ei käinud Tarkovski korragi. Juhatused käisid lavastusprojekti tegemisel ja materjali läbi vaadates. Montaaži ajal oli teda samuti tihedamini näha, eriti «Tätoveeringu» kokkupanekul.

Ta võis vahel olla üsna terav. «Salaküti» pildimaterjali läbivaatusest on meelde jäänud ja meie filmitegijate hulgas hiljem käibele läinud AT ütlemine: «Mis imevaade see on, nähtud surnud põdra pilguga või?» Ütlus käis põhjendamatult teravas rakursis võetud kaadri kohta ja toimib siia maani, aidates meil oma filmimaterjalisse kriitiliselt suhtuda.

AT terav meel ja vahe keel käisid kui haljas raspel üle meie stamparusaamade ja üldiste tõdede saasta. Vahel võttis see enesetunde üsna marraskile, aga pani ka oma peaga mõtlema, otsima oma filmikeelt. Eks see ühe hea õpetuse iva vist olegi.

## MÕNDA KUI FILMITEGIJAST

Lavastajana tundus Tarkovski olevat tootakse autorsuse ja täiuse taotleja. «Stalckeri» stsenaariumist oli tehtud juba neli varianti, enne kui võtted Jägalas algasid. Töös käskiri aina muutus ja arenes. Lõpliku filmiversiooni aluseks sai, kui ma ei ekski, seitsmes variant. Kord ütles AT naljaga pooleks, et see võis olla ka üheteistkümmes. Tema puhul pole see võimatu.

Traditsiooniline, kaadriteks jaotatud lavastusprojekt oli tal võttegrupi tarvis küll olemas, ise aga töötas ta platsil teksti järgi, mis jaotatud pikkadeks terviklikeks stseenideks.

Proove tegi Tarkovski võtteplatsil ainult läbi kaamera vaadates. Psühholoogilised suhted olid üldjoontes juba eelnevalt selgeks tehtud ja stseenile otsiti siin lõplikku plastilist vormi, mis sisaldas nii valguse muutused kui ka täpsed kaamera liikumised. Põhiprobleemiks oli stseeni rütm ja täpne ruumiline joonis. See oli nagu mingi ajas muutuva ja areneva maali loomine.

Tarkovski näitlejatega töötamise metoodika oli samuti üsna omapärane. Peaaegu kunagi polnud näha, et ta platsil suure häälega ja «rezissööri mängides» oleks midagi selgitanud. «Näitleja tuleb rolli valida nii täpselt, et temaga poleks vaja platsil «töö-

tada». Näitlejat on tarvis filmida. Ainuke, mille kallal peab vaeva nägema, on vajaliku seisundi saavutamine nii kaadris tervikuna kui ka igal näitlejal eraldi.»

«Näitleja on siis kõige elavam ja tõelisem, kui ta on sisemises ebakindluses seisundis. Siis jookseb rolli tekst, näitleja enese mõtted ja meie poolt koos leitud tegevus justkui kolmes erinevas tasandis üheaegselt. Ainult sellisel juhul sünnib filmikaamera ees midagi uniikaalselt kordumatut, kui näitleja võttechetkel elava ja alasti närvikimbuna vibreerib, kui toimivad teadvuse ja alateadvuse vahelised pinged.»

Tarkovski filmides mängivad näitlejad ju tõesti mingi erilise usutavusega ja neid ümbritseb justkui kõrgepingeväli.

«Näitleja temperament tuleb suunata sisepoole, siis hakkavad ta silmad ja nägu kiirgama.»

Tarkovski ei filminud praktiliselt üldse tavapäraseid mõnekümnesekundisi montaažikaadreid. Enamik tema võtteid on pikad, keerulise misanstseneeringu ja valgusjooniste muutustega pidevas vaikses liikumises olevad lummusliku mõjuga «unenäostseenid». Meeldi tsiteeris ta Luis Buñueli, kelle järgi film polegi muud kui unenäorealsuse ekraan-

A. Iho fotoseeria.



nile manamine, millele siis teised inimesed end nagu hüpnoosile vabatahtlikult allutavad. Ja et mõju oleks totaalne, tuleb neis «unenägudes» puudutada vaataja alateadvuse salakeeli. Sellest siis ka Tarkovski filmide täidetud arhetüüpsete kujundite ja sümbolitega. Väärib aga tähelepanu tema sümbolite realiseerimine. AT veendumuse kohaselt hakkab sümbol filmis tööle alles siis, kui viia ta faktivormi, st justkui elust enesest moodustuva lõpuni tõlgitsematu, vastakusi sisaldava kujundini, mis filmis saab erilise toimejõu tänu pildi fotograafilisele täpsusele ja detailrikkusele.

AT filmide sellise stüüi saavutamine oli eriti töömahukas, kogu võttetrupilt suurt andumust ja kannatlikkust nõudev. Tihtipeale tehti «Stalker» võtetel päevas ainult üks kaader. Vahel kestis mingi kaadri ettevalmistamine mitugi päeva. Tundus, et kui olnuks füüsiliselt võimalik, oleks AT püüdnud kõiki töid ise teha — nii suur oli tung täielikule

autorsusele. Ja peab imestades nentima, et ta tõesti oskas hämmastavalt palju oma kätega teha. Enamasti ta ka teadis, mis vahenditega realiseerida oma sõnul raskesti väljendatavaid visioone, oma polüfooniliste kujundite voolusid.

«Stalker» oli ilmselt veelgi raskema sünnilooga kui paar eelmist tööd. Võtteski kehtsid ebatavaliselt kaua ja poolteise aasta jooksul vahetus kolm operaatorit, kaks kunstnikku. Lõpuks tegi ta kunstnikutöögi ise. Algul kavandatud poolteisetunnisest loost sai peaaegu kolmetunnine. Võttesvede vahel oli lavastaja ise infarktiga haiglavoodis.

Töenäoliselt selle filmi loomise käigus kulmineerusid suure kunstniku paljud välis- ja sisevastuolud, kuid ega tal meie filmitootmise oludes kunagi kerge olnud.

Andrei Tarkovski oli üks neist harvadest isiksustest meie filmiilmast, kes kõiki oma tegusid hindas absoluutskaalal. Tema loo-

«Solaris», 1972.  
Tagasipöördumine.



mingut läbib sügav vastutustunne ja ajaloo tajumine. Mitu tema filmi hinnati ametlikes instantsides kolmandasse kategooriasse, st ebaõnnestunuiks, kuid juba aastaid vaadatakse neid ikka ja jälle, kui ainult võimalik.

Oma isikus ja loomingu ühendas AT vastandlikke algeid, korruga põimunult toimisid temas produktiivseina tugev ja nõrk, mehelik ja naiselik, hetkeline ning ajatu.

Ta juhtivaiks loomujoonteks olid vanakumatu tahe ja sisemine distsipliin, teisalt aga vajas ta pidevalt emalikku hoolitsust.

Oma filmides suutis ta hingepuhastavaks kunstitervikuks ühendada näiliselt kokkusobimatuidki asju: valulikul helged unistused ning sõja jõhkra reaalsuse «Ivani lapsepõlves»; eepilise ajaloomaalingu ja vaimuliku kunstniku siseilma «Andrei Rubljovis». Sügavalt isiklikus «tänuvõlas emale» — «Peeglis» — heiaastub äkki kogu vene rahva lähem ajalugu ja müstiline missioon. Nagu Dostojevskil, Mozartil või Leonardol on Tarkovski kujundeis koos sügav elutäius ja tinglikkus, neis on saladusliku ambivalentsusega kokku sulanud valgus ja vari, läbi materiaalse kumab vaim.

Nagu alkeemikutel olevat ained põhjalikul töötlemisel saanud uusi omadusi, nii muutub filmilint Tarkovskil sellise hulga vaimse energia kandjaks, et isegi värvi kaotanud, kriibitud ja ragiseva vana koopiana on võimeline esile kutsuma emotsionaalset vapustust.

«Peeglis» lausub Autor sõnad, mis kõlavad usutunnistusena: «Поэт призван давать людям душевное погрязение, а не воспитывать идолопоклонников.»

Ja nii on ta teinudki.

ARVO IHO

\* \* \*

Ei oska seletada, miks nõustus Andrei Tarkovski meie kasseti juhendajaks olema. Võib-olla kohusetundest stuudio ees, võib-olla haledusest. «Tätoveeringu» stsenaariumi läbi lugenud, ütles ta, et kui Eestimaal poisikesed niisugust story't tahavad filmida, siis ongi ameeriklastel korda läinud kogu ilm uskuma panna, nagu oleks kino süzeeline vägivald, vaataja lohistamine punktist A punkti B, kusjuures viimane pole esimesest põrmugi targem. Ja kinno minnes inimene juba ootab, mil lal tal ninast kinni võetakse ja tirima hakatakse. Meie lugu oli juba enne tosin korda ümber kirjutatud, nüüd tuli ta jälle ära lõhkuda, oma hindamatud leiud maha salata ja otsast alustada. See pani hambaid kiristama, olgugi et õrn hing oli juba ÜRKI-s karastust saanud. Seal sai ka iga parema asja eest söimata, päris kehva tulemust nähes kattis aga A. Stolper näo häteaga ega öelnud mitte ühtegi sõna. Stsenaarium, mis juba enne oli kõigis 13,5 instantsis kinnitatud, sai tundmatuseni ümber kirjutatud. Nüüd kinnitas selle Tarkovski.

Pärast filmiproove ootas meid järgmine šokk. Tarkovski vaatas need ära ja lubas kõik otsemaid sinnapaika jätta, kui võtame need näitlejad, kes selleks ajaks olid loomulikult igal pool ära kinnitatud. Ei mingeid algajaid ja mitteprofessionaale. Ainult proffe ja ainult missioonitundega. Nii leidsime Arvo Kukumäe, kes siiski polnud professionaal ega saanud me aru ka tema missioonitundest. Tema ja mustlaspoiss Jaan jäid küllap ainsateks meie taiese komponentideks, mis maestrot lõppude lõpuks rahuldasiid.

«Stalker», 1979. Dispuut soovide toa künnisel.



Meil koos operaator Arvo Iho ja kunstnik Priit Vaheriga oli tol ajal (tänapäevaks hajunud) võime uskuda mingeid formaalsusi tões ja vaimus. Nii otsustasime teha kogu filmi objektii- viga f:28 mm. Miks? Sellepärast, et nii on filmitud viimane kui üks kaader Peter Bogdanovitschi «Last Picture Show's». Pidi tingimata filmima võimatult pikkade kaadritega, kuna nii tegi M. Jancsó. Iho käis «Stalkeris» võtteplatsil Jägalas ja tagasi tulles rääkis, et seal olla puud hõbedaga üle värvitud. Iseenesest mõista nõudsimet kompressorit ja lasime võsa ümberringi kõik hõbedaseks. Tuli väga ilus episood, olgugi et ühtki kaadrit sellest filmi ei läinud. Tarkovski viskas välja «vidu otsutstvija vsjakovo smõsla». Materjali esimene läbivaatus kujunes järjekordseks väikeseks tragöödiaks. Põõsaspeal nädalalõppe veetes olevat ma temas lootusi äratanud sellega, et ma ei saa aru Hemingwayst ja justkui saan Faulknerist. Nüüd olevat kõik nähtu neid lootusi petnud. Vaatamata meie ühistele pingutustele oli välja tulnud sentimentaalne jama, «aria Hose iz operõ Bize» ja tuli päästa, mis veel annab. Siis ta kirjutas Mustlaspoisi

lõpumonoloogi. Mina tegin nii palju, et panin selle eesti keelde ümber ja filmisin ära.

Andrei Tarkovski oli toimekas, seltsiv ja jutulembene inimene. Ta oli ka heitlik. Iroonia ja usk pühadusse olid temas läbi põimunud ja kooskõlas. Kuid oli piir, mille juures muutus isegi ta ilme. Silmadesse tekkis terasene läige, nad tõmbusid vidukile ja mees oli äkki pingul nagu vibunõõr. See toimus siis, kui asi puudutas filmi. Siin löikusid tema jaoks kõigi kooridinaatsüsteemide teljed. Siin oli kõige tähtsam piir ja siin hakkas helisema tornikell, mille kuma kandub üle tardunud maa ka siis, kui tema loojat ei ole enam.

Tol päeval, kui lõpetasime «Tätoveeringu» helindamist, sündis mul teine tütar, ta on praegu üheksa-aastane.

«No nii», naeris Tarkovski, «nüüd pead pere hinges hoidma ja filmima järjest kõike, mis aga kätte satub...»

Ainult mitte seda, Andrei Arsenjevitš, seda ma teile luban.

Jõud paneb südame janutama ja ainult nukrus kustutab selle janu.

PEETER SIMM



## PRIIT KUUSK

Ulevaade maailma muusika-aasta olulisematest sündmustest ilmub TMK-s viiendat korda (vt 1982, nr 8; 1984, nr 1; 1985, nr 2; 1986, nr 2). Materjali koostamisel on kasutatud festivalibuklette, koondkatalooge jms infot, aga ka etenduste ja kontsertide otseülekannete kõrval ajakirjades «World of Music», «Neue Zeitschrift für Musik», «Musik und Gesellschaft», «Schweizerische Musikzeitung», «Opera News», «Opernwelt», «The Musical Times», «Music and Musicians», «Nordic Sounds», «Finnish Music Quarterly», «Rondo», «Pieni Musiikkilehti», «Synkooipi», «Zvuk», «Ruch Muzyczny», «Hudebni Rozhledy» ja ajalehtedes «Sovetskaja Kultura», «l'Humanité», «L'Unità», «Neues Deutschland», «Volkstimme», «Rudé Právo», «Kansan Uutiset», «Borba», «Morning Star» jt avaldatud. Lühendid: ME — maailmaesmaettekannet, EE — esmaesitus konkreetset maal, KE — (ooperi) kontsertettekannet, SO — süfoniaorkester, KMK — kõrgem muusikakool, d — dirigent, l — lavastaja, s — solist, p-o — peaos, n-o — nimiosa, kj — kunstiline juht.

### OOOPERITEATRITEST, repertuaari klassikapoleet

Alustagem ooperimajadest endast. Üsna ühel ajal on toimunud kunstilise juhtkonna vahetus Euroopa kolmes tuntud teatris: Viini Riigiooperisse tuli kunstiliseks direktoriks Zürichist Claus Helmuth Drese, vahetades välja Egon Seefehneri. Peadirigendiks sai *La Scala* mahajätnud Claudio Abbado. Inglise Rahvusooperi (ENO) kunstiliseks juhiks sai lord Harewoodi järel Peter Jonas (s 1946). Pariisi Suure Ooperi kunstiline juht on nüüd Jean-Louis Martinot, kes vahetas välja Firenze linnapea ametisse asunud tuntud teatrimähe (ka pianisti) Massimo Bogianckino, peadirigendiks tuli Alain Lombardi asemel Lothar Zagrosek (s 1942) Viinist \* Kolmeaastase pausi järel avati Taani Kuninglik Ooper John Neumeieri uue balletiga M. Tippetti muusikale «Amleth», kohe järgnes «Võluflöödi» uuslavastus \* Kaks aastat kohendati ka Berliini Riigiooperit, nüüd avati see Weberi 200. sünniaastapäevaks «Euryanthe».

Mõni sõna J.-L. Martinotyst, kes on nagu P. Jonaski alles 40-aastane. Oppinud tšellot ja klassikalist filoloogiat, tegutses ta pikka aega «l'Humanité» muusikakriitikuna ning samaaegselt J.-P. Ponnelle'i assistendina. 80. aastate algul tegi oma esimesed iseseisvad lavastused (ka Inglismaal ja SLV-s), Pariisi Ooperiteatris debüteeris 1983 «Ariadnega Naxoselt», meenud olid tema lavastatud Rameau «Boreaadid» Aix-en-Provence's ja Händeli «Pasticcio» Karlsruhe. Pariisi Ooperis tegi ta enne ametisse määramist «Hispaania tunni» ja «Gianni Schicchi».

Rumeenia ooperiteater sai 100-aastaseks, seda tähistati G. Enescu nim festivalil, mille avaürituseks oli «Oidipuse» etendus \* Dresdeni *Semperoper* tegi kokuvõtte oma esimesest täishooajast: 22 lavastust külastas 500 000 vaatajat, külalissolistide oli 7 välisriigist \* Händeli-aasta jätkuna said sündmusteks «Simon» New Yorgi *Met*'is, «Julius Caesar» Zürichis (l Frederik Mirdita), millega N. Harnoncourt jätkas oma Händeli-sarja, ja Harry Kupferi lavastatud «Giustino» Viini Rahvaooperis, «Floridante» Halle festivalil \* Järjest tuleb põnevaid Mozartilavastusi: «Cosid» mängiti Mozarti festivalil Pariisis (l J.-P. Ponnelle, d D. Barenboim, s Karita Mattila) ja Zürichis (Ponnelle-Harnoncourt), «Haaremiröövi» (d Arnold Östman) Drottningholms.

Onnestunud taasleide varasematest ooperitest: Rameau «Boreaadid» EE Londonis, Purcelli «Kuningas Arthur» Münchenis, Lully «Phaethon» Kasselis, Darmstadti teater näitas Pasiello «Upsakat Sokrates» \* Schwetzingeni festivalil, Salieri «Danaidid» (s Montserrat Caballé) mängiti Viini Kontserdimajas. Hilisemast ajast: Bellini «Puritaanlaste» teise versiooni ME Baris (käskiri leiti Cataniaist), Berlioz «Béatrice ja Bénédicte» esmakordselt saksa keeles Würzburgis, Massenet' «Herodiaad» Roomas, Catalani «La Wally» Bremenis, Delius «Küla Romeo ja Julia» Düsseldorfis, Bruchi «Loreley» Bloomsburys \* Aina rohkem leiavad lavastajad endale ainet Beethoveni «Fidelios». Ooper kõlas gooti kiriku varemes Bad Hersfeldi festivalipaigas, Bernis, Viini Riigiooperis, Stuttgartis, KE-l Schubertiaadil Hohenemsis (missu-

gused solistid! J. Varady, D. Fischer-Dieskau, P. Schreier, R. Holl, d N. Harnoncourt) \* Rossini «Sevilla» kõrval hakkab eeskätt Pesaro festivalil kinnistuma ka tema teisi oopeleid: seekord «Sinjore Bruschino», «Moses Egiptuses» (ka ENO-s, KE-l Hannoveris), «Kuldne liila»; Pesaro kaudu jõudis «Teekond Reimsi» *La Scala*'sse (ka Edinburgh' festivalil) \* Vene ooperitest on kavades «Padamemandast» rohkemgi «Jevgeni Onegin», «Boriss Godunovi» on mängitud Madridis (d Emil Cakarov, nimiosa Simon Estes), KE-l Hamburgis; meenutagem «Hovanštšina» uuslavastust (A. Everding) ÜRO 40. aastapäevaks New Yorgi *Met*'is ja Brnos, Rimski-Korsakovi «Tsaari mõrsjat» Monte Carlos. Rõõmustab tšehhi klassikalise ooperi levik: Smetana «Müüdid mõrsja» ENO-s, «Libuše» KE-l (USA EE) *Carnegie Hall*'is (New Yorgi Ooperiorkester, d Eve Queler, s G. Benačková, V. Zitek, P. Horáček, P. Pliška, C. Vaness), Dvořaki «Näkinid» Triestes jne \* Taas äratab imetlust Praha ooperikava: näiteks 1985. a detsembris oli mõlemas teatris kõrvuti laval 15 (!) algupärandit \* Poola ooperist (Penderecki kõrval) hakkas silma vaid Szymanowski «Kuningas Roger» Dortmundist.

Kas pole ka praegut maailma enim mängitav ooperiautor Verdi? Ooperiajakirjades leiavad pidevat tähelepanu ka Wagneri uuslavastused, silma hakkab «Nibelungide sõrmuse» tervikesitule suhteline rohkus: nüüd USA-s Seattle'is, paljutootav algus l Ruth Berghausilt (SDV) Frankfurdis Maini ääres; Lääne-Berliinis lõppes suursarja lavastamine (l Götz Friedrich, d Jesús Lopez Cobos) sealsete 71

pidunädalatega. Prantsuse Raadio Uus Filharmooniaorkester tõi «Nibelungide» tsükli KE-le *Champs-Élysées'* Teatris ja Pariisi Muusikateatris (d Marek Janowski) \* Mõnest ebatavalisemast lavastusest: Soti Rahvuskooperis Glasgow's viis l Anthony Besch «Tosca» (n-o Galina Kalinina) tegevuse fašistlikku Itaaliasse, Viini Kammerkooperi direktor Hans Gabor lubas lavastajal katsetada «Boheemi» rockansambli saatel, peaosades Norra poplauljad Anita Skorgan ja Jahn Teigen — ja ooperikriitikud jätsid siin oma sõna ütlemata.

Miks ikkagi on ooperite kontsertettekanded viimasel ajal nii maad võtnud? Helsingis antud intervjuus ütles nimekas inglise sopran Margaret Price, et lavastajate aina äärmuslikumaks muutuv omavoli klassikalise repertuaari kallal, nende töö põhjendamatu esiletõstmise jätab lauljad ilma võimalusest ennast avada, kutsudes esile paljude solistide tagasitõmbumise ooperitegevusest üldse.

Toogem võrdlevaks ülevaateks olulisemat viie kuulsa ooperimaja hooaja repertuaarist.

**Milano La Scala** (kj Carlo Maria Badini). Hooaega alustati «Aida» (l L. Ronconi, d L. Maazel, s G. Dimitrova/M. Chiara, L. Sementšuk, L. Pavarotti/N. Martinnucci, N. Gjaurov, P. Cappuccil-

li/J. Pons), järgnesid «Madame Butterfly» (s H. N. Kim, P. Dvorský, J. Pons/G. Zancanaro), Straussi «Naine ilma varjuta» (s E. Marton, d W. Sawallisch), «Somnambula», «Jevgeni Onegin» (s M. Freni, N. Gjaurov), «Pelléas ja Mélisande» (C. Abbado korraldatud Debussy-festivalil), aga ka L. Berio «Un re ascolto» ja L. Nono «Prometheus», lisaks 11 orkestrikonserti.

**Londoni Kuninglik Ooper:** «Faust», «Tosca», «Carmen» (d M. Ermler Moskva Suurest Teatrist), «Turandot» (s G. Jones), «Jevgeni Onegin», «Semiramis» (KE), «Sevilla habemeajaja», «Hoffmanni lood», Straussi «Arabella», «Lendav Hollandlane», «Trubaduur», «Simone



José Carreras Donizetti ooperis «Armujook».



Martti Talvela Boriss Godunovina.

Boccanegra», «Tütarlaps Kuldsest Läänest», Britteni «Suveöö unenägu» (koostöös Aldeburgh' festivaliga) jt.

**Viini Riigiooper.** Hooaja avas Donizetti «Maria Stuart» (d A. Fischer, s E. Gruberová, A. Baltsa, F. Araiza), edasi «Haaremirööv», «Luisa Miller», Schönbergi «Ootus» ja Bartóki «Hertsog Sinihabeme loss», «Manon Lescaut» (d G. Sinopoli, s M. Freni, P. Dvorský), Korngoldi «Surnud linn», Bernsteini «Vaikne paik», «Gioconda», varasemast «Jumalate hukk», «Salome», «Elektra», «Traviata», «Figaro pulm», «Rügemendi tütar», «Tosca», «André Chénier» jt — hooaja jooksul 46 erinevat ooperilavastust, 26 balletti. Hooaeg 1986/87 avati K. Penderecki «Musta maskiga».

**New Yorgi Metropolitan Opera.** Hooaja avaõhtul kõlas «Tosca» (l F. Zeffirelli, s M. Caballé, L. Pavarotti), hiljem lisandusid «Hovanštšina» ja «Lohengrin» (l A. Everding), «Carmen» (l Peter Hall, n-o Grace Bumbry), «Don Carlos», «Parsifal», «Jennüfa», Rossini «Itaallanna Alžiiris», «Simson», «Falstaff», «Aida», «Roosikavalere», «Porgy ja Bess», «Francesca da Rimini», «Idomeneo» jt. Käesolevat hooaega alustati «Valküüridega».

**Pariisi Ooperi** hooaega alustati L. Berio «La vera storia'ga», lisandusid veel «Iphigeneia Taurises», «Korinthose piiramine» (d A. Östman, s K. Ricciarelli, S. Ramey), «Romeo ja Julia», Cherubini «Medeia» (s S. Verretti).

Ooperifestivalide 1986 mängukavadest: Verona *Arena*'l «André Chénier», «Tütarlaps Kuldsest Läänest», «Aida», «Maskiba'1»; Glyndebourne'is «Simone Boccanegra» uuslavastus ning «Porgy ja Bess», Münchenis A. Reimanni «Troojalased» ja «Hoffmanni lood», varasemast «Roosikavalere», «Titus», «Nürnbergi meisterlauljad», ka U. Zimmermanni kaks ooperit. Põnevust pakkusid veel «Luisa Milleri» pidulikud etendused (l Filippo Crivelli) Busseto «Verdi hääle» konkursi lõpetamisel eelmise aasta laureaate osavõtul (n-o Cristina Rubin); Jussi

Kaija Saariaho

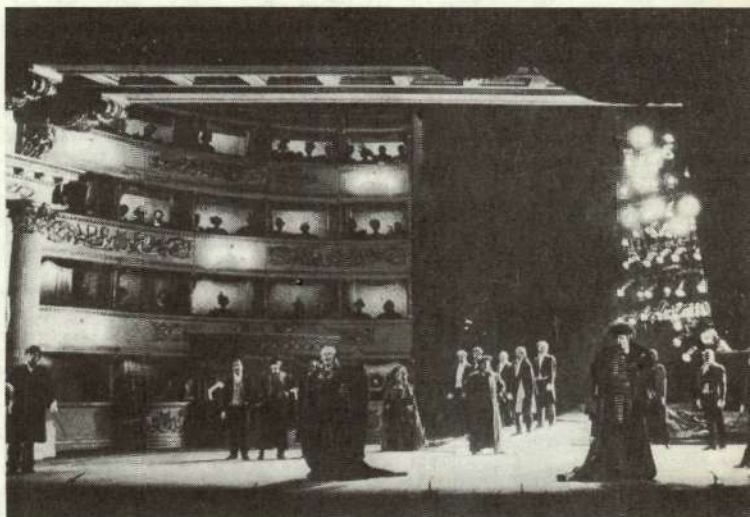


Björlingi mälestuskontsert (25 a surmast) Stockholmis; luksuslik Rossini-aineline galaprogramm Versailles' lossis (s M. Horne, M. Caballé, R. Raimondi, S. Ramey, F. Araiza, d C. Abbado); firma «Bongiovanni» juubeli plaadialbum (des Grioux' aaria «Manon Lescaut'st» kõlas 28 möödaniku ja tänapäeva kuulsama tenori esituses, kellest kriitikud hindasid parimaiks B. Gigli, T. Schipa ja E. Caruso). Taas Hamburgi Riigiooperi eesotsas olev Rolf Liebermann sai 75, tema austamisel Salzburgi *Mozarteum*'is ütles avasõnad mõni kuu hiljem 70 saanud Elisabeth Schwarzkopf.

#### UUSOOPERITE MAAILMAESIETTEKANDEID

1985

Kaks uut lühiooperit tuli välja festivalil «Steieri sügis» Grazis: Herbert Lauermanni «Abelupaar» ja Anton Prestele «Kodutu» («Heimatlos») \* *Berliner Festtage*'l kanti ette Siegfried Matthuse «Judith» (l H. Kupfer, d Rolf Reuter) \* Hamburgi Eksperimentaallaval esitendusid ühel öhtul Thomas Herteli «Till» ja Arghyris Kounadise kammerooper «Une-Mati» («Der Sandmann», E. T. A. Hoffmanni j) — mõlemal olid kaastegevad autorid \* Katalaani helilooja Xavier Benguereli (s 1931) «Veidrus» («Spleen», Lluís Permanyeri idee ja libr, l Josep M. Espada, d Edmond Colomer) lavastati Frankfurdis koostöös Barcelona Kammerooperiga \* New Yorgis esietendus Elie Siegmeisteri «The Lady of the Lake» ja «Angel Levine» (B. Malamudi kahe lühijutu j, libr Edward Mabley, l Dan Held, d Amy Kaiser) \* Chester Biscardi «Pingul kõis» («Tight Rope», libr J. Butler) toodi lavale Wisconsin'i Ülikooli Muusikakooli 90. aastapäevaks \* New Yorgi *City Opera*'s lavastati Anthony Davise ooper «Malcolm X» (aluseks C. Davise jutustus USA mustanahaliste õiguste eest võitlejast, libr Thuliani Davis, l Rhoda Levine, d Peter Aaronson) \* *Atelier Lyrique du Rhin*'il Strasbourg'i uue



Stseenid Donizetti ooperist «Anna Bolena» Bregenzi festivalil. Nimi-osas Katia Ricciarelli, Enrico VIII — Jevgeni Nesterenko.

kammermuusika festivalil, esitati François-Bernard Mache'i «Aafrika-reis» (libr Armand Angster, l Pierre Barat, esitajakaasautor improvisatsioonides džässgrupp «l'Accroche-Note») \* Münchenis toodi lavale Wilfried Hilleri «The Goggori» (libr Michael Ende, l Friedrich Meyer-Oertel) \* Lääne-Berliini festivalil *Theater des Westens* lavastati Michael Horwathi «Väike prints» (A. Saint-Exupéry j), helilooja järjekordne lasteooper, tellijaks *Deutsche Oper Berlin* \* Kieli Ooperistuudio mängukava võeti Susanne Erdingi «Joy»

(1983, Stuttgardi konkursi II preemia, libr Roy Kift, peaosas USA sopran Janet Cobb).

1986

Londonis nägi rambivalgust Nigel Osborne'i «Põrguinglid» («Hell's Angels», B. Pasternaki j), Glyndebourne'i festivali tellimus, esitajad *Opera Factory* ja *London Sinfonietta* \* Birminghamtonis etendati Myron Finki koomilist ooperit «Chinchilla» (libr Donald Moreland, l Carmen Savoca, d Duane Skrabalak, esit *Tri-Cities Opera*) \* Müncheni «Uue ooperi päevadel» (keva-

del ka Wiesbadeni festivalil) mängiti Volker David Kirchneri «Belsazarit» (libr Harald Weirich, l F. Meyer-Oertel, d Siegfried Köhler) \* Weimaris esietendus Thomas Heyni «Marsyas» (lavaline kammermuusika) Leipzigi Muusikaliselt Kammertheatrit \* Freiburgis toodi lavale Violeta Dinescu (s 1953) «Nälg ja janu» (kammerooper E. Ionescu samanim näidendi j, libr Roland Haas, l Helmut Wiesner, d Alicja Monk) \* Varsavi Suure Teatri kammerlaval tuli välja Romuald Twardowski «Lugu pühast Katarzynast» Jan Cichónski «Dialogus» (1694) tekstidel (libr Julian Lewanski ja helilooja, d Agnieszka Kreiner) ning Varsavi «Uue muusika päevadel» Zygmund Krause «Täht» (Helmut Kajzari samanim näidendi j) \* Hamburgi Opera Stabile's esietendus Udo Zimmermanni «Valge roosi» uus variant (l Stefan Mettin, d Stefan Soltesz) \* Karlsruhe toodi välja Rainer Kunadi «Meister ja Margarita» (uus Fausti-ooper, libr Heinz Czechowski) \* Columbases tuli lavale Thomas Pasatieri «Kolm öde» (A. Tšehhovi j, libr Ken-

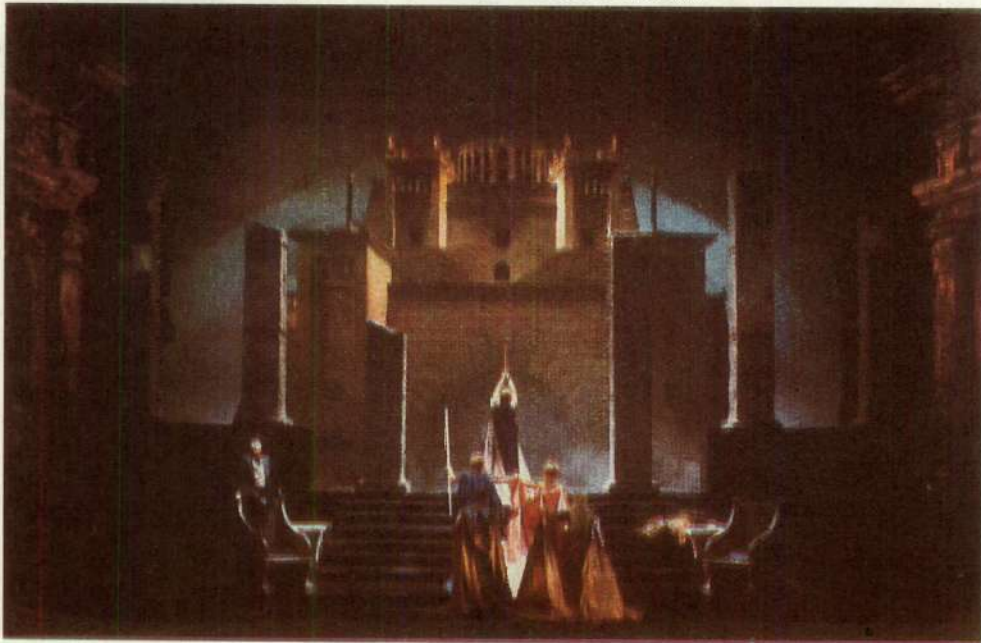


Peter Hofmann Siegmundina «Reini kullas».

ward Elmslie) \* Pariisi Ooperiteatri Salle Favart'is esietendus Edison Denissovi «Päevade vaht» (Boris Viani tuntud romaani «L'Écume des Jours» j, l M. Bogianckino, d A. Lombard ja Jacques Beudequin) \* Gelsenkirchenis jõudis lavale

Walter Zimmermanni (s 1949) «Pimedad» (staatiline draama M. Maeterlincki j, l Helmut Danninger, d Samuel Bächli) \* Wrocławis jõudis lavale Krzysztof Baculewski «Uus vabastamine» (lugu Richard III aegadest S. I. Witkiewiczi motiividel) \* Washingtoni Kennedy-nim Kultuurikeskuses esietendus Guggenheimi Muuseumi etendustesarjas John Adamsi «Nixon Hiinas» (l Peter Sellars, d Ransom Wilson, esit New Yorgi Kammerorkestri solistid) \* Schwetzingeni festivali avaõhtul kõlas Hans-Jürgen von Bose (s 1953) «Noore Wertheri kannatused» (Goethe j, Lääne-Saksa Raadio tellimus, libr Ulrich Plenzdorf (SDV), l Marco Arturo Marelli, d Hans Zender, esit Hamburgi Riigiooper) \* Wuppertalis lavastati Krzysztof Meyeri «Kyberiaade» (S. Lemi kahe jutustuse j, l F. Meyer-Oertel, d J.-F. Monnard) \* Inglise Rahvusooperis tuli lavale Harrison Birtwistle'i «Orpheuse mask» (libr Peter Zinovieff, l David Freeman, d Elgar Howarth) \* Churis esietendus Gion Antoni Derungsi «Võluring» («Il cerchel magic» — esi-

«Reini kuld» San Francisco ooperiteatris (lavastaja Nikolaus Lehnhoff).



mene ooper retoromaani keeles, libr Lothar Deplazes, l Gian Giaotti, d Hans Peter Rechsteiner) \* Zürichis toodi lavale John Blow' (1685) /Martin Demungsi (1986) «Mr. Fitzwilliamsi unenägu Veenusest ja Adonise-st» (d Rätö Tschupp) \* Aachenis lavastati H.-J. von Bose «Kimmäär» (F. García Lorca j, l vaatus, l Renate Ackermann, d Klaus Rohra) \* Frankfurdis Maini ääres toodi välja Hans Zenderi «Stephen Climax» (d P. Hirsch) \* Händeli festivalil Hales etendati Reiner Bredemeyeri «Candide'i» (Voltaire'i j, libr Gerhard Müller, d Christian Kluttig) \* Nürnbergi Katiina kiriku varemises mängiti Andreas Nicki «Satyrost» (Goethe j, l Heinz Lukas-Kindermann, d Wolfgang Gayler) \* Müncheni ooperifestivali avateosena kõlas Aribert Reimanni viies ooper «Troojalased» (Euripidese j helilooja libr, l J.-P. Ponnelle) \* Ossiachi kloostri kirikus mängiti festivalil «Carinthia suvi» Karl Heinz Füssli «Kaini» (libr Herbert Lederer, l Helmut Wiemer, d Carlos Kalmar) \* Londonis toodi lavale H. Birtwistle'i «Yan Tan Tethe-

ra» (l David Freeman, esit *Opera Factory* ja *London Sinfonietta*) \* Salzburgi festivalil mängiti Krzysztof Penderecki neljandat ooperit «Must mask» (G. Hauptmanni näidendi j, libr Harry Kupfer ja helilooja, l H. Kupfer, d Woldemar Nelson) \* Arundeli kindluses Lõuna-Inglismaal etendati Ian Hamiltoni «Lanceloti» (l Aidan Lang, d Chris Nance) \* Heidelbergis jõudis lavale Walter Haupti «Marat» (Gerd Ueckeri libr Peter Weissi j) \* Detmoldis esietendus Wolfgang Steffensi «Grabbe elu» (l G. Nienstedt, d G. Niedlinger). Sellegi, mõnes osas vajaka jäänud andmetega ülevaate põhjal võib kinnitada ooperihuvi vaieldamat tõusu heliloojate hulgas. Uusteostega on välja tulnud niisugused tuntud meistrid nagu Penderecki, Menotti, Reimann, Birtwistle, Denissov, Siegmeister, Mäche, väsimatult ooperitega jätkav noor Pasatiere. Uute ooperite maailmaesmaettekannetega alustati mitmeid kaalukaid rahvusvahelisi festivale, E. Denissovi ooperi ME-l Pariisis viibisid Messiaen, Dutilleux, Amy, Pousseur, Xenakis jpt.

#### NUUDISOOPERI LEVIKUST

Alustagem seekord sajandi esimeste kümnendite ooperite jälgimisest muusikateatri nüüdispildis — ka praegustel heliloojatel näib siit olevat ikka veel õppida. Leoš Janáčeki ooperid on endist viisi tänase muusikalava huvitavamaid repertuaariosi: «*The most gripping examples of music drama,*» ütles «Katja Kabanova» kohta õigustatult üks Londoni kriitikuid, kui 1973. a lavastus Inglise Rahvusooperis nüüd jälle kavva võeti. Samas on teist hooaega laval ka «Saatus», mis just seal oma rahvusvahelist lendu alustas: EE-d SLV-s ja USA-s, Bremenis ja Duisburgis Londoniski lavastanud David Pountney huvitavate töödena, Bostonis KE-l. Nimetagem «Katja» uuslavastusi Hamburgis (Peter Ustinov) ja Lääne-Berliinis, «Surnud maja» Antverpenis, «Reinuvaderit» Brüsselis. «Jenüfaga» debüteeris New Yorgi Met'is Vaclav Neumann (n-o Roberta Alexander), ooper kõlas veel Salzburgis, Stuttgartis (d Antal Dorati), Hannoveris, Karlsruhe.

Stseen «Valküüride» lavastusest.



Janáčekiga umbes samaaegselt oopereid loonud Richard Strauss'i mängitakse juba klassikana, eriti rohkesti saksa keelealal. «Roosikavaleri» viis loomulikult oma Jaapani-gastrollile kaasa Viini Riigiooper, aga uuslavastus tuli ka Buenos Aireses (d Siegfried Kurz), Dresdenis tähistati pidulikult ooperi ME 75. aastapäeva. Lisagem uued «Salome» ja «Daphne» Kanadas, Strauss'i-festivalil *Carnegie Hall*'is toodi välja «Capriccio» ja «Daphne» (d Jeffrey Tate), «Elektra» kõlas Oslos (1 ja n-o Ingrid Bjoner), «Arabella» Amsterdams, «Naine ilma varjuta» Barcelonas ja *La Scala*'s (Eva Martoniga), «Vai-kiv daam» Düsseldorfis, «Ariadne Naxoselt» Philadelphias, Ulmis, Leedsis, Hamburgis (d Ferdinand Leitner).

20. aastate menuooper, Erich Korngoldi «Surnud linn», maeti Hitleri ajal maha ja oli pärast ki varjusurmas. Nüüd leidis teos taas suurt tähelepanu Viini Riigiooperis, õnnestunud lavastuse tegi Götz Friedrich, p-o Karan Armstrong ja James King. Samas jätkub Franz Schrekeri (1878—1934) taasavastamine: «Irrelohe» laval Bielefeldis, «Kauge heli» Geras.

Viinis oli KE-l (d Lothar Zagrosek, siis veel ORF-i SO šeff)

Manfred Gurlitti (1890—1972) tundmatu ooper «Wozzeck», mis valmis 1926, s. o aasta pärast A. Bergi ooperit. («Gurlitti «Wozzeckil» olnuks šansse, kui Berg oma meistriteost poleks kirjutanud,» arvasid nüüd kriitikud.)

Kolm uudist seoses D. Sostakovitši «Katerina Izmailovaga»: uuslavastused St Gallenis, Mannheimis, KE Amsterdami *Concertgebouw*'s.

Alban Bergi «Lulu» uuslavastustest nimetagem 3-vaatuselise (F. Cerha) variandi EE-d Münchenis ja Genfis.

Helilooja 100. sünniaastapäeva puhul toodi avalikkuse ette Othmar Schoeck'i «Penthesilea» (Dresden, 1927), meie sajandi ilmekamaid näiteid sõna, muusika ja draama kooslusest, mis tuli lavale Düsseldorfis ja KE-le Zürichis, «Massimilla Doni» (1937) oli KE-l Luzerni festivalil kõrvuti O. Schoeck'i mitme teise teosega.

Benjamin Britteni oopereid lavastatakse rohkesti ka väljaspool Inglismaad: «Kruvipööre» Kölnis (d John Pritchard), «Suveõõ unenägu» Grazis, «Billy Budd» San Franciscos, «Albert Herringit» olevat ainuüksi New Havenis mängitud 1985. a 53 korda (!). Igor Stravinski «Elupõletajat» etendati jälle näiteks Genfis ja Kölnis, Genfis tõusva

lavastajatähe François Rohaix' käe all; Bonnisi oli Bartóki «Hertsogiga» paaris Stravinski «Kuningas Oidipus», lavastajaks Jorge Lavelli. Mullu rõomustati Ernst Křenekit tema «Karl V.» esietendusega Viini Riigiooperis, nüüd tuli teade džässoooperi «Johnny hakkab mängima» uuslavastusest ta kauaaegsel kodumaal USA-s Long Beachis.

Eelmiste aastakümnete paremiku-st olid taas vaatajate ees G. v Einemi «Vana daami viisit»

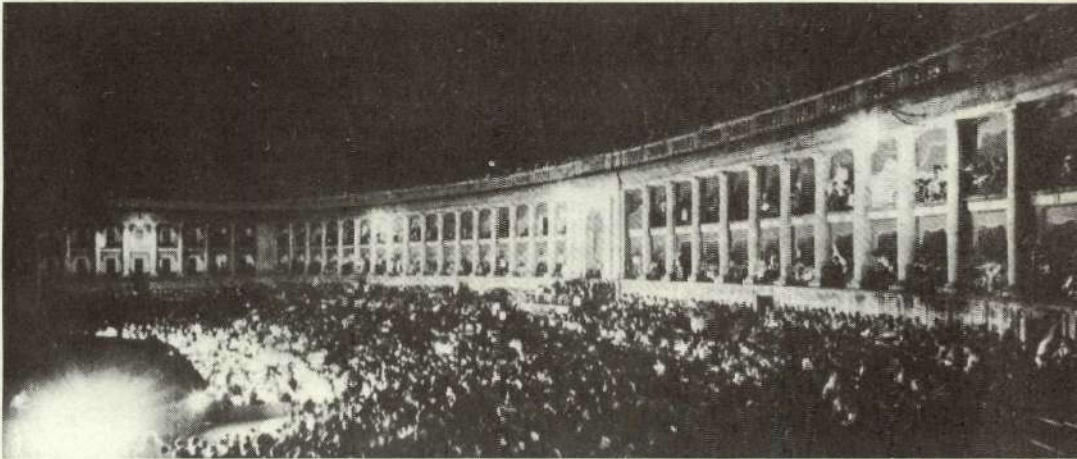
Peter Pears *Aschenbachina Britteni ooperis «Surm Venezias».*



Viini Riigiooperis, E. Suchoni «Svatopluk» Bratislava festivalil, J. Cikkeri «Ülestõusmine» Münsteris, M. Tippetti «Pulmad keskööl» Wiesbadeni kaalukal festivalil, K. B. Blomdahli kosmiline «Aniara» taas Stockholmis, M. Blitzsteini «Regina» Baton Rouge'is, C. Bresgeni «Praha ingel» uues versioonis Innsbruckis, juba suurema uudisena S. Prokofjevi «Tuliingel» Helsingis Peeter Lilje juhatusel. Ameeriklase Virgil Thomsoni (sai novembris 90) «Lord Byronit» põlnud kuulnud enam ME-st saadik 1972, nüüd esitas selle New Yorgi *Opera Repertory Theatre* (KE), Dallases oli laval tema «Meie kõigi ema» (1947). Thomsoni noorem kaasmaalane, kaheksa ooperi autor Dominick Argento (1929) on Thomas Pasatieri kõrval üks

Stseen Janáčeki ooperist «Jenůfa» Zürichi ooperiteatris (lavastaja Juri Ljubimov).





sealmail mängitavamaid heliloojaid: nüüd on jälle lavadel ta «Maroko postkaart» (ka Karlsruhes), «Veelinnu jutustus», «Mühakas» («The Boor»); «Casanova kojutulek» (ME 1985) tuli Minnesota järel, kus Argento on kompositsiooniprofessor, lavale ka New Yorgi *City Opera's*.

Oma oopereid lavastab Gian Carlo Menotti: «Konsul» etendus ta käe all Connecticutis, kõlas teist aastat järjest Edinburgh' festivalil, ka meie «Vane muises», veel «Medium» Philadelphia (p-o Regine Crespin), «Vanapiiga ja röövel» Marseille's ja Hofis. Nüüdseks on valmis ka Placido Domingole kirjutatud «Goya».

Carl Orffi 90. sünniaastapäeva märgiti ta kodumaal mitme uuslavastusega, sedakorda enim oopereist «Tark» (sh Bad Hersfeldi festivalil gooti kiriku varemeis); Müncheni ooperifestivalil kõlas «Bernauerin». SLV-s mängitakse ka Günther Bialasit («Hiero ja Leander»), Giselher Klebet («Figaro lahutab», «Vastlapäevapihtimus» — ME 1983 — oli EE-l Austrias Linzis), Wolfgang Fortnerit — «Don Perlimplin Belisa» ja «Verine pulm» — mõlemad ühtlasi F. García Lorca 50. surma-aastapäeva märgiks). «Verine pulm» oli laval Düsseldorfis, kust see mais 1987 tuuakse Moskvassegi. Hamburgis toodi välja Zygmunt Krauze «Rõivad».

Arena Sterisero Maceratas. Ringareen on ehitatud 1829. aastal, ooperietendusi antakse siin 1921. aastast.

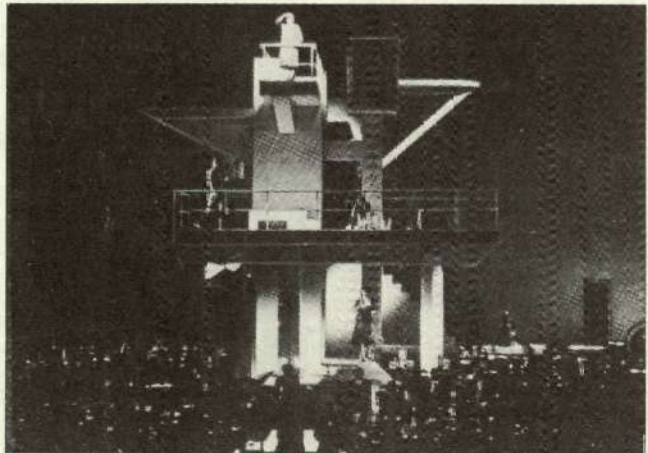
Taas olid laval P. Hindemithi «Cardillac» ja «Maalikunstnik Mathis», viimane oli Claus Helmuth Drese lahkumislavastus Zürichis.

Edukana läheb uuslavastustest Friedrich Cerha teine Brechti ooper «Baal» (1981) — nüüd Roomas, taas Theo Adamiga nimiosas, samuti Gerhard Schedli «Kontrabass» ja «Seakarjus» (Frankfurdis Maini ääres), Dresdeni lasteoperite konkursil võitnud tükk. A. Saint-Exupéry kodumaale, Marseille'sse, jõu-

dis Pariisi järel Luigi Dallapiccola «Üine lend» (1940).

Kuulsates teatrites etenduvad Luciano Berio viimased ooperid: «La vera storia» (1982) Pariisi Suures Ooperis hooaja avatenduseks (l Lluís Pascal, d Sylvain Camberling, kaastegev Milva) ja «Un re ascolto» (1984) *La Scala's*. Karlheinz Stockhauseni «Neljäpäevaga» (ME 1981 *La Scala's*) suursarjast «Valgus» avas hooaja Londoni Kuninglik Ooper, suurte osade kaupa on helilooja oma «Lichti»

Stseen Strauss'i ooperist «Elektra» Dresdeni Sempoper'is (lavastaja Ruth Berghaus).





Sylvano Bussotti

ka mujal tutvustanud. Hans Werner Henze ooperitest saatis suurem tähelepanu «Inglise kassi» (1983).

Rõõmustab Aulis Sallise ooperite edu välismaal. Santa Fe suvefestivalil toimus ooperi «Kuningas lahkus Prantsusmaale» (1984) EE USA-s, samuti Kieli teatris. Aribert Reimanni oopereid saadab juba ammu rahvusvaheline tunnustus — Berliini Koomiline Ooperitöi «Leari» «Viini pidunädalatele», «Leari» uuslavastus oli Krefeldis ja taas San Franciscos. Kodumail tähistati Reimanni 50. sünnipäeva «Viirastuste sonaadis» (1984) mitme uuslavastusega (Köln, Hannover, Osnabrück). Ka Peter Maxwell Davies, inglase Britteni kõrval enim mängitav ooperilooja, sai 50. «Tuhkatriinu» kõlas Mannheimis, «Majakas» Guelphi festivalil (Kanada EE), San Diegos, EE-l New Yorgis.

Tuleb uskuda, et dresdenlase Udo Zimmermanni (s 1943) viiest ooperist on kodu- ja välismaal tehtud kokku juba 80 (!) lavastust. 1983. aastast on «Schuhu ja Lendav Printsess» kavas Amsterdami Ooperiühingu trupil, «Schuhu» ja «Valge roos» olid kõrvuti viimatisel Müncheni ooperifestivalil.

Esituse komplitseeritusest hoolimata levib Olivier Messiaeni mammutoooper «Assisi Franciscus» (ME 1983 Pariisis): nüüd USA EE Bostonis, d Seiji Ozawa, n-o José van Dam (mõlemad ka

Pariisis), veel Kenneth Riegel, ameeriklaste suuravastus, muusikanahaline Kathleen Battle; nii viidi «Franciscus» ka Carnegie Hall'i; Flandria festivali, Hollandi raadio ja Bonni festivali ühistööna etendati ooperit Bonnis Beethoveni-festivalil.

Ja lõpuks: juures on 84 uut ooperipartituuri, suuresti tänu Rolf Liebermanni algatatud rahvusvahelisele ooperikonkursile, mis toimus teist korda. 75 000-margase preemia, mille väljaandjaks Körberi fond Hamburgis, sai seekord 34-aastane tuntud Wolfgang Rihm oma ooperi «Hamletmaschine» eest.



Michael Tippett

## NÜÜDISMUSIKA UMBER

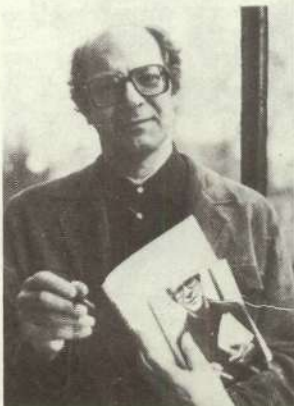
Tänapäeva muusika liikumistest annavad parima ülevaate spetsiaalsed uue muusika festivalid. Nüüdisteosteta ei saa enam läbi ka klassikalise suunaga, suurte traditsioonidega muusikafestivalid, ainult et viimastel on need kava mitmekesistamiseks ja puudub võrdlusmoment teiste uusteostega. Rahvusvahelise Uue Muusika Ühingu (ISCM) iga-aastaste (liikuva asukohaga) «Maailma muusikapäevade» kõrval toimub alalisi uue muusika pidustusi praegu mitmel pool, kaalukamad Donaueschingenis, Venezias, Zagrebis, Kasselis, Wittenis, Metzis, Grazis, Linzis, Itzackeris, ka Varssas-

vis, ida ning põhja poole veel vaid uelsingis, Viitasaaril ja nüüd ka Tampere. Sageli on tegemist biennaalidega.

1985. a «Maailma muusikapäevade» korraldas ISCM Amsterdamis (kontserdid ka Iraagis, Rotterdamis, Utrechtis, Hilversumis), 500 valikuks saadatud teosest kõlas umbes 100 kokku 24 kontserdil. Festival ühendati iga-aastaste «Gau-deamuse» pidustustega (alla 35-a heliloojatele). Nõnda kõlasid Stockhausen ja Boulez (viimaselt ME-l «Derivé», ainus teos prantsuse muusikast), tooni andsid aga noored, interpreetide poolel eakatest vaid Ernest Bour, jälle uusteoste ME-dega ametis. Värvil lisasid Jaapani ja Lõuna-Korea autorid (korealanna Un Suk Jini «Spektra» valiti «Gau-deamuse» parimaks, autor õpib Kölnis G. Ligeti juures), ommaalastest äratas enam tähelepanu Claes de Vriesi «Bewegungen», põhjanaabreid esindasid K. Saariaho Pariisis tehtud «Verblendungen» ja P. Koski juba varemgi premeeritud «Nebula Prospect».

1986. a muusikapäevad korraldas ISCM juba märtsis Budapestis, sellega ühendati ka Budapesti kompositsioonikonkurs (Liszti-aasta puhul klaverifantasiatele Liszti teemadel). Festivalil oli valikuks 457 teost 37 riigist. Ka siin äratasid tähelepanu naisheliloojad, eriti Karen Tanaka (Jaapan, s 1961), aga ka Pauline Oliveros ja Anne Leba-

Mauricio Kagel





ron (USA), Ada Centile (Itaalia), prantslanna Suzanne Giraud. ISCM-i auliikmelt G. Petrassilt oli kavas «Sestina d'autunno», L. Nonolt «A Carlo Scarpa architetto...», eriti menukas oli Giacinto Scelsi (s 1905) 4. kvartett «The hidden folds of ideas». Ungari autoreist nimetagem eelkõige G. Kurtági («Katkendeid romaanist», op 19) ja lahkunud R. Marosit («Gemma»). Kõlasid ka W. Lutoslawski «Chain I», H. Birtwistle'i «Salateater», sama menukaina ka inglase George Benjamini (s 1960) «At First Light», rootslase Lars Sandbergi «Puudutus»

Colin Davis



(«Touch»), taanlase Hans Abrahamsoni «Six Pièces», argentiinlase Marcelo Koc'i Viulikontsert, Hans-Joachim Hespose «Dlja...». Oma festival uuest muusikast on Budapestis sügisel «Muusikanädalatel», kus 1985 osales Tallinna Trio.

Grazi «Steieri sügise» uue muusika sari «Musikprotokoll» keskendus enam ungari muusikale (8 autorilt, sh G. Ligeti autorikontsert, sarjas üldse 9 teose ME-d), tuntumad esinejad S. Palm, Arditti Kvartett Londonist, Budapesti SO, Austria Radio SO.

Witteni uue kammermuusika festival märkis oma 50. aastapäeva. Esindatud oli 11 autorit 32 teosega, toimus neli autoriõhtut (sh Klaus Huber, H.-J. Hespos). Hitzackeri suvistel muusikapäevadel oli viiel kont-



Pierre Boulez

serdil kavas Isang Yuni teoseid, ME-l ta Trio klarnetile, tšellole ja harfile; I. Yun rääkis nüüdismuusika probleemidest oma avasõnavõtus. Arhusi NUMUS-e festivalil oli keskseks György Kurtági kontsert-portree. Bonnis toimus kolmepäevane workshop C. Ivesi muusikast, Mödlingeris kolmenädalane Schönbergi-seminar, Stuttgartis aga Bussotti-seminar. Sveitsi heliloojad korraldasid oma uue muusika festivali Fribourg'is juba 87. korda.

Kompositsioonikonkurssidest ühel kaalukamal, UNESCO «Tribune'il» Pariisis võitis soome noor helilooja Magnus Lindberg (s 1958) teosega «Faust», tema ja Juha Siltaneni «Faust» võitis tänavuse *prix Italia*. Konkursil Amsterdamis olid parimad Sonja Bo Itaaliast ja Hanna Kulenty Poolast, naisheliloojatele toimus ka eraldi konkurs 49 autori osavõtul. Kvartetikonkursil Viinis oli žüriil vaja parimad leida 261 partituuri hulgast.

Esa-Pekka Salonen



Mõnest sündmusest veel autorite kaupa \* O. Messiaen: 3. Messiaeni-festival Düsseldorfis, suur Messiaeni-sari Bonnis Beethoveni-festivalil, uus oreliteos «Livre du Saint Sacrement» menukas juba mitmel pool, Messiaen Austria esimese Euroopa-preemia laureaadina Viinis, kus austamisõhtu alguseks vestlus laival Heinz Holligeriga jpm \* Vanameister Giacinto



Bernard Haitink

Scelsi looming Torino vana- ja nüüdismuusika festivalil \* W. Lutoslawski: «Chain I» ja kaunid «17 poola jõululaulu» ME-l autorikontsertidel Londonis, «Chain II» («Dialog viiulile ja orkestrile») A.-S. Mutteriga ME-l autorikontserdil Zürichis, autoriõhtud veel Manchesteris, Leedsis jm Inglismaal, Genfis jm \* L. Nono: autoriõhtu Kölnis, kus ME-l «A Carlo Scarpa...», «Risonante erranti», katkeid «Prometheusest», «Canto sospeso», «Apatia ja entusiasm» (H. Melville'i j) \* Mitu 79

## Muusikamaailm

Mauricio Kageli teost «Berliini pidunädalatel», 43 (!) tema teost eelmisel Hollandi festivalil \* Wolfgang Rihm: 7. kvarteti «Variatsioonid» ME Darmstadt kursusel, «Nimetusteta» orkestrile ME-l Münchenis, 6. kvartett «Blaubuch» Kasseli festivalil, «Musta ja punase tants» Grazi «Muusikaprotokollil» \* Cristóbal Halffter: «Parafraas Händeli ühele helile» Pariisis, Kaksikkontsert viiulile ja aldile Baselis — mõlemad ME-d, autori dirigeerimisel \* G. Ligeti: festival Cardiffis, ta enda korraldatud kontserdisari «Das Neue Werk» Hamburgi Raadios (esit Ungari RSO kammerkoosseis, d András Ligeti, s Adrienne Csengery), vt Ligeti valikut: Cage, Stockhausen, Boulez, Ives, Kurtág, Scelsi, Xenakis, Müller-Siemens \* K. Penderecki: festival Londonis (korr Kuninglik Muusikaakadeemia), ME-ks Londonis valmis 2. tšellokontsert \* L. Berio: autorikontsert Zürichis (d helilooja), tema juhata tud rahvusvahelised kursused Baseli Muusikaakadeemias \* Aribert Reimann 50: juubelingiks tuli lavale «Troojalased», ME-l ka «Esimene Duino eeleogia» (Rilke j), «Tre Poemi di Michelangelo» \* H. W. Henze 60: juubeli puhul oli etekandeid õige arvukalt, nimetagem Henze festivale Frankfurdi Vanas Ooperis ja Gütersloh's ning 2 ME-d: «Fandango» Pariisis, «Tuulekandle» Luzerni festivalil \* Milko Kelemen: «Anti-

foonia» (oreliga), «Phantasmen» (altviuliga), «Archetypon» — kõik orkestriopused ja ME-l SLV-s, kus Kelemen on ise Stuttgardi KMK õppejõud \* Rõõmustava faktina lisaksin teenimatult vähetuntud rootsi sümfonisti Allan Petterssoni (1911—1980) ühingu asutamise Wuppertalis.

Põnevaid maailmaesmaettekandeid, mida muusikamaailm märkanud, veel mitmelt poolt \* Y Xenakis «Medea Senecae» ja V. Holmboe Flöödikvartett Londonis, H. Zenderi «Die Wüste hat zwölf Ding» (d autor) Salzburgi festivalil, L. Berio «Formatsioonid» Amsterdams, G. v Einemi «Müncheni sümfoonia» (d V. Neumann), H. Dutilleux' järel (väga menukas ME Pariisis) pühendas uue viiulikontserdi I. Sternile ka P. M. Davies, T. Takemitsu klaverikontsert «Riverrun» L-Berliinis, P. Leisegangi kvartett «In memoriam D-S-C-H» Luzernis, C. Alsina Klaverikontsert Pariisis, H. Pousseuri «Üöde öö» Hamburgis, 84-aastase C. Becki «Kajad» Baselis, S. Reichi «Music for Pieces of Wood» «Steiri sügisel», D. Müller-Siemensi «Laulud ja pavaan» (F. Kafka j) Freiburgis, A. Schnittke *Concerto grosso* nr 3 Berliinis ja Dresdenis, G. Ligeti etüüdid nr 5 ja 6 Hamburgis, G. Bialasi «Lamento di Orlando» (s W. Brendel) *Gasteig-Zentrum*'i avamisel Münchenis, U. Zimmermanni kantaat «Gib Licht meinen Augen» Rheinland-Pfalzi festivalil, 87-aastase R. Vuotazi op 130 «Cora» («Armastus ja surm», stseenid 6 tegelasega) Genfis, D. Schnebeli ««Mahler»-Moment» Zürichis, K. Stockhauseni «Michaeli reis» (osa «Valguse» «Neljapäevast») Bremeni biennaalil, P. Standfordi «Reekviem-Sümfoonia» Genfis ja «Ancient Verses» Helsingis (d T. Kaljuste), M. Trojahn «Reekviem» Braunschweigis, R. Kelterborni «Musica Luminosa» Ascona festivalil Locarnos, D. Argento «Le Tombeau d'Edgar Poe» Baltimore'is, D. Terzakise «Lachesis. Lõpu muut» Münchenis. C. Debussy senitundmatu, 18-aastasena loodud Trio (leiti ta õpilase M. Dumesnili arhiivist) Pariisis.

Veel hiljutiste aastate teoseid (mitte ME-d) \* E. Denissovi «Reekviem» Leipzigis, E. Křeneke Oreltikontsert Taani EE-l Odenses, N. Castiglioni «Sinfonia guerriere ed amorose» orele löökpillidega Helsingis, M. Feldmani «Coptic Light» New Yorgis, A. Schnittke 4. viiulikontsert G. Kremeriga (Viin, L-Berliin, Cleveland, Helsingi) jne.

### KONTSERDI-JA MUID MUUSIKAELU TIPPSÜNDMUSI

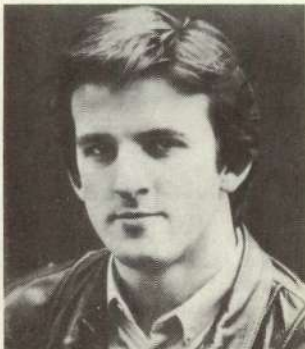
Bachi-Händeli-Schützi-Scarlatti aasta sundis Rahvusvahelise Muusikanõukogu (IMC) traditsioonilised «Maailma muusikapäevad» neile pühendama. Kontserdi- ja teistegi ürituste paigaks valiti Berliin, Dresden



Rudolf Serkin

ja Leipzig. Dresdenis toimus teaduskonverents «Muusika staatus tänapäeva maailmas», 20 tundi erisaateid Berliini Raadios (lülitusega maailma paljudesse paikadesse). IMC Peaassamblee leidis aset samuti Dresdenis, IMC konverents Berliinis («Traditsiooni osast muusikakultuuris täna ja homme», osalejaid 43 riigist). Veidi varem oli Stuttgardis toimunud Euroopa muusika aasta erifestival — 55 kontserti ja teaduskongress ligi 1000 osavõtjaga (teema: Euroopa varasema muusika esteetilised väärtused), esinemas tuntumad barokkansamblid kogu Euroopast. Hamburgis pandi alus Bachi-ühingule,

Barry Douglas, esimese preemia võitnud pianist viimasel Tšaikovski-nim konkursil.





Melos-kvartett

L-Berliinis toimusid huvitavad Bachi-päevad teemal «Friedrich Suur ja JSB». Karlsruhes rajati rahvusvaheline Händeli-akadeemia (k-j G. Kōnemann). Händeli-aastat lõpetasid Viinis «Theodora» ettekanne, festival Marylandis jpm. Stockholmis erikontsert Schützi 400. sünniaastapäeval kujunes suursündmuscks (ülekanne EBU-s). Ka Bremenis tegutseb nüüd «Vana Muusika Akadeemia» interpreetidele. Viinis rajati rahvusvaheline Gluckiühing, juba on teoksil helilooja 200. surma-aastapäeva ettevalmistused, sh 19-kõiteline teostekogu. Enam kui kuu kestsid 3. Telemanni-päevad Eisenachis, põnevaim «Flaviuse» lavastus. Vähetuntud Haydnit kõlas tema päevadel Viinis (kava koostasid H. C. Robbins Landon ja O. Biba). Taas toimus imosantne S. Baudo korraldatav Berliozifestival Lyonis, seekord teemal «Berlioz — romantik ja sakraalmuusik». Rahvusvahelise noorteaasta puhul korraldati noorte viiuldajate konkurs loppkontserdiga Viinis (ülekanne EBU-s ja Eurovisionis). Bagdadis toimus 4. rahvusvaheline konverents «Muusika lastele — muusika rahule». 7. Aasia maade rahvusvaheline tribüün oli Ulan-Batoris: «Aasiamaaade kultuuri mõistmise, selle väärtuste säilitamise ja arendamise eest». Kaalukas oli muusika osa ka Budapesti rahvusvahelisel kultuurifoorumil, debüteeris Ungari Riiklik Koor (d Miklós Paszti). ISME 17. kongressil Innsbru-

kis — 215 ettekandjat, kontsertidel 63 välis- ja 26 oma maa kollektiivi. Remsheidis korraldati džässipedagoogika rahvusvaheline konverents.

Suurematelt n-õ alalistelt festivalidelt, kalendrijärjekorras \* «Mozarti nädal» Salzburgis Hageni kvartett, d Leopold Hager, N. Harnoncourt, s Andrés Schiff, Dezso Ránki. H. v Karajani algatatud Salzburgi kevadine «Osterfestspiele» tähistas oma 20. aastat: «Don Carlos», Bruckneri «Te Deum», A.-S. Mutter, «Berliini Filharmonikute» ees H. v Karajan ja R. Chailly. Sündmuseks oli rahvusvaheline balletifestival «Tants '86» Viinis: «Paul Taylor Dance Company», Pilar Rioja flamenkotrupp, «XX sajandi ballett», Bremen «Tantsuteater», Berliini Koomilise Ooperi, Moskva Suure Teatri ja Pariisi Ooperiteatri balletitrupid. Laulukuulsused Herman Prey algatatud «Schubertiaadil» Hohenemis: E. Mathis, J. Baker, M. Lipovšek, R. Holl, P. Schreier, C. Ludwig, F. Araiza, D. Fischer-Dieskau, B. Fassbaender. Viendat korda toimusid H. Prey juhutatud *bel canto* päevad Urahis. Luzerni festivali seekordsed orkestrid: Pariisi SO, Londoni, Berliini ja Tšehhi «Filharmonikud», «Academy St. Martin-in-the Fields», Euroopa Kammerorkester, «Noor Saksa Filharmonia», Luzerni «Festival Strings», Zürichi «Collegium Musicum», Budapesti värskest asutatud «Festivalorkester» jt.

Salzburgi festivalil (Hohenemis esinenutele lisaks) M. Horne, J. Norman, F. v Stade, J. King, B. Weigl, P. Cappuccilli jt, nimetame ka pianiste: 83-aastane C. Arrau, M. Pollini, A. Gavrilov, R. Buchbinder, K. Zimerman, duo C. Eschenbach—J. Frantz, ja dirigente (peaaegu samad kuulsused, kes orkestri te paraadil Luzernis): Karajan, Maazel, Abbado, Ozawa, Muti, Levine, Masur. Toredasti olid seatud kavad põhjanaabrite juures Kuhmos: ennelõunati Haydni kvartetid, pärastlõunati tšehhi XIX—XX saj kammermuusika, õhtul Chopini klaverilooming. Mõõdus kümme aastat sellest, kui H. W. Henze organiseeris suurepärase noortefestivali «Cantieri Internationale d'Arte» Montepulciano.

Veel suurhetki festivalidelt \* W. Sawallisch (teise välismaalaselana festivalide ajaloos) juhutatud Smetana «Minu kodumaa» «Praha kevade» avamisel; «Viini pidunädalate» avaõhtu Beethoveni IX sümfooniaga (d C. Abbado), «Tšehhi Filharmonikud» oma klassikaga Ateena festivalil (d V. Neumann), «Rahvanetused kontserdil» kõlas seal esmakordselt Dvořaki Reekivi, Linzi Bruckneri festivali lõpetas Britteni «Sõjareekivi». SLV tuntud pianist Justus Frantz (tema ja C. Eschenbachi-ga mängis koos muide kantser Helmut Schmidt) asutas Schleswig-Holsteinis uue festivali, kus 1986 olid esinejaks Richter, Weissenberg, Schreier, Arrau, Menuhin, Prey, Gavrilov, Mutter jt. Sisukas orkestridustus on *Gewandhaus*'i festival «Internationale Orchester» Leipzigs. Suurt huvi äratas kõrgeimal tasemel korraldatud inglise muusika nädal Viinis. Suve lõpul toimus Hamburgis esmakordne rahvusvaheline loominguine «Naiste festival», kus olid kohal ka kirjanikud, näitlejad jne. «Kalevala»-aasta kajana kõlas kanadas EE-s Sibeliusi sümfoonia «Kullervo» — Toronto kuulsas *Roy Thompson Hall*'is (esit Turu «Laulusõbrad», kohalikud soome ja eesti meeskoorid) \* Nagu Euroopas on nüüd ka Tokyos saanud aastavahetuse traditsiooniks Beethoveni 9. sümfoonia ettekanne \* Placido 81

Domingo heategevad kontserdid mitmel pool Mehhiko maaväringu ohvrite toetuseks \* Kirjanik Italo Calvino mälestuskontsert Firenze G. Solti juh \* Maailma Filharmoonia Orkestri (92 mängijat 50 maalt) debüüt Stockholmis Bruckneri 8. sümfooniaga UNICEF-i rahukontserdil, d C. M. Giulini \* Meile oli oluliseks sündmuseks L. Austeri «Tiina» EE Olomoucis \* John Neumeieri uued balletid «Tristan» ja «Maratona di danza» Henze muusikal L-Berliinis, «Gershwin» Hamburgis \* Oleg Kagani Bergi Viulikontserdi esitused Bergi aastal Lääne-Euroopas \* Leonard Bernstein ja André Previn (juba teistkordne) festivalid Londonis \* H. Szeryngi meistrkursuste lõppkontsert Stuttgardis viuldaja juhatusel \* 66-a Birgit Nilsson lakkumiskontserdid (sh Isolde surmastseen ja Salome lõpumuusik) Rheinland-Pfalzi SO-ga SLV-s, d L. Segerstam \* Maailma ühe tuntuma naisdirigendi Dalia Atlase (Iisrael) debüüt Londoni *Barbican*'is RPO ees (Mendelssohn, Beethoven, Tšaikovski 6. sümfoonia. Atlas on võtnud G. Cantelli nim konkursi 1963 ja D. Mitropoulose nim New Yorgis 1964) \* Nimeka Hispaania harfimängija Marisa Robles suurkontsert Londoni *Festival Hall*'is (kaast J. Galway jt) \* Chopini kogu klaverimuusika Viinis (11 öhtul 22 pianisti osavõtul) \* 83-a pianisti Rudolf Serkini esinemine «Viini pidunädalail», 80-a viuldaja Nathan Milstein Stresa festivalil (Bachi ja Vivaldi kontserdid) \* Schuberti «Talve laulu» EE hollandi baasilt Robert Hollilt \* Kreeka pianisti Dmitris Sgourose (s 1969) pidevad esinemised rahvusvahelistel festivalidel (Luzen, Helsingi jt) \* Ivo Pogoreliči triumfaalse edu jätkumine (London: sarjas «First pianists first» *Festival Hall*'is, kavas Franck, Chopin, Scarlatti) \* Andrés Schiffilt Bachi HTK I ja II Helsingis jm \* B. Blacheri «Suurinkvisiitori» EE Dresdenis \* Saksa DV Kunstide Akadeemia (ka endiste) korrespondentliikmete teoste kontsert Berliinis: Lutoslawski, Baird, Kabalevski, Kadosa,

viimane ühiskontsert: s R. Buchbinder, ME-l E. Rautavaara 5. sümfoonia, d E.-P. Salonen. Üldse 28-aastase Esa-Pekka Saloneni vapustav maailmalend: Rootsi Raadio SO peadirigendina ja «Londoni Filharmoonikute» alalise külalisdirektina debüüdid Bostoni, Los Angelese, Washingtoni, Prantsuse Raadio SO ees, palju esinemisi ja veel rohkem pakkumisi mujalgi \* P. Schreieri Schuberti ja Schumann'i tsükliid mitmel Euroopa festivalil \* 16 aastat planeeritud, 7 aastat ehitatud, avati Münchenis uus kultuurikeskus «Gasteig-Zentrum» (suur saal, 600 kohaga C. Orffi saal, kammerisaal, näituseruumid jm), avaahtu «Filharmoonikutelt», d S. Celibidache (ja «Filharmoonikute» abonementide soovijate arv tõusis kohe 4000-lt 13 000-ni) \* Monacos debüteeris uus trupp «Monte Carlo Ballet», kunstilisteks juhtideks abikaasad Pierre Lacotte ja Ghislaine Thesmar \* Missugused on kolm USA parimat orkestrit? Kolme ajakirja ühise ankeidi järgi: 1. Chicago SO, pd Georg Solti; päris uustulnukana 2. St Louisi SO, pd ka Tallinnas juhatanud Leonard Slatkin; 3. Bostoni SO, pd Seiji Ozawa.

## PREEMIAID JA TUNNUSTUSI

Rahvusvahelise Muusikanõukogu «Maailma muusikapremia» laureaadid: belgia muusikateadlane ja interpret Paul Collaer, heliloojad W. Lutoslawski ja O. Messiaen \* Louisville'i ülikooli Grawemeyeri preemia (150 000 dollarit) G. Ligeti «Kuue etüüdi» eest klaverile \* E. v Siemensi preemia (150 000 marka) pälvits K. Stockhausen (märgiti tema loomingu tähtsust praeguse ja tulevase muusikakultuuri jaoks) \* Onassise fondi «Olympia» preemia said Salzburgi festival, H. v Karajani panus sellesse ning Euroopa Ühendatud Noorsoo-orkester (kj C. Abbado) \* SLV kriitikute preemia anti Harry Kupferile lavastajatöö eest \* F. Abbiati nim ooperipremia (Itaalia) väärts dirigent W. Sawallisch \* Pariisi Linnaorkestri

uue preemia «Victoire» (otsustatakse 2000 tuntuma muusikategelase hääletamisel) sai helilooja ja dirigent P. Boulez \* Prantsuse Vabariigi *grand prix* muusika vallas anti 58-aastasele konkreetse muusika autorina tuntud Pierre Henryle \* O. Messiaen väärts veel Austria Vabariigi Suure Euroopa muusika preemia \* G. Ligeti sai 1985. a A. Honeggeri preemia \* Lääne-Berliini heliloojale A. Reimannile kuulusid «Prince Pierre de Monaco» kompositsioonipremia ja L. Spohri nim auhind (antakse välja iga kolme aasta järel) orkestri- ja kammerloomingu eest \* Tenorid L. Pavarotti ja P. Dvorský valiti Viini Riigiooperi Kammerlauljaks, tenor ja dirigent P. Schreier Viini Muusikasõprade Ühingu auliikmeks \* Veel värskeid auliikmeid: nooruke viuldaja A.-S. Mutter Londoni Kuninglikus Muusikaakadeemias, kus ta sai ka alalise meistrklassi; helilooja Cesar Bresgen ja pianist Paul Schilhawsky Salzburgi *Mozarteum*'is: nüüd 86-aastane E. Křenek Rahvusvahelises Uue Muusika Ühingu \* Viini ansambli «Kontrapunktid» k-j Peter Keuschnig sai Prantsuse Vabariigi Teenete ordeni prantsuse XX sajandi muusika rahvusvahelise tutvustamise eest \* Dirigent Michael Gielen pälvits Hesseni maakonna Suure kunstipremia \* Soome helilooja Patrick Kosk sai *grand prix* elektroakustilise muusika konkursil Bourges'is (teosega «Nebula Prospect») \* Tšehhi helilooja Klement Slavicky pälvits ÜRO mälestusmedali 4. sümfoonia eest, mis valmis ÜRO tellimisel organisatsiooni 40. aastapäevaks \* Zwickau Schumann'i preemia laureaadid: Austria pianist Jörg Demus ja SDV muusikateadlane Gerd Nauhaus \* Soome pianist Ilkka Paananen sai L. Sonningi noortepremia (Põhjaamaade parimale noorele muusikule) \* Tokyo *Symphony Hall*'i peaaahinnad: Leipzigi *Gewandhaus*'i orkester ja Thomase koor, P. Schreier ja d H. J. Rotzsch — «Matteuse passiooni» esituse eest (valiti 300 kandidaadi hulgast) \* SACEM-i (Prantsuse heliloojate ja muusikakirjastajate ühing) *grand prix*'d: helilooja Alain

Banquart, džässipianist Claude Bolling, Strasbourg'i löökpilliansambel ja laulja Leo Ferré \* Parimad Chopini-plaadistused (žüri juht K. Penderecki): Prantsuse pianist Cyprien Katsaris (ballaadid, skertsod), Cecile Licado koos Londoni RPO-ga (d A. Previn, Kontsert *f*-moll) \* SLV kriitikute preemiad («Saksa heliplaadipreemia»): Bruckneri 8. sümfoonia (d C. M. Giulini), Schönbergi «Mooses ja Aaron» (d G. Solti), Hannoveri poistekoori H. Schützi plaat \* *Prix Caecilia* (Belgia) sai «Supraphoni» salvestatud B. Martinü ooper «Legendid Mariast» \* Luigi Illica nim plaadipreemia pälvis L. Maazel Puccini-salvestiste eest \* *Prix Italia* said M. Kageli «Mitternachtsmusik», Alvin Currani «Piece for Peace», TV-sarjas P. Glassi «Koyaanisqatsi» \* Charles Cros' Akadeemia peauhindade hulgas: Helmuth Rillingi juhatud «Gächtingi kantoreite» ja Stuttgardi «Bach-Collegiumi» 194 Bachi kantaadi salvestised; album «Reis Nõukogude Liitu» (nõukogude rahvaste pillidest) firmalt «Chant du Monde» \* Auhinnad Montreux'st: Zemlinsky «Printsessi nimepäev» (d G. Albrecht), Charpentier' «Medeia» (ans «Les Arts Florissants»), Puccini «Mannon Lescaut» (d G. Sinopoli) ja pianist Andrei Gavrilovi Skrjabini-plaat \* «Grammy '85» saajate hulgas olid P. Domingo ja viimati Carmenina tuntud Julia Migenes-Johnson.

## MUUSIKAMAAILMA KAOTUSI

1985

90-aastasena suri tuntud USA dirigent Joseph Rosenstock, *Met*'i alaline dirigent ja 1952. a-st New Yorgi *City Opera* kunstiline juht, kes varem tegutses ka Jaapani ja SLV orkestrite ees \* Antonio Votto (89-a), itaalia dirigent, 1923. a-st oli seotud *La Scala*'ga, Milano konservatooriumi professor, kelle õpilasteks olid ka C. Abbado ja R. Muti \* Jussi Jalas (77-a), nimekas Sibeliuse tõlgitseja (ja väimees), Soome Rahvusoperi kauaaegne dirigent, hinnatud

meie sajandi ooperite interpreedina, tegutses ka heliloojana ja pianistina \* Kuulus rumeenia sopran Viorica Ursuleac (91-a), Salzburgi festivali tähti, laulnud Londoni CG-st Buenos Aireseni, Straussi «Arabella» ja «Capriccio» peaosade täitja nende ME-del. Ursuleacile ja ta dirigendist abikaasale Clemens Kraussile pühendas Strauss oma «Rahupäeva» jm \* Traagiliselt hukkus Londoni CG-s ja SLV-s kõrgelt hinnatud bariton, muusikateatri deemoniks kutsutud Guillermo Saràbia (49-a) \* Lvovis sündinud, kaasaja tunnustatumaid Chopini tõlgitsejaid, maailma vanimaid siiani kontserte andnud pianiste Stefan Askenase (89-a), surma eelõhtul oli tal Chopini kontsert Kölnis \* Rahvusvaheliselt tuntud muusikateadlane, Eestist pärit Elmar Arro (86-a), kauaaegne Viini Herderi Instituudi kaastöeline \* Kaasaja muusikateatril oluline itaalia kirjanik Italo Calvino, kelle viimastest töödest on menükad libretod L. Berio ooperitele «Lá vera storia» ja «Un re ascolto».

1986

Viini tunnustatumaid lalulpedagooge, paljude žüriide liige, Jugoslaaviast pärit Elisabeth Radó (86-a) \* Kaasaja suurimaid inglise sümfoniste (11 sümfooniat, kokku teoseid 163 oopuse numbril all) Edmund Rubbra (86-a), kelle «Sinfonietta» tõi ME-le veel 1986 jaanuaris Albany SO USA-s \* Prantsuse dirigent, fagotist, Prantsuse Kamermuusikaliidu president, Salzburgi ja Nice'i suveakadeemiate professor Fernand Oubradous (83-a) \* SLV muusikateadlane, nimekas Bachi-uuriija Walter Blankenburg \* Tšehhi dirigent, 30 aastat Praha SO eesotsas olnud, oboistina Praha Puhkpillikvinteti asutaja Vaclav Smetaček \* Rahvusvaheliste Muusikafestivalide Assotsiatsiooni kauaaegne president, ka muusikakirjanikuna tuntud Denis de Rougemont (79-a) \* Sveitsi dirigent, Lausanne'i Kammerorkestri asutaja ja sellega kogu maailmas esinenud Victor Desarzens (78-a) \* Kuulus inglise tenor, Britteni hea kolleeg, kellele helilooja löi

enamiku oma ooperite tenoripartiidest ja mitmeid vokaaltsükleid, Aldeburgh' festivali asutajaid, ka Savonlinna ooperikursusel õpetanud Peter Pears (75-a) \* Slovaki helilooja ja muusikateadlane Jozef Kresánek (72-a) \* Maailmakuulus prantsuse tšellist Pierre Fournier (79-a) \* Helilooja, Viini KMK laulu- ja oratooriumiklassi professor, Viini Mozarti ühingu ja Austria Kaasaegse Muusika Ühingu kauaaegne juhutuse liige Kurt Schmidek (67-a) \* Bulgaaria tenor Dimitar Uzunov (63-a), 1958. a-st ka Itaalias populaarne, Sofia ja Viini Riigioperi kauaaegne solist \* Pariisi Suure Operi kauaaegne priimabaleriin Claire Motte (48-a) \* Nimekas inglise ooperilaulja, Londoni CG-s 1967 debüteerinud John Gibbs (48-a) \* Autoõnnetusel hukkus tšehhi hinnatumaid muusikakriitiku, filosoofiadoktor Pavel Skala (42-a).

## LÕPETUSEKS

Rahvusvaheline muusikasündmus on alati ühelt poolt suur kinkimine ja teiselt poolt iluväärtuste saamine — saamine mitte ainult publikule, vaid ka nelle, kes koos või kõrvuti muusitseerides üksteist kunstis paremini tundma õpivad. Festival, konkurs, uuslavastus, üks kaalukas kontsertki mitte maa kunstnike osavõtul on alati suurhetk kõigile rahvuskultuuridele, vajalik vastastikune vahetus, rajades sageli teed isegi parematele poliitilistele suhetele, mis omakorda jälle uusi kultuurikontakte võimaldavad.

Just vaadeldav hooaeg on mitmeti tähelepanuväärne kunagiste paremate kunstisuhete taastamise poolest, sisukam mitmest eelmisest. Eriti märgatav on see olnud nõukogude-ameerika kultuurisuhetes. Esimeseks «pääsukeseks» pärast mõlemapoolse kultuurikokkuleppe sõlmimist oli Albany lasteteatri esinemisreis Moskvasse. Järgnes Moskva Laste Muusikateatri vastukülaskäik Albanysse, mõlemad kujunesid tõelisteks sõprusreisideks. Moskvas juhatasid Filharmoonia ASO-d kordamöö-

da peadirigent D. Kitajenko ja USA dirigent Lawrence Leighton Smith, üks ameerika, teine omakorda vene ja nõukogude heliloojate muusikat; plaadid tulid firmalt «Sheffield Lab» USA-s müügil juba oktoobris. Kui varem tuli aasta kohta mõni üksik Nõukogude solisti esinemine USA-s (sedagi tihti Kanadareisilt, möödaminnes), siis nüüd on USA-s üles astunud juba NSVL Riiklik Sümfoniaorkester J. S' etlanoviga, J. Temirkanov New Yorgi Filharmoonia SO ees koos pianist N. Petroviga, G. Roždestvenski ja V. Postnikova. Pärast 20-a vaheaega esines USA-s taas Leningradi Kirovi-nim teatri ballett, kelle avatenduseks saatis eriläkituse ka president R. Reagan. Moskva Suure Teatri ballettrupp on eduga oma kunsti- ja sõprusmissioone täitnud veel Brasiilias, 12-a vaheaaja järel Inglismaal, ligi 20 (!) aasta järel Pariisis (kaks kuud), Hollandis jm. Sündmuseks sai Suure Teatri dirigendi M. Ermleri käe all valminud «Carmeni» uuslavastus Londonis, on ju Ermler Kuningliku Ooperi alaline külalisdirigent. Pariis austas taas Maia Plissetskajat, kui too tantsis teatris «Espace Pierre Cardin» Stšedriini «Daami koerakesega» ja sooloumbrit India koreograafilt Astad Deboolt. Leningradi Väike Ooperi- ja Balletiteater käis Edinburg' festivalil, kaasas S. Slonimski «Maria Stuart», eriti tõsteti esile «Jevgeni Onegini» ooperiansambli ja lavastuse rahvalikku laadi. «Onegin» viidi pärast ka Itaaliasse. Juba kolm hooaega järjest on V. Fedossejevit kutsutud juhatama Milano RAI SO-d, nüüd käis V. Fedossejev Itaalias ka oma orkestriga. Nõukogude orkestrite külalisesinemist Lääne-Euroopas kujunes rahvusvaheliselt kaalukaimaks Moskva Filharmoonia Akadeemilise SO oma D. Kitajenko juhatusel: suurtel festivalidel TSSV-s, Austrias, SLV-s, Itaalias, aga ka Svetlanovi ja Fedossejevi orkestrite gastrollid vastavalt Austraaliasse ja Jaapanisse. Uusi rahvusvahelisi kontakte löid Nõukogude muusikute traditsiooniline suveakadeemia

Tours'is, S. Richteri festival Meslay katedraalis, R. Stšedriini pühendusteosed (SDV ja SLV muusikute jaoks) Bachi-aastaks, samaks puhuks ka A. Mirzojevi Orelisümfoonia jm. Salzburgi Mozarteum'is korraldati Moskva Muusikateatri õhtu, esmakordselt viis Sostakovitši kõik viisteist kvartetti Austraaliasse ja Uus-Meremaale helilooja-nim kvartett Moskvast. Ulatuslikumaks kui kunagi varem kujunesid Nõukogude kunsti päevad Jaapanis, üks avajaid Leningradi Filharmoonia Akadeemiline Sümfoniaorkester J. Mravinskiga. Meie kultuuri mainet aitasid «avastada» ja kindlustada paljudegi jaoks Kalle Randalu ja Ivari Ilja saavutused rahvusvahelistel pianistide konkurssidel, K. Randalu pärastistel esinemistel SLV-s, Tallinna Trio kontserdid Budapesti muusikanädalal, mitmed meie muusikud Tallinna päevadel Gentis ja Kieles, folklorist Igor Tõnurist ettekan djana Wisconsin'i ülikooli Balti-uuringute konverentsil, Mati Palm konkursi «Verdi hääled» žüriis Busetto, Helvi Raamat Dresdeni Riigiteatris, «Hortus Musicus» kaalukatel rahvusvahelistel festivalidel Austrias, SLV-s, Taanis, Rootsis; Heino Jürisalu Puhkpillikvintett Praha muusikutelt, Veljo Tormise teosed Soome, Rootsi, Ungari, TSSV, Bulgaaria jt kooride kavades jpm.

Eriine vastastikuse mõistmise õhkkond valitseb nüüd rahvusvaheliseks saanud teisel S. Richteri festivalil «Detsembriõhtu» Moskvas Puškini-nim Kunstimuseumis, siin lähendab kõiki veel kunsti ja muusika ühis mõju. 1985. a detsembris oli osalisi juba kuuest välisriigist, sh P. Schreier, R. Holl, USA pianist Murray Perahia jt, S. Richter ja Natalia Gutman koos nendega. Või kuidas maailma kuulus flötist Aurèle Nicolet, kuulnud «Moskva Virtuoso» SLV-s, pakkus nendele koostööd Bachi-aastaks, nüüd mängiti koos Moskvast jm. «Virtuoso» olid omakorda jälle Viini festivalil publikut köitmas. Suurepäraselt kultuurikoostööd sotsialismimaadega teevad paljud Jaapani ringkonnad. Jaapa-

nis käisid mängimas «Slovaki Filharmoonikud» ja Praha Linnorkester, viimane ka kuulsal Osaka festivalil. Väga tihe on SDV—Jaapani muusikakoostöö: Saksa DV päevil olid seal külas Leipzigi *Gewandhaus*'i orkester ja poistekoor, Dresdeni Riigikapell, Berliini Riigiooperi kammerorkester jt, ja vahendid nii paljude ansambli vastuvõtmiseks leitakse, nagu ka heliplaate ühiseks väljalaskmiseks. SDV kollektiivid on üldse väga liikuvad: *Gewandhaus*'i orkester käis taas USA-s. Rõõmustav on mõnegi külalisesinemise kohta lisada «esmakordne». Niisugused olid Londoni Kuningliku Ooperi balletitrupi, samuti Inglise Kammerorkestri esimesed reisirid SDV-sse. Ja veel: esmakordselt käis sotsialismimaa teatris lavastamas Bayreuthi festivali kunstiline juht Wolfgang Wagner — Dresdeni *Semperoper*'is «Nürnbergi meisterlauljaid», nagu ka Helmut Rilling oma kuulsate «Bach-collegiumi» ja «Gächingi kantoritega» Berliinis h-moll missat etamas. Udo Zimmermannil tellis Hamburgi Riigiooper uue variandi ooperist «Valge roos», Bonni Ooperiteater kutsus Dresdeni Riigiteatri dramaturgi alaliseks kunstiliseks nõuandjaks. K. Masur juhatas S. Matthuse uut orkestriteost «Die Windbraut» Münchenis. Bad Hersfeldi festivali põhijooks olid Dresdeni, Praha, Leipzigi, Varsavi muusikud.

Kui oleks vaid rohkem selliseid muusika- ja sõpruspidusi, nagu oli suve lõpul Soomes Tapiola koori kunstilise juhi Erkki Pohjola kutsutud «Sympaatti», milles osalesid ka «Ellerheina» lapsed! Ja niisuguseid kontserte nagu Maailma Sümfoniaorkestri debüütõhtu UNICEF-i korraldatud kontserdil «Muusika rahu heaks» — C. M. Giulini juhatusel (Bruckneri 8. sümfonia) Stockholmis, hiljem ka Viini jm.

□

Oleg Tabakov lavastas Saksamaa Liitvabariigis Göttingeni *Deutsches Theater*'is Viktor Rozovi Gontšarovi-töötlaste «Igapäevane lugu».

□

1986. aasta augustis võttis 61-aastane Jean Poulain üle *Comédie-Française*'i juhtimise. Leping sõlmiti kolmeks aastaks, selle aja jooksul ei kavata ta ise mängida ega lavastada. 37 aastat tegi Poulain kaasa arvukates Shakespeare'i, Audibert'i, Claudeli, Anouilh' jpt lavateostes. Kaua töötas ta koos maestro Jean Vilariga *Théâtre National Populaire*'i juures. Poulain sai praegusel ametikohal Jean-Pierre Vincent'i järeltulijaks, kes loobus lepingu pikendamisest vabatahtlikult. Uhtlasi asus Poulain *Théâtre de l'Odéon*'i etteotsa, mis liitus *Comédie*'ga.

□

Tõusva päikese maa kuulsamaid lavastajaid Koreya Senda sooritas oma Tokyo näitetruppiga turnee mööda Jaapanit. 27 linnas mängiti täissaalidele Brechti «Head inimest Sezuunist». Üldse on Jaapanis mängitud 36 Brechti teost. 25 lavastust on teinud Senda ise, kellel on aastaid üle 80.

□

Stanislawa Przybyszewska «Dantoni juhtumid» tõi Londoni *Barbican Centre*'is lavale RSC. Poola kirjanik pühendas suure osa oma lühikesest elust (1901—1935) Prantsuse revolutsiooni uurimisele. Nimetatud näidend kuulub ta sümpaatia Robespierre'ile. Dantonis näeb autor omakasupüüdlikku demagoogi, kellest on saamas klassivaenlane.

□

Filmistaar Jack Lemmoni hilist teatridebüüti Londonis loetakse kordalainuks. Jonathan Milleri lavastatud O'Neill'i näidend «Pikk päevatee kaob öösse» mängib Lemmon peosa. Pärast kahte kuud Londonis reisis lavastusega Dublinisse ja Iisraeli.

□

Berliinis anti välja kriitik Ingeborg Pietzsch raamat «Lendas üle käopesa», mis on pühendatud Rolf Winkelgrundi samanimelisele lavastusele. Seda lahatakse 206 leheküljel, tekst on illustreeritud 78 fotoga. Ken Kesey romaanil põhinev Dale Wassermani näidend läheb juba viiendat aastat raugematu menuga Berliini *Maxim Gorki Theater*'is, oigustades seega spetsiaalse trükise väljaandmist. Konkreetseid etendusi ja rollilahendusi kirjeldab autor väga piltlikult ja põhjalikult. Intervjuud lavastaja

ja kujundajaga aitavad lahti mõtestada tegijate kontseptsiooni. Lisaks antakse valikuline ülevaade lavastuse kohta ilmunud kriitikast. Raamatu teises osas kirjeldab autor Rolf Winkelgrundi kujunemist «üheks juhtivaks lavastajaks Berliini teatrielus». Tema eelmised tööd pealinna lavadel olid «Valge pulm» *Deutsches Theater*'is, Athol Fugardi «Dime-tos» ja Sean O'Casey «Ader ja tähed» Gorki-teatris.

□

Kümme aastat Weni *Burgtheater*'it juhtinud Achim Benning lahkus oma kohalt. Tema viimaseks lavastuseks jäi Turgenevi «Kuu aega maal». Benning püüdis end oma järglasel Claus Peymannile suures majas 10 ja *Akademietheater*'is 9 repertuaaris olevat tükki. Praeguseks on mängukava veelgi täienenud: Benno Besson lavastas külalisena Molière'i «Don Juani».

□

Peter Stein, kes hetkel töötab Pariisis, lõi kas hiljuti loorbereid Verdi «Othello» lavastamisega Cardiffis. Kuuldavasti kavatab ta tagasi pöörduda Lääne-Berliini, et lavastada seal O'Neill'i suhteliselt vähe tuntud näidend «Sorakil ahv», mis on kirjutatud 1921. aastal. Hooajaks 1987/88 plaanitakse Stein Goethe «Fausti» lavastust, mis vältab kaks õhtut ja kus nimisosalist kehastab Bruno Ganz.

□

Dustin Hoffman kehastas Broadwayl Arthur Milleri «Proovireisija surmas» 63-aastaselt Willy Lomanit. Kompanii CBS valmistas selle põhjal telefilm, režissööriks Volker Schlöndorff. Kriitika tunnistas üksmeelselt mõlemad tööd omas žanris 1986. aasta tippude hulka kuuluvaiks.

□

Ungari teatriinstituut valmistab ette videokassetti katkenditega Ungari tiplavastustest. Enamik tiraažist läheb erialainimeste käsutusse. Seda hakatakse kasutama näitlejate väljaõpetamiseks ja koostöö laiendamiseks välismaa truppidega.

## Kultuuriministeriumis

22. oktoobri kolleegiumi koosolekul võeti kokku 1985/86. aasta teatrihooaeg ja selgitati välja sotsialistliku võistluse võitja. Üldhinnang pole paha. Lavale jõudis 73 uuslavastust, millest 26 olid eesti ja 11 vennasrahvaste algupärandid. Siia lisandusid veel klassikalavastused, väliskirjanike näidendid ja segakavad. Repertuaaris oli kokku 226 lavastust, mida vaatas 1 628 100 inimest.

Sündmuslikeks kujunesid NLKP XXVII kongressile pühendatud A. Mišarini «Seoses ülemineku-ga teisele tööle» Draamateatris (lavastaja M. Mikiver) ja M. Satrovi «Nii me võidame!» Noorsooteatris (lavastajad K. Komissarov ja J. Allik). Neid iseloomustab sotsiaalse analüüsi täpsus ja kunstilise teostuse kõrgetasemelisus. Tähelepanavaks kujunes ka T. Ajtmatovi romaan «Ja sajanidist on pikem päev» instseneering «Ugalas» (lavastaja K. Komissarov).

Heaks tendentsiks tuleb pidada seda, et võidu 40. aastapäevaks lavale tulnud «Reamehed», «Vennad Lautensackid» ja «Svejk Teises maailmasõjas» olid endiselt publikumenekad, köites huvitavate probleemide ja sisukate rollidega. Sellepärast on tõsiselt kahju, et mängukavast kadusid kiiresti «Polgu poeg», «Likvideerimine» ja «Pihimuste õõ».

Tähtsatele huvile kasv algupärase dramaturgia vastu, kusjuures paradoksaalne on see, et kõige tänapäevasemalt, erutavamalt kõneldakse vaatajaga just minevikuainelistes näidendites (J. Saare «Valge tee kutses», N. Baturini «Kuldrannake»). Kuigi tänapäevaelu olulisi probleeme tõstasid U. Mäetsa «Katastroof», E. Vetemaa «Tuul Olümposest tuhka toi», J. Põldma «Ta ei tahtnud olla näitleja», A. Reinla «Koduabiline», V. Udami «Vastutus», ei saa nende puhul alati rääkida kunstilisest õnnestumisest.

Teatrite üha suurenevaid nõudmisi praegune näitekirjandus ilmselt veel rahuldada ei suuda ja sellepärast peab otsima võimalusi tulemuslikumaks koostööks teatrite ja dramaturgide vahel. Eriti teravad on puudujäägid tänapäevateemalise algupärandi osas.

Vähe on repertuaaris klassikat (vene klassikast vaid üks teos). Leiti, et klassika ignoreerimine mõjub kokkuvõttes laostavalt näitleja- ja lavastajaloomingule ning teatrikultuurile üldse ning selles tuleb otsida ka meie kaasaegse algupärandi dramaturgilise lõtvuse põhjust.

Mitmed lavastused, vaatamata sellele, et nad publikule hästi lähevad, kannavad endas tõiseid kunstilisi puudujääke (C. Boothe'i «Naised» Draamateatris, D. Wassermani «Lendas üle käopesa» Noorsooteatris, G. Rjabkini «Selles tüdrukus midagi on» «Vanemuises»). Võib arvata, et sellised kommertsija publikule silmatõstmise tendentsid võivad teatrieksperimenti tingimustes veelgi teraveneda ja sellepärast on neile tähelepanu osutamine väga oluline.

Hooaega ilmestasid kaalukad külalissetendused — «Estonia» ja «Ugala» Moskvas, «Vanemuine» Leningradis ja Vene Draamateatri Taškendis.

Sotsialistliku võistluse esikoha sai Noorsooteater, kelle repertuaar on mitmekesine ja külastajate arv pidevalt kasvanud. Pärnu teatri esiletõstmise puhul rõhutati aastaid kestnud stabiilset tööd, «Ugala» puhul huvitavaid püüdlusi ja edukaid esinemisi Moskvas. Ära märgiti ka «Vanemuise» töötahet vahepealsetest raskustest ülesaamisest. 19. novembril oli kõne alal Eesti NSV Riikliku Vene Draamateatri ebarahuldav töö. Vaatamata sellele, et mängukavva on saadud mitu menukat lavastust, uusi näitlejaid juurde tulnud ja dotsiooni suurendatud, on stationsaari etenduste külastatavus ikka väike (ei peetud õigeks, et ligi 50% vaataja-

test saadakse väljastpoolt vabariiki). Teater ei täida sisuliselt veel kuigi hästi neid funktsioone, mis tal meie vabariigi kultuuripildis peaksid olema.

Otsuses, mis näeb ette teatri töö olulist parandamist, on tehtud teatri direktorile A. Iljinile ja peanäitejuht N. Seikole vali noomitus ning neilt nõutakse oma tööstiili parandamist.

## Kinokomitees

13. oktoobril arutas kolleegium videokassetide laenuamist. Asjaosaliste tehti ülesandeks tagada Tallinnas videoteegi avamine detsembrikuus. Teisena oli päevakorras vaatluse all talveks valmistumine allasutustes.

30. oktoobri istungil tehti koos Kultuuriala Töötajate Ameti-ühingu EVK presiidiumiga kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest III kvartalis. Võitjaks tunnustati Pärnu Kinovõrk ja Haapsalu kino «Oktoober». Samuti muudeti ja täiendati sotsialistliku võistluse juhendit ning arutati filminäitamise kvaliteeti Tallinnas.

13. novembril vaagis kolleegium allasutuste üheksa kuu finants- ja majandustegevust. Üldiselt rahuldavate tulemuste kõrval märgiti plaani mittetäitmist mõnes kinos ja normeeritud käibevahendite ülekulu. Samal istungil oli kõne alal laste kinoteinidus Tartus. Kõrvuti organiseeritud külastustega tuleb rohkem korraldada lasteseansse ja parandada nende sisulist külge.

27. novembri laiendatud istungil otsustati seada filmi «Naerata ometi» loominguline kollektiiv (stsenarist M. Septunova, lavastaja L. Laius, kaaslavastaja ja peaperaator A. Iho) 1987. aasta NSV Liidu riikliku preemia kandidaadiks. Samas arutati Põlva rajooni maarahva filmiteenindamist ning olmereklaami ja vastupropagandistliku suunitlusega filmide osatähtsuse suurendamise võimalusi «Eesti Reklamifilmi» toodangus.



15. detsembril analüüsi filmide ideelis-kunstilise taseme tõstmiseks 1984. aastal kavandatud abinõude täitmist. Õnnestunuks hinnati aastatel 1985—1986 «Tallinnfilmis» valminud mängufilmid «Naerata ometi», «Saja aasta pärast mais» (riiklik tellimus) jt, samuti mitmed dokumentaal- ja multifilmid. Studios on välja töötatud mängufilmide temaatiline perspektiivplaan 1990. aastani, meetmeid on rakendatud loomingu järelkasvu tagamiseks. «Tallinnfilmis» kohustati jätkama temaatiliste plaanide viimistlemist ja hoolt kandma nõuetekohaste stsenaariumide laekumise eest. 1987. aasta I kvartalis tuleb rakendada tööle õppestudios, stsenaristide seminar ja multifilmi kunstnike täienduskursus. 29. detsembril istungil kinnitati kinovõrgu tehnilise ümberseadistamise perspektiivplaan kuni 1990. aastani, komitee 1987. aasta pöhiürituste plaan ja kolleegiumi I kvartali tööplaan. Samas vaadati läbi I kvartali repertuaari-, info- ja reklaamiplaanid ning kuulati üle vaadatud tööst kodanike kirjadega.

## Heliloojate Liidus

Oktoobrikuu töökoosolekutel kuulati uudisloomingut: U. Lattikase nelja laulu Tagore tekstidele metsosopranile ja klaverile; K. Singi «Malagueñat» (F. García Lorca); M. Kõlari sümfoonilisi pilte «Kolm kala»; H. Kareva «Tegude päeva» bassbaritonile ja klaverile. Novembris: A. Garšneki Sonataini tšellole ja klaverile; Jüri Tamvergi Sonata viiulile ja klaverile; H. Rosenvaldi Teist viiulikontserti; U. Lattikase «Viit lembelaulu»; O. Ehala muusikat Noorsooteatri etendusele «Thijl Ulenspiegel». Detsembris: TRK kompositsioonieriala üliõpilaste loomingut; A. Raiti Teist keelpillikvartetti; H. Lepnurme «Nelja äratusmängu» kahele trompetile ja kahele tromboonile; A. Männiku «Nelja näärilaulu» ja «Laulu-põimikut». Muusikateaduse sektsiooni koosolekud toimusid 28. oktoobril ja 2. detsembril. 11. novembril toimus juhatusel lahtine koosolek teemal: «Noorsoole suunaatud esteetiline kasvatus massiteavahendites».

## Kinoliidus

4. ja 5. oktoobril korraldati Viitna noortesektsiooni sügis-kool. 9.—12. oktoobrini võttis žürii liikmena VI rahvusvahelisest auhinnatud amatöörfilmide festivalist Györis (Ungari RV) osa R. Karemäe. 17.—26. oktoobrini toimus Repinos üleliiduline multifilmialane pleenum ja seminar, kus näidati Eesti joonisfilme «Kerjus» (R. Raamat), «Hüpe» (A. Paistik) ja nukufilme «Nõiutud saar» (R. Unt, H. Volmer), «Kaelkirjak» (R. Heidmets), «Elujõgi» (H. Pars). Korraldati kõigi sellel seminaril näidatud filmide konkurs, kus võitjaks tulid Eesti multifilmid: I koht — «Kerjus», II koht — «Nõiutud saar», III koht — «Kaelkirjak». 31. oktoobril toimus kriitika-sektsiooni koosolek, kus arutati kriitikakogumiku koostamist ja võimalikke eeltöid eesti filmiajaloo koostamisel. 3.—7. novembrini viibis Nõukogude Liidu — Saksa DV dokumentalistide kohtumisel Berliinis ja Babelsbergis NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus A. Sööt autorifilmiga «Jaanipäev». 10. novembri juhatusel koosolekul kuulati Eesti Kinoliidu juhatusel esimese sekretäri informatsiooni NSVL Kinoliidu V kongressile järgnenud I pleenumilt, samuti räägiti toimunud suuremate üleliidulistest üritustest. Otsustati esitada NSV Liidu riiklikule preemiale dokumentaalfilmid «Kus kasvavad kivid?», «Maa kivid», «Künnimehe väsimus» ja «Heinaeg» (E. Säde, J. Mür) ning mängufilm «Naerata ometi» (L. Lais, A. Iho). 10.—15. novembrini oli järjekordselt Tallinnas Itaalia filmikriitik A. Frezzato, kes tutvustas Eesti mängufilmidega aastates 1983—1986. 17.—24. novembrini viibis Portugalis X Espinho rahvusvahelisel multifilmifestivalil NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus A. Paistik, kelle filmi «Hüpe» näidati festivali konkursikavas. 26. novembri juhatusel koosolekul rahuldati R. Karemäe avaldus ja ta vabastati Eesti Kinoliidu juhatusel sekretäri ametikohalt, uueks juhatusel sekretäriks valiti Raimund Feldt. Kino-

liidu liikmeks võeti K. Kivi, R. Unt, H. Volmer, L. Kärk, A. Vilu. 22. novembrist 1. detsembrini toimus Repinos üleliiduline mängufilmioperaatorite loomingu seminar, kus näidati Eesti mängufilme «Saja aasta pärast mais» (K. Kiisk) ja «Naerata ometi» (L. Lais ja A. Iho). 25.—30. novembrini toimus Leningradis üleliiduline televisioonialane sümposium teemal «Telefilmid kunstis», kus näidati M. Põldre filmi «Peadirigent». 1.—5. detsembrini korraldati Vilniuses Eesti, Läti, Leedu ja Valgevene telefilmitegijate järjekordne loomingu seminar (eelmine oli 1985. a detsembris Tallinnas). Vilniuse seminari teemaks oli «Muusikalise filmi osa esteetilises kasvatuses». Eestist näidati filme «Peadirigent» (M. Põldre), «Laulab Marju Länik» (T. Lepp), «Pidu meie tänavas», «Minooride taga on algus» (J. Tallinn), teleoperfilm «Sensatsioon» (I. Lään). 10. detsembril näidati Moskva Kinomajas põllumajandusfilmide kavas «Tallinnfilmis» dokumentaalfilmi «Künnimehe väsimus» (J. Mür, E. Säde). Öhtust võttis osa E. Säde. 16. detsembril juhatusel koosolekul arutati kinematograafia uut üleliidulist mudelit ja struktuuri. Eesti Kinoliidu juhatusel seaduskoostajate vormistamiseks moodustati komisjon koosseisus K. Kiisk, E. Rekkor, R. Feldt, T. Kask, J. Ruus. 1985. a kriitikapreemiade määramiseks moodustati komisjon koosseisus A. Valton, M. Põldre, R. Maran. **Teatriühingus** Eesti NSV Teatriühing kinkis TPI juubeli tähistamiseks õppejõududele ja üliõpilastele TRA Draamateatri etenduse «Seoses üleminekuga teisele tööle». Kirjaliku tunnustuse selle kohta andis B. Tamme üle J. Järvet ja V. Kuslap pidulikult austamisel 17. oktoobril. Etendus toimus 3. detsembril. 20. oktoobril kinnitas ETU ajalokomisjon ja kirjastuskomisjon ETU väljaannete plaani 1990. aastani. 21. oktoobril toimus Pärnu teatris ETU juhatusel koosolek. Ühingu tööd tutvustas esimese J. Järvet. Loomisel olnud teatritegelaste liidust rääkis R. Mikkel.

ETU-s alustas tööd kriitikasektsiooni noorte kriitikute klubi, kuhu kuuluvad põhiliselt ETU ja ajakirja «Teater. Muusika. Kino» kriitikaseminari lõpetanud. Juhendajaks on Rein Hein-salu. Esimene kokkutulek oli 18. oktoobril.

22. oktoobril arutasid kriitika-sektsiooni koosolekul muusika-kriitikud RAT «Estonia» ja RAT «Vanemuise» muusikala-vastusi. Ettekande tegid ja sõna võtsid M. Vaitmaa, H. Aassalu, V. Värk, I. Gromov, H. Aumere, V. Paalma.

3. novembril oli ETU nõukogu koosolek, kus ülevaate Ülevenemaalise Teatriühingu (VTO) 15. kongressist tegi R. Mikkel. T. Ando tutvustas ETU 1987. aasta eelarvet. Teemal «Milline on ideaalne teater?» kõneles E. Hermaküla.

3.—6. novembrini viibis Pärnu teatri juubelitendustel profes-sor J. Kagarlitski, kes etendus ka analüüsis.

8. detsembril tähistas ETU A. Üksipi 100. sünniaastapäeva. Juubeliõhtu stsenaarium ja lavastus oli Toomas Lõhmustelt. Kavas tegid kaasa Tallinna Riikliku Konservatooriumi lava-kunstikateedri üliõpilased. Mälestusi jagasid J. Järvet ja J. Eilart.

10. detsembril arutas ETU kriitika-sektsioon oma koosolekul TRA Draamateatri lavastust «Tõde ja õigus». Ettekandega esines E. Link.

11. detsembril kinnitas ETU juhatus oma koosolekul lavatehniliste töötajate preemiad 1986. aasta eest: RAT «Estoniast» — L. Tallo, TRA Draamateatrist — M. Vösa, Riiklikust Noorsooteatrist — A. Org, Riiklikust Nuku-teatrist — T. Korol, Riiklikust Vene Draamateatrist — G. Per-filjeva, «Vanalinna Stuudiodist» — A. Kalmet, Pärnu Draamateatrist — L. Kees, «Ugalast» — Ü. Kaur, Rakvere Teatrist — M. Rimmel, RAT «Vanemuise-st» — T. Liiv.

## Uusi animetusi

NSV LIIDU  
RAHVAKUNSTNIK  
Eri Klas

EESTI NSV  
RAHVAKUNSTNIK

Leida Laius  
Heino Mandri  
Leila Säälik

EESTI NSV  
TEENELINE KUNSTNIK

Marika Eensalu  
Helle-Reet Helenurm  
Peeter Jürgens  
Maria Klenskaja  
Anne-Reet Margiste  
Andres Mustonen  
Illart Orav  
Arvo Raimo  
Maila Rästas

EESTI NSV TEENELINE  
KUNSTITEGELANE

Arved-Valentin Haug  
Raivo Laikre  
Rein Maran  
Ingo Normet  
Priit Pärn  
Mark Soosaar  
Lepo Sumera

EESTI NSV TEENELINE  
KULTUURITEGELANE

Vsevolod Koljadko  
Tiina Kurik  
Villu Oper  
Linda Raudsepp  
Eli Saviauk  
Helmi Toomsalu  
Karl Tuberik

## In publico

ESIETENDUSED  
TEATRITES

5. oktoober — T. Kall, «Meie õhtused röömud». «Vanalinna Stuudio». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik M. Vannas.)  
11. oktoober — Ü. Mäeots, «Katastroof». RAT «Vanemuine». (Lavastaja E. Kerge, kunstnik E. Kittus.)  
14. oktoober — A. Galin, «Zanna». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja J. Jerjom-in, kunstnik S. Zagrabjan kü-lalistena.)  
19. oktoober — H. Lindepuu, «Tol kevadel Tartus». RAT «Vanemuine». (Lavastaja R. Adlas, kunstnik L. Pihlak.)  
19. oktoober — W. Shakespeare, «Othello». «Ugala». (Lavastaja M. Karusoo ja K. Raid, kunstnik I. Agur.)  
23. oktoober — V. Dozortsev, «Viimane jutulesoojaja». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)  
26. oktoober — H. Ader, «Tambu Elle, ma tahan sinuga rääkida». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik E. Öunapuu.)  
31. oktoober — A. Kitzberg, «Libahunt». L. Koidula nim Pär-

nu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)  
1. november — F. Lehár, «Krahv Luxemburg». RAT «Estonia». (Lavastaja S. Nõmmik, kunstnik E. Renter, muusikaline juht ja dirigent V. Järvi, dirigent E. Nõgene.)  
2. november — N. Gogol, «Revident». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja V. Rajevski, kunstnik B. Gerlovan kü-lalistena.)  
16. november — E. Rostand, «Cyrano de Bergerac». «Vanalinna Stuudio». (Lavastaja E. Baskin, kunstnik E. Öunapuu, kostüümid M. Vannas.)  
23. november — H. Jürisalu, «Püha Susanna». RAT «Vanemuine». (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik T. Virve, dirigent T. Kapten.)  
23. november — W. Shakespeare, «Torm». TRA Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev.)  
30. november — A. ja B. Strugatski, «Miljon aastat enne maailmalõppu». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)  
30. november — F. Dürrenmatt, «Strindbergi-mäng». Rakvere Teater. (Lavastaja P. Urbla, kunstnik H. Parkja.)  
6. detsember — K. Orro kirjan-duslik kompositsioon «Pärandus». «Ugala». Lavakunstika-teedri XIII lennu üliõpilaste etendus. (Lavastaja K. Orro, kunstnik J. Vaus.)  
14. detsember — balletiõhtu «Koreograafilised novellid». RAT «Vanemuine». (Lavastaja J. Puzakov külalisenä.)  
25. detsember — L. Minkus, «Don Quijote». RAT «Estonia». (Ballettmeister ja lavastaja J. Petuhhov külalisenä, dirigent J. Alpertin, kunstnik M. Sokolova külalisenä.)  
27. detsember — M. Maeterlinck, «Sinilind». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja A. Laanemets, kunstnik M. Pottisepp.)  
28. detsember — E. Lazar — H. H. Luik, «Seitsmepäine haldjas». Rakvere Teater. (Lavastaja T. Pabut, kunstnik E. Öunapuu.)  
30. detsember — H. Mäkelä — R. Saluri, «Härä Huu». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja K. Kilvet, kunstnik H. Volmer.)  
31. detsember — O. Luts, «Paunvere». TRA Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik H. Volmer.)

## ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

23. oktoober — E. Tamberg, Sümfoonia nr 2. Esitajad ERSO ja P. Lilje.

24. oktoober — B. Parsadanjan, Sonata viiulile ja klaverile. Esitajad J. Sepp ja P. Lassmann.

26. oktoober — G. Ernesaks (K. Merilaas), «Luiged». Esitaja Vabariiklik Koorijuhude Segakoor O. Oja juhatusel.

8. november — H. Rosenvald, «Koraalimeditatsioon» tšellole ja orelile. A. Ellerhein-Metsala, sonaat «In memoriam» tšellole ja orelile. Esitajad A. Kaasik ja T. Laja.

X vabariiklikul interpretide konkursil puhk- ja lõõkpillimängijatele kõlasid esmakordselt 10 uudisteost, ürituse tellitud kohustuslikud palad: E.-S. Tüüri «Sisemonoloog» flöödile, E. Tambergi «Hüvastijätt» oboele ja «Huiked» fagotile, L. Sumera «Senza metrum per clarinetto in A e pianoforte» klarnetile ja klaverile, H. Kareva «Konvulsioonid» altsaksofonile ja klaverile, E. Mägi «Huiked» metsasarvele, H. Otsa «Quasi marcia» trompetile, H. Jürisalu «The Glass Menagerie» tromboonile, M. Kuulbergi «Aria in modo recitativo e Valzer» tuubale ja «Con suono e acuto» lõõkpillidele.

Eesti NSV Riiklik Filharmoonia alustas hooajal 1986/87 sarja eesti heliloojate autoriõhtuid. 25. oktoobril toimus M. Kuulbergi autoriõhtu «Soolost kvintetini», 2. detsembril E. Mägi autoriõhtu.

## ERSO Soomes

12.—20. detsembrini esines Soomes Joensuu, Oulu, Kuopio, Helsingis ja Turus ERSO P. Lilje juhatusel. Esitati: L. Sumera 1. sümfoonia (ka helilooja viibis kohal), Mozarti klaverikontsert nr 24 c-moll ja Beethoveni 5. klaverikontsert (solist K. Randalu), Tubina IV sümfoonia, H. Elleri «Koit», Sostakovitši V sümfoonia.

## ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

### Dokumentaalfilmid

20. oktoober — «Saare Kaluri» poisid». (Stsenarist, režissöör ja operaator S. Skolnikov, heli-

kujundaja J. Sarv, helioperaator O. Alp.) Kinos «Eha».

20. oktoober — «Ühepuulootsik». (Stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, helikujundaja M. Sarv, helioperaator M. Otsa.) Kinos «Eha».

27. oktoober — «Maraton». (Stsenaristid E. Hion ja A. Sööt, režissöör ja operaator A. Sööt, helioperaator S. Pruul.) Kinos «Eha».

22. detsember — «Tülitaja». (Stsenarist, režissöör ja operaator A. Iho, helioperaator H. Eller.) Kinos «Eha».

## ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

### Mängufilmid

24. detsember — «Önnelind flamingo». (Stsenaristid R. Kaugver ja T. Kask, režissöör T. Kask, operaator V. Blinov, kunstnik J. Remme, helilooja L. Sumera, helioperaator K. Kardna. Osades: Evald Hermaküla, Kaie Mihkelson, Mikk Mikiver, Jeleina Kondulainen, Martin Nurm, Erno Kaasik, Allan Noormets jt.)

### Dokumentaal- ja olukirjeldusfilmid

12. november — «Sellel suvel selle saarel». (Stsenarist M. Laos, režissöör M. Jögi, operaator E. Oja, helioperaator I. Parmas.)

13. november — «Spordilinn Pärnu». (Stsenarist K. Helemäe, režissöör ja operaator M. Põldre, helioperaator R. Urm.)

18. detsember — «Merevärvad». (Stsenarist E. Kreem, režissöör R. Pikner, operaator L. Blauhut, helioperaatorid S. Pruul ja I. Parmas.)

31. detsember — «Sõpradel külas». (Stsenarist ja režissöör L. Heinmaa, operaator I. Loo- mann, helioperaator P. Oja.)

### Kontsertfilmid ja -programmid

29. oktoober — «Pidu meie tänavas». (Režissöör J. Tallinn, operaatorid I. Murel ja A. Varik, kunstnik E. Tamberg, helioperaator P. Põldmaa.)

25. detsember — «Tallinna karneval». (Stsenarist E. Vetemaa, režissöör ja operaator M. Põldre, operaator A. Mutt, kunstnik H. Parkja, helioperaator R. Urm.)

## ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

8. oktoober — Erzsebet Galgoczi, «Kelle seadus?». Samanimelisest näidendist raadioliseadnud M. Tuulik, ungari keelest tõlkinud L. Veskis. (Režissöör T. Lään, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja J. Ojakäär.)

20. november — Aleksandr Vampilov, «Metranpaaži lugu». Samanimelisest näidendist raadioliseadnud A. Lemmik. (Režissöör T. Lään, helirežissöör E. Sepling.)

27. detsember — August Kitzberg, «Tuulte pöörises». Raadioliseadnud M. Mikiver. (Režissöör M. Mikiver, helirežissöör M. Puust, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

## ESIETENDUSED TELETEATRIS

7. november — V. Udam, «Vastutus». (Lavastaja I. Normet, kunstnik E. Tamberg, helilooja A. Mattiisen.)

5. detsember — B. Vassiljev, «Sõda algas homme». (Televiisioonile seadnud ja lavastanud R. Allibert, kunstnik L. Pihlak, muusikaline kujundaja V. Ernesaks.)

## TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

2. novembril avati «Estonia» kontserdisaali jalutusruumis näitus «Vladimir Sapožnin 75 + 5». Koostas I. Randalu.

11. novembril kohtuti Tallinna Riikliku Konservatooriumi klaveri- ja harmooniaõpetaja Karl Sillakiviga. Vestlust juhtis I. Randalu.

16. novembril toimus Made Pätsi mälestusõhtu. Vestlesid L. Kölar, T. Alango, I. Kask jt. Õhtut juhtis I. Randalu.

25. novembril toimus August Karjuse mälestusõhtu. Vestlesid T. Velmet, I. Juul, L. Leichter, J. Reinaste jt. Õhtut juhtis I. Randalu.

### A. Särevi Kortermuuseumis

27. oktoobril kohtusid TRK lavakunstikateedri I lennu lõpetanud kateedri praeguste üliõpilastega. Kohtumisega tähistati I lennu lõpetamise 25. aastapäeva. Vestlust juhtis L. Tormis.

24. novembril esitas 12. ja 32. kutekeskooli luulering dramaatiseeringu Betti Alveri romaanist «Tuule armuke».

8. detsembril luges M. Sööt L. Koidula luulet.  
 18. detsembril esitasid ENSV Riikliku Vene Draamateatri näitlejad E. Toman ja S. Bezdušnoi muusika- ja luuleprogrammi nõukogude kirjandusest.

## KINOMAJAS

2. oktoobril toimus R. Heidmetsa loomingu õhtu, mille kavas oli üliõpilasfilme (loodud ERKI juures 1979—1982 tegutsenud üliõpilaste filmigrupis «Pära Trust Film») ja nukufilmid «Tuvitadi», «Nuril», «Kaelkirjak».

23. oktoobril meenutati koos ENSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riikliku Keskarhiiviga Theodor Lutsu (14. augustil mõõdus 90 aastat T. Lutsu sünnist). Ettekande T. Lutsu loomingust tegi arhiivitöötaja T. Noormets. Näidati katkendeid filmist «Kas tunned maad...» ja filme «Kihnu», «Ruhnu», «Gaas! Gaas! Gaas!».

4. novembril vaadati filmiklassika seminaril A. Tarkovski filmi «Ivani lapsepõlv».

13. novembril toimus M. Põldre loomingu õhtu, mille kavas olid teledokumentaalfilmid «Perpetuum mobile», «Karussell», fragmentid filmidest «Meie Artur», «Muusikarüütel», «Colas Breugnon», «Igavesti Teie», «Peadirigent».

15. ja 16. novembril viidi läbi noorte filmipäevad, kus vaadati uusi dokumentaalfilme: «Intiimne Adams» (P. Tooming), «Rändaja» (P. Puks), «Lõvide elust Eestis» (H. Drui), «Ühepuulootsik» (M. Soosaar), «Tülitaja» (A. Iho), E. Tuganovi, H. Parsi, R. Raamatu, P. Pärna, A. Keskküla multfilme, mängufilmidest K. Kiisa filmi «Hullumeelsus» ja A. Tarkovski «Stalkerit». Osavõtjatega kohtus E. Siimer, loengud-kommentaardid olid J. Ruusilt. Analüüsi osavõtjate lühistsenaariume, filme ja fotosid, noori konsulteeris ÜRKI üliõpilane M. Mäekivi.

20. novembril oli V. Gorbunovi loomingu õhtu, millega ühtlasi tähistati tema 40. tööjuubelit (N. Gorbunov alustas tööd Tallinna Kinostuudios 16. novembril 1946). Õhtu kavas olid dokumentaalfilmid aastatest 1951—1986.

27. novembril oli «Tallinnfilmis» mängufilmi «Saja aasta pärast mais» pidulik läbivaatus. Samal päeval vaatasid filmi

ja kohtusid K. Kiisa ning M. Undiga kultuuriajakirjanikud.

28. novembril toimus Luchino Visconti meenutusõhtu (2. novembril mõõdus 80 aastat L. Visconti sünnist). Filmiprogrammile eelnes L. Priimäe loeng «Thomas Manni — Luchino Visconti «Surm Venezias»».

4. detsembril tähistati piduliku õhtuga Eesti joonisfilmi 15. aastapäeva. Joonisfilmi algusaastaid meenutas R. Raamat. Vaadati filme «Veekandja», «1+1+1», «Kolmnurk», «Põrgu», «Hüpe». Õhtust võtsid osa «Sojuzmultfilmi» multiplikaator J. Davodov, kelle käe all 15 aastat tagasi 14-liikmeline joonisfilmigrupp omandas esimesi teadmisi joonisfilmi valmistamise metoodikast, ja Moskva filmikriitik S. Assenin, raamatu «Etüüde Eesti multifilmidest ja nende loojatest» autor.

9. detsembril toimunud filmiklassika seminaril tutvuti Z. Huszáriki loominguaga.

11. detsembril oli «Tallinnfilmis» mängufilmi «Keskea rõõmud» (L. Ulfsak) pidulik läbivaatus. Samal päeval vaatasid filmi ja kohtusid loominguulise grupiga kultuuriajakirjanikud.

18. detsembril oli koos Eesti

Geograafia Seltsi füüsilise geograafia sektsiooni ja Eesti Riikliku Meremuuseumi juures tegutseva Polaarklubiga lõunapooluse hõlvamise 75. aastapäevale pühendatud õhtu, vaadati A. Söödi — M. Kase filme «Enderby valge maa» ja «Jääriik».

22. detsembril oli grusia filmikunstile pühendatud õhtu, kavas oli mängufilm «Aste». Kohtuti filmi režissööri A. Rehviašvili ja kunstniku N. Nikoladzega.

25. detsembril oli jaapani filmikunstile pühendatud õhtu, vaadati A. Kurosawa filmi «Sodalase vari».

## NAITUSED KINOMAJAS

Oktoobris-novembris oli Rao Heidmetsa joonistuste näitus. R. Heidmets lõpetas 1981. a TPI elektrisüsteemide eriala. Üliõpilasena võttis osa 1979.—1982. a ERKI juures tegutsenud üliõpilasfilmigrupi «Pära Trust Film» tööst. Pärast TPI lõpetamist asus tööle nukujuhina «Tallinnfilmis». 1983. a debüteeris režissöörina nukufilmiga «Tuvitadi». Järgnesid «Nuril» (1985) ja «Kaelkirjak» (1986).  
 Detsembris toimus näitus «Eesti joonisfilm 15».



«Tallinnfilmis» joonisfilmigrupp 1971. aasta augustis vastsel tööpaigal — kutsealuste koondumispunkti territooriumil Hiium.

Rao Heidmets oma näituse avamisel Kinomajas.  
 T. Talivee foto



## «TUGLASE ELU» SOOMES JA ROOTSIS

I. Normeti koostatud ja algselt televisioonile lavastatud kompositsiooni «Tuglase elu» mänigiti Soomes ja Rootsis.

29. septembril andsid näitlejad Andres Ild ja Tiia Kriisa etenduse Helsingi Rahvusteatri väikesel laval, 3. oktoobril Stockholmis Linnateatri väikesel laval.

## Muudatusi

### Teatrite juhtkondades

1986. aasta töi kaasa mitmeid muutusi teatrijuhtide ametikohadel.

ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja on alates 31. juulist Jüri Trei, diplomeeritud laulja, kes on varem olnud EKP KK kultuuriosakonna vastutav töötaja ja seejärel täiendanud end kaks aastat Leningradi Kõrgemas Parteikoolis. Repertuaarikolleegiumi peatoimetajana asus 1. augustist tööle Andres Laasik, kes lõpetas Leningradi Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi teatri-teadlasena.

ENSV Riikliku Noorsooteatri kunstiliseks juhiks sai 16. jaanuarist Rudolf Allabert; endine peanäitejuht Kalju Komissarov on 2. jaanuarist 1986 TR Konservatooriumi lavakunstkateedri juhataja.

ENSV Riikliku Nukuteatri uus direktor Kalle Aro asus tööle 7. septembril 1986. Eelnevalt on ta töötanud Nukuteatri lavastusala juhatajana ja Noorsooteatri direktori asetäitjana.

### Kinoliidus

Eesti Kinoliidu juhatuse sekretäriks valiti juhatuse pleenumil 26. novembril 1986 Raimund Feldt.

R. Feldt sündis 3. veebruaril 1930 Järvamaal Vodjal talupoja perekonnas. Käis Paide keskkoolis. Lõpetas Tallinna Polütehnilise Instituudi majandusteaduskonna 1976. «Tallinnfilmis» töötab aastast 1960 — vanemadministraatorina, filmidirektori asetäitjana, filmidirektorina; 1985. aastast stuudio direktori asetäitja. Olnud tootmisjuht (filmidirektor) 18 mängufilmi juures, sh «Viimne reliikvia», «Briljandid proletariaadi diktaatorile», «Hukkunud Alpinisti» hotell», «Kõrboja peremees», «Nukitsamees», «Corrida», «Lurich», «Puud olid...».

## In memoriam 1986

Ants Kivirähk — 24. III 1928 — 31. I 1986, Eesti NSV Riikliku Nukuteatri direktor  
Rein Ploom — 3. IV 1900 — 25. III 1986, helilooja  
Indrek Kaber — 22. XII 1945 — 17. IV 1986, Rakvere Teatri endine kirjandusala juhataja  
Harry Tõnuri — 20. XI 1921 — 24. VI 1986, Tallinna Lastemuusikakooli õpetaja  
Rein Ranniku — 17. VI 1907 — 25. VI 1986, RAT «Estonia» endine tantsija  
Elsa Avesson — 17. II 1911 — 24. VII 1986, pianist, Eesti NSV teeneline kunstnik  
Heino Tõlp — 23. V 1919 — 26. VII 1986, Eesti NSV Riikliku Noorsooteatri pealavameister  
Anatoli Hanson — 7. VII 1924 — 31. VII 1986, RAT «Estonia» endine tantsija  
Elmar Kivilo — 25. I 1912 — 21. VIII 1986, RAT «Vanemuise» draamanäitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik  
Endel Loitme — 24. X 1928 — 25. VIII 1986, Tallinna Muusikakeskkooli õpetaja  
Raivo Kursk — 15. II 1908 — 5. XI 1986, RAT «Estonia» kontsertmeister  
Kersti Uibo — 13. XII 1941 — 27. XI 1986, RAT «Vanemuise» jumestaja  
Arvo Ratassepp — 17. III 1926 — 22. XII 1986, koorijuht, TRK professor, Eesti NSV rahvakunstnik  
Kaarel Ird — 27. VIII 1909 — 25. XII 1986, RAT «Vanemuise» kunstiline juht, NSV Liidu rahvakunstnik  
Alfred Rebane — 9. VII 1902 — 29. XII 1986, TRA Draamateatri endine näitleja, Eesti NSV rahvakunstnik

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАРТ 1987

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

## ТЕАТР

**И. НОРМЕТ** — Основан Союз театральных деятелей СССР (3; 52)

Главный режиссер Пярнуского драматического театра Инго Нормет делится своими впечатлениями о состоявшемся в декабре 1986 года в Москве учредительном съезде Союза театральных деятелей СССР. Реферируя доклад актера Ленинградского Большого драматического театра Кирилла Лаврова, И. Нормет останавливается на многих наболевших проблемах, неразрешимость которых уже десятилетиями препятствовала развитию советского театрального искусства. Созываемый новый союз в Эстонии, первый съезд которого передвинут с марта месяца на осень, внес бы оздоровительные перемены и в нашу театральную жизнь. Настало время, когда и мы должны быть способны оценить театральную жизнь республике и более общим взглядом, создать новую организацию, которая помогала бы нам больше, чем прежняя.

**Отвечает ХЕНДРИК ТООМПЕРЕ (5)**

На вопросы отвечает заслуженный артист Эстонской ССР, актер Государственного кукольного театра ЭССР Хендрик Тоомпере, который говорит о своем пути к театру, размышляет о своеобразии кукольного театра, детей и природе. Вопросы задает критик М. Ринк.

**Сокровищница мысли. Работа с живым материалом (11)**

Интервью с американским режиссером и педагогом Лл Страсбергом /1901—1982/, который весьма основательно исследовал и вводил в практику систему Станиславского. Лл Страсберг имеет большой театральный опыт, он основал в 1931 году в Нью-Йорке Групповой театр и 10 лет руководил им; с 1949 года был в Нью-Йорке и Голливуде педагогом Актерской студии, т. е. — учителем всей голливудской элиты. В интервью Страсберг говорит о введении системы Станиславского в практику при обучении актеров, в котором он на первый план выдвигает расслабление, раскрепощение актера для сцены. Страсберг знакомит со своим методом работы и подробно описывает многие упражнения, которые он использует при обучении актеров. Интервьюирует Ричард Шехнер, один из ведущих театральных деятелей мирового авангардного театра 1960—70 гг., который был постановщиком *'The Performance Group'*, а также когда-то редактором *The Drama Review*.

**Т. РИТСОН** — Просто и сложно, мощь и Валтон (55)

Начинающий театральный критик Тынис Ритсон анализирует постановку Пярнуского драматического театра, «Властилины мощи» Арво Валтона /реж. П. Педас/. Речь идет о пьесе, в какой-то мере необычной, поскольку философски насыщенное, избыточное афоризмами произведение А. Валтона, который известен в основном

как прозаик, сценически очень трудно осуществимо. Рецензент рассматривает действующих лиц этой пьесы в системе философских взглядов писателя и для сравнения приводит мысли из сборника афоризмов А. Валтона «Назад в будущее» и «Дао-дэ цзин» Лао-цзы, Сценическое решение стилизованное, стильное, лаконичное, условное и статичное. Заслуживает похвалы смелость режиссера, поставившего столь трудную для сцены пьесу в малом зале пярнуского театра. К тому же наша исторически и географически сложившаяся западная культура может оскудеть, если ее не взбадривать философией далекого Востока.

## МУЗЫКА

**Р. СУЛЕ** — Об одном элегантном эстонском мужчине и его творчестве (41)

В статье говорится о композиторе Эдгаре Арпо /1911—1978/; о нем как личности рассказывают его коллеги, композиторы Эстер Мяги и Харри Отса. Э. Арпо получил широкую известность в 1940—50 годы как автор хоровых, сольных, народных и эстрадных песен. Однако выдающимся произведением композитора следует считать шесть тетрадей, содержащих 57 органичных произведений /1968—1978/, в которых использованы эстонские народные напевы, дополненные современным звуковым богатством.

**Кто? БОРИС ТИЩЕНКО (48)**

Обзор творческого пути ленинградского композитора Бориса Тищенко /род. 1939/. Наиболее существенными произведениями композитора являются 7 симфоний, 7 инструментальных концертов, Реквием на слова Анны Ахматовой, балет «Ярославна». В статье приводятся и оценки учителя композитора, Д. Шостаковича, данные работам своего ученика /особо отмечает Д. Шостакович Третью симфонию В. Тищенко/. Автор статьи Э. Папп.

**П. КУУСК** — Мир музыки 1985/86 (71)

Обзор важнейших событий мировой музыкальной жизни в сезон 1985/86. Подробнее рассматриваются оперные постановки в пяти ведущих театрах мира /«Ла Скала», Нью-Йоркская Метрополитен-Опера, Парижская Гранд-Опера, Венская государственная опера и Лондонский оперный театр/. Более детально описываются мериприятия, связанные с исполнением новой музыки: фестивали, серии концертов, вопросы распространения новых опер и т. д.

## КИНО

**А. ФАБЕР** — *Moderato cantabile*. Маргарет Дюрас и ее кинопроза (22)

Венгерский киножурналист делает обзор связей французской писательницы М. Дюрас с киноискусством /её романы много раз экранизированы, сама она является автором 19 фильмов/, гово-

рит о своеобразных чертах ее кинотворчества, о его сквозных мотивах: одиночестве, отчуждении, а также о значении музыки в творчестве М. Дюрас.

**Никто на меня не воздействовал, кроме меня самой (29)**

Интервью итальянского киножурналиста Доинано Фазоли с Маргарет Дюрас, в котором писательница говорит о том, что служило для нее примером /вернее об отсутствии примеров/, о некоторых наиболее понравившихся авторах фильмов /Брессон, Тати, Годар/, о своих отношениях с актерами. В конце интервью, соглашаясь с журналистом, М. Дюрас высказывает точку зрения, что киноискусство умерло...

**М. ЛОТМАН — Заметки о художественной модели мира Андреса Сёэта (31)**

Творчество Андреса Сёэта — одного из ведущих режиссеров и операторов эстонского документального кинематографа — рассматривается в общем контексте развития мирового и эстонского киноискусства. Если игровой кинематограф сближается с документальным /ср. Феллини/, то в эстонском авторском фильме заметны многие черты, ранее характерные только для художественного кинематографа. Выделяются два направления эстонского авторского кинематографа: «поэтическое» /М. Соосаар/ и «прозаическое» /А. Сёэт/. Для «поэтического» направления характерна повышенная ассоциативность и образность, для «прозаического» — дискурсивность и публицистичность.

Творчество А. Сёэта рассматривается как единое целое, выявляются сквозные мотивы и их взаимодействие, образующее художественную модель мира режиссера. Отмечается, что основным пафосом творчества А. Сёэта является отделение подлинных ценностей от мнимых, утвержде-

ние творческого начала в личности и обществе, в противовес фальшивому и потребительскому.

**А. ИХО, П. СИММ — Hommage à Андрей Тарковский (62)**

Воспоминания эстонского оператора и режиссера Арво Ихо и режиссера Пеэтера Симма об Андрее Тарковском /1932—1986/, с которым они тесно соприкасались при съемках фильма «Сталкер» в Эстонии и который был художественным руководителем новелл «Променады» и «Татуировка» дебютной кассеты «Гадание на ромашке» (1977) молодых эстонских режиссеров. Публикуемый материал дополнен серией фотографий А. Ихо со съемочной площадки «Сталкера».

---

## РАЗНОЕ

**П. ТОРГА — Цель — интересный театр (96)**

Создатели моды неоднократно заказали, что наследие прошлого интерпретируемо в духе современной эстетики так, что в нас возникает представление об исторически достоверном костюме. Наш театральный костюм, утверждает автор статьи, театральный художник Проомет Торга, создает как раз противоположное впечатление. Что мешает художнику создавать сейчас хорошие костюмы? Материал — трудности с качеством ткани, ценами. Обязанность работать дешево. С этими препятствиями не считается и начавшийся сейчас театральный эксперимент. П. Торга предлагает новое решение: развивать в театрах по мере возможностей промышленность, связанную с модой. Из получаемой прибыли можно было бы финансировать творческие эксперименты создания рассчитанного на конкретного актера костюма, который был бы достоверным, неповторимым.

---

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

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1987

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

**The leading article. The foundation of the Estonian Union of Theatrical People. I. Normet (3; 52)**

Ingo Normet, chief director at the Pärnu Theatre gives his impressions of the constituent Congress of the Union of Theatrical People, of the USSR held in Moscow, December 1986. Reviewing the speech made by Kirill Lavrov, actor at the Leningrad Bolshoi Drama Theatre, I. Normet deals with several painful problems which — because they remain unsolved — have impeded the development of the theatre in the Soviet Union. The new union, still to be founded in Estonia (the foundation congress being postponed from March till autumn) might bring about some healthful changes. The time has come to make an effort and give a critical evaluation of our theatrical scene in a more general context, create a new organization which would be of more help than the previous one.

**HENDRIK TOOMPERE answers (5)**

Hendrik Toompere, Merited Artist of the ESSR, actor at the Estonian State Puppet Theatre talks about his path to the theatre, discusses the peculiarities of the puppet theatre, reflects on children and nature. Interview by M. Rink.

**THE TREASURY OF THOUGHT. Work with live material (11)**

An interview with Lee Strasberg (1901—1982) who has thoroughly studied and applied Stanislavsky's system. Lee Strasberg, a proficient man on the theatrical scene, co-founder of the Group Theatre in New York City in 1931 and its leader for ten years, since 1949 teacher at the Actors Studio in NYC and coach of the Hollywood elite. In the interview Strasberg discusses the application of the Stanislavsky method to actor training in which he places a special emphasis on relaxation, the actor's liberation for the stage. Strasberg introduces his method of work and describes in a more detailed way several of the exercises he uses in actor training. The interview is by Richard Schechner, one of the leading figures of the Avant-gardist theatre in the '60s and '70s, director of Performance Group and editor of the *Tulane Drama Review*.

**T. RITSON. Easy and complicated, divination and Valton (55)**

Young theatre critic Tõnis Ritson analyses the production by the Pärnu Theatre — Arvo Valton's *Men of Divine Powers* (directed by P. Pedajas). Here we have a rather exceptional play which, because of its philosophically condensed and aphorism-infused text, is very difficult to stage. The reviewer discusses Valton's characters in the context of the author's philosophical views, draws comparisons from a collection of aphorisms by Valton called *A Return to Future* and from Lao-tzu's *Tao-te Ching*. Pedajas' direction has been effected in a stylised and stylish, frugal, con-

ventional and static manner. The director's courage to take on the play which can hardly be subjected to production, and stage it in the Little Hall of the Pärnu Theatre is commendable. Moreover, the scope of our mostly West-orientated culture might be narrowed down if we do not invigorate it with the philosophy of the distant East.

## MUSIC

**R. SULE. On a smart Estonian and his work (41)**

The article concerns the composer Edgar Arro (1911—1978) who — as a personality — will be discussed by his colleagues, the composers Ester Mägi and Harri Otsa. E. Arro, the composer, gained more popularity in the 1940s and '50s with his choral, solo and popular songs. However, the 57 organ pieces in 6 cahiers (1968—1978) in which Estonian folk melodies are supplemented by modern sonority are clearly the composer's masterpieces.

**Who's who? BORIS TISHCHENKO (48)**

A survey of the work of Boris Tishchenko (b. 1939), composer from Leningrad. His major compositions are: 7 symphonies, 7 concertos, *Requiem* to the text by Anna Akhmatova, the ballet *Yaroslavna*. The article presents the critical evaluation by D. Shostakovich, the composer's teacher, of his pupil's works (Shostakovich singles out Tishchenko's *Third Symphony*). The author of the article is E. Papp.

**P. KUUSK. The world of music 1985/86 (71)**

A survey of some outstanding events on the music scene from all over the world during the season of 1985/86. The most prominent opera productions in five leading opera theatres of the world have been more closely observed (the La Scala, the Metropolitan Opera in NYC, the Opéra in Paris, the Staatsoper in Vienna and the Royal Opera in London). The performance of modern music has been discussed in greater detail: festivals, concert programmes, the problems of the spread of the new opera, etc.

## CINEMA

**A. FABER. Moderato cantabile. Marguerite Duras and her film prose (22)**

A review by the Hungarian film journalist of the relationship of the French authoress with the cinema (her novels have been widely screened and she is the author of 19 films herself), the peculiarities of her cinematic work and the dominant motifs in it: loneliness, estrangement, also, the importance of music in her work.

**No one but myself has had any influence on me (29)**

An interview by the Italian film journalist Dorian Fasoli with Marguerite Duras in which she discusses her models (or rather, the lack of them), some more likeable film directors (Bresson, Tati,



Godard), her relations to actors. At the end of the interview she agrees with the interviewer on the point that motion picture art is dead...

**M. LOTMAN. Notes on Andres Sööt's artistic model of the world (31)**

The work of Andres Sööt, cameraman and director, one of the leading Estonian documentarists is seen in a general context of the world and Estonian cinema. As the feature film generally approaches the documentary (cf. F. Fellini), Estonian one-man films have adopted several features formerly peculiar to feature films. Two trends in the Estonian one-man film have been distinguished: «poetic» (M. Soosaar) and «prosaic» (A. Sööt). The «poetic» trend may be characterized by greater associativity and figurativeness, the «prosaic» trend by discursiveness and journalism.

Andres Sööt's work has been analysed as an integrated whole, the pervading motifs and their relationship have been pointed out, the director has built his artistic model on it. The essential paths of Sööt's work expresses itself in the discrimination between perpetual values and temporary ones, the emphasis on the creative element in Man and society as opposed to pretentiousness and consumerism.

**A. IHO, P. SIMM. Homage to Andrei Tarkovsky (62)**

The Estonian film photographer and director Arvo Iho and the director Peeter Simm give their

recollection of Andrei Tarkovsky (1932—1986) with whom they were in close contact during the shooting of *The Stalker* and who has also been the artistic adviser to the short films «The Walk» and «The Tattoo» included in the debut by Estonian new directors called *Pluck a Daisy* (1977). The writings are supplemented by a series of original photos by A. Iho from the shooting of *The Stalker*.

---

**MISCELLANEOUS**

**P. TORGA. The interesting theatre is our aim (96)**

The fashion designers have proved again and again that the heritage of the past could be interpreted in today's idiom and in an aesthetically attractive way so that we feel that what we have is a historically authentic costume. Our theatrical costume, however, impresses us conversely, states the author of this article, the designer Proomet Torga.

What prevents the designer from creating good costumes? Material, the pains with the quality of the material and its price. The compulsion to work at little expense. The theatrical experiment which is under way does not take these obstacles into account. P. Torga offers an innovative solution: to develop fashion industry inside the theatre as much as possible. The proceeds could be used to finance creative experiments in order to design a genuine and unique costume for a particular actor or actress.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 01. 1987. Trükkimisele antud 18. 02. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 12,1. MB-00371. Tellimuse nr. 213. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 17 000.

Sdano в набор 15. 01. 1987. Подписано к печати 18. 02. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 12,1. Заказ 213. MB-00371.

«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, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.

Kõige hea kõrval, mida käimasolev teatrieksperiment endaga kaasa peaks tooma, jääb veidi arusaamatuks, mida head toob ta kunstnikele. Ja kas üldse toob? On ju kunstnik üks suuremaid «raharaiskajaid». Kunstniku väljamõeldud kujundus maksab, kostüümide materjal ja valmistamine maksab, plakati trükkimine maksab jne. Olukorras, kus iga rubla on arvel. Ei ole tähtis, kas nimetame seda inflatsiooniks või hindade reguleerimiseks, selge on, et peaaegu kõik teatris kasutatavad materjalid on läinud kallimaks, lavastusrahad aga nagu näitlejate palgadki on jäänud praktiliselt samaks. Üleskutse nendegi rahade kokkuhoiule ei aja enam naerma, vaid teeb mõtlenuks. Mis saab edasi? Ei ole ju võimalik lennukiga, mille tiivad kokku hoitud, enneolematutesse kõrgustesse tõusta. Seda suudab ehk ainult raha lugev ametnik.

Tagajärjed on näha. Kujundus ja kostüüm on muutumas või juba muutunud kohustuslikuks augutäiteks. Midagi lavale ja midagi näitlejale selga — ei saa ju neid päris alasti lavale saata. Kui lavastuse esimesel hooajal kostüümid veel kõlbavad vaadata, siis järgmistel hooaegadel hakkab «teatri viletsus» üha rohkem silma. Üheks põhjuseks on paratamatult odavatest materjalidest kostüümi füüsiline vananemine. Teine, palju olulisem puudus on kostüümide moraalne vananemine, mis on tingitud moe muutumisest. Ka nn ajalooline kostüüm ei ole moe eest kaitstud. Sest ükskõik kui põhjalikult kunstnik ka ei süvene mingisse aega, lavale tooduna kujutab see endast ikkagi interpretatsiooni etteantud teemal. Põhjusi selleks on terve hulk: kasutame vaid praeguse päritoluga kangaid; autentse materjali puudus; teadlikud või alateadlikud mõjutused nüüdismooest jne. Kui mõni lavastus peab repertuaaris vastu neli hooaega ja kostüümide moraalne vananemine justkui ei olegi märgatav, siis võib väita, et tegemist on — v. a üksikut erandit, kus üldistuse ja sünteesi aste äärmiselt kõrge — selle halli keskpärasusega, millega juba nii harjunud oleme.

Moeloojad on korduvalt tõestanud, et minevikupärand on interpreteeritav tänapäevasele ja esteetiliselt kaunit, nii et loob samas meid tunde, et tegemist on ajalooliselt töepärase kostüümiga. Meie teatrikostüüm jätab paraku mulje just vastupidisest. Erandiks ehk ainult Mari-Liis Küla lähenemine kostüümile. Kummaline, et just tema puhul ilmutas muidu vaikiv kriitika totaalset mittemõistmist (TMK 1983, nr 11, lk 50, TR Draamateatri lavastusest «Ela ja mäleta»).

TMK 1986. aasta 4. numbris ilmus Mari Kanasaare artikkel «Kostüüm ja müüt. 30. aastate Hollywood», milles kirjas, et 30. aastatel tehti Hollywoodis mustvalgete filmide kostüümid ehtsatest materjalidest. Ehtsad olid kallihinnalised brokaadid, pitsid, karusnahad, suled, ka siis, kui nad ainult momendiks kaadrisse sattusid või isegi hoopis varjatuks jäid. Ja ainult esimesel pilgul võib tunduda paradoksaalne, et «Anna Kareninas» kasutati paberist lund ja õmmeldi peidus aluseelikutele ehtne pits. Artiklis on seletus. «Kostüümis nähti tähtsat visuaalset komponenti, mis peale karakteri iseloomustamise aitas luua ka soovitatavat emotsionaalset atmosfääri, ja seda mitte ainult filmis, vaid ka võtteplatsil.» Meie teatris aga püüame seda ära unustada. On siis mõtet kurta, et näitlejad ei hooli oma kostüümidest. Peale õmblejate töö neis suurt midagi ju ka ei ole.

Mis segab kunstniku praegu loomast näitlejatele häid kostüüme? Materjal, mis on kõige alus — vaevad kanga hankimise, kvaliteedi, hinna ümber. «Kindla peale» ja odavalt töötamise sundus (riigi raha ei ole raisata). Tundub, et need on täiesti ületamatud takistused, mille vastu ei saa ka teatrieksperiment!

Hollywoodi stuudiod arendasid välja oma moetoöstuse. Miks ei võiks meie teatrid kasutada sama teed? Materiaalne alus — õmblustöökoja ja vähemalt ühe kunstniku näol on ju igas teatris olemas. Seda, mis müüdav, saaks vastavalt nõudlusele ja võimalustele toota. Müügist laekuvast tulust (mitte rahast) võiks omakorda osta uusi kangaid, finantseerida loomingulisi katsetusi juba tegeliku, kindlale näitlejale mõeldud kostüümi kujundamisel, mis siis oleks ehe ja ainukordne.

Ma ei ole majandusteadlane, kuid arvan, et sel kombel võiksime jõuda kvalitatiivsete muutusteni, võrreldes tänase kostüümpildiga. Lisaks veel kaasnähtused, mis tuleksid teatrile ainult kasuks: kunstnike omavaheine konkurents (rublaga mõõdetav sobivus oma kohale), konkurents Moemajaga, reklaam kodumaistele kangastele, publiku huvi. Toimuks kostüümi enese väärtustamine näitleja silmis — on ju niisugune unikaalne kostüüm ka vahend näitlejamüüdi loomiseks.

Kunstnikud aga ei pruugiks pödeda kartust, et neist midagi järele ei jää. Tsiteeriksin majanduskandidaati R. Hassonovi artiklit «Kõige kopeeritavam kunst» («Aja Puls» 1986, nr 19, lk 20): «Moodi loetakse ettevõtluse kõrgemaks, vaimseks sfääriks.»



*Kenzo kujundatud rõivakomplekt Ameerika XIX sajandi pioneeride stiilis (1986, Prantsuse ajakirja «L'Officiel» novembrinumbrist).*

