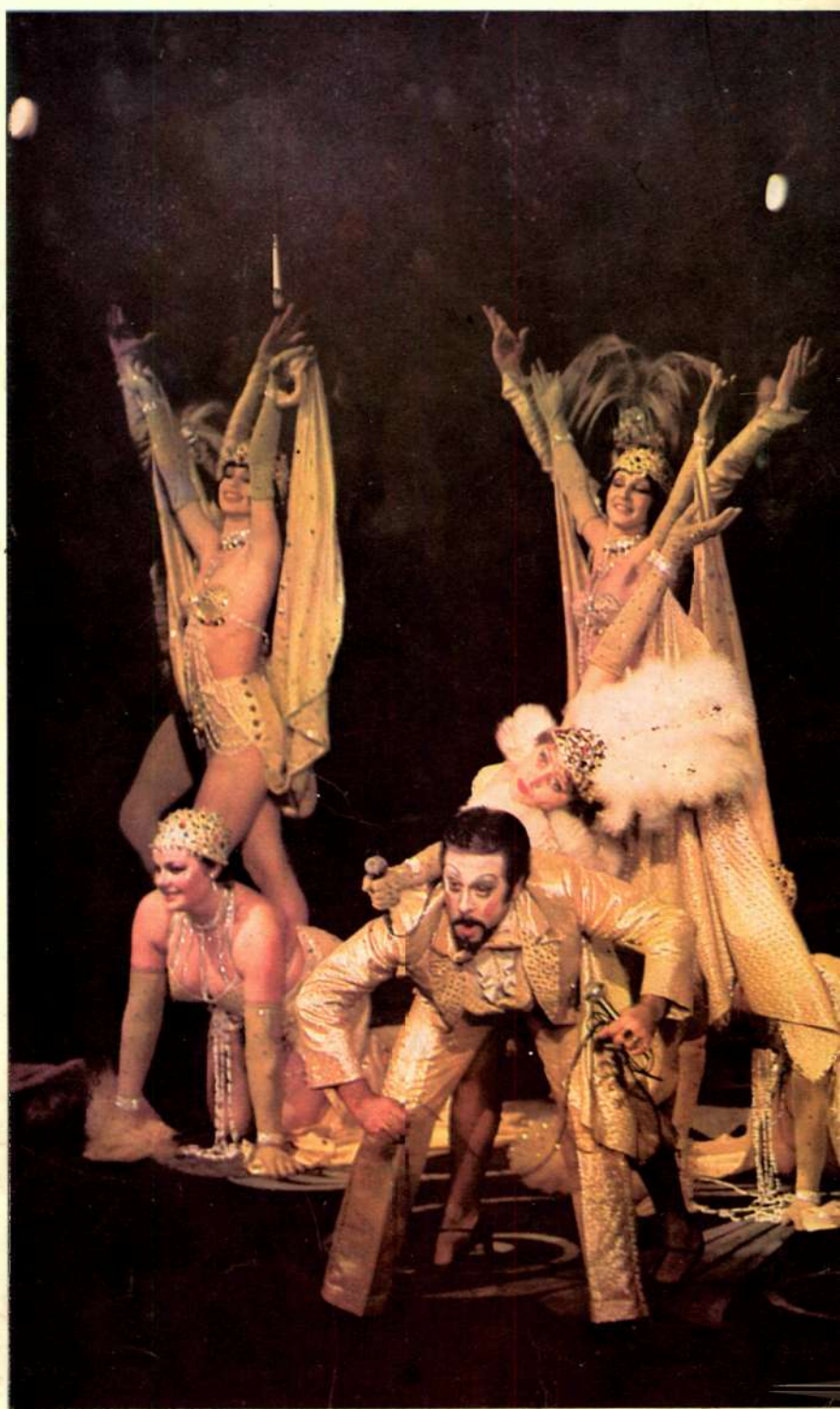


ENSY Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSY Riikliku  
Kinokomitee,  
ENSY Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSY Teatriühingu  
ajakiri



7

/1985

# 7 / 1985

juuli

IV aastakäik

Esikaanel: Stseen J. Kanderi muusikalist «Kabaree» (lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik G. Sander). Keskel: Konferansjee — Arvo Laid, Sally — Katrin Karisma. V. Menduneni foto

Tagakaanel: Stseen E. Tambergi ooperist «Lend» (lavastaja M. Murdmaa, kunstnik M.-L. Küla). Tütarlaps — Leili Tammel. Helilooja — Tarmo Sild. G. Väidla foto.



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel. 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 44 31 09

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER

## SISUKORD

### TEATER

Lilian Vellerand	IGAL PRINTSIL OMA WITTENBERG ( <i>Näitleja R. Adlase portree</i> )	38
Margot Visnap	PÖGUS PEATUS VILNIUSE JA TALLINNA VAHEL ( <i>«Balti teatrikevad 1985» Riias</i> )	53
Ain Kaalep	DON JUANI TEEMAL GRUUSIA VARIATSIOONIDEGA	77
	VANEMAIK TEGEVNAITLEJAJD EESTI TEATRI- TRUPPIDES — HELEND PEEP	90

### MUUSIKA

	VASTAB JAAN RÄÄTS	5
Kristel Pappel	«LENNU» MUUSIKALISEST DRAMATURGIAST	29
Mari Saar	LAHTISI MÖTTEID LAULUPEOKANTAADIST	32
Mihkel Mutk	«KABAREEST», KA JUTUMÄRKIDETA	69
Mare Põldmäe	SAJAND KAUGET EELKAIJAT ( <i>«Laulu ja Mängu Leht» — 100</i> )	83

### KINO

Peeter Torop	FILM JA KULTUUR: OTSINGUD	17
Juri Lotman	FILMIKUNSTI KOHT KULTUURIMEHCHANISMIS ( <i>Rubriik «Mõttevaramu»</i> )	19
Jaak Lõhmus	MILOŠ FORMAN JA TEMA «AMADEUS»	48
	INTERVJUU MILOŠ FORMANIGA	50
Kaur Alttoa	UHEST VILLEM RAAMI PORTREEST	62

Johannes Lott	AVAVEERG	3
Eha Komissarov	VALGED ÜÜD	96

Fr. P. Kreutzwaldi

nim. ENSV Riiklik

Raamatukogu



A. Arbuzovi «Pihtimuste õõ» Vene Draamateatris (lavastaja N. Šeiko). Gissling — Leonid Sevtsov, Lastotškin — Valeri Klassen.

D. Prantsu foto

V. Bökavi — M. Undi «Likvideerimine» («Sotnikav») Noorsooteatris (lavastaja M. Unt). Demtšihha — Hilja Varem, Külavanem — Paul Laasik, Sotnikav — Toomas Lõhmuste.

G. Vaidla foto



A. Dudaravi «Reamehed» TRA Draamateatris (lavastaja M. Mikiver). Dervojed — Mikk Mikiver, Dugin — Evald Hermaküla.



B. Brechti «Svejki Teises maailmasõjas» «Vanalinna Stuudios» (lavastaja E. Baskin). Bullinger — Jaak Tamleht, Esimene külaline — Jüri Karindi, Teine külaline — Mari Palm, Svejki — Mati Rebane.

K. Suure fotod



Meie vabariigi kunstielu põhiülesannetele — uute kultuuriväärtuste loomisele, paremate võimaluste kujundamisele nõukogude ja maailma kultuurist osasaamiseks, töötajate ja noorte esteetilise, kõlbelse ja ideelise kasvatuse tõhustamisele — on juba hulk aega mobiliseerivalt mõjunud meie maale ja rahvale olulised tähtpäevad ja sündmused.

Seljataha on jäänud suure võidu 40. aastapäeva pidulik ja väärline tähistamine. Kätte on jõudnud Eesti NSV 45. aastapäev, ees seisab NLKP XXVII kongress ja Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 70. aastapäev. Ükski neist tähtsündmustest ei olnud ega ole episoodilise tähendusega. Konkreetseks tähtpäevaks valmistumine ja selle tähistamine on toonud meie kultuuri- ja kunstielu põhiväärtusi, mis ei aegu ega kustu tähtsa juubeli möödumisega.

Möödunud aastatel korraldatud võistlused uute muusika-, draama- ja kujutava kunsti teoste saamiseks, mis kajastaksid Suurt Isamaasõda ning meie kaasaega, andsid loodetud tulemusi. Rohkesti saadi uusi kunstiväärtusi, mis aitavad kasvatada nõukogude patriotismi, sotsialistlikku internationalismi ja tööarmastust, süvendada esteetilist kasvatust. Vabariigi kutselised ja kultuurhariduslikud kollektiivid töid vaatajani-kuulajani vennasrahvaste ja meie endi autorite teoseid, mis oma sügava ideelis-kunstilise tasemega rikastavad nõukogude kultuurivaramut ning aitavad avardada inimeste silmaringi, avada tänapäeva põhiprobleeme. Meeldejäävaid elamusid ja palju mõtlemapanevat pakuvad K. Irdi lavastatud «Ma langesin esimesel sõjasuvel» ja «Polgu poeg» RAT «Vanemuises», M. Mikiveri lavastatud «Reamehed» V. Kingissepa nimelises Tallinna Draamateatris, N. Seiko lavastatud «Pihtimuste öö» Vene Draamateatris jt, samuti mitmed ENSV Filharmoonia kontserdid Suure Isamaasõja kajastamiseks.

Edusammud meie kultuuri ja kunsti arengus ideelis-kunstilise küpsuse suunas ning tänapäeva erutavate probleemide avamisel on eeskätt tulenenud kunstnike, heliloojate, kirjanike, filmiloojate, kultuuri- ja kunstitöötajate järjekindlast juhindumisest partei suunistest. Selles tegevuses on meile olnud teenäitajaks need, kes alustasid nõukoguliku kultuuri ja kunsti loomist 1940. aastal ja jätkasid seda Eesti NSV Kunstiansamblis ning on ikka veel rivis koos noorematega.

Kätte jõudnud suurt pidu on ka nemad aidanud ette valmistada. Meie vabariik on taas pidurüüs. Linnade-rajonide laulu- ja tantsupäevadelt on jõutud Tallinnas toimuvale üldlaulu- ja tantsupeole. See on suur tänu-, rõõmu-, sõpruse- ja kunstimüü.

Nõukogude võimu taaskehtestamine 45 aastat tagasi, Eesti NSV vabastamine fašistlikest okupantidest ja Suures Isamaasõjas saavutatud võit olid põhiallikad, mis avasid meie inimeste loovad jõud ja energia majanduse ning kultuuri arendamiseks. Tänapäev on selle kinnituseks, et partei ja nõukogude rahva jõupingutused on kandnud vilja. Lahutamatus koostöös vennasrahvastega on meie vabariigi töötajad üldiselt edukalt lõpetamas XI viisaastakut ning asuvad täis energiat ja jõudu XII viisaastakusse.

Tuleb hinnata ka kultuuri ja kunsti osa aktuaalsete majandus- ja sotsiaalsete probleemide lahendamisel. Sihte seadvalt mõjuvad seltsimees M. Gorbatsõvi sõnad NLKP Keskkomitee aprillipööril: «Kõik parim, mille on loonud nõukogude kirjandus ja kunst, on alati olnud lahutamatult seotud partei ja rahva peamiste ülesannete ja muredega. Pole kahtlust, et uued ülesanded, mida tänapäeval lahendatakse, leiavad väärlise vastukaja sotsialistliku elu töde jaatavas kunstiloomingus.»

Lähtudes sellest parteilisest suunist, peame realselt hindama kõike seda head, mida viimastel aastatel oleme saavutanud kultuuri ja kunsti vallas, ning selgelt nägema oma reserve, puudustest aga kiiremini vabanema. Seda nõuab meilt aeg. Head kogemused ja väärt praktika ning energiline töö, mis aktiviseerisid kogu kultuuri-elu, vajavad edasiarendamist, et rikastada ühiskonna vaimset elu ning kasvatada nõukogude inimesi ideeliselt ja kõlbeliselt.

JOHANNES LOTT,  
Eesti NSV kultuuriminister



*Jaan Rääts  
P. Sirge foto*

## Vastab Jaan Rääts

**Kas sõnadega on võimalik seletada, kuidas teil muusikalised mõtted tekivad, millise tee läbi käivad teoseks saamisel?**

Arvan, et komponisti tööst on mittepühendatuile raske rääkida. Võib-olla ei tohigi kõiki kõogiasju avalikkuse ette tuua. Need võivad tunduda kohutavalt proosalised. Romantilise muusikakirjanduse legendide ja filmide põhjal on paljudel tekkinud iseäralik arusaamine, et helilooja on luues veidi hullumeelne, siit ilmast ära. Ei usu, et see nii on, et see oleks kunagi nii olnud. Teada olevad faktid mineviku suurkujude loomisviisidest kõnelevad legendidele vastu.

Välispidiselt mina mõtlen muusikat välja kõndides...

**Nagu Beethoven — väljadel jalutades?**

...mööda tuba. Kui tarvis, märgin midagi tingmärkides üles, proovin klaveril ideid järele.

Töötan ma hooti. Võin mitu kuud mitte mõeldagi muusika kirjutamisele. Kui ootamatult püüaksingi, sellest ei tuleks midagi. Ma ei saa ühtki oma tegevust teha külmalt või kiretult. Võib-olla tundub kõrvalt, et kulutan aega ratsionaalselt?

**Tundub küll.**

Tegelikult meeldib mulle kõige rohkem olla vaba. Niisama mõtiskleda, jalutada, muusikat kuulata. Et kirjutada, pean end kõigepealt soojaks töötama. Suurema teosega paralleelselt kirjutan tavaliselt klaveripalu. Mitte intonatsioonilise eeskujuna, vaid eelsoojenduseks igakordsel suure töö jätkamisel. Seepärast neid mul nii palju ongi, parematest olen koostanud kokku nüüd juba kuus tsükli. Kui satun hoogu, on pea jäägitult teosega hõivatud, kui ka väliselt tegelen millegi muuga. Kogu aeg on tunne, nagu oleks elu millegagi väga täidetud, nagu üha midagi juhtuks. Eriti, kui mõni koht jääb toppama, siis mõte puurib ja puurib, kuni lõpuks leiab huvitava lahenduse või pidepunkti, ja see ülesaamine võib juhtuda kas või trammis. Nii et loominguperiood on tore aeg.

Samas peab teos ühe hooga valmis saama. Kui jätan visandid kõrvale, tunduvad nad hiljem juba igavad, ma ei suuda enam samadesse meeleoludesse uuesti sisse elada. Üldse töötan suurte kadudega. Arvan, et iga sümfoonia kirjutades on mul umbes neli korda rohkem materjali kõrvale jäänud.

**Hoiate seda varuks?**

Visandeid võib isegi alles olla, sest mul pole kodus kahjuks ahju. Aga ma ei saa enam neist hästi aru — nad on kirjas tingmärkides, taktidesse jaotamata noodijärjestusena, sageli märgin sõnadega midagi juurde. Onneks tulevad mul ideed suhteliselt kergelt. Mulle meeldib alati muusikas järjest midagi uut lisada. Põhimõtteliselt umbes samal meetodil kirjutasid ju Stravinski ja Prokofjev. Vastandtüüp on näiteks Sostakovitš, kes võttis võimalikult palju välja ühest ideest. Meil on selle stiili suurepärase esindaja Lepo Sumera.

Iga tööd alan öieti sellest, et korjan hulk aega materjali ja ideid. Muusikalised mõtted võivad sündida täiesti juhuslikest helidest, kas või tänaval aknast kostvast labasest šlaagrist. Ka mittemuusikalisest taustmürast — näiteks ei tule rongis und ja liikumishääldes hakkab äkki mingi helikombinatsioon kõrva huvitama. Need muljed käivitavad midagi peas, genereerivad muusikalisi mõtteid.

**Kas kannate kaasas töövihikut või usaldate mälu?**

Oma mäluaga ma rahul pole, kuid ka töövihikuid ei ole sisse seadnud. Ega mõtteid ei pruugigi noot-noodilt meeles hoida, nad jäävad kuskile alateadvusse ja kui tarvis, ilmuvad kas või mingi analoogina iseenesest välja.

Õige sageli saan inspiratsiooni kõige mitmesugusemat muusikat kuulates, kusjuures tekkival ideematerjalil pole kuulatavaga midagi ühist. 5

Ükskord kavandasin programmilist klaveripala. Mitu päeva ei tulnud head lähteideed. Kirjutasin isegi paar varianti valmis, mis aga ei meeldinud. Siis, Heliloojate Liidu töökoosolekult koju minnes märkasin, et kõrvus kumises kolleegi äsjakuulatud teose algusakord. Üsna lihtne, aga kummaliselt kõlav, huvitava karakteriga. Akordi mõjul sain kodus kavatsetud klaveripala üsna ruttu valmis. Akord ise palasse ei mahtunud.

Minule meeldib igasugust kõlamaterjali endasse imeda, filtreerida, vajalikul määral emotsionaalselt töödelda. Sel alusel fantaseerida — klaveril ja ilma. Kõigist neist elamustest ja muljetest sünnibki kokku minu enda muusika.

**Teie laadis kunstnik on siis tegelikult ühendaja.**

Jaa, nagu ka minu suured eeskujud eri ajastutel. Mozart oli suur ühendaja, Tšaikovski samuti, kui vaadelda lähemalt nende kunsti lähteid. Tänapäeval me enam ei tunnetagi, kuivõrd erineva päritoluga need olid. Pealegi oskasid klassikud neid ühendada väga tervikliku individuaalstiili raamidesse.

Nii et inspiratsioonivõimalused on sageli kummalsed. Aga nii või teisiti on loominguiline töö raske ja tõsine. Arvan, et kõik heliloojad on seda vaeva näinud, ja kellelgi pole vaid vaimustusetiibadel ühtegi partituuri valminud, nagu filmirežissööridel on soodne näidata.

Vahetevahel loeb või kuuleb heliloojatest, kes tegevat teose viimse noodini peas valmis, jääb ainult maha kirjutada. Usun, et see on võimalik, kuid — sel juhul on toimunud kõik samad võitlused ja kahtlused, ainult et mälus, mis peab sellisel komponistil muidugi olema erakordne. Suuremalt jaolt on vist siingi tegemist legendidega. Ka Mozart pidi visandeid tegema ja muid komponistivaevasid läbi elama.

**Praegu on mõned muusikauurijad seisukohal, et Bach koostas oma keeruliste fuugade jaoks mitmesuguseid abitabeleid.**

Tõenäoliselt. Eduard Tubinast räägitakse, et tema oli üks, kes teinud kõik juba lauba taga, enne kirjapanemist valmis. Küsisin ise järele. Tubin vastas: «Mis te nüüd, hakkann kirjutama ikka klaveri taga, algul ei tea üldse, mis tuleb. Järjest töötan edasi ja vaatan, mis saab.» Heliloojaid, kes millestki pihta hakkavad ja üha edasi lähevad, tean mitmeid.

Tuttav muusik, kelle korter asus ühe väga kuulsa komponisti oma all, rääkis, et tolle tööviisi pealt kuulata võttis igasuguse aukartuse komponeerimise ees, nii palju oli selles mehaanilist, otsest käsitööd — materjali ringitõstmisi ja sobitamisi.

Usun, et sellised meetodid on paratamatud. Mõnikord ei leia kaua aega mingit üleminekut, kuidagi ei klapi — meenub aga mõni vana visand, kõrvale visatud ideede, see võib paberilehel isegi pahupidi silma puutuda — mis just nõnda, pahupidi, annab, naljakas küll, konstruktiivse impulsu.

**Ehk polegi helimaterjal või tehnilised võtted nii olulised kui nende valiku vaimne, intuitsioonile toetuv tagapõhi?**

Mõtlen samuti. Kuigi mõnikord meenutab suurteose komponeerimine tööpoolest maja ehitamist, ei lase ma end seejuures piirata mingil kindlal projektil. Mulle ei meeldi ranged süsteemid. Ma pole kunagi näiteks dodekafoonia kasutanud, ja ka selles süsteemis kirjutatud muusika mulle ei istu. Mul pole isegi ühtegi fuugat, konservatooriumis eksamil kirjutasin viimase. Fugaatolikke kohti see-eest jätkub, sel määral aga, kuni saan helidega mängida, kuni nad mulle rõõmu ja huvi pakuvad. Kui pean end hakkama mõistusega, süsteemselt sundima midagi läbi viima, lähen alati teisele stiilile üle.

Tõsi, kunagi otsisin muusikast matemaatilist süsteemi. Uurisn isegi vastavat erialakirjandust. Lõpuks sai isu otsa.

**Võiks arvata, et poliüstilistiline meetod nõuab suurt tehnoloogilist uurimistööd ja käeharjutamist, et vallata ja vabalt kasutada paljude ajastute tehnikaid?**

Mul on mingi oma tehnika, millele allutan teiste stiilide välised elemendid. Vihjates teistele ajastutele, teistele heliloojatele, ma ei haara liiga sügavalt, võtan täpselt nii palju, kui endale kõlaliseltselt huvi pakub. Siingi ma ei järgi arvestusi, süsteemi.



**Kaheksas klaverisonaat näib küll üsna süstemaatiliselt stiilijälgendustest kokku pandud?**

See sonaat on erandlik: põhiideeks on galerii heliloojate muusikalisi portreesid. Lähtusin Schumanni «Karnevalist». Sonaat algabki vihjega Schumannile, ka esimese osa pealkiri on sama mis «Karnevalil» — «Preambula». Püüdsin teadlikult selles teoses leida publikuga tihedamat kontakti. See vist ka õnnestus, kuulajad jälgisid suure hoolega kavalehtedelt, kus lõpeb üks ja algab teine helilooja, kuulati ka pingelisemalt. Ja endal oli tore tervitada kolleegie erinevatest ajastutest.

**Schumann tegi «Karnevalis» kolleegidest nimelise kummarduse Chopinile. Aga teie?**

Kaheksandas sonaadis on mul praegusaegsetest heliloojatest sees vaid Veljo Tormis, sugugi mitte juhuslikult.

**Kas ehitate kirjutades üha algusest edasi või hüppate mõnikord vundamendilt korstna juurde?**

Väga harva liigun järjest, ehk vaid lühemaid klaveriteoseid luues. Suurteostes võtan eri kohad täiesti läbisegi ette. Peab küll olema mingi põhi: konkreetne materjalikogum ja üldine kompositsioonitehniline idee, mida tahan selles teoses proovida. Siis aga võin algul välja töötada, ütleme, kiire osa viiulite figuratsiooni. Kõigepealt tahan asuda raskema kallale, teen näiteks varakult kulminatsiooni, mis valmistab mulle alati vaeva. Sageli töötan kõige lõpuks teose alguse kallal. Alguse vormistatusest sõltub kohutavalt palju. Algus peab mõjuma, panema kuulama. Kõik mu lõovama algusega teosed on hästi vastu võetud — ja vastupidi. Lõpud tulevad suhteliselt lihtsalt. Rasket tööd nõuavad enamasti kiired osad.

**Ometi on just need teie firmamärgiks kujunenud?**

Ehk seetõttu, et kulutan nendele kõige rohkem tööd. Aeglased osad teen seevastu suhteliselt ruttu ja vaevata. Jätan nad viimaseks. Mõtlen seejuures: teos ongi lõpetatud, vaid aeglane osa veel teha.

**Olete mitmes intervjuus reetnud, et komponeerides on teile üldine tehnoloogiline idee või probleem peamisi pidepunkte. Kas võiksite mõnda neist kirjeldada?**

Tekib lihtsalt mingi üldidee või ettekujutus, kuidas võiks selle või teise teose teha, esialgu ähmane, siis järjest konkreitem. Kardan, et täpsemalt väljenduda mul ei õnnestu. Mulle üldse ei meeldi muusikast palju rääkida, olen põhimõtteliselt praktik.

**On see ettekujutus puhtkõlaline või kuidagi ka visuaalsusega seotud?**

Puhtkõlaline. Midagi on muidugi natuke ka silme ees. Üldine vorm teres teoses ruumilise kujutelmaga. Igal juhul pole see konkreetne nägemus, pilt või stseen, millega paljud suudavad igasugust muusikat seostada. Muide, isegi numbreid kujutlen kindlates kujundites, igaüks asub minu jaoks täpselt teatud ruumipunktis. Samamoodi on ka helid ruumiliselt korrastatud. Arvatavasti on kõik see puhtindividuaalne.

**Kas iga uus teos vajab ka uut üldideed? Kas igas uues teoses peab taotlema stiililist kordumatust, püüdma uut sinilindu?**

Kui üldidee ei tule mõnes sümfoonia või kvartetis millegipoolest rahuldavalt välja, siis paratamatult jätkan tihti järgmises teoses sealtsamast, püüan sedasama paremini teostada. Nii võivad külgnevad teosed mul tööpoolest sarnaneda, pärineda ühest maailmast. Kui aga õnnestus ideele hea vorm anda, võib hakata uut sinilindu püüdma.

Üldiselt olen märganud, et varasematel perioodidel püüsin visamalt ühesarnaste, nagu aeg on mulle näidanud, mõnikord vigasevõitu meetodite juures. Teatud vead jäid kauaks külge. Varem räägiti minu muusika puhul tihti kaleidoskoopilisusest, materjaliga üleküllastatusest, killustatusest. Mõni arvustaja isegi kiitis seda, pidasin ka ise niisugust laadi julgeks ja tänapäevaseks. Tundsin lõbugi, et suudan häirida kuulajat, kuhjates ta ette üha uusi ootamatusi. Praegu arvan, et see oli mu põhiviga, et oleksin pidanud rohkem arendama, andma kuulajale aega harjuda muutustega. Mulle tundub, et viimase 10 aastaga olen suutnud hulga vanu stampe maha raputada. Nii et mul on veel lootust saada enam-vähem korralikuks heliloojaks.

Järelikult aastatepikkune kirjutamiskogemus lihtsustab komponeerimist?

Mulle just tundub, et mitte. Iga uue töö juurde asun nagu oleks see elus esimene. Ja alustamine on ikka pööraselt raske. Enne ja nüüd. Noores eas oli ehk vähem kriitikameelt ja hasarti palju. Ka kärsitust — eriti kuskil 60.—70. vahetusel andsin ruttu käiku mõnegi töö, millega tegelikult veel rahul polnud. Praegu hoian teoseid enda käes seni, kuni tekib tunne, et enam ei suuda midagi lisada.

Noores põlves oli ka palju energiat, kahmasin endale rohkem ja kiiremaid tellimusi. Kindlasti mängib oma rolli majanduslik olukord. Mõnel perioodil on tarvis rohkem endale kaela võtta, et rohkem raha saada. Tasu küsimust püütakse kunstist rääkides alati tagaplaanile nihutada. Mis siin häbeneda, töö on töö. Kõikide aegade muusikast on ju lõviosa otseselt või kaudselt tellimustööna sündinud.

Millised teie teostest tagantjärele kaaludes rohkem endale meeldivad? On teil oma loomingus lemmikuid?

Ma ei kuulu heliloojate hulka, kes on hirmus rahul kõigega, mis kirjutatud. Olen enda teoste suhtes kaunis range, ka nendega, mis on esitatud või trükki läinud. On teoseid, mida armastan, ja selliseid, mille kohta hirmuga kuulen, et neid on kuskil mängitud. Viimase aja loomingust mulle üpris meeldivad mõned kahe klaveri marginaalid (täpsemalt — *a*-moll, millega olen täiesti rahul, *D*-duur, *H*-duur, *fis*-moll, *d*-moll); mõned ühe klaveri marginaalid. Kuidagi lähedased on Teine viiulikontsert, Teine klaverikontsert. Uue, Kaheksanda sümfoonia kohta on veel vara midagi öelda. Varasemast perioodist olen ise rahul esimese osaga Kammerkontserdist, teise osaga Viiulikontserdist, Tokaata viimase, trükitud variandiga. Meeldivad mõned klaveriprelüüdid esimesest vihikust. Kolmanda sümfoonia finaali pean õnnestumiseks. Aga ma pole üldse rahul Viienda, Kuuenda, Seitsmenda sümfooniaga. Parem, kui neid poleks kirjutatud.

Kelle hinnangut oma uudisteose kohta peate tähtsamaks? Kolleegide? Arvustajate? Publiku?

Viimasel ajal huvitab mind üha vähem erialakaaslaste — kolleegide, interpreetide — arvamus ja üha rohkem laia publiku vastuvõtt. Kõige suuremat rõõmu valmistab, kui täiesti tavaline muusikakauge inimene oma väikese komplimenti teeb. Elan publiku suhtumist alati ärevusega läbi. Olen seisukohal, et kui publik mind praegu ei vaja, ei tule kunagi paremat aega. Teos on ainult meie ajale, meie ajas tähtis. Ma pole heliloojate killast, kes arvavad, et võiks kirjutada tulevikule. Võib-olla juba viie aasta pärast tekiavad teistsugused vaimuvajadused, ilmuvad uued heliloojad. Ega keegi polegi vist tulevikule mõeldes loonud. See oli nende heliloojate eneseõigustus, kelle, ütleksin, ajaloolise süü tõttu tekkis lõhe süvamuusika ja publiku vahele. Vihjati Bachile, kes oleks nagu avastatud sajand pärast tema surma. Tegelikult Bach kirjutas oma aja jaoks, ja täpselt sellist muusikat, nagu nõuti. Kui ta poleks seda nii hiilgavalt teinud, poleks ta küll suutnud oma kahtekümmand last toita. Kirjutas oma ajastule Mozart, nii täpselt, et teos pidi, nagu ta ütles, tellijale istuma justkui rätsepaülikond.

Elu nõuab ka praegusaegselt heliloojalt, et tema muusika ühiskonnas võimalikult hästi oma osa täidaks. Me ainult ei anna teinekord sellest endale küllaldaselt aru. NSV Liidus teeb riik väga palju viljaka loomekeskkonna heaks. Toetab heliloojaid igakülgsest — nii materiaalselt kui moraalselt. (Teinekord ka neid, kelle muusika ei lähe.) Seda enam peaks igaühes võidule pääsema kohusetunne, soov rakendada oma kunst meie aja suurte ideede teenistusse, mis puudutavad paljusid inimesi.

Maailmas toimub igal pool palju sellist, mida peaks võimalikult konkreetselt muusikas kajastama. Omal ajal tegime Enn Vetemaaga deklamatooriumi «Karl Marx», püüdsime avaldada Karl Marxi isiksusest ja vaadetest lähedes oma suhtumist paljudesse tänapäeva teemadesse. Praegu mõtiskleme uue niisuguse teose kallal.

Minu küll ei taha, et minu loomingust, olgu see või kvartett, lahutatakse minu ühiskondlik-poliitiline tegevus, minu maailmavaade. Kui keegi kuulab võõral maal minu kvartetti ja minust midagi ei tea, kuulab ta seda loo-

mulikult kui puhast muusikat. Aga mulle meeldiks, kui ta teaks, kes ma olen, mis ma tahan, mida elus toetan.

Mul on komponeerides alati sisetunne, nagu toimuks kellegagi muusika vahendite abil vestlus, dialoog. Kahjuks on muusika väljendusvõimalused küllaltki piiratud. Kadestan väga kirjanduse otsesemat kontakti adresaadiga.

Mulle aga ei meeldi, kui räägitakse mõne teose suurest filosoofilisest sügavusest. Minu arvates õigustatakse niimoodi udust, hägust muusikat, kus on palju tõuse, langusi, «täenduslikke» pause ja kõlksusid. Mina seda suurt ei usu, küsin kohe — millise filosoofiaga on tegemist?

**Aga Sostakovitš? Tema muusikat peetakse sügavalt filosoofiliseks?**

Lihtsalt tema teoseid iseloomustab väga pingeline muusikaline mõtlemine, mis — ebaõnnestunult — assotsieerub filosoofilise mõtlemisega. Muusika on muusika, ta võib väljendada kõiki asju maailmas, kuid oma vahendite piires. Mõnigi kord on siiski tahtmine hoopis konkreetsemalt vestelda, end täielikumalt avada. Seepärast meeldibki mulle vahetevahel kirjutada programmilisi teoseid.

Juba oma loomingutee alguses komponeerisin klaveritsükli «Pildid pioneerilaagrist», esinesin sellega Tallinnas 1951. aastal, selle põhjal võeti mind vastu konservatooriumi.

Poemi «Ood esimesele kosmonaudile» nimetatakse vahel nagu enesest-mõistetavalt «Oodiks Gagarinile», kuid see pole õige. Esimest kosmoselendu võis küll aimata, kuid teos oli juba valmis, kui kuulsin raadiost suurt uudist — Gagarin on kosmoses.

Ka mu viimasel suurteosel, Kaheksandal sümfoonial, on programmiline alltekst, mida seoksin võidu juubeliga, vabariigi aastapäevaga, üldse nende meeleoludega, mida võivad tekitada tänavuse suve suured sündmused. Ma ei tahtnud teost pühendada konkreetsele aastapäevale, usun, et temas sisalduvad meeleolud on aktuaalsed teistelgi puhkudel.

**Olete palju ja ilmse soodumusega kirjutanud kammermuusikat. Kas pole see, arvestades teie loomingu ideelisi taotlusi, liiga intiimne kaliiber?**

Paratamatult kipub olema. Aga tahaksin siingi läbi murda suure temaatika juurde. Heliloojate Liidu kongressil tuletasin kolleegidele meelde, et on täiesti kadunud programmiline klaverimuusika, selline, nagu oli omal ajal Eugen Kapil täiesti erakordne teos — «Tallinna pildid». Hakkasin ka ise kirjutama suuremat programmilist klaveritsükli «Reisipildid», mis peaks varsti avalikkuse ette jõudma. Ma muidugi ei tea, kui hästi see vastu võetakse, aga igal juhul on tsükel katse siduda kammermuusikat sotsiaalselt kaalukate, sealhulgas revolutsiooniliste teemadega.

**Kas eksin, kui nendin, et ühte meie lõhestatud sajandi tähtsatest teemadest olete vältinud — surma teemat?**

See kuidagi ei meelita mind. Ju on minu elujõud veel sellises staadiumis. Üldse arvan, et nõukogude muusikas on maad võtnud liigne nekrofiilsus. On arusaadav, et kirjutatakse teoseid sõja ohvrite mälestuseks või leinamuusikat teiste suurte sotsiaalsete vapustuste ajendil. Aga üksikisikute mälestuseks? Sostakovitši surm vapustas meid kõiki, aga — üle NSV Liidu ilmus terve laviin Sostakovitšile pühendatud teoseid, mõnelt heliloojalt isegi mitu. Minu meelest oleks piisanud, poleks tekkinud konjunktuurset varjundit, kui vaid tema üks lähedane sõber ja tugev helilooja oleks kirjutanud mälestusteose.

**Kas programmilisus pole muusikalise ajastutunnetuse suhteliselt välisem külg? Aja mõju muusikasse peaks ju sügavamale ulatuma?**

Muidugi peab. Aga programmilisus näitab helilooja eluhoiakut, mis minu arvates mängib tänapäeval küllaltki suurt rolli. Me ei saa loomingut kuidagi lahutada kõigest, mis helilooja on õelnud ja kirjutanud, tema suhtumisest, isiksusest. See kõik on üks tervik. Meie riigis, kus üldsus suhtub heliloojatesse erilise tähelepanuga, märgatakse komponisti eluhoiakut ka nende poolt, kes tema teoseid ei tunne.

Kui helilooja eluhoiak on mulle võõras ja ebasümpaatne — minagi olen

ju emotsionaalne inimene —, ma kuidagi ei suuda tema loomingusse süveneda.

Kuidas siis näiteks Stravinskisse suhtute?

Stravinski isik oli paljuski paradoksaalne, loomulikult olid elu põhimõtted tal teistsugused kui minul, isegi vastandlikud. Aga ta on minu jaoks väga põnev. Kõige vähem kannatan steriilseid inimesi, kelle puhul ei tea, kellega tegemist.

Arvan et vähemalt juhtivad heliloojad peaksid alati reageerima teosega või siis väljaastumisega, sõnavõtuga kõikidele sündmustele, mis on tähtsad ühiskonnale meie ümber.

Niisiis ikkagi ennekõike pühendused ja programmid on need muusika peamised nüüdisajaga sidujad?

Ka klassikute teostel on küllalt pühendusi, mis ütlevad meile mõndagi, ütlevad, mida nad hindasid ja armastasid, millistes oludes elasid.

Ja siiski — küsimus pole ainult programmilisuses. Olen veendunud, et ajastu ideed, olemust saab ka puhtmuusikaliselt väljendada, ainult et arvatavasti tajub seda teravamalt tagantjärele. Mõtleme näiteks, kui hästi kajastub 30. aastate suur vaimustuse- ja tõusuperiood Dunajevski lauludes või tolleaegsetes filmides. Neist hoovab erilist meeleolu, erilist atmosfääri. See puudub tänapäeva levimuusikas, mis on üleliidulises ulatuses madalaiseisus, läheb üldjoontes rahvusvahelise kommertsit teed. Eks seegi on ajastu märk, mis heidab valgust meie — ütlen seda enesekriitiliselt kui üks kultuuri loojatest ja suunajatest — kultuuripoliitika nõrkadele külgedele. Kolmekümnendatel aastatel ja sõjaajal oli kultuuripoliitika minu meelest palju ühtsem, terviklikum, selgemini suunatud.

Tol ajal lihtsalt pingelised ülesehitus- ja võitlustingimused, liikumissuuna vältimatus seadsid ka kunstile rangemad raamid.

Tagantjärele näeb seda väga selgelt. Aga ega tänapäev pole ka mingi olmeaeg, kuigi suur osa inimesi nii elab. Tegelikult on ju olukord veelgi pingelisem, ainult et varjatult. Püssirohutünni otsas elamine — ega see ei tohiks vähegi mõtlevas inimeses suurt rahu tekitada. Nii et just praegu peaks rohkemgi kaasa lööma, võitlema.

... Mitte sulguma vandlitorni. Vahel sigineb siiski mõte, et — eriti edukas — helilooja on siiski elu suhtes tornipositsioonil. Töö- ja elulaad ei võimalda ju tal endal n-ö eesliinil sekkuda, ohte ja ränka pinget ilmsi läbi elada: kosmosesse lennata, BAM-il või kaevanduses normi ületada. Temani jõuab kõik vahendatud kujul.

Nojah, muidugi ei pääse helilooja raketiga kosmosesse jne. Aga kontaktteruda saab ta iga eriala inimestega. Minu tutvus- ja sõpruskonnas leidub väga paljude ametite esindajaid. Muide, ka kaevureid, kellelt endalt olen palju nende tööst kuulnud. Lõpuks — kui palju heliloojaid käib BAM-il ja mõned on ka tööst osa võtnud. Nii et vähemalt nõukogude heliloojal on kõik võimalused eesliinil olla, kui ta ainult ise soovib. Ja on hirmus kahju, kui keegi ennast torni eraldab, ta ise kannatab kõige rohkem. Ei maksa nii kindlalt arvata, et meie muusika on maailma naba, et seda üldse nii väga alati vaja on. Võib-olla jääb mõni meie teos ajalukku ja rõõmustab inimesi veel kaua.

Tänapäeval on väga tähtis, mis iga helilooja saab ära teha muusikahariduse, muusikaelu edendamisel, oma kaasinimeste suunamisel. Ka sõnades, kõikvõimaliku populariseerimisega. Arvan, et iga muusik on praegu endastmõistetavalt kohustatud kaasa aitama oma kunstiala paremale mõistmisele. Sest muusikaolu olukord on praegu pingelisem ja raskem kui kunagi varem. Kontrollimata muusikatulva, levimuusika pealetungi, muusika inflatsiooni tõttu võib juhtuda, et väga paljud inimesed ei saa väärtmuusikast üldse osa.

Ega kultuurielu ise paranema ei hakka, ise peame liigutama, millegagi riskima, millegi eest väljas olema, kui vaja. Kahjuks on kultuurisfääris hulgaliselt tegelasi, kes, kas taktikalistel või muudel kaalutlustel hoiduvad igasugusest otsustamisest. Lükatakse enda kaelast ikka edasi, võimalikult kõrgemale, et ise igal juhul puhtalt välja tulla. Mitmesugustes komis-

jonides ja kolleegiumides, mille tööga olen kokku puutunud, näeb alati mehi, kes kunagi suud lahti ei tee, või kui, siis ainult siluvalt ja ettevaatlikult.

Ning — kahjuks — on nende paljude hulgas, kelleni süvamuusika pole ulatunud, sageli ka inimesi, kes etendavad kultuuri suunamisel olulist rolli. Mõtlen eriti neid, kellest sõltub massikommunikatsioonivahendite tõhusam kasutamine. Minu meelest peaksid nendes asutustes töötama kõige targemad, kõige andekamad kunstiinimesed. Sest seal vastutatakse tuhandete ja miljonite inimeste kultuuritaseme eest.

Nii et paratamatult ei saa endale lubada ainult loomingu tegelda, vahepeal tuleb kuskil koosolekul istuda, kriitiliselt sõna võtta, paratamatult ka mõnega pahuksisse minna.

Häid loomingutegijaid on meil praegu igal juhul palju rohkem kui häid asjamehi. Suur puudus on inimestest, kes püüaksid muusikapõllul ühiskondlikku arvamust paremuse poole liigutada. Muusika alal oleks tarvis Kaarel Irdi. Nii vägevast ja energilisest mehest meil praegu pole.

Mõnikord haarab kahtlus, et uudissüvamuusika kontsertidel on kontakt kuulajaga pealiskaudsem kui pähekulunud klassikat pakkuvatel õhtutel. Toimub arvukalt kõrgel tasemel üritusi, kuid tundub, et rahva oluline enamik teab isegi juhtnimesid, nagu, ütleme, Jaan Räätsa või Raimo Kangrot, rohkem ajakirjanduse ja TV-kohtumiste kui muusikaelamuste kaudu. Kas see ei tee muret?

Mis siin kurta. Meie helid paratamatult ei jõua kõigini. Arvan, et ükski helilooja ei peaks muretsema oma muusika leviku pärast. Mis on väärt, küll ta üles leitakse.

Igipõline intervjuuküsimus: mis vahekorras vajab kunstnik annet ja töövõimet?

Minu meelest on see traditsiooniline küsimus põhimõtteliselt valesti püstitatud. Töövõime kuulub ande hulka. Ei saa kujutleda andekat jooksjat, kes ei viitsi jalgu liigutada. Anne ja looduslikud eeldused on erinevad asjad.

Minu meelest peab annet täiendama õnn — õnnelik juhus sattuda soodsa hetkel soodsasse keskkonda, soodsatesse mõjusfääridesse. Arvan, nagu ka kõik biograafid, et Mozart ei oleks olnud Mozart, kui ta poleks sündinud täpselt selles perekonnas, sellise muusikafanaatikust ja tipp-pedagoogist isa käe alla, kui ta poleks saanud nõnda palju tollastes kultuurikeskustes viibida ja nõndapalju ümbertrinki endasse haarata, mida vaimus töödelda.

Ja usun, et iga inimese võib oma elu peale tagasi mõeldes märgata, et mõni õnnelik juhus määras tegelikult kogu tema hilisema elukäigu.

Küllap on teiegi elus nii juhtunud?

Pärast konservatooriumi pidin minema Tartu muusikakooli üldklaveri õppejõuks. Eriti see ei vaimustanud. Jalutasin nukral meelel mööda linna, täpselt TV maja ees tuli vastu Eino Tamberg. Mainisin talle juhuslikult oma töömurest, ja tema teadis öelda, et raadios on pool helirežissööri (tollal toonmeistri) kohta vaba.

Režissöörina algas mulle täiesti uus elu, täiesti uute võimalustega. Üheski ametis ei saa sügavamale muusikasse tungida. Ideaalne paik heliloojale — kui palju arendavat, kui palju kontakte. Oleksin läinud klaveriõpetajaks, poleks must tõenäoliselt üldse tegevheliloojat saanud.

Nii et õnn on loomingu sama tähtis kui anne, mõlemat on vaja võrdselt.

Samaväärselt õnnelike juhuste läbi olen sattunud heade pedagoogide Mart Saare ja Heino Elleri juurde. Ja minu elu ehk otsustavama juhtumusena pandi mind Tartu muusikakoolis klaverit õppima Aleksandra Semm-Sarve, üldtuntult targa inimese ja suure isiksuse juurde. Ta ei soosinud mu loomingu katsetusi, mõistan teda, varemgi olid paar tema õpilast komponistiks läinud. Aga — sain talt kõige olulisema: maailmavaate alused. Ilma temata, kardan, oleks minust saanud eluvõõras, kitsalt muusikaga tegelev inimene. Olen rõõmus, et valisin teise tee.

On teil elus olnud eriliselt kaunist aega? Kõrghetke?

Väga ere oli minu jaoks periood pärast keskkooli lõppu, kui hakkasin rohkem mõtlema heliloomingu. Ma ei kirjutanudki vist eriti midagi, aga tollane vaimne küpsemine, tulevikumõtted löid kõrgendatud meeoleolu. Sellised ajad on elus üldse kõige meeldivamad, paistab, et tulevik on ees lahti, tahak-

sid ei tea mida kõike saavutada, ja on veel kindel usk, et kõik see on võimalik.

Iseendaga olin väga rahul, kui kirjutasin 8- või 9-aastaselt oma esimese teose, Valsi. Muidugi väga lihtsa: olin veidi aega õppinud klaverimängu, Valsi tegin esimeste palade ja harjutuste laadis. Ja juba honorari eest, muide: nõudsin pannkooke.

**Kas Valss on alles?**

Peas on.

**Sestpeale olete järjest muusikat kirjutanud?**

Siis tuli sõda, muusikaga ei saanud kuigivõrd tegelda.

Pärast sõda, muusikakoolis sai põhialaks klaver, kuid nagu iseenesest hakkasin ka loominguga tegelema. Mul polnud selleks küll üldse aega — käisin ka keskkoolis ja tehnikaringis, muusikakoolis tegin aktiivselt komso-moli- ja muud ühiskondlikku tööd. Loomingu jaoks jäid öötunnid. Õnneks vanemad mõistsid mind, ja kui ma hommikul tõusta ei suutnud, andsid haigustõendi, võisin koolist «seaduslikult» poppi teha. Pealegi polnud ma halb õpilane.

Sel ajal sain oma esimesed sügavamad muusikalised muljed. Ehitasin detektorraadio, isegi detektorikristalli valasin ise. Raudmadratsist piisas antenniks. Sealt kuulsin väga palju muusikat: näiteks peaaegu kõiki Rimski-Korsakovi oopereid. Paljude huvitavate teostega tutvusin tänaval reproduktori all. Alati, kui muusikakoolist tulin, peatusin hulk aega Emajõe ääres pangaesisel platsil, et kuulata, mida posti otsast pakutakse. Nii tegin esmatutvuse Rahmaninovi loominguga, kuulasin Sostakovitši «Laulu metsadest» esiettekannet. Svjatoslav Richter mängis pidulikult oktoobrikontserdil Kremli Rahmaninovi B-duur prelüüdi — vapustus oli suur ka tänaval kuulates. Ega ma polnud ainuke, tollal seisid paljud pikka aega valjuhääldi all.

**Kust end kõige varasemalt muusikaga seoses mäletate?**

Umbes viiendal eluaastal püüdsin kõigest väest raadio tagaseina taha piiluda ja ei suutnud ära imestada, kus see tädi küll laulab.

Edasi läks tavaliselt: paari aasta pärast toodi klaver koju ja pandi mind õppima. Õpetas mind organist Johannes Karis, Mart Saare kunagine konservatooriumikaaslane Peterburis. Ta nõudis mult algusest peale klaveril fantaseerimist ja algset komponeerimist. Õpetajatega on mul vedanud.

**Millal hakkasite tundma, et muusika loomisele tasub elu pühendada?**

Tahtmine tekkis juba Tartus muusikakoolis, aga esialgu polnud mul ettekujutust, kui raske ala see on. Kui konservatooriumis tõsisemalt komponeerimisega kokku puutusin, tekkisid kriisimomendidki, kus mõtlesin kõik katki jätta. Ühest küljest kuulasin ja uurisin palju ja teadsin juba, kui hea ja geniaalne võib muusika olla. Enda oskused midagi teostada kasvasid aga aeglaselt. Elutingimused polnud kuigi lahedad, olin pealinnas üksi, erilise materiaalse toetuseta. Ühiselamus ei saanud õieti kuskil kirjutada. Ümberringi teised, jõudsalt edenevad kompositsioonitüdengid. Tekkis täiesti tunne, et nüüd kas suudad pinnale jääda või tuleb ära uppuda. Imekombel õnnestus enam-vähem pinnal püsida.

Kui olin lõputöö, Esimese sümfonia orkestri esituses ära kuulnud, õieti alles siis tundsin, et võin vist küll muusikaga tegelda. Leidus sõpru, kes moraalselt toetasid. Lõputööle tekkis ka vastasleer, vaieldi päris kõvasti. Noort autorit sellised asjad erutavad — ja innustavad.

**Kes on teile muusikuna, heliloojana eeskujuks olnud? Muusikamõistmist, kunstilist silmaringi avardanud?**

Oluliselt muidugi õpetajad. Kindlasti mitmed eesti heliloojad, kellega ja kelle loominguga hakkasin tollal kokku puutama — käisin juba tudengina Heliloojate Liidus läbikuulamistel, kuhu omakorda meelitan praegusi üliõpilasi.

Suur inspireerija oli mulle Eugen Kapp. Mäletan, tohutut muljet avaldas Anatoli Garšneki Kvintett, leidsin sealt uusi hoovuseid rahvamuusika kasutamises, samuti Uno Naissoo teostest. Kõige rohkem oleme muusika-

asjades selgust otsinud koos Eino Tambergiga. Saime sõpradeks juba konservatooriumi päevil ja see sõprus on seniajani suur olnud.

Suurt huvi pakkusid kaasaegsed nõukogude heliloojad. Mitte ainult Šostakovič ja Prokofjev, ka Tsintsadze, Mjaskovski või praeguseks unustatud Gassanov, kelle Klaverikontserdist leidsin enda jaoks palju põnevat. Neid kõiki mängiti tollal väga palju. Praegu võib Filharmoonia hooaeg mööduda ainsagi vennasvabariigi elava helilooja sümfoonilise teoseta. Kui üldse, siis kõlab paar klassikut.

Üsna lähedaseks on saanud Stravinski, eriti hilislooming. Tema teostega tutvusin alles 60. aastate lõpupoole.

Olulisi impulsse muusikalises mõtlemises on mulle andnud levimuusika. Erilist mõju avaldasid «Biitlid». Usun, et nad põhjustasid ühe suuremaid revolutsioonilisi raputusi 20. sajandi muusikas, ja mitte ainult levimuusikas. Praegugi vahel kuulan ja imestan, kuivõrd stambivaba muusikalise mõtlemise kõrvõimalikes komponentides on nende väliselt väga lihtne laul. Minu vaimustus ei tähenda, et oleksin püüdnud kirjutada samasugust muusikat. Aga nad andsid minulegi julgust hakata oma mõtteid teistmoodi, kummaliselt suunama — minu radadel.

**Olete peamisi esindajaid heliloojatepõlves, kes 50.—60. vahetusel rahvusromantilise stiilist eesti muusikas läbi murdsid. Kuidas teil need pöördelised mõtted küpsesid?**

Nüüd, jah, tõlgitsetakse nii. Tookord ma küll ei mõelnud rahvusromantilise stiili vastu protesteerida. Minu peamisi eeskujusid, E. Kapp, kirjutas ju tollal selles laadis, sain selle esindajatega väga hästi läbi. Mulle meeldisid paljud teosed eesti muusikaklassikast, eriti Mart Saar, keda ma praegugi kõrgelt hindan.

Võib-olla mõjus kaasa, et helirežissöörina sain palju kuulata, mis maailmas toimus. Ja, mis on väga tähtis — võisin ise katsetada, ja katsetusi kohe esitada, kontrollida, kuidas kõlab. Kuna töötasin koos paljude pillimeestega, ei kannatanud ühegi teosega kahte päeva oodata.

Ma pole kunagi teadlikult midagi julget või uuenduslikku otsinud, kui ka muusikaelu atmosfäär on sellele ahvatlenud. Olen ikka kirjutanud nagu hetkel kindlam tundus. Vaimult pole ma mingi novaator.

**Hm. Kuuldavasti olete näiteks lennukimootoriga musitseerinud?**

Kunagi jah, leidsime Tõravere metsa alt vana lennukimootori ja suurest entusiastist tegime selle peal kontserdi observatooriumi saalis. Iga osa andis iselaadse heli. Eeskujuks oli lindilt kuulnud vähetuntud USA helilooja analoogiline kontsert klaverile ja automootorile. Ega meie kontserti saa teistmoodi kui «kapustnikuna» võtta.

Mulle meeldib tegelda nii süva- kui ka levimuusika uudsustega alles siis, kui nad on ammu moest läinud. Kui maailm on nad esiplaanilt tõrjunud, asun mina neid uurima ja kuulama. Ning siis selgineb mõndagi, mis alges vaimustuses või materdamises kahe silma vahele jäi. Arvan, et sellisel meetodil, distantsilt lähenedes, leidub palju rakendamisväärset konkreetset muusikas, avangardismis. Ja isegi labasest levikommertsist võib just tagantjärele leida tegijate suuri kavalusi ja andekaid võtteid.

Pea ennast üldlaadilt niisii pigem konservatiivseks. Ainult et algusest peale on mulle mitmesuguseid silte külge riputatud. Näiteks «motoorsus», mis jälitab mind tänapäevani. Miks küll? Mulle on võib-olla küll omased liikuvad kujundid, tehniline pulseerimine. Aga rütmifiguure leidub mu teostes üsna hõredalt, needki suhteliselt primitiivset laadi. Isegi punkteeritud rütmid sageli puuduvad. Päril ilma rütmideta oleks muusika nagu kala ilma luudeta.

Ise arvan, et mu muusikas on meloodilised kujundid olnud alati tugevamad ja eredamad kui rütmiimpulsid. Moskvast käis mu loominguga tutvumas muusikateadlane Ljubov Berger, tema leidis, et ma olevat lüürilik. Nii tundub mullegi. Seda näitavad ka mu huvid muusikas — mulle pole kunagi meeldinud tundevara muusika.

Tõenäoliselt sel ajal, kui rahvusromantilisele pinnale ilmuvad uued heliloojad, teiste hulgas ka mina, tundus mu muusika esialgu lihtsalt mõnele võõras. Tehti etteheiteid, et see on mehaaniline, külm, meloodiata. Eks siis sai võib-olla eriti kihvtiselt vastu öeldud. Lõpuks läks asi niikaugale, et 13

isegi Kammerkontsert, mida praeguseks on paljudes kohtades peetud ajuvabalt ja lihtsalt kuulatavaks, loeti modernistlikuks ning seda ei lastud üleliidulisele konkursile 1962. aastal, kuna teos võivat «kompromiteerida eesti muusikat».

Muidugi see rikkus tuju. Raske oli edasi kirjutada, ei teadnud, kellele ja milleks. On ju inimesi, kes kergesti kohanevad, mina aga pole selleks lihtsalt võimeline. Olen ikka samas suunas edasi pingutanud nagu mõni traktor. Tollal oli üldse küllalt raske loomingut teha, mallid olid teravalt õhku riputatud. Kõik, mis neile ei vastanud, tähendas eesliinilt kõrvale jäämist. Viimasel ajal on suhtumine erinevatesse loominguvõimalustesse muutunud kõikjal vabamaks. Peaasi, kui teos on veenvalt ja hästi tehtud. Kvaliteedinäo on praegu, arvan, tähtsam kui kunagi.

Olete oma põlvkonnas esimene ja seni ainuke helilooja, kes on kirjutanud süntesaatorimuusikat. Kas peate süntesaatoreid süvamuusikaks täisväärtuslikeks?

Vägagi. Kasutaksin neid meeeldi üha jälle, kui neile oleks mugavam juurde pääseda.

Märkan, et süntesaatoriheli on juba mingil määral muutnud muusikalist mõtlemist. Viimati üle tüki aja orkestrile kirjutades tajusin, et midagi jääb mulle orkestri kõlas puudu. Puudub mingi intensiivsus, millega on meid harjutanud elektrooniline kõla. Paistab, et kuulmine on praegu järk-järgult ümber kujunemas. Jõudsin järeldusele: orkester vajaks hädasti üht täiendavat standardpilli, mis fikseeriks täpsemalt bassi. Kontrabass oma häguse, pehme, romantismi-ajast pärit tämbriga ei anna bassi, mida uuenev kõrv tahaks orkestri kõlade aluseks. Kindlasti sobiksid orkestrisse mitmesugused rütmimasinad, ehk vaid paindlikumad kui praegused. Usun muide, et ühel päeval on helilooja käsutuses kodune elektroonika: arvutid ja süntesaatorid, mille abil ta saab oma produktiooni lõplikult kodus valmis teha. Kui soovib, siis näiteks täisehtsas sümfooniaorkestri kõlas, vajamata dirigenti ja orkestrit. Levisfääril on selline tehnika juba kasutusel, küllap see täiustub süvamuusikalegi sobivaks. Elektroonilised muusikavahendid arenevad tohutu kiirusega. Mäletan, kuidas 60. aastatel tegime Kuldara Singiga meil esimesi katsetusi, kleepisime linte kokku ja püüdsime generaatorikõladest sünteesida huvitavaid tämbreid. Ei ole tarvis olla suur prohvet, et arvata: lähema 100 aasta jooksul ootavad meid sel alal pöördelised sündmused. Tehnikarevolutsioonis muusikas suhtun ma huvi ja rõõmuga. Siin ei tasu vanameelne olla.

Kas muusikakunsti tulevikusuundi saab ette aimata? Mida arvate lähitulevikust?

Avangardismi kõige ägedamal ajal, umbes 60. aastate keskel esinesin üliõpilaste ees, ja märkisin, et ka kolmkõladega on võimalik uut geniaalset muusikat teha. Tean, et tollal suhtuti sellesse kui naljakasse vanameelssusse. Kõigile tundus, et küllap muusika arengus tuleb veel suurem üper-pall komplitseerituse suunas. Aga ei läinudki kuigi palju aega, kui kogu maailmas hakkasid sündima ülilihtsatele vahenditele rajatud teosed.

Praegu on siinmail seisundimuusika-vaimustus ehk natuke juba liiale läinud. NSV Liidus laiemas ulatuses seisab see veel ees, sest on punkte, kus veel uuritakse suure huviga avangardismi võimalusi. Tohtul maal ei jõua kunstisuunad ühtlaselt levida. Eesti muusikas peaks otsima midagi uut, põnevat vahelduseks seisundimuusikale.

Viirastub teile midagi?

Igaüks peab ise otsima. Kui reedan midagi, äkki mõni teine kasutab ideed minust paremini? Ja tõsiselt öeldes, praegu ei aima veel. Muuseas, kogu see jutt puudutab muusika tehnilist külge — alati on aga peaasi, mida muusikaga väljendada, milliste ideede teenistusse oma teosed saada.

Kuidas sisustate vaba aega? Loete?

Lugemisvõimalused on mul küllaltki piiratud. Aega piisaks, aga mitte jõudu. Ühe raamatu läbilugemine võtab pikaks ajaks vaimse täisenergia, nähtavasti kirjandus ei aita ennast sisemiselt komponeerimiseks laadida. Väljapaistvate teostega püüan siiski tutvuda. Viimasel ajal olen rohkem uurinud filosoofilist kirjandust. Näiteks praegu võtsin järjekordselt kätte Marxi ja Engelsi tööd kunsti alal. Need on mulle alati väga põnevad.



**Milles isiklikult teile põnevad?**

Vahetevahel pürime paljusid asju suvaliselt seletama, ise asjaarmastajalikult teoretiseerima või leutama. Seetõttu toetumine sellistele autoriteetidele, nende üha uuesti mõlus värskendamine teeb palju selgemaks. Tihti uurin Lenini teoseid, ja mitte ainult kunsti puudutavaid.

Teiseks. Võtan osa kultuurielu juhtimisest. Marksismi-leninismi klassikute arvamused pakuvad mulle igapäevases ametitöös suurt tuge. Enamiku vabast ajast kulutan aga plaadikuulamisele. Kuulan väga palju.

**Kas tööna või puhkusena?**

Kuulates lülitan endas helilooja peaaegu välja, muutun ausaks lihtkuulajaks. Ja kuulan igasugust muusikat. Ka sellist, mille mõnedki kolleegid kui liigtuttava ära põlgaksid. Mulle ei maksa midagi vahel peale panna uues ettekandes Tšaikovski 1. klaverikontsert, mida olen tuhat korda kuulnud. Päris palju kuulan kõige tavalisemat levimusikat. Ja tihti kuulan üldtunnustatud muusikat, mis mulle millegipärast ei meeldi. Béla Bartókit, Schönbergi, Hindemithi. Sest mind intrigeerib, mulle on mõistatus — mis see küll võiks neis meeldida?

Süvamuusika moeuudiseid ma enam otsima eriti ei kipu. Ei taha ainuüksi infoks kuulata. Vahetevahel panen küll peale mõne moodsa teose plaadi, mille kätte olen saanud, aga need hakkavad mind tavaliselt varsti tüütama. Praegu tahan kuulata enda lõbuks, ja tingimata tugevat muusikat heas esituses. Seetõttu kuulangi põhiliselt klassikat, klassika huvitavaid interpretatsioone. Barokkajastu, ka möödunud sajandi muusikat võivad interpreetid ju lausa tundmatuse ni uuest küljest avada. Igast muusikast kõikidel aegadel on pool nootides, pool tuleb interpreedil juurde luua. Ja kui olen vaimustuses Mozartist, miks ei peaks ma vaimustuma geniaalsest kaasaloojast, Barenboimist näiteks.

**On teil erialavälist harrastust?**

Vist ei ole. Tõsi küll, teadusest ja tehnikast huvitun koolipingist peale. Ainus ajakiri, mida tellin juba aastakümneid, on «Nauka i Žizn». Iga numbri loen korralikult läbi. Muusikaajakirju loen hoopis põgusamalt.

**Olete maailmas palju ringi reisinud, mida olete võõrastes maades huvitavat leidnud?**

Eriti põnevad ja muljeterikkad on olnud idapoolsed, eksootilised maad. Põhja-Korea, Jaapan, India, sealne täiesti teistsugune inimeste elu- ja mõtte- laad. Minu sõidud on enamasti seotud ametialaste ülesannetega, on kontaktloomised sealsete kolleegidega. Mõnigi kord on aega ringivaatamiseks suhteliselt vähe jäänud. Kohaliku muusikaga olen küll alati võimalikult põhjalikult tutvunud, ja olen enda jaoks ka põnevaid avastusi teinud. Viimase aja sügavaima mulje sain Indiast. Kaugete rajoonide kunsti suhtes, mida lähemalt ei tunne, siginevad tihti eelarvamused. Jõudsin nüüd India muusikasse natuke sisse elada ja sain — esialgse — ettekujutuse, kui põnev, kõrge ja viimistletud muusikakultuur see on, Euroopa omaga täiesti võrdne.

Samasuguseks eelarvamust hajutanud avastuseks sai meile, eesti heliloojatele, kasahhi muusika sealsete eesti kultuuripäevade käigus. See näitab veel kord, et nõukogude rahvaste vahelised kultuurikontaktid peaksid muusika alal veel palju paranema. Muusika kaudu saab palju selgemaks, mida üks rahvas endast kujutab.

Naljakas tunnistada, kuid reisisid on mulle põnevad veel kulinaarselt. Erisummalsed rahvustoidud on andnud suuri elamusi. Ka sellest küljest on kõige huvitavamad idamaad, igaühes erisugused rahvuslikud toitumistraditsioonid. Euroopas on kõik ammu ühtlustunud, kui mõni erirestoran välja arvata. Ei tea, kas kõigil inimestel on need muljed nii tugevad? Minul on igatahes suur osa reisidel kuuldud muusikast ammu meelet läinud, aga mingite mereelukate maitse mitte.

**Kas distsiplineerite kuidagi oma päeva?**

Ei mina suuda end rangele päevaplaanile allutada. Mida ei jõua, lükkan rahumeeli üha edasi. On kasulik, kui tähtaeg muutub lausa painavaks — ta 15

teeb jõudeperioodile lõpu, millegipärast ilmuvad siis kohe ka inspiratsioon ja fantaasia. Edasilükkamisel on ka hea omadus, et suur osa asju osutub hoopis mittevajalikuks.

Nõnda võidan endale lisa-aega, muusikaks ja mõtlemiseks. Olen tähele pannud, et kiirustamisstressis niikuinii midagi ära ei tee. Parem on end kõigest hetkeks lahti öelda, tunda end vabana, ja siis püüda võimalikult hästi teha kõige tähtsat.

*Vahendanud* MADIS KOLK

## Film ja kultuur: otsingud

Teaduse arengus on aeg väga suhteline mõiste. Tihti tähistab uus nähtus unustatud või katkenud traditsiooni jätkumist. Nii on ka 1960. aastatel tekkinud semiootiline uurimissuund lahutamatu 1920. aastate teadlaste otsingutest. Praha lingvistikaringi ja vene nn formaalse koolkonna esindajate kõrvale kerkis õige varakult Sergei Eisensteini nimi, eriti pärast tema tööde kuuekõitelist väljaannet ja rida arhiivitud-vustusi. 1976. aastal nimetas V. Ivanov Eisensteini juba esimeseks kunsti semiootiliste süsteemide süvastruktuuride uurijaks<sup>1</sup>.

Filmiteoreetilisest huvist Eisensteini vastu sai ajapikku üldmetodoloogiline huvi filmikunsti vastu üldse, mida peegeldab ka sellele saatesõnale järgnev Juri Lotmani artikkel (esmapublikatsioon kogumikus «Труды по знаковым системам». VIII. Тарту, 1977, с 138—150).

Et J. Lotmani filmisemiootika on lahutamatu selle üldisest evolutsioonist, siis tuletagem meelde selle põhietape<sup>2</sup>. Lähtemõisteks olgu tekst kui ajas ja ruumis piiritletud terviksüsteem, milleks võib konkreetsel juhul olla üksikisik, kunstiteos, kultuur tervikuna. Seega on tegemist funktsionaalse mõistega.

1. Tekst kui keele manifestatsioon, st iga tekst aktualiseerib (kasutab ära) mingi osa loomulikust keelest (funktsionaalne stiil, sõnavara jms) ja kirjanduslikest või muudest konventsioonidest (žanr, vool, meetod). Võti teksti mõistmiseks on sellisel juhul väljaspool teksti.

2. Tekst kui sekundaarne modelleeriv süsteem. Autonoomse tervikuna loob tekst oma keele, mille mõistmiseks on tähtis tajuda «konstruktiivset printsiipi», loomuliku keele ja kunstiliste konventsioonide kasutusviisi (näit. autoristiil ajastu stiili asemel).

3. Tekst kui keelt loov süsteem. Teksti immanentne vaatlus asendub kontekstilisega, tõuseb huvi tekstiväliste seoste, teksti ja auditooriumi dialoogi vastu. Suletus ja staatilised asenduvad siin avatuse ja muutuvusega.

4. Tekst kui paljukeelne süsteem. Teksti mõistmine eeldab erinevate semiootiliste keelte olemasolu teadvustamist ja mõistmist. Lihtsaimas variandis on tekst vaadeldav tekstitasandite polüfooniana (meetrika, kujundite, biograafia jt keeled).

J. Lotmani artikkel algabki mõttega, et kultuuri kui terviku eksisteerimise üheks erijooneks on semiootilisele paljukeelsusele rajanev kultuuri sisemine seotus: «Selles mõttes on kultuur polüglotne mehhanism.» Järgnev arutlus tõendab selle seisukoha põhimõttelisust: «Ükski kultuur ei saa rahulduda ühe keelega. Minimaalse süsteemi moodustab kahe paralleelse, näiteks sõnalise ja kujutava keele koosseksisteerimine.» Kultuuri raames tagab sisemise suhtlemise autonoomsete osade vahel kultuuri metamehhanism, mis muutub omamoodi vahendus- ja kirjelduskeeleks, luues sekundaarse isomorfismi kultuuri ja ta osade vahel. Seega on olemas üldistus- ja ühtsustasand, mis võib toetuda mütoloogilisele, kunstilisele ja teaduslikule alusele.

Seda üldistustasandit iseloomustabki kõige paremini filmikeel. «Filmikeele kui kaasaegse kultuuri metakeeleliste mehhanismide teatava näidise põhimõtteline tähtsus seisneb selles, et tema loodav «üldine kood» ei põhine mitte vastandlike konkreetsete tekstide või kindlate süsteemide «välistamisel» ja neutraliseerimisel, vaid nende lülitamisel üldisesse mehhanismi kogu nende mitmekesisuses.» Niisiis peegeldub filmikeeles terve kultuurimehhanism, mis lubabki J. Lotmanil ka ühes oma viimastest filmialastest töedest väita, et «kinematograafia keel ilmutab end kui ajastu keel»<sup>3</sup>.

Multifilmide keelest rääkides on J. Lotman samuti veendunud, et selle arengu jaoks

<sup>1</sup> В. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М, 1976, с. 56.

<sup>2</sup> Vt ka: J. Cernov, J. Lotman ja kirjandusliku mõtte areng. «Looming» 1982, nr 2, lk 270—276. P. T o r o p. Lotmani fenomen. — «Keel ja Kirjandus» 1982, nr 1, lk 6—11.

<sup>3</sup> Ю. Лотман, Ю. Цивьян. SVD: Жанр мелодрамы и история. — Rmt: Тыняновский сборник. Рига, 1984, с. 78.

on tähtis ühendada «ühes kunstilises tervikus kunstikeele erinevaid tüüpe ja tinglikkuse eri astmeid»<sup>4</sup>.

Kultuuri paljumeelse enesekirjelduse ja filmikeele kõrvutamine loob huvitava analoogia, mille metodoloogiline tähtsus on esialgu suurem empiirilisest. Filmisemiootikal ei ole veel välja pakkuda ühtset filmikeele käsitlust. Tuntud prantsuse teoreetik Ch. Metz on väitnud, et film pole süsteem, sest ühendab endas mitmeid erinevaid süsteeme<sup>5</sup>, seega osutub koodida sõnumiks. Teine huvitav teoreetik, poolatar A. Helman, on aga kirjutanud, et filmikeele olemasolu ei saa veel hoopiski tõestatuks lugeda.<sup>6</sup>

Eisensteini nõudes «õppida kõige viie meelega nägemise kunsti»<sup>7</sup> peegeldub filmikunsti spetsiifilisuse mõtestamise kõrval ka vajadus seda just semiootiliste meetoditega uurida. Seetõttu on mõistetav, miks J. Lotmani filmisemiootika raamat juba enam kui kümnesse keelde on tõlgitud.<sup>8</sup>

Nii on kahe tundmatu, filmi ja kultuuri kõrvutamine mõlema tundmaõppimiseks midagi juurde andnud. Kuid tervik pole ju lihtsalt osade summa. Ka paljumeelsuse fenomeni uurimiseks tuleb lõpuks leida praktilisi võimalusi, liikuda üldistelt arutlustelt ja üksikute keelte uurimiselt paljumeelsuse kui printsiibi empiirilise analüüsi suunas. Kas oli Eisensteinil õigus, kui ta nägi filmikunsti eri kunstiliikide «orgaanilist sünteesi», tervikut, mitte aga sünteesi «kontserdina», kus eri kunstiliigid on küll kokku viidud, kuid säilitavad oma iseseisvuse?! Polüfoonilisuse, simultaansuse jm nimetuste all on need küsimused juba ammu päevakorral. Kuid veel pole praktilist tuge Eisensteini mõttele, mille järgi «lõpuni teadvustatud filmimeetod suudab lõpuni avada kunstimeetodi olemuse üldse».<sup>9</sup>

Nii jääb igale lugejale veel suur avastamise või vähemalt kaasamõtlemise rööm, sest alles probleemi nägemisest ja eritlemisest saab alata selle lahendamise. Ja seetõttu on mõtlemist ergutavate uurimuste avaldamist raske ülehinnata.

PEETER TOROP

<sup>4</sup> Ю. Лотман. О языке мультипликационных фильмов. — Rmt: Труды по знаковым системам. Х. Тарту, 1978, с. 144.

<sup>5</sup> Ch. Metz. The Language of Film. New York, 1974, p. 288.

<sup>6</sup> A. Helman. Wstęp do zagadnienia analizy języka filmowego. — Rmt: Studia estetyczne. T. XVI. Warszawa, 1980, s. 42.

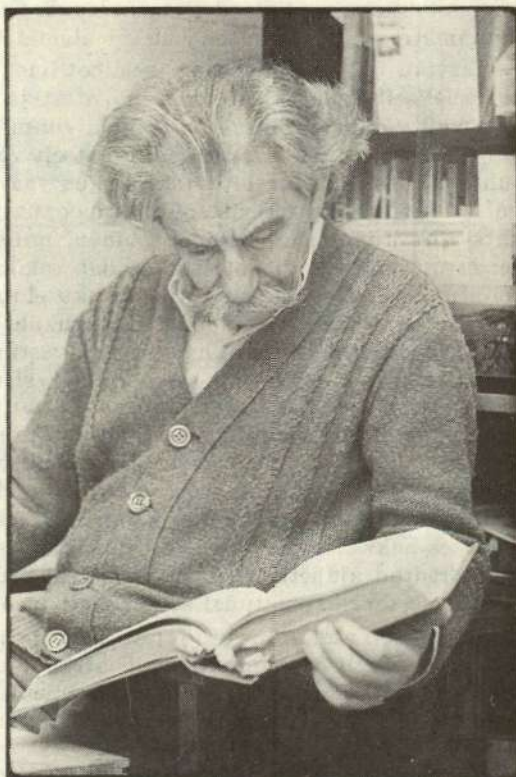
<sup>7</sup> С. Эйзенштейн. Литература и кино. — «Вопросы литературы» 1968, № 10, с. 93.

<sup>8</sup> Ю. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. Bibl vt kogumikus: Finitis duodecim lustris. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982.

<sup>9</sup> С. Эйзенштейн. Гордость. — Rmt: С. Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-и тт. Т. 5. М., 1968, с. 97.

## Filmikunsti koht kultuurimehhanismis

JURI LOTMAN



Kultuuril on palju aspekte ja tema määratlemine sõltub oluliselt uurija metapositsioonist. Semiootilisest vaatepunktist võib kultuuri kujutleda keeruliselt organiseeritud märgilise mehhanismina, mis tagab teatava inimgrupi eksisteerimise kollektiivse isiksusena, keda iseloomustab ühine mälu ja üleisikuline intellekt, ühtne käitumine ja suhtumine ümbritsevasse maailma ning selle maailma ühtne modelleerimine.

Selles mõttes on kultuur üksikisiku intellektuaalse maailmaga isomorfne, justkui korrates seda teisel struktuuritasandil. Ent samaaegselt on ta ka individuaalse teadvuse antitees, mehhanism, mis peab kõrvaldama üksikisiku intellekti raskused ja traagilised vastuolud; see muidugi ei tähenda, et teatud ajaloosituatsioonis ei võiks kultuurimehhanism individuaalse teadvuse vasturääkivusi täiendada omapoolse keerukusega.

Kultuuri ja isiksuse vahekorrale algomane dualism (kultuur kui reaalse isiksuse intellektuaalstruktuuri täiendus ning kui isiksuse suhtes isomorfne, kuid teisel struktuuritasandil organiseeritud tervik) tingib kaks põhitendentsi kultuurimehhanismi dünaamikas.

## Mitmekesisuse kasv

Kultuuri kui terviku peamisi erijooni on see, et tema ühtsust tagavad sisesesed kujunevad tänu semiootilistele sidevahenditele — keeltele. Kultuur on paljukeelne mehhanism. Ta erineb selles mõttes mis tahes bioloogilisest individuaalsusest, mille sisesesed realiseerib bioloogiline, mitte aga semiootiline kommunikatsioon. Semiootiline (märgiline) side ühendab kahte (või mitut) täiesti autonoomset üksust. Ja kui märgilisele eelnev kommunikatsioon seob terviku osi, millest ükski pole suuteline täiesti iseseisvalt eksisteerima, siis märgimehhanismid ühendavad sõltumatuid, autonoomse struktuuriga ühikuid, mis võivad eksisteerida eraldi ja mis üksnes keerukamasse süsteemi lülitudes omandavad teisesed elemendiomased jooned, kaotamata seejuures autonoomsust alamal tasandil.

Terviku seisukohalt võib semiootiline side tunduda vähem tõhus: eelkeeleliselt toimivatest biokeemilistest ja biofüüsikalistest impulssidest erinevalt võib keelemärke kas tajuda või mitte, märgid võivad olla väärad või tõesed, neid võib mõista adekvaatselt või mitteadekvaatselt. Keelelises suhtlemises tüüpiline situatsioon, kus saatja desinformeerib vastuvõtjat või vastuvõtja dešifreerib sõnumit moonutatult, on eelkeelelises kommunikatsioonis tundmatu. Keel on abinõu, mille kasutamine tekitab arvukalt raskusi. Kuid sellegipoolest tähendab semiootilise kommunikatsiooni teke tohutut sammu inimkonna kui terviku elupüsivuse ja vastupidavuse suurendamisel. Seda aitab mõista ülekeerukaid küberneetilisi süsteeme iseloomustav kõigutamatu seadus: terviku vastupidavus suureneb tänu mitmekesisuse kasvule süsteemi sees. Mitmekesisus tähendab seda, et süsteemi elemendid spetsifitseeruvad üha enam kui terviku osad, ent samaaegselt suureneb ka nende autonoomia sõltumatute struktuuridena. Sellega protsess muidugi ei lõpe. Terviksüsteemi seisukohalt on «enda jaoks» autonoomsed üksikosad tegelikult võrdväärased ja üksteisega täiesti asendatavad. Kuid siin hakkab toimima uus mehhanism: tänu loomulikule «hajutatusele» looduses hakkavad sarnase struktuuriga elementidest kujunema variandid, ehkki teatud ajahetkeni ei saa seda variatiivsust veel pidada struktuurifaktiks ja tervikstruktuuri seisukohalt pole seda olemas.

Järgmisel etapil muutub pilt keerukamaks: elementidevaheline side teostub märgilise kommunikatsiooni kaudu, mis elementide sõltumatuse taotlust virgutades viib omakorda selleni, et individuaalsed erinevused muutuvad struktuuriomasteks, elemendid ise aga indiviidideks (isiksusteks).

Niisugust protsessi selgitab järgmine näide. Lihtsaim bioloogiline paljunemise viis on ainuraksete organismide jagunemine. Iga üksik rakk on selles täiesti sõltumatu ega vaja teist. Järgmisel etapil jaguneb bioloogiline liik kaheks sugupooleks, kusjuures liigi jätkamiseks piisab nüüd kummagi sugupoole mis tahes esindajast. Zoosemiootiliste süsteemide teke sunnib meid isendite individuaalseid erinevusi vaatlema tähenduslikena ning see toob kõrgemate loomade parritumissuhtesse valikulisuseprintsiiibi. Kultuur tekib füüsiliselt võimalikke tegevusi piirava lisakeeldude süsteemina. Abieluliste piirangute keeruline süsteem koos struktuuri jaoks oluliste üleastumistega muudab abielulise kommunikatsiooni adressaadi ja saatja isiksusteks. «Mees» ja «naine» Looduses muutub Kultuuris «nimelt selleks meheks» ja «nimelt selleks naiseks». Seejuures muutuvad üksikud inimesed tänu kaastegevusele keerukates kultuurivormides ühtaegu nii terviku osadeks kui ka kordumatuteks individuaalsusteks, kelle erinevustel on kindel sotsiaalne tähendus.

Nii suureneb süsteemi keerukuse kasvades tema osade autonoomsus ning see viib ülekeerulistes süsteemides mõiste «struktuurisõlm» asendamiseni mõistega «isiksus». Ent on ka seaduspärane küsida: kuidas mõjutab see protsess süsteemi tõhusust?

Vaadeldes mingit kollektiivset süsteemi tervikuna, millel on kindel homo-östaas ja teatud intellektuaalsed võimalused, ilmneb, et selle süsteemi põhilised vastuolud tulenevad sihipärase tegevuse vajadusest ebapiisava informeerituse tingimustes. Efektiivse käitumise tarve tekitab sellisel juhul soovi hüvitada ebatäielikkust mitmekesisusega. Evides üksnes väikest osa tõhusaks tegevuseks vajalikku teavet, hüvitab süsteemi eluliselt see, et saadav informatsioon oleks kvalitatiivselt mitmekülgne, kompenseerides puudulikkuse stereoskoopilisusega.

Sellega seostub kultuuri omadus, mida võib iseloomustada põhimõttelise paljukeelsusena. Ükski kultuur ei saa rahulduda ainsa keelega. Minimaalse süsteemi moodustavad kaks paralleelset keelt, näiteks sõnaline ja kujutav. Edaspidi kaasneb iga kultuuri dünaamikaga semiootiliste kommunikatsioonivahendite valiku mitmekesisumine. Kuna mingis keeles teksti abil vahendatud kujutelm välismaailmast allub keele modelleerivale mõjule, saab süsteem kui ühtne organism tänu keelele enda käsutusse terve hulga mudeleid iga objekti tarvis, millega ta hüvitab informatsiooni puudulikkust selle objekti kohta. Mida teravamalt väljendub mingi keele spetsiifika (selle tulemusena raskeneb tema tekstide tõlkimine teistesse keeltesse), seda eripärasem on tema modelleerimise viis ning järelikult seda kasulikum on ta süsteemile tervikuna.

Kultuuri stereoskoopilisus ei johtu üksnes paljukeelsusest. Mida keerulisemaks muutub adressaadi ja saatja isiksuse struktuur ja mida enam individualiseerub isiksuse teadvussisu moodustavate koodide hulk, seda vähem vastab tõele väide, nagu kasutaksid sõnumi saatja ning vastuvõtja üht ja sama keelt.<sup>1</sup> Saatja šifreerib sõnumi terve hulga koodide abil, millest üksnes osale leidub vaste dešifreerija teadvuses. Seepärast on teate mõistmine, kui tahes arenenud semiootilist süsteemi ka ei kasutataks, alati ainult osaline ja ligikaudne. Kuid oluline on seejuures rõhutada, et teatud mõistematuse taset ei saa pidada üksnes «müraks», st süsteemi konstruktiivse ebatäiuslikkuse kahjulikuks tagajärjeks, mis tema ideaalskeemis puudub. Mittemõistmise või ebaadekvaatse mõistmise kasv võib anda tunnistust tehnilistest häiretest kommunikatsioonisüsteemis, kuid võib ka viidata süsteemi keerukamaks muutumisele, osutada keerukamate ja tähtsamate kultuurifunktsioonide täitmise võimele. Reastades ühiskondliku kommunikatsiooni süsteemid keerukusastme kasvades tänavasignaali keelest luulekeeleni, selgub, et dekodeerimise mitmetähenduslikkuse kasvu ei saa siduda üksnes kommunikatsioonitüübi vigadega.

Järelikult tuleb kommunikatsiooniakti (igal piisavalt keerulisel ja järelikult kultuuri seisukohalt hinnataval juhul) vaadelda mitte üksnes iseendaga adekvaatseks jääva sõnumi ümberpaigutamisenä saatja teadvusest adressaadi teadvusse, vaid teatud teksti tõlkenä enda «mina» keelest teise «sina» keelde. Niisuguse tõlke võimalus johtub sellest, et kuigi mõlema kommunikatsioonipartneri koodid pole identsed, on nad siiski osaliselt kattuvad hulgad. Kuna tõlkeaktis mingi sõnumiosa alati ära lõigatakse ja «mina» transformeerub «sinu» keelde, läheb kaduma just saatja isikupära, nimelt see, mis terviku seisukohalt moodustab sõnumi väärtuslikuma osa.

Kui sõnumi vastuvõetud osa ei sisaldaks viidet, kuidas peab adressaat oma isiksust transformeerima, et tabada sõnumi kaotsiläinud osa, oleks olukord lahendamatu. Kommunikatsioonipartnerite ebaadekvaatsus muudab tõlkeakti passiivse ülekande konfliktseks mänguks, mille käigus kumbki pool püüab teise semiootilist maailma oma malli järgi ümber kujundada, olles samaaegselt huvitatud partneri isikupära säilitamisest.

Tänu kultuuri organismile omase semiootilise mitmekesisuse kasvule

<sup>1</sup> vt ka Ю. М. Лотман. О двух моделях коммуникации в системе культуры. — Труды по знаковым системам VI. Тарту, 1973. I к. 227—243.

hakkab selle struktuurse terviku iga tähendust kandev struktuuriloomne sõlm muutuma iselaadi «kultuuriisiksuseks» — suletud immanentseks maailmaks, millel on oma struktuuril-semiootiline ülesehitus, oma mälu, individuaalne käitumine, intellektuaalsed võimed ja enesearendamise mehhanism. Järelikult on kultuur tervikliku organismina üksikisiksuste malli järgi loodud struktuuril-semiootiliste süsteemide ja neid siduvate kommunikatsioonivahendite ühendus.

Kultuurimehhanismi olemusest johtuvalt suurendab mitmesuguste suletud semiootiliste süsteemide kasv erakordselt kultuuris ringleva informatsiooni mahtu ning järelikult ka selle kultuuri maailmas orienteerumise võimet. Kuid see kätkeb ka omalaadse «kultuuri skisofreenia», st arvukateks antagonistlikeks kultuuriisiksusteks lagunemise ohtu, kus kultuuri paljukoosus võib üle kasvada «paabeli segaduseks» antud kultuuri semiootilises.

### Ühetaolisuse kasv

Et nimetatud oht ei muutuks tegelikkuseks, teotsevad kultuuris ka vastasmõjuga mehhanismid.

Juba kultuurisõlmede vaheline kommunikatsioonisüsteem ning pidev vastastikku tõlkimise vajadus paneb aluse teist tüüpi tervikloomete: ühtsele struktuurile, mis terviku korrastatuse huvides kõrvaldab osade mitmekülguse. Kõige selgemalt ilmneb see metakeelte ja metatekstiliste koosluste süsteemis, millela kultuuri olemasolu pole mõeldav.

Hetkel, mil kultuur saavutab struktuurse küpsuse, st kultuurimehhanismi üksikosade autonoomia jõuab teatavasse kriitilisse punkti, tekib vajadus enesekirjelduseks, kultuuri omamudeli loomiseks.

Enesekirjeldus eeldab metakeele olemasolu. Tänu sellele tekib metatasand, millele projitseeritakse kultuuri ideaalne autoportree. Kultuuri jõudmine enesekirjelduseni on tema arengu seaduspärane järk, mille eriline mõte seisneb selles, et kirjeldamise fakt iseenesest deformeerib kirjelduse objekti suurema organiseerituse suunas. Keel, mis on saanud grammatika, saavutab grammatikale eelnenud staadiumiga võrreldes kõrgema struktuurse organiseerituse astme. Nagu grammatiline kirjeldus ei ole üksnes keele uurimisloo fakt, vaid samuti keele enese ajaloo fakt, nii annab ka kultuuri metakirjelduse teke tunnustust teadusliku mõtte arengust ja kultuuri enda jõudmisest teatavasse staadiumisse (täpsemini öeldes on nii üks kui teine sama protsessi eri aspektid).

Kultuurikujutelma tekkimine metatasandil tähistab sekundaarsete struktuuride teket kultuuris. Tema struktuur muutub märksa jäigemaks, teatavad kultuuri küljed kuulutatakse mittestruktuurseteks, st olematuks. Hulk «ebaõigeid» tekste kustutatakse kultuuri mälest. Allesjäänud tekstid kanoniseeritakse ja allutatakse rängele hierarhilisele struktuurile.

Selle protsessiga kaasneb kultuuri teatav vaesumine (see muutub eriti tuntavaks, kui kaanonist kustutatud tekstid päriselt hävitatakse; niisugusel juhul kaotab kultuurimudel dünaamika, kuna reeglina moodustavad süsteemivälised tekstid reservi tulevaste süsteemide loomiseks; süsteemiomase ja -välise vahelisel mängul põhinebki kultuuri arengumehhanism). Kui aga apokrüüfiliseks kuulutatud tekstid üksnes asetuvad ümber kultuuri äärealadele, muutudes «just nagu olematuks», on vaesumine suhteline: kultuuri järgmisel arengustmel, uute metamudelite valgusel võidakse apokrüüfiline tekst taas avastada ning muuta kanooniliseks.

Kultuuri metamehhanism taastab autonoomia poole püüdlevate osade ühtsuse ja saab kultuurisisese suhtlemise keeleks. Ta soodustab struktuurilelementide ümberkujundamist nende unifikatsioonise suunas; tema abiga tekib terviku, kultuuri ja tema osade sekundaarne isomorfism.

Sel pinnal samaaegselt tekkiv kultuuri teisene korrastamine annab



tõuke alamstruktuuride omapära edasiseks kujunemiseks, mis omakorda uuesti tugevdab metastruktuure.

Vastandtendentside konflikt kultuurimehhanismis avaldub ka teisiti. Erinevad kultuuri allsüsteemid läbivad arengujärgud erineva kiirusega. Selle mõistmiseks piisab nii püsiva süsteemi, nagu on loomulik keel, võrdlemisest sedavõrd muutlikuga, nagu on mood. Ka eri kunstiliigid läbivad tüpoloogiliselt sarnased arengutsüklid erinevalt. Selle tõttu pakub kultuuri mis tahes sünkroonne lõik meile eri aladel isesuguse tüpoloogilise dia-kroonia. Igal hetkel eksisteerivad kultuuris koos erinevad ajastud. Meta-tasandil see mitmekesisus kaob. Veel enam, metamehhanism mitte üksnes ei loo teatavat kultuuri sünkroonseisundi kaanonit, vaid esitab ka oma versiooni diakroonilisest protsessist. Ta valib aktiivselt tekste nii praegustest kui ka möödunud kultuuriseisunditest ja kinnitab normatiivsena oma kultuuri ajaloolise arengu (lihtsustatud) mudeli. Oleks ekslik näha selles üksnes halba: tänu niisugusele lihtsustamisele omandab kultuur ühise keele suhtlemiseks möödunud ajastutega.

Tüpoloogiliselt võib metamehhanismi kujunemine lähtuda kolmelt aluselt: mütoloogiliselt, kunstiliselt ja teaduslikult.

Metakeele mehhanismi mütoloogiline kujunemisviis sarnaneb müüdiloomega.<sup>2</sup> Mingi esemeline objekt — «asi» — võetakse konkreetset, kõigi individuaalsete omaduste ja intiimsete seoste külluses, mis sunnivad teda nimetama pärisnimega, ja kuna ta on üldises kultuurihierarhias tõusnud, hakatakse teda tajuma metataseme nähtusena — universaalse maailmamudelina. «Kodu», «tee», «tuli», «puu», «hobune» muutuvad arhailise kultuuri eri süsteemides universaalseteks kujunditeks — kõiksuse mudeliteks. Sellist tüüpi metasüsteem paistab ühelt poolt silma meelise konkreetseusega, teisalt aga nõuab hästi arenenud «isomorfseuse taju». Nii näiteks, kui «Tšhändogja-upanišadis» luuakse samasuseahel kõiksus=tuli [pardžanja (äikese ja ilmastiku alge)]=tuli; maa=tuli; inimene=tuli; naine=tuli, kusjuures igal tasandil leiduvad oma vasted «põletisele», «suitsule», «leegile», «sütele» ja «sädemetele», siis on meie ees keeruline klassifikatsioon, mis põhineb peenendatud võimel tajuda erinevat ühena.

Järgmised metakultuuri süsteemitüübid rajatakse keele baasil.

Sel juhul omandab metafunktsiooni üks kultuuri keeltest. Enamasti saab metafunktsiooni kandjaks mingi kunstilist tüüpi tekst või kunstikeel: poesia, maalikunst, muusika, teater. See kunstiliik tungib siis kiiresti kõigisse kultuuri- ja eriti kunstielu sfääridesse, esinedes antud kultuuri pii-rides ühtaegu kahes funktsioonis — kunstina teiste kunstide hulgas ja erinevate kultuurimudelite üldise mudelina.

Lõpuks võivad metakultuuri funktsiooni täita teaduse metakeeled.

Tahaks hoiatada, et neid kolme tüpoloogilist võimalust ei samastataks tegeliku kultuuriajaloo protsessiga, aga samuti, et metakeeleliste mehhanismide kolme arengustaadiumi ei peetaks reaalselt kronoloogiat omavateks etappideks kultuuriloos. See oleks kaunis ettevaatamatu, sest lihtsustaks liialt ettekujutust protsessist, millest teame liiga vähe, et luua nii üldisi skeeme, ja liiga palju, et sellised üldistused ei kutsuks meis esile vastuväiteid. Ei tohi unustada, et iga reaalse, isegi päris arhailise kultuuri puhul peame rääkima metakeeleliste mehhanismide kõiki kolme aspekti sisaldavast keerulisest heterogeensusest.

Mõistagi võib ka kultuuri metatasand muutuda enesekirjelduse objektiks ja omandada mingi täiendavalt lihtsustava korrastatuse, mis võib kanoniseerida ühe neist kolmest aspektist, luues kultuuri metametamudeli. Nii näiteks tõuseb romantismi ajal esile metamõiste «romantism», mis kindlal viisil

<sup>2</sup> Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Миф — имя — культура. — Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973.

organiseerib reaalseid tekste ja kogu maailmatunnetuse süsteemi. Luule kui kunstide kunsti modelleeriv osa kasvab järsult. Poesia ei avalda mõju mitte üksnes teistele kunstilise tegevuse valdkondadele, vaid ka kunstivälistele (teaduslikele) mudelitele. Nii tekkinud metastruktuur allub edaspidi, filosoofia metakeelde tõlgituna, uuele korrastatusele, mis omandab juhtiva osa Euroopa kultuuri metasüsteemis XIX sajandi teisel veerandil.

Romantilise mõttelaadi taassünniga XIX sajandi lõpul ja XX sajandi algul kaasneb metasüsteemi uus ümberformuleerimine: kunstidest hakkab domineerima muusika, sõnaliste metakonstruktsioonide aluseks saab müüt.

### Filmikunst ja metakeelelised kultuurimehhanismid

XX sajandi esimesel poolel toimusid erinevatel kultuurialadel revolutsioonilised nihked, mis järsult suurendasid nende valdkondade spetsiifikat. Kui XIX sajandil esines universaalse süsteemina sõnaline kirjeldus, mille kategooriatesse tõlgiti mis tahes mitteverbaalne kunstisüsteem, kirjanduslikku teksti aga peeti tekstide tekstiks, siis nüüd hakatakse iga kunstiiligi spetsiifikat nägema nimelt selles, mida ei ole võimalik edasi anda teise kunsti väljendusvahendite abil. On iseloomulik, et selline eraldumispuudlus ei nõrgenda, vaid hoopis tugevdab erinevate kunstikeelte mõju üksteisele.

Samaaegselt kujuneb kui mitte ülemaailmne, siis vähemalt üleeuroopaline kultuur, millesse erinevad rahvuslikud ja regionaalsed kultuurid lülituvad üksikute «kultuuriisiksustena», olles ühtaegu nii osad kui ka sõltumatud maailmad, mille väärtus on esmajoones nende individuaalsuses.

Ühtlasi kanti kultuuri makromaailma protsessid üle mikrosfääri. Inim-isiksus, varem jagamatu nagu aatom, esineb nüüd kultuuriterviku ehitust kordava kujundina. Ühelt poolt muutub ta ise isiksuste kogumiks, kes sageli üksteist välistavad. Teiselt poolt jaotab kultuuriliselt (struktuuriselt) organiseeritud maailma ja kaootilise entroopia vaheline piir (mis tahes kultuuri peamisi tunnuseid) nüüd mitte ainult kultuuriuniversumit, vaid ka isiksuse psühholoogiat.

Sellest kõigest tuleneb puhtsemiootiliste situatsioonide tähtsustumine, keele- ja tõlkeprobleemide, võõra teksti mõistmise raskuste esiletoomine põhiliste kultuuriküsimustena. XX sajandi teine pool muutub meid huvitavas aspektis metakultuuri probleemide ajajärguks.

Metakultuuri areng XX sajandi teisel poolel aktualiseerib kõik selle mehhanismi eespool nimetatud küljed. Toimub see, millest juba küllalt palju kirjutatud: mõningate mütoloogilisele mõtlemisele omaste joonte taassünd. Vähem oluline pole ka kunstikeelte kasutamine metamehhanismi arendamiseks. Kõrvuti mingi kunstikeele saamisega kultuuri metakeeleks (filmikunsti erilisest osast tuleb veel juttu) areneb ka teine tendents — metakunstide: metapoesia (luule luulest), metamaali (maalimist kirjeldava maali), metateatri (teatrikeelt analüüsiva teatri) ja metafilmi loomine. Kolmas aspekt on teaduste — matemaatika, füüsika ja lingvistika keelte kasutamine kultuuri metakeelena. Semiootika tekkimine on selles suhtes seaduspärane mitte üksnes teadusloo seisukohalt, vaid ka kultuuri eneseorganiseerimise tõigana.

Kirjeldatud protsessis on filmikunstil eriline koht, sest üksnes tema võib orgaaniliselt ühendada kõik need kolm aspekti.

### Filmikunst ja mütoloogiline keel

Filmikunsti ja mütoloogia vahekorra on kirjutatud palju. Käesolevas vaatluses tahaks juhtida tähelepanu ainult ühele selle probleemi aspektile. Kui vaadelda müüti mitte üksnes tekstiüübina, vaid erilise, spetsiifilisel viisil ehitatud maailmana, muutub oluliseks veel üks tema tunnusjoon, millest oli juttu juba mainitud artiklis «Müüt — nimi — kultuur».



Juri Lotman oma töötoas, 1982.  
Foto: Mihhail Lotman

Müüt viib meid maailma, kus valitsevad pärisnimed. Roman Jakobson märkas õigesti, et pärisnimedel on «meie keelekoodis eriline koht». «On olnud palju Fido-nimelisi koeri, kuid neil pole mingit ühisomadust «fidoolikkus» või «fidoism»».<sup>3</sup> Pärisnime kasutamine ei osuta üksnes temaga tähistatava objekti ainukordsusele. Too ainus objekt peab olema vahetult tuttav sellele, kes teda nimetab. Endastmõistetavalt on nimel Maša tõeline tähendus ainult nende jaoks, kes nimetatavat isikut tunnevad. Nii ei tähista ta mingi objekti abstraktset mudelit või selle käsitust, vaid objekti ennast. Seepärast tajutakse pärisnime mitte märgina, mida võib nimetatavast lahutada, vaid tähistatava lahutamatu omadusena. Maailma, kus kõik nimed on pärisnimed (just selline on aga müüdi või lapseteadvuse maailm) on intiimsete suhete maailm, kus kõik asjad on vanad head tuttavad, ja inimesed on omavahel seotud lähedaste suhetega. Mitte juhuslikult ei kanna mütoloogia-maailma esemed samasuguseid nimesid nagu inimesed. Selles maailmas ei saa omadust asjast lahutada ning seetõttu on eseme predikaadiks teine ese, tegevust mõtestatakse sellise konkretsuseastmega, et mütoloogilise teadvuse kandja või laps eelistab tegusõnade kasutamise asemel tegevust taastada (teatraalsuse kandumine jutustamisprotsessi pole mütoloogilise teadvuse puhul mitte erand, vaid seaduspärasus; see kaob üksnes teksti tõlkimisel mittemütoloogilise teadvuse keelde).

Eespool põgusalt kirjeldatud omadustesse süvenemisest piisab, et mõista, mis määral on nad kõik seotud filmikunstiga.

Kui portree kohta võib öelda, et see on «pärisnimi kujutava kunsti keeles»<sup>4</sup>, siis veel täpsemalt kehtib niisugune määratlus portree kohta filmis. Seda soodustab kaks asjaolu. Esiteks, tänu suurele plaanile pakub film meile väga suure arvu portreekaadreid. Suur plaan kinos seostub tahtmatult väga lähedalt vaatamisega elus. Teise inimese nägu näeb hästi ligidalt kas laps või väga lähedane täiskasvanu. Juba sellega avab film meile maailma, kus kõik tegutsevad isikud, nii sõbrad kui ka vaenlased, on vaatajaga väga intiimsetes, lähedastes ja üksikasjalikes tutvussuhetes. See ei anna üksnes ettekujutust vaadeldava iseloomujoontest, vaid ka vahetu pildi kortsuvõrgust tema näol. Teiseks näeb filmivaataja, tunduvalt enam kui teatris, mitte üksnes rolli, vaid ka näitlejat. Ekraanil jälgib ta mitte ainult vaadatava filmi tegelast, vaid ka näitleja isikupära, mis on talle hästi tuttav teistest filmidest ja sellesama näitleja varem nähtud suurtest plaanidest. Uues grimmis ja uues osas tunneb ta ära tuttava välimuse ja see, mis teatris segab, on filmi vastuvõtul hoopis oluline. Harjumuslikkus, tutvus nimelt s e l l e isikuga viib meid maailma, kus kõik suhted on põhimõtteliselt intiimsed — müüdimaailma.

On iseloomulik, et situatsioonide trafaretsus, tüüpide muundumine maskideks ja lihtsalt ühe ning sama teksti kordamine häirib meid kinos tunduvalt vähem kui teiste kunstiliikide puhul, kuna mütoloogilisest aspektist ei ole need omadused puuduseks.

Kuid mütoloogilist mõtlemist saab teaduslikule ja kunstilisele vastandada üksnes siis, kui viimaste all mõistame teaduslikku ja kunstilist mõtlemist sellisena, nagu nad on kujunenud hilisemal ajajärgul. Iseenesest sisaldab mütoloogiline mõtlemine, vastandudes mitmesugustele võõrandumise vormidele, nii teadusliku kui ka kunstilise väljendumise algeid. Kui asi esineb asja predikaadina, loob see võimaluse harukordseks isomorfismiks, sarnasuseks ning erineva samastamiseks, mis võib saada nii teaduslike kui ka kunstiliste konstruktsioonide ajendiks.

<sup>3</sup> Р. О. Я к о б с о н. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол. — Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. [R. Jakobson, Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb. (Selected Writings, II, Mouton, 1971, p. 131.)]

<sup>4</sup> Ilmekas näide portree tajumisest pärisnimenäo Moskva Riiklikus Ajaloomuuseumis säilitatav Pugatšovi portree, mis on maalitud XVIII sajandil keisrinna Katariina II portree peale; seda võib vaadelda kui omapärast «ümbernimetamist».

Filmikeel aga kätkeb teadusliku metakeele ja kunstikeele struktuurseid võimalusi hilisemas, postmütoloogilises tähenduses.

Filmikeele põhimõtteline tähtsus tänapäeva kultuuri metakeeleliste mehhanismide teatava näidisenä seisneb selles, et tema «üldist koodi» ei loo mitte konkreetne antiteetiliste tekstide või üksikute süsteemide «välistamine» ja neutraliseerimine, vaid nende lülitamine üldisesse mehhanismi kogu nende omapäras. Süsteemidevaheliseks suhtluskeeleks osutub siin mitte üksikute koodide lõikumine, vaid nende ühendamine.

Niisiis ühendab filmikeel äärmuslikud loogilised astmed — asjade tegeliku nägemise vahetust kogemusest (st ekraanimaaailma vahetu reaalsuse tajumisest) kuni äärmise illusoorisuseni. Samaaegselt ühendatakse ka erinevaid ajastuid — erakordselt arhailistest kunstiteadvuse vormidest kuni kõige tänapäevasemateni. Sellise ühenduse puhul äärmused ei neutraliseeru, vaid vastupidi, muutuvad veelgi eredamaks.

Nii näiteks kaotab romantiline ironia sõnalises, aga ka lavastatud teatritekstis «tõsise» mõtte, kuna ta vöoritab väljenduse sisust. Kui A. Bloki «Väikeses palaganis» karjub Pajats: «Appi! Ma jooksen jöhvikamahlast tühjaks!»<sup>5</sup>, remark aga teatab: «Tema peast purskab jöhvikamahla juga», siis väljendub autori ironia selles, et vaataja on valmis pidama reaalsuseks üksnes teatrikeele tingmärki. Vaataja esialgne naiivsus kaob ja me ei saa enam selle juurde tagasi pöörduda. Veel enam, kuna vaataja teadvuses lavamaailma ja maailmapildi üldine suhtestatus säilib, kandub romantiline ironia kunstist ellu ja kujuneb lavaväline maailm, kus veri on üksnes tinglik illusioon, mille taga on tegelikult jöhvikamaahl.<sup>6</sup>

Romantismi jaoks programmilises H. Heine luuletuses «Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand . . . » ületatakse armastuse ja surma tragöödia ironilise teatraalse deklamatsiooniga, seejärel aga ületatakse ironia omakorda sõnadega, et teatraalsed kired lõpevad ehtsa surmaga. Olenemata sellest, kas kirjeldatakse reaalsust teatriterminites või teatrit reaalsuse mõistetes, «välistab» metakeel objekti teatava tahu kui tähtsusetu, kirjeldus tühistab teatud viisil kirjeldusobjekti.

Täielikult reaalsuse ja filmikeele kõrvutamisele rajatud filmis «Köik müügiks» näeme esmalt rööpauid ja verist lund. Siis kölab käsklus «Duubel!» ning mööduv assistent lisab purgist lumele punast värvi. Teadmine, et veri= värv täiendab eelmist stseeni, tuues esile vastasseisu tegelik — tinglik, kuid ei muuda esmast muljet, mille kohaselt me *nägime verd*. Tölge ei kätke mitte ainult mõnd kihti eelnevast tekstist, vaid kogu teksti. Sama võiks öelda ka kujutava — sõnalise, arhailise — nüüdisaegse, rahvusliku — internatsionaalse jt antinoomiate kohta filmikeele ühtses struktuuris. Seetöttu läheneb metamehhanism konstruktsioonile, mis kõrvuti jäigalt organiseeritud mudelitega sisaldab ka kõrvutuste süsteeme ja polüfoonilisi struktuure.<sup>7</sup>

Eseme foto filmis paistab silma samasuguse individuaalse kordumatu-sega nagu inimeste näodki. See viib meid mütoloogia- või lapsemaailma, kus asjadel on pärisnimed ja nad võivad olla inimestega lähedastes sõprus- või sugulus-, aga ka vaenusuhetes. Meenutame Rolandi mõöka, millel oli omaniku nimi (nagu ka Siegfriedi mõögal), Tarass Bulba piipu, mida ei tohi jätta lahinguväljale nagu haavatud sõpragi, või kohta «Nooremast Eddast», kus Odin Bölverkri nime all muretseb luulemett: selleks oli tal tarvis läbi uuristada kalju ja ta «toob oherdi nimega Oherdi»<sup>8</sup>. Nii nagu müüdimaaailmas muutub üldnimi pärisnimeks, nii muutuvad filmimaailmas esemete fotod mütoloogilisteks esemeteks. Mütoloogilises maailmas on aga asjadel ja päris-

<sup>5</sup> Александр Блок. Собр. соч. в 8 тт. Т. IV. М.-Л., 1961. с. 19.

<sup>6</sup> Vrd Н. Я. Берковский. Эстетические позиции немецкого романтизма. В кн: Литературная теория немецкого романтизма. 1934, с. 34—35; Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973.

<sup>7</sup> Vrd М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

<sup>8</sup> Младшая Эдда. Л., 1970, с. 104.

nimedel paradoksaalne semiootiline loomus: reaalse, materiaalse maailmaga võrreldes esinevad nad märgisüsteemina, kuid enam arenenud semiootiliste süsteemide — ikooniliste ja verbaalsete keelte — taustal avalduvad neil reaalseste esemete mittemärgilised omadused.

Just need omadused lubavad filmikeelel ühendada kaht semiootilist poolust — semiotiseeritud asjade tasandi ja arenenuma ning keerukama semioosise tasandi. Sellest johtuvalt teenib filmikunst edukalt vastandlikke kultuurivajadusi: püüdu end lahti rebida märgimaailmast, ülikeerukast ja võõrandunud sotsiaalsest organisatsioonist ning püüdu muuta keerukamaks ja rikastada ühiskondliku ja kunstisemiootika sfääri.

Need omadused sunnivad meid nägema filmikunstis üht peamist komponenti nüüdiskultuuri kiirelt arenevas metamehhanismis.<sup>9</sup>

---

Eesti NSV Kirjanike Liidu liige ja Briti Akadeemia kirjavahetajaliige JURI LOTMAN sündis 28. veebruaril 1922 Petrogradis. 1939. aastal astus ta Leningradi Riikliku Ülikooli filoloogiateaduskonda, läks sealt aasta hiljem armeesse aega teenima ning naasis koju õpinguid jätkama alles 1946. 1950. aastal lõpetas J. Lotman kiitusega ülikooli, sidudes end seejärel kogu järgnevaks eluks Tartuga. Väikest biograafias hakkas tasapisi saama suur. 1964. aastal pandi Kääriku esimeses suvekoolis alus Tartu semiootikakoolkonnale. Rahvusvaheliste ajakirjade «Semiotica» ja «Poetics» toimetuskolleegiumide liikmena on ta samast ajast ise ühe autoriteetseima väljaande vastutav toimetaja: hiljuti anti trükki tema toimetatava seeria «Töid märgisüsteemide alalt» kahekümnnes köide. J. Lotmani kuuekümnenda (1982) ja Tartu koolkonna kahekümnenda (1984) sünnipäeva vahele jäävad raamatud ja artiklid J. Lotmanist, talle ja koolkonnale pühendatud kogumikud, mille rahvusvahelist kõlapinda võib pidada õige oluliseks. Huvi koolkonna ja J. Lotmani, seni enim tõlgitava nõukogude kirjandusteadlase vastu püsib tänu mõlema arenemisvõimele. Arengu aluseks on aga uute uurimisobjektide avastamine, semiootiliste meetodite rakendamine erinevates ainevaldades, käsitluste üheaegne konkretiseerimine ja globaliseerimine, püüd ühtse humanitaarteaduse poole. Pädevuse peaks tagama teoreetilise mõtte avardamist toetav ajaloo- ja traditsioonitunnetus.

---

<sup>9</sup> Vt ka Üzseb Horānyi. Culture and Metasemiotics in Film. — «Semiotica», 15:3, pp. 265—284, Mouton, 1975.

## «Lennu» muusikalisest dramaturgiast

KRISTEL PAPP

1983/84. hooaja teatriankeedis nimetab Vilma Paalma Eino Tambergi «Lendu» eesti esimeseks oper-müüdiks (TMK, 1985, nr 5). Tõepoolest, miks mitte. Libreto aluseks olnud P. Vežinovi «Barjäär» toob kauge paralleelina meelde Ikarose müüdi, on ju lennuunistus kõikide inimpõlvedega kaasas käinud. Ja lendutõusu on ikka ühendatud loovusega, loomisjõuga. Eino Tamberg ja libretist Arvo Valton puhastasid algallika olustikudetailidest, tõstsid olustiku üldmõistete astmele (Baar, Tänav, Haigla), andsid libretole müüdi tunnuseid [«Ehtne müüt (...) on seostatud tõelisusega, tal on kindel tähendus ning ta peegeldab kujundlik-sümboolses vormis loodust, ühiskonda ja üksikisikut,» öeldakse «Antiigileksikonis»].

Ooperi üks peamõtteid on barjäär kunstnikus ja selle ületamise raskused. Küllap just keskendumine looja siseilma vaatlusele määrab teose kammerliku põhitooni: kaheistkümnest pildist (I vaatus: 1. Tänav, 2. Baar, 3. Auto, 4. Kodu=Helilooja töötuba, 5. Haigla, 6. Baar, 7. Kodu=Helilooja töötuba; II vaatus: 8. Baar, 9. Järv, 10. Haigla, 11. Tänav ja Haigla, 12. Tänav) on kõige olulisemad intiimsed seitsmes ja üheksas pilt. Barjääriprobleemidega seostub loovuse, loova alge idee poetiseerimine. Tüdruku-loovuse idee kandja muusikalisel materjalil on väga tähendusrikas roll, motiive Tüdruku teemast (näide 1) on põimitud kogu ooperisse, nende kohalolu tähistab vaimset aktiivsust. Lennupüüde motiiv Tüdruku teemast (näide 1 a) viitab kvindikäigu ja punkteeritud rütmi kaudu tsitaadile Tšaikovski «Luiked järvest» (7. pilt), mõlemas tekib mulje meeleheitlikust tiibade pekslemisest.



Näide 1

Tüdruku teema antiteesiks on tänavat ja baariseltskonda iseloomustav muusikiline materjal (näited 2 ja 3), mis mõjub agressiivsena, loovust pidurdavana, eriti ere on rumal-groteskne saksofonimotiiv (näide 3 a). Helilooja põhimotiiv (näide 4) kõhkleb otsustusvõimetult minoori ja mažoori vahel (väike või suur tertsi), nii on ta ka muutusete kõige vastuvõtlikum.

Niisiis, kolmnurk Tüdruk (loovus) — Helilooja (looja + barjäär) — ühiskond. Mis-sugused on nendevahelised muusikalised suhted teose väljel?

Ooper on muusikaliselt materjalilt säästlik ja ühtne (tugiintervallid sekund, kvart, kvint). Tamberg ei taotle karjuvat konfliktisust, erinevaid motiive kõrvutab ta üllatavalt vahetult. Selline horisontaalne ühendamine on hoopis sagedasem kui





Näide 2



Näide 3

motiivide samaaegne kolamine, s. o vertikaalühendus. Viimast siiski esineb, peamiselt teises vaatuses: loova alge esiletung, kus kohakuti kõlab Tüdruku (näide 1) ja Helilooja (näide 4) motiiv; baarimotiiv (näide 3) ja Tüdruku motiiv; tänava muusikaline materjal (näide 2) ja Tüdruku motiiv jne. Põhimotiivid on oma ehituselt, helikõrguselt ja tihti ka tämbriolt enamasti püsivad, muutumatud nagu märgid. Teatud määral on «Lennu» maailmas kõik valmis ja paigas. (Needki jooned võiksid vihjata müüdle.)



Näide 4

Struktuurse tervikkuse tagab pildi algupoole tähtsaima materjali kordumine pildi lõpus. Et aga kõik pildid kummaski vaatuses kulgevad *attacca*, on korduval materjalil kaks funktsiooni: lõpetav ja siduv. Siin on sagedamini kasutatud tänava materjali, vahel võib tajuda isegi mingit rondolikkust (argielu paratamatult kaasa haarav karussell).

Oma väljenduslaadilt läheneb «Lend» XIX sajandi prantsuse lüürilisele ooperile (Massenet, Saint-Saëns). Seda kinnitavad eespool mainitud kammerlikkus ja tähelepanu sisetevõlgu ning mitu üsna tundelist laulu, mis on paigutatud muusika enamasti katkematusse arendusse lõpetatud või peaaegu lõpetatud numbritena. Kõigepealt Tüdruku laul («Kui mööduja otsib...») esimesel kohtumisel Heliloojaga (3. pilt — Auto). Sellest laulust on tuletatud Helilooja laul («Kui rändur möödub su aknast», 7. pilt — Helilooja töötuba), mis ka Helilooja enda ütluse järgi on Tüdruku inspireeritud. 3. pildi laulu ostinaatset saatefiguuri värvivad altflöödi, vibrafoni ja tšelesta tämbriid, ent 7. pildis loovad klaveri kolmkolatrioolid ja mõned läägevõitu kadentsid pisut šlaagriliik mulje. Kas Tamberg vihjab, et Helilooja on ikkagi keskpärane anne? Lõpuks, viimases pildis laulab Helilooja nende kahe laulu muusikalist liitvarianti Tüdruku surnukeha juures. 4. pildis (Helilooja töötuba) laulu «Kastiilia ööd» algmotiiv kujundab 7. pildis Tüdruku ootamislaulu («Juba kaksikümmend aastat ootan ma maailmarändurit») muusikalist materjali, kuni jõutakse tsitaadini Griegi «Solveigi laulust». Huvitav, et ootamislaulu põhimotiiviga seostub ka lennumotiiv (näide 5 a).

Esimesed neli pilti (Tänav, Baar, Auto, Helilooja töötuba) näitavad meile piiratud ja ükskõikset maailma ning loovuse välgatust selles. 5. pilt (Haigla) kujutab hoopis teistsugust eksisteerimisvõimalust. «Käesolevas ooperis aga on hullus sümbol, mis vastandub «normaalse» baariseltskonna — maailmakabaree esindajate väikekodaanlik-rutiinsele mõtlemisele ja vihale kõige vastu, mis on neile mõistetamatu,» selgitab E. Tamberg kavalehel. Muusikalises materjalis kohtame siin mõningaid juba kuulnud, Tüdruku erakordsete võimetega seostuvaid motiive, kõige meeldejäävam on aga tämbrikarakteristika pildi alguses ja lõpus (flexaton, vibrafon). Tämbriid mängivad kogu ooperis suurt osa (näit Tüdruku-loovusega ühenduvad altflöödi, orkestrisse paiguta-



Fl. I  
Fl. alto  
S. A.

Clarinet

Vibrafon

Celesta

Näide 5

tud rühm koori soprani- ja aldilauljaid, vibrafon, harf, kellamäng). Esimese vaatuse lõpupildis (Kodu) paneb E. Tamberg Helilooja lennuvõimelisuse küll küsimärgi alla, kuid pildi muusikaline kokkuvõte ja vihje edasisele on lootustandev — pildi lõpetab lennumotiiv. Ooperi kulminatsiooniks on lennustseen 9. pildis (Järv), siin kõlavad koos lennumotiiv ja Tüdruku teemast pärinev lennupüüdemotiiv. Et stseeni jõud ja tähendus pääseksid rohkem maksvusele, alustab Tamberg pilti rahuliku linnuhäälelise (I flööt ja pikkoloflööti) loodusmaailiga, tardumust ja jäisust õhkub seejärel monotoneelselt retsiteerivast minevikujutustusest.

Kulminatsioonile järgneb kriis (10. pilt — Haigla) — Helilooja salgab lennuvõime maha, 11. pildis usub Tüdruk, et ta ei suuda äratada keskpärasest tavamaailma ning hukkub. Mingi lahenduse toob viimane, 12. pilt: võib-olla Helilooja siiski suudab barjääri ületada, igatahes kõlavad orkestris jälle lennumotiiv ja lennupüüdemotiiv (tšelesta, vibrafon, harf, kellamäng, sopranid ja aldid) — nagu lunastusele osutades. Helilooja fantaasia hajuks nagu koos Tüdrukuga lõpmatusse loomeavarusse. Kui korraks näibki lõpustseen melodraamasse kalduvat (šlaagrilik «Kui rändur möödub . . .»), siis niisugune kokkuvõte tõstab teose uuesti mõtteooperi tasemele.

On kombeks öelda, et ooperi esimene lavastaja on helilooja ise — oma muusikas. Süvenedes partituuri ja püüdes näha-kuulda ooperis toimuvat läbi helilooja pilgu, olla sõltumatu nähtud lavastusest, kummitab ometigi kahtlus, et tegemist on kõikumisega müüdi ja melodraama vahel. Kahju, et Eestimaal on ainult kaks muusikateatrit ja ühe ooperi järjestikused lavastamised on haruldane entusiasm. Muidu võiks paberil arutlemisele kriipsu peale tõmmata ja lasta praktikul erinevates tõlgendustes veenvalt tõestada, et «Lend» on oopermüüt, ideeoper, melodraama, lüüriline drama jne, sest rikka teose interpreteerimisvõimalused on ju ammendamatud.

---

E. Tambergi ooper-ballett «LEND» (A. Valtoni libreto P. Vežinovi jutustuse «Barjäär» alusel) esietendus RAT «Estonias» 30. detsembril 1983. Lavastaja M. Murdmaa, dirigendid P. Lilje ja V. Pähn, kunstnik M.-L. Küla. Peaosades: Tüdruk — L. Tammel, M. Eensalu, Helilooja — I. Kuusk, T. Sild, Arst — E. Kärvet, T. Maiste.

---

## Lahtisi mõtteid laulupeokantaadist

MARI SAAR

Üldlaulupeo ühendkoor oma kümnete tuhandete lauljatega pole paraku kujunenud eesti nüüdisheliloojate lemmikinstrumentiks. Sellel on mitmeid objektiivseid põhjusi, mis on korduvalt jututeemaks olnud nii ajakirjanduses kui ka kõikvõimalikel koorimuusikaga seotud seminaridel, konverentsidel, pleenutil, kongressidelgi. Paelub ju tänaseid heliloojaid juba aastaid enam instrumentaalmuusika, rahvuslikust koorimuusikast pool sajandit hiljem sündinu, mis on tänapäevastest muusika väljendusvahendeist lähtudes võimalustehkem, eksperimentide ja uuenduste aldis. Samal ajal paneb koorimuusika loojale juba välise eeltingimuse: koor peab suutma kirjutatu ära laulda, mis omakorda eeldab mitmeidki fantaasialendu kammitsevaid nippe. Ka on viimasel kahel aastakümnel eesti heliloojate huviorbiidis olnud kammerkoor, oma intiimsuses suuremaid värvivõimalusi pakkuv. Ja veel: kui omal ajal nägi hea toon (õigemini küll töökohtade vähesusest tingitud paratamatus) ette, et meie esimesed professionaalsed heliloojad olid ka koorijuhid, kes olid lausa sunnitud oma kooridele uut repertuaari muretsema, aga kes samas ka koori spetsiifikat läbini tundsid, siis tänaste heliloojate suhe kooriga on järjest nõrgenenud. Kui veel mõnelgi meie keskmise põlvkonna heliloojal, Veljo Tormis kaasa arvatud, on taskus keskastme koorijuhidiplom, siis nooremal põlvkonnal kipub seegi side (ehk veidi formaalne?) puuduma. See on osalt tingitud ehk muusikahariduse järjest varasemast spetsialiseeritusest, st kompositsiooniga on võimalik tegelda päris tõsiselt juba muusikakoolis.

Kirjutades suurele laulupeokoorile, peab helilooja ju arvestama peale koorispetsiifika üldse ka mitme lisatingimusega, kas või sellega, et laulupeol esinevad koos väga erineva tasemega kollektiivid, kellele kõigile peab teos jõukohane olema, kuni selleni välja, et sellelt koorilt saab kerge vaevaga kätte küll mühiseva kõlajõu, aga mitte nii kergesti peenemaid nüansse, jne. Nii et põhjusi (või õigustusi?) küllaga. Ja nii seisame taas fakti ees, et Veljo Tormis on juba palju aastaid järjest olnud meie noorimaid laulupeoheliloojaid.

Ometi on aastakümnete vältel otseselt laulupeo jaoks hulk spetsiaalseid kooriteoseid kirjutatud, olgu siis tellimustööna (risk?) või konkursside läbi (ootamatuste lootus?). Laulupeokantaate on loonud Gustav Ernesaks, Eugen Kapp, Veljo Tormis ja Eino Tamberg. Nendes kantaatides, nii erineva heliloojakäekirjaga kirjutatu-

### ÜLDLAULUPEOD

#### I

19.—20. VI 1869 Tartus.  
Dirigendid: A. Kunileid-Saebelmann, J. V. Jannsen.

#### II

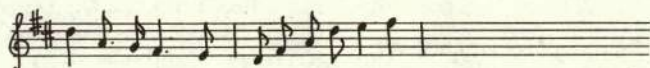
20.—22. VI 1879 Tartus.  
Dirigendid: K. A. Hermann, A. H. Willigerode, D. O. Wirkhaus.

#### III

11.—13. VI 1880 Tallinnas.  
Dirigendid: J. Kappel, D. O. Wirkhaus.

tes, on ometi küllaltki palju ühiseid jooni, mis viitavad ikka sellele, et instrument ise esitab paratamatud eeltingimused. Või kuidas see teisiti olla saaks? Pealegi on laulupeokantaatide puhul tegemist pidulike teostega, millel juba seetõttu iseloomulik hümnilik värving. Sellele siis annab iga helilooja oma natuuri ja stiili kohase isikupärase näo. Muidugi, laulupeokantaatide kõrvutamine ei saagi olla päris objektiivne, sest võrrelda 1950. aastal loodud 1980. looduga, peaksime juurde mõtlema kõik muutused, mis on toimunud helikeele ja stiili vallas nende aastatega. Ja seda pole sugugi vähe.

Eugen Kappi tunneme ka väljaspool laulupeokantaate suursuguste pidulike hümnilike muusikateoste autorina, teoste, milles oluline sõnumi jõulisus, kõlaline võimsus, mastaapsus, mitte niivõrd üksikdetailid kui kõla kogumass, millega kuulajat mõjutatakse. «Rahva võim», kantaat ühendkoorile ja sümfooniaorkestrile oli laulupeo kavas 1955. aastal ja on populaarne tänaseni, tõenduseks kas või fakt, et siit pärineb juba aastaid üks Eesti Raadio põhikutsungeid.



Helilooja on kantaadi ratsionaalselt üles ehitanud: oma heakõnalisuses mitte liiga keeruline, kasutatud on põhiliselt klassikalise harmoonia võtteid, kõlalist värskest ja värvikust toovad rohked pided. Vastupidiselt kulgevad häälteliinid annavad õhu- ja ruumitaju, jõudu. Teoses on vihjeid ka imitatsioonilisele arendusele, kuid see jääb tõsisemalt välja arendamata. Pidulikkus on saavutatud põhiliselt tertsidest liikuva fanfaarse meloodiaga. Kui ka kantaadi keskmises, lüüri- lisemas osas on vokaalmeloodia tunduvalt voolujoonelisem, siis selle b-osasse lõikub taas fanfaarsus, millele alteratsioonidega on lisandunud veel tubli annus dramatismi. Lüüriiline osa on ehitatud tasakaalustatud liikumisele, sealjuures püüab helilooja vältida dissonantside liiga otsest lahendamist, seda küll katkestatud kadentside või elliptiliste kulgemistega edasi lükates. Teose kõnalisest üldplaanist jääb kõrvu valdav subdominantsus, noonakordide kasutamine kulminatsioonides, mažoorisuse ja minoorisuse rõhutatud vastandamine.

E. Kapi lühikantaadi «Laul Leninist» (ühendkoorile ja puhkpilliorkestrile, 1950) faktuuriliseks aluseks on samuti unisooni ja akordika vastandamine. Teos algab minooriselt (*d*-moll), lõpeb aga mažooris (*D*-duur): klassikutelt tuntud võte. Kõlakoloriidi loomisel on tähtis vene rahvalaulu meenutav lausete lõpetamine unisooni või ilma tertsita toonikasse. Meloodilise joone kujundamisel on oluline noodi (akordi) kordamine, mis on tugevasti tingitud tekstist, täpsemalt — teksti rohkusest.

Tänavusuvisel laulupeol on taas kavas E. Kapi *a capella* kantaat «Läänemeri — rahumeri», mis esmakordselt kõlas 1960. aasta suvel. Kantaadil on kergesti

#### IV

15.—17. VI 1891 Tartus.  
Dirigendid: K. A. Hermann,  
J. Erlemann, A. Läte, D. O.  
Wirkhaus, J. H. Wirkhaus.

#### V

18.—20. VI 1894 Tartus.  
Dirigendid: K. A. Hermann,  
K. Türrpu, J. Kappel, D. O.  
Wirkhaus.

#### VI

8.—10. VI 1896 Tallinnas.  
Dirigendid: K. A. Hermann,  
J. Kappel, K. Türrpu, D. O.  
Wirkhaus.

#### VII

12.—14. VI 1910 Tallinnas.  
Dirigendid: M. Lüdig, M. Kip-  
pert, D. O. Wirkhaus.

#### VIII

30. VI—2. VII 1923 Tallin-  
nas.  
Dirigendid: J. Simm, A. Ka-  
semets, E. Knude.

#### IX

30. VI—2. VII 1928 Tallin-  
nas.  
Dirigendid: J. Aavik, L. Neu-  
man, A. Kasemets, R. Kull.

#### X

23.—25. VI 1933 Tallinnas.  
Dirigendid: T. Vettik, V. Ne-  
rep, J. Simm, J. Aavik,  
R. Kull.

#### XI

23.—25. VI 1938 Tallinnas.  
Dirigendid: J. Simm, J. Aa-  
vik, V. Nerep, T. Vettik,  
E. Aav, R. Kull.

#### XII

28.—29. VI 1947 Tallinnas.  
Dirigendid: G. Ernesaks, T.  
Vettik, A. Karindi, R. Päts,  
L. Vigla.

#### XIII

21.—23. VI 1950 Tallinnas.  
Dirigendid: G. Ernesaks,  
J. Variste, A. Kiillaspea, J.  
Simm, A. Velvet, R. Ritsing,  
K. Leinus, L. Vigla, J. Kää-  
ramees, A. Stepanov.

meeldejääv meloodiline joonis, millele lisanduvad sujuvalt, klassikalise harmoonia reegleid arvestades kas astmeliselt liikuvad või paigalseisvad saatehääled. Palju on meloodialiini dubleerimist unisoonis, oltavis või tertsis, millega siis teemale kõlajõudu lisatakse. Kantaadis pole eriti eredat muusikalist materjali, kuid oma kolmkõlakäikudega ja laskuva helireaga on see igati funktsionaalne, st kergesti meeldejääv ja mitte ülearu keeruline. Iga kooriliik on tunnetatavalt iseiseisev, kusjuures teose alguses võluvad väikesed nihutused horisontaalliinis, nii et meeskoor värvikalt imiteerib naishääli. Keskmise osa lastekoor oma kvardi-käigulise (kvartsekstakord on meloodia intonatsiooniliselt algeks) fanfaarsusega tuletab meelde pioneerilaule. Kvardiintonatsioon on ka järgneva osa aluseks, mida võiks tinglikult nais- ja meeskoori dialoogiks nimetada. Repriis on, ekspositsiooniga võrreldes, lisandunud teistele kooriliikidele ka lastekoor. Jõuline lõpukadents on teose algusmotiivist, intonatsioonilisest alusest välja kasvanud. Üldse on E. Kapi kantaatidele omased osavasti paikapandud kulminatsioonid, mille avarus, avaliolek ja jõud annavad tunnistust päris heast kooritundmisest.

See, et Gustav Ernesaks ühendkoori ülihästi tunnetab, ei vaja vist erilist tõestamist. Tema kantaat «Tuhandest südameist» (1955) on samuti üsna traditsioonilise helikeelise lahenduse leidnud, kuigi teoses on märgata püüdu lähendada muusikat ja teksti nii intonatsiooniliselt kui ka rütmiliselt, püüdu sõnalist osa vahelduva taktimõõduga ja sõnarütmist tulenevate rütmifiguuridega suupärasemaks teha. Hetketi annab helilooja ka saatehäälele individuaalset väljaarendatud meloodilist joont, eriti hakkab see silma kantaadi keskmises osas, milles aeglastes vältustes liikuva harmoonia taustal on püütud, küll veel tavaliste figuratsioonivahenditega, erinevatele häälerühmadele isikupäraselt muusikalist materjali anda.

Päris põneva kõlapildi leiame G. Ernesaksa kantaadis «Laul, ava tiivad» (1965). Muidugi oli tolleks ajaks XX sajandi teisele poolele omane muusikastiilide kirevus eesti muusikat tugevasti mõjutanud. See «stiilipööre» ei jäta puudutamata ka meie koorimuusikat, milles äkki dissonantsid ja instrumentaalmuusika-pärased meloodiad oluliseks muutuvad. Kantaati «Laul, ava tiivad» saab samuti iseloomustada terminiga «fanfaarsus», kuid teoses olulisel kohal olevast alguse kvardiintonatsioonist on helilooja välja kasvatatud ka kvart-harmoonia. Muidugi ei ole kvartharmoonia tervet teost läbivaks harmooniliseks algeks, kuid kontrastina annab ta teosele värskust ja kargust. Ka teose rütmistruktuur on tunduvalt avardunud, näiteks duoolide ja trioolide üheaegne kõlamine suurendab oluliselt partiide iseseisvust. Et seegi võte on tekstist tuletatud, tundub iseenesestmõistetavana. Alternatsiooniderohkus ja helistikulised vastandamised muudavad harmoonia tänapäevaseks ja värvikaks. Teosel on kuidagi ootamatult tugev rahvuslik koloriit, kuigi otseselt rahva-

#### XIV

21.—22. VII 1955 Tallinnas. Dirigendid: G. Ernesaks, J. Variste, A. Kiillaspea, H. Uiibo, R. Ritsing, A. Velmet, K. Leinus, A. Pajupuu, J. Kääramees, V. Lemmik, S. Milovski, V. Tjumin, G. Kolõskin. Ajuhid: M. Lüdig, J. Simm.

#### XV

20.—21. VII 1960 Tallinnas. Dirigendid: G. Ernesaks, J. Variste, H. Uiibo, L. Verlin, R. Ritsing, K. Leinus, H. Kaljuste, S. Pajupuu, J. Kääramees, V. Lemmik, O. Hõlpus.

#### XVI

17.—18. VII 1965 Tallinnas. Dirigendid: G. Ernesaks, J. Variste, A. Kiillaspea, A. Karindi, A. Ratassepp, H. Uiibo, L. Verlin, R. Ritsing, K. Leinus, J. Tungal, H. Kaljuste, K. Areng, U. Järvela, A. Pajupuu, H. Rannap, L. Vigla, J. Kääramees, H. Orusaar, V. Lemmik.

#### XVII

28.—29. VI 1969 Tallinnas. Dirigendid: G. Ernesaks, J. Variste, U. Järvela, A. Pajupuu, R. Laasmäe, A. Ratassepp, L. Verlin, L. Karindi, A. Velmet, R. Ritsing, T. Vettik, J. Tungal, H. Kaljuste, K. Areng, H. Uiibo, A. Kiillaspea, H. Rannap, L. Vigla, H. Orusaar, V. Lemmik, A. Stepanov.

#### XVIII

19.—20. VII 1975 Tallinnas. Dirigendid: G. Ernesaks, J. Variste, A. Ratassepp, R. Laasmäe, K. Areng, H. Kaljuste, J. Tungal, U. Järvela, L. Verlin, A. Üleoja, H. Orusaar, V. Loogna.

#### XIX

5.—6. VII 1980 Tallinnas. Dirigendid: G. Ernesaks, J. Variste, K. Areng, O. Oja, H. Kaljuste, A. Ratassepp, H. Uiibo, V. Laul, A. Sööt, A. Üleoja, J. Tungal, U. Uiga, V. Loogna, L. Muldre, E. Loit. Ajuhid: T. Vettik, R. Ritsing, L. Verlin, U. Järvela.

muusikaintonatsioonidele põhineb vaid sissejuhatavale «juhtmotiivile» järgnev teema, kusjuures põhiline osa meloodilist materjali oma instrumentaalsusesse kalduva suure liikumisamplituudiga on rahvaviisile oma-est intonatsioonist küllaltki kaugel. Väga oluline koht teose üldatmosfääri loomisel on kiiretel faktuurimuutustel. Unisooni ja akordika vastandamine on oluline selleski kantaadis, kusjuures nn juhtmotiiv on valdavalt ühehäälnelne. Erutava kontrastina kõlab ühehäälnelne (väikese, just nagu juhusliku kõrvalekaldega) kantaadi kolmas osa «Meri, millest ta laulab?».

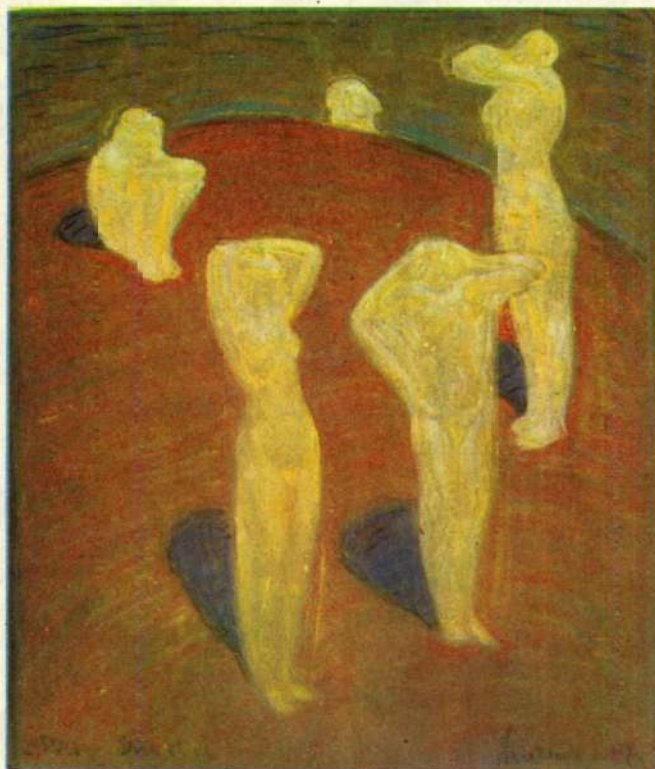
Rahvalaulu otsesest tsiteerimisest võime rääkida Eino Tambergi kantaadis «Teretuslaul» (1980), mille lõpul kõlab tuntud viis «Pidu hakkab». E. Tamberg on väga täpselt tekstist lähtunud, tänu sellele on teose rütmiskeem küllaltki mitmekülgne ja keerukas. Kuna keerukus on tuletatud tekstist, ei tohiks see interpreteerimisel erilisi raskusi valmistada. Kõlaline kargus, mis teost iseloomustab, on saavutatud paralleelkvintides liikumistega. Julged, kuid sealjuures väga orgaanilised helistikuvahetused, dissonantside rohkus (üheks vertikaali alusintervalliks on sekund) loovad erilise väreleva kõlamaalingu ning annavad teosele tugeva lüürilise alatoonini. See on tõsine, endassesüüvinud, kuid sissepoolepööratuses üllatavalt intensiivne mõtisklus paljukannatanud maast, mille lõpetab optimistlik üleskutse peole.

Veljo Tormise kantaat «Lenini sõnad» (ühendkooridele ja sopranile, 1975) sisaldab endas paljutki Tormise loomingule iseloomulikku. Siin on äärmuslikult oluline staatilisus, mis on väljendunud rõhutatud fraasikordustes, vokaalmeloodia oma pidevas ühehäälsuses põhineb retsiteerimisele. Koorile on vastandatud avara meloodilise joone kandjana sopranolist. Nagu Tormise loomingus tervikuna, nii on selleski teoses oluline, vormikujundav ja üldist kõlapilti loov osa foonidel, mida võiks tinglikult nimetada vokaalmeloodia kõrval teose teiseks algelemendiks. Kantaat on üles ehitatud sõnale, ükski kõrvaline detail ei tohi tähelepanu sellelt kõrvale juhtida. Ja nendes arvukates kordustes (nii meloodia kui ka teksti osas) leiabki väljenduse sugereerivalt intensiivne jõulisuse tulv. 1969. aastal oli kavas V. Tormise kantaat «Laulu algus».

Kuigi need kantaadid on kirjutatud laulupeokoori silmas pidades, näitab nende elujõudu fakt, et nii mõndagi neist võime aeg-ajalt kohata ka kontserdilavadel.

XX

20.—21. VII 1985 Tallinnas.  
Dirigendid: K. Areng, O. Oja, A. Ratassep, V. Laul, U. Järvela, U. Uiga, V. Uibopuu, A. Sööt, A. Üleoja, V. Loogna, L. Muldre, E. Loit. Ajuhid: G. Ernesaks, J. Variste, R. Ritsing.



Oskar Kallis. Päikese suudlus.  
Oli. 1919

---

Nikolai Kummits. Maastik. Oli.  
1934

Aleksander Promet. Päikese  
tõus. Oli. 1926

---

Caspar David Friedrich. Kuu  
tõus mere ääres. Oli. 1821





---

## Igal printsil oma Wittenberg

---

LILIAN VELLERAND



Peter Brook on avangardismi tõusu-aegadel öelnud, et ainult vanade vormide ja formaatide purustamises, ainult uute vormide loomises, olgu nad esialgu nii lapsikud ja armetud kui tahes, seisab tuleviku lootus, ainult radikaalne suund avab teatrile võimalused edasiarenemiseks.

Nii on noored mehed tormi ja tungi aegadel vist alati mõelnud, nii mõtles ka meie noor teatripõlvkond 60. aastate lõpul. See oli tore aeg. Pole mõtet arvata, et sellepärast meie teater täna nii väsinud on, et ta siis energiast ja ideedest üle kees. Tollest energiast jätkus terveks aastakümneks, muuseas ka praeguste arusaamade kujundamiseks selle kohta, mida teater peab ja tohib.

«Teater. Muusika. Kino» kolmandas numbris on tõlgitud katkendeid Mihhail

---

*P.-E. Rummo «Tuhkatriinumäng» (lavastaja E. Hermaküla). «Vanemuine», 1969. Perenaine — Herta Elviste, Prints — Raivo Adlas.*

*J. Tensoni foto*



Tumanišvili raamatust «Lavastaja lahkub teatrist». Seal leidub palju mõtteid, mis seletavad meie tänast teatrielu. Aga on ka mõtteid, mis sama hästi sobivad iseloomustama seda aega, kui jälle kord möllasid uue, teistsugusega harjumise ja harjutamise kired. Kirjanike Maja «Suitsu õhtu» Suitsu õhtuks, aga teater, kus toimus plahvatuslik uuenedmine, ilma et sealjuures vanu traditsioone oleks maatas tehtud, oli «Vanemuine». Tumanišvilil on selle kohta haruldast täpne tsitaat: «Tõeliselt tugev on see kollektiiv, kes ei karda rahurikkujaid ja noorte aktiivset ettevõtlikkust. Aga ühendada muutusi teatri korrapärase tööprotsessiga on tohutult raske. Selle protsessi eesotsas peab seisma inimene, kes on võimeline looma tasakaalustavaid jõude, laskmata trupil laguneda.» (!)

Kõik me tuleme lapsepõlvest. Raivo Adlase teatrilapsepõlv kuulub just sellesse aega ja ruumi, kus toimus uuenedmine vana teatri vundamendil ja müüride vahel. Mati Undi — Kaarel Irdi «Phaethon, päikese poeg» (1968) ja Paul-Eerik Rummo — Evald Hermaküla «Tuhkatriinumäng» (1969) on tänaseks juba ajalugu. Aga ka mitte lihtsalt ajalugu. Tollasest «Vanemuise» stuudio hiljutisest lõpetajast, kes sattus Printsiks lavastusse, mille ümber teatrielus kõik kihvas ja kees, poolt ja vastu vaimumõõgad sähvisid, on tänases suhtelises vaikus saanud mees, kes k a n n a t l i k u l t k o o r m a t v e a b.

Adlase Phaethon ja Prints meenuvad ikka seoses tookordse uue noore teatrilainega. Vanu ajalehti sirvides võid leida hämmastavaid asju. Selgub, et Mati Undi näidend «Phaethon, päikese poeg» esietendus Kaarel Irdi lavastuses jaanuaris 1968, aga esimene ja ainuke eraldi käsitus lavastusest (kui mitte arvestada kirjutist «Sädemes» ja televisiooni teatrirepliiki) ilmus ajalehes «Tartu Riiklik Ülikool» alles detsembris. Toimetuse märkuses on öeldud, et ELKNÜ TRÜ komitee peab lavastust silmapaistvaks kultuurisündmuseks ja seetõttu palus Lea Tormist ülikoolilehe veergudel sõna võtta. Selles tunnustavalt analüüsivas artiklis jääb tähelepanu näitlejale lehe piiratud ruumi tõttu muidugi minimaalseks. Siiski saab Adlas oma esimesed ristsed kriitikalt kätte: «... kuigi tegemist pole psühholoogilise draamaga, tahaks siiski, et näiteks Eose kuju, aga kohati ka Phaethon ise oleksid psühholoogilistelt ajenditelt paremini välja töötatud (...) Noortele — hiljutistele stuudiolastele — on etenduse mõte ja vaim

ilmselt väga südamelähedane, nad on väga püüdlikud ja tõsised oma töös. Aga kui midagi puudu jääb, siis tähistaksin selle «midagi» küllalt tingliku terminiga intensiivsus, mis on üht-aegu nii sisuline kui näitlemistehniline mõiste (...) lavastajal on ühtekokku õnnestunud saavutada küllalt mõjuvat lakoonilisust (...) ja meil harva esinevat täpsusastet enamiku näitlejaülesannete täitmisel (...) Raine Loo Eos ja Raivo Adlase Phaethon võiksid olla jõulisemad. Aga siirad ja veenvad nad on.»

Kriitik on fikseerinud midagi, mis tänaseni näib oluline ja meenub ka kui tookordne üllatus. See, et kuidagi eriti päevakohaselt mõjuv etenduse sõnum (siis seda sõna veel ei kasutatud) näis ka näitlejaid eriliselt erutavat ja et nad seda eriti siiralt vahendasid. Hiljem, juba «Tuhkatriinumängu» arvukamates vastukajades, on seda «Vanemuise» noorte näitlejate siirust korduvalt rõhutatud. Niisama siiras oli ühe osa publiku vaimustus. «Tuhkatriinumängu» uues teat-

«Tuhkatriinumäng». Peretütred — Ave Alavainu ja Miralda Laagus-Kangilaski, Prints — Raivo Adlas.  
Tuhkatriinu — Mare Puusepp, Prints — Raivo Adlas.



rikeeles oli näpuotsaga ka maailmateatri suurmoodi — šokki ja julmust, publiku «protestinumbrid» (ka artiklites jäädvustatud hüüded «häbi eesti teatrite!» jne) tõstsid veelgi etenduse temperatuuri. «Tartu Riiklik Ülikool» võttis lavastuse oma kaitse alla. Nii sõna-sõnalt: «Võtan oma kaitse alla» Joel Sang oma artiklis ka esines. Merle Karusoo küsis oma — tookord küll näitlejaid täiesti vaateväljast kõrvale jätvas kirjutises: «Kes tegi «Tuhkatriinumängu»? ja vastas ka ilmse vaimustusega: «Minu jaoks mina.» Sõna võtsid filosoofid L. Stolovitš «Nooruses» ja Ü. Matjus «Loomingus»; hiljem «Loomingus» ja «Teatrimärkmikus» J. Rähesoo ja «Teatrimärkmikus» M. Unt. Oli veel kirjutisi, kuid (jälle!) mitte ühtki teatrikriitikutelt. Raivo Adlase Printsist on isegi rohkem kui teistest näitlejatest juttu ülikoolilehe anonüümsetes «Arvamustes», kus leidus nii tunnustust kui ka mahalöömist. Kuid arvajate hinnangud peegeldasid rohkem nende eetilisi-esteetilisi arusaamu ja hoiakuid näidendi suhtes kui tähelepanekuid näitleja mängu kohta. Pahaks pandi vägistamis- ja peksmisstseeni. Täna eriti huvitavad lugeda on mõne episoodi kirjeldused katsega Printsiga tegevust tõlgendada.

Oma mitmekülgse näidendi-analüüsi lõpul esitab Ü. Matjus tänases

teatrielus eriti värskest kõlava tähelepaneku. Ja nimelt, et tegelased on laival huvitavad, kuid ei saavuta ühtsust, ei teeni üht lavastajakontseptsiooni, et iga vanemuislane on leidnud näidendi oma konkretiseeringu. Ü. Matjus rõhutas näidendi avatust mitmesele tõlgendusele ja pakkus terve hulga võimalikke, nende hulgas esimesena — tõe otsimise ja leidmatuse kontseptsiooni. Arvestades seda, et Panso «Inimese ja jumala» Indrek ning Mikiveri lavastuse Antigone, rääkimata paljudest teistest väiksemat sorti tõetütlejatest, olid selle teema kümnendi jooksul üsnagi must-valgena sisse kündnud, mõjusid «Tuhkatriinumängu» Printsiga tõe teedel ekslemised tõepoolest avastusena.

Jaak Rähesoo kinnitas «Loomingus», et «Tuhkatriinumäng» ei ole «Hamlet». Ja andis oma väitele veenva põhjenduse. Ometi meenus talle see Shakespeare'i näidend. Teatrite ja dramaturgiale on ikkagi virgutav, kui suure inglase Taani prints kas või eitusega võrdluseks sobib (70. aastatel võrreldi temaga Saluri «Külaliste» noort kangelast). Hoidudes vähimastki vaidlusest Rähesoo peene analüüsiga «Tuhkatriinumängule», varastaksin «Teatrimärkmikus» leiduva tabava sõnapaari — r a e v ja võimetus —, millega Rähesoo märgib tollases teatrimurrangus sündi-

Mati Undi «Phaethon, päikese poeg» (lavastaja K. Ird), 1968. Phaethon — Raivo Adlas, Eos — Raine Loo. R. Kangro foto



nud laadi emotsionaalsed põhitoni, ja ühendaks selle Adlase Printsiga. Siit hakkaks ehk paistma siis seegi, miks ei lasknud osa tookordsest noorest publikust end eriti nakatada Eskola Hamletist. Võib-olla ei mõistnud või ei vajanud nad sellist küpset, kogemustega, just nagu hilisematest targematest aegadest Helsingöri vaatlevat Hamletit. Nad vajasid — siin ja praegu — raevukalt tõe otsivat, brutaalse mängu kaudu enda juurde siirusesse jõudvat Hamletit. (Vt M. Unt «Teatrimärkmik 1968/69».) Aga just niisugusena tuli Adlase Prints.

Nii kindlate tõlgenduslike otsuste puhul ei küsita enam, kui hästi osa mängitud on. Esmatähtis on ootuse ja nähtu sisuline kattuvus. Kuigi noorte näitlejate tekst «Phaethonis» ja «Tuhkatriinumängus» siiralt kõlas, oldi päris meisterlikust teatrimängust veel kaugel. «Phaethoni» ja «Tuhkatriinumängu» haaravust ja võlu võiks teostuse seisukohalt vahest võrrelda meie hilisemate parimate diplomilavastustega (kus ka vanad meistrid kaasa mängivad). Need etendused valmistavad vaatajale nii palju rõõmu ka sellepärast, et neid kui käima õppivate laste esimesi hästi välja kukkunud samme imetleda võib.

Kui raev on asendunud väsimusega, nagu «Tuhkatriinumängu» järgmises

lavastuses Pärnus, või vihaga, nagu Rakvere Teatri hiljutises lavastuses «Vaata raevus tagasi», tekib tahtmatult küsimus: kust tuli ja kuhu kadus see vaimne energia, mis tollal lavalt kiirgas ja vaatajat sütitas?! Lavastusele heideti ette kontseptsioonipuudust. Aga tookordses lavastuses ei puudunud jõud, stiil ja nakatuvus! «Ja kuigi lavastus oli stiiliühtne, võib uue laadi seisukohalt kõige olulisemaks pidada Printsi ja Tuhkatriinu stseene (täiesti uus rütmijoonis, pauside ja puhangute, lüürika ja vägivalla vaheldumine),» ütleb «Teatrimärkmikus» Jaak Rähesoo.

«Tuhkatriinumäng» oli elu ja kunsti soodsate kokkusattumuste kuhjumisest sündinud — ime. Esineda sellises imes Printsina on elu suur juhus. Aga minna siis veel viieks aastaks väikestesse osadesse ametit õppima — nii kujunes situatsioon —, kõneleb näitleja suurest tahtejõust ja tahtest näitlejaks saada. Pärast «Tuhkatriinumängu» tulid «Laseb käele suud anda» Aasta-Mats (lav J. Tooming) ja «Roosade prillide» kunstnik Koorits (lav K. Ird, 1969; L. Leonovi «Tuisu» diplomand (lav E. Kaidu), R. Parve «Pimedus tähendab ööd» seitsmes kaebealune, «Säärase mulgi» noor mulk (K. Ird), 1970; I. Madáchi «Inimese tragöödia» Cassius, A. Steini «Appi! Tuju reibas — lähe põhja» Senezin,

O. Lutsu «Tagahoovis» (lavastaja K. Ird), 1974. Maria Sergejevna — Lia Laats, Belski — Raivo Adlas. R. Velskri foto



O. Ioseliani «Kuni käru pole kummuli» Dito (lav E. Kaidu), 1971; O. Toominga «Külvikuu» Mati Johkem, Kullavere kolhoosi esimees (J. Tooming), E. Maasiku «Juubeli» ajakirjanik (lav K. Süvalep), 1972; H. Gulbise «Äiu, äiu, poiss kui karu» Celms, noor matemaatikaõpetaja (E. Kaidu), A. Ostrovski «Mülka» Boguljajev (lav J. Hmeletski), 1972; K. Süvalepa «Soolaleivapeo» noor intelligent, nateke nohune (lav K. Süvalep), L. Prometi «Los Caprichose» Püha Ameti kõrgem vaimulik (lav K. Ird), 1973; J. K. Tyli «Straconice torupillimängija» külvavanem Straconice naaberkülalt (E. Kaidu), 1973. Vahepeal, 1972 veel Davide R. Rasceli muusikalis «Enrico — 100» (lav E. Kaidu). See oli viis aastat kõva kooli, mille harjutustööd on tänaseks peaaegu kõik mälupildist kadunud. Vahest mäletab keegi Püha Ameti vaimuliku ähvardavalt rõikuvat kõrget «tanu» või seda, kuidas «Külvikuu» Johkem lavapoodiumiga üles kärutati ja ta sealt pahandas ja pahandas...

Siis korraga 1974. aasta märtsis esitendus Irdi lavastuses Dvoretzki «Võoras mees». Näidend, mille peategelast Tšeškovi dokumentaalse või tööstustemaalise või publitsistliku dramaturgia käsitlustes tänini meenutatakse ja võrdluseks tuuakse.

Tšeškovi mängis «Vanemuises» Raivo Adlas. Pärast Tšeškovi tulid tihedalt «Tagahoovi» Belski (1974), «Vallutusretke» Fjodor Talanov, «Hedda Gableri» Jörgen Tesman (1975), «Jälle häda mõistuse pärast» Robert, «Poloneesi 1945» Andrzej Kossecki (1976), «Kauka jumala» Peeter Pärn, «Tõe ja õiguse» Paralepp (1977), «Ma langesin esimesel sõjasuvel» Jutustaja (1979). Vahepeal näpuotsaga pisemaid rolle. Milline vahe kahe nimekirja vahel!

Oma ulatuslikus käsitluses (SV, 17. XII 1976) J. Toominga lavastuse «Polonees 1945» kohta kirjutas Jaak Allik: «Praegu veel rabeda ja puise Viljo Saldre nägemine laval kõrvuti rahuldavalt orgaanilise ja sisemiselt ideelt intensiivse Raivo Adlasega viib mõtte (...) konkreetsest lavateosest kaugemale ulatuvaile näitlejaarengu küsimusele, sest meile meenub veel 3—4 aastat tagasi üsnagi puine olnud Adlas. «Tuhkatriinumängust» külge jäänud sissepoolepööratus koos juba «Phaethonist» pärit füüsiliste stampidega rändasid Adlasega osast osasse, kuni lõpuks tulid Tšeškov, Jörgen Tesman, Belski. Tulid järsku väga erinevad, dramaturgiliselt rikkad suurosad, mis nõudsid tõsist tööd,

tõstsid näitleja ette tööpoolest «olla või mitte olla» küsimuse ja aitasid loomupärasel andel välja murda isikupärase näitleja meisterlikkuseni.»

Pärast viis aastat kestnud vaheega on Adlas jälle sündmuseks saanud lavastuste peategelane. «Teatrimärkmikus» kirjutab Abel Nagelmaa «Võorast mehest» pealkirja all «Lihtne ja asjalik kangeline». Ta peaks «autori järgi olema esinduslikum ja ägedama iseloomuga (...), kuid vaevalt mõjuka seesugune kangeline nii sügav-inimlikult ja usaldustäratavalt kui «Vanemuise» laval esitatu», ütles A. Nagelmaa. Millised on need usaldust äratavad omadused, mida teater, kriitika ja publik näevad ehtivat 70. aastate tootmisjuhti? Vastukajad tööstusspetsidelt «Sirbis ja Vasaras» (29. III 1974) rõhutasid samuti Tšeškovi sümpaatsust inimesena. Aga osutasid ka tema üldisemale sotsiaalsele tähendusele. «Nüüdisaegse juhtimisstiiliga seostatav humanism, mis seisneb asjalikus, perspektiivses hoolitsuses inimese eest, on näidendis suurepäraselt vastandatud pseudohumanismile, pugemisele alluvate ees, hea ülemuse mängimisele.» Nii nähakse teose põhikonflikti, mille positiivne poolus või paatos jäi Adlase Tšeškovi kanda. Probleemi tuum — nüüdisaegse juhtimisstiiliga seostatav humanism on praegu uuesti aktuaalne. Kangelane vaid on mõnevõrra muutunud. Tšeškovi sisemine muutumus, mida võib ka isiksuse terviklikkusena mõista, on hakanud asenduma suurema vastuolulisusega inimeses endas. Ka tootmisteemalistesse näidenditesse on ilmunud sisekonflikt, mistõttu seda laadi dramaturgiat on hakatud nimetama dramaatiliseks publitsistikaks. Muidugi on dramaatilist kangelast huvitavam mängida, tekib isegi küsimus, kuidas üldse suudeti publiku huvi hoida siseiselt nii jäigal lavakujul. A. Nagelmaa värskendab hästi oma kirjeldusega vaataja mälu. Selliseid väljastpoolt paari värviga maalitud draamategelasi oli ja on meie näitekirjandus täis. Aga leidlik perenaine leiab ka vaesel ajal, millest suppi keeta. Kui siseelu puudus, tuli see lihtsalt juurde mõelda. Tema elu mitmekesisitati rütmi ja meeolude täpse vaheldamisega, sellega, et kohe kogu inimest lagedalt välja ei mängitud, et tal lasti järk-järgult ja ootamatul viisil avaneda. Elus on inimele ikka huvitav, kui teater õpetab näitlejat seda tähele panema, võib tööpoolest ka telefoniraamatut lavastada. Aga «Võoras mees» on omalaadsete hulgas hea näidend. Ei mäleta, et lavastus oleks eriti

rõhutanud päevapoliitilisi teravusi, aga igav ei olnud. Vastupidi, see oli üks neid lapidaarsele probleemile oskuslikult üles ehitatud etendusi, mida vaatahuviga. Tšeškovi kuju inimlik põhjendatus ei tekitanud siis mingit erilist üllatust, sest teadmine Epp Kaidu psühholoogilisest koolist oli tollase «Vanemuise» puhul midagi iseenesestmõistetavat, etteantut.

«Tuhkatriinumängu» Printsif konflikt välismaailmaga oli kosmiline. Prints otsis ja tegutses sisemise sunni ajel. Temalt ei nõudnud keegi, isegi mitte aeg, asjade paikapanemist. Adlase Tšeškov on konkreetse aja teonimene, aga temagi käitub eelkõige sisemise sunni käsul. Tema sisemise sunni jaoks on kindel eetilise termin — vastutustunne.

Pärast Tšeškovi tulevad teistsugused mehed. Belski, endine tsaariohvitser, kes vegeteerib pagulasena kodanlikus Eestis. Fjodor Talanov, kibestunud juiskonnaheidik, kes leiab endas ometi jõudu kangelasteoks, *Armia Krajowa* ohvitser Andrzej Kossecki, kes mõistab maailma vaid au ja distsipliini tasandilt ja hakkab oma poliitilises valikus siiski kahtlema. Ka need kolm Adlase näitlejabiograafias olulist rolli on tehtud kolme erineva käekirjaga lavastaja juures (Ird-Kaidu-Tooming). Fjodor Talanovist on Marika Rink kirjutanud «Teatrimärkmikus 1975/76»: «Meelde jääb tema vaikimine, mitte sõnad. Sisekõne on valjem kui väljaõeldud mõtted. Kõhetu, vimmas, habemetüükas (...) palavikulised silmad ja närvilised käed (...) sigaret kleepuvate huulte vahel (...) ühtlaselt hõõgav pingulolek (...) suletud, tige, kibe (...) ta ei särahta laval, kuid tema sisemine temperatuur jätab mingi arusaamatu külma palavuse (!) kogu etenduseks. Ta ei väljenda, vaid sisendab (...) põlgust iseenda vastu.»

Ta ei väljenda, vaid sisendab. Kaidu ja Irdi «Vanemuise» näiteseltskonnal oli selline oma laad. Mis seda laadi öieti iselomustab? Saalis istudes näed laval elatavat päris elu, mille kunstiks mõtestab mingi matt, tuhm fluidum, mis ka karakterite piirjooned varjutab häguselt painduvaks, miski, mis ei suuna tähelepanu niivõrd detailidele kui kogupildi omapärale. See maksab ka inimeste kohta, kes selles pildis leiavad oma täpse kohta ja värvingu. Kuidas see saavutatakse, kuidas ka olupilt kunstina särama lüüakse, see on kunsti ja kunstniku saladus.

Juba enne «Kauka jumalat» võis kindlalt öelda, et Adlas valdab žanrit. (Üsna haruldane nähtus meie teatris.) Teda ei

saa pidada ei komöödia- ega tragöödiinäitlejaks, aga traagilist ja koomilist tajub ta nakatavalt, temale omase kaetuse ja peidetud sisendavusega. See «Vanemuise» põhilaadile omane kaetus või värvide varjutamine tuleb eriti selgesti esile «Tagahoovis», mille esietenduse eel Ird kirjutab, et ta tahab murda traditsiooni, mille järgi «Tagahoovi» lavastus peab olema hästi lustakas ja lõbus tükk, kus palju nalja saab. Etenduses puudusidki erekoomilised värvid, mis ei tähenda, et seal oleks puudunud huumor.

Karin Kask on «Teatrimärkmikus 1974/75» «Tagahoovi» kirjelduses tsiteerinud Irdi režiiraamatusse tehtud märkusi, mida näitleja lavastuses laimamatult realiseerinud on: «Belski kujus on terve kategooria mehi, naiste kulul elav tüüp, õlgeigmees, parimad eksemplarid neist on paremast seltskonnast pärit. Kõik, mis ta räägib, on vale (...) Ta oskab nii hästi valetada, et seda võetakse tõena. Belski võiks vaikselt ära kaduda, aga ta näeb võimalust apelleerida kaastundele. Lõugab koridoris niikaua, kui ta leitakse. Ta lõhnab pidevalt higist, odekolonnist ja viinast (...) Ta on kõigist tegelastest kõige aristokraatsema päritoluga. Tal on korralikud säärikud.» Jaak Allik ütleb Adlase Belski kohta: «Tema Belski on madal inimesena, mitte lurjuse, kelmi ja kaabakana. Kerge on kujutada liiderlikku lurjust, R. Adlas näitab meile langenud inimest, kelle elu on muutunud näitemänguks, mida ta ise samaaegselt naudib ja põlgab. Belski pole lapidaarne lurjus, vaid vale ajaloolise valiku teinud subjekti olemise sotsiaalselt tingitud lõppvaatus.» (E, 22. XII 1974.)

Belskiga sai Adlas kätte sellise lavalise orgaanika, kuju olemuse avamise ja stiilitäpsuse, mida veel Tšeškovi kohta öelda ei saadud. «Kõikide nende inimeste elukulu toob Ird vaatajani omapoolse aktiivse suhtega. Brehtilik võõrandav lähtekoht on tuntav otse algusest,» ütleb Karin Kask. Siin ei ole küll tegemist oma kuju kõrval seisva, vaid täpsetes rütmides elavat elu elava näitlejaga. Võõritusefekt tekib eelkõige lavastajavahenditest. Alles tähelepanelikul jälgimisel mõistad, kui suur osa on selles näitleja mängurütmil. Kaidu-Irdi-Hermanni kool vanadele vanemuislastele järelepõlve kasvatamisel paistis eriti silma just «Tagahoovis», kus lakmuseks oli «Villa Hortensia» võrratu trio. Et siin ka noored näitlejad (lisaks Raivole ka Kais Adlas ja Raine Loo) vanade kõrval inimestena tundusid, kõneleb «margist» ja stiilist. 43

Muide, vanade kolmiku ja Belski moraali vastastamisest sündis üks lavastuse huvitavamaid mõtteline.

Raivo Adlase näitlejabiograafias on minu arvates kaks rolli, mis üsna õpetlikult alla jäävad Belskile. Need on «Hedda Gableri» Jõrgen Tesman ja «Kõrgeima määra» Tjomin. Nii Tesman kui Tjomin on oma väliselt kontuurilt meelde jäävad kujud. Ka nende natuke naeruväärne, nagu kaastunnet noriva loomuse põhiheli ei unune. Aga sellegipoolest on nad meeles kui kaks tegelast, kes otsivad lavastajat. Mingid vabandavalt koomilised kujud kurvas situatsioonis: elanikud lõpuni ehitamata majas.

Kriitikas on Raivo Adlase osadest seni kõige rohkem kiidetud «Kauka jumala» Peeter Pärna. Vaadates jäi mulje, et näitleja jõud ja oskused on mitmekordistunud, et nüüd kohe peavad tulema järgmised suured ja põnevad rollid. Hermaküla «Tuhkatriinumängu» ja Toominga «Kauka jumala» vahet oli peaaegu terve aastakümme. Mänguline metafooritheater oli vahepeal küpsenud, mängus üha tähtsamaks saanud mängijate sundimatus, virtuoslikkus, professionaalsus. Ka Adlasel oli käes nii psühholoogiline süvenemisoskus kui ka suurejooneline mänguvabadus.

«Sellist Adlast pole enne nähtud! Missugune seesmine aktiivsus! Ja milline oskus seda aktiivsust talitseda ning organiseerida! Põnev negatiivne võlu, mille idee on vist juba «Vallutusretkes» ja «Poloneesiski», kuid kus ikka «midagi» veel puudu jäi,» kirjutab Marika Rink (NH 3. IV 1977).

«Ta on nooruslikult paindlik ja elastne, vajaduse kohaselt jõhker ja ärritav või kelmikas või samas tõsine ja asjalik või tõeliselt raevukas,» kirjutab Aivo Lõhmus (E 13. II 1977).

«... selline jultunud karnevalivabadus, kahe mehe vahel käiv kõrgemal tasemel klounaad, millel halastamatu sisu. Hüperbool tõusis järgmisele astmele kaupmees Pärna ilmumisel (efektselt nagu kurat illusionistid kübarast). Ei ole Raivo Adlast näinud veel nii temperamentselt, virtuosliku mõnuga oma keha ja vaimu valitsevat (ainult hääleorgan ei ole veel täiuslik). (...) Traagiline ekstsentriline on eesti näitlejale harva kättesaadav olnud, Mogri ja Pärna duellis on seda tunda,» kirjutab Lea Tormis (SV 15. IV 1977).

Üksikasjaliselt kirjeldab Mogri Märdi ja Peeter Pärna kujundiküllast kokkupõrget «Teatrimärkimus 1977/78»

Rein Heinsalu. Siin paar lõiku näiteks etenduse ja osatäitmise erakordsest dünaamikast ja kujundijulgusest: «Ainsa hüppega on Noor Mees seejärel ta selja taga trooni peal, ta kukil, näpistab nariides pea kaotanud vanamehe ümarjat keha peente sitkete näppudega ja irvitab ülalt alla. (...) Kahekesi istuvad nad troonil (...) lõkerdav Miili põiki nende süles ja Mehe kaelas (...) Nii nagu Mogri enne, nõnda püüdis Pärngi kehtestada oma vieldamatu võimu. Ei mitte üksnes sedagi. Ühe unistuse nimi on Mõis, teisel — Suurlinn. (...) Ent mõlema jaoks on see vaid tingimeetuse piiramatu isekuse teostamiseks.»

Vähema tähelepanuga, kuid mitte vähema tunnustusega võetakse vastu Adlase Paralepp, kelle pseudomuresid ja väikesi askeldusi nähakse vastandumas Vargamäe naiste tõelistele muredele ja vaevadele. Aga isegi huvitavamalt ja olulisemalt kui tõlgenduslikud üksikasjad, kõlab kriitikas (J. Allik) tunnustus «Tõe ja õiguse» näitlejatele rollifunktsiooni täpse täitmise ja oma rolli lavalise tähenduse sügava mõistmise eest, J. Toomingale aga selle eest, et tal on õnnestunud viia iga näitleja isikupärase särani, mida kriitik peabki «Tõe ja õiguse» suurimaks erinevuseks J. Toominga eelmiste lavastustega võrreldes. Kogu selle mõttemaailma ühtsuse juures, mis Toominga lavastustele omane, ei sarnane ükski neist stiililt teisega. «Tõde ja õigus» oli «Kauka jumala» raskekaalulise, äärmuseni hüperboliseeritud, nii-öelda monumentaalse tragikoteski kõrval meeoleolult ja vahenditelt vaheldusrikkam, heledam, õhulisem, peenema mõttestruktuuri ja tihedama erikaaluga. Pärnaga võrreldes jäi Paralepp juures plastiline virtuoslikkus nagu tagaplaanile, esile tõusis vaimuekstsentriline, milles rohkem sõltutakse omaenda isikust ja isikupärasest. «Tões ja õiguses» valitses ironia, groteski, rämeda lõmpsi kõrval ka koomikaga varjundatud või varjundamata peenpsühholoogiline dialoog. Paralepp kandis selles lavastuses kergest ironiast tragikoomikani kokkuloigatud «kuube», mis istus tal hästi ja nõtkelt.

«Tõde ja õigus» esietendus juunis 1978, «Phaethon» jaanuaris 1968. Kümne aasta jooksul on näitleja teostanud end mitmekülgse, arenemisvõimelise, perspektiivika andena. Mis edasi? Kohe 1979 tuleb Peegli-Irdi «Ma langesin esimesel sõjasuvel», kus Adlas võtab pärast esietendust Hermakülalt üle Jutustaja osa. Täna seni on see jäänud al-



A. Kitzbergi «Kõuka jumal» (lavastaja J. Tooming), 1977. Kaupmees Pärn — Raivo Adlas, Mogri Märt — Lembit Eelmäe, Miili — Raine Loo.

R. Velskri foto



M. Gorke «Barbarid» (lavastaja A.-E. Kerge), 1985. Tširkun, kirjutamise hetkeks R. Adlase viimane osa (kuid ajutiselt mängukavast väljas ja autoril veel nägemata), Anna Fjodorovna — Kais Adlas.

Ü. Laumetsa foto

gupärase kirjanduse viimaseks suurlavastuseks, millega Ird on käinud väljaspool vabariiki ja mis üleliidulist tunnistust on toonud. Ka subjektiivse kriitikupilgu jaoks on «Ma langesin...» aastate jooksul kasvanud Irdi isikuvõi algupärase laadi tippteoseks, selleks, mis ikka aeg-ajalt, mitte iga päev sünnib. Selline lavastus võib näitlejat laadida kauaks. «Jegor Bulõtšovi» Zvontsovi on kriitika esile tõstnud, aga ons see osa, millest pärast Tšeškove, Belskeid ja Pärnasid pikemalt rääkida maksab? Aga mis siis teha, kui Adlase 80. aastate nime poolest suurimad rollid, Tšehhovi «Onu Vanja» Astrov (1980) ja Schilleri «Röövlite» Karl Moor (1983) ebaõnne või juhuse ohvriks on langedud: lavastused ei kujunenud isegi «Vanemuise» oma hooaja parimateks. Aia taha läinud või mõistmata jäänud lavastusi on ikka olnud, aga pidi see siis nüüd just maailmaklassika olema, mille puhul sündmused tulemata jäid. «Faehlmanni» väike suts Kreutzwaldina, kelle kallal kriitika küll möödamannes irisemise ja skeptitsismi pärast irisenud on, ei mõjunud minu arvates mitte ainult ootamatult, vaid selles ootamatuses ka põnevana ja tähendusrikkana. Sarkastiline, tumedat verd Kreutzwald leebe ja heleda Faehlmanniga, rinnad öieli, pead püsti, kõrvuti kaarikus, mis liigub nobedalt mööda kodukultuuri ajaringi. Polegi varem Adlasel

näinud sellise vabadusega loodud karakterrolli. Karakterrolli selles mõttes, et siin ei lähtunud näitleja ei väliselt ega sisemiselt iseendast, vaid löi seninägematu Suure Iriseja. Selle pisiosa järgi võib Adlasele ennustada vähemalt huvitavat vanadust...

Juttu peaks muidugi tegema Adlase viimaste aastate ühest tekstimahukamast rollist, Heinzist kaheinimesetükis «Ülem-Austria». Aga nägin lavastust selle esimestel etendustel. Kriitika on märkinud, et lavastus kasvas tunduvalt, aga selleks, milleks ta materjali põhjal võinuks saada, ei saanud, millestki, vist üldistusest jäi puudu. Kreutzi «Ülem-Austria» on ju seda laadi tükk, mille lihtsast olustikutööst ehk võib midagi üldisemat välja suurendada. Ehk. Tükk läks publiku peal hästi, ju siis publik teda olustikutükina näha tahtiski...

Muidugi, otsi kui palju tahad, 80. aastatel Belskit või Peeter Pärna Adlase osade hulgast ei leia...?

Jaauaris 1983 küsib Kalju Haan «Noorte Hääle» intervjuus Evald Hermakülalt: «Usud sa näitlejateatrisse?» Hermaküla vastab: «Raudselt ja kindlalt. Näitleja on hoopiski raskema töö tegija kui lavastaja. See on vältimatu, et ta lavastaja türannia alt vabaneb ja suveräänseks loojaks saab. Praegugi on näitleja suuteline palju enamaks. Päeva-pealt see muutus ei toimu, kuid pers-



pektiiv on üsnagi lootustandev.» Vist on see tark mõte, eriti eelviimane lause. 1985. aasta algupoolel toimus kriitika-sektsioonis «Hamleti» arutelu, kus väljendati kaht vastakat, käesoleva momenti jaoks aktuaalset seisukohta. Kriitik Rimma Kretšetova, kes seekord esines lavastaja rollis, ütles, et «Hamleti» lavastamine andis talle usu näitlejasse kui iseseisvasse loojasse. Merle Karusoo, kes seekord esines kriitikuna, märkis, et ta on sellele «Hamletile» tänulik niivõrd, kui võrd ta selle põhjal veendus lavastajata näitleja abitus.

Raivo Adlas, kelle näitlejabiograafia on sellele küsimusele üsna heaks vastuseks, on vastust otsinud ka veel muul (tunnuslikul) viisil: 1980 — «Koduõpetaja» lavastaja assistent, 1983 — «Punamütsikese» ja «Tuli mees naise juurde», 1984 — «Jaan Vaarandi 99 päeva» ja «Suve» lavastaja. Tegelikult ei olnud asi muidugi selles, et mingite tunnetuslike eksperimentidega tegelda, vaid selles, et «Vanemuisel» oli lavastajat tarvis. Nende lavastuste järgi ei tohi vist veel suuri prognoose teha, oma näitlejaelus on Adlas tõestanud, et ta õpib pikkamööda ja üllatades. Parema meelega prognoosiks talle osi ja lavastajaid. Aga olgu. Lavastuse «Tuli mees naise juurde», Zlotnikovi näivalt lihtsa, tegelikult üsnagi keerulise tragikomilise mehe-naise duo eest sai Adlas Leningradi gastrollil korralikult kiita. Võib-olla kinnitas see, nagu hilisemadki lavastused, et ta oskab targa inimesena ära kasutada neid tähelepanekuid ja oskusi, mis «Vanemuise» koolis näitlejana omandatud. Igatahes pole talle ka lavastades võõras ei eluline orgaanika ega teatraalne teravdamine, praeguse moe piirides muidugi. «Tuleb mees naise juurde» üsna julge nali ütles elu kohta ka midagi nukrat, Andres Lille näidendi «Jaan Vaarandi 99 päeva» lavastuses, eriti ehitusplatsi pildites, aitas dramaturgilise materjali hõredusest üle huumor. Siin on juba kohati tunda seda julget rahvaomasust, mis on «Vanemuisest» teinud meie kõige demokraatlikuma teatri. Ainult rütmide asjus oleks tahtnud appi «Tagahoovi» Irdi. Viimane, O. Lutsu «Suve» lavastus on ajakirjanduses mahukat toetust leidnud. «Suvi» kinnitab (Ü. Tont), et R. Adlase eelmiste lavastuste puhul tähele pandud põhjalikkus ja kindlaplaanilisus ei olnud juhumuljed. Tähelepanu on juhitud selle «Suve» kultuuri- või koduloolisele võlule (Tartu-retro dokumentaalslaididest). Arenguperspektiiviga rahvalik etendus, ütleb kokkuvõtvalt Ü. Tont.

Minu jaoks on «Suve» voores julguses proovida, hoidudes võimalikult senistest Tootsi-lugude stampidest, lihtsalt vaadates — kuidas see asi kujuneb. Seda ka dramatiseeringus, kus too kultuurilooline slaidi-show mõjub kenana tootsiliku koerustükina. Tervikutunnet lavastusest esialgu veel ei tekkinud, aga ka mitte tunnet, et seda kõike on juba sada korda nähtud. Toots ja Kiir on sageli eri võtmes mänginud, aga siin ei ponnistagi nad eriti, et teineteisega kohaneda. Kuidagi väga lahe ja sundimatu on kogu see lugu. Praeguse moega see sobib. Sobib ka Irdi-traditsiooniga, kus lavastus alles ületuleval aastal valmis saab.

Kujutlegem nüüd hetkeks, et oleme parajasti oma teatriga selles suures laias «kroavis», mille ühel kaldal kasvab lavastaja ja teisel näitleja. Selleks, et teater «kroavist» välja saaks, peaks vanajumal talle purde peale ehitama. Siis saaks lavastaja näitlejat ja näitleja lavastajat jälle tundma õppida.

On hea, kui keegi arukas inimene, kellel pikk teatrikool seljataga, ka raskele üleminekuajal majas rahulikult koormat veab. Adlase Wittenberg on ikka ja ainult Aeg ja «Vanemuine» olnud, aga nii palju on sellel ajal ja Tema seinte vahel sündinud, nii mitu head ja erinevat lavastajat ja pedagoogi siin töötanud, nii palju «Vanemuine» ise väljaspool Eestit ennast näitamas ja teisi vaatamas käinud, nii palju tema juures õppimas käidud...

Ird ütleb, et Adlasest saab lavastaja. Usaldagem tema kogunud silma. Aga näitleja ta juba on. Päris kindlasti. Seda põldu ei tohiks sööti jätta. Mitte mingil juhul!

Stseen R. Adlase lavastatud O. Lutsu «Suvest» (1984). Lible — Eino Kõiv, neiu Ärnja — Silvi Ait, Toots — Aivar Tommingas.

Ü. Laumetsa foto



## Miloš Forman ja tema «Amadeus»

Miloš Forman sündis 18. veebruaril 1932 Časlavis Tšehhimaal. Esimesed filmielamused tulid temale ja põlvkonna kaaslastele paraku alles pärast sõda, 1945. aastal, põhiliselt tänu J. Fordi vesternidele, S. Eisensteinile ja V. Pudovkinile. Noorpõlve lemmikfilm oli Marcel Carné «Olümpose lapsed». Praha Muusika ja Draamakunsti Akadeemia Filmikooli (FAMU) lõpetas Forman 1957. aastal. Stsenaristina debüteeris 1956, omandades samal ajal filmitöö kogemusi lavastaja assistendina. Tegutses Praha teatrites «Laterna magica» ja «Semafor», samuti televisioonis.

1963 valmib 16-mm lühidokumentaalfilm «Kui poleks muusikat» ja 1964 debüütmängufilm «Must Peter». See toob Formanile juba rahvusvahelise tähelepanu — grand prix' Locarnos ja preemia Venezia festivalil — ning teeb ühtlasi temast nn Tšehhoslovakkia uue laine juhtiva filmimehe.

Filmi «Kui poleks muusikat» operaator Miroslav Ondříček on jäänud Formani lähimaks kaastööliseks tänini. «Musta Peteri» kaasstsenaristid olid Ivan Passer ja Jaroslav Papoušek, kellega kahasse Forman kirjutas kõik käsikirjad kuni juba Ameerikas lavastatud filmi «Taking Off» (1971).

«Must Peter», «Blondiini armastus» (1965, Prantsuse Filmiakadeemia grand prix ja Klement Gottwaldi nimeline riiklik preemia), «Justkui tulekahju» (1967) ja «Taking Off» käsitlevad ühtsamat teemaringi — noorte ja vanemate vahekorda. Forman oli sellal mõjustatud Itaalia neorealismist, Karel Reizi ja Lindsay Andersoni sotsiaalsest satiirist; ta vaimustus varjatud kaamerast ja cinema vérité'st, püüdes suure ekraani jaoks säilitada mitteprofessionaalset võttemaneeri; kasutab amatöörnäitlejaid, improviseerib võimalikult palju. Tema justkui hoolitud, vabas stiilis jutustusi põlvkondade vahekorrad ja vastuoludest igapäevaolustikus iseloomustab lõbusalt

irooniline hoiak inimese varjukülgede suhtes ning samas märkimisväärne teostuse tase. Forman tõestas varakult oma lavastajatalenti ning ka seda, et kunstnikuna suudab ta vaadelda ja näha probleeme mis tahes sotsiaalses keskkonnas.

«Taking Off» kõneleb rikkast kodust põgenenud poisist. Kriitika hindas seda kui läbinägelikku vaadet Ameerika ühiskonnale, ent kassaedu filmil polnud. Siis kohtus Forman Saul Zaentsiga, kellest saab kõigi tema järgmiste tööde produtsent. Ken Kesey romaani järgi vändatud «Lendas üle käopesa» (1975) tunnistati USA-s 1976. aasta menukaimaks filmiks ja ta pälvis Ameerika Filmikunsti ja -teaduse Akadeemialt viis «Oscarit». Vahepeal valmis veel lühidokumentaalfilm Müncheni olümpiamängudest — «Kümnevõistlus» (1973). 1979 ekraniseeris Forman Galt MacDermoti kuulsat hipimuusikali «Hair» ning 1981 Edgar Laurence Doctorow' romaani «Ragtime».

Formanit on nimetatud fanaatiliseks perfektsionistiks, ta olevat lavastaja, kes aastaid kannab mõttes tulevase filmi ideed, lihvides seda endamisi viimseni, täieliku küpsuseni. Ka Peter Shafferi näidendi «Amadeus» ekraniseerimist plaanitses Forman kaua. 1984 sai film teoks ning võitis 1985 korraga kaheksa «Oscarit» — parim film, režii, stseenaarium ja meespeaosa (F. Murray Abraham Salierina), parim grimm, dekoratsioonid, kostüümi- ja helikujundus.

Kriitika, nagu ikka, alustas «Amadeuse» üle vaidlust juba võtete ajal. Inglane Derek Elley näiteks kinnitas, et käsikirja sädelus on filmis kaotsi läinud, rootslane Mikael Timm arvas vastupidi — kui draamas paistavad liiaks läbi Shafferi kirjanikuoskused, siis režissöör Forman on filmis leidnud õige vahekorra sõna ja pildirea vahel. Ekraniseeringule pandi pahaks draamale iseloomuliku omanäolise näitlejakõne nul-

listamist, isa ja poja suhete lihtsustamist, seda, et me ei näe filmis, kuidas geenius oma teoseid lõi, et tegelikult ei mahtuvat Mozart üldse Formani lavastusse, režissöör ajavat liialt oma rida, ei iseloomustavat üldse Mozarti asendit ajastu muusikakultuuris jne. Kuni meil on film vaatamata, piirdugem siiski neutraalsema informatsiooniga.

«Amadeuse» võttepaigaks pidi saama kas Viin, Budapest või Praha. Viimaks otsustati kõik välisvõtted ja suur osa ka sisevõtetest teha Tšehhoslovakkia pealinnas. Filmi kujunduses on lähtunud dokumentaalsusprintsiibist, püüdes toonast muusikaeluolustikku taastada võimalikult tõetruult. Käsikirjas lähtusid Shaffer ja Forman ennekõike algallikatest, ja nii on tegemist ikkagi originaalstsenariumiga, mille pealkiri ja tegelaste nimed küll riimuvad varem Londonis ja Broadwayl tuntuks saanud «Amadeusega». Kui näidendis oli põhitähelepanu Salieril (Shafferil õnnestus kergemini samastuda temaga, väitsid kriitikud), siis, vaatamata sellele, et tegemist on Salieri enesetapukatsele järgneva pihimusliku tagasivaatega «paradoksaalsete kohtumiste seeriale», st Mozarti elu- ja loomingukäigule

Viinis, keskendutakse filmis põhiliselt Amadeusele — «Jumalast armastatud» Mozartile. Et vaataja usuks, nagu näeks ta tõepoolest ekraanil geniaalset heliloojat, pidi Forman sobiva näitleja otsimisel taas olema «perfektsionist», nagu selgub ka järgnevast intervjuust. Peaossa poleks kõlvanud näiteks Robert Redford, sest polnud ju Mozartil staarilikku väljanägemist. Üks Salieri kandidaate, Mick Jagger, pidi jääma kõrvale, sest tema isikupalge varjust poleks enam paistnud Salieri isiksus.

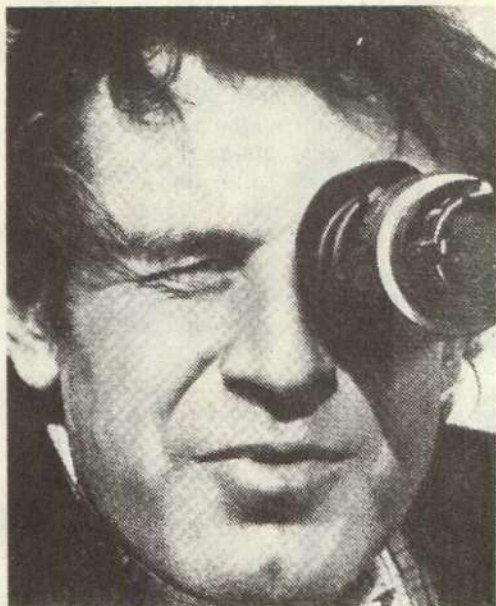
Kolmas põhitegelane «Amadeuses» on muusika Mozarti ooperitest, sümfoniatest ja «Reekviemist». Filmi monteerides lähtus Forman muusika rütmist, jättes kõrvale kõik üleaaruse, mis võiks varjutada Mozarti ja Salieri lugu. Võib-olla ka «Amadeusele» omases tempos ja rütmis on üks filmi edu põhjusi.

Järgnev lühiintervjuu vahendab põhiliselt M. Formani, kes muide on ka Columbia ülikooli filmiteaduskonna professor, lavastajakogemusi. Usutluse autor on rootsi filmikriitik Mikael Timm ja see avaldati ajakirjas «Chaplin» (1984, nr 194).

JAAK LÖHMUS

«Amadeuse» võtetel. Tom Hulce (Mozart) ja lavastaja Miloš Forman.





#### INTERVJUU MILOŠ FORMANIGA

*Teie varasemad filmid olid üsna lõdva struktuuriga, te jälgisite sündmuste tegelikku käiku ning jätsite näitlejatele rohkem aega. Kaamera oli tihti liikumatu ja vaatlev. Praegu on teie filmidele omane kindel struktuur ning järjekindel dramaturgiline plaan. Miks?*

**Miloš Forman:** Ükskord peab igaüks oma süütuse kaotama. Kui ma esmakordselt vaatasin *cinéma vérité* stiilis filmi, olin vapustatud. Ka teisel korral oli see endist viisi tõeline elamus, aga kolmandal korral hakkas mõju juba nõrgenema. Ma hakkasin igatsema ehtsat jutustust. Praegu lähen ma kinno sooviga, et mulle seal jutustataks mingi lugu.

*Teie filmide tugev külg on tihti olnud näitlejatöö, olgu tegemist amatööridega nagu esimestes filmides, imetletud staariga nagu Jack Nicholson «Käopesas» või kogenud teatrinäitlejatega nagu «Amadeuses». Kuidas te varieerite oma juhiseid näitlejatele?*

**MF:** Minu jaoks on põhiprobleem osade jagamine. Kui see on tehtud õigesti, laheneb kõik muugi. Kui osasse on leitud õige näitleja, ei ole tarvis

anda juhtnööre või analüüsida stseene. Roll peab olema näitleja sees olemas juba enne, kui ta käsikirja loeb. Kui temas endas rolli ei ole, ei suuda filmi päästa ka kõige põhjalikumad ja läbimõeldumad juhtnöörid.

Ma ei näe sisulist vahet töös amatööride ja professionaalidega. Amatööri ei saa panna tegema midagi sellist, mis pole talle loomumane. Professionaalselt näitlejalt võin tahta küll rohkem kui amatöörilt, kuid põhimõtteliselt kasutan sama meetodikat. Seetõttu kulutangi palju jõudu igasse rolli sobiva näitleja leidmiseks. Oma viimaste filmide jaoks proovisin väga paljusid näitlejaid.

Mis puutub Mozarti osasse, siis katsetasin tuhandet näitlejat. Teised režissöörid otsisid välja kandidaadid, esimese kõneluse ajal ei käivitatud kaamerat, vaid ma rahuldusin sellega, et püüdsin paari minuti jooksul luua endale pilti näitleja «tüübist».

Neist tuhandest kutsuti teisele vestlusele 200, ja neist omakorda 70—80 tulid proovivõtetele. Mozarti rolli kandideeris lõpuks ainult kolm näitleja.

*Kuidas kasutasite Mozartiga töötades muusikat? Kas muusikaline kujundus oli olemas juba filmimise ajal?*

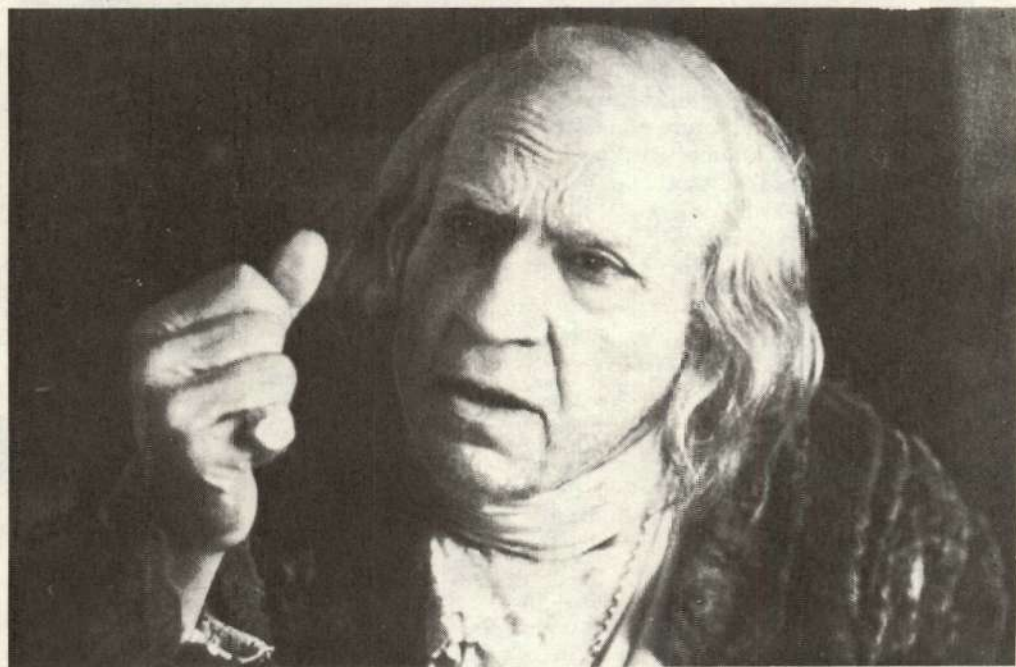
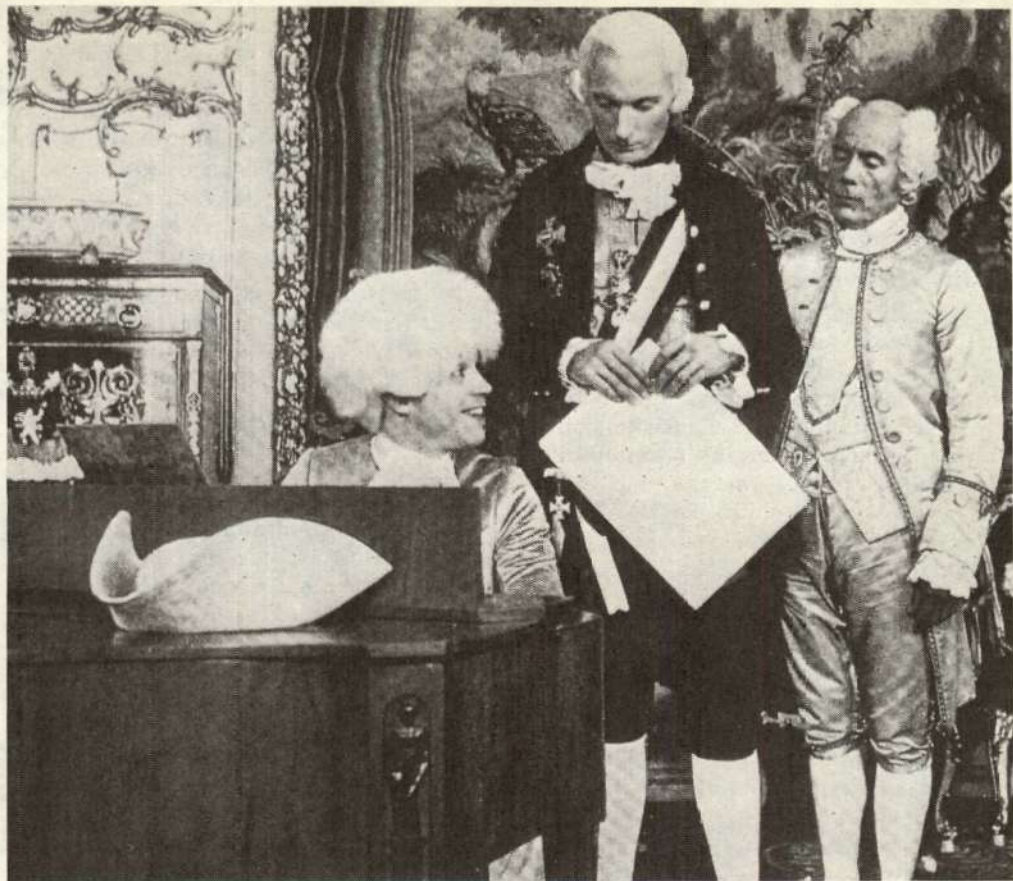
**MF:** Muusika ja film moodustavad ideaalse paari, nad sobivad palju rohkem kui teater ja muusika.

Kogu aja, mil me koos Peter Shafferiaga töötasime käsikirjaga — ja see vältas mitu kuud —, kuulasime Mozarti muusikat. Stsenariumis märkisime täpselt ära iga üksiku stseeni saatemuusika.

Me olime Shafferiaga ühel nõul, et muusika peab filmis mängima otseselt dramaatilist osa, et seda ei tohi kasutada tavapäraselt, st pelgalt sideainena episoodide vahel. Seetõttu on ka «Amadeuse» montaaž tavalisest järsem.

*Nii «Ragtime» kui ka «Amadeus» on palju kiirema rütmiga kui teie varasemad filmid.*

**MF:** Erinevus tuleb sellest, et tegelikkust vaadeldes peab respektierima tegelikkusele omast rütmi, seda, kuidas inimesed räägivad ja end liigutavad, mis kaadris üldse toimub. Oma varasemates filmides olin ma eelkõige tähelepanelik vaatleja, nüüd olen rohkem jutustaja.



«Amadeus». Mozart ja keiser Joseph II (Jeffrey Jones).  
«Amadeus». F. Murray Abraham Antonio Salieri osas.

*Kas te muudate oma filmi palju montaaži käigus?*

**MF:** Suhteliselt vähe. Mõnikord nihutan mõnd stseeni, kuid üldiselt säilitan filmi terviku, mis on selge juba stsenaariumis. Minu põhimõte on kärpida episoodi siis, kui tunnen vajadust sündmustikuga edasi minna.

*Kas improviseerite võtetel palju?*

**MF:** Võtete ajal ma muidugi jälgin, et stseenid kujuneksid otstarbekaks. Kui vaja, muudan neid natuke. Kuid üldiselt jään ma stsenaariumile truuks. Esimeste filmide võtetel meeldis mulle improviseerida, Ameerika filmitootmise tingimustes on see raskem, mul ei ole veel ka piisavalt teadmisi. Filmis «Taking Off» siiski proovisin rakendada esimeste filmide võtetel omandatud improvisatsioonikogemusi.

*Nüüd te töötate palju suurema võt-tegrupiga. Kuidas lahendate vastuolu, mis valitseb valgustuse, näitlejate täpselt äramärgitud kohtade ja teiste tehniliste nõudmistele täitmise ning näitlejate soovi vahel leida neile endile omane liikumiskäik, luua omanese mänguruum?*

**MF:** Tehnika on väga tähtis. Muidugi, sellise filmi juures nagu «Amadeus» tegin proovi ka ainult näitlejatega, ilma tehnikagrupita. Kuid üksnes selleks, et näitlejad harjuksid mänguruumiga, mitte et neile jääks viimane sõna. Kui algab võte, on mul kaamera liikumine, plaanid jms küllalt täpselt paika pandud. Tegelikult pole näitlejate ja tehnikameeste vastuolu eriti dramaatiline, kõik muutub lihtsamaks, kui töötad juba varem tuttava võttegrupiga.

*«Amadeuses» on palju kesk- ja lähiplaane. Kas te panete näitlejate žestid ja miimika täpselt paika?*

**MF:** Mis puutub näitlejatesse, siis annan ma parima meelega üksnes nappe juhiseid. Tihti peab näitlejaid veidi aitama, et nad oleksid rahulikud. Siis võib paluda neil midagi teha — mõne liigutuse, grimassi või muud taolist —, mis võib-olla iseenesest ei olegi tähtis, kuid mis annab näitlejale midagi konkreetset, mille üle mõelda, ja näitleja tunneb rahuldust, kui saab sellega hakkama.

Ma lasen ka näitlejatel oma ideid minu

peal proovida ja reageerin selgelt positiivselt või negatiivselt. Nii teavad nad, kas nad on õigel teel või mitte.

Mõnikord peab ka teisiti töötama. Filmi «Lendas üle kõopesa» tehes käisime näitlejatega vaimuhaiglas, tookord palusin ma igahel neist valida oma rolli eeskujuks mõni haige ning järgida siis täpselt tema kõnet ja liigutusi.

*Mulle tundub, et Shafferi näidend käsitleb eelkõige keskpärasuse ja geeniususe vastuolu, samal ajal kui teie film on pigem Mozarti portree.*

**MF:** Näidend oli ainult filmi toormaterjal. Shafferi näidenditest on mitmeid filmitud ning kunagi pole ta tulemusega rahul olnud — ei siis, kui stsenaariumi on kirjutanud keegi teine ega ka siis, kui ta ise seda tegi. Seekord tahtis ta, et film oleks midagi uut. Me otsustasime alustada algusest, otsida stseene, mis seletaksid Mozarti loomust. Seetõttu on filmis näiteks isal suur tähtsus, ehkki näidendis teda vaevalt mainitakse.

Muidugi me lugesime Mozarti kohta palju, kuid ei taotlenudki tõetruud portreed, vaid tahtsime jutustada omandada lugu. Ja see lugu on üldinimlik. Jumal on metafoor ükskõik millise autoriteedi kohta, kellelt me ootame õiglust: ülemuselt, valitsuselt jne. Kui me elame reegleid järgides, peab meile ka tasutama, — ja nimelt seda tasu Salieri ei saanud.

Muide, mulle endale on tegelikult sümpaatsed nii Mozart kui Salieri. Kes ei tahaks — nagu Salieri — olla kuulus ja armastatud oma eluajal, ja kes ei tahaks olla suurematu geenius?

*Rootsi keelest tõlkinud KAJA TÄEL*

## Põgus peatus Vilniuse ja Tallinna vahel

«BALTI TEATRIKEVAD 1985» RIIAS

MARGOT VISNAP

«Mida aga saata Riia teatrikevadele? Meie jaoks on see tähtsaim küsimus. 1984. aasta esimene pool jäi eesti teatrites tippude poolest hõredaks... Ootame sügist!» — selliste teatrit usaldavate lootustega lõpetas Märt Kubo oma möödunudaastase ülevaateartikli «Balti teatrikevadest» Vilniuses (vt TMK nr 9, 1984). Tänavu aprillikuus Riias toimunud «Balti teatrikevad 1985» tõestas aga, et mitte ainult meie, vaid enamiku osavõtjate teatrisituatsioon tegi keeruliseks festivali peaaunnale, «Kuldsele jumalannale» konkureeriva lavastuse leidmise kalendriaastast 1984. Öhtust öhtusse kestnud stabiilne keskpärane sundis vägisi peale järeldused üldisest madalseisust, jõuetust katsetest säilitada paremate aegade *status quo*'d. Tahtmatult meenusid möödunud vabariikliku festivali mitmeid pettumusi toonud teatriöhtud ning pealetükkivalt otsis kohta mõte: mida enam keskpäraseks muutub teater, seda enam suureneb (või muutub nähtavamaks) teatrit ümbritsev ažiotaaz. Tendents mõjus seda enam kontrastsemana, et osa etendusi mängiti Riias pooltühjale saalile (reklaam?!), väline suurejooneline kest aga jäi.

Andes siiski aru, kui vajalikud on sellised festivalid kultuurikontaktidena, teatrimõtte peegeldajana, ei suutnud seekordne argipäevaselt hall, kuigi pidulikkusele pretendeeriv etenduste paraad festivali sisuliselt õigustada. Vähemalt sellisel kujul, nagu see toimus Riias, kus liigne kiirustamine ja aja kokkuvõtteid kujundas formaalse õhkkonna. (Määratud kaks etendust igalt teatrit koondati ühele mängukorrale; printsipiina korraldati arutelud kohe, 10–15 minutit pärast etenduse lõppu jne.) Vaid jagatavad preemiad hoidsid ülal pinget, ehkki ühtlaselt kesine tase vaid rõhutas tõsiasja, et kunstialane võistlus on ju niigi suhteline. Ometi, *grand prix* määramiseks ei tasunuks žüriil raskeks kaalumiseks kokku tullagi. See kuulus vaieldamatult J. Kupala nim Valgevene Riiklikule Akadeemilisele Draamateatrile: kohe (alles viimasel öhtul!) pärast

A. Dudaravi «Reameeste» etendust hingati kergendatult, et peaaahind siiski leidis väärilise lavastuse — valgevene režissöörilt V. Rajevskilt.

Ei taha aga nn keskpärasele lavastustele sellega liiga teha, et need tähelepanust hoopis ilma jätan. Enne vaid üks ääremärkus neile, kellele määratlus keskpärane tundub liiga kategoorilisena, vaeva ja higiga loodud teatrikunsti lämmitavana. Jäägu see sõna parema puudumisel (ons paremad: hall, igav, tuhm, möön, madalseis, hetkeolukord, üleminekuajaperiood?) fikseerima situatsiooni, kus teatri vaimne potentsiaal, see ajapeegliks nimetatu — julge ja terav mõte — jääb täiel määral realiseerimata, olles nagu kinni nähtamatu barjääri taga; kus puudub eredalt isikupärane, tundliku teatrinärviga, otsiv, eksperimenteeriv, (kuid professionaalsust austav) lavastajamõte, mis oma energiaga laeks kogu teatri; kus rakedamata näitlejapotentsiaal lubjastub; kus valdavaks saab mehhanism, mis on suuteline vaid kordama; kus kiputakse unustama lavastaja- ja näitlejatöö professionaalseid põhitõdesidki; kus tehniliselt «must» ja kunstiliselt ebaküps lavastus on igapäevanähtus; kus keegi enam millegi eest ei vastuta... või siis segab liigne vastutusekoorem loomingu. Loobuda kõige väärtusliku kõrval rääkimast otsesõnu puudustest (antud juhul toimubki see ehk utreeritult) on mugav, kerge, mõneti ju mõistlikki, kui mõelda sõna jõuetusest sisemiste protsesside suunamisel. Seepärast siis fikseerigem...

Festivali esimese, tuhmilt kõlava avakordi lõi Läti NSV Riiklik Vene Draamateater M. Roštšini näidendiga «Ešelon» peanäitejuhi A. Katzi lavastuses. Oma temaatikalt sobis lavastus suurepäraselt üritust avama, eks olnud ju festivalgi pühendatud võidu 40. aastapäevale. Veendunud küll lavastaja tõsisel kavatsuses publikuga sõjateemal dialoogi astuda, pidi kriitika üksmeelselt nentima, et lavastus jäi juba vananenud, lapidaarsete tõdedega opereerides sõda

k j u t a v a k s lavajutustuseks. Vaatajat oleks justkui sunnitud uuesti üle vaatama tütuseni tuttavaid ja stamplike kaadreid sõjafilmist. On üsna keeruline nii rohkelt eksploateeritud teemal mitte sattuda sissetallatud rajale. Eriti veel, kui mõned tõed alles juurdumas: «Me kirjutame sõjast palju, kuid tegelikult on see ju sõjavastane teema,» tunnistab Valgevene Kirjanike Liidu sekretär U. Tšigrinov («Teatralnaja Zizn» 1985, nr 3). Just sõja eitus olnuks teema, millest täna kõnelda. Selle nimel vajanuks Roštšini näidendi üks väga tähenduslik tegelaskuju — Kurtumm — kandvust kuni sõda eitava põhimetafoorini välja. Lavastaja tegeles aga niigi trafaretsete tegelaskujude pateetilise võimendamise, nii et etendusele tagasi mõeldes meenub üldmuljena — monotoonne emotsionaalsus. Ei usuta näitlejat, kes näib liigagi hästi teadvat, kuidas mängida rõõmu, kurbust, ahastust, õnneseisundit (see oskus on vist nakkav!). Lavastus kaotas selle «tehnilise» oskuse tõttu tunduvalt, sest organiseerivaks algeks polnud mitte enam näidendi polüfoonilisele struktuurile ehituv ansambli mäng, vaid i s e tegevus. Tahtmatult kippus pähe mõte lavastaja vastutusest näitlejate ees: miks ei otsinud lavastaja koos näitlejatega uut, paatolikest raamidest üleulatuvat tõe? Tahtlikku näitlejapotentsiaali alahindamist lavastajale muidugi süüks panna ei saa, kuid ometigi pidi vaataja saalis lavalolijaile nagu kaasa tundma, sest järjekordselt oli vaatamäng tagaplaanile tõrjunud teatri.

Eesti delegatsioon nentis ühiselt, et tegemist oli üsna ükskõikseks jätva lavastusega. K. Kask oletas peanäitejuhti ja tema teatrit tundes, et küllap on tegemist lihtsalt ebaõnnestunud etendusega. Selline suuremeelne andustus on ehk lubatavgi teatril, mis, võrreldes näiteks meie vene teatriga, Riias hoopis paremat mainet omab. Lugeja ehk mäletab teatri külalisesinemisi möödunud aasta märtsikuus Tallinnas, kuhu oli kaasa võetud N. Gogoli «Revident», R. Blaumanise «Rätsepad Sillamatsil», W. Faulkneri — A. Camus' «Reekviem nunnale» jt. Ka teatri üsna nõudlik afišš («Kajakas», «Retro», «Kolmekrossiooper», «Džinnimäng», «Lendas üle käopesa» jt) viis mõttele, et ehk jäädi «Ešeloniga» muu huvitava hulgas lihtsalt kohustusliku tähtpäevalavastuse vahekorda?! B. Okudžava jutustuse põhjal samas Riia Vene Draamateatris lavale seatud «Zenja, Zenjake . . .», mida õnnestus vaadata festiva-

livaliselt ja mis samuti sõjateemast kantud, kujutas oma siiruse ja kasutatud lihtsate teatrivahenditega (dekoratsioonideks laud, klaveritoolid ja kaks vana tiibklaverit!) otse vastandit esimese õhtu muljele.

«Ešloni» arutelul jäid kõlama etteheidet: paraadlikkus, deklaratiivsus, kulunud tõed, tänase vaataja jaoks puuduv taustüsteem. Tõepoolest, ešelon, mis endaga otsekui tükikest rahuaegset elu — tsviilelanikke — kaasa viies liikus läbi sõja raudteel, kus peaaegu võimatu sõita, liikus teadmata suunas, nn suurde tühjusesse — see ešelon jäi logisema minevikku. Kordagi ei tekkinud küsimust: ehk sõidab ta praegugi ja kui, siis kuhu viib 80-ndate ešelon? Efektselt lõpetas etenduse arutelu Moskva teatrikriitik I. Tšutko: «Kümme aastat tagasi rahuldanuks lavastus veel tõepoolest, tänaseks on see vananenud kunstiteetika. Võib-olla, jah, metropolis see lavastus ehk läheks, sest nagu isegi teate, kui üksikud tipud välja arvata, siis pealinnas praegu midagi ju ei juhtu . . .» (Imestus saalis!)

Leedu teatrit esindava lavastuse «Rästas — roheline lind» (Kaunase Draamateater) sõnalavastuste festivalile esitamist võib mõneti vaidlustada. Luuletaja S. Geda värssidele kirjutatud helilooja B. Kutavičiuse muusika on lavastaja J. Vaitkuse filosoofilisest nägemusest kantuna ühinenu sümboolseks lavamänguks, nn poemiliseks ooperiks. Oma žanrripsetsiifikalt — põhirohk on asetatud muusikale ja liikumisele — on see raskesti võrreldav sõnale toetuva draamalavastusega. Oletamisi võinuks see segi paisata hindamiskriteeriumid preemiatega jagamisel. Ent žürii üpris üksmeelne otsus (kahe vastuhäälega) anda režii-preemia J. Vaitkusele, kinnitas leedulaste arvestuste paikapidavust, kui otsustati säravate tähtedeta aastasaaagist korraliku reaalavastuse asemel saata festivalile olgu või vaieldav tükk leedu praeguse ereda noore režissuuri (möödunud festivalil peapreemia saanud E. Nekrošius ja J. Vaitkus neist tuntuimad) perspektiivsetest töödest. Seekordse lavastusega oli režissöör Vaitkus teinud peaaegu 180-kraadise pöörde, kuigi ka oma varasemates tões «Kuningas Ubu», «Viimased», «Ehitusmeister Solness», «Sinised hobused punasel luhal» jt taotles ta kõigi väljendusvahendite maksimumset ärakasutamist nn erinevate kunstide sümbioosina.

Kõhklusteta määras žürii prima muusikalise kujunduse preemia B. Ku-





Kaunase Riikliku Draamateatri lavastusele, B. Kutavičiuse — S. Gėdase ooperpoeemile «Rāstas — roheline lind» andis festivalizūrii preemia parima režii (lavastaja J. Vaitkus) ja muusikalise kujunduse eest (muusika autor B. Kutavičius).

Stseenid lavastusest.



tavičiusele, ehkki antud lavatöös oli muusikal kujundavast funktsioonist hoopis suurem tähendus. Kogu lavastuse sõnalise osa laulsid mikrofoni nais- ja meeshääl (lauljad seisid teine teisel pool lavaportaalis), tekst tõi vaatajani 18.—19. sajandi vahetusel elanud leedu poeedi A. Strazdase traagilise elu. Lava oli ainult liikumise päralt. Arhailine tantsuline liikumisjoonis, mitte pantomiim, vaid rituaalne (isegi hetketi šamaanlik) tants illustreeris teksti, lõi lavastuse iselaadse letargilise rütmi. Poeeti kujutati mütoloogilise lind-inimesena (leedu k strazds — rästas), kes inimeste keskel oma laule luues neile rõõmu tõi, neid mustade jõudude ja demonlike olendite käest päästa püüdes. Meiegi vaatajale põhimõtteliselt üsna tuntud motiivid — rahvalauliku traagiline elusaatus, seotud talupoegade raske elujärgega 19. sajandil — mõjusid siiski veidi võõra maiste, imporditud võtete abil loodud üldistusena. Loobutud on konkreetsetest tegelaskujudest. Luuletajat sümboliseerivad laval kaks näitlejat — Mees-lind ja Naine-lind —, kes oma liikumisega manavad lavale headuse, vaimsete väärtuste ja inimlike kahtluste võrdkujuna poeemi peakangelase. Sümboolselt on näiteks ka Strazdast ülekuluvad vaimulikud kehastunud kummaliste demonlike maskide abil kurjuse, tagakiusamise, ülekohtu võrdkujuks. Kõik see, saadetuna liikumisplastikast, asetab luuletaja loo tõepoolest teise, argisest kõrgemasse dimensiooni. Ent tundus, et kõige enam elustas vaataja kujutlusvõimet sugereeriv muusika, mida toetas valgusrežiini kõrgklass (tehniliselt teostuselt meie valgusmeistrid sellele vastu ei saa). Nii et lavastuse emotsionaalne väli oli hetketi üsna mõjuv, kuid ikka andis tunda verbaalne nälg: jäi puudu taustast, konkreetsest ja üldisest, sellest, mis põhineb ühe rahva ühismälul, ajalool. Kui- gi ka rahvuslikke elemente sisaldas lavastus juba ülimal määral sünteesitud kujul, võis oletada, et lavastaja kutsele — müsteeriumi ühiselt läbi elada — vastab muidugi vaid leedu- keelne publik. Seda kurvem oli kuulda, et sealne vaatajaskond leigelt suhtub.

Leedu kultuuri- ja kirjanduslugu mittetundvale n-õ võõrkeelsele publikule jäi lavastusest kättesaadavaks paraku ainult kõige üldisemate abstraktsioonide tasand: konflikt valguse ja pimeduse, kurjuse ja headuse vahel; luule ja laulu, rahvaloomingu vastandamine kõigele kaduvale, olematusele. Konkreetsem

lugu — luuletajaisiksuse konflikt vaimulikkonna esindajate, tsensuurikomitee jms ajastu kurjuse kehastusega —, mille pinnalt lavaüldistused loodud, jäi kinni keelebarjääri taha. Muusika, sõna ja liikumise ühinemises oli saavutatud küll mingi esimese astme organika, ent see ei sünnitanud võimsat teatrisümbolite keelt, mis aidanuks võõrkeelset publikut. Ei räägiks sellest, kui Vaitkus ise poleks oma lavastusele kõrget nõudmist esitanud: «Pöördume vaataja poole sümbolite keelele, see on ainus teadaolev universaalne keel, mis aitab inimestel üksteist mõista kõige erinevatel geograafilistel laiustel.» Vaitkus on kirjasõnas (aga ka oma varasemate lavastustega) astunud välja pseudoeksperimentide ja sünteetilise ersatsi vastu teatris. Devalveerunud sõna vahetab ta välja erinevate väljendusvahendite sünteesi vastu. Festivalilavastus kinnitas Vaitkuse kavatsusi, kuid ei veennud.

Kriitikud võtsid lavastuse suhtes üldiselt tunnustava hoiaku, jagati kiitust, kuid põhjaliku analüüsi «ebakindlale pinnale» ei julgenud keegi astuda. Kartes ennast kompromiteerida etendusest möödavaatamise — mõõdalugemisega, jäeti teose sisulised lähtekohad puutumata ja piirduti sõnalise spekulatsiooniga lavateose üldiste vooruste arvel, kuni . . . Riia vene teatri lavastaja V. Petrov kriitikute relva, sõna, nende endi vastu pööras: «Ma ei saa aru, mis siin arutelul sünnib. Vaevalt saime aru, mis laval toimus, kuid aina räägime. Üks ütleb, et on vajalik lavastus, teine nõuab semantilist tähendust, kolmas seda ei vaja, neljas räägib emotsionaalsest, viies ratsionaalsest vastuvõtust jne. Toimub mingi müstifikatsioon — teater jätkub ka arutelul!» Järgnesid kunsti mitmetähenduslikkust kaitsvad sõnavõtud, pörkasid kokku subjektiivsed tõed, otsiti kaitset vaataja privileegile nautida kunsti sellest ratsionaalselt lõpuni aru saamata. Vaitkus enda lõpupliik rahustas poole: «Oli väga huvitav. Ei uskunud, et kõik lihtne, mida kavatsesime, tõstetakse niisugustesse kõrgustesse. Minu jaoks on praeguse teatri keel ja esteetika end ammendanud, otsin uut. Arvan, et oleme alles poolel teel; seda, mida nägite, võib nimetada alles protsessis asumi-seks.»

Juba möödunud festivalil Vilniuses ülestõstetud küsimus Kaliningradi teatri väljavahetamisest mõne tugevama Leningradi teatri vastu asetab kahtluse alla teatri kunstilise taseme nn võistlusvõime. Pealegi, kui teised osavõtjad tee-

vad valiku tavaliselt umbes 10 teatri hulgast, siis Kaliningradi oblastil on valida vaid kahe teatri vahel ( kolmas selle piirkonna teater mängib nukkudega).

Seekord tuli Kaliningradi teatrile kasuks festivali üldiselt madalam tase, ehkki keskpärase hulgas halvemaks osutumine ei rõõmustaks vist kedagi. Ent rahulolematuse põhjuseks ei tohiks olla mitte ühe teatri järjekindel kunstinõrkus, vaid see, et kontrast «tippude» ja sabassõrkijate vahel polnudki eriti terav. Selline taseme ühtlustumine peaks ärevaks muutma kogu Baltimaade teatriavalikkuse või vähemalt panema kaaluma peapreemia välja andmata jätmise võimalust. Et võimalikud *grand-prix*'le pretenderivad lavastused tunnetaksid pingerea viimaste ohtlikku lähedust.

Kaliningradi Oblasti Draamateater tõi festivalile kaasa A. Gelmani «Nähvitsa» (lavastaja G. Zetmer). Kriitikat rõõmustas, et seekordne tulemus möödunud festivali ebaõnnestumist heas mõttes veidi ületas. Ent siiski, ainukes- teks voorusteks peeti lavastaja püüdu teatava üldistuse suunas ja peaosatäit- jas peituvat potentsiaali. Niisiis hin- nati lavastaja taotlust Gelmani näiden- dit lokaalsest raamist välja viia, ehkki lavastaja «leiud» kippusid näidendi üld- dist struktuuri rikkuma, suurendasid lavastuses niigi vohavat eklektikat, kõikudes maitsetuse piirimail. Ettevaat- likult väljendati arutelul mõtet, et Gel- mani niigi publitsistlik näidend ei vaja enam plakatlikke, näpuga näitavaid pa- ralleele. Katkendid Anouilh' «Antigo- nest» jäid lavastusvälisteks vahepala- deks, taotlus tömmata paralleele Anti- gone ja Nähvitsa eetilise maksimalismi vahele tunnistati küll võimalikuks, ent nii väheveenal kujul sobimatuks. Näiden- di peategelane, konfliktis ümbritse- vaga, on küll kaldumas harva kohata- vasse üliprintsiipiaalsusse, erinedes tunduvalt tavalisest töölisneiu- st. Ent tütarlapse protestimeeleavaldus (istu- misstreik), mis näidendi tegevuse käivi- tab, on autoril niigi veidi kunstlikuks abivahendiks nõukogude majanduse ja töökorralduse puudustest rääkimiseks. Nähvitsa meeleheitele aetuse tõlgenda- mine Opheliiana mõjus aga juba liigse pipraterana niigi vürtsitatud kastmes, stseeni rõhutatud dramaatilisus aetas näitlejad naeruväärseesse olukorda. Au- väärsete lisanditega kõrget lendu lootes maandus lavastaja vaid kärbitud ti- badega Gelmanil. Ja jälle liikus mõte vastutusele: milles on süüdi näitlejad, kui lavastaja ei püüdlegi psühholoo-

gilise sügavuse suunas ega jäta oma nägemuste kõrvalt ruumi näitlejatele?

Kõlab paradoksaalsena, aga meilgi mitte just absoluutseks «tipplavastu- seks» peetav A. Dudaravi «Üle läve» «Ugalalt» näis festivalile elevust teki- tavaid meeleolusid toovat. A. Sapiro soojad tervitussõnad etenduse eel ja sise- mine hoog, millega T. Tepandi alustas, äratas publikus lootuse: ehk nüüd läheb festival käima? Põhimõtteliselt vist läkski, ent mitte esimeste stseenide töö- tatud headuses; teise vaatuse tempolan- gus suurendas dialoogide ebastabiilsust, kaduma hakkas täpsus. Mõnedes stsee- nides tegi T. Tepandi Buslaina küll lausa imet, andes oma parima. Festivalil vää- rinuks need hetked preemiat, ent tervik lahjenes — sest lavastuse oma teema, sisemine struktuurimudel kas lakkab etenduste käigus töötamast või puudub üldse. Buslai lugu on mängitud sotsiaalse dissidentluse vormina — joomine kui protestiavaldus! —, ent väljakutset ümberringi levivale lausa kuritegelikud mõotmed võtnud ükskõiksusele lastakse peategelasel esitada kui tähelepanekuid elust. Buslai valutav hing laseb vaid õrnalt aimata pingeid, mis hirmuära- tava kiirusega inimestesse kogunevad ja mille üheks võimalikuks lahenduseks on saamas alkohol. Tema lugu paneb kaasa tundma, aga ei viita situatsiooni tõsi- dusele. Sellele, mis on juhtunud. Kui- das on nihestunud töö- ja inimsuhted. Et harmoonilisest isiksusest on saamas materiaalselt huvidega väike hingetu masin. Üldistava tugisamba puudumi- sele viitas ka kriitika.

Ehkki kuluaarides levinud mulje järgi oli tegemist seninähtud festivalilavas- tusest ühe tugevamaga, oli seegi aru- telu küllalt kriitiline. Tunnustavalt märgiti V. Gvozdkovi lavastuse atmosfääri vastavust Dudaravi näidendi poeetilisele struktuurile. Tõsteti esile väliselt töö- päraseid karaktereid, ent sisemine konf- likt neis jäänud vaatajale varjatuks. Oletati, et lavastaja on teinud panuse eesti näitleja psühholoogiliselt var- jatumale, tagasihoitud mängustiilile, kus sisemist reaktsiooni võivad reeta silmad, napid liigutused, pausid, ja mis parimates lavastustes on ka õnnestunud. Siin aga on Gvozdkov teinud vale- arvestuse või siis jääb enamikku näitle- jatest lihtsalt vajaka nn varjatud väljendusrikkusest või ka järjekindlusest lavastaja ettekirjutustest etendusest etendusse kinni pidada.

Kõige erinevamaid pretensioone esi- tati etenduse tugevaimale osatäitmisele, 57



Eestit esindanud Viljandi «Ugala» lavastus, A. Dudaravi «Üle läve» (lavastaja V. Gvozdkov). Buslai — Tõnu Tepandi (külalisena).

A. Zöbini foto

T. Tepandi Buslaile. Keegi viitas hüperrealistlikule lahendusele, mis ei lasknud tegelaskuju filosoofilisel tähendusel (ons seda näidendiski?) kõlada. Samas häiris mõnda kriitikut Buslai rõhutatud intelligentsus, isegi euroopalikkus! Keegi nägi Tepandit mängivat hoopis Falstaffi(?). Ühesõnaga: niipalju kui oli sõnavõtjaid, jätkus ka erinevaid nägemusi. Ilmselt oli kõigil selle paljulavastatud näidendi kohta kujunenud oma versioon, mille najal viljandlaste lavastusele korrekture tehti. Küsimuse, kas lavastus pakkus välja n-ö alternatiivi kaupluste viinaosakondadele, võib sama hästi ja eelkõige esitada ka näidendile. Vahest seetõttu asuski A. Dudarav ise arutelul näitlejaid oma näidendi eest kaitsma: «Ei tohi teose dramaturgilist nõrkust näitlejatele süüks panna — nad ei saa ju eemalduda moraliseerivast didaktikast, kui minul see näidendisse on sisse kirjutatud. Aga teisiti ma kirjutada ei saanud!» Kirjanik pidas T. Tepandi Buslaid, K. Tooli Alinat, K. Raidi Ema ja P. Jürgensi Isa ühtedeks huvitavamateks osatäitmisteks, mida tal on õnnestunud näha oma teose paljudest la-

vavariantidest. Zürii andiski parima kõrvalosatäitja preemia K. Raidile Buslai ema rolli eest. Rolli maht ja osatäitmise kaalukus ulatusid küll kõrvalosa raamest tunduvalt üle, ent ilmselt segas züriid lavastusest saadud üldmulje, et preemia nimeks ei saanud — festivali parim naisosa. (Vastav preemia jäi välja andmata — zürii loovutas selle meestele, küll vaevumärgatava «edumaaga» kõrvalosatäitja preemia ees, mis oma suhtelisuses viitas veel kord võimalusele preemiaid mitte välja anda, kui puuduvad absoluutsed liidrid.)

Teise lavastusena esitasid lätlased kui korraldajad festivalile algupärase lavateose, P. Petersonsi «Meteoori» A. Upitsi nim Draamateatri esituses. Eelviimane festivaliõhtu tõi teatriseinte vahele tublisti elevust. Võib üsna kindlalt väita, et laval oli tegemist materjaliga, mille originaalsed ideed oleksid igati väärinud preemiahõngulise, silmapaistva lavastuse sünni. Ent paraku polnud lavastus suutnud ületada näidendi dramaturgilist venivust ning teostus kutsus esile tõiseid pretensioone. Nagu juba eelmisel festivalil märgiti, polnud lätlased ka nüüd suutnud maha suruda oma sümpaatiat elegantsete, magus-ilusate lavastuste vastu. Arutelul nenditi kahetsusega, et muidu vanema põlvkonna hulgas novaatorimainet omav lavastaja P. Petersons oli omaenda huvipakkuva näidendi lavale seadmisel liigselt kinni hoidnud konservatiivsetest, akadeemilistest traditsioonidest. Keegi nimetas nähtut tabavalt «rääkivaks teatriks», mis oma monotoonsuses väsisas, üksluisete monoloogidega uinutas. Vastuvõttu raskendas ka näitlejate rafineeritud, ootamatusi vältiv mängustiil (akadeemilise teatri stambid?), veidi sappi ja ironiat lasknuks neil «sirge seljaga» mängitud rollidel kõlada pilana tänase seltskondliku etiketi pihta. Näidend ju sellega ainult tegeleski!

Zanrilt ligineb näidend tragikomöödiaga. Laval võis aga näha pigem seltskondlikku satiiri segatuna poeetilise-filosoofiliste kõrvalehüpetega. Satiiri objektiks on sattunud läti kultuuriintelligents. Sellel auväärusel foonil on fabuleeritud lugu kirjanikust-teisikust, kes oma kunagise koolivenna näidendite abil meteoorina seltskonna tähelepanu keskmesse lendab. Teema on üsna palju käsitlemist leidnud (kõige lähemalt võiks vasteid otsida E. Vilde «Pisuhännast» ja «Tabamata imest»), kuid tänasesse konkretsesse (kuni prototüüpide- ni!) kultuurikonteksti paigutatuna mõ-

jus idee originaalselt. Peategelane, arstist kirjanik Doktor toob oma loomingu- lisele suveräänsusele, oma tegelikule Minale kergemeelse ohvri, andes oma näidendid poolhullust koolivenna Jagailise (Meteoori) käsutusse. Tegemist oleks nagu väljakutsega oma välisele Minale, millise rolliga aga Jagailis suurepäraselt toime tuleb — veiderdaja vastab tõepoolest seltskondlikule maitsele, üldsuse ettekujutusele kirjanikust. Naeruväärivast surmahoop on antud pseudointelligentidele, tegelastele eluteatrist, kelle jaoks kulissidetagune on tähtsam tegelikust loomeaktist. Meenub peene groteskiga mängitud stseen, kus «intelligentsed» kunstihuvilised persoonid vestlevad elegantse kergusega tunnustatud teosest, mille valdkondlikust päritolust kellelgi aimu pole (maal? skulptuur? romaan? film?). Satiir kultuuripoliitikute ja nn usintelligenti pihta toob saali tervendava naeru, ei või ainult kindel olla, kas saalisolijaist tuleb kellelgi pähe ka iseenda üle naerda...

Festivali preemia parima meesosatäit- mise eest sai Läti NSV rahvakunstnik Girt Jakovlevs, kes Jagailise rolliga oma senisest amplyaast ootamatult välja astus: groteski ja koomikat kasutades lõi Jakovlevs tühise, hullunult auahne ja haletsusväärse kirjanikust narri, kelle veidrad maneerid seltskond kiiresti omaks võttis, pikapeale uskuma hakates seda vaimuinimese veiderdavat kesta. Näidendi tõsisem, traagilisem allhoovus sinnapoole ka sihtis, ning kui lavastaja Petersons oleks kirjanik Petersonsi sõna- ohtrat teksti veidi kärpida raatsinud, tulnuks see põhiteemale vaid kasuks. Laskmata end häirida kohaliku publiku äratundmisrõõmust, sünnitas see lätlaste kohati üsna vaimukas lavateos koduse pinnaga seotud paralleelmõtteid: et sarnast mõttetult maneerlikku stereo- tüüpi loominguinimesest produtseerib ja vajab ka näiteks eesti teatav avalik- kus...

Festivali viimane lavastus, A. Duda- ravi «Reamehed» J. Kupala nim Val- gevene Draamateatri esituses, mõjus oma professionaalse režii ja ühtlaselt tugeva ansambliga kui värskendav laine mõõnaperioodist väsinud tühirannale. Dudaravi näidendi populaarsust (mängi- takse rohkem kui 100 teatris meie maal) seletab autori uudne, sõjateema puhul tänapäeva huvitav ja seni kunstis vähe õnnestunud aspekti käsitlemine: kir- janik vaatab sõjas purustatud, isegi laostunud inimhingedesse. Vaid vähesed

on sõja läbi muutunud inimesi vaadel- nud nii, et neis peegelduks ka meie kaas- aeg, tänane päev. Ja selles haavatud psüühika seisunditele ülesehitatud mono- loogidega näidendis, kus tavapäras- dramaturgiat, tegevust vähe, sõltub paljugi lavastusest. Kuidas tabatakse atmosfäär ning kui suurde plaani tõstetak- se inimene, mitte üksnes sõdur. Leedu kriitik I. Veisaitė kinnitas arutelul: «See näidend pole sõjast kui materiaalseid purustusi toovast hävingust. Lahingu- väljaks on inimene hing.» Lavastus ongi luubi alla võtnud inimese, kes sõja lõpunädalail seisab küsimuse ees, kuidas elada edasi? Tagasiteed pole, sõda lõ- peb kohe, tuleb minna edasi — tegelikult ju tagasi normaalsete eluviiside, rahu- aegsete harjumuste ja inimsuhete juurde. Kuidas anda inimesele tagasi tema vää- rtus, mõte, kui on juba harjumuseks saanud pärast lahingut üksteiselt küsi- da: palju oli täna surnuid? Ehmatava aususega rõhutas see peapreemia päl- vinud lavastus sõjas saavutatud võidu dramatismi: viimaseil sõjapäevil ei kaju- tanud needsamad reamehed vist ettegi, et võidu aastapäevi kunagi üldse rõõmsalt tähistama hakatakse. Sest hetkel tundus võidu hind liig ränk olevat.

Valgevenelaste lavastust iseloomustas ainukesena režissöörimõtte selgus ning ideede realiseerimise tehniline ja sisuline täpsus. (Keegi on kunagi täpsust mora- alikategoriaiks nimetanud!) B. Gerlovani lihtsatel, kuid funktsionaalselt põhjen-

A. Dudaravi «Üle läve». Kaarin Raidi Ema hin- nati festivali parimaks kõrvalosaks.

P. Sirge foto





nas võivad kujundada. Küllap oli žürii eripreemia dramaturg A. Dudaravile (kelle kolme teost kahel festivalil mängitud) osaliselt tunnustuseks sellegi eest, et kirjanik on andnud meie nõukogude teatrile hoiatava, sõjavastase teose.

Mida öelda kokkuvõtteks? Festivali lõppkonverentsil kahjuks eriti tõsiseid üldistusi ja kokkuvõtteid ei tehtud. Muidugi, Baltimaade teatrisituatsiooni on festivalimulje põhjal isegi raske analüüsida, ent hetkeseisu peegeldasid need kuus lavastust, millest vaid üks tõsiselt preemiale pretendeerida suutis, siiski üsna värvikalt. Kui juba eelmise festivali konverentsi ettekandes täheldas J. Allik enamiku lavastuste puhul režissöörimõtte ähmasust ja näitlejameisterlikkuse allakäiku, siis aasta jooksul on see protsess ilmselt süvenenud. Keegi sellele seosele tähelepanu ei juhtinud, kui mitte arvestada I. Aleksaite peaaegu et õhku hüütnud lauset: «Lavastuste valikul tuleks tõsiselt kaaluda nende kunstilist kvaliteeti. Kõik lavastused peavad olema professionaalsed, ei tohi tekkida võrdlusjooni isetegevusteatri-

datud metafooridel põhinev kujundus, mille eest kunstnik sai žüriilt ka vastava preemia, löi võimsa emotsionaalse fooni laval toimuvale. Nagu öeldi arutelul, mõjus lavastus reekviemina, ning tõepoolest, määratlus on üsna täpne. Kogu lavastust saatnuks nagu traagiline orelpunkt, valuline mälestus sõjapäevade karmist reaalsusest. Lavastaja koos näitlejatega oli valinud lahenduse, kus kõlaks näidendi iga tegelase tõde. Põrkusid ju reameestena sõjamõllus kokku kõige erinevama maailmavaatega inimesed — alates usklikust, kelle tõde on: mitte tappa!, kuni vere maitse suhu saanud hullunud sõdurini, kelle esmaseks väljakujunenud refleksiks on: sõrm päästikule! Ühtlaselt tugev näitlejate ansambel viis žürii mõttele anda ka teine näitlejapreemia meesosatäitjale — välja valiti noore näitleja V. Manajevi osatäitmine «Võilille» rollis.

Kuidagi ootamatult mõjus etendusjärgsel arutelul, kus räägiti inimlikust, humanismiideed kandvast lavastusest, läti filoloogიაüliõpilase sõnavõtt, mis oli kui meeldetuletus mõningate varasemate sõjaaineliste teoste kunstilisest nõrkusest, ühekülsusest. Nimelt pani noormehe tuline hüüdlause: «Tahaks võtta relva ja minna võitlusesse... inimlikkuse eest!» arutelust osavõtjaid mõtlema arvukale sõjafilmi kogumile, mis noorsoo teadvust oodatust vales suu-

*Festivali peapreemia pälvinud Valgevene J. Kupaala nim Draamateatri lavastus, A. Dudaravi «Reamehed» (lavastaja V. Rajeovski), ka B. Gerlovani kunstnikutöö hinnati parimaks lavakujunduseks. Stseen lavastusest.*

*«Reamehed». Liida — G. Fjodorova, «Võilill» — V. Manajev (preemia kohaselt festivali teine parim meesroll).*

*A. Zöbini foto*



ga!» Kui nähtud lavastused ei tõstnud esile otsivat lavastajamõtet ja ka kriitika ei tegelnud eriti aktiivselt seda nähtust tingivate põhjuste otsimisega, kas võiks siis festivali koondada üldnimetuse alla: otsingute puudumine?

Kahe möödunud teatrikevadega on üldised raamid maha pandud, selgunud ka nõrgad kohad. Nagu väitsid juba Vilniuses osalenud Eesti delegatsiooni esindajad K. Kask, M. Tiks ja M. Kubo, jäi seekordne festival ka korralduse poolest Vilniuse omale alla. Järgmine festival «Balti teatrikevad 1986» saab teoks Tallinnas. Teatrite Valitsuse juhatajal Märjalt Kubol on plaanide kohta öelda mõndagi lootusriikast.

«Arvan, et peaksime igati selle eest seisma, et traditsioon ikka jätkuks. Eelmiste festivalide puhul on juba vaidlusi tekitanud nende üldine tase. Festivalid ei tohiks edaspidi kujuneda teisejärgulise teatrikunsti eksponeerimiseks. Raske on muidugi korraldaval vabariigil ideaalset taset garanteerida, kuid võimalike läbirääkimiste abil peaks proovima repertuaari ja taset ühtlasemaks kujundada.

Kultuuriministeriumis ja Teatrite Valitsuses on 1986. a aprillis toimuva festivali plaanid mõneti juba läbi arutatud. Eelkõige kavatses muidugi taastada esialgse relemendi, mille järgi kõik teatrid annaksid etendusi ikkagi kahel päeval (tingimus, millest lätlased kehva hotellimajandusega vabandades loobusid). See tähendaks teatrikevadet mitte ainult kitsale ringile, vaid ka laiemale avalikkusele, mis eeldab muidugi ajakirjanduse kaasahaaramist. Kavatatav pressikeskus ja organiseerimiskomitee peaksid tagama festivali operatiivse kajastamise ajakirjanduses kuni igapäevaste lühisaadetenähtude Eesti Televisioonis. Oleks ju üsna loomulik, kui näiteks igal festivalipäeval pühendaks televisioon ja raadio minimaalsegi aja päevasündmusele — esineva teatri lavastuse, režissööri jm tutvustamisele.

Lisaks festivalietendustele tahame külalistele tutvustada ka oma vabariigi teatrikunsti ja kultuurielu. Kui võimalik, siis üritame külalisteatritele anda võimaluse viibida Tallinnas kõigil festivalipäevil. Mullu Vilniuses nägime lisaetendustena E. Nekrošiu kolme lavastust. Meie soov on pakkuda mitmekesine lisaprogramm. Miks ei võiks pärast festivalietendusi näidata hilisõhtul Draama- või Noorsooteatri väikeses saalis vabariigi teatrite (ka rajooniteatrite) lavastusi — tuua välja vähemalt väikese saali repertuaari esindusvalik ning mängida Tallinna teistes teatrisaalides ka festivali puhkepäevadel? Kogu vaba aeg, st festivali-aeg peaks olema maksimaalselt

täidetud. Külalisi abistaks brošüür, kus kirjas kõik pealinna kultuurisündmused, näitused jms. Konkreetselt külalistele mõeldes tahaksime pakkuda filmiprogrammi meie dokumentaal- ja multifilmide paremikust, kunstihoone salongis võiks eksponeerida teatriplakateid. Teatri- ja Muusikamuseumis aga näitust: «Eesti dramaturgia vennasvabariikides», teatrites poleks paha korraldada raamatute ja heliplaatide müüki jne. Ühesõnaga, peaks välja pakkuma võimalikult palju, et ei oleks nagu Riias, kus tuli energiat kulutada endale kultuuri-programmi koostamisega.

Juba Vilniuses, rohkem aga Riias, tekitasid etenduste arutelud mõningaid küsitavusi — teatrikriitilise mõtte tasemega ei saanud sugugi rahule jääda. Arvan, et ka lihtsate organiseerimisvõtetega on võimalik mõndagi muuta. Alustaks kas või pressikonverentsist, kus kõik omavahel tuttavaks saaksid (seda pole varasematel kordadel praktiseeritud) — ei tohiks olla üksteisest möödasuhtlemist, kus alles viimastel päevadel selgub, kes on kes? Arutelud peaksid muutuma esinduslikumaks, eelkõige tuleks ergutada sõna võtma meie kriitikute erinevate põlvkondade esindajaid. Objektivsema, asjalikuma õhkkonna loomiseks (et hinnanguid ei kallutaks väljajagatavad preemiad, mis eelmistel kordadel on tunda andnud) kutsume külaliskriitikuid Moskvast ja Leningradist. Kui võimalik, tahaksime hiljem kiiresti välja anda sõnavõtte teesid eraldi trükiseana, seegi peaks kriitikuid panema suurema vastutusega suhtuma oma sõnavõttesse. Et kaoksid ära lihtsalt arvamused: mida nägin, mis meeldis. Konverentsil võiks ettekannetena kõne alla tulla ka üldisemad teatriteaduslikud probleemid, see tõstaks arutelude teoreetilist taset ja kaalu tunduvalt.

Ühesõnaga, tahame, et «Balti teatrikevad 1986» Tallinnas kujuneks kogu meie kultuurielu haaravaks teatrisündmuseks ning eespool nimetatud pisidetailid aitaksid luua tervikut, tuua festivalile korraga nii pidulikku hõngu kui ka asjalikku töömeeloolu.»

Milliseks ta siis kujuneb, see kolmas Balti teatrikevad? Kui mõelda, et festivalile saadetakse vaid üks lavastus (korraldajatelt — kaks) ja mõneti jääb säärane kokkutulek alati esindusürituseks, siis ei tahaks enam küsida: mida saata järgmisele festivalile?, vaid: kuidas elame kahe festivali vahelisel ajal?

## Ühest Villem Raami portreest

KAUR ALTOA

«MÄLU». Stsenaristid Andres Sööt ja Villem Raam, režissöör ja operaator Andres Sööt, helilooja Erkki-Sven Tüür. 1133,2 m. «Tallinnfilm», 1984.

Meie filmikunstil ja spordil on üks ühine tunnusjoon. Spordi suursaavutusi loendades räägime esmalt jääpurjetamisest või allveesportidest, mis jätavad varju tulemused «suurtes žanrites», nagu kergejõustik, jalgpall või suusatamine. Ka filmikunsti renomee tugineb meil eelkõige traditsiooniliselt äärealadeks peetud dokumentalistikale ja multifilmile, jättes varju klassikalise täispika mängufilmi. Küllap on niisugusel jõudude paigutusel omad põhjused ning ega vist olegi tarvis üht ala või žanrit teisele eelistada. Ent mõelgem ka publikule. Dokumentaalfilmi, nagu mõnest spordialastki, kuuleme sageli alles *post factum* ajakirjanduse vahendusel. Nende filmidega puutuvad kokku ennekõike inimesed, kes seotud kinomajade või filmiklubidega. Laie- ma vaatajateringini jõuavad nad üpris juhuslikult.

Selliste vähem nähtud, aga ometi tuntud filmide autoreid on ka Andres Sööt, kes pani endast kõnelema juba rohkem kui viieteist aastat tagasi («511 paremat fotot Marsist», 1968) ning põhjust selleks on ta andnud ikka ja jälle. Viimaste aastate tõsiseks kultuurisündmuseks tuleb pidada tema portreefilmide sarja eesti kunstiinimestest: «Voldemar Vaga» (1976), «Johannes Võerahansu» (1979), «Arnold Matteus» (1981) ja «Mälu». Tahaks meenutada Jaak Kangilaski sõnu nende filmide läbivaatusel Kinomajas, et tegemist on dokumentaalfilmidega, mis saavutanud kunstilise (mängu)filmi kvaliteedi; nendes pole tajutatavat piiri mängu- ja tõsielufilmi-liku vahel.

Andres Söödi filmid meie kultuuriinimestest on puhtakujulised portreed, mitte biograafia või loomingu ülevaated. Neis pole püüdugi esitada publikule mingeid ankeediandmeid ega seletada, mida üks või teine mees teinud on. Võiks pigem

öelda, et portreeritavat kujutatakse situatsioonis, kus tema isiksus avaldub kõige ilmekamalt.

Erinevalt teatri- või kirjarahvast jäävad teaduseinimesed laie- ma avalikuse jaoks ikka anonüümseiks või impersonaalseiks; teadusilm ise tunneb kaunis kesiselt enda distsipliinidest kaugemal olijaid (palugem näiteks diplomeeritud filoloogi nimetada paari meie tippkeemikut või -zooloogi, või siis vastupidi). Kui Villem Raam oleks ainuüksi välja- paistev kunstiajaloolane, oleks arvatavasti temagi tuntud üksnes erialainimeste kitsas ringis. Teda aga teatakse rohkem kui võrratult arhitektuurimälestiste tutvustajat. Ta teeb seda tihti kirja- sõnas, aga veelgi rohkem kõneleb vahetult ehitiste juures. Ega asjatult pole Jaan Kross teda tituleerinud «kivide äratajaks».

Filmi «Mälu» tegevuskohaks on kolm Saaremaa kirikut, mis omavahel geneetiliselt tihedas seoses — Karja, Muhu, Põide. Televisoriekraanil oleme Raami ennegi näinud istumas või jalutamas mõne keskaegse rajatise juures. Ent siis on viimane olnud tavaliselt üksnes foon, mis paremal juhul aitab luua sobiva meeleolu. «Mälu» puhul võib aga öelda, et ehitismälestisel on siin portreeritava kõrval võrdset aktiivse tegelase roll. Näeme Raami talle omaseimas situatsioonis — töötamas ja suhtlemas keskaegse ehitisega. On ju tõsise arhitektuuriloolasele — aga küllap see keh- tib ka teiste alade teadlaste kohta — tema uurimisobjekt nagu auto või armu- ke, kellele pühendatakse kogu energia ja kirk (siinjuures ei saa meenutamata jätta Mai Lumistest ja Nigulistest).

Teame, et keskaegne kunst polnud kunagi «kunst kunsti pärast», kus meister lihtsalt niisama, ilu pärast tegi valmis mõne kaunistuse. Keskaegset kunsti on nimetatud *biblia pauperum*'iks, kuhu sümbolites kodeeriti tollane maailmapilt koos oma eetilise programmiga. Teame, et see on nii, ent keskaegset rajatist vaatame ikka kui lihtsalt ilusat asja — ei saa ju lugeda, kui kirjamärke ei tunne. Nüüd asubki tõlkija või pigem interpree-





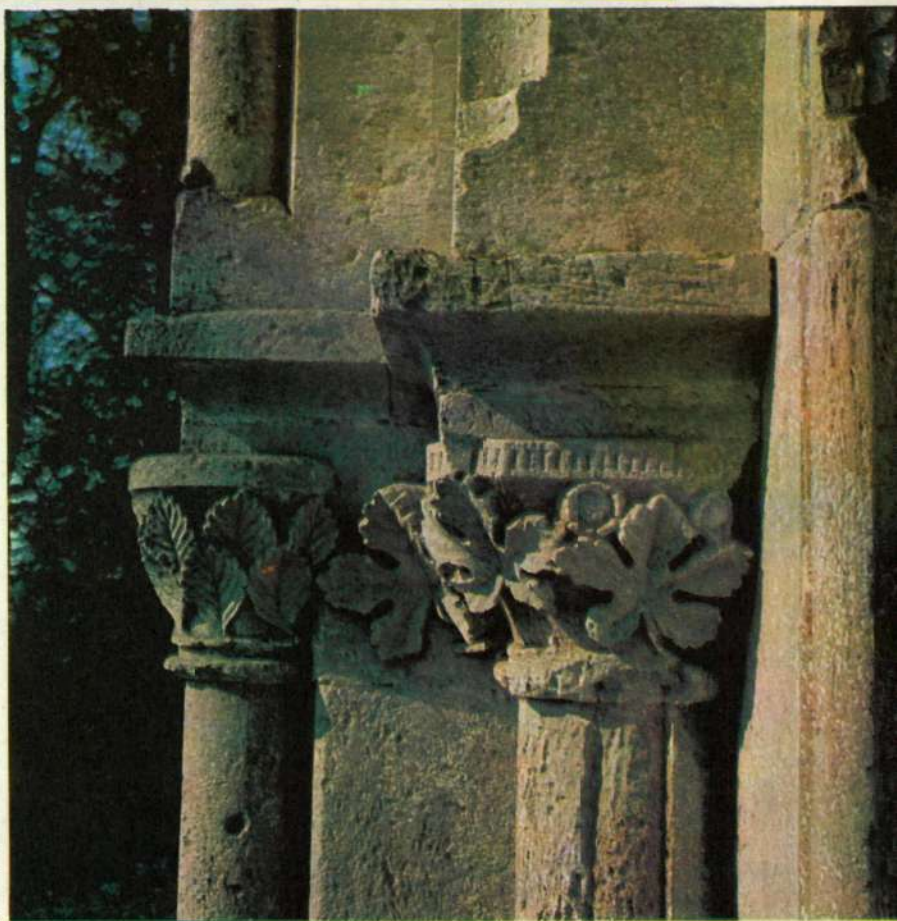
Skulptuurigrupp «Kolm vaest tüdrukut» Karja kirikus. Võidukaare lõunaküljel.



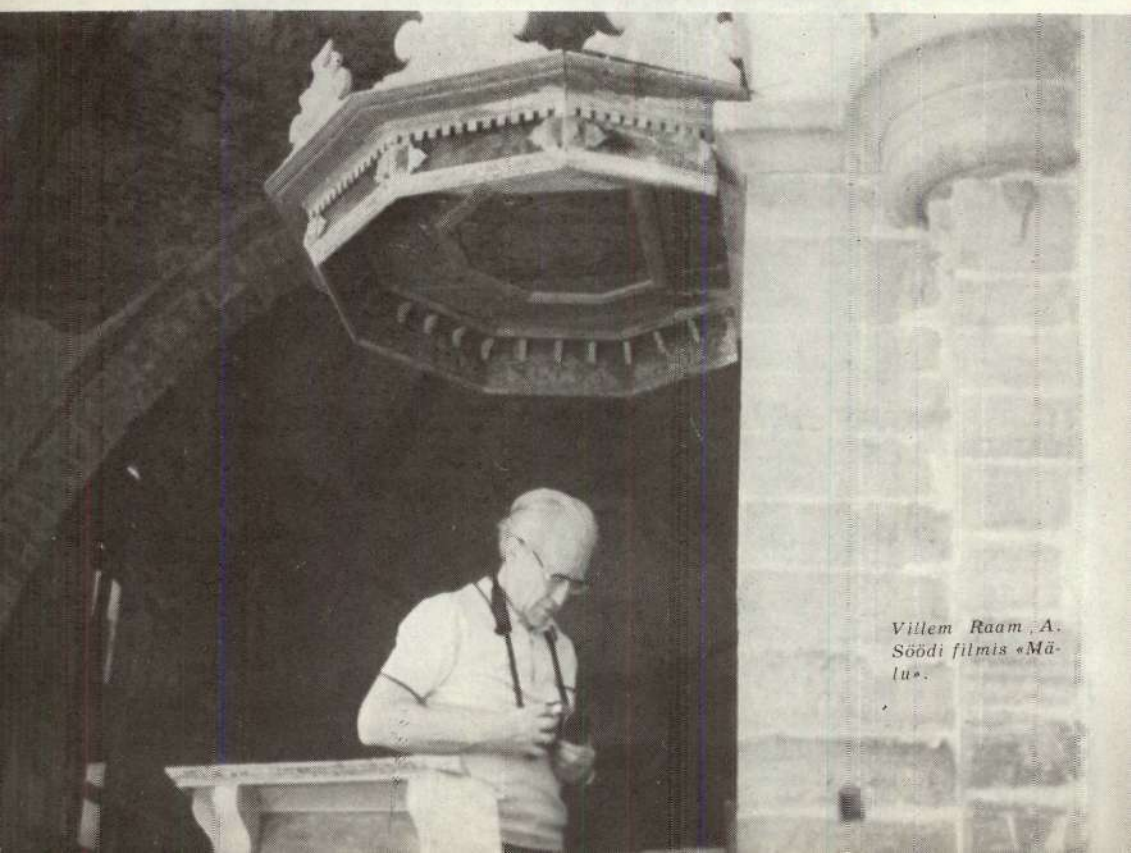
*Püha Katariina skulptuurigrupp Karja kirikus. Võidukaare põhjaküljel.  
V. Raami foto*



*Muhu kirik.  
V. Raami foto*



*Karja kiriku lää-  
neportaali frag-  
ment.  
B. Mäemetsa foto*



Villem Raam, A.  
Söödi filmis «Mä-  
lu».



di ossa V. Raam, vahendades meile kil-lukeksi keskaegsest mõttemaailmast; li-saks ekskursid mõne vormimotiivi ränna-kuist Euroopas. Nii saame aimu tä-napäeva medievisti kunstiajaloolase töö-meetodist. Aga V. Raam pole üksnes pasi-iivne uurija, seda tajume taas ka filmis. Samavõrd on ta restauraator, kes juhendab ennistustöid Karjas, ja muinsus-kaitsja, kes valutab südant Muhu maal-ingute pärast (need Eesti minevikukunsti tippteosed on tõesti ahastama-panevalt katastroofilises seisundis).

Võib kiita modelli, kuid ilma kunstni-kuta ei jõua ta eales publikuni. A. Sööt pole neutraalne fikseerija, vaid ta joo-nistab ja selekteerib välja alati kõige markantsema. Ta ei tarvitse ka kinni olla varem kavandatud režiis ning võib vajaduse korral ümber orienteeruda vast-tavalt momenti olukorrale või uutele võimalustele. Filmis näeme episoodi, kus Karja kirikut külastab ekskursioon. Esimesel hetkel tekib mulje, et autorid on planeerinud siia pildikese «rohtumata rahvaradadest». Tegelikult oli see plaaniväline paratamatus, mis võtteplatsile sisse sadas ning mille lavastaja otsekohe ära kasutas. Kahjuks on filmi lõppre-daktsioonist autori tahtl välja jäänud epi-sood, kus Villem Raam asja ja ekskursanti-de huvides giidiameti enda peale võtab. Kas on ikka vaja varjata tõsiasja, et mõne spet-sialisti informatsioon on täpsem kui eks-kursioonijuhil ning ta suudab oma süda-meteemat esitada veetlevamalt?

Üks probleem kerkib filmi puhul küll — nimelt tekivad mõningased kää-rid Raami ja Söödi taotluste vahel. Raam püüab essee laadis, ent ühtlasi meetodi-lise järjekindlusega interpreteerida üht põnevat ja keerulist peatükki meie vane-mas kunstiloo — Karja, Muhu ja Põide kirikute geneesi. Söödil on aga portre-teeritavaid neli. Kolme arhitektuurimä-lestise kõrval on peategelane ka Villem Raam, keda ta näitab kui vägagi mitme-tahulist meest üha uutes ja uutes rakursi-des. See aga tingib alguses (vist) süs-teemselts kavandatud materjali mõningast segipaiskamist ja väljajätte. Nii selgub ühest repliigist, et varem on juba kõneldud Reimsist, Naumburgist ja Got-landist. Vaataja seda ei kuule. Või meenutame üht võluvaimat stseeni Karja peaportaali juures. V. Raami käed liigu-vad mööda kivi pinda, seda vaevalt rii-vates: just nagu oleks kivi asemel noor tüdruk, kelle keha hästi ei söanda puu-dutada. Filmis näeme pilti ilma tekstita. Detailide põhjal, millele teadlane osutab, võib kindel olla, et jutt on kontragootika ilmingutest Karjas — teema, mille on

tõstatanud Raam ise ning spetsialist tahtnuks seda filmis ka kuulda. Liicati kui arvestada, et praegu, vähemalt meie kunstiajaloo, levib suur osa uuest tea-dusinformatsioonist üksnes suusõnal. Filmis «Mälu» käsitletud teemadel pole Raamilt peale ühe artikli Muhu maal-ingutest (almanahhis «Kunst» 1984, nr 64) erikäsitleti ilmunud ning kõnesolev film on seega mitme seal esitatud seis-u-koha n-ö esmapublikatsioon. Teisalt või-me aga uskuda, et Söödi variant annab edasi Raami mõjukamalt kui akadeemi-lise pidevusega ülesehitatud komposit-sioon. Võib ainult fantaseerida, kuidas filmitud materjalist võinuks üheaegselt valmida kaks filmi: teaduslik või õppe-film kolmest Saaremaa ehitusmälesti-sest ja portree Villem Raamist.

Siiski ei taha kuidagi nimetamata jätta veel üht filmi voorust — see on arhitektuurinägemine Söödi silmade pro kaamera kaudu. Tegemist pole kuiva dokumentalistikaga, mis kiretult ja de-tailselt fikseeriks vaatlusobjekti. Need pole ka lihtsad arhitektuurimpressioo-nid, mis võivad olla küll efektsed, ent sa-geli minetavad informatiivsuse. Tahaks jälle meenutada eespool nimetatud sõnu kunsti ja dokumentaalsuse sümbioosist A. Söödi filmides. Kaadrid neist arhi-tektuuripärilistest kuuluvad meie kultuu-riloo vaieldamatult tippsaavutuste hul-ka. Söandaks väita, et Raamil ja Söödil on arhitektuuri tutvustajatena-vahenda-jatena palju ühist. Üks on küll tead-lane, teine kineast ja vahendid on eri-nevad. Ühine on aga see, missuguse kire ja stiilitundega mõlemad vaatlusalusele lähenevad — ja ilmselt on selles ka nau-ditava lõpplahenduse üks saladusi.

Kokkuvõttes võime tõdeda,

— et meil on olemas veel üks silma-paistev portreefilm,

— et meil on olemas hea film Villem Raamist (kes 30. mail sai 75-aas-taseks) ja

— et meil on olemas tugev kultuuri-pärandi ja muinsuskaitse vahendaja fil-mivallas. Selle loo ilmutumise ajal peaks Andres Söödil olema valmis juba uus film meie mõödankuarhitektuurist («Exegi monumentum», stsenaarist on Hando Runnel).

## «Kabareest», ka jutumärkideta

MIHKEL MUTT

J. Kanderi muusikal «KABAREE». Lavastaja A.-E. Kerge, dirigent E. Nõgene, kunstnik G. Sander. Osades: Sally — H. Sallo, K. Karisma, V. Kiik; Cliff — H. Miilberg, J. Krjukov; Konferansjee — A. Laid, R. Gurjev, T. Kilgas; Frau Schneider — Ü. Ulla, H. Sallo; herr Schultz — E. Pärn, J. Krjukov; Fräulein Kost — V. Kruusement, K. Kumpan; L. Talvik; Ernst Ludwig — R. Taidla. Esietendus RAT «Estonias» 15. juunil 1984.

«Kabaree» lavastus «Estonia» teatris on tekitanud elevust. Sel on mitmeid põhjusi. Paljud on kuulnud nimetatud muusikali alusel tehtud filmist. Mõned on seda isegi näinud, üht või teist laulu Liza Minelli esitusest oskab vist igaüks vilistada. Ootuspõnevust lisas asjaolu, et meil tõi «Kabaree» lavale A.-E. Kerge, kellega on seotud viimase aja esileküündivamad saavutused muusikateatri kergemates žanrites. Allakirjutanu pole mainitud alal — ega muusikas üldse — vähimalgi määral spetsialist. Seepärast jääb järgnevas kirjatükis vokaalsete kvaliteetide hindamine kõrvale. Lõppeks peaks ka nii tohtima. Poolenisti on muusikal ju sõnalavastus ja teda võiks vaadelda lihtsalt kui teatrietendust, mil nagu igal teisel tükil on oma esteetiline mõju ja sotsiaalne tähendus.

Sellest alustaksingi. Kuigi muusikalavastuse libreto ei tarvitse olla üksnes abistavas-ühendavas funktsioonis, st anda võimalust lavastajal ja osatäitjatel oma spetsiifilisi kunste viljelda, ei panda üldiselt pahaks, kui libreto iseseisva kirjandusteosena suuremat huvi ei paku. Publikuga suhtlemise vahendid on muusikateatris teised kui draamalaval, vaatajat mõjutatakse muude meediumide kaudu, sõna kui idee täpne suunaja pole kuigi oluline. Teatud mõõndustega kehtib ülalöeldu ka muusikali kohta. Sellegi süžee ei tohiks olla liiga keeruline, pakkuda ülearu peamurdmist. Jõududel lastagu toimida meile tuntud-teada



«Kabaree». Konferansjee — Arvo Laid, Sally — Helgi Sallo.

G. Vaidla foto

opositsioonides, nii et keegi ootamatu-  
sest ei võpataks ja sõnum kenasti päralt  
läheks (säärast kunstitegemise viisi to-  
hiks vist nimetada samasusesteetiliseks).  
Nõnda «Kabarees» tehaksegi. Siin on  
keskne totalitarismi genees kolmandas  
Reichis ja inimeste käitumine selle palge  
ees. Vaadeldakse kahe paari saatust ja  
erinevaid eluhiakuid. Tegelased on tüpi-  
seeritud, mahuvad kenasti lahtritesse.  
Nähtuse tagamaadesse tungida eriti ei  
üritatagi. Miks ikkagi väikekodanlusest  
saab sotsiaalne baas fašismile, miks lei-  
dub nii palju kaasajooksikuid — selle  
üle mõtisklemiseks pakuvad meil tuhtud  
kirjandusteostest näiteks Frischi «Härra  
Biedermann ja tulesüütajad», Ionesco  
«Ninasarvik» või Feuchtwangeri «Ven-  
nad Lautensackid» märksa sügavamalt  
ainet. Aga, nagu juba öeldud, ei maksa  
otsida sealt, kust ehk ei peagi leidma.  
Parem võetagu asju nii, nagu nad on.  
Psühholoogiliste probleemide avamise  
asemel orienteerugu vaataja vabatahtli-  
kult melodramaatilisele armastusloole,  
mida võrreldakse seksi ja poliitikaga.  
*Love-story* toimub ühtaegu kahel foonil  
— maailma taevast varjutavate pil-  
vede all ning kabaree patusel veetlevas  
urus. Ärgu oldagu liiga nõudlik sõ-  
numi suhtes, parem kuulatagu laulu ja  
muheldagu paraja ironiaga miljöö üle,  
kus «kõik on kaunis». Juhan Viidingu  
tõlgitud laulutekstid pakuvad säärast  
võimalust küll. Tükk tervikuna propa-  
geerib humanistlikke väärtusi, mis sest,  
et kitsimaiguliselt.

Kuidas näitlejad ja lavastaja võõra  
ajastu tegelasgaleriiga toime tulevad?

«Kabareed» on raske arvustada, kuna  
iga kandvama osa peal on mitu näitlejat,  
kaks vähemalt, enamasti isegi kolm. Ja  
kuigi mõned paarid nagu Ulla—Pärn  
ja Krjukov—Sallo on vist enam-vähem  
kindlad, ei esineta lõplikult fikseerunud  
komplektides. Ent näitleja mäng, nagu  
teada, sõltub partneritest, erineva vas-  
tasmängijaga kukub see isemoodi välja.  
Ja kui veel arvestada kena soovitusi,  
et oma tööd tõsiselt võttee kriitik enne  
kirjutamist etendust (*resp* iga koosseisu)  
vähemasti kaks korda vaataks, siis läheb  
matemaatika keeruliseks. Oma tosin  
õhtut tuleb küll ära. Niisiis vabandatagu  
ette, kui kõikidest iga koha peal ei rää-  
gita.

Põhiprobleem, mis selle muusikali  
kavvavõtul tekib, võrsub süzeest ene-  
sest: autori tahtel toimub tegevus kaba-  
rees, ilmselt küllalt kõrge tasemega mee-  
lelahutusasutuses. A.-E. Kerge on kaht-  
lemata õige mees säärast tükki lavasta-  
ma. Aga sellest on veel vähe. Kabaree-  
*feeling*'ut oleks tarvis kogu trupilt, vähe-  
masti peaosalistelt. Ning Sally peab  
olema tõeline staar, müüdi pole lugu usu-  
tav. (Mis kasu näiteks, kui kirjanik väi-  
dab ühe oma kangelase kohta, et too on  
õudselts vaimukas, seda kinnitavad ka tei-  
sed tegelased, aga talle endale pole autor  
osanud ühtki teravmeelsust suhu panna?)  
Kust säärast näitlejat ja lauljannat ühes  
isikus võtta? Pole ju vaja ooperikooli-  
tusega primadonnat, vaid hoopis isepä-  
rase võluga artisti. Lisaks sellele, et ta  
puhtalt nooti võtab, tehniliselt keerulise  
vokaalpartiiga toime tuleb, peab olema  
isikupära, sarmi. Kabaree on intiimsem,  
avalikum ja mõnes suhtes halastamatum  
kui suur lava. A.-E. Kerge teab seda kind-  
lasti ja polegi etteheitaks talle, kui väi-  
dan, et nõutavas vanuses laulvat draa-  
manäitlejat (või vastupidi) meil staari-  
mõõtmeis ei ole. Niisugust, kes platsi  
puhtaks lööks. Sally karakter eeldab  
magnetismi, temperamenti ja jõudu. Ta  
on dramaatiline oma naiivsuses ja nõuta-  
vuses. Tema otsused on uisapäised, suu-  
rejoonelised ja heitlikud korruga. Ta on  
noor, väga andekas ja osaliselt rikutud.  
Mingil määral on vajalikku särtsu kõigi  
kolme osatäitja esituses. Eelistan siiski  
Sallot, ja mitte üksnes nimekõla sarna-  
suse pärast. On ikka tunda, kui mitmel  
eri liiki laval ta on oma lauljakarjääri  
jooksul esinenud. Tema tähestaatus jätab  
kõige usutavama mulje.

Vaike Kiik mõjub esialgu sümpaat-  
selt. Tas on lahedust, vulgaarsust ja  
bravuuri — üsna tänapäevases mõttes.  
Tekib lausa tahtmine öelda, et näe, kus ta  
on, see meie kaasaegne tütarlaps, kah-  
juks üsna laialt levinud tüüp. Kes loge-  
leb baarides ja diskodel, kes pole paha,  
aga oma ninaotsast kaugemale ei näe.  
Ent pikapeale muutub see laad monotoon-  
seks. Sally ei teiseis vastavalt olukor-  
dade loogikale. Näiteks stseenis, kus ta  
teatab armastatud mehele, et on teel  
emadusele. Juba säärane fakt iseene-  
sest peaks naisterahvast ka väliselt üsna  
tunduvalt muutma — üldjuhul lüürili-



semaks, pehmemaks, hellemaks. Olgu tegemist kui ulja piigaga tahes. Praegu seesugust muutust V. Kiige juures ei näe.

Noore ameerika kirjaniku Cliffordi kuju on dramaatilise ainese poolest vaesem kui Sallyl. Pole parata — ühekülgne positiivsus on laval kehastamiseks harva tänuväärne. Hans Miilbergi loodud tegelane ongi puhas pluss: õilis ja tervete instinktidega, naiivne ja natuke uimane poiss. Kas see ikka on elus kirjanik? Muidugi, probleemiasetus pole sama terav kui Sally puhul. Cliff ei pea meile ette kandma katkendeid oma romaani. Minu arvates on ta rohkem ikka luuletaja. Prosaistid on skeptilisemad ja targemad. Muidu käitub Cliff küll täiesti tavalise inimese moodi.

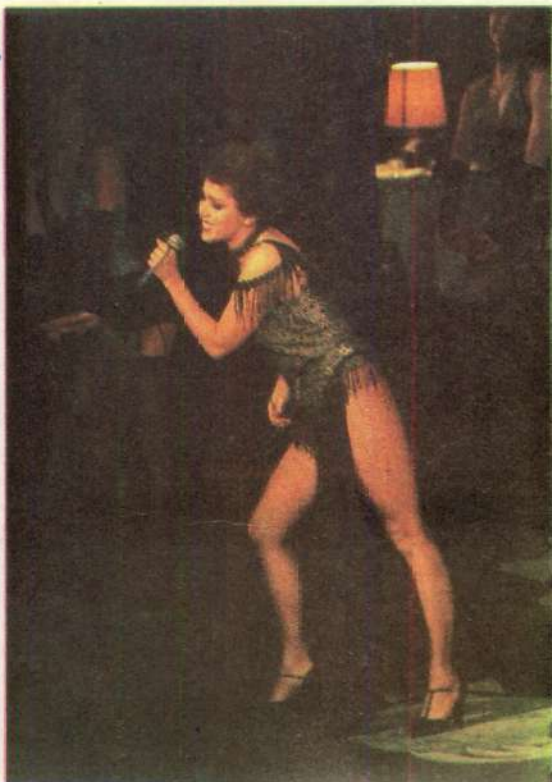
Iseloomude, veel rohkem poliitilise kliima tõttu kujuneb kahe noore saatus traagiliseks. Sallys pole võitlejat. Tema protest, kui see ka puhkeb, jääb õlgadest allapoole. Sotsiaalne infantiilsus, võiks korrata tuntud sõnapaari ning teda hukka mõista. Ja Cliff? Temas on küll võitlejat, ent ihuüksi ei saa tumedate jõudude vastu. Kas tohiks nõuda, et ta ohverdaks vabaduse armastusele ega jäta Sallyt teele, kust tagasi ei tulda? Vähe-masti ootaks tema lahkumisele mingit kõrgemat põhjendust kui isikliku julgeoleku tagamine. Ta sõidab Pariisi. Võib-olla kohtab ta seal mõnes kirjanduskohvikus Boris Vildet? See seletaks osaliselt ka tema noogutust tolliametnikule, kui too ärasõidul küsib, kas ameeriklasele meeldis Saksamaal? Muidugi võib noogutus märkida ka ironiat või tuma ahastust, aga oleks uhkem variant, kui tulevane resistaanlane kavaldaks, tahtmata enda suhtes mingisugust kahtlust äratada. Eriti veenvalt lavastus niisugust heroilist võimalust küll ei kinnita.

Ajaloorataste vahele jääb teinegi paar — möbleeritud tubade üürija proua Schneider ja tema eakas austaja, juudist puuviljakaupmees Schultz. Kui-gi tähtsusetult oleksid nad pigem subretipaar kui peakangelased, kujuneb pingerida etenduses vaat et vastupidiseks. Noorte *love-story* jääb vanade omale mõjukuselt alla. Laulud ja etteantud tekst on, aga näitlejaoskusi pole alati piisavalt toetamas, ei haakuta nii tugevasti ja tõelist tunnet tekib laval vähevõitu. See-

vastu Schneideri-Schultzi liinist sain sel õhtul midagi ka peale meelelahutuse. Nägin kaht vahetust. Pärn—Ulla ja Krjukov—Sallo on erinevad paarid. Eelistaksin kokkuvõttes viimast. Krjukovi näitlejaoskused pääsevad mõjule, tema romantiliselt armunud vanamees muutus vägagi inimlikuks. Juutide saatus avaldus hingemineva selgusega. Näitleja lisatud koomilised nüansid üksnes suurendavad hilisemat tragismi. Lavastuse kunstiline kõrghetk ongi mu meelest stseen lauluga «Ükskord elas ilmas Mieskait». E. Pärn asetab rõhu nähtavasti rohkem n-ö sügavusele, tagamaadele, ent minu jaoks ei hakanud need kaasa mängima.

Proua Schneiderid on mõlemad huvitavad ja oma kosilase küljeluust tehtud. Ulla on suursugusem ja vaoshoitum, Sallo naljakam ja lõbusam, vähem daamilik. Ulla on kainem, ratsionaalsem, ta loobub abielust kergemini kui Sallo. Tal on vist ka tunded vähem mängus. Näib, nagu tahaks ta partiid teha, enne kui vanaduse kolmas kell kõlab. Tema suhted *Fräulein* Kosti, sealsamas elava kerge-meelse naisterahvaga, tunduvad kahe-mõttelised. Ta hurjutab küll tolle eluviise, aga rohkem ontliku fassaadi eest hoolitsedes. Küll ta temast juba aru saab! Võimalik, et talle endalegi pole säärased kombes päris võõrad olnud. *Madame*'id jäta-avad ju ikka nii siivsa mulje. Sallo seevastu hurjutab prostituuti puhtast südamest.

Nõnda siis läheb seegi paar lahku. Mis on moraal? Ei tohi ülekohtule alla anda, tuleb säilitada inimlikkust ka kõige raske-emas olukorras, ei tohi konformeeruda. Ja mida tükk meile — ehk tahtmatult — ses suhtes näitab? Paraku on konformeerujateks naised, mehed jagunevad halbadeks või headeks. Sally on lihtsalt rumalake, keda pooleldi teadmatult kaasa kistakse. Proua Schneider, Sallo esituses nõrk naine, lahkub pisarsilmil võitlusväljalt, Ulla variandis saab ta kainelt järele mõeldes aru, et schultzidega õiendatakse peatselt arved. Preili Kost pole mingi vaenlane, aga tema teeb oma tööd, ja kui rikkamad ja paremad kunded hakkavad lähemal ajal haakristiga käesidet kandma, siis on ju tema huvides nendega juba nüüd hästi läbi saada. Mingit teooriat tal oma käitumise kohta



Cliff — Hans Müllberg, Sally — Katrin Karisma.

Sally — Katrin Karisma

Konferansjee — Arvo Laid, Sally — ~~Arvo Laid~~ (pildil paremal).

Schultz — Endel Pärn, Schneider — Ülle Ulla.

Cliff — Hans Müllberg, Sally — Katrin Karisma.  
V. Menduneni ja G. Vaidla fotod





küll pole, äri on äri. Samas demonstreerib tema ja Ernsti läbisaamine, kuidas fašism ei põlga ära liitu deklasseerunud kihtidega ja kasutab kahtlase elemendi teeneid. Ühtlasi see näitab, kuidas võim reguleerib intiimelu — nagu teada, monopoliseeris fašistlik partei peagi seksi, ustavus üritusele avas valitud liikmetele tee lõbu juurde. Enamasti on K. Kumpani loodud kuju piisavalt operetlik, kohustuslike naljadega, pretensioonitu, aga leidlik naisterahvas. Üks hetk temaga eesotsas jäi toredana meelde. See on siis, kui ta Ernsti lojaalsuses üle trumpab, «Vaterlandi» valel viisil üles võtab ning rahva oma sabas kaasa viib. Misanstseen on suurejooneline, tähenduslik liikumine täidab uhkelt korraks kogu lava.

Ernst Ludwig, mees kes alustab poliitilist karjääri, on ainus nimeline tegelane vaenujõudude leeris. Osa on tehtud korrektselt, täidab oma ülesande tüki mehhanismis. Sümpaatselt mõjub R. Taidla kuju, et tema Ernstil on klassikaline kahekordne teadvus. Ta ei jäta muljet puhtakujulisest tuulenuusutajast, ei teeskle, kui kõneleb rassipuhtusest ja uuest Saksamaast, mida temataolised ehitama hakkavad. Kena näide, kuidas inimene hakkab oma juttu teataval hetkel uskuma, sest nii on talle kasulik. Idee ei takista karjääri. Siiski jääb Ernst tüübi tasemele, kuju on vähe individualiseeritud. Tekst annab selleks ka napilt võimalusi. Kahju et ta midagi ei laula — üksnes «Vaterlandi» koos teistega. Üks tõsine «aria» tema esituses oleks ta olemust tublisti valgustanud.

Veel üks oluline tegelane on mainimata. Mõtlen kabaree konferansjeed, veiderdajat, kes midagi olulist korda saatmata ometi etendust raamib. Kava-leht väidab ta kohta, et mees teab rohkem, kui ütleb. Vist vihjatakse pajatsi igihaljale kujule. Mõlemas nähtud konferansjees — A. Laidis ja R. Gurjevis — ongi tajutav distants oma lõbumehe elukutse ja tegeliku mina vahel. Tola ei tohi ju loll olla! Pärnis siiralt pole võetavad nende suust kõlavad üldistused kabaree kui paradiisi, raha, «selle asja» jm kohta. Kas «Kit kat» klubi konferansjee näeb ka poliitilist mängu läbi? Ei tea, võib olla. Tähendusrikkalt R. Gurjev igatahes vaatuste lõpus publikule käsi laiutab —

näete isegi! Mõlemad on pärnis lõbusad vaadata. Laidi mängust paistis ehk enam toda tarvilikku sulniduse ja õlisuse perversset segu, mis säärase tegelase traditsioonilisse kujusse kuulub. Ent nõudmised selles suhtes on väga kõrged. Lõbumehe amet on keeruline. Pärast Sallyt on ta järgmine, kellelt süžeeoloogika eeldab tõelist professionaalsust. Raske, aga tänuväärne, kui välja tuleb. Vaadates estoonlaste lavastust, meenus mulle üks tegelane hoopis teisest etendusest. See tükk on Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest» Pärnu teatri esituses. Muidu hoopis teiselaadne asi, aga mõningaid ühisjooni leidub. Näiteks ajastu on enam-vähem sama. Ka «Lugudes» näeme rahvussotsialisti kuju, ehkki palju pehmemas valguses kui «Kabarees», rohkem *in spe*. Ja mis peamine, selleski tükis on laval kabaree. Tõsi, ainult paaris stseenis. Külalistele näidatakse mõningaid etteasteid, pärast puhkeb skandaal. Lõik pole pikk. Ent tolle kõlvatu «Maxime'i» konferansjee Jüri Vlassov oli professionaal, kes niipea ei unene. Hiilgav väline joonis, asjakohaselt perversne liikumine, hää ja miimika — tõeline väike meistritöö. Ehk tasuks Talinna laval veel ühe *showman'*iga katsetada. Rolli tuum peaks Vlassovil käes olema ja ansambelis laulab ta ka. Muide, «Maxime'i» tantsud ei erinevad stilistikalt «Kit kat'i» omadest kuigivõrd. Võimalik, et seadjad on orienteerunud sarnastele ajastuomastele eeskujudele. Kahtlase väärtusega naljadest ja puuetega edvistavast inetuse esteetikast lõikasid profiiti mõlemad. «Kit kat'is» nähtu on mõistagi suurejoonelisem ja meisterlikum. Minul ei tekkinud tütarlaste ansambli ega «naisorkestri» suhtes mingit tõrget, kannaksin nad saanud elamuste aktiva-poolele. Väga vahvad olid ka elavad pildid teises vaatuses — veel üks näide poliitika, erootika ja esteetika põimingust.

A.-E. Kerge kunstnikute suuremad õnnestumised on mu arvates — vähemasti siiani — seotud eeskätt koomikat võimaldavate žanritega. Nende peale on tal haruldane käsi. Seevastu mitmed tõsisemad tööd, nagu «Tabamata ime» televisioonis, «Peer Gynt», «Inimese elu» ja veel mõni on sisaldanud huvitavaid osatäitmisi ja õnnestunud lõike, samas aga pakkunud

allakirjutanut nõutuks tegevaid lahen-  
dusi või suuremalgi määral ebalust te-  
kitanud. Seni on ta minu arvates näida-  
nud end lavastajana, kel küllaga fantaasiat,  
teravmeelt ja vormitunnet, mida aga  
probleemne analüüs, juurdlev alge ja  
filosoofiline sihiseade alati piisavalt ei  
toeta. Seal, kus ta saab ise rohkem «mä-  
sata», ning tükk on säärane, et see  
«mässamine» intellektuaalseid vaatajaid  
ei pahanda ning keegi ei tõtta klassiku  
või muidu väärtteose puhtust kaitsma —  
seal teenib ta loorbereid. Sääraste juhtu-  
de hulka kuulub suuresti ka «Kabaree».  
Lavastaja saab näidata, mis ta oskab.  
Lavastus pole tahtnud tükist targe-  
m olla ega banaalsevõitu süžee kaudu  
teab mis kõrgeid materiaale väljendada.  
Värvid on üsna paksud ja räiged, ent  
asjakohased. Ainult päris lõpus protes-  
teeriksin: vareste kraaksatused, mis ho-  
risonidil kohuvaid sotsiaalseid äikese-  
pilvi vaatajale veel kord meenutama  
peavad, mõjuvad näpuga näitamisena  
isegi nii ühemõttelise tüki stilistikas.

Lavastuses näeb huvitavaid liikumi-  
si, vaimukaid detaile ja värskendavat  
frivoolsust. Eriti selles sfääris, mis jääb  
puusadest allapoole, on suuri kordami-  
nekuid. A.-E. Kerge on üks neist lavas-  
tajatest, kes oskab seni mitte eriti silma  
paistnud näitlejad mängima panna. Seda  
tunneb ka «Kabareed» vaadates. Nii et  
oma käekiri on veel kord tõestatud. Siiski  
pean kokku võttes tunnustama, et lootsin  
rohkemat. Just nimelt säravust, efekti,  
võimsat kogumuljet. Ülearu neid omadu-  
si lavastusel pole ja vahel lööb india filmi  
toon läbi. Ehk on mu ootused põhjenda-  
matud, üldise kiidukõma taustal hakkad  
ju ikka rohkemat lootma? Võib-olla sele-  
tab midagi järgmine paralleel, detail  
muusikaga lävimisest, mida olen mitu  
korda tundnud. Kuulsaid töid, näiteks  
operikatkendeid, mängivad plaatidele  
tavaliselt kõrge tasemega kollektiivid,  
suur orkester hiilgava dirigendi juhatusel,  
ja laulavad esmaklassilised lauljad.  
Kuulad siis neid noores eas, mõni hakkab  
meeldima, mõtled, missugune see veel pä-  
rislaval võiks tunduda. Ja ühel hooajal  
juhtubki, et oma linnateater on mõne su-  
lemmikoperi kavasse võtnud. Lähed  
esietendusele, täis elevust, ootad juba et-  
te. Aga teatri orkestri koosseis on väik-  
sem ja selleski pole kõik ettenähtud ko-

had täidetud, lauljad pole rahvusvahe-  
lised kuulsused. Kõik tundub natuke  
kahvatu ja luitunud. Ja kokkuvõttes ei  
saagi öelda, kust kulgeb piir äratund-  
misrõõmu ja pettumuse vahel...

Veel üks mõte tekkis «Kabareed»  
vaadates. Viimasel ajal olen juhtunud  
jälgima mitmeid varieteeprogramme.  
Varietee või kabaree — meie oludes on  
see sama asi, segaeeskavaga lokaal. Mui-  
dugi pole võimalik nähtusi mehaanili-  
selt üle kanda ja kriitikameelt minetada.  
«Kit kat» tervikuna on meile ajas, ruu-  
mis ning meelelaadilt võõras. Kuid ko-  
dumaisteski varieteedes võiks näha enam  
särtsu, sensuaalsust ja nalja. Alalõpma-  
tute tantsude ja laulude kõrval ootaks  
publik rohkem tingeltangelit: transvers-  
teeringuid, muusikalist ekstsentrikat,  
paroodiat jms. Muidu on nii, et kaba-  
reedes viljeldakse kõrget kunsti — mille  
kuulumist ühe osana varieteekavasse  
ma loomulikult ei eita, kuid jah, ühe  
osana, aga kunstitemplis käiakse «kõdi»  
saamas. Öhtul lokaalis lõogastudes on see  
«kõdi» igatahes omal kohal. Näiteks  
lugu «Kaks leedit» — selle žanri tipp  
kõnealusel etenduses — võiks väikeste  
muudatustega kuuluda meie eeskava-  
desse küll. Tundub, et kunst veel tohib  
vahel igav olla. Vähemasti võib nõuda,  
et vaataja seda uuriks ja puuriks ning  
väärtused raskuste ja silmaveega endale  
selgeks teeks. Lõbustuskohas ei saa nii  
suuri nõudmisi esitada. Seal ei tohi iga-  
vaks minna. Sest muidu võib sedagi juh-  
tuda, et vajaka jäänud lõbusust haka-  
takse teatud vahenditega ülemäära kõr-  
gele kravima ning kõige kallimast teat-  
rist satutakse kohe kõige kallimasse ho-  
telli.

Pärast enamikku meie kabareesid  
mõjub «Kabaree» kindlasti toonust tõst-  
valt.



Edvard Munch. Elu tants. Oli. 1899—1900

## Don Juani teemal gruusia variatsioonidega

AIN KAALEP

Don Juani müüt on sajandite jooksul Euroopa kultuurisfääris huvi pakkunud, sealjuures kummalisel kombel siamaani saamata niisugust kunstilist vormistust, mis üldtunnustatud viisil kõik teised varju jätaks: neid vormistusi on hoopis palju, üks võistleb teisega Tirso de Molinast ja Molière'ist alates ja G. B. Shaw' ja Max Frischiga lõpetades, sealjuures aina just teatrit ja draamakirjandust viljastades. Ei ole don Juanist mööda pääsenud ka eesti teater oma eri arenguetappidel ega pääse tulevikuski. Seda silmas pidades võiks ehk olla lubatav järgnevate mõtiskluste avaldamine: kirja pandud ühel mullusel kevadööl Thbilisis säilitamaks värsked muljeid, võiksid nad kõiges oma fragmentaarsuses ja kodukootuseski mõne impulsi anda mõnele meie teatriinimesele, kel on tahtmist või vajadust mõne selle müüdi vormistusega tegelda.

\* \* \*

Seekord jõudsin Thbilisisse suure hilinemisega, järgmise päeva keskhommikuks; öösel olin tukkunud Donetski lennujaamas ja muretsenud lahkete vastuvõtjate pärast, kes mind ju lõunast saadik olid oodanud. Kui lennuilma ei ole, on see ju absoluutne argument, aga süütunne on samuti absoluutne argument, eriti kui sul on vahel kalduvust filosofeerida, so liialdada. Paistku pealegi päike taas, sina põrnitsed varju poole ja meenutad kõige süngemaid tõdemusi: «olemasolu süü» (Anaximandros) ... «kõik on kõigi ees süüdi kõiges» (Dostojevski) ... «puhas südametunnistus on kuradi leiutis» (Schweitzer) ... Hästi puhanult, ja, mis peaasi, hilinemata sinna, kuhu sind oodati, selle kõige peale ei tule.

Süütunne süütundeks, igatahes tundusid kõik vastutulijad Thbilisi täna-



*Ei ole don Juanist mööda pääsenud ka eesti teater...*

*Aleksander Arder — don Juan Mozarti samanimelises ooperis. «Estonia», 1929.*



Georg Ots — don Juanina Mozarti ooperis. «Estonia», 1952.

vail kuidagi erakordselt armsad. Silmitsesin neid hoopis tähelepanelikumalt kui kummalgi eelmisel saabumisel, ja äkki tabas mind mõte päris teiselt tasandilt: nad on ju itaallaste moodi! Nii nagu ma noid viimaseid nähtud filmide, loetud raamatute või siis kadunud Aleksander Kurtna jutustuste varal silme ette olen mananud. Ja kujutus hakkas mõndagi vastutulijat sobitama ühe ja teise Verga, Pirandello või Moravia novelli tegelaseks.

Mõte jõudis otsaga nende uduste teooriatenigi, mille populaarsus tänapäeva Gruusias on silmapaistev, muiaku asjalikud lingvistid (nende seas Gruusia enda omad) pealegi: grusiinlased olevat suguluses muistsete etruskidega. Lingvistina olen söandanud muiata minagi — kui aga hoopis antropoloogid võtaksid kätte ja leiaksid, et just nimelt toskaanlastel, etruskide ilmseil järeltulijail, tõepoolest midagi ühist grusiinlastega on, siis võib-olla enam ei muigaks.

Need mõtted oleksid ehk hajunud sinnasamasse, kuhu hajuvad kõik sellised uiud, kui sündmuste käik neid süvendama ei oleks hakanud. Uurisin teatrikuulutusi, eriti otsides kaht Robert Sturua lavastust, millele grusiinlased on

Voldemar Kuslap — don Giovanni Mozarti ooperis. «Estonia», 1975.

Hans Müllberg — don Giovanni Mozarti samanimelises ooperis. «Estonia», 1975.

Aarne Ükshüla — don Juan (vasakul näitlejad F. Kark ja O. Eek). M. Frischi «Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu» Rakvere Teatris 1966.

Paul Poom — don Juan. Molière'i «Don Juan» lavakunstikateedri IX lennu diplomilavastusena, 1980.

H. Saarne ja G. Vaidla fotod







uhked: Brechti «Kaukaasia kriidiring» ja Shakespeare'i «Richard III». Kumbagi ma ei leidnud, niipalju mu gruusia tähtede veerimisoskus igatahes ütles. Aga see-eest avastasin, et Pališvili-nimeline ooperiteater pakub just sel õhtul Mozarti «Don Giovannit».

Kahjuks hilinesin jällegi, jõudes pärale siis, kui lõppes avamäng, seesama, mille helilooja oma jumalikus-inimlikus kerge-meelsuses valmis olevat kirjutanud alles ööl enne peaproovi. (Niisiis tema siiski ei hilinenud!) Seetõttu jäi puudu mi-

itaallane, jah, vahest seesama kõlvatu vend Alberto kõige oma tonsuuriga, kes Boccaccio novellis naistele ingel Gabrieli mängis...

Itaalia keelega harjunud, unustanud ka imestuse oma endeliste uidude üle, hakkasin juba tegema reservatsioone. Märkasin, et naistegelasi on mõnevõrra raskem itaallasiks kujutleda. Miks? Niipea kui nad naeratasid, ilmus nende näkku midagi sellist, mida olen näinud ainult grusiinlannadel. Mis see on? Ma ei oska seda seletada. Seda võiks ehk teha



Aarne Üksküla — Ornifle (kas veel üks don Juan?). J. Anouilh' «Tuuleil» «Vanalinna Studios» 1984.

K. Rannu fotod

dagi oluliselt mozartlikku, õige elamuslik side tekkis vast siis, kui hakkasin kuulma teksti gruusia don Giovanni, donna Anna ja Leporello suust: nad laulsid itaalia keeles! Binokkel abiks, pidin jätkama oma keskhommikust Itaalia-visiooni, midagi ei olnud teha. Eriti Leporello, keda kehastas sileenliku kiilaspeaga keskealine laulja (lõppmuljena lavastuse ilmekaim kuju), oli itaallane mis

ainult väga leidlikus metafoorikeeles, pigem värssides kui proosas. Aga usun küll, et kui mu ette rivistatakse sada naeratavat eri rahvusest naist, leiaksin nende seast grusiinlannad üles silmapilk. Muide on seesama grusiinlanna-naeratus juba täiesti olemas ka Juta Bedial, gruusia kirjanduse tuntud eestindajal, blondil eestlannal, kes on Gruusias elanud kakskümmend aastat.



Ooper pani mu üha rohkem mõtlema juba teisest romaani rahvast: muidugi hispaanlastest. Don Juani müüt on pärit ju neilt. Kuskilt mujalt see pärit olla ei saakski. Kus mujal võis tekkida niisugune eriline rüütlitüüp, mida kõigis keelid hidalgoks kutsutakse — ja kus mujal Euroopas oli naissugu nii kiivalt valvatud! See viimane on seletatav muidugi islami järelmõjuga: sajandeid olid ju suuremat osa Iberia poolsaarest valitsenud araablased. Ainult niisugune taust sai anda don Juani kujule müütilise arenduse.

Juba sellesama tausta puudumise pärast on mujal don Juani vastu võetud nii mitmeti. Ei saaks tema üldeuroopalikku mõju küll võrrelda näiteks selliste kujude omaga nagu don Quijote, Hamlet ja Faust. Ja kui tuleme lähtepunktist ajas ja ruumis sinna kaugusse, kus õitseb ja haljendab eestlaste maa, võime sedastada, et viimati mainitud kolme uusaja müüdi variante või allusioone leiame selle maa kirjanduses küll, kuna don Juani nimest on selle maa keel teinud — vabandan labasuse pärast, aga see on rahvapärane — «Tonksu Jaani». See on väga iseloomulik ja omajagu kurb.

Kuidas on lugu Gruusias? Siinne tsivilisatsioon on võrsunud igatahes ka kristluse pinnalt, niisiis tunnustades, naise inimlikku võrdsust vähemalt teoreetiliselt alati. Aga küllap on siingi nagu Hispaanias mingit mõju avaldanud suhted islamirahvastega. Siingi on naised valvatud väga kiivalt! Ja igandid on visad kaduma. Olen kuulnud, et tänapäevalgi suhtutavat näiteks vallasemadesse üldiselt kaunis pahasti. Nii et siinne taust — unustamata ka aadlikultuuri traditsioone — peaks olema Hispaania omale märksa lähedasem kui Eesti oma.

Jah, aga üks asi on Tirso de Molina «Sevilla pettur» nimega don Juan Tenorio, juba teine Molière'i «Don Juan» ja hoopis kolmas Mozarti ja tema libretisti, lustilise abee Lorenzo de Ponte «Don Giovanni». Mis puutub viimasesse, siis võib küll öelda, et see ooper kujutab julge naisteküti seiklusi sellesama lepitava inimliku ironiaga, mis vist Montaigne'ist, eriti aga valgustusajastust peale nii paljusid Euroopa kultuuri suurteoseid iseloomustab, olemuslikuks põhijoo-

neks vähemalt aimus inimese vastuolulisele totaalsusele.

Ometi on Mozartilgi alles see põhimine — põhimine ka meie väikeses arutluses —, nimelt teadmine, et tahe on vaba. Just selles on don Juani müüdi filosoofiline essents! See oli olnud renessansiajastul, siis, kui müüt tekkis, vastu trump (sellepärast ei ühinenudki tahtevabaduse printsiipi austav Rotterdami Erasmus Martin Lutheriga, kui palju neil kahel ka midu ühist oli). Don Juan ei oleks võinud saada müüdiks seal, kus tahtet ei peeta vabaks. Tema patustab (see, et just naistega, ei olegi nii väga tähtis) teadmises, et inimese saatus ei ole mitte ette määratud, et tema kohta tehtavat otsust võib ta ise igal hetkel muuta oma tegudega, mille hulka võib kuuluda ju ainumõeldav patukahetsuski. Miski ei ole paratamatut, heastamatut! Ja ta rabab katoliiklast nimelt sellega, et ta lõpuni ei kahetse pattu, jätab teadlikult kasutamata lunastuse-võimaluse: Tirso de Molinal rüüüb ta rõõmsalt isegi talle pakutud põrgukarikast lonksu põlevat tõrva. Miks? Jah, tõeline müüt jätabki põhiküsimuse vastuseta, see on tema jõud — ja see on tema ülesanne seletajale. Müüdist võidakse teha kas või allegooria, müüt ise ei ole aga kunagi allegooriline.

Ja nüüd siis kullasäralisse Paliashvili-teatrisse tagasi! Kivist külaline jäi lavastaja tahtel lõpus ilmumata, kuulda oli ainult tema häält ja näha ainult tagasihoidlikku põrgutule kuma, don Giovanni aga laulis oma irooniliselt kaunimeloodilisi viimaseid sõnu hirmununa väherdades, ilmses teadmises, et nüüd ei aita enam mingi patukahetsus, mida ometi ta hing näis olevat tulvil, — ei, ei, ei, see mees ei olnud enam mingi don Juan! See oli ainult arg naistekütt, sohilaste soetaja.

Olakehitusega oleksid teatrist lahkunud hispaanlane, austerlane ja itaallane, mõtlesin ma garderoobis binoklit loovutades ja vastu saades jälle ühe ehtsa grusiinlanna-naeratuse, riidehoidjatädilt muidugi. Oh jah, olemasolu süüst ja igavesti mustast südametunnistusest niisugused naeratused küll ei vabasta, aga tänu neile lähevad need süngused lihtsalt meelest!

Nr. 3. II. aastaküü.

# Laulu ja mängu leht.

Kuukirj Eesti muusika edendamiseks.

Wahatamata toimimise ja wäljaandmise Üh. S. A. Hermann.

Ilmus kaks korda. Tülitik wõtab  
 kumb nädal ilmunud leht 1 rubla, wõtab kahe  
 nel 40 kop. — Nii kuu wõtab maksma 40 kop. —  
 wõtab maksma kolm korda 1 rubla. Tülitik wõtab  
 kahe nädalilisele 1 rubla, kolmele 1 rubla 50 kop. —  
 wõtab maksma kolmele 2 rubla. Tülitik wõtab  
 kahele 1 rubla 50 kop. — wõtab maksma kolmele 2 rubla.

**Anton Rubinstein.**

Wõimepärimusest, kes pöördusid alati oma muusikalise maailma sisse-  
 wõet, on Anton Rubinstein õigele teele, kes wõtab teadma ei mängu, õige  
 ajumise. Tema teadab alles ühte wõime-d ja kõik teadab inimese wõime-d  
 teadusest teaduse. Kõikidele ajel enam isegi ei ole. Kõik on wõime-d ja teadus  
 läbi wõime-d wõime-d teaduse, teadus teadus teadus teadus, teadus teadus  
 teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus  
 teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus teadus



Anton Rubinstein.

muusikaline maailm. Sündis 20. märtsil 1829. aastal. Mõeldud 1850. aastal. Mõeldud 1850. aastal. Mõeldud 1850. aastal.

Kui Karl August Hermann 1886. aastal «Perno Postimehe» Pärnust Tartusse toob ja «Postimeheks» ümber nimetab, ilmub Eestis 14 ajalehte (täpsemalt — perioodilist väljaannet): «Postimees», «Olevik», «Virulane», «Eesti Postimees», «Sakala», «Virmaline», «Valgus», «Tallinna Sõber», «Kündja», «Ristirahva Pühapäevaleht», «Saarlane», «Oma Maa», «Laulu ja Mängu Leht», «Meelejahutaja».<sup>1</sup>

Taotluse asutada muusikaajakiri «Eesti Kõla» saatis Hermann trükiasjade peavalitsusele 11. märtsil 1885. Luba tuleb, aga nimetuse on Hermann sunnitud siseministri nõudel muutma: nii ilmubki tsensori dateeringuga

1. juulil 1885 uus ajakiri «Laulu ja Mängu Leht».

Aasta 1885: Bach ja Händel — 200; Liszt'il jääb elada veel aasta; Tšaikovskil on valminud neli sümfooniat ja valmib «Manfred»; Mahler on 25-aastane, Debussy — 23, Skrjabin — 14, Schönberg — 11. Wagner on juba kolm aastat surnud, jättes enda järel kriisi jõudnud Euroopa muusika järelromantismi lainele hõljuma.

Aasta 1885: Kunileid on juba kümme aastat surnud; Johannes Kappel, see esimene, neli aastat tagasi Peterburis konservatooriumi lõpetanud, Miina Härma seal kaks aastat õppinud, Tobias on 12-aastane, Artur Kapp on 7-ne, Saar 3-ne, Süda 2-ne, sünnivad Artur Lemba ja Juhan Simm.

<sup>1</sup> Koguteos «Eesti Postimees» 1857—1907. Tartu, 1909, lk 44.

Ei tea, kas sisaldab endas rohkem julgust või naiivsust avada niisugustes oludes muusikaajakiri. Kerkib ju Hermann'i ette kohe mitmeid üsna ületamatuna näivaid raskusi, millest kaastööpuudus ei paistagi esialgu esimesel kohal olevat. Ajakirja teise aastakäigu lõpul esineb Hermann appikarjega: «See aasta on lehele veel raskem olnud kui esimene, sest hulk lugejaid, kes esimesel aastal teda tellisivad, jäivad teisel aastal ära,» lisab aga kohe juurde: «Sellegi pärast ei ole leht mitte seisma jäänud. Ei sugugi!» Leht ei jää seisma tervelt kolmeteistkümne aasta jooksul, viimane aastakäik kannab aastanumbrit 1897. Aga lugejate vähesus jääb teda kummitama küll. Ning see ei avaldu mitte ainult Hermann'i kurvameelsetes kons-tateeringutes, vaid avaldub veelgi eredamalt ajakirja sisus: tegijad on sunnitud lugeja maitsele järele andma. Muidugi püüab Hermann teha algusest peale populaarset ajakirja, jutustades ümber muusikute põnevaid ja sensatsioonihõngulisi elulugusid, sinna ikka ka õpetustera sisse pannes. Algul on ka lehe ilukirjanduslik osa (või kus need piirid täpselt ongi?) seotud mingitki niiti pidi muusikaga (vähemasti on peategelane elukutselt muusik). Millegi muu kui lugejate maitsele järeleandmisega ja katsega kindlustada endale suuremat tellijaskonda ei saa aga seletada 1890. aastakäiku kuuluvat Hermann'i enda kirjutatud järgnevat uudisjuttu (ajakiri armastab üldse järjejutte) «Kaks noort meest», mis oma süsimust-lumivalge printsiibiga, varjusurma ja hauast väljakaevamisega küllap toda maitset tabas ja vanemate inimeste mäletamist mööda omal ajal suure populaarsuse võitis.

Üldtunnustatud hinnang Hermann'i tegevusele kõlab, et ta oli «...väga mitmekülgsede huvidega mees. Meie esimeste Eesti meeste eeskujul, kes haritud avalikkude tegelaste puudusel igast rahva asjast püüdsivad kinni hakata, oli Hermann'i tegevus õige mitmekesine. Meie näeme: ta õpib usuteadust, keeleteadust, muusikat, kirjutab näitemängusid, jutustab, annab keeleteadlisi raamatuid ja nootisid välja ja toimetab lõpuks poliitilist ajalehte. Selles mitmekülgses tegevuses võidab Hermann laialist tutvust

ja vastuvaidlemata tähtsust meie hari-duseloos. Kuid see mitmekülgsus ja jõu-killustus on teiselt poolt ka tema nõrkus. Tema tegevuse tugevamateks külgedeks on muusika ja keeleteadus, kõige nõrgem on Hermann, vaimustusest ja hääst tahtmisest hoolimata, poliitika me h e n a».<sup>2</sup>

Tema tegevuse poliitikuna jätame siinkohal kõrvale, keeleteadusest vaid niipalju, et 1880. aastal lõpetas ta Leipzigi ülikooli ja kaitses doktoriväitekirja võrdleva keeleteaduse alal (see paistab ka ajakirja veergudelt, aga sellest edaspidi). Muusikas on ta rohkem auto-didakt, kuigi siin on tema tegevus väga laiahaardeline: alates komponeerimisest ja kompositsioonikursustest, mida ta ka oma ajakirjas reklaamib, kuni ajakirja toimetamiseni ja üldlaulupidude juhata-miseni. Muide, komponeerimise alal peab Hermann ennast niivõrd vaieldamatuks autoriteediks, et kui ta aastal 1908 püüab «Laulu ja Mängu Lehte» uuesti välja andma hakata (ilmub vaid üks number), kuulutab ta enesekindlalt: «Ei see ole ju väike asi Eesti rahva heli-võidluse sisse asjatundjana ilmuda. Seks tuleks noortel helivõidlastel iseäralik õpekäik läbi teha ning pikemad harju-tused ette võtta. Seda ei ole igal ühel võimalik. Peaks osavõtjaid leiduma, tahaks «Laulu ja mängu lehe» toime-tajana ainsa asjatundjana Eesti rahvuslises helivõidluses (minu sõrendus — M. P.) harjutuse õpe-käiku avada. Selleks tahaks ka ligemini neid vahesid näidata, mis üleüldse mood-sa helivõidluse ja sugulise Eesti heli-laadi vahel on.» Kursustest ei tulnud muidugi midagi välja. Vaid meeldetule-tuseks, et Tobias oli selleks ajaks oma töö Eestis juba lõpetanud, Saar tegut-ses pärast konservatooriumi Tartus, A. Kapp oli juba Astrahani siirdu-nud.

1885. aasta esimeses numbris on toi-metaja pöördumine lugejate poole, n-ö ajakirja programm, milles muu hul-gas seisab, et leht «tahab ka selles asjas täiesti ja iga pidi Eestlane olla; ta tahab meie rahva südameid soendada ja osavõtjatele siin ja sääl mõne lõbusa silmapilgu valmistada». Veelgi täpse-malt formuleeritakse lehe põhieesmärk

<sup>2</sup> Sealsamas, lk 47.

igas numbris otse tiitli all: «Kuukiri Eesti muusika edendamiseks».

Seda, millest Hermann oma rahvale teada annab, koguneb aastate jooksul päris palju. Tinglikult võiks lehe teemaderingi jagada neljaks, jättes kõrvale ilukirjanduslikud žanrid, ka luule, ja üldse kõik kirjandusest pajatavad lood.

Kõigepealt — maailma muusikaajalugu, artiklid, milles püütakse paika panna maailma muusikakultuuri etapid, areng. Eriti huvipakkuv selles vallas on teisest kuni kuuenda aastakäiguni järjejutuna ilmuv «Lühike muusika ajalugu», milles lühidalt, konkreetset ja üsna kategoorilises toonis asjad paika pannakse. Algust tehakse peatükiga «Vanad rahvad», kus muu hulgas leiame väiteid: «Egiptlastel oli tooniredel, milles kaks korda 4 tooni sees. Missugused toonid, seda ei tea,» või et: «Vana aja teiste rahvaste üle, nagu Indlased, Hiinlased ja Jaapanlased, ei ole midagi ütelda. Nad ei ole muusika-kunstis kuigi kaugele jõudnud. Nende mänguriistad on nii viletsad, et meie haritud mängule harjunud kõrv selle vaevalt kannatada võib,» või: «Roomlased, vana muistse aja suur toimetaja rahvas, ei ole muusika-kunstis midagi edendanud.» Kreeklaste kohta on andmed tunduvalt vasturääkivamad: «Kõigis kunstides on nad kõige ilusamaid töösid järele jätnud, nii hästi luuletuse- kui ka ehituse- ja maalimise-kunstis, üksi heli-kunstis otsime asjata ühte põhiseadust, mille järele iluhelid üles kirjutati ja kokku seati. Meie ei leia midagi. Sellest näeme siis, et Greeklastel iluheli-kunsti õieti ei olnudki. Nemad ei osanud iluhelisi nõnda kirja panna nagu meie seda oskame. See, mis nendest järele jäänud, ei tunnista muud kui kõige esimest algamist helivõimuses.» Hiljem küll pehmendab autor oma arvamust: «Neil olivad oma viisid, millest aga pea ei midagi ei ole järele jäänud.» Nii läbitakse artiklis lühidalt muusikaajalugu 1890. aastani, lõpetades Tšaikovski nimega.

Põneva peatüki moodustavad artiklid, mida tinglikult portreedeks võiks nimetada. Muidugi on nendes kõige olulisemal kohal muusiku elulugu, mis on tõepoolest tihti väga kirju. Kuid siit leiame ka omapärase hierarhilise süsteemi, mille vastu ajakiri oluliselt ei pa-

tusta. Kui räägitakse Verdist, «kes praegu kõige suurem ja esimene muusikameister maailmas on», siis põhjendatult — oli ju Verdi oma elutöö toleks 1890. aastaks põhiliselt teinud ning elas veel. Juttu tuleb küll Palestrinast («Nõnda on Italia maa kõige kuulsama muusikameistri nimi, keda veel praegu iga muusiku-sõber tunneb ja auustab.»), Händelist («... üks kõige suuremaid muusikasünnitajaid...»), Mozartist («See mees oli üks kõige hiilgavamaid tähti muusika taevas...»), Beethovenist («kes ka seni ajani veel iluhelide sünnitamises mänguriistade abil maailmas esimene oli ja on»), Weberist («Pärast suremata meistrit Mozartit oli Weber kõige tähtsam ooperite ja laulude looja»), Rossinist («... on Italia maa kõige suurem laulumängude (ooperite) looja käes olev aastasajal»), Donizettist («... Rossini kõrval kõige suurem Italia laulumängude meister»), kõiki ei jõua muidugi üles lugeda. Juttu on ka neist, kes tollasele eestlasest muusikahuvilisele polnud vaid paljad nimed, nagu paljud eelpoolmainitud suurused kahjuks olema kippusid. Nendest, kelle «laulusid Eesti lauljad väga hästi tunnevad ja hää meelega laulavad»: C. Kreutzer, F. Abt, F. Silcher, H. G. Nägel jmt.

Kui heliloojate puhul tiitel «kõige suurem» korduma kipub, siis interpreetidega näib lugu lihtsam olevat. Liszt «tähendab kõige suuremat klaverimängijat, kes ial maailmas on elanud», A. Rubinstein on järgmine: «Klaverimängijatest, kes praegusel ajal oma nime kuulsusega täidavad, on Anton Rubinstein Liszti kõrval, kes nagu teada enam ei mängi, kõige esimene.» Selgusetuks ei jää seegi, et Paganini «oli maailma kõige suurem viuli-mängija». Ainult troonipärija küsimuse jätab ajakiri lah-tiseks: «Kõige kuulsamad praeguse aja viulimängijad on Pablo de Sarasate, sündinud Hispanias Pamplona linnas 1844; Joseph Joachim, sündinud Ungari maal Pressburgis 1831; August Wilhelmj, sündinud Nassaus Usingluni linnas 1845; Leopold Auer, sündinud Vesspremis Ungari maal 1845. — Neist mees- test on raske ütelda, kes kõige suurem, sest kõik mõistavad ära rääkimata ilusasti oma instrumenti mängida.» Lauljatega on lugu hoopis lihtsam: 85

# Laulu ja mängu leht.

Kuuliri Eesti muusika edendamiseks.

Restatum toimetaja ja väljaandja Dr. A. N. Hermann.

Ilmub kuus korda.

Tellijärgi müüb

hinda aastas tähtsaimaiga 1 rubla, poole aastas 60 kop. — 3/4 aasta aastas 80 kop. poole aastas 50 kop.

iga raamatupausi ja muusikateenbaja vastu. Teinutute aetraliselt teinutite, raha- ja muudete kirjetele. Dr. A. N. Hermann, Tartus.

## Richard Wagner.

Kes vähegi muusikat armastab ja temalt tahetki oja võtab, sellele ei ole nimi Richard Wagner mitte tundmata. Richard Wagner on Eestlaste suure aja muusika ühendaja, suure taimetaja mees ja väsimata muusika väljal, tšestantsi komponerimise. Tema on maailmas kõige suuremate meelitite jefla lugeda. Tema isa on maailmasaunlas. Tema ooperid mõivad ja juudamad ütlenes kõige täielisemad näitemajad ette tuua. Tema on Eestja mees muusika otse ümber loonud. Tema elu on võige võju kirjutatud. Meie tahame aga siin lühedalt jönnud anda.

Wilhelm Richard Wagner on sündinud Weipzigis lektura 22. päeval 1813. Tema isa oli poliitise kirjutoja, aga juri wõrasti päale Richardi sündimise. Pärast ne sündi iselubide isomisi igatema, ja Wagner mõttis muud õppimistefõrmaal õige suure hooluga tšestantsi komponerimise õpetust Weipzigi jönnutise ja mitme muu meelitite kirjutele. Siin jõudimad ta tema õimelebed helijönnutised kuulajate tõrma õlaks ja ilmas neid mõni ta trükis. Suure tähelepõnemise tšestantam tema tülid mitte, kui neid ta näal meelitite kuulajate poolt mõitu mõeti.



Richard Wagner.

Surv Eestja muusikant. 10. leht. 22. 1913. tr. külasat. 3. 1888.

kõige suurem on Adelina Patti, kellele lehes rohket tähelepanu pööratakse, olgu siis pikem kirjutus temast või teated sellest, kus Patti parasjagu esineb, ehk: «Adelina Patti on Pariisi kunstide-akademia liikmeks vastu võetud,» või et Patti «on oma viimasel reisiril Amerikas kolmel kool kontsertide läbi täitsa 250 000 dollarit (ligi poolmiljoni rubla) sisse võtnud». Suurimad «laululinnud» loetakse koondnimekirjas ikka üles ka: Adelina Patti ja Bianca Bianchi Itaaliast, Pauline Lucca Austriast, Christine Nilsson Rootsimaalt, Peschka-Leutner ja Mallinger Saksamaalt ja Alma Fohström Soomemaalt. Viimasest on palju juttu, ka tema Tartus käigust.

Loomulikult on ajakirjas olulisel kohal eesti tollane muusika ja muusikaelu. Juba ajakirja esimene number sisaldab järjejutuna ilmuma hakkava «Eesti laulust ja mängust»<sup>3</sup>, kus rahvalaulu ja rahva pärimustega alustatakse, huviorbiidis on põhiliselt koorilau-

<sup>3</sup> Terminit «laul ja mäng» kasutab Hermann sõna «muusika» sünonüümuna. See viib mõttele, et aastatel 1924—1940 ilmunud «Muusikaleht» oli «Laulu ja Mängu Lehe» nimepärija.

lude kogumikud, suuremat tähelepanu pöörab artikkel Jannsenile («Kõige esimene Eestlane, kes Eesti rahva laulu suuremal kombel hakkas harima...»), Jakobsonile («... ta püüdis iseäralise rõhuga Eesti rahva enese ja Soome viisid nii hästi rahva suust kui päris Eesti ja Soome meeste sulest koguda...»), Willigerodest jne. Esimeses numbris on pikem kirjutis Johannes Kappelist: «See mees (...) on ka ühe niisuguse talendi omanik ja on seda talenti juba ka meie armsa Eesti rahva kasuks tarvitanud: tema talent on lõbus ja armas muusikamäng.» Hermann püüab esimest korda ka eesti muusika ajalugu kirjutada, kus muidugi igal Jannseni loodud laulukesel tuntuvalt olulisem koht kui tänapäeva helilooja sümfoonial praeguses kontekstis. Loomulikult on pideva tähelepanu keskmes Miina Härma, kes teatavasti Hermann käest muusikatunde võttis, enne kui ta Peterburi konservatooriumi läks, aga ka Kunileid-Saebelmann, Thomson, hiljem Läte ja Törnpu: ühesõnaga need vähesed heliloojad, kes tol ajal juba tuntust leidnud olid. Ja muidugi Hermann ise: «Küll ei ole kerge, et üks mees ise enesest kõneleb, sest et seda hõlpsasti omakiituseks arvatakse. Sellegi pärast, ehk küll mõni ajaleht selle üle nookab, arvan mina «Laulu ja mängu lehe» toimetaja sündsaks mõnda sõna enesest kõnelda.» Mõõda ei saa Hermann minna ka teatest (1888): ««Laulu ja mängu lehe» toimetaja Dr. K. A. Hermann'i kui helisünnitaja nimi ja ametid on Würtembergi maal Stuttgardi linnas ilmuvas «Neue Musik Zeitungi» «Musik-Lexicon'isse» (lehekülj 196) tähtsate helisünnitajate sekka väärt arvatud üles võtta.»

Aastasse 1887 kuulub Hermann üleskutse rahvalaule koguda: «Kõik Eesti mehed, kes vähegi muusikat mõistavad, peaksivad püüdma rahvaviisid ülesse kirjutada. Suurem hulk meie rahvaviisid on juba kaduma läinud...»

Kõige huvipakkumaks pean aga kroonikarubriiki. Olgu see siis kodumaiste sündmuste üleslugemine, see, et «Miina Hermann Tartus menuka kontserdi andis» või et kusagil maakohas kenasti laulupäeva peeti ehk «Eestlaste seast ei ole meie teada praegu [1888]



# Laulu ja mängu leht.

Kuufiri Gesti muusika edendamiseks.

Wastutaw toimetaja ja wäljaandja Dr. S. A. Hermann.

Ilmus kuu korra.  
Hind aastas kätteaatmisega 1 rubla, pooles aastast 60 kop. — Ise ära tuua aastas 80 kop., pooles aastas 50 kop.

Tellimisi wõtab  
iga raamatukauplus ja muusikateadenda wasta.  
Toimetuse aadress tellimise, raha- ja muudele kirjadele: „Dr. S. A. Hermann, Tartus.“

## Adelina Patti.

Oh misjuugujeid ära rääkimata tundmuši äratab nimi Patti nende inimeste südames, kes ilusat laulu ja muusikat armastawad! Nendele tuleb laulnise kõige kõrgem ja mõjujam wõim täies tähenduses meelde. Nendele tuleb meelde hää, mis nõnda ilus ja tõlaw on, kui weel iganes inimese hää olla wõib ja mida kuuldes itu-tundmuše wärinad üle ihu käiwad. Nendele tuleb meelde kuuljate hull, kes waimustuse ja rõõmu harjale on jõudnud. Kuule siis, armas lugeja, mõni sõna selle itu-heli ja näo-jumedeuse kuninganna elust.

Adelina Patti on sündinud küünlatuu 10. päewal 1843 Madridi linnas Hispanias. Aga tema wanemad ei olnud mitte Hispanlased waid täis werd Itallased. Isa Salvatore Patti oli nimelt Sidilia saarelt Cataniaist pärit ja oli juur tenorilaulja, tema abikaasa, Adelina ema, kes sündinise nimega Caterina Ghieja, oli juba ka õige juur ja osaw soprani-laulja. Isal oli see õnnetus, et ta õibel teatri- ettewõtmisel kõil oma waranduse kaotas ja wiimats ühes naese ja lastega üle Atlandi mere Amerika maale New-Yorki linna põgenes.

Amerikas sai wäite ärgas elaw Adelina õpetust oma wane-ma de Carlotta ja poole wenna Ba-



Adelina Patti,

maaima-kuulus lauljanna, sündinud küünlat. 10. p. 1843.

rilli, siis ka oma õemehe Strakofchi käest. Nõnda oli siis Adelina Patti juba läbi ja läbi muusikaliseft perekonnast wälja tulnud. Alles kuus aastat wana mõistis juba kõil ooperilaulud pääsi laulda, nagu ta neid ema juust näitela-walt kuulis. Täis imespanemist kuulas ja waatas ema kord ukse taga, kuda tütrete saalis end riidesse pani, peegli ette läts ja saäl täies tõsiduses „Norma“ ooperisti õimeje aaria ära laulis, siis iseenesele kaja lafutats ja kuldkrooni, mis emale kord

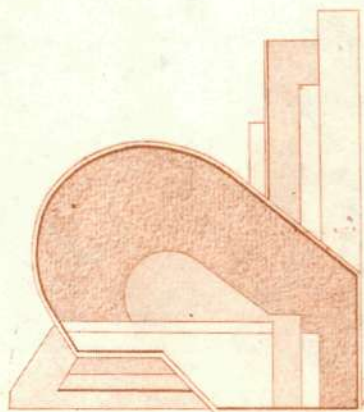


«Komponeerinud L. Koidula. Tema õe mälestust mööda üles kirjutanud ja harmoniseerinud Miina Hermann. 12. aug. 1889.» Noodilisa instrumentaalmuusika (klaveripalad, viiulipalad jm) jääb paraku üsna algelisele tasemele.

See kauge eelkäija sai sündida ainult Hermannini ülimast fanatismist ja tõestab veel kord, kui oluline võib kultuuri loos olla üks inimene. Ei lugenud see, et muusikaharidust Eestis veel polnud, et professionaalsed heliloojad olid veel sündimata, et meie muusikaelu ja muusikaline maitse koosnesid vaid liedertafelikust ilutsevast koorilaulust, et enamik muusikuid, kellest Hermann oma lehes räägib, olid vaid nimed, et polnud veel ei operit ega sümfooniaorkestrit. Algatus oli tehtud ja ikka leidis neid, kes Hermannini artiklisarja «Kuda komponeeritakse» järgi püüdsid heliloojaks saada.

## ÕNNITLEME!

6. juuli — EVA VAHUR,  
Viljandi «Ugala» näitleja — 80
24. juuli — MARIA ZAHHAROVA,  
endine Vene Draamateatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 85
28. juuli — JAAK MAMERS,  
Noorsooteatri direktor — 50
29. juuli — HELEND PEEP,  
RAT «Vanemuise» näitleja, Eesti NSV rahvakunstnik — 75
30. juuli — JOHANNES PEDAJAS,  
TRA Draamateatri administraator — 75
31. juuli — VALDUR HIMBEK,  
tele- ja filmirežissöör — 60







A. Gailiti «Toomas Nipernaadi» Kuressaare teatri laval 1939. a. Tralla — Magda Reiert, Toomas Nipernaadi — Helend Peep.

Puujalaga mees B. Kõrveri operetist «Ainult unistus» (1955), millest meie aeg tunneb Helend Peebu poolt kuulsaks lauldud «Kerjuse laulu».

«Laulev, rääkiv, tantsiv näitleja», öeldi Helend Peebu kohta — nagu kombinateatrile kohane. Lenski P. Tšaikovski ooperis «Jevgeni Oegin» «Vanemuises» 1950. a.

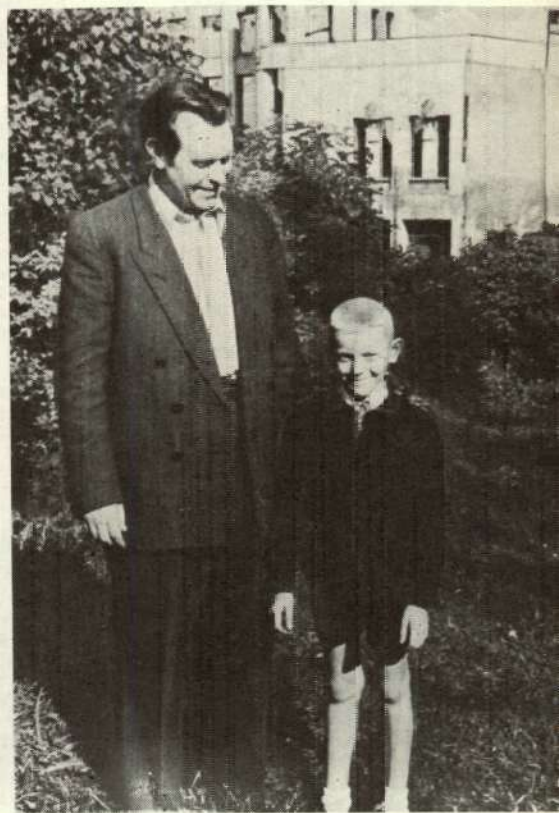
E. Vilde «Tabamata ime» «Vanemuises» 1952. a. Leo Saalep, Lilli Ellert — Velda Otsus.

A. Kitzbergi «Rätsep Öhk» (1962). Öpipoiss — Ants Ander, Rätsep Öhk.

A. Jakobsoni «Elu tsitadellis» (1976). Ralf Miilas — Jaan Tooming, Richard Miilas — Kuno Otsus, kirjanik Lillak.

O. Lutsu «Tagahoovis» (1974). Maalermeister Trei.

Kaks Peepu, isa ja poeg Ao (tänapäevaks niisiis kaks näitlejat!) «Vanemuise» vana hoone varemetes 1959. aastal.



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮЛЬ 1985

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

## ТЕАТР

**Л. ВЕЛЛЕРАНД** — У каждого принца свой Виттенберг (38)

Творческий портрет актера ГАТ «Ванемуйне», заслуженного артиста ЭССР Райво Адласа, начало сценического пути которого отмечено ролями в работах таких постановщиков как Э. Хермакюля и Я. Тооминг, с именами которых сейчас связывается новая волна в эстонском театральном процессе конца 60-х годов, а также участие в постановках руководителя «Ванемуйне» К. Ирда. Однако пора творческой зрелости тогда еще предстояла и вершины сценической биографии Адласа относятся только к концу 70-х годов. Критик называет небольшие роли промежуточных лет освоением профессии, за которым наступил мощный расцвет мастерства в постановках Э. Кайду, К. Ирда и Я. Тооминга, в которых Адлас проявил себя как многосторонний, способный к развитию, гибкий актер. В последние годы из-за недостатка постановщиков в «Ванемуйне» Р. Адлас занялся также режиссурой (им поставлено четыре спектакля), но в итоге критик отмечает, что работа постановщиком не должна бы затмить актерскую деятельность Р. Адласа.

**М. ВИСНАП** — Короткая остановка между Вильнюсом и Таллином (53)

Обзор состоявшегося в Риге с 4—10 апреля театрального фестиваля «Прибалтийская театральная весна 1985». Автор рассматривает шесть фестивальных постановок, в их числе и завоевавшую главную премию — «Рядовых» А. Дударева в постановке Белорусского драматического театра им. Я. Купалы и «Порог» А. Дударева в постановке представлявшего на этот раз нашу республику малого театра «Угала», в которой К. Райд была присуждена премия за лучшее исполнение нецентральной роли. Особенно выдающихся постановок на этот раз не было и фестиваль, к сожалению, стал бледным смотром театров, который в определенной мере отражает театральную ситуацию во всех союзных республиках. Так как следующая Прибалтийская театральная весна (1986) состоится в Таллине, то начальник Управления театров М. Кубо говорит также о планах, связанных с предстоящим фестивалем.

**А. КААЛЕП** — На тему Дон Жуана с грузинскими вариациями (77)

Поэт и критик А. Каалеп размышляет в своем эссе о мифе Дон Жуана как мотиве, который много и по-разному толковался в мировой литературе. Его экскурсы мысли, получивший импульс от спектакля «Дон Джiovanni» В. Моцарта в Грузинском театре оперы и балета им. З. Палиашвили, приводит писателя, исходя из многих версий, в Испанию как к истокам мифа о Дон Жуане. Философская суть мифа заключается в принципе свободы воли, подчеркивая в то же время парадоксальную противоречивость чело-

веческой природы, отсутствие же которой писатель с сожалением ставит в упрёк грузинской версии.

**Старейшие актеры в театральные труппы Эстонии (90)**

Редакция публикует ряд фотографий, знаменующих долгий творческий путь актера театра «Ванемуйне», народного артиста Эстонской ССР Хеленда Пезпа, — это значительные и этапные в истории театра роли в разных жанрах: в опере, оперетте, драме.

## МУЗЫКА

**Отвечает ЯАН РЯЭТС (5)**

Народный артист Эстонской ССР, председатель Союза композиторов Эстонской ССР Яан Ряэцс размышляет на темы: творческая психология, функции и ответственность композитора в советском обществе, тенденции развития современной музыки (в том числе о возможностях синтетической музыки).

**К. ПАППЕЛЬ** — О музыкальной драматургии «Полега» (29)

Премьера оперы-балета Э. Тамберга «Полега» (либретто А. Валтона по повести П. Вежинова «Барьер») состоялась в ГАТ «Эстония» 30 декабря 1983 г. Автор статьи рассматривает оперу с точки зрения музыкальной драматургии. Одной из основных мыслей оперы является барьер в художнике и трудности его преодоления, сосредоточение на внутреннем мире творца, определяющее и камерный основной тон произведения.

**М. СААР** — Открытые мысли о кантате певческого праздника (32)

XX всеобщий певческий праздник состоится 20—21 июля в Таллине. Кантата певческого праздника в этом году вновь является «Балтийское море — море мира» Э. Каппа, которая прозвучала впервые на певческом празднике 1960 года. В статье рассматриваются также «Песня о Ленине» и «Власть народа» Э. Каппа, «Из тысячи сердец» и «Песня, распрями крылья» Г. Эрнесакса, «Слова Ленина» В. Тормиса и «Приветственная песня» Э. Тамберга.

**М. МУТТ** — О «Кабаре», также и без кавычек (69)

Рецензия на поставленный в 1984 году в ГАТ «Эстония» мюзикл Я. Кандера «Кабаре» (Постановщик А.-Э. Керге, дирижер Э. Ныгене, художник Г. Сандер). Автор статьи — писатель, известный как критик драматических постановок, поэтому рассматриваются в основном драматические качества постановки. Вывод рецензента: режиссеру удалось добиться от певцов хорошей игры, постановка передает человеческие ценности, содержащиеся все же в этом кассовом спектакле типа китча.

**М. ПЫЛДМЯЭ** — Столетний юбилей далекого предшественника (83)

В июле 1885 года в Тарту вышел первый номер музыкального журнала «Лаулу я мянгу лехт», редактором которого был разносторонний деятель культуры и общественный деятель К. А. Херман. Журнал издавался всего 13 лет. Публицистическая часть «Лаулу я мянгу лехт» знакомит как с историей мировой музыки, так и с творческими портретами композиторов и исполнителей. Существенную часть в журнале занимает пропаганда эстонской музыки, Херман пишет также историю эстонской музыки. Журнал имел и нотное приложение, которым хоры пользовались еще в первые десятилетия нашего века.

---

## КИНО

**СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ:**

**П. ТОРОП** — Фильм и культура: поиск (17)

Вступление к статье Ю. М. Лотмана — обзор эволюции семиотических взглядов Ю. М. Лотмана от выделения вторичных моделирующих систем до рассмотрения текста (культура и тп.) в виде многоязычной сложной системы. На фоне поисков во области теории кино указаны особенности киносемиотики и место проблем кино во взглядах Ю. М. Лотмана.

**Ю. М. ЛОТМАН** — Место киноискусства в механизме культуры (19)

В статье говорится о параллельных тенденциях (рост разнообразия и единообразия), характеризующих динамику культуры и рассматривается связь киноискусства с метаязыковыми механизмами культуры и т. н. мифологическим языком. В итоге Ю. М. Лотман определяет киноискусство как один из важных компонентов усиленно развивающегося в настоящее время метамеханизма современной культуры.

**Я. ЛЫХМУС** — Милош Форман и его «Амадеус» (48)

Краткий обзор творческого пути Милоша Формана и фильма «Амадеус», получившего в 1985 году восемь «Оскаров», а также проблем, с которыми пришлось столкнуться при подготовке и съемках фильма.

Интервью с Милошем Форманом — переводное интервью, в котором режиссер говорит о своем предшествовавшем и приобретенном на съемках «Амадеуса» постановочном опыте.

**К. АЛТТОА** — Об одном портрете Виллема Раама (62)

Рецензия на документальный фильм «Память» (сценаристы А. Сёэт и В. Раам, режиссер и оператор А. Сёэт, композитор Э.-С. Тьюр; 1133 м. «Таллифильм», 1984). Один из лучших знатоков средневековой архитектуры Эстонии Виллем Раам знакомит с тремя построенными в XIII веке на острове Сааремаа церквями — в Карья, на Муху и в Пэйде. Как отмечает рецензент, в фильме, создающем портрет искусствоведа, одинаково активную роль играют и памятники архитектуры.

---

## РАЗНОЕ

**И. ЛОТТ** — Первая колонка (3)

**Э. КОМИССАРОВ** — Белые ночи (96)

В эстонской музыке можно найти немало произведений, вдохновленных белыми, в особенности ивановыми ночами. Магия белых ночей трактовалась в Эстонии и на театральной сцене — Яан Тооминг в своей постановке «Игра в оборотень», а также в изобразительном искусстве. Особенную аллегорическую интенсивность эта тема приобрела в творчестве норвежского живописца Э. Мунка.

---

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

---

**THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1985**

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

**L. VELLERAND.** Every prince has his Wittenberg (38)

The portrait of an actor: Raivo Adlas, Merited Artist of the ESSR from the State Academic Vanemuine Theatre. His acting career started with roles in the productions of such well-known stage directors as E. Hermaküla and J. Tooming seen today as landmark productions signifying the «new wave» in the Estonian theatre in the late 1960s. He had yet to reach maturity, and his top roles were created only in the late 1970 s. The reviewer regards his minor roles in the interim period as apprenticeship which later led to the burst of his talents in the productions by E. Kaidu, K. Ird and J. Tooming where he showed himself as a versatile, developing and flexible actor. In the last years actor R. Adlas has turned his hand to producing (4 productions to date) because of a shortage of producers in the Vanemuine Theatre, but the reviewer concludes that R. Adlas as producer should not override R. Adlas as actor.

**M. VISNAP.** A brief halt between Tallinn and Vilnius (53)

A review of the Baltic Spring Theatre Festival 1985 which took place in Riga, 4—10 April. The reviewer discusses six productions on the festival programme, among them the first-prize winner — A. Dudarev's *The Privates*, a production by Belorussian Y. Kupala Drama Theatre and A. Dudarev's *Over the Threshold*, a production by the Ugala Theatre. The latter, a provincial theatre, represented Estonia at the festival and K. Raid was awarded the prize for the best minor role. This year failed to produce any striking performances and the festival served as a mere inspection of theatres which, to a certain extent, reflects the present-day situation in all Union republics. As the next Baltic Spring Theatre Festival 1986 will be held in Tallinn, Chairman of the Theatre Board M. Kubo talks about plans for the coming festival.

**A. KAALEP.** On the theme of Don Juan with Georgian variations (77)

In his essay the poet and writer Ain Kaalep reflects on the legend of Don Juan as a repeatedly and variously treated motif in world literature. His reflection has been induced by a production by the Georgian Paliashvili Opera and Ballet Theatre of W. A. Mozart's *Don Giovanni* and, after considering several versions, he turns to Spain as the original source of the legend of Don Juan. The philosophical essence of the legend proceeds from the concept of free will, at the same time emphasizing the paradoxical contradiction inherent in human nature, whose lack in the Georgian interpretation the reviewer regrets.

The oldest practising actors in Estonian theatrical companies (90)

the long theatrical career of Helend Peep, People's Artist of the ESSR, actor in the Vanemuine Theatre, his notable roles in different genres — opera, operetta, drama, momentous in the history of the theatre.

## MUSIC

**JAAN RÄÄTS** answers (5)

Jaani Rääts, People's Artist of the ESSR, President of the Estonian Composers' Association discusses the following subjects: creative psychology, tasks and responsibilities of the composer in the Soviet society, recent trends in contemporary music (and, for that matter, prospects of synthesizer music).

**K. PAPPEL.** On musical dramaturgy of *The Flight* (29)

E. Tamberg's balletic opera *The Flight* (A. Valton's libretto after P. Vejinov's story «The Barrier») had its premiere on 30 Dec. 1983 in the Estonia Theatre. The author of the article analyses the opera from the point of view of its musical dramaturgy. One of the main ideas expressed in the opera is the barrier within an artist and the difficulties he faces in order to overcome it, a concentration on the inner world of the artist determines the chamber-like quality of the whole work.

**M. SAAR.** Some open ideas about the festival cantata (32)

The 20th Estonian Song Festival will be held 20 — 21 July in Tallinn. This year the festival will again feature the cantata by E. Kapp «The Baltic Sea — thea Sea of Peace» which was performed for the first time on the festival in 1960. The article also discusses some other choral songs included in the festival programme, such as E. Kapp's «The Song of Lenin» and «The Power of the People», G. Ernesaks' «From Thousands of Hearts» and «Song, Spread Your Wings», V. Tormis' «Lenin's Words» and E. Tamberg's «A Greeting».

**M. MUTT.** On Cabaret, also without italicization (69)

A review of J. Kander's musical *Cabaret* which was staged in the Estonia Theatre in 1984 (producer A. E. Kerge, conductor E. Nõgene, designer G. Sander). The reviewer who is a well-known author and drama critic is mostly concerned with the dramatic side of the production. He concludes that the stage director has been able to bring out the actors' dramatic as well as vocal qualities and the production conveys human values present in this otherwise kitschy box-office hit.

**M. PÖLDMÄE.** One century from our distant predecessor (83)

On July 1 1885 the music journal *Laulu ja Mängu Leht* was published in Tartu, edited by



K. A. Herman, a public figure with wide and versatile cultural interests. It was issued for 13 years. The journal *Laulu ja Mängu Leht* presented the history of world music and portrayed composers and performers in its verbal material. It played an important part in publicizing Estonian music, Herman also wrote the history of Estonian music. In its appendix the journal printed sheet music which was still used by choral societies in the early decades of this century.

---

## CINEMA

### THE TREASURY OF THOUGHT: P. TOROP. Film and culture — a quest (17)

An introduction to the following article by Y. Lotman presents the evolution of Y. Lotman's treatment of semiotics in which the basic concept is the text as an integrated system determined by time and space while by text a work of art, personality, culture, etc. might be meant. Y. Lotman, Professor, the Department of Foreign Literature at the Tartu State University, is universally known as the founder of the Tartu school of semiotics, the author of numerous theoretical articles.

### Y. LOTMAN. The motion picture in the mechanism of culture (19)

A writing on parallel tendencies characteristic of the dynamics of culture (the growth of variety and uniformity) and a treatment of the relationship of the motion picture to metalinguistic culture mechanisms and the so-called mythological language. In conclusion, Y. Lotman regards the cinematography as one of the main components in the rapidly developing metamechanism of contemporary culture.

### J. LÖHMUS. Miloš Forman and his Amadeus (48)

A brief review of the work of Miloš Forman and *Amadeus* which has been awarded 8 Oscars (1985). The opinions of critics and some problems which the film makers faced while collecting the material and shooting the film.

### An interview with Miloš Forman (50)

A translated interview in which the director discusses his earlier experience as well as experience got in filming *Amadeus*.

### K. ALTOA. On a portrait of Villem Raam (62)

A review of the documentary *Memory* (script by A. Sõöt and V. Raam, direction and photography by A. Sõöt, music by E. S. Tüür; 1133.2 m, the Tallinnfilm studio, 1984). In this film Villem Raam, top expert in Estonian medieval architecture gives an interpretation of three 13-century churches on the island of Saaremaa — the churches of Karja, Muhu and Põide. The reviewer notes that the three architectural monuments play a role as active as that of the art historian portrayed in the film.

---

## MISCELLANEOUS

### J. LOTT. The leading article (3)

### E. KOMISSAROV. White nights (96)

There are a great many compositions in Estonian music which have been inspired by white nights, especially the Midsummer night. The magic of summer nights has also been depicted on the stage, i. e. by Jaan Tooming in his «Werewolf Dance», and in fine arts, This theme has acquired a special allegorical intensity in the work of the Norwegian painter E. Munch.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 05. 1985. Trükkimisele antud 17. 06. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,2. MB-06157. Tellimuse nr. 1836. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 16. 05. 1985. Подписано к печати 17. 06. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,2. Заказ 1836. MB-06157.

---

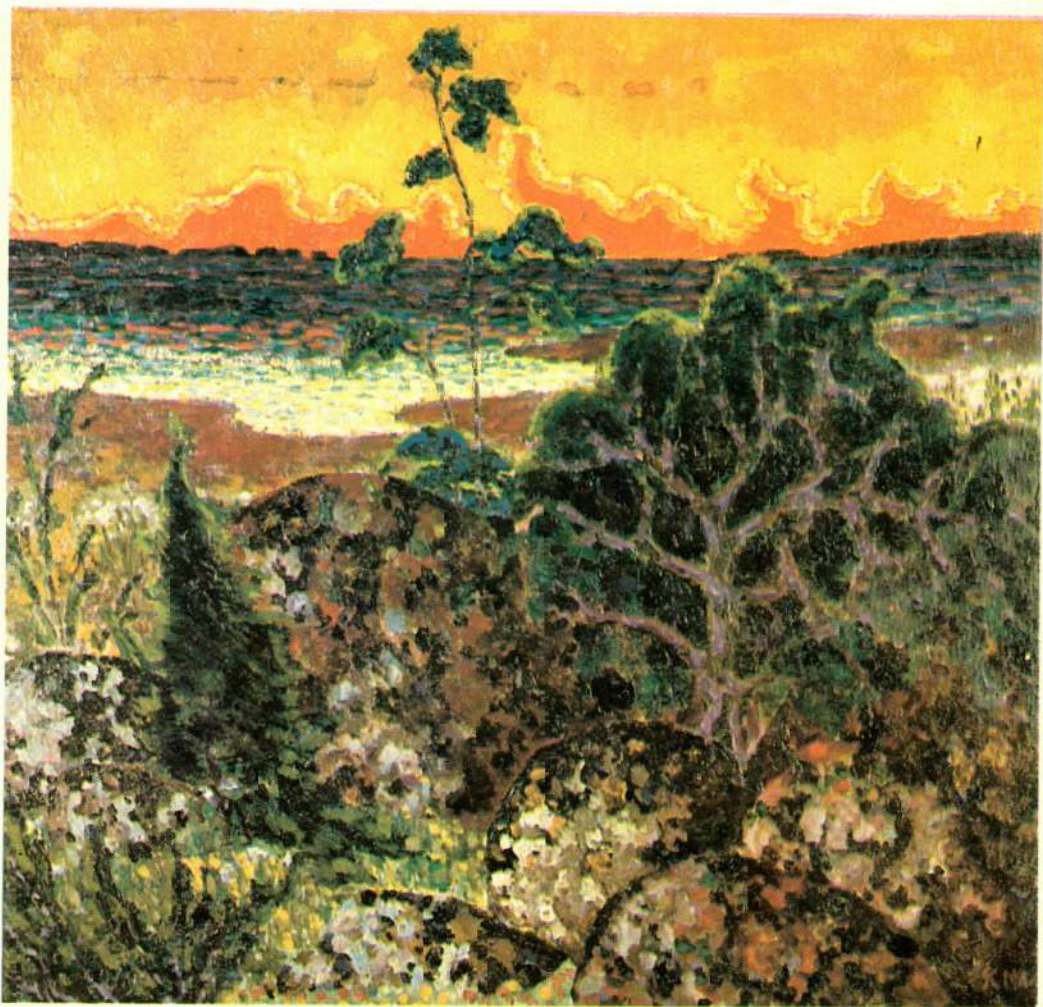
«Театер. Муузука. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

Heino Elleri sümfoonilised poemid «Koit», «Videvik» ja «Õõ hüüded», sümfooniline süit «Valged ööd», muusikaline pilt «Varjus ja päikesepaistel», Johannes Kappeli kantaat «Päikesele», Rudolf Tobiase «Õõmuusika», Mihkel Lüdigi sümfooniline pilt «Jaaniöö». Nende ja mitme teise heliloojate (näiteks R. Eesperi ja R. Valgre) teoste pealkirjades väljendub selgesti suveööde, iseäranis jaaniööde autoriteet Eestimaal tegutsenud helikunstnike loomingus. Muusikateoseid, mis on sündinud suveööst saadud impulssidest, esineb märksa suuremal arvul kui vastavaid kajastusi meie kujutavas kunstis. Parimad suveööde käsitlused kuuluvad kujutavas kunstis sajandi algusesse, tollal ajendas allegoorilisuseihalus teatavasti kunstnikke järgima maastikumaalis teemasid, mida eeskätt viljelesid poeesia ja muusika. Ning vastupidi, 1920.-ni meie kunstielus domineerinud sümbolismi teemadering rikastus oluliselt tollest ainulaadsest põhjamaalase kiindumusest loodusesse. Eesti teatris kulmineeruvad jaaniöö riitused J. Toominga «Libahundimängus». Pööriöö sündmustik ajendab lavastajat laulust ja nõidusest kokkusulatatud mänguvormi loomisele, et kanda vaatajani kajasid ühest jäädavalt kadunud maailmast, aga ka meie endiselt jõulistest loodusinstinktides.

Põhimõtteliselt oleme oma kokkukuuluvustundes loodusega siiski kaugel joovastavast, ekstaasini tõusnud tundeväljendusest. Käibiv kujutluspilt jaaniööst on otse mõõdukas, oma päritolult kuulub see põhiliselt eelmisesse sajandisse. Sajandi vahetusel kujutas rootsi kunstnik A. Zorn oma jaaniöösarjas rahvariietes tantsijaid ümbritsetud mitmesugustest etnograafilistest teguritest, rõõmutsemas 24. juuni öö üle. Selles kujutelmas võib veelgi tagasi liikuda, Shakespeare'i aegadeni, kus samuti tantsitakse, juuakse ning tembutatakse põhjamaise valguse all («Suveöö unenägu»).

Valgus, mis on kujundina täiesti efemeerne, valitseb ülivõimsalt jaaniöö sümbolite seas. Mõne aasta eest organiseeriti Põhjamaade ühis-kunstinäitus ja teoreetiline konverents, et kujutava kunsti ja muusikateooriate abil välja selgitada, mis on põhjamaaisus. Ülirikkaliku lähtematerjali abil saadi peamiseks faktoriks valgus («Taide», 1982, nr 2, «Mitä on pohjoismaisuus?»). Too põhjamaade ainus ühine ökooloogiline nimetaja paistab eriliselt silma kunsti vormijana. Kunstnike ja heliloojate kujutlusvõime üle valitsevat eriti päikesetõusud ning loojangud. Viimaste kajastamises nähakse materialiseerumas ühelt poolt põhjarahvaste loodusimetlust, ent ka väljendamatu suveöö seesmist tunnet ja meie vallandunud vaiste.

Meil on inspireerinud Ellerit, Kappelit, Lüdigit, Lätet too suvekuude salapärane, üha jätkuv valgus, mis on tulnud asendama talvekuude und andvaid aegu ja pimedust. Innustanud eeskätt vahetutele loodusmaalingutele või sündinud mõtisklustele tolle ka eestlastele nii paratamatu loodusega ühtekuuluvise üle, millele suveöö annab eriti leebe vormi. Meie muusikas on seega leidnud kajastamist kosmilise kalendri sündmustik ning suveöö idealiseerimisse koonduvad ennekõike heliloojate ilutaotlused. Ent kosmilise kõrval pingestavad jaaniöid veel salasooivid ja erootika, valgetel öödel ühineb vaimne kõige tihedamalt bioloogilisega, kutsudes ellu psühhoanalüütilist sümbolikat. Tõsine kunstnik Eestimaal pole niisugusest aineringist suuremat hoolinud ning maalija O. Kallise katsetused kannavad endas pigem erandikkuse pitsert. Tugevaim suveööde ja seksuaalsuhete kirjeldus pärineb ilmselt E. Munchi loomingust. Tema «Suveööde tantsus» väljendub kõikemahutavasse loojanguvalgusesse mähkunult inimsaatus, esitatud eluketi alguste ja lõppude katkematu ahela kujul. Munch on väga tugev allegoorilise tasandi loomisel, tema sümbolite loomulik elujõud on näide sellest, kuidas loodust jäljendaval kunstnikul avaneb kunstiprotsessis siiski võimalus mingist punktist alates töötada koos loodusega.



*Konrad Mägi. Maastik punase pilvega. Oli. 1913*

---

