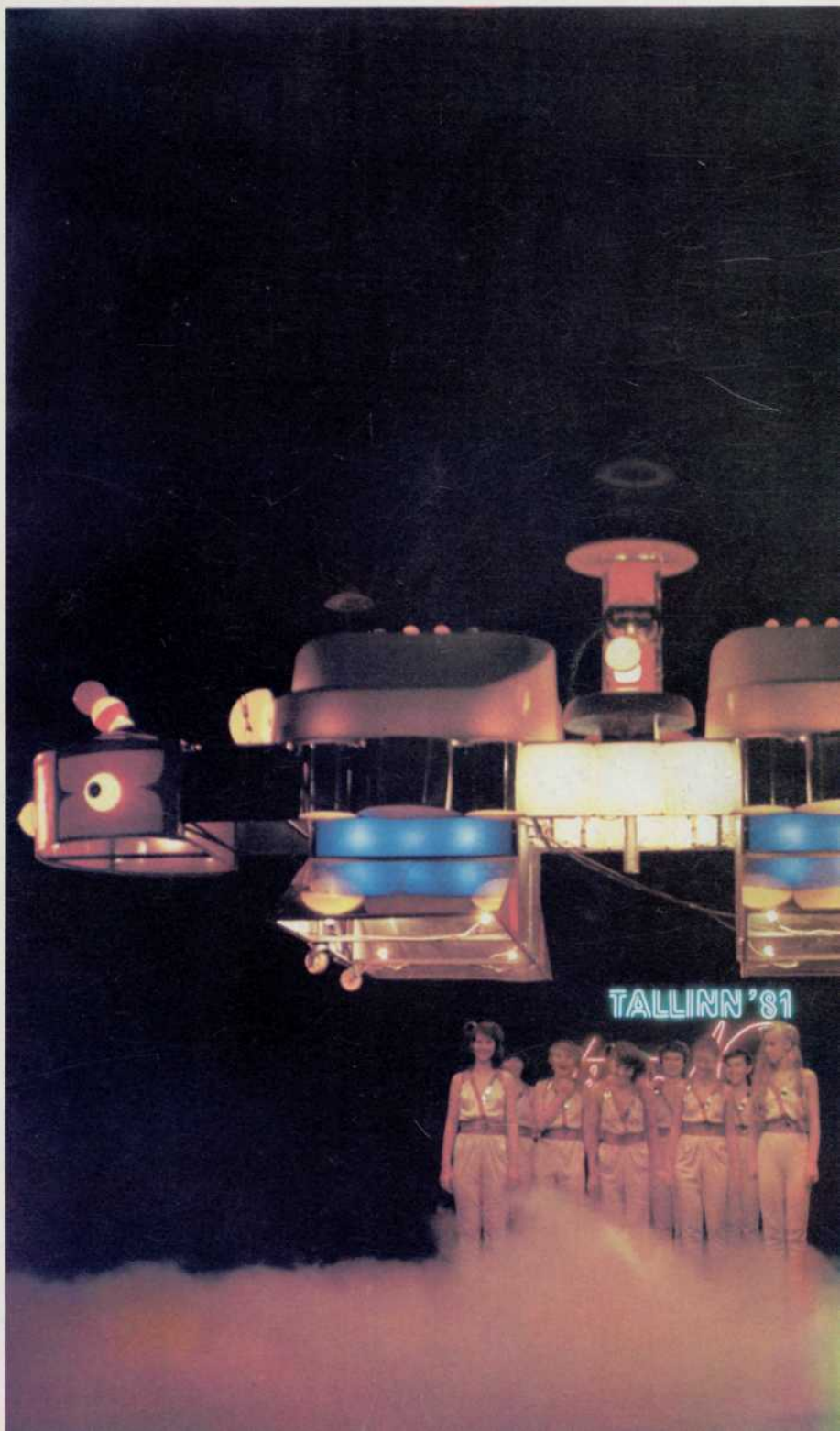


ENSY Kultuuriminis-
teeriumi, ENSY Riik-
liku Kinokomitee,
ENSY Heliioojate Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri



8

/1982

*Esikaanel kaader mängufilmist «Stauger».
F. Kurismaa ja H. Härmi valgusobjekt
V. Menduneni foto*

*Tagakaanel peategelane nukufilmist «Nael».
A. Reinsalu foto*



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5,
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 445-468
Teatriosakond
Reet Neimar, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109
Filmiosakond
Jaan Ruus, tel. 443-109
Publitsistikaosakond
Sirje Endre, tel. 445-468
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 449-558
Korrektoirid
Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981
Fotokorrespondent
Armut Reinsalu, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

	AVAVEERG. <i>Toomas Alatalu</i>	3
DIALOG	KRIITIKU PARIM OPETAJA ON PRAKTIK. <i>Lilian Vellerand — Jaak Allik</i>	4
MÖTTEVARAMU	PINGESTATUSEST. <i>Gennadi Roždestvenski</i>	8
	LAVAKUNSTIKATEEDER — 25. <i>Lea Tormis</i>	13
	KATEEDRIJUHATAJA. <i>Ivika Sillar</i>	14
	HILGAV VEDELTEATER PÜSIS SADULAS. <i>Peeter Sauter</i>	22
	KRIITIKAPROOV	
	JAAN TOOMINGA JUTUSTUS ALBERT SCHWEITZERIST. <i>Ene Paaver</i>	30
	PILK KÖVERPEEGLISSE. <i>Hendrik Lindepuu</i>	32
	KALAD! <i>Hans Luik</i>	33
	VIVAT TEATER. KUS EI MAKSTA LOIVU MOTTE- LAISKUSELE. <i>Maris Johannes</i>	35
	B. BRECHTI «HÄRRA PUNTILA» LAVASTUSEST «VANEMUISES». <i>Anne Astel</i>	38
	«VANEMUISE» PUNTILA-MÄNG SOOMES. <i>Endel Loo</i>	40
	PÄEVAPILT: SALME REEK. <i>Sirje Endre</i>	41
	EESTI MULTIFILM — 25	
	ALGUSEST. <i>Heino Pars</i>	47
	«SUUR TÖLL» JA EESTI MULTIPLIKATSIOONI KOOLKOND. <i>Riina Ruus</i>	51
	EESTI MULTIFILMIDE LAVASTAJADEBÜÜDID	55
	«ORKESTRIPROOV». <i>Federico Fellini</i>	56
	KAKS ARVAMUST «ŠLAAGRIST» «ROCK-HOTEL» ««HUKKUNUD ALPINISTI» HOTELLIS». <i>Rein Lang</i>	61
	MUINASJUTT MUUSIKUTE MAAILMASI. <i>Märt Kubo</i>	65
	MUUSIKAMAAILM. HOOAEG 1981/82. <i>Priit Kuusk</i>	69
	UUSI NOOTE. <i>Mart Humal</i>	81
	GEORG SCHNEEVOIGT JA EESTI. <i>Maris Männik</i>	82
	RAAMAT SAKSA ŠLAAGRIST. <i>Arno Rohlin</i>	86
VADEMECUM	<i>Tiia Parker</i>	91
	JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES. <i>Jüri Hain</i>	96



Stseen telefilmist «Kaks päeva Viktor Kingisepa elust» (stsenarist A. Vahemetsa, lavastaja T. Kask). Jüri Krjukov (Viktor Kingisepp) ja Heino Mandri (Jaan Poska)

H. Lintropi foto

7. novembril on
Oktoobrirevolutsiooni
65. aastapäev

Esimesel koolipäeval jäi kõrvu kahe koolipoisi kahekõne: «Tead, kirjanduses peame sel aastal läbi lugema «Tõe ja õiguse.» — «Seda on ju kohutavalt palju — nel[!] (minu hüüumärk — T. A.) paksu raamatuf.» — «Ega kõiki peagi lugema. Indrekut vaatasin kinos ja seda osa, kus Pearu sureb, nägin teatris. Aitab esimese osa lugemisest küll!»

Tõepoolest, ideaalvariant kirjanduse lugemiseks: raamat + film + näidend. Kaks viimast muidugi ei kompenseeri kirjandusliku allika lugemist (muide, kõrgkooli sisseastumiseksamite vastuvõtjad kurtsid, et eesti keele erialale pürgijad on hämmastavalt vähe raamatuid lugenud), kuid üks ole filmi ja teatritüki efekt selles, et sündmusest ja isikutest kohe pilt silme ees. Üks asi on lugeda Napoleoni välimuse kirjeldust «Sõjas ja rahu», hoopis muu aga näha meest ekraanil, kus silm haarab detaile kiiremini kui trükitähti lehekülgedel. Ent kas me oskame (ettevalmistuseta, s.o. teost lugemata) üldse kõike näha! Ajalooliste filmide ja teatritükkide puhul tekib teine, veel olulisem probleem: kas me ikkagi saame toimuvast aru ja, järelikult, mõistame ka kangelast!

Ajaloo kujutamine, s.o. vaatajale meeldetuletamine on tänuväärne ja vajalik töö. Teater ja kino (või mõlemad koos) võivad lühikese ajaga anda publikule terve galerii pilte erinevatest ajalooetappidest. Meenutagem või H. Palametsa «Tuhandaastane Tartu» lavastust asjaarmastajate efekandes. Seal olid ka stseenid 1917. ja 1940. aastast, kus näitlejad püüdsid kõigiti rõhutada tollal asetleidnud sündmuste tähtsust: mängiti inukamalt, laulud kõlasid valjemalt... Ei, mul pole preferentsioone etenduse suhtes, naps vormis tuletati meelde tõepoolest olulisim neist päevadest. Ja ega revolutsiooni kui masside ettevõtmist saagi korjata, s.t. uuesti maha mängida. Kino võimalused on küll suuremad: võetakse appi dokumentaalkaadrid, kaamera jõuab kiiresti ühest punktist teise. Kuna aga elus pole ette teada, millal revolutsioon puhkeb, jäävad magusamad tunnid ja stseenid ajaloost ikkagi filmimata.

Loogiliseks väljapääsuks on ajaloo suurpäevade näitamine revolutsionääride tegevuse ja peatnägijate silmade kaudu. Ent vaadates inimest revolutsioonis, kas me ikka suudame mõista revolutsiooni suurust, seda, mis ju tegelikult ei mahu ühelegi teatrilavale ja filmilinale! Alma Vaarman kirjutas siinsamas nelja kuu eest, et nemand suutsid omal ajal «Optimistliku tragöödia» Komissari kohe mõista, Noorsooteatri lavastuses aga loetakse tegevuse vahele publiku tarvis ajaloolisi tekste. K. Komissarov tegi muidugi õigesti, sest revolutsioonist on saanud ajalugu ja seda mitte kogunud põlvkond lihtsalt vajab rohkem informatsiooni, ühe või teise situatsiooni fäpset kommenteerimist. Ta vajab mitte üksnes kangelase, vaid ka Ajaloolise Tõe häält.

Selle asjaolu vastu patustavad paljud ajaloolised filmid ja teatritükid, sest vajalik tekst pannakse tihti lihtsalt tegelastele suhu: 1917. a. revolutsionäär mitte ainult ei tegutse, vaid ka selgitab, miks ta ühte või teist asja teeb. Veel hullem on lugu siis, kui 17. sajandi kangelase suust kõlavad 20. sajandi loosungid ja eesmärkide selgus. See kõik teeb vaataja ettevaatlikuks, ta võib etenduse (filmi) isegi vastu võtta, kuid kujutatavast ajalooetapist ta teadmised vaevast avarduvad. Ajalugu, eriti revolutsioonid, vajavad selgitust, autoriteetset kommentaari. Miks mitte koguni tegevustiku käigus (filmis annab selleks avaraid võimalusi näiteks kaadritagune tekst) seda teha!

Kindlasti saaks veelgi rohkem mõelda tulevasele vaatajale — on's meil ilmunud ühtegi ajaloolase kommentaari «Alati Teie Rosa» või «Optimistliku tragöödia» kohta, ajaloolistest filmidest rääkimata! Tundub, et siin on võimalusi ka lavastajatel, kes ju paratamatult süvenevad antud ajalooperioodi, räägivad asjatundjate ja peatnägijatega. Ent tuleks panna nood abilised ka kirjutama, ja mitte üksnes paari rida kavalehele. (Erandina tuleb meelde «Luninit», õigemini Luninit ja tema aega tutvustav kirjutus «Edasis».) Et inimene saaks oma janu ka pärast tugevat teatri- või filmielamust kustutada. Meil on hea teleseriaal 1917. a. sündmustest Eestis, ent efekt oluks veelgi suurem, kui vaataja saanuks lugeda ka sellest, mis teleekraanile ei mahtunud.

TOOMAS ALATALU,
TPedI õppejõud, filosoofiakandidaat

«KRIITIKU PARIM ÕPETAJA ON PRAKTIK,» ütleb Lillian Vellerand



A. Reinsalu fotod

J. Allik (ajakirja «Teater. Muusika. Kino» peatoimetaja): Vihje meie teatrikriitika madalseisule on viimasel ajal kujunenud väiteks, mis nagu ei vajakski tõestust. Nii enesestmõistetavalt räägivad sellest teatripraktikud ja ka kriitikud ise. Ilmselt vajaks aga täpsustamist, kas mõeldakse kvantitatiivseid või kvalitatiivseid vajakajäämisi, liigset komplimentaarsust, või vastupidi, asjatundmatuid teravusi. Ning muidugi, millise perioodiga võrreldes neid järeldusi tehakse. Olen teatrikriitikuga tegelnud 17 aastat ja ei julge öelda, et teatriteoreetilise mõtte tase oleks selle aja vältel oluliselt muutunud. Sina oled teatrieluga kursis mõnevõrra kauem, millal siis oli meie teatrikriitika kõrgseis?

L. Vellerand (ENSV Kultuuriministeeriumi draamateoste re-pertuaarikolleegiumi toimetaja, teatrikriitik): 60. aastate algupoole, enne Tobro tulekut tehtud küsitlused näitasid, et vaatajad tundsid põhiliselt kolme teatrikriitikut — Sergei Levinit, Karin Kaske ja Lea Tormist. Nad kõik kirjutasid siis palju, süvenemisega, hästi. Kui palju nimesid praegu teatakse, ei oska arvata. Võimekaid sulemehi ja võib-olla ka professionaale, kelle lood meelde jääksid, kui nad kõik kirjutaksid, on kindlasti rohkem.

Küsimus on selles, et nad ei kirjuta. Või kirjutavad liiga vähe.

J. A.: Tuletaksin siinkohal meelde Karin Kase ühte armastatumat mõtteferra, et teatrikriitika kriisist ja madalseisust räägitakse ikka siis, kui madalseis on tabanud teatrit ennast. Kuid jäägem täna oma jutujamises siiski kriitikaprobleemide raamidesse. Kas pole praktikute poolt meie teatrikriitika halvustamise üheks põhjuseks ka see, et olukorras, kus uuslavastuste arv on kahekümne aasta jooksul kasvanud enam kui kolmandiku võrra, pole retsensioonide arv ega ka avaldamisvõimalused oluliselt muutunud (ka meie ajakiri loodi ju «Teatrimärkmiku» likvideerimise hinnaga). Nii jääb üha enam lavastusi lihtsalt tähelepanuta ning väheneb ka ühele lavastusele osaks saavate analüüside arv. Praktikes süveneb subjektiivne tunne, et teatrikriitikat nagu polekski olemas. Soomes näiteks leiavad kõik teatrilavastused kiire, kuid üsnagi pealiskaudse arvustuse paljudes ajalehtedes, ja ometi arvavad ka soome praktikud oma kriitikast väga halvasti ning räägivad tunnustavalt just meie arvustajate põhjalikkusest ja analüüsi-sügavusest.

L. V.: Meil pole varem ilmunud sellist raamatut nagu Lea Tormise «Eesti teater 1920—1940». See on meie teatriteadusliku mõtte tipp. Ja suurepärase käsiraamat kriitikule. Kui seda tähelepanelikult lugeda, annab ta kriteeriumid ka tänaste teatrinähtuste hindamiseks.

J. A.: Ja ka teatrialast kirjandust pole meil vist kunagi nii palju ilmunud kui viimasel aastakümnel. Panso ja Irdi raamatud, kaks köidet A. Lauteri teatrimõtteid, mitmed mälestusteraamatud, sari «Teatriteedelt», S. Levini ja V. Tobro kriitikakogumikud, monograafiad K. Kaselt, L. Tormiselt ning lisaks veel tõlke-
teoseid.

L. V.: Aga kurtmine teatrilase mõtte nõrkuse üle aina kasvab. Ja õigusega. Oleme ju enamikus dilettandid ehk varumängijad, kui arvestada meie professionaalse täiendamise ja tree-ningu võimalusi. Meil, hobikriitikutel, on raskusi koguni eesti teatrite etendustele pääsemisega, rääkimata siis Juri Ljubimovi, Robert Sturua või Peter Brooki nägemisest. Ei saa olla hea teatrikriitik, kui käid ainult Alatskivilt Tartusse.

Kriitikute süstemaatiliseks enesetäiendamiseks ei ole praktiliselt mingeid võimalusi, pole ju seda palgalist ja koosseisulist ametikohta, mille kvalifikatsiooni võiks regulaarselt tõsta nagu muudel erialadel meie maal. On isegi pisut kummaline lugeda kriitikute kohta käivaid kõrgeid otsuseid ja nõudeid, teades, et asjaarmastajaid ei saa ju kohustada tegelikult millekski.

J. A.: Ja ka noorema põlvkonna praktikud on kirjasõna kasutamisel funduvalt tagasihoidlikumad kui näiteks Põldroos, Lauter, Panso, Ird. Teatriteoreetilist mõtet on läbi aegade suure osas siiski kandnud teatritegijad ise.

L. V.: Meie teatris on moodsid läinud pihtimuslikkus. Seda näitab mitte ainult Karusoo «Meie elulugude» menu. Enne veel tulid lavale Dostojevski-instseneeringud («Pihtimus allilmast», «Pandimaja»). Inimesed on tüdinud formaalsest sõnadega loopimisest ja tahtmine on midagi tegelikku öelda. Ja midagi tegelikku ja asjatundlikku kuulda. Kui tunnistajaks saad mõnele trepinurgal peetud lavastajamonoloogile, mis ütleb teatri kohta viie minuti jooksul rohkem kui sinu aastatoodang, hakkab muidugi kõhe. Jääb mulje, et ta räägib iseendaga, et kuulata targa inimese juttu. Aga näe, niikaugelt, et ta need mõtted paberile paneks, ta ka ei jõua.

J. A.: Jah, ma ei mäletagi, et meie ajakirjanduses oleks puhkenud mõni teatrilane arutelu või probleemdiskussioon, mida praktikud vähegi tõsiselt oleksid saanud võtta. Üleliidulisest pressist meenuvad ainuüksi viimasel paaril aastal R. Kretšetova poolt ajakirjas «Teatr» alustatud mõttevahetus näitleja killustumisest, «Literaturnaja Gazetas» tõstatas V. Rozov draamateose ja instseneeringu vahekorra küsimuse, «Sovetskaja Kulturas» alustas B. Ljubimov vaidlust režissööri imperatiivse rolli üle. Kõigis neis aruteludes osalesid praktikud väga aktiivselt ja viljakalt, küllaltki kultuurseis vaidluses öeldi välja palju asjalikke mõtteid. Meil mõjub praegu «Sirbis ja Vasaras» E. Treieri ärgitafav vaidlus autoritruuduse üle probleemitsemisena teatripraktikas juba ammu tõestatud asjadest ning ma ei usu, et see kunstnikke eriti aktiivselt huvitaks või kaasa lööma kutsuks.

L. V.: Meie vaidlused pole, jah, suuremad 5 asjad. Meie vaidlustes ei ole mängu, ei ole ha-

sarti, ei ole isegi mõökade täristamist, meie vaidlustel on ainult üks stiil — tuim kaigastega tagumine.

J. A.: Sädeme ja mängu asemel valitseb vaen ja isiklik solvumine. Kokku põrkuvad mitte erinevad kunstitööd, vaid nendega maskeeritud isiklikud vahekorrad. Kõige kurvem on, kui vahekorrad segavad ka kunstiteoste hindamist, kui hinnatakse mitte teost, vaid autorit, kes on ette halb või hea ning unustatakse kunsti kõrgem missioon ning laskutakse nurgatagustesse demagoogilistesse süüdistustesse. Kui võrd on aga üldse selline isiklik subjektiivsus ületatav? Kas sind see probleem ei vaeva, et oled ehk äkki mõne kunstniku suhtes kaotanud objektiivse kunstitaju võime?

L. V.: Kas ikka ongi olemas mingit objektiivset kunstitaju? Olen oma subjektiivsusega väga rahul, kuni jälle mõnelt praktikult paraja müksu saan. Kuni see vastastikune müksamine veel kestab, kuni mõni praktik sind veel loeb ja vahel söimab, usud ja loodad, et tasub kirjutada. Kui hakkad märkama, et ükski teatritegija sinuga enam vaielda ei viitsi või sinust lausa läbi vaatab, tuleks kriitika kirjutamine maha jätta. Aga vaata, see polegi nii lihtne. Nii kaua, kui leidub keegi, kes sulle ölekõrre ulatab, sumad edasi. Aga vist oneneb palju ka naturist. Igaühele ehk ei aita ölekõrrest, mõni tahab palki. Ja võib-olla siin ongi üks põhjusi, miks mitmed meie paremad kriitikud enam ei kirjuta. See ei tähenda, et kriitik peab kogu aeg kulaarides sebima, aga ka kriitikul peab olema väike tagasiside. Mind on millegipärast (kriitikul on ka alateadvus) alati julgustanud kirjutama Mikk Mikiver, ükskõik kui julmalt ja mõnuga ta sind ka vahele ei võtaks. Üldiselt aga võiksid kunstnikud vahel mõelda ka sellele, et iga vähegi arukas kriitik pole endaga kunagi rahul, tunneb tihti piinlikkust selle pärast, mida ta on kirjutanud, ning võtab mitte vähem valuliselt kui kunstnik vastu ümberkaudsete suhtumise sellesse.

J. A.: Milleks aga siis arendada üldse seda puhtalt sado-masohhistlikku tegevust, piinata teisi ja selle kaudu ka iseennast?

L. V.: Kaarel Ird ütles Teatriühingu kongressil, et kriitika on teatriprotsessi lahutamatu osa.

J. A.: Vastupidist väita oleks ju ilmne ebakultuurisus. Kui paljud praktikud selle väite aga enda jaoks tõepoolest mõtestavad? Mina, muide, peaksin kriitikat spetsiifiliseks kunstžanriks, tõi küll, väga julmaks, tihtipeale võõra valu arvel sündivaks.

L. V.: Ka mina ei näe põhimõttelist erinevust kunstniku- ja kriitikutöö. Objektiivsed rol-

lifunktsioonid tekitavad aga paratamatult suure erinevuse kunstniku ja kunstniku ning kunstniku ja kriitiku vahekorras. Ja siin ongi põhjus, miks mitteametlikul või mitteavalikul, nn. intiimsel tasandil aus suhtlemine praktikutega kriitikule kõige rohkem jõudu annab.

J. A.: Inimesele meeldib paratamatult, kui teda kiidetakse, ja ei meeldi, kui teda laidetakse. Meelega ei tee oma tööd halvasti keegi, vähemalt kunsti vallas mitte. Raske on ka oma ebaõnnestumise teadvustamine. Eks see kõik määra ära ka suhtlemislaadi kriitikutega.

Inimeste kunstitaju on ju väga erinev. Igale teosele leidub kiitjaid ja leidub laitjaid. Niivõrd suuri isiksusi, kes ka suhtlemispraktikas endale aru annavad, et mõnigi laitus on rohkem väärt kui kiitus, kohtab harva. Ja lõpuks — meil sinugagi on ju hinnang vähemalt pooltele eesti teatri lavastustele täiesti vastupidine. Ja miks peaks kunstnik rohkem uskuma sind, kui sa teda laidad, kui mind, kes teda kiidab? Sellest kõigest tekib minu jaoks raske probleem: kuidas on võimalik arvamuste sellise lahknemise juures töötada, kirjutada, suhelda ilma selleta, et pead teisiti nägijat ja mõtlejat lolliks või kahjuriks.

L. V.: Ma arvan, et sellel küsimusel pole teatrikriitikaga mingit pistmist. See on mõtlemise ja suhtlemise stiili küsimus. Küsimus sellest, kui palju üldse inimestest, peale enese, lugu peetakse.

J. A.: Ka mõtlemiskultuuri küsimus.

L. V.: Jah, seda ma pidasingi silmas, kui rääkisid mängu või sädet tekitava vooluringi puudumisest meie suhtlemises. Ja jälle meenub mulle Mikiver, kellega suhtlemine ametlikul pinnal (koosolekud, kunstinõukogud) selle vajadusest ja kasulikkusest kõige selgemat keelt räägib. Siin tekitab Mikiver mõnuga lühiühendusi, sest dialoog on ju tihe ja pole aega oponenti säästa. Tabamuse hetkel on muidugi piinlik, aga pärast oled tänulik, kui ta su mõttestampi lõhkuda oskas ja su tõeale lähemale juhtis.

J. A.: Mikiveri torked teatriametnike pihta on mulle mõnikord tundunud üsnagi demagoogilisena nagu talle kindlasti ka minu väited, mis neid torkeid põhjustasid. Kuid see poleemika on alati olnud tõepoolest teineteist arvestavate ja austavate oponentide poleemika, kusjuures minu arvates on meil õnnestunud rollisuhtlemist mitte segi ajada isiklike vahekorradega. See tõttu tundub ka mulle sinu näide suhtlemislaadist Mikiveriga kui üsnagi eeskujulist võtmist vääriv fenomen sellel alal, millest räägime.

L. V.: Kui juba rääkida demagoogiast, siis mulle tundub, et vastase osav, kõrges stiilis

demagoogia võib vaidluses suuremat löbu valmistada kui lihtsalt omavaheline kisklemine. Stiilil on väga suur tähtsus.

J. A.: Mina tooksin siia juurde siiski ka seisukohtade argumenteerituse probleemi. Iga arukat seisukohta on võimalik loogiliselt argumenteerida. Erinevus jääb muidugi püsima põhiväite, argumentatsiooni aluse suhte, kuid ma võin alati hinnata minu seisukohale vastupidise arvamuse põhjendatust ja argumenteeritust. Sel juhul ei teki minus süsteemset negatiivset isiklikku suhtumist oponenti. Kas pole paljud teravused ja n.-ö. vaidlused meie teatrielus tulnud sellest, et hinnanguid mitte ainult et ei argumenteerita, vaid neid isegi ei avaldata. Vaidlused ei sünni meil ju sellest, et ühes lehes on üks artikkel ja teises teine, vaid ikkagi mingite kuluaarimuljete, ühelauseliste hinnangute ja nende põhjal tekkinud solvumiste pinnal.

L. V.: Piinlikest asjadest heas seltskonnas ei räägita. Parem räägime sellest, mida oleks kriitikule kõige enam tarvis. G. Tovstonogovi käest küsiti ühes vestluses kord, missugune peaks olema ideaalne teatriametnik. Vastus kõlas umbes nii: esiteks — kompetentne, teiseks — asjast huvitatud, kolmandaks — formalismi võimalikult vältiv. Aga kõik need kolm omadust võivad nulliks taanduda, kui puudub julgus ja iseseisvus hinnangute andmisel. Oeldu käib minu arvates ka kriitiku kohta. Ministriumis töötamine ja etenduste vastuvõtmine on õpetanud veel midagi. Maksimum kompetentsust ja ökonoomsust, miinimum pretensiooni — seda eelkõige (see on see, mille poole püüad ja mida iial kätte ei saa). Tahtmist lobisemisest ja eksiarvamustest hoiduda. Aga kui juba eksid, ja eksid ülltingimata, siis tarkust ja julgust seda tunnustada.

J. A.: Adolf Šapiro on öelnud, et kriitik peaks võimendama neid kunstilaineid, millega tema mõistus ja hing resoneerub, paljud kriitikud tegelevad aga just teisel lainepikkusel mõjuva kunsti segamise ja summutamisega. Kas siit aga ei järeldu, et kriitik peaks olema apoloog ja tegelema ainult talle meeldiva kunsti kiitmisega?

L. V.: Minu arvates ei ole asi kiitmisest või laitmises, seda saab teha kahe sõnaga. Kriitiku ülesanne on avada teose väärtused ja sellest on siis kasu nii vaatajale kui ka tegijale, sest vaataja toob selline analüüs teatrisse, tegijale aga annab eneseusalduse.

J. A.: Kes ja kuidas peab aga tegelema siis nende teostega, milles pole väärtusi, mida avada?

L. V.: Mina ei kirjutaks neid üldse. Mittekirjutamine tähendab ka hinnangut. Iseasi on, 6

kui võtta nad kõik kokku ja kirjutada probleem-artikkel.

J. A.: Sind kuulates tuli mul mõte, et Sapirot võib ju ka laiemalt tõlgendada. Asi pole tõepoolest mitte selles, et kriitik peab kirjutama ainult siis, kui teos talle meeldib. Asi on vist selles, et nii kunstnike kui ka kriitikute seas on väga erineva maailma- ja kunstitajuga inimesi. Ning kirjutama peaks tõepoolest vaid see kriitik, kellel on antud kunstnikuga sarnane maailmataju, kes mõistab ja jagab kunstniku taotlusi, ning kui need pole teoses realiseerunud, oskab siis ka kunstnikule mõistetavas keeles otsida ebaõnnestumise põhjusi.

L. V.: Ja muidugi peab kirjutajal olema adressaat nagu etenduselgi. See adressaat võib olla üksainus kindel inimene. Kui sul on talle midagi öelda, ütledki. Kui ei ole, laveerid niisama siia-sinna. Ma arvan aga, et kirjutise adressaadiks ei saa olla teatritegija. Tema vastu peab olema avameelsem, võib isegi öelda — ausam, kui see määr, mida vajab mitukümmend tuhat lugejat. Selleks tuleb aga leida teisi teid, mitte kirjasõna.

J. A.: Ma arvan, et ainus väljapääs teatrikriitika ja ka teatriteoreetilise mõtte taseme tõstmisel on just tunduvalt suuremas suhtlemises kriitikute ja praktikute vahel, millest sa täna korduvalt rääkisid. See peaks toimuma nii reaalses teatriprotsessis kui ka kirjasõnas. Mati Undi arvustused ja ka teatriteoreetilised mõtted on muutunud veelgi huvitavamaks ja täpsemaks sest ajast, kui temast sai praktiseeriv lavastaja. Ilmselt tuleks ärgitada ka lavastajana katsetanud Joel Sanga ja näitlejaleiba maitanud Mihkel Mutti edaspidigi teatrist kirjutama. Hoopiski halb on, et kirjandusala juhatajana töötavad Kadi Vanaveski ja Kalju Haan ei pea nagu sobivaks enam aktiivset kriitikutööd harrastada. Selles mõttes on teatrielus kõik vastupidi meie kirjandusele, kujutatavale kunstile, arhitektuurile. Oma ajakirjas loodame kindlasti näha mitmete meie lavastajate teatriarvustusi, võimeid ja head sulge on selleks paljudel. Hea meel on ka selle üle et juba esimeses aastakäigus on pikemate probleemartiklitega esinenud Ingo Normet, Eino Baskin ja Merle Karusoo. Ehk hakkab jää liikuma?

L. V.: Kriitiku parim õpetaja on praktik. Ta õpetab oma hea etendusega, enne seda veel prooviga, kui proovi laseb. Ja sellest oma heast etendusest kõneldes. Kui ta juba üldistab või kõneleb teiste lavastustest, on ta ise kriitik ja teoreetik. Lugesin äsja G. Tovstonogovi artiklit «Stanislavski ja Brecht» kogumikust «Voprossõ

teatra 1981». Midagi teatrimõttes nii edasiviivat pole kaua kohanud.

Nagu me siin möödaminnes rääkisime, on paljud probleemid teatritegijail ja teatrist kirjutajail ühised. Aga üks ning võib-olla kõige suurem häda, millest ühtviisi ja üksteist tagant tor-kides peame üle saama, on ikkagi meie elukaugus. Praktikumid nurisevad, et me liiga palju tõe ja liiga vähe ilu ümber lokku lööme. Tege-likult oleme ka oma tööotsimistes kõik parajad stambimeistrid just nagu teater isegi. Aidakem siis üksteist sellest (ja ka mõnest teisest) hädast üle saada.

PINGESTATUSEST

GENNADI ROZDESTVENSKI



Gennadi Rozdestvenski

*«Kui vaatajad-kuulajad nakatuvad samast tundest, mida koges looja — see ongi kunst.»
L. Tolstoi*

Läksin Štšedrini «Anna Karenina» peaproovilt koju. Mulje oli võimas. Kahtlemata on see tähelepanuväärne uudisteos Suure Teatri repertuaaris. Oleksin tahtnud vaadata balletti ikka ja jälle, vaimustuda andeka helilooja, näitlejate, kunstniku, orkestrantide ja lavastajate töö imepärasest sulamist.

Sõprade, kunstiga vähem või rohkem kokkupuutuvate inimeste või lihtsalt teatri ja balleti austajatega vesteldes olen kuulnud erinevaid arvamusi. Enamik hinnanguid etenduse kohta on väga heatahtlikud, kuid on ka selliseid: «Kuidas võib Tolstoid balletti viia?»; «Huvitav, kuid vaieldav.»; «Plissetskaja tantsib hästi, kuid muusika on arusaamatu, juba liiga «kaasaegne.»; «Štšedrini ei õnnes-

tunud omal jõul partituuri luua, ta pidi Tšaikovski kaasautoriks võtma!»

Lühikese ajaga ilmus ajalehtedes hulk retsensioone, esmaseid vastukajaid uuele etendusele. Kõik arvustajad olid ühel nõul vaid selles, et etendus on erakordselt huvitav. /.../ Poetess Bella Ahmadulina arvab oma proosaluule vormis kirjutatud retsensioonis, et Štšedrini muusika «otseütlemist, armatsemist kuulajaga ei taotlegi, mõtisklust pigem kui alateadlikku hingevärinat».

Niisiis, mõtisklus. Millest? Sellest, mida tähendab mõiste klassikaline, mis on modernne, mis on traditsiooniline. Need kategooriad on ju hästi tuntud, tekitades meis kohe terve rea assotsiatsioone. Klassikaline on Mozart, Rembrandt. Modernne — Stravinski, Picasso. Traditsioonid: Suure Teatri kõrgetasemeline balletitrupp, mis on talletanud vanade meistrite interpreteerimistraditsioone.

Kuid võib eksisteerida ja eksisteeribki hoopis vastandlik vaatenurk. Nii Mozartit kui Rembrandti võib julgelt nimetada ultranovaatoriteks. Miks? Sellepärast, et nende teoste tehniline teostus on erakordselt keerukas ja mitte ei jää maha, vaid paljuski ületab tänapäeva kunsti kõige rafineeritumad tehnilised võtted. Piisab, kui meenutada kas või Mozarti «Jupiter»-sümfoonia polüfoonilist meisterlikkust või valguse ja varjude tehnika täiuslikkust Rembrandti grandioosses pildis «Öine vahtkond». Võrreldes Bergmani lavastuslike kontseptsioonide või Brancusi abstraktsete skulptuuridega ei saa kujundilispsühholoogilist külge ei Mozarti ega Rembrandti teostes kuidagi primitiivseks pidada. On ju Mozarti «Võluföödi» dramaturgiline idee seniajani ooperilavastajate ees seismas salapärase sfinksinäina ja selle šedöövri lavaletoomine näib mulle hulga keerulisemana kui näiteks Ionesco kõige nimetamisväärsema, kõige tinglikuma näidendi lavastamine.

Teisest küljest, kes on Stravinski ja Picasso? Loomulikult klassikud. Miks?

Mõlemad meistrid löid kunsti ajaloos terve epohhi, nad mõlemad, kaldudes instinktiivselt mineviku suurte meistrite poole, löid nii vormilt kui ka sisult nii harmoonilisi teoseid, et kunstiteadlastel ei jäänud üle muud, kui mõelda välja termin «neoklassitsism» ja lugeda neoklassitsistlikeks Stravinski teosed «Kuningas Oidipus» ja «Psalmide sümfoonia» ning Picasso illustratsioonid Ovidiuse «Metamorfoosidele».

Mida öelda traditsioonide kohta? Sõna «muuseum» ei ole traditsioonide sünonüüm. Tõelisteks kunstitraditsioonideks tuleb pidada hoolikat suhtumist arengunähtustesse ja seda tüüpi traditsiooni ennastalgava teenimise näiteks võib pidada Vladimir Stassovi elu ja tegevust, kes kirglikult võitles ükskõiksuse vastu kunstis, olles väljapaistvatele vene kunstnikele võimsaks «kasvustimulaatoriks».

Meie päevil võib tihti ühe või teise uudisteose kohta kuulda: «See on otsing», «see on eksperiment». Mis puutub otsingutesse, siis kõige paremini on nende kohta öelnud Pablo Picasso, kes ajakirjaniku märkusele: «Kogu elu te otsite kunstis», vastas: «Ma ei otsi, ma leian!». On tavaks kujunenud, et eksperimenti all mõeldakse otsinguid uute kunstivormide ja uue keele alal.

Pöördugem ajalukku. Austria helilooja Arnold Schönberg töötas omal ajal, XX sajandi algul välja uue helikeele süsteemi, nimetades seda dodekafooniaks. See süsteem ei luba heliloojal muusikat luues hetkekski kõrvale kalduda kombineeritud 12-toonilise helirea kindlaksmääratud reeglitest. Nii näiteks on keelatud helide kordamine nii horisontaalis (meloodia) kui ka vertikaalis (harmoonia), kuni kõik kaksteist heli pole ära kasutatud.

Schönberg kuulutati üheks maailma ajaloo suurimast geeniuustest, tema loodud süsteem äga leidis laialdase leviku kogu maailmas. Schönbergi järglased (nende seas oli mitmeid väga andekaid heliloojaid) olid veendunud tema õpetuse erakordses revolutsioonilisuses: nende arvates tõi see sõltumatuse tonaalsuse ahelatest, andes loominguprotsessile täie-

liku vabaduse. Kuid... Schönbergi ei saa kuidagi nimetada ei reformaatoriks ega esmaavastajaks. Mitmeid sajandeid enne Arnold Schönbergi sündimist loodi Vana-Hiinas helikeele süsteem, mida nimetati *lü*'ks. See süsteem oli võrdlemisi dogmaatiline, oli ehitatud 12 astmele ja sisaldas endas terve rea kitsendusi. Kuid tuleb tunnistada, et *lü*-süsteem on Schönbergi omast palju keerukam, tänu oma sisulisele sümbolikalale. Selles 12-toonilises süsteemis kumboliseerib iga helirea aste aasta ühte kuud ja ühte tundi päeva kaheteistkümnest tunnist. Peale selle peegeldavad helirea astmed veel Päikese ja Kuu seisu taevas, mitmesuguste loomade ja lindude kujutusi, igale helile vastab kindel värvus, paaritu numbriga helid kehastavad aktiivset, mehist alget, kuus paarisheli — passiivsust, naiselikkust. Järgnevus do, re võib selles süsteemis tähendada: kollane emane kanaarilind palaval juulikuu keskpäeval! Arnold Schönberg rinda pistmas vanade hiinlastega! Ja hiinlaste süsteem kujunes välja juba V sajandil e. m. a.

Teine ajalooline kõrvalepõige, samuti muusika vallas. Selle sajandi 20. aastatel alustab Tšehhoslovakkia helilooja Alois Hába oma eksperimente helikeele väljenduslikkuse võimaluste laiendamise suunas, jagades pooltooni veel väiksemateks osadeks: 1/4- ja 1/6-toonideks. Peale paljude veerandtoonskaalas kirjutatud teoste loomist konstrueerib Alois Hába ka spetsiaalsed muusikainstrumentid oma teoste esitamiseks (klaver, puupuhkpillid jt.). Alois Hába kuulutati novaatoriks ja revolutsionäärriks. Oli see nii? Muidugi mitte. Piisab, kui meenutada, et iidsetest aegadest alates on mitmete Aasia maade rahvamuusika olnud üles ehitatud tooni väiksematest osadest (kuni 1/12-toonini), et panna kahtluse alla Alois Hába novaatorlus. Ta lihtsalt lõi silla Euroopa ja Aasia professionaalsete muusikakultuuride vahele, mille tulemuseks on intonatsiooniline sünteis, milles küll domineerib (tänu vastavatele instrumentidele) euroopalik koloriit.

Alois Hába alustatud eksperimentide edasine saatus läks väga loomulikku rada. 60. aastate keskpäigast alates vii-

vad erinevate maade heliloojad uute instrumentide konstrueerimise asemel euroopaliku ansambli koosseisu rahvuslikke instrumente või inimhääle. Ilmuvad sellised huvitavad teosed nagu R. Štšedrini «Poetoorium» ja «Lenin rahva südames», milles L. Zõkina hääli kõlab koos kõige «kaasaegsema» sümfooniaorkestriga, või rumeenia helilooja Vasile Hermani Kontsert fluerile orkestriga, terve hulk jaapani helilooja Minoru Miki teoseid, kus euroopaliku sümfooniaorkestri koosseisu on lülitatud rahvapillid *sakuhati*, *koto* ja teised. Tuleb märkida, et nende teoste helikeel on igati nüüdisaegne — nendes on kasutatud dodekafooniat, aleatoorikat, elektroonikat.

Järeldus? Järelikult on «avastused» tänapäeval, eriti kunsti vallas üsnagi suhtelised ning kunstiteose väärtust ei määra mitte tema «avastuslikkus», vaid seesmine emotsionaalne laeng, võime nakatada (vt. meie epigraafi!) kuulajat-vaatajat, teiste sõnadega — a n d e k u s e a s t e.

Mis veel määrab kaasaegse kunstiteose väärtuse? Tema sügav seesmine side mineviku kunstiga, niinimetatud klassikalise kunstiga, tema genealoogia. Uut, alles tekkivat kultuuri ei loonud mitte eitajad, kes kutsusid üles võitluse kahekümne sajandi vanuse kultuuriga, vaid need, kes võtsid selle kultuuri endale liitlaseks.

Minevikuga suhtlemise üks enamlevinud vormidest on epigoonlus. Epigoonlus on kasutu, veelgi enam — ta on ohtlik. Kõige sagedamini avaldub epigoonlus variatsioonivormis. Muusikas on seda kõige lihtsam teostada. Sellisel juhul kujutavad variatsioonid endast tavaliselt pala, mis on kirjutatud kindla eesmärgiga: avaldada austust ühele või teisele autorile. Niisugused on A. Arenski Variatsioonid Tšaikovski teemale, pala, mis lubab autoril end väljendada Tšaikovski stiilis, õigustades sellist ütlemissüüsi teose pealkirjaga. Tegelikult on kõik Arenski teosed variatsioonid Tšaikovski teemale, nii nagu ka Ippolitov-Ivanovi, Georgi Konjusi ja Pahlhulski teosed on sündinud Tšaikovski kiirgusest.

Hoopis teine asi on Picasso variatsioo-

nide tsükliatega. (Nagu teada, lõi Picasso mitu variatsioonide tsükli vanade meistrite teoste motiividel. Mina loen tähelepanuväärseimaks tema tsükli «Variatsioonid Velázquezi teemale».) Siin pole juttugi jäljendamisest, eksisteerib vaid tunnete ühtsus. Kunstnik Picasso, väljendades end kaasaegses keeles, on häälestatud samale lainele, millele kunstnik Velázquez; nende loominguline pingelaeng on võrdne. Kuigi erinevate eepohide elanikud, võtavad nad tegelikult vastu ühtviisi teravatult, neil on ühesugune arusaamine värvide keelest, nad mõlemad on esmaklassilised käsitöömeistrid selle sõna kõige paremas tähenduses, ja just sellepärast Picasso, luues oma «Variatsioonid Velázquezi teemale» ei avalda mitte ainult austust vanale hispaania meistrile, vaid räägib temaga üle sajandite.

Loominguline side võib olla ka väga kaugele eegade kunstnike vahel. Kaasaegne poola helilooja Mikolai Górecki, kes alles hiljuti oli üks aktiivsemaid avangardiste, muudab järsult oma kirjutamisstiili, olles mõjutatud vanade poola meistrite, eriti XVI sajandi helilooja Wáclawi Zamotulski muusika harmoonilisusest. Selle viljana ilmub Góreckilt põnev teos «Vanapoola muusika».

Šostakovitš «kõneleb» palju lähemate vestluskaaslastega: oma Viieteistkümnendas sümfoonia leiab ta kontakti romantikute Rossini ja Wagneriga. Meie päevilt võib veel näitenä tuua inglise helilooja William Waltoni Variatsioone Hindemithi teemale. Paul Hindemith, Waltoni saksa kolleeg, kirjutab omakorda Sümfoonilised metamorfoosid C. M. Weberi teemadele. Nii võib tõmmata ühendava joone Weberist Waltonini. Vaat milline järjepidevus!

Mida kujutab endast sellelt seisukohalt vaadatuna Rodion Štšedrini «Anna Karenina»? Selle põlvnemine on huvitav.

Rodion Štšedrin kasutab oma balletis Tšaikovski muusikat (miks ta seda teeb, sellest hiljem), Tšaikovski omakorda austas kirglikult Mozartit, lõi sümfoonilise süüdi «Mozartiana», milles Mozarti teemad on asetatud romantilise orkestri rüüsse. Meile on tuntud Bachi klaves-

siinile kirjutatud Prelüüdid ja fuugad Mozarti töötlusel keelpillitriole; Bach ise tegi mitmeid instrumentaaltranskriptsioone Vivaldi teostest. Ongi teine ühendav kaar, Vivaldist Štšedrinini, loomingu-impulsi edasikandumise järjepidevus loojalt loojale! See on veel üks näide, tõestamaks sügavate seesmiste seoste olemasolu erinevatesse ajastutesse kuuluvate kunstiteoste vahel, mis on olnud nende loojate andekusest, loomingu-impulsi «kõrgepingest».

Muuseas olgu öeldud, et pöördudes oma teostes Tšaikovski poole, Štšedrin «käib ühte jalga» Tolstoiga, kelle romaan «Anna Karenina» pole midagi muud kui variatsioonid Puškini teemale. Nagu teada, sai romaani kirjutamise ajendiks kaks fakti: Anna Stepanovna Zõkina viskus 1872. aastal Jasnaja Poljana lähistel rongi alla ning 1873. aasta märtsis luges Tolstoi «Belkini jutustus» ja teisi Puškini teoseid. /.../ Kirjas N. Strahhovi kirjutab Tolstoi: «Romaan tuli minu juurde tahtmatult ja eelkõige tänu jumalikule Puškinile.» Nii selgubki, et balletil «Anna Karenina» on peale kahe afišil nimetatud autori (Tolstoi ja Štšedrin) veel kaks kaasautorit — Puškin ja Tšaikovski.

Miks valis Štšedrin just Tšaikovski oma «kaasautoriks», aga mitte kedagi teist? Antud epohhi stiliseerimiseks ja tolleaegse seltskonna iseloomustamiseks oleks toosama Arenski samuti kohane olnud, mõni tema romanss ballistseeni-
desse igati sobiv, aga Štšedrin pöördus Tšaikovski ja veel tema Teise kvarteti ning vähemärgitava Kolmanda sümfoonia poole. Siin astuvad jälle jõesse sisemised seosed, antud juhul Tšaikovski ja Tolstoi vahelised, aga neid on palju, oi kui palju! Piisab, kui meenutada üldtuntud märkust Tšaikovski päevikust: «Kunagi pole minu autorlik enesearmastus olnud nii meelitatud ja liigutatud, kui siis, kui L. Tolstoi, istudes minu kõrval ja kuulates Esimese kvarteti Andantet, valas pisaraid.» Aga Tšaikovski päeviku teisest kohast loeme: «Tolstoi on inimene, kes suudab liigutada meie hinge kõige üllamaid ja imelisemalt kõlavaid keeli —

G. R.) nii nagu mitte keegi mitte kunagi enne teda!»

Tolstoid ja Tšaikovskit lähendavad ka nende ühised sümpaatiad ja antipaatiad. Ka ilmse maitse «anomaalia» puhul, nagu suhtumisel Beethovenisse, on nad solidaarsed. Nii kirjutab Tolstoi Beethovenist: «Beethoveni viimase epohhi (viimase loominguperioodi — G. R.) kvartett kujutab endast ebameeldivat müra, on huvitav ainult seetõttu, et üks mängib suurel, teine väikesel viiulil.» Ja Tšaikovski: «Ma kummardun mõnede tema teoste suuruse ees, kuid ma ei armasta Beethovenit.» Tšaikovski tantsib rõõmust ümber jõulukuuse, kui kirjutaja P. I. Jürgenson saadab talle kingituseks Mozarti kogutud teosed, Tolstoi aga loeb Mozarti «Don Giovannit» üheks maailma muusikaliteratuuri hiilgavaimaks šedöövriks. Tolstoi saatis Tšaikovskile kogumiku enda üleskirjutatud rahvalaule, paludes neid «töödelda Mozarti-Haydni, aga mitte Beethoveni-Schumanni-Berliози kunstlikus, ootamatuste otsimise stiilis». /.../

Tolstoi balletilaval... Kõlab paradoksaalselt. Me teame, et Tolstoi teoseid on väga harva muusikasse viidud. 1903. aastal ilmus J. Bitovi raamat «Krahv L. N. Tolstoi kirjanduses ja kunstis». Töö on põhjalik, muusikast mitte sõnagi, mitte ühtegi ooperit, melodeklamatsiooni (mis oli tol ajal üsna moes) ega muusikateost, mis oleks olnud Tolstoist inspireeritud. Aeg möödus, kuid olukord ei

Gennadi Roždestvenski ja Igor Stravinski



muutunud. Meie ees on «Tolstoi käsiraamat», koostatud 1928. aastal S. Baluhhati ja O. Pissemskaja poolt — jälle muusikast mitte sõnagi. Tõsi, käsiraamatu autorid ei lülitanud sinna rajataguste heliloojate teoseid, millega on seletatav kahe Tolstoi ainetel loodud ooperi nimetamata jätmise. Üks neist, «Ülestõusmine» (1905) kuulub itaalia heliloojale-veristile Franco Alfanole, teise, «Anna Karenina» (1915), autoriks on ungari helilooja ja viiuldaia Jenő Hubay.

Hiljem ilmuvad veel mõned ooperid: slovaki helilooja Ján Cikkeri «Ülestõusmine», tšehhi helilooja Emil Hlobili «Anna Karenina», Tšehhoslovakkia helilooja Bohuslav Martinů «Miks inimesed elavad» ja lõpuks üks vene ooperiliteratuuri tippteoseid, Sergei Prokofjevi «Sõda ja rahu».

Ballette ei ole. Millega seda seletada? Arvan, et Tolstoi enda suhtumine muusikateatrisse, eriti balletti, ei mängigi siin just viimast rolli. Nagu teada, oli see suhtumine äärmuslikult eitav.

Jättes kõrvale Tolstoi teatrit eitavad religioossed-esteetilised vaated (mis on üsna vaieldavaks põhjuseks), võime veendunult öelda, et balletiteatri üldine seis XIX sajandi keskel ei võinudki Tolstoi esile kutsuda midagi peale vastikuse koreograafia vastu.

Vene balletiteater ei kujutanud tollal endast midagi muud kui meelelahutuslikku tõmbenumbrit, mis sõltus eelkõige äärmiselt kosmopoliitse «kunstiliidi», kõrgaristokraatiasse kuuluvate balletomaanide maitsest. Siit oli pärit ka virtuoside valitsemine, täielik hoolimatus balleti süžee vastu (on teada juhuseid, kus etendusel jäeti vahele terved stseenid mõne tantsuvirtuosi haigestumise pärast või vahetati stseenidega teistest ballettidest), välismaiste artistide ülemvõim. Ballettide tarvis võeti dekoratsioone unustusse vajunud ooperitest, etenduste muusikaline külg oli aga laadapalagani tasemel. Vannutatud lavastajaid Puninit ja Minkust loeti esimese suuruse tähtedeks, aga nende kõrval tegutsesid ka vürst Trubetskoi taolised dilettantlikud «komponistid», kes lõi balleti «Pygmalion», kus Egiptuse vaaraod tantsisid valsse ja masurkasid «Punase sarafani» ja «Tšizik — põžiku» motiividel!

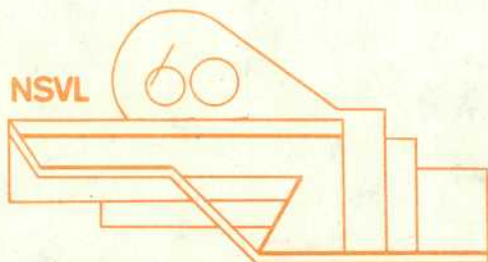
Pole siis imestada, et mõtleva vene intelligentsi suhtumine balletisse oli eitav. Mežovi, ühe suurima bibliograafi «Süstemaatilises bibliograafias» oli ballett kantud ühte rubriiki kalapüügi, ratsutamise ja võimlemisega. /.../

Kui kaugel on tänane balletiteater toonasest tantsijate seltskonnast! Tegevus, dramatism, sümfoniseeritus, žesti mõtestatud väljenduslikkus — selline on tänane ballett, mille loojate hulgas näeme selliseid suursi nagu Marius Petipa, Lev Ivanov, Mihhail Fokin, Fjodor Lopuhhov, Kasjan Goleizovski, Juri Grigorovitš, Anna Pavlova, Galina Ulanova, Vatslav Nizinski.

Ka Tolstoi poleks saanud jääda ei rahulolematuks ega ükskõikseks, nähes oma «Anna Kareninat» taaslooduna Rodion Štšedrini helides, Valeri Leventhali värvides, Maia Plissetskaja plastikas, nähes etendust, mis sünteisib ja summeerib aastatepikkuse vene balletiteatri parimate meistrite loomingulise põlemise. Kusagil hingesügavuses temagi (kes ta eitas Shakespeare'i) unistas teatrist suure algustähega. /.../

Rodion Štšedrin lahendas hiilgavalt raskeima muusikalise ülesande — kehas tas balletilaval Tolstoi romaani. Tema võit oli talendi ja töö, inspiratsiooni ja meisterlikkuse kokkusulamise resultaat. Tema uut teost võib iseloomustada Tolstoi sõnadega: «Muusika on tunnete stenoograafia.»

Gennadi Roždestvenski raamatust «Мысли о музыке» lühendatult tõlkinud Mare Põldmäe



«On nägu, mis fotol, ja näitleja loominguiline nägu. Nad on seoses, sest elukogemused, mõttetöö ja hingestus jätavad ka fotole omad jäljed.» kirjutas Voldemar Panso 1961. a. TRK lavakunstikateedri esimese lennu 17 lõpetaja fotode ilmumise puhul. Juuresolev, kronoloogiat ja paremusjärjestust mitte taotlev fotomontaaž läbi ajakirja lehekülgede esindab umbes ühe kolmandiku kaudu neid 165 näitlejat, kes selle kooli tänaseni on lõpetanud, sest tänavu sügisel on lavakunstikateedri 25 aasta juubel.

Võib-olla hakkab läbi erinevate näitlejanägude sünnisel ja muudel teatri-fotodel selginema kateedri, lavakooli loominguiline nägu? Või koguni eesti teatri oleviku- ja tulevikunägu, kuivõrd juba üle poole praegu töötavatest draamanäitlejatest on kateedri kasvandikud.

Vana harjumuse järgi vastandatakse praegu veel mõnikord kooli teatrile (kaigi Panso pidas süsteemi kool-teater-elu lahutamatuks), unustades, et mida rohkem kool toidab teatrit, seda tihedam peaks olema nende koostöö ja vastastikune vastutustunne. «Teatripedagoog peab olema ka teatri-praktik. (...) Vahel oleme väsinud. Üliväsinud. Ning siis küsime endalt: millestki peaks loobuma, mis oleks vähem tähtis? Ja leiame kõik, et vähem tähtis on too kõigile ülitähtsana tunduv ning efektsemalt kulgev, esieten-dustega pikitud pool ja et hoopis tähtsam on nii tähtsusetuna tunduv teatripedagoogika — sest see on meie hõmne päev.» (V. Panso, 1972, lavakunstikateedri 15 aasta juubeli puhul.)

Muidugi, kool ei jää kunagi teatrile a i n s a k s näitlejate juurdevoolu-kohtaks. Kuid lähemal ajal p e a m i s e k s vist küll. Aga kui koole on ainult üks? Kas see on siis hea või paha, kui varsti on kõik eesti näitlejad omavahel kooliõed ja -vennad?

Oleks hea, kui nad ise seda sagedamini mäletaksid. See võiks anda praegu nii tagaigatsetava juurte- ja turvalisusetunde. Oleks paha, kui see tähendaks midagi nivelleerivat. Aga lõpetanutele teinekord ette heidetud pahede hulgas — lavalise sõna halb valitsemine, pealiskaudsus, vähene iseseisva töö oskus jne. jne. — s e d a häda süiski ei ole. Teatrid ja näitle-jad on seni päris eripalgelised. Panso rõhutas alati, et kool tähendab a l u s e i d, solfedžot, kirjaoskust. Tähendab pinnast ja hüppelauda kõigisse stiilidesse ja laadidesse. Samast põhimõttest on püüdnud lähtuda ka Panso õpilased ja kaastöölised, kes nüüd juba viis aastat töötavad ilma Pansota. Kooli hüütakse rahva hulgas ja teatris seni ikka «Panso kooliks». Kas siis kool ei peagi muutuma? «Kindlasti,» vastas Panso ühes 1976. a. intervjuus. «Ta on muutunud siiani, muutunud isegi õppeplaanide järgi, rääkimata meetodilistest muutustest. (...) Ei teisene ju ainult teatrid, vaid ka õpetajad, kes on teisenema teatriga seotud. Teisenevad ka lennud, mitte ainult individuaalsustena, vaid ka aja lastena, elu uute väljaannetena. Peavad noorenema ka õppejõud. (...) Kui arheoloogia või küberneetika õppejõud on noor, miks ei peaks seda olema näitekunsti õpetaja? Tal peab olema ainult üks omadus: ta peab oskama õ p e t a d a. Siis taipab ta teisenemas ja muutumas seda, mis on meie pilgu ulatuses muutumatu. Teatrikuuur. Tema ükskordüks. Tema põhialus. Tema igihaljas tõde.»

«Panso kool» — me tahaksime, et kateedrit veel kaua nii kutsutaks — pole niivõrd mälestusele auandmine, kuivõrd suur v a s t u t u s. Sellesama teatrikuuuri ees.

Panso lootis oma viimaseks jäänud kirjas kateedri XX juubeli puhul: «Kõrs, õis, vili, uus kõrs. Ikka ja igavesti.» Kas suudame hoida s i s u l i s t õigust nimetusele «Panso kool» ka järgmisel veerandsajal? Kas püsib heade traditsioonide järjepidevus?

Pansot õppisin ma tundma Moskvast, Trifonovkal, GITIS'e ühiselamus. Tema oli režiifakulteedi kolmandal kursusel, juba üle kolmekümne aasta vana, mina teatriteaduse roheline rebane. Ühiselamu oli kehvake, aga me keegi ei nurisenud. Madalad kollased barakitüüpi majad, ehitatud vist Esimese maailmasõja ajal. Külmu oli ja vihma sadas sisse, aga selle eest nagisesid trepp ja puupõrandad koduselt ja kevadel oli lendlevatest vatistest papliehmestest ümberringi valge. Üliõpilaspere oli peadpööravalt kirju, kõikide Liidu rahvaste esindajad koos, palju välismaalasi, eriti režiid õppimas. See oli romantiliste lootuste aeg, nihkumiste ja muutuste aeg, kus tulevikuusk kahandas olnud ja olevad mured. Meil oli fantastiliselt vedanud. Selle aja GITIS'e õppejõud kuulusid vene intelligentsi kõige sügavamasse plejaadi. Olles mingi hingevalguse traditsiooniga veel kokku sõlmitud möödunud sajandiga ja saanud oma hüppelauaks 20. ja 30. aastad, seisid nad nüüd meie ees — küpsed, loomejõulised, valmis edasi andma oma kogemuste ja teadmiste kvintessentsi.

Panso oli ammendamatu energiaga laetud rahutu vaim, elulainete filosoof («kõik peab ära proovima»), parim anekdootide jutustaja ja esimene viiul kõikidel pidudel. Ta ei käinud, ta kandis ennast. Ta on jäänud meelde kuidagi suurena oli lehvivana kui lipp, midagi ikka hõljus ta ümber — kas sall või mantlihõlmad — ja oma toakaaslastest tundus ta poole pikemana. Tuli uksest sisse ja ütles «hurraa» ja kui välja läks, ütles ka «hurraa». Ei osanud me keegi arvata, et see Draamateatri puusepa Hans Panso poeg Voldemar tähendab kunagi meie kõigi jaoks stabiilse professionaalse teatri mõistet, inimest, kes võtab enda kanda teatriprotsessi vedamise koorma ja teeb seda raudse järjekindlusega 20 aastat. Näilise kerguse ja peaaegu pealiskaudsuse taga oli raudne tahtejõud ja mingi kadestusväärne käsna omadus, ta imes enesesse kõik, mis imeda väär. Ta pidi õppima viitele, tal ei olnud teist teed. Aga seda nagu polnud näha ega tunda. Alles hiljem sain ma teada, et psüühilise ülekurnatuse tõttu lõpetas Panso ühe eksami-sessiooni Moskva haiglas.

Mis viis teda, küllaltki tunnustatud näitlejat, täiesti tundmatutele radadele? (Tollal polnud pealinna sõit sugugi nii enesestmõistetav kui praegu.) «Uudishimu,» vastas ta mulle kord. «Ma tahtsin teada, mis asi see režissuur on. See ei andnud mulle rahu.» Ta oli kui teivashüppaja, kes



meeleheitliku tahtepingutusega vinnab end üle lati. Esimesena. Esimeseks ta jäigi meie teatrichorisondil. Ta võistles uhkes üksinduses iseendaga, sest konkurentsi ei tekkinud. Kaksikümmend aastat oli ta parim. Ta tõstis professionaalsuse kui mõiste oma loomulikule kohale. Ma ei taha ühtki teist teatritegijat halvustada, igaühel neist on oma koht ja kohustus üldises arenguprotsessis. (Vahel jutustas ta vanadest näitlejatest nii kütkestavalt, et jäi mulje: kõik parem on juba ammu ära olnud.) Aga tema tõi eesti teatrisse kirjaoskuse, keegi pidi seda tegema, see oli juba see aeg, kus silpe veerida enam ei kõlvanud.

Ma ei julge väita, et Panso oli oma kutsumuselt pedagoog. Arvan, et kui tal oleks käes olnud poolsada elujõulist noort haritud näitlejat, poleks ta hakanud kooliga vaeva nägema. Oma kutsumuselt oli ta režissöör, isegi mitte niivõrd peanäitejuht, kuivõrd lavastaja-režissöör. Aga kuna teatri- nooruse asemel haigutas tühjus, siis tema, kes ülihästi tajus sisemist käsku «on vaja», lõi teatrikooli. Ta oli kaksikümmend aastat lavakunstkateedri juht, tema vaimsus andis kateedrile näo, mõtte ja eksisteerimise õiguse ning õigustuse. Mida ta õpetas, kuidas ta õpetas? Õpetas tööd tegema, seda rasket hingelist tööd, milleks eeldusi on antud vähestele. Õpetas inimeseks saamist ja inimeseks olemist. Tema põhimõtteks oli kätte anda nn. joonistamisoskus, aluste alus, tegelgu õpilased siis pärast milliste «ismidega» tahes. Ta püüdis oma usku edasi anda, et inimvaimu elu loomine laval on teatri- kunsti põhiväärtus ja -ülesanne. Ta kutsus võimukalt üles eneseteostusele ja andis alatiseks kaasa usu teatri maagilisse imeteldavasse jõusse. Ta pakkus välja täpsed kunstikriteeriumid; algusest peale — mis on hea ja mis on halb. Mille poole peab püüdma ja mida tuleb vältida. Ma ei saa öelda, et kateedris oleks valitsenud triiphoone õhkkond või et Panso oma pedagoogilises töös oleks erilist delikaatsust ja leebust üles näidanud. Ta pigem tiris kursust enda järel. Tiivustas, tõukas, raius ja rebis. Tihtipeale tegeles ta kursuse kui tervikuga, andis jäämägede kaupa kätte materjali ning kursus pidi ise, omal jõul sellest läbi purema. Selletõttu kostis vahel kaeblikku viuksumist, et õpetaja ei näe neid. Et ta ei taju igaühte üksikult, ei tegele igaühega eraldi küllaldase põhjalikkusega. Tegelikult teadis ta neist rohkem kui nad ise aimatagi oskasid. Mingi vaevutajutava filigraantöoga oskas ta säilitada nende individuaalsuse, et nad ei muutuks primitiivseks ühendkooriks.

Tema ja õpilaste vahel oli küllaltki suur distants. Sinasõprust selle sõna sisulises tähenduses ei olnud. Paljudele oli ta hirmuäratav. Selleks,





*I lennu eksamikomisjonis:
H. Tohvelman, A. Lauter, V. Panso,
L. Kalmet, tolleagne Konservatooriumi prorektor P. Karp, V. Rummo.
Tagareas keskel üliõpilane, hilisem
kateedrijuhataja A. Üksküla.*



*VII lennu eksamikomisjonis:
R. Trass, V. Panso (viimast korda
eksamil), K. Ader, K. Raid, H. Tohvelman.*

K. Orro foto



*Kateedris on külas prof. M. Knebel.
Vasakult: kateedri kaasaegne laborant, omaaegne teatrijaloo õppejõud
Ivika Sillar, V. Panso, M. Knebel,
R. Trass.*

K. Orro foto



Legendaarne V. Panso, kes armastas viia õpilasi Metsakalmistule ja jutustada haudade juures legende ja anekdoote, seisab sellel pildil ligilähedaselt paigas, kus ta praegu puhkab.

K. Orro foto

et teda kardetaks, polnud sugugi vaja häält tõsta. Tema olemuses oli midagi sellist, mis andis aimata, et loomingulistes küsimustes pole ta järeleandlik noogutaja, et ta võib su põrmuks teha, kui peab vajalikuks, ning arvata võib, et see potentsiaalse maavärina kartus krambistas algul nii mõnegi. Küllap. Tugevamad ületasid hirmu. Panso armastas agressiivset näitlejaloomust. Passiivsetesse nurgasistujatesse suhtus ta kahtlustavalt. Kirglikult vihkas ta tühja targutamist. Ta oli viibinud praktilal teatris, kus kuude viisi tehti proove, vesteldi ja arutati, aga tükk paigast ei nihkunud. Sellest ajast põlgas ta tühilibisevat režissööri ja näitlejat. Hetkelise eneseületamise sööstu — kas või viltu ja valesti, aga pealehakkamise julgust — seda oskas ta hinnata. Algas, alustamine, ma algan — neil sõnadel oli tema jaoks suur ja määrav tähendus.

Esimene tund oli alati pidulik. Ka see oli ju alustamine. Iga kord uus ja lootusrikkalt pöördeline. Vasikavaimustuses kursus, kes pole oma õnnega veel suutnud harjuda, majesteetlik õpetaja, kellele on suunatud kõik pilgud ja ootusärevus. Ja esimesed paberile kirjutatud read. Vahel ta luges tundi-poolteist ja teatas siis, et see ongi kõik, rohkem ei tule midagi, sedasama õpimegi neli aastat. Täpsuse ja põhjalikkusega andis ta edasi peamise, asjade tuuma ja olemuse. Põhimõtted, meetodi, mis tunduvad nii käegakatsutavalt lihtsad, kuid mille omandamine nõuab aastaid. Ma ei üritagi määratleda, mis tegi Pansost Panso, kuidas tahtejõu, haardulatuse ja vaimse loomejõu koondumine andis sellise dünaamilise isiksuse. On inimesi, kes kunsti poole tormlevad edevusest. Samuti on võimalik edukalt teeselda teatritegemist, palehigis sekeldada ja jätta mulje, et kõrged mäed on paigast nihutatud, sealjuures on aga peamisest siiski osatud mööda hiilida. Kui teatritöös on ülesanded udusel ja ebakonkreetselt antud, siis töö muutub piinlikuks ja koormavaks eelkõige tegijatele endile. Panso oli olnud hea õpilane oma õpetajatele, seda eelkõige. Endise näitlejana oskas ta nüüd oma õpilaste psüühika labürindis tabada need kinnised seinad, mis segasid loominguprotsessi. Ta oskas aidata ületada häbi ja hirmu. Tema sisendusjõud hämmastas mind iga kord uuesti. Ta oli oma elukutse fanaatik, ilma seda deklareerimata.

Näidendiga tundi tulles ei raisanud ta palju aega analüüsile. Ta ehtas terviku üles kui arhitekt, kindlakäeliselt ja täpselt. Igal tegelasel, igal sündmusel oli oma koht, oma areng, oma põhjendus. «Ja nüüd läheme lavale ja hakkame mängima,» ütles ta kõige loomulikuma näoga, aga alltekstis oli kübeke ähvardust. Sellist, mis sundis end koondama, kokku võtma, kõik välja panema. Ja oligi hirmus ja kohutav ja jube ja õudne ja ometi nii vaimustav lavale minna. Iial ei rahuldunud ta esimese



variandiga, keskmise šabloonse lahendusega. Noriva nõudlikkusega häbimärgistas neid, kelle jaoks mugav $2 \times 2 = 4$ tikkus muutuma kunstimet ahistavaks piiriks.

... Te ei hinda sündmust. Te ei valitse stseeni. Teie silm on tuim. Teie diafragma pole vaba. Te olete inertne. Te sööte sõnalõppe. Millest tekivad teil pinged? Te olete diletantlik. Teie piano ei kannu. Te ei vea mõtet. Te kannatate laval. Te ei kuula partnerit. Te hakite sõnu. Te ei tunneta žanri. Te ei arenda ennast. Teil on mõttekramp. Ja ainult üsna harva võis kuulda: Ahah, siit hakkab ehk midagi tulema...

Kui proov oli erk, siis unustati ajanäitajad. Proov on proovimiseks, tavatses ta ütelda. Need proovid olid tihtipeale konfliktised ja Toompea ahjutagune märg... Aga oli ju tõesti ka müür vastas, mille vastu oli mõtet peadpidi joosta ja sõrmenukke veristada.

Panso üksindus ei ole eriti meeldiv teema. Võib-olla kunagi sellest kirjutatakse. Oma parimatest õpilastest tahtis ta kahtlemata moodustada meeskonda. Head teatrijuhti võib ära tunda selle järgi, millise kaliibriga mehi ta enese ümber koondab. Aga nad ei püsinud ta juures ja igatsedes iseseisvust ning soovides kiirendada omaenese loojabiograafiat, lahkusid igaüks ise suunas. Pansost ei saanud üle ega mööda, võis ainult ära tõkuda. See on loomulik. Ainult mitte inimese jaoks, kelle juurest minnakse. Olla mina ise ja mitte rippuda õpetaja nimetissõrme küljes — tegelikult oli ta ise neid selleks ette valmistanud. Lõppude lõpuks oli ta kunagi ka ise teatriukse enese taga kinni löönud. Aga torkiy hetkevalu jäi. See tõi mõneks ajaks mingi teise vaatenurga asjadele, nagu mingid filtrid oleksid prillide asemel ees olnud. Ajavoolus ei ole neil asjadel enam tähtsust. Või on? Tõestada ei suudaks ma seda kunagi ja mu väide võib tunduda väljamõeldisena, aga ühes väga viimases Panso lavastuses, «Aurukatlas», oli mingi pinnavirvenduse all äkki tunne, et Õpetaja on oma õpilaselt omakorda midagi õppinud. See oli kuidagi abitult liigutav — nagu arglik käeviibe. Kas see oli?

Teatriprotsess on pöördumatu ja tal on omad, sisemised seadused, ometi võib mõnest isiklikul vastutusel tehtud otsusest muutuda nii palju — iseenda ja teiste arengu suund ning võimalused. 70. alguses, kui režissööride kriiskav kriis oli alles ehk veel poolikult tajutav, otsustas Panso vastu võtta eksperimentaalse lennu — režissöörid ja näitlejad koos. Seaduse järgi polnud see lubatud. Panso, kes ametkondlikke barjääre veidi pelgas ja kõrgemalseisvaid ükselliiste asjatult ei käinud



kulutamas, viis seekord oma tahtmise läbi. Režissööride vastuvõtuks luba saadi, ja imelikul kombel nad olid nagu oodanud, et neid kutsutakse. Sellest sai meie legendaarne seitsmes lend, kes oma läbilõõgi-võimet on tänases teatripildis häälekalt tõestanud. Tollal oli kahtlejaid. Kuhu te nad ometi panete? Andeka jaoks on alati koht olemas, andetule on raske kohta leida, arvas Panso. Panso tunnetas ka siin hetkevajadust, oskas ette näha, millisel rindelõigul on kõige täbaram olukord, ja võttis koorma vedamise oma kanda. Seitsmenda lennu lõpupeoks saatis ta kirja haiglast.

Üks asi, mida ta minu meelest halvasti oskas, oli puhata ja lõdvestuda. Suvevaheajagadel tegi kirjatööd või leekis kuskile teise maailmajakku filmivõtetele. Ta kiirustas elama nagu jookseks ajaga võidu. Ikka see hoog, uljus ja uudishimu, hõlmad lehvimas — nagu kerge tuul vihisenuks ta ümber, ainult juuksed hallid ja artistlik kivilips on asendunud soliidse nahkpintsakuga. Ma püüdsin pidurdada tema energilist ringileekimist. Kasutult. Meil oli printsiipiaalseid vaidlusi, näiteks küsimuses, kui palju peab olema diplomilavastusi ja kes neid peab tegema. Teadagi, kes neis vaidlustes võitjaks jäi. Aga rääkida temaga sai ja võis ja tohtis. Riieldagi võis, aga harva ja selleks tuli end hirmsasti kokku võtta. Ta oli väliselt väga demokraatlik, aga tegelikult oli asi demokraatiast kaugel. Oma tegelikku mina ta siiski varjas ja ennast ei avanud. Suhtlemises oli ka just nagu väga aval ja lahtine. Aga oli situatsioone, kus ta oli kinni nagu lukk ja lahti hammustada võimatu.

Teatrisaginas on vähe võimalust üksi olla. Aga neid hetki ta vajas. Ta oli ka liiga populaarne, et end päästa aplast klatšist, millest ei pääse vist küll ükski kunstnik.

«Kujuta ette, mulle öeldi, et mind on täiesti kindlalt nähtud Müürivahe tänaval kassi kägistamas. Miks kassi ja miks just Müürivahe tänaval?» küsis ta kerges hämmingus.

Teda tunti tänaval. Peeti kinni. Pöörduti ümber — näe, Panso läheb. Ise armastas väga jutustada lugu, kuidas üks võoras mees talle teatas — Nojah, sa muidugi arvad, et ma sind ei tunne. — Kes ma siis olen? — Ernesaks muidugi.

Kord kohtusime Kloogal. Panso oli emaga. Ema astus vapraalt pojaga ühte sammu ja Panso hoidis tal käest kinni.

«Kus on siin tsentrum?» küsis ta ilma igasuguse huumorivarjundita. «Ma tahan tsentrumis olla.»

Veel vanas kodus, enne tulekahju, ilmus ühel päeval aknarüudule maalitud lind. Keerulise nimega.



«Tead, see on niisugune lind, et tiivad jäävad üha väiksemaks, sööb end rasva ja ei suuda enam lennata. Ma lasin selle siia joonistada, et meeles seisaks. Kui mina kunagi selline olen, ütle mulle.»

Kaitsereaktsioon, et end kuidagi säästa sellest sipelgapesa sagimisest, oli tal kiirelt käivituv. Kui ta ei tahtnud, siis ta ei kuulnud. Nii nagu targad vanainimesed. See oli ka üks tema omadusi eraldada vähemtähtsat peamisest. Silm klaasistus ja kõrv oli lukus. Sekka sattus ka seda informatsiooni, mida oleks võinud ja pidanud kuulma, aga too enesekaitse oli kui hiina müür. Sealjuures, kui tuli ennast anda, kadus igasugune alal- ja kokkuhoidlikkus. Lõpuni minna nagu Oidipus. Täna, siin, kohe, praegu. Nii igas tunnis ja igas proovis. Kuñ haigus surus juba oma arvet peale, ei tohtinud ta kätega vehelda. Või ta sest hoolis. Vahel esitas nagu nimme saatusele väljakutse. Enne oma viimaseks jäänud tundi oli ärevil.

«Ma pole nii ammu tundi pidanud. Ma kardan, et olen neile ebahuvitav.»
See ei olnud koketeerimine.

«Hoia ennast, istu, las nemad teevad.»

«Issand küll, neid tegema panna on ju kõige raskem!»

See tund jäigi viimaseks. Üks lõplikke jutuajamisi oli Piritä sanatooriumi aias männi all pingil. Rääkisime tulevikust. Ma püüdsin talle tugitoolis istuva majesteetliku Maestro rolli kaela määrada. Leppisime kokku, et viin lapsed talle koju Kivimäele kätte. Et poleks söitmist ja väsitamist.

Tugitoolis istuva Maestro roll jäi tal mängimata.

Kõige vähem tahaksin ma jätta muljet, et Panso oli suur märter, kelle mälestuse juures me kõik peame aupaklikult kummarduma. Tema elu oli ere ja iga oma hetkega parajas keemistemperatuuris ja ta jäi lõpuni iseendale truuks.

Kõige hullem oleks see, kui kateeder ilma temata muutuks alalhoidlikult kitsaks dogmade piiblikuks või vaikse tiigi seisvaks veeks. Aga oma kultuuriehitamise ja -pärandamise argipäevas ei tohiks me unustada üht ja väga põhilist: seda vaimuelu avardamise ja mõjutamise töö o s k u s t, sest muidu lihtsalt ei ole näitleja oma «ajastu lühike, koondatud kroonika».

Ja kuigi messiase-ootused on meil vaimukalt välja naerdud, mõtlen ma siiski, kuuldes telefonis energilist hoiget:

«Kuda lavakasse sisse saab?!»

— kui see pole veel puusepa poeg, siis ehk on järgmine...





P. Rattiste fotod

«Ema, ema, kes need on? Ema, miks nad karjuvad? Ema, kas need on mustlased?»
- «Taevas hoia, tõesti . . . Liidi, tule vaata! Kas need ongi need, kes näitemängu teevad? Liidi, äkki peaks pesu ära korjama, ega tea . . .»

«Hoidku küll, nad teevad ju sama tükki, mille meie rahvas kah kunagi maha mängis. Seda peab küll vaatama minema!»

«Ema, mina tulen kaasa. Ema, ma tahan teatrisel Ema, üttele, kas hobused ka kaasa mängivad?»

Jaa, tõepoolest, need olemegi meie — Hiilgav Vedelteater. Nagu kuulutusel kirjas: «Täna kell 16 etendab Altmetsa Sassi ja Lombi Kadri nimeline Hiilgav Vedelteater Suislepa mõisa pargis Hugo Raudsepa komöödiat «Vedelvorst». Öhtul kultuurimajas kabaree.»

Aga kellele tühipaljas kuulutus ikka mõju avaldab. Sellepärast hüppame veidi enne alevisse sissekeramist vankritelt ja otsime rütmipillid välja: suured trummid, tamburiini, kõristi. Ning Toomas kinnitab bongod esimese vankri serva külge. Teised vaikivad algul. Toomas võtab bongodega hoogu sisse, jah, see pill elab ta käte

all. Toomas mängib, ma tajun, kuidas ta mõnuleb, kuulates algul aeglasi, kobavaid, siis üha jõulisemalt pulseerivaid rütme oma sõrmede alt valla pääsemas. Helid toituvad iseendast ja söövad nagu elav tuli end üha võimsamaks, metsikumaks. «Nüüd!» ütleb miski minu sees, ja ma panen suure trummi põntsuma, unustades kohe mängima hakates, et tümpsutan nagunii järjekindlalt rütmist väljas. Toomas mängib vankri järel käies, aga see ei sega ta keha muusikaga kontaktis olemast. Ta pruunikis põlenud, veidi negroidse plastikaga jäsmed on pidevas liikumises, keha on nii helide allikas kui ka nende vastuvõtja, tõeline *perpetuum mobile*. Näen, et hoolimata süvenemisest oma mängu, registreerib ta ka minu juurdetulnud trummipõntsu, ja bongorütm muutub väheke. Ta võttis mu oma mängu sisse! Ma ei juurdle enam, milal lüüa, et see rütmis kõlaks, lähen lihtsalt kaasa, olen osa tema mängust. Ja siis ei ole need enam ainult meie kaks. Talvo istub kõristiga mu kõrval, tamburiin on Raimo käes, Angelina on samuti vankrilt maha hüpanud ja tantsib, tuues kuuldavale helisid, mis iganes näitleja ainuke instru- 22

ment, inimkeha, võimaldab. Näe, ja Märt on juba püsti, seisab ees sõitva vankri serval, pea kuklas, oodates. Kohe, kohe hakkab ta laulma laulu, mis oli meiega koos kõik need 26 päeva juulikuus 1982, mil me, Vedelateatriks kehtastunud konservatooriumi lavakunstikateedri XI lennu tudengid pärast teise kursuse lõpetamist sõitsime etendusi andes mööda Eestit

«Mis iversevarki teater see oli?» on huvilised hiljem imestanud. Kust ta tuli ja kuhu läks? Keegi midagi täpselt ei tea, ainult et mitmel pool olla nähtud nelja hobust, kolme rohrohelist vankrit ja ühte kaarikut. Nagu miraaž suvise leitsaku ajal... (Meie ise, sõites pärast ilusat seitsmevõnnapäeva aina lõõskava päikese all, mis turjalt seitse nahka kooris, langesime küll korduvalt miraažide ohvriks. Juhtvankri kutsar Raul põdes selle käes lausa krooniliselt.) Aga teater oli ometigi ehtne, lihast ja luust. Läänud suve 10. juulist kuni 5. augustini oli selline viirastuslik teater tõesti olemas ning andis nende päevade jooksul siin ja seal Kesk-Eestis 23 etendust. Siis tuli ta ots. Me põlesime Vedelateatrina lõpuni kiiresti, heleda leegiga, et ehk kunagi, näiteks järgmisel suvel, taas tuhasta tõusta.

Sündis meie teater aga juba kevadel, kui ühel omavahelisel koosviibimisel Viljandis tekkis mõte luua suvel rändav hobuteater. Vaagisime ka Eesti saarte vahet sõitva laevateatri püstipanemise võimalust, aga et hobuserakendamine tundus rohkem kätte järgi olevat kui laevaehitamine, jäime maa peale pidama. «See leheb me kätte

küll!» praalis tookord õppejõud Raul Tammet «Vedelvorsti» Joosepi sõnadega. Ja tema süü see eelkõige ongi, et fantaasia reaalsuseks sai. Raul Tammet oli ka reisi ajal meie juht ja õpetaja. Ometi on ta selline õpetaja, kelle juuresolek ei sega meid olemast omaette, omamoodi, kuigi ei või ka öelda, et ta oleks üks meie seast, samasugune kui meie. Mitte meie seast, aga meiega küll, seda kindlasti.

Siinkohal sügav kummardus lahke suhtumise ja abi eest ELKNU Keskkomiteele, Draamateatrile (teater laenutas meile kostüümid) ja Aravete kolhoosile. Ilma nende mõistva suhtumise ja usaldusega olekski kõik jäänud pelgalt fantaasiaks. Suure riski võttis enda peale Aravete kolhoosi osakonnajuhataja, tallmeister Arved Toots, andes viietestkümmene tudengi hoolde neli vankrit ning hobust: Ulma, Gita, Lipsi ja Uba. Hiljem, kui Gital jalg haigeks jäi — valesti löödud raua tõttu läks kabi mädanema — sõitis Arved Toots ise kohale. Raud vahetati ja hobuse jalg paranes.

Repertuaariküsimus sai paika nagu isenesest. Mõlemad mängitud etendused kuulusid esimese kursuse eksamitööde hulka. «Vedelvorsti», mis valmis Raul Tammeti käe all, sai tollal juba sellistes tingimustes mängitud. See oli 1981. a. jaanipäeval õppejõud Härmo Saarmi suvekodus läänearannikul, Massus. Küllap sealt jäigi verre soov mängida vabaõhuteatrit maarahvale. Proove ei jõudnud me enne sõitu just liiga palju teha ja minnes oli kõhe tunne, et etendus on liialt rabe, näitlejate mäng ei kõla kokku. Tagantjärele arvan etenduse

Lavakunstikateeder - 25



sarnaseks, ja sellelgi on oma mõju. Tõsise-
mat maatööd tegime kogu reisi jooksul
vist vaid korra, kui Suure-Jaanis koorma-
täie heinu pererahvale lakka viskasime.
Asi nüüd rääkidagi, mis suur töö see, aga
mitte töö suurus pole oluline, vaid muu.
Noh, see heinakoorem ise, et ta seal oli...
Paljud sellised tühised, loomulikud seigad
lökkavad sind märkamatuks kuhugipoole,
ise sa oma liikumist ei märkagi. Aga kui
viierendal päeval võtsin päevaraamatu, et
üle hulga aja märkmeid teha, siis tundsin,
et pastakas ei sobi nagu pihku, ei oska
temaga midagi peale hakata. Ja sõidu lõpu
poole ei pannud keegi imekski, kui Märt
ise Lipsile uue raua alla löi, sest seppa
polnud Mustla kandis leida.

Vankriga tasapisi logistades tundub
ümbrus, Eesti maastik teisem, kui muidu
oled harjunud märkama. Eestimaa tundub
nagu suurem. Ja järsku on nii selge, miks
need põllud, metsad ja lepestikud seal kõik
on, ehkki ei oska ka mitte endale sõnas-
tada — miks. Lihtsalt tead, et on nii, ja nii
on hea. Samuti ei oska sõnastada, millised
nad on, ometi tean ma nüüd täpselt, et
Mulgimaa põllud on sellised, Voore-
maa on selline, ma olen neid tun-
nud. Ka kogu sõidu kohta tuleks öelda:
oli selline sõit, ei vahva ega igav, ei
hea ega halb, ei eriline ega tavaline.

Võib-olla niisugune.

Me sõidame Pukast Otepäälle. Vedelen
vankripäras, loen raamatut. Lugemine siin
on isevärki mõnu. Ma hoian raamatut sü-
les, loen harva mõne rea ega teagi, millest
seal raamatus juttu on. Ma elan praegu

teist elu ja raamatulugemine ei kuulu siia,
aga ikkagi on raamat, kirjasõna, püha ja
armas. Ehk on raamatu süleshoidmine ette-
kääne, et mitte millelegi mõelda, lihtsalt
lesida ja kuulatada kabjaklobinat, vankri-
kriksu.

«Vist hakkab sadama,» hüüab Enn kut-
saripukist. «Andke mulle mantel.» Ja juba
rabistabki vihm vankri presendil. Vaevalt
jõuame lahtised vankriotsad kilega kindlus-
tada, kui korrapäradud valingud vankrikatet
raputavad. Enn jääb kutsarina välja vihma
kätte. «Kuidas seal on?» küsin. Vastus
tuleb venitamisi: «Pole viga.»

Pärast vahetan ta välja. Külmal vihm sajab
endise ägedusega. Teel suured loigud,
mäekuplid ümberringi mähitud vihmaloori.
Maastik on elutu, inimtühi, välja surnud,
loodus vaikib vihma juues. Ma kõssitan
kutsaripukis, villane mantel vettib kiiresti
läbi, ent on ometi soe. Ei ole mõtteid, ei
ole teadmist iseendast, ma nagu ei hing-
gaksiki, Hing on kuulatama jäänud, joob sa-
muti vihmashahinat.

«Hei, hei, hei, las käia!» ei pea keegi
meist eespool vastu. Hüüab korra, hääli
sumbub vette. Ja jälle on vaikus ja vihm.

Hobused, hobused, vettinud hobused,
pead madalasse vajunud. Ka nemad ei
mõtle praegu midagi, solberdavad vaikselt
läbi loikude.

Nägin ka asju, mis varem kogu reaalsuses
polnud teadvusse jõudnud. Kui palju
on igal pool mahajäetud talusid tugevate
põllukivist vundamentidega, arvukate kõr-
valhoonetega just-just sellisesse seisus-
korda jõudnud, et remontida pole neid





enam kunagi mõtet. Ehkki need majad pole veel surnud, need on raugastunud majad, oribunud ja raugastunud majad. Mulle näib, et minu pojad enam nende majade hingamist ei kuule, aga mine tea, ehk on seda tunda veel ka saja aasta pärast.

Vahel on nii, et mingi ebamugavus, tühiolukord saab väärtuslikuks hiljem. Nagu mõttetult kaduv, veniv ajalõik osutub oluliseks elukogemuseks, mõne seesmise pöörde eel- või järelheliks. Midagi niisugust on ka selle sõiduga. Aeg voolas teistmoodi. Sa loksud vankripäras pikki tunde, ei juhtu midagi, ometi registreerid aeg-ajalt meeoleolumuutusi endas. Ja millepärast ei tule pähe, et teha pole midagi. Nagu õngitsedes, kiirustada pole kuhugi. Ja kui jõab kätte näiteks söögiaeg, ka siis kiirustad rohkem kombe pärast, sest ega ta kuhugi kao. Joosta pole millegi eest ega millegi järele, tuleb elada siin ja praegu.

Nii saab rituaali maigu mõni täiesti lihtne asi, näiteks ühine suitsutegemine pärast sööki või «hobuste ettepanek läks!» hommikuti, või mänguplatsilt lahkuvale rahvale järele vaatamine. Ja hoopis vähem on rituaal, ütleme, õine lõkke ääres laulmine. Laulmine on eriline seisund, püha-päev, ja maagiline hetkemõju võib olla suuremgi, aga see pole riitus. Rituaali ei

saa luua, rituaal tekib ise märkamatuks. Ka seda taipasin alles nüüd.

«Vedelvorst» ei olnud teele asudes päris valmis ega saanudki valmis kogu reisi jooksul. Ja tundub, et ei saaks iialgi, kuipalju me seda ka mängiksime. Etendus on lõputult kasvav, muutuv, arenev, kuigi see ei välista teatud kindlate hetkede kinnistumist. Sõidu jooksul tehti aeg-ajalt vankrites proove. Esimesel õhtul oli ühe lagununud talu õues peaproov ja n.-ö. de-koratsiooni ja lavaseade proov. Hiljem saigi mängitud peamiselt taluõuedes, kus mõnus pererahvas selleks loa andis. (Vaid korra kolisime koos vaatajatega siseruumidesse, kui kell seitse veel tublisti vihma kallas. See oli Alatskivil, kus lõpuks sai mängitud Alatskivi lossi saalis. Seevastu Pikasillal tuli mängimine vihma tõttu küll katkestada ja ühes publikuga pererahvalt ulualust paluda, aga kui sagar hõredamaks jäi, mängisime uhkesti lõpuni, ja tookordsed seitse pealtvaatajat jäid igati rahule.)

Sellised mängutingimused nõudsid kohanemist, head publiku tunnetamist, stiilitaju. Ja ega antud aega hanguda, sest mängimisele pretendeeris kolm koosseisu.

Näitlejate arvukus ja uus mänguplats igal korral muutsidki tüki esituse plastiliseks. Kuni viimaste etendusteni lisandus 26



nippe, stseenid said uusi kõlavärve, vaheldus mängu koomilis-lüüriiline tonaalsus. Algul oli platsil segadusi palju: kuhu aida nurga taha on «ära heinamaale», kuhu «ära tuppa», samuti pidi oma lavalemineku märgusõna kõrvupingutavalt varitsema. Sufilööri aida irtakil ukse taga läks julgestuseks siiski vaja vaid esimestel öhtutel.

Katsusime iga päev olla uues paigas (liikusime päevas keskmiselt 25 kilomeetrit) ja mängida igal öhtul. Oli küll ka paar logelemispäeva, üks hobusedki vajasid puhkust.

Hea oli «Vedelvorsti» ja kabaree suur erinevus nii sisu, vaimu kui mängustiili poolest. See aitas hoiduda stambist, sellest, et hakkad üht mängustiili kõige jaoks ainuõigeks pidama. Seetõttu polnudki vahet patt, kui «Vedelvorst» kaldus vahel tublisti rahvateaterlikku mängulaadi (mäng vabas õhus kutsus esile hääle tugevdamise, paksema värvi karakteriesituses). Kolm koosseisu polnud kindlad, need muutusid korrast korda, mäng erinevate partneritega ärgitas improvisatsioonile ja uutele leidudele. Lisaks väikesed ootamatused, mida rohkesti ette tuli. Kui Pedjale jõudsimel, olid kõik kolm peaosalist ära sõitnud, Toomas oli lubanud etenduseks kohale tulla, aga et tund enne algust

teda veel polnud, sai «püstolnäitleja» Märt käsu püssirohtu süütepannile raputada. Tol öhtul jõudis Toomas siiski platsi, aga kuna Märt oli oma vaimu juba ette valmistanud, anti talle järgmisel öhtul Rakkes võimalus mängida. Ja rekordarvilise, umbes kolmesajalise vaatajaskonna ees sündis meie jaoks uus Vedelvorst, uus ja ilus.

Hea oli ringreisil ka, erinevalt koolist, (välise) kriitika puudumine su mängu üle. Hinnangulise jälgimise puudumine on mürk edevusele ja paneb rohkem armastama tükki ning rolli kui iseennast. Kriitilise silma puudumine võtab küll ära ühe stiimuli, aga see mõjub hästi; koolis mängid, tihti juba ette mõeldes hinnangule. Positiivne arvustus tiivustab, negatiivne sunnib vastu võitlema, aga igal juhul on sinu tegevus tähelepanu all. Isegi kui õppejõud sind laidab, jääb mingi tunne, et sind on esile tõstetud. Ringreisil aga puudus liigne tähelepanu, seda oli vaid nii palju, kui sa ise esinemisega publikult suutsid võita.

Veel üks iseärasus oli, et su võimalusi ei piiratud ei õpetlike suunamiste ega uuestiproovimiste arvu määramisega. Koolis otsid tihti põhjusi, miks täna ei tulnud välja, ja tunded, et su tegelikud võimed on palju suuremad, kui laval näitasid. Aga



sellega piirdudki. Ringreisil mängides võisid alati end järgmisel õhtul ületada, parandada; kui mängis teine koosseis, siis vaatasid ja leidsid, et võid oma rivaalist järgmisel õhtul paremini teha. Koolis jääbki vahel ilma reaalse alusega oma suurtest võimetest petlik illusioon. Nüüd aga mängisid homme ja ülehommega jälle, vahepeal ei viinud miski su tähelepanu kõrvale. Polnud mingit takistust, miks sa ei peaks pari-

mat näitama. Aga homse saabudes ei taibanud sa jällegi lage. Mulle näis, et paljud pidid jõudma äratundmisele oma mänguoskuste pealiskaususes, eelkõige räägin muidugi isiklikust kogemusest.

Erilised olid mängutingimused, aga tavapärasest veel erinevam oli grupi psühholoogiline situatsioon. Sundolukord: sa elad oma kursusega koos, sul pole isegi sellist võimalust üksinduseks nagu näiteks laagris või malevas, sa viibid kogu aeg praktiliselt terve kursuse kuuldekauguses. Et teistega läbi saada, pead oma ego piirama. Kursus on kommuuni olukorras, kogu majandamine on ühine, igaühel on üldisi kohustusi. Südametunnistus ütleb, kuidas sulle pandud ülesandeid täita. Linnas rehkendad (kogu heatahtlikkuse juures sõprade vastu) oma kasudest lähtudes, kipud teiste huve mitte arvestama. Aga nüüd tunded, et kõik tajuvad, kui palju sa kohustustest viilid, palju kõigest osa võtad, ja see hoiab kohusetunde ärkvel. Näed kedagi nautimas ühist tööd, tunned häbi enda pärast ja innustud samuti tööst.

Elu kujuneb selliseks, et kui sa käitunud inetult, eksid moraalselt (teadlikult või mitte), siis keegi ei vaevu sind petma, vaid kõik võtavad tõrjuva hoiaku. Ma ei mõtle mingit erilist kuritegu, vaid pisisolvanguid ja -hõõrumisi, nagu neid iga päev palju ette tuleb ja millest enamasti vaikselt mööda minnakse. Linnaoludes peab sõber sinuga parema läbisaamise huvides kergemaks mitte reageerida. Reisil aga ei tule ta teiste hulgast valge varesena sinu poole üle. Kui koosolemine on eluviis, mitte ajutine olukord, siis pole mõtet pettusel mugavuse pärast. Millegi näotuga hakkama saanud (nagu ütlesin, seda tuleb ette kümme korda päevas), ei saa sa põgeneda ja end omaette puhtaks mõelda, vaid jääd teistega kokku ja see hoiab su südame-tunnistuse ärkvel. Kaaslased andestavad sulle, sa rõõmustad ning ei õigusta ega süüdistada end enam üleliia.

Kõik see peegeldab pinget, mis valit- ses tegelikult kogu sõidu jooksul. Inimesed väsisid, sest liiga palju tuli oma käitumist kontrollida ja revideerida. Viimasel päeval oli kogu kursus kriisiolukorras. Juba eelmistelgi päevadel ei pidanud paljud vastu ja hakkasid üht-teist endast välja paiskama.

Sellest, võib-olla liiga paksude värvi- dega kirjeldatud kriisiolukorrast hoolimata olen veendunud, et sundkoosolemine tegi 28

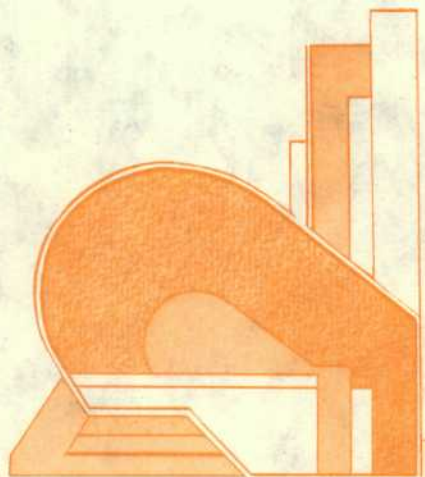
meile head. Nagu Eestimaa tundub mulle nüüd suurem, nii assotsieerub ka «meie kursusega» rohkem, ehkki läbisaamine pole muutunud.

Näen ka selle olukorra teist aspekti. Teatriüliõpilased on üldiselt suure individuaalsusega, paljudest teistest inimestest erineva temperamendi ja mõtteviisiga. Nad vajavad teiste noortega võrreldes veidi suuremat väljaelamisvõimalust ja tihti peale ka võtavad endale selle võimaluse. Ent sundkooselu puhul on väljaelamistarve pärsitud, sest mõnes mõttes ollakse ühesugused ja seetõttu pakkujaid on rohkem kui vastuvõtjaid. Iseloomulik on, et juba paar päeva pärast linna tagasi jõudmist otsisid mitmed meist taas kontakti. Nendega, kellest äsja olid surmani tüdinud. Ja ehk olid teised nüüd kuidagi armsamad kui varem, enne ringreisi. Ning jälle koos, ei hakatud meenutama möödunud, ei, üldsegi mitte, vaid kiruti linnaelu ja -inimesi.

Milline potentsiaalne, -puhkeasendis jõud meie kursuses peidus on, sellest sain taas aimu, kui õpetaja Mikk Mikiver, kursuse juhendaja, käis meil reisi ajal Ahjal külas. Mikk Mikiver pole meile lihtsalt erialaõppejõud, meie vahel on mingi muu side. Ta on õpetaja kõige laiemas, kõige pühamas tähenduses. Ta on meile püha-päev. Tundides või mujal Mikiveriga koos olles võib tajuda, kuidas igaüks meist on seesmiselt valmis nagu tiiger enne hüpet. Valmis mitte millekski eriliseks, vaid lihtsalt valmis tajuma teisi, ennast, maakera pöörlõhet võib-olla. Eriline oli ka õhtu Ahjal... Meile on Mikk Mikiveri väga vaja. Tahaksime meis peituvat magnetit võimalikult tugevaks kasvatada, et see õpetajat aina meie juures hoiaks. Mikiver ehk ei tajugi veel täiel määral, milleks meis peituv jõud võimeline on, kui seda täielikult rakendada ja järjepidevalt ohjades hoida. Sest meie tahame sadulas püsida.

PEETER ŠAUTER,
TRK lavakunstkateedri III kursus

5. november — ARVED HAUG, helilooja — 60
5. november — VOLDEMAR PEIL, teatrikunstnik, Eesti NSV rahvakunstnik — 75
7. november — HUGO MALMSTEN, operetinäitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 75
10. november — SALME REEK, draamanäitleja, Eesti NSV rahvakunstnik — 75
14. november — ELMAR PEÄSKE, dirigent, flöödkunstnik ja pedagoog, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 75
25. november — LILIAN VELLERAND, teatrikriitik — 50



Käesoleva aasta märtsis avaldas ENSV Teatriühing ajalehtedes «Sirp ja Vasar» ning «Noorte Hää!» tagasihoidliku teadaande selle kohta, et ühingul on koos ajakirjaga «Teater. Muusika. Kino.» kavas ellu kutsuda teatrikriitika huviliste seminar. Organiseerijate üllatuseks kogunes määratud ajal Teatriühingu heldrikorrusele 96 inimest. Ligi 70 neist esitasid ka konkursitöö, mille alusel seminarist osavõtjaks arvati 35 inimest. Töö seminaris läks käima 6. oktoobril 1982. Laekunud arvustuste hulgast valis toimetus avaldamiseks viis mõtteavaldust. Need pole tingimata parimad või «õigemad», valiku üheks olulisemaks aluseks oli soov teha trükisõnas juttu lavastustest, millele kutselised arvustajad on seni ehk liiga vähe tähelepanu pööranud. Nende mõtteavalduste trükkitoimetamisel on püütud maksimaalselt säilitada autorite ütlemissviisi.



JAAN TOOMINGA JUTUSTUS ALBERT SCHWEITZERIST

«Musta Mandri kasupojal» on Jaan Toominga loominguks eriline koht. Oma senistes töödes on ta ikka rääkinud olemise põhiküsimustest, elu mõttest ja väärtustest ning selgelt oma seisukohal lasknud välja paista. «Musta Mandri kasupojas» taotleb ta eriti palju ja konkreetset ära öelda — see lavastus on nagu Toominga sõnumi kontsentraat. Ehtfoominglikul sisul on siin aga uus vormikvaliteet, kusjuures ootamatu «lavastajapoolne askees» (Ülo Tonts) teatrivahendite kasutamisel võimaldab ometigi endiselt sügavat sisulisust.

«Musta Mandri kasupojas» on võrdset tähtsust nii see, kelle sõnad lavalt kõlavad, kui see, kes neid räägib. Schweitzeri probleem inimlikust moraalist, eetilisusest üldse ja inimeetikast eriti, headuse ja kurjuse vahel vahetegemisest on läbi mitmete lavastuste olnud oluline Toomingalegi. 1976. aastal, kui Jaak Allik «Kultuuris ja Elus» intervjuueeris kolmekümneks saanud Jaan Toomingat, ütles see, et loodab kunagi kindlasti kehastada hea südamega inimest. Nüüd, «Vanemuise» laval Albert Schweitzerina on tal see võimalus. «Musta Mandri kasupoeg» tundub ühe aatekaaslase jutustusena teisest, sest otsustades Jaan Toominga seniste lavastuste järgi, mõistab ta inimlikku headust suuresti samamoodi nagu Schweitzer.

Millest aga siiski lavastuse selline tagasihoidlik vorm? Ilmselt poleks suurem lavastuslikkus (mõtlen siin olustikupildikesi doktori tööst troopikahaiglas, dekoratsioone, butafooriat jne.) võimaldanud nii täpselt väljendada ideed, oleks lavastuse raskuspunkti kallutanud mõtetelt sündmuste edasiandmisele. Tooming tahab aga pakuda seisukohti, mitte võimalust nendeni jõuda. Muidugi kerkib nõnda oht laskuda pealetükkivasse deklareerimisse, skemaatilisusse, kuid... Betti Alver on kirjutanud:

Võib ju siduda ennast sõlme. Võib ju väänata silmi ja suud. Aga kunst on koletu kõrgel. Aga kunst on salalik sügav. Aga kunsttükk on midagi muud.



«Musta Mandri kasupoeg». Helene Schweitzer — Liis Bender, Albert Schweitzer — Jaan Tooming.

R. Velskri foto

Lavastaja meisterlikkust ongi tunda just sellest, et peategelase monoloogid ei muutu loenguks, mõistuslikkuse ja emotsionaalsuse vahel on väga täpselt doseeritud. Emotsioonide pooluse moodustab orelimuusika ja Jaan Toominga särav näitlemine. See, nagu ka osaliste dialoogid ja kostüümid, lisab staatilisele lavatükile näidendlikkust.

Näitlejate praktiliselt ainus väljendusvahend selles lavastuses on hääl, kogu mäng on üles ehitatud sõna mõjule. Ja see vahend kannab terve pika etenduse, muutumata kordagi küündimatuks. Kui rääkida õnnestunud osatäitmistest, siis esimestena meenutaksin Liis Benderit leebe, aga kindlameelse Helenena, ning Eero Tari rõmeda naeruga sõjaväelasi. (Tema haukuv toon on väljendusrikas, nagu ka Jaan Kiho kiire, veidi kähe, kuid ilmekas kõne.) Ja muidugi Jaan Toomingat laulval ja tasasel häälrel jutlustamas.

Nimelt jutlustamas. Kõigest, mis Schweitzerit mõjutanud, on usk ja muusika peamised. Etenduse paari tunni sisse ei anna mahutada lõputult eluloolisi fakte, mis näitaksid Schweitzeri filosoofia kujunemise teed, ning et tekst on asendatud kujunditega — sellest tunneb Toomingat. Nii saadabki kogu etenduse vältel Schweitzerit orelimuusika ja Jaan Toominga pöördub inimeste poole kahe küünla vahel seisvast kantslist. Ta kuulutab humanismi, mis oli Schweitzerile teadlik tegevusjuhik, mitte lihtsalt üllas tunne. Humanism, elu ja inimese austamine oli talle põhimõte. Et Schweitzeri ette kerkis inimese olemasolu ja tegevuse mõtestamise vajadus just sellisel kujul, tuleneb tema mitmekülgisusest. Looduse ja muusika ilule vastuvõtlik kunstnikuhing aitas Schweitzeril siduda inimlikke probleeme ning filosoofia- ja teoloogiaalaseid teadmisi, millest sai kokku veidi poeetiline, abstraktne inimeste barbaarsuse ja elu sihipärase tunnetamine ning vajadus leida väljapääs. Praktiline töö arstina, kõige rāpasema tegelikuse nägemine tegi need mõtted konkreetsemaks, aitas põhimõtteks sõnastada. Ja selleks sai: austada, hoida ja kaitsta elu.

Sama oluline kui globaalprobleemina on elu austamise küsimus ka inimlikul suhtlemistasandil. Jaan Toomingast paistab täielik nõusolek Schweitzeriga, kui ta mõtlikult ja murelikult inimeste headusest ja kurjusest rāāgib. Viis aastat enne «Musta Mandri kasupoega» ütles Tooming: «Elus olen ma kõige vähem rahul sellega, kus mu inimlik ülbus ja kõrkus minu üle voli on saanud. Veel enam: seda, kus mina tahtsin, aga teised kannatasid, — kõike seda ma kahetsen.» Nüüd, Schweitzerina, ütleb ta, et hoolimata elukutsest ja positsioonist peab igaüks hoolitsema, «et tema tegude läbi leiaks kinnitust tõeline inimlikkus», et «see, kellele elus midagi head osaks saab, peab tundma

ma, et leevendada teiste kannatusi». Tõepoolest, Schweitzer ja Tooming tunduvad mõttekaaslased olevat.

Küllap oli see muusika ja filosoofia koostõju, mis pani Albert Schweitzeri looduse harmooniat ja kooskõla otsima. Kuid muusikal on tema elus veelgi teeneid. Bachi suursugusus lisas mõtetele avarust, läbi elu oli muusika Schweitzerile hingetoeks. «Ilmu mu ees, — saaksin käia! Ilmu mu taga, — saaksin käia!» Kaarel Irdile kuuluvat ütlemine, et Tooming usub laulu sisse nagu šamaan oma trummi sisse. Schweitzeri-lavastusse mahub oreli kõrvale ka laul — paar lihtsat viisijupikest, mis sobival kohal sobiva meeleolu suudavad luua. Muusikast ei saa «Musta Mandri kasupoja» puhul kuidagi mõõda vaadata, sest see pole oluline mitte ainult lavastuse, vaid ka Albert Schweitzeri isiku mõistmisel.

Lõpetuseks tooksin veel ühe näite lavastaja ning peaosatäitja Jaan Toominga ja Schweitzeri vaadete kokkulangemise kohta. Järgmised Toominga sõnad eespool mainitud intervjuust võiksid sama hästi ka Schweitzerile kuuluda: «Kui lihtsalt libiseb üle huulte: elul ei ole mõtet. Aga see, et meie, survelikud olendid, pole veel tähendust taibanud, ei vähenda ränka süükoormat, mis tuleneb just meie taipamatusest. Sest kui elu meie juba kingitud on, siis oleks rumal tegu seda kingitust tühiseks pidada...»

ENE PAAVER,
TRÜ žurnalistikaosakonna
II kursuse üliõpilane

PILK KÖVERPEEGLISSE

Enamikule uue «Ugala» punastes tugi-toolides lõsuvast publikust Jaan Toominga lavastatud «Jane Eyre» ei meeldi. Aga teatrikülastaja maitset hinnates ja selle üle arutledes peame mees pidama, et praegu sõidetakse Viljandimaale pigem uhket kunstimplit uudistama kui teatrikunstist osa saama. Arusaadavalt on siis publiku hulgas tavalisest rohkem ühe küllaltki uue ühiskondlik-sotsiaalse kihi esindajaid, keda asja juures veetleb eelkõige väline hiilgus. Nendeks on neotõusikud. Mõne reaga neist lähemalt. Neotõusikus on tõusikluse uus vorm. Erinevalt vanadest tõusikutest ostavad uued palju raamatuid, nii klassikat kui ajaviitekirjandust. Lugemisel eelistavad nad kindlalt viimast. Neotõusikud käivad tihti teatris. Meelisetendusteks on meelelahutustükid, halvemal juhul minnakse lihtsalt ennast näitama. Reeglina neotõusikud ei loe luulet (vemmalvärsse küll). Neil on auto, suvila, värviteler jm. Paljud neist on käinud üks või mitu korda välismaal. Nad on väga enesekindlad.

Liigitamisel tuleks Jaan Toominga «Jane Eyre» paigutada pilkava ja pilava kunsti lahtrisse. Paistab, et enamik publikust (eelpool mainitud rühm pluss «kultuurimaaia» naisugu) ei mõista (või ei taha mõista), keda ja miks pilatakse. Arvatakse, et lavastaja mõnitab inglise kirjandusklassikut Charlotte Brontë't ja tema menukat romaani. Vaevalt, et see nii on. Kui aga tõesti lavastuses midagi muud näha ei tahetagi, siis selle süüdistuse varjust saab küll lavastaja peale näpuga näidata, et tollel on kunstist, teatrist, klassikast ja veel paljust muustki väär ettekujutus ja et tema lavastused lähevad järjest kehvemaks. Ning sinna juurde veel näitlejaid haletseks, et ega nemad süüdi ole, nemad peavad mängima nii nagu lavastaja käsib. Haletsegu parem iseenast, või kui neil on tõesti tungiv vajadus kellelegi teatritöötajast «kaasa tunda», siis haletsegu riidehoidjaid. Talvel on saapakotid ja kasukad kole rasked, vaesekesed vehivad nii et higi otsa ees.

Mina nägin Toominga «Jane Eyre'is» eelkõige (meie aja) seltskonnakriitikat. Satiir ja pilge on välja mängitud 19. sajandi kaudu, ja nagu juba märkisin, on publikust seda ei mõistnud. Kinnituseks toon mõned kuulnud repligid: «No on ikka ilusa tüki ära solkinud!» «Mõnda meest peab vist õpetama noa ja kahvliga sööma. Muidu õgib praadi lusikaga.» Need, kes selliseid lauseid pilluvad, ei ole aru saanud lavastaja taotlustest. Aga

võib-olla lavastaja ei pidanud vajalikuks, et need, keda pilatakse, sellest aru saaksid. Sest kahtlane, kas enesekindel ja nürimeelne väikekodanlane ka siis kunstile ja elule teistmoodi pilguga vaataks, kui talle teatris otse näkku röögitaks, et autoga ei saa igale poole sõita.

Paljud vaatajaist tulid teatrisse lootusega, et Jaan Tooming on Charlotte Brontë romaani lavastanud selliselt nagu inglise režissöör Delbert Mann oma filmis, mis ka meie kinolinal kaheksa-üheksa aastat tagasi jooksis. Jaan Toomingat aga pole võlunud romaani ümberjutustamine laval ning ta kasutab Brontë tegelasi teisel eesmärgil. Tähelepanelik teatrikülastaja märkab vahest juba enne etendust kavalehte silmitse-des, et midagi on «korrast ära». Kavalehel kujutatud sitside-satside hulgas hakkab silma üks *jeans*-püksitügumik.

Etenduse algus on küllaltki lähedane romaani meeleolule ja vaimule. Neid, kes hiljem lavastust kiruvad, ei häiri veel see, et Mrs. Reed Jane Eyre'i üliheaduse tulemusena vedru välja viskab, ega ka vana daami käelehitamine laval (surnuna?) lahkudes. Need on nüansid, mida sägeli tähele ei panda. Küll aga hakkab saali rahulolematust sugenema Adèle'i (Eha Undo) lavale ilmudes. Eha Undo kehabast kapriisest prantsuse tüdrukut rõhutatult karkeeritult. Koketeerivas ja eputavas Adèle'is pole lapselikust, selle eest on aga küllaga puberteedimaigulist naiselikkuks, mida Eha Undo esitab äärmiselt groteskset.

Adèle'i eputamine on järgnevaga võrreldes siiski pisiasi. Konservatiivsele vaatajale mõjub külaliste saabumine Thornfieldi lossi nagu külm dušš. Tänapäeva levimuusika ja aristokraatide diskotantsud mõjuvad enamikule publikust eemaletõukavalt, väiksem osa vaatajaist jälgib nende ees käivat groteskset mängu mõnusa muhedusega.

Etenduse nimikangelanna on täiesti romaanipärane tegelaskuju. Kai Siilbeki malbe otusekindlusega mängitud roll oli mõjuv, etenduse algul see lausa lummas. Jane Eyre on etenduse skelett, ta hoiab koos kõike seda, mis lavastusele annab varjundid ja suundumised. Kogu etenduse on Jane brontëlikult moralistlik ja puhas. Vaid korra sekkub ta nagu teisel tasandil käivasse aristokraatide janti.

«Jane Eyre'iga» annab nõukogude eesti lavastaja «aristokraatiale» ikka ränga hoobi küll. Nii vanad kui noored leedid on ennast-täis, upsakad, ülbed ja evedad. Kolonel Dent (Edgar Valge) ja kohtunik Eshton (Eero Neemre) liiguvad laval nagu vigased ahvid. 32

Frederick Lynni kehanud Elmo Ainula väänlemine meenutab narkomaani *rock'i*-ekstaasi. Kogu aadel on äärmiselt rumal (seda toonitab ka asjaolu, et nad ei suuda ära tunda nõukogude estraadistaare).

Aristokraatidest positiivsem on sir Edward Rochester. Romaaniga võrreldes on tehtud temagi kujus muudatusi. Lavastuses on ta omakasupüüdlikum ja veidi jõhkram. Kui Jane naaseb Thornfieldi, on mr. Rochester raugastunud ning me oleme tunnistajateks veidi piinlikulegi stseenile, kus pime rauk härdalt anub, et noor neiu abielluks temaga. Siin on sentimentaalsust otse välja naerdud. Kuigi Kai Siilbeki kehanud kangela tunded veidi tänapäevasem ja emantsipeeritum kui romaani kujutatu, jääb ta ikkagi araks. Tema argust nimetatakse isemoodi nimega: moraal ja kombelisuus. Jane hoiab oma südametunnistuse küll puhta, kuid mr. Rochesterile maksab see nägemise ja elujõu. Rein Malmsten mängib võimukat aadlimeest emotsionaalselt ja veenvalt.

Rochesteri hullu naist Bertha mängib jällegi Eha Ündo. Paistab, et sellele näitlejannale sobivad väga emotsionaalsed ja üliemotsionaalsed osad. Esimese vaatuse Bertha on pärit hirmu- ja õuduseteatrist, tema ebaloomulikud hääletsused, karjumine ja segane uitamine mööda lava ajavad vaatajale kanaanaha ihule. Teise vaatuse Bertha on pilavast teatrist. Pigem ajab naerma kui hirmutab see punase ürbi ja suure väitsaga ringikargav naine. Tõsi küll, taustaks valitud «Led Zeppelin» laseb oletada teistsugust eesmärki. Täiesti selgelt pilavad on aga teise ja kolmanda vaatuse lõpud. Lõpustseen annab üheselt mõista, et kogu etendusel polnud suurt pistmist eelmise sajandiga. Näitlejate ilmumine lavale tänapäevases riietuses ja samaaegne «alasti» lava näitamine on selgitav-sümboolne. Sellega paljastatakse lavastuse idee.

HENDRIK LINDEPUU,

Viljandi tuletõrjedepoo vahtkonnaülem

KALADI!

Talvel, mäletan, tekitas näitlejatunni afišikiri «Jumalata noorus» minus kerge lühise. Eks olnud juba mitmed Noorsooteatri lavastused «Koolilõpuööst» saadik tegelnud noorte «paljastamisega», näidanud õpilaste tegelikku palet (ikka see asjastumine, pidetus ja jõhkruks) ning osutanud süüdlastele — kas mitte kasvatajat ennast ei tuleks kasvatada, jne. Küsimused olid teravalt nähtud ning sotsioloogilise tabavusega illustreeritud. Teatri najal ärkas arutelule ka ajakirjandus. Üha uued saalitäied aplodeerisid lavastusele, üha uued arvustajad jõudsid leheveergudel ja klassikirjandites järeldusele, et on aeg kasvatada kasvatajat. Ja muutuski probleemi sõnastamine kahes meediumis ühepinnaliseks, «monoks». Kas ei sünnigi nõnda narkotiseerimise efekt: kes viitsib hiljem veel üles võtta teemat, millé ümber laval ja ajakirjanduses nii ohralt juttu tehtud? Problem peaks justkui juba selge ja lahendatud olema?

Mõistagi ei näita küsimuste väljaütlemine veel väljapääsuteed; väljaütlemist tuleb võtta ikkagi ainult esimese sammuna, mis äratas tähelepanu tänu senisele tuhmile taustale.

Probleemi sõnastamisele peab ilmtingimata järgnema mitte veelkordne sõnastamine, vaid analüüs, süvenemine. Progressi selles mõttes oodanuks ka Noorsooteatrit, aga värsket pealkiri «Jumalata noorus» näis vihjavat justkui alastioliija veelkordsele paljastamisele?

See oli muidugi häbiväärne eksitus.

* * *

«Jumalata nooruse» süžee pääseb valla situatsioonist, millesarnast nägime «Armsa õpetaja» finaalis: pedagoog seisab silmitsi oma õpilastega, ühe põlvkonna esindustüüpidega. Põlvkond ise on siin mõistagi põhimõtteliselt teine, jutt on ju natslike poepidajate järelkasvust, Reichi lootusest. Mõned võimalikud paralleelid lähtuvad lavastuste ainst — mõlemal juhul keskendutakse konkreetse kasvataja suhetele kasvandikega, mõlemas lavastuses on hetk, mil see suhe on antagonistlik.

Need «jumalata» noored on hämmastavad: ei mingit idealismi! Neil puudub eetilise pidur, nad ei ole juhitud ühegi veendumuse kaudu. Von Horváthi õpetaja adub seda, isiklikud üldistused on tal ammuilma küpsenud ja ta alustab arengut üpris komplitseeritud seisust, kuna on eneseteadlik. Ta aimab, et saabumas on külm aeg, kalade ajastu...

Lugedes kroonuideoloogiat pungil klassikirjandeid, otsustab õpetaja: ühiskonna jäi-



«Jumalata noorus». vettveebel — Jaak Johanson, Õpetaja — Sulev Teppart.

G. Vaidla foto

kus hakkab laste nägudelt tagasi peegelduma, hilja on midagi muuta! Juba on ta puge- mas ironiaskafandrisse, kui teda tabab draama sõlmitus — konflikt kalasilmse kollektiiviga.

Õpetaja nimelt väidab ettevaatamatult, et neegrid on ka inimesed. Puhkeb skandaal, sest šovinistliku ideoloogia kohaselt ei pea t o e l i n e patrioot neegreid inimesteks. Linnavalitsusse saabuvad «signaalid», lapsevanemad ähvardavad «abinõudega». Samas on Õpetajale klaar, et selline silmakirjalik prak- tika pole tõe kriteeriumiks, ning see, et ta oma olukorda täielikult näeb, annab meile põ- neva monoloogi: intelligentne pelgur tunneb ja austab teatavat piiri, kust alates tõe väl- jendamine ei tasu enam tõe hinda. Kaotada amet ja leib, kanda eluaeg «märki»? Niisugu- ne on valik, mille püstitamiseta poleks ühelgi diktatuuril ajaloo püsi. Siin on see inimese enesetunnetus ühiskondliku olendina...

Üks kujukas paradoks tuli laval ilmsiks. Otsustanuks Õpetaja hakata poisse koolitama oma parema äratundmise järgi, siis külva- nuks ta neuroose mitmele ametnikule, kes hoolimata vägivallaametist võivad mõistli- kud inimesed olla. On ju ametnikki süüdi vaid sedavõrd, kui võrd terve ebaõigluse ühiskond oma olemasolu süüd kannab. Trau- meerida inimesi, kes otsest kurja ei sünnita? Kas see on heale inimesele jõukohanegi? (Ma ei mõtle siin Õpetajat, küll aga üht tema või- malikku kaalutlust.)

Õpetaja peab paremaks suu pidada ja eda- si teenida, andes mõista, et neegrite küsimus lükkub leivaküsimuse survel edasi. Nüüd kuuleb *Hitlerjugend* temalt vaid seda, mida programm nõuab. Võõrandumine.

Õpetaja karakteriloogika paradoksi näen selles, et kui laagris poleks toimunud midagi nii ebatöenäolist ja õudset kui m ö r v, siis poleks Õpetaja iial püüdnud poistes toimii-

da. Oleks külmalt jälgitud, kuidas kalade põlvkond edeneb, ronib ühiskondlikele posi- sioonidele, murrab kõlblusel kaela ja maksab kätte manitsejaile.

Pärast mõrva, niisisi hilinemisega, ilmub Õpetajale Kõrgem Eetiline Printsip. Võõran- dumine ületatakse, Õpetaja saab võitlusküp- seks ja toob ohvri (kõneleb kohtusaalis tõtt), loobudes seega tööst ja leivast.

Nüüd korrutaks osav dramaturg tulemuse miinus ühega. Seda tehakse lavastuses (õppe- jõud-lavastaja Kalju Orro) isegi õnnestunu- malt kui romaanis eneses, palju liigset on la- val eemale heidetud ning täispingega otsi- takse, kes poistest on see «kalade kala», kes stiihiat osavasti juhtides järele katsus, mis tunne on inimest tappa.

Lavastuse paatos ei toetu kummatigi nii- võrd Õpetaja ümbersünnile, kui võrd salajase- le Klubile, kus Õpetajast innustunud poisid loevad keelatud raamatuid, ignoreerivad pa- raade ja nimetavad Ülemplebei kõnesid õige nimega. Sest mis oleks väärt Õpetaja kirgastumine, kui keegi kusagil selle tagajär- jel mõtlema ei hakkaks? Ei rohkemat kui isikliku arguse lunastamist. Mõtlemine etendu- sele: kohtusaalis ei öelnud Õpetaja ju sõnagi üldise olukorra kohta riigis, tema antud tunnistus ei püüdnudki vastanduda kogu süsteemi valele. Ei, Õpetaja edasikestmine on- vaid Klubis, uut laadi päästvas vaimsuses. On sündinud (sündimas) alternatiivne väär- tushoiak.

Käesoleva kirjutise ühes lõigus on tähtis viga. Peategelase ümberkasvamise põhjuseks nii romaanis kui sõnasõnalises lavatekstis on Jumala ilmumine laagrisse ja kohtusaali, mitte aga Eetilise Printsipi tunnetamine. Eksitus on siinses tekstis nimme. Kui räägik- sime Üdön von Horvathi romaanist, siis tule- leks pöörde põhjuseks kindlasti pidada ilmu- tust, sest katoliiklikud ärapäõramise ja Ju- malasse naasmise motiivid on romaani teises pooles kandvad. Sealhulgas stseen tubaka- kaupmehe juures, kus too lausub: «... mit- te ainult noorus, vaid ka vanemad ei hooli enam Jumalast. Nad käituvad, nagu teda pole- leksi olemas.» Lavastuses on aga ilmutust mõtestavaid stseene sedavõrd vähem, et Ju- mala ilmumine tundub ülepea olevat pisut põhjusetu (kui nii ikka tohib öelda). *Deus ex machina*'l puudub tingiv loogika, kuigi etenduse finaalis jääb kõlama mõte: «Jumal on tõe». Seepärast kipub siinkirju- taja lavastuse Jumalat tõlgendama mitte nii- võrd kõige oleva (ühtlasi ka alatute ini- meste) loojana, vaid ainult headuse ja õig- luse printsipi märgina. Seega siis mitte üks- 34

nes noorus, vaid ka šovinismist ja militarismist pimestatud vanemad käituvad, just nagu polekski headust ja õiglust olemas.

Jah, arvan, et see oli võimas diplomietendus ja võis küündida sügavale. Psühholoogiline draama lubab ka noortel näitlejatel kontrastsemalt esile tulla. Lavastus kasutab küll tingliku teatri võetistiku, alustades utreeritud karakterepisoodidest kuni kujundliku lõputantsuni, ent sisuliselt — ei mingit skemaatilisust. On pingeline indiviidi (Õpetaja) keskne realism.

Mikiverliku tarmuga, mida alles näitemängu lõpp oma sündmustiheduses varjutab, mängib peaosa Sulev Teppart. Vägivallaaimduse tekkimine laval on põhiliselt Õpetaja teene, see loob nimetu fašismiaura, mis vahendab omaaegset oletatavat atmosfääri (võrdleksin Fellini «Amarcordiga»). Ainult Tepparti hääli kipps teisel nähtud etendusest kuidagi sumbuma; ju oli kontroll lödvem.

Täpselt markeerides hiilgab armeekreetinist veltveebliina Jaak Johanson («rrüggement, paigaleh!»). Kujukalt tuli esile N-i (Andrus Vaarik) nüripäine agressiivsus kui põlvkonna palgejoon, võimsalt mõjus ka surrustõusnud N-i hall näoilme.

Just psühholoogiline analüüs isiksuse tasemel ning põlvkonnasisesele lahendusele osutamine on tihti olnud puudu, kui räägitakse eri aegade spetsiifilistest noorsooprobleemidest. Näitlejatund lisis suure lava tänapäevase sotsioloogilise grupipildile justkui teise ajakõlari, luues niimoodi aegruumilise kogupildi.

Avantüüri korras visandaksin kaks teemaatilist liini lennu diplomitöödes: esiteks põlvkonnateema («Meie elulood», «Kui ruumid on täis») ja teiseks mõnevõrra abstraktsem, kuid mitte vähem aktuaalne võitluse ja resignatsiooni, indiviidi vabaduse eetilise probleem («Draakon», «Antigone», «Jumalata noorus»). Aktsendid diplomandide mängus peegeldavad tuntavat mõttetööd materjali kallal. Sotsiaalselt mõtlemaid näitlejaid on ahnelt oodatud, ja võikski pateetiliselt küsida: kas pole aeg ise neid lavale kutsunud?

HANS LUIK,
TRÜ žurnalistikaosakonna
IV kursuse üliõpilane

VIVAT TEATER, KUS EI MAKSTA LÕIVU MÖTTELAISKUSELE!

Kujundada oma teatrile individuaalne nägu — küllap on see igale teatrijuhile eesmärgiks omaette, mida võib saavutada vaid suure tööga. Tugev isiksus peanäitejuhina — see on hea eeldus, kuid üksi, ilma mõttekaaslasteta kaugele ei jõua. Niisiis, omad, isikupärased näitlejad ja publik mõttekaaslasena paika pandud, hakkab välja kujunema midagi traditsioonidelaadset. Seda enam tuleb anda Komissarovi Noorsooteatrile, kus viimase aja toredad tööd panevad tuimemagi publiku kaasa elama ja kaasa mõtlema. Täna võime rääkida juba nn. Komissarovi teatrist kui traditsioonidega teatrist.

Millised olid Kalju Komissarovi esimesed lavastused, seda ma ei mäleta. Vist päris keskkooli algul nägin «Protsessi», etendust, mis tekitas teatud furoori, kuid minu jaoks puudus sel sõnum. Ei pakkunud täit pinget, sest ma ei olnud Komissarovi publik. Etendus oli minu arusaamist mööda liialt kärarikas ja tema kujundid jäidki tabamata, nagu kunagi oli liialt absurdne ja liikuv tundunud Pärnu teatri «Epp Pillapardi Punjaba potitehas...». Arvata võib, et peale välise efekti ma neis mõlemas midagi enam ei näinud. Kuid kummalisel kombel nad meenuvad, ju siis jälg. alateadvusesse on jäänud. Kas just mitte «Protsess» ei olnud see omamoodi etappi alustav lavastus, mispeale hakati rääkima Noorsooteatri oma palgest, tema sotsiaal-

«Armas õpetaja». Volodja — Toomas Lõhmuste
A. Saare foto



poliitilisest suunitlusest, mida eesti teater sellises ulatuses ei tundvat. «Peaproovi» ja «Prokuröri» teemalahendused jätkasid seda suunda ühiskondlik-filosoofiliselt tasandilt omamoodi. Need olid tugevalt abstraheeritud lavastused, mille peale «solidsel» publikul on tavaks saanud õigu kehitada, et mitte öelda «Ei meeldi»:

Noorsooteatri traditsioonilavastuste rida on kutsutud jätkama Vsevolod Višnevski «Optimistlik tragöödia». Venemaa, Kodusõda, kaas — see on omamoodi ideaalmaterjal Komissarovile. Ühelt poolt konkreetse aja ja ruumiga piiratud sündmused ning teiselt poolt taotlus mastaapsusele. Seda autori kavatsust toetavad lavastused õnnestunud kunstnikutöö ja muusika. Kõikehõlmavale kaosele ja stiihiale seada vastu nahkpintsakus kindlameelne seltsimees, kuid ikkagi noor naine, see idee iseenesestki tundub absurdne, ent traagiline ajahetk on alati sünnitanud kõige ebaharilikumaid (või ebainimlikumaidki) olukordi. Kogu selles mässavas laevajõugus on iseenesest palju vägagi tähelepanuväärivaid karaktereid, kuid ühekordsel vaatamisel ei jõua süveneda kõigi nende inimtüüpide probleemidesse. Koos tegutsedes annavad nad aga üpris tervikliku pildi ajast, mis nõudis suurt elamise kunsti. Omapärane osa kogu loos on Komissarovil endal, kelle lakoonilised kommentaarikatted seisatavad hetkeks selle mõl-lava masinavärgi.

Üks on selge: seda ausat ja paiguti meel-letut võitlust elu nimel saame alles siis õigesti mõistma, kui meie ajatunnetus vabaneb ühekülgsustest ja lihtsustatud stampidest. Siiski väga lollid oleme veel aja suhtes, mis meie põlvkonna sünnipiiridesse ei mahu. Seetõttu on saalidki tühjad. Seetõttu ei väida me, et oleme «Optimistlikust tragöödiast» vaimustatud. Seetõttu ei mõista me seda retsenseerida ja elav reaktsioon *à la* «Armas õpetaja» jääb tulemata.

«Optimistlik tragöödia» on südamatunnistusega kirjutatud tükk, mis lavastatud-mängitud ausalt Komissarovi teatri vaimus, seetõttu tasub seda vaadata. Siin veendumine veel kord, et traditsioonid kui sellised ikkagi eksisteerivad, dikteerides oma reeglite järgi õnnestumisi/ebaõnnestumisi. (Võrdluseks. Kui eespool vaadeldud lavastused on sünnitanud suuremal või vähemal määral mingitki vaidlust, siis nn. salongiklassika käekäik Noorsooteatris on aga enam kui kurb. Tšehhovi «Kajakat» ma targu ei vaadanud, kuna see polnud selle teatri teema. klassikaline «Kameeliadaamid» osutus minu jaoks täielikuks — seekord lõpuni nähtud — mõttetuseks.) Meeldib—ei meeldi kategooriaga lõputu manipu-

leerimine on muidugi primitiivne eneseväljendusvorm. Olulisem on ehk see ebaselge tunne, mis jääb pärast omanäolist etendust ja ajapikku selgib (siit ka «Protsessi» ja «Punjab» visioonid). Ju see alateadvuslik vastuvõtmehhanism käivitus ka «Optimistliku tragöödia» puhul.

Ükskõik kui ammendamatu ja vaimukõitev ajalugu ka poleks, sellest üksi teatrit ei tee. On vaja tänapäeva kogu oma komplitseerituse ja tuhandete probleemidega. Sest ainult seda teed pidi saab publikupoolele tuua noori inimesi, kellel puuduvad veel teatris käimise ja teatri mõistmise igapäevased kogemused ning kee. vaevalt et viitsivad juurelda oma elu mõtte üle.

Tõesti tore, et Noorsooteatris pole enam valget laiku meie koolielu tänase päeva murede asjus. Käibetõdedena mõõdunud hooaegadest meenuvad targutused, et Noorsooteater kui selline meil on, otseselt koolinoortele ta aga midagi ei adresseeri: kas meil siis kooliprobleeme kui seliseid ei eksisteerigi! Justkui teatripoolse ninanipsuna tuli 1978. aasta lõpul lavale üks koolilugu («Koolilõpu-öö»), mis tõis saaliääd õpilasi koos poleemika haridussüsteemi üle. Ent praeguses seisus tundub see kuidagi eelajaloon, sest ilma teevad «Meie elulood» (seda küll «lavakate» esituses, kuid märgimislaad ja -maja ning lavastaja Merle Karusoo lubavad eeldada Noorsooteatri firma kohalolu), mille omamoodi järjena vaatad «Armas õpetaja». Need on harjumatu päevakohased (et mitte öelda päevakajalised) teatritükid, mis auga täidavad oma põhifunktsiooni: toovad saali massipubliku, rikkudes seal tema stoilist ja traditsioonilist rahu. Ühed on närviliselt elevil, teised sügavalt nõrduvad, kolmandad lihtsalt šokeeritud. Kaks viimast varianti on kõige omasemad neile, kellel kooliaastate detailid ammu unustatud ja meenub vaid roosamanna.

«Meie elulugusid» retsenseerida on kuidagi loomuvastane. Seal oleme ju vahetult meie ise: meie kirjandid meie eakaaslaste vahendusel. Ja koolipoiss kehitab äraolevalt õigu: mis pärast ma seda vaatan, kõik see moos on ju igapäevane «kooliromantika», kust välja-pääsuteed ei tunne seni veel ei teater ega kool. Tõsi ta on, «Elulugudega» kaasa elades tahtnuks ka ise ühe tegelase kombel karjuda: «See kool on kui must auk, kuhu enam sattuda ei tahaks!»

Kunagi tegi üks pedagoog kooliprogrammi kirjandusest rääkides märkuse: «Ärge ajage segamini kunstitöde elutõega.» Kuidagi absurdseks tundub see soovitus, sest kunstitöde maksab ju vaid siis, kui see on tõde elust

kui sellisest (ei, see ei pruugi olla sealt naturalistlikult maha kopeeritud — see oleks isegi tarbetu äärmus), ja kõigepealt peab seda tunnetama looja. Iga kirjatüki, iga lavaloo õnnestumiseks on tohutult oluline, kuidas suhtutakse teemasse: kas on tegemist professionaaliga, kes südant valutab ja ausalt kirjutab, või osava šarlataniga, kes kindel olles teatud soosingus ja rikkalikus tasus, räägib nn. üksikutest kitsaskohtadest, sest kriitika on meil ju moes. Seega tänapäeva probleemteema lahenduse kvaliteet sõltub eelkõige (näite) kirjaniku isiksusest. Kuid teema professionaalse haaramise ja kodanikujuulguse kriteerium esitatakse ka lavastajale ja näitlejatele. Igapidi õnnestunud teatritükiga maha saamine on seega üpris harv juhtum, aga seda siiram on publikupoolne reaktsioon. Siit ka «Armsa õpetaja» menu.

Siin näeme õpilastena tavatult tugevaid isiksusi, kes lõppkokkuvõttes ülihästi teavad oma eesmärgid. Meie olime kuidagi äraootavamal seisukohal, niisuguse selgepiirilisuse ees lausa müts maha! Iseasi muidugi, kuidas suhtuda nende noorte inimeste teevalikusse oma tulevikuplaneerimise realiseerimisel. Ent on ju eneseõigustus: eesmärk pühendab abinõu. Mul ei ole õigust hukka mõista neid noori, keda süüdistatakse kord julmuses, kord labases väikekõnades, sest tegelikult nad vaid tunnetavad ühiskonna vastuolusid ja käituvad vastavalt sellele. Samal ajal ei paku aga nn. positiivne liin välja midagi konkreetset peale jutluse ideaalidest 60. aastate vaimus. Niisiis kohtuvad kaks antipoodi: ühelt poolt väga kindlate sihtidega noormees, kelle tegutsemisloogikast sõltub kaaslase lähem elukäik, ning teisalt idealismipilvedes hõljuv õpetaja. On veel kohalik Cicero (Kalju Orro), kes oma mõtetes ja keelises kontekstis isegi ületab Toomas Lõhmuste Volodjat, ent fegutsema on ta nõrgem. Õpilaste galeriid täiendab Vitja (Arvo Kukumägi), kelle mänguarsenalis puudub tema sõprade rafineeritus; ta on võimeline nii kõige jälgimaks äärmuseks kui ka naiivseks heateohooks, kuid mõnusat äraelamist ihkab temagi. Kersti Kreismanni Olja pole samuti kuu pealt kukkunud, hooletu elegant-siga paneb ta õpetajas paika kõik viimase naiselikud mõõdalaskmised. Oo jaa, meie Olja teab, kuidas elada, kuid kõik eesmärgile viivad teed pole talle esialgu veel vastuvõetavad. Neljasel noorteseltskonnal on hiilgav võimalus meile avaldada oma elukreedosid. Näeme, et igaüks neist on individuaalsus, kuid midagi väga olulist on ühine. Nende koondportrees tunneme ära omamoodi «meie aja antikangelase».

Armsa õpetaja Antigone-loomus on tugev,

kuid tema ilusa inimese ideaal jõub koos, laste šadistlikus purustamisjoovastuses. Ta peab aru saama, et aeg on muutunud ja koos sellega ka inimesed. Õpetaja lemmikväitele, et inimesed teevad ju aega, targutame vastu objektiivsetest teguritest ühiskonna arengus ja n.-õ. üldistest seaduspärasustest, mis määravad inimese käitumise. Meie põlvkond on palju Naani lugenud, väidab üks «Elulugude» tegelane. Seetõttu on meie jaoks kõik altruismi ilmingud alates pisimast abivalmidusest eneseohverduse kõrgeima staadiumini vaid egoismi üks vorm — tekib sellest ju omamoodi märtritunne, enesega rahulolu. Kas just see pole õpetaja arvates eneseteostuse õigeim tee, tahaks küsida. Me ei vaja enam utoopilistest ideaalühiskondadest jutlustajaid. Ja lõplik võit jääb täna tegutsejatele! Sest hea õpetaja vaimsele pankrotile järgneb füüsiline. Ta nagu näiks leppivat sellise noortepõlvkonna kui paratamatusega.

Ent lavastuse vihased noored mehed — mis saab neist? Kahe jaoks tundub see olevat vaid üks paljudest vahejuhtumitest, mis lõpeb liiga drastiliselt, sest üks on juba väljakujunenud tugev isiksus; kes praktiliselt jääb haavamatuks, ja teine süveneb pigem Dostojevski kurjuse-teemasse kui tänapäeva eetikaprobleemidesse. Vitja-sugused joovad ennast arvatavasti varem või hiljem põhja (Volodja redaktsioonis). Olja ei saa oma hingelist traumat välja elama minna kloostrisse, saatuse irooniana võiks talt saada hea aktivist — kah eneseteostuse vorm.

Traditsiooniliselt positiivset kangelast meilavalt ei leia, seevastu jääb ebamugavalt palju tõsiprobleeme, millele lahenduste leidmisega ei saa enam lõpuvalt viivitada.

Tuhmi teatriaasta säras (kui J. Alliku moodi öelda) näeme seekord tavatult avameelset teatrit. Usun, et praeguste lavastustega on Noorsooteater endale võitnud publikut, kes oskab ja tahab mõelda probleemidele täie tõsidusega, ja hinnaalandusi ei tehta.

MARIS JOHANNES,
Eesti Raadio
arvutuskeskuse töötaja

B. BRECHTI «HÄRRA PUNTILA» LAVASTUSEST «VANEMUISES»

Etapp meie teatrielus, mis sai alguse 1960. aastate lõpul ja mille loojateks olid tol ajal noored algajad lavastajad, on hakanud end ammen-dama. Tookord valitsenud mängulisuse taotlus, teatraliseeritud teater hakkab end oma senistes avaldumisvormides kordama.

M. Unt on väljendanud mõtet etapist, mis end kaitsma hakates tõendab allajäämist teatritele esitatavatele nõuetele. Siinkohal võib küsida, kas pole «Vanemuises» E. Hermaküla lavastatud B. Brechti «Härra Puntila ja tema sulane Matti», kus ta ise peaosa mängib, üheks tõenduseks allajäämisest materjalile ja enda kanda võetud ülesandele. Sellist allajäämist tuleks võtta kui märguannet vajadusest leida uusi vorme ning väljendusi. Võimalusi edasiminekuks pakuvad kas või tendentsid, mis meie teatripildis selle kümnenäendi algul kujunema on hakanud. Nimelt suund teatri psühholoogiseerumise poole, mis, tõsi küll, nõuab ka vastavat, psühholoogilisele teatritele vajalike võimetega näitlejaskonda (Rakvere Teater näib olevat valinud just selle suuna), ja suund teatralisuse vähenemise poole. Viimase iseloomustamiseks on sobilikud A. Efro-se sõnad: «Teatralisus väheneb, maksvusele pääseb mõte, väline külg alavääristub, teater muutub selle võrra staatilisemaks, kuivõrd on ei vaja tingimata intensiivset lavategevust.»

Allajäämine materjalile ei avaldu «Puntilas» mitte teksti kärpimises ja ümbertõstmises lavastaja suva kohaselt, vaid olulise kaotamises, lavastuse tunnetuslikus nõrkuses, algmaterjali väestamises. (Ehkki B. Brecht ise pooldab nn.

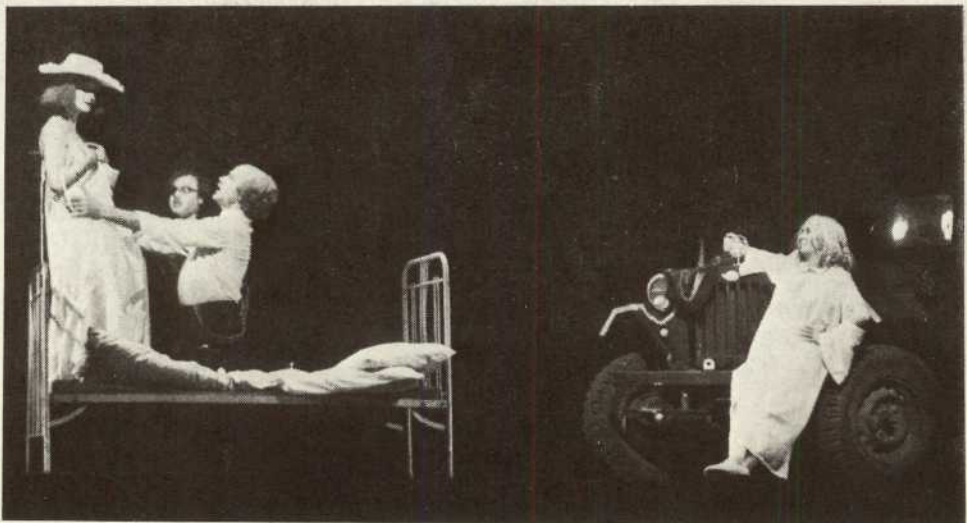
lugemisdraamade lavaletoomisel nende vabastamist ballastainest.) Materjalist nõrgem, selleni mitte küündiv lavastus ei saavuta vajalikku kõlajõudu, see ei jõua tunnetuslikult sügavale, vaid jääb libisema mööda inimpsüühika pealispinda, tehes küll selle kumerused kaasa, kuid jäädeski vaid pinnaliseks.

Selle teksti tabamiseks, mis lavalt saali hõigatakse, pole tarvidust tööle rakendada teisi meeli peale nende, mis võtavad vastu ja registreerivad puhtvisuaalseid ning audiitiivseid efekte, ärritajaid. Vaataja näeb, ning kuuleb, tunda-mata vajadust süüvida mõtisklustesse Puntila ja teda ümbritseva tegelaskonna maskitagusest tähendusest.

Lavastus oma väljendus- ja mõjutusvahenditega apelleerib omadusele, mis inimese loomuses kõige labiilsem, see on — vastuvõtlikkusele rahvapärase, veidi robustse ning labastatud-suupärasest väljenduse suhtes. On halb ning kahju, kui selle lavastuse mõne keskpärase tasemega etendusel, millel puudub hingestatud kirgasa mäng, hakkab selline väljenduslaad etendama omaette väärtust. See oht on aga realselt olemas ning on mõnel etendusel juba realiseerunudki. Ehkki musta ja valge vastandamisele üles ehitatud lavakujundus omaette võetuna annab meeoluluka pildi, ei ole selles vajalikku ärevust, mis tagaks sellise vastandamise mõjulepääsu. Ärevust ei tekita ka kahepooluseline mäng, must ja valge näivad asetsevat teinetei-

«Härra Puntila ja tema sulane Matti». Sisseen lavastusest.

R. Velskri foto



sele tavatult lähedal. Sellest tingituna valitseb võrdlemisi leplik meeleolu, see on stabiliseerunud ning kohandunud Puntila kaksikrolliga.

Ärevustunde tekitajaks saab aga hoopis teine aspekt. Nimelt pole etenduse teisi osatähtjaid enama kui paratamatu lisandrolli vääriliseks peetud, tänu millele on võimalik peaosalise esiletõus.

Lavastaja loob etenduse terviku, tema tahe määrab lavastuse laadi. Antud juhul tekib tervik, mille nõrgaks küljeks jääb sisemiselt põhjendamata karakterite olemasolu. Reservide leidmine kollektiivis on siin paraku kollektiivi enda mure, seda tõendab ka taustsündmuste ja -tegelaste pealiskaudne paikapanek misantstseenides, mis jätab osale näitlejaist vabaduse tegutseda oma suva kohaselt. Selline vabadus võib anda õnnestunud, üldpilti ilmestavaid episoode, näiteks P. Kollom advokaadina on suuteline pakkuma toredaid üllatusmomente. Kahjuks esineb aga ka ebaõnnestunud püüdeid hetkefantaasiat lavastusse sisse põimida. Arvestada tuleb improviseeritud repliikide otstarbekohasust tüki orgaanika seisukohalt, et mitte lõhkuda terviklikkust. Publiku naerutamine odava ning kohatu naljaga ei tööta mitte terviku kasuks.

Foonitegelastest on välja tõstetud kaks osalist: Matti ja Eeva. Laval suudab end teistest erinevaks ning iseseisvalt võetavaks mängida vaid J. Lumiste Mattina, kuna L. Orlova mängulaad Eevana on pretensioonikas ja repressiivne ning seetõttu ka raskesti vastuvõetav.

Matti kuju evolutsioon lavastusest lavastusse on huvipakkuv. Kolm järjestikust etendust andsid kolm võrdväärselt huvitavat Mattit, selge tõusujoonega paremuse poole, osa valitsemise poole. Matti kui argiinimese eluterve mõistuse ning kavaluse kehastaja jääb selleks kogu tüki vältel, muutumata hetkekski normatiivkujuks. J. Lumiste loomulik, tõrketa vastuvõetav mängulaad ei pääse etenduse käigus küll alati ja igas situatsioonis maksvusele, kuid tänu sellele loomulikkusele ning ka vitaalsusele on sel rollil siiski eluline koht kogu lavastuses. Napid repliigid, mis lavastuse arenedes on omandanud üha suurema kandvuse, annavad ilmeka pildi Matti kuju jõust ning nüansseeritusest. Mäejutlust ütleb Puntila väljub vahetu kaemuse valdkonnast ning jutluse tekst jõuab vaatajani Matti vahendusel, kohati võimendatult, kohati tasandatult. Tähtis polegi mitte niivõrd Puntila jutlus kui Matti reageering, suhtumine, mille vaatajaskond meelsasti omaks võtab.

Tõus sümbolisele pühale mäele on kogu lavastusse kätketud hinge, armastuse ja ilutunde pilastuse kulminatsiooniks. Siin tõuseb Puntila ühele tasapinnale kujunduses kasutatud kolssiga, nukk-Puntilaga, kes ta on sotsiaalses mõttes — allakäigu ja pinnatuse sümboliga.



Stseen lavastusest.

R. Velskri foto

Etendus lõpeb, jäädes keerlema väljapääsmatus ringis, lõpeb, jäädes olukorra pelgaks konstateeringuks, jõuetuse ja julgusetuse fikseerimiseks.

Kuid B. Brecht on öelnud: «Draama peab äratama vaatajas kriitilise mõtte.»

ANNE ASTEL,
TRÜ eesti filoloogia osakonna
IV kursuse üliõpilane

TOIMETUSELT. E. Hermaküla lavastatud ja mängitud «Härra Puntila ja tema sulane Matti», mida üliõpilane Anne Astel meie eelmistel lehekülgedel üsna teravi sõnu arvustab, on tekitanud diametraalselt vastupidiseid arvamusi mitte ainult Eestis, vaid ka Soomes ja Moskvas, kus lavastust hiljaaegu näidati. Soome teatrikriitika suhtus sellisesse Brechti-tõlgendusse samuti üsna kriitiliselt, olgu tõestuseks toodud kas või ajalehes «Aamulehti» M. Mattila sulest ilmunud arvustuse pealkiri «Disko-Puntila löi Brechti üle parda». Toimetus sai kaastöö praegu Soomes elavalt kunstnikult ja teatrimehelt Endel Loott, kës korduvail käikudel Eestisse on saanud hästi kurssi ka meie teatrieluga. Tema muljed Tampere teatrisuvel näidatud «Vanemuise» lavastusest on sootuks teistsugused.

«Vanemuise» Puntila-isanda Tampere etendusele mõeldes ei saa lahti visioo- nist, kuidas Brecht Wuolijokile eepilist ainekäsitletust õpetab (Hella Wuolijoki ja Bertold Brecht «Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle», Tammi 1946, ees- sõna), soometari algupärase farsi nimi- osalisest vaimustusse satub ja ometi koostöös teatud määral lapitud tulemu- seni jõuab. Ei saa öelda, et Brechti hili- sem versioon oleks neist kunstlikest vahele- ja sissetoppimistest vabanenud.

Hermaküla Puntila seevastu saab teoks tänapäeva skaalas, mille haarde laiuses ja jõus on raske külmaks jääda. Allegoorilises teravgroteskis sünnib võ- luv konglomeraat vastuokstest, reaals- est ja irreaalsest, ramedast ja elegant- sest, kestast ja sisust hermakülaliku, sägeli õhkõrna tasakaaluvormeliga. Brecht jääb ainult algmaterjalil üles- tähendajaks. Rahvatükk saab uued mõõt- med. Lavavabadus on löögijõus. Ei ole siis mingi ime, kui «Aamulehti» (16. 08. 1982) Marketta Mattila on ilmses sega- duses — jõuab harva seisukohavõtuni, kirjeldab, tammub, ei näe kestast kauge- male. Ei veetle teda pantomiimne tausta- rühm ega stiliseering liikumises. Otsib usklikuna brechtipärasust. Tähendab — lavastuse uudsus segab, Mattila ei saa asjast aru. Üldinimlikkus, Hermaküla Puntila südamesoojus, mida Ülo Tonts (SV, nr. 18) hästi mõistab ja mis Tam- pere etendusel (14. 08. 82) oli käega- katsutatav, jookseb mööda.

Hermaküla Puntila köitis eelkõige kahes põhjapanevas: dünaamilises teos- tuses ja terviklikus üldpildis. Ehkki näi- dendid esimese osa minekuhoos võiks mõnevõrra nurisemist olla, tegi teise osa kulminatsioonirikas täislaeng selle igati tasa. Kaasnäitlejate töö oli tihe, nauti- tav. Nimosalise nüansirohkus lihtsalt kosutav. Kogu mänguskaalas.

Oli meeldiv tõdeda rõõmsat kooskõla

lavapildi ja teostuse vahel. Ervin Ouna- puu hea lahendus muutus osaks liiku- misest ja pantomiimist, näitlejad tundsid ennast koduselt must-valges maailmas. Matti ja Eeva eriilingusse viimine oli õige, põhjendatud. Kiiduväärt olj lava- pildi vahetamise sujuvus — isegi Hattel- mala «mägi» sai valmis ja lammutati tempokalt.

Tampere etenduse teatavaks rasku- seks soome publikule oli eestikeelne tekst. Veel rohkem aga selle esitamiskii- rus, isegi artikulatsioonimugavus. Nimi- osalisest arusaamist eksitas omakorda mõnevõrra joobnule omane pudikeelsus. Oli huvitav jälgida, kuidas eriti Puntila lõpumonoloogis teksti aeglustumise pu- hul publiku reaktsioonid tihenesid. Võib- olla, et siingi oleks vaja olnud tõlget nagu «Kremlis kellades». Katse anda soomekeelset selgitavat vaheteksti lõõts- pillimehe kaudu oli mõneti õige, aga jäi tulutuks, kuna mehe jutt jäi araks ja lõõtspill mattis sägeli sõnad ära. Kõige kiuste olid soome teatrisõprade reageeringud elavad, näidendi lõpul ei tahtnud vaimustusel lõppu tulla.

Seoses õnnestunud Puntila-mänguga Tamperes tundub Ülo Tontsi muretse- mine (SV, nr. 18) asjatuna: «E. Herma- küla on selle teatriõhtu täie võimuline autor, palju täie võimulisem kui lavastaja tavaliselt.» Muheluski kipub peale. Mis siis? Kas pole tore, et see nii on? Milleks peaks kaasaegne lavastaja püsima «sot- siaalses ja ajalises konkreetuses»? No- kitsemist on meie tänases eesti teatri- pildis piisavalt.

Soome teatrirahvale oli «Vanemuise» järjekordne külaskäik meeldivaks elamu- seks. Seda oli kuulda kõikjal. Välistest- lasena oli omakorda mõnus uhke olla ja päris tõemeeli rõõmustada Eesti teatri rahvusvahelise kõrge taseme üle.



Salme Reek

A. Moskaliku foto

«Kuidas on võimalik kogu aeg nii hea vormis püsida?!» (Tallinna Draamateatri näitleja Salme Reegi samm on kadedust-äratavalt liikuv ja nõtke) «Kas teete ehk pidevalt metsajooksu?»

«No metsajooksu ma küll ei tee. Ma jooksen muidu,» ütleb Salme Reek muigamisi ja samas tuleb mulle meelde, kuidas ta Z. Podskalsky «Noore daami külaskäigus» «Waterlood» üürates nagu pisike poksikott Anne Paluveri ja Elle Kulli vahel kõlgub. Aga kõlgub kihvtilt, sportlaslikult. Tegelikult on inimesele loomumane laiskus, ja, kui nii võtta, siis on toasussi-tugitooli-televisori-mentaliteet tõepoolest hästi mugav. Ainult et näitlejatele pole lösutav ellusuhtumine lubatud: kui nüüdne Eesti NSV rahvakunstnik Salme Reek ei kiirgaks niisama palju vaimukuse sära ega oleks niisama hea rühiga kui 52 aastat tagasi Gerd Neggo tantsustuudiot lõpetav Reek, kas ikka läheksime tema pärast teatrisse? Kummaline lugu: pole nagu moes nõuda noortelt näitlejatelt hiilgavat füüsilist valitsemist, Salme Reegile paneksime aga otsekohe pahaks, kui ta laval ükskaks-kolm tiritamme ei kasvata. See pole kohane Jupiterile, mis on kohane härjale. Nõndaks.

Nii et tänu Gerd Neggole ja iseendale oli noor S. Reek iga toll vormis juba siis, kui ta 1930. aastal Draamastuudio teatrikooli lõpetas (sama lennu koosseisus oli veel Katrin Välbe) ja loomulikult ka siis, kui kriitikud näiteks Molière'i «Ebahaige» (Draamastuudio teater, 1936, lavastaja P. Sepp) puhul kirjutasid, et nimiosade kõrval olid «... teistes rollides huvi ja püüdlikkusega silmapaistvad noored — Salme Reek, Aino Talvi...» jne. Muidugi, füüsiline vorm ei ole võib-olla kõige tähtsam omadus, et olla hea näitleja, kuid kindlasti üks olulisemaid. «Kas olete kolm pilti juba välja valinud?»

Nädal enne toimus telefonikõnelus: «Valige, palun, oma biograafiast kolm fotot, mida tahaksite kommenteerida.» — S. Reek (ilmse kõhklusega): «Kolm pilti... nojaa, siis tuleb «Päevapilt» päevapiltidest?»

«Pildid on olemas. Aga räägime esialgu millestki muust.»

«Millest siis?»

«Ütleme — reisimisest. Tegelikult on küll päris ükskõik, millest.»

Mõtlen viivu: mine tea, äkki ongi ükskõik. Kunstniku improvisatsioon on alati huvitav. Pealegi assotsieerus Salme Reek

mulle praegu puu all istuva inimesega (Loius I. Kahn: «Koolid saavad alguse puu all istuvast inimesest, kes ei teadnud, et ta on õpetaja ja jagas teadmisi teiste inimestega, kes omakorda ei teadnud, et nad on õpilased.»), eriti veel siis, kui ta oma juttu alustas:

«Inimene peaks reisima ja õppima keeli. Just nooruses: vaim on siis vastuvõtlik. Hiljem võib osutada oluliseks, et mida siiski elus mäletada? -- On kuidagi väga selgelt meeles, kuidas 1936. aastal söitsin koos oma sõbratari Linda Paisiga, ta on nüüd inglise keele õpetaja, kapten Paalbergi laevaga «Minna» Inglismaale. See oli nagu eile: ronime laevatrepi üles — mina, mu kohver ja viisa. Paalberg ütles: «Kulla neiu, teid pole ette mõllitud ja niimoodi te kaasa muidugi ei sõida.» Mul silmad vesised. Eks Paalbergil läks süda lõpuks haledaks...»

Kuula! Reegi Inglismaa-juttu tähelepanuga, aga südames on kerge kahetsus — aeg läheb, kuid teatri-Reegist tema enese suu läbi veel mitte sõnagi. Aga kas või tema algusaastate rollid on nime järgi otsustades põnevad: väike lord Fauntleroy (1933), Tiina (lavastuses «Härra Mauruse I järgu kool», valmis Tammsaare «Tõe ja õiguse» II osa järgi Draamastuudio teatris 1935. a., lav. A. Särev), pioneer Galja (M. Trigeri «Õnnelik abielu», Draamastuudio teater, 1936, lav. E. Türk; siin mängis S. Reek koos L. Reimaniga), Ellie-May (E. Caldwelli «Tubaka tee», Draamateater, 1939, lav. L. Kalmet) jt. Päris imelik on mõnikord mõelda, et nad kõik olid eesti teatris kindlalt olemas juba kolmekümnendail aastail: Ants Eskola, Lisl Lindau, Aino Talvi, Salme Reek... kujundamas rahvusliku dramaturgia (Tammsaare, Vilde, Metsanurk, Kitzberg jt.) kaudu rahvuslikku teatrit.

L. Kalmet meenutab S. Reegi saunanaise rolli ja M. Suuralikut Pearu naisena Draamastuudio teatri Tammsaare-Särevi lavastuses «Vargamäe» (lav. K. Aluoja): «Maanaiselikkus ei avaldu liigeses kallutamises ja koogetamises, aga neis mõlemis oli veel noorust liiga palju (minu sõrendus — S. E.) ja nad püüdsid väliste võtetega seda unustama panna, mis tuli aga liig kunstlik välja.»*

«Kas tookord saareriigi teatrit vaatasite?» naasen «puu all istuva õpetaja» juurde tagasi.

«Käisin teatris küll: kõhu kõrvalt näpistatud raha arvel saime istuda kõige odavamatel kohtadel. Nii vaatasime Londonis Anna Pavlova mälestusetendust «Luikede järv», Shakespeare'i «Tormi», ka üht moodsat balletti. (Reek ei lase end põrmugi häirida,

kui intervjuueerija vahepeal uitmötetes kulgeb, ta helistab, võtab posti vastu. keedab kohvi, on üldse toimekas.) «Me vaatasime muuseumi, linna, inimesi, Hyde parki. Inimeste vaatlus on muuseumis väga õpetlik, ajapikku tekib mingi alateadlik nägemisharjumus, näitlejal on seda tarvis — kunagi ei tea, mis millekski hiljem vajalik on. Niisiis, daam, kelle juures peatusime, söötis kassi munakollasega ja soovitas kindlasti minna koerte võiduajamisele. (Reek oli hõlpsasti kujutletav koerte võiduajamisel, kuulsin peaaegu ta rõkkavat naeru: ta ei naera põrmugi kehvemini Silvia Laidlast, keda peetakse eesti teatridaamide hulgas parimaks naerjaks.) Üritasime «Savoys» käia, ja-jah, «Savoys», aga raha meil ei olnud ja sisse me ei saanud. Uhke värk. Vaatasime eemalt, kuidas sinna mindi. Suursuguselt. See jättis mulje kogu eluks: iga naine ei ole sugugi daam. Mulle on suursugusust alati meeldinud, igaihes peaks seda olema. See öieti tähendab, et inimene on väärikas.»

«Kas suursugusust on teie meelet rohkem väline vorm või karakteri sünnipärane olemus?»

Hilda Gleser



* L. Kalmet. Mälestused I, lk. 163, vt. koos kommentaariga: L. Tormis. Eesti teater 1920—1940. Sõnalavastus. Tallinn, 1978, lk. 287.

«Kuidas te seda mõtlete — väliselt väär-
kas olla? See kukub tingimata ju koomiliselt
välja!

Sünnipärastest eeldustest oleneb väga
palju: üks õpib keele tohutu kiiresti ära, aga
unustab ruttu ja räägib halvasti, teisega on
vastupidi. Suursugusus on inimese sees.
Võib-olla algab ta kultuurist, hinge kul-
tuurist, rahvuse iseteadvusest? Kas olete
vaadanud Toomas Lõhmuset või Jüri
Krjukovit? Nad ju oskavad käituda, neis
on kultuuriga kaasnevat isiksuse väarikus-
tunnet. See torkab praegu öudselt silma,
kuna suurem osa inimesi kas ei oska, ei viitsi
või ei taha käituda. Muuseas, väarikus
läheb orgaaniliselt elukutsesse üle. Jälgigem
näiteks Lõhmuste rolli «Armsas õpetajas»,
karakter, mida ta kujutab, on naturalistlik,
on kohutav. Aga kui hästi, kui targalt näit-
leja kasutab värve, kui suure pieteeditundega
kannab ta rolli algusest lõpuni... Millegi-
pärast me arvame, et suursugusus on kodan-
lik igand! Kuid teatris annab väarikusevaeg-
sus kõvasti tunda. Kui suhtluskultuur on
halb, ei saa tulla ühtki väga head lavastust.»

Tekkinud vaikuses köidavad mu pilku
Natalie Mei eskiisikavandid («Tseesar ja in-
mene», 1940; «Cesare Borgis», 1941),
O. Hoffmanni suurejooneline õlimaal, Viiralti
õrn ning habras «Noor araablane» (dateeri-
tud kunstniku poolt 1940. a.), kellegi loeta-
matu signeeringuga (Maurice Legendre?)
akvarellid Pariisist, millest õhkub headele
teostele ikka nii loomuomast kunsti sala-
pära... Kogu ümbrus on salmereegilikult
vaimne, ehkki ma veel päris täpselt ei tea,
mida too sõnapära tähendab. Kunagi tähen-
das ta võib-olla tervet galeriid lennukalt
mängitud poisterolle eesotsas «Kevade»
Tiugu ja Tom Sawyeriga ning lõpetades
tehisnooruk Ropsiga. Tookord olid paljud
veendunud, et Salme Reek on just selleks
ilma sündinud, et eesti teatri poisterollid
hästi välja tuleksid. «Legendipurustajaks»
osutus asjaosaline ise, sest näiteks 1962.
aastal mängitud «Peer Gyndi» ema Äse rolli
kandis mäletajate sõnu mööda elu filosoofi-
line süvahoovus.

Nii tegi aeg oma töö ja ajapikku muutusid
assotsiatsioonidki. Igatahes oli ühel päeval
selge, et Reek pole enam ühti eesti lava võr-
ratu «teismeline», vaid hoopiski ideaalne
«täisnimeste» ja vanamuttide kehastaja.
Neid oli rambivalguses terve rodu: Juula
(J. Smuuli «Lea», 1972, lav. V. Panso), Ida
(V. Panso ja M.-L. Küla kompositsioonis «In-
mene ja inimene» 1971), rollid «Parvepois-
tes», Maeterlincki lavaloo «Pelléas ja Méli-
sande», «Reigi õpetajas», «Kolmes ões»
jne. — kõik Tallinna V. Kingissepa nim.
Draamateatri laval.

Et ka tõdemus vanamuttidest polnud
43 ainumäärav, seda tõendab ilmekalt Z. Pods-



Erna Villmer

kalsky retsitaal armastusest, A.-E. Kerge
lavastus «Noore daami külaskäik», kus Reek
mängib... jah, keda (mida) ta õigupoolest
mängib? Naise iseloomu?

Nii et näitlejat piiritleda pole kerge.

Muide, seletus kõigele peitub näiteks
S. Reegi kolm aastat tagasi antud intervjuus
«Loitva tungla ja raamatuga» (vt. ajaleht
«Kommunismiehitaja», nr. 35, 27. III
1979. a.), kus ta muu hulgas ütles kaks väga
tähelepanuväärset mõtet:

Näitleja peab tunnetama
oma missiooni.

Näitlejat on raske portretee-
rida, kuna ta on muutuv.

«Aeg oleks nüüd juba nende kolme pildini
jõuda.»

Õustav katse muutuv näitleja kinni
püüda muutumatute piltide kaudu.

«Ahjaa, pildid! Muidugi... need kolm
minu elu olulisemat päevapilti... Need on
Hilda Gleser, Erna Villmer, Liina Reiman,
kui soovite.»

Vaikisin hämmeldunult. Veel enam, olin
lausa jahmunud. (Intervjuus loodame ikkagi
inimesest endast sõnumeid saada, siiani oli
Salme Reek rääkinud aga kõigest
muust. Muidugi, kui nii võtta, oli ka selle
«kõige muu» valik ning sõnastamine juba
sõnum, ent kes viitsiks tänapäeval lugeda
alltekste?)

«Hilda Gleser oli teatrikoolis mu õpetaja, Erna Villmer imeteldav näitlejanna, Liina Reiman väga hea lavapartner ja sõber,» ütleb Salme Reek vaikselt. «... ja kust te üldse selle peale tulete, et fotod peavad minust olema!?» lisab ta mõne aja pärast juurde, kusjuures ma ei eksi: hääles on resoluutsust. Nüüd kannab paus vastandlikku informatsiooni: ühest küljest on huvitav kuulda, kuidas S. Reek mõtestab lahti neid kolme eesti teatriloa võimsat näitlejannat, teisest küljest — ei Zobunova-posijat, ei ema Äset, ei Tom Sawyerit ega väikest lord Fauntleroyd. Ja proua Ruhsamit ka ei ole. Ei kavatsegi rääkida, miks ta jändab kuuldemängudega ja kuidas valmistub osaks.

Ei kavatse.

«Rudolf Engelberg suri 27-aastaselt tuberkuloosi,» ütleb ta äkki. «Ta oli tohutu töövõimega inimene, temast loodeti Draamastudio teatrikoolile uut juhatajat. Aga te ei tea temast midagi. (Veendunud paus) Pinnast ja Altermannist võib-olla veel... Ent mida me teame Erika Tetzky, Gleserist, Villmeri kui kunstniku eetikast ja esteetikast? Kes oli Marje Parikas? Kas kõnelevad praegusele noorele Amalie Konsa või Netty Pinna nimed? Mina olen, jah, neist kuulnud. Aga teievanused? Võib-olla midagi ähmast meenub, et oli kunagi sellenimelisi... Räägime kangesti neist, kes nagooni on iga päev meil silme all. Elus peaks rohkem mäletama — oleme ju haritud inimesed. Kui teatril puudub mälu, ei ole tal ka tulevikku. Mida te teate Amalie Konsast?»

Taipan, et eesti teatri saatust on mõnel natuke ka minu kätes, ometi on situatsioon nagu eksamil: teadaoleval puudub süsteem. «Aeg-ajalt peaks tööpooldest hüüdma tuntud klassikalist lauset: «Härrased, kuhu te olete oma hariduse pannud?!» püüan Reegi karmi pilgu all naljaga asjast üle saada. Ent võõrustaja ilme jääb tõsiseks: «Sellepärast tahangi rääkida neist kolmest inimesest.»

Hilda Gleser oli mu lavameisterlikkuse õppejõud. Temalt olen saanud oma näitleja-eetika, kooli, kasvatuse, kolleegidesse suhtumise. Jõu, kuidas raskustest üle olla, õigemini, need endale talutavaks teha.

Gleser tavatses tihti öelda: «Kõik sõltub iseenda oskusest töötada.» Koolis oli ta meie vastu väga nõudlik, isegi haastamatu — sellist tüüpi pedagoogidele võlgname elus tavaliselt kõige rohkem. Näitlejana oli ta iseguse andega, plahvatuslik, ekspresiiivne, väga tugeva seesmise dramaatikaga.

Erna Villmer oli laval nagu üks hea luuletus. Lähipaiste, tundehell, õhuline näitlejanna. Loodus oli andnud talle kõik näitlejainomadused, millest iganes unistada. Ta oli ilus, tark, hiilgava talendiga, meie esimene



Liina Reiman

Fotod Salme Reegi isiklikust arhiivist

professionaalse ettevalmistusega näitlejanna (õppis Moskvas Adaševi studios — S. E.). Suurepärane vanem kolleeg, kes jälgis su teed tähelepanelikult nagu hea vaim kusagil. Väga peenetundeline, suursugune inimene.

Liina Reimaniga oli mul õnne olla lavapartner. Jälle — see meeletu töötahe! Proovis ei olnud kunagi kindel («Proovis ei arutata, arutatakse kodus»), kuid see oli kunstniku hea enesekindlus, mis on õieti suure kunsti alus. Oli visa. Ta võis komistada ja lüüa saada, aga edasi läks ikka sirgelt. Heas mõttes auahne. Ega teadlane ei tee uurimist sellepärast, et temast saaks hiigla professor, teda huvitab, kas ta saab edasi minna ja mida ta leiab. Selles mõttes läks ka Reiman n.-õ. alati lõpuni, tegi raskelt oma tööd. Ma ei tea, et eesti teatris oleks olnud teist nii vallutava jõuga näitlejannat.

Gleseri ema Äse, Reimani Niskamäe vana-perenaine, Villmeri Solveig — paneksin need rollid siinamaani kõige kõrgemale. Kuid erinevad isiksused, nagu nad kahtlemata olid, on Gleseril, Reimanil ja Villmeril siiski üks väga selgelt eristatav ühine joon — ausus. Ausus kui kunsti printsiip, kui ainus elamise viis.»

«Kunsti ainus positiivne programm saabki olla ausus»* — meenutagem Pansot. Ja hetke pärast lisan sealt samast meeldejäänud edasi: «... kuningas Oidipus tungib tõe põhjani, maksku see või tema enda elu.» (Aga ise mõtlen: kui palju me selle järgi elus käime?) ---

«Oleks meeldiv, kui mineviku jätkuna päevapildistaksite nüüd mõnda tänast teatriinimest. Mis teeb laval näitleja teie jaoks huvitavaks?»

«No mõnda teeb huvitavaks näiteks see, et ta ei oska oma rollile omalt poolt midagi juurde anda,» võtab Salme Reek lõpuks omaks temale üldiselt iseloomuliku bernardshawliku hoiaku. Meie intervjuu saab nüüd pisut teise näo (võib-olla läksimegi ennist liiga tõsiseks?). Teab kust ilmub lauale hiiglakausitais kollaseid lõhnavaid tikreid, mida Reek keelatab mind sööma. — «Või te ei oska äkki kirjutades süüa? Aga kuidas oleksid lood ühe väikese napsi šoti viskiga?»

«Oleksid küll, tänan, ainult et toimetaja tõmbab selle arvatavasti maha.»

«Kas ta on täiskarsklane? Minge siis sellest loos vaikides mööda!»

«Tohoh! Alles oli juttu aususest...»

Lauale ilmuvad siiski imetillukesed peekrid, mis miskipärast meenutavad keskaega. Mõtlen endamisi, et kusagilt on ka Salme Reek igavikuline nähtus, kuna ta vaevata «vahetab aega» ja on oma meeoludes liikuv. Nii elus kui ka laval. Naine («Noore daami külaskäik»), Juula («Lea») ja proua Ruhsam on ju pärit eri aegruumidest? ---

«Väga hea ajastutunnetus on näiteks Adolf Sapirol,» ütleb Reek, «pealegi teab ta täpselt, mida oma tükiga öelda tahab ja oskab seda selgeks teha ka näitlejale. Miks tema tükid ei lagune isegi aastate pärast ära? Aga sellepärast, et iga misanstseen on mõtteliselt hästi täpselt paigas. Sapiro tuleb proovi raamatuga ega häbene koos näitlejaga olla vahel rumal. Samal ajal oskab ta kujundiga nimetada, milles näitleja eksib. «Elava laiba» tegevus toimub, teadagi, millal. Mäletan, esimese stseeni proovis ta ei olnud rahul ema ja tütarde vahelise konflikti iseloomuga, ütleb: «Kuulge, te ju käitute emaga nagu komsomolid.» ---

«Kunst võib-olla algabki täpsusest,» ütleb Reek mõne aja pärast. Ja lisab:

«Ka Voldemar Panso puhul, nii imelikuna kui see ka ei tundu, meenub kohe tema äärmine täpsus. Seda kahes plaanis. Esiteks, me näeme, kui täpsed on Panso tükid kõik liinid. Ta teadis, mida näitlejalt nõuda ja kuidas selleni jõuda. Mis kasu on mul lavastajast, kes kogu aeg ajab hirmus tarka juttu, aga näitlejaülesannet määrata ei oska!

Teiseks, Panso oli täpne ka igapäevases elus. Tema proovid algasid minuti pealt ja ta ei joonud sõbraga kohvi, kui näitleja kokkulepitud kokkusaamist ootas. Muide, ma ei mäleta ka, et Pöldroos oleks lasknud kellelgi oodata. Kui palju me tänapäeval üksteist ootame!»

«Sellepärast torkavadki silma need, kes ei lase oodata. Kuid veel üks küsimus — viimane: kas te kommenteeriks teie siiski, mida mõtlesite tookord kolm aastat tagasi selle all, et näitleja peab tunnetama oma missiooni?»

S. Reek (üllatunult): «Ta peab lihtsalt tundma oma ülesannet! See kõik, millest me täna rääkisime, ongi missioon. Mis on näitleja ülesanne? — Võib-olla peletada üksildust inimeses?»

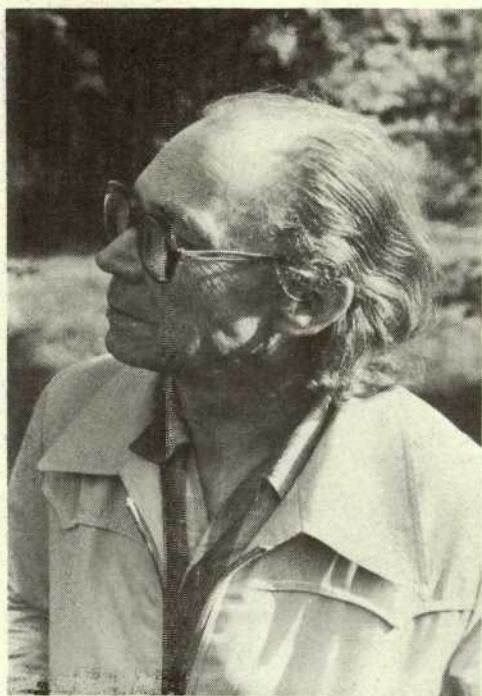
Ja kui keegi tuleb sulle tänaval vastu, kusjuures ma surmkindlalt tean, et näen teda esimest korda, ja ta ütleb sulle tere, on see palju suurem tänu kui mingisugune preemia või ei tea mis.»

Ma 1957. aastal valminud Salme Reegi eksliibrisel kujutab kunstnik Ernst Kollom näitlejat laval loitva tungla ja raamatuga.



J. A. D. Ingres. Ossiani laul. 1813.

ALGUSEST. INTERVJUU HEINO PARSIGA



Heino Pars

A. Reinsalu foto

Tallinnast sai 1957. a. Moskva ja Tbilisi järel kolmas Nõukogude Liidu linn, kus hakati tege-ma nukufilme.

Heino Pars on üks neid väheseid, kes on olnud selle idee sünni, kavandamise ja teostuse juures, ka on ta multiplikatsioonile truuks jää-nud tänini.

Kuidas ja kelle koostööna sündis esimene nukufilm!

Režissööril oli plaan, et ta kirjutab taani kirjaniku Jens Sigsgaardi muinasjutu «Palle üksi maailmas» ainetel ühe loo, kus oleks, nagu peal-kirigi ütleb, ainult üks tegelane, ettevaatuse mõttes ja lootuses, et niiviisi saab ehk asjast algus kergemini jagu. Rein Raamatust, tal oli ju-ba kogemusi mängufilmi kunstnikuna, sai meie filmi kunstnik, noorukesest, verivärskest Moskva filmiinstituudi lõpetanud Aimeé Beekmanist operaator, minust tema assistent ja filmigrupi direktoriks sai Karl Levoll. Sõitsime siis algu-ses kõigepealt Moskvasse, «Sojuzmultfilmi», vaatama, mismoodi filmi-nukud üldse välja näe-vad, kuidas neid tehakse jne. Plaanis oli ka pa-luda abi, et tuleks üks vanem multiplikaator, kes aitaks meil nukud liikuma panna. Kujunes aga välja nii, et mees ütles ära ja seda üsna vii-masel minutil. Ja pidimegi siis välja tulema väi-

kese valega. Režissöör, olles oma järjekordsel käigul Moskvasse, sai seal juhtumisi kokku Kul-lo Mustaga, kogenud filmidirektoriga, ja kurtis talle oma häda, et, näe, oleksime juba peale hakanud, aga konsultant Moskvas ei saa tulla, pealegi esitab ta kummalisi tingimusi: kui nukke liigutab, ei tohi keegi pealt vaadata, keegi ei tohi isegi samas ruumis olla jne.; mida teha, ei tea. Mustal oli kohe optimistlik vastus valmis: «Rumal, hakake peale ja kogu lugu. Mine Tal-linna ja ütle, et mees tuleb, aga hiljem.» Ja nii meid käiku lastigi, et las proovivad, seni kui spetsialistid kohale jõuavad.

Seisime äkitselt küsimuse ees, kas hüpata pea ees tundmatu kohas vette või ei... On-neks aga julgust jätkus. Sellel seigal, nagu nüüd selgub, oli isegi oma suur tähendus — alusta-sime ju lõppkokkuvõttes täiesti iseseisvalt, ilma kõrvaliste mõjutusteta.

Kuidas suhtes «Tallinnfilmi» tolelaegne juht-kond teie ettevõtmisse!

Kartus, kas ikka veame oma jõududega välja, oli muidugi. Kui juba osa materjali võetud sai, tuli siiski juhtkonnale öelda, et oodatud abi-meest ei tulegi. Kujundlikust küljest oli aga ma-terjal tolle aja kohta küllalt värske ja vahest tuli ka meie entusiasm ekraanil nii selgelt välja, et

«Tallinnfilm» juhtkond, eesotsas direktor Nikolai Danilovitšiga riskis, andis oma õnnistuse ja rahalise toetuse kaasa — ikkagi eksperimendina mängufilmide juures. Ja kui pärast kjuuraalfilm!

Omaette lugu oli stsenaariumi kinnitamisega. Valmis stsenaarium anti pedagoogidele lahata, et teada saada, kas lugu ka lastele võiks istuda ja kas on ka piisavalt kasvatuslik. Heakskiitu me ei leidnud. Ei mõista, mis nurga alt asjale läheneti, piisab, näiteks, kui meenutada, kuidas tõgendati stseeni, kus Peetriks suures segaduses põhjustab trammiavarii. Seda hinnati äärmiselt ebapedagoogilisena, isegi ühiskondliku korra rikkumise propageerimisena. Kuigi toimetuskolleegiumi koosseis oli tollal üsna nõrguke, võtsid toimetajad siiski julguse kokku ja lasksid asja kõigele vaatamata käiku.

Praegu lööd seda filmi vaadates küll silmad maha: ikka meeletu primitiivsus liikumises, tehnikas... Tehnika, see oli omaette küsimus, ka nes tootmise seisukohalt välja olukord, kus pidime looma juba niisugused grupid, mis suusiin päästis ennekõike piiritu entusiasm, kellelgi polnud vilumust, aga tegemise tahtmine oli suur. Kujuneski välja, et filmitegemise käigus meil omavahel kindlaid funktsioone ei olnud, igaüks püüdis teha seda, mida oskas. Moskvas saime nukukarkassid, konstruktsioonid, õppisime, kuidas nukke valmistatakse, abi saime teatrilt. Õnneks oli filmis ainult üks tegelane... Kõige keerulisem on nuku normaalne käimine, seda ei ole kerge saavutada. Peetriks vedas oma jalgu järel, nagu astuks vanataat mõõda põrandat.

Agas «Peetriksese unenõosse» suhtus avalikus häsil!

Oldsuv võttis filmi üllatavalt hästi vastu. Ehkki meisse suhtuti kui õpipoistes, hakati tasapisi meid tunnistama. Studioid, kus multifilme tehti, oli ka vähe, nii et kõik filmijuhid Moskva vii välja toetasid meid igati. Mis puutub meie studiosse; siis siin oli vastuvõtt erakordselt hea, võimalik, et osaliselt oli see tingitud ka meie mängufilmi tollaegsest kriisiseisundist, igatahes enam mingeid küsimusi jätkamise kohta pealt ei tekkinud, tee oli uutele filmidele lahti.

Järgmise filmi tegid samad inimesed!

Pidevat koosseisu meil ei olnud, iga järgmise filmiga tuli grupi moodustamisel otsast alata, aga põhituumik jäi muidugi samaks. Esimestel aastatel, paraku, ei suutnud me järjepidevalt filme teha, nii et see grupp, kes oma töö ära tegi, läks vahepeal laiali. Tegime ainult üheainsa filmi aastas, see ei katnud inimeste pidevat töövajadust ja meil tuli ajuti mujal teenistust leida. Seetõttu inimesed vahetusid. Vahetusid ka kunstnikud. R. Raamat siirdus suure filmi, kasutasime siis studio teisi kunstnikke. Oma esimest tööd hakkas meile tegema Halja Klaar.

Kuidas juhtus, et teist filmirežissöör sai!

Ei oska arvata. Kutsuti. Olin enne natukene abiks multiosakonnas, töötasin siis operaatori assistendina mängufilmide juures. Ja kui pärast kujunes tootmise seisukohalt välja olukord, kus pidime looma juba niisugused grupid, mis suudaksid töötada alaliselt, ning A. Beekman pärast kolme filmi kirjanudusse siirdus, tekkis vajadus uue operaatori järele. Siis hakkasingi oma kätt proovima operaatorina. Pärast tuli jälle uus häda kaela, kindlasti oli vaja teist režissööri, kes võtaks veel ühe filmi tegemise oma kätte. Tuli end proovida ka selles ametis.

Mis iseloomustas kõige enam esimesi aastaid multifilmis!

Need olid otsimiste aastad. Otsisime iseennast, õiget võtetechnikat, aga muidugi otsisime endile ka sobivaid inimesi. Juba päris algul kujunes välja kindel tuumik. Nii tulid filmi «Ott kosmoses» ajal meile kunstnik Halja Klaar, tulevane operaator Arvo Nuut, veidi hiljem kunstnik Georg Ššukin, kes on nukutehniliselt palju ära teinud. See oli aeg, kus saime kindlalt oma jalgadele.

See oli kahtlematult stiiliotsingute aeg. Kui esimese nuku juures «Peetriksese unenõos» püüdsime kohutavalt keeruliste vahenditega saavutada maksimaalset väljenduslikkust miimikas, pilkuvaid silmi jne., siis järgmine lugu, «Põhjakonn», oli tehtud juba teises laadis. Püüdsime võib-olla siin natuke järele aimata tšehhi laadi, kus nagu oli muutumatu, ja otsisime rohkem väljenduslikkust nuku üldises liikumises, tema karakteris. Seejärel aga otsisime uuesti teid, kuidas jälle rohkem rõhku panna miimilisele osale. Niiviisi vaheldumisi on see käinud tänaseni.

Minu jaoks oli põnev ehtsa looduse ja nuku liitmine. Kõpsu-seeriates võluski just see, et maailma sai näha väga madalast punktist, n.-õ. konna vaatevinklist, ja nukk sobis siia kõige paremini. Läbi nuku silmade nähtud loodus, mikro-maailm veidi suurendatult, kus pohl on kummi-puusuurune — see just võlus. Alguses aga oli ehk suund liigkeerulisusse, seda just võtetechnikas. Näiteks ühte kaadrit «Põhjakonnast» me filmisime kaks päeva ja rohkemgi. Ma ei tea, kas suudaksingi praegu uuesti meenutada, kuidas seda tegime. Ekraanil ei juhtunud midagi erilist: poiss muutus pääsukeseks, muundumise käigus kadus tal keha ära. Selle tegemine oli äärmiselt keeruline, kuigi hiljem, nagu praktika näitas, võisime saavutada sama efekti tunduvalt lihtsamate vahenditega. Aga niisugune katsetamine oli ju eelkõige endale põnev ja see tee tuli ka paratamatult läbi käia. Tahtsime iga kord midagi tehniliselt uut proovida, mitte tehnikat enda pärast, vaid et väljenduslikkust tõsta.

Esialgu puudus meil kindel tööruum. Näiteks tegime ühe filmi («Põhjakonn») hobusetallis, ühe filmi Pöögelmanni tänaval studio kuuris

jne. Meil töötas sel ajal filmi direktorina Ants Looman, tema siis hakkas meeleheitlikult otsima kohta, kus saaksime üürida ruumi. Juhuslikult sai ta teada, et Kirovi-nim. kalurikolhoos ehitas endale rahvamaja sinna, kus paraku rahvast ei käinudki. Maja jäi vabaks ja me saime ta ära osta. See oli pidupäev. Saime endale praeguse Randvere, saime tööruumid, võimaluse luua oma töökojad. See oli üks etapp, mis tuli läbi teha, et saada iseseisvaks. Olime pidevalt ka meelefus ajahädas. Oli aegu, kus tegime tööd 24 tundi päevas. Tean, et üks valgustaja oli paviljonis 26 tundi järjest. Tänapäeval pole selline töötegemine enam võimalik, igaüks tunneb liiga hästi kella.

Kas nende aastate filmides võis juba eristada mingit stilistilist eripära, iseloomulikku just nimelt Eesti nukufilmile!

Raske öelda, kas Eesti nukufilmil on sellist ühtset stiili eripära kui meie naabritel lätlastel, kuid mis tal kindlasti on, on omanäolisus, see aga sõltub juba rahvuse omapärasest, kultuurist, temperamendist jm. Meiega tulid kaasa heliloojad ja meie filmidele on palju juurde andnud Kõrveri, Räätsa, Tambergi, Koha, Tormise, Vinteri jpt. muusika.

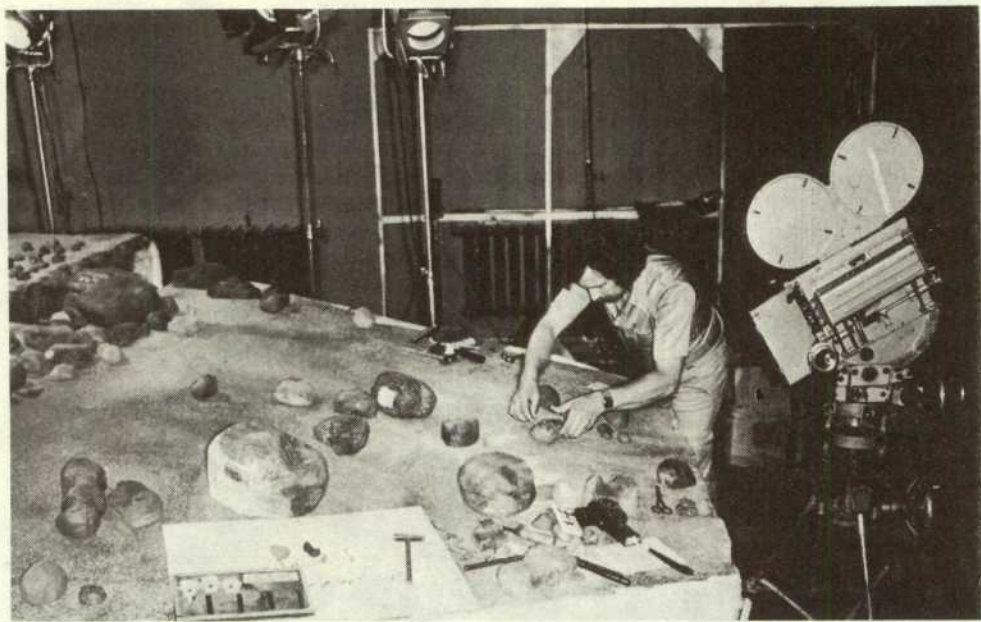
Oleme kasutanud paljusid kunstnikke, kusjuures iga kunstnik on otsinud võimalusi omaenda laadi paremaks väljendamiseks.

See, et me ei toetunud teiste stuudiote abile, vaid püüdsime, algul olude tõttu, pärast teadlikult, välja tulla ikka oma jõududega, oli minu arust omajagu õige. Võib-olla oli meie areng seetõttu natukene aeglasem, aga ta oli iseseis-

Lavastaja Kalju Kivi tegemas filmi «Pagar ja korstnapühkija»

A. Reinsalu foto





vam. Teised rahvusvabariikide stuudiod on oma töö rajanud veidi teistele alustele ja paljudest neist on saanud väikesed «Sojuzmultfilmi» osakonnad. Meid vististi päästiski see, et läksime oma teed. Muidugi, kui oli vaja konsultatsioone, siis meid aidati, meisse suhtuti hästi, aga meie püüdsime ikka ise, oma jõududega hakkama saada.

Milliseid probleeme näete tänases nukufilmis!

Joonisfilm saab kunstniku loomingu ekraanile tuua ehedal kujul, nukufilm tuleb ekraanile läbi teostaja. Ja väga hea eskiis ei mõju ruumilises teostuses enam nii nagu kunstniku originaal. Seetõttu ei ole me paratamatult suutnud kasutada kõiki häid kunstnikke. Selle häda on aga õnneks heastanud joonisfilm.

Nukufilm vajaks õieti eriskummalist sünteesi skulptorist, graafikust, maalijast, karikaturistist.

Võib-olla on meie nukufilmid ehk liiga järginud teatrit ja teatridramaturgiat ja pole seetõttu ehk täielikult leidnud omaenda väljenduskeelt. Tundub, et ruumilise multiplikatsiooni võimalused pole veel ammendatud.

Probleeme on stsenaariumidega, kuna raske on lühikese ajaga meie nukumaailma sisse elada, peab tundma nuku võimalusi, spetsiifikat. Kirjanik, kes suurepäraselt valdab oma ala, ei pruugi alati orienteeruda meie võimalustes, selles, missuguste vahenditega meie ennast väljendada; seetõttu on kaunis väheusutav, et saaksime stsenaaristi, kes kirjutaks spetsiaalselt nukufilmile. Oleks jällegi nagu kunstniku puhul vaja sünteesi, oleks vaja oma, just nukufilmile omast dramaturgiat.

*Nukujuht Heiki Krimm tegemas filmi «Kui mehed laulavad» (eesti teine stereofiilm, lavastaja H. Pars)
M. Raude foto*

Nukufilmi areng on meil viimasel ajal nagu aeglustunud. Oleme muidugi liiga kaua otsinud järelkasvu, seejuures veel eriettevalmistusega järelkasvu. Seetõttu oli loomingulises elus ehk veidi ka n.-õ. kõdumaitset tunda. Aga nüüd peaks meil ometi palju noori olema.

Raske on muidugi head nukufilmilavastajat leida. Temas peab olema kunstnikku, näitlejat, humoristi, ta peab tehnikat jagama. Fantaseeriija ja maailmaparandaja peab ta ka olema.

Multifilmi võlu ongi minu jaoks selles, et kõige võimatumgi fantaasia materialiseerub, luues selle illusoorse maailma, kuhu meie kõik lapsena ja ka täiskasvanuna aeg-ajalt ihaldame. Maailma, mida inimene paraku vajab.

Intervjuu avaldatud lühendatult.
Usutienud TIINA LOKK

«Ilmselt vaid eesti multiplikatsioonikoolkonnas me puutume esmakordselt kokku võrdlemisi suure, erineva loomeindividuaalsusega kunstnike kollektiivi sihikindla arenguprotsessiga. Kuigi Tallinnas on juba ammu välja kujunenud ja edukalt arenemas kaks iseseisvat loomingulist ühendust: nukufilm... ja võrdlemisi noor joonisfilm... on nende loomerühmade kunstikäsitus ühtne, mis lubabki rääkida omapärasest, väljakujunenud multifilmikoolkonnast,» kirjutab Nõukogude Liidu üks juhtivaid multifilmispetsialiste Anatoli Volkov.¹

Lähemal vaatlusel aga selgub, et üksnes juba joonifilmis võib «ühtse kunstikäsituse» piires tabada mitte ainult lahknevaid, vaid lausa vastandlikke suundi.

Nimelt on 1980. aastateks Eesti multifilmis, eriti aga joonifilmis, välja kujunenud justkui kaks suunda. Esimeses neist valitseb jutustav, eepiline lähenemisviis ainele, mis omakorda põhineb rahvuslikul ainekul, isegi folklooril. Joonisfilmis võib selle suuna lähtepunktiks lugeda R. Raamatu 1974. aasta filmi «Kilplased», F. R. Kreutzwaldi jutustuste põhjal loodud teost. 1978. aastal ilmub Raamatu filosoofiline mõistulugu, joonisfilm «Põld». Film tugineb tammsaareliku filosoferimise traditsioonidele, mille juured on talupoegliku maailmatunnetuse süvaikihtides. Filmi pildilahendus on maaliline, emotsionaalne öhkkond selgelt tajutava rahvapärimsliku iseloomuga. «Kilplased» ja «Põld» on joonisfilmi «Suur Tõll», mille analüüsile on pühendatud käesolev kirjutis, otsesed eelkäijad. Meie joonisfilmide ühe suuna sisu- ja vormiväärtused juurduvad niisiis rahvuslik-rahvaliku talupojakultuuri pinnases.

Eesti joonisfilmi teise suuna kujunduslike lahenduste aluseks on karikatuur. Olenevalt autori isikupärast omändab multifilm-karikatuur kas anekdoodi, groteski või paradoksi jooned, vahel ka filosoofiliseks tähendamissõnaks või mõistulooks vormudes. Erinevalt maalist või akadeemilisest graafikast on karikatüüri kui niisugust (kui vormi) küllaltki raske seostada rahvuslike kunstitraditsioonidega. Seda enam, et karikatüüri on põhiliselt ikka viljelnud linnarahvas, karikatuur on omamoodi linnafolkloori žanr. Linnakultuur aga on alati internatsionaalsem kui Eestimaal elujuliselt järjepidev talupojakultuur. Joonisfilmis on nimetatud suund eriti eredalt esindatud P. Pärna töödega, alates juba tema lavastajadebüüdist, paradoksaalsest mõistuloost «Kas maakera on ümmargune?» (1977). Selle teise suuna silmanähtavad eelised peituvad kaasaegses teravalt kriitilise hoiakuga kujutamislaadis.

Seega võib täheldada, et Eesti joonisfilmis on tekkimas kaks erineva kunstikontseptsiooniga koolkonda, mille vahel on tunda loomingulist võistluspinget.

1980. aastal valmis stuudios «Tallinnfilm» «Suur Tõll» (stsenarist ja režissöör R. Raamat, peakunstnik J. Arrak, kunstnikud-lavastajad A. Silbaum, H. Ernits, helilooja L. Sumera) — teos, mille aluseks on XII—XIV sajandil tekkinud saarte ja Lääne-Eesti muistendid Suurest Tõllust. Muistend on teatavasti rahva traditsioonilise proosaloomingu tähtsamaid liike, mille sisu on võrsunud rahva naiiv-primitiivsest mõttemaailmast. Seetõttu peegelduvad muistendeis rahva uskumused ja maailmatunnetus, aga ka ajalugu.

Stsenaarium annab tunnistust täpsest ja paindlikust materjalivalikust. Näiteks üldtuntud episood karjapoistega on ära jäetud. Lugu Tõllu naljapärasest appihüüdvate karjastega lõhkunuks filmi dramaturgilist tervikkust,

¹ А. Волков. Становление национальных школ мультипликации. В сб.: Современный кинематографический процесс. Москва, 1979, с. 123.

vähendades Tõllu surmastseeni kui filmi traagilise kulminatsiooni mõju, oleks osutunud «lõpuks» pärast lõppu.

Film on kavandatud eepilise teosena: tegevustik hargneb rahulikult, autorid ei sekku tõepärasena esitatavasse mütoloogilisse sündmustikku. Autorite suhtumine kujutatavasse avaldub vaid kaudselt: filmi sündmustikku saadab koor — rahva anonüümne kaadritagune hääl. Filmi-Tõll on rahva iseloomu kehastus: olemuslikult eesti talupoeg, koondab ta endasse rahva kogemused. Tõll mõtleb aeglaselt, ta on pikaldane, korralik, kinnine, karm ja kangekaelne. Kui tema juba midagi ette võtab, siis viib selle ka lõpule. Rahvas kutsub: «Tõll, Tõll, tule appil Vaenlane on maale tulnud!» Tõll on aga parasjagu koos oma naise Piretiga kivimaja ehitamisega ametis. Alles korduvate appikarjete järel pöördub ta aeglase rohmakusega rahva saadikute poole: tal pole mitte mingisugust tahtmist rahuaegset tööd katkestada. Samas omandab episood sümbolise tähenduse — Tõll ehitab eluaset. Enne sõttaminekut tuleb aga veel ka tugevasti keha kinnitada, ja Tõll sammub läbi mere Ruhnu saarele kapsaid tooma. Tee peal tõstab ta nagu muuseas peopesale tormis uppiläinud kaluripaadi, kallab asjalikult veest tühjaks ning korjab uppuvad kalamehed paati. Piret paneb katla tulele ja Tõll ootab, kuni supp valmib. Lõpuks on Tõllu kõht täis ja ta võtab järgmise töö käsile — läheb sõdima. Sõnalis-muusikalised ja pildilis-plastilised lahendused töötavad siin kontrastiprintsiibil: koor, s.t. rahvas kutsub Tõllu appi, aga Tõll sööb tavapärase aeglusega suppi. Niiviisi luuakse dramaatiline pinge: millal siis ometi kangelane supiga lõpule jõuab?

«Suure Tõllu» eepilises maailmas tegutsevad kolm vastandlikku jõudu: rahvas (ja Tõll), välisvaenlased ja Vanapagan. Viimane neist tegutseb alati omal käel, välisvaenlastega ta pole seotud. Traditsiooniline Vanapagan on aeglaselt toimiv ja pikaldane, aga vastandina rahvavanemlikule Tõllule on ta kuri, rahvale vaenulik jõud. Eesti kunstis on juba ammuigi välja kujunenud Vanapagana kujutamise traditsioon. Filmis antakse Vanapagan uudses pildilis-plastilises lahenduses: ta on liikuv, kiire, sõjakas — täielik vastand Tõllule. Filmi-Vanapagan läheneb rohkem ristiusu kuradi kujutamise traditsioonile: karvane, valgete hammaste ja pika punase keelega sarnaneb ta tõepoolest pigem kuradi kui meie efekujutuses juurdunud Vanapaganaga. Filmi dramaturgia edasiviijana esineb ta siiski traditsioonilise Vanapagana rollis, personifitseeritud kurja loodusjõuna: küll külvab ta Tõllu künnivaole kive, küll püüab magavat vägilast maanina lahtikaevamisega merre tõugata. Kui Tõll on ära, kangutab ta lahti kivimaja alusmüüri, mille rusude all hukkub Piret. Ka siin omandab stseen sümbolise tähenduse: kokku variseb kõik, mis seni ehitatud. Kuigi Vanapagan leiab Tõllu läbi uppumissurma, ei tähenda see veel vabanemist vaenujõududest, välisvaenlastest. Vanapaganal on filmis üks kesksmaid kohti: Vanapagana ja kristliku kuradi sünteesina võib teda kurja jõu sümboliks pidada, sest pildiliselt ühendab ta paheks, kurjaks peetava nii kristlikus kui animistlikus maailmakäsituses. Filmi dramaturgilise ülesehituse aluseks ongi animistliku ja kristliku maailmavaate kokkupõrge. Viimases lahingus — filmi kulminatsioonis — võitleb vaenlase suurekasvuline, stiliseeritud mungarüüs pealik mõõgaga, Tõll aga kahe suure vankrirattaga. Kaks hiiglast liginevad aeglaselt, kavakindla järjepidevusega teineteisele, jättes selja taha verise inimvao. Vastamisi on kaks maailmatunnetust, kaks tsivilisatsiooni. Kulminatsioonis joonistub selgelt välja vaenlase koondkuju mungarüüs pealiku ja rahva kehastus Suure Tõllu näol. Kangelane sulab loodusesse, tema viimaseid sõnu: «Kui sõda jälle maal, siis tulge, äratage mind. Küll siis tõusen ja rahvast aitan!» — ütleb koor. Sellega kandub dramaturgiline funktsioon sõnalis-muusikalisele komponendile. Tõllu appi kutsudes esindab koor tervet rahvast, nüüd aga Tõllu, sellega rõhutatakse nende ühtsust.

Tõllu ja tema rahva kujutamisel valitseb hele värvigamma, vastasjõu — välisvaenlaste ja Vanapagana puhul — tume tonaalsus. Oma olemuselt



personifitseerivad välisvaenlased ja Vanapagan Kurjust, Töll — Headust. Filmi ideestiku tasandil omandab teos Hea ja Kurja vahelise võitluse üldinimlikud piirjooned, seejuures minetamata selgesti väljendatud rahvuslikkust.

Pöördugem veel korra tagasi A. Volkovi eespool tsiteeritud artikli juurde: «Töö uue filmi juures algab alati kunstniku valikust. Raamatu jaoks on näiteks erakordselt tähtis tolle kunstiliigi üldtase, selle mõjujõud antud ajahetkel... Filmi kaastööliseks kutsub ta reeglina juba väljakujunenud käekirjaga ja plastilise nägemisega, vabariigis tuntud maalikunstnikke ja graafikuid, arvestades seejuures kunstniku individuaalse stiili vastavust tulevase filmi dramaturgilistele, kujundi ja stiili ülesannetele.»²

«Suure Tõllu» puhul eelõeldust ei piisa. Stsenarise kava materialiseerimine algab sedakord muusikast. Helilooja L. Sumera loob «Suurele Tõllule» muusika, mis, lähtudes R. Raamatu stsenaariumist, omandab iseseisva helindi väärtuse. Helilooja kasutab kordusprintsipi, mis on seotud eesti regivärsilise rahvalaulu olulise ülesehitusliku põhimõttega: parallelsimide kasutamisega. «Suure Tõllu» muusika on ehitatud põhiliselt muusikalise juhtmotiivi paljudele transformatsioonidele. Filmimuusika lindistamisel osales kammerkoor «Ellerhein». Koor esitab kordusvärse regilaulule omases skandeerivas stiilis.

² А. Волков. Sealsamas, lk. 115.

Sumera muusikal on filmidramatürgia seisukohalt keskne roll: rahva sümboolne koondportree luuakse koori kasutamise, pildirida vaid toetab helis väljendatut.

Alles pärast filmimuusika valmimist ja muusika eripära arvestades asub tööle režissööri valitud peakunstnik J. Arrak. Tähelepanav on Arraku kui kunstniku loomupärane kooskõlalisus muistendi naiiv-primitiivse maailmakäsitusega: tarvitseb vaid meenutada Arraku loodud fantastilisi olendeid, et mõista tema tavatut lähedust müütide maailmale.

«Suur Tõllu» visualiseerib Arrak primitivistlikus laadis. Kangelased — eriti Tõll ja Piret — on rõhutatult rohmakad, puised, kohmakad, arhaiseeritud. Teadlikult kasutab ta proportsioonimoonutusi. (Muide, ka keskaegsetele gravüüridele on iseloomulikud proportsioonilised kõrvalekalded: näiteks pea suhteline suurus kehaga, labakäte asend jne.)

Juba eespool oli viidatud Arraku värviskaala otsesele seostuvusele filmi ideestikuga ja dramaturgilise funktsiooniga. Tähelepanuta ei saa ent jätta sedagi, et rahva kujutamisel rakendab Arrak saarte rahvariietele omast värvi-harmoniaat (Muhu tanude ja käisekirjade kollase ja oranži üleminekud pruunidesse toonidesse näiteks). Tuleb tõdeda Arraku otseseost rahva kunstivaraga. Tema looming, tema kujundid ja stiil kuuluvad nüüdisaegsesse kunstikeelde.

Sedasama aga tuleb tingimata öelda ka joonisfilmis muusika kohta: kuigi Sumera, nagu öeldud, toetub regilaulu traditsioonidele, ei kasuta ta ühtki konkreetset regilaulu muusikalist motiivi. Filmi muusika mõjub üheaegselt nii rahvuslik-rahvalikuna kui ka tänapäevasena.

Režissöör R. Raamat suunab lahinguepisoodides liikvele suured massid ja need on äärmiselt dünaamilised stseenid. Just pingestatud ja võimsate lahinguepisoodide kestel kujuneb rahvast portree. Meie multifilmis ei ole siiani veel keegi loonud nii võimsat, filmikoesse sulatatud kujundit rahvast. «Suur Tõll» jõuab esimesena nii kõrge üldistuseni. Vaid kahest osast koosnev multifilm omandab tänapäeva eepose mastaabid!

Kummatigi tahame siinkohal rõhutada, et joonisfilm «Suur Tõll» ei seisa eesti multiplikatsioonikoolkonnas eraldi, vaid esindab rahvuslik-rahvaliku suuna seni ületamatut tippsaavutust. Seejuures ei tähenda rahvuslik-rahvalik antud linatseose puhul mitte isoleerumist maailma filmikultuurist, vaid leiab ühendusteid viimasega, olles seega üldinimlike väärtustega. Esimene auhind XIV üleliidulisel filmifestivalil Vilniuses parima multiplikatsiooniteosena ning teine auhind Ottava rahvusvahelisel multifilmifestivalil ei tohtinuks olla meie kinopublikule liiga suureks üllatuseks.

Niisiis: praegusel ajahetkel kindlustavad Eesti joonisfilmis oma positsioone kaks vastandlikku suunda. Talupoeglik kultuur ja linnakultuur. Rahvuslik-rahvalik — internatsionaalne; süžeeline, objektiivne, eepiline — abstraktne-modelleeriv, subjektiivne, satiiriliskarikatuurne, — selliste tingimistega võiks iseloomustada kaht vastandjõudu Eesti joonisfilmis. Antud hetkel on juhtpositsioonil «rahvuslik-rahvalik» suund, seda suure osas tänu filmile «Suur Tõll». Ja võib-olla on see ajamärk, ka nõukogude mängufilmis avastame ühe olulise suundumusena eepilise filmi.³

Kahe suuna vaheline sisepinge hoiab kunstnike loomevaimuse erksa (oma osa on siin vahest ka kunstnike kuulumisel erinevaise põlvkondadesse). Vaataja jaoks aga täiendab Raamat Pärna ja Pärn Raamatut. Just kahe koolkonna vastandlikkuse alusel tekib kunstitervik, mida võib nimetada eesti joonisfilmikoolkonnaks.

RIINA RUUS
Üleliiduline Riiklik
Kinematograafia Instituut
I kursust

³ Vt. Леви́н, Е. Время и жанр. «Искусство кино», 1981, № 2.

EESTI MULTIFILMIDE LAVASTAJADEBÜÜDID

1958		«Peetrikese unenägu»	(J. Sigsgaardi ainetel), O.: A. Beekman, K.: R. Raamat, H.: B. Kõrver
1963	H. Pars	«Väike motoroller»	S.: E. Raud, O.: K. Kurepõld, K.: L. Vernik ja G. Štšukin
1970	H. Valk	«Mis? Kes? Kus?»	S. ja K.: H. Valk, O.: A. Nuut
1971	A. Kiviräbk	«Huviline filmikaamera»	S.: E. Raud, O.: Ü. Raudmägi, K.: J. Palmse, H.: J. Koha
1972	R. Raamat	«Veekandja. Tüütu muusik. Armas täb»	S.: R. Raamat, O.: J. Sepp, K.: R. Raidme, H.: Ü. Vinter
1973	A. Paistik	«Värvipliatsid»	S.: T. Kall, O.: A. Ilves, K.: R. Raidme
1975	A. Ahi	«Lapsehoidjad»	S.: A. Ahi (H. Männi ainetel), O.: A. Nuut, K.: A. Vender, H.: Ü. Vinter
1975	A. Keskküla	«Lugu jänesepojast»	S.: A. Keskküla (E. Niidu ainetel), O.: J. Põldma, K.: R. Tammik ja R. Raidme, H.: J. Rannap
1977	P. Pärn	«Kas maakera on ümmargune?»	S.: P. Pärn, O.: J. Põldma, K.: P. Pärn ja R. Raidme, H.: T. Aare
1977	H. Krimm	«Une-Mati lood I»	S.: D. Normet, O.: T. Talivee, K.: E. Mellov, H.: R. Lätte
1978	K. Kurepõld	«Telemükse»	S. ja K.: K. Kurepõld, O.: E. Aas, H.: I. Randalu
1978	T. Sähkai	«Une-Mati lood II»	S.: D. Normet, O.: T. Talivee, K.: E. Mellov, H.: R. Lätte
1978	R. Tammik	«Poiss ja liblikas»	S.: P.-F. Rummo ja R. Tammik (A. H. Tammsaare järgi), O.: A. Ilves, K.: R. Tammik, H.: P. Volkonski
1981	K. Kivi	«Paberileht»	S.: T. Kändler ja K. Kivi, O.: T. Talivee, K.: T. Hõrak, H.: Ü. Vinter
1981	H. Ernits, V. Uusberg, M. Kütt	«1 + 1 + 1»	S.: H. Ernits, V. Uusberg, M. Kütt, O.: J. Põldma, K.: H. Ernits, M. Rõõmus, M. Kütt, H.: O. Ehrlich, P. Volkonski
1982	K. Kurismaa	«Vahva rätsep»	S.: H. Mikiver, O.: A. Nuut, K.: K. Kurismaa, T. Linzbach, H.: T. Naissoo

Nuküjuhi ametit on pidanud 23 inimest. Praegu töötavad selles ametis M. Bamberg, A. Vaik ja R. Heidmets, aga ka režissöörina debüteerinud K. Kurepõld, A. Ahi, T. Sähkai.

Kõik filmid peale «Huvilise filmikaamera», nõukogude eesti esimese kümne minutise joonisfilmi ja «Telemüksude», mis on «Eesti Telefilmis» tööd, on tehtud «Tallinnfilmis». Aastaarv tähendab filmi valmimise aastat. S. = stsenaarist, O. = operaator, K. = kunstnik, H. = helilooja.

«ORKESTRIPROOV»

VESTLUS FEDERICO FELLINIGA



«ORKESTRIPROOV». Stsenarist Federico Fellini (Brunello Rondi osavõtul), režissöör Federico Fellini, operaator Giuseppe Rotunno, helilooja Nino Rota (dirigent Carlo Savina), kunstnik Dante Ferretti.

Osades: Balduin Baas (dirigent), Umberto Zuanelli (ümbekirjutaja), Filippo Trincia (inspektor), Claudio Ciocca (ametiühingu esindaja), Cesare Martignoni (kiarnetist) jt.

Daimo Cinematografica (Itaalia), Albatros Production (Monaco). Orig. 70 min.



Koos Kubrickuga on Fellini suurim vaatamängumeister tänapäeva filmis. Kuid nagu Rosi ja Ferreri on Fellini neid itaalia filmirežissööre, kes paneb pidevalt kõike kahtluse alla, loobub tavaks saanud harjumustest. Seda tõestab oivaliselt tema «Orkestriproov». Et film kutsub esile poleemika, pole üllatuseks. Mida ka Fellini ise ei ütleks, on loomulik, et küllalt süñk ja sügavalt oma ajaga seotud film, mille peale on kulunud tohutult loomingulist energiat, kutsub esile sellise reaktsiooni. Fellini film on heaks illustratsiooniks konfliktile, mis juba romantikutest peale on mõningaid kunstitegijaid kummitanud. Üksikisiku ja ühiskonna vahelist ebakõla saadab ajaloolise tragöödia eelaimus ning hirm kunsti huku ees... Sellesamas dialektilises liikumises otsib kunstnik taga kaotsiläänud ühtsust, tugipunkti, püüdes leida seda lapsepõlves või unelmatemaal. Fellini looming üllatab oma mitmekesisusega, «Klounidest»

«Roomani», «Casanovast» «Orkestriproovini», visandeist taskuraamatus hiiglasliku freskoni ja vastupidi. Samas üllatab Fellini võime uueneda ja muutuda iseenda loodud maailmas, mis on kõigile niivõrd tuttav, et on saanud mütoloogiliseks. Lahkhelid, mis tekivad orkestriproovi käigus, kutsuvad vaatajas esile üllatuse. Fellini lõbutseb ise ja lõbustab ka meid oma pamflettpoeemi lahtimõtestava vestlusega, kus itaalia keel asendub prantsuse keelega, seejärel inglise keelega: neis keeltes kõneleb Fellini vabalt ja ühtmoodi sõnaosavalt. Kuid inglise keeles väljendub ta sundimatult, ta õppis selle ära 1945. a. Rooma tänavail Ameerika sõjaväelastelt, pranzuse keel pärineb tal koolipingist, tuues talle meelde õppimisvigu ja joonlauahoope sõrmedele. «Amarcord» — ma mäletan...

Kust saite tõuke «Orkestriproovi» loomiseks?

Mul oli see idee juba ammu. Alati, kui viibisin oma filmide muusika lindistamisel, nägin ikka ja jälle korduvat imet. Väga erinevad inimesed astusid igaüks oma pilliga salvestusruumi, tuues kaasa oma mured, oma halva tuju, oma haigused, oma transistori, et kuulata reportaaži spordivõistluselt. Ja neid erinevaid inimesi, seda eripalgelist massi, sai siiski sulatada millekski ühtseks, heterogeenseks või abstraktseks, mille nimeks on muusika. Ja see toiming: luua ebakorrapärasest korrapärane, vapustas mind. Mulle näis, et see protsess näitab mingit tahku meie elust, elust meid ümbritsevas ühiskonnas, kus rühma eneseväljendus on kooskõlas iga indiviidi eneseväljendusega, iga instrument jääb iseendaks, säilitab oma olemuse, oma kutsumuse, samal ajal, kui tema hääl sulandub kõiki haaravasse harmooniasse. Üpris banaalne, kuid just see tunne tekitas minus soovi luua dokumentaalfilm, tõestamaks, et koos on võimalik midagi korda saata, jäädes samas iseendaks. Sellisest ideoloogiast ja filosoofiast saigi mu film alguse. Rääkides dokumentaalsusest, ei mõtle ma selle all punktuaalset žurnalistikat, vaid lüürilist eludokumentaalsust, mis peegeldaks neid tundeid, millest äsja rääkisin. Tundes, et idee on mul küps, tegin Itaalia Televisioonile ettepaneku teha film, ja sellest sai töö, mis väljendab tänase itaallase murelikkust ja meeleheidet. Pea alateadlikult nägin üht harilikku orkestriproovi traagilises ja apokalyptilises valguses.

Pärast «Kloun» te kirjutasite, et ei jää telefili kui nähtusega rahule. Ja nüüd pöördusite «Orkestriprooviga» jälle tagasi väikese ekraani juurde?

Arvan, et televisioonil pole midagi ühist kinoga. Televisioon kahandab, muserdab filmi. Pealegi ei usu ma, et eksisteerib televisuaalne stiil, et õige kunstnik suudaks end televisiooni vahendusel täielikult väljendada. Minule on televiisor kodune tarbeese, ta ei suuda taastada, tagasi anda tõelise kineasti poolt loodud pilti. Ja seda mitmel põhjusel. Esiteks peab vaataja

sisse elama kunstniku loodud maailma ja seda saab ta teha vaid kinosaaalis, kus tunneb end väiksena suure ekraani ees, filmi valikurituuaali ees, võimaluse ees minna kinno üksi, kahekesi või mitmekesi, rituaali ees, mis on tingitud minekust pimedasse saali. Kui kino ongi viimasel ajal oma salapärasusest suure osa kaotanud, on tal siiski jäänud küllalt võimu ja võimalusi publikut alla suruda. Televiisori ees aga on vastupidi, teie tunnete oma võimu, te olete tema peremees. Pilt ei valluta teid, te ei pea teda vaatama alateadlikult austusega. Te lülitate televiisori sisse ja välja, kuidas ise soovite. Kuigi ma ei usu televisuaalse stiili olemasolu, arvasin siiski, et «Orkestriproov» peaks televisiooni tarbeks enam sobima kui näiteks «Klounid»; väikesel ekraanil mõjub ta sellest tugevamalt, altminekuoht on temaga tunduvalt väiksem. Intervjuud, suured plaanid, filmi tegevuspaik, tegevuskoha ühtsus ja isegi vaade orkestrile — kõigi nendega on televaataja harjunud. Ma sain mängida samale harjumusele, veidi ehk üleliagi, kuna televisioon annab neid tohutuid rumalusi vahetpidamata, kogu maailm kõneleb ei tea millest.

Itaalia mitmes ajalehes kirjutati, et lõpuks on Fellini huvitunud ka oma aja ühiskonnast, andes «Orkestriprooviga» poliitilise kommentaari. Te huvitusite sellest juba «Magusas elus» ja «Roomas». Millega seletate säärast reaktsiooni?

Omalaadse intellektuaalse piiratusega ja kiindumusega teatavasse vaimulaadi. Sellest filmist saab välja lugeda apoloogi, õpetussõna, ja nii ütlevadki kõik: «Fellini maailm, tema stiil on muutunud, ta huvitub tänapäevast.» Miks ei võiks ma aga kõnelda tavalisest orkestrist ja väita, et selles filmis ei saa näha poliitilist olukorda.

Miks valisite tegevuskohaks sellise iidse krüpti?

Tahtsin luua arhailist keskkonda ja müstilist õhkkonda. Vajasin selleks üheaegselt tõepärast ja väga sümbolset dekoratsiooni. Ja siis mõtlesingi poollagunenud kirikule säilinud koorijäänustega, tihtilugu antakse kontserte mahajäetud kabelites ja kloostrites.

Olete melomaan?

Suhetes muusikaga olen kaitsepositsioonil. Mul tuleb end tema eest kaitsta. Kui töötan filmi kallal, kuulen muusikat meelsasti, siis on mu koostöö Nino Rotaga pingeline, me sulame täielikult ühte ja ma loen partituuri noot noodi haaval. Kuid ma ei kuulu nende hulka, kes käivad kuulamas kontserte ja oopereid. Muusika tekitab minus teatud umbusku. Kardan olla vallutatud, täidetud ja ma sulgun tema eest. Seevastu töötades võin talle vastu astuda, töö muudab mind haavamatuks. Siis tunnen end palju tugevamana. Töötades olen ma mina ise, olen iseenda jaoks kõige loomulikumas seisukorras. Saan sellest jõudu, tervist, mis kaitseb mind muusika, palaviku, gripi ja maksude eest. Muudes olukordades olen muusika suhtes patoloogiliselt tundlik. Kui astun restorani või korterisse, kus kuulatakse mingit plaati, palun alati muusika välja lülitada. Ma ei mõista, kuidas inimesed saavad süüa, juua, kõnelda, autot juhtida, lugeda muusika saatel. Mul on tunne, et muusika võtab teiega mingi salapärase ühenduse, et teid täielikult vallutada. Ja et kindlustada oma autonoomiat, keeldun ma temast. Võib-olla liialdan veidi, kui pean tunnistama, et üldiselt eelistan ma teda mitte kuulata.

Miks te arvasite, et orkestri dirigendiks peab olema sakslane?

Ennekõike lihtsalt seetõttu, et näitleja, kelle valisin, juhtus olema põhjamaalane. Ja see ei olnud kavatsuslik. Mul on isiklik fotoarhiiv, kus on 20 000 näitleja fotod ja aadressid ja ka juhuslikult kohatud inimeste omad. Iga kord kui alustan filmi, pean nõu oma kataloogiga. Too mees, Berliinis elav hollandlane, oli mulle saatnud oma foto mõni aasta tagasi. Kui valmistusin «Casanovaks», otsisin teda Interpoli kaudu. Ta elas siis Stokholmis hipi kornel, sest ta pole professionaalne näitleja, kuigi tal olid mõned väikesed osad Hollandi Televisioonis. Tahtsin talle anda Württembergi hertsogi rolli, kuid kui nägin teda, leidsin, et tema näojooned on liialt tänapäevased ja võtsin tema asemele inglise näitleja. «Orkestriproovi» eeltöö aegu tuli ta aga

mulle meelde ja ma kutsusin ta Rooma. Valisin ta seetõttu, et ta on kõige ebanumakaalsem tüüp maailmas. Täielik liikumatus. Isegi oliivipuu oleks temaga võrreldes muusika suhtes tundlikum. Ent tema näos on mingi erakordne võimikus, isegi nürimeelsus, mis annab teatavatele näitlejatele, kellel on jõudu ja kes samastavad end teatava missiooniga, niihästi kutsumuse kui kadestusväärse süütuse koos kõigi nende neurootiliste moonutustega, mida sellised fantaasiad esile kutsuvad.

Väga raske oli panna teda dirigeerima muusikuid. Mul oli abiks professionaalne dirigent ja pean ütlema, et viimasel hetkel samastus meie näitleja lausa salapärasel moel oma rolliga nii, et mängis osa maha innuga ja raevuga ja suure sisendusjõuga. Ta oskas vaid saksa ja hollandi keelt ning tuli kasutada tõlki. Kohustus kõnelda läbi tõlgi elustunud viirastusega, kelleks ju on näitleja, loob teinekord üpris positiivse psüühilise pinge. Näitleja on oma olemuselt mõttekujutuse materialsatsioon. Ma kirjutan stsenaariume, mis on lihaks saamata kujutlused. Kui te valite näitlejat neid kujutlusi mängima, saab temast väga salapärane olend, sest ootamatult materialiseerub temas teie enda iirreaalne dimensioon. Ja kui ta siis ei kõnele teie keeles, on ta seda võõram. See kutsub mõnikord minus esile imestuse ja jahmatuse. Püüdsin pingutatult edasi anda oma tundeid, raevu solvumiseni välja, läbi tõlgi, ning see distants mõjus mulle, nagu oleks tegemist tõelise dirigendiga, keda ma üldse ei tunne, sest ma ei mõista muusikast midagi. Selline võõrdumus jättis minu pealtvaataja positsioonile, mis aga on looja jaoks ju kõige õigem — olla samal ajal sees ja väljas.

Kas teil oli film enne võtete alustamist täielikult kirja pandud?

Enne stsenaariumi kirjutamist intervjuerisin paljusid muusikuid, sadakonda ehk. Kohtusin kuulsaimate itaalia solistidega. Kutsusin neid lõunale ja esitasin neile ilma innuta hulga ebaolulisi küsimusi, olen üpris halb ajakirjanik. Ma ei oska küsimust õigesti esitada ja vastus ei huvita mind 58

ka. Hoolimata sellest suurest puudusest õnnestus mul igapäevalt saada midagi, mis tulenes sellest, et nad identifitseerisid oma instrumendiga. See on sümpaatne itaallaste joon, ametiarmastus. Ent see kipub kaduma. Filmi esimeses osas ilmneb too kiindumus oma pillisse, millest nad kõnelevad lõbu tundes, retooriliselt, võhiklikult ning isegi lollakalt. Pärast intervjuerimist hakkasin ma stsenaariumi kirjutama. Alguses tahtsin kasutada ehtsat orkestrit, valides erinevatest orkestritest sobivaid nägusid tüübi järgi. See aga oleks läinud liialt kalliks ja mul tuli kavatsusest loobuda. Teha filmi itaalia parimate muusikutega nelja nädala jooksul, lisaks kaks nädalat ettevalmistusaega, oleks läinud kallimaks kui maabumine Kuul. Sel põhjusel ja veel sellepärast, et mul oli vaja, nagu alati, väljendusrikkaid nägusid, sõitsin ma Napolisse ja hakkasin otsima inimesi, kes oleksid tuttavad muusikainstrumentidega ja ühtlasi kindlaimelised tüübid. Nii sain kokku kuuskümmend inimest, kellest viisteist olid muusikud. Teistele tuli iga päev õpetada instrumendi hoidmist.

Teie suhtumine dirigendis on filmis ambivalentne.

Tõsi. Ma näitan üheaegselt korra vajalikkust ja ohtu, mis selles peitub. Ambivalentsus — see on ju elu ise! Tundsin, et lohutava *happy end* iga filmi ma lõpetada ei saa. Ei saa koos midagi ehitada, kui igaüks ei kannaks mõttes vajadust juhendada millestki seesmisest. Kui panna vastutus enda elu eest teisele, püsib alati kollektiivse ükskõiksuse oht. Ja siit ka risk, et see kollektiiv kutsub taas esile autoritaarse juhi fantasmid. Minu meelest peab igaüks püüdma olla iseenda juht. Võimalik, et see on odav filosoofia, kuid just seda tahtsin ma väljendada. Ma loobusin *happy end* ist, kuna see võtab vaatajalt igasuguse vastutuse. See-eest kui ma lõpetan filmi küsimärgiga, peab vaataja juba ise leidma minu loole hea lõpu.

Olen kõigis oma filmides jäänud truuks finaali mõttepunktidele ja pole kunagi kirjutanud ekraanile sõna

Film tekitas Itaalias palju erinevaid arvamusi.

Tavaliselt, nagu te teate, püüan oma filmi pärast valmimist otsemaid unustada. Seekord oli seda raskem teha, sest «Orkestriproov» polnud veel väljaigi tulnud*, kui juba temast lobiseti. Igaüks püüab filmi endale saada. Ühtele on ta ajalooline kompromiss, teistele müstika, kolmandatele mitteparlamentaarne, neljandatele konservatiivne, reaktsooniline, kus sarnasus Hitleri häälega filmi lõpus ei kõla mitte ähvardusena, vaid lootusena! Väidetakse kõige uskumatuid asju. Võimaluse piires püüdsin vältida filmi ainult poliitilist tõlgendamist, sest minu jaoks on see ohtlik, see võtaks talt elulisuse, tapaks ta. Panna mu filmile poliitiline silt tähendaks ohtu, et rahvas hakkaks temast eemale hoidma.

Kuid te ei saa ju takistada, et filmi tõlgendatakse poliitiliselt.

Jah, kuid kui kõneldakse ainult poliitilisest vaatekohast, tekib filmi ja publiku vahele barjäär, emotsionaalne ja individuaalne vastuvõtt saab häiritud. Teatakse juba ette, et orkester on Itaalia, dirigent on võim, hakatakse otsima isikuid. Väikese klarinetimängija kohta öeldakse, see on Fanfani. Ja kuna ametiühingutegelasel on sardiinia aktsent, on ta kindlasti Berlinguer.

Minu valik oli aga üpris süütu. Nagu te teate, pole olemas puhast itaalia keelt ja seepärast ma dubleerisin näitlejaid kõikides võimalikes itaalia dialektides, olin need kõik juba peaaegu ammendanud, kui järg jõudis ametiühingutegelase kätte. Küsisin, kust ta on pärit, ja ta vastas — Sardiiniast; lindistasime ta oma häälega ja nüüd väidavad kõik, et see olevat Berlinguer.** Mäng otsida minu filmis kõiki poliitilisi voole, kõiki Itaalia olukordi, röövib filmilt süütuse. Minu jaoks on see eetiline, aga mitte poliitiline apoloog.

Teiselt poolt, me märkame maailmas iga päev, et liiga suur korralagedus

* «Orkestriproov» esilinastus Roomas 22. veebr. 1979. (Toim.)

** Fellini dubleeris hiljem ametiühinguesindaja osa, tahtmaks vältida võimalikke vihjeid. (Toim.)

viib paratamatult konservatiivsusele ning veelgi suurematele repressioonidele.

See on õige. Vabariigi president Pertini, kes filmi nägi Kvirinaalis***, ütles kõige targemini ja eelarvamusetult: «See film pole ei progressiivne ega reaktsiooniline, ta on tõepärane. Küllalt julge presidendist öelda niimoodi filmist, mis ehitab sellise tohuva bohu.

Pärast «Satyriconi» lavastasite te «Klounid», pärast «Casanovat» «Orkestriproovi». Kas see polnud teie jaoks lõdvestuseks, omamoodi lõõgastuseks pärast tohutuid freskosid?

Mulle meeldib kogu aeg filmi teha. See, mida ma vihkan, on jõudeelu, kuna koostööfilmide suur masin töötab aeglaselt ja komplikatsioonidega. Ma tahaksin töötada vahetpidamata, teeksin kas või fotosid ajakirjale. Teate, ma teeksin sagedamini väikesi filme, aga niipea kui ma pakun produtsendile loo tagasihoidliku eelarvega, näen ta näos huvipuudust ja solvumist. Tema jaoks peab Fellini tegema kümne miljoni dollarist filmi. Talle ei loe film, see on kõige viimane, tähtis on tehing minuga, afaär Felliniga, ja seejärel suureulatuslik finantsettevõtmine. Arendades oma filmi koos probleemidega, mis ta mulle toob, tajun pidevalt enda kõrval kerkimas tohutut labürinti, täitmaks produtsentide ja filmilevitajate piraatlikku isu, kes loodavad toime panna elu parimat tehingut.

«Orkestriproovi» filmisin ma kuusteist päeva, montaažile kulus kaks nädalat, s.o. kaheksa päeva tegelikku tööd. Kõige rohkem läks mul aega dublaažile, neli nädalat. Dialoogide vahendusel tahtsin luua muljet igapäevaelu ettenägematusest, seda aga mitte *cinéma-vérité* meetodil, vastupidi, täiesti organiseeritud moel. Erinevate keelte, dialektide ja väljendite segamise teel püüdsin luua foneetilist kaost. Te ju teate, et itaalia massiteabevahendid suhtuvad dialektidesse üleolevalt. Kino, raadio, televisioon on dialektide suhtes nagu kokku leppinud. Kui kuuleme

etendustel dialekti, on tal juures teatav vulgaarsus. Mina aga tahtsin leida eri paikade omapära ja ma otsisin selliseid näitlejaid, kes suutnuksid dialektile tagasi anda tema algse võlu ja ehtsuse. See nõudis suurt vaeva, sest isegi dialekti tundvad näitlejad ei tea enam selle algset varianti, näiteks kõneldakse napoli murdes nii, nagu põhjaitaallased seda on harjunud kuulma ja kasutama.

Usun, et minu film mõjub emotsionaalselt, igal juhul tunnetasin seda esmakordsel näitamisel Cinecittà**** rahvale.

(Vestlus toimus Cinecittà's
21. detsembril 1978. Ilmus
ajakirjas «Positif».)
Tõlkinud lühendatult
LAURI LEESI

*** Kvirinaal — Itaalia presidendi residents.

**** Cinecittà — Itaalia filmilinnake.

«ROCK-HOTEL» «HUKKUNUD ALPINISTI» HOTELLIS»

«ŠLAAGER». Stsenarist **T. Kallas**, laulutekstid **O. Arder** jt., režissöör **P. Urbia**, operaator **A. Ruus**, kunstnik **R. Tammik** (valgusobjekt **K. Kurismaa**, **H. Härm**), kostüümikunstnik **S. Eelma**, grimm **H. Sikk**, helilooja **R. Rannap**, helioperaatorid **K. Müür**, **T. Elme**. Osades: **E. Himma**, **M. Veinmann**, **A. Lutsepp**, **G. Abrahamnova**, **A. Talvik**, **J. Järvet** (jun.), **P. Lilje**, **M. Tuuling**, **P. Simm**, **V. Sapožnin**, **R. Linna**, **L. Ranne**, **O. Pihlammägi** jt., **Gunnar Graps** ja «Magnetic Bands», **Tõnis Mägi** ja «Music-Seif», **Anne Veski** ja «Kuldne Trio», «Ruja», **Ivo Linna** ja «Rock-Hotels», «Kontor», **Joel Steinfeldt** ja «Doktor Friedrich», diskogrupp «Eurüt-mia». «Tallinnfilm», 1982. 2330,4 m. Esilinastus kinos «Kosmos» 19. aprillil 1982.



Els **Himma** filmis «Sluager»

V. Menduneni foto

Tallinn filmis — see on lisaks vanalinna kitsukestele romantilistele tänavatele, «Vīru» hotellile, purjespordikeskusele ja aruukatele ühiskondliku toitlustamise ettevõtetele nüüd ka levimuusika Meka. Siin tiptasemet organiseeritud, rahvuslikuks suursündmuseks saanud «Tippkümne» võistluskontserdid suudavad enda ümber koondada lisaks tohutule auditooriumile ka kogu vabariigi massikommunikatsioonivahendid. Iga algav päev toob «Tippkümne» närvikeskusesse tuhandeid ja tuhandeid postkaarte ja kirju. Võistluse seisu jälgivad kõik. Linn elab sel ajal ürituse nimel. Welcome! Willkommen! Tervetuloa!

«Tippkümne» professionaalsed organisaatorid ei jätta midagi kahe silma vahele. AINUÜKSI lavakujundusega tegelevad hoolikalt vabariigi parimad disainerid. Fantaasialennule on antud vaba voli. Linn on kaunistatud sadade päevakohaste plakatite ja transparentidega ning isegi asfaldivõrvi-mist pole üritusele värvi andmise nimel paljaks peetud.

Lauljate-pillimeeste jaoks on «Tippkümne» päevad vastutusrikkad ja närvesöövad. Konkurents on tihe. Viimaseks jäänul tuleb esiliigaga hüvasti

jätta ning ukse taga on uusi tippe ootamas kui palju. Show-bisness on karm: iga väärtus toob kaasa krahhi.

Käed-jalad on tööd täis elukutselistel mänedžeridel, kelle nina tunneb juba kaugelt, mis läheb, mis mitte. Just nemad mobiliseerivad festivalipäevadeks kogu oma ansambli jõud ühtse eesmärgi nimel ning on samaaegselt ka rahva muusikamaitse nähtamatuteks nõõritõmbajateks.

Sellises maailmas eksleb «Tallinnfilmi» «Slaager» — režissööri Peeter Urbla nägemus (või oleks õigem öelda mudel) meie kaasaegsest levimuusikatööstusest.

«Slaager» on mõnes mõttes ulmefilm, kuna tema poolt esitatav eksisteerib suuremas osas süiski vaid kunstniku kujutluses, mitte reaalses tegelikkuses. Ja nagu ulmefilmide tähelaevade meeskonnaliikmetel on ka «Slaagri» kangelastel oma hingeeluprobleemid. Järgides analoogiliste Lääne filmide parimaid traditsioone, on show-bisnessi hammasrataste vahele sattunud muidugi kätte jõudnud ajajärk, kus aastate koorem hakkab raskelt koputama kuulsuse uksele ja loomulikult on ka nende perekonnaelu untsu läinud. Pole kerge olla kuulus ja ilus!

Lisaks sellele võitlevad tööjõu taastootmise mehhanismi kruvikeste hingepõhjas stampidest üleküllastunud pisut totakas massikultuur ning tõeline, puhas kunst. Pole raske taibata, et filmi loojate sümpaatia kuulub viimasele ja seepärast jõuavad «kirgastumiseni» ka nende loodud kangelased.

Kahjuks on see kõik aga äärmiselt vähe veenev. Nii nagu Eesti poplauljate kahekorruselised elamud ja punased magamistoad, rääkimata läbimõeldult organiseeritud kontsertidest, ei suuda «Slaagri» tegelased vaatajale sisendada, et nad võiksid ka tegelikkuses eksisteerida. Televisiooni-toimetaja südamevalu kulmineerumine infarktieelseks seisundiks otse kaamerate ees (otsesaates!) ning kõikjal vedelevad, masendust sümboliseerivad konjakipudelid ei aita mõista, mida tähendab tänapäeva tipplauljale kaotada usk iseendasse ja sellega koos minetada töövõime. Aru ei saa ka telehaist, kes absoluutselt materiaalse heaolu keskel võrdleb ennast mere-mehe naise ja seetõttu on väga õnnetu.

Vastavalt filmikunsti parimatele traditsioonidele kulmineerub hingeline kriis jälle tormamises teadmata suunas, juuksed tuule käes lehvimas. Kui vahepeal viidi selline ruttamine siseruumidesse («Aeg elada, aeg armastada»), siis nüüd oleme taas vabas õhus. Tõsi, mitte küll enam Saaremaa kadakate vahel, vaid merelinna Tallinna kuldse liivarannal.

Unustatud pole ka staatilisi kaadreid peategelaste sügavate silmadega ning lüütlikke stseene asjadega, mis võtavad inimese üle võimust.

Ometigi on Katrini (Els Himma) kujus mingi seletamatu võlu, mis läbib kogu filmi ja kulmineerub lõpuks Katrini laulus. Els Himma mängus on vaatamata kohatisele rabadusele (kivi võib kindlasti ka režissööri kapsa-aeda lennutada) sellist sürust, et tahes-tahtmata tekib tunne, et meie käesoleva momendi üks säravamaid lauljatare mängib Teet Kallase stsenariumi trotsides iseennast. Els Himma lauljatalent on filmis väljaspool kahtlust, lisaks annab «Slaager» temast pildi kui eredast isiksusest.

Martin Veinmanni Vello jääb Katrini kõrval lihtsalt nõrgaks. Ei uhke täishabe ega hüsteeriline sein kraapimine suuda tema kuju usutavaks teha.

«Slaagri» üheks kesksemaks kujuks peaks kujunema külmalt kalkuleeriv mänedžer Torop (Ain Lutsepp), mees, kes **teadlikult** juhib oma jüngreid «Kookose» mikrobussiga läbi massikultuuri jõhkra võitu maailma. Kuid konjunktuurlase asemel näeme pigem heasüdamlikku Tõnissoni, kes vahetunnis jalalt jalale tammudes lihakamakast sõõb. Filmi lõpus avab boss ennast hoopis hüsteerikuna, kes ootamatult (ja huvitav küll miks?) Vellole kallale

tormab. Kõige selle juures võib tekkida küsimus — kuidas sellise mehe juhitud ansambel üldse suudab tipus püsida?

Filmi tegelastest jätab Els Himma Katrini kõrval kõige sümpaatsema ja usutavama mulje Peeter Lilje Tom. Mõttlikult ja tülpinult lennujaamas sammuv ERSO peadirigent ergutab leidma mitmeid mõtteparalleele, mis tuntud-teatud meeste puhul paratamatu on.

Kokku võttes ei ole filmi karakterite (Katrini ehk välja arvatud) kohta isegi hea tahtmise korral võimalik kiidusõnu leida. Kohati tundub tegevus linal lihtsalt igav ning meid ei suuda ergutada ka Pruunide punases magamistoas voodiservale jääv tegevus. Kõik see annab eelkõige tunnistust nõrgast stsenaariumist, mille puudujääke režissöör ei suuda korvata.

«Slaager» pretendeerib filmile muusikast ja selle tegemisest, kuid kasutatud võtete ning lõpptulemuse alusel võib teda siiski nimetada muusikaliseks filmiks, ja sellesse on kätketud tema suurim väärtus. Lõviosa filmi muusikast pärineb meie praegusaja produktiivseima (ja ilmselt ka kõige andekama) laululooja Rein Rannapi sulest. Omaloominguga tulevad filmis lagedale «Magnetic Band», «Rock-Hotel» ning «Kontor». Paraku jääb kõigi nende osa muusikaliselt Rannapile tugevasti alla ja sellest tulenevalt on ka filmi muusika tervikuna ebaühtlane.

Gunnar Graps on filmi tarvis valinud rõhutatult vokaalile põhineva pala «Pajud on urvas» (muusika Gunnar Grapsilt ja tekst Viivi Luigelt). Vokaalne tase pole aga «Magnetic Bandil» kunagi kuulunud grupi tugevamate külgede hulka ja «Slaagris» tuleb see eriti teravalt esile. Kui siia lisada veel pildilahendus, milleks Urbla on valinud tüüpilise küündimatu videofektitsemise à la Eesti Televisioon, jääbki «Magnetic Bandi» osa filmis kõige lahjemaks. Rebiva ja lärmaka kontserdiansamblina tuntuks saanud grupp jätab pealegi endast mulje kui hellade ja magusate ballaadide tagasihoidlikust esitajast.

«Rock-Hotel'i» on režissöör paigutanud täiesti tema elementi — teismeliste tantsupeole, kus igast seinapraost peaks õhkuma «teddy» hõngu. Kahjuks on aga stseen lohisev ja külmavõitu nagu ka kogu Margus Kappeli ja Priit Aimla «Jänese boogie», mida «Rock-Hotel» poksiringis mängib. Kõige paremini jääb «Rock-Hotel'i» iseloomustama Margus Kappeli ilmumine linal professionaalse ja külma klaverimängijana, kes erilise sise- ja põlemiseta teenib koolinoorte tantsunälga rahuldades endale igapäevast leiba.

«Kontori» on Urbla paigutanud Viru tänavale koos suure hulga butafooriaga. Tulemuseks on paras segapüder, mille muudab veelgi segasemaks üsna keskpäraseks jääv Jaak Jürissoni ja Heino Seljamaa «Magaja laul».

Rein Rannapi lugude ekraniseerimisega on filmi autorid seevastu peaaegu sajaprotsendiliselt toime tulnud. Kuigi ka siin võib kohata «eeskujusid» mitmest välismaisest filmist või telesaatest, moodustavad Tõnis Mägi poolt esitatav «Make up», Anne Veski ja «Kuldse Trio» apteegilugu, Joel Steinfeldti lauldud «Rännumees» ning «Ruja» «Rujaline roostevaba maailm» «Slaagri» kõige arvestatavama ja tõeliselt professionaalse osa.

Nagu võiski arvata, oli Rein Rannap filmi tugevaima laulu reserveerinud «Rujale» ning ka Peeter Urbla pildilahendus on «Ruja» puhul vaieldamatult parim, küündides oma mõtestatusega kõrgemale filmi üldisest tasemest.

Els Himma hingestatud esitus ja Rannapi looming on ka filmi kulminatsioon, Katrini laulu teinud selliseks, mis võiks silmad ette anda ka paljudele välismaistele analoogilistele kommertsfilmidele. Kuigi ka Rannapi loomingus võib filmi kestel täheldada teatavat ebaühtlust (näiteks kui võrrelda Katrini «Lõvitaltsutajat» ja Mägi lauldud «Make up-i»), on tulemus



«Slaagril» on aga veel üks ja mitte sugugi teisejärguline väärtus. Nimelt fikseerib ta filmilindil rea inimesi, kes on olnud Eesti levimuusika-karusselli hälli juures: Olovi Pihlamägi, Reet Linna, Riho Bauman, Härmo Härmo ja paljud teised, rääkimata hulgast Eesti juhtivatest muusikutest. Selles osas on «Slaager» omamoodi filmikroonika, mille kultuurilooline aspekt leiab hindamist arvatavasti ka kaugemas tulevikus.

Kuigi «Slaagrit» võib äldjoontes pidada professionaalselt lavastatud filmiks, löövad ka selles läbi «näpuvead», mis annavad tunnistust sellest, et tegijad pole endale võtnud aega või pole neil olnud lihtsalt tahtmist oma tööd täiuslikul teha. Nii näiteks on publiku reageerimist Katrini lõpulaulule kujutatud filmis sellisena, mis on täiesti karjuvas vastuolus reageerimisega sellelaadsele muusikale. Analoogilisi kohti on filmis ka teisi ja tervikule see loomulikult kasuks ei tule.

Eraldi probleemi moodustab muusika lindistuse kvaliteet. Kui kohati tundub see olevat tehtud vägagi kõrgel tasemel, võib ometi samas kuulda küündimatut fonogrammi. Raske on öelda, kas on süin tegemist lihtsalt lohakusega või on pillimeestel jällegi tulnud maadelda lindistusvõimaluste äärmise püüratusega.

Lugedes kokku «Slaagri» head ja vead, saab vigu paraku tunduvalt rohkem. Siiski on «Slaager» omamoodi teetähiseks meie filmis. Nimelt tullakse välja maamiljööst ja minevikust-tulevikust ning jõutakse lõpuks ometi tänapäeva neurootilisse urbanistlikku keskkonda. Ka edaspidi ootaks «Tallinnfilmilt» rohkem tähelepanu tänapäeva probleemisõlmedele.

REIN LANG

MUINASJUTT MUUSIKUTE MAAILMAST

Tavaliselt algavad muinasjutud sõnadega: elas kord (oli kord) kaugel Põhjamaal (Lõunamaal) . . . ja lugeja võib ise valida, kuhu ta end lool ja mõtetel kanda laseb. P. Urbla uue filmiga «Slaager» on teisiti, kohe algul näidatakse meile linnulennult Tallinna vaateid. Kõik järgnevalt toimub süin ja praegu, on lugu elust endast. Kas ikka on?

Mida süis näidatakse? Ühelt poolt triviaalset lugu sellest, kuidas mitte just enam noor lauljatar, vastu seistes mehe egoismile, kiivusele, truudusetusele, pillimeeste mõistmatusele ja julmusele, iseenda väsimusele, saavutab endaloodud ja tõsise lauluga kõigest hoolimata menu. Eksponeeritakse ka praegusi Eestis tuntumaid popansambleid. See kõik on «rüütatud» imekauni keskkonna materiaalsete atribuutidega ja üsna paljude tuntud inimestega. Tulemuseks on ilusate inimeste ja ilusate asjade maailm. Ilu saavutamiseks on režissöör hoolikalt valinud vahendeid: välja on otsitud hulk vaatamisväärsusi tänapäeva linnaelust, ülimoodsad või elegantselt lohakad interjöörid koos üldisemate sümbolitega, mis demonstreeriks nagu globaalseid nähtusi (10 lööklaulu gloobuse taustal) või lokaalseid hädasid (mees ja kaks naist, naine ei taha last saada). Ei puudu ka tuntud filmivõtted (tuules paisuv kardin, tühjalt keerlev magnetofon, tume-punane interjäär jne.), mille kasutamise anatüüs on vist omaette teema. Vahendeist pole hoolitud massistseenides ja ansambli demonstreerimisel, need on pompossed (veiderdamine Viru tänaval jt.). Muidugi püütakse filmile ka tõsist tooni anda. Laulja tahab jääda iseendaks, saavutada edu ühe tõelise lauluga, loob selle laulu lõpuks ise (kuigi, tõsi küll, mööda-

minnes ja põlveotsas). Ometi jääb film vaid tõsise elunähtuse illustratsiooniks, kus esiplaanil on režissööri vormivõtted ja teostuslaad (näiteks merre jooksu stseen).

Kõik, mis meie silme eest täispika kunstilise filmi ajal möödub, on rafineeritult ilus, elegantselt peen ja ometi väga igav. Niisama osav, igav ja mõttetu nagu suvel meil nähtud Jaapani revüü. Sellega võiks ju leppida, kui mõtletegevus üldse kõrvale jätta. Või leppida S. Leci aforismiga: «Tema mõte on puhas nauding. Ei viljasta kedagi.» Paraku on mõtlemisest raske pääseda.

Mis film see ikkagi on? On ta mõeldud tarbimisühiskonna kriitikana või propageerib ta uut elulaadi modernses elukeskkonnas. Kriitikat nagu ei loe filmist välja, sel juhul oleks kasutatud teisi võtteid, pila kujutatava ja iseenda suhtes. Võib-olla tahtis režissöör järeltulevatele põlvedele jäädvustada meie popansambleid? Miks siis see tähelepanu kulutamine stsenaaristi poolt kirjutatud loole? Ilma loota oleks filmi mõte selge, kultuuri nähtuste jäädvustamise idee on tõsine ja tunnustatud. Kui aga taheti kunstilist filmi teha etteantud süžee järgi, siis milleks muusikute nii laialdane sissetoomine? Küllap tõde on kuskil vahepeal: teha hea, ilus ja lahe vaatefilm tuntud inimestega, vaatemäng, puhkus probleemidest, imekaunis värvi-film. Tasub siis resultaatid üle nii kriitiline olla? Tasub küll.

Eesti kino suhteliselt püüratud võimaluste juures tähendab üks film kolmandikku aastatoodangut ja mõne teise stsenaariumi teostamata jäämist. See seab kunstniku ette vastutuse probleemi loodava suhtes. Filmil «Slaager» küsitavus ei seisne ainult selles, et ta igav on ja ilma jäetud ühestki tõsisest mõttest. Tegelikult, sõltumata kellegi tahtest, propageerib film massitarbimisühiskonna väärtusi.

Teatavasti olid teooriad industriaalsest, postindustriaalsest, tehnotroon- sest ühiskonnast Läänes moes 50.—60. aastatel. Kesksseteks mõisteteks said elatustase, elustandard. Arvati, et mida rikkam on ühiskond, seda rohkem on rahulolu ja õnne. Õige peagi, 60. aastate lõpul ja 70. aastatel sai aga selgeks, et elatustaseme tõusuga langeb elu kvaliteet (J. Forrester). Avaldavad ning ausad teadlased ja kunstnikud hoiatasid inimkonda globaalprobleemidest johtuvate ränkade tagajärgede eest. Seda juhul, kui inimkond oma mõtlemisviisi ja väärtussüsteeme ei muuda. 1975. aastal algatati «Sirbis ja Vasaras» mõttevahetus, kus püstitati kultuurilise tegevuse mõtte ja sauna probleem. Oma ühisartiklis kirjutasiid J. Allik, K. Komissarov ja P. Tooma: «Eriti tänapäeval ei saa kunsti teha ja hinnata, lähtudes sotsiaalsest ja rahvuslikust piiratudusest, puhtesteetilisest vaatekohast. Mõödapääsmatuks muutub meie tegude hindamine reaalse ja globaalse situatsiooni raamides. Meie ajastu nõuab eluväärtuste selgemat valikut. See on kultuuri- ja inimese ellusuhtumise probleem.»¹ Seitse aastat on möödunud. On valminud film meie vabariigi noortest ja ansamblist, teatud ja tuntud inimestest, kes on populaarsed. Nende järgi võetakse mõõtu, film võimendab pakutavat elustandardit, annab nagu etaloni, mille järgi joonduda. Et mitte üldsõnaliseks jääda, ütame andmetele, mille esitavad A. Must ja O. Must uurimuses «Õpilaste elulaad»². Ei tea, kuidas need andmed teistele mõjusid, minul hakkas natuke öudne. Lubatagu tsiteerida veidi pikemalt: «Viimastel aastatel on selgelt täheldatav õpilaste orientatsioon tarbijalikule elulaadile — TV, kino, peod, disko, riietus omavad nende elus väga tähtsat kohta. Meelelahutus varjutab tõsisemad probleemid, loomingulise tegevuse. Tarbijalikkuse teiseks tahuks on isiksuse integreerituse langus. Kümnest õpilasest neli väidab otseselt, et tal puudub tegevus või huviala, mis teda väga köidab... Arevust tekitav on aga asjaolu, et õppimine, kirjandus, kunst, teater, sport ja ühiskondlik töö

¹ «Sirp ja Vasar» nr. 2, 10. jaanuar 1975.

² Vt. kogumik «Elulaad ja elukeskkond», Tallinn, «Eesti Raamat», 1981, lk. 134, 145.

on näiteks riietusest tunduvalt vähem olulised. Viimaste aastate uuringute põhjal on selgesti täheldatav õppimise osatähtsuse langus ja riietuse väärtustamise tõus.»

Väärtuste selline ümberhindamine noorte hulgas on ilmselt ohtlik, võib nn. laheda ja magusa elu saavutamisele iga hinna eest, üha halvemale töösse suhtumisele, lõpuks ka kõrvalekalletele ühisele normidesi. Tuleb meelde Tartu täika oma lõpupäevadel. Täika iseenesest on huvitav nähtus ja vaatamisväärsus; kui seal aga viimastel aastatel tooni hakkasid andma 15—25-aastased ärimehed välismaa hilpu dega, siis kaotas ta oma võlu.

«Uhe suve šlaager» on üks lüli ühiskondlike mehhanismide ahelas, mis oma näiliselt süütu pildireaga kujundab kaudselt noorte väärtussüsteemi, ja seda mitte suurema väimsuse suunas.

Loen «Noorte Häalest» Jaanus Nõgisto mõtteid ja saan teada, et muusikutel on tõsiseid muresid, et «popmuusika on elamiseks liiga ebakindel alus». Ja olulisem — tõelisel muusikul on eetika, mis püüab välistada kompromissi massikultuuri nähtustega. Ons filmis pillimeeste ja lauljate reaalseid probleeme? Popansambel, kes peab lauljannat saatma, tegutseb kohati kui väike maffia («Estonia» kontserdisaali stseen), on väarikas, enesekindel, autoritaarne (no problems). Teised ansamblid on pandud situatsiooni, mis iseloomustab «Reklaamiklubi» varasemat stiili. Tunnuslik on filmilõik, kus dresiinil vigurdav seltskond sõidab läbi rahu ja turvalisust õhkava väikejaama. Milleks see kõik?

Mida võiks film teiste vabariikide vaatajatele näidata? Paremalt juhul mitte midagi rohkemat kui «Vallatud kurvid» ja teda jälgendavad hili semad läbikukkumised («Varastati Vana Toomas», «Don Juan Tallinnas»). Milliste silmadega vaatab filmis pakutavat aga Harkovi eeslinna Saltovka kodanik, kes kirjutab «Pravdale» nii: «Meie linnas elab 300 000 inimest. Kuid meil pole kuskil võimalik rahuldada oma väimseid vajadusi, tegelda spordiga. Paljud vaid taovad doominot või klapivad kolme peale. Rumalalt ja mõttetult lüüakse surnuks vaba aega, kuid seda ka põhjusel, et pole loodud võimalusi mõistlikuks puhkuseks.»³ Kui P. Urblat uskuda, siis on Tallinn kõikide võimaluste maa, probleemitu, külluse ja kultuuri linn. Pole siis ime, kui kuskil usutletakse, ons meil ikka rubla kehtiv. Vajab eesti elu ja kultuur nüisugust reklaami? Missugust suhtumist meie ellu ja meie probleemidesse kujundab see film «plaanilises» 16 miljonis nõukogude kinokülastajas?

Näitlejatöödest pole nagu põhjust midagi rääkida. Meeldib Els Himma. Ta ei püüa erilist näitemängu teha ja seetõttu tuleb tal peaaegu kõik kenasti välja. Kutselised näitlejad pingutavad, ja eksivad, sest selline film ei vaja rollide sügavust ja tõsidust. Filmi muusika oli meeldiv, eriti n.-õ. tähelaul.

P. Urbla kutsub meid sellisele maale, mis üksikasjades on meie ümber olemas, tervikuna aga mitte. See on põgenemine reaalse elu probleemidest müstilisse popmuusika, telestaaride, mikrofonide, uhkete riiete, klantsitud linnamiljööga maailma, see on suur paraad kohalikest tähtedest ja nende ümber sebijatest. Kelle jaoks ja mistarvis?

MÄRT KUBO

³ «Правда», № 214, от 2 августа, 1979 г.



J. A. D. Ingres. Niccolò Paganini (1782—1840) portree. 1819.

SISSEJUHATUSEKS

PRIIT KUUSK

Järgnev ülevaade püüab oma faktireas teadmist anda muusikaliikumisest raja taga. Haarates üht-teist olulist ka hooaja esimesest poolest, on pearõhk siiski käesoleva aasta esimesel poolel. Materjali peatükkidesse jaotamine on tinglik ning seda pole sihilikult peatükkide vahel killustatud, kuigi killustatus on ikkagi jäänud. Tekstis esineb mitmeid lühendeid: ME — maailma esiettekanne; EE — esmaesitus (näit. Austrias); KE — kontsertettekannet (ooperi puhul); OBT — ooperi- ja balletiteater; SO — sümfooniaorkester; lisaks veel n.-ö. kohalikke lühendeid — konkreetsete kollektiivide, organisatsioonide jms. omi. Täht «d» asendab sõna dirigent, täht «s» solisti.

Ülevaate tegemisel on kasutatud järgmisi väljaandeid: ajakirjad «World of Music», «Neue Zeitschrift für Musik», «Musica» (Kassel), «Österreichische Musikzeitschrift», «Opern Welt», «Opera News», «Grammophone», «Music and Musicians», «Schweizerische Musikzeitschrift», «Musik und Gesellschaft», «Pieni Musiikkilehti», «Hudebni Rozhledy», «Ruch Muzyczny»; ajalehed «Советская культура», «Volksstimme», «Neues Deutschland», «Berliner Zeitung», «Wahrheit», «l'Unità», «l'Humanité», «Trybuna Ludu», «Kansan Uutiset», «Rude Pravo».

MÄRTSIKU LÕPUS SURI KAHEKSAKÜMNEKUUESENA CARL ORFF ja SAI KAHESAJA VIEKÜMNESEKS JOSEPH MICHAEL HAYDN

OOPERITEATRITEST

Repertuaari klassikapoolelt

Hooaja algul mälestas suure erikontserdiga oma kauaaegset peadirigenti Karl Böhmi (surn. 1981. a. augustis) Viini Riigiooper. Kuulsas ooperimajas oli maestro juhatanud ühtekokku 667 etendust(!), nüüd aga seisid dirigendipuldis tema asemel Georg Solti, Eugen Jochum, Heinrich Höllreiser, koormeister Norbert Balatsch, Karl Böhmi armastatud Mozartit, Wagnerit ja R. Straussi laulmas maestro üks lemmiksoliste Edita Gruberova. Mälestuskontserdi lõpul ütles tänu sõnu dirigendi poeg Karlheinz Böhm, toonitades, et ta isa suur muusikutöö oli rahuüritust teinud.

Mõnda teatri ooperitrupi hooajast. Rossini «Tuhkatriinu» uuslavastuses oli mitmeid põnevaid tegijaid: nimiosas üha populaarsem kreekklanna Agnes Baltsa (1944), Printsina mehiklane Francisco Araiza, lavastajaks koguni tuntud ooperihelilooja Gian Carlo Menotti (kes seni peamiselt oma oopereid lavastanud), dirigendipuldis kuulsas Claudio Abbado nõbu Roberto Abbado, E. Gruberova triumfeeris Rosinana «Sevilla habemeajajas», mida dirigeeris noor Hans Graf. Verdi «Don Carloses» solistideks Mirella Freni, A. Baltsa, José Carreras, Nikolai Gjaurov, dirigent omaaegne imelaps Miguel Gomez Martinez. 7. II—1. III korraldas teater «Verdi nädalad» 8 tema

ooperiga. Alustati «Macbethi» uuslavastusega (Mara Zampieri, Renato Bruson, N. Gjaurov, Peter Dvorsky, lav. Peter Wood, d. Giuseppe Sinopoli). Kõik uuslavastused viidi «Viini pidunädalatele», festivali aegu mängis Riigiooper aga ühtekokku 29 (!) erinevat teost.

Viini Rahvaoper tegi oma publikule aastavahetusingituse lavastuslikult väga «luksuslikus pakendis» — Purcell «Haldjakuningaana» (Shakespeare'i «Suveöö unenäo järgi»), milles osales 10 näitlejat, 20 lauljat, 25 soolotantsijat (eeskuiuks Kurt Joossi lavastus Münchenis).

Viini Kammerooperis osutus üle aastate õnnestunuimaks Donizetti «Don Gregorio» (ooperi partituuri pani arhiivimaterjalide põhjal kokku teatri direktor Hans Gabor). Ning samas Haydni-aastaks välja toodud «Tasutud truudus». Et see on juba kuues Haydni ooper teatri repertuaaris, peetakse seda tähelepandavaks isegi Austria muusikapildis. Suveks toodi Schröbrunni lossi lavale «Viini veri». «Theater an der Wienis» etendati «Viini pidunädalate» aegu Haydni heroilis-koomilist ooperit «Orlando • Paladino» (d. Viini nüüdismuusikaansambli «Kontrapunkte» juht Peter Keusch, nimiosas Werner Hollweg). Mullune Mussorgski-aasta tõi tähelepanavat lisa helilooja loomingu tutvustamisele üle kogu maailma. «Boriss Godunovi» senistele kuulsatele lavas-

tustele Viini Riigiooperis pani enda oma kõrvale Linzi ooper — ooperi algvariandi EE Austrias. Milano «La Scala» avas hooaja 7. detsembril mittetavakohaselt saksa ooperiga — «Lohégrini» lavastas Giorgio Strehler, d. C. Abbado, nimiosas René Kollo. Esietendusi klassikapoolelt veel: Donizetti «Anna Boleyn» (Montserratt Caballéga), Berlioz «Troojalased» (peaosades Jelena Obraztsova ja Veriano Lucchetti). Puuduliku kokkuleppe tõttu Luciano Pavarottiga (kavatsetud duos E. Gruberovaga) jäi ära avalavastusena ja kogu hooajast «Lucia di Lammermoor». Londoni Kuninglikus Ooperis («Royal Covent Garden Opera») tähistati avaatendustega Jon Vickersi («Simson ja Delila» nimiosas) 25-aastast solistitege-

Claudio Abbado



vust selles majas, juhatas peadirigent Colin Davis. Edasi «Trubaduur» (J. Obrastsova, Joan Sutherland, Juri Mazurok). «Don Giovanni» (Ruggero Raimondi, Makvala Kasrašvili), Glucki «Alceste» (Janet Baker), «Falstaff» (Renato Bruson, Katia Ricciarelli) jne.

New Yorgi «Metropolitan Opera» alustas «Normaga» (Renata Scotti, Tatiana Troyanos, Placido Domingo, d. James Levine), uuslavastustena veel «Sevilla habemeajaja» (Rosina — Marilyn Horne), «Boheem» Franco Zeffirellilt (Mimi — Teresa Stratas, Rodolfo — José Carreras ja P. Domingo), kevadhooaja sündmustena veel «Hoffmanni lood» ja «Cosi fan tutte» Kiri Te Kanawa ja Pilar Lorengariga. Oma «Boheemi» lavastuse kohta ütles Zeffirelli ise, et see tulnud tal välja kaunimana, ehtsamana ja meukamana kui ei kunagi varem. Met'is debüteeris «Fideliot» dirigeerides Euroopa kuulsusi Bernard Haitink.

New Yorgi «City Operas» äratasid tähelepanu Wagneri noorpõlveooperi «Haldjad» kontsertesitjuse (EE USA-s) ning Verdi «Lombardlased».

Rooma Ooper avas hooaja Donizetti «Faustaga» — teos polnud laval olnud 120 aastat(!); nimiosaliseks kutsutud bulgaarlanna Raina Kabaivanska, dirigeeris noor Daniel Oren. Juba esimene etenduste seeria kestis erakordselt kaua, detsembrini. Hamburgi Riigiooperi tipplavastusi oli «Luisa Miller» (K. Ricciarelli, J. Carreras, R. Raimondi, Leo Nucci — kuulsuste kõrval eriti meukas viimane, d. Giuseppe Sinopoli).

Dresdeni Riigiooperis tegi k. a. esimese uuslavastuse teatri endine peanäitejuht, maailma paljudes ooperimajades oodatud Harry Kupfer (praegu Berliini Koomilises Ooperis) — Berlioz'i vokaalsümfoonia «Fausti needmine» sai endale põneva lavarüü.

Nikolaus Harnoncourt'i rahvusvahelist tähelepanu äratanud Mozarti-sarjast (millele eelnes sama põnev Monteverdi tsükkel) sai valmis «Haaremirööv» (20. II), lavastus Jean-Pierre



Tom Krause

Ponnelle'ilt, oma redaktsioone dirigeerib Harnoncourt ise. (1980. valmis «Idomeneo», 1981. «Lucio Silla», «Idomeneo» sai juba ka Montreux' heliplaadiauhigna). Samas teeb J.-P. Ponnelle väga edukat Mozarti sarja Kölni Ooperis (7 ooperit «Idomeneost» «Tituseni»).

Euroopa ooperilavastajate esiritta on pürganud noor inglane John Cox. Asja sai ta ka oma teatri: ta valiti Soti Ooperi kunstiliseks juhiks, lavastas seal juba Cavalli «Egisto» ja taas külalisena, Nürnbergis, väga meukalt Aribert Reimanni «Leari».

Genfi Ooperis debüteeris ooperilavastajana hiljutine Pariisi Ooperi direktor, helilooja Rolf Liebermann. «Parsifal» après Hiroshima, ütleb selle kohta üks kriitikuid. Ent interpretatsioon olnud ideaalne: solistideks soomlane Tom Krause, Yvonne Minton, J. Vickers.

Pariisi Ooperis seisab ees taas juhtkonnavahtetus. Laulja Bernard Lefort'i asemele tuleb direktoriks senine Firenze mai-festivalide kunstiline juht Massimo Bogianckino, peadirigendi Silvio Varviso vahetab välja Alain Lombard.

Bulgaaria esimene kammerooperitrupp alustas tegevust Sofia Rahvakultuuripalees (500 kohta), repertuaaris eelistatakse uusteoseid.

Barcelona ooperifestivali neli uuslavastust: «Traviata», «Boheem», «Julius Caesar», «Don

Carlos» (neist kaks Margherita Wallmanilt; osades M. Caballé, K. Ricciarelli, Juan Pons, Giacomo Aragall, Fiorenza Cossotto jt.).

Savonlinna ooperifestivalil (tähistas oma 70. aastapäeva) oli kümnendat aastat järjest kavas «Võluflööd», veel «Lendav Hollandlane» (teistkordselt Mati Palmiga), «Don Carlos», Aulis Sallineni «Punane joon», Martti Talvela andis festivalijuhi ohjad üle laulja Timo Mustakalliole. Verdi-festival (vt. ka Viini Riigiooper) korraldati suvel veel Ühendriikides San Diegos («Korसार» ja «Maskiball», aariate kontserdid).

Suvefestivalil Verona «Arsenal» uuslavastustena «Aida», «Macbeth», «Othello», «Boheem». Caracalla termines Roomas suvel ooperit ei etendatud: seal algasid restaureerimistööd.

Müncheni ooperifestival avati Schönbergi ooperi «Mooses ja Aron» uuslavastusega (d. Gerd Albrecht, lavastaja ja kunstnik J.-P. Ponnelle).

Glyndebourne'i ooperifestivali uudised: Prokofjevi «Armastus kolme apelsini vastu» ning Glucki «Orpheus ja Eurydike», varasemast Glucki «Alceste» (Janet Baker) jt.

Salzburgi festivalil oli kaks uuslavastust: «Fidelio» (Theo Adam, Eva Marton, T. Krause, d. Lorin Maazel) ja «Cosi fan tutte» (A. Baltza, F. Araiza, d. Riccardo Muti); nimetagem ka Ottmar Schoeck'i ooperit

Montserrat Caballé



«Penthesilea» (KE, d. Gerd Albrecht) — helilooja looming on järsku leidnud tähelepanu, moodus 25 aastat tema surmast. Meenutagem; et mulluselt Salzburgi festivalilt alustas oma maailmalendu Friedrich Cerha Brechti-ooper «Baal» (ME 7. VIII 1981).

Teatrite tähelepanu leiab aina Händeli «Julius Caesar» — hiljuti esietendus Potsdamis, Moskva Suures Teatris, Helsingis j.m., sel suvel koguni Barcelona ooperifestivalil (peaosades J. Pons ja M. Caballé) ja Viinis Schönbrunni lossis XVIII saj. pillide saatel.

Pekingis leidis aset väga menukas «Carmeni» esitus (KE), kus solistideks hiina lauljad, dirigent ja koormeister aga Strasbourg'i «Reini Ooperist». «Fausti» kõrval on hakatud mängima ka teisi Gounod' oopereid, näiteks «Mireille'd». Ooperi originaalvariant esietendus Toulouse'is 1979, V vaatuse finaali oli orkestreerinud Henri Busser (1872—1973), ise 7 ooperi autor, muusikaajaloos vanimaks elanud heliloojaid. Nüüd «Mireille» plaadistati firmale «EMI», nimisosalist laulmas Mirella Freni. Satelliidi abil läks otseülekandes Moskva Suurest Teatrist Jordaania TV-le «Vürst Igori» uuendatud lavastus. Jordaania teatris, kinos või TV-s polnud seni näidatud ühtegi ooperit tervikuna.

Teatrid taasavastavad austria helilooja Alexander Zemlinsky (1871—1942), Schönbergi õpetaja lavaloomingut: Hamburgi Riigiooperis on läinud menulak ooperid «Firenze tragöödia» ja «Printsessi sünnipäev».

Muusikaavalikkuse huvi saatel moodusid Moskva Muusikalise Kammerteatri kaks külalisreisi raja taha. Prantsusmaal (nov.—dets., 18 etendust) kavas Mozarti «Teatridirektor», Rossini «Abieluvelksel», Sostakovitsi «Nina»; Saksa FV-s ja Luksemburgis (apr., 14 etendust) «Nina» (korraldajate palvel teistkordselt) ja Stravinski «Elufoletaja tähelelend».

Juba aastaid praktiseerivad ka suured ja tuntud ooperimajad loomingulist koostööd. Ham-



Lorin Maazel

burgi Riigiooper ja Lääne-Berliini Ooper kavandasid hooajaks 1982/83 näiteks suured ühislavastused «Troojalastest» ja kogu «Nibelungide sõrmusest». Ühisgevuse 10. aastapäeva tähistasid väiksemad Karlsruhe ja Strasbourg'i teatrid. Mõnigi õnnestunud lavastus tuuakse ühest majast teise üle: Barcelona festivalile Zeffirelli «Boheem» «La Scalast», Berliini Riigiooperisse Viini Riigiooperi «Baal» (need kaks teatrit teevad samuti pidevat koostööd), Veneetsia «La Fenice» tellis endale Rossini «Tancredi» Aix-en-Provence'i festivalilt ja «Haareriöövi» «La Scalalt» jne.

Uusooperite esiettekandeid ja nüüdisooperi levik

Maailmaesiettekanded (ME).

* Üsna kõrvuti tulid esiettekanded (1981) Lääne-Berliini Saksa ooperis ja Baleri Riigiooperis Münchenis vastavalt Mauricio Kageli «lieder-ooper» «Aus Deutschland» ja Giuseppe Sinopoli «Lou Salome». Viimases on aluseks F. Nietzsche, R. M. Rilke, «ateistliku moralisti» P. Rée ja orientalisti F. C. Andrease tekstid, lavastas Götz Friedrich. * Veneetsia biennaali (1981) lõppüritusena: Niccolò Castiglioni kaks üheaetustelist ooperit, «Oberon» ja «Jumala mask» («The Lords Masque» — B. Johnsoni ja T. Championi tekstidel) teatris «La Fenice» * Aasta lõpul Rootsi

Kuninglikus Muusikaakadeemias Lars-Erik Roselli koomiline kammerooper «Tehniline rike» (Sandor Gyöbiri libreto K. Szakonyi draama j.) * Märtsis 1982 oli esiettekandeid ridamisi. 3. III «La Scalas»: Luciano Berio «Tõsilugu» («La vera storia») — Verdi «Trubaduuri» aineil. Italo Calvino libreto, 2 osas. I osas aariad, duetid, miimilised stseenid, osa valitsevad näitlejad. II osas sama materjal, vaid teisiti kõlavustatud ja vormi jaotatud, osa üle valitseb muusika. Üheks peosaatitjaks estraadilauljana tuntud Milva, dirigeerimas autor * 4. III Amsterdams Jochen Slothouweri «Daradirdatumtarides» * 19. III Osnabrückis (SFV) Alexander Tcherepnini (1899—1977) «Kosjasobitaja» («Der Heiratsvermittler») * Märtsis veel Melbourne'is sealse «Victoria State Opera» tellimusena Mark Fosteri kammerooper «A Certain Twilight» (raskesti tõlgitav: «Püsiv videvik») * Tšehhi uue muusika ülevaatusel Prahas (10.—22. III) tutvustati fragmente kolmest ühest ooperist — Ivo Jiraseki «Meister Hieronymos», Josef Matej «Mussa Dagi mäe 40 päeva» ja Miloš Vaceki «Vend Jacques» * 25. IV Schwetzingeni rahvusvahelisel festivalil: Hamburgi Riigiooperi lavastusena Udo Zimmermanni (Dresden) «Imeline kimgespanaine» («Die wundersame Schusterfrau») F. Garcia Lorca järgi. Festivali järel tõi trupp ooperi ka oma majja, 26. VI oli esietendus Bielefeldis, 1983. a. jaanuaris aga kavas Berliini Riigiooperis, veel Geras ja Meiningenis * Firenze maailmalil S. Sciarrino «Macbeth» ja Pezzatti «Unistaja» («The Dreamer») * Kaks ME-t Saksa DV-s: Kurt-Dietmar Richteri noorteooper «Lugu armastusest ja soolast» (Dresdenni kompositsioonikonkursi III preemia) Halberstadtis ja Ruth Zechlini ooper draamanäitlejale «Reinuvader Rebane» Berliinis (ME 13 a. pärast valmimist) * Jorma Panula «Joki-ooppera» («Jõe-ooper») 12. VI Ilmajoki festivalil vabas õhus enam kui 300 osalisesega autori juhatusel (samavarem esietendunud J. P. aja-



Thea Musgrave

ooline ooper «Jaakko Ilkka»)

* Uusi bulgaaria oopereid: Aleksander Josifovi «Han Krumjuvigi» (Sofias), Aleksander Raičevi «Han Asparuh» (Sofias ja Russes) — mõlemad olid kavas Sofia OBT gastrollil Moskvas, viimane ka Russe OBT esinemistel Kišineus — Parašev Hadžijevi «Joanis rex» (Plovdivis). Kõik need on Bulgaaria riigi 1300. aastapäevale pühendatud ajaloolised ooperid.

* Peaaegu üheaegselt on sündinud kaks uut ooperit «Maria Stuart» — Lodzi heliloojalt Romuald Twardowski ja Leningradi heliloojalt Sergei Sloņimskilt (meenutaksin ka šotlanna Thea Musgrave'i 1977. a. Edinburgh'i festivalil esitendunud ooperit «Mary, šotlaste kuninganna»).

Ja veel ühest maailmaesietekandest: multu hilisügisel esitendus Grazis (festivalil «Steieri sügis») S. Prokofjevi noorpõlveooper «Maddalena» (1911/1913) inglise dirigendi Edward Downesi redaktsioonis ja juhatusel, lavastas Jorge Lavelli, nimiosas Nancy Shade. (Ooperi muusikat sai esmakordselt kuulda BBC-s 1979. a.). «Maddalena» videosalvestus festivalilt on olnud eetris juba mitmel maal.

BALLETT

Küll lubanud juba loobuda, aga ikka tegutseb edasi omaasutatud «XX sajandi balletiga» kuulus Maurice Bějart. Hooaeg avati kodulinnas Brüsselis uuslavastusega «Light» Vivaldi muusikale. Poolteist kuud esineti Prantsusmaal, sealhulgas Pariisi Kongresside Palees (12.—24. X 1981) ja rahvusvahelisel balletifestivalil Champs Elysées Teatris (27. X—1. XI), kavas Bějart'i viimaste töödena ballett «Eros-Thanatos», P. Boulezi muusikale loodud kaksiknumber «Mallarmé III» ja «Meistrita haamer». Põneva uudisena kuulsime Bějart'i debüüdist Mozarti «Võluföödi» lavastajana Pariisi Muusikateatris aprillis.

Eelinimetatud festivali Pariisis avas aga Budapesti Ooperi ballett kolmeosalise Bartoki-õhtuga — «Võlumandariin», «Puuprints», lisaks ooper «Hertsog Sinihabeme loss», avaprogrammiga anti kuus õhtut.

Pariisist veel. Poolteist kuud järjest (31. I — 20. III) etendati Pariisi Ooperi balletti «Uinuv kaunitari» Kongresside Palees. See oli Rosella Hightoweri lavastus. Peatselt alustas samas esinemisi aga Leningradi Kiroviteatri ballett (19. IV — 13. VI), teatri 200. aastapäevale pühendatud külaliskavas «Luukede järv», «Giselle», «Chopiniana», «Sülfiidid»; Aleksander Fsaikovski «Revident» (ME 1980), aga ka Bějart'i «Weberni viis paia» ja «Bhakti» ning Pierre Lacotte'i «Liblikas» jt. suures kontserdiprogrammis.

Maurice Bějart



Aasta algusest väärir meenutamist Sergei Džagilevi mälestusari (15.—31. I) Pariisi Muusikateatris (kavas «Pėtruska» ja «Fauni pärastlõuna») — möödus märtsis ju 110 aastat Džagilevi sünnist.

Kümmekeond etendust oma uue lähiballettide kavaga andis nüüdstantsutrupp «Groupe de Recherche Coreographique de l'Opera de Paris» (GRCOP). Koreograafideks olid Carolyn Carlson, Francois Verret, Ulysses Dove.

Festivali «Tanz 82» Viinis (16. II — 4. IV) alustas Taani Kuninglik Ballett, avaõhtuks Bournonville'i «Kirmas Brürges», kavas veel A. Atley «Memoria» (Joyce Trisleri mälestuseks, solist Mette Hønningen), G. Tetley «Voluntaries» (F. Poulenci Orelikonterdilt) jt. Saateorkester tuli Bratislava Raadiost. Festivalil veel Pina Bausch oma «Wuppertali Tantsuteatriga» («Café Müller» ja «Pühitsetud kevad»), Twyla Tharp ja tema «Dance-Formation» USA-st jt., solistide hulgas noor Andrea Campiano Viiri Riigiooperist. Samal ajal leidis aset festival «Balletto oggi» Reggio Emilia, kus osales truppe 6 riigist.

Sotsialismimaade nüüdisballeti ülevaatusel «Interballett 82» Budapestis osales truppe 7 riigist, sealhulgas Dresdeni Riigiteatri ballett, «Moskva Klassikaline Ballett» («Romeo ja Julia»), Ungarišt Budapesti Ooperi oma kõrval veel Györi ja Peci trupid.

Balletiga avas oma äsjase nooaja «Accademia Filarmonica» Roomas. Külaliseks oli Stuttgardi Ballett, kavas Stravinski «Pulm» ja «Saltarello» («Itaalia süidi» muusikal) ning «Brouillards» (Debussy prelüüdide j.) Lar Lubovitchi ja John Cranko koreograafiaga.

Festivalil «Berliner Festtage» äratasid tähelepanu Mozarti «Kõlamuusika»-seksteti ja Janáčeki I kvarteti lavastused Pavel Smokilt «Praha Kammerballetiga».

Põnev balletikülaline esines isegi «Varssavi sügisel» — «London Contemporary Dance Theatre», kelle kunstiliseks juhiks Marta Grahami õpilane ja partner Robert Cohan.

Kuopio festivalil juunis olid külalisteks Pariisi Ooperi nüüdistrupp (GRCOP), Stokholmi Kuninglik Ballett, «Moskva Klassikaline Ballett» («Maailma loomine», «Natalie»), Soomest osalesid Rahvusooperi trupp («Sinine pärl»), «Jazz-Point», kuulus Jorma Uotinen.

Balletigalaõhtutel Potsdami-Sanssouci 27. festivalil osalesid meie Tiit Härn ja Elita Erkina. Soome balletil oli juubel — tema sünniks peetakse «Luikede järve» etendust 17. jaan. 1922. Juubelihooaja uuslavastustest Soome Rahvusooperis nimetagem lühiballettide õhtut: «Tõus ja mõõn» («Vuorovesi») E. Chaussoni muusikal ja «Kangastus» F. Martini muusikal, kor. Rosemarie Helliwell, ning «Sümfoonia D-duur» (Haydn), kor. Jifi Kylian. Rahvusooperi peaballettmeisteri Elsa Syvetterssoni lavastuses valmis valgevene helilooja Jevgeni Glebovi «Väikese printsi» ME II. II (nimiosas 11-aastane Petri Toivanen, Lendur — Jorma Rastas). Populaarseima «Luikede järve» kõrvale on tulnud soome kõigi aegade menukaim algupärane — Marjo Kuusela (libr. ja kor.) ja Eero Ojaneni (muusika) «Seitse venda» (ME 1980), mida hea meenuga ka Stokholmis näidatud. 10. aastapäeva tähistas tantsuteater «Raatikko», Rahvusooperi lavalt anti kolm erineva kavaga juubelietendust.

VII Hamburgi balletipäevadel tuli esiettekandele John Neumeieri ballett Bachi «Mattheuspassiooni» muusikale.

Triumfaalse vastuvõtu leidis Peter van Dyk «Romeo ja Julia» (Prokofjev) lavastus Bonnias, peaosades Claire Feranne ja Martial Bockstaele.

Balletisüursündmuseks kujunes UNESCO korraldatud galakontsert Pariisis Pleyeli saalis (16. XI 1981), kus austati Galina Ulanovat. Osalesid solistid ja neli kuulsat truppi: Moskva Suurest Teatrist, Pariisi Ooperist, Milano «La Scalast» ja Londoni Kuninglikust Ooperist. Ikka veel esineb Maia Plisetskaja (baleriin saab novembri 57-aastaseks) — äsja kontserdi-programmides külalisreisidel Jaapanisse ja Filipiinidele (muu-

seas ka «Anna Karenina» 100. etendusel Vilniuses).

Alicia Alonso tähistas oma lava-tegevuse 50. aastapäeva (1931. aasta lõpul tantsis ta Hávanna Balletikooli lõpetajana esmakordselt «Unuvas kaunitaris»). Galaõhtul Hávanna OBT-s esines maestra ka ise, Kuuba Rahvuslik Ballett andis rea pidulikke etendusi, nädal otsa etendati filme Alonsoga.

Balleti pärisimeks on nüüd kõikjal oodatud Györi balletitrupp. 1979. a. lõpul asutas M. Béjart'i «XX sajandi balletis» seitse aastat tantsinud Ivan Marko Györis Ungari Tantsutrupi Budapesti Koreograafikooli ühe lennu lõpetajatest. Veidi rohkem kui aasta pärast alustas trupp pidevaid esinemisi küll oma maal, raja taga, rahvusvahelistel festivalidel (1981 Berliini festivalil, Viinis, 1982 «Viini pidunädalatel», «Interballett» Budapestis jm.), leides kõikjal head vastuvõttu («grandioosne nii tantsuliselt kui sisuliselt, sugestiivne, fantastiline trupp», kirjutab «Volksstimme» kriitik «Viini pidunädalatest»).

PREEMIAID JA TUNNUSTUSI

UNESCO Rahvusvahelise Muusikanõukogu (IMC) preemia: helilooja Alberto Ginastera (Argentiina), Saudi-Araabia muusik Tariq Abdul Hakim, Bartokkvartett (Ungari), etnomuusikateadlane Alain Daniélou (Prantsl.), muusikategelased Kwabena Nketia (Gaana) ja Trán Van Khè (Vietnam), Gulbenkiani Fond (Portugal), mille presidendiks Jose de Azevedo Perdigaõ. * Lüübeki linna Buxtehude nim. preemia šveitsi ooperisopran Edith Mathis * Leonie Sonningi nim. preemia (Taani) viuldaja Isaac Stern * Ernst von Siemensi nim. preemia Ohendriikide helilooja Elliot Carter * Puccini preemia (Varesemad laurea did M. Callas, R. Tebaldi, M. Oliver, R. Kabai-vanska) helilooja ooperite omaaegsete peaosatäitjate ja praeguse pedagoogitöö eest Gina



Jevgeni Nesterenko

Cigna (1900) * Caruso-preemia Carlo Bergonzi (senised laurea did Galliano Masini ja Mario del Monaco) * Busseto «Verdi kuldmedali» (Verdi 80. ja Toscanini 25. surma-aastapäeva märgiks) silmapaistvate saavutuste eest ooperilaval itaalia bariton Piero Cappuccilli ja Leningradi Väikese OBT tenor Juri Marusinin (viimatiste esinemiste eest ka «La Scalas») * Tšehhoslovakkia SV medali «Kultuur ja kunst sõpruse arendamiseks» helilooja Aleksandra Pahmutova ja poet Nikolai Dobronravov * «Gramophone Records Award» žürii tunnistas 1981. a. parimaks ooperiplaadiks Herbert von Karajani juhutatud «Parsifali» oma «Berliini Filharmoonikutega» (solistid José van Dam, Kurt Moll, Peter Hoffmann, Siegmund Niemsgern, Dunja Vejzovic) ja «aasta orkestriplaadiks» Karajani oma orkestriga salvestatud Mahleri IX sümfoonia (mõlemad firmale «Deutsche Grammophon») * Ameerika Heliplaadikadeemia «Grammy» preemia Jevgeni Nesterenko Mussorgski laulude plaat * Viini Mozarti-Ühingu rahvusvaheline preemia firmade «Eterna» (SDV) ja «Polydor» (SFV) ühisplaadile Mozarti ooperist «Titus», mille salvestas Karl Böhm oma ainsal sõjajärgsel külaskäigul Dresdes nisse (1979) sealse Riigkapelliga (solistid Peter Schreier, Julia Varady, Theo Adam, Tereza Berganza) * Montreux' 14.

Muusikamaailm

muusikafestivali «Prix Mondial du Disque» Carlos Kleiber Brahmsi IV sümfoonia ja Nikolaus Harnoncourt Mozarti «Idomeeno» plaadistuste eest * Tokio Heliplaadiakadeemia «Ongaku-no-tomo-sha» rahvusvahelise konkursi «Kuldplaadi» sümfoonilise muusika alal Otmar Suitneri Berliini Riigikapelliga salvestatud Beethoveni VI sümfoonia («Eterna» ja «Nippon Columbia») ühistööd. Peatselt sejärel sai Riigikapelli peadirigent ja Tokio NHK-orkestri audirigent 60-aastaseks, väärides veel kõrge autasu Viinist — Austria Teaduse ja Kunsti I järgu aumärgi * Leipzigi Raadio Artur Nikisch'i preemia väärides juulikuus 70-aastaseks saanud Igor Markevitch * Viinis väljaantava Artur Nikisch'i Sõrmuse Zubi Mehta (žürii eesotsas olnud Karl Böhm'i viimne otsus), * «Viini Sümfoonikute» ausõrmuse «Bruckner-Ring» vanameister Lovro von Matačić * Austria Raadio Salzburgi stuudio preemia dirigent Eiji Oue (Jaap.), lauljad Young Hee-Kim (L.-Korea) ja Dean van der Welt (Holland) * Lääne-Berliini Kunstide Akadeemia kolme uue liikme hulka on valitud Moskva helilooja Alfred Šnitke * Põhjamaade Nõukogu muusikapreemia sai rootsi helilooja Åke Hermansson orkestri teose «Utopia» eest * Berliini Kriitikute preemia Georg Katzeri muusika balletile «Uus suveööunenägu», Heinz Fricke dirigenditöö «Fra Diavolo» lavastuses, parima noore dirigendina Christian Münch * Prantsuse Teatri- ja Muusikakriitikute preemia Peter Brook lavastuse eest «Tragedie de Carmen» (G. Bizet' muusikal) Pariisi teatris «Théâtre des Bouffes-du-Nord» * Prantsuse Vabariigi «Grand prix» sai (oma teostes Euroopa muusikale seal üsna puudunud «aega heli eksisteerimiseks» andnud) helilooja Jean-Claude Eloy (s. 1938) * Pariisi linna «Grand prix» muusika alal Thea Musgrave'i kõrval Lääne-Euroopa hinnatuid naisheliloojaid, Pariisi Konservatooriumi professor Betsy Jolas * Austria Riikliku preemia helilooja prof. Roman Haubenstock-Ramati * Viini Riigi-

ooperi auliikmeteks valiti teatri kauaaegne direktor Egon Seefehner ja endine peadramaturg prof. Marcel Prawy (tähistas äsja oma 70. sünnipäeva) * Soome Kriitikute Liidu preemia «Kriitikin kannukset» 25-aastane helilooja Jouni Kaipainen, kes tunnustati 1981. a. UNESCO «Tribune'il» Pariisis noorte heliloojate eriarvestuses parimaks * Soome Muusikute Liidu preemia helilooja Harri Saksala ja noor dirigent Jukka-Pekka Saraste * Rumeenia heliloojate Liidu «Grand prix» oma muusikalise elutöö eest helilooja ja muusikateadlane Zeno Vancea (1900); teisi preemiaid: Pascal Bentoiu IV sümfoonia, Tiberiu Olahi «Harmonii III» orkestrile, Gheorghe Dumitrescu, ooper «Orpheus» * Leonard Bernstein valiti Ameerika Kunstide ja Teaduste Akadeemia tegevliikmeks, kus ta sai endale hiljutilahkunud Samuel Barberi (1910—1981) tugitooli.

NUÜDISMUUSIKA ÜMBER

Rahvusvahelise Uue muusika Ühingu (sks. IGNM, ingl. ISCM) uueks presidendiks valiti Siegfried Palm, tuntud tšellist, hiljutine Lääne-Berliini Saksa Ooperi direktor, praegu Kölni KMK professor. Asepresidendiks kinnitati helilooja Yannis Papaioannu (Kreeka). Märgitakse, et alles nüüd valiti ühingu ettootsa taas saksa muusik — teistkordselt pärast seda, kui IGNM asutati Salzburgis 1922.

G. Pompidou nim. Kultuurikeskuse muusikapsakonna (IRCAM) juhatajaks Pariisis valiti järgmiseks viieks aastaks taas Pierre Boulez, kes on selle rahvusvaheliselt tuntud nüüdismuusika instituudi asutaja. Donaueschingeni muusikapäevad (1981. a. hilissügisel) tähistasid juubelit: 60 aastat tagasi alustati siin uue muusika ülevaatusi nimetuse all «Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst». Seekordse festivali tippe: Pierre

Boulez'i «Réponse» 6 solistile, kammeransamblile ning arvutite (ME, esitaja «Ensemble InterContemporain, Paris»), Paul-Heinz Dittrichi (SDV) mammutteos «Entführung» (75), süit Lorenzo Ferrero ooperist «Marilyn», portugallase Emmanuel Nunesi «Oõmuusika II» orkestrile. Festivalikomitee Karl-Sezuka-preemia said Hans-Ola Eriksson ja Ole Lützow-Holm (Rootsi) ning Richard P. Scott (USA).

Viimane festival Metzis («Rencontre international de musique contemporaine») avati Karlheinz Stockhauseni autoriõhtuga, kavvas helilooja juhatusel lavateos «Luciferi uni» (mis nädal aega esitatavas suurtsükliis «Licht» kuulub laupäevasele pärastlõunale, esitajate hulgas helilooja tütar, lauljatar ja pianist Majella Stockhausen), veel «13 sümboolit» klaverile (ME) jt. Autorikontserdid said ka Yannis Xenakis, Mauricio Kagel, John Cage (mitmed ME-d, sealh. Kageli R. Schumanni aineil loodud «Keskööpala»), ja nüüd juba traditsioonilisena laste improviatsioonide kontsert.

Rostockis korraldati Hans Werner Henze festivali, kavades ballett «Undine», ooper «La Cubana», «El Cimarron» (kõik kohalikul teatril!), III viiulikoncert, jt., kohal viibis ka autor.

«Uue kammermuusika päevadel» Wittenis oli seitsmest kontserdist neli pühendatud John Cage' loomingule (ME: «Song Books»

Karlheinz Stockhausen



ja «Études astrales»), eraldi kontserdid said aga ka Vinko Globokar ja Alfred Snitke.

Bonni uue muusika päevadel anti ulatuslik loominguportree Luciano Berio — kammer- ja orkestri- ning elektroakustilised teosed (viimastel helirežissöörina autor), näidati filme heliloojast, korraldati näitus. Festivali kunstiline juht on Josef Anton Riedl.

Kaalukaks on muutunud nüüdis muusikapäevad Stuttgartis, autorite hulgas seekord W. Lutoslawski, K. Meyer, S. Bussotti, F. Donatoni, S. Reich, P. Renosto, A. Hamary, K. Huber, M. Kelemen, E. Karkoschka; Brian Ferneyhough ja Gerard Grisey ulatusliku ühisettekanedega «Uuest muusikast» (kavas oli ka nende teosed).

«Varssavi sügise» kõrval on publikurohkemad nüüdismuusikakontserdid (sarjajärgne «Musikprotokoll») «Steieri sügisel» Grazis. 1981. a. festivali motoks oli «Kärsäegne rahvusvaheline muusikateater», suuremateks sündmusteks György Ligeti «Grand Macabre» (Nürnbergi teatrit), Prokofjevi «Madalena» ME ja oratooriumi «Ivan Groznõi» lavastus: kontserdipoolel ansamblid «Pro Arte», «Musica Vivante», Moskva Suure Teatri kammeransambel, d. Aleksandr Lazarev (4 teost Snitkelt, Denissov, Korngold, Slonimski, Mansurjan, Stšedrin), Prantsuse Raadio Ühe Filharmoonia orkester, esitamisel enamik nüüdismuusika tuntumatest autoritest. Austria Raadio Orkester (juh. veel toorkordne soomlasest peadirigent Leif Segerstam) tõi «Musikprotokoll» avakontserdil ME-le austerlaste Hubert Stupneri ja Thomas Bernesi sümfoniad; iraanolase Djahan Tuzerkani «Homo instrumentalis» jne. Kümmeand üritust sisaldasid endas Lüneburgi nüüdismuusikapäevad, kus kaastegev ka IRCAM Pariisist; festivali kunstiline juht on helilooja H. W. Erdmann.

Juulis toimus esmakordne rahvusvaheline festival nüüdis-klahvpillimuusikast Hartfordi Ülikoolis (USA). Osalesid pianistid, organistid, klavessinistid, heliloojad, teoreetikud, lisandu-



Luciano Berio

sid meistrkursused, loengua ja seminarid.

Juba 31. korda leidsid aset uue muusika kursused Darmstadtis, õppejõudude hulgas prof. Carl Dahlhaus, heliloojad Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Hans Otte, Costin Mireanu jt. (On ju selles suures nüüdismuusikakeskuses õppimist alati muusikaleksikonideski märgitud).

Regulaarselt korraldab rahvusvahelisi nüüdislaulu seminare Baseli Konservatoorium. Professoriks Carla Henius, toodi praktilistele õppustele lisaks elavaid näiteid L. Nono, L. Ferrari, D. Schnebeli, W. Rihmi jt. vokaalteoste interpreteerimisest.

Pariisi Pompidou-keskuse muusikaosakond korraldas koosraadioga «France Culture» juba kolmanda ühise kontserdisarja. Eetrisse jäks Pierre Boulezi kommentaaridega varustatud neli mahukat programmi, milleks viimane valis järgmised autorid: Webern, Berg, Messiaen, Bartók, Berio, Carter.

Jätukvad Lutoslawski autori-kontserdid üle kogu maailma — Helsingis, Moskvast, Budapestist, Pariisist, Londonis jm., viimasti Viinis ja Roomas.

Penderecki juhatus oma «Stabat Materit» ja «Te Deumi» tänavusel Bergeni festivalil («Te Deumi» ME toimus autori juhatusel Perugia festivalil sügisel 1980), augustis alustati mõlema plaadistamist firmaile «EMI». Nürnbergi orelinädalate (juunis) üks kesksemaid õli õhtu Penderecki juhatusel, kus kavas poola vana muusikat ja ta enda teoseid, sealhulgas «Lacrymosa» (1980)

ja «Agnus Dei» uuest missast (1981) Kontsert oli Euroopa Ringhäälingute Liidu (EBU) sarjast ja kanti otse üle paljudesse riikidesse.

Missugused uued teosed on veel tähelepanu äratanud?

Kas või Friedrich Gulda Kontsert tšellole ja puhkpilliorkestrile (ME samuti «Steieri sügisel», s. Heinrich Schiff), mida juba palju levitatud — klassikalähedase ja olustikumuusika kollaaž-bufonaad, igal juhul vaimukas ja naerutav. On ju meie päevade süvamuusika (väljarvatud ehk äsja 70-aastaseks saanud Jean Francaix' looming) üsna huumorivaene * Alfred Snitke III sümfonia ME Leipzigi uues Gewandhaus'is, d. Kurt Masur (sümfoonias on autor kasutanud ligi 30 helilooja «initsiaale») ja tema «Reekviemi» ettekanne Dresdeni festivalil (d. Martin Flämig, kus kaastegev oli Dresdeni poisteorkester) ja Prahas * Aribert Reimanni «Reekviemi» ME Kielis (16. VI) ja seejärel Nürnbergi orelinädalatel * Volker David Kirchneri (1942) I sümfonia («Surmatants») ME Hannoveris, ta «Sinine arlekiin» («Picasso mälestuseks» — grotesk 8 puhkpillile) * Linzi Bruckneri festivalil fuuroori tekitanud inglase Robin Holloway 4-osaline soolosoonaat (esit. austria viuldaja Ernst Kovacic) * Ulisuure kuulajaskonna leidis Luciano Berio uusoopus «Accordo». Pühendatuna rahuvõitlusele, kõlas see ajalehe «l'Unita» festivalil

Pierre Boulez





Ernst Krenek

(ME); teos põhineb «Internatsionaali», «Bella Ciao» jt. revolutsiooni- ja partisanilaulude intonatsioonidel.

Sündmusteks on muidugi uued teosed eakalt maestrotelt, kes «ikka veel» kirjutavad. 81-aastane Ernst Krenek juhatab veebruaris Kalifornias Los Angelese Kammerorkestri ees oma uut orkestriteost «Arc of Life» («Elukaar», ME). Ta viibis kohal ka «Viini pidunädalatel», kus noorte Thouvenal-kvartett (USA) esitas neljal õhtul kõik tema 8 keelpillikvartetti (viimane oopusenumbri 233). Uue teose töö avalikkuse ette samuti 81-nea Werner Egk — autor dirigendipuldis, kõlas «Canzona» tsellole orkestriga. Märtsis oli Viinis esiettekandel 77-aastase Marcel Rubini VIII sümfoonia...

KONTSERDIELU TIPPHETKI

Noorusliku loomejõuga vana-meistrite-heliloojate kõrval väärivad küllap enamgi imetlust auväärse ees muusikud-interpreetid. Mõni meenutus ka nende kohta.

Triumfaalseks kujunenud õhtul juhatab 83-aastane Lovro von Matačić ORF-i ees. kavas Smetana kogu tsükkel «Minu kodumaa».

77-aastane Nathan Milstein andis Viinis sooloõhtu ja esines Beethoveni Viilulikontserdi solistina.

Kauaaegne Viini Riigiooperi kandvamaid tenoreid, 71-aastane Anton Dermota esines Schumann-õhtuga Linzis. Ehk on baritonidel soodumused kunstiliseks pikaajaliseks küll paremad, aga ooperilaval, nagu meie Tiit Kuusik, Dermota enam ei esine. Kas maksabki selle kõrval veel nimetada 63-aastase Boris Hristovi vene ooperiaariate õhtu Viinis ORF-i saatel. Väikesi osi tegi ooperilaval oma 70. sünnipäeva aegu Saksa FV lauljatar Martha Mödl.

Oma kitarril pole maha jätnud 89-aastane Andres Segovia (hiljaeguga esineski!), kodulinna Granada ülikool valis ta oma audoktoriks, kuningas Juan Carlos tõstis ta aadlisseisusse.

On teada, et rahvusvahelistel festivalidel esinevad veel 79-aastane pianist Claudio Arrau, 57-aastane lauljatar Victoria del los Angeles, sooloõhtutega 58-aastane tenor Carlo Bergonzi, pidevalt dirigeerivad 79-aastane Eugen Jochum, 74-aastane Herbert von Karajan, 70-aastased Ferdinand Leitner, Sergiu Celibidache, Erich Leinsdorf, Igor Markevitch, plaadistab 76-aastane dirigent Antal Dorati, on dirigeerinud ka 78-aastane Carlo Zecchi.

Jutu eakatest tegevinterpreetidest võiks lõpetada sensatsioonilise teatega: 93-aastane sir Adrian Boult, lõpetanud avalikud esinemised neli aastat tagasi (vahepeal küll aga veel plaadistanud ja salvestanud raadiole), kavatsavat kontserdilavale tagasi tulla...

1981. a. 8. oktoobril avati Leipzigi «Gewandhausi» uus kontserdihoone. Pidulikult kontserdil, mille peategelaseks «Gewandhaus-Orchester» peadirigent Kurt Masuri juhatusel, kõlasid 1900 kuulaja ees Beethoveni IX sümfoonia, Siegfried Thiele kantataat «Päikese laulud», Siegfried Matthuse «Olovernese portree» (fragmendi ooperist «Judith», esitas Dietrich Fischer-Dieskau), kaks viimast maailmaesiettekandel. Peatselt tähistas «Gewandhaus-Orchester» mõjusa orkestrite paraadiga oma asutamise 200. aastapäeva — külalistena olid kohal Dresdeni Riigikapell, NSVL Riiklik Sümfooniaorkester; «Yomiuri Nippon Orchestra»



Victoria del los Angeles

Jaapanist, «Berliini Filharmoonikud» Lääne-Berliinist. Üks viide kavatest: Schumann IV sümfoonia algvariantis (1841) esiettekandena Leipzgis, oma «Filharmoonikuid» dirigeeris H. v. Karajan.

Ja sümfooniaorkestritest veel. Uute kontsertorkestrite süünd on suursündmus kõikjal, eriti aga väljaspool Euroopat: Kagu-Aasia kolmandana, Singapuri ja Filipiinide SO järel debüteeris Kuala Lumpuris Malaisia Sümfooniaorkester. Suurekoosseisuline orkester, dirigendiga Euroopast, on asutamisel ka Sõulis: Suurtes keskustes ja perspektiivikatenas on süündinud kaks uut orkestrit aga Euroopaski — need on NSV Liidu Kultuuriministeeriumi Riiklik Sümfooniaorkester Moskvas (peadirigendiks G. Koždestvenski) ja «La Scala» Filharmoonia Sümfooniaorkester Milanos (C. Abbado, kes ju ühtlasi ka «La Scala» peadirigent).

Londoni Kuningliku Ooperi sarja «Celebrity Concerts» avas 21.11

D. Fischer-Dieskau R. Strauss'i laulude õhtuga, varsti järgnesid M. Caballé, Carlo Bergonzi, samas ka John Lill Beethoveni sonaatide tsükliga. Samalaadsetel õhtudel Pariisi Ooperis laulsid Gwyneth Jones, J. Vickers. 3. märtsil avas Inglise kuninga ganna pidulikult Londoni uue kultuurikeskuse «Barbican Centre». Ehitustööd olid kestnud kümme aastat, keskus sai nüüd ühtlasi Londoni Sümfooniaorkestri (LSO) residentsiks. Avalikult kõlas inglise muusi-

kast vaid Edward Elgari Tsellokontsert, LSO ees peadirigent Claudio Abbado. Märtsikuu jooksul andis LSO «Barbicanis» juba 17 kontserti. Kuulsuste kõrval esines LSO solistina ka 12-aastane hiina poiss Jin Li (Beethoveni ja Tsaikovski kontsertidega), dirigendipuldis: Yehudi Menuhin, kes tõi poisi kaks aastat tagasi Pekingist endale õpetada. Menuhin esines «Barbicanis» aprillis ka ise solistina (Vivaldi kaks kontserti) koos Poola Kammerorkestriga. 66-aastane maestro on aga veel uusteoseidki esiettekandnud, näiteks Solothurni festivalil Šveitsis Armin Schibleri «Un signal d'espoir».

Just tänavu on rohkesti sooloõhtuid andnud Euroopa nimekamad tenorid Nicolai Gedda ja René Kollo. Geddal mõõdus 30 aastat ta debüüdist Stokholmi Ooperis, praegu on ta võrratu stiilikunstnikuna muusika maailmale avastanud tuntud ooperiautorite romansiloomingut (meenutagem tema samaladset Tallinnagi kontserti), esinesed enam Saksa FV-s, Šveitsis ja Austrias. Ooperiosadest on ta laulnud Wertherit (Miami Ooper) ja Lenskit (Londoni Kuninglik Ooper). «Õhtuid René Kolloga» (nii peakirjastas laulja oma sarja) toimus tänavu enim Saksa FV-s. Nüüd siis kümnendat suve järjest laulis Kollo Bayreuthi festivalil, laulis Wagnerit aga ka juunifestivalil Zürichis ning Müncheni ooperipidustustel (ning käis koos Hamburgi Riigiooperiga hiljuti Moskvas).

Kelle puhul ka muusikakriitik on konstateerinud, et interpreedi

vastuyõtt kuulajate poolt oli juubeldav? See oli kindlasti nii Christa Ludwigi sooloõhtul Viini Riigiooperis, kus ta laulis Schubertit ja Brahmsi, klaveril inglase Jonathan Alder.

Kõrgelt hindas kriitika Oleg Kagan, nagu ka pianist Vassili Lobanovit Beethoveni kõigi viiulisonaatide ettekande eest Viini Mozarti-saalis, mille abonement-sarja olid nõukogude muusikud kutsutud.

Keda on muusikaavalikkus kui ka ajakirjandus erakordse kunstnikuisiksusena enam jälginud? Üks neid on kindlasti noorema põlvkonna dirigent, itaallane Riccardo Muti (1941) — Klempereri järglane Londoni *New Philharmonia Orchestra* ees, Ormandyilt endale päranduseks saanud kuulsa Philadelphia Sümfooniaorkestri, kas ka Karajani järglane «Berliini Filharmonikute» ette? Lisaks sellele seotud veel Firenze (maifestivalid) ja Pariisiga, mahukate tellimustega tuntud heliplaadifirmadelt (eelkõige itaalia ooperi vallas), avama festivali ja kontserdihoonega (alles Edinburgh, Rooma), juhatamas suurimates ooperimajades...

Kolm sündmuseks kujunenud üritust seoses Sergei Prokofjeviga. Helilooja 90. sünniaastapäeva järelkajana toimus Pariisis Prantsuse Rahvusliku Orkestri kontsert, d. L. Maazel, kavas süüdid «Romeo ja Julia» ning «Armastus kolme apelsini vastu», «Klassikalise sümfoonia», filmimuusikasüit «Leitnant Kize». Kontsert salvestati ja on kõlanud paljude maade raadios. «Klassikaline» ja üks süit «Romeost ja Juliast» olid kavas ka 23. aprillil (Prokofjevi 91. sünnipäeval) Chicagos, Chicago SO-d juhatamas Georg Solti. Õhtu «toonikaks» oli aga Kolmas klaverikontsert, mille Prokofjev ise samas saalis, sama orkestri saatel 60 aastat tagasi maailmaesiettekandele tõi — kahe ja poole tuhande kuulaja ees nüüd aga solistiks jaapanlane Etsuko Tazaki, Bolzano ja Budapesti konkursil võitnu. Menukast õhtust said (satelliit-ülekanDES) osa Ameerika ringhäälingute kõrval EBU liikmesmaad. Lääne-Berliinis andsid sealsed «Filharmonikud» R. Mu-

ti juhatusel kolm õhtut oratooriumiga «Ivan Groznõi» (A. Stassevitsi kompositsioon), solistiks Irina Arhipova.

«Põhjamaade ühiskontsertide» meenutaksin vähemalt kahte. Suurt tähelepanu äratas nüüd teistkordne noorte solistide ühiskontsert 5. mail Helsingis (esimene toimus Taani Raadio algatusel 1980), kus esinesid viiuldaja Kjell Lysell (Stokholmi Kuningliku Ooperi orkestrist), tšellist Morthen Zenthen (Taani Raadio orkestrist), New Yorgis õppiv pianist Thorsten Sigurdsson (Island), norra lauljatar Mariann Hirsti (tegutseb Hamburgi Riigiooperis). Soomet esindas õhtu dirigeerinud Esa-Pekka Salonen. Nemat olid siis oma maa väljavalitud. Kontsert läks otseülekanDES kõigis Põhjamaade ringhäälingutes, salvestati EBU-le. «Põhjamaade sarjas» Kopenhaagenis (18. II) oli põnevust mõlemas kontserdi-pooles: taanlase Bent Lorentzenit Obekontsert (ME), siis aga Debussy «Püha Sebastiani märtisurmu». Taani Raadio orkestrit juhatas Hiroshi Wakasugi.

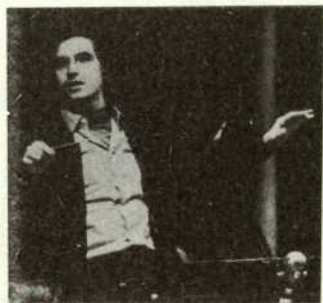
Viini «Musikvereinis» avas mul-luse hooaja maailma parimate hulka kuuluv Chicago Sümfooniaorkester Georg Solti juhatusel: Beethoveni VIII ja Bruckneri IV sümfoonia.

Sündmusi Münchenist. Nimeka dirigendi Rudolf Kempe (1910—1976) fondi asutamiskontser-t, d. Eugen Jochum ja Wolfgang Sawallisch, s. Paul Tortelier, Gwyneth Jones, Shura Cherkassky, Vladimir Spivakovi män-gitud K. A. Hartmanni (1905—1963), münchenlase, «Leinakont-

Yehudi Menuhin



Riccardo Muti





Oleg Kagan

sert) (II maailmasõja ohvrite mälestuseks) linna «Hercules-Saalis». Svjatoslav Richteri ja Andrei Gavrilovi Händeli süütime programm, mille andsid ette eestriisse Baieri Raadio ja TV.

RAHVUSVAHELISTEL FESTIVALIDELT

Heitkem pilk aasta muusikapidustuste reale kalendrilises järjekorras (juulikuu kaasa arvatud). Muidugi ei jõua kõiki festivale nimetadagi, ja paratamatult on osa materjali, eeskätt ooperi ja nüüdismuusika vallas pudenenud teistesse vastavatesse ülevaadetes. Kõigepealt kaks sõnumit eelmise aasta lõpust.

«Berliner Festtage» sündmuseks kujunes Sostakoviši ooperifragmentide «Önnemängija» ettekanne festivali lõppkontserdil (EE Saksa DV-s, esif. Berliini Riigikapell, d. Heinz Fricke; G. Roždestvenski redigeeritud teose ME tema juhatusel 1978).

Linzi Bruckneri-festivali finaali: Austria EE-s Alfred Smitke Sümfoonia nr. 2 («Sankt Florian») ja Bruckneri «Te Deum» — esif. ORF, Viini Rõugiooperi koor, d. Kurt Woess.

Igal alanud aastal kõidab muusikamaailma tähelepanu esimesena «Mozart-Woche» Salzburgis jaanuari viimasel nädalal. Need on pidustused suure Mozarti sünnipäeva aegu tema

sünnilinnas. Tänavu: «Cosi fan tutte» uuslavastus, laulumängu «Zaide» KE, muusika pantomiimile «Les-petits riens», esinejateks «Viini Filharmoonikud», Vaclaw Neumann, Salzburgi «Mozarteumi» orkester d. Leopold Hager ja Ralf Weikert, «St. Martin-in-the-Fields»-kammerorkester, inglise metsasarvesolist Barry Tuckwell jt. * Viieendat korda toimus kümnepäevane talvefestival (jaan.) Plovdivis, pühendatud seekord J. S. Bachile * Järgneb märtsis teine festival Bulgaarias — Russes, märtsis veel esmakordsed kitarri- ja muusikapäevad Berliinis, kus esinejaid 6 riigist * Aprill. Festival Wittenis (SFV), vt. «Nüüdismuusika». Kümme öhtut «Talentiumi» Gottwaldis — noorte interpreetide festival 21 solistiga 12 riigist * Mai. «Viini pidunädalad» läksid mõistagi Haydn-250 tähe all, lisaks Stravinski-100 ja peaaegu kõik Gustav Mahleri sümfooniad. «Viini Filharmoonikud» ja «Sümfooni- kuit» juhatamas Euroopa dirigentide eliit — Abbado, Karajan, Jochum, Matačić, Roždestvenski, Previni, Haitink, (esmakordselt Karl Böhmita), lisaks James Levine New Yorgist, külalisorkestrina «Amsterdami Concertgebouw», solistideks Christa Ludwig, Gwyneth Jones, Judith Blegen, pianistid Maurizio Pollini, Rudolf Buchbinder, viiuldaja Itzhak Perlman, veel Slovaki Filharmoonia koor, Györi ballett jpt. Võiks lisada huvitava fakti: festivali ajal oli Viinis «käigus» 34 etenduspaika! * 37. «Praha kevade» kavas oli üle 250 teose, esinejaid 22 riigist — Maurizio Pollini, Svjatoslav Richter, André Gertler, Ruggiero Ricci, Leonid Kogan, Jelena Obraztsova solistidena, külalisorkestreid 7, sealh. «Viini Sümfooni- kuit», d. G. Roždestvenski, Dresdeni Riigikapell, d. Herbert Blomstedt, Leningradi Filharmoonia orkester, Prahas veel Hollandi Tantsuteater, Moskva Suure Teatri ballett jt. Esmakordselt avati festival (nagu ikka, Smetana «Minu mõdumaaga») Praha uues Kultuuripalees * Spoleto festivalil Charlestonis (nn. «väikesel Spoleto») — mullusuvise Itaalia festivali kordus) olid tipp- sünd-

musteks Sostakoviši «Lady Macbethi» (sellise nimetuse all) lavastus ja New Yorgi filharmooniaorkestri kontserdid, d. Erich Leinsdorf * «Vogtlandi muusikapäevad» Saksa DV-s, mille keskemateks Markneukircheni ja Klingenthali konkursid, noorte solistide kontserdid, pillimeistrite näitused * Glyndebourne'i mitmekuune ooperifestival * Dresdeni festival, mis oma senise viie aastaga on kasvanud Euroopa kaalukamate hulka: tänavu külas Monte Carlo ja Varssavi Rahvusfilharmoonia orkestrid, «The Fires of London», «Praha Kammerballett», «La Fenice» ooper, unikaalne duo Peter Schreier — Svjatoslav Richter; lasteteatrite kollektivum ASSITEJ presidendi Ilse Rodenbergi eesistumisel * «Janačeki mai» Ostravas osalejatega sotsialismimaalt. * Juuni. Händeli-festival Halles (SDV) * Kanada festivalil mängis Leningradi Mravinski-orkestri kõrval ka Hispaania Rahvuslik Orkester, d. Christobal Halffter ja Jesus Lopez Cobos, kavas lauluõhtud Christa Ludwigilt, V. de los Angelesilt, J. Carreraselt, Daniel Barenboimi ja Joseph Kalichsteini klaveriõhtud. * Hohenemsis (Austria) toimu- sile võluvad: «Schubertiaadid» juba 7. korda. Festivalide algataja Hermann Prey kõrval esinesid tänavu Lucia Popp, Elly Ameling, T. Krause, F. Araiza, Robert Holl, kammerõhtutele on lisandunud juba ka orkestri- kontserdid (näit. esines ORF). * «Carinthia suvel» Austrias Ossiachis ja Villachis on tähtis osa ka vanal muusikateatri-

Daniel Barenboim



repertuaaril (etendused Ossiachi kirikus), tänavu XII saj. draama «Ludus super iconica Sancti Nicolai» René Clemencici juhatusel, kõrval Britteni «Kadunud poeg». Pikas esinejate reas Slovaki Filharmoonia Orkester, «London Virtuosi», «Zagrebi Solistid» (koos viuldaja Henryk Szeryngiga), Clevelandi kvartett, «The Fires of London», Jörg Demus haamerklaveril, lauljad Arleen Augér, Robert Holl, J. Nesterenko, Jessye Norman, Sona Ghazarjan, C. Ludwig jpt., esiettekandel Gottfried von Einemi orkestripoem «Hunyady Laszlo»... * Naantali festivalil Soomes Inglise Kammerorkester (ECO) ja viuldaja Isaac Stern, kes enne just koos festivali kunstilise juhi tšellist Arto Norasega. esinenud Londoni «Barbicanis», laulis ka Tapiola lastekoor. * Jyväskylä kunstide festivalil kolm rahvusvaheliselt tuntud vanamuusikaansambli: «London Earl Music Group», «Praha Madrigalistid» ja meie «Hortus Musicus», korraldati renessansiajastu tantšu seminar ning varajase muusika esitamise meistrikursused. * Läbi Euroopa nelja rahvusvahelise festivali (Viin, Passau, Sion, Granada) ja veel viienda festivali ooperietenduste vahel (Barcelona) kulges Leningradi Filharmoonia Akadeemilise orkestri kontserdireis koos dirigentide Jevgeri Mravinski ja Peeter Liljega * Sofia Muusikanädalatel esinesid dirigent Eri Klas ja hiljem veel Eesti NSV Riiklik Akadeemiline Meeskoor, kelle laul sai eriti tulise vastuvõtu osaliseks * Salzburgi kuulsal suvefestivalil taas «Viini Filharmoonikud» (d. Abbado, Maazel, Karajan, Muti, Levine, Ozawa, Bernstein), Karajan ka oma «Belliini Filharmoonikutega», «I Solisti Veneti», «Mozarteumi» orkester, d. Leopold Hager ja Ralf Weikert, lauluõhtutel C. Ludwig, P. Schreier, T. Krause, D. Fischer-Dieskau, H. Prey, pianistidena M. Pollini, C. Arrau, R. Buchbinder, Alfred Brendel, tšellist Heinrich Schiff, ooperietendusi juhatamas Maazel, Muti, Levine, Karajan, Sawallisch. ME-l oli Heinz Karl Gruberi Kontsert lõõkpillidele 79 ja orkestrile. Ning kindlasti

tahaks nimetada Udo Zimmermanni uut teost (Salzburgi festivalikomitee tellimus) «Songerie pour Orchestre» (? «Unelm orkestrile») pühenduseks Karl Böhmi mälestusele, mille ME leidis aset suure dirigendi I. surma-aastapäeva eelõhtul, 12. augustil. * Bregenzi festivali imposantsel vabaõhujärvelaval etendati tänavu «Mustlasparunit» (varem on siin ka oopereid näidatud) * Teisepool Atlandi ookeani korraldab Wagneri-festivale nüüd Seattle'i ooper, kavas oli tänavu kogu «Nibelungide sõrmus» * Santa Fe Suveooperi uuslavastused tehti Thomas' «Mignonist» ja R. Straussi «Danae armastusest» (nimiosas Frederica von Stade) ning veel oli koguni üks ME: George Rochbergi «The Confidence Man» («Usaldusmees») * Kümme kammermuusikapäevadeks valiti «aasta heliloojaks» hiljuti 70-aastaseks saanud Erik Bergman, kelle loominguist anti eraldi kontsert. Festivale on korraldatud ka regioonide kaupa. «Põhjamaade muusikapäevadele» lisaks nimeitagem näiteks teistkordset festivali «Carifesta» Kuubal, kus esinesid veel Kariibi mere basseini teiste riikide, nagu Barbados, Suriname, Grenada muusikasaadikud. (Folkloorifestivalid jäävad käesolevas ülevaates põhiliselt nimetamata) Muusikamaailmas korraldatakse päris mitmeid Bachi muusika festivale. Mõnest hiljutisest 1981. a. detsembris toimus Leipzgis (juba uues «Gewandhausis») Saksa DV IV Bachi-

festival koos Uue Bachi-Ohingu 56. rahvusvahelise festivaliga (viimase festivali asupaik on liikuv). Siin osales 13 kollektiivi, sealhulgas ka Leedu Kammerorkester. Kuulajaid tuli 20 tuhat * Novembris leidsid aset Bachi-päevad Würzburgis ning IV Bachi-nädalad Wiesbadenis 14 kontserdiga ja koos oreli-improvisatsiooni konkursiga Wiesbadeni Bachi-preemiade, festivali üritused olid ühendatud teema alla «Bachi-retseptisioon XVIII saj. teisel poolel» * Juba kolmandat korda peeti Bachi-festivale Madeira saarel, nüüd ka esmakordse rahvusvahelise flötistide konkursiga * Jaanuaris, samaaegselt «Mozartwochega» Salzburgis, toimusid Bachi-päevad Hales (SFV). Tõeliseks Bachi-festivaliks võib pidada Saksa DV ülemaalsi Bachi-konkurssi 9-18-aastastele muusikaõpilastele (korraldati nüüd 6. korda) — Leipzgis oli maikuul kokku tulnud 110 parimat kogu vabariigist * Oktoobris toimusid taas Bachi-pidustused Inglismaal Bathis jne.

TÄHTPÄEVI

Aasta esimese poole (ja muidugi kogu 1982. aasta) tähtpäevade tipuks on Joseph Haydni 250. Alustagem ülevaadet Haydni juubeli üritustest Austriast endast: 31. märtsi õhtul kõlas «Loomine» Viini Vanas Üliõpilasaulas (kus Haydnit ennastki viimati austati 23. märtsil 1808), dirigeerimas noor Gustav Kuhn. Solistideks Arleen Augér, P. Schreier, Walter Berry, Gabriele Sima, Roland Hermann, ettekandest osa saamas raadio vahendusel peaaegu kogu maailm. Jaanuarikuust alates annab Austria Raadio oma I programmis eetrisse igalauapäevast sarja «Das Haydn-Werk», mille 50 osas tutvustatakse helilooja ka 170 teost. Veel hulga kontserte ja etendusi abonementides ja festivalidel Viinis, Salzburgis, Bregenzis jm., sealhulgas sopran A. Augéri õhtud Viinis, «Orlando Paladino» etendused

Artur Rubinstein

1904. A. Vainomaa ja «Otavan iso musiikkilähtö-saunakuusi».



«Theater an der Wien» Jorma Uotineni koreograafiaga, «Viini muusikasuvi» Haydniga Arkaadia-aias, Schönbrunnis tossis ja Hofburgis, mille avas «Viini Sümfoonikute» kontserdiga 1. juulil G. Roždestvenski, arvukad näitused. Olulisegi loetlemine läheks pikale.

Edward Elgari 125. sünniaastapäeva (2.VI) puhul alustas kirjastus «Novello» tema kogutud teoste väljaandmist (1. köide: I sümfoonia ja «Dream of Gerontius»), iga järgnev köide ilmutub poole aasta pärast.

Bartöki-aasta lõpust vaariks veel meenutamist temale pühendatud kongressi teemal «Bartöki kaasaegsus» Veneetsia ooperimajas «La Fenice», kus peamisteks esinejateks olid itaalia ja ungari muusikateadlased.

Kui juubelitähtpäevad arvuga 100 tegid mulluse Bartöki ja Enescu aastaks, siis tänavu on omakorda Stravinski, Kodály, Szymanowski, Mart Saare aasta. Kas pole mõtlemapanev loominguuuruste koostus, missugused sisukad algused rahvuskultuuridele, omapära maailma-muusikale...

Esimese aastapoole sisse mahutatakse otsestelt vaid Igor Stravinski juubel. Võiks öelda, et Stravinski, nagu Haydnitki muusikamaailmas tähtsustanud ürituste arv on ääretu, mõistagi rohkeid võimalusi nendeks andnud helilooja ülimahukas ja väga mitme-

palgeline loomingupärand. Lääne Impresariaadid väidavad, et Stravinski on neid vähesteid (võib-olla ainus) meie sajandi autoreid, kelle loomingust võib riskida korraldada eraldi, n.ö. monofestivali Loetlegem siis vaid pealispinna: «La Scalas» (küll laval, küll kontsertettekandes) «Söduri lugu», «Petruška», «Mavra», «Psalmide sümfoonia», «Kuningas Oidipus», «Persephone», «Tulilind», Sümfoonia 3-s osas jt.; «Metropolitan Opera» «Ööbik», «Oidipus», «Pühitsetud kevad», «Oidipus» «Carinthia suve» avakontserdil, Stravinski-kontsert Luzerni festivali avaõhtuks, «Psalmide sümfoonia» festivalidel Dresdenis, Viinis («Tanz '82») ning avamas noorsookooride festivali «Europa Cantat»; Stravinski erikontserdid «Viini pidunädalatel», «Elupõletaja täheleannu» uuslavastused Amsterdamis, Firenze maifestivalil, Washingtonis, Maini-äärses Frankfurdis, Moskva Muusikalises Kammer-teatris... Stravinski-filmid Jyväskylä festivalil, F. Reichenbachi «Cräe a la musique» («Heldus muusikas») teleekraanidel jne., Stravinski-kongressid Leipzgis ja Milanos.

Juubelisünnipäeva kõrgeima numbrini jõudis legendaarne pianist Artur Rubinstein — 28. jaanuaril sai ta 95-aastaseks. * 90: Just äsjaavatud «Barbicani» laval Londonis võitis juube-

litervitused vastu lauljatar Eva Turner, sündmust tähistas ka Londoni Kuninglik Ooper * 80; Dresdeni balletikooli rajajaid, veel praegugi pedagoogina tegutsev Gret Palucca. Inglise helilooja William Walton (Leedus on laval tema «Karu»). Ta sünnipäeval 28. III toimus Londonis ühtaegu kaks kontseriti: «Barbicanis» ettekandel Vioolakontsert, d. Mark Elder, s. Nobuko Imai, Royal Festival Hall'is Viulikontsert, d. André Previn, s. Kyung-Wah Chung * 70; ooperilauljatar Martha Mödl, bulgaaria helilooja Paraskev Hadžijev, prantsuse helilooja Jean Francaix * 60; Austria Heliloojate Liidu ning Austria Kunstnike Liidu president, Viini linna muusikareferent, helilooja, dirigent, organist ja pianist Kurt Rapp. Sibeluse-Akadeemia professor, ooperi- ja kontserdilaulja Matti Lehtinen, Bulgaaria helilooja, Sofia Konservatooriumi professor Aleksander Raicev. Mõõdus sada aastat Sibeluse-Akadeemia asutamisest. Jaanuarist märtsini korraldati Helsingis akadeemia professorite suur kontserdisari, ooperistuudio etendas Mozarti «Võlulööti», pidustustel viibisid kutsututena õppejõud ja üliõpilased rajatagustest muusikakõrgkoolidest. Tähtpäevi veel: Bostoni Sümfooniaorkester — 100 * Moravia Õpetajate Meeskoor — 70 * Praha Kühn-lastekoor — 50 * Hanoi Konservatoorium — 25.

LÖPPSONAKS. H. H. Stuckenschmidt on koostanud mahuka raamatu «100 aastat Berliini Filharmoonia orkestrit», milles 150 fotot või illustratsiooni. «Filharmoonikute» legendaarse peadirigenti Herbert von Karajani iseloomustama on koostaja jätnud kaante vahele ka lausekese, et «ihte küsitluse kokkuvõttes olnud Karajan Austrias tuntum kui Saksa FV kantsler...». Karajan muusikuna ja muusikamaal kantsleris küllap muidugi tuntum, aga — kantsler omakorda jälle Lääne-Euroopa ja Ameerika mandrigi rüüjuhtide kindlasti võimekaim pianist(!), kes esinenud Mozarti interpreedina avalikkusegi ees. Heliplaadilt on hästi tuntud aga üsna hiljutine salvestis Mozarti Kontserdist 3-le klaverile orkestriga, kus solistipariitid esitavad omamaa nimekamad Christoph Eschenbach ja Justus Franz ning kolmandana Helmut Schmidt. Võib-olla on Mozarti harmooniast ja ilust midagi üle võtta olnud ka rüüjuhtimiseks.

Palju kordi on sisukas, õnnestunud muusikaüritus lähendanud erineva ühiskondliku korraga riike, soodustanud vastastikust teineteisemõistmist. Tooksin näiteks noore üri helilooja C. O'Duffy «Dresdeni reekviemi» ettekande Coventry katedraalis. Selle, Dresdeni saatusele Teises maailmasõjas pühendatud teose maailmaesiettekandel osales muusikuid Coventryst ja Dresdenist, aga ka Saksa FV-st ja Isehohlovakkiaist. Võiks meenutada paljude riikude muusikaalast koostööd, kunstnike vastastikuseid esinemisi. Aina elavneb interpretatsiooni- ja loominguvahetus Saksa FV ja Saksa DV vahel, koostööd teevad Berliini Riigiooper ja Viini Riigiooper, Isehhi ja slovakki orkestrid ja koorid on väga nõutud kaalukatel muusikaüritustel Itaalias ja Austrias jne. Rahvaid on ühendanud mitteammu ellu tulnud Rahvusvaheline Muusikapäev, mille üks usutajaid oli ka Dmitri Sostakovitš. Muusikal on võim rahuüritust teenida.

X. ЭЛЛЕР. БЕЛАЯ НОЧЬ. Сюита. Для большого симфонического оркестра. Партитура. Н. Eller. White Night. Suite. For Full Symphony Orchestra. Score. Л., «Советский композитор», 1982, 184 lk.

Leningradis ilmus äsja partituurina Heino Elleri Sümfooniline süit («Valge öö», 1939). Koos Esimese ja Kolmanda sümfooniaga (millede trükkimine on samas kirjastuses plaanis lähemal ajal) on see üks helilooja kolmest tippteosest — nii ulatuse kui ka sisuliste väärtuste poolest.

See loodusemeeloldest inspireeritud süit (osad: 1. «Valge öö», 2. «Tantsurütmis», 3. «Meenutused», 4. «Lõkketuli», 5. «Kaluri laul», 6. «Marsirütmis», 7. «Valge öö») on kokkuvõtteks helilooja elu ja loomingu Tartu-perioodile (1920—1940), mida seega raamistavad kaks «sümfoonilise marinismi» suurteost eesti muusikas — tähistab ju kõnesoleva perioodi algust sümfooniline poeem «Öö hüüded» (1920), milles kajastuvad helilooja poolt Esimese maailmasõja ajal Peterburi-lähedases Sestrotski mererannas läbielatud öise tormi muljed. «Valge öö» saamisloost on Eller öelnud: «Seda ma komponeerisin omal ajal Narva-Jõesuus. Suviti on meil ju valged ööd, tahtmatult tulevad niusugused mõtted. Seal on mul sees kaluri laul, seal on mul natuke midagi nagu ... kajakad lendavad ja kilkavad ... on lüürilisi momente, lõkketuli ...»¹

Neid kaht teost eraldava kahekümne aasta jooksul muutus märgatavalt nii Elleri elu- ja loodustaju kui ka tema teoste helikeel. «Öö hüüded» romantilise salapära ja hämara koloriidi asemel valitseb «Valges öös» helge, poeetilisel kirkastunud loodustaju. Kui «Öö hüüdes» oli veel tunda tugevaid mõjutusi hilisromantismist (näiteks Skrjabinilt), siis «Valge öö» on äärmiselt stiilipuhas, tõeline ellerlikkuse kvintessents.

Sügavalt isikupärane on teose temaatiline materjal. Selle juhtintonatsiooniks on laskuv trihordikäik *h-a-fis*, millest on läbi imunud peaaegu kogu meloodika. Kord väljendab see mõtlikku rahu (raamosa «Valge öö»), kord areneb karmiks jutustuseks («Kaluri laul»), kord grotesksevõitu marsiks («Marsirütmis», mille teemas kuus korda järjest korduv tertsi käik *e-cis* ei mõju, tänu leidlikule rütmile, sugugi monotoonselt, küll aga rõhutab osa omapäraselt nõiduslikku meeleolu, kord tantsisklevalt kapriisiseks motiiviks (lainete mängu meenutavas «Kaluri laulu» vaheosas

Piu mosso, kus ta kõlab värvikaist suurtest tertsidest saadetuna: $\frac{h}{a} - \frac{a}{g} - \frac{fis}{d}$ aegajalt, omandades ka dramaatilisema varjundi («Kaluri laulus» korduvalt kõlav paralleelkvartides kromatiseeritud variant, näit. $\frac{d}{a} - \frac{cis}{gis} - \frac{c}{g} - \frac{a}{c}$, mis murrab sisse erilise jõuga repriisieleelse tormipildis; kauge tormi eelaimusena kuuluvad need kvardid ka raage raamosa «Valge öö» repriisieleelse taktides vaikse timpanitümina saatel).

Samasugust variandirikust ühe põhivormeli raames näeme ka teose vormiehituses. Kuigi enamik osi on kirjutatud kolmeosalises lihtvormis, on seda rakendatud iga kord täiesti individuaalselt. Nii on raamosas «Valge öö» repriis üksnes tonaalne, faktuuriline ja tämbriline, meloodika ja harmoonia seevastu on kummaski ääresos kullaltki erinev. «Tantsurütmis» liidab helilooja lihtsa labajalavalsi sümfoniseerimiseks kontrastsele vaheosale algteema imitatsioonilise töötluse uutes tonaalses ja tämbrilistes sfäärides. «Kaluri laulus» omandab lihtvorm lausa sümfoonilised mõõtmed, aga selle peateema — ülemlaul merele — kõlab igal läbiviimisel (kaks korda algosas ja üks kord repriisis) järjest kõrgemas registris ja üha laiemas saatefiguuratsiooni taustal, haarates lõpuks oma rahulikku ootsumisse kaasa otsekui terve kõiksuse. Samasuguse arengu teeb läbi ka kontsentrilises vormis kirjutatud «Lõkketule» keskmise osa teema — alguse värevaist leekidest väljakasvav kindlameelne juhtmeloodia, mis, saavutanud haripunkti oma kolmandal läbiviimisel, suubub lõpuosa silmipimestavasse tulelööma.

Teose sügav isikupära ja sisueredus tuleneb mitte vähemal määral ka värvikast orkestratsioonist ja varjundirikast harmooniast, mille abil helilooja on loonud erilise muinasjutuliselt lummava atmosfääri. Looduspilt, põhjamaiseit sume suveöö, on siin lõppkokkuvõttes ainult raamiks, mida täidab ammendamatu rikas, sõnades väljendamatult muusikaline sisu.

See Heino Elleri ja üldse kogu meie muusikapärandi üks tippteoseid on seni kontserdilaval kõlanud väga harva (pärast esiettekannet 1939. aastal O. Rootsi juhatusel veel kõigest paaril korral), mõnevõrra on tema tutvustamiseks küll kaasa aidanud 60. aastate lõpul ilmunud heliplaat. Sõja-aastail läks süidi partituur Eestist kaduma: koopiad hävisid, originaal aga sattus Rootsi, kust see õnnestus tagasi saada alles 60. aastail. Loodame, et käesolev väljaanne, hoolimata väga väikesest tiraažist (kõigest 200 eksemplari), soodustab tõhusalt selle eesti muusika esindusteose levikut nii meil kui ka mujal.

¹ Heino Eller sõnas ja pildis. Tln., 1967, lk.

Käesoleval aastal tähistab 100. juubelit Helsingi Linnaorkester. Seoses sellega on põhjust meenutada soomlaste sümfooniaorkestri ja selle omaaegse dirigendi Georg Lennart Schneévoigti (1872—1947) sidemeid Eestiga. Tema nimega on tihedalt seotud käesoleva sajandi esimese viie aasta eesti muusikaelu.

Aasta 1900 oli tähtis nii eesti kui ka soome muusikaelu seisukohalt. Nimetatud aastal asutas Aleksander Läte Tartus esimese eestlaste sümfooniaorkestri, helilooja ja dirigent Robert Kajanus (1856—1933) viis aga samal aastal soome muusika n.-õ. Euroopasse. Need olid kaks sündmust erineval tasandil. Eestis tähistas orkestri asutamine muusikaelu astumist professionaalsele pinnale. Soome sümfooniaorkestri esinemisel R. Kajanuse juhatusel Pariisi maailmanäitusel 1900. a. oli ka rahvusvahelist kaalu.

1900. aastaks oli soomlastel seljataga 18-aastane pidev sümfooniakontsertide staaž. 1882. aastal avas helilooja Martin Wegelius (1846—1906) Helsingi konservatooriumi ja välismaalt õpingureisilt koju naasnud R. Kajanus asutas Helsingi Orkestriühingu, mille juurde moodustati kodumaa ja välismaalt palgatud muusikutest 35-liikmeline sümfooniaorkester. (1882—1895 kandis kollektiiv Helsingi Orkestriühingu orkestri, 1895—1914 Filharmonia Seltsi orkestri nimetust. 1914. aastast tuntakse kollektiivi aga Helsingi Linnaorkestri nime all.) N.-E. Ringhomi arvates ei olnud see mitte ainult Soomes, vaid Põhjamaades üldse esimene alaliselt tegutsev kontserdi-orkester.¹ Esimesel kontserdihoojal 1882/83 andis R. Kajanus äsja asutatud orkestriga juba 11 sümfooniakontserti, avakontsert toimus 3. oktoobril. Selle peanümbriks oli Beethoveni V sümfoonia.

Soome sümfooniaorkester etendas märkimisväärsel osa 19. sajandi lõpu — 20. sajandi alguse Põhjamaade ja kogu Euroopa muusikaelus. Siinkohal juhitagu tähelepanu ainult ühele orkestri kaalukust näitavale momendile. Nimelt väidab N.-E. Ringhom, et omal ajal Eestiski väga populaarne odavahinnaliste rahvasümfooniakontsertide traditsioon saanud alguse just Soomest. See R. Kajanuse algatus (1888) leidnud pea järgimist dirigent Henry Marteau' poolt Genfis, kust edaspidi levinud kogu Euroopasse.²

Soomlaste orkestri olemasolust said eestlased laiemalt teada 1900. aastal, kui meie ajalehtedes teatati selle sõidust Pariisi maailmanäitusele. Esialgu oli orkestril plaanis teel Pariisi ja tagasi anda ka Tallinnas kontserte, mis aga ei toimunud. Soome orkester saabus Eestisse aasta hiljem. Pärast edukaid esinemisi Riia näitusel andis kollektiiv 1901. aasta 3. ja 4. septembril kaks erineva kavaga kontserti Tartus «Bürgermüsse» saalis ning 5. ja 6. septembril Tallinnas «Börsisaalis», juhatas G. Schneévoigt. Kõnesolevatel kontsertidel kõlasid avamängud Wagneri ooperitele «Meisterlauljad», «Lohengrin» ning «Tristan ja Isolde», Beethoveni IV klaverikontsert, solist G. Schneévoigti abikaasa Sigrid Sundgren-Schneévoigt (1878—1952), Beethoveni Viulikontsert (solist orkestri kontsertmeister V. Nováček), Liszti «Prelüüdid», Dvořaki «Hussüdi avamäng», Svendseni «Zorahauda legend», Tšaikovski avamäng-jantaasia «Romeo ja Julia» ning VI sümfoonia. Neist esinemistest ktrjutas A. Läte: «Viimsest Pariisi väljanäitusest pääle on soome muusikakoort terves Euroopas tuttav. [...] Muusika poolest ära hellitatud riialased ütlesivad lausa, et nendel selle sarnast muusikat harva

¹ Vt. N.-E. Ringhom, Helsingin orkesteri 1882—1932, Helsinki 1932, lk. 85.

² Vt. samas, lk. 66.

kuulda on olnud.»³ Eriti kiidab A. Läte teisel päeval kõlanud kontserdi kava, kus üks tükk ikka rohkem kui teine huvitanud. Iseäranis hea olnud Tšaikovski VI sümfoonia ettekanne.

Aastatel 1902—1905 dirigeeris G. Schnéevoigt maikuus Tallinnas Kadri-oru supelsalongis toimunud sümfooniakontserte. Nendelgi aastatel külastas ta orkestriga ka Tartut. 1902. ja 1903. aastal toimusid kontserdid spetsiaalselt komplekteeritud, 1904. ja 1905. aga Varssavi filharmoonia sümfoonia-orkestriga.

Erialalt oli G. Schnéevoigt kõigepealt tsellist. Tema kuulsus muusikuna saigi alguse esinemistel tsellistina paljudes Euroopa linnades, sealhulgas ka Moskvas juba möödunud sajandi 90. aastatel. Schnéevoigt esines tsellistina ka Festis. Tema dirigendikarjäär algas 1901. aastal, mil ta määrati Riia orkestri juhiks. 1904. aastal läks Schnéevoigt Münchenisse ja võttis F. Weingartnerilt üle kuulsa Kaimi orkestri juhatamise. Selle orkestriga legi ta palju kontserdireise ümber Euroopa. 1909—1914 seisis G. Schnéevoigt jälle Riia orkestri ees. Järgnevatel aastatel (kuni 1931) oli Schnéevoigti tegevus seotud paljude Saksamaa, Rootsi, Norra jt. orkestritega. 1931. aastal astus ta R. Kajanuse järel taas Helsingi Linnaorkestri ette ja juhatas seda ühtejärke kümme aastat. Schnéevoigt oli oma ala tõeline meister. Tema dirigeerimismaneer oli väga ekspressiivne ja dramaatilisele kalduv. Schnéevoigti meisterlikkus ilmnis eriti Tšaikovski, Brahmsi ja Sibeliuse muusika tõlgitsemisel.⁴

Esinemistel Eestis dirigeeris Schnéevoigt palju selliseid teoseid, mis varem siin ei olnud kõlanud. Eriti palju oli uut eestlase kõrva jaoks. Need vähesed sümfoonilise muusika kuulamise kogemused, mis olid kohalike saksa ja külalisorkestrite esinemistest kogutud, baseerusid enamasti saksa klassitsismi ja romantismi perioodi muusikal. Schnéevoigt püüdis sümfoonilise helikunsti maailma avardada, võiks öelda, kõikides olemasolevates suundades. Tema kontsertidest sai alguse vene heliloojate sümfoonilise muusika tutvustamine Eestis. Senisest mitmekülgsemat populariseerimist leidis prantsuse ja itaalia muusika. Ungarlaste, tšehhide, norralaste, soomlaste jt. heliteosed, millest eesti kuulaja ettekujutus oli vaid ähmane, olid Schnéevoigti kavades silmapaistval kohal.

Oma eesmärkide ja uute, esmakordselt ettekandele tulevate teoste paremaks tutvustamiseks võttis Schnéevoigt mitmel korral ka ise sõna eesti ajakirjanduse veergudel. Sünnkohal väljavõte ajalehes «Valgus» avaldatud Schnéevoigti artiklist, kus ta tutvustab oma eelseisvaid kontserte Tallinnas. «Nagu ajalehtede läbi juba tuttavaks on saanud, annan mina Kadriinthalis supelvõerastemajas mai kuu jooksul hulk suuri kontserti. Selle pärast luban ma enesele au ka sellel aastal rahvale meelde tuletada, et minu eeskavad suuremalt osalt nüisugustest muusikatükkidest kokku on seatud, mida Tallinnas enamalt mitte kuulnud pole. [...] Kõik helitööd, mis möödäläinud suvel Saksamaal tähelepanekut äratasivad, nagu Hugo Wolji «Penthesilea», R. Straussi «Surm ja õnnistus» ja «Nü rääkis Sarathustra» ja muud tulevad ettekandele. Iga muusikasõber ei peaks seda juhtumist kasuta mööda minna laskma, et uusi helitöösid tundma õppida ja ennast kõige täielikumaa muusikakoori helidest vaimustada lasta. Mina tahan enese tervet jõudu seeteks tarvitada, et kontsertidel kunstilisest küljest hülgavad järeldused oleksid olema.» Alla on kirjutatud: «Austades Georg Schnéevoigt, koorijuhataja.»⁵ Olgu öeldud, et 1904. ja 1905. aasta mais oli Schnéevoigti käsutuses 52-liikmeline Varssavi filharmoonia sümfooniaorkester. Mõnedel kontsertidel olevat orkestri koosseisu kohalike mängijatega suurendatud

³ «Postimees», 5. IX 1901.

⁴ Vt. «Otavaan iso musiikkitietosanakirja V».

⁵ «Valgus», 4 V 1904.

kuni 70-ni. Nüisugune osaliste arv võimaldas juba igasugust muusikat ette kanda.

Soome dirigendi kontsertide külastatavus oli suur, vaatamata küllalt kõrgetele piletihindadele. Kadrioru supelsalongis, kus enamik esinemisi toimus, maksid piletid esimestes ridades 1 rbl. 35 kopikat, tagumistes, nummerdamata kohtadel 75 kopikat. Oli võimalik osta ka abonement, mis sisaldas 5 rubla eest 10 nummerdamata piletit. Mõned kontserdid anti ka kõrgemate hindadega.

Näib, et kursisolemine Schnéevoigti kontsertidega kuulus hea tooni hulka. Loeme, mida kirjutati 1905. a. «Eesti Postimehes»: «Schnéevoigti kontserdid on Tallinna muusikalistele ringkondadele praegu kõige huvitavamad sündmused. Igal pool, kus paar inimest, kes endid «parema» seltskonna liikmeks loevad, kauem juttu ajavad, saab kahtlemata ka Schnéevoigti kontsertidest räägitud. Kes neis kontsertides käinud ei ole, see on peenes seltskonnas nagu valge vares.»⁶ Kontsertide külastatavust suurendas hea eelreklaam. Mõistetavalt oli informatsioon põhjalikum kohalikes saksa lehtedes. Kuid ka eesti ajalehed («Postimees», «Teataja», «Valgus», «Uus aeg») töid piisavalt teateid Schnéevoigti esinemiste kohta.

G. Schnéevoigti üheks olulisemaks teeneks tuleb lugeda Skandinaaviamaade ja Soome sümfooniilise muusika tutvustamist Eestis. Ei saa öelda, et sealne muusikamaailm siin päris tundmatu oleks olnud. Skandinaaviamaade, iseäranis soome heliloojate koorilaule on laulnud eesti koorid juba möödunud sajandil. Ka instrumentaalkammermuusika ettekandmises võisime rääkida teatud traditsioonidest, seda küll põhiliselt baltisaksa ringkondades. Näiteks 1880. a. Tartus asutatud Saksa Kammermuusika Seltsis mängiti tolle aja kohta üllatavalt palju E. Griegi teoseid: viiulisonaate, süite («Vanastüüls», «Holbergi aegadest»), teoseid keelpilliorkestri ja klaverile.⁷ E. Griegi kõrval oli taanlane Niels Gade (1817—1890) teine Skandinaaviamaade helilooja, kelle muusikat baltisaksa ringkondades enam harrastati. Tema romantiline ja rahvuslikest intonatsioonidest rikas helikeel meelitas isegi sümfooniaid (neid on tal kokku 8) neljal käel ette kandma. N. Gade Sümfoonia c-moll valis ka A. Läte oma teise sümfooniakontserdi (29. apr. 1901) kavasse. «Vanemuise» aiakontsertidel (korraldati 1908. a. alates) muutus N. Gade loomingust mängitavamaks avamäng «Ossian». Seda teost tutvustas Tallinnas 12. mail 1905. aastal ka G. Schnéevoigt.

Skandinaaviamaade sümfooniiline looming kuulus Schnéevoigti Eesti kontsertide repertuaari esimesest külastäigust peale. 4. septembril Tartus ja 6. septembril 1901. aastal Tallinnas kandis ta näiteks ette norra helilooja Johan Svendseni (1840—1911) «Zorahayda legendi». Arvustuses tõsteti esile selle teose omapärast värsket ilu, mitmekesiste kooskõlade ja sooloviivi vaheldumist, mille kaudu Skandinaavia kunst täies võluvuses mõjule pääses.⁸ Svendseni loomingust, millest tänapäeva kuulaja vähe teab, mängis Schnéevoigt veel avamängu «Norra karneval». Võib-olla sama vähe tuntuks kui sajandi algul on jäänud meile tänaseeni ka norralase J. Halvorseni (1864—1935) ja taanlane W. Hartmanni (1836—1898) looming. Esimeselt esitas Schnéevoigt kontsertidel Eestis «Bojaaride marsi», teiselt avamängu «Norra sõjaretk». Mõistetavalt oli Skandinaaviamaade heliloomingust soome dirigendi kontsertidel kõige rohkemaarvuliselt esindatud E. Griegi looming. Tema süit «Peer Gynt» kõitis esimesest ettekandest (1902. a.) peale Eesti kuulajate tähelepanu. Pärast üht järjekordset mainitud teose esitust kirjutati «Teatajas»: «Mis orkestri ettekannetesse puutub, siis oli see Schnéevoigti juhatusel juba ammugi oma head võimist näidanud. Nendest ettekannetest oli iseäranis hea «Peer Gynt», mida tänavu juba nü mitu korda on ette kantud ja mis selle täbi mitte sugugi igavamaks ei lähe, vaid veel enam meeldima

⁶ «Eesti Postimees», 16. V 1905.

⁷ Vt. rmt.: Ed. Lehrbert. Jubiläumsschrift des Dorpater Kammermusik-Vereins, Jurjev, 1905.

⁸ «Revaler Beobachter», 10. (23.) IX 1901.

hakkab.⁹ Kuulsa norralase Klaverikontserti a-moll op. 16 mängis 1904. ja 1905. aasta mais mitmel korral S. Sundgren-Schnéevoigt.

Soome sümfooniilise muusika pärand ei olnud käesoleva sajandi algusaastateks suur. Kuid tänu J. Sibeliuse ilmumisele rahvusvahelisele muusikaareenile hakati sellest juba laiemalt kõnelema. G. Schnéevoigt viis Tallinna ja Tartugi muusikahuvilise publiku põhjanaabrite sümfooniilise heliloominguga võrdlemisi hästi kurssi. Esimesteks soome sümfooniilist muusikat tutvustavateks teosteks Eestis olid J. Sibeliuse «Eleegia» ja «Finlandia» (Schnéevoigtil kavas 1902. aastal). «Finlandiat» saatis esimesest ettekandest neale suur menu.

Teatavasti külastas 1903. ja 1904. aasta mais Tallinna J. Sibelius, juhata-des Schnéevoigti orkestri ees oma teoseid. Esimesel külaskäigul olid kavas Sümfoonia nr. 1 e-moll, sari «Kuningas Kristian II», «Tuonela luik» ja «Impromptu» nime all antud «Finlandia». 1904. aasta 14. mail dirigeeris J. Sibelius oma Sümfooniat nr. 2 D-duur, «Saagat», lüürilist helipoemi «La tristesse du printemps», «Andantet keelpillidele», «Valse triste'i» ja «Karjala süiti». Sibeliuse esimese külaskäigu eel avaldati ajalehes «Revaler Beobachter»¹⁰ helilooja elulugu ja loomingut tutvustav artikkel, kirjutajaks G. Schnéevoigt, Sibeliuse esinemised Tallinnas kuuluvad XX sajandi alguse Eesti muusikaelu tähtsündmuste hulka. Nende teostumises omas kaalukat osä G. Schnéevoigt. Tema vahendusega oleks olnud kõnesolevate kontsertide toimumine tol ajal küsitav.

Sajandi vahetuse soome teise tähtsama sümfooniilise muusika loojana teame Armas Järnefelti (1869—1958). Tema teostest kõlasid Schnéevoigti kontsertidel «Hällilaul», «Prelüüd» ja sümfooniiline poem «Korsholm». Viimast on Tallinnas dirigeerinud ka autor ise. Olles sajandi algul N. Galkini kõrval Pavlovski orkestri teiseks dirigendiks, külastas Järnefelt 19. mail 1904 ka Tallinna. Juhata-des siin Schnéevoigti orkestrit, oli ta oma kavasse soome muusikast võtnud «Korsholmi» ja Sibeliuse süüdi «Kuningas Kristian II». Avaldatud arvustuste järgi tulnud Sibeliuse teost orkestril korrata.

G. Schnéevoigti kontserdid avardasid eestlaste teadmisi Skandinaaviamaade sümfooniilisest muusikast. Tänu temale jõudis soome heliloojate orkestrimuusika juba n.-ö. tärgkamiseas ka üle lahe. Schnéevoigt ei olnud mitte ainult paljude teoste esmatutvustaja Eestis, vaid ka nende populaarseks mängija. Nimetatagu näiteks Sibeliuse «Valse triste'i», Griegi süüti «Peer Gynt» jt. Ei saa märkimata jätta sedagi, et eelkõige Sibeliuse sümfooniiliste helindite vahendusel jõudis Euroopa kaasaegsem helikeel Eestisse.

Schnéevoigti kontsertide teatavat mõju võime täheldada ka edaspidist Eesti muusikaelu jälgides. Oletatavasti stimuleerisid need Otto Hermann, kutselise «Estonia» teatri esimest muusikajuhti sümfooniakontsertide korraldamisele Tallinnas (toimusid a. 1907—1912). O. Hermann oli G. Schnéevoigti esinemistega hästi kursis. Mõningatel andmetel ilmutanud soome dirigent huvi isegi tema keelpillikvinteti vastu. Kas see eesti muusika ajaloos varjujäänud teos soome pillimeeste repertuaari jõudis, nagu ajalehed paljutõotavalt kuulutasid, on kaheldav.¹¹ Paljud Schnéevoigti kontsertidel ettekantud teosed, nagu näiteks Sibeliuse «Finlandia», «Valse triste», «Lemminkäise kojutulek», Griegi «Peer Gynt» kõlasid aga menukalt O. Hermann juhatatud sümfooniakontsertidel. Skandinaaviamaade heliloojate sümfooniilised teosed olid populaarsed ka «Vanemuise» suve- ehk aiakontsertidel (toimusid järjepidevalt 1908—1920. a.). Sageli korraldati seal spetsiaalseid Skandinaaviamaade muusika õhtuid, 1914. aasta suvel näiteks viis korda. Mõnedel kontsertidel (30. VIII 1912, 30. V 1917, 22. VIII 1917) tutvustati ka soome ja eesti heliloomingut koos.

⁹ «Teataja», 29. V (11. VI) 1904.

¹⁰ «Revaler Beobachter», 13. (26.) V 1903.

¹¹ Vt. «Teataja», 1904, 16. V (8. VI), lk. 3.

Fritz Bachmann
Lied, Schlager, Schnulze
VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag
Leipzig 1960

Levilaulu muusikaline külg on väga harva sattunud teoreetilise uurimuse objektiks. Seetõttu väärib tänapäevalgi tutvustamist Saksa DV muusikateadlase Fritz Bachmanni monograafia «Lied, Schlager, Schnulze» (1960). Seda enam, et raamat heidab mõningal määral valgust ka eesti rahvaliku levimusika olemusele ja arenguloole.

Mõiste «šlaager» (lööklaul) on žargoonväljend, mis oma ebamäärasuse tõttu ei kuulu soliidseesse muusikaterminoloogiasse. F. Bachmann arvab selle tulevat sõnast «einschlagen» (läbi v. sisse lööma) ning võrdleb šlaagrit valguga, mis levib kiiresti ja niisama kiiresti kaob. Enamasti seostub šlaager reipa ja optimistliku karakteriga. Kui aga domineerivaks meeleoluks osutub sentimentaalsus või magusus, kasutab autor tõlkimatut žargoonsõna «Schnulze», mis on arvatavasti mitme erineva alam- ja ülem-saksa murdesõna ühend («nuuksuma», «rasvane» jt.; vt. lk. 256). Slaagrilähedaseks muusikaks peab autor veel rahvalikke jooma- ja tant-sulaule, aga ka kergekaalulisi temaatilise tekstiga haltuuralugusid, mida ta millegipärast nimetab «moelauludeks» (lk. 29).

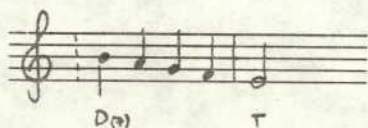
Kui nüüdispraktika asetab lööklaulude vaatlemisel pearõhu muusika-välistele teguritele (heliplaatide tiraazid, populaarsuse edetabelid, muusikute kommertsbiograafia jne.), siis kõne all olevas raamatus uuritakse eeskätt spetsiifilist helikeelt, mis oli aluseks nii 50. aastate šlaagritele kui ka tolaeagsele šlaagripärasele levimusikale üldse. Eriti põhjalikku käsitlemist leiavad sellised stiilielendid ja kompositsioonivõtted, mis autori arvates kahandavad muusika kunstilist väärtust: banaalsed intonatsioonid, loid meloodiaarendus, liialdamine sekventsidega, fantaasia-vaesus, plagiaatus.

F. Bachmanni esteetiliste põhimõtetega võib nõustuda ja võib ka mitte. Igal juhul aga pakub tema raamat huvi teoreetilisest vaatenurgast. Pole ju muusikateaduse alases kirjanduses kuigi palju näiteid järjekindla ja tulemusrikka meloodiaanalüüsi kohta. F. Bachmanni meetod on tulemusrohke eelkõige selle poolest, et ta käsitleb euroopalikku tonaalset meloodikat mitte abstraktse intervallijadana, vaid ranges kontekstis laadi, harmoonia ja rütmirõhkudega. Õigem oleks öelda, et ta ei uuri mitte meloodikat, vaid intonatsioone. Sissejuhatavas osas kinnitab ta ise: «Muusika olemuse kõikide uurimuste lähtepunkt on intonatsioon kui keskne muusikaesteetiline printsiip.» (Lk. 18.)

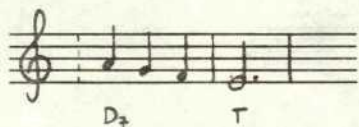
Oma uurimuse rajab F. Bachmann 12-le intonatsioonitüübile, mida ta peab šlaagri meloodika vundamendiks. Enamik neist on noodipildis hõlpsasti kujutatavad. Autor nimetab vastavaid noodifragmente «tektoonilisteks üksusteks» (*tektonische Größe*). Parema ülevaatlikkuse huvides transponeerib ta peaaegu kõik näited C-duuri ja asendab harmoonilise faktuuri lakooniliste funktsioonimärkidega: T (toonika), D (dominant) jne.

Järgnevalt tutvustame lühidalt neid 12 intonatsioonitüüpi:

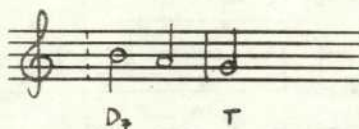
1. Meloodia laskumine rõhuliselt juhthelilt toonika tertsin. Kõik neli esimest nooti kõlavad dominant-harmonia taustal:



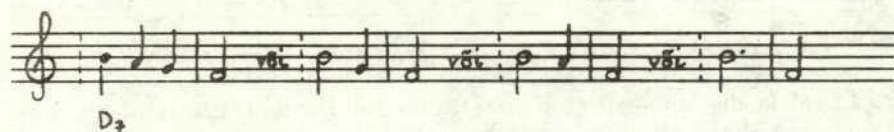
2. Meloodia laskumine rõhuliselt VI-lt astmelt toonika tertsiini. Kolm esimest nooti kõlavad mitte subdominandi, vaid dominantseptakordi taustal:



3. Meloodia laskumine rõhuliselt juhthelilt toonika kvindini. Kaks esimest nooti kõlavad dominantseptakordi taustal:



4. Laskuva tritooni VII—IV rõhutamine kas gammana, terts-sekundilise intonatsioonina või otsese intervallina:



5. Tõusva tritooni IV—VII rõhutamine analoogiliselt eelmise intonatsioonitüübiga:



6. VI astme esiletoomine dominandi noonina mitmesugustes meloodilistes vormelites:



7. Pikemaajaline liikumine ainult akordinootidel:



8. Altereeritud abihelid meloodias või harmoonias:



9. Altereeritud kulghelid tõusvas või laskuvas suunas:



10. Kahe eelmise näite kombinatsioonina tekkev nn. kettintonatsioon, kus esimene juhulik kromatism päästab valla terve «ahelreaktsiooni»:



11. Sekventside rohke kasutamine vähese kompositsioonilise fantaasia tulemusena:

J. Hermann. „Sul on ilusad silmad“.

Schön sind dei-ne Au-gen, schön sind dei-ne Lip-pen,
schön sind dei-ne Küs-se, schön bist du al-lein ...

12. Meloodia dubleerimine paralleelsete tertside või sekstidega, kusjuures saatehäääl võib asuda põhihäälest ka kõrgemal:

R. Romannus. „Havai kuldne kuu“.

... und es rauscht das un-end-li-che Meer

Intonatsioonitüübid 1...5 võivad esineda nii puhtal kujul:

E. Kötscher. „Täna kohtasin asmastust“.

das ich dir gleich mein Herz ver-schrieb
kui ka varieeritult:

P. Igelhoff. „Vilistaja“.

Slaagri meloodika on rangelt tonaalne ja kannab üldjuhtudel rahvaläheduse (rahvalikkuse) mainet. Sellele vaatamata väidab F. Bachmann, et slaagef on minetanud nii klassikalise süvamuusika kui ka autentse rahvalaulu meloodika väärtuslikumad jooned. Lehekülgedel 23...25 esitab ta 25 tuntud saksa rahva- ja lastelaulu tüüpintonatsioonide statistilise loetelu ja tõestab, et rahvalaul ja rahvalik laul on kaks hoopis erinevat maailma.

Võrreldes slaagrit süva- ja rahvamuusikaga, tuleb siiski vahet teha intonatsioonitüüpidel, mis on karakterseid ainult slaagritele (näit. nr. 1...3) ja nendel, mille esinemine teistes muusikaliikides on suuremal

või vähemal määral võimalik (näit. altereeritud abi- ja kulghelid klassitsistlikus ja romantistlikus süvamuusikas). Erinevuse määrab siin ära kontekst, maitse ja mõõdutunne.

Slaagri tüüpintonatsioonide juuri otsides jõuab F. Bachmann välja 19. sajandi *liedertafel'*liku laululoominguni (F. Abt, F. Silcher jt.) ning sama eposhi romantiliste «rahvalauludeni», mis tegelikult pole midagi muud kui ununenud autorite harrastuslikud katsetused. F. Bachmann kasutab kahtlusaluseid termineid kas jutumärkides («*Volkslied*», «*Volksweise*») või eesliitega «pseudo» (*Pseudolied*, *Pseudo-Liedgut*). Edasi mainib ta sajandivahetuse joomalaule, laadamuusikat ja muid olmežanre ning juhib arenguliini otse tänapäeva meelelahutuskultuuri vastavate harudeni välja. Slaagripärane muusika on teatud määral ka internatsionaalne nähtus. Raamatu vastavates näidetes (nende üldarv ulatub üle 700) on esindatud Itaalia, Hispaania, Inglismaa, USA, Mehhiko. Saksa šlaagri eripära näib seisnevat aga selles, et vastavad tüüpintonatsioonid esinevad seal kõige banaalsemal kujul ning statistiliselt väga suure sagedusega. Oleks ekslik arvata, et F. Bachmann on kodumaises näidetes tendentslikult rõhutanud vähemandekate autorite ebaprofessionaalset loomingut: heliloojate nomenklatuuris on esiplaanil terve rida tänapäevalgi tunnustatud Saksa DV levimuusikuid, nagu Siegfried Mai (30 näidet), Gerd Natschinski (47 näidet), Gerhard Honig (27 näidet) jt.

Kõne all oleva raamatu ilmumisest on möödunud üle kahekümne aasta. Moodne levimuusika on selle aja vältel oma palet korduvalt muutnud. Slaagri põhiintonatsioonid rändavad aga väsimatult stiilist stiili, seda eriti kantrimuusika mõjusfäärides. Mõned näited tänapäevase arranjeeringuga lööklauludest:

J. Bouwens. „Roosiaia kuninganna”. Intonatsioonitüüp n. 4

mu-red kao-tab, õn-ne töö-tab, muu-si-kat hea kuu-la-ta

R. Whittaker. „Must kohv”. Intonatsioonitüübid n. 3 ja n. 6

Suur maa-ilm rin-gi veel käib, aeg voo-raid töö-me täis

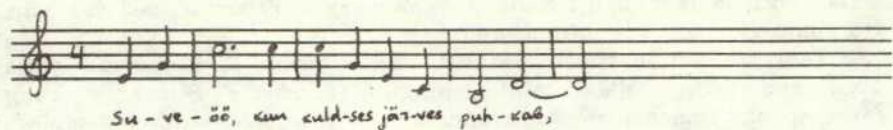
Mis puutub Eestisse, siis on šlaagripärane levimuusika siin juba mitmeid inimpõlvi tagasi vastuvõtliku pinnase leidnud. Arvukatest rahvalikest lauludest valime näiteks «Viljandi paadimehe» ja «Suveöö». Esimese laulu avasalmis leiame mänglemist dominandi nooniga:

nü lah-kelt nei-u-le,

refraanis aga mõlemasuunalist tritooni koos juhteli laskuva lahenemisega toonika kvinti:

ei ü-al u-nu-ne.

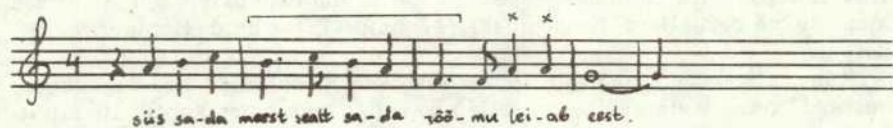
Teine laul algab akordihetide tarmuka eksponeerimisega:



millele järgneb ootuspärane tundepuhang tritooni (h-a-f) ja dominandi nooni (a) näol:



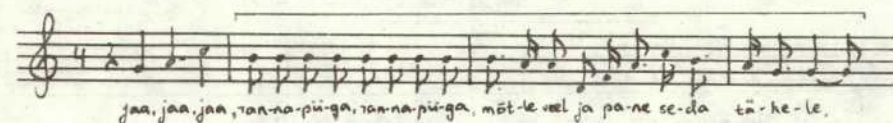
Huvitav on siinkohal jälgida, kuidas meie heliloojad teadlikult või alateadlikult šlaagri tüüpintonatsiooni oma levilauludesse põimivad, et neile rahvaliku koloriidi kaudu jõudsamat läbilööki ette valmistada: — nr.4 ja nr.6 Arne Oidi laulus «Kui ootab sadam»:



— nr. 8 ja nr. 3 Avo Tamme «Mustamäe valsis»:



— ulatuslik variatsioon intonatsioonitüübile nr.3 Arved Haugi laulus «Rannapiiga»:



— arvukad kettintonatsiooni elemendid Kustas Kikerpuu laulus «See kaunis maa»:



Loomulikult ei ammenda saksa- ja kantripäraste šlaagrite analüüs lööklaulude probleemi globaalses ulatuses. Omaette uurimisvaldkond on näiteks minoorne levimuusika, milles märkimisväärsset osa etendavad nutuse maiguga pseudomustlaslikud intonatsioonid. Fritz Bachmanni teeneks tuleb aga vaieldamatult lugeda seda, et oma professionaalsel tasemel läbi viidud uurimusega «Lied, Schlager, Schnulze» on ta ajanud koheva vao sellesse muusikateaduse poolt veel vähekultiveeritud alasse.

Жан Ренуар. *Моя жизнь и мои фильмы.* Пер. с французского (предисловие В. Божовича). М., «Искусство», 1981, 236 с., 24 л. илл., 1 руб. 50 000 экз.

Prantsuse filmirežissöör JEAN RENOIR (1894—1979) kuulub maailma filmikunsti meistrite hulka.

Kunsteoste mõistmisele aitab alati kaasa kunstniku loojanatuuri tundmine. Üheks teeks selleni jõudmisel on autori mõtted ja suhtumised, mida ta avaldab memuaarides. Venekeelses tõlkes ilmus Moskvas kirjastuse «Искусство» väljaandel raamat Жан Ренуар «Моя жизнь и мои фильмы», mille prantsuskeelne originaal ilmus 1974. aastal Flammarioni kirjastuses Pariisis. (Jean Renoir «Ma vie et mes films».)

Inimesed, kes on olnud isiklikult tuttavad Jean Renoir'iga, on rõhutanud tema inimlike omaduste otsest seost kunstiloominguga. Renoir'i iseloomustatakse kui koguka figuuriga heasüdamlikku inimest, kes üheaegselt on väga lähedane ja samal ajal tabamatult kauge. Renoir'i viisakuses ja sõbralikkuses oma kolleegide vastu ei nähta ainult inimlikku headust ja kasvatust, vaid ka kunstniku sisemist hoiakut.

J. Renoir'i ütlemist mööda on teda tugevasti mõjutanud isa, maalikunstnik Auguste Renoir'i looduslähedane ja humaanne ellusuhtumine. «Maailm kujutab endast ühtset tervikut, mis koosneb üksiteisega tihedalt seotud osakestest. Maailma tasakaal sõltub tema igast osakesest,» oli Auguste Renoir'i üks põhimõtteid.

«Ma mõistsin, milline peab olema minu tee kunstis: ma pidin lahustuma kõiges, mis mind ümbritses. Elunähtused rikastavad tuhat korda rohkem kui meie teadvuse kõige hulgevamad väljamõeldised...» leiab Jean Renoir. Kunsti eesmärgiks ja iga kunstiteose loomulikuks keskpunktiks pidas Renoir inimest. Seda näitab ka tema eriline kiindumus suurte plaanide vastu. Kui need ei domineeri, siis ainult seepärast, et režissöör pidas vajalikuks näidata inimest

lahutamatus seoses keskkonnaga. Seejuures pole tema inimene vastuolus ümbritseva keskkonnaga, vaid selle orgaaniline osa: Renoir'ile on võõrad välised efektid, estetism, klišeed.

Analüüsiv, realistlik, selgust jumaldav Renoir — on filmikritika öelnud filmi «Suur illusioon» (1937) režissööri kohta. Reich'i propagandaminister Goebbels hindas oma päevikus seda filmi vaenlaseks number üks. Dokumentaalsuseni realistlik, ühegi trafaretita, ränga ettenägelikkusega film ennetas tegeliku elu sündmusi. Film'i sõjavastasus oli kõrgem õilsast patsifismist, Renoir'i jaoks oli sõda kuritegu normaalse elu vastu.

Oma raamatus «Minu elu ja minu filmid» jutustab Renoir põhiliselt inimestest, kes tema ellu oma jäljed on jätnud — need on lapsepõlves isa, hoidja, mõned poisid tänavalt ning hiljem lõputu hulga abilisi, sõpru, näitlejaid, nende hulgas meile tuttavate nimedena Jean Gabin, Ingrid Bergman, Marlene Dietrich, Charlie Chaplin, Antoine de Saint-Exupéry. Kõikidesse suhtub Renoir suure austuse ja armastusega, leides palju imetlusväärselt nii lihtsas abitöölises kui ka kuulsas filmistaaris.

Tuntud on tema tähelepanelik suhtumine näitlejatesse. «Ainuke moodus väljendada filmis oma isiksust on aidata kaastöölisel väljendada oma individuaalsust.» kirjutab Renoir. Et see moodus end õigustas, näitab toleaegse filmikritiku ütlus: «Renoir paneb mängima ka kapi.» Renoir'i raamat on nagu kõnelus targa ja kavala kaasvestlejaga. Sageli esitab ta vastuolulisi hinnanguid, seejuures nõudmatagi, et lugeja iga tema sõna tõena võtaks. Vastuolud esinevad nii elus kui ka kunstis — need puuduvad vaid kuivades skeemides. Oma lugejasse suhtub Renoir nagu oma filmide vaatajasegi: ta ei taha esitada valmistõdesid, sest inimene ei saa ja ei tohi võtta passiivselt vastu ideid, mille on avastanud keegi teine.

TIIA PARKER

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

Т. АЛАТАЛУ — кандидат философских наук, старший преподаватель Таллинского Педагогического Института им. Э. Вильде (3)

Диалог: Лилян Веллеранд — Яак Аллик (4)

Редактор репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры ЭССР, театральные критик Лилян Веллеранд и главный редактор журнала «Театр. Музыка. Кино» Яак Аллик обсуждают злободневные проблемы театральной критики. По их мнению нуждаются в укреплении непосредственные рабочие и личные контакты между критиками и практиками. Причина слабости театральной критики видится как в слабой творческой активности целого ряда театроведов и в ограниченных возможностях повышения их квалификации, так и в самоустрашении практиков от театральной критики и обсуждения театрально-теоретических проблем.

ТЕАТР

Кафедре сценического искусства — 25 (13)

Преподаватель истории театра кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории, заслуженный деятель искусств ЭССР, кандидат искусствоведения Леа Горнис («Кафедре сценического искусства — 25») комментирует фотомонтаж о сценических работах выпускников кафедры за 25 лет.

Долголетняя лаборантка кафедры и преподаватель истории театра И. Силлар («Заведующий кафедрой») делится воспоминаниями о педагогической деятельности Вольдемара Пансо в 1957-1977 гг. Студент III курса П. Саутер («Лежебоки продержались в седле») рассказывает о летних гастрольях студентов кафедры, 26 дней путешествующих по центральной части Эстонии гужевым транспортом. В поездках и деревнях они выступали под открытым небом с комедией Х. Раудсеппа «Лежебока», в домах культуры — со своей кабаре-программой. Автор подходит к мероприятию с точки зрения самих инициаторов и исполнителей и дает ему высокую оценку как в общепознавательном, так и в профессиональном плане.

Проба пера (30)

Журнал предоставляет свои страницы пятерым молодым приверженцам театрального искусства, представившим конкурсные работы для поступления в семинар-лабораторию театральных критиков, который начинает свою работу под эгидой Театрального общества.

Студентка ГГУ К. Паавер пишет о спектакле ГАТ «Ванемуине» «Примный сын Черного материка»

(реж. Я. Гооминг), студентка ГГУ А. Астель — о спектакле ГАТ «Ванемуине» «Господин Пунтила и его слуга Матти» (реж. Я. Гооминг), студент ГГУ Х. Луик — о спектакле Молодежного театра «Юность без бога» (реж. К. Орро), рабочий Вильяндского театра «Угала» «Джен Эир», сотрудница вычислительного центра Эстонского радио М. Йоханнес — о репертуарной политике Молодежного театра.

С. ЭНДРЕ — ФОТОГРАФИЯ: Сальме Реек (41)

В интервью-репортаже автор беседует с одной из старейших действующих актрис эстонского театра — народной артисткой ЭССР Сальме Реек, отмечающей в ноябре свое 75-летие. Ведущая тема — проблемы, связанные с основными жизненными ценностями и актерской этикой. Артистка Таллинского ГАТ драмы им. В. Кингиселпа С. Реек вспоминает также о вошедших в историю эстонского театра ведущих артистках Хильде Глезер, Эрне Вилтмер и Лийне Рейман.

МУЗЫКА

Сокровищница мысли: Г. Рождественский — «Высоковольтная передача» (8)

П. КУУСК — Мир музыки. Сезон 1981/82 гг. (69)

Обзор содержит фактический материал о первых исполнениях новых произведений минувшего сезона, премьерных, состоявшихся в ведущих оперных театрах мира, конкурсах, награждениях, выдающихся концертах и т. п.

Новые ноты (81)

М. Хумал представляет партитуру Х. Эллера «Белая ночь».

М. МЯНИК — Георг Шнейвогт и Эстония (82)

Статья посвящена 100-летию юбилею Городского оркестра Хельсинки и его долголетию дирижеру Г. Шнейвогту, хорошо известному концертной публике Таллина и Тарту начала XX века. Г. Шнейвогт выступал также с оркестрами Риги, Каима, Мюльхена.

А. РОХЛИН — Книга о немецком шлягере (86)

Автор знакомит читателя с книгой Фрица Бахманна «Lied, Schlager, Schnitzel», вывода на ее основе общие закономерности шлягера и увязывая их с эстонской популярной музыкой.

Начало — Интервью с Хейно Парсом (47)

Заслуженный деятель искусств ЭССР Хейно Парс, режиссер кукольных фильмов, делится по случаю 25-летия эстонского мультипликационного кино впечатлениями о первых его шагах. Об энтузиазме, присущем работе тех лет. Вслед за Москвой и Тбилиси Таллин стал в СССР третьим городом, наладившим производство кукольных фильмов.

Р. РУУС — «Большой Тылл» и эстонская мультипликационная школа (51)

Анализ рисованного фильма «Большой Тылл» (режиссер Р. Раамат, художник Ю. Аррак, композитор Л. Сумера) на фоне тенденций развития эстонского рисованного фильма. Автор отмечает наличие двух противоположных направлений: крестьянская культура — городская культура; национально-народное — интернациональное; сюжетное, эпическое — абстрактное, моделирующее, сатирико-карикатуристическое.

Режиссерские дебюты в эстонском мультипликационном кино 1958-1982 гг. (55)**«Репетиция оркестра». Интервью с Федерико Феллини (56)**

Ф. Феллини о концепции своего фильма «Репетиция оркестра» и вызванной им в Италии реакции.

Два мнения о «Шлягере»**Р. ЛАНГ — «Рок-Отель» в «Отеле «У погибшего альпиниста»» (61)**

Автор рецензии на художественный музыкальный фильм студии «Галлифильм» «Шлягер» (сценарист Г. Каллас, режиссер П. Урбла, оператор А. Руус) находит работу искусственной и малоубедительной. Положительно оценивает музыку Р. Раннапа.

М. КУБО — Сказка из жизни музыкантов (65)

Рецензия социологического порядка упрекает фильм «Шлягер» в пропаганде потребительских ценностей, в формировании у молодежи посредством невинных внешне кадров сомнительного качества системы мировоззрений, в способствовании бегству от проблем реальной жизни.

РАЗНОЕ**Т. ПАРКЕР. Автор реферировал книгу Жана Ренуара «Моя жизнь и мои фильмы». Москва, изд. «Искусство», 1981 (91)****Ю. ХАЙН — Жан Огюст Доминик Энгр (96)**

Искусствовед Юри Хайн знакомит нас с творчеством французского художника Жана Огюста Доминика Энгра (1780-1867), живопись которого всю его жизнь была связана с увлечением музыкой. Кисти Энгра принадлежит портрет Никола Паганини (1819), опубликование которого приурочиваем к 200-летию со дня рождения великого скрипача-виртуоза.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. NOVEMBER 1982
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

T. ALATALU, a lecturer of the Tallinn Pedagogical Institute, master of Philosophy (3)

DIALOGUE: Lilian Vellerand — Jaak Allik (4)

Lilian Vellerand, a theatre critic, the editor for the repertoire council of the Ministry of Culture of the ESSR and Jaak Allik, the editor in chief of the journal *Theatre. Music. Cinema* discuss some problems of great topical interest in the field of theatre criticism. They find that professional and personal contacts between critics and practitioners should be improved. They suggest some reasons for the poor quality of theatre criticism, such as insufficient creative activity of several theatre critics, the lack of opportunities for extending one's qualifications, nonparticipation of practitioners in theatre criticism and the discussion of theoretical problems.

THEATRE

Drama Department — 25 (13)

Lea Tormis, a lecturer on theatrical history at the Drama Department, Merited Artiste of the ESSR, Master of Fine Arts, comments on the photomontage which depicts roles played by actors — graduates from the Drama Department during the 25 years of its existence ("Drama Department — 25").

I. Sillar, a lecturer on theatrical history and a long-time laboratory assistant at the Department, recollects the activity of Voldemar Panso as the chief of the department from 1957 to 1977 ("The Professor").

P. Sauter, a third-year student tells us about a tour of the Middle of Estonia on horseback and in carts arranged by the students of the Drama Department this summer ("A Sluggish Theatre in the Saddle"). They held open-air performances acting H. Raudsepp's comedy *A Sluggard* and presented an original floor show in the community centres of small towns and villages. The author discusses the tour from the point of view of the participant's pointing out its usefulness to the students for gaining more knowledge and professional experience.

Sample reviews (30)

Under such a title the journal presents five young theatre-lovers who have submitted sample reviews in order to be considered for admission into the seminar-laboratory founded by the Theatrical

Society. K. Paaaver, a student of the Tartu State University reviews the production by the State Academic Theatre Vanemuine *The Stepson of the Black Continent* (directed by J. Tooming). A. Astel, a student of the Tartu State University reviews the production by the State Academic Theatre Vanemuine *Master Puntila and his Servant Matti* (directed by J. Tooming). H. Luik, a student of the Tartu State University reviews the production by the Youth Theatre *Godless Youth* (directed by K. Orro). H. Lindepuu, a fireman in the fire department at Viliandi reviews the production by the Ugala *Jane Eyre*. M. Johannes, a staff member of the Computing Centre of the Estonian Radio Committee assesses the repertoire policy of the Youth Theatre.

S. ENDRE. An image: Salme Reek (41)

In that reportage-interview the author talks with one of the oldest practising actresses of the Estonian theatre, Salme Reek, People's Artiste of the ESSR who celebrated her 75th birthday this November. Some problems connected with the fundamental values of Man and the ethics of acting are under discussion. S. Reek, an actress at the Tallinn Drama Theatre recollects some prominent figures from the history of Estonian theatrical history, such as Hilda Giesler, Erna Villmer and Lima Reiman.

MUSIC

THE TREASURY OF THOUGHT. G. Rozhdestvensky (8)

P. KUUSK. The World of Music. Season 1981/82 (69)

The survey comprises factual material concerning first performances of the season's new works, new productions in the world's leading opera theatres, competitions, prizes, top level concerts, etc.

New notes (81)

M. Humal discusses M. Eller's score "A White Night"

M. MÄNNIK. Georg Schnéevoigt and Estonia (82)

The article is dedicated to the centennial anniversary of the Helsinki City Orchestra and deals

with the activity of the orchestra and its long-standing leader G. Schneevoigt. The Estonian audience was well acquainted with G. Schneevoigt who conducted symphony concerts both in Tartu and in Tallinn at the beginning of the 20th century. Besides the Helsinki City Orchestra he directed the orchestras of Riga, Munich, Kaim and several other German, Swedish and Danish towns.

A. ROHLIN. A book on German pop music (86)

The author takes a look at Fritz Bachmann's book *Lied. Schlager. Schmalze*, drawing some generalizations on that basis. He observes some characteristic features of pop music and the relation between German and Estonian pop music.

CINEMA

About the origins. An interview with Heino Pars (47)

On the 25th anniversary of the birth of Estonian animated cartoon, Heino Pars, the director of puppet cartoons, Merited Artiste of the ESSR shares with us his impressions of the first years, the eager approach to work in those days. After Moscow and Tbilisi Tallinn became the third city where puppet cartoons were made.

R. RUUS. Big Tõll and the school of Estonian cartoon-makers (51)

The analysis of the animated cartoon *Big Tõll* (director — R. Raamat, artist — J. Arrak, composer L. Sumera) against the background of the developmental trends of Estonian animated cartoon. The author states that there are two contra-

dictory tendencies present in Estonian animated cartoon: the peasant culture and the urban culture, national and international, topical, epic-modelling and satirical-caricatural.

The debuts of Estonian cartoon-makers 1958—1982 (55)

Rehearsal of an Orchestra. An interview with Federico Fellini (56)

F. Fellini's intentions in making the film *The Rehearsal of an Orchestra* and its reception in Italy.

Two opinions of The Hit

R. LANG. Rock-Hotel in The Hotel of a Perished Mountaineer (61)

The review of the musical feature *The Hit* (script — T. Kallas, direction — P. Urbla, camera — A. Ruus) released by the Tallinnfilm studio. The reviewer finds the film artificial and unconvincing but appreciates the music by R. Rannap.

M. KUBO. A fairy tale of the world of musicians (65)

The sociologically biased reviewer blames *The Hit* for propagating the values of the consumer society with its seemingly innocent row of pictures which affect the system of values of the youngsters not in the direction of intellectualism but escapism.

MISCELLANEOUS

T. PARKER. The author reviews the Russian translation of Jean Renoir's memoirs (91)

J. HAIN. Jean Auguste Dominique Ingres (96)

Jüri Hain, an art critic, presents the work of the French artist Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867) who pursued musical activities alongside his artistic activities for the whole of his life.

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

Väljaandja kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 16. 09. 1982. Trükkimisele antud 21. 10. 1982.

Olisepaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,1. MB-10933. Tellimuse nr. 3123. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 21 000.

Süüdi in val 16. 09. 1982. Podpisano k tpehati 21. 10. 1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,1. Заказ 3123. MB-10933.

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

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES

On kunstnikke, kelle loomingu tipp ja kokuvõte peitub ühesainsas teoses, on neid, kes pakuvad meile huvi oma suundumuste vahelduses, kunstilise küpsuse arengus ning on ka selliseid, kes astuvad vaataja ette algusest peale omas laadis täiuslikena ja sammuvad sama rada mööda oma loometee lõpuni välja. Viimasena iseloomustatud grupi klassikaline esindaja on prantsuse kunstnik Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867). Maalijana oli ta kahekümneselt samasugune kui kaheksakümneselt, lõpuni truu kord võetud ideaalidele, ikka ja alati Raffaeli kunsti täiuse ületamatuks tipuks pidav. Kunstniku looming ei teinud ligi seitsme aastakümne jooksul läbi erilisi muudatusi, küll aga muutusid selle aja jooksul hinnangud tema teostele ja raske on leida sellest perioodist mõnda teist meistrit, kelle töid oleks juba eluajal nii kõrgeks hinnatud ja samas ka nii tühiseks arvatud. Kuna Ingres oli veendunud klassitsistlike ideaalide kummardaja ning romantikutega äge vastane, siis samasuguse ägeduse ja erapoolikusega suhtusid kriitikud ka tema enda loomingusse, vaid vähesed neist suutsid seda vaadelda objektiivselt. Suurimaks neist vähestest oli Charles Baudelaire, sajandi keskpaiga terasemaid kunstivaatlejaid, kes hoolis vähe kunstniku sõnadest ja hoiakust ning lähtus hinnangu andmisel ainult kunstiteostest. Ta esitles kunstniku töodes vastandlikke taotlusi ning väitis, et Ingres on flaamlane teostuselt, individualist ja naturalist joonistuselt, antiikne oma sümpaatiate poolest ning idealist mõistuselt. Baudelaire'i arvates võib Ingres'i pidada kõrgeandeliseks inimeseks ja veenvaks iluarmastajaks, kellel aga puudub energiline temperament, millela ei saa olla geenius. See hinnang on tasakaalukas hoiak kahe äärmuse vahel, millest üks oli "lame ülistamine ja teist kõlbaks iseloomustada tsitaadiga 1855. aastal ilmunud teostest «Elavate meistrite ajalugu»: «Härra Ingres'il pole meiega midagi ühist: ta on Hiina maalija, kes keset 19. sajandit on Ateena varemesse ära eksinud.»

Ingres'i elu ilmestasid kaks suurt kirge: armastus muusika vastu ja romantilise kunsti vihkamine.

Tema muusikakirg sai alguse lapsepõlves ning nooruses vaevasid teda kahtlused, kummale alale pühenduda. Otsustanud kujutava kunsti kasuks, ei jätnud Ingres aga elu lõpuni muusikaharrastust. Oma otsustustes muusika ja muusikute kohta oli ta niisama kategooriline ja erapoolik kui kunsti alal. Ingres'i saatlik eksitus seisnes selles, et ta arvas end olevat niisama hea viiuldaja kui ka kunstniku.

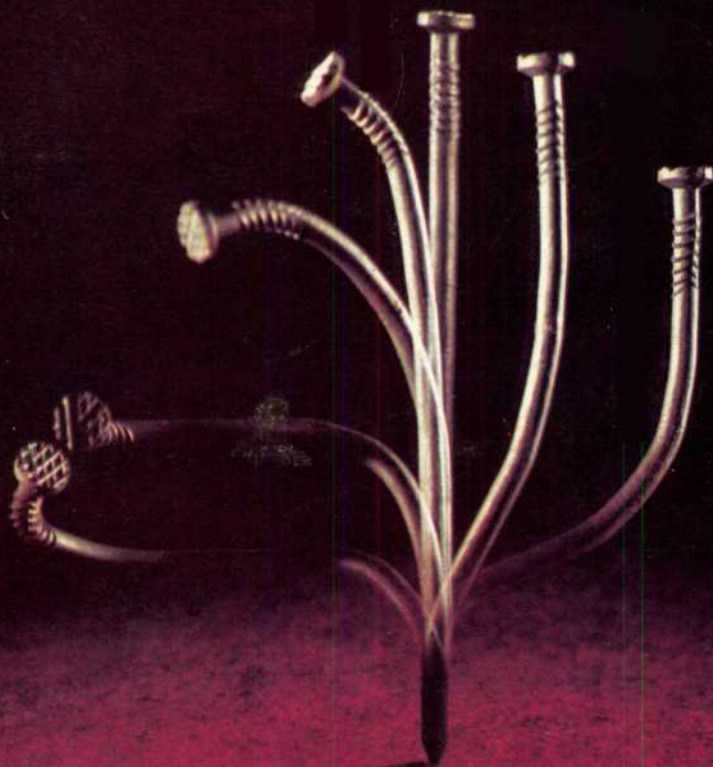
Pilkliku varjundi omandanud väljend «Ingres'i viiul» on Prantsusmaal tänaseni käibel nende kohta, kes teoga kinnitamata väidavad end ühel või teisel alal vägeva olevat. Enamik hindajaid on suhtunud üksmeelse poolehoiuga Ingres'i joonistustesse. Neis avaldus eelkõige kunstniku portretistianne. Selle üheks säravaks näiteks on peetud tänapäeval Louvre'i joonistuste kabinetis varade hulka kuuluvat Niccolò Paganini portreed. Legendaarset viiuldajat kujutav joonistus on tehtud Roomas 1819. aastal, seega ajal, mil Paganini oli juba loonud oma 24 kapriisi, kuid kelle interpreetikuulsus ei ulatunud veel Itaaliast kaugemale. Ingres ei näinud Paganini hinge saatanaale müünud deemonlikku viiuldajat nagu enamik tema kaasaegseid, vaid suhtus Paganinisse kui endaga peaaegu võrdsesse interpreeti. Tol perioodil nad ka musitseerisid koos, kusjuures Ingres'i arvamus Paganini mänguoskuse kohta ei olnud kuigi kiitev, kunstnik hindas viiulimängus selgust ja täpsust ja vihkas virtuoossust. Kaine hoiak Paganini suhtes võimaldas kunstnikul luua asjaliku ja rahuliku portree, näidata kiiresti tehtud joonistuses muusiku eneseväärikust ja hingestatust. Ingres on joonistanud ka Gounod'd, Liszti, maalinud Cherubinit. Tema enda jaoks oli kõrge täiuslikum Glucki ja Weberi helilooming, lugupidamine Mozarti «Don Giovanni» vastu ületas tavalise imetluse piiri.

Ei maksa üllatuda, et sõnades klassitsistlike ideaalide eest võitleja hingele tundus lähedane saksa romantilise ooperi ühe rajaja Weberi looming. Ka oma kunstipraktikas astus ta sageli alla sellelt sõnaliselt ülesehitatud ja paljude töödega kindlustatud jäigalt klassitsistipjedestaalilt. Niisugustes teostes nagu «Türgi saun», «Odalisk ja orjatar» ja veel mitmed teised, on kahtlemata olemas romantiline hingus, juba idamaine teema lähendab neid romantikuile. Kunstniku eluajal ei osatud seda näha või ei julgetud hinnata, kuid sajandi lõpupoole püüti rõhutada ka seda osa tema loomingust. Juba 1878. aastal kirjutas P. Amaury-Duval: «Ma ei ütleks, et härra Ingres on romantik, mida ma aga väidan, on see, et ta pole kunagi olnud klassik selle sõna tavapärase mõiste kohaselt; ainus temale sobiv etikett on hiljuti vermitud termin «realist».

Vaidlused Ingres'i loomingu ümber käivad tänaseni. Ingres'i looming ei ärata sugugi mitte kõigis sümpaatiat, kuid ta on neid kunstnikke, kelle tödest ei saa vaataja mööda minna hämmelduse ja imetluseta.



J. A. D. Ingres. Odalisk ja orjatar. 1839. Osa.



Raamsfunkel

82-1297a

23.11.82