

ENSV Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSV Rõõliku  
Kinokomitee,  
ENSV Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
ENSV Teatriühingu  
ajakiri



veebruar

IV aastakäik

Esikaanel stseenid G. Verdi ooperist «Luisa Miller» (lavastaja Arne Mikk, kunstnik Eldor Renter). Luisa — Anu Kaal, Miller — Tiit Kuusik, Rodolfo — Hendrik Krumm). G. Vaidla fotod

Tagakaanel stseen L. Koidula nim Pärnu Draamateatri lavastusest «Sinihabe» (lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm), Kaspar Pläralära — Margus Oopkaup. V. Menduneni foto



## Toimetuse kolleegium

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

## PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

**TOIMETUS:** Tallinn, Narva mnt. 5  
 postiaadress 200090, postkast 51.  
 Peatoimetaja asetäitja  
 Vallo Raun, tel. 66 61 62  
 Vastutav sekretär  
 Helju Tüksammel, tel. 44 54 68  
 Teatriosakond  
 Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68  
 Muusikaosakond  
 Mare Pöldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09  
 Filmiosakond  
 Jaan Ruus, tel. 44 31 09  
 Keeletoimetaja  
 Kulla Sisask, tel. 44 54 68  
 Fotokorrespondent  
 Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER

## SISUKORD

### TEATER

	TEATRIJUHID SAAVAD SÕNA	
Rein Agur	EKSOOTILINE ERAK TEISTE TEATRITTE HULGAS...	42
Ingo Normet	RAHULIKULT OMA TÖÖD TEHES	49
Raivo Trass	ÜLESTAHENDUSI PEANAITEJUHI KÕNEDEST ENNE PUHKUSELE MINEKUT	57
Ülo Tonts	ON ÜKS MURE ( <i>teatripreemiatest</i> )	66

### MUUSIKA

Eri Klas	AVAVEERG	3
	VASTAB LEPO SUMERA	5
Urve Lippus	VELJO TORMIS «RAUA NEEDMINE» ( <i>rubriik «Tähtteos»</i> )	20
Romain Rolland	GEORG FRIEDRICH HANDEL — 300	79
Priit Kuusk	MUUSIKAMAAILM	80

### KINO

Viive Ruus	TEISENEMISED ABDRASITОВI—MINDADZE AEG- RUUMIS ( <i>«Planeetide paraad»</i> )	10
Jaak Olep	KA SKULPTUUR ON FILMITAV ( <i>«Mitme kandiga õun»</i> )	32
Jaak Lõhmus	KIRJUD LINNUD KIRSTU PÄÄLLA ( <i>«Tähe mõrsja»</i> )	33
Andres Heinapuu	EI ÕLE NEED LASTE LAULUD. «KALEVALA» JA «RAUAAEG»	35
Peeter Tooming	UUS PITORESXSUS EESTI FOTOS	67
Mari Kanasaar	Art nouveau JA SARAH BERNHARDT	96

**NOORTE LAVAJÕUDUDE ÜLEVAATUSE 1983/84 preemiate  
KÄTTEANDMINE TALLINNA RAEKOJAS.**



**Kultuuriminister Johannes Lott annab preemiad kätte Vahur Vurmile ja Vello Pähnale.**



**Kaie Kõrb**



**Jüri Alperten**



**Aleksandr Kikinov**



**Vasakult: Ülle Hahndorf, Aabi Ausmaa, Kalev Velthut,  
Tarmo Sild.**



**Anu Lamp.**

*A. Ilo ja K. Suure fotod*

## M I K S ?

«Miks?» on lapse esimene küsimus ja vanemad-kasvatajad üritavad küsimusele vastata, kui oskavad. Oige või vähemasti usutava vastuse puhul algab viimane sõnaga: «Sellepärast, et...». Kui tahetakse asi juba eos lõpetada, vastatakse: «Nii peab ja kõik!» Kui aga tahetakse ärgitada küsija fantaasiat, säilitades samaaegselt küsimuse põnevuse, vastatakse: «Aga miks ka mitte!»

«Miks?» võib olla väga ohtlik küsimus. Sellele vastamata jätmine on hukutanud riigikordi ja vastus: «Nii peab ja kõik!» kukutanud troonilt isepäiseid valitsejaid. Vastusega «Aga miks ka mitte?» on ajalukku läinud paljud kunstnikud, heliloojad, teatritegijad. Tõsi, tihti on selle vastuse taha varjunud eksperimendi pähe väljapakutav andetus ja saamatus. Ja agar hall on ju suures koguses taas võimeline varjutama andeka, ainulaadse ja ereda.

Muusikateatris, kus kohtuvad helikunst ja sõna, ballett ja kujutav kunst, vokaal- ja instrumentaalmuusika, käsitöö ja majandus, on küsimusi palju. Kuid arvan, et kõikidele «miksidade?» tuleb vastus öhtul (mil taas lisanduvad uued küsimused). Iga päev valmistab siin ette öhtut nagu kool Elu. Publik on täitnud saali, valgustajad asunud oma kohtadele, orkestrisüvendis hakkab vaibuma häälestuse ja harjutuste kakofoonia, piletoõrid sulgevad ukseid, saalis kustub valgus ja ootusärevas vaikuses ootavad kõik etenduse algust. Helendab vaid orkestrisüvend. See on muusikateatri hõõgniit, mille ette mind kohe kutsub inspitsent. Seistes nüüd siin orkestri ees, publiku ja lava vahel, tunnen eriti seda vastutust nii nende sadade ees, kelle poole olen näoga, kui ka nende ees, kelle poole seisan seljaga. Hakkame koos tegema muusikat, taaslooma loodut. Täna. Praegu. Seda hetke ei olnud eile ega tule teda ka enam homme. Tõuseb eesriie ja lapsed, täiskasvanud, vanakesed on nõuks võtnud nii saalis, orkestris kui ka laval ennast lasta kaasa viia teatriimega. Sel hetkel oleme kõik eatud.

Loen üle viimased read ja mõtlen: kõlab kaunilt ja ideaalilähedaselt. Nii vist sünnibki ILUkirjandus. Kuid tegelikkuses ei ole see paraku mitte alati nii. Selle nimel, et igal öhtul toimuks etendus, ei suuda ma kaugeltki mitte kindlustada, et need lauljad, tantsijad või pillimehed on sel öhtul just needsamad, kellega olen teinud tööd kogu esietenduse või etenduse-eelsel perioodil. Kuigi peaks.

Sellepärast, et tuues ohvriks igaõhtuse kvaliteedi, peame minema kompromissile. Ei saa luua ansamblit ainult tähtedest ja ümberkäiminegi nendega on keeruline. Teatritegijad on auahne rahvas. (Peabki olema.) Nad on tihti ergud ja edevad. Neist peab hoolima kolleeg, juhtkond, kriitika ja publik. Teatritegijal peab olema tugev tervis ja kõvad närvid. Sügavalt mõtleb ta järele, kui kuuleb oma häält helilindilt või vaatab etendust videolindilt. Valenooti ja valetundeid ei retušeeri ka kõrgeid tiitlid. Tõeliselt suur artist on lisaks oma ande erakordsusele, professionaalsele meisterlikkusele ja väarikusele ka tagasihoidlik.

Maestro Boriss Haikin kirjutab oma raamatus «Vestlusi dirigendi ametist»: «Õelge lauljale: «Hää! on teil keskpärane, kuid laulate väga musikaalselt» ja ta solvub. Aga kui ütlete: «Hää! on teil suurepärane, kuid muusikaga pole te sinasõber» on ta vaimustuses ning embab teid, lausudes: «Teie abiga saame sellest üle.» Võrdluseks õelge viiuldajale: «Teil on haruldane viiul, kuid teie mäng ei näita märkigi muusikalisest andest», vaevalt et ta viskub teid kallistama. Ja vastupidi, kui ütlete: «Teil on kohutavalt halb viiul, kuid mängite temal imeliselt», on viiuldaja teile eluaeg tänulik. Tõsi, halva viiuli võib vahetada parema vastu, hää! aga on antud vaid üks. Teda võib parandada ja rikkuda (mõlemaks juhuks on olemas meistreid-nõuandjaid), kuid vahetada teda ei saa.»

Liites öhtuti seda keeruliste inimkarakterite ansamblit muusikaetenduseks, arvan vastavat küsimusele «Miks?» vastusega: «sellepärast, et kõigil meil on vajadus end sel moel väljendada!» Seda soovib ka publik. Seetõttu on ta täitnud teatrisaali ning siis on esinejal ja publikul valmis järgmine küsimus:

## K U I D A S ?



*Lepo Sumera 1984. aasta detsembris.  
P. Sirge foto*

Millest algab sinu jaoks komponeerimine? Kas mingi huvitava motiivi või huvitava harmoonia leidmisest? Või on esmane vorm või mingi tämbri kooskõla või hoopis meeleolu või veel midagi muud?

Ilmselt on see teoseti täiesti erinev. Ma ei mäleta ühegi teose puhul konkreetselt materjalist pärit algtoekemomenti, millal istusin laua taha ja hakkasin kirjutama. Või miks hakkasin pihta.

Isegi siis kui tähtaeg on kukil?

Siis tuleb muidugi tahes-tahtmata kunagi maha istuda. Aga selleks ajaks peab teos ikkagi valmis olema, kui ma hakkan kirja panema. Küllap on ka nii mõeldav, et kirjutad mingi jupi valmis, siis teise, hakkad neid ümber tõstma jne, et leida paremad kohad, kus just need lõigud põnevamalt kõlavad. See on ka üks võimalikke töövariante. Minu lähenemine tulevasele teosele on piltlikult nii: olen kosmoses ja näen ühte planeeti. Selle planeedi kirjeldamiseks on mitu võimalust. Kas alustada sellest, et kirjeldada ta atmosfääri, tiirlemist ümber mingisuguse oma Päikese jne. Kui tal on atmosfäär, siis võib näha, et seal on ka taimed ja elusolendid — missugused on nende koostus ja kontaktid; võib-olla on seal armastus olemas, kindlasti ka surm; ehk on seal riike, mis omavahel kuidagi seotud; tugevad ja nõrgad isiksused; palagan ja tont teab mis veel. Mida suurem on see planeet, mida rohkem võimalusi ma järsku näen, seda rohkem on teid ka tema kirjeldamiseks. Nüüd sõltub paljugi sellest, millest alustada; kas sellest, et õhk koosneb molekulidest või et elasad kord «humanoidid» sellel nimetul planeedil. Mille kaudu hakata sellele uuele maailmale lähenema? Muidugi näen ka, et planeedi jaoks üks või teine kujund ei sobi, on kuskilt mujalt pärit. Kui liiga kiiresti katsuda seda või teist kirjeldamisvõimalust, istuda liiga ruttu sinna planeedi peale maha, kaob tervik käest. Ma pean temast täieliku pildi saama, et ta on just niisugune ja mitte teistsugune. Ja kui ta on igalt poolt lähenetav, nii et ma võin juba ükskõik kust otsast alata, alles siis tohib asuda üles kirjutama. Kui püüda lihtsalt üksikutest leidudest tervikut kokku sättida, on võimalik mööda lasta. Aga kui olen olulise kätte saanud, — ma ei oskagi öelda, on see vorm või suhted kujundite vahel või faktorid, igatahes midagi, mis ainult temale omane ja teistele mitte, — tohin alustada. Võiks muidugi veel edasi fantaseerida, et iga helilooja kirjeldab ikka ühte ja sedasama planeeti või mingit galaktikat, mis koosneb päikesesüsteemidest, mille nimed on teosed.

Mis kuju on heliteosel hetkel, kui sa hakkad teda kirja panema?

Ta on valmis.

Heliseb peas?

Jah. Kas ta lõpeb timpani või harfiga, ei oska ma veel öelda. Kui aga hakkab seda üles kirjutama, siis küll.

Väga põnev.

Kõige põnevam on, et iga helilooja räägib oma tööprotsessist isemoodi. Oleks ikka päris jube, kui kõigil toimuks see sarnaselt. Aga minu jaoks on üsna mõeldamatu üles kirjutada asja, mida veel ei ole. Kui nägemus on nii õrn, et teda veel puudutada ei saa, läheb ta eest ära või puruneb kildudeks. See on nagu unenägu. Kui liiga kiiresti silmad lahti teed, ongi ta kadunud. Kui natuke veel silmi kinni hoida ja meelde tuletada, kust kõik algas, saad unenäole küllalt lähedale.

Samas on teose alustamiseks võimalikud ka konstruktiivsed lähted. Näiteks «In Es'i» kirjutades oli mul aluseks täiesti konkreetne tehniline nipp. Käik oli vastupidine: nõks, millest lähtusin, oli enne olemas. Nii et ka ühel ja samal inimesel on tulevasele teosele võimalik erinevalt ligi minna.

**Eks siin mängi paratamatult oma osa ka žanr...**

... ja see, mis koosseisule lugu tuleb. Me kõik muutume ajas. Millest me viis aastat tagasi rääkisime, sellele ei tahaks praegu enam hästi alla kirjutada. Seda nimetatakse isiksuse ja vastavalt ka käekirja muutmiseks, mille aluseks on mõttemaailma, tõekspidamiste muutumine: mida võib ja mida mitte, mis on halb ja mis hea, mis ilus, mis kole.

**Eruditsioon? Arvestus? Intuitsioon?**

Eruditsioon on teadmiste kogum, mis kellelgi olemas. Ta aitab ka intuitsiooni. Sest intuitsioon töötab ikkagi tema käsutada oleva informatsiooni piires. Asju, mida me üldse ei tea, ta meis äratada ei saa. Intuitsioon võib tekitada küll ootamatuid lühiseid niisuguste nähtuste vahel, mille kohtumist me ei oletanud. Mida rohkem me teame, seda rohkem võimalusi meil on. Asi on selles, et ükski variant ei ole ainult hea või ainult halb. Kunagi oli aeg, kus sain öelda, et kui ma midagi väga kindlalt tean, siis olen oma teadmises surnud, ma ei näe enam võimatuse võimalust. Nüüd mõistan, omades lapsemeelt, — ja ilmselt peavad kõik kunstnikud olema natuke naiivsed, muidu oleks kunsti üldse võimatu teha —, et kui teangi, siis mitte väga täpselt; et teadmine ei pruugi eriti õige olla.

**Inspiratsioon?**

Sellest oli tegelikult juba juttu. Liikudes ruumis ja uurides tulevast teost, «planeeti», siit- ja sealtpoolt, saabub moment, mil oleme tabanud järsku olulise, kuidas planeedile läheneda. On juba täiesti ükskõik, missugusest küljest läheneda: kõik teed viivad sihile, igaüks küll ise suunda, aga lõpptulemus on ikkagi üks. Piiritut vabadust, tunnet, et kõike on võimalik teha, nimetaksingi ma inspiratsiooniks. Kui vabadustunne käes, võib väga kiiresti töötada. Valikuvõimalusi on palju, kuid sa leiad ühe, mis näib teistest avaram.

**Millal teos sinust lõplikult lahkub?**

Kui kaks joont on lõppu tõmmatud, on ta valmis ja ongi kõik. Siis vaatan juba, et see oligi ainuvõimalik tee, teised on kadunud. Ta on fikseeritud, aktiivne suhe temaga on lõppenud. Minust ei sõltu enam midagi, inspiratsioon on maha laetud. Osutub üsna võimatuks miskit olulist ümber teha, ilma et kõik muutuks valeks. Siin lõpeb inspiratsioon. Muidugi saab inspiratsiooniseisundit ka pikendada, kui alustada kohe uut lugu. Aga need teosed oleksid siis ühest ja samast aegruumi hetkest kantud, liiga sarnased, et olla huvitavad. Aga sama teose juurde veel tagasi tulla on üsna mõttetu ja minu arvates tegelikult võimatu.

**See on muidugi individuaalne.**

Seda küll. Kud ikkagi on võimatu ühte jökke kaks korda astuda.

Küllap loomeatmosfääri taastamatus ongi põhjus, miks helilooja hiljem oma tööd ümber teha tahtes võib muuta selle küll targemaks, kuid mitte kuigivõrd paremaks.

**Sinu helitöö kõlab kontserdisaalis. Mis suhe on sul temaga nüüd?**

Ma elan talle ikka väga tugevasti kaasa. Nagu mälestusele. Loomisprotsess on ju väga aktiivne, mul on oma kunagise tööga intiimne suhe olnud. Ma ei saa teda kuidagi passiivselt kuulata. Närveerin kindlasti sama palju kui interpreet. Ka kümme aastat tagasi looduga on samamoodi.



Jälgin, kuidas lugu teostatud on. Selles mõttes vaatan küll kõrvalt. Erinevates ettekannetes muutuvad lood kohutavalt palju. Esile tulevad teose niisugusedki küljed, mille olemasolust ma isegi teadlik ei olnud ja mis suuresti olenevad esitaja eripärast. Seetõttu on rumal sekkuda interpreedi tegevusse.

**See on siis tema atmosfäär...**

... ja need noodid on tema jaoks kirja pandud, kuigi ta näeb neid hoopis teistsugustena. Interpreeti ei saa niikuinii sama teleskoobi taha sättida, kus helilooja on seisnud. Ise ka ei saa ju enam sinna tagasi. Üsna võimatu on kätte saada seda, mis on möödas.

**Jutt läks interpretidele.**

Kunagi olid interpret ja helilooja ühes isikus koos. Aegade algusest peale kuni aastat 150 tagasi esitati põhiliselt ainult kaasaegset muusikat. Jämedalt öeldes, Mendelssohnist alates, kes Bach'i taasavastas, on hakatud esitama möödaniku muusikat ja praegu on interpredil käes raamatukogu või kuidas seda nimetadagi, kust ta võib valida, mida ta tahab lugeda. On tekkinud olukord, kus meie tänapäeva helitöö konkureerib kogu maailma muusikaliteratuuri parimate heliloojate parimate teostega. See on andnud interpreedile jälle suured eelised, ta on tänapäeval sageli mitmekülgsemalt haritud kui helilooja, kes mõtleb eelkõige nüüdisaegsetest muusika väljendusvahenditest, suhetest publikuga ja kindlasti sellestki, kuidas eralduda üldisest muusikamassist, leida oma nägu. Nende asjade pärast ei muretsenud Bach ilmselt üldse või kui, siis õige vähe. Ja kõik selleks, et interpret ei läheks sinu «raamatust» mööda, vaid peatuks ja mängiks. Muidugi käivad seal «raamatukogus» ka heliloojad, aga nende suhe selle sisuga ei ole aktiivne, vaid informatiivne; interpret loeb aga kõited läbi ja räägib neist ka teistele. Seetõttu on ta seotud oma kaasajaga palju laiemalt kui helilooja, kuna, olles tänapäeva inimene, vahendab ta mineviku muusikat meie aja nägemise ja mõtlemise kaudu. Ja tulebki välja, et niisuguseid

*P. Sirge fotod*



korüfeesid, nagu interpreetide hulgas on praegu Harnoncourt, Leonhardt, Abbado, me heliloojate seas ei leia. Heliloojad on sunnitud tegelema rohkem nipitsemisega ja oma näo kujundamisega kui muusika kirjutamisega.

### Traagiline.

Traagilist pole siin midagi. Praegu on laineharjal interpreetid, aga heliloojatel on hulga suurem perspektiiv, on lootus, et lõppude lõpuks unustatakse trikkide tegemine ja tuletatakse endale meelde, et me kirjutame siiski publikule ja meie muusika ei ole vähem väärtuslik varem kirjutatust. Kui olla aus, sõnasiiras — mille me oleme ammu ära unustanud — helilooja tegeliku missiooni vastu ja tulla tagasi oma tõsise töö juurde, siis hakkab laineharjakene jälle ülespoole liikuma.

**Kas ei ole üks väljapääs tee, mille on valinud näiteks Veljo Tormis ja Filharmoonia Kammerkoor, kus tiptulemus saadakse helilooja ning esitaja tihedas koostöös?**

See ei ole mingi tee valimine. Teineteisemõistmine ei põhine üksnes ühel ajal elamisel, vaid ka mõttemaailmade ilmsel lähedusel. Mõttekaasus on väga tähtis, palju tähtsam, kui tavatseme arvata.

**Kui samas suunas jätkata, siis: mida kujutab endast selline konservatooriumi õppeaine nagu loomingupsühholoogia?**

Seda loetakse praegu muusikateadlastele, kuigi see võiks ka teistele erialadele huvi pakkuda. Aga muusikateadlastele on loomingupsühholoogiat sellepärast vaja, et kummutada aastasadade jooksul loodud muljet, nagu oleks helilooja midagi erandlikku, kes on kudunud filosoofilised ja psühholoogilised süvaprobleemid helikangasse, millest muusikateadlane püüab end läbi närida, et jõuda heliteose kaudu helilooja sisemaailma. Arusaamine, et komponist on midagi ülimalt, on kujunenud ilmselt seepärast, et erakordselt vähe on head muusikat. Laiemalt vaadates on sama vähe ka häid kingseppi ja häid kokkasid. Ma arvan, et väga häid heliloojaid on sama vähe, kui väga häid interpreetegi. On oluline, et muusikateadlastel ei korduks need rumalused, mis pärinevad romantismiajast; heliteose kaudu luuakse pilti sisetunnete ja mõtete kogumist, mis valdasid heliloojat kirjutamisel. Jutustatakse sündmusest komponisti elus, millest johtuvalt komponeerinud ta selle või teise teose; et ta saanud näiteks kurva kirja ja sellest sündinud kohutavalt sünge heliteos. Rumalus! Samas ei saa niisugust seika päris kõrvale jätta, kuid ka interpret mängib hoopis teistmoodi, kui tal on paha tuju. Helilooja erandlikkus oleks siis vaid selles, et kui ta on, ütleme, ühe fa|| kirja pannud, siis on «halb meeleolu» igaveseks jäädvustunud. Kas fa||, si või re — see pole tingitud head või pahast tujust, vaid muusika seesmisest arengu- loogikast.

Loomingu puhul unustatakse niimoodi üks tähtis asi — käsitöö. On olemas piiramatult hulka muusikalisi intonatsioone, näiteks lihtsamad, kolmkõla või mingi tetrahord. Mõlemale on kirjutatud väga palju täiesti erinevat muusikat. Ühel intonatsioonil on rohkesti arendusvõimalusi. Need annab meile kätte muusikaline kirjaoskus. See ongi käsitöö. Küllap teab iga helilooja, mida mingi intonatsiooniga peale hakata, ja leiab oma loomusele sobivaimad arendusvõimalused. Erinevad heliloojad — aga sarnaseid ju ei olegi — räägivad oma loomingumeetodist erinevalt. Igaüks arvab, et on saavutanud oma käekirja, unikaalse mõtlemise. Aga kõrvalt vaadates tegelevad nad ühe ja sellesama ainevaldkonnaga, millele veidigi erinevalt lähenedes saadakse kardinaalselt erinevad tulemused.

**Ja ometi on erinevatel heliloojatel midagi ühist.**

Laias laastus võttes on ehk kahte tüüpi heliloojaid. Mulle tundub, et see mu keskkooliajast pärinev teooria leiab kinnitust: esimeste puhul köidab 8 kõige enam huvitav muusikaline materjal, kusjuures see, mis nad sellega

peale hakkavad, võib olla üsna tavaline. Materjal ise kätkeb endas niivõrd palju informatsiooni, huvitavust, et terve teos on tänu sellele põnevusega jälgitav. Teist tüüpi heliloojatel ei pruugi materjal nii särav olla, kuid põnev on, mida nad sellega teevad. Näiteks Mahler kasutab mõnikord üpris banaalset algmaterjali. Aga ta käsitleb seda nii põrgulikult kaasakiskuvalt, et sa kuulad kahetunnise sümfoonia jahmunult lõpuni. Esimesi tunneb materjalist, teisi mõtlemisest. Kuigi sisuliselt mõlemad ikkagi mängivad materjaliga. Lõpptulemus sõltub siiski kõige rohkem looja isiksusest.

Kindlasti on kunstnikud väga erksad. Võib näiteks Viru tänava otsast otsani läbi käia, leidmata midagi tähelepanuväärset. Loov natuur võiks aga sellest teekonnast kaks päeva jutustada.

**Ja saada sellest loomingulise impulsi.**

See on jälle seesama «kurb kiri», mis kaotab oma faktilise väärtuse, kuid mille põhjal looja võiks teha üldistuse.

Samal ajal olen kindel, et Tšaikovski, kirjutades oma Kuuendat sümfooniat, ei viibinud kogu aeg ülimalt traagilises meeleolus.

Käsitlen helisid, mis on teatud sageduse, värvi ja rütmiga ning millel on mitmesugused omavahelised seosed. See on keel, millesse ma tõlgin oma «planeedi» või ükskõik, kuidas me teda nimetame, mida oleks küllap võimalik ka sõnadega üles kirjutada või maalida. Aga maal, muusika- ja kirjandusteos oleksid siis ilmselt niivõrd erinevad, et keegi ei tunneks neis ära ühtset «modelli».

Ei saagi tunda, sest kunstide keeled on nii erinevad...

... ja räägivad ainult asja olemuslikust küljest oma väljendusvahendite läbi, aga mitte üksikasjadest. Ei saa ju muusikas kirjeldada atmosfääri koostist, see oleks absurdne. Kuid on mingeid märksa olulisemaid asju, millega muusika võib ja peabki toime tulema.

**Ja näiteks kirjandus mitte.**

Kindlasti, muidu ei oleks ju meil kirjandust, maalikunsti ja muusikat eraldi. Aga just käsitöö annab siin «kirjeldamisvõimaluse» ja kui käsitöö ei ole korras, siis oled sa lihtsalt võimetu: rääkimisvõimetu, kirjeldamisvõimetu — sa oled tumm.

*Usutlenud MARE PÖLDMAE*

## Teisenemised Abdrašitovi—Mindadze aegruumis

VIIVE RUUS

«PLANEETIDE PARAAD». Režissöör V. Abdrašitov, stsenaarist A. Mindadze, operaator V. Sevčšik, kunstnik A. Tolkatšov, helilooja V. Ganelin. Osades: O. Borissov (Kostin), L. Gritsenko («ema»), A. Zarkov (Slonov), P. Zaitšenko (Puhhov), S. Nikonenko (Afonin), A. Pašutin (Spirkin), B. Romanov (keemik), S. Sakurov (Sultan). «Mosfilm», 1984.

«RONG JÄI SEISMA». Režissöör V. Abdrašitov, stsenaarist A. Mindadze, operaator J. Nevski, kunstnik A. Tolkatšov, helilooja E. Artemjev. Osades: O. Borissov (uurija), A. Solonitsõn (ajakirjanik), M. Gluzski (vana tööline), N. Skorobotšanov (depooülem) jt. «Mosfilm», 1982.

«REBASEJAHT». Režissöör V. Abdrašitov, stsenaarist A. Mindadze, operaator J. Nevski, kunstnik A. Tolkatšov, helilooja E. Artemjev. Osades: V. Gostjuhhin (Belov), I. Nefjodov (Belikov), I. Muravjova (Marina) jt. «Mosfilm», 1980.

«Planeetide paraad» mõjub intrigeerivalt. Hämmastama paneb eelkõige see, et V. Abdrašitov ja A. Mindadze ei asu vaidlusse mitte ainult nõukogude filmikunsti suurmeitritega — seda on nad alati teinud —, vaid ka Abdrašitovi ning Mindadze endaga. Pööre nende esteetilises maailmataju on järsk ja otsustav.

Oma täisküpsete filmidega «Rebasejaht» (1980) ja «Rong jäi seisma» (1982) sisenesid Abdrašitov—Mindadze kodumaise filmi kõrgkultuuri kui mässulised plebeid. Nende töödes ilmnevat esteetiliselt hoiakut sobib paremini iseloomustama prefiks de- — deestetiseerimine, depoetiseerimine, desümboliseerimine. Abdrašitovi—Mindadze poleemika nõukogude filmikunsti nn maalilisuse suunaga<sup>1</sup> on neis filmides enamalt jaolt varjatud, väljendudes peamiselt omaksvõetud loomemeetodis, mille sugulus naturalismiga on silmanähtav. Eriti selgepiirilisel avaldub naturalismile omane esteetika filmis «Rong jäi seisma».

Klassikalise naturalismi kohaselt lähenevad autorid filmitavale — rongiõnnetusega seostuvate asjaolude uurimisele — teadlase objektiivsusega, fikseerides erapooletult uurimise käiku. Vähe sellest, et kogu film on vaadeldav kui vastav dokument, filmi usaldatavust rõhutab veelgi asjaolu, et süžeesse on põimitud terve hulk autentseid dokumente: ülekuulamiste protokolle, kirjalikke andmeid veduri tehnilise ülevaatusse kohta jms. Filmis ei puudu ka naturalismile iseloomulik füsiologism. Autorid uurivad üksikasjalikult oma peategelase — uurija — võoni paljastatud keha (tehes seda temaga opositsioonis oleva teise tegelase — ajakirjaniku — silmade läbi) ja konstateerivad, et see keha on kaugel täiusest. Meie ees on kõhnavõitu, hõredate juustega keskealine mees, päevitamata nahaga, arenemata muskulatuuriga; selgelt on näha must karvkate rinnal. Eriti silmahakkav on aga naturalistlik vaade tegelasi ümbritsevale miljöole. Meie tähelepanu juhitakse rohelisele kahhelahjule hotellitoas, millel puudub osa kive, sünkjassinisele, lainelisele seinale sealsamas, kus on selgelt näha lohakalt tehtud maalritöö jäljed, paberiprahiga ülepuistatud raudteelõigule depoo lähedal jms. Ka filmi helitaust on peaaegu läbinisti naturaalne: rongi müra, dresiini likat-lõkat, uste paukumine, inimkõne. Naturalismilähedane on ka Abdrašitovi—Mindadze

<sup>1</sup> Vrd L. Kärk. Kolm filmi: erinevad ja sarnased. — TMK 1982, nr 6, lk 37—49. Samas ka filmi «Rong jäi seisma» arvustus.

inimesekontseptsioon, milles, tõsi küll, klassikaline füsioloogiline determinism on aset andnud keskkondlikule: filmi kõik tegelased peale ühe erandi — uurija — on üheselt determineeritud neid ümbritseva miljöö poolt.

Ent me ei ela XIX sajandil ja Zolá ajad on möödas. Abrašitovi—Mindadze naturalism on seesmiselt lõhestatud. Autorid demonstreerivad — ja, nagu tõesime, veenvalt — oma asetumist naturalismi positsioonidele, et seejärel peaaegu märkamatu — ja hoopiski mitte demonstratiivselt — libiseda, või, mis parem, tõusta naturalismi kriitikute hulka. Kahestumine saab alguse juba süžee tasandil: film ei ole uurimus rongiõnnetusest, vaid uurimus rongiõnnetuse uurimisest. Uurija (O. Borissov) ülesanne on objektiivsete meetoditega, kõrvutades ja vastandades fakte, välja selgitada tõde. Tulemuseks on, et süüasi on vastuvaieldematult tuvastatud, kuid süüaluseid nagu ei oleks. Või kui on, siis on seda antud väikelinna kodanikud kõik koos, kollektiivselt — alt üles ja ülalt alla. Nad organiseerivad ringkaitse uurija vastu selle nimel, et tõde päevavalgele ei tuleks, sest tõde võiks tähendada lahtiütlemist harjumuspärasest ja nii omasest («normaalsest») miljööst: tööalastest lohakusest, kõikelubavusest ja kõikeandestamisest.

Seega — keskkondlik determinism, kuid selle erinevusega, et asjaosalised ise t a h a v a d olla sel viisil määratletud. See aga ei ole enam keskkondlik determinism naturalistlikus (st positivistlikus) vaimus vaid jäiga sotsiaalse determinismi (loe: agressiivse väikekodanliku põhimõtte-lageduse) kriitika.

Naturalismi lõhestumise näide karakterite tasandil. Filmis on episood, mis on võetud rõhutatult naturaallähedaselt: uurija ja ajakirjanik pühitsevad restoranis uurija sünnipäeva. Tegelastevaheline pinge annab maad lähedustundele. Lepitakse kokku kohtumises. Kui ajakirjanik tahab ulatada uurijale oma telefoninumbrit, peatab viimane tema poole sirutuva käe ja mõistatab ära numbri, mida ta pole kunagi näinud. Filmi ülimalt ratsionalistlikku mõtteviisi põimub irratsionaalne element, millel võiks olla sümboli väärtus: uurija n ä e b ka neid asju, mida teised tegelased ei näe, kasutades seejuures intuitsiooni, so mitteratsionalistlikku, mitte-teaduslikku tunnetusmeetodit. Ent filmi stiil ei luba sellele episoodile tingimusteta sümboolset tähendust anda: puudub igasugune *crescendo*, autorid teevad näo, et nad vaid protokollivad elu ega püüagi selle kohta hinnanguid langetada. Ja tõepoolest, on võimalik ka teistsugune interpretatsioon: uurija teadis telefoninumbrit, sest järgmist ülesannet — arvata ära luuletus, mille ajakirjanik kirjutas paberilehele — ei suuda ta lahendada. Uus kahestumine.

Ometi toimub naturalismi kahestumine ka stiili tasandil. Filmis on kaks episoodi, milles autorid vahetavad helistikku. Seejuures ei ole üleminek teistsugusele esteetikale aktsentueeritud, just vastupidi, autorid on huvitatud sellest, et stilistiline dominant — natuuri- (st elu-)lähedus — ei saaks maha surutud. Esimene episood annab edasi hukkunud masinisti matust. Teises (finaal)episood) näidatakse, kuidas linnakodanikud (koos mõnede rongiõnnetuse läbiteinud reisijatega), janunedes ühendava sotsiaalse sümboolika ja mütoloogia järele, kogunevad miitingule, et vääriliselt tähistada elupõliste raudteelaste — isa ja poja, sellesama paljude inimeste tõise lohakuse läbi surmasaanud masinisti — mälestust, avavad kivitahvli kirjaga, mis teatab, et sellele kohale püstitatakse monument. Nimetatud kaks episoodi on ainsad, kus kasutatakse muusikalist tausta. Esimeses on see leinamarss, teises (peamiselt) pidulik marss. Esimesele episoodile on iseloomulik üldplaani kasutamine. Lõpuks ometi loobuvad tegijad oma kõigisse asjusse, ka ebameeldivasse üksikasjusse puurivast pilgust, leebudes leinameeleolus. Leinamarsi helidesse sekkub 11

huilgav vedurivile. Tekib terav dissonants, kuuldub, nagu hakkaks orkester (aga orkester on sedapuhku kaadris) detoneerima, teisisõnu, valetama. Leinaatmosfäär lõhutakse. Ka miitingu puhul kasutatakse rohkesti üldplaani, mille läbi manatakse esile meeldejäädav rühmaportreed, sellega vaheldumisi tuuakse sisse suured plaanid, iseloomustamaks rühma üksikliikmeid. Kaugusse suunatud tähendusrikkad pilgud. Tardunud poosid. Muusika ülepaisutatud pateetika võimendab ja kommenteerib monumendi püstitajate paraadlikku pantomiimi. Siit tulenevalt mõjub desümboliseerivalt meie filmikunsti kinniskujund — kasesalu — lõpukaadrites, kuigi pildilahendus on pigem traditsiooniliselt poetiseeriv kui depoetiseeriv. Nagu filmile tervikuna on iseloomulik teatav kahestumine, nii ka siin. Autorid teevad näo, nagu ei teaks nad, kumb on õigem: depoetiseerida ajast aega vastupidanud kinnisidee või mitte. Sellega pöörduakse näotsi publiku poole, kes kutsutakse vaatesaalist kinomängu kaasa tegema.

Nüüd, tagantjärele tark olles, võiks öelda, et «Planeetide paraad» oli olemas filmis «Rong jäi seisma» nagu loode üsas. Ent ärgem unustagem, et viimase naturalistlik stiilidominant oli vägagi järjekindlalt välja peetud. Seetõttu mõjuski «Planeetide paraad» nagu plahvatus, nagu väljakutse — ja eelkõige Abrašitovile—Mindadzele, nagu raevukas kapitulatsioon —, sest tagasitulek nn maalisuse juurde on väljaspool kahtlust.

Filmi süžee on äärmiselt lihtne. Kuus meest: astrofüüsik, lukksepp, lihapoe müüja, arhitekt, laadija ja trollijuht, saavad kutse kordusõppustele. Seal võtavad nad osa õppelahingust, täidavad edukalt neile antud ülesande, kuid sõjamängu plaani kohaselt heidetakse mängust välja kui raketilöögi tagajärjel hukkunud. Seetõttu katkevad kordusõppused nende jaoks enneaegselt ja nad lubatakse koju. Kasutades juhust, et nende käsutuses on ootamatult vaba aega, otsustavad mehed omapai üles otsida õppuste lõpppunkti, Guskovo küla, et seal koos teistega tagasi pöörduda koduste toimetuste juurde. Teel satuvad nad tekstiilitöötajate linna, kus võtavad osa tantsuõhtust, ja vanadekodusse. Nendega liitub veel seitsmes mees, elukutselt keemik. Guskovosse jõudmata naasevad mehed kodulinna.

Lihtsad, isegi primitiivsed on ka filmi läbivate tegelaste iseloomud. Individualiseeritud karakterina on teistest selgemini välja joonistatud vanemleitnant, astrofüüsik Kostin (O. Borissof), ülejäänud on pigem sotsiaalsed tüübid kui iseseisvad, unikaalsed inimolendid. Küll aga kujuneb filmi vältel selgepiiriline koondportree meestekollektiivist kui omamoodi sotsiaalsest organismist. Filmi peategelaseks on 6+1 meest kõik koos võetuna — meestekamp. See organism ei ole sugugi lihtsakoeline, vaid tal on küllaltki arenenud sisestruktuur. Kõigepealt, tal on oma formaalne ja mitteformaalne liider. Esimene on vanemleitnant Kostin, teine lukksepp Puhhov. Väliselt on formaalne liider ühekorraga ka mitteformaalne, alles tähelepanelikum vaatlus selgitab, et seal, kus ei valitse range sõjaväeline reglement, on initsiaator ja korralduste andja Puhhov, mitte Kostin. Ent liidrite vahel ei ole ka vastuolu, Kostin ei pretendeeri liidrikohale. Rühmal on oma peksupoiss. Mees, kellega satuvad aeg-ajalt sõnelusse teised, on müüja Sultan; ta ärritab teisi oma elukunsti, rahakuse ning enesega rahuloluga. Rühmal on ka kõrvaleheidetu, arhitekt Spirkin, teistest vanemana tunduv, intelligendivälimusega mees selle mõiste pejoratiivses tähenduses. Ja nimelt: kui mehed otsustavad minna mitte koju, vaid Guskovosse, ei kutsuta Spirkinit kaasa. Kambast lülitatakse välja ka trollijuht Afonin. Esimese puhul on seletust lihtne leida: Spirkini maneerid, kogu tema olek on vanamoeline, ajast ning arust. Afonini väljaarvamise kohta filmi autorid seletust ei anna, nii et vaatajale jääb vabadus oletuste tegemiseks. Ja lõpuks, rühmal on ka igavene «reamees», tore kambajõmm, kes kedagi ei ähvarda ega üldse millelegi ei pretendeeri —

kriipsuta alla tegelastevahelisi suhteid ja vastuolusid. Sultan pareerib lõbusalt kaaslaste kallaletungid, mahajäetud ühinevad taas teistega, unustades vahejuhtumi. Rühmas valitseb kõigest hoolimata sõdurlik reipus, soldatlik mažoorus, kõrgendatud meeleolu, valmisolek naerupahvakuteks — rivisõprus, mida sümboliseerib parool «Karabiin» — «Kustanai».

Rühma monoliitsus võtab ähvardava ilme, kui teel kohatakse võõrast — keemikut. Keemikul on paat, mida mehed hädasti vajavad, et pääseda üle jõe. Taas astub esiplaanile formaalne liider Kostin, kelle intonatsiooni sugenevad talle sugugi mitte loomuomased sallimatud noodid. Talle sekundeerivad teised; Sultan teeb ilma naljata ettepaneku keemik vangi võtta. Konflikt laheneb, keemik liitub seltskonnaga. Kuid meeste ootamatut agressiivsust ei ole mõttekas unustada.

Oma tegelaste sisemist valmisolekut muretuks meestesõpruseks, hasartseks kamraadlikkuseks motiveerivad Mindadze-Abdrašitov hoolikalt, pühendades sellele terve episoodi öise lõkke ääres, kus toimub südamepuistamine. Meeste omavahelisest jutujamisest selgub, et kodused asjad ei laabu. Kes (poemüüja) sõlmib sõprussidemeid kasusaamise eesmärgil, kes (lukksepp) on sõbrast lahku läinud pärast abiellumist, kui sünnivad lapsed ja naised ei klapi omavahel, kelle (laadija) sõber on surnud viinasurma, täpsemalt — sureb pärast joomise mahajätmist, seega — viinatusesurma, kelle (trollijuht) naine terroriseerib meest vaikumisega, kelle (lukksepp) naine jälle liigse jutukusega jne. Lõkke ääres Kostin vaikib, kuid tema tsiviilellu heidetakse pilk filmi teises episoodis. Leningradi blokaadi üle elanud, nüüd vanadekodus varjupaiga leidnud vana naine, kes peab Kostinit eksikombel oma sõjas kaotsiläinud pojaks, küsitleb Kostinit tema perekonna ja töö kohta. Kostin annab rusutud toonil lihtlauselisi vastuseid: jah, ta on abielus, naine töötab koolis, on poeg — 13-aastane; jah, ta ei ole jutukas, sest «ei ole, millest rääkida», «kõigest on juba räägitud, kõik on üldiselt teada, ainult väsid sõnadest»; jah, ta hakkas tööle astronoomina, sest õppis hästi ja head õpilased tahavad tähti avastada, kuid «kõik on juba ammu avastatud». — «Kas sul sõpru on?» küsib «ema». Kostin: «Ei, või õigupoolest on. Vaat need inimesed, kellega ma siia tulin.»

Ent see sõprus on siiski pigem paraadsõprus. Kui lõkkeäärsest avameel-suspungust heldinud arhitekt teeb seltsilistele, kellega varem kordusõppustel oldud ja keda enam vanuse tõttu sinna ei kutsuta, ettepaneku kohtuda ka edaspidi, purustab Puhhov selle illusiooni: «Kuid millal, millal peaksime me kohtuma? Näe, kahe aasta jooksul — mitte kordagi. Vaat siin, kambas, läheme me koos — ei-tea-kuhu, ja sedagi viimast korda.»

Nagu planeedid tiirlevad tegelased igaüks oma orbiidil, suutmata tõeliselt ühineda, kuigi nad seda ihkaksid ja vajaksid.

Tegelastevaheliste suhetega (mis on omamoodi jätkuks inimsuhetele filmis «Rong jäi seisma» ja O. Borissovi kehastatud uurija üksindusele) on motiveeritud filmi stiili valik. Ja just siin ootavad meid kõige rohkem ehmatama panevad üllatused.

«Planeetide paraadi» ekspositsioon — enne pealkirja sissetoomist — häälestab vaataja teaduslik-fantastilisele filmile: modernne observatoorium, nüüdisaegsed ülitundlikud mõõteriistad, teleskoobi objektiiv suunatakse üles, kuppel avaneb, öine tähistaevas. Võimas orelimuusika, sümboliseerimaks (näiteks) inimtunnetuse ilu ja jõudu. See stiil aga vahetatakse autorite poolt ruttu välja. Ekspositsioonikaadrid, kus Kostin kui jaoülem annab lihamüüja Sultanile korralduse ilmuda kordusõppustele, on lahendatud meile juba eelmisest filmist tuttavas naturalistlikus maneeris, kuni — ka see tühistatakse kaadriga, kus Kostin ja Sultan tarduvad teineteise vastu pantomiimsesse valvelseisakusse, mis peatab elu loomuliku kulgemise. Esialgu näib, et filmi tegelikku algust — pärast avatiit-reid — tähistab kaader gaasitorbikutega jooksvast sõduriterivist. Heli-13

taust — soldatite hingeldus — viitab naturalistlikkusele, pildilahendus aga — seda küll juba pildistatava enda loomu tõttu — groteskile. Ent ka sellest stiilist loobutakse. Järgneb realistlikus maneeris võetud hommi-kune rivistus, mida taas lõhub koomilist efekti andev episoodiliselt sisse-toodud kordusõppuslase (naturalistlik) kõhimine. Stiilivahetusi filmi algul on veelgi. Autorid nagu otsiksid avalikult, pealtvaatajaid häbenemata, sobivat stiili, et leida lahendust oma esteetilistele probleemidele. Või nagu mängiksid vaataja ootustega, vahetades pidevalt reegleid, nii et vaataja, kes on kutsutud mängust osa võtma, ei tea, mis mängu ta peab mängima. Filmist õhkub teravat pinget, mis asetab konfliktseisundisse ka vaataja. Erinevate stiilide üks ühe vastu väljamängimine loob mulje kahekordsest ekspositsioonist: enne ja pärast pealkirja sissetoomist.

Ja siis, viimaks ometi — pärast seda, kui peategelased, kes kujutavad kordusõppuslaste sõjaväelist allüksust, ületavad öise sõjamängu ajal sadude tagajärjel jõeks paisunud oja, — käivitub film lõpuks tõesti. Kui öised kaadrid olid edasi antud raskesti määratletavas maneeris, justkui reetes autorite stilistilist kõhkvelolekut, siis nüüd, hommikuvalguses, tunneme end koduselt Abdrašitovi-Mindadze varasemate töödega tuttavaks saanud esteetilisest atmosfääris, meeste tegevus tankitõrjekahuri paigaldamisel on edasi antud lausa kombatava realiteeditundega. Naturaalne helitaust: hingeldus, kriginad, hüüded, kõne. Sõjamängu lõppedes, pärast teadet, et territooriumi on tabanud raketilöö, lähuvad nii Kostini mehed kui ka nende tankistidest «vastased» jõkke lahinguhigi maha pesema. Taas «Rongist» tuttavaks saanud inimkehakujutus: meeste valged, päevitamata tagumikud tõusevad päikest näinud naha kõrval selgesti esile. Suplevate sõdurpoiste ülemealikus, bravuursed naljad. Seejärel, esimest korda pärast avatiitreid, tuleb sisse muusikaline heli: kellelegi lüüakse hingekella. Seda ihu, seda kuuma naha kokkupuudet jõevee jahe-

*«Rong jäi seisma». Anatoli Solonitsõn (vasakul) ajakirjanikuna.*





dusega ei ole enam — vähemalt sümboolselt. Ja ometi täideti lahingu-ülesanne eeskujulikult. Sündmused väljuvad tahte kontrolli alt. Meeste protest — siis, kui nad kõrvalises raudteejaamas rongi ootavad. Sultan: «Kuidagi liiga vara lõpetasime sõdimise. See kapten, kurat teda võtaks, kustkohast tal äkki see raketiseadeldis välja ilmus? Ja miks meie midagi ei teadnud? Oleksime kuidagiviisi end varjanud.» Talle sekundeerivad teised. Veel mõned episoodid, võetud naturalistlikus vaimus. Nende seast tõuseb esile nelja peategelase väljumine «Kolhoosnike majast», kus õomööda saadetud: täht «O» õomaja sildil on viltu vajunud, varases aovalguses läigivad lombid asfaldil. Järgmises episoodis kohtutakse ootamatult kahe mahajäetud kaaslasega. Sultan: «Mis uni see küll on? Mis, kas oleme tagasi sõitnud?»

Aegamööda, justkui jõudu kogudes tuleb sisse kollektiivne unenägu. Tekstiilitöötajate linn, kus ainuüksi naised. Tegelaste muutunud ruumitajust annab tunnistust teisenev võttemaneer. Mehed vaatavad naistelinna kaunitare. Suured plaanid. Fookuses ainuüksi portreeteritav, ülejäänud maailm vajub fookusest välja, taandudes ähmaste piirjoontega tausta ossa. Tuleb sisse fantastiline elektronmuusika, millega seguneb naiste salapärase sosin justkui nõidade manamine. Tantsuõhtu. Metamorfoosid ajatajus. 50. aastate tantsumuusika, filmitegelaste, selle sõja ajal sündinud põlvkonna noorusaegade peomuusika. Ümberringi vaid noored, kaunid, ihaluses värelevad naised — ilma meesteta, täpselt nagu sõja-järgseil aastail. Aeg alustab tagurpidikulgu: olevikust minevikku. Ent samas on mehed ikkagi ju needsamad mehed — esimesi kuumistun-nuseid ilmutavad keskealised. On ja ei ole ka. Oigupoolest on nad kehatud vaimud. Nihked ajatajus on esialgu vaevumärgatavad, võimaluski nendeks on edasi antud peamiselt muusikaga. Tantsukaadrite realistlik pildilahendus meenutab pigem, ja seda eriti oma funktsioonilt, kaasaeg-

«Rong jäi seisma». Oleg Borissov uurijana.



set nõukogude filmi, täpsemalt — vastavat episoodi Mihhalkovi «Suguseltsis». Nii seal kui siin avanevad just tantsus tegelaste karakterid. Vastavalt sellele, et «Planeetide paraadi» peategelaseks on kollektiiv, multiplitseeritakse ka iseloomustatavad. Ent see, mis Mihhalkovil on üks kulminatsioonistseenidest, on siin vaid ettevalmistus (taas omamoodi ekspositsioon) tõusvaks-langevaks pingeks. Nõnda, Mihhalkovi vabalt refereerides, heidavad Abdrašitov-Mindadze talle esteetilise väljakutse.

Pärast tantsupidu. Algab muusika: elegeiline marss Beethoveni 7. sümfooniast, kirjutatud 1812. Imeline, paigalseisev, aeglaselt tõusev meloodia. Pilt on nüüd muusikaga jäägitus kooskõlas; metsa all jalutavate inimeste ümber on nõiduslik, endas lugematuid võimalusi peitev öö. Aeg pööras end ja peatus. Kostini tantsukaaslane riietub lahti, et ujuma minna. Teisenenud on filmitegijate vaade inimkehale — see on nüüd selgelt esteti-seeriv.

Üine episood, kus äsjased peolised ujuvad jões. Jätkub seesama pidulik, otsekui paigalseisev marss. Inimesed mitte niivõrd ei uju, kuivõrd v i i b i v a d vees — mingis teises dimensioonis, sealpoolses aegruumis. Raske on siinkohal olla mõtlemata «Andrei Rubljovi» paganlikule, ritualiseeritud orgiale jaaniööl. See assotsiatsioon, harmoneerudes muusika staatilisusega, annab stseenile teatava kontseptuaalselt mõtestatud liikumatuse, seostades selle väga arhailise kultuurikihiga. Ja siinsamas ka autorite protest selle vastu — realiteeditunde nimel: aega ei saa peatada. Puhhov lõhub staatika, sumades ja rabeldes oma tantsupartneri ümber. Peatselt lõikab muusika läbi Puhhovi vile, mis kui kokkulepitud märguanne kutsub ära rivisõbrad. Veel kostab romantiline kutse muusikas, veel püüab Kostini tantsuseltsiline meest peatada, ent juba ujub meestesumm eemalt paistva saare poole, jättes maha oma kaunid sõbratarid. Valulise akordiga katkeb muusika: noorus ja tema illusioonid on maetud. Üine lõkkestseen

*«Planeetide paraad». Peaosalised Aleksei Zarkov (Slonov), Aleksandr Pašutin (Spirkin), Oleg Borissou (Kostin), Pjotr Zaitšenko (Puhhov), Sergei Nikonenko (Afonin), Sergei Sakurov (Sultan).*



on taas antud «Rongi» elulähedases maneeris, kuigi filmitav materjal — lõke, öö — lausa surub peale romantilist meeleolu. Autorid aga ei allu sellele: nad kasutavad rõhutatult loomulikku helitausta, mille konflikt äsja kõlanud muusika poeetilise, tõstetud meeleoluga ei saa jääda märkamatuks.

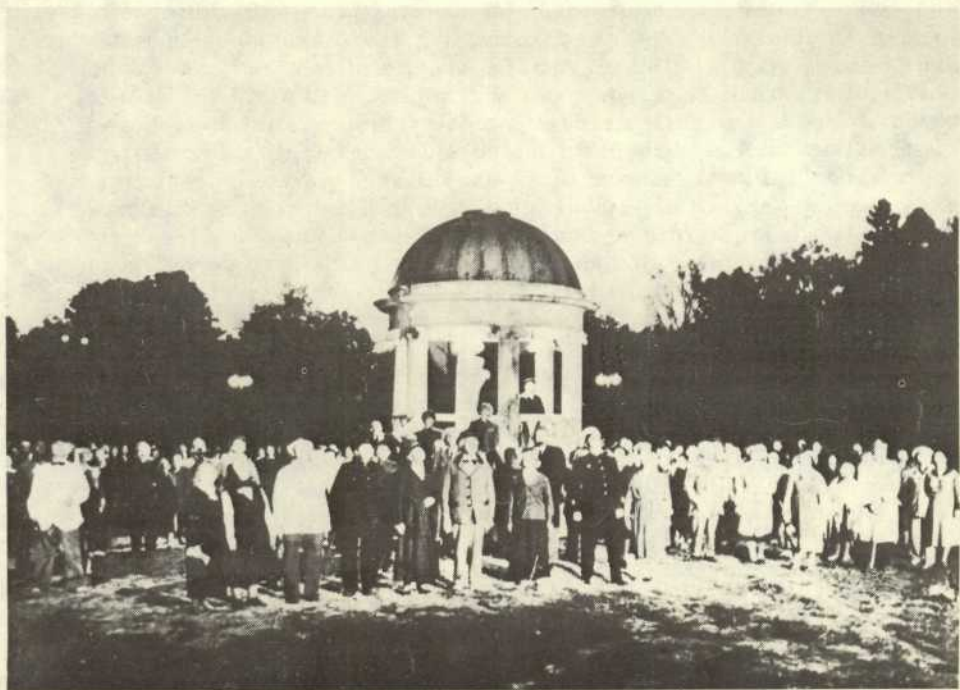
Hommikune kohtumine keemikuga. Meeste agressiivsus viimase suhtes on sisuliselt aalooiline: hoopis mõistlikum olnuks puhkavalt keemikult paati lihtsalt paluda. Kokku lastakse põrgata kahel erineval loogikal: rahuaegsel normaalmõtlemisel ja äärmuslikku olukorda («piirsituatsiooni»?) sattunud inimeste mõtlemisviisil.

Mehitatud paat, aerudel keemik, sõidab allajõge. Kaldal puhkajad. Transistorraadiost kostavad Moskva aega teatavad signaalid. Ajajõel viibitakse teises dimensioonis: taas kuulduv elektronmuusika tuttav meloodia. Ja jälle voolab minevik vastu olevikule. Mehed satuvad maha jäetud kalmistule, kus kohtavad vanu, ennesõjaaegselt rietatud, sõjaeelsete maneeridega inimesi, kes oleksid justkui siinsamas olevaist haudadest tõusnud. Vaiksed, mahedad, viisakad tervitused. Kostini «ema» hüüatus: «Fedja! Fedja tuli! . . .» Irreaalsus seguneb reaalsusega. Tuleb vanadekodu majandusjuhataja, kelle jutust selgub, et oodatakse külalisi remondiehitusvalitsusest. Eksikombel peetakse remondimeesteks kordusõppuslasi. Oma õigustesse asub juhus, ettemääramatus. Seejärel realistlik-naturalistlik söömisstseen, juhukülalistele pakutakse suppi.

Kostini kõnelus «emaga». Vana, mälu kaotanud naist pärjab aknast sissetungiv valgusvihk, ta ise, teda ümbritsevad vanaaegsed esemed on antud soojades, heledates toonides. Kostin on sinises särgis, külmad toonid on ka tema taustaks olevail asjadel. Minevik ja olevik satuvad konflikti.

Algab ettevalmistus kulminatsiooniks, millega tuuakse sisse uus stiililadestus — sürrealism. Autorid on selleks valmistunud kaua. Kõigepealt,

«Planeetide paraad». Vanadekodustseen.



nagu nägime, sugenesid filmi metamorfoosid ajatajus: aeg kord peatati, kord pandi liikuma tagurpidi, seejärel kulgesid minevik ja olevik paralleelselt, et pörkuda filmi ühes võtmestseenis — siis, kui hargneb Kostini kõnelus «emaga». Veel enne seda aga toimus vastandamine ka loogika tasandil: opositsiooni satuvad alogism ja tavaline, normaalne eluloogika. Ja alles nüüd asub sürrealism endale kättevoidetud kohale ka filmi visuaalses struktuuris: kulminatsiooni valmistab ette staatiline, üldplaaniga antud kaader seestpoolt valgustatud lehtlast, mis mõjub kui sürrealistlik maal. Sürrealistlik pildilahendus ei taandu ka kulminatsioonistseenis, mistõttu just sürrealismi esteetikas tuleb näha filmi stilistilist domnanti.

Kulminatsioon. Üldplaan valgustatud paviljoni juurde kolmnurkselt ülesrivistatud vanadekodu elanikest, kelle seas on ka mõned filmi läbivad tegelased. Kaadrisisene liikumatus rõhutab stseeni maalilisust. Aeg peatub jälle. Järgnevad üksteist välja vahetavad suured plaanid kõrvuti seisvaist endisaegsetest inimestest ja meie kaasaegsetest. Olevik ja minevik — taas üksteise kõrval. Inimesed on kogunenud, et osa saada haruldast loodusnähtusest, planeetide paraadist, aastatuhandes vaid üks kord toimuvast sündmusest, kui Päikese kaaslased «rivistuvad» ühele sirgele. Stseen on rajatud paradoksile: inimesed ei näe midagi ebaharilikku, planeetide paraad on vaadeldav vaid teleskoobis. Asjade olemus ei ole seesama mis meeltega tajutav nähtumus. Üldine tardumus, kaadrisisene liikumine on minimaalne. Pildi staatikaga kontrasteerub muusika ülim dünaamilisus, äärmuseni pingestatud dramatism — III osa Sostakovitši 8. sümfooniast, mis kirjutatud aastal 1943. Seesama muusika saadab kulminatsiooni ettevalmistust ja ei vaibu enne selle lõppemist.

Kaadris tähistaevas, ruum avardub, omandades kosmilised mõõtmed. Seejärel projitseeritakse tähistaevale Maa — nii, nagu ta paistab kosmosest. Sostakovitši poolt loodud ärevus suureneb tõusvas gradatsioonis.

Lahendus. Viimane sürrealistlik maal: valged, lummutuslikud tornmajad helesinine taeva ja ebaloomulikult rohelise rohu taustal. Kaadris peategelaste silmad: ärkamine kollektiivsest unenäost. Ületatakse viimane «ajajõgi» — suured trammirööpad. Linnamüra. Esimesena lülitub ellu tagasi lihamüüja, kes haagib end kiirustades trollibussi külge, paisates õhku hüüde «Karabiin». Talle ei vastata. Alles korduva kutse peale vastab talle laadija parooli teise sõnaga. Taas kõhklevad autorid stilistiliste vahendite valikul. Nad katsetavad tuttava naturalismiga, kuid siis loobuvad sellest, valides filmis juba praktiseeritud «üleminekustiili»: fookuses on tegelaste näod suures plaanis, taust on ähmane, segaste piirjoontega. Jälle on kuulda 50. aastate tantsumuusikat. Film lõpeb kaadriga O. Borissovist-Kostinist, kes kordab endamisi: «Karabiin — Kustanai». Fokuseerimata taust: nii võiks maailma näha inimene, kelle pilk on pööratud endasse. Filmi lõpp on stilistiliselt avatud, lahendus on näiline, pinge jääb üles. Filmis ülestõstetud probleemidele lahendust leidma kutsutakse vaataja.

«Planeetide paraadi» kontseptsioon kasvab välja eri tasandite (süžee, tegelaskond, stiil) omavahelistest seostest ja suhetest sama tasandi elementide vahel, mis on enamasti konfliktised. Konflikt saab alguse süžee tasandilt: mehed, kes ei ole veel surnud, kuulutatakse surnuks. Seejärel, kuigi varjatult, ilmnevad konfliktised suhted tegelaste vahel ja samasugused suhted filmiväliste tegelastega. See käivitab stilistilise antagonismi, mis võimendab dramaatilist konfliktisuhteid kahel eespool nimetatud tasandil. Stilistilised põkkamised filmi ekspositsioonis on vaid eelmäng, mille ülesandeks on ergastada vaataja stiilitaju. Tõeline konflikt puhkeb alles kahe võimsa stiililadestuse — naturalismi ning sürrealismi — vahel. Siinkohal on «Rong jäi seisma» vaadeldav kui «Planeetide paraadi» eelmäng, kus toimus alles naturalismi vaevu märgatav kahestumine,

mis «Planeetide paraadis» jõuab naturalistliku stiilidominandi väljatõrjumiseni sürrealismi poolt. See aga ei tähenda, nagu oleksid autorid valmis alla kirjutama ühelegi André Bretoni sürrealismimanifestile. Seda küll mitte. Sürrealismi naturalismi vastu välja mängides rõhutavad autorid tänapäeva inimese suuri antinoomiaid: elu—surm, reaalsus—irreaalsus, selge mõistus—teadvuse unenäolised, hallutsinatsioonilised hämarseisundid. Nagu lõhestatud aatomituuma erinimelised pooled, mille ühinemisel toimub tuumaplahvatus, nagu lahinguväljale ülesrivistatud vaenuväed, seisavad nimetatud kaks stiili üks ühe vastas, sundides vaatajat otsustama: kas see või teine.

Et filmis valitseb stiilide paljusus, et peamiste stiilide vahel on tugev opositsioon, on ootuspärane, et filmile saavad osaks kõige erinevamad, ka vastukäivad tõlgendused ning hinnangud. Arvestades keskajakirjanduses ilmunud arvustusi ja diskussioone, võib öelda, et nii juba ongi sündinud. Võib-olla seda ette arvestades on autorid valinud ühe väljendusvahendi, mis on asetatud teistest kõrgemale ja mis seetõttu on võimeline taluma kontseptuaalset põhikoormust — see on helitaust, mis seletab seda, mis seni seletamatuks jäänud. Filmi kulminatsioonis on selleks Šostakovitš. Šostakovitš ise on oma 8. sümfoonia III osa iseloomustanud kui «väga mõjusat, dünaamilist marssi». Tundub, nagu läheks käiku deemonlik hiigelmehhanism, põrgumasin, mida võimatu peatada. Nõnda viisi lausuvad autorid oma tähendamissõna, sundides umbusaldama marsitaktis sõlmitud paraadsuhteid, ja hoiatavad: kui inimsuhted planeedil Maa ei pöördu, ähvardab meid — meid kõiki — viirastuslik sürrealistlik unenägu, millele võib igavese lõpu teha liikuma hakkav globaalne sõjamasin, mis lõhub rahu ja tasakaalu ka kosmoses. Planeetide paraadrivist võib välja langeda üks — Maa.

Ent mida iganes filmi kohta ka ei öeldaks, selge on siiski, et temast hoovab sellist talitsematut energiat, sellist kirglikku poleemikat filmikultuuris valitsevate esteetiliste traditsioonide ja kaanonitega, et ta kirjutub nõukogude filmikunsti ajalukku.

Abdrašitovi-Mindadze loominguga, eriti aga filmiga «Planeetide paraad» on loodud selline esteetiline pingeväli, mis loob eeldused meie filmikunsti siirdumiseks uude, dünaamilise arengu ajajärku. Kas need eeldused ka realiseeruvad, seda otsustab kineastide tulevane ühislooming. Seda muidugi tingimusel, et ei lakkaks tiirlemast planeet nimega Maa.



VELJO TORMIS

## «Raua needmine»

URVE LIPPUS

### ANALÜÜTILINE ETUÜD «RAUA NEEDMISEST»

On vist paratamatu, et pärast «Eesti ballaadide» ilmaletulekut kipume paljusid Veljo Tormise varasemaid töid vaatlema nende valguses, näeme juba 60. aastatest saati loodusmõtteid ja -võtteid, mis lõpuks suurejooneliselt välja arendati. Tormis oli küll varemgi kirjutanud suurvorme, ka vokaalsümfoonilist muusikat, kuid traditsioonilisemas tehnikas. «Ballaadide» taustale asetub nüüd paratamatult ka 1972. aastal kirjutatud «Raua needmine», mis oma ekspressiivsuse, võimsuse ja suurvormilikkusega Tormise teiste koorikompositsioonide seas kaua üksiku tipuna püsis. Kunstiväärtuse poolest ei saa erinevaid muusikažanreid võrrelda, siiski tundub koorile kirjutatud asi vokaalsümfoonilise suurvormi kõrval väiksemana, olgu ta isendast kui kaunis tahes. Suured asjad aga tavaliselt ei sünni tühjale kohale ja huvitav on jälgida, kuidas Tormise isikupärase stiili või kompositsioonitehnika võttet on tasapisi kujunenud. Otsesteid sidemeid «Eesti ballaadide» ja «Raua needmise» vahel on vähe, pole ülekantud materjali, isegi sarnaseid faktuure on vähem kui mõnes teises koorilaulus. Paralleele on aga palju, nii kompositsioonis kui sisus.

«Raua needmine» on esimene Tormise kompositsioon, milles regilaulu (kalevalalaulu) värsid ja süzeelised motiivid pannakse mõistukõneliselt kaasajast (üldse elust ja inimesest) rääkima. Loomulikult, kõik ta rahvalauluseadete tsükliid ning varasemgi looming kannab kindlat hoiakut ilmaelusse, kuid kaudsemal moel. «Raua needmises», nii nagu «Eesti ballaadideski», on looja sõnum aga motiivide reastamise ning muusikaliste sümbolite-rõhkude abil lausa programmiliselt selgeks tehtud. Mõlemas teoses on suur osa loitsimisel, inimese ja «teise maailma» jõudude suhetel ning muusikas rituaalsel atmosfääril. Seost loitsimise või üldse rituaaliga on rõhutatud ka mõningate traditsiooniliste pillidega. Eriti efektne on muidugi nõiatrumm «Raua needmises» dirigendi käes (rituaali juht), kuid ka vurr ja mõned teised hääled «Ballaadides» kuuluvad atribuutikasse, mille abil meie esivanemad on vaimude või hingedega suhelnud. Kompositsioonitehnika vallas peaksin suurimaks seoseks «Raua needmise» ja «Ballaadide» vahel meloodilise materjali kohtlemist. «Raua needmise» teemad (näide 1) võiksid olla regiviisist tuletatud (kindlasti ei tea, teine viis võib ka päris regiviis olla, kuid täpselt sellist pole juhtunud nägema), sealjuures on esimene viis teise «kokkusurutud» variant. Oluline on sekundintervalli rõhutamine. Sekund saab aluseks teose arenduse sekventsidele, kuid sama väikest sekundit on rõhutatud ka orelipunktides ning kogu teose helisüsteemi ehituses. Sekundi tähtsusest «Eesti ballaadides» oleme juba kirjutanud<sup>1</sup> — see ühendab lugude teemasid-regiviise, sellel liigub kogu tsükliid ühendav juhtmotiiv, sellest koosnevad meloodilised alahääled ning neutraalsed meloodilised liikumised, tonaases plaanis aga on sekun-

dil sümboli tähendus. Muidugi ei saa nüüd, pärast «Ballaade», Tormise varasemaid asju ainult suurteose ettevalmistusena kujutada — pikemate ja lühemate koorikompositsioonide suhe «Ballaadidega» on pigem midagi selletaolist nagu Beethoveni klaverisonaadid või Tubina klaveripalad ja nende sümfooniad.

Juba mainisime, et laias laastus on kogu Tormise looming programmeeritud, kuid nii otsesõnalist teost kui «Raua needmine» vist siiski teist ei leidu. Regivärsivorm ning «Kalevala» raua sündimise loo motiivid on siin olnud teksti koostamisel samasuguseks lähtematerjaliks kui regiviisivorm ja selle intonatsioonid muusikalises kompositsioonis. Sõnade kohta ütleb noot: «Tekst «Kalevalast». Tõlkinud ja koostanud August Annist. Seadnud ja täiendanud Paul-Eerik Rummo ning Jaan Kaplinski.» Raua sünni lugu kuulub «Kalevala» üheksandasse runosse: Väinämöinen on venet tehes kirvega põlve lõonud, ta ei suuda ise haava sulgeda ja sõidab targa juurde, kes mõistab vere sulgemise sõnu. Tark taat aga on unustanud raua sünni loo ja ei saa raua tehtud haava parandada. Väinämöinen jutustab talle: Ukko lõi kolm ilmaneitsit, kelle rinnapiimast sai raud, raud suikus soos, kuni sündis sepp Ilmarinen, sepp tagus rauast terariistad, kuid võttis raualt enne lubaduse, et ta ei hakka kurja tegema. Lõpuks tahtis sepp terast veel mesilase meeveega karastada, kuid mesilase asemel lendas terasele herilane ning tilgutas sinna madude mürki. Nii läks raud kurjaks, murdis sõna ja löikas lihasse. Nüüd on targal raua üle võim, ta manitseb rauda ja käsib tehtud kurja parandada. Me ei tea, kas ja mis määral on autorid teisi soome lauluvariante kasutanud, tõenäoliselt aga on päris mitmed lõigud luuletatud vana värsi eeskujul. «Raua needmise» tekstis ei viita midagi enam seostele «Kalevalaga», ei tegelased, ei sündmustik. Veidi laiema tausta teadmine on oluline vaid selleks, et mõista — raua needmisega vaheldumisi jutustatakse seepärast raua sündimise lugu, et vanade uskumuste järgi mingi asja päritolu teadmine annab meile ta üle võimu. Siiski, üks nimeta tegelane on jäänud — taat, kes ahjult äriseb, «Kalevala» tark. «Kalevalas» esitab kogu jutu raua sündimisest Väinämöinen, tark taat ahju pealt aga pöördub pärast oma lauluga raua poole. «Raua needmises» on needmise (raua poole pöördumise) ja tema sünni jutustamise motiivid vaheldumisi, suuresti vastavalt muusikalise vormi nõuetele, kuna neile vastavad erinevad viisid (nimetamegi neid edaspidi «needmise» ja «jutustamise» viisideks — näide 1). Taadist tuleb juttu alles kulminatsioonieelses lõigus, «jutustamise» viisi peal pöördub ta palvega «vägeva looja» poole. Oletatavasti on siis tegemist veel vanema ja võimsama targaga kui need, kes loo algusest saati neavad ja loitsivad.

Tenor solo "Needmise" viis

O -hoi sinda, rauda raiska,...

Tenor solo "Jutustamise" viis

Tean ma sünni su sõ -ge-da, arvan al-gust su õ -e -la!

Näide 1

2. Ärjad or-ja - da pa-lu-vad...

H. Tampere, Eesti rahvalaule, viisidega, 1) van. Tallinn, 1965, lk. 153.

Näide 2

Toome siin nüüd kokkusurutult, ilma paralleelvärssideta «Raua needmise» teksti:

Ohoi sinda, rauda raiska! /.../  
 Kust said kurja, kangeeksi? /.../  
 Tean ma sündi su sõgeda! /.../  
 Käisid kolme ilmaneitsit, /.../  
 lüpsid maale rindasida. /.../  
 Ohoi sinda, rauda raiska! /.../  
 Ei sa siis veel suuri olnud, /.../  
 kui sind soossa solguteldi. /.../  
 Tean ma sündi su sõgeda! /.../  
 Susi jooksis sooda mööda, /.../  
 Kasvid raudased orased,  
 soe jalgade jättille. /.../  
 Ohoi rauda, lauka lapsi! /.../  
 Kes su küll vihalle käskis? /.../  
 Surma sõitis sooda mööda, /.../  
 leidis soost terakse taime. /.../  
 Nii kõneles suuri surma: /.../  
 mäe alla männikussa: /.../  
 siin saab surma sepipada, /.../  
 hakkhan rauda keetamaie, /.../  
 rauda tampima tigidaks.  
 Rauda, vaene mees, värikes, /.../  
 kui kuulis tule nimesa. /.../  
 Ohoi sinda, rauda raiska,  
 ei sa siis veel suuri olnud, /.../  
 kui sa ääsilla ägasid. /.../  
 Taat see ahjulta ärises, /.../  
 rauda rasvana venikse, /.../  
 veerdes alla ääsi'ilta. /.../  
 Veel sa rauda pehmekene,  
 miska sind karastatakse? /.../  
 Toodi ussilta ilada, /.../  
 ei see raud kuri olekski,  
 ilma usside ilata. /.../  
 Taat see ahjulta ärises, /.../  
 varja nüüd vägeva looja, /.../  
 et ei kaoks see mees koguni. /.../

Uued ajad. Uued jumalad.

Kahurid, lennukid /.../

Uus raud ja teras,

uhiiuued targad, täpsed, vägevad tapjad,

automaatsete sihtimisseadmetega, tuumalaengut kandvad,

tõrjerelvadele kättesaamatud raketid, /.../

Ohoi sinda, rauda kurja! /.../

Oleme ühesta soosta,

ühest seemnest me siginud,

sina maasta, mina maasta, /.../

ühe maa pääl me elame,

ühe maa sees kokku saame,

maad meil küllalt siis mõlemal.

Kokku on teksti pikkus 97 regivärsivormis rida ning paarkümmend vabas vormis rida kulminatsioonil. Värsid liigenduvad suuremateks lõikudeks refräänina korduva pöördumisega raua poole «Ohoi sinda, rauda raiska!».

Mainisime juba, et temaatilisi meloodiaid, viise on «Raua needmises» kaks (näide 1). Päris viisi nime kannatabki öieti välja ainult teine meloodia, tertsi ulatuses tekib juba konkreetsem laaditunnetus viisi enda sees ning kogu teose tonaalses ülesehituses on selle viisi helidel tähtsam roll. Märkisime ka, et retsitatiivset «needmise» viisi võiks «jutustamise» viisi sekundile kokkusurutud variantiks pidada — peaaegu niisamuti tuleta- takse «Eesti ballaadides» raamjutustuse «Tütarde tapja» viisist kogu



teose sekundil liikuv juhtmotiiv. Kui juba tuletamisest jutt, võiks siin ära tuua ühe päris regiviisi, mis «jutustamise» viisile küllalt sarnane (näide 2). Mingi kontuuri nihkumine veidi kitsamale või laiemale helireale on regiviiside puhul ka nende «looduslikus elus» ettetulev nähtus. Pealekauba on Tormis sellesama laulu «Härjad ootavad pühi» seadnud koorile «Raua needmisest» aasta varem kirjutatud tsükli «13 eesti lüürilist rahvalaulu segakoorile». Ka «Raua needmise» helirea esimene lüli, madala sekundiga (nn früügia) trihord pole eesti regilaulus mingi eriline haruldus. Kogu «Raua needmise» helisüsteem koosneb neljast sellisest lülist, «jutustamise» viisi trihordist. Jätame lahti küsimuse, kas kõigepealt oli visioon helisüsteemist ja seepärast sai üks sobiv viis niisugusele helireale pandud, või oli kohe üks madala sekundiga trihordil liikuv viis ning sellest lülist sai arendatud oktaavi ulatusega rida. Helisüsteemist aga allpool, sest tervikuna näidatakse seda alles loo arenduslikus keskosas.

Tormise vormikujundamise põhimõtet oleme samuti juba nimetatud artiklis kirjeldanud — et vormitervik moodustub selgetest, kindlate protportsioonidega vormiüksustest; et nii väiksemad lõigud kui ka suuremad vormiosad liituvad sujuvalt ja pingete tõusud-langused saavad pidevad; et üldiselt on vorm lainekujuline, milles võib eristada kolme suuremat ja eri funktsiooniga vormiosa — ekspositsiooni, arendust ja lõpuosa; et ka suurema vormi üldise kolmeosalisuse juures võib sageli märgata üksikute vormiosade grupeerumist kahekaupa või jaotumist kaheks<sup>2</sup>. Kõike seda võib leida ka «Raua needmisest». Loo kolm esimest lõiku — sissejuhatust (orelipunktid, parmupilli imiteerimine ning üksik «needmise» rida «Ohoi sinda...!») ja kaks «needmise-jutustamise» lõiku («Käisid kolme ilmaneitsit» ja «Susi jooksis sooda mööda») — kuuluvad muusikalisse ekspositsiooni (vt joonist). Peaaegu kogu ekspositsioon saab hakkama «jutustamise» viisi algtrihordi (alghelistiku) kolme noodiga  $ABC^3$ . Viisi põhiheli on  $A$ , fooni alumine heli on  $A$  ning kui foon jääb unisooni, on selleks loomulikult  $A$  — teose põhiheli, toonika. Trihord  $ABC$  oleks siis helisüsteemi põhilüli, põhihelistik. Teine fooni heli  $B$  on viisi teine aste, «needmise» viisi tipp ja hilisemas tonaalses arenduses saab  $B$  toonikale  $A$  vastandatud helidegrupi, dominantsete trihordide ja kooskõlade aluseks. Üks põgus tonaalne sündmus jääb veel sissejuhatuse lõppu —  $A^1$  parmupilli imiteeriv bass jaguneb kaheks ja kõlab tritoon  $Es-A$ . Tritoon on «kuradi intervall» ja kogu selles üsna kurjas loos on tal kindlasti muusikalise sümboli tähendus. Etteruttavalt aga mainigem, et kogu «Raua needmise» helisüsteem on koostatud nii, et toonika kvint on vähendatud (tritoon) ja puhtad kvindid-kvardid tekivad vaid polüfunktsionaalsetes kooskõlades.

Kas nüüd järgmine «needmine» («Ohoi rauda, lauka lapsi! /.../ Kes su küll vihale käskis? /.../») kuulub suures plaanis ekspositsiooni või arenduse jurde? Klassikalises sonaadis kuulub sideosa veel ekspositsiooni ja sideosaks see lõiguke ongi — tekstis esitatakse küsimus, millele arenduslik osa vastab, tonaalses plaanis ilmub lühidalt esimene «uus» heli *Des*.

Ja nüüd läheb lahti teose põnevaim osa — arendus. Et me juba eelnevalt nii täpselt rääkisime helikõrgustest, oli seepärast, et loo kõige huvitavam struktuur üldse on keskmise arenduse helisüsteem ning tonaalne arendus selle baasil. Kui lugejal vähegi võimalik, siis soovitaksin nüüd võtta kõrvale noodi või vähemalt kuulata meeldetuletuseks «Raua needmist» plaadilt. Lugeda «kuivalt» mingi muusika tonaalsest plaanist on

<sup>2</sup> U. Lippus. Ringist ringi. Lk 19—20.

<sup>3</sup> Lepine kokku, et suure tähega märgime helikõrgust, kui me ei taha rõhutada heli kuuluvust konkreetsesse oktaavi (suure oktaavi helid on kooriteoses nagunii perifeersed, enamasti neid dubleeritakse kõrgemalt).

raske (muusikateoreetilises kirjanduses üldiselt ju eeldatakse, et lugeja tunneb analüüsitavaid teoseid), sellest mööda minna aga praegusel juhul küll ei saa.

Helisüsteem tervikuna eksponeeritakse kohe järgmises lõigus («Surma sõitis...») sekundite kaupa liikuva sekventsiga, mille motiiv on tuletatud «needmise» viisist. Sekvents on vaheldub väike ja suur sekund, nii et iga järgmine värs seisatakse helirea uuel lülil, mis kõik kujutavad endast meile juba tuttavat madala sekundiga trihorde (näide 3). Oktaavi mahub neli sellist lüli — *ABC-CDes (Cis) Es-EsFes(E) Ges(Fis)-Fis(Ges)GA*. Saame needsamad helid, kui võtame kaks vähendatud septakordi — ühe *A*'st ja teise *B*'st. Nimetame *A*-akordi tonikaalsete helide grupiks, *B*-akordi aga dominantsete helide grupiks. Kui nüüd helirida alustada *B*'st, saame oktaavi ulatuses samuti neli ühesugust trihordi, kuid neis trihordides on sekund kõrge — *BCDes-DesEsFes*... jne. «Raua needmise» tonaalne arendus toimubki nii, et kõigepealt viiakse tonaalne tugipunkt mööda *A*-akordi *A*'st kaugemale, alul *C*'le, siis *E*'le, lõpuks aga läheb «jutustamise» viis hoopis *B*-akordi trihordidele, põhihelideks *B* ja *Fes*.

The image shows four staves of musical notation. The first staff is labeled 'Bass' and contains the lyrics 'Surma sõitis sooda mööda, taudi talve teeda mööda,'. The second staff continues the lyrics 'surma...'. The notation includes rhythmic markings: '1/2 t.' and '1 t.' under the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notes are mostly eighth and quarter notes.

Näide 3

Nüüd aga üks väike kõrvalepõige. Lugeja kindlasti juba pani tähele selle helirea tsükliliselt korrapärast ehitust pooltoon-täistoon. Niisugused ühesuguse intervallilise ehitusega lülidest koosnevad laadid kuuluvad nn piiratud transpositsiooniga laadide hulka, mis laiemalt tuntud Olivier Messiaeni loomingu ja teoreetiliste tööde kaudu. «Raua needmise» helisüsteem kujutab endast tema kirjeldatud teist piiratud transpositsiooniga laadi<sup>4</sup>, samuti mainib ta võimalust alustada laadi teiselt astmelt (*B*'lt) ja moodustada rida lülidest täistoon-pooltoon. Seda laadi saab transponeerida ainult kaks korda (Messiaeni järgi — tal on kolm transpositsiooni ehk asendit), edasi langeksid helid täpselt kokku järgmisest lülis algava helirea vormiga (diatoonilistel, aga ka teistel loomulikel laadidel on kaksteist transpositsiooni). Üldiselt ei ole selline helisüsteem Tormisele iseloomulik. Enamik Tormise seatud regiviise on siiski kvardi-kvindi ulatusega ning nendega kaldub laadiline mõtlemine ka suures plaanis diatoonilistele süsteemide poole. Miks «Raua needmine» just niisuguse helisüsteemi sai, selles võib omajagu muusikalist sümboolikat olla. Siin tulevad eriti rikkalikult välja väikese sekundi ja tritooni kõlad, mis kui ühed kõige dissonaansivamad intervallid muusikas ikka kurja ja halvaendelist teenima on pandud. Omajagu võib sellise ebatavalise helisüsteemi kokkupanekut olla mõjutanud ka mängulust. Ilma analüüsita on mulle alati tundunud, et kompositsioonitehnika poolest on Tormis ja Messiaen teineteisest kauged heliloojad. Samas aga oleme nende teatud paralleelsusest kord juba rääkinud<sup>5</sup> — nende muusika heakõlalise, pikkade meloo-

<sup>4</sup> O. Messiaen. *Technique de mon langage musical*. Paris, 1944.

24 <sup>5</sup> U. Lippus. Linnulaulust, rituaalist ja muust. «Sirp ja Vasar» 15. VI 1984, lk 10.

diakaarte, mittetungleva harmoonia, teoreetiliselt läbimõeldud kompositsiooni ja sisuliste kontseptsioonide alusel.

Oma korrapärase helisüsteemi on aga Tormis väga hästi ära peitnud. Noodistamisel on loomulikult silmas peetud nii partiisisest loogikat kui ka seda, et sekventsilüli (vms elementaarse lõigu) raamesse ei satuks ühe noodi mitmeid kromaatilisi teisendeid (näiteks *Es* ja *E*, *Fes* ja *Fis* jt). Süsteem ehk avaneks kergemini, kui üks heli oleks alati tähistatud sama märgiga, kuid lauljal oleks niisugust abstraktset poolkromaatilist helirida palju raskem intoneerida. Praegusel juhul saab laulja iga sekventsilüli alguses kätte uue lokaalse põhiheli, millest moodustuvad siis tonikaalse trihordi puhul väike sekund ja väike terts, dominantse trihordi puhul suur sekund ja väike terts. Kõik enharmoonilised võrrutused tehakse sekventsilülide vahel, samuti võib eri hääletes ühe ja sama heli kirjapilt erinev olla. Juba esimeses sekventsisis (näide 3) näeme, kuidas teise lüli (*CDesEs*) tipp *Es* kolmandas lülis muutub *Dis*'iks (*DisEFis*). Veel kirjumaks läheb pilt järgmistes sekventsides (näide 4), kui hääled hakkavad liikuma paralleelsetes tertsidest («mäe alla männikussa») ja paralleelsetes kolmkõlades («hakkan rauda keetamaie»; kuna iga hääli liigub mööda «oma» trihordi, kõlavad tegelikult vaheldumisi suured kolmkõlad ja väikesed kvartsekstakordid).

Ka arendus koosneb kahest lõigust, kahest tõusust, mida eraldab lühike hõredam vaheosa või üleminek («Rauda, vaene mees, värises»). Arenduse esimese lõigu moodustavadki juba nimetatud kolm sekventsi. Esimene («Surma sõitis...», näide 3) algab põhitrihordilt *ABC*, sekventsilülide algused on *A*-akordil — *A-C-Es-Fis*. Sekvents läbib kaks oktaavi, kolmandas aga lõpetab sopran teise lüli *CDesEs* järel ning järjekordne «jutustamise» viis («Nii kõneles suuri surma») tuleb selle trihordil. Järgmise sekventsi algustertsiks on *C-Es* (näide 4) ning sekvents ise kõlab *CDesEs*'il liikuva «jutustamise» taustal. Selle paralleelsetes tertsidest liikuva sekventsi «samm» on juba pikem ja lülid algavad vaheldumisi tonikaalsete ja dominantsete tertsidega. Kõige keerulisema konstruktsiooniga on kolmas, kolmkõlades ja kvartsekstakordides liikuv sekvents. Bass alustab siin oma eelneva «jutustamise» trihordist, lõigu põhitrihordist *CDesEs*; ülemised hääled aga on dominantsetest trihordidest *EFisG* ja *GAB*, ning kokku tekib rida heakõlalisi puhaste kvintide ja kvartidega akorde (näide 4). Selle sekventsi järel tulevas *Es*'i-keskses üleminekulõigus kõlab «jutustamise» viis juba trihordil *EsFesGes*, lisaks meenutab korra algust parmupill *A*'l, mille lõpetavas tritoonis *Es-A* nüüd *Es* domineerib.

Tenor



mäe alla männikussa, põllulla klla pärala,

Sopran, Tenor



hakkan rauda keetamaie, hakk...

Alt, Bass

Näide 4

Arenduse teisele lõigule annavad näo järjest tihenevad klastrid, kuni kogu 8-astmeline helirida üheaegse akord-klastrina kõlab (näide 5). Algab see lõik aga «needmise» viisiga («Ohoi sinda, rauda raiska!») ja nüüd on seegi uue põhiheliga *Es* (sekundil *EsFes*). Tonaalse arenduse viib peaaegu lõpuni sellest samast *EsFes*'ist alates ülalt alla täituv helirida, kui selle taustal astuvad sisse mõlemad solistid paralleelsetes tritoonides «jutustamise» viisiga («Taat see ahjulta ärises»). Viis liigub dominantsetel trihordidel *BCDes* (bariton) ja *EFisG* (tenor). Edasi saab veel küünevõrra — eelmiste sekventsides sekundmotiiv pööratakse ümber, nii et ta

liigub nüüd ülemiselt noodilt alla ja kõikide lülide alguspunktid on *B*-akordi helidel (*Fes-Des-B-G*), sekventsilülid ise seega paiknevad dominantsetel trihordidel (näide 5). Sekvents järel aga ilmub viimane, kulminatsioonieelne «needmine» («Veel sa rauda pehmekene»), mille kujund samuti on pööratud ja algab sekundi ülemisest helist *Fes* (*E*). Kõik see nihutab tonaalse tsentrumi siin lõigu alguse *Es*'ilt veel veidi üles *Fes*'ile. Edasi saab minna täielikku kromaatikasse, ilma kindla helikõrguseta kaosesse — mida kõike «moodsas» kulminatsioonilõigus tehaksegi. Just see viimane nüanss, et kulminatsiooni eel *Es*'ilt siiski veel edasi minnakse (kuigi *Es* on põiheli *A* tritoon, oktaavis *A*'st kõige kaugem heli), kinnitab algul veidi teoreetilisena tundunud konstruktsiooni: helirida jaguneb *A*- ja *B*-akordideks, omavahel tertsidena ühendatavad helid on tonaalses aspektis lähemad kui otsesed naabrid (nn loomulikes helisüsteemides tuntud nähtus).

Sopran

rauda rasva-na ve-nik-se, rauda...

Sopran

ilma us-si- de i -la -ta,

Tenor

il-ma us-si - de i-la -ta,

Alt

Bass

i-la kombel valgunekse, ila... veerdes alla

mao mus-ta mürkideta,

mao mus-ta mürkideta, (aa)

Näide 5

Lõpuosas kordub algus — jälle kõlab muusika kolmel helil *ABC*, tekstilõigu eel ilmub parmupilli imiteerivasse fooni *Es*. Viimane oluline tonaalne sündmus jääb päris lõppu, kui «jutustamise» viisi viimane kordus («maad meil küllalt siis mõlemal») läheb üle lõpu pikkadeks orelipunkti-deks. Nimelt ilmub trihordil *ABC* lõpetava viisi kõrvale järsku sama viisi teine rida suurenduses ja hoopis trihordil *BCDes* (näide 6). Tervelt neli takti kõlab trihord *BCDes* ja orelipunkt *B* üksi, kuni tuleb jälle bassi *A*.

Sopran, Tenor  
maad meil kül - lalt...

Alt, Bass  
maad meil kül-lalt siis mõ -le -mal.

Näide 6

Mida see tähendab? Meenutades, milline sümbol on sekund «Eesti ballaadides» (ja sellest on helilooja ise rääkinud), on vaevalt usutav, et see kahe trihordi, kahe sekundisuhelise tugheli kõrvutamise «Raua needmise» lõpus puhtkõlaline nipp võiks olla.

Et asja ülevaatlikumaks teha, joonistame «Raua needmise» ehitusest kokkuvõtliku skeemi (vt joonist). Tõusvad trepiastmed skeemil viitavad üldisele pingetõusule, ka vastavate löikude faktuuri tihenemisele või dünaamilisele tõusule. Selles analüüsis oleme teiste arenduslike vahendite kirjeldamisest mööda läinud, kontsentreerudes tonaalsele plaanile, mis tundub «Raua needmise» põnevaim aspekt olevat. Oleme juba meenutanud, et Tormise vormis on tendents hoida kahe- ja kolmeosalisuse vahel teatud ebamäärasust või konkurentsi. Nii ka siin. Ilma sissejuhatusest jääb esimesse ossa, ekspositsiooni, kaks «needmise-jutustamise» löiku. Keskmise arendus koosneb samuti kahest suurest tõusust, millest viimane suubub kulminatsiooni pikka «kaosesse» (skeemil viirutatud). Lõpuosa on proportsionaalselt väga lühike, seda võiksime koodaks nimetada, kuid alguse üsna täpse kordamise tõttu funktsioneerib ta ka repriisina. Oleme rääkinud sellestki, et see kahe-kolmeosalisuse ambivalentsus võib väljendada nii, et ekspositsioon ja arendus sulavad kokku üheks pikaks pingetõusuks, tipp ja langus jälle teiseks, veidi lühemaks, kuid dramaatiliseks pooleks. Ka selline tendents on «Raua needmise» vormis olemas. Kuigi kulminatsiooni lõpuks faktuur tiheneb ja *ff*'ist saab *fff*, toimub olulisem murrang ja pööre tõusult langusele siiski üleminekul arenduse regivärsitekstilt ja kindlalt muusikaliselt süsteemilt kulminatsiooni «kaosesse» värsiga «varja nüüd vägeva looja». See viimane proportsioon, et kulminatsioon ja kokkuvõtlik lõpp annaksid eelnenud arendusega mingil määral võrreldava poole, vastukaalu, õigustaks ka kulminatsiooni pikkust, mis seda täitva materjali seisukohalt ehk ülemäärane tundub.

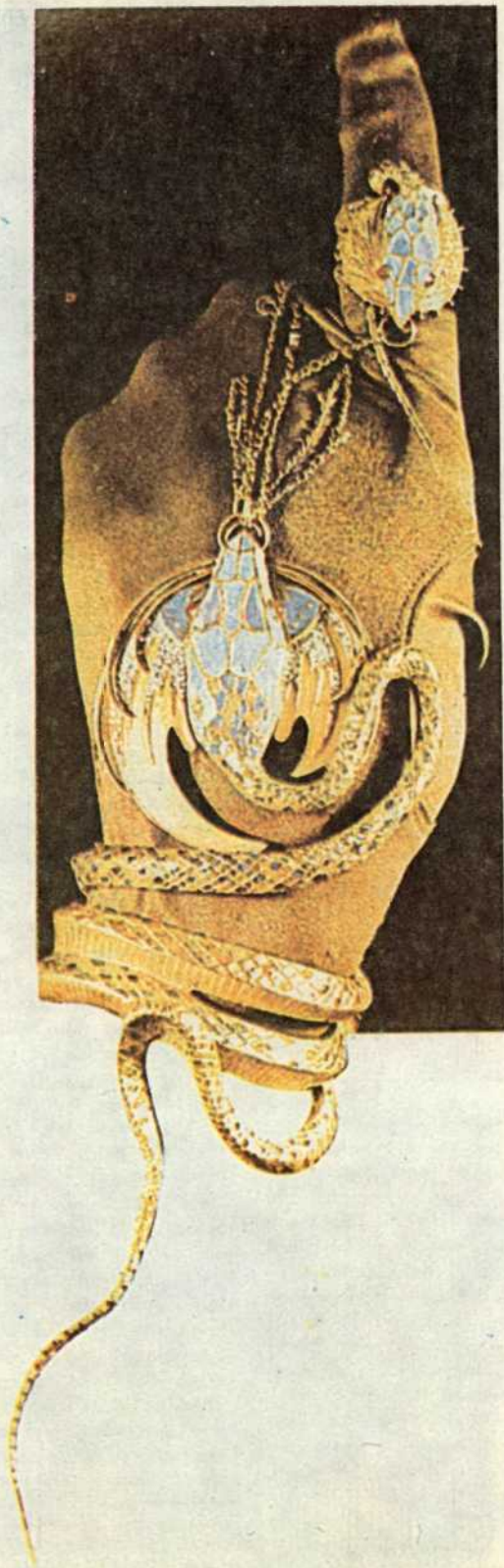
Lõpuks veel kulminatsioonist. See Tormiselt ootamatu «avangardistlik» muusikalöök on (vähemalt minus) alati tekitanud kerge ebamugavustunde. Arvasin, et koorid «ei mängi välja», ei jõua pinget hoida. Teost analüüsides võiks siiski nimetada kolm põhjust, mis ettekandest sõltumata võiksid selle tunde tekitajaks olla. Esiteks tekstist. Kogu pikast raua jõudumise ja kurjaks saamise loost on juba selge, miks Tormis seda lugu jutustab, et siin mingi nostalgilise raua-aja meenutusega tegemist pole. «Uued ajad. Uued jumalad...» — olgu see veel. Kui aga juba otse öeldakse «automaatsete sihtimiseseadmetega tuumalaengut kandvad...» ja kõik see muu, siis alahinnatakse kuulaja võimet kunsti mõista. Pealekauba on see «elektroonika viimane sõna» pandud kokku 50.—60. aastate moodsa kooritehnika võtetega: ebamäärasel helikõrgusel rääkimisega, karjumisega, kromaatiliste klastritega, sireeni imiteeriva *glissandoga*. Võiks pike-malt mõtteid mõlgutada selle üle, miks seeriatehnika ja avangardistlikud kõlavõtted mitteavangardistidest heliloojate muusikas alati halbade jõududega kokku on pandud. Näiteks kas või Messiaeni jaoks on piiratud transpositsiooniga laadid neutraalsed, neis kirjutatakse üldiselt siiski helget, «valget» muusikat. Tormise loomingus aga on «Raua needmine» kahtlemata «must» lugu. Klassikaline näide oleks siin Glinka täistooniline gamma Tšernomori muusikaliseks iseloomustamiseks, näiteid aga leiaks 27



rohkesti lähemaltki. Teiseks kompositsioonist. Kirjeldasime pikalt, kui range kord valitseb «Raua needmise» materjalis ja kuidas pinget tõstetakse materjali sisemisest süsteemist tulenevate vahenditega. Kulminatsioonilõigus see kord lõdveneb, paiguti kaob hoopis. Tundub, et see «kaos» on liiga pikk, et nii kaua ei saa süsteemi toeta pinget hoida ja veelgi tõsta. Et aga kulminatsioonilõigu selline pikkus üldiste proportsioonide jaoks vajalik, sellest oli juba juttu. Kolmas põhjus on väga suur (liiga suur?) kontrast kulminatsiooni ning ülejäänud osade vahel. Kõiges selles aga ei tasu analüüsijat liialt tõsiselt võtta, sest teksti süvenemisel hakkavad mängima järjest peenemad nüansid. «Raua needmise» teatud plakatlikkus on teisalt kindlasti ta vooruseks.







Alphonse Mucha kavand, Georges Fouque teostus. Ehisõdel Sarah Bernhardt'i portreega *Mélicande*ina E. Rostand'i «Kauges printsessis».

Alphonse Mucha kavand, Georges Fouque teostus. Kävõru Kleopatra kostüümi juurde Sarah Bernhardt'ile.

## Ka skulptuur on filmitav

JAAK OLEP



«MITME KANDIGA ÕUN.» Stsenarist, režissöör, operaator **Arvo Iho**, helilooja **Lepo Sumera**. Improviseerib **Lembit Saarsalu**. «Tallinnfilm», 1984.

Filmikunst ja skulptuur on vastandlikud asjad. Film on ajaline kunst, tema olemus on liikumises (A. Hitchcock: «Tagaajamine on mulle ikka tundunud filmikunsti väljendusvõimaluste ülima piirina»<sup>1</sup>), raidkunst seevastu on kõikidest kunstidest kõige staatilisem. Nagu raidkuju — öeldakse, kui keegi kuidagi kahtlaselt pikka aega liikumatu on. Seega on skulptuuri filmimises midagi paradoksaalset nagu A. Warholi filmis *Empire State Buildingi* seinastki, mida on maailma üheks igavaimaks filmiks peetud.

Seetõttu on mõnda üllatavatki meie filmimeeste viimase aja huvis skulptuuri vastu. Ent *Empire State Buildingit* on filmitud ka teisiti, näidates tema funktsioone ja siseelu — ning

skulptuurigi on nii mõttekam kui ka filmipärasem filmida mingit liikumist sisse tuues, kas loomeprotsessina või loomemiljööna. P. Puksi filmi «Visioon» aineks on skulptor Aime Kuulbuschi loomemiljöö: tööruumide, kaastaste, portreeteeritavate kajastamine, ning filmi väikest mahtu (1 osa) arvestades on ta sellega üpris hästi toime tulnud. J. Paavle kriitikaga («Ohkega? Miks? Kas sellepärast, et «Visioon» võinuks olla visiooniks ja esitada ühe mõistatuse mingis kummalises, ootamatus, ainult talle teada olevas vormis?»<sup>2</sup>) on juba selle pärast raske nõustuda, et minu kui filmi stsenaristi teada olid filmi eesmärgid teised ja seal ei ole püütudki okultseid nägemusi tabada. Mida nüüdisaegses skulptuuris ka äärmiselt raske, et mitte öelda, lausa võimatu tabada on.

A. Iho on oma filmis kujur Ülo Õunast sellest kindlamast teest loobunud ja näitab meile — peaausjalikult kujusid. Me ei näe loomehetki, kujuri tööd, näitusi, kaaskunstnikke, tellijaid ja üldse seda, mis iseloomustab kujuri igapäevast elu. Need napid hetked, kus Ülo Õun ise kaadris on, tutvustavad meid küll kunstniku välimusega, aga ei aita selgitada tema loomingu iseloomu ega selle eripära põhjusi. Iho näib uskuvat, et taiesed räägivad ise enda eest; või õigemini — tema moodi eksponeerituna: merrannal, rannakivide vahel, Lasnamäe paepealsel, metsas peavad need kujud kõnekaks saama. Oli kaadreid, mille vaimne lähedus Ridala luulega oli hämmastav:

Vabana vaevast  
kui kevade lind  
kesk ääretut merd ja ääretut taevast  
avar ja kergemeelne on rind

Aino Kallas on iseloomustanud Ridala luulet: «Ridala lüürika maa on kui maailm enne inimese loomist.»<sup>3</sup> Ja ka Õun Iho käsituses astub meie ette kui suur demiur, maailma esimene kujur, kes tühja, ainult loodushäältega täidetud maa oma kujudega elustab. Ka L. Sumera musika toetab seda seisukohta. Peab tunnistama, et see võte annab filmile suure jõu ja tema lummutavamad kaadrid. Igavust, mida ainult kujude näitamine oleks võinud tekitada, ei ole selles filmis grammigi. Siin saab rääkida Õuna kui kunstniku isikupära täpsest tabamisest. Iho on osanud Õunas näha toda stiihilist ja metsikut,

<sup>1</sup> З. Кракауэр. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 11

<sup>2</sup> J. Paavle. «Visiooni» visandid. TMK 1984, nr 9, lk 49

<sup>3</sup> Aino Kallas. «Noor-Eesti». Tartu, 1921, lk 79.

kultuurist puutumatu ürgset alget, mida temas ja ta kunstis tõepoolest paras annus on. Näiteks A. Kuulbuschi (või J. Soansi, M. Variku jt) töid nii filmida oleks mõtetu — tema kaunid ja rafineeritud vormikultuuriga kujud mõjuksid sellises keskkonnas absurdseina: niivõrd kindlalt on nad linnakultuuris kinni.

Oma filmiga pakub Iho uudset mõtlemisainet ka kunstiteadlastele. Nimelt on Öuna ikka puhtakujuliseks säidkunstnikuks peetud, kelle portreed, loomakujud ja kompositsioonid sobivad hästi intiimsesse keskkonda ja on oma imiteerivusega iga skulptuuriväljapaneku ehteks. Seda seisukohta toetab ka Iho, eksponeerides kuhu «Mikiver lipsuga» Draamateatri laval eesriiete avanemise foonil. Kuid Iho kaamera tõestab samas, ja suuremgi veenvusega, kui võrd mõjuvad Öuna kujud monumentidena oleksid. Väike, poolemeetrine «Maamõõtja» on Iho käsitluses — ja ta veenis selles mindki — parim monument Lasnamäele. Ka paljud teised tegelikkuses väikesemõõtmelised taiesed hakkasid loodusmaastikus, mere ja taeva taustal muinas-aegsete hiigelkujudena elama.

Kokkuvõtvalt väidaksin, et tegu oli prima filmiga kujudest, mida olen juhtunud nägema. Kunstnikest, ka skulptoritest olen kinolinal mõndagi huvitavat näinud, aga kujudest — seda küll mitte.

## Kirjud linnud kirstu päällä

JAAK LÖHMUS



«TÄHE MÖRSJA». Stsenarist T. Sarv, režissöör K. Kivi, operaator T. Talivee, kunstnik K. Pere. «Tallinnfilm», 1984. 10 min.

Laulja sees on alati laulud ja ikka leiab ta juhuse laulda. Mis sõnu parasjagu kokku säetakse, ei pruugi olla tähtis.

Regilaulust «Tähe mõrsja» (või «Salme laul» või «Salme neiu») on üles kirjutatud üle 300 variandi<sup>1</sup> ja poleks suur viga arvata K. Kivi film sinna lisaks; see on üsna omapärane kinos loetav teisend. Stsenariumi aluseks saanud tekstipõimik jääb truuks traditsioonile, midagi uut ei ole omalt poolt juurde mõeldud, aga üleskirjutuste hulgast võinuks valida ka üpris erinevaid lugusid. Nüüd kuuldav kõneleb lauliku unenäost, kuidas mereääril künneti, sinna lina külvati, kuidas põllult rõõvitud rüpetäiest sünnib une- ja laulupikku Salme-neitsi, kellele tulevad kolmed kosjad. Ta põlgab ära Päeva ja Kuu ning ehib ennast Tähe-poisile, viimaks «vikerkkaar lööb viulit» nende pulmas.

Lauluga kõrvuti pilte vaadates tekib üsna pea küsimus, milleks neid pilte üldse vaja on. Eriti kui uskuda, et «mida paremini mõistetakse regilaulu, seda väiksemaks jääb soov seda kuidagi ümber teha või täiendada».<sup>2</sup> Kas regilaulu kinos pildistades ei toimita samuti, nagu omal ajal klaveriga rahvalaulu saatel? Et on ju hea, kui pilt ka juures?

Esimene võimalus: film tehti meie ja meie laste harimiseks. Et kuuleksime rahvalaulu ja näeksimis rõivakunsti. See eeldus oleks siiski primitiivne ja film on liiga keerukas, liiga raskesti jälgitav, et olla mõeldud üksnes lastele muinasvara serveerimiseks. Tülikas on vaadata pilte, kui tahad märgata laulusõnu, ja vastupidi. Ehkki lapsi on vist küll silmas peetud, kui näidatakse lausa naiivselt: korduvat «muinasjutu-värvava»-motiivi või vöö-kohta. Lauldakse vööst ja juba libisebki ekraanil mööda vööke.

Kalju Kivi neljas film, nagu eelmisedki, võiks olla lühem — küllap pole veel täpset vormitaju saavutatud, kui kümme minutit paratamatult ekraaniaega kipub venima. «Sõlme» ja «Tähe mõrsjaga» lähenes Kivi oma materjalile, on ta ju lõpuks ka rõivakunstnik, ja need õnnestusid tal rohkem. «Paberileht» (1981) tundub nüüd isegi sulepeast imetud ning «Pagar ja korstnapühkija» (1982) jäi käe harjutuseks. Kuigi ka «Sõlm», mis mõjub triki- ja naljafilmina, võiks olla terviklikum. «Sõlme» ja «Tähe mõrsjaga» näikse Kivi olevat ka püüdnud ületada esimeste filmide õpetuslikkust.

Küllap on regilaulu niisama keeruline kinopildiga kokku viia nagu süvamuusikatki. Vähemasti nagu klaverisaateks laulule film ei kujune. Juba märgitud naiivsused on lavastatud ehk selleks, et mustrite ja värvide kooskõla heli ja sõnaga ei jääks liiga abstraktseks. Näeme siis tarekesi ja nukukesi. Lapsed saavad aru(?). Aga vaatajat, kes tahaks lihtsalt lasta end

laulul kanda neidsamu värvi- ja mustri vaheldusi nagu eemalt kaedes, hakkavad nood iluasjad häirima. Sõnast ja pildist võrsuv mõte, et maapealne ornamentika on taevatähiste peegel või kui soovitakse — mõrsja, on kena ning seetõttu on päris ilus vaadata valguse viikumist ekraanil, ja kujukesed ning värvakesed tooksid meid nagu taas maale. Ning ometi on sel kenal mõttel liigne tekstiilimekk.

Film lõpeb Taevapuu ehk Linnutee kujutisega ning sõnadega «kirjud linnud kirstu päälla». Viimane rida hindab hästi T. Sarve, K. Kivi ja K. Pere rahvalaulutõlgenduse tulemust. Meile on pakutud justkui kirstutäis vanavara — laulusõnu ja värvilisi rõivatükke. Ent kirst on kinni. Kaks võimalust: kas filmi ülesehitus — näiteks nelja põhiheli (flöödi, pampupilli, trummi ning inimehääle) ilmumise järjestus ja seos öle-, vere-, taevakarva ning muude värvide ja mustrite vaheldumisega ekraanil on liiga esoteeriline või hoopis juhuslik. Tundub viimast, kuna ka side konkreetsete kujunditega on hämar ja ilustav. Ühtset elamust ei teki. Tihti üpris õnnestunud filmipilt jääb paraku üksnes kirjuks linnumänguks rahvalaulu pinnal.

Üks võimalus on siiski — kui me usume ja eeldame, et film võib ka laul olla, — proovida ekraanil eesütlejale järele laulda. Ehk siis sulaks kinos nähtav-kuuldav elamuseks, mida võib võrrelda elamusega, mis saadud lihtsalt nõnda pika regilaulu laulmisest ning ootamatust vaiki- misest selle lõpul.

<sup>1</sup> Vt kas või «Eesti rahvalaulud» II kd, Trt, 1932, lk 51—220 ja 487—499.

<sup>2</sup> T. Sarv. «Regilaul ja professionaalne muusika» — «Sirp ja Vasar», 1980, nr 38, lk 13.

## Ei ole need laste laulud. «Kalevala» ja «Rauaaeg»

ANDRES HEINAPÜÜ



*Sampo tagumine. Esiplaanil Ilmari (Vesa-Matti Loiri) ja Tiera (Esko Salminen).*

28. veebruaril möödub 150 aastat E. Lönnroti koostatud «KALEVALA», soome rahvuseepose 1. osa esmatrüki ilmumisest. Käesolevat aastat tähistatakse Soomes ja Karjala ANSV-s ning UNESCO korraldusel kogu maailmas «Kalevala» aastana.

«RAUAAEG». Režissöör K. Holmberg, stsenaarist P. Haavikko, operaator T. Kapanen, kunstnik E. Suominen, helilooja A. Sallinen. Osades: K. Kahra (Väinö), K. Heiskanen (Juoko), V.-M. Loiri (Ilmari), T. Wenzel (Lemminki), E. Kull (Kylliki) jt. «Oy Yleisradio Ab», 1982.

Kalle Holmbergi kohta kirjutatud «Kes?»-loos (TMK 1984, nr 3) väidetakse, et «Kalevala» eepose järgi tehtud film «Rauaaeg» saanud nii publikult kui ka kriitikas hea vastuvõtu osaliseks. Nii sirgjooneline 1983. aastal «Prix Italia'ga» kroonitud Soome 4-seerialise telefilmil võidukäik küll ei olnud. Pärast seda, kui «Kalevala» võltsimise ja pilamise vastu protesteerivad lugejajkrjad olid inspireerinud ulatuselt ainulaadse diskussiooni soome filmi- ja televisiooni-kriitika ajaloos, tellis «Suomen Kuvalehti» avaliku arvamuse küsitluse «Rauaaja» publikumenu üle. Selgus, et «väga» meeldis film 7, «üldiselt» 10 ja «mõnevõrra» 29 protsendile televaatajatest.

Ent alustagem otsast. Kalle Holmberg kinnitati Soome *Yleisradio* TV 2 poolt «Kalevala» järgi tehtava filmi «Rauaaeg» režissööriks 1977. aastal. Algul kavatses ta kirjutada stsenaariumi ise (koos Ritva Holmbergiga), kuid peagi taipas, et «Kalevala» igivana sõnumi nüüdisaega toomiseks läheb tal vaja tänapäeva luuletaja abi. «Lahendus oli varsti käes: keegi muu kui Paavo Haavikko<sup>1</sup> ei saanud kõne alla tulla,» meenutas režissöör ühes hilisemas intervjuus.

1977. aasta kevadel telliti Haavikolt stsenaarium, meeskonda arvati veel helilooja Aulis Sallinen<sup>2</sup>, kunstnik Ensio Suominen ja operaator Timo Kapanen. Võtteid alustati 1978. aastal, üle kivide ja kändude (tehnilised viperused; ilmastikust sõltumine: ainult 10 protsenti võtetest tehti stuudios; mitu streiki) saadi film, tõi küll, kaks seeriat lühemana kui kavatsatud, 1982. aastal siiski valmis ja ta esilinastus televisioonis märtsis-aprillis. Kahjuks jäi filmimata ka Haavikko stsenaariumi keskne ja kir-

<sup>1</sup> 1984. aasta Neustadi rahvusvahelise kirjandusauhinna laureaadi (edestas Jorge Luis Borges) Paavo Haaviko teostest on eesti keelde tõlgitud romaan «Isiklikud asjad» (1967), luulet antoloogias «Kõne voolab voolavas maailmas» (1967), novell «Lumetu aeg», «Soome novellis» (1968), poem «Nelisteist valitsejat» ja aforisme kogust «Kõnelda, vastata, õpetada» (ühiste kaante vahel 1976). Lisaks luüriilistele ja eepilistele žanritele on Haavikko viljelnud ka draamat. Tema kirjanduslikult kõrgetasemelisi näidendeid on peetud repliikide mitmemootmelisuse tõttu raskesti lavastatavaks, kuid näit «Agricola ja rebase» K. Holmbergi lavastuses tunnistas teatrikriitika õnnestunuks.

<sup>2</sup> Kuigi A. Sallineni loomingu põhiosa moodustab instrumentaalne kammermuusika, on ta suuremaid looreidid lõiganud ooperitega: P. Haaviko stsenaariumile kirjutatud «Ratsamees» («Ratsumies», esietendus 1975) võitis Põhjaamaade

janduslikult tugevaim Kullervo osa. Küllap selle kompensatsiooniks lavastaski K. Holmberg järgmise teatritööna veel enne filmi lõplikku valmimist KOM-teatris Aleksis Kivi «Kullervo».

«Kalevala» motiivistikust pääses filmilindile Ilmarise hõbenaise tagumine, Väinämöise—Joukahaise—Aino lugu ja Väinämöise Põhjalasse sõit (1. jaos); sampo tagumine (2. jaos); Lemminkäise seiklused (3. jaos); 4. jagu on pühendatud sampo röövimisele ja vaidlusele selle ümber. Kõiki motiive on tõlgitsetud suhteliselt vabalt, vahel poleemiliseltki, lisaks sisaldab film Haavikko ja Holmbergi vaba fantaasiat ja/või muudest motiividest inspireeritud löike (kõige mahukam neist Holmbergi Põhjala pulma visioon).

Samal ajal kui televisioonis näidati filmi, ilmus kirjastuselt «Otava» Haavikko stsenaarium, eepilist, luüriilist ja dramaatilist algut ühendav teos, millele kirjanduskriitikud üksmeelselt kõrge hinnangu andsid. Kired hakkasid möllama rohkem filmi ümber; siin sai ka stsenaarium oma osa etteheidetest kätte. Päevalehed, mis siiani olid imutanud põhiliselt heatahtlikku huvi Soome kõige kallima ja suurejoonelisema telefilmil võtete vastu, asusid avaldama vaatajate protestikirju «Kalevala» võltsimise, vägivalla propageerimise, amoraalsuse ja muu sellise vastu «Rauaajas». Klaperjahist jäi kõrvale ainult vasakpoolne ajakirjandus. «Rauaajale» andis hävitava hinnangu ka «Kalevala» uurija professor Väinö Kaukonen, kes väitis, et «Rauaajas» polevat midagi uut, et film olla «Kalevala» hale paroodia, mida polevat võimalik mõista «Kalevalat» tundmata. Kes aga tunneb «Kalevalat», sellele on selge, et Lönnroti teos on Haavikko—Holmbergi omast palju parem. Suurem osa professionaalsetest kriitikutest suitis siiski säilitada rahu, et asjalikult nii filmi ennast kui ka tema ümber tekkinud kära analüüsida.

Kõige kummalisem, et suurem osa ägedaid kriitikuid ärritanud seikadest olid Haavikko ja Holmbergi varasema loomingu taustal täiesti ootuspärased. Näiteks Haavikko sampo-tõlgendus, millele vist küll kõige enam vastulauseid osaks sai, oli tuntud juba 1974. aastast. Artiklis «Sampo — Bütsantsi rahaväki»<sup>3</sup> seletab ta lausa lennartmereliku veenvusega Põhjala Bütsantsiks: põhjamaa inimesed võivad Konstantinoopoli

<sup>3</sup> P. Haavikko. Sampo — Bysantini rahaväki. — Kogumikus: Mitä — Missä — Milloin, 1975. Helsinki. 1974.

laiuskraadil saada «pimeda Põhjala» elamuse kiirest päikeseloojangust. Põhjala emanda prototüüp on Haavikko järgi keisrinna Zoe (978—1050) ja sampo Büttsantsi rahalöömismasin, mida taheti röövida, et ise raha lööma hakata. Sel tõlgendusel põhineb ka Haavikko poeem (eepos) «Kakskümmend ja üks» («Kakskymmentä ja yksi», 1974)<sup>4</sup>.

Sellest hoolimata hakati alles pärast filmi esitamist sampo «kapitalistlikuks väljapressimismasinaks» muutnud filmitegijaid kommunistlikus propagandas süüdistama, kuigi ka Kalle Holmbergi nii mõnegi teatripoliitilise skandaali põhjustanud vasakpoolsed sümpaatiad olid varem üldteada. Kaalukaim sampo madaldamise vastane sõnavõtt ilmus V. Kaukoneni sulest: «Juba poeemis «Kakskümmend ja üks» tõlgendas Haavikko Büttsantsi rahalöömismasina sampoks; nüüd on tulnud lisaks valeraha motiiv. (Tegelikult oli valeraha motiiv varjatult olemas juba «Kahekümmes ja ühes»: kui omaniku käes löi veski õiget raha, siis röövida taheti teda just valeraha tegemiseks — A. H.). Seegi pole midagi uut. Kui Akseli Gallen-Kallela maal «Sampo tagumine» oli XIX saj 90. aastail Stockholmis näitusel, küsis keegi külastaja kaaslaselt, mida see kujutab ja sai vastuseks: «Küllap soome valerahategijaid metsas.» [---] Akki on Haavikko sealt oma idee saanud.»

Ometi näib, et Holmberg on stsenaariumi just Haavikkolt tellinud ka tema sampo-tõlgenduse tõttu. Ja seda sugugi mitte kommunistliku propagnnda tegemiseks, vaid eelkõige filmispetsiifika

<sup>4</sup> Põhjalikumalt nii tõlgendusest kui ka selle taustast vt H. Sihvo, Soutu Bysantiini. Joensuu, 1980.

pärast: filmis saab näidata ainult midagi konkreetset, mitte ähmast või mitmetähenduslikku tõlgendust. On tarvis eset, mida taguda ja röövida. Olemasolevatest sampo seletustest (vt M. Kuusi ülevaadet «Keeles ja Kirjanduses» 1984, nr 8) paistab Haavikko oma olevat kõige filmilikum. Kuidas filmida näiteks maailmasamba röövimist, mille ühes otsas on Põhjanaan? Kuidas saaks sepp nõiatrummi sepistada? Konna jälle poleks mõtet röövima minna. Ja Nõukogude—Soome ühisfilmi «Sampo» män-guveski mõjus isegi lastemuinasjutu tarvis mannetuna.

Sampo tõlgendus oli vaid osa eepose konkretiseerimisest filmi jaoks. Soome eelkinematograafilise rahvusromantilise «Kalevala»-traditsiooni jätkamise korral oleks filmist saanud naiivne muinasjutt. Võib-olla on soome rahvale tarvis ka monumentaalset rahvusromantilist «Kalevala» ekraniseeringut, arvas üks kriitikuteist, kuid õige aeg sellise tegemiseks on möödas.

P. Haavikko «Rauaaeg» algab sõnaga: «Unusta. Unusta Kalevala, ta kangelased, sõnad, sõnumised; unusta, mis oled neist kuulnud; pildid, mida oled näinud. Unusta! Siin nad on.» (Tege-laste nimedki on osalt muudetud: Väinämöisestä on saanud Väinö, Joukahaisest Jouko, Ilmarisest Ilmari, Lemminkäisestä Lemminki.) K. Holmberg kommenteeris käsikirja algust ja enese suhtumist sellesse nii: «Haavikko esimesed sõnad panid mu järele mõtlema. See oli võti Põhjala pimedusse, lahendus Kalevala mitmetähenduslikule mõistatusele.

Väinö (Kalevi Kahra)



*Lemminki (Tom Wentzel)*



*Kyllikk: (Elle Kull)*



*Lemminki ema (Solveig Lab-  
bart)*





*Pohjala põletre.*



*Isä E. Salminen, Pohjala  
(Esko Salminen) ja  
hänen vaimonsa  
Lena (automaatti).*

*Pohjala tütar (Lena Meriläinen) pulmaehetes*



[ - - - ] Kalevala tegelased on olnud meie kujutavas ja helikunstis, nagu ka kirjan-  
duses, vaprad kangelased. Leino, Sibe-  
lius, Gallen-Kallela on mananud esile  
toremaid pilte soomluse hämaraist al-  
gusaegadest. Kuid täna on oht, et kul-  
tuur ja kooliharidus on pleegitanud  
need pildid konventsionaalseteks visioo-  
nideks ja lamedateks klišeudeks. Neist  
ma ei läinud lendu, ei näinud võimalusi.»  
Ja teises intervjuus: «Traditsioonide  
raskusest pidi vabanema, aga see oli  
raske. Kuidas vabaneda müütide ja lä-  
heneda tänapäevale. Müütide, staati-  
liste kipskujude tagant tuli leida ini-  
mene, temast kinni hakata.» Juha Parta-  
nen interpreteerib teoreetilisemalt:  
«...meile kõikidele tuttav Kalevala-  
traditsioon on tooniandvalt soome rah-  
vusliku tõusu ideoloogia. Selles sisalduv  
keskne nägemus vaimujõust, sõna ja lau-  
lu väest on andnud jõudu rahvuskul-  
tuuri arengule... Sellest mütoloogiast  
on «Rauaaja» tegijad tahtnud eemaldu-  
da. See ei tööta ju enam.»

Filmis demonstreeritakse sõna jõudu  
nii, et Väinö (Kalevi Kahra), selle  
asemel, et Joukot kaelani sohu laulda,  
ajab teda tappa tahtva Jouko segadus-  
se, küsides: «Mitu korda on sinu tapja-  
mõök minu pussist lühem?» ja paneb  
pussi Jouko kõrile. Loomulikult väl-  
jendub selles stseenis muutunud käsitus  
sõna jõust ja selle kasutusviisidest. Ku-  
jutlege nüüd, kuidas oleks filmis välja  
näinud stseen algsel, kalevalalikul ku-  
jul: Väinämöinen laulab (missugust  
laulu? — Lõnnrotil seda öeldud pole),  
kuri ja võimas, taustaks võiks olla sünge  
taevas ja tuulevihin, ehk kõuegi kõ-  
mahatusi, ja maa neelab Joukahaist. Sel-  
lised filmi-imed olid juba 50. aastate  
lõpuks muinasjuttfilmide poolt lootuse-  
tult ära kulutatud, katastrooffilmide  
ajastul niisugused trikid enam ei mõju.  
Tunduvalt suurejoonelisem Toonela jõe  
tühjendaminegi «Rauaaja» 3. jaos tun-  
dus kuidagi banaalne.

Traditsioonist eemaldumise üks viise,  
mis võimaldab ühtlasi realismiillusiooni  
luua, on paigutada tegevus mingisse  
kindlasse minevikuaega, «Rauaaja» pu-  
hul teenivad seda eesmärki kujundus  
ja rekvisiidid rauaaja motiividel. Ensio  
Suominen ehitas filmimise tarvis kaks  
rauaaja küla: Kalevala Ilomansi ja Põh-  
jala Pinsiösse. Seejuures pole püütud  
püsida rangelt ajastus (muuseas, ajaloo-  
line rauaag on soome keeles *rautakau-  
si*, filmi peakiri «Rauta-aika»), mille tu-  
lemuseks olid etteheited ajaloo- ja ar-  
heoloogiaspetsialistidelt.

«Kalevala»-ainelisest (pseudo)müto-  
loogiast võib eemalduda ka iidse (pä-  
ris)mütoloogia abil. Filmis on kasuta-  
tud soomeugrilist karupeiede motiivi, sis-  
se toodud kristlikugi (bütsantsi?) kul-  
tuse atribuute, kõlab apostliku õigeusu  
kirikulaul (formaalne õigustus: teise  
aastatuhande esimestel sajanditel algas  
karjalaste kristianiseerimine).

Pekka Tarkka leiab «Kalevala» lugu-  
de konkretiseerimises saagade mõju.  
Rahumeelseks peetud eeposest (kuigi  
«Kalevala» keskne sündmus on sampo  
röövimine — õiglane vägivald, kuid  
siiski vägivald) leidis Haavikko mõõga-  
poeesiat.

Iidselt boreaalne on filmis veel Panu  
Rajala täheldatud arktiline huumor:  
võimalus pilgata austust kaotamata.  
Seda eneseironiaks nimetada poleks  
päris täpne, arktiline huumor on pigem  
vanakreeka traagika vaste negatiivis:  
lahendus (*katharsis*) pole siin hirmu ja  
kaastunde, vaid naeru ja kaastunde tu-  
lemus.

Arktilise huumoriga harmoneerub  
Haavikko teksti lihtne, ent paradoksidest  
kubisev stiil. Põhjala tütar ütleb Väi-  
nöle, kui see on ta hinda küsinud: «Olek-  
sid saanud, kui poleks palunud, oleksid  
jõudnud, kui poleks kiirustanud.» Reg-  
givärsi baroksetest paralleelismidest läbi  
tunginud, on Haavikko jõudnud ka sisu-  
liselt lihtsaimani, lähenenud mingile  
üldkehtivale universaalmüütikale, tehes  
sellega võimalikuks mitmed kultuurilae-  
nud nii raamatus kui ka filmis.

«Rauaag» kõneleb inimeksistentsi  
kesksetest probleemidest: rikkusest ja  
vaesusest, armastusest, loomisest ja hä-  
vitamisest. Teised põhiteemad keerlevad  
filmis ümber armastuse, on temaga nii  
või teisiti seotud. Viimases jaos ütleb  
Väinö: «Kolme asja olen maailmas  
kartnud: vaesust, surma ja armastust.»  
Keskseim on hirm armastuse ees filmi-  
mata jäänud Kullervo-osas, mille puu-  
dumine on mitmete arvustajate meelest  
filmi keskendatusele kahjuks tulnud.

Filmi kolm peategelast on, igaüks  
omal viisil, hädas naistega. Väinö ja  
Ilmari tegevust käivitavaks jõuks on  
naine. Sampot taob Ilmari naise pärast.  
Ta loodab leida armastust töö läbi, kuid  
saavutab ainult võltsväärtusi. Hõbenai-  
ne, kelle ta enesele teinud on, sarna-  
neb õigeaga, aga on vale, nagu rahagi,  
mida sampo jahvatab.

Väinö, tark, kaval ja võimukas mees,  
loodab saada naist käskides, ostes, pet-  
tes, võimatuid ülesandeid täites, ehkki  
saaks palumatagi. Lemminkil on naisi

nii palju käepärast, et tal pole mahti neid armastada — ta pole ka suuteline midagi looma, tema pärisosaks on hävitamine.<sup>5</sup>

Nüüd veel eraldi julmusest. «Rauaaeg» on julm film, kuid ta ei propageeri vägivalda, vaid hoopis näitab selle tegelikku koledest. Kui kättemaksja Lemminki viimases seerias astub minevikust tänapäeva, seletama, kuidas kõik oli, ja läheb keset tulemerd, kompenseerimaks samporöovi ebaõnnestumist, Sigtunat hävitama, siis on see hoiatus.

P. Tarkka on Haavikko jutustamisviisi «Rauaaegas» iseloomustanud sõnadega «homeeriline aeglustus». K. Holmberg on seda küllalt õnnestunud (kuigi mitte alati) edasi andnud. Filmis on suur osa A. Sallineni muusikal ja Soome looduse avarusel, mis T. Kapaneni kaamera läbi nähtuna väga harva klantspilditaoliseks muutub. Repliigid on tihti öeldud justkui tsitaatidena, realismist väljaspool, tõdeb K. Haikara. See, et «neil lihtsaimgi asi pagana kaua aega võtab» (jälle Haikara) võib ju mõnele igav tunduuda, kuid Haavikko näiliselt lihtsa teksti päralejõudmiseks läheb seda aega tarvis, ja mis peamine, too «homeeriline aeglustus» annab filmile eeposliku majesteetlikkuse.

Ka tegelased on suursugused: Väinö võiks faabula järgi olla petis ja rumal naistekütt, kuid Kalevi Kahra mängib ta tõeliseks teadmameheks, Vesa-Matti Loiri Ilmarist oli juba juttu. Solveig Labbarti Lemminkäise emast võib küll uskuda, et ta oma poja ellu äratada suudab, ning kindlasti on see ülev ja üllas toiming. Tom Wentzeli Lemminki on kujutatud hoopis teises võtmes: algul pole ta tõsiselt võetav, hiljem on hirmuäratav.

Filmi juhib suurel määral unenäoloogika ja unenäoline poeetika. H. Sihvo on siit impulsi saanud laiemaks üldistuseks: ta vastandab «Rauaaaja» unenäolisuse massikultuuri dallaslikele võlts-

<sup>5</sup> Lemminki röövitud naise Kyllikki osa mängis eesti näitleja Elle Kull. Soome kriitika suhtus E. Kulli osatäitmisse soosivalt. Pretensioonid olid suunanud rohkem lavastajale, kes olevat andnud vähe võimalusi naiskujude väljajoonistamiseks. Feministid läksid koguni põhimõtteliseks: nende meelest oli naise filmis kujutatud ebaväärikalt. Kulli puhul leidis osa kriitikuid, et ta eestipärane soome keel oli kole kuulata, teiste meelest jälle oli ta pehme hääldamine sümpaatne. P. Rajala meelest sobib Haavikko tekst paremini võõrapärasele hääldusele, mis oli iseloomulik veel rootslastele S. Labbartile ja T. Wentzelile. Muus osas jäid arvustajad E. Kulli särava osatäitmisega rahule. (E. Kull mängis Kyllikki osa ka P. Liski «Kalevala» lavastuses Tallinna Draamateatris.)

unelmatele ja lisab: «Ometi jookseb raha järele pool inimkonda. Teine pool, räbalais nagu Kalevala rahvas ilma sam-pota, on valmis röövretkele minema. Selles «rauaaja» ja praegusaja samasus peitubki.»

Mõned arvustajad on väitnud, et «Rauaaeg» kõneleb tänapäevast. Vaevalt. H. Sihvo on seoses «Kahekümne ja ühega» rääkinud paralleel- ehk anakronistlikust tehnikast: «Haavikko tahab öelda midagi maailma sündmuste samasusest, teiselt poolt aga ahvatleda lugejat mõtlema, kas kõik ikka on muutumatu.» Juha Partanen on kategoorilisem: ««Rauaaeg» eitab ajaloo liikumist. Selle läbi-lõhki mehine fantaasia ei saavuta mehe ja naise suhte arenemist inimese ja inimese suhteks,» lisab aga samas, et lohutamatus kunstis ja lohutamatus elus on loomult erinevad — esimene neist võib meile pakkuda lahendava elamuse.

Kuid tagasi Väinö Kaukoneni juurde. Tal on kahtlemata õigus, et «Kalevala» (nagu muugi tausta, näiteks soomeugri mütoloogia, sotsiaalpsühholoogia, psühoanalüüsi, kapitali esialgse akumulatsiooni seaduspärasuste jpm) tundmine tuleb «Rauaaaja» mõistmisele kasuks: mingil tasandil on film paratamatult poleemiline Lönnroti suhtes, veel enam aga «Kalevala» senise tõlgendustraditsiooni suhtes. Kuid Kaukoneni kartus, et välismaal, kus «Kalevalat» ei tunta, ka filmi vastu ei võeta, osutus valeks. «Rauaaeg» haakub liiga hästi inimlike põhimõtudega, nii et «Kalevala» mitetundmine, mis tagab eelarvamuste puudumise, võib filmi mõistmisele isegi kasuks tulla.

Kuigi Soome telefilmi «Rauaaeg» ei saa pidada kõiges ideaalselt õnnestunuks (ei maksa end liialt segada lasta välismaisest auhindamisest), on soomlaste tulemus oma eepose ekraniseerimisel siiski tähelepanuväärne: on sündinud täisväärtuslik kunstiteos, mitte rahvuslikku uhkust õhutav illustratiivne ilupilt. Seejuures ei ole kaotatud sidet «Kalevalaga».

#### KIRJANDUST «RAUAAJA» KOHTA

P. Rajala. Rauta-aika. — «Parnasso» 1982, nr 4, lk 233—236.

K. Haikara. Rrautaa? — «Teatteri» 1982, nr 4, lk 8—9.

K. Haikara. Olkoon ollut. — «Teatteri» 1982, nr 5—6, lk 25.

J. Partanen. Keskustelua Rauta-ajasta. — «Kulttuurivihkot» 1982, nr 4, lk 40—41.

P. Laaksonen. Rauta-ajan kevät. — Suomalainen vuosikirja 1983. Helsinki, 1982, lk 104—112.

## Eksootiline erak teiste teatrite hulgas . . .

REIN AGUR

Kui ma kevadel sain lugupeetud toimetajalt tellimuse teha ülevaade Nukuteatri viimase hooaja tööst, siis otsustasin, et ainult selle hooajaga ma ei piirdu, kas või salakaubana sokutan sisse ka selle, millest on välja kujunenud antud hooaeg. Nii et on see siis nüüd ülevaade hooajast 1983/84 või on see probleemide ring, millega Nukuteater juba aastaid on tegelnud ja mida lahendama jääbki? Ei tea. On ka selge, et ma ei hakka meie tööle hinnangut andma, see oleks ülimalt taktitu. Saan siis vaid arutleda meie tööst ja elust. Ühes olen aga kindel: ajakiri «Teater. Muusika. Kino» on ENSV Riikliku Nukuteatri ees mingil määral võlglane, sest kogu oma ilmumise aja jooksul pole Nukuteatri uuslavastused tema veergudel kajastamist leidnud (vaid kahest festivalist, milles meie Nukuteater on osalenud, on ajakirjas juttu olnud). Sellest ajast aga, kui ilmus ajakirja esimene number 1982. a on Nukuteatri toimunud 18 esietendust. Mitte ühelegi neist pole ajakiri oma huvi osutanud. Kahju küll! Sest ka meie kultuurileht ei ole just agar Nukuteatri tööd valgustama, lavastustest kirjutajaid peaaegu et polegi — nii jääb Nukuteater meie kultuuripilti talletamata. Tulevastele teatriajaloolastele on siin juurdlemiseks ainet . . . kaotajaks pooleks aga Eesti teatriajalugu. Nii et ajakirja sõnavõtte jääme ikka ka edaspidi ootama.

Eestis on nukuteatrit tehtud, jah, ainult 50 aastat. See teatriliiik pole mitmetel põhjustel veel jõudnud tähelepanu haaravalt Eesti teatrilukku jäädvustada ning meie rahva teatritraditsiooni juurduda. 1935. a suvel hakkasid Tallinna tivoliaias (praegune Ohvitseride Maja park) T. Poska ja abielupaar S. ja H. Siirak esimestena eestlaste seast nukkudega rahvast lõbustama. Aga juba järgmisel aastal lavastati L. Kalmeti juhtimisel Tallinna Draamateatris esimene nukunäitemäng lastele. Draamateatri näitlejad A. Talvi, S. Reek, O. Liigand, S. Siirak, V. Alev esitasid O. Lutsu «Nukitsamehe». See oli marionetteater ja seda nukuliiki viljeldi Eestis veel palju aastaid pärast sõdagi. Sajandite jooksul on meie

maad ikka külastanud rändnukunäitlejad: sakslased ja venelased, oli ilmselt ka poolakaid. Nad on kahtlemata olnud eestlastele huvipakkuvad, kuid kahjuks pole meie rahva seast sellel alal järgijaid leidunud. Ka Väikesest Illimarist ei tulnud. Valus-kaunilt on F. Tuglas jäädvustanud nukkude lummava toime oma Illimarile. Ja nii on nukuteater jäänud Eesti inimesele ikka pisut eksootiliseks erakuks teiste teatrite hulgas, nagu poleks ta päris teater. Momendil peab tõdema, et ENSV Riiklikust Nukuteatrist kirjutatakse ja teatakse mõnel pool väljaspool meie vabariiki palju rohkem kui siin. Me ei pea end muidugi prohvetiks, kes . . .

Eesti nukuteatri alustajad tegid teatrit lastele, sellisena on meie suund püsinud ja jätkub. Niisugusena on Nukuteatri tegevus meie rahva teadvusse kinnistunud. Siiski on vahetevahel ka täiskasvanutele nukuetendusi tehtud ning edaspidi tahame täita teatri õhtused saalid täiskasvanuist vaatajatega, kes loodetavasti ka seda teatriliiiki vajavad. Väga oluline on see veel meie näitlejate professionaalse arengu tagamiseks.

Mis see on, mida me oluliseks peame ja mis meie «vankri» veremas hoiab ning mööda Eestimaad meie sõiduõiguse annab? Eelkõige püüame lastes arendada armastust teatri vastu ja kasvatada sise- mist vajadust kaunite kunstide järele, ka kodu- ja kodumaa-armastust — patriotismitunnet, mis hõlmab ju kõiki harmoonilise inimese intellektuaalseid ja emotsionaalseid väärtusi. Vahendid selleks modifitseeruvad aja muutumisega.

Tänapäeva elurütm ja -laad on rullinud meid niisugusteks, nagu me parajasti oleme: rutakad, harva peatuvad, et järele mõelda, sageli pinnapealsed, tihti vastutustundest vaesed, ülemäära egoistid ja künilised. Ülimalt pingetatud poliitiline situatsioon maailmas, meie sotsiaalpoliitiline seis selles mõjutab kahtlemata ka lapsi. Käimasoleva koolireformi elluviimine, toitlusprogrammi täitmine, pioneerielu täiustamine, tehnikarevolutsiooni saavutuste järjest otsustavam lülitumine kooli õppeprogrammi, vastuolud internatsionalistliku

kasvatuse ideaalide ning reaalsuse vahel — see kõik ja palju, palju muud kujundavad meie lapsi. Ka urbaniseerumine ja maaelu linlikuks muutumine, kõigile selgeks saanud entroopia ähvardav oht, järjest paksemaks trükitavad looduse punased raamatud; loodust, inimelu ja inimväärikust alahindavad kuriteod maailmas. Meie kasvava põlvkonna teadvusest see mööda ei lähe ning seda mõjutamata ei jäta, nagu ei jäta lastelegi mõju avaldamata maailmas valitsev tuumasõja oht. Ka vasturääkivused täiskasvanute maailmas, vasturääkivused «vananenud» tōdede ja tänaste tegude vahel, ideaalide ja praktika vahel mõjutavad negatiivselt meie kasvava põlvkonna arengut.

Teatriarmastus tuleb siis, kui inimene saab teatrist seda, mida ta vajab. Ja vajab ta ikka «midagi hingele». Suur norralane N. Grieg on öelnud: «Kunst peab vaimustama eesrindlike ideede ja tundmustega, neid levitama. Muganduda aga sellele, mis me eeldib publikule — see on kergema vastupanu tee ja pole ausale kunstnikule kohane.» Teater saab avada lapse silmad, nägemaks maailma nii nagu ta ise poleks seda osanud, ning avama südame selleks, et nähtu ja tunnetatu teda emotsionaalselt mõjutaks, temas paremaid omadusi kujundaks.

Jälgides koolielu, on paljud lastele loovad kunstnikud märganud, et kaasa-tundmine ja kaastunne meie koolides, eriti marmutkoolides, on ähvardavalt vähene. Ja ometi on harmooniliseks inimeseks kujunemisel just need iseloomuomadused põhilised, sest nad hõlmavad tervet kompleksi inimese eetilisi ja maailmavaatelisi väärtusi. Kodutänavat ja kodumaad, naabrit, sõpra ja ühiskonda, koduplaneeti ja maailmaruumi ja veel palju muud peab inimene endas tunnetama, et selles kõiges leida oma koht. Teater saab seda kõike õpetada poeetilise sõna ja kujundi kaudu. Nii läheb see hinge, laseb vaadata endasse, madal-dab valuläve, aitab mõista kaasini-mest, teeb inimlikuks.

Huumor on nukuteatrile omane. Ka lastele on huumor ja elurõõm omased, kõik terved inimesed on rõõmsad. Veel hiljuti peeti nukuteatrites ainuvõimalikuks esitada lõbusaid didaktilisi lugusid. Täna-seks on teatrid hakanud üle saama kergekēelisest naerutamisest ja sellega kahtlase väärtusega populaarsuse taot-lusest. Me suhtume oma laps-vaatajasse täie lugupidamisega ja sellepärast tuleb tühist naerutamist tema lollitamiseks pida-da. Mõnikord heidetakse meile ette,

et meie etendused on raskesti mõistetava-d ning liiga tõised. Aga me teame, et mitte kõik ja mitte kõigile pole see nii. Lastega on nii nagu täiskasvanutega-gi, ühed on erksamad ja teised tuimemad. Oluline on ka lapse iga, kuid just elu-kogemused, perekonnast ja koolist saa-dav vaimsus võimaldavad etendustest elamusi ammutada. Me ei või kasvatada infantiilsust, valides dramaturgiat (kui seda dramaturgiaks nimetada saabki), kus konflikt on tekitatud hea ja veel parema vahel, kus õrnutsemine ja naeru-tamine ning pseudoilu taandatakse eten-duse lõpus õpetlikule moraalile. Olgugi, et see üleskutse eraldi võetuna on õilis. Siinjuures on tähtis, et meie lavastused oleksid oma sisult ja vormilt võimalikult eriuilmelised, sest väga kahjulik on publiku stereotüüpiline arusaam nukutea-trist: nukuetendus = nukk sirmil.

Etenduse vormi määrab dramaturgi-line materjal, temas sisalduvad mõtted ja struktuur. Nukk on peamine mõtte kand-ja ja ta elustub näitlejatehnika alusel ja selle kaudu. Stanislavskilt on nukunäit-lejal niisama palju õppida kui draama-näitlejalgi. Üks kannustav küsimus: mis-sugune oli ürgestlaste rituaalne «teatri-mäng», kus iidolid ja sümboolse tähendu-sega esemed kandsid olulist osa? Kas ei peaks see teater ka veel meie põlvkonna hämaras alateadvuses peidus olema, nii et sellele toetumine lähendaks eestlast nukuteatrile. Rahvusliku kaudu inter-natsionaalseks, see on kunsti arengukäik. Oma paremates tōdes oleme sinnapoole jõudmas, nagu meile mõnikord on kinni-tatud. Eesti nukuteatrili pole oma Koidu-lat ja Kitzbergi, me alles loome pinnast, et nad sündida saaksid. Ja dramaturg, kes tajub eesti keele, kultuuri ja tempe-ramendi kordumatust, annab siis ka meie nukuteatrile elumahlad ning laseb selle teatripuu juurtel kasvada sügavuti ja laiuti meie kultuuripinda.

Hooaeg 1983/84 kulges rändurielu järellainetuse mõju all. Kogu eelnev aasta ja osa novembrist aastal 1983 oli oma maja remondi tõttu suletud. Häiri-tud olid ka proovid. Nukuteater on harju-nud rändama; kui aga puudub kodulava, see «ahjutagune», kus oma rännuhaavu ravitseda, siis hakkad end tundma hul-kuva penina ja algab paratamatu hinge varisemine. Meie rahvas suutis siiski selle aja vapralt, suuremate traumadeta üle elada, kuid ähvardavad rahnud olid juba nähtaval ja ootasid meid. Oleme eriti tänu võlgu Tallinna Puhkeparkide Direktioonile ja Rita Mägarile, kes ainu-kesena Tallinnas olemasolevate saalide 43



Y. Kokko—  
J. Sang, «Pessi ja  
Illusia» (lavasta-  
taja Rein Agur,  
kunstnik Rein  
Lauks, esietendus  
1982. a). Illusia  
— Eve Maremäe,  
Tigu — Harri  
Kõrvits, Pessi —  
Hendrik Toom-  
pere.



I. Trull, «Imeli-  
ne imik» (lavasta-  
ja Eero Spritt,  
kunstnik Rein  
Lauks). Imik  
Ambrosiusega  
mängivad Eve  
Maremäe ja Hend-  
rik Toompere.

«Karjapoiss on kuningas» (eesti muinasjuttude põhjal koostanud ja lavastanud R. Agur, kunstnik Riina Babitševa-Vanhanen, esietendus 1981. a). Lavastuses mängivad näitlejad Hendrik Toompere, Maie Toompere, Riho Tammert, Tiit Soodla.



I. Tokmakova, «Kelluke ja Kikerikii» (lavastaja Harri Körviits, kunstnik Raivo Järvi). Kukk — Hendrik Toompere, Kana — Eve Maremäe, Tibupojad — Anni Kreem, Maie Toompere.



valdajaist meile iseenesest mõistetavalt lahkelt mängukoha võimaldas. Ja kuigi Mustamäe Mängude Maja on etendusteks halvasti sobitav, on mõistev abi siiski suur asi. Samas saime aru, kui armetult vähe on Tallinnas saale, mis teatrit mingilgi määral rahuldaksid, ja kui kättesaamatud nad on. Tuhanded Tallinna lapsed on koos meiega tänulikud sm. Albert Norakule, kes Tallinna Linna Täitevkomitee esimehena meie remondimured lõpuks oma südameasjaks võttis ning resoluutselt protsessi kiirendas. Tänu igapäevale, kes kaasa tegid, eriti suur aitäh neile, kelle kohusetunnet toetas hea tahe!

Ja ometi pole Nukuteatri ruumikitsikus veel hoopiski lahendatud. Pärast remonti saime uue ruumi nukutöökojale ja valgusregulaatorile. Vanast nukutöökojast sai nüüd publiku riidehoid. Kõik. See maja, mis on jagatud kahe nii erineva organisatsiooni — teatri ja ALMAVÜ — vahel, ei rahulda niisugusel kujul kumbagi, oleme teineteisel lihtsalt jalus. Teatrile väga vajalik proovisaal, mida me kasutada võiksime, kuulub naabrile, kellel seda harva vaja läheb. Meil pole ruume, kus säilitada nukke, kostüüme, dekoratsioonid ja aparatuuri ning muud materiaalselt väärtuslikku. Selleks sobiks mõnigi keldrituba, kus nüüd aga õppeklass peab asuma. Näitlejate olmetingimused on äärmiselt viletsad; pole võimalik teha publiku tarvis einelauda, mis lasteteatrile on tähtis asi. Ei ole meil fuažeed ning selletõttu on etenduste vaheajad publikule väsitavad, ometi on lõõgastust vaja. Tarvis oleks teatriruume, kus laps juba enne etendust saaks «doosi» kauneid elamusi, mis ta meeled etenduse vastuvõtuks ette valmistaks. Pärast etendust peaks väike vaataja saama meie majas olla koos pedagoogide või vanematega, et arutleda, mõtiskleda, mängida. Nukuteater (lasteteater) oleks oma kohustuste kõrgusel, kui ta poleks mitte ainult lastele tehtava teatrikultuuri tsentrum, vaid ütleks omapoolse sõna ka nende loomingulise tegevuse suunamisel.

Professionaalne teater ei saa tänapäeval eksisteerida täisväärtusliku kultuurikoldena, kui ta on sunnitud elama põhimõttel: teatriime sünniks pole muud vaja kui vaipa ja näitlejat.

Kaks viimast aastat on Nukuteatrile olnud kohustuste ja sündmuste poolest rikkad. Septembris 1982 toimus Balti liiduvabariikide ja Valgevene NSV VI nukuteatrite festival, mille korraldaja oli meie teater. Samal aastal täitis 30 aastat Nukuteatri asutamist. Meil tuli vastu võtta üle 400 festivalikülalise ja rohkem

kui 200 festivalis osalejat teatriinimest. (Teatri aastapäeva ühitasime festivaliga.) Y. Kokko — J. Sanga «Pessi ja Illuusia» ning E. Ignataviciuse «Tuhkurohobu saatuse» eest saime festivali peapreemia endale. Sama aasta kevadel võttis teater osa Saksa DV I nukuteatrite festivalist Magdeburgis etendusega «Eulenspiegeli seiklused». Varakevadel mängisime NSV Liidu Kunstiteatrite Keskmaja kutsel Moskvas «Petjat ja huntit» ja «Tähesära». Võõrustajad ütlesid häid sõnu.

Vaadeldaval hooajal valmis 6 uuslavastust ja «Tänavatunni» venekeelne variant. I. Trulli «Imeline imik» on komöödia täiskasvanuile (lavastaja Eero Spriit, kunstnik Rein Lauks, muusika Tõnu Raadikult). Lastele: I. Tokmakova «Kelluke ja Kikerikii» (lavastaja Harri Kõrvits, kunstnik Raivo Järvi, muusika Tõnis Kõrvitsalt), L. Tungla «Kratskuuse all» (lavastaja Veiko Jürisson, kunstnik Rein Lauks, muusika Raimo Kangrot), V. Petrovi «Valge muinasjutt» (lavastaja Rein Agur, kunstnik Lembit Roosa, muusika Tõnu Raadikult), M. Gindini ja V. Sinakevitši «Nagu kass ja koer» (lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks, muusikaline kujundus Taivo Niitvägilt ja Mari-Anne Marandilt), A. Reinla «Naeris naeris» (lavastaja Väino Luup, kunstnik Lembit Roosa, muusika Urmas Alenderilt). Nende tööde kohast meie elupildis ja sõnumi tähtsusest ning loogijüst ootame vastukaja kriitikalt.

Ma pean väga tähtsaks koostööd ENSV rahvakunstniku Lembit Roosaga. Tema omanõuline ja väga esteetiline kujundus on meid rikastanud, avanud uusi võimalusi nukuteatritele üldse. Teda juba kopeeritakse, kahju küll. «Okasroosikest» mängiti 1983. a talvel Ülevenemaalise Teatriühingu kutsel Moskvas sealsele teatriringkonnale. Sama aasta sügisel kutsuti «Okasroosike» Abakani, Lääne-Siberi nukuteatrite festivali külaliseks. Mõõdunud aasta juunikuul lõpul aga mängisime seda Ungaris. Kõikjal leidis etendus hea vastuvõtu, alati imetleti kujundaja tööd. Lisaks L. Roosa kujunduste esteetilisele väärtusele kätkivad nad endas veel üht olulist omadust: annavad näitlejale imeväärset palju mänguvõimalusi.

Heameelt teeb eelnenud hooaja lõpul valminud Mario Kivistiku «Tänavatund» ja selle edasine elukäik. See lavastus on oma taotluselt puhtakujuline õpetusteater ning kunstilise elamuse saavutamine pole siin omaette eesmärk. Lavastus õpetab liiklejat ja juhib tähelepanu liiklus-



keerises valitsevatele ohtudele. Etendus sai teoks meie šefi, Tartu Autovedude initsiatiivil. Lavakonstruktsiooni valmistas Autotranspordi Konstrueerimise ja Tehnoloogia Büroo, finantseerimist toetas Autotranspordi ja Maanteetöölise Ametiühingu Eesti Vabariiklik Komitee, töökorraldust koordineeris autotranspordi ja maanteede ministri esimene ase-täitja O. Karlepp. Lavastas H. Toompere ja kujundas R. Lauks. Tallinna Linna Autoinspeksioon ja samuti rajoonide ning linnade autoinspeksioonid on pea-aegu kõigile etendustele lahkelt saatnud liiklusmiilitsaid, kes lastele õpetusi jagavad ja nende küsimustele vastavad. See on meile erandlik töö: šeflusidee materialiseerunud näide. Etendust oli 1984. aasta lõpuks mängitud 135 korda ning nõudmine tema järele on endiselt suur. Ja kui me päästame ka ühe lapse tervise, siis on see töö vajalik. Selle aasta talvel tegime etendusest Vene Draamateatri näitlejate abiga venekeelse versiooni. Kahjuks tunnevad koolid meie venekeelsete etenduste vastu vähe huvi. Meil on kolm etendust, mida saame ka vene keeles mängida, oleme aga üllatunud vähesest tähelepanust.

Nukuteatril on Aravete kolhoosiga nüüd juba üle kahe aasta šeflusleping ning tundub, et oleme leidnud produktiivse kontaktivormi. Näitlejad on käinud kohtumistel koolis, esinenud kolhoosi lastepäevakodus, oleme koos sporti teinud. Teatrikuul jagas kolhoos oma preemiad meie primaritele aastal 1984: Harri Kõrvitsale «Kellukese ja Kikerikii» lavastamise eest; Hendrik Toomperele Kuke osa täitmise eest samas lavastuses; Piret Sikkeliile ja Tõnu Raadikule osatäitmiste eest «Okasroosikes» ning nukutöökoja kollektiivile.

Möödunud hooaeg tõi tunnustust Harri Kõrvitsale ka ETÜ preemia näol ja see teeb heameelt kogu kollektiivile. Nukuteatri näitlejate koosseis on momendil oma võimelt tugevam kui ta kunagi on olnud. Kuid kahjuks peab tõdema, et vahe juhtivate ja autsaiderite vahel on lubamatult suur. Kahekümneliikmelises trupis muutub tööjaotus sellega karjувalt ebaühtlaseks ning kannatab etenduste kunstiline terviklikkus. Lavakunstikateedri lõpetajaist töötab 7 näitlejat nüüd Nukuteatris, sellel hooajal tuli meile Tene Ruubel. Ootame lisa tulevaste lõpetajate hulgast. Nukukunstis toimub areng praegu kiiremini kui kusagil mujal. Veel kümme aastat tagasi oli hea nukunäitleja kõigepealt osav animaator, kelle sarm avaldus tema hääles.



M. Gindin ja V. Sinakevitš, «Nagu kass ja koer» (lavastaja R. Agur, kunstnik Rein Lauks). Koer — Harri Kõrvits.

Kuna ta oli varjus sirmi taga, ei peetud vajalikuks ka tema füüsilist vormisolekut, ta võis mängida absoluutselt kõike ja sellele oldi uhked, seda pidasime nukukunsti eeliseks. Nüüd oleme jõudnud sinamaale, kus tagantjärele võib öelda, et see aeg on nukuteatri mainele ka palju kahju toonud — liiga agarasti said toimida sirmi taga diletandid, kes säärases «varjatuses» sageli initsiatiivi haarasid. Professionaalsel küündimatusel, stampidel, ebateooriatel oli lokkamiseks enam võimalusi kui nüüd. Küllap sellepärast on just intellektuaalide seas, kes teatrikunstile eriti kõrgeid esteetilisi nõudmisi esitavad, nukuteatri suhtes ... ettevaatlikke.

Tänapäeval vajab nukuteater niisuguseid näitlejaid, kes valdavad täiuslikult näitekunstitehnikat, on treenitud kehaga, musikaalsed, hingekultuurilt rikkad ja helled seda jagama.

Ideaali saavutamine, sinilinnu tabamine, on olnud meie tegemiste eesmärk ja jõu allikas. Ja peanäitejuhina, kellena ma pean selleks radasid nägema ja neis orienteeruma, soovin kogu hingest, et mul oleks kõrval üksmeelne ja teotahteline, rõõmsameelne ja tark OMA KOLLEKTIIV. Ja veel soovin ma avalat, fantaasiarikast INIMEST saali, kes meiega kaasa tuleks. Ja kui ta mõnikord kaasa tulla ei taha, et ta siis ütleks, miks. Tahame ju seda, et meie noorus võrsuks tundmustelt rikkaks ja üllaks, kes kaunina ja tervena teiste rahvaste seas ise õnnelik oleks ja teistega oma õnne meeeldi jagaks.



V. Petrov, «Valge muinasjutt» (lavastaja R. Agur, kunstnik Lembit Roosa). Meteoroloog ja Vantšo — nukke juhivad Tõnu Raadik.



J. ja W. Grimm — P. Sikkil, «Okasroosike» (lavastaja R. Agur, kunstnik Lembit Roosa, esietendus 1983). Muinasjuttu esitavad Piret Sikkil ja Tõnu Raadik. Tõlt Koha fotod

## Rahulikult oma tööd tehes

INGO NORMET

Hooaeg teatri elus. Temas elavad edasi eelmiste hooegade lavastused ja rollid, sünnivad järgmiste hooegade omad. Võib-olla on tõesti vaja aegajalt peatuda ja püüda anda mingit hinnangut — «parem hooaeg», «halvem hooaeg», «vaene hooaeg», «rikas hooaeg». Kuigi niisugused hinnangud ei tähenda minu arvates eriti palju. Sest sel hooajal nagu eelmistelgi, ja loodetavasti ka järgmistel, käib meid vaatamas üle saja viiekümne tuhande inimese ja me ei ole kunagi unustanud, et nii see on, ja et see on kõige tähtsam.

Viimasel ajal olen ma järjest enam hakanud instinktiivselt kartma liiga kategoorilisi inimesi, kes esitavad liiga kategoorilisi hinnanguid. Kardan, kui kategoorilistes imperatiivides kõneldakse kontseptsioonidest ja veel enam seda, kui neid kontseptsioone väga kategooriliselt välja pakutakse. Mulle meeldib järjest vähem, kui teatri ümber on väga palju saginat ja kära, ning ma püüan järjest vähem teha tegemist inimestega, kellele teater tähendab teatripoliitikat. (Ma ei mõtle selle all muidugi teatrikunsti kui poliitilist nähtust, vaid olupoliitikat.) Ma ei ole kunagi olnud kamba-ega sektivaimu pooldaja, mulle ei meeldi liiga andunud jüngrid.

Pärnus püüame sinnapoole, et teatris töötaksid igal alal suveräänsed isiksused, kes valdaksid hästi oma tööd, oleksid professionaalid — ma ei karda seda sõna, ta ei eelda iga kord spetsiaalset haridust, küll aga erialast oskust, ametialast uhkust, suutlikkust teha oma tööd võimalikult hästi. Loomulikult peavad meie arusaamad, meie maitset ja väärtushinnangud olema lähedased, kuid nad ei pea tingimata kattuma, seda isegi mitte mingil juhul. Lühidalt öeldes — me oleme erinevad, ent me respekteerime ja usaldame üksteist ning üksteise tööd. Töös valitsev inimestevaheliste suhete iseloom määrab alati ka selle hinguse, mis hakkab valitsema etendustel ja mida tajub publik. Lõppkokkuvõttes kujuneb alati määravaks suhtumine, hoiak, millega probleemidest räägitakse, kuidas neid edasi antakse.

Mulle tundub, et praegu on meie teatris kujunemas soodne tööõhkkond, ma isegi ei karda seda siinkohal ära sõnada. Direktoriks on laialdaste ajaloo- ja kultuurihuvidega bibliofiil, ka kõige keerulisemates situatsioonides harva huumorimeelt kaotav Olaf Esna, kirjandusala juhatajaks tõlkija Ülev Aaloe, peakunstnikuks laiahaardeline — tarbegräafikast maalini — Vello Tamm, lavastajaks staažikas ja mitmekülgse teatripraktikaga Vello Rummo, muusikaala juhatajaks universaalne Olev Sööt. Praegu loodame väga, et teiseks lavastajaks tuleb meile veel Priit Pedajas, kellel käesoleva hooaja algul õnnestus meie teatris hästi Brian Frieli «Tõlkijate» lavastus ja kes leidis ühise keele meie üsna tundliku ja sugugi mitte kõiki avasüli vastuvõtva kollektiiviga. Usun, et ta sobib meie teatrisse hästi ja et me teeme koos palju huvitavat tööd.

Erakordselt tähtis on see, et kõik inimesed, kes näitlejaid nende töös tehniliselt abistavad, oleksid teatri ja tema eetika suhtes tundlikud, et nad oleksid oma ala asjatundjad ja valmis alati proovima, eksperimenteerima ning ei vaataks pahase näoga kella, kui tuleb ette kiireid aegu — aga neid tuleb teatris ette alati. Juba ligi 50 aastat on teatris töötanud näitejuhi abi Aleksandra Põldots, teatri hea haldjas, alati kohal, alati valmis abistama, head sõna ütleva. Lavastusala juhatajaks on Heino Uustal, mees, kellele meeldib välja mõelda suitsumasinat või siis ise painutada hiigelrõngast «Superdiskori» kujundusse. Suurepärane kunstnik-teostaja on Kari Tilk, kelle arvamust ja kogemusi arvestavad ka kõige nimekamad külaliskunstnikud; siis veel suurte kogemustega, väga kiired õmblejad Liidia Kees ja Leida Mäll, kes on koos kunstnikuga konstrueerinud hulgaliselt keerukaid kostüüme ja kes on mõne päevaga võimelised ka terve frakikomplekti valmis õmblema. On ka oma ala entusiast, kunstnik ja jalatsimodelleerija, kingsepp Tiit Preimann. Kümneid öötunde oleme istunud koos helitehnik Igor Smel-

janskiga, lõigates linte, valides muusikat, nuputades uusi efekte. Ja muidugi ka meie valgustajad, kes pidevalt valgusparki täiendavad ja igal õhtul koos näitlejatega publiku ette lähevad, — Eduard Järs, Margit Juhanson ja Kalle Kuningas. Oma ala staažikamaid ja kogenumaid meistreid vabariigis on meie jumestaja Laine Korol. Ja ka tõsine Võrumaa mees, lavameister Andres Haan, on mees omal kohal.

Näitlejaid on meil 32. Ja ma julgen väita, et hetkel on käes see õnnelik seis, kus nad on valmis täitma küllalt keerulisi ülesandeid. Loomulikult on igal omad tugevamad ja nõrgemad küljed, kuid vajalikud on nad kõik.

Miks ma kõigest sellest kirjutati, kui toimetus ometi palus artiklit möödunud teatrihooajast? Sellepärast kirjutangi, et mulle on kõige olulisem see, kuidas, millises õhkkonnas, missuguste inimestega tööd teha. Loomulikult on meilgi arusaamatusi, nõrku kohti, valearvestusi, kuid mitte need ei andnud möödunud hooajal tooni. Ja kui mitte kõik ei olnud vajalikult tasemel, siis on mul praegu usku, et meil jätkub jõudu ja potentsiaali suurendada stabiilsust, teha tööd, mis valmistaks rõõmu nii meile kui ka publikule. Stabiilsust pean väga oluliseks. Mitte ükski lavastus ei tohiks välja tulla hinnaalandusega, poolikult, mitte ükski näidend ei tohiks olla kergemeelselt või mingitel konjunktuursetel kaalutlustel valitud. See kõlab lapidaarse aabitsatõena, kuid on ometi kõige keerulisem saavutada.

Kirjutada oma teatri töödest on raske ja vastutusrikas, kõhklesin kaua, enne kui nõustusin seda tegema. Lõppude lõpuks olen võimeline lisama vaid üksikuid seletusi, õigustusi, ääremärkusi, kui neist meie publikule ja meie kriitikuile mingit abi võiks olla. Mida me kriitikal ootame? Eelkõige vahest seda, et meie tööd nähtaks mingis laiemas kontekstis, üldise kultuuri ja sotsiaalsete probleemide valguses. Sest tegijale on alati kõige suurem oht hakata elama mingite oma mängureeglite järgi, võtta soovitatavat tegeliku pähe, kaotada sild enese ja teiste vahel. Ma ei tahaks kellelegi midagi ette heita, mul ei ole vist õigustki seda teha, kriitikud on meile ikka pisut tähelepanu pööranud, vahelenam, vahel vähem, kuid ega artiklite arv ei määra veel midagi. Oleme neid tähelepanelikult lugenud, mõnikord nõustunud, mõnikord ei — asi pole selles.

Ent kui meie teater esineb Tartus, olen pärast etendusi vestelnud Madis Kõivu, Hando Runneli, Peeter Tulviste, Vaino Vahinguga ja mulle on minu töodes-tegemistes nii mõndagi selgemaks saanud. Nende pilkudest, ütlemistest ja ütlemata jätmistest, sest ma tean-tunnen nende tööd ja oskan hinnangute põhjal oma tööd kuhugi projitseerida. Kriitikutega on aga mõnikord nii, et kiidetakse ja laidetakse mingite abstraktsete teatriseaduste järgi, justkui oleksid selletaolised seadused määravad. Mängureeglid on liiga kitsad. Ma võin nende hinnangutega soostuda või mitte, aga harva kui nad aitavad. Olen neid lihtsalt väga palju lugenud, mind huvitab juba vähe fakt, et üldse kirjutatakse. (Tegelikult on natuke kurb, et möödunud teatrifestival möödus justkui külaliskriitikutele aruandmise tähe all. Koguni sel määral, et lõppkonverentsil unustati tellida (või sisse lülitada?) translatsiooniseadmed, mistõttu oli piinlike hetki nii oma rahval kui ka külalistel. Vahest tuleks järgmistel kordadel kutsuda arutlusele rohkem meie teiste alade meistreid, ka enam praktikuid vennasvabariikidest, midagi täpsemalt läbi mõelda. Loomulikult annan aru, et see on keeruline ja kõik ei lahene alati kergelt.)

L. Koidula nimelises Pärnu Draamateatris lavastasid möödunud hooajal külalistena Kalle Käsper (Edward Albee «Loomaialugu») ja Mark Soosaar (oma dramatiseering, peaaegu näidend Daphnée de Maurier' «Lindude» järgi). Kalle Käsper alustas Jaak Heina ja Toomas Otsaga tööd väljaspool plaani, vaatasime seda proovide keskstaadiumis ja otsustasime lülitada lavastuse teatri plaani. See oli kahele näitlejale suur ülesanne ja kahtlemata väga kasulik kogemus. Kahjuks kannatas lavastus ebaühtluse all — etendused olid ebaabiilsed. Mängisime seda väikeses saalis kuni Toomas Otsa lahkumiseni teatrist.

Mark Soosaar on mees, kes kannab üht mõtet kaua ja põhjalikult, enne kui ta sellega lagedale tuleb. «Lindudest» oli juttu juba ammu, me kahtlesime selles ettevõtmises, soovitasime talle teisi materjale, näidendeid, kuid ta jäi endale kindlaks, tegi ise prantsuse keelest tõlke ja ka instseneeringu, töötas kaua, vahepeal kimbutasid haigused. Pärast esimest proovinädalat hakkas ta meelt heitma: näitlejad ei tule järele. Veensime teda, et teater ei ole kino, et siin on näitlejad end juba alateadlikult ajastanud palju

pikema prooviperioodi peale, algul ei saagi midagi oodata, see pole võtteplats, kus peab otsekohe valmis resultaati fikseerima. Ka näitlejatel on palju muresid: neile meeldis, mis Soosaar rääkis, mida ta taotles, kuid esialgu ei osanud režissöör neid abistada selles, kuidas seda kõike teatrikeeles väljendada. Aastatega hakkas aina enam taipama, et see ongi lavastaja jaoks kõige raskemini omandatav, paljud ei õpigi ära, millal mida öelda, mida ütlemata jätta; mõnikord piisab vaid ühest sõnast seal, kus oskamatu juhendaja kõneleb pika tiradi, ja vastupidi. Lavastus esietendus elmise aasta jaanuaris ja meeldis paljudele. Mulle ka. Temas oli mingi fluidum, õhk, eelkõige Mihkel Smeljanski mängus tüki algul lastega. Oli õrnust ja haprust, mis purunes fataalse paratamatuse tõttu, raske on tuua otseseid paralleele lindude rännakute ja näiteks kaasaegse sõjaohu vahel, kuid ometi paralleelid tekkisid, kõnelesid inimliku olemise ajalikkusest ja haprustest. Huvitavad olid ka mitmel pool maailmas filmitud kaadrid, mis olid etendusele raamiks. Lavastus oli üles ehitatud suuresti tunnetusele ja aimdustele, selles ei olnud tugevat konstruktiivset selgroogu, mis oleks näitlejaid abistanud ka sel juhul, kui mingil põhjusel ei oleks õnnestunud kohe saavutada kontakti saaliga. Nii ilmselt juhtuski mängimisel Tallinnas Nukuteatri saalis ja Tartus noortemajas «Sõprus», kus mängutینگimused oluliselt erinevad meie väikese saali omadest. Ometi oleme Mark

«Linnud». Kate Hocken — Lii Tedre, Nat Hocken — Mihkel Smeljanski.



Soosaarele tänulikud töö eest meie majas ja ka nende ekskurside eest kinoajalukku, mis ta meil Pärnus töötatud kuude jooksul tegi.

Vello Rummo lavastas kaks näidendit. Fernand Crommelyncki «Kuum ja külm ehk Härra Domi idee» ja Aljaksei Dudaravi «Õhtu». Lavastusega «Kuum ja külm ehk Härra Domi idee» oli palju muret, näidendis peitus hulgaliselt esimesel pilgul kergesti ületatavana tundunud salakarisid. Temas ühendusid salongidraama (-komöödia?), poliitiline pamflett ja mingi kummaline allegooriline tähendamissõna meeste ja naiste igavesest vastasseisust, nende huvide erinevusest. See ei olnud oma stiililt ja ainekäsitluselt ühegi seni mängitud näidendi moodi, temas oli mingit juugendlikku paradoksi. Seda on ilus ja kerge öelda, kuid raske mängida. Lavastuses oligi mitmeid mängustiililisi ebaühtlusi, igaüks ajas oma asja, etenduste vahel lavastus ühtlustus ja täienes, kuid lõplikult me sellega rahule ei jäanud.



D. de Maurier — M. Soosaar, «Linnud» (lavastaja M. Soosaar külalisena), Johnny — Lauri — Kare Laos, Nat Hocken — Mihkel Smeljanski.



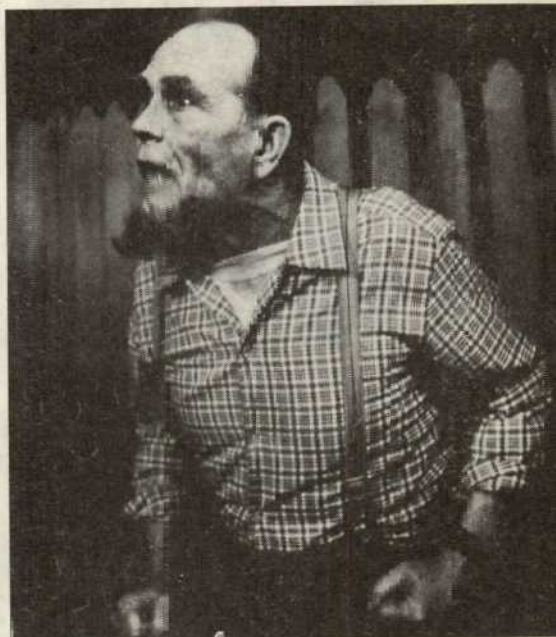
*F. Pöcc «Sinihabe» (lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm). Sinihabe — Villem Indrikson.*

*P. Crommelynck. «Kuum ja külm ehk Härra Domi idee» (lavastaja V. Rummo). Leona — Tiia Kriisa, Odilon — Aare Laanemets.*





*«Sinihabe». Stseen lavastusest.*



*A. Dudarav, «Õhtu» (lavastaja V. Rummo). Multikas — Arvi Hallik, Hanna — Siina Uksküla, Gastrüüt — Paul Mäeots.*

A. Tšervinski, «Viktoria» (lavastaja I. Normet).  
Semjon — Elmar Trink, Viktoria — Anu Lamp  
(külalisena).



O. Kool, «Musta kassi õösel ei näe» (lavastaja  
I. Normet). Ringjooksu Ruudi — Jaak Hein,  
Inna — Eha Kard, Sven — Aare Laanemets,  
Rubeen — Arvi Hallik, Mari — Liit Tedre.

Vanadekodudest, vanadest inimestest on viimasel ajal rohkesti näidendeid kirjutatud ja mängitud. Kummalisel kombel on paljud kirjutajatest olnud noored. Nii on ka 33-aastane Aljaksei Dudarav kirjutanud liigutava ja valulise näidendi kolmest vanast inimesest, ühe kõigi poolt mahajäetud valgevene küla viimastest asukatest. Näidendis «Ohtu» on mõndagi, mis käib sellise dramaturgia juurde: kurblik-koomilised kiindumused, elu lõppemise traagika; kuid sedakorda on autor suutnud tõusta ka suuremate üldistusteni, näidata, et rahu ja meelekindlust võib eluõhtul leida vaid inimene, kes on näinud kasvamas oma kätega külitud vilja, kes on truuks jäänud oma eetikale. Ja vastupidi — alati kõiki ja kõike arvestanud, iga uue tuulega kaasa lennanud, alati ja igas olukorras kõiki õpetama kippunud inimesel on oma viimastel päevadel raske leida meelerahu. «Ohtu» on Vello Rummo õnnestunumaid lavastusi, Siina Üksküla, Arvi Hallik ja Paul Mäeots mängivad hästi.

Minul esietendus möödunud hooajal kolm lavastust, neljandaga, I. Turgenevi komöödiaga «Kuu aega maal», tegime ära suure osa tööst, kuid esietendus lükkus juba suvehooajale. Sisuliselt aga kuulub see lavastus muidugi möödunud hooaega.

Sügisel alustasime Moskva tuntud filmidramaturgi Aleksandr Tšervinski esiknäidendiga «Viktoria», mis on tuntud ka veel pealkirjade all «Minu õnn» ja «Paberist grammofon». Alustasime tööd õige mitme noortekoosseisuga, välja tõime ühega, nimiosas Riikliku Noorsooteatri näitleja, enne lavakunstikateedrit aasta ka Pärnu studios õppinud Anu Lamp, tema partneriks Elmar Trink. Töö duubelkoosseisudega on eriti raske, nõuab kahekordset pingutust nii lavastajalt kui ka partneritelt, ma ei oska lavastades paralleelselt kahte erinevat varianti välja tuua, lihtsam on hiljem juba valmis rollijoonistesse vajaduse korral uus osatäitja lihtsalt sisse õpetada. Näidend kõneleb armastusest ja reetmisest, inimlikust tugevusest ja nõrkusest, Anu Lamp mängib väga tundlikult, suure amplituudiga. Etenduse atmosfääri aitavad ilmetada Irena Klimenkova poolt kitarril saatel linti ümissetud B. Okudžava meloodiad.

Lastelavastuse — möödunud sajandi saksa Kasperli-lugude autori Franz Pocci «Sinihabeme» — atmosfääri määras Vello Tamme väga leidlik, müstilis-fantastiline kujundus. Vaatasime Hieronymus



Boschi albumit, ent sealt saime vaid impulsid; tähtis on ikkagi see, kuidas kunstnik lava kolmemõõtmelisena elama paneb, näitlejatele mängukeskkonna loob.

Vello Tammel oli möödunud hooajal üldse palju õnnestumisi. «Sinihabe», siis «Viktoria» sinine lava oma kooliatributika ja mitme tasapinnaga, näiden-dite «Musta kassi öösel ei näe» natu-raalne köök, pliidi all veikleva tule ja ülal helkiva tähistaevaovaaliga ning «Kuu aega maal» roheline salong pildigaleriiga ja tollakuur. Vello Tammega on väga hea koos mõelda, hiljem aga oskab ta kõiki arutluses olnud nüansse, suundi, meeleolusid täpselt kujunduse faktuuri üle kanda. On kunstnikke, kes oskavad ning suudavad lava hästi kujundada, arranžeerida. Vähem on neid, kes suudavad uusi kujundeid luua, kujundeid, mis mängiksid kaasa kogu etenduse vältel, ei muutuks peale-tükkivaks ega tüütuks, ei oleks liialt üheselt dešifreeritavad. Vello Tamm oskab nii seda kui teist.

Näidendit «Musta kassi öösel ei näe» ja selle lavastust saatev suur publiku-huvi, selle kohta öeldud head sõnad kõige erinevamate pealtvaatajate poolt on meile pidevalt üllatuseks (loomulikult meeldivaks) olnud. Näidendi tõi Ott Kool mulle 1983. aasta eelviimasel hommikul, lugesin ta kohe läbi ja sain aru, et paremat uusaastakingitust teat-rile on raske välja mõelda. Ott Kooli varasemates näidendites on sageli esine-nud autori mõtete vägivaldset tegelaste suhu toppimist, situatsioonide kunst-likku üledramatiseerimist. Vooruseks on olnud maaelu problemaatika tundmine, mahlakate tüüpide väljajoonistamise oskus. Paraku on enamikus eelmistes näidendites mahlakalt kujutatud vaid kõrvaltegelasi, peategelased on skemaatiliseks jäänud. Nüüd aga korruga neli oivaliselt väljajoonistatud tegelast! Kujud, kelle loogika ja ütlemised kasva-vad välja karakterist, ja dramaatilised sündmused, millesse nad satuvad, on eelkõige tingitud nende iseloomust. Taali (Olli Ungvere), Mari (Lii Tedre), Ruu-ben (Arvi Hallik) ja Ringijooksu Ruudi (Jaak Hein). Ülejäänud kahte tegelast, Sven (Aare Laanemets) ja Inna (Eha Kard) on kujutatud satiirilisemalt, vähe-ma autoripoolse poolehoiuga ja kaas-tundeta, mis teeb nende mängimise näit-lejatele raskemaks.

Näidend on lihtne ja me tegime teda lihtsalt. Tagantjärele mõeldes olen juba ammu märganud, et lihtsad asjad on te-

I. Turgenev, «Kuu aega maal» (lavastaja I. Nor-met). Beljajev — Margus Oopkaup, Veerake — Katrin Nielsen.



gelikult kõige raskemad ja mõnikord ka kõige üllatavamad. Ja algupäran-deid, mis algupärandina ka mõ-juksid, on ju nii vähe. Ilmselt on ka selles üks põhjusi, miks nii paljud ini-mesed meile selle etenduse eest tänuli-kud on. Ja muidugi näitlejaansambli, eesotsas Olli Ungvere ja Arvi Hallikuga, täpne mäng.

Kõige pikem ja raskem oli töö lavas-tusega «Kuu aega maal». Alustasime proove 1984. aasta jaanuari algul, kont-



«Kuu aega maal». Lizaveta Bogdanova — Helle Kuningas, Anna Semjonovna — Lia Tarmo, Saaf — Rein Laos.

V. Menduneni fotod

rolletendus toimus reedel 13. aprillil ja sellel etendusel sain selgesti aru, et lavastus ei ole veel kaugeltki valmis, liiga palju on raskepärast, lohisevat, segast. Klassikut võib imetleda ja austada vaid teatud piirini, vastasel korral on oht, et oma töö võibki tegemata jääda... Palusin anda meile veel aega, et tehtu jõuaks laagerduda, uued mõtted tulla. Ma ei võtnud tekstiraamatut kätte enne, kui juunikuu viimastel päevadel, nägin siis kohati juba midagi hoopis uut. Esietendus toimus augusti keskel, publik võttis lavastuse algul vastu küllaltki ettevaatlikult, nüüd aga on sellele juba raske piletit saada.

Sellest Turgenevi näidendist on alguse saanud «tšehhovlik» dramaturgia, Eesti laval mängitakse seda esmakordselt. Siin oleks kõik samuti justkui selge, kuid tegelikult ei ole midagi selge. Näidend kõneleb hingelisest näljast, ahastusest, mis tuleb teataval eluperioodil, mil kõik tundub ometi justkui korras olevat: elu materiaalselt kindlustatud, lapsed kasvamas jne, kuid ometi tuleb mõnikord ahastus — kas see ongi kõik, kas see ongi kogu mu elu, kas nii läheb veel aastaid?! Rahuldatus enese ja oma ümbruse suhtes, meeleheitlik soov leida midagi uut, midagi uut tunda, tunnetada. Näidend on kirjutatud mõned aastad enne pärisorjade vabastamist, temast võib aimata ka sotsiaalse rahulolematuse märke, kuigi otse sellest kirjutatud ei ole, juttu on eraelu probleemidest, armastusest. Augustis viibis mitmel meie proovil Pärnus puhunud kauaaegne GITIS-e professor Abram Okuntšikov, kes abistas meid nõrkade kohtade ja läbimõtlemata tegevuskäikude avastamisel. Oleme «Kuu aega maal» lavastusega saanud hulga ilusaid osatäitmisi, eeskätt Tiia Kriisa mõistatusliku, vastuolulise Natalja Petrovna, ka Mihkel Smeljanski Spigelski, Andres Ildi Islajevi, Helle Kuninga Lizaveta Bogdanovna, Lia Tarmo Anna Semjonovna, Peeter Kardi Bolšintsovi. Väga tublid on olnud noorema põlvkonna näitlejad Merike Tatsi ja Katrin Nielsen (mängivad mõlemad Veerat), Margus Oopkaup Beljajevina ja muidugi Enn Keerd oma salapärase Raki-tiniga, keda on mänginud nii paljud kuulsad eelkäijad.

Praegu on juba järgmine hooaeg poole peal, lisaks «Tõlkijatele» oleme saanud ilusa kammeretenduse «Vaimude tund Jannseni tänavas», mille Mati Unt kirjutas Aino Kalda ja Lydia Koidula materjalide põhjal ja lavastas L. Koidula Memoriaalmuuseumi klassitoos

Jannseni tänavas. Vaid seal, 50 inimest mahutavas ruumis, me seda lavastust mängimegi, sest sinna on ta loodud. Praegu on valminud Vaino Vahingu psühholoogiline draama (psühhodraama?) «Testament», mille lavastasime koos Kalle Käsperiga, ees ootavad August Kitzbergi «Kaval-Ants ja Vanapagan», Valter Udami «Vastutus», Aleksis Kivi «Nõmmekingsepad», Bertolt Brechti «Mees on mees» (lavakunstikateedri üliõpilastega), Jean Anouilh' «Metskass».

Meid on palju kiidetud repertuaarivaliku eest. See on mõnikord kurvasavgi, kui nähakse vaid «mida?», «kuidas?» aga vaikitakse maha. Ometi jätkame endiselt «health» «kõige parema» suunas, meil peab tööd tehes endal huvitav olema, seda saavutame vaid parimate materjalidega töötades. Kui meil ei ole huvitav, ei ole seda publikul ammugi mitte. Aga tema jaoks me ju töötamegi.

## ÕNNITLEMES!

3. veebruar — ALEKSANDRA PÖLDOTS, Pärnu Draamateatri kauaaegne inspit-sient — 75
20. veebruar — MAIRE LOORENTS, RAT «Estonia» endine balletisolist — 50
23. veebruar — HILDA MALLING, RAT «Estonia» endine balletisolist — 75

# Ülestähendusi peanäitejuhi kõnedest enne puhkusele minekut

RAIVO TRASS

Viimasel ajal on meie ajakirjanduses saanud tavaks teha ülestähendusi huvitavalt kohtumistelt, kunstinimeste loomingu arutlustelt. Ülestähendajad on ikka olnud vaiksed, tähelepanelikud kuulajad, kes asjaomase tuumakõnega on kirja pannud olulise, kõnekama.

Ajakirja teatriosakond pöördus ka minu poole ettepanekuga mõlgutada ja üles tähendada mõtteid Rakvere Teatri eelmisest hooajast; initsiatiiv on seega toimetusepoolne.

Pidasin pikalt aru. Heietasin loobumismõtteid. Lappasin sahtlisse kogunenut. Otsisin iseennast... kirjutamiseks. Leidisin! Tuli välja, et olin varemgi teinud märkmeid, aga mitte ajakirja tarbeks, vaid kõnelemiseks näitlejatele, kollektiivile iga hooaja lõpul, enne puhkusele minekut. Ja see on olnud tõsine arupidamine, vaevades ja rõõmudes, vigades ja kordaminekutes, ühistöö-kannatustes osalemine.

Nõnda asun nüüd minagi tegema väljavõtteid ülestähendustest, iseoma kõnedest, lisades ka kommentaari tänase vaatenurga alt. Hooegade kaupa — selleks, et kirkamalt selgineks viimane hooaeg eelnevate reas.

1977/78

A. Vampilov, «Provintsiänekdoodid» — režissöör N. Petrova

R. Trass, T. Hanschmidt, «Teatrimaagia» (teatritund kooliale) — R. Trass, T. Hanschmidt

J. Tuulik, «Luigetapjad» — R. Trass

R. Trass, «Näärivana-Punanina» — R. Trass

J. Rannap, «Agu Sihvka annab aru» — T. Hanschmidt

S. Stratijev, «Uus pintsak» — R. Trass

A. H. Tammsaare, «Vanad ja noored» — R. Trass

H. Wuolijoki, «Suur-Heikkila» — R. Olmaru

Püüan olla otsekohene ja aus ning välja öelda, mis mõtted tikuvad pähe, vaadates hooajale tagasi. Püüan hoiduda sõnadest «ma arvan», «minu subjektiivne arvamus», mis on endastmõistetav, sest selle ettekande olen kokku kirjutanud kellegagi konsulteerimata. See on mõtisklus, lühike töökokkuvõte, vigade ja saavutuste analüüs. Esimene selline peanäitejuhina.

Hooaeg oli katsumus uuele juhtkonnale. Kuna teatri juhtimisel võidutses noorus ja praktiliste oskuste puudumine, siis, nagu kõigile näha ja teada, tehti lavastuste kavvavõtmisel ja ekspluateerimisel vigu:

a) ei arvestatud kassatükivajadust;

b) «Provintsiänekdoodid» ja «Uus pintsak» ei täitnud neile pandud lootusi, nende kavvavõtmine oli liigne kerge-meelsus;

c) jooksvate etenduste planeerimine oli üldkokkuvõttes juhuslik, puudus raudne süsteem, ei arvestatud lavastuste eripära — kus, millal ja kellele neid mängida ning kuidas välja pakkuda.

Kui vaadata kogu hooaja esietenduste repertuaari ja püüda sealt leida firmamärki, otsingute suunda, mõtete, ideede, teemade rada, mida ka järgnevalt tallata, siis tuleks eelkõige teha panus heale kirjanduslikule algallikale (olgu see romaan, jutustus või näidend). Tunnustatud sõnameistrite teosed ja tajutava kirjanduskultuuriga algupärandid peavad alati olema repertuaariportfellis valmis, et vastavalt hooaja ilmele neid sealt võtta ja laval teatrikunstiks vormida. Moesolevatele, kuid keskpärasele, samas ka oskuslikele autoritele tuleb ära öelda. Meie oleme siiski kultuuri-asutus ja see, mida siin kehva ja odavat pakutakse, annab kümneid aastaid hiljem ennast rängalt tunda.

Hea kirjandus ei tähenda veel kitsalt klassika mängimist, vastupidi, see kohustab meid ennast harima ja ringi vaatama, haarama globaalprobleemide järele, nüüdisaegse maailmamõtestamise järele. See tähendab, et tuleks lahti saada provintslisest kitsarinnalisusest eri kunstisüsteemide ja tavapärasest lahknevate arusaamade suhtes.

Lavastaja ei ole mitte näidendi (autori teksti) neutraalne lavale seadja või halvemal juhul labastaja. Lavastaja on kunstnik, kes loob uue totaalse lavaelu.

Põhiline on öeldud, ent miski kripeldab veel. Et asjad oleksid selged! Mett ja maasikaid ei oota ma ka järgmiselt hooajalt, sest mõni meist ei tööta tuleval aastal enam meiega koos, nende asemele tulevad uued — kuidas nad hakkama saavad?! Kuidas me isegi hakkama saame, kui korter on kehv, raha vähe ja igavus-hallus haigutab vahel hinges,

nüristades aju, nii et ei taha midagi teha, mõelda, liigutada? See on kõige õudsem — see ongi loomingu surm, helehall udu arus ja lihastes, millest aga saab ja peab võitu saama. Treeninguga, drilliga — tahtega. Võita tuleb enesele kogu maailm ja selles elavad, sest — «peale su lõplikku kadu/keegi ehk kindlasti mäletab sind».

Nüüd, seitsme ja poole aasta tagant on selge, et «Vanad ja noored» oli saavutus, aga ka rohkem kui me momendil suutsime. See oli händikäp. Selle lavastusega algas aga ka otsingutetsükkel literatuurse, kirjeldava teksti mõjusaks mängimisel, et autori arutlus kõlaks veenvalt ja tegevuslikult, haaravalt.

Omamoodi julgustükk oli ka teatritunni «Teatrimaagia» koostamine ning etendamine. Kuigi planeerisime tunde rohkem, ei jätkunud aega ja energiat materjali koguda, süsteemseteks tundideks välja arendada.

Teatri suveräänne esinäitleja oli Tõnu Kark — kuni tema lahkumiseni Rakverest 1980. a. Tammsaare-lavastusest algas tema kompromissitu, ürgjõulise talendi tähelend. Sellesse hooaega kuulub ka Arvi Mägi ampulaa leidmine («Luigetapjad»), millest algasid tema pärastised, sisekaemusega, madala valu lävega rollid.

1978/79

S. Agranovski, «Peatage Malahhov» — R. Lehespala

P. Shaffer, «Mäng» — T. Hanschmidt

R. Kaugver, «Kui hullusti, siis uuesti» — R. Trass

A. Lutsar, «Mis juhtus näärivanaga» — V. Liiv

J. Liiv, «Kui seda metsa ees ei oleks» — R. Trass

I. Asimov, «Timmy» — R. Lehespala

A. Kertész, «Nimepäev» — T. Hanschmidt

A. Tšehhov, «Onu Vanja» — N. Petrova

J. Tuulik, «Pulmad Abruka moodi» — R. Trass

«Abruka» on praegu teatri palge iseloomulik näitaja. Selline teater: lõbus, kiire reageeringuga, nakatav, lüüriline, äkkviha ootamatustega ja samas südamesse lõikava valuga — sinnapoole, niisuguse (oletatava) tulemuse poole same oma tegemised. Ainult praegu ei saa me veel nõndamoodi hakkama: elu sleppi, aimatavat sisemaailma, isiksuse jõudu ja omapära on veel vähe... tervel ansambliil. Vähe on teadmiste, kogemuste, tundekasvatuse ja professionaalsete oskuste pagasit, mis aitaks katkestamatuna hoida «inimvaimu elu». Teadlik maadlemine oma pooliku professionaalsusega, liiga vähese oskusega sõeluda, valida, ülearusest loobuda, täpsustada ja kinnistada, umbes nõnda kirjutas Lilian Vellerand; kuigi ta räägib enamikust lavastustest kunstinõukogu etendusel saadud mulje põhjal, on tal ik-

kagi täielikult õigus, nagu on õigus selleski: ...et tõusta kõrgemale oma keskkonnast, peame harima kõigepealt iseendid!

Missugused on minu kõige olulisemad tähelepanekud hooajal? Proovisaalis (enne lavaproove) tehakse vähe tööd. Ei ole lõpuniminekut, süvenemist tegevusse; ei ole otsatut enesepiitsutamist, higi; ei ole enese ego salgamist, enda spontaanset ohverdamist uute väljendusvahendite otsimisel; ei ole oma rolli ja partnerite tegutsemisesse mõtetega süüvimist. Enamik näitlejaid loodab kiirelt, seega kergelt, hakkama saada. Solvutakse, kui välja ei tule nii, nagu lavastaja tahab. Peamine, mis tuleb proovisaali perioodil meil seaduseks teha: tuleb võtta endale aega, mitte kiirustada juba esimestel proovidel mängima hakata, vaid süveneda läbi partnerite materjalisse, mida harjutame. Teine tähelepanek: vähe huvitume kolleegide kordaminekutest teistes teatrites. Mitte ainult lehtedest retsensioone lugema ei pea, vaid vähegi vabal ajal tuleb ka nõuda teatri juhtkonnalt transporti, et sõita oma silmaga kohapeale kaema.

Täna esitan ma teile kokkuvõtte lõppenud hooajast, analüüsin tehtut, sean tulevikusihte. Te kuulate mind tähelepanelikult, võtate kriitika, mis puutub kutsemeisterlikkusse, omaks, kuid kõige all hõõgub ometi Rakvere Teatri peamine küsimus — elu- ja tööttingimused? Kuuel inimesel puudub elamispiind!? Teatril pole oma proovisaali??? Siin olen ma abitu ja võimetu!

Olen juhtinud Rakvere Teatrit kaks aastat. Lõppenud hooaja kokkuvõtteks võib öelda, et kunstiliselt on teater uuel teesirgel, on pimedast kurvist väljunud. Aga kui kaua peavad vastu inimesed?

«Kui seda metsa ees ei oleks» oli muidugi põhimõtteline töö, nii nagu «Pulmad Abruka moodi» omas kategoorias. Siin leidsime meile kõige hingekosutavamad teemad, loomingu-liste otsingute värinad (tegitajale nii häda vajalikud). Kaks erinevat maailmanägemist (autorit), samas palju sugestiivset, rikat sõnalist tegevust (ut eelmist hooaega) ning näitlejale nii vajalikku — kaks erinevat poolust rolli loomiseks: traagiline, introvertne ja rahvalik, elujõuline, varjatud valuga, humoorikas tüüp, ole mees ja mängi, loo! Ja teater löi — «Onu Vanja»(!), Nataša Petrova, suurepärase pedagoogi ja hirmandelise näitejuhi käe all sündinud trupimängu — üle ootuste ja parima, mida meilt tollal nõuda võis.

1979/80

A. Kitzberg, «Veli Henn ja Henu veli» — T. Hanschmidt

J. Rainis, «Armastus on tugevam kui surm» — A. Kampe

S. Maršak, «Kassimaja» — R. Lehespalu

A. Strindberg, «Isa» — R. Trass

A. Uustulnd, «Naistele mehed — meestele meri» — R. Trass

A. Gelman, «Meie, allakirjutanud» — R. Trass

A. H. Tammsaare, «Mäetaguse vanad» — R. Trass

K. Saaber, «Virumaa leib» — R. Trass

Kullakesed! Te olete väga, väga väsinud! Väsinud pikast ja põhjatust hooajast, kus otsekohe ei oskagi öelda, mis tähtsat ja erutavat me siis korda saatsime. Aga tegime palju! 8 lavastust on meile tööpoolest palju, kui mitte liig, kusjuures tervelt viie lavastuse trupil tuli ära kannatada üks ja seesama režissöör.

Näitlejat ma kujutan ikka ette mõrasena, valutava südamega ja vaimunäljase, rahulolematuna töös iseenda ja rolliga. Otsida tuleb ka seal ja siis, kui midagi enam otsida nagu polekski.

Arvan, et suurem osa meie näitlejatest ainult mõtlevad (seega petavad end), et on tõsiseks tööks igal ajal kõlblikud. Enamik näitlejaist lihtsalt ei oska — kas siis mugavusest või saamatusest — end tööks ette valmistada, haaravad kinni esimesest mõttest, juba proovitud lahendusest. Neile näib, et nii on ka otsing; vaid kõrvaltvaataja märkab, et jälle seesama, mis kõigis eelnevates tükides. Aga olla *tabula rasa* ei tähenda mitte rahulikku konstateeringut: ma ei tea midagi, vaid rahulolematust, isegi viha iseenese vastu. Rahulolematus on kahtlemine, on ränkaskas elamise piin, et saada iga kord uues rollis jälle uueks, kordumatuks. See ongi kunstniku tunnus, selles ongi ainus mõte kanda näitleja nimetust.

Kas meie näitlejad teavad, mis sünnib lähemal või kaugemal meie ümber — kõigis inimtegevuse valdkondades, eriti aga neis kunstides, mis otseselt puudutavad ka meie ala? Kas meie näitlejad on kodus teatrimõtte arengus, oskavad ja suudavad nad jälgida, mille üle vaieldakse, mis on praegu toimumas maailmas, üleliidulises, vabariigi teatrilmas?

Kust saab näitleja toitu kunstniku-organismile? Kust? Kust saab ta vaevase või ülemeeliku südame (nii, kuidas tarvis) ja seejärel oskuse sedasama vaeva või rõõmu vaataja hinge süstida? Kas ei ole praegu vastupidi — et muretus ja räpakus, sisemine tühjus ning pealiskaudsus, mis nii laialt üldist menta-

liteeti kujundab, et see kiire kasuahnus ja välise hiilguse tagaajamine on tunginud ka kunstisfääri, teatriilma? Niisuguste ilmingute vastu tuleb võidelda kõigi vahenditega — iseendas ja teatris, teatri koridorides, töökodades, bussis ja laval. Eriti laval.

Etendus on rituaal, mis teenib püha eesmärki — inimese vaimset rikastamist! Ükskõik missuguses vormis eten- dus!

Teater on püha eesmärgi teenimine, teater on kultuuriklooster, mis uurib ja väljendab valusid ja rõõme enese ümber. Iga klooster pole veel Meka, kuhu rännatakse kaugeltki, kuid temas endas peab olema niisama tugev usk kui Mekas, siis peab ta ajakatumus- tele vastu, ülendub iseeneses ja usub igavesse missiooni — et saada paremaks, targemaks, õilsamaks.

*See oli näitleja-hooaeg, režii täielik toetumine näitlejaloomete võimistele. Ja mäletan, et nõnda sai ka tollal mõeldud, kui repertuaari koostasime. Väino Laes leidis end Henu veljena ja meie avastasime suurepärase, veidi nukraloomulise koomiku. Arvi Mägi üllatas Sassina A. Uustulndi rahvatükis ja õnnestas meid kõiki Peegelmeister Laurise elukihuga «Virumaa leivas». Ja muidugi «Isa» ning «Mäetaguse vanad». Eldor Valteri ja Laura Baumvergi ning Eldori ja Eva Noveki duetid. Keerulise psüühikaga karak- terid ja tihe elutruu kokkumäng. On, mida meenutada, oli, mida eeskujuks seada.*

1980/81

M. Pernits, «Akvaarium» — A. Kampe

F. Baum, «Smaragdlinna võlur» — I. Süvalep

M. Metsanurk, «Taavet Soovere elu» — R. Trass

V. Meri, «Suvisteöö kevadlökete põledes» — R. Trass

B. Alver, «Viletsuse komöödia» — I. Süvalep

R. Kaugver, «Nelikümmend küünalt» — E. Kerge

Mind paneb kõige rohkem südant valutama, närveldama teatrisisene eetika ja kord, tööülesannete täitmine, õiguste ja kohustuste vahekorid. On küllalt kolleege, kes neile otseselt antud tööülesannete täitmisest rohkem mingit initsiatiivi ei näita, kes jätavad antugi tegemata ja kelle huvid on seotud vaid iseendaga, mitte aga teatriga kui eetilise ja esteetilise tervikuga, templiga, kus kõik, direktorist kuni katlakütjani, peaksid hoidma korda, puhtust nii hinges kui ka ümbruses ja üksteise vahel.

Teatri majanduslik edu on sünnitanud heaolu, upsakust, isiklikku mugavust, klatši ja intriigikesi, ringreisidel intsidente, mis heidavad halba varju kogu meie senisele pingutusele. Igas teatris on oma virisejad ja klatšinur-

gad, rakukesed ja kildkonnad. Nende kasv või kahanemine on mõotkavaks loominguksusele, teatri tervenemisele või pödurusele. Ma nõuan, palun ja kohustan kõiki kolleege austama teiste tööd, tege-ma küll kriitikat, kuid arvestama närve ja südant, jah, just närve ja südant, et me hommikuti ärkaksime, täis tahet ja indu, ning õhtuti üksinduses meelt ei heidaks, õudseid unenägusid ei näeks.

Palju räägitakse meie kollektiivis armastusest üksteise vastu, meie kollektiivi on sellest küljest ka väljastpoolt tähele pandud ja eeskujuks toodud. Maailmas on olemas armastus oma elukutse vastu, on armastus inimeste vastu, kelle hulka kuulume. Armastuse antipood, vastand ei ole aga mitte vihkamine, vaid — mugavus... Mõelgem või igaüks oma elu sügavusse, et mõista — mugavus on ohtlikem, kuigi väljastpoolt sile ja viisakas. Mugavuse paralleel ongi ükskõiksus. Vormilt sama tasane, aga — draakonliku mõjujõuga.

Armastus on eestlastele alati tähendanud tööd ja tegemist, õigemini piina, eneseteostust, ohverdust armastuse altarile. Mis on mugavuse, ükskõiksuse pa-nus ükskõik millistesse üritustesse?

Meie teatrit kummitab mugavusetont, ta on juba salakesi hiilinud näitetrupi psüühikasse, abipersonali, tehniliste töötajate töövõimesse. Meie teatrit kummitab mugandumine saavutatuga, ükskõiksus edasipüüdmise, arengu suhtes. Põhjus? Sest me oleme jõudnud ligilähedale oma praeguste võimete laele — siit saab järgneda ainult veel kõrgema katuse püstitamine või ... lahkuminek.

Armastus on piin, on kõiki meeli haarav, tundeid küttev, mõtteid virgutav põlemine, taastootev protsess. Sellist tegutsemist on teatrile vaja, et siit veel miski edasi sünniks: uus kiindumus, uus arm, uus piin, uus ohverdus.

Näitetrupi praegune põhihäda on ühtse kooli puudumine, süsteemse näitle-jahariduse eklektilisus. Määravalt valitseb tunde ja meeleolu näitamine — so kannatamine tegutsemise asemel. Läbi sõna tuleb emotsioon on tahumatu, kuna sõna ise ei ole kuuldav, selge ja mõtes-tatud. Sõnalise tegevuse piiratus tule-neb mõtlemise pealiskaudsusest, süve-nematuses ja alatihti lihtsalt taipamatuses. Kuna ei olda suuteline tegut-sema läbi sõna, võetakse appi näitamine kehaga, žestiga, nn väline mäng. Kur-navate väljasõitude vähendamine tõi ka stationsaari väljasõiduetenduste peamise häda: ükskõiksuse etenduse täpsuse ja lavalise õhkonna loomise vastu; rambi-

palavikuta, ludinal ja lärmiga lähevad rahvatükid.

Miks me teeme kõike kiirelt, pealis-kaudselt, süvenemiseta, vaevadeta? Miks õpitud oskused ja elukogemused, nn professionaalsus õgib iga tärkava kahtluse, loominguksuse piina? Miks jääb meil töös rolliga (näidendiga) puudu teadlikust pingutusest, enesepiitsutusest? Kui tihti me arvame lennult teadvat «mis?» ja «miks?», «mille nimel?» ning otsekohe, iseenesestmõistetavalt oskame ka «kui-das» — välja tuleb aga käsitöö, seesama, mis vedeleb suveniiripoe lehtidel — isikupäratu, tuim konveierikaup.

Teater lausa januneb inimeste järele, kes sisemiselt nutavad, leegitsevad, väri-sevad tema hea käekäigu pärast ja hoiav-d (mis selle juures kõige olulisem) o m a d e närve. Vormisolek, trenitus, autoriteksti ja lavastuse kondikava alahoid on näitleja kohus, nagu on meie teatris iga näitleja kohustus hommiku-sest psüühofüüsilise- ja hääletreeningust osavõtt.

Sellel hooajal oli minu režiiiliste ettevõt-miste kontrapunkt, ette ja taha suundumus, olulisim (iseendale!), teadlik ja teadvustu-nud otsing «Suvisteöö kevadlõhete põledes». Lavastus tervenisti ei kajastanud kõike seda, küll aga üksikud stseenid, hetked. Tähtsaim oli kogu ideestiku, tuuma väljendamine, selleks teatrivahendite valimine ja proovi-mine, atmosfääri loomine, muusikaline kujun-damine (rahvaste hümnid), koostöö kunstni-kuga (Tõnu Virve). Koos kirjandusala juha-taja Indrek Kaberiga töötasime läbi määratu materjali, mis rääkis Aleksis Kivi ajast. «Su-visteöö» tähtsus on minu jaoks uute, oota-matute seoste, võimaluste avastamine inimi-ke kannatuste vahendamisel lava kaudu.

Sedasama teadlikku otsingut oli minu jaoks ka Imbi Süvalepa valikus — «Vilet-suse komöödia», tehtud B. Alveri samanime-lise romaani järgi. Seda tööd ootas ka triumf või läbikukkumine. Oma parimail hetkil eten-dus hingas, temast õhkus kummalist, alatead-vusse suunatud lummavat, aga vabastavat energiat. Siin näitasid noored näitlejad Anne Veesaar, Madis Kalmet jt seda, kui paljuks nad võimelised on.

Hooaeg oli üldse õnnelik nii režiiilt kui ka näitlejaloomingu saavutuste poolest. Sündisid ju siis üle hooegade säravalt mängi-tud lastetükk «Smaragdlinna võlur», Arvi Mägi Taavet Soovere ning praeguseni ikka veel mängukavas olev Endrik Kerge tehtud «Nelikümmend küünalt».

1981/82

A. Kitzberg, «Neetud talu» — I. Süvalep  
M. Maeterlinck, «Püha Antoniuse imetegu» — M. Kalmet

- A. Naftuljev, «Võlusõna» — R. Trass  
 J. Smuul, «Sõgedad» — R. Trass  
 P. de Marivaux, «Armastuse ja juhuse mäng» — R. Trass  
 V. Sukšin, «Kas kõik jääb nagu oli?» — U. Allik

Repertuaar on selle nägu, kes on kõige rohkem lavastanud. Repertuaaris on juhuslikkust, kuid arvan, et lavastamine ja materjali otsing on liiga ettenägematu protsess, ei oska alati ette näha. Iga repertuaariteatri püü on, et kunst ja külastaja kokku saaksid, kuid see ei õnnestu mitte iga lavastusega.

Muide, huvitav, et enamik preemiaid, auavaldusi ja komplimente, mis saanud osaks Rakvere Teatrile, on olnud rohkem seotud ikka meie ettevõtmistega teatrikunsti populariseerimisel kui otsese kunstiresuldaadiga, plusspunktid, mis saadud võib-olla ka mõistva ning sõbra-liku suhtumise eest nendes, kes meid külastavad. Oleme ju isegi näinud, kuulnud ja tundnud, et need omatehtud naljakas-tõsised esinemisprogrammid on meile endilegi hinge läinud, erutanud — mis omakorda toob värskest ja hoogu tavalisse tööritmi.

Ometi ei saa ma kuidagi rahul olla lõppeva hooajaga. Kuus lavastust — selles oleks nagu mingit väsimust, mitte arviliselt, mitte kavvavõetud näidendite probleemides, vaid kunstilistes vormistustes, lavastajate leidlikkuses. Ometi on hooajal debüteerinud kolm noort — kuid sama säratult kui pealavastaja ise. Ärgu

nimetatud olgu kurvad, minu etteheide on määratud mulle endale — olgu see kriitiline punktipanek peanäitejuhi viiele aastale Rakveres, et alustada õhina ja energiaga eesolevat hooaega.

#### Intermeedium

*Peanäitejuhi õigused, kohustused, võimalused!*

A. — ON:

1) on peanäitejuhte, kes peavad lavastama ka teiste lavastusi, kui nad mõtleavad kogu teatrile;

2) on peanäitejuhte, kes ei vaata oma lavastusigi, teiste omadest kõnelemata;

3) on peanäitejuhte, kes on teatri juhid ja peanäitejuhte, kes juhivad enda juhtimist.

B. — KUI:

4) kui peanäitejuht lavastuse teeb, saab ta kohe kiita (Peab kiita saama.);

5) kui peanäitejuht kultuurilehte (-ajakirja) loeb, siis otsib ta esmalt ikka oma nime üles;

6) kui peanäitejuhilt artiklit palutakse, ütleb ta peenelt ära, kui teda intervjueritakse, räägib ta palju südameilt ära.

1982/83

A. Kazantsev, «Ja katkeb hõbedane pael» — U. Allik

J. Kross, «Rakvere romanss» — R. Trass

I. Herm, «Nääriöö, see imeline» — R. Trass

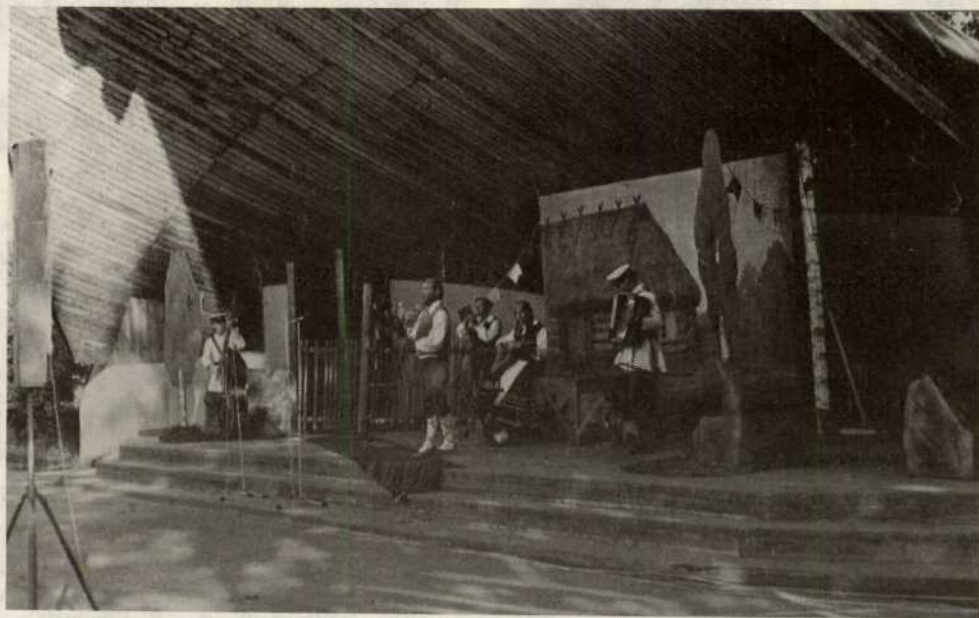
B. Ahmatov, «Jeannette» — N. Petrova

S. Stratijev, «Autobuss» — U. Allik

A. Volodin, «Kaks noolt» — U. Allik

L. Koidula, «Saaremaa onupoeg» — R. Trass

J. B. Molière, «Scapini kelmused» — M. Kalmet



L. Koidula «Saaremaa onupoega» (lavastaja R. Trass) mängiti mullu vabaõhulavadel.



J. B. Molière, «Scapini kelmused» (lavastaja M. Kalmet). Stseen lavastusest.

J. Kross, «Michelsoni immatrikuleerimine» (lavastaja R. Trass). Michelson — Feliks Kark, Joonas — Arvi Mägi.



W. Shakespeare, «Kuningas Richard Teine» (lavastaja R. Trass, kunstnik R. Bobitševa). Stseen lavastusest.

Meie püüdlused peavad olema kõrge-  
mad, kaugemad, universaalsemad kui  
kolkaprovintsiaali mugav äraelamine,  
kauka ja kopka, auto ning abimajandi  
kõrval ka teatris rolli äramängimine. On  
vaja suurvaimude mõju, selle mõju all  
oma töösse süvenemist ja sellele andu-  
mist.

Mis suunas liigub teater mujal ja meil,  
missugused tuuled puhuvad otsingute  
vallas? ... Selge on aga see, et arukas  
ja tehniliselt arenev näitleja, loomingu-  
piinu tundev näitleja, eetilise kõrge  
kultuuriga näitleja on igal ajastul kui  
mitte ideaal, siis igatahes näitekunsti  
põhi, tema kandetala.

Seevastu saamatu egoism, keelepeks,  
kolleegide töö nihilistlik arvustamine  
väljaspool oma teatrit, enese mina upita-  
mine kõrgemale või kõrvale kogu teatri  
kollektiivi suundumustest on sama  
ohtlik ja vaenulik nagu halvasti tehtud  
lavastus, kehvasti, diletantlikult mängi-  
tud osa. See kõik kokku näitab veel  
kord kunsti ja eetika tõsist seost, mille  
vastu me kõik (hooaja jooksul) tihti-  
peale patustame.

Teater peab olema arenev organism,  
hea tervise juures, bioloogiliselt võrrel-  
dav 20.—30. eluaastates inimesega, kes  
on füüsiliselt välja kujunenud ja alusta-  
nud iseseisvat elu, täis tarmu ja taht  
end maksma panna. Sellisele teatrile on  
võõrad streikiv tervis, poolik haridus või  
paigalseis teadmistes, süvenematus eri-  
alasesse kirjandusse ja probleemidesse,  
millega elab tema ühiskond, universum.

Jälle näitleja-hooaeg. Oma grandioossele  
mahule vaatamata (see ei ole mitte ettehei-  
de, vaid mõnus tõdemus) elab «Rakvere ro-  
manss» ometi — Madis Kalmeti psühhofüü-  
silisest, lausa sportlikust vormist ning Rein  
Olmaru peenest, nüansirohkkest alltekstidega  
mängust. «Scapini kelmused» nagu «Saare-  
maa onupoegki» näitab, et siiras elamislust  
ja tark koomika (Olmaru, Käro, Vaarik, Mägi,  
Laes, F. Kark) on siiski harvad külalised meie  
laval ning seepärast mõnedele vaatajatele  
mõistetamatud.

Sellegipoolest leiab teater, et tarka, hu-  
moorikat muiet inimlike nõrkuste, pahede ja  
tõlpluse üle on enam vaja kui vedelat, veni-  
vat targutamist elu mõtte üle.

1983/84

J. Kross, «Michelsoni immatrikuleerimine» —  
R. Trass

W. Shakespeare, «Richard Teine» — R. Trass  
J. Korczak, «Lastekuningas Macius» — U. Allik  
C. Goldoni, «Mirandolina» — R. Lehespalu

J. Osborne, «Vaata raevus tagasi» — P. Urbla  
N. Simon, «Kahekesi Teisel avenüül» — U. Allik



Seda hooaega iseloomustab süvenemine keerukatesse probleemidesse. Julgesime ette võtta kõrgklassika mängimise, sellest tulenes katsumus: milleks me võimelised oleme? Jaak Viller ütles: «Ma olen Rakvere Teatriga rahul. Teie töö on hea.»

Me sammume professionaalse täiustamise teed, mis näitab, et loominguline töösse suhtumine teatris kestab, areneb, kuid — suurt kunsti on vähe.

Muidugi, kunsti määramine on küllaltki raske, subjektiivsust esineb hulgasti määrajategi poolt. Loen kunstiks täiuslikku, algusest lõpuni kõigis komponentides haaravat etendust, millest annaks tunnistust aktiivne reageering, elamus, nii intelligenti kui ka laia publiku hulgas ja mis ärataks vastukaja ka väljaspool vabariiki. Kunsti äratundmise eelduseks on ikka laialdane huvi loodu vastu. Sündinud kunsti aitab ära tunda kõrgintelligenti — kaaskunstnike, teoretikute, muude erialade tipploojate — analüüsiv reageering.

Kunsti oli hooajal vähe — kuigi loome end ju ikka lavakunstnikuks, kelle puhul loominguline kahtlus ja tunnustusejanu on teineteisega pidevalt konfliktis.

Meie teatrilooime suurim probleem, edasi töötamise põhiküsimus on — kuidas saada professionaalset kunstnikuks? Mis tähendab olla proff ja mitte veel kunstnik? Või mis tähendab olla mõlemad? — Miltinis: «Sellele ei ole võimalik anda ühest vastust, sest siis oleks kõik demagogia ja dogmatism. Kuid suunda, mõtlemise võimalusi sellel teel on!»

Rääkisin näitlejast, lavastajast, kuid eelnev käib kogu teatrikollektiivi kohta, käib kõigi kohta, kes teenindavad näitlejat, loojat, kes professionaalsuse täiustamise teel võitleb kunstnikuks saamise eest.

Meie teatris, vaatamata mõnusale loomingulisele õhkkonnale, on palju veel põikpäist rumalust, harimatust, tühja õiendamist, tülitsemist, olduga rahulolu, mugavust, ja seda kõigi töötajate poolt.

Puhkusele minek ei tähenda: oh saab mõneks ajaks õpetussõnadest priiks, vaid aega eelnenust kokkuvõtete tegemiseks ja sisemist arupidamist, mida uuel hooajal teisti, paremini teha ja kujundada suhetes: mina—teised—kunst.

Riina Babitševa-Vanhanenist kui teatri peakunstnikust olen ma seni teadlikult vaikunud. Vaadeldav hooaeg aga tõstab ta eriliselt esile kui teatripalge kujundaja sõna otseses mõttes. Raske on tagantjärele öelda

(ja kas ongi tõesti tarvis otsida vastust?), kes keda mõjutab. Kelle idee? Riina on mõttekaaslane, teos toetaja. Me mõistame teineteist poolt sõnalt. Vahel ainult otsa vaadates. Kunsti vallas tuksub meie pulss samas rütmis. Ainult nõnda sai sündida «Richard Teine» ja nõnda on loodud ka kõik teised meie koostööd «Vanadest ja noortest» J. Krossi teoste lavastamiseni välja.

Hooaeg näitab ilmekalt, kes näitlejaist on suutelised kunsti looma — eks neile ole usaldatud ka tähtsamad ülesanded. Arvi Mägi Richard Teine, Feliks Kargi Michelson, Madis Kalmeti Bolingbroke ja Jimmy Porter, Anne Veesaare Kuninganna ja Mirandolina, Mariha Verniku Kuninganna ja Alison. Aga ka Volli Käro Gauntina, Rein Olmaru Yorkina, Väino Laes Norfolkina ja Michelsoni isana. Neil kõigil on olnud suurepäraseid osatäitmisi enne ning kindlasti tuleb ka edaspidi: eks ole ju parim loomeiga neil kõigil veel ees.

C. Goldoni, «Mirandolina» (lavastaja R. Lehespalu). Mirandolina — Anne Veesaar.



J. Korczak, «Lastekuningas Maciuš» (lavastaja U. Allik), Doktor — Volli Käro, Maciuš — Jaan Olmaru.

O. Tuulik, «Oh meid mere terida» («Sõja jalus») — R. Trass

A. Korneitšuk, «Eskadri hukk» — R. Lehespalu

«Oh meid mere terida» lavastus on normaalne jätk kõigile minu jaoks tähtsatele töödele eelnevatest hooaegadest, juba «Vana-dest ja noortest» ning Juhan Liivist peale. See on pidev otsing ja kaevumine, võimaluste leiutamine, sõnade sisu ja sügavust haarates lihtsaks mängimine, kus näiliselt (pealispinnal) midagi ei sünni, küll aga sees, ja seda haaravamalt. Seaduspärane on ka toetumine noortele annetele, neile, kellelt kõige kergem nõuda (nad ju tahavad, on valmis). Seetõttu oli aga ka (seaduspäraselt) raske, ääretult vaevanõudev tulemuse hattesaamine, vormimine. Eelnev puudutab küsimust «kuidas?» ja on tegija käekiri. Seevastu «miks?», «milleks?» on lavastuse tegemisel probleemid, mis iga kord isepidi ennast kätte näitavad.

«Mere terida» «miks?» on peidetud I vaatusesse, on aja ja suhete kompleks, on võti kõige järgneva mõtestamiseks. Ilma esimese vaatuseta poleks teist. Teist vaatus, mis on iseenesest lihtne — inimesed jutustavad sõjaläbielamistest. Selleks et jõuda teise vaatuslehtsuseeni ja puhta traagilise tunnetuseni, on vaja läbi murda eelarvamuste, väljakujunenud erinevate suhtumiste labürindist, jõuda nn vaba vastuvõtuni, lavastuses on selleks I vaatus lõpuosa. Alles nüüd saab järgneda puhastustuli, küll eelnevale ootamatu, kuid kiirelt kaasakiskuv. «Oh meid mere terida» on lavastusbrigaadi ja noorte näitlejate tänane kogemus meie vanemate ja vanavanemate sõjavantsutustest — läbi tänapäevase elutunnetuse, praeguse ellusuhtumise. Teist-

N. Simon, «Kahekesi Teisel avenüül» (lavastaja U. Allik). Edna Edison — Ene Piir, Mel Edison — Feliks Kark.

H. Kõssi fotod



moodi me ei osanud, ega tahtnudki. Ja kas üldse on võimalik teistel alustel lavastada ükshõik missugust meile tähtsat teost? Eelõeldu käib põhimõtteliselt ka «Eskadri huku» kohta.

### Kokkuvõtteks

I tees (Efrose järgi): Vaadates kolleegi tööd, mis meile ei meeldi, ei imponeeri — kas vormis või oleme nõutud, miks sellist materjali üldse lavastatakse, — ei anna me endale tihti aru peamisest: kas me üldse suudame enese kõrval ja ümber, all ja peal, hinnata loomingut, mis ei vasta meie maitsele, väljakujunenud arusaamadele ja harjumustele? Kas meil üldse on oskust süüvida ja tahet mõista, kuivõrd väljakujunenud, kuivõrd maksvusele pääsenud on juba pealiskaudsus ja ignoreerimine!? Antitees: Näitejuhid kas ei oska süüvida või ei sunni end süüvima oma kutse põhisaladusse, kõige keerulisemasse sõlmküsimusse — näitleja ja näitejuhi vahekorrad: konkreetne, lausa füüsiline töö rolli loomise etapil loomingulises õhkkonnas (variantide kaalumise, stampide, juba leitud, juba omandatud võtete ja nippide elimineerimine puhta, värske, rollile ja stseenile ainuomase nimel). Ja seda esimesest proovist kuni etenduse valmimiseni ja selle korduval mängimiselgi. Suuri kunstnikke — näitlejaid, lavastajaid — on igal ajal vähe, neid on meiega ajal vähe, kuid ometi on tähtsaim — et neid on! (Kahju ainult, et me ei oska hoida neid tarbetust enesepõletamisest, ei suuda neid lausa riiklikult kaitsta käsitöölislilike või arengus seisma jäänud näitejuhtide eest. Me ole-



J. Osborne, «Vaata raeuus tagasi» (lavastaja P. Urbla — külalisena). Jimmy — Madis Kalmet, Cliff — Arvi Mägi.

me mugavad ja saamatud üliandekate võimete ja arengu suunamisel, neile töö andmisel-planeerimisel.) Kuidas siis üldse teistmoodi vaadelda teatrikunstinäitlejakunsti liikumisi kui ikka suurartistide loomingu taustal?

II tees: Näitlejakutse on kahekordselt keeruline ja raske: esmalt tuleb luua — uut ja värsket! Hiljem tuleb loodud aina korrata — uuena ja värskena!

Antitees: Ikka ja alati, iga kord vaevab mind mure, kes ma olen, mida ma teen. Ikka ja alati on hirm tuleva ees. Hirm eksida! Kas viiga võimendub? või hääbub? Kuidas ületada kriisi? ...

Proovisaalis tehakse parajalt vähe tööd. Lõpuni andumist, otsatut higistamist, ausat enesesalgamist aega, raha ja ruumi arvestamata tuleb harva ette — ja kui tuleb, siis veel üksnes teatrikoolis. Ainult et teatris unustatakse väga kähku kõik lihtsad ja tähtsad näitekunstitööed, ei vaevutagi nende kallal juurdlema. Kole kähku luuakse enesepettus — oskan (see teatrikunsti kuulus vaenlane), oskan, kuidas olla, mõelda, öelda. Kõik teevad oma tööd vaikselt ja igapäevaselt, nende omaste harjumustega, kedagi segamata, piirdudes omandatuga. Kõik on teada, nähtud, kuuldud, loetud — kunagi?! Ja nõnda me enam ei suhtle, ei väitle, ei räägi lõpuni, vaid vahetame viisakusi, käibefraase (ehkki tunneme kadedust ja jonnit — tõeliselt!) ning huvitume olmest, horoskoobist ja eraeludest. Kahetsevalt tõsise näoga arutame isekeskis, et tipplavastusi pole, kaasa elama panevaidki vähe, ja nõnda oleme unustanud enda kui kodanike tõelise ja ainukese rolli — olla ideaalide kandjad, vaimukultuuri pidevuse kaitsjad ja säilitajad, igal õhtul, igal kohtumisel vaatesaaliga, rahvaga.

Ja kõigele eelnevale vaatamata, kriitilisele, lausa skeptilisele pihtimusele, ülestähenduste tüütutele, moraliseerivatele kordustele vaatamata tuleb tõdeda läinud hooaegade kulgemises renessanslikku elujõudu, nakatavat vitaalsust teatri igapäevases elus. Vastupandamatut vajadust tegelda hommikust õhtuni, proovist väljasõiduni ja hiljemgi, väljasõidult naastes, küll teatrisiseste juubelite ja esietenduste korraldamisega, kalendaarsete tähtpäevade tähistamiseks asjalike või humoorikate esinemiste ettevalmistamisega. Sest tuleb sõita külla, esinema šeffidele, ning neid on teatril hulganisti nii oma kui ka naaberrajoonides. Või et ansamblitel («Lilleke», «Loveketšup», «Kitarred») on uus kava harjutamisel. Siis on jälle ilmumas uus

käsikirjaline number siseinfot «Paul». Ja need teatriballid iga hooaja kulminatsiooniks, mida hakatakse ette valmistama juba sügisest peale. Teatril on traditsioon austada oma asutajat ja patrooni, Jakob Liivi ta kalmul igal sügisel enne statsionaari avaetendust ja korraldada jaanuaris ühine nädalane loominguline komandering mõnda Nõukogude Liidu teatrikeskusesse.

Aga teater on tootmisasutus. Seda kõigepealt! Teater toodab vaimse energiaprodukte. Toote väärtuslikumat osa nimetatakse kultuuriks! Erikvaliteediga, rahustevahelist kõlapinda saavutanut — kunstist!

Võimalusterohke on teatritöötajate tegevusala.

---

*Sellega lõpetame teatrijuhtide tagasi-vaateseeria eelmisele, 1983/84. hooajale. Toimetuse üleskutsule vastas seega kokku 6 kunstilist juhti (vt ka TMK 1985, 1). Tellimus esitati 9 eesti teatrijuhile (sõnalavastusteatrid), oma kommentaariõigusest loobusid M. Mikiver, K. Komissarov ja N. Šeiko.*

---

## TEATRIPREEMIADEST

Küllap võib 1984. aasta teatrielu kõige olulisemate sündmuste hulka arvata teatripreemiade süsteemi muutumise, seda enam, et muudeti mitmel viisil ja põhjalikult.

Tuli juurde uus, nimetuse ja materiaalse hüvituse poolest senistest igati kõrgem kategooria — teatrikunst riiklikud aastapremiad. Teatriühingu seniste eripremiate kõrval (Ants Lauteri ja Georg Otsa nimelised) on nüüd olemas ka Priit Põldroosi nimeline preemia. Selle võib saada lavastaja või teatriteadlane, teatrimõtte edendaja. Justkui esimese laureaadi Kaarel Irdi jaoks loodud!

See selleks, ikkagi anti 1984. aastal Eestis teatripreemiaid peaaegu kolm korda vähem kui aasta varem. Nii põhjalikult ja järsult muutus nimelt ENSV Teatriühingu preemiapolitika. 1983. aastal said ETÜ aastapremiaid kokku 61 inimest. Uute reeglite järgi anti 1984. aastal üldse välja natuke üle 20 loominguulise preemia (ETÜ+riiklikud aastapremiad). Väga oluliselt on muutunud ahindamise sisuline struktuur. Kõrvale on jäetud näiteks need inimesed, kelle nõudlikku ja olulist tegevust iseloomustati enamasti küllalt väheütleva sõnaga reklaam. Kui ongi mõeldud nii, et teater võib tema jaoks ettenähtud ühte preemiakohta täita ka mõne «mitteloomingulise» eriala esindajaga, on niisuguse lahenduse võimalikkus ikkagi ülimalt teoreetiline. Tunnistaks ju teater sellega, et loomingupoole ei jõutudki aasta jooksul ühegi silmapaistva saavutuseni?

Teatrikunst riiklike aastapremiate loomine on mõistagi hea asi. Kas seitse preemiat, nagu 1984. aastal välja anti, on optimaalne arv, ning kas preemiade praegune jaotus žanrite ja erialade järgi on parimas kooskõlas teatrikunst struktuuriga, selgub edaspidi. Muidugi on nende autasude objektiivne jaotamine väga nõudlik ülesanne. Tundlikud ja täpsed peavad olema kaalud, millega määratakse kindlaks teatriaasta absoluutselt parim nais- ja meesnäitleja.

Millest lähtus ja mida taotleb aga Teatriühingu aastapremiate nii kardinaalne reform — preemiade arvu neljakordne vähendamine (igale teatril 1 preemia!), preemiade jaotamise täielik ümberkorraldamine, mitmete etenduste loomisega otseselt seotud loovkategoriate kõrvalejätmine? Otsusetegijate põhjendusi me ei tea, ei mäleta, et sellest asjast oleks vähegi laiemat avalikkuse ees kõneldud.

tõusmise ja teatripreemiade prestiiži pärast, peaks see asi riiklike aastapremiate sisseadmise läbi nüüd korras olema? Loomingus kõige edukamad teatriinimesed saavad nüüdsest peale preemiaid, mis on nii vormilt kui ka sisult võrdsed näiteks kirjanikele antavate aastapremiatega.

Aga teatrikunst ja kirjanduse sellesuunalises võrdsustamises ei tohiks sellest kaugele minna — nagu seda 1984. aastal tehti. Eestis on ca 400 näitlejat (solisti), hooajal tuleb välja 65—70 uuslavastust. Kas on keegi kunagi kokku lugenud, mitmes uuest rollist koosneb teatrichooaeg(-aasta)? «Tippude tipp», «rekordipüstitaja» (või senine rekordiomaniik — kuulus, teenekas meister?) saab preemia, aga ülejäänud? Vaene on teatripilt, kui igas teatris eeldatakse vaid üht õnnestunud osa hooaja jooksul! (Aga osatäitja võistleb selles «mängus» veel lavastajaga, kunstnikuga, helikujundajaga, dirigendiga etc.) Rollid jagunevad teatavasti peaosadeks, kõrvalosadeks ja episoodideks. Võimalus esile tõusta peab jääma kõigile tasanditele ja kõigile, kes kaasa teevad.

Kui nüüd keegi ütleb, et kõigil kaasategijatel ju ongi võimalik peaosani jõuda, siis on see ikkagi demagoogia. Pealegi on ju head kunsti vaja rollijaotuse kõikidel astmetel.

Kas ei tekita praegune premeerimiskord staari mõtteviisi? Kas polegi see äkki täheentaliteedist välja kasvanud preemiasüsteem? Teatrikunst on enamikus avaldustes ühel või teisel viisil kollektiivne või üleleme siis — isikulise ja kollektiivse loomingu sulam. «Absoluutsete tippude» looming oleks tänases teatris mõeldamatult andekate ja tublide inimeste kaasloominguta ja -tegevuseta.

«Uue seaduse» järgi ei ole neil «teistel» aga võimalust kunagi pjedestaalile tõusta, oma arengus ära märgitud saada; näitlejate-lavastajate-teatrikunstnike tohutu enamik on, niipea kui nad on ületanud noorte lavajõudude preemia puhul kehtiva vanusepiiri, jäetud ilma avaliku tunnustuse stiimulist. Kas ka avaliku tunnustuse jagamisel ei peaks olema preemiaga fikseeritud vaheetapid teel noorest lavajõust (draamanäitlejad näiteks kuni 28. eluaastani) parimatest parima loorberipärjani?

Kui mõtleks need asjad veel kord läbi?

ULO TONTS

# Uus pitoresksus Eesti fotos

PEETER TOOMING

Selline pealkiri nõuab vastamist vähemalt kolmele küsimusele: mis asi on fotopitoresksus üldse, kuidas on see avaldunud eesti fotokunstis, kuidas näevad välja klassikalise pitoresksuse uued vormid? Pitoresksus tähendab ju maalilisust ning on seega olemuslikult vastunäidustatud fotograafia tõetruudusele ja realismipüüdele — miks siis üldse kasutatakse seda sõna seoses fotoga?

Läbi aegade on fotograafide suure enamiku eesmärgiks olnud reaalset eksisteeriva maailma võimalikult objektiivne, ilma mingite kõrvalekaldumisteta jäädvustamine. Fotograafia sünniaastail, kui leiutati dagerrotüüp, imetlesid nii piltnik kui ka publik «hõbepildi» töepära, detailrikkust, teravust: dagerrotüüp jäädvustas objektiivi ette paigutatute seinägematu täpsusega. Võitnud endale publiku soosingu, andis dagerrotüüp miniatuurmaalile ränga hoobi: kuna elutões ei suutnud maal võistelda kujutisega hõbetatud vaskplaadil, tuli paljudel kunstnikel oma tööst lihtsalt loobuda (sageli koguni fotograafiks ümber kvalifitseeruda!).

Muidugi ei jäädvustanud dagerrotüüpidid ainult portreid: hõbeplaatidelt võib leida loodus- ja linnavaateid, aktivõtteid, kuna piltnikel aga polnud võimalik dagerile saadavat kujutist suvaliselt muuta, ei saanud nad eemalduda tões. Dagerrotüüpide saatuseks oli naturilähedus.

Üheaegselt dagerrotüübiga sündis paberfoto (W. H. F. Talbot, 1800—1877), mille kvaliteet dagerile aga mitmekordselt alla jäi. Kuna Talbot tegi oma fotod otse paberile pildistatud negatiividest kontaktkopeerimise teel, oli kujutis pehmevõitu — kopeerimisel mängis hajutatavat osa negatiivpaberi paksus ja faktuur. Tehnilise ebatäiuslikkuse tõttu ei suutnud paberfoto läbi töötada kõiki detaile ega valgusnünasne, kuid õige pea tegi osa piltnike sellest puudusest hoopis vooruse: nad püüdsid töötada hele-tumeda rõhutatud üleminekutega, suurte pehmete pindadega, sügava valguse-varjuga — tegutsesid loomingukselt (Hill, Adamson jt). Fotograafiline protsess oli esmakordselt saanud teataval määral juhitavaks. Ning otsekohe kerkis küsimus: «Kas fotograafia on kunst?»

Loomulikult vastasid eelkõige kunstnikud, äkkiilmunud rivaali kõrvaldada püüdes: «Ei!»

Võeti kasutusele tänapäevalgi nii tuntud argument, et kunsti saab teha ikkagi ainult siis, kui ollakse suuteline nähtavat reaalsust vastavalt autori kunstitaotluslikule nägemisele ja soovidele kas pintslil, pliiatsi või kaabitsa abil korrigeerima.

Et aga fotograafidki midagi oskavad, tõestasid 19. sajandi keskel kõige ilmekamalt kaks montaažimeistrit: H. P. Robinson (1830—1901) tegi 1858. aastal viiest negatiivist kokkupandud «Kustumise», O. G. Rejlander (1813—1875) aga 1867. aastal koguni kolmekümnest (!) negatiivist kombineeritud «Kaks elulaadi». Sisuliselt haakusid mõlemad fotod inglise tollase moraliseeriva maalitraditsiooniga ning tõestasid, et reaalsusest sõltumata võivad pävapiltnikud foto keskkonna ise luua. Ja nad tegid seda maalijaist paremini — realistlikumalt!

Kui veel lisada, et 19. saj teisel poolel polnud enam üldse harulduseks maastikuvaadete kahelt negatiivilt kokkukopeerimine (taevas ühelt ja maapind teiselt), siis arvamuse fotograafide võimetusest saadava kujutise korrigeerimisel oli lõplikult purustatud.

Kuidas aga leida tunnustust kunstina? Kõige kindlamaks teeks peeti maalikunsti otsesest jäljendamist, fotode võimalikult suurt sarnasust maalidega. Pävapiltnike loodud kompositsioonid matkisid maalil kasutatud üldnimilike, muinasjutuliste või mütoloogiliste teemade lavastusi. See oli nagu fotonäitemäng, kus sõbrad ja tuttavad riietati vastavasse kostüümidesse ning paluti neil siis seista või istuda poosis *à la* kerjus, kuningas, madonna või beduiin. Lavastuslik alge käis fotoga kaasas tema sünnist saadik (portreeritava juu s e a t i kaamera ette istuma), kuid maalikunsti otsese jäljendamisega leidis see tõeliselt laia leviku.

Nii viisi oli XIX saj teisel poolel sisuliselt jõutud meid huvitava probleemi olemuseni: fotograafiat kunstina käsitlevad piltnikud matkisid maalikompositsioonide ning püüdsid oma töödes saavutada pitoresksust. 1869. aastal ilmus H. P. Robinsonilt raamat «Pitoreskne efekt fotograafias», kus ta otseselt maalitraditsioonidele toetudes jagas nõuandeid suurtest meistritest eeskujul ammutamiseks. Juba pealkirjas väljendus taotlus pitoresksusele ehk maalilisusele ning sellele nõuandele järgne-

nutest sündiski mõnekümne aasta pärast koolkond, mis sai nimeks «pictorialism».

Kuidas tõlkida koolkonna ingliskeelset nimetust eesti keelde? Uurides emakeelset kirjandust, selgub, et vajalikku terminit polegi! Kahekümnendail-kolmekümnendail aastail, kui Eestis pitoreesk foto aktiivselt tegeldi, kirjutati küll impressionistlikust käsitluslaadist, kuid puudus otsene vaste sõnale «pictorialism». Pärastsõjaaegseis kirjutistes pole seni olnud tarvidustki antud teemast kõnelda ning seepärast pole tõlke peale mõeldud. Ilmselt siiski vajame korrektset terminit tervele koolkonnale maailma (vahest Eestigi?) foto loos ning seepärast teen ettepaneku võtta kasutusele nimetus «pitorealism». Äraseletatult realism, mis on pitoreksne ehk maaliline. Sisuliselt kõnealune koolkond just säärasel positsioonil asuski: realistlik maailmapilt püüti viia kunsti tasandile maaliliste efektide abil.

Pitorealismi kui koolkonna printsiibid formuleeris 1901. aastal raamatus «Photography as a Fine Art» Charles H. Caffin. Autor tõmbas selge piiri utilitaarse ja esteetilise foto vahele, nimetades esimese ülesandeks faktide registreerimist, teise eesmärgiks aga ilu loomist. Just loomist, sest kuigi pitorealist peab valitud objekti jäädvustamiseks valdama utilitaarfotograafi kõiki tehnilisi oskusi, vajab ta tõelise kunstitöö loomiseks veel kunstnikutalenti. Pitorealistide eesmärgiks oli kaunite objektide kaunis kujutamine, kogu maailma nägid nad läbi romantilise filtri, kõik jäädvustatu pidi sarnanema maaliga. Kõige lihtsamaks ja esmaseks vahendiks selle saavutamisel oli joonise pehmus: pildid tehti kergelt «fookusest väljas». Joonise ning detailide hajutamiseks kasutati spetsiaalseid filtreid, kaamera või suurendusaparadi ette asetati hajutavaid objekte. Mida kiiremaks ja lihtsamaks muutus tavaline pildistamisprotsess (1888. aastal lasi Kodak müügile aparadi, mis laetud rullfilmiga sajakas võtteks: pärast täispildistamist firma ilmutas filmi ning kopeeris pildid), seda keerulisemaid ning aeganõudvamaid menetlusi võtsid kasutusele pitorealistid. Kui tavaline fotoamatöör sai pildi kätte vaid nupule vajutades, siis pitorealistid püüdsid näidata, et tõeline kunstiline foto vajab käsitustööd ning loojanatuuri nagu maal ja graafikagi.

Olgu siin töömahukuse näitena kirjeldatud broomõlimenetlust, mis võeti kasutusele 1907. aastal. Alustati sellest, et kopeeriti väljavalitud negatiiv sobivale paberile. Siis pilt pleegitati, nii et kadus hõbedakujutis, paberisse jäänud hõbedale aga anti võime siduda õlivärve. Töödeldes paberi pinda eripintslite abil värvilahustega (maalimistehnika umbes nagu impressionistidel!), võis pildi kujundada vastavalt soovile: mõnda kohta

rohkem värvi, mõnda kohta vähem. Protsessi võis korrata ja värve lõpmatuseeni tihendada. Lõpptulemuseks oli fotograafilisele lähtematerjalile värvidega jäädvustatud kujutis, mis tööpoolest meenutas pigem mõnda maali, kui tavapärasest fotot. Kuid see ju oligi pitorealiste eesmärk!

Pitorealismi kõrgperioodiks oli XX saj 10.—30. aastad. Ajakirjad ja näitused joovastusid fotograafia võimest näida «suure kunstina» ning nii Euroopas kui ka USA-s mõjutas pitorealism amatöör- ja professionaalfotot. Pitorealiste suureks juhiks ja teoreetikuks, ühtlasi «puhta foto» ehk «otsekoopia» («stright print») surmavaenlaseks tõusis prantslane Robert Demachy (1859—1936).<sup>\*</sup> Hea fotograafina oli Demachy veendunud pitorealismi pooldaja ning tema sulest ilmus sadu (!) artikleid oma hoolealuse kaitseks. Olgu siin toodud tema tüüpilised seisukohad artiklist «On the stright print» (1907).

«Kunstitöö peab olema natuuri tõlgendus, mitte kopia. Motiivi ilu natuuri ei saa kaasa aidata töö muutmisele kunstiks. See spetsiifiline kvaliteet antakse tööle kunstniku eneseväljenduse viisi kaudu. Teiste sõnadega: ei ole kübetki kunsti kaunites loodusvaadetes. Kui inime orjalikult kopeerib natuuri (pole tähtis, kas ta teeb seda pliitsiga või läbi fotoaparadi objektiivi), siis võib ta küll olla kõigi aegade parim kunstnik, kuid antud konkreetset tööd ei saa ikkagi nimetada kunstiks.»

Ja veel: «Rohkem kui kord olen kuulnud, et motiivi valik on küllaldane edaspidi mehaaniliselt kopeeritud positiivi muutmisel kunstitööks. See ei ole õige, kuigi tõsi on see, et hoolikalt valitud motiiv (kena, inetu või labane, kuid hea kompositsiooniga ja korralikult valgustatud) on järgneva evolutsiooniks kunsti poole mõõdapääsmatu. See aga ei ole üks ja seesama. Te ei saa varjata tühipaljast natuuri kopeerimist. Kopeerija võib olla kunstnik, kuid tema töö ei ole kunstitöö. Mida korralikum ta on, seda halvem ta on.»

Niisiis, kunstilise foto saamiseks on tarvis pilt ikkagi käsitsi valmis teha!

Seni olen küll nimetanud pitorealismi laialt levinud koolkonnaks, kuid maininud vaid mõningaid autoreid — meelega olen hoidunud lugejat koormamast nimede laviiniga, sest meie eesmärgiks oli ju ikkagi eesti pitorealismist kõnelda. Siiski nimetaksin mõnd autorit, kelle looming on tänaseks muutunud pitorealismi suurepäraseks klassikaks: belglane Léonard Misonne (1870—1943), ameeriklased Alfred Stieglitz (1864—1946), Eduard Steichen (1879—1973), Gertrude Käsebier (1852—1934), Alvin Langton Coburn (1882—1965),

<sup>\*</sup> R. Demachy surma-aastana on varasemad fotoraamatud nimetanud 1938, alles «Camera» 1974, nr 12 jõudis tõeni (P. T.).

sakslased Rudolf Dührkoop (1848—1918) ja Heinrich Kühn (1866—1944), venelased Nikolai Petrov (1876—1940), Nikolai Andrejev (1882—1947) ja Juri Jerjomin (1881—1948) jt. Mitmed neist muutusid koos ajaga ning asusid hiljem koguni vastandlikule, st otsekoopia positsioonile, (näit. Steichen), kõik nad on aga pitorealismi jätnud meeldejäädavate teoste.

Kuidas kajastus pitorealism Eestis? Kahjuks on varasemat Eesti fotot, eriti kunstitaotluslikku, väga vähe trükitud ja seetõttu võime vaid oletada, milliseid töid eksponeeriti esimestel Eestis toimunud näitustel Tallinnas 1892 ja 1897. Otsustades aga 1897. aasta näituse kohta «Postimehes» avaldatud retsensiooni järgi, kus tõsteti esile fotode teaduslikku kaalukust ja H. Tiidermanni albumit «Estonica», oli mainitud näituste pitorealismikaugus ilmne.

Jõuline ja sihikindel pürgimine Parnassile ilmnis 1921. aastal loodud «Eesti Foto-Klubi» liikmeskonnas. 1924. aastal korraldati koguni konkurs, millele võis fotosis esitada ainult kummi- ja broomlitrikkis — pitorealismi meelistehtekais. Nii tulebki pitorealismi sünniajaks Eestis lugeda kahekümne date aastate algust.

Edasist hoogu ja indu sellesuunalisteks püüdlusteks andis 1926. aastal Tallinnas korraldatud rahvusvaheline fotonäitus, mille esimesid päevapiltideid 13 riigist (I auhinna väärilisteks tunnustati 8 fotomeest, nende seas Johannes Mülber ja Hans Vanaveski Tallinnast), samuti 1927. aastal toimunud Soome-Eesti I fotovõistlus. Viimast arvustades nentis kunstikriitik Hanno Kompus, et žürii silmis leidsid erilist soosingut just eritehtekais (st pitorealistikud) fotod (taas J. Mülber ja H. Vanaveski). Kahjuks on võimatu saada ammendavat ettekujutust osalenud autorite piltidest, sest trükituina (veel vähem originaalkujul) me neid praegu ei leia. Suurimaks «arhiiviks» on katalogid «Eesti Foto-Klubi 1921—1926» ja «Tallinna Fotoklubi 1921—1936», vähesel määral Harry Malmi toimetatud ajakiri «Fotokunst» (1930—31), kus auhinnatuid ja teisi esinenuid meenutavad vähesed reproduktsioonid (J. Ohaka, R. Olbrei, T. Pielbaum, O. Kikas, H. Malm, O. Uusmann, N. Nylander jt).

Erakordselt hästi on aga originaalfotodega esindatud Eesti pitoreskse foto suurmees Johannes Mülber (1889—1938), kelle fotopärand on talletatud Tallinna Linnamuuseumis. 1966. aastal korraldati Mülberi fotodesid ulatuslik ülevaatenäitus, uhkusega on tema töid demonstreeritud muuseumi külasthanud fotohuvilistele. Aastail 1921—1929 oli Johannes Mülber «Eesti Foto-Klubi» ühe asutajaliikmena klubitöö praktiline juht ja suunaja, samaaegselt Eesti kõige edukam autor rahvus-

vahelistel näitustel. Tema pilte eksponeeriti Soomes, Hollandis, Itaalias, Ungaris, Kanaadas, Hispaanias, Belgias, Inglismaal, Prantsusmaal ja mujal. Edu tugines ühelt poolt kindlasti sellele, et pitorealismilaine maailma salongifotos parajasti haripunktil oli, teisest küljest aga Mülberi fotode heale kunstitasemele. Mülberi isik oli sulam päevapiltnikust ja kunstnikust, nagu seda olid nõudnud pitorealismi teoreetikud Caffin ja Demachy: oma kunstnikust venna Aleksander Mülberi kaudu pidev kokkupuude Eesti kunstiringkonnaga (1910—1914 oli Johannes Mülber koguni Eesti Kunstiseltsi juhatuse liige) sünnitas sügava huvi kunstiloomingu vastu ning andis küpseid teadmisi maaliteooriast, kompositsioonist, värvidest jne. J. Mülberi peamiselt broomlisis fotosis on nii tollased kui ka tänapäevased kriitikud võrrelnud impressionistlike maali dega. Mähakalt on Mülberi pruunitoonilistel piltidel läbi töötatud vari, valgusehelgi piirimaile on jäetud heledused — veel üks pintslilöö, ja märg tänavasilutis kaotaks läike, tilkuv jääpurikas sära, loojuvas päikeses merepind helgi. Mülberi meeleolukad natüürmordid võluvad tasakaalustatud tonaalsuse ja harmooniaga.

Ilmselt tundis J. Mülber end pitorealistikes töedes täiesti kodus, laad oli talle meelepärane, ning tänaseks teamegi tema loomingut vaid eritehtekais lehtede kaudu. Ja samas tuleb märkida huvitavat asjaolu, mis nii Mülberi töodes kui ka terves eesti pitorealismis silma torkab. Nagu öeldud, peab enne foto broomlitehtekasse viimist vajaliku motiivi natuurist ära pildistama. Kui linna- ja loodusvaadete ning natüürmortide juures on tegemist enam-vähem staatiliste objektidega, siis hoopis teine lugu on inimeste ja žanripiltidega. Kui mujal maailmas mindi lavastuslikule teele ning väljamõeldud stseen õige sageli lihtsalt lavastati kostümeeritud sõpru ja tuttavaid kasutades, siis eesti pitorealismis säärane lähenemine täielikult puudub. Lavastatud momente peale portreevõtete polegi ning kõik žanripildid inimestega on tabatud otse elust. Vahest on säärane elulisus tingitud eesti pitorealismi hilisest sünnist, sügavalt juurduda jõudnud seisukohast, et foto peab fikseerima momenti, olema kiirelt mõõduva elu hetkekroonikaks? Igatahes ei hakatud Eestis «suure fotomaailma» eeskujul tegelema lavastusega, vaid võeti kasutusele needsamad pildid, mida seni tehtud oldi ning kus eelnenud kriteeriumide põhjal kõige kõrgemalt just tabatud momenti hinnati. Kui vaadata J. Mülberi žanripilte, näiteks turgu, on lavastuse puudumine ilmne — iseloomulikke stseene on jäädvustanud oskuslik reporter. Sama lugu on linnavaadete, kuhu Mülber inimesi mitte ei paigutanud, vaid neid seal harjumuspärasel elurütmis tegutsevaina tabas. Ning isegi looduses, kus kontrastiks, võrdluseks või täienduseks on

kasutatud inimfiguuri, pole Mülber sel mitte staatiliselt poseerida lasknud, vaid palunud tegutseda ja liikuda. Niiviisi on Hanno Kompusel õigus, kui ta Mülberi pildid hindab «... hetkelise liigtuse karakteristikliku tabamist», «... kus kinni püütud mõni põgus hetk ilmastikust, valgustusest, liikumisest!». Imehästi kõlaks see küll reportaažliku foto kohta! Mülber aga ei jäänud pidama momendijäädvustel, vaid töötles saadud kujutist vastavalt pitorealismi kreedole.

Brosüüris «Eesti Foto-Klub 1921—1926» kirjutas Johannes Mülber: «Pildistamisele avatleb meid looduses mitte mõningate üksikasjade hulk, vaid teatav meeleolu, joonte mäng, valguse-varjude vahekorrad.»

Ja edasi: «Neist vastuoludest silma ja objektiivide nägemisvõimes ja silma ning fotograafilise plaadi värvitundlikkuses ongi tingitud püüe vähendada fotograafilises pildis üleliigseid üksikasju, et seda enam esile peaseks looduses nähtud meeleolu, — et meie vaimus uuesti äratada meeleolu, mis avatles pildistamisele. Seda saavutatakse mitmesuguste võetega nii pildistamise aegu kui ka pildi lõpliku valmistöötamisel, mitmesuguste positiivviisidega, mis vastuvõtlikud pildistaja isiklikele mõjuavaldustele.»

Eeltoodu kokkuvõtteks võib öelda, et eesti pitorealismis puudub mütolgiseerimine ja sümbolism, et eritehnikasse viidi ainult reportaažlikke fotosid (žanripiltides muidugi). Toodud järelduse võib mõni ootamatu fotoleid kenasti kõikumata lüüa, kuid eesti pitorealismi üldpilti see ei muuda.

Pitorealismi ei tohi käsitleda ainult näitusefotona: tema mõju ulatus professionaalse tegi piltne tööplulle, kes igapäevast tööd tehes levitasid pitorealistlikke ideid ja maitset oma klientide seas. Nii levis pehmel joonistavate objektiivide ning mahendite kasutamine portreepildistamisel ka professionaalide ateljeedes (kunstitaotluslikult olid K. Akeli või N. Nyländeri portreedel teravina jäädvustatud vahel ainult silmad), pitorealistlik laad sobis postkaartidele (eriti ilusaid tulemusi saavutas Viljandi piltne Hilja Riet). Võib-olla võib pitorealistlike arvata Valter Lembergi ülemaalitud portreedki, või veelgi varasemal aastail mitmete fotoaride toodetud koloreeritud fotosuurendusedki?! Ilmselt võimegi oma vanemast fotost üht-teist pitorealistlikku leida, kuid nagu öeldud — puhta stiili öitseaeg puhkes paarkümmend aastat enne II maailmasõda ning tema kõige markantsem esindaja oli Johannes Mülber.

Mis on saanud pitorealismist viimasel ajal? Otseselt pitorealistiks end keegi enam ei nimeta, kuid pitorealistlikke töid kohtame kõikjal. USA-s loodi 1969. aastal küll koguni uus ühing «New Pictorialists», mis pitorealismihuvilisi koondades püüdis uurida ning edasi

arendada kunagise populaarse koolkonna traditsioone, kuid nii ühesuunaline aktiivsus on tänapäeval haruldane. Pitorealism jätkab eksisteerimist stiilina! Fotode pitorealistlik käsitlus ilmneb portreevõtteis, pulmapildidel, mõnel romantilisel reklaamplakatil või plaadiümbrisel (enamikus on efekt saavutatud pehmel joonistavate objektiividega, mahendavate filtritega, mitmekordistavate läätsetega, toneerimisega). Eriti märgatav on tänapäeval pitorealism värvifotos. Kui 1907. aastal võeti kasutusele «Autochrome» plaadid (esimene praktiliselt ja laialt tarvitamiskõlblik värvifotomenetlus), siis vastasid saadud pildid oma teralisuse ning hajutatud joonisega iseenest pitorealismi printsiipidele — tänapäeval püüavad mitmed piltnikud (Sarah Moon, Rebecca Blake jt) samasugust efekti saavutada nüüdisaegsete üliteravalt joonistavate värvimaterjalide kujutise «rikkumisega». Kindlasti on tuntuim tänapäeva värvipitorealism David Hamilton (s 1933), kes on endale nime teinud balleti- ja aktifotomeistrina ning kelle kõiki imeilusaid albumeid läbivad looritatud värvid, liikumise hajutatud dünaamika, kompositsioonide lavastatus.

Kõige ulatuslikumalt ning märgatavamalt ilmneb pitorealistlik loomelaad amatöörlikus näitusefotos, sealsamas, kus ta võidutses oma hülgeajal kahekümnendail aastail. Taandunud on küll menetlused, kus fotograaf vajaliku paberi ise valgustundlikuks tegi, kuid poolehoidu on leidnud säärased laboritöölused nagu solarisatsioon, isoheelia, retikulatsioon, vahesäritamine positiivilmutamisel, toonimine jne; taandunud on pitorealismi klassikalised vormid broomöli ja kummitrükki, kuid säilinud on pitorealismi olemus. Viimase kahekümne aasta jooksul, mil nõukogude fotograafid on aktiivselt osalenud rahvusvahelistel näitustel, võib märkida koguni mitme pitoreske moevoolu sündi ja kadumist. Nii oli kuuekümnendail aastail rahvusvahelisel areenil üheks edukamaks piltnikuks Roman Baran Lvovist, kelle isoheelias portreed ja aktifotod varjamatult taotlesid maaililisust, kus kõik liigsed detailid ja rikkalik toonideskaala oli taandatud lakoonilisele kolme-neljatoonilisele pinnakäsitlusele (töömahukas isoheeliatehnika lahutab kujutise vastava arvu negatiivide abil soovitud hulgaks toonideks; samal meetodil saadakse matriitsid siidtrüki jaoks). R. Baran leidis järgijaid ning isoheelia oli mitmeid aastaid popp.

Siis muutus menukaks infrafoto: filmi omadustele vastavalt saadakse positiivil kõik roheline heledana, sinine aga mustana. Kui veel lisada kergelt hajutatud kontuurid, saavad looduspildid fantastilise ilme; kui kaardrisse komponeerida mõni hoone või, veelgi parem, vanad lossivaremed, on tulemusel romantiline muinasjutt.





R. Demachy. «Tantsijad», u. 1890.

Tõsi, pidevalt tegutsevaid pitorealistlikke autoreid on siiski vähe. Üha järjekindlama ning oma loominguga enamikus tõelise pitorealistina esinev on läti fotograaf Jānis Gleizds (s 1924). Tema aktiivfotodel on modell taustast või ümbritsevast keskkonnast eraldatud salapärase helenduva valgusoreooliga, figuur ise aga töödeldud pehme, mahlaka valguse-varjuga. Lisaks aktile ja portreele töötleb Gleizds samal moel ka näiteks motovõistluse pilte, lisades fotodele mitmekordse kujutise, maalilise maheduse, valguse-varjude pehmuse. Tege- mist on tüüpiliselt pitorealistiga.

Kui sajandivahetusel võis fotomaailmas pitorealismi julgelt nimetada koolkonnaks oma kindlakskujunenud kunstiseisukohtadega ning filosoofilistegi töökspidamistega, siis nüüd saame kõnelda vaid üksikuist pitorealistlikest autoreist. Pärastsõjaaegse Eesti foto kõige tuntum ja stiilipuhtam pitorealist, viljandlane Leino Märss (s 1918) kasutas oma maastikufotode juures isoelektrotehnikat. Mustvalge foto vaid mõnele üksikule puhtale toonile taandanud ning nende vahelkordi siis toredasti tasakaalustanud, «maalis» fotograaf piltidele ilmastikunähtuste meeleolusid, valgusnänsse.

Praegu Eestis pitorealistide koolkonda pole, kuid üha sagedamini leiame viimasel ajal stiililt pitorealistlikke töid. Kuidas mõista, et vahel koguni defineerimata ning alateadvuslik huvi olemuselt pitorealistliku loominguga vastu ilmneb just nüüd, kus me õige sageli toonitame sotsiaalse foto vajalikkust, rõhutame elu töepärase kujutamise tarvidust? Seletus peaks olema lihtne: kuna pitorealism on maast-madalast nõudnud kõrget vormikultuuri, täiuslikku esituslaadi (millest fotožurnalisismis võib sisu kaalukuse kilbi taga mõõda hiilida), siis tänu Eesti fotokultuuri üldisele tõusule, esteetiliste probleemide esilekerkimisele, noorte autorite teravdatud tähelepanule vormiküsimuste vastu, on mõned piltnikud oma arengus saanud küpseks ka pitorealistlike tööde jaoks. Muidugi ei tähenda arenenud vormikultuur ja selle tunnetamine automaatselt seda, et pitorealistlikus laadis midagi tõsist ka ära teha suudetakse (töö võib ju kehvake välja kukkuda!), küll aga on see eelduseks, et hea pilt üldse sündida saab.

Üksikuid pitorealistlikke töid oleme kohanud ühel ja teisel näitusel, 1983. aasta algul üllatasid aga päris mitu autorit korraga: RFS «TFK» 1982. aasta aruandenäitusel võis leida toredaid pitoreskseid teostusi. Kõige selgesuunalisem, koguni ilmse pretensiooniga maalilisusele (pildile on peale kopeeritud pintsli lõõke imiteeriva raster) on Jaan Künnap (s 1948) töö «Laevahukk»; maaliline on Arno Tameri (s 1947) «Akt»; Toomas Kaasiku (s 1951) kolm kaunist pilti «Tütarlaps kübara- ga». Ning püüdmata siin arutada kui head või

hinnatavad on nimetatud tööd meie foto üldpildis, ühendan nad nimetajaga — pitorealism.

Siin tuleb lähemalt rääkida Jaak Veiderma (s 1959) fotodest «Mahajäetud hoone», «Raudtee» ja «Äravool». Väliselt ühendab kõiki kolme vaid sinine tonaalsus, sisemiselt aga ilu (elu?) uut moodi nägemine. Või veelgi õigem — uue ilu nägemine! Kui Euroopa ja USA nooremas fotos on viimasel ajal laia leviku ning poolehoidu leidnud arhitektuurilis-esemelise maailma jäädvustamine harjumuspäratuis kadreeringuis ning ootamatute rõhuasetustega (seejuures reaalsust deformeerimata — pildistatakse normaalse fookuskaugusega objektiividega); kui Eestigi fotos võib leida säärast suundumust P. Langovitsi, T. Kiige ja mõne teisegi loomingus, siis Jaak Veiderma pakub samasugust kainet ja kohati konstruktiivset lähenemist pitoreskse soustiga maitsestatult. Maitseained aga tulevad siin kasuks, sest Veiderma käsitluses ühinevad kainus ja emotsionaalsus, andes fotodele täiesti uue tundenivoo. «Raudtee» on pitorealismile ebatüüpiliselt argine motiiv, mis Veiderma poolt huvitavas töötluses ning meeleolukalt pakutud; «Mahajäetud hoone» on irreaalne ja müstiline, näiliselt hooletu kadreeringuga tehtud töö, mis pitorealistlikest elementidest hoolimata ootuspärase rahu asemel sünnitab hoopis ähvardust; «Äravool» kui kõige tüüpilisem eelmainitud argist eseme- maailma fikseerivale suunale, on asja tegelikust sisust hoopis võõrandatud, oma näilises lihtsuses loob ta uue, irriteeriva kvaliteedi. Pitorealismi eesmärk on alati olnud eneseväljendus; Jaak Veiderma fotod (lugesed need pitorealistlikeks) lubavad näha võimalust eesti 20. aastate pitorealismi edasiarendamiseks, selle v a i m s u e muutmiseks.

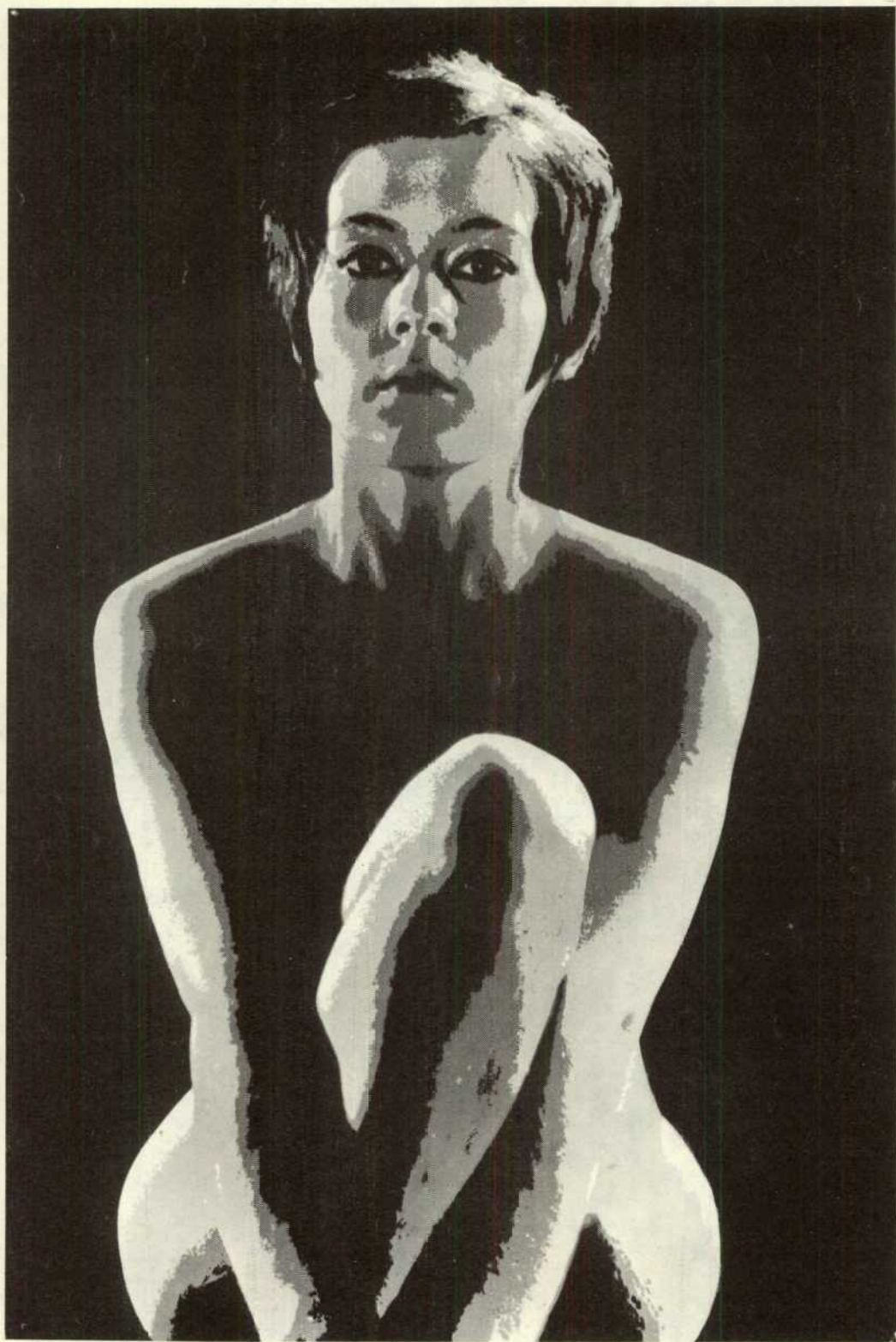
Nüüd aga üks intrigeeriv küsimus: kas niisugune loomelaad võiks olla perspektiivikas sotsiaalses fotos? 60. aastate algul leidis taunimist meie fotomeeste vaimustus pildistada Tšehhi fotoajakirjade eeskujul tagahoove, vihmaveetorusid, veeloike, vanu ukse ja aknaid, murenenud krohviga seinu jne — ääretult fotogeenilisi objekte — ning keegi ei vaevunud mõtlema, et tegelikult võib olla ka see osake sotsiaalsest fotost. Kui aga sääraseid pilte oleks vormitud pitorealistlikul moel?!

Selle küsimusega tahangi lõpetada ning asja olemuse kokku võtta niimoodi: teravnenud huvi vormi vastu ning üldine fotokultuuri tõus Eesti fotoolus on andnud võimaluse taas tegelda pitorealismiga (see ei tähenda, et pitorealistlikke töid peab tegema, küll aga on fotograafid nüüd selleks võimelised). Uus pitoresksus aga on kantud uuest vaimususest ja see lubab oodata ilusaid tulemusi. See vahest ongi kõige kenam.

Veebruar, 1983

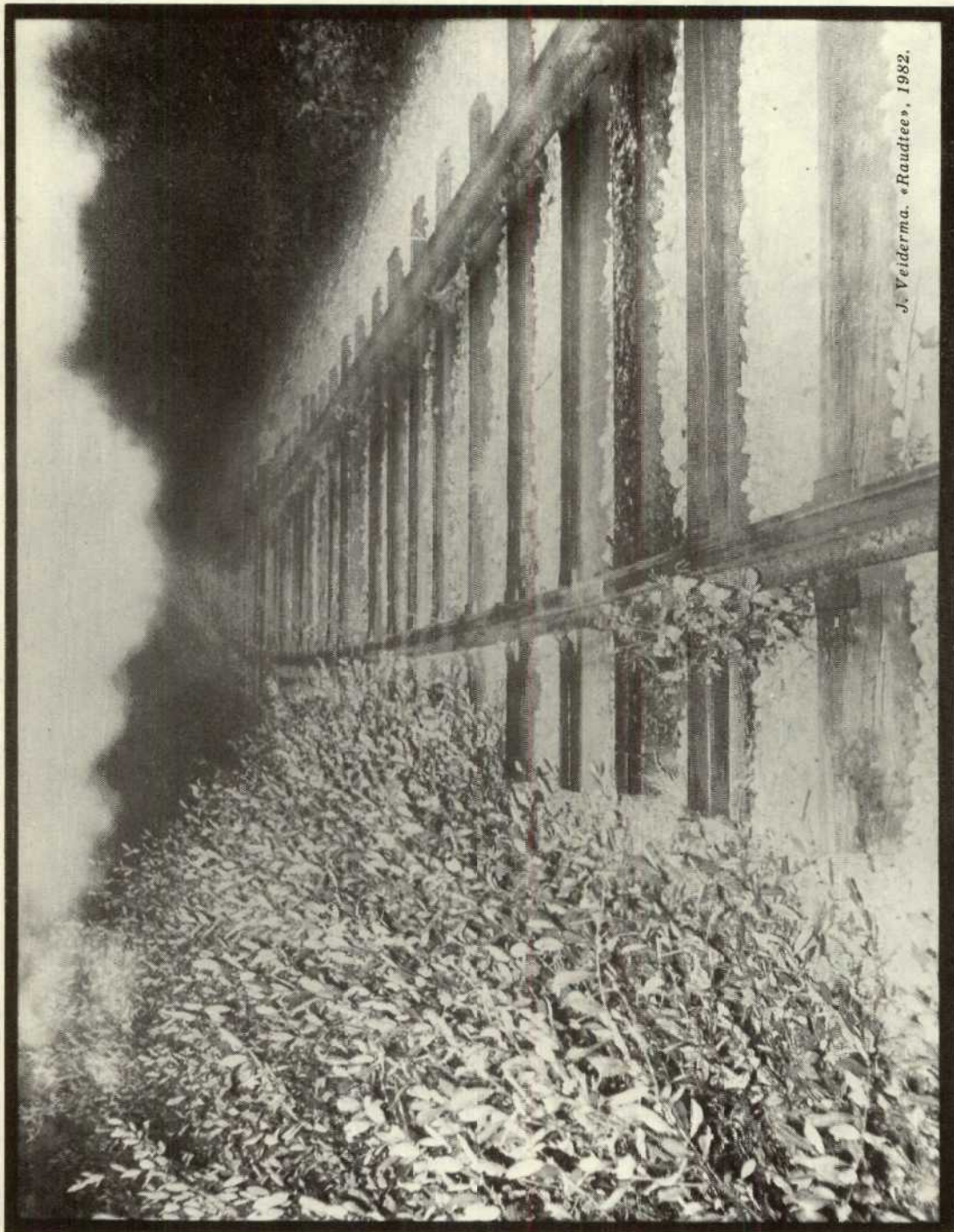


*J. Mülber. «Pärast vihma», 1926.*



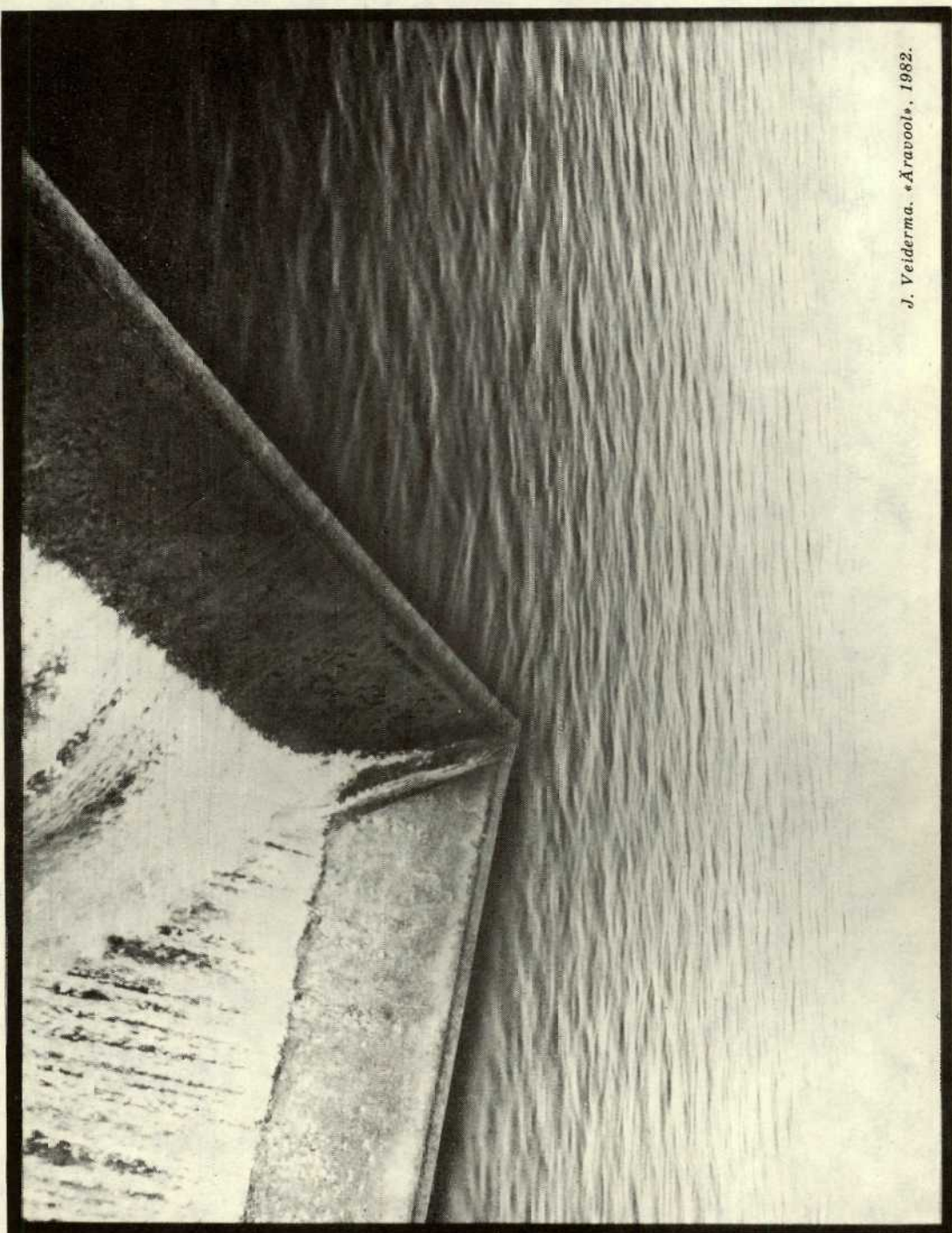


*T. Kaasik. «Tütarlaps kübaraga» III, 1982.*



J. Veiderma. «Raudtee», 1982.

*J. Veiderma. «Äravool», 1982.*







... Pole teist suurt muusikut Händeli kõrval, keda oleks niivõrd raske suruda mingi ühe või isegi mitme määratluse raamidesse. Ehkki ta jõudis väga noorelt (palju varem, kui J. S. Bach) oma väljenduslaadis meisterlikkuseni, ei jäänud ta kunagi mõne ühe kunstivormi juurde pidama. Raske on isegi eristada tal sihikindlat ja kaalutletud evolutsiooni. Ta pole nende geeniuste seast, kes käivad mööda üht teed ja liiguvad aina otsejoones eesmärgi poole. Mis puutub eesmärki, siis on see tal üksainus: teha kõik hästi. Talle sobivad kõik teed — esimesed sammud viisid ta sinna, kus need ristusid. Sealt valitses ta ümbruskonda, levitas oma mõju kõikjale, jäämata samas ise kuskile lõplikult paigale. Ta ei kuulu nende hulka, kes suruvad elule ja kunstile peale oma ideaalitahte, ükskõik, kas vägivaldse või kannatliku; nende hulka, kes kirjutavad olemise raamatusse oma eluvalemi. Händel on genius, kes ammutab maailmaelu allikatest, sulab sellega ühte. Tema esteetiline tahe on selgelt objektiivne. See haarab tuhandet ajalist ilmingut, rahvust, ajastut, mille keskel kunstnik elab, isegi moodi. See reageerib kõikvõimalikele mõjustustele, aga vajaduse korral ka tõketele oma teel. See kasutab ära teiste stiile ja mõtteid. Kuid Händeli isiksust iseloomustavad niisugune assimileerimisvõime, niisugune vankumatu tasakaal, millest ei saa jagu ükski väljast sissetungiv jõud. Kõik muundatakse, suunatakse vajalikku kanalisse, asetatakse oma kohale. See suurvaim on nagu meri, mille janu ei suuda kustutada, rahu ei suuda häirida kõik maailma jõed...

ROMAIN ROLLAND



«Alexander's Feast»-i esimese väljaande frontispiss. Portree Jacobus Houbrakenilt, oratooriumi avastseeni kujutus Hubert François Gravelot'lt.

G. F. Händel. Christoph Platzeri miniatuur u aastast 1710.

## SISSEJUHATUSEKS

TMK 1982 nr 8 ja 1984 nr 1 ilmunud ülevaadete sisulise järjena edastab seekordnegi olulisemaid fakte muusikaelust raja taga. Paratamatult on mõne sündmuse või kunstnikuisiksuse ja muu kohta teavet erinevais peatükides; ruumi kokkuhoiu mõttes pole üldiselt sel puhul viiteid tehtud. Samal põhjusel on kasutatud mitmeid lühendeid: ME — maailmaesiettekannet; EE — esmaesitus konkreetsel maal; KE — (ooperi) kontsertettekannet; OBT — ooperi- ja balletiteater; SO — sümfoniaorkester; KMK — kõrgem muusikakool jm. Täht d asendab sõna «dirigent», l «lavastajat», s «solisti». Ülevaate tegemisel on kasutatud sõnumeid ajakirjadest «World of Music», «Neue Zeitschrift für Musik», «Musik und Unterricht», «Musik und Gesellschaft», «Österreichische Musikzeitschrift», «Schweizerische Musikzeitung», «Opera News», «Opernwelt», «The Musical Times», «Music and Musicians», «Nordic Sound», «Ruch Muzyczny», «Hudební Rozhledy», «Rondo», «Pieni Muziikki-lehti», «Fono Forum», «Grammophone»; ajalehtedest «Sovetskaja Kultura», «Neues Deutschland», «Rude Pravo», «Trybuna Ludu», «l'Humanité», «l'Unità», «Kansan Uutiset», «Morning Star», «Volksstimme» jt, mitmeid festivalibuklette, muusikaelu koondkatalooge jms, materjale on pärit ka etenduste ja kontsertide raadioülekannetest.

## OOPERITEATREIST, repertuaari klassikapoolelt

Tšehhi teatri aasta (1983) kesksemaks sündmuseks kujunes Praha Rahvusteatri taasavamine 18. nov 1983 teatri sajandal aastapäeval, sama teosega, mis tookordki — Smetana ooperiga «Libuše». Etendus kanti otse üle OIRT-i liikmesmaade raadiotes, Karel Jerneki lavastust dirigeeris Zdenek Košler, nimiosas kuulus Gabriela Benáčková.

Kolm nädalat varem möödus sada aastat New Yorgi Metropolitan Opera avamisest. Juubelihooaega alustati 26. septembril Berlioz «Troojalaste» uuslavastusega (d James Levine, s Jessie Norman, Tatiana Troyanos, Plácido Domingo), üldse mängiti hooaja 38 nädala jooksul 23 erinevat ooperit, uuslavastustena tulid «Troojalaste» kõrvale veel Verdi «Ernani», Zandonai «Francesca da Rimini» ja Händeli «Rinaldo» (esmakordne Händel *Met'i* ajaloo). 22. oktoobril märkis tähtpäeva suur, kaheksatunnine galakontsert peadirigent James Levine'i juhatusel, kuhu oli osalema kutsutud teatriga seotud olnud 94 nimekat lauljat, kontserdi esimeses pooles näiteks Luciano Pavarotti ja Plácido Domingo, teises 65-aastane Birgit Nilsson ja 57-aastane Joan Sutherland, meie põhjanaabrite lauljatest Martti Talvela ja Matti Salmi.

Richard Wagneri mälestusaastat jätkas ka 1983. aasta teisel poolel hulk üritusi: «Lohengrini» II vaatuse triumfaalne esitus Edinburgh' festivalil (d

Claudio Abbado), «Tannhäuseri» uuslavastus Pariisi Ooperis István Szabólt, Inglise Rahvusoperis tehti jälle algust «Nibelungidega», mälestustseremoonia Messina katedraalis Dresdeni filharmooniaorkestri osalemisel (d Herbert Kegel). «Lendav Hollandlane» ja suur kontsert Varssavi Suures Teatris, Dresdeni Riigiooper «Lohengriniga» Madridis, Leipzigi Ooper «Meisterlauljate» ja «Tristaniga» Lausanne'i festivalil, «Lohengrini» uuslavastus Moskva Suures Teatris (l Sergei Stein) jpm. Ikka on Wagnerit juhatama kutsutud Dresdeni heliloojat ja dirigenti Siegfried Kurzi — meenutagem vaid «Rheini kulla» KE-d Pariisi Ooperis. Märkimisväärne siin ka üht Wagneri-kontserti Stuttgarti raadioorkestriga Hans Werner Henze juhatusel: «Tris-

tani ja Isolde» avamäng, Mathilde Wesendonki laulude orkestriseade Henzel ning Henze enda «Tristan-prelüüdid» klaverile, magnetofonile ja orkestrile. Ja kas polnud see kangelastegu dirigent Wolfgang Sawallisch poolt — aasta jooksul lavale tuua kõigi 13 Wagneri ooperi uuslavastused Baieri Riigiooperis ning need ette kanda Müncheni rahvusvahelisel ooperifestivalil 1983.

Milano *La Scala* alustas hooaega traditsiooniliselt 7. detsembril itaalia ooperiga — seekord Puccini «Turandotiga». Märgiti, et Franco Zeffirelli suurejoonelist lavastust valmistas ette ligi 500 inimest (Zeffirelli ütles, et oli aina unistanud selle muinasjutu lavastamisest), dirigeeris Lorin Maazel, nimiosas võrratuna Genina Dimitrova, Calaf — Nicolá Martinucci. Tähelepanu äratasid Nino Rota muusikale lavastatud ballet «Tee» (s Carla Fracci) ja Leoncavallo «Pajatsid» (l Edoardo Müller) ühel öhtul, uudistena veel «Itaallanna Alžiiris», «Don Pasquale», «Lombardlased» (taas G. Dimitrovaga), «Idomeneo» ja «Lucio Sila», «Ariadne Naxoselt», L. Bernstein «Vaikne paik». Ja tähte sooloõhtud: Katia Ricciarelli, Teresa Berganza, Shirley Verrett, Aleksandrina Milčeva, Leo Nucci, Peter Dvorský ja José van Dam.

Uuslavastused Londoni Kuninglikus Ooperis (kunstiline juht John Tooley, peadirigent Colin Davis): «Boriss Godunov», «André Chénier», «Capuleti ja Montecchi», «Aida» (dirigenti-dena reas kuulsused Claudio

Jessye Norman



Abbado, Riccardo Muti, Zubin Mehta), «Nahkhiir» (Kiri Te Kanawa Rosalindena ja Hermann Prey Eisensteinina). Ja *Celebrity Concerts*: sooloõhtutega Tatiana Troyanos, Renato Bruson, Ileana Cotrubas ja Thomas Allen, Dietrich Fischer-Dieskau (klaveril Alfred Brendel).

Uudiseid Hamburgi Riigiooperist (vt. ka nüüdisooperist): «Meisterlauljad» (d Christoph v Dohnányi), «Turandot», F. Cavalli «Ormino». Pariisi Ooperi avas Rossini «Moosesega» (l Luca Ronconi, d Georges Prêtre), uuslavastusteks veel «Madame Butterfly», «Haaremirõöv» (l Giorgio Strehler), Verdi vähetuntud «Jeruusalemm» («Lombardlaste» Pariisi jaoks tehtud redaktsioon). Jaanuaris alustas sarja vene ooperist Pariisi Muusikateater *Chatelet'* palees: Genfi *Grand Opéra'*lt Musorgski «Hovanštšina», Rimski-Korsakovi «Kuldkikas» Muusikateatri ja Nancy Ooperi ühistööna, Borodini «Vürst Igor» KE-s Sofia Ooperilt, seejärel esines NSV Liidu Riiklik Sümfooniaorkester (d Jevgeni Svetlanov).

Lääne-Berliini Ooperis esietendus «Fidelio» (l Jean-Pierre Ponnelle, d Daniel Barenboim), «Pelléas ja Mélisande» (l Götz Friedrich, teatri kunstiline direktor, d Jesús López-Cobos), «Simone Boccanegra» (l Peter Wood, d Giuseppe Sinopoli). Baleri Riigiooperis Münchenis suure Wagneri-panuse kõrval veel uutena kuus ooperit, sh Ciléa «Adriana Lecouvreur» (s Margaret Price), «Carmen» (d Kazimierz Kord), «Windsori lö-

busad naised», Peter Corneliuse «Bagdadi habemeajaja» (d W. Sawallisch), ooperimajalt 8 sümfooniakontserti.

28. mail möödus 50 aastat Glyndebourne'i ooperifestivalide algusest Inglismaal. Pidukavasse toodi jälle (nagu pool sajandit tagasi) «Figaro pulm», ja «Così fan tutte», samuti Monteverdi «Poppaea kroonimine», Britteni «Suveöö unenägu» — kõik Peter Halli lavastuses, R. Straussi «Arabella» (l John Cox). Oma 25. aastapäeva tähistas Bostoni *Opera Company*, kelle kunstiliseks juhiks on Sarah Caldwell. Juubelietendustest kujunes tähelepanuväärsemaks «Turandot» ungarlanna Eva Martoniga nimiosas (d S. Caldwell). Oktoobris 1983 möödus kümme aastat Sydney imposantse ooperimaja avamisest, selleks ajaks lõppes ka jaanuaris alanud juubelihooaeg — kogu 17 erinevat nimetust afišil (uuslavastusi 5). Jõuame siin nimetada vaid neid, milles peosaliseks oli väsimatu Joan Sutherland (dirigendiks ta abikaasa Richard Bonynge); Rossini «Semiramis», Händeli «Alicina», Leonora osa «Trubaduuri», «Lucia di Lammermoori» etendati ka Sydney linnapargis sajale tuhandele vaatajale. Wagneri «Nibelungide» eelseisvaks lavastamiseks andis Saksamaa LV valitsus Sydney Ooperile toetust (Austraalias ooperiteatrid riigilt tuge ei saa).

Ooperist rahvusvahelistel festivalidel. Salzburgi festival tähistas oma kahe raudvarasse kuuluva ooperi etendusjuubelit: Mozarti «Völflööt» 125. korda (uuslavastus valmis 10. augustiks, l J.-P. Ponnelle, d J. Levine, s Martti Talvela, Peter Schreier, Ileana Cotrubas jt) ja 100. korda R. Straussi «Roosikavaleri». Firenze maifestivali «Rigoletto» olevat olnud üle aegade parima koosseisuga: d G. Sinopoli, s Edita Gruberová, Peter Dvorský, Piero Cappuccilli; noortele kuulunud «Fidelio» lavastusest hinnati eriti ungarlasest dirigenti Adam Fischerit ja lavastajat David Kneussi (USA). Peaaegu kõiki nimekaid lauljaid võib kuulda alati ka Müncheni ooperifestivalil; tänavu on esinenud naistest

M. Price, L. Popp, A. Milčeva, E. Gruberová, B. Fassbaender, J. Blegen, A. Varnay, I. Buchanan ja meestest P. Schreier, R. Kollo, F. Araiza, T. Adam, D. Fischer-Dieskau, H. Prey, W. Brendel, K. Moll, N. Schiöff, R. Tear, F. Evangelisti (peaaegu puuduvad itaallased!). Siin on repertuaaril oma kindel suunitlus: «Titus», «Fidelio», «Völflööt», «Meisterlauljad», «Bagdadi habemeajaja», «Roosikavaleri», «Ariadne Naxoselt», Britteni «Kruvipööre», Honeggeri «Jeanne d'Arc», kontsertidel veel Mendelssohni «Elias», ainsa itaalia ooperina Ciléa «Adriana Lecouvreur». Spoleto festivali sündmuseks kujunes Ken Russell'i lavastatud «Madame Butterfly» (Ken Russellil on käsil ka film Maria Callaest Sophia Loreniga nimiosas). Väga menukaks on viimastel aegadel kujunenud ooperite kontsertettekanded, kus saab vähema vaevaga rakendada esmaklassilisi orkestreid ja soliste. Tänu väga õnnestunud KE-le («Falstaff» «Los Angelese Filharmoonikutega») läks korda tagasi tuua ooperiteatrisse *La Scala* kuldse renessansi üks allusepanijaid (koos Visconti ja Callasega), dirigent Carlo Maria Giulini. Järgnenud on ülilmenud «Rigoletto» ja «Trubaduuri» (ka plaadistused). Paar tippettekannet Riccardo Mutilt sellel aastal; oma Philadelphia-orkestriga «Macbeth» (s Renato Bruson, Elisabeth Connell, Simon Estes) ja «Lääne-Berliini Filharmoonikutega» Glucki «Orpheus ja Eurydike» (s Agnes Baltsa, Margaret Marshall, Janet Perry).

Luciano Pavarotti

Tatiana Troyanos



Ühe statistika põhjal selgub, et hooaja jooksul on USA ooperilaval keskmiselt 270 eri nime- tust nn standardsest repertuaarist, enam mängitavad on olnud «Cosi fan tutte», «Boheem», «Figaro pulm», «Sevilla habemeajaja», «Madame Butterfly», «Rigoletto» ja «Carmen». Ameerika oma autoritelt mängitakse umbes 240(!) eri teost ja välismaiseid meie sajandist ligi 70, viimastest populaarsemad Gian Carlo Menotti ja Benjamin Britteni ooperid. Kaasaja ooperi suur osa on seotud kolledžite ja ülikoolide ooperitruppidega.

## MEIE SAJANDI OOPERI LEVIK

Jälgigem nüüd meie sajandi klassikaks saanud teoste taaslavastusi, samas ka teatrite huvi viimaste aegade uusoperite vastu. On ju uusoperi elujõulisuse näitaja see, kui ta elab pärast esmalavastust üle vähemalt veel ühe lavastuse teises tuntud teatris, teises riigis (eriti teises keelepiirkonnas), või on esmalavastust näidatud mujal.

Luciano Berio ooper «La vera storia» (ME 1982 *La Scala's*) tuli lavale Pariisi Ooperis, kavva võeti ka Maurice Ohana «Celestina», uus kunstiline juht Massimo Bogianckino on tellinud ooperid veel P. Boulezilt,

Katia Ricciarelli



Wolfgang Sawallisch

K. Pendereckilt, E. Denissovilt jt.

Leonard Bernsteini «Vaikne paik» Euroopa EE-na Milano *La Scala's* autori juhatusel (1 John Mauceri, *La Scala* viis lavastuse suvel ka New Yorgi *Kennedy Center'sse*). Alberto Ginastera mälestuseks tõi tema «Bomazo» taas lavale Buenos Airese *Teatro Colón*. Joonas Kokkoneni «Viimased kiusatused», mis sai hea vastuvõtu *Metropolitan Opera's*, etendus Soome Rahvusoperi esituses menukalt ka Martin Lutheri pidustustel Berliinis. György Ligeti ainus ooper «Suur surmatants» (1978) lavastati Stockholmis, Saarbrückeni, Hamburgi, Nürnbergi, Bologna, Pariisi ja Londoni järele Freiburgis. Rainer Kunadi (SDV) ooper van Goghist «Vincent» oli nüüd Kasseli festivali kavas. Saksa DV enam mängitavaid ooperiautoreid on Udo Zimmermann — ta «Valge roos» esietendus (uues variandis) Hamburgi Riigiooperis, «Levini veski» Darmstadtis, «Schuhu ja lendav printsess» festivalil Amsterdamis jne.

Palju mängitakse H. W. Henzet: «Jögi» Santa Fe Ooperis, «Inglise kass» Pariisi Koomilises Ooperis (d Dennis Russell Davies), «Pollicino» Viini Rahvusooperis, «Don Chisciotte» Stuttgartis jne.

Veel rohkem mängitakse Brittenit (oli ka tema 70. sünniaastapäev): «Surm Veneetsias» lavastati Stockholmis, USA-s San Antonios «Noye's Fludde», «Kruvipööre» ja «Gloriana» Inglise Rahvusooperis Londonis,

kriitikud on John Gielgudi briljantse uuslavastusena kiitnud «Suveöö unenägu» Kuninglikus Ooperis (ooperi uuslavastus leidis aset ka Lääne-Berliinis), juba künnendat korda oli «Carinthia suve» kavas «Kadunud poeg» jne. Inglise teost mängitav veel Peter Maxwell Davies, eriti ta «Tuletorn» (nüüd Viini Kammerooperis, peatselt Kuopios), «Taverner» aga menukalt Bostoni Ooperis (1 ja d Sarah Caldwell). Ka Michael Tippetti «Umhaed» tuli taas lavale Londonis, seekord trupilt *Opera Factory*.

Suure huviga tellib uusi oope- reid Schwetzingeni festivali komitee. Peamiselt Stuttgarti ooperi abiga on näiteks kolmel festivalil järjest toimunud põnevad esiettekanded, ja siit on need ooperid kaugemalegi rännanud: 1982 — U. Zimmermanni «Imeline kingsepanaine» (Hamburgi Riigiooperilt), 1983 — H. W. Henze «Inglise kass», 1984 — K. Penderecki «Kuningas Ubu».

Veel huvi äratanud üksikettekanded. Sándor Szokolay «Simon» Weimaris (EE Saksa DV-s), Marcel Mihaloviči «Krapp ehk Viimne lint» Oldenburgis, Antonio Bibalo paljuma mängitud «Preili Julie» Lääne-Berliini järele Bonnias, Werner Egki «Revident» Passaus, Giuseppe Sinopoli «Lou Salome» Hollandi festivalil, rootsi helilooja Lars Johan Werle satiirilise «Loomad» Norra Ooperi 50. aastapäeva juubeliafiiil. Euroopas on huvi tuntud USA minimalist Philip Glassi loomingu vastu — ooper «Kodusõda» («The Civil War S») esietendus Rooma Ooperis, ooper «Echnaton» Stuttgartis.

MIDEM-i rahvusvahelisele festivalile Cannes'is tõi ühe viimase Menotti ooperi — «Poiss, kes kasvas liiga kiiresti» USA trupp *Opera Delaware*. *Metropolitan Opera* tähtpäevaks toodi seal taas lavale Victor Herberti unustatud ooper «Madeleine» (1914). Nõukogude ooperiklassikast välismaa lavadel. Jätkub Sostakovitši «Katerina Izmailova» lavamenu; ooper tuli lavale Rootsis Göteborgis, KE-s Londonis *Chelsea Opera* trupilt, Austraalia EE-s Adelaide'i kunstide festivalil (esit *State Opera of*

South Australia), samuti Juulardi Muusikakooli ooperikeskuses New Yorgis, kuhu toodi Liviu Ciulei lavastus Spoleto festivalilt (nimetatud ettekanded kõik aastast 1984). Profkofjevi «Sõda ja rahu» lavastati USA-s Austinis, «Tuliingel» kevadel Bonnisis (l Jean-Claude Riber, d Siegfried Kurz). Nimetagem ka Sergei Slonimski «Maria Stuartit» Leipzīgis (EE Saks DV-s, l Boriss Pokrovski).

Alban Bergi «Lulu» jõudis oma 3-vaatuselises, täiendatud variandis (autoriks austria helilooja Friedrich Cerha, esietekanne Pariisi Ooperis 1979) nüüd lõpuks ka Viini Riigiooperisse (l Wolfgang Weber, d Lorin Maazel). Kriitikud märgivad, et Viini muusikaavalikusele häbiks jõudsid uue «Lulu» Alban Bergi kodulinnast ette koguni 18 ooperiteatrit (!), Lulu osas esines suurepäraselt noor hispaania sopran Julia Migenes, dr Schöni osa laulis ja mängis võrratult Theo Adam.

25 aastat möödus Francis Poulenci populaarse mono-ooperi «Inimhääle» sünnist. Selle esitajana on Denise Duvali järel nüüd väga nõutud USA sopran Carole Farley (New Yorgi Met'is ka hinnatud Lulu; «Inimhääle» plaati, milles dirigendiks ta abikaasa José Serebrier, peetakse praegu parimaks), kes laulis seda 1983. sügisel ka Helsingis (d J. Serebrier).

## UUSOOPERITE MAAILMAESIETTEKANDED

### 1983

Alustagem ühest tähelepanuväärsemast esiettekandest Pariisi Ooperis, Olivier Messiaeni suurteosest «Franciscus Assisist» («Saint François d'Assise»). Messiaeni oli kirjutatud oma esikooperit kaheksa aastat (tellimuse tegi veel Rolf Liebermann ooperidirektoriks olles), lavaküpseks sai see otse helilooja 75. sünnipäeva eel, novembris. Uusoooperi keeruka muusikajuhi töö tegi Seiji Ozawa, nimiosas José van Dam, Leeprahaige osas Kenneth Riedl, ainsa naistegelase, Ingrid, rollis



Riccardo Muti

Christiane Eda-Pierre. Etendus kestab kuus tundi, koosneb 8 osast (Franciscuse kaheksa jutumust), eriti suur on orkestrikoosseis (orkestriauku mahtusid vaid keelpillid ja üks kolmest «Ondes Martenot'st», abilavased pillimeestele veel kuus). Libreto kirjutab helilooja ise (see on läbiva dramaturgiata), saanud inspiratsiooni Giotto ja Fra Angelico maalidest ning kasutanud ka Franciscuse enda luuletusi. Arvamusi ooperi kohta on erisuguseid, üksmeelselt hindab kriitika mammutooperi ühtlast ja veenvat kunstilist teostust, eriti aga orkestriosa, pidades seda parimaks, mida Messiaeni eales kirjutatud.

Väga rohke oli ooperisaak Tšehhoslovakkias — oli ju ka tšehhi teatri aasta, mitmed teosed selleks varem tellitud. Bratislava festivalil esietendus Ján Cikkeri (juba kaheksas, koomiline) ooper «Bystrica piiramine», helilooja libretol Kálmán Mikszáthi romaani järgi (l Branislav Kriška, d Ondrej Lenard). Brno sügisfestivalil, samuti oktoobris, esietendus Karel Horký satiiriline ooper «Atlantis». \* Pizeni Tyl-teatris Ilja Hurníki koomiline triptühnon Karel Capeki aineil «Kalurid võrgus» (osad: «Uks», «Viitludajad», «Helikon»; l Oldřich Křiz; d Josef Chaloupka). \* Slovaki Rahvusteatri dirigendil Tibor Frelol valmis teine ooper — F. Villoni poeesia aineil loodud «Vaene François», mille nimiosa on kirjutatud draamanäitlejale.\* Berliini Brandenbur-

gi teatris Kurt Schwaeni (s 1906) «Doktor Fausti mäng» (helilooja enda libreto aluseks Fausti-legendid 17. sajandist).

### 1984

Londoni National Theatre's Oliver Knussen (s 1952) ooperfantasias «Where the Wild Things are» Maurice Sendaki tekstil ta populaarse lasteraamatu «Higglety, Pigglety, Pop!» järgi (esit Glyndebourne'i ooperitruup, d autor, 9. jaan) \* Dresdeni Riigiooperis Austria helilooja Gerhard Schedli kammerooper «Kontrabass» (8. veebr, l Jürgen König). 1982. a Dresdeni kompositsioonikonkursi parim, II preemia) \* Saks DV muusikapäevadel Berliinis (veebr) Paul-Heinz Dittrichi kammerooper «Metamorfoos» (Franz Kafka järgi) \* Austrias Linzis sealse autori Balduin Sulzeri menukaks kujunenud «Don Perlimplin Belisa» F. García Lorca järgi (Lorca näidendi põhjal on kammerooperiski neli pilti; nimipartiid laulis Riccardo Lombardi, d Roman Zeilinger. Täpselt 20 aastat tagasi valmis Wolfgang Fortneri tuntud ooper sama näidendi j) \* Krzysztof Penderecki kolmas, satiiriline ooper «Kuningas Ubu» Schwetzingeni festivalil 24. mail (festivali tellimusteos, esit Stuttgardi Ooper) \* Aulis Sallinen kolmas, satiiriline ooper «Kuningas lahku Prantsusmaale» Savonlinna ooperifestivalil 7. juulil (Savonlinna festivali ja Londoni Kuningliku Ooperi tellimusteos, l Kalle Holmberg, d Okko Kamu) \* Strasbourg'is fes-

Theo Adam



tivalil prantsuse helilooja Jean Prodomides'i ooper «Odysee» \* «Carinthia suvel» Ossiachis (Austria) noore austria helilooja Herbert Lauermani ooper «Simon» Herbert Voggi libreto (1 lauljana tuntud Werner Hollweg, d Erwin Ortner, 6. aug) \* Salzburgi rahvusvahelisel festivalil 7. aug festivali tellimusteosena Luciano Berio «Un re di ascolto» («Kuningas kuulu järgi») Italo Calvino libreto, l Götz Friedrich, d Lorin Maazel, nimiosas Theo Adam Berliini Riigiooperist (esit Viini Riigiooperi trupp, teos sügisel laval ka Viinis) \* Olomoucis esietendus tšehhi muusika aastat tähistamas Miloš Vaceki ajalooline ooper «Jan Zelivský», mille ainestik hussiidide ajast (l Jiří Glogar, d Reginald Kefer, kes ka E. Tambergi ooperi «Cyrano de Bergerac» lavale töid, esietendus hooaeg tagasi) \* Hamburgi Riigiooperi väikesel laval Marc Neikrugi «Läbi rooside» \* Pariisi Ooperis Maurice Ohana (s 1914) «Celestina» \* Hollandi festivalil «Laupäev» Karlheinz Stockhauseni nädalaks ajaks esitamisele kavandatud lavateoste suursarjast «Valgus» («Licht»; helilooja töötab sarja kallal 1977. aastast saadik) \* Soome Rahvusoperis Paavo Heinineni jaapani-aineline «Siidrumm» \* Karlsruhe Max von Schillingsi «Mona Lisa» (l Gian Carlo del Monaco, d Christof Prick).

Giuseppe Sinopoli



## UUE MUUSIKA RADEADELT

1983. aastalõpu suursündmuseks oli Anton Weberni 100. sünniaastapäeva väga laialdane tähistamine. Weberni küllalt lühikest oopuste rida on jätkunud arvutule hulgalet kontsertidele. Viini kirjastus «Universal Edition», viidates vaid tema Weberni-väljaannete najal teoks saanud üritustele, reklaamib näiteks ajavahemikuks 1. IX—30. XI toimunud 60 (!) kontserti kogu maailmas. 30. XI—13. XII toimus Viinis rahvusvaheline Weberni-festival, organiseerijaks Viini Kontserdimaja Ühing, esinejate hulgas «Viini Filharmoonikud» ja «Viini Sümfooniikud», Londoni Sümfooniaorkester, ansambliid «die reihe» (Viini) ja «Intercontemporain» (P. Boulezi juhatusel Pariisist), «LaSalle-kvartett» jt. Kontserdimajas korraldati Weberni-sümposion ja näitus. Webernit mängiti kõigil kaalukamatel rahvusvahelistel festivalidel, «Berliner Festwocheni» kavas oli 16-tunnine kontsert, kus tulid ettekandele kõik Weberni teosed, oopused 1 kuni 31. Enam on kavast silma hakanud «Kuue pala» op 6, Sümfoonia op 21, «Viie pala» op 5, *Passacaglia* op 1, Variatsioonide op 30 ja laulude esitused. Weberni interpretidena on aktiivsemad olnud lauljad Adrienne Csengery ja Phyllis Bryn, dirigendid Gary Bertini, Zubin Mehta, Claudio Abbado, Bernhard Klee, Giuseppe Sinopoli, Friedrich Cerha ansambli «die reihe» juhina, jpt. Ja veel kord Viini: Austria Raadio orkester korraldas kontserdi, kus korrati täpselt sama kava, mida 1925. aastal Viini tööliste ees oli juhitanud Webern ise (nüüd Lothar Zagrosek). Detsembris möödus ka 100 aastat Edgard Varèse'i sünnist. Sel puhul «London Sinfonietalt» David Athertoni juhatusel taas monograafiline kontserdisari (varem näiteks Stravinskist), kus ta põnevalt kõrvutas Varèse'i orkestriteoseid Raveli omadega, kes vaid kaheksa aastat varem sündinud. Londonis kõlas esmakordselt ka Giacomo Manzoni «Masse: omaggio a Edgard Varèse» klaverile ja orkestrile, kirjutat-

tud Maurizio Pollinile (d Giuseppe Sinopoli). EBU rahvusvahelises sarjas kanti satelliidi abil Euroopasse Cincinnati SO kontsert peadirigent Michael Gieleni juhatusel, kus peateoseks oli Varèse'i esimene säilinud orkestriopus «Amerique».

Uue muusika traditsioonilistelt festivalidelt. Stockholmis toimus Rahvusvahelise Muusikanõukogu (IMC) 20. peassamblee koos viiendate «Maailma muusikanädalatega» (2. IX—5. X). Korraldav maa sai välja panna koguni kolme oma helilooja (Sven-Erik Bäck, Eskil Hemberg, Sven-David Sandström) autorikontserdid (Põhja-maade autorite loomingut oligi kavades kõige rohkem), Kuninglikus Ooperis läks Per Nørgåri «Siddharta», Rootsi Raadio koor (d Eric Ericson) laulis oma kontserdil Kodály, Penderecki, Sandströmi kõrval ka Veljo Tormise «Raua needmist» ning ME-s Arne Mellnäsi «L'infinito» ja György Ligeti «Kolme fantaasiat». Korraldati Hilding Rosenbergi nim rahvusvaheline keelpillikvartettide konkurss.

Donaueschingeni festivalil olid ME-s K. Stockhauseni «Kathinka laul» ja «Luziferi reekviem» lavateosest «Laupäev», tema teoseid mängiti rohkesti ka Colmaris, Strasbourg'is ja Eberswaldes. Kaalukaks on kujunemas Angers'i festival Prantsusmaal: seekord olid kavades mitmed Luciano Berio teosed («Chemins II», «Lines», «Corale»), ka Christóbal Halffteri, Pierre Boulezi, Michael Finnissy oopused. Pariisi Ooperi eksperimentaaltrupp tõi kaasa Weberni «Viie pala» op 10 muusikale lavastatud balleti (l Jacques Garnier), «Ensemble Intercontemporain» esines Peter Eötvösi juhatusel. 18. Metz'i festivalil oli keskemad Wolfgang Rihm (s 1952), Euroopas ja väljaspoolgi palju mängitav autor. Siegfried Palm oli «Monodrama» (tšellole ja orkestrile) solistik (nagu ka «Steieri sügisel» Austrias, kus oli teose ME), kõlas veel «Erscheinung» («Visand Schuberti teemal») ansambli. Rihmi teostest oli veel Lääne-Berliinis ME-l Altviulikontsert,

«London Sinfonietta» orkestriteos «Chiffre II». Dresdeni festivali sündmuseks sai György Ligeti autoriõhtu, Riigikapelli ansambli kōlasid Kammerkontsert (1971), «Avantüürid» (1963) ja «Uued avantüürid» (1965). «Keskõddiskussioonil», mille korraldas Dresdeni Uue Muusika Studio Udo Zimmermanni juhatusel, esines ka helilooja ise. «Berliner Festwochen» pühendas märgatava osa kavast vene futuristide muusikale (A. Mossolov jt), ka siin märgiti Ligeti 60. sünnipäeva autorikontserdiga (esinesid «Arditti-kvartett» ja «London Sinfonietta»). «Varssavi sügise» avakontserdil (d Kazimierz Kord) olid kavas Pierre Boulez ja Edison Denissov, üldse 95 teost 15 maa autoreilt (esmarkordselt ka Austraaliast), neist 31 teost poola heliloojailt. Leningradi Filharmoonia orkester tõi festivalile terve Sostakoviitšikava. Põnevamat «Steieri sügiselt» Grazis: Volker David Kirchneri «Passioon», Berio, Henze, Kelemen, Messiaeni varasemad teosed, Wojciech Kilari klassikaliseks saanud «Krzyszany», Zbigniew Bargielski «Päikeselaulud», 83-aastane Ernst Křenek oli oma teoseid kuulamas. Rahvusvahelise Uue Muusika Ühingu (IGNM) traditsioonilise festivali korraldas seekord Taani linn Århus (29. X—5. XI). Uue muusika festivalil Viitasaaril (Soomes) oli kuulsaim külaline John Cage, kes esitas oma teose «Branches» («Surnud okstele»), kavas ka Steve Reichi «Kontrapunktid» 11 flöödile (10 lindilt, üks elavas ettekandes).

Tšehhi teatri aasta puhul toimus Prahas sümposion teemal «Kaasaegne ooper Praha Rahvusteatri alates aastast 1945». Taani, Rootsi, Tšehhoslovakkia noorte heliloojate kohtumise diskussioonil Prahas konstateeriti praegusaja noorte autorite tõelist vastureaktsiooni serialismile ja Darmstadti koolkonna põhimõtetele. Leiti, et eemaldumine neist toimub põhiliselt konkretismi, relativismi ja neoromantismi suunas. Mõnest autorist. Mitmete palju enam tuntute kõrval kuulub meie kaasaja tippheliloojate hulka



Lothar Zagrosek

kahlemlata György Kurtág (s 1926). Võib kujutleda tema teoste webernikku viimistlustaset, kui oopusest 1 (1959) on tänaseni valminud vaid paar-kümmend järgmist (võrdluseks: taani helilooja ja pianist Niels Viggo Bentzon (s 1919) loeb omi juba üle 400). Väga kõrgelt hindab Kurtági ka Luigi Nono, kelle viimaseid teoseid on «Hommage a György Kurtág». Kurtág on 1983. a (ja varasemategi) UNESCO «Tribune'i» laureaat. Võitnud teos võib tunduda esialgu äärmuslikult modernne, kohe on tabatav aga selle ülim täpsus ja läbimõeldus.

Londoni praegu kuulsaim «Philharmonia Orchestra» valis «oma» heliloojaks («Composer in Residence») Oliver Knuseni (s 1952). (Juba 1968. a esitas Londoni SO autori juhatusel ta 1. sümfoonia.) Knuseniit mängitakse palju, ka teatris. «Oma» orkestrile kirjutab ta esimese teose, 4. sümfoonia järgmiseks hooajaks, peale selle on Knussen tunnustatud dirigent. Henze kutsus ta õppejõuks oma festivalile Montepulcianosse. Menumalt jätkuvad kuulsaimate kontserdisaalides Witold Lutosławski autorikontserdid. Septembris 1983 juhatas ta Londoni SO-d Albert Hall'is, lisaks oma teostele ka inglise helilooja Paul Pattersoni teost. Märtsis 1984 juhatas ta Festival Hall'is BBC SO-d, EE-na Londonis ka 3. sümfoonia (1983).

Luzerni, Budapesti, Angers'i jt festivalidel on rohkesti esitatud Pierre Boulezi teoseid (eriti jälle «Meistrita haamrit»), muidugi ka IRCAM-i kontsertidel Pariisis Pompidou keskuses; La

Scala orkester esitas Peter Eötvösi juhatusel «Pli selon Pli», kavades veel «Domaines», «Eclat», «Notations I—IV», Kolmas klaverisonaat, käesolevaks hooajaks on valmmas lavateos Pariisi Ooperile koostöös lavastaja Patrice Chéreau'ga.

Kaasaja üheks parimaks tšellokontserdik on hinnatud Henri Dutilleux' oma (alapealkirjaga «Tout un monde lointain»). Müncheni ooperifestival tellis John Butlerilt balletilavastuse «La Double» Dutilleux' 2. sümfoonia muusikale.

Paljudes maades on populaarne tšehhi helilooja Jindřich Feldi looming, just harveminevatele koosseisudele ja pillidele. Ta teoseid on tellinud ja esitanud viimati Prantsuse Radio saksofonikvartett Daniel Deffayet' juhatusel, Taani Själlandi kuulus akordionistide orkester, samasugune orkester

Bernard Haitink



## Muusikamaailm



Luigi Nono

Innsbruckis, USA saksofoni-professor Eugen Rousseau, Hollandi «Demiani-kvintett» jpt. Mauricio Kagel on viimasel ajal suuri lootusi pannud muusika ja filmi koosmõjule. Pariisi sügisfestivali ajal etendatigi kuuel päeval (iga päev kl 12—22) tema filme (millel on jäädvustatud ka hulk ta varasemaid teoseid). Londonis kujunes sündmuseks ta «Mare Nostrumi» ingliskeelse versiooni EE.

Ja mõnest silmapaistvast ME-le tulnud uusteostest. Soome muusika täienes kahe hea tšellokontserdiga — Kalevi Aho oma valmis Helsingi festivaliks 1984, Pehr Henrik Nordgreni teos tuli ME-le Helsingis kevadel, mõlema esiettekandjaks Erkki Rautio. Austerlase Friedrich Cerha Kaksikkontsert flöödile ja fagotile oli kavas «Steieri sügise» «Musikprotektollis» (Cerha oli oma teosega «Keintate» ka üks kolmest — Ernst Křenek ja Kurt Schwert-

Leonard Bernstein



siku kõrval, kes esindatud Austria nüüdismuusika päevadel USA-s Manhattanis) \* Einar Englundi Klaveritrio Kuhmo festivali tellimusteosena k. a suvel \* Newcastle'i festivalil Morton Feldmani Kvintett klarinetile ja keelpillidele, Illinoisi ülikoolis «The Viola in my Life» orkestrile \* Edgard Varèse'i tähtpäevakontserdil Cincinnati noore Jonathan Krameri «Movements in and out of time» (d Michael Gielen) \* Soome Yleisradio tellimusena Jouko Linjama oratoorium «Agricola testamendid» («Maailma algusest ja loomisest») Helsingis \* David Lordi Septett «The Leonora Ensemble'ilt» Londoni Purcell Room'is \* Taani helilooja Ib Nørholmi 5. sümfoonia («Algelemendid» — taevas, vesi, maa, tuli) Kopenhagenis Põhja-maade ühiskontserdil (teos võitis Taani Raadio kompositsioonikonkursil 1982) \* Paul Patersoni «Missa Maria» festivalil Gloucesteri katedraalis Londonis ja «Sinfonia for Strings» «Varssavi sügisel» \* Einojuhani Rautavaara «Katedraalid» Rootsi Raadio kammerkoorilt (d Anders Urwald) EBU kontserdisarjas Upsalas \* Kjell Sankoppi «Associationen» Bergeni Griegi-saalis (esit orkester «Harmonien», d Karsten Andersen; Sankopf esindas ainsana Norrat ka IGNM-i festivalil Århusis).

### MUUSIKAELU TIPPHETKI KONTSERDIHOOAJALT, RAHVUSVAHELISTEL FESTIVALIDELT JM

1983. Ebatavaline suurpianistide paraad klaverimuusikafestivalil Prantsusmaal La Roque-Dantheronis, soloõhtutega Claudio Arrau, Pierre Sancan, Andrés Schiff, Michel Beroff, Dezső Ránki, Bernard Pommier, Ivo Pogorelič, Aloys ja Alfons Kontarsky jt. \* Haydni-festival Baselis, mis märkis 100 a möödumist sealsest esimesest Haydni-pidustusest; Haydni lõpetamata «Missa sunt bona mixta malis» käsikirja leidmine Põhja-Iirimaa (viimase esituse järel 1829. a oli käsikiri seni kadunud) \* Beethoveni-festivali suursarjad Bonnisis kevaditi ja

sügiseti; Beethoveni seni tundmatu flöödisonaadi käsikirja leidmine pianist Carlo Alberti Neri poolt ja esiettekannet Itaalias \* Bariton Hermann Prey algatusel ja osalemisel Viini «Musikvereinis» Schuberti kogu loomingu ettekanded teoste sünni kronoloogilises reas \* Ülipõnevad Berlioz'i teoste ettekanded helilooja sünnimail Lyonis Serge Baudo algatusel ja juhatusel (1983. a läbivana Fausti-teema, 1984 «Berlioz ja Shakespeare») \* Brahmsi-kontserdid «Berliini Filharmonikutelt» (d H. von Karajan) Salzburgis, kus Suure Festivalimaja esisel platsil olid fotod orkestrist suurformaadis ja parimas kvaliteedis \* Ühingu «Jeunesses Musicales» festivali Neerpeltis, kus osales 100 ansamblit ja orkestrit ligi 3000 mängijaga 13 riigist (sh Ungari, Poola, Bulgaaria, TSSV) autoriteetsele žüriile. \* Alpimaade akordionifestival Innsbruckis, osalemas 200 orkestrit 9 riigist \* Pariisi 21. balletifestivali, pühendatud George Balanchine'i mälestusele: *New York City Ballet* nelja erineva Balanchine'i-programmiga, Hollandi Tantsuteater, *Jazz-Ballet* Montrealist, *Ballet du Nord* jt \* Festivali teemal «Mozarti viimane eluaasta 1791» Inglismaal Brightonis. Aastavahetuskontsert Amsterdams, kus «Concertgebouw» orkestrit juhataas Mahleri 3. sümfoonia ettekandel Bernard Haitink, suurepäraseks solistikks noor Carolyn Watkinson.

1984: «Mozart-Woche» Salzburgis: «Cherubini-kvarteti» õhtu koos pianist Malcolm Frageriga (Mozarti sünnipäeval), aariad «lõbusast draamast» \* II curioso indiscretto \* Veebruaris toimusid Soome muusikaelus rahvusvaheliselt kaalukad reisid: Helsingi Linnaorkester Inglismaale (d Paavo Berglund, kontsert ka Londoni *Festival Hall*'is Sibeliusse sümfoonia) ja Soome Raadio SO Austraaliasse (peasihiiks Perthi festival, kus mängiti Sibeliusse kõiki sümfooniaid, d Leif Segerstam, noored Esa-Pekka Salonen ja Jukka-Pekka Saraste); Erik Tawaststjerna uus Sibeliusse-loengute sari Helsingi Ülikoolis \* Kevadifestival



«Tanz'84» Viinis: 42 päeval, avamas Leningradi Kirovi-nim teatri ballett (kavas ka A. Tšaikovski «Revident»), edasi «Tanzforum Köln», Birgit Cullbergi trupp Rootsist, Stuttgardi Ballett, Santa Driversi «Harry» New Yorgist, Viini Riigiooperi ballett jt \* Anton Bruckneri kõik sümfooniad Viini Kontserdimaja abonemendis \* Alfred Brendeli Beethoveni-tsükliid (kõik klaverisonaadid 7-1 öhtul) Euroopa ja Ameerika suuremates keskustes \* Londoni SO esmakordne Beethoveni-sari (ligi 30 kaalukamat teost) peadirigent Claudio Abbado juhatusel (8 kontserti, Maurizio Pollini mängis 1., 2., 3. ja 5. klaverikontserti) \* Mahleri Teise sümfoonia seni-avaldamata I osa «Panichida» esitus Lääne-Berliini Raadio-orkestrilt (d Jesús López-Cobos) \* Debussy loomingute teaduslik-kriitilise koguväljaande alustamine (kirj «Costallat» ja «Durand», peatoimetaja François Lesure, abiks Pierre Boulez, Claude Helffer jt) \* Schuberti-aadi kontserdid Viini Hohenemis: soloõhtutega lauljad René Kollo, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Edith Mathis, Gundula Janowitz, Mitsuko Shirai, Francisco Araiza, Robert Holl, pianistid Alfred Brendel, András Schiff jt \* Lyoni esmakordne ballettibiennaal 70 etendusega 14 trupilt, sh «Rheini Balleti» neli õhtut Serge Lifari lavastustest (79-aastane Lifar oli ise kohal), Maia Plisetskaja osales Aurici

ja Lifari balletis «Phaidra» \* Anton Dolini (1904—1983) Ely-sées' teatris UNESCO korraldusel, kus osalesid Guilene Thesmare, Elisabeth Platelle, Anna Razzi, Maia Plisetskaja («Surrev luik») jt \* Soome laulupidude 100 aasta pidustused Jyväskylä, kus laulupekontserdi avalauluks Veljo Tormise «Laulu sild» (meie Filharmoonia Kammerkoori osalemisel) Tõnu Kaljuste juhatusel \* Viini festivali avasid dirigent Seiji Ozawa ja pianist Ivo Pogorelič (Chopini 2. kontsert), lõpetas Debussy «San Sebastiani martüürium» Georges Prêtre'i juhatusel \* Britteni «Sõjarekviem» (d Lothar Zagrosek), Katia Ricciarelli, Edith Mathise ja Piero Cappuccilli soloõhtud, Praha Linnaorkestri tšehhi muusika kontserdid (sh Mussorgski «Öö Lagedal Mäel» G. v. Einemi orkestratsioonis esiettekandel) festivalil «Carinthia suvi» Austrias \* Verdi «Reekviem» (d H. v. Karajan) ja Mendelssohn-Bartholdy «Eliase» (d James Levine) ettekanded Salzburgi festivalil, pidustuste lõpul toimus rahvusvaheline Mozartikongress (peateema «Mozart 1784. aastal») \* Mendelssohn-Bartholdy õe Fanny Henseli oratooriumi ME Kölnis \* Londoni «Philharmonia Orchestra» esinemised Helsingi festivalil, d Paavo Berglund, s Emil Gilels (Beethoveni 3. kontsert) \* Alfred Brendeli ja Elisabeth Söderströmi soloõhtud, Händeli oratoorium «Solomon» Bathi festivalil Inglismaal \* Händeli «Solomon» lavastati Händeli festivalil Halles.



Wolfgang Rihm

nia metsosopranile Teresa Berganzale \* Kaunite kunstide keskus «Accademia Chigiana» Sienas määras noortele pianistidele mõeldud preemia Peter Serkinile USA-st (nimeka Rudolf Serkini pojale) \* Simba Akadeemia (Rooma) preemia väärised nõukogude balletikunstnikud Jekaterina Maksimova ja Vladimir Vassiljev \* Venetsia linna preemia «La Vita per Musica» Yehudi Menuhin (ta on A. Rubinsteini, A. Segovia, K. Böhmi ja C. M. Giulini järel preemia nooremaid laureaate, preemia saatuse otustab 150 muusikakriitikust koosnev rahvusvaheline žürii) \* Tenor Luciano Pavarotti Itaalia valitsuse esmakordselt väljaantud aunimetuse «Teenete eest Itaalia kuulsuseks kogu maailmas» (autasu andis La Scala's üle teatri primabaleriini Carla Fracci) \* Oslo Filharmooniaorkestri kunstilise juhina tegutsev Maris Jansons sai

John Cage



## PREEMIAID JA TUNNUSTUSI

Alustame seekord preemiatega, mis välja antud Itaalias. Sopran Renata Tebaldi vääris kogu oma senise tegevuse eest operi vallas C. Cappelli fondi preemia «La Vita per Opera» (preemia andmise tseremooniale kutsutakse laulma neli lootusandvat noort itaalia operisolisti) \* Rossini sünnilinn Pesaro andis välja esmakordse preemia helilooja ooperite parimate osatäitjate eest hispa-

Olivier Messiaen



## Muusikamaailm

hooaja parima esituse preemia («Sostakoviitši 7. sümfonia»), samuti parima heliplaadi preemia («Spelmanspris») \* Moskva saksofonist Margarita Sapošnikova firma «Selmer» kuldsaksofoni saksofonistide rahvusvahelisel kongressil Nürnbergis \* Pianist Alfred Brendel Frankfuri linna kaaluka preemia \* Helilooja Mauricio Kagel Frankfuri linna Mozarti-medali (senised laureaadid on vaid Karl Böhm ja Elisabeth Schwarzkopf) \* Maurice Raveli nim preemia helilooja György Ligeti (antakse välja iga kolme aasta tagant silmapaistvate saavutuste eest orkestrimuusika vallas) \* Inglise helilooja Michael Tippett Monaco printsipi Pierre'i muusikapreemia \* Claudio Abbado kaaluka «Standard»-preemia silmapaistva ooperitegevuse eest 1983. a (eriti «Boris Godunovi» lavastus Londoni Kuninglikus Ooperis) \* Prantsuse Kaunite Kunstide Akadeemia liikmeks valiti helilooja Yannis Xenakis, praegune Pariisi Ülikooli professor \* Samasugune akadeemia Baieris valis oma uuteks korrespondentliikmeiks itaalia helilooja Luigi Nono ja inglise laulja Peter Pearsi, liikmeks aga noore helilooja, 31-aastase Wolfgang Rihmi \* ISME rahvahariduse komisjoni mälestusmedali vääril Poola Heliloojate Liit, liidu esimees Józef Patkowski sai ühingu kuldmärgi \* Reiffelseini-preemia (teenete eest noorsoo muusikalisel kasvatamisel) sai

Leonard Bernstein (ta annetas oma preemia ühingu «Jeunes Musicales» Saksamaa LV fondi). Bernstein valiti ka Viini linna aukodanikuks (veebruaries 1984) ning vääril linna auasõrmuse teenete eest Viini muusikaeltu arendamisel \* Wihuri fondi Sibeliuse nim auhinna pälvitud heliloojad Krzysztof Penderecki ja Aulis Sallinen (Penderecki lubas preemiasumma anda Krakowi linna käsutusse kammersaali ehitamiseks) \* Pariisi Tantsuakadeemia Vaclav Nižinski nim preemia Stanislav Issajev ning Auguste Bournonville'i nim preemia Tatjana Pali ja Aleksandr Gorbatševitš (kõik «Moskva Klassikalise Balleti» solistid) \* Budapesti Muusikaakadeemia preemiad F. Liszti teoste parimate plaadistuste eest: *grand prix* Alfred Brendel (*h*-moll sonaadi salvestus), ülejäänud preemiad dirigent Antal Doráti («Faust-sümfonia»), pianistid Zoltán Kocsis ja postuumselt Clifford Curzon, organist Harald Feller (ülevaatusel osales 17 heliplaadifirmat). A. Brendeli nimetatud plaat sai ka teise rahvusvahelise preemia — «Gramophone Record Award» \* Ungari RV medali «Pro Artibus» dirigent Georg Solti (Antal Doráti järel teiseks alaliselt välismaal tegutsevate ungari muusikute hulgast) \* Peter Pearsi noortele lauljatele mõeldud preemia laureaadi: poolatar Angela Kazimierczuk ja inglanna Janice Close \* Aix-en-

Provence'i festivali preemia noor sopran Marseille'st — Magali Damonte (Rossini Tukhatriinuna suurvastus; preemia senised laureaadid olid Elisabeth Schwarzkopf, Teresa Berganza ja Gabriel Bacquier) \* Soome Riikliku Helikunstipreemia dirigent ja pianist Juhani Raiskinen, Rahvusooperi kunstiline direktor 1974—1984 (peeti silmas ka Soome Rahvusooperi edukaid külalisesinemisi New Yorgi *Metropolitan Opera's*) \* Jaapanis esmakordselt väljaantud *grand prix* kompaktplaadi eest firma «Supraphon» tootele — Dvořaki 9. sümfonia Tšehhi Filharmoonia orkestri esituses Vaclav Neumann juhatusel \* USA helilooja John Williams «Oscari» muusika eest Steven Spielberg'i filmile «E. T.» Sama filmimuusika plaadistus vääril «Grammy» preemia \* Dirigent H. v. Karajan UNESCO ja Rahvusvahelise Muusikanõukogu (IMC) preemia kogu oma muusikalise elutöö eest (preemia anti kätte IMC «Maailma muusikapäevadel» Stockholmis sept 1983), samuti Londoni Kuningliku Filharmooniaühingu kulmedalid (senised laureaadid A. Toscanini, T. Beecham, P. Monteux ja B. Walter) \* K. Gottwaldi nim preemia ooperi «Goya» ja kantaadi «Inimese saatus» eest helilooja Josef Boháč \* Viini linna preemia sai oma muusikaloomingu ja dirigenditöö eest Paul Angerer.

### TÄHTPÄEVI

1983: Jean-Philippe Rameau 300. sünniaastapäeva märkisid mitmed festivalid Prantsusmaal — Aix-en-Provence'is, Besançonis, Strasbourg'is, La Chaise-Dieus, kõikjal tema ooperite uuslavastustega. Rameau sünnilinnas Dijonis korraldati pidulik muusikanädal, Saintes'is konverents Rameau muusika teoreetilise pärandi teemadel. Rameau teostega avati Versailles' lossis Euroopa Ringhäälingute Liidu (EBU) uue hooaja kontserdisari (esit ansambel «Chapel Royal»). Kontsert, kus võluvaimad olid Rameau motetid, kanti otse üle 14 riiki. Louis Spohri 200. sünniaastapäeva (1984) eel korraldati te-

Alban Bergi nimeline kvartett



manimeline esmakordne rahvusvaheline keelpillimeistrite konkurss (viul, viioli, tšello) Kassemi muusikapäevadel (1983), festivali programm kandisiki motot «Viul eile ja täna». Spohri teosed kõlasid menukalt nimeka jugoslaavia dirigendi Milan Horvati kavades.

Mõnest kaalukamast ettevõtmisest Johannes Brahmsi juubeliaasta (150) lõpupoolelt: Leipzigi rahvusvahelisel orkestrifestiivalil sümposioon «Uusi andmeid Brahmsi elu ja loomingu kohta», rahvusvaheline muusikateaduslik Brahmsi-kongress Hamburgis, detsembris menukas õhtu «Viini Filharmoonikutelt» (d Leonard Bernstein, 2. kontserdi solist Krystian Zimerman), 11 nimekamat soome pianisti esitasid helilooja kogu klaveriloomingu Helsingi Ülikooli aulas jne. Kanada valitsuse toetusel koostas muusikateadlane Donald McCordle Brahmsi loomingu esmakordse temaatilise kataloogi, mille trükkis nüüd Müncheni kirjastus «Henle» (kataloogi maht on üle 1000 lk).

Maria Callase 60. sünniaastapäeva puhuks korraldasid 11 tuntud ooperiteatrit (*La Scala*, *Covent Garden*, Pariisi Ooper, Chicago Ooper jt) oma solistide ühiskontserdi, mis kanti üle ka TV-s ning mille sissetulek läks noori lauljaid toetavasse M. Callase fondi. Kuuba Rahvusballiett lavastas (kor Alberto Mendez) ja näitas ka oma Lääne-Euroopa reisil lauljatar mälestusele pühendatud balletti «La Diva».

Krzysztof Penderecki 50: juubeliaastal kahe kaaluka teose, Tšellokontserdi («Berliini Filharmoonikutete tellimus») ja Reekviemi ME-d, viimane autorihõlul Washingtonis; Sibeliuse-auhind, rohkeid tähtpäevasaateid paljude maade raadios jne.

Ja veel: kuulus Milano kirjastus (nüüd filiaalidega üle kogu maailma) «Ricordi» — 150, tuntud «Bärenreiteri» kirjastus Kasselis — 60, Soome Muusika Informatsioonikeskus — 20 jne. Oma avamise 75. aastapäeva tähistas Lõuna-Ameerika kuulsaim, Buenos Airese *Teatro Colón*.

1984: UNESCO toetusel korraldatav tšehhi muusika aasta, mis avati pidulikult Prahas 3. jaanuaril Waldsteini palee rüütliisaalis, mängis «Talichikvartett» (Dvořaki kvartett op 61), õhtul oli Kultuuripalees Tšehhi Filharmoonia orkestri kontsert (d Vaclav Neumann), kavas kõik selle aasta tähtpäevaheliloojad — Smetana, Dvořak, Janáček, Martinů. Praha Rahvusteater alustas Martinů «Spaličeki» uuslavastusega, siis Josef Paleničeki balleti «Lillekimbud» ME, Vaclav Riedlbauchi «Macbethi» ME, Jan Hanuši «Labürint» ME-s (mõlemad balletid). «Praha kevade» avaõhtul juhatas traditsioonilist Smetana «Minu kodumaad» 85-aastane nimekas Lovro von Matačić, Rahvusteateris laval Smetana kõik ooperid «Brandeburglastest» alates, dirigendina asendamatuna näiv Zdeněk Košler, rahvusvaheline konverents «Tšehhi muusikud ja nende mõju Euroopa klassitsistlikule muusikakultuurile». «Tšehhi Filharmoonikud» mängisid «Viini pidunädalatel» Dvořaki, Brno teater käis «Müüdnud mõrsjaga» Passau festivalil, «Praha Kvartett» Ladina-Ameerikas, Slovaki Kammerorkester Rootsis, kõiki nelja tšehhi klassikut mängiti rohkesti Luzerni rahvusvahelisel festivalil jne. Nõukogude dirigentidest on aktiivsemalt aastat tähistanud Gennadi Roždestvenski, Juri Simonov ja Viktor Barssov Jaroslavlist.

85-aastaseks sai Viinis Elmar Arro, rahvusvahelise mainega slaavi muusika asjatundja, kes ka eesti muusika ajalugu uurinud. (Sisuka tähtpäevakirjutise avaldas temast ajak «Österreichische Musikzeitschrift»). 70: Los Angelese Filharmoonia peadirigent, viimaste Verdi ooperite tipp-plaadistuste autor Carlo Maria Giulini; nimekas austria muusikasotsioloog ja Mahleri-uuriija, rahvusvahelistes muusikaorganisatsioonides tegev Kurt Blaukopf. 60: Itaalia tenor, veel äsja New Yorgi *Met*'is jm ning sooloõhtutega esinenud, Busseto rahvusvaheliste kursuste juht Carlo Bergonzi; kaks nimekat nüüdismuusikaheliloojat — Luigi Nono (temanimeline väike festival korraldati Firenze maipidustustel, Venetsia biennaalil ME-le tulemas ta ooper «Prometheus») ja Milko Kelemen, kauaaegne Stuttgardi KMK kompositsiooniprofessor.

## MUUSIKAMAAILMA KAOTUSI

1983: Ladina-Ameerika suuremaid heliloojaid Alberto Ginastera (25. VI 67-a), Ameerika mandril rohkesti mängitud ooperite ja vokaalteoste autor, rahvusvaheliste kompositsioonikonkursside autoriteet, Buenos Airese Kunstide Akadeemia liige \* Tänapäeva prantsuse ni-

*Üks Londoni 103 sümfooniaorkestrist.*





Itzhak Perlman

mekamaid heliloojaid Georges Auric (23. VII Pariisis 84-a), rühmituse «Les Six» eelviimane elusolnu, väga viljakas balleti-autor, Pariisi ooperite direktor 1962—1968, Prantsuse Instituudi liige \* Mõni kuu hiljem (nov) lahkus ka rühmituse «Les Six» viimane, ainus naisliige, kuus ooperit, opereti, ballette jpm loonud Germaine Tailleferre (91-a Pariisis) \* Tuntud slovaki helilooja Bartolomej Urbanec (2. VII 65-a), kes ka meie Heliloojate Liidus külas käinud \* Nimekas tšehhi ooperidirigent, eriti hinnatud Smetana ja Mozarti tõlgitseja Jaroslav Krombholc (16. VII Prahast 65-a).

1984: Oktoobris 70 saanud kuulsamaid itaalia baritone Tito Gobbi (5. III Roomas), kes lavate lõpuks oli laulnud 99 kandvamat ja 36 väiksemat ooperit (ka Itaalia esimene Wozzeck), 1962. aastast tegutses pedagoogina rahvusvahelistel kursustel, omanimelise lauljate konkursi žürii esimehena, itaalia ooperite lavastajana (Müncheni festivalil veel 1983 «Mantel» ja «Gianni Schicchi») \* Ungari dirigent, ka Bayreuthi festivalidel ja Viini Riigiooperis tegutsenud János Ferencsik (12. VI Budapestis 77-a), Ungari Riikliku Ooperi, Budapesti Riikliku Orkestri peadirigent, Budapesti Filharmoonia president \* Sveitsi helilooja Wladimir Vogel (88-a Zürichis), Skrjabini ja Busoni õpilane, lavaliste oratooriumide autor, milles kasutanud kõnet ja kõnekoori; silma-

paistev pedagoog \* BBC kontserdiorkestri ja Sadlers Wells ooperiorkestri peadirigendina tegutsenud Marcus Dodds (30. IV 66-a) \* Leipzigi KMK kompositsiooniprofessor, menukate (ja tugevatele kirjanduslikele alustele loodud) ooperite «Purunenud kruus», «Hullumeelne Jourdain», «Sagräännahk» jt autor Fritz Geissler (jaan 62-a) \* 1955. aastast Pariisi Notre Dame'i organist, Le Mansi, Nice'i ja Lyoni konservatooriumi professorina ja direktorina tegutsenud Pierre Cocherau (5. III 59-a), rahvusvahelistel festivalidel oodatud kunstnik \* Inglise helilooja, dirigent, muusikakirjanik ja pedagoog, Gustav Holsti tütar Imogen Holst (9. III 77-a) \* Pianist Michael Raucheisen (27. V 95-a), paljude nimekate solistide üle Euroopa tuntud kontsertmeister (Fritz Kreislerist ja Maria Ivogünist kuni Hermann Prey ja Dietrich Fischer-Dieskauni).

## LÕPETUSEKS

Rahvaste üksteisemõistmise ja rahu ideede teenistuses on muusika aina ajaproovile vastu pidanud. Veelgi enam; ta on olnud selle ülla missiooni üks olulisemaid vahendajaid. Ka käsitletud hooajalt võib selle tõestuseks rohkeid näiteid tuua.

Üha tugevamaks on ehitatud sõpruslinda Saarbrücken—Tbilisi. Rohkem kui kümme aastat tagasi algasid sidemed mõlema linna ooperimajade vahel. Viimati toimus taas Gruusia kultuuri nädal Saarbrückenis, kus esinesid Gruusia Riiklik Kvarlett, Riiklik Folklooriansambel jt, sealse Raadioorkestriga esinesid Liana Issakadze ja Maria Mdivani (O. Thakthakišvili Viiuli- ja Klaverikontsert), dirigeeris Siegfried Köhler. Seal tegi oma dirigendidebüüdi võora orkestriga ka Liana Issakadze (ta on Gruusia Kammerorkestri juht), juhatades S. Tsintsadze

Kammersümfooniat \* Moskva Muusikaline Kammerteater on menuga esinenud viimati Lääne-Berliini festivalil ja Helsingi festivalil. Lääne-Berliinis näidati A. Bloki draamasid «Laudanaljategija» ja «Tundmatu» N. Bogoslovski muusikaga;

peaaegu kõik oma Skrjabini-kavast tuli korrata pianist Igor Zuckovil, Moskvast oli tellitud Skrjabini näitus jne \* Kaalukaimad Nõukogude—Jaapani muusikasuhete ajaloos olid viimased nõukogude kultuuri-päevad sealmail, esinejaks Moskva Suure Teatri ballett, NSV Liidu Riiklik SO, «Moskva Virtuosoosid» jt \* Tokios organiseeris sealne Muusikaühing kontserdi Aram Hatšaturjani 80. sünniaastapäevaks, vahetati mõtteid helilooja loomingu mõjust jaapani muusikale. Ürituste algatajaid oli Hatšaturjani õpilane Nobuo Terahara, kellelt ilmus ka raamat «A. I. Hatšaturjan. Opetaja mälestus ja kavatsed selle viia maailma parimate hulka; eks andnud palju usaldusele nõukogude kunsti vastu seegi, et Plissetskaja Carmen meeldis hispaania publikule (Nõukogude balletitrupp andis Hispaanias mullu 50(!) etendust ja kontserti) \* Buenos Airese Teatro Colóni 75. aastapäeva pidustuste külaliskontserti kutsuti ka Moskva Suure Teatri nimekad solistid oma programmiga «Galina Ulanova auks», Ulanova ise oli ka kohal \* Galina Ulanova skulptuur paigaldati aga Rootsi Tantsumuuseumi sel ajal, kui Ulanova Stockholmis Kuninglikus Ooperis «Giselle'i» lavastas \* Paul Tortelier' kuulsal plaadistusel järel Sostakovitši

Ravi Shankar



1. tšellokontserdist mängis nüüd teose plaadile Pariisis elav hiina muusik Yo Yo Ma. Väga hinnatud heliplaadi teisel poolel on aga veel D. Kabalevski 1. tšellokontsert, salvestis on tehtud Philadelphia SO-ga Eugène Ormandy juhatusel \* Moskva heliloojalt Edison Dennisovilt on prantsuse flötist Aurel Nicolet tellinud Flöödi-kontserdi, nüüd kirjutas Dennisov Kaksikkontserdi flöödi- ja oboele pühendusena Aurel Nicolet'-le ja Heinz Holligerile, Pariisi Ooperilt on tal ooperitellimus \* Väga tihedaks on muutunud Saksa DV dirigentide sidemed Jaapani muusikaeluga: Berliini Riigiooperi ja Riigikapelli peadirigent Otmar Suitner näiteks on Tokio NHK-orkestri audirigent, keda kutustakse osalema Jaapani kontserdielu paljudele kaalukamatele sündmustele, on töötanud koos Jaapani heliplaadifirmadega ning väärinud mitmeid sealsete firmade kuldplaate, eelkõige Beethoveni sümfooniaste salvestiste eest \* Berliini Koomilise Ooperi peanäitejuht Harry Kupfer lavastas Mozarti «Idomeneo» menukalt Stuttgartis, Lääne-Berliini helilooja Aribert Reimanni «Leari», mida Koomiline Ooper Kupferi lavastusena on omakorda nüüd näidanud mitmel pool Saksa DV-s ja äsja Varssavis, peetakse teatri viimase aja üheks parimaks saavutuseks \* Meenutagem Udo Zimmermanni ooperite lavastusi Saksamaa LV-s,

*Svjatoslav Richter*



teise dresdenlase Rainer Kuna-di ooperi «Vincent» etendus Kasselil muusikapäevaldel jne \* Väga hästi võeti vastu Saari-maa Raadioorkestrit (SLV) Hans Zenderi juhatusel festivalil «Berliner Festtage» ja rahvusvahelisel orkestrite paraadil Leipzgis (seal andsid nad ka lõppkontserdi) \* Onnestunuks on peetud Ruth Berghausi lavastust Berlioz «Troojalastest» Maini-äärse Frankfurdi Ooperis \* Hea loominguuline koostöö on Tšehhoslovakkia heliloojal Jindřich Feldil Ühendriikide saksofonisti Eugen Rousseauga, prof Rousseau on Feldi teoseid käinud mängimas ka Prahas \* Dresdeni festival 1984 algas Mikis Theodorakise «Kevadsümfoonia» (nr. 7) ME-ga, helilooja ja teksti autor Jannis Ritsos olid kohal \* Berliini Riigiooperi intendant ja Uue Bachi-Ühingu president Hans Pischner saatis avaliku kirja 14 tuntut ooperimaja juhile Euroopas. Ta meenutab selles Teise maailmasõja purustusi ja Brechti sõnu Kartaago saatuse kohta ning rõhutab, et taolised traagilised sündmused võivad taas aset leida ja ooperimajad vaikima panna, kui nende juhid ei tee kõik neist oleneva USA rakettide paigutamise vastu Lääne-Euroopasse \* Ühendriikide rahuorganisatsioon «Muusikud tuumarelvade vastu» korraldas tähelepanuväärse rahukontserdi Washingtoni katedraalis. Selle kavas oli Gustav Mahleri 2. sümfoonia esmaklassilises ettekandes — dirigendiks Leonard Bernstein, solistideks Barbara Hendricks ja Jessye Norman (mõlemad kuulsused on neeger-lauljad), mängisid Washingtoni Rahvuslik SO ja Baltimore'i SO \* Kui L. Bernstein viibis külalisdirendina Budapestis, palus Liszti-nim Muusikaakadeemia rektor József Ujfaluussy ta külla ka akadeemiasse. Bernstein käis üliõpilaste orkestri proovil, juhendas noori põhjalikult. Leonard Bernsteini võttis vastu ka János Kádár \* Sõprusmissiooniga sõitis Hiina RV-sse kontserdigrupp, koosseisus tantsijad Natalja Bessmertnova ja Irek Muhamedov, lauljad Guraman Kassõmova ja Hendrik Krumm, pianist Nikolai Demi-



*Isaac Stern*

denko. Sõpruse rada on meie RAM-i järel nüüd aina süvendanud Soomes ja Saksamaa LV-s Eesti NSV Riikliku Filharmoonia Kammerkoori laulureisid Tõnu Kaljuste juhatusel, nagu ka Mati Palmi juba neljas Hollandlane Savonlinna ooperifestivalil \* Ja lõpuks — Saksamaa LV muusikute algatusel korraldatav kõigi aegade suurim, unikaalne Dmitri Sostakovitši muusika festival Põhja-Rheini-Vestfaali liidumaa linnades, kuus kuud kestev muusikamaraton 30 keskuses, mida Duisburgis käis pidulikkult avamas Leningradi Filharmoonia Akadeemiline SO Jevgeni Mra-vinski juhatusel.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ФЕВРАЛЬ 1985

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

## ТЕАТР

## Взгляд руководителя театра на прошлый сезон (42)

Продолжая начатые в первом номере журнала выступления руководителей театров, прошлый сезон комментируют с позиций своего театра еще три главных режиссера драматических театров. Всего ответило шесть человек (из девяти возможных), ибо три руководителя театров ответили на призыв редакции молчанием.

## Р. АГУР — Экзотический отшельник среди других театров (42)

Главный режиссер Государственного кукольного театра ЭССР Рейн Агур не ограничивается лишь обзором прошлого сезона 1983/84, а знакомит с работой кукольного театра на фоне более общих проблем и целей. Р. Агур признается, что в качестве театра для детей кукольному театру уделялось незаслуженно мало внимания, в некотором роде он остается на общем театральном фоне экзотическим отшельником. Театр видит свою цель в воспитании культуры чувств у детей посредством умелого подбора репертуара и совершенствования актерского мастерства. В рассматриваемый период в репертуаре театра были следующие новые постановки: «Удивительный крошка» И. Трулля, «Кукареку» И. Токмаковой, «Пес под елкой» Л. Тунгал, «Белая сказка» Н. Петрова, «Как кошка с собакой» М. Гиндина и В. Синакевича, «Репа смеялась» А. Рейнла.

## И. НОРМЕТ — Спокойно работаю (49)

Главный режиссер Пярнуского драматического театра им. Л. Койдула И. Нормет считает, что в театре к настоящему моменту сложилась благоприятная рабочая атмосфера — творческий и технический персонал составляет единую команду, с которой можно творить стабильный, учитывающий ожидания публики театр. Комментируя восемь новых постановок сезона, автор выдвигает на первый план удавшиеся стороны каждой работы, в силу чего отдельные недостатки постановок, по мнению главного режиссера, не должны сказаться на спектаклях в целом. Особенно существенным руководителю театра считает выбор репертуара — возможности роста уровня театра видятся И. Нормету в работе над лучшим материалом. Новые постановки Пярнуского драматического театра в сезон 1983/84: «История зоопарка» Э. Олби, «Птицы» Д. де Морье, «Горячо и холодно, или Идея господина Дома» Ф. Кроммелинка, «Вечер» А. Дударева, «Виктория» А. Червинского, «Черного кота ночью не видно» О. Кооля, «Месяц в деревне» И. Тургенева, «Синяя борода» Ф. Поччи.

## Р. ТРАСС — Выдержки из речей главного режиссера перед отпуском (57)

Главный режиссер Раквереского театра Р. Трасс вместо традиционного обзора сезона приводит выдержки из речей, с которыми он выступал в

течение семи лет перед коллективом своего театра по случаю окончания сезона. Рассматривается весь рабочий период главного режиссера в Раквереском театре. Р. Трасс прослеживает движение творческих и этических проблем театрального искусства в разные сезоны и резюмирует каждый год с сегодняшней позиции. Итоговая оценка положительная — главный режиссер называет прошедший период сезонами театрального возрождения и заразительной жизнеспособности. Новые постановки Раквереского театра в сезон 1983/84: «Имматрикуляция Михельсона» Я. Красса, «Ричард II» У. Шекспира, «Король Матиуш I» Я. Корчака, «Мирандолина» К. Гольдони, «Оглянись во гневе» Дж. Осборна, «Двое на второй арене» Н. Саймона.

## Ю. ТОНТС — Есть одна забота (о театральных премиях 1984 года) (66)

## МУЗЫКА

## Э. КЛАС — Первая колонка (3)

## Отвечает ЛЕПО СУМЕРА (5)

Композитор Лепо Сумера отвечает на вопросы, относящиеся к области творческой психологии, о процессе создания музыкального произведения, соотношения ремесла и вдохновения в нём. Говорится также о чувстве ответственности композитора и об.

## У. ЛИППУС — «Закливание железа» Вельо Тормиса (20)

Статья, относящаяся к рубрике «Из выдающихся произведений», в которой автор рассматривает «Закливание железа» Вельо Тормиса (создано в 1972 г.) как первую композицию Тормиса, в которой стих рунической песни (Калевала-песни) и сюжетные мотивы иносказательно повествуют о современности (о жизни и человеке вообще). В произведении существенное место занимает заклинание, в музыке — ритуальная атмосфера.

## Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ 300 (79)

В связи с 300-летием со дня рождения Г. Ф. Генделя публикуется отрывок из книги Р. Роллана «Гендель».

## П. КУУСК — Мир музыки. Сезон 1983/84 (80)

Обзор важнейших событий мировой музыкальной жизни прошлого сезона — новые произведения, фестивали, оперные премьеры, события в концертной жизни и т. д.

## КИНО

## В. РУУС — Видоизменения во временном пространстве Абдрашитога—Миндадзе (10)

Теоретический разбор закономерных изменений в эстетическом мировосприятии постановщика В. Абдрашитога и сценариста А. Миндадзе в

связи с их новым фильмом «Парад планет». Автор отмечает, что концепция «Парада планет» вырастает из взаимосвязей разных уровней (сюжет, действующие лица, стиль) и связей между элементами одного уровня, которые в большинстве своем конфликтны. Эстетический конфликт вспыхивает между двумя стилистическими наслоениями — правдоподобным и условным. Поскольку между ними царит сильная оппозиция, то можно ожидать, что фильм получит самые разные, противоречивые оценки и трактовки. Автор отмечает существенную, концептуальную роль музыки и подчеркивает, что от фильма «Парад планет» исходит энергия и страстная полемика с устаревающими эстетическими традициями и канонами.

**Я. ОЛЕП — И о скульптуре можно снимать фильм (32)**

Рецензия на документальный фильм «Скульптор Бун» (сценарист, режиссер и оператор А. Ихс, «Таллинфильм», 1984). Рецензент поясняет: автор фильма А. Ихс показывает в фильме только скульптуры. Мы не видим творческие моменты, выставки, заказчиков. Однако скульптуры говорят сами за себя. Режиссер-оператор сумел в творчестве художника Юло Буна выявить присутствующее ему стихийное и вечное начало, художник показан как великий демиург. Автор статьи считает фильм лучшим из тех, что ему довелось видеть о скульптуре.

**Я. ЛЫХМУС — Пестрые птицы на ларе (33)**

Рецензия на десятиминутный мультиколлаг «Небесная невеста» (сцен. Т. Сарв, реж. К. Киви, оператор Т. Таливее; «Таллинфильм», 1984). В своем четвертом фильме режиссер К. Киви пытается найти визуальное решение старой народной песни «Небесная невеста». В качестве основного материала фильма использован цветной текстиль. По мнению рецензента трудоемкое и местами удачное изображение не составляет единого художественного целого с песней и музыкальным оформлением.

**А. ХЕЙНАПУУ — Не детские это песни. «Калевала» и «Железный век» (35)**

Автор дает обзор проблем, связанных с созданием телекранизации финского народного эпоса

«Калевала» «Железный век» (сценарист П. Хаавикко, режиссер К. Холмберг; 1982), а также говорит о реакции публики и критики. Поскольку «Калевала» Э. Лёнрота (I изд. 1835—1849) трудно переводима на киноязык и позднейшие трактовки мифов Калевала (например сампо как мировой столп) утрачивают свое звучание на сегодняшнем культурном фоне или утратят его при переносе на экран, то создатели фильма взяли за основу «мифы о «вечных» началах»: любовь и смерть, созидание и уничтожение, нищета и богатство. Хотя в телефильме «Железный век» много спорного, рецензент считает все же экранизацию значительным явлением культуры.

---

## РАЗНОЕ

**П. ТООМИНГ — Новая пикторескность в эстонской фотографии (67)**

Статья кинооператора, режиссера и художника-фотографа П. Тооминга дает обзор развития художественного уровня фотографии с прошлого века (Хилл, Адамсон) до наших дней. Диалог с живописью в развитии фотоискусства был существенным начиная с Х. П. Робинсона (1869). Пикторескность в эстонской фотографии возник в 1920-е годы, основным его представителем был Я. Мюльбер. В 1980-е годы в эстонской фотографии вновь намечается исчезающая одно время тенденция к живописности, особенно в работах Я. Вейдерма. Автор статьи видит в этом дальнейшее развитие прежней духовности.

**М. КАНАСААР. Сара Бернар и Альфонс Муха (96)**

Знаменитая французская актриса Сара Бернар требовала от своих сценических костюмов художественного совершенства. Сотрудничество с ней оказало прямое влияние на формирование индивидуального стиля Альфонса Муха, который известен в основном как художник плаката. В дополнение к костюмам актрисы А. Муха делал эскизы и выдающийся ювелир art nouveau Рене Лалик изготовлял уникальные украшения. Серия плакатов А. Муха о ролях С. Бернар — яркий документ об искусстве актрисы.

---

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

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1985

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.S.

## THEATRE

### The theatre director looks at the past season (42)

The discussion which began in the last issue of the journal is continued here with 3 more drama directors commenting on the past season from the point of view of their own theatres. 6 people (out of 9) answered the editor's call; three directors remained silent.

### R. AGUR. A solitary stranger among other theatres (42)

Rein Agur, chief director of the State Puppet Theatre of the ESSR does not confine his review to the past 1983-84 season, but looks at the puppet theatre against a background of more general problems and aims. The chief director admits that as a theatre for children the puppet theatre has passed almost unnoticed, being a solitary stranger on our theatrical scene. The theatre sees its goals in developing child's emotional world by skilful choice of repertoire and by better acting. The programme in the past season included the following new productions: I. Trull's *A Wonderful Babe*, I. Tokmakova's *A Bell and a Cock-a-doodle-doo*, L. Tungal's *A Shaggy Dog under a Spruce*, N. Petrov's *A White Fairy Tale*, M. Gindin and V. Sinakevich's *Like a Cat and a Dog*, A. Reinla's *A Turnip's Tale*.

### I. NORMET. Peacefully doing our own work (49)

I. Normet, chief director of the Pärnu L. Koidula Drama Theatre states that by now a favourable atmosphere has been created in the theatre — the artistic and technical staff make up a united team who are able to mount productions of high standard and meet audience's expectations. Commenting on 8 new productions of the last season, he stresses the good qualities in each of them and thinks that in this light a few inadequacies are not conspicuous. The director considers the choice of repertoire one of the most important factors: the use of best dramatic material makes it possible for the theatre to raise its standards. The new productions at the Pärnu Drama Theatre in 1983-84 were: E. Albee's *Zoo Story*, D. du Maurier's *Birds*, F. Crommelynck's *Chaud et froid ou l'idée M. Dom*, A. Dudarav's *An Evening*, A. Chervinsky's *Victoria*, O. Kool's *Black Cats Are Not Visible at Night*, I. Turgenev's *A Month in the Country*, F. Pocci's *Blue Beard*.

### R. TRASS. Abstracts from chief director's speeches before going on holiday (57)

R. Trass, chief director of the Rakvere Theatre, instead of a usual review of the season, presents abstracts from end-of-the-season speeches delivered to his company. They cover the whole period of his work as chief director at the Rakvere Theatre. R. Trass observes the trend of artistic and ethical problems season by season and sums up each of his speeches with a retrospect of that particular season. His final opinion is positive:

the past seasons are viewed as a period of renaissance and irresistible vigour in the life of the theatre. New productions at the Rakvere Theatre in 1983-84 included: J. Kross' *The Matriculation of Michelson*, W. Shakespeare's *Richard II*, J. Korczak's *Macius — King of Children*, C. Goldoni's *Mirandolina*, J. Osborne's *Look Back in Anger* and N. Simon's *The Prisoner of Second Avenue*.

### U. TONTS. A Worry (on theatrical awards) (66)

## MUSIC

### E. KLAS. A leading article (3)

#### LEPO SUMERA answers (5)

The composer Lepo Sumera answers questions in the field of creative psychology, describing the process of composing, the relationship between technical skill and inspiration in it, etc. A composer's sense of mission, performers and their relatively more favourable position on the music scene of today.

### U. LIPPUS. The Curse Upon Iron by Veljo Tormis (20)

An article under the headline «Opus Magnum» in which the author discusses Veljo Tormis's *The Curse Upon Iron* (composed in 1972), the first composition by Tormis where Runic verse (Kalevala-verse) and motifs allegorically represent modern world (life and man in general). Incantations and ritual atmosphere have acquired a great significance in this composition.

### G. F. HANDEL — 300 (79)

On G. F. Handel's 300th anniversary an abstract from R. Rolland's book *Haendel* is printed here.

### P. KUUSK. The world of music. Season 1983-84 (80)

A review of major music events in the world in the past season including new compositions, festivals, new productions of operas, top concerts, etc.

## CINEMA

### V. RUUS. Variations in Abdrashitov-Mindadze time-space (10)

A theoretical treatment of regular changes in the aesthetical world perception of director V. Abdrashitov and scriptwriter A. Mindadze based on their new film *The Parade of Planets*. The author observes that the main concept in *The Parade of Planets* develops in interrelation between different levels (story, characters, style) and in relationship



between elements of the same level which are mostly conflicting. The aesthetic conflict arises between two layers of style — realistic and imaginary. As there is a strong opposition between these two dominant layers of style in the film, it is only natural that the film has been subject to widely different, often contradictory, interpretations and evaluations.

The author points out the significant, conceptual role of music and concludes that the film *The Parade of Planets* radiates energy and passionate polemics with obsolete aesthetic traditions and canons.

#### J. OLEP. Sculpture films beautifully (32)

A review of the documentary *A Many-Sided Sculptor* (script, direction and camera by A. Iho, the Tallinnfilm studio, 1984). The reviewer explains: the author of the film presents nothing but sculptures. We do not see the process of creation, exhibitions, sponsors. However, works of art speak for themselves. The director-cameraman has been able to bring out a spontaneous and unorganized primordial element in the work of the sculptor Ülo Oun; the artist has been depicted as a creator. The reviewer considers this to be the best film of sculpture he has ever seen.

#### J. LÖHMUS. Bright-coloured birds on a chest (33)

A review of a 10-minute-long collage cartoon *The Star's Bride* (screenplay by T. Sarv, direction by K. Kivi, camera by T. Taliive, the Tallinnfilm studio, 1984). The director K. Kivi in his fourth film has tried to find a visual representation of an old folk song «The Star's Bride», the artistic material is chiefly coloured textile. The reviewer's opinion is that the elaborate and in places excellent row of visual images and the folk song together with the musical direction does not form an artistic whole.

#### A. HEINAPUU. These are not songs for children. Kalevala and Iron Age (35)

The author discusses some problems concerning the making of the telefilm *Iron Age* (script by P. Haavikko, directed by K. Holmberg, 1982) based on *Kalevala*, the Finnish epic poem, also its recep-

tion by viewers and critics. As E. Lönnrot's *Kalevala* (1835—1849) lends to filming with difficulty and subsequent interpretations of Kalevala mythology (e. g. *sampo* as the axis of the world) are losing their meaning in the modern world or would lose it on the screen, the makers of the film relied on basic human myths: love-death, creation-destruction, poverty-wealth. Although there is a lot that is open to discussion in the telefilm, the reviewer acclaims it as a remarkable artistic achievement.

---

## MISCELLANEOUS

#### P. TOOMING. A new picturesqueness in Estonian photography (67)

P. Tooming, a cameraman, film director and photographer presents artistic trends in photography from the last century (Hill, Adamson) up to this century. The dialogue between painting and photography has been essential since H. P. Robinson (1869).

Pictorial realism emerged in Estonian photography in 1920s, the main representative was J. Mülber. In 1980 the tendency to picturesqueness which had almost disappeared for a time is marked again, especially in the photos by J. Veiderma.

The author of the article observes a continuation of earlier mentality in this tendency.

#### M. KANASAAR. Sarah Bernhardt and Alphonse Mucha (96)

The renowned French actress Sarah Bernhardt demanded that her stage costumes were perfect as works of art. The cooperation with her has directly influenced the development of Alphonse Mucha's individual style, who is chiefly known as a poster artist. To supplement costumes designed by A. Mucha, René Lalique, an outstanding jeweller, representative of *art nouveau* produced unique jewellery. A. Mucha's posters of S. Bernhardt's roles are a brilliant documentation of the art of the great actress.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 14. 12. 1984. Trükkimisele antud 18. 01. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 12,8. MB-00127. Tellimuse nr. 228. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 14. 12. 1984. Подписано к печати 18. 01. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 12,8. Заказ 228. MB-00127.

---

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

Silmapaistvaim *art nouveau* juveliir, hiljem klaasikunstnik René Lalique (1860—1945) ühendas oma ehetes õilsaid väärismetalle novaatorlikult emailide, pärlmutri, merevaigu ja modelleeritud poolvääriskividega. Lalique'i motiivistik, tüüpiliselt *art nouveau*'lik, peegeldas tellijaskonna sageli üpriski morbiidset maitset. Keerulistes kompositsioonides põimis ta kokku vesiroose, orhideesid, gorgosid, nufme, unelevaid näkke, sümbolistlikust kirjandusest ja maalikunstist pärit groteskseid olendeid: poolloomi, poolinimesi. R. Lalique'i üks efektsemaid ehteid on ehisnõel — hiiglaslik sillerdav vesikiil. Lähemal vaatlemisel osutub see hoopiski pika peene keha ja suurte käppadega draakonitaoliseks peletiseks, kelle pärani lõugade vahelt ulatub välja läbipaistvast emailist tiibadega roheline krüsopraasnaine. Ekstravagantne ehe oli kavandatud Sarah Bernhardt'ile. Kuulus *tragédiennne* oli sajandi lõpu Pariisi populaarsemaid naisi. Taltsutamatu punakasblondi juustekrooni, hapra figuuri ning kaasagsete kirjelduste järgi otse seletamatu magnetismiga näitlejanna sobis suurepäraselt *art nouveau*'likku atmosfääri, olles oma eatu aneemilise iluga nii müstiliste *femme fatale*'ide kui Gustave Moreau stiilis fantastiliste printsesside kehatuseks. Oscar Wilde pühendas talle «Salomé», Marcel Proust'ile oli ta üheks prototüübiks romaanitsüklis «Kadunud aega otsimas».

Näitlejanna välimusel ning isiklikul võlul oli otsene mõju peamiselt plakati-kunstnikuna tuntuks saanud tšehh Alphonse Mucha (1860—1939) individuaalse stiili väljakujunemisele. Pariisis tegutsenud kunstniku ning Sarah Bernhardt'i kohtumisest sai alguse koostöö. Ajavahemikus 1894—1900 tegi A. Mucha näitlejannale kuulunud *Théâtre de la Renaissance*'ile afišše, aitas kujundada lavastusi, kavandas kostüüme, valis rekvisiite.

Oma kostüümidel nõudis Sarah Bernhardt kunstiteose täiuslikkust. Tundes hästi kostüümi ajalugu, taotles ta ajaloolist tööpära, materjalide ehtsust. Nii valmistati siidi eritellimusel Lyonis, sametit toodi Itaaliast, karusnahku Venemaalt. Näitlejanna pööras tähelepanu igale detailile. Täienduseks Kleopatra kostüümile valmis A. Muchal koostöös juveliir G. Fouque'iga kuulus uskikujuline käevõru — kolm korda ümber käsivarre keerdunud kuldne siug, kes, asetanud oma rubiinsilmse opaakaunistustega pea käeseljale, hoiab lõugade vahel kuldketti sõrmusega.

See ehe polnud mitte ainult sellesse tragöödiasse sobiv finess — elegantselt yonklev madu oli oma sümbolistliku tähenduse ja dekoratiivse vormiga *fin-de-siècle*'i kunsti meelismotiive. Elutruud rästikud hoidsid oma haardes *art nouveau* vaase, väänlesid ümber lambijalgade ning moodustasid efektseid ornamente tolleaegsetel tekstiilidel. Maod olid teatavasti ka Sarah Bernhardt'i koduse loomaia lemmikreptiilid.

Mucha kavandatud ja Fouque'i teostatud *art nouveau* ehetest peetakse uni-kaalseimateks just kuulsale näitlejale looduid. Tema lavaosadega on neist seotud veel ehisnõel, mis kujutab Sarah Bernhardt'i Mélissinde'ina E. Rostand'i «Kauges printsessis». Ihutoonis, piimjast poolvääriskivist reljeefportree, ümbritsetud laine-tavatest kiharatest ja valgetest liiliatest, — tüüpiline Mucha stiilis ehe — tutvustab näitlejannat hoopiski lüürilisemast küljest.

*Art nouveau* plakatikunsti esindajana väariks A. Mucha kindlasti omaette teemat. Tema plakatitest huvitavamateks loetakse pikliku formaadiga litoplakateid, mis kujutavad elegantselt välja venitatud Sarah Bernhardt'i stiliseeritud sümbolistlike kujundite ning idamaise ornamentika mosaiigis. Esimesest, 1895. a alguspäevadel teadetetulpadele ilmunud S. Bernhardt'i Gismondana kujutavast afišist alates teostas A. Mucha kuue aasta jooksul plakateid *Théâtre de la Renaissance*'ile. Need kõik on ühe formaadiga (220 cm × 80 cm), ühtses stiilis, kujutavad peaosatäitjat, so *madame* Sarah't ennast Marguerite Gauthier'na, Medeiana, Hamletina jne. Suursuguselt voogavad drapeeringud, dramaatilised poosid, lavastusele vastav värvigamma — nii annavad nad võib-olla rohkemgi aimu legendaarse näitlejanna kunstist kui tolleaegsed tardunud poosides fotod.

# MEDEE

THEATRE DE LA RENAISSANCE



SARAH BERNHARDT

Alphonse Mucha.  
Théâtre de la Renaissance  
reklamplakat Sarah  
Bernhardt'iga  
Medeia rollis.

