

ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Rääkliku
Kinokomitee,
ENSY Heliloajate
Lüdu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri



3

/1985

3 / 1985

märts

IV aastakäik

Esikaanel: Johann Sebastian Bach. Vitraaž Thomase kirikus Leipzīgis.

Tagakaanel Ü. Tuuliku — R. Trassi «Oh meid mere terida» («Sõja jalus») Rakvere Teatris (lavastaja R. Trass, kunstnik T. Virve), 1984. A. Ilo foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 445-468
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 443-109
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 445-468
Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

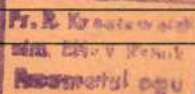
Reet Mikkel	AVAVEERG	3
Mihhail Tumanišvili	LAVASTAJA LAHKUB TEATRIST (<i>Rubriik «Mõttevaramu»</i>)	15
Mihkel Tiks	NELJAS, MITTEPATEETILINE	60
Enn Siimer	MARK ZAHHAROVI «OPTIMISTLIK TRAGÖDIA»	73
Veiko Jürisson	PILK ÜLE BROADWAY	78

MUUSIKA

	VASTAB ANDRES MUSTONEN	5
Anneli Unt	EINO TAMBERGI «CONCERTO GROSSO» (<i>Rubriik «Tähtteos»</i>)	32
Eino Tamberg	MÕNINGAID HÄBELIKKE ÜLESTÄHENDUSI...	34
	J. S. BACH — 300	37
Heinrich Bessler	BACH JA KESKAEG	38
Hugo Lepnurm	BACHI MUUSIKA TÕLGITSEMISEST	49

KINO

Teet Kallas, Vadim Abdrašitov, Mati Unt	STSENARISTIKA, MEIE KUNSTI HEITLAPS IV	25
Valdur Telliskivi	HEINATEGU, HEINAVEDU (<i>Dokumentaalfilmist «Heinaaeg»</i>)	70
Sulev Teinemaa	KODUKOTUS (<i>Samanimelisest dokumentaalfilmist</i>)	71
	KROONIKA	87
Harry Liivrand	BAROKK JA ORELITE VÄLISKUJUNDUS	96


 Eesti Muusika- ja Teatri Muuseumi
 Tallinn, Lõunaväineli
 Raamatute osakond



Jaauaris, kui fotograaf MALEV TOOM käis «Vanemaise» argipäeva pildistamas, oli märtsiks esietendunud tükid alles proovides. Balletitrupiga tegi tööd külaline — Mai Murdmaa käe all valmis lavastus «Kirgastumine».

Age-Emdrik Kerge tegi paralleelselt koguni kaht tükki — H. Schmidt'i ja T. Jones'i muusikali «Romantilised fantastikud» ja M. Gorki draamat «Barbarid».

«Milline võiks olla järgmine käik?» arutleb oma majasisesel ringkäigul hetkeks mõttesse vajunud Kaarel Ird. Juhuslikult kaalub oma käiku ka Helend Peep, tema küll malelaual.



Teises proovisaalis töötas lavastaja Jaan Tooming — käsil oli A. Strindbergi «Unenäomäng».

Eesti NSV Teatriühing saab sel kuul neljakümneks. Esimesest juhatusse koosseisust jätkab energiline Kaarel Ird. Pikad aastad on edasi viinud mõnegi ammu sündinud mõtte. Teatrikuidki on peetud juba üle kahekümne korra.

Oli aeg, mil Eesti NSV Teatriühingu tegevusest ja abist kõige vajalikumad tundusid erialatunnid teatrites. See oli siis, kui trupid olid suures osas komplekteeritud eriettevalmistuseta näitlejatest. Nüüd oleme harjunud sellega, et GITIS-e eesti stuudio lõpetajad mängivad meie teatrites 31. hooaega, et varsti on 25 aastat möödunud lavakunstikateetri esimese lennu teatrisse tulekust. Ja praeguseks on seal lõpetanud 11 lendu kutselisi näitlejaid. Nüüd on aktuaalne hoopis uus probleem — mitte kõigile näitlejatele ei jätku võimetekohast tööd. Siin on ka Eesti NSV Teatriühingul kasutamata võimalusi.

ETÜ põhikiri võimaldab oma liikmetele loomingulisi otsinguid, eksperimente ühingu sildi all, loomulikult peab ennekõike arvestama teatrite huve ja võimalusi ning katsuma näitlejate omaalgatuslikkust realiseerida koos teatritega. Selles valdkonnas oleme seni vähe ära teinud. Tõsi küll, katsetasime luuleõhtutega A. Särevi Kortermuuseumis, ent populaarseks töövormiks need meie näitlejatele ei kujunenud. Keskealised ja vanemad näitlejad ei söanda ilma lavastajata end teostama hakata. Nooremaid ei kammitse võib-olla ülemäärane kriitikameel, vaid teadmatus ja oskamatus oma asju korraldada. Ometi peame leidma kontakti just nendega, kes põhitöös vähe koormatutena seikleavad raadios, televisioonis, filmis, reklaamis. Kõik vajalikud kohad ja kõike võib hästi teha, kuid omal ajal sündinud «Näitlejatund» peaks muudest ahvatlustest elujõulisem olema.

Noored näitlejad, kellele me praegu ei oska oma võimalusi välja pakkuda, on Teatriühingu homne päev. Nendel, kes 40 aasta eest Teatriühingu löid, oli arvata-vasti kavas moodustada institutsioon, mis on võimeline oma liikmeid loomingu-liselt abistama. Sellekohane punkt oli juba fikseeritud esimeses ETÜ põhikirjas (ENSV Teataja, 28. IV 1945) ja kõlab: «... Teatriühing korraldab etendusi, kontserte, loenguid, aruandelisi ettekandeid...»

Muidugi, palju on ära tehtud. Iseenesestmõistetavad on Eesti NSV Teatriühingult saadavad loomingulised komanderingud, ETÜ nimelised ja aastapreemiad, ETÜ kirjastustegevus, loominguõhtud väljaspool vabariiki, teatrite spartakiaadid, loominguliste seksioonide töö.

Lõpuks ometi on noorenenud kriitikaseksiooni aktiiv, uuenemas ka selle seksiooni tegevus — värsket verd töid Teatriühingu ja TMK kaheaastase kriitikaseminari liikmed (lõpetanud).

Eesti NSV Teatriühingus on omainimesed ka meie šefid — Paide Teede Remondi- ja Ehituse Valitsuse ning Eesti Põllumajandustehnika Paide Rajoonikoondise töötajad. Seflussidemed sündisid tänu orkestriseksiooni ja vokalistide seksiooni aktiivsusele ja vajadusele leida endale sõbrad teisest eluvaldkonnast. Meil on nüüd nende šeffide preemiad, tuusikud puhkuseraisideks jne. Ise oleme abi andnud isetegevus-ringide juhendamisel, teatritehnikaga varustamisel, organiseerime kontserte jne.

Eesti NSV Teatriühingu ümber on koondunud teovõimas aktiiv, ei tohiks vaid kaotada järjepidevust, sidet uue põlvkonnaga, just sellepärast ei tohiks me ühelegi ideele käega lüüa või ebamugavaid asju teiste lahendada jätta.

Teatrielu ei ole alati lihtne. Tuleb ette iseloomude sobimatust ja isiklike solvumiste pinnalt kasvanud teovõimetust, on väsimist, on viitsimatust probleemisse süveneda. Loominguline organisatsioon koondagu ja toetagu loomingulisi jõude.

Eesti NSV Teatriühingu 1198 liiget arvatavasti teab, mida ta oma ühingult loodab ja ootab. Üheks sooviks on kindlasti, et ka meie mõtleksime üritusi korraldades sellele, et teeme ajalugu.

REET MIKKEL,
ETÜ juhatusse aseesimees
loomingulisel alal



*Andres Mustonen
1985. aasta jaanuaris*

A. Ilo foto

Tihti arvatakse, et mis seal vanas muusikas nii väga mängida on, noote hõredalt. Ongi hõredalt — nii et mis teeb vana muusika interpretatsiooni keeruliseks?

Kõigepealt tuleb aru saada, et tehnilised probleemid ei seisne vaid näpuliigutamises. Juhthääle solistlikele nippidele pööratakse muusikaajaloos tegelikult vaid möödaminevat tähelepanu. (Kõige rohkem hilisromantismis, mõttelt vaeses muusikalises keeles, mis aga ulatub sügavalt meie aja arusaamistesse ja kujuneb pahatihti hindamisaluseks.)

Vana muusika on põhiliselt ansamblimuusika, koosneb mitmest enam-vähem võrdsest häälest. Igaüks neist peab välja kostma, kui ka on tegemist tinglikult harmoonilise struktuuriga nagu näiteks XVI sajandi tantsumuusikas. Kuidas seda mängida, kokku seada, on suur tehniline probleem. Romantiline interpretatsioon ei pea detailide mõtestamist kuigivõrd tähtsaks, meloodia voolab sageli nagu torust. Vanale muusikale niisugune lähenemine ei sobi sugugi. Üks märksõna «Hortus Musicuse» proovides on «muusika nullini taandamine», st valedest harjumustest vabanemist, vaimu puhastamist ja kontsentreerumisvõime süvendamist, kuni suudame keskenduda igale noodile eraldi, mõista iga noodi kohta ja ülesannet — ning selle täiuslikkust fraasis ning mitmehäälsuses. Niisama oluline on meloodiasse süvenemine (tunnetades samas ka teistes hääldes sündivat). See tähendab pikka ja aeganõudvat tööd iga meloodia kallal. Sest iga uus meloodia on teistmoodi, muutunud, me ei saa kunagi valida ühte võtet ja mängida sellega ära kogu partii. Helikudet tuleb tunnetada mikromaailma tasemel. Muusikaharidus nii vaatama ei õpeta ja hiljem silmad ei avane kergesti.

Edasi. Vanad pillid on ülitundlikud häälestuse suhtes, nõuavad väga puhast intoneerimist, eriti koosmängus. Vahel väidetakse, et vanasti mängiti mustalt. See on täiesti mõeldamatu, renessanss- ja barokkmuusika nõuavad tohutut puhtust. Näiteks Vivaldil on palju kiiret, akordihelidel põhinevat tehnikat, mis kiriku akustikas peab sulama üheksainsaks vibreerivaks akordiks. Iga noot peab siin olema ideaalselt selge ja täpne. Selle tajumiseks tuleb endale terane kuulmine arendada.

Sinu poolt vaidlustatud väide lähtub tõenäoliselt vanas muusikakirjanduses sagedastest kurtmistest ebapuhta mängu üle — mis tegelikult märgivad eelkõige tollase kuulaja palju tundlikumat kõrva.

Ja muide, just praegu kuuleb palju intonatsiooniliselt räpast laulmist-mängimist. Järelikult ei osatagi sellele tähelepanu pöörata.

Siis — väljakuulmine on üks asi, aga väga keeruline on neid nüansse vanadel pillidel nii täpselt ära mängida. Neil pole kõrgused päris kindlalt paigas (niisuguse «ujumisega» kaasnevad eredadam tämbrid). Kui näiteks tavalise flöödi mängija võtab kätte puuflöödi, on ta mäng kindlasti must. Peab kogu aeg jälgima-kuulama iga nooti, õiget kohta otsima. Tsingi või pommeri mängu tehnika on nii keerukas, et trompeti- ja oboemängijad vajavad nendel aastatepikkust kohanemist.

Raskust lisab, et vanadel instrumentidel mängides sõltub pillivaldamine sedavõrd vaimsest valmisolekust, et pole kunagi lõplikult käes, taskus. Tegelikult peaks klavessiinil või barokkviiulil õppima lapsest peale, mitte klaverilt või viulilt üle tulema. Vanade pillidega toimetulek tähendab erilist virtuoossust.

Kas ka seepärast, et vana muusika traditsioon vahepeal katkes? Omaaegsetel muusikutel olid selle muusikaga arvatavasti lihtsamad suhted?

Olid muidugi — mingil määral. Nemad mängisid kogu elu laiemalt võttes üht ja sama muusikat, selle vaimne sfäär oli neile omane. Meie vana muusika hõlmab paljusid aegu. Oleme killustatunud. Et traditsioon puudub, tingib kahtlemata üha uuesti avastamist ja leiutamist. Kuid samal ajal ei usu ma iialgi, et tookordsel tsingi- või plockflöödimängijal oli kõik varnast võtta, need pillid, nagu ka laul, nõuavad pidevat kõrgvormi. Sa ei saa olla vormis, kui oled öö otsa üleval, see nõuab tööd ja distsipliini.

Erialainimeste seas on «Hortuse» tööpinge lausa legend. Palju teete keskmiselt päevas proovi?

Tavaliselt on päevas kolm suurt proovitsükli. Renessanssmuusika proov, siis lauljad, koos või lahus mängijatega, ja barokkorkester. Oleneb, kui palju keegi kaasa teeb: kes kõikjal osaleb, on terve päeva rakkas. Siin võrdsust pole. Eks need, kel ühistööd vähem, saavad ise rohkem pillidega tegelda. Mina kui juhendaja teen kõik proovid kaasa, ja mul on neljas tsükkel veel — igasugune administraatoritöö. Ansambliil pole ei direktorit ega administraatorit. Oma kümme tundi päevas kulub ära.

Omaette pead ju ka veel harjutama, kibe koormus küll!

Miks? Muusikule on musitseerimine sama vajalik eluaine nagu õhk ja vesi. Keegi ei imesta, et ma 24 tundi päevas hingan. Kui muusikule on mulle võõras kuulda, et pühapäeval või suvel peab tingimata puhkama. Muusik ei pea puhkama — kui ta tõeliselt tegeleb muusikaga, mitte ei tee seda kui tööd. Seepärast ongi esmaoluline, et harjutada, proovi teha õigel, positiivsel emotsionaalsel pinnal. Siis see ei väsita, vaid annab energiat juurde.

Sinu õlgadel on ju veel repertuaari ettevalmistamine. Kas kasutate ainult dešifreeritavaid trükiseid või ka originaalkäsikirju ja faksiimileid?

Kahtlemata oleks kõige tulusam musitseerida esialgse noodipildi järgi. Vahel isegi kirjutame nüüdisaegsest noodikirjast ümber vanasse mensuraalnoodikirja, rombikujuliste nootidega ja ilma taktijooneteta. Käsikirju on aga raske saada ning nendega tegelemine nõuab suurt tööd ja laua taga istumist. Varased noodikirjad erinevad tugevasti ajastute ja maade kaupa, vahel ka üksikutel heliloojatel (keegi ei mõelnud oma teoste tuleviku kindlustamisele). Mina tunnen ennast eelkõige praktikuna. Seetõttu kasutan võimalikult heade uurijate koostatud väljaandeid. Need sisaldavad enamasti puhast noodimaterjali, kommentaarideta ja seadmata. Teen esialgse orkestreeringu, öieti visandi. Väga palju selgub proovidel.

Iga pillimees leiab ise?

Ei. Mina ütlen, aga väga palju pakutakse ideesid. Selles mõttes on see kollektiivne looming. Pillide vahetused, kontrapunkt, improvisatsioonid — variant, mille juurde jääme, valmib alles proovidel. Kuidas see õnnestub, sõltub suuresti proovide miljööst. See omakorda on inimeste sisemise organi-seerituse, ettevalmistuse tulemus.

Kas kõik «Hortuse» mängijad suudavad stiilides improviseerida?

Mitte kõik. Ei pruugi ka. Improvisatsiooni, ilustuste, üldse fluidumi peal on meil omad priimused. Eks vanasti oli ka nii.

Millises suhtes on teil proovis emotsionaalne toonus ja plaanipärane töö?

Oleme mitmesuguseid etappe läbi elanud, ka valdavalt teoreetilise lähene-mise aegu. Praeguseks on tähtsaimaks tõusnud emotsionaalne tegevus. Tundelaine saavutamine, millel musitseerida. Asi pole ju nootides, instru-mentalistid mängivad need kohe ära, lauljatel ehk läheb natuke kauem. See-pärast pole meil kunagi lihtsalt nootide nokitsemist, proovidel püüame emotsionaalse taseme hoida niisama kõrgel kui kontserdil. Ei siin ega seal pole see aga kunagi juba ette käes.

Mis saab, kui kontserdil vaim pealt ära läheb?

Professionaalne algtase peab välja kandma. Tundetoonus sõltub igast üksikust liikmest. Kui ühelgi on halb meeleolu, nakkab see kohe teistelegi. Eriti, kui on tegemist vaimulaadilt eestvedajatüübiga. Piiritust rahulolust oleme kaugel. Ansambel on väga keeruline ja pingeline organism.

Kus lõpeb sinu arvates professionaalne algtase?

Ebaprofessionaalset ettekannet iseloomustab minu meelest ennekõike jõuetus ning koomilisus. Tõelised rahvamuusikud, näiteks hindud, keda on kuuldud plaatidelt ja mõni üksik kord ka Tallinnas, ei mõju kunagi jõuetult ning koomiliselt — nad on kõrgprofessionaalid. Aga paljud akadeemilised solistid kontserdisaalis mõjuvad jõuetult. Nad on rahvusvahelised laureaadid, sellest hoolimata ebaprofessionaalsed, kuigi mängivad ei tea kui teh-nilisi asju välja.

Teisel poolt: kas külakultuurimajas taieldes on võimalik vana muusika tõelist vaimu tabada?

On küll mõeldav. Mõned Leningradi ansamblid, kel nõrk tehniline tase, aga esprii käes, tõestavad seda. Ja on kanapimedus aja suundade suhtes, et muusikaõppeasutustes (v. a Viljandi lastemuusikakool) ei viljelda vana muusikat.

Praeguseks on ju ka vana muusika mängimises välja kujunemas koolkonnad ja traditsioonid, millele toetuda, ehkki uusaegse algusega.

On muidugi ilmne, et praegu, 1985, mängitakse vanu pille tunduvalt paremini kui kümme aastat tagasi. Tollased parimad tunduvad sellest küljest juba kehvad. Tunnetuslikult võib aga mõni äsjane lausa digitaalselt lihvitud esitus mõjuda tohutult igavamalt kui varasem krõbisev plaat. Alguses aitas esmaavastamise vaimustus. Nüüd, argipäevas, peab seda asendama mingi muu sisemine rikkus.

Ega interpretatsiooni sisemistest väärtustest ei saa kunagi rääkida, et enne oli halvasti, nüüd on hästi. Siin progressi kuulutamine tähendab ühtlasi eelneva eitamist, mis on vale, vaimuenergia raiskamine ning võib pea selgimisel üleolekumõnust tekitada pohmelli.

Kas ka «Hortuse» tosinast plaadist jaatad praegu kõiki? Ja milline kõige enam südant soojendab?

Nende seas on nõrgemaid ja tugevamaid, kuid kõiki võib kuulata. Kõige südamelähedasem tundub «Taanieli mängu» plaat. Väga hea vaim sees. Salvestasime ta peaaegu ühes joones, vaid kahe päevaga.

«Taanieli mängu» ja Dufay Missa, filosoofilise koega suurteoste ettekanded «Hortuselt» tekitasid omal ajal suurt vastukaja. Neile pole järglast tulnud. Millega seda seostada?

Arvan, et tegelesime nendega intuiitiivsel tasemel, ei mõistnud küllaldaselt, ehkki nende esitamine tuli meile kindlasti igati kasuks. Praegu ma siiski ei usu, et meil jätkuks selliste sügavuti minevate suurvormide väljatoomiseks sisemisi ressursse, vaimset taset. Me muidugi mängiksime ja laulaksime nad arvatavasti talutavalt ära, võtaksime abiks kostüümid ja liikumise, aga see poleks selle muusika suhtes aus. Muide, iga meie renessanss- ja barokk-kava kumbki pool on mul koostatud tegelikult suurvormina.

Kas sünteesetenduste võimalus — muusika sidumine tantsu ja luulega — pole ahvatlenud?

Muidugi oleks tore, kui saaks luua terve trupi. Korraaks kõrvalt juurde astudes ei sobi aga keegi meiega esinema. Ta peab enne omainimeseks saama, mitu aastat meiega töötama ja elama. Kuidas seda korraldada?

Kas abonementidest olete lõplikult loobunud? Need moodustasid ju küllalt esindusliku rea?

Rohkem ei tahaks teha. Ega Eestis pole kuigi meeldiv esineda. (Pealegi ringreisid seda eriti tihti ei lubagi.) Asi pole ainult selles, et võõrsil on ikka kergem üles astuda. Eestis on emotsionaalselt vaene ja hall publik, võrreldes kas või paljude teiste liiduvabariikide linnadega, Novosibirski, Vologda, Tomskiga. Eestis mäletan vaid üks kord tõelist, kestvamat kunstiõhk-konda — 1978. aasta uue ja vana muusika festivalil. See võib olla egoism, aga kunstnik vajab head kontakti nii muusika kui ka publikuga, ergast vastukaja. Meil rahvas küll käib, aplaus võib tugev olla, aga just kuulamisvaikus on külm ja «soomegrilikult» tuim. Ega seda ainult minu hääl kõrbes hüüa, kinnitavad ka paljud külalisesinejad.

Kui täielikult jõuab sulle kätte laia maailma vanamuusikakultuur?

Usun, et tänu kirjutistele ning plaatidele pole meil mingit mahajäämust. Belgias kogesin hämmastusega, et teadsin selle maa rikkast vanamuusika-tegevusest enamgi kui mõni sealne tuntud, vana muusikaga otseselt mitte-seotud muusik. Kui vaadata kas või Lääne suuri muusikaajakirju — ega nad ei tegele eriti vana muusikaga. Samas avaldab «Early Music» sellealaseid lausa küberneetilise täpsusega kirjutisi. Vana muusika tase on väga kõrge, aga pole sugugi nii üldlevinud. Kuigi ühes näeb siiski muutusi: barokk-

muusika romantilisest vaatepunktist esitajate võimalused on viimasel ajal nigelaks läinud, olgu see kas või Karajan. Kõikjal plaadipoodides domineerivad juba võtted originaalinstrumentidel. Teisi on ka, aga siis on neil interpretatsiooniala maik juures.

Kas puudutamisi saaksid selgitada, mis on «Hortuses» algusest tänaseni muutunud?

Väga tähtsaks pean, et on tõusnud vana muusika sisemiste kvaliteetide, vaimulaadi nägemise peenus, erksus, teadlikkus. Teame nüüd rohkem vahendeid, millega õiget tunnetust endas esile kutsuda. Selleks peame praegugi vaeva nägema, see võib järgmisel päeval haihtuda, aga ta on lähemal.

Vana muusikaga tegelemise põhjused, sisemine impulss, pole mul aga algusega võrreldes muutunud.

Kuidas üldse süttis sinu huvi vana muusika vastu?

Algus peitub kooliaegses moodsa muusika vaimustuses, *happening*'ide tegemises. See oli mul esimene tõeline muusikahuvi. Enne tegelesin ka päris innukalt, Wagneri ja Mahleriga näiteks, aga nii üldhariduslikul tasemel. Uus muusika äratas minus fanaatiku, lausa haiglaslikult ajasin taga noote ja plaate. Suure tõuke andis «Varssavi sügisel» käik. Nõnda üliägedalt sisse sukeldudes, ise muusikat kirjutades, jõudis ruttu kätte punkt, kus tekkis konflikt, rahuldamatus: hakkasin tajuma, et uutest suundadest hindan välist, eksperimenti ning ekstravagantsust, et nendes puuduvad olulised sisemised kvaliteedid. Mul oli kodus juba varasemast Saksa DV vana muusika plaate, aga ma polnud nendega kontakti leidnud. Äkki lõi nagu pilt valgust täis. Leidus ka häid suunajaid. Suurim muusikaline avastus oli gregoriaanika — objektiivsus ja armastus selles. Õieti mõjutas veel varem kui muusika vana maalikunst: Giotto, Cimabue, Botticelli, tahvelmaal. Ka Kadrioru muuseumi pildid.

Aga vanalinn?

Vanalinnal, selles, mis temas sügaval peidus, on kindlasti suur süü, et «Hortus» üldse eksisteerib. Mõtlen ikka, et õnnelikud on need vanalinna elanikud, kes ei pea käima «mägedel». Uhiuued rajoonid ja linnad võtavad vaimu ja energia pealt ära.

Üks peamine põhjus, miks algul uude ja seejärel vanasse muusikasse tormasin, oli kohalik muusikaelu. Oleks see mind rahuldanud, oleksin läinud

A. Ilo fotod



sümfooniaorkestrisse mängima, aga see äratas minus vastikust. Miks? Ega ma ise ei süstinud enesesse seda tunnet. Keskkoolis käisin kõikidel eesti interpreetide kontsertidel, kõikidel sümfooniakontsertidel — igav, lodev, jalad puldi all mäng. Ooperis ebapuhas, rütmiliselt logisev laulmine — kui terava kõrvaga kuulata. (Siin-seal ettetulnud huvitavam kontsert või etendus ei muuda asja.) See suutis mul kogu huvi täielikult ära võtta ja võtab noortelt inimestelt praegu ka. Kui palju konservatooriumi tudengeid käib kontsertidel?

Kas keegi on sulle vana muusika maailmas oluliseks eeskujuks olnud?

Kõik need suured surnud heliloojad, ka eriti tugeva espriiga interpreetid. Julgeksin nimetada maailmakuulsat Belgia gambisti Wieland Kujkenit. Kohtusin temaga paari päeva kestel tema kodus, tunnis ja õllekeldris — sain ühe tugevama laengu minu elus, näite suhtumisest ümbritsevasse, muusikasse ja inimestesse; kuidas ühendada energiat ja leebust, soojust.

Miks just «Hortus Musicus»?

Ansambli nimi ei tähenda niivõrd «muusika aeda», nagu tavaliselt tõlgitakse, kuivõrd «muusikalisi väärtusi». Nii et ei mingi «Hortus botanicus» ainult, kuigi ilusas ja hästi korrastatud aias on alati meeldiv viibida. «Muusikaliste väärtuste aed»?

Lugesin äsja ühest kirjutisest: «Kui üliõpilane Andres Mustonen alustas «Hortus Musicusega», ei teadnud ta veel, et alustas oma elutööd...»

Väga hästi teadsin. Muidugi, ega elu pole veel lõppenud, ehk hakkab veel näiteks popmuusikaga tegelema. Kuigi vaevalt.

Niisiis, kui alustasid (muuseum, mäletan, kohates üsna tugevat keskkonna vastupanu, ka *alma mater*'i suhtumine polnud just soosiv), kas nägemusega praegusest «Hortusest» või väiksemate eesmärkidega?

Ütleksin isegi, et algne nägemus on veel kõik kätte saamata. Võib-olla sellepärast pole pisivastuseisud mind kunagi kõigutanud ega kõiguta ka. Selleks tunnetan liiga hästi vana muusika vaimset suurust.

Missugune on siis küll «Hortuse» maksimumprogramm — kui see saladus pole?

Kõigepealt peaks jätkuma mängijaid ja instrumentaariumi kogu repertuaari jaoks keskajast barokini. Praegu tahaksin esitada Bachi süite — pole metsasarve- ja klariinomängijaid. Renessanssmuusika tohutust värviskaalast võimaldavad meie nüüdsed pillid edasi anda vaid väikese osa. Niisiis kujutlen suuremat barokkorkestrit, mitut ansamblit, väikest koori, suurt instrumentaariumi, et saaks kõike seda muusikat esitada, sellega tegelda, seda õ p e t a d a. Lapsest peale. Mitte ainult vana muusikat, vaid laiemalt: kontakti teiste aegade vaimulaadide kõikvõimalike aspektidega. Seda mitte niivõrd muuseumlikus mõttes, kuivõrd uue kultuurilise mõtlemisena tänase hetke tarvis. Kokku tähendab see instituuti, *Schola Cantorum*'it. See on unistus, aga ega ta sellepärast teostamata jää, ega ma ei kavatse neid mõtteid matta. Arvad, et võimatu? Praegu küll võib-olla näib nii.

Kontakt teiste aegade — kindlasti teete «Hortuses» selleks muudki peale vana muusika mängimise.

Loomulikult, hangime espriid, kust vähegi saab. Ega need ei pea olema haruldased allikad. Loetakse, mis säilinud. Vahel aitavad süveneda ka uuemaegsed teosed, näiteks äsjane Schweitzeri-tõlge või omal ajal noortel taskus leidunud Gandhi brošüür. Väga tugev mõju on vanadel maalidel. Olen märganud, et nende keskel palju viibivad inimesed kujunevad isegi füüsiliselt nende järgi ümber. Teiselt poolt on absurdne lootus mõista tõsisemalt renessanssmuusikat, kui kuulad kodus kogu aeg rocki. Elulaadi kõik momendid on tähtsad, kuna kord saavutatud tundlikkus ei püsi isenesest. Inimene peab pidevalt tegema õigeid valikuid, et vaimu ukсед oleksid lahti. Näeme ju väga tihti, kuidas andekatel inimestel, tegelikult enamikul, lõpeb sisemine energia varakult otsa. Umbes 25. eluaastal äratub ta suuri lootusi. Mängib hästi, käib kontsertidel, loeb raamatuid, võib-olla teeb läbi aspirantuuri, annab mõned aastad soloõhtuid. Ja siis hakkab langemine, läbi terve elu. Lodevusse, asjade ja mugavuse tagaajamise. Teeb kuskil orkestris kroonutööd, tuimalt, seetõttu ebakvaliteetselt.

Kas kaaslastel «Hortuses» pead olulisemaks pilli valdamist või sisemist erksust?

Mõlemad on tähtsad. Kummagi vooruse poolest leidub meil tugevamaid ja nõrgemaid. Mõni on vahest mänguliselt piiratum, aga inimesena vajalikum. Ja vastupidi. Kokkuvõttes täiendatakse ja muudetakse üksteist.

Kuidas suhtute rahvamuusikasse ja idamaisesse traditsioonilisse helikunsti? Professor Hans Hickmann osutab näiteks keskaegsetel maalidel kujutatud lauljate ja tänaste egiptuse rahvalaulikute sarnastele suhoiakutele.

Mina ja teised ansambli liikmed kuulame väga palju mitmesuguste rahvaste muusikat. Rahvamuusikat pean kõige kõrgemaks muusikaliseks väljenduseks, kõige vahetumaks muusika-mängija-kuulaja kontaktiks. Ida traditsiooniline muusika pakub vana muusika interpreedile erilist huvi, kuna tegeleb jäävat: väärtuste hoidmisega ja reprodutseerimisega, üha uuesti taaselustamisega. Samasugused arusaamad valitsevad ka Ohtumaa varases muusikas. Loomulik — selle häll asub Idas.

Kas vana muusika stiilide paljuses leidub mõni, mida teistele eelistad?

Raske öelda. Täna olen sukeldunud keskaega, kuna sellest on homme soov. Aga ülehommene on meil barokkmuusika kontsert. Omamoodi tegevusliinide polüfoonia. Kõige täiuslikumaks pean siiski keskaja muusikat, XII—XIV sajandit. Julgeksin isegi öelda: see on üldse kõige parem muusika, mida tean.

Mis tõi sind barokkmuusika juurde?

Suurt rolli mängis puhterialane huvi. Renessanssmuusikat mängides hakkasin barokki nägema hoopis uues valguses. Seni näis see mulle väga igava muusikana — ühesugune kogu aeg. Suurest rumalusest muidugi. Teadsin küll, et Bach või Händel on suured heliloojad, aga igav muusika. Kui muide praegugi kuulan mõne tavapärase kammerorkestri esitust, on see ikkagi igav. Ei tea muidugi, ehk on minu/meie esitus ka igav, aga mängida on huvitav, varem tundus mängideski igav. Tunnetan samas, et ilma energia juurdevooluta varasemast muusikast ei suudaks ma barokist pidevalt vaimustuda, mängin seda niisiis nagu varasema muusika pinnal liugu lastes.

Ehk peaks ka ükskõik millise uusaegse stiiliga tegelev muusik toetuma vanale muusikale kui universaalsele tundekoolile?

Arvan, et kindlasti. Minugi huvi ning uudishimu levib edasi. Tahaksin väga proovida esitada varasest muusikast lähtudes Mozartit, eelkõige sümfooniaid ja viiulisonaate.

Kas uudishimu barokkooperi, Monteverdi poole ei ole meelitanud?

Miks ei ole. Mul on kohutavalt ideid, kavatsuste grandomaania. Ainult ei jõua kõike. Siiski, tuleval hooajal lubasin Leningradis tuua üleliidulise koosseisuga välja kontsertettekandes ühe Rameau või Monteverdi ooperi. Loodame, et see õnnestub. Eks siis tuleme Eestisse ka.

Kas nii laialt haarates ei ähvarda liigne killustumine? Ise nimetasid selle sõna. Suur mitmekülsus näib olevat vastuolus süvenemistaotlusega.

Uudishimu on liiga suur — et kuidas see kõik välja tuleb. Ega sellest ei vabane, kui sees olemas, mõistusega ei tahaks end piirata. Pealegi tundub mulle, et nõnda, laiemalt ja samas pühendumusega lähenedes on võimalik eri ajastute kirjusust ületada. Leida ühine nimetaja, midagi kitsast, mulle muusikas põhiolulist.

Kas praegu maailmas loodavast muusikast sa seda endale põhiolulist ei leia?

Üldjuhul mitte! Üht-teist head olen sattunud kuulma, mille autoriks pole nimekad komponistid, vaid mis on sündinud ansamblite ühisloomingust. Ka isegi elektripillidel. Kui kedagi nimetaksin, siis vahest John Cage'i. 15 aastat tagasi pidasin tust lugu kui modernistist, praegu meeldib ta kui leebe meelelaadi esindaja, kui hea vaimse õhkkonna looja (näiteks Soomes Viitasaari muusikapäevadel), kui rõõmus inimene. Alfred Snitke isiksuses austan tema muutumist, kuidas ta püüdleb oma muusikalises küpsemises harmoonia ja armastuse poole. Hindan väga Šostakoviitši liini, seda ülisüvenenud

traagikat, kuhu ta oma viimaste teostega välja jõudis. Kuulan huviga Avet Terterjani. Kodumail liigutas mind meeldivalt Rein Rannapi Klaverikontsert, spontaansuselt, elavuselt, ausa filosoofipretensioonita suhtumise pärast oma tegevusse.

«Hortuse» musitseerimisruund on praegu valdavale kuulamisharjumusele, mis muusikast ootab eeskätt naudingut, midagi uut, ootamatut, võrrast. Kas arvad, et peaksite kohe esimesel korral veenma või publikut järk-järgult ümber kasvatama?

Esiteks. Ma ei kavatse olla oma tegevuses mingi kasvataja. Teiseks — ma ei nurise, et publik on sellise kuulamisharjumusega. Õieti võib kindlakujulisemast kuulamisharidusest rääkida vaid Moskva, vähem juba Lenigradi publiku puhul (mis on mujal maades, teame me veel vähe). Seal kultiveeritakse rõhutatult akadeemilisi programme, riietust, lavale ei saa põhimõtteliselt muud valgust, kui «концертный свет». Teistes linnades need traditsioonid peaaegu puuduvad ja see on meile soodne — publik on aldis kõigele uuele ja värskele. Sest kontserdielul valitseb meil umbne kunstiõhkkond. Süüdistada selles saavad interpreedid vaid iseennast. Kui enda võimeid parandada, paraneb ka olukord.

Milles sina end süüdistad?

Süüdistan end pärast iga kontserti, kus pole toimunud imet. Ime — see on vaimne sündmus, kui kõik saalis viibivad, ka kuulamishariduseta, ettevalmistamata inimesed saavad täieliku kontakti, resoneerivad meie poolt pakutavate muusika sisemiste kvaliteetidega. Kui tuua näiteid emotsioonide keeles: see muusika on, ütleme, rõõmus, ta on minule rõõmus, ma mängin seda rõõmsalt ja pärast on ka publik rõõmus. Juba interpreet ise vajab, et ime sünniks igal kontserdil: kontserdid, kus see puudu jääb, laostavad ennekõike teda ennast. Ime saavutamine pole teadagi lihtne, nõuab esinejal kõrgemat vaimset vormi ning professionaalsust.

Olen kuulnud mõndagi läbi häda «mahakomberdatud» kontserti, mis publikule päris hästi meeldis.

Kas ikka tõeliselt meeldis? Räägin praegu siiski väga kõrgest kontserdiõhkkonnast. Tavaline kontsert võib kulgeda üsna menukalt, kuid jääb sellegipoolest formaalseks, publiku poolt saalis äraistatud meelelahutuseks. Imega kontserdil sulab publik aga jäägitult üles, muutub niisama erksaks kui esinejad, õieti kaasesinejaks, pärast lõppu ei taha kuidagi lahkuda — ja jätab kontserdi eluks ajaks meelde. Iga inimene näeb, kui päike paistab. See on ilus — päike paistab ja on soe. Ka nurjunud inimene ei tule ütleva, et see on kole, ka siis, kui ei vaatagi ülespoole. Esinedes me püüame kasutada niisama üldmõistetavaid vahendeid, et iga kuulaja tajuks — täna õhtul kontserdil päike paistis. Ma ei lihtsusta. Et saavutada kunstis päikesepaistet, tuleb teha tohutult tööd, mis hõlmab kõikmõeldavaid professionaalseid probleeme.

Kui teil jääb ime sündimata, siis miks?

Kui näiteks ansambelis on pääsenud valitsema kehv vaim. Kui emotsionaalne tegevus, millest enne rääkisin, pole andnud head tulemust. Halbade meeleoludest pole kerge jagu saada, tulla võivad nad aga lihtsalt. Näiteks oleme ringreisil. Lennuk hilines. Sekeldused filharmoonilise bürokraatiaga, tülitsemine, närviline õhkkond. Kontserdisaalis jääb vähe valmistumisaega, ei jõua üksteisega kontakti saavutada, isegi õieti pille häälestada. Oleme terve päeva tegelnud imele vastu töötamisega, negatiivsete emotsioonidega — kontserdil ei saa midagi sündida. Ta võib olla professionaalselt mängitud, kuid jääb ikkagi vaid osakeseks rabelevast argipäevast. Inimene pole nii, et plaks! — ja muudad ennast. On vaja pikka aega valmistuda, kontserdipäeval vähemalt hommikust peale. Proovipäeval ka. Meil aga teistsuguseid päevi peaaegu polegi.

Millal jääb teil pikaks valmistumiseks võimalust, elate ju pidevalt lennuki ja kontserdisaali vahel?

Võimalusi leiame järjest rohkem, oskame paremini kui varem olustikulisest rabelemisest ja kritiseerimisest kõrvale hoida. Mis siis, kui kehvem hotell või koristamata buss, ega nurisemine niikuinii ei aita! Keskendumine parem ilusatele momentidele, neidki leidub alati.

Mida pead õigeks kontserdipäeval? Hea ühtsustundega proovi?

Hea ühtsustundega proovi! Mitte tegelemist kõrvaliste asjadega. Reisil on ses mõttes isegi lihtsam. Ei pea tunde järjekorras seisma, mingeid töölisi taga ajama, raha pärast vaeva nägema. Inimesed on hotellitoas, harjutavad, valmistuvad, on e n d a g a. Üldse tuleb kasuks lembeliste asjadega tegelemine — piltidega, õilsa kirjandusega. Looduses jalutamine. Mitte päev läbi magamine või söömine. Peaasi — olla emotsionaalselt erksas olekus.

Eks kõik see ole teistelgi päevadel soovitav?

No just! Järelikult on see eluviis. «Hortuse» liikmetele, kellele vähem, kellele rohkem, on ansambel täielik elu. Ka neisse, kes ära läinud, on «Hortus» kahtlemata jätnud sügava jälje. Ja mitte «Hortus» pole siin heategija, vaid muusika, mida mängime, selle vaimsed kvaliteedid, sisemised väärtused. Eriti hästi mõjub tegelemine keskaja muusikaga.

Vana muusika vaimseid kvaliteete või väärtusi mainid pidevalt. Kas neid sõnades saab seletada?

Muidugi! Ega nad ei kuulugi vanale muusikale, ainult et hilisemas muusikas ma lihtsalt peaaegu ei näe neid. Kuigi nad on tegelikult väga lihtsad.

Ilu. Kui ilu saamine enesesse tõeliselt vaevab, hakkad paratamatult otsima sellist ilu, mis on mõjunud kõikidel aegadel, mis pole täna visata ja homme võtta.

Armastus. Jällegi — mitte mööduvas või ihulises mõttes, armastus, mis kehtib kogu inimajaloo vältel. Önn ja Rõõm. Mitte selline rõõm, et täna pean pidu, homme olen masendunud, vaid tuleks püsida olemuselt rõõmus inimene. Nagu näiteks Cage. Vanas muusikas üldse puudub kurbus. Ka Bach'i passioonid on seesmiselt sügavalt rõõmus muusika. Mina ei taha kurba muusikat põhimõtteliselt mängida. Kurbus hiilib muusikasse sisse kuskil hilisbarokis, veidi ka Bachil, ja süveneb üha, meie sajandil luuakse palju lausa valulist muusikat. Muide, kurvameelne esitus võib ka rõõmsa muusika süngeks muuta. Pärast ühte külaliskontserti astus meie juurde keegi kuulajatest ja teatas, et Vivaldi on kõige traagilisem helilooja. Ta oli kuulnud teda ainult Leningradi Kammerorkestri ettekandes.

Aga õnn?

Auto, saun, maja, pangas 100 000! See on minu meelest õnn, mis tegelikult teeb vaid õnnetuks. Tõeline õnn, nagu teisedki kvaliteedid, on vanas muusikas väga hästi kuulda. Seetõttu olengi veendunud, et neid tajub ka täiesti ettevalmistamata publik. Kui neid meis endis vähemalt natukegi on. Või tajub vähemalt meie soovi, et meis oleksid need väärtused.

Ansambli juhtimine nõuab kindlasti autoritaarsust, kategoorilisust. Kuidas ühendad need endas vana muusika leebete kvaliteetidega?

Eksib see, kes tunnistab leebust ja armastust vaid seoses pehmuse ning halemeelsusega. Armastus, ka rõõm, on tugevad ja jõulised tunded. Mõnigi andekas muusik pole suutnud end vähese läbilöögivõime tõttu teostada. Kui ta tahaks teisigi endasarnasena näha, ega seepärast pole energia ja karakter veel despotism ja ülbus.

Tegelemine vana muusikaga pole sulle kunagi kurbust toonud?

On toonud väga palju õnnetuolemist. Kui meil on vaimne madalseis, siis proov ja kontsert ei too energiat juurde, vaid rõõvivad seda. Oleks meil praegu selline aeg, küll tuleks masendunud intervjuu.

Viimaseks jätsin vist kõige keerulisema küsimuse — autentsuse. Parimad vana-muusikakollektiivid ühendavad praegu teoreetiliselt järeleproovitud ajastu-truuduse kõrgtaseme elava, vahetu kontserdiatmosfääriga. Nagu on teiegi suund. Kuidas need vastandid aga konkreetselt seostuvad? Ja siiski — vahel tundub mulle, et «Hortuse» esitused ümardavad liialt vana muusika kõlalisi ja rütmilisi teravnurki; kui mängite galantseid stiile, ei usu, et need omal ajal marmor-parketil nii pelimanlikult kõlasid; mõni lõpukiirendus meenutab pigem nüüdset levimuusikat...?

Liialt ümardavalt? Ega me loomulikult ei too varasemast muusikast välja
12 kõiki selle kvaliteete, vaid neid, mis on meile ja meie ajale tähtsaimad.

Viimasel ajal huvitab mind tunduvalt vähem kogu laialdane teaduslik kirjandus vana muusika interpretatsioonist, selle ajalugu, faktoloogia. Alati ei tundu isegi esmatähtis, et just originaalpillil peaks mängima. Võib ka klaveril. Ainult milleks, kui on olemas tšembalo. Praegu pean autentsust vaid üheks abivahendiks. Me ei mängi selleks, et täpselt demonstreerida, kuidas kunagi musitseeriti, vaid selleks, et tekiks side meie ja publiku vahel (mina nimetan seda omaloodud terminiga «signaal», ansambelis käibib veel kummaline moodustis — «vars»), nagu särin kahe juhtme ühteviimisel, mille abil saaksime edasi anda neidsamu sisemisi väärtusi. Me peame, maksku mis maksab, publikut köitma, muidu on meie vahendajategevus mõttetu.

Siinjuures tuleb tõsiselt arvestada ühte suurt erinevust. Palju praegu kontserdisaalis ainutähelepanu nõudvat muusikat mängiti loomisajal tausta rajamiseks ja intiimsetes ruumides. Ma pean järelikult tegema sellise kava ja seade, suunama nõnda proovidel, et see muusika oleks ka suures saalis kuulatav, võimalikult intensiivne, mõjuvõimas ka aktiivsel kuulamisel. Ja nii ma näen, et nootidest paistab midagi muud, kui see, mida teeme. Me moonutame neid veidi teadlikult, «signaali», sõnumi huvides. (Ka vana maalikunst interjöörides polnud mõeldud aktiivseks vaatamiseks. Me vaatame.)

«Signaal» muutub kiiresti ajas. Just seepärast me ei tohi halvustada omaaegset romantilist Bachi-tõlgendust, seadeidki — ega nende «signaal» polnud nõrgem kui meieaegsetel interpretatsioonidel, oli tugevam kui mõnel nüüdsel külmalt autentsel sahistajal. Muidugi, ka meie pole lahus teistest tänapäevastest muusikapraktikatest, sealhulgas popmuusikast. Võimaluse järgi püüame kohaneda olukorraga, kus levimusika (ajastu tugevaima, kuigi minu taotlustest kõrvalejääva «signaali» kunsti) helid on vähemalt üldmüra näol iga meie kuulaja (ja meiegi) kõrvas. See ei tähenda «Hortusele» mikrofone või mängu kõigest jõust, katsume aga teha kõik, et piisavalt kostaks. Viimistleme resonantsi, enne iga kontserti teeme umbes neljatunnise proovi akustikaga harjumiseks. Kui kasutame teatud popmuusika võtteid, neidsamu lõpukiirendusi või tähtsate lõikude efektselt rõhutamist, on see minu meelest hea — kuni see ei sega õiget vaimu.

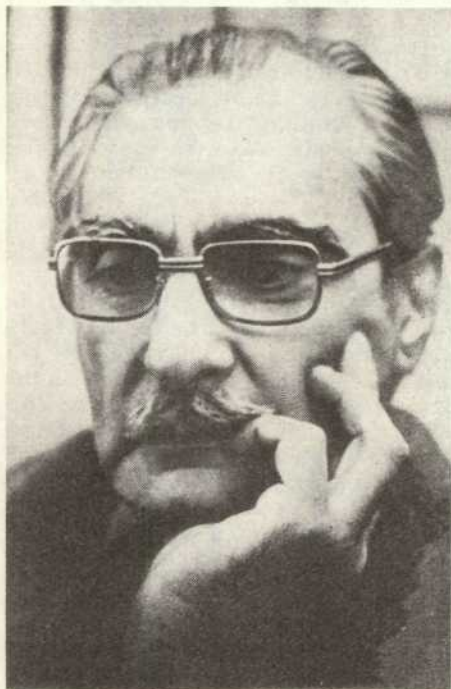
Kahtlen siiski, kui paljud vana muusika nautijadki mõistavad, millisel määral teie musitseerimine, teie taotlused erinevad selle kunsti sünnitanud muusikute omast sajandeid tagasi. Te teete ju tegelikult hoopis midagi muud, kasutades algmaterjalina vana muusikat, keelt, mille algne tähendus on praeguseks ununenud.

Nii see on. Kasutame vana muusikat, et edasi anda meie ajale jõulist sõnumit tähtsatest väärtustest, esitades seda ägedamalt, ründavamalt — ja paratamatult rahutumalt, isegi paanilisemalt kui ta algselt oli. Seetõttu pole me vähem oma ajaga seotud kui vanaaegsed pillimehed, kes ainult oma kaasaja jaoks muusikat löid ja ainult seda esitasid. Kõige rohkem huvitab mind antud hetk. See, et elame just praegusel hetkel, 1985, siin kohas, on meie tegevusele kolossaalse tähtsusega. Meie aeg ja tema vaimujõud muutuvad aga väga kiiresti. Mitte aastakümnete, vaid aastatega, isegi aastaaegadega. Peame suutma seda muutumist ära tunda. Et juhtivate vana muusika interpreetide, näiteks Nikolaus Harnoncourt'i tõlgendused nii ruttu teisenevad, näitab nende tundlikkust. See pole moe küsimus. (Ja moodegi ei looda ju meelevaldsete väljamõeldistena, suured moekunstnikud on kindlasti erksate «aja-antennidega» mehed.) Aja suundi võib püüda mitte näha, neid varjata. Aga nad on olemas, midagi pole teha. Nii meelepärased kui häirivad.

Milline on siis praeguse aja käsk vana muusika tegijale?

Tuleb otsida eelkõige endas suuri liikumapanevaid jõude, kuna millegi ilusa loomiseks keset kirevat aega tuleb teha tohutuid pingutusi. Tuleb võtta enda peale vastutus ümbritseva ebameeldivate külgede eest, igapäev, tervendada oma meelt ja levitada ümberringi jäävaid väärtusi. Üks võimalus selleks on teha ilusat muusikat.

Mihhail Tumanišvili



Gruusia teatri elav klassik Mihhail Tumanišvili, lavastaja, teatrijuht, pedagoog, NSV Liidu rahvakunstnik ja professor on kirjutanud väga avameelse raamatu «Lavastaja lahkub teatrist». See on samavõrd lüüriline kui praktiline ja üpris proosaline raamat: mõtisklus teatrikunsti olemusest ja üks konkreetne elulugu. Ullatavalt universaalne lugu: tekst, mis aktuaalne teistegi kultuurikeskkondade ja -kontekstide jaoks.

Eluloolist teavet siinkohal vaid niipalju: Tumanišvili on Georgi Tovstonogovi õpilane (noor Tovstonogov töötas sõjapäevil ja vahetult pärast seda Tbilisis Gribojedovi-nimelises Vene Draamateatris ning õpetas gruusia teatriinstituudis), 1949. aastast oli Tumanišvili seotud gruusia esindusteatri, Rusthaveli-nimelise teatriga — algul lavastajana, seejärel peanäitejuhina. Tema lavastusi ja uuendustendentsid on püütud vaadelda kindlates ajakoordinaatides, paralleelnähtusena «Sovremenniku», Efrose, Panso otsingutele... Äkki ühel heal päeval läks lavastaja oma teatrist ära. Miks? Kogu Tumanišvili raamat on vastuse otsimine sellele küsimusele. Juht, võimetu minema kompromissidele, lahkus; teater jäi. Praegu maailmakuulus teater, mida juhib Tumanišvili õpilane Robert Sturua. Jäid ka Tumanišvili näitlejad, praeguseks maailmanimed. Ramaz Tšhikvadze, nüüd kuulus Richard III, oli üks neist seitsmest, kes moodustasid raamatus kirjeldatud vennaskonna «Svidkatsa»... Ka Mihhail Tumanišvili on taas teatris: ta juhib noorukestest õpilastest koosnevat «Gruzijafilmi» stuudioteatrit.

Tema sealse lavastuse «Don Juan» kohta vt TMK 1982, nr 5 («Teatrinoorus aprikoosiõielises Tbilisis»). Käesolev valimik eestikeelseid kilde pole reastatud autori järgi, ei eluloolises, ei raamatu kompositsiooni järgnevuses. Lugejaid, heda peaks hakkama huvitama need kaks telge, suuname raamatu enda juurde (vene keeles: М. Туманишвили. Режиссер уходит из театра, М., «Искусство», 1983).

Lavastaja lahkub teatrist

MIHHAIL TUMANISVILI

Ma mõtisklen tihti neist põhjustest, mis lõhuvad teatris (. . .) «bioloogilist tasakaalu». Miks ripub teatri kohal Damoklese mõök — kümme aastat öitsvat elu? Noh, natuke rohkem, natuke vähem. Kus me oleme vea teinud? Kes selle vea provotseeris, meie ise või keegi meie kõrvalt, meie ümbert?

«Sovremennik» (teater, mis tõepoolest oma nime õigustas) kestis oma tõelises olekus veidi rohkem kui kümme aastat. Minult küsitakse — aga Kunstiteater? Kunstiteater on midagi muud, keeruliselt muutuv, kaua vastupidav. Ei tea, ei oska otsustada. Või küsitakse: *Comédie-Française*? Sinna on alati koondunud häid näitlejaid, seal on alati tagatud kõrge tase. Kuid mina räägin praegu neist, kes on teatrisiseselt haaratud uuen-davast mõttest, millegi uue rajamisest. [— — —] Selleks on vaja niisugust jõudu, mida jätkub ilmesti just kümneks aastaks, veidi rohkem või veidi vähem. Ja ainult nii erandlikud inimesed nagu Stanislavski ja Mardžaniš-vili olid võimelised otsima kogu elu, rühmama, rändama ja mitte rahulduma sellega, mille avastasid kümme aastat tagasi.

* * *

Kui heita pilk teatri ajalukku, võib täheldada, et igas normaalses teatris tekib perioodiliselt, nii kümne-viieteistkümne aasta järel, mingi seesmine varjatud rahulolematuse. Pealtnäha tugeva kollektiivi süvakih-tides tekib nagu kolmas seisus. Need segaduste tekitajad on tõsimeelsed, nende rahulolematuse üle tavalistest teatrinägemistest ja -intriigidest.

Mitte korrapealt, vaid aegamisi, tihti küllalt valuliselt ja raskelt, paljusid inimesi riivavalt paneb end maksma uus loometendents. Seda protsessi pelgavad paljud, väites, et ta segab kollektiivi normaalselt elu, rikub traditsiooni. Nii see üldiselt ongi. Jah, rikutakse traditsiooni ja mõningaid harjumuspäraseid norme. Tekkinud «kolmas seisus» õõnestab «maailmakorra» alustugesid ja valmistub loominguks mässuks, uuen-dusteks. [— — —]

Tõeliselt tugev on see kollektiiv, kes ei karda rahurikkujaid ja noorte aktiivset ettevõtlikkust. Aga ühendada muutusi teatri korrapärase töö-protsessiga on tohutult raske. Selle protsessi eesotsas peab seisma inimene, kes on võimeline looma tasakaalustavaid jõude, laskmata trupil laguneda.

* * *

Teatris töötavad kaks lavastajat, erinevad nii loominguks käe kirja kui ka meetodi poolest. Erinev on nende lavastuste maneer ja vorm. Tege-likult pole selles midagi ebatavalist: võtke ükskõik milline teater — peaaegu igaühes neist on samasugune situatsioon.

Algul töötavad režissöörid sõbralikult, kuigi üks neist on vanem, koge-num, teine noorem ja rohelisem. Teevad oma tööd ega sega teineteist. Vahel kadestavad inimlikul määral kellegi saavutusi, kuid seda juhtub asjade käigus ikka.

Agas hiljem hakatakse üht neist toetama «väljastpoolt». Teist mitte. [— — —] Üht nimetatakse «novaatoriks» (sõimusõnana, s.o traditsioonide rikkujaks), teine aga, vastupidi, kuulutatakse eelkäijate ürituse jätkajaks ja pärandi hoidjaks.

Ja siis moodustub mõlema lavastaja ümber seltskond näitlejaid. Enam ei liida neid mitte loominguks, vaid mingi muu huvi. Need on juba POOLED, kes nagu spordiareenil, ergutatuna pooldajaist ning nõuandjaist, hakkavad end lavastustega vastandama. Näitlejad jooksevad ühest rühmi-

tusest teise, sõltuvalt sellest, kuspool on edu. Me kõik oleme inimesed. Nende ümber, keda kroonib võit, koguneb sõprademurd, kaotajaile jääb nukker üksindus. See kibe tõde kehtib nii elus kui ka teatris.

Lõpuks lülitub aktiivsesse võitlusse kriitika: avaldatakse kirjutisi, milles kiidetakse üht ja sõimatakse teist poolt. Aegmööda sekkuvad sellesse teatrisisesesse võitlusse ka kõrgemad instantsid. Mingi hetk kulub kahtlustele, kuid lõpuks tõstetakse kilbile pool, mis tundub enam perspektiivne ja n-õ kindlam, tänaste nõuetega arvestavam.

Kõigele eelnevale lisanduvad veel mingid vastutavad, esinduslikud külalisetendused. Üldiselt on teada, et sellised gastrollid mõjuvad teatri arengule mõnikord kahjulikult. Võistlus muutub avalikuks sõjaks, hasart kasvab. Siis alustatakse võitlust tunnustuse eest pressis — naasma peab dokumenteeritud furooriga. Külalisetenduste kiidukirjutised on teatrile autasuks, kuid võivad vahel osutada ka üpris kahjulikeks — nende abil võib igal tarvilikul juhul paljutki varjata, koguni lõplikult eksitada.

... Jäin praegu mõttesse: aga tegelikult peavadki koos töötama ERINEVAD lavastajad. Just oma eriilmelisusega aitavad nad teineteisel püsida arengus. Mitte mingil juhul ei tohi kunstnikke nende loomingulistest ja inimlikest erinevustest lähtudes üksteise vastu vaenlasteks ässitada. Vastupidi, peaks tegema kõik võimaliku, et neid koos hoida, veenda, et nad on nõnda tugevamad. Kui suudavad, las töötavad ühes, aga kui enam ei või, las lähevad lahku rahulikult, nagu see juhtub intelligentsetes peredes. Ainus, mis on keelatud: üht teise vastu välja mängida.

Tuli ette, et minu näitlejad saavutasid edu töös teiste lavastajatega. Mitmel puhul lõppes see võõrdumisega, eemaldumisega. Muidugi on raske, kui näitleja töötab lavastajatega, kel on täiesti erinevad kunstilised tõekspidamised. Selle, mida pakub välja üks (näiteks etüüdimeetod), võtab teine vastu ilmse eelarvamusega. See, mida näitlejale sisendatakse ühtedes proovides, kuulatakse järgmistes ebasoovitavaks.

Oigupoolest ei tea ma siamaani, kuidas sellises olukorras käituda. On kena rääkida erinevate individuaalsuste viljakast kooseksisteerimisest, kuid tegelikkuses annab see kooseksisteerimine (pean silmas režissuuri) eelkõige hoope näitlejale, haprale, kergesti haavatavale, juba loomu poolest mõjutust, hoolt ja kaitset vajavale olevusele.

Teatris on väga palju tõeliselt andekaid inimesi, keda ikka ja aina imetled. Kuid tuleb ette ka andetuid. Nad ei armasta eriti teatrit, kuid on temaga harjunud ega lahku. Aga oma kohalviibimisega lagundavad need inimesed teatrit nii psüühiliselt kui ka organisatoorselt. Neid on tiitlitega, nendega arvestatakse ametiühingus, neid kardab isegi direktor. Sellised näitlejad ei häbene proovis ajalehte sirvida, oma osa loevad nad tekstiraamatust, mis on siinsamas suflööri käest laenatud. Sellised näitlejad ei usu, et rolli tuleb ilmale kanda nagu last ja pärast avalikult sünnitada. Sellest räägivad nad küüniliselt või irooniaga. Hakkab jube, kui kohtud nürimeelse näitlejaga. On kõnekäänd: sina näitad talle kuud, aga tema vahib su näppu. Keegi jutustas kord anekdoodi ooperilauljast: kuulati tema aariat «Carmenist». Pärast etteastet öeldi talle:

«Kõik on kena, aga mispärast te vehite ainult parema käega, liigutage vahel ka vasakut.»

«Vasakut ei saa,» vastas laulja, «vasak on mul «Tosca» jaoks.»

Siin, kulisside taga, elatakse üle õnne ja läbikukkumisi, teravmeelitseks, naljatatakse, ja muidugi pekstakse keelt.

Keelepeks — see on samuti kulisside maailm. Ei-ei, ma ei räägi sellest, mida nimetatakse laimuks ja intriigideks — praegu ei pea ma seda silmas. Lavatagune klats on tööd ootavate näitlejate sahistamine, see on nagu lehtede vabistamine, kellegi rutakas sosin. Suures hõivatuses ei räägi näitleja teisi taga, tal ei ole lihtsalt aega, praegu klatšitakse teda, räägivad need, kes istuvad tööta — vaikselt, iseendale lohutuseks. Aga kui põnev on teada uut kuulujuttu! Kuidas see ergutab! Muide, asjata on levinud arvamus, et keelepeks ja loba on naiste nõrkus. Mehed tegelevad meelsasti sellesamaga, enam veel kui naised.

Tööta näitleja on pomm lavastaja taskus. Iga hetk võib ta lõhkeda ja siis, režissöör — piip ja prillid! Minuga läks selles küsimuses samamoodi kui kõigi teistegagi. Kui ma teatrisse tulin, jäid mõned näitlejad, kes kunagi olid kellelegi võib-olla andekad tundunud, tööta. Ma «ei näinud» neid ega suutnud selles suhtes endaga midagi ette võtta. Kui näitlejal on niisugusel momendil aastaid kakskümmend kuni kolmkümmend, pole asi hirmus. Tal on võimalus otsast peale alustada. Hullem on lugu siis, kui näitleja on juba üle neljakümne ja tal on minevikus olnud võite. Siis on mõnikord kaalul kogu elusaatus.

Huvitav, meenutan praegu oma vastaseid ja ei suuda taibata, miks me argielus võisime paljus kokkuleppele jõuda ja samas ei jõudnud selgusele küsimustes, mis puudutasid meie loomingut ning reaalselt osalemist selles. Kui need näitlejad osutusid minu lavastustes rakendatuks, said neist korrapealt justkui mõttekaaslased. Nimelt justkui, sest mängida võib mida tahes, kaasa arvatud ühtset loominguulist usku. Kuid piisas vaid paarist-kolmest lavastusest, kus neid näitlejaid ei vajatud, ja nad muutusid kõige raevukamateks ning leppimatumateks vaenlasteks. Mingil määral on see seletatav: näitleja peab teatris tööd saama. Kui minult võetaks võimalus lavastada, raevutseksin nähtavasti samuti. Ei, hingepõhjas mõistan ma inimesi, kes kannatasid seeläbi, et ei saanud töös osaleda ja olid valmis mind, lavastajat, süüdistama kõigis surmapattudes. Mitte nende pärast ei lahkunud ma teatrist.

Ma lahkusin teiste näitlejate pärast, nende pärast, keda väga armastasin, kellega koos alustasin oma teatriteed, kellela poleks teinud oma parimaid töid. Läksin nende pärast, keda olin harjunud pidama mõttekaaslasteks ja sõpradeks. Selles on tõde.

Tänaseks võin ma tõesti veendunult väita, et kaasaegse teatri ees seisvaid keerukaid probleeme on võimeline lahendama ainult mõttekaaslaste rühm koos oma liidri — režissööriga. Sellega ei saa hakkama üksikud isegi väga väljapaistvad näitlejad ega juhuslikult õnnestunud lavastused. Ainult tõeline loominguuline ühendus! Aga miks küll need liidud suudavad nii väheseks ajaks säilitada puhtust ja fanaatilisust suhtumises ühisesse üritusse. Meenutan tihti A. Popovi kahetsusega lausunud mõtet: ei leidu stuudiot, milles kahe nädala jooksul poleks kõigil hea olnud. Peamine algab pärast neid kaht nädalat.

Ühel näitlejal on rohkem annet, teisel vähem, sinna pole midagi parata. Aga kas tohib loota, et keegi nõustuks ise astuma alumisele, teisele, aga võib-olla isegi kolmandale eduastmele? Juba algussammudest teatris loodame seista vaid esimesel. Ja ainult sel juhul oleme nõus säilitama lõpuni mõttekaaslust ja stuudiovaimu, kui püsime esiaastmel.

Paraku pole elul tavaks arvestada meie soovidega. Orkestris on kergem, seal on juba ette määratud, kes on esimene, teine, kolmas viiul ja seda korda, seda tähtsusaotust ei saa keegi rikkuda. Teatrites kehtis vanasti ampluaa: kangelane, esimene armastaja, resonöör, lihtsameelne maamees, koomiline vanaeit jne. Kõik oli selge. Üks oli esimene armastaja, teine maamats. Ampluaahierarhia murti juba Kunstiteatri algusaastail. Seal valitses kaheldamatu, vääramatu lavastajaautoriteet. Praegu, just nii nagu endistelgi aegadel, on ühel näitlejal edu, teisel mitte. Kes on süüdi? Lavastaja. Ühtele annab ta peaosid, ülejäänutele vaid teisejärgulisi. Aga kes on nõus olema teatris teisejärguline? Alles paljude aastate möödudes harjub kogenud näitleja oma olukorraga, aga ikkagi — ei lepi sellega kunagi. Ta lihtsalt lõpetab võitlemise. Maalikunstis võib kunstnik rahumeeli tunnustada: see värv on juba kuivanud ega kõlba enam kuhugi. Teatris on raske öelda: see näitleja ei kõlba. Seal on tegu värviga tuubikeses, siin on inimene. Elav inimene oma hingeelu, vintsutatud närvisüsteemi, unistuste ja väljavõideldud positsiooniga. Armukadedus-kadetsemine ja sügav inimlik solvumine on erinevad asjad. Ümberingi õnnitletakse kolleegi, sinu poole ei vaevuta isegi pöörduma. Aga see sinu kolleeg ei kuluta

töök kaugeltki sellist energiat, kui kulutad sina, ja ei muretse ühise ürituse pärast pooltki nii palju, kui muretsed sina...

Nõustugem, et selline ebaõiglus võib viia meeleheitetele. Ja nii muutub ka kõige ustavam inimene trupis rahulolematuks, kehvalt solvunuks. Aga edaspidi tuleb hoopis hullem — temast võib saada avalik vaenlane. Siiski, kõige sagedamini muututakse lihtsalt küünikuks. Võimetus uskuda — see on kohutav haigus. Usk kõrgemasse eesmärki, ideali nõudis alateadlikult tasu, ootas kõlavat tunnustust. Tasu saamata, usk suri.

* * *

Miks peatub näitleja oma arengus? Kui imelik see ka ei tunduks, kõige sagedamini tuleb see sellest, et tema tööd kroonib edu, populaarsus teatris ja kinos. Banaalsevõitu tõde: edu ja kuulsust on väga raske väärikalt taluda. Kaob ühtekuuluvustarve, süveneb kindlustunne, et võib ka üksi läbi saada. Me ei hoidnud oma loomingulist vennaskonda enam endise hoolega, ei mõistnud, et selles imelises liidus oli igaühel oma värv ja et vaid koos me moodustasime tähelepanuväärse ansambli. Ma võin päris kindlalt väita, et nii andeküllast mikrokollektiivi nagu meie «Svidkatsa» ei ole ma hiljem kohanud. Kuid side lõtvus, orkester lagunes. Ja minu orkestrandid lahustusid ühekaupa selles näitlejatulvas, kes tuli teatrisse nende järel. Kibe on sellele mõelda, kuid nii see on. Ilmest oli ma ise süüdi. Solvusin sagedamini, kui selleks põhjust oli, sulgusin iseendasse, põgenesin instituti, otsides seal tudengitega midagi enda jaoks, jättes maha neid, keda oleksin pidanud kaitsma, päevast päeva veenma, väsimatult suunama ja kokku liitma. Ma juba ütlesin, et tajun oma viga. Nüüd ütlesin selle välja, andsin talle nime.

Lavastajal pole õigust väsida. Sest mitte keegi ei tee tema eest ära seda, mida võib teha ainuüksi tema.

* * *

Vaatasin külalistetendust Baltikumist, kõmu tekitanud, premeeritud festivalilavastust. Laval oli tsirkus, tulevärk, akrobaadid, laulukesed vihjetega millelegi ja ilma vihjeteta. Olen nõus, et klounimask aitab pidada publikuga tõsist dialoogi sotsiaalsetest probleemidest. Aga mul hakkas korraka igav. Mingid rahutud mõtted lendlesid peas (niimoodi sööstavad öhtutundidel maa kohal nahkhiired): kuidas see kõik on ära tüüdanud! Ja tekkis soov, et kas või üks näitleja taganeks hetkeks täpsest ja formaalsest režissööri tahte täitmisest, tõmbuks endasse, nagu seda teevad joogid, ja jääks mõttesse oma näitlejakutse, rolli, kuju üle. Võib-olla selleks olidki vanasti suured kirjutuslauad näitlejate kirjutustubades? Või siis mugav diivan või veel midagi, mis ei suunaks ega häälestaks jooksma, kihutama, tormama. Hirmsasti oleksin tahtnud, et see mürapärgel peatuks, akrobaadid rahuneksid ja mina kui vaataja jääksin mõtlema inimeste üle, keda näen enda ees.

Nii näitlejale kui ka vaatajale on vaja teatud keskendatust, et etendust lahti mõtestada. Miks me oleme hakanud selles kahtlema?

Kunagi rääkis Nemirovitš-Dantšenko, et režissöör peab surema näitlejas. Praegusel juhul, vastupidi, suri näitleja lavastajas. Aga mina tõrgun seda ohvrit vastu võtmast! Kas ei saaks kuidagi nii, et kõik oleksid elus ja igaühel oleks laval oma koht? [— — —] Tahaks minna oma näitlejate juurde ja vannutada neid: lõpetage see neetud jooksmine eikuhugi, tegelge oma alaga professionaalselt. Arge andke endast kõike minu režiikunsti heaks. Astuge välja minu arutu püüde vastu muuta teid ainult oma kavatsuste täideviijaks. [— — —] Istuge vanade kirjutuslaudade taha, istuge sügavasse tugitooli, istuge kuhu tahate, aga istuge — et saaksite rahuneda ja keskenduda...

* * *

Tänaseks on raske ette kujutada etendust, millel puuduks üldse lavastaja-poolne lahendus. Ma ei tahaks töötada teatris, kus lavastaja osa piirdub ainult pedagoogiliste ja organisatoorsete ülesannetega. Ja jutte režiikunsti väljasuremisest pean ma ka tulutuks. Ei sõanda ju keegi väita, et on tulnud aeg hakata loobuma dirigendist.

Pärast neid võimalusi, mida režiiis on avastanud Stanislavski, Meierhold, Vahtangov, Brecht jpt, on lavastajakujundikunst muutunud vägagi keeruliseks.

Aga tol õhtul mul ei vedanud, pidin jälgima üsna primitiivset manipuleerimist lavastuslike märkidega. Kõik see sarnanes pildiga, mille on teinud inimene, kes ei oska joonistada. Kahjuks tuleb selliseid halvasti joonistatud etendusi ette küllalt sageli. Näitleja nägu ja hing asendatakse algelise märgiga, vihjega ja näitlejad harjuvad aegamisi oma uue ülesandega ega pea kohut lavastaja võitjaseisuse üle. [— — —]

Lavaline sõna, dialoog on kujunditeatris praktiliselt kaotamas oma olemust. Dialoog kui võitlusvorm, dialoog kui duell on välja surnud, muutunud haruldaseks. Ja kui näitlejad peavadki kahekõnet, seisavad nad küljetsi, näoga saali, nagu halvas ooperis. Kuigi seal tundub see veel enam-vähem õigustatud olevat: lauljad jälgivad dirigenti...

Nii harjumegi pikkamisi näitlejakunsti kesktasemega. Harjumuspärane muutub normiks. Näitleja loovutab oma positsiooni loomingulises ruumis teise elukutsega inimesele. Seepärast on õnn, kui lavastaja armastab näitlejateatrit ega saa näitlejate hakkama. Siis sünnivad A. Efrose, O. Jakovleva, L. Durovi ja teiste «Naisevõtt» või G. Tovstonogovi, J. Lebedevi, O. Basilašvili, V. Strželtšiku ja teiste «Hobuse lugu». [— — —] «Hobuse loos», kuigi ta koosneb lavastajakujundeist, on ikkagi esikohal protsess, ja alles seejärel märk.

On kurb, kui jäävad vaid efektsed märgid. Teatrilugu teab ja mäletab suurepäraseid märke(kujundeid): lennukat kiike-karusselli Meierholdi «Met-sas» või poloneesi Ahmeteli «Röövlites». Kuid see, mille lavastajad mõnikord praegu välja pakuvad, sarnaneb liiklusemärgistikuga — algelise, ühetähendusliku, tasapinnalisega. ... Seda taset, mis võiks olla vaid eelduseks alustada tööd, pakutakse avastuse pähe. Näitlejale pole jätud vähimatki võimalust töötada, avaneda, oma instrumenti kõlama panna.

Režii sellise ühekülgse arengu taustal on ootamatult tekkinud uued ja väga tõsised probleemid näitleja loominguks. Ja kui näitlejad ise miskipärast pelgavad häiret anda, tõstavad käed üles ja tunnistavad end vabatahtlikult režiiikunsti ees alistunuks, siis peame meie, lavastajad, ilma liigse paanikata sellele tähelepanu juhtima. Et probleemi sisu mõisteta-vamaks saaks, tahaksin ma küsida: miks on meil hulgaliselt võimekaid näitlejaid, aga seejuures nii vähe virtuoose, soliste? Mina näiteks tean vaid üksikuid.

Võib-olla tuleb see sellest, et meie, lavastajad, oleme kaua keelitanud ja lõpuks näitlejaid veennud, et üle kõige peab valitsema ansambel, kollektiiv? Ehk tuleks ansambli siiski kultiveerida silmapaistvaid artiste? Etendusi jälgides taban endki tihti sellelt, et huvitun eelkõige lavastaja oskusest luua metafoore. Rollijoonis, atmosfääri saavutamine, lõpuks (andestatagu mulle see nostalgia), kuidas tekib näitlejas läbielamine — see ei mahu enam tähelepanuvälja.

Imelihtsaks on saanud osatäitjate asendamine! Mäletan, kui palju piinu ja ebameeldivusi tõi selline juhtum enesega kaasa varemalt. Tõsi küll, teatris on igal ajal leidunud inimesi koondnimetusega «kiirabi». Ühe-kahe prooviga võivad nad asendada keda tahes. Lavastajad lubavad siis hiljem, kui on mahti, osatäitjaga tööd teha, aga harilikult sellist aega ei teki. Ja ausalt öeldes, ei teki ka soovi. Niiviisi mängivad need, vaesekesed, (mõnikord küllalt suuri rolle) kahvatult, huvi äratamata, eelkäijat või mõnd teist näitlejat jälgendades. Praeguseks võib sellist taset tihti täheldada juba põhikoosseisu juures. Seepärast polegi asendamine teab mis raskus ja etendused neist asendustest peaaegu et ei muutu. Tulemus: paljud andekad näitlejad ei näita pooltki seda, milleks nad võimalised on. Nad surevad lavastajas.

* * *

Minu põlvkond teatris sattus küllalt keerukasse, võiks isegi öelda, dramaatilisse situatsiooni. Me uurisime innustunult Stanislavski õpetust lavalisest tõest ja samal ajal lavastasime järjest võltse ning kunstiliselt vähepakkuvaid näidendeid. Me püüdsime leida tõepärast ja ehtsat seal, kus selle puudumises võis juba ette kindel olla. Keetsime putru suurepärase 19

retsepti järgi, aga kehvast ainest. Mida detailsemalt ja psühholoogiliselt süvenenumalt me episoodidega töötasime, seda enam tuli ilmsiks materjali valelikkus.

«Niimoodi ei räägi tänapäeval keegi!» ütles hämmeldunult praegune tudeng, kui oli ühe sellise näitemängu läbi lugenud.

Ja ka omal ajal ei rääkinud keegi niimoodi. [— — —]

Töö võltsi materjaliga halvab kujutlusvõimet, sunnib peale ebaloomingulise mõtteviisi. Aga läbi murda stampide ja skeemide ahelast, mitte kaotada loomulikkust ja elavust, on väga raske. Nõudis tohutut pingutust säilitada endas võime näha elu tõepäraselt, mitte nii, nagu seda välja pakkus suurem osa tollaseid näitemänge.

[— — —] Skemaatilisel näidendil ei saa olla ideelist mõjujõudu, ta on nagu seinale unustatud plakat, millele keegi tähelepanu ei pööra. [— — —] Ma ei märka teda täpselt samamoodi, nagu ma ei kuule ettekannet, mis koosneb kulunud väljenditest. Need on vaid «sõnad, sõnad, sõnad» ja ei kübetki informatsiooni, nagu tavatsetakse nüüd öelda.

[— — —] Heinel on võluv võrdlus kahest suurest oratorist — Cicero ja Demosthenesest. Kui kõnet pidas Marcus Tullius Cicero, värises senat vaimustusest ja lahkudes imetleti isekeskis: «Jumal, kuidas küll kõneles Cicero!» Aga kui rääkis Demosthenes, karjusid ateenlased: «Sõda Philipposele!» Just selline nagu Demosthenese kõne, peaks olema ideenäidend.

Oma «hääle» kaotanud plakatid sarnanevad kalli neonreklaamiga, mis särab mu maja kõrval: «Jooge gruusia teed!» Nagu me Tbilisis jooksisime midagi muud ja meile oleks vaja selgitada gruusia tee eeliseid tseiloni tee ees. Aga kui palju me tegime siis selliseid, mitte kellelegi vajalikke etendusi. Kuidas küll kannatas sellest meie fantaasia, meie mälu, kui palju jõudu raisati mitte millekski...

Hea direktor on palju harvem nähtus kui hea lavastaja. Andekas direktor on unikaalne leid, ühiskondlik vara. [— — —] See on eriline anne. [— — —] Hea direktori energia kütab teisi, paneb nad liikuma, ta on nagu hooratas, kes ise ei peatu ega lase ka teistel peatuda. [— — —] On ju teater kunstnike koondis, selliste inimeste ühendus, kes on sõltuvad inspiratsioonist, tujust, ideevälgatusest. Seepärast peab teatris olema kas või üks isik, kes, ootamata ideevälgatust või «vaimu pealetulekut», töötab väsimatult hommikust õhtuni selleks, et laabuks teiste töö.

Meile määrati hea direktor Pavle Kandelaki. Teatrisse armunud direktor, kes nõudis kõigilt jõupingutusi, tihti karjus (selle eest ta pärast maha võetigi). Ta oli küll range, aga samal ajal objektiivne. [— — —]

Ja äkki hakkas teatris kõik laabuma: lavastused said valmis tähtajaks, trupp oli tööga hõivatud, aga neile, kes siiski ei leidnud rakendust, ütles direktor ausalt ja otse, et mingi majast ära, loobugu teatrist. Kandelaki ei seganud end režii valdkonda, kuid oma arvamuse, kui selle järele päriti, ütles välja kategooriliselt. Teda kuulati. Sest Mardžanišvili õpilasena ta teadis ja tundis, mis on teater.

Meenutan pikka teatridirektorite jada, keda olen kohanud. Neid määrati kohale ja nemad asusid innuga ametisse. Neile tundus, et nad kõik ümberingi paremaks muudavad, kuid aeg läks ja asi lõppes alati ummikuga (või veel ei jõudnudki lõppeda, aga ülalt kellelegi näis juba, et teater on kraahi äärel ja direktor võeti maha). Tänamatu töö!

Mäletan direktoreid, kes ilmast ilma midagi remontisid. Viisid üle oma kabinetti, kassasid, vahetasid sissepäase. Parandati vaheseinu, selle asemel, et tegelda trupiga, jälgida keerukaid seesmisi liikumisi selles imevärselt eripargelises inimkogumis. Tean direktoreid, kes tohutult planeerisid, fantaseerisid, kuid midagi tegelikult ära ei teinud.

Organiseerimisvõimetute direktorite süü läbi on teatri plaanid alatasa sassis ja keegi ei tea, mis tal teha tuleb. Maad võtab koordineerimatus, minnalaskmine, lohakus, ükskõiksus. Logarditele on selline direktor tõeline leid, võib nädalate kaupa üldse mitte teatrisse ilmuda. Keegi ei ütle midagi.

Ma olen näinud teovõimelisi direktoreid, kelle jaoks aga teater oli vaid mingiks trampliiniks, hüppeks karjääriredelil. Mõnikord saab direktoriks endine näitleja, kõige sagedamini ebaõnnestunud näitleja. Ma ei usu, et näitlejakogemus direktoritalendi arenemisele palju kaasa aitaks.

On direktoreid, kes, saamata aru oma töö tegelikust eesmärgist, leiutavad kõige veidramaid vahendeid «distsipliini tugevdamiseks». Üks neist, selle asemel, et hoolitseda prooviruumide kütmise eest, asetaski külmade tulekul üles hulgaliselt kraadiklaase. Ta tõestas nimelt, et kui temperatuur on üle kuueteistkümne kraadi, on näitlejad kohustatud proovi tegema, nii olevat öeldud kuskil määrustikus.

Heal juhil peab teatris kõigest aimu olema: teatri minevikust, tema plaanidest, võimalustest, perspektiividest. Ta peab teadma, kuhu teatrit suunata, ja oskama selles küsimuses peanäitejuhiga ühist keelt leida. Direktor peab olema kildkonnaväline nähtus. Ta on kohustatud olema aus oma taotlustes. Ilma vähimagi plekita vahekohtunik. Ta peaks lävima alluvatega nii, nagu tahaks, et temaga käitüksid kõrgemalseisvad isikud. Ta ei tohi anda võimalust pugemiseks, ei tohi näitlejatega familiaritseda, pöörata tähelepanu klatšile, sattuda mõne näitlejarühmituse mõju alla; ta peab säilitama kõikidega võrdsed rahumeelsed suhted. Direktor ei või tühja lobiseda, tema jutt olgu arusaadav, sisukas ja kindla tagatisega. Hea juht vaigistab lavastajate leegitsevad kired, ka nende omad, kel on pidev komme kaevelda ja närviliselt normaalseid tingimusi nõuda. Direktorile saab osaks lööke ja surveavaldusi mitmetest poolt, nii näitlejailt kui lavastajailt, tema on tormide ja erutuste amortisaator. Kui ta tahab, et teda armastataks, peab ta eelkõige ise armastama — teatrit, selle juhtimist, näitlejaid, lavastajaid, rekvisiitoreid ja isegi õist valvet, sest see valvur kaitseb öösel meie teatri kodu. Direktor peab olema elav eeskuju: heas vormis, hästi riides, punktuaalne, keskendunud ja alati heas tujus. Kogu tema olemusest peab kanduma inimesteni, et teatris on kõik korras. Aga mida seal küll ei juhtu!

Kirjutan direktorist: «Peab, peab, peab...» See tuleb sellest, et paljude asjaolude ühtelangemise tõttu ei ole too kuju seatud mitte režissööriga võrdseks, vaid mitmes suhtes temast kõrgemale. Ja ei ole mõtet arutleda, on see õige või mitte, see lihtsalt on nii. Aga kui juba nii, siis on minul õigus unistada ideaalist — keda tahaks näha endast kõrgemal.

Teater — see on labürint. Üksed avanevad, siis kolksatavad kinni — aga sina oled juba püünises. Kui sulle on antud annet ja võimet teatrit teha, siis on see õnn, kuigi küllalt raske õnn. Aga pole midagi kohutavamamat, kui sa osutud teatris mitte kellelegi vajalikuks, kadunud inimeseks. Sellelt maalt ei lasta kedagi tulema täie tervise ja mõistusega. Harilikult jäädakse sinna surmatunnini. Saatuse pailapsed ja hädavaresed, kõik üheskoos. Ainult — pailapsi on mõni üksik, ülejäänuid hulganisti. Need, kel ei vea, oleksid siia sattunud nagu eksikombel (juhtumisi ei astunud õigesse kohta sisse), kannatavad seeläbi ise ja rikuvad teistegi elu.

«Mis, kurat, ta sinna galeerile otsis?» Meenub lõbus stseen Molière'i «Scapini kelmustest», aga õigupoolest on mu mõttekäik naljast kaugel.

Suvi. Leitsak. Istun režii vastuvõtueksamitel ja mõtlen kogu aeg vaid ühte: kust on pärit kuueteist-seitsmeteistkümneaastastel lastel veendumus, et nad on võimelised juhtima hiigelsuurt loomingulist kollektiivi.

Kust tuleb soov saada just nimelt lavastajaks? Eriti tütarlastel — kust ometi? Mu nõutus on täielik. Võib-olla tuleb see lihtsalt soovist kamandada, tunda end kesksena?

«Miks te otsustasite tingimata sellel alal proovida?»

«Ma unistan lavastamisest juba lapsest saadik.» (Aga praegu pole ta veel seitsmeteistkümnene.)

«Kas te olete kunagi mõnd näidendit lavastanud?»

«Ei.»

«Noh, kas või kodus või koolis?»

«Ei.»

«Kas te luuletusi loete?»

«Ei ole proovinud.»

«Joonistate?»

«Ei.»

«Kirjutate?»

«Jah... Veidi... luuletusi.» (Aga kes Gruusias ei kirjutaks luuletusi?!)

«Noh, ja ikkagi, miks te otsustasite nimelt siia tulla?»

«Ma tahan saada lavastajaks. Lapsest saadik.»

Mida siin teha?...

Vaatan tüdrukukest, kes istub eksamikomisjoni ees, ja tunnen, et muutun murelikuks. Miks tahab ta hakata režissööriks? Ma ei oska arvata, millest mõtleb neil minutitel tüdruk, tema omakorda ei kujuta ette, millist palavikulist monoloogit pean mõttes mina. Ma ei taha, et see laps peaks kunagi tundma, mida tähendab taganemine — nii sõjas kui ka tööel. Ei, pigem lahing! Kuidas see kõlab Rusthavelil: «Parem kuulsusrikas surm, kui autu, häbiväärne elu...» (Tundub, et mind kisub retoorikasse, mille eest ma olen alati hoiatanud oma tudengeid.)

Loomulikult pole inimese olukord sõjas mitte millegagi võrreldav, mispärast siis, nähes seda noorukest olevust, pöördun ma mõttes oma kõige hirmsama kogemuse poole? Sõda — see on lihtsaimate inimlike normide julm rikkumine. Kuid ka meie täiesti rahumeelne igapäevatöö paneb pidevalt proovile tahte, jõu ja usu. Seepärast, vaadates seda tütarlast, küsin ma — kas ta suudab? Kas ta suudab täiesti pühenduda oma alale, kui saab aimu, milline hind on sellel, mida nimetatakse «eduks» ja «võiduks»? Kas suudab ta väsimatult luua, ehitada lavale omaenda maailma, asustada seda elavate inimestega, neid omavahel koondada, eraldada, jälle koondada? Kas suudab lõpmatult otsida, nagu otsitakse elujuurt läbi-pääsmatus metsas? Kas suudab ühendada enda ümber kaaskonna samalaadseid otsijaid? Kas suudab välja kannatada, kui teda teotab näitleja, kelle ta ise on üles kasvatanud?

[— — —] Iga kord kui teatrisse tuleb uus põlvkond, tunnetan ma väga teravalt aega — seda uut, mida ta endaga ühes kannab. Mõnikord

Mihhail Tumanšvili ja Moskva teatriteadlane, Eestiski tuntud Natalja Krõmova.

Opetaja koos oma endiste õpilastega. Prof. M. Tumanšvili ja praegused gruusia teatrijuhid, Rusthaveli-nim teatri pealavastaja Robert Sturua ja Mardžanišvili-nim teatri pealavastaja Themur Tšheidze.



ei sarnane see põrmugi sellega, mida me ise tahaksime ajale tunnuslikuks pidada. Seepärast piidledki nii umbusklikult soovivaldajaid — «tahan lavastajaks». [— — —]

Aastatega ma mõistsin, et juhendaja peab õpetama oma kasvandikke väljendama aega nende endi vahenditega. Ta võib ja peab õpetama neile ajast aega kestvaid kunstireegleid, aga väljendama peaksid nad oma laulu, mitte kordama ammukuuldud laulujoru.

Duncan lausub oma väikestele kasvandikele: «Lapsed, mul pole kavatsust teid tantsima õpetada; te tantsite siis, kui tunnete selleks soovi, ja tantse, mis on teie endi meele järgi. Ma tahan teid lihtsalt õpetada lendama nagu teevad seda linnud, paিদuma nagu noored puud tuuleilil, rõõmustama, nagu rõõmustab liblikas maihommiku üle või konnaoog roostikus, hingama vabalt nagu pilv, hüplema kergelt ja hääletult nagu hall kassioog...»

Lavastajal (ei söanda väita, et just kõigil) tuleb elus ette selliseid hetki, kus ta jääb korraga täiesti üksi. Kaovad kontaktid tema ja inimeste vahel, kelle keskel ta seni elas ja töötas. See ei sünni korrapealt, mitte ühe päevaga, vaid toimib aegamööda, kuskil salamisi, ja siis järsku näed kõike selgesti, tunnetad füüsiliselt nagu lööki. Minuga juhtus midagi selletaolist kord maipühade aegu. Ja mäletan seda nimelt kui lööki.

Läksin kogunemispaiка jalgsi, kiirustamata. Teretasin kedagi, astusin mööda teatritudengite lõbusast kambast, vastasin tuttavate tervitustele — otsisin omi. Ja siis, kui jõudsin nendeni, märkasin: minu tulekule ei pööranud keegi tähelepanu. Vaid üks näitleja küsis:

«On see tõsi, et te andsite lahkumisavalduse?»

Ümberringi seisti seltskonniti, vesteldi, naerdi, teravmeeliteti — nii nagu ikka. Noorte lavastajate, minu endiste õpilaste ümber tungles inimkogum, seal vahetati elavalt mõtteid. Tundsin mingit imelikku nõrkus-
hoogu ja oskamata enesega midagi peale hakata, läksin valgustajate ja butafooride vestluringi. Pärast ei pidanud vastu, pöördusin noorukese näitlejatari poole ja asja ees teist taga alustasin juttu sellest, et ilmseti ei huvita mu looming enam kedagi, järelikult peaksin teatritegemisest loobuma. Näitlejatar ei lausunud musta ega valget. Nähtavasti nõustus.

Tammusin veel veidi näitlejate seltsis, siis otsustasin ära minna. Läksin kaua läbi lärmaka ja piduse linna ja leidsin end miskipärast raudteejaamast.

Siin meenus mulle, et kunagi ammu sõitis just sellest jaamast teise linna andekas näitejuht, kes oli teatrile edu ja kuulsust toonud. Sellest lahkumisest (näitejuht ei naasnudki, suri võõras linnas) jutustatakse kurba legendi — mitte kedagi polnud teda saatmas.

Ja sellel hetkel valdas mind täielik meeleheide. Isemoodi surm. On jaam, kuhu sa tuled, et kusagile jõuda, teise kohta, teise linna, teise teatrisse, teise ilma — ja saatmas pole mitte kedagi.

Näen siiaamaani nagu ilmsi seda jaama, üksikut inimkogu, rongi, mis seisab teel. Inimene käib perroonil edasi-tagasi veel lootes: ehk juhtub ime ja pole vaja ära sõita. Või et kas või ainus hing tuleb teda saatma.

Jaam, ja lavastaja üksik kuju perroonil... Tahtsin praegu oma raamatusse üles tähendada nimekirja neist lavastajatest, kes on olnud säärases seisundis. Kuid nimekiri osutus liiga pikaks. Kõigil oli kunagi oma «jaam», ümberringi lõpmata tühjustunne ja see jälk, alandav viimne lootussusike, et keegi ikkagi veel saatma tuleb.

Ei mäleta, kui kaua seisin sel päeval raudteejaamas, lõpuks lonkisin koju, pikemat teed valides. Läksin ega teadnud, millest hakkam elama, millega tegelema. Kõik oli tardunud, tuhmunud, otsa saanud, nagu oleks hing järsku tõmbega välja rebitud ja siis jõhkrate kämmaldega kokku käärdatud.

Jõudsin koju oma ukse ette, tõmbasin taskust võtme. Mõtlesin sel hetkel: veel eile näis, nagu hoiaksin käes võtit, mida otsisin nii palju aastaid, — võtit uueks proovivõimaluseks. Tundsin, et tean lõpuks, kuidas peaks tööd tegema, olin õnnelik. Milline naiivsus! Minu taskus oli võti, kuid mul ei olnud enam ust, mida selle võtmega avada. Ja samas märkasin oma ukse

ees suurt kimpu akaatsiaid ning kirja nende peal: «Olime teie pool, kuid ei leidnud kedagi kodust. Me armastame teid väga, meil on teid tarvis, me ootame teid... Teie õpilased...»

Ja allkirjad: Nagzar, Nana, Marika, Dato, Manana...

Ma lahkusin teatrist ja oleksin justkui sattunud mingisse kodutusse olekusse, kuigi iga päev helises telefon, tulid isegi telegrammid. Kutsuti lavastama Moskvasse, Leningradi, Bakuusse, Voroneži, Kišinjovi, Ukrainasse. Täna ja jäin koju. Ei tahtnud millegagi tegelda. Tahtsin olla vaid üks.

Ma lahkusin teatrist ja jäin üksi nende teadmisahnete ja uudishimulike lastega. [— —] Nad vaatasid mind pärani silmi ja ootasid imet. Ema-kursuslased ootavad alati imet. Aga minul imet polnud, oli vaid tühjus. Istusin nende ees ega teadnud, mida peale hakata.

Millest alustada — sellele mõtled alati, kui kohtud uue tudengirühmaga. Kuid seekord mõtlesin ma millestki muust: milleks üldse alustada, kui kõik lõpeb nii valusalt? Milleks lumman ma neid lapsi, kui tunnen ise sellist kibedat pettumust?

Nad ootasid. Mis oleks, kui jutustaksin neile kõigest läbielatust? Nad põgeneksid siit kui tuulest kantud.

Meie teekond tundub vahel hirmuäratav. Keegi naljatas kuskil: pessimist, see on hästi informeeritud optimist. Üldiselt õige. On õnn, et lavastaja piinlemised ei kesta liiga pikalt.

Otsustasin luua oma lastega teatri — et oleks uks, kuhu proovida võtit.

Ma usun endiselt studiovaimu ja püüdlen selle poole, et noored näitlejad peaksid selle säilitamist kõige tähtsamaks. Kui ta haihtub, on see märk, et me oleme iseendale kaotsi läinud. Mulle pole studiovaim mitte kastiseisus, ka mitte kindlusemüür, vaid eritingimus loominguks tööks. See on kiindumus pidevasse täiustumisse, seeläbi kiindumus treeningusse. Olen veendunud, et vaid pideva treeninguga võib jõuda tõelise seemise tehnikani. Akadeemilistes teatrites pole miskipärast selleks võimalusi, õigemini, seal valitseb teine eluhoiak.

Kaua me vastu peame? Kes teab. Kuni jaksame, niikaua peame ka vastu. Ma tean, et mingi aja möödudes lahkuvad paljud otsima teist teed. Ja see on täiesti loomulik. Tulevad järgmised, eelmistest hoopis erinevad. Needki noored ei sarnane põrmugi mu sõpradega «Svidkatsa» päevilt. Meie olime milleski naiivsemad. Me näime praegugi mõnikord noorte kõrval naiivsetena. Muidugi on kahju, kui studiohoiakust saab vaid kaunis minevik, kuid sellest ei tasu teha tragöödiat. Kõik oleneb sellest, kuidas suhtuda oma minevikku, mida sealt kaasa võtta homsesse päeva.

* * *

Tõepoolest — kes tuleb pärast mind? (Ma isegi pöördun tagasi vaatama.) Sorin mõttes noorte nimesid ja püüan arvata, kes neist võiks saada homse teatri liidriks. Täna on need mu õpilased Robert Sturua ja Themur Tšheidze, Gogi Kavtaradze ja Nagzar Lordkipanidze, ent homme? Muuseas, õhtul peab vaatama minema, kuidas mu noored kolleegid enne etendust soojendust teevad, me peame seda hetke väga tähtsaks. Õnnis on see, kes usub...

Ma sammun üle suure silla, varsti jõuan kinostudio väravateni, pagani, kus asub meie teatrimaja. Kohe näen näitlejate tuttavaid nägusid, me läheme koos uksest sisse, astume lavale ja alustame proovi.

Ma lähen teatrisse. Kuhu siis veel?

Katkendid valinud ja tõlkinud
TOOMAS LÖHMUSTE

Stsenaristika, meie kunsti heitlaps IV

TEET KALLAS, *stsenarist*

Taas on nad kõneaineks, filmistsenaariumid. Kui mitmes kord meie tillukese mängufilmi ajaloo jooksul? Aga pole ju mängufilm ainus eluvald, mille ümber korduvalt, kuid vähese tuluga räägitud... Sest elu on elu, kõigele vaatamata. Nii kinos kui mujalgi. Seetõttu (pikemalt huvitavatel paralleelidel peatumata) püüan vältida naeruväärsust, pakkudes mingeid retsepte või otsuseid asjast liig tõsise näoga rääkides.

Pealegi olen subjektiivne. Eesti filmist ja stsenaristikast on mul põhjust rääkida hiljutise kaasategijana. Süüdlasenagi vist? Au ja kuulsust pole ma «Tallinnfilmile» ega endale toonud, pigem vastupidi. Paar-kolm aastat oligi aeg, et veel kord veenduda, kui väikesemahuline on meie filmi-toodang, kui tilluke on ta maastik. Kolm filmi, mille tiitrites ka minu nimi, on umbes kolmandik nendest, mis on andnud dramaatilisuseni tõsiseid põhjusi, rääkimaks meie kinokunsti mõonast. Rohkem kui ükski teine meie kunstiala sõltub mängufilmi tase igast üksikust valminud tööst. Omamoodi lapsemeelselt, aga kuidagi ka õigustatult ootame igast filmist suursündmust. See on liigutav, aga kahjuks täiesti ebareaalne soov.

Mingist erilisest tõusust või mõonast pole minu meelest põhjust rääkida. Tõusud ja mõonad esinevad ookeanis, mitte tillukeses kodujärves. Olgem ausad, rääkigem otse — me ei vaja midagi muud kui jälle paari õnnestumist. Tippu, mida premeeritakse, mida saadetakse festivalidele jne.

Räägin justkui kinost üldse, tegelikult räägin ennekõike stsenaariumist. Nii kurb kui see ka pole, peale mõne üksiku erandi (Polanski vist?) ei ole palju filme ilma stsenaariumita lavastatud. Minulgi on stsenaaristina, kaasautorina, ekraniseeritavana olnud mitu põhjust hämmeldust ja meelehämi tunda. Paistab üldse olevat üsna tüüpiline eesti kirjaniku tundmus «pärast filmi». Unt ja Vetemaa on omad valud hiljem ilukirjanduses välja elanud. Pole välistatud, et millalgi tuleb ka minul säärane soov, kuigi see ehk läheks juba liiale.

Nüüd asja juurde. Rääkigem kõigepealt millestki peaaegu elegeiliselt paradoksaalsest, milles on nii kaunist kui ka traagilist. Ausalt! Tsiteerin mälu järgi oma head sõpra ja kolleegi Enn Vetemaad, kes talle omase leebusega ühel koosolekul rääkis umbes niimoodi: «Kui kirjanik viib oma käsikirja kirjastusse, siis teab ta, et saab sellest mis saab, raamat või mitte, aga üks on kindel — kirjanik teab, et tema toimetaja ei tunne mingit vajadust ennast läbi selle raamatu teostada. Kui aga kirjanik viib oma stsenaariumi «Tallinnfilmile» või «Eesti Telefilmile», siis teab ta, et teda ootab lavastaja, kes muud ei soovigi, kui ennast läbi tema stsenaariumi teostada. Siit algab kõik järgnev!»

Lisan: minu meelest teostavad ennast filmi puhul ka toimetajad. Ilma et ise märkaks. Nad võitlevad nii kaua selle poolt (või vastu), kuni hakkavad koosolekutel rääkima: meie tegime, meie mõtlesime, meil ei õnnestunud. Ma ei imesta ega ironiseeri, need ajad on möödas. See on kinomaailm, see on filmimaagia! Läbi filmi teostavad ennast kõik. Ma ei räägi enam režissöörist, operaatorist, heliloojast, kunstnikust. Ennast teostavad ka valgustajad, pürotehnikud, direktorid, arveametnikud. Valgustajale tuleb inspiratsioon peale, ta laseb varjud pikaks ja ongi realismi asemel sümbolism ekraanil. Pürotehnik palub autorilt tungivalt talle veel üks episood kirjutada. (Oli mu elus säärane seik.) Administraator või direktor ei hangi kaardrisse tühiasja, näiteks paati — filmitakse paljast vett ning ongi

veel üks eneseteostus loonud uue huvitava nüansi. Aga arveametnik, kes maksab filmigrupile palka, solvub hingepõhjani, kui ei leia oma nime tiitritest. See kõik on väga liigutav. Ilma kollektiivse entusiasmita ja iga liikme jõupingutusteta pole film, nagu teada, mõeldav. Kirjanik, see viimne üksiklane käsitöö vallas, veider erand meie ühiskonnas, jääb aga säärase kunstitekkimise stiihia juures väheke nõutuks. . .

Jah, aga siiski, mis see kõik stsenaaristikasse puutub? Puutub küll, ja täiesti otseselt. Mida vähem annab direktor paate ja mida pikemaks venitab loominguline valgustaja varjud, seda enam muutub stsenaaristi poolt kavandatu. See on üks teine film, mille valmimist ta imestusega jälgib. . . Aga jätkem nüüd valgustajad rahule. Rõhuvas enamikus on nad talle töömehed. Kurvastuseks on liigagi palju märksa määravamaid instantsne ning ametimehi-naisi, kellel asja ning õiendamist filmi käekäiguga — nii stsenaariumi kirjutamise ajal kui võtteperioodil. Umbusaldus oleks ehk liiga ränk sõna, uudishimu jälle natuke vale. Nii või teisiti, stsenaarist on pärast lepingule allakirjutamist ja avansi saamist kohustatud äärmiselt paljusid arvamusarvestama — või vähemalt ära kuulama. Tarvilikuks pean sääraastest vahakõnelustest, üks kirglikum kui teine, umbes kümnendikku. Ah, aga sellest on juba nii palju kirjutatud. Čapekist alates. . . Viimase filmi lõppfaasis kuulutasin välja mässu. Ahastus ripakile jäänud proosatöö pärast, lõputud kõnelused ühe või teise episoodi ümber viisid mu sõna otseses mõttes nädalaks voodisse. Keeldusin osalemast saja esimeses «kõige viimases» ümber tegemises. Nädala pidasin vastu. Siis sai selgeks labane tõsiasi, et minu taga on tõesti terve kollektiiv, sada inimest, lepingud, palgad, plaanid. . . Andsin alla, kirjutasin jälle midagi ebaolulist ümber.

Et olla stsenaarist (režissöör, operaator jne), ja mitte ainult meil Eestis, peab olema isemoodi närvikava. Või parem, kui seda üldse ei oleks.

Ma ei taha ennast üldse vastandada «Tallinnfilmile», ma olen sellele organisatsioonile tänu võlgu mitme asja, muuseas huvitava elukogemuse eest, ma visandasin ainult ühe võimalikest stsenaaristsituatsioonidest, et paremini mõistetakse põhjusi, miks me ikka ja jälle peame stsenaariumidest rääkima.

Me ei räägiks stsenaariumide olukorrast, kui meie rahvusfilmi käsi käiks hästi. Vahepeal näis käivat, siis räägiti ennekõike andekatest noortest režissööridest. Aga mõistetagu mind õigesti — olen viimane, kes viitsiks korrata igavat ässitamist teemal «geniaalsed režissöörid ja lollid kirjanikud». (Mõnikord ka vastupidi.) Lihtsalt need on mõnevõrra erinevad tööd. Eesti kirjanik, sealhulgas ka mina, ei taha sisimas mõista asjaolu, et kirjatööga pole tema roll veel lõppenud. Enamik kirjanikke suudab töötada siiski ainult laua taga istudes, mitte võtteplatsil tammudes. Ilmselt on kirjanikku mõnikord ka seal vaja, kui mitte muuks, siis vahelduseks tündinud kollektiivile. . . Aga veel kord: respektierin absoluutselt seda, et režissöör on filmi põhiautor. («Šlaager» näiteks. Raamatus «Hei, teie seal!» on jutustus «Selle suve šlaager». Tunnistan siinkohal, et tegemist on tegelikult ühe stsenaariumivariandiga. Ometi pole ma kuigivõrd kibestunud, et Urbla otsustas asja teisiti üles ehitada, muusikafilmi kindlate kaanonite abil. Omas žanris on see igati korralik film.)

Räägin muustki. Taas instantside ja ebavõrdsete dialoogide juurde. Suured on kaod ja lihtsalt kaotused sel okkalisel instantsiteel. See on periood, kus stsenaarist usub veel elu helgust. Tavaliselt on ta lugupeetud inimene, mitme raamatu autor. Instantsides aga selgub kähku, et ta ei tea midagi spetsiifikast, kümne miljonilisest auditooriumist, ajaloost, vajalikust teemast. Tean loomulikult, et filmikunst maksab palju raha ja on tähtsaim kõigist, ometi ei saa ma päriselt uskuda eesti kirjanike saatuslikku saamatust või võimetust selles osaleda. Mul hakkab kurb ja kõhe, kui mõtlen, milliste nimedega allkirjastatud käskkirjakaustad on jäänud instantsiuste taha. J. Kross, V. Beekman, M. Mutt — kolm esimesena meelde tulnud. Meil pole kombeks rääkida lähemalt ühest instantsist, kus antakse filmile (või käsikirjale) lõplik luba või veto. Ent hilja aegu ilmus ajakirjas «Дружба Народов»¹ O. Kutškina naiselikult emotsionaalne olukirjeldus «Tallinnfilmist»,

tema uuest direktorist ja andekatest režissööridest ning sellestki, kuidas mõnikord tuli üleliidulises Kinokomitees filmidele eluõigust nõuda. Üsnagi dramaatiliselt. Tolles artiklis räägitakse muu hulgas juuksekarvast, mille otsas rippus omal ajal Neulandi «Tuulte pesa» saatus. Ebakompetentsed, administreerivad, subjektiivsed ametnikud on nuhtluseks igal pool.

Ja veel. Ma ei tea, kuivõrd soovivad veel kord õnne proovida need kümme või kaksteist eesti kirjanikku, kes osalesid hiljuti ühel vabariiklikul konkursil. Minu teada pole ükski sellele konkursile esitanud stsenaarium ühtki režissööri huvitanud. Seda, et nad kõik kõlbmatud, tühised, ebaspetsiifilised on, ei saa ma kuidagi uskuda. Kedagi ei lohuta seegi, et ka teised selles konkursis osalejad «põrusid läbi» — ajakirjanikud, kinotöötajad, sõnaga, inimesed, kellel eeldati olevat stsenaaristivõimeid. Siinkohal lubatagu mul küll pika küsiva pilguga oma heade tuttavate, meie andekate režissööride poole vaadata — milles siiski asi? Usun, meelsasti, et teil kõigil on oma kinnisideed ja meelisteemad, hingele kallid kujundid ja sõnumid, aga ei saa ju lõpmatukseni loota õnnelikule juhusele, gastrollstsenaaristile Moskvast või Vilniusest. Või klassika ekransieeringule. Ilma kaasaja kirjaniku kaasage stsenariumita jääb rahvuslikus filmikunstis midagi üsna määravat puudu.

Võimalusi üksteist leida on ju üsna mitu, kirjanikud ja režissöörid. On koguni võimalus stsenaarium kahasse kirjutada. Mitte formaalselt, vaid sisuliselt. See välistab ühelt poolt selle, et režissöör ei tunne asja vastu huvi, teisalt kirjandusliku ebaprofessionaalsuse. (Kas välistab? Minul oli poolteist aastat kestnud koostöökogemus Olav Neulandiga. Kogemus, ütlen otse, oli äärmiselt huvitav — kui elukogemus. Teoreetiliselt peaks see olema jätkuva koostöö algus, praktiliselt aga kardan, et pean veel kaua oma proosavõlgu likvideerima.) On võimalus asjast huvituma panna mõni noorem mees, keda veel pole rikkunud üksildase prosaisti või luuletaja harjumused ning auahnuski. Aga noori ei jagu hetkel kuigi arvukalt trükikirjandussegi. . . On veel üldteada võimalus — režissöör kirjutab ise. Meil on terve hulk filme loodud režissööride stsenaariumide järgi. Tulemused, nagu ka kirjanike stsenaariumide järgi vändatud filmide puhul, on nii erinevad, et mingit üldistust teha ei tohi. Aga nii ühtede kui ka teiste stsenaariumide järgi lavastatud filmidel on viimasel ajal (väheste eranditega) midagi sarnast.

Nad on segased. Neis on terve hulk huvipakkuvaid episoode, professionaalseid leide, andekaid rakursse, pingelisi kahekõnesid, aga nad ei jookse kokku. Tervikut ei teki. Neuland kui hea sõber kannatab välja, et toon meeldetulnud näite just tema loomingust — teised ehk solvuvad! Olga Kutškina, kes räägib palju sooje ja entusiastlikke sõnu meie filmist, on muide üsna heatahtlik ka filmi «Corrida» suhtes, resümeeb laiemale lugejaskonnale selle sisu. Muuseas märgib ta ühe situatsiooni selgituseks, et literaat Rassi naine Ragne on rase oma tuttavast Tarmost. Mina romaani autorina tean, et nii see asi küll polnud. Ja tegi Neuland mõned episoodid ümber mis tegi, aga ka stsenaariumis sihukest pikantsust ei esinenud. Aga säärane võimalus vaatamisel pidi jääma. Muidu poleks kogenud filmiajakirjanik ju sellest nii veendunult rääkinud! Kordan, see on juhuslik ja pisike näide, millel pole erilist tähtsust. Muide, et sel või teisel asjal pole tähtsust, olen kinotegijate käest tihti kuulnud. Kas mitte sellepärast ei kannata mitmed viimase aja Eesti filmid ühe lihtvea — ikka sellesama segasuse käes. Stsenaarium pole oluline, seal sisalduv *story* muutub linal sekundaarseks ja logisevaks. Pool häda, kui tegu oleks taotlusliku segasusega, see on võte, seda tuleb arvestada kui mängureeglit. Tinglikkus, ekspressionism, impressionism — jah, jah, jah. Aga et film kannatab tinglikkust märksa vähem kui kirjandus, seda peaksid meie küllalt kogenud nooremagi põlve režissöörid teadma. Vaataja saab saalis istudes alles siis kõigest olulisest, kaasa arvatud ka kunstist osa, kui talle mõned asjad kätte antakse — kes on kes, kes on kus, kes on kelle poolt või vastu. Või kui ei anta, siis peab olema selge, miks ei anta. Kui segadused ja arusaamatused aga kogemata sünnivad, siis on asi kurjast. Jah, vaatajal on õigus mängureegleid teada, kuidas ta muidu saab meiega kaasa mängida? See kõik — minimaalne selgus, ilma, et me primitiivseks muutuksime — peaks sisalduma ka tööeelses dokumendis. Stsenaariumis. Sageli ta sisaldubki, aga töö käigus mõnda rõhku, 27

fiilingut, süžeekäiku ümber luues, seda genialiseerides kaotatakse tervikujahu. Tervik aga, nagu öeldakse, on habras ja kangekaelne. Kui me kinnitame näiteks jalgratta pedaalid sadula külge, on tervik justkui säilitatud, ainult küllalt küsitavalt. Nii lihtsaid asju ignoreerides oleme me upsakad ja ülekohtused vaataja suhtes, kui heatahtlik ta ka meie vastu pole. Keerulist, sügavat, hingematvat saame ehitada enamasti lihtsale, ja mis peaaegu selgele konstruktsioonile. Imelik küll — miks me kardame lihtsust ja selgust? Kartusest stampide ees. . .? Võib-olla. Ja satume uutele, natuke segasematele stampidele. Sügavmõttelistele suurtele plaanidele heletühjade silmadega. Sügavmõttelisus aga pole ometi sügavus!

Režissööri õigust ennast teostada pole vaja tõestada. Usun, et lähedal on päev, mil nad, meie andekad ja lootustandvad kinokunstnikud, lakkavad ühe olulise eneseteostuse elemendina nägemast ümberlammutamist. Mil nende tegu ja tööd ka ilma selleta usutakse. Ja ehk tuleb siis ka see aeg, mil — mil hakatakse uskuma ka stsenaaristi õigust ennast teostada.

Just seda ma oma pika ja rabeda looga ütelda tahtsingi.

Alles siis, kui stsenaarist tajub, et ta on tõepoolest võrdne partner võrdsete mängus, saame stsenaariumiteemal rääkida tõsisemat ja professionaalsemat juttu.

Muud tegurid, milles eespool räägitud, loomulikult jäävad. Ilma nendeta poleks kino enam kino.

TEET KALLASE stsenaariumide järgi on «Tallinnfilmis» valminud mängufilmid «Staager» (lavastaja P. Urbla; 1982) ja «Reekviem» (koos lavastaja O. Neulandiga; 1984). «Corrida» stsenaariumi kirjutas T. Kallase romaani järgi O. Neuland; 1982.

Kaksikautorlus

VADIM ABDRASITOV, režissöör («Mosfilm»)

Meie ühistöö stsenaarist Aleksandr Mindadzega pole ehk kõige iseloomulik, pigem on see haruldane: oleme koos töötanud kümme aastat ja ühiselt teinud viis filmi, praegu üritame kuuendat. Ma ei tea, mida ütleb Mindadze, kuid mina olen tema stsenaariumidest lausa eluliselt huvitatud, minu meelest kuulub ta meie paremate filmidramaturgide hulka (kui ta mitte polegi kõige parem). Hindan teda kõrgelt ja püüan sellepärast hoida kõike, mis stsenaariumis on. Põhiidee, põhilise mõtte, selle, miks stsenaarium kirjutati, püüan aga igal juhul säilitada, olgu siis võitlemist toimetajatega või halva ilmaga.

Olen väga tähelepanelik kirjandusliku algmaterjali vastu, ma ei alusta filmimist enne, kui kõik, mis stsenaariumis, pole endale orgaanilist kohta leidnud. Seetõttu läheb ka stsenaariumi kirjutamine teinekord aeglaselt. Koostöö jätkub nn kinostsenaariumi kirjutamisel. Võtetele lähen aga täiesti konditsioonis materjaliga.

Mindadzega on mul ka mugav töötada, sest ta jälgib stsenaariumi realiseerumist kogu filmimise ajal. Kirjas võib olla kena episood. Kuid tuleb näitleja, ja on selge, et tema suus peab repliik kõlama teisiti. Ning Mindadze hoolitseb täienduste ja paranduste eest ka võtete ajal, montaažis ja helindamisel. Olen selles mõttes lausa eelistatud olukorras ja mõistagi, niisugusest stsenaaristist, kelle silm kogu aeg filmil peal, tõsiselt huvitatud. Kuid

nähtavasti seob meid ka ühine maitse, tänapäeva problemaatika ühine mõistmine.

Mindadze stsenaariumides on seni kindel koht olnud teatavatel detektiivsetel käikudel. Kuid detektiivne alge on filmist filmi vähenenud. Kui meie esimese filmi «Kaitsekõne» käivitas poolkriminaalne lugu naisest, kes tahtis kätte maksta — armastatut ja ennast tappa —, oli see eksootiline lugu. «Pöördes» oli kriminaalne vedru juba võrratult väiksem: filmi algul põhjustavad peategelased autoõnnetuse, selle ohver, vanem naine, sureb haiglas ja tegelasi ähvardab oht sattuda vang. Käivitatav vedru on minimaalne. Ka järgmises töös «Rebasejaht» pole detektiivne alge suur. Rünnet peategelasele pole isegi näidatud ja kurjategija tabatakse kohe filmi algul. Filmis «Rong jäi seisma» toimub õnnetus juba teisel ekraaniminutil.

Viimases töös «Planeetide paraad» polegi otsesest kriminaalset lugu, filmi käivitab paradoksaalne situatsioon: mehed elavad, kuigi on sõjamängu reeglite järgi hukkunud.

Selliseid tugevatoimelisi vahendeid — kallaletunge, õnnetusi, katastroofe — läheb meil vaja üksnes selleks, et käivitada stsenaarne mehhanism.

Kui töötasime filmiga «Kaitsekõne», hakkasime huvi tundma üsna levinud inimtüübi vastu, keda ma parafraaseeriksin «meie aja kangelaseks». Mängis seda Oleg Jankovski, ekraaniaega oli tal vähe. Soov niisugust inimest lähemalt vaadelda oli aga nii suur, et «Pöördes» tegime temast keskse tegelase. Seda «meie aja kangelast» on küllalt raske uurida ja kirjeldada, mitte üksnes kinos, vaid ka teatris. Ilmselt ka kirjanduses, kuigi kirjanduse palett on värvikam, romaaniol rohkem võimalusi, aeg pole rangelt piiratud nagu kinos. Ja siiski on minu meelest tänapäeva vene nõukogude kirjanduses seda sorti ülitänapäevast inimest suutnud kirjeldada üksnes Juri Trifonov oma linnaproosas. See inimene on selgekujuselt väljendumata iseloomuga — inimene, kes eelistab mitte tegutseda, ta pigem arutleb; kes mõistab paljut, kuid ei soovi oma arvamust avaldada ei siin, ei seal. Kujutada on sellist filmitegelast väga raske: õlivärvidega on ikka lihtsam töötada, kui halli pliiatsiga joonistada hallile foonile.

Mida saab teha? Saab sellise tänapäevainimese paigutada tugevatoimelisse välja, tuua ta n-õ kriitilisse situatsiooni ning teda seal uurida. Teda saab asetada ohu ette; seetõttu läkski meil «Pöördes» vaja õnnetust vana naisega.

Kuid erinevalt kirjandusest on meie käsutuses ainult lühike aeg. Näiteks kui Trifonovi jutustus «Korterivahetus» lavastati Taganka teatris, pidi lavastaja selle komplitseeritud loo ette mängima mõne tunniga. Näidendis on peategelane, võrreldes jutustusega, muudetud veidi negatiivsemaks; ka peategelase naine on muudetud halvemaks, öieti on ta päris uss.

Tõin selle lavastuse näiteks, et tõestada, kuidas kindlasse ajapiiri mahutamine sunnib end peale — kas tuleb tegelane asetada kriitilisse situatsiooni või siis travaldada värve.

Filmi «Rong jäi seisma» peategelane, uurija, keda mängib Oleg Borisov, pole too «meie aja kangelane». Kuid ajakirjanik A. Solonitsõni esituses on seda kindlasti. Raske on sellise inimtüübi jaoks leida säravalt ilmekaid ja samas elulisi detaile. «Planeetide paraadis» on meie aja tüübile lähim Borissovi kangelane: ta vaikib enamiku filmist ja räägib ainult kahes episoodis. Kerge on kirjeldada tegelast, keda määratleb tegude summa. Äärmiselt raske on aga kujutada tegelast, kes neid tegusid ei tee. Tänapäeva organiseeritud elu eeldab meie toimingute teatavat keskmist ühetaolisust ja seetõttu on tegu kui süzee käivitaja teatavas mõttes devalveeritud. Kuidas kujutada tegelast, kes eredaid tegusid toime ei pane, kuid ometi elab, eksisteerib. Kuidas kujutada tegelast, kes oma sõpradega kõneleb rahulikult, ebameeldivuste puhul ei kõrgenda häält ja kelle nõoilmes ei peegeldu üldse ta elu. Aga kui palju on selliseid inimesi tänapäeval!

«Planeetide paraadi» kavatsus algas meil sellest, et tahtsime teha filmi 40—45-aastastest meestest. Trifonovi järgi on see aeg, kus tehakse juba elust kokkuvõtteid. Viis aastat tagasi kirjutasime esildise «Kordusõppused». Meid ahvatles situatsioon, kus mehed on eemal igapäevaaskeldustest, tavaelust, samas on neil õppused läbi ja koju tagasi nad veel ei

pöördu. Tahtsime ühendada mitmete eelmiste ja võib-olla ka tulevaste filmide tegelasi.

Mitmel lihtsal põhjusel jäi see esildis esialgu kõrvale ja valmis sai hoopis «Rong jäi seisma». Kuid mõtlesime kogu aeg samale filmile, Mindadze kirjutas arvutu hulga stsenaariumivariante, sageli leidsime end umbteel. Praegu arvan, et põhiraskest oli žanri leidmine. Otsisime õiget žanrit ja selleks kulus neli aastat. Kui meie eelmised filmid olid n-ö jutustavas kõneviisis, siis «Planeetide paraad» on tingivas kõneviisis. Töö stsenaariumi juures aga on näide sellest, kuidas materjal võtab lõpuks ise sobiva vormi. Väärtused, mida mehed rännuteel kohtavad: armastus, lahusolek, vanadus, surm, üksindus — nende kontsentreeritud käsitus ei nõua mitte tavalist jutustamist, vaid teatavat tinglikkust, nõuab õiget žanrirakurssi. See rakurss oligi oluliseks probleemiks; ei tohtinud langeda bufonaadi ega groteski, aga teataval tinglikkuse tasandil tuli balanseerida. Pidime olema samal ajal nii ehtsad kui ka mõistukõnelised.

Algul filmisime sõjaosa realistlikult, jutustavalt. Seejärel kohe tegelaste rännakut metsas. Mehed kõndisid kordusõppusele kaasa võetud asjadega: portfelliid, kotid — igaühel teda iseloomustav kandam. Filmisime, kuid tajusin vastuolu filmi laadiga. Alles mõne aja pärast sain aru, et ei mingeid kandameid ega käsipakke! Olme ei tohi selle filmi juures end peale suruda, ei tohi tinglikkust madaldada, meeste rännak ei tohi muutuda lihtsalt komandeeringus viibijate jalutuskäiguks. See oli põhimõtteline samm.

Mindadze tuli võtetele ja ma teatasin talle oma otsuse. Ta mõtles kaua, kuid nõustus siis minuga täielikult. Nii me ei tegelnudki meeste habemeajamise ja muude olme probleemidega. Ei tekkinud ka küsimust, kuidas on näiteks Sultanil paadiostuks nii palju raha kaasas jne.

Lõpuks tegi filmi helilooja V. Ganelin muusikat valides ja kirjutades läbi sama tee, mis meie. Sellepärast ongi filmis väga erinevat muusikat, ka Beethoven ja Sostakovišt. Ganelin ütles: kui on suplemisrituaal, peab muusika samuti olema teistsugune, rituaalne, äratuntav, ja ma ei saa olla selle autor. Ning ta valis Beethoveni.

Kuid film peab alati erineva stsenaariumist, vastasel juhul poleks mõtet filmi tehagi. Stsenaarium rikastub kinematograafiliselt režii, näitlejamängu, kunstnikutöö, muusika ja helikujundusega.

«Planeetide paraadi» stsenaarium avaldati ka ajakirjas «Iskusstvo Kino», kuid see kirjutati nimme ajakirjas avaldamiseks. Kuivõrd oli nõutav teatav kirjanduslik ilme, pöördus Mindadze ühe varasema stsenaariumivariandi juurde ja valmistas selle trükiks ette. See ei ole variant, mida me filmisime.

Juba režii stsenaariumis püüdsime kirja panna kujuteldavat filmi (mitmed ootamatud kaadrid, näiteks öine, magav lennuk, tekitasid stuudio tootmisosakonnas hämmastust). Kirjapandus aga oli veel paras annus jutustavust. Iseloomustasime esialgu oma kuut tegelast väga pikalt, kirjeldavalt; filmisime ära, helindasime, ja kui materjal oli järjestatud, selgus, et seda pole üldse vaja. Pole vaja olmelist ekspositsiooni, piisab sellest, mida saan tegelastest teada filmi jooksul.

Koostöö Mindadzega on andnud oma valmidusastmelt erinevaid tulemusi: kõige täielikumalt oli valmis filmide «Rebasejaht» ja «Pööre» stsenaarium. «Rong jäi seisma» stsenaariumi tegime ettevalmistuse ja võtete ajal palju ümber, «Planeetide paraadist» oli äsja juttu. Kui üldistada, siis: strateegilises mõttes on stsenaarium kahtlemata filmi alus ja filmis tähtsaim, taktikalises mõttes aga pole ta sugugi dogma, vaid tegutsemisjuhend.

Vestlusest V. ABDRASITOVIGA pärast tema filmide õhtut Tallinnas. November 1984.

Kinos algab kõik muidugi sellest, kas tehakse kollektiivset või individuaalset loomingut. Ajaloost on teada mõlemat, esimest nimetati vähemalt omal ajal Hollywoodi süsteemiks, teist Euroopa omaks. Ameerika stsenaarist teeb stsenaariumi ja ameerika režissöör filmib selle täpselt ära. Euroopa kuulsuse on endale ise stsenaariumi teinud, paljud ei tea filmi võtma hakates üldse, mida nad teha tahavad, asi selgub hiljem. Ega siin oskagi targemat öelda, kui seda, et asja määrab isikliku visiooni tugevus ja see, kas visioon jaotatakse mitme peale või surub üks mees oma visiooni teistele peale. Tänapäeva kunst on üldiselt muidugi individuaalne, üksikautor vastandub kunagisele anonüümsele rahvaluulele. Kuid täuslik kunstiteos kui asi iseeneses võib valmis saada kõige ootamatul kujul, nii et polegi enam tähtis, kes on tegelik looja, kellele kuulub prioriteet. Mehhanism töötab ise ja saavutab oma loogilise, immanentselt ettenähtud tulemuse. Seetõttu võiksid olla võimalikud igasugused vahekorrad stsenaaristi ja filmi vahel. Ise tunnen, et mõnda stsenaarset ideed oskaksin ainult ise filmide võtta. Need ideed oleksid seotud iseäranis maailma materiaalse faktuuriga, mõne maakoha või uuslinna eluga, selle atmosfääri ja valgusega, inimnägudega. Seal poleks süžee, *story* üldse nii tähtis. Seal võiks aeg mõnikord lausa seista, elu ise võiks teose struktuuris teha korrektiive, kaamera ette võiks sattuda juhuslikku, üks objekt kutsuks välja teise. Sellist stsenaariumi ei oskaks küll kellelegi teisele anda, nägemus oleks väga subjektiivne ja poleks mõtet seda tegemise käigus kellegi teisega jagada. Ülevõtmine nõuaks muidugi oskusi, aga sel juhul aitaksid kindlasti välja hea operaator ja teine režissöör. Iseasi on kindla *story*'ga lugu. Seal on põhjuse ja tagajärje seosed ranged, tegelaste suhted vastavate seaduspärasustele allutatud. Niisugust asja ei oskaks küll ise ette võtta. Seal on tarvis teise kontrolli, tugevat filtrit, analüüsi, pidevat põhjendamist. See oleks kondikava, mis muutub lihaks ja vereks kõrvalseisja töö läbi. Ise võiks siis põhjendustest loobuda, kehitada õlgu, öelda: küll kinomehed ise teavad, kuidas seda teha, nad on ju õppinud. Selles meetodis on eos teatud alatus, mida muidugi aitaks vältida stsenaaristi ja režissööri tihe koostöö ja loodetavasti ka teineteise mõistmine. Paraku tundub mulle, et mu ilmanägemine on liiga egoistlik selleks, et ma suudaksin kirjutada lihtsalt mõne stsenaariumi, mis võib-olla mõnele kunagi meeldib. Igal režissööril on oma meeliskujutelmad ja ta otsib stsenaariumidest nendele vastavust. Seetõttu valivadki ilmselt paljud meie režissöörid oma filmidele alusmaterjaliks teosed, kus kirjanik pole oma ilmanägemist, oma emotsioone eriti peale surunud. Nad eelistavad puhtaid, süütuid karkasse, mida täita oma aruga. Mõni näiliselt väheütlev lugu kolhoosielust, eksootilised sõjaaja draamad — esimesel pilgul juhuslikud valikud, kuid ometi on nende taga režissööri soov suveräänseks jääda. Teha, mida ise tahan, antud loo raamides. Ent seetõttu on meie filmides päris kõrgetasemeline atmosfäär, ajastu ja näitlejatöö, kuid tõelise eluga on neil vähe pistmist. Problemeid on marginaalsed, üksikud, tervikpilti ei saa. Kolm inimest üksikul saarel, tumm saksa desertöör, nooruke külavolinik pärast sõjajärgsetest aastatest, neerusiirdamine, rockifestival — need kõik on huvitavad nähtused, kuid elus üsna harva kohatavad. Oleks tarvis filme, mis mõnd nähtust, epohhi või tüüpi enam ammendavad. Oleks tarvis suurejoonelisemaid karaktereid, nagu näiteks Tõusik, Nolk, Karjerist, või suurejoonelisemaid maastikke, nagu näiteks Lasnamäe, Hukkuv Jõgi, Üks Kolhoos. Niisuguseid stsenaariume kirjutaksid meie kirjanikud küll, aga kino ei näi neist eriti huvitatud olevat. Võiks kirjanikke rohkem ära kuulata, mitte kohe ennast peale suruma hakata. Kui ei ole saadud veel Felliniks või Bergmaniks (suured autorifilmi mehed!), siis jälgitagu, mida on öelda Kiigel, Traadil, Krossil.

MATI UNDI stsenaariumi järgi on «Tallinnfilmis» valminud mängufilm «Surma hinda küsi surnutelt» (lavastaja K. Kiisk; 1977).



EINO TAMBERGI
 «Concerto grosso»

ANNELI UNT

Kahtlemata oli Eino Tambergi «Concerto grosso» omal ajal kõige populaarsem teos eesti muusikas. Esmakordselt kõlas see Eesti Raadios 1957. aasta märtsis (esitajaks Eesti Raadio sümfooniaorkester Sergei Prohhorovi juhatusel), kontsert-esiettekanne toimus 10. augustil 1957 Moskvas, NSV Liidu Riiklikku Sümfooniaorkestrit juhatas Nikolai Anossov. Samal aastal sai «Concerto grosso» II preemia üleliidulisel heliloominguvõistlusel ning I preemia ja kuldmedali VI ülemaailmsel üliõpilas- ja noorsoofestivalil. Tallinna kontserdipubliku ette jõudis teos jaanuaris 1958.

Järgmistel aastatel kõlas teos kontserdisaalides ligi 20 korda, peale Tallinna ja Moskva veel Riias, Vilniuses, Novosibirskis, Jerevanis, Prahas, Helsingis, Kopenhaagenis, New Yorgis. Meie dirigentide korval on teost juhatanud Algis Žuraitis, Arnold Katz, Tauno Hannikainen, Kurt Masur jt. «Concerto grosso» omaaegsest populaarsusest kõneleb ka see, et kõige aktiivsemal esitusaastail (1958—1961) ilmus ajakirjanduses umbes paarkümmend retsensiooni, ühe noore helilooja teose kohta on seda vägagi palju. Ja arvustajad olid üsna ühel meelel, rõhutades teose erilist kaasaegsust ja novaatorlust.

«Täispõrdega kaasaega» suunduv teos on tulvil erksust, mõtte värskest, optimismi, uudne harmoonia, särav oma instrumenteeringus. Selle kõige on saavutatud meie muusikas seninägematu muusikaliste kujundite eredus.»¹

«Oma teoses on Eino Tamberg andnud *concerto grosso*'le uue, kaasaegse žanrikäsitluse, mis sellisena võib kujuneda omamoodi «kergeks ratsaväeks» nõukogude sümfoonilises muusikas.»²

Uudseid, neoklassitsistlikke jooni näitab juba žanrivalik. Täna ei tuleks kellelgi mõttesse küsida, kas vana žanri kasutamine nüüdismuusikas end õigustab — möödunud aja jooksul sündinud heliloomingust leiame kõikvõimalikke stilisatsioone, vihjeid, mineviku žanrite ja vormide taaselustamist. Tollal oli barokkžanri juurde tulemine nõukogude muusikas üllatav (enne Tambergi ei olnud keegi ansamblikontserdi poole pöördunud), pea-aegu kõigis arvustustes seatakse üles küsimus, kas tasub eelmiste sajandite pärandit ellu äratada. Kuid nagu hästi tehtud asi ise ennast õigustab, nii on ka Tambergi «Concerto grosso» selle žanri eluõiguse eest seista suutnud — enamik arvustajaid leiab, et Tambergi teos pole lihtsalt XVII—XVIII sajandi helikunsti matkimine, vaid vana žanri välised jooned on oskuslikult seostatud igati kaasaegse helikeelega, intonatsioonide ja rütmide poolest kuulub teos tuntuvalt XX sajandisse.

«Kas tasub noorel heliloojal elustada vana vormi, on see aktuaalne meie päevil? Pean tunnustama, et igasugused tahtlikud stiliseeringud Bachi ja

¹ P. Kuusk. Eino Tamberg. Rmt: «Kuus eesti tänase muusika loojat». T, 1970.

² В. Вобровский. «Concerto grosso» Эино Тамберга. — «Советская музыка» 1957,

Händeli vaimus, *passacaglia* ja fuuga jäävad mingiks kunstlikuks «hea tooni» ilmutamiseks. Niisugusel juhul on neoklassitsistlikud võtted tugevaiks kammitsaiks, mis autori arengut takistavad. Tamberg on seda ohtu suutnud vältida, «Concerto grossos» on ta osanud traditsioonilisse vormi kätkeada igati kaasaegse, elava sisu.»³

Olles ilmekas «ajakaja» (teost on nimetatud kaasaja noorsoo portreeks), kuulutas «Concerto grosso» ka uut ajajärku eesti muusikas. Eelkõige tähendas see eemaldumist rahvusromantilisest helikeelest, ka muusika piltlik-kirjeldavast iseloomust, mis oli suuresti omane eelnenud perioodile. Algas uute, kogu maailmas juba varem levinud suundade läbimurre. Tambergi «Concerto grossos» oma neoklassitsistlike joontega oli selles üks esimesi teetähiseid, õige pea järgnes talle teine tolle aja tippteos, Jaan Räätsa «Kontsert kammerorkestrile» (1961).

* * *

1956. aasta suvel loodud «Concerto grosso» kannab Tambergi loomingu nimistust oopusenumbrit 5. Sellele eelnevad: *opus* 1 — konservatooriumi diplomitööna valminud oratoorium «Rahva vabaduse eest» (1953), *opus* 2 — sümfooniline süit «Vürst Gabriel» (1955), *opus* 3 — Klaverisonatiin *a*-moll (1955), *opus* 4 — «Viis romanssi Sandor Petöfi sõnadele» (1955). Helilooja sooviga luua eluröömsat, võimalikult rütmierksat teost sobis ansamblikontsert igati, esitamata heliloojale nii suuri nõudmisi nagu näiteks sümfooniale, ei ole ta väljendusvõimaluste poolest sugugi vaene. Tambergi «Concerto grossos» on sooleerivate pillide grupis flööt, klarnet, trompet, saksofon, fagott ja klaver. Üks «Concerto grosso» uudeid jooni on saksofoni kasutamine, tollal polnud see pill nõukogude muusikas mitte eriti soositud. Keelpilliorkestritele, mis baroksetes *concerto grosso*'des sooleerivate pillide kõrvale seatud, on Tamberg lisanud päris suurel hulgal löökpille (timpanid, triangel, tamburiin, väike trumm, taldrikud, suur trumm, ksülofon, kellamäng), teose orkestratsioon on särav ja efektn, igati kaasaegne. Sarnaselt oma vanadele eelkäijatele on «Concerto grosso» esimeses osas sooleeriv grupp ja orkester vastandatud, teises osas n-õ soolopillid omavahel, orkester on tagasihoidlikum rollis, kolmandas osas põhiliselt orkester koos sooleeriva grupiga. Teose tugevamaid külgi on vormi klassikaline selgus (kasutades *concerto grosso* žanrit, jätab Tamberg kõrvale vormid, mis vanades *concerto grosso*'des olid tüüpilised, nende asemel näeme klassikalisi vorme: esimeses osas sonaadivorm, viimases rondoosonaat) ja temaatilise materjali reljeefsus, mis on võimaldanud ideelise üldistuse orgaaniliselt seostada ereda kujundikonkreetsusega.

Esimese osa — *Allegro moderato* — algus meenutab XVII—XVIII sajandil levinud *entrada*-tüüpi sissejuhatust, fanfaarlik trompetisignaali otsikuti kuulutaks eesriide avanemist ja etenduse algust. (Selliseid signaallikke trompetiteemasid kohtame peaaegu kõigis Tambergi hilisemates orkestriteostes.)

Hoogne, sihikindel edasirühkimine peateemas määrab kogu osa, õieti terve teose iseloomu. Intensiivne tunglevus tingib juhttoonide rohkuse meloodias. Kõrvalteema lüürilisem karakter ei vähenda oluliselt peateema laengut, liikumise aktiivsus säilib osa algusest lõpuni.

Keskimeses osas — *Adagio's* — valitsevad lüürilised kujundid; see on helge, optimistlik lüürika ilma tumedamate toonideta, kurbusevarjunditeta. Osa algab üsna rahulikult, keelpillide foonil kõlavad laulvad fraasid algul flöödilt, siis saksofonilt.

See rahulikkus on aga näiline, esimese osa intensiivne edasipürgimine ei puudu ka siit. Säilib sisemine aktiivsus, mis alguse *adagio* elav-tujukaks valiks kasvatab.

Repriisi hääbuv lõpp ei jäta muljet vaibumisest, aimatav on suur jõud, mis hetkelises vaikuses ootab plahvatuslikku vallapäsemist. See tulebki.

Viimase osa — *Allegro molto quasi toccata* — algustaktist läheb lahti aktiivne kaheksandikliikumine, esimeses osas kuulnud eluvus ja liikumisrõõm muutuvad siin lausa ohjeldamatuks. Niisugust liikumise kergust

³ Г. Свиридов. Молодые композиторы Эстонской ССР. — «Советская музыка» 1957, № 10.

ja hoogu me varasemast eesti muusikast ei leia. Katkematu, motoorne (kuid mitte monotoonne) klaveripartii annab osale tokaataliku iseloomu.

See on otsekui pilt tormakast kihutamisest, täis pulbitsevat elurõõmu. Peale klaveri on soolopillidest siin tähtsamal kohal veel trompet, mille pidurdamatult hoogne *staccato* osa karakteri ilmekalt esile toob.

Veidi enne lõppu löikub sellesse liikumisse meenutus teisest osast, mõjudes omamoodi deklaratsioonina (*fortissimo, Adagio appassionato*), kogu teose koodana. See, mis edasi tuleb, on täpp «i» peale: eelnev liikumishoog on saanud veel lisamärkuse *Prestissimo possibile* ja kihutab nõnda võiduka lõpu poole.

Arvustustes on vihjatud Prokofjevi ja Sostakovitši mõjudele «Concerto grossos». See on ka üsna loomulik, olid ju Prokofjevi ja Sostakovitši teosed tollal meie noortele heliloojatele palju kättesaadavamad kui muu kaasaegne helilooming. «Concerto grossos» on need mõjutused siiski olnud eelkõige helilooja enda mõtte äratajaiks ega ole viinud otsesele jälgendamisele. Üleliidulises kriitikas on esile toodud ka Tambergi «Concerto grosso» eestilikkust. Otseselt rahvaviisilähedast temaatilist materjali leiame esimesest ja viimasest osast, rahvuslikkus on veel enam aga psüühilist laadi, helilooja mõtlemises avalduv.

Mõningaid häbelikke ülestähendusi . . .

SEOSES «CONCERTO GROSSOGA» JA ÜLDSE ENDA LOOMINGUGA

EINO TAMBERG

Tegelikult polnud mul kavatsust kirjutada nimelt «Concerto grossot». Tahtsin kirjutada lihtsalt kontserti. Ja kuna meie sümfooniaorkestris olid tol ajal väga tugevad puhkpillimängijad, siis otsustasin kasutada tervet puhkpilliansamblit. Mõnede kõlaliste ja rütmiliste teravuste saavutamiseks lisasin veel klaveri ja löökpillid. Pealkiri aga kippus tulema väga lohisev: Kontsert viiele puhkpillile, klaverile, löökpillidele ja keelpilliorkestrile. Siis meenus, et vanasti nimetati ansamblikontserti *concerto grosso*'ks. See kõlas kaunilt, ja kuna nõukogude muusikas seda seni polnud kasutatud, siis ka värskest. Nii oligi pealkiri leitud (õnnestunud või ebaõnnestunud nimeetus pole teose saatusele sugugi nii tähtsusetu, kui võiks arvata). Pealkiri omas tõenäoliselt ka mingit tagasimõju teose stiilile: pöörasin rohkem tähelepanu neoklassitsistlikele võtetele, eriti I osa peapartiiis. Vana žanri uendamiseks polnud mul siiski mingit asja. Kirjutasin lihtsalt niisugust muusikat, milleks mul tol hetkel vajadus oli. Kui aga muusikateadlased hakkasid pärast kirjutama unustusehõlma vajunud vormi julgust taaselustamisest ja selle käsitlemise novaatorlikkusest, siis oma tookordse suure edevuse tõttu (mis tõenäoliselt praegugi kadunud pole) ei hakanud neile vastu vaidlema. Kui uhke on ikka olla novaator! Ei kirjutanud teadlikult ka mingit «kaasaegse nooruse portreed». Lahendasin lihtsalt paljusid tehnilisi, kõlalisi, rütmilisi ja vormiprobleeme. Kui see muusika aga mingil määral toleagegset noorust peegeldas, siis lihtsalt selle tunde ja mõttelaadi tõttu, mis mul tookord oli.

Oma häbiks pean tunnistama, et muusikat luues pole ma kunagi sisulisi probleeme lahendanud (lavamuusika puhul psühholoogilisi siiski küll). Olen ainult püüdnud oma kujutlusmaailmale nii täpse ja publikut aktiveeriva vormi anda, kui parajasti suudan. Ja õigupoolest ei teagi, mida muusikas sisuks pidada (kui seda mitte süžeeaga segamini ajada). Ja tean täna hoopis vähem kui 25 aastat tagasi.

Praegu tundub mulle, et ühe helilooja kirjutatud muusikateose sisu moodustab tegelikult kõik tema poolt kogu elu jooksul kogetu ja läbielatu; inimesed, kellega ta on kohtunud, raamatud, mida lugenud; maalid, teatrietendused ja filmid, loodus ja linn . . . ja sellest kõigest väljakasvanud sotsiaalsed, eetilised ja esteetilised tõekspidamised . . . Ja loomulikult muusika. Muusika, mis ta ümber kõlab, muusika, mida ta on uurinud, mida ta armastab või mis on talle ebameeldiv, nii et ta oma loominguga selle vastu protesteerida tahaks. Alateadvus toob nähtavasti kogu selle ladestunud emotsionaalse ja vaimse kogemuse hulgast esile kord rohkem üht, kord teist laadi materjali. Ei teagi täpselt, mis alateadvust parajasti suunab — mingi juhuslik sündmus, päikesepaisteline ilm, viisikatkend, mida öhtusel jalutuskäigul mõnest aknast kuuleme. Muidugi saab alateadvust ka suunata. Mõne konkreetse süžee, mõne sisemise või väljastpoolt tuleva tellimuse tõttu võib kunstnik esile kutsuda vajalikke emotsioone. Sageli see õnnestubki. Aga ta saab esile kutsuda ainult seda, mis temas olemas on. Muidugi ainult juhul, kui tal annet on. Ja olenevalt sellest, milline on ande laad, seda annet mõjutava temperamendi ja mõistuse tasakaal või tasakaalutus. Sest ande puudumisel või liiga väikese ande puhul on kogu eelnev (vähemalt loomingu aspektist) tarbetu. Igal muusikul on oma instrument, mille kaudu ta ennast väljendab. Helilooja instrument on ta ise, tema isiksus. Ta mängib enda peal ja endaga. Nii nagu on olemas stradivaariusi ja vabrikuviuleid, nii on ka erineva mõju- ja kõlajõuga heliloojaisiksusi. On lootusetu püüda kirjutada eriti hästi või eriti halvasti, sügavmõttelisemalt või röömsameelsemalt, kui sisemiselt ollakse. Helilooja võib sügavmõttelisust ja sisukust ainult imiteerida, aga õige publik tunneb selle kohe ära.

Kui helilooja räägib oma suurest ja sügavmõttelisest tööst teose sisu kallal, siis tõenäoliselt sellepärast, et nii on kombeks, või sellepärast, et enda töö ümber romantilist oreooli luua. Tegelikult aga teeb ta pingutavat, väsitavat ja enamasti ka röömsalt erutavat tehnilist tööd.

Kui nüüd veel «Concerto grosso» juurde tagasi tulla ja sellele eesti muusika tänaselt (ja julgen häbenemata öelda — kõrgelt) tasandilt tagasi vaadata, siis on selles palju lõike, mille pärast oleks vaja tõsiselt häbeneda. On banaalsust, venivust ja muidki puudusi. Aga üsna noore inimese teosena (nagu paljude heliloojate noorpõlveteosed, meenutagem kas või Heino Elleri «Koitu» või Jaan Räätsa Kontserti kammerorkestrile) omab ta sellist siirust ja enesestmõistetavust, mida hiljem enam korrata pole suutnud. Ja oma ajastule oli ta tookord tähtsam kui minu praegused palju väiksemate puudustega teosed tänase päeva jaoks. Sest täna on meile tähtsad meie muusika suunda kujundavad Raimo Kangro, Lepo Sumera ja veel paljude teiste noorte heliloojate tööd.





Kui Bach XVIII ja XIX sajandi vahetusel uuesti avastati, kõlas hinnang: «Albrecht Dürer muusikas». Tajuti seoseid millegi kauega minevikust, selle kunsti vanameisterlikkuses ja tema looja usujõus nähti midagi keskaegset. Willibald Gurlitti ettekandega («Bach oma ajas ja tänapäevas») luuakse meile pilt õigeusklikust luterlasest, kes oma vaimuliku- ja kunstnikuolemusega oli tõepoolest veel juuripidi kinni keskaegses *ordo*-maailmas. Selle kontseptsiooni täienduseks käsitlegem sama mõtet siinkohal teisest vaatenurgast. Me esitame küsimuse Bachi seostest keskaja muusikaga, pidades silmas konkreetselt muusikalisi suhteid.

XIX sajandi Bachi-käsitlus imetles eelkõige tema kui loovisiksuse irrutatust oma ajast. Bach seisab moodsa muusika lävel, silmad suunatud siit keskaega. Nii nähti temas üha enam valgustusaja vastaspoolust, salajast gootikut, kes nagu mingi ime tõttu ulatub küll puudutama meie aega, kehastades seejuures ometi olemuslikult täiesti erinevat maailma. 1908. aastast pärineb Albert Schweitzeri lapidaarne ütlemine: «Bach on lõpp — kõik teed suubuvad temasse, temast ei lähtu mitte midagi.» — Võõrapärased, möödanikku viitavaid jooni rõhutas ka hilisem barokist lähtuv uurimine. Kui epohhid selgepiirilisel eraldati, haigutas baroki ja uue aja vahel kuristik. Kuigi

seisukohad 1750. aasta paiku toimunud «muusikalise katastroofi» suhtes varasematega võrreldes järk-järgult muutusid, jäi Bachi ilming pöördumatult kuskile eemale seisma, nagu mineviku poole, ajaloo voogude aina veeredes temast mööda.

Gootikat ennast oleme viimastel aastakümnetel hakanud nägema ja mõistma hoopis teisiti kui varemalt. Keskaeg ei mähku enam müütilisse hämarusse. Ka palju tema muusikast on meile omane ja kõrgelt hinnatud. Mõistega «muusikaline gootika» seostub nüüd konkreetne ettekujutus, nagu ka «vanade madalmaalastega», nagu itaalia, saksa ja inglise heliloominguga, mis on andnud oma panuse Euroopa muusikakunsti tervikusse. Juhtivad suurmehed on saanud hoomatavaks, nii *Notre Dame*'i kantor Perotinus või Kölni Franco, Philippe de Vitry ja Guillaume de Machaut, Francesco Landini ja *trecentomeistrid* Dunstable, Dufay ja Ockeghem. Laias laastus on enam-vähem paikapidav ülevaade olemas, siin-seal teada ka hulk üksikfakte. Teemat «Bach ja keskaja muusika» võib nüüd käsitleda juba uutal alustel; ajapikku kogunenud tõdemused lausa nõuavad niisugust katset, isegi kui teatav risk siinjuures ilmselt jääb.

Kõigepealt näib mõlemale, nii Bachi-
le kui ka keskajale ühine olevat religioosse mõtte tingimatu ülemvõim. Kuid selles polnud keskaeg kaugeltki ühenäoline tervik. Mõelgem ilmalikult häälestatud neljateistkümnendale sajandile, kui ka teistele, mõneti valgustuslike helkidega vastandvooludele ja niisugustele, mis soosisid islamist või antiigist ülevõetud täiesti kristluseväliseid lisan-deid. Pilt muutus pidevalt. Tungleva usu- ja loomejõu perioodide kõrval leiame laoseaegu, loominguiliste tippsaavutustele järgneb epigoonlus ja tardumus doktriinidesse. Millise muusikalise epoh-

St Pölteni toomkiriku orel. Umberehituse järel on (tõenäoliselt) Johann Ignaz Egedacheri tehtud orelist (1722) säilinud vaid prospekt kujur Peter Widerinilt ja kunstisler Hippolyt Wallenburgilt (lk 36).

Johann Jakob Ihle. J. S. Bach Kötheni kapellmeistrina. Oli, ca 1720. Portreel kujutatud isiku identsus J. S. Bachiga seni kindlalt tõestamata. Põhjalikud pooldavad ekspertiisid C. Freyselt ja H. Besselerilt (ka oftalmoloogilisi tõendusi arvestades), tänini aga ka rohkesti kriitikat (lk 37).

higa keskajal on Bach üldse ühendatav? Selle sõlmküsimuse lahendusest sõltub kõik muu. Asjast pilti luua on ju võimalik ainult juhul, kui on selge, missuguseid elemente Bachi muusikas saab keskaegsetega veenvalt seostada. Millised Bachi erijooned on meie kaasajale ja XIX sajandile nii võõrad, et keskaeg saaks siia tõepoolest selgust tuua?

Kirikumuusika domineerimises üksi me veel pidepunkti ei leia. Puhtakujulisi kirikumuusikuid, olgu siis ametilt või kalduvuselt, leidis XVII ja XVIII sajandil samavõrd kui hiljemgi. Kuid Bachi puhul ilmub erijoon, mida on küll ammu märgatud, kuid mis on jäänud tegelikult seletamatuks, see on profaanse ja religioosse muusika vahetatavus, mis põhineb kummagi helikeele täielikul identsusel. Selle nähtuse paljukäsitletud tunnus on niinimetatud *parodia meethod*: ilmaliku teose kohandamine vaimulikuks ainuüksi teksti muutmise teel. Kompositsioonitehnilised ümbertegemised võivad sellega kaasneda, pole aga olulise tähtsusega. Üldjuhul piisab uuest tekstist, et profaanpalast kirikumuusika teha. Ka teistpidine moodus oleks mõeldav, st kiriklikust teosest profaanpalaks, ehkki Bachi puhul pole veel teada ühtki niisugust kindlalt tõestatud juhust. Kuid olgu ette rutates mainitud, et keskajal tuleb vaimuliku teose ilmalikustamist ette.¹

Aga me ei saa siin peatuda üksikprobleemide juures. Oluline on ainult meetodi põhimõtteline külg: kiriku- ja ilmaliku muusika äravahetamine kummagi täieliku tehnilise samasuse tõttu. Siin ongi see, mis Bachi loomepraktikas nii erutav, mis jääb XIX ja XX sajandile arusaamatuks. Ei Beethoven ega

¹ Nikolaus Harnoncourt annab oma loengute ja artiklite kogumikus «Muusikaline dialoog» («Der musikalische Dialog.» Salzburg u. Wien, 1984) Bachi paroodiametodile veenva seletuse. Paroodia, st hilisema, eranditult vaimuliku versiooni esmaesitus järgneb tal algversiooni, ilmaliku omale silmatorkavalt lühikese ajavahemiku järel. Mõlema tekstid pärinevad tavaliselt samalt autorilt ja on teadlikult ning hoolikalt rööbiti üles ehitatud. Teksti ja muusika seosed on paroodias oluliselt rikkamad. Algversioon sündis enamasti tellituna konkreetseks pidujuhuks. Vaevalt Bachile meeldis oma meistrisulge vaid ühepäevateosele kulutada. Vaimuliku versiooni ootasid kaugel avaramad kasutusvõimalused. Niisiis — arvata-vasti Bach kavandas, toetudes kummalegi tekstile, mõlemad versioonid ühtaegu, algversiooni pigem eel-, paroodia põhitööna. *Toim.*

Bruckner, ei Liszt, Mendelssohn ega nende järeltulijad poleks sellega hakkama saanud. Kontsert, ooper ja kammermuusika olid maailmad omaette, neile vastandus vaimulik muusika oma täiesti erineva iseloomu või vähemalt taotletud kirikliku stiiliga. Liiguti eri sfäärides. Ülemineku ühest teise pelga teksti muutuse kaudu oleks taunitud maitse- ja stiilivääratuseks. Kuid Bachi aeg tegi niimelt nii; ta võis seda endale lubada, kuna kogu muusikas valitses ühtne tervikstiil. Siit leiamegi võtme nende nähtuste mõistmiseks. Seega tuleb uurida, kuidas olid ses suhtes lood keskaja muusikas.

Kui heita pilk üle vanema polüfoonilise muusika epochide, näeme, et paroodiat kasutatavat ühtset tervikstiili esineb väga harva. Ka keskajast teame vaid erandjuhte. Kui paroodiat ikkagi rakendatakse, siis igatahes üllatavalt selges vormis. Üks paroodialiik, mis juba ammust ajast on oma ulatuse ja eripäraga köitnud uurijate tähelepanu, ilmub XIII sajandi esimesel kolmandikul, st gotikas. Tollel ajal arendas Pariisi *Notre Dame*'i kantor Perotinus liturgia raamides *organum*'i mitmehäälseks kõrgtasemel kunstiks. Sellest põhižanrist hargnes nüüd välja tulevikku vallutav motett. Kiriku rüpes ladinakeelse vaimuliku teosena väljakujunenud motetile ilmub peagi ilmalik prantsuskeelne paariline, ja need mõlemad harud lähevad nüüd parodeerides üksteiseks üle, teineteist vastastikku viljastades ja võimendades. *Notre Dame*'i ajastu motetikunst rajaneb seega ühtsel, ilmalikku ja vaimulikkude hõlmaval muusikal. Üksikteosed on enamasti väiksemõõdulised ja lauluvormile truud. Kui² küsimus pole siin mitte ulatuses, vaid suunitluses. Otsustavat tähtsust omab fakt, et *Notre Dame*'i motett oli umbes 1200.—1250. aastatel paroodiametodit rakendav ühtne tervikstiil.

Siin ongi käes vist tõeline paralleel Bachi loometehnikaga, ja veel selline, milles sageli leiame isegi vaidlusalust parodeerimist vaimulikkude ilmalikkudeks. Teist sama selgetes suhetes vastandite ühtsust ei ole enam nii lihtne avastada. Selleks tuleb hüpata rohkem kui kahe sajandi võrra meile lähemale, st pikemast ajavahemikust üle kui see, mis meid endid Bachist eraldab. Alles XV sajan-

dil pörkame jälle nähtustele, mida saaks eespool mainituteга võrrelda. Möiste «paroodia» all mõeldi mitmehäälses muusikas algselt üht madalmaade missa-kompositsiooni meetodit: märgati nimelt, et kuni Orlando di Lassoni oli missa aluseks mingi ilmalik teos ja et vaadeldav missatsükkel oli üle võtnud mõne madrigali või šansooni kogu motiivistiku. See parodeerimismeetod sai alguse XV sajandi esimesel poolel. Nagu Federico Ghisi hiljuti tõestas, kirjutas juba Nicolaus Zacharie, kes 1420. aastal sai paavstikapelli liikmeks, selliseid ordinaariumipalu. Sedakaudu me leiame end juba madalmaade meistri Dufay kompositsiooni-tehnika vahetus naabruses. Veetnud varajase loomeea Itaalias, sai Dufay 1428. aastal paavstikapelli liikmeks ja lõi neil aastail teedrajavate teostega aluse uuele missatraditsioonile.

Dufay 1430. aastatel loodud teoste märkimisväärsim tunnus on küllap kõigi žanrite meloodiakeele ühtsus. Nii ilmalikus kui ka vaimulikus muusikas valitsevad samad kaunistusvõtted, sama motiivistik, samad rütmid. Pole erandnähtus, et mingi šansoon ilmub mõnes teises käsikirjas uuesti välja, vaimulik tekst all. Missadesse nopiti rahvalaule, mis seal ilmusid tsitaadina või *cantus firmus*'ena tenoris, aga ka kolmehäälsed laule, mida paroodiameetodil töödeldi. Dufay enda loomingus pole seni küll suudetud tõestada sellise missatsükli olemasolu, kuid vanamadalmaade šansoonmissale on kindlasti tema aluse pannud. Mainitud meetod püsis traditsioonina läbi kogu XV ja XVI sajandi (eelnevatel aegadel tõrjusid *Notre Dame*'i eepohhi stiiliühtsuse muutunud olud peagi välja). Kõige olulisemaks tuleb pidada uue stiiliühtsuse väljakujunemist, mis nüüd omakorda haaras endasse nii ilmaliku kui ka vaimuliku muusikaloomingu. Dufay'l kohtame seda 1430. aastate paiku; otseseks tulemuseks oli vanamadalmaade šansoonmissa kompositsioonitehnika.

Notre Dame'i motett ja vanamadalmaade šansoonmissa esindavad niisiis vaimuliku ja ilmaliku muusikakeele samasusest tulenevat tervikstiili ühtsust. Meenutagem, et ka Bachi vaimulikes teostes on sageli laitvalt mainitud pro-

faanset joont, nimelt ooperlikkust. Palestrina-stiili spetsialisti Carl Winterfeldi jaoks oli dramaatilisus Bachi muusikas häiriv ja mittekirikupärane. Kuigi me ei nõustu tema hinnanguga, toetus see õigele tähelepanekule: kui Bachi kunstile läheneda eelnenuga, XVII sajandiga võrreldes, tundub uus olevat kõigepealt selle muusika kaasakiskuv, laenguline jõud. See kujutus ennekogematust maailmale avatusest tuletab meelde, kuidas kord XV sajandil Dufay muusika noorusvärskena ellu astus ja veel kaks sajandit varem ilmub *Notre Dame*'i meistri Perotinuse motettide tantsust tiivustatud polüfoonia.

Nii märkame ajavahemikele vaatamata neis kolmes eepohhis teatavat sarnasust. Kolm korda võisime jälgida paroodiat rakendavat ühtset tervikstiili. Kõigil kolmel juhul võlgnes uus helikeel oma veenmisjõu eest tänu ilmalikule algollusele: Perotinuse puhul tantsule, Dufay puhul laulukunstile, Bachi juures instrumentaalmuusikale ja ooperile. Kuid leidub veel üks ühine tunnus: Bachi ajastule peeti ammusest ajast iseloomulikuks nähtust, mida üks prantsuse noorema põlve vaateleja on püüdnud piiritleda väljendiga «*style d'une teneur*». Pidades silmas Rameau—Bachi—Händeli generatsiooni, mõtles ta selle all nende teoste ühtset kulgemist. Iga pala pirdub ühe tonaalsuse, ühe rütmi, ühe tunde, sageli ka ainsa teemaga. See annab muusikale iseloomuliku kõigutamata ja sisemise rahu. Ta puhkeb ja kasvab nagu iseenesest, ta kulgeb. Kummalisel kombel puudub ikka veel termin selle üldtuntud ilmingu jaoks. Kõige olulisemat saab ehk tähistada sõnaga «*kulgemisühtsus*». Ja meil ongi käes Bachi põlvkonna peamine loomevõte. Selle julge, äärmiselt järjekindel rakendamine on samal ajal Bachi isikliku stiili karakterne joon.

Niisugune ühtne kulg ei olnud keskaja muusikale võõras, ta esineb aga ainult kahel eespool vaadeldud ajastul: *Notre Dame*'i eepohhil ja XV sajandil. Ammutuntud on niinimetatud modaalse rütmika fenomen, millest kõnelevad XIII sajandi kirjanikud. *Notre Dame*'i ajastule lähedaste muusikute jaoks kehtis kuus rütmivormelit, *modus*'t, mis järjekorras nummerdati. Need olid mote-

ti kuus erinevat põhirütmi. Kuna kord valitud *modus*'est peeti igas teoses lõpuni kinni, valitses 1200.—1230. aastatel lausa klassikalise ilmega kulgemisühtsus. XV sajandil astus rütmi asemele uue domineeriva alusjõuna kooskõla. Innustatud inglise muusikast, tõi Dufay 1420. aastate lõpul sisse heakõla niinimetatud *fauxbourdon*'ina, milles ülemhääle kahendamise kaudu alamkvardis sündis lausa sekstakordide jada, kvint-oktavkõlaga iga fraasirea alguses ja lõpus. Selle eriskummalise kompositsioonitehnika skemaatilisust saab omaks võtta vaid kulgemisühtsuse liigina, mida ajastu vaim ilmselt nõudis. Sellega on seletatav ka *fauxbourdon*'i tormiline menu umbes 1430. ja 1450. aastate vahel. Tookord kasteti kogu polüfoonia nii põhjalikult *fauxbourdon*'i heakõladesse, et Dufay meetod hiljem kompositsioonitehnikas lausa murrangu esile kutsus. Nii sündis madalmaalaste muusika ja nende eufooniline kontrapunkt. Detailsema käsitlusena nimetaksin oma raamatut «Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik», mis nüüd ilmub Breitkopf & Härteli kirjastuses. (Ilmus 1950 — *Toim.*)

Dufay küpseis neljahäälseis teostes uhkav polüfoonia võimas voog on üks peamisi elamusallikaid muusikaajaloos. Olgugi see kunst oma olemuselt vokaalne ja koorikõlaga, meenutab ta oma algolemuses Bachi kontrapunktilist rikkust. Mõlemal juhul jätab nii suurejoonelise, lõppematult tulvava mulje just see omal jõul arenev, nagu inimese kaasabita voolama hakanud muusika. Kulgemisühtsus, *fauxbourdon*'i puhul veel skemaatiline meetod on siin ülendunud muusikalise vormikujunduse printsiibiks. Üsna samasugusel viisil nägime seda juba kaks sajandit varem *Notre Dame*'i epohhil. Ka tolle muusika mõju peitub tema ammendamatus külluses, seda eriti Perotinuse võimukalt laiahaardelistes kolme- ja neljahäälsetes *organum*'ites. Erinevus on peamiselt selles, et gootika ajastul valitses kõike rütmi ürgne vägi, mille Dufay'l nüüd asendas kõlade vaba kulg. Bachi muusika näib jälle seisvat rütmi märgi all. Aga olgu selle mõju nii lummas kui tahes, siin rütmiteiste vahendite kõrval siiski vaid teenib «afekti», mis hakkab siitpeale mä-

rama muusikateose kujundust.

Nii näitab kolme epohhi võrdlus väga selgesti nii seda, mis ühine, kui ka selle igakordset eripära. Perotinusel valitseb kulgemisühtsust rütm, Dufay'l kõlade voog, Bachi afekti väljendus.

Niisiis leidub keskaja muusikas paralleele, mis heidavad mõistatuslikule Bachi fenomenis uut valgust. XIX sajandile arusaamatu ning tänapäevani diskuteeritav paroodiametod oli XII ja XV sajandil kindlalt juurdunud loomevõtte, mida võimaldas tollal käibinud stiiliühtsus. Bachi muusikas tänapäeval esmajoones imetletavat kulgemisühtsuse suurejoonelisust kinnitavad sugulasnähud Dufay'l ja Perotinusel. Kuid keskaeg ei paku meile mitte ainult Bachiga võrreldavaid üksikisiksusi, vaid ka vastavuses olevaid ajaloolisi seoseid. Just tänu sajanditepikkusele distant-sile on tolleaegsed sündmused meil peaaegu käegakatsutavalt silme ees. Eristame piire üksikute epohhide vahel ja näeme nende järgnevust. Peagi

J. S. Bachi portreed laiemaks levitamiseks, autorid: August Kluge, Leipzig, 1843; Heinrich E. von Winter, München, 1816; anonüümne litograafia, tõenäoliselt Leipzig, 1825.



taipame, mis seesmiselt kokku kuulub, kuskohal vasttärgranud jõud hakkavad arengukäiku suunama teistele rõõbastele.

Nii hea ülevaatlikkuse puhul kerkib küsimus, millisel positsioonil asuvad need kaks praegu vaadeldud muusikut oma ajastu kogupildis. Kuna Dufay ja Perotinus kunst Bachi loominguga teatavasis fundamentaalseis joontes ühtib, ei saa see küsimus jätta meid ükskõikseks.

XIII sajandi Pariisi muusikud tundsid end Perotinususe pärijatena. Ta oli tuntud nimi, teda ülistati kui suurmeisterit ja teati täpselt, mida *Notre Dame* temale võlgnes. Tänapäeval tõestavad rohked käsikirjad, et meister Perotinus tõepoolest avas epohhi, mida me nüüd nimetame muusikaliseks gootikaks. Tema rajas alusmüürid, millele kahe sajandi kestel kerkis omapärase ja julge polüfoonia hoone. Ja näib, et Dufay asub ühe hilisema ajastu suhtes üsnagi sarnasel positsioonil. Kui 1830. aastate paiku toodi unustusest välja madalmaalaste muusika, seisis Dufay nimi algusest peale esikohal. R. G. Kiesewetteri muusikaajaloos juhatab «Dufay epohh» sisse XV sajandi. See sai peagi üldtuntuks

«esimese Madalmaade kooli» nime all. Vahepeal on kogupilt uute avastuste tõttu küll põhjalikult muutunud, aga praegugi peame möönma, et tähtsaim moment on õigesti tabatud. Madalmaade muusika algab Dufayst. Ta oli teerajaja ja vundamendipanija, kelle pärandit põlvest põlve edasi kanti. Nagu Perotinus gootika algpunktis, seisab Dufay Madalmaade ajastu lähtel.

Nüüd huvitab meid selle nähtuse olemus. Mida me Dufay epohhil ja hiljem XV sajandil vaatlesime, oli ilmselt erinev algusaeg oma spetsiifiliste tunnustega, mida ei leidu kuskil mujal, sügavusest lähtunud murrangulise teisene mis eeg. Nii elu kui ka looming saavad senisest erineva eesmärgi. Uus algimpulss vallandab kord jälle olemise kujundavad jõud. Võiks kasutada kreeka tüve *ἀρχή*, kui arhailisuse mõistega poleks seotud ettekujutus rangest, abstraktsest, teatavas mõttes eluvöörast kunstist. Meie «algusaeg» on just selle vastand. See on ülima elutunde puhang, vahenditus, piiritu küllus, kõigi vägede koondamine ühe enneolematu maailma vallutamiseks. Ja üks usk on, mis neid energiad ohjeldab ja neile eesmärgi annab. Selle tähise all järjestub kõik ja iga asi leiab oma väärilise koha. Tulvav eluküllus korraldub kaunit liigendatud tervikuis. Siinkohal omandab keskaegne *ordo*-mõiste ka muusika jaoks tähenduse. See on nüüd kunstimaailma kaunit liigendatud, tõeluse järgi vormitud tervik. Nii sünnibki «ühtne tervikstiil», mis tungib läbi olemise kõigi sfääride, ja «kulgemisühtsus», mille abil igast teosest saab terviku sümbol.

Notre Dame'i epohh oli kahtlemata algusaeg. Siis vermiti meloodiakeel ja polüfooniline tehnika, mis olid aluseks XIII ja XIV sajandi muusikale. Sama selgeid seoseid näeme Madalmaade ajastus, mille vokaalpolüfooniline meloodika ja eufooniline kontrapunkt pärinevad Dufay epohhist. Mõlemal korral seisab tee algul suurmeister, kelle loomingut iseloomustavad «ühtne tervikstiil» ja «kulgemisühtsus». Ja just need ajaloo harva esinevad jooned ilmuvad Bachi juures uuesti. Ei saa mööda küsimusest, kas ka nende ajaloolised positsioonid olid sarnased? Seisis Bach viimati algusajas? On ta äkki saksa muusika epohhi looja, selle müütiline algkaju, täiesti samas



mõttes nagu Dufay madalmaade muusikas ja Perotinus gootikas?

See on pöördeline perspektiiv, harjumatu ja valitsevate arusaamadega vaevalt seostatav. Sest «barokkmeistrina» nähti Bachi samavõrd mineviku haardes kinni olevat nagu varem «salajast gootikut». Tema tipp oli viimne, ta oli lõpp! Ei mingit algust. Kuid kas see harjumuslik kujund tõlgendab tõepoolest ainult fakte? Kas need faktid on vääramatud või räägivad siin eelarvamused kaasa? Üks väga kaalukas argument tahapoolet vaatava Bachi vastu on tema muusika hõõgav elu. Kuidas saab nii tänapäevameelne, nii aktuaalne kunst pärineda heliloojalt, kes vaatas vaid taha? Kuidas saaks üldse ette kujutada oma ajale vastandatud, mingi isoleeritud fantaasiamaailma eraldatusest sündinud loomingut? Kuid poolt ja vastu argumentide kaalumise ei aita küsimust lahendada. Oluline on leida kinnitavaid tõendeid. Bachi muusikas peaks leiduma elemente, mis kas siis viitavad tulevikku või mõjutavad tõepoolest muusika arengut. *Notre Dame*'i epos Perotinusega või siis Dufay varase Madalmaade ajastu polüfoonia teevad algusaja iseloomulike tunnuste olemuse meile tunnetatavaks. Kõige esmalt on ilmne, et algusaeg hoopiski ei vaata üksisilmi ettepoole ega heida revolutsioonilisel viisil kõiki traditsioone kõrvale, et siis radikaalsete sammude abil ainult uut maksma panna. Pigemini on mõlemal juhul keskne uue ja vana süntees. Nii Perotinusel kui ka Dufayl toetuvad kunstilised kõrgtulemused olulises osas traditsioonile, mille rikkustest nad viimastena osa saavad.

Kuid traditsioon vormitakse ja valatakse ümber teatavate fundamentaalsete uute algete najal, mis käänduvad nüüd hoopis uude kaarde. Juba otseselt järgnev põlvkond haarab veel vaid seda uut, nii et sel ajal traditsioonipärandid tunduvalt kahaneb. Uuendused hakkavad määrama kogu tulevikku ja neid kujundatakse samas vaimus edasi. Võime sellist eposhi vahetumise dünaamikat jälgida väga selgelt XIII sajandil ja hiljem Dufay puhul. Mõlemal korral oli määrava tähtsusega vana ja uue süntees ning sellega seotud suunamuutus. Traditsiooni rikkusi ja ainulaadset kunstilist suurust leiame veelgi ülevamalt

uuesti Bachil. Kuid küsimus on, kas Bachil esineb ka algusajale omaseid fundamentaalseid uusalgeid?

Mida need uued alged endast kujutavad, ka sellele annab keskaeg vastuse. Uus nimelt ei sünni igakülgset läbimõeldud ja -katsetatud valmis süsteemina. See tuleb kergeil varbail, mängeldes, improvisatsioonina. Äkki on ta olemas. Ta leiab kõlapinna, teda vormitakse nii ja teisiti, katsetatakse. Üldisest vaimustusest kantuna ta nüüd aina avardab oma mõju ajaloole. Nii võikski kujutada *Notre Dame*'i *organum*'ist lähtunud moteti saamislugu. Ei saa isegi kindlalt tõestada, et just Perotinus oli ta loojaks, ehkki see on väga tõenäoline. Paremini tunneme Dufay *fauxbourdon*-teoseid, nad tõid 1430. aastate paiku mandri polüfooniassa heakõla, mis leidis seal sama innukat poolehoidu. Mõlemal eespool mainitud juhul ilmnes uendus ainult meetodi ühes osas, mille traditsioonilises vormimaailmas oli vaid tühine koht. Aga just see osake levis, muutus meeliskujundiks, et lõpuks tõrjuda vana välja või selle üle täiesti võimust võtta. Nii peaks ka Bachi puhul mõeldavaid uusalgeid otsima mitte pärimuse najal loodud suurteostest, vaid hoopis



ääremailt. Nad ilmuvad loomeprotsessi killuna, osanähtusena, mis koguloomingus mängides vaid kõrvalist rolli, juba osutavad tulevikku.

Kuna siin pole võimalik tuua muusikalist tõestusmaterjali, olgu viidatud vaid kahe teose samaaegsele ilmumisele ja selle mõjule. Thüringis 1950 avaldatud Bachi juubeliväljaandes on artikkel «Bachi kõrgaeg Weimaris», mis püüab ajavahemikule 1714—1717 iseloomulikke uusalgeid nähtavale tuua. Lähtekohaks oli siinjuures veendumus, et Bachi Weimari-aegset kirikumuusikat ei tule käsitleda pelga eelastmena hilisemale Leipzigi perioodile, vaid omaette maailmana, milles kehtivad täiesti erinevad jõusuhted ja eesmärgid. Usutavasti tunnetas noor helilooja siis kooskõla oma ajaga, sest tema oreliteostes ja kirikukantaatides väljenduvad toorkordse generatsiooni üldised pürgimused äärmiselt isikupäraselt ja erakordse veenvusega. Otsides Bachil tulevikku vaatavaid uusalgeid, tuleb pilk suunata eelkõige kolmekümneaastase geeniusel murrangulisele Weimari perioodile.

Juba Philipp Spitta nägi Weimari kantaatide raskuskeset mitte niivõrd koorides, kui just soolonombrites ja duettides. Neist paistavad omakorda silma osad, kus Salomo Francki luule mingi tundelisiintiimse meeleoluga eriti õhutas meistri fantaasiat. 1715. aasta suurte saavutuste tuumik on nendes aariates,

mis on loodud seniolematu ekspressiivse meloodika võluväl. Siin avab end hingekeele muusikaline maailm, mis kuulub juba järgmisesse sajandisse. Sissejuhatus kantaadile nr 161 «Komm, du süße Todesstunde» («Tule, sulnis surmatund»), aldisoolo kahe flöödi saatel, on tulevaste tundeliste ohkemotiivide ettekuulutus. Samast meloodikast vormub flöödi ja *viola d'amore*'iga sopranaaria «Stein, der über alle Schätze...» («Kivi, kõigist aardeist kallim») kantaadist nr 152 «Tritt auf die Glaubensbahn» («Asu usuteele»). Et garanteerida õiget esitust, märgistas Bach neis palades fraseerimise kaarte abil. Ta tegi seda ka kolmandas sellesarnases teoses, oboe ja keelpillidega sopranaarias «Letzte Stunde, brich herein» («Viimne tund, oh saabu juba»), mis unenäotähtlase lummapildina on lükitud ülestõusmispühade kantaadisse nr 31 «Der Himmel lacht, die Erde jubiliert» («Taevas naerab, hõiskab maa»). Kõik need kolm aariat on loodud 1715, Bachi kolmekümnendal eluaastal. Ja nendega oligi olulisemates joontes vormitud tundelisekspressiivne meloodika, mida igatses XVIII sajand. Sellel tarvitses vaid kirikuvaldustest üldisesse muusikaellu üle valguda, et minna uue tundelise suuna, aga ka sündiva klassika kasutusse. Tähelepanuväärne on ka, et peamiseks vahemeheks siin kujunes Bachi teine

J. S. Bachi «Fuugakunsti», lõpetamata polüfoonilise tippteose viimaseks jäänud lehekülj. Juurdekirjutus (tõenäoliselt) Carl Philipp Emanuel Bachilt: «NB Ueber dieser Fuge, wo Der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.» («Selle fuuga juures, mille kontrapunkti on kätkevad nimi BACH, helilooja suri.»)



poeg Carl Philipp Emanuel, kes sündis 1714. aastal Weimaris.

Weimari kõrgaja loomingu võib märkata ka üsna teistsuguseid tulevikku pürgivaid katsetusi, ja seda sõltumatult ekspressiivsest meetodist. Neid iseloomustab eesmärk muuta kompositsioon selgeks ja sisendusjõuliseks, et selle kaudu kuulajale kõnelda, talle selgesti vahendada sõnade sisu ja afekti. Selline muusika kaudu «meelte liigutamine» oli XVIII sajandil peamine taotlus, selle paratamatu tagajärg polüfoonia taandumine ja laululis-meloodilise elemendi järkjärguline esiletõus. Nüüd näeme, kui lähedale kolmekümneaastane Bach jõudis lauluprintsiibile, see mängis tema Weimari-aegses loomingu üpris olulist osa, mida järgnevate aastate kohta enam väita ei saa, hilisemast Leipzigi perioodist kõnelemata. Weimari Bachile on iseloomulik lihtne laululine sümmeetria ja enamiku palade hästiliigendatud ülevaatlik struktuur, sellele lisandub veel ka laulule omane vorm, mis on üldse Bachi tõsisemaid loomesaavutusi. Niinimetatud «Orgelbüchleinis» 1717. aastal ilmunud orelikoraali tüüpi on hinnatud peamiselt meloodiat kandva saate afekte ja sümboleid vahendava motiivistiku pärast. Albert Schweitzer näeb selles tsüklis lausa «Bachi helikeele sõnastikku». Kuid ka teistest seisukohtadest vaadates tuleb teosele anda kõrgeim tunnustus. Juba Philipp Spitta nimetas seda orelikoraalitäüpi «Bachile spetsiifiliselt omaseks». Väljend on aga liiga tagasihoidlik, et tähistada seda enneolematult julget sammu kauge tuleviku uudismaadele!

«Orgelbüchleini» koraalide meloodia on peaaegu alati ehtne laul. See loomulik, mõnikord ka kergelt venitatud rütmiga viis on määratud sopranile. Sellele tuleb kaasa elada, talle mõttes kaasa laulda. Keskhääled ja obligaatne pedaalihääled loovad põhiafektiga harmoneeriva saate, mille motiivistik kulgeb ühtsena läbi kogu pala esimesest taktist viimaseni. Me tajume siin selle karakterit kujutava saate kulgemisühtsust ehtsa, küpse Bachi stiilina. Enamik palu elustub lauldava meloodia ja saate vundamendi vahelisest vastumängust, mis sageli kommenteerib afekti või sümbolisisu, igal juhul on aga kujundatud

omaenese seaduste järgi. Kirjeldatud polaarsus peab olema Bachi leiutus, sest ükski tema kaasaegseist ei näi seda tundvat, isegi mitte Weimari silmapaisete muusik Johann Gottfried Walther. Tema orelikoraalides on Bachi ligiolek tihti aimatav, kuid eelmainitud loomisprintsibi järjekindlat rakendamist ei näe me tal kuskil.

Et leida tõelist sugulust, peab astuma ajas tunduvalt meile lähemale, XIX sajandisse. Me ei vaadelnud ju muud kui romantilise laulu algtüüpi, nagu Schubert neid 100 aastat hiljem kirjutas. «Gretchen voki ääres» ja «Metshaldjas» liiguvad küll väga erinevates tundesfäärides, kuid nende vormikujundus järgib üht printsipi. Vaevalt küll on ükski teine helilooja neid laule nii silmatorkavalt ja järjekindlalt ennetanud kui Weimari Bach! Tema «Sõnadata orelilaul» ei jätnud küll jälge oma aega, kas või juba seetõttu, et Bach sellisest lauluvormist hiljem ise loobus, kuid ka orelimuusika üldise hääbumise pärast kõikjal Bachi surma järel. Nii tuligi romantikutel loomismeetod, mille nad oleksid võinud Bachilt pärida, uuesti leiutada.

Weimari aja uusalgetele lisanduvad teised, ajaloo seisukohast veelgi tähendusrikkamad impulsid. Neist oli muusikateaduslikul kongressil Lüneburgis 1950. aastal juba juttu, viitaksin seal peetud ettekandele «Karakterteema ja elamuslik vorm Bachi muusikas». Viie ja poole Kötheni aasta kestel, st meistri viljakaimal loomeperioodil kolmekümne kolmanda ja kolmekümne kaheksanda eluaasta vahel, domineerisid suurel määral instrumentaal- ja kammermuusika. Klaver vahetab oreli välja ja asub tema asemele igapäevase praktilise musitseerimise keskmesse. Just klaveri kaudu tuleb vanim poeg Wilhelm Friedemann muusikasse. Seega tuleks siin hetkeks peatuda ja mõelda läbi Bachi kompositsiooni põhialused ja peaküsimused. Klahvpill muutub õpetamisel, improviseerimisel ja väljenduse kujundamisel, samuti ka seninägematult isikulise loomingu olulisemaks tööriistaks. Tulevikku osutavad uusalged oleksid ju siin kõige võimalikumad. Sest vaevalt on loova vaimu kiirgus, improvisatsiooni värskus, õnnistatud loomehetk kuskil veel nii vahetult hoomatav kui Köthe-

nis 1720. aastast alates sündinud klaveriteostes.

Bachi «Hästitempereeritud klaver», HTK on üks maailma muusika tähtseid. See on kogu pianismi alussamas, tänapäeval rohkem kui iial varem. Ta ei saaks seda olla, kui oleks tegemist ainult traditsioonist kantud muusikaga ja ta ei sisaldaks vähemalt samavõrra tulevikku rajavaid, uut loovaid jõude. Ja tõesti on võimalik täpselt määratleda punkti, kus traditsioonilt üle võetud kangakoes muster teisale käändub, tuues nähtavale uued eesmärgid. See on nähtaval nii fuugades kui ka prelüüdides. Me vaatleme siinkohal ühtlasi Leipzgis koostatud HTK teist osa, kuna ta sisaldab ka vanemaid palu ja peale selle vaid kinnitab ja tugevdab Kötheni aja tendentse. Bachi kõikumatu truudus fuugavormile polnud Köthenis veel mingi anakronism, alles hiljem pöördus maitse üha enam «kunstlike fuugade» ja «vaevaga treititud partiitade» vastu. 1720. aastate paiku oli fuuga kahtlemata muusikavorm, mis rahaldas ajastu sisetust vajadust kulgemisühtsuse järele. Bach oli helilooja, kes tegi olukorrast õiged järeldused ja näitas seega teed tulevikku.

Et kulgemisühtsus oleks veenev, pidi teemas peituma kogu fuugat üles ehitada jaksav jõud. Teema oli see tuum, millest paratamatult pidi välja kasvama kogu kompositsioon. Ainuoluline oli «subjekti» leidmine. Nii saamegi HTK-s jälgida senise tüüpilise teema asendumist ainukordse ja individuaalsega. Kui võrrelda teise osa *f*-moll fuugat talle järgneva *a*-moll fuugaga, on näha, kuidas liigendamiste, vastandamiste ja rütmidünaamika abil muutub hästi tuntud teemaliik uueks, isikupäraseks Bachi teemaks. Eelkõige tantsumuusika vallast noppis Bach endale karakterseid fuugateemasid. Arvatavasti 1720. aastal loodud suure *g*-moll oreli fuuga aluseks on üks madalmaade rahvalaul ja see pole hoopiski erand. Kolmteist HTK fuugat rajanevad samalaadsetel, plastiliselt liigendatud laulu- või tantsuteemadel. Eeskujuks olid gavott ja *bourrée* (esimese osa *cis*-fuugas ja mõlemas *Fis*-duur fuugas), *menuett* ja *passepied* (esimese osa *F*-duur fuugas ja teise osa *h*-moll fuugas), ja muidugi džiiig (esimese osa *G*-duur fuugas ja teise osa *F*-duur fuu-

gas). Teised teemad on kapriissed ja vabad, kuid laulupäraselt sümmeetria alusel kujundatud nagu esimeses *B*-duur fuugas ja teises *e*-moll fuugas.

Kõigil neil muusikapaladel on iseloomulik tunnus, mida enne Bachi ei kohta. Nende vorm mõjub ainulaadsena ja ei unune. See, mida praegu vaatlesime, on tegelikult uue ajajärgu instrumentaalne karakterteema. Ta kätkeb endas nii ilmekat afektikutust, et sellest saab välja arendada täismöödulise teose. Sõnatu instrumentaalmuusika omandas sellega vahendi suurvormide läbivaks kujundamiseks ja astus nüüd võrdväärsele sõnaga seotud kunsti kõrvale, et viimasest peagi kõrgemale lennata. Nii ongi mõistetav, miks huvi HTK vastu kunagi ei vaibunud ja ka XVIII sajandil õpilaste ja siis jälle nende õpilaste kaudu igal pool heliloomingut mõjutas. Et Beethoven selle muusikaga üles kasvas, oli juhus. Aga et ta selle juurde jäi ja «õhtupalveks» ikka jälle HTK prelüüde ja fuugasid mängis, räägib tema austusest ja sisetusest sidemest selle muusikaga. Meister Bachi klaveripalade helikeel oli talle niisiis tuttav. Ja siin sündiski klassikaline teematüüp. Nii muusikalis-tehnilises kui ka vaimses mõttes.

HTK prelüüdid pööravad meie vaate teise suunda. 1720. aastatel oli ka seda laadi mängupalade peamiseks käsuks «kulgemisühtsus». Seetõttu järgis Bach enamasti tüüpi, kus üksainus aluseks olev mängufiguur viiakse ühtselt läbi kogu teoses. Wilhelm Friedemannile määratud harjutusalades ilmneb tihti varjatult meetodi etüüdlikkus. HTK-s näeme prelüüde enamasti avardatuna, nende lõpuosa on sageli improviseerivalt vaba, moodustades kulminatsiooni. XVI sajandist peale eksisteeris tokaata vorm, mis pidi hõlmama klahvpillil musitseerimise kogu hoogsuse. Midagi sellest kandus edasi Bachi aja fantaasiavormi. Bachi enda juures omandab aga tokaa taprintsiip, ehtne, isikupärane ja elav pillimäng seninägematu tiivustatud jõu. Mänguelamusest lähtudes loob ta nüüd ka teistes vormides palu, kus täiesti uudse sisemise dünaamikaga muusika haarab aina enam kaasa, viib kulminatsiooni ja vaibub siis. Tippteoseks sel alal võib pidada esimese osa *b*-moll prelüüdi, mille vägev *cres-*

cendo katkeb ulatusliku peaaegu *fortissimo*'s fermaatukordiga, et siis lühikese fraasiga lõppeda.

Muusika sellist dünaamilist pingestamist tuleb ka mujal ette. Jälgitagu vaid, kuidas *E*-duur viiulikontserdi I osas töötlusetaoline keskosa suubub kadentsiimprovisatsiooni, et valmistada ette algosa kordust. HTK esimeses *E*-duur prelüüdis leiame ehtsa, *ritardando*-üleminekuga «sissejuhutuse» repriisi. Teises osas võrreldagu peale *fis*-moll prelüüdi ka *c*-moll ja *F*-duur fuugasid. Et sellise ülesehituse puhul mängib pearolli harmoonia, seda ilmutavad esmajoones lõpu*crescendo*'d, mis tungivad kaugemale subdominandi valdkonda. Nii kulgeb näiteks teine *B*-duur prelüüdi lõpu eel *Ces*-duuris naapoliakordini, mis, veel tugevasti improvisatsiooni meenuvat, hõlpsas mänguasendis, annab teosele puändi. Sama kehtib teise *D*-duur fuuga ja eriti teise *A*-duur fuuga kohta, mis on Bachi harmoonia kõrgpunkte. Nii kannab prelüüdide ja fuugade struktuurivormi elamuslik sisemine dünaamika. Siin ta ongi — uusaja instrumentaalne elamuslik vorm, mille peamiseks vahendiks on harmoonia. Et harmoonia ja kontrapunkt on Bachil võrdses kaalus, on juba märgatud. Kuid mõlema printsiibi nii elamusliku käsitlemisega viitab Bach juba XIX sajandisse. Selle künnisel võttis Beethoven vihje vastu, et siis samas vaimus jätkata.

Niisiis on Bachi loomingus tõepoolest olemas tulevikku viivad jooned. 1715. aasta Weimari kantaatide ekspressiivne meloodika elab tundelises stiilis vahetult edasi. Lähenemine lauluprintsiibile viis 1717. aastal «Orgelbüchlein'i» orelikoraalini, mis on romantilise laulu algtüüp. Kui ka otsene side puudub, võib seda siiski hästi ette kujutada, kuna klaverimuusikas sai see tänu teistsugustele oludele teoks. Romantikute Bachi vaimustus oli järelikult ka muusikaliste tehnilisest küljest põhjendatud. Kötheni perioodi loomingulised leiud levisid ja

avaldasid HTK kaudu mõju kõikjal. 1722. aasta klaverifuugade instrumentaalne karakterteema oli uus tüüp, mis võis olla eeskujuks instrumentaalsele teemaatikale ja seda kahtlemata oligi. Siit viib juba tee Viini klassikuteni. Harmooniast kantud instrumentaalse kujundi elamuslikkus rajas lõpuks aluse, milleta XVIII ja XIX sajandi muusika oleks olnud mõeldamatu. Siin hakkab toimima vägi, mille Bach esmakordselt esile manas ja mis kogu meie muusika hiljem ümber vormis.

Need ilmingud on, nagu juba märgitud, Bachi koguloomingus vaid detailid, nad ei ole kesksed, kuid kuuluvad ta loomevara hulka; neist lähtub tee tulevikku. Võib leida kindlasti veel teisigi osanähtusi, kui neid teadlikult ning tõsiselt otsida ja spetsiaalselt uurida Bachi mõju oma kaas- ja järelajale. Kuid võib-olla piisab öeldustki, et eelnevalt püstitatud eeldust tõestatuks lugeda. Tulevikku viitavad jooned Bachi teostes on avaldanud muusikaloole kujundavat mõju; tema looming on vana ja uue süntees, ta sisaldab peale suure traditsiooni, mille aarded siin viimast korda särama lõövad, ka eespool kirjeldatud põhjaneid uusalgeid. Me võime seega Bachi võrrelda ajastu rajajateks nimetatud varasemate meistritega. Perotinus on gootika algpunktis, Dufay Madalmaade epohhi lähemel. Mõlemad kerkiavad ajaloo pinnalt esile oma loomingu monumentaalsusega. Sajanditepikkuse vahemaa tagant paistab nende ainukordsus eredalt välja. See annab meile võtme ka Bachi terviklikuks tunnetamiseks: ka tema kunst pole mitte ainult viimne tipp, traditsiooni lõpp, vaid temagi loomingus saab ilmsiks ajaloolise epohhi algus. Tõesti: Bachiga algab saksa muusika ajalugu.

Väljaandest Heinrich Besseler,
Aufsätze zur Musikästhetik und
Musikgeschichte,
Verlag Philipp Reclam jun.,
Leipzig 1978
tõlkinud HELI SUSI

Heinrich Besseler (1900—1969) oli juhtivaid saksa muusikateadlasi, rahvusvaheliselt tunnustatud uurija, teenekas Jena ja Leipzigi ülikooli professor. Tema ulatusliku pärandi hulgas on tähtis koht J. S. Bachile pühendatud töödel: «Die Meisterzeit Bachs in Weimar», 1950; «Bach als Wegbereiter», 1953; «Johann Sebastian Bach», 1935. «Bach und Mittelalter» on kuulsaks saanud, mitmesse keelde tõlgitud ettekanne Bachi-seminaril Leipzigis 1950.



Bachi muusika tõlgitsemisest

HUGO LEPNURM

Mida kaugemal on heliteos ajaliseltsel meist, seda probleemirohkem on tema toomine kuulaja ette. Praegusajal moodustavad mineviku, eriti XII—XVII sajandi muusika ettekande küsimused terve teadusharu. Käesoleva sajandi 20. aastaist alates on «vana muusika» teaduslik uurimine mõjustanud väga viljastavalt selle esituspraktikat, on heitnud ka Bachi muusikale ja selle interpreteerimisele palju uut valgust.

Kui Bachi-eelne muusika on meile nagu pühapäevaroaks, siis Bachi oma osutub igapäevaseks leivaks, milleta ei saa professionaaliks ühelgi erialal.

«Vana muusikat» püüame praegusajal üldjuhul esitada võimalikult suure ajaloolise tõetruudusega: vanadel originaalpillidel või nende uuskonstruktsioonidel, mineviku olukorrale lähedastes väikestes ruumides, eriliste mineviku mänguvõtetega jne. See on loomulik ja meeliülendav, eriti siis, kui see muusika on alles hiljuti toodud arhiivitolmust päevavalgele. Tõepoolest, laiemalt tuntuks on Bachi-eelne muusika saanud alles XX sajandil. Bachi muusika on aga meile kaua tuntud. Oleme seda harjunud kuulma igasuguses esituses. Tema teoseid mängitakse kitaril, akordionil, bajaanil, vaskpilli- või saksofoniansambliga, sümfooniaorkestriga, juba ka süntesaatoril. Tänu imeteldavale universaalsusele jääb see muusika alati ülevaks ja sügavuti mõjuvaks. Ometi mõjub üks esituslaad muusikule paremana teisest. Paljud katsed taotleda Bachi teoste ajalooliselt täpset esitustunduvat ahendavat selle suure muusika mõjukust, teiselt poolt, liiga omavoliline esitus rikub muusika ideesisu.

Oma arutelu lähtepunktina küsiksi-

me kõigepealt: 1) milleks ja kellele kirjutab Bach oma muusika ja 2) kuidas ta seda ise esitas.

Tuleb meenutada, et Bachi-aegsel Saksamaal elati veel keskaegsete tavade kohaselt, kus polnud muusikat kunstiliseks naudinguks, polnud kontsertettekannet ja selle arvustamist. Oli ainult tarbemuusika, mis ilustas ja sisustas igapäevase elu kõiki sündmusi: sündi, surma, rõõmu- ja kurbusehetki, pidulikke tseremooniaid, jumalateenistusi ja seltskondlikke koosviibimisi. Musitseerimist juhtisid kool ja kirik.

Säärane suhtumine aga ei vähendanud muusika ülevust ning väärikust. Suurimadki heliloojad tundsid end olevat kohustatud looma kõigiks otstarbeiks ega pidanud midagi endale alandavaks. Vahe «tõsise» ja «kerge» muusika vahel puudus täielikult. Erinevus oli ainult ühiskonna eri klasside musitseerimistavades. Suurimale ja demokraatlikumale auditooriumile sai helilooja kõnelda kirikus. Juba XIV—XV sajandil oli Madalmaal koolkonna vormitud missa suurimaks žanriks, milles helilooja rändas kõiki oma oskusi. Ta võis seda siin takistamatult teha, kuna teos polnud seotud mingi ühekordse sündmusega ega tellija soovidega; see oli väljaspool aega ja kohta, seda võis ja tuli esitada ikka ja jälle uuesti.

Saksamaal protestantliku kiriku pühapäevahommikune jumalateenistus oli XVI—XVII sajandil kogu kohaliku ühiskonna üritus; sellest võtsid aktiivselt osa paikkonna võimekamad muusikalised jõud ja kuulajaina kogu intelligents. Kirikumuusika hea tase ja tore orel oli terve linna uhkuseks, millega linnad omavahel võistlesid. Organistile-muusikadirektorile maksis sageli palka linn, mitte kirik.

Löviosa Bachi vokaal-instrumentaalloomingust on loodud kirikule: kantatid, passioonid, motetid, missad, oratoo-

Gottfried Silbermanni (1683—1753) orel (1711—1714) Freibergi toomkirikus, kuulsa orelemeistri säilinud töödest väljapaistvaim.

riumid. Koraalieelmängud orelele mängiti koguduse koraalilaulu eel või vahel. Suured oreliprelüüdid ja fuugad kuulusid jumalateenistusse alg- ja lõppmänguna või vokaalteoste eel (osalt instrumentide häälestamise võimaldamiseks nende ajal). On oletatud, et isegi Bachi sonaadid ja süüdid sooloviilule ja -tšellole võisid kõlada kirikus armulauatähtsuse ajal.

Teiseks kohaks, kus saksa heliloojad said oma võimeid rakendada maksimaalselt, olid ülikoolide muusikaringid — *Collegium musicum*'id ja akadeemiad. Ülikoolides õpetati võrdlemisi rohkesti pillimängu ja üliõpilaste oskused olid kohati päris suured. Saksa muusikateadlane Arnold Schering kirjutab: «Musitseerimine neis ringides oli asjaarmastuslik selle sõna parimas tähenduses. Seal tunti rõõmu koosmängust ja -laulust, nagu meie ajal vahest isetegevuslikes laulukoorides. Musitseeriti, kuidas suudeti, mitte püüdes rohkemat. Soolomängu juures valitses mingi hea toon, mis ei lubanud ületada tagasihoidlikkuse piire ega tõusta teiste arvel esile. Leipzigi *Collegium musicum*'is Zimmermanni kohvikus, vaba jutuajamise õhkkonnas kohvi ja kookide juures kõlasid kõige esmalt Bachi süüdid. Siia kuuluvad paljud ansambliteosed, viuli- ja klaverikontserdid, siin esitati ka kantaat «Phoibos ja Paan» (nr 201) jt.

Kolmandaks kirjutasid heliloojad valitsejate ja aadlike õukonna vajadusiks, kelle teenistuses nad parajasti olid. Oli õnnelik juhused, et Kötheni hertsog, kelle residentsis Bach viibis aastail 1717—1723, oli ise muusikahuviline ja mängis kaasa oma kapellis. Audientsi puhul Preisi kuninga Friedrich II juurde kirjutas Bach 1747. aastal «Muusikalise kingituse». Sellesse rühma Bachi loomingus kuuluvad kantaadid valitsejate tervituseks, ülikooli professorite juubeleiks, «Talupoja kantaat» (läheduses asuva mõisa uuele peremehele «soola-leivaks»), Goldbergi-variatsioonid krahv Keyserlingi tellimisel. Üksikuile isikuile kirjutas Bach ka pulma- ja matusekantaate.

Naljandaks komponeeris Bach palju teoseid pedagoogiliseks otstarbeks: väikesed prelüüdid-fuugad klaverile ja orelele, inventsioonid, prantsuse ja inglise süüdid, väiksemad koraalieelmängud ja

triosonaadid orelele, osalt ka «Hästitempereeritud klaver». Pedagoogiline eesmärk oli seejuures alati kahesugune: mängutehnika omandamine ja eeskuju loominguks. Paljud teosed sellest liigist on oma sisukusega tänapäeval nauditavaaks kontsertpaladeks.

Lõpuks löi Bach mõned teosed ilmselt iseendale — mingi teadusliku või filosoofilise huviga —, ilma kindla lootusega esitamisele, näiteks «Hästitempereeritud klaveri», «Fuugakunsti», «Klavierübungi» III osa koraalieelmängud (võib-olla ka «Klavierübungi» II osa). Mõnes mõttes võib selliseks teoseks pidada ka *h*-moll missat, mille kirjutamisega Bach lootis saavutada kuningliku õuekapellmeistri nimetust.

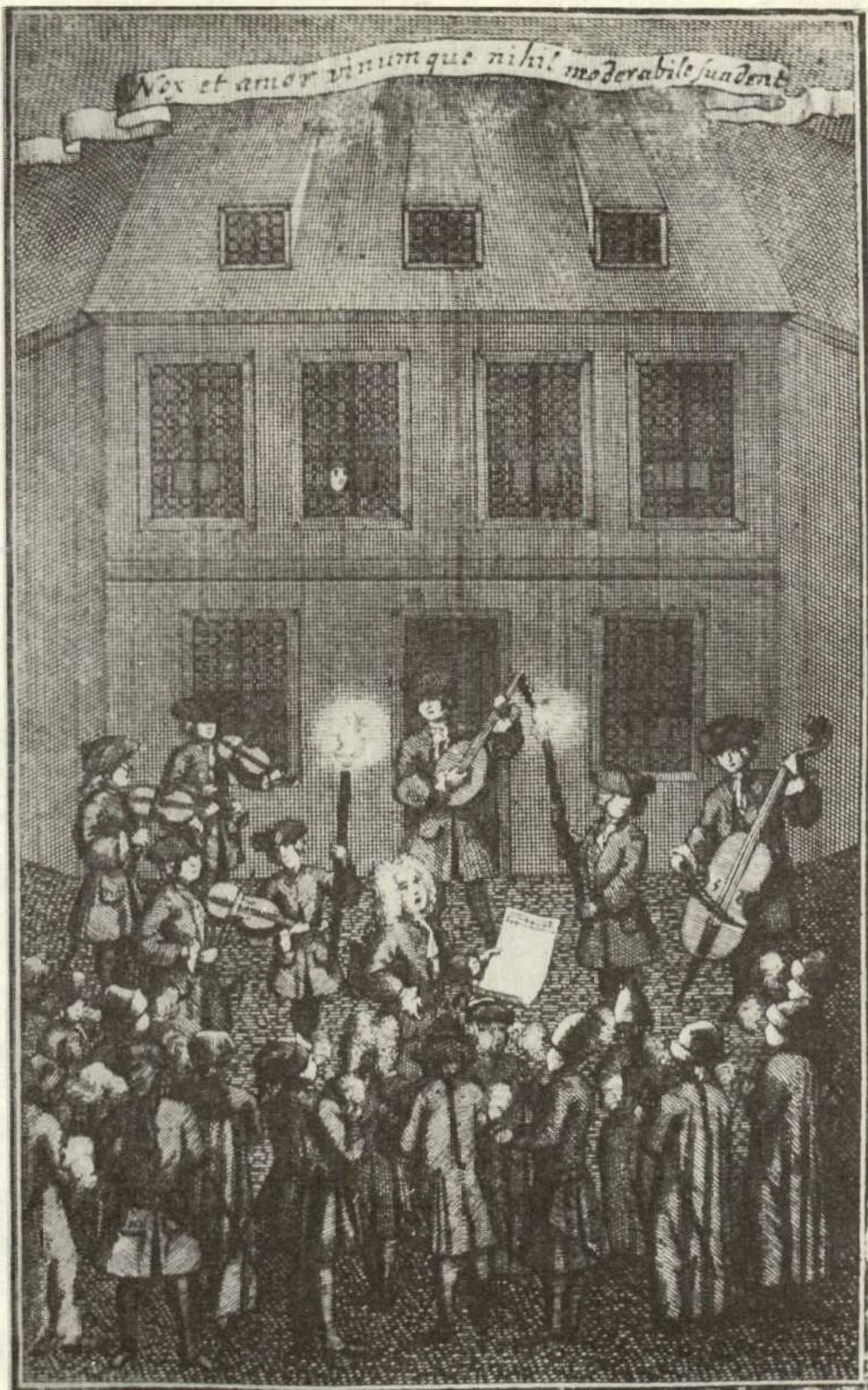
1747. aastal loodud «Kaanonilised variatsioonid koraali teemale» on L. Mizleri asutatud muusikateadusliku ühingu liikmeks astumise tööks.

Igal alal ulatub Bach oma geniaalsusega kaugelt üle nende tarbemuusikaliste piiride ja loob jäädava väärtusega meistriteoseid, mis osutuvad põhjatuks kunstilätteks.

Kuulajaina-hindajaina tulid tollal arvesse esiteks kunstnikud (*Künstler*), heliloojad-interpretid-pedagoogid ühes isikus, teiseks muusikatundjad (*Kenner*) — kompositsioonitehnika valdajad, suutelised mõistma heliteost «seestpoolt», ja kolmandaks muusikaarmastajad (*Liebhaber*), isikud vähesel tehnilisel oskusega, aga muusikaga üldiselt kursis, sõnaga — haritud kuulajad. Teadaandes Leipzigi *Collegium musicum*'i esinemiste kohta öeldakse: «... säääl leidub palju selliseid kuulajaid, kes võivad oskuslikku muusikat hinnata».

Autentsed andmed Bachi enda mängu ja dirigeerimise kohta pärinevad tema poegadelt, õpilastelt ja kaasaegseilt. Bachi poja Ph. Emanueli sõnade järgi mängis Johann Sebastian klaverit (ja orelit) «... nii kergete ja väikeste liigutustega, et see oli vaevu märgatav... ainult sõrmede esiliikmed olid tegevuses... tõmbudes nagu vedrud kergelt kokku ja võttes kohe iga löögi järel silmapilkselt endise asendi... nii, et iga

Vex et amor vinum que nihil moderabile sunt



noot oli selgelt eristatav teistest... ja suure kindlusega». Tähelepanekud võtab kokku Bachi esimene biograaf J. N. Forkel aastal 1802: «... kergeist, sundima-tuist sõrmeliigutusist, iga heli teravusest ja selgusest, uuest aplikatuurist (Bach võttis, erinevalt eelkäijaist, pidevale kasutusele kõik 5 sõrme ja pani suurt rõhku pöidla tarvitamisele), mõlema käe kõigi sõrmede väljaarendatusest, mis igas pa-las oli rakendatud uuel, seni harjuma-tul viisil, oli tekkinud tema mängus nii kõrge valmiduse aste ja üleolek instru-mendist kõigis helistikes, et Seb. Bachil polnud peaaegu mingeid raskusi.» Kõige meelsamini mängis Bach klavikordil, eelistades seda vaise kõlaga, aga pain-duvat pilli jõulisemale, aga jäigemale klavessiinile. Esimese leidis ta olevat peenimate mõtete väljenduseks kohasei-ma ning arvas, et klavessiinil ega haamerklaveril, mis tollal oli alles katseta-misjärgus, pole võimalik klavikordile omane helivarjundite mitmekesisus. Klavikord ja klavessiin ei rahuldanud aga kumbki Bachi täielikult. Ta tutvus G. Silbermanni valmistatud uue haamerklaveriga ja laskis 1740. aastal valmistada orelimeister Z. Hildebrandtil uut tüüpi «klavessiin-lauto». «Oma teo-seid mängides võttis ta tempo tavali-selt väga elava. Selle elavuse juures oskas esitusse tuua säärast mitmekesi-sust, et iga pala kõlas ta käte all nagu kõne.»

Forkel mainib Bachi suurt lehestmän-gu ja partituuri lugemise võimet. «Ka üksikute häälepartiide kokkumängimine eri lehtedelt õnnestus tal kohe.» Samuti võis ta ansambli olemasolevatele hääl-tele juurde improviseerida uue hääle, «mis imeteldavalt sobis olemasoleva-tega».

Kaasaegsete andmeil oli Bachi oreli-mängu stiil täiesti erinev klaveristiilist. Forkeli järgi olid ainult Johann Sebas-tian ja ta vanim poeg Wilhelm Friede-mann säärased mängijad, kellel ühe pilli mängumaneer ei sekknud teise omasse.

Imetleti Bachi oskust kokku sobitada oreli erinevaid registreid. Mõned oreli-ehitajad ja -mängijad jahmunud, nähes Bachi seadvat registreid, mõeldes, et sää-rased ühendid ei saa hästi kõlada. Nad olid aga üllatunud, kui selgus, et just nii kõlab orel kõige paremini, ainult kuidagi võõrapäraselt, ebatavaliselt.

Seegi tulenes Bachi põhjalikust oreli-tundmisest, mida ta ka oma komposit-sioonides rakendas.

Kaasaegne, Preisi kuningas Friedrich II õueflötist ja helilooja Johann Joachim Quantz ütleb: «Bach on orelikunsti vii-nud suurimale täiuslikkusele; jääb ainult soovida, et see pärast tema surma isikute vähesuse tõttu, kelles säärase kunsti jaoks veel usinust leidud, mitte uuesti alla ei käiks või koguni kaoks.»

Tol ajal oli teoste peamiseks esita-jaks helilooja ise. See tähendas alati suuremat või vähemat improvisatsioonilisust esituses. Täpselt noodi järgi õpitu esitus peast tuli moodi alles Liszti ajal. Bachi teoste mitmed säilinud variandid ja koopiate väikesed erinevused lubavad oletada, et ta võis oma asju esitada mit-meti. Bachi klaveri-improvisatsiooni võrdleb ta poeg Ph. Emanuel trükitud «Kromaatilise fantaasiaga» ja leiab impro-visatsioonid olevat «kaugelt vabamad, säravamad ja väljendusrikkamad». Sa-muti olnud tema vaba orelimäng For-keli järgi, «kuna kirjapaneku tõttu mi-dagi ei läinud kaotsi, vaid kõik fantaasia sai vahenditult eluks, veel hardam, pi-dulikum, väarikam ja ülevam».

Mineviku klaveri- ja oreliteoste män-gimises on alati probleeme meloodiliste kaunistustega (trillerid, mordendid jne), mis on erinevad mitmeil ajajärkudel ja eri mais. See nõuab otseseid teadmisi iga helilooja ja ajastu kohta. Bachi pu-hul on küsimus veidi lihtsam — tema kaasaegne kriitik Johann Scheibe ütleb pisut etteheitvalt: «Ta kirjutab kõik kau-nistused täpselt nootides välja ega jäta mängijale midagi omalt poolt teha.» Bachi kaunistuste mängu juhiseid on järelpõlvedele kirjas fikseerinud juba Ph. Emanuel ja paljudes noodivälja-annetes on need ära toodud. Praktika näitab, et siiski ei saa neid alati mängi-da täpselt skeemi kohaselt: iga kord tu-leks orienteeruda muusikalise koe järgi.

Suurema osa oma vokaal-instrumen-taalmuusikast kirjutas Bach ja kandis ette Leipzgis aastatel 1723—1750, mil-le kohta on rohkesti andmeid.

Saksamaa kirikute koorides laulsid tollal sopranit ja alti alati poisid — nais-te laulu põhimõtteliselt ei tunnistatud. Leipzgis ei laulnud naised 1800. aastani. Selle kõrval oli väga levinud, et mehed

laulsid sopranit ja alti falsetiga (Dresdeni ooperis laulsid Itaalia kombe kohaselt ka kastraadid). Falsett oli tugevam ja painduvam kui poiste hää ja arendatud hingamistehnika puhul üsna paljuks võimeline, mida näitavad Bachi kantaatide soolopartiid. Poiste laul soolokantaatides, nagu nr 35 ja 51 tulnuks vaevalt kõnesse.

Bach pidi Leipzigi Thomase kiriku 54—56 poisiga teenindama 4 kirikut, milleks ta neist moodustas 4 koolikoori, igas 12 lauljat — 3 sopranit, alti, tenorit ja bassi, peale selle 4 «ülemäärast» — solistid ja abikoorijuhid ehk prefektid. Oma märgukirjas Leipzigi linnavalitsusele 1730 hindab ta oma 55 koolipoisist 19 kõblikuks, 19 sääraseks, kes vajavad veel töötamist ja 17 kõbmatuks. Vastavalt sellele polnud 4 koori kõik ühesuguste võimetega. Kahele koorile usaldab ta ainult vähenõudlike motettide ja koraalide laulmist. Seisukord raske- nee veelgi, kui uue rektori ajal 1730. aastate keskpaiku hakatakse kooli võtma poisse üldteadmiste, mitte musikaalsuse alusel. A. Scheringi uurimuste järgi on väga tõenäoline, et Bach kasutas oma kantaatides üliõpilaste abi, eriti nõudlikes soprani- ja bassisoolodes. Ka Bachi eelkäija Johann Kuhnau andmeil raken-dati kooris üliõpilasi.

Peab arvestama, et poisid olid sagedasti häälest ära, kuna nad pidid laulma igasuguse ilmaga matuseil kalmistul ja teenima oma kehvale leivale lisa laulmisega tänavaval kodanike meeleheaks (see komme oli Saksamaal väga vana). Eriti andis see tunda uusaasta paiku, nii et Bach oli sunnitud mõnikord kirjutama oma kantaatide partiid lihtsamad.

Mis puutub instrumentalistidesse, siis eelmainitud 1730. aasta märgukirjas peab Bach vajalikuks 18—20 orkestranti; tal on aga alaliselt kasutada 8, «kelle muusikalisest teadmist ja võimeist kõnelda tõtt keelab mul sündsusetunne». Puuduvaid pillimehi leiab Bach jällegi üliõpilaste, aga ka Thomase kiriku kooli poiste hulgast (koolis anti andekatele poistele mänguõpetust). Niisugune teguviis võttis aga poisid koorilauljate ridadest seks korraks ära — peamiselt tenorite ja basside hulgast, kes vanemaina olid juba omandanud teatava mänguoskuse.

Kõigest nähtub, et Bachi ettekandeparaat ei koosnenud kaugeltki mitte kõrgetasemelisist muusikuist. Seda ei saa võrrelda näiteks Händeli küllalt valitud lauljate-mängijatega. On loomulik, et sagedasti pidi ette tulema ebaõnnestunud ettekandeid, mis ehk osalt põhjustas ka mõne oopuse unarule jäämist. Olude sunnil ei olnud kõigepealt peanõudeks kõrgetasemeline esitus, vaid alaline valmisolek järgnevaks muusikaliseks ülesandeks. Ja see valmisolek ja innus on tänapäeval imeteldav, kuna teosed, mida pidi kiiresti tooma kohe pärast nende valmimist kuulaja ette, polnud sugugi lihtsate killast.

Et siin aitas palju kaasa ka Bach dirigendina, näitab Thomase kooli rektori J. M. Gesneri kiri 1730. aastaist: «... 30—40 muusiku seas, kus tal endal on raskeim partii, märkab ta kohe, kus midagi pole hääles, ta hoiab kõike koos, aitab igal pool ja sääb kindluse jalule, kus midagi kõigub, rütm istub tal igas liikmes, terav kõrv proovib harmooniaid ja oma häälega võib ta laulda kaasa kõiki hääli. Usun, et sõber Bach üksinda ja võib-olla temataolised ületavad Orpheuse mitu ja Arioni (kreeka luuletaja ja laulik ca 600 e. m. a — H. L.) kakskümmend korda!»

Pärast Bachi surma jäi tema muusikalias üldsuses unarule. Juba oma elu viimaseil aastail, alates umbes aastast 1740, tõmbus Bach üha rohkem tagasi avalikkusest, mis tahtis hoopis teistsugust muusikat, kui soovis seda teha Bach. Nimelt melodilist, tundelist, ooperlikku harmoonilist laadi muusikat, mis surus kõrvale vana polüfoonia.

Vist sellepärast ei hinnanud ka kaas-aegsed Bachi mitte eriti. L. M. Mizler järjestab oma ajakirjas «Musikalische Bibliothek» aastal 1754 saksa heliloojad: Hasse, Händel, Telemann, Graun, Stöltzel, Bach, Pisendel, Quantz, Bümmler.

XVIII sajandi II poolel võttis võimust usk pidevasse progressi kõigil elualadel. Täna peeti paremaks eilsest ka heliloomingus. Isegi Bachi enda pojad ei mõistnud isa täielikult.

Johann Adam Hiller kandis Berliinis aastal 1786 suure menuga ette Händeli «Messiase» ja tuli 1789 kümneks aastaks Leipzigi Thomase kiriku kantori kohale, esitades seal pidevalt Händeli

ja oma õpetaja Hasse muusikat, mis sundis kahvatama mälestusegi Bachi-traditsioonidest Leipzgis endas. Kirikute koorid ja instrumentalistid kadusid; üliõpilased ei teinud sääl enam kaasa, kuna rahaliselt oli neil tasuvam tegelda muusikaga mujal. Bachi oreliteoseid oli vähe trükitud ja käsikirjad üksikisikute valduses. Kõige tuntum tol ajal oli vahest «Hästitempereeritud klaver».

Huvi Bachi vastu algas 1800. aastate algul J. N. Forkeli koostatud Bachi biograafia ja J. F. Rochlitzi esteetikaalaste artiklite ilmumiseega. Berliini Lauuluuakadeemia dirigent Carl Zelteri kaudu sai noor Mendelssohn tuttavaks Bachi muusikaga ja kandis 1829 ette tema Matteuse passiooni, millele järgnesid 10 aasta jooksul meistri suurteose ettekanded mitmes Saksamaa suures linnas. Mendelssohni kontsertide kaudu said tuttavaks ka paljud Bachi oreliteosed.

See huvi tõus Bachi vastu koos saksa romantilise rahvustunde tõusuga kutsus esile Bachi ühingu moodustamise 1850, mis 51 aasta jooksul toimetab trükki kõik Bachi teosed. 1873. ja 1880. aastal ilmus P. Spitta teaduslikult põhjalik Bachi biograafia.

XIX sajandil esitati Bachi muusikat üldiselt romantismi esteetika vaimus, uusaegse aparaadiga, suurte kooride ja orkestritega (Mendelssohnil esitas Matteuse passiooni umbes 400-hingeline koor mitmest orkestrist värvatud parimate mängijate toetusel, painduva dünaamikaga, *pp*-de ja *ff*-dega, suurte *crescendo*'de ja *diminuendo*'dega, kärbetega tekstis).

Hoogsalt arenevad kapitalismi ajastul XIX sajandil tekkinud avalik kontsert ja virtuooside austamine tõstsid interpreedi osa kaasautori tähenduseni (Anton Rubinstein: «Ettekanne on teine loomine.») Suured kontserdisaaliid nõudsid suurema kõlajõuga klavereid, suuremaid orkestreid ja koore. Füüsikaline vajadus muutus varsti esteetiliseks nõudeks. Ka orelite üheks väärtuseks hakati pidama tema suurt *fortissimo*'t. Üldiselt püüeldi orelil kõlavuses läheneda sümfooniaorkestrile, mis muidugi Bachi aja tõekspidamistest oli väga kaugel.

Bachi muusikat aga «avastati» ja imetleti hardalt. Peeti nagu iseenesest mõistetavaks: olnuks Bachil meieaegsed

instrumendid, koorid, orkestrid, küll võinuks ta luua veel sügavamalt ja huvitavamalt. Alles meie võime ta muusikat vähemalt ideaalselt esitada.

Suured interpreedid, pedagoogid ja Bachi teoste väljaandjad ning redigeerijad andsid suundi Bachi tõlgitsemiseks tükiks ajaks. XIX sajandi ja XX alguse trükised on väljaandjate poolt koormatud igasuguste dünaamiliste, artikulasiooni- ja tempomärgetega. Need noodid on veel tänapäeval käibel ja avaldavad paratamatult oma mõju tõlgitusele. Bachi teoste nummerdatud bassipartiid realiseeriti klaviirides tolle aja maitse kohaselt ja sageli subjektiivselt. Omajagu mõjutasid pilti Bachi muusikast ka tema oreliteoste klaveri- ja orkestritranskriptsioonid. Kohati-ajuti nähti Bachi muusikas mingit ebamaist, kõrget pühadust, millest kõneldi ainult superlatiivides ja esitati sellele vastavalt.

Uudselt — kainema lähenemisega — hakkab tutvustama Bachi Albert Schweitzer oma Bachi-monograafias (1906), loengute ja kontsertidega. Schweitzeri seisukohad on tänini paljus mõõduandvad. Schweitzer andis algtõuke ka suurele orelehitusalasele uuendusliikumisele, mis taotles baroki- ja Bachi-aegse orelit taaselustamist ja mis kestis üsna viimase ajani suurte tulemustega tervele orelimuusikale. Schweitzeriga üheaegselt hakkasid uurima barokiajastu muusikat Max Seiffert, Arnold Schering, hiljem Willibald Gurlitt, Gottfried Frotscher jt. Nende avastatud ja kogutud tohutu materjal XVI—XVIII sajandi muusika, musitseerimistavade ja instrumentide kohta muutis põhjalikult meie kujutelmi vanast muusikast ja ka Bachist. Hakati andma välja vana-de meistrite ja Bachi teoseid originaalkujul, ilma väljaandjapoolsete lisanditeta ja teaduslike kommentaaridega. Seda tööd kroonib 1954. aastal alustatud uus teaduslikkriitiline Bachi kõigi teoste väljaanne, mis jätkub tänini. Viimaseil aastakümneil on ilmunud arvukalt viljakaid teoseid ja artikleid Bachi interpreteerimise kohta.

Tänapäeval peab Bachi interpret arvestama kogu sellise uurimistöö tulemuse, niivõrd kui see on igas olukorras võimalik. Ei tule valikuta heita üle parda ka XIX sajandi vaateid. Hermann Kel-

Viituliid

h-moll missa nr 2

Oboe d'amore

h-moll missa nr 18

Oboe da caccia

Kantaat nr 6

Oboe

Kantaat nr 47

Bassid

Matteuse passioon

Orelile

Triosonaat nr 6

ler, meilgi tuntud teoste «Die Orgelwerke Bachs» ja «Die Klavierwerke Bachs» autor ütleb: «Neile, kes tegelevad Bachi muusikaga, on teadlase kainus ja asjalikkus niisama vajalikud kui kunstniku vaimustus ja kaasaelamine.»

Kuigi pidev tegelemine Bachi muusikaga ja heade ettekannete kuulamine võib andeka interpreedi viia ka vaistuliselt tõsiselt võetavate tulemusteni, siiski on tema muusikat vaja kõigepealt laialdaselt tunda. Pianistil on kasulik tutvuda vokaal-instrumentaalteostega, organistil keelpilli- ja ansambli muusikaga jne, sõnaga kõigea, mis on väljas-

pool kellegi kitsast eriala. Paljus orienteerib meid Bachi orkestratsioon. Klavesiini (ja klavikordi) ning orelil kõlavõimaluste tundmine osutub peaaegu hädavajalikuks. Äärmiselt õpetlik on tutvuda Bachi artikulatsioonimärgete ja strihidega, mida ta mõnesse teosesse on ise juurde kirjutanud: «Brandenburgi kontsertides», 6. triosonaadis orelile, Matteuse passioonis, *h-moll* missas, kantaatides nr 6, 20, 25, 42, 47, 108, 166, 187, 208 ja vähemal määral teistes. Neist näidetest selgub, et Bach kujutles oma muusikat lõputult vahelduvana, lakamatult elavana, millele on võõras iga-

sugune šabloonsus. Kahte kõrvuti takti ligikaudu sama meloodiakujundiga artikuleerib ta üksteisest sageli erinevalt ja mõnigi kord risti vastupidi meie kujutlusele. Selles mõttes sarnaneb Bach muusika looduse endaga, milles pole ühe liigi piires kunagi kahte täpselt võrdset isendit või moodustist; ei kahte matemaatilisel võrdset tammelehte, kivi, putukat või kaelkirjakut. Bach'i artikulationimärgete kaudu selgub too esituse «mitmekesisus, mis tegi ta mängu väga elavaks» eelmainitud Philipp Emanueli tsitaadist. Seda küsimust käsitleb üksikasjaliselt Albert Schweitzer oma Bach'i monograafias.

XVII sajandi teoreetikud rõhutavad korduvalt muusika sarnasust kõnekunstiga. Seda on väljendanud ka heliloojad. Bach'i sõber, Leipzigi ülikooli dotsent J. N. Birnbaum jutustab Bachist: «Reegleid ja lähtepunkte, mis muusikapala väljatöötamises on ühised retoorikaga, tunneb ta nii täiuslikult, et teda mitte ainult suure rahuldustundega ei kuula, kui ta jutu viib mõlema sarnasusele, vaid imetleme ka nende reeglite osavat rakendust tema töis.» Et sellel oli tähendust ka interpretatsioonis, näitab eeltoodud Ph. Emanueli vihje: «Iga pala

J. S. Bach. Soolosonaadi viiulile a-moll (BWV 1003), ühe Kötheni perioodi tippse autograaf.



kõlas ta käte all nagu kõne.»

Kõige autentsemalt viib meid sihile Bach'i nooditekst ise. Kõigile Bach'i teoseile, nii vokaalseile kui ka instrumentaalseile on omane ühest küljest pidev, valdava jõuga rütmipulss, isegi aeglustes osades; teisalt — lakkamatult vahelduv, märglev ja liikuv meloodiapolüfoonia-harmonia kompleks, mis kokku loovad alalises sünniseisukorras sisepeinge.

Bach'i meloodilise keele võtmeks peetakse tema vokaalteoseid. Neis on sõnade emotsionaalne sisu, tolleaegses keeles «afekt», väljendatud haruldase nõtkuse ja piltliku selgusega. Eriti paistab see silma psüühiliste seisundite või protsesside edasiandmisel, mis kuidagi on seostatavad füüsilise liikumisega.

Kui interpret tahab Bach'i muusika tundesisu kuidagi omalt poolt rõhutada, siis kaob selle muusika ülev tasakaal. «Väljenduslik laulmine» ei tõsta Bach'i aariate ega kooride mõjukust, vaid vastupidi, juhib tähelepanu kõrvale peasjalt.

Bach'i aariates on antud saatvaile instrumentidele võrdne kaal solisti partiiga. Instrumentid soleerivad samuti kui lauljagi ja sageli Bach väljendab «afekti» just nende kaudu. Kui hoiame instrumente laulja(te) kasuks tagasi, rikume Bach'i polüfoonia olemust.

Naislauljail tuleks püüda Bach'i poistelaulu laadi poole. Ka puhtinstrumentaalmuusikas ei mõju hästi püüdlik emotsionaalsus. Bach on oma helikeelega end väljendanud nii ammendavalt ja huvitavalt, et interpreedil ei pruugi teha iga momenti erilisel «elavaks». Pigem võib see segada muusika ülevat kogumõju. Ühesõnaga: vähem subjektiivsust, rohkem objektiivsust.

Bach'i muusika on kõigepealt polüfooniline. Kui interpret ei tunneta selle polüfoonia võlu esmalisena, siis ei suuda ta tuua Bach'i täiel määral kuulajani. Oli aegu, mil püüti fuugades alati tuua tugevamini esile teemat. Sel juhul kippus mõnikord jääma tagaplaanile fuuga.

Prægusel ajal on ammutuntud tõde, et polüfoonia tuleb kuuldavale selgemini, kui ansamblis üht häält laulab-mängib vähem isikuid. Suurtest kooridest ja orkestritest on sellepärast Bach'i esitamisel

loobunud. Siiski mitte kõikjal: näit h-moll missa, passioonid ja mõned teised teosed võivad monumentaalsusel suurte kollektiivide esituses. Orelil on fuuga polüfoonia hoopis jälgitavam, kui igas helikõrguses (8', 4' jne) pruugime ühtainust registrit.

Kui teoses teatavalt momentidel suureneb häälte arv või mängivad polüfoonilises helikangas kõik hääled korraga, siis tähendab see sisemise intensiivsuse tõusu. Neil puhkudel, eriti palade lõpudes, minna *piano*'sse nagu minevikus mõned väljaandjad soovitasid, oleks vastuolus Bachi kontseptsiooniga.

Tuleb meeles pidada: Bachi ajal oli muusika seos füüsilise liikumise ja tantsuga palju tihedam kui hilisemal aegadel. Mitmeid Bachi süitiide tantsu tantsiti tema ajal veel seltskonnas ja nende tempo ja karakter oli Bachi-aegsele mängijale midagi endastmõistetavat. Mitmed Bachi kantaatide aariad ja koorid on nende tantsude vormis ja laadis. Meile tähendab see muudugi nende tantsude tundmaõppimist, niipalju kui see võimalik.

Kõike võtab vahest kokku Arnold Schering Bachi-aastaraamatus 1904. aastal: «Bachi muusika oma algelises jõus ja ilus tuleb esile selgemini, kui temast kriipsutada maha kõik kontserdipärane.»

Võin seda kinnitada oma kuulajakogemusest, võrreldes kahte Matteuse passiooni ettekannet 1938. aasta sügisel. Esimesel — Leipzigi Thomase kiriku koorilt ja Pariisi sümfooniaorkestrilt Günther Ramini juhatusel — oli kõik viimistletud kõrgeima astmeni, detailid sundisid endid jälgima ja teos tekitas mingi pühadusetunde, mille juures peaks võtma kingad jalast.

Teisel — Pariisi Bachi-ühingu koorilt (mis oli koorilauluvaesel Prantsusmaal meie heade isetegevuslaste tasemel, umbes 40—50 lauljat ja selleks puhuks kokku kutsutud orkestrilt ühingu asutaja Gustave Bret' juhtimisel) — jäi mulje kui millestki väga loomulikust, milles kõik oli lihtsalt omal kohal ilma igasuguse ah-i ja oh-ta.

Mu mälus püsib tänaseni teine esitus palju sümpaatsemana.

Bachi kunst on ideekunst. Selles on palju allegooriat, sümboolikat ja ka ma-

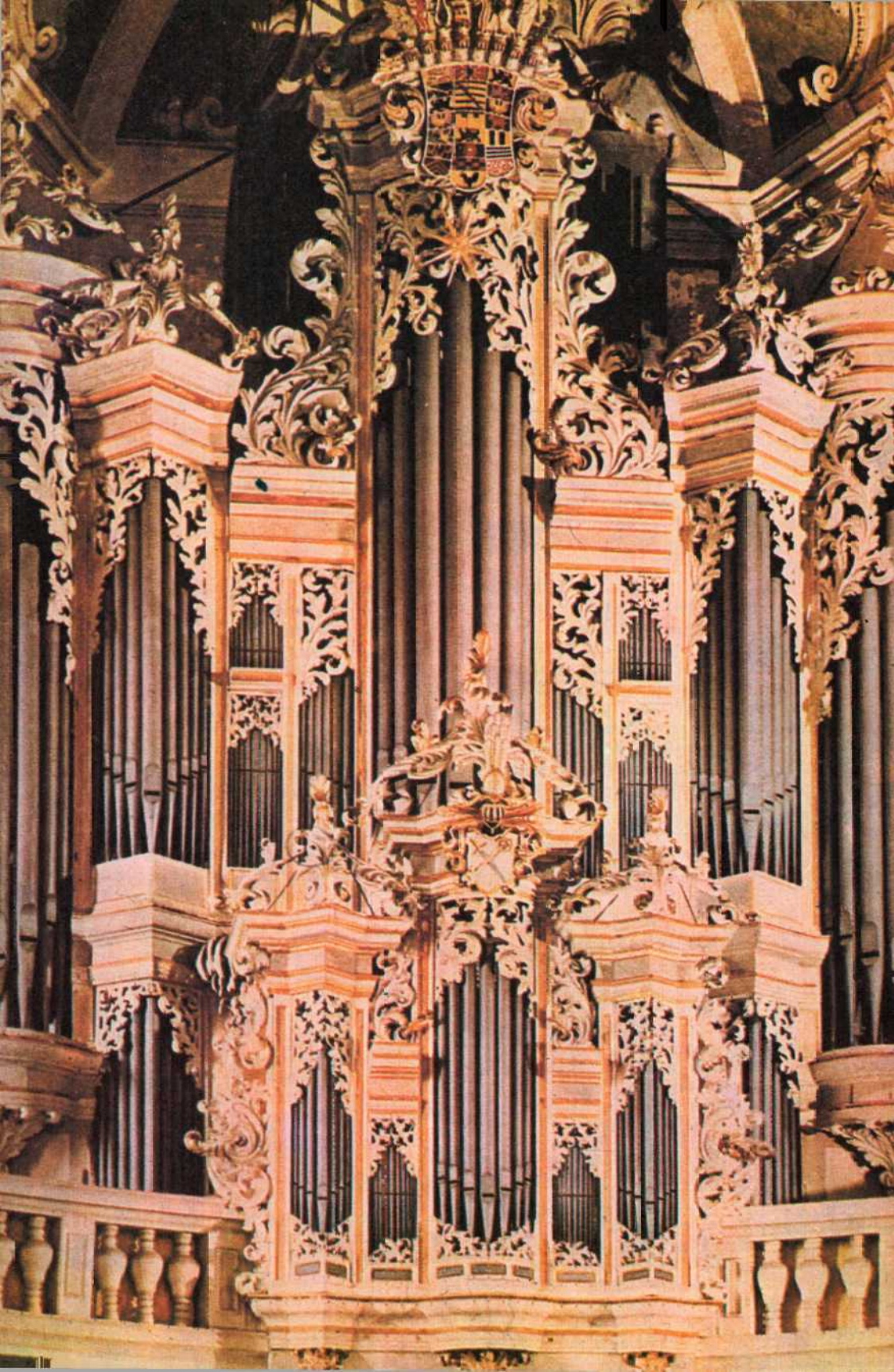
temaatikat, mis on sageli märkamatu isegi muusika-uurijale. Need muusikavälised ideed on mõnigi kord teoste teljeks. Sellepärast pole võimalik täielikult mõista Bachi muusikat, olemata kursis kogu tolleaegse saksa vaimukultuuriga, saksa luule ja proosakirjandusega, filosoofia ja esteetikaga. Peaks tundma Bachi eelkäijate ja kaasaegsete muusikaloomingut, varasemat polüfooniat, protestantlikku koraali, itaalia XVII—XVIII sajandi keelpillimuusikat, eriti Vivaldit, samuti Bachi kantaatide tekste ja tema eluloolisi andmeid.

Kõige siin mainitu teadmine ei pruugi tuua meie Bachi esitusse järsku midagi märkimisväärset uut, mida peaks tajuks kuulaja. Aga mõtisklemine nende küsimuste kallal võib meid viia uute tahkude tunnetamiseni Bachi universaalsegeniuse loomingus — elu enda — Elu suure algustähega — mõistmiseni selles.



Johann Ernst Rentsch — vanem(?). J. S. Bach Weimaris kontsertmeistrina(?). Oli, ca 1715. Portree autentsuses kaheldakse tänini, ehkki Bachi ikonograafiat põhjalikult uurinud H. Besseler loeb selle «viie ehtsa Bachi portree» hulka ning «geeniuse murranguperioodi» tähtsaks dokumendiks.

Zacharias Hüldebrandti (1688—1757), Gottfried Silbermanni õpilase ehitatud orel Wenzeli kirikus Naumburgis. Koos G. Silbermanniga käis uut pilli «eksamineerimas» J. S. Bach (säilinud vastuvõtuaktile kirjutasiid nad alla 27. IX 1746). Kujur Johann Göricke tehtud prospekt pärineb umbes pool sajandit varasemalt, Zacharias Thayßneri orelilt.



Neljas, mittepateetiline

MIHKEL TIKS

Ajakirjandus kajastab viimast teatrifestivali niisuguste pealkirjade all: «Õppetunnid homseks», «Mida näitas meile teatrifestival?», «Festival ilma tippudeta», «Külas haigel sõbral», «Tõine festival», «Tunnustus rajooniteatritele». Kirjutistes antud hinnangutel («tõine», «argine», «hetkeolukord», «tööprotsess», «üleminekuperiood» jms) on selgesti tuntav üks põhitoon: kutsutud külaliste katsed ühendada oma sõnavõttudes mõisteid «tõine» ja «festival» (it. k *festivo* «pidulik», perioodiline pidulik kunstisaavutuste esitamine muusika, teatri, kino jm aladel, «Võõrsõnade leksikon», Tln, 1978.) jätavad delikaatselt teatavad reservatsioonid lohus-filosoofiale, vihjates kestmisjärgus loomingu- ja protsessile, millele justkui juhuslikult enne viljade valmimist peale satuti. Ent kohalikud ei lase end viisakusest petta. Küsimus on õieti, kas eesti teatris on praegu midagi erilist lahti või on olukord ikka selline olnud. Teatril on ju ikka mitu nägu, võib-olla seekord jäeti üksnes piduriided selga tõmbamata ning ilmuti külaliste ette koduses kitlis?

Enese ülevaatamise traditsioon jätkus mullu oktoobris neljandat puhku. Tuletame põgusalt meelde varasemaid.

I, 1978. Tammsaare-aasta ja Tammsaare-festival.

LAVASTUSED.

Nukuteater. A. H. Tammsaare—R. Agur, «Inimese jälil», lavastaja R. Agur.

Tallinna Draamateater. A. H. Tammsaare—V. Panso—M.-L. Küla, «Inimene ja inimene», lavastaja V. Panso.

Noorsooteater. A. H. Tammsaare—K. Raid, «Me otsime Vargamäed», lavastaja K. Raid. «Vanemuine». A. H. Tammsaare—O. Tooming, «Põrgupõhja uus Vanapagan», lavastaja J. Tooming.

«Ugala». A. H. Tammsaare—A. Sats, «Lunastus», lavastaja A. Sats.

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

«Vanemuine». A. H. Tammsaare—O. Tooming, «Tõde ja õigus», lavastaja J. Tooming.

Tallinna Draamateater. A. H. Tammsaare—R. Trass, «Kõrboja peremees», lavastaja R. Trass.

Pärnu Draamateater. A. H. Tammsaare, «Kuningal on külm», lavastaja V. Rummo.

LAUREAADID.

V. Panso (postuumselt) lavastuse «Inimene ja inimene» eest Tallinna Draamateatris.

J. Tooming lavastuste «Põrgupõhja uus Vanapagan» ning «Tõde ja õigus» eest «Vanemuises».

(Et meid praegusel juhul huvitab ainult teatri üldine tähtede seis, keskendame tähelepanu üksnes lavastajatele ja lavastustele ning jätame ruumipuudusel nimetamata näitlejapreemiad.)

HINNANGUID.

M. Sedõhh (kriitik, Moskva): «Nagu iga klassikale pühendatud festival, nii iseloomustab ka see teatri üldist taset. Siin nähtud etenduste järgi julgen öelda, et eesti teatritele on kättesaadavad küllaltki kõrged tipud, kuigi samas oli ka etendusi, mis jäid suhteliselt algelisele tasemele.»

L. Gitelman (teatriteadlane, Leningrad): «Eesti teatri üldine tase tundub olevat küllaltki kõrge. Näiteks Jaan Toominga lavastusi võib pidada suurepäraseks saavutuseks Eesti ja Nõukogude Liidu ulatuses, veelgi enam, neid võib vabalt kõrvaltada viimaste aastate teatrimaailma parimate töödega.»

L. Tormis (teatriteadlane, Tallinn): «Pole tingimata vajalik just festivaliks Tammsaaret lavastada, alati on objektiivselt takistusi jne, aga reaalne pilt on siiski selline, et Tallinna teatrid oma suuremate loominguiliste ja muude võimaluste juures esinesid vaid vanade, olemasolevate lavastustega, rajooniteatrid aga, nende võimalusi arvestades, ületasid enast ja väärivad selle eest suuremat tähelepanu ja tänu, kui nelle siin ehk osaks sai.»

K. Saja (dramaturg, Vilnius): «Dramaturgina eesti teatri mänguplaane vaadates imestan: kus on minu kolleegid, kus on eesti näitekirjanikud?»

Oluline on siit meelde jätta esiteks seisukoht, et teatri taseme mõõt on klassika (väärtsulik dramaturgiline alus, tugeva lavastaja isiksuse vajadus), teiseks, et eesti teatri tippsaavutusi nähti festivalil ühe lavastaja töödes, ja kolmandaks, et entusiasmi täheldati peamiselt rajooniteatrites.

Kazys Saja aimas tulevase sündmuse ette: 1. jaanuarist 1979 pani kultuuriministerium käima eesti nüüdisdramaturgia lavastuste ülevaatus, samal aastal lõppes näidendivõistlus, ning järgmise, Pärnu toimunud algupärase dramaturgia festivali alguseks 1980. a sügisel oli lavale jõudnud üle 30 eesti näidendi, millest žürii valis festivalile parimad (ühe erandiga).

II, 1980, Pärnu. Eesti NSV 40. aastapäevale pühendatud algupärase dramaturgia festival.

LAVASTUSED.

Pärnu Draamateater. J. Smuul, «Atlandi ookean», lavastaja I. Normet.

Nukuteater. J. Peegel, «Verine John», lavastaja F. Veike.

Noorsooteater. E. Vetemaa, «Nukumäng», lavastaja M. Karusoo.

Rakvere Teater. K. Saaber, «Virumaa leib», lavastaja R. Trass.

Tallinna Draamateater. J. Kross, «Pöördtoolitund», lavastaja M. Mikiver.

Vene Draamateater. A. Liives, «Detsembriöö», lavastaja E. Agu.

«Vanemuine». M. Tikas, «Lahtihüpe», lavastaja V. Saldre.

(J. Peegli «Ma langesin esimesel sõjasuvel» ei sobinud Pärnu Teatri lavatehniliste tingimustega, selle teosega tutvus žürii Tartus väljaspool festivali.)

«Ugala». J. Smuul, «Kihnu Jõnn», lavastaja J. Tooming.

LAUREAADID.

Festivali peapreemia ning laureaadinimetus «Ugala» lavastusele «Kihnu Jõnn», lavastaja J. Tooming.

Lavastajad-laureaadid:

K. Ird — «Ma langesin esimesel sõjasuvel»,
M. Mikiver — «Pöördtoolitund»,
M. Karusoo — «Nukumäng».

HINNANGUID.

I. Veisaitė (teatriteadlane, Vilnius): «Eesti teater järgib (...) Kihnu Jõnni väljendatud tarkust, mis kõlab nii: kogu elu on üks suur otsust peale algamine. Nii näitab ka see festival, et pärast suurt fanfaaripuhumist eesti teatri ümber alustab see teater nüüd nagu otsast uuesti. Festivalil ei näidatud mitte tippe, vaid tööprotsessi, töömeeleolu, ning selline lähenemine asjale äratab lugupidamist.»

K. Kask (teatriteadlane, Tallinn): «Kaks probleemi on meid eelmise kümnendi ja eelmistegi kümnendite kestel vaevanud: meie vabariigi teatritaseme ebaühtlus ja viimasel ajal ebakindlaks muutunud psühholoogilise mängu alus — inimese kujutamine. (...) Tahaks väita, et üle terve vabariigi jaguneva lavastajatepere töös on tähelepanuväärseid tulemusi üldise kunstitaseme tõstmises. (...)»

«Kihnu Jõnn» on kodustele hindajatele aga eriti oluline kui lavastaja võit «Ugala» ilmnenud teatristampide ja -käsitöö üle. (...) Üeldakse, küll ajalugu näitab, kuid praegu riskiks «Kihnu Jõnni» nimetada «Ugala» murrangulavastuseks.»

Festivalide vahekokkuvõtteks võib täheldada, et algupärandite lavastustega kadusid tipud, ent optimism eesti teatri tuleviku suhtes püsib; juhtivad lavastajad töötavad endiselt intensiivselt; jätkuvad positiivsed tendentsid perifeeriateatrites, mis annab suuna üldise kunstitaseme ühtlustamisele eesti teatris.

III, 1982, Viljandi. Klassikalavastuste festival.

LAVASTUSED.

Pärnu Draamateater. J. Svarts, «Draakon», lavastaja I. Normet (lavakunstikateedri X lennu diplomilavastus).

Noorsooteater. V. Višnevski, «Optimistlik tragöödia», lavastaja K. Komissarov.

Tallinna Draamateater. L. Tolstoi, «Elav laip», lavastaja A. Sapiro (Riia Noorsooteater).

Rakvere Teater. M. Metsanurk—R. Trass, «Taavet Soovere elu ja surm», lavastaja R. Trass.

«Vanemuine». B. Brecht, «Härra Puntila ja tema sulane Matti», lavastaja E. Hermaküla. «Ugala». G. Büchner, «Woyzek», lavastaja L. Peterson.

Vene Draamateater. S. Naidjonov, «Vanjušini lapsed», lavastaja M. Lurje.

«Ugala». E. Vilde—O. Tooming, «Rahva sõda», (lisaprogramm), lavastaja J. Tooming. Noorsooteater. P. J. Béranger, «Löö laulu, vastas jumal, löö laulu, väike mees» (lisaprogramm), lavastaja M. Unt.

LAUREAADID.

Peaauhind ja laureaadinimetus A. Sapiro lavastusele «Elav laip». Eripreemia ja laureaadinimetus K. Komissarovi lavastusele «Optimistlik tragöödia».

Lavastajad-laureaadid: I. Normet lavastuse «Draakon» eest, R. Trass lavastuse «Taavet Soovere elu ja surm» eest.

HINNANGUID.

I. Tšutko (kriitik, Moskva): «Mind hämmastas Viljandi teatrifestivalil kõige enam see, et kahe aasta jooksul on Eestis valminud nii palju lavastusi, millest on mõtet ja alust tõsiselt rääkida. ... Toimunud festivalil jättis kõige sügavam mulje just see, et lavastajatel oli, mida ütelda. Ja see on eesti kaasaegse režii juures suureks plussiks.»

J. Allik (kriitik, Tallinn): «Viimastel aastatel oleme aeg-ajalt kurtnud meie teatri kunsti madalseisu üle. kõnelnud seisakust nüüd juba keskikka jõudva 70. aastate režii põlvkonna arengus ... Seda ootatum oli



A. Dudarav, «Üle läve» (lavastaja V. Gvozdkov — külalisena) «Ugalas». Ema — Kaarir: Raid

P. Sirge foto



Ü. Tuulik — R. Trass, «Oh meid mere terida» («Sõja jalus». Lavastaja R. Trass) Rakvere Teatris. Stseen lavastusest.

H. Saarne foto.

«Üle läve» «Ugala». Andrei Buslai — Kalju Orro (külalisena).

P. Sirge foto



T. Ajtmatov—E. Hermaküla «Ja sajandist pikem on päev» (lavastaja E. Hermaküla) TRA Draamateatris. Noor Jedigej — Ain Lutsepp, Jedigej — Rein Aren. G. Vaidla foto



Viljandis toimunud festivali klassikalavastuste ühtlane ja üsnagi tugev tase.»

G. Treimanis (Teatrite Valitsuse juhataja, Riia): «Eesti festival oli esimene, kus mul kordagi polnud igav.»

E. Siimer (kriitik, Tallinn): «Väide, et klassikafestival koondas momendi parimaid lavastusi, viitab probleemile, miks on õnnestumised just klassikarepertuaaris, aga mitte tänapäevanäidendites? ... Festivali tase ei iseloomusta kogu eesti teatri praegust seisu. Nimelt on õige mitmed teatriinimesed avaldanud arvamust, et praegu iseloomustab teatripilti pigem keskpärasus ja halus kui otsingud ja õnnestumised.»

Klassikafestivali järelkajad viitavad selgelt ebademokraatlikule tõsiasjale, et suur kunst on jõukohane vaid üksikutele loojatele, ning eesti teatris leidis tol ajahetkel plejaad lavastajaisiksusi (neid jäi veel ülegi, kõik festivalil ei osalenud), kelle töödest õnnestus Viljandis eksponeerida momendi paremik. Selle tõdemusega oleme jõudnud praegusesse hooaega ja äsjase festivalini.

IV, 1984, Tallinn. Nõukogude ja venenarhivate kaasaegse dramaturgia festival.

IV teatrifestivali avas Rakvere Teater peanäitejuhi Raivo Trassi lavastusega «Oh meid mere terida», mille lavastaja on dramatiseerinud Ü. Tuuliku romaani «Sõja jalus» järgi. Lavastus koosneb kahest erisugusest poolest. Esimene vaatus kujutab endast täpsemalt määratlemata isetegevusliku noortekollektiivi peaproovi Sõrvemaa vabastamise aastapäevale pühendatud pidulikuks õhtuks. Teiseks vaatuseks on peaproovimäng lõppenud ning näitlejad esitavad Ü. Tuuliku tegelaste (ja autorikõne) teksti, üks rohkem, teine vähem rolli ümberkehastununa. Leidlik lavastuslik idee — näidata nelikümmend aastat tagasi toimunud sündmuste ja sõja suhtes võrdlemisi ükskõiksetes noortes eneseteadvuse kujanemist, huvi, osavõtlikkuse ning mõistmise tärkamist, viies ühtlasi ka vaataja samm-sammult sõjasündmuste keskele — väärib tunnustust. Teises vaatuses õnnestubki noortel näitlejatel esitada sõrvelaste saatuselugu sugestiivselt ning kunstiliselt mõjuvalt (festivali noore näitleja preemia pälvis Kiiri Tamm, preemia parima muusikalise teostuse eest näitleja Reeda Toots). Kuid ometi ei sünni lavastusest terviklikku

kunstiteost, sest üleminek esimese vaatusmeeloludelt teise vaatusmeeloludelt on läbi lavastamata, tegevuse pidevus on lõhutud ning sellisena muutub kogu esimese vaatusmeeloludelt otstarve küsitavaks. Tundub, et töö lavastusega oleks pidanud veel jätkuma, eeldused väljapaistva lavastuse sünniks ideestiku ning teksti näol on olemas. Kuid ka sellisena võitis Rakvere Teatri etendus publiku, külaliskriitikute ning žüriiliikmete soodsas hinnangu. EÜE Keskstaap premeeris lavastust oma eriauhinnaga.

Noorsooteater oli sunnitud kavatses festivalilavastuse «Vana maja» asendama, kuid nagu selgus, võrdväärset vahetust, mis oleks ühtlasi festivali tingimustele vastanud, teatri repertuaaris ei leidunud («Vana maja» etenduse puhul muide oleksid eesti teatrifestivali peapremiale konkureerinud k a k s Taškendi lavastaja Vjatšeslav Gvozdkovi lavastust.) A. Gelmani näidend «Pink» (K. Komissarovi lavastuses), ehkki kuulsa dramaturgi kirjutatud ning muude teatrite seas ka Moskva Kunstiteatris mängitud (O. Tabakov ja T. Doronina), ei suutnud Noorsooteatri versioonis ei žürii ega kriitikute arvates tõusta festivali parimate lavastuste tasemele. Lavastus on tehtud psühholoogilis-realistlikus laadis, sisult sotsiaalkriitiline, kõneldes nõukogude täna- ja argipäevaprobleemidest, nn väikese inimese elutraagikast, nähtuna läbi mehe-naise suhete. Olles valdavalt pessimistliku põhitooniga, on näidendile ette heidetud positiivse ideaali puudumist, ehkki Noorsooteatri lavastuses kannab seda ideaali naistegelane. Vera rolli eest määras žürii näitleja Luule Komissarovile parima naisosatäitja preemia. L. Komissarovi loodud tegelaskujus, sukavabriku kontrolöris nr 9, sisaldub rohkem sotsiaalset mälu nõukogude naisest kui nii mõneski mastaapses ajaloolises näidendis. Ometi tuleb mõista neidki kriitikuid, kelle peatumus oli kõige enam tingitud Noorsooteatriga seotud ootuste ning pakutu mittevastavusest.

Esimest korda festivali ajaloo osales sellel «Vanalinna Stúdio», esitades Toomas Kalli komöödia «Lõunavaheag» Roman Baskini lavastuses. Ehkki sellele teatrile ei langenud osaks ükski auhind, teenis lavastus nii žüriiliikmete kui ka kriitika tunnustust. «Vanalinna Stúdio» etendusega algas festivalil teatav emotsionaalne tõus (mis, nagu peagi selgus, osutus üürikeseks). R. Baskin suutis kitsastes lavatingimustes luua avara

mänguruumi, kus peaosatäitja Aleksander Eelmaa komöödia realistliku ja hüperboolse tegevuse piiril virtuooslikult balansseeris. Käsitledes analoogiliselt Gelmani näidendiga meie tänase olme mitte just hingeliigutavaid probleeme, looritas «Vanalinna Stúdio» etenduses lootusetuidki olukordi huumor, jättes sel moel vaatajale masendusest väljapääsuks ikka väikese õhuaugu. Meeldiv oli näha «Lõunavaheaga» kuuluvat nende küllalt harvade lavastuste hulka, mis etenduste käigus edasi arenevad. Küpsenud oli eriti Tütarlapse kuju (näitleja Viire Valdma), kes, tõusnud vääriliseks partneriks Ametnikule, avardas sellega omakorda A. Eelmaa mänguvõimalusi. Mullu detsembris Leningradis toimunud edukad külalisesinemised, nagu sealse ajakirjanduse järelkajast nähtub, kinnitavad arvamust, et «Vanalinna Stúdio» näol on tõusnud traditsiooniliste draamateatrite kõrvale arvestatav jõud — teater, kelle valitud žanrispetsiifika pakub alternatiivi meie kohati tõi- ja raskemeelsusse kalduvale teatritegemisele. Vähemasti publik on oma eelistustest selgesti märku andnud.

«Ugala» etendus «Üle läve» (valgevenelase Aljaksei Dudaravi näidend, mida mängib üle 60 teatri ning mille Viljandis lavastas Taškendi Riikliku Vene Draamateatri peanäitejuht Vjatšeslav Gvozdkov) kuulus nende väheste festivalilavastuste hulka, mille puhul oli võimalik rääkida terviklikust kunstiteosest, näitlejate ansamblist, režii sügavamatest taotlustest ning nende õnnestumisest laval, ühesõnaga, etendus, mida oli võimalik tõsiselt analüüsida. Teos ei kujuta endast mitte psühholoogilis-realistlikku näitemängu, vaid pigem mõistujuttu, kus konkreetsetes tänapäevaolustikus toimuvate sündmuste pinnalt kasvab välja metafoorne tasand, ning selle varjust eetilise imperatiiv, mis realistlikus laadis esitatuna mõjub moraliseerivalt. Seetõttu stseenides, kus lavastajalahenduses tõuseb esiplaanile olustikuline alge, etendus kaotab. Läbi alkoholismiprobleemi, läbi peategelase Buslai kuju tõuseb lavastus siiski eksistentsiaalsete küsimuste arutamiseni, esitades vastukaaluks vanade väärtuste devalvatsioonile oma väärtusideaali. Külaliskriitikud nägid «Ugala» lavastuses psühholoogilise realismi ning sümbolika sünteesi, mida põhimõtteliselt peeti praeguse režissöörimõtte peateeks. Filosoofilise haardeulatuse, ideelis-kunstilise taseme ning mahukate näitlejatööde poolest rahuldus etendus



A. Gelman, «Pink» (lavastaja K. Komissarov) Noorsooteatris.

Mees — Rudolf Allabert, Naine — Luule Komissarov. G. Vaidla foto

ühena vähestest nõudeid, mida oleme harjunud festivalilavastuste juures pidama enesestmõistetavaiks. Kuid ka «Üle läve» hindamisel ei jõudnud žürii kaugeltki üksmeelselt positiivsele seisukohale. Festivali peapremia määramisel ühele kahest peamisest kandidaadist, «Ugalale» või Pärnu teatritele, langesid žüriiliikmete häälde 4 : 3 «Üle läve» kasuks, kusjuures kaks žüriiliiget jäid erapooletuks. Märksa üksmeelsemalt otsustati parima meesnäitleja auhind anda Kalju Orrole.

Andrei Buslai kujus loob K. Orro keeruka, vastuolulise psüühikaga inimese; tema elavalt ning nüansirohkelt mängitud tänapäeva «antikangelane» saavutab hingesuguluse vene klassikalise kirjanduse «põrandaalusega», tõustes kõrgemale poeetilisele tasandile ning veendes vaatajat inimloomuse hä-

vimatust püüdest ideaali poole. Preemia parima kõrvalosa eest anti üksmeelselt Kaarin Raidile: Andrei Buslai emas näeme hästi loomupärast vene naist ja ema, kuid ühtaegu annab kerge võõritus osale isikupärase sarmi ja väga täpsed mõtterõhud.

Pärnu Draamateatri etendus, O. Kooli näidend «Musta kassi öösel ei näe», mille lavastas Ingo Normet, kujunes oma terava probleemiasetusega (tabavalt võttis selle kokku läti kriitik Lilia Dzene: lavastus näitab, mida tähendab olla tänapäeva külas teadlik inimene) ägeda poleemika objektiks nii enne festivali kui ka pärast seda, ehkki põllumajanduses ning maaelu probleemides kompetentsetes inimestes leidis ta algusest peale mõistmist ning tunnustust. Käsitledes süžees perekondlikku üksikjuhtumit, aga ka meile kõigile tuntud igapäevast elu ning töökoormust tänapäeva eesti külas, on lavastaja suutnud luua atmosfääri, milles etendus tõuseb näidendi olmepehholoogiliselt tasandil poetilise üldistuseni.

Osa kriitikuid arvas, et näidendis aset leidvale kollisioonile eluliselt vastavad situatsioonid võimaldanuks dramaturgil

ja teatril luua ka kangelase, kes oleks küündinud tragöödialikule kõrgusele, kuid praegune lavastus jääb draama tasemele. Ühtlaselt tugevate näitlejatöödega tükk on aga lavastajale kahtlemata kunstiliseks võiduks ja ühtlasi positiivseks näiteks selle kohta, mida teater võib algupärasele dramaturgiale tuginedes ja autoriga pikaajalist koostööd tehes saavutada. Lavastaja Ingo Normet pälvis žürii lavastajapreemia, näitleja Olli Ungvere oma sädeleva mänguga Taali rollis teenis festivalikülaliste eriauhinna.

Nukuteater esitas festivalil Rein Aguri lavastuse M. Gindini ja V. Sinkevitsi nukunäidendist «Nagu kass ja koer», mis leidlike lavaliste lahenduste ning suurepäraselt karaktereid avavate nukkudega (nende eest sai kunstnik Rein Lauks festivali parima lavakujunduse preemia) lõpetas teatrifestivali esimese, positiivse poole. Kahju ainult, et Nukuteater ei leidnud uuele, kuid suvevaheaja jooksul mitmeti paigast nihkunud lavastusele aega hädavajalike lisaproovide läbiviimiseks, mistõttu festivalil näidati iseenesest huvitava lavastuse küllalt ebaõnnestunud etendust.

T. Kall, «Lõunavaheag» (lavastaja R. Baskin) «Vanalinna Studios». Ametnik — Aleksander Eelmaa, Tütarlaps — Viire Valdma.

H. Saarne foto





O. Kool, «Musta kassi öösel ei näe» (lavastaja I. Normet) Pärnu Draamateatris. Taali — Olli Ungvere, Mari — Lii Tedre.

V. Menduneni foto

Vene Draamateatri etendus, J. Makarovi «Ei ole. Ei olnud. Ei võtnud osa», mille lavastas N. Seiko, kujutas oma stiililt L. Normeti ja V. Gvozdkovi töödele põhimõtteliselt vastandlikku lavastust. Ekspressiivse, ründava iseloomuga ning pidevalt *forte*'s mängitud etenduse režissöörikonseptatsioon sisaldas küll huvitavat, satiirilist allteksti, kuid esindades niivõrd harjumatut, tänapäeva teatri taotlustega kokkusobimatut suunda, ei suutnud lavastus vaataja esteetilist barjääri ületada. Eelkõige oli süü ehk küll dramaturgilise materjali kesisuses. Jääb arusaamatuks, millised sisemised organisatoorsed raskused sundisid nõrka näidendit teadlikult kavva võtma, nagu peanäitejuht N. Seiko etendusejärgsel arutelul tunnistas.

«Vanemuise» teatri lavastus, O. Antoni näidend «Rublarüütlid», ei olnud

lavastaja K. Irdi sõnade kohaselt festivaliks veel lihtsalt valmis. Vaatamata vanema põlve näitlejate mitmetele huvitavatele osatäitmistele (H. Peep, E. Kivilo, H. Elviste) jättis lavastus mulje omavahel seostamata naturalistlike etüüdide reast, mis ei «Vanemuise» nime ega festivali kahjuks millegagi ei kaunistanud. Ilmsed dramaturgilised vajakajäämised (vähemasti realistlikus laadis lavastuse sünni takistavad) viivad mõttele, et algupärase dramaturgia äratamises ning edendamises nii silmapaistvat osa mänginud «Vanemuise» teatril oleks seekord tulnud enne teose lavaletoomist tööd autori ja näidendiga jätkata.

Festivali lõpetas Tallinna Draamateater E. Hermaküla lavastusega T. Ajmatovi romaani «Ja sajandist on pikem päev» järgi. Lavastusele osaks saanud

kriitikat (staatilisus, külm ratsionalism, stilistiline segadus, vähesed mänguvõimalused näitlejatele) vääramata tuleb siiski mõnda, et lavastusest puuduvat (võrreldes romaania ära jäetud mitmed olulised kihistused nagu kosmose-teema, elu ühtsuse motiiv kõigis elusolendais, mütoloogilise ja ajaloolise mälu ning tulevikuvisioonide seosed jne) kahetsedes on jäänud tähelepanuta ka see, mis ses lavateoses on väärtuslikku, nimelt isikukultuse ning selle põhjustatud sotsiaalse mankurluse teema küllalt järjekindel lavaline teostus. Selles valguses on lavastus, ehk küll kaugeltki mitte silmapaistev Draamateatri ja festivali repertuaaris, ometi vajalik kui hoiatav kunstiteos, Ajtmatovi väljendit kasutades «kahjulikke mälestusi» säilitada aitav. Parima episoodilise osa eest premeeris žürii näitleja Paul Poomi.

LAUREAADID.

Peaaühind ja laureaadinimetus «Ugala» lavastusele «Üle läve» (lavastaja V. Gvozdkov). Lavastaja-laureaat: I. Normet lavastuse «Musta kassi öösel ei näe» eest Pärnu Draamateatris.

HINNANGUID.

N. Kuzjakina (teatriteadlane, Leningrad): «Viimaste aastate eesti teater elab üle raskusi, teatri argipäevad on täis lavastusi, mis ei hoiu alati vajalikku professionaalset taset.»

E. Siimer (kriitik, Tallinn): «Ei taha küll kuidagi nõustuda kuluaarivestlustes kuulnud väidetega eesti teatri praegusest kriisist. Pigem (...) on tegemist ülemineku-perioodiga.»

K. Kash: (teatriteadlane, Tallinn): «Teatriteatrite festivali üldine tase ei olnud ühegi teatriteatrite tipp-tase.»

Niisiis, IV teatrifestival oli erakordne ses mõttes, et valmistades pettumuse, ei jätnud see võimalust täheldada eriti reaalseid märke, mis toidaksid meie tulevikuoptimismi, kui mitte arvestada kaht huvi äratanud algupärandit ning perifeeriateatrite jõudmist juhtpositsioonidele eesti teatrielus (10 žürii preemiast 7 kuulus rajooniteatritele). Kuid arvesse tuleb võtta mitmeid konkreetseid asjaolusid, mis selle festivali ilmet kujundasid. Kõigepealt välistas seekordne ülevaatus esindusrepertuaarist klassikalavastused («Armastus ja surm», «Prohvet Maltsvet», «Postimaja» Tallinna Draamateatris; «Põhjas» ja «Juudit» «Ugalas»; «Kuningas Richard Teine» ja «Saaremaa onupoeg» Rakvere Teatris, «Kuu aega maal» Pärnu Draamateatris, «Röövlid» «Vanemuises»; «Suveöö unenägu» Vene Draamateatris; «Lõhutud vaas», «Kevade» või

«Kapsapea. Kalevi kojutulek» Noorsooteatris jne), mille hulgast tehtud valik oleks esinduslikuma festivaliaafiisi andnud. Tänapäeva algupärandite järgi loodud lavastuste üldiselt madalam kunstitase ilmnis juba Pärnu festivalil, nõukogude ja vennasrahvaste näidendite lavastamisega seotud eredamad õnnestumised langesid uue laine dramaturgia tõusuaega (mitte-eesti dramaturgia lavastamise teine raskusaste, mis tuleneb vajadusest võõrasse kultuuri süveneda, eeldab ilmselt ka mahukamat eel-ööd, kui igapäevane teatripraktika harjunud on). Nii olid seekordse festivali kunstilise õnnestumise eeldusedki juba üsna ebasoodsad. Kui kolme eelmise festivali jaoks valis lavastused välja žürii, siis seekord anti otsustamisõigus teatritele endile (organisatsiooniteadlastega konsulteerides). Lisades veel juurde, et erinevatel, kuid objektiivsetel põhjustel ei jõudnud festivalile eesti teatri viimaste aastate lipulaev «Pilvede värvid» ning «Vana maja», et mitmed teatrid näitasid kas nõrgal dramaturgilisel materjalil põhinevat, alles ebaküpset või juba paigast ära läinud lavastust, näib, et sellega võikski jutu lõpetada. Kuid ometi tahaks eesti teatriprotsessile vaadata veel ühest aspektist, millele kogu eelneva ülevaate ühekülgsus õieti suunatud oligi.

Senistel festivalidel on osalenud oma töödega 22 lavastajat. Viie lavastusega on esinenud Raivo Trass, neljaga Jaan Tooming ja Ingo Normet, kahega Kaarel Ird, Rein Agur, Evald Hermaküla ja Kalju Komissarov. Laureaatideks on tunnistatud kahel korral Tooming ja Normet, ühel Ird, Panso (postuumselt), Mikiver, Komissarov, Trass, Karusoo, Sapiro ja Gvozdkov. Kahel viimasel festivalil on peapremia läinud külalislavastajale. Viimasel festivalil ei olnud M. Mikiveri, J. Toominga, M. Karusoo, K. Raidi lavastusi. Kui võrrelda festivalide toimumise perioodi jooksul (alates 1978. aastast) eesti teatri ilmet kõige rohkem kujundanud lavastajate (Ird, Mikiver, Tooming, Komissarov, Karusoo, Hermaküla, Normet, Raid, Trass, Peterson) tegevust kõigi teiste näitejuhtide tööga, kes lavastasid samal ajavahemikul, võime eesti sõnalavastusteatri käsituses olnud lavastajapotentsiaali jaotada nelja väga tinglikku ning mobiilsesse, ent meid huvitavas küsimuses olulist tendentsi esile toovasse rühma. Esimese rühma moodustaks juba nimetatud n-ö juhtiv kümme, kes on sellesse arvatud üksnes vaadeldava perioodi

	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
«Juhtivad» lavastajad	19	20	27	20	25	19	14
Ülejäänud	15	16	10	20	12	21	19
Debütandid ja autsaiderid	9	13	9	4	9	7	5
Külalislavastajad	—	2	4	3	1	3	2

raamides, teistsugune ajaline vaatepunkt muudaks kardinaalselt asja. Teise rühma moodustaksid vabariigi kõik ülejäänud elukutselised (koosseisulised) lavastajad, nii vanema, keskmise kui ka noorema põlvkonna esindajad, kelle osa eesti teatrielus mõnel muul, olnud või tuleval teatriepohhil kahtlemata juhtiv on olnud või selleks võib saada. Kolmanda rühma moodustaksid ühiselt nii debütandid, kes ühel või teisel vaadeldaval aastal esmakordselt oma lavastajakäät proovisid, kui ka autsaiderid, st kõik elukutse poolest mittelavastajad (näitlejad, kirjanikud, kriitikud, kino- või telerežissöörid jne). Neljandasse rühma kuulusid külalislavastajad väljastpoolt Eesti NSV-d. Enne kui pöörata pilk tabelist avanevale vaatepildile, olgu veel kord rõhutatud, et lahterdamisel ei ole mingil juhul hinnangulist eesmärki, vaid see on vajalik üksnes «töövõtte-na» — lavastajafenomeni sisemise dünaamika iseloomustamiseks meid huvitava perioodil. Debütandi töö võib olla õnnestunud tunnustatud profi omast, eilne «realavastaja» võib tänaseks olla teatriavalikkuse silmis hinnatum kui «vaikiv» tipprežissöör. Töömahu võrdlemise mõte (tehtud lavastuste arvu kõrvutamise) seisneb vaid püüdes illustreerida arvude varal seda, mida eesti teatriteadvus intuiitiivselt ammugi mõistnud (vt. tabel).

Viimasel aastakümnel eesti teatris «ilma teinud» lavastajate taandumis-tendents on ilmne ja järsk. Aastatel 1983—1984 on Raivo Trass teinud 7 lavastust, Ingo Normet 6, Evald Herma-küla 5, Kalju Komissarov ja Kaarin Raid 4, Kaarel Ird ja Mikk Mikiver 3, Jaan Tooming ja Merle Karusoo 1, Lembit Peterson 0 lavastust. Vastamata jääb küsimus, kas seniste liidrite taandumine on pöördumatu protsess ning miks see on käivitunud. Olgu toodud veel üks fakt: kui 1980. aastal esietendus meie kuues tavapärasel draamateatris («Vanemuine», Tallinna Draamateater, Noorsooteater, Pärnu Draamateater, «Ugala»

ja Rakvere Teater) 58 lavastust, siis 1984. aastal oli see arv 42 (kusjuures Tallinna Draamateatris, «Vanemuises» ja Noorsooteatris kokku 18 lavastust, Pärnus, Rakveres ja «Ugalas» 24 lavastust).

Et ringi kokku tõmmata, tahaks pööruda tagasi 1978. aastasse, Tammsaare-festivali lõppkonverentsile, kus Lea Tormis oma festivaliettekandes ütles järgmist: «Olen sügavalt veendunud, et režiitapapind ja ühes sellega kogu teatriloomingu põhiline arengusuund antud ajajärgul sõltub eelkõige mõtlemise tasandist, sellest, kas ühel teatrikultuuril on parajasti isiksusi, kes suudaksid omal ajal uuele mõtlemis- ja mõtestamisni-voole jõuda ja seega kogu teatrikul-tuuri mõjutada. Kui vaatame tänase teatri Tammsaare-mõistmist pilguga homse poole, siis näeme selliseid etapi-lisi tasandeid Voldemar Panso ja Jaan Toominga loomingu. Siin määrab mõtlemistasand instseneerimis- ja režiisuunad ning tõstab uues kvaliteedis, uute loomisimpulssidega esile näitlejaisiksused-loomingukaaslased.»

Praguseks oleme teadlikud oma jõud-misest ajajärku, kus üks teatrikultuur parajasti just nimelt lavastajaisik-suste loomeaktiivsusega hoobelda ei saa. Et see niimoodi on, kinnitas ka viimane festival; miks — saame aru ehk aastate pärast. «Tõist» festivali, neljan-dat verstaposti, tuhmi ning kahvatu kirjaga, läks tarvis selleks, et eelmine ja järgmine nägemisulatusest välja ei läheks.

Heinategu, heinavedu



«HEINAAEG». Stsenaristid J. Määr ja E. Säde, režissöör E. Säde, operaatorid P. Olevain ja A. Vilu. 853,8 m. «Tallinnfilm», 1984.

Jüri Määri ja Enn Säde viimast ühistööd «Heinaeg» näidati Eesti NSV Agrotööstuskoondise suures saalis. Asjatundjaid kohal kui palju. Kuidas tundus?

Põllumajandusinsener: «Ega ikka õiget heina ei saa, kui pole korralikke kaaruteid. Soomlaste YLO omad sobiksid meile, aga neid ostetakse vähe.»

Zootehnik: «Ilma hea heinata piima ei tule. Ilma heade masinateta heina ei tee. Praegu heinategu venib, poolmäärjalt pressitud hein

VALDUR TELLISKIVI

läheb hallitama ja rikub loomade tervist. Probleemi on õigesti nähtud.»

Peavalitsuse juhataja: «Huvitav vaadata, kuigi probleem pole ju uus. Seda raskem on huvitavalt teha.»

Nii et üldine heakskiit?

Päriselt mitte. Näiteks üks ülemus arvas, et Määr ja Säde said «Künnimehe väsimusest» liigset enesekindlust, peavad end kõiketeadjaiks, taipamata põllumajanduse keerukust jne.

Imelik küll, et vana tuntud heinategu on meie päevil läinud nii keerukaks, et vähesed teavad, kuidas heina teha ja teadajatest veel vähem saab sellega ka hakkama. Ka takistajad ja süüdlased on teada: ilm, mõnede masinate puudus, teiste masinate kehv kvaliteet jms.

Linnainimesele, kes just meeleldi ei käi majandis šefiks, teevad filmi autorid selgeks, miks maamees praegu ilma šeffideta (malevata) heinateoga hakkama ei saa. Jüri Määr teeb selle koguni plastmassist ette, nii et igaüks peab taipama, miks heinamees väsib.

Mõnes mõttes võib ju filmile ette heita kordamist: probleem on sisuliselt sama ja ka käsitletud samas laadis «Künnimehega». Aga põllumasinatega on lugu hullusti ning dokumentaalfilmil (näiteks ajaleheartikliga võrreldes) nii silmapaistvalt suur mõjusus, et filmimeeste korduv kaasalöömine on põllumehele teretulnud. Filmitegemiskogemustega ja teaduskraadiga põllumajandusinsener Edvin Nugis on väitnud, et dokumentaalfilmidest on olnud puhtpraktilist abi ka tehniliste uuenduste elluviimisel.

On iseasi, missugusel määral võib niisugust eesmärki üldse seada filmile, ka tõsielufilmile. Kas publitsistlik film, kus ka sõnal on kanda määrav osa, peaks lausa välja pakkuma lahendusi, õpetama põllumasinaehitajaid, varustajaid ja põllumehi oma tööd paremini tegema? Seda nõuda on vist paljuvõitu. Milleks on siis ametis ülemused, kes peavad neid asju korraldama oma palga eest?

Ometi pakub «Heinaeg» koos probleemide tõstatamisega ka lahendusi. Paljud kitsaskohad on tekkinud põllumajanduse üleminekuga (üli)suurtootmisele.

Kui ma kevaditi esimest korda Matsalu lahe äärde kalaranda lähen, on mu naabrimehel Karila Augustil lauda otsa juures katusekõrgune puutumata heinakuhi. Ilus terav kuhi, plastikaatkile peas. See kuhi seisab seal, olenemata eelmise heinaaja ilmast, ka siis, kui majandid lakkamatu saju pärast täitsid murdosa heinaplaanist.

Naabrimees August on uudistemaias. Kui raadio lubab Lääne-Eestis sadu, on August veerand tunni pärast rannaheinamaal ja paneb heina kokku.

Majandijuhil, pea- või lihtagronoomil, kellel sada või rohkem hektarit heina maas (tähtis näitaja, mille järgi majandid ritta seatakse), jääb tavaliselt ainult lootata, et sadu ei kesta kaua. Alles siis, kui jälle päikest näitab ja vihm pole heina määndanud, saab kaarutid tööle saata. Kui neid ikka on saata.

«Heinaaeg» on õigeaegne film sellegi poolt, et praegu oleme üle saanud liigsest teraviljakasvatuskihust. Meie oludes annavad just rohumaad kõige rohkem, sealhulgas valgurikast sööta. Paradoks: mida kõrgem saagikus, seda rohkem kaarutamist. Filmis öeldakse, et hein peab olema õhus. Ega ta priske vaalus ju ei kuiva küll.

Sööda tasakaalustamata proteiinainepuudust kaotame aastas tuhandeid tonne liha ja piima. Valguvaesust aitaks leevendada eeskätt ristikut. Ka ristikut saab kaarutiga õhku tõsta. Kui mitu korda tõsta, jäävad järele ainult varrerootsused. «Heinaajas» näeme (ainult) ülekasvanud heina niitmist. Nii see tegelikult olema kipubki, kuigi iga põllumees teab, et kõrreliste heintaimede proteiinisaldus on suur noorelt. Aga noor rohi ei kuiva, ja kaaruteid ei jätku.

Kas nõiaring? Filmi autorid pakuvad lahendusvariandina suurtootmises ununenud vana tõe: hein pandagu kokku seal, kus ta kasvas. Küllap jõuaks siis enne vihma pärrale, pallikuhjasid saaks ju ka kilega katta, ehitada katusealuseid vms. Ka autode töökoormus jaotuks aasta lõikes ühtlasemalt. Talvel heina farmidesse vedades annaks vältida või vähendada ka tühisõite, mis suvisel heinaveol on paratamatud.

Põllumees kurdab õpetajate rohkuse üle, aga äkki on filmitegijadki pakkunud välja (tuletanud meelde) tarkuseiva, mida tasuks kaaluda?

Jüri Müüri ja Enn Säde tegemisel julgust on imetletud ja ka lausa pahaks pandud. Nad on olnud valmis kaitsma oma töökspidamisi ja ka sõdinud nende ning uue mõtte väljendamise eest. Heina tegemine ja heina vedamine pole Eestimaal uus asi. Et sellega on uuemal ajal raskusi tekkinud nii meil kui ka mujal, tundub heina eelistamine muudele rohusõõtadele ühekülgseks. On ju riike, kus lehmad heina saamata lüpsavad rohkem piima kui meil.

Kodukotus

SULEV TEINEMAA



«KODUKOTUS». Stsenarist ja režissöör V. Anderson, operaatorid T. Kirdelaht ja T. Massov, helilooja A. Põldmäe. 562 m, «Tallinnfilm», 1984.

Poeetilisele pealkirjale vaatamata on Valeria Andersoni «Kodukotus» äärmiselt kaine, realistlik, otse reportaažlik film.

Sissejuhatuseks näitab kaamera meile Rapla rajooni Valtu kolhoosi uusi elamuid, staadioni; diktoraal seletab, et osaliselt on ehitatud omal jõul, osaliselt abiks olnud KEK. Nüüdseks on aga KEK oma tööjõu välja viinud, arvestades rajooni kui terviku vajadusi. Vaheldumisi saavad sõna kolhoosi esimees Tenno Teets, 22 aastat selles ametis, ning tema lähim abiline, ehitustööde juhataja Aimur Pailik. Selgub, et põhiprobleem on kaks: tööjõupuudus ning halb varustamine. Ehitusorganisatsioonid teevad majandis üksnes viiendiku hädavajalikest tööddest. Kust leida tööjõudu — kas panna ajalehte kuulutus ning

meelitada töölisel KEK-ist ära (ainult millega?) või kasutada ajutisi töömehi? Ilmselt tuleb proovida mõlemat.

Aimur Pailik on töödejuhataja ning varustaja ühes isikus. Päev otsa telefoni kõlistada pole mingi haruldus, aga tulemus võib olla nullilähedane. Lausa surnud ring: kui on olemas töömehed, puudub materjal ning mehed tuleb paigutada teisele tööle.

Kahe keske tegelase etteastete vahele on monteeritud kaadrid režissööri vestlustest ehitustöölisega. Need on nagu eelneva materjali tõestuseks: katuse asemel tuleks ehitada hoopis vundamenti, liiva söelumiseks kasutatakse vana reformvoodit, ajast ja arust segumasin on teab kust kunagi saadud.

Struktuurilt sarnaneb «Kodukotus» paljuski V. Andersoni eelmise filmiga «... ja supp on valmis õigel ajal». Sealgi vahelduvad kolme keske tegelase monoloogid töölissöökla kokkade paljuhäälese kooriga. Selline paralleeltegevus annab filmile kindlasti juurde objektiivsust ning usutavuse maigu, veel ei peaks ka tekkima kahtlus, et režissöör end kordab. Silmatorkav on see, et mõlemas filmis on üht tegelast näidatud põhiliselt telefonitoruga — on ju telefon tööpoolest kujunenud põhiliseks juhtimisabinõuks, ehkki kasu võib tihti olla tühine.

Esimeses Tenno Teetsiga kohtume ka põllul. Tahetakse toonitada, et ei ole võimalik tegelda üksnes ehitusmuredega, peremehesilm on kõikjal vajalik. See on iseenesest selge ning antud episood ei haaku otseselt probleemistikuga, kuigi muudab kohati liiga kaine ja asjaliku filmi visuaalselt paremini jälgitavaks. Siin puuduvad ju niisugused meeleolukad poeetilised kaadrid nagu «800 lõõgis» stseenid kilkidega või kakskeelne kõnekoomika ja Arvo Masingu kujundlik huumor filmis «... ja supp on valmis õigel ajal».

Filmi lõpp on vahest liigagi plakatlikult optimistlik. Kuigi sündmus on head tuju väärt — jälle on valmis elumaja; vastsed sissekolijad saavad võtmekimbu, pauguvad šampusepudelid, lapsed laulavad ja üheskoos joostakse ümber uue maja. Selline pidulik finaali on V. Andersoni filmidele omane, meenutagem jaaniõhtut «800 lõõgis» või ühist supisöömist eelviimases filmis. Reportaažis võib ka nii olla. «Kodukotus» on aga stiililt läbinisti reportaažlik: pidevalt on kaadris mikrofon või juhtmed, režissöör pöördub intervjueeritavate poole otseselt, küsitlavad teavad, et neid filmitakse, seda toonitatakse korduvalt; filmi lõpus katab üks ehitaja kaamera mütsiga kinni.

Lõpukaadrid toovad meie silme ette veel kord filmi tegelased, töömehed vagunelamud, masinad jm. Ring on täis, uus tööpäev on alanud. Diktor teatab, et 1985. aastal lubas KEK lasteaia siiski valmis ehitada. Kuid siis tekivad kusagil mujal samad probleemid, mis nüüd Val-

Mida me V. Andersoni filmist teada saime? Et meie majandid ehitaksid tunduvalt rohkem kui praegu, et KEK pole nii kõikvõimas nagu on harjutud arvama, et vähemalt esialgu nõuab raskuste ületamine küllalt suuri pingutusi. Vahet parasjagu kahekümne minuti filmi jaoks? Ja kui need 34 lõikusajaks ilmale tulnud last 1985. aastal saavad uue päevase «kodukotuse», siis ilmselt on film oma ülesande osaliseltki täitnud.

Mark Zahharovi «Optimistlik tragöödia»

ENN SIIMER



V. Višnevski «Optimistlik tragöödia» Moskva Leninliku Komsomoli nimelises Teatris (lavastaja Mark Zahharov). Stseen lavastusest. Keskel Komissar — I. Tšurikova.

Kõlab küll veidi imelikult, kuid näib, et Vsevolod Višnevski «Optimistlik tragöödia» on läinud moodi. Alles see oli, kui Kalju Komissarov lavastas selle Noorsooteatris. Etendus, nagu Komissarovi puhul tavaliselt ikka, oli kõitev ja poleemiline. Usun, et paljud mäletavad, milliseid vaidlusi ta tekitas kriitikutegi seas Viljandis toimunud teatrifestivalil. Ka publikut kogus ta õige mitme hooaja vältel.

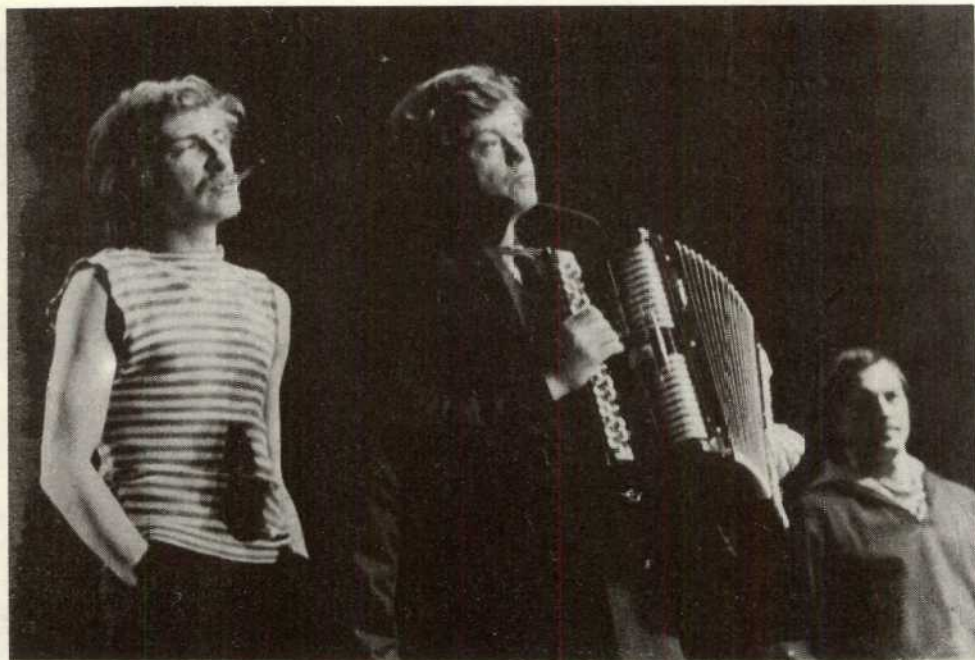
Nüüd, mullu, esietendus «Optimistlik tragöödia» Moskvas Leninliku Komsomoli nim Teatris. Inimesed, kes Moskva teatrieluga vähegi kursis on, teavad, et tegemist on pealinna ühe põne-

vama teatritrupiga, kelle iga esietendus on sündmuseks kujunenud. Viimastel aastatel on Mark Zahharovi juhtimisel sündinud terve hulk huvitavaid lavastusi, nii klassikatõlgendusi (Tšehhovi «Ivanov» Jevgeni Leonovi ja Inna Tšurikovaga) kui ka tänapäevatükke. Oleg Jankovskit Lenini osa täitjana peetakse parimaks kümnete Mihhail Šatrovi näidendi «Sinised hobused punasel lual» Lenini-tõlgenduste seas. Aleksei Arbuzovi «Julmi mängu» aga omakorda teatri parimaks lavastuseks. Populaarsem ja sensatsioonilisem on Moskvas kahtlemata Aleksei Rõbnikovi ja Andrei Voznessenski rockooper «Junona ja

Avoss». Kui läheb see etendus, on süm-
paatne juugendstiilis teatrimaja noortest
sedavõrd sisse piiratud, et ummik kipub
segama liiklust, teatri välisuksel seisa-
vad miiltsid ja lasevad sisse vaid pileti
ettenäitamisel. Hiljaaegu lõigati «Junona
ja Avossiga» loorbereid Pariisis. Kõik
need lavastused valmisid Mark Zahharovi
käe all.

dendi verbaalne skelett. See töö on kõigi-
ti õnnestunud, laval on mitte üksnes
haarav ja kunstiküps, vaid ka olulisi
sotsiaalseid mõtteid kandev lavastus.
Just seepärast tahangi etendusest põgu-
salt kõnelda.

«Optimistlik tragöödia» on ju tege-
likult näidend, mis kerkib teatri huvi-
orbiiti tavaliselt vaid teatavatel ajaloo-



Ausalt öeldes uskusin minagi algu-
nende skeptikute jutte, kes väitsid, et
Zahharov lavastas «Optimistliku tragöö-
dia» lihtsalt n-õ repertuaari tasakaalus-
tamiseks. Palju kõmu ja vastuokslikke
kuulujutte oli pärast «Junonat ja Avossi»,
kuhugi poolele teele oli toppama jäänud
Ljudmila Petruševskaja «Kolm tüdrukut
helesinises». Mis võiski olla sellises olu-
korras loomulikum kui see, et peanäite-
juht otsustas teha lavastuse «kindla
peale». Nüüd, mil olen lugu ise näinud,
voin kinnitada, et mingisuguseid teatri
või repertuaari «päästmise» mõtteid selle
etendusega ei seostu. Lavastaja on lähe-
nenud tükile ainuvõimalikul moel, pan-
nes elama temas tänast päeva pingesta-
vad noodid. Ajakirja «Teatr» möödunud
aasta septembrinumbris kõneleb Mark
Zahharov, kuidas tal töö ajal tuli võitu
saada ka trupi enda umbusust näidendi
suhtes (trupp keeldunud algul isegi män-
gimast), otsides igas stseenis tänaseni
elavat konkreetsust, millega täita näi-

«Optimistlik tragöödia». Stseen lavastusest. Kes-
kel Aleksei — N. Karatšentsov.

hetkedel, pöördemomentidel, mil ühis-
konnas ristuvad oma aja äraelanud ning
uued, tõusuteel olevad elutööed. Näidend
kujutab (valmis 1932. a) anarhistlike
ning leninlike ideede konfrontatsiooni
revolutsioonisündmustes. Revolutsiooni-
lised olid ju mõlemad ideed, erinevus
seisnes vaid põhimõtete elluviimise vii-
sis. Pealik ja Komissar ongi nende vas-
tandlike ideede kandjad. Nii oli see ka
1956. a Georgi Tovstonogovile kuulust.
toonud lavastuses Leningradis, mis tä-
histas isikukultusejärgseid meeleolusid.

Praegu, kaheksakümnendatel aastatel,
pole lihtne seletada momendi pöördeli-
sust, kuid vajadusest hoopis energilise-
malt võidelda oma aja äraelanud elusti-
liga kõneleme praegugi. Ka praegu on
mõnikord üpris keeruline vahet teha de-
magooitsemise ja tõeliste, elu edasi-

viivate ideede vahel. Seepärast polegi ehk midagi imestada, et selline näidend nagu «Optimistlik tragöödia» ühtäkki muutükiks võib osutada.

Tuleks aga vist kohe lisada, et vaatamata sünnimomendi ajalisele lähedusele, on Zahharovi ja Komissarovi lavastused konseptsiioonilt täiesti erinevad. Seejuures on mõlemad omamoodi terviklikud. Kõige pealiskaudsemat hinnangut mööda oli Komissarovi lavastuses esikohal revolutsiooniidee ajalooline ja filosoofiline areng, kusjuures dominandiks kujunesid inimlikud suhted, mis mõtestasid ja väärtustasid mitte ainult inimesi, vaid ka ideed.

Zahharov vaatleb aga revolutsiooni võitlust kui ideede võitlust, võib-olla vähem dialektiliselt, kuid selle-eest psühholoogiliselt sügavamalt. Viimase puhul ärgem unustagem ka seda, et trupi üldine professionaalne tase Moskva teatris ja Noorsooteatris on siiski erinev. Sellest ka võimalus üksikud stseenid peenemalt ja sügavamalt välja joonistada. Zahharovi lavastuses soleerivad Komissar ja Pealik (I. Tšurikova ja J. Leonov), Komissarovil mäletatavasti aga Komissar, Aleksei ja Vainonen (Marje Metsur, Guido Kangur, Tõnu Kark).

Üksikasjalist analüüsi Moskva etendusest ma siin andma ei hakka, kel tahtmist, võib lugeda huvitavaid ning ka vastandlikke seisukohti eespool mainitud ajakirjast «Teatr» (nr 9). Pealegi saabub Zahharovi teater märtsi lõpul Tallinna, tuues kaasa ka selle lavastuse. Seepärast piirduksin vaid üksikute enam meelde jäänud stseenide ja piltide kirjeldusega.

— Etendus algab saalist lavale tõusnud sõjaveterani lühikese monoloogiga. See asendab lavastuses kahe näidendit alustava jutustajamadruse dialoogi. Juba aastates, täiesti tänapäevaselts riides, tagasihoidlike ordenilintidega mereväeveteran tuleb lavale kohmetult ning hakkab piinlikkust tundes kõnelema tolle aja meremeestest. Jalalt-jalale tamudes ning teinekord pikalt õiget sõna otsides meenutab ta kaugeid aegu. Tema kõnes pole mingit paatost ega didaktikat, kõik on lihtne ja siiras. Ka surm, nagu ta räägib, oli siis lihtne ning kõige vähem oli see kangelasikkuse väljendus. Nii fuajees kui ka saalis on pikk rida mustale alusele kinnitatud koltunud fotosid mitmete aegade meremeestest. «Igaühel neist oli oma elu, naine, mõnel ka lapsed ning kõik nad julgustasid omakseid mitte muretsema, kui nad surma peaksid saama.»

— Lavale tulevad Komissar ja Pealik. I. Tšurikova — aristokraatlik, pikas valges

kleidis, valge päevavarju ja kohvriga. Tema järel rõhutatult lihtne, kodusel, veidi lohiseval sammul, kõikidele naeratav J. Leonov, nagu teda teame ja tunneme paljudest filmidest ja teatrietendustest. Esialgu näib, et temas polegi midagi Pealikust, Leonov nagu ikka Leonov. Sõnades tervitatakse Komissari, kõigi madruste tähelepanu on aga Pealikul, Komissari lihtsalt ei panda tähele. Pealikus pole mingeid märke, mis reedaksid



«Optimistlik tragöödia». Komissar — Inna Tšurikova.

tema võimu ja tähtsust, ta püüab olla oma-mehelik. Surub kõigil tervituseks kätt, paremaid sõpru embab ja suudleb. Tema võim ja tähtsus peegeldub aga meeskonna silmis ja sisemises pinguliolekus. Komissarissee suhtub lihtsalt, kuid aupakklikult, nagu suhtutakse provintsis pealinnast saabunud elukaugettesse «keskuse esindajatesse».

— Leonovi Pealik loeb «oma poistele», Kähisejale (A. Abdulov) ja Alekseile (N. Karatšentsov) ette anarhistlikku traktaati. (Näidendis sellist teksti ei ole, on vaid vihje Kropotkini brošüürile.) Prillid ninal, istub ta

laua taga ning püüab kramplikult loetava mõtet tabada. Pidevalt takerdub ta keerukamate sõnade taha, lõviosa tema kõnest moodustavad pidevalt korduvad parasiitsõnad (seesamune et . . . , nojah . . . jne). Ta ei saa ka ise aru, millest kõneleb. Suurest pingutusest läheb ta aga higiseks ning pühib aeg-ajalt taskurätiga paljast pealage ja nägu. Kähiseja kuulab püüdlikult, kuid temagi pilk ree-

hirmul, mis on saanud juba harjumuslikuks. See, mida kõneldakse, ei oma tähtsust, tähtis on vaid märkide, viibete, žestide keel, hoopis ähvardavam reaalsus.

— Varguses kahtlustatava madruse ning vana naise hukkamise stseen. See mõjub vapistavalt. Kõik toimuks justkui automaatselt, kõik läheb nagu hästi sissetöötatud, pimesi järgitavate reeglite kohaselt, kusjuures ülim



dab ükskõiksust. Aleksei istub, jalad üleolevalt kaugemale ette sirutatud, ning väljendab kogu oma olemusega igavust. Tema jaoks on see formaalne üritus, nagu halb poliittund. Selline Pealik, vana ja väsinud, ei paku talle mingit huvi.

— Komissar kuulutab välja puhkuse, lahkumisballi madruste rindele mineku puhul. Pealiku juurde jookseb kiirustades orkestri kapellmeister. Näitab Pealikule noote. Mõnede juures noogutab Pealik heakskiitvalt ning lisab neile oma allkirja, teiste juures raputab pahaselt pead, tõmbab nootidele risti peale.

— Pealik peab meeskonnale kõnet. Kähiseja aitab teda püüdlikult toolile tõusta — Pealik on ju lühike ja tüse, toolile astumisega on tal tegemist. Pärast paari esimest fraasi on ülejäänud tema kõnes jällegi võimatu mõista, kostab vaid mömin. Kõik teevad aga näo, nagu kuulaksid, ning kui keegi katsetabki vahele segada, ründab segajat (hävitava pilgu ning suulaksutamisega) momentaanselt Kähiseja. Pealiku võim ja autoriteet meeskonnas näib püsivat vaid ammusel müüdil ja

«Optimistlik tragöödia»: Aleksei — N. Karatšentsov, Anarhistide pealik — J. Leonov.

künism väljendub Pealiku näilises hoolitsuses ohvrite eest: «Vaadake, et ta haiget ei saaks». Keegi ei mõtle toimuva tegelikule sisule. Julm alluvus on vabastanud kõik vastutusest. Ühalt lastakse alla konksuga tross. Hukatavale tõmmatakse pähe kott ning seotakse jalgupidi konksu otsa. Tõstetakse üles ning lastakse keset lavapõrandat avatud luugist sisse.

— Aleksei ja Komissari jutuajamine. (Noorsooteatri lavastuses oli just see teatavasti peaaegu et armastusstseen.) Siin, Moskva-laste lavastuses, agiteerib Komissar tõemeeli Alekseid, sisendades talle, mida too peab tegema Pealiku vastu. Algul käib Komissar mööda tuba, siis tuleb ja istub Aleksei kõrvale. Täiesti aupakklikusse kaugusesse. Vaiksel ja peaaegu märkamatuult hakkab Aleksei Komissarile lähenema. Tema jaoks on siin kõige tähtsam see, et Komissar on lihtsalt võluv naine, pealegi köidab teda Komissari

intelligentsus, mis on nii rängas vastuolus kõigega, millega ta elus siiani (ka Pealiku juures) kokku puutunud. Aleksei pole Komissari jutu suhtes ükskõikne, seda mitte, kuid õpetussõnad omandavad just Komissari veetluse kaudu tema jaoks erilise tähtsuse. Aleksei paneb käe Komissari põlvele. Eemaltõmbunult püüab viimane küll juttu jätkata, kuid tema silmad reedavad peataolekut. Olukorra lahendab Aleksei väljakutsumine.

muusika moodustab siin paljukõneleva fooni. Paraku saan mina väljendada vaid kõige üldisemat muljet. Muusikaline areng näib koosnevat kaose ja harmoonia omavahelistest seostest. Kohe etenduse algul astub paremale portaali äärde püstiasetatud lahtise klaveri juurde sinelis mees ning hakkab keeli näppima. Hiljem jätkab ja juhhib ta muusikat juba elektrioreli taga.

Etendusel on ka huvitav kunstiline ku-



«Optimistlik tragöödia». Stseen lavastusest.
V. Baženovi fotod

— Etenduse emotsionaalseks kulminatsiooniks kujuneb kahe «Marseljeesi» kokkupõrge enne otsustavat koosolekut, kus Pealik vahistatakse. Vasakul ja paremal pool lava, ühesuguste laudade taha on kogunenud anarhistid Pealiku ning bolševikud Komissari ümber. Raske on kahte parteid omavahel eristada, vaid punased rosetid rinnas ning suurem distsiplineeritus eraldavad anarhiste. Kui Pealiku lauas näib tegevusplaan olevat otsustatud, hääletavad nad otsuse vastuvõtmise märgiks ning tõusevad püsti, hakates laulma «Marseljeesi». Seda kuuldes tõusevad ka bolševikud ning, veidike tummalt olukorda tunnistanud, hakkavad samuti laulma. Nüüd kostab «Marseljees» kord paremalt, kord vasakult, kord tugevamini, kord tasemini. Lõpuks sunnib Komissari meeste laul teised vaikima.

Eraldi ja üksikasjaliselt peaks kirjeldama ja analüüsima etenduse muusikat. Moskva ühe tuntuma teatrihelilooja Gennadi Gladkovi

jundus (Oleg Seintšis). Laval pole midagi niisugust, mis viitaks otseselt sellele, et tegevus toimub sõjalaeval. Esimeses pildis on lavasügavikus kõrged eraldiasetsevad valged kilbid mingite abstraktsete reljeefidega. Pilt-pildilt hakkavad need kilbid eeslavale, rambijoonele liginema, surudes ka näitlejate mänguruumi vaatajatele lähemale. Lahingustseenis on laval vaid õbluke Komissar tuldsülitavate kilpide vastas.

Finaalis jätavad kilbid näitlejatele õige kitsa mänguruumi. Komissar on surnud. Meeskond on kummardunud tema kohale. Aleksei suudleb teda. Ning siis tõuseb Komissar ja jääb liikumatult (seljaga vaatajate poole) vastu üht kilpi, püüdes nagu peatada nende pöördumatut liikumist.

Lavastuses on veel suur hulk üksikasju, mida hoomad etenduse ajal, kuid mida kirjeldada ja edasi anda on võimatu. See just teebki M. Zahharovi «Optimistliku tragöödia» elamuslikuks.

Pilk üle Broadway

VEIKO JÜRISSON

Püüdes paberile panemiseks taastada Ühendriikide-reisil saadud teatrimuljeid, tuli paratamatult läbi elada tõeline kitsikusehetk — tegelikult üpris tavaline, kui mitte klassikaline: millest alustada? Võib ju arvata, et see on enam kui loomulik — muljete kogum on suur, sellest valiku tegemine nõuab ka tõsist enese kättevõtmist. Siiski peitub siin veel üks eriline moment, mis tekitas isevärki raskusi, ja nimelt — objekti eraldamine taustast. Taust, see linn ja see elu, on aga samavõrd (esmakordsel vastuvõtul võib-olla isegi rohkem) teater (võiks öelda ka kino vms) kui see, mida pakutakse vastava sildi all. Praegune kirjutus peab siiski piirduma sildistatud teatriga, kuigi ka siin andku lugeja andeks, kui ta järgnevalt ei leia põhjalikku ülevaadet New Yorgi ehk Broadway teatritest, vaid peab leppima suuremal või vähemal määral üksikute kildudega. Kes soovib selle teatrimaaga natuke rohkem tutvust teha või mälu värskendada, pöördugu «Teatrimärkmiku 1975/76» poole, milles J. Rähesoo annab ameerika teatrist väga hea ja ulatusliku ülevaate, mis pole ka praeguseks vananenud, sest umbes viimased kümme aastat on Rähesoo valgustatud situatsiooni toonud vähe sisulisi muutusi.

Broadway polegi väga lai tänav — nagu teisedki New Yorgi tänavad. Majadki ei tundu hirmuäratavalt kõrgetena. Kõrged nad muidugi on, kuid kui pead kuklasse ei aja, siis jääb nende tegelik kõrgus silma vaatevinklist välja. Aga allpool on siiski palju huvitavam. Linna külastava inimese jaoks on Broadway tõeliselt elav müüt, kutsudes oma tulikirjadega osa saama õhust, mis on tiine teatrist, lavade särast, inimsaatustest ning muidugi reklaamist.

Et mingil ajal on toimet, seda saab ikka ja alati kõige paremini tunda omal nahal. Esimene nähtud etendus oli off-

off-Broadway lavastajana tuntud ja tunnustatud Richard Foremani «Dr Selavy maagiline teater». Etendus toimus ühes südalinna väikeses, teatriks kohandatud kirikus, seda esitas Ontological Hysterical Theater' näitetrupp. Kohe pärast etenduse lõppu sain järsku ehmatusega aru, et ma ei mäleta enam nähtu esimest poolt. Meeles olid vaid üksikud killud, mida suutsin hädavaevu reastada alles kavalehte üle lugedes. Selget süžeed selles loos ei olnudki, aga siiski, kuidas ma võisin nii palju olulist — tervelt pool etendust — maha magada? Hiljem ma mõistsin, et küllap just siis mängiski oma osa see kuulus müüt ja soov sellest silmapilkselt osa saada, ammutada kõik kohe esimesest allikast: näha, mõista ning tuumani tungida. Nagu näljane, kes ei teagi, mida ta sööb, sest pole aega söödava maitset tunda.

Lisan kohe ka mõne sõna nähtud etenduse kohta, et hiljem poleks tarvis tagasi pöörduda. Etendus oli hea, vähemalt usaldan seda mälus säilinud teise poole järgi öelda: hästi lauldud, hästi mängitud. Ruum, milles võis vaevu aimata veel pühitsuse all olevat kirikut, oli jaotatud kaheks: mängumaa ja tõusvatel poodiumidel kohad sajale inimesele. Paar triibulist seinast seinu ulatuvat peenikest nõõri tähistasid n-õ piirjoont lava ja elu vahel. Kujundus oli napp: mingi ruum, kus taga keskel asetses pöörlev postament nagu pargiskulptuuri alus, siin-seal värvilisi lindikesi, laes ripakil tala või pendel, mis etenduse jooksul paar korda üht otsa pidi kõva mürtsuga alla langes. See mitteverbaalne teater (nonverbal, mis praktiliselt viitas dialoogi puudumisele) tugines Foremani koostatud stsenaariumile nagu kõik tema lavastused ja kujutas seekord elust võõrdunud patsiendi viieks päevaks jagunevat ravikuuri. Selle jooksul püüti teda elule tagasi pöörata, sotsialiseerida:

mängiti maha mitmesuguseid situatsioone, et äratada temas reflekse, mida kutuvad esile karjäär, raha, kuulsus, armastus, surm jne. Et aga inimene tõeliselt karastuks, pandi teda ka mõistma, et kõik, mis käes, pole ilmas veel igavesti püsiv: kasteti ühesõnaga nii külma kui ka kuuma vette. Etendust kandsid laulud, kupleed, mis oma laadilt sarnanesid väga Brechti song'idega, nende vahet täitsid sõnatud mängud, pantomiimid, milles nagu lauludeski oli tublisti groteski ja irooniat. Ravijate ehk «elu õpetajate» galerii oli niivõrd ebausaldusväärne, et see pani kahtluse alla ka ravi tulemused: eelkõige oleksid nemad hoolt vajanud. Kuid nad täitsid oma rolli sundimatu heatahtlikkusega, isegi varjama ta, et jäävad «normaalsusest» kaugele. Igatahes oli see leidlik ja stiilipuhas mäng, üllatas näitlejate vokaalne paindlikkus ja kõrge mängutase, mis rõõmustas silma ka teistel nähtud etendustel.

Ma arvan, et loota kohe jaole saada, mida kujutab endast teater linnas, kus neid kokku loetakse kahesaja ringis, on natuke asja lihtsustav. Mingit kindlat selgust valitsevatest stiilidest, laadidest või suundumistest ei saa tekkida ka pä-

rast kümne-kahekümne etenduse vaatamist. See, mida nimetatakse üldise nimega Broadway, on teatrite Paabel nagu linngi, mis teda ümbritseb. Petlik on isegi see ühine nimi: Broadway! asub ainult kaks teatrit! Inimene, kes loodab eest leida teatreid täiskiilutud tänava, võib sügavalt pettuda. Aga ta leiab selle kõik, kui väevub astuma paar sammu kõrvale, Broadwayga ristuvatele tänavatele, mis on jäänud nimeta, kandes ainult numbreid. Teatrite jaotumist Broadway, off-Broadway (OB) ja off-off-Broadway (OOB) teatriteks ei määra nende asukoht, kuigi viimane oma eesliidetega vihjab, et «Broadwayst on asi kaugel», vaid teatrite suurus, istekohade arv. Ametlikult jaotuvad teatrid liigadesse järgmiselt: OOB — kuni 100 istekohta, OB — kuni 300 ja Broadway üle selle — 600 või enam. Jättes kõrvale arvud, on asi siiski nii, et suuremad teatrid paiknevad Broadway keskpunkti, Times Square'i lähimas ümbruses, samuti suur osa OB teatritest, moodustades kokku esindusliku teatriraiooni. Enamik OOB-st jääb Greenwich Village'isse, mis kuulub New York City alaossa. Seal tegutsevate teatrite täpset arvu ei teata

Möödunud hooajal tõusis Broadway muusikalide menutükiks J. Kanderi ja F. Ebbi «Zorbas», kus peaosas hiilgas Anthony Quinn.



kunagi nimetada, sest mängupaigaks võib peale teatriks kohandatud saalide olla ka mingi kohvik või mõni muu sobiv ruum.

Igal liigal on oma traditsioonid, koht teatrielus ja majandusmehhanism, mis tõmbavad nende vahele küllaltki selge joone. Teatav koostöö ilmneb menukamate lavastuste viimisel OOB-lt OB-le ja OB-lt Broadwayle, kusjuures viimased aastad on isegi näidanud OB muusikalide üha tugevnevat konkurentsi Broadway omade suhtes. Väga jämedalt võiks teha kokkuvõtte: Broadwayd valitseb kommerts, meelelahutus (v. a üksikud erandid); OB on meile lähedasem, traditsioonilisem, tema repertuaaris on ülekaal sõnalavastustel; OOB jätkab oma avangardistlikke traditsioone ja on mitmesuguste katsetuste ning debüütide paigaks.

Kuna ma ei suuda kindlasti olla piisavalt ülevaatlik, siis peatun vaid mõningatel konkreetsetel seikadel, mis iseloomustavad sealset teatrielu.

Broadway teatrite 1984. aasta veebruari repertuaaris olid kahekümnest lavastusest kolmteist muusikalid, peale selle neli komöödiat ja kolm draamalavastust (nende hulgas T. Williamsi «Klaassist loomaaed»). Samal ajal OB-l mängitavast kahekümne seitsmest lavastusest vaid üheksa muusikali, kuus komöödiat ja kaksteist draamat. (Siia hulka ei ole arvatud külalislavastusi.)

Et kohe kõik arvad letti laduda, siis veel: B piletite hinnad ulatuvad praegu kuni 40 dollarini, OB piletite hind on 8–25 dollarit ja OOB-l kõiguvad need kusagil 3 ja 8 dollari vahel. Oeldakse, et üks perekondlik meelelahutus koos õhtusöögi, teatrivaatamise ja parkimistasuga võib näpistada sada viiskümmend dollarit või enam, eriti neilt, kes tulevad Broadwayd külastama väljastpoolt Cityt.

Broadwayl kulutatakse lavastustele tohutuid summasid, mõne muusikali eelarvet märgib kuuekohaline arv. Kui teised teatrid elavad põhiliselt toetuste ja sihtkapitalide varal, siis Broadway tuluteatrid on määratud tooma suuri kasumeid, kuigi alati ei naerata fortuuna. Edu peale mängitakse siin suurte panustega. Üks lavastus hooajal võib hea õnne korral katta oma kulutused

ligi paarikümnekordselt ning sellega saavutatav võit on tunduvalt suurem kui võit börsitehingute muutlikus konjunktuuris. Kaks-kolm lavastust teevad oma kulutused tasa ning ülejäänutega läheb nii kuidas läheb. Just see meelitav šanss toobki rahad teatrisse, muudab teatri suhteliselt soodsaks kapitali mahutamise paigaks, vastavalt sellele aga määrab suuna ka tehtavale, mis peab olema söögikõlblik ja müüdav kõige laiemale massile ning garanteerima maksimumi sissetulekuid. Professionaalselt on kõik muidugi kõrgetasemeline, kuid sellises tugevas rahakõlinas võib kunst jääda vaid juhuslikuks lisandiks.

Broadway hit'ide seas olid siis A. L. Webberi muusikal «Kassid», milles on kasutatud T. S. Elioti luuletekste, N. Simoni komöödia «Brighton Beachi mälestused», transvestii-muusikal «La Cage aux Folles» Jerry Hermani muusikaga ja sugugi mitte viimaste hulgas ka muusikal «Zorbas», kus peaosa kehastab taas samast filmiroolist tuntud Anthony Quinn. Viimase loo libreto ja muusika loojateks on hiljaaegu meil lavale jõudnud, ühe Broadway kõigi aegade menukaima muusikali «Kabaree» autorid John Kander ja Fred Ebb. Nagu nimedest näha, on kõik tuntud ja äraproovitud tegijad, kes juba pikemat aega valitsenud Broadway lavasid.

Kuigi lavastused, mille kunstiväärtus ulatuks üle meelelahutuslikkusest, ei ole Broadwayl sagedased, on näitlejate läbilõõmisunistused seotud just nendega. New Yorgis arvatakse olevat viiskümmend tuhat näitlejat, kelle elu ja lootused on seotud teatriga. Vähem kui kümme tuhat (alla 20 protsendi) võivad end nimetada õnnelikeks väljavalituteks kuni järjekordse lepingu lõppemiseni, sest püsitruppe, kaasa arvatud paar repertuaariteatrit, on vaid mõned üksikud. See tähendab tohutut konkurentsi, pidevat valmisolekut ja sageli ka teadmatus tuleviku suhtes. («The next, please!» — meenub kunagine Panso löökklause.) Sellelt pinnalt kerkib muidugi palju traagilisi käekäike, lootusi, kaotusi, mängimist ühele õnnekaardile — aga ka edu, kuulsusesära, iidoliks tõstmist, millest ühtekokku elabki Broadway müüt.

Jõudmine Broadway lavastusse toob endaga kaasa suurema võimaluse sattuda

orbiiti, sest siin on taga mõjuv reklaamiaparaat, lavastused jooksevad sageli aastaid (koosseisud küll vahelduvad) ja üldise arusaama järgi nopitakse seal välja ikkagi parim, mis näitleja tööregis tris tähendab samuti tugevat plusspunkti. Ka töötasu on kõrgem, ületades isegi kooriliikmel sageli OB teatri osatäitja oma. Enamik õnneotsijaid on noored. Võib öelda, et suuremal osal näitlejatest on tulnud veel üks või mitu leivametit selgeks õppida, enne kui püsiv tee teatrisse saavutatud.

Väike kõrvalepõige. Teatrirajoonis on välja kujunenud tihe baaride ja restoranide võrk, millest paljud pakuvad oma teenuseid spetsiaalselt teatrikülastajatele. Neis on mõnus teatripärane miljöö, seinad täis lavastuste reklaami, möödunud aegade ja praeguste kuulsuste pilte. Etenduste ajal on seal suhteliselt vaikne, rahvas lahkub kiirustades ja saabub taas pärast etendusi, tulvil muljeist. Kuna need paigad on ka teatrirahva kogunemiskohad, pole juhus, et ettekandjateks on sageli noored töötä näitlejad — siin võib samuti luua kasulikke suhteid ja jääda silma alla.

Kui Broadway töötab mitmesuguseid hüvesid, siis OOB kohta on levinud nimetus «näitlejate vaateaken» (showcase — kauba väljapaneku koht). Palka seal ei maksta või kui, siis võimaluste piires väikese toetusena, sest saja kohaga saal ei kata teatri väljaminekuid. Seda asendab usk ja lootus, et ehk on menu, on õnne, ehk märgatakse. Mõnevõrra keeruline on küll lugu näitlejate ametiühingu liikmetega, sest neile ollakse kohustatud maksma liigas kehtestatud miinimumpalka. OOB tekkis kuuekümnendate aastate algul, nende aastate erilise aktiivsuse, ühiskondliku mõtlemise ja elu noorenenud vaimus, mis tõi endaga kaasa mitmeid liikumisi ja uuendusi, nende hulgas ka teatriavangardismi. Paljugi on muutunud aastatega, ka OOB on kaotanud oma endise aktiivsuse, tagasi tõmbunud rahulikumatesse raamidesse, kuid siiski ei ole sealt täiesti kadunud entusiasm, kõiki raskusi trotsiv vaim, sest alati leidub neid, kes alles hakkavad looma oma teed ja on täis energiat ning usku. Ja siiski on raske pääseda ka OOB lavale, isegi ilma mingi tasu lootuseta, sest soovijaid on kümneid kordi

rohkem. Showcase-etenduste arv on näitlejate ametiühingu poolt limiteeritud ning piirdub ühe lavastuse puhul nelja etendusega nädalas, mis enamasti jäävad nädalavahetusse — äripäevadel peavad näitlejad teenima teisi jumalaid.

OOB funktsioon ei piirdu üksnes uute annete eksponeerimisega. See on kindlasti üks omapärasem ja kirevam teatri maailm, täis ootamatusi. Sageli on etenduste toimumise paiku raske üleski leida: kaunis räämas hoone uktsel annab teatri olemasolust tunnistust vaid tagasihoidlik sildike (isegi La Mama'l puudus väljas oma nimi ja aadress). Kuid üles nad leitakse ja kuuldavasti ei tunta siin puudust ka publikust. Suure osa sellest moodustavad noored ja radikaalselt meelestatud kultuuriinimesed, keda tõmbab ligi nende teatrite rahutu vaim. On ka neid, kes otsivad sealt eksootikat ja oma osa mängivad kindlasti odavad pileti hinnad.

On kuulutatud, et avangardism on hääbumas kogu maailmas, seitsmekümnendaid aastaid on nimetatud selle nähtuse vaikseks surmaks. Mingil määral kinnitab seda mitmete OOB truppide ja

1984. a kevadhooajal oli OB-repertuaaris ameerika tänapäeva autorite kõrval ka klassika. The City Stage Company tõi lavale W. Shakespeare'i «Hamletit».





OOB-teatritest tuntuima — La Mama — asutaja ja matroon Ellen Stewart saabus 1950. a New Yorki, 60 dollarit taskus, unistusega saada moekunstnikuks. Üldsegi mitte proosalise algusega täheleand (tema modelleeritud tualette kandsid daamid kuninganna Elizabeth'i kroonimispidustustel, ta oli ainasa ameeriklannana kutsutud tööle Pariisi Christian Diori moesalongi) võimaldas koguda La Mama asutamiskapitali. «Ma tegin raha ja asutasin sellega La Mama,» kommenteerib Ellen Stewart lakooniliselt.

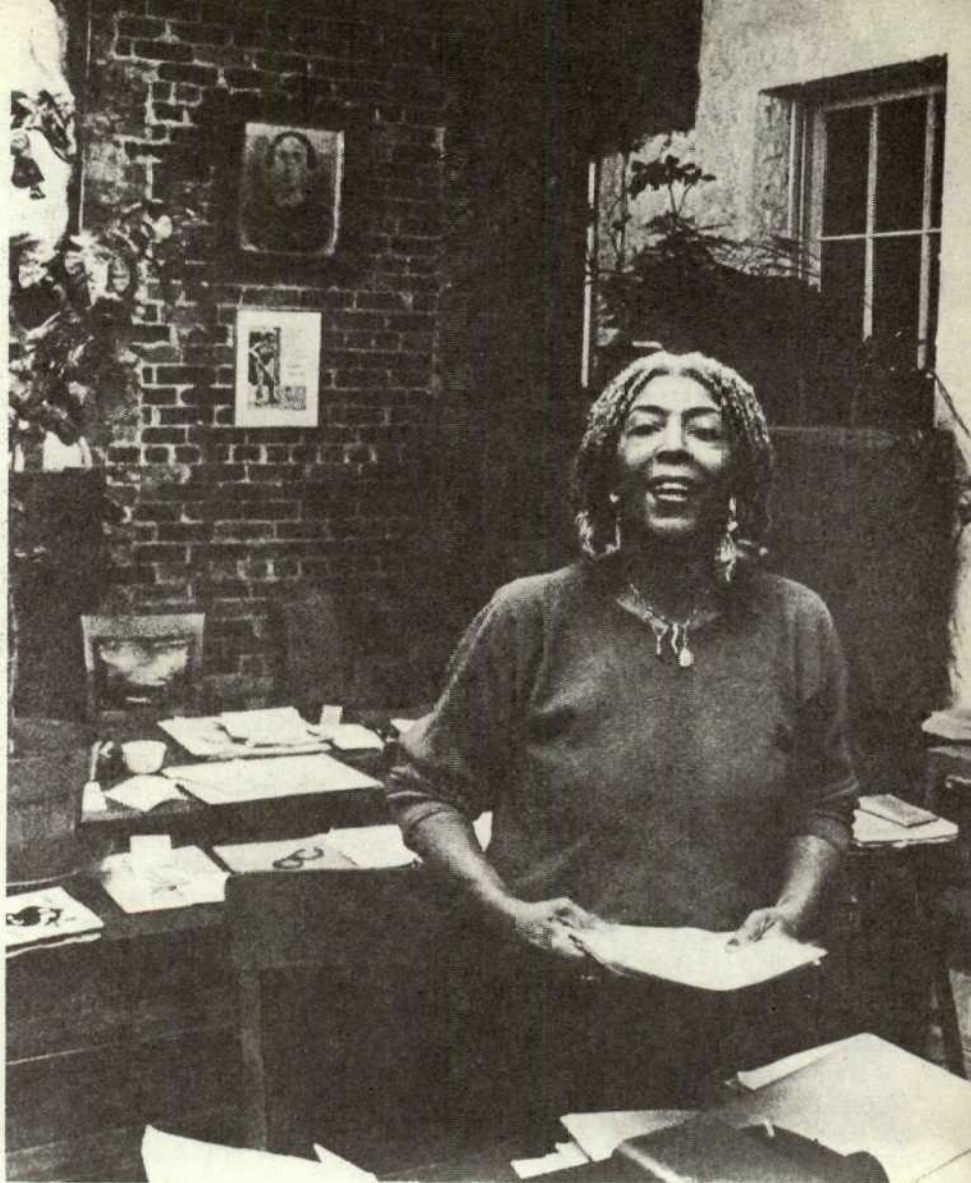
Ellen Stewart oma korteris aastal 1983, mil möödus 20 aastat La Mama asutamisest (paremal).

Ellen Stewart koos autor Tom Eyeniga pärast näidendi «Dreamgirls» esietendust 1981 (all).

lavastajate käekäik. Võib-olla on see suund end ammendanud, kuna inimeste moraalset ja esteetilist teadvust on aina raskem millegagi irriteerida, mis oli ju selle suuna peamisi tunnusjooni. Sotsiaalsete probleemide kõrvale on kerkinud globaalsed, mille analüüs jahutab kõige tulisemadki meeled. Ollakse kogemuse võrra rikkamad nii sisestest kui ka üleilmsetest ehmatusetest ja see sunnib ettevaatlikkusele.

Ilmselt mitmeti tähendusriikas oli selles suhtes Living Theater' «gastroll» Ühendriikides möödunud aasta veebruar-





ri alguses. Living Theater' saatusega ollakse kindlasti kursis: teedrajav OOB teater kuuekümnendail, kuuekümmne üheksandast aastast aga mööda maailma kodutult rändav trupp. Nende muljusel saabumisel puudus tõesti varasemate kordade kadunud poja kojujõudmise paatos, kriitika oli üldiselt enam kui külm. Kaasas oli neil mitu lavastust, varasematest «Antigone». Kriitikud heitsid Living'ile ette väsimust ja kulumist ning mainisid, et see on läbikäidud etapp, praegust publikut pole võimalik enam üllatada ei artikuleerimata kõne,

alastiteatri ega muude juba kõigi poolt läbiproovitud võtetega. Peaaegu sümbolina reklaamiti nii televisioonis kui ka lehtedes pilti väsinudilmelisest hallisguste juustega paarist — Julian Beckist ja Judith Malinast aastal 1984. Kahjuks jäi see teater oma silmaga nägemata, eks oleks ta midagi tähendanud juba Living Theater' koha pärast teatriloos.

Euroopa on saanud teiseks koduks paljudete avangardismi esindajatele. Sagedasemaks peatuspaigaks Pariis, kus paistab nende tegevusele jätkuvalt nii materiaalset kui ka moraalset toetust.

Selliste hulgas eespool nimetatud R. Foreman ja varasematel aastatel ka La Mama trupp. La Mama teater oma ääretult vitaalse juhi Ellen Stewartiga eesotsas on vist ainus nimekatest OOB teatritest, kes on puhtalt välja tulnud kõrgist katsumusist ja läinud pideva arengu teed. Ta on säilitanud oma koha eksperimentaalteatrina, on pidevalt viinud läbi ulatuslikku koostööd ja programme kultuuride kohtumiste nime all, omab tütarteatreid eri maailmajagudes ja kannab õigustatult ITI baasteatri nime Ühendriikides. Teatri prestiižist annab tunnistust seegi fakt, et Peter Brook oli nõus mängima oma kuulsat «Ik»-lavastust ainult La Mama 300 kohaga saalis, hüljates palju tulusamaid pakkumisi. (Etendused pidid küll peaaegu ära jääma, sest kardeti, et saali põrand ei kannata välja paari tonni vajaminevat liiva.) La Mama on kunagisest kohvikteatrist kasvanud laiaulatuslikuks ettevõtteks, omab peale 300-kohalise veel kaht 100 kohaga saali, millest üks on stuudiotöö, mitmesuguste programmide ja õppuste läbiviimiseks, ning muidugi ka traditsioonilist väikest kohvikuruumi, kus samuti antakse etendusi. See kõik allub ühele inimesele — Ellen Stewartile ehk la Mamale, nagu teda armastuse ja siira austusega kutsutakse. See nimi võib esile manada pildi võimukast matroonist, kuid tegemist on nooruslikult saleda, väga veetleva tõmmu daamiga, kelle sisemisele aristokraatlikusele lisab mõju hallinev pea ja mingi salapärane prantsuse aktsent, mis asendab mustade tavalist, rütmiliselt skandeerivat kõneviisi. Minule oli kohtumine temaga teatripealses väikeses muuseumitaolises korteris üks helgemaid hetki. Eestimaagi pole talle täiesti tundmatu paik, ja ruumis leviv kartulikeedulõhn muutis aga olemise peaaegu et koduseks.

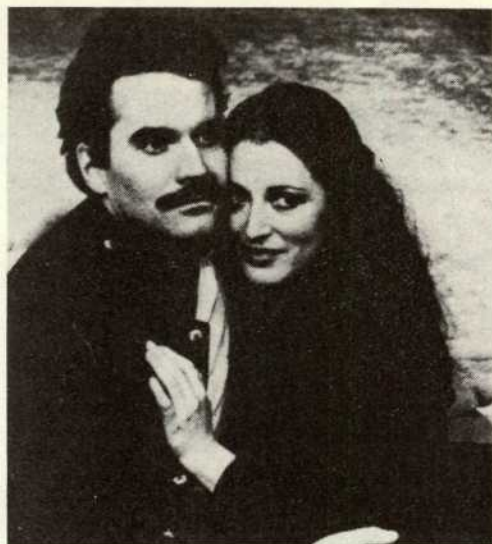
La Mama's nägin kahte etendust: esimene Ping Chongi «Inimtõug» («The Race») 300-kohalises La Mama Annex'is, teine aga kabaree-etendus «Harlemi nokturn» La Mama kohvikus. «Inimtõu» aluseks oli võetud üks bioloogide hiljutine avastus — Aafrikas leitud maa all elutsevate pimedate rottide liik, kelle juures kehtib samasugune ühiskondlik struktuur nagu mesilastel. Sellelt pinnalt oli loodud inimühiskonnale ülekan-

tud ulmeline lugu. Publik oli tunnista-jaks maa aluste(?) olevuste küpsuseksa-mil, kus nood pidid saama oma inimese-paberid. Siin oli parasjagu irooniat, osa teste ja tekste üsna vaimukad, kuid kokkuvõttes oli mõju liialt mõistuslik ega andnud ka pilti näitlejate või trupi võimetest. Siiani on kujundusest meeles kolm kummalist anumat, milles hõlju-sid kasvavad embrüod.

Teine etendus jättis aga tugeva elamuse. Väike laudadega ruum oli rahvast puupüsti täis, suurem osa värvilisi. Al-gus oli hiline, kell üksteist õhtul, ja pub-liku meel kaunis elevil, kuna see oli lahkumisetendus — osatäitjaid ootasid Broadway-lepingud. Esinejaid oli viis: üks must meeslaulja, kolm musta nais-la-ulajat ja suurepärase koomikuandega poisikeseohtu valgetverd pianist. Ilma dekoratsioonide ja lavata suutsid nad kahe tunni jooksul publiku nii üles kütta, et laiali mindi lausa sunniviisil. Kirjelda-da seda on raske, etendus oli täis vahele-hüüdeid ja kaasaelamist, mis haaras täiesti ka minu põhjamaise temperamen-di ja sundis kõigest hingest kaasa plak-sutama. Ilmselt on see üks mustanaha-liste jumalast antud privileege, et nad on võimelised täiesti vahetult kõiki oma tundeid läbi muusika väljendama.

Rääkimata on jäänud OB teatritest, aga et siin puudub minu jaoks kindlam pidepunkt, siis kasutan hoopiski võimalust, et heita pilku sõnalavastuste reper-tuaarile, jällegi seisuga 1984. aasta al-gus.

Kõigepealt torkab silma, et valdava enamiku moodustab ameerika kaasaeg-sete autorite toodang. Teiste maade ja klassika osatähtsus on väike (puhta klas-sikana leidsin kavast ainult Shakespea-re'i «Hamleti» ühes kõrvalisemas OB teatris). Kaasaegsete dramaturgide töö-de kohta on teadmatus tõttu raske mi-dagi öelda, kindel on vaid see, et nende edurivi juhib Sam Shepard, kelle näi-dendid «Tõeline Lääs» («True West») ja «Armastuse narr» («Fool for Love») on võitnud mitmeid auhindu ja kuulu-vad praegu OB menurite hulka. Kahe nimetusega oli afišil esindatud ka Sa-muel Beckett. Isegi üllatav, sest sageli peetakse teda elitaarseks ja publikule mitte kergesti mõistetavaks autoriks. Muide, hiljaaegu nimetati Samuel



1980. a andis Peter Brook oma trupiga seitse nädalat etendusi La Mama's — «kauem kui kuskil mujal väljaspool Pariisi,» teatab E. Stewart uhkusega. Nüüd toodi Ameerikasse Pariisis kõik operirekordid lõõnud (150 korda esimesel hooajal) «Carmen», kus peategelastena pakutakse välja neli erinevat koosseisu. Don José ja Carmen. Carmen ja Zuniga.



Beckett'i teatriks endine Actor's and Director's Theater. Samas majas näidati ka tema naiskarakteritel põhinevat kolmest lühinäidendist koosnevat monoetendust, mida esitas inglise näitlejatar Billie Whitelaw. Kriitika tõstis esile näitlejatri loodud karaktereid ja mängu täpsust ning rõhutas eriti etenduse kõrget humaansust. Ka teine etendus, mida mängiti Harold Clurman's Theater's koosnes kolmest lühinäidendist («Mis-kus», «Katastroof», «Ohio impromptu»). Selle lavastas Ühendriikide tuntuim Beckett'i-lavastaja Alan Schneider ja mängitud oli seda juba üle aasta.

Teistest meile rohkem tuntud nime-dest figureerisid veel H. Pinter («Vanad ajad»), L. Andrejev («Sina, kes sa saad kõrvakiile») ja väikese üllatusena Public Theater' tulevas kavas V. Rozovi «Metsise pesa», mis pidi lõpetama teatri ida-euroopa dramaturgia sarja.

Public Theater's oli võimalus vaadata ka Janusz Głowacki näidendit «Tuhkatriinud», mille oli lavastanud filmitegijana tuntud John Madden. Alguses päris paljutootav lugu ühest tütarlaste kasvatusasutusest. Sinna saabunud filmigrupp tahab natuke segaseks jäävatel eesmärkidel võndata lugu, mis šokeeriks filmipublikut (vähemalt nii tundus lavastuse põhjal). Selleks pannakse tüdrukud mängima muinasjuttu Tuhkatriinust ja vahelelõigetena sunnitakse neid pihtima oma eelnevast elust. Enamikule

tüdrukutest muutub see film mingiks kättemaksuvahendiks, oma mahasurutud seisundi manifestatsiooniks. Ainult Tuhkatriinu osatäitjat ei suudeta keelitada ega sundida pihtimustele, ta ei ole nõus oma hinge tükkaaval müügiks välja panema, pigem on ta teiste poolt läbipekstuna valmis käesooni läbi löikama, küsides: «Kas te seda tahtsite?» Kaamerad surisevad... Tüdrukute siiras ja hingestatud mäng oleks võinud jätta tugeva elamuse, kui ümbritsevad tegelased poleks dramaturgiliselt šabloonsed ja pealiskaudsed olnud. Mõned liinid tundusid kohati ebausutatavana ja ka näidendi terviklikkuses oli lünki. Lavastus oli aga korrektne, kuigi ei suutnud varjata dramaturgilisi puudujääke.

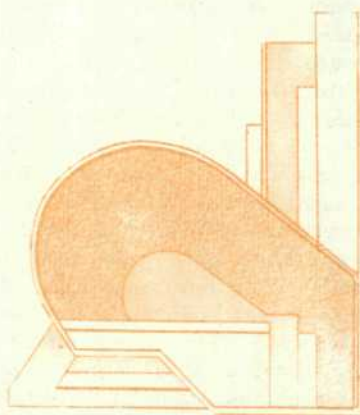
Nähtud lavastustest jääb nimetada veel külalisetendust, Peter Brooki «Carmenit», mille puhul jagan küll E. Hermaküla poolt ajakirja veergudel vahendatud muljeid. Ma ei tahakski neile midagi lisada, sest kõike, mis etenduses mõjus lihtsana, on sõnadesse panna keeruline. Mida öeldaks, kui ma väidan, et see, kuidas José tappis Carmeni, oli ilus! Aga nii see mingil moel oli. Arvan, et rahule ei jäänud vaid need, kes läksid kuulsa nime peale ja lootsid lasta end istmetelt

lahti raputada. Kõik oli väga maine ning kaine ja mitte kordagi ei tekkinud tunnet, et sind püütakse petta! See oli kunstitõde, mis sisendas karget rahu ja kompleksitust. Hiljem nähtud auhinnaga pärjatud televisioonivariant samast lavastusest samade osatäitjatega mõjus väga meeldiva taaskohtumisena, kuid selles puudus tühja liivaareeni mõjuvõim, vaimu ja mõtet kõitev lihtsus, rääkimata vahetust osasaamisest, mis pole millegagi asendatav. Võib-olla oli selles ka natuke möödapääsmatut kompromissi erinevate (TV—teater) väljendusvahendite vahel, mis paraku ei säästa ka parimat kunstiteost kadudest.

Ja olekski kõik. Siin on muljeist vaid see osa, mida olen püüdnud vormida ja eraldada. Teater ja elu on niivõrd põhjatud, et veeringu kukkumist selle karkala põhja ei kuule. Jääb veel tänutunne inimeste vastu, kes teatrit tehes ja armastades aitasid mul mõista sealses rambivalguses toimuvat; ning teadmine — teater on ikkagi kõikjal koht, kus leidub nii enesemüümist kui ka omakasupüüdmatut soovi inimvaimu rikastada; nimetada võiks seda ka laiaks TEEKS, kust mõlemale poole pöörduvad nimetud kõrvaltänavad.

ÕNNITLEMES!

13. märts — VALDEKO VIRU, helilooja ja dirigent, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
16. märts — LIDIA STEPANOVA, telerežissöör — 60
22. märts — EERO NEEMRE, «Ugala» näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 80
29. märts — KITTY ELLER, Rakvere Teatri asedirektor — 60



Kultuuriministeeriumis

3. oktoobril arutas ministeeriumi kolleegium Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäevale pühendatud üleliidulise isetegevusliku kunstiloomingu ülevaatuse repertuaari. Ettekandega esines Klubiliste Asutuste ja Rahvakunsti Valitsuse juhataja asetäitja A. Ojalo. Märgitigi, et väljaande «Meie Repertuaar» tänavused numbrid on pühendatud võidu 40. aastapäevale, andes sellega taitlejatele tõhusat abi oma repertuaari rikastamiseks. Ühtlasi toonitati vajadust parandada vokaal-instrumentaalansamblite repertuaari. Pikemalt kõneles arutlusalustest probleemidest minister J. Lott. Teise päevakorrapunktina vaeti ministeeriumi ülesandeid NLKP Keskkomitee otsuse «Komsomoli parteilise juhtimise edasisest parandamisest ja tema osatähtsuse suurendamisest noorsoo kommunistlikul kasvatamisel» täitmisel.

16. oktoobri koosolekul analüüsis kolleegium 1983/84. aasta teatrihooaega ning tegi koos Kultuuritöötajate Ametiühingu Eesti Vabariikliku Komitee presiidiumiga kokkuvõtte teatrite sotsialistlikust võitlusest. Ettekanne oli Teatrite Valitsuse juhatajalt M. Kubolt, sõna võtsid ministri esimene asetäitja I. Moss ja asetäitja J. Viller, ministeeriumi muusikaosakonna juhataja E. Mattisen, Noorsooteatri peanäitejuht K. Komisarov, «Vanemuse» korraldajadirektor M. Raik, «Vanalinna Stúdio» direktor J. Karindi jt. Kokkuvõtte arutelust tegi minister J. Lott. Eelmise hooaja töötulemusi (ka plaaninäitajaid) arvestades tunnustati sotsialistliku võitluse võitjateks Viljandi teater «Ugala» (rändlipp ja preemia) ning Riiklik Nukuteater (teine koht ja preemia); ära märgitigi Pärnu teatri head tööd. Samal koosolekul kinnitati vabariigi teatrite repertuaariplaan 1985. aasta esi-

meseks kvartaliks ja levimuisika ametkondadevahelise nõukogu koosseis.

21. novembril arutas kolleegium, kuidas süvendada klassikasvatust museaalsete vahenditega tulenevalt NLKP Keskkomitee otsuste «Muuseumide ideelis-kasvatustliku töö parandamisest» ja «Eesti NSV juhtiva kaadri osavõtust töötajate hulgas tehtavast poliitilisest kasvatustööst» nõuetest. Ettekandega esines Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspektsiooni juhataja I. Rosenberg, sõna võtsid mitmed muuseumitöötajad. Seejärel tehti kokkuvõtteid rahvateatrite 1983/84. aasta hooajast ning kinnitati nende repertuaariplaanid järgmiseks hooajaks. Ettekanne oli Klubiliste Asutuste ja Rahvakunsti Valitsuse repertuaarikolleegiumi liikmelt V. Metslaidilt. Arutelul osalesid eelnimetatud valitsuse juhataja V. Roosipõld, Vilde-nim Tartu Rahvateatri peanäitejuht V. Pää, Tammsaare-nim Tallinna Rahvateatri lavastaja U. Elts, Tombi-nim Rahvateatri peanäitejuht A. Lutsar jt. Mõlemas päevakorrapunktis võttis probleemid kokku minister J. Lott.

26. novembril toimus kolleegiumi laiendatud koosolek, kus vaeti kultuuriasutuste ülesandeid vabariikliku parteiaktiivi otsuse «Partei-, nõukogude ja õiguskaitsorganite ning ühiskondlike organisatsioonide osa suurendamisest avaliku korra ja seaduslikkuse tugevdamisel vabariigis» täitmisel. Ettekandega esines ministri I asetäitja I. Moss. Koosolekul viibis Eesti NSV prokuröri esimene asetäitja Ü. Roots.

18. detsembri koosolekul arutati kolme meie vabariigi teatri juhtkonna ja kunstinõukogu tegevust NLKP Keskkomitee otsuse «Janka Kupala nimelise Valgevene NSV Riikliku Akadeemilise Teatri parteiorganisatsiooni tööst» valguses. Aru andsid Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo, Riikliku Vene Draamateatri direktor A. Iljin,

Viljandi Draamateatri «Ugala» kunstiline juht J. Allik ja Rakvere Teatri peanäitejuht R. Trass. Koosolekul viibisid EKP Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja K. Tammistu ja sektorijuhataja T. Koldits, kes võtsid ka sõna. Mõttevahetusest tegi kokkuvõtte minister J. Lott.

Kinokomitees

29. oktoobri istungil tegi ENSV Kinokomitee kolleegium kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võitlusest III kvartalis. Võitjaks tunnustati Põlva Rajooni Kinovõrk ja Võru kino «Noorus».

15. novembril arutati maainimeste kinoteenindamist Hiiu-maa Rajooni Kinovõrgus. Maa-rahva teenindamise parandamiseks tuleb täiustada reklaamialast tööd, tihendada kontakte rajooni partei- ja nõukogude organite ning majanditega, tugevdada kinovõrgu materiaaltehnilist baasi. Samal istungil kinnitati abinõude plaan EKP Keskkomitee XV pleenumi otsusest tulenevate ülesannete täitmiseks.

29. novembri istungil oli vaatluse all ENSV Kinokomitee käskkirja nr 178 (14. 06. 1982) — «Elanikkonna kinoteeninduse parandamine, filmifondi kasutamise efektiivsuse ja säilivuse tagamine» — täitmine Kohtla-Järve Kinovõrgus. Märgitigi, et elanikkonna kinoteeninduse organiseerimisel ja plaaniülesannete täitmisel on Kohtla-Järvel saavutatud häid tulemusi. Tihe on koostöö kohaliku partei-, nõukogude ja komsomoliorganisatsioonidega. Aktiivselt tegutsevad ühiskondlikud kinoorganisatsioonid. Hästi on korraldatud koolilaste kinoteenindus, dokumentaalfilmide linastamine ja sihtseansid. Aktiviseerida on vaja tööd nõukogude filmidega, laiendada pileтите eelmüüki ettevõtetele, parandada koolieelikute kinoteenindust. Samas olid vaatluse all teaduslik-tehnilise progressi kiirendamise abinõud komitee

süsteemis ning Filmilaenuituse ja Reklaami Valitsuse kompleks-revideerimise tulemused.

20. detsembril arutas kolleegium «Tallinnfilmi» stsenaariumide toimetuskolleegiumi tegevust. Studios on võetud meetmeid filmitootmise perspektiivseks planeerimiseks ja rütmilise töö tagamiseks. Sellele vaatamata on stsenaariumide portfell kesine, vähene on temaatilistes perspektiivplaanides eesti nõukogude kirjanduse osa. Tõhustada on vaja toimetuskolleegiumi tööd autoritega, tõsta kunstilõukogu osatähtsust loomingulise protsessi suunamisel. Kolleegium võttis teadmiseks «Tallinnfilmi» 1986. a mängufilme temaatilise perspektiivplaan.

Kolleegium arutas ka Kinomehaanika Eksperimentaalteahase toodangu osatähtsuse suurendamist komitee süsteemi teenindamisel, kinnitas ürituste plaani NLKP Keskkomitee 1984. a oktoobripleenumi otsuste elluviimiseks ning kollektiivlepingute registreerimise uue korra.

27. detsembri istungil vaadati läbi 1985. a I kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaamiplaanid, kuulati ülevaadet tööst kodanike ettepanekute, avalduste ja kaebustega, kinnitati komitee 1985. a põhiürituste tööplaan.

Heliloojate Liidus

25. detsembril toimus juhatuse pleenum, mille teemaks oli Eesti NSV Heliloojate Liidu ülesanded, mis tulenevad sm K. Tšernenko kõnest NSVL Kirjanike Liidu juhatuse juubelipleenumil. Pikema ettekandega esines juhatuse esimees J. Rääts, sõna võtsid E. Kapp, A. Põldmäe, E. Tamberg, R. Kangro, M. Topman, T. Vabrit, J. Koha, R. Lätte, V. Rumessen ja M. Kuulberg.

Oktoobrikuus kuulati uudisloomingust A. Põldmäe 6 klaveripala lastele, P. Vähi «Natüürmorti oreliga», H. Kareva Saksofonikontserti, V. Kella Saksofonikvartetti, R. Kangro Flöödikontserti (2. redaktsiooni) ja «Üist igatsust» kahele klaverile, M. Kuulbergi laulu «Süda otsib sooja» (K. Merilaas), J. Koha laulu «Künnivaol» (M. Kesamaa), A. Petti Triot klarnetile,

tšellole ja klaverile. H. Rosenvaldi Sümfooniat ja 3. soolosoonaati viiulile, R. Rannapi kantaati «Sõõm õhku, tükk leiba, klaas vett» (L. Tungal); novembris: A. Põldmäe Prelüüdi kitarrile, P. Vähi «Hommikumuusikat» süntesaatorile; detsembris: L. Veevo Saksofonikvartetti, I. Pakri Süiti klarnetile ja klaverile, M. Kuulbergi 4. sonaati teemal BACH instrumentaalkvartetile ja «Nientet» sooloflöödile, A. Petti Tšellosonaati, U. Soomere 4. vokaalsümfoonilist stseeni (M. Under) ja A. Marguste «Koolimuusikat» (VIII, kandleood). Muusikateaduse sektsiooni koosolekul 27. novembril arutati A. Lemba juubeli tähistamisega seotud probleeme, A. Stepanovi muusikateaduslikku pärandit ning analüüsi kogumikku «Muzökalnaja Kultura ESSR» ning 11. detsembril kuulati uuemat nõukogude muusikat (A. Snitke jt).

Kinoliidus

8. oktoobril arutas juhatuse loominguliste sektsioonide tegevust. Sõna võtsid K. Kiisk, J. Ruus, E. Säde, J. Müür jt. 28. oktoobrist 5. novembrini viibis Tšehhoslovakkias NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus A. Paistik oma filmidega «Pühapäev» ja «Naksitrallid». 17. novembril toimus juhatuse pleenum «Filmiamatörisi olukorrast vabariigis». Pleenumi avas juhatuse esimees sekretär K. Kiisk. Ettekanded tegid ENSV AÜN Filmiamatöride Klubi-Laboratooriumi juhataja J. Järvine, filmikriitik T. Lökk, režissöör H. Pars. Sõna võtsid filmiamatöörid P. Perelmutter, J. Urvet, Ü. Keedus, A. Rämmal jt. 26.—30. novembrini toimus üleliiduline teadusfilmialane väljasõidupleenum teemal «Balti liiduvabariikide ja Valgevene NSV teadusfilmi olukorrast ja arengust». Pleenumi põhiettekande tegi NSVL Kinoliidu juhatuse sekretär, režissöör A. Zguridi. Eesti esindajatest võttis sõna R. Maran, meie filmidest vaadati pleenumil «Juveniilhormoonid», «Vilsandi, mu kodu», «Tallinn», «Kartuli laiavaoline kasvatusviis», «Maa kivid», «Euroopa naarits» ja «Künnimehe väsimus».

17. detsembril arutas juhatuse 1984. a IV kvartali põhiürituste plaani täitmist, pikemalt peatuti üleliidulisel amatöör-filmide festivalil «Meritäh 84» ja teadusfilmipleenumil. Juhatuse võttis vastu uusi liikmeid.

Teatriühingus

5. oktoobrist—15. novembrini korraldati Kohtla-Järve Põlevkivimuseumis Voldemar Peili tööde näitus.

9. oktoobril arutas juhatuse ETÜ lava loomise võimalusi ja luuleõhtute korraldamist A. Särevi korter-museumis.

14. oktoobril toimus Moskva Näitlejate Keskmajas Kaarel Irdi loominguõhtu. Õhtut juhtis ajakirja «Teatr» vastutav sekretär Mihhail Svõdkoi.

18. oktoobril olid V. Klementi nim Ömblustootiskondise teatriklubil «Arlekiin» külas ETÜ esimees Jüri Järvet ja aseesimees Reet Mikkell.

20.—29. oktoobri viibis Ungaris loomingulisel komandeerin-gul Lea Tormis, kes võttis osa balletialasest konverentsist.

25.—30. oktoobri viidi koos VTO-ga läbi kriitikute laboratooriumi õppepäevad Tallinnas (35 osavõtjat).

26. oktoobril sõitis VTO lähetusel Kuubasse balletifestivalile Ülo Vilimaa.

29. oktoobril andis lauljatele hingamistehnika-alast konsultatsiooni A. Strelnikova Moskvas.

31. oktoobril vaatasid näitlejad ja kriitikud Tamara teatri kü-lalalendust «Amadeus» RAT «Vanemuises».

1. novembril tehti kriitikasektsioonis kokkuvõtteid mõõdunud teatrihooajast.

16.—24. novembrini oli Tbilisis UNIMA kongressil Ferdinand Veike.

18.—27. novembrini osalesid Siauliais Leedu NSV teatrifestivali etendustel noored teatrikriitikud Hans Luik ja Margot Visnap ning Rakvere Teatri lavastaja Urmas Allik.

26. novembril kinnitas juhatuse preemiad parimatele lavatehnikalistele töötajatele. Teatrite ettepanekul pälvivad selle:

RAT «Estonia» lavamasinist Heino Lillipuu, TRA Draamateatri vanemheliinsener Jaan Allikmaa, RAT «Vanemuise» lavastusala juhataja Kaarel Sahlk, Vene Draamateatri kos-

tümeerija Tatjana Vološina, Noorsooteatri lavastusala juhataja Arno Tammevägi, Nukuteatri vanemlavastajast Valev Jürisalu, «Vanalinna Studio» elektrikvalgustaja Enno Soomer, Pärnu Draamateatri lavameister Andres Haan, «Ugala» butafor Silvi Kard ja Rakvere Teatri butafor Kaupo Sink. Samal päeval toimus ETÜ nõukogu laientudari koosolek ja näitlejate ülevabariigilise õppepäev. Ettekannetega esinesid Tiit Made — «Rahvusvahelistest kaubandussuhetest» ja Märt Kubo — «Teatriolu juhtimise aktuaalseid probleeme». Nõukogu kinnitas ETÜ aastaaruande ja 1985. aasta loominguilise töö eelarve.

26. novembril tähistati piduliku õhtuga RAT «Estonias» Paul Pinna 100. sünniaastapäeva. Esinesid Anu Kaal, Teo Maiste, Mare Jõgeva, Helgi Sallo, Voldemar Kuslap, Ervin Kärvet, Sirje Puura, Väino Puura, Tiit Tralla, Katrin Kumpan, Väino Aren, Tõnu Kilgas, Arvo Laid, Tõnu Aav, Eino Baskin, Heino Mandri, Aarne Üksküla, Ülle Kaljuste, Maria Kleuskaja, Tõnis Rätsep, Heino Torga, Olav Ehala, Roman Baskin ja Juhan Viiding. Öhtu toimkonda kuulusid Arne Mikk, Ülla Millistfer, Vilma Paalma, Toomas Kall, Juhan Viiding, Roman Baskin ja Olav Ehala.

5. detsembril esinesid Kiek in de Kökis noored lauljad Sirje Toomla, Tarmo Sild ja Lembit Poobus. Klaveril Frieda Bernstein ja Ivo Sillamaa.

7. detsembril kohtusid kriitikaseminarist osavõtjad Raivo Trassiga ja vaatasid «Kabaree» etendust RAT «Estonias».

8.—14. detsembrini korraldati Tallinnas Ukraina lavastajate ja kunstnike õppepäevad.

11. detsembril anti üle Tallinna Rukoajas ETÜ preemiad parimatele lavatehnilistele töötajatele. Preemiasaanule esinesid Helgi Sallo, Voldemar Kuslap ja Ülla Millistfer.

20. detsembril esitasid Noorsooteatri kaminaruumis renessansiaja luulet ja muusikat Tõnu Mikiver, Ljudmila Dombrovska ja Heiki Mätlik.

23. detsembril pärast «Lendava Hollandlase» etendust andsid ooperisektsiooni šefid — Paide EPT esindajad üle oma preemia Helvi Raamatule ja Tiit Kuuskule esinemise eest «Lendava Hollandlase» lavastuses.

29. detsembril oli kriitikaseminaris viimane õppepäev. Seminar kaheaastase kursuse lõpetasid Anne Astel, Tõnu Ehasalu, Heili Einasto, Edvi Freiberg, Inna Grünfeldt, Andres Heinapuu, Maris Johannes, Jaanika Kuusik, Kaja Käerner, Peeter Liiv, Hendrik Lindepuu, Hans Luik, Eva Lumet, Margit Mikelsaar, Ene Paaver, Kristel Pappel, Pille-Riin Purje, Pille Pärnakivi, Anu Zurbenko, Tarmo Teder, Tiiu Uibu, Eike Värk.

30. detsembril andsid orkestrisektsiooni šefid Paide TREV-i esindajad üle oma preemia RAT «Estonia» orkestrile.

Uusi aunimetusi

EESTI NSV RAHVAKUNSTNIK

Lydia Auster
Ago-Endrik Kerge
Ester Mägi
Boriss Parsadanjan
Eldor Renter

EESTI NSV TEENELINE KUNSTNIK

Inge Arro-Saarsalu
Eino Baskin
Jüri Krjukov
Kaie Körb
Arvi Mägi
Evi Vanamõlder
Anne Veski
Silvia Vestmann

EESTI NSV TEENELINE KUNSTITEGELANE

Raimo Kangro
Raimond Lätte
Uno Uiga
Ene-Juta Üleoja

EESTI NSV TEENELINE KULTUURITEGELANE

Veronika Bobossova

FILMIKRIITIKAPREEMIAID

1983. a ajakirjanduses ilmunud filmialaste tööde eest määras komisjon (esimees A. Sööt, L. Laius, P. Puks) järgmistele autoritele: E. Agaranovskaja (kirjutised ajalehes «Sovetskaja Estonija»), T. Haug («Pea vastu veel need mõnikümend talve...», TMK nr 8), M. Lotman («Orkestriproov lagunevas maailmas», TMK nr 7), A. Lõhmus («Nipernaadi ja Nipitiri», «Edasi» nr 5), O. Remsu («Stsenaristika, meie kunsti heitlapse», TMK nr 9), V. Ruus («Arabellast», pedagoogi seisukohalt», TMK nr 9), L. Tapinas («Teine võimatus», TMK nr 11).

In publico

ESIETENDUSED TEATRITES

3. oktoober — Ü. Tuulik—R. Trass, «Oh meid mere terida». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik T. Virve.)

5. oktoober — G. Figueiredo, «Don Juan». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja M. Lurje, kunstnik T. Tepandi.)

6. oktoober — O. Anton, «Rublarüütlid». RAT «Vanemuine». (Lavastaja K. Ird, kunstnik E. Kittus.)

6. oktoober — M. Unt, «Vaimude tund Jannseni tänavas». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja M. Unt, kunstnik M. Kõrgessaare.)

13. oktoober — W. Shakespeare, «Hamlet». «Ugala». (Lavastaja R. Kretšetova, kunstnik I. Agur.)

20. oktoober — T. Ajtmatov—E. Hermaküla, «Ja sajan dist pikem on päev». TRA Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik H. Volmer.)

1. november — H. Luik, «Tuled sa tagasi?». «Ugala». (Lavastaja J. Allik, kunstnik I. Agur.)

5. november — H. Ibsen, «Kummitused». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja M. Unt, kunstnik J. Vaus.)

5. november — A. Kornitšuk, «Eskaadri hukk». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Lehespalu, kunstnik R. Vanhanen.)

10. november — J. Anouilh, «Tuuleil». «Vanalinna Studio». (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)

16. november — B. Fryel, «Tõlkijad». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik V. Tamm.)

16. november — W. Shakespeare, «Romeo ja Julia». Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks.)

1. detsember — A. Smirnov, «Mu kallikesed». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik M. Kitajev.)

7. detsember — M. Sarv—E. Lönnrot, «Kalevala» kangelaslood». «Ugala». (Lavastaja M. Sarv, kunstnik K. Rattus.)

9. detsember — O. Luts—R. Adlas, «Suvi». RAT «Vanemuine». (Lavastaja R. Adlas, kunstnik L. Pihlak.)

9. detsember — V. Vahing, «Testament». L. Koidula nim. 89

Pärnu Draamateater. (Lavastaja K. Käsper ja I. Normet, kunstnik P. Torga).

16. detsember — I. Herm, «Võlulaul». Rakvere Teater. (Lavastaja I. Herm, kunstnik R. Vanhanen.)

23. detsember — V. Vahing, «Mees, kes ei mahu kivile». TRA Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla.)

23. detsember — U. Leies, «Buratino lendab kuule». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja S. Krassman, kunstnik M. Kuurme.)

23. detsember — J. Falik, «Kelmuste kool». RAT «Vanemuine». (Dirigent T. Kaptan, lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik M. Säre.)

25. detsember — E. Albee, «Loomaialugus». ENSV Riiklik Noorsooteater. (TRK lavakunsti kateedri III kursuse üliõpilaste näitlejatund. Juhendaja A. Üksküla.)

26. detsember — A. Kitzberg, «Kaval-Ants ja Vanapagan». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja V. Rummo, kunstnikud M. Kaunissaare ja K. Tilk.)

28. detsember — Näarikava (E. Niit, «Suur maalritöö»). Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik H. Sarapuu.)

30. detsember — P. Pedajas, «Priidu viiul». Nukuteater. (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik R. Lauks.)

30. detsember — H. Mänd, «Hõbejänesed». TRA Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik R. Vanhanen.)

30. detsember. — G. Donizetti, «Lucia di Lammermoor». RAT «Estonia». (Dirigendid E. Klas ja P. Mägi, lavastaja A. Mikk, kunstnik E. Renter.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

3. november — J. Koha, «Künnivaol» (M. Kesamaa); M. Kuulberg, «Süda otsib sooja» (K. Merilaas); E. Kapp, «Lillekesed, kummarduge» (K. E. Sööt) ja «Mind võib kodunurme haljus» (K. Kask); V. Tormis, «Väinämöise tarkusesõnad» («Kalevala»); H. Hindpere, «Tuulelipp» (J. Liiv); L. Veevo, «Ois lumes» (A. Blok) ja «Ma olen kui taevavõlv» (H. Mänd); H. Otsa, «Võta kõik» (O. Saar) ja «Ma olen rõõmus» (H. Mänd); H. Karva, «Ohtu» (E. Niit) ja «Valge õõ» (A. Kallas); G. Ernesaks,

«Vaikigem» (P. Neruda). Esitaja K. Räästas, klaveril T. Eespere.

24. november — V. Tormis, «Sõjakulleri sõit» ja «Vepsa talv» (rahvaluule); R. Eespere, «Mahtra sõja epiloog» (R. Eespere), T. Lepik, «Mere värvas» (K. Merilaas ja J. Kaplinski), E. Mägi, «Millest käib maailm koos». Esitaja RAM, dirigendid O. Oja ja K. Areng.

6. detsember — I. Garšnek, Sümfonia. Esitaja ERSO, dirigent V. Pähn.

ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

Dokumentaalfilmid

8. oktoober — «Lõikus», kinos «Pioneer» (stsenarist ja režissöör P. Puks, operaator V. Sarubin, helilooja A. Valkonen).

8. oktoober — «Inimese jälg», kinos «Pioneer» (stsenaristid T. Ribarova ja J. Guteva-Sillart, režissöör J. Guteva-Sillart, operaator A. Tšertov; valminud koostöös Bulgaaria filmistudioga «Vreme», «Sovinfilm» osavõtul).

17. detsember — «Kodukotus», kinos «Oktoober». (stsenarist ja režissöör V. Anderson, operaatorid T. Kirdelaht ja T. Massov, helilooja A. Põldmäe).

17. detsember — «Mitme kändiga õun», kinos «Oktoober» (stsenarist, režissöör ja operaator A. Iho, helilooja L. Sumera).

17. detsember «Lumest lumeni», kinos «Oktoober» (stsenarist ja režissöör H. Roosipuu, operaator A. Vilu, helilooja A. Valkonen).

Multifilmid

8. oktoober — «Härg», kinos «Pioneer» (stsenaristid R. Raamat ja V. Uusberg, režissöör V. Uusberg, operaator A. Ives, kunstnikud R. Raidme ja A. Ruusmaa, helilooja E.-S. Tüür).

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

Dokumentaalfilmid

7. oktoober — «Sõprusmosaiik». (Stsenarist A. Tiisväli, režissöör T. Lepp, operaator K. Reintam.)

14. oktoober — «Pöial-Liisid». (Stsenarist K. Koger, režissöör ja operaator K. Svrgsdén.)

14. oktoober — «Kes vastutab?». (Stsenaristid I. Toome ja

M. Kadastik, režissöör M. Kadastik, operaator M. Madisson.)

7. november — «V. I. Lenini nimeline Kultuuri- ja Spordipalee». (Stsenarist M. Port, režissöör R. Tamm, operaator H. Rehe.)

17. november — «Mono» (1982). (Režissöör R. Tamm, operaator E. Oja, kunstnik I. Lind).

7. detsember — «Kallis Mart» (1983). (Stsenarist A. Hirvesoo, režissöör H. Drui, operaator E. Oja.)

12. detsember — «Sõprus 84». (Stsenaristid T. Uba ja H. Roots, režissöör H. Roots, operaator M. Madisson.)

26. detsember — «Aksioom». (Stsenarist R. Hanson, režissöör T. Tahvel, operaator E. Putnik.)

31. detsember — «Igavene tuli». (Režissöör E. Hirv, operaator A. Mutt, helilooja L. Auster.)

31. detsember — «Peiar». (Režissöör ja operaator K. Svrgsdén.)

31. detsember — «Adrahoidja». (Stsenarist Ü. Russak, režissöör T. Tahvel, operaator E. Putnik.)

Muusikafilmid

7. detsember — «Kolmveerand sajandit «Estonia» teatrit» (1982). (Stsenaristid A. Mikk ja V. Paalma, režissöör A. Mikk, operaator A. Mutt, kunstnik E. Renter.)

8. detsember — «Läänemere tuuled». (Stsenarist ja režissöör L. Karpin, operaator A. Razumov.)

29. detsember — «Suvemälestusi». (Stsenarist ja režissöör T. Lassmann, operaator T. Jürgens.)

31. detsember — «Sõprustantsud». (Stsenarist ja režissöör G. Jegorov, operaator H. Rehe.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

25. oktoober — «Taadid», L. Soe raadioseade B. Vassiljevi jutustusest. (Režissöör S. Reek, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja T. Kõrvits.)

28. oktoober — «Okei, ma siis lähen!» I. Trikkeli kuuldemäng. (Režissöör K. Toom, helirežissöör E. Sepling, muusika G. Pedraudsel.)

8. november — «Pea püsti, härra doktor!», M. Radukovi kuuldemäng. (Režissöör E. Kraut, helirežissöör K. Kibus-

puu, muusikaline kujundaja M. Ignatjeva.)

20. detsember — «Pikaleveni-
nud kahekõne», J. Tamme kuul-
demäng. (Režissöör E. Kraut,
helirežissöör A. Lauri, muusika-
line kujundaja J. Ojakäär.)

27. detsember — «Polkovniku
lesk», J. Smuuli näidendi ra-
diole seadnud T. Rinne. (Režis-
söör H. Kulvere, helirežissöör
E. Sepling.)

30. detsember — «Kingitud
muusika», H. Männi kuulde-
mäng. (Režissöör A. Relve, heli-
režissöör M. Puust, muusikaline
kujundaja T. Kõrvits.)

31. detsember — «Don Car-
los», F. Schilleri draama ra-
diole seadnud I. Koop (Režis-
söör H. Saarm, helirežissöör K.
Kibuspuu, muusikaline kujun-
daja S. Vahuri.)

ESIETENDUSED TELETEATRIS

28.—29. detsember — M. Frayn
«Plekkmehed» I ja II osa. (Inglise keelest tõlkinud H. Tille-
mann, instseneeriija ja lavastaja
R. Baskin, kunstnik L. Pihlak,
muusikaline kujundaja V. Erne-
saks.)

TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

3. oktoobril avati muuseumi
stационаaris näitus «ENSV rah-
vakunstnik Paul Pinna 1884—
1984».

9. oktoobril toimus teaduskon-
verents Paul Pinna 100. sünni-
aastapäeva tähistamiseks. Ette-
kanded olid K. Kaselt, L. Tormi-
selt, S. Tamulilt, A. Männi-
kult, L. Kirepelt ja K. Toomilt.

14. oktoobril esines rahvamuusi-
kaansambel «Kukulind» E. Roo-
de juhatusel.

13. novembril toimus Priit Ni-
gula mälestusõhtu tema 85.
sünniaastapäeva tähistamiseks.
Vestlesid E. Maasik, H. Krumm,
V. Gurjev, A. Jakobi, I. Randa-
lu.

29. novembril toimus H. Saha
mälestusõhtu tema 80. sünni-
aastapäeva tähistamiseks. Vest-
lesid H. Lepnurm, K. Deemant,
L. Sakaria, I. Randalu.

11. detsembril oli kohtumisõhtu
Hendrik Krummiga. Temaga
koos vestlesid ja esinesid A.
Kaal, U. Tauts, R. Laul ja I.
Randalu.

20. detsembril meenutati mäles-
tusõhtuga Paul Pinnat. Vestle-

sid A. Lepa, I. Eberlein, V. Ruu-
bel, K. Toom, V. Luts ja P. Kal-
de.

29. detsembril avati E. Vilde
nim Tallinna Pedagoogilises In-
stituudis näitus «ENSV rahva-
kunstnik A. Arder 90».

KINOMAJAS

18. oktoobril toimus rahvusvahelise arhiivindusnädala raames 1940. aastate filmikroonika õhtu, kus arhiivitööd tutvustas ENSV Filmi-, Foto- ja Fonodokumentide Riikliku Keskarhiivi osakonnajuhataja O. Kruus.

19. novembril oli külas «Mos-
filmi» režissöör V. Abdrašitov
oma uue filmiga «Planeetide
paraad».

10. detsembril toimus Moskva
dokumentalisti A. Dobrovolski
filmiõhtu.

13. detsembril, «Eesti Telefil-
mi» režissööri-opeaatori Vello
Aruoja mälestusõhtu linastus
tema dokumentaalfilm «Aedni-
ku kevad» ja fragmendid filmi-
dest «Vana arm ei roosteta»,
«Perekond», «Tädi Rose», «Lau-
lab Tallinna Kammerkoor», «Et-
tevaatust — Hiiu madal», «Teat-
ri vang», «Mitte üksnes leivast».
V. Aruoja meenutasid T. Kask,
M. Pöldre, H. Männik, B. Pao,
Õhtut juhtis T. Kask.

27. detsembril esilinastus «Eesti
Telefilmi» uus muusikaline män-
gufilm «Kevad südames» (režis-
söör M. Pöldre).

NÄITUSED KINOMAJAS

Novembris—detsembris toimus
Ann Tenno fotonäitus.

Ann Tenno lõpetas 1976. aastal
TRÜ matemaatikateaduskonna.
Fotograafiaga tegeleb 1980. aast-
tast. Praegu töötab Kultuuri-
mälestiste RPI fotograafina.

In memoria 1984

Madli Poola 6. 05. 1914—5. 01.
1984, kauaaegne RAT «Estonia»
kooriartist

Helju Aren-Nael 28. 08. 1936—
17. 01. 1984, endine RAT «Estonia»
balletitantsija

Kaul Annuk 8. 01. 1893—17.
01. 1984, kauaaegne RAT «Vanemuise»
orkestrant

Raivo Dikson 26. 12. 1940—29.
01. 1984, ansambli «Laine»
kustiline juht

Artur Rinne 25. 09. 1910—
31. 01. 1984, laulja, Eesti NSV

teeneline kunstnik
Viktor Taimre 11. 04. 1917—
12. 03. 1984, RAT «Vanemuise»
ooperi- ja operetisolist
Ervin Abel 8. 11. 1929—16. 03.
1984, näitleja, Eesti NSV teene-
line kunstnik

Valentina Kanep 16. 07. 1892—
8. 04. 1984, Leningradi Kirovi-
nium teatri ja RAT «Estonia»
kauaaegne jumeustsala juhataja

Ants Aasma 18. 08. 1916—
29. 04. 1984, RAT «Estonia»
kauaaegne ooperisolist

Arnold Tampere 13. 08. 1904—
2. 05. 1984, RAT «Vanemuise»
kauaaegne orkestrant

Erna Eerme-Korjus 28. 01. 1910
—9. 05. 1984, TRA Draamateat-
ri näitleja ja etteütteleja

Tõnu Tarum 3. 07. 1942—
25. 05. 1984, Eesti NSV Kultuuri-
ministeeriumi muusikaosakonna
juhataja

Eero Tari 14. 10. 1914—12. 06.
1984, kauaaegne Pärnu teatri ja
RAT «Vanemuise» näitleja

Grigori Kromanov 8. 03. 1926—
18. 07. 1984, teatri- ja filmila-
vastaja, pedagoog, Eesti NSV
teeneline kunstitegelane

Johannes Kaal 21. 12. 1901—
23. 07. 1984, RAT «Estonia»
kauaaegne näitejuhi abi

Alma Kurtina 1. 04. 1906—12.
07. 1984, Tartu Muusikakooli
ja RAT «Vanemuise» kauaaegne
laulpedagoog

Aleksei Stepanov 24. 05. 1913—
19. 07. 1984, helilooja, Eesti
NSV teeneline kunstitegelane

Pjotr Vnukov 1. 07. 1939—8.
09. 1984, ENSV Riikliku Vene
Draamateatri näitleja

Viivi Grosschmidt 18. 10. 1938
—18. 09. 1984, filmiteadlane

August Sepp 5. 01. 1913—1. 10.
1984, RAT «Estonia» endine
ooperisolist.

Jüri Kasema 15. 03. 1954—4.
10. 1984, RAT «Estonia» orkest-
rant

Vello Aruoja 29. 05. 1930—
11. 10. 1984, filmirežissöör ja
opeaator

Jaan Milli 23. 09. 1943—29. 10.
1984, RAT «Estonia» orkest-
rant

Herman Palang 27. 05. 1914—
11. 11. 1984, endine RAT «Estonia»
balletitantsija

Irina Savuskan 4. 07. 1905—
14. 11. 1984, Eesti NSV teene-
line kunstnik, Riikliku Vene
Draamateatri endine näitleja

Jüri Müür 7. 01. 1929—17.
11. 1984, filmirežissöör

Valentina Sapožnina 17. 10.
1915—27. 11. 1984, kauaaegne
estraadiartist

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАРТ 1985

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

ТЕАТР

Р. МИККЕЛ — Первая колонка (3)

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: М. ТУМАНИШВИЛИ —
Режиссер уходит из театра (14)

Публикуем отрывки из книги грузинского режиссера и театрального педагога М. Туманишвили «Режиссер уходит из театра».

М. ТИКС — Четвертый, неапатетический (60)

Четвертый республиканский театральный фестиваль, который в газетах уже назван «рабочим», «будничным», «фестивалем без вершин», и т. д., рассматривается на этот раз на фоне предыдущих трех фестивалей. Говорится о репертуаре прошлых фестивалей, выступлениях и итогах. Начинают проясняться обстоятельства, разъясняющие посредственный уровень минувшего фестиваля. Мерой уровня театра всегда служила классика, на этот раз программа исключала постановки классики — был фестиваль оригинальной эстонской и современной драматургии братских народов. Уже некоторое время отмечаются тенденции выравнивания эстонского театра (этнознаем периферийных театров, умелый выбор репертуара и т. д., в то же время малая интенсивность и недостаточная целенаправленность более крупных театров), поэтому закономерен успех и районных театров на этом фестивале. Раньше многие т. н. ведущие режиссеры работали гораздо активнее, в настоящее время часть из «ведущей десятки», чьи постановки определяли облик эстонского театра в последнее десятилетие, отказались от театральной работы, нагрузка (продуктивность) другой части заметно сократилась. Это оставляет свободное поле деятельности для «пробы сил», постановщиков второго ряда, гостей и т. д. Настоящее положение дел эстонского театра, кризис режиссеров отразил и фестиваль. Однако он был необходим, чтобы не превратилась преемственность такого рода смотров.

Э. СИЙМЕР — Вариации классики. «Оптимистическая трагедия» Марка Захарова (73)

Обзор постановки «Оптимистической трагедии» В. Вишневского в Московском театре Ленинского комсомола делает эстонский театральный критик Э. Сиймер. Так как эту пьесу играли недавно и в Государственном молодежном театре Эстонской ССР (постановщик К. Комиссаров), то статья содержит довольно много описаний сцен, чтобы возникло конкретное сравнение с таллинской постановкой.

В. ЮРИССОН — Взгляд через Бродвей (78)

Постановщик и актер Государственного кукольного театра Эстонской ССР В. Юриссон делится своими театральными впечатлениями, полученными в 1984 году в США, концентрируя внимание только на ознакомлении с театрами Нью-Йорка. Автор статьи приводит три группы бродвейских театров — *Broadway, off-Broadway* и *off-off Broadway*, знакомит с репертуаром весеннего сезона 1984 и описывает некоторые из просмотренных спектаклей, наиболее впечатляющими из которых были: «Кармен» П. Брука, «Магический театр

доктора Селави» Р. Форемана в представлении *Ontological Hysterical Theater*, две постановки театра *La Mama* — «Человеческая порода» П. Чонга и представление-кабаре «Ноктюрн Гарлема», а также «Золушки» Я. Гловацкого в *Publik Theater*. В. Юриссон вспоминает и свою встречу с руководителем *La Mama* Эллен Стюарт.

МУЗЫКА

Отвечает АНДРЕС МУСТОНЕН (5)

Андрес Мустонен является художественным руководителем одного из самобытнейших, пользующимся успехом также и в международном масштабе коллектива — ансамбля старинной музыки «*Hortus Musicus*». В интервью он говорит о своих взглядах на интерпретацию старинной музыки, о 12-летней истории ансамбля и атмосфере, царящей в ней, о месте старинной музыки на сегодняшнем культурном фоне. А. Мустонен подчеркивает: «*Hortus Musicus*» исполняет старинную музыку не для музейного воспроизведения практики музирования старых времен, а для передачи сегодняшнему миру важной информации о непреходящих ценностях. Интервьюировал М. Кольк.

ИЗ ВЫДАЮЩИХСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. «Concerto grosso» Э. Тамберга (32)

Названное произведение, созданное в 1956 году, было удостоено в следующем году первой премии и золотой медали IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов и безусловно являлось в то время самым популярным произведением эстонской музыки. Жизнерадостный, пульсирующим ритмом «*Concerto*» был воспринят публикой как полный поворот к современности. Многочисленных критиков интересовало в произведении больше всего соотношение жанра, инспирированного ансамблевым концертом барокко, и современного музыкального языка. В статье (автор Аннели Унт) содержится краткое описание структуры произведения.

Э. ТАМБЕРГ — Некоторые скромные заметки... (34)

Композитор исповедуется в том, как родился его «*Concerto grosso*» (что в корне отличается от предположенного критиками). Опираясь на собственный опыт, Э. Тамберг рассуждает о творческой психологии и более обобщенно: инструментом для композитора является его личность, сочинение музыки — это в первую очередь разрешение многогранных технических проблем.

Х. БЕССЕЛЕР — Бах и средневековье (38)

Классически значимый доклад признанного немецкого музыковеда Генриха Бесселера (1900—1969) на семинаре Баха в Лейпциге в 1950 году. Аргументируя тезис, что Бах стоял у истоков немецкой музыки так же, как Перотин — готики и Дюфан в начале эпохи Нидерландов, в статье приводятся интересные связи между музыкальным искусством Баха и развитием музыки нового времени.

Х. ЛЕПНУРМ — О толковании музыки Баха (49)

Автор, народный артист Эстонской ССР, профессор Хуго Лепнурм имеет долгие и тесные контакты с музыкой И. С. Баха как органист с всеобщим признанием и преподаватель старинной музыки Таллинской консер-

ватории. Наряду с рассуждениями о проблемах толкования музыки Баха говорится также об истории этих проблем, о месте музыки в обществе времен Баха, описаниях современников Баха-исполнителя, содержаниях идей музыки Баха.

КИНО

Сценаристика, подкидыш нашего искусства IV

Т. КАЛЛАС — Вновь... (25)

Говоря о нынешнем кризисе нашего национального кино, писатель и сценарист Т. Каллас считает одним из действенных факторов этого явления отсутствие почтения к сценаристу и сценарию. Сценариста не уважают в инстанциях, утверждающих сценарии, не воспринимается он как равноправный партнер и среди режиссеров. В ходе фильма — совместного творчества с постоянными переделываниями — из сценария исчезает целостность и в результате это обнаруживается и на экране. Основным недостатком эстонских художественных фильмов последнего времени Т. Каллас и называет неясность, непонятность. Наболевший вопрос нехватки рукописей на современные темы в сценарном портфеле «Таллинфильма» возник по той причине, что у лучших эстонских писателей исчезло желание сотрудничать с киностудией.

В. АБДРАШИТОВ — Двойное авторство (28)

Режиссер «Мосфильма» В. Абдрашитов (ВА) в содружестве со сценаристом А. Миндадзе (АМ) выпустил пять фильмов. ВА причисляет АМ к лучшим советским кинодраматургам и все, что существует в сценарии, он старается сохранить и в фильме.

В большинстве случаев в сценариях АМ основным действенным началом являлась криминальная история. В фильмах «Слово для защиты», «Поворот», «Остановился поезд» и «Парад планет» ВА и АМ пытались изобразить т. н. «героя нашего времени» — современного образованного горожанина, который до сих пор лучше всего описан в прозе Ю. Трифонова.

ВА говорит, с какими трудностями довелось встретиться при съемках фильма «Парад планет», в какой мере пришлось переделывать первоначальный сценарий. Рукописи своих ранних фильмов АМ тоже изменял во время съемок в большей или меньшей мере.

В заключении ВА отмечает, что стратегически сценарий, конечно же, является основой фильма, тактически же это скорее всего руководство к действию. Фильм всегда должен отличаться от сценария, в противном случае не имело бы смысла снимать кино.

М. УНТ (31)

Писатель и театральный постановщик М. Унт написал для «Таллинфильма» один сценарий художественного фильма — «Цену смерти спроси у мертвых» (постановщик К. Кийск, 1978). М. Унт считает возможными любые отношения сценариста и режиссера, так как совершенное

художественное произведение может часто получиться самым неожиданным образом. Результат съемок определяет сила видения создателя, от кого бы оно не исходило — от сценариста или постановщика. Приоритет не является важным.

М. Унт размышляет, какой могла бы стать его собственная работа в кино — как в качестве режиссера, так и сценариста.

Эстонские режиссеры выбирают часто для фильмов весьма маловыразительный, нейтральный исходный материал, чтобы на этой почве лучше выразить свои замыслы. Хотя к реальной жизни эти истории имеют мало отношения. М. Унт находит, что в нашем киноискусстве не хватает значительных характеров и пейзажей и считает, что режиссеры с необоснованным отсутствием внимания относились до сих пор к кинематографической стороне творчества наших лучших писателей — Кийка, Траата, Кресса.

В. ТЕЛЛИСКВИН — Заготовка сена, перевозка сена (70)

Критик, специалист сельского хозяйства, знакомит читателя с мнениями нескольких сведущих людей и своим собственным по поводу проблемного фильма «Пора сенокосная» (сценаристы Ю. Мююр и Э. Сяде, операторы П. Юлевай и А. Вилу, «Таллинфильм», 1984). Фильм рассматривает проблемы, связанные с заготовкой и перевозкой сена в ЭССР. Авторы находят, что многие трудности обусловлены чрезмерным расширением производства и централизации — например, сено следовало бы складывать летом там, где оно было скошено, зимой есть время транспортировать его. Ощущается также нехватка многих крайне необходимых машин.

С. ТЕВНЕМАА — Родной очаг (71)

Краткая рецензия на проблемный фильм «Родной очаг» (сценарист и режиссер В. Андерсон, операторы Т. Кирделлахт и Т. Массов, композитор А. Пылдыаэ, «Таллинфильм» 1984). Фильм рассматривает проблемы, связанные со строительством и его руководством в колхозе Валу Раппалска района. Рецензент сравнивает «Родной очаг» с ранними работами режиссера, находя сходство в их построении; в последнем фильме заметна малозначительная репортажность. Хотя порой кажется, что руководители хозяйства вращаются в замкнутом круге, режиссер В. Андерсон относится к делу все же оптимистически.

РАЗНОЕ

Хроника IV квартал (87)

Х. ЛИЙВРАД — Барокко и внешнее оформление органов (96)

Временем расцвета оформления органов считается период со II половины XVII века до середины XVIII века, особенно в ведущей по постройке органов стране Германии. Богатые резные украшения, скульптуры и картины превратили орган в сверкающую дверь в музыкальное царство, а также в важный объект оформления помещения.

Адрес редакции:

Эстонская ССР,
200090 Таллин, п/я 51

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Lõdemisele antud 15. 01. 1985. Trükkimisele antud 18. 02. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,4. MB-00178. Tellimuse nr. 228. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükkivar 15 500.

Сдано в набор 15. 01. 1985. Подписано к печати 18. 02. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,4. Заказ 228. MB-0 0178.

«Театр. Музика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 20090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1985

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

THEATRE

R. MIKKEL. A leading article (3)

THE TREASURY OF THOUGHT: MIKHAIL TUMANISHVILI. The stage director leaves the stage (14)

We print here abstracts from the book *The Stage Director Leaves the Stage* by the Georgian theatre director and teacher M. Tumanishvili.

M. TIKS. The fourth, devoid of pathos (60)

The fourth national theatre festival which has been dubbed as "business-like", "everyday", "a festival with no top performances" by the press, is described against the background of the previous three festivals. The repertory of past festivals has been noted, as well as speeches and conclusions. The reasons for the poor standard of the festival are becoming evident. The measure of a theatre has always been classical productions, this year the festival programme excluded classics; it was a festival of Soviet contemporary drama.

For some time already a tendency to uniformity in Estonian theatres has been observed (the enthusiastic activity of provincial theatres, their skilful choice of repertory, etc. while bigger theatres show a lack of proper intensity and purposefulness). This makes the success of provincial theatres at the festival rather expected. Many of the so-called leading directors used to work harder, now "the top ten", whose productions made the image of the Estonian theatre, are either given up work altogether or are considerably less prolific. This leaves a large field of activity open to those who want to try their hand, to second-rate producers, guest producers, etc. The present state of the Estonian theatre, the shortage of stage directors was also reflected at the festival. But its significance was in keeping up the tradition of such national festivals.

E. SIIMER. Classical variations. Mark Zakharov's *An Optimistic Tragedy* (73)

The theatre critic E. Siimer reviews a production of V. Vishnevsky's *An Optimistic Tragedy* by the Moscow Leninist Komsomol Theatre. As the same play was lately staged at the State Youth Theatre of the ESSR (directed by K. Komissarov), the reviewer describes several scenes in a rather detailed way to help comparison with the Tallinn production.

V. JÜRISSEON. A look at Broadway and beyond (78)

V. Jürisseon, a stage director and actor at the State Puppet Theatre of the ESSR gives his impressions of the year 1984 at the US theatres concentrating on the theatres in New York. The author of the article characterizes three groups: Broadway, off-Broadway and off-off-Broadway theatres, presents the repertory of the 1984 season and reviews some of the most memorable performances which he saw: P. Brook's *Carmen*, R. Foreman's *The Magical Theatre of Dr. Selayu* produced by the Ontological Hysterical Theater, two of La Mama's productions: P. Chong's *The Race* and a cabaret performance *A Harlem Nocturne* and J. Glovacki's *Cinderellas* at the Public Theater. V. Jürisseon recalls the meeting with Ellen Stewart, director of La Mama.

MUSIC

ANDRES MUSTONEN answers (5)

Andres Mustonen is the artistic director of one of the most original music groups of the ESSR, the consort Hortus Musicus. In the interview he presents his views on the interpretation of old music, the dozen-year-old history of the group and its inner atmosphere, the place which old music occupies on the music scene of today. A. Mustonen underlines that the Hortus Musicus does not play old music for the sake of reviving a museum piece, but wants to convey a message about lasting human values meaningful to contemporary people. The interviewer was M. Kolk.

OPUS MAGNUM. E. Tamberg's *Concerto grosso* (32)

This composition which was written in 1956 and which in the following year won the first prize and gold medal at the 6th International Student and Youth Festival was doubtlessly one of the most popular works of Estonian music in those days. The rhythmic and vivacious *Concerto* was perceived by the general public as an about-face leading to modernity. Numerous critics were mostly concerned with the relationship between the genre inspired by the baroque orchestral composition and modern musical idiom. The article (the author — Anneli Unt) contains a brief formal description of the composition.

E. TAMBERG. Some bashful remarks . . . (34)

The composer confesses the story of the birth of his *Concerto grosso* (which differs completely from that of the critics). On the basis of his own experience E. Tamberg discusses creative psychology in more general terms: composer's instrument is his own personality, composition means, first and foremost, the solution of various technical problems.

H. BESSELER. Bach and the Middle Ages (38)

A classic speech held by the renowned German musicologist Heinrich Besseler (1900—1969) at the Bach seminar in Leipzig, 1950. Arguing for the proposition that Bach stood at the origins of German music like Perotinus and Dafay at the inception of Gothic and Netherlandish epochs respectively, he points to interesting links between Bach's music and the development of modern music.

H. LEPNURM. On the interpretation of Bach's music (49)

The author—Professor Hugo Lepnurm, the People's Artist of the ESSR, a celebrated organist in the Soviet Union and a teacher of old music at the Tallinn Conservatoire has maintained a long and close contact with J. S. Bach's music. Discussing the problems of Bach interpretation, he also talks about their history, the role of music in Bach's lifetime, the contemporary descriptions of Bach as a performer, the ideological content of Bach's music.

CINEMA

The script, founding of our cinema IV

T. KALLAS. Once more ... (25)

Discussing the critical state of our national cinema, T. Kallas, writer of fiction and screenplays, blames it on the lack of respect to the scriptwriter and the script. The scriptwriter is not duly respected by the authorities who have to approve of the script, nor is he regarded as an equal by the film directors. As a result of constant changes in the course of this collective work — film making — the script loses its integrity and this is revealed on the screen as well. T. Kallas thinks that the main fault with Estonian art films is their confusedness and incomprehensibility. The painful situation that there is a shortage of manuscripts dealing with the problems of today in the script portfolio of the Tallinnfilm studio has been caused by the reluctance of Estonian writers to collaborate with the film studio.

V. ABRASHITOV. Twin authorship (28)

V. Abrashitov (VA), Mosfilm director has made 5 films in collaboration with the scriptwriter A. Mindadze (AM). He regards AM as one of the best Soviet scriptwriters and while making a film he tries to include everything essential in the script.

The motive power in the AM scripts has mostly been a crime story. In the films *The Defense*, *A Turn*, *The Train Stopped* and *The Parade of Planets* VA and MA have tried to portray the so-called contemporary hero — a modern educated townsman whom Y. Trifonov has best depicted in his prose.

VA describes the difficulties which they met in making the film *The Parade of Planets* and how much the original screenplay had to be changed. AM has always changed the scripts to a greater or smaller extent.

In conclusion, VA states that although strategically the script has to be the basis of the film, tactically it is rather like a printed instruction. The film must always differ from the script, otherwise film making would be meaningless.

M. UNT (31)

The writer and theatre director M. Unt has written one screenplay for the Tallinnfilm studio — *The Dead Should Be Asked the Price of Death* (directed by K. Kiisk, 1978). M. Unt thinks that there are many possible ways of collaboration between the scriptwriter and the director because a perfect work of art might emerge quite unexpectedly. The result in film making will be determined by the strength of the vision, either the scriptwriter's or the director's vision. Priority is not important.

M. Unt reflects on what his work should look like — both as a director and a scriptwriter.

Estonian film directors often choose a rather poor or neutral material for the basis of their films in order to be able to express their favourite ideas better. However, these have little to do with real life. M. Unt thinks that our films lack characters and landscapes on a grandiose scale and that the directors are not justified in showing so little interest in the filmable aspect of the work of our best writers — Kiik, Traat, Kross.

V. TELLISKIVI. The making and hauling of hay (76)

The reviewer, a specialist in agriculture presents his own views and those of several other specialists of the problem film *Haymaking* (script by J. Määr and E. Säde, directed by E. Säde, camera by P. Ülevain and A. Vilu, the Tallinnfilm studio, 1984). The film deals with the making and hauling of hay in the ESSR and some problems in connection with it. The authors are of the opinion that several difficulties have been caused by extensive farming and centralization, for example, in summer hay should be stacked where it grew, there is time enough in winter for transportation. Another difficulty is the insufficiency of necessary machinery.

S. TEINEMAA. My house and home (71)

A brief review of the problem film *My House and Home* (script and direction by V. Anderson, camera by T. Kirdelaht and T. Massov, music by A. Põldmäe, the Tallinnfilm studio, 1984). The film deals with the problems of construction and management on the Valtu collective farm in Rapla district. The reviewer compares the film *My House and Home* with the previous work by the same director noting some similarities in their structure; in the last film a certain unemotional reportage-like quality is present. Although farm managers sometimes seem to orbit along a closed path, film director Anderson sounds optimistic.

MISCELLANEOUS

A quarterly chronicle (87)

H. LIIVRAND. Baroque and the exterior design of organs (96)

One of the most glorious periods of organ design was the 2nd half of the 17th century until the middle of the 18th century, particularly in Germany, the leading country of organ construction. Rich carved ornamentation, sculptures and paintings helped the organ to become a magic door, leading to the realm of music, and an essential part of interior design.

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

Üks öitseaegu orelite ajaloos oli ajavahemik XVII sajandi teisest poolest XVIII sajandi keskpaigani, sellal väljaarendatud oreliehitusprintsipiibid peavad küllaltki muutumatuna vastu meie sajandi esimese veerandini.

Oreli koht muusika-, või kui laiemalt võtta, siis kultuurielus üldse muutus barokiajastul märgatavalt. Koorimuusika osatähtsuse tõus kirikuteenistuses tingis ka kõlajõult registririkkama instrumendi loomist, mis samaaegselt ühendaks endas nii muusikariista kui ka esinemispuudiumi avara oreli rõdu näol. Ühtlasi hakati oreli järjest enam lülitama ilmalikkugi ellu, õukondlikesse tseremooniatesse ning varakate kodanlaste kodustesse koosviibimistesse. Kõige eelnevaga seoses astus suure sammu ka orelite välisilme kujundamine ning oma tehniliselt ülesehituselt mitte lihtne pill pakkus selleks rahutule, asümmeetriat armastavale barokile rohkeid võimalusi. Renessansiajal kaunistati oreleid peamiselt maalingute, nikerdatud või intarsiatehnikas tahvlitega. Barokiajastul võtavad aga kujundustöödest peale orelehitajate osa arhitektid, tiserid, skulptorid, puunikerdajad, maalikunstnikud, kellaspad, taotlemaks sünteesi maali, skulptuuri ja ehituskunsti vahel. Välisilme hakkab oreli etendama dekoratiivset funktsiooni, tõustes samas ruumi tähtsamaks kunstiliseks aktsendiks. Rikkalik, tihti ülilopsakas kuldsetes, hallides, pruunides, sinistes, punastes toonides nikerddekoor pühakufiguuride, antiikjumalate, vappide, girlandide, kartušsidesse maalitud tekstide ning piltidega laseb oreli muutuda muinasjutuliselt säravaks eesriideks tundmatute imede riiki.

Keskset rolli selle perioodi orelehituses mängis Saksa Rahva Püha Rooma Keisririik. Ent Saksamaa orelehituse kujundusprintsipi mõjutas riigi jagunemine kaheks usuliselt erinevaks alaks: luterlikuks Põhja-Saksamaaks ja katoliiklikuks Lõuna-Saksamaaks koos Austriaga. Põhja-Saksa barokk kunstis läbilõõnud teatud ratsionaalsuse ning kaalutletuse vaim avaldub ka kuulsal orelimeistri Gottfried Silbermanni loomingus. Vaadeldes talle iseloomulikku Freibergi toomkiriku 1714. aastal valminud suure oreli prospekti, silmame esmalt kolmeks jaotatud keskkappi nelja kanneleeritud korintose sambaga, mida piirab väänlev akantuselehestik. Kuid eelkõige elustavad kompositsiooni musitseerivad inglid, kellest üks paar kannab auväärse linna vappi. Baroki jaoks mõnevõrra vaoshoitud vormimõjuga instrument arvestab aga igati oma asukoha, gooti interjööri, moodustades ruumiga jagamatult harmoonilise, teineteist täiendava terviku. Nimekas oreleteuuriija U. Dähnert peab Freibergi oreli kujundust G. Silbermanni kõigi pillide seas seetõttu kauneimaks. Huvitavat kolmikkompositsiooni esindab Forchheimi külakiriku orel (1724—1726). Lahenduselt sarnaneb ta Freibergi pilliga, kuid ühendatud ühtsesse süsteemi kantsli ja altariga, omandab orel interjööris tänu kompaktsel massile valitseva koha. Töö nõudlikkuse astet peegeldab tõik, et altari ning prospekti kujundas Dresdeni õuemaaliija J. Chr. Butzäus isiklikult. Saksimaa kujunduskunsti kõrgtaset rokokooaastail demonstreerivad ilmekaimalt Zacharias Hildebrandti oreliid haprate õhuliste monogrammide ja võimusümbboolikaga.

Lõuna-Saksamaal valitsenud lopsakam, itaalialik barokk püüdis iseäranis mõjuda inimeste tunnetele. Siinse regiooni omapära ilmes uute paraadlike katedraalide ning kloostrikomplekside rajamises. Sageli kavandati üheaegselt hoone interjööri ja sisustus. Orelite traditsioonilisel paigutamisel lääneselina kasutati oskuslikult ära oreli taha jääv aken: see jäeti vabaks, ent lülitati muusikariista mõjulepääsu teenistusse. Ühtse orelikapi kõrval kohtame väga tüüpilisena liigendatud, üksteisest justkui eraldi seisvate kappidega plaanilahendust, nagu näiteks St. Pölteni toomkirikus, kus orel sai ümberehitusel 1722. aastal monumentaalse kolmeosalise kuju. Selles töös osales mitmeid maalijaid, puunikerdajaid ja kunstislereid, kes samaaegselt oreliga valmistasid veel kiriku kantsli, pingid ning oreli vääri. Kogu kujunduse sulevad stiilsesse raami laefreskod, seinamaalid ja marmoreering, andes kordumatu barokkansambli.

