

ENSV Kultuuri-  
ministeeriumi,  
ENSV Riikliku  
Kinokomitee,  
ENSV Heliloojate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
Eesti Teatriliidu  
ajakiri



2

/1988

veebuar

VII aastakäik

Esikaanel: Lev (Lecno) Bakst. Tantsijanna kostüüm. Ballett «Kleopatra» A. Arenski, A. Taneevi jt muusikale. S. Djagilevi trupp. Pariis, 1909. Kriit, akvarall.

Tagakaanel: Kakubha ragini. India, ca 1660. Victoria and Albert Museum, London.



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK  
IGOR GARŠNEK  
EVALD HERMAKÜLA  
AVO HIRVESOO  
ARVO IHO  
TONU KALJUSTE  
LEIDA LAIUS  
ARNE MIKK  
MIHKEL MUTI  
MARK SOOSAAR  
LEPO SUMERA  
ÜLO VILIMAA  
JAAK VILLER  
HARDI VOLMER

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress 200090, postkast 51  
Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel 66 61 62  
Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel 44 54 68  
Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 97 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 44 54 68  
Fotokorrespondent  
Alar Ilo, tel 42 25 51

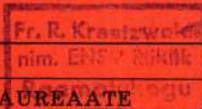
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© «Teater. Muusika. Kino», 1988



## SISUKORD

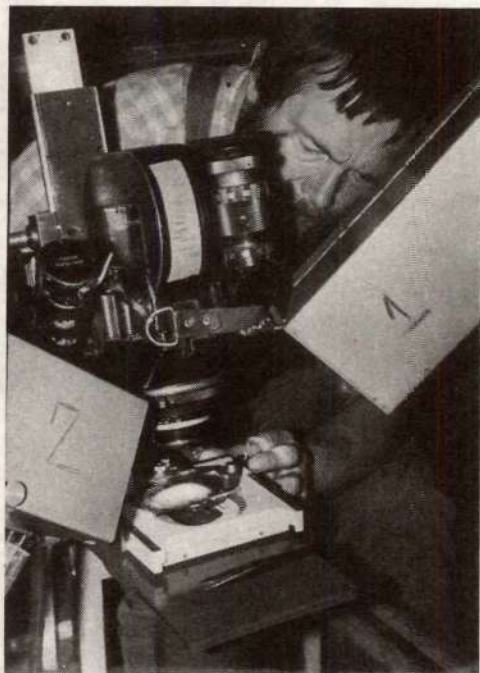
TEATER		
	PARTNER. Linda Rummo jutustab Ants Eskolast	54
Rein Tohv, Meelis Milder, Hans H. Luik	TEATER JA RAHA ( <i>Intervjuu Ilme Aulega</i> )	64
	ÜHEKSA PEATUST EDUKA TEATRI OTSINGUIL ( <i>Ühe uurimistöö põhijoontest</i> )	69
Pille-Riin Purje	ROMAN BASKINI CYRANO	74
MUUSIKA		
	VASTAB ALAN LOMAX ( <i>Intervjuu Carol Kuligi ja Alan Lomaxiga. A. Lomax kanto- ja koreomeetrikast</i> )	5
Arno Rohlin	RAGA — FINESSIDE KUNST	17
Valentina Konen	ROCKMUUSIKA LÄTTEIST	30
KINO		
Mihhail Jampolski	KORDUS JA VARIATSIOONID ( <i>Multifilmidramaturgia mõningaid probleeme Eesti multifilmide näitel</i> )	44
Arthur Conte Ain Arens	TELEVISIOONI VIIS VÕIDURELVA	79
	TEHNILINE REAALSUS	80
Jaak Lõhmus	«NAERATA OMETI» VAATAJATE NING ARVUSTAJATE HINNANGUIS	83
	1987. AASTA RAHVUSVAHELISI FILMIAUHINDU (37. Lääne-Berlini, 40. Cannes'i, 15. Moskva ja 44. Venezia filmifestival ning 59. «Oscarid»)	88
	EESTI NSV RIIKLIKU PREEMIA LAUREAATE	2
Boriss Bernstein	VENE STSENOGRAAFIA KÜLASTAB MOSKVAT	96





Praegu on vaid üks soov. Ei looda, et see täitub homme ega ka kahe aasta pärast. Aga ma soovin, et meie riik, üks kuuendik planeedist, võiks jõuda aastaks 2005 normaalse, tsiviliseeritud riigi tasemele. Et ta ei istuks nurgas nagu suur vene karu, kes hirmutab iseennast ja teisi.

Lugupidamisega KALJU KOMISSAROV



#### REIN MARAN:

Estimaal oleks nagu alanud uus ärkamis-aeg. Julgeksin seda nimetada ökoloogilise mõtte ärkamisajaks.

Suure ülelindulise ametkonna kavandatav fosforiidide kaevandamine Pandivere kõrgustikul sundis väga erinevate alade inimesi pingsalt mõtlema oma elukeskkonna väärtuste üle. See, mida siiani peeti kitsa teadlaste ja spetsialistideringi probleemiks, hakkas korraga tervet rahvast eluliselt huvitama. See puudutas nüüd nii või teisiti juba kõiki.

Teravdatud tähelepanu valgustas planeeritava ettevõtmise ohtlikkust ja muutis võimalikuks kaevandamise uisapäisa alustamise. Sellest võidust ametkondliku nõmeduse üle pean ma märksa olulisemaks fakti, et nii paljudel inimestel tekkis vajadus tõsiselt mõelda inimese ja keskkonna suhete üle, st otseselt tegelda inimese ökoloogia probleemidega.

Kui see nähtus edasi areneb ja süveneb, võib loota, et varem või hiljem jõuame tasemele, kus suurimaks väärtuseks hakkame pidama ümbritsevat elu kogu tema mitmekesisuses ja suhete keerukuses, nägema temas



inimeste olemasolu eeltingimust. Siis võib ka loota, et otsustes ja tegemisteski hakkame kõik, tippjuhist lihttööliseni, lähtuma sellest arusaamisest.

Kas ökoloogilise mõtlemise ärkamisaja algus tööpoolest ärksuseks saab või vaibub jälle ükskõiksuse rammestavasse loidusse, on meie endi, sealhulgas ka minu teha.

Ma isegi loodan, et eluhoiust huvitatud inimesed ja ametkonnad ühendavad oma jõud ja sellest kasvavad võimalused põhjalikumaks looduse avamiseks ning loodushoiu mõtte edendamiseks nii filmi kui ka muude loomevahenditega. See võiks olla näiteks kultuurifondi egiidi all loodusfilmi, -foto, -kirjanduse ja kujutava kunsti arendamise fond, mida oleks õigus materiaalselt toetada nii eraisikutel kui ka ametkondadel.



*K. Orro, T. Talpsepa,  
P. Sirge ja A. Ilo fotod*



#### INGRID RÜÜTEL:

Traditsiooniline folkloor on taandumas, meil pole aga ikka veel vajalikku tehnikat selle adekvaatseks jäädvustamiseks. Ekspeditsioonide varustamiseks kaasaegse videoaparatuuri ja korralike magnetofonidega oleks küll viimane aeg.

Teine mure on kogutu säilitamine: heliarhiiv vajaks tungivalt restaureerimist. Olemasoleva viletsa stuudioaparatuuriga ümberlindistamisel kahaneks aga kvaliteet veelgi. Et tagada meie tõeliselt unikaalsete kogude säilitamine, oleks vaja need jäädvustada digitaalsüsteemis.

Lõpuks veel üks üldisem soov. Tahaks, et meie kultuurielus ja rahvusteadustes oleks vähem väiklust ja egoismi, auahnust ja kadedust ning enam ausat kiindumust oma töösse, avaramat ja mõistvat pilku teiste tegemistele ning tugevamat õlatunnet ühistes ettevõtmistes.

#### EINO TAMBERG:

Olen õnnelik, et sain preemia just «Amorese» eest, sest ta on mulle üks armsmaid minu loomingus. Rõõmu teeb seegi, et «Amoresele» preemia andmine vihjab ehk ka armastuse kui tähtsa sotsiaalse faktori tunnustamisele. Ma olen sügavalt veendunud, et ägeda võitluse kõrval tõe, õiguse ja sotsiaalsete hüvede eest on väga tähtis koht ka armastusel, headusel, halastusel ja mõistmisel. Ja südame-tunnistusel.



*Alan Lomax. Pärnu, oktoober 1987.  
A. Saare foto*



# Vastab Alan Lomax

INTERVJUU CAROL KULIGI JA ALAN LOMAXIGA  
A. LOMAX KANTO- JA KOREOMEETRIKAST

1987. aasta oktoobri lõpul ja novembri algul viibis Eestis Columbia ülikooli õppejõud Alan Lomax USA-st. Laiema publiku hulgas on A. Lomax tuntud vist kõige rohkem folkloristina: rahvamuusikauurijad teavad ta 1968 ilmunud raamatut «Folk Song Style and Culture», kus A. Lomax muu hulgas kirjeldab enda loodud laulutraditsioonide klassifikatsiooni süsteemi, nn kantoomeetrikat. Teatud üllatusena mõjus seetõttu, et viimastel aastatel on A. Lomax suure osa oma ajast kulutanud hoopiski kinematograafiale. Siingi võttis ta osa Pärnus toimunud esimesest rahvusvahelisest etnograafiafilmide festivalist Nõukogude Liidus ja näitas oma filme «The Longest Trail», «Step Style», «Dance and Human History» ja «The Land Where the Blues Began». Need filmid pälvisid festivali auhinna (vt «Sirp ja Vasar» 6. XI 1987, lk 12). Pärast festivali käis A. Lomax Tartus ja Tallinnas, kus samuti näidati ta filme. 6. novembril Tallinna Kinomajas ütles ta oma sissejuhatavas sõnavõtus, et uurib filmide abil esmajoones inimeste mitteverbaalset käitumist (nonverbal behaviour): tantsu, üldse lükkumist, ka päris igapäevaseid toiminguid. A. Lomaxit huvitavad väga globaalsed kultuurikontaktid, filmis «The Longest Trail» näiteks Siberi ja Põhja-Ameerika, samuti Põhja- ja Lõuna-Ameerika vahelised. A. Lomax selgitas, et kasutab filmitegemisel montaaži käigus arvuti abi määramiseks, kui oluline on see või teine filmilõik kultuurilise representatiivsuse seisukohalt.

Alan Lomax on sündinud 1915. Austinis Texase osariigis. 1936 lõpetas kiitusega Texase ülikooli kunstiteaduste bakalaureuse kraadiga. 1937 täiendas end Harvardi ja 1938 Columbia ülikoolis. A. Lomax on kogunud rahvamuusikat USA Edela-, Lõuna-, Põhja- ja Kesk-Lääneosariikides, Bahama saartel ja Haitiil, teinud raadio- saateid nii USA raadiojaamade kui ka BBC tellimusel, olnud õppejõud peale Columbia veel Chicago, Texase ja New Yorgi ülikoolis, kirjutanud raamatuid (Mr. Jelly Roll, 1949; The Rainbow Sign, 1959; Folk Songs of North America, 1960; Folk Song Style and Culture, 1968), andnud välja heliplaate ja teatmeteoseid.

Alljärgnev jutuaamine Alan Lomaxi ja tema kaastöölisega Columbia ülikoolist Carol Kuligiga leidis aset 6. novembril 1987 Tallinna Kinomajas.

JAAN ROSS

**Millised põhimõtted on teie teadusliku tegevuse aluseks?**

**Alan Lomax:** Oluline on, et meie süsteem pole tehtud ainuüksi analüüsi eesmärkidel, vaid ka selleks, et võimaldada inimestel kokku võtta see kultuuriline platvorm, kus nad asuvad. Terminites, millest kõik teised aru saaksid, ja kujundites, mida teised suudaksid jälgida. Ma arvan, et on viga, et humanitaarteadused üleliia spetsialiseeruvad. Teadlased on justkui mingid mineviku ülempreestrid, kes jagavad oma teadmisi ainult valitsejale, kes omakorda kasutab neid madalamatel astmetel asuvate inimeste eksploatamiseks. Teadmised on kättesaadavad kitsale ringile ja inimkonna kui terviku jaoks praktiliselt kasutud. Mulle pole see meeldinud algusest peale. Kunagi ammu, kui helisalvestusvõimalused olid piiratud, lindistasime neegreid ühes Mississipi osariigi kirikus. Käskisime neil enne harjutada, et pärast saada korralikku ülesvõtet, ja seepeale ütles üks: «Ei, ei, minu laul tuleb lindistada ilma proovimata.» Põhjus oli selles, et laulu sisu oli süüdistus tööandja aadressil ja algas umbes nii: «Härra president, kas te ei tahaks tulla siia ja aidata meid, vaaseid neegreid.» Aga tööandja istus ju samas kirikus... Minu ülesanne ei ole mitte niivõrd informatsiooni kogumine kui helisalvestuste abil inimeste jaoks uue informatsioonikanali avamine. Enamikul inimestest puudub võimalus oma arvamust avaldada, rääkida sellest, mis nendega juhtub. Minu ülesanne on avalikkusele teadvustada lihtsate inimeste probleeme. Selles näen ma tõepoolest oma elu eesmärki. Tihti peale räägitakse kultuuride võrdõigus-



likkusest. Seda kontseptsiooni tuleks laiendada, nii et kõik humanitaar-teadlased end sellega suhtestaksid. Iga puhtteaduslik avastus, olgu siis keeleteaduses, kirjandusteaduses või mujal, on seotud teatud inimeste rühmaga, kes vajavad, et neid mõistetakse, et nad oleksid esindatud suures inimestevahelises kommunikatsioonisüsteemis. Iga kultuur vajab oma raadiosaateid, oma kohta haridussüsteemis. Selles mõttes olen revolutsionäär. Kõik suured tsentraliseeritud riigid on selle vastu, sest see maksab liiga palju, tarvis on liiga palju inimesi, kaasneb liiga palju probleeme. On lihtsam, kui keskusest läheb üks ja seesama saadus perifeeriasse, kui et perifeeria toidab keskust. Kommunikatsioonisüsteem tuleb vastupidi tööle panna. Ma arvan, et meil tuleks pühendada end erinevate kultuuride säilitamisele. Kuidas me riides käime, toitu valmistame, see kõik muudab elu väärtuslikuks. Kuidas me armastame, kuidas kasvatame lapsi. Ma arvan, et see on palju komplitseeritum kui ükski inimeste poolt välja mõeldud filosoofiline süsteem. Me oleme läbi töötanud sadu muusikakultuure ja iga inimene, kes meie programmi raames näiteks Lõuna-Ameerika materjaliga tööle hakkab, hüüatab: «Mu Jumal, Alan, milline täiuslik kultuur! Ei tohi ometi neid indiaanlasi ära ajada Orinoco ülemjooksult; nad peavad saama elada seal, kus nad tahavad!» Noored muusikud, kes pole autentse materjaliga varem tuttavad, avastavad kantomeetrika abil endale selle väärtused. Nii meie süsteem toimib. Kui tunnete kantomeetrikat, saate analüüsiga alustada kohe. Pole tarvis üles kirjutada iga takti, mis on tüütu protsess. Ma ei ole oma süsteemile teinud palju reklaami, tahan enne veenduda, et see hästi töötab. Paljud süsteemid ei tööta hästi. Testime oma süsteemi praegu väga põhjalikult. Kõigepealt töötasime välja kantomeetrika koos juurdekuuluva tekstianalüüsiga. Seejärel töötasime tantsudega, see oli väga raske. Alustada tuli tohutu hulga tähelepanekutega, mille arvu töö jooksul vähendasime. Seejärel töötasime orkestri-tüüpidega ja siis oli meil n-ö fonotaktiline uurimus vokaalide ja konsonantide kasutamise proportsioonide kohta laulutekstides.

#### Kas need tööd on trükitud avaldatud?

A. L.: Oleme neid avaldanud tehnikaaajakirjades. Töötasime välja veel parlameetrilise süsteemi koos ühe George Trageri parima üliõpilasega. Kui te olete keeleteadlane, siis peaksite teadma George Trageri nime. Parlameetrika tähendab rääkimise stiili. Näiteks dialoogide kirjeldus. Mis juhtub dialoogides. Carol ja teised noored kolleegid kulutasid kaheksa kuud, et proovida seda süsteemi mitmesuguste maailma keelte peal.

Nende erinevate süsteemide abil saadud inimühiskonna liigitus langeb paljuski kokku. Minu jaoks on see proovikivi. Praegu uurime põhiliselt, kuidas inimesed sooritavad erinevaid toiminguid — kuidas nad töötavad või jalutavad või söövad. Seda võiks nimetada käitumissüsteemi esteetikaks. Tulemused on nii tähelepanuväärsed, et olen hakanud arvama: võib-olla inimene pole niivõrd mõtleval olend, kui võrd esteetiline olend, stiilne olend. Võib-olla inimene mis tahes olukorras mõtleb kõigepealt: «Nii on mul mugav, see asend meeldib mulle.» Või: «Mulle meeldib, kuidas ta liigub!» Ja võib-olla viib see palju parematele tulemustele kui loogiline tööstiil. Sest ka esteetiline meetod on loogiline, võimaldab kiiresti töödelda tohutu suurt informatsioonihulka. See on vajalik liigi säilitamiseks.

Kui te rääkisite oma filmidest, oli üheks võtmesõnaks «skaala». Kui palju neid skaalasid kokku on?

Carol Kulig: Rahvamuusika analüüsimiseks kolmkümmend seitse, see ongi kantomeetrika. Konversatsiooni analüüsiks viiskümmend, see on parlameetrika. Mis puutub tantsusse, siis esialgne kodeerimissüsteem sisaldas tublisti üle saja astmiku, kuid tegeliku analüüsi käigus me vähendasime seda kuuekümmele. Tulemus oli piisavalt usaldusväärne. Iga skaala sobivust kontrollitakse. Me ei taha luua süsteemi, mis põhineks ühe inimese maitsele. Kontrollime, et arvamused oleksid piisaval määral kokkulangevad. Enamiku skaalade puhul on see protsent 85 ümber. Mõnede puhul isegi kõrgem. Üksikutel juhtudel ka madalam, näiteks hääle kvaliteedi, eriti nasaalsuse hindamisel.



Mitmeastmelisi skaalasid te kasutate?

C. K.: Kuidas kunagi. Oleme läbi kuulunud väga palju materjali kogu maailmast enne kodeerimissüsteemi loomist. Tahame, et süsteem vastaks erinevustele, mida tuleb ette reaalses maailmas. Ja alati testime süsteemi põhjalikult. Kui selgub, et süsteem töötab halvasti, siis muudame seda. Põhieesmärk on, et süsteemi abil tuleksid välja globaalsed geograafilised erinevused, mitte pisidetallid. Tahame, et meie järeldused vastaksid etnograafias saadud tulemustele.

Kas olete tegelnud ka eesti materjaliga?

C. K.: Arvan, et soome. Me ei lülita oma süsteemi kõiki kultuure, vaid valikuliselt, nii et kõik laiemale alad oleksid esindatud. Tõsi, praegu siin viibides oleme saanud hulga eesti ainet. Arvan muide, et Tartu Kirjandusmuuseumi rahvamuusikauuringud on väga põhjalikud.

Huvitav oleks kuulda lähemalt skaaladest, mida kasutate muusika kirjeldamisel.

C. K.: Kasutame näiteks skaalasid, mis näitavad grupi sotsiaalset organisatsiooni. Ühe sellise skaala ühes otsas on sooloesitus ja teises otsas arvukam inimeste rühm. Siia vahele mahub näiteks rühmaesitus eeslauljaga. Koori osatähtsus võib olla erinev. Eeslauljaid võib olla mitu. Teine näide: nasaalsus kui hääle kvaliteet. Nasaalsuse puudumine, mõõdukas nasaalsus, väga tugev jne.

Kas kasutate puhtmuusikalisi skaalasid? Mis peegeldavad esitatava muusika struktuuri?

C. K.: Jah — skaalasid, mille aluseks on meloodia vorm, meloodiline joonis, vokaali ja saateansambli vahekord ja sellised asjad.

Kas kasutate palju eksperte töös skaaladega?

C. K.: Kantomeetrika jaoks võrdlemisi vähe. Koreomeetrikaga me alles alustame. Kõigepealt on tarvis mõelda, kuidas inimestele selgeks teha, mida nende käest nõutakse. Tuleb maha istuda, kuulata palju materjali ja harjutada kõrva selle omamoodi maailmaga. Koreomeetrikat on palju raskem õpetada, ka skaalasid on palju rohkem. Kodeerijaid aitab kõvasti, kui nad saavad kasutada filme ja videosid. Momendil uurime, kui suurel määral ekspertide arvamused tantsude kohta kattuvad.

Kas teie rühma liikmed sõidavad ise mööda maailma ringi ja koguvad materjali või on teil välja kujunenud korrespondentide võrk?

C. K.: Filmid oleme kokku pannud korrespondentide abil. Kuid selleks on tarvis filmitegijatega kontakte luua. Filminud me ise ei ole. Süsteemi loomisel seda ka arvestasime, et ise kõike teha ei jõua.

Kas korrespondendid töötavad otseselt teie jaoks või kasutate juba filmitud materjali?

C. K.: Tavaliselt kasutame olemasolevat materjali, kas siis katkendeid või ka seda, mis filmide tegemisel üle jäänud. Meie projekt on tervikuna võrdlemisi kallid... Ideaalis muidugi peaksid meie oma inimesed kogu aeg mööda maailma ringi sõitma, aga see ei ole võimalik.

Sellist materjali on väga raske filmida, eriti välismaalastel.

C. K.: Siinne etnograafiliste filmide festival meeldis meile väga. Paljusid Nõukogude filme polnud me varem näinud. Selle koha pealt on meie kollektsioonis suur auk, eriti mis puudutab Siberit.

Muusikalist materjali on teil ehk rohkem, linte on kergem transportida kui filme?

C. K.: Seda küll. Kantomeetrikas analüüsisime läbi umbes tuhat laulu, mis esindavad neljasadat kultuuri. Koreomeetrilises töös oli kasutada kahjuks ainult alla tuhande tantsu, vaatamata sellele, et püüdsime katta sama suurt ala.

Materjal käes, mida teete edasi? Mis laadi statistilist analüüsi te kasutate ja kuidas?

C. K.: Põhiliselt faktoranalüüsi. Püüame määrata kindlaks, millised kasutatud parameetritest käituvad sarnaselt, ja seejärel viskame ülearused 7



välja. Tunnused, mille järgi parameetrid rühmituvad, puudutavad energiat, sotsiaalset organisatsiooni jne. Kui vajalik hulk parameetreid on välja selgitatud, siis hakkame liigitama kultuure sarnasuse/erinevuse skaalal. Meie tulemused kattuvad muide suurel määral etnograafide omadega.

Mis on sellise analüüsi mõte? Kas see on abiks filmide tegemisel?

C. K.: Statistiline analüüs aitab meil materjalis orienteeruda, mõista kommunikatsiooni struktuuri. Filmide idee on meie poolt saadud tulemuste avaldamises; viimaste esitamine näiteks teaduslike artiklite kujul poleks sedavõrd mõttekas. Film on meie jaoks publitseerimisviis, mitte eesmärk omaette.

Te siis eelistate teha filme ja mitte kirjutada teaduslikke artikleid?

C. K.: Oleme ka artikleid kirjutanud. Kuid teatud asju ei saa edasi anda tekstis, eriti mis puudutab mitteverbaalset käitumist. Puudub üldmõistetav leksika. Paljusid asju ei ole võimalik mõista ilma neid nägemata. Ja pealegi, paljud inimesed ei satu kunagi Siberisse. Filmid teevad asja väga selgeks. Tõsi, filmides on võimalik näidata väga väikest osa tulemustest, üks-kaks seost või parameetrit, samal ajal kui neid on sadu. Ja muide väga tugevaid, korrelatsioonikordaja väärtusega 1,0 ligidal. Üldiselt muidugi alles alustame oma tulemuste avaldamist.

Kas teil on kavatsust teha filmi mõnest üksikust kultuurist? «The Longest Trail» sisaldas näiteid enam kui saja rahva kultuurist. Ent portretereida mõnd rahvast eraldi?

C. K.: Jaa, keegi võiks seda teha. Ma mõtlen tõsiselt, ta võiks näiteks kasutada meie materjali. Kuigi kardan, et oleme materjali kogunud siiski peamiselt oma eesmärkidest lähtudes ja see pole ehk küllalt detailne. Arvan, et globaalsed seosed on tähtsamad, neid tuleb uurida esmajoones. See võimaldab paljustki aru saada. Uurime praegu esimest korda linnamuusikat ja on väga huvitav, kuidas Aafrika kultuur kombineerub Põhja- ja Lõuna-Euroopa kultuuriga ja sünnitab tulemusena mitmesugust muusikat, džässit, rocki... Ilma teadmisteta globaalsetest seostest on seda raske mõista.

Kas te teate, kas kuskil mujal maailmas veel seda laadi kultuuriuurimusi tehakse?

C. K.: Ei tehta. On küll uurijaid, kes kasutavad kantomeetrilist süsteemi, näiteks Hiinas, kus koostatakse ülevaadet oma rahvamuusikast kantomeetria abil. Kuid enamik etnomusikolooge, keda tean, on keskendunud ühe kultuuri uurimisele, on huvitatud n-ö peenstruktuuridest.

Milline on folkloori tähtsus tänapäeva maailmas?

C. K.: Pooldan kultuuride üheõiguslikkuse printsiipi. Igal kultuuril peab olema võimalik eksisteerida nii, nagu ta tahab, ilma olulise välise surveta muutuda või saada teiste kultuuride sarnaseks. Arvame, et liigne tsentraliseeritus sellistes riikides nagu USA, mis püüab kujundada ühtset rahvuslikku kultuuri, ei tule kasuks ja on võib-olla veidi lühinägelik. Parem, kui igaühel on kommunikatsioonisüsteemis oma koht ja oma kultuuri antakse edasi lastele. Tundub, et eriti tähtis on võimalus oma kultuuri tutvustada, ma mõtlen TV-d ja kontserte, just tantsude puhul. Ja esineda ilma mugandusteta. Näiteks paljudes kohtades maailmas ei esineta unisoonis — inimesed ei soorita liigutusi üheaegselt. Enamikus Euroopas küll. Kui need kaks traditsiooni segamini lähevad, on kogu pilt rikutud. Meie süsteem on mõeldud niisuguste tunnuste kirjeldamiseks. Kantomeetrika on loodud arvestusega, et seda saaksid kasutada ka need inimesed, kes pole saanud musikoloogilist haridust.

Milline on praegu väikerahvaste olukord USA-s? Näiteks indiaanlaste oma?

C. K.: Väga halb. Indiaanlased on aegade jooksul pidanud väga palju kannatama Euroopa kolonistide läbi. Ja ka praegu on nende olukord raske.

Kas indiaanlaste kultuur on elujõuline?

C. K.: Kindlasti. California ülikoolis on praegu käsil rahvamuusikalane uurimistöõde programm, mis hõlmab California indiaanlaste muusikakultuuri. Programmi raamides on igal indiaanlasel võimalik tellida



kassett, mis sisaldab teda huvitavat muusikat; näiteks oma esivanemate laule. Kongressi raamatukogus tehakse midagi samalaadset, eesmärgiks on nende kogude materjalide levitamine asjast huvitatud hõimude või ka üksikisikute hulgas. Ja see maksab ainult mõned dollarid. Meie arvates antropoloogid, folkloristid ja muusikauurijad peaksid uuritavasse kultuuri suhtuma mitte ainult kui teaduslikku objekti, vaid olema ka selle eestkostjaks, vajaduse korral võimaldama selle esindajatel esineda raadios, TV-s või trükis, tegema kõik, et neil kultuuridel jätkuks jõudu ka tulevikuks, nii nagu teistel, suurematel. Kutsume oma kolleege üles olema kultuuride eestvedajateks.

**Kas vanavarakogumine indiaanlaste hulgas jätkub ka tänapäeval?**

**C. K.:** Jaa. Tunnen mitmeid inimesi, kes seda teevad. Kuid mitte alati ei võta indiaanlased antropolooge ja etnomusikolooge sõbralikult vastu. Arvan küll, et kui indiaanlastesse suhtuda nii, nagu eespool rääkisin, siis probleeme ei teki. Mõnel indiaani hõimul on oma ühing, mille käsutuses on rahalisi vahendeid, ja hiljuti kuulsin näiteks, et Ohios on üks selline organisatsioon lubanud finantseerida oma hõimu ajaloo uurimist. Loodan, et vähehaaval hakkavad need ühingud antropoloogidega koos töötama. Olukord, kus antropoloogid või muusikauurijad saavad oma osa kätte, kuid ei anna midagi vastu, peaks muutuma. Mitmele Vaikse ookeani saarele ei pääse uurijad praegugi, enne kui elanikega on sõlmitud eelnev kokkulepe. Üha vähemaks jääb kohti, kus teadlased saavad töötada, ilma et inimestele makstaks selle eest kompensatsiooni. Mõned arvavad, et antropoloogia kui teadus sai areneda seetõttu, et teadlased abistasid poliitikuid nende ekspansionistlike eesmärkide elluviimisel. Ma ei ole kindel, kas see on õige, kuid kui on, siis tänapäeval peaks olukord küll muutuma vastupidiseks.

**Kas praegu kogutakse veel ehtsaid bluuse?**

**A. L.:** Noh, te teate, et bluusi ei kirjutata kunagi üles. Neegrid on harjunud improviseerima. Sõnad muutuvad iga fraasiga. On eeslaulja ja koor, eeslaulja improviseerib kogu aeg. Arvan näiteks, et Gershwini muusikas pole jälgegi tõelisest rahvamuusikast. See on hea muusika, mida võiks nimetada pigem Minski bluusiks. Muide, Minski ja Varsavi vaheline ala on üldse Ameerika kaasaegset kultuuri väga palju mõjutanud. Arvan, et need mõjud on oluliselt teisel kohal. Enamik Ameerika filmirežissööre ja -näitlejaid on sealt pärit. Tohtutult andekad inimesed. Olen hakanud aru saama, et nende kultuuritaust oli ilmselt Euroopa fantaasiarikkaim. Seal oli Lähis-Ida algupära, siis kogu Kesk-Euroopa, Venemaa ja nende enda kultuur... Need inimesed ei kirjutanud raamatuid. Aga nad otsustasid, mis suunas filmikunst peaks arenema. Ka filmikunst on ju tege-likult Minskist pärit.

**Millal tegite oma esimese filmi?**

**A. L.:** Esimesed võtted tegin 1937. aastal Haiitil. Esimene korralik film sai valmis 1945. aastal, see oli üldse esimene film Ameerika folkmuusikast: *Leadbelly*, Brownie McGhee, Woody Guthrie... Kirjutasin stsenaariumi ja olin üks režissööridest. Ühe filmi tegin 1950. aastal Inglismaal. Aga filmid olid kõrvalharrastus, põhiliselt tegelesin lindistamisega, vähemalt 60. aastateni.

**C. K.:** Kuni 1972. aastani.

**A. L.:** Jah. Teate, meie jaoks on absoluutselt kogu materjal väärtuslik. Iga jard filmi. Ei tahaks üldse kaamerat liigutada. Ega montaaži teha. Vaatad ja mõtled, mis nad küll edasi võiksid teha? Intellektuaalselt on mind kõige enam mõjutanud ilmselt Raymond Birdwhistell, kineesia leiu-taja. See on teadus keha keelest. Töötasin temaga koos ühe suve, olin siis umbes 45-aastane, ja järgmisel aastal mõtlesin välja kantomeetrika ja fonotaktilise analüüsi.

**Kas võiksite paari sõnaga rääkida oma haridusest?**

**A. L.:** Olen oma hariduse saanud magnetofoni käitsedes. Seitsme-teistkümnendast eluaastast peale olen põhiliselt tegelnud lindistamise ning kogutud materjalide avaldamisega. Kuni neljakümne viie aasta vanuseni



ma midagi muud peaaegu ei teinudki. Tegin raadiosaateid ja andsin välja raamatuid. Näiteks kirjutamata memuaare. Üks mu raamatuid, «Mr. Jelly Roll» (1949), oli esimene selles vallas ja väga menukas. Enne polnud keegi välja andnud raamatut, mis tervikuna rajaneks lindistustel. Jelly Roll oli fantastiline jutustaja ja ma tahtsin ta stiili edasi anda, nii et seda oleks võinud lugeda nagu Charles Dickensit või Lev Tolstoid. Ta oli tegelikult parem kui Dickens või Tolstoi. Aga selle töö peale kulus viis aastat.

**Kellega teete veel koostööd — psühholoogidega?**

A. L.: Ei. Aga taipan ise veidi psühhoanalüüsist. Kasutan seda laulutekstide analüüsimisel. Mõndagi on andnud keeleteadlased, nagu Bird-whistell. Kõige olulisem nõuandja on olnud Conrad Arensberg, minu arust kõige mõjukamate teooriate autor Ameerika antropoloogias. Siis olen teinud koostööd Rahvusliku Vaimse Tervise Instituudiga, see asutus ei ole huvitatud mitte niivõrd vaimuhaigustest kui võrd vaimsest tervisest. Nad tahavad võimalikult palju teada sellest, mis on normi piires ja mitte patoloogia. Olen nende jaoks püüdnud välja töötada, mis asi on norm.

**Mis arvuteid te kasutate?**

A. L.: Meie töö on kestnud 15—20 aastat ja seetõttu orienteeritud vanematele arvutitele. Programmid on olnud väga pikad. Aga nüüd saan palju teha juba ka personaalarvutiga oma kabinetis. Sel aastal kavatsen esimest korda tööle hakata heliga, st hakkame kõnet ja muusikat vahetult arvutisse sisestama. See on järgmine aste uurimistöös.

**Kas USA-s on praegu õhkkond teaduse tegemiseks soodus?**

A. L.: Atmosfäär on muutunud praktilisemaks, teaduses tahetakse näha praktilist suunitlust. Inimesed on huvitatud ärist ja juhtimisest. Aga arvan, et järgmise viie aasta jooksul hakkavad asjad paremuse poole minema. Lähiminevikus on palju rumalalt käitunud. Eriti noored inimesed on arvanud, et loeb vaid, kui palju raha teenid. *Yuppie*'d on lihtsalt kohutavad. Aga ma arvan, et mõne aasta pärast on nendega korras. Lollus pigistatakse neist välja. Väga huvitav on, mis toimub praegu neegritega. Kui tahate USA-s kellegagi poliitikast rääkida, pöörduge ükskõik millise neegri poole. Nad on kõigest suurepäraselt informeeritud. Rahu, majandus, kultuur ja kõik. Neil on Ameerikas küllalt raske ja nad on sunnitud võitlema. Nende liidrid harivad neid põhjalikult. See on lihtsalt hämmastav. Suvaline New Yorgi neegrist taksojuht teab, kelle poolt tuleb hääletada ja mida Kongress valesti teeb. Tõepoolest hämmastav.

**On teil siin viibides tekkinud ettekujutus eesti kultuurist?**

C. K.: Me oleme Eestis olnud nädala ja selle aja jooksul põhiliselt filme vaadanud. Kui te küsiksite seda ehk homme...

*Küsimusi esitasid*

URVE LIPPUS ja JAAN ROSS

## KANTOMEETRIKAST

Viimase kolme aastakümne jooksul on teoreetilises keeleteaduses toimunud põhimõtteline paradigma nihe. Keele uurimine isoleeritud süsteemina on asendunud keelekasutuse pragmaatiliste aspektide uurimisega: «Ei saa uurida keelt tema kasutamisest lahus ja samal ajal säilitada kas või ühtainust tema olulist omadust» (Roger Schank, vt ka «Keel ja Kirjandus» 1981, 7/8 ja 1984, 4). See nihe on andnud põhjust kõnelda lingvistika ohtlikust holismitõvest, on ennustatud lingvistika hägustumist ebateaduseks, lausa lingvistika suitsiidi. Ometi ei tule pragmatikaga tegelejaist puudu.

Ka musikoloogia on humanitaarse mõttega laiemalt kaasa läinud ning on pöördumas lisaks muusikaspetsiifiliste omaduste kirjeldamisele psühholoogilisesotsiaalsete aspektide suunas. Vastav uurimissuund seondub ennekõike Columbia ülikooli etnomusikoloogide tööga eesotsas Alan Lomaxiga.

1976. aastal ilmus Alan Lomaxilt senist tööd kokku võttev monograafia «K a n t o m e e t r i k a» koos seitsme helikassetiga. Kantomeetrika tähendust võib aimata



juba termini komponentidest: see on mõtmissüsteem laulmisstiili kirjeldamiseks. Tulemuste kõrvaltamine sotsiaalse struktuuri analüüsiga viitab, et laulmisstiil sobib üldisemaks kultuurikriteeriumiks.

Kantomeetrika tegeleb seega pigem laulmisega kui lauluga. Laulmist vaadeldakse *k o m m u n i k a t s i o o n i n a*, mis edastab psühholoogilist-sotsiaalset tähendust. Lähtutakse arusaamast, et iga eneseväljendus on fraas antud kultuurstiilist; inimene ei laula «loomulikult nagu lind»; laulmisviis on õpitud käitumine. Ekspressiivsetes eneseavaldustes peegeldub elutavade ja -väärtuste süsteem. Tege- mist on kõige üldisemat laadi rahvamuusikakirjeldusega, tulemuseks üldistav teooria, mis seostab kogu maailma ulatuses muusikat kultuuriga ja sotsiaalsete muutustega. Tavapärase meloodiate analüüsiga pole jõutud kategooriate süsteemini, mis lubaks erinevaid traditsioone võrrelda; ometi on see mõnikord (kas või enese- selgituseks) vajalik — osata end hinnata universaalses skaalas.

A. Lomaxi ja ta abiliste 12-aastase uurimistöö üheks praktiliseks väljundiks on treeninglintide komplekt, mida kuulatakse arendatakse kõrva autentsete muusikate tajumiseks ja hindamiseks. Need oskused on vajalikud, et kujundada teadmisi, mis lubaksid hakkama saada XX sajandi maailma haarava massikommunikatsiooni agressiivse ühtlustustoitmega, *keep-still-and-listen-to-us-olukorraga*, kus loomulik lauluhäl ei mõju enam esteetilisena ja huvipakkuvana ega mõisteta enam oma traditsioonilist kultuuri.

Laulmisstiili kirjeldatakse, lähtudes küsimusest «*k u i d a s ?*», kuna «*kuidas?*» on püsivam element ja kultuurituumale lähemal kui «*mis?*». Psühholingvistide (Raymond Birdwhistell) uurimistulemused on näidanud, et kommunikatsiooni põhi- komponendiks pole mitte edastatav uus info (uus sõnakombinatsioon), vaid kommu- nikatsioonivool ise, mis sisaldab püsisignaale suhtlejate ea, sotsiaalse staatuse, kultuurilise kuuluvuse, seksuaalse rolli ja suhtlussituatsiooni kohta. Selline süs- teemi toetav raamistik hõlmab 90% kommunikatsioonivoolust. Muusikas on stiili («*kuidas?*») osatähtsus, võrreldes meloodilise infoga («*mis?*»), veelgi kõrgem. Rituaal- ne talitus võib kesta tunde, päevi; vahelduvad viisid, harmoonia, rütm, tekstid; püsib põhistiil. Kantomeetrika seisukohalt on ka žanr vähetähtis. Uuritud kultuuri- des oli tuumstiil selgelt eristatav igas funktsionaalses tüübis. Ühesõnaga, laulmis- stiili kujundamisel kultuur domineerib funktsiooni üle.

Kantomeetriline analüüsisüsteem koosneb 37 kirjeldavast skaalast, mille abil hinnatakse üht või teist esitusaspekti. Saadud infot tihendatakse matemaatilise statistika meetodite abil; korrelatsiooni maatriks määrab tegurid, mis rühmitavad skaalad üheksasse klasterisse, millest igaüks tegeleb muusikalise struktuuri kindla aspektiga. Näiteks jaotumiste (differentiation) klaster sisaldab intervallide ulatuvuse, hääldustäpsuse, tekstikorduste osatähtsuse skaalasid; pinge (tention) klaster — kä- heduse (rasp), hääleulatuse (vocal width), nasaalsuse skaalasid. 14 skaalat kirjeldavad vokaalrühma- ja orkestrisisest ning nendevahelist sidestatust ja koordineeritust, 7 skaalat meloodia kontuuri ja vormi, fraaside arvu ning pikkust. Terminid on enamalt jaolt küll klassikalisesest muusikateadusest pärit, pole aga alati sama tähendusega, sest eksitav oleks läheneda ühtmoodi nii kunst- kui ka rahvamuusikale. Hinnatakse veel kaunistusi, tempot, laulmise valjust. Rühm skaalasid kirjeldab nn hääle kvaliteete — registrit, hääleulatust, kähedust, rõhutatust (forcefulness of accent), hääldustäpsust. Rühm on koostatud konsulteerides larüngoloogide ja psühholingvistidega, ning on praeguste teadmiste juures laulva hääle kirjeldamiseks efektiivsuseim, kuna pole veel üldtunnustatud teooriat selgitamiseks või kirjeldamiseks kas akustiliste või psühholoogiliste terminitega, kus ja kuidas hääle kvaliteete moodustatakse. Häälekooliõpetajate, kõnepatoloogide, psühholoogide, lingvistide ja larüngoloogide arvamusel lähevad lahku. (Hääle kvaliteetide skaalade rakenduslik väärtus on suhteliselt meloodilise eesti rahvalaulu puhul vähem ilmne, aga näiteks nganassaani rahvalaulu tavapärase kirjeldamine noodistuses on üpris väheütle- v.)

Skaalat on muljelised, kuid paljude kodeerijate tulemuste rahuldav ühtlange- mine annab alust loota nende suutlikkusele. Parim kantomeetrikute kodeerimis- juhised on «*loov kuulamine*», s. o: kuulan, teen järele, siis analüüsin. (Sellest ka süsteemi lintide huvipakkuvus igasuguse ettevalmistusega kuulajatele.) Näiteks tempo määramiseks ei sobi alati metronoom — iga kord pole võimalik üheselt määratleda löögiühikut, sel juhul osutub kaasalalev tajuga paindlikumaks.

Ka kõlatugevuse määramisel peetakse «*kaasaalavat*» meetodit tehnikat kasu- tavast otstarbekamaks. Lindistuse kõlatugevuse sõltub paljudest asjaoludest ning detsibellide lugemine oleks mõttetu kõiki neid rangelt arvesse võtmata. Inimkõrv 11



aga suudab valjust-vaiksust kui psühholoogiliselt olulisi signaale küllalt täpselt hinnata.

Niisiis on kantomeetrikas matemaatilise statistika meetodid kõrvuti hulga muljelisega. Humanitaardistsipliinis (humanitaarteadused paigutuvad ingliskeelse keeleruumis kunstide, Arts, alla) on mõtet ka neil järeldustel, mille korduvus 50% juhtudest paika peab. Piisab, kui pooled sootsiumi liikmetest järgivad teatavat tava, et kultuur peaks seda normatiivseks väärtuseks.

Kõrvuti laulmisstiili kodeeringutega sisestati arvutisse ka vastavate kultuuride sotsiaalse struktuuri kodeeringud, mis võeti G. P. Murdocki «Etnograafilisest atlasest» (1969). Statistiliselt tõhusad korrelatsioonid esitatakse paralleeltulpadena, mille järgi on võimalik elamisviisi teades tuletada laulmisstiili ja vastupidi. Sotsiaalne toimimine (tootmisviis, ühiskonna stratifitseeritus, loomapidamistüüp, meeste/naiste osatähtsus toiduhankel, riigiaparaadi võimsus, lastekasvatamise viis, koostöö iseloom ja aste, sootsiumi suurus) ja laulmisviis iseloomustavad teineteist, mõlemad identifitseerivad kultuuri ja kultuuris toimivat indiviidi.

ANNE LANGE

### ALAN LOMAX KANTOMEETRIKAST

Kunagi ammu mõtles keegi välja termini «etnomusikoloogia» völmaks täide unistust, et tulevikus leitakse süsteemne seos muusika struktuuri ja kultuuri struktuuri vahel. Loodan, et kantomeetrika annab selle eesmärgi tarvis oma panuse. Kantomeetrika sotsiaalne potentsiaal on mulle aga veelgi olulisem. Meie aeg on kultuuride halastamatu hävitamise aeg. Kaotuste peapõhjuseks on valitsevate institutsioonide ja kultuuride monopol kommunikatsioonisüsteemide üle. Kultuur elab tagasisidest, aga nüüdisaegsetes võimsates suhtlussüsteemides domineerib tavaliselt üksainus tüüp ja vaid need vahendid, mis on temale kõige sobivamad. Teised kultuurid, mida samal kombel hästi edastada ei anna, kipuvad kõrvale jääma, nad tembeldatakse tahumatuks, mühaklikuks ning nii muutuvad paljud piirkonnad, loovkunstnikud ja «tavalised» inimesed alahinnatuks. Kantomeetrika pakub välja korrektsed keele, mille abil on mugav kirjeldada mittevalitsevaid, kirjaliku traditsioonita muusikalisi süsteeme, nõnda et neid saab õpetada, propageerida ja kaitsta. Alles pärast seda, kui eriteadlased olid defineerinud džassi või apalatside ballaadid, eraldati nende tarvis eetriaega ja neid märgati klassiruumides. On aga tuhandeid hoolimatusest hääbuvaid äärekultuure, mis vajavad tunnustust. Pärast mõnetunnist kantomeetrilist tööd selgineb muusikatüübi tuum — põhiprofiil, mille abil saab määrata selle koha inimmaailmas. Seega loodan, et kantomeetrika aitab pidurdada inimkultuuri ühtlustumist.

Kantomeetrika oluline kasvatuslik efekt johtub võimalusest lasta üksiku indiviidi kogemusel kokku puutuda väljendusliku käitumise koguspektriga, nii kõige «eksootilisema» kui ka kõige «tavalisemaga». Näib, et see on psühholoogiliselt soodne. Kantomeetrikaga tegelnud inimesed muutuvad treeninglindilt kogetu toimel elurõõmsamaks, lootusrikkamaks, positiivsemaks. Pärast tunniajalist aste-astmelt jälgimist on kuulaja tutvunud ühe või kahe lihtsa, samas piisavalt paikapidavalt kogu inimlaulu iseloomustava tunnusjoonega. Samm-sammult kasvab nõnda tema teadmine inimkonna väljendusstiilidest — kuni ta lõpuks märkab, kuidas erinevad omadused rühmitavad äratuntavaiks ning emotsionaalselt laetud esitusprofiilideks. Ta tajub mitte ainult profiilidest moodustuvate tüüpide olemuslikku esteetilist võlu, vaid saab ka hinnata, kui adekvaatselt nad funktsioneerivad antud esteetilises kontekstis. Kõikide humanitaarlaste jaoks on kõige tähtsam aru saada, et iga ehtne traditsioon, kui võõras ta ka ei näi, on oma ülesehituselt unikaalne ja täiuslik. Kantomeetrikaga tegeleja hakkab mõistma ja väärtustama inimkonna erinevaid loovtüüpe. Niisuguse tõdemuse süvenemisel on ergastav jõud, sest tegemist on isikliku saavutusega helimaailma varieeruva ja lõputu rikkuse analüüsimisel ning sünteesimisel. Veelgi enam, kuna treenija on «kuulnud kõike», tunneb ta end kosulise kogu inimkonnas ning näeb endas maailmakodaniku, tulemusena on ta palju enesekindlam, palju sallivam.



## ALAN LOMAX KOREOMEETRIKAST

Vaagides, kuidas oleks kõige parem summeerida kümneaastast tantsukultuuride võrdlevat uurimist, mõtisklesin selliste väljendite üle nagu «muusikale seatud sotsioloogia», «kultuuritüüp rütmis», «kõige olemuslikuma säilitamine», «kohanemisstrateegiate kollaaž». Viimane on vahest sobivaim. Võrrelnud meie anälüüsimeetodeid kasutades tantsu esitusprofiile kogu inimkultuuri ulatuses, selgus järk-järgult, et iga kultuuri traditsioon vääristab oma tantsustilis liigutusjooniseid, mis on antud rühmale esmatahtsad, et tulla oma keskkonnas toime. Tegemist pole igapäevakäitumiste lihtsa kopeerimisega, vaid ümberkorraldustega, mida ka luuletaja ja kunstnik kasutavad, et oma teemat ülendada. Ka tants on valik ja ümberkorraldus, lähtub aga alati liigutustüüpidest, mis auditooriumile tuttavad; alati samas kineetilises keeles, mida kasutatakse igapäevases elus, kuigi võib-olla kõrgendatud vormis.

Nagu igas kollaažis, on elemendid kokku seatud kujundeiks, mis mänglevalt moonutavad argiseid ettevõtmisi, ühendades neid mingil põnevamal kombel. Sageli näiteks paneb tants kõrvuti tahke sootsiumi toiduhankepingutustest koos lõpp-produktiga — toidu enda või mõne tema sümboliga, nii et vaev ja vaev ja tasu esinevad samaaegselt. Tantsivad põllumehed kannavad hooajatöö saaki, jäljendades samal ajal keha liikumisega põhijooni tööst põllul. Tantsiv kütt rõivastub looma nahka, kelle on tabanud, ning näitab samas sammude vilkust, mida ta jälitades kasutab, ja käsi-varre osavust, mis saadab noole jahisaagi suunas. Protsess ja tulemus, tantsus nõnda kõrvutatuna, tugevdavad kohandumistehnikaid, tänu millele rahvas elama jääb.

Seda hüpoteesi kinnitas iga uus seik liigutusstiilide võrdleval uurimisel kultuuri sotsiaalses kontekstis. Näiteks, ühe Prantsuse šampanjatootjate küla karnevalitantsu silmatorkavam liigutus oli väljasirutatud, kergelt avali peopesadega käte randmest keerutamine. Vaatasime läbi kogu filmimaterjali küla kohta ja leidsime kummalise liigutuse algallika. Kui vein on pudelisse villitud, pannakse pudelid külma pimedasse keldrisse riulile pikali; et aga vein korralikult laagerdaks, peab pudeleid aeg-ajalt veidi keerama. Nägime, kuidas need veinimeistrid kondisid mööda riulivaheid ja keerasid korraga kahte pudelit samasuguse kiire käeliigutusega, mida nad esitasid oma iga-aastases karnevalitantsus.

Järgmine näide olgu Aafrikast. Lääne-Aafrika võib-olla tähtsaim põllutööriist on lühikese varrega kõblas, mida kasutades tuleb küürutada. Igaüks, kes tunneb Lääne-Aafrika (aga ka Lääne-India) tantse, teab, et küürutav kehahoiak ja tugevad õlaringid (annavad kõplamisel hoogu) on neis üheks põhijoneks. Siin peegeldab tantsuliikumine selgelt peamist toiduhanke-tegevust.

Üks meie esmaseid ja olulisemaid leide fikseeris, et nende rahvaste tantsuliikumine, kes ei tundnud enne kokkupuudet eurooplastega metallist tööriistu, erines tunduvalt nende rahvaste omast, kes ammu tundsid metallide kasutamist. Nn kiviaja rahvad — Melaneesia, Austraalia, Põhja- ja Lõuna-Ameerika aborigeenid — töötavad suhteliselt habraste kivist, luust või puust tööriistadega, toksivad kõvu pindu kergete otselöökidega, liigutades oma naaskleid ja nuge sirgjoont mööda üles ja alla, et mitte neid nüristada. Nii töös kui ka tantsus domineerib neil üheplaaniline lükka-tõmba liigutusstiil ja kogu jäset liigutatakse kui ühes tükis. Käsi-vart näiteks käsitletakse, nagu oleks see haamri või kirka vars, liigesed liiguvad vähe.

Kus metallist tööriistu kaua tuntakse, on liigesed paindlikumad ja liigutuste trajektor enamasti kaarekujuline ning muutuv, sest töötegija vahetab laastu kättesaamiseks liigutusnurka. Ta võib mitte ainult nurka muuta ja nõnda teist ruumiplaani kasutada, vaid ka julgelt enam jõudu rakendada, tööriistu lõhkumata. Seega tarvitavad kultuurid, kus on olemas metallitööriistade traditsioon, üldiselt sagedamini kahe- või kolmemõõtme- list liigutustrajektoori, jäsemete artikuleerimist ja varieeruvat düna- mikat kui kultuurid, mille tehnoloogiatriaditsioonis metallurgia puudub.



Muidugi, mitte iga tantsuliigutus põle tootmisprotsessi otsene peegeldus, kuigi see on kahtlemata tantsusümbolika potentsiaalseid allikaid. Tantsurühma iseloom näiteks näib tähistavat sotsiaalse koe võtmeüksusi. Euroopas ja Ameerikas, kus pisiperekond on ühiskonna peatugi — vastutav toiduhanke, laste kasvatamise, maaharimise, maksude, seksi, asustustavade eest, kui loetleda vaid mõnda nõudmistest, mida too ülekoormatud institutsioon peab täitma —, on tantsus segapaarid silmatorkavamad kui kusagil mujal maailmas. Puebloindiaanlastel, kel hõim kontrollib maakasutust ja abielu ning viib läbi sakraalseid toiminguid, domineerivad tantsimisviisides hõimurühmad. Kõikjal aga, kus sotsiaalse struktuuri nurgakiviks on üksikindiviid, nagu tihti Kaug-Põhja küttidel, Oriendi imperiaalriikides või Lääne võõrandunud linnaühiskonnas, on lava keskel enamasti virtuoosne soolotantsija.

Need ja teised avastused on ilmnenud sadade tantsufilmide uurimisel, kus näidatakse peaaegu kõikide rahvaste stiile. Töö viidi läbi Columbia ülikoolis, seda finantseerisid Rahvusliku Vaimse Tervise Instituut (*National Institute of Mental Health*), Fordi fond, Wenner-Greni fond ja Rahvuslik Humanitaarteaduste fond (*National Endowment for the Humanities*). Minu kaastööliskes olid Irmgard Bartenieff ja Forrestine Paulay, mõlemad Labani kooliga tantsijad ja tantsuanalüüsijad, ning silmapaistev ühiskonnateoreetik Conrad Arensberg. Meie uurimus huvitus pigem sellest, kuidas, kui sellest, mida inimesed esitasid. Me ei püüdnud fikseerida sammude järjekorda ja muud sellesarnast, nagu mitmed tantsu ülesmärkimisviisid teevad, et teistel oleks võimalik tantsu märkmete järgi reprodutseerida. Jäädvustasime stiili ja interaktsiooni raamistikku, mille sees nood järgnevused aset leiavad.

Kasutasime eelnevalt määratletud hindamissüsteemi nimega «koreomeetrika» (tähistades selle terminiga tantsu mõõtmist või tantsu inimese mõõtjana), mis hindab läbi tantsu või kõigi antud kultuuri tantsude püsivaid üldjooni. Süsteem loetleb võimalusi kirjaldamaks kehahoiakut ja kõige silmatorkavamalt kasutatavat liikumisvormi; nimetamaks tegevuses olevaid kehaosi ja kuidas käsi ning jalgu liigutatakse; mõõtmaks koordineerimise astet ja moodust rühmas; tähistamaks tantsurühma koosseisu, pealtvaatajaid ja orkestrit. Koreomeetrilise kirjelduse tasandil žanrierinevused — kas on tegu usundiliste või kosimistantsudega jne — välja ei paistnud, erinevused kultuuride liigutusstiilide vahel aga küll. Tegelikult oligi meie eesmärk leida tantsust niisugune kultuuritasand ning hakata uurima, kuidas ja miks tants kultuuriti varieerub.

Selleks kodeerisime 700 tantsu maailma enamikust kultuuriregioonidest ja kõrvutasime saadud 200 koreomeetrilist mõõtu informatsiooniga vastavate kultuuride sotsiaalse ja majandusliku struktuuri kohta, mille võtsime etnograafilistest uurimustest. Mõned aastad kulusid kogu selle teabe hulga arvutitöötluseks, tantsutaksonoomia koostamiseks ja tantsu ning sotsiaalse struktuuri muutujate omavaheliste korrelatsioonide leidmiseks. Olgu siinkohal mõned põgusad kommentaarid tulemustele.

Esmalt, tantsu geograafiline taksonoomia meenutab tugevasti kultuuri ja laulmisstiili taksonoomiaid. Järelikult on kultuur, tantsimis- ja laulmisstiil vastasmõjulised. Teiseks, on teatavaid aspekte, milles tantsimisstiil näib arenevat koos kultuuriga. Tootmis- ja administreerimissüsteemide keerulisemaks muutumisega komplitseeruvad ka kontrollisüsteemid, mis määravad tantsu viimistletuse ja koreograafilise aspekti. Kolmandaks, üks tantsimisstiili muutujate kobaraid peegeldab sotsiaalse interaktsiooni iseloomu — soorollide jaotumist, sotsiaalseid distantsikonventsioone, interaktsiooni dünaamikat ja sotsiaalse koordineerituse astet ning moodust. Tantsijate korraldatus ja sünkroonsuse määr näivad kordavat ja toetavat antud kultuurirühmale igapäevatöös omast koordineerimisüsteemi. Tants tsiteerib igapäevatarbeid n-ö kontekstivabalt, rafineeritult, nendega nagu esteetiliste sümbolitega mängides, tihti väga erootilises esituses, ja nii pühitseb ning tugevdab neid.

Niisiis, koreomeetrika kirjelduses võib kogu inimsugu vaadelda ühtse ja kõneka ilminguna inimese kohanemisviisist oma kultuuri abil. Oppides 14 tundma tantsu, teadvustame samaaegselt ka tegevuse ja interaktsiooni



tasandite muutusi. Tähendab, pädev tantsukriitika peaks tantsu vaatlema ka kui sotsiaalse ja kultuurilise konteksti osa. Siis ei saa tantsu enam pidada võluvaks lisandiks, mis on määratud kurnatute turgutamiseks, vaid kõikidesse tantsudesse tuleks suhtuda tõsiselt kui kultuuri tuuma ühte osasse. Selliselt on seletatav suurte tantsijate, näiteks Grahami või Nurejevi tantsu pinge ja mõju. Nad kehastavad meie olemasolu põhimõisteid — kuidas me töötame, kuidas abiellume, kuidas koopereerume ja kuidas me kui üksikindiviidid muutuvad sootsiumis end säilitame.

*Berkeley ülikooli nädalikirjast  
«Lifelong Learning» 1979. nr 55  
tõlkinud ANNE LANGE*





*Musitseeriv rändmunk Benareses.*



Ükski maa, isegi mitte Hiina, ei saa uhkust tunda sellise muusikaajaloo üle, mida võiks võrrelda India omaga.

*Alain Daniélou*

Raadio, televisiooni ja heliplaatide ajastul pole kokkupuuted kaugete muusikakultuuridega enam harukordsed. Siiski oleks vara kõnelda muusikaväärtuste ühtlasest ja loomupärasest ringlemisest: Euroopa suunab välja ikka veel palju rohkem, kui tunneb vajadust mujalt vastu võtta. Siit ka eelarvamused euroopaliku muusika kõrgemast arengutasemest ja eelistest (harmonia, kontrapunkt, suured orkestrikoosseisud, koorid jne), mille poole teiste kultuurikollete helikunst alles pürgivat.

Süvenemine india klassikalise muusikasse aitab mõista selliste arusaamade ekslikkust. Selgub, et kõrgelt organiseeritud ja väljendusrikas helikeel saab kujuneda ka hoopis teistsugustel alustel. Ilmneb samuti, et euroopalikus muusikas on ühtede komponentide kõrgtase saavutatud teiste paratamatu kängumise arvel. Erisuunaliste arenguvõimaluste puhul on see isegi loomulik: ei esine ju looduseski olendit, kes suudaks näiteks võrdse osavusega ujuda, lennata, joosta ja roomata. Mitmehäälsuse tagasihoidlik roll orientaalsetes muusikatraditsioonides pole seega mitte mahajäämuse näide, vaid kindel tundemärk mingite teiste, euroopalikule muusikale kättesaamatute väärtuste olemasolust.

### Svara

Erinevused india ja euroopaliku muusika vahel algavad suhtumisest üksikhelisse. Eurooplasele ei ütle eraldi võetud heli tavaliselt midagi, muusikaline mõte hakkab idanema alles seostes eelneva või järgnevaga. India klassikalises muusikas aga, eriti sissejuhatavates improvisatsioonides võib korduvalt keskenduda üksikutele isoleeritud helidele, neid mitut moodi pingestades, tundevarjunditega ilmestades, dünaamiliselt ja tämbriliselt varieerides, vaevumärgatavate lisanditega kaunistades jne. India muusika kõlaideaaliks on *svara* — sügavalt läbitunnetatud heli, mille saavutamist õpitakse aastaid. Neutraalsel, hingestamata kõlatunnetusel pole siin kohta, olgu tegemist kui tahes hea häälematerjali või mängutehnikaga. «Svara või mitte midagi» — nõnda otsekoheselt on see põhimõte välja öeldud ühe pealkirjana Raghava R. Menoni raamatus «India muusika helid» (7., lk 57).

Teoreetilises kontekstis mõistetakse *svara* all ka laadi astmeid. Analoogiliselt meie seitsme põhiastmega loendatakse indiagi klassikalises muusikas põhi-*svara*'sid seitse: *šaddža, rišabha, gandhara, madhjama, pantšama, dhaivata, nišada*. Nende lühendatud silpnimetused *sa-ri-ga-ma-pa-dha-ni* olevat kaudselt mõjutanud *ut-re-mi* solmisatsiooni teket Euroopas (8., lk 71).

Astmetähisena ei osuta *svara* kindlale helikõrgusele, säilitades oma nimetuse suvalises tessituuris. Kuid ka *svara*'de alusrea struktuur ise on olnud läbi ajaloo ebapüsiv, mistõttu tema käsitluses tuleb tänapäevalgi ette lahknevusi maa eri piirkondades. Põhja-India ehk nn hindustani traditsioon, millele tugineb põhiliselt kogu järgnev vaatlus, jäi alusrea valikul



püsima *bilaval*-helilaadi astmestiku juurde. Väliselt sarnaneb see mažoorsele helireale (tinglikult *c-d-e-f-g-a-h*), kuid valik toimus juba XVIII sajandil, seega enne otseseid kultuurisidemeid Euroopaga. Arengu iseseisvust rõhutab ka naturaalhäälestuse säilimine, mille puhul pooltoon on pisut suurem kui euroopalikus kunstmuusikas, täistoon esineb kahes variandis jne (5., lk 23).

*Bilaval*, mille astmeid nimetatakse nüüdisteoorias terminiga *šuddha svara* («puhas *svara*»), esindab siiski vaid üht stuktuuri teiste võrdväärsete hulgas india muusika laadide rikkalikus süsteemis. Sõsarlaade saab aga kõige hõlpsamini formuleerida sellesama *bilaval*'i alusel, altereerides üht või mitut astet ligikaudu pooltooni võrra. Sel viisil moodustatud astmeid nimetatakse terminiga *vikrit svara*, kusjuures madalduse puhul lisatakse *svara* nimetuse ette sõna *komal*, kõrgenduse puhul *tivra*. Erinevalt euroopalikust muusikast piiratakse alteratsioonivõimalusi siin siiski vaid viiega: *komal rišabh* (tinglikult *des*), *komal gandhar* (*es*), *tivra madhjam* (*fis*), *komal dhaivat* (*as*) ja *komal nišad* (*b*). Hindustani traditsioonides on domineerima jäänud kümmekond põhilist laadi. Mõned neist (näit *khamadži*, *asavari*, *bhairavi*) sarnanevad meilegi tuttavate naturaallaadidega (toodud näidetele vastavalt miksolüüdia, eoolia, früügia). Võib aga ette tulla küllaltki harjumatu, nagu näiteks *puravi*: *c-des-e-fis-g-as-h*. Eestikeelses kirjanduses on terviklik ülevaade hindustani põhilaadidest ära toodud Leo Normeti raamatus «Indiat leidmas» (3., lk 80).

## Šruti

Mitmehäälsuse kinnistumine ning suund üha kaugemate modulatsioonide poole tingisid helikõrguste ühtlustamise (temperatsiooni) euroopalikus muusikas. India klassikaline muusika on liikunud teist rada pidi. Akordilise vertikaali ja tonaalse mitmekesisuse rikkalikke võimalusi korvab siin helikõrgussuhete märksa peenem süsteem. Püsidest põhiliselt diatoonilisena, rakendab india muusika meie mõiste järgi üht ja sama astet siiski mitmes variandis. Erinevus kahe naabervariandi vahel — nn *šruti* («kuuldav»), mis eurooplasele vaevumärgatavaks jääb, mängib sealses helikunstis väga tähtsat osa, seda nii semantilises kui ka emotsionaalses plaanis. Ühelt poolt eeldab teatud laad mingi *svara* järjekindlat intoneerimist pisut madalamalt või kõrgemalt, teiselt poolt võib neidsamu nüansse kasutada erinevate tundevarjundite edasiandmiseks. Vanades traktaatides on selliseid varjundeid püütud isegi määratleda, jagades *šruti*'d näiteks «teravateks», «avarateks», «kaeblikeks», «õrnadeks» ja «neutraalseteks» (4., lk 127).

Ranget ja ühtset teooriat *šruti*'de kohta pole välja kujunenud. Seda väidavad nii India muusikateadlased (8., lk 77) kui ka nende tööde kommenteerijad (7., lk 64). Levinuim on oktaavi jagamine 22 *šruti*'ks intervallidega põhi-*svara*'de vahel  $4+3+2+4+4+3+2=22$  (3., lk 79). Eitades mis tahes temperatsiooni olemasolu, kaldutakse *šruti*'sid siiski paigutama enam-vähem võrdsetele vahekaugustele, st ligikaudu veerandtoonide kaupa. Nii esineb *šruti* koguni mõõtühikuna suuremate intervallide määramisel, mille kohaselt pooltoon sisaldavat 2, väike täistoon 3, suur täistoon 4 *šruti*'t jne (5., lk 22).

Sootuks teise pildi annab *šruti*'dest A. Daniélou, kes esialgu nimetab nende üldarvuks oktaavis 66, seejärel taandab selle ikkagi arvule 22, mis vastavat paremini tänapäeva muusikapraktikale (1., lk 38). Samas toob ta ära nende 22 enamkasutatava *šruti* nimetused koos tinglike vastetega meie tähtsümboolikas (*C*, *Des*, *D*, *Es* jne — naturaalheliiridades esinevad astmed; pluss = alusastme kõrgendus 20 tsendi võrra; miinus = alusastme madaldus 20 tsendi võrra):



tšhandovati (C, põhitoon)  
 dajavati (Des—)  
 randžani (Des)  
 ratika (D)  
 raudri (Es—)  
 krodha (Es)  
 vadžrika (Es+)  
 prasarini (E)

prithi (E+)  
 mardžani (F)  
 kšitih (Fis—)  
 rakta (Fis)  
 sandipani (Fis+)  
 alapini (G)  
 madanti (As)

rohini (As+)  
 ramja (A)  
 ugra (A+)  
 kšobhini (B)  
 tivra (B+)  
 kumudvati (H)  
 manda (H+)

Kuna 20 tšenti võrdub kümnendikuga tempereeritud täistoonist (200 tšenti), võib toodud loetelu vaadelda ebauhtlase struktuuriga helireana, mille põhilülideks on 7 puhast ja 5 altereeritud *svara*'t (C, Des, D, Es, E, F, Fis, G, As, A, B, H). Juurdelisatud kümme heli (Des—, Es—, Es+, jne) on vaid põhilülide vaevumärgatavad variandid, erinedes nendest mitte veerand-, vaid kümnendiktooni võrra. Treenimata kõrv ei taba selliseid mikroskoopilisi erinevusi sageli ära ning sulatab need põhilülidega kokku, saades niiviisi kromaatilise helireaga küllaltki sarnase süsteemi. Ilmselt just seepärast tundub india muusika eurooplasele isegi lähedasem kui näiteks araabia või iraani oma, kus kõrvalekalded meile harjumuspärastest astmekõrgustest ulatuvad sageli veerand- või kolmandiktoonideni (6., lk 86).

Šruti'de ja *svara*'de koondastmestik jääb siiski vaid teoreetiliseks skeemiks, elav muusika on oma olemuselt ikkagi diatooniline. Mulje kromatismide rohkusest tuleneb šuddha *svara* ja vikrit *svara* küllaltki sagedasest vaheldumisest, ent enamjaolt toimub see vahemaa tagant, mitte otseselt kromaatilise käiguna. Paar näidet puhta ja madaldataud astme (e-es; a-as) vaheldumisest *raga*'s «Ševarandžani» Ali Akbar Khani esituses sarodil:



Eurooplasele mõjuvad väljumisena diatonismist ka suurendatud ja vähenatud intervallid (tinglikult *des-e*, *es-fis*, *as-h*, *h-des*, *fis-as* jne) helilaadides *bhairava*, *marva*, *puravi* ja *todi*. India laaditaju käsitleb neid intervale



Sarod.





Klassikaline šahnai-ansambel naubat.

siiski pigem loomulikena, nõudmata sealjuures euroopalikule muusikale tavapäraseid pingelähendusi (näit *as-fis-g* asemel võib jätkata laskuvas suunas *as-fis-es*).

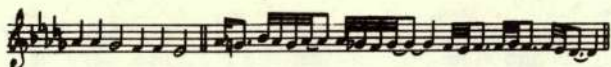
### Alamkara

Kui 22 *šruti* juuspeen süsteem annab end hõlpsasti adapteerida euroopalikule kromaatikatajule, siis tunduvalt raskem on kohaneda indialiku esitusmaneeeri iseärasustega. Sujuvaid, väljapeetud helikõrgustega meloodialiine esineb seal harva. Tüüpilisem on helide ja nende vaheliste üleminekute kaunistamine rohkete eellöökidega, mordentide, trillerite, repetitsioonide, mitmesuguse amplituudiga vibratode, glissandode ja teiste lisanditega. Briti kolonisaatorid, pidades end ise kõrgkultuuri sissetoojateks, nimetasid selliselt ette kantud vokaalmuusikat põlglikult «kuristamiseks» (2., lk 9) või «pärismaalaste muusikaks» (1., lk 132). Tõsi küll, hiigelsuure subkontinendi muusikakultuuris esineb tänapäevalgi säilmeid madalal arengujärgul püsinud suhuharude folkloorist, kuid kõne all olev rafineeritud helikäsitlus kuulub ikkagi eelkõige professionaalse kõrgkunsti valdkonda. Juba vanades käsikirjades on hoolikalt kirjeldatud ja süstematiseeritud sadu melismide ja muid meloodilisi kaunistusvõtteid. Nende erilist tähtsust tõsteti esile poeetiliste võrdlustega, nagu näiteks: «Muusika ilma kaunistusteta on kui õõ ilma Kuuta, jõgi ilma veeta, taim ilma õiteta.» (5., lk 33).

Helikäsitluse erinevaid tüüpe näib india muusikas olevat lõpmatul hulgal. Rikkalik on ka vastav terminoloogia, mille tõlgendamisel tuleb paraku ette lahknevusi. A. Daniélou koondab kõik kaunistused mõiste *alamkara* alla, jätkates kahe alajaotusega: *gamaka* — üksikheli kujundus ja *tana* — helide rühma kujundus (1., lk 51). Kui *tana* sarnaneb paljuski euroopliku varieerimistehnikaga (repetitsioon, abihelid, gammafragmendid, sekventsid jne), siis *gamaka* rikastab meie kuuldekogemusi hoopis mitmekülgsemalt. Ravi Shankar kirjeldab mõningaid *gamaka* eritüüpe järgmiselt: *kampita* — värin, *tiripa* — ühe noodi esiletõstmine fraasis, *andola* — aeglane vibrato mikrotoonide ulatuses, *mind* — kiire libisemine ühelt *svara*’lt teiselle (9., lk 318).

Pikemate fraaside puhul on tüüpiline *alamkara* alaliikide segunemine, ühe figuuri liitumine teisega, omamoodi «kaunistuste vaniku» moodustumine. Järgnev lihtne meloodiaskeem *raga*’st «Jaman Mandžih» muutub





Põhinoodi tabamist glissando abil demonstreerib *raga's* «Kalavati» N. Rajam viiulil (meloodiaskeem ja selle tegelik esitus):



Toodud näiteid tuleb pidada vaid kohmakateks katseteks kujutada india muusikat noodipildis. Enamik kõlapeensusi *śruti'de* ja *alamkara'de* vallas jääb kirjalikul kujul üldse registreerimata või siis muutub harjumuspärane noodisüsteem võimatult keeruliseks. Ilmselt just seepärast on india traditsiooniline muusikaõpetus tuginenud ikka suuliste meetoditele ning loobunud üksikasjalise noodikirja väljaarendamisest.

### Burdoon

Reeglina saadab india klassikalist kompositsiooni esimesest kuni viimase noodini vaikne, kuid pidevalt kuuldav pedaalheli, burdoon, olles oma lihtsuse ja tagasihoidlikkusega justkui tasakaaluks ülejäänud muusikalise materjali rafineeritud toredusele. Häälestatuna peaaegu alati toonikale, aitab pedaalheli püsida tonaalsuses, orienteeruda laadides ja mikrointervallides. Tähtis on ka sellise saateheli tämbriline külg, mis «loob atmosfääri» (Ravi Shankar). Iidsete pärimuste kohaselt olevat kogu maailm loodud ühestainsast alhest, mis jagunevat ideaalseks, kuuldamatuks (*anahata*) ja füüsiliseks, kuuldavaks (*ahata*). Esimest tajuvat ainult jumalused ja suurimad joogid (4., lk 106). Burdooni ühtlaselt tasane, pisut ebamaine kõla, millel otsekui puudub algus ja lõpp, näib andvat ka lihtsurelikule kaudse, sümboolse ettekujutuse *anahata'st* — sellest «kuuldamatust» alhest.

Levinuim burdoonpill india klassikalises muusikas on tanpura. Sitari, vina, sarodi ja teiste keelpillidega võrreldes on ta konstruktsioon lihtne: kõlakorpus, pikk krihvideta kael, neli teras- ja vaskkeelt tüüpäälestusega dominant-toonika-toonika-toonika. Ka mängutehnika ei nõua midagi erilist: õrna puudutusega näpitaakse rahulikus tempos üksteise järel lahtisi keeli. Ainulaadset, lausa maagilist mõju aga avaldab selle pilli tämber. Erilisel moel kinnitatud ja siidlõngadega mähitud keeled annavad pehmeid, ülemhelirikkaid toone, mis meenutavad ühtlast mesilasesuminat. Kohati tundub uskumatuna, et tegu on näpitava, mitte poogenpilliga. Tanpura kõla seostub hästi eelmainitud müstiliste ettekujutustega jumalikust alhest, mistõttu suhtumine sellesse instrumenti on eriliselt austav. Vastav peatükk Raghava R. Menoni raamatus kõlab nagu ood tanpurale (7., lk 31–36). Selles võrreldakse instrumenti lähedase inimesega, kes vajab igapäevast tähelepanu ja hellust. Kuulus laulja Faiaz Khan (1886–1950) olevat koguni öelnud: «Ei, see pole muusikariist, see on vaid mu ema.» (7., lk 36).

Tanpura saadab põhiliselt lauljat või soleerivaid keelpille. Puhkpillide puhul, mille tüüpilisemaks esindajaks hindustani traditsioonides on oboetaoline šahnai, mängib burdooni tavaliselt samalaadne instrument. Šahnaiansamblites võib vahel kuulda üheaegselt mitut burdooni, sealhulgas ka ebataavalistes intervallides, näiteks tertsis (soleerib Ustad Bismillah Khan):



Tekkinud mitmehäälsus on siiski juhuslik, tulenedes vajadusest esile tõsta peale toonika ka mõnd laadilist tugiheli (*vadi, samvadi*).



## Raga

Vabamas kõnepruugis mõistetakse *raga* all india klassikalist heliteost üldse, rangemas — ainult selle meloodilist kontseptsiooni. Kuna viimases põimuvad teoreetilised aspektid tihedasti emotsionaalsete ja koguni irratsionaalsetega, on väga raske anda täpset ja ammendavat määratlust. Eri-neva sõnastusega definitsioone leidub arvatavasti sadu. A. Daniélou alustab vastavat peatükki lausega: «See, mida india muusikas *raga* või muusikalise laadi all mõistetakse, on teatud meeleolule vastav helirühm, mille piirides muusik, põhiliselt improviseerides, kindlate reeglite alusel teemat arendab.» (1., lk 54). Kohe seejärel loetleb ta *raga* neli iseloomulikku tunnust:

1. Täpsete intervallidega heliastmik, mis lähtub kindlast ja muutumatust, pidevalt mängitavast põhitoonist.

2. Teatud meloodilised ja ornamentaalsed elemendid, samuti mõningate toonide kohta kehtivad esitusreeglid, mis eri *raga*'des on erinevad.

3. Kaks iseloomulikku tugiheli (*vadi* ja *samvadi*), millest üks on mõnikord põhitoon. Neil rajaneb meloodia, nendega algavad ja lõpevad meloodiafiguurid. Mõlema heli tundevarjund määrab ära laadi olulisemad tunnused.

4. Teatud improvisatsioonistiil, mis teistest paremini vastab antud laadi meeleolule (1., lk 54).

Seoseid helistruktuuride (*džati*, *grama*) ja psühho-emotsionaalsete seisundite (*rasa*, *bhava*) vahel vaatles juba Bharata oma traktaadis «Natjašastra» ligikaudu 2000 aastat tagasi (8., lk 9—10). Sõna *raga* esineb seal veel kõrvaltähendustes. Keskseks terminiks kujuneb ta umbes VII sajandist alates, kui tehakse esimesi katseid *ragasid* määratleda ja liigitada (Matanga «Brihaddeši», Narada «Sangitamakaranda» jt traktaadid). Sõna enese tähendust seletatakse kõige sagedamini värviga, värvinguga. Ravi Shan-



Tanpura.





*Sahnai-mängija, Põhja-India.*

kar tsiteerib sanskritikeelset ütlust «Randžaiati iti raga» ja annab sellele tõlke «Raga on see, mis värvib mõistust» (9., lk 313). Nii või teisiti kujutab *raga* enesest intellekti ja emotsiooni sünteesi.

Eurooplane tajub *raga*'t esialgu põhiliselt emotsionaalsel tasandil, tabamata sealjuures helijärgnevuste küllaltki ranget organiseeritust. Kuigi pidevalt kõlav burdoon seostub mingil määral toonika mõistega, ei pruugi see olla kõige tähtsam aste laadis. Ka toonika terts ja kvint ei täida seda osa, mis neile kuulub põhifunktsiooni esindajatena euroopalikus harmoonias. India *raga*'des võivad laadilisteks tugihelideks (*vadi*, *samvadi*) osutada mis tahes astmed. Meile tavapäraste harmooniliste funktsioonide puudumine on teravdanud erisuguste pingete taju, mis valitsevad burdooni ja tugihelide vahel. Juba üksnes sellest piisab, et eristada *raga*'sid, mille aluseks on üks ja sama helirida. Nii näiteks langeb *vadi* viieastmelistes *raga*'des «Bhupali» ja «Deškar» (*sa-ri-ga-pa-dha*) esimese puhul astmele *ga*, teise puhul astmele *dha*.

*Raga* meloodiline tuumik mahub tavaliselt kas alumise või ülemise tetrahordi piiridesse. Kesksel rollil mängib selles *vadi* («kõlav»). Kui meloodia areng kandub naabertetrahordi aladele, võtab *vadi* osa üle tähtsuselt järgmine aste *samvadi*, mis asub temast reeglina kas puhta kvardi või puhta kvindi kaugusel. Ülejäänud astmed kannavad nimetust *anuvadi*, antud *raga*'le võõrad astmed aga nimetust *vivadi*. Viimaseid kasutatakse vaid harva, erilise emotsionaalse efekti saavutamiseks. Vanades traktaatides, nagu näiteks Matanga «Brihaddešis» (arvatavasti VII sajandist), on neid astmefunktsioone kirjeldatud kujundliku süsteemina: *vadi* — ülik, *samvadi* — nõunik, *anuvadi* — teener, *vivadi* — vaenlane (4., lk 120).

Nimetatud astmefunktsioonid moodustavad vaid jämeda karkassi *raga* meloodilistele seaduspärasustele. Tegelik astmekäsitlus on tunduvalt detail-





Tabla-mängija, Põhja-India.

sem. Eristatakse tõusvaid ja laskuvaid liikumisi, mille puhul mõningaid astmeid kas ignoreeritakse või lisatakse juurde, esitades neid kas *šuddha* või *vikrit svara*'dena. Mõni aste on lubatud vaid rõhuta meetrumiosal, teine jällegi vaid teatud *gamaka* kujul. Nii näiteks kasutatakse *raga*'s «Multani» (tinglikult *c-des-es-fis-g-as-h*) astmeid *des* ja *as* ainult laskuvas suunas ja sedagi vaid kiire glissandona (*as-g, des-c*), *raga*'s «Darbari Kannada» (tinglikult *c-d-es-f-g-as-b*) aga erilist vibratsiooni astmel *es*.

Veelgi keerukamaks kujuneb reeglistik, kui range astmekäsitlus ühendatakse meloodiliste fraasidega. Kuigi *raga* pole seotud kindlate meloodiatega euroopalikus mõistes, on siin terve rida kitsendusi ja soovitusi, mis annavad igale *raga*'le individuaalse, äratuntava ilme. Eriti aitab sellele kaasa karakterseid intonatsioone koondav helijärgnevus *pakad*, mida soovitakse aeg-ajalt korrata. Konkreetsematel juhtudel on ette määratud ka üksikute helide vältuslikud suhted, ornamentatsioon jne. Omaette reeglid kehtivad interpunktsiooni kohta (*njasa, apanjasa, graha*), mis näitavad, millise astmega võib fraasi alustada või lõpetada, millisel astmel peatuda («puhata»). Eri *raga*'des need varieeruvad, olles sealjuures hädavajalikud muusikalise loogika jälgimisel. Ebaõige interpunktsioon võib muuta antud *raga* iseloomu, tekitada koguni arusaamatusi (8., lk 58).

*Raga* vormiskeem on küllaltki paindlik, võimaldades esinejatel leida hetkeseisule sobivamaid lahendusi. Erinevalt teistest Lähis- ja Kesk-Ida traditsioonidest, kus valitsevad mugaami-tüüpi paljuosalised tsüklid, on *raga* monoliitsema ülesehitusega, koosnedes tavaliselt vaid kahest selgesti eraldatavast osast: solisti sissejuhatav improvisatsioon (*alapa*) ning põhi-osa löökriistade saatel (instrumentaalmuusikas *gat*, vokaalmuusikas *pada*). Nimetus «põhiosa» on siin muidugi tinglik, sest sisuline raskuspunkt langeb tihtilugu hoopiski sissejuhatusele. Üsikutest nootidest ja lühikestest meloodiafragmentidest, millega solist alustab oma improvisatsiooni, visan-





Sitar ja selle maailmakuulus inter-  
preet Ravi Shankar.

dub peatselt *raga* põhikontuur. Puudub rütmisaade, isegi kindel meetrum, taustaks kõlab vaid burdoon. Sellele vaatamata haarab *alapa* juba avaheidest peale lausa füüsiliselt tajutava pingega, erakordse mõttekontsentratsiooniga. Rohked *gamaka*'d, demonstreerituna justkui aegluubis, mõjuvad pigem põhidetailidena kui lisanditena. Pikkamööda tempo elavneb, keel-  
pillide puhul faktuur tiheneb, kujuneb välja kindel meetrum. Need sujuvad üleminekuepisoodid (instrumentaalmuusikas *džod* ja *džhala*) juhivad *alapa* üle lühikese tsesuuri nn põhiossa, mis algab põhimeetrumi *tala* selgekujulise eksponeerimisega löökpillidelt (tabla, pakhavadž, mridanga jt). Kohe astub taas sisse solist, esitades tavaliselt mingi tuttava teema, allutades selle aga valitud *raga* ja *tala* iseärasustele. Järgneb rida variatsioone ja vabamaid improvisatsioone, mis vahelduva paigutuse puhul meenutavad rondo skeemi. Tänapäeva hindustani *raga*'des, eriti soleeriva sitariga, toimub see tihtipeale üleüldise tõusuna: tempo kiireneb, dünaamika paisub, faktuur tiheneb, meloodiline ja rütmiline areng aktiveerub ülimalt kraadini, paisates arenguvoolu jõuliselt orgasmilaolisse tippu, millega kogu kompositsioon europlasele harjumatul kombel lõpebki.

*Raga* esitus vältab viiest minutist tunni või paarini, sõltuvalt interpreetide võimetest, kuulajate kaasaelamisest, üldisest meeleolust ja teistest teguritest. Mõnikord loobutakse sissejuhatavast *alapa*'st või esitatakse see väga lakoonilisel kujul. Minevikus oli *raga* tüüpiline kestus kahtlemata palju pikem kui tänapäeval, mil interpreet peab arvestama ettemääratud ajalimiidiga kontserdil või helisalvestusel. Tollal pöörati suuremat tähelepanu ka *raga* seosele kindla päeva- või aastaajaga. Üheks kriteeriumiks osutus sealjuures helirea struktuur. Koidu ja eha paiku peeti sobilikuks esitada *raga*'sid astmetega *komal ri* (tinglikult *des*), *komal dha* (*as*) ja *ni* (*h*), ööpäeva esimesel poolel oli neljanda astme puhul eelistatud *šuddha ma* (*f*), ööpäeva teisel poolel — *tivra ma* (*fis*) jne. Nende tavade eiramisel arvati 25



olevat kahjulikke tagajärgi inimese tervisele. Ilmselt on siin tegu teatud *svara*'de seostamisega vanaindia meditsiinis levinud õpetusega inimorganismi kolmest elemendist (õhk, sapp, flegma), millest saavat alguse kõik haigused, sõltuvalt ühe või teise elemendi aktiivsusest kindlatel ajaperioodidel (4., lk 57).

## Tala

Tavaliselt peetakse india klassikalist muusikat monoodiliseks ehk ühehäälseks. Selline arvamus vajab muidugi revideerimist. Ehkki *raga* kantakse ette enamjaolt väikese ansambli poolt (3—4 muusikut), milles laulja või soleeriva instrumentalisti juhtiv osa on vaieldamatu, tekitab juba pidevalt kõlav burdoon formaalselt kahehäälse faktuuri. Kannelt või kellukesi meenutavat helinat lisavad arvukad resonantskeeled, mis on tüüpilised hindustani traditsiooni keelpillidele (sitar, sarod, sarangi jt). Juhtsolisti toetab sageli mõni kaasesineja, nii lühikeste fraasidega unisoonis või oktaavis kui ka imitatsioonide või iseseisvate repliikidega. Ent kõige eredama kontrapunkti (kui niiviisi öelda tohiks) loob põhimeloodiale löökriistade partii, mille ülesandeks on esile tuua *tala* ja selle variatsioonid.

Piirduks *tala* funktsioon lihtsalt meetrumi kujundamisega, poleks vajadust temal lähemalt peatuda. Tugineb ju euroopalikki muusika kindlale meetrumile, sealjuures mitte alati ilmingimata kvadraatsele, rääkimata juba keerukamate rütmstruktuuride küllusest maailma paljude rahvaste folklooris. India klassikaline muusika aga kõrgub nende kohal eelkõige selle poolest, et *tala* baasil on selles välja arendatud solisti ja rütmisaate erilisel filigraanne ja kunstiliselt kütkestav koosmäng.

Struktuurilt tugineb *tala* tsükliliselt korduvale rütmimudelile (*avarta*), mis mõningal määral sarnaneb takti või taktirühmaga. Siin on nii paarõhk (*sam*), meetrumiühik (*matra*) kui ka seesmine liigendus sektsioonidesse (*anga*). Sõltuvalt meetrumiühikute üldarvust igas *avarta*'s ja nende grupeerumisest sektsioonidesse saadakse hulgaliselt erinevaid *tala* skeeme, nagu näiteks  $3+2+2=7$  («Rupak»),  $4+4+2+2=12$  («Ektal»),  $4+4+4+4=16$  («Tintal»).

*Tala* struktuur pole jäik, range skeem. Esinejatel on võimalus sinna sisse lükkida sünkoope, hemioole, rõhuniheid ja teisi rütmivõtteid, mis eurooplaselegi tuttavad. Ainulaadse, lausa pimestava mulje jätavad aga *tala* variatsioonid india löökriistadel. Vähe sellest, et rütmijoonis võtab tihti peale ülikeeruka, uskumatult virtuoosset mängu nõudva ilme — iga löök võib olla veel tämbriilise erikujundusega. Nii näiteks võimaldab kahest erineva suurusega trummist koosnev tabla rakendada avarat kõlaskaalat, lüües mingi sõrme, sõrmekombinatsiooni või peopesaga trummi servale, membraanile või selle tsentrisse paigutatud erilise kõlavärviga abimembraanile. Selle instrumendi *staccato* on niivõrd selge ja puhas, et hoogu satunud virtuoosi mäng kõlab kui tihe rahesadu aknaklaasle või katusepa-pile.

Nobe ja keerukas mäng india löökriistadel pole niisiis stiihiline trummeldamine, vaid peensusteni analüüsitav kunstilooming. Lääne kuulajat hämmastab eelkõige interpreedi võime kõiki neid peensusi meeles pidada ja *raga* meloodilisele arengule silmapilkselt sobivate rütmikujunditega reageerida. Peggy Holroyde märgib tabavalt, et «meistertablist kannab oma peas kompuutrit» (2., lk 199). Saladus peitub erilises õppemetodis, mis kinnistab ühe või teise mängutehnilise võtte mälus kindlate silpide abil (*da, dha, dhine, ga, gha, ka, kik, ku* jne). Mõned näited A. Daniélou kirjeldatud põhilöökidest tablal (1., lk 75):

*da, ta* ja *na*: löök parema käe nimetissõrmega abimembraanile;  
väike sõrm lebab samal ajal membraanil;

26 *tine*: üheaegne löök peomõhna ja väikese sõrmega;



ka, ku ja kik: löögid vasaku käega. Kolm väljasirutatud keskmist sõrme löövad üheskoos abimembraanile, kõverdatud väike sõrm aga lööb serva lähedalt membraanile.

Näide tala «Tšoutal» (2+2+2+2+2+2=12) ühest variatsioonist koos mälusilpidega (1., lk 78—79):

|| dhi ri ki ta ta ka dhat - ta dha | din ta ka da dha |

din ta gat di ga | din ta ka datšet - dha | ki ta dha dha

ki ta ta ka | ti ri ki ta ta ka ta ti ta ka ta ga di ga na ||

Selliseid silbiridu võib seesmise kuulmise kaudu mõttes hääldada, võib aga ka harjutamise ajal mängule kaasa laulda. Tulemus kujuneb kunstiliselt sageli nii huvitavaks, et leitakse see mõnikord sobilikuks isegi kontserdil ette kanda või heliplaadile salvestada («rütmilise etüüdi» või «metro-rütmilise pala» nimetuse all).

## Rasa

*Rasa* on üks võtmemõisteid india kunstiesteetikas. Iseloomulik eriti tantsule, draamale, poeesiale ja muusikale, vähemal määral ka maalile ja skulptuurile, tähendab *rasa* otseselt mahla, ekstrakti, maitset, ülekantult aga emotsionaalset seisundit, meeleolu. Iidsete traditsioonide kohaselt peab kunstiteos esindama üht kindlat meeleolu ja sellele vastavalt mõjutama ka kuulaja-vaataja hingeseisundit. Klassikaline kontseptsioon *nava rasa* loendab üheksa põhilist emotsiooni: *šringara* (armastus, erootika), *hasia* (huumor, koomika), *karuna* (kurbus, pateetika), *raudra* (viha, raev), *vira* (julgus, kangelaslikkus), *bhaianaka* (hirm), *vibhatsa* (vastikustunne, põlgus), *adbhuta* (üllatus, hämmastus) ja *šanta* (meelerahu).

Üheksa emotsiooni kogu spekter avab end kõige ilmekamalt draamas ja tantsus, keeleliste mõistete kaudu ka poesias. Instrumentaalsetes *raga*'des õnnestub see vaid osaliselt. Ravi Shankari arvates on puhtmuusikaliste vahendite jaoks kõige kohasemad *šanta*, *karuna* ja *šringara*, kõige ebasobivamad aga *bhaianaka* ja *vibhatsa* (9., lk 324). Põhjust, miks *nava rasa* teooria india muusikaesteetikasse siiski nii juurdunud on, tuleb arvatavasti näha helikunsti suhteliselt hilises iseseisvumises (u I aastatuhande lõpul). Varem oli instrumentaalmuusika tihedasti seotud laulu ja tantsuga, mida peegeldab ka laialt kasutatav koondnimetus nende kolme kunstiiligi kohta — *sangita*. Nii pole imeks panna, et muusika sisu ja meeleolu seletati vanasti (ja seletatakse tihtipeale praegugi) eelkõige laulu sõnade või esituse visuaalse külje järgi, nagu näiteks *hasia* ja *bhaianaka* selgitused Bharata traktaadis «Gitalankara» (u I sajand e.m.a):

«10. Laulud, milles on segi aetud kaunistused, moonutatud sõnad, žestid ja esineja riietus, aga mõte on tulvil vasturääkivusi, kutsuvad esile naeru.

11. Laulud, milles räägitakse ebatavalistest asjadest, üleloomulikest olenidest, taplustest, tühjenenud metsadest, mahajäetud eluasemetest, aga samuti hirmu valdusesse sattunud tsaaridest ja varastest, kutsuvad esile hirmu rasa.» (4., lk 95)

Sajandite jooksul kinnistusid teatud sõltuvused *rasa*, *raga*, muusikalise tempo ja esitusžanri vahel. Nii näiteks eeldab suursugune vokaalžanr *dhrupad* rahulikumat tempot ja selliseid emotsioone nagu *karuna*, *vira*, *adbhuta* ja *šanta*, romantilised ja ekspressiivsed žanrid *khejal* ja *thumri* aga kiiremaid temposid emotsioonides *šringara* ja *karuna*. Mehise loomuga 27





*Vina-mängitana kuulsaks saanud rändaskeet Swami D. K. Parvati'ar.*

*raga* «Malkauns» esitatakse tavaliselt meeleolus *vira*, mõtlik-tõsine «Darbari Kannada» aga meeleolus *śanta*. Varem peeti ideaaliks ühe ja sama *rasa* jäägitut valitsemist terve kompositsiooni vältel. Mida ühtlasem emotsionaalne tasand, seda intensiivsem, hüpnootilisem on muusika mõju kuulajale. Hilisem areng tõi sisse juba väiksemaid ja suuremaid kontraste. Instrumentaalsetes *raga*'des mõjub *gati* sisseaste pärast *alapa*'t sageli nagu euroopaliku sonaat-allegro peateema pärast aeglast sissejuhatusust. Ravi Shankar rõhutab vastuolusid vanade ettekirjutuste ja tänapäeva esituspraktika vahel, lubades loomulikke üleminekuid ühest *rasa*'st teise, jättes neist siiski ühe kõige tähtsamaks (9., lk 325).



## Raga sümfonism

Meeleolu ühtsus kogu teose või selle iseseisva osa vältel oli pikemat aega iseloomulik ka euroopalikule muusikale. Palasest kontrasti hakati järjekindlamalt kujundama alles paarsada aastat tagasi (3., lk 83). Uue kompositsiooniprintsiibi krooniks sai klassitsistlik sonaadivorm ja selle pinnal võrsunud monumentaalsem nähtus — sümfonism. Temaatiliste ja dünaamiliste kontrastidega arenes käsikäes vastav instrumentarium (klaver, sümfooniaorkester).

Loomulikult ahvatles euroopaliku orkestrimuusika vägevus ja hiilgus end matkima ka noorte arenguriikide traditsioonilises helikunstis, vähemalt väliselt. Sajandite vältel täiuseni lihvitud kõla- ja rütmipeensused orientaalsete muusikaklassikas eeldavad aga paindlikku ja läbipaistvat kammerlikkust, mis ei talu mitte millegi võõra mehaanilist ülekaandmist. Väikeste ansamblite läbimõtlematu paisutamine «esinduslikeks» orkestriteks on nagu traktorisõit üle lillepeenarde — midagi jääb küll järele, kuid üldmulje on rikutud. Näiteid pakub küllaga keskpärane india filmimuusika.

Püsivamaid väärtusi otsivale kuulajale ei jää märkamatuks orientaalsete muusikatraditsioonide piisav küpsus selleks, et üksnes omaenda vahenditega luua euroopaliku sümfonismiga võrreldavat kunsti. Nii india *raga* kui ka araabia-pärsia päritoluga mugaam on oma olemuselt kindla dramaturgilise joonega suurvormid, mille näilise kammerlikkuse varjus on tihti peale tunda muusikalise arengu ülevat monumentaalsust. Kuulates helisalvestusi *raga*'de tippsalvestustega, võib kergesti ununeda, et ansambel koosneb vaid kolmest-neljast liikmest — niivõrd tihe on kõlapilt ja niivõrd intensiivne muusikalise mõtte kulg. Samalaadseid kõlamuljeid seostab V. Vinogradov mõistega «idamaine sümfonism» (5., lk 51). Veelgi ilmekam üldistus pärineb armeenia muusikateadlaselt A. Grigorjanilt, kes Samarkandis toimunud III rahvusvahelise muusikateadusliku sümposiumi lõppdiskussioonil (7. X 1987) avaldas arvamust, et tänapäeva sümfonismil on kolm võrdväärset esindajat — sümfoonia, mugaam ja *raga*.

Niisiis suudab idamaine helikunst ühendada peenekoelised kõlaelemendid laia, sümfoonilise vormitunnetusega, võimaldades luua sisukaid ja kõrge kunstiväärtusega kompositsioone. See sunnib ümber hindama seisukohta, mille järgi euroopalikule muusikakultuurile antakse ülemaailmne, orientaalsete aga vaid kohalik, rahvuslik tähtsus. Sellist vaatenurka võib kohata isegi staažikate orientalistide töödes. Nii näiteks küsib V. Vinogradov tõemeeli: «Ons meie päevil õigustatud Ida muusika sihilik eraldamine maailma muusikakultuuri suurtest saavutustest?» (5., lk 61.) Ühes teises töös kordub sama mõte teistsuguses kontekstis: «Ei tohi unustada, et temperatsioon avab Ida rahvastele avarad võimalused ligipääsuks maailma muusikakultuuri suurimatele saavutustele.» (6., lk 172—173.) Idamaade professionaalse helikunsti edasise arengu üle võib muidugi diskuteerida, kuid selle asetamine euroopalikust («maailma») muusikast madalamale astmele oleks ilmne väärtus. Nende kahe regiooni muusikakunsti tippsaavutused kuuluvad maailma kultuurivaramusse niisama võrdsetel alustel nagu näiteks Notre-Dame ja Tadž Mahal ehituskunsti vallas.

### Kasutatud kirjandus:

1. A. Danié lou. Einführung in die indische Musik. Wilhelmshaven, 1975.
2. P. Holroyde. The music of India. New York. 1972.
3. L. Normet. Indiat leidmas. Tallinn, 1977.
4. Музыкальная эстетика стран Востока. Москва, 1967.
5. В. Виноградов. Индийская рага. Москва, 1976.
6. В. Виноградов. Классические традиции иранской музыки. Москва, 1982.
7. Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Москва, 1982.
8. Б. Чайтанья Дева. Индийская музыка. Москва, 1980.
9. Р. Шанкар. Унаследованное мною. В сб.: Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. Москва, 1984.



## Rockmuusika lätteist

VALENTINA KONEN

Meenutagem Salingeri tuntud romaani «Kuristik rukkis» peategelast Holden Caulfieldi. Noorukit, keda piinavalt rõhub mITTenõusolek ümbritseva maailmaga, keda jätavad peaaegu küüniliselt ükskõikseks mineviku vaimsed väärtused, ja kes samas peidab hinges õrnust kõige vastu, mida pole veel nakatanud ajastu hukutav mõju. Raamatu nimi «A Catcher in the Rye», sõna-sõnalt «Püüdja rukkis», ilmutab Holdeni salamõtteid: ta unistab valvata kuristiku ees, et sinna mänguhoos ei satuks lapsed. Holden Caulfieldi peetakse Läänes kogu tema põlvkonna vaimulaadi kehastajaks.

Aga millist muusikat armastab see ameerika nooruk?

Sümfooniline ja ooperikultuur pole talle arusaadavad. Uusimat džässi boheemse kohvikus peab ta snobistlikuks. Meelelahutusmuusika magus sentimentaalsus mõjub eemaletõukavalt. Holdeni vaimustuse pälvib vaid mustanahaline lauljatar, kes esitab varase diksiländi stiilis viise.

50. aastate keskel ilmus ka üks teine menukas ameerika kirjaniku raamat, Jack Kerouaci «Teel». Selle noor minategelane rändab mööda maad, otsides ehtsat, vahedat elutunnet. Pettunud valge Ameerika kultuuris, leiab ta tugevad elamused normidest ja tinglikkustest vabas mustanahaliste muusikas.

Paljudele neist, kes kasvasid ja kujunesid Teise maailmasõja järgsetel kümnenditel, kahanes tunduvalt traditsiooniliste kunstiliikide tõmbejõud. Vajati midagi erilist, «oma», mis hakkaks kartmatult vastu möödanikust pärit esteetilisetele kujutelmadele. Ja see leiti — rockmuusikas. Vaba (niipalju kui võimalik) harjumuspärasest kujundikeelest, vastandab rockmuusika end professionaalsusnõuetele, näib heitvat vaenukinda minevikukultuurile. Ent mitte niivõrd otsese sotsiaalse eitusega kui niivõrd vaistliku psühholoogilise vastuhaku tõukel. «Me ei tõuse üles isade vastu, isad lihtsalt ei taha meid mõista,» lausus ühes oma harvadest intervjuudest Bob Dylan.<sup>1</sup>

Tänapäeval on omaette julgustükk tulla välja hinnangutega sellele kultuurifenomenile, mille üle juba vähemalt veerandsajandi vältel juurdakse, sotsioloogid, psühholoogid, kirjanikud, pedagoogid ehk pinevamaltki kui muusikud ise. Nii rohkelt leidub siin paradokse, ühtaegu kõitvat ja eemaletõukavat, labast ja sisukat, kulunut ja uut. Rockmuusika suureks mõistatuseks on selle pöörane levik. Miks see sõja järel Lääne noorsoo teatud kihtide sotsiaalspsühholoogia väljendusena tekkinud muusikaliik mitte ainult ei vanane, vaid üha kogub jõudu? Näib, et tänapäeva tsiviliseeritud maailmas pole enam ainsatki nurgakest, kus ei tegutseks hulganisti rockansambleid. Meie maal tuleb neid loendada mitte kümnetes või sadades, vaid tuhandetes, kogu maailmas — miljonites.

«Klassikalist» muusikateadlast kohutab isegi riivamisi puutuda seda teemat — ta võib kergesti rockist kui muusikast vääriti aru saada. Kui ajalehe «New York Times» autoriteetne kriitik kirjutas biftlitest raamatu, pilgati seda mõlemast leerist. Akadeemilistele ringkondadele paistis juba iseenesest absurdseks katse tõsiselt süveneda niisugusesse «metsikusse», «tänavamuusikasse». Biitlid omakorda pidasid tühjaks tööks analüüsida



nende loomingut traditsioonilise kompositsioonitehnika terminitega, järelikult ka arusaamadega.

Kuid me ei saa ka rockmuusikale käega lüüa. Peame seda kuulama n-ö erapooletu kõrvaga, tõusma üle eelarvamuste müüride. Nõukogude muusikateaduses pole rockmuusikaga peaaegu tegeldud, seetõttu võib osutada tulusaks ka selle üksikaspektide valgustamine. Niisuguse piiratud ülesande seabki autor käesolevale artiklile.

\* \* \*

Rockmuusika võib-olla peamiseks loomujooneks on selle põhimõtteline antiprofessionaalne häälestus. Otsustada rocki üle akadeemilise kompositsiooni seaduste põhjal on seetõttu tõepoolest üsna kasutu tegevus. Aga just nende mõõdupuudega on praeguseni tavaks hinnata (ja tihti eitavalt) rocki — selle vokaalstiili, teravaid tämbreid, kurdistavat helinivood.\*

Juba varasel puhtameerika arenguastmel pälvis rockmuusika «kontra-kultuuri» maine, ja mitte alusetult. Üldkäibivate eetiliste ja esteetiliste normide eitus, mis äärmuslikul kujul ilmnes hipiliikumises, on omane ka rökkile. Oma ülbel ja uljal moel heitis ta väljakutse kõigile professionaal-kultuuris valitsevatele muusikalikidele — ooperile, sümfooniale, oma eellasele džässile ja, kui kummaline see esmapilgul ka ei näi, traditsioonilisele meelelahutusmuusikale. Viimane on aga ka ainus traditsioonilise heliloomingu liik, millega rockil püsivad tänaseni ilmsed sõltuvussidemed.

USA-s ja Inglismaal, rockmuusika kodumaades, valitseb meelelahutuslik levimuusika juba kaks sajandit, tuginedes kommertsprintsipidele, mis on alistanud sisuliselt kõik kohalikud elujõuliseks osutunud muusikaliigid mõlemal maal. Just muusikalise äritegevuse raames vormus ameerika rahvusmuusika — minstreliteater, rägtaim, linnabluus, džäss. Ka rock ei suutnud vastu panna sellele võimsale, peaaegu alati kõbeliselt halvavale jõule. Tema algelemendid pärinevad aga hoopis teistest oludest, järgivad hoopis teisi traditsioone. Ja just neile võlgnevad rockmuusika elujõulised vormid oma kordumatuse ja erilise ajakohasuse.

---

\* Toimetus pakub kohaliku näite — biitlite ühe esmatutvustuse Eesti ajakirjanduses.

#### PITEKANTROOBID THAMES'IL

Neid nelja noorukit, kes Ameerika ajakirja «Newsweek» järjekordse numbrilise lehekülgedelt vastu vaatavad, võiks nimetada isegi sümpaatseteks, kui poleks neid pitekantroopide «soenguid». Muide nende «koopaelanikusoengute» omanikud on tänapäeva Inglismaa kuulsused. Neil on peaaegu skandaalne menu. Neile makstakse pööraseid honorare.

Millega siis on nii kuulsaks saanud need neli — John Lennon, George Harrison, Paul McCartney ja Ringo Starr?

Aga sellega, et nad moodustasid kvarteti «Battles». Kvarteti põhiline väärtus, nagu väidab ajakiri «Newsweek», seisab selles, et ta tekitab niivõrd läbitungivaid helisid, mida Inglismaa pole kuulnud sellest ajast peale, kui sõja-aastate õhuhäiresireenid ära koristati. Kvarteti «muusika» on ajakirja sõnade järgi «võimatuseni tugev» ja «nüristavalt monotoonne». Mängimise ajal «muusikud» kargavad püsti, väänlevad, tõmblevad krampides ja suudlevad kirglikult... oma kitarre.

Nende nähtavasti võimekate muusikute karjäär algas Liverpoolis. Liverpoollastele meeldisid kvarteti originaalsed viisid. Kuid harilik muusika pole Läänes nüüd au sees. Moes on kisa, veiderdamine ja krambid. Ja noormehed hakkasidki niisugust kaupa pakkuma. Otsekohe leidus ettevõtlikke ärimehi, kes organiseerisid «ansambli» ringreise mandril.

Inglise ajaleht «Daily Mail», kommenteerides «Battlesi» kisa, küsib nukralt: «Milleni see meid viib?»

Tõepoolest: milleni?



\* \* \*

Tundub paradoksaalne, et rockmuusika, see esmapilgul läbinisti meelelahutuslik kunst, võib väga sügavalt erutada kuulajat.

Traditsiooniline meelelahutuslik levimuusika viib auditoriumi tinglikku ning mängulisse fantaasiamaailma, mis vaid pealispinnal mingil määral ühtub reaalsusega. Maailma, mis vastavalt selle kunstiliigi nõuetele on elutõe mugavdatud, dekoratiivne variant. Rockmuusika seevastu ei ole kuskiltpidi mäng. Ta teeb ärevaks, erutab sedavõrd, et kuulajad ja esitajad kaotavad tihti peale enesevalitsuse. Sageli seletatakse seda teadliku survega madalatele vaistudele või uimastite kasutamiseiga publikus ning muusikute seas. Tõepoolest, aastatel, kui hipide filosoofia ja elupraktika tugevasti mõjutasid Lääne noorsugu, tungis «narkootiline alg» rockmuusikasse. Siit said alguse rocki mitmed praegu ähvardavalt laialt levinud vārdharud. Ent nii nagu džäss ühendab paljusid erikujusid, küll banaalset, küll hingestatud, tõeliselt kunstivārtuslikku muusikat, nii ka rockmuusika sisaldab ühelt poolt huvipakkuvaid ning novaatorlikke, teisalt labaseid ja ülevoolavalt erootilisi vorme.

Muidugi, erootiline tegur on alati olnud ameerika levimuusikal veres. Näiteks Elvis Presley'l, kelle looming mõjutas sügavalt Bob Dylanit ning biitleid, aga ka hoopis varasemal Rudy Vallēel, kes lõi stiili nimega *crooning*, mis vallutas publiku 20. aastate lõpul ja 30. aastatel. USA traditsioonilises meelelahutusmuusikas peidetakse erootika tavaliselt mesise maski taha või allteksti, rockmuusika seevastu käsitleb seda valdkonda täiesti sundimatult.

Siiski ei ole seksuaalsus rockmuusikale olemuslikult tähtis, nagu ka mitte paljudes väljapaistvates Lääne kirjandusteostes (nagu näiteks Norman Maileri ning Anthony Burgessi romaanid), kus see teema põimub kõige tõsisema problemaatikaga. Tähelepanu seksuaalsusele on «aja märk» ja seletub suurelt jaolt reaktiooniga viktoriaanliku psühholoogia, protestantliku sallimatuse kauasele ainuvõimule USA-s ning Inglismaal. Vaevalt põhjendab seksuaalsus aga noorsoo erilist kiindumust rocki, meelierutavat leidub piisavalt teisteski lääne kommerts-kunsti liikides. Pealegi pole seks klassikalises rockmuusikas kaugeltki keskne teema. Biitlitel on suurepäraseid lüürilisi armastuslaule, näiteks kuulsas albumis «Love Songs», mis algab Paul McCartney šedöövriga «Yesterday». Väga mitmesuguseid elunāhtusi peegeldavas Bob Dylanil luules kuulub aga armastusteema üldse suhteliselt vähemāhtsatsat hulka. Niisiis, seletaksin Bob Dylanit ning biitlite kunsti tormilist omaksvõttu 60. aastate noorsooauditooriumis ennekõike euroopa muusikale seni tundmatute rütmide ja intonatsioonide maagilise võluga.

\* \* \*

Nii nagu *dancing*'utest ning baaridest lahutamatu 20.—30. aastate kommertsdžäss ei takistanud sündimast hoopis teistsugust, kõrgprofessionaalset džässikunsti, nii võrsusid ka rockmuusika pinnalt silmapaistvad kõrgprofessionaalsed kunstiteosed: Andrew Lloyd Webberi ja Tim Rice'i kuulus rockooper «Jesus Christ Superstar», mis põhineb vabalt tõlgendatud evangeeliumisüžeel; Leonard Bernsteini väga tuumaka kontseptsiooniga Missa seob rockstiilis episoodid võrdväärsest teiste XX sajandi muusikaliikidega, arhailiste liturgiliste hümnidega, renessansspolüfoonia stilisatsioonidega. Uusima avangardrocki kompositsioonides kasutatakse süvenenud meditatiivseid kujundeid. Muidugi, rockmuusika ristumised meelelahutusmuusikaga, selle ulatuslik kasutus kommerts-*show*'des, televisioonis, filmis teeb raskeks eristada rocki «klassikalisi» ning odavaid, vulgaarseid vorme; viimased kõlavada võrratult sagedamini ja kipuvad samastuma rockmuusikaga üldse.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Oma 70. aastate alguse artiklis «20. sajandi muusikaloomingu liigid» asetasin minagi rockmuusika liiga kategooriliselt, ilma hādavajalike reservatsioonideta meelelahutusžanrite



Vastupidiselt käibeendumusele ei tugine rockmuusika väljakujunenud ja seeläbi lihtsalt mõistetavale muusikakeelele (nagu see on iseloomulik traditsioonilisele meelelahutusmuusikale), vaid otsib väsimatult uut. Seda põhjustab ühelt poolt rocki improvisatsiooniline olemus, mis kannustab üha otsima senitundmatut. Teiselt poolt, rockmuusika esmaseks toiteaineks ei ole väljendusvahendid, mis on meile kõigile pähe kulunud, vaid erilised ilmingud, mis on aastasadu hoidunud kultuuri pealispinna alla ja tundsid päevavalgele alles meie sajandil. Nende «avalikustamine» on ehk ameeriklaste kaalukaim panus meie aja muusikatunnetusse. Teisisõnu, hoolimata vastuolulisusest ning ebatavalisusest erutab rockmuusika meid tugevasti seetõttu, et sisaldab «emotsionaalset kontsentraati» väljendusvahenditest, mida sajandite vältel löi rahvakunst.

Rockmuusika on uus staadium euroopaliku ning euroopavälise muusika vastassuhtes, mis algasid ja on kulgenud rööbiti džässis ja professionaalses heliloomingus Debussyst ja Messiaenist uusima avangardini. Rockmuusika on selles ühtesulamisest uus kvaliteet. Tema rajajateks ja täna-tekski loojateks on enamasti valged muusikud, kes on aga euroopalike väljendusvormide surve all jäänud paljus olulises truuks neegrimuusika omapärasele mõtlemisele ning on samas sellesse lisanud mõndagi uut.

Rockmuusika sünniajaks arenes džäss kaugele edasi oma 20.—30. aastate kujukst, muutus rahvalikust kunstist intellektuaalse eliidi kaaslaselaks ja kaotas peaaegu täiesti sarnasuse oma puhtantsuliste algvormidega. Džässi nüüdse väljendusvahendite süsteemi aluseks sai nii kompositsiooniliselt kui ka esituslikult poolelt virtuoosne professionalism. Muusikalise ettevalmistuseta valgele noorsoole oli see kõik liiga keerukas. Kuid ikkagi tuli rockmuusika rajajatel lähtuda džässist — kui kõige populaarsemast olustikumusiitsemise liigist sajandi keskpaiga USA-s. Džässi erikujudest noorsoole kõige lähedasemaks osutus *rhythm and blues*. Just siit leidsid rockmuusikud oma lemmikvõtted, neist esmajoones läbilõikavalt rõhutatud rütm. Kurdistavate lööpillikõladega *big beat* tekitab kuulajas võimsa, ehkki eelkõige lihtsakoelisel füsioloogilise reaktsiooni. Rasked, utreeritud, korrapärase löögid on tänaseni rocki väljenduslaadi üheks peamiseks koostisosaks. Nüüdisdžässi iseloomustab seevastu väga mitmekesine, kohati rafineeritult keerukas rütmijoonis, millel ei ole midagi ühist algelise «kehalise» mõjutamisega. Rocki ühegi peatushetketa puls joovastab ja lummab. *Big beat*'i kaugeks eellaseks on aafrika trummimuusika, mis viib kuulaja transsi ja on mõeldud allutama teadvust irratsionaalsetele jõududele. (See aafrika pärand sisaldab muundunud kujul lisaks *rhythm and blues*'ile mitmetes teisteski mustanahaliste ameeriklaste musitiitsemisliikides.) Kõigile tuttav rockmuusiku tõmblemine laval pole midagi muud kui märk, et nõiduslik rütm on vallutanud esitaja keha pealaest jalatallani. Kui keskpärasel interpreedil toimub see lihtsustatud kujul, siis kõige andekamad (tihtipeale mustanahalised) muusikud valdavad osavalt loomulikuks maskeeritud liikumistehnikat, mis mõjutab kuulajate alateadvust, luues nii vajaliku üleskõetud emotsionaalse õhkkonna. Praegu, kui erinevalt eelmiste sajandite Euroopa publikust võib igaüks näha ehtsaid Aafrika ja Ameerika neegrite tantse, ei tohiks enam jääda kahtlust rockmuusikute lavalise käitumise aafrika algupäras.

Oluline osa rockmuusika sünnis kuulub blusi vaimulaadile. Blusid, enamasti traagilised armastuslaulud, kätkevad sügavaid tundeid, seejuures tihti iroonia-, pettumusvarjundiga, ja see osutus ühtekõlavaks sajandi keskpaiga Lääne noorsoo meeleoludega. Rockmuusikat mõjutasid nii blusi üldine vaimne hoiak kui ka selle muusikakeele konkreetsed elemendid. Kõige rohkem ehk blusilik laulumaneer. Ilmtingimata seadmata, karmi ja käheda kõlaga hääl, mis vahetevahel meenutab karjeid, krooksumist, 33



vingumist, on kaugel euroopalikust kultiveeritud *bel canto*'st ja pärineb kahtlemata Aafrikast. Samalt juurelt on ka blüüsi suhtumine laulu kui vabasse muusikaliselt intoneeritud kõnesse, otse vastupidi ooperilaval valitsevale ümaralt meloodilisele ning rangelt tempereeritud vokaalmaneerile. Ka kitarripartii tähtis funktsioon rockmuusikas on blüüsi pärand. Võib oletada, et just blüüsi traditsioonist lähtuvalt hakati väljenduse tuuma usaldama instrumentalistidele. Ja kui laulja intoneerib üksikuid tähenduseta silpe, on seegi blüüsilik instrumentaalkõlade jäljendamine.

Džässis on peamiseks vormiloovaks printsipiiks improviseerimine, kusjuures praegu kõrgprofessionaalsel tasemel. Rockmuusikud pole olemuselt professionaalid, nende loomisviisi iseloomustab spontaansus, seetõttu on nende improvisatsioonid džässiga võrreldes tunduvalt lihtsakoelisemad. Tihti on need vaid teose algimpulsiks.

\* \* \*

Rockmuusika euroopalikeks juurteks on ennekõike anglo-keldi folkloor, mis jäi läbi peaaegu nelja sajandi domineerivaks rahvamuusikaliigiks USA-s.

Shakespeare'i aegse inglise ballaadi avastamine Ameerika Lõuna mägistel tühermaadel on meie sajandi folklooriuuringute seikluslikemaid peatükke. Seesama folklooritüüp kehastas ja kehastab praegugi rahvuslikku alget ameerika muusikas. Leiukohaks osutus Lõuna, mis asus kaugelt hiljem kui Põhi tööstusliku arengu teele ja säilitas seetõttu taluinimese «igavesti korduva» elulaadi. Ameerika muusika sisaldab tänaseni tunnismärke (teistest kultuurivaldadest on need peaaegu haihtunud), et seda maad täidavad paljude rahvaste järeltulijad, kuid anglo-keldi folkloori peetakse omaks üle kogu maa. Nagu inglise keel liidab temagi riigi paljumiljonilist rahvastikku. Enamikus paikkondades valitseb ta jagamatult, mõnel pool eksisteerib kõrvuti teiste folklooridega (hispaania rahvamuusikaga Edelas, saksapärasega Kesk-Läänes, itaalia, juudi, ukraina omaga Kirdes). Põhja linnad on teda moderniseerinud, Lõuna maakohtades säilis ta aga kaua arhailisel kujul, millest ongi vahetult ammutanud rockmuusika kunstisüsteem.

*Joan Baez ja Bob Dylan*







Bob Dylan

Esimeseks rockmuusika ettekuulutajaks euroopalikult poolelt said *hillbilly* («nooruk mägedelt»)-laulud meie sajandi hakul. Algul olid need rahvalaulud Lõuna üksildastelt mägi-aladelt. *Hillbilly*'sid kirjeldavad mitmed ameerika kirjanikud, eriti haaravalt William Faulkner oma romaanides. Kuid kui Faulkner kujutab külaelu masendavalt tumedates värvides, valdavad *hillbilly*-lauludes humoorikad ning sentimentaalsed toonid.

*Hillbilly*'de lähedaseks sugulaseks on kantri, ehtne algupärane Lõuna rahvakunst. Sajandeid külaelu asunik, sattus see peaaegu vahetult pärast ringhäälingu tekkimist muusikaäri vahendiks ning tegi läbi selleks nõutavad mugandused. Lääne-poolsetes rantšodes loodud kauboilaulud moodustasid haru nimega *country-western*<sup>3</sup>, millest sai kullaaug *Tin Pan Alley* lööklaulukirjastustele. Laialt levis selle eriliik *bluegrass*, mis kujutab endast anglo-keldi rahvalaulu, mida intoneeritakse bluusi kombel: tertsid ning septimid võetakse madalamalt «puhtast» tempereeritud häälestusest.

Vahetult rockmuusika sünniaja eel süttis ameeriklastel esmakordselt

<sup>3</sup> USA-s on neil kahel väga lähedasel liigil ühise nimeks *country*, Inglismaal aga *country and western*.



sihipärasem huvi oma maa rahvamuusika vastu — tekkis võimas protestilaulude liikumine, mille silmapaistvaim esindaja oli Woody Guthrie. Tema üheks järgijaks sai Bob Dylan.

Mida siis andis anglo-keldi rahvamuusika rocki stiili?

Andis väljendusrikka meloodika, mida ei suutnud lõplikult moonutada isegi *Tin Pan Alley* paks kreemikiht, iidse talupojamuusika laadid, arhailise nasaalse laulmismaneeri, keskaega ulatuva päritoluga vanaaegsed instrumendid. See kõik kokku liitus kõlatüübiks, mis järsult lahkes nii «ooperlikust» muusikast, mida alates 17. sajandist teenis euroopa professionaalne helilooming, kui ka kommertslevimuusika vähenõudlikest viisidest. Mõlemad lahkulõõmised kajasid ühte rockmuusika loojate mässuliste, nihilistlike püüdlustega. Muidugi mitte mingite loogiliste teooriate põhjal, vaid noorte vaistlikus tunnetuses, et see muistne, aga mitte muuseumlik kunst vastandub vanemate põlvkondade esteetilistele veendumustele.

Niisiis, rockmuusika on sugulussuhetes euroopaväliste kultuuridega, aga ka euroopa keskaegse ning renessansskunstiga. Rock on järeltulija džässile, aga ka folkloorsele musitseerimisele, mida muuseas ei kavatses keegi hurjutada meile harjumatu «barbaarsete» muusikavõtete pärast. (Kui palju «barbaarset» leidub konservatiivselt kasvatatud kuulajale näiteks vanas talupojafolklooris, millele rajaneb «Kevadpühitus»!) Kunstis, mis jätkab aafrika ning ameerika neegrimuusika ja euroopaliku arhailise rahvamuusika traditsiooni, on mõeldamatud pehme heakõla ja veetlev kantileen.

\* \* \*

Rocki akadeemilisest muusikast lahutava sügava kuristiku võib-olla kõige ilmekamaks sümptomiks on elektriinstrumentide kasutamine, kusjuures kasutamine piiripealse kõlatugevuses. Juba see tunnus tõendab silmapilkselt, et tegemist on kontrakultuuri nähtusega.

Ühel üle saja aasta vanusel karikatuuril hõljub dirigent lae all, viulda- ja id asendavad kiljuvad kassid, puhkpillimängijaid eeslid, kontrabasse mängivad karud. Allkiri: «Liszt dirigeerib Wagnerit.»

Oma aja suuremaid ning novaatorlikumaid muusikamehi Carl Maria von Weber ründas ühes artiklis teravmeelselt ning halastamatult ühe helitöö «ennekuulmatuid» väljendusvahendeid, nagu kaugete registre ja helitugevusastmete talumatult järsku kõrvutamist, meloodiliselt lõpetamata teemasid. Rännaku sihtmärk: Beethoveni 4. sümfoonia *Adagio*.

Ka F.-J. Gosseci «Leinamarss» jahmatas tollast publikut — lõikavate trummitremolotega, *fortissimo* ja *pianissimo*, kõige kõrgemate ning madalamate registre karjivate kontrastidega, harjutant võimsakõlaliste puhkpillidega, mille seas kuulis ka uusi tundmatuid instrumente. Aristokraatlike akadeemiate elegantses kammerlikus kõlavuses kasvatatud 18. sajandi auditoriumile mõjusid prantsuse revolutsiooni massžanrid kurdistavalt.

Kas ei peaks me tänapäeval mõistvamalt suhtuma rockmuusika hirmuäratavasse kõlatugevusse? (Muide, praegu ärritab see paljusid hoopis vähem kui 20 aastat tagasi. Kui sattusin ise esimest korda rockikontserdile, kartsin algul, et pean kohe põgenema. Kahe tunni pärast aga kahetsesin, et kontsert on lõppemas.)

Noorsoo muusikatunnetuses on paaril viimasel kümnendil toimunud nihkeid, mida ei saa ammendavalt seletada ainuüksi väliste põhjustega, nagu suurlinnade mürisev helitaust ning hiigelauditoriumid. Pean tabavaks inglise muusikateadlase W. Mellersi arvamust: oma kunsti muusikalise toitepinnaga puutusid rocki loojad harva kokku elavas esituses, hoopis enam fonograafi, pianoola, raadio, mikrofoni, televiisori vahendusel. See tõttu põimused kunstlikud, elektritämbrid lahutamatu nende kunsti-



psühholoogiasse.<sup>4</sup> Võtkem arvesse, et rockmuusika kujundivald on uus ja tundmatu, võrreldamatu sellega, mida on sajandeid teeninud professionaalne helilooming. Rocki maailmas puuduvad lohutavad illusioonid ja sentimentaalsus. Siinne lüürika on iseäralikult moondunud, läbi imunud mürgisest skepsisest. Rock ei tunne idealiseerimist. Igasugune rafineeritus on juba ette välistatud. Kasutatakse pööraseid, sürrealistlikke kujundeid, instinktide mõjutamist — seda võib tõlgitseda kui panust irratsionaalsele algele. Kärarikkad ning jõhkrad elektripillikõlad tähendavad muu hulgas selle eitust, mida oleme harjunud pidama «pärismuusikaks».

Naaseme hetkeks Salingeri nooruki juurde. Tema lohaka, kamba- või agulizargooniaga segatud kõneviisi taga peitub erk tundlikkus elu puhaste, vaimsete ilmingute vastu. Nii varjab ka rockmuusika väljakutsuv, tahumatu olek sageli protesti silmakirjaliku üldtunnustatud moraali vastu. Rocki parimad teosed kiirgavad igatsust inimlikkuse järele. Väga ilmekalt demonstreerib seda Bob Dylan, kes kähedal «bluusi häälel», säilitades välist osavõtmatust, toob kuulajani oma maailma ning oma põlvkonna «väikeste inimeste» erutused, mured ja rõõmud.

\* \* \*

*Laulan ainult olemasolevatest inimestest.  
Usun, et olete varem või hiljem kohanud  
igauhte, kellest laulan.*

Bob Dylan.

Bob Dylan on pärit (ta enese hinnangul) tüütust provintsilinnakesest Montana osariigis. Juba poisipõlves püüdis ta sealt korduvalt jalga lasta ja 17-aastaselt lahkuski alatiseks; kasvas tavalises väikekoodanlikus peres selle piiratud vaadete ning eesmärkidega, ei saanud muusikaõpetust, jättis juba esimesel aastal ülikooli, kuna võorastas akadeemilist meelust. Ilma eriliselt otsimata leidis ta eneses folklooristiilis laulude esitaja. Tema ülesastumised võeti noorte seas vastu vaimustusega, peagi märgati teda lõbustustööstuses, ning nagu Hollywoodi filmis kandus vaene kolkanoor- mees hoogsalt esimese suurusjärgu tähe positsioonile.

Noore muusiku loomingus hämmastasid kõrgväärtuslik luule ja selle tihe ühendus muusikaga. Nagu bluuse, võib ka Dylani laule määratleda «lauldud kõneks», sedavõrd on neis ühte sulanud need mõlemad poolused, sedavõrd täpselt ühtivad teksti ning muusika haripunktid; vokaalne intoneerimine reageerib paindlikult jutustuse pööretele ja peenimatele tunderohkudele. Niisugune musitseerimistüüp — muusikaliselt intoneeritud sõna — on küll üldse iseloomulik 20. sajandi II poolele. Meie maal esindas seda 50. aastatest Bulat Okudžava looming, hiljem Vladimir Võssotski ja tema arvutute mõttekaaslaste, järgijate ning jäljendajate laulud. Analooge jätkub ka teistes maades.

Dylani lauludes ei jää kõrgväärtusliku luule muusikaline kehastus sugugi vaid neutraalseks saateks, ei piirdu kõnepärase intoneerimise meelelahutusmuusikast tuttava tarbeleksikaga. Muidugi ei ole ta vaba ameerika meelelahutusmuusika — Elvis Presley, Chuck Berry, Fats Domino — mõjudest. Siiski on Dylan neist palju sisukam, esiteks, tänu luulele, mis puudutab nüüdiselu sügavaid küsimusi ja vastab oma põlvkonna vaimsetele otsingutele, teiseks, tänu muusikale — ilmekale, omapärasele, mitmesuguste allikate ühendusele, millest eespool jutt.

Dylani peamiseks eelkäijaks jääb kahtlemata Woody Guthrie, 30. aastate julma majanduskriisi, John Steinbecki «Vihakobarate» ajastu laulik. Nagu Guthrie, poetiseerib Dylan maailma, mis seni ei mahtunud «kõrgkultuuri» vaatevälja. Samas ei ole ta laulud «külalaulud» või «hulkurilaulud» nagu Guthrie'l. Dylani maailm on urbanistlik, tema väljendusvahendid lähtuvad

<sup>4</sup> W. Mellers. Twilight of the Gods. New York, 1974.





linlase kõneviisist. Dylan jutustab «väikestest inimestest», keda masendab tänapäevane vägev suurlinn. «Dylan vaatab ümbritsevale (ja seepärast köidab ta kunst noori) kui maailmale, mida valitsevad koletu masinavärk ning südametud inimesed, kes on ise selle masina osad. Ta näeb elupilte sürrealisti silmadega ja kogub oma kunsti kui terviklikku mosaiiki üksikujunditest. Ta laulab täiskasvanute ühiskonna killustatusest ja tühjusest; ta irvitab akadeemilise seltskonna enesesulgunud piiratuse üle, ettemääratud vormides religiooni üle, seaduseandjate üle.»<sup>9</sup> Näib siiski, et rohkem kui sürrealistlik kujundlikkus on Dylani meetodi aluseks naeru ja tõsimeele, künismi ja uskumise, ükskõiksuse ja erutuse omapärane, väljendusriikas, efektne sulam.

«It's all right, ma, I'm only bleeding» («Kõik on kombes, ema, ma vaid





*«The Beatles». Richard Avedoni kuulus portreefoto.*

jooksen verest tühjaks»), teatab üks ta tuntumaid laule, kus irooniavarjund looritab surmahirmu ja olukorra väljapääsmatust tähistab pöördumine ema kui lootuse ning armastuse sümboli poole. Laulus «Jumal on meiega» naerab Dylan kalgilt välja USA ülespuhutud sõjaajalugu, laulus «Mu kallid peremees» muinasjuttu «väikese inimese» ja tema tööandja harmooniliste suhete võimalusest. Ballaad «Mu isa oli tuletõrjuja» rajaneb teravatel farsiefektidel, mida tekitavad süžee koomilised äkkpöörded (osutub, et sugulaste ametite loetlemine valmistab ette nukrat pihtimust tühjast taskust), aga ka ootamatud üleminekud rahulikult vanainglise rahvaluule vaimus jutustamismaneerilt tänapäeva linnaameeriklase ütlemisviisile.

Bob Dylani tekste on põhjalikult uurinud kirjandusteadlased ja leidnud neis sugulusjooni inglise klassikalise luulega (John Donne'i, John Bunyani, 39



William Blake'iga), veel enam aga vanainglise kirjandusega, mis lõi ja kogus oma väärtusi kirjakunstist varasemal, suulise loomingu ajajärgul. Üheks ilmsemaks Dylani eeskujuks on anglo-keldi ballaad, paljuski tänu selle iseloomulikele struktuurijoontele mõjuvad Dylani tekstid nii omapäraselt ja seda huvitavamalt, et neis põimuvad muistsega urbanistlikud kujundid, meie aja tänavazärgoon.

Bob Dylani laulude muusikalisteks allikateks on USA rahvaliku ning rahvamuusika väga mitmesugused liigid. Juba mainitud arvukad blüüsi erikujud, alates ostinaatse kitarrisaatega «kõnelevatest blüüsidest»; neegrite *shouts* ja *hollers*; vanamoelised *hillbilly*-stiilis valsid; möödunud sajandil populaarsete minstreli-*show*'de elemendid; traditsioonilised protestantlikud koraalid; varase džassi viisid; kauboilaulud, mis sümboliseerivad ameeriklaste jaoks tänaseni nende unistusi ja ideaale; meremeeste laulud *shanty*'d, mis on juba kadunud Briti saartelt, kuid püsivad Põhja-Ameerikas (veel üks tõend Uue Maailma folkloori äärmisest konservatiivsusest). Kogu see tohutu materjal sulandub Bob Dylani loominguks unikaalseks ja terviklikuks stiiliks.

\* \* \*

Samadel 60. aastatel sai tuntuks ka «The Beatles», rockansambel, kes on mõjutanud meie aja kunstielu mitte vähemal määral kui Bob Dylan.

Neli Liverpooli noorukit kõige tavalisematest tagasihoidlikult haritud peredest võtsid tavaks õhtuti pärast tööd kokku tulla ning musitseerida, peamiselt tantsusaalides. Muidugi ei teadnud nad ega armastanud «kõrgkunstilist» muusikat, suhtusid antipaatiaga ka traditsioonilistesse meelelahutusžanritesse. Nii teadlikult kui ka intuiitiivselt asusid nad otsima muusikat, mis kõlaks kokku nende ekaaslaste meeleaadiga. Ja tööpoolest, pärast mõningast ekslemist ja ebaõnne vallutasid nende laulud kogu maailma massilise noorsooauditooriumi.

Kõik neli noorukit olid väga andekad. Andekas oli ka nende ühisloomingu meetod: vähehaaval jäi igale ansambli liikmele valdkond, mis tema kunstnikunatuuriga kõige paremini sobis. Peamiseks tekstide autoriks sai John Lennon, põhiheliloojaks, aga ka poeediks Paul McCartney, George Harrison mängis kitarril, Ringo Starr löökriistu. Biitlite luuletekstid ei ole nii peenelt tundlikud kui Bob Dylanil, iroonilised aktsendid on pehmemad, muusika mõjub «euroopalikumalt», «traditsioonilisemalt». Nende loomingu, selle tõmbejõudu võiks iseloomustada kui argielu poetiseerimist — lauldakse «lihtsast inimesest» muusikavõtete abil, mis pärinevad inglise muusika kõige demokraatlikumatest kihtidest, nendest, millest kõrgkultuur oli üle vaadanud.

«Liverpool on sadamalinn, kõige suurem Londoni ja Manchesteri vahel,» räägib John Lennon. «See tähendab, et ta on vähem provintslik kui Kesk-Inglismaa, võrreldav umbes Ameerika Kesk-Läänega. Ometi vaatavad londonlased meie peale ülalt alla nagu mingitele alamatele olevustele...»

Meie ümber elas palju väljarännanud Iirimaalt, neegreid, hiinlasi, igasugusest rahvusest inimesi... nagu San Franciscos, ainult et Liverpool ei ole nii suur. Linn jäi järjest vaesemaks ja vaesemaks, muutus üha süngemaks. Kuid huumorist liverpoollastel puudu ei tule — just see tõttu, et nad pidid taluma nii palju kibedusttekitavat... Nad on väga teravmeelsed, see joon pärineb Iirimaalt. Iirlasi ajas siia nälg, kui neil sai kartul otsa; siia veeti Aafrikast neegreid...; siia saabusid ameerika madrused blüüsiplaatidega. Tõeliselt kosmopoliitiline linn.

Välja arvatud London, ei kohanud kuskil mujal niisugusel hulgal *country and western*'i austajaid kui Liverpoolis. Minagi kuulsin *country and western*'i varem kui *rock-n-roll*'i. Siin, nagu ka Iirimaal, suhtutakse sellesse muusikasse täiesti tõsiselt. Juba enne *rock-n-roll*'i ilmumist tegutsesid



meil klubid, kus esitati rahvamuusikat, bluse ja *country and western*'i.<sup>6</sup>

John Lennon peatub sagedamini ameerika allikatel kui inglise omadel. Samas on tänaseks ilmselge, kui olulise panuse võlgneb biitlite looming nimelt briti rahvusliku subkultuuri<sup>7</sup> liikidele. Mõtlen nende all loomulikult ennekõike Briti saarte folkloori, iseäranis Iirimaalt pärinevat, milles kaugele puutumatumana kui inglise omas säilis arhailine talupojakultuur. Kuid eriti koloriitseid väljendusvahendeid andsid biitlite stiili need linnamuusika liigid, mis jäid läbi paljude põlvkondade peamiseks vajutoiduks elanike kõige laiematele hulkadele ja mida nõukogude muusikateaduses tähistatakse tavaliselt terminiga «linnafolkloor». Loetlegem neid. *Music-hall*, mis asendas keskklassidele «elitaarset» ooperiteatrit. Tollastes parkides väga hinnatud puhkpilliorkestrite muusika. Taidluskoorid, mille musitseerimine peegeldas igivana rahvustraditsiooni. Hümneid, mida tänavanurkadel laulsid päästearmeelased ning nende ümber kogunenud rahvahulk. Arvukate tööliisklubide orkestrite repertuaar. Tsirkustes ja kabaareedes mängitav muusika. Kogu see ainetik on biitlite loomingus põimunud teiste maade muusikate joontega. Halastamatult pulseeriva *big beat*'i taustal võib ära tunda intonatsioone, mis pärinevad ameerika lihtrahvažanritest (bluus, *barrel-house*'ide muusika, kantri, kohalik ballaad), aga samuti hindu, Lääne-India jt euroopavälistest muusikakultuuridest.

Biitlite tekstiluule juhtteemaks on lembemotiivid — aga mitte enesesesulgunud kujul, vaid seotult kõigega, mis ümberringi sünnib. Nende looming sisaldab väga mitmekesiseid süžeesid: huumorit, groteski, nägemuslikke kujundeid, ja samas «väikese inimese» elujuhtumuste sügavat mõistmist. Liverpooli noorukid oskasid laulda nii armastajate hingeseisunditest kui ka vanapiiga tusast võõrastes pulmades, üksildasest erusõdurist, kes tajub oma vanamoodsust noorte silmis, noormehe ängistusest, kes saab ootamatult teada, et ta väljavafitu on rikkast soost...

\* \* \*

Biitlite ja Bob Dylani tegevus tähistab euroopa muusikakultuuri uue suuna sündi, mis edaspidi jaguneb rohketeks, algkujudest tihti suuresti erinevateks vooludeks ning vormideks. Rõhutaksin nüüd sedasama, millega alustasin: rockmuusika kunstilise organismi ja sotsiaalsete aluste mõistmine on keerukas ülesanne ja läheneda selle lahendusele võime vaid vabanedes eelhoiakutest ning kasutades analüüsimeetodeid, mis ulatuvad kaugemale traditsioonilistest akadeemilistest raamidest!

Ajakirjast «Sovetskaja Muzõka» 1986, nr 7  
lühendatult tõlkinud MADIS KOLK

---

VALENTINA KONEN (s 1909) — nõukogude muusikateadlane, kunstiteaduste doktor. Oppis 1927—1929 New Yorgi õhtuülikoolis kirjandust, lõpetas 1929 samas Juillard'i muusikakooli pianistina, 1938 Moskva konservatooriumi ajaloo-teooria osakonna. Opetanud Moskva konservatooriumis ja Gnëssinite-nim Instituudis. Kirjutanud rea raamatuid, peamiselt Lääne-Euroopa ja USA XX sajandi muusikast.

---

<sup>6</sup> W. Mellers. *Twilight of the Gods*. New York, 1974, lk 30—31.

<sup>7</sup> Terminit «subkultuur» kasutan tähenduses: muusikakultuuri iseseisev kiht, mis eksisteerib demokraatlikus linnakeskkonnas sõltumatult traditsioonilisest professionaalsest loomingust. 41





Natalia Gontšarova. N. Rimski-Korsakovi balleti «Kuldhikas» I vaatuse de oratsioon. M. Fokini koreograafia. S. Diagilevi trupp. Pariis, 1914. Akvarell, guašš.



Boris Anisfeldt. Tantsijanna kostüüm. Ballett «Islamei», M. Fokini lavastus. Maria teater, Peterburg ja S. Djagilevi erateater, Pariis, 1912. Akvarell, guašš.

Ivan Puni (Jean Pougny). Tantsijanna kostüüm. «Ballet letteriste». Galerii «Sturm». Berliin, 1921. Akvarell, pliiats.







*Konstantin Vjalov. V. Kamenski näid ndi «Stepan Razin» lavakujundus. V. Bebutoni lavastus, N. Popovi muusika. Revolutsiooniteater, Moskva, 1924. Akvarell, must tušš.*



# Kordus ja variatsioonid

MULTIFILMIDRAMATURGIA MÕNINGAID PROBLEEME  
EESTI MULTIFILMIDE NÄITEL

5

MIHHAIL JAMPOLSKI

Multifilmi poeetika kogu omapära muutub eriti nähtavaks mängufilmi poeetika taustal. Neil filmiliikidel on palju ühist, kuid neid eristab samuti palju. Kõrvutamisel torkab ennekõike silma seni käsitamatu iseärasus, nimelt läheneb multifilm oma tunnusjoontelt märksa enam tummfilmile kui helifilmile, kas või vahekorralt kuuldava sõnaga, mis animatsioonis ikka mõjub veidi ebaorganilisena ja võõrana. Meie tinglikkusetaju võtab häält tegeva joonistuse või nuku siamaani vaevaliselt omaks. Ja veel üks sarnasus hakkab silma — lühike metraaž, mis kinematograafias valitses selle eksisteerimise esimestel kümnenditel, on püsinud just animatsioonifilmis; muusikalise kujunduse maht multiplikatsioonis on kõrvutatav üksnes tummfilmi muusikasaatega jne. Kummaline, et helirevolutsiooni läbi teinud mängufilmis on toimunud tugevad muutused, kuid samal ajal on mõned tummfilmi erijooned säilinud multifilmis ning seal kinnistunud.

Kuuldava sõna mängufilmi tulekul olid kaugeleulatuvad tagajärjed. Kinematograafia lähenes kirjandusele (muutus isegi stsenaariumi vorm, mis tänapäeval üha enam meenutab traditsioonilist proosat), süvenes psühholoogilisus, järsult vähenes montaažistruktuuri koormus ning sellega seoses taandus kõrvaliseks rütm — toosama rütm, mis lõi tummkomöödia võlu ja mida siamaani võib tajuda kui animatsioonifilmi poeetika alust.

Multiplikatsiooniteooriast on kirjutatud vähe töid, ent kõigis neis on rütm tähelepanu keskmes. Miks? Näiteks osutatakse, et animatsioonifilm, konstrueerides oma, olemuselt abstraktse ruumi ning aja, kasutab rütmi justkui metrooomi, mis loob kestvuse tunde ja juhib jutustuse kulgu. Muidugi on see nõnda, kuid sellega rütmi funktsioon kaugelki

ei ammenu. Nähtavasti on tal mingi mõtteoluline, semantiline funktsioon.

Sõnalise kihi taandareng multiplikatsioonis (nagu tummfilmiski) seadis kogu jutustuse raskuse kujutisele. Ent puhta «pildi» võimalused ei ole küllaldased, et üksi kõnelda. Kujutis moodustab vaevaliselt tekstisisesed põhjuse-tagajärje seoseid, predikaatahelaid, kõik see, millel rajaneb sõnaline jutustus. Laiemas tähenduses on kujutis agrammatiline ning seetõttu ka anti-narratiivne. Seeriapiltide või koomiksitude tuntud näide seda seisukohta ei kummuta, kuna nood tavaliselt eeldavad sõnalist kaasteksti või hõlmavad kujutisse graafilise sõna.

Niisuguses olukorras saab jutustuse organiseerimisel peamiseks eriline võte, mida võiks nimetada korduse ja variatsiooni mehhanismiks. See töötab lihtsalt: algul meile näidatakse 'midagi ja hiljem korratakse sedasama muudetult. Vaataja selgitab endale invariandid ja variatsioonid ning asetab nende vahele põhjuslikud seosed. Korduse ja variatsiooni mehhanism on ilmselt lihtsaim ja tõhusaim vahend puhtvisuaalse jutustuse juhtimiseks. Olulisel määral on ta kogu traditsioonilise multifilmi semantika alus.

Hõlpus on mõista, et selle mehhanismi käivitab peamiselt rütm, sest rütm sünnib korduste ja variatsioonide süsteemist. Rütm on muusika- ja värsisemantika alus ning seepärast seisabki animatsioonikunst esteetiliselt hulga lähemal muusikale ja luulele kui proosale — peamisele jutustusžanrile kirjanduses ning laiemalt võttes kultuuriski. Puhtalt joonistusrütmile ning «muusikalisusele» rajatud multifilmide rohkus kinnitab seda veenvalt.

Ent praegu huvitab meid küsimus, kuidas kirjeldatud mehhanism mõjutab jutustava multifilmi struktuuri.



Urimumaterjaliks võtame viimaste aastate Eesti multifilmid. Valik pole juhuslik. Eesti multiplikatsioon on Nõukogude animatsioonikunsti ühel juhtkohal, kusjuures ta erineb põhimõtteliselt näiteks Moskva multifilmikoolkonna toodangust. Eesti multifilmid on vähem sõltuvad kirjandusainesest, sõnast. Tuntavalt liginedes Lääne visuaalkultuurile, viljeldakse eesti multiplikatsioonis «pilditrikki» (*gag*), mis on vähe paelunud nimetatud Moskva koolkonna esindajaid. Eesti multfilme elustab suurel määral dünaamiline rütm. Võib-olla just seepärast näitab pealiskaudnegi pilk, kui tähtsad on kordus ja variatsioon Eesti multifilmide dramaturgias.

Mitmetes multifilmides nähtub kordus täiesti otsesel kujul. Vahest kõige klassikalisema variandina on see esitatud Avo Paistiku «Hüppes» (1985), kus peategelase elu näidatakse lõppematu tõkkejooksuna, milles jooksja võtab järjest uusi kõrgusi. Süžee antakse korduvate hüpete seeriana. Ent üht ja sedasama situatsiooni vaheldatakse, muutub kesktegelase iga ning pealtvaatajate suhtumine tema sportlikesse saavutustesse. Kangelase vananedes saab ikka vältimatumaks kordustega ette valmistatud traagiline lõpp: viimasel ülihüppel peadpööritava kõrgusse paiskub hüppaja õhus tükkideks. Niisugust finaali, vaatamata selle välisele ootamatusele, on hõlpus ennustada, kuna tsüklikuline süžee võib areneda ainult senikaua, kuni variatsioonid ei löhu täielikult lähtesituatsiooni. Kangelase aeglane füüsiline kuhumine kui peamine kordustes antud muutumine kuulutab peaaegu mehaanilise vääramatusega ette lõppu. Paistiku loo nõrkus (hoolimata filmi plastilisest hõrkusest) on just nimelt süžee arengu etteöeldavus, mis tuleneb juba teose struktuurist.

Kordus kirjutab ette ka multiplikatsioonisüžee motiivistiku. Animatsioonifilmis on saanud tüüpiliseks mõtisklused ümbritseva maailma mehhaniseerumisest. Võib isegi kinnitada, et seda teemat on nõnda järjekindlalt ja visalt töeldatud peaaegu üksnes multifilmis. Motiivid elutegelikkuse mehaanilisusest on animatsioonikunsti vaateväljale ilmunud küllap just korduse tähtsuse tõttu selles kunstis, kehastub ju masinas ühe ja selle

sama lõputu kordamine kõige täielikumalt. Eesti multifilmis paistab see teema kätte samuti Avo Paistiku «Pühapäev» (1977), kus maailm on muudetud täieliku masinlikkuse fantasmagooriaks. Seesama motiiv on eriti väljendusrikkalt esitatud Ray Bradbury jutustuses «Tuleb hella vihma» multiekraniseeringus («Uzbekfilm», režissöör N. Hodžajev; 1984), kus pärast inimkonna hukku jäävad funktsioneerima üksnes alatiseks programmeeritud aparaadid.

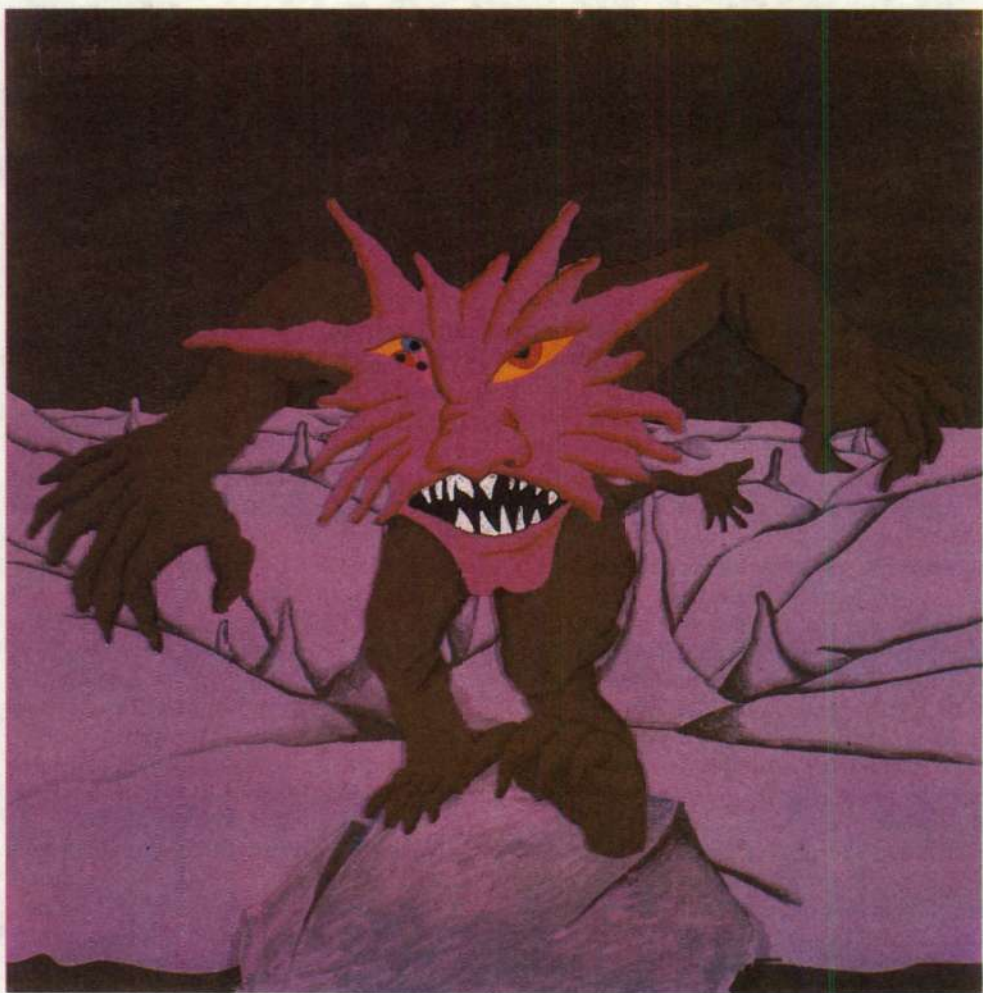
Too mehhanismi vääramatuse motiiv projitseerub ootamatult ka inimkäitumisse. Kunagi kujutas Andrei Hržanovski filmis «Elas kord Kozjavin» bürokraati masinana, mis liigub üksnes mööda sirgjoont. Sama motiivi töötlust kohtame Priit Pärna filmis «Kas maakera on ümmargune?» (1977), kus inimene otseselt taibutu mehhanism visalt edasi kulgeb, kuni maakeral ring peal ja reisi lähtepunkt jälle käes. On põnev, et Pärn ühendab ümbermaailmareisi lõputu kordusega variatiivse elemendina jällegi vananemise. Kodust lahkub Nooruk, naaseb aga kuhtunud Vanur. Inimese elu näidatakse üksnes kulumuselt erinevate korduste süsteemina.

Kaugeltki ei taha me ühele või teisele multifilmitegijale omistada otsest motiivide ülevõtmist kolleegide töödelt. Siin on lihtsalt tegu ilme ka näitega korduse ja variatsiooni printsiibi survest süžeele.

Säärast laadi süžeed kuuluvad žanrisse, mida tavatsetakse nimetada mõistulooks. Multimõistujutt erineb aga teistest filmižanritest korduste süsteemi jäigemuse ning süžee suhtelise ettearvatavuse poolest; viimane johtub seigast, et variatsioonid on loogiliselt sama tüüpi. Selles suhtes on mõistulugu informatsioonivaene. Vahest seetõttu võibki viimasel ajal märgata multifilmiautorite huvi kahanemist mõistuloo žanri vastu. Olgu lisatud, et isiklikult vaatan multimõistujutte samuti ilma erilise huvita — liiga äraarvatav on nende kulg.

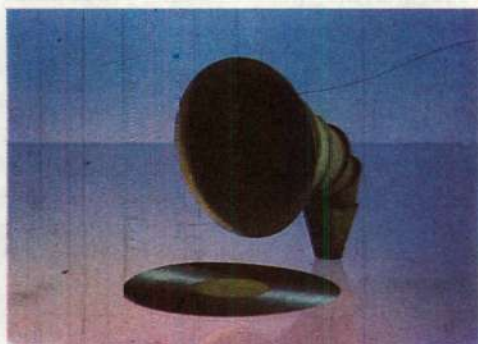
Samal põhimõttel konstrueeritakse ka Eesti multifilmile eriomased eepose süžeed. Rein Raamatu ovalises «Suures Tõllus» (1980) korduvad vaenlase rünnakud, sisemine automaatsus on omane ka eepilisele tegelasele Tõllule, kes meenutab liikuvat hiidrahnu. Traditsiooni kohaselt on eepose aeg tsüklikuline, see ei





ole selgelt suunatud minevikust tulevikku. Sellest ilmselt tuleb ka multidramaturgide huvi eepose vastu. Näiteks Bruegheli laadis stiliseeritud eepiline mõistufilm «Härg» (V. Uusberg; 1984) jutustab loo, kuidas külaelanikud kasvatavad härga. Lõputult tassitakse tema

latrisse aiavilja. Mehaanilise taltumatu-sega neelab härg toitu, paisudes silmanähtavalt, kuni murrab sulust välja ja asub kõike söödavat ümberkaudu hävitama. Film lõpeb kõige elava hukuga kunagi öitsval maal ja härja lahkumisega kusagile mujale. (Viimaks siiski







sõjakäiguga härja vastu ja tema tapmisega. — *Toim.*)

Kordust (pidev õgimine) toetab variatsioon — varieeritav faktor, härja kasv, ei löhu automatiseeritud situatsiooni (süžees purustab härg lauda, kuhu ta oli suletud just nagu korduste raami).

«Suur Tõll», režissöör Rein Raamat. Vaenuliste motiiv: kurat ning ristsõdijad.

Jälle antakse süžees kaks loogiliselt arenevat liini. Üks on lõputu automatiseerimise kulg (toitmine ja õgimine), teine astub selle vastu ning muudab plahvatuslikult süžee lähtealuseid (s. o härja lõputu kasv). Ent filmi struktuur on olemuselt seesama, mis «Hüppes», kus hüpete lõputut kordumisprotsessi rikub hüppaja vananemine. Kulumine ning kasv on antud juhul isofunktsionaalsed. Ja degradatsioon ja areng on sisuliselt kordusemehhanismiga vaenujalal, seepärast nad ongi nii tähtsad multidramaturgia konstrueerimisel.

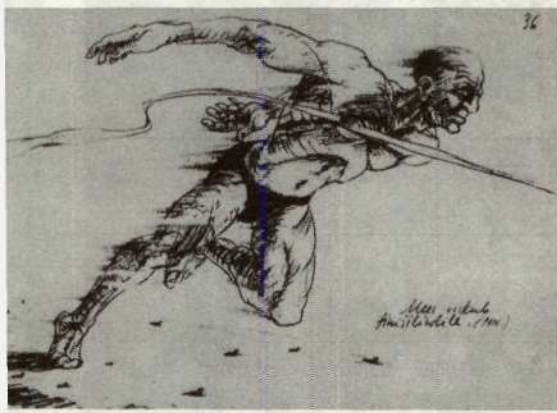
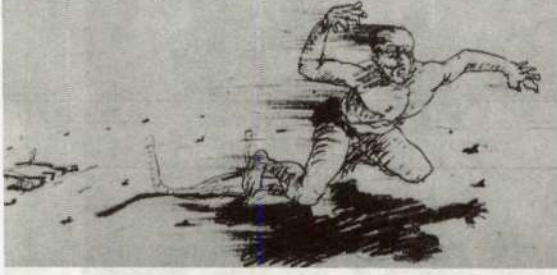
Multikomöödia žanris muutub olukord keerulisemaks, seal töötab kirjel-

«Nõutud saar», režissöörid Riho Unt ja Hardi Volmer. Kohmitsa ning Ahvatleja kujuvariatsioon Sinises Taevas.

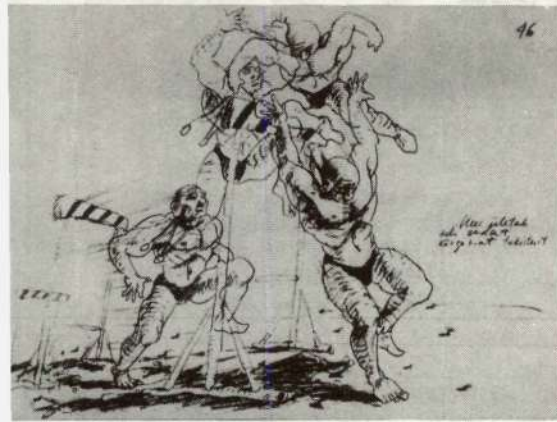




Mees ajab nahkõnda  
 edasi, ta ei taha  
 tal vaadelda kikkaja  
 hulu



Mees ajab  
 Amistardelle (1981)



Mees ajab  
 edasi, ta ei taha  
 tal vaadelda kikkaja  
 hulu

põlvepikkune armuke, kes elab pliidi all väikese ukse taga. Ainuke muutus loo arengus on see, et laua taga vahetab üks mees välja teise.

Dramaturgilist situatsiooni (see sarnaneb «Härjaga» — pidev õgimine) variatiivselt ei arendata, kordus valitseb variatsiooni ja mitmekesisuse üle üksnes sööjate vahetumise kaudu. Ent too arengu puudumine annab filmile erilise koomilisuse, osalt vastu vaataja ootust, mis nõuab masinlikult korduva situatsiooni järsku ja pöördumatut lahendamist. Täpselt niisama paroodiliselt on antud abi-kaasa ning mikrokoopilise armuke eepilist mõõtu suurusevahe, kusjuures oma täitmatu isu poolest on nad võrdsed. «Suures Tõllus» ja «Härjas» funktsionaalne kasvuerinevus kaotab siin mõlema mehe käitumise täieliku sarnasuse tõttu oma tähenduse. Filmis «Kolmnurk» kordus otsekui irvitab realiseerimata variatsiooni üle.

Pärna multikomöödias on erandlikult suur osa metamorfoosil. Viimast peetakse üheks olulisemaks joonisfilmi poeetika elemendiks. Metamorfoosigi saab muide käsitleda seoses korduse ja variatsiooniga, nähtavasti võib seda vaadelda kui ootamatut ehk ennustamatut variatsiooni. Pärna filmis «Ja teeb trikke» (1979) põhineb dramaturgiline situatsioon kordusel: karupoeg moonduv järjest kõigvõimalikeks esemeteks — televiisoriks, rediseks, läkiläkikiks jne. Filmi huvitavus tuleb suuresti iga järgmise metamorfoosi ettearvamatuses. Metamorfoos on justkui «hüpervariatsioon», mille mehaanikat (erinevalt mõistujutust) ei määra korduse loogika.

Täieliku virtuoossuse selle printsibi rakendamisel saavutab Pärn filmis «Aeg maha!» (1984). Iseloomulik on tolle filmi algus. Toas askeldab-mingi fantastiline, köutsi meenutav loom. Vaene olend rabeleb vett tilkuvat kraani, alailma ümber kukkuvat põrandaharja ning kella vahet. Loomakese lakkamatu lippamine mööda tuba on üles ehitatud ühtede ja samade esemetega manipuleerimise üha kiirenevale kordusele. Lõpuks saavutab liikumine sellise hoo, et kell toas puruneb. Aeg peatub. Kella lagunemine tähistab loomakese vabanemist kammitsevast kordusmehhanismist. Vabanemine vallandab fantastiliste metamorfooside voo. Korduse ja variatsiooni maailmad

datud semantiline mehhanism mitmekesisemalt, kuigi ka selles žanris leidub otseseid süžeealisi analoogiaid mõistujutu ja eeposega. Eriti hästi on need paralleelid näha Priit Pärna «Kolmnurgas» (1982). See äärmiselt köitev film on tervenisti rajatud kordusele. Naine seisab pliidi juures ning valmistab lõputult toitu, mida neelavad kord mees, kord



seisavad siin vastastikku opositsiooni-universumitena, teineteist dialektiliselt eitavate dramaturgiliste jõududena.

Õeldu puudutas eelkõige joonisfilmi, mis on metamorfoosideks vabam ja milles rütm väljendub palju reljeefsemalt kui nukufilmis. Nukufilmides on kirjeldatud mehhanism vähem mõjus, nukufilmi dramaturgia on lähedasem traditsioonilise mängufilmi põhimõtetele, ehkki mõned mainitud motiivid on jälgitavad ka seal. (Näiteks läbivad vananemise motiivi variatsioonid R. Kurtševski «Peer Gynti», I. Garanina «Laadateatri» ja A. Burovsi filmi «Bimini».)

Vahest kõige rafineerituma korduse ja variatsiooni mehhanismi mõtestuse on esitanud kaks noort eesti nukufilmi-režissööri, Riho Unt ja Hardi Volmer, filmis «Nõiutud saar» (1985). Nad löid transformeeringuiks sobivad nukud — figuurid, mis koosnevad teleskoopiliselt üksteisesse paigutatavatest osadest. Teleskoopkonstruktsioon erineb näiteks plastilinnuku omast, viimane saab muutuda ainult niivõrd, kui võrd materjal seda lubab.

Nood veidrad nukud kujutavad filmis saare ürgasukaid. Kogu saare elu on kui mingi lõbus rituaal. Nukud ärkavad, tantsivad rituaalseid tantse, moonduvad paatideks, sõidavad merele, püüavad kala jne. Saareelanike kogu tegevus ja nende metamorfoosid on rangelt rütmistatud («Nõiutud saar» on meile tuntud nukufilmidest kõige rütmilisem), filmi maailm on kindlalt rütmiliste rituaalsete korduste maailm. Ent tolles tamtami saatel toimivas ringmängus rikub üks nukk järjest käitumisreegleid. Filmi huumor avaldubki selles, et üks nukku-dest pidevalt ja totralt transformeerub vormidesse, mis tema loogilist konstruktsiooni arvestades tunduvad mõeldamatud. Lugu lõpeb sellega, et rituaali rikkuja muutub linnuks ning lendab taevasse, kus elab läbi kummalisi seiklusi. Unt ja Volmer on suutnud tuua nukufilmi tolle korduse ja variatsiooni printsiibi, mille pärusmaa on joonisfilm. Nende saavutusel on eriline tähendus just nukufilmis, mille võimalused selle printsiibi rakendamiseks on kasinad.

Korduse ja variatsiooni mehhanism, mida jälgisime mõnede Eesti multifilmide näitel, on sisuliselt informatsiooni edastamise mehhanism. Saadava infor-



«Hüpe», režissöör Avo Paistik. Saavutuse motiivi variatsioone.

M. Küti joonistused



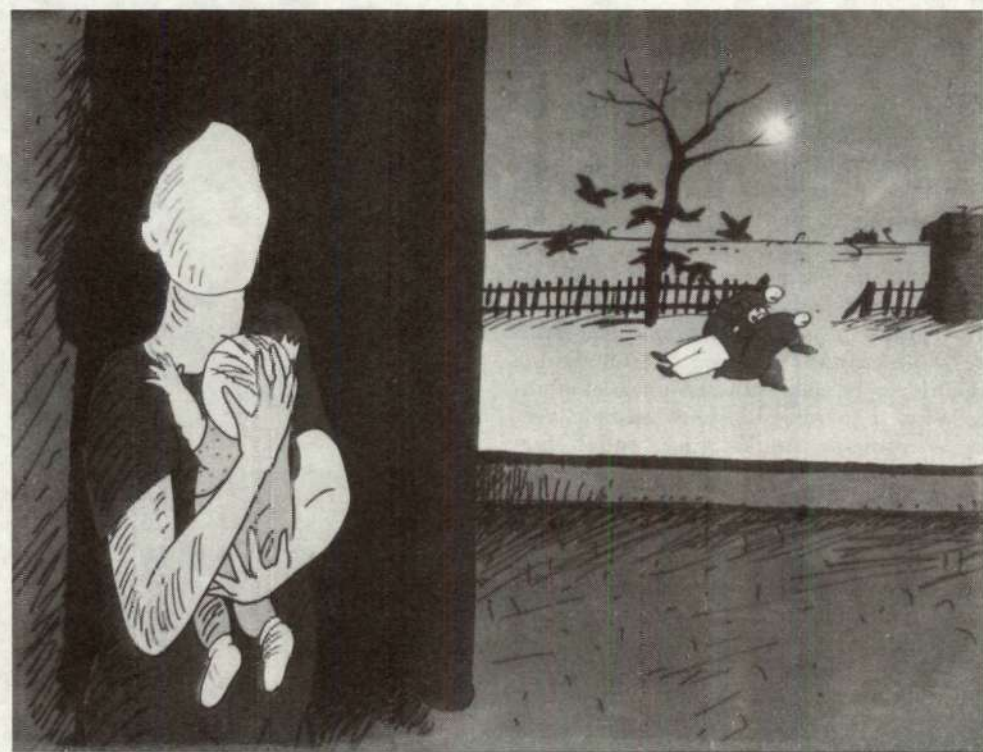


matsiooni hulk sõltub otseselt teksti-ahela arengu ennustamatusest. Kordus loob kanvaat, millele variatsioon ehitab kommunikatsiooni.

See multiplikatsiooniteksti sõnumi vahendamise printsiip on iseloomulik kõigile eesti (ja mitte üksnes eesti) multiplikatsiooni põhizänritele. Mingil määral piiritleb see semantiline mehhanism filmide motiivstruktuuri. On põhjust arvata, et selle mehhanismi kaudu saab kirjeldada koguni žanrite tüpoloogiat. Nii domineerib mõistuloos ja eeposes kordus variatsioonide, iga uue variatsiooni ettearvestatavuse üle. Neis žanrites alluvad variatsioonid suhteliselt rangetele loogikale. Mõistuloo sõnum antakse edasi korduse võimaluste ammen-dudes (hüppaja paiskub tükkideks, härg sööb kõik külvid) range loogikaga variatiivsuse arengu pinnal.

Komöödias domineerib variatsioon korduse üle. Seejuures peavad variatsioonid põhinema «ennustamatuse» loogikal. Just seepärast ongi koomiline dramaturgia informatsioonilises mõttes mõistujutust ja eeposest rikkam.

«Eine murul», režisöör Priit Pärn. Näotuse ja silmituse motiivid, võimalikud reminitsentsid Buñueli «Andaluusia hoerast».





Lõpetuseks tahaksin väljendada päri mõtet mõningate kirjeldatud süžeesstruktuuride kohast kultuuris. Juba sai märgitud, et multiplikatsioonile, erinevalt mängufilmist, on iseloomulik aja tsükliline kulg. Ses mõttes läheneb multiplikatsioon mõnele arhailist tüüpi, näiteks eepilistele, tekstidele. Analüüsi-des tsüklilist ajakäsitust arhailistes kultuurides, on A. Gurevitš osutanud, et pöördumine aja müütilise prototüübi juurde on seotud sooviga «tühistada» aja kui seesuguse liikumist, liita end aja pideva uuenemise kujutluse kaudu ühiskonna, klanni ja lõppkokkuvõttes — surematusega. Filmides «Hüpe», «Kas maakera on ümmargune?» ja «Härg» kaasneb tolle arhailist laadi aja tsüklilisusega tänapäeva kultuurile iseloomulik lineaarne ajakulg, mis väljendub vastavalt vananemise, kulumise, lahjumise motiivis. Variatsioonid, nagu nad neis filmides esinevad, kannavad võimsat mõttelist ning kultuurilist impulssi, mis eitab arhailist «igavese kasvamise» optimismi. Filmid on rajatud kahe kultuuri-teadvuse tüübi ristumisele, mis vastavalt kristalliseeruvad korduse ja variatsiooniprintsiibis. Seda, mis esiotsa pais-tab üksnes lihtsa semantilise mehha-

nismina, võib laiemalt tõlgendada kui kultuuriparadigmade vahetumise pee-geldust. Maailma muutumatus üksnes toonitab läbi eksistentsi kumavat surma-ohu.

Selles kontekstis omandab filmi «Aeg maha!» aja tsüklilisest korduvusest va-banemise paatos erilise tähenduse. Aja kui seesuguse hävitamine, akroonia, osu-tub inimesele olemise vääramatulist sea-dustest täieliku vabanemise riigiks. Kuid säärase akroonia valdkond saab olla üksnes kunstiline tekst, käesoleval juhul multifilm.

Kunstiline tekst või tekstide ühendus on süsteemne moodustis. Iga selle ele-ment on tihedasti seotud teiste elemen-tide funktsioneerimisega. Ka multipli-katsioon pole selles suhtes erand. Nagu tõestatud, määrab käsitletud semanti-line mehhanism oluliselt filmide drama-turgia, nende motiivstruktuuri, see on tihedalt seotud multiplikatsiooni žanri-tüpoloogia ning selle kultuurilis-filosoofilise paatosega. Filmikunsti süsteemne analüüs võimaldab näha terviku ja osade vastastikust seost seal, kus me pahatihti märkame ainult kunstniku isiklike kal-duvuste resultaati.

*Vene keelest tõlkinud MIRJAM PEIL*







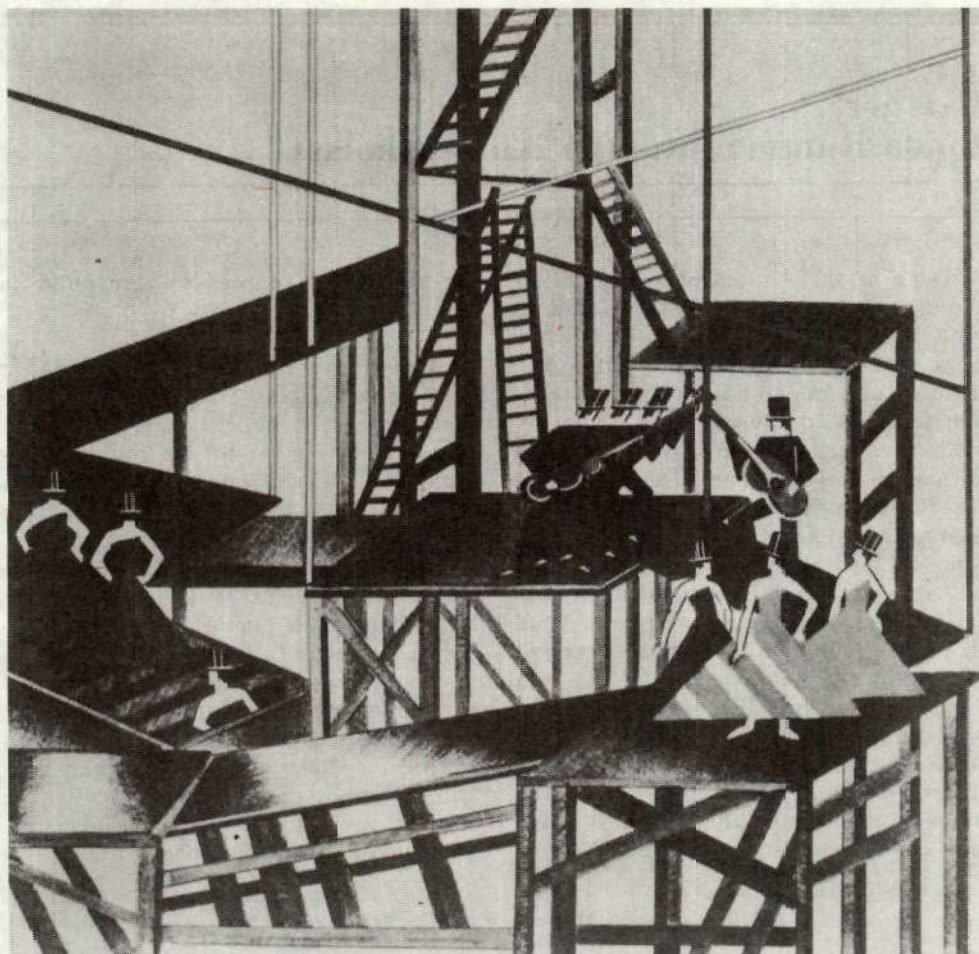
\* VENE STSENOGRAAFIA  
KULASTAB MOSKVAT,  
lk 96.

*Sergei Tšehhonin. Kitar-  
rimängija kostüüm su-  
prematistlikus stiilis,  
Pariis, 1928. Akvarell.*

*Sergei Sudeikin. Deko-  
ratsioon I. Stravinski  
balletile «Pulmad». E.  
Anderson-Ivantsova ko-  
reograafia, dirigent L.  
Stokowski. Metropolitan  
Opera, New York, 1929.  
Pliiats.*

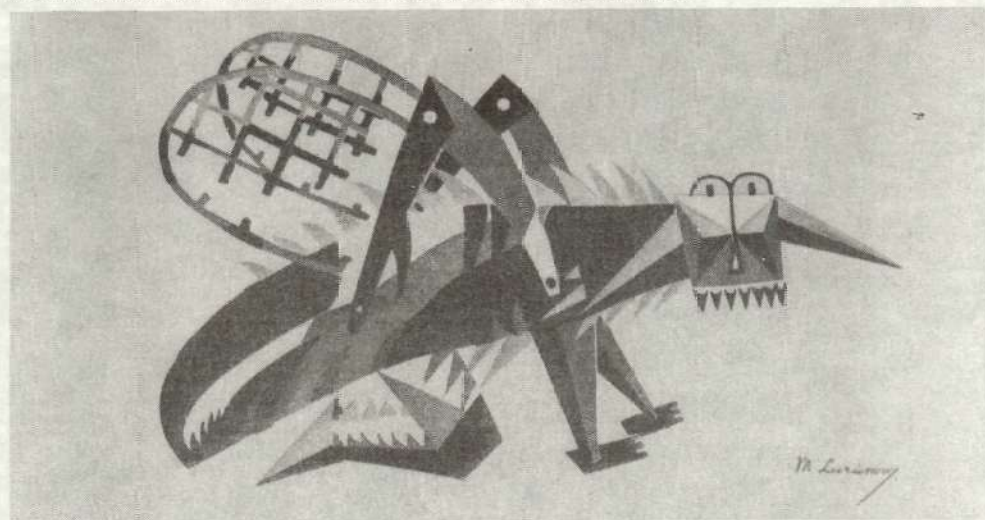






Aleksandra Ekster. Dekoratsioon «Hispaania pantomiimile» (Pantomime Espagnole). Trafarett. 1926.

Mihhail Larionov. Kilgi kostüüm. M. Raveli ballett «Loomulik lugu». M. Larionovi ja M. Fokini koreograafia. S. Djagilevi trupp. Lausanne, 1915. Jäi teostamata. Trafarett.





---

## Partner.

### Linda Rummo jutustab Ants Eskolast

---

P

Tema on 80 ja mina olen 66. Mis tähendab meie ajastus 14 aastat! Tema oli juba 14 aastat täiskasvanud inimene olnud, kui tuli pööre — mina olin siis 19. Kus tema oli käinud, kus tema oli läbi teinud kiirenduse! Tema oli ju kodanliku vabariigi tõusu läbi teinud. Olgu missugune näitleja, haridusega või ilma hariduseta, nemad käisid rändamas ja reisimas, Inglismaal ja Pariisis ja mujal oma sihtkapitaliga või mis toetust nad said sel ajal. Aga mina sain temaga kokku, kui temal oli see elu seljataga ja ta oli juba — kuidas nüüd öelda — rängad peksasaamised kätte saanud. Mina olin Väandra plika, kes oli metsast välja tulnud, suu lahti, vahtima. Nagu Vilde ütleb Leo Saalepi kohta: leivakott, mis kaasas oli, see oli väga väike. Tähendab, juba selles oli meil suur vahe, ja ometi oleme tükki aega pärast seda koos tööd teinud.

Ja mis selle aja sees on juhtunud ja muutunud...

\* \* \*

Mispärast on väga raske mõelda, et — räägime Eskolast? Ta on niivõrd vähe teatraalne inimene, nii vähe efektiivne inimene. Tema ümber ei saa lugusid rääkida. Võib-olla keegi teine saab, aga mina ei saa. Mina teda selle külje pealt üldse ei tunne...

Esimene koostöö, kus teda tundma õppisin, oli see «Tantsuõpetaja»-värk... kui inimene tuli alles Siberist. Oli Rakveres, siis tuli Tallinnasse «Vene küsimuse» peale. Kõik need tagamaad... mis siin vahepeal oli toimunud ja siis kõik need ahastused, mis käisid inimesega kaasas... Ahastuste aeg, ja järsku hakkab mängima «Tantsuõpetajat». Vaatad alt üles ja püüad mitte jalgu jääda.

Proovid lähevad vinta-vänta... Sa

*J. Kilty «Armas luiskaja», proovid Noorsooteatris, 1966.*

*Hetki proovisaalist. Mrs Campbell — Linda Rummo, mr Shaw — Ants Eskola.*

*G. Vaidla fotod*





näed, et teda ei huvita see asi, näed, et ta vaim tahab midagi muud — ta elatud elu on küpsenud nii kaugele. Aga ta mängis, ja see oli minu jaoks suur õppetund... kui tal head etendusepäevad olid, kui ta loomus lõi lahti ja särava sellest hoolimata, et see asi teda ei huvitanud...

\*\*\*  
Sellest «Tantsuõpetaja» ajast mäletan, ta mõnikord kadus ära, käis maailmas või tütrele kirja kirjutamas või pilte joonistamas... Tema elas oma elu, tema ei olnud niisugune inimene, kes oleks ennast lahti laotanud. Vahel mõne märkusega viskab, et oli kuskil üksinda käinud, metsas või... Mis elu ta elas ja kus ta elas ja kuidas ta elas, see kõik oli... temas on mingisugune suletus ja ometi niisugune lavaline avatus! Kuid isiklik, eraeluline suletus... Ta ei rutta ennast lahti rääkima või lahti kurtma, vaid sa ainult tunned, et temas käib mingisugune tema elu... See on väärtus omaette. On lavaline kontakt, lavaline avatus, rolli kontakt. Eraelulised intiimsuhted partneriga, ma arvan, et need ei ole kunagi kasuks. Kunst on midagi muud. See on vaimuelu. Need on vaimsed suhted. Kui natuur avaneb ja vaim lööb lahti — seda mäletad ja see on see, mis annab inimesele tarkust, näitlejatarkest ka. Sellest ei räägita sõnadega, see on see, mis kiirgab ühelt ühele.

Aga ma pole olnud ainult partner, ma olen olnud ka publik.

Kui Eskola mängis Maurust, kirjutas Volli ju kavalehele väga negatiivse maurusluse... Kui ma siis tükki vaatasin, hakkas minu jaoks seal üks hoopis teine inimene elama, niisugune inimene, keda ma tõesti uskusin... Kes Indrekule seal lõpus viis rubla annab... Siis sa näed, et see on see peamine selles Mauruses... Ja näed sedagi, mis teda Mauruseks sunnib, et, nagu öeldakse, «käib vene seltsis eesti asju ajamas»; tal on pisikese rahva niisugune kavalus ja säilida tahtmine ja soov, et see pagana eesti poiss siiski hariduse saaks.

Tema Maurus oli kummaline ja inimlik, mitte ainult naeruväärne. Sa ei vaata, mis ta niisugune on, vaid sa näed kohe, miks ta niisugune on. Ja siis ei ole ka ootamatu see, kui ta järsku poistele räägib niimoodi, nagu räägib: «Täna suri Köler»...

Siis hakkad järsku aru saama, et Ramilda on tõesti oma isa tütar. Kust võtab Ramilda muidu selle oma ilumõistmise...

Tema, Eskola loomus hakkas looma ja režissöör võttis selle vastu, see oli nende ühine saavutus. Aga kavatsus, kontseptsioon oli ju teine, see, mis on kavalehe peal lugeda.

Rikas natuur... Jäi meelde see, miks





ta niisugune on ja mida ta teenis. Mitte see, et ta kellegi pealt teenis. See on Eskola.

\* \* \*

Ta ei ole kunagi häälekas. Mäletan ühte niisugust lugu. Olime «Luiskajaga» Helsingis kultuuripäevadel. Enne olid Tartus etendused, siis tulime Helsingisse, siis uuesti Tartu. Olime Jurkka teatris, on niisugune pisike, 60 kohta, teisel pool oli köögipool ja veel üks koht, kus olid kostüümid ja istumise võimalus. Grimitegemine oli köögis. See oli nagu väike nišš, kus need kaks peeglit olid. Vana maja, kohe trepp astub sisse. Ajame grimmi tehes ikka juttu. Ants oli teisel pool, mina teisel pool, teeme oma asja, ei vaata teisele otse silma.

Järsku — vaikus. Läks ära või? Vaatan ja näen — üks naine. . . Nemad kahekesi kaelakuti. Vaikus. Ei mingit juttu, ei mingit, näed ainult: kaks inimest liikumatult kaelakuti. Tead, kes see oli?! Milvi Laid oli tulnud etendusele. . . Antsu vaatama üle hulga aja! Ja mõlemad olid täiesti sõnatud, hääletud.

Ta on niisugune. Ta ei tee sõnu.

\* \* \*

Tema käik ja silm ja hääel ja hääle murdumine on kõik tema sisemise elu peegeldus. Sisemine inimene. Mäletan stseeni, kui ta «Peer Gyntis» tuleb vana

na koju ja tal on väike omaette monoloog «kaunis päike. . . kaunis maa». Ta mõtleb: kas elu on elatud asjata. . . Ei mäleta enam teksti, aga mäletan mõtet ja mis see kaasa tõi. Terve tükk võib mööda minna ja järsku sa mäletad ühte stseeni.

Algupoole, kui ta ühest ajast teise üle tuli, võis ka olla, et ta ei mäginud kõike, tervet tükki filigraanselt välja. Ta valis endale need kõige tähtsamad suured stseenid, ütleme seal «Don Carloses», võtmestseenid. Need hakkasid tal elama ja kõik muu läks ise pärastpoole paika. . .

Kust sa tead. . . see on nagu Ristikivi luuletuses: kus sa tead, kuskohal inimeses see loomelind oma pesa teeb. Rollides teeb ta ka iga kord ise koha peale. . . ja kuidas ta seal siis hakkab oma tiibu sirutama ja meieni välja ulatub. . .

\* \* \*

«Kirsiaias» — kui Gajev hakkab rääkima oma kapi-lugu. Ma olen seda suurte näitlejate lindilt kuulnud ja näinud Moskva Kunstiteatris, aga see, kuidas Ants. . . Ma saan täiesti aru, asi ei ole kapi monoloogis, asi on selles, et tal on sees kõik segamini, ja öde saabus üle pikkade aastate. . . kõik see maailm on tal segamini. . . Järsku võtab kätte ja — kapi monoloog. Öde ütleb: sa oled ikka endine. Asi ei seisa ju kapis, vaid inimeses. Mis Gajevis sünnib, et ta hakkab seda kapi monoloogi rääkima. . .





Või siis, kui ta tuleb III vaatuses. . . Oksjon on ära olnud ja me kõik ootame, kus vend on. Siis tuleb, pakike näpu vahel. See k u i d a s ei ole tehtud, otsitud, mängitud, see k u i d a s on üks ter- vik. Ta tuleb, ta just nagu puudutab maad, ta just nagu ei puuduta maad, ta just nagu läheb otse üle lava. . . selle- pärast, et misantstseen on tal niisugune — otse. . . aga ometi tundub, nagu oleks tal pind alt ära. Ma ei tea veel põhjust, aga ma saan aru, et inimesega on midagi lahti. Või midagi hoopis ja hoopis ras- ket. . . ja kui siis käib piljardi kõlks — see on talle nagu kapi monoloog I vaatus- es — et ainult millestki kinni haa- rata. . .

Jah, muidugi, need kaks Tšehhovi rolli on haruldased. Vaevalt saab Kulõgi- nit teisiti mängides teha seda nii huvita- valt, nii peenetundeliselt. Muidu on ju ikka tehtud niisugune naeruväärne kool- meister. Aga seal — ma usun, et seda meest võis Maša armastada, kui ta noor oli. See, kuidas ta käib, kui tulekahju- pilt on. . . kui ta räägib: «Maša armastab mind». . . kuidas ta otsib teda, kogu aeg püüab teha nägu, et kõik on korras. Kus- kilt ei tule koomika peale mängimist, nagu on enne mängitud ja nähtud, vaid sa tunned selles inimeses õudset seesmist traagikat. . . Kuidas ta saab aru, ta saab ju väga hästi aru, et Maša ei armasta. . .

Ta püüab kogu aeg suruda ennast vormi: kõik on hästi, kõik on hästi. . . armas- tab. . . Kui ta niimoodi räägib, siis kuu- led, mis õudne heli seal taga on, kuidas inimene väga hästi taipab, mis naisega on, ja kannatab kõik välja ning lõpuks teeks ei tea mis. . . paneb veel valehabeme ette, et olukorda kuidagimoodi kergend- dust tuua. . .

Mäletan, mõtle mis ajast, me olime teisel kursusel, kui nad mängisid eelmise kord «Kolme öde», Lauteri lavastuses. Kõige rohkem meeldis mulle Antsu Tu- senbach. Mitte et sel ajal meeldis. Ta on mulle lihtsalt meelde jäänud. Olen teist ja kolmandat Tusenbachi näinud, aga nii, nagu Eskola seda mängis, on Tusen- bach sellesamaga meeles millega Kulõ- gingi, kes täiesti aru saab, mis teise inimesega juhtub. On kõrval, aga kuidagi aidata ei saa. Mitte seda: millest m i n a ilma jäin!, vaid et ta saab aru, mis t e i s e g a juhtub. Näeb seda. Kui Irina talle ütleb: klaver on lukus ja võti on kadunud. . . Nii hästi mäletan, mis tema silmades, mis tema sees sündis. Nii- sugused muljed on kustumatud. Ju nad siis on, ega ma muidu neid praegu ei mäletaks.

Väga-väga-põnev-põnev inimene.

\* \* \*

Paradoksaalne Shaw? . . .

Ta mõistis seda. Kui Sahw' ema surma





lugu esimest korda lugesin, ei taibanud ma Shaw' kujutluspilti, kuidas tema jaoks ema elama jääb, ja kuidas ainult toimetatakse põrmuga ja kuidas ta lõpuks ütleb: «Noh, haud, kus on su võit?»...

Vaim jääb ju elama. Ja ema jäi tema jaoks elama. Ja isegi niivõrd elama, et ema talle ülevalt itsitab: kumb on kumb — kas tuhähunnik või kondihunnik — kumb ma siis olen siin?!

See Shaw' uperpall... Sellepärast see nii hästi välja tuli, et Ants mõistis seda, et ta vaim oli tasemel. Selles üldse ongi näitleja... Kirjandusteadlane, kriitik võib aru saada küll, kuid ta ei suuda seda teostada, näitleja loob selle elavaks. Aga näitleja ei ole sageli nii kõrge vaimse pagasiga, et Shaw' filosoofilist, sügavalt elutunnetuslikku uperpalli niimoodi kaasa teha.

\* \* \*

Hamlet...

Kui on «olla või mitte olla» monoloog, siis peab inimene ikka olema nii kaugel, et ta oma mõttega saab aru, et see ei ole — «Lasen su maha pauhh!», nagu lapsed mängivad. Valmisolek — kui elu on nii mõttetuks muutunud, et sa võid niimoodi mõelda. See ei ole sõna loksutamine, vaid tõesti, kas olla või mitte olla. See on mitte ainult elu, vaid üldse inimese,

inimolemise mõtte küsimus. Sa pead juba kuskil punktis olema, elu on sulle need teravikud ette seadnud — et sa oled valmis mõistma situatsiooni; mitte sõnu tegema, vaid probleemi ees seisma. Nii lühike monoloog, ja vaata, mis seal kõik on. Peab küps vaim olema, et napilt lasta kõlada.

Mikiver oli assistent ja mängis Horatiot... Järgmine Hamlet oleks pidanud Mikiver olema. Mäletan, kui tornis luuleprogrammi tegime, rääkis ta igasuguseid asju. Nad on Eskolaga ühe klassi näitlejad, milleski väga sarnased, aga tal olid seal omad mikiverlikud tagamaad. Mikiveri faktuur on teine. Arvan, et Antsule oleks see ka huvitav olnud. Aga vaat, niimoodi lähevadki rollid mööda. Ja kui nüüd Antsu peale veel mõelda, siis tagantjärele ollakse targad ja tagantjärele tehakse inimesest legend. Aga siis, kui ta oleks pidanud saama tööd, kui ta oli ka füüsiliste võimete tipul, kui haigused ja aastad ei tulnud veel peale... See on andestamatu, et ei olnud inimest, kes oleks otsinud talle rolle.

\* \* \*

Ma ei mäleta, et temale oleks lavastaja pidanud midagi nii väga lahti rääkima... võib-olla probleemi... Kuigi ta ise ütleb, et talle on lavastajat vaja. Ju tal siis on. Aga mulle tundub — mis ma siin





räägin tema eest! —, et ta kas hakkab inimest usaldama või ei, ja siis ta usaldab ka seda märkust, mis temale tehakse. Et kui tunneb, et see on nagu õiges voos, et terve see jõgi voolab nagu õiges süngis. . . vaat siis tema seal vahel. . . lööb nagu õitsemale. Mul on niisugune mulje olnud. Aga et ta on välja kannatanud minusuguse partneri, see on muidugi imelugu.

Alguses, kui me televisioonis «Armast luiskajat» tegime, siis hädapärast, et meile tööd saada, kergitati selle lavale ületoomise küsimus Noorsooteatris üles — et me ei seisaks. Olukord oli niisugune: maja ei ole ja saali ei ole, aga kaks inimest on, kes on tulnud hea tahtega. Tööd oli tarvis. Ja siis tegime kolme nädalaga valmis. Kui läksime Volli ette, võisime juba enam-vähem suhelda ja jutustada. Teksti õppimine, lugemine, analüüs, — seda ei olnud. Sellepärast saigi tükk nii ruttu tulla. Ta kuskil juba elas ja tekitas jälgi. Ja pärast oli Pansole väga vastuvõetav. Loomingulised õhtud Leningradis ja Moskvast olid ikka selle tükkiga. Panso võttis selle vastu ja jäi ilmselt rahule.

\* \* \*

Mäletan, et Volli on kuskil kirjutanud, et «Luiskaja» oli talle kõige raskem töö. Et kõige tähtsam oli — mõttereži. See on see, kuidas mina kui kaasategija sel-

lest asjast aru saan. Praegu on igasuguseid ühe inimese ja kahe inimese lugusid. . . ja pisikeses saalis. Sel ajal oli see kõik läbi proovimata. Tema läks riski peale, sellepärast, et temalt kui teatraalselt lavastajalt oodati midagi muud. Ta ei teadnud, kas see üldse vastuvõetav on. Ta istus nagu hirmunud öökull nurgas, hall lõug natuke niimoodi, ees, ja ainult küsis: miks see niimoodi on? See oligi kogu see tema töö. Ta oskas õigel ajal küsida. Asetada ennast vaataja seisukohale. Ta kartis öudselt, et kukume läbi, et ei ole huvitav. Ta võttis selle loo ainult sellepärast, et meie alguses, televisioonis, ei tahtnud ühtki teist režissööri. Et me kangesti teda tahtsime, ta lihtsalt ei saanud ära ütelda. Siis olid meil sõbralikud, üksteist toetavad vahekorrad. Pärast hakkas meeldima Pansolegi. See oli talle täitsa uus kogemus. Enne seda oli ta teinud Sahw'd üliõpilastega, aga «Metuusala» oli ikka palju teatraalsem. Kuid ta sai nagu maigu. . . teda hakkas huvitama, mis sest välja tuleb. . . tunnetuslikud värgid. Ei mäleta, et selles ema-stseenis analüüsi oleks olnud. Ants ise tajus seda kõike. Ants oli muidugi nii tunnustatud näitleja, et temale naljalt keegi midagi ei ütelnud. Tee nii või teisiti. Kui Vollil oli «Hamleti» ajal vaja rääkida, jättis Laidlat ja mind sinna. Kui tegi Hamleti ja ema





stseeni, siis rääkis Silluga, sest Ants hakkas kohe kella vaatama, kui tema aga rääkisid. Aga kui ta kuulas, mis teistega räägiti, siis ta kannatas välja küll. Temal oli see asi ilmselt selge, ainult ei tulnud veel välja. Antsul on minu meelest kõige tähtsam, et näitejuht teda usaldab. Et ainult tema ja mitte keegi teine... Aga kui tekkis juba niisugune kahtlus... tundub, et ta oli väga hell... Kõige rohkem innustas teda see, kui näitejuht või publik teda usaldas, siis ta läks nii lõkkele. See on minu mulje.

\* \* \*

Tema loomus on niisugune, et ta süttib ja sütitab teisi... Mäletan, üks niisugune lugu oli... Kas see oli Jakobsoni lugu? Jah, see oli Jakobson, lõpuks oli tüki nimi «Kaotatud paradisi». Küll ta ei tahtnud seda mängida. Ja siis tuli kontrollendus. Nagu vanasti oli — publikuga. Seal mingisugust veidrikku see Eskola mängis, ma ei mäleta enam tükki nii palju, mingisugune švipsis kuju ta oli. Oli nagu oli, ega see roll näidendis sütitav ei olnud. Aga nii kui Eskola tuli, hakkas saal kõhisebama. Ja et saal hakkas kõhisebama ja ta niimoodi huumoriga vastu võttis — kohe näed, kuidas

näitleja hakkab seesmiselt ennast sirgu ajama, kuidas saab hoogu juurde ja ta ei saa teistmoodi, kui et peab selle ära mängima. Sest publiku toetus on talle väga tähtis. Kui ta tundis, et publik võtab ta vastu, et ta on publikule huvitav, otsekohe hakkas roll kasvama. Ja kogu aeg, kui nad seda lugu mängisid, käidi Eskola kohta vaatamas...

\* \* \*

Kas Eskolat on huvitanud eluasjad väljaspool tema enda loomingut? Väga. Ta on sissepoole inimene oma eraelus — mina saan rääkida ainult, nagu minu muljed on. Ta on sissepoole inimene, aga mida tema kõike tähele paneb. Tema paneb tähele väga inimlikke ja lähedasi asju. Tema ei kõmista ühegi asja kohta.

Kui tegime «Luiskaja» proove, siis, kui oli vaheaeg — Volli tegi üsna sageli vaheaaja, noh, kahe inimesega, see väsitas teda ju: et vaatad seal, kus midagi veel vaadata pole... Ja siis nad ajasid juttu. Ega nad midagi tükist ei rääkinud. Mina kuulasin ja mehed ajasid juttu. Ta küsis kogu aeg Eskola käest igasuguste kultuuri- ja teatritegelaste kohta. Eskola jutustas Pinnast ja Gleserist ja Meta Lutsust — ühesõnaga neist, keda enam ei olnud.

Need tähelepanekud, kuidas tema inimesi nägi... Ta rääkis ikka neist peidus külgedest, heast, sügavalt inimlikust küljest. Mis lugusid ei räägita kõik näitlejatest, aga tema lood olid ikka inimese lood. Mida kõike näiteks Pinnast ei räägita, ta oli ju nii koloriitne ettevõtja! Aga Ants ei jutustanud niisuguseid koomilisi ärimehe-lugusid...

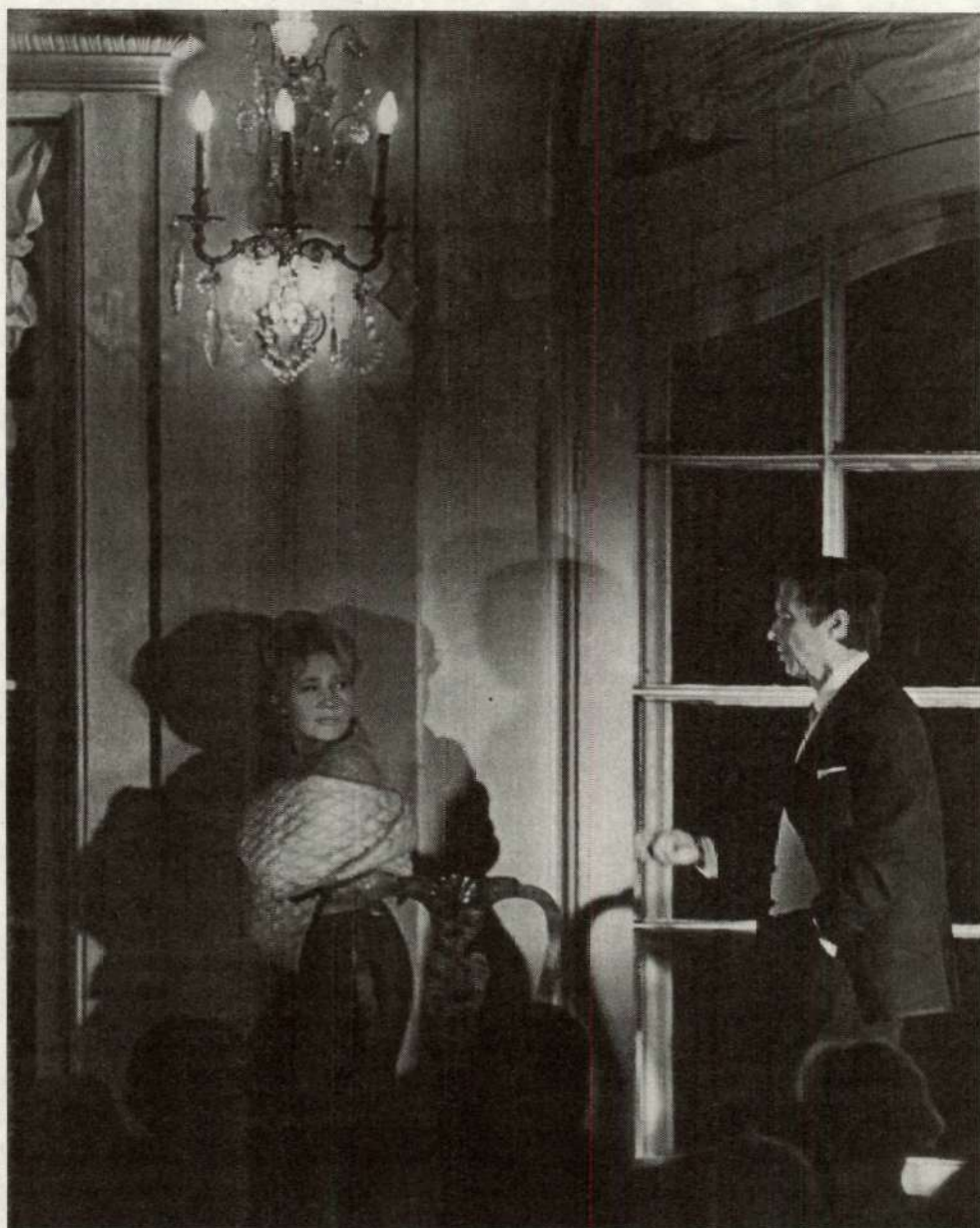
Mitte ühtegi kolleegi ei suhtunud ta üleolevalt, ikka kuidagi niisuguse imeliku imetlusega, austusega.

Isiklikus elus, mäletan, kui ta tütrepoeg oli pisike. Noored elasid mujal. Kristjan oli vanaema-vanaisa juures hoida. Ja siis viisid ema-isa ta ära. Siis Ants ütleb järsku: tead, lähen täna koju — vaikus, ainult üks king on koridoris viltu... kuskilt nurga tagant paistab. Ta toob järsku ühe niisuguse detaili. Ta ei räägi sellest, kuidas Kristjan on, seda mina tean, ta räägib järsku sellest, kui teda ei ole. On ainult üks mahajäetud king. Ja kõik. Terve lugu on olemas. Sellest, kui Kristjan on.

Ants on täpselt niisugune. Ta ei pane







*«Armas luiskaja», lavastaja Voldemar Panso. Noorsooteatri etendused Kadrioru lossis. Esi-  
etendus 29. oktoobril 1966.*

*Stella Patrick Campell — Linda Rummo, George Barnard Shaw — Ants Eskola.*

*G. Vaidla fotod*

tähele neid suure kella asju, tähendab, ta ei räägi nendest kuskil. On aga niisuguste inimeste märkamine, kes visalt mingisuguseid väikesi kiviladumisi teevad. Kui Paul Rummo üritas Underit välja anda ja tegi oma väikesi kultuuriloolisi nokitsemisi ja punnimisi, järsku Ants räägib, näed, kui ei oleks niisuguseid inimesi, kes vaikselt ja visalt kokku

korjavad ja püüavad mälu edasi viia. . . Ta hoolib, peab sellest kõigest.

Mäletan, kui ta Hiinas käis, sellest kirjutab ta oma raamatus ka pikalt. Aga teda on kogu aeg huvitanud hiinlased. Kuskil seal Torma kandis oli Eestisse jäänud üks hiinlane, jäänud sinna rahvamaja juurde, oli ta seal kojamees või kes. Ta otsis selle vanamehe ikka üles: 61



noh, nüüd lähen ma jälle oma sõbra juurde. Mis nad seal omavahel rääkisid, seda ma ei tea, aga teda huvitasid just niisugused inimesed, kes elasid oma elu, aga mitte tavaliselt, vaid erilisel, kuigi tasahilju... Tema hakkas neid märkama...

Ma ei mäleta, et ta kunagi oleks kõminal juttu rääkinud, aga ju ta siis omal ajal vahelegi jäi mingi anekdoodi või niisuguse vaikse nalja pärast... kui kinni pandi. Noor inimene oli, suu plärtsus peas. Kui olid maailma paika panemise päevad... Ta ei olnud piduinimene, aga ta otsis need teravad kivid üles... Mitte, et pea nüüd suu ja ära seleta...

Tuleb meelde üks lugu. Kui «Luis-kajaga» grimmi tegime, olime ühes ruumis. Tuleb tema enne etendust ja räägib: küll on ikka elu hirmus, mida ta inimesega teeb. Kõigepealt sirutab su välja, voolib su nooreks, terveks, võimekaks, säravaks, tugevaks, näitab, mis sa võid ja siis hakkab sind krõnksu keerama, ja kääneb ja kääneb kõveraks maad ligi. Miks ta seda rääkis või keda ta nägi?... Tuleb järsku ilusal päeval: kui poleks inimesele näidatud, kui võimekas sa oled, kui noor, kui särav, siis sa ei teaski... vaata, mis elu teeb... näitab enne, ja siis ta sult selle ka võtab...

Ta ei ole piduinimene. Ta on üks igavene niisugune... protesti, ahastuse, põlemise inimene. Kui hakkas elust nagu kobrutama, rääkis oma vangiasju, kuidas seal oli... ta ei söönud, ei maganud, põletas ennast...

Kas rääkis rohkem kui raamatus? Ikka rääkis rohkem. Rääkis erilisi situatioone. Nad olid kriminaalsetega koos. Ta rääkis neid lugusid, kuidas mängiti kaarte meeste peale: sina tapad selle või selle. Kes siis kaotas, kellele liisk langes, läks ja tappiski... Ta nägi seda momenti, kuidas vajuti inimesele peale ja mitte keegi ei saanud midagi teha. Sellest surmamängust päästis teda arvatavasti see, et ta varaste vürsti — Vor-i soosingusse sattus, sest et ta temast portree joonistas.

Mäletan toredat lugu, mis ta rääkis — kuidas ta siit läks. Oli ka ikka mingi pamp, tagavarariided... Läheb magama, tõuseb üles — läind, varastatud, siis veel mingi nutsak jääb, keerab selle kuidagi külje alla — läind. Ja siis lõpuks: mul

ei olnud mitte midagi, oli üks räbal, millega nina nuuskasin. See läks ka minema. Kui kaks kätt taskus ja ninast niimoodi (Linda Rummo paneb pöidla nina-sõõrmele), siis olin ma vaba, siis ei olnud mul enam midagi.

\* \* \*

Üks lugu on mul seoses «Tantsuõpetajaga». Sel ajal, kui veel autosid ei müüdnud kuigi palju ja suur asi oli, kui mootorratta sai...

Ja Ants Eskola ostis mootorratta.

Ma ei tea, missuguse... ikka mootorratta, mitte võrri. Nagu sel ajal oli.

Ja tema tuleb mootorrattaga ringreisile. Selle oma rattaga. Ilus suvi oli ja tema sõitis välja, millal tema tahtis. Bussiga ei sõitnud.

Ja on Porkunis, tead, Porkunis, seal järve ääres, lava. Ilus koht. Ja «Tantsuõpetaja» vabaõhuetendus. Vanasti oli üldse sedasi, et ikka oodati, kui lehmad lüpstud ja kõik külarahvas saab etendusele tulla. Nii kaua ootavad näitlejad ja kui tarvis oli, ootas ka publik. Aga keda ei ole, on Ants. Antsu ei ole. Issand jumal, nüüd juhtus mingi õnnetus, avarii või jumal teab, mis... Kell kaheksa või nii, nagu nad sel ajal algasid... Publik ootab ja midagi ei ole teha, pool tundi on üle, minnakse teatatakse: vaat niisugune lugu, Ants Eskola ei ole saabunud. Mis on juhtunud tee peal, ei tea... Ei ole midagi, hüüab rahvas, meie ootame... Meie ootame! Ilus suveõhtu ja kõik! Kas te ei laulaks meile midagi või kas te ei räägiks anekdoote või... Meie ootame, meie ootame!

Malmsten mängis kitarri, laulis ja vilistas. Baskin rääkis oma lugusid. Varsti teine kontsert juba antud... Aga Antsu ei tule ega tule. Pime juba kõik, ikkagi sügisepoolne suvi oli. Mehed ei tea laval lõpetada ka. Aga publik — ei, ootame! Meie ootame Eskolat!

Ja siis tõesti, see oli vist kell pool kaks-teist, meie kõik grimmis ja kostüümis ootame, kas Ants tuleb või on midagi hullu juhtunud. Ka u g e l t hakkab tulema üks pot-pot-pot... igavese põrinaga... ja mootorratta valgusvihk tuleb... Inimesed karjuvad hurraa ja kõik plaksutavad... mootorratas tuleb dod-dod-dod... Ta oli vale teed sõitnud... midagi õnneks ei juhtunud.



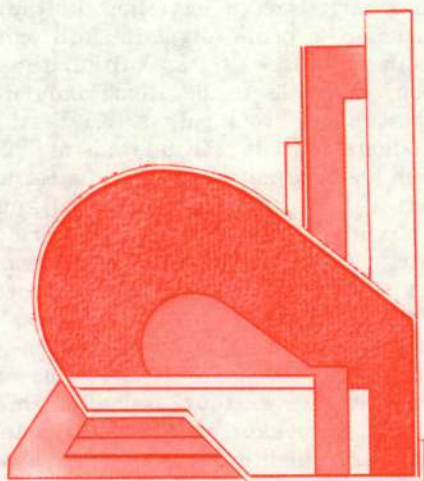
Ja vaata, kuidas kõik ootasid — Eskolat! Ma arvan, oleks keegi teine olnud, nad ei oleks oodanud. Kõik antakse andeks. Kõik olid nii õnnelikud, et ta tuli, et ta oli terve ja et mootorrattaga ei olnud ka midagi juhtunud, ja keegi ei pahandanud, ei publik ega kolleegid, sest meie mõtlesime juba ei tea mis.

Noh, see oli nüüd lugu Eskolast.

*Küsitlenud ja üles kirjutanud*  
LILIAN VELLERAND

## ÕNNITLEME!

6. veebruar — NIINA SÄREV,  
«Estonia» kauaaegne orkestrant — 75
8. veebruar — LEMBIT PÖDER,  
«Ugala» eluaegne grimeeri-  
rija — 85
14. veebruar — AINA PETERSONS,  
«Estonia» endine bale-  
riin — 60
16. veebruar — KARL LIIGAND,  
«Ugala» endine näitleja —  
70
17. veebruar — ANTS ESKOLA,  
draama- ja filminäitleja,  
NSV Liidu rahvakunst-  
nik — 80
23. veebruar — ARTUR VAHTER,  
muusikateadlane, TR Kon-  
servatooriumi professor,  
Eesti NSV teeneline kunst-  
titegelane — 75
25. veebruar — ARNOLD KASUK,  
«Vanemuise» endine draa-  
manäitleja, Eesti NSV  
teeneline kunstnik — 80
27. veebruar — RUDOLF PÖLDMÄE,  
teatri- ja kirjandusloo-  
lane — 80





## Teater ja raha

Täpselt aasta tagasi avaldasime ajakirjas Märt Kubo artikli «Uue teatripoliitika lävel» (2/87), milles autor vaatles üleliidulise teatrieksperimenti astuva eesti teatri hetkeseisundit ja tulevikuteed. Nüüd, mil eksperiment on tegelikkuses toimima hakanud (ka rahaliselt), on paras aeg heita pilk ka meie teatrite majandusliku poole peale. Küsimustele vastab Eesti NSV Kultuuriministeeriumi plaani-finantsosakonna juhataja asetäitja ILME AULE.

*Kui räägiksite kõigepealt põhimõttest, kuidas teater üldse finantsmajanduslikult funktsioneerib?*

**Ilme Aule:** Minu vastused puudutavad ainult kutselisi teatreid. Neid on Eestis kümme, kuid «Vanalinna Studio» finantssuhted on seotud Filharmooniaga ning seetõttu erinevad. Teater teenib raha etenduste andmisest ja piletite müügist ning peale selle veel ka lavastuste müümisest televisioonile, saalide üürimisest ja muust sellisest. Kõigi meie draama- ja muusikateatrite peale kokku annab see umbes poole teatrite ülalpidamiseks kuluvatest vahenditest. Teine 50 protsenti tuleb riigi antavast dotatsioonist.

Aastakümneid on riigi rahakotti valitsenud ametkonnad suhtunud teatritesse kui potentsiaalsetesse täielikult isemajandavatesse ettevõtetesse. Kuna aga teatritel nagu enamikul kultuuri-asutustel on peale (õigemini küll enne) «kaubatootmise» täita kultuurifunktsioon, siis pole nende isemajandamine õnnestunud üheski paigas. Ka Eesti ei moodusta erandit. Paljude aastate vältel on üleliiduline rahandusministeerium Eesti eelarve läbivaatamisel ja kontrollarvude kinnitamisel aktsepteerinud teatrite dotatsiooni umbes 60 protsendi ulatuses vajalikust. Ülejäänud raha peab vabariik leidma ise. Seega on teatrid — see, et meil on neid siiski veel kümme ja mitte vähem — sisuliselt meie oma erihobi. Nüüd on kultuuri isemajandamise loosung päevakorrast maha võetud, 1988. aastal üleliidulist dotatsiooni enam ei vähendatud, aga puudujääv kaeti ikkagi vabariigi arvelt, kusjuures Eesti NSV

elarve võetakse ju vastu nii, et tulud ja kulud oleksid tasakaalus, vabariik peab leidma üleplaanelise tulu allikad, et jaotada sotsiaalsfäärile ja teatritele ja milleks veel vaja on. Kui läheme korra ajas tagasi, siis 50-ndate lõpus ja 60-ndate alguses toimunud dotatsiooni vähenemised ja koondamised löid teatritele haavu, millest paraneti alles pikkamööda. Kõik teatrid kannatasid, «Vanemuises» oli muusikateatri allesjätmine noatera peal. Paljudele teatriinimestele tähendasid need aastad unetuid öid ja halle juukseid ning kas ka mitte enneaegset elust lahkumist.

Teine probleem on aastakümneid olnud dotatsiooni õiglane jaotamine teatrite vahel. Dotatsiooni suurus peab sõltuma teatri kuludest ja tuludest, kuid iga teatri elutingimused — asukoht, teatrimaja suurus ja saali kohtade arv, koosseisude suurus, uuslavastuste arv, kunstilised taotlused, loominguline kõrg- või madalseis jne — ja järelikult ka vajalik dotatsioon on erinevad. Kui suur on nende tegurite osatähtsus igas teatris, ei oska me mõõta protsentides ega arvutada koefitsientides. Selge, et muusikateatrite dotatsioon peab olema suurem, kuna koosseisud on kaks-kolmsada inimest, on orkester, koor, suuremad töökojad jne. Samuti on õiglane, et Rakvere teater saab rohkem dotatsiooni kui Pärnu, kes teenindab statsionaaris publikut 10–11 kuud, eriti veel suvekuudel, aktiivsel suvitushooajal ja transleerides. Rakvere linnas jätkub aga publikut vaid 5–6 etendusele. Pean õigeks ka «Ugala» kõrgemat dotatsiooni, sest selle keerulise teatrimaja korrashoidmi-



seks ja püsimiseks väga pikaks ajaks on seda lihtsalt vaja. Muidugi on dotatsiooni kogemusliku jaotamise printsiibi puhul alati rahulolematuid, kuid paremat süsteemi pole. Mõne teatri pakutud dotatsiooni jaotamine külastajate arvu põhjal järgiks küll võrdsuse, aga mitte mingil juhul õigluse printsiipi. Kas tohib vähendada dotatsiooni teatril, kes suudab kujundada oma afiši selliseks, mis kutsub publikut, majandab ökonoomselt ja saavutab sellega häid tulemusi? Me oleme seda paratamatult pidanud tegema, kuna dotatsiooni juurde pole saanud, kuid õige see küll ei ole, sest nii väheneb ju teatri majanduslik huvi paremini töötada.

Tött-õelda pole küll tänaseni olnud mõtet rääkida dotatsiooni jaotamisest, vaid pigem ümberjaotamisest, sest saab ju jaotada seda, mida on juurde saadud. Kui tekib selline võimalus, küllap siis korraldame koos teatrijuhtidega ajurünnaku ja püüame leida kõiki teatreid rahuldava õiglase jaotamisprintsiibi.

*Dotatsioon on aastakümneid olnud enam-vähem püsiv, teatritel kulude-tulude bilanss ajapikku kindlaks kujunenud. Mida muutis selles situatsioonis teatrieksperiment?*

Dotatsioon on aastate jooksul kaasa teinud kõik hulgihindade ja teenuste tariifide muutumised ning üleüldised palgatõusud, seega absoluutväärtuses ikkagi suurenenud, et teatri taset säilitada. Eksperiment aga on küll positiivne nähtus, seda kinnitavad ka teatrijuhid. Dotatsiooni ümberjaotamise mehhanism ei toimi, teatritele on vähemalt kahe aasta jooksul kindlustatud stabiilne toetus. Teater teab, et tulud, mida ta täiendavalt suudab teenida, jäävad tema käsutusse. Saab maksta oma inimestele lisatasusid, preemiaid, parandada nende elutingimusi, suurendada lavastuskulusid jne. Teatrid on välja töötanud terved süsteemid, kuidas õiglasemalt mõöta igapähe panust. Näitlejad saavad lisatasu sõltuvalt kandvate osade, etenduste ja proovide arvust. Neil peaks tekkima suurem tahtmine oma teatris töötada ning vähenema vajadus siduda end juhuslike kõrvalteenistustega.

*Selleks, et neid täiendavaid tulusid teenida, tuleb võimalikult rohkem saada publikut, võimalikult rohkem võtta reper-*

*tuaari menutükke. Tuleb vastav masinavärk käima panna, ei saa enam hästi arvestada näiteks Petersoni- või Karusoo-suguse lavastajaga, kes teeb aasta aega proove ja toob hooajal ühe lavastuse välja. On olnud kuulda ka kunstnike pretensioone, et neile sunnitakse teatrijuhtkonna poolt peale odavamaid lavakujundusi. Küsimus raha ja kunsti vahekorra. Kas on need pöörvõrdelises sõltuvuses?*

Teoreetiliselt on selline oht olemas, aga kuna iga peanäitejuht suhtub teatritegemisse ikka loominguliselt, siis peab ta need kaks asja ühitada suutma. Tark teatrijuht saab siin õiged vahekorrad paika panna. Ma mäletan hästi, kuidas Voldemar Panso tõi välja tükke, mis sobisid hästi erudeeritud ja kõrge intellektiga publikule, ning samas parallelselt kohe «Mehe, naise ja kontserdi», mida mängiti viis aastat. Alternatiiv oli olemas. Ideaalne on, kui on tükid, mida saab mängida mitusada korda, ja need, mis lähevad mõnikümne korda, aga oma kunstitasemelt jäävad teatriajalukku. Peanäitejuhi osa on teatris tohutult suur. Kui lavastaja ei soovi või ei oska publikut arvestada ja teeb, mis talle meeldib, siis peanäitejuht peab vaatama väga suure perspektiivitundega tulevikku ja tegema ka seda, mis talle ei meeldi, et hoida õiget suhet repertuaaris. Ja mitte ainult peanäitejuhi, vaid ka direktori osa on nüüd suurem kui enne eksperimenti. Kuidas nad suudavad ühitada need kaks asja, et teater säilitaks oma näo ja kunstitaseme ning samal ajal tõmbaks ligi publikut, ja kuidas ta suudab endale publikut kasvatada ning kuidas reklaami teha... Sest oluliselt on kasvanud teatri juhtkonna osa rahade jaotamisel ja nende vahekordade kindlaksmääramisel, mis otstarbeks kui palju raha kulutada. Kui nad tahavad olla ühepäevaperemehed, siis nad ekspluateerivad oma etendused ära ja saavad küll rohkem raha, aga ajavad teatri täielikku ummikusse.

*Kuidas on praegu Eesti teatris olukord sellest seisukohast? Kes majandab ühepäevaperemehena, kes perspektiivitundega, kes sõidab omadega karile, saades palju raha; kes elab praegu vaeselt, aga kunagi saab rikkaks...?*

See ei ole muidugi ministeeriumi seisukoht, vaid minu isiklik arvamus. Kui teatrite kaupa võtta, siis suhtun ma kül-



laltki skeptiliselt Noorsooteatri praeguse majandamise printsiipidesse. Mulle tundub, et kunsti ja raha aspektist ei ole kõik korras. Kui nad mängivad praegu väga intensiivselt ära oma menutükid ja juhtub, et enam ei ole võrdväärset järele tulemas, siis võib see anda tagasilöögi, tekitades kogu kollektiivis ebameeldiva vastukaja. Ma olen seisukohal, et raha võib teenida, aga kas pruugib seda kõike korruga välja anda? Võib ju olla, et teater tahab edaspidi oma repertuaari näiteks tõsisemaks muuta või siis kindlustada ennast võimalike halvemate aegade vastu. Teater võib oma teenitud raha ka hoida. Võib ju nii nagu kapitalist raha korjata selleks, et teha midagi väga kallist ja head. Tõeliselt hea kunsti nimel ohverdan selle raha, kusjuures ma juba tean, et see tükk ei lähe rohkem kui 50 korda, ja stimuleerin ka näitlejaid, kes on hakkama saanud millegi niisugusega, millega teater pole aastaid toime tulnud. Mina näeksin ideaalina seda, et teatril oleks varu ka tulevaste aegade jaoks, mil ta võib minna eksperimendile ka repertuaaripoliitikas ega lähe üksnes kindla publikumenu peale välja. Peaks ju olema nii, et iga režissöör tahab teha seda, mis on tõeline kunst, ja selle nimel maksab välja tuua menutükke, nendega teenitud vahendeid hoida, ja siis teatril nime teha nii koduvabariigis kui väljaspool. Kui palju meil ikka neid suuri lavastusi on, ühe käe sõrmedel võib ära lugeda... Aga ometi võiks igas teatris välja tulla midagi niisugust, mis oleks väärt ja vaja. Kui teatril on hetkel raha, siis ükskõik kui palju ta seda ka välja annab või ei anna, niikuinii ei saavutata kollektiivis täielikku üksmeelt.

Draamateatri näide kinnitab arvamust, et teatris ei ole võimalik kollektiivne juhtimine. Mitte keegi ei vastuta otseselt repertuaari kujundamise eest, sest peanäitejuhti ju ei ole. Iga lavastaja esindab ikka ainult oma platvormi. Peale selle ei saa ükski lavastus valmis õigel ajal, proovid jäävad ära ja tagajärg on, et 1986. aastal tõi teater suures saalis välja kõigest kolm, 1987. aastal kaks lavastust. Ja majanduslikult tähendab see seda, et talle jääb repertuaari vähe lavastusi, mida mängida. Kui need vähesed ei leia kõik suurt publiku poolehoidu, siis satub teater paratamatult raskus-

tesse. Draamateater on juba mitmendat aastat selles seisus. Ometi on juhtkond iga aasta algul veendunud, et tänavu toovad nad kuus lavastust raudselt välja. Lavastajad aga ei tunne vastust teatri kui terviku eest. Kui plaani võetud näidendi lavale toomine nihkub aina edasi, siis teatri majandus ja ka psühholoogiline õhustik on häiritud. Esiteks on näitlejatel tekst pähe õpitud, proovid toimunud, teiseks on dekoratsioonid ja kostüümid valmis, teater on teinud materiaalseid kulutusi. Ja kui lavastuse esietendus lükkub nüüd juba kolmandasse aastasse? Kusjuures mingit garantiid ei ole, et see tükk üldse välja tuleb. Enne eksperimenti võeti teatri juhtkond selliste asjade eest revisjoni ajal nii rangelt vastutusele, et nõuti isegi kulude hüvitamist. Nüüd võtab teater selle oma kanda, aga see on talle ju lisakulu. Mille nimel? Aga peanäitejuht peaks selle eest vastutama, et see, mis on otsustatud lavastada, lavale ka jõuab: kõik ei ole šedöövrid, see on igapäevane selge. Ja ega keegi ootagi, et iga tükk oleks mingisugune teatriime. Keskpäraseid on siiski alati rohkem. Ainus lahendus Draamateatrile on leida peanäitejuht.

Kõige õigemate kaartidega mängib praegu «Ugala». On ju üldiselt teada, et Eesti teatripublik on peamiselt teenistujad, intelligentsid või vähemasti suhteliselt kõrge haridustasemega ühiskonnakiht, vähe on nende seas töölisi ja õpilasi. Et uue publiku juurdehaaramine käib aga väga vaevaliselt, siis järelikult käib Eestimaal teatris ikka üks ja seesama publik, 25 või 30 protsenti elanike arvust. Aga see tähendab, et «Ugalal» on õnnestunud oma repertuaariga nende püsivat huvi äratada, sest üks ja sama publik külastab nüüd Viljandi teatrit aastas mitu korda, teeb väljasõite sinna. «Ugalal» on kõige kõrgem saalitäituvuse näitaja, ta on suutnud oma stasionaari saali ekspluateerida nii palju, kui rajooniteatris üldse võimalik on. Repertuaari vahetamise kiirus ja mitmekesisus on sundinud sedasama haritud kontingenti järjest uuesti teatrisse tulema. Ja kuna teater on oma tagala raha mõttes ise ära kindlustanud, siis võib ta nüüd võtta ka selliseid näidendeid kavva, mis publikumenu ei too, näiteks värssdraamasid, mis kas või näitleja arengu aspektist on teatris õigustatud



ja vajalik. Muide, üleliidulise teatrihooaja ankeetküsitlusega jõuti järeldusele, et Viljandi teatris käib Eesti kõige haritud publik.

Pärnu teater on meil erand, kes on 20 aasta vältel stabiilselt töötanud. Ilmselt on põhjus selles, et ta on osanud kujundada oma repertuaari selliselt, et meeldida paljudele. Aga praegu tundub, et üks teatri põhisuundi, ajakajaline temaatika, enam publikut ei tõmba ning sellega kaasneb Pärnu teatri jaoks teatud oht. Kas teater leiab selle repertuaarisuuna asemele uue samaväärse? Olles aastaid töötanud eriti suure etenduste arvuga (samal ajal kui teised teatrid ütlesid, et plaanid on täis ja aitab, rohkem ei mängi, andis Pärnu teater 400—500 etendust aastas) ja ühtlasi kõige väiksema dotatsiooniga, on nendel nüüd lisaraha teenimise võimalus suhteliselt väike. Kuigi praeguse seisuga on teater suutnud oma juhtivatele näitlejatele lisatasu maksta, võib repertuaarisuuna muutmisel reservide nappus kujuneda lisaraskuseks.

Rakvere Teater rõõmustab nii repertuaariga, mis teeb au väiksele teatrile, kui ka majandusnäitajatega. Teater on oma linna ja rajooni elanike teatrihuvi äratamiseks näinud palju vaeva, jääb arusaamatuks, miks Rakvere rahvas teatrit nii vähe armastab. Kuna Rakvere Teater annab väga palju külalisetendusi, siis on nende teatritegemise tingimused kõige raskemad. Seetõttu on Rakvere näitlejatele lisatasude maksimine eriti vajalik ning truppi majanduslikku olukorda on eksperimendiga olnud võimalik parandada.

«Vanemuine» on repertuaari kujundamise ja uuslavastuste väljatoomise aspektist oluliselt oma positsiooni parandanud, kuid publikuprobleemi pole täielikult suutnud lahendada. Eriti valusalt torkab silma muusikalavastuste osatähtsuse langemine. Mängukavast peaaegu puudub operett. Nii uut operit kui ka balletti mängitakse 3—4 korda täissaalidele, edasi hakkavad saalid hõrenema. Aga kulutusi nende lavastuste väljatoomiseks teeb teater tohutult. See mõjub ju üldisele külustajate arvule, kui näiteks üks žanr publikule ikkagi üldse ei lähe. «Vanemuine» teab ise oma hädade põhjusi. Plaanis on kõigepealt muusikalavastuste olukorda parandada; niisu-

gune suur kollektiiv peaks saama seda kiiresti teha, sest suures trupis leidub piisavalt vabu jõude. Teatri majanduslik olukord ei ole kehv, ent sellise hulga uuslavastuste juures võiks sissetulek olla märksa suurem.

Vene Draamateater on ainuke, kellele eksperiment ei ole midagi olulist andnud. Tõsteti Vene Draamateatri dotatsiooni, et ta mängiks rohkem Eestis ega orienteeruks teistele liiduvabariikidele, kuid teater tegutseb ikka oma äranägemise järgi.

Mitte ükski teater ei ole eksperimendiga midagi kaotanud, nende võimalused on suurenenud. Iseasi, kuidas üks või teine teater on osanud neid kasutada. Olen veendunud, et tagasikäiku vanadesse raamidesse ei saa enam olla. Kui eksperiment oli mõeldud vaid selleks, et teatrid oma potentsiaali näitaksid, ja varsti uuel tasandil plaani kõrgemaks kruttida, siis see oleks nende suhtes tõesti alatu käitumine.

*Olete kunagi öelnud, et iga teatri elus toimib kindla perioodiga tõusude ja mõõnade tsükkel, mis teie kogemuste kohaselt hordub teatud aastate tagant paratamatult.*

Jah, kunagi vaatlesin selle pilguga kõigi teatrite arengut ning jõudsin järeldusele, et 7—8 aastat on niisugune intervall, mille järel teatris tekib mõn. Ükskõik millise teatri võtame (ainult Pärnu on meeldiv erand), ikka on see tsükkel kehtiv olnud. Seejuures on kunstilisel ja majanduslikul langusel-tõusul täiesti kindel omavaheline sõltuvus. Millest majanduslik kriis tekib? Sellest, et publik ei tunne enam teatri vastu huvi. Mitte publiku maitse ei muutu nii ruttu, vaid teater hakkab tegema etendusi iseendale või lavastajale. Paraku on nii, et tekib mingi enesega rahulolu: ei, mul on publikut küll, mul on ükskõik, mida ma teen, ta nagunii tuleb. Ja ta tulebki võib-olla veel aasta, aga kui ta ükskord selle teatri peale pahaseks saab ja talle selja keerab, siis on ikkagi väga raske teda tagasi tuua. Noorsooteater oli üks viimaseid, kes aastate eest niiviisi publiku kaotas.

*Võtame konkreetse näite. «Ugala» tõus algas sellest ajast, kui ta sai uue maja, 1982. Oletame, et seal jääb sama meeskond alles. Kas te prognoosite aastaks 1989—1990 «Ugala» allakäiku?*



Hoopiski mitte, sest kui «Ugala» suhtub oma repertuaarivalikul publikusse täie teadlikkusega, siis saab ta mõõna ära hoida ja võib kujuneda samasuguseks meeldivaks erandiks nagu Pärnu teater. Kriis tekib siis, kui lavastajal või teatril on tekkinud üleolekutunne publiku suhtes ning domineerib lavastaja-pea-näitejuhi enda näitamise vajadus. Millega seletada seda, et Ird oma viimastel aastatel niimoodi repertuaari valis? Ikka et seda pole Nõukogude Liidus enne tehtud, m i n a teen esimesena — ikka enda näitamiseks oli seda vaja, ilma aru andmata, mis teatrist saab. Kord saabunud mõõna pikkus älla kahe aasta küll ei ole. Kui teater jõuab kiiresti sellele reageerida ning vähemalt 2—3 lavastust 3—4 kuuga välja tuua, siis võib ta rutem sellest üle saada. Kui ta aga arvab, et see oli mingi juhuslik nähtus, siis... Kuigi see, et ühel või teisel teatril on hetkel mõõna- või tõusuperiood, ei anna veel pessimismiks alust. Teater on Eestis olnud ja jääb. Kui meil ainult noori andekaid lavastajaid oleks... Panete mind ütlema asju, mis ei käi minu erialaga kokku.

*Milline on ministeeriumi plaani-finantsosakonna osa teatri suhetes rahaga?*

Mina saan nii aru, et oleme kutsutud ja seatud selleks, et aidata teatritel edendada oma tegevust ja neid kaitsta. Kaitsta Plaanikomitee ees, rahandusministeeriumi ees, kõigi nende instantside ees, kellest sõltub tervikuna teatrite tegevus. Ja selleks peab meil küll olema detailne ülevaade teatrite plaanidest, sest siin peab igal üksikul juhul näitama üles mingil määral ka inimlikku mõistmist — avama teatrite raskusi detailselt, kas või mõne lavastuse väljatoomisel. Meie kompetentsi kuulub kogu teatri suurem sisseseade, alates valgustusseadmete ja helitehnikaga ning lõpetades treipinkidega — finantseerimise seisukohalt. Otstarbekas on selleks raha ühest pajast kulutada: kui teater tahab osta üht või teist asja, aga tal ei õnnestu, jääks tal see raha kasutamata. Aga tema asemel saab keegi teine. Meie püüame operatiivselt tegutseda, et kõik teatrid saaksid, mida vaja. Meil on niisugune vahendaja roll. Ka kapitaalremondid. Need vahendid saame suures osas täiendavalt riigi eelarvest, lisaks dotatsioonile. See kõik vajab eraldi põhjendamist.

Et teater on üks nendest kohtadest, mida inimesed rohkem külastavad, siis peaks ta olema ka igati esinduslik ja soliidne. Ei tule ju teha kulutusi nendele ruumidele, mida rahvas ei näe. Mida me siis veel ilustame, kui mitte saali, kus käib 80 000 inimest aastas? Ja kõiki neid asju on vaja küllalt operatiivselt ajada. Näiteks «Estonia» teatris avanes võimalus teha kapitaalremondi ajal kiiresti kõrvalruumid — jalutusruumid, mis ei olnud üldse plaanis. Muidugi pidime operatiivselt reageerima, et ka see vajalik raha nädala jooksul kätte saada, tegema kirjad, eelarved jne. Loomulikult ei peaks see asi niimoodi käima, aga meil ei ole riiklikku üksteisest arusaamist. Iga ametkond teeb kõike nagu iseendale. Need on muidugi kõik väiksed asjad. Aga kui sa suurtes asjades ei saa kaasa rääkida, rahuldust leida, siis aitavad ka väikesed.

Käesolevast aastast muutus esimest korda suhtumine mittetootmissfääri, ka kultuuri, mida tööjõu taastootmise aspektist enam ei alavääristata. Aga seni on kultuur olnud väga rõhutatud seisundis. Siinamaani oli tootmine, tootmine ja veel kord tootmine. Kui vabariigi eelarvest eraldatakse kultuuri jaoks 2—3 protsenti, siis seda on ikkagi kurvaks tegevvalt vähe. Seda nagu ei olegi. Räägitakse küll, kuimitu protsenti see kasvab — väga tore on 10 miljonile pool miljonit juurde panna ja saab otsekohe kena protsendi, aga palju see absoluutsummas moodustab...?

*Küsimusi esitasid  
MARGOT VISNAP ja  
MIHKEL TIKS*



# Üheksa peatust eduka teatri otsinguil

ÜHE UURIMISTÖÖ PÕHIJONNTEST

(5)

REIN TOHV, MEELIS MILDER  
HANS H. LUIK\*

## 1. Eesti teatriteoorias eksisteerivad «valged laigud»

Nii mõneski meie teatris leiab vaataja mõnikord oma istmelt küsitluslehe, täidab selle ning annab fuajees kenale neiu- le, kes vastustega lehed uurijatele toimetab. Mõnikord saab tulemustest teada ainult teatri juhtkond, et edaspidi publiku häält arvestada (Rakvere teatris), mõnikord jõuavad tulemused ajakirjanduse kaudu ka publikuni (dialogid Ingo Normet — Ene Paaver ja Jaak Allik — Margot Visnap ajakirjas TMK). Sellest kõigest võib jääda mulje, et peale jooksva teatrikriitika jälgib teatrit veel ka teine «silm» — teatrisotsioloogia. Kahjuks aga on see «silm» siiski suuremalt jaolt kinni ning peame tõdema, et põhjalikuma kontseptuaalse tulemiga uurimused jõudsid lugejani selle aastakümne alguses. Viidakem näiteks «Vanemuise» kunstilise mõju analüüsile kogumikus «Tammsaare ja meie» (ilmus sarjas «Nõukogude Eesti Raamatukogundus», XII väljaanne, Tln, 1982). Kui keegi arvab, et eksisteerib teatrisotsioloogide pidevalt tegutsev grupp või isegi järjepidev sotsioloogiline huvi meie teatrite ja teatripubliku vastu, siis ta kahjuks eksib. Ometi on praegu aeg, mil meie teatrite kui niisuguste tegevus on saanud avaliku arvamuse objektiks. Just teatrite «kui niisuguste», sest ei arutleta mitte ainult üksikute etenduste, vaid ka teatri üldise repertuaarivaliku, teatrijuhi võimekuse, näitetrupi arengu, piletihindade poliitika ja muu üle. Just sellepärast oleks hädasti tarvis mingit eksperthinnangut, mis kirjeldaks teatri tegevust pisutki objektiivsemalt kui kriitiku või vaataja ühekordne hinnang.

Meie uurimisrühm väidab: praegu puudub terviklik käsitlus eesti tänapäevasest teatrist, tema eri külgede vahelistest seostest ja nende seoste dünaamikast muutuvates tingimustes. Andme-

te kogumisega meie üleliidulises teatrieksperimentis osalevate teatrite kohta tegeleb praegu ainult rühm Moskva sotsiolooge ning majandusteadlasi, kuid vaevalt suudavad nemadki tausta ja kunstikollektiivide minevikku tundmata täita auku, mis on tekkinud meie teatrite tegevuse teoreetilises peegeldamises.

Kultuuritarbimise seisukohalt on meil, eestlastel, vähemalt kaks iseloomulikke omadust, mille poolt me võime endid maailma edurivisse pida. Need on teatrietenduste vaatamine ühe Eesti elaniku kohta ning ajakirjanduse tiraaž ühe lugeja kohta. Arvatavasti tuleksid need mõlemad näitajad veel suuremad, kui võiksime statistiliselt välja tuua teatriveatamise ning ajakirjanduse lugemise ühe eestlase (mitte lihtsalt ENSV elaniku) kohta. Kummalisel kombel aga on meil värskest olemas meie vabariigi ajakirjanduse ning kogu massikommunikatsiooni süsteemi terviklik käsitlus (autor Marju Lauristin), kuid puudub süsteemne arusaam meie teatrite toimest publikule. Kas teatrite struktuur vastab meie publiku tegelikele nõudmistele? Kas publiku ootused on piisavalt välja toodud, et oleks üldse võimalik nende üle otsustada? Ons meil piisavalt satiiri- ja komöödiaetendusi, kas ei läheks tarvis üht laste- või muusikalise komöödia teatrit, kas on objektiivne vajadus uue ooperiteatri hoone järele — kõigile neile küsimustele on kultuuripoliitikat kujundades raske vastata, kui puudub eelnev süsteemne uurimus ja programm.

## 2. Seni puudub arvestatav käsitlus edukast teatrist

Siiski ei võtnud meie uurimisgrupp oma esimeses töös kohe sedavõrd ambit-

\* Hans H. Luik osales artikli ettevalmistamisel ajakirjanikuna. Andmed teiste autorite kohta vt artikli lõpus.



soonikat eesmärki. Otsustasime esmalt otsida ainult ühe teatri tasemel neid tunnuseid, mis võimaldaksid anda teatri kohta tegelikkuselähedasi, st vähemalt mitte üksteisele risti vastukäivaid hinnanguid. Just risti vastukäivate ja sellepärast tegevusjuhendi seisukohalt väga küsitavatena tundusid meile teatrikriitikute hinnangud. Toome siin näiteks ära mitmest kriitilisest artiklist pärit ütlused ühe Eesti teatri ühe hooaja kohta:

«Hooaeg õnnestus... puhuvad värsked tuuled... kunstilatt on kõrgemale kergitatud.»

«Üldmulje hooajast kaootiline.»

«Teater jäi vaataja ees võlglasteks.»

Kas pole tõsi, et peale kriitikute ütluste vajaksid teatritegijad mõnd objektiivsemat hindamismalli, mis ei võimaldaks vähemasti nii kardinaalselt erinevaid lõpphinnanguid? Või võtame teatritevahelise sotsialistliku võistluse (ka selline on olemas!). Kas võib olla kindel, et teater, mis tuleb esimeseks, on edukam kui teise ja kolmanda koha viimplisajad? Siin on mitmeid probleeme. Näiteks nikastas mõõdunud hooajal RAT «Vanemuine» balletitantsija trepil tõtates jala. Selle juhtumi (tööõnnetus!) tagajärjel kaotab «Vanemuine» õiguse pretendeerida sotsialistliku võistluse esikohale. Kuid kas tõesti väärab teatri edukust fakt, et tantsijad ettevaatamatult ruttaavad? (Tõe huvides märkigem, et teatris juhtus hooaja jooksul ka teine tööõnnetus, kuid sotsialistliku võistluse juhendi põhjal piisab teatri tahapoole viimiseks ka ühest õnnetusjuhtumist.)

Ilmselt on ka publiku hinnang teatri edukusele mõjutatud sellistest pisiasjadest. Mitte küll jalanikastustest, vaid paljudest subjektiivsetest kuuldustest ja muljetest. Otsida tuleb neljandat, senisest objektiivsemat ja selgemat pilti, mis siis tõepoolest kirjeldaks sellist nähtust nagu edukas teater.

### 3. Edukat teatrit saab modelleerida

Usume, et eduka teatri mudel on konstrueeritav, ta vastab teatavatele tingimustele. Seejärel on iga teatri tegeliku olemist võimalik kõrvutada eduka teatri mudeliga ning tuua välja nii mudeliga kattuvad alad kui ka need suunad

oluliselt erinevad. Mudel on tarvis selgesõnaliselt piiritleda, et talle sel teel anda oma tarbimisväärtus. Me ei eita, et eduka teatri mudel ühel või teisel kujul võib juba praegu mõne kogenuma teatrijuhi peas eksisteerida. Kuid ta ei eksisteeri teaduslike järelduste, vaid sõnastamata äratundmiste, n-ö intuitiivse teadmise vormis. (Näiteks sisaldavad eeldatavat ettekujutusi edukast teatrist kindlasti Viljandi «Ugala» direktori Enn Kose pingutused iga teatritöötaja võimkonna täpseks määramiseks.) Kuid selleks, et saada osaks meie teatriteadvusest, peaks objektiivne eduka teatri mudel olema mitte konkreetne, vaid üldistav, mitte ühekordne, vaid üldkehtiv ja asuma mitte ühe või teise teatritegija teadvuses, vaid olema täpselt sõnastatud ning sellisena ka kättesaadav kõikidele teatrihuvilistele.

Sellise mudeli väljatöötamisega nägi vaeva büroo «Mainor» egiidi all tegutsev uurimisrühm juhtimiskonsultant Heinrich Ausmehe käe all. Seda ühelt poolt. Teiselt poolt kaasati sellesse tegevusse ekspertidena kultuuritegelasi ja teatrijuhte, kellest võis oletada, et nad ühel või teisel kujul on juba varem esitanud endale küsimuse teatri edukusest või edutusest ja selle põhjustest. Eriline panus oli siin RAT «Vanemuisel», kes osales mudeli konstrueerimisel n-ö baasteatrina. «Vanemuises» õnnestus teatritöötajate ning kunstinõukogu ühistel seminaridel mudeli töökölblikkust osaliselt ka katsetada. Osutus, et mudeli taustal on võimalik kirjeldada sisulisi muutusi teatri arengus, aktsentueerida teatud tingimusi sellest suurest tingimuste koguhulgast, mis teatri edukust nii või teisiti mõjutavad.

### 4. Edukas teater seisab neljal vaalal

Tõenäoliselt on teatritegelastel igaühega neist neljast vaalast ka kokkupuutumist olnud, kuid küsimus on selles, kuidas need omavahel järjestada. Uurimisrühm sõnastas esialgu 18 tunnust, mis peaksid haarama teatritegevuse kõiki külgi. Need tunnused paluti ekspertidel seada tähtsuse järjekorda nii, nagu nad oma igapäevases töös neid tunnetavad. Saadud pingerea põhjal rühmitasime tunnused ühiste nimetajate järgi nelja sisulisse rühma. Kuid enne toome



ära need 18 tunnust, mis esitati ekspertidele järjestamiseks. Need on:

- hea külastatavus, alati täissaal,
- kassaplaani (tulude plaani) täitmine, hea finantsseisund,
- teatri ametlik tunnustamine, au-  
tasustamine ordenite, medalite, au-  
kirjadega; teistele eeskujuks sead-  
mine kompetentsete ametiisikute  
poolt,
- kunstilise kollektiivi võime objektiiv-  
selt peegeldada olemasolevat sotsiaal-  
set mõtlemist, repertuaari vastavus  
publiku huvidele,
- ametliku kriitika soosiv ja heaks-  
kiitev suhtumine teatri kunstilistesse  
püüdlustesse,
- kõmutükki olemasolu, kriitikute ja  
publiku poleemika üksikute lavastus-  
te ümber,
- teatri hea majanduslik läbilöögi-  
võime, korras näitajad (plaanitait-  
mise protsendid, juurdekasvud jne),  
majanduskaadri oskus välja võidelda  
soodsaid fonde, limiite, plaane, sub-  
siidume, defitsiitseid seadmeid ja  
materjale,
- lavatähtede olemasolu, populaarsed  
näitlejad ja lavastajad, eredate isik-  
suste ja sarmikate staaride olemas-  
olu,
- teatri soodne geograafiline asukoht  
(kommunikatiivsuse võimalus, publi-  
ku spetsiifika jne),
- hea materiaalne baas, piisava võim-  
susega töökojad, nõutavad seadmed ja  
transpordivahendid, vajadustele vas-  
tavad ruumid jne,
- teatri hea juhtimisorganisatsioon,  
selged ja piiritletud alluvussuhted,  
tõhus stimuleerimissüsteem, õiged  
juhtimisvõtted ja -meetodid,
- konstruktiivsed sidemed mõjuka ümb-  
rusega, võimas šeff ja head majan-  
duslikud sidemed sellega,
- teatri prestiižikas väline pilt, impo-  
santne maja, kaasaegsed interjööri-  
lahendused, avarad kohvikud, baarid,  
eeskujulik teenindamine jne,
- kaadri materiaalse kindlustatuse hea  
tase, korterite omamine, maksimaal-  
sed palgad, lisatasu teenimise võima-  
lused, hea olmeteenindus (saunad, du-  
širuumid, kulinaarialett, odavad rät-  
sepapad ja juuksuriteenused),
- teatri oskus teha reklaami, tarbija  
ja reklaamipsühholoogia tundmine,

oskus näidata teatri tööd ja tegemisi  
heas valguses,

- trupi optimaalne koosseis, vanad/noo-  
red, naised/mehed, võimekad/vähem-  
võimekad, ilusad/inetud,
- repertuaaripoliitika, mis ei arvesta  
ainult enamiku maitsega, vaid arves-  
tab ka väiksemate gruppide ootus-  
tega,
- kollektiivisene soodne mikrokliima,  
võimalused vabaks arvamuste aval-  
damiseks, kollektiivi terve ja otsiv  
vaim.

Põhiliselt jagunevad need tunnused  
nelja valdkonna vahel:

- kunst ehk kõik, mis on seotud  
teatri kunstilise külje taotluste ja  
saavutustega ning vahenditega selle  
saavutamiseks,
- juhtimine ehk tunnused, mis on  
seotud spetsiifilise juhtimisalase tege-  
vusega (muuseas, on teoreetilisi välja-  
astumisi, sh ajakirja TMK veergudel,  
mis spetsiifilist ning teistest eriala-  
tegevustest (lavastamine, näitlemine)  
eraldatud juhtimistegevust meie teat-  
reis ei tunnista),
- majandus ehk teatri majandus-  
likku ja finantstegevust iseloomusta-  
vad tunnused,
- keskkond ehk teatrist ainult väi-  
kesel määral sõltuv reaalsus, mille  
reegleid teater peab tundma ja arves-  
tama (geograafia, ümbruskonna kul-  
tuuriline ja poliitiline meelestatu-  
s j m).

## 5. Kas teatrit kui kunsti saab juhtida?

Kõige keerulisem osa mudelist tundus  
olevat teatri kunstilise edukuse  
kriteeriumide sõnastamine. Siin läksid ekspertideks valitud isi-  
kute arvamused kardinaalselt lahku.  
Lähtusime eeldusest, et summa koosneb  
liidetavatest — keerulist nähtust on alati  
võimalik lahti mõtestada osanähtusteks  
lahutamise kaudu. Et mitte päris sisu-  
liste kunstikriteeriumide juurde asuda  
(kirjandusliku alusmaterjali vanus ja  
päritoluma, lavastuse stiililine kuulu-  
vus ja lahenduse uudsus antud teatri  
kontekstis), alustasime kaugemalt. Hin-  
nanguid üldistades võib öelda, et eduka  
teatri kunstilise külje juures on esma-  
tähtsad läbimõeldud repertuaari liiti-



ka, mis arvestab sotsiaalset aega ja publikut; eredate isiksuste olemaolu kunstiliste kollektiivide eesotsas; tasakaalustatud teatrimeeskond, kus kõrvuti töötavad teenekad näitlejad ja noored lavajõud; tunnustatud lavatähtesid toetav (mitte kadedusest «psühholoogilist blokki» kujundav) ühtlane trupp; ja peamise väljatoodava resultaadina loomulikult publikumenu ning head külastatavuse näitajad. Siin ilmneb juba põhjuse—tagajärje seos. Edukas teatris teatakse, et kunsti kõrget taset saab hoida mitte ühe tunnuse närvilise forsseerimise (külalisstaaride sissetoomine), vaid kõigi hea kunstitaseme osatunnuste pideva juhtimise teel.

## 6. Ka teatri juhtimine on professionaalsust nõudev tegevus

Ainult amatöör võib arvata, et autoõidu ainus tarvilik eeldus on kaljukindl end tahtmine teatud punkti jõuda. Auto juhiistmel istudes selgub juba, et käigukangi ja armatuurlaua tundmiseta jääb püstitatud eesmärk kogu oma tähtsuse juures saavutamata. Pole mingit alust arvata, et organisatsioon saab juhtida edukalt ja efektiivselt juhtimisvõtteid, meetodeid ja elementaarset juhtimisteooriat tundmata. Juhtimisobjektina võib teatrit hinnata küllalt keerukate süsteemide hulka. Seetõttu tundub uurimiserühmale (mis põhiliselt koosneb juhtidest ja juhtimisspetsialistidest), et organisatsiooni kui terviku struktuuri pidev täiustamine, tegutsemisstrateegia läbimõtlemine, soodsa psühhokliima tahtlik kujundamine, juhtiva kaadri juhtimisalane koolitamine on tänapäeva teatris vältimatud. Need tegevused nõuavad aga teatrijuhilt juba spetsiifiliselt professionaalseid omadusi.

Sama nõuab rahalugemine. Objektivselt võttes, soovime seda või mitte, tegelevad teatrid ju siiski äriaga ehk majanduslike operatsioonidega. Selles suhtes tuleb nõustuda GITIS-e kateedrijuhataja teatrikriitik Boriss Ljubimovi seisukohaga ajalehes «Pravda» (12. XI 1987), kus ta kirjutab: «Teatrite äriasutuseks muutumise ohust on juba kirjutatud. Rahutuks ei tee niivõrd kaubitsemise ise kui oskamatu kaubitsemine.» Praegune teatrieksperiment ongi ju suures osas

suunatud just sellele, et mingilgi kombel korrastada teatritöö majanduslikku poolt. Me kõik oleme võõrduvad tõelisest rahalugemisest. Eduka teatri juhtkond püstitab igas olukorras küsimuse selle kohta, kui palju iga kulutatud rubla sisse toob ja kuidas suunata saavutatud kasum teatritöö kunstilist tulemust toetavaks materiaalseks jõuks. Just selles viimases on küsimus. On ju eksperimendis osaleva teatri direktor küsimuse ees: mis lahendab teatri kitsikust paremini, kas kasumi väljamaksimine näitlejate preemiafondi kaudu või eraldiste tegemine töökodade ja garaažide, kostüümide ja söökla, autopargi ja maja jooksva remondi jaoks.

Majandusajad ei ole teatri primaarne tööloik, armastavad korrata lavastajad. Kuid sellegipoolest ei istu majandusmehed edukas teatris mitte kolmandal rõdul, vaid vähemalt all parteris.

## 7. Keskkonna tundmise ja arvestamise küsimus

Õnnitluskaardi ootaja võib saada šoki, kui kirjakandja talle kohtukutse ulatab. Nõnda võib komöödiateatri publik ka tragöödiatendusele sattunud vähemasti haigutama hakata. Teatri kunstilisel läkitusel peab olema täpne adressaat.

Kahjuks meie teatris ümbritsevat keskkonda eriti ei tunta. Hoopis täpsemad on teadmised ühe või teise kõrgema kultuuriametniku kunstimaitse kohta. Publikule aga omistatakse teadmatuse tõttu pahatihti hoiakuid ja suundumusi, mida tal tegelikult ei ole. Edukas teater teeb pingutusi keskkonna adekvaatseks tunnetamiseks, uurib publikut mitte ainult siis, kui ta teatrisse tuleb, vaid ka siis, kui ta millegipärast teatrist ringiga mööda käib (ja sel kombel ka enda uurimist raskemaks, ent mitte võimatuks muudab). Teatri geograafilisest asendist võib hea läbimõtlemise korral olla kasu isegi konkreetsete temaatiliste otsuste langetamisel. Fosforiidirikka piirkonna teatripublikut huvitab ilmselt kaevandamisprobleem; Peipsi kanti teenindav teater leiab vaatajaid «Rublarüütli»-taolisele külaliskülastajale rahvatükile; Lenini-teemalisi näitemänge on mõtet lavastada eelkõige pealinnas, kus kõige kaalukamaid eeskujusid suurte otsuste tegemisel kahtlemata enim vaja-



takse. Edukas teater lihtsalt ei saa mitte kursis olla sotsiaal-poliitilise elu dünaamikaga.

### 8. Teatri edu peitub tema tegevusvaldkondade seose tundmises ja juhtimises

Me ei ole siiani rõhutanud olulisimat — tunnusvaldkondade omavahelist seost. Eduka teatri mudelis järjestuvad valdkonnad järgmiselt:

1. Kunst.
2. Juhtimine.
- 3.—4. Majandus.
- 3.—4. Keskkond.

Võime sõnastada seaduspärasuse: teatri edukus sõltub lõppkokkuvõttes sellest, kuidas järjestuvad tähtsusele teatri püüdlused erinevates valdkondades, milline on valdkondadevaheline seos ja kas see seos reageerib dünaamiliselt keskkonna muutustele.

### 9. Lõpetuseks

Kui lihtne? Kindlasti mitte! Lihtne ja ehk pehmelt öeldes tuuletallajalik võib meie uurimus tunduda vahest ainult selles lühikeses ajakirjakirjutises. Kuid siin seadsime endale ülesandeks vaid aimu anda küsimuste püstitusest ning uurimisgrupi üldisest paradigmast. Tegelikult uurimuse esimene pool, eduka teatri mudeli väljatöötamise metodoloogiline põhjendus ja mudeli võrdlus RAT «Vane muise» eilse ja tänase palge ning tulevikustrateegiaga on vormistatud Eesti NSV Kergetööstuse Ministeeriumi tippjuhtide reservi kursuse lõputööna ning kirja pandud 71 masinakirjaleheküljel (sh arvandmed ja graafikud «Vane muise» reaalse edu kohta) pluss lisad. Kultuuriministeeriumi tellimusel on käsil teatriuurimuse teine järk.

Usume, et meie poolt kasutatav juhtimisteoorias tuntud lähenemine edukale teatrile kui hierarhilisele süsteemile võimaldab käsitleda teatri arengut mõõdetavana ja äraseletatavana. Loodame, et teatrikriitikale kitsamalt ning kultuuri-teadvusele laiemalt tuleb meie uurimus kasuks. On ju täpseks analüüsiks hädatarvilik ka see, et teatri strateegia õigsuse määramise monopol ei oleks üksikute «valgustatud» teatrijuhtide kätes, vaid et rahvuslike kunstiasutuste analüüsi metodika saaks avalikkuse objek-

tiks. Kui otsida majandusteaduse ja kunstikriitika ühitamise näiteid kauge-  
malt, siis võiks viidata autoriteetsele Ameerika Ühendriikide teatriaastaraamatule «Best American Plays», mis sisaldab nauditavalt täpseid analüüse Broadway, Off-Broadway ja väiksemate teatrite tegevusest, kusjuures tihtipeale olid kriitikud suutelised kompetentselt hindama nii teatri kunstilist kui ka majanduslik-ärilist palet!

Loomulikult ei pane uurimisrühm silmi kinni väljapakutud eduka teatri mudeli metodoloogiliste puudujääkide ees — tuginetakse ju eelkõige siiski inimlikele eksperthinnangutele. Siin hakkab toimuma kunstilise kultuuri subjektiivne moment. Edaspidi kutsume kõiki teatrihuvilisi üles selle põneva valdkonna arutelule ning ühisanalüüsile.

---

REIN TOHV — sünd 1947, lõpetanud TPI tööstuse planeerimise eriala, töötab V. Klementi nim Tallinna Omblustootmiskoondise Pärnu filiaali juhatajana.

MEELIS MILDER — sünd 1958, lõpetanud TRÜ majandusteaduskonna majanduskübereetika erialal, töötab Tallinna Omblustootmiskoondise «Baltika» peadirektorina.

---



# Roman Baskini Cyrano

PILLE-RIIN PURJE

CUIGY: Eks ole — Bergerac on peengi... omamoodi?

LE BRET: Oh, ta on peenim hing, kes iial ilma loodil!

(Edmond Rostand, «Cyrano de Bergerac», esimene vaatus, teine etteaste.)

Roman Baskini Cyrano de Bergerac on sündmus näitleja loometeel ja meie teatripildis laiemalt. Roll oli ajahetkeks oktoober 1987 huvitavas otsingu- ja arengujärgus.

«Vanalinna Studio» lavastuse põhitoon on veidi irooniline ja nukker naeratus. Delikaatselt välditakse tõstetud romantilisust, mis meie oludes võib muutuda tühjaks paatoslikkuseks. Samast lähtuvalt on järjekindel ka lavastaja kärbete süsteem. Näidend puhastub kõrvalliinide panoraamsusest, miinimumini on viidud ka ajastulis-olustikulised vihjed tekstis. Kammerlikum plaan tuleneb muidugi ka teatri väikesest ansamblist. Nimategelase monolooge on esmapilgul üllatavalt palju lühendatud, kuid selge suunaga: taktitundeliselt peljates otse-ütlemist, jättes ruumi ja õhku sõnatule siseelule.

Tegelikult on praegune «Cyrano» ühe näitleja lavastus. Kõik üleiaanud osalised jäävad üksnes Cyrano partneriteks (erandiks Roxane, aga ka mitte kogu lavaelu vältel). Iga etenduse laetus, pinged, atmosfäär on peaaegu ainuliselt Roman Baskini luua ja kanda. Siit ka huvi seda elamuslikku soolot sõnadega avada, kuivõrd seda sorti tõlge muidugi üldse võimalik on.

Osalahendust fikseerida püüdes on aluseks üheksa teatriõhtut, erinevaid mängunüansse kõigest kokku liidetud — otseku üheks Eriti Heaks Etenduseks.

Esimene vaatus: «Etendus Bourgogne'i teatris».

Enne kui näeme Cyranod, kõlab taga saalisügavuses tema hääl, üks R. Baskini keskseid mängulisi väljendusvahendeid rollis. Karvane hääl, ootamatute dissonantsidega, madalates ja kõrgemates toonides, mõirgav ja kraaksuv, helisev ja tuhmuv. Kuid näitleja häälekasutus tähistab ka rollikontseptsiooni teisene- mist sissemängimise käigus. Esimestel

etendustel oli Cyrano kõne laulev, muusikaalne, peene hääletõusuga värsilõppudes. Sellest välgatas esprii, võis ära tunda poeedi. Hiljem hakkas see nõtkema- neer taanduma, ilmselt kavakindlalt proosalisusse, et toonitada kainet, illusioonivaba kõrvalpilku maailmale ja iseendasse.

Möödetud aeglusega läheneb de Bergerac piki vahekäiku lavale, käes kepp, milles varjul pika teraga torkerelv. See möök-kepp on R. Baskini partner-rekvisiit, millele toetumine ühe või mõlema käega või naaldumine kogu keharaskusega avab tegelaskuju meeolusid, sise- pingeid.

Näitleja ei mängi Cyranod kohe süm- paatseks. Teravusi pildudes on ta algul oma «hiiglanina» kompleksi kütkes isegi häiriv. Ometi võib kaabuserva alt paistvas silmapaaris aimata kavaluse varjus nukrust, paari ebalevat pilku salaja jumaldatud Roxane'i loozi suunas. Cyrano ballaadis-duellis kehkam de Valvert'iga (E. Nuter) on vehklus-seiklus- likku sära, sellest olulisem aga juba vaimu elegantne üleolek vaimust vaesest.

Sõpradega üksi jäädes hajub ründe- valmis tiigri magus naeratus Cyrano näolt, asendub tühimuse ja väsimusega. Nukker alltekst on episoodil, kuidas ta Puhvetipreili (M. Vaarik) kätt suudleb. Aralt, ette heitudes võimalikest pilgetest või neuu põlgusest tema inetuse arvel. Aga kui neuu armsalt koketseks sulab, naeratab ka de Bergerac kergenda- tult oma «julgestüki» üle.

Kurbkartliku tõsiduse ja joovastuse- ga pihib ta Le Bret'le oma armastusest Roxane'i vastu. (Le Bret', selle lihtsa ustava Horatio roll on A. Eelmaa loomingu meeldivalt uudne ning üks täpsema partneritunnusega kõrvalrolle.) Cyrano ülestunnistuse pinget reedab kepi- pidet pigistav rusikasse krampuv käsi, rahutult jõnkslev ranne ja värisev käsi-

«Cyrano de Bergerac» «Vanalinna Studios» (lavastaja Eino Baskin). Esietendus 16. novembril 1987. Cyrano — Roman Baskin.

J. Seljamaa foto







vars. Aga ka kõhklevad või enda üle muigavad nina(!)kirtsutused.

Kui Seltsidaam (V. Valdma) tuleb Roxane'i nimel randveudu määrama, kaotab Cyrano täiesti pea. Vangub jalgel, Le Bret peab teda ettepoole tõukama. Juhmistunud naeratusega «oo jumal! oh taevake!» korrates laob taburette üks-teise otsa virna, taipamata istet pakkuda. Vahib abitult üle öla tagasi, sõber sosistab talle vastused sõna-sõnalt ette, Cyrano kordab erutusest katkevate hüüatustega. Ja Seltsidaami lahkudes küsib jaberalt üle: «Mis, ta kutsub mind või?» Alles siis asendub koomika vaikse selginemisega, vaimustusega, et Roxane teda vajab. Armunu heldimus täidab Cyranod, ta kare sarm muutub avalaks ja sõbralikuks.

Teine vaatus: «Poetide praeköök».

«Mis on praegu kell?» nõuab ootusärevil hajali Cyrano kohe kohtamispaika, Ragueneau' praekoaärrisse sisse sadades, ja uuesti ja uuesti. «Ragueneau!» röögatab ta äkki, aga kui too (M. Rebane) ligi tõttab, vahib Cyrano hetke arusaamatuses ja pärib siis häditselt: «Mis kell on?» Veider ja õilis, koomiline ja traagiline, kurb ja õnnelik — Cyrano de Bergerac on roll, kus nüansipeen anne saab tõeliselt avaneda.

Kõige haaravamad on ikkagi Cyrano ja Roxane'i duetid. Juba tekstilt, mis pillutab peategelast kirkast lootusest tühjusse ja tagasi; aga ka mänguliselt. Lavastuses on kaks erinevat Roxane'i, kaks isikupärast näitlejannat. Ülle Kaljuste väarikas stiilsus pääseb tõeliselt maksvusele klassikarollides, alates juba diplomilavastusest «Don Juan». Tema Roxane on saladusloorilise, peene hingega daam. Kui ta mõnel hetkel edevam, plikalikum püüab olla, mõjub see mängituna. Maria Klenskaja osalahendus on maisem, vallatum, väikse ironiasädemega (tabav de Guiche'i repliik: «Ka riukaid mängite siis vahel!»). Samas aga pääseb Roxane'i rollis ka mõjule M. Klenskaja loomelaadi tundlik, naeru ja pisarate piiril haprus, mida Draamateater vähe rakendanud on (meenub Ljubov Jarovaja). Mänginud on ta kahjuks harva, mistõttu partnerlus R. Baskiniga (oktoobrikuus) veel konarlikuvõitu — ja edaspidine kirjeldus toetub Ü. Kaljuste osatäitmisele.

Roxane'iga kahekesi jäädes on Cyrano uje, pingul ja õnnelik. Kui Roxane tunnistab, et armastab kedagi, kui ta armsamat kirjeldades hajameelsete žestidega Cyranole osutab, jääb see järkjärgult üha rohkem uskuma, et jutt ongi

temast. «Ah? Ah?!» kordab Cyrano kõrgel häälel vahele, kahtluse ja rõõmuhõiske piiril. Kuni kuuleb Roxane'ilt sõnu: «Ta on ka uhke, järsk ja ilus...» Pikkamisi jõuab pärale tõde, et ta südamedaam armastab hoopis teist. Cyrano tõuseb järsult, eemaldub. Endamisi lootusetult käsi laiutades küsib nõutult: «Ja milleks teile mind siis veel vaja on?»

Uhel etendusel, mil Roman Baskini detailivalik oli piiratum, askeetlikum, sai see dialoog teistsugune. Cyrano heldimus ühistest lapsepõlvemälestustest oli surutud napiks karmuseks. Hästi hooletu konstateering, et ahsoo, «ilus ka», märkis kiiret taipamist, head enesevalitsust. Edasi vastas Cyrano Roxane'ile kaastundlikult, vanema venna toonil. Näitleja vaiks maha rea ilusaid nüansse — ja saavutas uuel tasandil veenvuse, traagilisema.

Etendusesti teiseneb ka monoloog, milles de Bergeraci elu- ja loomekreedo: «Kuid — laulda, olla prii / ja naerda, minna teed, kus keegi muu ei lähe...» Varem kõlas seal rohkem kumedit veendumust, vaimustustki; hiljem vaid kannatuste närviliskramplikku varjamist. Kurb siirus avaneb ainult viivuks: «Kui sa mu südant teaks...» Ja kui Le Bret sõbrale näkku ütleb: «Kuid mulle mõõna: sind Roxane ei armasta.» — siis peale ennastkoguvat pausi vastab Roxane tasa, paluvalt, pilk meeletu ja hoiatav: «Vait...»

Esimest korda jääb Cyrano oma ilusa rivaali Christianiga silmitsi, kui see tema jutustuse vahele kiusaka sõna «nina» poetab. Saanud teada, et see ongi Roxane'i väljavalitu, teeb Cyrano aeglase, uuriva kaare ümber Christiani, püüab isegi kätt talle õlale panna. «Hüva,» noogutab siis end vaigistades, samas pääseb läbi talitsetuse valusäde: «Oh tont!»

Cyrano ja Christiani sõprusliit aga sõlmub asjalikult. De Bergeraci suhtumine «väikesesse parunisse» pole ülev ega mõru, ta vangutab üksnes kurva naeratusega pead Christiani kohmaka kohtluse üle. Võimalus armsamale kirjutada, oma tundeid avaldada, olgugi teise mehe varjuna, sütitab Cyranos uuesti lootuskiire.

Näidendis kolmas vaatus: «Roxane'i suudlus». (Lavastuses 2. vaatus).

Südamedaami külastama tulles ümberseeb Cyrano lustakat viisikest, teeb isegi paar tantsisklevat sammu mantlihölmale lehvides. Elevil kuulab ta Roxane'ilt



Christiani kirjaridu, mis on ju tegelikult ta enese loodud; edevust peites laidab ta ülemeelikult nende stiili.

Cyrano armupihtimus rõdu all on üks rolli kulminatsioon. Õpimeeduses kida-keelsele Christianile sõnu ette sosistades saab ta kogemata ise kuuldavaks. Eh-  
mub viivuks, aga kuna Roxane usub teda Christianiks, valgub rõõmuhelk ta näole ja hääledegi. Christiani särasilmne kaasa-  
elamine ja Roxane'i siluett ülal aknal peegeldavad Cyrano hinge. Tema armu-  
avalduste puhang on kui poeedi looming, sekka naljakaid, kontrolli alt väljuvaid häälepaisutusi, vaimustusvõnkeid: mõ-  
jub ju väga õnnelik inimene ka väheke koomiliselt. Kui Roxane tahab alla tulla, mõirgab Cyrano: «Ei!!» — valjult, ko-  
hutavalt, nagu oleks elu kaalul. Ta tahab iga hinna eest pikendada oma elu üüri-  
kest tähetundi. Tema hingestatud pilk libiseb äraolevalt otseki mööda unel-  
maid, kuni lummuse lõhub Christiani maine suudluspilve. Alistunult, hääle-  
sära kustudes Christianile kohmatud «noh, roni . . .» annab traagilise ja koomilise võrratu sulami. Ajab naerma ja toob klombi kurku. Armunute pika suud-  
luse ajal istub Cyrano longuspäi, kuni temast spontaanselt vallandub jõuline hõik: «Hei!», et lahutada seda talumatut lähedust. Uus ränk hingekatsumus Cy-  
ranole saabub kohe: Roxane otsustab silmapilk Christianiga abielluda. Seda kuuldes tõuseb ta ainult püsti ja hiljem tõmbab ohates kaabu peast — see napp liigutus avab kogu valu.

Järgnev «kuu pealt kukkumise» fan-  
taasia, et takistada õnnistamise ajal majja sisenemast krahv de Guiche'i (P. Tedre), on etenduse käigus mängu-  
liselt kõige täpsemas suunas muutunud. Algul oli see rohkem iseseisev räme-  
koomiline etüüd, hulga grimasside ja hääli-  
tustega. Hiljem asendus Cyrano vaba loomelend mõrusuise pilkega krah-  
vi arvel. Teksti sädelus pole enam nii jälgitav kui Cyrano pinevad pilgud ma-  
jauksele: kas ei lõpe juba kord see tobe narrimäng. Kogu lootusetuse peale vaa-  
tamata on R. Baskinil varuks veel üks tore puändike. Kui vihane krahv, kes ju ise Roxane'i armukeseks ihaldanud, kät-  
temaksuks Christiani sõtta saadab, ad-  
resseerib ta nimelt Cyranole kiuslik-  
võiduka: «See pulmaöö on kaugel!» De Bergerac ütleb seepeale saali: «Ta arvab vist, et mul on sellest pisar laugel!» Enesepilke kõrval kõlab selles ka ker-  
gendustunne, lootus kõige kiuste.

Neljas vaatus: «Gascogne'i kadetid».

Vaatus sõjaväljal toob armastuskolm-

nurka dramaatilisi murranguid. Roxane'i tunne on Cyrano (Christiani) armastuskirjade mõjul uue, sügavama tasandini jõudnud: «Siis võitu sai su hing su väljaspoolsest särast / ja nüüd ma armastan sind sinu hinge pärast.» Ülestunnistus vapustab Christiani, sest see pole ju tegelikult temale, vaid Cyranole määratud. Ta nõuab, et Cyrano avaks kogu tõe. De Bergerac on abitult kahevahel: hele rõõm, et Roxane on näinud kauni kesta varjust hinge sügavamat ilu, võitleb hirmuga lõplikult hüljatud saada, isegi unistustest ilma jääda. Kui Christian nad kahekesi jätab, sööstab Cyrano tema kannul risti üle lava meeletu põgenemissooviga. Arglik lootus aga kasvab Roxane'i ees uskumatuks rõõmupalanguks: «Kas õnn on käes, kas jah . . .» Ta paljastab daami ees pea, alustab pidulikult ülestunnis-  
tust, kui vahele jookseb Le Bret ja sosistab sõbrale kõrva saatusliku teate: Christian sai surmava kuuli. Järgneb traagiline tummstseen: Cyrano võitleb päralejõudva mõistmisega, teda toetava-  
takistava Le Bret' haardes rabeldes sirutub ta kaabut hoidev käsi paluvalt, kutsudes Roxane'i poole. Kuni vastupanu lõtvudes, käte rippu vajudes tõdeb: «Läbi.»

Ja vaatuse lõpupilt: sureva Christiani kõrval põlvitades otsib Roxane toeks Cyrano kätt ja palub pisarasi kinnitust, «kui särav inimlaps ta oli». «Ja, Roxane,» vastab Cyrano eriti karuse «r»-i ja kurva soojusega. Roxane naaldub surnukeha rinnale, laskmata vabaks Cyrano kätt, kes lootusetus tardumuses endasse vaatab . . . Nii on kõik kolm veel hetk tihedalt liidetud — ja päästmatult lahutatud.

Näidendis viies vaatus: «Cyrano ajaleht». (Lavastuses 3. vaatus.)

Viimane vaatus on laval kõige ter-  
viklikum, stiilipuhtam. Üle kõige laotub kuldse sügise vältimatu kurbus ja kloostrid leebe rahu.

Nüüd on see kahe näitleja vaatus, sest Ü. Kaljuste rollijoonis muutub siin filigraanseks. Viisteist aastat kloostris veetnud Roxane'i väljapeetud aegluses (väikese vihjega vananemisele) on kirjastunud hingerahu. Oodates Cyranod, kes teda iga nädal külastab ja nüüd esmakordselt hilineb, kasvab seni kõigutamatu siseharmoonia äkki alateadlikuks hirmuks. Mõtliku ärevusega kor-  
dab ta: «Kell löi . . . See paneb imes-  
tama . . .»

Ilmub Cyrano, kellele äsja tamme- 77



pakk pähe kukutatud, kes armastuse tahte jõuga on minestusest tõusnud ja suudab surma ennast ootama sundida. Näost hall, kõhn, kepi najal vankuv, ilma ulja musta mantlita. R. Baskini surmaeelne Cyrano on mängitud loogiliselt, ja ometi ootamatult, peaaegu riskantselt proosaliselt. Ta alustab teksti andmist ehmata panevalt segase pomina. Liigutav on, kuidas Cyrano reipust teeseldes «Nädala ajalehte» jutustab ja Roxane, tikkimisraami sülle vajades, niiskel pilgul ta naljade üle pead vangutab. Tuhmilt kõhides langeb Cyrano hetkeks longu, kuid Roxane'i kokkumusele vastab vanamehelikult torisesed, tõrjuvalt, et olukorra tõsidus ilmsiks ei tuleks.

«Christiani viimset kirja», omaenda surmaaimusest kantud armusõnu nüüd veel kord enda kätte saades ümiseb Cyrano jahmunudrõõmsa «oh-hoo!». Mälestused ei muuda teda põrmugi sentimentaalseks, ta vaid naeratab unistava ja pilkliku heasüdamlikkusega möödunu üle. Niimoodi Cyrano oma kirja loebki: poolpomal, pooleldi peast, kätt kirjaga langetades, pilk kaugusse rändamas. Kui varem R. Baskin andiski siin häälele kumedamaid, ülevamaid noote, siis hilisematel etendustel on jäänud argisem, katkendlik pomin. Surmahaava arvestades on see ehk usutavamgi, siiski igatseks hetkekski rõdusteeni armupihtimuse sädet häälede tagasi: peab ju Roxane saama mingi põhjenduse toonase hääle äratundmiseks, lisaks pimedusele. Kuigi jah, see võib olla ka puhtnaiselik intuitsioon, nagu eelnenud ohutajugi. Roxane'i äratundmisemetluse ja süüdistuse ees murdub Cyrano hämmeldunud puikleemisest läbi tõrksate karjete laviin: «Ei, ei, ei, ei, ei, ei!» — ja samas toonis pooltahtmatult: «Mu kallis arm, ei armastand ma teid!»

Kohale iooksnud sõbrad avavad Roxane'ile tõe («See on ta surm, madam!»). Et valusid summutada, otsib Cyrano katkendlikke iututeemasid, millest sõbrad teeseldud õhinaga osa võtavad. Raskes, kuid ka rahunenud selgimises paneb Roxane oma käe Cyrano käsivarrele ja ütleb kindlalt: «Elage. Ma armastan teid.» Vaikus. Cyrano võitleb meeleliigutusega, siis tõmbab ta suujoon karmiks ja ta vastab keelavalt: «Tasa.» Enda suhtes halastamatu on ka tema kinnitus Roxane'ile: «Ja tänu teile jäi mu ellu...» — otsiv paus annab aega järele mõelda, kui vähe — «...kleidi vari.» Illusioonitusest hoolimata on Cyrano pikk pilk kalleimale inimesele 78 tulvil õrnust. Ja ka Roxane'i tõdemust:

«Ma ainsast armsamast kaks korda ilma jään» kannab kahetsusest ülem traagiline kirkus.

End kepi najale püsti ajades, poolsonides lausub de Bergerac iseendale hauakirja. Viimane tahtlik vastupanu, siis vajub ta kokku ja laseb sõpradel end tugitooli lohistada. Roxane hoiab surija visklevat pead, Le Bret vallandab ta kaelusenõõpe. Ennastõigustavalt karjub Cyrano valukrampidest üle: «Kuid siiski mulle jääb üks asi... Pole sel ühtainsat määrdund jutti!» Südames lootes, et see on armastus, küsib Roxane, mida ta mõtleb. «Oma kaabututti!» pillab Cyrano hääbuva naeratuses, viies sõnade tõsitähenduse endaga kaasa. Sügiskuldrone dekoratsioon foonil tõuseb ja kaob, de Bergeraci nägu tuksatab ja lõtvub. Näitemäng on läbi, surm oma tähenduses midagi püsivamat.

Lõppvaatus kroonib R. Baskini osatäitmise vabastava traagikaga. Stampsonapaar «ilus surm» on siin lihtsalt kohatu. Pigem juba pühendatus, surma igavene mõistatus Cyrano väga heledates silmades.

\* \* \*

Kas sädelev poeedihing, kellele vaba unistajavaim elus lohtu ja lootust annab või eneseiroonilise distantsiga elule vaatav üksiklane? Probleem pole selles, kumba Cyranod eelistada, vaid kuidas mõlemat poolust orgaaniliselt ühendada. Siin on veel arengureservegi.

Cyrano de Bergerac on meie kaasajas vajalik. Ajas, mil ka ratsionaalsusele kaitsekõnesid peetakse ja madalaid kibestumisi kilbile tõstetakse, mil elus häbeneme headust ja liigutuspisaraid, saaksime Cyranole tõeliselt kaasa elades ehk paremaks: ei unustaks õilsust ja head kompromissitust. Et kõik muu elutähtis ei varjutaks väärtuslikemaid inimsuhteid: sõprust ja armastust.



## Televisiooni viis võidurelva

ARTHUR CONTE

Kõne all on «1990. aasta revolutsioon», televisioonirevolutsioon. Elame vana režiimi viimaseid aastaid. Kohe-kohe anna me muuseumi kõige nüüdisaegsemad telerid ja miljonid antennid, mis turritavad meie majade katustel.

Revolutsioon hakkab arenema viies peahoovuses.

Esimene: otseülekande-satelliidid.

Teine: kõrge eraldusvõimega jäädvustusseadmed ning telestuudiote sea-distu.

Kolmas: ülekandeviisid (maapealsed releeliinid ja kujutise edastamine kaabli kaudu).

Neljas: vastuvõtuseadmed (paraboolantennid, dekodeerimisseadmed, televiisorid, videomagnetofonid).

Viies: telekavade valmistamine.

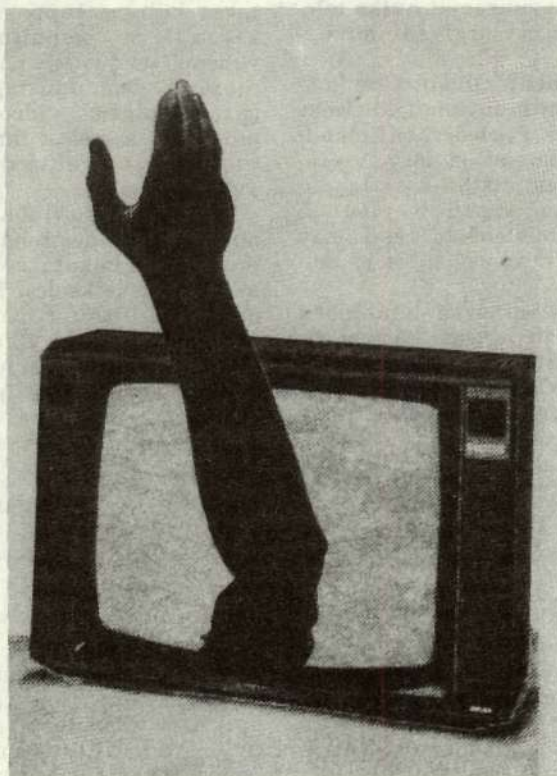
Objektiivseks analüüsiks kaks arvu: viie aasta pärast kantakse telesaatide üle

200 kanalil ja ühe päeva saateag on ca 2000 tundi. Võib kujutleda, kui raske on sellise piltide ja helide troopikavalingu all kaitsta prantslaslikku ja euroopalikku individuaalsust.

Missugune on asjade seis meil?

Põhilisteks Euroopa konkurentideks jäävad ameeriklased, ent õige pea ühinevad võiduajamisega veel kaks ohtlikku osalist: Hiina, kes juba praegu suudab orbiidile viia tehiskaaslasti (seejuures odavamate raketidega kui «Ariane»), ning Jaapan, kes saab oma kanderaketi 1990. aastast.

Just siin leiab aset pealahing. Kosmoseavarus muutub hiigelekraaniks, kus iga päev võistlevad mitusada tuhat teleprogrammi. On ilmne, et riik, kes esimesena koloniseerib või saavutab kontrolli selle eluliselt tähtsa ruumi üle, omandab kõigi teiste suhtes otsustava ülekaalu.





Peale selle ei valda eurooplased kosmose-  
tehnikat kaugeltki täiuslikult.

Aga kõrge eraldusvõimega televi-  
sioon? Kõne all on teleseadmed, mis jao-  
taksid kujutise 1200 reale, see lubab pilti  
näha niisama selgelt kui kinoekraanil.

Põgus pilk ajalukku. Kui Prantsus-  
maal loodi esimene teleprogramm, kavat-  
seti selle aluseks võtta 819-realine kujutis,  
palju selgem kui Ameerikas algul  
kavandatud 400-realine. Kahjuks langes  
ka Suurbritannia valik algul 400-reali-  
sele. Seetõttu tuli Prantsuse telejuhti-  
del leppida Euroopas lõppude lõpuks  
kehtestatud 625-realise normiga. (Ameeri-  
ka Ühendriikides 525 rida. — *Toim.*)  
Täna aga teatatakse meile, et 1990. aast-  
taks ilmub 1200-realine kujutis. Kaugele  
ette on rebinud jaapanlased, kes tegele-  
sid sellealase uurimistööga juba kaks-  
kümmend aastat tagasi. Pole liigne mee-  
nutada, kuidas jagunevad praegu käibi-  
vad kujutise edestamise süsteemid kvali-  
teedilt: kõige viletsam on Ameerika  
süsteem NTSC, mis võeti omaks ka Jaa-  
panis, veidi parem on Lääne-Saksa PAL,  
mis omakorda jääb maha Prantsuse  
SECAM'ist. Uus süsteem ületab kõiki  
kolme.

Kaabeltelevision? Paneme kohe i-le  
punkti. Kõne all on täiesti uus, optilisi  
kiude rakendav tehnika, mille abil võib  
edastada määratult suuremat hulka tele-  
programme. Ka siin sõrgivad euroop-  
lased sabas.

Vastuvõtuseadmed? Olukord on ma-  
sendav. Euroopa on muutunud tõeliseks  
Jaapani kolooniaks. Pooled vanal mand-  
ril müüdavaist telereist ja 90% video-  
magnetofonidest valmistatakse Jaapanis.  
Suurbritannias tegutseb juba 13  
Jaapani monterimistehast, Saksamaa  
Liitvabariigis 8, Prantsusmaal 4 ja Bel-  
gias 2.

Telekavad? Siin esinevad hunnidena  
ameeriklased. Piisab ainsast arvust il-  
lustreerimaks, kuivõrd rõõmutud on  
perspektiivid: 1990. aastal moodustab  
kogu maailmas transleeritavate tele-  
kavade kogumaht 500 000 tundi aastas.  
Kui praegused vahekorrad säilivad, jääb  
Euroopa programmidele ainult 8000  
tundi.

Kokkuvõtteks võib öelda, et selles  
maailmajagamises on haaranud jaapan-  
lased kõige suurema võimu tehnoloogia  
ja ameeriklased telekavade valmistami-  
se alal.

Ligemal ajal moodustavad kõik riigid,  
olenemata nende poliitilisest suunast  
ja ideoloogias, olgu USA, Euroopa  
maad, Jaapan, kolmanda maailma või  
Ida-Euroopa riigid, ühtse telelevi süs-  
teemi. Võitluse eesmärgiks ei ole uute  
alade anastamine. Koloniseerimine hak-  
kab esmajärjekorras toimuma elektroo-  
nika ja kujutise abil. Suurriigi staatuse  
säilitavad üksnes need maad, kes pane-  
vad end vaatama.

Mullu viimaks lõppes aastaid kestnud  
«Euroopa kodusõda» SECAM- ja PAL-  
süsteemi vahel ja mõlemad loovutasid  
koha ühtsele Euroopa standardile D2-  
MAC. Pole oluline, et vastündinu sai  
nii kehva kõlaga nime. See-eest muutub  
kujutis selgemaks.

Eurooplased peavad säilitama terve  
võitlusvaimu ja visa tahte heidelda. Pä-  
rast esimest Euroopa paljurahvuselist  
teleprogrammi «Euroopa TV» ei tohi nad  
käsi rüppe lasta. Tuleb kolossaalselt  
pingutada, et tasa teha mahajäämus  
teleritootmises. Spetsialistide hinnangul  
«ilmuvad ekraanid kõikjale. Nad pole  
enam paksemad kui maal, neid riputa-  
takse külalistetuppa, kööki ja — miks  
ka mitte — vannituppa». Igal juhul  
väheneb vastuvõtja paksus jõudsalt, kus-  
juures ärgem unustagem, et mõne aja  
pärast tulevad videomagnetofonide ja  
-plaatide asemele mikroprotsessorid, mis  
suurepärase kvaliteediga säilitavad pil-  
did oma mälus.

Uus seadistu lubab koduperenaistel  
nupule vajutades teha oste. Üht ja sama  
programmi hakatakse edastama üheaeg-  
selt kaheksas keeles. Meie ees avanevad  
uedatavalt suured avarused. See peaks  
eurooplasi tagant kihutama.

Ent kui viimast ei juhtu? Kui Euroopa  
loobub tarvilikest hiigelpingutustest?

Vastus on lihtne: sel juhul koloni-  
seeritakse Euroopa veel enne aastat 2000  
täielikult. . .

«Paris-Match» 1. V 1987

## TEHNILINE REAALSUS

Juba teletehnika esimestest sammud-  
dest peale on sellele ennustatud suurt  
tulevikku ja üllalialdast levikut, aga ka  
tema laostavat mõju ühiskonna kultuuri-  
tarbimisele. Ennustati koguni teatri ja

kino täielikku väljasuremist. Telesaated  
on nüüd vaatajatele kättesaadavad juba  
ligikaudu viiskümmend aastat, kuid teat-  
ri ja kino väljasuremist pole vähemalt  
lähematel aastakümnetel veel karta. Pal-



jude asjatundjate arvates on televisiooni järjest laiemal levikul ja tema programme arvu kasvamisel hukutav mõju eriti väikerahvaste teatrile ja kinole ning nende rahvuslikule kultuurile. Programmirohkus võib vaatajat kallutada kommertslike ja meelelahutuslike saadete jälgimisele. Kõigi maade kino- ja teatrikülastuste statistika on televisiooni arenedes näidanud kindlat langustendentsi. Kuid konkurendi tekkimine on mõlemal pooli sundinud otsima järjest paremaid sisulisi ja tehnilisi lahendusi.

Televisiooni eeliseks on kahtlemata mugavus (pole vaja kodust väljuda, valida riietust, pileteid hankida jne), kuid kujutise kvaliteedilt ja emotsionaalselt mõjult jääb ta paraku kinole ning eriti teatrile kõvasti alla.

Koduste kassetvideomagnetofonide tulek 1970. aastate keskel halvendas kujutist ja heli (videolindilt) veelgi, kuid vastutasuks andis kodukino võimaluse ning «ajamasina» efekti: saateid ja filme võib vaadata sobival ajal omal valikul, mitte enam telestuudio või kino dikteeritud päeval ja kellaajal. Korralikult funktsioneeriv videolaenusus tõstab nõnda tegelikult taas teatrite ja kinode külastatavust, ehkki see ei peegeldu otseselt nende kassaplaanides, kuna koduse videotehnika areng teeb kino ja teatri kättesaadavaks ka nendele, kes mingitel põhjustel seal käia ei saa.

Enamikus arenenud lääneriikides on koduvideotehnika levik saavutanud niisuguse taseme, et enamik peresid, kes koduvideost lugu peavad, on selle endale ka muretsevad. Praegu arvatakse maailmas kasutusel olevat kaugelt üle 100 miljoni koduvideomagnetofoni. Nende tootmise absoluutse liidri Jaapani 1987. aasta toodangut hinnati ca 30—35 miljonile. Magnetofonid on praegu Jaapanis 53%, USA-s 40% ja näiteks Soomeski juba 30% peredes.

Eestis arvatakse koduvideode arv praegu olevat 10 000 ja 20 000 vahel. Nõukogude Liidus toodeti 1986. aastal umbes 20 000 koduvideomagnetofoni ja 1990. aastaks peab nende aastatoodang jõudma 200 000-ni, nii et selleks ajaks peaks Nõukogude Liidus olema toodetud 500 000 aparati.\*

Videotehnika areng on kaasa toonud ka kodus kasutatavate seadmete arengu. Kui veel mõni aasta tagasi olid kantavad

\* Seesuguseid arvudes antud lootusi ei maksa vähemalt esialgu võtta ülearu tõsiselt. 1987. aastal pidi NSV Liidus toodetama 40 000 koduvideomagnetofoni, ent tegelikult jäidi 1986. aasta tasemele — valmis 12 000 makki. Mis parata, riiklik vastuvõtt. — Toim.

videomagnetofonid ja kaamerad küllalt kogukad (magnetofon ca 5—8 kg, kaamera 3—5 kg), siis praeguseks kaaluvad laialt levinud nn «Handycam» seadmed (kaamera ja magnetofon ühes korpus) vaid 2—4 kg. Monoblokk-kaamerate tulek laiendab tublisti harrastusfilmijate ringi, sest saadakse tunduvalt parem pilt kui näiteks 8-mm või super-8 mm filmil, lisaks veel kohe pärast võtet kontrollitav «helifilm».

Telesaadete vastuvõtu parandamiseks algasid suurlinnades tööd 1950.—1960. aastatel. Esimene katse oli kõigile tuntud kollektiivantenn iga suurema maja katusel, veidi hiljem aga leiti, et pole otstarbekas ehitada antenni iga maja katusele, vaid üks antennikomplekt maja-rühmale, linnaosale, hiljem tervele linnale; nii pöördus antennisüsteem n-õ pea peale — ta muudeti kaablivõrguks, kaabeltelevisiooniks. Kaabeltelevisiooni algne ülesanne oli kõik võimalikud telekavad vastu võtta ühes vastuvõtuojaamas, suunata nad magistraalkaablistse ja juhtida seal harukaablitega abonentideni; nii tagati kõigile kaablivõrku lülitunud teleritele kõigi eetris olevate kavade perfektne vastuvõtt. Jõukamad kaablivõrkude omanikud leidsid aga varsti võimaluse lisada eetrist tulevatele programmidele lisamaksu eest ka omi.

Kaablivõrgu esmast eesmärki, TV-kavade kvaliteetset vastuvõttu silmas pidades on selliseid süsteeme asunud rajama ka Nõukogude Liidu suuremates linnades. Tallinnaski on Lasnamäe uuemas osas plaanis ehitada 3—4 vastuvõtuojaama (mida võib hiljem ühendada) koos juurdekuulva magistraal- ja haruvõrguga. On juba ka olemas idee videokooperatiivist, mille kaablites tahetakse pakkuda mingit kohalikku (õppe-, noorte- vms) programmi.

Kuna telekanalite ribalaius eetris on piiratud, ei saa kapitaalset muudatust tegemata pildi kvaliteeti oluliselt parandada. Kaabelsüsteemis, mis oma signaale eetrisse ei kiirga (ega allu eetrihäiretele), on aga võimalik kasutusele võtta eetri-ribadest laiemad kanalid ja see lubab tunduvalt tõsta pildi kvaliteeti.

Kogu maailmas tehakse tõsist tööd digitaalse ja kõrge eraldusvõimega TV-standardite loomisel. Jaapanil ja USA-l on täiesti tootmisvalmis seadmed nende ühise HDTV (High Definition TV — kõrge eraldusvõimega TV) standardi jaoks.

Ajalooliselt on kujunenud nii, et Jaapani ja USA värvitelevisiooni standard NTSC (National Television System Colour), olles praegu kasutatavatest 81



vanim, annab vaatajale vägagi kesise kvaliteediga pildi. Uue standardi järgi on TV-kujutises endise 525 asemel 1125 rida, kusjuures kaadrite vaheldussagedus on endiselt 30 kaadrit sekundis. Probleem on aga selles, et uue standardi saatja võtaks eetris (nii meeter- kui detsimeeteralal töötades) enda alla ligi kolme telekanali laiuse riba. Sellepärast ei saa seda standardit meeter- ja detsimeeterlainel rakendada, eriti USA-s ja Jaapanis, kus eeter saatjatest niigi tulvil. Lahenduseks on kaabel- ja satelliittelevisioon. Sel juhul kasutatakse klaaskiudkaableid, satelliittelevisioonis aga sentimeeterlaineala.

Kosmoseside ja -televisiooni ajastu algas esimese sputniku signaalidega 30 aastat tagasi. Juba 1960. aastatel sai tänu vastavate satelliitide loomisele võimalikuks mandritevahelised teleülekanDED. Esimeste selliste satelliitsaatjate võimsus oli väga väike ja seetõttu vajati nende signaalide püüdmiseks 20—30-meetrise paraboolantenne ning väga kalleid ja keerukaid vastuvõtuseadmeid.

Praegused TV-sputnikud on varustatud palju võimsamate saatjatega, ja mis peamine, nad paiknevad nn stacionaarsel orbiidil, st justkui ripuvad pidevalt ühe maakera punkti kohal. Viimane asjaolu teeb võimalikuks signaalide vastuvõtu stacionaarse (mitte suunatava) 2—3-meetrise läbimõõduga paraboolantenniga. Üks niisugune satelliit on võimeline üle kandma paari kuni paarikümnet telekava. Enamik siiani orbiidil olevatest TV-sputnikutest on nn vahendussatelliidid, st nad ei ole veel mõeldud individuaalseks otsevastuvõtuks iga televaataja kodus. Selline vastuvõtt on küll võimalik, kuid seadmed ja antenn eraisikule kallivõitu; samuti nõuab see enamikus maades ametlikku vastuvõtutuba. Aastatega TV-sputnikute arv aga suureneb ja juba 1990. aastaks peaks orbiidil olema 0,8—1 m antenni ja vastava lisa-seadme abil (sentimeeterlaiusel) nähtavad saatjad.

Kõrge eraldusvõimega telesüsteemide kallal töötatakse väga intensiivselt ka Euroopas; Prantsusmaal, Inglismaal jm. Ka Nõukogude Liidus käivad juba pike-mat aega sellealased uuringud. Kuna selline TV-süsteem pakub 35-mm filmiga (s.o tavaline film meie kinodes. — *Toim*) vähemalt võrdset või sellest isegi kõrgema kvaliteediga pilti, siis on tekkimas kino- ja teleseadmete süntees. Teatavasti on kinos paljude kombineeritud võtete tegemine keerukas, aeganõudev ja tihtipeale jääb ka puudu võimalustest.

92 Kõrgekvaliteedilist telesignaali on aga

nüüdisaja arvutite abil suhteliselt lihtne töödelda, st muundada. Niihästi TV kui ka kinematograafia vahendite kasutamine avab filmiloojaile kujuteldamatuid võimalusi.

Tulles lõpetuseks meie vabariigi piiridesse, võib arvata, et vähemalt esialgu prantsuse ajakirjaniku Arthur Conte'i sünge prognoos meid ei ähvarda. Loodetavasti jõuame õige varsti selleni, et kogu Eesti NSV territooriumil on nähtav ka Kesktelevisiooni kava. Siis saame laiendada Eesti Televisiooni programmi ja seejärel võib-olla ka alustada Eesti Kinoliidu pleenumil mullu septembris soovitud teise rahvuskeelse programmi saatjate väljaehitamist. Kui Lasnamäe kaablivõrgu ehitus ennast õigustab, tuleb ilmselt kaalumisele selle laiendamine kogu Tallinna ulatuses ning rajamine teisteski Eesti linnades. (Esihgseid katsetusi on mujalgi Eestis juba tehtud.) Loodan ka, et leitakse võimalus Tallinna II kanali saatja (Eesti Televisiooni programmi põhisaatja) väljaehitamiseks, kuna see tehniliselt on uue teletorni saatjatest halvim.

Oktoober, 1987

A IN ARENS



---

(SIP)

## «Naerata ometi» vaatajate ning arvustajate hinnanguis

---

JAAK LÖHMUS



«Naerata ometi». Dialogi kasvatajaga pärast Mari enesetapukatset.  
V. Menduneni foto

Nii koduse kui ka kaugema avalikkuse tähelepanu Leida Laiuse ja Arvo Iho filmile on olnud Eesti filmi jaoks harjumatu ulatuslik. Osalt, kuid ainult osalt, on see 1987. aastal toimunud «läbi-murde» (rahvusvahelise suhtlemise avar-dumine, Eesti tõsielufilmide jõudmine Moskva, Nyoni, Leipzigi jt rahvusvaheliste festivalide tähelepanuorbiiti jne) tulemus. Oma teise linastusaasta lõpuks on «Naerata ometi» kinodes — videolevi kohta andmed esialgu puuduvad — kogunud 213 000 vaatajat Eestis

ning üle 17 000 000 Nõukogude Liidus. (Varem on sama suurusjärku arvudele liginenud «Viimne reliikvia», «Hukkunud Alpinisti» hotell», «Arabella, mere-röövli tütar» jmt.) Filmi on palju näidatud ka mujal maailmas; saadud autasud Koszalinist, Lääne-Berliinist, Créteil'st ja mujalt kinnitavad oma tagasihoidlikkusele vaatamata vähemasti seda, et noore vaataja köitmise oskus ning tõstatatud probleematika on «Naerata ometi» puhul märkimist väärt. Eesti mängufilmi jaoks, nagu öeldud, on see üle tüki aja taas 93



saavutus. Ja «Naerata ometi» on kord ka film, mille puhul kriitikute (loe: filmist kirjutajate) heakskiit ja vaatajate (ankeedivastustes ning kirjades avaldud) heameel enam-vähem kokku langevad.

Filmisotsioloogia teeb meil esimesi sammukei. Üksikteoste menu, saati selle menu tagamaid ei ole veel uuritud. Ras-kendava asjaoluna toimib siin kas või see, et üks menu tunnuseid — vaataja-arvukuse statistika — on siia maani pehmelt öeldes vähe usaldatav. Ja vaevalt see hakkabki usaldust pälvima seni, kuni kinodel on pealesunnitult plaan ja seal sees veel kodumaise filmi vaadatavuse plaan.

Pool-pooliti annavad pildi vaataja hinnangutest ankeedid ajakirjanduses, mida öieti võiks olla rohkemgi (mõni välisajakiri küsitule filmivaatajaid igal kuul, ilmuvad kriitikute koostatud hin-detabelid jms). Nüüd siis mõnede aja-kirjaküsitluste tulemustest seoses filmi-ga «Naerata ometi».

Ajakirja «Noorus» lugejate ankeedi «On alles kino!» (1987, nr 2, lk 28) sada-kond vastajat arvasid «Naerata ometi» 1986. aasta parimaks Eesti filmiks. Mis seal valida oligi: «Savoy ball», «Bande», «Kahe kodu ballaad», «Puud olid...». Ja samuti parimaks noorsoofilmiks. Hendrik Toomperet peeti aasta parimaks Eesti meesnäitlejaks ja Monika Järve Elle Kulli järel teiseks parimaks nais-näitlejaks Eesti filmis. Noored on noored, sõnal «parim» on neil loomulikult oma tähendusring ja küsitlustele reageeri-miseks küllap vastajatel ka omad ajen-did.

TMK ankeet, mis koos aasta jooksul esilinastunud filmide nimestikuga ilmus 1986. aasta 12. numbris, tõi toimetusse 15 kirja (vastajateks 9 naist, 6 meest; neljal kõrg-, teistel keskaridus, kesk-mine vanus 25,6 aastat). Sedavõrd väike vastajate arv lubas kokkuvõtete trükki-misest loobuda, eneseõigustusega, et küsitluse tulemused kasutatakse ära vajaduse korral. «Naerata ometi» praeguseks kujunenud saatuse annabki põh-just noist vastustest kõnelda.

Vastanutest 13 pidas seda aasta pari-maks Eesti filmiks (Nõukogude filmist sai kõige rohkem häält G. Panfilovi «Tee-ma» — 4, ja välisfilmidest E. Scola «Ball» — 5). Parima operaatori ja režii-debüütandina nimetati 3 korda Arvo Ihot, parimate režissööridena peeti paari Laius-Iho märkimisväärseks 8 korral (rahvusvahelised paralleelid F. Truffaut, E. Scola, A. Tarkovski, G. Panfilov, E. Klimov jmt). Et aasta parimat näitle-jat tuli nimetada kõigil ekraanil esine-

nute hulgast, sõandati Robi osatäitja nime märkida ainult kaks korda.

1986. aasta lugejaküsitlus «Sovetski Ekranis» oli 29. (vt SE 1987, nr 10). Nagu kakskümmend üheksa eelmist aastat, nii ka nüüd ei avaldatud vastanute absoluut-arvu, küll aga toodi ära protsendid ja keskmised — nii et kui TMK filmi-ankeedile saatis vastuse iga tuhandes lugeja, siis paraku jääb hämaraks, kui paljud «Sovetski Ekranis» 1,7-miljonilise tiraaži lugejatest sule haarasid. Ent lühidalt tulemustest. E. Klimovi «Mine ja vaata» sai 5 palli süsteemis keskmiseks hindeks 4,54 ja 90,4% vastanutest andsid hindeks «hea» ja «väga hea». «Naerata ometi» puhul olid need numb-rid 4,39 ja 87,9. Vaevu-vaevu jäi taha-poole A. Germani «Proovilepanek» — 4,34 / 86, siis tuli S. Mikaeljani põnevus-film «Reis 222» — 4,33 / 86,4 ning J. Ozerovi «Lahing Moskva pärast» — 4,22 / 84,6. (Skeptikul võib tekkida öel küsimus: millegipärast riimuvad SE lugejate tipuhinnangud kahtlusiteki-tavalt 1986. aasta üleliidulise filmifestivali žürii otsustega; kas pole siin tegemist mingi «järeleaitamisega»? Vrd SE 1986, nr 13.) Järelikult oli «Naerata ometi» 1986. aasta parim mittesõjafilmi. Meenu-tades varem üldlevinud «sõjalis-patrioo-tilise teema» diktaati ning veel juurde arvates riikliku preemia omistamise, võiks siin koguni näha teatavat huma-nismi rehabiliteerimise ohtlikud rajad edaspidiseks.

TMK lugejad toimetusse harilikult ei kirjuta. Erinevalt «Sovetski Ekranis» lugejatest. Vaevalt on selle erinevuse taga ainult eesti jahe veri, küllap meil on ka muud sorti lugeja; kindlasti on TMK oma keskmiselt vanem ja kooli-tatum «Sovetski Ekranis» lugeja, nagu valdav osa kinokülastajatestki, on teis-meeas. See seletab ka ajakirja toimetusse saadetavate filmimuljete arvukust, samuti kirjutajate sümpaatiat «Naerata ometi» suhtes. Lugejaküsitlust kokku võtvas artiklis märgib J. Bauman, et «Naerata ometi» (üleliidulisel ekraanil «Игры для детей школьного возраста») tegelaste eakaaslastes andsid sellele fil-mile peaaegu eranditult positiivse hin-nangu, kõige kõrgema palli. Vanemate vaatajate kirjades leidis rahulolematust, repliike la «kus te midagi säherdust näinud olete?» (30-aastase staažiga ühis-konnaõpetuse õpetaja) või «milleks seda tarvis on, lapsed võivad ju näha...» (pensionär). Kuid pakukski nüüd väikese valiku noorte kirjades miljonitele mõel-dud ajakirja toimetusse:



«Kirjutati teile «Naerata ometi» vaatamisest saadud elamuse mõju all. Film meeldib mulle ja minu sõpradele väga, sellepärast, et selle kangelased on meie eakaaslased. Situatsiooni loomulikkus, konfliktide ja suhete kajastus ekraanil vapustab. Kahjuks pole paljudes meie filmides seda loomulikkust üleüldse. Ja täiesti vastupidi on filmis «Naerata...». Just niimoodi me käitumegi vahel elus: põhematult, jõhkralt ja isegi julmalt. Ja pole üldse tähtis, kas me oleme kasvanud lastekodus või on meil ema ja isa ja me elame perekonnas... Film lõppes ja sul on tunne, et sel peab olema järg, tingimata peab olema! On ju hea, kui vaataja ei taha filmi kangelastest lahkuda. Kuid mida arvavad sellest tema loojad? Me loodame, et film saab järje.» (Marina L., Lvov).

«Kui ma vaatasin seda filmi, unustasin, et maailmas on üldse olemas sõjafilmid, unustasin kõik maailmas, ja alles praegu hakkas midagi märkama. See film peab saama kõigi rahvaste ja aegade preemia. Mul vedas, hiljuti hankisin mõned selle filmi kaadrikud. Muide, läbivaatusel saalis olid ainult noored ja pärast filmi kõik tüdrukud ulgusid.» (M. G., Novosibirsk).

«Teile kirjutab muusikakooli II kursuse õpilane. Ma käin väga harva kinos. Mis põhjusel? Kardan. Pärast filmi ei saa ma kunagi rahu, sest need kaks tundi oleks võinud teha midagi kasulikumat. Aga hiljuti vaatasin filmi «Naerata ometi». Meil jooksis see mitte just kõige paremas kinos (kõige paremas läks «Armastus ja aeroobika»), laialt seda ei reklaamitud. Kuid ma ütlen teile, et sellist filmi ei ole olnud ammu. Ammu ei ole ma näinud niisugust filmi, kus elad kangelastele nii vahetult kaasa. Ma ei ole ammu filmi nii emotsionaalselt vaadanud. Rohkem niisuguseid filme ja vähem selliseid nagu «Ilusalong!» (Irina S., 16-a.).

«Käisime seda filmi vaatamas kogu klassiga ja pärast oli klass nagu arust ära. Kõik ainult kõnelesid sellest.» (O. T., 9. kl õpilane Alma-Atast).

Mõned lõigud ka vanemate inimeste kirjadest.

«Meile jättis sügava mulje film «Naerata ometi». Selles on õigesti näidatud lastekodu kasvandike elu, seda enam, et me teame, et film on üles võetud tõelises lastekodus ja ükski selle kangelane pole välja mõeldud. Kasvava põlvkonna probleemid on meie sotsialistliku ühiskonna esmase tähtsusega ülesanne. Seda filmi ei saa vaadata ükskõikselt ja tahaks, et seda näeksid paljud ja et pedagoogid ning

vanemad ei jääks kõrvale sellistest perekondadest, kus kõige raskemat koormat kannavad lapsed. Oleks hea, kui selliseid filme tehtaks sagedamini, ja nad peaksid olema kõigile kättesaadavad. Nad võivad olla eeskujuks noortele perekondadele ja võimaldavad noortel vanematel mõista, et lapse jaoks on kõige tähtsam olla oma ema ja isa kõrval. Ja kui hea lastel lastekodus ka oleks, oma kodust paremat ei ole.» (Üheksa endist lastekodulast Poltaava rajoonist).

«Hiljuti vaatasin suure huviga filmi «Naerata ometi». Põhiideelt ja oma tähenduselt seostub see kõige rohkem filmiga «Hernehirmutis». Film kõitis oma aktuaalsuse ja lavastuse julgusega. Selliseid filme on praegu muidugi vähe. Mulje on tugev, ma olen kindel, et keegi vaatesaalis ei jäänud ükskõikseks. Kahju võib olla ainult ühest: selliseid «vanemaid» ta ei eruta, ei vapusta, sest nemad lihtsalt ei näe seda filmi, kuna nad kinos ei käi. Kuid juba fakt, et selline film on tehtud, räägib ise paljust. Selle filmi tegelikkus ise sunnib mõtlema igauht, kes kasvatab oma lapsi või töötab lastega.» (G. B. Njandomi linnast Arhangel'ski oblastist).

«Tutvusin hiljuti V. Nahhaptsevi artikliga «Kunstniku valu» teie ajakirjas (SE 1986, nr 18, lk 10—11. — *Toim.*). Tema vaimustus filmist «Naerata ometi». Artiklist sain aru, et mida uskumatu- maid tegusid alaealised teevad, seda õnnestunum film. Ja kui päevakajaline! Kui vahva, et filmi režissöör avas inimeste silmad, näidates väikese tüdruku pöörlemist pesumasinas! See stseen on õudne. Ning ma otsustasin: mis oleks, kui veel rohkem avada inimeste silmi ja näidata kas või stseeni, kuidas teismelised viskavad neile ebameeldiva inimese teerulli alla, millega pressitakse asfalti. Kui ma režissöörina lavastaksin sellise stseeni, saaksin ma Euroopa kõige populaarsemaks režissööriks. Ma saan aru, et on vaja näidata seda, mis teeb valu, kuid peab ju teadma, kuidas ja misjaoks seda teha. Minu meelest ei ole vaja proovida üksteist ekraanil metsikustega üle trumbata.» (Inna S., Novokuznetsk).

«Vaatasin filmi «Naerata ometi» ega suuda siia maani toibuda õudsest muljest. See on teine «Hernehirmutis», mida just paljud ei kiitnud. Milleks siis üldse lasta ekraanile selliseid filme? Kas tõesti on olemas selliseid õelaid tüdrukuid? Aga kui ei olegi, siis vaat pärast seesugust filmi võivad nad ilmuda, sest halb eeskujutu nakatab.» (E. G. Barnaul).

«Ma pean seda filmi mitte ainult halvaks, vaid kahjulikuks. Kelle jaoks see 85





«Naerata ometi». Robi viimane pilk lastekodule. Juhuslik paralleel või tsitaat ühest vanast filmist?

V. Menduneni foto

film on tehtud? Aus, korralik, mitte ükskõikne inimene ei suuda kinosaalis istudes silmi põrandalt tõsta, raske on vaadata. Julma inimese teeb julm film veel kalgimaks. Sadismiga harjud nagu narkootikumiga. Selliseid inimesi juba julmade stseenidega ei vapusta. Julmust ja ükskõiksust peab «pimestama» headusega: ainult viimane lurjus ei suuda mõista tõelist headust (ma ei pea silmas kurjategijaid, keda võivad parandada ainult kriminaalkoodeksi paragrahvid). Rohkem häid, inimlikke kangelasi ekraanil!

Ma muudan oma arvamust (arvan, et ma pole ainuke), kui toimetusse tuleb kas või üksainus kiri raskesti kasvatatavalt noorelt, milles ta ütleks, et see film tegi teda paremaks ja inimlikumaks. Mulle tundub, et kui film tõepoolest saab sündmuseks noore elus, siis nad ei vaiki, vaid tahavad oma muljeid jagada.» (E. K., Perm).

«Sovetski Ekran» toimetusse, samuti filmi autoritele, osatäitjatele, stuudiosse adresseeritud kirjad sisaldavad peamiselt emotsionaalseid muljevahendusi (enamasti tütarlastelt), kirjavahetustepanekuid ja teateid armumisest; nagu juba loetust nähtus, oodatakse filmile järge; tehakse parandustepanekuid,

peetakse kaitsekõnesid Robile jne. Kenade komplimentide kõrval leidub ka saadetisi, mis on süngeks meenutuseks ajast, mil oldi kindel, et üheainsa kirja abil on võimalik midagi lõplikult ära keelata või teisiti käänata. Mõni kutsub vanu aurahasid kõlistades korralt jne. «Naerata ometi» esilinastus KTV I programmis 9. oktoobril 1987 vallandas uue kirjade tulva.

Kõigi meeleavalduste kokkuvõtmine ei ole vähemasti «Naerata ometi» puhul paljudel põhjustel jõukohane. Võiks ainult soovida, et uut minevat Eesti filmi lavastama valmistavas stuudios valmistaks ka võimaliku kirjadehulga säilitamiseks ja üksikasjaliseks läbitöötamiseks... See on küll mahukas töö, ent võib ometi anda mingi sotsioloogilise portree rahvast, keda kunstiametnikud võõrapäraselt «laiaks vaatajaks» nimetavad.

Viimaks mõned laused kriitikast. Eesti keeles on Laiuse-Iho filmist lühemalt või pikemalt kõneldud 18 kirjutises, vene keeles — nii filmialases kui ka keskajakirjanduses — on õnnestunud jälile saada 25 ilmunud artiklile. Välismaal avaldatud kirjutiste kohta puudub paraku dossier nii Eesti kui ka Moskva filmindusasadustes. Pärast Repinos 1986.





«400 lööki» (1959), režissöör François Truffaut. Antoine Doineli viimane pilk vabadusele politseiauto tagaaknast.

aasta sügisel toimunud FIPRESCI seminari ilmus paljude riikide filmiüllitistes sellegi filmi kohta mõnelauselisi arvamus; samuti anti välispressis filmi festivalirännakute reapikkusi kajastusi. Aga näiteks autoriteetne «Sight and Sound», mis suhtub väga soosivalt nõukogude filmikunsti, ei raisanud Créteil'i festivali ülevaates «Naerata ometile» millegipärast ainustki sõna. Tagasihoidliku tähelepanu taga võib olla see, et me oleme ise halvasti valmistanud oma filmide välisreieks — puuduvad korralikud võorkeelsed tutvustusedki. Aga usutavam tundub muu: vähemalt praegu ei küüni Eesti mängufilm omanäolisuses võistleva mitmete teiste «ääreriikide», nagu näiteks Holland või Gruusia, kinematograafiaga.

Kui rääkida ligemal avaldatud, seega kättesaadavatest kirjutistest, siis põhi-osa neist on reklaamimõttega tutvustused või tihti vigasevõitu pildimälestustega täiendatud heietused küsimuste ümber, mida film tõstatab. Filmi kui kinematograafiateose esteetilise vaatluseni jõutakse vene keeles üksnes operaator V. Nahhaptsevi juba viidatud artiklis «Sovetski Ekranis». Eesti keeles on hinnanguliste kirjelduste kõrval eritletud ka filmis puudutatud ühiskonnaprobleeme — kasvatus ja lastekodud, «liigsete»

noorte põlvkond, perekonna tulevik jms. Mitu autorit on läinud ka teose esteetilise analüüsini, kas või: V. Ruus (TMK 1986, nr 4, lk 32—41), P. Torop (TMK 1987, nr 1, lk 24—25), M. Kaat («Vikerkaar» 1987, nr 2, lk 45—47). See teeb muidugi rõõmu, ent kogumulje filmi kohta kirjutatust teeb kurvaks: filmitões kui kunstinähtus pakub väga vähe huvi. Ilmselt võib praegusel juhul olla mängus menuka filmi hillitsetud vormilahendus, dokumentaalsust taotlev stiil, aga küllap laiemalt võttes on säherdusel huvipuudusel aastatega arenenud sotsiaalsed juured; «Naerata ometi» vastuvõtt ajakirjanduses osutas omal kombel sellelegi.

Vana aasta viimasel päeval võiks loo kokku võtta nõnda. Hea, et üks Eesti mängufilm on leidnud endale nii arvukalt vaatajaid ning kaasatundjaid nii kodus kui ka välismaal, et valmis on saanud üks töö, mille kohta on vähevõitu ütelda «vaadata võib». Aga tahaks loota, et millalgi, pärast auväärsetele rahvusvahelistele festivalidele jõudmist — küll ta ükskord ikka jõuab! — äratab mõni meie mängufilm analüüsimissoovi ka parimate teooriaajakirjade — nagu näiteks «Screen» — autorites. See on vahest kauge tulevik, aga mõtelda sellele tasub.



37. LÄÄNE-BERLIINI

filmifestivali (20. veebruar — 3. märts; žürii esimees Klaus-Maria Brandauer) auhinnad: «Kuldkaru»: «Teema» (režissöör Gleb Panfilov; NSV Liit).

«Hõbekaru»: «Meri ja mürk» (Kei Kumai; Jaapan).

Parim režissöör: Oliver Stone («Rühm»; USA).

Parim naisnäitleja: Anna Beatriz Nogueira («Vera», Sergio Toledo; Brasiilia).

Parim meesnäitleja: Gian Maria Volonté («Aldo Moro juhtum», Giuseppe Ferrara; Itaalia).

FIPRESCI auhind: «Teema».



«Teema», režissöör Gleb Panfilov. Kahekõne väljarännu asjus.

59. «OSCARID»

tehti teatavaks 30. märtsil.

Parim film: «Rühm» (režissöör Oliver Stone).

Parim režissöör: Oliver Stone.

Parim naisnäitleja: Marlee Matlin («Väiksema jumala lapsed», Randa Haines).

Parim meesnäitleja: Paul Newman («Raha värv», Martin Scorsese).

Parim naiskõrvalosatäitja: Dianne Wiest («Hannah ja ta õed», Woody Allen).

Parim meeskõrvalosatäitja: Michel Caine («Hannah ja ta õed»).

Parim originaalkäsikiri: Woody Allen («Hannah ja ta õed»).

Parim ekraniseeringukäsikiri: Ruth Prawer Ihabvala («Väljavaatega tuba» — E. M. Forsteri romaani põhjal, režissöör James Ivory).

Parim operaator: Chris Menges («Missioon», Roland Joffé).

Parim kunstnikutöö: Brian Ackland-Snow ja Gianni Quaranta («Väljavaatega tuba»).

Parim originaalmuusika: Herbie Hancock («Südaõni», Bertrand Tavernier).

Parimad kostüümid: Jenny Beavan, John Bright («Väljavaatega tuba»).

88 Parim montaaž: Claire Simpson («Rühm»).



«Väiksema jumala lapsed», režissöör Randa Haines. Peaosatäitja, kurtumm näitlejatar Marlee Matlin pälvis parima naisnäitleja «Oscari».



**Parim helikujundus:** John Grenzbach, Simon Kaye («Rühm»).

**Parimad pildiefektid:** Robert ja Dennis Skotak, John Richardson, Stan Winston («Tulnukad», James Cameron).

**Parim võõrkeelne film:** «Rünnak» (Fons Rademakers; Holland).

**Parim dokumentaalfilm:** «Naised Ameerikale, naised maailmale» (Vivien Verdon-Roe).  
**Au-«Oscar»:** Ralph Bellamy.

## CANNES'IS

peeti 7.—19. maini juubelit, filmifestival toimus 40. korda (vt ka «Sirp ja Vasar» 21. VIII — 4. IX 1987). Neil päevil näidati Jean-Luc Godard'i «Kuningas Leari», Woody Alleni «Raadiopäevi», Lindsay Andersoni «Augusti vaalu», Ettore Scola «Perekonda», Diane Keatoni lavastajadebüüti «Taevas», Shohei Imamura «Zegenit», Karoly Makki «Viimast käsikirja», Francesco Rosi «Ettekuulutatud surma kroonikat» jpm. Konkursis osales 19 filmi (neist Prantsusmaalt 4, USA-st, Inglismaalt, Itaaliast — kõigist 3, Brasiiliast, Jaapanist, Malist, NSV Liidust, Saksamaa LV-st ja Ungarist 1). Vähemasti kaks tööd kõnelesid puhtalt filmitegemisest: Federico Fellini «Intervjuu» (*Cinecittàst*, mis 1987. a tähistas 50. juubelit) ning Paolo ja Vittorio Taviani «Tere hommikust, Babylon» (David Griffithi «Sallimatuse» võtetest Hollywoodis). Festivali juubelile oli pühendatud Gilles ja Laurent Jacobi montaažifilm «*Le Cinéma dans les yeux*». Züriid juhitis Yves Montand.

«Kuldne palmioks»: «Saatana päikese all» (Maurice Pialat; Prantsusmaa).

Festivali juubeliauhind: «Intervjuu» (Federico Fellini; Itaalia).

Zürii suur eriauhind: «Patukahetsus» (Thengiz Abuladze; NSV Liit).

Parim naisosatäitja: Barbara Hershey («Arglikud inimesed», Andrei Kontšalovski; USA).

Parim meesosatäitja: Marcello Mastroianni («Mustad silmad», Nikita Mihhalkov; Itaalia).

Parim režii: Wim Wenders («Berliini taevas»; Saksamaa LV).

Parim kunstnikutöö: Stanley Wyers («Prick Up Your Ears», Stephen Fears; Inglismaa).  
FIPRESCI auhind: «Patukahetsus».

Tehnikakomisjoni auhind: «*Le Cinéma dans les yeux*» (Gilles ja Laurent Jacobi; Prantsusmaa).

«Kuldne palmioks» lühifilmile: «Pallisade» (Gregory Macinnes; Inglismaa).

«Kuldkaamera»: «Robinsonaad ehk Minu inglise vanaisa» (Nana Džordžadze; NSV Liit).  
Zürii auhinnad *ex aequo*: «Selgus» (Souleymane Cissé; Burkina Faso, Prantsusmaa, Saksamaa LV, Jaapan) ja «Tee puhtuseni» (Rentaro Mikuni; Jaapan).



«Patukahetsus», režissöör Thengiz Abuladze. Kunstniku/Kristuse hukkamise episood.

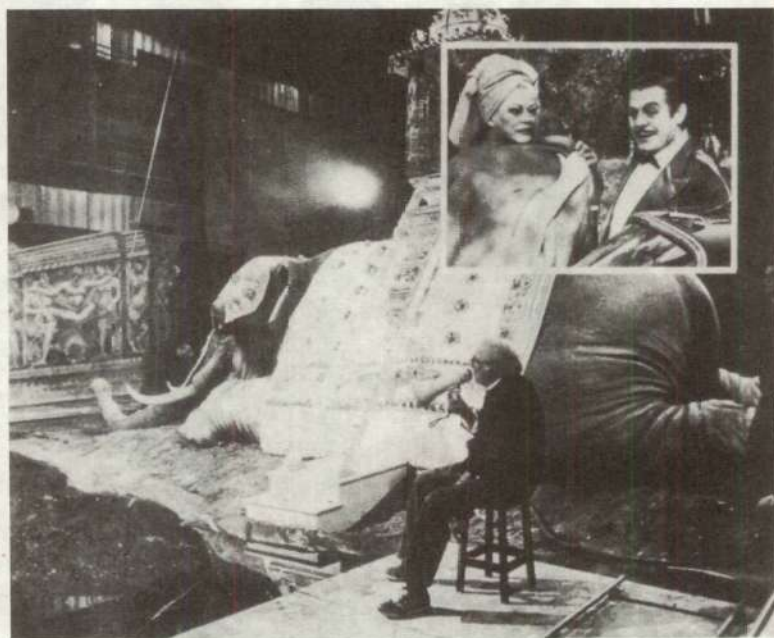




«Aasta kangelane», režissöör Feliks Falk.



Cannes'i konkursil USA-d ja Itaaliat esindanud filmide «Arglikud inimesed» ja «Mustad silmad» režissöörid Andrei Kontšalovski ja Nikita Mihalkov Moskva festivali filmiturul.



«Intervjuu», režissöör Federico Fellini. Fellini «India-episoodi» filmimisel. Anita Ekbergi ja Marcello Mastroianni kohtumine.

## 15. MOKSVA

filmifestivalil (6.—17. juuli) jagati auhindu teisiti, st kriitilisemalt kui varem. Viimast korda oli festivalil kolm rööbitist konkurssi. **Peakonkurss** (žürii esimees Robert de Niro) Suur auhind: «Intervjuu» (Federico Fellini; Itaalia).

**Parim naisnäitleja:** Dorothy Udvaros («Suudlen, ema!», Janós Rosza; Ungari).

**Parim meesnäitleja:** Anthony Hopkins («Charing Cross Road 84», David Jones; Suurbritannia).

**Zürii eripreemia ex aequo:** «Kuller» (Karen Sahnazarov; NSV Liit), «Aasta kangelane» (Feliks Falk; Poola).

**FIPRESCI auhind:** «Aasta kangelane».

**FIPRESCI eriauhind Andrei Tarkovski mälestuseks:** Aleksandr Sokurov (kogu senise loomingu eest).

**Lastefilmide konkurs** (žürii esimees Parvati Menon)

«Kuldauhind»: «Natty Ganni reis» (Jeremy Kagan; USA).

«Hõbeauhind»: «Imelaps» (Waldemar Dziki; Poola), «Kõnelemisjulgeus» (Leandro Castellanni; Itaalia) ning «Bach ja Broccoli» (André Melancon; Kanada).

**Lühi(tõsielu- ja multi-)filmide konkurs** (žürii esimees Aless Adamovitš)

«Kuldauhinda» välja ei antud.

«Hõbeauhind»: «Mosambiigi portreejooni» (Rodrigo Consalves; Mosambiik) ja «Curriculum vitae» (Pavel Koutsky; Tšehhoslovakkia).

Kolmandat «Hõbeauhinda» välja ei antud. **Aupreemia** anti nõukogude kineastidele, kes on osalenud filmide tegemisel Tšernobõlis.



#### 44. VENEZIA

festival toimus 29. augustist 10. septembrini.

«Kuldlövi»: «Hüvasti, lapsed» (Louis Malle; Prantsusmaa).

«Höbelövi» *ex aequo*: «Pikka iga, proua!» (Ermanno Olmi; Itaalia) ja «Maurice» (James Ivory; Suurbritannia).

Parim naisnäitleja: Kang Soon-Yeon («Võorasema», Kwon Taek Im; Lõuna-Korea).

Parim meesnäitleja *ex aequo*: Hugh Grant ja James Wilby («Maurice»).

Zürii eriauhind: «Hip hip hurraa!» (Kjell Grede; Rootsi, Taani, Norra).

Parim operaator: Sten Holmberg («Hip hip hurraa!»).

Parim kunstnikutöö ja kostüümikujundus: Luciano Ricceri ja Nana Cecchi («Kuldprillid», Giuliano Montaldo; Itaalia).

Parim stsenaarium: David Mamet («Mängude maja»; USA).

Parim muusika: Richard Robbins («Maurice»).

«Kuldlövi» kogu loomingu eest: Luigi Comencini ja Joseph L. Mankiewicz.

FIPRESCI auhind *ex aequo*: «Pikka iga, proua!» ja «Hotell Madrepatría» (Omar Kavur; Türgi).

---

«Tere hommikust, Babylon», režissöörid Paolo ja Vittorio Taviani. Kaader David Griffithi «Sallima. use» valmimise lavataguseid valgustanud filmist Cannes'i fest'vali iuubelitähisena Rootsi filmiajakirja «Chaplin» kaanelt.





ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ФЕВРАЛЬ 1988  
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО  
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И  
СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР

## ТЕАТР

**Партнер. Линда Руммо рассказывает об Антсе Эскола (54)**

Впечатлениями и воспоминаниями о корифее эстонского театра народном артисте Антсе Эскола (род. 1908) делится его долгиелетняя партнерша народная артистка ЭССР Линда Руммо. Они играли вместе в «Учителе танцев», «Дон Карлосе», «Пер Гюнте», «Гамлете», «Милом лжеце», «Вишневом саде» и др. знаменательных постановках эстонского театра 1950—1960 гг. Вопросы задает наш известнейший театральный критик Лилиан Веллеранд.

**Театр и деньги (64)**

На вопросы отвечает заместитель заведующего планово-финансового отдела Министерства культуры ЭССР Ильме Ауле, которая говорит о принципах финансово-хозяйственного функционирования театра вообще и анализирует художественное состояние и хозяйственное положение театров, участвующих в эксперименте. Она находит, что в ходе эксперимента возможности театров увеличились, другое дело — насколько тот или иной театр сумел это использовать. В жизни каждого театра вполне вероятны циклы спадов и подъемов, имеющие определенный период, спад же при разумном руководстве театром можно предотвратить или быстро преодолеть, — считает И. Ауле.

**Р. ТОХВ, М. МИЛДЕР, Х. Х. ЛУЙК — Девять остановок в поисках успешного театра. Об основных чертах одного исследования (69)**

Ученые-экономисты Рейн Тохв и Меэлис Милдер и журналист Ханс Х. Луйк знакомят читателя с разработкой модели успешного театра исследовательской группы, действующей под эгидой бюро «Майнор». Ученые утверждают, что модель успешного театра можно сконструировать. Это позволит сопоставить существование каждого реального театра с моделью успешного театра, на фоне которой можно описать существенные изменения в развитии театра и выявить те обстоятельства из огромного количества условий, которые воздействуют на успешность театра.

**П.-Р. ПУРЬЕ — Сирано Романа Баскина (74)**

Молодой театральный критик анализирует исполнение Романом Баскиным главной роли в постановке Студии Старого города «Сирано де Бержерак» (постановщик Эйно Баскин). Рецензент находит, что исполнение Р. Баскина является событием на творческом пути актера и эстонском театральном фоне вообще, хотя сейчас роль находится еще в интересном периоде поисков и развития. Критик описывает исполнение роли актером в течение девяти вечеров. Суммируя различные нюансы игры всех представлений, П.-Р. Пурье делает попытку зафиксировать толкование роли Р. Баскиным.

## МУЗЫКА

Отвечает Алан Ломакс

92 АЛАН ЛОМАКС и КАРОЛ КУЛИГ в Эстонии (5)

В октябре-ноябре 1987 г. в Эстонии находился А. Ломакс из Колумбийского университета (США), фольклорист-музыковед с международным именем. Краткий обзор его жизни и деятельности написал Яан Росс. Затем следует интервью, взятое у А. Ломакса и его сотрудника К. Кулига их эстонскими коллегами Урве Липпус и Яаном Россом. Алан Ломакс и его сотрудники разработали оригинальные методы анализа «кантометрика» и «хореометрика»; с их помощью они исследовали сотни культур по всей планете — песенные и театральные стили, а также многие другие эстетические аспекты поведения человека в основном как коммуникативные структуры, ища в них общие для всех людей жизненные ценности. Одной из главных целей их исследований является более быстрое и глубокое понимание традиционных культур (особенно малых народов), подавленных коммуникативной монополией господствующих крупных культур, защита и пропагандирование их уникальности, равноправия, эстетического обаяния.

Интервью дополнено двумя отрывками из статей А. Ломакса об основных направлениях его деятельности, которые комментирует языковед Анне Ланге.

**А. РОХЛИН — Рага — искусство финессов (17)**

Музыковед Арно Рохлин знакомит с художественными основами профессиональной индийской музыки. Статья представляет собой попытку доказать, что индийская профессиональная музыка по крайней мере столь же высокоорганизованный и выразительный, «симфонический» музыкальный язык, как и европейское музыкальное искусство.

**В. КОНЕН — Об истоках рок-музыки (30)**

В статье известного музыковеда (перевод из журнала «Советская музыка» 1986 № 7) рассматривается рок-музыка как художественный организм, ее психологические и социальные основы, при этом показывается, сколь значительную роль в возникновении рок-музыки сыграл сельский и городской фольклор многих народов, в том числе и внеевропейских. Подробнее автор останавливается на творчестве Боба Дилана и ансамбля «Битлз». В. Конен подчеркивает: рок-музыка — новое направление европейской музыкальной культуры, для понимания которого надо найти новые методы анализа, свободные от предвзятости и простирающиеся за пределы рамок академического профессионализма.

## КИНО

**М. ЯМПОЛЬСКИЙ — Повтор и вариация. Некоторые проблемы драматургии мультипликационного кино и эстонская мультипликация (44)**

Теоретическая трактовка своеобразия поэтики мультипликационных фильмов. Исходя из понятия ритма, автор сосредоточивается — в основном на примерах эстонских мультфильмов — на анализе механизма повтора и вариации, как главного средства, организующего повествование. В итоге М. Ямпольский отмечает, что этот



«семантический механизм /.../ в значительной мере детерминирует драматургию мультфильмов, их мотивную структуру, он тесно связан с жанровой типологией мультипликации и ее культурно-философским пафосом. Системный анализ киноискусства позволяет видеть взаимосвязанный смысл целого и частей там, где мы слишком часто видим результат личных пристрастий художника».

**А. КОНТ — Пять победных орудий телереволюции (79)**

Автор описывает, как ему видится «телереволюция 1990 г.» и кратко анализирует вклад в это дело государств Европы, Японии и США, а также их конкурентоспособность при захвате космоса для телесвязи.

**А. АРЕНС — Техническая реальность (80)**

Полемизирующий комментарий к статье А. Конта. Дается обзор развития (домашней) теле- и видеотехники в других странах и состояние дел в этой области в нашей стране и республике.

**Я. ЛЫХМУС — «Игры для детей школьного возраста» Лейды Лайус и Арво Ихо в оценках зрителей и критиков (83)**

Обзор мнений зрителей и критиков к художественному фильму «Игры для детей школьного возраста» («Таллинфильм», 1985). Как в ЭССР, так и по всесоюзным зрительским оценкам этот фильм вышел на один из первых мест среди лучших картин 1986 года. Фильм удостоен нескольких призов фестивалей как в нашей стране, так и за рубежом; недавно ему была присуждена Государственная премия СССР. Публикация подводит итоги анкет «Советского экрана» и других журналов, а также приводит

выдержки из писем зрителей в редакции и авторам картины. Критики тоже встретили фильм хвалебно. В статье приводятся основные тенденции: к сожалению, большая часть из написанного о фильме представляет собой комплиментарные описания или же общие размышления о проблемах, затронутых в картине. Лишь в некоторых статьях «Игры для детей школьного возраста» рассматриваются как кинематографическое произведение. Автор обращает внимание читателя на спад профессиональной кинокритики и на то, как не хватает зрителю фильмов, затрагивающих наши социальные проблемы и вытекающие отсюда вопросы. Так что пока приходится ограничиваться лишь радостью от постановки проблем и их эмоциональной передачи, не приближаясь особенно к их скрытым причинам.

**Призы международных кинофестивалей 1987 г. (88)**

Призы 37 Международного кинофестиваля в Западном Берлине, 40 Каннского, 15 Московского и 44 фестивале в Венеции, а также 59 награждение «Оскарами».

---

**РАЗНОЕ**

**Первая колонка (2)**

**Б. БЕРНШТЕИН — Русская сценография гостит в Москве (96)**

28 февраля в Москве, в Музее изобразительного искусства им. А. С. Пушкина открывается выставка русского искусства, прибывшая из Лондона. Создателем и владельцем коллекции является Никита Лобанов-Ростовский. В коллекции — русская сценография первой трети нашего века.

---

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

---



THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1988  
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY  
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS  
 AND THE UNION OF THEATRICAL WORKERS

## THEATRE

**The partner.** Linda Rummo speaks about Ants Eskola (54)

Linda Rummo, People's Artist of the ESSR, gives her impressions and recollections about her long-time partner Ants Eskola (b. 1908), People's Artist of the USSR, one of the prominent figures of Estonian theatre. They played opposite each other in *The Dancing Instructor*, *Don Carlos*, *Peer Gynt*, *Hamlet*, *Dear Liar*, *The Cherry Orchard*, and other top productions in the 1950's and 1960's in the Estonian Theatre. The interviewer is one of our best-known theatre critics Lilian Vellerand.

**Theatre and money (64)**

Ilme Aule, Head of the Department of Planning and Finance of the Estonian Ministry for Culture answers questions which shed light to the principles of financial and economic management of a theatre and analyses the artistic and economic position of the theatres taking part in the theatre experiment. In her opinion the theatres have gained more possibilities in the course of the experiment, it is quite another thing to what extent one or the other of them has been able to make use of them. In all probability, the life of every theatre is governed by cycles of high and low tide occurring at regular intervals; with wise management the low tide might be prevented or quickly overcome, says I. Aule.

**R. TOHV, M. MILDER, H. H. LUIK.** Nine stops in quest of a successful theatre (69)

The economists Rein Tohv and Meelis Milder and the journalist Hans H. Luik present a model of a successful theatre worked out by the research group sponsored by the Mainor Bureau. The scientists claim that it is possible to construct a model of a successful theatre. This will enable each theatre to compare its present state with the model of a successful theatre in the framework of which the major changes in the development of a theatre might be described and the circumstances which decide the success of a theatre might be singled out from the whole bulk of the determinants.

**P.-R. PURJE.** Roman Baskin as Cyrano (74)

The young theatre critic Pille-Riin Purje analyses Roman Baskin's leading role in *Cyrano de Bergerac*, a production by the Old City Studio (directed by Eino Baskin). The reviewer thinks that R. Baskin's *Cyrano* is a major event in his acting career and on Estonian theatrical scene, although the role is still in the developing stage. The critic describes the actor's role on the basis of nine performances. Adding up different role-playing nuances from all of these performances, she wants to capture R. Baskin's solution of the role.

## MUSIC

**ALAN LOMAX** answers. Alan Lomax and Carol Kulig in Estonia (5)

In Oct.—Nov. 1987 Alan Lomax from Columbia University (USA), an internationally recognized ethnomusicologist, was on a visit to Estonia. Jaan Ross presents a brief account of his life and activity. This will be followed by an interview in which Alan Lomax and his fellow research worker Carol Kulig answer the questions posed by their Estonian colleagues Urve Lippus and Jaan Ross.

Alan Lomax, together with his colleagues, has worked out original methods of analysis called «cantometrics» and «choreometrics» by means of which they have studied hundreds of cultures in the world: the styles of song and dance, and several other aesthetical aspects of human behaviour viewed as structures of communication, trying to find, in all of these, essential values of life common to all people. One of the most important goals of this research work is a deeper and quicker comprehension of traditional cultures (especially those of smaller nations) suppressed by domineering greater cultures who have monopolized communication, the propaganda and protection of their uniqueness, equality and aesthetical charm.

The interview will be supplemented by two fragments from A. Lomax's articles on the main trends of his activity, commented on by the linguist Anne Lange.

**A. ROHLIN.** Raga — the art of nuances (17)

The musicologist Arno Rohlin introduces the artistic concepts of Indian professional music. The article is an attempt to prove that Indian professional music is as highly organized and expressive, as «symphonic» as European art of music and that, to counterbalance minor attention paid to some elements, other elements have attained values in Indian music which are unattainable in European music.

**V. KONEN.** On the sources of rock music (30)

This article by a distinguished music critic (translated from the magazine *Sovetskaya Muzyka* No. 7, 1986) deals with rock music as an artistic organism, its psychological and social basis, with an emphasis on the great role played in the birth of rock music by both city and country folklores of different nations, among them non-Europeans. The author of the article describes in detail the music made by Bob Dylan and the Beatles. The critic underlines that rock music is a novel trend in European music, to understand it we must find new methods of analysis which reach beyond the limits of biased and academic professionalism.

## CINEMA

**M. YAMPOLSKY.** Repetition and variation. Some dramaturgical problems in animated film in the context of Estonian animated cartoon (44)

A theoretical treatment of specific features of poetics in animated film. Proceeding from the concept of rhythm, the author of the article concentrates on analysing the mechanism of repetition and variation as the main means for organizing the story, on the model of Estonian ani-



mated cartoons. In conclusion Yampolsky remarks that «this semantic mechanism (...) determines, to a great extent, the dramaturgy in animated films, their motivational structure, it is closely connected with the peculiarities of the genre of animated film and its cultural-philosophical pathos. The systematic analysis of the motion picture art enables us to see the interaction of the whole and the parts, even in these cases when we tend to perceive only the result of the artist's personal disposition.»

**A. CONTE. Five arms to win telerevolution (79)**

The author of the article describes what is his vision of the «1990 telerevolution» and analyses briefly the contribution of the European nations, Japan and the USA, and their ability to compete in colonizing outer space for telecommunication.

**A. ARENS. Technological reality (80)**

A comment, polemical in some respects, on the article by A. Conte. A survey is given of the development of television at home and video technology abroad, in the USSR and Estonia.

**J. LÖHMUS. Leida Laius' and Arvo Iho's film Keep Smiling in the viewers' and critics' estimates (83)**

The evaluations given by the viewers and critics to the feature *Keep Smiling* (the Tallinnfilm Studio, 1985); both in Estonia and on all-union scale the film moved to the top of the list as one of the best films in 1986. The film has been awarded several prizes at home and abroad, the last award it received was the USSR State Prize. It has also been acclaimed by the reviewers.

The article summarizes the results of the questionnaires carried out by the *Sovetsky Ekran* and other film magazines, carries a selection of viewers' letters to editors and filmmakers. In the end, some conclusions are drawn: most of the criticism is complimentary, or there are long and rambling discussions of the problems raised in the film. In two or three articles it amounts to a sort of analysis of the film as a work of art. The fact points to a low-water mark in our film criticism or, if we look at it from the other end, the lack of films in which social problems and circumstances connected with them have been dealt with. Thus, we can see that up to now the filmmakers have contented themselves with raising problems and in indulging in the emotional interpretation without underlining the implied causes.

**The international film prizes 1987 (88)**

The prizes awarded at the 37th West Berlin, 40th Cannes, 15th Moscow and 44th Venice Film Festivals, and the 59th Oscars.

---

**MISCELLANEOUS**

**The leading article (2)**

**B. BERNSTEIN. Russian scenography visits Moscow (96)**

On 28th February Russian art brought from London will be exhibited in the Pushkin Fine Art Museum in Moscow. The collection has been established and is owned by Nikita Lobanov-Rostovsky. The collection comprises Russian scenography from the early decades of this century.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Periodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Lõdumisele antud 16. 12. 1987. Trükkimisele antud 15. 01. 1988.  
Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,0. MB-00319. Tellimuse nr. 5048. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.  
Slano в набор 16. 12. 1987. Подписано к печати 15. 01. 1988. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,0. Заказ 5048. MB-00319.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Союза театральных деятелей ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а.  
Тираж 17 000. Цена 75 коп.



28. veebruaril avatakse Moskvas Puškini-nim muuseumis vene kunsti näitus, mis toodud Londonist. Minu teada on see pretsedenditu juhtum. Unikaalne on ka eksponeeritav kollektsioon, mida peetakse suurimaks ja omal alal esinduslikumaks koguks väljaspool Nõukogude Liitu.

Kollektsiooni looja ja omanik Nikita Lobanov-Rostovski pärineb vanast vene suguvõsast, kasvanud on ta Bulgaarias. 1954. aastal sõitis ta Lääne-Euroopasse. Seal sündis ka kollektsiooni idee, mis, tõsi küll, tegelikku kollektsiooni aastaid ennetas. Hiljem on ta meenutanud, et esmase tõuke andis talle S. Djagilevi näitus Londonis: «Ma olin selle ilust rabatud. Teatraalsus, värsked, puhtad värvid, vene karakter, mis avaldus mõnes kostüümikavandis. Kõik see vastas üpriski mu mitteläänelikule maitsele. Seal ja siis tekkis soov, et kunagi ripuksid säärased pildid minu koduseintel. Aga ma olin kaheksateistkümnenda-aastane, olin emigrant, pennita taskus, olin tudeng. Seepärast ei saanud ma kogumisele mõeldagi. Nii polnud mul isegi sadat franki, tookord kaht dollarit, mille eest võinuks osta Natalia Gontšarova kostüümikavandi.»\*

Viimase fraasi kaudu satume kollektsioneerimise võluriiki, kus ime — olgu või N. Gontšarova kahedollariste eskiiside näol, käib käsikäes julma eluproosaga. Hiljem, siis kui N. Lobanov kuuekümnendate aastate hakul jalad alla sai ja üheskoos naise Niinaga kogumisele võis anuda, imed jätkusid. Kord Ateenas läksid Lobanovid janu kustutama eksootilise nimega kohvikusse «Petrograd». Saali seinal rippus akvarell, mis meenutas Pavel Tšelištševi eskiise; selgus, et kohviku peremees, venelane, oli hinnalise vene kunstnike teoste kogu omanik. . . (Ateena kohvikust pärit P. Tšelištševi eskiis on meie reprovallikus). Vähem kõitev pole Aleksandra Eksteri pärandi otsimis-lugu Pariisis: terve kollektsioon oli meditsiiniõe valduses, kes kunstnikku ta viimaseil eluaastail hooldas, aga see meditsiiniõe tuli alles leida!

Ent süstemaatilist kollektsiooni ei saa siiski ainuüksi imede varal koguda, selle kujundab kollektsionääride kirk koos selge kontseptsiooniga. N. Lobanov teadis, mida tahtis, õppis põhjalikult tundma oma valdkonda ja allutas juhusekapriisid osavalt kogumise loogikale.

Kollektsioon sisaldab meie sajandi esimese kolmandiku vene stsenograafiat. S. Djagilevi näitus Londonis, mis innustas kaheksateistkümnenda-aastasest geoloogiaüliõpilast, oli särav jälg kuulsatest «vene hooaegadest», mis kütkestasid Pariisi aastail 1909—1929, kuni nende organiseerija S. Djagilevi surmani. Muidugi, nood materjalid olid kõige kättesaadavamad kogujale väljaspool Venemaad. S. Djagilevi ringi kunstnike kõrval võis Läänes kergemini hankida sinna jäänud või peale revolutsiooni emigreerunud vene kunstnike teatritöid. Nad leidsid kujundamisvõimalusi kohalikes teatrites, kuid ka vene emigrantide teatrites ja kabareedes maailma eri nurkades — Pariisis ja Istanbulis, Berliinis ja New Yorgis. (Me teame vähe vene emigrantlike teatrite ja kabareede erilisest maailmast, üksnes Berliinis oli neid mitu. Räägitakse, et I. Puni, M. Larionov ja M. Chagall tegid ühele neist, populaarsele «Sinilinnule», dekoratsioonide tasuta või siis «hommikueine eest».)\*\* Üksnes tolle rühma teatrikavandist võib koostada suurepärase näituse, mis väärikselt esindaks uusima stsenograafiaajaloo murrangujärku. Ent säärane kogu poleks täielik. Alates meie sajandi esimesest kümnendist elas kogu vene stsenograafia üle enneolematut tõusu ja sai üha uusi impulsse avangardi igalt uult lainelt. Teater ja teatraliseeritud üritused olid tormilise loominguise käärimise areeniks nii revolutsiooni eel kui ka umbes viieteistkümnenda aasta jooksul pärast revolutsiooni; see oli stsenograafia arengu kvalitatiivselt uus faas, mis pidi kajastuma ja kajastuski N. Lobanovi kogus.

\* N. D. L o b a n o v. My Collection of Costume and Stage Designs by Russian-born Artists. Vrd: R. Pacher-Theinburg. Das russische Bühnenbild und die Sammlung Lobanov-Rostovsky. Artis, 1986, nr 3, lk 54.





*Pavel Tšelištšev. Tantsija kostüüm. Tundmatu ballett.  
V. Zimini trupp. Istanbul, 1921. guašš.*





Tagakaanel: *Kakubha ragini*. India, ca 1660. 24×19 cm. Victoria and Albert Museum, London. Miniatuur *ragamala*'de seeriast. *Ragamala*'d on põhiliselt 17. sajandist pärit miniatuurid, loodud väljendamaks pildikeeles tundeid, mida teatud *raga* või *ragini* (india klassikalises muusikas seostub esimene mees-, teine naiskarakteriga) tekitab kuulajas. India klassikalisest muusikast on lähemalt kirjutatud lk 17.

*Kakubha ragini* jutustab naisest, kes on eemal armsamast ning uitab õnnetuna ja mahajäetuna metsas. Teda vaatavad paabulinnud on pildil armastajapaari sümbol, nagu ka kaks lillepärja. Naise tahapoöratud pea tähendab, et kuigi jalad viivad teda edasi, on ta mõtet armsama juures. Teda ümbritsev hoõgupunane väli väljendab ta tunnete sügavust.