

ENSY Kultuuri-
komitee,
ENSY Heliloajate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatrilliidu
ajakiri



3

/1989

märts

VIII aastakäik

Esikaanel: J. Genet' «Palkon» (lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev), Draamateater, 1988. Kindral — Tõnu Aav, Florence — Angelina Semjonova.

Tagakaanel: D. Pownalli «Meistriklass» (lavastaja R. Allabert), Noorsooteater, 1988. Vasakult Sostakovištš — Kalju Orro, Zdanov — Enn Kraam, Prokofjev — Eero Spriit, Stalin — Tõnu Kark.

P. Lauritsa fotod



Toimetuse koolegium

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 3200

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

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Heiki Sirkel, tel 23 95 40

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER

Lea Tormis	IGATSUSE TAHE ALL	13
Karin Kask	KUSTUNUD TAHT (<i>Erna Villmer — 100</i>)	43
Erna Villmer	KATKENDEID PÄVIKULEHEKÜLGEDELT. KIRJU J. LUIGALE	45
	TEATRIPROBLEEM 1989? (<i>Ringhüsitlus — R. Neimar, R. Baskin, I. Normet, T. Oja</i>)	51
Jaak Allik	KUNSTI PARTEILISEST JUHTIMISEST (<i>«Meistrikläss» Noorsooteatris</i>)	65
Kristel Pappel	MUUSIKALISI VIHJEID «MEISTRIKLASSILE»	69

MUUSIKA

	VASTAB KÄBI LARETEI	5
Endel Lippus	NENDEST, KES JUBA OLEMAS	22
Tiia Järg	MEES, KES MA TEADNUD OMA SÜNNIPÄEVA (<i>Modest Mussorgskist</i>)	34
	OLAV ROOTSI JA CYRILLUS KREEGI KIRJAVAHETUS	83
	KAOS MUUSIKA ASEMEL (<i>Ajaloo prügikastist</i>)	96

KINO

Rein Kruus	SALAPÄRANE «DRAAMA FUTURISTIDE KABAREES nr 13» (<i>Filmikirjutiste võistlus</i>)	27
Tõnu Karro	JÕULUDEKOEATSIOONIDES PILTMÕISTATUS (<i>Telefilmist «Kann allikal»</i>)	55
Jaan Paavle	LENNUVOIMALUS JAÄB SIISKI ALLES (<i>Joonisfilmist «Lend»</i>)	57
Avo Üprus	MITTE AINULT MIGRATSIOONIST (<i>Märgufilmist «Ma pole turist, ma elan siin»</i>)	59
Aare Ermel	ESIMESED «FELIXID» (<i>1988. a Euroopa filmiauhinnad</i>)	63
Marcin Sulkowski	«TÖULISED 1980». KAHEKSA JA POOL AASTAT HILJEM	74
Olev Remsu	PRIIUSE OOTEL	78

Mart Laar	AVAVEERG	2
	KROONIKA	92



1944. aasta märts. Saksa rinne idas vangub, sõda on taas jõudnud Eestimaa väravasse. Kanonaad Narva all on kestnud juba kuu, kuid kõigi jõupingutuste ning Stalini enda seatud tähtaegade kiuste pole Punaarmeel õnnestunud Eestisse tungida. Vähe sellest — märtsi esimestel päevadel hävitab Eesti diviis Punaarmee strateegiliselt ülitähtsa Siiverti platsdarmi. 6.—8. märtsini teeb Punaarmee õhurünnakutega maatasa Narva linna, 8. märtsil on järjekord Jõhvi ja Tapa käes.

Tallinn elab aga igapäevast rahulikku elu. Kuigi juba 1943. aastal olid vene pommitajad hakanud järjest sagedamini Eesti linnade kohale ilmuma, ei ületanud need reidid tavaliste häirimisrünnakute piiri. Ehkki Saksamaa totaalse pommitamise järel hakatakse järjest sagedamini rääkima ka Eestit ähvardavast ohust, ei võeta seda siiski väga tõsiselt. Sest kes küll peaks pommitama vaikset ja rahulikku linna, kus puuduvad nii suured tehased kui ka suuremad sõjalise tähtsusega objektid peale sadama?

9. märtsi «Eesti Sõnast» võime lugeda sõnumeid, mis üksnes kaudselt viitavad kuskil, olgugi juba lähedal, käivale purustustööle. Rubriigi «Kes teab» arvukates kuulutustes otsitakse taga Narvast evakueeritud. «Võimalike õhurünnakute» tõttu lõpetatakse õppetöö koolides juba 11. märtsil — koolipoistel rõõmu palju. Pimendamine algab 17.40, lõpeb 5.40. Leht teatab ka, et kinos «Gloria» jookseb «Naera, pajats» P. Hörbigeri, Monika Burgi ja Beniamino Gigliga; «Amoris» noorsoole üle 14 aasta lubatud «Ikka vaid sima» Johannes Heestersi ja Dora Komariga; «Marsis» «Kodu» Z. Leanderi ja Heinrich Georgega. Draamateatris etendub «Minu tütar — sinu tütar», Väiketeatris «Rätsep Öhk», nagu ikka täis müüdnud «Estonias» aga eesti esimene rahvuslik ballett «Kratt» (Raudsepp, Koppel, Blinoff, Lind, Ranniku.

Dirigent Priit Veebel). Perekonnaseisuaemeti teatel on linnas sündinud Liivi Ennok. Helle Aasna, Tõnu Ukkivi ja Juta Palm. Abielluvad Lembit Adelheid ja Helga-Mariette Balken, sellisest soovist teatavad Nikolai Volkov ja Martha Lobjakas. Valveapteegid töötavad Tallinnas neljapäeva õöl vastu reedet Telliskivi tänaval, Tõnismäel ja Suur-Karja tänaval. Öhtu kella kuueks oodatakse Tallinna kooliõpilaste esindajaid Noorte Maleva staapi nõupidamisele arutama «noorte praeguste ülesannetega seoses olevaid küsimusi». Selleks ajaks on Punaarmee eskadrillid juba võtnud kursi Tallinnale.

Milline lennuüksus sel õöl Tallinna ründas, selle kohta pole Nõukogude pool tänini selgeid andmeid avaldanud. Kas koosnes see tõesti naistest ja tuli üle mere Kroonlinnast, seda ei suuda praegu veel keegi tõendada. Küll on aga mitmel pool olnud juttu eskadrilli saanud eestlastest, kes linna ära tunda aitasid ning hiljem pommitamise käigus linnale lendlehti loopisid.

Esimised pommid langevad Tallinnale kell 18.30 ning samas lõövad selle kohal helendama «jõulupuud». Undama hakkavad avaliku õhuhäire sireenid, paukuma õhutõrjekahurid. Viimaseid on Tallinnas paraku vähe ning nende tuli surutakse kiiresti maha. Koostöös jahilennukitega lastakse siiski alla üle 20 punalennuki, kuid 250 ründavast pommitajast on see siiski vaid murdosa. Õhurünnaku esimene periood kestab neli tundi, siis saabub korraks vaikus. 10. märtsi öösel kella 1 ja 3 vahel saabub kohale aga teine, umbes 60 lennukist koosnev laine, mis puistab tuleorkaaniks muutunud linnale uue pommilaadungi. Rasked pommid lõövad läbi majadest, purustavad nõrku varjendeid, surm, kaos ja tuleõll ümbritsevad inimesi igast küljest. Kõikjal käivad päästetööd. Kiiruga kaevatakse lahti varjendeid, lootuses leida sealt veel elavaid omakseid. Täielikult puruneb Harju tänava üks külg koos kuulsa «Kuld Lõvi» hotelliga, selle kõrval paiknenud kinost pääsevad eluga vaid üksikud inimesed. Põleb raekoda, selle ees sillutisel vedeleb vana linnavaht Vana Toomas.

Eesti rahvuskultuuri uhkust «Estoniat» tabavad süütepommid, kui seal etenud E. Tubina «Kratte». Hetke jooksul saab teater täis suitsu ja leeke, on ime, et ei puhke suuremat paanikat ning inimesed pääsevad teatrist välja. Seistakse teatri kõrval porisel lumel ning vaadatakse, kuidas häviv hoone, mille rajamiseks eesti rahvas oli omal ajal nii palju jõudu kulutanud. Seisavad nii sõdurid kui tavalised töömehed, palja kostüümi väel välja pääsenud baleriin, kellegi poolt õlgadele visatud sõjaväesinel üll... Kuhu ongi neil minna, ei tea ju sel hetkel keegi, ons tema kodu veel terve, pere elus.

Kokku visati linnale vähemalt 2000 lõhke- ja 1500 süütepommi. Seejuures jäid rünnakust praktiliselt välja sõjalist tähtsust omavad objektid (sadam ja tehased), selle põhiraskus kandus puitelamutega tihedalt asustatud elurajoonidesse Pärnu mnt — Estonia pst — Gonsiori — Tartu mnt — Lõivalaia vahelisele alale, mille süütepommid ainsa hetkega leکیدemereks muutsid.

Kui palju inimesi hukkus sel õöl, see pole tänini täpselt teada. Umbkaudsetel hinnangutel võis tapetute-vigastatute hulk ulatuda tuhandeni, enamik neist vanad ja lapsed. Hävitati või vigastati üle 6000 elumaja ja 2000 muu hoone, peavarjuta jäi üle 40 000 inimese. Purustustööde nimekiri hõlmab 3 haiglat ja üle 20 kultuuri- ja tervishoiuasutuse. Tegemist on puhtakujulise terrorirünnakuga tsiviilelanikkonna vastu, mille eesmärgiks polnud mitte niivõrd purustada tehaseid-sadamaid, kuivõrd murda vaimu.

Tulemus oli paraku aga vastupidine. «Estonia» varemetele kerkib juba paari päeva pärast suur kiri: «Varemeist tõuseb kättemaks!» Märtsi keskel hävitavad eesti grenaderid Narva jõe jääl paari päevaga kolm Punaarmee diviisi. Ees seisavad Sinimäed, Pikassilla ja Emajõgi. Põlevast «Estoniast» välja pääsenud kratt haarab oma tantsu peagi kogu maa, viies seda vastu surmale ja hävingule...

MART LAAR



*Kabi Laretei Tallinnas oktoobris 1988.
Ann Tenno foto*

Vastab Käbi Laretei

Eesti on teie lapsepõlvemaa. Mida meenutaksite oma lapsepõlvkodust?

Kirjutan praegu arvatavasti oma kõige tähtsamat raamatut. Seal lähen tagasi kõikidesse oma kodudesse ja näen, et neid on olnud ligi sada. Aga et neid on nii palju olnud, olen justkui kodutu ja sellepärast ka vaba, igal pool maailmas kodu. Ent siiski ei ole mul kuskil rahu. Kui mul on korter, maja, siis ei ole ma ikka rahul. Olen hellitatud, mul on nii palju valida olnud ja ometi ei ole mul kaua aega kodu olnud. Selles raamatus hakkam kodu otsima.

Sündisin Tartus. Isa oli olnud maailmasõjas, Vabadussõjas, hakkas riiki üles ehitama, temast sai siseminister ja põllutööminister. Olin üsna väike, kui vist 1925. aastal kadus Moskvas ära meie saadik Birk, see oli suur diplomaatiline skandaal. Keegi välisministeeriumist ei tahtnud seda kohta vastu võtta. Papa oli siis siseminister, pakuti talle, et ta tunneb hästi Venemaad. Ta oli nõus ja me läksime temaga kaasa.

On teil ka Moskvast mälestusi, olite ju kõigest neljane?

See aeg on mul mälus nagu üks suur öö. Ei tule meelde, et seal oleks päike paistnud, päev olnud. Kui me kuueaastase õe Maimuga ja lapsehoidjaga jalutamas käisime, oli ikka keegi mees GPU-st meil sabas. Siis pandi saatkonda mikrofonid sisse. Sellest elust kirjutasin raamatu «Tükike maad». Teisel aastal olime seal isaga kahekesi, pere jäi Eestisse. Tahtsin isaga minna, sest austasin ja armastasin teda väga. Mäletan, ärkasin kord öösel üles, maja oli tühi, kõik olid kas Kremli või kusagil mujal peol. Läksin treppemööda alla, seisin ja vaatasin ning teadsin, et ühe ukse taga on Maria, lapsehoidja, aga teise ukse taga põrgu, küttekoda, kus olin näinud kord leeke.

Pärast kaheaastast Moskva elu tulite Eestisse tagasi?

Siiski, veel enne kooli elasin Leedus, isa oli seal saadik. Elasime kaks aastat Kaunases, mis oli siis pealinn. Harjusin ära, sain sõpru, õppisin keeli, Prantsuse saadiku tütreaga rääkisin prantsuse keelt, leedulastega vene keelt. Aga siis tuli kooliga peale hakata ja Tallinnast Lenderi koolist toodi meile eraõpetaja, üks abiturient, kes pidi meiega iga päev saksa keelt rääkima. Nii et kaheksa-aastaselt rääkisin vabalt nelja keelt.

Siis sai papast välisministri abi ja me kolisime Toompeale Kohtu tänavale.

Kas käisite seda kodu nüüd vaatamas?

Jah, vaatasin, kus oli minu tuba, kus papa ja mamma tuba. Muidugi on kõik muutunud. Vaatasin ka seda maja, kus emaema juures Tatari tänaval lühikest aega elasin.

Teie koolitee algas Tallinnast?

Lenderi koolis ja siis 1. tütarlaste gümnaasiumis. Aga 1936. aastal sai papa kolme Skandinaavia riigi saadikuks. Meie õega jäime Tallinna ja elasime alguses minu kooli direktori juures.

Jäite päris omapead?

Vanavanematega. Kui Maimu kooli lõpetas, sõitis ta Rootsi ja mina kolisin Nõmmele. Isa vanematel oli seal maja, Valdeku tänaval, nemad elasid ülemisel korrusel, mina koos emaemaga alumisel. Vanaema poputas mind ja tegi head süüa, aga oli ka väga nõudlik. Ta oli Venemaal üles kasvanud ja harjunud, et kõik petavad kõiki, et kedagi ei või usaldada. Temas oli mingit tigidust ja eks seda ole minuski, see teeb sitkeks ja on lasknud mul kõik üle elada.

Aga isapoolsed vanavanemad?

Vanaaisal oli laste kingade tööstus, seal oli umbes 10 töolist. Ta mängis flööti. Ta rääkis alati kõvasti, sõimas ja vandus ja oli minu elu kõige armsam inimene. Ta oli julge oma arvamust välja ütleva ja rääkis alati kõigile augu pähe. Vanaema oli vaikne ja kannatlik, hea inimene. Mul on praegu tunne, et minu kahtlused ja kompleksid, et nii ei tohi,

tulevad ema poolt, aga siis seisab mu selja taga kaitseinglina vana-
isa, kes ütleb, et tee nii, nagu tahad. Ja just nemad viidi Siberisse!

Elasime Nõmmel, käisin koolis. Siis tuli 1939. aasta, baasid. Mammal hakkas Rootsis hirm, et äkki pannakse sadamad kinni ja mina jään siia. Et tulgu ma Rootsi. Olin seal käinud 1936. aastast peale, suvel või jõulude ajal. Elasin siis aasta seal saatkonnas diplomaadi tütre elu, käisin tantsimas, suusatamas, purjetamas. Mul oli eraõpetaja ja kevadel tulin Eestisse, et eksamid ära anda. Kukkusin aga ladina keeles läbi ja see jäi sügiseks. Olin kindel, et tulen sügisel tagasi. Sõitsin laevaga Stockholmi, see oli viimane laev. Maimu pidi Eestis autoeksamit tegema ja siis lennukiga Soome ning sealt Rootsi tulema. Aga eksam lükati edasi ning lennuk, millega ta oleks pidanud ära sõitma, lasti alla.

Sai ta lõpuks minema?

Lennukid enam ei käinud, sest venelased olid juba sees. Siis hakkas Soome saadiku proua asju ajama, et laevaga minema pääseda. Aga valitses ju täielik kaos. Meie mõtlesime, et kui Maimu Eestisse jääb, tuleme kõik tagasi. Lõpuks siiski laev väljus, aga vene sõjalaevad saatsid selle tagasi, sadamas ei võetud seda vastu, öeldi, et on juba välja saadetud. Siis suunati suurtükid neile peale ja... Teate küll, kuidas need asjad käivad.

Kuidas te Rootsis Eestis toimuvast teada saite?

Elasime suvilas, mis oli üiritud septembrikuuni, istusime seal terve saatkonnaga ja kuulasime raadiot. Mäletan, et istusime kõik põrandal, kui kuulsime, et nüüd on Eesti okupeeritud. Karl Ast-Rumor ja teisedki nutsid. Kui Maimu tuli, tekkis küsimus, kas jääda või koju tagasi minna. Meie tahtsime tagasi, aga papa ütles, et teda mõistetakse kohe surma. Siis hakkasin alles aru saama ja mõtlema, mis on juhtunud ja mida see kõik kaasa toob.

Saadiku perest said hetkega pagulased.

Papat ju kutsuti tagasi, aga ta ei tunnistanud seda okupatsiooni. Ta keeldus venelastele saatkondi üle andmast, aga Rootsi välisministeerium astus vahele. Papa oli 36. aastast Rootsis elanud, mööbel ja kõik muu oli ju saatkonna oma, meil polnud isegi kastrulit. Oli õnn, et minule Kaunases ostetud klaver oli seal ja jäi meile. Papa oli küll Eesti välisministeeriumi hoiatanud, et asi näeb väga halb välja, et saatku kas või kulda välismaale, aga talle vastati, et ei juhtu midagi. Mäletan hästi, millist elu Eestis 1940. aasta kevadel elati, kui elegantsed olid daamid, kõik kõrgetel kontstel, madalaid nägin alles Rootsis. Elati sellist elu, nagu oleks viimnepäev tulemas. Kevad oli soe, kõik säras. Tantsud Pirital, Zarah Leanderi filmid, «Bi-Ba-Bo», «Gloria-Palace»... Ja äkki oli meil suvila Rootsis, millest pidime ära minema, ei tööd, ei raha, ei olnud kuskile minna...

Papa hakkas siis aednikuks, oli ju sõda tulemas, ta teadis, et see võib kaua kesta, tuleb nälg. Ka Rootsis läksid toiduained — piim, või, munad — kupongide peale. Aga kui 1944 hakkasid Eestist põgenikud tulema, oli nendega palju tegemist, papa pidi linna tulema ja ma ei teagi, mis sellest aiast lõpuks sai.

Vanavanemad jäid Eestisse?

Nad viidi 1941. aastal ära, kuhugi Kirovi lähiste. Vanaisa suri varsti, vanaema oli siis oma kätega teinud talle puuristi ja pliatsiga peale kirjutanud: puhka rahu.

Kas te saite nende äraviimisest ruttu teada?

Jah, kuigi ma ei mäleta, kelle kaudu papa sellest teada sai. Hiljem rääkis üks mu kooliõde. See oli üks suuremaid lööke mu elus, nii suur, et ma selle peale isegi ei mõelnud. Et just need armsad inimesed ära viidi... Kui papa sellest teada sai, hakkas ta justkui vananema, magas palju, ei rääkinud kellegagi. Kõik püüdsid oma valust mitte rääkida, see oli liiga suur.

Aga emaema?

Oli karta, et järgmine kord viiakse teda, ja pärast pikka vaidlust oli ta lõpuks nõus meie juurde kolima. Aga ta kurtis elu lõpuni, et miks tal ei lastud kodus surra.

Eks noorte jaoks hakkas elu Rootsis tasapisi rööpasse minema?

Õde tahtis saada moekunstnikuks, läks õmbluskooli ja reklaamikooli. Mina töötasin tõlgina. Algul Ameerika saatkonnas, seal oli *occupied countries section*. Stockholm oli ju neutraalne koht, kus väliskorrespondendid otasid pääsu vastavale maale. Ma tõlkisin neile kõike vajalikku, Goebbelsi kõnesid, Rootsi ajalehti. Ja õppisin klaverimängu. Elasime õega, hiljem vanaemaga ühes toas, aga siis tulid ka vanemad sinna. Mina leidsin endale toa ja otsisin pidevalt kohta, kus harjutada.

Jõudsime nüüd klaverimänguni. Millal te oma õpingutega algust tegite?

Mamma oli tahtnud klaverit mängida. Kui ta noore tütarlapsena Peterburis oli, muretses ta endale noodid ja õppis ise, ilma õpetajata, mängima. Ta mängis päris kenasti. Papa mängis mandoliini ja Eestis olles laulis Juhana Aaviku kooris. Ta tegi sellest koorist väikese kammerkoori, mida ise juhatas. Kohtu tänava verandal olid siis selle koori harjutused. Kaunases, olin siis seitsmene, oli meil veidi raha, vanemad küsisid, kas ostame auto või tiibklaveri. Õde vastas: auto, mina: klaveri. Hakkasime seal ühe saksa tanta juures tunde võtma, see õpetaja rikkus mul arvatavasti kohe alguses tehnika ära. Oli igav ja kole. Maimu kannatas vaevalt aasta välja, aga mina õppisin edasi. Tallinnas võeti mind konservatooriumi, õpetaja oli proua Kõrb. Ega seegi väga lõbus olnud, aga soldedžo ja teooria meeldisid mulle küll kangesti. Rootsis katsusin muusikaakadeemiasse sisse saada, kuid välismaalasi ei võetud, sest õppimine oli prii.

Siis läksin õpetaja juurde, kes oli oma meetodiga nagu legend ja tema ütles, et nüüd hakkame kontserte andma, et õpime aga programmi ära ja... Mängisin Tobiase Sonatiini. See oli omamoodi sensatsioon. Siis olid just eestlased tulnud, saal oli rahvast tulvil, oli nagu rahvuslik manifestatsioon: eestlane mängib kontserdimajas, üleval oli tulega reklaam — Käbi Laretei. Kriitika oli väga hea, aga ma olin õpetaja vastu protesti täis, igav oli. Siis tuli Rootsi ungari pianist Annie Fischer, ta elab veel praegu Budapestis. Ta mängis kirglikult, *rubato's*, väga vabalt. Minu õpetaja hoiatas, et see on mürk, aga ma võtsin julguse kokku ja teatasin talle, et lähen Annie Fischeri juurde. Need kaks kooli olid täiesti vastupidised. Kahe aasta pärast läksin vana õpetaja juurde tagasi.

Kuhugi mujale riiki õppima minna ei saanud?

Piirid olid ju kinni. Pärast sõda ei tahtnud aga ükski maa neid oranž-punaseid passe nähagi. Et kuhugi õppima minna, pidi keegi kutsuma.

Kuidagi tuttav.

Eks ole? Siis esines Rootsis šveitsi pianist, hea Beethoveni mängija Paul Baumgartner. Mängisin talle ette ja ta kutsus mind Baseli konservatooriumi. Mina ei olnud ju Rootsit valinud, meie ei põgenenud, me jäime sinna, sest olime juhuslikult seal. Ma tean, et ka teistel põgenikel ei olnud just suurt valikut. Aga minul oli noore tütarlapsena tunne, et ma ei ole saanud öelda, kus ma tahan elada. Tundsin, et süren igavusest ära. Olid ju üsna rasked aastad, tegin kõikisugu töid. Näiteks käisin ühe vana operetilauljaga turneel. Ta oli omal ajal kuulus olnud, aga nüüd ei olnud tal enam häälteki. Nad maksid mulle kenasti. Käisime Põhja-Rootsis, Lapimaal, esinesime vanades kinodes, kus oli külm. Ja lõpuks kadus veel impressario koos rahaga ära.

Basel pidi sellele tugevat kontrasti pakkuma?

Baselis käisin nagu poolpurjus ringi. Vanas linnas tundus kõik jumalik. Õpetaja ütles, et lugu peab juba esimeses tunnis peas olema, käskis vähemalt viis tundi päevas harjutada. Harjutasin nii, et pea suitses. Baumgartner oli imelik inimene, hirmus hea mäluga, kord vaatas nooti ja oligi lugu peas. Aga siis hakkas Edwin Fischer Luzernis meistikursusi andma. Vanasti oli tal Berliinis klass olnud. Olin väiksenäinud, kuidas ta mängib ja kuidas õpilased istuvad tema ümber põrandal. Mõtlesin siis, kuidas mina istusin proua Kõrbi kõrval ja mängisin plimm-plimm igavaid asju.

Ja Edwin Fischer võttis teid enda õpilaseks?

Hiljem sain teada, et Baumgartner oli nii noobel, et soovitas mind Fischerile. Meid oli esimesel kursusel ainult viis õpilast, peale minu 7

Paul Badura-Skoda, Jörg Demus, Alfred Brendel.* Mäletan, et pidin kõigepealt ette mängima Beethoveni Esimest klaverikontserti. Mängisin esimese osa tublilt ära. Fischer ütles: aga preili Laretei, teil on nii palju ilusat südames ja hinges, miks te meile seda ei näita? Sain aru, et pean nad oma mänguga õnnelikuks tegema.

Edwin Fischer oli ju ise väga kuulus pianist.

Tal ei olnud virtuoosset tehnikat, aga ta mängis haruldase suur-suguse visiooniga.

Kas Luzern oli juba siis tähtis muusikakeskus?

Kõik tolle aja tipud esinesid seal: Furtwängler, Gieseking. Hindemith näiteks käis loenguid pidamas.

Kas teil oli Edwin Fischeriga hiljem veel kokkupuuteid?

Mul oli parajasti Oslos kontsert, kui Edwin Fischer sisse jalutas. Mängisin Hindemithi sonaati, mida ta oli oma klassis kellelegi õpetanud. Ta küsis, kas ma ei tahaks jälle tema juurde tulla. Vastasin, et tahan, aga mul pole raha. Ta ütles siis, et ta palub. Kui ma abiellusin dirigent Gunnar Staerniga, siis ka tema õppis Luzernis, Karajanil olid seal kursused. Esinesime palju abikaasaga koos. See oli huvitav aeg. Klaverikontsertides mängis tema orkestri partiid teisel klaveril ja seletas, et siin peab ootama, kui flööt sisse tuleb ja et pianist hingab kiiremini kui teised pillimehed. Et Griegi kontserdi alguses peab pianist veidi hiljem sisse tulema. Ja igasugused muud nõksud. Mul on alati tunne, et dirigendid on õnnelikud minuga mängides, et ma saan orkestriga mängida, mitte orkester ei pea minuga mängima. Elasime Stockholmist põhja pool Gävles, seal sündis ka tütar Linda. Ja siis läksime lahku. Imelik, me olime väga õnnelikud, aga kuidagi läks nii...

Siis olite endale pianistina juba kõrava nime teinud.

Ja leidsin, et mul ei ole üldse tehnikat. Läksin siis Sveitsi ühe 80-aastase vanaproua juurde, kes oli omal ajal ka Schnabeli õpetaja olnud. Sellest ma kirjutasin raamatus «Tulbi puu». Seal oli vana loss, kus olid koos hullud kogu maailmast ja õppisid selle hullu tehnilise meetodi järgi. Meetod ise oli selline, et enne tuli kõik palad ära õppida, kui käed klaverile paned. Õpetaja näiteks dikteeris meile Bachi fuugasid. Pidime fuugade hääli eraldi peast teadma. Kolm pianisti mängisid kolmehäälset fuugat, igaüks ise häält, siis vahetati hääled ära. Palju oli neid, kes sellega hakkama said, aga lõpuks ei osanud mängida. Mina olin seal lühikest aega, aga kasu ma sain. Pean ütleva, et kogu minu pianistikarjääri ajal oli mul tunne, et ma blufin, saan head kriitikat, olen noor ja mängin temperamentselt, kui mul on inspiratsioon, aga mul ei ole mingit põhja. See oli saatus, et head alust ei saanud ma ei Kaunases ega Tallinnas.

Kas klaveriõpingud olid alguses teile diplomaadi tütre hariduse loomulik koostisosa või võtsite asja kohe tõsiselt?

Olen vahel mõelnud, et ega minust oleks pianisti saanud, kui Eestit poleks okupeeritud. Ema nägi küll, et mul on annet, aga temagi ei osanud soovitada, kuhu õppima minna. Kui ma oleksin saatkonda elama jäänud, siis arvatavasti oleksin seal kergemat elu nautinud ja poleks klaverimängu nii tõsiselt võtnud. Aga siis kerkis mu ette küsimus, mida eluga peale hakata. Ja tegin otsuse, et kuna ma muud ei oska, ainult keeli, siis peab minust pianist saama.

Teie õpingud ei lõppenud Sveitsi muusikapansionaadiga?

Otsisin ikka õpetajat. Olin esinenud ja kiita saanud Hollandis, Inglismaal, Itaalias, Saksamaal. Aga mul oli ikka tunne, et nad ei saa aru, kui halvasti ma mängin. Tõesti, ausalt tundsin nii. Siis olid mul kontserdid Itaalias, kurtsin pärast menukat esinemist sealsele impressaariole — ta oli naisterahvas —, et ma ei saa üldse mängida, mul ei ole tehnikat. Et mu visioonid on kõrgemad kui tehniline tase. Edwin Fischeril olid ka jumalikul tõlgendused, aga tal ei olnud piisavalt tehnikat, ta mängis vahel nii valesti, kaotas ennast, et lausa piinlik oli. See oli igavene traagika. Sain aru, et ka minu tee on samasugune. Siis impressaario soovitas mulle Maria-Luisa Strub-Morescot Stuttgardist.

Kas tema sai teist aru?

Sai, ütles kohe, et nüüd võtame kõik välise ära, välise temperamendi, ilustused. See oli jube töö, lihtsalt hakata ennast nagu alasti näitama. Et võta kõik riided ja ehted ära. Maria-Luisa tuli Rootsi, olin siis juba Ingmar Bergmaniga abielus, andis tunde, käis minuga kontsertidel, turneedel. Vahel oli mul igal õhtul kontsert, aga hommikul töötasime. Ingmar oli ka mõnikord kaasas, ta on isegi ühes raamatus kirjutanud, et Maria-Luisa oli tema kõige suurem õpetaja filmi alal. Ta õpetas, mida üldse otsida, mismoodi vormiga käituda, kuidas teost üles ehitada suurelt väikesele ja seda, kui tähtis on ajastamine ning täpsus. Ingmari töö filmis, veel rohkem just teatris, on täpsusele ehitatud, et siit võtad sammu siiani. Tunne on üks asi, aga ta annab näitlejale suure kindluse, kui ütleb: lähed siit siia.

Jäite te ise tulemustega rahule?

Üks näide. Ameerikas on «Steinway» klaveritel haamrites palju rohkem tina kui Euroopa omadel, nad on jube rasked, sest saalid on suured ja toon peab kandma. Oma esimesel kontserdireisil Ameerikas mängisin New Yorgis Tubinat ja tõmbasin glissandoga sõrmenukid veriseks. Tagasi tulles kurtsin Maria-Luisale, et mul ei ole lihtsalt jõudu. Ta oli öö otsa magamata ja hommikul andis mulle sõrmeharjutuse, mida tegin aasta aega iga päev. Kui ma siis Ameerikasse tagasi sõitsin, ei olnud mingit probleemi. Tal olid geniaalsed nipid.

Nii et järgmine oluline linn teie elus oli Stuttgart?

Kaua aega sõitsin sinna, kui vähegi võimalik oli. Ingmar käskis otsida sinna korteri, seda oli raske leida, aga sain lõpuks katusekambrri, kuhu mahtus vaid voodi, laud ja klaver. Olen seal kaks raamatut kirjutanud. Igasuguste kriiside ajal sõitsin sinna. Hiljem andsin selle ära, aga mul on sellest katusekambrist väga puudus. See oli meeldiv koht mediteerimiseks, nägin seal alati unenägusid.

Mis klaver teil seal oli?

«Steinway», mille ma alguses üürisin ja pärast odavalt ostsin. Odavalt sellepärast, et sel olid ümmargused jalad, aga need ei olnud moes.

Käbi Laretei ja Igor Stravinski



Klaveri võtsin kaasa sellesse kodusse, kus ma Ingmariga elasin, ja ma ei teagi, mis sellest hiljem sai. Ingmar hakkas minu kunsti oma filmides ära kasutama. Ta on väga musikaalne. Tema töötuba oli üleval korrusel, seal ta siis kirjutas ja mina harjutasin all.

Teie harjutamine ei seganud teda?

Vastupidi. Talle see just meeldis, rahulik tehniline harjutamine. Kui kuulus Rudolf Serkin Rootsi tuli, polnud tal kuskil harjutada, kutsusin ta enda juurde, olime siis juba Ingmariga lahus. Mul oli üks klaver üleval toas ka, kus ma vahel hommikul harjutusi tegin, et mitte segada perekonda või seltskonda. Serkin harjutas all metsikult Beethoveni kontserti, mitu tundi järgemööda, ikka algusest lõpuni. Mina mängisin üleval, käisin salaja trepist alla, et kuulata, mismoodi tema harjutab. Ei ta tahtnud vahepeal ei kohvi, ei vett. Kui ta oli lõpetanud, küsisin, kas niimoodi on õige harjutada. Ta vastas, et tal on järgmisel päeval Londonis kontsert. Ja siis vabandas, et oli vahepeal trepist üles roninud, et kuulata, mismoodi mina harjutan.

Üks pianist püüdis siis teise saladuse jälile saada. Kas olete ka teiste kuulsate pianistidega lähemalt suhelnud, näiteks nendega, kellega Luzernis koos õppisite?

Stockholmi kultuurielus ei ole imelikul kombel erilist läbikäimist. Kohvikuid ei ole, restoranid on kole kallid, lõunat süüakse õhtul, nii et kui kedagi külla kutsud, pead tingimata lõuna valmistama. Saksamaal näiteks saab õlle ja vorstiga läbi. Nii et kokkusaamised ongi rohkem teistel maal. Näiteks Ameerikas. Alfred Brendel mängis seal väga palju, olime ühel ajal New Yorgis, helistasin talle, saime kokku. Küsisin, kuidas tema on lahendanud selle ameerika raskete klaverite probleemi. Ta näitas ette, missuguseid liigutusi ta mängule lisaks teeb. Aga see jäi külge, nii et Euroopas küsiti, mis imelikke liigutusi see Brendel küll teeb?

Olete Ameerikas korduvalt mänginud. Mis seal veel Euroopaga võrreldes eripärast on?

Saalides ei ole klavereid. Pead minema «Steinway» majja, sealt klaveri valima ja siis see viiakse saali. Läksin kord sinna majja, oli palav, ja nägin, et seal istub ja higistab Paul Badura-Skoda, kellel oli harjutamise aeg.

Kui ma esimene korda Ameerikas mängisin, näitasid nad mulle klavereid, need seisid reas nagu kirstud, hambad väljas. Kõik olid rasked. Järgmisel aastal läksin uuesti, oli üks päris ilus instrument, ütlesin, et võtan selle. Ametnik vastas, et imelik, samal klaveril mängisite ka möödunud aastal.

Olete kindlasti kuulnud paljusid praegusi maailma tipp-pianiste.

Üksteise järel mängitakse nagu Horowitz, isegi päris noored mängivad nagu tema. Aga vähe on neid, kes hingele midagi niisugust pakuksid nagu minu vana Edwin Fischer. Ma ei suuda elu sees unustada, kuidas ta näiteks Brahmsi sonaati mängis. Tänapäeval on raske, sest kuulajate nõudmised lähtuvad plaatidest, kus on kõik võimalik. Aga laiem publik ju ei tea, mismoodi plaate tehakse. Pianist võib kui tahes suure süvenemisega mängida, aga siis tuleb viga sisse ja publik on kohe häiritud. Kui Schnabel ja Gieseking mängisid, siis seda häda ei olnud. Minulgi on olnud raske valik, kas mängida veatult ja ohverdada midagi oma temperamendist või riskida, et publik ütleb: on ju neid, kes paremini mängivad. See on ka üks põhjusi, miks ma viimasel ajal rohkem kirjutamisega tegelen. Aga neid, kellel on kõik olemas, on maailmas kaks-kolm. Näiteks Richter.

Aga Pollini?

Tema ka. Kuulsin hiljuti Münchenis Friedrich Guldat, olin vaimustuses. Ta oli ju imelaps, aga siis tal hakkas igav, et kõik tuli nii kergesti ja võitluseta kätte. Ta hakkas Ameerikas ööklubides neegritega džassi mängima. Siis tuli tagasi. Mängis näiteks Mozartit. Aga poole kontserdi pealt ütleb äkki, et aitab sellest ja hakkab improviseerima džassi, lõpuks karikerib viini valssi ja rahvas naerab end vaat et lõhki. Saksamaal on hirmus elegantne publik, aga tema loivab lavale, tatari müt-

sike peas nagu ameerika džässipianistil ja hakkab hoopis rääkima. Siis pöörab ümber, hakkab kohe mängima ja kontsentratsioon on esimesest noodist peale. Pärast teeb, mis tahab. Tema õhtutel ei öelda, mida ta mängib, lihtsalt Friedrich Gulda mängib. Näiteks esitab Chopini *h*-moll sonaati, siis ütleb, et nüüd teeme natuke lõbu, tuleb uuesti välja, võtab kuue seljast, jääb särgiväele, vanad kingad nagu tuhvliid jalas, kõhuke ees. Leian, et see on jumalik. See läheb tagasi selle juurde, et muusika on lõbu, mitte saavutus ja töö, nali, mitte higi ja ohverdus. See on lihtne ja loomulik suhtumine muusikasse. Lähed kontserdilt ära ja oled õnnelik. Ja publik armastab teda. Aga mina nii ei saa, nii et mina kirjutan raamatuid.

Olete ka meie sajandi suurte heliloojatega kokku puutunud, Hindemithist oli vihjamisi juba juttu.

Rootsi moodsa muusika ühing kutsus Hindemithi Rootsi ja oli tarvis, et keegi õpiks «Ludus tonalise» ära, 55 minutit muusikat. Oppisin ära, kuigi see oli metsik töö. Mängisin seda ka Hindemithile ette, ta oli haruldaselt tore, mahlakas inimene. Ameerika impressaario küsis minult, mida ma tahan mängida *Carnegie Hall*'is, Ameerika kuulsaimas kontserdisaalis. «Ludus tonalist». Olin juba Rootsi televisioonis nii mängima hakanud, et jutustasin muusika kohta, demonstreerisin üksikuid löike, rääkisin vahele oma isiklikke tundeid. Ütlesin, et tahan Hindemithi Ameerikas ka seletustega teha. Seletasin kõik need fuugad lahti, siis mängisin ja seejärel tulid küsimused-vastused. *Carnegie Hall* oli välja müüdnud, kõik 3000 kohta. See oli ehtne Ameerika, pärast kõik küsisid. Ma olin demonstreerinud, mismoodi üks või teine fuuga tehtud on, aga siis lõpuks tõusis üks noor naine püsti ja küsis: «Vabandage, mis õieti fuuga on?» Ütlesin, et õige küsimus. Saalis oli kindlasti palju neid, kes seda ei teadnud, aga Euroopas ei oleks julgenud keegi seda küsimust esitada.

Meil ei ole Hindemith just populaarseks saanud.

Teda mängitakse üldse vähe. Ma mõtlen, et kui ma siia, Eestisse tagasi tulen, tahaksin seda hea meelega muusikutele mängida.

Pildil olete koos Igor Stravinskiga.

Kui ma olin Ingmariga abielus, lavastas ta Stockholmi Kuninglikus Ooperis Stravinski «Elupõletaja tähelennu». See oli suurepärane lavastus, tegi ooperiilmas revolutsiooni. Stravinski oli ise ka kohal, saime tuttavaks. Ta oli vaimustuses, aga küsis Ingmari käest oma vene murrakus, et miks ta tegi pausi teisiti kui Stravinskil kirjas on. Ingmar seletas, et seal lähevad tema arvates mingid jooned nii- ja naamoodi. «Very good, very good,» ütles Stravinski. Siis ta ütles, et tal on oksjoni-stseenis kirjutatud, et seal on must ja sinine värv, aga lavastuses on millegipärast punane joon kah. Ingmar vastu, et see on lootuse ja kire värv. «Very good» Miks rahamasin on kujutatud lõvina, et raha tuleb lõvi suust? Ingmar seletas, et tal ei tulnud pähe, mismoodi rahamasin peaks välja nägema, aga ühel ööl nägi unes lõvi ja sai sealte idee. «Very good» See andis mulle teadmise, et ise pead omas asjas väga veendunud olema, iga asja kohta peab sul seletus ja motiveering olema. Nagu Ingmaril alati on. Kõik rääkisid, et Stravinski ei lase midagi muuta, on kõik täpselt ära määranud, aga ometi ta nõustas Ingmariga. Küll Stravinski palus, needis ja kerjas, et Ingmar teeks «Elupõletajat» ka Hamburgis, Kanadas, aga sellest ei tulnud midagi välja.

Aga pildil istute koos Stravinskiga klaveri taga.

Ta tuli Stockholmi festivalile ja palus, et ma mängiksin ta «Capricciot». Ta ise pidi dirigeerima, aga oli siis juba üle 80 aasta vana, väike ja kõhn ja elas ainult viskist. Lõpuks jõi ta seda viskit nii, et «Capricciot» dirigeeris ta assistent, tema ise juhatas ainult «Tulilindu».

Stravinskil oli just sünnipäev, pärast kontserti läksime sööma, meie jöime šampanjat, tema ikka ainult viskit. Ta istus minu kõrvale ja hakkas mulle äkki jutustama imelikku lugu, teised minasid, et ta on purjus. Ta oli siis just piibliainelise oratooriumi «Uputus» loonud. Ta rääkis mulle oma esimesest nägemusest sellest. «And god said mard,» ütles ta mitu korda. Ja rääkis, kuidas jumal läks Noa juurde ja käskis 11

laeva ehitada. Noa vastu: miks mina, ma ei oska midagi. Jumal: muidugi ei oska, aga küll ma õpetan. Siis sain aru, et ta rääkis endast, tal oli sügav usk, et kui sa ise ka midagi ei ole, aga kui jumal ütleb, siis sa ehitad. Olin väga liigutatud, kui ta selle loo oma imelikus inglise keeles lõpetas. Mõtlesin, et ta on väga iseteadev, aga siiski oli temas alandlikkust.

Käisin kevadel Stravinski haul ja mõtlesin, et sellest ei olegi nii palju aastaid möödas.

Kuidas te Rootsi muusikaellu sisse elasite?

50. aastatel, kui ma olin endale pianistina juba nime teinud, hakkasid rootsi heliloojad mulle oma teoseid esiettekandeks andma: Rosenberg, Larsson, Gösta Nyström ja mitmed teised. Tihe koostöö kujunes Nyströmiga, kelle klaverikontserti ma mängisin.

Missugune on Rootsi interpretide tase?

Lauljaid on väga palju, mitte ainult häid hääli, vaid ka musikaalseid lauljaid. Saksamaa ja teised maad muudkui neelavad neid. Nüüd on tulnud ka noor pianistide põlvkond. Meil ei ole olnud nii häid õpetajaid, noored on enamasti õppinud Ameerika Julliardi koolis.

1944. aastal läksid paljud eesti muusikud Läände. Kas te nendega ka kokku puutunud olete?

Ega ma ju Eestis neid eriti tundnud. Olav Roots oli kuulnud, Eduard Tubin oli Tartus, teda polnud dirigeerimas näinudki. Carmen Priid ma tundsin, käisime tema kontsertidel ja leidsime, kui haruldane viiuldaja ta oli. Paljude saatust kujunes traagiliseks, nad ei saanud läbi lüüa, sest välismaalasel oli see eriti raske. Muidugi oli kõige keerulisem näitlejatel. Aga ka dirigentidel. Nagu Olav Rootsil. Dirigent peab juba esimese kontserdiga näitama, milleks ta võimeline on. Aga Olav Roots oli tagasihoidlik inimene, sensatsioon ei tekitanud ja nii esineski ta Rootsis põhiliselt pianistina, kuid ega ta pianistinagi Rootsis õieti läbi löönud.

Küllap sellepärast ta Kolumbiasse läkski.

Arvatavasti.

Kas te Neeme Järviga ei ole koos mänginud?

Imelikul kombel ei ole juhtunud. Kui Eduard Tubin suri, olin ma temaga kontakti kaotanud. Siis tuli Järvi ja hakkas Tubinat plaadistama ja nüüd mängis Rumessen tema klaveriteoseid plaati. Mul on tunne, et ma ei ole selles osas nagu oma kohust päriselt täitnud, kuigi olen ka eesti muusikat mänginud. Aga minu ülesanne oli nii hästi kui võimalik esineda eesti pianistina, et see läheb ka Eesti auks.

Mis mulje teil praegu Eestist jäi, olete siit ära olnud ligi 50 aastat?

Eestimaa on juba peaaegu 800 aastat kõrvõimalike maade all kannatanud ja siiski säilitanud oma keele, kultuuri, karakteri ja natuke lootust. Mu kahekümne kuue aastane poeg Daniel küsis, kas mu isal oleks mu tuleku üle hea meel olnud. Ma ei tea, ei ole enam, kellelt küsida. Danielile olen palju Eestist rääkinud ja kui tuli jutuks, et sõidan siia, tahtis ta tingimata kaasas olla, kui esimest korda tulen.

Tänavapilt on muidugi masendav, aga inimestega rääkides selgub, et hing on muutumatu. Võitlustahe ja eestlus on imevärselt alles hoidud. Käisin ringi segaste tunnetega, Toompeal tuttavaid kohti nähes oli väga kurb. Aga kui draamateatri juures piketti nägime ja üks noormees rääkis meile Niklusest ja Tartost, hakkasin nutma. See on noorte võitlus, nad võitlevad edasi ning see visadus ja veevus tekitab lootust.

Kas see oli sama Eesti, kuhu tulite?

See oli sama eesti rahvas.

Millal väliseestlased lakkasid uskumast, et nad koju tagasi pöörduvad?

Usun — nad pole lakanud. Ainult päris vanad ütlevad, et nad seda ei näe. Isa näiteks elas kaua rasketes tingimustes, ilma pensionita, ei tahtnud Rootsi kodanikuks hakata, et siis ei saa aidata vaba Eestit üles ehitada. Aga kui isa lõpuks kodakondsuse võttis, hakkas ta surma ootama ja varsti ka suri, ema kaheksa kuud hiljem.

Aga nooremad mõtlevad, et nii palju maid on vabaks saanud, ehk on ka Eestil see võimalus.

Küllap oleks targem jääda oma liistude juurde ja rääkida vaid kitsalt teatrikunstist. Ometi ei saa mööda sellest, millest johtuvad mitmed meie üldised, sealhulgas kultuuri (ka teatri) hädad — see on jäik ja aegunud juhtimisüsteem. Komiteede asi tehti kiirelt ära ja keegi nagu ei tahaks sellest rääkida. Kuigi just need, kes on kutsutud ja seatud kultuuri juhtima, teavad vist paremini kui keegi muu, et kõikide nende ümberistumiste, ümberkorraldamiste ja ümbernimetamistega pole põhimõtteliselt ju midagi veel muutunud. Et enne kui süsteem ei muutu, ei muutu tegelikult midagi. Muutuvad üksikud detailid. Midaagi kasulikku saab kultuuri juhtivas süsteemis ju ikka ära teha. Aga pikemas perspektiivis ei vii see asja edasi, on pigem enesepett. Teadagi on just Süsteem see, mis meid demoraliseerib ja seab tõkkeid kultuuri jaoks vist ainuvõimalikule loomuliku vaba isereguleerimise teele. Küllap peavad ühiskonnal siingi olema oma n-ö haldusmehhanismid, aga missugused (targad! paindlikud!) — selle väljatöötamisega, äraproovimisega, õppimisega peaksime vist usinasti tegelema Krölovi «Kvartetti» imiteerivate mängude asemel. Aga äkki suudab Kultuurikomitee läbi suruda selle, et kultuuri hakataks riiklikult tõeliselt väärtustama ja toetama? Siis oleks ta esialgu mingil määral õigustatud. Kuigi on karta, et asi suubub nii või teisiti üleliidulisse murdumatult bürokratiseerunud masinavärki, mis peegeldab, vaatamata väiksele iluravile, kunagist n-ö stalinistlikku süsteemi. Järelikult hakkab süsteemi olemus parimatelegi kavatsustele vastu töötama, vaatamata sellele, mida üks või teine isik muutmisest ka ei räägiks, subjektiivselt ei tahaks või kogu hingest ei püüaks.

Kuni pole loodud ja käivitatud hoovad, mis näiteks tekitaksid trükikoja huvi kõrgkultuuri teoste trükkimise vastu (leides selleks vabariigile kasulikud kompensatsioonimehhanismid), ei aita isegi kultuurijuhtide haritus ja mõistvus, ammugi ilusad sõnad. Trükikoda trükib seda, mis on talle majanduslikult kasulik, ja ainult mõnd üksikut raamatut võib erakorralise käsuga sundida tasemel välja andma (näiteks võimaldada t h t s a l e raamatule kõvad kaaned!). Ikka jälle see stalinlikust mudelist pärit käsu- ja erandite süsteem, mitte aga loomulikult funktsioneeriv, kultuuri iseenesestmõistetavalt toetav asjakorraldus.

Ka demokraatlikes riikides on oma hädad kultuuri toetamisega. Ma pole illusioonide küüsis ja tean, kui raske on teinekord näiteks soome teatriteadlastel või kriitikutel mõni spetsiifiliselt erialane, väga vajalik raamat välja anda. Kui osavalt peavad nad selleks sponsoreid otsima, kuna nende töö pole toodang, mis suurele publikule läheks. Aga neil on olemas hoovad, mille abil, kui on piisavalt entusiasmi ja tahtmist, sponsorid leida ja kanalid kiiresti tööle panna. Meil see veel puudub. Meil võib ainult isiklike tutvuste või kõrgemalt kaubeldud käskude varal mõnikord mõne üldvajalikugi asja läbi suruda. Aga see väsitab ja kulutab, ka kõige entusiastlikum inimene kulub süsteemi hammasratasate vahel paratamatult ise läbi. Või siis hakkabki ennast õigustama üksikute õnnestunud läbimurretega ja (kui ta on mingi tasandi ülemus) rahulduma näiteks sellega, et on oma aparaadile kindlustanud piisavalt korralikud palgad, et ta meeskonnas on tunnustatud ja vaimselt hinnatud inimesed, et ta ei pea enam häbenema kultuurivaenulike käskude täitmise pärast jne. Olukorda see põhimõtteliselt ei lahenda. Kas viitsime seda tõeliselt teadvustada või laseme vanas vaimus edasi? Nojah, et üleminekuajajärgul pidavat säilima mingid otsesed haakumised üleliidulise süsteemiga. Et olgem realistid. Et IME-t ju veel pole, aga seni... (Kas keegi kusagil kuidagi valmistab siis ette ka reaalselt üleminekut «uuel» kohmakalt komiteevärgilt IME-lisele targalt suunatavale kultuuriprogrammile?) Võib-olla oleks pidanud «vahepealseks» ajaks hoopis endised ministerrüümid alles jätma, et mitte tühisebimistele aega kulutada? Etteotsa kultuurilembesemad ja erudeeritumad inimesed, ametnike arvu kärpida, Moskvale vähem aru anda — ja süsteemis võimalikud läbimurded teostada ka ilma seda näiliselt uut moodustust konstrueerimata? 13

Jätan oma vanamoodsad arutlused ja eeldan, et meie Kultuurikomitee suudab vähemalt üleliidulistest monopolidest läbi murda ja luua otsesuhted välismaaga, suudab garanteerida, et meie kollektiivid saaksid esineda väljaspool «Goskontserdi» maffiat ja «Sojuzkontserdi» anarhiat. Siis on kõigil põhjust tõesti tänulik olla. Aga kaugemas perspektiivis suur, mitmeharuline juhtimiskaadervärk end õigustada ei saa. Kui tõesti loota, et normaalsed kanalid hakkavad lõpuks siiski funktsioneerima.

Siin oleks meil Põhjamaadelt piisavalt õppust võtta, nagu omaenese minevikustki. Tuleks ehk uurida ka (alternatiivse ajaloo mõttes) võimalikke teid, kuidas oleks Eesti kultuurimehhanismidel läinud siis, kui oleksime saanud liikuda enam-vähemgi selles suunas nagu ise tahtnuksime. (Ei tea küll, kas meie tahtmisest oleks ühegi alternatiivi puhul eriti midagi sõltunud.) 20.—30.-ndatel alustatud tee tundus siiski loomulähedase arengukäiguna. Eriti see, mis puudutab kultuurihuvi turgutamist väikelinnades ja maal, seesama teadlikult toetatud piirkondlik huvi, mis nüüd näiteks Soomes on pärast sõda häid vilju kandnud.

Illusioone pole mul küll ka siin, sest juba enne sõda olid ka kultuuri, kunsti tsentraliseerimise ja riigistamise huvid olemas, eriti 30. aastate keskpaiku. Tendentsid näiteks teatreid ühendada ühe juhtkonna alla, teha väikeste asemel üks suur vägev riigiteater. Eesti Vabariigi ajal, kas siis aineliste võimaluste puudumise või mõjukate kultuuriloojate aktiivse sekkumise tõttu jäid need teatriühendamise ideed õnneks teostamata. Aga neid üritati. Niipea kui moodustub käsuametnikkond kas või väiksemalgi hulgal, hakkavad kohe tekkima tendentsid tsentraliseerida ja ühendada. Kui meil on kõik väike ja vilets, siis teeme suurema ja ilusama. Et see pole lahendus, on nüüd loodetavasti mõistetud.

Niisiis vajab kultuur sellist olemisvormi, kus suudetakse teda (sealhulgas teatrit) väärikselt stimuleerida. Ei tea veel, kuidas ja millega lõpeb teatrieksperiment. Arvata on, et see õigustas end ikkagi ainult niivõrd, kui andis vabamad käed ise otsustada repertuaari, mõnevõrra ka palkade jms üle. Ohtlik on aga see, et sundis näitlejaid ennast rohkem ekspluateerima, mitte arendama. Etenduste koguarv ületab mitmes teatris normaalse loometöö piirid. Eriti meie oludes on ohtlik veel midagi iseenda nismiselt arvelt välja pigistada.

Suures rahvuslikus vaimustuses, kus esialgu on paljud valmis oma vähesedki rublad mõnda fondi kandma, peaksime ühtlasi meelde tuletama, et ka riigil on kohustusi kultuuri ees. Muidugi tähendab kultuuri toetamine üksikisikule ülivajalikkust tunnet, et ka tema saab midagi konkreetset olukorra parandamiseks teha. Tegelikult on veelgi vajalikum see, mida igaüks tegema peaks iseenda ja lähedaste hingepõllu harimisel. Tammsaarel oli ammuilma õigus: viimane on palju raskem ja aegavõtvam töö kui isegi käestlastud viljapõllu või kogu lõrrilastud majanduse kordasamine.

Pole üllatav, et avaralt mõtlejad on tänastele küsimustele vastanud juba palju aastaid tagasi. Aastal 1975 kirjutas Voldemar Panso: «Eetika omandatakse kultuuriga. Sest miski ei muuda iseloomu nii ega vabasta teda komplekside kammitsast kui kultuur, professionaalne kultuur.»

Läinud aasta hingede-päeval tuletati raadiost päeva vältel korda kolmeli meelde, et täna me kõik süütame küünlad (korra isegi hurjutati, et näe, läksin mööda seda ja seda tänavat, aga akendel põles nii vähe küünlaid...). Ei salga, et siis käis minust läbi tahtmine toas vaikselt põlevad küünlad hoopis ära kustutada. Karjainstinkti järgi «traditsiooni juurutamisel» või «ürituse organiseerimisel» pole tegemist ei hinge, traditsiooni ega kultuuriga. Kuigi kindlasti taheti siiralt meid, hingeasjadest võõrdunuid, panna oma hinge eest hoolt kandma. Kiirustav kampaanialikkus kipus pisut ahistama ka esimeste avalike jõulude puhul, üldsuse sidemete taastamisel kiriku ja kristliku religiooniga; mujalgi n-õ eesti asjade taasavastamisel. Kõik on ju arusaadav: nii (uuesti)avastamise rөөm kui ka tahtmine unarusse jäänu ruttu tasa teha. Hirmutab muu: ikka need pealetungivad raudsed ühtemoodi mallid, pahupidi stalinismi ilmingud. *Perestroika* = ümberrivistumine? Ümberpöörd, sammu marss, ühtemoodi, ainult teiste käskude järgi ja vastassuunas? Sallimatus omaette olija, isemõtleja, teisitegija vastu...

Hing ei allu kamandamisele, tunde kasvatus näpuga näitamisele. Äratada ja täita sisemist vajadust ilu ja headuse järele — see nõuab aega, aega,

rahulikku tähelepanu ja mida kõike veel. Kunsti? Ons meie teatris sellist kunsti?

Aga: meid kannustab hirm avalama hingetõmbeaja võimaliku lühiduse ees. See ei soosi sisemist vabadust, vaimukultuuri vältimatut tingimust. «Ma võiksin sulguda pähklikoorde ja lugeda end mõõtmatu ruumi kunin-gaks, kui mul ainult ei oleks halbu unenägusid,» ütleb Hamlet, kes Taani-maad vanglana tajub. Hirm põhjendab, aga ei vabanda kärsitult kampaania-likkust, eriti kunstikultuuri asjades mitte. Kui majandus- ja poliitikatöelus meile paratamatult oma rabeda rütmi peale sunnivad, peaks kunst, seal-hulgas ka ajastu peegliks ja kroonikaks peetud teatrikunst vähekenegi võimaldama rahulikku mõtisklusethe ja sügavamat süvenemist. Ikka samadesse ajastu ahistavatesse asjadesse. Aga neile tasakaaluks, inimestele hingetoeks, süvenemist ka üleajalistesse vaimsetesse väärtustesse.

Kui repertuaari planeerimine teatrites käsuvabamaks anti, eeldasime teatriteoreetikute poolelt — oli selleks märke ju ka teatrite mängukavas —, et nüüd, mil otse poliitilise tribüüni ja publitsistliku töö ütlemise funktsioonid ehk teatrilt uuesti teistele kultuurikanalitele ja massiteabe-vahenditele üle lähevad, hakatakse rohkem, järjekindlamalt ja süvenu-mumalt mängima näiteks rahvuslikku ja ka maailmaklassikat. Senise lühiajalise, eriti aga viimase hooaja kogemuse alusel seda siiski veel kinni-tada ei saa. Jaa, tänapäevastatud klassika räägib aktiivselt kaasa uutmisprotsessis. Näiteks «Revident» «Vanalinna Studios» või miskit-pidi ka Tartus tehtud «Igal lollil oma lõbu» (kuigi mulle tundub, et Ost-rovski pealkirja selline tõlkimine teeb asja natuke lihtsaks). Loomu-likult on kollektiive, näiteks kas või Jaan Toominga stuudio Tartus, kes keskenduvad põhiliselt eetilistele küsimustele. On häid inimesest ja igavikulisest mõtisklevaid üksiklavastusi, näiteks Pärnu «Endla» uus-avastuslik Leo Tolstoi «Ja pimeduses paistab valgus» või siis «Estonias» Kuldar Singi ja Mai Murdmaa ballett «Surma ja sünni laulud» või «Vane-muises» Ülo Vilimaa lavastatud «Maria Stuart». Aga ma ei taha hakata siin hooaja ülevaadet tegema, seepärast katkestan selle loetelu.

Usun, et nii või teisiti annavad kõik meie teatriinimesed endale aru, et just e e t i k a on üks keerukaid tänapäeva sõlmküsimusi. Ja et just ajaproovi läbi teinud kõrgdramaturgia võiks olla sobivaim kunstilisteks üdistusteks eetiliste otsustuste ja käitumise kohta.

Miks me k l a s s i k a t siiski nii vähe mängime? Arvan aimavat vähe-malt kolme põhjust, kuigi neid on kindlasti rohkem. E s i m e s t juba puu-dutasin: meie näljapajukil peetud kultuur, teatrikunst sealhulgas, püüab end teatrireformi najal ise aidata, pisikesteks palgalisadeksi raha juurde teenida, aga kõrgdramaturgia sobib selleks harva. Ei saa, ei tihka hurju-tada, sest aastakümneid on küüniliselt ekspluateeritud kunstiinimese, kultuuritöötaja missioonitunnet (arsti ja õpetaja oma niikuini). Tema on ju see imelik, kes teeb ikka, teeb rahatagi, ei deserteeri töö-kohtadele, kus sissetulekud mitu korda suuremad. Nüüd on riiklikest kõne-pultidestki kuulutatud, et kultuurile tulevat juurde maksta, sest kultuuri pealt koonerdamine tuleb lõppkokkuvõttes kinni maksta kogu ühiskonna allakäiguga. Aga jutud on üks, reaalsed toimimismehhanismid teine asi. Seni käib meie missioonitunne hilju alla, mureneb eetika ja sellega koos ka professionaalsus.

P r o f e s s i o n a a l s u s e puudulikkus ongi see t e i n e nõrk punkt, kui klassika mängimisest räägime. Tardunud kunstiinstituutide lagu-nemine, võimaluste pluralism on hädavajalikud asjad. Aga kui ühtlasi murenevad kõik kriteeriumid, kui just agressiivne diletantism (tõsikusnt on ju tihti ka häbelik ja kahtlev) avanevad võimalusi võib-olla esimesena ründab? Kui publik teatriski üha rohkem hindab levikanalites valdava pealiskaudsuse malli? Pole ju saladus, et meilgi hakkab tasapisi kummi-tama teatrisaalide tühjaksjäämine. Võime esialgu üsna realselt end lohotada, et elu ja poliitika on praegu lihtsalt huvitavamad. Aga peame olema valmis selleks, mida üleliiduline kriitika juba mitu aastat (seal on saalid ammu tühjenemas) väidab: harimatuse kultiveerimine, tunde-kasvatuse puudus, pealiskaudsus ja kogu muu kumuleeruv hingesaat on muutnud publikut. Nagu teatrit ennastki, sest need on ju ühendatud anumad. Ma ei tahaks jälle tüütut Kassandrat mängida, aga eneserahus-

tamine oleks enesepetmine. Muidugi tuleb arvestada huvide difereentseerumisega, levimuusika suurema tõmbejõuga juba keskealise publiku jaoks, noortest rääkimata. Teatri lootuseks võib olla harituse taasväärtustamise algus vähemalt ühe osa noorte seas. Aga kas teater ise enam tõeliselt haritud vaatajat rahuldaks? Praegu peaks teater julgema endasse vaadata, et enda tugevused ja nõrkused teadvustada. Ja peab leidma võimaluse oma unikaalsuses pakkuda vastasrinda ülelibistavale efektitaotlusele või aktuaalsete teemade abitule profaneerimisele. Alles hiljuti võis teatri «mis», see aktuaalne sõnum ise kunstilise professionaalsuse puudujääke varjata ja loojate valvsust selles suhtes uinutada. Asjaarmastajalik õhin võis käsitöolisliku ametioskuse stampe lõhkuda või vähemasti värskendada. Nüüd on teatrile sõnumi tähenduslikkuse juures vähemalt sama tähtis tema «kuidas» — kunstilised vahendid, kunstiliste vormide paljususe vaba valdamine ja selles peituvad rikkused.

Ja jälle Voldemar Panso, aastal 1975: «Vormi ranged seadused teevad meid vabaks. Aitäh, Goethe, selle lihtsa põhitõe eest. Ka andekaim inimene kaotab originaalsuse hirmust olla mitteoriginaalne.»

Me vist ei oska klassikat mängida sellepärastki, et oleme vähe klassikat mänginud. Õiget traditsioonigi, mida värskendada või lõhkuda, pole ju tekkinud. Isegi eesti klassika suhtes on see vaevalt-vaevalt olemas, ikka katkev. Klassikat mängima õppida saab ainult klassikat mängides. On ka üsna selge, et näitlejal, kes pole kaua aega või üldse mänginud maailmaklassikat, sel väikese kogemusega näitlejal võib tekkida kammitsev hirm nii vastutusrikka ülesande ees. Kas jäämegi sellesse nõiaringsi? Või tuleb teatritel see hirm ületada? Me teame vähe, veel vähem oleme näinud. On vaja rohkem lugeda, rohkem näha, aga teatris algab oskus teost. Tuleks rohkem teada ja mängida klassikat, kui süda vähegi sinna poole kisub. Rahalised raskused ja kriitika kiusakad küsimised ära kannatada. Mängida vigadest õppides, et see hakkaks vaimseid ja loovaid protsesse kandma. Ja kriitikagi peab õppima puude tagant metsa ja puuduste tagant perspektiive eristama.

Jah, vaimuvallast hoiatab meid Vilde oma «Tabamata imes», et «arene misel on piir» ja et «siis tuleb see, mis ei ole äraõpitanu»... Nii muidugi, aga samas näidendis laseb ta ka Eeva Marlandil meie kunagise kultuuritasapinna kohta öelda: «Ma pole mitte lootusetu ja mul on aega oodata.»

Praegu imet vaid kärsitult oodates, olgu ühiskonnas või kunstis, me ta tulekut ei kiirenda. Küsime jälle Pansolt ja ta vastab aastate tagant: «Töösse ei tule uskuda, tööd tuleb teha. Uskuda tuleb talenti.»

Ja ainus, mida kunsti juhtimiseks õieti teha saab ja tegema peab, on: talendid tuleb varakult ära tunda ja neile tuleb töövõimalused kindlustada.

Kolmas põhjus, miks teatrid on klassikat vähem mänginud, kui eeldada võis, on õnneks pigem plussmargiga. Nii ägedalt kui meie rahvas praegu on jooksvas poliitikas ning mineviku hindamises-überhindamises sees, pole ta vist kunagi olnud. Ajalehetäied faktitihedaid artikleid, üks uus- või taasavastus teise kannul. Nii palju otsest informatsiooni ei suuda teater ealeski pakkuda.

Aga ennäe: seame järjestikku möödunud hooajal enim mängitud lavatükid ja enamasti on ikka veel esireas need, mis meie lähimineviku valusid kunstiliselt analüüsida püüavad. Olgu siis «Vaikuse vallamaja» ja «Minek» kahes teatris, «Kuning Herman Esimene» või «Koduvõõrad» või veel mõni. Küllap on inimesel peale mõistusliku teadmise siiski väga vaja ka emotsionaalset kogemust. Läbi konkreetsete inimsaatuste, läbi elava sideme laval- ja saalisolijate vahel, läbi teatriterviku ühistunde.

Ühistundest oli ju terve see laulev suvi kantud, peab siis seda praegu enam teatrist otsima? Suvel järgnevad siin põhjamaal sügistormid ja hingetuisud ja külm kipub südant ahistama. Ehk saab siis väikesest teatrikogudusest jõudu, eriti kui ta rahva mälu dokumentaaldraamas rahvale tagasi anda püüab. Diskreetselt rõhutatud, kunstiliselt valitud ja vahendatud viisil, üksikisiku saatusest vapustavat üldistust välja lugeda võimaldades. Nagu näiteks Merle Karusoo Pirgu-grupi etendatud «Aru-

anne» seda teeb. Pean tunnistama, et fakt, mida ma ju korduvalt loetuna ammu teadsin, jõudis just sellel lihtsal etendusel lõikava halastamatusega kohale: kui mitu korda aegade vältel on eesti põllumees isade ja isaisade haritud maatükki pidanud ikka ja jälle tagasi paluma, uuesti päriseks ostma. Nõuda oleme harva julgenud.

Draamateatri «Vaikuse vallamajas» Mikiveri lavastuses mängivad, teadagi, meistrid. (Mis oleks veel loomulikum, et just seal, selles teatris oleks ka maailmaklassika, eesti klassika esmajoones, järjepidevalt mängukavas. Aga ei veel, ei alati. Julgustükke teevad pigem väikelinnade teatrid.) Seal «Vaikuse vallamajas» mängivad Aarne Üksküla, Rein Aren, Heino Mandri eeskätt selle imeliku, talupojakavalusest kantud, noateral käiva, mamoodi vastupanuliikumise (?) nüansid värvikalt välja. Ja Enn Nõmmik, Sulev Teppart ning teiselt poolt Ain Lutsepp — rahvusliku tragöödia kaks äärmuslikku poolust. Kellelgi neist ei õnnestu midagi muuta. Või ehk siiski? Meile jääb teadmine nende püüdlustest ja nende julmast elukogemusest. Ja see ainus karjatuse eeslaval, seal adrakurgede ligi, et kui muidu ei saa, siis v e e l seitsesada aastat. Lõpp on vaikus. Kas valmisolek on kõik, nagu ütles Hamlet?

Rein Saluri «Minek», mis on minu meelest algupärastest uudistükkidest suurima kunstilise üldistusastmega, tundub hindavat rahva, ka iga inimese valmisolekut suurteks katsumusteks. Eriti seda, mis inimest väärustab, mis tegelikult kusagile päriselt ei kao, olgu ajad ja olud millised tahes. Mulle meeldis Pärnu lavastuse kujunduses lava lagedus, vaid üksikud vihjed talu argipäevale. Nii sai igaüks sinna oma konkreetse taluõue reaality sisse mõelda. Ühel Priit Pedajase lavastuse Tallinnas, Draamateatri laval nähtud etendusel igatahes tekkis too igatsetud pinge lava ja saali vahel. See ühesolek Liü Tedre loodud perenaise aeglustatud rütmide taga aimatava sisepalavikuga, maainimese väärikusega, kogu lavaansambliga (kummastatud äraviijate endi sugugi mitte üheselt tõlgendatav käitumine kaasa mängimas).

Aga miks tuleb tänases eesti teatris ikka sagedamini täpsustada, millisest k o n k r e e t s e s t etendusest parajasti räägid? Et me veel enam kui muidu üksteisest mööda ei räägiks? Sest etenduse elav, loomulik hingus ja tema siseliinide täpsus näitlejaliku improvisatsioonivabaduse juures pole enam asi, millele saaks kindel olla. Isegi kõige paremate lavastuste puhul. Meie lavastused on hakanud väga kiiresti koost lagunema või siis toimivad etendused puht mehaaniliselt. See on vana probleem, mille üle kurtis juba Panso, aga siis oli see häda praegusega võrreldes poole väiksem. Me oleme väga kiiresti alla käinud ja see on mõtlemapanev asi. Akki ei olegi kriitikute esteetilised kriteeriumid alati nii erinevad, kui mõnikord tundub; hoopis sama lavastuse etendus erinevad liiga palju? Olgu kriitikaga kuidas on, v a t a j a näeb etendust ju ainult ühe korra, teda mõjutab just selle konkreetse etenduse tase. Peaksime siiski suutma säilitada mingi garanteeritud kunstilise taseme, millest allapoole laskuda ei tohi. Kui parimigi lavastus pudeneb sõrmede vahelt..., siis pole see enam professionaalsus, olgu t e a t r i l a a d parasjagu milline tahes. Muidugi võib huvitavaid teooriaid arendades rääkida näiteks a v a t u d, erineva publiku juures pidevalt muutuvast lavastusest. Miks ka mitte, aga meie praeguses olukorras mõjub see pigem eneseõigustamisena.

Hiljuti olid meil kolras soome kriitikud ja pilk kõrvalt on ju alati õpetlik. Ka nii sügavalt kohalike lavastuste puhul, millest just rääkisin. Kuna sõnum ei olnud neile nii tähtis ja ka mitte nii arusaadav kui meile (olgu, et neid väga huvitas), tabasid nad eksimatult ära professionaalsuse puudujärgid. Ülerõhutamise. Näpuga näitamise. Mängitsemise. «Tüübi» tegemise karakterisse süvenemise asemel. Halva liikumiskultuuri. Talendit tunti ära, selles kahtlust polnud. Aga et meie t ö ö o s k u s, ka teatris, on kõvasti alla käinud, sellele saime kahjuks kinnitust. Oleksime võinud vabandada kehvade olude ja viletsate õppimisvõimalustega ja konkurentsi puudumisega ja veel paljuga. Aga ei tahtnud, häbi oli. Hullemateski oludes on meie rahval olnud hirmsasti õppimistahet. Mis sa siin ikka vabandad.

Külaliskriitikuil oli õigus: meie näitlejad ei valda oma keha, ei valda oma häält. Enamik neist, kes seda kunagi heal tasemel valdasid, on lavalt kadunud. On jäänud vaid üksikud. Aga noorematel see näitlejalik oskus 17

enamasti puudub, sest kogu süsteem, nii õpetamise- kui teatrisüsteem ei ole seda kinnistanud, tingimata rõhutanud. Teatrielu ise, tõeline elukutseliste konkurents peaks enesearendamise vältimatuks tegema. Ei aita sellest, et mõned noored näitlejad on väga teadlikud oma missioonist ja (teoreetiliselt) tajuvad enesearendamise vajalikkust. Sest kogu koolisüsteem, eriti aga kogu teatripraktika on teine: saab ka muidu läbi! Ja: kui ikka tööd saad (mis pole kindel), tuleb sul lõputult mängida, mängida, aga samal ajal on eneselaadimise võimalusi väga vähe; selleks nagu ei ole ka sundivat vajadust. See (koos olmehäädadega) tuimestab ajapikku isegi kõige aatelisemate ja mõistvamate näitlejate tahtmise ennast vormis hoida. (Juhul, kui nad üldse on suutnud kooli vältel ennast vormi viia!) Muidugi, ka kool on alla käinud, aga sugugi mitte kellegi pahast tahtest või erialaõpetajate võimetusest. Ka siin toimib netud nõiaring, juba üldhariduskoolist algav.

Küsimus on ikka jälle stiimulis, töötegemise v a j a d u s e liiga kauases puudumises. Oletagem, et äkki ilmuvad geniaalsed õppejõud; aga kust võtta kõva tööharjumuse ja -oskusega õpilasi? (Ma ei kasutanud sõna ü h i s l o o m i n g. Loodan siiski, et seda mõnikord teatris ja koolis veel ette tuleb.)

Ma ei tea, kas pani kedagigi mõtlema meie kinodes hiljuti jooksnud film «Kordeballett», kust võis pisut aimu saada, kuidas see lavatöö tegemine mujal maailmas käib ja millisel tasemel peab olema ja püsima, et kordeballetti kõige tagumisse rittagi jõuda, rääkimata solistikohast. Meilgi sigineb uusi teatri-, eriti meelelahutusüritusi, aga professionaalset võimekuskonkurentsi nad esialgu ei paku. Võib-olla hakkab seda kunagi tekitama kavandatav lepingusüsteem? Kõige hullem, kui seegi süvendaks vaid näitleja sisemist ebakindlust (paljude väline enesekindlus on petlik), ilma enesearendamist stimuleerimata.

Soomlased leidsid meie teatrid kasutatud näitlejavahendite poolest väga ühelaadsed olevat. Siin võiksime väheke vaielda, sest nad nägid vähe ja nägid just neid lavastusi, kus teatraalne võimalusteküllus võtmeks ei olnud valitudki. (Teatraalselt leidlikku teatrit on ju meilgi olnud, vähemalt 60.—70. aastate vahetusel. On väheke praegugi.) Pigem olid nähtud lavastused katse inimesi ja olusid mõista, neisse süveneda. Aga jälle: kas me ikka oskamegi enam psühholoogiliselt süveneda? Üksikud meistrid muidugi oskavad ja suudavad. (Kui hea, et Velda Otsus sai võimaluse seda tõestada.)

Juba 1972 kirjutas Voldemar Panso: «Raskus tänase kroonuteatri proovis on näitlejate väheses treenituses nii psüühika, keha kui sõna valdkonnas. Eriti psüühikas.»

Etteheited siin ei aita. Ainult teadvustatud äratundmine. Ja vabamas teatriorganisatsioonis tuleb leida võimalused süvenenud stuudiotööks neile lavastajatele, kes inimesse süüvida suudavad. Ja neile näitlejatele, kes on huvilised ja selleks avatud. Et me ei jääkski korrutama oma stampevendumust, nagu oleks meie teatri tugev külg ikka veel tema psühholoogilise realismi traditsioon. See, pigem küll ehk olustikulise realismi traditsioon hakkas ju murenema juba 60.—70. aastate vahetusel. (Nooremad, väiksema vaatamiskogemusega kriitikud oleksid peaaegu nagu hakanud psühholoogilist realismi samastama olustikulise äratuntavusega laval. Ometi see nii ei ole. Psühholoogilise realismi väljendusvõimalused võivad väga isesugused olla. Mitte tingimata väliselt elusarnased.)

Panso 1975: «Olen kuulnud etteheiteid, nagu läheksid noored režissöörid liigselt kehatehnika peale. See tuleb alati siis, kui psühhotehnikast puudu tuleb. Ja see on homse päeva peamine puudujääk — üleolekutundest psühholoogilise teatri vastu. Aga uskuge, teater nagu üldse kunst teeb kõikisugu kääre ja peabki tegema, aga ta tuleb ikka psühholoogia juurde tagasi. Ja selleks peab kookond olema, ning ase soe.

Halvim on see, kui pole kumbagi tehnikat; ja seda loidu, fantaasiata olustikulist, vormitult lihtsust pakutakse «Stanislavski süsteemi» pähe (!).»

Viimasel ajal oleme saanud pisut ka üle aia, muu maailma teatrit vaadata. Ka muist teatripraktikuid said osa Helsingi Linnateatri võõrustendustest Glehni lossis: Ionesco «Toolid» meistrite Eila Rinne ja Kalevi Kahra esituses. Esimene mõte oli: selliseid vanema põlve meistreid on ju

meilgi veel, kas pole neile liiga harva selliseid võimalusi antud? Ja meile võimalust nende sisu ja vormi nautida. Teine mõte: mäletan teatrifanaatikute Ionesco-vaimustust 60. aastatel, kui vähemalt ta prantsuskeelseid tekste hakkas kätte saama; see stimuleeris mõnda meist soikujäänud keeleõpingutelegi. Teatrisse Ionesco seekord aga ei jõudnud. Beckettit, Mrożekit saime — no vähe küll! — siiski ka praktikas nuusutada. Nüüd on tekkinud teatritegijate uus huvi nende autorite vastu, kuuldavasti isegi Moskvast.

Kas mitte harjumatuses pole absurditeater paljude tavateadvuses midagi eriti imelikku, müstilist ja isegi hirmuäratavat. Soomlaste «Toolid» oli loodud lavastaja Kalle Holmbergi abiga (tema lavastustest olin varem näinud just eriti leidlikke, lõõvaid teatraalseid metafoore, perfektset kehatehnikat ja muud sellist kasutavaid, aga seekord tajuime oskuslikku psüühilist siserežiidi, mis lavastajatööna ei tarvitsegi alati kohe välja paista). Oli see siis nüüd paljuräägitud absurditeater? Absurdsemat kui elu ise on raske välja mõelda isegi absurditeatril. Teater võib ainult meie äratundmist meile endile teadvustada, vahest ka võimendada. See ei tarvitse sugugi masendav kogemus olla, pigem hoopis puhastav. Kui on kunstiga tegemist, nagu seekord oli.

Hoopis suuremas, vähemalt Tallinnas, õieti ebasobivas ruumis mängis maailmakuulus Ameerika «Leiva ja Nuku» teater (*Bread and Puppet*) Peter Schumanni juhtimisel ja meisterlikul kaasamängimisel. Mängis Tallinnas, Tartus ja Pärnus. Kahju, et nad suvisemal ajal ei tulnud oma vabaõhukogemusi tutvustama. Kahju, et jälle ootamatult, üle Moskva ning peaaegu olematu eelreklaamiga. Seda oleksid ju vajanud õieti kõik peale väheste teatraalide, kes (jällegi kuuekümnendatel) nende kohta vähemalt õige palju lugeda olid saanud. Aga — suur tänu meie Nukuteatri entusiastlikule organiseerimisele, sest seetõttu said etendused Eestis üldse teoks. Peale muude kogemuste esindab *Bread and Puppet* n-ö laadlikku karnevalitraditsioonide teatrit oma vahendite lihtsuses, õpetlikkuses ja lõovuses. Kus on lihtsuse alampiir ja mis on veel kunst, jääb elava teatri puhul alati vaieldavaks. Ühel «Edasi» retsensentidest olevat isegi ebamugav olnud, sest «saalis ja laval on siiski täiskasvanud inimesed». Minul jälle oli hea meel, et reklaamivaegusele vaatamata oli saalis, vähemalt teisel Tallinna etendusel, nii täiskasvanuid kui ka lapsi väga palju ja et lihtne sõnum tundus kõigile mitte ainult mõistetav, vaid ka paljuütleb. Kui tantsitakse kõrgetel karkudel, mängitakse lihtsatel pildidel (pluss konservipurgid) ja nii edasi, siis äkki ehk ei torkagi silma, et lihtne lugu on meisterlikult esitatud, hiigelnukkude plastika vaimukus ja esemete kasutamise leidlikkus sinna juurde. See oli täiesti teistsugune teater, aga täpselt sama vajalik kui psühholoogilise realismi oma. Kas mitte just sellises laadis (toetan J. Rähesoo mõtet ta ülevaatlikus «Sirbi»-artiklis) ei võiks meiegi teater leida kõige kiirema ja lõõvama väljundi otse elavas kaasajas osalemiseks? Meil on poliitilist teatrit, ka vabaõhuteatrit, ikka väga üheselt mõistetud. Peaasi, et nüüd ei arvataks, nagu saaks «Leiva ja Nuku» teatri laadset rahvalikku etendust päris lihtlase, õppimata palaganiveidruuse tasemel teha. Ei, selle näilise lihtsuse taga on oma, valitud ja varieeritavate vormide kõrge professionaalsus.

I. Bergmani teatrit oleks meil lähem Stockholmis vaatamas käia (kui normaalselt mõelda), aga Moskvassegi pääses vevalt veerand meie teatralidest (suurest publikust rääkimata), et näha Bergmani lavastusi «Hamlet» ja «Preili Julie». Nägin ainult Strindbergi-lavastust ja ütlen kohe, et ärgu otsitagu mu jutust võrdlust, ammugi mitte etteheiteid eesti teatritele, kes ka aeg-ajalt Strindbergi mängib. Bergman on Bergman ja selle lavastuse taustaks oli Rootsi ühiskondlik, ajalooline ja teatritraditsioon. See ei teinud lavastust vähem üldnimilikuks. Mulle oli vist kõige tähtsam see otsene kogemus, et psühholoogilise realismi teater on tänapäeval täiesti elus. On paindlik, on paljuütleb. Et lavastaja peen navigatsioonikunst näidendi ja inimloomuse kaljude ja karide vahel, tema pärlipüüdjaoskus ja avameelsuse halastamatus — et see näitlejat nii tugevasti toetada võib.

Lavastus on ka Jeani tragöödia ja tragikomöödia, sama palju kui preili oma. Kaks poolikut, kaks lõhestatud inimest, kes teineteist aidata ei suuda, 19

aga hukutada küll. Ja muidugi teenija Kristin, tema jääb igal juhul püsima, sest tema on oma piiratuses ülimalt enesekindel.

Jean ei ole lavastuses näruna. Tal on oma probleem: kogu andekuse ja edasipüüdlikkuse juures ei saa ta lahti verre kasvanud lakeilikkusest. Ta ei ole mats või kaabakas või suli. Käitub küll meheliku ja edasipüüdliku pragmatismiga, kuid talle pole ajuti võõras isegi kaastunne preili vastu. See on aristokraatlik lakei aristokraatlikus perekonnas, kes oskab oma tööd ja peab oskusest lugu. See Jean on seotud oma ajastu, maa, ühiskondliku kihiga, kuigi räägib otseselt ka tänapäevale, peenelt, keeruliselt, valusalt; käitumismotiivid on determineeritud teistsuguse ühiskondliku mäluga kui meie oma. Lavastuses on Jean küll sirge, liikuv, tugev, aga lihtne skeem et tööta — temas ei ole ürgset lihtmehe tervist ja üleolekut kõigist probleemidest. Temaski on muutuva aja ebakindlust, inimese v o i m e t u s t rahulduda oma raamidega — aga ka neist välja murda.

Näidendisest vastuolu ei taanda see lavastus ülema—alama, haritud—harimatu, mehe—naise vahelistele kollisioonidele. Ka aristokraatlikuma hingelaadi allakäik ja jämeda, löögivõimelise pealetung poleks see täpne ja ainuke vöti. Kõik on siin põimunud, ja veel midagi, mis seletusele ei allu. Aga rollide «sisekäigud», nende põhjendatus olid väga täpselt, samas peenelt ja vibreerivalt välja töötatud, kõik üleminekud ja haakumised allusid terviklikule näidendisesele inimvaimu elule. Viimast võimendas ka vapustav valgusreži (Bergman räägibki «Laterna magicas» oma erilisest huvist valgustuse nüansside vastu), mis läbi kitsaste kõõgikakende laskis paista jaaniöö kõiki üleminekuvarjundeid, andes laval toimuvale poeetilise ja kõiksusliku mõõtme.

* * *

Kas hea teater, mille olemasolu või lootust me ju endagi juures sugugi ei eita, ei võiks õpetada ka sissekasvanud (võib-olla sissepekestud) lakeilikkusest päriselt vabaks saama? Kes ennast alandab, seda ülendatavat? (Võib-olla on see nii argisemas mõttes — et ei tohi ennast täis minna.)

Meid on aegade vältel liiga palju alandatud, me peame sellest üle saama. Ka kunsti kaudu ülendust otsides, kindlasti aga oma igapäevases käitumises. Me ei saa sellest üle, kui ise teisi kättemaksuks alandada püüame. Me ei saa oma ajaloolisest alandus seisust iial välja, kui praegu solvunult endasse sulgume. Me ei saa meid ahistava kultuurituse vastu kultuuritute vahenditega! (See on ju «Kolme öe» teemasid, see on Tšehhovi igavene teema. Onneks püüdsid just selle najal klassikat mängima õppida tänavused lavakunstikateedri lõpetajad.) Kas või meie meelest kõige paremat, kõige ilusamat k o i g i l e omaks sundides, vaimustuses ja eufoorias ühekülgseks või sõjakaks muutudes me ei õpi oma ajalookogemuse kurjast ega tema heast.

Kui saaksime tasakaalult ja rahulikult oma asja ajada, siis taanduks ehk varsti vaht, jääksid tõsised ja usaldusväärsed töömehed ning rahvuslikkus poleks enam kramplik või konjunktuurne hoiak, vaid endastmõistetav ja loomulik sisemine olemine, mis iseenesest on ka iga andeka kunsti-inimese loomingu. Paraku on meie argipäev endiselt heitlik, lootuse ja lootusetuse vahel kõikuv. Nii on teatergi sisemiselt pidetu. Aga kas pole ometi läbi aegade kunsti tehtud vihuti valitsevatele olukordadele? Kas oleme tõesti nii kulunud, väsinud ja ükskõiksed, nagu vahel paistab? Kui oleme, siis ei aita meid ükski IME.

Valmisolek on siiski peaaegu kõik. Valmisolek oma rahvaga minna läbi pikkade töörohketega, aineliselt vaesevõitu aastate. Ja aidata teistel teadvustada, endale teadvustades, mille nimel me seda teeme. Kas oleme talvumuredes unustanud, mida eelneval aastal kogesime: me oleme veel elus! Me teame, mida tahame ja mida me ei taha. Me teame, millises suunas minna. Üle aegade on jälle eeskäijaidki, kes ehk teavad, kuidas edasi saada. Ja me teame, et see on raske.

Arvan, et kultuuri säilitamine ja ergutamine on missioon, millega tuleb tegelda kõige kiuste. Olude kiuste, vastuseisust veendumust saades. Täna on 17. jaanuar. Tõnisepäev, pool talve alles ees. Ma ei tea veel, kas homme võetakse keeleseadus vastu. Aga tean, et tuleb seista hea — igal juhul — tegeliku eesti keele oskuse, eriti meie laste ja lastelaste puhta eesti keele

ja kirjaoskuse ja lugemuse eest. Sest kui ennast lohakile laseme, siis ei aita ka kõige parem seadus enam. Alustagem millestki konkreetsest, mida keegi meie eest korda teha ei saa. See on näiteks hea eesti keel eesti teatris, eriti aga massiteabevahendites, mis praegust keelesituatsiooni pigem risustavad — aga võiksid ju parandada! Alustagem oma elukutsest! Ja oma kodust.

Pögenesin nädalavahetuseks maale, käsikiri parandamiseks kaasas. Ajakiri ilmub mitme kuu pärast. On kummaline jaanuar: eile sadas ladinale, öösel oli merel torm ja taevas virralised; täna vaatas päike juba üle metsalattade. Loomad ja linnud käituvad kevadiselt. Inimene muidugi mõtleb, millal ja milline tuleb tagatalv.

Praegu on selge öö. Noorkuu ja tähed on kõrgel; taevarannal mere kohal põhjavalguse kuma. Äkki hakkas kumisema üks märksõna: i g a t s u s.

Järjekindluse mõttes lõpetan Voldemar Panso tsitaadiga kaugest aastast 1969:

«Kriitikat on vaja meie järeltulijatele — võib-olla pisut halenaljaka tunnistusena meie põlvkonna muredest ja ideaalidest. Aga mis veel tähtsam: kultuuri pidevuse pärast neile üksikuile, kes võtavad pärast meid oma õlgadele ühe rahvuse ideed ja ideaalid.»

Nendest, kes juba olemas

ENDEL LIPPUS

Teatrirahval on ilus komme märgata iga uut lavakunsti lõpetajate lendu ja seda ajakirjanduses tutvustada. Elluastujad tunnevad sellest vanemate kolleegide sõbralikku tähelepanu, teatrihuvilised aga saavad noortest ammendava pildi. Noorte muusikute astumine iseseisvasse muusikaellu toimub aga sageli üsna märkamatu. Eriti tunneb allakirjutanu end võlglasena meie viuldajate ees, kelle arv viimaste aastate jooksul on jõudsasti kasvanud ja kes on tõestanud oma võimekust nii solistide ja ansamblistide kui ka orkestrantide uue põlvkonnana.

Võttes suvaliselt piiriks käesoleva aastakümne algaasta — 1981 —, näeme, et ajavahemikus 1981—1988 on Tallinna konservatooriumi lõpetanud 65 viuldajat, neist 49 statsionaarses osakonnas ja 16 kaugõppes. Et pilt oleks ülevaatlikum ja saaksime vastuse ka küsimusele, kuhu keegi neist on tööle asunud, toome ära järgmise tabeli:

Aasta	Stationsaar	Kaugõpe	ERSO	«Estonia»	Estraadi-orkester	«Vanemuine»	Muusikakoolid ja muusika-keskkool	Laste-muusikakoolid	«Hortus Musicus»	Muusikaklassid	Muud töökohad
1981	8	3	2	1	—	1	1	3	2	—	1
1982	9	2	2	2	3	—	1	2	—	—	1
1983	4	1	—	1	1	—	—	2	1	—	—
1984	7	—	3	3	—	—	1	—	—	—	—
1985	7	3	1	—	2	—	2	3	—	1	1
1986	6	6	1	1	4	—	—	6	—	—	—
1987	3	—	1	—	—	—	1	—	—	1	—
1988	5	1	2	1	—	—	—	3	—	—	—
	49	16	12	9	10	1	6	19	3	2	3

Kui nüüd küsida, on seda palju või vähe, tuleb vastata, et ilmselt vähe, kuna kõik orkestrid vajavad veel viuldajaid ja kõik koolid veel viiuliõpetajaid. Neist 65 Tallinna konservatooriumi lõpetanust said kuus veel kõrglihvivi Moskva konservatooriumi või Gnessinite-nim instituudi assistentuuris. Lisada tuleb Moskva konservatooriumi lõpetanud A. Ratas-sepp ja K. Kuusk, kes praegu jätkavad õpinguid sama õppeasutuse assistentuuris.

Artikli piirid ei võimalda rääkida kõigist, kuid püüame anda ülevaate neist, kes kahel viimasel vabariiklikul konkursil (1981, 1987) esile tõusid ja hiljem kontserdielus näitasid, et konkursivõit polnud juhuslik.

Ülo Kaadu (s 1957). Õppis 1965—1976 muusikakeskkoolis I. Tiviku klassis, 1976—1981 Tallinna konservatooriumis V. Alumäe ja E. Lippuse klassis ja 1981—1983 Moskva konservatooriumi assistentuuris J. Tšuga-jeva juhendamisel.

1967. aastal saavutas Tšehhoslovakkias J. Kociani nim noorte viul-dajate konkursil oma vanuseklassis esikoha, 1975 vabariiklikul konkur-sil X klassi õpilasena III koha, 1981 vabariiklikul konkursil II koha.

Suurimaks saavutuseks U. Kaadu ja üldse eesti viiuldajate sõjajärgse põlvkonnale oli jõudmine lõppvooru seitsme parima hulka ja diplom viiuldajate üleliidulisel konkursil 1985. aastal.

Ülo Kaadu on ikka ja jälle esile tõusnud äärmiselt ereda andena. Tema mäng on loomulik ja lihtne, isikupärane ja köitev. Paljudest esinemistest on jäänud meelde Bachi C-duur fuuga, Prokofjevi 1. ja 2. viiulikontsert koos ERSO ja Peeter Liljega, H. Otsa viiulikontserdi esiettekanne ja küps sonaadiõhtu koos Kalle Randaluga.

Eva Käesel (s 1958). Õppis 1965—1976 muusikakeskkoolis I. Tiviku klassis, 1976—1981 Tallinna konservatooriumis M. Tampere klassis, 1981—1983 Moskva konservatooriumi assistentuuris I. Bezrodnõi juhendamisel.

1975 võttis X klassi õpilasena osa vabariiklikust konkursist, 1981. aasta vabariiklikul konkursil sai diplomi.

Eva Käesel on väga sisukas, tugeva tahte ja hea kontsentratsiooniga mängija. On jäänud meelde südi esinemine 1981. aasta konkursil. Praegu on ta seotud «Hortus Musicuse» väga intensiivse kontserttegevusega.

Anu Järvela (s 1960). Õppis 1966—1977 muusikakeskkoolis H. Rikandi klassis, 1977—1982 Tallinna konservatooriumis E. Lippuse klassis, 1982—1984 Moskva konservatooriumi assistentuuris I. Bezrodnõi juhendamisel.

1972 ja 1976 saavutas diplomid Tšehhoslovakkias J. Kociani nim noorte viiuldajate konkursil, 1981 võitis esikoha vabariiklikul konkursil. Võttis osa viiuldajate üleliidulisest konkursist 1985.

Anu Järvela anne on silmapaistev ja jõuline. Oma taotlustes on ta maksimalist. Eriti on jäänud meelde Saint-Saënsi «Rondo capriccioso» vabariiklikult konkursilt, Brahmsi kontsert koos ERSO ja Peeter Liljega, Bruchi kontsert koos ERSO ja Toomas Kapteniga, viiuliõhtud koos Peep Lassmanniga ja paljud kaunid kvartetikontserdid.

Elar Kuiv (s 1959). Õppis muusikakeskkoolis algul E. Pedaste, alates IX klassist T. Reimanni juures, 1978—1983 Tallinna konservatooriumis T. Reimanni klassis. 1983 astus Moskva konservatooriumi assistentuuris G. Barinova klassi.

1981 saavutas II koha vabariiklikul konkursil ja samal aastal võttis osa viiuldajate üleliidulisest konkursist Riias.

Elar Kuiv on väga intelligentne, sisukas ja tehniliselt tugev mängija. Sisulise süvenemise ja mängu intensiivistumise alal on ta areng olnud märkimisväärne. Meelde on jäänud mõjuv viiuliõhtu koos Lauri Väinmaaga Kadrioru lossis (eriti Prokofjevi 1. sonaat), Mendelssohni kontsert koos ERSO ja I. Bezrodnõiga, kuid eriti võluv oli Bartóki 1. kontsert koos ERSO ja Peeter Liljega. Praegu mängib Elar Kuiv «Hortus Musicuse».

Ulrika Kristian (s 1959). Õppis 1967—1978 muusikakeskkoolis H. Rikandi klassis, 1978—1984 Tallinna konservatooriumis E. Lippuse klassis, 1984—1986 Moskva konservatooriumi assistentuuris Z. Šihmurzajeva juhendamisel.

1981 võttis osa vabariiklikust konkursist, 1987. aasta vabariiklikul konkursil saavutas III koha.

Ulrika Kristiani mängu iseloomustab eriline elamuslikkus. Inspiatsioonihetkedel suudab ta muusikale ja mängule jäätult anduda ja jõuda harva saavutatavate sisuliste ja tehniliste õnnestumisteni. On jäänud meelde Mozarti kontsert D-duur koos ERSO ja N. Järviga, Brahmsi kontsert ja paljud kvartetikontserdid.

Aet Ratassepp (s 1963). Õppis 1970—1981 muusikakeskkoolis I. Tiviku klassis, 1981 astus Tallinna konservatooriumi M. Tampere klassi, 1982 läks üle Moskva konservatooriumi I. Bezrodnõi klassi. Praegu õpib samas assistentuuris.

1981. aasta vabariiklikul konkursil sai XI klassi õpilasena diplomi, 1987. aasta vabariiklikul konkursil III koha.

Aet Ratassepp on tehniliselt tugev, väga soliidse tasemega mängija. Tema mäng on alati tugeva vormitundega, ülevaatlik ja hea haardega. On jäänud meelde Mendelssohni kontsert koos ERSO ja I. Bezrodnõiga, kuid eriti Bartóki 2. kontsert viimasel vabariiklikul konkursil koos ERSO ja R. Kofmaniga.



Elar Kuiv



Ulo Kaadu



Anu Järvela



Aet Ratassepp



Kirsti Kuusk

1988. aastal lõpetas Moskva konservatooriumi
Kirsti Kuusk (s 1964). 1971 alustas õpinguid Tallinna muusika-
keskkoolis algul J. Gerretzi, hiljem E. Lippuse klassis. 1979 läks üle
Moskva konservatooriumi muusikakooli N. Bojarskaja klassi, 1983—
1988 õppis Moskva konservatooriumis J. Gilelsi klassis ja jätkab praegu
sealsamas assistentuuris.

24 Kirsti Kuusk on soliidse tasemega poeetiline mängija. Väga ilusa



Svetlana Jakubets

Ulrika Kristian



Eva Käesel

Arvo Leibur



viuliõhtu andis ta koos õe Klarikaga Kadrioru lossis, vapralt esines ta raske kavaga konkursil. Praegu tegutseb aktiivselt Kultuurifondi ansambelis «Missioon».

1989. aastal lõpetab Moskva konservatooriumi praegu V kursusel õppiv Arvo Leibur (s 1964). Õppis 1971—1978 Tartu lastemuusikakoolis V. Väari klassis, 1978—1982 muusikakeskkoolis J. Gerretzi klassis, 1982 astus Moskva konservatooriumi, kus õpib I. Botškova klassis, 1984—1986 teenis aega Nõukogude armees. 1979 sai Tšehhoslovakkias J. Kociani nim noorte viiuldajate konkursil oma vanusegrupis II koha, 1981. aasta vabariiklikul konkursil X klassi õpilasena III koha, 1987. aasta vabariiklikul konkursil II koha (I koht jäi välja andmata). 1985 võttis ajateenijana osa viiuldajate üleliidulisest konkursist.

Arvo Leiburi mäng on haruldaselt ilus ja aus, südameid võitev. Tehniliselt valitseb ta pilli eeskujulikult. On raske mõista, miks selline anne pidi oma aega armees raiskama. Esinemistest on jäänud meelde eriti Paganini kontsert ja kapriisid, Hatšaturjani kontsert ja Prokofjevi 1. kontsert koos ERSO ja Peeter Liljega, Elleri Fantaasia, Raveli «Mustlane», viiuliõhtu koos Lauri Väinmaaga.

Tallinna konservatooriumi IV kursusel õpib praegu Svetlana Jakubets (s 1965). 1972 astus ta Nõmme lastemuusikakooli P. Töldsepa klassi, jätkas õpinguid Leningradi muusikakoolis ja hiljem Tallinna G. Otsa nim muusikakoolis L. Erendi ja P. Töldsepa klassis. Alates 1984. aastast õpib Tallinna konservatooriumis J. Gerretzi klassis.

1984 saavutas Svetlana Jakubets vabariikidevahelisel konkursil Riias diplomi, 1985 võttis osa viiuldajate üleliidulisest konkursist, 1987 saavutas vabariiklikul konkursil diplomi.

Svetlana Jakubets on erakordne talent. Ta mängib raskusteta, lap- 25

seliku enesestmõistetavusega. Sisuliselt on viimasel ajal väga palju arenenud. Esinemistest on meelde jäänud Sarasate «Mustlasviisid» ja «Carmen-fantaasia», Tšaikovski kontsert koos ERSO ja R. Kofmaniga, Francki Sonaat koos Tiina Kärblasega.

Kui nüüd küsida, kas see solistide rühm on suur või väike, tuleb vastata, et ilmselt suur, sest potentsiaalile vastavat rakendust ei ole neile lihtne leida. Seda potentsiaali peaksime aga oskama ka pärast konkursse, n-ö igapäevases elus näha ja hinnata.

Mõnevõrra on üldsuse teadvuses veel kinnistunud arvamus, nagu oleks meil viuldajate osas näpud põhjas. Tegelikult on kriitilisest situatsioonist juba palju aastaid möödunud. Tõesti lõpetas 1945—1955 konservatooriumi vaid 8 viuldajat ja aastail 1955—1965 vaid 15. Kuid siit alates on ilmnenu pidev tõusujoon.

Kui püüda mõista põhjusi, siis kahtlemata jättis Johannes Paulseni ootamatu ümberasumine Saksamaale 1937. aastal meie viiuliõpetajate peresse lünga. Õpetamise meetodiline külg ei olnud selleks ajaks veel nii kindlal alusel, et töö oleks võinud sama stabiilselt jätkuda kui seni. Samuti mõjutas üldist taset tugevate viuldajate Hubert Aumere, Zelia Aumere ja Carmen Prii emigreerumine 1944. aastal ja Evald Turgani arreteerimine 1945. aastal (kui E. Turgan 1956 Magadanist laagrist tagasi tuli, oli ta tervis murtud). Teoreetiliste ja organisatsiooniliste otsingute käigus jäi sõjajärgsetel aastatel töö algajatega ja kontingendi sihipärane formeerimine mõnevõrra tagaplaanile. Seetõttu ei tekkinud vajalikul määral arvukat, vastastikku üksteist stimuleerivat õppijate kooslust. Olukord paranes põhimõtteliselt muusikakeskkooli avamisega, kuid see toimus alles 1961.

Ka olid meie viuldajate kontaktid teiste konservatooriumidega pikka aega küllalt nõrgad. Esimesed üliõpilased, kes läksid Leningradi õppima, olid L. Erendi (1957), P. Bernhard (1960) ja A. Riikjärv (1962). Moskvasse läks J. Gerretz (1960). Esimesena läks Moskvasse aspirantuuri M. Teearu (1965).

Saavutuseks oli neil aastail oma tugeva teoreetilise kontseptsiooni kujunemine. V. Alumäe «Mõtisklusi viiulimängu teooriast ja pedagoogikast» (1979) sisaldab väga uudeid seisukohti ja kaugeleulatuvaid teoreetilisi üldistusi. Kahtlemata oleks tugev praktika tõstnud teooria autoriteeti.

Kuna ükski koolkond ei kujune tugevaks ilma asjaliku algõpetuseta, peaks ka praegu meie tähelepanu olema suunatud just algõpetuse tugevdamisele. Viimase aja suurim organisatsiooniline saavutus selles valdkonnas on muusikakeskkooli tüüpi algklasside avamine Tartu muusikakooli juures. Kui need algklassid suudavad ületada alustamisraskused, siis peaks tulu neist olema käega katsuda kõigile, kuid esijoones just Tartu muusikakoolile. Tugev muusikakool Tartus muudab aga oluliselt kogu Eesti üldpilti. Ka aitaks noorema vanuserühma tegevust elavdada konkursside korraldamine sellele vanuserühmale Hiina ja Poola mudeli järgi, nii nagu tehakse juba 1989. aastal Novosibirskis.

Kuid üldse vajaksid meie viuldajad, nii interpreetid kui ka õppejõud ja üliõpilased, laiemaid kontakte Euroopa ja Ameerika muusikakeskustega. Meenutagem vaid, et 30. aastatel leiti selleks võimalusi küllalt paljudele. Nii said Hugo Schütz, Evald Turgan ja Villem Ünapuu stipendiumi Pariisi, Hubert Aumere ja Vladimir Alumäe Londoni, Herbert Laan, Evi Liivak ja Eduard Poolakene Budapesti. Neid juhendasid oma aja väljapaistvamad kunstnikud Jacques Thibaud, Jules Boucherit, Carl Flesch jt. Veel 1942. ja 1943. aastal saadeti küllalt suured muusikute rühmad, nende hulgas H. Aumere, Z. Aumere ja H. Laan Salzburgi suvekursustele. Nende kontaktide kasu on raske üle hinnata. Ka väliskonkurssidest võeti tol ajal osa ja see peaks meil olema võimalik ka nüüd meie oma Kultuurikomitee vahendusel. Nii võiks 1990. aasta Sibielse konkursi Helsingis ka meile kujuneda suursündmuseks.

Me peame oma teadvusse kinnistama fakti, et meie viuldajad on olemas, et neid tuleb juurde iga aastaga ja et probleem pole enam nende vähesuses, vaid nende potentsiaali otstarbekohases kasutamises.

Salapärane «Draama futuristide kabarees nr 13»

REIN KRUIS



Filmi «Draama futuristide kabarees nr 13» ühe kaadri fotoreproduksioon.

Futurismi sünni arvestatakse tinglikult itaallase F. T. Marinetti esimese manifesti avaldamisest Prantsuse ajalehes «Le Figaro» 20. veebruaril 1909. Venemaal hakati omamaisest futurismist rääkima pärast seda, kui luuletaja Igor Severjanin 1911. aasta lõpul paari oma

luuleteose pealkirjas ja alapealkirjas oli kasutanud sõnaühendit «ego-futurism». Sestpeale on itaalia ja vene futuristid palju korda saatnud ning nende tegevuse kohta on kirjutatud sadu köiteid ja tuhandeid artikleid, mis enamasti käsitlevad kujutavat kunsti ja kirjandust. 27

Kinost on futurismiga seoses räägitud suhteliselt vähem. Ometi on ka kinofuturismi uurimine juba ammu kujunenud omaette erialaks. Pärast väikest 1950. aastatel toimunud poleemikat tunnistasid spetsialistid, et maailma «kõige-kõige esimene» avangardifilm ei olnud mitte itaallase Anton Giulio Bragaglia «Perfido incanto» (1916), vaid hoopis 1914. aastal Venemaal valminud režissöör Vladimir Kasjanovi kaheosaline (431 m) «Draama futuristide kabarees nr 13»¹. Ei ole teada, et nimetatud film oleks kuskil säilinud. Semjon Ginzburg aga on oma teedrajas vene kinoajaloo käsitluses allikale osutamata esitanud selle filmi sisukokkuvõtte² ning tema kirjeldust on hiljem teisedki korranud. 1960. aastatel hakkas Lääne raamatutes figureerima filmi ühe kaadri viiteta fotoreproduktioon, mis ka käesolevat kirjutist illustreerib.³ Kas repro algallikaks on erakogus või kroonuvarhiivis talle olev filmikatke või mõni vana ajaleht-ajakiri, jääb selgusetuks. Siin-seal on «Draamast futuristide kabarees nr 13» veelgi juttu tehtud, kuid need jutud ei lähe omavahel kõiges kokku. Hiljaaegu võttis ameeriklane Jerry Heil ette n-ö inventuuri ja püüdis kogu talle kättesaadava kirjanduse põhjal asja päremansi valgustada.⁴ Tema artikkel on tänuväärne kokkuvõte ja ülevaade varasematest käsitlustest, kuid ei lisa kuigi palju uut senisele teadmisele sellest, kuidas film sündis ja mida endast kujutas.

Küllalt palju saame aga filmi kohta teada omaaegsest ajakirjandusest, mis seni on ikka veel põhjalikumalt läbi töötamata.

26. I 1914 avaldas ajaleht «Nov» (nr 11) sõnumi: «Futuristid otsustasid kinematograafiasse ümber asuda. Rühm futuristide eesotsas Larionovi ja Gontšarovaga kirjutab ja etendab ühiselt tükki, mis on täis veidruse ja iseäralikke *qui pro quo*. Tüki nimi on «Draama futuristide kabarees nr 13». Futurist armub naisterahvasse, kuid futuristlik eetika ei

luba armastust kuidagi välja näidata. Lõppude lõpuks laseb futurist end... hobuse suuruuga maha. Kirjuks maalitud nägudega seltsimehed sammuvad põlglikult üle ta laiba. Esindatud on kõik kinolabased: armukadedus, enesetapp, näitsiku röövimine. Tagatipuks deklameerib luuletaja-lutšist oma luuletusi, mida publiku naeruks ka ekraanil näidatakse.»⁵

Neli päeva hiljem teatas sama ajaleht: «Ühes Moskva kinos näidatakse praegu filmi pealkirjaga «Kõrtsis nr 13», milles mängivad futuristid eesotsas M. Larionovi ja N. Gontšarovaga. Film on kohati ebaloomulik ja arusaamatu, kohati äärmiselt pornograafiline. Mingisugune kõrts, poolpaljaste naiste futuristlik tants, juhuslik mõrv, enesetapp futuristide hulgast väljaheitmise pärast — see kõik on sama arusaamatu kui futuluuletused kuue «tvjorđoi znaki» ja kaheksa «z» tähega, mis ekraanile ilmuvad. Futuristid on viletsad näitlejad. Huvitavam on futuristlik muusika, mis filmi saadab.»⁶

Film linastus peale Moskva ka mujal Venemaal. Paar kuud hiljem kirjutas Nižni Novgorodis (1932. a ümber nimetatud Gorki linnaks) ilmuv ajaleht: «Nižni Novgorodi elanikel oli võimalus näha elektroteatri ekraanil futuriste. Tõelisi futuriste nende igapäevases elus, mida näidatakse täiesti realistlikult.

Futuõhtu.

Fututants.

Futusurm.

Futumatus.

Ja lõpetuseks futukohus armastavalt laipa suudelnud luuletaja üle.

Üldiselt annab kogu see futujant ettekujutuse sellest, kuidas futuristid elavad, lõbutsevad, veidruse teevad ja inimesi hämmastavad.

Ohtu kabarees. Kivimaja kuskil tagahoovis. Keldrikorrusel lõbutsevad futuristid. Deklamatsioon, tants. Tantsitakse futuristlikku tangot, seejärel stepptantsu.

Areneb draama.

Futuristliku surmatantsu liisk langeb naisfuturistile, kelle nime tähistab üksnes M. täht.

Ta tantsib ja luuletaja lööb talle kinžalli rindu.

Lahtinööritud korsetiga tantsijatar — eraldi demonstreeritakse paljast rinda — asetatakse lauale.

⁵ Sõnumi on oma kroonikaosas ringi trükinud ka ajakiri «Вестник кинематографии» 1914, nr 4 (15. II), lk 28.

⁶ «Новь» 30. I 1914, nr 14.

¹ Vt G. Aristarco. Storia delle teorie del film. Torino, 1960, lk 93—94.

² Vt С. Гинзбург. Кинематограф дореволюционной России. Москва, 1963, lk 232—233.

³ Siinne foto on ümber pildistatud raamatust: M. Calvesi. Il futurismo. Milano, 1967, lk 314. Pildiallkiri väidab, et sellel on kujutatud Gontšarovat kätel kandevar Larionov: «Una scena del film «Dramma nel cabaret n. 13» (Larionov tiene tra le braccia la Gontcharova)».

⁴ J. Heil. Russian futurism and the cinema: Majakovskij's film work of 1913. «Russian literature». Vol XIX (1986), nr 2, lk 175—192.

Futuristid jätavad laibaga hüvasti —
patuse elu üks lõbus lehekülg.

Laip kantakse kätel automobiili ja
sõidutatakse futumatuses Peetri aeda.

Laibaga sõidab kaasa ainult luule-
taja.

Keset lumist teed tõstab ta lahtinöö-
ritud korsetiga laiba automobiilist välja
ning asetab lumele.

Pikk suudlus ja kõik on lõppenud.

Matusetalitus on sooritatud.

Laip lebab keset teed ja automobiil
sõidab kiiresti minema.

Kui luuletaja futukeldrisse tagasi
jõuab, hakatakse tema üle kohut pidama:
ta mõistetakse laibale antud armusuud-
luse eest süüdi.

Luuletaja oli suudelnud m-lle M.
rinda.

Futuristi karistatakse futuristide hul-
gast väljaheitmisega.

Võiks arvata, et tal on vedanud.

Kuid luuletajale pole vaja elu väljas-
pool futurismi. Ta läheb ja sureb kaba-
reeukse lävel ära.

Viimane pilt. Futuristide futukülma-
vereline suhtumine surmase.

Keldriruumist väljudes lähevad futu-
ristid täiesti ükskõikselt süüdimõistetud
seltsimehest mööda, temast üle astudes
riivavad nad teda jalgadega, pööravad
pea põlglikult kõrvale.

Draama on läbi.⁷

Paistab, et filmi näidati Venemaal
küll mitmel pool ja üsna pika aja kestel,
kuid üldiselt jäi «Draama futuristide
kabarees nr 13» tollases kirevas ja pide-
valt muutavas kinoeeskavas muude
põnevate linateoste varju. Petrogradis
ilmunud ajakiri näiteks kirjutas filmist
ka aasta pärast selle esimesi linastusi
kui uudisajast: «Futuristlikud» ideed,
mis olevat nõnda kinematograafia-
lähedased, on leidnud nii-öelda väljen-
duse filmis «Draama futuristide kaba-
reese nr. 13». Selles osalevad Moskva futu-
ristid: kunstnik Larionov, kunstnik
pr. Gontšarova, mingi tundmatu daam
pr. M., mingisugune Maksimovitš ja tei-
sed futuristid. «Kell lööb 13, futuristid
kogunevad õhtut veetma!» Luuletaja Lo-
tov loeb luuletust, mis on pühendatud
pr. Gontšarovale. Ekraanil näidatakse
seda luuletust. See on paberitükk, kuhu
on maalitud mingid siksakid ja kus on
segiläbi tähed. Lugeses pöörab «luule-
taja» vaatajate poole kord ühe külje,
kord teise, kord selja. Ilmub poolpaljas

tantsijatar pr. Elster vööni dekolteeritud
valges kostüümis. Tantsu nimi on «futu-
ristlik tango». Tantsijatar tõstab vahel-
dumisi põlvi kõrgele või ajab miskipärast
kõhu ette. Siis laskub pr. Elster põlvili,
langetab pea maadligi ja tõstab käed
üles. Järgnes steptants. Seda esitas
mingi kirjuks maaltitud härra koos
pr. Gontšarovaga. Enne seda aga laskus
pr. Elster pr. Gontšarova ette põlvili ja
suudles tema jalga.

Kogu draama nael oli «futuristlik
surmatants». Kõik futuristid tõmbavad
loosi. Liisk langeb pr. M-le. Ta ronib
laua peale koos hirmuäratava metsla-
sega, kelle silmakoopad on üleni mustaks
võõbatud. Kummalegi antakse kätte
kõver nuga. Tants seisneb selles, et kava-
ler loobib daami ühe käe pealt teisele,
viibutab nuga ja lööb selle oma daamile
rindu.

Viimane pilt. «Futurismi ohver». Näi-
datakse pr. M. laipa lumehanges. Laiba
poos on šokeeriv. Rinnad on paljad, klei-
diäär on üles kerkinud, kogu sukk ja
osa paljast säärt on näha.⁸

Teine kinoajakiri seevastu mainib
enam-vähem samal ajal ilmselt sedasama
filmi ainult möödaminnes kui väga
ammust asja, mille pealkirigi seetõttu
õigesti meeles pole seisnud: «Me mäle-
tame kentsakat futuristlikku kinotükki
«Vanne kinžallidel» [- - -].»⁹

Muide, ei ole võimatu, et tsaariajal
näidati «Draamat futuristide kabarees
nr 13» mõnel korral ka Eestis. Linastus-
aega täpsustavaid kinokuulutusi tollas-
tes Eesti ajalehtedes või mingeid oma-
aegseid eestikeelseid ülestähendusi selle
filmi kohta, mis kahtlemata pakuksid
huvi ka uurijaile mujal maailmas, võib
aga aidata leida vist ainult õnnelik
juhus.

Ent ka siin eespool tsiteeritud neli
sõnumit loovad futuristide linateosest
mingi mulje, mis sest, et omaaegsed
vene ajakirjanikud ei ole kiiruga ja ko-
narlikult sõnastatud kaastöodes püü-
nud filmi üksikasjalikult ja tõetruult
kirjeldada, vaid on pigem tahtnud seda
võimalikult tobedana kujutada.

Reklaamkuulutus Nižni Novgorodi
ajalehes märgib, et filmis osales «kogu
futuristide seltskond, üle 30 inimese».¹⁰
Mõned selle seltskonna liikmed saame
toodud sõnumitest teada.

Avangardkunstnike paar Natalia
Gontšarova (1881—1962) ja Mihhail La-

⁷ «Театр и искусство» 1915, nr 34 (23. VIII),
lk 626.

⁹ И. Г. Футуризм и кинематограф. «Кино-
журнал» 1915, nr 13/14, lk 74.

¹⁰ «Волгарь» 19. ja 20. III 1914, nr 76 ja 77. 29

⁷ Н е к т о. Пестрые заметки. «Волгарь» 23. III
1914, nr 80. Seal on selle sõnumi ringi trükkunud
ajakiri «Вестник кинематографии» 1914, nr 8
(20. IV), lk 32.

ronov (1881—1964) peaks nüüdseks haritud eestlastele päris hästi tuntud olema.¹¹ Nende eestvedamisel toimusid Moskvas elevust tekitanud avangardkunsti näitused «Eeslisaba» («Ослиный хвост»; märts 1912) ja «Märklaud» («Мишень»; märts 1913), oma «lutšismiks» nimetatud futurismivariandi propageerimiseks andsid nad välja koguteose «Eeslisaba ja Märklaud» («Ослиный хвост и Мишень»; 1913) ning kõitsid üldse alatasa avalikkuse tähelepanu mitmesuguste ebaharilike ettevõtmistega. 1913. aasta septembrist peale näiteks hakkas nende ringkond publikut üllatama ihumaalingutega. Venemaa kõmusündmused jõudsid isegi eesti ajakirjandusse: ««Den» jutustab kahe futuristi juhtumisest Peterburi uulitsal, kes värvitud nägudega ühest hoonest nähtavale tulid. Herrade otsaesiseid ja põskesid ehtisid sinised jooned, kolmiknurgad ja midagi, mis lehtedes puuoks meelde tuletas. [---]»¹² Teine eesti väljaanne teatas: «Vene naismaalija Natalia Gontšarova on ühe silmapaistva uudise väljakutsunud. Peterburi tähtsamate ringkondade naisterahvad lasevad kunstnikkude poolt väikesi pildikesi oma näonahale maalida. Nõnda siis näeme meie nüüdseaja moodidaamede näolt tiigrisid, karusid, puid ja kes teab mis veel.»¹³ Ka kõnealune film ja selle kirjeldused on ihumaalinguid jäädvustanud futurismi olulise koostisosana.

«Mingisugune Maksimovitš», keda filmiga ühendused mainitakse, on ilmselt ukraina päritolu kunstnik Vsevolod Maksimovitš (1894—1914).¹⁴ S. Ginzburg on ekslikult arvanud, et Maksimovitš ja salapärane proua M. on üks ja sama isik, seepärast tuleb tema esitusest välja, justkui oleks Maksimovitš naisterahvas.¹⁵ Kõnealuse filmi tantsukesksusega seoses äratub tähelepanu tõik, et 1914. aasta aprillis toimunud V. Maksimovitši näituse nimekirjas on kaks maali pealkirjaga «Tants».¹⁶

Luuletaja-lutšist Lotov on ilmselt seesama mees, kes varjunime Anton Lotov all avaldas oma luuletusi koguteoses «Eeslisaba ja Märklaud». Üks autori-

teetsemaid vene avangardkultuuri asjatundjaid Nikolai Hardžijev väidab, et selle pseudonüümi taga peitub kirjanik Konstantin Bolšakov (1895—1938).¹⁷ Tema tollased häädamatutest täheühenditest ja tähtede graafilistest kombinatsioonidest luuleteosed on tõepoolest umbes sellised nagu filmikirjeldustes öeldud («kuus «tvjördöi znakki», «kahaksa «z» tähte» jms). 1913. aasta sügisel plaanitses Larionov lavastada ka Lotovi-Bolšakovi futuristlikku näidendit. 19. oktoobril 1913. aastal esines Bolšakov koos Majakovski, Larionovi ja Gontšarovaga Moskvas kabaree (NB!) «Roosa latern» («Розовый фонарь») avamisel. Nende epateerivad etteasted lõppesid suure skandaaliga, mille tagajärjel politsei pani kabaree kinni.¹⁸

Käesolevat kirjutist illustreerival fotol on ilmselt see filmi episood, kus «futuristlikus surmatantsus» hukkunud proua M. laip kantakse kabareeruumist välja. Me ei tea, kes tegelastest laipa välja kandis, kuid edasise sündmustiku põhjal võib arvata, et ka seda tegi luuletaja Lotov, proua M. viimse teekonna ainuke saatja. Niisiis on võimalik, et fotol on Konstantin Bolšakov ja tundmatu proua M., mitte aga Gontšarovat kätel kandev Larionov, nagu väidab itaaliakeelne pildiallkiri.

Kui oletada, et ajakirja «Teatr i Iskusstvo» tekstis on viga, siis võib seal mainitud pr. Elster tegelikult olla tollases vene boheemkonnas liikunud tantsijatatar Nadežda Nikolajeva (Novitskaja), kes kasutas lavanime Nada Elsner. Lähemad andmed tema kohta siinkirjutajal puuduvad.

Kirjanik Vadim Šeršenevitš (1893—1942) on filmist juttu teinud oma avaldamata mälestusteraamatus: «Klopsiti kokku mingi võimatult jabur stsenaarium «Kabaree nr 13». Meie häbiks võttis Majakovski vist selle stsenaariumi loomisest osa. Majakovskit, Bolšakovi, Lavrenjovi, mind ja teisi kutsuti «näitlejateks». Me maalissime hoolega põsed täis (äravärvitud nägusid pidas režissöör futuristide jaoks kohustuslikuks), riie-tuse poolest me meenutasime väga ohvritalituseks valmistuvaid indiaanlasi. Meiega tehti kõike, mis aga iganes pähe tuli. Seejärel kõndisime lumisel hoovil kaamera eest läbi, istusime mingis paviljonis ja sellega meie osa lõppes. Me võtsime rõõmsalt grimmi maha ja lahku-

¹¹ Viimati on nende töid reprodutseerinud näiteks TMK 1988, nr 2, lk 43, 53; nr 5, lk 25, 38.

¹² Futuristid uulitsal. «Ajaleht» 13. XII 1913, nr 234.

¹³ Kah futurismus! «Tartu Päevaleht» 21. I 1914, nr 28.

¹⁴ Vt tema kohta: Словник художників України. Київ, 1973, lk 140.

¹⁵ Vt viide 2.

¹⁶ NSVL Kirjanduse ja Kunsti Riiklik Keskarhiiv, 30 f 990, nim 1, s 72, l 3.

¹⁷ Н. Харджиев. Поэзия и живопись. В кн.: К истории русского авангарда. Stockholm, 1976, lk 47.

¹⁸ Sealsamas, lk 48—49.

sime häbipaigast. Majakovski ihkas kuulsust ja laskis ennast «Kabarees» ohtralt filmida. Talle valmistas väga palju meelehärmi see, et tema meisterlikule näitlemisele vaatamata põrus film kolinal läbi ja võeti kohe ekraanilt maha, aga niipalju kui ma mäletan, näitles ta tõesti päris hästi, ehkki forsseeritult.»¹⁹

Filmiajaloolasele M. Poljanovskile on V. Šeršenevitš filmi kohta veel üht-teist rääkinud: «Mäletan kellegi suures plaanis üles võetud nägu. See oli täis maalitud samasuguseid hieroglüüfe nagu «Kabaree nr 13» välisuks. Dekoratsioonid, mis kujutasid kabaree interjööri, olid paigutatud väga soojaks koe-tud ruumi.

Majakovski, Lavrenjov, mina ja teised futuristid, samuti ainus kutseline näitleja ja näitlejatar istusid laudade taga ja jõid. Kõigi nägudele olid maalitud mingid kabalistlikud märgid. Kellegi näole oli joonistatud noolega läbistatud süda.

Ruumis filmimisele järgnesid kohe võtted sama maja hoovis Pimenovskaja tänaval. Oli päikesepaisteline külm päev. Hoovis olid lumehanged. Neisse kinni jäädes sammusid filmi osalised mõne korra kaamera eest läbi. Me läksime madala kuuri poole, mille uks kujutas kabaree sissekäiku.

Minule oli see esimene ja viimane võttekord. Ma külmetasin jalad ära, vihas-tasin ja järgmistele võtetele enam ei läinud.»²⁰

Eesti lugejalegi paari raamatu kaudu tuttav Boriss Lavrenjov (1891—1959)²¹ on M. Poljanovskile rääkinud, et filmis osalesid Majakovski, vennad Burljukid, Šeršenevitš, Maksimovitš ja teised. Lavrenjov ise olevat mänginud juhuosa, olevat kõndinud üle õue futuristlike maalingutega kabareeukse poole ja teine kord esinenud kabaree sisemuses filmitud episoodis. «Lavrenjov meenutab veel, et filmi käigus tantsis kunstnik Maksimovitš tangot ja siis «pussitas» partneri. Pärast seda viidi «tapetu» autoga linnast välja ning visati poolpaljana, rinnale maalitud haavaga lumme. Sel hetkel ilmus silinderkübaras

Majakovski, mantel kinni nõõbitud, kindad käes, jalutuskepp peos. Tal oli mingi deemonliku inimese osa.»²²

Nii võiks üha hargnevatest mälestustest ja tunnistustest veel pikalt välja noppida killukesi, mis näivad täiendavat meie ettekujutust filmist «Draama futuristide kabarees nr 13». Näiteks David Burljuk, üks neist vendadest Burljukidest, keda mainib Lavrenjov, on New Yorgi venekeelses ajalehes samuti möödamannes meid huvitavast filmist juttu teinud.²³ Eespool juba mainitud N. Hardžijevi autoriteet manitseb siiski peatuma. Nimelt on N. Hardžijev väga kategeooriliselt ja teravalt väitnud, et Majakovskil pole filmiga «Draama futuristide kabarees nr 13» mingit pistmist olnud, enamgi veel, Lavrenjov ja Šeršenevitš, kes vastupidist on rääkinud, pole ka ise selles filmis osalenud, eriti Šeršenevitši mälestused on üldse täis kõikvõimalikke väljamõeldisi ning neid ei saa usaldada.»²⁴

N. Hardžijev põhjendab oma arvamust ainult n-õ psühholoogiliste argumentidega: Šeršenevitš, Lavrenjov ja Majakovski ei kuulunud Laronoviga ühte rühmitusse, seepärast on mõeldamatu, et nad koos filmi tegid. Eriti Lavrenjovi mälestused on tõepoolest kahtlased. Kas ta just tahtlikult vassib, nagu paistab arvavat N. Hardžijev, kuid näib, et Lavrenjovi mälus on filmi erinevad episoodid ühte sulanud ja silinderkübaraga Majakovski (keda üheski teises kirjelduses pole märgitud) on Lavrenjovi meenutuspiilti võib-olla tekkinud hoopis mõnest muust Majakovski osavõtul tehtud filmist. On ju nii Lavrenjov kui ka Šeršenevitš «Draamat futuristide kabarees nr 13» hakanud meelde tuletama mitukümmend aastat pärast selle linaletulekut.

Majakovski osalemises panevad kahtlema siiski hoopis teised asjaolud kui need, mida toonitab N. Hardžijev. Suurema osa 1913. aasta lõpust ja 1914. aasta algusest viibis Majakovski Moskvas eemal ja tal oli lihtsalt väga vähe võimalusi filmivõtetel käia. Näiteks 12. novembrist umbes 12. detsembrini 1913 oli ta Peterburis. Korras Moskvasse tulnud, sõitis ta kohe esinema Harkovisse, kus viibis umbes 17. detsembrini. 26. detsembril sõitis ta ringreisile Lõuna-Venemaale ja naasis Moskvasse alles 2.

¹⁹ В. Шершеневич. Великолепный очевидец. NSVL Kirjanduse ja Kunsti Riiklik Keskarhiiv, f 2145, nim 1, s 72, l 42 p.

²⁰ М. Поляновский. Поэт на экране. Москва, 1958, lk 29.

²¹ Vt näit. В. Lavrenjov. Neljakümne esimene. Seitsmes kaaslane. Tallinn, 1975. Raamatule lisatud autobiograafias räägib Lavrenjov ka oma futuristlikust elujärgust.

²² М. Поляновский. *Op. cit.*, lk 28.

²³ «Русский голос» 3. VII 1938.

²⁴ Н. Харджиев. Заметки о Маяковском. В кн.: День поэзии. Москва, 1969, lk 238.

või 3. veebruaril 1914.²⁵ Tõsi, me ei tea ikka veel täpselt, millal «Draamat futuristide kabarees nr 13» filmiti. Kindlalt võib öelda ainult seda, et 30. jaanuariks 1914 oli film juba valmis. 26. jaanuaril 1914 ilmunud teade, et futuristid on hakanud filmi tegema, ei anna meile kronoloogilist lisapidepunkti. Ühest küljest on täiesti võimalik, et filmi haka-tigi tegema umbes sõnumi ilmumise ajal, saadi see mõne päevaga valmis ning lasti ekraanile. Teisest küljest võis sõnum ajalehes mitu nädalat ilmumisjärge oodata; sõnumi kirja pannud žurnalisti kõrvu võis uudis jõuda hulk aega pärast seda, kui futuristidel filmiloomise plaan sündis, jne. Lõppude lõpuks aga ei olegi antud juhul nii väga tähtis, kas Majakovski filmis esines või mitte. Üldisema kultuuriloolise lähifooniga võimaldab filmi seostada ka praegune umbkaudne teadmine.

1913. aasta lõpp ja 1914. aasta algus oli vene futurismi kõrgaeg. Futurismi kõikehõlmavuse püüd väljendus kaheti. Esiteks püüis «vallutada» üha uusi valdkondi, üha rohkem publikut võimalikult paljudes kohtades. Peale maalikunsti ja kirjanduse otsis futurism nüüd avaldumisruumi muusikas, teatris ja mujal. Eespool oli mainitud M. Larionovi plaani tuua lavale K. Bolšakovi näidend, teine futuristide seltskond korraldaski 1913. aasta detsembri alguses Peterburis oma-moodi futuristliku teatri festivali, kus paaril päeval vaheldumisi etendati tragöödiat «Vladimir Majakovski» ja A. Krutšjonõhi operit «Võit päikese üle». Enam-vähem samal ajal hakkasid futuristid ette võtma kirjanduslikke ringreise mööda Venemaa provintsilin-nu. Niisiis oli igati loogiline ka futurist-liku filmi sündimine, mis pealegi töötas futurismi tiražeeritult kanda igasse maanurka.

Teiseks püüdis futurism erinevate kunstiliikide ühenduse, nendevaheliste piiride kaotamise, sünkretismi poole. Juba futuristide ekstravagantsetes raamatutes oli oluline sõna ja kujunduse koosmõju, eespool sai mainitud ka graa-filisi luuleteoseid, futuristide kirjandus-likud esinemised kujunesid teatraliseer-itud *show*'deks, n-ö žanriloomult sünk-retistlik oli Mihhail Matjušini muusika ja Kazimir Malevitši lavakujundusega ooper «Võit päikese üle». Ühes eespool tsiteeritud sõnumis oli märgitud, et fu-turistide ideed olevat «nõnda kinematog-

raafialähedased». Tõenäoliselt on aja-kirjanik siin refereerinud mõnda futu-ristidelt endilt lähtuvat mõtteavaldust. Kino köitis futuristide tähelepanu kui uudne ja massiline nähtus, mis peale kõige muu võimaldas omal viisil ühte ühikusse koondada erinevaid kunste, antud juhul näiteks luulet ja tantsu. Huvitav on ka teade, et tummfilmi «Draama futuristide kabarees nr 13» näidati vähemalt ühes Moskva kinos eri-lise futuristliku muusika saatel, st taotle-ti veel suuremat sünkretismi.

Mõnes mõttes pole küll «Draama futuristide kabarees nr 13» üldse futu-ristlik film. Futuristlikud maalid ja luuleteosed erinesid järevalt teistest oma ebahariliku kunstikeele poolest. Kuid ühestki kõnealuse filmi kirjeldusest ei nähtu, et selles oleks rakendatud min-geid selliseid ebaharilikke kujutamis-võtteid, mida me teame näiteks hilise-matest Dziga Vertovi filmidest või muust avangardkinematograafiast. Vastupidi, Nižni Novgorodi ajalehes toonitatakse hoopis, et futuriste näidatakse seal «täiesti realistlikult». Oma ebaharilikke kunstiteoseid põhjendasid ja seletasid futuristid üsna tihti mitmesugustes manifestides ja poleemilistes kirjutistes. Kä need olid enamasti üsna ekstrava-gantsed, kuid kasutasid siiski suhte-liselt harilikku, igal juhul teoste endi omast erinevat keelt. Nii nagu kirjandus-teaduslikke töid ja arvustusi, mis käsitle-vad kirjandusteoseid teistsuguste mõis-tete ja kujundite keeles, nimetatakse metatekstideks, nii on ka film «Draama futuristide kabarees nr 13» futurismi suhtes metatekst, mis kasutab tolle aja tavalist filmikeelt ja mille käsitlusob-jektiks on futurism.

Mida siis futuristid ise selle filmiga futurismi kohta väidavad?

Kõige üldisem on taotlus esitada fu-turismi alternatiivse elulaadina. Futu-rismi kõikehõlmavuspüüa ja kunstiliikide vahede kaotamise soovi juurde kuu-lus ka tahtmine kaotada elu ja kunsti vaheline piir. Ühiskonnas valdava käsi-tuse kohaselt käib argielu oma rada, raamatu lugemise või taidluskooris lau-lamise ajaks argielu katkeb ja läheb pärast «kunsti» lõppemist katkestuskohast jälle edasi. Samasuguse arusaama teise va-riandi kohaselt veedab kunstnik oma aja loomingulises palangus molberti või käsikirja taga, vahetevahel katkestades «kunsti» tüütult paratamatute argitoi-mingute pärast. Futuristid soovastu püüdsid — nagu paljud enne ja pärast neid — teha loominguliseks ka kogu argielu, muuta oma elu kunstiteoseks

²⁵ Vt В. Катанян. Маяковский. Хроника

ja teistpidi viia kunstiteosed nende traditsioonilistest asukohtadest (näituse-saalid, pildiraamid jne) otse muu elu sekka (tänavale, nägudele jne). Nii kõne-aluse filmi abil kui ka muidu õnnestuski neil luua üldsusele mulje, et kogu futuristide elu on väga ebatavaline ja ebakonventsionaalne. Näiteks eespool tsiteeritud Nižni Novgorodi ajalehes ilmunud kirjatüki autor esitleb filmis näidatut oma lugejaile kui midagi futuristide jaoks täiesti tüüpilist. Iseasi, kas ta on seda teinud naiivsusest või tahtmisest futurismi võimalikult eemaletõukavana ja veidrana kujutada. Samas oli neid, kellele futurismi ebakonventsionaalsus paistis väga edumeelsena. Isegi Eestis avaldas üks noormees Narva ajalehes kuulutuse, milles teatas, et soovib abielumise eesmärgil tutvuda neidudega, kes oleksid «vabameelsed, uemate ilma-vaadetega (futuristid j.n.e)».²⁶ K. A. Hindrey reageeris selle peale kohe vestega abieluõnnest, «mis siis küll võib valitseda, kui tulevane proua siiruviiur-lisi, futuristilisi jooni mehe näo peale maalib» ja kui kõögiriistade abil futuristlikku muusikat tegema hakatakse.²⁷ Nõnda kinnistuski arusaam futurismist kui iseäralikust elulaadist, mida rutiin-sest tavaelust eristab suurem loomingu-lisus.

Ilmselt pole juhus, et paar aastat hiljem valminud Itaalia film «Futuristlik elu» («Vita futurista»; 1916) sarnanes mitmes osas «Draamaga futuristide kabarees nr 13». Paraku pole ka itaallaste film säilinud, teada on ainult selle kaheksast episoodist (990 m) koosnenud filmi kirjeldused. Nende kohaselt oli esimese stseeni tegevuspaigaks restoran, teine episood kujutas hukkamõistvalt noore futuristi järeleandmist armusementaalsusele, viiendas stseenis näidati futuristlikku tantsu ja kuuendas dekla-meeris Remo Chito tummalt futuristliku luulet.²⁸

26. jaanuaril 1914. aastal saabus Itaalia ja kogu maailma esifuturist F. T. Marinetti visiidile Moskvasse, kus suhtles palju just Larionovi-Bolsakovi ringkonnaga. Vene futuristid ei tahtnud sugugi itaallase prioriteeti ja autoriteeti tunnistada ning püüdsid talle igati oma üleolekut välja näidata. Iseloomulik on näiteks Roman Jakobsoni kirjeldatud episood. Ühel kirjanduslikul vaidlusõhtul

astus Larionov Marinetti juurde ja nipsutas endale kõrisõlme pihta, vihjates, et aitab juba jutust, aeg oleks viina võtta. Marinettile jäi kummaline žest mõistmatuks. «No on loll,» teatas Larionov, «isegi sellest ei saa aru.»²⁹ Väga võimalik, et vene futuristid ajastasid oma filmitegemise nimme Marinetti visiidiga, et võõramaalasele efektne trump ette käia — itaalia futuristid ei olnud ju siis veel ühegi filmiga hakkama saanud. Marinetti omakorda võis Itaaliasse naastes panna oma kaasvõitlejate filmimõtte liikuma just Venemaal nähtu suunas.

See jääb muidugi ainult oletuseks, sest väga palju filmiga seotut on ikka veel mõneti salapärane. Ehkki osa seiku vajaks lisaseletust, osa aga ahvatleb ise suuremaid üldistusi tegema, tuleb siiski meele pidada, et nüüdisajal pole kellelgi võimalust «Draamat futuristide kabarees nr 13» vaadata, ainuüksi kirjeldustel põhinevad tõlgendused aga ei pruugi olla usaldusväärsed.

²⁶ «Uusleht» 15. III 1914, nr 41.

²⁷ Hoiu Ronk. Kiri Tartust. «Postimees» 17. III 1914, nr 62.

²⁸ Vt näit.: M. Verdone. Cinema e letteratura del futurismo. Rooma, 1968, lk 105—106.

²⁹ P. Якобсон. Да и нет в мимике. В кн.: Язык и человек. Москва, 1970, lk 284.

Mees, kes ei teadnud oma sünnipäeva

TIIA JÄRG



*Modest Mussorgski.
1865.*

«Veel üks suur inimene Venemaal vähem! Täna, esmaspäeval, 16.[28.] märtsil kell viis hommikul suri Nikolai sõjaväehospitalis Smolnõi lähedal südameja seljaajuhaltvatusse Modest Petrovitš Mussorgski.» Nii teatas Vladimir Stasov ajalehes «Golos». Kes olid «veel» suured lahkunud? 9. veebruaril — Fjodor Dostojevski; 13. märtsil — Aleksander II; 23. märtsil — Nikolai Rubinstein; 28. märtsil — Mussorgski. Ja

tema jõudis ära näha oma 42. sünnipäeva hommiku, vähemalt nii ta arvas.

«Kibe tundmus liigutas end, mõtled meie vene inimeste imelikust saatusest. Olla selline talent nagu Mussorgski (tema talenti tunnistasid kõik, ka need, kes ei jaganud kadunu suundumusi), omada kõiki andeid, seista kõrgel ja elada, kuid selle asemel surra haiglas, võõraste inimeste keskel... Mis saatust jälitab meie

andeid?» kirjutas Mihhail Ivanov nekroloogis.¹

Ilja Repin maalis Mussorgskit haiglas märtsi teisel poolel neljal seansil, viiendat enam ei toimunud. 400 rubla, mis Repin sai Pavel Tretjakovilt Mussorgski portree eest, saatis ta Vladimir Stassovile «matusteks või ausambaks». Nii alustati korjandust helilooja hauasamba jaoks, mis avati Aleksander Nevski suurkloostriis Mussorgski haual 27. novembril 1885.

Mussorgski tõelise sünnikuupäeva tegi kindlaks muusikateadlane Vjatšeslav Karatõgin meetrikaraamatü järgi, kus seisis kirjas, et Pjotr Aleksejevits Mussorgski ja tema naise Julia Ivanovna Tširikova neljas poeg Modest sündis 9.[21.] ja ristiti 13.[25.] märtsil.

* * *

Harva on vene muusikal olnud võimalust edestada Euroopat novaatorlusega, avaldada mõju muusikakunsti kulgemisele. Vene professionaalne muusika on elanud omaette; õigeuskliku kiriku «vokaalsus» on hoidnud tagasi välismõjusid, mis pääsesid toimima alles Peetri aegadest alates. Siiski on vähemalt kahel korral vene helilooja «ulatunud» mõjutama uue stiili sündi väljaspool oma kultuuriareali, Läänes. Need uue kunsti katalüsaatorid olid Mussorgski ja Stravinski.

Claude Debussy ütles Mussorgski «Boriss Godunovi» Pariisi-etenduse (1908) eel Georges Jean-Aubryle iroonilise tõsidusega: «Ah, te lähete vaatama «Borissi». Te näete, et temas on kogu «Pelléas».² Mõistagi ei huvitanud Debussyd sotsiaalne draama, teda huvitas Mussorgski kui geniaalne psühholoog, kui formaalsuse vastane. «Mussorgski on vaimustav oma sõltumatusega, oma siirusega, oma veetlusega. Ta on muusikajumala soost.»³

Mussorgski meloodilise retsitatiivi süsteemi, mis säilitab inimkõne loomulikkuse, kõne- ja rahvamuusika printsiibi kokkupuutest tulenevat rütmilist vabadust, akordi iseseisvumist märkas teravapilguline Ferenc Liszt juba nendeski lauludes, mida kirjastaja Vassili

Bessel talle «Lastetoast» tutvumiseks viis. Mussorgski prohvetlikkus hakkas aimuma ka prantslastele, seda Debussy kaudu, kes 1893. aastal Ernest Chaussoni juures külas olles tutvus põhjalikult «Boriss Godunovi» klaviiriga. 1893 laulis Maria Olenina d'Alheim Pariisis Mussorgski laule, Pierre Alheimi sulest ilmus raamat Mussorgskist. «Lastetoa» ettekanne 1901. aastal jättis Debussyle sügava elamuse. Selleks ajaks, kui Serge Djagilev lavastas Pariisis «Boriss Godunovi» Rimski-Korsakovi redaktsioonis, oli Pariisi kriitikuile piisavalt hästi teada originaal, et selle kaitseks välja astuda.

«Debussyle ei meeldinud Rimski-Korsakov, keda ta nimetas kõige halvemat sorti akademistiks,» kinnitab Igor Stravinski.⁴ «Ka eelarvamustega ajudele sai selgeks, et Rimski toimepandud «meyerbeeristamist» Mussorgski «tehniliselt ebatäiusliku» muusika kallal ei võinud kauem taluda. Isiklikult arvan, et vaatamata puudulikele vahenditele ja kohmakale kirjaviisile on Mussorgski ehtsad partituurid geniaalsema intuitsiooniga ja suurema muusikalise väärtusega kui Rimski «täiuslikud» arrangeeringud. Mu vanemad rääkisid mulle, et Mussorgski oli itaalia ooperimuusika suur asjatundja ja saatis kontsertidel erakordselt hästi seda muusikat esitavaid lauljaid. Ka rääkisid nad mulle, et Mussorgski paistis silma heade maneeridega ja oli omas ringkonnas kõige peenem inimene. Ta oli meie Peterburikodus sagedane külaline.»⁵

Paul Dukas kirjutas P. Alheimi Mussorgski-raamatu ilmumise ajal: «Mussorgski oli teatavas mõttes selgeltnägija. Tema muusikaliste eelduste kompleks on nii tihedalt seotud poetilise ja dramaatilise olemusega, et eraldada neid teineteisest on peaaegu võimatu, nagu ka enamail juhtudel on võimatu vääriliselt hinnata ta muusikat lahus sõnast või situatsioonist.»⁶

Francis Poulenc: «Võlgnen Mussorgskile uskumatult palju. Keegi ei tea, millisel määral.»⁷

Kodumaine hinnang. P. Tšaikovski N. von Meckile 8. septembril 1884: ««Ho-

¹ Е. Абызова. Модест Петрович Мусоргский. Москва, 1986, lk 143.

² Ю. Кремлев. Дебюсси. Москва, 1965, lk 361.

³ Samas, lk 589.

⁴ И. Стравинский. Диалоги. Москва, 1971, lk 146.

⁵ Samas, lk 51—52.

⁶ Е. Абызова, lk 151.

⁷ Samas.

vanštšinas» leidsin seda, mida ootasin: omatahtsi tõlgitsetud ja alusetu prentsumiooni realismile, haleda tehnika, kujutamise vaesuse; aeg-ajalt andekad episoodid, kuid harmooniliste korratuste ja maneerlikkuse meres, mis on omane muusikute ringile, kuhu Mussorgski kuulus.»⁸ Tšaikovski oli «Borissi» ametlik retsensent!

Mussorgski muusikat kuulates märkasid vene nimekad muusikud selles eelkõige destruktiiivset külge ja reageerisid sellele valuliselt. Reeglite-normide eiramine, kõrvale harjumatud kõlad mõjusid kui muusika väärastamine, uue muusikalise mõtlemise süsteem jäi tajumata. Kõik kirjutati Mussorgski kultuurituse, harimatuse, isegi ta muusikalise «nihilismi» arvele. Iseloomulik, et jutud Mussorgski harimatusest levisid just muusikaprofessionaalide hulgas, kellel oli häältejuhtimise ebareeglipärasuste suhtes ilmselt kõrgendatud tundlikkus.⁹ Ilu mõiste oli uuenemas, kaasajal on seda küllap keerulisem märgata kui tulevikul. Tasub meeles hoida, et «Boriss» on kirjutatud üheksa aastat varem kui Tšaikovski «Jevgeni Onegin».

Mussorgski uuenduste suunast kõneleb tavapärase romantiliste kujundite vältimine. Ojavulin ja linnulaul, mis XIX sajandi laululoomingus tundsid ennast sedavõrd koduselt, et kehtisid žanrisümbolitenä, on Mussorjaninile (nii nimetab ta ennast kirjades lähedastele) tarbetud.

«Seminaristi» keelamine¹⁰ tõendab, et ööbikutest, metsarohelusest, armunutest kuuvalgel saavad muusikud inimühiskonna liikmeteks. Ja kui mind ka üleni ära keelatakse, ei jätks ma kivi uuristamist, kuni jõud otsas,» kirjutab Mussorgski V. Stassovile 18. augustil 1870. Ja kuus aastat hiljem, Rimski-Korsakovi meelest juba vaimselt allakäinuna:

И. И. Чайковский. Плн. собр. соч. Т. XII, Москва, 1970, lk 436.

⁹ Э. Фрид, М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Ленинград, 1981, lk 23.

¹⁰ Mussorgski laul «Seminarist» trükiti Leipziis 1870 autori kulul, kuid Peterburi Tsensuurikomitee teatas: «ноты эти не могут быть дозволены к обращению в публике». Mussorgskile andis tsensor 3 eksemplari ja võimaluse kinkida 10 eksemplari oma sõpradele, kelle nimed peaks helilooja tooma palvekirjas Välismaisele Tsensuurikomiteele.

«[- -] Praegu tahaksin ennustada, ja vaat milline see on, see *pronostic*: eluline, mitte klassikaline meloodia. Tõõga inimkõne kallal jõudsin meloodiani, mis sünnib kõnest, jõudsin retsitatiivi kehastamiseni meloodias (muidugi, v. a dramaatilised liikumised). Tahaksin seda nimetada mõtestatud meloodiaiks.» See on kiri V. Stassovile 25. detsembrist 1876.

Niisugustes *pronostic*'udes oli Modest Mussorgski ehmatavalt üks, kui mitte terves Euroopas, siis tervel Venemaal päris kindlasti. Vaadake tema silmi fotodel kogü elu jooksul. Kas süvendas seda üksiolekut, eraldi olemise tunnet ta talupoeglik päritolu? Pärissorjast vanaema geenid kõnelevad häälekalt tema kirjade keelekasutuses, veel selgemalt avalduvad tema seotusündes talupojaga. XIX sajandi vene aadlikule oli talupojaprobleem keskseks. Talupoega armastatakse, aga eemalt (laulud, ringmängud), talupoja tavandimaailma kaudu otsib vene aadlik oma juuri. Aga lihast ja verest talupoega tema lootusetus mures, alanuses ja hädas näeb muusikutest Mussorgski üks.

23. juulil 1873 suri 39-aastane Viktor Hartman. Järgmise aasta veebruaris avati Kunstide Akadeemia saalides näitus tema elutööst: maalid, akvarellid, projektid, kellade, mänguasjade, lühtrite jms kujunduskiisid, teatridekoratsioonide ja -kostüümide kavandid, joonistused jm.

Mussorgski tutvus V. Hartmaniga 1870. aasta lõpul V. Stassovi majas. Ülevenemaalise tööstusnäituse kujundamise eest oli V. Hartman nimetatud akadeemikuks. «Vene stiili» üks alusepanijaid, oli ta ilmselt rohkem disainer kui arhitekt. Ivan Kramskoi nimetas teda «mitte lihtsalt arhitektiks, vaid fantastiliseks kunstnikuks, kelle ebavalisus jäänuks märkamatagi, kui mitte aeg poleks esile tõstnud grandioosseid ülesandeid — maailmanäitusi. Igapäevase tarvis oli Hartman kehv. Talle oli vaja muinasjutulisi ehitisi, võlulosse, mille jaoks pole olnud ega saagi olla eeskujud, siin loob ta imelisi asju».¹¹

Mussorgski sõbrunes V. Hartmaniga kiirelt. Paraku jäi see tutvus lühiaja-

¹¹ Е. Абызова. Картинки с выставки Мусоргского. Москва, 1987, lk 8.

liseks. Nende viimasel kohtumisel Peterburis — nad tulid jalutades muusikaõhtult — jäi majaseinast tuge otsiv Hartman seisma ja kaebas õhupuudust. Mussorgski pani tähele sõbra kahvatust ja tugevat hingeldamist. Hirm takistas tõe silma vaatamast, hirm kaotada sõpra. Lihtsam oli arvata, et see tuleb

mõlema mõte spiraali järgmisel, võib-olla isegi ülejärgmisel keerul — see võis neid lähendada.

«Pildid näituselt» on loodud ühe hooga (nagu varem «Jaaniöö lagedal mäel» ja «Boriss Godunovi» esimene redaktsioon): «Helid ja mõte jäid õhku rippuma, neelan (. . .), vaevu jõuan kriip-



Modest Mussorgski. 1876.

närvidest. Niisuguse eksituse pärast tegi helilooja endale hiljem kibedaid etteheiteid.

V. Hartmani mälestusnäituse muljed põlistas Mussorgski klaveritsükliga «Hartman», hilisema nimega «Pildid näituselt». Tsükel valmis paarikümne päevaga juunis 1874. Hartmani teostest on meil vähe ettekujutust, enamik müüdi pärast näituse sulgemist, ei ole teada, mida valis Mussorgski. Töö tempost on aimata loomistõuke suurust, ka kaotuse sügavust. V. Hartman ja Mussorgski näivad omas ajas võõrad ja teistest eraldi; kaugele ette jõudnutena liikus

seldada paberile.» (Kirjast V. Stassovile.¹²)

Vene klaverimuusika üldpilt on 1874. aastaks veel üsna hõre. On olemas A. Rubinstein, M. Balakirevi «Islamei» (1869), 9 oopust lühipalu Tšaikovskilt (aga veel mitte «Aastaajad»). Mussorjanin on üksi teel . . .

«Aastat 1874 võib pidada Mussorgski languse alguseks. Moraalse ja vaimse langemise põhjuseks oli «Borissi» edu, hiljem — ebaedu.»¹³ Nii arvas N. Rimski-

¹² М. П. Мусоргский. Письма. Москва, 1981, lk 146.

¹³ С. Шлифштейн. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. Москва, 1975, lk 213.

Korsakov ja see seisukoht on muutunud üldiseks. Vaadake siis lähemalt Mussorgski langusaasta kalendrit.

27. jaan

— «Boriss Godunovi» esietendus Maria teatris,

6. veebr

— César Cui hävitav artikkel «Borissi» kohta,

7. mai

— «Nelja seina vahel» («Ilma päikeseta»),

15.—19. mai

— «Unustatu» — ballaad Vassili Vereštšagini maali järgi,

19. mai

— «Mind rahvamurrus ära sa ei tundnud» («Päikeseta»),

19.—20. mai

— «On läbi kärarikas pidupäev» («Päikeseta»),

2. juuni

— «Igavle» («Päikeseta»),

2.—22. juuni

— «Pildid näitusest»,

juuli

«Hauakiri»,

19. august

— «Eleegia» («Päikeseta»),

25. august

— «Jõe kohal» («Päikeseta»),

2. sept

— Sissejuhatus ooperile «Hovanštšina» — «Koit Moskva jõel».

1875. aasta kevadeks on valmis kolm laulu tsüklist «Surma laulud ja tantsud». Kõik nimetatu kuulub Mussorgski pärandi kaalukamasse ossa. Selgituseks mõni sõna «Unustatu» ja «Hauakirja» kohta.

Märtsis 1874 toimus Peterburis sise-ministeeriumi hoone üheksas saalis Vassili Vereštšagini teoste näitus. Turkestani seeria hõlmas 120 õlimaali ja etüüdi, teist sama palju joonistusi. Sissepääs oli tasuta (kahel päeval nädalas maksis sissepääs rubla — rahvakoolide heaks). Viiekopikast kataloogi müüdi 30 000 eksemplari. Nii polnud sõda veel maalitud. Need pildid olid vapustav etteheide sõjakurjale. «Unustatu» (1871) — esiplaanil matmata unustatud soldat ootevalmis varestega — oli üks kolmest pildist, mille kunstnik hävitas pärast keisri visiiti näitusele. «Unustatu» andis põhjuse V. Vereštšagini ülekuulamiseks Turkestani kindralkuberneri kabinetis, keiser Aleksander II äärmiseks rahulolematuseks ja pildi reprodutseerimise keelamiseks, aga ka Mussorgski ballaadi tekkeks.

«Hauakiri» on kirjutatud Nadežda

38 Opotšinina (1821—1874) mälestuseks

(ta maeti 1. VII). Öde-venda Opotšininite juures elas Mussorgski 1868. aasta sügisest 1871. aasta kevadeni. Nende juures on kirjutatud esimene «Boriss». Selle naisega kadus koduturvalisus helilooja elust jäädavalt.

N. Opotšinina kaotus seostus «Borissi» lavasaatusega. Kadestusväärne see polnud. Pärast Glinka «Sussaninit» (1836) ei olnud ainuski kodumaine ooper esile kutsunud nii laia ühiskondlikku vastukaja kui «Boriss Godunov», ja ükski langenud retsensentide nii kalkide (kohati vääriltul jämedate) rünnakute ohvriks. Ooperi ümber oli palju kära ja solvavat jändamist. J. Platonovale, kes nõudis «Borissi» lavastamist oma tuluõhtuks, ütles suurvürst Konstantin (Aleksander II vend) teisel etendusel oma arvamuse ooperi kohta: «Это позор на всю Россию!» See arvamus tõenäoliselt autorit eriti ei riivanud. N. Solovjovi artikkel 29. jaanuarist («Birževõje Vedomosti») võis riivata küll. «Kakofoonia viies vaatuses ja seitsmes pildis. [- -] Muusikakunsti tehnilisest küljest on hr Mussorgski naeruväärsuseni nõrk. Kunstilise instinkti puudumine ühenduses asjatundmatusega ja sooviga olla alati uus annavad tulemuseks metsiku ja vormitu muusika.»¹⁴

Raskeks hoobiks oli C. Cui artikkel 6. veebruarist («Sankt-Peterburgskije Vedomosti») pealkirjaga ««Boriss Godunov», hr Mussorgski ooper, vodevillikomitee poolt kaks korda välja praagitud»: «Avamängu või sissejuhatust ei ole. Hr Mussorgski on sümfooniliseks muusikaks nii vähe võimeline, et pidas kõige mugavamaks raiuda läbi Gordioni sõlm ja alustada mõne taktiga, mis seotud esimese stseeniga. [- -] Hiiglaslik stseen Pimeni mungakongis kuulub samuti ebaõnnestunute hulka. Muusikat on selles väga vähe, retsitatiivid ei ole meloodilised, (. .) katkendlikud akordid, kohati teravalt dissoneerivad, nendel — hakitud, muusikalise sisuta retsitatiiv. Niisuguste retsitatiivide loomiseks ei ole tarvis inspiratsiooni, on vaja vaid rutiini.» Jne.

Järeldus: «Boriss» on toores, ebaküps teos, mis madaldab kunstirealismis «antikunstilise tegelikkuseni», ta autor on enesega rahulolev helilooja. «Segasus,

¹⁴ Samas, lk 194.



Ilya Repin. Modest Mussorgski. Öli. 1881.

enesega rahulolu ja kiiruga komponeerimine viib haletsusväärsete tulemusteni.¹⁵

C. Cui otsusekindlus teiste muusikast kõneldes paneb lugeja praegugi kokkuma. 1874. aastal teenis C. Cui selle artikliga «Võimsa rühma» vaenlaste suust hüüdnime «Võimsa Rühma Brutus».

¹⁵ Samas, lk 197–199.

Aga ülejäänud rühma liikmed? Kas tõttasid nad Mussorgskile toeks? Nende arvamus oli välja kujunenud hoopis varem. Aga jätkem nad omavahele.

V. Stassov M. Balakirevile 1863: «Mis mulle Mussorgskis... Nojah, ta nagu mõtleb minuga üht, kuid ma pole kuulnud temalt ainsatki mõtet, ainsatki sõna mõistmise tõelisest sügavusest, eru- 39

tatud hinge tõelisest sügavusest. Kõik on tal lõtv, värvitu ... Tal ei ole sees midagi.»

M. Balakirev V. Stassovile 3. juunil 1883: «Mul pole peale Teie kedagi. Cuid ma ei arvesta, ta on talent, kuid mitte inimene ühiskondlikus mõttes. Mussorgski on peaaegu idioot. Rimski-Korsakov on alles paljutöötav võluv lapsuke.»

C. Cui M. Balakirevile 15. augustil 1864: «[Mussorgskit] põlata on võimatu, haletseda — raske. Tema töö sisse ma muidugi ei usu.»

N. Rimski-Korsakov kinnitab «Minu elu muusikalises kroonikas», et Balakirev ütelnud 1860. aastatel Mussorgski kohta sageli, et «tal pole pead» või et «tal on ajud nõrgad».¹⁶

N. Rimski-Korsakov kirjutab «Hovanštšina» kohta, mille käsikirja kallal ta töötas sama «ennastsalgavalt ja energiliselt» kui muudegi Mussorgski teoste kallal: «... Jumal, mis süžee see on! Ei mingit loogikat ega seost.»¹⁷ Nii oli hõlpus arvata, sest libreto sattus uurijale kätte õnneliku juhuse tõttu alles 1969. aastal! Rimski-Korsakovi redaktsioon «Hovanštšinast» ei ole päris see, aga mõnikord üldse mitte see, sealt jäi muuhulgas välja umbes 800 takti autori teksti. (Võrdluseks: Beethoveni «Eroica» I osa — 699 takti!) Mussorgski orkestrifantasia «Õo lagedal mäel» partituuri eessõnas (1886) kirjutab redaktor N. Rimski-Korsakov, et autoril jäänud see teos lõpetamata. «Asudes seda korda tegema eesmärgiga luua hõlpsasti esitatav kontsertpala, võtsin kadunud heliloojast maha jäänud materjalidest kõik, mida pidasin teosele seostatuse ja terviklikkuse andmisel parimaks ja enam sobivaks.»

Rimski-Korsakovi redaktsioone tuleb vaadelda kui redaktori oopusi. Mussorgski mõte kaotas selles sulatusahjus oma esialgse kuju, värvi ja koostise, st vormi, orkestratsiooni ja harmoonia.

Mussorgski V. Nikolaskile 12. juulil 1867: ««Jaaniöö» kirjutasin väga kiiresti, otse puhtalt partituuri; kirjutasin teda peaaegu 12 päeva (...), lõpetasin töö just jaanipäeva eel — niivõrd kees minus midagi, lihtsalt ei teadnud, mis

minuga toimub, st teadsin, aga seda ei pea teadma, muidu lähed upsakaks.»¹⁸

M. Balakirev nõudis (!) teose pühendamist enesele, mis ei takistanud teda teost maha tegemast. Tasub lugeda Mussorgski meeolekindlat vastust 24. septembrist 1867. Mis hinda see kindlus oma tee õigsuses maksis? Närvipalavikud külastavad Mussorgskit ikka pärast teatud laadi «elamusi» ...

«Jaaniöö lagedal mäel» originaal asub Leningradi konservatooriumi raamatukogu käsikirjade osakonnas. Esma-trükk aastast 1968. Oleks lõpmata põnev seda kuulda saada. Eesti muusikud on ju varemgi idanaabreid aidanud esmettekannete tegemisel, ka Mussorgski asjus ... Originaali ja Rimski-Korsakovi redaktsiooni vahe paistab noodipildi järgi suur, ka ulatuses: originaal on 544 takti, redaktsioon 350 takti pikk.

Mussorgski muusikas puudub ilutsemine. Surmgi, romantilisel areenil sageli üsna teatraalne (mäletate M. Heibergi: «Surm kõlistab kannuseid kaugel ...»), on Mussorgski loomingus asjalik tege-lane, kellega kokkupuude on paratamatu ja lihtne, mitte pidulik (teatavaks erandiks vahest «Väejuht»). Meenutagem

¹⁸ М. П. Мусоргский. Письма, lk 58.

Ilja Repin. Modest Mussorgski. Portreevisand. 1881.



¹⁶ Samas, lk 43—45.

¹⁷ Samas, lk 256.

«Trepaki» («Surma laulud ja tantsud») algust: *Dies irae* motiiv kahes esimeses taktis klaveripartii madalas registris (*pianissimo*) on üsna tähelepandamatu, sest vokaalpartii fikseerib tegevuskoha troostitust. («Лес да поляны, безлюдье кругом.») Rohkem *Dies irae*'d otseselt selles laulus, ka terves tsükli ei ole. Samuti peaaegu ohtlikult leebenäolise ühehääle vihjega *Dies irae*'le ajab läbi J. Brahms Intermezzos *es-moll* (op 118 nr 6) ja D. Sostakovičš Neljateistkümnendas sümfoonia («De profundise» ja «Poeedi surma» algus). Aga enesestmõistetav on selline käsitlus siiski rohkem meie sajandi muusikale. Kas on see talupoja maailmapilt, see Mussorgski suhe elu poolustesse, mida isikliku elu kogemused on aastate jooksul «küpsetanud»?

Mussorgskil polnud toetavat ja jõudu andvat kodu kauemaks kui koolieelseiks aastaiks. Laostunud mõisnikust isa suri, kui Mussorgski oli neliteist. Tosin aastat hiljem sureb ema, kellelt Mussorgski pärib tähelepanuväärse kirjandusliku ande (helilooja oli ise oma ooperite libretist, ta on ka kirjutanud üle 20 laulu oma tekstidele) ja mõned head perekonnasõbrad, näiteks Opotšininid. Ema kaotust elab helilooja üle väga sügavalt, ta habras närvikava saab kõvasti kahjustada. Kiindumine sõpradesse, kes kõige otsustavamatel hetkedel osutuvad ükskõikseteks, mittemõistvateks kõrvalseisjateks, mõned lausa vaenlasteks; nende väheste kaotamine, kes tõeliselt pooldasid ja toetasid kõige olulisemas, kunstis — see on seletus Mussorgski elu traagilistele lõpuaastatele. Ta oli üksildane rändaja, kahjuks ka elus.

- 5. märts — ERIKA TORGER, kauaaegne «Ugala» teatri näitleja, ENSV teeneline kunstnik — 75
- 10. märts — PEETER JÜRGENS, «Ugala» teatri näitleja, ENSV teeneline kunstnik — 50
- 12. märts — HÄRMO SAARM, Eesti Raadio režissöör, VAT Teatri kunstiline juht — 50
- 17. märts — MAI TALVEST, näitekirjanik — 80
- 18. märts — MILVI KÖNNUSAAR, «Estonia» endine balleti-artist — 50
- 18. märts — REET LAUL, pianist ja kontsertmeister, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
- 20. märts — REIN LAUL, helilooja ja muusikateoreetik Leningradi konservatooriumi professor — 50
- 23. märts — GEENI RAUDSEPP, «Estonia» endine baleriin — 75
- 29. märts — LENNART MERI, stsenaarist ja dokumentaal-filmide režissöör, Eesti NSV teeneline kirjanik — 60



Erna Villmer

Kustunud täht

Erna Villmer (1889—1965) kuulub sellesse eesti haritlaste põlvkonda, kes tuli kunstielu sajandi algul. Ta oli saanud keskhariduse *Revaler Töchter-schule's*. Sünnipäraselt kaasas kunsti-meel, hakkas teda varakult teatri poole kiskuma. Seda enam, et Tartus ja Tallinnas olid rajatud kutselised teatrid — «Vanemuine» ja «Estonia» (1906). Peat-selt järgnes ka Pärnu «Endla» (1911). See tähendas ühtlasi uue taseme nõud-lust. Asjaarmastajalikust teatriharras-tusest oli tarvis jõuda professionaalse oskuse valdamiseni. Ja mitte üksnes seda: näitlejast pidi saama kõigiti harit- tud inimene.

«Vanemuise» teatrijuht Karl Men- ning alustas tööd uuesti komplekteeri- tud trupiga, tuginedes seisukohale, et ansambli mängu printsiipi on võimalik rakendada üksnes mõttekaaslastest koos- neva trupiga. «Estonia» jäi töötama ikkagi rohkem «tähtede» teatrina, kuhu mindi vaatama P. Pinnat, T. Alter- manni, aga ka Erna Villmerit.

Juba sügisel 1907 leiame noore Erna Villmeri Zaslavski teatrikursustelt Pe- terburis, kus näitlejameisterlikkuse õp- pejõuks on J. Karpov, tollaegse Alek- sandra teatri lavastaja. Pool aastat hil- jem, kaasas Karpovi soovitus, sõitis Villmer juba Moskvasse, kus jätkas õpinguid Moskva Kunstiteatri näitleja A. Adaševi teatrikursustel. Õpingud edenesid ülihästi ja näitlejannale avanes isegi võimalus saada tööd Kunsti- teatri ansamblis, kuid kodu kiskus tugevamalt, tahe kiiremini sõltumatuks saada oli veetlevam. T. Altermann oli teinud E. Villmerile kirjaliku ette- paneku tulla «Estoniasse» näitlejaks. A. Adašev andis E. Villmerile tunnis- tuse, milles öeldud, et ta oli tema õpi- laseks ja avaldas ilmseid võimeid läbi- tehtud kursustel. Tunnistus oli välja antud 9. aprillil 1910. Alles hilja- aegu (1906) kutseliseks teatriks saanud «Estonia» võttis E. Villmeri oma truppi.

Erna Villmer on öieti esimene pro- fessionaalse haridusega eesti näitleja (P. Pinna ja T. Altermanni enesetäien- damine oli ikkagi rohkem iseõppimise laadi!) ja ta jätkas eneseharimist ka kogu oma teatritöö kestel.

Maailmanägemine ja enese vormis hoidmine on E. Villmerile iseenesest- mõistetavalt vajalik. Pidev vaimne rikas- tumine on E. Villmerile eriti oluline. Tema õppereisid Euroopa teatriilma saa- vad alguse juba 1912. aastast. Esimes- teks peatuspaikadeks on Pariis ja Ber- liin, ka mõned saksa provintsilinnad. See on siiski veel noore inimese roman- tilisevõitu maailmaavastamine, mille sisse kuulus siis ka teater.

Kaks sündmust Villmeri elus lange- vad 1913. aasta sügisesse: «Estonia» uus teatrihoone avatakse pidulikult «Ham- letiga» ja E. Villmer abiellub Juhan Luigaga, kes oli tuntud niihästi arstina kui ka ühiskonnategelasena. J. Luiga sulest ilmus rohkesti kirjandus- ja kunstialaseid kirjutisi, ta pidas ka loen- guid, avaldas psühhiaatria ja eesti rahvausundi valdkonda kuuluvaid uuri- musi. E. Villmeri poolt nähtuna sidusid teda J. Luigaga vaimsed huvid. Viimase sõprus K. Menninguga ja tihe side «Vanemuise» teatri tegevusega (J. Luiga oli juhatuse liige), niisamuti kunsti- alane erudeeritus ja poliitiline edumeel- sus olid küllaltki suure vanusevahega abikaasade lähendajaks.

Alanud maailmasõda viis E. Villmeri Soome (1915—1917), J. Luigast sai sõja- väearst.

Kui E. Villmer 1917. aasta algul «Estoniasse» tagasi pöördub, on teat- ris toimunud muutusi. Repertuaaris ilmneb sugupaisatus, suund on seatud meelelahutuslikkusele. Esikohale on tõusnud operett, draamas püütakse üle saada kergetest jantidest, mis olid võt- nud ülekaalu 1914.—1915. aasta hooaja repertuaaris. See oli siiski teatri ajutine pale.

Kahekümnendaisse aastaisse liikudes debüteerib E. Villmer lavastajana: M. Maeterlincki «Pelléas ja Mélisande» (1919), W. Hasencleveri «Poeg» (1921), J. Romaini «Pöline Cromedeyre» (1921), Aristophanese «Lysistrata» (1921) ja Sophoklese — H. von Hoffmannsthal «Elektra» (1923) üllatavad ja avavad E. Villmeri võimeid. Talle saab osaks tunnustussõnu.

Kahekümnendaisse aastaisse mahub E. Villmeril ka kolm pikemat teatri- 43

reisi, õieti peaks parandama — õppe-reisi. 1920. aastal sõidab ta Pariisi ja Berliini, E. Villmer on märkinud selle reisi kestuseks neli kuud. Kõige pikem vaimne eneselaadimine toimub 1923—1924, seekord osaliselt koos Ants Lauteriga ning nüüd pühendatakse teatriteisil peamiselt režii probleemidele. Selleks ajaks oli Villmer sidunud oma elu ja teatritee juba Lauteriga (kooselu Luigaga lõppes 1923), ehkki pikaleveninud lahutusprotsess kestis 1927. aastani ja ametlik abielu Lauteriga sõlmiti alles 1928. aastal.

Kümnendi lõpp viib Villmeri veel kord reisile: peamiselt Berliini (1928), kus ta konsulteerib saksa lavastajatega diktsiooni ja rollialalüüsi küsimustes. E. Villmer oli hästi tuttav soome teatriga, tänu tema korduvatele Soome sõitudele. Sündmuseks oli ka 1928. aastal toimunud osavõtt K. Stanilavski 75. aasta juubeli tähistamisest Moskva Kunstiteatris.

E. Villmeri puhul võime põhjendatult nentida, et tema isikus on tegemist eesti

teatri ühe erudeerituima näitlejaga. Osuse ja talendi liit, loominguine harmoonia — see seos oli E. Villmeril käes *par excellence*. Ta ei kujutanud oma elu üldse ette teatrit. Kuid see polnud kitsas tööle elamine, vaid laiahaardeline kunstiilma tunnetamine. Et inimese kõige sisematesse hingetaskutesse tungimisega luua teoseid elust, ajast, inimesest. Lavainimesele elu andmine ja sellest sündinud kunstiteose unikaalsus oli E. Villmeri ideaal. Ta on kunagi öelnud, et ka tema kunstniku-auahnus.

Teatriandmed näitavad, et E. Villmer on olnud rohkem kui saja lavakuju looja. Neist õnnestunuiks on ta pidanud vaid paarikümnet: Klarat Goethe «Egmontis», nimirolli Hauptmanni «Elgas», Laurat «Pisuhännas», Korinkinat Ostrovski «Süüta süüdlastes», Agafjat Gogoli «Kosjades», Roxane'i Rostand'i «Cyrano de Bergeracis», Solveigi «Peer Gyndis», Rosalindi Shakespeare'i «Arm- ja narrimängus» («Nagu teile meeldib»), Eeva Marlandit «Tabamata imes», Koidulat Adsoni «Lauluisas ja Kirja-



Tugitoolis, mille kinkis halvatud ja üldsuse silme eest ammu varju jäänud näitlejannale Teatriühing. 1959.

KATKENDEID ERNA VILLMERI PÄEVIKULEHEKÜLGEDELT

neitsis», Fannyt «Tseesaris». Paljut ei pea enesekriitiline E. Villmer õnnestunuks. Vaidlusi tekkis tal A. Lauteriga Juuditi rolli puhul (A. H. Tammsaare tragöödias), ehkki kirjanik ise oli avaldanud soovi just E. Villmerit tõlgendada näha. Mida siis tõstetakse neis villmerlikes rollides esile? Süvenemisvõimet, ehtsat hingestatust, inimlikku lihtsust, valusat dramatismi, aga ka lüürikat, kelmikuse sära, poisilikku agraarust, elegantsust, intellekti ja romantika oskuslikku põimimist. Jään uskuma A. Adsoni täheldatud hüüatust E. Villmeri Rita Cavallini puhul: «Kuis tohib olla nii ilus!»

E. Villmeri viimaseks rolliks «Estonia» oli Fanny Pagnoli «Tseesaris». Haigus lõpetas Erna Villmeri näitlejatee juba 1937. aastal.

See pidi olema 1959. aasta sügisel, kui Ants Lauter mu Müürivahe tänavale majja nr 26 Erna Villmeri juurde viis. Erakordselt erkstate silmadega hallipäine naine istus ja ootas meid. Halvatus oli Erna Villmerilt võtnud teatri, aheldanud eesti ühe säravaima naisnäitleja tugitooli, ka kõnevõime oli häiritud. Küllap olime mõlemad sel kohtumisel ülimalt pinges all. Ants Lauter jäi meid vahendama ja mulle usaldati lahkumisel kaasa E. Villmeri kirja pandud mälestused, alustatud 1957, lõpetatud 29. veebruaril 1958. Neile lisandus mõni nädal hiljem veel teisi vihikulehti. Kõigest sellest piisas, et mõista kahvatupalgelise, ühegi kortsuma tumedate küsivate silmadega näitlejannat — haigus oli temalt võtnud kõik selle, mis oli talle elus oluline olnud. Nüüd tuli vaid olukorraga leppida.

Siit said alguse minu külaskäigud Erna Villmeri juurde. Tal oli vajadus kõige kursis olla, mis teatriilmas juhtus. Talle oli tellitud «Sirp ja Vasar», ta jälgis aeg-ajalt teatrisaateid TV-s. Ta oli jäänud kunstiharitud naiseks, kelle teatritee viis tagasi sajandi algusesse.

Erna Villmeri viimne kiri minule kannab daatumit 12. aprill 1965 ja lõpeb küsimusega: «Kas vaatate eile V. Panso «Tabamata imet»?» Elutee lõpuni käia oli jäänud vähem kui kuu.

Nii tugev oli Erna Villmeri eluside teatriga.

KARIN KASK

«Milleks tahad saada?» küsitlen südamliku huviga igat poissi-tüdrukut, kes seisab elukutse valiku ees. Nii arutasin ka endas üheksa-kümne aastaselt esimese klassi kooliõpilasena. Kasvasin üles üksiku lapsena. Mul ei olnud enda kurvastuseks ei ödesid ega vendi. Isa suri, kui olin seitsme aastane. Ema asus elama Peterburisse, teenides siin ülalpidamist endale ja lapsele: vahel majateenijana, vahel keetjana. Isa oli loomult vaikne, vähese jutuga, unistuslik, leppiv kõige oma ümbruses. Elukutselt oli ta puusepp, pärit Paldiskist. Naise vanemate nõuandel, kes kaldusid merkantiilsusse, loobus ta käsitööst ja hakkas vürtspoodnikuks. Selles poes müüdi erakorraliselt ka viina ja õlut, mis andis suuremaid tulusid. Nähtavasti see amet minu isa ei rahuldanud ja ta hakkas valmistama muusika-riistu, jäädes truuks küll käsitööle, kuid otsides ühtaegu toitu oma hingele ning ise ka muusikat tehes. Kui isale «elu vahel ei meeldinud», istus ta oma tehtud harmooniumi taha või mängis viiulit, mis oli samuti oma tehtud. Sellele tegevusele kaasnesid omapärased mõtteavaldused: olnuks tal haridust, saanuks temast professor. Selle peale ema vaid muigas. Üldse peeti minu isa veidrikuks tema omapäraste mõtete pärast.

Ema oli oma vanemate järeltulija ja täeline materialist, ilma igasuguste unistuste ja igatsusteta. [---] Isast ei saanud kaupmeest. Kui ta suri, osutus ta pankrotti jäänuks. Ta oli jaganud oma kauba peaaesjalikult võlgu või laenuks. Kogu korteri sisustuse ja muu vara pani politsei n.õ. pitseri alla. [---] Emale jäeti vaid laud, tool ja säng. Sellega kolisime ema vanemate juurde kõrvaltänavale, kus vanaisal-vanaemal oli väike majake. Meil oli pisike katusekamber, kus ema hakkas Vene turu poodidele pesu õmblema. Sageli pandi mindki nõõpauke õmblema. Sellest teenistusest aga ei jätkunud meile, kuna ema kavatses suurlinna sõita, jättes mind vanaema kasvatada. [---]

Seitsme-aastasena hakkasin käima Kõrgemas Linna Tütarlaste Koolis (Töchter-schule). Kui kooli lõpetasin, sõitsin Peterburisse, et kodu-kooliõpetajana ülalpidamist teenida.

[---]

Tutvusin oma kooliõe juures Theodor Altermanniga, kellele aralt tunnistasin, et tahan saada näitlejaks. «Õppige enne teatrikoolis seda tööd!» oli asjalik vastus. Kindlasti oli ta sääraseid avaldusi küllalt kuulnud, oli ta ju kooliplikade lemmik. Võtsin asjalikku vastust väga tõsiselt, päris käsuna, ja kavatsesin selles suunas kohe tegutsema hakata. Olin siis 15—16 aastane.



Pärast gümnaasiumi lõpetamist 1907.

Kui olin Peterburis kasvatajana või kodukooliõpetajana juba aasta teeninud ja ühe semestri eest teatrikooli maksuraha kogunud, kuulasin järele, kuhu astuda. Soovitati Zaslavski kursusi ja ma läksingi erutatult juhataja jutule. Kuna olin koolis erilise huviga vene keelt õppinud (ma ei tea, miks just vene keel ilusana näis!), olid mõned luuletused õpikust hästi peas ja ka proosapalad. Mul on meeles Puškini Dnepri jõe vägev ja haarav kirjeldus, samuti armastasin Krõlovi valmi «Vares ja rebane». [---] Nüüd ootasin juhataja (väikesekasvulise küüraka mehikese) otsust. Muidugi häälendasin ma vene keelt eestipäraselt, aga kuna minu siht oli eesti teater, ei pahanud see kuulajat. Kuulsin väga tõsisest, aga lahkest suust: «See on patt, kui teie ei lähe lavale!» Need sõnad nagu graveeriti mu südamesse. [---]

Kuuldes Zaslavski arvamust enda kohta, otsustasin sügisel 1907 astuda teatrikooli. Kooli kunstiliseks juhatajaks oli J. Karpov, Aleksandra teatri näitejuht, kelle soosingut maitsesin algusest peale. Aga sellel õnnel polnud pikka iga. Sain väevalt pool aastat õppida, mille kestel sain ühe osa Ostrovski näidendis «Mitte alati pole hassil vastlad», kui minu ema abiellus venelasega, 46 [---] ja asus elama Moskvasse. Karpov

andis mulle kaasa hea tunnistuse ja soovitas astuda Kunstiteatri kooli. Stanislavski kooli ei võetud aga vastu uusi õpilasi keset semestrit. Nii soovitati mulle astuda A. Adaševi (Kunstiteatri näitleja) kursustele.

Selles koolis-filiaalis olid õpetajaks Kunstiteatri näitlejad. Mäletan V. Katšalovit, N. Massalitinovit, L. Leonidovit, A. Aleksandrovat (hääleseadjana) ja M. Kšesinskajat (baleriini) plastika õpetajana. Siis veel S. Glagolin teatrijaloo õpetajana. A. Adašev ise ei õpetanud. Küll aga võttis osa eksamikomisjonist. Tema koolis ei pandud palju rõhku häälele. Kooli kavas oli küll hääleseade. Aga juttu või märkusi häälest ja selle vajalikkusest ei kuulnud ma ialgi. Mäletan, et vaid Katšalovil oli imeilus suur hääl. Ainult tunde ehtsus oli tähtis.

Moskva koolil oli see eelis, et võisime igal nädalal käia kogu kooliga proovidel. Päris viimastel proovidel võisid käia vaid kirjanduse ja ajakirjanduse suurused, kriitikud ja kunstirahvas mitmetelt aladelt. Nendes proovides toimunud aruteldud arendasid meie oskust ja osavust loomingus, meie silma ja kõrva töö mõistmises. Nägin tol korral «Anatemat», L. Andrejevi raskeimat näidendit H. Ibseni «Brandi» ja «Tont», ka K. Hamsuni «Kuninglikkuse värvate juures», M. Maeterlincki «Sinist lindu», I. Turgenevi «Kuu aega maal», A. Tšehhovi «Kolme öde» ja «Onu Vanjat». Siis veel I. Surgutšovi «Sügisviuleid». Kõik need etendused rikastasid meid suurte elamustega, mille vilju vaid koju jõudes võisime täielikult maitsta ja kasutada.

Suurimat mõju avaldasid minusse Stanislavski kaks tähte: V. Katšalov ja O. Knipper-Tšehhova, kelle vaba ja ehne esitus mõjus niisama haaravalt kui Venemaa suurte jõgede vool oma võimsas ilus. Nii vägevana mõjus kogu Kunstiteatri ansambel, kus iga kõrvalosalinegi oli niisama tähtis lüli nagu peaosaline. Selle ühtsusega võitis Kunstiteater kogu maailma. Ta oli tempel, kuhu astuti hardumusega, täis sügavat kummardamise tungi ebajumalate ees, nagu olid V. Katšalov, L. Leonidov, I. Moskvin jt.

[---] Teatris valitses ka vaheaegadel suur vaikus, kuhu ei mahtunud ükski jutukõmin ega sammude astumine. Teatrisaal ja jalutusruum olid kaetud paksude vaipadega — vaatajat nagu ei tohtinudki olla! Midagi ei tohtinud häirida kontsentrerumispüüdu.

Koolis püüti jäljendada suurt eeskuju nii töös kui ka käitumises. Lihtsus oli selle teatri hüüdsõna, samuti tõsidus töös ja elus. Saime palju kaunist kaasa ellu ja töö arenguks.

Lõpetasin teise kursuse, mängides eksamiks Klärcheni rolli A. Sudermanni «Soo-

doma hukatuses». Selles oli dueti-stseeni-
kene, mida esitasin koos lätlase E. Feld-
maniga, hilisema Läti Rahvusteatri lavas-
tajaga. Meie edu pani kõnelema kogu kooli.

Just sellel ajal sain kirja kodumaalt —
T. Altermannilt, kes oli juhuslikult teada
saanud, et õpin Moskvas teatrikunsti. Ta tegi
mulle ettepaneku tulla kohe «Estonia» elu-
kutselisse teatrisse.

Jutustasin sellest oma õpetajale Katšalo-
vile. See mulle armas õpetaja tegi oma-
poolse ettepaneku: jätkata õppimist tema
külul, mille järel ta lubas mind rakendada
tööle Kunstiteatri ansamblis. Minu eesti-
pärane aktsent oli viimase aasta jooksul palju
paranenud, seda enam, et kodukeeleks oli
saanud kasuisa mõjul vene keel. Nii võisin
mõelda (E. Villmeri sõrendus — K. K.)
vene lavale. [- -]

Mikspärast tahtsin saada näitlejaks? Ru-
mal küsimus, eks ole. Aga et siiraks jääda,
pean tunnistama jubedat tõtt: mul ei jätku-
nud minu enda elust. Tahtsin elada mitmeid
elusid, mida võimaldas mulle vaid teater.
Palju, palju elamusi! Milline ahnus, milline
egoism! Külm värin läbib liha ja luid, kui
meenutan seda iha.

E. VILLMERI KIRJAD J. LUIGALE

Pariis, 1920

Ma ei tee muud head, kui käin teatris ja
nüüd ka pilte vaatamas. Pea on kõige juures
uimane, suvine, laisk. Ohtul olen nii väsinud

ja tüdinud, et kavatsen teisel päeval voodi
jääda. Aga hommikul kell 10 on himu
voodist nii täis, et lähen jälle otsima Co-
médie'd. Viimastel õhtutel istun ma enam
ooperites. Ma olen kui joodik, mötlen jätta,
aga kui õhtu käes, on himu nii suur, et ei
suuda vastu panna [- -]

Hea on olla — iga päev joobnud. Vahel
istud teatris — ei näe ega kuule midagi.
Unustad, et oled loožis. Mängin, mängin ise
ja rahvas ümberringi vaatab mind ja mitte
neid seal näitelaval. Siis ärkaksin nagu jälle.

Pariis, 1920

Mind vaimustas prantsuse paatos. Ta ei ole
midagi «vana» ega «uut». Ta on keele viis
ise. Temas võib leida vana kooli ja temas
on kõige uuema tuleviku kooli. Uus-Saksas
ollakse juba jälle «paatost» ammutamas.
Ainult astjad on uued. [- -] Üldse on prant-
suse teater oma sisu ja käsituse poolest nagu
ilutsev pühapäev saksa praktilise, mureliku
argipäeva kõrval.

P.s. Siin läheb kõrvaltoimetuste peale,
nagu raha vahetamine ja lugemine, odavama
restorani otsimine, maksuta teatripiletite mu-
retsemine, nii palju aega, et ei jätku aega
mõtlemiseks ega kirjutamiseks.

Pariis, 1920

Täna on mul viimane pühapäev Pariisis.
Kesknädalal lähen veel Sarah Bernhardt'i
teatri avamisele ja neljapäeval sõidan ära.
[- -]

Alles viimastel päevadel hakkas oskama
Erna Villmer 1930. aastatel.





E. Sheldon, «Romaan», «Estonia», 1920 (lavastaja A. Lauter). Margarita Cavallini.

W. Shakespeare. «Mida soovite?», «Estonia», 1935 (lavastaja P. Põldroos). Malvolio — Ants Lauter, Olivia — Erna Villmer.

Parikase fotod

teravalt vaadata ja maitsta, mis ümber on. Hakkas kangesti sallima Pariisi. Härdsest tunnen enese liiga nõrgana ja alistun kõige ilusa ees. Nüüd tean, et olen oma jumalate hellituses. Nutan ööd joovastuses. Kuidas tänada? Tahan mängida! Hing pakatab. Võtan ja ei anna. See teeb haigeks. [--] Veel kaks kuud ja ma olen kodus. Vaata «Othellot» ja kirjuta mulle oma arvamist. Ja kirjuta «Lauritsast». Proua Kuuskmanni juhatus huvitab mind kah. Arvustusi ma hoopiski ei usu.

Istusin ühel õhtul siinses huvitavamas varietees — «Folie Bergère'is». Palju paljaid naisi, ainult võõga puusadel. Palju loltsi, palju kulunud ja kurnatud tantsijaid.

Pariis, 1920

Teater võtab siin kogu päeva: hommikul annan palve büroosse ja sõidan vastuse järele — saan pääsme etendusele. Mõni tund kaob maa-alusel elektril. Ma olen õnnelik. [--]

Berliin, 1920

Kõnelesin Neues Schauspielhausi direktoriga Vengrafiga. Ta tuli puhkuselt, alustab oma tööd tuleval nädalal. Siis võtab minu proovidele.

Käin teatris. Mina olen õnnelik igal etendusel, nagu sina iga hea raamatu juures. [--] Mõtlesin, mul on kõik käes. Kõige parem ja ilusam ilmast — teatrist!

Otsin tutvust filmi dirrektoriga. Tahan vaadata, kuidas seda uut tõe tehakse. Mängin kah? Aga kas ma tohin, kas ma oskan? Mulle näib, nagu ei oskaks ma enam üleüldse teatrit teha. Viis kuud, kui mängisin. Ega ma filmi-näitlejaks ei saagi, aga ma vaatan tööviisi.





Postkaart Erna Villmeri rollidest. Pariikase fotokompositsioon.

E. VILLMERI PÄEVIKUST

Prantsuse teater on kuulnud oma kõrge arengu tõttu ja sellega tutvumist peetakse vajalikuks üldse teatriajaloo vaatlemisel, aga prantsuse vaim, meeled ja huvid on meile niivõrd võõrad, et eeskujuks neid eesti näitlejale seada oleks vääri. Prantsuse iluvajadus ja kerged temperamendi-puhangud võivad veedelda ja sütitada, aga selliseid elemente üle kanda eesti loomusesse ja loominguusse, oleks ülearune. [---] Küllastasin peaaesjalikult «Comédie Française'i» teatrit,

kus esitati enamjaolt klassikat, mis andis mulle üksnes «pildi» nautimise või heliplaadi kuulamise mõnu. [---] Üldse on prantsuse teater oma sisu ja käsitluse poolest nagu ilutsev pühapäev saksa praktilise ning mureliku argipäeva kõrval.

Üldiseks arenguks (...) on vaja Pariisi ja tema teatritega tutvumist. Saksa teater seevastu on omasem juba seepärast, et Eestis räägiti palju saksa keelt ja saksa inimene — olgugi et esineb baltisakslust! — on eestlasele kuidagi vastuvõetavam kui prantslane. [---] Nii arvan mina. Oletan ka teistsugust

arusaamist. Tahtsin isegi kord saksa lavale pääseda ja alustasin lavakeele õppimist, milleks aga ei jätkunud aega, sest kahekuine suvepuhkus oli vaid võtta. Aga see huvi on möödaminev. Onneks! [---] Elisabeth Bergner oli see, kes mind mõjustas ja keda endale eeskujuks võtsin.

Lavastamiseks näidendeid leida ei olnud kerge. Sellepärast soovitas Lauter sageli neid teoseid, mida ta oli Venemaal näinud. Sheldoni «Romaan» näis tema meelest kohane «Estonia» publikule ja imelikult nägi ta mind selles peaosalisena. Vaidlesin küll algul vastu, kui olin läbi lugenud pearaamatu. «Grande dame, itaallanna, kes peab laulma!» «Küll läheb, ma aitan!» rahustas Lauter. Kuna olin maias igale armastaja-osale ja lootsin armastuse kujutamiseks katta kõik mu puudused, andsin järele.

Ja Lauter partnerina, noor ja värske oma puhangutes — sellest sai tõmbetükk ja meie isiklik romaan. Mina olin omas abielus õnnetu — loomused ei sobinud. Küll aga veetles Luiga mind alati vaimurikka vestlusega. Kui kujutasin laval armastust, oli süda peo peal ja täis igatsust. Siin tärkas ka tõsine suhtumine sooja, delikaatsesse loomusesse, millest tundsin kodus puudust. Ja ma pagesin teise ellu, kahjuks teise peresse.

Lauter arenes oma töö, aastate ja elu mõjul. Need olid tema õpetajad. Mäletan, et alles «Monsieur Topaze'ina» (M. Pagnoli «Elu aabitsas») jäin imetlusega teda jälgima. See oli tõesti anne, mis lõi säärase vapustava tüübi lihtsast kooliõpetajast, kellest sai ärimees, kõigi tüüpiliste kalduvustega lõbutsemise ja kavalustesse. Publik nägi äkki suurt talenti.

Lauter lõi oma kujusid spontaanselt, nagu välgu sähvatusel leidis ta proovil oma kaju. Meie kõik imetlesime sellist kiiret protsessi. Ei laua taga uurimist ega süvenemist, ei mingit pingutust! Ja siis veel näitas ta oma režii ajal igale näitlejale eri tüübi — kohe ette mängides. Osalt heideti talle ette, et ta võtab näitlejalt võimaluse endale ise vastav karakter leida, aga see Lauteri viis rikastas siiski näitlejaid. Ta nagu nakatas kiiremini looma ja julgemalt õrnadest, uudsetest inspiratsiooni-momentidest kinni haarama. [---]

Partnerina oli Lauter nagu hea mänguriist instrumentaalkunstnikule. Kui partner reageerib õiges suunas, kui tema elamuste ja mõtete helid vastavad sinu helidele, siis on kerge luua, mida su loomisetung nõuab. Iga minu sõna, tunne ja mõte leidis Lauteris õige vastukaja. See süvendas minu innukust. Arvan, et Lauter ise tundis seda ka minu poolt. Partnerid peavad aitama õiget suunda hoida, teineteist toetama inspiratsiooni püsi-

vuses. Meie koosmäng oli väga armastatud. Näiteks «Lauluisas ja Kirjaneitsis», «Patrioodis», «Simo Hurdas», «Revolutsiooni pulmas» jne.

Mina, õppides osa, otsisin vastavast kirjandusest, kui see oli võimalik, psühholoogilisi põhjendusi rolli käitumisele. Mõni kirjeldus tegelase elust ja mõtteist inspireeris mind ühele või teisele tundeavaldusele. Et jääda oma pildikeele juurde, ütleksin, et mina olin allveelaev ja Lauter veepealne aurik.

Liina Reiman avaldas imestust, et meid, nii teda kui ka mind, tabas ühesugune saatus: pidime ju veidi varem (minu arvates) kui vaja laval lahkuma. Viiskümmend on õiguse poolest näitlejale kulminatsiooni aeg. Aga kas oleksime osanud uuele ajale midagi öelda? Meie saatus on meist targem.

Teatriprobleem 1989?

Mitme viimase aja teatrikõnelusest ja -intervjuust on jäänud mulje, nagu oleks nüüd, ühiskonna poliitilise aktiivsuse tõusu ajastul teatri roll justkui ühiskondlike liikumiste varju jäämas. Nõutuks on jäänud nii teatrid kui ka ajakiri. Kollektiivne mõistus on aga ikka kollektiivne mõistus ja seepärast pöördusime ringhüsitlusega teatritegijate ja vaatajate poole selgitamiseks välja aasta olulisemaid teatriprobleeme. Aspekt jäi vastaja valida — puudutab see siis teatri siseprobleeme, teatrielu korraldust või suure ilma probleeme, mida teater võiks publikule vahendada.

REET NEIMAR:

Kui nüüd loodetakse ja räägitakse, et ühiskond, kaasa arvatud haridus ja kultuur, üldse väärtussüsteem peab inimesekesksemaks saama, miks ei võiks see tendents siis ka teatrit puudutada? Ei ole mina esimene ega ainus, kes eesti teatri inimesehuvi õhutab ja ennustab. Aga mõelgem järele, mida tähendaks inimesekeskne teater? Ilmest näitleja kesksust. Kas pole teater, hea teater seda siis alati olnud? Jah, niivõrd — kuivõrd... Aastaid, juba aastakümneidki (aeg läheb kiiresti!) on meie näitleja esinenud laval eeskätt idee- ja probleemikeskses teatris — seda viimast on just hea teater olnud ju nii ainevalikult kui lavastajamissiooni poolest, eks ka teadlikumast vaatajahuvist toetatuna. Kui praegune eesti aeg eelistabki teatris ideedele aateid ja teravalt sotsiaalse probleemiseadele pigem irratsionaalset absurditunnetust, siis pole see tõenäoliselt veel kogu nihe. Absurditunnetus ja aated, mõlemad eeldavad nende kandjat, subjekti. Ja arvan, et varsti hakkabki ta meid, publikut, üha rohkem huvitama. Arvan, et professionaalse tehnika ja metoodika keskpunkti võiks hakata seetõttu juba nihkuma «inimvaimu elu», «teine plaan», «elu slepp», «ootamatud kohandumised» ja — klassikalises mõttes — karakterid.

Eksituste ärahoidmiseks: minu maitse ja arusaamise järgi ei välista see sugugi ei terketenduse mõtestatust (sõnumit) ega ka kujundlikkust, olgu terketus või detailis, küll viiks mainitud nihe meid aga kokku vahepeal vähe hinnatud ja võõraks jäänud karakteriloomede, sisetgevuse, koguni nn ümberkehastumise probleemidega. Võimalik, et mõnele ei meeldi nende terminite, ütleme ehk vabamalt — märksõnade vanamoodsus, asi pole selles, nimetusi võidakse muuta, nihutada neid lääne või ida suunas, metoodika võib igaühel olla individuaalne, lavastuse väline vorm milline tahes, sisuliselt aga

nende probleemide eest praegusel etapil vist ei pääse. Näitlejakeskne, inimkeskne teater peaks ju tähendama, et kohtame laval keerulisi inimesi selgete (tabatavate, jälgitavate) tegusmootiivide ja reageerimispõhjustega — mitte vastupidi. Et näitemängus suhtlevad omavahel erinevad inimesed. Õieti on erinevate isikute kujutamine, muundumine, teise elu elamine üks näitlejakutse iidsemaid ja olemuslikumaid prioriteete. Arvan seda «vere häält», janu «teise nahka pugemise», uue inimese loomise järele viimasel ajal eesti näitlejas taas märkavat. Iseasi, et mõnigi kord jääb puudu seemisest või välisest tehnikast, artistlikkusest, aga küllap ka psühholoogia- ja karakteroloogialaastest teadmistest (NSV Liidu teatrikoolide programmides puuduv õppeaine!), karakteri asemel domineerib karikaatuur, «inimvaimu elu» asemel markeerimine.

Aga muide, kas pole seegi kriteerium ähmastunud, kuidas näitlejatööd vaadata hinnata? Kus on piir — kas näitleja iga väline muutus, veidrus või «koomus» on loomuline, kas iga väline eneseksjäämine on vaid markeerimine? Nii lihtviisiline see ju ometi pole! Ent rohkem kui kord on minultki küsitud, miks kiidetakse Aarne Üksküla «Vaikuse vallamajas», ta olevat seal ju üsna tavaline Üksküla, see-eest «Majahoidjas» — vaat seal ta alles mängib... Mängib tõesti, teeb üle hulga aja päris ulaka naudinguga üht veidrikku, kes kohati Irdi ja kohati Järveti moodi... Aga on ju olemas ka too kuulus «katkematu inimvaimu elu» — usutavus, et kõik juhtub selle inimesega just siin ja just praegu, igal õhtul uuesti. Kui otsida üht elusat näidet teoreetiliste mõistete juurde «pealisülesanne», «teine plaan», (intensiivne, kiirgav) «sisetgevus», siis paremat näidet kui Üksküla-Kaljas «Vallamajas» on raske leida. Õnneks väidavad selle rolli puhul täpselt sama ka ilmunud retsensioonid, kuigi teises, modernemas sõnapruugis. (Kordan veel kord, märksõnad võivad olla teised nii töö kõigi- 51

poolle kui hindamismallina, huvitav on aga see, et tõeliselt särav tulemus vastab igati ka klassikaliste kriteeriumidele.)

Sageli meie jooksev teatrikriitika küll etendust näitlejakeskelt ei vaata, mistõttu ei paku alati ka adekvaatset, usaldatavat tagasisidet. K. Kreismann ja T. Aav said rutiinist väljamurdmise ja januse karakterite mängimise rõõmu eest jooksvalt kriitikalt esialgu tagasi vaid üleolevat või ebalevat suhtumist «Ritasse» kui näidendisse. Tüdimusest ja huvi puudusest vene praegusnäidendi vastu jäi mulluse näitlejahooaja üldpildis foku-seerimata K. Raidi fenomen «Punanur-gas» — meil praegu harva esinev sulam absoluutsest näitlejaorganikast ja tajutavalt antud suhtega, ironiaga mängulaadist. Et teleteatrit üldse keegi ei retsenseeri, jäid teematult märkamata ilmselt karakteri-loome vajadusest sündinud «Harala elulood» (R. Trass ja H.-R. Helenurm), nagu pole ka keegi selle üle pead murdnud, miks E. Kraa-mil õnnestus Dürrenmatti Romulus Suur TV-s nauditavamalt kui Bulgakovi Molière Noor-socteatis. Kui aga kriitika kiidab sealsamas «Molière'is» A. Vaarikut (kui juba hea, siis alati ja igas rollis?) Moirron' osa eest, mis ootamatult tõi esile puudusi tema näitlejatehnikas, kuid ei teadvusta L. Komis-sarovi Madeleine'i puhul näitleja enda uue kvaliteedina II vaatuses vanamutikese pih-stseeni (mis hilisemates etendustes juba hak-kaski oma esialgset vapustavat organilisust, usutavust kaotama), võib kriitika jääda näit-lejate arengu ja saatuse suhtes lausa süüdi.

Kas näitlejakeskne teater saaks läbi la-vastajate? Pean seda lootust küll eksituseks, siin peitubki uue tendentsi suurim oht (nagu ka ettekujutuses, et lavastaja, kellega koostöös mängib näitleja kedagi teist peale iseenda, on despoot!). Inimesekeskne etendus sünnib meisterliku, tundliku ja paindliku, kuid täp-sust armastava režii kaasabil. Aga see on seda liiki režii, mida eesti teater valdab praegu kehvemini kui Panso ja Sapiro aega-del: peen dialogirežii on see kark, mida näitleja vajab. Siseliinidele ja sisesündmustele, ehtsale, lavalisele suhtlemisele orientee-ritud režii, inimest uuriv ja vahendav näitejuhi-tarkus. Mulluseid näiteid, millest hakkad aimama, mis lõhn seda liiki teatril täiuses olla võiks: Mikiveri «Vaikuse vallamaja» ja Üksküla, Aren, Mandri, Lutsepp. Pedajase «Mineku» ansambli atmosfääritaju ja Rek-kori komplitseeritud erivolinik Rass; mõne-võrra üllatavana siia ritta kuuludes — Ko-missarovi «Kolm öde» ja 13. lennu (selles laadis eelkogemuseta!) ansambli ehtne kõla. Velda Otsus on Velda Otsus, kuid tema kõrval on ka Jüri Lumiste etenduste vältel toredasti arenenud, nii et alles nüüd imetled «Mälu» dialogides võrdset ja hella partnerlust. Õpet-lik oli Tammuri «Side» kõigi oma vooruste

ja puudustega! «Inimese lõhna» on aeg-ajalt poliitilises pilaski — Baskini «Revidendis» (Kiisk — R. Baskin) ja Kargi—Kraami dueti juhtimisel publikut naerutavas «Meistriklas-sis». «Teise plaani» hõng jõuab kohati saali ka «Majahoidja» etendusel — Krjukovi rambi-äärse (sise)monoloogi napis mõjukuses ning isegi tavapärase rollideta Karusoo—Saukase «Aruande» suhtlemise (pro: suhte) nüans-sides.

Kuid suurt elu muusikat, läbivat meistrite ansambli ei ole. Ei saagi olla, sest üks oluline — olulisim? — lähtealus on puudu. Liikumine näitleja(inim)keskse teatri suunas peaks tä-hendama kõige põhimõttelisemat pööret reper-tuaari koostamisel. Muutuks printsip ise: kui näitlejakeskne teater, siis valiksidki la-vastajad (juhtkond) konkreetseile näitlejale rolle ja arenguprogramme (erinevaid karak-tereid, žanreid, stiile jne), mitte lavastaja maailmamudelisse sobivaid osalisi. Olles üle kahekümne aasta olnud oma põlvkonna lavas-tajate programmilise, sõnumilise repertuaari-poliitika tunnustaja ja mõttekaaslane, leian nüüd ometi, et eesti näitlejakunsti edasi-kestmise nimel tuleks neil ajutiselt ümber orienteeruda näitlejate kasutamisel/mitte-kasutamisel konkreetsete näitlejate isikupä-rast ja perspektiivist lähtuval repertuaari-valikule. Kusjuures see pole üleskutse hea-tegevusele, vaid tõdemine, et säärane teatri-praktika on ju maailmas kaua olemas olnud ja miks ei võiks seegi «vana hea» uuel spi-raaliringil meile kord tagasi tulla. Režiid vajab seegi arengukeerd ülimalt, kuid sood-saim peaks tähtede seis olema siis küll lavas-tajale, kes on valmis surema näitlejaks.

P. S. Mul pole endiselt midagi ka teist tüüpi režii ja nn mudelteatri vastu, kus tähtsamad kui üks või teine konkreetne inimene on idee ja stiilipuhtus. Eelmisel hooajal vaatasin sest aspektist huviga näiteks «Androklest ja lõvi», «Vaheliku vapustus», «Igal lolil oma lõbu». Kuigi osutasin eespool ühele võimali-kule tendentsile, ei arva, et kogu teater peaks hooilt ühte nägu minema — jumal tänatud, individuaalsed ande- ja väljenduslaadid jää-vad ikka, nii lavastajatelgi. Ning nooremad mehed (Kalmet, Baskin, Lumiste, Suuman, Tammearu, Nüganen, Pabut, Lõhmuste, kes veel?) tuleks ruttu üle piiri saata — õppima (stažeerima). Kui Brooki ja Bergmani juurde ei saa, siis Varssavisse, Budapesti ja Helsin-gisse peaks juba ometi saama. Kas Kultuuri-komitee tegeleb nii konkreetse tulevikuküsi-musega?

ROMAN BASKIN:

Ühel 1988. aasta poliitiliselt palaval päeval ütles ühes ümmarguse laua vestluses Hando Runnel umbes nii, et kallid inimesed, ärge

poliitilise aktiivsuse hoos, päevakajaliste probleemide kõrval ka igavikulisi asju unustage. Talle tuldi siis kallale, et praegu ei olevat aeg igavikuga tegelda. Nüüd on peaaegu aasta möödunud. Inimestele on kohustuste kõrval veidike ka õigusi antud. On loodud kõikvõimalikke fonde, ühinguid, seltse ja rindeid, kus inimesed võivad osaleda õigusriigi loomisel. Ajakirjandus on oma õigused tagasi saanud ja inimesed, kes aastakümneid just teatris võimu tõpluse üle kihistamas käisid, sel eesmärgil sinna enam ei tule. Niisiis — sotsiaalsusega enam ei tõmba, ja jumalale tänu. Mida see teater siis nüüd teema peaks? Aga just sedasama, millele viitas Runnel. Kui soovite, siis tegelema Looja kauneima saavutuse — inimesega, ja eeskätt tema hingega, sest mulle pole põrmugi tähtis see, mida lavalt räägitakse, isegi mitte see, mida näidatakse, vaid nimelt see, mida varjatakse. See loob saladuse. See on teatri privileeg kõikide teiste kunstide ees, mille oleme paljude tõdedega žongleerides ära unustanud. Ja kui sellele lisandub veel tegijate elujaatav suhe — mõtlen siinkohal siirast inimarmastust ja austust Looja vastu —, siis on see avalik mäng ka teraapia, mida teatrilt samuti oodatakse. Dürrenmatt arvab, et XX sajandi ainsaks žanriks on komöödia, sest sellised mõisted nagu au, kohus, süütunne on sellele sajandile võõrad ja kui lavale peaks ilmuma keegi, kes neid mõisteid veel pühaks peab, siis mõjub ta koomiliselt. Isegi kui see nii oleks, tasuks teatrit ikkagi teha, kas või nendesamade Don Quijotode, Cyranode või Runnelite pärast. Siin ongi minu arvates teatriprobleem ja mitte ainult 1989. aastaks.

INGO NORMET:

Küsimusele vastamine kujunes ootamatult raskeks. Kõigest oleks justkui juba räägitud-kirjutatud, nüüd peaks lavastusi tegema. Kõneldud on teatrite majandusest, demokraatiast ja diktatuurist, vaimsuse defitsiidist, sellest, et päevakajalise teatri kell oleks nagu lõõnud ja nüüd on aeg süüvida inimhinge ja -saatusesse. Palju on juttu olnud teatri kriisist, publiku huvi langusest. Vähemalt Pärnus oli 1988. aastal viimane küll tõsi, meie külastatavus langes peaaegu 10% (viimased kuud näitavad taas tõusutendentsi). Ma ei oska praegu veel vastata küsimusele «Teatriprobleem 1989?». Kui kasutada mulle pakutud võimalust, siis kirjutaksin meie tulevikust, järeelkasvust. Teatriliiu tehtud küsitluse järgi vajavad meie kutselised teatrid lähemate aastate jooksul umbes 60 noort näitlejat. Lavakunstkateedri lõpetab üle aasta 12—15 noort inimest. Vaja oleks kiiresti laiendada vastuvõttu, võib-olla moodustada kursusi ka teatrite juurde. Viimasel ajal on haka-

tud kõnelema kultuuriinstituudist, mis peale praeguste Tallinna Pedagoogilises Instituudis õpetatavate kultuurharidustöö erialade ühendaks enesesse Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri ja looks veel tingimused kunstide teooria ning ajaloo uurijate tööks. Veel on juttu olnud, et taoline asutus tuleks luua Viljandisse. Muidugi oleks hea, kui võiks mõne kõrgkooli või selle filiaali luua ka teistes Eesti linnadesse peale Tallinna ja Tartu. Ka Pärnu otsib oma varianti. Ent kunstiga tegelev kõrgkool vajab peale raamatukogu ja laboratooriumide veel kunstikeskkonda. Kui maalikunstiga on veel kuidagi võimalik reprodre abil tutvuda, siis teatrikool peaks küll suuremas teatrikeskuses asuma, kus on võimalik näha enam kui üht teatrit. Ma vist ei eksi, kui väidan, et kogu maailmas on see nii, vähemalt üldjuhul. Ka on kunstialastes kõrgkoolides töö individuaalsem kui mujal, üliõpilase kohta on vaja enam õppejõudusid kui muudes ülikoolides. Enamik meie teatritegijatest, kes on pedagoogiliseks tööks võimelised, elab ja töötab aga Tallinnas. Ent sellise kontseptsiooni järgi loodud kultuuriinstituuti ei peaks looma ka Tallinnasse mitte. Kõike kontsentreerida võib tunduda ahvatlev — pedagoogid saaksid laiemat rakendust, üliõpilasi saaks ehk mõnel juhul ühest kateedrist teise suunata, uurijatele leiaks töökohti. Kuid professionaalse kunstniku ja professionaalse taidlusjuhi kasvatamine on sedavõrd erinevad ülesanded, et neid ei saa teha ühe firmamärgi all, ühtede seinte vahel. Kasulik ei ole see kummallegi. Kõrgkoolis ei teki lihtsalt vajalikku atmosfääri. Aga atmosfäär on sageli määrava tähtsusega. Kogemused näitavad, et ka Leningradis ning Moskvas ei ole kultuuriinstituudid end loovkunstnike kasvatusasutustena õigustanud. Isetegevuslane õpib end kiiresti ja julgelt väljendama, kunstnik peab palju kauem end kuulama, mõistma, analüüsima, kuni väljenduseni jõuab.

Senine praktika kasvatada kutselisi näitlejaid koos kutseliste muusikutega konservatooriumis on minu arvates meie oludes ainuõige, sest eraldi teatriinstituudi loomine läheks vist raskeks.

Üle kõige peab kartma sissetöötatud struktuuride kergekäelist lõhkumist ja reformimist, eriti kui need struktuurid on end õigustanud.

Voldemar Panso loodud lavakunstkateeder on juba üle kolmekümne aasta olulist ja vajalikku tööd teinud, tarvis on kiiresti lahendada tema ruumimured, luua kõik tingimused selleks, et õppejõud nii kiiresti ei vahelduks. Ja siis — lavakunstkateedri kõrval, erandkorras — teha üksikkursusi ka teiste Eesti linnade teatrite baasil, kui on olemas meeleskindel inimeste rühm, kes nelja aasta jooksul on valmis ja võimeline end teatrikasvatusele pühendama.

TÖNU OJA:

Teatriprobleem — see peaks olema siis neist paljudest üks ja olulisim, või siis võimalus seda vastuseta küsimuste paljusust ühise nimetaja alla viia. Jah, ma usun, et arukas mõtleja peaks seda suutma. Ma püüan temaks ümber kehastuda.

Mäletan, et kui ma varases nooruses nõuks võtsin oma kodanikupõlve näitemängimisega siduda, tabas mind ühel tabamatul hetkel ehmatus, et mis küll siis saab, kui minu täisküpsemise ajaks kõik probleemid ära lahendatakse ning seega siis teatrit ja näitlejaid ühes sellega enam sugugi tarvis ei ole. Aju aga leidis lohutust mõttest, et probleem ju seegi, kui probleeme enam sugugi pole ja lõputu heaolu kogunisti koormav.

Sellele igavikulisele taipamisele on aeg alla kirjutanud ja ma võin uhkelt rinnale koputada, et näe, mina teadsin juba ammu.

See mõlgutus peab viitama tõsiasjale, et teater mitte probleemi lahendamise koht ei ole, vaid koht, kus seesinane tegevus pigem kohatu. Teater olgu ikka paik, kus etendusi antakse, või ka inimkogu, kes etendusi annab, ning oskust mööda võimalikult paremaid.

Usun, et teater saab selle etendusepoolse asjaga aja väärikselt hakkama, mulle näib, et sellest on ta veenvalt märku andnud. Igavikulisi isiksusi on ju ikka ja igal pool vähem kui võiks, mõistagi ka teatris. Et aga publik meist praegu vähem hoolib kui mõni aeg varem, seda ei tasuks nii hüsteeriliselt üle elada, meil endilgi on mujal huvitavam. Nagu väärib rõõmustamist seegi, et rasketel aegadel teatrisse tulnud aktiivselt elajad nüüd elus oma õiget kohta on leidmas. Parem kunagi kui ei iial.

Nüüd aga jõuamegi probleemitsemise juurest probleemide juurde, mille lahendamine peab ükskord ometi saama teatri(te) siseasjaks. On muidugi hea meel, et välised jõud meile ses suhtes appi on tulnud. Eks meiegi parema elu pidurid ole samade märksõnadega nimetatavad, mis mujal ümberringi. Muutisküpset inetust ja vanameelsust on aga olemasolevas teatris üsteemis niivõrd palju, et see on teatrielu probleemide probleem. Ja 89. aastal on ses osas palju ära teha.

Arvamus, et ametkondlik surve meile pärast eksperimendi väljakuulutamist enam ei kehti, ei kehti. Ametkond on teatriasutusteski nõnda suur, et loometöötajate üle juba enamusenagi võimul. Ja lihtsalt põhimõtete pärast nendega võitlema kippuda on riskantne, igavik võib tuhinas meelest minna.

Hüvede juures on aga ikka lipsuga mehed ja kõvahäälsed, mitte tublid ja töökad või ka need, kel muidu hästi välja tuleb. Kiidetud otsesidemed laia maailmaga kipuvad olema nii otsesed, et neist, kes kohapeal koormatud, otse mööda lähevad. Rikkad ei ole rabajad,

vaid need, kellele rabajate rabamine süsteemi järgi kasulik on.

Nii et pääsegem sel aastal lahti. Teatris ei peaks enam midagi p i d a m a. Siin peaks võima, kui maksab. Las laguneb see liig sitke (teatri)süsteem, muidu võib tõesti juhtuda, et meie juurest enam imet ei taba.

See on probleemide probleem tänavusele aastale lahendada! Ma olen kindel, et kui sel aastal midagi ei muutu, siis ei muutu sel aastal mitte midagi. Aga ma kardan, et kui meiega sel aastal lepingut ei sõlmita, siis järgmisel me enam ei lepi.

Jõuludekoratsioonides piltmõistatus

TÖNU KARRO

«KANN ALLIKAL». Stsenarist Hugo Ader, režis-söör Dorian Supin, operaatorid Dorian Supin, ja Tõnu Põldsaar, kunstnik Riina Vanhanen, heli-operaator Rein Urm, monteerija Kadri Kanter. Osades: Sulev Luik, Tiina Tõnis, Jaanus Nõgisto, Rein Soomets, Peeter Brambat, Paul Oja, Vallo Kepp, Georg Bogatkin, Heino Müller, Tarvo Tammiste jt ning ansambel «Hortus Musicus». 33 min 12 sek (4 osa), värviline. «Eesti Telefilm», 1988. Esilinas-tus Eesti Televisioonis 24. detsembril 1988.

Hugo Aderi ja Dorian Supini mänguliste elementidega muusikafilm järjestub täiesti selgelt kolmeks eraldi kompositsiooniplokiks. Esimene neist algab püha isa Martinit tabanud geniaalse mõtteväljatuse kirjapanemisest usumehe enda poolt, kusjuures isa Martinit külastanud inspiratsiooniallika eeterliku pärit-olu äramärkimiseks on filmi autorid (Supini kõrval operaator Tõnu Põldsaar ja kunstnik Riina Vanhanen) pannud klostri ruumi akna-verbade ette teri nokkima Püha Vaimu tähis-tava valge tuvi.

Isa Martinit saates liigub kaamera klost-rist välja keskaegse linna miljöösse. Jalutus-käigul kohtab püha isa käsitöölisi, zonglööre, rändmuusikuid, almust paluvaid palverändureid, risti kandvat usukannatajat, pimedat, keda talutatakse, langetõbist tüdrukut jt. Maalilises poosis seisab kodanlasemaja aknaorvas õnnis-tatud olekus noor naine. Linnapilti üldiselo-omustav kujutis on tugevasti estetiseeritud, inim-figuuridki jagunevad maalilistesse kompositsioo-nirühmadesse, mille staatilised liikmed omavahel ei suhtle, ei sekku üksteise tegemistesse. Supini põhilise inspiratsiooniallikana võiks vahest ära märkida hiliskeskaja ning vararenessansi maali-kunsti. Aga rafineeritud pildi kõrval ei ilmuta filmi süzeeline vedru, mis pingestus algus-kaadrites hanesulekrabinast isa Martini käes, edaspidi mingit vabanemisenergiat; raske on ai-mata, mis laadi ilmutust püha isa nägi.

Filmi teist osa nimetaksin žanripildiks metshaldjaga, kus on valdavaks pastoraaalsed motiivid. Puhast allikavesi vuliseb kannu, millest esimeses osas kodanlaseprouana esinenud nümf joodab oma vastsündinud lapsukest. Maalilisel kaldaveerul podiseb potis tagasi-hoidlik lõuna metsmehe jaoks, kes peesitab metsaonni esisel. Siinkohal hakkab vaatajal kujunema arusaam filmi esimese ja teise osa vahelisest kontrapunktist. Haigustest, pahedest,

ilmalikust lõbust ja usunõrkusest moonutatud linnaelu ja askeetliku looduslähedase eluviisi vastuolust. Ilmselt soojendavad metsaelanikud ennast puhta usu lõkke paistel ja kustutavad janu eluvee igavesti voolavast allikast. Teise kompo-sitsiooniploki sees kontrasteerub loomuliku loo-duslähedase eluga teravalt järgnev stseen pidu-söömaajast rüütliisaalis, kus kujutis on jällegi muutunud külmkõledaks, puhtdekoratiivseks. Tugevnema hakkab aga pildi muusikaline saade, mis kujutab sissejuhatust keskaegsele liturgi-lisele draamale «Tractus stellae» («Särav Täht») «Hortus Musicuse» esituses.

Filmi kolmanda osa juhatab sisse suvise kirikupanoraami ümbersulamine talvepildiks. Ki-rikus on algamas jõululiturgia mänguline osa, mis jutustab Jõululapse sünnist kaugel Pet-lemma söimes, kolmest Hommikumaa targast, kes kõnelevad röömusõnumist Juudamaa kunin-gale Herodesele, tuues tunnismärgiks hori-sondil särama lõõnud tähe, ja kuninga käsust tarkadele minna vastsündinut otsima. Filmi kontekstist võib arvata, et teine osa kujutas autorite visiooni Jõululapse sünnist, kolmandas näidatakse aga jõululiturgiat talvises Põhjalas. Kokku jooksevad filmi tegelasliinidki. Filmi alguses eksponeeritud kodanlaseproua ja hili-sem nümf on madonna poosis tardunud lap-sukese kohale, osutades niiviisi ilmselt neitsi Maarjale ja Jeesuslapsesele. Keskmist osa annab nüüd trakteerida ka niiviisi, et jõululiturgia organiseerijal isa Martinil oli teatavaid ras-kusi puhta usuharda naishinge leidmisega Maarja ossa rikutud linnakeskkonnast, kuni talle ei ilmutanud end süütu metsaonni asukas. Kolmes targas tunneme ära filmi esimeses osas almust kerjanud palverändurid. Ja kas pole kuningas Herodes mitte pidu pidanud rüütel? Ainult isa Martin ise ei ilmu enne kui päris filmi lõpus — hõredas mungahõltsis sammumas üle lumeväl-jade vastu silmapiirile...

Tegelikult pidanuksin artiklit alustama sellest, et aastat poolteist tagasi sattusin lugema H. Aderi pretensioonitult stsenariumi «Vana-linna muusika», mis oli kirjutatud «Hortus Musicust» silmas pidades ja näis huvitava katsena avardada muusikafilmi traditsioonilisest raame. Mulle pakkus eelkõige huvi käsikirja valgus-tuslik külg, mis pani sügavamalt järele mõt-leva keskaegsete teatrivormide (müsteerium, mi-raakel, moralitee, fablöö jne) tekkeloo üle. Õieti teatri kui kultuurinähtuse antiigist uusaega



kandumise teede üle. Polemiseeris ju Ader meie tavateadvuses veel hiljuti laialt levinud väitega pimedast keskajast, näidates, et toonane (linna)kultuur sisaldas loomuldasa täiesti tõsiselt võetavaid elitaarkunsti nähtusi, mille üheks ilminguks oli kindlasti liturgiline draama. Käsikirjast tuleb selgesti välja, et kunst professionaliseerub, omandab mõjukuse siis, kui ta toetub valitsevale ideoloogiale. See sümbioos omakorda loob soodsad tingimused kunstikultuuri arenguks. Samalaadset pilti näeme ju ka iga teise ajastu kunsti vaadeldes. Samal ajal oli Aderi käsikirjas hinnaline see, et autor näitas, kuidas kõrgkunsti teosed kasvavad välja täiesti maigest, rahvalikust linnakultuurist, žonglööride veiderdamisest ja rändmuusikute lihtsatest viisidest. Isa Martinile oli stsenaariumis antud tänapäeva režissööri prototüübi roll, inimese roll, kes rahvaliku kultuuri nähtused kokku kogus, üht ideed, keskajal valitseva ideoloogia seisundis olnud kristliku ainujumala ideed, teenima ühendas. Ses mõttes oli eriti tähendusriikas, et käsikirja järgi lahkus linnast pärast jõululiturgia edukat esitust mitte isa Martin, vaid rändmuusikust flöödimängija. Jätkates oma igavest rändurielu, et uues ajas ja ruumis olla asjaolude soodsal ühtelangemisel taas tulevaste isa Martinite inspiratsiooniallikaks.



Supini filmi väärtuseks on «Hortus Musicuse» perfektelt esitatud keskaegne liturgia, kuid on kahju, et käsikirjas sisaldunud rikkaid filmivõimalusi puudutab «Kann allikal» vaid rii-vamisi. Või pidigi läinud jõululaupäeva õhtul Eesti Televisioonis esilinastunud rafineeritud filmikeelega sügavmõtteline piltmõistatus jääma lihtsurelikule arusaamatuks?



«Kann allikal». Režissöör Dorian Supin, 1988.

Lennuvõimalus jääb siiski alles

JAAN PAAVLE

«LEND». Stsenarist ja režissöör **Avo Paistik**, operaator **Janno Põldma**, kunstnik **Leo Lähti**, helilooja **Sven Grünberg**, helioperaator **Olo Saar**, monteeriija **Irja Müür**. 279,6 m (1 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1988. Esilinastus 28. novembril 1988 Tallinna kinos «Sõprus».

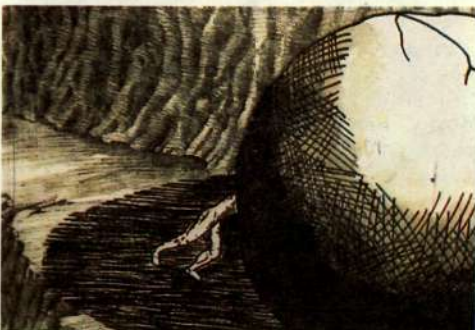
Sisyphos kui suurpettur pidi viimaks oma tegusid allmaailmas lunastama sellega, et veeretis ülesmäge rasket kaljupanka, mis mäetipust iga kord jälle alla veeres. Piltliku väljendina tähendab Sisyphose töö ränka, aga mõttetut tööd.

Antiigileksikon

Meie ränka, mõttetut tööd... Kui ka muud üle ei jää — või just eriti siis, kui me kividest jagu ei saa, — Sisyphosed, kes me olema peame, kes oleme unustanud lennuvõime. Lennuvõimalusel! Või on seegi üks tuhandest müüdist ja kaljujoonis tiibadega inimesest vaid üks peibutis? XX sajand, kosmosesajand tahaks tõestada justkui meie kuulumist interplanetaarsesse süsteemi, ent tee tähtede taha pole veel kaugeitki avatud. Ja meie siin, väikesel Eestimaa, kas on meil üldse õigust — ons õige NÕUD, täna, unistada lennust, lendutõusmisest? Seda sajandit on nimetatud ka inimese avastamise sajandiks, ja eks vaimne suurus, tõusmine kõrgemale oma saatusest olegi LEND! Ja millal siis veel, kui mitte kohe, praegu — olla, jääda, süta, tahta tõusta kõrgemale oma kehvaoludest, tõusta vaimuavarustesse, nõudku see kui tahes ränka vaeva, näigu pealegi Sisyphose tööna.

Need olid peamised mõtted, mis tekkisid Avo Paistiku uut filmi vaadates. Kavatsitava triloogia teine linatöös (esimene oli «Hüpe») lubab rääkida A. Paistikust kui ühest juhtivast ja suutlikumast multifilmimeistrist Eestis. Tal on oma kredo, oma tõsine, maamehelikult raskepärane mõtlemisviis, mida (linlikult?) annab edasi hakitud pildireaga, lõppkokkuvõttes siiski nauditavat tervikut luues. («Hüpe» oli sirgjoonelisem, lihtsakoelisem, kergemini mõistetavam, aga ka igavam.) A. Paistiku «Lend» on mosaiik, mille viimase killu puudumiseni ei oska kirjeldada, millest teos räägib, MIDA ütleb — kuni viimased detailid meie ees ekraanil pole paika pandud. Alles siis saame öelda, et tulemus on mõjus, aga ka mõistetav. Paistikul puudub P. Pärna hüperboolitsemistalent, ta ei armasta vaimukuste tulevärki ja ta pole ka nii sentimentaalne kui R. Raamat oma kahes viimases filmis. Oma moodsa, talumehe raskusega, kohati ka närviliselt esitab ta oma lugu. Oigemini — mõtisklusi,

veendumust, hirmu ja loofust. Ta püüab luua visuaalset pilti neist ja vihjata väljapääsu olemasolule. Võrreldes «Hüppega» on kinopilt muutunud maalilisemaks, joonele on appi võetud värv, mis aga alati ei tule kasuks ning filmi alguskaadreis lausa segab, muutes filmi filosoofilist laadi odavamaks, koomiksiti stiili matkivaks. Ent filmi edasi arenedes võimaldab see stiilivõte siiski nauditava ekraanivälja, tundu-



des lõpuks isegi ainuvõimalikuna. Pean parimaiks kaadreiks neid, kus heledat ristkülikut on väga ökonoomselt kasutatud (meenuvad jaapani mustvalged maalid): justkui valgest lumest ilmuvad käed, mis muutuvad lindudeks, kaadri helendusse lendav poiss, kes muutub mustaks ristiks (selle kujundi loogikast edaspidi), kentaaurina kahest kehast koosnev rabelev inimene, suur silm võrgusoontega meenutamaks käsi või kivi, inimene nagu kivi, äike ja sipelgad üle inimese, laiba elustamine viimas, kaevuhaua kaevamine. Filmikujud loovad filmi süžee ja annavad edasi mitmetasapinnalist mõtet. Küllap oli loojal endal vaja kasutada kunstiliselt uusi vahendeid, süüvides multifilmi väljendusvõimalustesse. (Vastandina «Nakstrallide» ümberjutustamise stiilile, kus 1:1 kasutati E. Valteri pilte. Saavutati küll «realistlik», ent lohisev ning kujundivaene film.) Minimaalselt vahendeid, maksimaalselt sisukust — nii näib olevat taotlus. Kas aga kümnesse minutisse on võimalik mahutada ja veenvaks sulamiks liita ajas ning ruumis üksteisest nii kaugel olevaid asju? Küllap on. Selle filmi puhul kasvab filmi alguses tekkiv fragmentaarsusetunne filmi lõppedes üle mingi puhastuse läbitagemise, lõpetatuse tundeks. Kas see on film lennuvõimalusest, lennuvõimetusest, lennusoovist inimeses, või siis valikuvõimalusest: jääda (muutuda?) Sisyphoseks, hauakaevajaks iseendale, või — haarates lindu, muutuda ise linnuks? Need küsimused on vaevanud inimest aastasadu ja filmgi ei anna neile ühest vastust. Või siiski?

Lennu võimalusele viitab filmis paljugi: eelkõige muidugi linnud, siis lendavad käed, siis ka lendavad inimesed, poiss, kes tõuseb küll lendu, kuid muutub taevaavaruses mustaks ristiks; kividki lendavad läbi valge ruumi tühjuse. Lennuvõimetust eneses või viha lendajate vastu kujutab lindudelgi tiibade ärarebimine; lennuvõime hülgamist (või lennu kui niisuguse mitteteadmist) — suurte kivimunade veeretamine, nende peitliga foksimine; aga need on ka ränkaskes, maise töö sümbolid. Võimalik, et ka PEALESUNNITUD töö, orjatöö sümbolid. Käesoonte rebenemine on otsene tsitaat «Hüppest»: tapame end absurduseni sisyphosliku tööga uue tuleviku, uute viisastakute nimel, kuni küsime: «Millal algab järgmine uutmimine?» Filmikaader: üle surnud mehe, kelle lõmastas kivi, veerevad mustade sipelgate hordid (must-punased sipelgad — kui see olnuks värvi-film) . . .

Mida on vaja MEILE? Tööd või lendu? Või — töötada selleks, et lennata? Kui ei jää meist muud, jäägu mälestus meie lennust! Lennust, millega saime hakkama aja ja ajaja kiuste.

Kellele on palju antud, sellelt saab ka palju võtta. Ning viimast, meie sisemist, vaimset vabadust ei saa võtta meilt keegi. Olgu see MEIE lend. Jäägu või viimaseks, jäägu sellest või jälg kivil. Või ärgu jäägu sedagi, jäägu mälestus, aga — isegi kui seda ei jää, on lennata ikkagi

vaja. Muidu ei tasu elada. Ja Sisyphose töö pole kunagi mõttetu, tundugu see kõrvaltvaatajale kui tobe tahes, mõte on tema enda muutumises, ta vaimses eneseületamises, olude ja saatuse trotsimises. See teeb ta vabaks, ta pole enam Sisyphos, ta lendab.

Ekraanipilt nagu aegki libiseb liivana sõrmede vahelt. Ometi jääb südamesse ja mällu tunne: inimese vabaduseaste on iga inimese ise, seda luua saab igaüks ise, ei mingi enamuse ega enamuse saa seda võtta. Üles hauast, kes te olete ärrganud, kutsub film oma vaikse kõnega.

Kas kõik filmikomponendid sulasid selles teoses ühte? Küllap, muidu ei tekkinuks terviku muljet. Ometi tundus, et S. Grünbergi «tuntud headuses» muusika jäi vahel omaette kõlama, kuigi laadilt sellele filmile sobis. Enam mõjusid kohad, kus oli aimata loodusjõude. Ehk võiks (kord ometi!) teha filmi ainuüksi looduslike, «loomulike» helidega? (Seni pole R. Marangi seda julgenud või tahtnud.) Unustatakse vaikuse sugestiivne mõju, projektori surin: kui see ka saali kostaks. See ainult toonitaks vaikust.

Lugupidamisest eesti multifilmi ajaloo vastu (mis pole küll pikk, ent kuulsusrikas) tasunuks mõelda filmi pealkirja üle. (Sest P.-E. Rummo käsikirja järgi vändatud R. Raamatu ülev «Lend» A. Vindi kordumatute foonimaalingutega jääb elu lõpuni silme ette. See pole liialdus!) Filmi autor võinuks kaaluda nimetuste, nagu: «Inimese lend», «Lennulootus», «Lendamine», «Lendutõus», «Tiivad» jms üle, seda enam, et ta ise oli tolle filmi üks kunstnikest.

Kujundiks, mis mulle vastuvõtmisel vastu-seisu tekitas, oli must rist, poisi muutumine selleks (filmikujund on ju ajas ja ruumis ning tavaliselt liikumisel tekkiv) — ja see suund, see mõte häiris. Sest meie mõtetraditsioonis sümboliseerib rist surma, kabeliristi, risti haul. Saab muidugi öelda, et lennates taevahelendusse, muutus poiss surnuks meile, siit siis ka rist; mõte tõrgub selle vastu nii ja teisiti. Et ta visuaalselt mõjuv oli, seda enam. Tähtsaim muust on filosoofilise mõtte täpsus ja see leidku adekvaatne väljendus ekraanil.

Ahel: nooruk — täiskasvanud mees — rauk — laip — sama, kui aastaegade vahetumine, ühe muutumine teiseks, liikumine on filmi läbiv. Ohe unistused saavad teise tegudeks; vihm peseb ja elustab laiba; mees muutub noorukiks, kes lendu sööstab. Kui elustub laipki, miks ei võiks siis meiega mõelda:

Lennuvõimalus jääb alles siiski,
olgu lootust või üksainus piiskki.

Mitte ainult migratsioonist

AVO ÜPRUS

«MA POLE TURIST, MA ELAN SIIN». Režissöör Peeter Urbla, stsenaaristid Benno Kiils, Andres Palling ja Peeter Urbla, operaator Mait Mäekivi, helilooja Kuldar Sink, helioperaatorid Mart Otsa ja Mati Jaska, monteeriija Marju Juhkum. Osades: Lembit Ulfak (Kramvolt), Madis Kalmet (Mart), Gita Ränk (Merike), Laine Mägi (Mimi), Pille Pihl-mägi (tennisemängija), Heino Mandri (Mardi isa), Juhan Raudam (Mardi poeg), Alice Talvik (Mardi isa naine), Heigo Mirka (baarmen Peeter), Olga Panner (Ljuba) jt. 3320,9 m (13 osa), värviline. «Tallinn-film», 1988. Esilinastus Tallinna kinos «Helios» 23. jaanuaril 1989.

Film algab Tallinna vaadetega. Panoraamid sadamalt vanalinnale ja taas merele mõjuvad suisa piltpostkaartidena. Tallinn on ilus linn — kui kõrgelt ja kaugelt vaadata —, aga me ei tunne end siin kodus. Paarsada tuhat sisse-sõitnut samuti mitte. Tõukleme tänavatel, kuid me ei saa omavahel kokku. Oleme võõrad sel maal, ent meil ei ole ka oma riiki ega Tootatud Maad. Hingerahu on hävinud.

Tallinna vaadete taustaks on Kurosawa trammimürinat meenutav hullumeelne rütm. Siis raadio — palju sõnu, aga mitte mingeid mõtteid. Klaasakna taga õitseb rõõmutut õitsemist Ljuba, kes õpib eesti keelt. Privaathotelli katlamajas alustab paberloomakeste voltimisega järjekordset päeva sõbralik boheem Feliks Kramvolt. Antakse kätte filmi läbivad kujundid: ajalehed, millest Kramvolt loeb vaid korterikuulutusi, ja paberlinnud — haprad ning mõttetud nagu illusioonid. Kramvolt avaneb vaatajale kiiresti: oma haavatavust veiderdamisega varjav, mõtisklev ja oma mõtteid pelgav ning vabadust üleväärtustav keskikka jõudev lillelaps. Nagu keskealiste hipide puhul tavaline, nõnda ei tee ka Kramvolt kellelegi teadlikult halba, kuid pidades ennast maailma keskpunktiks, põhjustab siiski tahtmatult kannatusi. Filmi teine keskne tegelane Mart Kangur, keda perfektse meisterlikkusega kehastab Madis Kalmet, püsib kiirustava hõivatuse ja firmaeratuse varjus veidi kauem. Ometi tahetakse temagi siseelu miskipärast vaatajale kiiresti kätte mängida; juba näemegi, kuidas ta öise ajaliku ärikõne ajal ebausutavalt avalikku melanhooliase langeb ja võltsilt sobib: «Merike... Merike... Martinpoiss... Tule koju. Merike... Hästi muusikaga toetatud, aga minu arvates kõige ebaõnnestunud ja täiesti liigne lõik kogu filmis. Vaa-



Filmi «Ma pole turist, ma elan siin» võtetel. Pare-malt esimene lavastaja Peeter Urbla, teine operaator Mait Mäekivi.

tajale märgi kätteandmiseks oleks piisanud Merikese ja poja foto leidmisest. Sentimentaal-seid ja literatuurseid tekstiialdusi on teisigi (Kramvoldi sisemonoloogides näiteks). Kuna pil-dikeel ja situatsioonid on keerulisemad kui verbaalne keel, tekib nende vahel vastuolu. Urbla ei pea vaatajat eriti intelligentseks (kinopubliku kohta tehtavat statistikat jälgides selgub, et tal on õigus) ja jätab sedapuhku te-gemata filmi eliidile, mida ta minu arvates teha suudaks. Kaaludes end Bergmani-Tarkovski ja Menšovi-Rjazanovi vahel, otsustab ta mõlema pooluse väärtused enesest ühitada, langeses nõnda aga viimati nimetatute kilda.

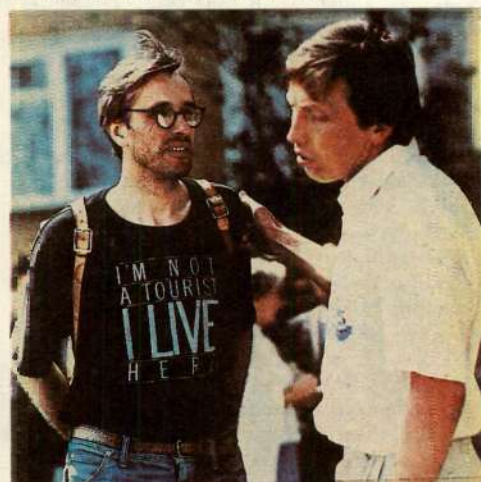
Peategelaste liinid kulgevad üsna kua kõrvalt, põimuvad, otseselt vastandumata. Üldse meenutab filmi kunstiline ülesehitus Anatoli Vassiljevi silindriesteetikat (vt TAMK 1984, nr 2, lk 37—40), mille puhul kõik liinid ei koondunud ühte punkti, ühele eesmärgile, ja nõnda on nendevahelised pinged rõõbitises kulgemises, mis ongi filmi autorite eesmärk. Näib, nagu oleks rahumeelselt võetud üks elulõik — dramaatiline küll, aga dramatiseerimata. Olulised ja murrangulised hetked, rängad situatioo-



«Ma pole turist, ma elan siin». Lembit Ulfsak (Kramvolt).



«Ma pole turist, ma elan siin». Madis Kalmet (Mart) ja Heino Mandri (Mardi isa).



«Ma pole turist, ma elan siin». Lembit Ulfsak (Kramvolt) ja Madis Kalmet (Mart).

nid, valikud ja otsustused, hirmud ja kahtlused, perekondade, saatuste, karjääride katkemisoht — aga mis muutub, mis milleni kannab, mis millest tuleneb? Nagu ei muutukski midagi, ainult aeg libiseb kaduvisse, karju või ära karju, ja inimesed koos temaga. Inimestel ei ole pidet, kurnab lahtirebitus kodust ja usaldamatus igaviku (ajast rääkimata) vastu. «Udu on ümberringi ja minu sees ka. Ja selle udu sees on laev, mis hulbib pimedana ei tea kuhu. [---] Ja mina olen laev ja Tallinn (...) ja Eestimaa (...) on see laev, mille pole (...) kodusadamat (...)» Me ei leia üksteist ega iseend, oma kohta ega missiooni; rahmeldamine aitab elus püsida, üksikute tõetunnus- hetkede avanedes vilksatab võimalusena inimlik mõistus kui õnn ja kustub jälle.

Film kõneleb kriisist: mitte väga traagiliselt, pigem eeleegiliselt. Kolmanda põlve tallinlane Kramvolt põgeneb tuttava suvilasse ja tunneb end seal veel abitumana. Kramvolti paberloomakeste ja Wagneri muusika tagant kumab Noa laeva lugu. Ainult, et sedapuhku see laev ei kannab; leegitsev tuvi, kes kriisi kulminatsioonis end ilmutades võiks kriisi lõppemisest teatada, on paberist ja põleb tuhaks. Valgust ei ole, uut kvaliteeti ei ole; on inerts, saatus, paratamatus. Isegi äratundmine, et kõik katsumused, ka surm ja elu, on üksnes proovikivid, ei too kaasa radikaalseid muutusi. Kuigi Kramvolt tajub kodumõiste tähendust lausa religioosselt: «Kodu ei ole koht või maja, kodu peab olema sinus eneses.» (Vrd «Jumala riik on seespidi teie sees», Luuka ev 16:21), ei suuda ta selles seismises tõeski tagada turvalisust teistele, Mimile näiteks. Ta on õnnelikum paljudest, kuna elab vaimus läbi mitmeid elusid (suvemaja stseenid), aga ka õnnetum, kuna ei suuda ühtegi nendest realiseerida. On kosutav jälgida, kuidas Ulfsak detailhaaval oma rolli on ehitanud, kuidas tekitatakse dissonants sisekõne troostituse, ootamatult poisiliku käitumismaneeri, näomoonutuste või hüpete ja sööstude kaleidoskoobi vahel. Kramvolt on tsirkuslooom, keda naerdakse, aga kelle silmades elab vangi ahastus. Kui ta ei usuks, ei naudiks, oleks ta surnud.

Kõigile, ka Venemaalt sisserändavatele soovijatele kortereid hankiv Mart Kangur jääb ilma mitte üksnes korterist, vaid ka kodust ja perest, teda kummitab kriminaalvastutus ja vangla, hädas tärkavad kahtlused eneserealisatsiooni ja elu mõtte üle. Kalmeti osalenduse puhul tõstaksin esile kaht aspekti: väline sära ja energia vaimustav tulevärk. Näib lausa uskumatu, et Mart Kanguri määndžeritalenti on võimalik nii rikkalt ja ülevoolavalt mängida, säilitades sealjuures kogu pingestatud täpsuse. Ja samas oma tühjuse tajumine. On hea, et Kalmet pole vähemalt oma kangelase käitumisjoonist üle romantiseerinud; on kargust ja mehelikkust.

Sümptaatsed on ka Laine Mägi (Mimi) ja Olga Panner (Ljuba); Gita Ränk (Merike) on lihtsalt kaunis naine, kelle keha ja eriti kõnet ma siiski lõpuni uskuda ei suuda. Oma tuntud headuses esineb Heino Mandri Mardi isana, noorusvärskusega võlub Pille Pihlamägi, ka Heigo Mirka on baarmeni rolli sobivalt valitud. Näeme veel literaati Hans H. Luike, Alice Talvikut ja mitmeid teisi.

Filmi igavikulisi süvakihte (eksistents, saatus, kodutunne etc) on määratud rikastama ajalised kudinad: lisaks hästi valitud tüüpilistele migrantidele on leitud ja eksploateeritud pudelikorjajaid, prügikaste, asfaldimaalinguid (haiguste ravi...), teatriplakateid («Kuning Herman Esimene»), Priit Pärna kurikuulsat karikatuuri, ajakirja «Vikerkaar» aprillinumbrit aastast 1987, kollaseid fosforiidisärke ja muidugi sinimustvalgeid lippe. Isegi üks pisike protestiavaldu on filmi mahtunud. Sotsialismus areneb töepoolest, vähemalt lauti. Julgen arvata, et demonstreeritud atribuutikat on pigem palju kui vähe.

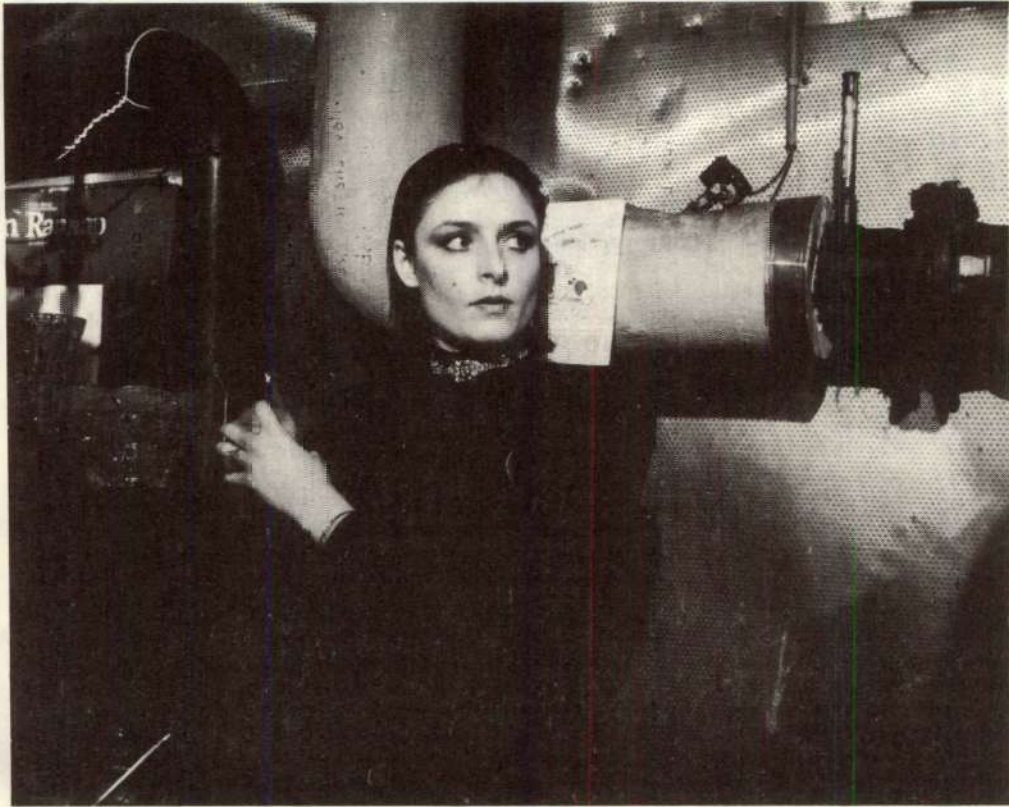
Film on struktureeritud ebavõrdse pikkusega

«Ma pole turist, ma elan siin». Laine Mägi (Mimi) ja Lembit Ulfak (Kramvolt).

lõikudeks. Enamik nendest on pealkirjastatud aastaegade nimetustega ja käsitlevad peategelaste elu lagunemist aastaringis. Kaks kolmandikku teisest jaost hõlmavad suhteliselt iseseisvad nägemused (miniatuurfilmid) «Tennisemängija armastus. Suvemälestus» ja «Talv», milles filmi irreaalne liin kasvab valdavaks. (Viimase pealkirja juurde kuulub ka viitav moto: «On aeg halbadeks fantaasiateks».) Miniatuuride iseseisvus on mõistagi suhteline: esimese puhul enam temaatiline (kõrvaltegelase, tennisemängijast tütarlapse pihtimus ühiselamutoa tühjuses), teise puhul stiililine. Aga kuivõrd stiil on vormide süsteem, milles avaldub autori isikupära, siis kõigepealt sellest.

Urbla kasutab palju kaadritagust teksti: sisekõnet, mürana mõjuvat ebaselget laulu või vestlust, raadiohääli vms. «Tennisemängija armastus» on tervenisti kaadritaguse tekstiga kaetud, suurem osa talvistest fantaasiatest samuti. Nõnda tekib kihistumine: kaadritagune arusaamatu hääl (raadio, laulev naabrinaine), otsene, aga suhteliselt ebaoluline dialoog kaadris ja tegelase sisemonoloog. Sisemonoloogides ja enesevaatlustes on tegelaste tõeline, sügavam elu. Muu vaid kaitseb või ohustab seda: tegelaste käitumine eitab või jaatab





«Ma pole turist, ma elan siin». Gita Ränk (Merike).
O. Vasemaa fotod

nende olemist, aga ei samastu sellega. Selles filmis Urbla ei keskendu argitegelikkuse ja tõeluse vahelisele lõhele; inimese all haigutav sügavik on aga kogu aeg tajutav. Lõpuni sellesse sukelduda veel ei sõandata, veel vähem seda usuga täites ületada. Selle asemel flirditakse eksistentsi põhiküsimustega, tuuakse filmi palve ja surm, enesetapp teeb eemalt vaatajale silma ja kaob taas. Sotsialismi õitsev absurd või absurdsusi õitsetav sotsialism ilmub melodraama rüüs ja ei mõju seetõttu eriti inimvaenulikuna. Küll aga võimaldab film aru saada, et tegemist on klassiühiskonnaga. Kramvoldi ja Peetri erinev klassikuulvus on ilmne. Veel kord eksistentsiaalsusele viidates arvan, et ühelt poolt on Urblal olnud eeldusi luua Notke «Surmatantsu» kaasaegset analoogi filmikeeles, teiselt poolt libiseb ta vaatajat, tema maitset(ust) ja hari(ma)tust arvestades klantspildistikku.

Sellest, et režissöör valib populaarsuse tee, on kahju. Kui tema valik toimuks mõne teise kunsti vallas — kirjanduses, teatris või muusikas, kus kõrgetasemeline kunst pole veel lõplikult välja surnud ja kus populistliku sildi all suisa kitsi ja maitsetust pakutakse —, siis poleks asi veel kõige hullem. Eesti kinos aga jääb praegu täitmata koht, mille Urbla võinuks ja pidanuks täitma. Professionaalsust ja

probleeminägemist tal piisab. Filmi visuaalne ja akustiline külg on tähelepanuväärselt hästi seostatud. Kaadrikompositsioon ja kadreering on otstarbekas ning kohati vaimustav. Mitmeid kaadreid pean lausa klassikalisteks (köök, vannituba, ja koridor ühes kaadris; Merike köögiuksega poolitatud — mõlemad viiendas osas; Merike kuldses säras — seitsmenda osa lõpp; Mimi käed ja lõug — kaheksas osa; valgepäise tüdrukuga kaadrist läbi libisev käsi — kaheksanda osa algus; leegitsev linn suvila ukse taga — kolmeteistkümmes osa jpm). Iselaadne väärtus on interjööridel, samuti irrealsetel kujutluspildidel. Ilu, värvide ja vormide sobivus ei ole filmi tegijatel tähtsusetult kaugeltki mitte viimasel kohal. Nii Kuldar Singi kui ka Mait Mäekivi töö väärib eraldi esiletõstmist ja film tervikuna, lavastaja professionaalsuse tulemine, samuti. Mida on taotletud, seda on ka saavutatud — kultuuri-kriitiku pisuhänd pole kunstnikule kohustuslik.

ESIMESED «FELIXID»

Need, kes olid Euroopa filmiauhindade kättemisest tulnud osa saama skeptiliselt meelestatuna, võisid Lääne-Berliini *Theater des Westens*'is 26. novembril toimunud galatseremooniaga siiski rahule jääda. Täiskilutud saali mahtus peale kohaliku koorekihi ning filmimaailma esindajate üle kolmesaja ajakirjaniku. Kaheksateistkümmne riigi televisioon edastas toimunu otseülekandena. Kuna Euroopa filmiauhinna asutamise idee oli tekkinud Cannes'i restoranis *Chez Felix*, otsustati uut auhinda edaspidi kutsudagi «Felixiks». Professor Markus Lüpertz'i kavandatud auhind kujutab endast poole meetri kõrgust üheksakilost pronkskujukest (noormees tuviga). Lisaks sellele on kahele parimale lavastajale ette nähtud 100 000 marga suurune rahaline preemia. Kahekümne seitsmest Euroopa riigist oli võistlema saadetud 48 linatseost (suur osa valminud juba 1987. a). Prantsuse näitlejanna Isabelle Huppert'i juhitud seitsmeliikmelise žürii (liikmed L. Cavani Itaaliast, B. Eichinger Saksamaa LV-st, B. Kingsley Inglismaalt, N. Mihhalkov NSV Liidust, K. Zanussi Poolast ja M. Theodorakis Kreekast) otsusel pääses auhindadele kandideerima 25 filmi. Sõelale jäänute hulgas olid «Elav mets» (režissöör José Luis Cuerda; Hispaania), «Epideemia» (Lars von Trier; Taani), «Hanussen» (István Szabó; Ungari/Saksamaa LV/Lääne-Berlin), «*Hel-sinki Napoli All Night Long*» (Mika Kaurismäki; Soome/Saksamaa LV/Sveits/Itaalia), «Hip, hip, hurra!» (Kjell Grede; Rootsi/Taani/Norra), «Igaüks kandku teise taaka» (Lothar Warneke; Saksa DV), «Kaarna vari» (Hrafn Gunnlaugsson; Island), «Kannibalid» (Manoel de Oliveira; Portugal), «Miks?» (Karel Smyczek; Tšehhoslovakkia), «Minu sõbrataris söber» (Eric Rohmer; Prantsusmaa), «Nedus» (Béla Tarr; Ungari), «*Noc-turno*» (Fritz Lehner; Austria) ja «Viimane reis» (Kees Hin; Holland). Nagu žüriisse kuulunud inglise näitleja B. Kingsley tunnistas, vaadati enne lõppotsuse tegemist konkureerivad filmid veel kord läbi, mis vältas terve väljakuulutatud galaõhtule eelnenud nädala (filme vaadati 12–14 tundi päevas).

Parimaks tööks tunnistatud poola kineasti Krzysztof Kieślowski «Lühike film tapmisest» (esimene osa 1988. a alustatud dekaaloožiast) oli mitmes mõttes vaieldavamaid ja väljakutsuvamaid konkursifilme; tugevat vastuseisu leidis juba selle naturalistlike sugemete ga süngevõitu linatseose valimine peaauhinna kandidaadiks. Kuid žürii lõplik hinnang (viis häält poolt, kaks vastu) määras tähtsaima «Felixi» ikkagi Kieślowski filmile. Kohalolijaile oli pettumuseks see, et kunstiliselt üht tugevamat, inglase Terence Daviese konkursifilmi «Kauged hääled, vaikelud» ei peetud ainsagi (kas või sümboolse) auhinna vääriliseks. Pidulik tseremoonia lõppes kestvate ovatsioonidega Ingmar Bergmanile, kellele anti üle eriauhind elutöö eest (teine kandidaat oli Andrzej Wajda). Kuigi

Bergmani tunnustamisele said osaks suurimad kiiduavaldused, oli õhtu jooksul teisiigi sääraseid momente, kus terve saalitäis püsti tõusis. Näiteks siis, kui 87-aastane näitleja Curt Bois kaotas vastuvõetud «Felixi» raskuse tõttu tasakaalu ning laulis laval põlvitades laulu, millega oli esinenud teatris juba 80 aastat tagasi. Või kui silmanähtavalt liigutatud Marcello Mastroianniile andis tema elutöö eest «Felixi» Federico Fellini endine naine Giulietta Masina, tema partner filmis «Ginger ja Fred». Galaõhtu, nagu selliste üritustele omane, venis veidike, kuid erinevalt «Oscarite» jaotamise tseremooniast Hollywoodis oli siin õnnestunud saavutada meeoleu tõstmiseks näilise spontaansuse atmosfäär. Tuju saalis oli ülev ka tänu sellele, et «Oscar» viimaks ometi endale «väikese vennakese» sai. Mitmed nimekad Euroopa filmiloojad tulid välja ettepanekuga luua selleks, et ka tulevikus kõik hästi õnnestuks, Euroopa Filmiakadeemia.

«Felixid» 1988:

Parim film: «Lühike film tapmisest» (režissöör Krzysztof Kieślowski; Poola).

Parim «noor» film: «Naised närvivapustuse äärel» (Pedro Almodóvar; Hispaania).

Parim režii: Wim Wenders («Berliini taevas», Saksamaa LV—Prantsusmaa).

Parim stsenaarium: Louis Malle («Hüvasti, lapsed!», Louis Malle; Prantsusmaa).

Parim naisnäitleja: Carmen Maura («Naised närvivapustuse äärel»).

Parim meesnäitleja: Max von Sydow («Valutaja Pelle», Bille August; Taani—Rootsi).

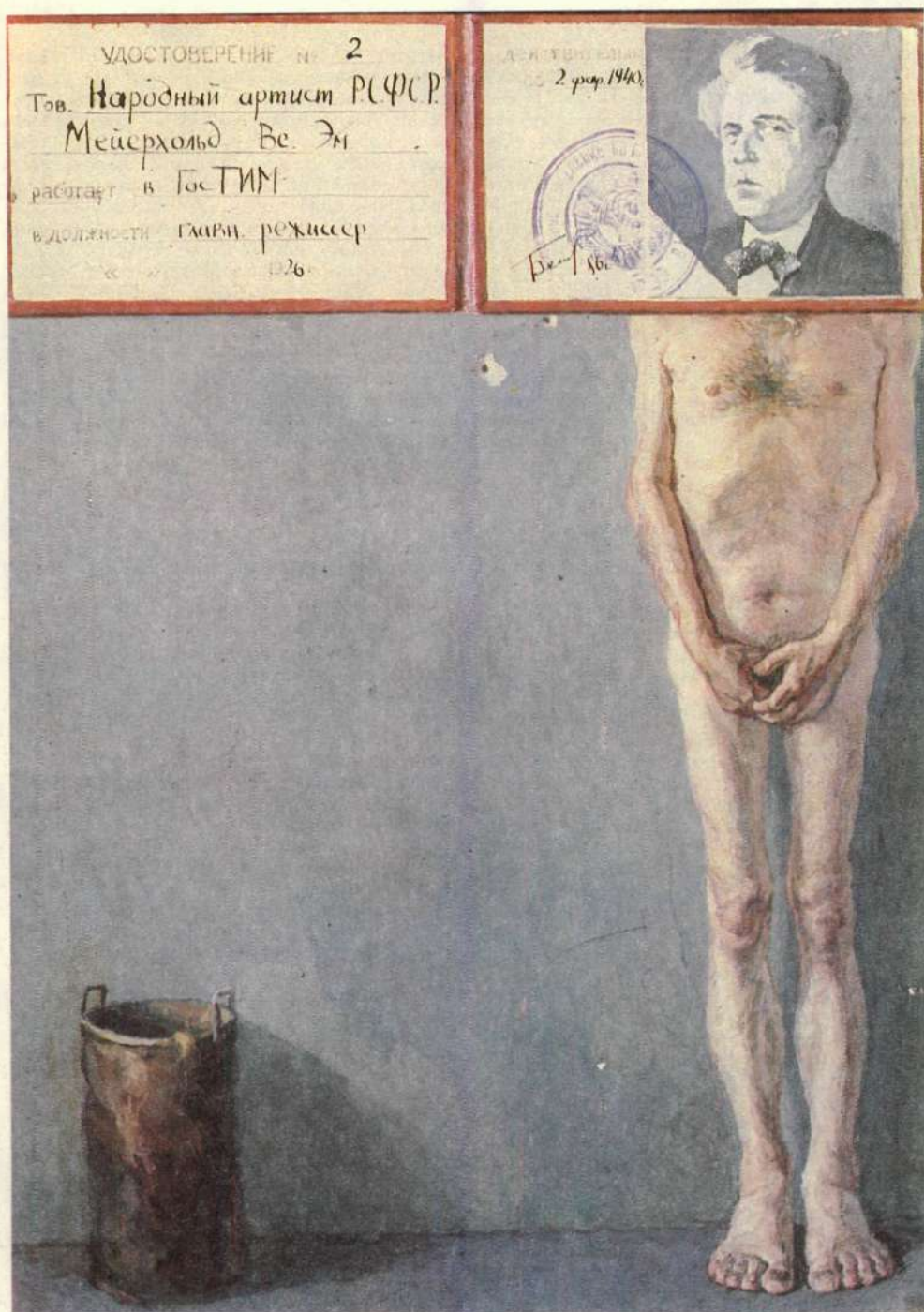
Parim naiskõrvalosatäitja: Johanna Steege («Jäljetult», George Sluizer; Holland).

Parim meeskõrvalosatäitja: Curt Bois («Berliini taevas»).

Preemia erilise panuse eest: filmikunstnikud G. Mešišvili, N. Sandukeli ja Š. Gogolašvili («Ašik-Kerib ehk Idamaine muinasjutt», Sergei Paradžanov; NSV Liit).

Eripremiad: Ingmar Bergman, Marcello Mastroianni, Sir Richard Attenborough, Bernardo Bertolucci.

AARE ERMEL



Pjotr Belov (1929—1988). Meierhold. Oli. 1986.

Kunsti parteilisest juhtimisest

JAAK ALLIK



D. Pownalli «Meistriklass» (lavastaja R. Allabert, kunstnik J. Vaus), Noorsooteater, esietendus 16. novembril 1988. Stalin — Tõnu Kark, Prokofjev — Eero Sprüit, Sostakovitš — Kalju Orro.

«Iga kunstnik, igaüks, kes end selleks peab, omab õigust luua vabalt, vastavalt oma ideaalidele, millestki sõltumatult. Kuid on selge, et meie oleme kommunistid. Me ei tohi seista, käed rüpes, ja lasta kaosel areneda suvalises suunas. Me peame loominguulist protsessi täiesti plaanipäraselt juhtima ja tema resultaatte formeerima.»

V. I. Lenini kõnelusest Clara Zetkiniga, viimase mälestuste kohaselt.

Kuidas see plaanipärane juhtimine ja kunstiprotsessi resultaatide formeerimine tegelikkuses välja näeb, näitavad Tõnu Kark Stalinina ja Enn Kraam Zdanovina David Pownalli näidendis «Meistriklass» Noorsooteatri laval.

Lugedes näidend mulle ei meeldinud, tundus sensatsioonimaigulise spekulat-

sioonina Kremli tagatubade teemal, millest autoril vähimatki tõepärasest aimu ei paistnud olevat. On ju selge, et näidendis kujutatud situatsioon pole sellisena kunagi aset leidnud ning Stalin, Zdanov, Prokofjev ja Sostakovitš pole kunagi selliseid lauseid rääkinud. Nii näidendis kui ka R. Allaberti lavastuses on ajalooliselt kõik võlts. Mingitki pilti tegelikust elust Kremliis see teatriõhtu ei anna ning selle alusel ei tohiks endale ettekujutust konkreetsetest ajaloolistest isikutest luua küll ükski koolilaps. Kuid ometi... saalis istudes valdas mind suisa äratundmisõudus, sest sellist kunstisse suhtumise atmosfääri, mis J. Vausi kujutatud mau-soleumkabinetist õhkus, olen korduvalt 65

sisse hinganud. Ajaloolist tõde julgelt eirates on Noorsooteatris jõutud päeva sotsiaalse üldistuseni. Mängitakse mitte kahte tundi Kremliis, vaid 68 aastat Nõukogudemaal, mängitakse kunsti parteilist juhtimist, mis on alates 1917. aastast püsinud muutumatuna, erinedes vaid individuaalseis avaldusvormides, sõltuvat sellest, kas pumba juures on Stalin või Karotamm, Ždanov või Sögel, Suslov või Pohla, Lunatšarski või Jürna. Asi on mõttelaadis, mida iseloomustab motos toodud tsitaat. Mõttelaadis, mis leidis dokumentaalse väljenduse juba 13. detsembril 1917. aastal A. Lunatšarski läkituses «Riiklike teatrite ülesannetest».

Ega selles läkituses nagu ka Lenini kunstialastes mõtteavaldustes midagi halba polnudki, esialgu oli ju tegu kõrgesti haritud ja kultuursete inimestega. Kuid tekkinud olid riik ja partei, kes arvasid heaks kunstile ülesandeid seada, pidasid end kutsutud olevat kunsti protsessi resultaate formeerima. Kõik edasine järgnes ajaloolise ja sotsiaalse paratamatuse, sest sotsialismi oli hakatud ehitama riigis, mille tootlikud jõud selleks kuidagi küpsed ei olnud. Juba 1925. aastal oli kunsti protsessi resultaati formeerivate kommunistide hulgas 30 000 inimest, kes ei osanud ei lugeda ega kirjutada. Oma juhtide mõtetest, millega neile kui kommunistidele anti täielik õigus ja võim tegutseda kõige erinevama iseloomuga eluvaldkondades, said kirjaoskamatud kuulda ettelugemistaredes. 1919. aastal arvas A. Lunatšarski: «Kui teater ei osutu suuteliselt tagama lavastavate isikute autoriteeti, siis peab nõukogude võim, südant kõvaks tehes, sekkuma teatri ellu, et tuua sinna väljastpoolt raudne distsipliin.» Selleks loodigi samal aastal teatri direktorite (esialgu valitav) ametikoht. Ja juba kaheksa aasta pärast tuli ÜK(b)P KK propaganda- ja agitatsiooniosakonnas toimunud nõupidamisel konstateerida: «Sinna on saadetud teatrit mittetundvaid majandusmehi ja administraatoreid, kes on diskrediteerinud nii ennast kui ka meie parteid.»

See kõik toimus veel enne intelligentsi teadliku ja plaanipärase hävitamise algust, millele pani aluse kunsti rahva «kollektiviseerimine» ühtsetesse loomeliitidesse ÜK(b)P KK 23. aprilli 1932. aasta otsusega «Kirjanduslik-kunstiliste organisatsioonide perestroikast». Sellest ajast peale muutus parteilise juhtimise objektiks ka kunsti rahva organisatsiooniline koondumine ja väiksemad loomeühendused ning sõprus-

konnad kui mitteametlikud võrdsustused pörandaaluste poliitorganisatsioonidega. Samal ajal arenes aga jõudsasti kunsti parteilise juhtimise struktuur ning kasvas vastav aparaat. Keskkomitee propagandosaakonnast eraldus iseseisev kultuuriosakond, seejärel tekkisid need vabariikidesse ja oblastitesse, ka suurematesse linnadesse, siis loodi kultuuriosakonnad ametiühingu ja komsomoli keskkorjanite juurde. Kunstide valitsused ja repertuaari peakomiteed muutusid ministeeriumideks, seejärel ministeeriumid pooldusid ja kolmendusid, silme ees oli juba selge siht — igale kunstialale oma ministeerium ja Keskkomitee osakond —, kui see protsess järsku 1985. aastal peatus.

Selleks ajaks oli suudetud juba väga palju «ära teha». D. Pownall näitab meile vaid üht hetke sellelt saavutusterohkelt teelt, juhtumit, mille aluseks on fakt, et A. Ždanov olevat tõepoolest Prokofjevile ja Sostakovitšile klaveril ette näidanud, millist muusikat partei vajab. Selline kultuurijuhtimise episood kuulub pigem absurdi valdkonda, sest mõlemad oskamatud heliloojad jäeti siiski ellu ja aujärjele. Näidendeid pole aga Pasternaki väljaheitmisest Kirjanike Liidust, Meierholdi ja Mihhoelsi tapmisest, Grossmanilt käsikirjade röövimisest ja Brodski tööpõlgurina asumisele saatmisest, Ljubimovi aastaid kestnud alandamisest ja Schnittke tagakiusamisest, Tvardovski vallandamisest, Solženitsõni jpt sundpagendusest jne, jne, jne. Lisame siia ka Heiti Talviku ja Hugo Raudsepa sisulise mõrvamise, Tuudur Vettiku ja Riho Pätsi, Ruut Tarmo ja Mari Möldre, Nigol Andreseni ja Osvald Toominga jpt küüditamise, Tuglase ja Semperi, Starkopfi ja Adamson-Ericu jt alandused. Aga ka Järvi, Pärdi, Karasjovi kodumaalt kaugeloleku, «Neljakuningapäeva» ja «Kui ruumid on täis» keelamise, P.-E. Rummo pika vaikimise, sadu ümbertegemisi ja kärpeid juba valminud kunstiteostes — kogu see saak kangastus mulle Noorsooteatri vaatesaalis istudes. Sellise üldistusjõu on näitlejad ja lavastaja saavutanud eelkõige sobiva mängulaadi leidmisega, žanri täpse tabamisega. Iga hetk Kargi ja Kraami mängus pole ju mõistusevastasem kui eespool toodud nimekiri. Laval toimuv on sama ebatõepärane, kuid ometi realistlik, samavõrd tülgastust tekitav või hirmuhigi esile kutsuv, kui on olnud see elu, mida lavastus demonstreerib. Me näeme ühe vähkasvaja täpset peegeldust tema olemusliku sisu nähtavaks tegemise kaudu.

Kõik rõhatused ja peeretused, süljelärakad ja jalahoobid, mis kolme tunni jooksul vaestele heliloojatele selles kabinetis osaks saavad, pole mitte halvamaitseline ülemängitus, vaid aastakümnete jooksul selletaolistest «kultuuriosakonna» kabinetidest salajaste resolutsioonide, avalikustamisele mittekuuluvate juhtnööride või lihtsalt palju tähenduslike telefonikõnede näol kunstirahvale osaks saanud mõnituste füüsiline kvintessents. Kunstnike loomingul on säärikutega trambitud ja neid endid lingupidi kaelast veetud, laval näeme seda sõna otseses mõttes. Detailides ilmnevale täielikule asjatundmatusele vaatamata määrab D. Pownalli näidendi õnnestumise ära kunsti totalitaarse juhtimise põhiolemuse täpne tabamine.

Autor on oma teose tegevuslikuks vedruks valinud parteijuhi soovi kollektiivse loomeakti sooritamiseks, heliloojate ülesandeks on tema jampsimist muusikaliselt illustreerida. Selletaolises vaates loomingule põhinebki kunsti parteilise juhtimise olemus: grupp seltsimeestele on teatavaks saanud, kuidas viia kogu inimkond kiiresti üleüldisele õnnele. Kuna eesmärk on niivõrd õilis ja ülev, siis tuleb selle saavutamiseks mõistagi mobiliseerida kõikvõimalikud vahendid või õigemini — tagada kõigi elunähtuste korraldus; kõik, alates abielusuhetest kuni maaparanduseni, tuleb rakendada selle ürituse teenistusse. Mis siin rääkida kunstist, kui isegi malemängule seati ülesanded sotsialismi ehitamise grandioosses terminoloogias: «Me peame organiseerima maletajate löökbrigaadid ja hakkama täitma malealast viisaastaku plaani.» (N. Krõlenko, 1932. a.) Kunstimeistrite ülesandeks määrati partei tegevuse illustreerimine, selliste teoste loomine, mis «oleksid sotsialismiehitajaile arusaadavad ja vajalikud ning aitaksid välja juurida eraomanduslikke harjumusi inimeste teadvusest. Kirjanik peab kunstivahenditega osalema klassivaba ühiskonna loomises». («Tööle!» «Literaturnaja Gazeta» 29. V 1932.) Absolutiseeriti kunsti kasvatuslik funktsioon, kunstist pidi saama relv partei käes uue inimese ja uue ühiskonna «loomisel». Sellise teooria valguses on loobumine inimkonna üleüldise helge tuleviku kiire saabumise teenimisest loomulikult ebaeetiline ja lausa inimvihkajalik. Nii-suguste jätistega, kes kasutasid oma annet mingil muul viisil, olgu see siis tundelüürika (A. Ahmatova) või ühiskonnakriitika (N. Zoštšenko), talitati halastamatult.

Kunsti parteilise juhtimise põhiprobleemiks sai otsustamine konkreetse teose ühiskonnakasulikkuse määra üle. Kuna mingeidki objektiivseid tunnuseid selleks on võimatu leida, siis jäi ainsaks kriteeriumiks konkreetse rajoonikomitee instruktori või keskkomitee sekretäri isiklik maitse. Oigemini see, mida iga parteitöötaja arvab vastavat oma ülemuse isiklikele maitsele. Kõiki keelavaid otsuseid tehakse ju alati viitega ülespoole ja ka «Meistriklassis» naudib Zdanov üksi olles ameerika džassi, mis tema rahvuslik-patriootliku kunstitajuga ülemuse lausa raevu viib. Jah, muidugi on oluline vahe, kas kunstialaseid otsuseid langetavad ja kunstimeistreid kasvatavad inimkonna kõrgkultuuriga üsna tihedalt kokku puutunud Lenin ja eriti Lunatšarski või kaks talve kirikukoolis käinud teerõvel Stalin ja tema igal alal ustav kannupoiss Zdanov. Kuid see vahe on kahjuks siiski vaid kvantitatiivne, romantiliste idealistide asemele asunud pragmaatilised terroristid, idee aga, mille kohaselt on võimalik rakendada kunst mingi kunstivälise «kõrgema» eesmärgi teenistusse, juhtida ja suunata isereguleeruvat loomeprotsessi, kunstnikele dikteerida, mida neil tuleb luua, ja tõkestada mittesoovitava kunsti pääs rahva ette, on jäänud muutumatuks.

Kunstniku valikuvabadus sellise kunstpoliitika puhul on imeväike. Hinnatakse ja auhindatakse ju partei poliitika parimaid illustraatoreid. Kuna kunstnik on kuulutatud tööriistaks, siis kulub tal ilmselt üsnagi palju energiat lihtsalt inimväärse enesetunde loomiseks. «Meistriklassi» lavastuses esitavad Eero Sprit (Prokofjev) ja Kalju Orro või Jüri Aarma (Sostakovitš) meile kunstimeistreid poliitjuhtidega samaväärsel üldistusastmel. Värisevatena ja segadusse aetuna, mingistki enesevärikuse algest kramplikult kinnihoidvatena, kuid samal ajal pidevalt irratsionaalseid pugejalikke jõupingutusi ettevõtvaina, kerkivad meie ette intelligenti suurvaimud. Jah, see on olukord, kus vaim on vardas ja väntab härg. K. Orro püüab Sostakovitšina näidata meie ohvri kohatist moraalselt üleolekut purjus timukaist. Konkreetset Sostakovitši puhul võib see ehk isegi tõepärane olla, kuid üldjuhul oli intelligents tehtud siiski nii tühaks, et ainsaks valetamisele alternatiivseks vastupanuavalduseks võis jääda vaid põgenemine või vaikimine. Ja tulles tänapäeva, peab tunnustama, et *perestroika* tee ei alanud, ei saanudki 67

alata intelligentsi vastuhakust. Härg läks lihtsalt hingusele ja vaimule teata- ti, et ta võib vardast maha tulla, alles siis hakkas ta laulma ja tiibu lehitama.

Milliseid järeldusi kõigest öeldust teha. Noorsooteatri lavastusega on asi lihtne. Tahaksin lihtsalt tänada kõiki sellega seotud inimesi minu möödunud



«Meistriklass». Stalin — Tõnu Kark, Zdanov — Enn Kraam.

aasta kõige tugevama teatrielamuse eest. Poliitiline publitsistika, millest kogu aasta oli ju pungil, on Noorsooteatri laval õnnestunud viia heas mõttes teatraalsesse vormi, näitetrupp on tõusnud selle aine ja konkreetse näidendi puhul maksimaalse kunstilise üldistus- astmeni. Tõnu Kark ja Enn Kraam loovad ilmselt oma näitlejaelu tippu kuuluvaid osi, kusjuures eriti nauditav on nendevaheline partnerlus. Kahe «kangelase» sotsiaalsete rollide erimevus on õnnestunud välja tuua lausa fili- graanselt. Kui Stalinil möödub õõ tõe- liselt suurejoonelise paranoialiku loome- aktina, siis Zdanovile on see väga raske ja asjalik töö-öö. Ta võtab juhilt saadud ülesannet täie tõsidusega nagu iga teist- ki Stalinilt saadud ülesannet ja just see enesestmõistetavus, millega Kraami Zdanov on valmis hakkama heliloojaks, paljastab tema mõttemaailma kõige sü- gavamalt. Aukartuse puudumine ande ees, aukartuse puudumine teadmiste ees, kindel veendumus, et õige klassi-

positsiooni ja poliitilise ustavuse olemas- olu korvab täiesti ande ja teadmiste vajakajäämise, see ongi olnud parteilise juhtimise nurgakivi kõigis eluvald- kondades. Ja just see võhiklik ülbus on viinud sotsialismi sellise kriisini, mida praegu näeme.

Mis puutub järeldusse sotsialismi ja kultuuri vahekorra kohta, siis kõige öelduga ei taha ma sugugi eitada või vähendada neid tegelikke saavutusi, milleni nii Nõukogude Liidus kui ka Eestis on kunsti vallas siiski jõutud. Ma olen hoopis arvamusel, et just sot- sialismil on oma eelised kõrgkultuuri doteerimisel ning kogu kunstivaramu laiadele rahvahulkadele kättesaadavaks tegemisel. Raske ballastina on aga sotsialismi eeliste realiseerimist takis- tanud ettekujutus põhimõtteliselt ise- reguleerivate protsesside plaanipärase juhtimise võimalikkusest ühe või teise ametniku suvalise tahteakti abil. Sõl- tumatult sellest, kas tegu on põllu- majanduse või kunstiga, on «parteiline» sekkumine isereguleerivasse süsteemi viinud paratamatult laose ja kuritegu- deni.

«Meistriklassi» lavastus Noorsooteat- ris lõpeb ennast tugitooli ajanud veri- punase lummutise enesekindla viipega saali, viipega tulevikku. Tõesti kumma- line, mingi näitekunsti ime läbi mee- nutab Kargi Stalin siin ühtlasi ka Brež- nevit. Mida teha, et Stalini ja tema järglaste juhtimisprintsipiidid jääksid pöördumatult minevikku? 1985. aasta märtsist alates on partei hakanud loo- buma kunsti juhtimise senisest prakti- kast. Sadade raamatute ja filmide, palju- de kodumaalt lahkuma sunnitud kunst- nike, heliloojate, filmimeistrite loomingu rahvale tagasiandmine on tegelikult *perestroika* seni kõige reaalsem tulemus. 1. jaanuarist 1989 on lõpuks likvidee- ritud ka parteikomiteede kultuuriosa- konnad. Jääb üle veel teoreetiliselt tunnistada, et ka klassikud võisid eksida, ja lõplikult aru saada, et kunsti ei saa ega tohi juhtida. Partei ja riigi ainsaks kohustuseks kunsti vastu on luua kõigi annete avaldamiseks võimalikult soodsad materiaalsed ja moraalsed tingimused, samas ka väga tähelepanelikult jälgida ning tundlikult analüüsida seda peegel- dust, mida tegelikkusest ja seal arene- vaist protsessidest annab vaba kunst. Kui asjad tõesti jätkuvalt just selles suunas liiguksid, võiksid järgmised põl- ved vaadata D. Pownalli näidendit äratundmisõuduseta ja hinnata teda puhtesteetiliste mõõdupuude järgi. Meie täna seda veel ei suuda.

Muusikalisi vihjeid «Meistriklassile»

KRISTEL PAPPAL



«Meistriklass». Sostakovitš — Kalju Orro, Prokofjev — Eero Spriit.

D. Pownalli «Meistriklass» on andekas müstifikatsioon. Sest ilmselt ei ole Stalin ja Zdanov korraldanud Kremliis joomingut selleks, et sinna kahte tipp-heliloojat, Sostakovitšit ja Prokofjevit kutsuda ning muusikaprobleeme «arutada». Pole fakte, mis tõestaksid olengu toimumist, aga miski ei lükka seda ka ümber. «Meistriklassi» tagapõhjaks on kolm sündmust 1948. aasta algul, mis järjest ahendasid nõukogude muusikute hingamisruumi: koosolek Keskkomitees (jaanuar), ÜK(b)P KK määrus «Muradeli ooperist «Suur sõprus» ja selle

arutelu Moskvas (veebruar) ning I üleliiduline heliloojate kongress (aprill). Ilja Ehrenburg: «Ma olin uskunud, et 30. aastad ei saa pärast nõukogude rahva võitu enam korduda, ja ikkagi meenutas kõik tollast aega... Kirjanikke, filmirežissööre, heliloojaid lasti kokku tulla ja paljastati siis «kaasosalisi». Iga päev lisandus süüdlaste loetellu uusi nimesid...» Ka 1948. aasta muusikapuhastuse eellugu ulatub 1930. aastatesse.

Sostakovitšile tähendas katastroofi aasta 1936. Ohujoone lähedust hakkas ta tajuma viis aastat varem, mil ooper «Ni-

na» kadus teatri mängukavast. 1935. aasta lõpul tuleb Sostakovitši järgmist ooperit («Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast») vaatama Stalin. 1936. aasta jaanuaris avaldab «Pravda» artikli «Kaos muusika asemel» — oletatavasti Stalini enda sulest —, täis lööksõnu «äärmuslik formalism», «jõhker naturalism», «meloodiavaegus». Kolmekümnene Sostakovitš on maailmanimi, ta esimene sümfonia, konservatooriumi lõputöö, oli levinud Euroopas ja Ameerikas fantastilise kiirusega, ooperit «Leedi Macbeth...» esitati menukalt nii Leningradis, Moskvas kui ka Stockholmis, New Yorgis, Buenos Aireses, Zürichis jm. Sostakovitšit on raske põrmustada, ühest juhtartiklist ei piisa — teine hävitav kirjutis, sedapuhku ballēst «Helge oja», ilmub kümme päeva hiljem. Edasist aimame paljude analoogiliste olukordade kaudu: enesetapumõtted, pakitud kohvrid, närviline ootus... Ajalehe kuulutusterubriigis trükitakse hoiatav eelteade «rahvaenlase Sostakovitši» kontserdist... Käivitub «formalismi» ja «naturalismiga» võitlemise kampaania. Meierhold, kelle teatris Sostakovitš kunagi töötas, püüab heliloojat oma ettekandes «Meierhold meierholdluse vastu» (märts 1936) laituse varjus siiski kaitsta: «Ma tervitan Sostakovitši oskust muusikas mõelda. Sostakovitš töötab meile tulevikus suurepäraseid teoseid, kuid möödapääsmatu tingimuse juures, et ta oma mõtlemis- oskust küllastaks nii palju kui võimalik proletariaadi mõttetarkusega (...).»

Ilmselt edenes proletariseerumisprotsess aeglaselt, sest 1936. aasta kevadel valminud uut, Neljandat sümfooniat sõandab Sostakovitš tutvustada küll küllalidirigendile Otto Klempererile, aga mitte nõukogude avalikkusele (esiettekannet toimus alles 1961). Algab kummaline topeltmäng Võimu ja Kunstniku vahel, Sostakovitšist tahetakse teha «riigikomponisti», omamoodi näidiseksmplari. Sostakovitšit ei vahistata ega hukata nagu ta head sõpra marssal Tuhhatševskit või Meierholdi. Ühe käega jagab Stalin Sostakovitšile preemiaid, teisega karistab. Ajakirjandus kord ülistab «geniaalselt heliloojat», kord räägib formalismist, kakofooniast jms. Kahesjas sümfonia (1943), millele ajakirjandus loodab lisada «Stalingradi», osutub liig traagiliseks ja pikaks (ka Prokofjev kritiseerib selle mõtmeid). Järgmine, justkui võidu puhuks kirjutatud sümfonia (1945) on seevastu liig lühike ja groteskne. Jne. Arvatavasti kannab Sostakovitš elu lõpuni esindusmaski,

mille tagant aeg-ajalt õrritab võimkondi. Pealegi — muusika ju ei valeta. Ühes kirjas (aprill 1936) küsib Sostakovitš eneselt: «Kõige tähtsam on ausus. Aga kui palju ja kui kauaks mul seda jätkub?»

Kas Prokofjevist võinuks saada «riigikomponist»? Vaevalt. Aastail 1918—1936 võõrsil (eeskätt Pariisis) viibinu oli ju ülikahtlane kuju. Siiani pole päris selge, miks Prokofjev koos abikaasa Lina ja poegadelega ikkagi otsustas sünnimaale tagas pöörduda. Nõukogude Liidu painavat tegelikkust pidi ta ju oma siinsetel kontserdireisidelgi (1927, 1929, 1933) märkama. Kuid ka olukord Euroopas muutus ebasoodsaks. L. Prokofjeva* põhjendab: Prokofjev pidas end vene muusikuks, Venemaad oma koduks, poliitilisele situatsioonile ei pööranud ta mingit tähelepanu. Prokofjev lootis kohaneda nõukogude publiku maitsega. (Sõber Mjaskovski jagab 1933. a suvel kirjutatud kirjas niisuguseid õpetussõnu: «Pärast Teie ärasõitu mõtlesin sellele, kuidas Te peaksite saabuma sügisel, ja jõudsin kindlale veendumusele, et peate tulema suurteosega, mis on kirjutatud spetsiaalselt meile, NSVL-le. See võib olla isegi sümfooniline teos, aga monumentaalne, ere ja... ärge kohkuge — oo õudust — isegi lõbus!») Tugeva vaimse tervisega Prokofjev üritab uuesti vallutada vene muusikaelu ja võita ka ametlikku tunnustust — paraku jääb just viimane tulutuks (tõsi, mõned preemiad pudenevad tallegi). Prokofjevi teoste esitamiseks viivitatakse, mõned tööd jõuavad kuulajani alles pärast helilooja surma. Oktoobri 20. aastapäevaks kirjutatud kantaat tohutule koosseisule, tekst pärit Marxi, Lenini ja Stalini teoseist, tuleb esiettekandele alles 1966. aastal. (Meenutagem «Meistriklassis» loodavat Stalini—Sostakovitši—Prokofjevi ühisteost — kantaati.) Katajevi jutustuse «Mina, töörahva poeg» järgi kirjutatud ooperit «Semjon Kotko» kritiseeritakse armutult. Avamäng «141» ja «Ood sõja lõpu puhul» tunnistatakse formalistlikuks. Prokofjevi kuulus koostöö Sergei Eisensteiniga kannab ka kibeda vilju — «Ivan Groznõi» II seria keelatakse. 1945. aastal kukub Prokofjev õnnetult, arstide arvates raskendab ajupõrutusest toibumist eelnenud närvi- pinge.

Oleme taas 1948. aasta jaanuaris. Kolmepäevane koosolek Keskkomitees on

* Muide, L. Prokofjeva arreteeriti 1948. a. Tollal küll juba eksproua Prokofjeva viibis vangilaagris üheksa aastat.

1936. aastal alanud draama järgmine vaatus. «Meistriklassi» tegevus mahub just esimese ja viimase päeva vahele. Koosoleku avapäeval räägib ka Sostakovitš — loomingulisest öhkkonnast, kriitikameelest, professionaalsusest. Lõupäeval esineb ta veel kord, kuid nüüd hoopis teises helistikus: arvustab Muraldi ooperit «Suur sõprus», Prokofjevi Kuuendat sümfooniast ja muidugi oma teoseid. «Meistriklassi» järgi võiks sellise muutuse põhjusi otsida ka näidendis aset leidvast öisest «vestlusest» Kremli. Tegelikult oli koosolekul vahepeal kõnelnud Zdanov, kes välistas diskussiooni jätkamise teatega, et nõukogude muusikas eksisteeriv formalistlik suund (liidrid Sostakovitš, Prokofjev, Mjaskovski jt) püüab muusikakunsti likvideerida. Lisaks tavaloošungitele (Lääne ees lömitamine, vähe meloodiat ja programmilisust jms) välgatab siin ka üks Zdanovi «muusikaestetiika avastusi», mis kinnistub massiteadvusesse ja kehtib veel nüüdki: «Mitte kõik arusaadav pole geniaalne, küll aga on kõik tõeliselt geniaalne arusaadav; mida arusaadavam on teos laiadele massidele, seda geniaalsem ta on... Rahvas ei vaja muusikat, mida ta ei mõista.» Prokofjev viibib ka koosolekul, kuid sõna ei võta. See-eest saadab ta järgmisele karistusüritusele, veebruarikuise määruse arutelule kirja, kus tunnistab, et määrus lõi tingimused «kogu nõukogude muusika organismi tervenemiseks». Läbi enesepiitsutamise tungib siiski ootamatult nooruslik iseteadvus: ta leiab, et mõnes teoses püüdis ta vabaneda formalismist, «mis teatud määral ka õnnestus».

Finaal saabub heliloojate kongressiga, kus pärast Tihhon Hrennikovi ettekannet enamik kõnelejaist nuhtleb Sostakovitšit ja Prokofjevit. Ajakirjas «Sovetskaja Muzõka» ilmub kehva komponisti Koval'i järjejutt Sostakovitši loometeest (Neljanda sümfoonia klaviir «näitab kangekaelsust, millega helilooja toodab formalistlikke madusid»). Põhiosa Sostakovitši teoseist tunnistatakse ebasoovitavaks. Isegi ülistatud Seitsmendast sümfooniast (pühendatud Leningradi linnale) kõlbab ainult esimene osa. Endastmõistetavalt tuleb Sostakovitšil lahkuda Leningradi konservatooriumi professori kohalt.

Mis saab Prokofjevist? Tema tervis halveneb järsult 1949. aasta algul. Stalin ja Prokofjev surevad ühel ja samal päeval, 5. märtsil 1953. aastal. Ajaloo tragikoomika?

Ka D. Pownalli näidend sisaldab koomilist, õigemini groteskset ja traagilist.

Neid poolusi tahaks Noorsooteatri lavastuseski teravalt tajuda — nii nagu nad on olemas Sostakovitši ja Prokofjevi muusikas. (Groteski kasutamises süüdistas Sostakovitšit 1948. aastal Hrennikovgi, kes praeguseni juhib NSVL Heliloojate Liitu: «Sostakovitšil on näiteid nihilistlik-küünilisest groteskist... Eriti



«Meistriklass». Stalin — Tõnu Kark, Sostakovitš — Jüri Aarma, Prokofjev — Eero Sprüit. P. Lauritsa fotod

oma nõukogudeainelistes ballettides kulutas noor Sostakovitš palju jõudu banaalse, labase, tühise maitsmisele, järgides groteski «meistreid» Läänes.) «Meistriklassi» alguses ei tea Kremli kutsutud heliloojad ega vist Stalin ja Zdanovgi täpselt, mis hakkab kabinetis toimuma ja kuidas muusikud sealt väljuvad. Siit võib areneda nii koomiline kui ka traagiline mäng. Peab olema valmis kõigele. Tohtu, heliloojaid lausa halvav pinge, mis kirjaniku loodud situatsioonis valitseb, kahaneb vaid mõnes stseenis — siis kui heliloojad oma hirmu võidavad ja ühiselt Võimu pilavad. Ent see ei tähenda pinge kadumist. Stalin sunnib Sostakovitšit ja Prokofjevit koos endaga vapustavat ideaalteost looma. 71

Kuid just selles, Stalini suurusluuludest kantud idee teostamises — «ühises komponeerimises» — kulmineerib heliloojate sõltumatus ja üleolek. Järgnev on teatud mõttes ootuspärane — Sostakovič ja Prokofjev käsutatakse seina äärde. Selline elu ja surma mäng, täis ootamatusi ja absurdseid pöördeid, annab teatrile võimaluse luua nii karakterisühholoogiliselt kui ka tegevuslikult põnev lavastus.

Rudolf Allaberdi lavastus kulgeb ühtlaselt mõõdukas tempos, vähese pingega ja ootamatute pööreteta. Lavastuse laad ja vorm on ebamäärased. Pownall nimetab «Meistriklassi» komöödiaks, lavastuse järgi otsustades on tegemist näidendiga, kus leidub koomilisi nippe. Vaesestav oleks esitada «Meistriklassi» ka ainult olustikukomöödiana, viitamata konkreetse situatsiooni tagant kõrguvaltele üldistustele. Tundub, et lavastaja jäigi kõhklema, mida teoses üldse näha ja rõhutada. Noorsooteatri tõlgendus piirdub lõõva teksti edastamise ja tõetruu illustreerimisega. Vaataja rõõmustab, tundes ära Stalini ja Ždanovi ning hoopis hiljem ka härrased Kargi ja Kraami. (Tõnu Kargile on Stalin küll tänuväärne roll, sest ei anna mingit võimalust mängida isennast.) Jüri Aarma ja Kalju Orro (Sostakovič) ning Ero Spriit (Prokofjev) püüavad visandada heliloojate portreed, lähtudes välistest detailidest —, Sostakovič närvilised, justkui lõpetamata liigutused; tervitades toetab Orro-Sostakovič haiget kätt teiega (tegelikult on see heliloojale iseloomulik vanemas eas); Prokofjevi enesekindel, pisut kõrkasjalik hoiak, laitmatud maneerid — ja jõudes ajuti ka karakteri tuumani. E. Spriidi Prokofjev lööb särava protesti- ja avameelsushetkil (näiteks kokkupõrkes Ždanoviga I vaatuses), tänu sellele lisandub lavastusse teravust. Järjest enam on tõlgitsusse ilmunud irooniat. Pelgav Prokofjev veenab vähem, eriti kohmakas on hirmu mängimine Stalinile määratud kingituspaki avamisel. Orro-Sostakovič tee läbi «Meistriklassi» kulgeb nagu kuristiku serval (Sostakovič: «Surmaotsuse ootamine on mind piinanud kogu elu.»). Orro interpretatsioonis võib tajuda Sostakovič ülitundlikku hinge, vägivald ja võimu vihkamist ning samas kaitsetust selle ees. Aarma Sostakovič on pigem tegutsejatüüp, aktiivsem ja pealtnäha enesekindlam. Huvitav, et heliloojate sügavam kokkukuuluvustunne tekib Aarma—Spriidi etendustel, Orro—Spriit jäävad teineteisele ka üksmeeles kaugeks. Nagu oli ilmselt tege-

likkuseski. Sostakovič ja Prokofjevi karakterid ja kujunemistingimused olid liiga erinevad, et vastastikune lugupidamine kasvanuks suureks sõpruseks. Heliloojate vahekorda pingestas ka Võimu suhtumine neisse: Prokofjev ihkas ametlikku tunnustust ja imetlust, mida mõnikord jagati Sostakovičile ja mille koorem viimast painas (pealegi oli just Sostakovič esimene, kes avalikes kasvatuseritustes sai kõrvakiile, Prokofjevi nimi seisis ka siin järgmisel kohal). Sostakovič ja Prokofjevi suhted (kord leebed ja leplikud, kord põlglikud ja taunivad — igatahes vastuolulised) vajaksid lavastuses peenemat väljatöötamist ja mängimist.

Prokofjevi ja Sostakovič muusika kõlab nendes lavastuse lõikudes, kus seda nõuab tekst, harvem mingi stseeni toetamiseks või teise plaani avamiseks. Muusikat võiks rohkemgi olla. Arvata-vasti aitab kommenteeriv, oma kindla arenguloogikaga muusikaline kujundus juhtida etenduse tempot ja täpsemalt vormida lavastust. Ettevalmistavast muusikaarengust tundsin puudust näiteks I vaatuses lõpukulminatsioonis (Stalini ja Ždanovi metsik plaatide lõhkumine). Mõnel etendusel on see mõjunud algul isegi naljakalt. Aga plaatide hävitamine pole autori koomikavõtte, vaid masendav reaalsus. Eestiski on plaate puruks pekstud — veel kümme aastat tagasigi. Nii suur on Võimu hirm muusika ees, loova vaimu ees, mis kestab kauem kui Stalinid ja Ždanovid.

FILMIKIRJUTISTE VÖISTLUSE TULEMUSED

Mullu septembris väljakuulutatud filmikirjutiste võistlus lõppes 15. jaanuaril. 23. jaanuaril tegi 5-liikmeline žürii (koosseisus: Tatjana Elmanovitš — Eesti Kinoliit, Maris Balbat — «Sirp ja Vasar», Jaan Ruus — Eesti Kinoliit, Sulev Teinemaa — Eesti Filmklubide Selts, Jaak Lõhmus — «Teater. Muusika. Kino») kokkuvõtte.

Võistlusele laekus 18 tööd, neist kaheksat peeti autasustamist väärivaks. Otsustati loobuda preemiade numbrilisest astendamisest ja anda välja auhinnad.

Alla 30-aastased autorid.

Jüri Kaldmaa (s 1968) — «Mitmekülgseuse ohver?» (R. ja H. Lintropi filmist «Meie aja kangelane») — 150 rubla;

Hans H. Luik (s 1961) — «Rahva ja kehtiva riigikorra vaenlane» (M. Mikiveri filmist «Doktor Stockmann») — 150 rubla;

Paavo Põldmäe (s 1968) — «Mozart läheb Hollywoodi» (M. Formani filmist «Amadeus») — 100 rubla.

Üle 30-aastased autorid.

Rein Kruus — «Salapärane «Draama futuristide kabarees nr 13»» — 200 rubla;

Peeter Torop — «Kirjandus filmis» — 200 rubla;

Aare Ermel — «Üksindusest ja vastutusest» (F. F. Coppola filmist «Kõnelus») — 50 rubla;

Aivar Kull — «Ekstsellents lõbutseb» (A. Alovi ja V. Naumovi filmist «Piinlik lugu») — 50 rubla.

Eriauhind:

Herbert Selglaidi mälestused «Minu esimene «helifilm»» — 100 rubla.

Võistluse korralduskomitee tänab kõiki osalejaid ning abiandjaid.

V. PANSO NIMELINE PREEMIA

30. novembril tähistas lavakunstikateeder Glehni lossis Voldemar Panso sünnipäeva. III kursuse üliõpilased esitasid K. Orro juhendamisel Osnapi (V. Panso) esimese avaldatud kirjatöö «Mees, kes rajas Nõmme» (Nikolai von Glehnist). Anti kätte 1988. aasta Voldemar Panso nimeline preemia, selle pälvis kevadel 13. lennu lõpetanud MERLE JÄÄGER.



«Töölised 1980». Kaheksa ja pool aastat hiljem

MARCIN SUŁKOWSKI



«ROBOTNICZY '80». Režissöörid Andrzej Chodakowski ja Andrzej Zajaczkowski, operaator Michał Bukojemski. Mustvalge. Varssavi Dokumentaalfilmide Stuudio, 1980.

1980. aasta lõpu ja 1981. aasta alguse Poola ajalehtede kinokuulutustes domineeris salapärase lause: «Kõik seansid reserveeritud.» Samas polnud tarvidust kellelegi seletada, mida see lause tähendab, kõik teadsid, et näidatakse filmi, mida võimud keeldusid riiklikku filmilevisse lubamast, ent «Solidaarsuse» survele okdi sunnitud nõustuma kinniste läbivaatustega «töökollektiivide liikmetele». Sõltumatul Omavalitsuslikul Ametiühingul «Solidaarsus» oli tollal 9 miljonit liiget — enamik Poolamaa ühiskondlikus tootmises hõivatud inimestest. Neil kinnistel läbivaatustel käis tagasihoidlike arvestuste kohaselt vähemalt 5 miljonit ini-

Gdański laevatehase värav nr 1. Lech Wałęsa kõnelemas linnarahvale.

mest. Pidades silmas, et film oli ekraanil lühikest aega, et puudus igasugune reklaam, et filmi levikut püüti administratiivsete meetoditega takistada, on selline vaatajahulk hämmastav saavutus. Tegemist ei olnud ju kommertsliku löökfilmiga, vaid mustvalge täispika dokumentaalfilmiga, mis kujutas näiliselt igavat ja ebafilmilikku tegevust — kahe delegatsiooni läbirääkimisi.

Küllap on «Töölised 1980» üks ebatavalisemaid filme maailma dokumentaalfilmi ajaloos. Filmi ebatavalisus ei tulene mitte niivõrd sellest, et jäädvustatud on rahva saatuse seisukohalt elutähtsad läbirääkimised (nagu teada, toimuvad sellised kõnelused harilikult suletud uste taga ning filmikaameraga nendele ei pääse), kuivõrd tõsi- asjast, et kujunenud konfliktis püüavad

vaevarikast kompromissi leida ühelt poolt võimuloleva partei esindajad, partei, mis vähemasti nime poolest — Poola Ühinenud Töölispartei — on töölise partei, teiselt poolt aga töölised ise, kes on hakanud vastu oma «edasiviivale jõule» ja streikinud juba mitu nädalat ning keda esindab omaalgatuslik Ettevõtetevaheline Streigikomitee. Olu korra ebaharilikust võimendab veelgi asjaolu, et läbirääkimised toimuvad V. I. Lenini nimelises Laevahitustehases ning tehase peavärvaval (kuulus värv nr 2) ripub hiiglasuur loosung «Kõigi ettevõtete proletaarlased, ühinege!». Erinevus üldtuntud lööklauset on tühine, kuid seda tähendusrikkam.

Imnes, et ka «arenenud sotsialismi» tingimustes on tarvis töölise klassisolidarsust muutmaks kehtivat süsteemi tööinimeste soovitud suunas. Iga tõeline marksist peaks sellist nähtust ainult tervitama. Selgus, et tööliklass peab koondama ridu võitluseks võimuloleva partei vastu. Seda aga ei osanud marksistid ette näha. Iga päev, saabudes järjekordeste kõnelustevoorule, tuli peaministri asetäitja ja Poliitbüroo liige Mieczysław Jagielski — teoreetiliselt võttes «linna ja maa töörahva esindaja» — läbi tehase värava. Värvavat ei ehtinud mitte üksi eespool mainitud loosung. Streigiga solidarseerunud gdanskilaste toodud lillede keskel, rahvuslipu kõrval, rippusid Czesochowa Jumalaema, Poolamaa patrooni ning kõigi aegade rahvusliku vastupanu sümboli ja paavst Johannes Paulus II pildid. See polnud juhus. Aasta varem oli Püha Isa palverännak kodumaale andnud poolakatele kindlust tunda end taas oma maa peremeestena ning veennud killunenud ühiskonda, et eksisteerib miski, mis ühendab — usk (üle 90% poolakatest on katoliiklased). Paavsti külas kõik tõi meelde inimvääriskuse ja inimese vääramatud õigused. Streik näitas, et Poola ühiskond on teinud Püha Isa palverännakust ja tema läkitusest õiged järeldused. Läbides paavsti ja Czesochowa Jumalaema piltidega kaunistatud väravat, oli valitseva partei esindajal selge, et tal tuleb pidada läbirääkimisi töolistega, kes on kristlased ja hoiavad au sees oma rahva ajalugu. Asepeaminister tuli laevatehasesse läbi kahe inimpaleeri — tehaseväravate ette olid linlased streikijate kaitseks ja võimaliku rünnaku ärahooldamiseks moodustanud elava müüri. Värvavast edasi oli streikivate töölise paleer, kelle nägudelt võis lugeda tahet pidada vastu streigi võiduka lõpuni. Streik päädis uue ühiskondliku lepinguga, mida hiljem hakati nimetama Gdański Kokkuleppeks. Lepingu sõlmisid võimude täievoliline esindaja ja töölise streigikomitee, kes esindas kogu rahva huve. Mida see leping hõlmas?

Lühidalt ja selgelt on seda väljendanud

Andrzej Gwiazda, üks illegaalsete Vabade Ametiühingute liidreid 1970. aastatel, streigi ajal Ettevõtetevahelise Streigikomitee esimehe Lech Wałęsa kõrval tähtsaim läbirääkimistel osaleja, hilisem «Solidarsuse» aseesimees. Filmi adresseerib ta kõneluste ainet käsitledes peaministri asetäitjale tähendusrikkad laused: «See on põhimõttelise tähtsusega asi. Milline kord hakkab meil kehtima: kas politsei või demokraatlik? Me ei taha elada riigis, kus rahvuslikku ühtsust püütakse saavutada kumminuia abil.» Uue ühiskondliku lepinguga, mille sünni jäädvustas filmikaamera, pidid võimud tunnustama ühiskonna subjektust. 21 postulaati (vt «Heinakuu» 1988, nr 4 — *tõlk*), mis sõnastati streigi ajal valitsenud olukorda arvestades ning mis seetõttu hõlmasid erineva tähtsuse ja kaaluga küsimusi mitmelt elualalt, sisaldasid kaudselt, kuid kõigile arusaadavalt kindlat veendumust, et rahvas peab ise oma asju otsustama, peab rääkima otsekoheselt ja nõudma inimese vääramatute õiguste austamist.

Oleme solidarsed.





Gdański Kokkuleppe allakirjutamine 30. augustil 1980. Keskel Mieczysław Jagielski ja Lech Wałęsa.

Zajączkowski ja Chodakowski film näitab, et need rasked läbirääkimised muutsid olukorda kogu maal. Võimud hakkasid aegamisi ja raskustega aru saama, et õpetamise, pealekäratamise ja ideoloogiliste truudusrituaalide aeg on ümber ning on vaja alustada dialoogi. Dialoogi tööliste esindajate ja nende kaudu kogu rahvaga. (Kuusteist kuud pärast Gdański Kokkuleppele allakirjutamist otsustasid võimud dialoogi katkestada. 13. detsembril 1981 kehtestati sõjaseisukord, sisuliselt oli see sõjaväeline riigipööre, millega tühistati kõik kodaniku-vabadused. Praegu, seitse aastat hiljem tunnustavad võimud, et tuleb taas alustada dialoogi. *No comments.*)

Need pole võimudele nii harjumuspärased kuluaarivestlused. Konverentsisaalis, kus lisaks kohustuslikule Lenini büstile olid töölisel seadnud aukohale risti, viibisid vaatelejatena ka Poola teiste streikivate ettevõtete esindajad. Helivõimenduse vahendusel jõudis iga lausutus sõna tehaseõuele kogunenud töölisteni, nende vahetu reaktsioon — viled, aplodeerimine, poolehõiu- ja pahameelehüüded — oli konverentsisaali hästi kuulda. Kohal olid ka filmimehed ja ajakirjanikud, kelle streigibülletääni nimi «Solidarsus» sai hiljem uue ametiühinguliikumise nimeks.

Kõnelustest said õppust nii võimuesindajad kui ka streikijad. Töölised õpivad neile appirutanud haritlaseksperditelt läbi-

rääkimiste tehnikat ja taktikat. Samas õpivad eksperdid töölistelt meelegendust ja visadust — tahtejõud ja otsustavus teevad võimatu võimalikuks. Nende päevade paradokside hulka kuulub tõsiasi, et võimude poolt «antisotsialistlikuks elemendiks» tituleeritud intellektuaalid ei uskunud peaaegu viimase minutini streigi täielikku võitu ning keelitasid töölisi loobuma «ebarealistlikest nõudmistest». Peamine neist oli nõudmine tagada töötajate organiseerumisvabadus vastavalt Rahvusvahelisele Töökonventsioonile, mille Poola RV võimud olid küll ratifitseerinud, kuid mida praktikas eirati. Sõltumatute ametiühingute nõudmine, millest töölised ei taganenud, nende põhimõtteline järjekindlus selles oli õppetunniks nii võimudele kui ka algul liiga ulatuslikele kompromissidele kaldunud ekspertidele.

Põhiliseks vaidlusteemaks oligi sõltumatute ametiühingute loomine, need pidid tagama, et teised lubatud muudatused ei jääks paberile. Läbirääkimistel ütles Andrzej Gwiazda: «Kogu meie seadusandlus on väga kena, aga praktilal pole sellega midagi ühist.» Süsteemi ebaseaduslikkus oli enamiku postulaatide põhialus. Paljud seadused olid ja on kahjuks tänini vastuolus konstitutsiooniga. Tsensuur ei lähtunud kehtivatest seadustest, vaid spetsiaalsetest salajastest ettekirjutustest. («Solidarsuse» surve võeti hiljem vastu ametlik ja avalik tsensuurimäärustik. — *Tõlk.*) Teisitimõtlejaid kiusati taga, neile mõisteti fabritseeritud kohtuprotsessidel kriminaalkaristusi. Eksisteeris privileegide süsteem parteiaparaadi, julgeoleku- ja miilitsatöötajatele. Edutamisel



Oleme solidaarsed.

E. Cioteki fotod

ei arvestatud ametialaseid teadmisi ja oskusi, vaid eelkõige pimedat truudust võimuaparaadile. Monopoliseeritud massiteabevahendid levitasid desinformatsiooni, samuti kasutati neid viha sütitamiseks inimeste vastu ning nende teotamiseks. (Iseloomulik näide. Ajakirjanduses ja televisioonis jätkati ulatuslikku kampaniat Ettevõtetevahelise Streigikomitee vastu ka siis, kui läbirääkimised olid alanud ning asepeaminister oli kinnitanud, et peab partnerit ausaks ja väärliseks.) Samuti nõuti tegelikku usuvabadust, sealhulgas missade edastamist ringhäälingus haigete tarvis. Saavutatud kokkulepete põhjal pidi kõik need probleemid peatselt lahendatama.

Vaadates «Töölisi...» praegu, tuleb kibedusega tõdeda, et kõik lubadused, peale raadiomissade, mida tööpoolest edastatakse, on täitmata. Need on jäänud oma taasaliseerimise eest võitlust pidava «Solidaarsuse» tegevusprogrammi. Ja paraku puhkab nimelt seetõttu «Töölised 1980» endiselt riivil ning pole ette näha, et demonstreerimiskeeld tühistatakse. See aga ei kummuta fakti, et film eksisteerib, ning jäädvustatud sündmused määravad poliitilise konfliktit totalitaarse riigivõimu ja täieliku subjektsuseni pürgiva ühiskonna vahel. Ka Gdański Kokkuleppe jöhker rikkumine võimude poolt — sõjaseisukorra kehtestamine — ei suutnud konfliktit lüüa. Konfliktit elulisusest annavad tunnistust streigid läinud aasta aprillis-mais ja augustis, mis sundisid võime andma lubaduse alustada «Solidaarsuse» juhtidega läbirääki-

misi nn ümarlauakõnelustena, samuti otsus, mille tegi vastne peaminister Rakowski, kes oli muide võimude peaesindaja läbirääkimistel «Solidaarsusega» 1981. aasta lõpul, kui võimumeeste eesmärgiks oli juhtida rahva tähelepanu kõrvale ettevalmistustelt sõjaseisukorra kehtestamiseks — otsus sulgeda majandusliku ebarentaabluse ettekäändel Gdański laevatehas. Küllap ei ole see asjaloo viimane paradoks. Peaminister, kes on deklareerinud Seimi eksposées oma soovi saavutada kokkulepe, annab käsu likvideerida laevatehas, mis on kokkulepete sümbol; mees, kes valitseb kommunistliku partei esindajana riiki, likvideerib laevatehase, mis kannab Lenini nime.*

Poolakeelsest käsikirjast tõlkinud
RIHO LAANEMÄE

* Pärast tuliseid debatte jõudis valitsus k. a jaanuaris otsusele, et on aeg kaevikutest välja ronida. Kindral Jaruzelski juhtimisel sirutati «Solidaarsusele» käsi — tõdeti «poliitilise ja ametiühingupluralismi vajalikkust». — Tõlk.

Priiuse ootel

SAHTLIPRIIUSEST

Viisteist kuud tagasi, 1987. aasta hilissügisel planeerisime Jaak Lõhmusega filmiosakonna uue aasta esimest numbrit. Ajakirjanduses käis kulissidetagune võitlus Hirvepargi 23. augusti miitingu objektiivse käsitlemise eest (esialgu olid «endised» peal), ETA pidas õigeks küüditamisi ja sealne äge parteikoosolek, mis vist avalikkuseni ei jõudnudki, polnud veel toimunud.

Ühiskondlike protsesside analüüsimise vajadus aga hõljus juba õhus. «Vikerkaar» oli oma selge ja terava probleemiasetusega tähelepanu kõitnud ja ülepea hakkas ajakirjandusest juba sordiin kaduma. Viimasel hetkel pani Olev Remu oma loo pealkirjaks «Priiuse ootel», mis tollases kontekstis oli tõlgendatav niihästi nukralt kui ka lootusrikkalt. Viisteist kuud tagasi oli priius meie ühiskonnale täiesti võõras mõiste, kuid selge oli ka võimu lagunemise paratamatus.

Rein Ruutsoo stalinistliku (resp nõukogude) kultuuri läbinägeliku käsitelu esimene variant oli juba käes, poolaka Marcin Sutkowski «Sotsiaalsus kümnendivahetuse poola filmikunstis», mis vaatles distantseerunult 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate alguse Poola filme, oli samuti portfellis, ja Olev Remu lugu haakus nendega enesestmõistetavalt, andes sellise õhku puhastava trio.

Ja äkki jäi Remsu lugu Keskkomiteesse kinni, külgede staadiumis. Ma ei tea, kas viis selle keegi sinna nimme, igaks juhuks, konsultatsiooniks, oli see tsensor, kes nõu ja abi otsis? Mulle polnud selge, miks ainult Remsu lugu. Ruutsoo kirjutis oli palju võimsamaid järeldusi tegev — stalinistliku võimu seisukohalt, ja Sutkowski lugu pidanuks olema sama «kahtlane» kui Remsu oma. Tollane TMK peatoimetaja L. Rattus esitas Keskkomitee ajakirjandus- ja propagandaosakonna juhataja P. Sookruusi nimel konkreetseid parandus-, st õgvendusettepanekuid. Nendeks glasnosti riffideks, mille otsa tollane ametlik arvamus komistas, olid stalinismi võrdlemine fašismiga, valuutaprostituutide ametkondlik kuulusus ja kohtute otseside parteikomiteedega. Võimalik, et neid oli muudki. Molotov-Ribbentropi pakti taasmeenutamine pidi seda küll kindlasti olema.

Nüüsi, kriitilisel ajal, sest ajakiri peab trükki minema, teised autorid ei pea ju kannatama, plaan taga jne, ja nii teeb toimetaja tavaliselt parandusi, ütleb ümber, püüdes originaali võimalikult säilitada. Tegime Rattusega soovitud parandused, diktaatorite loetellu jäi Stalin küll alles. Mis autorilgi muud teha, kui nõustuda...

Seekord aga ümberütlemised ei aidanud. Nimelt oli detsembrikuus 1987, mil ajakirja trükkimisele asuti, üks järjekordne suure keskkomitee komisjon teinud hulga põhjapanevaid tähelepanekuid natsionalismilmingutest Eestis. Vabandan käibetõe pärast, aga see oli tõesti Gustav Naan, kes seal hoiatas kohaliku Tšehhoslovakkia ja vaba ajakirjanduse eest. Ning ajakirjanduse kohale hakkasid jälle kuhjuma ideoloogilised süüdistused. «Priiuse ootel», küll veel avalikult süüdimata, oli kohtupingis juba ees, nüüd pidi ta kabinetiavalikkuses saama üleüldiseks piksevardaks. Püüdsime TMK toimetuse poolt seejärel pingeid maandada argumentidega, et Remsu lihtsalt jutustab ümber üleliidulise ametliku filmiseminari loenguid, millega esinesid autoriteetsed ja populaarsed moskvälased, ja eesti natsionalismi ning kohalike suhetega pole refereeritavatel isikutel otsest seost. Seejärel lansseerus «Valgest Majast» vastuettehede: kas refereering on esinejatega kooskõlastatud? Äkki teeme juba meilegi tuntud ajaloolase Afanasjevi sõnavõtu avaldamisega temale endale halba, ta ju nii hea ja lausa meie poiss? Nagu oleks NSVL Kinoliidu üleliiduline seminar isiklik neljasilmamosin ja nagu ei võiks ka sosinal öeldud sõnu trükkida. Ma ei tea, äkki olid selles võimu ja ajakirjanduse dialoogis ka Keskkomitee alam- ja keskametnikud ainult vahendajad, igatahes nägin Remsu artikli venekeelset ametitõlget, heal paberil ja kirjutusmasinal ilusasti trükitud.

Nüü jäi kirjutis 1988. aasta jaanuarinumbrist välja.

Avaldamist leiab nüüsi veel üks dokument lähiminevikust. Üht-teist on muudugi muutunud. «Koridori»-haltuura on «Tallinnfilmis» maha kantud ja leping lõpetatud, Tšurbanov on saanud kaksteist aastat. Nüüd on «Priiuse ootel» aja- kirjanduse vabaduse eest peetava võitluse ajaloo üks dokumenteeritud märk.

Kõigi nende riulifilmide ja sahtliluuletuste võiduka avaldamise taustal võiksime aga meenutada, kui palju tähendas too aeg sündimata asju. Vaatasime televisioonis Vladimir Karasjovi kunstimõjusat «Lindpriisid» ja pärast laususe selle filmi operaator Rein Maran: «See oli siis tema debüüt, esimene ja viimane mängufilm, mille ta tegi.»

Lähiminevik pole vähem painav kui 1941. või 1949. aasta, kuigi jah, verd on vähem.

Eks nüüd lugeja otsustagu, mis oli loos keelamisväärset.

JAAN RUUS

1.

Kased leekisid, pihlad punasid, varesed sapsutasid vahtrailt alla tulikollaseid pika varrega lehti. Pargis sammudes tungis ninna kodulehtede joodilõhn. Oli joovastav sügis, uskumatu, et viinaku keskpaik. Boldino, nagu selliste kohta kombeks öelda Venemaal. Olen Bolševos (või nagu siin hääldatakse: Bološevos), Moskva lähedases Kinoliidu nn loomingulises majas.

Mõtlen: arhitektuur lobiseb kõik välja, arhitektuur kuulutab maailmale lukustatudki riigisaladused. Vaatan prantsuse stiilis parki* ja kõrgklassitsistlikku päikeses valendavat hoonet Kljazma jõe kaldal. Tean, et see on pseudo, tean, et see on ehitatud Stalini käsul 1938. aastal. Aga kui ei teaks, peaksin ansambli sündinuks sadakond aastat varem, mil valitses absoluutne monarhia, mille hääletoruks kujunes klassitsism. Imiteering on täiuslik. Miks seda tehti? Tellija võis olla rumal, ehitajad ja maja kasutajad võisid ja võivad olla rumalad, ent arhitekti valik pidi olema teadlik ja paratamatu. Ju on 1938. aastal sarnasust absoluutse monarhiaga. *L'État c'est moi*. Piitsa ja prääniku poliitika. Kellele kuul või vangilaager, kellele mõnus elamine üheksateistkümnenda sajandi alguse mõisate pealt kopeeritud puhkekodus — sõnakuulelikkuse tasuks, hurraatamise, hirmu ja petmise õhkkonna loomise tasuks. Võib-olla ka peibutiseks, st tasuks ette. Kujutlen, kuidas Beria (see kõiki sinatav mees oli kaunis kino- ja kultuurimaaia) torkis nimetissõrmega nagu revolvitoruga (ka seesugune komme oli tal) režissööri rinda ning lausus: vaata, poiss, kui teed nii nagu vaja, sööd siin apelsine ja šokolaadi, muidu aga...

Vangilaagreis vaevlejad oli muidugi võrnatult rohkem selliste puhkekodude nautijaist.

Siinkohal tasub meenutada, et Stalinki oli kinoarmastaja, just tema tõstis loosungiks kontekstist lahti rebitud, oma esialgse mõtte ammu kaotanud ning kinematograafiale tema

valitsuse ajal ja hiljemgi üksnes häda toonud sõnad: kõikidest kunstidest tähtsaim on meie jaoks filmikunst. Stalin jõudis lisaks kõigele muule olla ka nõukogude kino peatsensoriks ja -toimetajaks, tema surus peale — nii Beria abiga kui ilma — oma (muide, hüplevat ja ettearvamatut) maitset, mida laskis klakööridest esteetikateoreetikuil põhjendada nn sotsialistliku realismiga ja klakööridest ühiskonnateoreetikuil ning ajakirjanikel nimetada stalinlikuks hoolitsuseks. Tema vaatas üle valminud mängufilmid, andis ekraaniloa. Enamgi: on säilinud stsenaariume, mille peal Stalini käega tehtud parandused; võimutung ja allutamisanu sundisid teda jõhkralt sekkuma teiste töösse juba õige varajases staadiumis. Et Nõukogude Liidu filmitoodang langes mõnele filmile aastas, see ajahädas Riigi Peremeest ei huvitanud, temale oli oluline domineerida igas lõigus. Temal oli hea, ju siis oli rahvalgi hea. Kellele on tuttav diktatuuriloojika ja stalinlik must huumor, seda ei üllata paradoks, et nii mõnigi kord redigeeris Stalin käsikirja liberaalsemaks, nagu näiteks Eisensteini «Ivan Groznõi» stsenaariumi, mida olen juhtunud nägema koos Kõikide Progressiivsete Inimeste Juhil paranduskonskudega.

Nüüd on teised ajad.

Aga viiekümnendate lõpulgi oli juba teiste aegade sisseseadmise katse. Ja sellegi lobiseb arhitektuur kogemata, kuid seaduspäraselt välja. Sedapuhku sisearhitektuur: Bolševo loomingumaja interjäär on hruštšovlik-mahe-modernistlik, tehtud enne abstraksionismi materdamist, nõukogude filmikunsti maailmaekraanile jõudmise ajal — kuniks lämmatati seegi. Ime, et interjööri pole koledamaks brežneviseeritud.

Seminaristidki — nõnda meid kutsutakse — on nüüd teised. Neli-viis aastat tagasi pere-mehetses siin kvaasieliliit, omanavustega ülbit-sesid ja ülemuste ees lipit-sesid *vnukid* ja *vnutškad* või, kui isa oli just kiire karjääriga, siis ka pojad ja tütreid. Kuid kiire tõusuga oldi tollal harva, stagnatsiooniaeg tegi panuse gerontidele; nõnda olid siin ikkagi ülekaalus *vnukid* ja *vnutškad*. Mäletan, et neid sõnu hääldati niivõrd väljendusrikkalt, et need tähendasid nii austust kui ka ironiat. Need lapselapsed nautisid siin privilegeeritust. Oldi kineastid, vaadati filme, mida rahvas 79

* Oleneb, mida pidada prantsuse stiilis pargiks, kuid toimetusele on jäänud mulje, et Bolševo «loomingumaja» ümbritsev park on inglise stiilis.

ialgi ei näinud, mõni kuulutas võidukalt: kinno pole ma eales sattunud ega kavatsegi minna.

Nüüd on kokkutulijate seas (nii endisi kui ka ametisolevaid) majaka-, metsa-, õõja kirikuvahte, majahoidjaid, koristajaid, polaaruurijaid, muiduseiklejaid, isegi munk ja intriigi tõttu vallandatud palgaline kom-somolitöötaja — (vahepealsest) tööst hooli-mata kõigil loomulikult kinoaalse kõrghari-dus. Tänavu on otsekusi lohutuseks kutsutud inimesi, keda brežnevistlik hall, ent elujõu-line ja kaval keskpärasus oli tihti ka poliitiliste nõksudega kõrvale tõrjunud.

Uus seltskond on kaasa toonud oma tavad. Tänavu on lärm rohkem, inimesed on vabama-d, suud ei hoia keegi kinni. Argus on kadu-nud, tõlplusest pole jälgegi.

Aga ei puudunud kohanemisvõimelisemad vanad kaladki. Tutvustamiskosolekul, kus kõik oma tödest rääkisid, ütles üks moskva-lane, et teeb praegu «Tallinnfilmile» stse-naariumi Vladimir Beekmani «Koridorist». Taas on võõrad lastud rahvusliku proosa kal-lale, taas arvatakse, et ega eestlane ikka oska midagi. Kes on lugenud romaani, teab, et seda-puhku tuleb Eesti oludele lisaks tunda ka Balti, Saksa ja Pommeri olusid; küllap selleks peabki kutsuma gastrollikümnevõistlaja ko-hast, mis nimetatud paikadest on väga kau-gel.

Oli ka uutmise hammasrataste vahele jäänud. Oli inimesi, kelle stsenaariumide kohta öeldi: varem ei läinud käiku, kuna oli liiga terav, nüüd ei lähe sellepärast, et on liiga leebe. Mäletan repliiki arutelult, mil lahati «Inturisti» elu paljastavat stsenaariumi: miks pole tegelaste hulgas KGB valuutapro-stituute ja välismaalastega hangeldavaid võm-me?

Aga kas brežnevistlik repertuaari- ja ostu-poliitika, mis vähegi harituma rahva kinodest eemale peletas, on muutunud? Esimesed, ettevaatlikud sammud on tehtud ja küllap sõltub edasilikumine sel teel suurest poliiti-kast, millest 2.—13. oktoobrini 1987 Bolševos üleildulisel filmidramaturgide seminaril oli palju juttu.

2.

Oli meeldiv tõdeda, et venelastele omane avaliku esinemise oskus pole kadunud vahe-pealsetel aastatel, mil kilbile tõsteti paberilt mahalugemine. Võib-olla seda oskust lihtsalt varjati, teeseldi halba mälu ja kogelemist, et pinnal püsida?

Tahaksin refereerida kolme lektorit, kes olid ilukõnelejad ja keda venepärane vaimus-tav sumin reklaamis kui kõige-kõige *perestroika*-meelsemaid inimesi Moskvas.

Kirjanduskriitik IGOR DEDKOV.

Miks õigupoolest nõukogude inimene ei tohiks lugeda Nõukogude-vastast kirjandust?

Uhele inglasele pole kindlasti mõnusamat hõrgutist kui üks Inglismaad läbi ja lõhki sõimav teos. Lenini ajal trükiti Nõukogude Venemaal valgekaartlike kindralite, teiste hulgas isegi Denikini memuaare. Stalin ja Brežnev kartsid raamatut, ning seda ka rahu-aegadel (Lenin ei kartnud, kuigi käis kodu-sõda; ka Gorbatšov ei pelga raamatut); kardeti üksikut raamatut, üksikut autorit. Nüüdseks on ilmunud paljud keelatud teosed, ja ilmunud üheskoos, lühikese aja vältel, ning — kas sotsialism on kannatanud, kas nõukogude võimu on vähem?

Rahva meelegaadi kujundamisel on raama-tust olulisem majandus — on see korras, siis toetatakse parteid. Seda veidram, et siiani leidub autoreid, kelle avaldamisest ajakirjad ja kirjastajad midagi kuulda ei taha: Aksjonov, Viktor Nekrassov, Solženitsõn jt. Aga hea, et neid kirjanikke juba lubatakse nime-tada neutraalses kontekstis, see õigus on kätte võidetud. Varem Nõukogude-vastaseks peetu muutub meie päevil nõukogulikuks, kuna sõna «nõukogulik» sisu ise muutub. Paljud praegu trükitavaist käsikirjadest on säili-nud tänu sellele, et «organid» need hoiule võtsid, andes nõnda vastu tahtmist omapool-segi panuse kultuuri kasuks.

Stalinistliku kultuuripoliitika hääletoruks oli Zdanov, tema kõned olid täis vihkamist kultuuri ja intellektuaalide vastu. Stalin puhus viha ja vihkamist meelega lõkkele, tema pidas elu lõpuni permanentset kodu-sõda oma rahva vastu. Selle kodusõda küüni-lisemaks avalduseks oli nõue, et Suure Isamaa-sõja päevil vangi langenud Nõukogude sõdur pidi end ise saksa koonduslaagris tapma ja kui ta seda ei teinud, oli ta jalamaid kodu-maa reetur. Miks kineastid ei tee sel teemal filme?

Praegugi ilmub *perestroika*-vastaseid artik-leid, ka sääraseid, kus (varjatult) kiidetakse Stalinit, ja ega see väga halb olegi, niisugust asja ei tohi keelata. Fiktiivne ühtsus, mis ise-loomustab Stalini ja Brežnevi aeg, on halvem avalikust erimeelsusest. Hruštšovi langemise üheks põhjuseks oli ka see, et ta oma oponen-tidel suu sulges.

OLGA TSAIKOVSKAJA, keda oleme pal-ju lugenud «Literaturnaja Gazetast».

Uutmise saatuse otsustab meie kõlblus, uutmise on eelkõige eetiline probleem: kas läheme vana, valetamise, vihkamise ja julmuse teed või valime aususe, südametunnistuse ja humanismi? *Perestroika*-võitluse esiplaanil on praegu kriminaalkoodeksi, kriminaalprot-sessikoodeksi ja kohtukorralduse muutmine. Tarvis on päästa inimene, kes on eeluurimise (või juurdluse) all, olukorras, kus ta — harilikult kogenematu — seisab silm silma vastas kavala uurijaga, kes on end program-meerinud ühele ülesandele või on end lasknud programmeerida ülaltpoolt ja kes võib süüdis-

tavalt mitmesuguste psühholoogiliste nipidega välja pressida ükskõik missuguseid tõendeid. Advokaadil peaks olema õigus kaitsa inimesi kohtueelse uurimise algusest saadik. Uurimise salajasuse paragrahv on vale. Kui palju on viltusi kohtuotsuseid, kui palju on süütult surma mõistetuidki! Ja milleks üldse surmanuhtlus? Niisugune karistus oleks mõeldav ainult ühel tingimusel — nimelt juhul, kui oleks garanteeritud kohtuotsuste absoluutne eksimatus. Aga praktika tõestab vastupidist. Uurimisaparaat ja kohus eksivad sageli, kuigi seda ei tahe tunnistada. See on retsidiiv kurikuulsast hüüdlausest: organid ei eksi eales! Et varjata oma möödalaskmisi, keelustati publikul kohtumenetluse ajal saalis teha märkmeid või lindistada. Nüüdseks on keelud kõrgemalt ühistatud, ehkki ametlikku luba avalike kohtuasjade arutamise ülesmärkimiseks polnuks vaja — keeld ise oli seaduse- ja eetikavastane.

Kohtupraktikas peaaegu et puuduvad õigeks mõistvad otsused, ka ei tahe kõrgemate astmete kohtud tunnistada madalamate astmete vigu, nagu need ei tahe tunnistada praaki ja omakasupüüdlikkust uurimisaparaadi töös.

Partei juhtivat osa ühiskonnas on tõlgendatud kui kolme võimu — seadusandliku, täidesaatva ja kohtuvõimu — lahusoleku printsiibi rikkumise eesõigust. Paljudel kohtutel oli veel hiljuti parteikomiteedega selektorside — polnud tarvis näha vaeva isegi telefoninumbri valimisega —, mille kaudu saadud korraldusele kohtunikud allusid. Ometi peaks kohus olema sõltumatu, kohtu- ja uurimisaparaadi mõjustamine karistatav. Või miks domineerivad kohtunike hulgas naised? On ju teada, et naised alluvad (ka lubamatutele) juhtnõrrele kergemini.

Kuidas seistakse «oma» inimeste eest, kui vähe karistatakse rängalt seadusi ja ametiaurikkunud miilitsa-, prokuratuuri-, julgeolekutöötajaid ja kohtunikke! Isegi Brežnevi väimees, endine siseministri ase-täitja Tšurbanov pole enam eeluurimisisolaa-toris, vaid puhkab Musta mere ääres. Partokraatial on oma loogika; teda ühendab sallimatus uue ja hirm paljastuste ees.

Stalinistliku permanentse kodusõja tees on ikka veel elus, nüüd võideldakse õnnetute joodikutega. Millal lõpetatakse sõdimine ja hakatakse tööd tegema?

Võimu omamine eeldab tohutut kultuuri. Ent just kultuurist ja hingerikkusest jääb õiguskaitsejail vajaka.

JURI AFANASJEV, Riikliku Ajaloo- ja Arhiivinstituudi rektor. Me elame ikka stalinistliku sisestruktuuriga riigis, meil valitseb Stalini tüüpi sotsialism. Stalinismist lahtisaamine ongi *perestroika* teise faasi ülesanne.

Ajaloo teadus tuleb teise faasi ajal puhas-

tada lõssenkismist. Jaa-jaa, lõssenkismist, mis on märksa laiem nähtus ja millest polnud nakatunud ainult bioloogia/agronoomia, vaid kogu nõukogude kultuur ja teadus. Lõssenkism muutis ajalooteaduse propaganda ri-patsiks. Ent õigel ajaloo teadusel ja propa-gandal pole midagi ühist. Ajalugu selgitab, kuidas asjad minevikus olid, teda ei tohi huvitada, kuidas need võimused või oleksid pidanud selle või tolle malli järgi olema.

Nõukogude ajaloo teaduse ülesandeks number üks on uurida, kuidas tekkis stalinism, mis pole muud kui nõukogude tüüpi fašism, oma eri- ja ühisjoontega, võrreldes Mussolini, Hitleri, Franco, Mao Zedongi, Pinocheti jt fašismidega. Kuidas jõuti koletu moraalse degradeerumiseni? Peab ka selgitama, miks kolmekümnendate aastate algul kadus Nõukogude Liidu ajaloo teadus kui selline?

Kui bioloogias seati lõssenkism sisse ühe-etapilise võitluse teel (Lõsenko koolkond hävitas Vavilovi koolkonna), siis ajalugu lõssenkeeriti kaheetapiliselt — esmalt purustas Pokrovski koolkond Tarle koolkonna, seejärel lükati Pokrovski ise eemale. Tulemuseks dogmatism, skolastika ja petmine. On päris naljakas, kui loed, et kõik Tsaari-Venemaa imperialistlikud võidud pakutakse välja kui ääremaade vabatahtlikud ühinemised, mis pealegi olid veel progressiivsed. Ent kõige enam on pettust NLKP ajaloo. Oktoobri-revolutsiooni kulgi on võltsitud, muust rääkimata. Miks bolševistlik revolutsioon toimus just 24. ja 25. oktoobril ja mitte septembris, nagu nõudis Lenin? Miks astus Lenin 1917. aasta septembris Keskkomiteest teist korda välja? Kuhu on kadunud Trotski, Zinovjev, Kamenev ja teised revolutsioonijuhid? Kas tõesti olid inimesed, kellega Lenin aastaid koos töötas, klassivaenlased, kontrrevolutsionäärid ja välismaa luure agendid? Kontr-revolutsionäär oli Lenini kaastöölisest üks — Stalin —, kes likvideeris kogu Lenini-aegse Keskkomitee.

Oma kuritegevuse varjamiseks vajas Stalin partei monoliitsuse maski, nõnda on NLKP ajalugu võltsitud selliseks, nagu poleks Keskkomitees kunagi eriarvamusi olnud või kui oligi, siis olid need klassivaenlaste septsused. Tõde on risti vastupidine. Lenini ajal polnud mitte ükski (*sic!*) Keskkomitee otsus ühehäälnel ja nii mõnigi kord jäi vähemusse Lenin, kes pidas seda täiesti normaalseks.

Nõukogude Liidu ajalugu sisaldab kaks kontrrevolutsiooni. Esimene oli terroristlik kontrrevolutsioon — stalinismi sisseseadmine — massiliste tapatalgutega; teine oli roomav kontrrevolutsioon — brežnevismi sisseseadmine — tohtu korruptsiooni, butafooria, paraaditsemise, fassaaditsemise, tsaaritsemise ja viimase kümnendi inetuima plekiga Nõukogude Liidu ajaloo, Afganistaniga. Mõlemad on kontrrevolutsioonid «ülalt», nagu

perestroika'gi on revolutsioon «ülalt». Tarvis on uurida ka probleemi, kuidas formeerusid *perestroika* jõud brežnevismi ajal, kuidas lämmatati hruštšovistlik «sula», kuidas see sula sündis?

Terroristlik kontrrevolutsioon algas 1928/29. aastal, selle esimeseks ilminguks oli sunduslik kiirkolhooseerimine, mille tagajärjeks oli üleüldine nälg, rahva töövõime rui-
neerimine ja põllumajanduse tänanegi madal-
seis. Leninlik koopereerimisplaan oli määra-
tud aastakümneteks, Stalin tegi selle töö ära
ülikiirelt.

Kust aga värvati kaader massilisteks
tapatalguteks? Leninlane Kirov mõrvati sel-
leks, et leida ettekääne kõigi leninlaste hävi-
tamiseks. Pärast 1937. aastat pole meil tege-
mist ei leninliku, kommunistliku ega bolšev-
vike parteiga, ka riigi välispoliitika muutus
imperialistlik-stalinlikuks, tulemuseks Molo-
tovi—Ribbentropi pakt, mille kõik klauslid
tuleks avaldada.

On vaja jäädavalt loobuda stalinistlikust
permanentse kodusõja kontseptsioonist. Kas
oleks tarvis karistada stalinistlikke timukaid?
Muidugi on õige karistada. Kui aga kaalul
on valik, kas karistada ja kaotada *perestroika*
või jätta see küsimus lahtiseks ja kehtestada
inimlik sotsialism, tuleb kahtlemata eelis-
tada viimast. Kunagi laheneb see küsimus
iseenesest, kunagi jäädvustatakse ohvritegi
mälestus, ja juba täna võib öelda, kelle nimed
tulevikus Kremli müüri plaatidelt eemalda-
takse.

On lausa veider, et üle Liidu õpitakse
NLKP ajalugu samast ühekõitelisest õpikust.
Õpikute kasutamine tuleks kõne alla juhul,
kui neid oleks palju, nõnda, et iga üliõpilane
ja õppejõud võiks valida, milliste seisukoh-
tadega raamatut eelistada. Inimesed peavad
mõtleva erinevalt. Õpikuist rohkem vajame
algallikate publitseerimist, eriti parteidoku-
mentide — ka Poliitbüroo istungite proto-
kollide publitseerimist. Kuulujutud, mida
aeg-ajalt levitavad ajalehed ja raadio, nagu
oleks osa arhiive avatud, ei vasta tõele. Olu-
kord on nii hull, et me isegi ei tea, mis neis
arhiivides peidus on ja mis neis praegu toi-
mub.

Jah, eraomanduslikud püüud pole meie
riigist kadunud, need on võtnud teise kaju.
Omandamisinstinkt pole meil sihitud tootmis-
vahenditele, vaid kabinetidele. Jah, meil on
uus klass, mille nimi on aparaat, ja see on
utmise vastu. Vaagimist vajaks konstitutsiooni
6. paragrahvi sõnastus. Jah, meie
riigi poliitika pole alati olnud rahupoliitika.
Me peaksime muutma oma riigi vappigi, mil-
lel sirp ja vasar katab kogu maakera, me
peaksime sirbi ja vasara nihutama Nõuko-
gude Liidu kohale. Me peame avalikult rää-
kima Marxi, Lenini ja Gorbatšovi vigadest.

82 Me peame tunnustama, et kapitalism ei muutu

sotsialismiks (vähemalt mitte niipea, vähemalt
mitte paarisaja aasta jooksul), et sotsialistlike
revolutsioonide puhkemiseks USA-s, Lääne-
Euroopas, Jaapanis ja mujal pole mingit
perspektiivi. Peame ka tunnustama, et Nõu-
kogude Liit koosneb eri tsivilisatsioonidest
ning elu- ja õitsenguõigus peab neil kõigil
olema.

3.

Nagu ikka, näidati seminaril uusi, 1986.
ja 1987. aastal loodud filme; neid sai kokku
paarkümmend, enamuses Ameerika omad,
töenäoliselt kõik sellised, mis ei tule levisse,
ja seda nii majanduslikel kui ka ideoloogilis-
tel põhjustel. Nad on kallid, vähemalt paaril
esimesel aastal; nad on tšinovnikute arvates
rahvale harjumatud. Kuid endiselt töötab
suurejooneline varilevisüsteem, mis koopiad
Riiklikust Filmifondist Belõje Stobõst kõr-
gete ülemuste projektoritega suvilaisse ja kor-
teresse veab.

Tõelisi põhjusi, miks riiklikus levis neid
filme ei demonstreerita, on kaks. Esiteks
mõtleb tšinovnik, kuhu me nõnda jõuame, kui
igaüks hakkab vaatama samu filme mis
mina? Teiseks: bürokraatia produtseerib kee-
lamist, et õigustada oma olemasolu. Keela-
mine edendab vihkamist, on ise vihkamisest
sündinud. Vaid keelamisele saab rajada apa-
raati ja hierarhiat, vaid keelamine ja suu-
namine tootavad tulusaid ametikohti ja või-
mutungi rahuldamist. Vaid keelamine või-
maldab ametnikel sisse võtta kunstnikele
määratud positsiooni. Lubamisel sääraseid
veetlevaid külg pole.

Kui ma istun saalis, kuhu pääsevad vähe-
sed, ja vaatan filme, mida ihkaksid näha
paljud, on mul alati piinlik. Arvan, see vaba-
dus on silmakirjalik. Seepärast ma ei pea-
tugi mulle väga meeldinud Deray, Coppola,
Muratova, Zameckise, Formani, Fellini,
Stone'i, Lumeti jt viimastel töödel.

4.

Vabal ajal hulkusin mööda sügissäras
Bolševot, mis on teiste asulatega ühendatud,
ning kokku kannavad need parteist kilo-
meetrit jõeäärseid luhtasid, metsi, tänavaid
ja maju Moskva külje all Kaliningradi nime.
Siin asub kosmoselendude juhtimise keskus —
minu jaoks küll vahitornidega tohtu tse-
menttara, mille lähedale ei julgenud astuda.
Pöörasin kirikusse, kuhu minek ei ole takis-
tatud. Papp ristas seal paarikümnet beebit,
kes olid noorte emade ja isade süles, uhkete
tekkide-linade vahel. Kui preester muidupal-
vetajad ja uudishimutsejad pühakojast välja
lõi, et lapsed ei nakatuks, taipasin kiriku-
kalmistul: tegelikult olen ma alati juurelnud,
mida siinkandis mõnikord mõeldakse sõnaga
d e m o k r a t i a. Nüüd tean: paljud täpselt
sedasama, mida mina.

Olav Rootsi ja Cyrillus Kreegi kirjavahetus

1. O. Roots C. Kreegile¹

Tallinn, 6. II 1943

V. A. härra Kreek! Andestage, et Teie saadetise² peale alles praegu vastan, aga aeg kipub vägisi käest kaduma. Andsin «Humoreski»³ kohe ümber kirjutada. Algaval nädalal saab valmis. Panin ta siis ka kohe kavasse. Pühapäeval 14. veebruaril kell 15—17 toimub «Estonia» kontserdisaalis rahvakontsert populaarse sümfoonilise muusikaga. Esimeses jaos avam «Oberon»⁴, Schuberti «Lõpetamata» ja Liszti Klaverikontsert Es-duur, teises jaos eesti helitööd. Teie «Humoresk» asetseb kavas Elleri «Koidu» ja Tubina «Setu tantsu» vahel. Loodan, et Teil pole midagi selle vastu. Kas tohib Teid paluda kuulama? Proov toimub laupäeval 13. veebr. 9—13. Ettekande autori-honorar on kahjuks väga väike, nootide üür on ehk pisut toekam. Võib-olla laseb meie peremees ta ära osta Ringhäälingule. Kahjuks on muusikaosakonna juhataja Dr. Schneider kuni 1. III 1943 puhkusel. Ilma tema ettepanemata vist ei saa. Igatahes proovin. Kuidas on «trubaduuri» lauludega⁵ või mõne muu looga? Tervitab

Olav Roots

P. S. Mart Säarelt sain täna «Kaera Jaani» klaverile. Ta võibolla tuleb kolmap. 10. III Tallinna Meestelaulu Seltsi kontserdile, kus kava täielikult pühendatud tema helitöödele. See kontsert kordub 13. ja 14. skp.

2. C. Kreek O. Rootsile⁶

V. a. härra Roots 11. 2. 1943/Haapsalu; postkaart/
Sõidaksin meeleldi Tallinna, et kohata M. Saart, keda ei ole kaua aega näinud. Ei tea, kas tunneksin ära. Kahjuks seekord jääb sõitmata. Kas raadio ka neist kontsertidest midagi edasi annab ja kunas? [- -]

Saadan siin juures 2 pala: 1) Armastuse laul XIII sajandist (Arrase küüraka⁷ viisil); 2) Scherzo⁸.

Tasuna oleks vist nootide üür kõige sobivam. Müük paberiraha vastu ei ole vist kuigi kasulik, sest noodipaber on paksem kui rahapaber. Siis peaks kaaluga õigust tegema. Ärge arvake, et oma partituure liiga kõrgelt hindan. Tean väga hästi, et pool kilo pekki on partituurist tublisti raskem, s. o. kaalukam. Kuid toimige oma äranägemise järgi. Olen kõigega rahul. Tervitades CKreek

3. C. Kreek O. Rootsile

V. a. Härra Roots 22. 3. 1943 /Haapsalu; postkaart/
Siinjuures saadan «Viis rahvaviisi» orkestrile:

- 1) Ohtulaul. Vaimulik rahvaviis Harjumaalt⁹.
- 2) Meie err Viljandimaalt¹⁰.
- 3) Meil aiaäärne tänavas .. Tartumaalt (või Võrum.)¹¹.
- 4) Lõikuselaul .. Virumaalt¹².
- 5) Kaanon .. Läänemaalt¹³.

Neid võib koos, ehk ka üksikult kasutada. «Oh Jeesus, sinu valu»¹⁴ — vaimulik rahvaviis Läänemaa rootslastelt (Noarootsist). Seda võiks kasutada kannatuse ajal (Suurel Reedel).

Viimati saatsin Teile «Scherzo» ja «Armastuselaulu XIII sajandist». Kas saite kätte, või on ehk teel kaduma läinud? Kuulsin raadios. Nõrk kuuldavus. Antennita läks palju kaduma. Arpa kostis hästi, keelpillid tutti's nõrgalt.

Kirjutasin end noodipaberist vaaseks. Küll oleks hää, kui saaks Tallinnast kusa-gilt noodipaberit 18—24 joonelist (24-joonelist mul siiski veel on.) Kõike hääd soovides

CKreek

4. O. Roots C. Kreegile

V. a. hra Kreek! 1. aprill 1943
Täna Teid väga Teie uue saadetise eest, mis mulle jälle palju head meelt valmistas. «Viis rahvaviisi» on ümberkirjutamisel. Arvan nii, et reedel, 30. aprillil pärastlõuna

kontserdil saan teha kava Teie helitöödest: Humoresk, Armastuslaul XIII saj., Scherzo ja Viis rahvalaulu¹⁵ (järjekorda on muidugi paremini võimalik säada). «Oh Jeesus, sinu valu» võtaksin Suure Reede kavva. Loodan, et häälte ümberkirjutamisega jõutakse selleks ajaks valmis. Humoreski mängisime 24. II pärastlõuna kontserdi kavas, mis oli pühendatud eesti helitöödele. Nii on praegu mängimata veel Scherzo. Humoresk kõlas väga hästi, muidugi, teistkordsel etteandel keerukad ⁵/₄ rütmid tulevad ehk siledamalt välja.

Saadan Teile tänase postiga noodipaberit, mida sain hankida konservatooriumist — 20 poognat 22-joonelist ja 70 poognat 18-joonelist. Loodan, et ma neid varsti jälle näha saan, aga — täiskirjutatult!

Siis lõpuks lubage, et puudutan siin Teie helitööde müümise küsimust. Möödunud aastal ostis Haridusministeerium eesti autoreilt uusi helitöid. Täna algaval eelarveaastal on ettenähtud summa selleks otstarbekas. Pöördusin kunsti- ja teaduseosakonna juhataja hra Kebasoo poole. Ta palus Teid juhul, kui sooviksite oma orkestrihelindeid müüa direktoriumile, esitada Haridusdirektoriumi nimele selleksulise palve, ühtlasi ära tähendades soovitud hinna. Partituurid võivad alguses minu kasutusse jääda, kuni žürii neid vajab. Mul on nimelt põhjust uskuda, et direktorium neid partituure kõrgemalt hindab kui mõni teine asutus.

Täna Teid veel kord ilusate saadetiste eest ja julgen uskuda, et Teilt peatselt uusi helitöid saan. Teid ja Teie abikaasat südamest tervitades

Teie Olav Roots

5. C. Kreek O. Rootsile

V. a. O. Roots!

22. 4. 1943 /Haapsalu; postkaart/

Olen Teile väga tänulik noodipaberi eest, kuid enne ei julge tarvitama hakata, kui paber tasutud. Palun teatage, kui palju ma selle eest võlgnen. Magan praegu korratult, vististe on paber-võlg selle põhjuseks. [- -]

CKreek

6. O. Roots C. Kreegile

V a. härra Kreek

Tallinn, Tatari 6—4 29. IV 1943

Andke andeks, aga Teie kaart, mille pärast pühi kätte sain, valmistas mulle pisut pettumust. Esiteks olete minu juba nii ära hellitanud, et uskusin iga kaardiga tohtivat oodata ka uut käsikirja, mis seekord puudus. Teiseks selgus, et Teie pole veel Haridusdirektoriumile esildist teinud, mina aga ootasin kõik aeg, mil minult partituure nõutakse ostukomisjonile esitamiseks. [- -]

Lubasin Teie helitööde kontserdi teha reedel, 30. aprillil. Mõningate asjaolude tõttu pidin nädala võrra edasi lükkama, s. o. reedel 7. mail kell 21.15, enne seda kell 20.15 mängime Dohányi sümfooiat. Suurel Reedel mängisime «Oh Jeesus, sinu valu». Kas kuulsite?

Mis puutub Teile saadetud noodipaberi hinnasse, siis palun leppige sellega, et ma praegu ei saa sellele vastata. Nimelt Konservatooriumi noodikoguhoidja ei ole pühasid pidamast veel tagasi ilmunud. Tema käest ma selle paberi sain, aga hinda mitte ei mäleta.

Soovides Teile kõige paremat, tervitab teid ja Teie perekonda

Teie Olav Roots

7. C. Kreek O. Rootsile

V. a. härra Roots

24. 5. 1943 /Haapsalu; postkaart/

Loobusin oma loomingu müügist, sest raha sain vahepeal päris ootamatul kombel. Hääd on, kui ei ole vajadust ennast müüa. Kuulsin «Jeesuse valu». Kõlas hästi. Üldiselt on Tallinna jaam minule kättesaadavam. Tartu kaudu kuulsin «Viis rahvalaulu». Pealkirjadest aru ei saanud. Oli nii segane. Muusika järele sain aru, et ettekandele tulid kõik viis ja muud. Kõige paremini oli kuulda XIII sajandist ja Shertso. Teisi halvemini. Kaanonist ei saanud midagi aru, nii segane oli. Kuulan ilma antennita, seepärast läheb palju kaduma. Dohányi symphonie oli ka ainult kohati kuulda.

Kaanonis võiks [1] — [2] I ja II oboe ära jätta, siis saaks kuulaja paremini aru, et see kaanon on. Muidu on liiga tihe. I oboe võiks sisse astuda [2] — mf teemaga ja II oboe takt hiljem. Edasi jääks kõik endiselt. Tempo kaanonil võiks olla vähe aeglasem. Siin juures «Kuu vaimulikku pisipala»¹⁶. Võib laulda söögi alla ja söögi päle. Tervitades

CKreek

8. O. Roots C. Kreegile

Väga austatud hra C. Kreek

2. juuni 1943

Laman juba mõnda head päeva voodis ja pole vist lootust väga pea siit tõusta. Jalas on laienenud veresoones tromboos ja ei tohi jalga üldse liigutada. Nii, et selles mõttes on puhkus.

Täna Teid Teie uue saadetise eest, mis mind väga rõõmustas. Mängisin nad klaveril läbi ja mulle väga meeldisid. Nüüd aga kahjuks ei tea, kas enne sügist neid saan välja kirjutada lasta. Aga katsun!

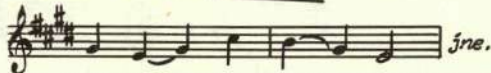
Möödunud reedel mängisime veel kord Teie «Viit rahvaviisi». Sel juhul loodan, et kuulsite ehk paremini ja ma oleksin Teile väga tänulik, kui kirjutaksite vähemalt, kas jäite enam-vähem rahule tempodega ja muidu. «Lõikuse laulus» võtsin tsipa kiiremad tempod, kui Teil metronoomiga antud, eriti just need tempod, mis pärast inglissarve soolot. (Muide, inglissarv peaks vist oma soolost teisiti hingama!) Loodan, et Te seda mulle pahaks ei pane, sest mulle isiklikult tundub, kui oleksid metronoomi numbrid natuke aeglased ja seetõttu jääb pisut loiuks.

Tookord, kui oli esiettekanne, tulid Riho Päts ja T. Vettik stuudiosse kuulama. Nemad siis ütlesid, et vanasti koorilauluna oli A. Topman «Sirisege't» päris nobedasti juhatanud ja Teie polevat ei proovidel ega ka hiljem sellele vastu vaieldnud. Sellepärast siis lubasin endale seda omavoli.

Nüüd aga — Kaanonis juhtus, et 3. klarnet mängis re bekarr, millest mul väga kahju. Ma ei tea nüüd, kas tempo ehk veel kiire oli. Igatahes oboede ärajätmisega alguses muidugi võidab selguses tublisti. Ma olen kõik aeg mõelnud, kas poleks võimalik hiljem tuua mingil moel suuremat selgust kaanonisse. Üks moodus oleks fraseerimisega — näiteks



Või siis aitaks ehk mõni legato



Veel arvasin, et ehk vase puhul eriti poole aeglasemas tempos aitaks mõne noodi kordamine. Kaanon vases ähvardab kõige rohkem muutuda homogeenseks massiks.



(Võtke arvesse, et need ettepanekud on ühe haige inimese aju sünnitused!) Aga praegusel kujul on kahju, et see ilus sagimine reljeefsemalt keske tähelepanu objektiks ei saa. Või kuidas arvate Teie?

Mul pidi juuni lõpul olema võimalus juhatada Berliinis ringhäälingus sümfooniakontserti eesti helitöist. Minu haiguse tõttu see kahjuks langeb praegu ära. Aga võibolla on võimalik, et see võimalus kordub augustis. Kava oleks järgmine: E. Tubin — Sümfoonia nr. 3; H. Eller — Koit, A. Kapp — Variatsioonid II süüdist, J. Aavik — Kojuigatsus ja Oja — Põhjamaa lapsed (Arder), C. Kreek — Viis rahvaviisi.

Mis puutub suvesse, siis esialgu katsun natuke paraneda ja siis kusagil maal — kosuda ja puhata. Teid veel kord tänades ilusa «Musica sacra» eest tervitan Teid ja Teie abikaasat

Olav Roots

9. C. Kreek O. Rootsile

V. a. härra O. Roots

/Juuni keskel 1943/

Oleksin rõõmus, kui võiksin edaspidi kirja alata sõnadega: Armas sõber! Oleme nii mõnegi hetke sõbralikult veetnud ja tohiks juba sellele mõelda, et võiks Sina ütelda nii sõnas kui kirjas. Sellega pääseksime üksteisele lähemale ja võiksim e üksteist paremini mõista.

Nüüd päris asja juurde. «Viie rahvaviisi» ettekanne tegi minule mõne asja selgemaks ja nimelt: Nr. 1. «Õhtulaul» kõlab kõigist korralikult. Nr. 2 «Meie err» is palun teha partituuris järgmised muudatused: Täht C, märgitud «Meno mosso» asemele Largo $\text{♩} = 66$, (neli takti). Edasi «Tempo I» asemele Allegro moderato $\text{♩} = 80$. Täht D, «Meno mosso» asemele Andante $\text{♩} = 96$. Täht E, Allegretto $\text{♩} = 96$. Täht F, Moderato $\text{♩} = 100$. Edasi Vivace $\text{♩} = 104$. Täht H, Grave $\text{♩} = 56$. (pro Andante). Graves võimas paisumine $\text{♩} = \text{---}$.

Nr. 5 «Kaanon». Töötasin ta vähe ümber. Loodan, et nüüd puhtamalt kõlab. Enne oli ta mul töötatud kui seltskondlik naljakaanon. See mõjub kooriga lauldes sõnade tõttu naljakalt. Juba seegi teeb nalja, et sõnadest raske aru saada ja ka viisi raske jälgida. Orkestriga seda muljet ei ole. Kõlab kui «Ilmaloomine» enne loomist...

Kaaroni sõnad on sügav-tõsised:

Muhumaa ja Virtsu väin —

Saarlane sealt üle käin

ja siis selle laulu tein,

et Muhu naiste sitatee (talvetee)

oli ära rikkun väina vee. (Laul on pärit Hiiumaalt)

Nagu näha, on siin tegemist tähtsa probleemiga: millest on merevesi (väinavesi) soolane ja joomiskõlbmatu.

Püüdsin siis ümbertöötamisel seda vett vähe selgemaks, läbipaistvamaks teha. Päris puhtaks teha ei võinud, siis ei saaks kuulaja aru, et vesi on rikutud. Loodan, et sel kujul siiski asjast selgema pildi saab. [- -]

Peeter Süda «Alamb töö» («Linakatkuja») viis on võetud «Laulu ja Mängu Lehest», sääl oli Andante. Süda kirjutas säält viisi ja märkis ka Andante. Küll oli ta õnnetu, kui seda pikalt lauldi. Tema soov oli, et vähemalt Allegretto oleks. Nii on see sageli ka teiste juures.

Palun minule endine «Kaaroni» partituur tagasi saata. Peatset paranemist soovides ja prouat tervitades

C. Kreek

/Lehe serval/: Siin juures saadan «Kaaroni» teise väljatöötuse. CK.

/Sama kirjaga koos on pliitsikirjas noodileht/

J. Brahms. Klaverisonaat f-moll, op. 5. Finaal.

A. Lätel on siiski õigem viis. (Riemanni järgi peab iga motiiv algama eeltaktiga ka siis, kui ta ei alga eeltaktiga.) Minu Scherzo Trios on ka sama viis Corno inglese puhuda. Kasutasin teda nii pikalt kui ta Brahmsil ja Lätel ühine on. Kus lahku lähevad, seal märkisin pausid. Need pausid (lk. 2) oleks vaja mikrofonis hästi selgelt esile tuua, et nende tähendusest aru saaks. See tähendab, et Brahms vaikib ja mina vaikin. Vaikimine tähendab nõusolekut. Tähendab, anname A. Lätel õiguse. Kui pausid, mis harilikult puhtalt kõlavad, ka mikrofonis hästi kõlavad ja arusaamist soodustavad, siis ei ole kellelgi põhjust nuriseda, et «Kuldrannake» nii järsku lõpeb. Siis jäävad kõik osalised rahule ja keegi ei ütle: «Oi-ei, ooi-ei!». Niipalju teemidest ja ettekandest. CK.

10. O. Roots C. Kreegile

Armas hra Kreek.

22. VI 1943 Tallinn Tatari 6—4

Teie kiri tabas mind, kui juba teist päeva tohtisin voodist tõusta ja mööda tuba komberdada. Olen väga rõõmus Teie soovi üle mind sinatada. Julgaksin seda Teie suhtes alles siis, kui Te mulle selleks head eeskju olete andnud. [- -]

Täna sõidan maale — Väanasse, kuhu kavatsen jääda vähemalt juuli lõpuni. Kui tervis peaks lubama, võibolla sõidan siis Salzburgi.

Kuulsin täna, nagu korraldataks Ringhäälingu orkestriga kontsertreis Haapsallu Kindralkomissariaadi soovil ja kontserdi kavas oleksid ka «Viis rahvaviisi». Juhataks E. Tubin. Kui see tõeks saab, siis kuulete ilma raadiota «palgest palgesse» oma tööd. Isiklikult olen väga huvitatud «Kaaroni» uuest kujust. Ta peaks endisest

hoopis parem olema ja näib mulle, et nüüd peaks kõik kuuldavale pääsema. Endise «Kaanoni» postitan selle kirjaga.

Teile ja Teie perele südamest hääd suve ja puhkust soovides

Teie Olav Roots

11. C. Kreek O. Rootsile

Armas sõber

10. 09. 43 /Haapsalu, U.-Sadama 3; postkaart/

Saadan siinjuures «Neli rahvalaulu»¹⁷. Lootsin, et puhkusel Haapsallu sõidad, kuid proua Saarne¹⁸ teadis rääkida, et sellest ei tule vist seekord midagi. [- -]

Tere tulemast Eesti pinnale! Saa terveks, kasva suureks! Ole terve ja tervita prouat.

Cyrillus

12. O. Roots C. Kreegile

Armas Cyrillus Kreek!

13. sept. 1943

Täna Sind väga Su uue saadetise eest, mille kohe uudishimulikult läbi mängisin ja mida praegu Leichter uurib. Ta elab ju minuga ühes majas. Annan need «Neli rahvalaulu» kohe ümber kirjutada. «Musica sacra» tuleb 1. oktoobril esimesel avalikul sümfooniakontserdil esiettekandele. Praegu kirjutatakse kibedasti hääl. Oleks tõesti väga tore, kui Sind juba proovide ajaks Tallinnasse tohiks oodata või vähemalt peaproovilegi!

Täna mängisime «Armastuslaulu XIII sajandist». Saade anti edasi ka Riiga. 5. sept. anti edasi magnetofonile võetud Sinu helitööde kontsert, mis kevadel kord oli. Muide, 23. sept. on saade Berliini — kavas muuhulgas Tubina «Eesti tantsud». 4. okt. on teine samasugune saade — kavas Haydn, Mozart ja «Viis rahvalaulu».

«Humoreski» esiettekanne oli 24. veebr. 1943 eesti helitööde kontserdil. (Kavas veel A. Kappi II süit, E. Oja «Merelaul» jne.) Partituuris seisab «Scherzando» = 132—138♩. Kordamisel on «Tempo I», kaks takti enne seda — «Lento» ja neli takti enne «Lentot» — «Meno mosso» ilma metronoomita.

Sümfoonilist muusikat saab pühapäeviti kella 6—7 Berliini Filharmoonia ettekandes kõigist saksa jaamadest pääle Deutschlandsenderi ja iga päev kella 17.15—18.30 Deutschlandsenderist nn. «Musik für Dämmerstunde» (muusika videvikutuniks). Meie saatja annab pühap. kell 11.30 või 11.15 sümfoonilist muusikat ja reedeti õhtul või pärast lõunat.

Aitäh häade soovide eest. Minu reis oli päris tore: kuulsin üsna palju häid kontserte. Juhatasin Richard Strauss — Mozartit; Böhm — Brahmsi Esimest (väga hästi) ja Beethoveni Üheksandat. Ansermet Schweitzist, rumeenlane Georgescu ja Clemens Krauss. Viimane juhatas ka «Zauberflöte't» ja «Arabellat». Mängis taevalik «Viini Filharmoonia». Segaste aegade tõttu — kohe minu sinnajõudmisel hakati Berliini evakueerima — ei õnnestunud küllalt aegsasti kõiki ettevalmistusi teha kontserdikas eesti helitöödest ja ka veel mõnel muul põhjusel jäi see kahjuks ära. Aga loodan, et ehk edaspidi.

Nüüd elan Tallinna ja Vääna vahet. Minu naine on kopsukestega hädas ja kosutab ennast maal piima ja värsket õhuga. Ning mina elan selle tõttu tihti rongis. Muidu aga tunnen vähehaaval rõõmu jälle pisut töös olla. 21. sept. mängin pisut klaverit eesti kammermuusika õhtul (kavas Eller, Oja) ja 24. skp. on orelikontsert «Estonia» Kontserdisaalis, kus muuhulgas kantakse ette ka A. Kappi Orelikontsert. Mängijaks on keegi saksa professor. Mõlemad kontserdid antakse üle ka raadios.

Tervitan südamest Sind ja täna veel kord toreda saadetise eest, ühtlasi tervitusi südamest Su abikaasale ja väikesele perele.

Olav Roots

13. C. Kreek O. Rootsile

Armas Olav!

19. 10 1943 /Haapsalu, postkaart/

Minu sõidust Tallinna ei saanud asja. Meeleldi oleksin harjutusi jälginud, sest see on kasulik, kui ühekordset ettekannet kuulata. Liiklemisolud on rashed, seepärast tuli sellest loobuda.

Seekordne ettekanne oli haruldaselt häa. See oli tore. Minu «Musica sacra» töid «Sa-c(u)-ra-di hästi» esile. Curadi hästi — on superlatiiv. (Vanasti ei usutud, et Jumal muusika alal midagi väljapaistvat oleks võinud ette tuua. Nii näiteks Paganini viiulimäng oli kuradist. G. Tartinile mängis kurat isiklikult ette viiulisonaadi «Kuradi triller» jne.)

Kahju, et «Eesti Sõna» postiga liiga hilja kohale jõuab. Ta peaks provintsile paar päeva varem kava teatavaks tegema. Meie loeme ainult tagant järele, mis tulemas olla. Loeme lehest: «Täna õhtul . . .», mis tegelikult oli juba eelmisel õhtul, ja nii jääb mõnigi häa asi kuulmata (H. Elleri «Introd ja fugato»¹⁹).

Kas A. Kapp on oma «Eesi rapsoodia»²⁰ lõpetanud? Ta mängis suvel mõned hviitavad katkendid sellest. Oota, et sellest väga hviitav pala saab.

Millal võiksin oma noodipaberi võla õiendada? Mitu raha on selleks vaja?

Jõudu ja kosumist Sulle ja prouale soovib Cyrillus

14. O. Roots C. Kreegile (E. Tubina, H. Elleri, K. Roots ja K. Leichter kaaskirjaga)

/22. oktoober 1943/

Armas Cyrillus, täna on 22. oktoober ja «Estonia» ajaloolises kontserdisaalis kõlasid Eduard Tubina III sümfoonia vägevad helid. Pidasime tarvilikuks pärast meie pool pisut koos istuda — autor, tema auväärt õpetaja Eller ning Leichter ja korraga tundsime vastupandamatut tarvidust Sinule paar sõna kirjutada ja kahjatseda südamest, et Sind pole siin. Isiklikult — aitähk ütle mata toreda kaardi eest. Tubin sai sellega hakkama, et kandis «Musica sacra» ka Tartu orkestriga «Vanemuise» saalis 21. oktoobril ette. Parimate tervitustega Sinule ja Su perekonnale

«Nelja rahvaviisi» praegu kirjutatakse.

Olav

*

Mängisime «Musica sacra» päris korralikult maha ja — suur, suur tänu nii ilusa asja kirjutamise eest.

E. Tubin

Palju tänu «Musica sacra» eest, järglasi oodates ja Teid südamest tervitades

Karola Roots

Kriitiku sõela läbi lendavad ainult haganad ilma! Parimate tervitustega Haapsalu salvedele

K. Leichter

15. O. Roots. C. Kreegile

Armas Cyrillus Kreek!

23. nov. 1943 Tallinn

Mul oli eile üks väga hea päev: mulle tuli postiga kaks saadetist ja mõlemad Haapsalust. Teises oli neli soolatu siiga, aga esimeses «Kuus rahvalaulu»²¹, mille eest ma südamest Sind tänan, sest nad meeldivad mulle nii väga, et igatsusega hakkas ootama, kunas neid ihukõrvaga kuulata saab.

Sinu «Neli rahvaviisi» tulevad käesoleva nädala reedel esiettekandele²². Juhatab neid Endel Kalam²³ ja kavas on «Neli rahvaviisi» ning A. Lemba Teine sümfoonia. Ja nüüd katsun selgitada, miks just Kalam neid juhatab ja miks koos nimetatud sümfooniaga.

Meie kavades on sümfoonilist muusikat ikka reedeti, siis meil on ettevalmistuseks 3 proovi ja eriti uudisteoste läbitöötuseks paremad eeldused. Tahtsin neid «4 rahvaviisi» kuuldavale tuua reedel 12. nov., kus meil trükitud kava järele oli ette nähtud Max Regeri «Eichendorffi süit». Samaks päevaks oli veel üks Riia saade ette valmistada. Regeri noodid viibisid, aga siis äkki tulid ja nagu selgus, oli nii keeruline muusika, et ei tohtinud mõeldagi midagi uut juurde võtta. Kahjuks kõiksugu ettetulnud viperuste tagajärjel (elektri puudus) jäi see süit siiski meist ette kandmata ja ta anti heliplaatidelt. Järgmisel reedel, 19. nov. oli avalik kontsert ja kavas oli fikseeritud Brahms ja Sibelius. Seda ei saanud muuta. Aga nüüd edasi on minu kõrged ülemused nii lahked, et on mind vabastanud liiga tihedatest ülesannetest ja mul pole detsembris muud juhatada kui 10. dets. Elleri sümfoonia. See aga tuleb mõnesugustel põhjustel varem (milleks peab kuskilt nii palju aega leidma) lindile võtta, nii et — seal on ka aega napilt, et kuidagi ei saa korrektuuriproove teha. Muidu aga juhatavad 26. nov. Kalam; 3. dets. Tubin; 17. dets. Kalam; 23. dets. Prohhoroff²⁴ ja 30. dets. Tauts²⁵. Kuna aga mu kärsitus «Nelja rahvaviisi» orkestrilt kuulata on juba küllalt suur, siis oli Kalam, kes Sinu muusikat väga armastab, kohe nõus oma kavas juhatama. Kuna talle juhuslikult oli sattunud Lembat, mis pole mitte tema valik, siis juhtuski nii, et Kreek ja Lemba esinevad kõrvuti. Pärast seda pikka juttu hellitan ma lootust, et saad tekinud olukorrast aru. Muide, Kalam on tubli poiss ja võtab oma ülesannet kõigiti tõsiselt, aga igatahes usun, et ta korralikult teeb, ma käin ka ta proovidel. [- -]

Veel kord — ole Sa südamest tänatud. Tervitan Sind ja Sinu peret südamest.

16. C. Kreek O. Rootsile

Olav Roots

Armas Olav

14. I 1944

Kirjutasin enne Jõulupühi kaks Jõululaulu. Et Sina aga pühadeks välisturniirile

88 läksid, siis mõtlesin kirjutada veel paar pala lisaks. Selle olen nüüd teostanud.

Pühad ise on aga läbi. Arvan, et neid palu võib siiski esitada kui «Jõulu mälestusi»²⁶. Need mälestused on kirjutatud rahvaviiside põhjal. (Välja arvatud «Oh Jeesus Kristus, tule Sa») «Ma tulen taevast ülevalt» on kasutatud rahva- ja kirikuviisi üheskoos. «Pühade lõpus» on kasutatud pääle rahvaviisi veel Haapsalu lossi Rootsi-aegsete kirikukellade teemat.

Pühendan need «Jõulu mälestused» Sinule austuses ja sõpruses. Võta vastu hilenud «Jõulud» ühes pühade ja uueaasta õnnesoovidega.

Ka 4. 1. 1944 oli raadio saade väga halb. Viimasel ajal on Tallinn—Türi—Tartu saatjad alla igasugust arvustust. Raadiot võib kuulata ainult kuni 17.30.

Täna, 14. I 44 kuulasin E. Tubina «Hannibali» süiti²⁷. Oli kaunis hästi kuulda, kuigi süidi lõpuks kõlasid juba viled ja telegraaf. C. Atterbergi süit oli juba halb. Sellele järgnes veel midagi, mille nimest ega muusikast enam aru ei saanud, oli sedavõrd moonutatud. Tartu jaam on nõrgavõitu ja töötab kahe telegraafijaama kaastegevusel, kus vahel veel «rasveldaja» juurde tuleb.

Kas Mart Saar asub Tallinna? Kõike hääd soovides

CKreek

17. O. Roots C. Kreegile

Armas Cyrillus Kreek.

/29.—30. I 1944/

Vabanda, et vastan nii hilja Sinu kirjale, aga päevad libisevad vägisi näppude vahelt ja õhtuti olen olnud niivõrd väsinud või mugav, et ikka lükanud järgmisele päevale. Olen väga liigutatud Sinu pühendusest ja mul on eriti hääd meel, et Sa nii ilusad asjad oled raatsinud mulle pühendada. Kõik need «Jõulupalad» meeldivad mulle väga. See on nii õelda teine «Musica sacra». Mul on ainult kartus, et nende ettekanne peab viibima, sest praegu on kõigil noodikirjutajail käed tööd täis ja kevade poole vist vaevalt lastakse meil jõulu mälestusi mängida. [- -]

Nüüd tuli meie Ringhäälingule üks huvitav pakkumine Berliinist, et tulgu ma Hollandisse Hilversumi juhatama, sääl võetakse ühe tunni pikkune programm eesti muusikat lindile ja lantsseeritakse siis mitmesugustes raadiosaatejaamades, vist ka Prantsusmaal, Tšehhis ja mujal. Igatahes huvitav, kui see teoks saab. Mõtlesin seejuures kolmele autorile: Ellerile, Tubinale ja Sulle. Kui Tubinast võtta viiulikontsert või sümfoonia, siis jääb teistele küll pisut napilt, kummalegi pisut üle 10 minuti. Mõtlesin: kui võtaksin Sinu esimesest tsüklist niisuguses järjekorras kolm numbrit: «Sirisege», «Ohtulaul» ja «Meie err» või «Kaanon». Kuidas arvad? Muidugi ei tea ju, kas sellest asja saab, aga selles suunas peab ikka pingutama ja kava seadma.

Pühitesime Aaviku 60. sünnipäeva. Eile mängiti Ringhäälingus esiettekandena ta potpourriid, Eesti triloogiat. Täna on kõva kontsert «Estonias» ja pärast õhtul väike koosviibimine konservatooriumi ruumes. Saar on Tallinnas ja sõidab üle iga 2 nädala Hüpasaarde mõneks heaks päevaks.

Tuleval reedel juhatab Tubin meil külalisena Sibeliuse «Põhjala tütart» ja III sümfoonia kell 8.15 õhtul; pärast lõunat, kell 17.00 Brahmsi Haydni-variatsioonid ja muud. Temalt sain uue aasta esimesel päeval käsipostiga Neljanda sümfoonia partituuri. A. Kappil olla klaverile ja orkestrile valmis Rapsodia või Fantaasia. Ma pole veel näinud.

«Estonias» algasid orkestriga «Krati» proovid ja arvatakse esietendust 24. veebruaril.

Soovin Sulle head tööindu ja jõudu ning paremaid atmosfäärilisi tingimusi raadio jälgimiseks.

Olav Roots

18. C. Kreek O. Rootsile

Armas Olav

Haapsalus. 11. 2. 1944

Olen Sinu mõtetega «Jõululaulude» asjus täiesti päri. Üldiselt jätan oma orkestri-asjad täielikult Sinu hoolde. Oled ise nende tekkimises süüdi, seepärast talita nendega oma äranägemise järele. Mis Olav teeb, on hästi tehtud! [- -]

Ka Hilversumi asi tüürib sinnapoole, et Eesti moodi läheb. Olen sellest liigutet ka siis, kui sest midagi ei peaks välja tulema. Vähemalt on huvitav, et sarnane mõte kusagil tekkida võis. Mis minu asjakestesse puutub, siis olgu Sinul täiesti vabad käed.

Tubina juhatatud kontserti oli võimata kuulata. Tallinna saatjat võin kuulata ainult päeval. Õhtul muutub ta keelatud saatjaks (saadab vene keeles).²⁸

Tubinal — kas tal on hääd sulg või oskab ta sulge hästi kätte haarata, aga huvitav on kõik, mis temalt tuleb ja seda tuleb kui külluse sarvest. Juba Neljas sümfoonia! Kardan, et ta oma hinge on müünud Vanaõelusele. Kas ei ole ta omale krati teinud, kes temale kõike kokku veab, nii häid mõtteid kui ka nassvärki ja kõike muud. Aga

olgu ta ise valvel, et krati töö otsa ei lõpeks, sest sel juhul kähgistasid kratt teda armutult. Praeguse aja inimesed ei ole enam nii usklikud, toovad kratid ja pisuhännad teatrisse, aga mina ütlen: parem karta kui kahetseda... Aga mine tea: kesket selle elu sees — üks surm on ikka...

Ole terve ja tervita abikaasat. Edasi võid järjekorda vabalt muuta: M. Saart, H. Elleri, K. Leichterit, E. Kalamit ja teisi tallinlasi, kes tahavad olla terved; või — kes tahavad olla terved ja siis ülemal mainit muusikuid.

Kõike hääd soovides Cyrillus

19. O. Roots C. Kreegile

Armas Cyrillus Kreek

9. aprillil 1944 /Väänas/

Teise püha õhtul täidan, mida nii kaua olen kavatsenud. Kõigepealt hääd pühade lõppu! Oleme Väänas ja on ka enam-vähem pühade meeleolu. Sinu käskkirjad on kõik päästetud nagu peaaegu kõik eesti helitööd, mis osalt olid ja on Eesti panga seifis ja osalt ringhäälingu raudkapis, mis õnneks päästis oma sisu²⁹. Põlenud on Tubina Kolmanda sümfonia orkestripartiid, mis olid «Estonia» omandus (partituur on minu käes), siis Tubina Sinfonietta, mis oli just 9. märtsi hommikul mängimisel ja polnud veel välja sorteeritud, samuti «Krati» partituur ja orkestrihääled. Arvan, et «Vanemuise» orkestrihäälele järele saab partituuri restaureerida. Sul oli õigus, kui hoiatasid Krati eest: kolmandal neljapäeval täiskuu ajal süttis «Estonia».

Kirjutasin Sulle kord oma võimalikust kontserdist Hilversumis. Nüüd on sellest kujunenud pikem reis. 27. ja 28. aprillil võetakse Königsbergis lindile Elleri «Koit», Tubina Viulikontsert, Kappi runoviiside süüdist teine jagu ja Sinult tsüklist «Viis rahvaviisi» «Õhtulaul», «Meie err» ja «Sirisege». Edasi Breslau ringhäälingus 30. aprillil, 1. ja 2. mail võetakse üles Tubina Neljas sümfonia ja Viulikontsert. Siis 8., 9. ja 10. mail võtab Hilversum lindile A. Kappi Fugato ja Andante cantabile, Elleri Tantsusüit, Sinult «Neli rahvalaulu» (Õhtulaul, Kus käisid sa; Maga Matsikene; Oles mo heli) ja Tubina «Eesti tantsud». Kui see nüüd tööpoolest teoks saab, siis on see väga tore juhus eesti muusika tutvustamiseks. [- -]

Sind ja Su perekonda südamest tervitades

O. Roots

20. O. Roots C. Kreegile

Armas Cyrillus Kreek,

Nõmmel/postitempel 19. IV 1944/

Tülitan Sind veel kord kaardiga. Mängime reedel, 21. aprillil kell 16 Sinu «Nelja rahvaviisi», mida mina ju pole senini juhatanud. Saatuse tahtmisel on jälle kavas Lemba, seekord oma klaverikontserdiga Nr. 2.

Ning siis, esmaspäeval või teisipäeval algab reis. Kas kuulsid pühapäevaseid ettekandeid? Muide, Rahel Olbrei päris Tubinalt juba «Krati» «Vanemuise» partiid. Ütlesin talle, kuidas Sina niisugustesse tulihändadesse ettevaatusega suhtud, hoiatasin, aga Tubin isegi on jube ebausklik, sest Tartus esietendusele minnes murdus Toomel suur puu ta ette maha ja Krati osa tantsijad nihastasid järjest jalad. Tervitab Sind ja Su peret

Olav Roots ja naine

21. O. Roots C. Kreegile

Armas Cyrillus Kreek!

/8. VI 1944/

Juba peaaegu paar nädalat on möödunud, kui jõudsin tagasi ja märkan kohkudes, et pole Sulle sõnakestki veel kirjutanud, kuidas Sinu helitööde ettekanne õnnestus. Pidin «Viies rahvaviisist» mõningaid mängima Königsbergi raadios ja «Neli rahvaviisi» kõik lindile võtma Hilversumis. Königsberg läks luhta, oli mingisugune eksitus juhtunud — asju aetakse ju üle Berliini ja segastel aegadel juhtub, et mõni paber läheb kaduma. Nii ei olnud meie saanud teadet selle kohta, et Königsberg ei saanud võimaldada mulle orkestrit ettenähtud terminil. See selgus muidugi alles kohapeal. Mängisin siis klaveripalu lindile — Tubina Klaverisonaadi, Saare «Laul männile» ja «Kaerajaan», Elleri «Liblikas» jne. Kuusik Tiit juhtus ka seal olema, laulis temagi — ja paistab, et meie muusika neile meeldis, vähemalt ei häbenenud seda tunnistamast Marschalek, muusikaosakonna juhataja Königsbergis.

Hilversumis ei olnud mingit eksitust ja seal siis mängisime orkestriga lindile «Õhtulaulu», «Kus käisid sa?», «Maga, Matsikene» ja «Oles mo heli». Mulle näis pärast kuulamisel, et üldiselt oli ülesvõte õnnestunud, «Õhtulaulu» ja «Oles mo heli» võtsime paar korda. «Õhtulaulu» alguses, kus sooloviil lahtise mi-keele saatel viisi mängib, tegime järgmise muutuse: laskime kontsertmeisteri abil 4 näpuga la-keelele mi-d pidada ja kontsertmeister mängis meloodiat. Nimelt kõlas lahtine mi — traadist keel — kriiskavalt ja natuke ebameeldivalt lindil. Muusika ise meeldis hästi, vahest oli oma kurvatoonilisusega elumõnusustega harjunud hollandlastele võõram kui

näiteks kiiretempolismes Elleri «Tantsusüit», mida nad tõepoolest hästi mängisid, paremini igatahes kui meie mehed, kellel näivad enam õnnestuvat eepilise iseloomuga asjad. Pääle nimetatud tööde mängisime sääl veel Tubina «Pidulikku prelüüdi», «Eesti tantsud» ja A. Kappi «Runoviise südist» teise jao. Viimast mängisid väga peenikeselt, meeleoluliselt.

Breslaus oli üks avalik raadiokontsert — Tubina Neljas sümfoonia, Elleri «Koit» ja Kappi *Fugato* ja *Andante cantabile*. Selle kohta ilmusid ka arvustused, mis üldiselt kiitvad. Tubina kohta kirjutab üks: «Hier spricht ein Berufener seine eigene Sprache»³⁰ jne. Ka rahvale meeldis. Stuttgarti lähedal Ludwigsburgis oli käsutada kahjuks väiksem orkester ja vähe proove. Riskisin sääl võtta eesti asjades ainult «Koitu», muidu juhatašin orkestrile tuttavaid asju: Beethoveni I sümfooniat ja Griegi Sümfoonilisi tantsu. [—]

Homme, reedel, 9. juunil mängime R. Straussi, 19. juunil kell 10.30 Sibeliusese Esimest sümfooniat ja 27. juunil — Aaviku Klaverikontserti ja Kappi sinfoonilist poemi «Saatus». Parimate tervitustega

Olav Roots

Kommentaariid

¹ Olav Rootsi (1910—1974) kirjad Cyrillus Kreegile asuvad TMM-s, M 11:1/116 — 1943 a; M 11:1/117 — 1944. a.

² Karl Leichterit andmetel tegi Raadio sümfooniaorkestri dirigent O. Roots C. Kreegile ettepaneku, et ta seaks oma rahvaviisidele loodud koorilaule jm teoseid sümfooniaorkestrile. Kreek nõustus. 1943. a valmis neist mitukümmend. C. Kreegi esimene saadeti O. Rootsi oli «Humoresk», mille esiettekanne toimus 24. veebruaril 1943.

³ «Humoreski» algvariant klaverile — 16. II 1926; sümfooniaorkestrile — 18.—21. I 1943.

⁴ C. M. v Weberi ooper.

⁵ «Armastuse laul XIII sajandist».

⁶ C. Kreegi kirjad O. Rootsiile asuvad K. Leichterit arhiivis.

⁷ C. Kreegi «Armastuslaulu» on kirjutatud viiulile ja klaverile 9.—14. XI 1932; orkestriseade 28. I 1943.

⁸ Scherzo klaviir september ja 7. XI 1916, trio — 1. VII 1927; ork — 31. I/1. II 1943.

⁹ «Armas Jeesus, sind ma palun» segakoorile (sk) 6. VII 1917, sk ja sümfooniaorkestrile (s-o) — suvi 1918; sk oreliga — suvi 1918; s-o — 12. II 1943.

¹⁰ «Meie err» sk 27.—28. X 1918; sk ja s-o — märts 1919; naiskoorile (nk) — mai 1923; klaverile 4 käele — 23. VII 1938; orkestrile — 15. II 1943; meeskoorile (mk) — 19. VIII 1943.

¹¹ Sk — 1919; sk ja s-o — 22.—24. III 1919; II red sk — 22.—25. II 1921; s-o — 17. II 1943.

¹² «Sirisege, sirbikesed» sk — 9. VIII 1919, s-o — 22. II 1943.

¹³ «Muhumaa ja Virtsu väim» sk — 15. II 1927; II red — 17. II 1929; sk ja s-o — 27. II 1943; s-o — II red — 12. VI 1943. «Viis rahvaviisi» on seatud 1956. a suvel puhkpillikvintetile ja klaverile.

¹⁴ Sk — oktoober 1921; s-o — partituuri asukoht teadmata.

¹⁵ Esiettekanne Ringhäälingus 7. V 1943 O. Rootsi juhatusel.

¹⁶ «Musica sacra».

¹⁷ «Neli rahvaviisi» on orkestreeritud 7. VII — 1. VIII 1943; «Õhtulaul» («Nüüd on see päev ju lõppenud») sk — 19. XI 1917; «Hällilaul» («Mga, maga, Matsikene») sk — 26/27. IX 1922; «Kus käisid sa?» sk — 26. VI 1924; «Oles mo heli ennitses» sk — 26/27. VII 1923.

¹⁸ Hilja Saarne (Spridis) (s 1911), lõpetas Tallinna Konservatooriumi A. Lemba klaveriklassi 1935 (koos O. Rootsiaga), tegutses ansamblistina, Rootsis elades on tegev eriti pedagogina.

¹⁹ Alguju teostest «Muusika keelpillidele» (1942), vt M. Humal. Heino Eller omaaja peeglis. Tallinn, 1987, lk 56.

²⁰ Jutt on A. Kapi «Kontsert-rapsodiast» klaverile orkestriga, mille lõpetamisest autor teatab C. Kreegile postkaardiga 27. XII 1943.

²¹ Kuus rahvaviisi sümfooniaorkestrile: 1) «Mina kiitlen üksipäinis neist veriseist haavust». Vaimulik rahvaviis, sk — 31. XII 1919; ork — 28. IX 1943. 2) «Linnukest sääl kinni püüti» sk — 29. I 1920; ork — 13. X 1943; 3) «Mitu halba ilma pääl» sk — 23. IV 1919, ork — 7. X 1943; 4) «Äpardunud kosjad» sk — 20. XII 1920; ork — 20. X 1943; 5) «Serenaad» («Ma kondisin vainul») sk — 10. X 1925; ork — 1. XI 1943; 6) «Raabiku» ringtantsulaul «Kullan sain», soome rv sk — 29. XII 1922; ork — 9. XI 1943.

²² «Nelja rahvaviisi» esmaesitus toimus Eesti Ringhäälingus 26. XI 1943.

²³ Endel Kalam (1915—1985), lõpetas TK 1944 viiuli erialal, elas alates 1950. aastast USA-s.

²⁴ Sergei Prohorov (1909—1985), Eesti Raadio sümfooniaorkestri dirigent 1940—1960.

²⁵ Leo Tauts (1914—1975) õppis Tartu Kõrgemas Muusikakoolis H. Elleri kompositsiooni-klassis; 1942—1947 Eesti Raadio s-o dirigent.

²⁶ «Vanad jõulud. Jõulu mälestusi» Viis pala orkestrile. Olav Rootsi pühendanud autor.

²⁷ E. Tubina muusika C. D. Grabbe (1801—1936) näidendi «Hannibal» lavastusele Tallinna Töölisteraatri (1943).

²⁸ Heino Pillikse oletusel võib Kreek vihjata saatejaama eestrist kadumisele õhtusel ajal, 1943/44 talvel juhtus seda sageli. Kuna Nõukogude lennukid orienteerusid raadiosaatjate järgi, siis eriliinilt tulnud korraldused katkestasid *Landessender Revali* igasuguse tegevuse, kui oli oodata õhurünnakut.

²⁹ Tallinna pommitamise tulemusena 9. märtsi õhtul hävis suur osa südalinna hoonetest, muu hulgas ka «Estonia», mille ruumides asus ka Eesti Ringhääling. Laine Siim-Leichterit, Ringhäälingu orkestri toonase tšellisti mäletamist mööda mängis raadio orkester 9. märtsi õhtul E. Tubina Sümfonietta. «Estonia» teatris etendus tol õhtul E. Tubina ballett «Kratt».

³⁰ Siin kõneleb asjatundja talle omasel viisil (sks k).

ESIETENDUSED
TEATRITES

10. juuli — A. Ehin, «Kalevi-
poja lood». ENSV Riiklik Nu-
kuteater. (Lavastaja E. Spriit,
kunstnik R. Lauks.)
7. august — O. Wilde, «Salome».
«Ugala». (Lavastaja A. Lepik,
kunstnik I. Agur.)
23. august — E. Vetemaa, «Igal
sõnnil omad sarved». «Ugala».
(Lavastaja P. Tammeaar, kunst-
nik S. Vahtre.)
17. september — M. Karusoo,
«Haigete laste vanemad». Tal-
linna Draamateater. (Lavastaja
M. Karusoo, kunstnikud A. Unt
ja P. Laurits.)
23. september — J. Kesserling,
«Hapu vein ja sinihapes». «Vana-
linna Studio». (Lavastaja
V. Janson, kunstnik A. Unt.)
2. oktoober — G. Ernesaks, «Tormi-
de rand». «Vanemuine». (Diri-
gent E. Nõgene, lavastaja
A.-E. Kerge, kunstnik J. Vaus.)
7. oktoober — A. Nikolai, «Põ-
genemine». Vene Draamateater.
(Lavastaja A. Sanatin, kunstnik
A. Sljussarev.)
1. oktoober — H. Lindepuu,
«Kas teda hoida saab?». «Vane-
muine». (Lavastaja R. Adlas,
kunstnik E. Kittus.)
3. oktoober — M. Berg, E. Nirk,
E. Kerge, «Fenomen». «Vane-
muine». (Lavastaja A.-E. Ker-
ge, kunstnik M. Pottisepp.)
17. oktoober — A. Adam, «Gi-
selle». «Estonia». (Lavastaja
N. Dolgušin, dirigent J. Alper-
ten, kunstnik E. Renter.)
22. oktoober — J. Genet, «Pal-
kon». Tallinna Draamateater.
(Lavastaja E. Hermaküla, kunst-
nik V. Fomitšev.)
23. oktoober — R. Thomas,
«Lõks». «Vanemuine». (Lavastaja
K. Otsus, kunstnik M. Säre.)
29. oktoober — A. Lindgren —
P. Tammeaar, «Rõõvilitütar
Ronja». «Ugala». (Lavastaja
P. Tammeaar, kunstnik S. Vahtre.)
30. oktoober — V. Merežko,
«Naiste laud jahisaalis». ENSV
Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja
A. Käis, kunstnik O. Seinits.)
1. november — M. Bulgakov —
V. Klimenko, «Meister ja Mar-
garita». «Viadukti Studio». (Lavastaja
R. Viktjuk ja R. Gorin,
kunstnik V. Bojer.)
8. november — «Maarjamaa» —
T. Lõhmuste kompositsioon vä-
liseisti autoreist. ENSV Riiklik
Noorsooteater. (Lavastaja
T. Lõhmuste, kunstnik J. Vaus.)

10. november — V. Brjussov —
T. Suuman, «Üks lugu armastu-
sest». Rakvere Teater. (Lavastaja
T. Suuman, kunstnik
E. Ounapuu.)
13. november — G. Spiro, «Aed».
«Endla». (Lavastaja I. Normet,
kunstnik V. Tamm.)
16. november — D. Pownall,
«Meistriklass». ENSV Riiklik
Noorsooteater. (Lavastaja R. Al-
labert, kunstnik J. Vaus.)
19. november — M. Rākes, «Mõ-
rased». «Vanemuine». (Lavastaja
P. Volkonski, kunstnik
M. Pottisepp.)
20. november — N. Erdman,
«Enesetapja». Rakvere Teater.
(Lavastaja M. Kalmet, kunstnik
E. Ounapuu.)
24. november — J. B. Priestly,
«Greenfingersi» saladus». «Ugala».
(Lavastaja A. Lepik,
kunstnik K. Tool.)
25. november — I. Babel, «Maria».
Tallinna Draamateater.
(Lavastaja P. Simm, kunstnik
T. Virve.)
7. detsember — A. Dudarav,
«Prügimägi». Vene Draamateater.
(Lavastaja A. Tsukerman,
kunstnik J. Stepanova.)
10. detsember — F. Molnár,
«Mäng lossis». «Vanalinn
Studio». (Lavastaja E. Baskin,
kunstnik M. Vannas.)
14. detsember — A. Paasilinna —
M. Murdmaa, «Ulguv mölder».
«Endla». (Lavastaja
M. Murdmaa, kunstnik L. Blumenfeld.)
18. detsember — M. Galesnik,
«Hull». «Vanemuine». (Lavastaja
R. Adlas, kunstnik L. Pihlak.)
22. detsember — K. Campbell,
«Skangpoomijad». Noorsooteater.
(Lavastaja K. Kilvet,
kunstnik A. Volmer.)
24. detsember — D. Ivanov,
V. Trifonov, B. Saveljev, «Kap-
ten Flinti aare». «Viadukti
Studio». (Lavastaja L. Sevtoov,
kunstnik H. Uuetoa.)
25. detsember — A. Boito, «Mefi-
stofeles». (Dirigent J. Alper-
ten, lavastaja A. Mikk, kunstnik
T. Virve.)

ESIETENDUSED
RAADIOTEATRIS

16. juuli — «Kirju koer, kes
jooksis mere kaldal». (A. Toikka
seade T. Ajtmatovi jutustusest.
Režissöör A. Toikka, muusika-
line kujundaja M. Sarv.)
23. juuli — T. Guthrie kuulde-
mäng «Orav rattas». (Režissöör
H. Kulvere, muusikaline kujun-
daja E. Sepling.)

4. august — A. Maripuu «Äike-
sehirn». (Režissöör A. Relve,
muusika autor I. Garšnek.)
17. september — L. Zorini —
P. Aimla kuuldemäng «Tsitaat».
(Režissöör T. Lään, muusika-
line kujundaja S. Vahuri.)
24. november — G. Walczeki
kuuldemäng «Kaktus». (Režis-
söör T. Lään, muusikaline ku-
jundaja M. Kõlar.)
8. detsember — U. Alase kuulde-
mäng «Kaitseingel». (Režis-
söör E. Kraut, muusika autor
M. Kõlar.)
24. detsember — W. Chorelli
kuuldemäng «Kaheksa peeglit».
(Režissöör J. Kandolin, helire-
žissöör J. Vesterinen, muusika
autor E.-S. Tüür.)

ESIETENDUSED
TELETEATRIS

17. september — A. Lindgren,
«Väikevend ja Karlsson katu-
selt». (Lavastaja I. Eensalu,
kunstnik L. Pihlak, A. Oidi
muusika T. Kõrvitsa seades.)
2. detsember — M. Bulgakov,
«Koera süda». (Televisioonile
seadnud ja lavastanud I. Nor-
met, kunstnik L. Pihlak.)
31. detsember — A. Lindgren,
«Karlsson tembutab jälle». (Lavastaja
I. Eensalu, kunstnik
L. Pihlak, A. Oidi muusika
T. Kõrvitsa seades.)

UUSI HELITOSEID

Teisipäevaste töökoosolekutel
kuulati uudisloomingut: oktoob-
ris A. Peti «Improviseerimine»;
S. Pajo lastelaule; V. Kella
«Ounamuusikat» puhkpillikvin-
tettele; I. Pakri Süiti flöödile ja
klaverile.
Novembris: V. Kella «Nõiarin-
gi» puhkpilliorkestrile; H. Rosen-
valdi Duo-sonaati viiulile ja
tšellole; J. Tamvergi «Auto-
grammi»; U. Lattika Partitaat
soolotromboonile; V. Kella Klav-
erikontserti.
Detsembris: Kontserti eesti he-
liloojate tšellopaladest lastele;
V. Ignatjevi 3 levilaulu ja 2
lastelaulu; H. Rosenvaldi Pre-
lüüdi kvartetti; V. Kella
«Concerto con moto» kammer-
orkestrile; H. Kareva Trompeti-
sonaati; U. Sisaski 7 vaimulik-
ku laulu tsüklist «Gloria Patris»;
A. Lukjanovi Sonaati flöödile ja
klaverile; I. Garšneki «Jõulu-
lugusid» solistide, koorile ja
ansamblike.

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

9. oktoober — L. Sumera, 3. sümfoonia. Esitaja ERSO, dirigent P. Lilje.

3. detsember — E. Oja, «Ilupoeem» (1930). Esitaja ERSO, dirigent P. Lilje.

ESILINASTUSED KINODES (*Tallinnfilm*)

Dokumentaalfilmid

18. juuli — «Minu kodu on minu kindlus» (stsenarist J. Nõmm, režissöör T. Elme, operaatorid A. Vilu ja A. Looman, helioperaator T. Elme). Kinos «Kosmos».

19. september — «Hiina müüri ääres» (stsenarist V. Anderson, režissöörid V. Anderson ja V. Blinov, operaator V. Blinov, helioperaator O. Alp). Kinos «Kaja».

3. oktoober — «Ajalooleksam» (stsenarist ja režissöör V. Kallaste, operaator P. Ulevain, helioperaatorid H. Eller ja J. Kartušin). Kinos «Kosmos».

3. oktoober — «Lahkumine Borodinist» (stsenarist ja režissöör P. Tooming, operaator P. Ulevain, helioperaator H. Eller). Kinos «Kosmos».

3. oktoober — «Tahtse taevas maale tulla» (stsenarist ja režissöör K. Kello, operaator E. Kuznetsov, helioperaatorid H. Eller ja J. Kartušin). Kinos «Kosmos».

10. november — «Monoloog» (stsenarist, režissöör ja operaator S. Skolnikov, helioperaator O. Alp). Kinos «Lembitus».

Multifilmid

31. oktoober — «Papa Carlo teater» (stsenaristid R. Heidmets ja P. Pärn, režissöör R. Heidmets, operaator T. Tali-vee, kunstnik J. Arro, helilooja O. Ehala, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Sõprus».

28. november — «Lend» (stsenarist ja režissöör A. Paistik, operaator J. Põldmaa, kunstnik L. Läti, helilooja S. Grünberg, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Sõprus».

14. november — «Hernes» (stsenarist H. Pars L. Tigase lastejutu «Vares keedab hernesuppi» ainetel, režissöör H. Pars, operaator A. Nuut, kunstnik H. Klaar, helilooja Ü. Vinter, helioperaator Ü. Saar). Kinos «Pioneer».

ESILINASTUSED TV-s

(*Eesti Telefilm*)

Dokumentaalfilmid

2. juuli — «Valikuvõimalus» (stsenaristid ja režissöörid M. Siimann ning E. Hansberg, operaator E. Putnik, helioperaator I. Parmas).

2. juuli — «Oksjon» (stsenarist T. Kallas, režissöör K. Svirgsden, operaatorid K. Svirgsden

ja S. Paldis, helioperaator K. Kardna).

7. november — «Kodutee» (stsenarist M. Tarand, režissöör ja operaator V. Kepp, helioperaator V. Välik).

13. november — «Tallinn — Zoo» (stsenaristid M. Kaal ja R. Maran, režissöör R. Maran, operaator T. Talpsep, helioperaator E. Säde).

8. detsember — «Nõmme» (stsenarist I. Volkov, režissöör V. Koppel, operaator E. Putnik, helioperaator I. Parmas).

Kontsertfilmid ja -programmid

23. juuli — «E. Grieg. Ballaad op 24» (režissöör J. Tallinn, operaator M. Kärner, helioperaator J. Ling).

23. juuli — «Bolero» (režissöör H. Sein, operaator D. Supin, kunstnik L. Pihlak, helioperaator V. Välik).

7. august — «A. Mattiiseni Tšellosonaat» (režissöör P. Brambat, operaator R. Lugima, kunstnikud V. Soa ja E. Tamberg, helioperaator P. Põldmaa).

14. august — «Muistse mere laulud» (režissöör J. Tallinn, operaatorid M. Kärner ja H. Lipping, helioperaator P. Roos).

2. september — «Kümme aastat muusikapäevi» (stsenaristid ja režissöörid T. Lepp ning P. Brambat, operaatorid J. Suurevälja ja A. Varik, kunstnik A. Siplane, helioperaator J. Ling).

25. september — «Volikiri Alo Mattiisenile» (režissöör I. Lään, operaator E. Putnik, kunstnik I. Lind, helioperaator K. Kardna).

1. november — «Meie aja kangelane» (stsenaristid ja režissöörid R. ning H. Lintrop, operaator E. Putnik, helioperaator K. Kardna).

20. november — «Koorifestival «Tallinn 1988»» (stsenarist H. Pruuli, režissöör J. Tallinn, operaatorid M. Kärner ja H. Lipping, helioperaator E. Tomson).

24. detsember — «Jõulud Siimu talus» (stsenarist Ü. Tedre, režissöör V. Kepp, operaatorid V. Kepp ja D. Supin, kunstnik M. Antson, helioperaatorid V. Välik ja J. Sarv).

24. detsember — «Kann allikal» (stsenarist H. Ader, režissöör D. Supin, operaatorid D. Supin ja T. Põldsaar, kunstnik R. Vanhanen, helioperaator R. Urm. Osades: S. Luik, T. Tõnis jt ning ansambel «Hortus Musicus»).

Mängufilmid

25. november — «Narva kosk» (stsenarist V. Beekman, režissöör A.-E. Kerge, operaator D. Supin, kunstnik L. Pihlak, kostüümikunstnik M. Pottisep, helioperaator J. Sandre. Osades: C. Uibukant, S. Reek, A. Allik-vee, A. Ander, E. Kull, A.-E. Kerge, P. Volkonski, A. Tommingas, H. Kaljujärvi jt).

IN MEMORIAM 1988

Erna Sadde — 29. VII 1909 — 2. I 1988, tantsijanna.

Johan Tamverk — 14. VI 1906 — 26. I 1988, helilooja.

Ursula Prikk — 4. VII 1909 — 9. II 1988, kontsertmeister. Jaan Sarv — 21. XII 1941 — 17. III 1988, muusikateadlane ja helirežissöör.

Alfred Mering — 26. VIII 1909 — 24. IV 1988, näitleja ja lavastaja, Eesti NSV teeneline kunstnik.

Almer Tulvi — 1. II 1921 — 28. IV 1988, TRA Draamateatri asedirektor.

Herbert Laan — 9. II 1907 — 26. V 1988, viiuldaja, TRK professor, Eesti NSV teeneline kunstnik.

Marta Arder-Rungi — 29. VI 1902 — 5. VII 1988, endine RAT «Estonia» operisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik.

Anne Kasemets — 24. IX 1905 — 7. VII 1988, endine TRA Draamateatri etteütleva.

Enn Vaigur — 25. XII 1910 — 22. VIII 1988, näitekirjanik. Raimond Penu — 22. VIII 1930 — 26. VIII 1988, Eesti NSV Riikliku Kinokomitee esimees.

Uno Leies — 6. X 1931 — 13. IX 1988, lastekirjanik ja telerežissöör.

Aagust Eljari — 27. VI 1904 — 25. IX 1988, endine «Tallinnfilm» filmitöötlemise laboratooriumi juhataja, Eesti Kinoliidu auliige.

Verner Hagus — 13. VII 1909 — 26. IX 1988, endine «Estonia» balletitantsija, Eesti NSV teeneline kunstnik.

Aino Einla — 11. VI 1905 — 1. X 1988, endine RAT «Estonia» kooriartist.

Elvira Ennok — 8. IX 1926 — 23. X 1988, Vene Draamateatri näitleja ja kirjandusala juhataja, Eesti NSV teeneline kultuuritegelane.

Aleksander Laar — 17. XII 1915 — 18. XI 1988, RAT «Vanemuise» näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1989
 JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF
 CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTO-
 NIAN S.S.R.

THEATRE

L. TORMIS. In a state of expectancy (13)

Lea Tormis, theatre historian and critic discusses the present cultural situation in Estonia being anxious about the fair evaluation and promotion of culture. L. Tormis looks at several aesthetic and ethical problems related to the theatre which, now that the nation is opening up politically, now that the theatre is getting round to dealing with eternal themes and permanent values, have come to the fore.

A faded star (43)

The theatre critic Karin Kask recalls the actress Erna Villmer (1889—1965). Some excerpts from E. Villmer's diary and letters have also been published.

Theatrical problem 1989? (51)

The journal presented a questionnaire to the practitioners and cultural intelligentsia to find out the basic problems in the field of theatre. The first to answer are Reet Neimar, theatre critic, Roman Baskin, actor and director at the Old City Studio, Ingo Normet, principal director at the Pärnu Endla Theatre and Tõnu Oja, actor at the Youth Theatre.

J. ALLIK. On the party control of art (65)

Jaak Allik, public figure and theatre critic reflects on David Pownall's play *Master Class* and the problems inspired by it: under the guise of the party control of art the artists in the Soviet Union, including Soviet Estonia, have been humiliated, silenced, bossed around, even destroyed through decades. In the production by the Youth Theatre (R. Allabert) the nature of totalitarian control of art has been captured in detail and in generalization. The author admits that, regrettably, the idea of controlling and channelling the self-regulating creative processes, of dictating to the artists what they must do and what they must not do, is very much alive even today.

K. PAPPEL. Musicological allusions to Master Class (69)

The musicologist Kristel Pappel reveals the historical background of the talk between Stalin, Zhdanov, Shostakovich and Prokofiev taking place in the Kremlin during the Session of the Composers' Union in 1948 — a fictitious event invented by the author, and she describes the effect the Stalinist repressive mechanism had on the life and work of the great Russian composers Shostakovich and Prokofiev by offering a number of historical data.

MUSIC

KÄBI LARETEI answers (5)

An interview with Käbi Laretei, pianist and writer, living in Sweden. K. Laretei was born in

Tartu, her father was Minister of Agriculture, Deputy Foreign Minister, ambassador in the Soviet Union, Lithuania, and since 1936, in the Scandinavian countries. K. Laretei left Estonia in 1940, continued her piano studies in Sweden, Basel, Luzerne, Switzerland, and Stuttgart. She talks about her contacts with Igor Stravinsky, and her collaboration with her second husband Ingmar Bergman. Interview by M. Põldmäe and J. Ruus.

E. LIPPUS. About those who are (22)

Endel Lippus, Professor of violin, Assistant Rector of the Tallinn Conservatoire, presents the outstanding violin players, graduates of the Tallinn Conservatoire 1981—1988 (some of the Moscow Conservatoire) and his conclusion is that the crisis which affected the Estonian school of violinists for several decades after the war (the best players either emigrated or were arrested at the end of the war) has been overcome. But the young talented violinists are still deprived of adequate scope for activity, the contacts which the professors and students had with European musical centres during the period of independence cannot be matched with those they are having now.

T. JÄRG. The man who forgot his birthday (34)

The article describes the tragical last years in Modest Mussorgsky's life. His innovative musical thinking was much acclaimed by West-European distinguished musicians (Liszt, Debussy, etc.), but at home the professional musicians were either indifferent or even hostile to his work of a genius. The loss of those close to his heart took a heavy toll in the final years of his life.

The correspondence between O. Roots and C. Kreek (83)

The correspondence between the composer C. Kreek and the conductor O. Roots published in this issue dates back to 1942—1944. Encouraged by O. Roots, C. Kreek started composing for the symphony orchestra. Besides creative problems, the letters give a fairly good picture of the cultural scene in the German-occupied Estonia, the concerts where Estonian music was performed and O. Roots' tours abroad.

Chaos instead of music (96)

The article «Сумбур вместо музыки», published in Pravda, 28th Jan. 1936 was sharply critical of Shostakovich' opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*. The article uses strong vituperative language while dissecting the work by Shostakovich.

CINEMA

R. KRUIUS. The mysterious Drama in the Futurists' Cabaret No. 13 (27)

In addition to the known facts about the lost Russian film *Drama in the Futurists' Cabaret No. 13* (1914?) recently summed up by Jerry Heil

in his article in *Russian Literature* (1986, vol. XIX-2) Rein Kruus presents some more evidence mostly from Russian periodicals of 1914–1915, which specify several statements current in the post-war literature on Russian avant-garde. It is extremely doubtful, for instance, if the poet Vladimir Mayakovsky ever took part in the making of this film. *Drama in the Futurists' Cabaret No. 13* resembles, to a degree, a later film by the Italians *Vita futurista* (1916), both being, first of all, metatexts, manifestos of an alternative way of life. It is not impossible that *Drama in the Futurists' Cabaret No. 13* (first screening no later than 30th Jan. 1914) was shot before the visit of F. T. Marinetti to Russia (January–February 1914) in an effort to impress the Italian futurist leader with the achievements of Moscow futurists; Marinetti, in his turn, might have brought the idea of making a futurist film from Russia to Italy.

T. KARRO. A picture puzzle with Christmas decorations (55)

A brief review of *A Pitcher by the Spring*, a musical film with feature-film elements directed by Hugo Ader and Dorian Supin and released by the Estonian Telefilm Studio last year. The reviewer states that this picture puzzle with its complicated film language and its profundity which tries to tell us about the early music consort Hortus Musicus is not comprehensible to the viewer in all its aspects. The reason for this is, in the reviewer's opinion, that the rich possibilities existent in the script have not been fully exploited.

J. PAAVLE. The possibility to take flight remains (57)

The reviewer, a poet, gives an emotional evaluation to the animated cartoon *The Flight* directed by Avo Paistik. The imagery, heavy in its rusticity, made itself felt in his previous film *The Jump* and nears perfection in this film resulting in a philosophical work of art about the basics of human existence.

A. UPRUS. Not only about immigration (59)

A review of the two-part feature film *I Am Not a Tourist, I Am a Native* released by the Tallinn-film Studio in 1988. The reviewer analyses the imagery used in the film, its structure, problems raised in the film and acting, finding the film not a success in all respects, and that despite a masterful relationship 'between the visual and the acoustic, the elaborate composition and framing and good acting. The main reason for this is, to the reviewer's mind, a too keen orientation to the taste of mass audiences.

A. ERMEL. The first Felixes (63)

The first European film awards given in 1988 — nominees and winners.

M. SUŁKOWSKI. Workers 1980. Eight and a half years later (74)

The article discusses the full-length documentary *Workers 1980* (*Robotnicy '80*) directed by Andrzej Chodakowski and Andrzej Zajaczkowski that was viewed behind closed doors by about five million people in Poland in 1980/81. The film shows the talks between the Polish United Workers' Party and the strikers which resulted in the Gdańsk Agreement in 1980. The film, which was forbidden so far, is still highly topical proved by the fact that the promises made by the government when the agreement was reached under the pressure of the Solidarity have not been carried out yet.

O. REMSU. In expectation of freedom (78)

In that article which was written in October, 1987 and banned by the ideological leaders in January, 1988 the reviewer analyses the political situation against the background of his impressions from the seminar conducted by the Cinematographers' Union at Bolshoivo near Moscow. In spite of some shifts towards improvement the majority of the problems which posed themselves then have not lost their topicality today.

ÕIENDUS

TMK 1989 nr 2 artiklis «Muusikuteekroonikast: mõned paberilehed August Topmani ja Cyrillus Kreegi asjus» on kaotsi läinud üks rida, mis segab artiklist arusaamist. Lk 55 5. lõigus, mis algab sõnadega «A. Topman oli konservatooriumist vallandatud...» kolmas lause kõlab nii: «Mee-nutagem, et ta oli lõpetanud Peterburi konservatooriumi 1904 oreli- ja 1911 kompositsiooni-klassi, et ta oli 1911–1924 EMO («Estonia» Muusika Osakonna) segakoori ja 1927–1936 Tallinna Meestelaulu Seltsi meeskoori juht.»

«ТЕАТЕР. МУЗЫКА. КИНО.» («Театр. Музыка. Кино») Журнал комитета культуры, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Союза театральных деятелей ЭССР. На эстонском языке. Выходит один раз в месяц. Редакция: 200090 Tallinn, п/я 3200, Нарвское шоссе 5. Издательство «Периодика», 200001 Tallinn, Пярнуское шоссе 8. Типография Издательства ЦК КПЭ, 200090 Tallinn, Пярнуское шоссе 67-а.

Laduda antud 16. 01. 1989. Trükkida antud 17. 02. 1989. MB-04101. Formaad 70×100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofset-trükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspognaid 11,9. Trükiarv 19 000. Tellimise nr. 268. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop.
Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

KAOS MUUSIKA ASEMEL¹Ooperist «Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast»²

Koos üldise kultuuritaseme tõusuga meie maal suurenes ka vajadus hea muusika järele. Heliloojate ees ei ole mitte kunagi ega mitte kuskil olnud nii tänuväärset auditoriumi. Massid lausa ootavad mitte ainult häid laule, vaid niisama palju ka häid instrumentaalteoseid, oopereid.

Samal ajal kuulutab mõni teater, nagu oleks Sostakoviitši ooper «Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast» nõukogude kultuuri saavutus. Teenistusvalmis muusikakriitika ülistab ooperit täevani. Ja noor helilooja, selle asemel, et kuulda asjalikku ja tõsist kriitikat, mis võiks teda edaspidises töös aidata, kuuleb vaid komplimente.

Esimesest minutist peale jahmatab kuulajat sihilikult disharmooniline helidevool. Ja nii kogu ooperi vältel. Laulmine on asendatud karjumisega. Kui helilooja teele jääb lihtne ja mõistetav meloodia, siis ta nagu ehmudes sellest «hädast» viskub taas kaose rägasse, mis muutub kohati kakofooniaks. Väljenduslikkus, mida kuulaja nõuab, on asendunud märatseva rütmiga, see lärm pidavat väljendama kirge.

See kõik ei tulene helilooja andetusest, oskamatuses väljendada muusikas lihtsaid ja tugevaid tundeid. See muusika on sihilikult «pahupidine», et miski ei meenutaks klassikalist ooperimuusikat, et sellel poleks midagi ühist sümfooniaste lihtsa, kõigile arusaadava muusikalise keelega. [- -] Hea muusika võime haarata masse on toodud ohvriks väikekodanlikele formalistlikele ponnistustele, pretensiooniga luua originaalsust labase originaalitsemisega. See on mäng ohtlike asjadega, mis võib pahasti lõppeda.

[- -]

Sel ajal kui meie kriitika — ka muusikakriitika — tegutseb sotsialistliku realismi nimel, kingib lavakunst meile Sostakoviitši sünnitise jõhkraimat naturalismi. Uhtmoodi vihkamisega näidatakse siin kõike — nii kaupmeeskonda kui ka rahvast. Kiskjalik kaupmeheemand, kes püüdleb läbi mõrva rikkusele ja võimule, on kujutatud kodanliku ühiskonna «ohvrina». Leskovi olmejutule on kaela määritud mõte, mida seal ei ole.

Ja kõik see on jäme, primitiivne, vulgaarne. Muusika kääksub, ähib, puhub, lõõstutab, lämbub, et võimalikult naturalistlikumalt kujutada armastusstseene. Seda «armastust» on terves ooperis näidatud kõige vulgaarsemal viisil. Keskkel kohal lavakujunduses on kaupmehe voodi, kus lahendatakse kõik põhiprobleemid. [- -]

Helilooja nähtavasti ei püstitanudki endale ülesandeks kuulda võtta seda, mida ootab muusikalt nõukoguliku auditorium. Ta justkui nimme ajas oma muusikas kõik nii segamini, et tema muusika jõudis ainult terve maitse kaotanud estetistide-formalistideni. Ta läks mööda nõukogude kultuuri nõudest välja ajada jämedus ja toorus kõigist nõukogude tegelikkuse nurkadest. Seda ülistust kaupmelikule himurusele nimetavad mõned kriitikud satiiriks. Mingist satiirist ei saa siin juttugi olla. Kõigi vahenditega püüab autor publiku sümpaatiat välja meelitada kaupmeheemanda Katerina Izmailova jämedate ja vulgaarsete püüdluste ja kuritegude vastu.

«Leedi Macbethil» on edu välismaal, kodanliku publiku hulgas.³ Kas mitte seepärast ei kiida seda kodanlik publik, et ooperis valitsev kaos on absoluutselt apoliitiline? Kas mitte sellepärast, et ta kõditab kodanliku publiku moonutatud maitset oma tõmbleva, kisendava, neurasteenilise muusikaga?

Meie teatrid raiskasid palju jõudu, et Sostakoviitši ooperit lavastada. Näitlejad pidid kulutama kõvasti annet, et ületada orkestri müra, kisa ja kriginaid. Dramaatilise mänguga püüdsid nad hüvitada ooperi meloodilist armetust. Kahjuks tõusid sellest sõltuvalt veelgi eredamalt esile teose jämedad-naturalistlikud küljed. Andekas mäng väärib tänu, asjatu pingutus — kaastunnet.

¹ Сумбур вместо музыки. «Правда», 28. I 1936. 26. XII 1935 vaatas ooperit Moskva Suure Teatri filiaalis J. Stalin, kes oli muusikute hulgas levinud pärimuse kohaselt ka artikli autor. D. Sostakoviitš viibis artikli ilmumise ajal Arhangel'ski kontserdireisil.

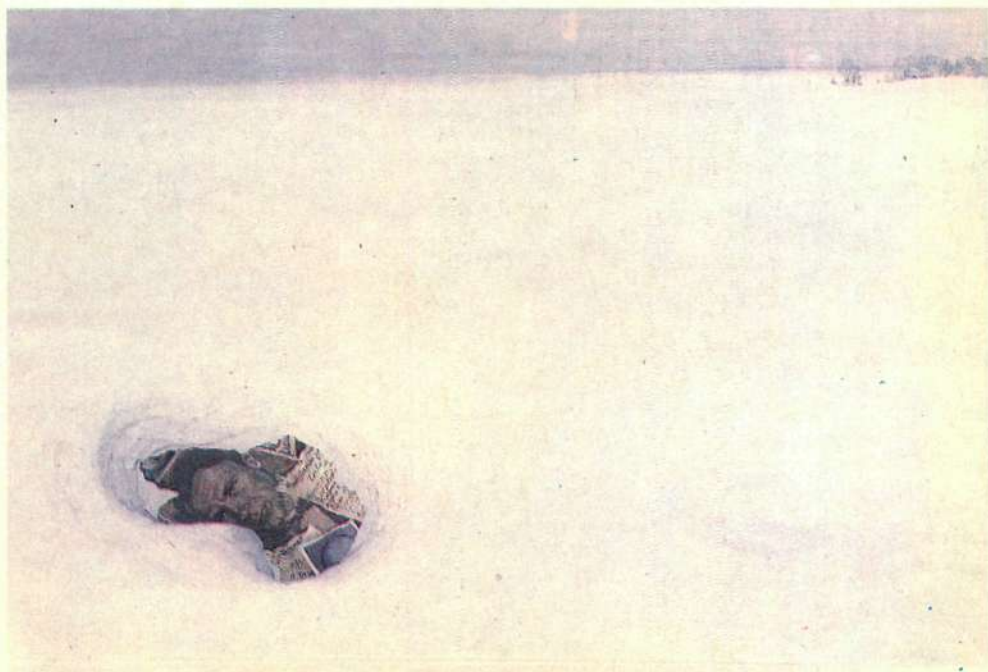
² Ooper valmis 1933. a, esietendus 6. I 1934 Leningradi Väikeses Ooperiteatris.

³ Artikli ilmumise ajaks oli ooper etendunud peale Leningradi ja Moskva New Yorgi «Metropolitan Opera's», Clevelandis, Stockholmis, Londonis, Argentiinas, Tšehhis, Taanis.

Pjotr Belov. Pasternak.
Õli. 1986.



Pjotr Belov. Sulanud
koht. Bulgakov. Õli. 1986.



PJOTR BELOV
(1929—1988) on teatri-
kunstnik, lavakujun-
daja. Viimati töötas
aastaid Nõukogude
Armee Keskteatris ja
Kunstiteatris. Maali-
ma hakkas alles vii-
masel paaril eluaastal,
pärast infarkti. Palju
Stalinist, tema ajastust,
tema riigist, tema
laagritest, intelligent-
sist. Näitustele ta
neid ei pakkunud. Soo-
vis ainult, et ta pilte
avaldaks ajakiri
«Ogonjok», kus need
pärast tema surma il-
musidki.

