

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



3

/1984

Esikaanel hetk Niguliste muuseumi kontserdisaali avamiselt 30. detsembril 1983.
A. Ilo foto

Tagakaanel peanäitejuht Mikk Mikiver Kingissepa nim TRA Draamateatri vastsest restaureeritud saalis 5. jaanuaril 1984.
A. Ilo foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

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

SISUKORD

	INFORMATSIOONILINE TEADAANNE NÕUKOGUDE LIIDU KOMMUNISTLIKU PARTEI KESKKOMITEE PLEENUMI KOHTA	3
	KONSTANTIN USTINOVITS TSERNENKO ELULUGU	5
	TEATER	
	VASTAB AARNE ÜKSKÜLA	7
Irena Veisaité	JUOZAS MILTINIS	12
Juozas Miltinis	MONOLOGID	14
Ülev Aaloe	KALLE HOLMERG (<i>režissööriportree rubriigis «Kes?»</i>)	38
Pille-Riin Purje	USALDUSE TAGASIVÕITMISE AEG (<i>hooaeg 1982/83 Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris</i>)	43
Hans Luik	MÕNED KOMPLIMENDID SELLELE, KES TULI	50
	TEATRIGLOOBUS	53 56 87
Evald Hermaküla	BROOKIST, «CARMENIST», GROTEWSKIST, «APOCALYPSISEST». <i>Rahvusvaheliseks teatripäevaks</i>	65
	MUUSIKA	
	MÕTTEVISANDEID	
Evi Papp	...EESTI SÜMFOONIAST	20
Tiia Järg	...EESTI KAMMERMUUSIKAST	24
	MUUSIKAANKEET	29
Avo Hirvesoo	EESTI NSV HELILOOJATE LIIT (II)	77
	KINO	
Tarmo Teder	MIS ON SEE TABAMATU JA TAHTIS, MILLEST SÕL- TUB SU SAATUS JA ÖNN?	54
Rein Heinsalu	ENNE JA PÄRAST LOOSIMIST	55
Stig Björkman	LAPSEPÕLVE MAAILMAS (<i>J. Bergmani filmist «Fanny ja Alexander»</i>)	59
Karin Hallas	FUNKTSIONALISTLIKUD ESINDUSKINOD. <i>Eesti kinode ajaloost</i>	71
Jaak Olep	LAVASTAJAHINGEGA MAALIJA	96



**NLKP KESKKOMITEE PEASEKRETÄR
KONSTANTIN USTINOVITŠ
TŠERNENKO**

Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei Keskkomitee pleenumi kohta

13. veebruaril 1984 toimus NLKP Keskkomitee erakorraline pleenum.

Keskkomitee Poliitbüroo ülesandel avas pleenumi NLKP Keskkomitee Poliitbüroo liige, NLKP Keskkomitee sekretär sm. K. U. TSERNENKO.

Ühenduses NLKP Keskkomitee peasekretäri, NSV Liidu Ülemnõukogu Presiidiumi esimehe J. V. Andropovi surmaga mälestasid Keskkomitee pleenumist osavõtjad Juri Vladimirovitš Andropovit leinaseisakuga.

Keskkomitee pleenum märkis, et Nõukogude Liidu Kommunistlikku Parteid ja kogu nõukogude rahvast on tabanud ränk kaotus. On lahkunud Kommunistliku Partei ja Nõukogude riigi väljapaistev tegelane, tulihingeline patrioot, leninlane, väsimatu võitleja rahu ja kommunismi eest.

Olles partei tahtel tähtsaimatel parteilistel ja riiklikel ametikohtadel, andis Juri Vladimirovitš Andropov kogu oma jõu, kõik teadmised ja tohutud elukogemused partei poliitika elluviimiseks, partei sidemete kindlustamiseks rahvahulkadega ning Nõukogude Liidu majandusliku ja kaitsevõimsuse tugevdamiseks.

J. V. Andropov pööras palju tähelepanu NLKP XXVI kongressi ja sellele järgnenud NLKP Keskkomitee pleenumite poolt väljatöötatud kursi elluviimisele, mis on suunatud tootmise igakülgsele intensiivistamisele, teaduslik-tehnilise progressi kiirendamisele, rahvamajanduse juhtimise täiustamisele, kaadri vastutuse suurendamisele, organiseerituse ja distsipliini tugevdamisele ning rahva ainelise ja vaimse elujärje kõrvalekaldumatule tõstmisele.

Suure panuse andis J. V. Andropov sotsialistliku sõprusühenduse maade igakülgse koostöö arendamise, rahvusvahelise kommunistliku ja töölisliikumise ühtsuse ja monoliitsuse tugevdamise ning rahvaste vabaduse ja sõltumatuse eest peetava õiglase võitluse toetamise. Tema juhtimisel viidi rahvusvahelisel arenil järjepidevalt ja sihikindlalt ellu meie partei ja riigi leninlikku välispoliitilist kurssi — kurssi tuumasõjaohu kõrvaldamisele, imperialismi agressiivsetele sepitsustele kindla vastulöögi andmisele, rahu ja rahvaste julgeoleku kindlustamisele:

Pleenum rõhutas, et neil leinapäevadel koondavad kommunistid ja kogu nõukogude rahvas veelgi tihedamalt oma read partei leninliku Keskkomitee ja NLKP Keskkomitee Poliitbüroo ümber ning on kindlalt otsustanud ennastalgavalt võidelda partei leninliku sise- ja välispoliitika elluviimise eest.

Keskkomitee pleenumist osavõtjad avaldasid sügavat kaastunnet lahkunu omastele.

Keskkomitee pleenum arutas NLKP Keskkomitee peasekretäri valimise küsimust.

Keskkomitee Poliitbüroo ülesandel pidas selles küsimuses kõne NLKP Keskkomitee Poliitbüroo liige, NSV Liidu Ministrite Nõukogu esimees sm. N. A. TIHHONOV. Ta tegi ettepaneku valida NLKP Keskkomitee peasekretäriks sm. K. U. Tšernenko.

Pleenum valis ühel häälel NLKP Keskkomitee peasekretäriks sm. Konstantin Ustinovitš Tšernenko.

Seejärel pidas pleenumil kõne NLKP Keskkomitee peasekretär sm. K. U. TŠERNENKO. Ta avaldas südamlikku tänu talle partei Keskkomitee poolt osutatud kõrge usalduse eest.

Sm. K. U. Tšernenko kinnitas NLKP Keskkomiteele ja Kommunistlikule Parteile, et ta rakendab kogu oma jõu, kõik teadmised ja elukogemused meie maal kommunistliku ülesehitustöö ülesannete edukaks täitmiseks, järjepidevuse tagamiseks NLKP XXVI kongressi poolt NSV Liidu majandusliku ja kaitsevõimsuse edasise tugevdamise, nõukogude rahva heaolu tõstmise ja rahu kindlustamise alal püstitatud ülesannete lahendamisel, Kommunistliku Partei ja Nõukogude riigi leninliku sise- ja välispoliitika elluviimisel.

Sellega oli Keskkomitee pleenum lõppenud.

Konstantin Ustinovitš TŠERNENKO

Konstantin Ustinovitš Tšernenko sündis 24. septembril 1911 Krasnojarski krai Novosjolovo rajooni Bolšaja Tessi külas, venelane.

NLKP liige 1931. aastast. Kõrgharidusega — lõpetas pedagoogilise instituudi ja ÜK(b)P Keskkomitee j. a. Kõrgema Parteiorganisaatorite Kooli.

Töömeheteed alustas K. U. Tšernenko varajasest noorusest, töötades kulakute juures palgalisena. Kogu tema edasine tööalane tegevus oli seotud juhtiva tööga komsomoliorganites, seejärel aga parteiorganites. Aastail 1929—1930 juhatas K. U. Tšernenko ÜLKNU Krasnojarski Krai Novosjolovo Rajoonikomitee propaganda- ja agitatsiooniosakonda. 1930. aastal läks ta vabatahtlikuna Punaarmeele. Kuni 1933. aastani teenis piirivalvevägedes, oli piirivalvekordoni parteiorganisatsiooni sekretär.

Pärast armeeteenistust töötas K. U. Tšernenko Krasnojarski kraisis: partei Novosjolovo ja Ujari rajoonikomitee propaganda- ja agitatsiooniosakonna juhatajana, Krasnojarski krai parteiharidusmaja direktorina, partei Krasnojarski kraikomitee propaganda- ja agitatsiooniosakonna juhataja asetäitjana ning kraikomitee sekretärina.

1943. aastast õppis K. U. Tšernenko ÜK(b)P Keskkomitee j. a. Kõrgemas Parteiorganisaatorite Koolis. Pärast õpingute lõpetamist töötas 1945. aastast partei Pensa oblastikomitee sekretärina. 1948. aastal suunati Moldaavia NSV-sse ning kinnitati Moldaavia KP Keskkomitee propaganda- ja agitatsiooniosakonna juhatajaks. Sellel ametikohal töötades pühendas ta palju jõudu ja teadmisi majanduslikule ja kultuurilisele ülesehitustööle vabariigis ning töötajate kommunistlikule kasvatamisele.

1956. aastal edutati K. U. Tšernenko tööle NLKP Keskkomitee aparaati, kus ta hakkas juhtima propagandaosakonna sektorit, ning ühtlasi kinnitati ajakirja «Agitator» toimetuskolleegiumi liikmeks. 1960. aastast töötas ta NSV Liidu Ülemnõukogu Presiidiumi sekretariaadi juhatajana. 1965. aastal kinnitati K. U. Tšernenko NLKP Keskkomitee üldosakonna juhatajaks. Aastail 1966—1971 oli ta NLKP Keskkomitee liikmekandidaat. Partei XXIV kongressil (1971. a. märts) valiti ta NLKP Keskkomitee liikmeks, 1976. aasta märtsis, pärast partei XXV kongressi toimunud NLKP Keskkomitee pleenumil aga NLKP Keskkomitee sekretäriks.

1977. aastast oli ta NLKP Keskkomitee Poliitbüroo liikmekandidaat, 1978. aastast — NLKP Keskkomitee Poliitbüroo liige. NSV Liidu Ülemnõukogu 7.—10. koosseisu saadik. Vene NFSV Ülemnõukogu 10. koosseisu saadik. K. U. Tšernenko kuulus Nõukogude delegatsiooni koosseisu rahvusvahelisel Euroopa julgeoleku- ja koostöönoupidamisel (Helsingi, 1975) ning võttis osa desarmeerimisalastest läbirääkimistest Viinis (1979).

Konstantin Ustinovitš Tšernenko on Kommunistliku Partei ja Nõukogude riigi silmapaistev tegelane. Kõigil ametikohtadel, mis partei on talle usaldanud, on ta ilmutanud väljapaistvaid organisaatorivõimeid, parteilist printsiipiaalsust, ustavust suurele Lenini üritusele ja kommunistiideaalidele. K. U. Tšernenko on mitmete teaduslike tööde autor. Neis käsitletakse nõukogude ühiskonna elus partei juhtiva osa töstmise, parteitöö ja riikliku töö stiili ja meetodite täiustamise ning sotsialistliku demokraatia arendamise aktuaalseid küsimusi. NLKP Keskkomitee 1983. a. juunipleenumil esines K. U. Tšernenko ettekandega, milles määrati kindlaks põhisuunad NLKP ideoloogia tegevuse parandamiseks nüüdistingimustes.

Kodumaale osutatud suurte teenete eest on Konstantin Ustinovitš Tšernenko kahel korral pälvinud sotsialistliku töö kangelase nimetuse, teda on autasustatud kolme Lenini ordeniga, kolme Tööpunalipu ordeniga ja paljude Nõukogude Liidu medalitega. Ta on Lenini preemia laureaat.

K. U. Tšernenkot on autasustatud sotsialismimaade kõrgeimate autasudega.



*Aarne Ukskää «Makarenko koloonia» proovil
1979. aastal. T. Tormise foto*

Legend räägib, et õppisid algul matemaatikat? See tundub tavapärase arusaamise kohaselt näitlejaeeldustele nii võõra ja kaugena. Kuidas sa endas neid võimeid ja huvisid ühendad?

Asi pole päriselt nõnda. Oled vist kuskilt kuulnud, et mulle keskkoolis geomeetria ja stereomeetria meelepärased ained olid. Ka igasugune rehkendamine oli mulle, tõsi küll, üpris kontimööda. Õppinud matemaatikat ma pole, kuigi, jah, tosin aastat tagasi mitmesuguseid arvutusi tehes ja tabeleid koostades vaimustusin muusikast, poeesiast, harmooniast matemaatikas... Kas ongi siin midagi ebatavapärast — on ju, näiteks, ajaloos mitmete tuntud matemaatikute hobi olnud poeesia. Mis aga õppimistesse puutub, siis kiskus mind algul, nagu ilmselt suurt osa poisse, elektrotehnika poole. Ei puudunud palju, et oleksin pärast 7-klassilise kooli lõpetamist asunud edasi õppima tollasesse Elektromehaanika Tehnikumi. Aga juba tolle Rahumäe kooli viimastes klassides hakkas idanema kiindumus teatri vastu, mis viis edasi keskkooli, kus see kiindumus süvenes. Edasi üks kursus Pedagoogilises Instituudis eesti keelt ja kirjan-dust ning siis juba vastasutatud lavakunstikateedri I lend. Jah, huvi nimetatud reaalinete vastu on küll säilinud tänaseni.

Ja sinu muud harrastused?

Mine tea, kas mul neid ongi — hobisid? Olen poisikesest peale armastanud joonistada — mitte eriti andekalt, aga suurem osa mu tekstiraamatutest on igatahes prooviperioodil täis sirgeldatud. Oleks rohkem vaba aega, tahaks midagi meisterdada. Käed on inimesel selleks loodud. Olin omal ajal päris uhke, kui suutsin rikkis ja ülimalt defitsiitse külmkapi termorelee asemele valmistada enda arvates küllaltki keeruka mehhanismi vana äratuskella baasil... Meeldivaim «harrastus» praegu on toimetused-tegemised mu väikese tütre seltsis.

On näitlemine (sinu jaoks? sinu tähelepanekute järgi — kellegi teise jaoks?) elamise vorm? Või ei?

Näitlemine?... Kas kirurgile on lõikamine elamise vorm? Kas arheoloogile on kaevamine elamise vorm? Näitlemine üksi minu jaoks küll elamise vorm ei ole. Teised vastaku enda eest.

Selle kutse filosoofilisem pool? Ja selle töö ametioskused?

Kui mul õnnestub jõuda küpse elutarkuse eani, oskan ehk vastata küsimuse esimesele poolele.

Ametioskused peaks kätte õppima koolis. Kui osatakse õppida, kui taibatakse õppida... Õigemini, algteadmised ametioskustest. Mis see on — nn grammatika? süntaks? ortograafia? Ohmi ja Newtoni seadused?... Näitekunsti on algteadmised ammu kirja pandud. Kas me selle aga koolis lõplikult ja veatult suudame omandada? Praktika, töö, aastad õpetavad üha juurde — ametioskusi ja ka algteadmisi! Professionaalsus ei ole (minu arvates, minule) kiire tulema. Üllatavaid avastusi sünnib igal aastal. Mulle tundub, et professionaal peab suutma kiiresti ja veatult töötada. Nagu vilunud kirurg. Luua ei saa tõtates, võidakse öelda. Ma ei räägi tõttamisest. Jokutame tihti ülearu ja kipume seda põhjendama loomisvaevadega, ei oska aga märgata, et sageli on tegemist lihtsalt ebaprofessionaalsusega. Ja ikkagi tundub mulle, et professionaal peab suutma kiiresti ja veatult töötada, selleks et loomisele — otsingutele, mõtisklustele, ekslemistele — jääks rohkem ajaruumi.

Näitleja ohud ja karid? Näitleja tähetund?

Kas need pole veel teada? Kas neist pole küllalt räägitud? Aiman üht, salalikku ohtu: näitleja hakkab tundma, et ta on suur, et ta teab oma kunstist kõik, õppida pole enam midagi, õppida pole enam kelleltki, olen äss. Muuseumi, muuseumi, Ophelia! Karid? Edevus, oma pingiotsast kinnihoidmine, kergema tee otsimine, kiivus... «Kuuma südame ja külma

peaga!» ütles Pinna. Akki sõidame sel viisil karile, et pea läheb kuumaks ja süda külmaks? Tohvi ütles: «Ärgu te südameile kortse tulgu!»...

Tähetunnist saab kõnelda see, kes seda tundnud on. Võib-olla oli minu elus midagi pisut selle lähedast «Kes kardab Virginia Woolfi?» esietendus Pärnu teatris — esmakordselt tundsin, et millekski olen juba võimeline.

Sa oled Panso kooli I lennu lõpetaja. Sel aastal lõpetab XI lend. Kas lavakunstikateeder on alla käinud (nagu viimasel ajal mõnikord kuulda nii avalikult kui ka kuluaarides)? Teatrikool siis ja praegu?

Alla käinud? Miks? Mulle paistab, et kooli peetakse sama tõsiselt, sama suure südame- ja närvikuluga nagu varasematel aegadel. Kui K. Irdi viimased mõtteavaldused (ja mitte üksnes kooli kohta) panid küll hämmeldunult õlgu kehitama — siin on vist midagi väga sassis, pealegi olen vähik demagoogia mehaanikas ja nüanssides —, siis mõningate teiste sõnavõtjate avaldatud etteheiteid suudan mõista, kuna nad on tehtud ilma tõsiselt süvenemata koolitöösse ja kriitiseeritavasse nähtusesse. Vildakaks kippuvate õppijate-lõpetanute puhul on põhjused vahest ikka neis endis või neid antud momendil ümbritsevas, ei tea, kas tasub siin ilmtingimata kooli süüdistada? Vildakate kõrval on ju võrdluseks päris arvukalt sirgeid.

Alla käinud? Miks? On ju palju headki kuulnud-loetud. Irisemist ja pahandamist on alati olnud, esimesest lennust alates. «Pansokas» oli omal ajal vaata et söimusunõna. Sain ise kah oma näitleja-aastate esimesel perioodil «Vanemuise» peanäitejuhilt kirja, milles meie kooli ja kasvatust kurjalt hukka mõisteti. Muidugi, kõik pole ideaalses korras — on meilgi omad hädad ja mured. Oleme ise neist teadlikud ja teeme kõik, et neist jagu saada. Panso oli Panso ja tema tasemel keegi meist pole, aga ühisel jõul ei jää me talle kuigi palju alla. Oleme tema õpilased!

Miks sa õpetad lapsi? Miks tulid 1978. aastal kateedrijuhatajaks — peaaegu kõikidele üllatusena? Mida õpetajatöö sulle annab?

Ma ei õpeta lapsi. Need lapsed on kokku tulnud, et õppida. Mina saan neid ainult õppimisel abistada, suunata, kätte juhatada, mida õppida, kuidas ennast arendada, mida endas arendada, mida endas parandada, millest mõelda, kuhu pürgida... Kateedrisse tulin — praegu võib-olla endalegi üllatusena — vajadusest pöörde järele liiga rahulikuks, kergeks ja mugavaks muutuvus elus. Pealegi kutsuti ju! Juhatajaks asumine oli muidugi viga, selleks on vaja võimeid ja eeldusi, mis minul puuduvad. Õpetajana olin Pärnu stuudios aasta töötanud ja lootsin mingil määral hakkama saada. Siis kogesin, kui ränk see töö on, kui vähe ma suudan, ja sai alguse tänaseni kestev heitlus «kas poleks õigem loobuda» ja «ma olen kohustatud jääma» vahel. Iga amet vajab õppimist. Meil pole muud võimalust kui õppida praktilise töö najal. Olen väga tänulik kümnendale lennule, oma esimestele õpilastele, kellelt sain tõelise kooli. Tundsin, et mul pole õigust kooli jätta, ja nii heitlengi edasi... Noortega jantimine hoiab sind ennastki noorena — on vist nii? See nõuab kokkuvõtmist, pidevat kursisolemist kõigega teatriilmas, enesekontrolli — kas ma ise suudan seda, mida tudengitelt nõuan, kas mul endal pole neid vigu, millest õpilastel püüan aidata lahti saada, kas ma ise taipan üldse, mida tänane päev näitekunstnikult nõuab: äkki on noored minust taiplikumad? Tunnen sageli, et mina õpin neilt rohkem kui nemad minult!

Kas koolitöö segab ka? Või muu töö segab koolitööd?

Pelgus maadvõtva koolipapa-harjumuse ees ennast laval nii-öelda pedagoogi pilguga kõrvalt vaadata — see tundub mängule pigem kahjuks kui kasuks tulevat. Oma kutsetöö tõttu, mida ma jätta ei saa, ei taha ega pedagoogina ei tohigi, kipuvad võib-olla mõnikord ülekohtuselt napiks jääma aeg ja energia, mida olen kohustatud kulutama tudengitele, kuna kool on samal ajal mu põhitöökoht.

Esined kõikjal ja jõuad palju. On ka märgitud, et igal pool heal tasemel. Kuidas sa seda hulka enda jaoks mõtestad, tähtsustad? Kas on salajasi eelistusi? Kas häbened ja kahetsed ka midagi tehtust?

Jõuan jõudumööda. Ei ütleks, et seda ülearu palju on. Normaalne koormus, ja peasi mitmekesine, mis mulle meelepärane. Taseme hindamisega pakutakse kõvasti üle. Tase, mida heaks pean, jääb mulle ka kikivarvul seistes näppudest üsna kaugele. Väga hea taseme tarvis peaksin iseendale ölgadele ronima ja ei tea, kas siiski ulataks. Kas me ei suhtu eesti teatri tasemesse liigse heldimuse ja ahviarmastusega — seda, mis laiemas mastaabis vaid korralik keskmine, peame meie juba heaks. Lõuna-Eesti on ju meie jaoks märgine maa küll, aga... Ma olen Kaukaasias ka käinud.

Eks ma nii mõtestan, et kui ikka sirutad ja upitad ja ronid kord ühest, kord teisest küljest, siis saad ehk kunagi näpudki külge või isegi lõua üle. Rollidest eelistan neid, mis minu natuurist võimalikult kauged on. Põnev on see protsess, mida Jaan Tooming lõimede vahetuseks nimetas. Veidi häbi oli Rakvere Teatris H. Puki «Jüris» Jürit mängida, piinlik on suurema osa filmirollide pärast, häbenen ja kahetsen kõiki intervjuusid, mida olen andnud — ilmselt ka käesolevat.

Kui sa kõiki «nimetuid» (ja ka nimekaid) mängid, miks sa just Nipernaadi ära ütlesid?

Kõigepealt — ma pole nii kindlameelne, et heale kolleegile otse ära öelda (võib-olla vahel harva). Ma pigem vihjasin Kaljo Kiisale (isegi viivitusega — olin juba proovivõtteid näinud), et lood on sandivõitu, ja küllap mõistis Kiisagi kogenud silm seda, milles pole midagi arusaamatut. Arusaamatu oli sootuks see, et mulle mitmelt poolt püüti selgeks teha, et mina olla see õige Nipernaadi!? Kui ma ennast rollis ei näe, ei kujuta ennast ideaalis selle inimesena, siis filmis ei maksa lootagi õnnestumisele. Pealegi on filmitöö mulle teatriga võrreldes ikka tõeline *terra incognita*!

Järvet ütleb, et su rollid sünnivad arglikult ja märkamatu. Sapiro — et rahulikult, kindlalt ja märkamatu. Ise ehk oled midagi siiski märganud — rolli sünni (või sündimata jäämise) korduvaid seaduspärasusi?

Eks teised märka paremini. Ise ei pane tähelegi, kui nad märkamatu sünnivad. Ettevaatlikult sünnivad nad kindlasti — niipalju olen vahest märganud. Kuulsin kunagi, et Hmeljovile meeldinud tundide viisi oma sügavas nahktugitoolis istuda — nii, osale mõeldes ja kujutluses fantaseerides, sündinud tema rollid. Midagi taolist on minugagi — armastan rollid n-õ valmis unistada. Töö alperioodil ei ole proov mu armastus. Siis kord tuleb soov see habras fantaasias sündinu kähku ära proovida, märkused ära kuulata, ja seejärel tahaks jälle mõtlemisaega. Kui visand rollist juba kindlamalt silme ees, siis võib proovis julgemalt tegutsema hakata. Tunnistan, et pikad proovid pole mulle millegipärast meeltemööda. Ja veel tundub, et päris lõplikult ei sünni proovides ükski roll. Enamasti mõödub hulk etendusi, enne kui roll enam-vähem lõplikult valmis saab. Sündimata ei tohi ta jääda — siis pead paluma ennast välja vahetada või hoopis teisele tööle minema. Filmis on lood muidugi teistmoodi...

Kes on hea partner?

Hea partner on iga hea näitleja. Iseäranis hea partner on sõbralik, huumorimeelne, tundlik, paindlik, improvisatsiooniküllane kunstnik. Mul on olnud õnne töötada mitmes teatris ja, mõelda vaid, kui paljude paljude toredate näitlejatega on mul olnud võimalus koos mängida. Ka TV ja film on lisa andnud. Pole midagi paremat kui tore näitetrupp. Näiteks kas või praegu teoksil olevas O. Neulandi filmis — aega rööviv ja närve näriv töö, aga vaimustavalt rõõmsameelne ja sõbralik väike näitetrupp! Tunnen igauhest lausa puudust, kui võttepaus juba nõdalaseks kipub venima. Mitte väga ammu kuulsin tõe, mida pean väga oluliseks: lavale tuleb minna partneri jaoks, mängida tuleb partnerile! Sandid on need hetked, mil tunnen end eksivat selle tõe vastu. Imetlen ja austan partnereid, kellele see tõe on enesestmõistetav, kes selle tõe vastu kunagi ei eksil!

Oma lemmiklavastajaid sa muidugi ei ütle? Või siiski?

Häid lavastajaid on olnud mitmeid mu kõikidel töötappidel. Kui mul nende hulgast palutaks valida üks, selle tuntud üksiku saare tarvis, siis nimetaksin Sapirot.

Üldiselt ma ei armasta väga suure jutuga lavastajaid, orienteerun halvasti pikas ja keerulises vadas. Aga hea lavastaja voores ongi see, et ta aitab sul orienteeruda dramaturgia ja mänguvõimaluste keerukuses ja sügavustes. Sestap nimetaksingi Sapirot. Tõsi, olen puutunud kokku ka lavastajatega, kes sootuks midagi öelda ei mõista — sugugi mitte sümpaatlik juhatus... Veel üks painav tähelepanek: mitmed, ka head lavastajad, kipuvad liiaks palju näitleja eest mõtlema ja ära tegema. Võib-olla on see lihtsalt kärsitus, aga mõjub kuidagi usaldamatusena...

Miks sa varem vahetevahel ise lavastasid? Miks enam ei lavasta?

Hakkasin lavastama tegelikult häda pärast. Rakvere Teatris oli peanäitejuht ainus lavastaja. Paluti appi ja nii ma noorustuhinas lootsingi, et saan hakkama. Oige pea aga selgus, et see polegi nii lihtne. Esmane oli minu jaoks töö näitlejaga — kuidas teda võimalikult tõhusalt abistada, et roll sünniks huvitav ja ere. Lavastuse organiseerimiseks, kõigeks, mis selle tarvis vaja, ei jätkunud mul võib-olla eeldusi ja kindlasti oskusi. Selleks on vaja haridust. Üks hilisem katsetus Pärnu teatris sündis materjalivaimustusest, kirglikust soovist see Mats Traadi lugu («Kohvi-oad») nähtavaks teha. Ka siin köitis mind esmajoones Salme kuju sünd ja jälle jäid lavastuse kui terviku loomiseks võimed napiks. Seda on vaja õppida, iseäranis siis, kui sa pole lavastajaks sündinud.

Kas segab sind (või sinu arvates eesti teatrit) miski teatrikorralduses? teatrielus?

Mäletan, kuidas kadunud Paul Ruubel ühes etenduses, mis oli läinud juba mitukümmend korda, jälgis õhtust õhtusse lava hämaralt tagaplaanilt, ise pisarateni vaimustatud, väljavalgustatud esilaval toimuvat kolleegide mängu. Mäletan aga, kuidas üks teine näitleja tuli alati etenduse algul lava kõrvale, jälgis mängu, ja kui midagi kehvasti läks, lahkus ilmse rahuloluga ja selgelt nähtava alltekstiga: pole viga, tuleb minu etteaste, siis alles näete, kuidas tuleb mängida.

Mõnikord mõtlen, et eesti teatris oleks praegu nagu võimul see teine mõttelaad...

Teine asi, mis hämmeldust tekitab — küll me oleme hellakesed! Enam ei tohi kriitik ka välja ütelda, mida ta mõtleb! Juhtub näiteks arvustaja väitma, et teatud näitleja on Peeter Esimese rolli tarvis liiga väikest kasvu ja ebasobivalt kõrge häälega — ja kohe on kisa lahti: kuidas tohib nii öelda! Aga kui näitleja on tõesti Chaplini kasvu ja tiiskant?!

Muret tegevaid asju on ju mitmeid. Kas või see, et meie üks huvitavamaid noori lavastajaid ja tähelepanuväärsemaid näitlejaid Lembit Peterson ei tööta juba tükk aega üheski teatris. Hea seegi, et Peterson on pühendunud koolile. Aga kuhu on kadunud Karusoo?...

Veel koolist. Kuskil tabamatus sisesopis kõidab rahulolematust: kas me ei kasuta ülearu kramplikult vana sissesõidetud teed? Akki nõuab aeg rohkemat? Vana hea klassikaline füüsikagi on vapustusi üle elanud, on isegi kirjutatud tema kokkuvarisemisest. Jah, Newtonita (1643—1727) ei saa me läbi, aga siis tulid Rutherford, Einstein, Planck, Bohr ja teised... Ma ei tea veel, mis see on, aga aimdus ütleb, et midagi on tulemas, peaks tulema...

Suuri muljeid? Elust? Inimestest? Kunstidest? (Varem või nüüd?)

Kõik kunstigaleriid, kus olen viibinud; viimasel kursusel (1961) Kunstiteatri etendused Moskvast; Trafalgari väljak Londonis; Leningrad kui kunstiteos läbi ekskursioonijuht Ressari pilgu, kes teab kõik Leningradi igast majast, aknast, tänavast...; Tovstonogovi teater mõned head aastad tagasi; F. Nansen, A. Schweitzer, J. Sibelius, S. Tracy, A. Eskola, L. Lindau, Panso... Aga suur elamus võib olla ka masendav — nagu hiljutine põlenud Niguliste...

Ei suuda nii äkki kõike ja kõiki nimetada, rääkimata pikemast jutustamisest, kuigi tahaksin.

Mälestusi — kodunt, koolist, teatrikoolist, Rakverest, Pärnust?

Olen oma lapsepõlve ja noorusaja elanud Rahumäel. Ma ei saanud veel teatrit näinud olla, kui, mäletan, tõmbasin kodus üle toa nõöri, riputasin sinna teki — kas eesriideks või kulissideks — ja etendasin seal midagi. Mida, ei mäleta. Esimest korda käisin teatris vist neljandas klassis. Esimene etendus, mida nägin, oli Jakobsoni «Öö ja päeva piiril», teine Gogoli «Revident». Elamus püsib tänaseni, paljud vahepealsed on juba ununenud. Hlestakov — Ants Eskola! Siit sai alguse mu tänaseni kestev armastus selle suure kunstniku vastu — pean teda oma suurimaks õpetajaks. Rahumäe koolis said teoks ka esimesed katsetused näitlemise alal. Õpetaja Pärn ja õpetaja Veski olid need, kelle juhendamisel alustasin. Viimases, seitsmendas klassis, mängisin «Revidendi» katkendis Postiülemat. Lavale sisse joostes komistasin ja pidin äärepealt kukkuma. Kõik läks siiski õnneks ja polütehnikum taandus unistuse ees teatrikoolist. Tallinna 2. keskkool. Kaheksandas klassis, kui palju ma ka poleks soovinud, ei pääsenud ma löögile. Muide, juba varem pioneerilaagris, ei mäleta, mis aastal, praagiti mind näitemängu teha soovijate hulgast välja. Üheksas klass, ühine näitering 7. keskkooliga (2. keskkool oli tollal poiste, 7. tüdrukute kool). Näiteringi tuli juhtima äsja GITIS-e lõpetanud Jaanus Orgulas, meile juba tuntud Joosep Toots. Tegime esimest pilti Lutsu «Kevadest». Toots — Tõnu Aav, Teele — Meeli Alev (Sööt) ja Viive Aamisepp, Lible — Jaan Saul, Arno — Madis Ojamaa, Julk-Jüri — Ivalo Randalu, Tõnisson — Andres Vihalem, kaasa tegid veel Arvi Siig, Kustas Kikerpuu, Jaan Oruste, Ülle Kurss... ja nende seas mina Kiirena. Tundsin end küllaltki saamatuna. Kõige toredamad olid Orgulase igal proovil räägitud põnevad ja humoorikad lood Moskva päevist. Siis tehti 2. ja 7. koolist segakoolid, sattusin koos Tõnu ja Meeliga 7. keskkooli. Jälle näitering, sedapuhku gitislase Silvia Laidla juhtimisel. Koos Tõnuga tegime ka rohkesti kooliestraadi. Ühel õhtul näiteringi proovi minnes kohtasime Tõnuga koolimaja välisuksel pisikest algklasside poissi, kes meid uljalt peatas ja esitas puhtalt ja ilmekalt: «Ah eta devuška / menja s uma svela...» Teadsime seda selli küll — see oli meie kooliõdede väikevend Juhan Viiding.

Olime Tõnuga mõlemad nõmmekad ja meie kodud polnud teineteisest kuigi kaugel. Kunagi hiljem on Tõnu kord väitnud, et ühel päeval tulnud mina, koputanud tema aknale ja öelnud: «Lähme teatrikooli.» Kena küll, kuid tema elas ju teisel korrusel, mina aga esimesel, nii et kumb siis ikkagi aknale koputas ja need saatuslikud sõnad lausud? Jah, nii kõlab legend. Tegelikult jäi Tõnul veel aasta koolipinki nühkida, kui meie Meeliga 7. keskkooli lõpetasime. Minul kohe kange tahtmine Moskvasse õppima minna, GITIS-esse. Meeli aga oli kuulnud, et aasta pärast avatakse Konservatooriumi juures lavakunstikateeder. Ja läksimegi aastaks Pedagoogilisse Instituuti eesti keelt ja kirjandust õppima. Lavakunstkateedris saime jälle kolmekesi kokku, samuti kahe vana «kevadlasega» 2. keskkooli päevilt — Sauli ja Ojamaaga.

Ju edasi juba teatud-tuntud tee. Neli aastat teatrikooli Panso jõulisel juhtimisel. Õpetajad L. Kalmet ja I. Tammur. Ja edasi teatritööle.

Uskumatult sõbralik ja ühtehoidev kollektiiv tolleaegses Rakvere Teatris. Tutvumine armsaima ja lähedasima kolleegi ja partneriga tänase päevani Eldor Valteriga. Lõbusad päevad koostöös Feliks Kargiga. Üks esimesi partnereid Viive Aamisepp. Esimene peanäitejuht Heino Kulvere. Seitse aastat üsna tõhusat koormust — see karastas.

Siis tuli lahkumine kodutarest, nagu ma tahaksin Rakvere Teatrit kutsuda, ja üleminek sümptaatsesse Pärnu Teatrisse... Aga see on mälestuste jaoks veel liiga lähedane aeg.

Mida ise endalt vahel küsid?

Nagu Ernst Kruuda Tartu vaksali kassast: «Palun üks pilet!» «Kuhu?» «No ma ei tea — mis jaamad teil on?»

Juozas Miltinis

Loodus aitab ainult keha,
hing tuleb endal leida.

(J. Miltinis)

Nõukogude Liidu rahvakunstniku Juozas Miltinise nimi on legendaarne, ja mitte ainult meil, Leedus, vaid ka kaugemal. Materjali legendi jaoks on olnud aegade jooksul enam kui küllalt, eelkõige andis selleks põhjust Panevėžysi teatri fenomen ehk täpsemini öeldult — Miltinise teater ise.

Juozas Miltinis on pärit Leedu külast. Kooli läks ta väga hilja, unistas saada pühakuks, astus Kaunase vaimulikku seminari, kuid sai ... näitlejaks.

1932. aastal, tundmata võõrkeeli ja omamata peaaegu frankigi taskus, sõitis ta Pariisi, kus astus Ch. Dullini stuudiosse. Samas õppisid ka J. Vilar ja J. L. Barrault. Juba 1937. aastal Pariisis tekkis tal oma teatri loomise idee — oma teater kodus, Leedumaal. Kõige tähelepanuväärsem selle juures on fakt, et ta samal ajal koostas enda jaoks laiahaardelise, tervet elu täitva kunstilise programmi, mille ta ka oma teatri kaudu suutis täielikult realiseerida. Teatri loomise idee sai teoks 1940. aastal väikeses Leedu provintsilinnas nimega Panevėžys. Tema esmasesse eluprogrammi kuulusid kuus peamist näidendit: L. Pirandello «Heinrich IV», A. Tšehhovi «Ivanov», H. Ibseni «Hedda Gabler», E. O'Neilli «Pikk päevatee kaob öösse», A. Strindbergi «Surmatants» ja Sophoklese «Kuningas Oidipus». Tööprotsessis lisandusid veel sellised etapilised kunstisündmused nagu A. Milleri «Proovireisija surm», B. Borcherti «Ukse taga», F. Dürrenmatti «Füüsikud» ja «Franck V» jt. Need lavastused kandsid Panevėžysi teatri legendi, neis oli väljapetud-lõpetatud režissöörkontseptsioon, ere teatraalsus ja sügavtõeline intellekt.

Panevėžysi Draamateatri fenomen, teatri unikaalne repertuaar, mis provintsi/publiku jaoks tundub absoluutselt ebareaalne, sai teoks ainult tänu pearežissöör Juozas Miltinise talendile, järjekindlusele ja piiritule kangekaelsusele. Juozas Miltinis oli fanaatiliselt ustav oma teatritele ja oma kutsumusele (oma kutsumust on J. Miltinis nimetanud oma eluviisiks). Panevėžysi truppi pole ta kunagi võtnud näitlejaid teistest teatritest või värskeid konservatooriumilõpetajaid, vaid on neid ise kasvatanud teatri juurde loodud stuudios. Iial pole teda suudetud võluda tööle pealinna teatritesse. Ta oli kaua aega ja põhimõtteliselt ka teatrigastrollide äge vastane, olles veendunud, et täiskunstiline saavutus võib sündida ainult kodusel lavapõrandal. Ja tõesti — kui Muhamed ei tule mäe juurde, siis mägi tuleb Muhamedi juurde. 60. aastatel ja 70. alguses hakkas Panevėžysisse sõitma külalisi Balti vabariikidest, Leningradist, Moskvast ja teistest Nõukogude Liidu linnadest. Nad sõitsid vaatama Miltinise lavastusi ja tema kuulsaid näitlejaid D. Banionist, B. Babkauskast, V. Bledist, A. Masiulist, G. Karkat jt.

1980. aastal Juozas Miltinis lahkus Panevėžysi teatrist. Tema lahkumiseks oli põhjusi palju, kuid peamine neist oli vististi see, et ka kõige võimsama tamme juuri pureb aeg ...

Seniajani pole J. Miltinis kirjutanud ei teoreetilisi töid ega memuaare. Oma kauges nooruses oli ta lõikavalt hammustav teatrikriitik. Küpses eas andis ta palju intervjuusid, kuid kõik need materjalid jäid laialipillatuks kuni 1981. aastani, mil leedu kirjanik ja ajakirjanik T. Sakalauskas kirjutas raamatu «Monoloogid. Miltinise elu». Selles raamatus püüti esmakordselt avada J. Miltinise keerulist, paradoksaalset isiksust tema lavaloomingu ja elukäigu foonil. Autor tegi põhjaliku ettevalmistuse oma raamatu jaoks, lävis väga tihedalt Miltinise endaga, viibis tema proovidel ning tema lugematutel kohtumistel kolleegidega ja isiklike sõpradega, viis lõpule tohutu memuaarikirjanduse kogumise.

Võimalik, et see raamat võiks huvi äratada ka eesti lugejas. Sel eesmärgil avaldab ajakiri «Teater. Muusika. Kino» väljavõtteid T. Sakalauskase raamatust «Monoloogid», kus võib leida J. Miltinise autentseid mõtteid teatrist, näitlejast ning iseendast.

IRENA VEISAITĒ

Monoloogid

JUOZAS MILTINIS



A. Baryse foto

NÄITLEJAST ...

...Minu õpetajad Charles Dullin ning Jacques Copeau (ja kõik tolle aja novaatorid) tundsid erilist huvi näitleja ümberkasvatamise, tema psühholoogiliselt põhjendatud inimesestamise, teadvuse ja alateadvuse labürintide nähtavaletoomise probleemi vastu. Nad tahtsid näitlejast teha isiksuse, tahtsid, et tema kujutlusvõime tugineks intellektile, intellekt aga virgutaks, ärataks kujutlusvõimet. Formaalset osatäitmist ei hinnatud isegi siis, kui see oli tehtud põlemisega, temperamendiga. Enne Stanislavskit ju rolle ehk osi «täideti»... Nüüd sellest ei piisa. Näitlejal ei maksa lootma jääda üksnes oma andele ja intuitsioonile. Ta peab olema filosoof ja luuletaja, akrobaat ja miim, täiuslikult valdama oma häält ja keha, peab olema intellekti ja tunde omaladne sulam. Mitmesugused «näitlejavõtted» on kaotanud loominguilise väärtuse, näivad kunstlikud, trafaretsed, neid on hakatud põlgama... Ka siis, kui näitleja valdab suurepäraselt oma ametit, ei suuda ta oma «meisterlikkusega» varjata mõtte- ja tundekehvust, vaimset tühjust. Talle on vaja teistsugust kooli kui seni — keerulisemat, elu ja inimese analüütilisele tundmaõppimisele, kõigekülgele informatsioonile rajatud kooli. Ent uue

otsingutel, mis põhinevad vaid teistsugustel, pealispinnalistel «eneseväljendustel», soovil pageda äratüüdanud rutiini, stereotüüpse konventsionaalsuse eest, pole mingit väärtust, kui ei hoolita inimese elu tege-
likkusest, meie otsinguid hakkavad jalamaid lüüa uued stambid, uued stereotüübid, mille eest me ei pääse, nimetades neid tinglikkuseks. Vaevalt võib niisuguste otsingute puhul kõnelda uutest vormidest. Näitlemine on looming — elava inimese loomine elavast inimesest. Näitleja isiksus peab olema nii rikas, et tema vaimuvarudest vormuks dramaturgist mõtleja loodud tegelaskuju, mis võib polemiseerida tänapäeva vaatajaga. . . Ent harimatu näitleja ei suuda improviseerida tühiseimaski stseenis, luua ühtki elavat karakterit (klaverimängu ei saa selgeks õppida ilma instrumendita. . .).

Kuidas professionaalist saada kunstnikuks? See ongi praegu aktuaal-
seim probleem. Ametit meil õpetatakse ning õpetatakse põhiliselt hästi. Kuid ameti kätteõppimine — teatritöö algstaadium — on mõnele muutunud ka lõppstaadiumiks. . . Teatrisse tuleb rohkesti näitlejaid, kes põhimõtte-
liselt oskavad mängida, kuid on nõrgalt valmistunud loominguliseks tegevuseks. . . Kunst ei ole eneseväljendus (praegu nii populaarne sõna). Eneseväljendus ei anna midagi. Vähemalt midagi väärtuslikku. Teatud ajal «väljendavad end» ka konnad tiigis. Võib olla suurepärase profes-
sionaal, koguni virtuoos, kuid mitte kunstnik. Väärtus luuakse. See on akt — enese muutmise akt, mäng fantoomiga, teisikuga. Siin on juba olemas rütm, dünaamika, siin on visioon, maagia, siin on tegemist kunsti ilm-
nemisega, mitte eneseväljendusega. Mitte eneseavaldus, vaid teise kogemuse omandamine. See on konflikt iseendaga, kui sa teed enesest teise inimese, ronid talle õlgadele ja lähed edasi, haarad kinni kõik-
susest. . . Enesest lahtiütlemine — ja seeläbi selle avastamine, mida sa polnud kogenud, mida ei teadnud. . . See on hoopis midagi muud kui iga hinna eest üritada eneseväljendust. Peab püüdma ennast muuta, sest piisab teadmisest, et iseenda eest ei põgene nangunii, iseenast ei unusta.

. . . Pole lõplikke avastusi, on alaline liikumine. . . Ma pean ise õppima, aga mitte näitama, mida oskan. . . Looming on protsess. Läheb mööda — ja teda pole enam, temas ei ole enam väärtust. Taas on vaja alustada. . . omandada, mida pole kogetud. Vanadest saavutustest on võimatu elada, need on nagu vanad afišid, mis võetakse maha. Näitleja ise jääb aga alasti, tal on vaid liimijäljed. . . Loov inimene on nagu tulekera. Kunstis ei ole eriala. On vaja olla demiurg, aga mitte meister. Meister toodab instrumentidega, kõnetehnikaga, kuid looming on looming. . . Ei ole näitle-
jaid, on inimesed. Ta on näitleja ainult kaks tundi, teose aga loob oma elust. See on pidev protsess. Maali vaadates ei hinda me värve, vaid seda, mida saame vaimset. Looming on püha, salapärase, sakraalne asi. Ning suurima kasu saab tema, looja ise, mitte aga tarbija. . . Kui näitleja tugineb oma saavutustele, siis on see kordamine. Siis ta räägib, just nagu oleks maailm stabiliseerunud. . .

Kui keegi vana daam küsis Huxleylt, mis on luule, vastas kirjanik: alaline imemine (nii nagu suhkrupeet imeb juurtega enesesse maa mahlu) ja kristalliseerumine. . . Näitleja on samuti pidevas imemise ja kristal-
liseerumise protsessis. Uudishimu, otsingute täitmatu *perpetuum mobile*. Rahulolu, lõpetatuse tunne on halb; see on näitleja surm. . . Tarkus pole kuhugi kadunud, seda leiad alati — arhiividest, raamatuid, õhust, loodusest. . . Pikuta juuni keskel öö läbi väljas — missuguse varanduse viid endaga hommikul kaasa; siis mine kohvi jooma. . . Sageli aga ei hooli näitlejad sellest, millest vaja, neid huvitavad keelepeks, konkurents, enese sentimeetrisuuruse üleoleku demonstreerimine. . . Nad muutuvad enesega rahulolevaks, enesekindlaks, hakkavad üksteist kadestama, algab asjade

orjamine, odava populaarsuse, üürikese kuulsuse, raha tagaajamine... Nad muutuvad passiivseks. Vaja on aga leida, teada saada...

Nagu kirjutab F. Dürrenmatt, «tuleb seista silm silma vastu paradoksidega — see avab silmad tööle». Niisiis on näitleja tööotsija, mitte aga autoriteetide tunnustaja.

Näitleja kunst on elava inimese kunst. Näitleja on eriline inimene, sest laval on ta ühtaegu nii looja kui ka loodu. Ta peab kõike väljendama enese kaudu, enesega. Kristalle tuleb tal valmistada omaenda tehases. Missugune on tema kultuur, niisugune on ka teater. Teatri põhjal aga võib otsustada rahva kultuuri üle. Looming — see on elamise õpetamine, elu kulgemise tähenduse selgitamine, selle tähenduse päästmine kadumisest, sest loodust see ei huvita, tema ei murra selle üle pead. Tema toodab ja kulutab pimesi. Sestap ei või mängida nii nagu elus, niisugune mäng ei aita tunnetada tähendust, vaid on üksnes eluvormide kordamine.

Näitleja peab olema nii kehaliselt terve kui ka vaimselt keskendunud, peab olema dünaamiline. Et igal öhtul taluda tavatult suurt emotsionaalset ja intellektuaalset koormust, tuleb olla tugev. Seepärast pooldan ma näitleja askeetlikku elu: enesedistsipliin, kindel päevarežiim, kehaline karastamine, mitmesugused harjutused, korralikkus, täpsus, maiste rõõmude mõõdukas nautimine. Näitlejal oleks hea palju lugeda, palju mõtiskleda, hinnata üksindust. Mulle näib, et inimene, kes kardab üksi olla, ei taha mõelda, väldib lävimist iseendaga, ta ei ole avameelne, ta ei tea, mis tunne on meelega. Aga et kogeda rõõmu, peab kogema ka valu.

Igapäevases elus tuleks näitlejal hoiduda palju rääkimast, et mitte häirida kõne intonatsioonilist struktuuri. Intonatsioon on hiiglasuur jõud. Võib esile tuua sadu intonatsioonilisi varjundeid, ning näitleja võib hingepõhjas kas nõustuda sellega, mida ütleb, või siis ei usu ta ka ise oma sõnu ja mõtleb vastupidist. Kolmesõnalises lauses «Anna mulle leiba» peitub tohutu suur eluline sisu ning rõhutades üht või teist sõna, avame iga kord teistsugused inimsuhted. Kui lisame intonatsiooni ja häälevärvingu, võivad need kolm sõna öelda väga palju, muutub tähendus, situatsioon... Kõige muu kõrval peitub intonatsioonis eriline informatsiooni kood. Lavakõne on universaalsem kui olustikuline, igapäevane kõne.

Näitleja kõne on metakõne, mida tuleb esitada intonatsiooniliselt (et kõnelda, selleks peab olema mõte, peab olema, mida öelda, ning tuleb olla väga kultuurne). Lavakõnel on rikas intonatsioonivärvide palett, see aitab näitlejal üksipulgi uurida rolli filosoofilis-intellektuaalset kude.

Näitleja sukeldub otsekui akvalangist näidendis peituvate inimlike väärtuste varamusse ning tuues selle kujunduse ja valgustusega ettevalmistatud lavale, improviseerib autori maailma. Improviseerides elu tähenduse mõistmisest saadud tunnet, otsib ta eneses intonatsiooni... Tal on piiramatud võimalused improviseerida, st olla laval iga kord teistsugune, sest tegelane pole mitte üksnes nimi, mida ta sel öhtul kannab. Tegelan ei asenda näitleja individuaalsust, vaid ainult suunab tema mõtted tegelase keskmesse, tema fantoomlikku ajju, muutes tegelase isiksuseks, karakteriks; viib kaks inimlikku sisu ühte, saavutades absoluutse kahekordistumise. Seepärast sõltub iga rolli huvitavus ja õnnestumine ainult näitleja isiksuse rikkusest. Selleni jõuda aitavad anne, eruditioon, tehnika, visa töö ning kui kõik on tehtud — andumine inspiratsioonile. Siin algabki kõrgepingeline intellektuaalne improviseerimine — tõus nähtavast tegevusest sublimatsioonini. Et ilmnes see õnnistusküllane sublimne seisund, peab näitleja olema hästi valmistunud ning hingeliselt rikas, rikas... (Näitleja on teatris tähtsaim isik. Lavastaja on teatris niivõrd oluline, kuivõrd ta suudab arendada näitlejaisiksust ja

luua temast personaazi. Näitleja läheb lavale, kohtuma vaatajatega, ning lavastaja kaob; ta võib vaid kõnida lava taga ning jälgida...)

Minu õpetajad õpetasid mulle, hiljem aga veendusin selles ka ise, et näitleja kujutlusvõime ei pea tuginema emotsioonide õhutamisele, nii nagu näiteks õhutatakse tuld auruveuri koldes, vaid intellektile. Intellekt omakorda peab stimuleerima, toitma kujutlusvõimet. Viimane, äratatud näitleja mõistuse poolt elule, loomisele, omandab uue kvaliteedi, uue mõotme ning muutub hiljem näitleja usuks ja tööks.

Nüüdisaja näitleja instinkt, talent peab ilmtingimata ühinema intellektiga. Näitleja on inimene, kellel on sisemised vastuolud, ergas ja aktiivne teadvus, alateadvus ja superalateadvus. Psühholoogilisi asju peaks ta taipama *par excellence*, põdema ainult klastrofoobiast, so kinnise ruumi kartust, oskama laitmatult kõnelda, olema teatud määral akrobaat, oskama vehelda, tantsida, kas või natukenegi mängida mõnd pilli, laulda, ta ei tohi olla vähik ajaloo, geograafias, kunstiajaloo, loodusteaduses, ta peab oskama vähemalt paari (kui rohkem pole võimalik) võorkeelt (mitte sellepärast, et keegi on öelnud: kui mitut keelt sa oskad, nii mitu korda oled inimene, vaid sellepärast, et võõraid keeli osates mõistad ka emakeelt paremini)... Selge, niisuguseid näitlejaid on vähe. Aga neid siiski on.

Kui näitleja on saanud osa, siis ta juba teab oma edasist saatust, kuid laval peab ta elama nii, just nagu ei teaks midagi. Ja nõnda viimase hetkeni. Elus me ei tea ju kunagi, missugune tuleb lõpp. Teame ainult üldiselt, et lõpp tuleb, kuid unustame selle, ning esimeses eluvaatuses ei varjuta meie naeru surm, mis tuleb viimases vaatuses...

Teater on elu metafoor, elu uurimine, võimalus tormilises argieluvoolus märgata seda, millel on tähendust, püüd see tähendus nähtavale tuua ja alal hoida. Asjade elu juurest on vaja minna ideede elu juurde... Et teater oleks elu metafoor, peab näitleja lavastuses elama otsekui kahes mõotmes — horisontaalses ja vertikaalses. Horisontaalne mõode on tema tunnete, emotsioonide maailm, vertikaalne — mõistuse maailm. Ta peab elama ühteaegu nii mõtete kui ka tunnetega. Siis ilmub lavatõde, kunstitõde, mis pole olustikuline, aga ei hõlju ka pilvedes.

Vaataja käib näitleja kannul: kuhu näitleja, sinna ka tema... Näitleja on otsekui meedium, kelle abil vaataja avastab isennast, kohtub kõige olulisemaga. Näitleja viib vaataja mõistatuse juurde, otsekui avab ukse ja juhatab maale, mille järele vaataja oli igatsenud; viib kohtuma saladusega, konfliktide juurde, mis on seotud enesetunnetamise ja elumõtte otsimisega; viib inimlikkuse juurde. Näitleja ei tohi sel kohtumisel valetada, ta peab olema tänapäevane, olevas ajas (mitte kajastamise, vaid inimliku kõikehõlmavuse mõttes, eemal olustikulisusest...). Ta ei informeeril laval, ei instrueeri, vaid tegutseb, nakatades vaatajat... Seepärast ei tohi ta olla vaatajast rumalam.

Näitleja temperatuur laval on alati ühe pügala võrra kõrgem kui teistel inimestel.

Hiljem, kui need paar tundi on möõdas, ei saa ta enam taastada seda, mida oli laval viibides läbi elanud. Ta ei saa enam tagasi minna. Mida ta ühe korra on tundnud, seda ei saa ta samuti korrata (või see oleks ainult formaalne kordamine, mis peaks inimest kurnama). See oleks tema loomeprotsessi, tema arengu pidurdamine — inimese elu on pidev eneseloomine, ning homme on ta juba teistsugune...

Näitleja peab sisse elama ka niisugustesse tegelastesse, kes on talle võõrad oma olemuselt, oma mõttelaadilt... Vanas eas puistab ta tsitaate, külas olles räägib vaid oma osadest, näitleb. Veidrik. Pääaegu naeruväärne. Eakas Sarah Bernhardt pani laval olles vaatajad erutama, argielus aga ajas needsamad inimesed naerma. (Niisuguse vananenud

näitleja portree on maalinud van Gogh. Kuidagi valus pilt — näitleja on kohtunud paljude teiste eludega ning enda oma pole üldse jäänud..) Teater nõuab palju jõudu, läheb kalliks maksma. Lahti öelda oma elust — see on eneseohverdus, saladus. Seepärast peab näitleja sellesse *perpetuum mobile*'sse lülituma juba noorpõlves, et mitte peatselt muutuda mannekeeniks.

...Teatris ei ole mul favoriite... Kes on laval parem, see on ka lähedasem.

Näitleja ei tohi tugineda tiitlitele, nimedele, auastmetele. Ei tohi staažiga uhkustada ja näha end tulevikus oreooliga... Liikumine on elujõud, paigalseis surm. Nende vastu, kes suudavad liikuda, on teater nõudlik, kuid hea. Teiste vastu, kes on tardunud, kangestunud, on teater nõudlik, kuid julm... Räägin sellest, pidades silmas mitte ainult teisi. Kui ma tunnen, näen, et jään ise seisma, siis pean tagasi tõmbuma, pensionile minema — lilli kasvatama, mälestusi kirja panema...

Kõik on pagana suhteline... Kui mängin Volponet, saabub teatud hetk, ning aeg ja ruum otsekui haihtuvad, ma tunnen suurimat õnne. Näib, et tead kõige põhilisemat — ilma ruumi ning ajata. Vaatus lõpeb, taas tajud aja ning koha painet, oma vanadust ja jõuetust... Tuleb uuesti alustada... Vaatad ennast — ja elu tundub nii veider: toolid, laud teatri rekvisiitide hulgast; raamatud, koer... Kummalised on need esemed... Ja ma ei kurda, et mul vaid niipaljukest ongi... Kummaline elu, kummaline inimene... Kõige kummalisem on aga, et sa hindad seda, mida ei suuda tabada, ning näib, et see midagi tabamatut võiks tuua õnne. See on stiimul. Ehkki sured varsti, lood endale ikkagi illusiooni, just nagu oleksid surematu. Et sa ei sure... Naljakas...

... JA AUTORIST

Kõige püham ja puutumatum on minu silmis autor, ükskõik, kes ta ka oleks, Shakespeare või keegi muu... Mul lihtsalt pole tarvidust ega huvi midagi muuta (pean silmas ainult dialoogide teksti, kõige muu suhtes kasutan *licentia poetica*'t)... Dramaturg peab sule kätte võtma ainult siis, kui tunneb, et tal on öelda midagi olulist ja tähendusrikast inimesest ja elust, aga mitte kirjutama lihtsalt niisama, huvi või vahelduse või sellepärast, et see tasub end ära. Iga näidend peab olema hingehüüd, tungiv tarvidus öelda midagi tähtsat. Või kui tunned, et tahad naerust lõhkeda, siis haara sulg ja kirjuta komöödia. Kuid laduda sõnu paberile, neid mõttetult lükata ja tõugata ei maksaks.

Kui palju piina valmistab nende kah-näidendite lugemine, millest ei leia midagi tikutulegagi! Ja mõni tunneb endal olevat moraalse õiguse sind koguni süüdistada, et sa ei huvitu algupärasest dramaturgiast. Algupärasest — mõelge vaid!

Meie tänapäeva autorid kaitsevad oma näidendit ägedalt, ent kui näevad kas või üht selle proovi, hakkavad teisiti mõtlema. Nad näevad, et kirjanduslik redaktsioon, mis on edasi antud elava inimese häälega, pole enam endine. Näitleja ei pea lähtuma autori kirjandusliku mõtte absoluutsest vormist, vaid elulisusest. Me valime niisuguseid näidendeid, milles oleks eluline, aktiivne, konflikti kaudu avanev elu; mis asjade elust transformeerub ideede eluks. Lavakunst ja näitekirjandus on kaks eri maailma, loodud erineva tehnika abil. Teater eksisteeris juba siis, kui dramaturgiat veel ei olnudki. Teater on primaarne. Esimeste näidendite kirjutajaiks olid näitlejad. Ehtne dramaturg kujuneb teatrikeskkonnas. Sophokles, Shakespeare, Molière, Ibsen, Strindberg olid teatriinimesed, näitlejad. Nemad (samuti Tšehhov, O'Neill, Pirandello) kujunesid ja puhkesid õitsele üksnes oma teatris. Nad kirjutasid väga teatripäraseid näidendeid. Näidend, mis on kirjutatud puhtkirjanduslikult, tekitab näit-

lejale alati raskusi... Dramaturgia annab mõttelise suuna, näitleja aga peab olema valmis filosoferima. Ja aktiivselt. Ta peab oskama näidendi teksti muuta oma tekstiks, just nagu oleks selle ise leiutanud. Mõnikord, vaadates keskpärast näidendit, imestatakse — kust küll on pärit see jõud, saladuslikkus, see teatri sõnamaagia? Dramaturgia on sündinud teatris ja naaseb teatrisse, sest dramaturg on tegevuse looja, tegevuse «tootja» — urg — demiurg — dramaturg. Teatris muutub tegevus nähtavaks, literaat aga ei saa kirja panna nähtavat tegevust: ta kirjutab selle üles vaid märkide abil... Sellega ei taha ma dramaturgi mingil moel alahinnata, ainult tõden, et mina ei seisa oma näitlejatega temast karvavõrragi madalamal. Autor peab samuti olema potentsiaalne ja virtuoosne näitleja. Kui nõnda pole, siis kirjutab ta sageli näidendeid, milles on vaid horisontaalne sõnatarvitus; neis pole tegevuse vertikaalsust, inimkaraktereid, mis oleksid konfliktis iseenda ja teistega. Kui oled kirjutanud dialogid ja pannud tegelastele mingid fiktiivsed nimed, siis see ei tähenda veel, et oled juba loonud draama... Meie nüüdisdramaturgias on palju naturalismi, ei ole dramaatilisi situatsioone, karaktereid (me ei suuda veel hästi «toota» elavat, kõnelevat inimest), lõppude lõpuks ei ole probleeme; teksti võib keerata nii- ja naapidi, mis ühe lausega öeldakse, seda teisega eitatakse... Sõnad on kirjutatud pallidele... Sageli ei mõelda mitte täiuslikkusest, vaid tulemusest. Väljamõeldud, tehislik, pealiskaudne. Puudub misjonärlikkus, püüe aidata inimest... Ma ei arva, et ilma rahvusliku näitekirjanduseta ei ole teatrit... Mulle on ammu meeldinud Tšehhov, tema mõtisklev ja ühtlasi iselaadselt valuline inimene, kes otsekui puhastub kannatades. Mulle on suurt mõju avaldanud niisugune konfliktne dramaturgia, kus on tegutsev inimene... Dirigent Stokowski ütles kord ajakirjanikele, et kunst sünnib konflikti kaudu. Viiuldaja on konfliktis viiuliga, poogen keeltega jne. Kõikjal on konflikt. Konfliktist sünnib kunst. Teatris eriti. Teatri põhisisu on ju tegevus; see on jõudude tungimine eesmärgi poole. Kui aga on tungimine, siis järelikult on olemas ka takistus. Pidev konflikt. Näitleja on konfliktis iseendaga, lavastajaga, vaatajaga... Kuid konflikti võib mõista mitmeti, ta on nii destrukttiivne kui ka konstruktiivne. Ema on konfliktis oma sündiva lapsega. Siin on konflikt positiivne, juhib ellu, loob elu. Niisamuti on see kunstis. Siin toob ta rõõmu, on loomine; see on maailma loomine...

Mulle meeldivad näidendid, millel on traagiline lõpp (võib-olla sellepärast mind nimetataksegi pessimistiksi). Näen niisugustes teostes suurima optimismi avaldumist, usku inimese vaimsesse olemusse...

Mulle heidetakse sageli ette, et lavastan vähe leedu näidendeid... Arvan, et kui toon teatris lavale Shakespeari või Strindbergi, olen ma rohkem leedulane kui Zemaitet lavastades. Meie vaatajale on vaja anda maailma kogu intellektuaalsust leedu keele aparaadi kaudu. Luuletaja Vytautas Mačernise järgi võib «suure sõnavaraga väike rahvas» vastu võtta ja omandada suuri väärtusi. Kunst võib puht rahvuslik olla ainult siis, kui seda looks Robinson... Kui me välismaa autori teost mängime leedu keeles, siis ongi tegemist rahvusliku ja internatsionaalse õnneliku ühendamisega. Oma natsiooni keskmest minna keele abil maailma keskmesse... Shakespeari inimlik mõte, väljendatud võimsa metafoori varal — just see on tähtis kõigi aegade jaoks, mitte aga see, kuidas on kangeline riides, kuidas inimesed tollal käitusid. See oleks etnograafia. Ja primitiivsus — mitte eneseõigustus ega õigustus... Draama on alles lõpetamata teos, mille lõpetab näitleja, kohtudes vaatajaga...

*Tomas Sakalauskase raamatust
«Monologiai. Miltinio gyvenimas»
(Vilnius, 1981)*

Mõttevisandeid

EESTI NSV HELILOOJATE LIIDU XII KONGRESS

... eesti sümfooniast

Mis oli kõige alguses?

Alguses oli Artur Lemba I sümfoonia, valminud 1908. aasta lõpus, ette kantud 1909. aasta alguses A. Glazunovi juhatusel Peterburis. Eestisse jõudis teos alles 1913. aastal, «Estonia» teatri avamise pidustusteks. Loomisaega arvestades saab eesti sümfoonia olemislugu tänaseks niisiis ümmarguse arvuga — 75 — kokku võtta.

Pilk ajalukku.

Sümfooniažanr sai täiendust alles 1923. aastal: A. Kapi I ja A. Lemba II sümfoonia. Ja jällegi kümneaastane paus. Alles kolmekümnendate aastate keskaik toob eesti sümfooniasse uued nimed ja uue kvaliteedi: valmivad E. Tubina I ja II (1934, 1937) ning H. Elleri I sümfoonia (1936).

Järgnevate aastakümnete sümfoonialooming on seotud juba tuttavate nimedega: E. Tubina III ja IV (1942, 1943), V ja VI (1946, 1954); H. Elleri II (1947) ja vanameister A. Kapi neli sümfooniast (II—V, 1944—1949). Tulevad ka uued nimed: J. Aaviku I ja II (1946, 1948), E. Kapi I (1942), V. Kapi I (1947) ja E. Oja Sümfoonia (1948).

Viiekümnendate aastate esimene pool on teatav vaakumiperiood enne kümnendi lõpu taasärkamist: kuue aasta vältel kirjutatakse neli sümfooniast: A. Garšneki I (1952), V. Kapi II (1954), E. Kapi II (1954), S. Prohhorovi Sümfoonia (1956).

Viiekümnendate aastate teisel poolel seistakse avardunud horisondi ees, jäävad maha kultuurikaanonid ja mõtteinerts. Maailma on äkki võimalik teistmoodi näha ja muusikasse panna kui seni. 1956. aastast alates ei möödu ühtki aastat sümfooniažanri uudisteoseta. Peaaegu igal aastal lisandub uusi autoreid, kel vajadus selles žanris midagi välja öelda. Kokku tuleb sümfooniapartituure sellest ajast tänaseni 80 ümber (kaasa arvates žanritunnuste segunemisele viitavate pealkirjadega alaliigid — kontsertsümfoonia, kammersümfoonia jne). Võrdluseks aastad 1908—1955: ligi kolmkümmend sümfooniast.

75 aastat ja kümmekond üle saja sümfooniapartituuri — nende arvude sisse mahub nii mõndagi: hoovõtuaeg ja sümfooniažanri alusmüüri rajamine, meistritööd ja keskpärasus, stiilipöörded ja seisakud, kokku võttes — eesti muusika üldine käekäik. Teema väärib omaette uurimust, mõnigi teos või žanriperiood — tagasisivaatavat hindamist, ümberhindamist või lihtsalt paikapnemist. Ajakirja lehekülgedele see kõik ei mahu. Küll aga jätkub siin ruumi mõnele mõttele ja tähelepanekule sümfooniažanri kohta üldse ja eesti uuema sümfoonialoomingu ainetel eriti.

* * *

Iga kultuuriperiood toob esile oma žanrid ja väljendusvahendid. Nii või teisiti vahendab iga žanr ajastu inimesekontseptsiooni, suhet iseenda ja ümbritsevaga. Abstraktse loomuga muusikakunsti ei ole selles suhtes erand.

Noor eesti muusikakultuur jõudis professionaalsuse ajajärku XX sajandi alguses. See on aeg, mil ühtne inimesekontseptsioon euroopa kultuuris

maad andnud pluralistlikule, aeg, mil kontseptuaalne sümfooniažanr varju- surmas. See on aeg, mil kirjutatakse: «Kunst on intuitsioon, intuitsioon on individuaalsus ja individuaalsus ei kordu. Igal indiviidil on oma kunstimaailm ja niisugused maailmad on võrreldamatud» (Benedetto Croce «Esteetika», 1919). Sajandivahetuse viimase sümfonisti Gustav Mahleri jaoks oli sümfoonia kirjutamine võrdväärne uue maailma loomisega (Г. Малер. Письма. Воспоминания. М., 1968).

«Maailmaloomiseni» eesti sümfoonia ei jõutud kohe. Ja see on ka loomulik. Kultuuriteadvuse arengul on mingi analoogia inimlapse eneseteadvuse arenguga: alguses omandatakse keel ja konventsioonid, domineerib tarve sarnaneda. Alles teatavast east alates tekib vajadus olla erinev, olla kordumatu — ja sellest tingimata ka teada anda. Nii on kõik noored muusika-kultuurid üldisesse kultuuripilti lülitades alustanud «keeke» õppimisest. Eesti muusikagi pole erand. Seepärast kuulemegi esimestes eesti sümfoonia-tes Beethovenit ja Tšaikovskit, seepärast püütakse rahvuslikust omapärastki esialgu märku anda sellesama keele reeglitest lähtudes. Ja läheb aega, enne kui tuleb arusaamine, et isikupärane sõnum sümfoonia (ja muusikas üldse) eeldab ka väljendusvahendite isikupära. Selline spontaanne loominguline individuaalsus koos lahutamatu «keelelise» baasiga ilmneb E. Tubina sümfoonia-tes. Sisuliste taotluste ja väljendusvahendite üldisem avardumine jõuab eesti sümfooniassa aga alles viiekümnendate aastate teisest poolest alates.

* * *

Sümfoonia on kontseptuaalne žanr. Klassikaline sümfooniatsükkel modelleerib inimolemise põhiaspekte. Nõukogude muusikateadlane M. Aranovski määratleb neid oma uurimuses sümfooniažanri arengust («Симфонические искания», Л., 1979) järgmiselt: I osa — *Homo agens* (tegutsev inimene), II osa — *Homo sapiens* (mõtlev inimene), III osa — *Homo ludens* (mängiv inimene), IV osa — *Homo communis* (ühiskondlik inimene). Sellest lähtudes formuleerib M. Aranovski žanrilise invariandi mõiste, mille kohaselt tsükliosade üldfunktsioon võivad täita ka vabalt valitud struktuurid, mis esinevad žanri tüüpskeemi suhtes funktsionaalse ekvivalendina. Sümfoonia žanriline invariant on muusikavälise päritoluga. Seos žanri struktuuri ja semantika vahel on kujunenud ajalooliselt, pertseptiivse kogemuse põhjal, selles on oma osa kultuuriajaloolistel konventsioonidel ja muusika tajumise psühholoogilistel mehhanismidel. Nendel seostel põhineb sümfooniažanri kommunikatiivsus, võimalus vahendada meeleliselt tajutava helireaalsuse kaudu intellektuaalset, mõistelist reaalsust.

Kujund muusikas on see, mis loob ja liigub, milles ühilduvad struktuurne määratletus ja semantiline küllastatus. Missugune on siis uuema eesti sümfoonia kujundikeel, missugused helimaailmad sünnivad selle vahendusel žanrilise invariandi raames?

M. Aranovski märgib nõukogude uuema sümfoonialoomingu ühe põhitunnusena sümfoonia inimesekontseptsiooni aspektide ahenemist: tsükli dramaturgia aluseks on kaks põhipoolust — aktiivsus ja meditatsioon. Selline suunitus ilmneb J. Räätsa sümfoonia-tes viiekümnendate aastate teisest poolest alates ja jääb püsima edaspidigi. Räätsa sümfoonia-tes tähendab see kolmandale osale iseloomuliku žanrilisuse (tantsulisuse, skertsolikuse) kadu. Tsükkel on enamasti kolmeosaline, äärmiste osade tegutsemisaktiivsusele vastanduva meditatiivse keskmise osaga. Ka viieosalise tsükli puhul säilib samasugune tempokonstrastidel põhinev üldplaan. Räätsa aktiivsed kujundid on enamasti kaotanud inimliku dimensiooni. Ostinaatus, lakkamatu motoorne rütmipulss ja dissoneeriv vertikaal muudavad kiirete osade liikumisaktiivsuse kuidagi inimvaenulikuks, agressiivseks, kontrollimatuks või loovad ekspressionistlikult kõrgendatud ja muutliku tundenivooga muusikalisi seisundeid. Samal ajal on nendes osa-

des tegu nähtusega, mille puhul äärmuseni viidud rütmiline aktiivsus muutub iseenese vastandiks, omandab staatilise karakteri. Põhjuseks on kujundikontrasti puudumine osas, ühe põhikujundi valitsemine, meloodika nivelleerumine, funktsionaalsele harmooniale omase tunglevuse kadu. Seda kõike mõnevõrra kompenseerivad faktuurikontrastid on mängulist laadi ja ei loo osasisest dramaturgilist pinget. Räätsa sümfooniateglased osad ei ole tsüklitervikus juhtival kohal. Mõnikord on nad üsna lühikesed. Klassikalisest žanrimudelist lähtudes modelleerib sümfoonia aeglane II osa inimõtet ja tunnet intiimses lüürilises plaanis. Selle esmatunnuseks peaks olema aeglase tempo kõrval meloodia primaat, lähedus emotsiooni väljendava inimkõne intonatsioonidele. Räätsa lüürikagi on teist laadi. Sellele annab dramaatilise alatoonid fragmentaarne, lõpuleviimata meloodika, pingelise kõlaga kõrged registrid (keelpillid, puupuhkpillid), aga ka teravakõlaliste ostinaatokujundite sagedane sekkumine.

Muusikateose dramaturgia on alati seotud ka kindla ajakontseptsiooniga. Klassikalise sümfooniatsükli ajakäsitlus on dünaamiline, inimolemise problemaatika ja vastuolusid vahendav. Selle põhitunnuseks on aga suundumus lõppeesmärgile, inimeksistentsi kõiki külgi kokku võtvale resümeele tsükli viimases osas. Räätsa ühe seisundi staatika on ilmse barokse algupäraga. Tema sümfooniates on liikumisaktiivsus kõigest hoolimata siiski juhtkohal. 70.—80. aastate sümfooniates tuleb muutunud ajakontseptsioon ka teisi teid pidi. «Objektiivne» intoneerimislaad, aeglase ja mõõduka tempode osatähtsuse suurenemine, variantne ja variatsioonilise arendusmeetodiga seotud staatika on viimaste aastakümnete sümfooniates jõudnud ühest küljest folkloori ja folkloorse maailmataju orgaanilisema mõistmise kaudu, teisest küljest — ida kultuuritraditsioonide mõjul. Sellega seoses tulevad meelde A. Marguste «Sümfoonilised runod», I. Garšneki Sümfoonia, H. Jürisalu I sümfoonia («Pastoraalid»). Sihipärasemas, reljeefsemas dramaturgilises kontekstis funktsioneerivad L. Sumera Sümfoonia staatilised kujundid.



Klassikaliste žanrietalonidega võrreldes on kujundi mõiste uuemas eesti sümfooniates omandanud uue sisu. Kujundis ei ole enam traditsioonilist tasakaalu, mis väljendub meloodika esmatähtsuses, korrapärastatud vertikaalis, struktuursetes lõpetatuses. Sellisel kujul kattus kujundi mõiste omal ajal enamasti teema mõistega. Väljendusvahendite emantsipatsioon XX sajandi muusikas leidis kuuekümnendatest aastatest alates nii välismõjutuste kaudu kui ka «iseareenemise» teel kohti ka eesti sümfooniates. Esialgu kuulutas oma iseseisvust rütm (J. Rääts). Sellega kaasnes meloodia nivelleerumine ja faktuurikontrastide osatähtsuse tõus. Iseseisvusele kujundiloomisel on viimasel ajal pretendeerimas ka kõlavärv (I. Garšnek, L. Sumera).

Väljendusvahendite iseseisvumine sümfooniažanris on kaasa toonud mitmesuguseid tagajärgi. Ühest küljest on tulemuseks kõlaline värskus, teiselt poolt — temaatiliselt tähendusliku materjaliga küllastunud faktuuri indifferentsseerumine ja vormiosade hierarhia rikkumine. Selle protsessi lõpptulemuseks on dramaturgiline üheplaanilisus. Toodud kontekstis mõjub loomuliku kompensatsioonipüüuna kollaažipõhimõttest alguse saanud kontrastsete stiilitunnuste ja väljendusvahendite dramaturgiliselt sihipärasem vastandamine. Kui sümfoonia klassikaline žanrimudel lähtus temaatilisest konfliktist, siis stiilidramaturgia põhineb kontrastsete stiilikihtide mõtestatud vastasseisul. Seda laadi teostes hakkab kaasa rääkima muusikakultuuri üldine kontekst ja väärtushinnangud. Sihiteadlik stiilidramaturgia väljendab ühel või teisel määral tahet teha end kuulajale mõistetavaks lähtudes tema muusikalisest kogemusest, on aga ühtlasi ka püüdeks organiseerida dramaturgilisse tervikusse stiilietalonide ja väljendusvahendite paljusust. Siin ilmneb selgelt kujundisfääride polaarsus:

üks või teine stiilikiht või väljendusvahendite kompleks omandab kontekstis kindlalt hinnangulise pluss- või miinusmärgi. Üldises kulturooloogilises nostalgias ja tagasivaatamise meeleoludes on üsna loomulik, et harmooniat ja ilu otsitakse ja leitaksegi seljataha jäänud ajastutest, olgu selleks siis arhailisem kultuurikiht folkloori näol (E. Tambergi Sümfoonia) või eelklassika intonatsioonid (L. Sumera Sümfoonia). «Kaasaegne» intonatsioonisfäär kehastab siin enamasti inimvaenulikku, agressiivset, inetut. Kokku võttes on stiilidramaturgia siiski põhimõtteliselt erinev sümfoonilisel arendusel põhinevast dramaturgiast: kui viimane tõstab üldjuhul kilbile tegutsemisaktiivsuse (klassikalise sümfoonia finaali), siis stiilidramaturgias on esiplaanil kõrvutatav ja konstateeriv lähenemine. Meditatsiooni taandumine näib väljendavat stoilist rahu: kõik on nagu on...

Folkloor ja eelklassika on stiilikihid, kus tegemist hajutatud temaatikaga. Siin puudub ulatusliku meloodilise arendusega, struktuurselt lõpetatud teemastik. Domineerib kordusprintsipi, lühikeste faktuurilõikude või motiivide haakumine, figuratiivsus meloodikas. Romantismi traditsioonide kohaselt psühholoogiseeritud kujund on end tasahilju ilmutama hakanud teistes žanrites, sümfoonias aga endast veel märku ei anna. Mõeldes eesti muusika üldistele suundumustele, on üsna põnev oodata meloodilist väljendusrikkusest lähtuva psühholoogiseeritud kujundlikkuse taastulekut ka sümfooniažanrisesse. Muidugi kulgevad seda laadi taastulemised spiraali mööda ja ei korda kunagi täpselt varem olnud...

Millegipärast seostub teema struktuurne lõpetatus ja intonatsioonilise arenduse eredus eeskätt groteskse kujundlikkusega (J. Räätsa VII sümfoonia viimase osa trompetiteema, L. Sumera Sümfoonia keskmine osa). Nimeetatud teemade nürimeelne reipus leiab väljendusvormi uljalt sakilises meloodiakontuuris ja totravõitu primitiivses rütmikas. Sajandialguses euroopa muusikas võimust võtnud romantismivastane hoiak jõudis eesti sümfooniasse äärmuslikes vormides alles viiekümneandate aastate lõpust alates. Tulemuseks oli meloodika nivelleerumine ja taandumine teiste väljendusvahendite kasuks, kujundi vabanemine psühholoogilisest ülekoormusest, aga ka žanritunnuste segunemine — kontsertlikud, kammerlikud jooned sümfoonias. Avali emotsionaalsusest hoidumine, mängulisus ja meditatiivsed meeleolud eesti sümfoonias annavad ühest küljest tunnistust rahvustemperamendi eripärast, teisalt on aga kindlasti veel visalt alateadvuses säilivaks vastureaktsiooniks romantismi emotsionaalse kõrgepinge. Võib-olla sellest ka ennast kompromiteerinud meloodika võtmine groteski arsenalis...

* * *

Toodud mõttevisandid hõlmavad vaid üht väikest osa eesti sümfooniast puudutavatest nähtustest. Kirjeldatud ja kirjeldamata uuenemistunnustega žanrinäidete kõrval eksisteerib ka alalhoidlikum, sümfoonilise arenduse ja žanrikäsitluse klassikalistest traditsioonidest lähtuv või kergelt «moderniseeritud» liin. Nendegi teoste hulgas on avastamise või taasleidmise põnevust pakkuvaid.

Tulles tagasi artikli alguses toodud üsna väärivate arvude — 75 ja 110 (120?) juurde, on põhjust kaasa minna meeldiva (aga vist muusikateadusliku või kultuuriloolise fantastika valdkonda kuuluva) kujutluspildiga: valikuline plaadisari ja kontserdiseeria «Eesti sümfoonia 1908—198...». Selle mõnevõrra utoopilise kujutluse õigustuseks sobib kõige paremini Raimo Kangro poolt «Sirbi ja Vasara» veergudel (8. VII 83) kord juba väljaõeldu: «...iga teos, kui ta midagi tähendab oma kultuuri jaoks, peab sellesse juurduma, ta peab juurduma meie teadvusse. See saab toimuda üksnes siis, kui me ikka ja jälle ühe või teise teose juurde tagasi pöördume.»

Teoseid, mis tõepoolest «midagi tähendavad», peaks 75 aasta väitel loodu hulgas omajagu leiduma küll.

... eesti kammermuusikast

Kammermuusika. Mis see on?

Mõistet kammermuusika olevat esimest korda tarvitatud XVI sajandil. Selle sõnaga tähistati ilmalikku õukondlikku muusikat (st kiriku- ja teatrivalist), kaasa arvatud tantsumuusika.

Iga mõiste maht täpsustatakse vastavalt ajastu vajadustele. Veel eelmisel sajandil piisas kammermuusika mõiste defineerimiseks viitest kolme komponendi väiksusele: väike saal, väike ansambel, väike auditoorium. Sajandi lõpul lisasid mõned allikad ettevaatlikke vihjeid kammermuusika sisulistele sügavustele, intiimsusele, komplitseeritud helikeelele, väljendusvahendite peenele, detailiseeritud kasutamisele.

Traditsiooniliste, väljakujunenud žanrite puhul on pilt selge. Keelpillikvartett on kammermuusika, sümfoonia — orkestriteos. Aga muusika kammerorkestrile? Kui palju pille võib panna koos mängima, ilma et karta kammerteose muutumist orkestriteoseks? Eespool toodud kammermuusika määratlus siin ei aita, on liiga ebamäärane. Mõnelegi võib küsimus tunduda sama tulus, kui uurida, mitu puud moodustab metsa. Asjalukku toob selgust inglaste teatmekirjandus: kammermuusika on see, mille ettekandeks vajatakse mitte rohkem kui ühte instrumenti igale partiile.¹

Selline täpsustus eelmiste aegade tähelepanekuid kammermuusika olemuse kohta kehtetuks ei kuuluta. Väikesekoosseisuline ansambel mõjub väiksemas saalis loomulikult paremini kui suures. Heliloojate Liidu kammermuusikapleenumi viimasel kontserdil «Estonia» kontserdisaalis 2. XI 1983 sai see tarkus ilmeka kinnituse: nii palju kui suures ruumis kõlaliselt võitis H. Otsa jõuline ja särav «Prelüüd ja fuuga» vaskpillikvintetile, sama palju kaotas E. Mägi habras «Serenaad» (flööt, viiul, alt).

Üldtuntud on partiide sisulise võrdõiguslikkuse vajadus kammeransambelis. Võrdõiguslikkuse olemasolu korral räägitakse heast kammerstiilist. Mõnikord.

Meid huvitab eesti kammermuusika käekäik, sest tema olemasolu viitab teatud tasandile muusikakultuuris. Eriti instrumentaalne ansamblimuusika, sest laulurahvana tuntud eestlaste helimeistrid on viimaste kümnendite jooksul tunduvalt «instrumentaliseerunud». Kõigepealt otsime üles eesti instrumentaalse kammeransamblimuusika alguse, et oleks, mille najal mõöta tänaste päevade tööd.

Eesti instrumentaalse kammeransamblimuusika vanus on oletatav, esimese teose autori nimigi küsimärgi all. Seni on «esimese» tiitlit kandnud A. Lätte Keelpillikvartett, mille loomisaega märgitakse aastatega 1896—1902; esiettekanne oli 1909. Teine pretendent «esimesele» võiks olla R. Tobiase Esimene keelpillikvartett *d*-moll. Paraku ei ole selle kohta käegakatsutatavat tunnistust veel ette näidata, aga küsimus võiks tulevikus üheselt laheneda, kui Neevalinna arhiividest õnnestuks leida Peterburi Kammermuusika Ühingu konkursside protokollid. See töö ootab tegijat. Nimetatud ühingu korraldatud kammermuusikakonkursid muutusid regulaarseks alates 1892. aastast. Kui varasematest konkurssidest võtsid osa paljude Euroopa riikide esindajad², siis 1892. aasta keelpillikvartetikonkursile lubati osalema ainult «Vene impeeriumi alamaid».

Ettevõtmise hingeks oli M. Beljajev, kunstimetseten, noodikirjastaja ja kammermuusikafanaatik. See, et R. Tobiase teos Beljajevi konkursil auhinda ei saanud, ei pruugi kahtluse alla seada tema kvarteti professionaal-

¹ Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, Vol. I. Oxford, 1929, p. 238.

² 1880. aasta konkurs pakkus näiteks välja 13 teemat, mida seni oli muusikakirjanduses vähe käsitletud. Konkursi võitis prof Ludwig Noll Heidelbergist uurimusega «Kammermuusika ajalooline areng ja tähendus muusikule», mis kirjastati Peterburis 1882 venekeelsena.

sust.³ Täpsuse huvides tuleks nimetada veel ühte «esimest»: A. Kapi Sonaati viiulile ja klaverile, loodud 1898.

Ka Tobiase Teise kvarteti c-moll loomisaeg on siiani täpsustamata, oletatavasti kuulub teos sajandi algusaastaise; igatahes Nokturn sellest kanti Eestis esimest korda ette 1906. a, muide — varem kui Lätte kvartett! Muidugi pole käesoleva kirjatüki eesmärk ega ülesanne ühe teeneka muusikamehe loobereid ära võtta, küll võiks vaieldamatut ainuõigust nendele kahtlusega pisut häirida.

Täpsustatud andmete senisel puudumisel võiksime eesti ansamblimuusika iga laias laastus samastada meie sajandi vanusega ja nentida, et seda on kaks korda nii palju kui Eesti NSV Heliloojate Liidul aastaid. Muidugi ei saa nii ajanapi traditsiooni juures nõuda, et kõik, mis Maarjamaal ansamblimuusikas tehtud, ka sisuliselt kannaks või peegeldaks XX sajandi kammermuusikale mõneti kohustuslikku vaimsust. Liialt palju on selleks eritingimusi, mis meie kultuuriloos kaasa mänginud. Kammermuusika edenemine eeldab kõrget kunstimuusikalist eelkultuuri. Kaheksakümmend aastat tagasi seisis vaimse loomine alles ees.

Pärast R. Tobiase, A. Kapi ja A. Lätte tehtud alustust läheb palju aastaid, enne kui nende kolme teoste tuleb kammeransamblist lisa:

- 1918 — A. Kapp — Keelpillikvintett,
- 1922 — H. Eller — Sonaat viiulile ja klaverile nr 1,
- 1925 — H. Eller — Keelpillikvartett nr 1.

Alates 20. aastate keskpaigast hakkavad ansamblimuusika valdkonnas kätt ja sulge proovima esimesed Eestimaal õppinud heliloojad, H. Elleri ja A. Kapi õpilased E. Vörk, E. Tubin, H. Känd, V. Leemets, E. Oja. Ka A. Lemba esimene pöördumine kammeransambli poole on alles 1929. aastal. 30. aastate alguseks on kammermuusikavanker hakanud veerema. . .

Eesti kammermuusika esimese nelja aastakümne jooksul kirjutati:

- 5 sonaati viiulile ja klaverile
- 15 keelpillikvartetti
- 2 klaverikvartetti
- 7 triot, neist 5 klaveri-, 1 oreliga, 1 keelpillidele
- 1 keelpillisekstett
- 2 keelpillikvintetti
- 1 klaverikvintett
- 1 kvartett metsasarvedele —

kokku 34 teost. Need arvud võivad olla mõne numbriga võrra suuremad, kui lisada Eestis õppinud mitte-eestlaste tööd ja õpilastööd, mille sisuline tähendus ei väljunud õppeülesannete raamest. Üldpilti see vaevalt muudab. Ka pole arvestatud lühemaid üheosalisi palu. Nagu näeme, oli eesti kammermuusikas küll juba mitmeid teoseid keelpillidele, sootuks puudus aga puhkpilliansamblimuusika, vaatamata EAHS-i puhkpillikvinteti olemasolule, kes innukalt esitas oma kontsertidel kaasaegset muusikat (alates 17. detsembrist 1933).⁴

Sõjajärgseil aastail oli eesti ansambliteoste üldpilt sõjaeelsest hõredam. Seni arvukaimalt esindatud žanr — keelpillikvartett — kiratseb, kuni astub ellu uus heliloojate põlvkond, sünniaastatega ca 1930. 50. aastate teisest poolest pöörduvad keelpillikvarteti poole paljud autorid, neist mitmed korduvalt (J. Rääts, H. Rosenvald, O. Sau, A. Sõber, E. Mägi, M. Kuulberg). 1945. aastast alates on keelpillikvartette kirjutatud pisut üle viiekümne, sellest HL-i viimaste kongresside vahel kümme.

³ On nimelt teada, et 1894 praakis ülinõudlik žürii välja ebarahuldava teosena A. Glazunovi Neljanda kvarteti!

⁴ EAHS-i kammermuusikakonkursil auhinnatud H. Feischneri «Serenaad» puhkpillikvintetile kanti ette 1935, muud andmed teose kohta puuduvad.

Silmatorkav elavnemine toimub triožanris, seda eriti viimasel kümnendil. J. Rääts, truu klassikalisele koosseisule (viul, tšello, klaver), on jõudnud viienda trioni. Paljud autorid kasutavad triot segakoosseisuga, märgatav on huvi tõus puhkpillide kasutamise vastu. Nii näiteks viimase nelja aasta jooksul kirjutatud tosinast triost on üheksa seotud mõne puhkpilliga (flööt, klarnet, fagott, metsasarv). Siinkohal nimetagem Harri Otsat, kelle huviorbiidis näikse olevat kõik puhkpillid.

Sõjajärgse 35 trio hulgas on ka Malera Kasuku Trio (1977), teos, mille tavatu saamisloo tekitatud elevus ulatus kodust kaugemalegi. Trio kolm loojat MATi KUulberg, LEpo SÜmera ja RAimo KANGro tegid oma koostööd kõige demokraatlikumal viisil. Lepiti kokku, et Kuulberg kirjutab viiuli-, Sumera — tšello- ja Kangro — klaveripartii. Igal autoril oli võimalus teose ühe osa piires olla teistest sõltumatu, st kirjutada oma pilli partii partituuri esimesena. Siis läksid teose osade partituurid järgmise autori kätte, kes lisas oma, arvestades tehtut. Ja nii veel kord. Seda tööprotsessi võiks nimetada renessansist tuntud terminiga «CANTUS PRIUS FACTUS», ainult et mõneti olid Trio autorid «varem tehtud laulu» kaudu üksteisest vististi hoopis suuremas sõltuvuses kui renessansi meistrid... Senises muusikapraktikas on kollektiivne looming jagunenud tegijate vahel tavaliselt ikka ositi, st teatud löigu piires on valitsenud ainuautorlus. Malera Kasuku Trio puhul tuleb kõne alla stiilide polüfoonia, sest vajadus siduda tervikuks kolm eri mõttetüüpi piiras autoreid üsna harjumatul moel.

Segakoosseisuliste instrumentaalansamblite hulgas on ka meie kammermuusika meeldejäävamad oopused viimasel kümnendil: E. Mägi «Diabloogid» flöödile, klarnetile, tšellole ja klaverile (1976) ning «Serenaad» flöödile, viiulile ja aldile (1982).

50. aastate teine pool, mil täheldasime elavnemist eesti keelpillikvarteti žanris, sai aktiivse elu alguseks ka puhkpilliansamblite muusikale. Toonase Filharmoonia puhkpillikvinteti ärgitusel kirjutas vanameister C. Kreek 1955. aasta oktoobris «Võru süidi», millele paari aasta jooksul lisandus veel üheksa rahvaviisiainelist süiti, 1959. aasta suvel aga — «Requiem» puhkpillikvintetile ja klaverile. Kreegi eeskujul kinkisid kvintetile tähelepanu veel teisedki vanema põlvkonna heliloojad J. Zeiger, J. Simm, A. Lemba.

Värskemad tuuled, mis hakkasid nõukogude muusikas puhuma 60. aastate künnisel, tõid endaga kaasa muusika väljendusvahendite põhjaliku uuenumise. Neoklassitsistlikud jooned avaldusid ka tugevasti muutunud kõlapildis, sealhulgas heliloojate sümpaatia kaldumises puhkpillide kargema, asjalikuma kõla poole.⁵

Teatud aspektidest kordab eesti puhkpilliansambli kui žanri areng olulistes punktides žanri arengut lääne muusikas läbi paari viimase aastaja. Tsükli esinemine temporütmil, tonaalsuse, temaatiliste seosekaarte või sisuühtsuse tasandil on ühtlasi tsükli ajaloolise kujunemistee erinevad momendid. Tsükli vormikäsitus on olnud teose sisulise külje jaoks otsustavaks ka žanri ajaloolises arengus. Arengu algetapil on väga tüüpilised kontrastid tsükli piires; teiste sõnadega: alguses kirjutati süitlikke, divertismentlikke teoseid, millel on väga tihe side olustiku-, eriti aga rahvamuusikaga. 50. aastate eesti puhkpilliansamblites on pealkiri «Kvintett» või «Kvartett» pigem žanri koosseisu kui vormi määrav. Alles siis, kui kontrastid esinevad ühe osa piires, saab rääkida sonaatlikkusest. Eesti ansamblis see joon ilmub (küll vihjena) V. Kapi «Süidis» (1957); päris sonaadivormini jõuab žanr alles J. Koha Kvintetis 1959. aastal.

⁵ Täendusrikas tundub E. Tambergi «Concerto grosso» (1956), selle uue muusika esimese pääsukeste *concertino* koosseis (flööt, klarnet, fagott, trompet, altsaksofon, klaver).

Neoklassitsistlik süit-divertisment ilmub eesti puhkpilliansamblites 60. aastate teisel poolel (A. Marguste — Divertisment; «Concerto piccolo»; R. Kangro — Serenaad; E. Vain — Kvintett nr 1).

Alates 50. aastate lõpust puhkpilliansamblite seni kõikunud koosseis stabiiliseerub nn klassikaliseks kvintetiks (*Fl, Ob, Cl, Cor, Fag*) ja kehtib enamik ansambliteoste jaoks ka hiljem. (Erandiks on muidugi üheliigilised ansamblid, nagu trombooni- või saksofonikvartett jne.)

Uudisteosterohked olid 1967. ja 1972. aasta, mil J. Tamme nim puhkpillikvintetile tegid paljud heliloojad «sünnipäevakingitusi». Praegu elab kvintetizant rahulikku elu. Iga aasta toob sinna mõne uue teose, ja mis eriti tähtis — jälle mõne uue autori selle žanri jaoks.

Heliloojad ise peavad puhkpillikvintetti raskeks žanriks: tervikut kokku sulatada haralisest kõlabuketist, kus igal pillil veel registreeritakse tämbri vahed, on kaunis keeruline, seades heliloojate ette konkreetsed nõuded hea kammerstiili valdamise osas. Hea kammerstiiliga puhkpilliansamblitest saab hakata rääkima eesti muusikas alates 60. aastast.

Kunstmuusika seos rahvamuusikaga on alati ajastu lakmuseks. Rahva- viiside tsiteerimisest 40.—50. aastail (Auster, Simm, Kreek, Zeiger jt) saab 50. aastate lõpuks rahva viiside intonatsioonide kasutamine (V. Kapp, H. Otsa). 60. aastad näitavad rahvuslikkust kõrgemal, rahvamuusika elementide struktuuralse kasutamise tasandil (näit konstruktiivne intervall H. Jürisalu, A. Marguste, E. Vainu, M. Kuulbergi kvintettides).

Filosoofilisusse, subjektiivsete tunnete intiimsesse sfääri on puhkpilliansambel harva jõudnud. Pigem on žanrile omane huumor või, meeleolude tõsiduse korral, teatav intellektuaalsus. Pihtimuslik on usaldatud tavaliselt «õilsamakõlalistele» koosseisudele. Tundub saavutusena eesti muusika jaoks, et vahel on tahetud ja üsna mitu korda suudetud näha puhkpillikvintetti tõsise žanrina, vabana väljakujunenud eelarvamustest tema vältimatult koomilisest karakterist. Mõnikord on koomiline tagandatud tsükli lõpuossa, jättes eespool ruumi lüürilisele, sisekaemuslikule (V. Kapp, E. Vain, M. Kuulberg) või objektiivsemale loodustunnetusele (H. Jürisalu). Igatahes tõsidus ja intellektuaalsus, tihti lüürilise varjundiga, on eesti puhkpilliansamblimuusikas olemas, esinedes tähelepanudavas seoses tsükli sonaadiliku tõlgitsusega.

Puhkpillikvintetti koos klaveriga ei ole eesti muusikas palju kasutatud (10 teost), ometi on seda tehtud tunduvalt varem kui kvintetimuusikat ennast.⁶ Huvitavad on näited vokaali ühendamise puhkpilliansambliga. Ka selles on varasemaid tagasihoidlikke katsetusi Kreegilt. Viimaste aastate loomingust väärivad tähelepanu V. Tormise «Kurva-meelse laulu» ja A. Põldmäe «Runneli laulu».

Praeguseks võime öelda, et eesti puhkpilliansamblid (1946. aastast alates) on neid, duost suuremaid koosseise, kirjutatud üle 80) annavad eesti nõukogude kammerloomingule vennasrahvaste kammermuusika taustal silmatorkava erijoone.

Kunstiteadlane E. Pihlak põhjendas kunagi eesti graafika kõrget tehnilist taset žanri omapäraga meil: suur paatos on eesti hingelaadile võõras, dramatism ei ole eestlasele omane; siit graafika eelistamine maalikunsti ees.⁷ Kui kõrvutada eesti graafikat ansamblimuusikaga puhkpillidele, tunduvad mõlemad olevat rahvuslike mõtteavaldusviiside kandjad. Mõlema puhul on tajutav rahvuslik lähedus žanrile.

⁶ 1947. aastal kanti ette E. Braueri Sekstett nr 1 puhkpillidele ja klaverile, 1955 — Sekstett nr 2; 1956 — 1959 järgnes Kreegilt neli süiti ja «Requiem» samale koosseisule. J. Räätsa Sekstett klaverile ja puhkpillidele on tähelepanuväärne, küll aga mitte «esimene eesti muusikas», nagu väidab T. Subin (vt «Muusikalisi lehekülgi II», Tln, 1979, lk 28). Sellele koosseisule on kirjutatud veel H. Kareva ja M. Kuulberg.

⁷ E. Pihlak. Viimased viis aastat. «Sirp ja Vasar», 20. II 1976.

Instrumentaalset kammermuusikat kirjutavad peaaegu kõik eesti heliloojad. Ehkki instrumentaalsetes koosseisudes on jõutud teatava mitmekülgsuseni, ometi on eelisolukorras klassikalised žanrid (keelpillikvartett, puhkpillikvintett, trio — varieeruva koosseisuga). Intonatsioonilise lähtematerjalina eelistatakse napi amplituudiga meloodiat, mille lähedus rahvamuusikaga on tajutav. Osal autoreil on see sihilik, osal intuiitivne. Kui uskuda, et žanrid omavad vastastikust toimet ühe keeleregiooni piires, siis võib siin küll näha koorimuusika mõju.

Eesti kammermuusikal on praegu väga äratuntav nägu, oma kõla-pilt, mis teeb kuulaja mõnevõrra nukraks, kui ta näiteks saab eesti kammermuusikat kuulata kolm öhtut järjest. On veel teoseid, kus konstruksioon liiga ühemõtteliselt läbi paistab, sest see, mida tahetakse öelda, kõlab liiga vähetähtsana, ähmaselt. Teame kõik, et määravaks on kunstniku isiksus, maailmavaade, eluhoiak. See tuleb ilmsiks mitte ainult sümfoonias... Meie kammermuusikast vaatab vastu meie ajalik aeg ja meie eneste vaimsus.

Luuletundjad ütlevad olevat eesti luule abstraktsema mõnegi hõimurahva omast ja viitavad selle joone allikana rahvaluulele. Ehk tohib seda väita ka instrumentaalseks kippuva kammermuusika kohta? Judinaid tekitavat armastust kodumaa vastu või kahetunnilisi reaalse ohu apokalyptilisest tunnetusest kantud teoseid meil kammeržanris pole.⁸ Aga ei tule meelde ka teoseid, mille puhul oleks autorile ette heidetud lausa vormitust või maitsetust. Ja selles nähkem maitsekultuuri kasvu. Ka mitte vähetähtsat märki ajas.

«Vöörsonade leksikon» seletab kammerteatri kohta: «Väike teater, kus lavastatakse kõrge kunstiväärtusega näidendeid viimistletud ettekandes.» Muusika kohta pole peetud nii ilusasti ütlemist otstarbekaks. Muusik teab, et mitte iga kõrge kunstiväärtusega kammerteose viimistletud ettekanne ei pruugi toimuda õige suurusega saalis. Aga loodame, et tulevikus satuvad nad eesti kammermuusikas alati kokku: väike saal, kus kantakse ette kõrge kunstiväärtusega kammerteoseid viimistletud ettekandes.

TIIA JÄRG

Muusikaankeet

Seoses eelseisva Eesti NSV Heliloojate Liidu kongressiga saatis toimetus paljudele meie vabariigi muusikainimestele ankeedi, mille küsimused on seotud meie praeguse muusikaeluga.

1. Milline on Teie viimase aja meeldivaim muusikaelamus?
2. Mis on Teid meie viimaste aastate muusikaelus kõige rohkem rõõmistanud?
3. Mis kurvastanud?
4. Kuidas olete rahul meie kontserdielu korraldusega?
5. Eesti muusika osaga selles?
6. Missuguse(d) eesti helilooja(te) uudisteose(d) Te tõstaksite esile?

KUNO ARENG

1. Minu viimased meeldejäädavad muusikaelamused on seotud Leedu Riikliku Kammerorkestriga (kontserdid 1983. a kevadel Tallinnas ja Leningradis). Prof Saulius Sondeckis on aastate vältel kujundanud ja kasvatanud kollektiivi, keda tuntakse kogu Nõukogude Liidus ja samuti paljudes välisriikides. Korduvalt on ka Tallinna Kammerkooril olnud meeldiv võimalus esineda koos selle suurepärase orkestriga.

2. On tore, et ERSO viimastel aastatel üha sagedamini esineb väljaspool vabariiki. Tänu peadirigenti Peeter Lilje erakordsele tööväimele ja pidevalt arenevale interpreedinaatuurile on tunduvalt tõusnud orkestri professionaalsus ja loominguline aktiivsus.

Mitmed noored interpreedid on suutnud end maksa panna üleliidulises ja ka rahvusvahelises ulatuses (Kalle Randalu, Andres Mustonen, Tõnu Kaljuste, Ivari Ilja jt). Praegu veel Leningradi konservatooriumis õppiva koori- ja orkestrijuhi Toomas Kapteni edukas dirigendidebüüt «Vanemuises» lubab oodata sellelt andekalt ja tõkkalt muusikult väljapaistvaid loomingulisi tulemusi.

Rõõmustab Mati Palmile avaldatud tunnustus riikliku preemia näol.

Loodan, et kooriühingu asutamine aitab oluliselt kaasa meie kooriliikumise taseme ja mastapide säilitamisele ja edasiarendamisele.

On heameel, et 1983. a jaanuaris Vladimiris korraldatud II Tanejevi-nim koorifestivalil vahendas Tallinna Kammerkoor eesti kooriloomingut küllalt edukalt.

RAM on propageerinud palju eesti koorimuusikat väljaspool

vabariiki. Sama missiooni jätkab suurepäraselt Eesti NSV Riikliku Filharmoonia Kammerkoor.

3. Kõige valusamaks probleemiks on Tallinna Riikliku Konservatooriumi praegused töötingimused. Tihti oleme nende pärast pidanud piinlikkust tundma.

Kurvastab, et seni pole piisavalt suudetud korraldada kontserte Eesti Televisiooni ja Raadio Segakoorile väljaspool vabariiki.

Tahaks ka loota, et meie sümfoonia ja kammermuusika tulevikus kõlaks rohkem üleliidulises ulatuses.

4. Meie kontserdielu korralduses pole seni süvamuusikaalane kasvatus ja propaganda noorsoo hulgas andnud soovitud tulemusi. Tuleks senisest aktiivsemalt leida uusi kontserdivorme, mis oleksid suunatud eri vanuseastmetes noortele.

5. Olen veendunud, et ükski väärtuslik eesti muusika oopus pole jäänud ette kandmata. Kuid vähe leiame muusikaavallikkust erutavaid, tähelepanu tõmbavaid teoseid. Keskmise põlvkonna heliloojate kõrval pole noorem generatsioon veel suutnud pakkuda arvestatavat konkurentsi.

6. Viimase aja eesti uudisloomingust jättis tugeva mulje 1983. a kevadel esiettekandes kõlanud Eino Tambergi oratoorium «Amores». Tambergi puhul on märgatav aasta-aastalt süvenev loominguline vastustus-tunne, erksa muusikalise mõtte jagamise vajadus kuulajaga. Kahju et ta on kirjutanud suhteliselt vähe a capella koorile.

Viimaste aastate tähtteostena nimetaksin veel Raimo Kangro ooperit «Ohver», Veljo Tormise

«Ingerimaa õhtuid» ja René Eespere koorioopust «Lehekülgi Sakalamaa ajaloo».

RENÉ EESPERE:

1. Me kõik ootame kunsti (ime) sündimise hetki. Selle eelduseks arvan olevat: tõsidus (ausus, austus), armastus (emotsionaalsus), professionaalsus (vaimne ja füüsiline), vabadus.

Õige lähedal sellele olid kammerorkester «Moskva Virtuosiid» Vladimir Spivakoviga eesotsas ja Ülo Vilimaa «Coppelia» lavastus. Ehk mõni veel...

2. Klassivendade Paul Mägi, Andres Mustonen, Urmas Vulpi, Madis Kolgi ja Rein Rannapi muusikaalased ettevõtmised.

3. Puutumatu tsoonide eksisteerimine meie muusikas.

4. Kontserte on liiga palju. Pealegi ei toimu iga kontsert esitatavale muusikale ja esituskoolesse sobivas saalis.

Meil puudub iga-aastane muusikaelu kõrgpunkt. Aastavaetuse kontsertide populaarsus näitab ajalisel sinna igati sobiva muusikafestivali korraldamise võimalust.

5. Vaimusetud muusikat ei suuda vastu võtta mitte ainult kohalik kuulajaskond. (Meie publik satub aga vaimustusse ka paljust kunstivälisest...) Loogem muusikat (professionaalsel tasemel), mis annab inimesele seda, millest elus puudu jääb. Küll siis seda ka mängitakse ja kuulatakse, kas või tulevikuski...

6. Veljo Tormise «Ingerimaa õhtud», Raimo Kangro kantaadi «Mannile», Eino Tambergi oratooriumi «Amores».

TIIA JÄRG:

1. «ERSO stuudiotund» 22. I 1983, mille kavas oli Tubina Viiulikontsert nr 1 ja Brahmsi Sümfoonia nr 1, solistiks Jaak Sepp ja dirigendiks Peeter Lilje.

2. a. «Hortus Musicuse» tegutsemise järjekindlus, tase, haare. b. Suutlike muusikute arvukus noorte hulgas.

3. Ehmatav tõdemine, et vabariigi kontserdielust ei jää sageli ainumatki jälge sinna, kus see oleks otsija meelest loomulik — Teatri- ja Muusikamuuseumi.

4. Ju ta on keskmiselt hea, küll mitte liiga hea selleks, et teda läbimõeldumalt teha ei saaks. Omaaegne tuntud koolimees Jakob Westholm olevat öelnud: «Ainult parim on küllalt hea.» Interpreet kasvab laval. Ja lava on mitte ainult suurtes linnades.

5. Võiks suurem olla. Ja — kas eesti esimese oratooriumi kuulamise võimalus jääb tõesti ainult unistuseks?

6. Veljo Tormise «Eesti ballaadid», Ester Mägi Serenaadi ja «Tuulte toa», Jaan Räätsa Teise klaverikontserdi, Anti Margusta «Kitarrilood», Tarmo Lepiku «Hälli maailma».

TÖNU KALJUSTE:

1. Gustav Mahleri 1. sümfoonia Claudio Abbado ja Chicago sümfooniaorkestri esituses «Deutsche Grammophoni» digitaalplaadistuses.

2.-3. Elus ja muusikas rõõmustavad ja kurvastavad ühed ja samad asjad. Ühiskondlikud probleemid kajastuvad ka muusikaelus.

Muidugi teeb heameelt, et tekkisid võimalused asutada 1981. aastal Filharmoonia Kammerkoor. Sellise palgalise kollektiivi loomine näitab suurt kultuuri toetavat joont. Samas häirib, et kontsertide ja kontserdireiside planeerimises tuleb ette kohmakust, puhtkunstilised, muusikalised eesmärgid jäävad tagaplaanile.

4. Meie Filharmoonia on killuke tohutust süsteemist, mille ülalotsas on üleliidulised kontserdiorganisatsioonid. Seal jaotatakse kõik esinejad laiali üle maa. Seega oleme vabariigi kontserdielu peremehe vaid osaliselt. Kui aga puudub õige peremehetunne, võib jääda tuule kätte. Ma pole küll spetsialist selles küsimuses, aga arvan, et igas liiduvaba-

riigis peaks tegutsema Goskontserdi täievoliline osakond ja tegelema otseselt oma vabariigi kunsti tutvustamisega nii NSV Liidus kui ka välismaal. Sest nii tase kui ka huvid on igas vabariigis erinevad. Siis oleks ka paremad võimalused hoida publikut kursis nii NSV Liidus kui ka välismaal toimuvaga. Praegu näib see küllalt juhuslik, ka Nõukogude Liidu osas.

Loomulikult ei sünni kontserdielu ainuüksi läbi Eesti NSV Riikliku Filharmoonia. Rõõmu teeb näiteks muusikakoolide ja konservatooriumi hooguvõttev kontserttegevus.

Juubelid on head asjad, nad stimuleerivad tavalisest kõrge-
mat tasest. Aga oleks väga vaja ka festivale, need hoiaksid publiku ja muusikute tähelepanu fookuses kogu hooaja vältel. Arvan, et praeguses olukorras oleks näiteks varajase muusika festival võimalik küll.

Kõige suurem puudus on korraldajatest, kes oleksid ise südamega asja juures.

5. See peaks sõltuma 100% interpreetide, mitte kellestki teisest. Muidu tekivad valel suhted muusika, interpreedi ja kontserdiastutuste vahel. Interpreetile võib jääda vaid külma professionaalsusega mahamängija roll.

Palju aitaks, kui luua Heliiloojate Liidu juurde mittelihiloojatest fanaatikute grupp, kes jälgiks eesti muusika tähtpäevi ja tegeleks eesti muusika propagandaga kõikvõimalikes vormides kuni videoni välja. Elu näitab, et heliiloojad ise ei oska oma muusikat propageerida. Üks fanaatik on, Vardo Rumessen, kuid vaja oleks terve kontori jagu, et luua eesti muusika propageerimisel süsteem. Muidu jääme ikka oleks-ite tasemele.

6. «Eesti ballaadid».

RAIMO KANGRO:

1. Ei oska öelda, mis oli just meeldivaim muusikaelamus viimasel ajal. Muusikat on ju nii rohkesti, et kui ka kolmveerand kuuldust just eriti ei köida, siis järelejäänud veerand annab küllaldaselt hingepeidet. Ja seda on väga palju. Suurt rõõmu on alati andnud Kalle Randalu või Filharmoonia Kammerkoori esinemised. Muusikalähedastest elamustest oli suu-

rim kindlati kohtumine Ago-Endrik Kerge teatriga.

2.-3. Rõõmustab see, et meil on suhteliselt palju ja väga häid muusikuid ning kurvastab, et me tihti end ise ära solgime. Noh näiteks kipume liiga sageli end esitlema rahvusvahelisel areenil kui eksootilist põhjarahvast, midagi kamasside-taolist.

4.-5. Võib-olla on kontserte liiga palju ja eesti muusikat natuke vähe, eriti sümfoonilist muusikat. Koori-, kammer- ja estraadikontsertidel tundub olukord eesti muusikale küllaltki soodus olevat.

6. Jaan Räätsa Teise klaverikontserdi, Eino Tambergi «Amorese», Veljo Tormise kooritsükli, Lepo Sumera Sümfoonia. Huvi ja lootusi äratasid Erkki-Sven Tüüri «Rituaalid» ja Sven Grünbergi «Hingus».

MATI KUULBERG:

1. Erakordseks kontserdielamuseks kujunes mulle Sergei Stadleri viiuliõhtu 1982. aasta 22. oktoobril Raekoja saalis, kus oli kavas ainult (!) Paganini 24 kapriisi op 1 sooloviilule. 20-aastase kunstniku üleolek kaelamurdvatest tehnilistest raskustest oli niivõrd veenev, et võisin mõnuga ning ilma närveldamata (kas läheb pihta?) kuulata seda lihtsat ja südamlikku muusikat. Tsükli tervikuna mängitakse maailmas küllaltki harva ning meie kontsertviiludajate enam kui tagasihoidlik osavõtt sellest õhtust tundub kahetsusväärse arusaamatuse-na.

Teine meeldiv elamus pärineb 1983. märtsikuust üleliidulise nõukogude muusika festivali kontserdilt, kus Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel esitas Raimo Kangro kaantaadi «Mannile».

2.-3. a. On tore, et lõpuks hakkas ilmuma kauaoodatud ajakiri. Kurvastab aga eesti muusikat puudutavate artiklite vähesus. Isegi «Sirp ja Vasar» laenutab viimasel ajal oma muusikalehekülgi teistele loominguilistele liitudele. Tean, et asi ei seis muusikas eneses, küll aga on tegu kirjutajate vähesuse ja passiivsusega. Ines Rannap ei jõua ju muusikateadlaste kohustusi igavesti oma õlgadel kanda. Kuid senitehtu eest talle — suur aitäh!

b. Rõõmu teevad Heliiloojate Liidu kaasabil väljaantavad

nootide rotaprintpaljundused, mis on ilmunud juba 7 aastat.

c. Et ERSO kõlakultuur on muutunud märgatavalt paremaks ja pillimehed ise nõudlikumaks, tuleneb osaliselt kindlasti uuest instrumentidest, mis aastate jooksul tellitud ja ka kätte saadud. Muidugi ei eita ma siin Peeter Lilje suurt ja vastutusrikast tööd. Kuid probleeme on siiski jäänud: kusagilt pole võtta pognatele jõhve, viiulitele nn suure teatri keeli ja puupillimängijatele truste. Samuti on terav puudus headest pillimeistritest-parandajatest, ka järelkasvu ei näi neile kusagilt tulevat.

d. Kalle Randalu esinemine Tšaikovski-nim konkursil on vahest meie viimaste aastate suurim kultuurisündmus. Et saavutatud edu kestaks ja võidud jätkuksid, tuleb kunstnikule anda kõik võimalused (ka materiaalsed) oma talendi arendamiseks. Karl Leichter oma raamat «Valik artikleid» («Eesti Raamat» 1982, lk 66) kirjeldab mõneti analoogilist olukorda 1939. aastal, kus oli raskusi noorele Eduard Tubinale stipendiumi muretsemisega. Usun, et meie väike vabariik lahendab selle küsimuse ajakoostaselt.

4. Üldiselt rahul, kuigi «Estonia» kontserdisaalis kammerkonserti korraldamine pole alati päris otstarbekohane.

5. On päris loomulik, et iga eesti helilooja soovib kuulda kodulaval rohkem eesti muusikat, eriti sümfoonilisi teoseid. Peaks veelgi tihendama koostööd Heliloojate Liidu ja Filharmonia vahel.

6. Nelja aasta jooksul kirjutatud teoste nimekiri on pikk ja mahukas. Et mitte solvata kolleege (äkki jäi mõni teos nimetamata?) arvan, et parimad oopused on veel kirjutamisel. Küll aga tahaks esile tõsta väsimatut Jaan Räätsa, kes vaatamata suurele koormusele vastutavatel töökohtadel, on ennast ikka ja jälle suutnud tõestada tänapäeva eesti muusikas.

IVO KUUSK:

1. Tahaksin ära märkida RAM-i ja ERSO külalisesinemised Moskvast möödunud aasta novembrikuul, millest mul õnnestus osa saada nii laval olles kui ka publiku hulgas viibides. Võlus Kalle Randalu, ERSO oma

erilise pehme ja meeldiva tämbri-ga, Peeter Lilje oma kontsertratsiooni ja nõudlikkusega. On üllatav, kui hästi meie pillimehed end kokku võtta võivad.

2. Tõotan ju muusikateatris, seega on need rõõmud seotud siinsete õnnestumistega. Repertuaar täieneb, kollektiiv on loomevõimeline, lauljad heas vormis, Mati Palm sai riikliku preemia.

3. Kurvastab? Jah, eks sedagi ole, aga konkreetset üteldanäidata, mis halb, kus viga, ei oska. Konservatooriumi õppejõuna sooviksin, et noormehed tunneksid suuremat huvi lauljelukute vastu.

4. Arvan, et võib rahul olla, aga miks publikut väheks kipub jääma?

5. Ei ole asjatundja, kuid loodetavasti esiettekandeni jõuavad kõik teosed.

6. Eino Tambergi oratooriumi «Amores», ooperi «Lend». Ei taha enam nimetada Veljo Tormise «Eesti ballaade» ja tema kooriloomingut, on ju need ise tõestanud oma väärtust.

VENNO LAUL:

1. Borodini-nim keelpillikvartettide konkurs Tallinnas.

2. Noorte tulemuslik kontserttegevus.

3. Hea kontsert pooltühjale saalile. Kontsertide eelnev tutvustamine ajakirjanduses on jäänud juhuslikuks. (Et viga ei alga toimetustest, näitab «Noorte Hääl» ja «Õhtulehe» vastutulelikkus konservatooriumi üliõpilaskontsertide materjalide avaldamisel.)

4. Esindussaali — «Estonia» kontserdisaali — koormus on liialt suur. Vanalinnas teadaolevad saalid, mis sõjajärgsest ajast on jäänud mõnede ametkondade kasutusse tööruumidena, on esialgu veel määramata ajaks muusikale kadunud. Kammerkonsertide korraldamiseks on aga võimalusi napilt.

5. Tuleb arvata, et ette kandmata ei jää midagi, mis seda vähegi väärrib — heliloojad on seni olnud küllalt toimekad uudisteostele ettekandjaid leidma.

6. Eino Tambergi oratooriumi «Amores».

PEETER LILJE:

1. J. Mravinski ja Leningradi Akadeemilise Sümfooniaorkestri esituses D. Sostakovitši 15.

sümfoonia (22.X 1983) ning B. Haitinki ja «Concertgebouw» poolt ette kantud G. Mahleri 3. sümfoonia (TV, 25.XII 1983). 2. ERSO esinemiste stabiilsuse kasv; meie vabariigi publiku suurenenud huvi sümfoonilise muusika vastu; Kalle Randalu ja Tõnu Kaljuste ning Filharmonia Kammerkoori populaarsuse suurenenud Nõukogude Liidus.

3. Kõigi eelnimetatute piiratud võimalused pakkuda oma kunsti ka väljaspool Nõukogude Liidu piire; surnud seis ERSO instrumentariumiga; võimekate orkestrantide vähenenud juurdekasv; sageli ebaprofessionaalne muusikakriitika.

4. Kontserdielu on elav, kuid harva kohtab meie laval tipp-tasemega soliste ja dirigente.

5. Arvan, et piisav.

6. Kõige värskema — Eino Tambergi ooperi «Lend».

UNO LOOP:

1. a. Minu viimased kuus aastat pedagoogitööd G. Otsa nim Tallinna Muusikakoolis teevad mõistetavaks, miks mulle olid väga südamelähedased kooli muusikakollektiivide ja solistide esinemised 18. ja 19. novembril 1983 kontserdil, mis olid pühendatud kooli 85. aastapäevale. See oli mitme muusikute põlvkonna kohtumine täis muusitsemis- ja kuulamisrõõmu.

b. Armeenia noorte džässmuusikute, pianist Mikael Zakarjani ja lauljatar Tatevik Oganessjani detsembrikuine Tallinna-esinemine, milles oli peent ansambli stiililunnetust, kõrget tehnikat ja muusikakultuuri. Paar päeva hiljem muusikakooli õpetajate ja õpilaste küsimuste risttules näitas lauljatar end sisuka vestlejana, oma rahva folkloori austajana.

2. Rõõmustab Tallinna Muusikakooli estraadiosakonna õpilaste ja lõpetanute-interpreetide aktiivne ning vajalik tasemel sekkumine meie levimuusikasse.

3. Kurvastab meie levimuusika produktiivsemate vanema põlvkonna heliloojate kiire kadumine ja see, et noortest pole veel sirgunud neile võrdväärseid järglasi.

4. Positiivselt hindan seda, et nn juhuansamblike segakontserdid on meie kesketel kontserdilavadel kadunud.

Häirib, et muusikaõpilastele on raske ligi pääseda nimekate interpretide kontsertidele kul-

tuuri- ja spordipalees (piletid on kallid).

5. Eesti levimuusika liigub ülemaailmse standardiseerumise suunas (*sound*, orkestrivärvid, arranzeringud) ja seetõttu on kuulajal sageli teose autorit teadmata võimatu otsustada muusika päritolu üle. Ootaksin rohkem ja selget äratuntavat eesti muusikat.

6. Eelmise vastuse jätkuna tõstaksin esile Erkki-Sven Tüüri ja ansambli «In Spe» loomingutaotlusi.

ENNO MATTISEN:

1. Seda üht ja ainsat elamust esile tuua ei ole kerge, sest tavaliselt pakub iga nädal midagi elamuslikku. Suurematest üritustest nimetaksin David Oistrahhi mälestusfestivali Pärnus, kus saime osa mitmete tippviuldajate kunstist, ja mis eriti oluline, kellega võrdväärselt musitseeris meie ERSO. (Eriti on meelde jäänud avakontsert Peeter Lilje juhatusel.)

2. See röömustabki, et oodatud maailmanime kõrval on olnud ka meie oma muusikute suurepäraseid esinemisi. Meenutame kas või Kalle Randalu ja ERSO Moskva-eelset kontserti Brahmsi loomingust. See oli tõsine ja ilus õhtu. (Kahjuks ei jaganud publiku vaimustust kriitika.) Röömustab ka ansambli «Hortus Musicus» iga uus töö (näit. suurepärase kontsert koos Ivan Monighettiga), meie Filharmoonia Kammerkoori alati oodatud laul, see, et meil on Neeme Birk... Head jätkub. Tore on kas või seegi, et Jevgeni Nesterenko võtab laulda (ja kuidas laulda!) Mart Saare laule.

3. Kurvastab see, et kurdame nagu meil ei jätkuks häid ja huvitavaid kontserte. Samas aga ei lähe me näiteks Juri Bašmeti sooloõhtule (Raekodagi ei olnud täis) või näiteks Viktor Tretjakovi ja Borodini-nim kvarteti ühisele kontserdile. Nimetatud interpreedid on aga kogu maailmas oodatud külalised. Kurvastab seegi, et muusikaoppurid, kes ise mõne aasta pärast publikut ootavad, ei leia teed kontserdisaali. Probleeme on teisisigi, kuid ega kurvastamine aita — tuleb tegutseda.

5., 6. Eesti muusika osa meie kontserdielus on arvuliste näitajate järgi normaalne, selle kaalu määravad aga teosed ise — teos peab kõitma inter-

preeti, kes seda ikka ja jälle tahab mängida, küll siis tuleb ka publik. (Hea näide — Peeter Lilje on mänginud Lepo Sumera Sümfoonia mitmel pool ja meenult.) Suursündmuseks kujunenud esiettekandeid oli ka möödunud aastal — meenutagem Eino Tambergi oratooriumi «Amores» publikumenu või näiteks iga Veljo Tormise uut tööd meie kammerkoorile («Vepsa rajad»).

ALO POLDMÄE:

1. Austria dirigendi Kurt Wössli ja ERSO kontsert, mille teises pooles valitses «Estonia» kontserdisaalis ehtne Viini vaim, publik oli tõeliselt kaasa haaratud ja tundis muusikast rõõmu. Selliseid ülevaid hetki, kus muusika pakub t o e l i s t r o o m u, pole sugugi palju.

2. Filharmoonia Kammerkoori vaibumatu entusiasm ja kõrge tase, «Hortus Musicuse» loominguline fanatism, Kalle Randalu mitmekülgne huvi, ka eesti muusika vastu.

Et meil on terve hulk noori tugevaid interpreete, kes innustavad mitte ainult oma kolleege, vaid ka heliloojaid.

Viimastel aastatel on debüteerinud ka mitu noort, juba arvestatavat sümfooniaorkestri dirigenti (Vello Pähn, Toomas Kapten, Paul Mägi).

On tekkinud mitmeid uusi ansambleid, eriti tahaks esile tõsta ERSO ja «Estonia» vaskpuhkpillide ansambleid.

Et lõpuks hakkas ilmuma kolme kunstivaldkonda haarav, kuigi väga kohmaka pealkirjaga ajakiri «Teater. Muusika. Kino», mille veergudel meie muusikateadlased saavad senisest aktiivsemalt sekkuda muusikaelu sosalprobleemidesse.

3. Konservatooriumi ruumide küsimus pole ikka veel lahendust leidnud. Kurvaks teeb mitmete eesti heliloojate pikaajaline vaikimine.

4. Kontserte, ka häid, on palju. Ja on selge, et publik läheb ikkagi tipsolisti või -kollektiivi kuulama. Kuid me räägime ehk liiga palju sellest, et publikut on vähe, samas on terve rida kontserte (põhiliselt sümfoonia-kontserdid), kuhu on raske sisse pääseda.

Viimasel ajal on püütud leida kõikvõimalikke uusi kammer-saale, kuid see päris õige on ikka veel avastamata...

5. Kontserdisaalides kõlab siiski liiga vähe nii meie kaasaegset kui ka eesti muusika klassikat. Nagu aga näitavad üleilulisel pleenumid (1983. a märtsis Tallinnas, detsembris Gorkis) ja ka rahvusvahelised kohtumised, ei maksa meil oma tänase heliloomingu pärast sugugi häbeneda. Eelkõige oleme ise kutsutud oma muusikat aktiivsemalt propageerima, teoseid k o r d u v a l t ette kandma. Kahju, et eesti heliloojate autorikontserte viimasel ajal minimaalselt toimub.

6. Veljo Tormise etappiloov koorilooming, Eino Tambergi tugev dramaturgianne, Jaan Räätsa vaibumatu loominguline aktiivsus, Ester Mägi peen võlu, Lepo Sumera mõttetihedus, Raimo Kangro agressiivne omanäolisus, Anti Marguste viimaste aastate loominguline stabiilsus.

KALLE RANDALU:

1. Viimase aja suuremad muusikaelamused on Lepo Sumera Sümfoonia kui teos ja Bachi ning Britteni interpretatsioon Tõnu Kaljuste ja Filharmoonia Kammerkoori kontserdil 1983. aasta kevadel «Estonia» kontserdisaalis.

2. Kõige rohkem on röömustanud Rägavere mõisahoone avamine kontserdipaigana.

3. a. Täiesti puuduvad meie lavadelt tänapäeva maailma tippinterpreedid.

b. Kontserdikriitika väljasuremine meie ajakirjanduses ja senini veel olemasoleva juhuslikkus ja kahtlane tase. Kadunud on kontserdiarvustused «Noorte Hääl» ja «Õhtulehes», miski pole asendanud Aurora Semperi kirjutisi «Rahva Hääl»; «Sirp ja Vasar» on hakanud pirduma kontserdi toimumise fakti konstateerimisega, sedagi kuu aega hiljem (nn koondarvustused). Kahjuks ei tegele ka «Teater. Muusika. Kino» sellega.

4. Kontserdielu korraldus on endiselt juhuslik. Interpreetidele on vaja oma organisatsiooni, mis tegutseks samadel alustel kui teisedki loomingulised liidud.

5. Eesti muusika osa kontserdikavades on väike ja seda paigutatakse sinna läbimõtlematult. Ka siin valitseb juhuise printsiip.

6. Lepo Sumera Sümfoonia, Eino Tambergi «Amorese» ja ooperi «Lend», Raimo Kangro Fuuga ja interludiumi.

INES RANNAP:

1. Professionaalse interpreedi-na, pealegi pahatihti kriitiliselt kuulama ja kirjutama sunnitud, olen peaaegu võõrdunud nautimast kontserti pingevahalt. Kui end unustades vahel kaasa lähen, siis enamasti «eksin»... Näiteks meeldis mulle kangesti Sotši Filharmoonia kvartlet hiljutisel üleliidulisel konkursil, aga neile anti vaevu vaid diplom; olin vaimustuses Natalja Gutmani sooloõhtust mullu oktoobris, aga saal oli lausa tühi ning minu punavaid põski ja hiilgavaid silmi seirati kuidagi kahtlevalt. Nii tihkan siirast kiitust avaldada vaid üpris kitsas ringis. Kuid usun, et kogu saalitäis oli minuga üksmeelne «Moskva Virtuosoide» harukordse *pianissimo* ja absoluudilähedase intonatsiooni suhtes!

Aga meeldiv elamus on kindla peale alati seotud «Hortus Musicuse» ja Filharmoonia Kammerkooriga.

2.—3. Ei ole leidnud erilist põhjust rõõmumamiseks ega kurvastamiseks, ehkki pisiröome ja pisikurvastusi leidub hulganisti. Omal ajal pidasin vihast sulle ja suusõda tühjade saalide, muusikapropaganda nigeluse, viiuldajate vähesuse-kehvuse, kontsertide keskpärasuse, kammer-saali puudumise, eesti muusika nabi populariseerimise ja mõne muugi asja pärast. Kummatigi on saalid tühjad või täis oma-soodu (sõltuvalt publiku hinnangust pakutavale — kõige harilikum turukonjunktuur!); muusikat kuidagi teisiti propageerima pole asutud (ei kooli-muusikatundide ega loengkontsertide arvu tõstmise, muusikalaste kirjutiste rohkendamise, kontsertide-eelse reklaami tõhustamise ega muul viisil), küll on meil aga lõpuks ometi kolmandik muusikaajakirja; viiulit õppida soovijate arv näitab üha langustendentsi, ent parimate tase on siiski tõusnud; kontserte on rohkem kui piisavalt, kuid hooajati saab esile tuua vaid kaks-kolm tippsündmust; kammer-saali pole Tallinnas ikka veel, on aga Lage-dil; eesti muusikaga on nii, et mis tõi kehttasemel, levib kiiresti, kehvema upitamist pole ilmselt tulu.

Konkreetset — väga rõõmusta-sin kuulatare-jälgides ERSO keel-pillikvarteti mängutase kiir-tõusu konkursieelses tööpalan-

gus... Väga kurvastasin «objektiivsete põhjuste» pärast, mis nende osavõttu konkursist takistasid. Olin muide kindel, et veerandsaja-aastase vaakumi järel saame taas hakata uhkustama kutselise keelpillikvartetiga...

4. Kontsertide arvu pean Tallinna tarvis liiga suureks, nende keskmist taset aga küllaltki tagasihoidlikuks. Paljusid külalisesinejaid hindame ükskõikse «oli päris kena»-ga ja unustame kuuldu jäädavalt. Kui vähesed kontserte kommenteeritakse vaimustusega veel nädala, kuu või aasta pärast! Isegi üleliidulise TV ja Raadio Suure Sümfoonia-orkestri üle oldi omavahel sunnitud väitlema üsna nõrduinult. Näib, et püüame sageli teha head nägu halva mängu juures nende sõnade otseseimas tähenduses. Ega laia publikut ninapidi vedada saa, küll aga võõrutada mitme pettumuse järel ka tõi heale kontserdile minekut.

5. Seda on vähe ja jätkuvalt — esimest muusikakriitiku ja -propagandisti, teist kontserdikülalast ja pilgu läbi vaadatuna. Meie paljude produktiivsete heliloojate teoseid tuleks muidugi hulga tihedamini avalikku ette tuua, isegi, kas need võivad publiku poolehoidu esimesel teisel kuulamisel. Siin aitaks ehk osava muusikateadlase meisterlikule analüüsile toetuv sissejuhatust; ka eesti uuemat muusikat tutvustav loengkontsertide sari, kus algul võiks demonstreerida teoste üksikuid teemasid ja löike, vormivõtteid, orkestratsiooni-värve ning muid põnevusi, et terviku kuulamisel oleks rohkem teadlikkust ja äratundmisrõõmu, eks siis ole ka rohkem mõistmist-hindamist.

6. Kõik Veljo Tormiselt tuleval!

REIN RANNAP:

1. Elamus, see tuleb emotsioonidest, eks?! Meil aga on kõik nii mõistusepärane... ja polegi miskit vastata.

2. Head meelt teevad «Hortus Musicus» — sellega, et ta on olemas ja nüüd ka barokkmuusikaga; Filharmoonia Kammerkoor üldse ja nüüd ka eesti varasema muusikaga; Madis Kolgi artiklid; telefilm «Heli-peegel» eesti rockansamblist (rež Jaanus Nõgisto), kultuuri- ja spordipalee helitehnika ja sealsed inimesed; maailmatasemel pillimehed ansamblist «Kaseke».

3. Aga — levib hirmus haigus: kõige kuuldava paremusritta sättimine, võrdlematute väärtuste võrdlemine; kaanonite püstiseadmine (eeskirjade kehtestamine). Kunstis peaks olema ülim just o m a tee leidmine, isepära, meie rahvas aga, võib-olla seetõttu, et ta on nii väike, tahab viimasel ajal paika panna, mismoodi on õige ja kõik ülejäänud on siis muidugi halb. Kus-kilt siit, aga ka mujalt tuleneb u s a l d a m a t u s mõne kunstniku suhtes.

Kurvastab ka see, et pole ühtki inimest, kes suudaks ja tahaks kirjutada mingistki (muidugi, veel parem — kõigist) levimuu-sika harust, puudutades natukegi muusikat ennast, mitte piirdudes vaid väliste pisiasjadega. Konservatoorium ilmselt suretab loomuliku kontakti «teistsuguse» muusikaga. Mujalt tulnuil pole jälle arendatud kuulumist, võrdlusteadmist, termineid jm vajalikku (tõsi — Valter Ojakäär meil ju on).

4. Jääb mulje, et seda elu korraldavad muusikud ise: võitlevad välja mõne kontserdi, lepivad kohapeal kokku mõne reisi, organiseerivad oma teose ettekande, lindistamise või trükkimise. Ilmselt on üksikuid lem-miklapse, kes arvavad teisiti, aga mina olen tajunud meie muusikaalu ametlikke korraldajaid küll vaid selle takistajate rollis... Vahel saab esineda, aga see jääb ka antud kava a i n u-ettekandeks. Ja sageli see seltskond, kes vahel käib esindamas meie muusikaalu väljastpool Eestit, ei näita oma lakitud tardu-muses mitte muusika elu, vaid tema surma.

Ma teeksin teisiti veel mõned pisiasjadki. Et kujundada õiglasemat suhtumist elavasse ettekandesse, tõstaksin otsustavalt (kuid vahet tehes, millal kui paju) kontserdipiletite hindu. Kui lehereklaam ei räägiks ülivõrdes valikuta kõigist kontsertidest, tuleks tänu kasvanud usaldusele rohkem rahvast ka keskpärasele kontserdile. Koolides toimuvatelt kontsertidelt nõuaksin, et kõik õpetajad viibiksid kohal — milline suhtumine kujuneb muidu lastel?! Tallinnas võtaksin kasutusse kümme-konkreetset kammer-saali (asutuste saalid ja remonditud vanalinn). Rajama peaks kutse-lise kammerorkestri. Vaja oleks häid klavereid, on vaid üks arvestatav «Steinway», aga

seegi on arvestatav vaid paremate puudumisel...

5. Ka kirjutatud-lindistatud muusikat (ja ka palju erinevamat senisest) peaks 1000 korda energilisemalt levitama nii ida kui lääne suunas. Aga selleks on vaja etteotsa tõesti hingestatud korraldajaid, mitte mugavusest takistajaid.

6. Mulle meeldib ansambli «Poco» muusika; Erkki-Sven Tüüri instrumentaallood, viimastest «Hääled...»; Peeter Volkonksi «5 tantsu viimsepäeva hommikul». Teisi žanre kiidavad teised.

VARDO RUMESSEN:

1. Arvan, et igale muusikule on kokkupuude hea muusikaga juba omaette elamus (kokkupuudet halva muusikaga tuleks võimalikult vältida), olgu see kontserdisaalis, kodus plaate kuulates või ise musitseerides. Peab ju iga muusik oma igapäevases töös kokku puutama suure hulga muusikaga. Kahjuks kujuneb see tihti vaid nõu töölisesannete täitmiseks, selle asemel et olla elamuseks. Muusikat tuleks armastada palju rohkem kui me tavaliselt suudame. Kas pole muusika, isegi klassikaline, muutunud tihti meile ajaviiteks, meelelahutuseks või lihtsalt taustaks? See on aga kunsti madaldamine. On ju muusika palju suurem ja kõrgem ilmutus, kui me seda oskame arvatagi. Ta peaks olema muusikule elu eesmärgiks, mitte aga vahendiks, et elus edasi jõuda, temaga kokkupuude peaks olema meile pühapäevaks. Kui palju jääb meil aega mõtisklemiseks muusika põhifunktsioonidest? Pean lugu fanaatikutest, kes ei tee muusikast endale ajaviidet, vaid püüavad tema kaudu jõuda elu sügavamate põhiväärtuste tunnetamiseni. Iga hellilooja, interpret või muusikateadlane on tegelikult ühendav lülil mingi kõrgema, absoluutselt puhta muusikalise ilmingu ja kuulaja vahel. See kõik kokku moodustab terviku, mille tunnetamine võimaldab meil tajuda muusikat ühtsena, kõikehaaravana, võimaldab tajuda elu täiuslikkust ja meie ühtekuuluvust kõiksusega. Kui see vahel õnnestub, ehk ongi siis tegemist elamusena?

2. Mida rohkem ma meie muusikale ja muusikaelule mõtlen, seda rohkem paneb mind imestama selle läbi aegade ulatuv

kasvajõud. Pole ju tingimused eesti muusika arenguks kunagi eriti soodsad olnud ja igal ajal on olnud oma raskused. Ometi on meie rahvas muusikaliseks eneseteostamiseks ikka võimalusi leidnud. See on ime — teisiti on seda raske seletada. Eesti rahvas on lauluga sündinud. Seda on oluline rõhutada, et mõista, milline tähtsus on olnud muusikal meile jaoks laiemas mõttes. On praegugi. Kui vaid umbrohuna leviv pealiskaudsus rahvatervet muusikalist instinkti ei lammata. Levimuusika liigne võimutsemine võib meie publiku maitsele ohtlikuks saada. Kõigele vaatamata kasvab aga uusi muusikalisi jõudusid aina juurde. See rõõmustabki! Kuid uute talentide ilmumiseks ja arenguks oleks vaja leida vastavaid eeldused — ma mõtlen siin eelkõige konservatooriumi tingimusi.

3. Kui mõelda meie muusika elule, siis kurvastab kõige rohkem, et eesti muusikat ei käsitleta ühtse tervikliku nähtusena — ikka perioodideks jaotamine ja ühe eelistamine teisele. Eesti muusika on eesti muusika! Vaatamata sellele, millal ta on kirjutatud. Meil kiputakse eesti muusikat käsitlema liiga kitsalt, eelistades enamasti seda, mis on sündinud meie silma all. Kuid vaadake ma veidi kaugemale! Kas poleks aeg korraldada eesti muusika festival, eelistamata mingit ajaloolist või muud piiristust. Muidu me vaesestame end, rääkimata sellest, et laiemal publikul on üldse liiga vähe võimalusi saada mingit objektiivsemat ülevaadet eesti muusika paremikest. Arvan, et meie muusika propagandas tuleks eelkõige lähtuda muusika kvaliteedist.

4. Kontserdielu vajaks tõesti korraldamist! Kui palju on maailmas ilusat muusikat, millest vaid mingi osa jõuab meieni! Kas või Sibelius. Veelgi enam oleks vaja tähelepanu pöörata eesti muusikale ja interpretidele. Eesti muusika esitamise ja propageerimise oskus on palju räägitud, rääkimine aga ei vii kuhugi. Filharmoonias peaksid töötama inimesed, kes tõesti tunnevad eesti muusikat ja on sellest huvitatud. Veel tahaks kaitsta eesti interprete õigusterialasele tööle, sest nende tegutsemisvõimalused on äärmiselt piiratud. Ei saa ju normaalseks pidada, et meie interpretid (lauljad ehk välja

arvatud) saavad vaid üks-kaks kontserti aastas. Svjatoslav Richter ütles ühes intervjuus, et Beethoveni sonaadi tõlgitusega jäi ta rahule alles neljal korral. Eesti interpreetide kontserte arvustatakse aga tihti esimest korda läbimängitud kava põhjal! Meil toimub liiga palju kontserte ja liiga palju on küllalisesinejaid, kellest mõnegi puhul tekib küsimus, kas tema asemel poleks võinud esineda meie interpret. Oleme sellest probleemist lugenud ajakirjanduse veergudelt varemgi. Milles on küsimus? Muusikakultuuri seisukohalt oleks eelkõige vajalik pöörata tähelepanu omanäoliselt rahvusliku interpretatsioonikultuuri arendamisele.

5. Lisaks eespool öeldule tahaksin märkida veel ühte nähtust eesti muusika esitamisel. Tihti on kontserdikavades teoseid, millel on vaid formaalne tähendus ja mille interpret on lülitanud kasvasse vaid selleks, et saada esimesisõigust. Üldiselt peetakse vajalikuks vaid kaasaegse muusika esitamist, mis tihti kolab üksnes kord-kaks ja mille ettekanne ei rahulda enamasti ei interpreeti ega publikut. Olgem ausad ja tunnistagem, et me armastame vähe eesti muusikat. Enamik interpreete on nõus mängima kõike, mida neile pakutakse. Tulemus on, et kõike esitatakse ühtviisi pealiskaudselt. Arvan siiski, et meie muusika leidub palju väärtteoseid, millega tasub töötada sama põhjalikult kui maailmaklassikaga.

6. Ootuspärana on siingi küsimus piirunud vaid uudisteostega. Miks mitte küsida, millised eesti helitööd on viimasel ajal kõige enam kõitnud? Uudisteosteid on palju, kohutavalt palju ja leiab, et mitte kõik neist ei peaks saama õigust olla ette kantud (nagu mitte kõikidel eesti interpreetidel ei ole esimesisõigust). Kuid kahtlemata on mitmedki neist püsiva väärtusega eesti muusika ajaloos. Mõelgem siiski eespool öeldule eesti muusika tervikut, mille paremikest meil pole seni veel kahjuks täit ülevaadet. Nii ei saa me kindlad olla selles, et üht esile tõstes midagi teenimatult tähelepanuta ei jää. Tõeliselt head teosed jäävad alati püsima, varem või hiljem tuleb nende aeg. Kui tihti oleme pidanud tõdemata, et see, mis osutus omal ajal tähelepanuväärseks, unustati, ja vastupidi. Püüdke muus-

kõike haarata võimalikult teraviklikult, et meil ka tänapäeval midagi märkamata ei jääks.

NATA-LY SAKKOS:

1. Ei suuda meenutada midagi väga erakordset, väiksemaid elamu- ni on aga olnud väga palju.
2. Noorte interpreetide tugev tung meie muusikasse ja mitte ainult ühel alal (Tõnu Kaljuste ja Filharmoonia Kammerkoor, Andres Mustonen ja «Hortus Musicus», Kalle Randalu, Peeter Lilje). Heast küljest on üllatanud «Estonia» viimased lavastused («Müüdü mõrja», «Carmen»), muusikateater on väga populaarseks muutunud. Viimastel hooaegadel on selles teatris edukalt debüteerinud ka mitmed noored dirigendid (Vello Pähn, Jüri Alperen). Konservatooriumi juurde loodud kontserdibüroo annab üliõpilastele rohkeid esinemisvõimalusi.
3. Et Tallinnas ei ole ikka veel Filharmoonia kammerisaali. Et meil ikka veel puudub interpreetide ühing. Klaveriduot puudutab alaline häda klaverite korrahoiuga, häälestamisega, eriti lindistamis- misel ja plaadistamisel.
4. Üldiselt olen rahul, kuid kahju on, et meie vabariigi interpreete pääseb nii vähe mängima väljapoole vabariiki, mistõttu saadakse mujal vähe ka eesti muusikat esitada. Eestis on ikka veel vähe kohti, kus saab kontserte anda. Kipub kujunema tavaks, et interpreet saab ühe kavaga esineda ainult kaaks korda. Seda on aga vähe, et end vormis hoida.
5. Kuna olen sooloesineja, siis võin kontserdi kava ise valida. Minul on väga põnev mängida just uusi teoseid. Noored interpreedid võiksid rohkem kontakteeruda eesti heliloojatega, see peaks olema avastusrööm mängijatele ja võib stimuleerida ka heliloojaid kirjutama.
6. Eriti on mind rõõmustanud klaveriduole kirjutatud teosed, viimastest aastatest siis Alo Põldmäe «Loire'i lossid», Mati Kuulbergi *Capriccio* löökpillidele ja kahele klaverile, Jaan Räätsa «Marginaalid» kahele klaverile. Suurematest teostest tõstaksin esile Lepo Sumera Sümfoonia ja muusikat Rein Raamatu filmile «Põrgu», Eino Tambergi oratooriumi «Amores», Alo Põldmäe viiulisonaate, Veljo Tormise kooriloomingut.

LEPO SUMERA:

1. Heliplaatidelt: Claudio Abbado dirigeeritud Mahleri 1. sümfoonia ja kolme kitarristi, Paco de Lucia, Al di Meola ja John McLaughlini improvisatsioonid. Kontserdielamusena Tõnu Kaljuste dirigeeritud Filharmoonia Kammerkoori kontsert eesti mõisaagest muusikast «Estonia» kontserdisaalis. Meeldivad muusikaelamused seostuvad viimasel ajal ikka rohkem interpreetatsiooniga — kogu praeguses muusikataevas säravad tippudena just interpreedid, mitte heliloojad. Muusikastiilide kirevus koos interpreedi valiku võimaluste suurenemisega ja süvenemisega mingisse kindlasse muusikast mõtlemissa ajastusse (ega sellest polegi palju rohkem kui poolteist sajandit möödas, kui oma kaasaegse muusika kõrval hakati ka möödaniiku muusikat esitama) on sünnitanud uue põlvkonna interpreete. On ju nii Leonhardt kui ka Abbado K. Richterist ja Karajanist põhimõtteliselt erinevad interpreedid. Meeldivate ja üllatavate muusikaelamuste reas on eespool tooduile heliloojatest väga raske kedagi kõrvale lük- kida. Tükk aega mäluga maadel- des ja eesti muusika (millesse ikka emotsionaalselt suhtud) mängust välja jättes võin siia lisada vist ainult Kantšeli... Kõik teised muidu kuulsad ja head heliloojad tegelevad pigem ümberringi vaatamisega ja muude muusikaväliste asjadega kui loomisega. Eesti muusikat mängu tuues pean siia ritta liitma veel Veljo Tormise — vist ainulaadseima helilooja kogu maailmas. Peale kõige muu näib Tormis selgeks teinud olevat, et helilooja asi on heliloominguga tegelda, olgu siis muusikast mõtlemissa ajastu ja põlvkondade vaheldumine milline tahes.
2. Kõik rõõmud on seotud nende kümnekonna eesti helilooja ja interpreedi nimega, kes juba igal pool tuntud.
3. Sisseroomav loiduse ja mõtte- laiskuse hall pilv, mis lubab lõpuks kõigega nõustuda ja rahulduda.
4. Ei märka mingit kontserdielu korraldust. Vahel harva mõned head kontserdid... ja ongi kõik. Kui seda võib kontserdielu korralduseks nimetada, siis — häid interpreete võiks ikka sagedamini esineda! Meil ju peaks neid ikka veel jätkuma?!
5. Väga delikaatne probleem.

Aga selge on see, et kui eesti muusika hakkab väljaspool Eestit sagedamini kõlama kui Eestis endas, siis polegi midagi katki. Paljud suured muusikamaad võiksid sellest vaid unistada, et nende muusikat väljaspool kodule- maad rohkem esitatakse!!!

6. Peaks vist saama öelda, et kõik need teosed, mis leiavad esitamist Heliloojate Liidu kongressikontsertidel. Aga et nii ausalt see asi nüüd ka ei lähe, siis siiski ainult parimad neist! Igatahes kuulan huviga kõike, mida kirjutavad neidsamad ees- pool vihjatud kümnekond heli- loojat: Mägi, Rääts, Tamberg, Tormis, Kangro, Põldmäe, Sink, Eespere, Grünberg, Rannap.

TÕNU TARUM:

1. Kontsert, kus Jevgeni Nesterenko esitas Mart Saare laule.
2. Meie noortele interpreetidele osaks saanud üleliiduline ja rahvusvaheline tunnustus (Kalle Randalu, Kalev Velthut, Neeme Birk), noorte interpreetide üldine hea tase. Ja veel Ago- Endrik Kerge muusikalavastu- sed.
3. Kontsertide arvu nii suur kasv, et selle all kannatab para- matatult külastatavus. Et professionaalsed muusikud ei suuda sekkuda levimusika arengusse. Muusikateatri arenguperspektiiv, järeldasv küsi- mus.
4. Meie vabariigi rajoonides ei korraldata küllaldaselt kontser- te, puuduvad vastavad saalid (ikka veel ka Tallinnas).
5. Eesti muusika osa kontserti- del on liiga väike, selle süste- maatilise propageerimine puu- dub aga üldse.
6. Veljo Tormise «Ingerimaa õhtud», Eino Tambergi Viituli- kontserdi, Jaan Räätsa Teise klaverikontserdi, Raimo Kang- ro operi «Ohver» (eriti Ago- Endrik Kerge lavastuses «Vane- muises»), Boris Parsadanjani 7. sümfoonia, Lepo Sumera Sümfoonia, kõik, mis kirjutab Ester Mägi.

TIINA VABRIT:

1. Ivan Monighetti ja «Hortus Musicus» «Estonia» kontser- disaalis 4. novembril 1983.
2. Oieti mitu asja: vanamuusi- ka entusiasm, et tegutseb vana- muusika klubi, et Viljandis said peetud vanamuusika päevad. Rõõmustab, et Tartus läheb Rai- mo Kangro operi «Ohver» ikka 35

täissaalile ja meenutamisväärne oli huvi Eino Tambergi oratooriumi «Amores» vastu selle ettekandel «Estonia» kontserdisaalis mullu kevadel. Need teosed (koos õnnestunud ettekande ja ärksa lavastajaga) näitavad siiski eesti praegusmuusika mõjujõudu ja peaks hajutama pessimismi.

3. Kurvastab, et mõnikord on vahemaa liiga suur vajadusteenõudmistele ja tegijate suutlikkuse vahel. Viibib heliloojate ja muusikateadlaste biograafilise leksikoni, vajadus teistegi muusika-alaste teatmeteoste järele on suur.

4. Kontsertide vähesuse üle pealinnas kurta ei saa. Päevalehtedes peaks regulaarselt ilmuma eeltutvustus, analoogiline uue filmiprogrammi puhul tehtavaga. See aitaks publikul diferentseerida, looks igale kontserdile oma kuulajaskonna. Ei tohiks olla vähemtähtsaid kontserte. Interpreetide valikul peaks olema nõudlikum, ka väljastpoolt oma vabariiki esinejate suhtes, olgugi nad pärjatud laureaadi-tiitlitel. Leige aplaus või teenitult publikuvaene kontsert olgu hoiatuseks Filharmooniale.

5. Filharmoonial tuleks veel õppida eesti muusika serveerimise kunsti. Mitte arvud pole tähtsad. Puudu on heast tahtest, algatusest ja seda kogu eesti muusika osas. Seni on meie oma muusika maksvusele pääsenud enamasti suurüritustel nagu üleliidulised festivalid, pleenumid jms.

6. Lepo Sumera Sümfoonia, Raimo Kangro kantaadi «Mannile», Veljo Tormise «Vepsa rajad», Ester Mägi «Serenaadi», muidugi ka eespool nimetatud teosed.

AARNE VAHURI:

1. Muusikaelamus olen viimasel ajal saanud põhiliselt heliplaatide ja -lintide kuulamisel. Sügava mulje jättis homse päeva helijäädvustusviis — digitaal-põhimõttel valmistatud kompaktheliplaat ja vastav taasesitussaad, millega oli võimalik tutvuda Eesti Raadio aastapäevakonverentsil möödunud aasta detsembris.

Muusika elavast esitusest on eredamalt mees Gustav Ernesaksa laul «Veart kelled» RAM-ilt maestro juubelikontserdil.

2. Rõõmustab, et meil on praegu hulk noori võimekaid oma-

näolisi interpreete, kel oma sõna helda ka üleliidulises ulatuses. See käib ka levimusika kohta.

3. Kurvastas, et meie kvartett ei osalenud Tallinnas toimunud üleliidulisel kvartetikonkursil.

4. Kontsertide arvuga võib rahule jääda, parandamist vajaksid aga kontsertide reklaam ning esitatava muusika tutvustamine kavalehtedel ja ajakirjanduses.

5. Olen rahul.

6. Ei riskiks praegu midagi kilbile seada, sest ainult aeg otsustab seda, missugused tänastest uudisteostest jäätavad püsivama jälje eesti muusikasse. Esile tõstaksin küll Veljo Tormise «Eesti ballaade».

MERIKE VAITMAA:

1. Ühtainsat valides valetaksin. Elamusi on andnud kõik allpool nimetatud teosed ja interpreetid ning mitmed teised. Ja paljud heliplaadid.

2.a. Eestis pole kunagi olnud nii palju noori võimekaid interpreete, tipus Peeter Lilje, Kalle Randalu, Andres Mustonen oma «Hortus Musicuse» ja Tõnu Kaljuste oma kammerkooriga.

b. Ago-Endrik Kerge muusikalavastused.

c. On ilmunud väga häid muusikast kirjutajaid, eelkõige Evi Papp ja Madis Kolk. Neil on olemas üsna haruldane võimete ja oskuste kombinatsioon: muusikaalsus, mõttetäpsus, hea ainetundmine, isikupärane probleemiasetus, elav keel.

3. Kõige kurvem on konservatooriumi ja muusikakeskkooli asukoht, mille kiireks muutmiseks vahepeal lootust oli. Probleem pole ainult õppijate ja õpetajate ajakulus ja terviseski. Igal pool mujal on konservatoorium linna muusikaelu oluline keskus, esindusliku kontserdisaalliga.

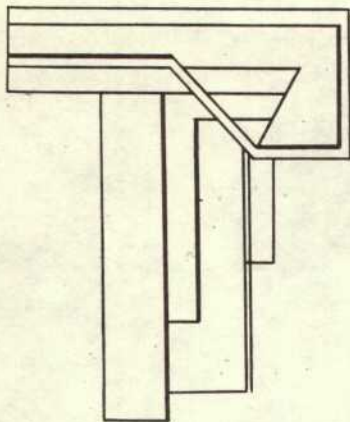
4. Filharmoonia süsteemis on palju kõrvalt arusaamatut. Näiteks, miks pannakse solist, kellel ka «Estonia» kontserdisaalis oleks täismaja, mängima Raekoja saalis sajale inimesele, kes kolmerubla piletihinna eest saavad kuulda rohkesti liiklusrüü. Järjest vähemaks jääb huvitavaid külalisesinejaid. Keskpärase asemel kuulaks meelsamini rohkem eesti interpreete, kes heal juhul saavad aastast ühe Tallinna kontserdi.

5. Eesti muusikat, eriti sümfoonilist, esitatakse peamiselt kampaaniate korras. Sellegipoolest ei või kindel olla, kas näiteks Elleri juubelil (1987) saame lõpuks kuulda tema sümfooniaid. Uudisloomingus on kampaaniasüsteem (kongresside ja festivalide kontserdid) mugav erialainimesele, kes saab hõlpsasti ülevaate, aga ebasoodus laiemale publikule, kes tahaks kuulata parimat. Parimad teosed peaksid kõlama sagedamini, koos hea klassikalise muusikaga. Valikuõigus võiks olla dirigentidel, kes hea uusteose kiiresti ära tunnevad.

6. Veljo Tormise «Eesti ballaadid», Eino Tambergi oratooriumi «Amores», Lepo Sumera Sümfoonia, Raimo Kangro Fagotikontserdi, Jaan Räätsa Teise klaverikontserdi. Kammer-teoste rida võiks tulla päris pikk, esimestena meenusid Alo Põldmäe «Loire'i lossid», Ester Mägi Duod flöödile ja viiulile, Anti Marguste «Kitarrilood».



M. Kilk. Lavastaja. Oli, 1983



QES?

1970. aastail tõusis Soome üheks juhtivamaks teatriks Turu Linnateater. See tõus on ennekõike seostatav kahe silmapaistva režissööri — Ralf Långbacka ja Kalle Holmbergi — tööaastatega Turus — 1971—1977. Kui siiani oli olnud vaimustunud juttu kõige rohkem väikerühmade ning eri teatrite üksikute lavastuste ümber, siis nüüd võis juba rääkida ühe teatri kindlast palgest ja hiilgeperioodist. Novembris 1973, mil Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg olid jõudnud Turus töötada napilt üle kahe aasta, nentis juba üks Rootsi juhtivamaid teatrikriitikuid Leif Zern: «Turu Linnateater — parimaid Euroopas» («Dagens Nyheter», 14. 11. 1973). Sama aasta andis kohe uue külastatavusrekordi — 155 000 vaatajat. Pikad sabad piletikasade taga olid muutunud tavaliseks nähtuseks, ehkki Turu oma kriitika veel publiku vaimustust põrmugi ei jaganud. Seda soome teatri kuldaega püüavad jäädvustada oma raamatus «Långbacka. Holmberg» (1977) Peter von Bagh ja Pekka Milonoff. Sellest raamatust on pärit ka suur osa siin äratoodavaist Kalle Holmbergi teatrimõttest.

Kalle Holmberg sündis 21. juunil 1939. aastal Mikkelis, Kesk-Soomes. Kooli kõrval tegeles ta palju muusikaga, õppis klaverimängu, harrastas nii klassikat kui ka džässit ja mängis õhtuti restoraniorkestris. Pärast kooli lõpetamist läks K. H. Jyväskylä ülikooli soome keelt ja kirjandust õppima, et aga ülikoolis oli juba tollal olemas oma tubateater, ei saanud õpingutest asja, sest K. H. hakkas seal kohe usinalt mängima ja lavastama. Sealt tuli mõte astuda Helsingi Kõrgemasse Teatrikooli ja Üliõpilasteatrisse.

1960. aastate radikaalses kultuuriuenduses oli K. H.-l oma kindel koht, tema nimi seisis kõrvuti sellistega nagu kirjanikud Pentti Saarikoski ja Hannu Salama, heliloojad Kaj Chydenius ja Otto Donner, näitleja ja lavastaja Kaisa Korhonen jt, üheks selle kultuuriuenduse kõige õnnestumaks viljaks sai Kaj Chydeniuse «Lapua-ooper» Helsingi Üliõpilasteatris Kalle Holmbergi lavastuses.

K. H. on lavastanud näidendeid ja oopereid, operette ja filme (Eesti teatripublikul oli võimalik Soome Rahvusoo-

Kalle Holmberg



peri külalisetenduste ajal mullu Tallinas näha Holmbergi lavastatud Aulis Sallineni ooperit «Punane joon».) Suurettvõtmine — «Kalevala» eepose järgi tehtud film «Rauaaeg» (kus tegi kaasa ka eesti näitlejaid — Kyllikki osas esines Elle Kull) Paavo Haavikko stsenariumi järgi — sai nii kriitikas kui ka publikus hea vastuvõtu osaliseks. Kõige selle põhjal oli P. von Baghil ja P. Milonoffil igati alust tõdeda: «Holmbergi tähtsus professionaalina ja kunstnikuna ilmneb selgelt tema «maksimaalsetes» õnnestumistes erinevatel lavadel ja erinevates tööttingimustes, erineva publiku seas. Vaevalt et üliõpilasteatrid niipea küünivad «Lapua-ooperi» tulemuseni, samas poleks see osutunud võimalikuks kutselises teatris. Suure lava suurte seikluste väärilised on need suletud ruumid (ja ühiskondlikud umbtänavad), kus Strindbergi «Isa» tegelased Holmbergi loitsimise järgi liiguvad. Ja kui Holmberg koos KOM-teatriga tõi välja Matti Rossi poemi «Kõik muutub», hüppas kabareekunst möödapääsmatult ühe pügala kõrgemale; see oli rohkem kui kabaree — sotsiaalselt teadlike näitlejate kogu professionaalsuse viimine äärmise piirini.»

Üksteise järel valmivad Holmbergil Turus lavastused «Kuningas Lear» ja J. Lehtoneni «Hingede võitlus» (1971), «Seitse venda» (1972), Yasha Kemali — Alan Seymouri «Tasandikult puhub tuul» ja A. Strindbergi «Isa» (1973) ning V. Mere «Aleksis Kivi» (1974). Neist kaks viimatinimetatut väikesel laval. Kalle Holmbergi kohta on öelnud küll R. Långbacka, et «ta ei tee teatrit väikese lava jaoks, ta teeb väikesel laval suurt teatrit». Järgnevad S. Topeliuse «Velskri jutustused» (1975), M. Gorki «Vaenlased» (1976) ning A. Kivi «Ölleretk» (1977). Erilisel kohal on Holmbergi loomingus kolm Aleksis Kivi lavastust, mida tuleb vaadelda kui triloogiat: A. Kivi «Seitse venda» ja «Ölleretk» ning V. Mere näidend «Aleksis Kivi». P. von Bagh ja P. Milonoff kirjutavad: «Holmbergi lavastatud ja mängitud Veijo Mere «Aleksis Kivi» tõlgendus on oma emotsionaalses jõus ainulaadne, haruharva esineva tasemega, kus ajalooline objektiivsus ja subjektiivne samastumine osutuvad üheks. «Seitsmes

vennas» võime imetleda lähenemise elujõulisust ja suveräänsust, viisi, kuidas Kivi tekst kistakse lahti igasugusest muuseumlikkusest. /.../ Holmbergi Turu-perioodi lõpuks ja kokkuvõtteks oli Kivi «Ölleretk», keskpäraseks tunnistatud näidend. Kui näiteks Långbacka tunneb end kõige kindlamalt olemasolevate tekstide juures, siis Holmberg on enamasti püüdnud anda algmaterjalile täiesti uue dramaturgilise kuju: aluseks on näiteks romaanid. Ka «Ölleretk» on palju rohkem kui lihtsalt näidenditekst: see on süntees kiindumustest, kalduvustest, rahvusliku ainese põhjalikust uurimisest. Etendus teostub peadpööritava farsina, kus näitleja — nagu nad ise seda iseloomustavad — on võtnud oma maneeriportfelli ja tühjendanud selle lavale.»

Sellest üldisest suunast Holmbergi loomingus seisavad eraldi kaks Turu perioodi lavastust: M. Gorki «Vaenlased» ja A. Strindbergi «Isa». Mõlemal juhul lähtus ta valmis tekstist. Gorki puhul sai talle aga tema sõnade järgi saatuslikuks see, et tema pieteet Gorki vastu oli liiga suur, ta usaldas pimesi Gorki kogemust ning tulemuseks oli «traditsiooniline korralik lavastus», millega ta ise rahule ei jäänud. «Isa» õnnestumise seostab Holmberg sellega, et tal oli näidendis käsitletavas probleemistikus piisavalt suur isiklik kogemus.

Kivi-seeriat jätkab ka hiljem KOM-teatris tehtud Aleksis Kivi näidendi «Kullervo» lavastus (1981), mida esitati Suvilahti jõujaamas. Kriitik Johanna Enckell kirjutab ajakirjas «Teatteri»:

«120-aastasest rahvusaardest on saanud lõpuks see, mis ta peab olema — mitte muuseumieksponaat, vaid kunstiteos kõigi jaoks, teos, millel on nii inimlik kui ka poliitiline kate meie ajas. Selle vägitüki eest peaks KOM-i õigupoolest rahvusteatriks ümber ristima. /.../ «Kullervos» näen edumeelset 60. aastate inimest omas tulevikuus vaatamas 80. aastate destruktiivset tegelikkust enda ümber.»

Järgnes pikaleveninud töö suurfilmi «Rauaaeg» kallal. Ja siis tagasipöördumine teatri rüppe. Kalle Holmberg võttis käsile uurimisprojekti «Dostojevski meis endis» Kõrgema Teatrikooli juures. Holmberg ise tunnistab: «Kui hakkasin

tegema «Rauaaega», paistis nõnda, et olen teatris oma töö teinud. Aga filmi tehes tuli suur tahtmine tagasi tulla. Kuid samale kohale ei saa kunagi tagasi tulla. Tahtsin uurida näitleja isiksuse ja rolli suhet, rolli kaudu väljendumist ja rolli taha varjumist, mis on isiku suhe rolliga. Ja sedasama asja ka lavastajatöös.

Meie aeg on ju pihtimuste aeg, kõik pihivad higist märjana. Sellepärast meil tuligi tagasi minna Dostojevski aega, kus pihtimine ei ole higistades sentimentaalitsemine, vaid palju tundmatum ja kohutavam, palju nõudvam ja kaugetamalemine uurimisobjekt.

Sellele retkele tuli kaasa paluda neid, kes asusid sellele vabatahtlikult või läbi keelituste, neid, kes on teadlikud selle riskidest ning kellega on võimalik leida ühist keelt, kui mitte sõnades, siis vähemalt vaistu, kogemuste ja ühise maailmanägemise kaudu.»

Uurimisprojekt «Dostojevski meisendis» algas 10. jaanuaril 1983 Kõrgema Teatrikooli juures. Dostojevski romaani-de alusel kirjutas Kalle Holmberg koos näitlejatega käsikirja, selle alusel valmib ka tunni ja veerandi pikkune televisiooniprogramm. Kaasa teevad kutse-lised näitlejad (Esko Salminen, Vesa-Matti Loiri, Eila Rinne jt), igäüks neist mängib umbes kolme osa. Proove tehti nn Dostojevski majas, mis meenutab 19. saj. Peterburit. Proovid olid ebatavaliselt pikad, märtsikuust peale lubati proovidele ka publikut (ca 40 inimest).

Eksperiment äratas suurt tähelepanu. Selle aasta augustist on Holmberg loode-tavasti jälle teatris ja jälle koos Ralf Långbackaga — nüüd juba Helsingi Lin-nateatris. . .

Järgnevalt Kalle Holmbergi teatri-mõtteid:

Teatri missioonist:

Võtkem siis hoogu kümme aastat ta-gasi alanud edasiminekust. Mis oli teater siis ja mis on ta täna? Minu arvates oli teater siis progressiivne, kunstiline kõi-ges oma radikaalsuses ja karmikäelisus-eski, või vähemalt kunstilisuse poole pürgiv. Uusi alternatiive pakkuv, võit-lev poliitiline teater, seda ka oma lap-selikkuses. Mis on teater täna? Ta on paremini organiseeritud, enam munitis-

paleeritud, targemini juhitud. Esiplaa-nile on tõusnud bürokraatia, vakantsid, seisukohad ja tõhustatud ühtlustamise liin. Tänapäeva teatris tuntakse muret teatritegemise turvalisuse pärast, usi-nalt tegutsetakse sotsiaalsete paranduste kallal. Poliitiline võitleja ja kunstnik on loovutanud koha väikekoodanlikule kohusetruule askeldajale. Teatrietendu-sed ise ja nende poolt esitatavad väl-jakutsed on jäämas süsteemile jalgu. Tur-valise töömoraali tagaajamine on tap-mas suurt seiklust, otsimisrõõmu, kunsti-lisi äkkrünnakuid. Väljakutseid, mis on kunstilise teatri garantiiks. / Hooaja avakõnes trupi ees aastal 1974. /

Teatritegemisest:

Milleks ma teen teatrit? Oigupoolest peaks alati mõtlema üldisi asju: miks ma olen olemas selles ühiskonnas, miks ma selles tegutsen, kuidas tegutsen, mille pärast teen teatrit.

Kalle Holmberg Aleksis Kivina.



Tekst iseeneses ei tähenda mulle midagi. Ma ei taha lavastada näiteks Shakespeare'i, Kivi või Strindbergi üksnes selle pärast, et nendele võiks leida uut lavastuslikku või dramaturgilist vaatenurka. Kui nende tekstides ei leidu midagi, mis kogemuslikult vastaks minu enda tunnetele, ei ole sel töö mõtet. Lavastamine on minu jaoks üha rohkem tõlgendus ja mitte tutvustav sündmus. See on loov sündmus.

* * *

Lavastajal peab olema oma maailmanägemus, mille põhjal ta määrab ära etenduse põhisuuna. See on ühtne lähtekoht kõige jaoks: lavastaja põhiidee. Sellele hakkab ta kuju andma, looma visiooni. Tuleb teada, kuidas ehitada lavastuse tugalad. Tuleb teada oma näitlejate nõrku ja tugevaid kohti. Lavastaja võib ka näitleja puudusi oma huvides ära kasutada, ehkki see on üsna kahtlane vahend ja seda peab enne kaua kaaluma. Ometi tuleb opereerida nende ressursidega, mis on olemas.

Just see ongi lavastaja töö — püüda luua kõikidest komponentidest võimalikult ühtne tervik.

* * *

Tähtis ei ole pisiideede ja kõrvallausete paikapanemine: need tulevad hiljem ja iseenesest. Tähtis on mõelda tervikust ja pealausest. Sel juhul oleneb võrdlemisi palju taustast: mida koged, mida loed, kuidas ise asju liigendad. «Lapua-ooperist» sündis tung teha «Põhjalased» ja «Jäägri pruut», mis oli minu esimene lavastus Turu teatris, veel enne, kui ma koos Ralfiga siia tööle tulín. Ma tahtsin näha tervikut — seda Palmgreni «suurt liini». Kui inimesed näiteks küsivad, millal ma lavastan «Nõmme kingsepad», siis mind see ei huvita. See on hea näidend, aga minu jaoks ei ole ta antud momendil aktuaalne. Meelsamini tahaksin näha, kuidas «Seitset venda», «Aleksis Kivi» ja «Ölleretke» kogetakse tervikuna.

Turu lavastustes, ja ka selle perioodi eelsetes lavastustes on minu töödes tunnetatav selge joon: neis analüüsitakse soome identiteeti, kultuurilugu, võetakse nende suhtes oma vaatenurk. Lähentakse rahvuslikele väärtustele uuel moel, arvustatakse neid.

Autoritruudusest:

Kui lähtuda sellest, et püütakse kirjaniku tekstile nii truu olla, et ollakse samas truu ka sellele kirjanikule, siis minu meelet on see suurim kirjaniku alahindamine. See ju tähendab seda, et tekst on nii ühemõtteline, et sel on vaid üks ilme ja sellepärast ollakse sellele ilmele truu. See on sama, mis ütlemine, et ollakse truu oma naisele. Kui tekib vajadus niimoodi öelda, on kusagil juba midagi mäda! Kui keegi ütleb mulle, et ta on oma naisele truu, siis ütleva on kas idiot või teeb ta nalja või on tõepoolest niru mees.

Sama on, kui jauratakse kirjaniku tekstitruudusest. Minu arvates ei peaks sellest üldse rääkima. Truudus on nii tähtis asi, et see on vaikumist väärt. /- - -/

Kui kujutaksin end kirjanikuna, kelle tekste peetakse sedavõrd puutumatuks,

Stseen Kalle Holmbergi lavastusest «Seitset venda».



et sinna vahele midagi ei mahu, solvuksin kõvasti. Võtkem kas või Brecht, kes kogu aja töötles oma tekste, võttis teistelt süžeesid, sobitas neid enda omadega, sättis oma sünteesi aega ja situatsiooni üha uuesti ja uuesti. Pärast surma sattus ta olukorda, kus ta pärijate tegutsemise tulemusena kuulutati puutumatuks. Kohutav paradoks!

Seevastu kontakti otsimine kirjani- kuga on möödapääsmatu. Minuga on nende aastate jooksul olnud nii, et olen ise valinud kirjanikud vastavalt oma vajadustele. See on minu ainus alterna- tiiv; tuleb tajutavaks muuta see, milles ise liigid, mis on sinu oma kogemused, nendest peab lähtuma. Tuleb maalida tagapõhi, kust oled ise välja astunud. /- - -/ Mina asendaksin autoritruuduse silmakirjaliku mõiste u u d i s h i m u g a tutvuda kirjaniku ja tema loomin- guga. Mul on vajadus kirjaniku lähte- kohti enda jaoks füüsiliseks muuta, luua elupilte ja olukordi, mis hakkavad elama ja konkretiseeruma prooviperioodil. Kirjanik saab mulle lähedaseks mitte üksnes oma teose kaudu, vaid ka selle tausta kaudu, milles ta on elanud. /- - -/ Minu töö tulemus peaks olema vaid sama isikupärane kui see sõnum, mis minule on jäetud.

Teatrikriitikast:

Soome kriitika ja esseistika suureks puuduseks on võimetus näha üldisi jooni ja tervikut, teha sünteesi. Ma saan muidugi aru ajakohase ja kiire kriitika ras- kustest ja probleemidest, mis kaasnevad kriitika uudisväärtusega. Aga meil kas siis pole foorumit või ei kasutata seda. Kriitikutepere kannatab ka põlvkonda- devaheliste vastuolude all: meil on juhtivad 40—50-aastased kriitikud ja noo- remad, keda on õigupoolest vaid paar- kolm, ja nemadki on pühendunud kiirele, momendikriitikale. Mind ja Ralfi (Lång- backat — Ü. A.) on süüdistatud sel- les, et me nii palju räägime oma lavas- tustest. Miks? Sest me püüame iseendale selgeks teha, mida me teeme ja mida me hakkame tegema. Ma tahan endale teha oma töödest mingi sünteesi. Pean sellega ise rohkem tegelema, kui ma seda sooviksin, sest mujalt seda kusagilt ei tule.

Kus on soome teatriraamatud, mis püüaksid rekonstrueerida etendusi ta- gantjärele? Salmelainen mälestused või?

* * *

Küsimusele, missugune on hea teater, on andnud Kalle Holmberg esiteks kol- mekümnest punktist koosneva vastuse, mida hea teater ei o le. Nimetaks neist mõningaid.

— Teater, kus iga töötaja elab kõige paremini siis, kui tal midagi teha ei ole.

— Teater, kus peab valetama.

— Teater, mis toodab suurepäraseid müügiartikleid ja mõttetut kunsti.

— Teater, kus on juhtkond, kes teab kunstist rohkem kui kunstnikud.

— Teater, kus töötajatel puudub ühine kunstiline auhnus.

— Teater, mis peab end heaks kohe, kui on saavutanud majandusliku tasa- kaalu.

— Teater, kes arvab, et tal on alati õigus.

— Teater, kes püüab ette kirjutada, kes ja kuidas tohib teda arvustada.

— Teater, kes kardab olla teistsugu- ne kui teised.

See on vastuse esimene pool. Aga nüüd, kuulake tähelepanelikult — siis ütlen teile, mis on hea teater: noh nii, hea teater on hea asi.

* * *

Kuivõrd siin ajakirjas järgmisena tuleb juttu teisest soome režissöörist Ralf Långbackast, paneks sellele loole punkti Långbacka iseloomustusega Holmbergi kohta: «Kalle kui režissööri tugevus seisneb tema kujutusvõime tohutus rikkuses, mis käivitub juba enne tööperioodi. Tal on alati tugev visioon, ilma selleta ta ei saa alustada ja ei alustagi. Tema suurimad lavastused on olnud kõik rohkem või vähem totaal- sed, on saanud alguse dramaturgiast, teksti tõlgendusest. Tal endal on alati selge nägemus kõikidest väljendusva- henditest, muusikast, lavakujundusest.»

ÜLEV AALOE

Usalduse tagasivõitmise aeg

HOOAEG 1982/83 EESTI NSV RIIKLIKUS VENE DRAAMATEATRIS

35. hooaja alguseks oli Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater üsna lootusetus seisus. Juba tükk aega puudus teatril praktiliselt peanäitejuht, sellest tulenevalt ei olnud ka tõelisi loominguilisi otsinguid. (Pärast V. Tšermenjovi kriisiaastate ja lahkumisele järgnenud interreegnumit peanäitejuhi kohale asunud Grigori Kromanov põhimõttelisi ümberkorraldusi küll kavandas, kuid kahjuks takistas plaanide elluviimist ja eelkõige praktilist lavastajatööd tema halvenev tervis.) Repertuaaris domineerisid vanad või vananevad lavastused. Teater hakkas kaotama oma publikut, mõnikümme inimest saalis sai peaaegu igaõhtuseks kurvaks tõsiasiaks. Aga on ju publiku vähesus teatris ka kunstilises mõttes loomuvastane nähtus: etendus ei hakka elama, näitlejate ja vaatajate rahulolematuse on vastastikune.

Uus peanäitejuht Nikolai Seiko sattus küllalt keeruliste probleemide keskele. Ilmselt ka sellest lähtuvalt sõnastas N. Seiko noorte kriitikutega kohtumisel teatri praeguse eesmärgi: väljuda isolatsioonist.

Isolatsiooni võib eelkõige mõista kui lõhet teatri ja publiku vahel. Külastatavus on vene teatripubliku hulgas oodatust tunduvalt väiksem; ka eestlasest vaataja käib Vene Draamateatris harva. Miskipärast jääb see teater paljudel avastamata. Kindlasti peaks teater ise end agaramalt tutvustama, reklaamima ajakirjanduse, TV ja raadio vahendusel. Kavalehtede eesti keelde tõlkimine, mis vaadeldava hooaja jooksul tavaks kujunes, on samuti vajalik samm sel teel. Senisest suurem võiks olla eesti näidendite osa repertuaaris.

Kuid isolatsiooniprobleem ei hõlma ainult külastatavust, vaid ka teatrisisesid raskusi. Oleksid vajalikud tihedamad sidemed meie vabariigi teiste teatritega, arvas murelikult ka N. Seiko.

On märgata kollektiivi eraldumist nii eesti teatrielust kui ka vene tippteatrite tasemest ja maitsest. Tundub, et retsensioone Vene Teatri lavastuste kohta ilmub samuti lünklikult, pean silmas eelkõige eestikeelset ajakirjandust.

Aga vahest on igas seisakus eeldusi järgnevaks liikumishooks. Pealegi võis juba kevadel nentida väikest, aga rõõmustavat nihet: teatris sündiv hakkas taas mõnevõrra rohkem huvitama publikut. Kevadeks rippuski kassa juures võidukas silt: Kõik piletid välja müüdnud. Peale uuslavastuste said täissaalid ka A. Galini «Retro» ja V. Krasnogorovi «Keegi peab lahkuma». Senisest suuremat tähelepanu hakati pöörama reklaamile — ilmus teatri uus brošüür ja 36. hooaja algul ka infoküllane oma «ajaleht».

35. hooaeg tõi teatrisse seitse uuslavastust. Lavale jõudsid Mikola Kuliši «Õndsuse saar ehk Nii hukkus Guska», Vladimir Arro «Näete, kes tuli», Semjon Zlotnikovi «Tuli mees naise juurde», Fjodor Sologubi «Väike saatan», Juri Makarovi «Ei ole. Ei olnud. Ei võtnud osa», Aleksei Jakovlevi «Inimene oma saarel». Ei unustatud ka väikest vaatajat, kelle jaoks valmis P. L. Traversi «Mary Poppins».

Tundub, et näitlejate rakedatus hooaja vältel oli endisest läbimõeldum, üsna paljudel olid lahendada kaalukad, arendavad ülesanded. Võib-olla vanem põlvkond kippus seekord tagaplaanile jääma.

Lavastuste hulgast tõusevad hooajas esile N. Seiko kaks esimest tööd Vene Draamateatris.

M. Kuliši «Õndsuse saar» valmis NSV Liidu moodustamise 60. aastapäevaks ja oli ka detsembrikuise Tallinna teatrinädala kavas. Seetõttu sai lavastus suurema tähelepanu osaliseks ja mitmeid hinnanguid külaliskriitikult (vt TMK 1983 nr 4).

Dramaturg Mikola Kuliš oli meie pub-

likule seni tundmatu. Tema looming on pärit XX sajandi 20.—30. aastatest ja väidetakse olevat kujundanud oluliselt ukraina nõukogude teatri arenguteed. 1925. aastal kirjutatud komöödias «Õndsuse saar ehk Nii hukkus Guska» on satiirinooled sihitud väikekodanluse vastu. Autor näitab Guska, tema naise ja seitsme tütre paanilist hirmu revolutsiooni ees, asustamata «õndsuse saare» otsinguid. Ideeline vastasleer tegelikult lavale ei ilmugi. Nii kulisside tagune bolševik kui ka kaks kalameest saarel on antud n-ö papist õudustena, et Guska pesakonna katastroofiaimdust veelgi enam naeruvääristada.

Lavastuse mõistmiseks annab ühe võtme sõna «обыватель» kavalehel ja selle erinevad vasted läbi aegade. Kõlama jääb sealt just «ühiskondliku silmaringi puudumine» kui väikekodanliku mentaliteedi muutumatu põhitunnus. Siit kasvab välja otsene side tänapäevaga. Muutunud on aga nii Guska-taolised ise kui ka suhe nendega. Tänapäevane Guska on maskeeritum ja komplitseeritum kui tema teisik 1917. aastast.

Oma taotlustest rääkides ütles lavastaja, et ta ei tahtnud tegelasi mitte nii-

võrd hukka mõista kui mõista. Otsida neis igiinimlikku ja sealtkaudu vastust küsimusele, miks väikekodanlus ei kao. Rõhutada nn igandites isegi teatud eetilisi väärtusi — perekond kui tervik, vanemate austamine jne.

Siin tekib aga lavastuse ja näidendi vahele vastuolu — Kuliši ühtlane plakatlik ja halastamatu satiir läbi kolme vaastuse nagu välistaks Seiko «ettevaatliku inimliku sissevaate» Guska ellu. Ometi on lavastuses kahe eri aja ja vaate-nurga õnnestunud kokkupuutepunkte. Eelkõige Leonid Sevtsovi säravalt mängitud Guska. Näitleja suhtumine tege-lasesse pole üheselt väljanaerev, vaid ulatub nukrast muigest ohutunnet tekitava enesepaljastuseni. Täpseks partneriks on talle Tamara Solodnikova ta kaasa Sekleteja Semjonovna rollis. Guska tütrepere pole laval ühenäoline seitsmepealine hüdra, siin eralduvad ka individualiseeritud karakterid. Näidend on tänuväärne veel selles mõttes, et naisnäitlejad on saanud mängupiire avar-

M. Kuliši «Õndsuse saar ehk Nii hukkus Guska» (lavastaja N. Seiko). Stseen lavastusest, keskel Guska — Leonid Sevtsov. D. Prantsu fotod



davaid ülesandeid. Eriti jäävad meelde Galina Potapova tobuke Ustenka ja Jaroslava Tšudnovskaja agressiivne Pistenka. Mõlemad mängivad jämekoomiliste vahenditega ja ometi maitsekalt. Aga kogu ansambli mängulust ja lavaline vabadus oli juba esietendusel üllatav, eriti kui arvestada, et lavastus valmis küllaltki lühikese ajaga ja oli N. Seikole esmatutvuseks Tallinna trupiga.

Lavastust ilmestab vaimukas, teatraline vorm. Lavastaja eesmärk on sündmustik omaaegsest konkreetsest olustikust võimalikult rohkem lahti rebida. Seda toetab Mart Kitajevi tinglik kujundus, eriti Guska maailma kohal kõrguv roosa seelikukuppel ja «põrandalune» elu endisaegsete luksuseemete keskel. Kolmandas vaatuses, «õndsuse saarel», oodanuks lavapildist siiski rohkem fantaasiat. Aleksandr Kikinovi õhulised liikumisseaded mõjuvad näitlejate heas esituses orgaaniliselt ja aitavad situatsioone avada. Kohatine vastuolu autori olustikulise teksti ja lavastuse bufonaadliku vormi vahel (näiteks augu puurimine kleidi sisse) annab ehk isegi lisaefekti.

N. Seiko teist lavastust vaadeldes tundub, et lavastaja jaoks on tegemist olnud talle vajaliku ja lähedase materjaliga. Juri Makarovi nüüdisaegseks looks määratletud näidend «Ei ole. Ei olnud. Ei võtnud osa» taotleb tõsist üldistust tänapäeva inimeste ellusuhtumisest. Esmapilgul võib näidendi liigitada tootmisteemaliste hulka, aga see oleks liiga kitsas lähenemine. Vähemalt Seiko lavastuses on palju olulisemal kohal eetilised probleemid.

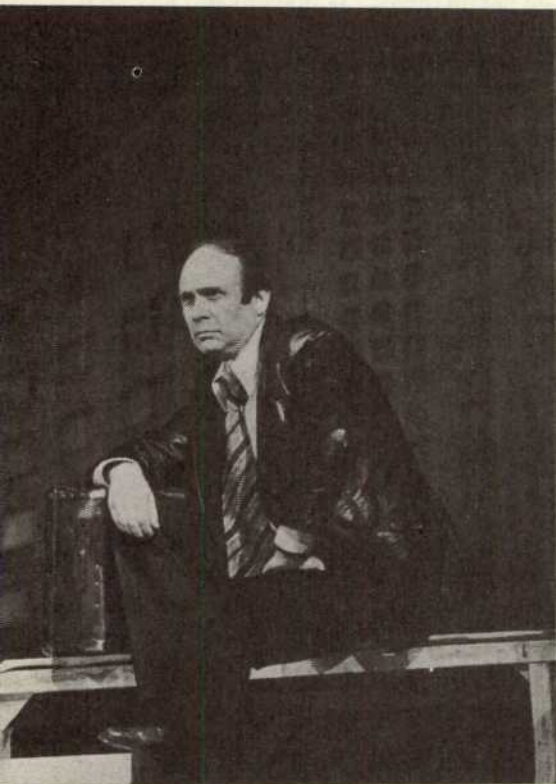
Autor avab nelja erineva generatsiooni eluhoiaku. Vanaisa, kelle noorus langes revolutsioonipäevissse, võitleb elu lõpuni aktiivselt ühiskonna väärilmingute vastu. See tegelane on autori ideede otsesõnaline väljendaja. Kahjuks kahandas nähtud etenduses Vanaisa teksti mõjujõudu Andrei Dudarenko rabe ja tarbetult koomiline esinemine. Vanaisa surmastseen seevastu on lavastuses vägagi mõjuv. Järgmise põlvkonna esindaja, Isa, on võidelnud Suures Isamaasõjas, kuid pensionieas elust eemale tõmbunud, saanud passiivseks tarbijaks, kes oma päevi üksluiselt teleri ees mööda saadab.

Kõige problemaatilisem tegelaskuju on kolmandast põlvkonnast, näidendi peategelane Netšajev. Tema sisekonflikt ongi keskne. Netšajev on nn elu pereinimes, edukas nii töös kui ka isiklikus elus. Vähemalt väliselt. Kuni üksainus ootamatu situatsioon paiskab segi tema rahulolu. Mõni aeg enne väga olulist koosolekut avastab Netšajev, et on kaotanud parteipileti. Esialgne paanika asendub järk-järgult tõsiste mõtisklustega kommunisti südametunnistusest ja vastutusest. Netšajevis toimub murrang süvenenuma, ausama elunägemise suunas. Ja pole sugugi juhuslik, et kaotatud dokumendi leiab tema pionierieas poeg oma koolivihiku vahelt. Koolipoiss Volodja, neljas põlvkond, on autori optimismi ja tulevikkuusu väljendaja, lähedane tegelane Vanaisale.

Tundub, et kohati on näidend liigagi publitsistlik. Aga lavastaja pole publitsistlikku joont peljanud, vaid seda koguni rõhutanud agitbrigaadlike avaja ja tehasesetseenidega. On tunnetatav lavastaja sirgjooneline kodanikuhoiak. Kahe maailma, kahe eluvaate vastandlikkust on lavastuses rõhutatud laulu «Elu, armastan sind» esitusega. Proloogis laulab enesekindel täiskasvanute kollektiiv. Nad on oma eluga rahul, kohandunud, peremehelikud ja nende ainus soov elule on: «...и желаю, чтоб хуже не стала!». Finaalis vastandub sellele rahulolevale esitusviisile Volodja (Slava Sirin) hele lapsehäääl, — vaiksem, kuid veendunud soov: «...и желаю, чтоб лучше ты стала».

Tõnu Virve ökonoomne lavakujundus on hooaja täpsem. Asjalikud mustvalged fotod koosolekusaalidest ja uuelamumassiivist — see on Netšajevite asjalik maailm. Seda on täiendamas ka Netšajevi kabinet, ratastel karp, tema passipildiga ukseks. Kuid see tavaline argine keskkond muutub tühiseks ja isegi võltsiks kohe alguses, kui Volodja oma avalate silmadega vaatab lava ja saali. Elarvamustevaba lapsepilk saab mõtlemapanevaks kujundiks.

J. Makarovi näidendi puuduseks on võib-olla mõningane probleemide ja liinide ülekuhjatatus. Näiteks jäävad Netšajevi isikliku elu keerdsõlmed veidi skemaatiliseks. Samuti osa episoodide tehases, kus kõne all toodangu kvaliteet. Ka lavastuses oleks pidanud ehk täpsemalt



J. Makarovi «Ei ole. Ei olnud. Ei võtnud osa» (lavastaja N. Seiko). Netšajev — Leonid Sevtsov.

eraldama olulise ebaolulisest. Kaalukate probleemide ridamisi, eriliste tempo-muutusteta mahamängimine ei anna vaatajale alati võimalust kaasa mõelda. Aga selle materjali puhul on kaasamõtlemine saalis vajalik. Praegu tõusid esile need liinid, mida kandsid huvitavamad näitlejatööd. Lavastuses oli keskne Netšajevi mitmeplaaniline kuju Leonid Sevtsovi esituses. Teistes osades oli nappide võimaluste piires täpseid näitlejatöid mitu, aga eraldi tahaks esile tõsta kahte. Boriss Troškin mängis värvikalt Panarinit, osavalt laveerivat võimukat ülemust. Netšajevi—Panarini sõnaduella teises vaatuses oli psüühiliselt pingelisemaid ja mänguliselt tugevamaid momente lavastuses. Veidi teisest aspektist üllatas meeldivalt Herardo Contreras Pestiku episoodilises rollis. Seni tihti koomilises ampluaas nähtud näitleja mõjus tõsisel osas värskest ja uudsel.

Mainitud puudustele vaatamata on «Ei ole. Ei olnud. Ei võtnud osa» tänases päevas vajalik näidend ja lavastus teatri repertuaaris ilmselt omal kohal.

Kahe lavastuse põhjal on siiski raske ühe režissööri käekirja kohta midagi üldistavat öelda. N. Seiko puhul torkab silma oskus näitlejaid sütitada ja lavastuste sisulist külge toetav leidlik, mõtestatud vorm. Tugev külge paistab olevat ka N. Seiko ühiskonnatunnetus.

Sümbolist Fjodor Sologubi romaan «Väike saatan» («Мелкий бес») valmis autoril 1902. aastal. Romaan kujunes üheks tuntumaks vene sümbolismi proosateoseks. Peategelase Peredonovi prototüübiks oli vene keele õpetaja Strahhov, kes lõpetas elu hullumajas. Strahhov käitus õpilastega jämedalt, pödes jälitamismaaniat, kujutles, et on tuttav kõrgete isikutega, ja saatis neile arvukalt ettekandeid ja salakaebusi.

Selle juhtumi üldistas F. Sologub Peredonovi kujus. Mõiste peredonovlus läks pärast teose ilmumist käibebe kui alatuse, labasuse, kogu Tsaari-Venemaa kurjuse, pahede võrdkuju.

Lavastaja Roman Viktjuk on Moskva režissöör, kes on töötanud Nõukogude Liidu erinevates teatrites. Antud tööd kommenteerides on ta ise öelnud: «Süüdan lavastada üksnes neid toeseid, mida läbivad seesmise headuse otsingud, olgu või haiglaslikud, taoti teadvustamata. «Väikeses saatanas» kõitis mind just kurjuse enesehävitusapoloogia.»

Laval valitsev atmosfäär on masendav. Lavastuse väljapeetult loid rütm ja peaosalise Igor Kani mängulaad on omavahel seotud. Kani Peredonov räägib veniva, monotoonse häälega. Kahvatul näol tardunud ilme, ainult silmis püsiv haiglaslik leek. Peredonov-Kan kannab endas üle jõu käivat kurjusekoormat. Kõik Peredonovi maailma stseenid on lahendatud lausa räpaselt naturalistlikult. Mõttetusse jõudeellu lõikuvad saatana graatsilised sööstud. Nedotõkomka, Peredonovi kujutluse vili, on laval Tallinna koreograafiakooli õpilase Tõnu Vapperi näol. Väga õnnelik leid sellesse müstilisse rolli. Oma übel kõiketeadvall viisil see saatanlik olend lihtsalt poeb inimeste hinge, pöörab pahupidi nende mõtted, trambib Peredonovi südametunnetusel. Nedotõkomka liikumine ja plas-

tika on paljutähendavalt kõnekad. Tema-
ga seoses hakkab kaasa mängima muu-
sikaline kujundus. Ka helitust ja hää-
led lindilt Peredonovi hallutsinatsioonide-
na on lavastuse mõjukamaid efekte.

Seesmise headuse otsinguid kajastab
gümnaasist Saša Põlnikovi kuju. Noor-
mees, kes kaaslaste jöhrusest ei nakatu
ja seetõttu tüdrukus tembeldatakse.
Peredonov oma jälitamismaanias näeb
selles mässukatset ja võtab Põlnikovi
pihtide vahele. Ülekuulamisstseen on
laval ühtaegu totter ja hirmuäratav.
Näitleja Viktor Lanberg mängib Põlni-
kovi üleni puhta, hapra ja süütu noo-
rukina. Muidugi on ta kaitsetu nii Pere-
donovi sepitsuste kui ka Ljudmila (Tat-
jana Manevskaja) hukutava kiresööstu
ees. Finaali katastroofilisele maskeraa-
dikaosele järgneb aga Põlnikovi ilmu-
mine lunastaja kujul. Selle kujundiga
näib lavastaja taotlevat viidet puhastu-
tusele, headuse olemasolu võimalu-
sele.

Lavastuses on üldse kasutatud väga
erinevaid võtteid: naturalistlikke, süm-
bolistlikke, šokiteatri elemente jm. Kar-
nevalis lõhutakse piirid lava ja saali
vahel, saatan istub otse vahekäigus ja
jälgib külma naudinguga «kurjuse
enesehävitusapoloogiat». Ainult et kuh-
judes hakkavad kõikvõimalikud eri laa-
did väsitavalt mõjuma ja lavastuse ideed
hoopis varjutama. Erinevalt Seiko lavas-
tustest lämmatab siin vorm sisu. Nii
ei suudagi publik enam vastu võtta fi-
naalis pakutud puhastusvõimalust, sest
kõik eelnev oli liialt küllastav. Laba-
sust paljastades langeb lavastus kohati
ka ise labasusse (stseenid Peredonovi
korteris) ja see häirib.

Lavastuses esineb peaaegu kogu
trupp, täites eelkõige füüsiliselt koor-
mavaid ülesandeid. Näitlejate väline väl-
jendusrikkus on märkimisväärne. Sisu-
liselt jääb aga põhiraskus I. Kani —
T. Vapperi duetile — saatan ja tema
ohver on sugestiivsed.

Kollektiivi enda jaoks oli lavastus ar-
vatavasti olulise tähtsusega — vahel-
dus traditsioonilisemat laadi teatritege-
mise kõrval, uute väljendusvahendite
otsingud (mis küll eesti teatri lähimi-
nevikku tundvale inimesele vaid hiline-
nud järellainetusena tunduvad). Kuid
publiku huvi lavastuse vastu oli suur:

just «Väike saatan» meelitas teatrisaali
taas rahvast täis.

Nõukogude dramaturgia nn uus laine
on Eestis sageli lavastamist leidnud ja
loomulikult ka Vene Draamateatrisse
jõudnud — sel hooajal esindatud koguni
mitme lavastusega.

Vladimir Arro «Näete, kes tuli» on
selle laine meieni jõudnud huvitavamaid
teoseid. Näidendist kui tänaste sõlm-
probleemide omapärasest mudelist on
ajakirjas juba piisavalt juttu tehtud (vt.
ka käesolevast numbrist H. Luige artik-
lit).

Mihhail Lurje lavastus jääb näiden-
dile alla, sest lavastaja avaldab kahjuks
väga napilt oma suhtumist. Mängivad
ju head näitlejad, aga veenvat ansambli
ei kujune. Täpsustamata jääb osa liine
ja tegelaskujusid, seejuures väga olulisi.
Nõrgaks jäävad just kahe leeri vahel
heitlejad, nagu Svetlana Orlova üheselt
kibestunud Alina, aga ka Aleksandr Rja-
zantsevi meisterjuuksur King-Koroljov.
Muidu andeka näitleja mängus on Kin-
gina mingi rolliväline ebalus, mis segab
karakterit mõistmist. Üks algusest lõpuni
tugev näitlejatöö on siiski kummaski
leeris olemas. Jevgeni Gaitšuk loob targa
teadlase ja madala valulävega inimese
Lev Šabelnikovi kuju väga veenvalt. Vla-
dimir Ševjakovi Levada on mängitud
lopsaka huumoriga, tema etteasted elus-
tavad lavastuse neutraalset meeleolu.
Omamoodi südamlikena jäävad meelde
ka Ninel Järvtson ja Jevgeni Vlassov
Alina vanematena.

V. Arro «Näete, kes tuli» Ordõntsev — Eduard
Agu, King — Aleksandr Rjazantsev, Alina —
Svetlana Orlova.



Lavastuses pakutud finaali variant on vaieldav ja minu arvates autori mõtet moonutav. Näidend lõpeb vihjega, et Sabelnikoviga on juhtunud midagi traagilist. Nii jääb kõlama suvilaelanike moraalne üleolek sissetungijate suhtes. Ja kahe leeri vahel kõlav flöödi heli annab mingisugusegi lootuse. Lavastuses aga summutab lüürilise flöödi Roberti—Levada lärmitsev makimuusika. Küünilised sissetrügijad jäävad suvila ainuvaldajateks, ülejäänud taanduavad alistunult. Selline lahendus võib ju elulisemgi olla, ometi mõjub see näidendi probleeme lihtsustavalt, lavastaja ilmutab üllatavalt vähe intelligentsi missioonitunnet.

Semjon Zlotnikov on üks neid «uude lainsesse» liigitatud autoreid, kes (tragi)komöödiad kirjutanud. Praegu mängitakse meie «Vanalinna Studios» tema «Naiskonda», Vene Teatris ja «Vane-muises» komöödiat «Tuli mees naise juurde».

Kahe tegelasega teatritükid, kus juttu mehe ja naise suhetest, on peaaegu alati publiku silmis menukad. Armastuse igavene teema köidab ikka, olgu lahendus banaalsem või sügavmõttelisem. Seda

raskem on öelda midagi uut, isikupärast. S. Zlotnikovi «Tuli mees naise juurde» pakub kaasaegse ja koomikavõimalustega situatsiooni. Dina Fjodorovnale, üksikule keskealisele naisele, on sõbrannad otsinud peigmehekandidaadi. Ka mees pole enam noor, otsib mõistvat seltsilist ja tulebki naise juurde õnne katsuma. Naine aga käitub ootamatult kategooriliselt, teeb ettepaneku kõik eelstaadiumid ära jätta ja otsemaid kooseluga kusagilt keskelt peale hakata. Peaaegu märkamatu toimub näidendis üleminek koomiliselt nukrale. Autor räägib ju tõsistest asjadest: üksindusest, tänapäeva inimese egoismist ja suhtlemisraskustest, naise emantsipatsioonist. Näidend kannab oma aja märke.

Adolf Käisi lavastus rõhutab näidendi kaunistamata elutõde. Üleminekud naljakalt kurvale võiksid olla peenemad. Mõtlemapaneva tõsiduse saavutab lavastus täielikult vaid finaalis. Inna Anto-

S. Zlotnikovi «Tuli mees naise juurde» (lavastaja A. Käis). Dina Fjodorovna — Inna Antonova, Viktor Petrovitš — Andrei Dudarenko.



nova on naise osas kohati põhjendamatu järsk, tundepehangutes aga ehk liialt sentimentaalne. Andrei Dudarenko näitlejatöö on varjundirohkem, tema saamatu, ebamehine ja sealjuures ometi sümpaatne meeskangelane kuulub hooaja õnnestunumate osatäitjate hulka. Mõned stseenid tunduvad liiga otse lavastatuna, eriti see, kui naine mehe diivani külge seob. Lahendus peegeldab küll kujukalt naise emantsipatsioonis peituvat ohtu, aga mõjub vaatajale ebamugavust tekitavalt. Üldse näib, et lavastaja on tahtnud vaatajat rohkem naerutada, kui antud materjal võimaldab. Selleks etenduseks üüritud Noorsooteatri väike saal on kahe näitleja tükiks soodus intiimne mängupaik, aga paistab, et lavastaja pole väikese saali võimalusi küllalt arvestanud: näitlejate mäng võiks olla vaoshoitum, rohkem sisepingest kui välisest tegutsemisest kantud.

Aleksei Jakovlevi näidend «Inimene oma saarel» kannab ebatavalist žanrimääratlust: valge öö unenägu. Meie päevi peegeldavad sageli kalgi alatooniga näidendid, nende keskel mõjub see teos erandlikuna, poeetilisemana ja hingetatuna. Tegevusaeg ja -koht — Lenigradi valge öö — annab tõesti unenäolise, ebareaalse meeoleolu. Ebatavaline on ka peategelane Edik, kes naiivsetes headuseotsingutes on kaotanud isikliku õnne ja loobunud teaduse tegemisest, et mitte ebaausatesse mahhinatsioonidesse laskuda. Tema «oma saarele» tungivad ühe valge suveöö jooksul armastus ja alatus, tema usk inimeste headusesse saab mitmeid hoope ja lõpuks on Edik kõigi poolt hüljatud. Kummalisel kombel mõjub isegi see lootusetu lõplahendus helgena, unenäolisena. Näidend oma paradoksaalsete süžeepöörettega ja huvitavate karakteritega on teatrile tänuväärt materjal.

Vene Teatris lavastas «Inimese oma saarel» Mihhail Lurje. Vaadeldaval hooajal toimus vaid esietendus, lavastuse tõeline elu algas tegelikult sügisest. Paistab, et ka see lavastus pole ammendanud näidendi kõiki rikkusi. Näitlejate mängulaad on liiga eriilmeline, et moodustuks terviklik ansambel. Kõige autori lähedasem tundub olevat Aleksandr Rjantsevi Edik, elukauge unistaja, kes

välisele abitusele vaatamata suudab kaasinimesi paremaks muuta. Valge öö unenäo hõngu toob lavale ka Anastasia Bedredinova vanaema Maria Pavlovna osas. Lavastuse lõpp, mis jääb kahe näitleja kanda, on kirgastav.

Kokkuvõtteks. Vene Draamateatri 35. hooaeg ei olnud just särav, oli tasemelt ebaühtlane ja tippudeta. Repertuaaris valitses teatav ühekülgus, puudusid klassika kullafondi kuuluvad näidendid, samuti eesti ja välisautorid. Kuid selles situatsioonis ei saagi kõike korraga nõuda. 35. hooaeg täitis igatahes oma esmaülesande — seisak sai ületatud, teater pani taas ennast jälgima. Järgmiselt tööaastalt on õigus juba enamat oodata.

PILLE-RIIN PURJE

Mõned komplimendid sellele, kes tuli

V. Arro näidend «**Näete, kes tuli**» L. Koidula nim Pärnu Draamateatris (lavastaja M. Karusoo) ja ENSV Riiklikus Vene Draamateatris (lavastaja M. Lurje).

V. Arro näidend on realistlik teos, seetõttu tuleb mõnevõrra arutleda näidendis käsitlitava tegelikkuse üle, kuigi see käsitlus ühiskondlikult mõtlevale publikule palju uut ei paku.

Süžee algab sealt, kus surnud kirjaniku suvilasse, milles momendil elab kirjaniku vend **Tabunov** naisega ning nende tütar **Alina** oma mehe — nooremteadur **Šabelnikoviga**, sõidab Euroopa tasemel juuksurmeister **King**. King, olles omadega heal järjel, on otsustanud osta suvila, mida rahahädas kirjanikupere müüa pakub. Konflikt idaneb kohe esimestes piltides, kuna ei Tabunov ega Šabelnikov taha rikastunud teenindajatega tegemist teha. Intelligendid moodustavad justkui Põhjasõja-aegse küla, kuhu katku kartusel ühtki tulijat ligi ei lubatud, olgu tegu kas või sõjast naasva omakülamehega.

Konflikti lülitatakse juuksuri kamraadid, sauna- ja baarimees, ning nooremteaduri luuletajast sõber.

Vaenutsevad leerid joonistuvad näidendis välja väga teravalt, võiks isegi öelda, et deterministlikult. See on «poliitökonoomiline realism». Tõepoolest, tegevusala tundub täielikult määravat inimesel Nägudega vastamisi rivistuvad «vaimsete» ja «materiaalsete» väärtuste püüdlejad. Kirjaniku vend võõristab juuksurit, nooremteadur ja luuletaja põlastavad sauna- ja baarimeest. Eelnev pole sugugi süüdistus, sest kõne all olev näidend on kirjutatud just niisuguste seisusevahede vastu.

Eri kihtide kokkupõrke uurimiseks järgnevad lihtsustused.

King on Euroopa-klassi meisterjuuksur. Tema jõukusel on töö ja ande kate. Alavääristada teda kui labast lakeid, nagu Tabunov seda teeb, pole mingit alust. Võime küll korraks mõtlema jääda, missuguse elanikkonnakihi tengelpung 30-rublaseid soenguid võimaldab, ent hinnakirju ei koosta juuksurid. Eksisteerib mall, mille kohaselt luksuskaup (aga selleks saab iga mass-toodangust erinev meistritöö) pole tarvilik. Ent ei saa tunnistada parasitideks kõiki luksuskaupade tootmises (näit. juveelitööstuses) osalejaid. Näpuga ei peaks näitama juuksurmeisteri, vaid eputistest klientuuri peale. Tabunov püüab vastutust meie «kasvavate vajaduste täielikuma

rahuldamise» mentaliteedi eest konkreetsele teenindajale koondada, kel enesel on pealegi just vaimsed vajadused tärganud.

Tabunovi tegevusala ei märgita, on lihtsalt kirjaniku-kadunukese pensionärist vend. Huvitava moel vastandab see vend end a priori kõiksugu «poodnikele, lihunikele ja ärimeestele», esinedes meie-vormis kõrgelaualiste nimel: «Meie oleme elu peremehed! Ja meie määrame kõik!» Oleks hädatarvilik teada, kes Tabunov on, et mehe enesekujutlust võrrelda tegeliku positsiooniga ühiselus. Lavastustes tekivad hetked (eriti Pärnus), mil kirjaniku puudumisel, kui nii saab öelda, Tabunovi sõnad hakkavad kirjaniku omadena kõlama. On neil alust nõnda kõlada? Millele toetub see solvatud uhkus, ja on seda üldse solvatud?

Igatahes põhineb kogu vimm varasemal kogemusel, mis muidugi kõlab kokku paljude privilegeerimata vaatajate argimuljetega reaalsusest. Teenindajatekiht on tõesti ebaõiglaselt mugava asendi võtnud. Ent juba on ilmunud ka vastavad otsused.

Vanahärra hakkab üldiselt põhjendatud kibestumises siiski õige hõlma. Võib-olla on õigus kriitik L. Anninskil (LG 26. I 1983), kes väidab, et Arro lihtsustab asju enda jaoks, andes Kingile Euroopa meistri tiitli (ja sellest tuleneva erilisuse). Aga pakuks ka teise võimaluse. Oma ala meistri mängutoomine osutab, et eelarvamus: «teenindaja on mats», ei kehti. Euroopa soosik ei mahu tollesse Prokrustese sängi, kuhu nii suurepäraselt sobivad tema baari- ja saunapäritoluga kaaslased. Nende tuhandete rublade kohta, millega 130-se põhipalgaga «köhumehead» lajutavad, ei saa öelda «tõsfasu».

Suisa kingitusena mõjub võimalus kogeda utoopiat: juuksur, kes on ometi elult «kõik» saanud, tunneb siiski midagi nappivat! Ja arvab selle leidvat vaimuinimeste juurest... Kas võime seda võtta tõendina, et veel on olemas avalik arvamine tarkuse ja kullakoormate vahekorra kohta?

Ent King ei leia, mida otsib. Ta kohtab hädiselt olmes siplevat, naise ja äiaga nägelevat, neurootiliselt pirtsakat **Šabelnikovi**, kellele on tõeliseks katastroofiks asjaolu, et lakeid temast rohkem teenivad, et nad rallivad limusiinides ja jooivad konkajit nagu vett. Seda kõrgemat, alternatiivset väärtussüsteemi, mille järele juuksur januneb — Šabelnikovil pole seda enam!

Keskkond on selle välja kurnanud. Ennast, nooremeeslikult, baari- ja saunamehe süsteemis hinnates leiab ta end mõistagi madalamal olevat ning ahastab: «Niikuinii nad võivad!» Jutt käib ometi võidust vaid finantsilises mõttes. Juuksur ise ronib Šabelnikovini sootuks teist väärtusredelit mööda. «Vaimuelu» tähendab Kingi ebareaalsete ideaalide kohaselt «inimeste täielikku vastastikust usaldust», «siirast pilku», «hingerahu», «puhast südametunnistust». Konflikti sisu on selles, et juuksur arvab nooremeeslikult liiga hästi, nooremeeslikult juuksurist liiga halvasti.

Kirjeldatud mõtete inspireerimise kõrval toob näidend ette mõndagi liigset. Nii näiteks jääb täiesti täitematerjaliks Ordõntsevi—Maša liin või isegi Maša väheütleval kujul tervikuna. Dialogis Mašaga kordab Ordõntsev Šabelnikovi suhet oma naisega, kui too ei suuda Alinalle pakuda seda hüveolu, mida naine arvab end vääriliseks olevat.

Näidendi lõpp jätab õhku midagi hirmsat. Loeme: «Kõik vaatavad õudusega ukseavasse, juba kõike taibates. Nüüd on maja ees kõik peale Šabelnikovi ja Alina. Ja nüüd lõpuks väljub Alina. Tundub, et järgmisel hetkel ta karjatab (...).» («Sovr. Dramaturgia» nr 2 1982, lk 90).

Seda Šabelnikovi äkksurmale (infarkt vist?) viitavat stseeni kummaski lavastuses välja ei mängita (allakirjutanu kahekordse mulje ning vaatajate küsitlemisest ilmnenud põhjal ka Pärnus mitte). Ja hüva on. Niigi äärmiselt teravdatud situatsioon oleks muidu ebareaalseteks pöördunud.

«Näete, kes tuli» suvila müük on sarnane «Kirsiaia» situatsiooniga. Mis takistab sel tugeval tükil olemast eelkäijaga võrreldav, psühholoogiliselt nauditav tunnetusobjekt? Loovutab ju siingi mõnevõrra mandunud intelligendipere oma eluaseme uue ja räige ühiskonnakihhi esindajale.

Kaks peapõhjust: a) Tšehhovi tegelased ei määratle omavahelist pingeid mingil juhul analüüsilausetega. Kaks tsitaati Kingilt: «Arvate te tõesti, et nii-öelda mitteintellektuaalsete erialade inimestel puudub loominguline kujutlusvõime? Kunstiline huvi? ...». «Teie ideaalid on meile võõrad.»

b) Arrol räägitakse järjepanu «asjast», piskestki pausi pidamata, üha tormakalt eritledes — niisugused olete teie, niisugused oleme jälle meie ... Tšehhov peidab poliitökonomiat. Isegi Arro lembehetked sisaldavad raha ja vaimu konflikti. Vaidlustes minnakse propagandisti otsusekindlusega lõpuni, sõnastatakse kõik, mis sõnastatav, ja veel ülegi. (Olmesuhete lõpuni rääkimine on üldse uue laine tunnus.) Räägitav on huvitav, ja see otsustabki tüki menu. Häid ütlemisi on tekstis ohtramalt, kui registreerida jõuab, seevastu meeleolunüansside ja nende läbi loodava draamakujundi tarvis pole ruumi. Paugub pikne, lehtede kahin ei kosta.



V. Arro «Näete, kes tuli» L. Koidula nim Pärnu Draamateatris (lavastaja M. Karusoo). Alina — Helle Kuningas, King — Margus Oopkaup. V. Mendunenini foto

Mõistagi pole tšehhovlikkus poliitiliselt olulise draama puhul mingi mall.

* * *

Lavastuste juurde. Tekstist on võimalik tule-tada vähemalt kaks Kingi. Esimene neist vajab tõelist kultuuri, ehedat hingehõlmavat kontakti ning toetajaid kõrgemate eesmärkide taotelul. Teine King vajab intelligentide seltskonda kui vormi, mis tooks tagasi koolipäevil kaotatud tunnustuse. Esimene King peitub II vaatuse monoloogides, kus juuksur konkreetselt räägib, mida head ta haritud seltskonnas leiab (need väärtused on eespool toodud). Prestiži-King sisaldub esimese vaatuse auto-dialogis, kus ta esineb tobedalt («Mul on plaanis hakata teie sõbraks ...», küsige mult kulukaid, kui on vaja ...»).

Margus Oopkauba lahendus Pärnus näitab, et lavastaja Karusoo pole idealist. Ta ei usu, et juuksur võinuks iseseisvalt tunnetada vaimuse puudumist oma eluviisis. Oopkauba Kingi hingestatud monoloog kunagise peksasaamise teemal veenab, et toona saadud alaväärsustunne määrab nüüdse Euroopa meistri püüdlusi. Laval 51

on pigem andekas ja huvitav kompleksiga poisid kui iseseisvalt väärtused ümber hinnanud Sevilla habemeajaja. (Siiski on optimismi ka selles lahenduses — kired leegitsevad mitte mammona, vaid mingsuguse kompamatu «kõrge lauba prestiiži» ümber. On niisugune prestiiž ikka veel olemas?)

Aleksandr Rjazantsev Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris ei mängi peksasaamise monoloogi nii tähenduslikuks, ehkki mängib stseeni niisama usutavalt. Paradoksi lahendus on selles, et väljaspool seda stseeni on ta mehisem, võidukam King, mis vähendab nõrkusestseeni mõju. Ka võit Alina üle on Vene Teatris konkreetne, nagu mehe võit naise üle olla saab. Rjazantsevi šikk-lavakuju (ülirikond Oopkauba T-särgi vastu) võimaldab tal esimeses vaatuses Šabelnikovile tõelist ohtu sisendada. Mehele on ta üle. Tema lahkus lähtub kindlast otsusest, mitte hingelisest lähenemispüüest. Rjazantsev mängib Edu, vähemalt alguses. Oopkauba kehastatud Euroopa meister on oma aupaistet häbenevam, see-eest aga teises vaatuses baari- ja saunamehega äratav rohkem kaastunnet. Ta lõmastatakse. Veel on Oopkaubal võrdluses Rjazantseviga see eelis, et Karusoo pole teda hoolelt lavale tolknema jätnud, nagu juhtub mõnigi kord Rjazantsevi tegevusetu Kingiga.

* * *

M. Lurje lavastus ei tunnista moderato'it. Vaid kahekõned loovad meeldiva vaikuse ja psühholoogia näitamise võimaluse. Muidu aga püüavad nii Jevgeni Vlassov (Tabunov),

Jevgeni Gaitšuk (Šabelnikov) kui ka Galina Agu (Alina) oma repliike öelda, nagu oleksid need tegelaste viimased sõnad etenduses. Mõnelgi korral on piinlik jälgida, kuidas näitlejad ilma omapoolse katteta teravusi sõnavad. Ka häälduse selgust ei saa siinkirjutaja mittevenelasena kiita.

Kui seda lavastajakontseptsioonina võtta, siis on Vene Teatri Tabunov küll lihtsam ja tema pretensioonid on vaid pensionäri moraaliseeriv mõistmatud. Ent Šabelnikov ainult võidab sellega, et Gaitšuk ta jõulisemaks ja tõredamaks mängib. Tuli isegi idee, et Gaitšuk võiks Karusoo lavastuses mängida, see teeks tema ja Oopkauba poisiliku Kingi suhte huvitavamaks. Tuleks välja, et intelligent on tõredam ja mühakilikumgi kui teenindaja, keda ta põlgab.

Pärnu lavastuses on Kingi vastasleer Arvi Halliku (Šabelnikov) ja Paul Mäetsa (Tabunov) esituses märksa armetum. Mitte ei mõista, mis niisuguste intelligentide poole võiks tõmmata. Teatav viril olek tundub olevat lavastaja eesmärk, ent tõepoolest võiks Arvi Halliku kapitulantlik kuju olla asendatud nurgelise tõredusega.

M. Lurje lavastajasõnumist on raskem rääkida, kuna see taandub V. Arro probleemitunnetuselt tugeva teksti lihtsale väljamängimisele. Sellegagi on küsimusi. Õnnestumiseks tuleb aga

V. Arro «Näete, kes tuli» ENSV Riiklikus Vene Draamateatris (lavastaja M. Lurje). King — Aleksandr Rjazantsev, Tabunov — Jevgeni Vlassov.



pidada seljakotiga taadi tasakaalustavat kuju (Vladimir Jermolajev). Pärnu taat (L. Mägedi) jäi paljalt veidrikuks. Ka Ninel Järvsoni vana daam toob meeldivat malbet vaheldust üldisele eksalteeritusele. Kaks lavastuslikku võtet (rongimürin ja stroboskoop) tundusid puhtinstrumentaalsed olevat.

M. Karusoo mõtet näen mitte niivõrd kameeste niigi alasti barbaarsuse paljastamises (mis hästi õnnestub Lurjel), kuivõrd vaimute vaimuinimeste hädisusele osutamises. Intelligentidest tegelasi annaks ka veidi sümpaatsemaks mängida. Ei kõlba ju arvata, et Pärnus pole näitlejaid, kes seda teha suudaksid. Ja ka juhul, kui lavastaja siiski päriselt nõnda ei tahtnud, — nii või teisiti on selle tõlgendusvariandi avastamine etenduse nauditavamaid kohti.

Intelligent peaks säilitama ja levitama usku alternatiivsete väärtuste olemasolusse. Seda eriti ajal, mil materiaalsed stiimulid laval näidatud rahvakihhi mõtlemises kaalu juurde saavad.

* * *

Et näitemängu «Näete, kes tuli» huvitav vaadata oleks, pole lavastajal tarvis palju pingutada, — kui tekst vajaliku rõhu saab ning konflikt välja tuuakse, on huvitav küllalt. Ent kellel huvitav? Artikli esimeses pooles püüdsin näidata, et ühiskondliku probleemi üle teatri vahenditega arutleda saab vaid teatud piirini. Rohkemaks ei saagi teater materjali anda, kui ei taheta lavastada ühiskonnateaduslikku traktaati. Nii et sealt piirist edasi jääb üle vaid jälgida probleemi pinnal väljamängitavaid emotsioone: psühholoogia mängimiseks pole aga seekord palju mahti, tekst on sotsiaalsusest pungil.

Piir tähendab järelikult seda, et selle näidendi (ja mitmete uue laine näidendite) lavastused mõjuvad eelkõige neile, kellel hüvede jaotamise probleemi see aste on veel läbi mõtlemata. Selle vaatajakihhi jaoks, keda minu arvates tulekski püüda propagandistlikult mõjutada, oli näidendi «Näete, kes tuli» etendamine ja etenduste arutamine väga vajalik.

HANS LUIK

Filmi- Gloobus

Tšehhovi «Onu Vanjaga» taasavati pärast rekonstrueerimist Madáchi Kammerteater Budapestis. Teatris, mida eelkõige tuntakse tänu väljapaistvatele Ibseni ja Molière'i tõlgendustele, on nüüd Ungari ühed kaasaegsemad lavaseadmed ja -tehnikka.

Esmakordselt jõudsid USA-s teatrilavale ühekorraga Goethe «Fausti» mõlemad osad. New Yorgi Classical Stage Company etendus vältab kaks öhtut, Fausti kehastavad kolm näitlejat.

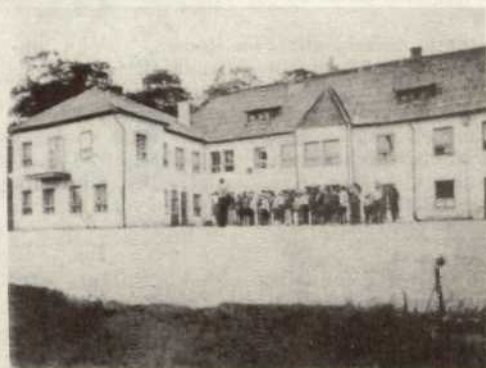
«Fausti» tahetakse lavale tuua ka Hiinas. Selleks puhuks kutsus sealne Riiklik Näitekunstiakadeemia Pekingisse režissöör Jürgen Bosse Mannheimist.

Itaalia teatripealinn on Rooma, kus on ümarguselt 70 sõnalavastusteatriit ja eksperimentaallava, viis kabareeteatriit, kuus telkteatriit, seitse teatrikooli ja mitmeid vabaõhulavasid. Suurim teatrisaal on 1600 vaatajat mahutav Teatro Sistina, väikseim 36 istekohaga Teatro Avancomici. Üks hiiglaslik teatritelk võib aga korraga vastu võtta koguni 6000 pealtvaatajat.

Düsseldorfi Tonhallses esietendus Dante «Jumalik komöödia». Pressis on seda nimetatud valgusmuusikateatriks: üle laialilaotatud valgete ekraanide sähvivad kirevavärvilised projektorikiired, mis otsekui muudaksid nähtavaks kõrge kupli all kumiseva elektroonilise helidemere. Teksti kannavad ette kõigest neli näitlejat, publikuni jõuavad aga 140 näitleja lindistatud hääled, millele lisanduvad katkendid muusikateostest ning kõla- ja müraspektid, võimendatuna 16 eri punktis.

Bulgaaria nüüdisdramaturgia enim mängitud teoseks tõusis Stanislav Stratievi «Rooma saun», mida Sofia Satiiriteatris etendati juba 350. korda. Selle teatri laval on rambivalgusse jõudnud enam kui 40 bulgaaria kaasaegse näitekirjaniku tööd.

Mis on see tabamatu ja tähtis, millest sõltub su saatus ja õnn?



«Järgmine loosimine»: kaadrid filmist.

«JÄRGMINE LOOSIMINE». Stsenarist ja režissöör P. Simm, operaator N. Šarubin, helioperaator H. Eller. «Tallinnfilm», 1983.

Peeter Simmi paariteistkümne minuti pikkune värviline lühisõnum jättis saalisistuja kinos «Pioneer» esialgu natuke nõutuks. «Järgmine loosimine» on dokumentaalfilm, kuid sellesse kätkevad võtted mõjuvad küllaltki kunstiliselt. Kuigi filmi toon ja aura on vaatajale hõlpsasti tunnetatavad, on seda aimuvat hingust sõnades hiljem raske väljendada.

Materiaalsete ja vaimsete väärtuste vastandlikkust, nende segipaisatust ja lepitamatustki ning loosimise kui rahvameelse toimingu argipäeva näitab ise häirimatult terviklik film. Nähtub, et «ideaalmaastiklike» võtetega ja helioperaator H. Elleri muusikavalikuga ongi määratud filmi «vaim» ning sisu ja vormi tiheda kokkumänguga on loõdud mitu kärbest korruga, sest «Viimane loosimine» mõjub just oma harmooniasse suletud vastuolulisusega. Simmi poeetiseeritud kaadrite (operaator N. Šarubin) tagant kumavad lühidokumentidena läbi õnneliku, ilma õnnetu ja hoopis õnnetu elu tegelikkus ning mõnede inimsaatuste traagika.

Päikese tõustes hüüab jõeäärse lastekodu pasun asutuse kasvandikud võimlema, hoolikalt pesuvad nad nägu ja hambaid. Järgneb närveköditav ja võimas kõiestseen. Kaamera vaatenurga intensiivse muutmisega on saavutatud inimese ja looduse ühtekuuluvuse pisut salapäranegi efekt, selles on suur osa võimendatud muusikal. Kohe tuleb huvitav komberdamine, kus väike Kalju (minu arvates lühifilmi peategelane), parem jalg kaela taga, vähina rohul edasi kägrab. Ema on ta naljapärast (!) lastekodusse paigutanud ja nüüd soeb poisike, kamm parema põia varvaste vahel, oma blonde juukseid! Füüsiliselt jätab ta tugeva mulje.

Siis toovad lapsed suure peegli puu najale ja sätvad end põõsaste roheluses rahvarõivaisse. Riidetatakse fasakaalukalt, kõike tehakse ilusasti, mitte kiirustades, pühendumusega, sest ootab ju loosimine. Või fingisid selle rituaali tõsiduse hoopiski põlised rahvarõivad ja filmimine? Terase (kuigi kuskilt nähtud) ideena mõjus ärakantavast peeglist (ka varem, kohalekantavast) vilksamisi näha lasta ka filmitegijaid ja peaaegu alati võtteplatsi ümbritsevaid uudishimutsejaid... või oli see ikkagi vaid topeltjuhus?

Järgmised kaadrid taastutvustavad üle Eesti hästi tuntud loteriipiletite levitajat. Naisterahvas, kes stoikuna jämedama rahva ja üliõpilastegi solvanguid eirab, teeb vahel 12 tundi päevas, sajus ja külmas, tänaval ja muudes paikades

juba palju aastaid ennastsalgavalt tänamatut tööd. Aga «Ararati» baaris on õnne üleliia palju, nagu levitajale sealt kostetakse. Mõned jalakäijad ja autos olidagi siiski ostavad: mine sa tea?

Seejärel näidatakse loosimise maagilist protsessi. Kordamööda tõmbavad riigilapsed rullikesi, ühtede õnnetusest naeratab teistele materiaalseid lisaväärtusi — paljude õnne. «Kümme rubla võitis pilet number 042, seeriast 11604,» teatab loosiametnik. Selguvad transistor-raadio ja sõiduauto «Žiguligi» võitjad, mille väljakuulutamise ajal on heidiku nägu täis pingelist huvi. Temagi oleks nagu võiduõnne maitstnud, siis lödveneb põnevusest pingul palg kaldu ja kadedakski, sest mitte tema — lastekodu Kalju — pole seekord kellelegi õnneloosi tõmmanud, vaid rullikese võitis ta lapsepõlve saatusekaaslane. Hästi on tabatud Maariti ilmekad-kurvad silmad; lapsele omase püha hardumusega andub ta loosimise rituaalile. Usun, et paljudel vaatajatel on võimatu temasse mitte armuda. Et asiste väärtuste jagunemise õnn on laste kätes, siis kerkivad kohe küsimused, kas loosimist korraldava organisatsioon neile väiketööliliste mingites vormides ka hüvitust või hingerahuldustki pakub. Kas jääb kompensatsioon vaid loositõmbamise põnevuse tasandile? Seal varjupaigas järgnevad pärast loosimist aga arutlused laste vahel, kes kui palju võitis, st, kes jõnglastest mingi eseme või summa numbrid loosirattast võidupiletile määras. Seal aknalaual närtsivad võib-olla ühepäevaema toodud tulbid ning klaasi tagant vaatab vabadusjanuliselt lapsenägu. See on kurb reaalsus.

Ent mujal, väljaspool lastekodu, rableb mingi muu elu. Tantsulaval jõnksutavad rütmikalt seksapiilsed piigad puusi ja harrastatakse klassikalisematki liikumist. Nendes aktsioonides mitte osalev Kalju vaatab tribüünilt eemalolija nukra tummusega kultuurilaenude «kompotiseerimist» ja eesti rahvuskultuuri pisikese tervikosana mõjub ta oma hingelist sõnumit varjates täiesti eklektikavalt, puhtalt. Just tema on Simmi «Järgmise loosimise» trumpäss.

Õhtul lastekodus kantakse õnnetu välimusega taldrikud ja kahvlid laiali, käe juhtimisel löikab vana «Alexanderwerk» saaviile, valatakse teed ja kasvataja hääletestab pudruõõjate kontrollloendust. Loosihaldjad uinuvad õndsusse ning hommikupasuna ja öösireeni vahele jäänud tiheda tööpäeva lõppu kuulutab ka sumeduses taevatähena kumav valvelamp. Selle kiirgus laseb rusuvast pimedusest aimate igatsust, (l)ootust ja järgmist loosimist.

Pileteid ka mitte ostes ärgem unustagem seda tegelikkust!

TARMO TEDER

Enne ja pärast loosimist

REIN HEINSALU

Olen ostnud või kinkinud mõnedki korrad loosipileteid. Võitu uskumata mõtlesin, et alati ostmata jättes võib Fortuuna mu peale kord tõesti solvuda... Jah, lootus võita, sattuda järsku saatuse soosingusse, veel enam, saatust ise (ühe tõmbega!) juhtida kuulub vist inimese ürgsete igatsuste hulka, rääkimata soovist rikastuda...

Nii on P. Simm loterii näol filminud tegelikult igavest teemat, mis on maailmas sama vana kui vanemateta heidiklaste olemasolu.

Kumbagi teemat ei näita «Järgmine loosimine» eriti aktuaalselt ega ka tervikkult: ma ei mõelnud enne ega ole veendunud pärast, et nad kujutaksid midagi praegusest ajast johtuvat; ma ei saanud oluliselt targemaks. (Miks on nii? Milleks just säärasel saatused? Film ei vasta.) Loteriil mängimise (õnnemängu) ja lastekodu laste (õnnetu mängu) teemad seostuvad siin vaid iroonilise fakti kaudu, et loosi võidukaid numbreid lastakse tõmmata lastel, neil, kelle elu algusosa kehv loos on juba langenud. Mängurite ja laste näod on väga erinevad — ühed igavlevad, himukad, nõmedad; teised nukrad, rõõmsad ja alandlikud — ent nad ei moodusta sihipärast kontrasti.

Siiski nõustun nende vaatajatega, kes peavad P. Simmi «Järgmist loosimist» andekaks tööks.

Nii nagu P. Simmi varasemad tõsielufilmid «Sireen» (1979) ja «Mitu värvi haldjad» (1981) ei püüa ka «Järgmine loosimine» (vastupidiselt tavale!) tabada mitte sotsiaalset hetke või aja mingit väga iseloomulikku joont. Nende aineks pole ka ajalugu. Nimetaksin neid sfääri-filmideks, mille huvi on suunatud kestvatele nähtustele. Kõigi kolme lahendused võiks enam-vähem samal kujul kanda ajas vabalt kümme-viisteist aastat edasi või tagasi: tuletõrjumine on ikka õilis ja ohtlik, romantiline töö; kuritegevus alati sotsiaalne, kuid lõpuni seletamata nähtus; ja õnnemäng ühes heidikutega kuulub samuti permanentsete nähtuste hulka. Võib peaaegu et öelda: režissöör P. Simmi on tõsielufilmis huvitanud eelkõige kestvad, olgugi et ühiskonnaga seotud teemad.

Nõnda võib jääda mulje justkui eiraks P. Simm meie nüüdset aega. Nii kummaline kui see pole, on asi vastupidi: filmitud olukorrad on tabatud ja edasi antud väga vahetult. Nad on siirad, siin ja nüüd; ei teki kahtlust, et nad on tõesti ka aja dokumendid. (Võrreldes «Järgmist loosimist» L. Laiuse «Kodulinna heade

vaimudega», teise lapsi jäädvustanud filmiga, mis püüdis fikseerida «Kodulinna» üritust, tundub viimane kunstlik ja tafaretnegi: nii programmeeritud otsis režissöör seal lastes romantilist erutust...) Hulk P. Simmi seatud või püütud dokumentaalfilmide kaadrid jääb meelde: kuidas «Sireeni» mehed lödvalt, naljaga pooleks palli mängisid, järgmisel hetkel tulega võideldes; raskestikasvatatavate poiste nukrad, vihased või lödvad näod klaasi taga, tagapool nende kaks kaaslast Runnelit laulmas; lastekodu sinakas sireeni; loosimispäeva hommikul peeglit tassivad poisikesed; oma plekist söögi-riistu koristavate lastekodulaste näod... Need ja veel paljud teised kaadrid, millest tunned, et nad on filmitud just nimelt sel hetkel, tabades olukord just sellest rakursist, mis esitab nad üldistusjõuliste kujundina, räägivad P. Simmi tugevast dokumentalististandest. Pingutamata on ta jäädvustanud oma pideva operaatori N. Šarubini suhteliselt neutraalse, ent tundliku kaamera läbi oma isikupärast tunnetust väljendavaid originaalseid hetki.

Vahetu taju momentaanselt valitud kujundlikkus on P. Simmi tõsielufilmide tugevaim külg. Ratsionaalsed, varem valismõeldud kujundid (nagu neid kasutab näit. P. Tooming) on talle võõrad: ei kujuta ette, et P. Simm riputaks sümbolina kaadrisse mõne tagurpidi pööratud kella või paigutaks tegelased sügavmõtteliselt mäe-orva... Mõtte tõestaja, kontseptualistina pole ta tugev, kuid temaatilise impressionistina küll. Jälgides elu irooniliselt, ei lähe ta vihaseks ega võimenda stressi: ta on humanist, ja respekterides oma vahetut ainet — dokumentalist. Sügavus ehk tuleb veel.

Teatri- Gloobus

Eugène Ionesco 70. sünnipäeva puhul toimus Baseli Linnateatris praegusaja ühe kuulsaima näitekirjaniku uudisteose «Reis Surnptemaal» maailmaesiettekannet. Maestro saabus isiklikult Sveitsi, et lavastaja Wolfgang Quetesele assisteerida. Esietenduse-velsel õhtul peetud kõnes kritiseeris ta omaenda näidendit «Ninasarvik» lavastust samas teatris, asudes kohalike kriitikutega diametraalselt vastupidisele seisukohale. Quetese tööd pidas ta aga võimalikuks juba ette reklaamida.

Uue tüki sisu on lühidalt järgmine: Jean (näitleja Henning Köhler), arvatavasti Ionesco alter ego, on reisil oma surnud ema juurde; ta kohtabki ema paaril korral, kuid ei tunne teda ära või peab kellekski teiseks; veel kohtab ta oma ämma, onu ja muidugi ka isa, kes kõik on surnud, ärkavad siis jälle ellu, et uuesti surra; isegi varjuderigis on nad mõistetud vaevaga leiba teenima. Piirid üenäo ja tegelikkuse vahel on hajunud, autor klaarib arveid oma mineviku ja perekonnaga. Kriitika on nii näidendi kui ka lavastaja-töö hindamisel suhteliselt reserveeritud. Täheledatakse, et etendus kujutab endast «lootusetuse ootesaali, kust kostavad peategelase lõputud monoloogid, välja peetud pseudofilosoofiliste sententside laadis».

Teatri parimaks saavutuseks peetakse hetkel David Mouchtar Samorai (tema lavastas ka «Ninasarviku») käe all valminud instseneeringut Franz Kafka «Protsessi» ainetel, mis kannab pealkirja «Josef K.».

Nigelis Johannesburgi lähedal keelasid kohalikud võimud näidendi «Bakchos Bo-maal» etendamise. LAV-is hästi tuntud autori Bartho Smiti tükis külastab viljakuse- ja veinijumal ühte Lõuna-Aafrika viinamarjaistandust. Ta jutlustab rahu ning laseb valgetel maaomanikel ja värvilistel töölistel osad vahetada. Saal, kus Smiti näidendit pidi etendatama, on reserveeritud ainult valgetele.

Samuti Lõuna-Aafrikas töötav dramaturg Robert Kirby suutis aga tsensurid üle kavaldada. Tema bulvarikomöödia «Nooruk» ei olnud kooskõlas rassiseadusega «Immorality Act», kuna tükis suudleb mustanahaline noormees valget naist. Kirby tegi selle stseeni ümber, asendades valge naise sama nahavärvi mehega: seadus puudutab nimelt üksnes vastassugupoolte vahelisi suhteid. Samast soost erinevat nahavärvi inimeste suudlemist ei ole seaduseandjad millegipärast põlu alla pannud.

■
Viimastel aastatel pöördub üha rohkem Saksa DV teatrirežissööre Goethe ja Schilleri loomingu poole. 1982. aastal kogunes kahe klassiku teoseil põhinevaid lavastusi tervelt 57. Võrdluseks: 1979. jõudis vaatajate ette 23, järgmisel aastal aga 33 Goethe või Schilleri järgi tehtud lavastust.

■
Inglise juhtivate karakternäitlejate hulka kuuluv Jonathan Pryce mängib koos Hayley Millsiga kahe osatäitjaga näidendis «Meeletu Talley». Lanford Wilsoni tüki esmalavastus leidis aset Broadwayl, kus see võitis 1980. aastal Pulitzeri draamaauhinna ja New Yorgi draamakriitikute auhinna. Londoni Lyric Hammersmith'is lavastas selle teose Marshall W. Mason.

■
Sergei Obraztsovi ja tema teatrit saatis suur menu külalisetendustel Itaalias, kus esineti nii maa põhja- kui ka lõunaosas. Itaalia riiklik televisioon (RAI) pühendas talle pika erisaate, milles näidati arvukalt katkendeid kaasatoodud lavastustest.

ÕNNITLEMINE!

5. märts — ERIKA TORGER,
kauaaegne «Ugala»
näitleja, Eesti NSV tee-
neline kunstnik — 70
6. märts — FELICITAS ANI,
kauaaegne RAT
«Vanemuise» kostüü-
miala juhataja — 60
9. märts — REIN ROOVÄLI,
Saaremaa Rahvateatri
peanäitejuht — 50
17. märts — LEHTE MARK,
RAT «Vanemuise»
ooperisolist, Eesti NSV
teeneline kunstnik — 60
17. märts — MAI TALVEST,
dramaturg — 75
19. märts — ELONNA SPRIIT,
tantsija ja tantsu-
pedagoog — 50
23. märts — VLADIMIR
JERMOLAJEV,
Vene Draamateatri
näitleja, Eesti NSV tee-
neline kunstnik — 60
25. märts — JELENA SOLOVJOVA,
RAT «Estonia» endine
ooperisolist — 50

THEATER



Lapsepõlve maailmas

STIG BJÖRKMAN

«FANNY JA ALEXANDER» («Fanny och Alexander»). Stsenarist ja režissöör Ingmar Bergman, operaator Sven Nykvist, heli Owe Svensson ja Bo Persson, muusika Daniel Bell, Benjamin Britten ja Robert Schumann, kunstnik Anna Asp, kostüümid Marik Vos-Lundh ja Kristina Makroff, jumestus Barbro H. Haugen, A-L. Melin ja Leif Qviström. Osades: Gunn Wällgren (Helena Ekdahl), Allan Edwall (Oscar Ekdahl), Ewa Fröling (Emilie Ekdahl), Bertil Guve (Alexander, 10-aastane), Pernilla Allwin (Fanny, 8-aastane), Börje Ahlstedt (Carl Ekdahl), Christina Schollin (Lydia Ekdahl), Jarl Kulle (Gustav Adolf Ekdahl), Mona Malm (Alma Ekdahl), Pernilla Wallgren (Maj), Erland Josephson (Isak Jacobi), Mats Bergman (Aron, 20-aastane), Stina Ekblad (Ismael, 16-aastane), Anna Bergman (Hanna Schwartz), Jan Malmsjö (piiskop Edvard Vergerus), Kerstin Tidelius (Henrietta Vergerus). Svenska Filminstitutet / Sveriges Television TV 1 / Gaumont, Pariis / Personafilm, München / Tobis Filmkunst, Berliin. 1982. Kinol 197 min., televisioonis viis seeriat.

Ingmar Bergmani viimase ja võibolla ka viimse filmi «Fanny ja Alexander» avakaadritest peale on selged nii autori hoiak kui ka kavatsused. Näeme kümneaastast Alexandrit mõlikult silmitsemas mängunukuteatrit. Üksteise järel eemalduvad meisterlikult maalitud dekoori kihistused. Niisiis, tege mist on lapse vaatenurgaga. Selle filmi noor peategelane Alexander näeb ja tungib läbi täiskasvanute maailma kat vast koorikust.

Peagi uudistab ta vanaema eluruumides — nii nagu lühikeses proloogiski, astudes ühest eriskummalisest, lõhnastatud kujutlusmaailmast teise, mis peagi täituvad näitlejaist ja sündmusist, mõtelennu ning kogemuse kuulutajaist. Filmi sündmustik rullub Alexandri, Ingmar Bergmani kümneaastase *alter ego* silme ees.

Lapsed ilmuvad Bergmani filmidesse üliharva, ja veel mitte kunagi pole neil seal olnud säärast keskset asendit nagu «Fannys ja Alexandris». Seni on lapsed — kui nad üldse on linale astunud — jäänud dekoratiivse, ent vaikiva lisandina tagaplaanile või koguni määratud kaadritagusesse lastetuppa.

Laste puudumist Bergmani filmides võiks ehk mõista austuse ning kartuse avaldusena. Bergmani enese mälestused oma lapsepõlvest on vägagi eredad, ometi pole ta olnud kuigi suhtlev ei laste ega nende maailmaga. Bergman on ise kaheksa lapse isa. Ent ta pole elanud oma laste juures, kui nood olid kasvuaas. Enamasti on ta abielud ja muud suhted purunenud juba siis, kui lapsed olid alles õige pisikesed. Mitme lapsega on ta side me taastanud alles pärast nende täiskasvanuks saamist.

«Fanny ja Alexandri» väntamisel on osalenud mõnigi Ingmar Bergmani laps: Mats ja Anna näitlejana, Daniel assistendina kaamera taga. Ette oli nähtud ka Fanny ja Alexandri vanema õe osa, ent viimasel hetkel enne võtteid oli Bergmani tütar Linn Ullmann sunnitud eemale jääma ja nii loobuti kogu osast.

Olgugi et Bergmani filmides kohtame harva lapsi, tajume ometi kõigis tema töödes selgesti lapsepõlve. Lapsepõlv kätkeb neis valusa, kummitava mälestusena. Vähesed filmiloojad on ammutanud nõnda palju oma lapsepõlve kogemusi kui on seda teinud Bergman.

Juba 1954. aastal on Bergman ühes artiklis tunnistanud: «Minu filmitegemise juured on ka sügaval lapsepõlve maailmas, mis moodustab mu töökoja alakorruse.» Mitmed ta filmid osutavadki ägedaks arveteõidenduseks oludega, milles ta kasvas, kodanliku perekonna kasvatuspõhimõtetega — seda alates ta esimesest filmist «Raev» (koostöö Alf Sjöbergiga) kuni selliste linatosteni nagu «Näost näkku» ja «Sügissonaat». Esimesena nimetatus käsitleb ta lapsepõlve veritsevaid haavu psühhonaalütiliselt, pidades Janovi süvaanalüüsi meetodeid nende ravimise üheks võimalikuks teeks. Viimasena nimetatud filmis kogeme aga otsest konflikti pettunud lapse ja kunstnikust ema vahel, kes pole suutnud täita oma kohust kinkida emarmastust.

Esimene kokkupõrge võimukuse ja süütuse vahel leiab aset just siin, lapsepõlve maailmas. Bergmani filmides kordub see kokkupõrge ikka ja uuesti ning



«Fanny ja Alexandri»: Bertil Guve (Alexander), Jan Malmström (piiskop Edward Vergerus) ja Ewa Fröling (Emilie Ehdahl).

see on ka «Fanny ja Alexandri» teema. Laps, vaba, uudishimulik, elav olevus sunnitakse sõnakuulelikkusele. Last nuheldakse ja ta minetab kogu oma spontaansuse, ta peab muganduma patriarhaalse ühiskonna rituaalsete reeglitega. Ja kui see laps ei suuda vastu hakata, oma vabadust kaitsta, tuleb tal oma elu jätkata vangistunud täiskasvanuna piinavais mälestusis lapsepõlve mahasurutud soovidest ja tundmustest.

Jörn Donneri dokumentaalfilmides «Kolm stseeni Ingmar Bergmaniga» räägib Bergman oma lapsepõlvest: täiskasvanute maailm kujutab endast lapsepõlve suurimat ohtu, see on nagu teerull, mis halastamatult lõmastab ja hävitab laste maailma.

Bergman ütleb: «Muidugi oli see väga ränk. Kuid kõige rängem oli, et ka kool oli täiesti autoritaarne ja kodu oli täiesti autoritaarne ning kool ja kodu olid omavahel teatavas vandenõus. Iialgi ei saanud koju tulles kooli peale kaevata, sest kodu asus alati kooli poolele.

Ja meie haridus oli teataval määral vaimuhaige, sest meid kasvatati alalises

süütundes. Ning seda mitte ainult Jumala või Kristuse ees — nendega oleks veel toime tulnud —, vaid ka oma vanemate ees. Jah, sa pidid tundma süüepiina peaaegu terve inimkonna ees.

Me olime allutatud vägivaldsele kasvatusesele. Saime peksta. Ent kui ema viihastades lõi sind, ei võtnud sa seda liiga tõsiselt. Kõige halvem oli ikkagi järjekindel vägivald. Esiteks kohtumõistmine isa kabinetis, siis pidid ise kepi tooma ja seejärel kõhuli heitma. Ning siis sind peksti. Kuid kõigest halvem oli — ja seda pole ma tänaseni unustanud —, kui sind suleti pimedasse sahvrisse. Kardan praegugi veel pimedust ja kannatan suletushirmu all.

Juba lapsena jälestasin ma alandamist — minu kõige varasemad mälestused on seotud alandamisega. Meie kasvamine põhines kindlal veendumusel, et sind peab alandatama. Tegelikult oli kogu ühiskond nii üles ehitatud, et igauhel oli võimalus kedagi teist alandada. Mõelgem kas või Rootsi luterlikule «Patutunnistusele»: «Mina, vaene patune inimene, kes ma olen sündinud patus, kes ma olen patustanud kõik oma elu-

päevad...» See on enesealanduse tül-gastav näide.

Asjaolu, et igas olukorras pidid sa andestust paluma, oli uskumatult alan-dav. Nondel aegadel ei möönnud vane-mad ealeski, et hoopis nemad on eksin-ud. Alati patustasid lapsed. Eelkõige Jumala vastu, kuid ka oma vanemate vastu. Palumisel ei olnud kunagi lõp-pu. Aina palusid andestust ja tund-sid, kui väga alandav see kõik on.

Ma arvan, et alandamise rituaal, rituaalsed alandamised ühiskonnas, on tänapäeval niisama rafineeritud või isegi veelgi rafineeritumad. Nüüd ei ole need enam nii silmatorkavad, sest et nad on muutunud palju peenemaks kui viisküm-mend aastat tagasi.

Kuni haridus jääb praegusel kujul püsima, jääb ka alandus meie käitumise lahutamatu koostisosana üksteise suht-es püsima. Te võite selles igal sammul veenduda. Vaadake lapsi. Jumal, nad pole veel kõndimagi õppinud, kui juba alandavad üksteist.»

Alandus on Bergmani filmide keskne teema, kujutades kunstniku haava-tavust ühiskonnas selliste linatoste kaudu nagu «Saepuru ja kassikuld» või «Nägu». See on olemas inimlike sõltu-vussuhete analüüsis filmides «Vaikus», «Persona», «Kirg». Alandust õhkub inime-se kui ühiskondliku olendi haavata-vuse kirjeldamisest filmis «Häbi» või «Mao muna».

Kuigi alandamist, ka selle kõige alg-semal kujul — kokkupõrkes lapse ja ülemvõimu vahel — esineb Bergmani filmides sageli, on see peateemana vaid kahes: «Hunditunnis» ning «Fannys ja Alexandris». «Hunditund» kujutab elu-kriisi, täiskasvanu esimest, vapustavat kokkupõrget oma varjatud, allasurutud mälestustega, mis järsku otsivad ala-teadvusest väljapääsu. «Fannys ja Alex-andris» ilmneb kokkupõrge otseselt Alexandri võitluslikus ja avameelses väljakutses ülemvõimule — nii nagu see kehastub jäigalt dogmaatilises võõras-isas.

«Hunditunnis» on episood, mis näib olevat otseselt laenatud Bergmani enese lapsepõlvest. Filmi sündmustik leiab aset maailmas, kus kujutlusliku ja tege-liku piirjooned on hajunud. Peategelast Johan Borgi jälitavad luupainajad pole midagi muud kui tema enese alateadvuse tumedad varjud, tema enese allasurutud siseajad ja tunded, mis nüüd kannata-matult nõuavad elu ruumi. Nad on Johan Borgi neuroosi personifitseeritud ilmin-gud. Ja nagu iga kammitsetud neuroo-



«Fanny ja Alexander»: sundõhtupalve võõras-isa juures.

Stseen laterna magica'ga.

Lavastaja I. Bergman ja B. Guve filmi võtetel.

tik, kes hoidub tegelemast oma «mina» tumedate sisekülgedega, üritab Johan Borg hüvitada varje.

Unetul ööl jutustab Johan Borg oma naisele ühest karistusest, mille osaliseks ta langes lapsepõlves. Väikese poisina suleti ta sahvrisse. Seal oli vaikne ja pime ning Johan oli hirmust segaseks minemas. Talle oli räägitud, et sahvris on pisike mehike, kel on kombeks pahan-dust teinud lapsi varbast hammustada. «Sõnatus paanikas hakkasin üle kinga-karpide, mööda riuleid üles ronima, püüdsin end kätega üles sikutada, minu ümber sadas riideid, käsi väartas ja ma kukkusin; vehkisin metsikult kätega, et kaista end koleda mehikese eest. Rõõkisin kabuhirmus, paludes andestust.» Kui Johan sahvrist välja lastakse, nuheldakse teda kepiga ja sunnitakse seejärel kordama klassikalist, alandavat andeks-paldumise tseremooniat.

Filmis oli teinegi mälestus või ulm, mis esitatakse vaid piltidena, ent millel on otsene seos eelosundatud pihtimusega. Tegemist on äärmiselt sisendus-jõulise ja mõjuva vahejuhtumiga ran-nas, kus Johan õngitseb. Ilmub kutsu-mata pealtvaataja, väikene poiss, kes osutub luupainajaks Johani alateadvu-sest.

Poiss on niisama vana nagu oli Johan (Bergman), kui ta suleti sahvrisse. Poiss püüab Johanit jalast hammustada nagu too mehike Johani enese lapsepõlvest. See ülbuseni ükskõikne ja seejärel agres-siivne poiss on tegelikult Johani enese allasurutud spontaanse väljendustarbe, tundmuste ja instinktiivsete protestide kehastus, kelle kaudu ilmutab ennast kõik lapsepõlves keelatu, karistatu, andeks palutu — kui Johan oli sama vana. Johan kaitseb end selle ründe vastu, ta tapab poisi.

Kõnesolev mõrv on meeleheitlik katse minevikku ära pühkida, lapsepõlve olematuks teha. Ometi pole katse vabas-tada end piinavaist mälestusist sugugi edukas. Vastupidi, mineviku luupainajad jätkavad Johani jälitamist otse oleviku pinna all, nii nagu surnud poisi keha hõljub otse veepinna all ja ei vaju ega vaju põhja.

Selles suhtes on «Fanny ja Alexandri» noorel peategelasel Alexandril palju paremad eeldused jätta lapsepõlv selja-taha suhteliselt vähemate hingehaava-dega. Muidugi saab ta ebavõrdses võit-luses piiskopist võõrasisaga kehalisi haavu, ent nende armid paranevad üsna kiiresti ja ununevad kergemini.

Alexander on suuteline nii läbi näge-

ma kui ka vastu hakkama. Ja olgugi et jõuvahekord pole tema kasuks, ei kõhkle ta kunagi ütlemast, mida mõtleb. Tema silmis leegitseb protest, mis jõuab väl-jenduslikku haripunkti kahes keskses konfliktistseenis vihatud autoritaarse pastoriga. Need on kaks sõnaduelli, milles Alexander nopib punkte tõhusa, ent lapse kohta ebausutava relva — ironia-ga.

Bergman on kõnesolevaga püüdnud vabaneda autoritaarse kasvatuses kum-mitusist, nii nagu oma varasemas fil-mides on ta püüdnud järele katsuda ja õiendada oma käsitust jumalast. Sellele arvete klaarimisele, isiklikule heitlusele on ta lähenenud film-filmilt, kusjuures purustavad jõud neis on omandanud peaaegu et müstilisi mõõtmeid. Ent kõnesoleval juhul kehastab ülemvõimu siiski luust ja lihast inimene, kes on eba-inimlik, sest usub esindavat ainutõde, kes on ebanimlik, sest ta ei luba end ealeski kahtlustest nõrgestada. See on Vergeruse tüüpi ratsionalist, kes on va-rem piinanud fantaasia- ja tundekülla-seid inimesi sellistes filmides nagu «Nägu», «Kirg», «Mao muna». Ohtlik saatan, kuid läbinähtav, sest ta on siiski lihast ja verest. Ja et Alexander suudab sellest jõuetust deemonist läbi näha, suu-dab ta teda ka võita. See «tagasihoid-lik» laps osutub ise enese kaitsejaks ja vabastajaks, olgugi et teda aitavad see-juures kunsti ja maagia võlujõud.

«Fannys ja Alexandris» on Bergman taasloonud soovunelmate lapsepõlve, kodanliku paradiisi täis turvalisust, soo-just ja sugulaste lähedust. Ekdaahlide suur, lärmakas, sõbralik ja lõbujanuline perekond on otsekui suur kaitsev embus, mis raamina ümbritseb Alexandri seik-lusi läbi filmi. Ja siis pagendus piis-kopi varjuderikkas kodus. Siin aset leid-vad hirmsad kokkupõrked ei erine õigu-poolset milleski Alexandri enda välja-mõeldud õudusjuttudest. Sest et Alexan-der on koos oma nukuteatri ja *laterna magica*'ga kunstnik nii nagu Bergman isegi.

Usutluste raamatus «Bergman Berg-manist» on Ingmar Bergman öelnud: «Kui te vaatlete mõnegi kunstniku nägu, veendute — need on täiskasvanud laste näod, salatsevate suureks kasvanud laste näod. Kui te vaatate Picasso nägu, veen-dute — see on lapse nägu, lapse, kes polegi suureks kasvanud. Või Stravinski, või Orson Welles või Hindemith. Ja siis Mozart. Ma tegelikult ei tea, kuidas Mozart välja nägi, kuid portreede järgi otsustades oli ta nägu sedasama sorti.



Beethoveni kohta võiks öelda, et tal oli vihase imiku nägu.

Kui ma tulen studiosse või kui mul on mu kaamera ja inimesed minu ümber, tunnen, et nüüd hakkame mängima. Mäletan täpselt tunnet, mis mind valdas, kui olin alles väike ja võtsin kapist mänguasju, et hakata mängima. See on täpselt sama tunne. Kõik on kuidagi analoogiline. Ainult mingil arusaamatul põhjusel mulle makstakse mu praeguse tegevuse eest ja mõned inimesed kohtlevad mind austusega ja teevad, mis ma palun — ja see paneb mind aegajalt hämmastuma.*

Mängimine, millest Bergman siin kõneleb — olgu lapsepõlvemäng või töö filmi ja teatri alal —, on otsekui teatav raviotstarbeline tegevus, millega püütakse tasakaalustada argimuresid ja ühiskonna nõudmisi. Bergman on mõnikord nimetanud end kinniseks ja eraklikuks inimeseks ning leidnud, et filmitegemisel valitsev koostöövaim mõjub talle vabastavalt.

Need tunded pärinevad otseselt lapsepõlvest.

«Fanny ja Alexander»: Bertil Guve 10-aastase Alexandrina. A. Carlssoni fotod

Bergman sündis 1918. aastal kõrge-
ma keskklassi perekonnas. Ta isa oli protestantlik vaimulik, kellest viimaks sai kuninga kaplan. Rootsi kriitik, kadunud Marianne Höök, on kirjutanud Bergmanit käsitlevas raamatus, et filmikunstniku lapsepõlv kujutas endast nagu reservaat: «Saar keset ilmalikku maailma, reservaat, milles enam või vähem teadlik soov säilitada eelmise põlvkonna aateid ning tavasid satub teravasse vastuollu välismaailmaga ning suurendab nõudmisi nende vastu, kes kuuluvad sellesse suletud maailma.»

Bergmani pääseteeks sellest piirangu-
te ja keeldude kindlusest, sellest välise elegantsi ning avatuse, ent sisemise kaa-
se ja nurjumise kultiveeritud vang-
last osutus teater ja film. Juba väga varases nooruses lõi Bergman oma sala-
maailma — unelmate maailma. Vanem vend tegi talle väga olulise kingituse —
kinematograafi, algelise filmiprojektori
(või pigem oli tegemist äritehinguga).

Sellele kingitusele suunas Ingmar Bergman oma esimesed loojapingutused.

Kinematograaf saabus Bergmanite koju jõuludeks, kui Ingmar oli üheksane või kümnene. Keegi naine tõi kuuse alla suure paki, millele oli trükitud kuulsa fototarvete firma nimi. Ingmar, kes oli projektorit kaks aastat järelejätmatult igatsenud, oli kindel, et pakis on kinematograaf. Bergman on meenutanud, kuidas ta vaevalt suutis ära oodata aega, mil hakati kinke kätte andma. Kibe oli tema pettumus kui selgus, et kinoaparaat oli mõeldud hoopis neli aastat vanemale vennale. Tema ise sai vaid mängukaru. Ent jõulu teisel pühal vahetas Ingmar poole oma tinasõdurite armeest venna kinematograafi vastu, selgesti teades, et edaspidi kaotab ta vennale kõigis tinasõdurite lahinguis. Kuid filmiprojektor oli nüüdsest tema.

Bergman on selle sündmuse «Fannys ja Alexandris» taastanud. Siiski on ta oma teisiku vastu heldem ja laseb tol saada kingituse otse, ilma vahenduse ja äritsemiseta. Kui pidulik jõuluõhtu on möödunud, seisab «nõialatern» lastetola laual. On jõuluõõ ja Alexander ei suuda uinuda. Filmi käsikirjas kirjeldab Bergman Alexandri tundmusi järgmiselt: «Ta tunneb, et hetk on saabunud. Ta ei suuda oodata homseni. Pealegi on siis valge ja tingimused pole enam nii head. Ta tõuseb vaikselt voodist, öölamp nõrgalt kumamas, varjud liiguvad aeglaselt seintel ja lael. «Nõialatern» paistab Alexandrile selgelt kätte: see on keset tuba suurel valgelaual. Lakitud metall läigib, läätse ümbritsev vask säteandab. Alexander adub kõhus tugevaid tõmbusi, ta väriseb külmast, olgugi et lastetuba on kōetud. Värin tuleb sügavalt tema sisemusest, raputab abaluid. Ta paneb käed imepärasele riistapuule, mis on kõrge ja kitsas, mille otsas on toru. Ta avab torualuse kambri ukse ning võtab välja petrooleumilambi, eemaldab klaasi, süütab tikuga tahi. Taht süttib heleda leegiga. Ta paneb klaasi tagasi, kohendab leeki, asetab lambi oma kohale ja suleb ukse. Tuba täitub sedamaid meeldiva petrooleumi ja tulise metalli lõhnaga. Ta pöörab masina nii, et lääts on suunatud heleda tapeedi poole voodi kohal. Ja ongi võlusõõr seinal. Ta keerab läätse juurest väikest kruvi ja kohe on sõõri servad teravad otseku noaga lõigatult. Tema käed värisevad erutusest, tal on kusehāda ja kuklatagune higine, ta süda taob nii metsikult, et tundub nagu võiks see äratada kogu majarahva.»

Nii see kõik algas: mõned *laterna magica*'st lastetola seinal heidetud ja tapeedi muustriga segunenud pildid. Kaks-kolm poolärkvel öde-venda ja nõbu moodustamas esimese vaatajaskonna.

Varsti sai kogu maailm tema vaatajaskonnaks. Ja nüüd on ta selle vaatajaskonna jaoks oma mänguasja tunduvalt rafineerituma väljalaske abil püüdnud uuesti kinni lapsepõlve. Ta on mõetlnud välja armastusega pärjatud lapsepõlve, suurejoonelise heledatoonilise kanga, mis on põimitud täis lepituselõimi. See film kõneleb küll võimalikust lapsepõlvest, kuid käsitleb ka kunsti ja elu enese avaramaid võimalusi.

Väljaandest «Swedish Films»
(The Swedish Film Institute, Stockholm 1983)
tõlkinud TRIVIMI VELLISTE

Stig Björkman (s. 1938) on Rootsi filmikriitik ja režissöör. Olnud 1960. aastail Rootsi esinduslikema filmiajakirja «Chaplin» toimetaja, asus ta seejärel ise filme lavastama. Tema «Valge sein» esindas muide, Rootsi filmikunsti 1975 a. Moskva filmifestivalil ja selle peaosatāitja Harriet Andersson sai parima naisnäitleja auhinna.

Brookist, «Carmenist», Grotowskist, «Apocalypsistest»

EVALD HERMAKÜLA

Le Centre International de Créations Théâtrales ja *Le Théâtre National de l'Opéra de Paris* külalisetendused Stockholmis 1983. aasta maikuus. «*La Tragédie de CARMEN*». Georges Bizet', Prosper Mérimée, Meilhaci ja Halévy järgi. Marius Constant'i, Jean-Claude Carrière'i ja Peter Brooki töötlus.

Carmen — Emily Golden või Eva Saurova.
Don José — Howard Hensel või Julian Pike.
Escamillo — Jake Gardner või Carl-Johan Falkman.

Michaëla — Ann-Christine Biel või Agnes Host.

Zuniga — Jean-Paul Denizon.

Garcia/Väike Pastia — Alain Maratrat.

Lavastus: Peter Brook. Kunstiline konsultant — Bernard Lefort.

Muusikaline versioon: Marius Constant. Kujundus, kostüümid: Chloe Obolensky. Dirigent: Philippe Nahon. (Orkester 16-liikmeline.)

Etendused toimusid Stockholmi tsirkuses Skånsenis. (Tsirkus nagu tsirkus ikka.) Areenil kruusasegune liiv. Tumedad laudseinad taga ja kahel pool külgedel (orkester külgmiste seinte taga). Mõned asjad — vaip, padjad, nõör, ämbriid, jne. Kolm pisikest (päris) lõket — stseen mägedes. Väga lihtsad hall-mustvalged kostüümid, pluss toreadoori oma. Kogu lugu.

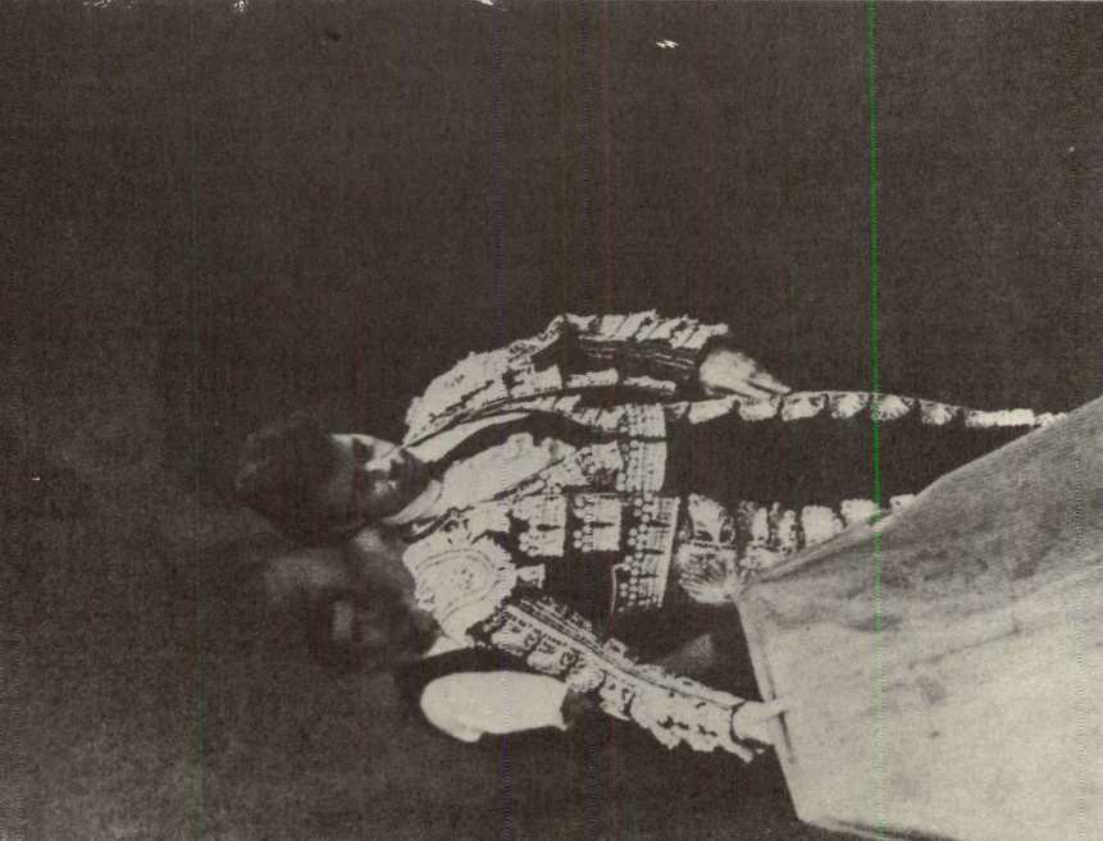
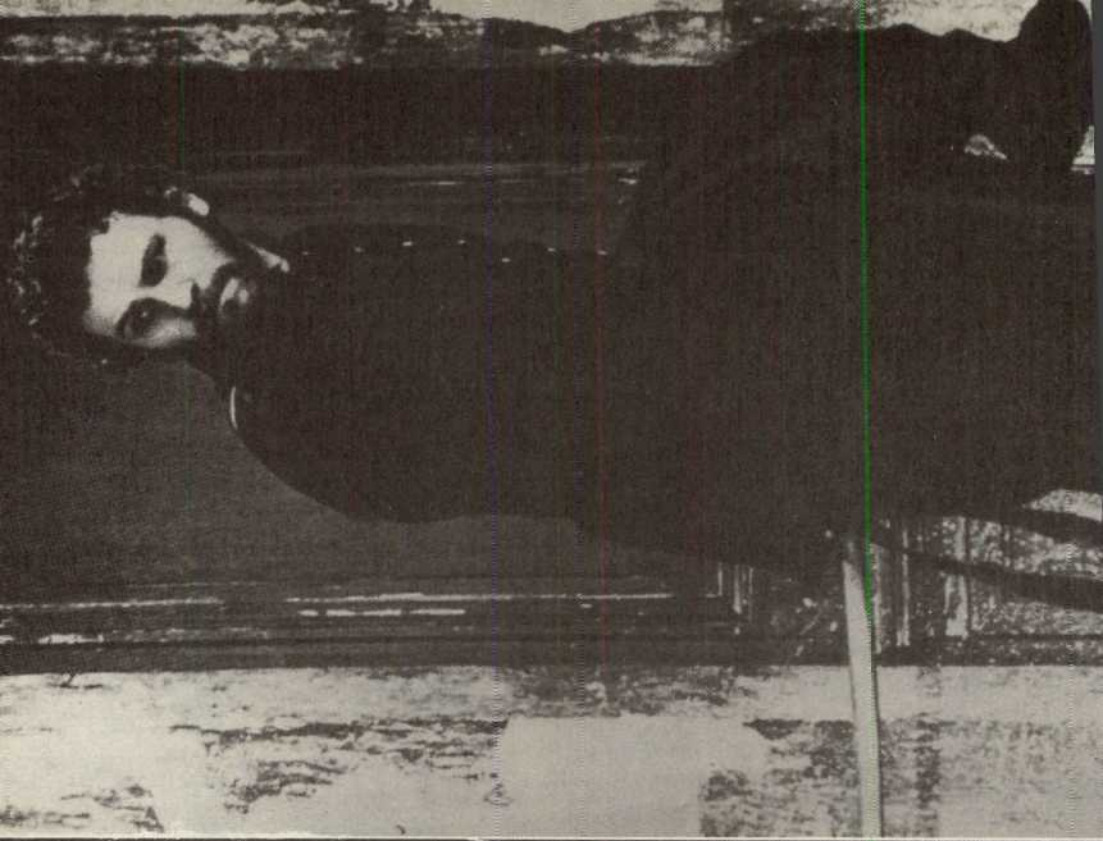
Etendus kestis poolteist tundi. Võimatu kirjeldada — nagu väga head etenust ikka. Võib kirjeldada üksikuid hetki, aga mitte seda peamist. Ülilihtne, üliloomulik mäng. Suurepärase tehnika, nad tegid, mis tahtsid: laulsid püsti, pikali, maadeldes, suitsetades. Mäng käis ka publiku seas ja publikuga — ikka vabalt, lihtsalt, hoopiski mitte pealetükkivalt. Ma osalesin ka — öieti mu king. Garcia — Alain Maratrat tõmbas selle mul jalast ära — vihje osa võtmaks orgiast kõrtsis. Kahtlemata oli see suur hetk. Kes austet lugejaist on osalenud Pariisi Rahvuskooperi ja Rahvusvahelise Teatrikeskuse ühistöös? Minul oli see



Peter Brook oma «Carmeni» kaasautorite Marius Constant'i ja Jean-Claude Carrière'iga.

Jerzy Grotowski ja Peter Brook

igatahes esimene kord. Hetketi oli kõik väga naljakas, näiteks siis, kui Garcia (tema ja Zuniga ei laulnud, ainult rääkisid) Escamilloga või don Joséga kaasa püüdis laulda. Poolteist tundi, kuus näitlejat, kuuteistliikmeline orkester — ja ometi oli kõik olemas, mis Carmenitragöödiast vähegi olulist on. Ei etenduse ajal, ei vahetult pärast, ei ka nüüd, mitu



«Carmen». Escamillo — Jake Gardner.

P. Brooki lavastatud «Carmen». Don José — Howard Hensel.



Jerzy Grotowski lavastatud «APOCALYPSIS
CUM FIGURIS». Wrocławski teaterlaboratooriumis.



«APOCALYPSIS
CUM FIGURIS»

kuud hiljem, ei tekkinud hetkekski tunnet, et midagi on puudu. Vastupidi. Oli külluses seda, mida harilikult ei ole. Oli rõõm. Rõõmude üliküllus. Oli täieline vaimne vabadus. Vabanemine. Sa tuled etenduselt ära, oled rõõmus, oled vaba, oled väge täis — tegemaks, mida tegema peab, milleks oled kutsutud ja seatud. Jäi kindel usk, et teatril on ikka koht päikese all, ei ole ta ühti piletitä reisija. Jäi veendumus, et ooper on midagi väga lihtsat ja otseselt meie päevadessepuutuvat, et väga hea teater on lihtsalt väga hea teater, olgu ta ooper, operett, ballett, draama — või mis tahes, et ainuke, millel on väärtust, on mä ng, see, kuidas näitleja mä ng i b — olgu ta laulja või tantsija või kas või draamanäitleja. Mä ng, mitte sport — see või teine trikk, see või teine pas, see või teine noot...

Kaks asja tulid kohe meelde. Esimehe — midagi selletaolist olen ma kunagi varem kogenud. Muidugi. Tosin aastat tagasi Wrocławis. Grotowski-trupi «*Apocalypsis cum figuris*». Nelikümmeend vaatajat. Seitse (või üheksa?) näitlejat. Üks ja seesama ruum (vist 70 m²) vaatajatele ja näitlejatele. Ei mingit kujundust. Väga lihtsad kostüümid. Tekstid piiblist, Dostojevskilt, Eliotilt ja Weillilt. Üks tund avalikku aega. Veel lootusetum kirjeldada. Ülilihne ja üliloomulik mäng. Üle mõistuse näitlejatehnik. Ja kokku jälle rõõmude üliküllus. Vabanemine. Rahu. Täielik vaimne vabadus. Vägi tuleb sinusse.

Teine asi — püha taevas, kui palju on ja jääb nägemata! Ma ei ole näinud ühtegi Ronconi, Strehleri, Bergmani, Chaikini, Mnouchkine'i, Dario Fo lavastust (ühte Schechneri oma küll, see polnud suurem asi)... Ma ei ole näinud voodoo'd Haitiil, jaapani kabukit, indoneesia varjudeteatrit, bali tantse (õnneks küll Pekingi ooperit — Torontos; loomulikult oli see üks mu suurimaid teatrielamusi)... Ma ei ole näinud Brooki lavastatud «Suveöö unenägu», «Kuningas Ubu'd»... Ja nii edasi. Vahest aitab. Nimekiri niigi masendavalt pikk. Ja kurb. Ja ärevust tekitab. See, et nii palju nägemata, on ohtlik. Asi pole üldse mitte uudishimu — mis kas muidugi väärtus omaette. Kui meie igapidi krussis ajas üldse miskit kindlat on, siis perspek-

tiiv — see, et maailm peab õppima üksteist mõistma, alternatiivi ei ole — peale enesetapu — tuumakatastroofi. Inimkond peab õppima päev-päevalt koos elama, kokku elama, araablased ameeriklastega, hiinlased eurooplastega — ja nii edasi. Mõistagi on see üli-raske ja ülikeeruline protsess (näiteks tunnistavad seda ka Rooma Klubi põhi-ettekanded). Mõistagi käib see kõik ka teatri kohta. Ja ei ole välistatud, et temagi suudab midagi korda saata inimese internatsionaalseks maailmakodanikuks saamise oh kui okkalisel teel. Ja teater püüab küll, seda ei saa eitada. Miks muidu nii palju rahvusvahelisi teatrifestivale (festivale, mitte konverentse!)? Üle kogu maailma. Miks muidu Brookil rahvusvaheline trupp? Miks muidu Grotowski võttis teatriõpetust (peale Krakowi) Moskvast, Indiast, Hiinast, Jaapanist? ... Ja selle kõige juures on ikka mõnevõrra imelik (pehmelt öeldes), et meil Nõukogude Liidu praktiliselt ei ole üleliidulisi teatrifestivale. Ja mis vahest veelgi olulisem — rahvusvahelisi truppe — ikka Liidu ulatuses. Miks küll? Milles asi? Ma ei saa midagi parata, need kaks etendust — «Carmen» ja «Apocalypsis» — on minu teatrielamustes klass omaette, pärast neid on tühermaa ja siis tulevad ülejäänud — Bessoni lavastatud «Hamlet» *Deutsches Theater*'is, Pekingi ooper ja nii edasi. Mis siis neil kahel ühist on? Mis on invariantid? (Hoolimata «invariantidest» on järgnev küll kõike muud kui teaduslik, aga kes teile ütles, et teadus on see, mida me praegu kõige enam vajame, võib-olla on ikka midagi palju olulisemat kui teadus...)

Ülim lihtsus. Loomulikkus. Okonoomsus. (Vaene teater!) Ei mingeid liikuvaid vaipu n korda n meetrit, ei mingeid süntesaatoreid, või maavärisemisi. Lavastaja ja kunstnik on teinud kõik, et miski ei segaks näitlejaid mängimast ja vaatajaid vaatamast. Lavastaja ja kunstnik elavad ja osalevad näitlejas, tema läbi ja kaudu — ja ainult! L. Jouvét: «Ma ei usu enam režissuuri sisse. Režii — see on kommenteerimine.» (Л. Жуве. Мысли о театре. М, 1960, lk 136.) Mida näitlejad ei mängi, seda teatris ei ole, ükskõik mis tekstid, lavastused, kontseptsioonid, kõrged tarkused, kos-

tüümid, maalingud, parukad, lavamehanismid. M. Maréchal: «(...) algab miski, millel ei ole hinda — mäng. Ja üldsegi mitte ei sega, kui mäng saab ka poliitilise, sotsiaalse, poeetilise tähenduse. Aga lähtepunktiks on sellegipoolest mäng ise. Igapäevane eluolu, tēnav, tsivilisatsioon, see kõik on lavastus, etendus. Aga mina püüan selle poole, et teatriinimesed tegeleksid mängu, mitte etendamisega.» (M. Маршалль. Путь театра. M., 1982, lk 165.)

Teatri ainuke pärisperemees on näitleja — ei tohi seda Stanislavski õpetust korrates väsida, mis ka ei oleks. Näitleja on töönimene, ta ei tohi lubada, et teda ekspluateerib lavastaja või publik, ütleb R. Schechner (raamatus «Environmental Theater.»). Ülim lihtsus, loomulikkus ja ökonoomsus oli ka kõigi näitlejate mängus mõlemas etenduses. (NB! Kõigi näitlejate! Lavastaja suurus on — ja saab olla — selles lihtsas faktis, ei kuskil mujal.) Aga mitte ainult see. Midagi oli veel. Midagi, millele on väga raske nime anda. Stanislavski: «Näitleja teadliku psühhotehnika kaudu orgaanilise loomuse alateadliku loomingu juurde.» (Näitleja töö endaga. Tln, 1955, lk 470.) Olgu siis pealegi alateadlik loomingu (või ka mitteteadvuslik, spontaanne, ületeadvuslik). Seega siis nõidumine, lovese langemine — mis see alateadlik loomingu siis muud. Seisund, mis meenutab palavikku, purjusolekut, olgu alkoholist, olgu narkootikumidest, hullumeelsust... (Igaks juhuks: m e e n u t a b, ei ole samal!) Seda ei ole vähe nõutud — aga ega vähemaga ikka ei saa küll. Teesklemine ei aita, valetamine ei aita, äraseletamine ka mitte. Mäng ei ole teesklemine — kuigi teda mitmel pool ja mitmes kontekstis selleks tembeldatakse —, ju me, näitlejad, ise süüdi, kes muu. Teesklust vaseostja kokku ei osta, mängu küll. Et taevasse tõusta, tuleb põrgus ära käia — muud võimalust ei elamiseks ega loomiseks meie päevade üpris kõveras vaimses aegruumis minu meelest ei ole, selles aegruumis, kus keegi ei tea täpselt, mis ja kuidas edasi. Alateadvusest, lovese langemisest, spontaansusest sündinud loomingu võib

olla vastavuses suure ilma asjadega — seletamine ja teesklemine kindlasti mitte. Kunsti on vaja. Mitte «elulähedust», vaid vaimulähedust. Kunsti on vaja. Ala- ja ületeadvuslikku, mitte egokeskset loomingu. Et sünniks rõõmude üliküllus, vabadus, rahu, vägi — tegemaks seda, milleks oled kutsutud ja loodud. Et mitte muutuda erilisel juhniks ja mõttetuks elukaks, mis meid, näitlejaid viimasel ajal ähvardab vaata et rohkem kui kunagi varem. (Muidugi mõista — näitleja saab hästi mängida ainult seda, mida ta tahab mängida...) Ja veel üks invariant. Mõlemas etenduses oli väga vähe inimesi kaastegevad. On see ka aja märk? Teevad ainult need, kes tahavad, oskavad ja suudavad, mitte need, kes koosseisudega ette nähtud. Ajal on kõva jōnks sees. Kui ei suuda, ära parem tee, — piinlik on. Või ei ole nii? Kuidagi teisiti? Niipalju siis invariantidest...

Funktsionalistlikud esinduskinod

KARIN HALLAS

1920. aastate lõpuks ehitati Euroopas juba üle tuhande kino aastas. Kinoarhitektuur tegi neil aastail läbi tormaka arengu, tänu temale pääses uuesti lõugile «vana hea» historitsism: kinodega matkiti küll barokseid buduaare, küll gooti katedraale, hispaania õuesid ja kreeka templeid. Teiseks «äärmuseks» saab ajastu uus stiil — funktsionalism; äärmuseks jutumärkides, sest 20. aastate funktsionalismi kui nähtuse kõikehaaravus ja tema kui arhitektuurstiili ajalooline missioon sunnib ka funktsionalistlikes kinodes nägema rohkemat kui ainult «romantiseeritud tehniksismi butafooriat», «avangardse kunsti formaalsete elementidega opereerivat moderniseeritud kitsi».¹

1920. aastaid on tituleeritud XX sajandi esteetilise romantismi suurepohhiks.² See oli aeg, mil kõikjal tegeldi uue aegruumi probleemidega, aeg, mil usuti masinaajastu piiritusse progressi. Optimistlik tehniksism oli tunginud kõikidesse kunstiharudesse ning kunsti ja tehnika sünteesis nähti ideaali. Kino ei olnud siis enam «linna lehkav vaht», (смадная накипь города), temast oli saanud «masinaajastu eredaime väljendus», «kunst, mis sisaldab kõike seda rahutult mäslavat, liikuvat, dünaamilist, mis on aluseks uuele esteetikale».³

Uuele eppohhile omase uue kunsti keele leksikaga, selle elementide analüüsiga tegeldi neil aastail kõigis kunstiharudes. Arhitektuuris oli see tegelemine joonte, pindade, mahtude, arhitektuuri kulgemisega ruumis ja ajas. Konstruktivismi hiilge- ja funktsionalismi

algusaeg tähendasid lõppu sajandeid valitsenud soliidsele raskepärasusele arhitektuuris, kande- ja kantavate osade tektoonikast tulenev staatilisus asendus pindade ja mahtude dünaamikaga. Ruumiline fassaad hüljatakse vaba seinapinna nimel. Pind, mida varem käsitleti kui fooni dekoorile, saab kompositsiooni põhitoeiks.

«Igaüks, kes oma kunsti armastab, otsib oma tehnika olemust,» kirjutab Dziga Vertov⁴. Kinematograafias kroonib 20. aastaid montaaži, rakursi ja suure plaani süvaavastamine ja mõtestamine. Nagu sajandi esimeste kümnendite maal, skulptuur ja arhitektuur võitlesid kujutisega, mis lõi reaalsuse illusiooni, et leida «puhtaid», olemuslikke väljendusvahendeid, nii tegi seda ka kinematograafia. «Kui kummaline see ka ei tunduks,» kirjutab J. Lotman, «kuid filmikaadrite fotograafiline täpsus mitte ei kergendanud, vaid raskendas filmi kui kunsti sündimist. Foto, (...) nii liikumatu kui ka liikuv (...), kammitseb kunsti, allutades olulise osa tekstist tehnilise reprodutseerimise seaduste automaatsusele. See oli vaja automaatselt reprodutseerimiselt ära võita ja allutada loomingu seadustele. [— — —]. Iga uus tehniline täiustus peab, enne kui temast tuleb kunstifakt, saama vabaks tehnilisest automaatsusest.»⁵

Ajavaimust kantud otsingute ühtsus väljendub paljus, arhitektuuris ja filmikunstis kui kõige tehnilisemates kunstivaldkondades, mis kõige vahetumalt aja, ruumi ja liikumisega tegelevad, on see seos eriti tunnetatav. Sedasama Vertovi manifesti lugedes ei saa tähele panemata jätta tema «arhitektuursust». «Kinosilmamine on kunst, mis korrastab esemete paratamatuid liikumisi ruumis ja mis kunstipärase

¹ А. В. Иконников. Архитектура в массовой культуре современного буржуазного общества. — В кн.: «Архитектура Запада», 2, М., 1974, с. 48.

² В. И. Т. Селлов. Прометей или Орфей. М., 1967, с. 94.

³ Г. Болтяковский. Искусство будущего, «Кино», 1922, № 1, с. 7. — Цит. по кн.: Т. Селезнева, Кинематографические годы, Л., 1972.

⁴ D. Vertov. Meie. Vt. TMK, 1983, nr. 8, l 12.

⁵ Ю. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Т., 1983, с. 19, 22.



Kino «Bi-Ba-Bo» fassaad Viru t 9 (arh E. Habermann). Tallinna Linnamuuseumi fotokogu.

terviku rütmist lähtudes kooskõlastab iga eseme materjali omaduste ja sise-mise rütmiga», «Elagu dünaamiline geometria, punktide, joonte, tasapindade, mahtude kulgemine!»⁶ jt analoogilistele mõtetele võinuksid ka arhitektid alla kirjutada.

Konstruktivismist funktsionalismini on kukesamm, kuid sellesse mahub oluline asjaolu. Kui Le Corbusier 1923. aastal kuulutas, et «maja — see on elamise masin», siis juba 1929. aastal teeb ta paranduse: «seda «elamise masinat» ei saaks käiku lasta, kui ta ei rahuldaks vaimseid vajadusi. Kus algab arhitektuur? Seal, kus lõpeb masin.»⁷ «Me mõistsime,» kirjutas funktsionalistide põlvkonna nimel Walter Gropius, «et emotsionaalsed vajadused on niisama

imperatiivsed kui utilitaarsedki ja et need vajadused peavad saama rahuldatud. Masin ja teaduse uued võimalused pakkusid meile tohutut huvi, kuid me aktsentueerisime mitte niivõrd masina enda, kui võrd tema parima kasutamise inimelu vajaduste jaoks.»⁸

1925.—1929. aastad, kapitalismi ajutise stabiliseerumise periood, oli arhitektuuris konstruktiivse ratsionalismi kõrgaeg, ühtlasi suurte mõõtmete aeg. Kinoarhitektuuris oli see nn «superkinode» periood. Superkinod olid suured karkassehitised, saalidega 3000—5000 vaatajale. Esimene niisugune ehitati 1926. aastal Inglismaal — «Regent» Sheffieldis —, tema järel samanimelised kinod Bournemouthis ja Stamford Hillis. Superkinod levisid kogu Euroopas, kuid 1929.—1933. aasta ülemaailmne majanduskriis pani neile kiirelt piiri. Õppetund oli saadud: suur kino oli küll ökonoomne, kuid ta ei arvestanud inimest ning ei suutnud väikesega konkureerida hubasuse poolest. 1930. aastate algul arutatakse nii ettevõtjate kui ka arhitektide ringkondades korduvalt kinode suuruse probleemi ja Saksamaal näiteks tullakse järeldusele, et maksimaalne kohtade arv saalis ei tohiks ületada 2500. Praktikas sai uute kinode puhul tavaliseks kõikumine 1250 ja 2250 vahel.⁹ Mäletatavasti andis võrdlus Saksamaa kinodega meie 900-kohalisele «Gloria Palace'ile» alust end «rahvusvahelise mõöduga» luksussuurkinona tunda. Asi sai võimalikuks tänu sellele, et üle 900 kohaga kinosid oli Saksamaal ainult kolm protsenti, samal ajal kui ülejäänud kinod «Euroopa suurimal kinomaal» oma suuruselt vastavad meie väikestele ja keskmistele kinodele», kohtade arvuga 250—500.¹⁰

Funktsionalistliku kino etaloniks saab Erich Mendelsohni projekteeritud kino «Universum» (hiljem «Luxor Palast») Kurfürstendammlil Berliinis (1928). Kino mahutas 1800 vaatajat ning vaimustas kaasaegseid sise- ja välisarhitektuuri orgaanilise ühtsusega, vormi puhtuse ja

⁸ В. Гропиус. Архитектор — слуга или вождь — В кн.: Границы архитектуры. М., 1971, с. 147.

⁹ А. Уиттнк. Европейская архитектура XX века, т. 2. М., 1964, с. 188.

^{*} Saksamaa oli oma 5271 kinoga tollal kinode arvu poolest Euroopas esikohal.

¹⁰ «Gloria Palace». 1926—1936. Tln, 1936, l 14.

⁶ D. Vertov. *Op. cit.* l 12—13.

⁷ Архитектура современного Запада. М., 1932, с. 44.

joonte iluga. Kujundus lähtus nii mah-
tude liigendusest kui ka hoone otstar-
best. Vormid ja jooned tunglesid ekraani
poole, vaatajate pilkude suunas. Kino
«Universum» oli Mendelsohni postu-
laadi «funktsioon pluss dünaamika»
täisvereline materialisatsioon, kus «joo-
ned, mahud ja dekoratiivsed aktsendid
(...) väljendavad ehituse otstarbest
tulenevalt uut dünaamilist kontsept-
siooni.»¹¹

Eestit ei puudutanud küll superkinode
tähelend ega olnud meil ka Erich Men-
delsohni, kuid uued ideed jõudsid siigi.
«Veel on meilgi mehi, kes istutavad puid,
nende kõrval, kes neid ainult maha võtta
oskavad,» kirjutas Edgar Kuusik 1934.
aasta arhitektuurialmanahhis. «Veel on
meilgi inimesi, kelles elab rikkumata
instinktide түsedus, nende kõrval, kes
ajavad vaid ladvikulise ebahariluse
vesivõsusid. Kui saatus tahab, siis kris-
talliseeruvad ehk juba ligemas tulevi-
kus ühiskonnas äratundmised, mis võik-
sid juhtumeiks olla positiivse arenemise
suunas, ja siis kujuneks ka vor-
mikindlamalt meie inime-
ne ja temaga ka meie kultuur
ja selle sümbol — arhitek-
tuur.»¹²

¹¹ А. Уиттик. *Op. cit.* l 189.

¹² E. Kuusik, Arhitektuur kui sümbol. — «Eesti
arhitektide almanahh». 1934, l X.

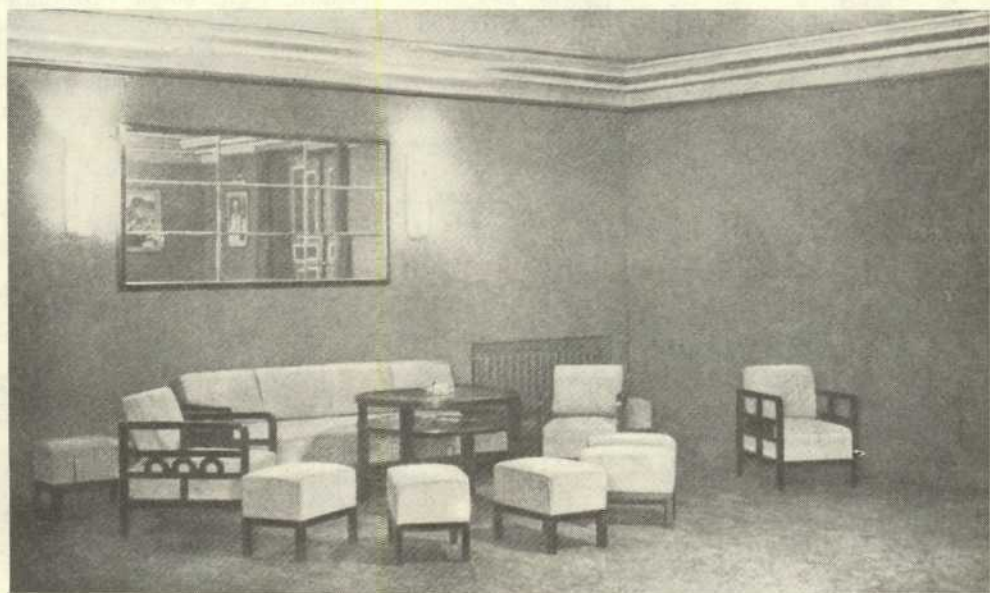
Aastal 1926, mil «Gloria Palace»
suurejooneliselt tegevust alustas, oli
Eestis kokku 38 kino. «Eesti võib uhkus-
tada oma kinodega,» kirjutas ajakiri
«Kino-Film». «Eriti pealinn. Aga ka
Tartu. Neid on toredaid ja pooltore-
daid. Võtke pealinnas «Gloria Palace», «Grand
Marina», «Passaash», Tartus «Athe-
na», «Central». Ja varsti kerkib ka Pär-
nus hra Ormissoni ettevõttel ilus kino-
loss*.»¹³ Järgnev kümnend kasvatas Ees-
ti kinode arvu peaaegu kahekordseks.
Tallinnas kõikus see 15 ringis, Tartus te-
gutses 1932. aastal 6 kino, Valgas 5, Pär-
nus 3 jne. Kinode arvukus pealinnas teki-
tas tõsist konkurentsi, mis muutus eriti
teravaks kriisiaastail. 1931. aastal pöör-
dus Kaubandus-Tööstuskoda linnavalit-
suse poole koguni palvega takistada
uute kinode juurdeasutamist, mis aga
siiski võimalikuks ei osutunud.¹⁴ Tõsis-
test raskustest räägib ka kiri, mille kino-
omanikud üksmeelseks leeriks ühine-
nult linnavõimudele saatsid, kui 1931.
aasta sügisel hakkasid liikuma jutud

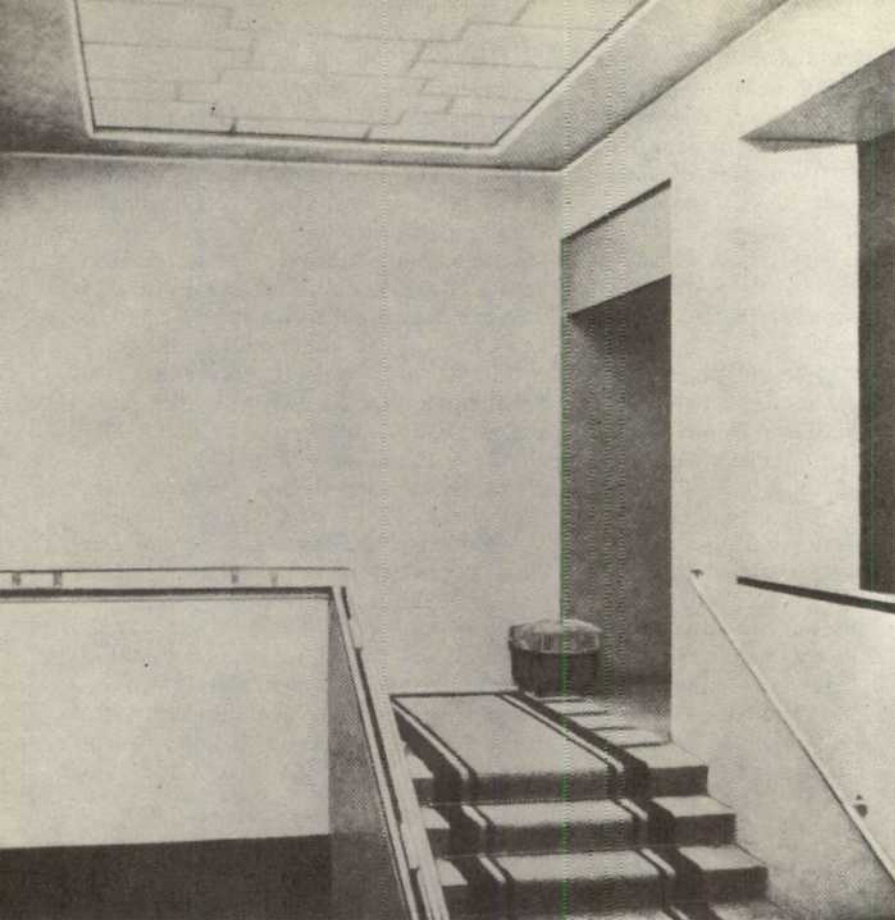
* Valmimas oli «Capitol» Brackmani ja Hospi-
dali t. nurgal.

¹³ «Kino-Film», 1927, nr 1, 5. III, l 3.

¹⁴ TRKA, f, 82, n I, s-ü 1188, l 181—182.

Kino «Helios» ooteruum (arh E. Kuusik)





«Bi-Ba-Bo» peatrepiruumi vaade

Soome loomaaiatsirkuse esinemistest Tallinnas. Tsirkust ei tohi Tallinna lubada, oli kinoomanike ühine otsus, sest niigi vähese publiku kadumine oleks tähendanud paljude kinode sulgemist linnalõbustusmaksu maksmata jätmise pärast.¹⁵ Ka «Estonia» teater toetas kinoomanike võitlust publiku pärast. Teatri juhtkond ei hoidnud kokku paberit, veendes linnavalitsust, kui võrd tähtis kultuuriasutus on teater ja kui võrd vähe on seda tsirkus.¹⁶

Niisuguses olukorras ei vaja põhjendamist ind, millega hoolitseti kino kaasaegsuse eest. Arenes kino ja pidi arenema ka kinoarhitektuur. «Kino ja raadio valutavad maailma,» kirjutas «Päevaleht». «Loomulik, et inimeste hulgad kogu selle uuskultuuri nautimiseks vajavad

võimalikult mugavaid ja kunstipärasemaid ruume.»¹⁷

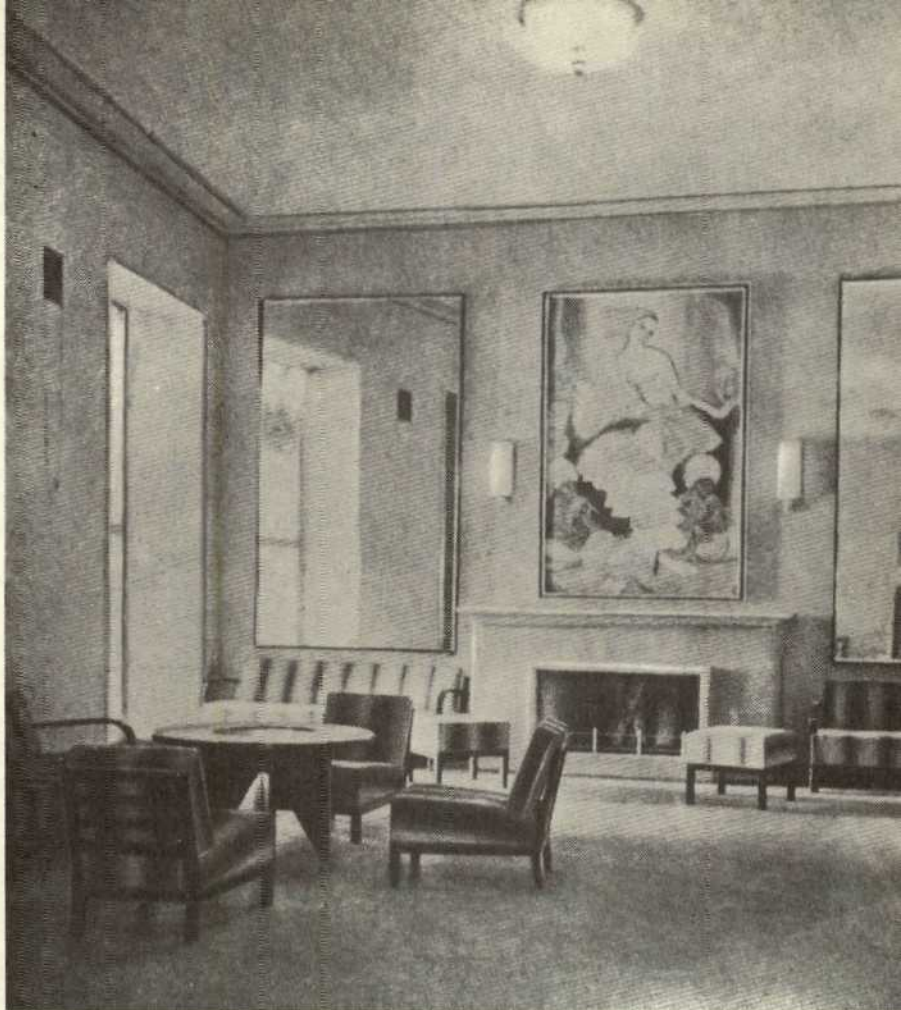
1930. aastate algus andis Tallinnale kolm uut esinduslikku kino, kõik kaasaegsed ja kaunid. Need olid «Modern» Suur-Tartu maantee alguses (asus umbes praeguse Kaubamaja kohal), mille uus hoone valmis 1930. aasta lõpul, uute ruumidega «Rekord» (endine «Passaash», alates 1927. aastast «Rekord», siis mõnda aega «Uus-Rekord» ning hiljem «Helios», praegu aga kino «Oktoober») ning «Bi-Ba-Bo» (endine «Capitol») Viru t 9 (hävinud). Esimese kahe autor oli Edgar Kuusik, tema oli ka Harju t endise restorani «Küba» ruumides 1934. aastal avatud väikese kino «Amor» projekterija. «Bi-Ba-Bo» uue ehituse arhitekt oli Eugen Habermann, hoone valmis 1933. aastal.

Uued funktsionalistlikud kinod jäid suuruse poolest küll alla edetabeli esimestele, «Gloria Palace'ile» ja «Grand

¹⁵ Samas, l 383.

¹⁶ Samas, l 384.

¹⁷ «Päevaleht» 31. 10. 1931, l 5.



Kino «Modern» ooteruum (arh E. Kuusik)

Marinale», kuid see-eest olid ehitatud «uue aja arhitektoonilise maitse kohaselt».¹⁸ Erilist tähelepanu oli pööratud siseruumidele. «Me pole nii jõukad,» kirjutas «Päevaleht», «et suudaksime uue ehituskultuuri põhimõtteid arendada välisarhitektuuris, aga esimesi väärtuslikke samme seks arhitekt E. Kuusik on teinud juba mõningaidki. Nii esmajoones nimetame kino «Moderni» ruume. Nüüd kino «Rekordi» uued ruumid oma sirgjooneliste kastprintsipiidega arhitektoonikaga kahtlemata on kujunenud väärtuslikuks kultuurisammuks, mis publikule mõjub mõnusalt ja teatud mõttes isegi ülevalt. Joonte rahulikkus, värvide hoolikas valimine ja valgustuse kõigiti kaalutud distsipliin teevad uue

«Rekordi» ruumid kohaks, mis on vaatamisväärne ja saavad eeskujuks, kuidas arhitektuuri historism ruumi peab andma uuele ajavaimule.»¹⁹

Tundub, et vaevalt oleks «Päevaleht» nii agarasti arhitektuuriküsimustesse sekkunud, kui tegemist poleks olnud nimelt kinoarhitektuuriga ning vastasleeride historitsism — funktsionalism taga poleks olnud kahte konkurenti — «Gloria Palace'i» ja «Rekordit». Nii või teisiti, kuid nimelt Eesti kinotööstuse esimesele osaühingule «Estonia-Film» kuuluv 585 kohaga «Rekord», «Tallinnas praegu ainuke kino, mis ehitatud täpselt parimate välismaa helifilmi kinode eeskul»²⁰, hõivab pärast 1931. aasta uuen-

¹⁸ «Päevaleht» 31. 10. 1931, 1 5.

¹⁹ Sealsamas.

²⁰ «Päevaleht» 31. 10. 1931, 1 5.

duskuuri Eesti kinode pingereas kolmanda koha. Avamisetendusena demonstree-riti 21. oktoobril 1931. aastal läbilõike-filmi «Maailmast enesest» ning suurejoonelist «Ooperiballi» Liane Haidi, Georg Alexanderi ja Ivan Petrovitschiga peaosades. «Peab ütlema tõtt — film oli tõesti parim, mis sel hooajal Tallinnas nähtud,» kiitis «Päevaleht» järgmisel päeval.

«Modern» sai uue hoone aasta varem. Kino omanikuks oli M. Tensing, Eesti üks vanemaid kinopidajaid, kes juba 1904. aastal siin rändkino asutas. 1914. aastast kuulus talle kino «Uus Teater» Suur-Karja tänavas, hiljem kolis Tensing Tartu maanteele, kus avas kino «Modern», esialgu kohandatud majas. Uus kino mahutas 650 inimest. Ka siin oli E. Kuusik suurt rõhku pannud siseruumidele, «mis juba sisseastudes avaldavad külastajatele moodsa, nägusa sise-mise ehitusega ja sirgjoonelise omapärase moodsas stiilis mööbliga meeldiva kogumulje».²¹ Vaatesaali ehtisid kauneid kunste sümboliseerivad reljeefid (autor A. Kaasik), pehmed diivanid ja tugi-toolid ning kamin tegid koduselt õdusaks ooteruumi. Puhtad seinapinnad ja suured efektsed peeglid löid valguse ja õhuküllasuse tunde.

Küllap mäletatakse ka «Bi-Ba-Bo» ruume. Samasugune steriilne puhtus vormides, ei midagi liigset, läbimõeldud kujundus, valgusküllasus, mugavus. Fassaadile andsid pinge ja dünaamika kontrastsed lintaknad, hoone välimus oli ümbritseva suhtes rõhutatult resoluutne, oma uudsust kuulutav.

Kui «Gloria Palace» ja «Grand Marina» olid taotlenud suurejoonelisust ja toredust, siis 1930. aastate kinode trumbiks oli hubasus ja kodusus. Ka kõikides kommentaarides tehakse panus just sellele: «Paistab silma maitserikkus, lihtsus ja otstarbekohasus...», «... on loodud kinopublikule mugav ja kodune kohake», «... köidab külastajat hea maitse ja kodususe tunne...» jne. Ka Tammsaare, kes 1937. aastal kodukultuuri kritiseerib, tunnustab, et avalikud asutused «lähevad aina lähedamaks ja mugavamaks, olgu need võõrastemajad, kinod, teatrid, kohvikud, öölokaalid. Siin katsutakse kõigiti vastu tulla inimese tarvidustele,

olgu see siis eraldumistung või mõni muu aje.»²²

Kui historitsistlik kinosaal oma uhke butafooriga oli mõeldud ekraanil näidatavate «unenägude» materiaalse jätkuna, siis funktsionalism ei püüa peale suruda n-ö mängitud illusiooni, vaid tahab ümbrusega «võimaldada enesesse süvenemist nende kihtideni, kus peituvad meid kõiki ühendavast sümbolite lademed».²³ Funktsionalism andis kinole otsustarbeta ruumiprogrammi, muutis ta koduselt hubaseks. Mitte kui monument ei pidanud olema uue aja arhitektuur, vaid kui anum tõtlevale elule, arvati siis.²⁴ Nüüd on raskegi kujutleda «kastiprintsiipidel» loodud arhitektuuri uudsust ja mugavust, ometi on ilmne, et funktsionalismiga, mis vabastas kino teatridekoratsioonidest, astus kinoarhitektuur kino olemusele sammu lähemale, andis talle oma näo. Oli ju funktsionalismi missiooniks ületada lõhe tehnilise progressi ja esteetilise ideaali vahel, leida tasakaal utilitaarsete, esteetiliste ja psüühiliste nõudmiste rahuldamises.

²² A. H. Tammsaare. Kodukultuurist. Valitud artiklid. Tln, 1976, l 172.

²³ E. Kuusik. *Op. cit.*, l 10.

²⁴ B. Гропиус. *Op. cit.*, l 145.

Eesti NSV Heliloojate Liit (II)

AVO HIRVESOO

Heliloojate organisatsiooni loomine Eestis 1941. a algul tähendas olulist murrangut meie muusikaelus. Sündis esimene professionaalne ühendus, mis koondas tähelepanu jäägitult loominguprobleemidele, eeskätt selle ideoloogilistele suunistele, professionaalsele tasemele ja ka heliloomingu žanriliste proportsioonide reguleerimisele vastavalt elu vajadusele. Tänu noore riigivõimu hoolitsusele kõrvaldati mitmed seni loometööd häirinud takistused.

Mõisteti, et nii rahvusliku heliloomingu kui ka interpretatsiooni arengule on hädavajalik interpreete koondav rahvuslik kontserdiorganisatsioon. Nii asutati juba 1941. a veebruaris Eesti NSV Riiklik Filharmoonia (vt ENSV «Teataja», 1941 nr 18, art 216).

Sugugi mitte vähem oluliseks küsimuseks oli heliloomingu (ja üldse kunstimuutingu) eest tasumine. 1941. a loodud Kunstide Valitsusele eraldas riik vastavad summad. Ka heliloomingu alal sai teoks riiklike tellimuste süsteem, milles mõlemapoolsete garantiidena toimisid juriidilised lepingud ja ostud. Need tagasid igale lepingu sõlmijale sisuliselt ühtlasi loominguvabaduse.

1940. a jooksul likvideeriti Eestis kõik senised seltsid ja ühingud. Kuna muusikaliste organisatsioonide võrk oli kodanlikus Eestis kõige suurem ja väga laia haardega (eeskätt muudugi tänu kooriliikumisele ja üldlaulupidudele), pidas Rahvakomissaride Nõukogu üheks esmatähtsaks ülesandeks alustada reorganiseerimistööd just muusika vallas. Pärast teatrite ja tsirkuste natsionaliseerimise määrusi järgnesidki muusikalased määrused, ühed esimesed kunste käsitlevatest. Varaseim neist (3. I 1941) oli määrus Heliloojate Liidu (HL) moodustamise kohta, täpsemas formuleeringus: «Et koondada kõiki Eesti NSV heliloojaid, kes on valmis oma loominguga aktiivselt osa võtma sotsialistlikust ülesehitustööst, Rahvakomissaride Nõukogu otsustab:

1. Asutada Eesti Nõukogude Heliloojate Liit /.../» (ENSV «Teataja», 1941 nr 2, art 9.)

Sama määrusega ametisse pandud organiseerimistoimkond pidi ette valmistama põhikirja projekti ja kongressi, mis valinuks liidu juhtivad organid. Organiseerimistoimkonda kuulusid prof A. Vedro, äsja professoriteks nimetatud H. Eller (esimees) ja C. Kreek, edasi E. Kapp ja E. Tubin. Peagi loodi ka orgtoimkonna teadusliku sekretäri ametikoht, millel asus tööle R. Päts, pärast, 1. juunist A. Karindi.

Asju aeti hoolega, nii et ajakirja «Teater ja Muusika» 1941. a veebruarinumber teatas, et põhikirja projekt on Kunstide Valitsusele esitatud ja «... ENSV Nõukogude Heliloojate Liit koondab enda ümber kõik kvalifitseeritud helikunsti ja muusikateaduse alal töötajad ning muusikakriitikud... Heliloojate töö baseerub kavatsuste kohaselt tihedal kontaktil kõige laiemate töötajate hulkadega».

Sama ajakirja aprillinumber informeerib, et põhikiri on ENSV Rahvakomissaride Nõukogus kinnitamisel, ning refereerib selle mõningaid sätteid. 28. IV 1941 ilmub määrus ise «Eesti NSV Nõukogude Heliloojate Liidu ajutise põhikirja kinnitamise kohta», millele on lisatud nimetatud dokumendi täielik tekst. See koosneb kuuest peatükist. (ENSV «Teataja», 1941 nr 51, art 782.)

Pärast põhikirja kinnitamist võime lugeda taas «Teatri ja Muusika» maku numbrist, et nüüd «... seisab ees liikmeskonna komplekteerimine ja ENSV heliloojate vabariikliku kongressi organiseerimine. Kavatsuse kohaselt kongress toimuks juuni esimesel poolel...» ja seal «... kuuluvad /.../ valimistele juhtivad organid».

Kuna aga sellelaadsed kogemused meil veel puudusid, otsustati lähendada enne kaks inimest Leningradi seal toimuvale NSVL HL Orgkomitee pleenumile, mis leidis aset mai algul. Leningradi sõitsid H. Eller ja K. Leichter ning

pärast nende naasmist polnud enam lahendamata küsimusi kongressi läbi viimiseks. Asja selgitas ka «Sirp ja Vasar» (31. V 1941): «Orgtoimkonna korraldused toimus möödunud pühapäeval ettekandekoosolek heliloojatele, muusikateadlastele ja arvustajaile. Orgtoimkonna esimees H. Eller kõneles oma muljeid /.../ Üleliidulise Heliloojate Liidu Orgtoimkonna pleenumi koosolekult, selle mitmepäevasest tööst Leningradis /.../. Üleliiduline Heliloojate Liidu kongress toimub nii pea, kui liiduvabariikide Heliloojate Liidud on välja jõudnud organiseerimisjärgust...

Reedel toimus teine koosolek, kus K. Leichter kõneles nõukogude sümfonismist /.../. Järgnes A. Karindi ballaadi «Rändavad veed» ja uute klaveripalade tutvustamine.» Töö käis täie hooga!

Alanud Suur Isamaasõda tõmbas sellele, nagu veel paljudele lootustele, kriipsu peale. Kongress jäi toimumata.

Tegelikult toimusid uudisloomingu arutlused juba aasta algusest peale. Vabariiki valmistus esimeseks kirjanduse ja kunsti dekaadiks Moskvas, mis oli kavandatud sügiseks. Seoses sellega said heliloojad esimesed riiklikud tellimused. Paljud teosed jõudsid valmimisjärku. Neid siis kollektiivselt arutati. Nime tagem siin vaid mõningaid olulisemaid: E. Oja uues redaktsioonis ooper «Lunastatud vanne» (B. Kangro libreto); ballettidest E. Kapi «Kalevipoeg» ja E. Tubina «Kratt». — Möödunud nädalal toimus ENSV Kunstidekaadi üldkomisjoni, Kunstide Valitsuse ja Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu Orgtoimkonna esindajate osavõtul helilooja E. Tubina töötellimuse korras valmiva ooperi «Pühajärv» valmisoleva osaga tutvumine. Valmis on esimene vaatus (kaks pilti) klaverile. Klaveriettekande esitaks autor ise, laulupartiid kandis ette bariton A. Niitof, kuna libretist J. Sütiste tutvustas kuulajaid piltides toimuva tegevustikuga.

Mõttevahetusel anti ooperi /.../ muusikale hea kinnang /.../ ja heliloojale tehti ülesandeks tööd jätkata» («Sirp ja Vasar» 21. VI 1941). — Lehtsesed ajakirjandust, lausa häämsatab, kui lühikese ajaga suudeti luua nii tegevusbaase kui ka muusikateoseid. Jõuti läbi viia ka esimene muusikavõistlus: massilaulude konkurss. Laekus ühtekokku 99 laulu. Zürii (H. Eller, A. Kapp, A. Vedro, N. Goldschmidt, J. Sütiste ja F. Roose) otsus jõudis veel ilmuda (21. VI). 28. VI «Sirp» toob

aga ära juba HL Orgtoimkonna resolutsiooni fašistliku kallaletungi puhul...

Sõja-aastate algul katkes Orgtoimkonna tegevus. 1942. a koondati Jaroslavli Eesti Kunstiansamblesse arvukas kunstirahvas, kellest peagi sai ühtne pere. Oli nende seas heliloojaidki, eeskätt erialastuudiumid lõpetanud professionaalid E. Kapp, G. Ernesaks, H. Lepnurm ja E. Arro. Oli ka nooremaid, kellel konservatooriumi lõpueksamid seisid alles ees (B. Körver, L. Normet, H. Körviits).

Kuigi sõjapäevil ENHL Orgtoimkonna tegevus katkes, otsiti siiski võimalusi organiseerimistöö jätkamiseks. Asi sai uue hoo, kui taastati Kunstide Valitsuse tegevus. Vaadelgem fakte kronoloogiliselt.

4. IX 1942 vabastati J. Semper Rahvakomissaride Nõukogu määrusega nr 15 Kunstiansambliite direktori ülesannetest ja nimetati Kunstide Valitsuse juhatajaks. J. Semperi kirjast Rahvakomissaride Nõukogule (15. X 1942) loeme: «Kuna suurem osa Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu Organiseeriva Komitee liikmeid jäi evakueerimata, teen ettepaneku moodustada Orgkomitee ülesannete täitmiseks Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu Orgbüroo ja kinnitada see järgmises koosseisus: esimees Eugen Kapp, liikmed Hugo Lepnurm ja Gustav Ernesaks.» 4. XI 1942 ilmuski Rahvakomissaride Nõukogu määrus nr. 31: «Moodustada Heliloojate Liidu Orgkomitee ülesannete täitmiseks Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu Orgbüroo järgmises koosseisus: esimees Eugen Kapp, liikmed — Hugo Lepnurm ja Gustav Ernesaks, — alluvusega Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu Kunstide Valitsusele.» Järgnevat allkirjad: O. Sepre ja J. Vaabel (vt ORKA, R-1, n 1, sü 47, lk 249 ja sü 48, lk 31). Alates 1943. aastast tegutses vastloodud Orgbüroo eelarvelise asutusena, heliloojad said aga loomingulise tegevuse jätkamiseks kuustependiume, vahel ka ühekordseid toetusid.

Käskkirjaga nr 102 (27. X 1943) kohustab Kunstide Valitsuse juhataja J. Semper «...EN Heliloojate Liitu esitama iga kuu 28. päevaks järgmise kuu tööplaani ja iga kuu esimeseks päevaks möödunud kuu aruande». Kahjuks pole ei plaane ega aruandeid tollest perioodist säilinud.

Tänu riiklikule hoolitsusele suudeti luua nii mõndagi püsiväärtuslikku. Eeskätt nimetagem Suure Sotsialistliku

Oktoobrirevolutsiooni 25. aastapäevaks valminud H. Lepnurme kantaati «Suur Oktoober», mis Jaroslavlis ka kohe ette kanti, E. Kapi 4-osalist süiti «Kalevi-poja» muusikast (1942) ja H. Lepnurme süiti eesti rahvatantsude motiividel (1943). Suurt tähelepanu äratasid H. Lepnurme kantaat «Jüriöö tuled», mis ühendas võitlusaastaid 1343—1943, ja E. Kapi ooper «Tasuleegid». Mainimata ei saa jätta kahte E. Arro kantaati, «Võiduni» (1943) ja «Võitlev kodumaa» (1944). Tagalaolude suursündmuseks kujunes E. Kapi 1. sümfoonia esiettekanne, mis raadio teel jõudis ka koduseni. Neil päevil valmisid G. Ernesaksa legendaarsed «Mu isamaa on minu arm» (1944) ja «Jää kestma Kalevite kange rahvas» (1944, aastast 1945 Eesti NSV hümn).

Tagalas viibivad heliloojad võeti ka kolleegide poolt soojalt vastu. Neid abistati nii materiaalselt kui ka moraalselt. 17. X 1942 sõitsid Moskvasse E. Kapp ja H. Lepnurm, et tutvustada sealsetele kolleegidele oma teoseid. Tulemuseks oli mitu loominguostu, mis neis oludes tähendas väga palju. Mõned heliloojad töötasid Moskvas kuni 1943. a kevadeni ja varustasid ennast kõige vajalikuga HL-i kaudu. Moskvas toimus mitmeid eesti heliloomingu kontserte.

Jaroslavliski kirjutati võimalust mööda muusikat. Suurt rõhku pandi rahvalauluseadetele, sest seda repertuaari vajasid rindebrigaadid. Ratastel oli sageli ka G. Ernesaks oma kooriga. 1944. a jaanuaris määrati ta Moskvasse Kunstide Valitsuse juurde loominguilisele tööle.

Tänu G. Ernesaksa sünnipärasele täpsusele ja kroonikunatuurile saame fikseerida küllap vist tähtsaima fakti, HL-i sünnipäeva. Tema juhtis mu järgmise dokumendi jälgedele:

27. mail 1944 Leningradi linnas «Oktoobri» võõrastemajas, tuba 316.

Koos olid orgbüroo liikmed E. Kapp, G. Ernesaks, H. Lepnurm ja liimkandidaadid E. Arro, H. Kõrvits ja B. Kõrver.

Koosolekut juhatas E. Kapp.
Protokoll kirjutas H. Kõrvits.
Päevakord:

1. Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu asutamine.

2. Valimised põhikirja järgi
3. Uute liikmete vastuvõtmine
4. Kassa aruanne
5. Uute tööde läbivaatamine
6. Tööplaan juunikuuks
7. Läbirääkimised

/ - - - /

Kogu säilinud tekst on ära toodud maestro äsja ilmunud ajaratta- raamatus. Siin niipalju vaid, et selle koosoleku otsusega lõpetati Orgbüroo tegevus ja kõik varad ja võim anti üle äsja loodud HL-ile. Pärast uute liikmete — E. Arro, B. Kõrveri, H. Kõrvitsa — vastuvõtmist viidi läbi valimised, mille tulemusena esimeheks sai E. Kapp, esimehe asetäitjaks G. Ernesaks ja teaduslikuks sekretäriks H. Lepnurm.

Loodud oli seega ühiskondlik organisatsioon, mille juriidiline fikseerimine, st ametlik tunnustamine pidi veel sõjalolude tõttu viibima. Kuid aktsepteerida võib sündinud asju ka tagantjärele. 18. X 1944 ilmus Kunstide Valitsuse juhataja käskkiri nr. 172. Toome ära selle paragrahv 8: «Kinnitan E. N. Heliloojate Liidu esimeheks Eugen Kappi arvates 27. juunist 1944. a.», ja paragrahv 9: «Kinnitan E. N. Heliloojate Liidu abiesimeheks Gustav Ernesaksa arvates 27. juunist 1944. a.»

Suur osa eesti heliloojatest jäi okupeeritud alale, kuid nende loominguost on aeg kandnud tänasesse päeva vähe töid. Nimetamisväärsamad oleksid ehk A. Vedro kaks orkestrisüiti («Leetepalu volbripidu» ja Balletisüit), E. Oja kantaat «Tagasitulek koju», kaks C. Kreeki süiti, H. Elleri «Tantsusüit» ja E. Tubina 3. ja 4. sümfoonia.

Alles pärast sõjamasina läände veermist 1944. a sügisel alustati taas ridade koondamist Tallinnas — nüüd juba eesotsas tagalamehed E. Kapi juhtimisel. Kuna sellest ajast pole jäänud kuigi palju kirjalikke allikaid, ei ole ka võimalik tuvastada kõiki üksikasju. HL-i töökoosolekute protokollid on säilinud osaliselt alates 10. XII 1944. a, mil E. Kapp tutvustas konservatooriumi ruumes oma ooperit «Tasuleegid». Koosolekut juhatas abiesimees G. Ernesaks. 17. XII toimunud koosolekut, kus muu hulgas kuulati A. Karindi 3. orelisonaati, juhatas esimees E. Kapp (ORKA, R-1958, n 1, sü 1). Need kaks HL-i juhti tegutsesid oma ametis kaua.

Vähemalt 1944. a detsembrist toimuvad arutluskoosolekud enam-vähem regulaarselt kord nädalas, ulatuslikumate teoste puhul ka kahel päeval järjest.

Aruandest Kunstide Valitsusele 15. XI saame siiski juba kuu aega varasemast teada, et HL-i nimekirjas on 39 heliloojat ja muusikateadlast, neist 33 liimkandidaadid, st kellel olid dokumendid vormistamata. Ka leiame teate, et 10. novembril eraldas Rahvakomissaride Nõukogu HL-ile ruumid Pärnu mnt 8—7 ja et esimeseks sõja-

järgseks riiklikuks lepinguks Kunstide Valitsusega oli enne sõda viimistlemata ja ka omandamata jäänud E. Oja ooper «Lunastatud vanne», seekord libretistiks P. Rummo (kiri Asjade Valitsusele 21. XI). Veel saame teada, et 26. novembril toimus esimene HL-i töökoosolek teemal «Eesti helilooming 1941—1945», ülevaadetega esinesid H. Lepnurm ja K. Leichter (kiri Asjade Valitsusele 1. XII). On väga tõenäoline, et viimati mainituga algaski HL-i töökoosolekute sõjajärgne traditsioon (ORKA, R-1958, n 1, sü 3).

1945. aastast hakatakse rääkima HL-i juurde Muusikafondi loomisest. Sel eesmärgil palutakse 2. I 1945 Asjade Valitsuselt komandeerimisluba, et lähendada «... ENHL esimees E. Kapp ja teaduslik sekretär H. Lepnurm Moskvasse Üleliidulise Heliloojate Liidu juurde... Nende ülesandeks on ka läbi rääkida Muusikafondi Vabariikliku Osakonna loomise asjus» (ORKA, samas). (Täpsumtagem: neil aastail heliloojate üleliidulist organisatsiooni veel ei eksisteerinud, küll aga Moskva HL, samuti selle juures asuv Moskva Muusikafond).

Veebruari aruandest aga juba loeme: «Muusikafondi Vabariikliku Osakonna 1945. a. eelarve kinnitati Üleliidulise Muusikafondi poolt. On loota osakonna töölerakendamist 1. märtsist» (ORKA, samas). 26. II 1945 aga kinnitati HL-i koosolekul Muusikafondi EV Osakonna põhikirja ja koosseisud. Esimeheks määrati N. Goldschmidt. 1951. aastast tänaseni on sellel kohal L. Auster. 1946 kinnitati Muusikafondi direktoriks A. Stepanov, 1973 aga J. Reier. HL-i Tartu osakonna volinikuks nimetati 2. V 1946 R. Ritsing.

Alates 1945. aastast töötab HL igakuise plaani järgi. Igal kuul esitatakse Kunstide Valitsusele aruande eelmise kuu tööst. 1945. aastaks oli HL-i koosseisu kinnitatud 5 töötajat.

Kavandatakse palju. 1945. a alguses taotletakse koos teiste loominguiliste liitudega ühise ajakirja väljaandmise luba. Oli moodustatud isegi omapoolne toimetust (E. Aarne, K. Leichter). Kuid pikema ajaks tuli leppida 1944. a oktoobris taas ilmuma hakanud nädalalehe «Sirp ja Vasar» veergudega.

Kirjastustegevuse parandamiseks püütakse Tallinnasse asutada üleliidulise kirjastuse «Muzgis» balti osakonda (1945). Selle asemel saavutatakse kirjastamisõigused Muusikafondi EV osakonnale.

Kõigest nähtub, et esimesed sõja-

järgsed aastad järgisid 1941 kinnitatud ajutise põhikirja sätteid. Kuid põhikirjast endast on juttu uuesti 1946. a juulis, mil see vaadatakse taas läbi ja saadetakse NSVL HL Orgkomiteele tutvumiseks. Tõenäoliselt kerkisid põhikirja küsimused otsesemalt päevakorra lehes seoses Eesti nõukogude heliloojate vabariikliku konverentsiga 13. VII 1946, kus päevakorras oli: 1) esimehe aruanne; 2) läbirääkimised; 3) uue juhatuse valimine.

Konverents ei kujunenud kuigi ulatuslikuks ettevõtmiseks, ometi oli see esimeseks juriidiliseks foorumiks kodupinnal. Nagu nähtub valimiste tulemustest, oldi senise juhtkonnaga ühel meelel. Uue juhatuse esimeheks valiti taas E. Kapp, esimehe asetäitjaks G. Ernesaks, vastutavaks sekretäriks H. Kõrvits.

Kuigi vabariiklikuks konverentsiks nimetatud, oli see sisuliselt I ENHL-i kongress.

HL-i tegevuse esimestel sõjajärgsetel aastatel tuli juhtkonnal rohkem kui kunagi varem tegelda ka liikmeskonna olmeprobleemidega. Korduvalt taotletakse korteriolude parandamist, klaverite, raviasutuste tuusikute, toidutalonnide, personaal- ja hoolduspensionide eraldamist. 1946. a saab tuusiku ja sõidab Leningradi Behterevi-nim. Instituudi haiglasse ennast ravima E. Oja. Pärast ravi taotletakse talle täiendav toidunorm.

Raskustele vaatamata luuakse palju häid teoseid. 1944. a lõpul kuulatud töödest oli juba juttu. Lisada võiks ehk, et 1944 lõpetas E. Oja ka muusika P. Rummo «Mahtra sõjale». 1945. a valmisid ja arutati M. Singi, V. Reimanni ja H. Elleri klaverisonaate, M. Lüdigi Avamäng-fantaasiat nr. 2, A. Kapi 2. sümfooniat, E. Oja orkestrisüiti «Vanas stiilis» ja A. Lemba 3. klaverikontserti. 1946. a algas lavavormidega. Jaanuaris kuulati läbi ja sai terava kriitika S. Tobiase ooper «Libahunt» (A. Üksipi libreto). Toimusid G. Ernesaksa ooperi «Pühajärv» ja B. Kõrveri—L. Normeti opereti «Hermese kannul» esimesed arutelud. Aasta lõpu-poolel toob kolleegide ette oma balleti «Kalevipoeg» E. Kapp, mis 1941. a variandiga võrreldes leiti olevat värskem (R. Päts).

Konverentsi (kongressi) eel oli valminud veel V. Kapi 1. sümfonia, A. Karindi kantaat «Võit», E. Kapi Klaverisonatiin, L. Austeri «Pidulik avamäng», E. Braueri Sekstett jt teoseid.

3. III 1945 ilmus EK(b)P KK ja

ENSV RN otsus kooriloomingu arendamisest. Silmas peeti 1947. aastaks kavandatud XII üldlaulupidu ja selle repertuaari. Üleskutse oli mõjus ja juba sama aasta maikuus valmis 22 koorilaulu (ORKA, samas).

2. VII 1946 toimus vabariiklik loominguilise intelligenti kokkutulek, kus võtsid sõna kõikide vaimulade esindajad, sh ka HL-i esimees E. Kapp, kes esmakordselt rääkis avalikkuses uudisloomingu. Aeg vajas eeskätt loomingu rahvuslikus plaanis ja sellest oli ka palju juttu. EK(b)P KK I sekretär N. Karotamm tõstis oma kõnes esile E. Kapi ooperit «Tasuleegid» ja lisas: «Meie rahva vajadused ja nõuded on palju suuremad. Vajadus hea muusika järgi on suur. Meie tahame viisirikkaid nõukogude massilaulu ja soololaule, vajame head muusikat orkestrile /.../. Kindlad nõuded esitati ka noortemuusikale, millest andis kujuka ülevaate 1946. a juunis toimunud I koolinoorte olümpiaad.

Kõigist neist sündmustest ladestus nii mõndagi heliloojate loomeplaani-desse ja nüüd tagantjärele näeme, et 40. aastate lõpp kujunes vist küll kõige viisirikamate laulude ajastuks eesti muusikas: E. Arro «Kutse tööle», «Kiigelaule»; G. Ernesaksa «Päike vajub pärnapuule», «Mai tuli»; V. Kapi vokaaltsükkel «Õnnelik päev»; B. Kõrveri «Kaluri laul»; V. Ojakääru «Rannakolhoosis»; L. Tautsi «Hällilaul», «Mängi, mängi lõotsapill» jt. 1946. a lõpul toimunud lauluvõistlusegi tulemused olid rõõmustavad. Siit sai tuule tiibadesse E. Arro populaarne «Õnn» E. Hiobi sõnadele. Lauluvõistlus kujutas endast tellimusvõistlust, mille idee pärines Kunstide Valitsuse kirjust HL-ile. Kirjale oli lisatud 7 soovitatavat lauluteksti. Tingimused olid järgmised: osavõtt kindlustas 300 rbl, iga vastuvõetavaks tunnustatud laulu eest lisandus 700 rbl. Auhinnale tulnud laule premeeriti: I — 2000, II — 1500 ja 2×III — 1000 rublaga.

Ühes kirjalikus aruandes (10. I 1948) leiame sõjajärgse heliloomingu hulga žanrite kaupa (ORKA, samas, sü 23):

ooperid	2
operette	2
ballette	1
kantaate	7
sümfooniaid	6
sümfoonilisi väikevorme	15
kammermuusikat	9
palu puhkpilliorkestrile	17
instrumentaallühipalu	105
tantsumuusikat	14

palu rahvapilliorkestrile	23
koorilaulu	120
soololaule	63
ühislaule	59
laule vokaalansamblile	14
näidendimuusikat	10

Nõnda mindi vastu II kongressile. ENHL-i II kongress (ametliku nimetusega küll pleenum) viidi läbi 26. III 1948. Vahetult enne (10. II) oli ilmunud ÜK(b)P KK otsus V. Muradeli ooperi «Suur sõprus» kohta, mille mõjud hakkasid meilgi kohe ilmnema. Juba 18. veebruaril toimunud ulatuslikul nõupidamisel HL-is tehti otsusest esimesi järeldusi (ettekande tegi H. Kõrvits) (ORKA, samas, sü 18). HL-i kongress mööduski selle otsuse valgusel. Esimees E. Kapi põhiettekanne oli kriitiline, selles nuhedi «ilmetuid», muusikaliselt keelelt «väljendusvaseid», sisult «mitte-tuumakaid» ja meloodiliselt joonelt «komplitseeritud» teoseid (ORKA, samas, sü 19).

Kuid püütakse selgust saada ka paljude esmatahtsate mõistete sisus: loomingu lähtekohad ja rahvalikkus, selle esteetika ja meetodid, jne. Sageli sõnad küll sõlmusid ja moodustasid parajaid sasipuntraid, millest aeg-ajalt püüdsid sähvivad välgud kedagi tabada.

Tõstatati ka otseselt olulist. E. Kapp teeb ettepaneku luua muusikakriitika sektsioon. Kaalutakse HL-i osakondade loomist Pärnusse ja Viljandisse. Ja mis peaasi: ka need aastad said väärt loomingu sünniaastateks!

Kongressi (pleenumi) lõppedes võeti vastu 13 punktist koosnev otsus, mis põhimõtetes kavandas rea olulisi arengusuundi. HL-i juhtkonnas muutusi ei toimunud.

Kuid kongressi järel hakkavad toimuma lisaks tavalistele koosolekutele veel «erakorralised», millest osavõtt polnud küll suur, kuid lausumised see-eest vahel üliarsked.

Arhiivimaterjalid on 1947. a kohta lünklikud, mistõttu on raske reastada kõiki probleeme ja loominguutki. Teame, et arutati A. Kapi 3. sümfooniat (20. VI) ning anti sellele kõrge hinnang. Märksa kriitilisem oldi E. Oja Sümfoonia suhtes (24. VI). Tõsiseid probleeme kerkis seoses T. Vettiku lauluga «Surematus», mille arutlusel (8. IV) osaleti ka väljastpoolt HL-i, teiste hulgas teksti autor M. Raud. Koosolekust on olemas koguni 28-leheküljeline protokoll (ORKA R-1958, sü 12—13). On säilinud autorite loominguimekirju, milles domineerivad väikepalad ja laulud (samam, sü 14).

1948. a kohta on pilt, nagu öeldud, ülevaatlikum. Lisagem veel, et sel aastal valmis A. Kapil 4. sümfoonia («Noortesümfoonia»), H. Elleril Avamäng puhkpilliorkestrile, L. Austeril «Eesti capriccio», lõpliku kuju sai L. Tautsi kantaat «Surematus».

Tähelepanuväärseks kujunes Tartus sealsete noorte heliloojate õhtu (6. XII 1948), millest võttis osa palju Tallinna heliloojaid. Siin kõlasid esmakordselt J. Koha «Väikesed tantsud» klaverile, «Võidumarss» puhkpilliorkestrile, V. Viru, A. Regi ja teiste helitööd. Toimus ka tõsine loomingu arutelu.

Kuid tervikuna oli 1948. a suurkoosolekute ja nõupidamiste aasta. Lisaks mainitule toimusid:

30. VI — üldkoosolek XIII laulupeo repertuaari arutamiseks;

1. X — rahvarohke XIII üldlaulupeo peakomisjoni laiendatud nõupidamine heliloojate ja luuletajate osavõtul Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumis;

28. XI — heliloojate nõupidamine Moskva külaliste osavõtul.

* * *

Organisatsiooniliselt oli tollal veel ka mõndagi ebaselget. Näiteks nimetust «Üleliiduline HL» tõlgendati sageli valesti. Et täit selgust saada, heitkem pilk NSVL HL-i sünniloole.

1932 loodi HL Moskvas. See eksisteerib tänaseni (NSVL HL-i Moskva osakond). Moskva järel tekkisid HL-id ka mitmes rahvusvabariigis ja suuremates linnades. Üheks aktiivsemaks kujunes 30. aastail Leningradi HL, kelle initsiaatiivil asuti looma üleliidulist organisatsiooni. 1939 moodustatigi nn NSVL HL-i orgkomitee, mille eesotsas oli kaua aega R. Glier. Orgkomitee ülesandeks oli kõigi NSVL territooriumil tegutsevate heliloojate organisatsioonide ühendamine.

Suure Isamaasõja tõttu venis see töö pikale. Alles 19. IV 1948 tuli kokku NSVL HL-i asutamiskongress, mis kestis 7 päeva. Võeti vastu põhikiri ja valiti juhtivad organid. Kuni selle ajani ei eksisteerinud juriidiliselt ka NSVL Muusikafondi, mis moodustati alles pärast HL-i.

Loomulik, et aeg-ajalt palus NSVL HL Orgkomitee andmeid ENHL-i tegevuse kohta. Ladestati ja üldistati ju

E. Kapp mängib äsjavalminud kahte pilti ooperist «Vabaduse laulik» (28. septembril 1949). Istuvad vasakult: I. Dzeržinski, M. Tšulaki, E. Kapp; seisavad: L. Vigners, V. Utkins, A. Skulte, Z. Apetjan, V. Muradeli, S. Prohhorov, A. Budriunas, G. Snejerson, K. Raudsepp, A. Holidilin, V. Degtjarjov, N. džemberdži, L. Normet.



seniseid praktilise töö kogemusi, et välja töötada üleliiduliselt sobivat mudelit. Niisiis, kuni NSVL HL-i kongressini olid vabariiklikud või linnade HL-id juriidiliselt iseseisvad organisatsioonid.

NSVL Heliloojate Liidu asutamiskongressist võtsid delegaatidena osa E. Kapp, T. Vettik, H. Kõrvits, V. Reimann, R. Päts, A. Lemba, A. Stepanov, J. Zeiger, J. Bleive, S. Prohhorov, A. Semper ja L. Normet. Delegaadid valiti 11. IV toimunud üldkoosolekul, millest võttis osa 19 ENHL-i liiget.

Ülikriitilises vaimus mõõdus ka 1949. aasta. Erakordselt osavõturohke oli 13. III üldkoosolek, kus päevakorras «Muusikateaduse ja kriitika olukorrast Eesti NSV-s» (registreerimisraamatus 63 nime). Püüti anda hinnanguid kogu varasemale eesti muusikateadusele. Koosoleku suuremaks saavutuseks oli siiski otsus luua HL-i juurde muusikateaduse ja kriitika sektsioon. 2. IV tuligi kokku organiseerimiskoosolek. Kuna tookord oli HL-i liikmeskonnas vaid 4 muusikateadlast, otsustati sektsiooni värvata ka heliloojaid ja rahvamuusika-uurijaid, samuti arvukat aktiivi väljast-poolt. Nii loodi sektsioon algselt 27-liikmelisena, nendest 13 polnud HL-i liikmed.

1949. a pärandas eesti muusikale mitmed väärtteosed, nagu G. Ernesaksa ooper «Tormide rand», L. Austeri ballet «Tiina», H. Elleri 6 pala viiulile ja klaverile, A. Kapi 5. sümfoonia jt. Ettekandele tulid E. Kapi kantaat «Rahva võim» ja tsükkel «Tallinna pildid», A. Kapi Noortesümfoonia, Orelisonaat ja Orelikontsert nr 2, L. Tautsi kantaat «Surematuse» ja A. Karindi «Laula, vaba rahvas». Esmakordselt astus publiku ette nooruke V. Tormis viiulisüidiga Vigala viisidest, samuti J. Koha, E. Tamberg jt.

Suursündmuseks kujunes taas eesti muusika dekaad 22.—29. IX 1949, üritus hõlmas 2 sümfoniakontserti, 2 koorikontserti, rahvakontserdi, noortekontserdi, kammerkontserdi, filmimuusika programmi, balleti «Kalevipoeg» etenduse ja ooperi «Tormide rand» esietenduse. Ka eespool nimetatud teosed kõlasid kontsertidel.

29. ja 30. septembril toimusid kuuldu avalikud arutelud «Estonia» kontserdisaalis, millest võis osa võtta iga soovija. Kohale oli kutsutud ka palju külalisi: M. Tšulaki, I. Dzeržinski, A. Holodilin, A. Lifšits, J. Medinš, Z. Apetjan, V. Vološinov, A. Tšiško, A. Budriünas, G. Snejerson, L. Viġners, A. Arutjunjan jt.

Sõnavõttudes domineeris pidulikkus ja heatahtlikkus. Kokkuvõttes olid hinnangud eesti muusikale tunnustavad. Vabariigi Ülemnõukogu Presiidium korraldas sel puhul 29. septembri hilisõhtul piduliku kohtumise Kadrioru lossis.

Eelmisel päeval (28. IX) palus kõiki külalisi oma loominguuriiki Eugen Kapp. Neist said vastvalminud ooperi «Vabaduse laulik» esimesed kuulajad. Meilt viibisid arutlusel E. Avesson, L. Normet, S. Prohhorov ja K. Raudsepp.

Dekaad oli tõukejõu saanud ilmselt vastloodud NSVL HL-ilt. Vahetult enne dekaadi meil toimusid need ka Leedus (2.—12. IX) ja Lätis (15.—22. IX), kusjuures külalised olid neilgi samad. Siitpeale saab heaks traditsiooniks kõikide heliloojate organisatsioonide tihe koostöö, eeskätt aga vastastikused osavõtud pleenumitest ja kongressidest, mis kestavad tänaseni.

III kongress (ametlikult küll üldkoosolek) toimus 12. juulil 1950. Sellel näib kollektiivne aktiivsus olevat raugenud. Uue juhatuse valimistest võttis osa vaid 23(!) HL-i liiget. Ka vastvalitud juhatuse oli kuidagi leige. Alles viie päeva pärast (17. VII) tuleb see kokku, et ametite jagada. Juhtkond jääb endiseks. Juhatuse liikmetena esinevad esmakordselt E. Arro ja B. Kõrver.

1. septembril alustas HL-i juures tegevust noorte ja algajate heliloojate seminar E. Arro juhtimisel (õppejõududeks veel V. Kapp, L. Auster, A. Vahter, E. Aarne, A. Stepanov ja G. Ernesaks). Sellest sai mõneks aastaks heliloomingu kool, kus peale eriala õpetati ka teoreetilisi aineid ja anti praktilise töö oskusi. Mitmest osalenud noorest said hiljem pärast kõrgkoolide lõpetamist nimekad heliloojad (V. Tormis, A. Marguste, E. Vain).

Ühiskondlikus elus domineeris neil aastail võitlus rahu eest. See oli tähtsamaks teemaks ka kunstis. Loodi arvukalt rahuteemalisi muusikateoseid, laule ja isegi suurvorme (A. Kapi 5. sümfoonia, V. Kapi poeem «Rahu eest» jt). Hakkasid ilmneka stabiliseerumismärgid kollektiivis, «käreemselmate» kõrvale ilmus liikmeskonda «tasakaalukamaid» ja loominguvälised probleemid hakkasid taanduma, andes teed sisuliste teemade käsitlemisele.

Näib, et peamisi loorbereid võitsid nelend aastatel meil lavateosed. 1951 toimunud Eesti muusika dekaadi kontsertide—etenduste arutelul (3. XI 1951) tunnustasid seda ka külalised. A. Lobkovski (Leningrad): «Ooperiloomingu



E. Kapp tutvustab Heliloojate Liidu orgtoimkonna üritustel oma balletti «Kalevipoeg» (1941. a). Vasakult (istuvad): J. Jürme, R. Kull, E. Avesson, A. Vedro, E. Kapp, K. Aisenstadt, V. Reimann, A. Karindi, H. Eller, O. Roots, A. Uritamm; seisavad: P. Laja, R. Päts, E. Brauer, V. Alumäe, B. Lukk, P. Karp, G. Ernesaks, K. Leichter, Ed. Visnapuu, J. Aavik, T. Vettik, H. Saha.

alal on eesti heliloojad teinud rohkem, kui Moskvas ja Leningradis on tehtud» (ORKA protokoll R-1958, sü 45, lk 148).

6. I 1952 asub vastutava sekretärina tööle E. Arro. HL-i liikmeskond on kahanenud 30-ni — kõikide aegade madalaim seis. Kuid umbes aasta pärast algab taas tõus — nii loomingu kui ka ühiskondlikus aktiivsuses, mis katkematult on kestnud tänaseni. 1952 asus HL uutesse ruumidesse «Estonia» hoone kontserdisaalipoolses otsas (Estonia pst 4). E. Kapp, kes juba enne oli töötanud konservatooriumis õppejõuna ja prorektarina, asus 1952. aastast rektori kohale. Seoses sellega kahanes paratamatult tema tähelepanu HL-i töö vastu, mistõttu praktilise juhtimise võtab järkjärgult oma õlgadele B. Körver esimehekt-na. 1. juulil toimunud üldkoosolek aktsepteerib need muutused juhtkonnas. Sama koosoleku tulemusena muutub ka organisatsiooni nimetus: senise Eesti Nõukogude Heliloojate Liidu asemel lähene käibele Eesti NSV Heliloojate Liit.

IV Eesti NSV HL-i kongress (esmakordselt ka sellisena nimetatud) 3.—4. XII 1953 tuli kokku suurte lootustega.

Valitud uue juhatuse esimeheks jääb küll endiselt E. Kapp, kuid esimehe asetäitjaks valitud B. Körver jätkab praktilise töö tegemist koos vastutava sekretäri E. Arroga. On märgata paranemist arutluskoosolekute toonis, kriitika on sõbralikum ja autorit abistavam, peasi aga — konkreetssem. See ei jää kajastumata ka valmivas loomingu. Nii kujunevad pidupäevadeks 13. I—6. II 1956 toimunud Nõukogude Eesti muusikafestivali kontserdid, mis eelnesid HL-i V kongressile.

Eesti NSV HL-i V kongress toimus 6.—7. veebruaril 1956 HL-i ruumes. Meeleolu oli asjalik ja tõine. Mitme varem liidu tööst eemaldunud kolleegi õigused taastati. Kogu muusikute pere vaatas lootusrikkalt tulevikku.

50. aastatel murdis eesti muusika tee rahvusvahelisele kontserdilavale. Saanud hariduse nõukogude kõrgkoolis, oli uus heliloojate põlvkond vaba varasematest eelarvamustest. E. Tambergi, J. Koha, H. Jürisalu, G. Podelski, A. Sõbra jt loomingu hakkas üha enam määrama koduse kontserdielu palet, osutus kaugemalgi tugevaks ja läbilöö-

givõimeliseks. 1956. a tõi Eino Tambergi «Concerto grosso» VI ülemaailmse noorsoo- ja üliõpilasfestivali konkursilt Moskvas kuldmedali. See oli mõistagi väga suur tunnustus kogu eesti muusikale. Kuid ka medalita oluks see teos uutele radadele viitav. Selles on ajastu kokkuvõtet ja üldistust. Samas vastas teos kõige karmimatele tookordsetele nõuetele: klassikaline vormialus, aktiivsed tänapäevased tunderütmid, mõlemise täielik iseseisvus ja helimaterjali sügav poeetilisus.

Moskva konservatooriumi lõpetas neil aastail Veljo Tormis, kelle esimesed tööd andsid aimate tema hilisemaid fundamentaalseid rahvuslikke teoseid. Sama õppeasutuse aspirantuuri lõpetasid neil aastail omanäolised kunstnikunatuurid Ester Mägi ja Anatoli Garšnek.

Mitmed diplomid ja medalid tulid noorte heliloojatele üleliidulistelt loominguülevaatuselt.

Uus tunnustus! 1959. said VII ülemaailmsel noorsoo- ja üliõpilasfestivali konkursil Viinis hõbemedali Heino Jürisalu «Kolm eesti tantsu». Kui E. Tamberg oli esindanud meie professionaalse muusika internatsionaalsemat poolust, siis H. Jürisalu tõi suurde auditooriumi tugevat rahvuslikku koloriiti. Veel üks samm Eesti ja eesti kultuuri tutvustamisel maailmale!

Kümnendi lõpul plahvatasid Jaan Räätsa esiksümfooniade ohjeldamatud pulsilöögid. Kriitikanooled, mis aeg-ajalt tema teoste pihta saadeti, muutusid koguni teoseid reklaamivaks ja pöördusid «ammumeeste» endi suunas tagasi.

Uue eesti muusika läbimurre oli sedavõrd tugev ja ajaliseltki kontsentreeritud (1956—1959), et tundub lausa uskuamatuna napilt ühemiljonilise rahva puhul, peaaegu legendina.

Kuid ka keskmine ja vanem generatsioon ei seisnud neil aastail paigal. Endiselt on aktiivsed E. Kapp (lasteoper «Talvemuinasjutt», ballett «Kullaketrajad»), V. Kapp (2. sümfoonia, kooripoeem «Põhjarannik»), H. Lepnurm (Orelikontsert), G. Ernesaks («Kuidas kalamehed elavad»), E. Arro—L. Normet (operett «Rummu Jüri») jt.

Eesti muusikaolu oli huvitav. Igale suuremale üritusele, kontserdile või etendusele sõideti väljastpoolt vabariiki. Sel ajal võitis eesti muusika endale esimesed kiindunud austajad, kes pole truudust murdnud tänini.

Järgnevad aastakümned tõid meile veel palju andeid, kes löid huvitavaid teoseid. Kuid 50-ndad ja 60-ndad on ja

jäävad olulisteks aegadeks eesti muusikaajaloole.

Eesti NSV HL-i VII kongress (1959) toimus kunstihoone saalis ja äratas laia tähelepanu. Sellel ja kõigil järgnevatel kongressidel ei arutata ainult heliloominguga seonduvaid probleeme, vaid ka kõiki muid muusikaolu sõlmküsimusi. Kongressidevahelisel ajal toimuvad juhatuse pleenumid, mis on pühendatud mõnele kitsamale loominguale või ka riiklikule tähtpäevale. Tihti kaasnevad pleenumite ja kongressidega ulatuslikumad kontserdid või koguni muusikafestivalid.

1964. a valmis Eesti NSV HL-i uus hoone (arhitekt U. Ivask), kuhu kolivad liidu juhtkond ja Muusikafondi EV Osakond. Samas on ka arvukalt kortereid liidu liikmetele. Neis ruumides, A. Lauteri (end. Imanta) 7, töötab HL tänaseni. 1983. a oli HL-i koosseisus 12 töötajat, Muusikafondis — 10.

Alates 1967. aastast toimuvad igal aastal Balti liiduvabariikide muusikateaduslikud konverentsid, mis on pühendatud mingi kitsama žanri või ajaloolise perioodi vaatlusele kolme vabariigi muusikaolu. Konverentsid toimuvad vaheldumisi Riias, Vilniuses ja Tallinnas (erandina ka mõnes teises Baltimaade linnas) ning neist on kutsutud osa võtma esindajaid teistestki liiduvabariikidest. Alates 1982. aastast ilmub venekeelne muusikateaduslike tööde kogumik, mis hõlmab konverentsidel ettekantust väärtuslikumat osa. — Meie muusikateaduse sektsiooni on juhtinud A. Vahter (1952—1954 ja 1956—1966), O. Tuisk (1954—1956), H. Tauk (1966—1970), P. Kuusk (1970—1979) ja A. Hirvesoo (1979—1983). Aastast 1983 on sektsiooni esimees T. Subin.

Peale muusikateaduse sektsiooni tegutsevad Eesti NSV HL-i juures veel:

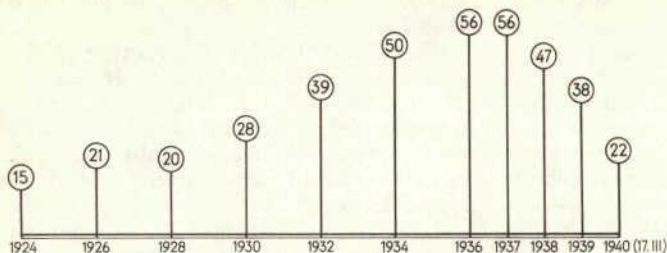
infokeskus, kelle ülesandeks on suhelda eesti muusikast huvitatud isikutega meilt ja mujalt;

rahvamuusikakomisjon, kelle initsiaatiiv viiakse läbi sellealaseid konverentse ja hoitakse sidet ENSV TA vastava uurimisgrupiga;

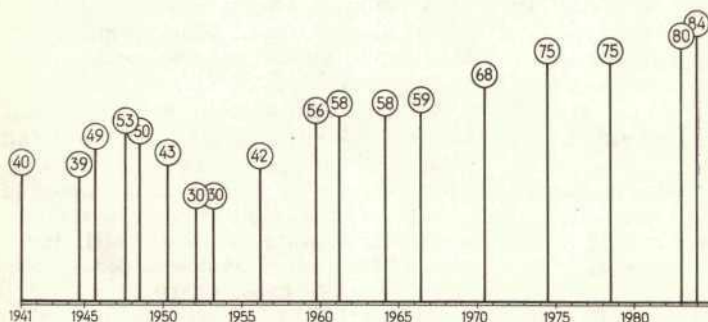
koolimuusika komisjon, kes hoiab kontakti vabariigi haridusorganitega; kerge muusika komisjon, tegeleb levimuusikaansamblite ja nende loomingu-ga;

sõjaväe šefluskomisjon, korraldab muusikalisi kohtumisi väeosades.

Eesti NSV HL-i liikmeskond on kasvanud 84 inimeseni (1. I 1984). Nende hulgas on 2 sotsialistliku töö kangelast, 85



*Eesti Akadeemilise
Helikunsti Seltsi
liikmete arv
aastate järgi.*



*Eesti NSV Heliloojate
Liidu liikmeshonna
dünaamika.*

2 Nõukogude Liidu rahvakunstnikku, 1 Lenini preemia laureaati, 4 Nõukogude Liidu riikliku preemia laureaati (neist kaks kolmekordsed), 8 Eesti NSV rahvakunstnikku, 6 Eesti NSV riikliku preemia laureaati, arvukalt NSVL ordenite ja medalitega autasustatud. Et stimuleerida heliloomingut ja muusikateadust, rahaldasid EKP Keskkomitee ja Eesti NSV Ministrite Nõukogu 1972. aastal Eesti NSV HL-i palve luua uus vabariiklik preemia: Eesti NSV muusikaalane aastapreemia.

Lõpetuseks fikseerigem lühidalt Eesti NSV Heliloojate Liidu ajaloo tähtsamad etapid:

Orgkomitee — 3. I 1941 kinnitati see koosseisus: H. Eller (esimees), liikmed: A. Vedro, C. Kreek, E. Kapp, E. Tubin.
Orgbüroo — 4. XI 1942 — moodustati orgkomitee ülesannete täitmiseks. Esimees E. Kapp, liikmed H. Lepnurm ja G. Ernesaks.

Asutamiskoosolek — 27. V 1944, esimees E. Kapp, esimehe aset. G. Ernesaks, teaduslik sekretär H. Lepnurm.

I kongress — 13. VII 1946, esimees E. Kapp, asetäitja G. Ernesaks, vast. sekretär H. Kõrvits.

II kongress — 26. III 1948, esimees E. Kapp, asetäitja G. Ernesaks, vast. sekretär H. Kõrvits.

III kongress — 12. VII 1950, esimees E. Kapp, asetäitja G. Ernesaks, vast. sekr. H. Kõrvits (alates 6. I 1952 E. Arro).

IV kongress — 3.—4. XII 1953, esimees E. Kapp, asetäitja B. Kõrver, vast. sekr. E. Arro.

V kongress — 6.—7. II 1956, esimees E. Kapp, asetäitja B. Kõrver, vast. sekr. E. Arro.

VI kongress — 27.—28. IV 1959, esimees E. Kapp, asetäitja B. Kõrver, vast. sekr. E. Arro.

VII kongress — 27.—28. I 1962, esimees E. Kapp, asetäitja B. Kõrver, vast. sekr. E. Arro.

VIII kongress — 25.—26. IV 1966, esimees B. Kõrver, asetäitja J. Rääts, vast. sekr. J. Koha.

IX kongress — 26.—27. XI 1970, esimees B. Kõrver, asetäitja J. Rääts, vast. sekr. J. Koha.

X kongress — 26.—27. XI 1974, esimees J. Rääts, asetäitja V. Tormis, vast. sekr. J. Koha, sekr. E. Tamberg.

XI kongress — 15.—16. II 1979, esimees J. Rääts, asetäitja V. Tormis, vast. sekr. J. Koha (kuni 1. XII 1980), sekretärid: E. Tamberg, A. Hirvesoo, A. Põldmäe (1. XII 1980 vast. sekretär).

Komische Oper

Saksa DV pealinna kümne teatri hulgas on *Komische Oper* üks huvitavamaid ning kunstiliselt omanäolisemaid. Asutatud kolm ja pool aastakümnet tagasi Walter Felsensteini ja nõukogude sõjaväelise administratsiooni tõhusal kaasabil, sai *Komische Oper* ooperiuuendusliku muusikateatripriintiibi algatajaks ning ellukandjaks.

W. Felsenstein tegutses teatri kunstilise juhina ning pealavastajana 28 aastat, 1947 kuni 1975. Sel perioodil sündis rohkesti väljapaistvaid lavastusi, mis andsid paljudele sageli pealiskaudselt ning harjumuspäraselt esitatud ooperitele uue vaimse ja emotsionaalse mõjujõu. Eelkõige Mozarti ja Verdi, aga ka Offenbachi teosed, «Carmen», meie aastasajast Janáčeki, Prokofjevi, Britteni ooperid tekitasid W. Felsensteini ja tema näitlejaskonna tõlgitsuses tugeva ja kestva vastukaja, kujunesid sündmusteks maailmateatris. *Komische Oper*'is arenesid tiipsemele noored režissöörid, sh Joachim Herz ja Götz Friedrich; oma tee muusikateatris leidsid dirigendid, lavakujundajad, solistid.

Pärast W. Felsensteini surma 1975. aasta oktoobris jätkas teater Joachim Herzi juhtimise all, tema lavastustest jäid pikaks ajaks repertuaari ehteks K. Weilli «Mahagonny linna tõus ja langus», A. Bergi «Lulu» ja B. Britteni «Peter Grimes». W. Felsensteini lavastustest mängitakse tema tõlgitsuskunsti näidistena veel praegugi Mozarti «Figaro pulma», Offenbachi operetti «Rüütel Sinihabe» (uues lavastusvariandis, mõnede uute solistidega) ja Jerry Bocki muusikali «Viiuldaja katusel», regulaarselt neid hoolikalt taastades.

1966. loodi *Komische Oper*'is prof Tom Schillingi juhtimisel väga aktiivne, arvukatel reisidel silmapaistva rahvusvahelise tunnustuse saavutanud balletitrupp, kelle mängukavas on Tšaikovski ja Prokofjevi balletide kõrval tähtis koht uudisteoste esilavastustel. Ansambli meistritasemel püsimisel on selle asutamist peale olnud oluline abiline Olga Lepešinskaja. Koreograafid on praegu Jekaterina Aksjonova Moskvast ja Oleg Sokolov Leningradist. Lähemal ajal tuuakse välja Prokofjevi «Romeo ja Julia» uuslavastus.

1981. aasta algusest on *Komische Oper*'i kunstiline juht prof dr Werner Rackwitz. Pealavastajaks kutsuti Dresdenist prof. Harry Kupfer, peadirigendiks prof Rolf Reuter Leipzigid. Hoogsat tööd hooajal 1981/82 tähistasid kolm menukat lavastust. Inimsuhete peen kujutamine, rahvaliku teatri ja koomilise ooperi joonte rõhutamine lisas uut, üllatavat haaravust Wagneri «Nürnbergi meisterlaulatele». 1983. aasta detsembril algul näitas teater seda lavastust esmakordselt välistur-

neel — Moskvast. Nii psühholoogiliselt kui ka žanripäraselt uudset, tundlikult lahendatud «Haaremirööv» juhatab sisse kavakohase Mozarti-lavastuste sarja lähematel aastatel. Eluküllasele etendusele sai osaks publiku erakordne soosing. 1983. aasta novembri lõpul esitati «Haaremiröövi» Kiievis. H. Kupferi ja K. Reuteri kolmanda ühistööna jõudis lavale Puccini «Boheem». Ka siin kütkestas saalisviibijaid karakterite ja nende põimumiste täpne viimistlus. Lavastuse kriitiline aktsent oli suunatud boheemlaskonna ühiskondlikult isoleeritud, viljatule elulaadile.

Kõigis kolmes lavastuses näitas end parimast küljest rahvusvaheline solistide ansambel, mis hõlmab mitmete väljapaistvate kodumaiste kunstnike kõrval külalislauljaid Tšehhoslovakkias, Ungarist, Poolast, Bulgaariast jm. Kõrgetasemeliste osatäitmistena väärivad esiletõstmist Siegfried Vogeli Sachs, Günter Neumann Stolzinger, Belmonte ja Rudolf, Jana Smitkova Eva, Magda Nadori Konstanze ja

Komische Oper'i välisvaade pärast rekonstrueerimist 1966. aastal.

Saal pärineb aastast 1892.



Musette, USA soprani Roberta Alexanderi Mimi ja Zürichi bassi Hans Franzeni Osmir.

1983. aasta jaanuaris järgnes Aribert Reimanni ooperi «Lear» esiettekanne SDV-s H. Kupferi kaasakiskuvast lavastuses — erakordne, paljuvaieldud kordaminek.

Mainitud lavastuse tunnusjooneks on laval toimuva tööpära ja inimlikkus, samas teoste analüütiline läbivalgustatus, mistõttu nad mõjuvad hämmastavalt tänapäevaselt ja köitvalt. Loominguliselt ja nüüdisaegselt jätkatakse W. Felsensteini tööd. *Komische Oper*'i uus kunstiline kõrgperiood on leidnud suurt tähelepanu nii Saksa DV-s kui ka välismaal. Seda tõestas ka hiljuti Berliinis toimunud Rahvusvahelise Teatriinstituudi 20. maailmakongress, millest osavõtjad osutasid *Komische Oper*'i vastu erilist huvi.

Hooaja 1983/84 alguses tuli välja H. Kupferi ja R. Reuteri uuslavastus, Verdi «Rigoletto», osatäitjateks Wolfgang Hellmich — Rigoletto, M. Nador — Gilda, G. Neumann — Hertsog. Lavastuses on teadlikult välditud ooperikonventsiooni, tõlgitsedes teost sugestiivse muusikateatrina. Järgnevalt on H. Kupferil ja R. Reuteril kavas lavastada Musorgski «Boriss Godunov» algedraktsioonis (väärtuslikku sellekohast teavet on jaganud RAT «Estonia» ja pealavastaja Arne Mikk).

Komische Oper'i plaanidesse kuuluvad veel Mozarti «Cosi fan tutte» uuslavastus, Arthur

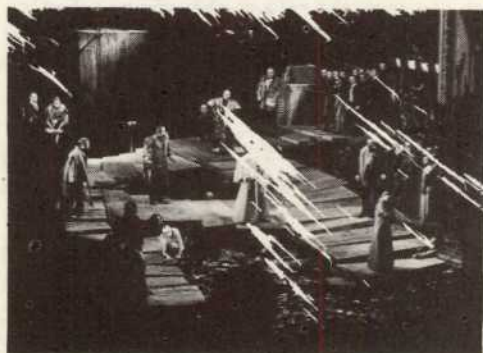
Sullivan'i vähetuntud koomiline ooper «Iolanthe», esmakordselt Saksa DV-s Händeli «Giustino» ja Siegfried Matthuse ooper «Judith» (S. Matthus on nagu ka Georg Katzer loonud *Komische Oper*'i tellimusel mitmeid teoseid). 1984/85 hooaja algupoolel lavastab prof H. Kupfer «Haaremiröövi» Moskvas Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko nim Muusika-teatris. Selle teatri ja *Komische Oper*'i vahel eksisteerib W. Felsensteini sealsest «Carmeni»-lavastustest (1969) peale sõprusleping. Kauased soojad suhted ühendavad ka *Komische Oper*'i ja RAT «Estonia» kollektiivi.

Alates W. Felsensteini teedrajavatest töödest on *Komische Oper*'ist lähtunud rohkeid impulsse ooperilava uuendamiseks. Teatri viimaseaegsed lavastused lisavad uusi lahendusvõimalusi diskussioonidele ooperi ja balleti tähendusest praeguses maailmas, pakuvad arvukatele küllastajatele sügavaid kunstilamusi. Aktiivne juhatus, kõrgetasemeline esitajaskond, elav publikuhuvi ning igakülgne riiklik toetus teatrikunstile Saksa DV-s on heaks eelduseks *Komische Oper*'i edasisele edurikkale arengule.

Dr. STEPHAN STOMPOR,
Komische Oper'i dramaturg

Stseene *Komische Oper*'i lavastustest. Richard Wagneri «Nürnbergi meisterlauljad»...

...Aribert Reimanni «Lear». A. Lagenpuschi fotod.





TEATRIKUUL MEENUTAME...



«Partei suhtub hoolitsevalt ja lugupidamisega talentidesse, kunstniku loomingulistes otsingutesse, sekkumata tema töö vormidesse ja stiilisse. Ent partei ei saa jääda üksikõikseks kunsti ideelise sisu suhtes. Ta suunab alati kunsti arengut nii, et see teeniks rahva huve». Need NLKP Keskkomitee juunipleniumil esitatud mõtted ja paljud konkreetsed teatritöö sõlmküsimused arutati läbi 25. novembril 1983. a EKP Keskkomitee sekretäri Rein Ristlaane kohtumisel vabariigi teatrite lavastajatega.



TEATRIKUUL MEENUTAME...

Teatrikuul on eelkõige vaatajate huvide teenistuses (tänavune deviis: «Teatritelt maarahvale»).

Teatrimaailmas eneses tuleb sündmusi ette aasta läbi. Siinsetes pildireportaazides näeme kolme päeva läinud aasta lõpu teatrielukroonikast. Fotode autor A. Ilo.





31. detsembril avas taas ukseid TRA Draamateater. Esimestena tutvusid remonditud ja restaureeritud koduga näitlejad, siis algas gongilöögiga pidulik etendus, A. Vahemetsa «Maailmareis», ehitajatele ja üldsuse esindajatele.

25. novembril olid üle pika aja organiseeritult kokku viidud eesti näitekirjanikud ja lavastajad ning teatrijuhid. Näeme, et teiste seas osalesid üritusel



M. Unt, U. Laht, V. Saldre, I. Normet, J. Allik; L. Peterson, E. Baskin; M. Mikiver, R. Saluri, J. Kross, V. Gross; E. Vetemaa, R. Trass jt.



30. novembril krooniti Panso-nim preemiaga taas üks lavakunstitudeng — diplomand Raimo Pass, (juh. M. Mikiver); autasu sai ta kätte Kiek in de Kökis «Heinrich IV» etendusel. Traditsioonilise tordi lõikas lahti eelmiste laureaate pilgu all.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАРТ 1984

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

ТЕАТР

Отвечает ААРНЕ ЮКСКЮЛА (7)

На вопросы отвечает заслуженный артист Эстонской ССР, преподаватель кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории, актер театра и кино Аарне Юксюла.

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ: Юозас Мильтинис — Монологи (12)

Отрывки из книги «Монологи. Жизнь Мильтиниса» (Tomas Sakalauskas «Monologai. Miltino gyvenimas», Vilnius, 1981), знакомящей читателя с мыслями Ю. Мильтиниса, известного литовского постановщика, в течение длительного времени руководившего Паневежским театром. Предисловие к статье написано известным литовским театроведом Иреной Вейсайте.

П.-Р. ПУРЬЕ — Время возвращения доверия (Сезон 1982/83 в Государственном русском драматическом театре ЭССР) (43)

Участница семинара критиков Пилле-Рийн Пурье комментирует следующие постановки сезона 1982/83 Таллинского русского драматического театра: «Влаженный остров или Так погиб Гусак» М. Кулиша (режиссер Н. Шейко), «Смотрите, кто пришел» В. Арро (М. Лурье), «Пришел мужчина к женщине» С. Злотникова (А. Кайе), «Мелкий бес» Ф. Сологуба (Р. Виктор), «Не был. Не состоял. Не участвовал» Ю. Макарова (Н. Шейко) и «Островитянин» А. Яковлева (М. Лурье). По мнению автора, из общей картины выделяются постановки нового главного режиссера Н. Шейко. Кажется, что ситуация кризиса, в которой находился театр, длительное время существовавший без главного режиссера, приостановлена, минувший сезон нельзя назвать блестящим, его уровень был неодинаковым, особых достижений не было, однако поставленная первоочередная задача была выполнена — театр снова привлек к себе внимание.

КТО? Калле Холмберг (38)

В статье рассматриваются театральные пути и педагогические взгляды ведущего финского постановщика Калле Холмберга, приводятся отрывки из его статей. Автор обзора Юлев Аалоз.

Х. ЛУИК — Несколько комплиментов тому, кто пришел (50)

Двойная рецензия на пьесу В. Арро «Смотрите, кто пришел» в постановке Пярнуского драматического театра им. Л. Койдула (пост. М. Карусо) и Государственного русского драматиче-

ского театра ЭССР (пост. М. Лурье). Основное внимание в статье уделено анализу проблематики пьесы, отображению действительности посредством системы взаимоотношений действующих лиц В. Арро и вариантов театральных трактовок. Автор статьи входит в состав семинара критиков.

Э. ХЕРМАКЮЛА — О Бруке, Кармен, Гротовском, Апокалипсисе (65)

В международный день театра автор размышляет о путях развития театрального искусства (постановщик Э. Хермакюла — сторонник ведущей роли актера в театральном представлении) и наиболее ярких театральных впечатлениях жизни («Кармен» в постановке П. Брука и «Apocalypsis cum figuris» Е. Гротовского).

МУЗЫКА

Э. ПАПП — наброски мыслей об эстонской симфонии (20)

Прошло 75 лет со дня создания первой эстонской симфонии — I симфонии А. Лемба. Этот жанр был дополнен только в 1923 году, когда появились I симфония А. Каппа и II симфония А. Лемба. Начиная с 1956 года ежегодно создавались новые произведения симфонического жанра и к настоящему времени создано более ста симфоний.

Советский музыковед М. Арановский считает основой современного симфонизма два основных полюса — активность и медитацию. В эстонской музыке это особенно ярко проявляется в симфониях Я. Ряэтса. В новейшем эстонском симфонизме понятие образа приобрело новое содержание. В симфониях Я. Ряэтса приобретает самостоятельность ритм, в созданных в последние годы симфониях Л. Сумера и И. Гаршнека — и тембровая окраска. Гармония и красота ищутся в более ранних эпохах, будь то фольклор (Э. Тамберг) или интонации предклассики (Л. Сумера).

Т. ЯРГ — наброски мыслей об эстонской камерной музыке (24)

В статье делается попытка уточнить первые произведения нашей камерной музыки на рубеже XIX—XX веков. Систематическое развитие камерной музыки начинается с 1920-х годов, будучи вначале связанным с именами Х. Эллера, А. Каппа и их учеников. В музыкальной картине наших дней самыми продуктивными жанрами камерной музыки являются трио, квартет и квинтет. Трио — это или классическое фортепианное трио (у Я. Ряэтса их уже 5!) или нетрадиционного состава. В центре внимания — духовые инструменты (особенно у Х. Отса), а также совмещение духового квинтета с вокальной партией (В. Тормис, А. Пылдмяэ).

Музыкальная анкета (29)

В связи с предстоящим XII-ом съездом Союза композиторов Эстонской ССР на вопросы редакции, связанные с современной музыкой и музыкальной жизнью, отвечают музыканты нашей республики К. Аренг, Р. Эспере, Т. Ярг, Т. Кальюсте, Р. Кангро, М. Куульберг, И. Кууск, В. Лаул, П. Лилле, У. Лооп, Э. Маттизен, А. Пылдмяэ, К. Рандалу, И. Раннап, Р. Раннап, В. Руммесен, Н.-Л. Саккос, Л. Сумера, Т. Тарум, Т. Вабрит, А. Вахури, М. Вайтмаа.

А. ХИРВЕСОО — Союз композиторов Эстонской ССР (II) (77)

В статье говорится об истории Союза Композиторов Эстонской ССР. Союз был основан уже в начале 1940 года, но фактическая работа началась в тылу с 27 июня 1944 г., когда председателем Союза композиторов был утвержден Э. Капп и заместителем председателя Г. Эрнесакс. В настоящее время Союз композиторов находится в построенном в 1964 году специально для него Доме композиторов; по состоянию на 1. 01. 1984 членов союза насчитывалось 84, председателем правления является Я. Ряэтс, ответственным секретарем — А. Пылдмяэ.

КИНО

Т. ТЕДЕР — «Что является тем неуловимым и важным, от чего зависят твоя судьба и счастье» (54)

Рецензия на документальный фильм «Следующий тираж» (режиссер П. Симма, оператор Н. Шарубин, «Таллифильм», 1983). Рецензент, разбирая фильм, материалом которого является вытаскивание лотерейных билетов воспитанниками детского дома, считает эту работу режиссера целостным произведением о стремлении к счастью.

Р. ХЕЙНСАЛУ — До и после тиража (55)

Во второй рецензии на тот же фильм Р. Хейнсалу рассматривает «Следующий тираж» на фоне предыдущих работ П. Симма. Сильнейшей

стороной фильмов П. Симма рецензент считает «моментально выбранную образность непосредственного восприятия».

С. БЬЕРКМАН — В мире детства (59)

Обзорная статья, знакомящая с последним фильмом шведского режиссера И. Бергмана «Фанни и Александр». Действие фильма развивается пред взором десятилетнего alter ego И. Бергмана. В фильмах И. Бергмана редко встречаем детей, — отмечает автор, — но во всех его работах мы ясно ощущаем детство режиссера, которое присутствует в них в образе больного, призрачного воспоминания. «Унижение является одной из центральных тем фильмов Бергмана» — резюмирует Бьеркман. Рассказывая о возможном детстве, фильм безусловно рассматривает также и обширные возможности искусства и жизни, — завершает Бьеркман.

К. ХАЛЛАС — Функционалистские кинотеатры первого экрана (71)

Вторая статья серии «Из истории эстонских кинотеатров» знакомит с архитектурой эстонских кинотеатров 1920—1930 годов, уделяя особое внимание кинотеатрам первого экрана, построенным в Таллине. Статья дает также обзор направлений в архитектуре второй половины 1920-х годов, говорит о конструктивном рационализме, функционализме.

РАЗНОЕ

Я. ОЛЕП — Живописец с душой постановщика (96)

Искусствовед Яак Олеп представляет молодого эстонского живописца и художника кино Мильярда Килька и его творчество, которое состоит в основном из портретов и жанровых сцен. Важную часть творчества Килька составляют портреты деятелей эстонской культуры: им написаны портреты постановщика Каарела Ирда, скульпторов Яака Соанса и Юло Ёуна, кинорежиссера и карикатуриста Приита Пярна, музыкантов Лембита Саарсалу, Тьну Найссоо, Тьну Ааре. Его кисти принадлежит и большой групповой портрет ансамбля «Rock-Hotel».

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1984
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

AARNE ÜSKÜLA answers (7)

Aarne Üsküla, the Merited Artist of the ESSR, drama teacher at the Drama Department of the Tallinn State Conservatoire, theatre and film actor, answers questions.

THE TREASURY OF THOUGHT: JUOZAS MILTINIS. The Monologues (12)

The abstracts from the book *Monologues. The Life of Miltinis* (Tomas Sakalauskas. *Monologai Miltinio gyvenimas*, Vilnius, 1981) which introduces some ideas expressed by J. Miltinis, a Lithuanian theatre director a long-time leader of the Panevėžys theatre.

WHO'S WHO. Kalle Holmberg (38)

The theatrical career and educational views of Kalle Holmberg, the Finnish leading theatre director, together with the abstracts from his articles have been printed here. The digest has been compiled by Ülev Aaloe.

P. S. PURJE. The time to win back confidence (the 1982/83 season at the State Russian Drama Theatre of the ESSR) (43)

Pille Riin Purje, a participant in the seminar of critics, comments on the following productions from the 1982/83 season at the State Russian Drama Theatre: M. Kulish's *The Island of Bliss or So Died Guska* (stage director — N. Sheiko), V. Arro's *Look, Who's Come!* (directed by M. Lurje), S. Zlotnikov's *A Man Came to a Woman* (directed by A. Käis), F. Sologub's *A Little Devil* (directed by R. Viktyuk), Y. Makarov's *No. No. Never have been* (directed by N. Sheiko) and A. Yakovlev's *A Man on His Own Island* (directed by M. Lurje). The author thinks that the productions by the new chief stage director N. Sheiko were outstanding. The critical period in the theatre without the chief director seems to have come to an end; the season was not perhaps brilliant, it was uneven, without top productions, but it fulfilled its foremost task — to make the audience watch with interest.

H. LUIK. Some compliments to that who came (50)

A review of two productions of V. Arro's *Look, Who's Come!* at the Pärnu L. Koidula Drama Theatre (stage director — M. Karusoo) and at the State Russian Drama Theatre of the ESSR (stage director — M. Lurje). The article concentrates on the analysis of the problems raised in the play, the reflection of reality through V. Arro's characters and the different interpretations that the two theatres have given. The author participates in the seminar of critics.

E. HERMAKÜLA. On Brook, Carmen, Grotowsky and the Apocalypse (65)

A reflection of the trends present in theatrical art on the International Day of the Theatre (the producer Hermaküla advocates actor's dominant role in the performance). The author also talks about his greatest theatrical experiences (P. Brook's production of *Carmen* and Y. Grotowsky's *Apocalypsis cum figuris*).

MUSIC

E. PAPP. Reflections on Estonian symphonic music (20)

75 years have passed since the first Estonian symphony — Artur Lemba's First Symphony — was composed. It was only in 1923 that other new works were supplemented to this genre, they were A. Kapp's First and A. Lemba's Second Symphony. Since 1956 new symphonies have appeared every year and by now more than 100 symphonies have been composed. The Soviet music critic M. Aranovsky considers modern symphonic music to be based on two main poles: activity and meditation. In Estonian music this is very clearly expressed in J. Rääts' symphonies. The concept of image has acquired a new content in modern Estonian symphonic music. In the symphonies of J. Rääts rhythm has become an independent factor, timbre has gained independence in the latest symphonies of L. Sumera and I. Garshnek. Harmony and beauty are found in the earlier ages, in folklore (E. Tamberg) and in preclassical intonations (L. Sumera).

T. JÄRG. Reflections on Estonian chamber music (24)

The article tries to specify the first works of our chamber music towards the end of the 19th century. Estonian chamber music began to develop systematically from 1920s onwards, being connected with H. Eller and A. Kapp and their students. In our modern chamber music the preferred compositions are trio, quartet and quintet. Trio is either a traditional piano trio (J. Rääts has composed 5!) or with a non-traditional set. The brass instruments (H. Otsa) are in the focus of attention, and the brass quintet in combination with the vocals (V. Tormis, A. Põldmäe, C. Kreek).

The musical questionnaire (29)

On the coming Congress of the Composers' Union of the ESSR the editor's questions concerning modern music and musical life will be answered by the following Estonian musicians and music critics: K. Areng, R. Eespere, T. Järg, T. Kaljuste, R. Kangro, M. Kuulberg, I. Kuusk, V. Laul, P. Lilje, U. Loop, E. Mattisen, A. Põldmäe, K. Randalu, I. Rannap, R. Rannap, V. Rumessen, N. L. Sakkos, L. Sumera, T. Tarum, T. Vabrit, A. Vahuri and M. Vaitmaa.

A. HIRVESOO. The Composers' Union of the ESSR (II) (77)

The article deals with the history of the Composers' Union of the ESSR. The Union was established at the beginning of 1940, but it started to function on 27 June, 1944 in the rear when A. Kapp was appointed the chairman and G. Ernesaks the deputy chairman of the Union. Today the Composers' Union occupies a specially-built house (completed by 1964) — the so-called House of Composers, with the membership of 84 (Jan. 1984), the chairman of the management — J. Rääts and secretary — A. Põldmäe.

CINEMA

T. TEDER. «What is this elusive and vital thing on which your fate and happiness depend» (54)

A review of the documentary *The Next Lottery* (directed by P. Simm, camera by N. Sharubin) the Tallinnfilm studio, 1983). The reviewer, analysing the film where the surface story is about the drawing of lots by the wards of an orphanage, sees the film as a perfect treatment of the yearning for happiness.

R. HEINSALU. Before and after drawing lots (55)

In another review of the same film the critic R. Heinsalu analyses *The Next Lottery* against the background of P. Simm's earlier work. The reviewer thinks that the strongest point of P. Simm is «the imagery momentarily selected by immediate perception».

S. BJÖRKMAN. In the realm of childhood (59)

An introductory survey of *Fanny and Alexander*, the latest film by the Swedish film director I. Bergman. The story of the film is laid before

the eyes of Bergman's ten-year-old *alter ego*. Children are rarely present in Bergman's films, although in all of his work we clearly perceive the film director's childhood which is there in the form of a painful and haunting memory. «Humility is one of the central themes in Bergman's films», sums up S. Björkman. The film is about an imaginable childhood, and about wide opportunities that art and life offer, concludes S. Björkman.

K. HALLAS. Functionalist premiere cinemas (71)

The second article in the series «On the History of Estonian Cinema» is concerned about Estonian cinema construction between 1920s and 1930s focusing on premiere cinemas built in Tallinn. The article also gives a survey of the trends in architecture in the late 1920s, of constructive rationalism, of functionalism.

MISCELLANEOUS

J. OLEP. An artist with a bent for stage directing (96)

The art critic Jaak Olep presents the young Estonian painter and film art director Miljard Kilk and his work composed mainly of portraits and genres. An important part of M. Kilk's work consists of portraits of arts people in Estonia: he has portrayed the theatre director Kaarel Ird, the sculptors Jaak Soans and Ülo Oun, the film director and cartoonist Priit Pärn, the musicians Lembit Saarsalu, Tõnu Naissoo and Tõnu Aare. He has painted the portrait of the group Rock Hotel.

TOIMETUSELT. TMK 1984 nr 2 artiklis «Eesti Helihoiate Liit ja tema eellugu» palume lugeda õigeks: lk 83, 2. veerg, ülalt 1. rida: «...koorijuhte kasvatada valju...»; lk 85, 1. veerg, ülalt 4. rida: «...ka loenguline töö...»; lk 85, 1. veerg, alt 5. rida: «...andmeid eesti muusikast väljaandele...».

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 01. 1984. Trükkimisele antud 17. 02. 1984.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,8. MB-01478. Tellimuse nr. 249. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 15 500.

Sdano в набор 16. 01. 1984. Подписано к печати 17. 02. 1984. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,8. Заказ 249. MB-01478.

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

Kaks aastat tagasi ilmus kirjastuse «Kunst» väljaandel esinduslik «Eesti maal». Selles Evi Pihlaku koostatud albumis on antud eesti maalikunsti ülevaade kuni meie kõige nooremate maalijateni. Muidugi ei suuda 221 reprot anda poolt piltigi eesti maalist, aga mingi üldisema mulje meie maalikunstist kui t e r v i k u s t nad siiski loovad ja loovad ilmselt ka sel juhul, kui mitte teada ühtegi eesti kunstniku maali peale nimetatud albumis reprodutseeritute. Kusjuures see tervikklikkus ei seisne niivõrd stiilis ega motiivistikus, ka mitte koloriidis ega maalitehnikas, kui tundelaadis, mis on eesti maalide enamikul rahulikult jutustav või vaatlev, emotsionaalselt vaoshoitud. Kunstnike tundmused näivad olevat pööratud enam sisse- kui väljapoole. Palju näeb vaikset mediteerimist lõuendil. Küllap iseloomustab see eestlast laiemalt kui maalikunstis, sest sama on täheldatud ka eesti kirjanduses, filmis, muusikas. Ainult üksikud kunstnikud, nagu Evald Okas, Elmar Kits, Jüri Arrak ja «Eesti maalis» viimase ja noorima maalijana esindatud Miljard Kilk langevad sellest tundelaadist välja.

Miljard Kilk, alles 27-aastane, on oma kunstnikutemperamendilt meie laiuskraadil harva esinev loovisik. Juba tema kunstnikutee algus on olnud ebataoliselt kiire ja tormiline: ilma maalialase ettevalmistuseta, napilt viie aastaga on M. Kilk jõudnud eesti tänases kunstipildis endale nime teha. Tema maale tuntakse ja teatakse. Nimetagem siinkohal menukamaid M. Kilgi maale: «Let's go» (1979), «Köögis» ehk «Kadunud poja tagasitulek» (1980), «Poste restante» (1981), «Kujur ja maalija» (1981), Ülo Ouna portree (1982), Priit Pärna portree (1982), «Bensiinijaam nr. 16» (1982), «Lavastaja» (1983), «Make-up» (1983), «Time out» (L. Saarsalu ja T. Naissoo portree, 1983). Mõistagi ei meeldi M. Kilgi maalid kõigile, nagu selgelt väljenduva isikupäraga kunstnike puhul tavaline; ta loomingut kas jaatatakse või eitatakse. Ning on tähelepanuväärne, et Miljard Kilgi maalid on leidnud sooja vastuvõttu ja mõistmist atraktiivsemate kunstialade — teater, kino, levimuusika, est-raad — esindajatelt. Sellest ka muusika- ja teatriinimeste portreede suur osatähtsus ta loomingus. Muide, kiindumus on vastastikune: kunstnik on töötanud teatris ja filmimistel ning mänginud ansambliki (lemmikpillid kitarr ja saksofon). Ka oma maalides on M. Kilk esmajoones lavastaja, kel huvitavalt, vahel epateerivalt valitud kaader on peamine pilgupüüdja, nael. Vaataja näeb enne, mida pildil kujutatatakse, ja alles hiljem, kuidas motiiv on maalitud. See ei tähenda aga, et kunstnik oma taiestes maalilisele küljele tähelepanu ei osuta. M. Kilgi maalid on hoolega läbi maalitud, kohati lausa pedantse põhjalikkusega, mida tema looja-temperamendilt ei oskaks oodatagi. Siin on nähtud sidet akadeemilise maalikooliga, ja miks ka mitte. Eesti maalis kaks viimast aastakümnet valitsenud suundumused on M. Kilgile võõrad. Teda ei huvita ei värvimuljete fikseerimine ega uute vormide konstrueerimine, vaid inimesed ja nendevahelised suhted. Teisi praegu loominguiliselt aktiivseid maalijaid paeluvad enam keskkond ja asjad, millest see koosneb. Inimesedki on neil maalidel rohkem märgi või sümboli rollis, mitte konkreetsed isiksused. Kilgi piltidel näeb aga alati inimesi — mulle ei meenu hetkel ühtegi ta maali, kus oleks teisiti — ja tavaliselt on need alati «keegi» meie hulgast. Ka maalikunstis raskeks pähkliks peetavat paljufiguurilist kompositsiooni ei ole ta peljanud. Küllap ongi siin abi tema loomupärasest, kuskil sügaval geenides istuvast tormilisest maalijatemperamendist, mis teda üha suuremaid ja raskemaid ülesandeid sunnib käsile võtma. Parimad maalimisajad on kunstnikul ju alles ees...



M. Kilk. *Time out (L. Saarsalu ja T. Naissoo)*. Õli, 1983

