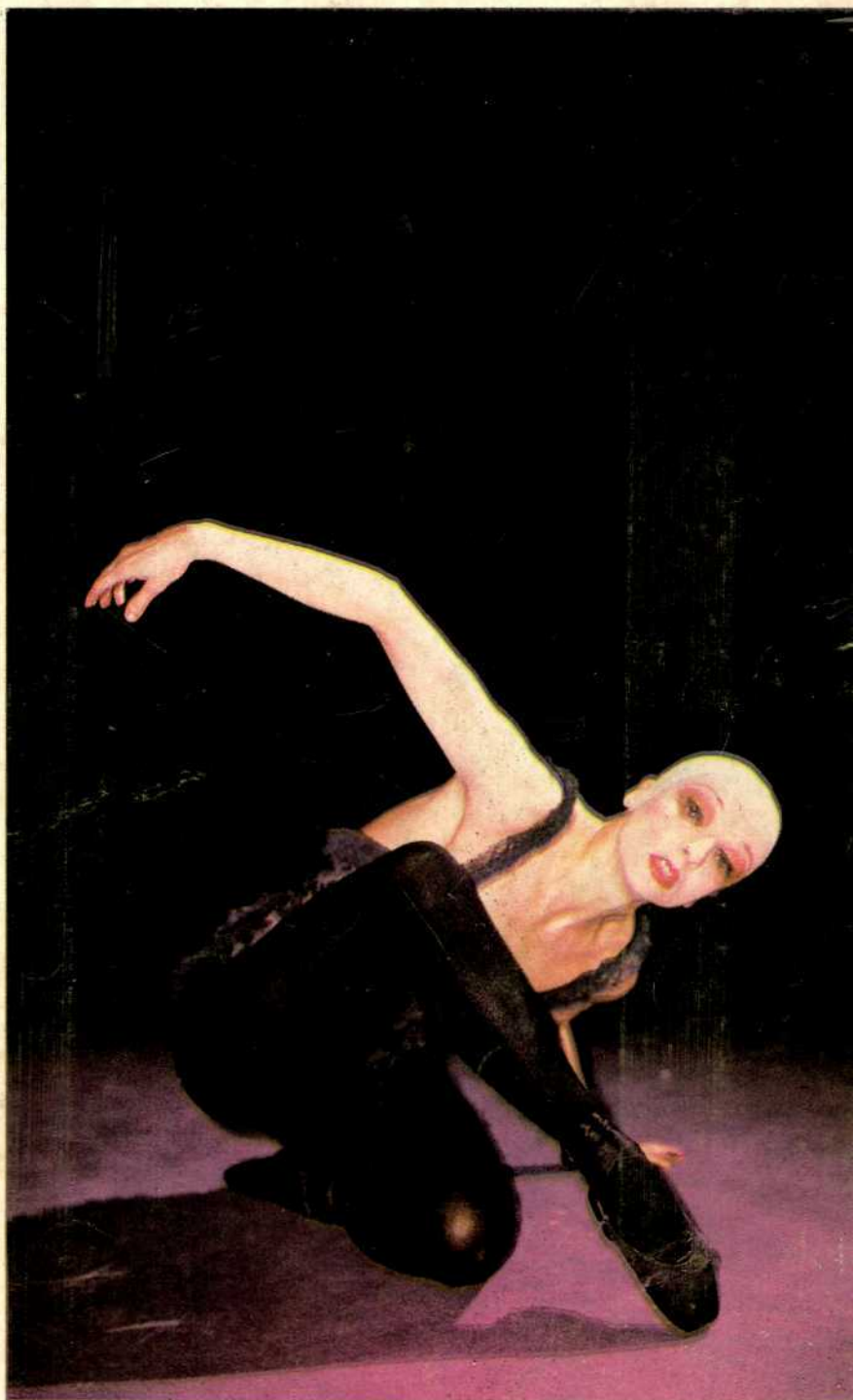


ENSV Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSV Riikliku
Kinokomitee,
ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSV Teatriühingu
ajakiri



6

/1984
1

6/1984

juuni

III aastakäik

Esikaanel Juta Lehiste nimiosalisena L. Berio balletis «Naine» (1983., lavastaja Mai Murdmaa). G. Vaidla foto

Tagakaanel XIII-XIV sajandi saksa notatsioon. Vaatamata oma perfektsele graafikale jätab see muusikas õige palju lahtiseks. A. Reinsalu foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.

Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 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

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Mihkel Mutt	VIRVATULUKESTE JALIL	21
Tõnu Ehasalu	NAINE, KES VAJAB ARMASTUST (K. Mihkelson Beatrice osas lavastuses «Neli aastaaega»)	49
Mikk Mikiver	TEELE! (Lavakunstikateedri XI lend)	60
Rudolf Põldmäe	ABRAM SIMON JA ESIMENE EESTI TEATRIMAJA	74
	TEATRIÜHINGU AASTAPREEMIA 1983	86

MUUSIKA

Toomas Siitan	VANA MUUSIKA UUES MUUSIKAS	30
Anna Ekston	JUTA LEHISTE HINGESTATUD INDIVIDUAALSUS	40
Jelena Tkatš	TAIUSLIKKUSE SUUNAS (M. Murdmaa lavastusest «Naine», L. Berio muusika)	47
Vladimir Barski	GYURGY LIGETI (Rubriik «Kes?»)	54
Ingrid Rüütel	HEREERT TAMPERE RAHVAVIISIDE KOGUJANA JA PUBLITSEERIJANA	65

KINO

	VASTAB LEIDA LAIUS	5
Viive Ruus	SÕDALASE VARI KUROSAWA VARJUS (Veel üks võimalus)	14
	FILMIGLOOBUS	48
Kärt Hella	MAASTIK TÄDI JA TUVIDEGA (Nukufilmist «Tuvitüdi»)	57
Peeter Joonatan	IGAL OMA LEIB (Samanimelisest dokumentaalfilmist)	58

Kuldar Raudnask	AVAVEERG	3
Eha Komissarov	KÜMM KÜSIMUST MARI-LIIS KÜLALE	83
	KROONIKA	88



Kaadreid aprillikuus valminud «Tallinn-filmi» uuest mängufilmist «Reekviem» (stsenaristid T. Kallas ja O. Neuland, lavastaja O. Neuland, operaator J. Sillart).

O. Vasema fotod.



Ei usu, et meie päevil leidub ühtki mõtlevat inimest, keda jätaks ükskõikseks sõnapaar SODA ja RAHU. Sest üha ärevamalt moodustub neist küsimus: sõda v õ i rahu?

... Meie maa ajaloo on sünge päev — 22. juuni 1941. Sellest päevast on palju kirjutatud: kuidas kogu elu muutus, mida keegi tol hommikul tegi, isegi missugune oli ilm. Ent mulle tundub kõige hämmastavam see, mis toimus sellesama päeva hommikul Saksamaal — seal valitses vaimustus, tavaline sakslane juubeldas. Juubeldada, sest on alanud sõda?! Ma ei ole lugenud ega kuulnud, et kuskil mujal oleksid inimesed sõja puhkemisele rõõmuhoisetege reageerinud. Ja küllap oleksid ka neil sakslastel rõõmuhüüded kurgus surnud, kui nad oleksid osanud kujutleda pooligi kannatusi, mida see sõda neile varsti toob.

... 1977. aasta sügisel vaatasin Stuttgardis filmi «Hitler — eine Karriere», tollal omajagu kõmu tekitanud uut linateost. Vaatasin koos nendesamade sakslastega, kes 1941. aastal olid juubeldanud. (Osa Lääne-Saksa ajakirjandusest tutvustas filmi isegi kui fašismivastast, kuid see oli ilmne liialdus. Jah, Hitler oli hullumeelne, ütles too film, ent vaadake, veensid samas autorid, kui palju tegi see hullumeelne saksa rahva heaks — andis kõigile tööd, kaotas riigis korralageduse, tõstis sakslaste eneseteadvust. Tõsi, oli ka süütuid ohvreid, tunnistas film ning kaamera näitas põgusalt koonduslaagreid ja juudidipogromme; kuid parem vaatame, kui toredaid paraade korraldas Hitler, jätkas film, ning kaamera nautis pikalt ja põhjalikult Hitleri massimeedume. Olgem objektiivsed, manitses film ning vaikus maha kõige olulisema momendi oma kangelase karjääris — tema liidu monopolidega, enne mida ta oli olnud üksnes poliitiline veiderdaja. Jne.) Pärast seanssi vaatasin inimeste nägusid. Need olid enamikus vanemad inimesed, kes täitsid saali — täissaalgi oli tähelepanuväärne fakt! — ning lahkujate näod olid mõtlikud. Tahes-tahtmata oli film näidatud neile nende endi lihtsameelsust, kergeusklikkust, inimlikku rumalust.

Tänavu möödub 40 aastat Eesti vabastamisest fašistlikust okupatsioonist, tuleval aastal jääb seljataha niisama palju aega Suure Isamaasõja ja Teise maailmasõja lõpust. Nelikümmend rahuaastat on suurim hüve, mis meie põlvkonnale on osaks saanud. Kuid oleks naiivne pidada seda saatuse kingituseks. Rahu — vahel ka üsna habras — on püsinud tänu paljude riigitegelaste jõupingutustele, tänu meie maa võimsusele ja kindlameelsusele, tänu inimeste tervele mõistusele, nende elu- ja kunstikogemusele... Jah, ka tänu kunstile. Sest mida suuremas ohus on inimene, seda tungivamalt peab kunst looma häirekella. Elu on ammu andnud vastuse kunagistele kahtlustele: kas on vaja i k k a v e e l näidata sõda, selle õudusi ja inimeste kannatusi? Nüüd kujutavad sõjaaega isegi need autorid, kes tollal olid alles lapsed. (Siin kirjutaja arvates on tähelepanuväärne näide Jaan Kruusvalli «Pilvede värvid», millest Tallinna Draamateatris kujunes meie käesoleva teatrihooaja mõjuvamaid lavastusi.) Möödas on ka need ajad, mil nägime sõda laval või linal kui üllast mehisuse proovi, kui au ja kuulsust toovast tegevust. Ma ei räägi muidugi seiklusžanrist. Ükski tõsiselt võetav kunstnik ei väida ju praegu, et sõda oleks inimest ülendanud, vaid näitab, mida see inimestelt võttis, kuidas see paljusid vaimselt sandistas.

Kuid loomulikult ei saa sõda olla rahupäevade kunsti ainus ja peamine teema...

Samuil Maršaki mälestustes on huvitav koht. Sõjajärgsel ajal häirisid teda poiste sõjamängud. «Miks te ainult sõda mängite?» küsis ta. «Mängige ka rahu!» — «Rahu me ei oska mängida,» vastasid poisid.

Tõepoolest, kuidas mängida rahu?



Leida Latus, Sijgvis 1983. T. Tormise foto.

Kui alustaksime seekord päris algusest...

Algusest... Seal ei ole nagu midagi eriti meeldivat meenutada. Minu elu algas 1923. aastal väikeses eestlaste asunduses Leningradi oblastis Horoševo külas. Mu vanemad olid siia tulnud Eestist. Ema 1918. aastal Narvast, kui oli veel viimane võimalus üle piiri tulla, ja isa vanemad saajandi alguses — mõisarentnikeks, kus nad oma kätega rookisid endale elamiseks metsa seest tükikese maad. Aeg ei olnud kerge, seda ma mäletan, raske ja keeruline oli elu ka meie perekonnale. Kui olin kahesteistkümnene, kolisid vanemad Kingissepa linna. Seal õppisin kuni kaheksanda klassini, siis tabas meie perekonda ajalooliselt juba tuttavaks saanud ajajärk. Mina koos ema ja vennaga olime sunnitud elama asuma Võšni-Volotšokki Kalinini oblastis, kus ma lõpetasin 1941. aastal, vahetult enne sõda, keskkooli.

Traagiline sündmus, sõda, vapustas mind väga, tundus, et homset päeva enam ei ole. Siiski: õpingute alustamine õpetajate instituudis, selle evakueerimine.

Ja siis otsus, kindel veendumus, et sõja ajal peab inimene olema sõjas. Läksin vabatahtlikult vabapalgalise sanitarina Bologoje alla rindelähedasse välihaiglasse. Neljakümne teisest aastast neljakümne neljandani olin 2. Balti rindel suures sanitaarpataljonis raamatukoguhoidja. Siin astusin ka Punaarmeele.

Töö klubi juures sai esimeseks kokkupuuteks näitekunstiga. Esialgu hakkasime klubi juhataja, Kuibõševi näitlejaga, käima kahekesi mõõda palateid. Hiljem kujunes 25-liikmeline naisansambel, mis sai lõpuks tuntuks üle kogu 2. Balti rinde.

Kaks aastat tegutsesin siin, siis leiti juba tükk aega varem väljaantud korraldus, et kõik eestlased peavad olema koondatud eesti vägedesse. Kõrgemalt tulnud käsul viidi mind üle Eesti korpusesse. Ma ei leidnud seda Kingissepa alt ja otsisin iseseisvalt üles tagavarapolgu, mis oli Narvas. Jällegi raamatukoguhoidjaks.

Kui polk jõudis Tartusse, tundus mulle, et sõda lõpeb varsti ja ma pole päris eesliinil olnudki. Läksin vabatahtlikult veel Kuramaale. Päris eesliinile tegevväkke ma ei pääsenudki, enne jõudis kätte õnnelik sõja lõpp ja tulin koos korpusega Tallinna.

Kus teile sõda lõppes?

Kuramaal olles sain korralduse viia Tartusse üks käsipakk, Tartus asus meie pataljoni staap. Sõitsin — juba linnalähedase rongiga, mitte enam loomavagunis —, ja lähenesin just Riiale, äkki oli ümbrus täis tuld ja rakette. Mõistatati, missugune linn on nüüd vabastatud, kui tuli vaguni-saatja ja ütles: «Seltsimehed, õnnitlen teid võidu puhul!»

On kõneldud sellest, kuidas reageerisid võidule linnad, mul aga olid ümberringi ainult sõjamehed. Vaid hetk oli n-õ meeldivat ehmatust, siis saabus vaikus. Nagu alateadlikult oli igaüks jätnud oma saatuse ja oma homse päeva üle otsustamise sõja lõppu. Nüüd pöördusid kõigi pilgud justkui enda sisse: tehti kokkuvõtteid, mis on kaotatud selles sõjas, ja mõeldi homsele päevale.

Sama küsimus tekkis minulgi: mis saab homme? Unistus oli muidugi minna teatrikooli, aga arvasin, et see on minu jaoks võimatu.

Tulin nende mõtetega Tallinna... On liiga pikk jutt, kui ma peensusteni hakkaksin rääkima, kuidas ma teatrikooli siiski jõudsin...

Teatrikooli Tallinna...

Jah. Tallinna Teatriinstituuti. See moodustati 1946. aastal. Esialgu ma küll hoidusin instituudist eemale, aga kui kinominister Raadik, suur filmientusiast ja energiline mees, kes unistas kiirest ja võimsast filmikuns-

tiarengust, hakkas moodustama filminäitlejate teaduskonda, läksin eksamitele. Saingi sisse. Mäletan, kuidas Raadik rääkis perspektiividest ja sellest, kui võrd on meil vaja filminäitlejaid ja oma kaadrit: ta lootis vähemalt 1950. aastaks ehitada Nõmmele üles terve kinolinna.

Filminäitlejatel oli eraldi kursus?

Algul oli eraldi kursus, nii poolteist aastat. Kui Raadik kinoministri kohalt lahkus, kadus ka meie peamine protežee ja kaks kursust ühendati.

Kas mäletate oma tollaseid kursusekaaslasi?

Meie kursusel olid Grigori Kromanov, Vladimir Petrov (Valdo Peetri), Endel Padrik, Lidia Stepanova. Aga paralleelkursusel käisid Arvo Kruusement, Kaljo Kiisk, Jaanus Orgulas, Linda Rummo, Vello Rummo, Einari Koppel — nimesed, kes hiljem teatris ja ka filmis määrasid oma põlvkonna näo. Kolmandalt kursuselt läks meie hulgast suur osa Moskvasse, GITIS-esse.

See instituut tõi teid teatrisse.

Lõpetasime viiekümnenadal aastal. Kuna mina valdasin mõlemat keelt, siis, vaatamata sellele, et lõpetasin kiitusega ning mul oli õigus kohta valida — ma valisin Võru teatri, kuhu ka eelmine lend oli läinud —, ei võetud mind kuulda, sest Kultuuriministeerium vajas mõlema keele tundjat ja seetõttu määrati mind sinna. Nii et esimese talve olin ministeeriumis ja paralleelselt mängisin ka Draamateatris. Diplomilavastus, «Varblaste mäed», kus tegin peosa, tuli selles teatris lavale. 1951. aasta suvel läksin juba päriselt üle Draamateatrisse.

Nii et olite näitleja ja vastutav kunstiametnik korraga.

Jah, pool aastat küll. 1955. aastani olin ma teatris. 1953. aastal tuli juurde suur hulk noori inimesi, GITIS-e lõpetajad. Naisi sai teatris üpris palju ja tundus, et näitleja ise saab oma saatust väga vähe määrata. Kuigi ma igal aastal mängisin ka mitmes kandvas osas, tundsin ikka ahistust, et midagi on vajaka. Ja kuna teatriinstituudis olin õppinud paralleelselt tööga — mul polnud majanduslikult võimalik ainult õppida —, jäi püsima igatsus kõrgema kooli järele. Sel ajal sain teada, et on kavas esimese lennu saatmine Kinoinstituuti.

Mis mõttes esimese lennu?

1955. aastal kõneldi esmakordselt oma mängufilmide loomisest Eestis. Tehti eelkonkurss, valiti, keda saata. Meil eeliseid ei olnud, läksime kõik üldkonkursi alusel. Dokumendid saadeti ette, sain kutse ja võtsin kätte — läksin 32-aastaselt uuesti õppima.

Vaatamata sellele, et oli n-õ üldkonkurss, kavatseti igast vabariigist võtta vastu ainult üks esindaja, meie aga Jüri Müüriga jäime mõlemad sõelalä. Ja siis anti meile mõlemale võimalus.

Need viis aastat Moskvas olid väga sisukad. Juba see, et puutusime kokku sellise meistriaga nagu Aleksandr Dovženko, oli omaette väärtus.

Tema oli teie kursuse juhendaja?

Tema võttis kursuse vastu. Vaatamata sellele, et Dovženko sai meiega olla väga lühikest aega, isegi mitte täit kaht aastat, andis see aeg meile väga palju tänu tema erakordsele jõulisele ja ülevale natuurile. Ta oli lausa ideaalne inimene ja oivaline kunstnik. Dovženkolt on küsitud, mis on põhiline tema kunstimeetodis, kuidas ta töötab? Ta on vastanud: «Как я работаю? Я волнуюсь!» Kõike tegi ta erutusega, jäägitu pühendumise ja süüvimisega. Ta on ukraina laulik, poeet ja kunstnik. Filmi tuli väljakujunenuna, tajudes, et just see on tema kunstiala. Ta oli pidevalt laetud ideedest, vajadusest mõtestada inimest ajas. Oma kunstnikumissiooni kandis ta meile edasi. See oli kompromissitu oma teema, oma nägemuse realiseerimine. Ta kinnitas — režissöör ei tohiks asuda töö juurde enne, kui on tajunud, et seda ei tohi tegemata jätta.

Juhendaja õppis kursust tundma. Laskis kõigepealt kirjutada meeldejäätavaimast päevast meie elus. Need kirjandid peegeldasid meid kui sõjaaja lapsi. Olles avastanud, mis meis kõigis peitub, oli ta traagilises meeolus. Ja siis ta hakkas meid vormima.

Võrreldes, kuidas õpetas Romm ja kuidas Dovženko, tundus algul, et ta ei õpetagi meie professioni. Aga ta tegi seda omaenda isiksuse ja omaenda teoste, lavastuste ja stsenaariumide kaudu (tollal valmistus ta filmima «Poeemi merest»). See oli parim kool, mis võis üldse olla.

Võib öelda, et ennekõike õpetas ta teid olema inimene?

Jah, olema nõudlik enda vastu, kompromissitu, sihikindel.

Dovženko alustas filmitööd 32-aastaselt ja teie samuti?

See paralleel on nüüd küll juhuslik.

Kes teie kursusel õppisid?

Kuigi kaotasime meistri teisel kursusel ja jäime suurelt jaolt omapead (olid küll ajutised juhendajad Tšiaureli — muide, täielik vastand Dovženko — ja Juri Jegorov), on meeldiv, et meie kursusel on välja kasvanud väga tugevad režissöörid Georgi Sengelaja, Otar Ioseliani, Larissa Sepitko, Viktor Turov, Gunnar Piesis, Džemma Firsova jpt, kelle looming on jõudnud ka maailma ekraanidele.

Need nimed määravad praegu oluliselt nõukogude filmikunsti näo.

Jälgida nende loomingut teeb mulle suurt rõõmu, kuna juured ja lähtepunktid on olnud ühised. Ja kõikide jaoks on säilinud Dovženko eeskuju.

Kuidas saab õpetaja üldse määrata õpilase kujunemist, eriti kunstis?

Dovženkol ei olnud kunagi eesmärki kasvatada meist väikesed Dovženkod. Igaüks valib kunstis midugi oma tee ja igaühel on oma maailmatunnetus. Ent ilmselt on tõsiduse- või sügavusepüüe, mida endale esitad, enne kui uue töö juurde asud, siiski temalt saadud.

Diplomitööni läks teil aga aega?

Kindla juhendaja puudumisel on selge, et tuleb ellu astuda omaenda jõu ja oskuse najal. Kui selja taga on näiteks Gerassimov, tunned end midugi hästi kindlalt. Lõpetasin teoreetilise kursuse 1960. aastal ja kaitsesin diplomit 1962. alguses. Olin oma kursusel esimesi, kes selleni jõudis, teised tegid seda veel palju hiljem, aastate pärast.

Diplomitööna tuli teha stuudios juba täiesti professionaalne lavastus. Selleks sai «Õhtust hommikuni».

Kas valisite M. Kalda jutustuse seepärast, et aineks oli sõda?

Valisin lihtsalt südamelähedase materjali, mis tundus sobivat minu natuurile ja mille kaudu arvasin midagi öelda võivat. Et see satub ka minu edaspidiste tööde retseptuuri, ei aimanud ma tollal. Põhiline, mis huvi pakus, oli Salme kuju. Ka võimaldas materjal läbi keerdsituatsioonide avada inimest hoopis uues valguses, sündmus pani siin proovile varasemad väärtused.

Kriitika suhtus sellesse lühifilmi eranditult tunnustavalt. Ja olulist meesosa mängis Kirill Lavrov.

Enne seda oli ta mänginud paaris kolhoositeemalises filmis, kuid nende kaudu ma teda ei tundnud, mulle soovitati teda «Lenfilmis». Minu suureks rõõmuks jäi ta nõusse. Vahetult pärast meie filmi valmimist kutsuti Kirill Lavrov Sintsovi ossa «Elavates ja surnutes», mis tõi talle tunnustuse.

Tagasi vaadates selgub, et esimesest tööst alates on kirjandus teie filmile aluseks.

Kirjandus filmi alusena oli nähtavasti paratamatu ja loomulik eesti nõukogude filmikunsti kujunemisperioodil. Diplomitöö juures ma ei seadnudki ülesandeks luua originaalstsenaariumi.

Aga et miks ma üldse olen pöördunud kirjandusklassika poole? Pean tunnistama, et pärast iga oma filmi olen teinud suuri ponnistusi, saamaks originaalstsenaariumi. Kahjuks on see alati lõppenud fiaskoga ja siis olen ikka ja jälle pöördunud kirjandusklassika poole. Miks klassika? Klassikalises teoses kajastatu muutub ajas, saab vastavalt uuele ajale uue kõla. Mida universaalsemad on probleemid, seda pikem on aeg, mil sama teose juurde jälle tagasi võime tulla. Klassikakirjanduse üldnimelikud probleemid on alati aktuaalsed. Need sobisid ka minu inimesekäsitusega, minu vaadetega inimese eneseteostusele, põlvkondade vahetusele.

Publik kõrvutab ekraniseeringu puhul alati filmi kirjandusteosega...

See küsimus on ikka olnud: kui palju kajastab uus kunstiteos vana. Suhatumised on siiski ajaga muutunud. Kunagi valitses seisukoht, et filmis peabki sõna olema peamine, ka meie varasemad ekraniseeringud kippusid paljudel juhtudel jääma kirjanduse illustratsiooniks. Kuid film võtab kirjandusest aine ja sisu, ent peab sellele ainele leidma oma väljenduse. Pole ju võimalik Tammsaare sõna, Tammsaare stiili üle kanda filmikunsti. Tammsaare järgi loodud film peab saama oma, filmi loojate poolt määratud stiili. Tähtis on selles töös liikuda sisu poole, tuuma poole, põhiprobleemi avamise poole, otsides samal ajal oma vormi, oma kinematograafilisi visuaalseid-plastilisi lahendusi. Toimub nagu kaksipidine, vahel vastupidinegi liikumine: eemaldudes vormis, läheneda sisule. Täiesti kirjandusest lahti ütelda film ei saa, juured peavad kirjandusse jääma. Sõnaline kujund püsib ju ka filmikunsti.

Filmi põhiolemus on füüsilis-emotsionaalne monoloog: nii konkreetse (tegevuse, heli) kui ka abstraktse (intellektuaalse, emotsionaalse) külje edasiandmine.

Kuidas suhtute autoritruuduse, teosetruuduse mõistesse?

Tegelikkus ju muutub. Seepärast võib muutuda ka tegelikkuse peegeldus. Minu filme on kritiseeritud, et nad ei peegelda küllaldaselt seda, mis autoril peidus. «Mäeküla piimamehe» ja «Kõrboja peremehe» puhul on mõni kirjandusteadlane nõudnud kirjaniku täpset sõnasõnalist ülekandmist. Minu meelet on filmi loojal õigus oma interpreteeringuks, kui ta seejuures säilitab teose tuuma.

V. Tobro ütleb, et eesti naise saatuse on see probleem, mille sügavustesse Laius on läbi kogu oma loominguga püüdnud tungida...

«Kõrboja peremees»: Kaie Mikhelson (Anna) ja Lea Sild (Eevi).

«Ohtust hommikuni»: Viit Härm (Salme) ja Kirill Lavrov (Griša).



Ma pole seadnud eesmärki vaadelda ainult naist. Minu arvates on naisel ekraniseeritavates teostes ainult üks, olgugi minule kõige lähedasem osa. Mind on huvitanud üldnimelikud probleemid ja väärtused, inimisiksuse kujunemise uurimine. Aga et minu valik on langenud just nendele teostele, selle on kindlasti määranud neis leiduvad naiskujud.

«Mäeküla piimamehes» on müügi ja ostu objektiks muutunud naine. Põhja-Eesti küla kapitaliseerumisprotsessist tekitatud rikastumismaania viib eetilisele tuimestumisele, inimene muudetakse tehinguobjektiks ja siiski suudab ta säilitada end moraalselt puhtana. (Maril on lausegi: «Mina oskan aiva endast lugu pidada . . . ») «Libahundis» on mind huvitanud konflikt vaba inimese ja orjameelse, tardunud mõttelaadi vahel. Noor neiu jääb iseendale, oma tõdedele truuks. «Ukuarus» on naise kuju ehk tõesti kõige reljeefsem. Naine kui elu andja, selle kandja, kui elu kaitsja, tõesti eesti naise koondportree läbi aegade. Kõrboja Anna on komplitseeritud ja keeruline natuur ning tugev isiksus, kes teostab end omal moel. Kui ma nüüd tagantjärele hakkasin vaatama, siis märkasin äkki, et huvitaval kombel olen valinud sellised situatsioonid, kus naine on väga tugev isiksus ja tema kõrval tegutseb alati nõrk ja tahtejõuetu mees. Ilmselt on tegemist probleemiga, mis on küpsenud tänases päevas: naise muutumisega tänu emantsipatsioonile ja seoses sellega, et elu ja aeg on temale asetanud liiga palju kohustusi. Sellise tugeva naise kõrval muutub mees naiselikumaks.

Seni idealiseerisin naist, imetlesin teda, et ta suudab oma koormat kanda. Nüüd tahaksin sellisest ainekäsitlusest edasi jõuda, kaugemale. On küpsenud soov rääkida, milleni see võib elus viia. Loodus on naisele pannud oma missiooni ja ülesanded, kui aga naine võtab üle mehe funktsioonid, siis ükskord kajastub see meie kõigi tulevikus, meie laste tulevikus.

Kas naislavastajal on mehe hinge raske süüvida? Võib niiviisi küsida?

Ei oska sellele vastata. Need meeskujud, millega minul on kokkupuutumist olnud, oleksid mulle nagu arusaadavad. Siin peaksid juba mehed hindajad olema, et kas olen neid mõistnud ja õigesti tõlgitsenud.

Kas teie dokumentaalfilmid «Sündis inimene» ja «Lapsepõlv» pole ennekoike naistefilmid?

Juba materjal, mis on minu dokumentaalfilmidesse kätketud, käsitleb elukõige naist. Lapse sündi on vaadeldud läbi ema emotsioonide, isad on seal sündmuse vastuvõtjad, ootajad, närveerijad. Laps vajab elu algul kõige

«Mäeküla piimamees»: Elle Eha-Are (Mari) ja Ants Lauter (parun Kremer).

«Ukuaru»: Lembit Ulfsak (Aksel) ja Elle Kull (Minna).



rohkem ema, juba looduse poolt on nii seatud. Film vaatlebki seda kontakti või õigemini selle puudumist ja siit tulenevaid järeltusi. Juba filmitav ise on eelkõige seatud naise kohaga elus. Aga on see nüüd lahendatud naiselikult või mitte, seda ma ei tea.

Kuidas tõlgendatakse režissööri oma teemat ja kreedot.

Nii palju kui on inimesi, on erinevaid isiksusi ja maitseid; ellusuhtumisi ja eluhindamisi. Iga kunstniku tööd peegeldavad kunstnikku ennast.

On naisrežissööril filmis raskem töötada kui meesrežissööril?

See oleneb naisest. On küllalt mehelikke naisi, tugevaid isiksusi, kellele filmilavastamine ei tekita vist rohkem raskusi kui mehele, kuigi see töö toob kaasa laviini organisatsioonilisi ja sageli loominguväliseid takistusi. Mehel on lihtsalt füüsiline jõud suurem. Aga elu on näidanud, et naised on küllalt palju mehelikke filme teinud, kas või minu kursusekaaslane, lahkunud Larissa Sepitko. «Kirgastumine» on päris meheliku käega loodud film.

Keda peate oma filmide vaatajaiks?

Küllap kõiki neid, kellel on püsi tungida inimese sisemaailma, keda ei paelu ainult sündmuste väline kiirus ja efekt, kellel on tahet tungida sellesse, mis on kusagil sõnade, tegude, pilkude taga, et avastada seda miskit, mida on tahetud nendesse filmidesse panna. Küllap on minu filmide peamine pooldaja olnud naine, ilmselt keskeas, kes oskab end kangelannaga samastada ja end temas ära tunda.

Elle Kull on üks meie filmogeensemaid näitlejattare. Teie töite ta filmikunsti.

Konkreetselt oli soovitajaks Lembit Ulfsak. Esimene osatäitja, keda ma «Ukuarut» valides kohe teadsin, oli just tema Aksli osas. Lembitu soovitusel käisingi Elle Kulliga teatrikoolis tutvumas. Kuid mitte kohe ei julgenud ma teda proovile kutsuda. Katsetasin vahepeal paljusid teisi, kuid tulin siiski Elle juurde tagasi. Kui võtteid alustasime, õppis ta alles kolmandal kursusel.

Mängida teatris ja mängida filmis — see pole üks ja sama?

Näitleja tuleb meie juurde põhiliselt teatrist, oma väljakujunenud laadiga, ja sellest tulenevalt on ka töö iga näitlejaga platsil erinev. Igaüks nõuab erinevat lähenemist kuju loomisel. Näiteks Järvet ja Lauter omal ajal. Lauter oli mees, kes tahtis põhjalikku proovi, stseeni proovi lausa plat-

Tösielufilmid «Lapsepõlv» ja «Sündis inimene».



sil, ta pidi saama vabaks, ta lubas end kogu aeg parandada; Järvetiga oli tarvis osa läbi rääkida ja mõelda, ühisele arusaamisele jõuda. Järvet vajab üksiolemist, et tulla võttele valmina, kas või otse kaadrisse.

Arvan, et näitlejavalik, õige osatäitja leidmine määrab oluliselt tulevase filmi saatuse, tema kõlajõu ja suuna.

Näitlejas näen ma mitte lihtsalt režissööri ülesande täitjat, vaid suurepäraseid loojat, oma kuju autorit, kellelt loodan ja kellele olen valmis andma täieliku iseseisvuse ühiste ülesannete piirides. Kuid ühiste eesmärkideni peab jõudma! Ja just seda pean kõige tähtsamaks töös näitlejaga. Kuju ja kogu film tuleb eelkõige omavahel selgeks rääkida, et stsenaariumis visandatu saaks liha ja vere: saatuse, mineviku, käitumismotiivid jne.

Kogu see elav kude tiheneb proovides, võtete käigus. Ja oleneb näitleja andekusest, millal ja kui kiiresti juba kuju ise hakkab dikteerima näitlejale tema avaldumist, st tekib tõeline looming.

Selliste tulemusteni jõutakse varem, kui on ühtne, ühise kooli ja mõistmisega näitlejate ansambel (nagu seda olid näiteks Kaie Mihkelson ja Lembit Peterson «Kõrboja peremehe»).

Hea teatrinäitleja erineb heast filminäitlejast?

Hiljuti ütles Aarne Üksküla ise, et filmis ei ole ta end alati tundnud kõige paremini. Üks näitleja läheneb kujule pikaldaselt läbi proovide, läbi katsetuste, teisele on omane kiire reageerimine, kiire plahvatus ühes lõigus. Mõnele näitlejale tundub film kerge, sest ta peab keskenduma ainult ühele episoodile, ühe kaadri lahendamisele, teine näitleja vajab eelküpsemist, et ainsatki kaadrit teha.

Mitu duublit te võtteplatsil teete?

Väga harva üle kolme. See oleneb ka näitlejatest. «Kõrbojas» läks sageli filmi esimene või teine duubel.

Kas teatrikunsti mitte õppinud lavastajad ei kipu näitlejatööd alahindama?

Ei usu, nende lavastustes on olnud palju õnnestunud osatäitmisi. Aga kui küsimus seada nii, et vanemad, teatrist tulnud lavastajad toovad kaasa mingi teatrile omase väljenduslaadi, siis pean kinnitama, et sellist püüdlust mul küll ei ole olnud, kuid filmide ainestik ise on nõudnud avamist läbi karakteri ja läbi näitleja, on nõudnud süüvimist inimese sisemaailma. Püüd sügavuti minna on ehk põhjustanud teatava teatrimaigulisuse.

Kes on teie meelest filmi autor?

See igavene küsimus. Arvan, et võrdväärised on stsenaarist ja režissöör. Üks ei saa eksisteerida ilma teiseta. Režissöör mobiliseerib kogu väe, kes temaga kaasa töötab, kuid ta peab kindlalt teadma, mille poole ta liigub ja mida ta väljendada tahab.

Hea stsenaarist?

Oskan öelda vaid seda, et ta peab olema heade kirjanduslike võimetega ja kogemustega. Peamine aga — filmi juurde peab tulema kirjanik ainult sel juhul, kui ta tunneb, et teistes vormides ja teiste vahenditega ei saa ta end väljendada. Selleks peab filmivahendeid tundma. Minu kokkupuuted väga heade autoritega on näidanud, et see polegi nii lihtne. Oluline on muidugi selge ja konkreetne sõnum ja vajadus öelda seda filmivahenditega.

Kas kirjanikud pole mitte harjunud esitama lõpetatud kirjandusteost, siin aga peavad nad paratamatult jätma lõppteostuse lavastajale? Ja kas dramakunst pole eestlasele loomulikum ehk liiga aeg, jõuline ja temperamentne žanr?

Jah, üks eesti kirjandusele ole rohkem omane vaatlus, mõtisklus asjade ümber.

Kirjanik on oma kirjandusteoses vaba, on iseenda peremees, tal pole vaja 11



kellelegi alluda, pole tõkkeid, mida meil tuleb ületada. Meil on maitseid, soove ja soovitajaid nii palju, et kokkuvõttes peab kirjanik end nende järgi palju painutama. Kuid miks peaks ta seda tegema?

Kellest on eesti filmis praegu kõige enam puudus?

Minu arvates eesti filmikunstis on praegu veel kõigest puudus. Veidi ülepaistatult tituleeriti uusi filme «uueks laineks», aga tõesti, noored lavastajad tõid ajakohase nägemise, tõlgitsuse ja oma näo. Tulevikulootust režii alal on. Põhiliseks jääb aga dramaturgia — millest, kuidas, mis tasemel rääkida.

Kui te nüüd oma loometööle tagasi vaatate, kas arvate endas leidvat mõjutusi teistest kunstidest?

Elus ei saagi elada väljaspool kunstimaailma. Eriti filmikunstis, mis sünteesib endasse teisi kunstiliike (esitades neid küll uuel tasandil), ei ole mõeldav selle loojate eemalolek kogu kunsti ja kultuuri toitepinnasest.

Enese puhul võin tuua ühe viimase näitena Edvard Munchi loomingut, kust saime tõuget «Kõrboja» visuaalse ja sisulise külje lahendamiseks.

Ühes intervjuus päriti teilt, mis on teile püha? Kordaksin seda küsimust.

Kas sellele küsimusele üldse vastata saab. Kui inimesele on midagi püha, säilitab ta selle endale, pealegi pole see sõnades üheselt väljendatav. Aga kui seda siiski püüda teha, siis selleks oleksid meie juured, maa, muld, mis on meid toitnud. Ja igas ajas see, mis elu edasi viib.

Usutlenud JAAN RUUS

Sõdalase vari Kurosawa varjus

(VEEL ÜKS VÕIMALUS)

VIIVE RUUS

Käesolev on sündinud kahel põhjusel. Esiteks, siinkirjutaja nägemus Kurosawa filmist ei ühti ei M. Jampolski ega M. Lotmani¹ omaga, kuigi mõlemal on palju mõttekäike, mida ta täielikult jagab ning millele allpool toetub, ja kuigi — tahaksin seda eraldi rõhutada — mõlemad artiklid on vaieldamatult kõrgetasemelised. Ja teiseks, siinsete ridade autor ei suutnud vastu seista ahvatlusele ekselda võõra kunstiilma suurejoonelisel maastikul, kus peaaegu et puudub võimalus mitte kuristikku kukkuda.

Mis puutub M. Jampolskisse, siis tekib tõrge tema interpreteeringu põhijärgelduse vastuvõtmisel, mille kohaselt «teisiklikkus on eelkõige iseseisvusetuse, võõrandumise seisund, ta on ebainimliku võimu atribuut».² Tsiteerituga on kõige otsesemalt seotud ka Kurosawa historiosoofia tõlgendamine M. Jampolski poolt, kes näeb «Sõdalase varju» süžee mütologiseerimises absoluutse võimu metafoori, seda viimast aga nimetab surmavaks algeks, «mis on kõigil aegadel läbi imunud hävingu ja hukkamise aimusest».³ Selles, et filmi idee ei ole väljendatud inimese ja võimu vastuolu läbi, olen täiesti sedasama meelt mis M. Lotmangi.⁴ Kuid ma ei arva siiski, et teisiku surma tohiks Kurosawa filmi kontseptuaalses vormistikus pidada «täiesti mõttetuks»⁵, nagu teeb seda M. Lotman. Tsiteerigem: «Teisiku surm pole kangelastegu ka meie silmis, iseäranis pole ta seda jaapani traditsiooni kontekstis, kus inimene kogu elu vältel valmistub elust lahkumise hetkeks. Eriti ritualiseeritud oli see hetk sõdalasel.» Ja sealsamas edasi: «... teisik kaob nagu vari, kellelegi märkamatu.»⁶ Mulle näib, et M. Lotman, kes annab palju väärtuslikke õpetusi selle kohta, kuidas hoiduda europotsentrismist kokkupuudetes Ida kultuuriilmaga, ei ole seda ise siiski mitte täiel määral vältida suutnud. Käesoleval hetkel puudutab see üldise ja üksiku, Ühe ja ühe vahekorda; «Sõdalase varju» Kurosawale on individualistlik lähenemine võõras, kaasaegse demokratismi vaimus kasvunud eurooplase puhul on see aga üks kõige laitmatumalt töötavaid stereotüüpe. (Eks näis, milliste stereotüüpide taha takerduvad allolevad kirjaroad?!) Püüdkem siis — selleks et anda omapoolne tõlgendus nime tegelasele ja siit edasi «Sõdalase varjule» — avada filmi ülesehituslikud põhiprintsüübid.

M. Jampolski, osutades nõ-teatri episoodile filmis, viitab selle teatri poeetika kasutamisele «Sõdalase varjus», ta näeb teatrikujundis metafoori, mille kaudu Kurosawa mõtestab nii ajalugu kui ka poliitikat. Seetõttu peabki M. Jampolski filmi kunstimaailma nihet teatrikoodi suunas motiveerituks ja sisuliselt õigustatuks.⁷ Siinkirjutaja tahaks minna veelgi kaugemale ning väita, et Kurosawa käesolev film ei ole vaid «nihe teatrikoodi suunas»,

¹ Vt M. J a m p o l s k i. Akira Kurosawa varjude teater. — TMK 1984, nr 4, lk 21 ja M. L o t m a n. Sõdalase varjus. TMK 1984, nr 5 lk 33.

² M. Jampolski, tsit. töö, lk 25.

³ Sealsamas, lk 25.

⁴ M. Lotman, tsit. töö, lk 34.

⁵ Sealsamas, lk 43.

⁶ Sealsamas.

⁷ M. Jampolski, tsit. töö, lk 24.

vaid ongi põhilises rajatud *nō*-teatri kanoonilistele vormiprintsiipidele, millest, tõsi küll, on mõningaid taandumisi, mis seletuvad peamiselt filmikeele spetsiifilise eripäraga, kuigi ka vajadusega arvestada kinovaataja taju väljakujunenud iseärasusi.

Alustagem kompositsioonist. Mõlemad eespool tsiteeritud arvustajad on märganud filmi harjumuspäratult pikka, sealjuures staatilist ekspositsiooni. *Nō*-teatri kohustuslikuks alguselemendiks oli *nanori*, näitleja esitlemine publikule.⁸ Pikk vaikus filmi algul, kus vaataja on piisavalt aega silmitseda tegelasi (ühtlasi ka märgata, kui halvasti ta neid omavahel eristada suudab), — kas ei võiks seda pidada *nanori* analoogiks? Järgmised kohustuslikud elemendid — *mitijuki* ja *mondo* — on oma kohad vahetanud, kuid nad on ekspositsioonis olemas. *Mondo* kujutab endast tingimata dialoogi küsitluse vormis ja valmistab ette terve etenduse. Ja tõepoolest, Shingeni ja tema venna Nobukado vahel areneb vestlus, kus küsijaks on Shingen, vastajaks Nobukado. (Üldse kokku kuus küsimist-kostmist, piisav hulk selleks, et seda mitte juhuslikuks pidada.) Seejärel järgneb *mitijuki* analoog: Shingen jutustab lühidalt oma senisest ja kavatsetavast «teest». Sellega on järgnev ette valmistatud. Vahetiitrid lahutavad «ekspositsiooni» filmijutustusest endast, viimane aga ongi *nō*-teatri järgmine kohustuslik, seejuures põhielement. Siin peab sisalduma teave peategelase kangelastegudest, samuti tema surmast. *Nō*-teatri etendus peab tingimata lõppema peategelase tantsustseeniga. Ka tantsu analoog — ja missugune see tants on! — on filmis olemas: pärast staatilist, kauakestvat üldplaani sөөstab surnukehadega kaetud lahinguväljale justkui üleloomulike jõudude juhituda Teisik, haarates surmud sõdalaselt oda, et minna sellega tulirelvis vastase peale. Järgneb kuulihaaava saanud verise Varju surmatants, mis vaibub lõpuks Suwa järve vetes, kuhu on maetud see, kelle vari Vari oli.

M. Jampolski juba juhtis tähelepanu *nō*-teatri süžee ühele kasutatavamale ülesehituslikule võttele, mis seisneb selles, et peategelane (*mae-zite*). vahetab teises osas maski (kandes siin ka uut nimetust — *nochi-zite*). Jampolski aga jättis siinkohal lisamata (võimalik, et seepärast, et tema interpretatsioon oleks sel juhul seatud tõsise katsumuse ette), et *nochi-zite* kehastab *mae-zite* vaimu (või, vastupidi, *mae-zite* *nochi-zite* vaimu).⁹ Nii või teisiti, selge on siiski see, et «Sõdalase vari» järgib oma süžee ülesehitamises *nō*-teatri eespool nimetatud põhimõtet. Veel üks võimalik kokkupuude *nō*-teatri traditsioonilise süžeeaga, nimelt näidendeiga, kus peategelaseks on Okina (Vanamees, Vanataat), kes on neis taeva võrdkujuks. Orientalistide arvates on sel kujul küllalt läbinähtav seos suguvõsa vanema kultusega feodalismieelses Jaapanis, samuti põllutööde hoidja ning kaitsja mütolooilise kujuga — šintoistliku *kami*'ga.¹⁰ Shingeni lähedust Okinale võiks näha kõigepealt tema sotsiaalses seisundis: on ta ju auväärse ülikusuguvõsa pealik. Selle paralleeli teeb võimalikuks ka Shingeni vasalli Jagamata tungiv ja korduv küsimus Shingeni vanuse kohta (53 aastat) üsna filmi algul.

Edasi. Nii Jampolski kui ka Lotman juhtisid tähelepanu «Sõdalase varju» harjumuspäratule rütmile: «... staatilised stseenid katkestatakse äkki lühikeste, plahvatuslike liikumisstseenidega.»¹¹ Ka see rütmilise lahenduse

⁸ А. Е. Глускина. Об истоках театра Но. Театр и драматургия Японии: Сборник статей, М., Главная редакция восточной литературы, 1965 с. 34—33.

⁹ Kui eeldada, et Kurosawa aktsepteerib *nō*-teatri süžee ülesehituslikku põhimõtet, mille kohaselt *mae-zite* ja *nochi-zite* erinevad teineteisest kui ühe ja sama isikuga vaimne ja liha-st-verest kehastus, kaoks võimalus M. Jampolski poolt antud tõlgenduseks, mille kohaselt «protagonisti kadumine, surm, rükub kaksainuslikku struktuuri harmoonia... Vürsti kohale asub ta vend, kes omakorda lükkab esiplaanile teisiku jne». (Vt M. Jampolski tsit. töö lk 23). Vastupidi, surm ei riku antud juhul kaksainuslikku struktuuri, vaid teeb selle olemasolu võimalikuks.

¹⁰ А. Е. Глускина, tsit. töö.

¹¹ M. Jampolski, tsit. töö, lk 27.

printsiiip kordab *nō*-teatri vastavat kaanonit, mille kohaselt igasugune liikumine sisaldas kolme astet: *dzo* — aeglane sisenemine, *ha* — järsk muutus, *kju* — maruline, tormiline tegevus.¹² Lisaksime öeldule veel, et flööt oli juhtiv pill *nō*-teatris, filmis on aga flöödimängule üles ehitatud üks olulisemaid, suurt semantilist koormust kandev stseen; et *nō*-teater eeldas proosa ja luule koosinemist, viimasel juhul tingimata ka tsitaate klassikast (vrd sellega Oda Nobunaga laulu stseenis, kus viimane saab teada Shingeni surmast). Ja veel: *nō* nõudis tingimata kunstide sünteesi, seepärast on oluline, et filmi üks tähenduslikumaid stseene — Nobunaga laul — on üles ehitatud värsi, laulu ja tantsu koosinemisele üheainsa artisti esituses.

Sõnaga, tahaksin loota, et järeldus: «Sõdalase vari» on rajatud *nō*-teatri vormiprintsiipidele, on eelöelduga piisavat põhjendamist leidnud.

Vormikaanonite nii ulatuslik ülevõtmine tähendab vastava poeetika omaksvõttu. Kui aga seda teeb Kurosawa masti mees, siis ei saa olla tegemist mehaanilise kopeerimisega, vaid selle taga seisab kindel valik. Milline?

Kuid püüdkem enne, kui otsime vastust sellele küsimusele, näidata, et *nō*-teatri keele omaksvõtt tähendas tõepoolest ka selle teatri esteetika aktsepteerimist Kurosawa poolt.

Nō esteetika seisnes kahe alusprintsiiibi — *monomane* 'jälgendamine' ja *jugen* 'salajane olemus, varjatud ilu' — tunnistamises.¹³ *Jugen* on «oma olemuselt varjatud kunstivõtte ja sisemise mõjuavalduse ning tajumise esteetika», kirjutab käesolevas käsitluses juba korduvalt tsiteerimist leidnud A. Gluskina. *Monomane* ei tähenda mingil tingimusel naturalismi, vaid peab v ä l j e n d a m a asjade sisimat olemust, nende varjatud põhiolu. *Monomane* on viibe nähtamatu suunas, vihje kättesaamatule, olemuslikule.

On väljaspool kahtlust, et Kurosawa jaatab «Sõdalase varju» *monomane*-printsiipi. Rohkemgi, ta toob selle vaataja ette kui filmi süžeealise arenduse ühe olulise hoova — selles suhtes nõustun täielikult M. Jampolskiga. Ta kirjutab: «Filmis on mitmed episoodid üles ehitatud kui näitleja jõukatsumised endale võetud rolliga . . . »¹⁴ Kurosawa demonstreerib meile, kuidas Vari siseneb samm-sammult endale võetud ossa, saavutades lõpptulemusena ühinemise jälgendatava sisema olemusega. *Monomane* põimimine süžeearendusse kannab siinkirjutaja arvates korraga kahte funktsiooni: ta on vajalik selleks, et *nō*-teatri juba muuseumitollmuga kattunud keel taas avaks oma reeglid, nii et vaatajal ei tekiks tõrget filmimängu sisseminemisel, ja teiseks, see muudab *nō*-teatri mitte vaid filmisõnumit kodeerivaks märksüsteemiks, vaid ka, nagu juba ütles M. Jampolski, iseenda metafooriks, st filmi kujundisüsteemi elementideks.

Ent igal juhul võib nähtavasti lugeda tõestatuks, et Kurosawa aktsepteerib *monomane*-printsiipi.

Mis puutub *jugen*'isse, siis vaikumise poeetika, viibete ja vihjete kasutamine selles filmis on väljaspool kahtlust — sellele on taas osutanud nii Jampolski kui ka Lotman. Oluline, samas sügav, on minu meelest M. Jampolski tähelepanek filmi kaadrivälise ruumi surve kohta kaadri. Ei saa jätta tsiteerimata: ««Sõdalase varju» staatiline maailm osutub seega vaid piiratud osaks reaalsest ruumist, mille suurem ja dünaamilisem osa on filmist montaažiga välja lõigatud.»¹⁵ Täpsemalt milline, sellest allpool.

Võtta omaks teatav esteetika, see tähendab selle taga peituvat maailma-

¹² Т. П. Григорьева. Японская художественная традиция. М.: Наука. Гл. ред. восточной литературы, 1970, с. 285.

¹³ А. Е. Глускина, tsit. töö, lk 34.

¹⁴ M. Jampolski, tsit. töö, lk. 23. Edasi lahkeb siinkirjutaja arvamus täielikult Jampolski omast, kes väidab, et Teisik nagu kontrolliks, kes ta siis on — *mae-zite* või *nochi-zite*. Ja veel, teisiku . . . maski all vintskleb kõrvaline isik, kellele on pandud protagonist roll. (lk 24) Esimesel juhul pean ainuvõimalikuks tõlgendust: Teisik ei unusta hetkekski, et ta on *nochi-zite*. Teisel juhul: maski all ei vintskle kõrvaline isik, vaid ainult *nochi-zite*.

¹⁵ Sealsamas, lk 28.

nägemise aktsepteerimist. Tahes või tahtmata peame avama selle mõned olulisimad jooned.

Alustada tuleb pisut kaugemalt. Me peame mingis kõige olulisemas avama mõningad jaapani kunsti ja selle taga peituvat maailmanägemise üldised, invariantseid, ephohhist ephohhi korduvad tunnusjooned.

Kõige olulisem on siinkohal peatuda jaapanlastele (kuigi mitte ainult jaapanlastele) omasel mitteduaalsel maailmatajul.¹⁶

Meie, euroopaliku filosoofia traditsioonis kasvanud inimesed, oleme harjunud, et filosoofilised kontseptsioonid ehituvad teatavatele paariskategooriatele — subjekt ja objekt, olemine ja teadvus —, mille üks liige on vastu seatud teisele. Siit siis ka põhiküsimus — mis on primaarne?, kumb määrab kumma? — ja sõltuvalt vastusest moodustub ühte või teise filosoofiliste koolkondade põhiliki kuuluv filosoofiline süsteem.

Ida, antud juhul Hiina ja Hiina kaudu Jaapan, tõukub Absoluudist, Suurest Piirist. Absoluudile on omane kaksainsuslikkus, ta sisaldab endas kahte alget; (hiina) *yin* — *yang*; pimedus — valgus, tumedus — heledus, rahu — liikumine, väljapoole suunatus — sissepoole suunatus, naiselik alge — mehelik alge, nõrkus — tugevus jne. *Yin* — *yang* on lahutamatud, vastastikku teineteiseks üleminevad, vastastikku teineteist asendavad. Maailm on jagamatu, kõik on Üks, sest kaksainsus — *yin* — *yang* — on absoluutne. Maailm ei ole lahutatav siin- ja sealpooleks, subjektiks ja objektiks, Üheks ja üheks, osaks ja tervikuks, maiseks ja ebamaiseks. (Vrd: kristlik jumal on absoluutne valgus ega sisalda endas pimedust; kristlik jumal, luues maailma, lahutas, eraldas valguse pimedusest.) Idamaist maailma ei saa luua, ta tekib kaksainsuses peituvat printsipi (seaduse) toime, olles seega isearenev ja iseliikuv. Kui aga *yin* — *yang* muutuvad pidevalt üksüheks, teotsevad teineteises, siis saab ka aeg kulgeda ainult ringikujuliselt: kord *yin*, kord *yang*, kord *yang*, kord *yin*. Ei ole lahutatavad ka Olemine ja Mittelemine — Tühjus, Eimiski. Mittelemises on Olemise potents, kogu oleva vormimata alge. Kõik lähtub Tühjusest ja saabub tagasi Tühjusse. Kosmiline Tühjus on pigem ülemolemine, kõrgeim olemine kui mittelemine.¹⁷ Seega on kogu empiiriline olemine vaid Mittelemise, Tühjuse ajutine ilming. Siit — kunst ei saa kunagi luua midagi põhimõtteliselt uut, ta saab vaid esile manada selle mõttekuju, mis maailmas juba olemas. Sealjuures see, mida ei ole empiirilises olemises, on olemas Tühjuses kui mis tahes «selle» vormimata alge. Tühjusse naaseb ka see, mis kunagi meelelises maailmas olemas olnud. Seepärast on minevik alati reaalsem kui tulevik: mis olnud, see on kahtlemata olemas.

Jugen asetabki erilise rõhu — suurema kui ükski teine jaapani ilukontseptsioonidest — nähtava maailma kaduvusele, vaadeldes teda kui mittelemise ajutist, kiiresti mööduvat ilmingut. «Missuguine lill ei närtsiks,» küsib suur *no*-teatri teoreetik Seami. «Kuid ainult närtsinuna võib ta uuesti õitsele puhkeda.» Olemise saladuse alglahe on Mittelemises. «Olemine,» räägib taas Seami, «on selle väline avaldus, mis sisaldub Mittelemises.»¹⁸

Püüdkem nüüd eelõeldu valgel taas arutleda teisikuprobleemi üle Kurosawa filmis.

Mulle näib loomulikuna tõlgendus, et Shingen ja Vari moodustavad filmis kaksainsusliku struktuuri, millel mõlemal omaette võetuna on taas oma kaksainsuslik struktuur.

Mis puutub Shingenisse, siis tema heledust ja varjupoolt võime aimata tema sõnadest juba siis, kui ta kõneleb enda ees seisvast teest. Tõsi, ta tappis poja

¹⁶ Kõik alljärgnev toetub T. Grigorjeva juba viidatud raamatule. Vältimaks joonealuse kooramist, anname sellele viited vaid hädatarvilikel juhtudel.

¹⁷ А. Н. З е л и н с к и й. «Колесо времени» в циклической хронологии Азии. «Народы Азии и Африки», 1975, т. 2, с. 104—117.

¹⁸ Т. П. Григорьева, цит. раб., с. 256.

ja pagendas isa, kuid ta tahab riiki ühendada eesmärgil, et ometi kord lakaks kasvamast «laipade mägi». Kuid nii nagu Varjus on filmi algul pea-aegu ainuvalitsev pimedus, nii domineerib Shingenis valgus. Jälgigem Shingeni vahekorda vasallidEGA: on kerge näha, et vasallid tundsid end oma isandaga üsna võrdväärse, võimelisena teda esindama. («Kui meie oleme siin, tema lippude all, siis tähendab see, et ka tema on siin koos meiega.») Vaadelgem tema vastuhelki sõdalastes. Shingeni (arvatava Shingeni) juuresolek sisendab neisse ülevust, tema puudumine ärevust («Aga kus on isand?» — «Ei näe millegipärast...»). Shingeni surma saadab katkev flöödheli ja kogu kaadrit täitev loojuva päikese tulipunane kera — nii väljendab oma leina Kurosawa. Raske on selles kõiges näha «absoluutse võimu surmavat alget». Pigem vastupidi: kergem on Shingenit kujutleda Okinana, Taeva kehastusena. Iidsest uskumusest lähtuvana nähakse Idamaal kõrgemas võimukandjas jumaliku ning inimliku, loodusliku ning sotsiaalse, siin- ja teispoolsuse ühtsust, maailma korrastavat alget.¹⁹

Ja taas: valgus läheb üle pimeduseks. Selleks, et täita Shingeni testamenti, kõrvaldab tema ustav vasall isanda surma tunnistajad, arsti ja ravimeid kandva teenri.

Varju teed võiks minu arvates kirjeldada kui pimeduse üleminekut heleduseks, mis algab Tühjusest ja suubub sellesse tagasi. Tühjuse metafoori näen tormipöörises, mis vintsub telgiseinu, mille vahel peavad nõu Shingeni kaaskondlased. Sellest pööriseist ja pimedusest paisatakse välja Vari, kes nüüdsest alustab oma uut eluringi, sündides teistkordselt Shingeni teisikuna. Pimedus on Vari, kelle hingel on vargused ja arvatav mõrtsukatöö, Vari, kes püüab purustada vaasi, millest leiab isanda grimeeritud laiba. Tunnuslik on, et need stseenid toimuvadki kõik pimedas.

Pimeduse üleminek heleduseks, valguseks — see on Varju tee röövlis Okinani Varju sisenemine *nochi-zite* ossa toimub Suva järve kaldal, siis kui maetakse Shingenit. Matuseprotseduur algab varasel, veel poolhämäraral koidutunnil, episoodi lõppedes seisab Vari näoga tõusnud päikese poole ja vaataja näeb sellel täisvalguse vastuhelki. (Okina-etendused *nō*-teatris algasid samuti varahommikul, et lõppeda siis, kui päike taevavõlvil.) Varju kujunemine Okinaks toimub järk-järgult, sellel on oma pöördelise tähendusega hetked. Vaatleme neist mõningaid, nimelt neid, kus Kurosawa ise Varju saladuse kohalt kergitab. Näiteks episood, kus Vari istub teenrite ees, kes annavad talle käitumisjuhiseid. Vari keskendub. Filmimuusika kommenteerib Varju liikumatust; kostab — küll katkendlikult — kordusmotiiv, mis saadab Takeda suguvõsa eriti tähtsatel puhkudel. Teenrid sirutuvad: Vari on tabanud midagi väga olulist Shingeni olemusest. Unenäoepisood. Vaevalt et sellele ühetähenduslikku seletust leidub, aga siiski. Vari näeb end tuikumas kummalisel maastikul, kus ebamaine udu seguneb taeva sinise ja vere punase värviga. Unenäost aimub Varju kokkupuudet Tühjuse ja Taevaga. Eks ole ju ka Okina Taeva kehastus? Ja lõpuks Shingeni venna Nobukado sõnad Varju kohta: «Võiks arvata, et temasse on ümber asunud isanda vaim.» *Nochi-zite* on jõudnud meisterlikkuseni. Ent siis saabubki hetk, kus tal tuleb lahkuda mängust mängus: Shingeni hobune paiskab Varju seljast, sest ei tunnista teda isandaks.

Filmi lõpustseen. Takeda vägede hukk, tema suguvõsa häving. Enam ei saa kahtlust olla, et Vari ei etenda Shingeni osa, veid o n Shingen ise, Takeda suguvõsa vanem, kes peab hukkuma koos suguvõsaga.

Vari on Shingen. Shingen on Vari. Kõik on Üks. Üks sisaldab kahte; *yin—yang*, kolm sünnib siis, kui *yin* ja *yang* taas ühinevad. Nii mõistetuna on Varju surma mõttetu mõttetuseks pidada. Ent üks on ja ei ole Üks. Sel

¹⁹ А. С. Мартынов. Представления о природе и мироустроительных функциях власти китайских императоров в официальной традиции. «Народы Азии и Африки» 1975, т. 5, с. 72—82.

viimasel on oma individuaalne elu, oma *yin—yang*. Nii ka varjul. Seepärast on ka episood hobusega sügavalt tähenduslik: ühtesulamine, ühinemine kahestub, ka sellel on oma valgus ja pimedus.

Sellega sulgub Kurosawa filmi kõige ahtam, kõige seesmisem ring.

Järgmine ring kujutab endast taas kaksainsat struktuuri; Takeda suguvõsa — Takeda vastased (Ieyasu Tokugawa ja Nobunaga Oda).

Shingen saab filmis surmava kuulihaava siis, kui jääb kuulama flöödi — *nō*-teatri juhtpilli — lummavat mängu. Püssipaugu peale vaikib ka flööt. Seesama flöödiheli saadab Shingeni vaimu lahkumist kehast. Episoodis, kus Shingeni tapja demonstreerib, kuidas tal õnnestus surmata vastase peameest, purustab tema kuul noore männi ladva. Ent määnd on teatavasti *nō*-teatri sümbol. Seega: Shingeniga kaob *nō*, kaob *jugen*. Selles näen nimeetatud sümbolite tähenduslikke tagamaid.

Ei, siiski mitte päriselt. Ehmatamapanevalt ootamatult alustab Nobunaga, kuulda saanud Shingeni surmast, laulu, millel on kaheldamatu seos *jugen*'iga: «Kõik selles maailmas on viirastuslik. Lühikese unenäona möödub elu...»

Sama uskumuse kohaselt, mille järgi maailm kujutab endast kaksainsust — *yin—yang* —, tekkis nende vastastikuse mõjutamise tulemusena universumi viis põhistiihiat (puu, tuli, maa, raud, vesi), millega on vastavuses viis põhivärvi: roheline, punane, kollane, valge ja must.²⁰

Takeda suguvõsa värvid on must, roheline ja punane (väeosad: Tuul, Mets, Tuli). Filmi lõpukaadris on Suwa järvest kerkiv Takeda lahingulipp — mustal põhjal valge kiri.

Kui Kurosawa annab filmi värvistruktuurile sümboolse tähenduse, lähtuvalt nimetatud müüdist, saavad Takeda vastaste värvideks olla vaid valge ja kollane. Ja nii tõepoolest ongi. Takedal on tumedad värvid, tema vastasel heledad. Tume — *yin*, hele — *yang*. Takeda ja tema vastased — see on kaksainsuslik tervik — *yin—yang*. Film lõpeb Takeda suguvõsa hukuga — surm aga assotsieerub pimeduse, loojuva päikesega. Ja just seda kujundit Kurosawa kasutabki. Ka *jugen*'i poolhämärad nukrusmeeleolud, tema ilu looritatus on kokkuviidav varju, mitte valgusega. *Yin* on liikumatus, nõrkus, passiivsus. Takeda suguvõsa lahingutaktika näeb ette, et suguvõsa vanem kõrguks võitlevate sõdalaste kohal nagu mägi. *Yang* on liikumine, jõud, aktiivsus. Nobunaga juhhib lahingut hobuse seljast, vägedega kaasa liikudes.

Lõpukaadris võitlevad odadega relvastatud Takeda väed tulirelvadega varustatud vastase vastu. Ja kaotavad. *Yang* võidab *yin*'i. Kuid vastane ei juubelda. «Kõik selles maailmas on vaid minek ja tagasitulek, ning meie oleme määratud igavesti rändama,» lähevad Nobunaga laulu sõnad edasi. «*Jugen* on sügavale peidetud paistuse ilu,» ütleb Seami.²¹ Suwa järve kohal on Takeda suguvõsa viimasel päeval vikerkaar justkui järve enda ebamaine nimbus.

Mis sünnib, see sureb, mis sureb, see sünnib. Võime arvata, et *yin*'i, *nō*, *jugen*'i varisemine filmis ennustab nende taassündi.

Sellega sulgub filmi teine, keskmine ring ja avaneb kolmas — suurim. Oleme eespool juba M. Jampolskile viidates rääkinud kaadrivälise tegevuse survest kaadrisisesele reaalsusele. Meenutagem episoodi, kus Nobunaga joob kõrgest peekrist veini ja pakub seda Tokugawale («Sellel veinil on vere värv, seda toovad eurooplased»). Nobunagale — seda on rõhutatud — vein maitseb. Tokugawa kirtsutab nägu.

Selle stseeni tähenduse avamine on võimalik vaid siis, kui arvestame kaadrivälise reaalsuse survet. See surve on aga tohutu, sest lühike episood peab kandma sajandite raskust — XVI sajandi lõpust kuni tänaseni välja.

²⁰ А. Н. Зелинский, цит. раб., с. 111—112.

²¹ Т. П. Гръгорьева, цит. раб., с. 250.

Filmi lõpplahingu saatus (ärgem unustagem, et Takedat nimetab Nobunaga oma ainsaks tõsiseks vastaseks) määras Jaapani ajaloo kulu sajandeiks. Lahingu saatust ei otsustanud mitte Tokugawa — Nobunaga meeste vaprus, vaid tulirelvad. Kuid ka tulirelvad toodi Jaapanisse XVI sajandil eurooplaste poolt. Varsti, ajaloolises mõttes väga varsti pärast lõpplahingut — veerandsajandi möödudes — kehtestub Tokugawa absoluutne võim. See võim on sisemiselt vastuoluline, feodaalse monarhia sees tugevnevad uued sotsiaalsed jõud. Kultuur kahestub: ühel pool ofitsiaalne, dogmaatiline konfutsianism, teisel pool linnakultuur. XVII sajandi linlased «otsisid kirjandusest kasulikke nõuandeid, kuidas koguda rikkust ja ammutada elust maksimaalset rahuldust».²² XVII sajandi algul tekkis *kabuki*, mis heitis bravuurse väljakutse *no*'le. Näiteks *kabuki* algusaastate värsid, täiesti mõeldamatud *no*'s: «Minema hallus ja igavus! Elu möödub kiiresti kui uni. Hei, siia lust ja rõõm!»²³

Lõppkokkuvõttes — Meiji revolutsiooni tulemusena — võitsid, filmi sümboolikat kasutades, need, kellele maitseb eurooplaste toodud vein. Tänapäeva Jaapani moderniseerimisvalmidus on suurem kui kuskil mujal. Näiteks oli Jaapanis 1980. aastal 80 protsenti kapitalistlikus maailmas valmistatud robotitest²⁴, samal aastal tootis Jaapan 11,1 miljonit autot, tõrjudes USA selle näitaja poolest teisele kohale maailmas.²⁵ Jaapan on kõige agaram ostja Lääne patendi- ja litsentsiturul. Jaapanit on haaranud omapärane tehnoloogiline ja futuroloogiline eufooria.

Alles sel taustal on mõistetav, miks pöördus Kurosawa äkki tardunud teatrižanri poole, nagu seda on *nō*. *Nō*-teatris valitseb nõue, et liikumatu, muutumatu, staatiline (*fueki*) ning liikuv, muutuv, dünaamiline (*ryuko*) oleksid omavahel tasakaalus.

Yang ei saa eksisteerida *yin*'ita. Universumis valitseb harmoonia, kui *yang* ning *yin* teotsevad üksühes, kui nende vahel valitseb teineteiseks ülemineku, mitte aga ületamise vahekord. Halvim, mis võib juhtuda, on see, kui ületatakse Suur Piir ja *yin* ning *yang* hakkavad teineteisest kaugenema. Sel juhul puruneb universumi harmoonia ning tasakaal, asendudes languse ja kaosega. Tasakaal lähtub ringi keskpunktist, ajaratla pööreldes on liikumatu vaid telg. Seepärast on ka staatiline kaamera «Sõdalase varjus» sisesemiselt motiveeritud: Kurosawa seisab keskel, elu, ajalugu, kultuur — kord aeglaselt, kord marukeerisena — voogavad keskmest lähtuvate ringikujuliste lainetustena tema kaamerasilma ees.²⁶

Kurosawa on kui Okina, kui inimeste kaitsja ja hoidja, kes valvab, et *yang* ei kulgeks vastassuunas *yin*'ile, et säiliks maailma dünaamiline tasakaal.

²² Т. П. Григорьева, цит. раб., с. 262.

²³ М. Гундзи. Японский театр Кабуки. М. «Прогресс», 1969, с. 44.

²⁴ С. Чугуров. Эра роботизации. «Азия и Африка сегодня», 1982. № 8, с. 53—54.

²⁵ В. И. Прохоров. Автомобильный конфликт между Японией и США (1980—1981). Япония. Ежегодник. М., «Наука», 1983, с. 198.

²⁶ Võrreldes seda «Rashomoni» kaameraga 30 aastat tagasi. Siis liikus Kurosawa koos tegelaste ja ajaga, nüüd liiguvad aeg ja tegelased, Kurosawa on tardunud meditatsiooni-
poosi. Ent muutunud ei ole mitte ainult Kurosawa, tema mõttekujundeis vaatab oma muutumise vastupegeldust aeg.

Järgnevate lehekülgede eesmärgiks on vaadelda teatud liiki ülimentu-kaid näidendeid, mis praegu meie teatrites jooksevad või mida mängiti lähiminekis. Keskendume selles laadis enim silma paistnutele. Nendeks on «Harold ja Maude» TRA Draamateatris, «Härra Amilcar» Noorsooteatris ja «Grupipilt» «Vanalinna Stuudio» laval. Nende najal tehtud üldistused maksavad ilmselt mitmete teistegi puhul. Olgu ka kohe alguses öeldud, mis aspektist säärasele tükkidele lähenetakse. Kunst kitsamas mõttes jääb see-kord kõrvale. Allakirjutanut ei huvitanud ühe või teise näitemängu lava-line teostus või režiikontseptsioon. Suurem osa publikust ei tee tõenäoliselt vahet, kumb neile mõju avaldas — kas tükk ise või selle teatripoolne lisand. Aga etenduse sotsioloogiline aspekt, suhe publikuga on käesoleva kirju-tise seisukohalt peamine. Seetõttu käsitleme mainitud etendusi ühe astme võrra üldistatult, kui tervikfenomene — sääraseana, nagu nad meie kultuuripildis funktsioneerivad, inimeste ootustele-lootustele vastavad või ei vasta ning nende väärtushinnanguid kujundavad. Mind huvitab eel-kõige, millele eespool mainitud tükkide edukäik rajaneb, mis tiivad kannav-avad neid sajanda või veel suurema numbriga etenduseni? Ja lõpuks peamine: mis kunstiprooviga see menu ikkagi on? Kas meil on tegemist täis-väärtusliku kunstiga või ei?

Edukalt võivad minna mitut laadi näidendid. Esimesest pilgust on selge, et J. Patricki «Grupipilt», Y. Jamiaque'i «Härra Amilcar» ning C. Hig-ginsi — J.-C. Carrière'i «Harold ja Maude» rajanevad teistsugustele esteeti-listele printsiipidele kui näiteks rahvatükid *à la* «Parvepoisid» või «Küla-vahelaulud». Ka ei meelita nad publikut mõne massilise vaatajagrupi jaoks isiklikult tähtsa teemaga nagu A. Gelmani või O. Antoni lavalood. Ja — olgu kohe tähendatud — nad ei kuulu nende haruldaste erandite hulka, mis tänu oma mitmekihilisusele ja rikkusele pakuvad naudingut nii kunsti-nõudlikule teatralide ringile kui ka tavakülastajale. Alustama peaks nal-jast —

— Just, sest kõik need tükid on vähemasti kolmveerand kohaga komöö-diad. See ütleb juba palju. (Naljariikkad näidendid lähevad alati hästi, komöödia on kõige demokraatlikum žanr, nalja ja naeru on inimestel ikka vaja, komöödiat jälgides elatakse välja oma agressiivsed impulsid (nagu arvas Freud) jne, jne.) Pealegi on kõnealuste näidendite nali peene-mat sorti, salonglik, säärane, mida meil kombeks kutsuda säravaks. Dia-loogi tulevärk töötab lakkamatult, repliigid lendavad tegelaste vahel nagu pingpongipallid: edasi-tagasi, edasi-tagasi... Vaatad ja rõõmustad: mil-line kergus, kui elegantne! Nisugune peabki hea näidendialloog olema, mitte igav nagu koonlalt veniv heie! Aga ometi hiilib varsti hinge tilluke rähulolematuse tunni-poolteise pärast hakkab selline tulevärk tüütama. Kummalisel kombel muutub ta mingiks naljaks üleüldse. Arvan selleks olevat vähemalt kaks põhjust. Esiteks: säärane nali on sageli vähe individua-liseeritud. Ta seostub karakteriga nõrgalt. Vaimukused ei kasva välja inimese isikupärast, ei kõla ühte tema olemusega. Torked ja aasimised on mitmesugustes näidendites morfoloogiliselt sarnased, nende laad kordub eri tüüpi tegelaste juures. Autorile oleks nagu ükskõik, kellele oma sõnad



Y. Jamiaque'i «Härra Amilcar» Noorsooteatris (lavastaja R. Allabert). Machou — Sulev Luik, Virginie — Helene Vannari. P. Sirge foto

suhu panna. Mulle tundub, et proosat kirjutada on niiviisi isegi võimalik. Kui kirjanik peab oma loomingus kõige tähtsamaks mõttearendusi, siis talle piisab, kui nende jaoks ruupor leidub. Ent näidendi lavaesituses omandab karakteri usutavus teise tähenduse — juba seetõttu, et me näeme konkreetset inimest, kes teksti kuuldavale toob. Ka teravmeelitsemiseks peab laval niisiis olema mingi psühholoogiline põhjendus. Aga kui sõnad ei kasva välja karakterist — nagu oleks loomulik —, siis toimub vastupidine: sõnad teevad karakteri, täpsemalt öeldes, nad kujundavad markee-

ritud hoiaku. Nii ongi: kui lasta pill näitekirjanduses laiemal kaarel ringi käia, siis torkab silma, et kahtlaselt sageli satub lavale ülimalt ironilisi tüüpe, kelle ainsaks tegevuseks on vastastikku närvidele käia ja üksteise kallal võtta.

Elust teame kõik inimesi, kelle põhihoiak ongi ironiline. Samuti võib aasimisest kujuneda vanade tuttavate vaheline kommunikatsiooniliik. Ja ülepea ei tohi kunstile elu mõõdupuuga läheneda. Igal leheküljel ja lavaminutis juhtub rohkem kui argielus. Nii ei peaks etteheiteid pälvima ka tapva teravmeelsuse laviin, milleks muidu ükski surelik võimeline pole. Ometi ei saa mõnikord lahti tundeist, et sääraseid okkalised ja hammustavad inimesed on lavale kokku viidud üksnes selleks, et me saaksime nende lõpplahendust nagu naabrirahva tüli mõnuga pealt vaadata. (Muide, säärane üle lava vaimukuste tulistamine pole komöödia pärusmaa. Suure hulga tänapäeva autorite näidendites kohtab tegelasi, kelle teravmeelsused kõlksutamiseks jäävad, sest nende puhul tajume vastuolu sisendi ja väljundi vahel: nad küll räägivad vaimukusi, aga nad ei ole vaimukad.)

Teine põhjus, miks säärase meenutükkide naljapartituuri ähvardab oht tuhmuda, seostub csaliselt esimesega. Tihti pole vaimukas dialoog

«Härra Amilcar». Alexandre Amilcar
— Aarne Ühsküla. G. Vaidla foto

Eléonore — Luule Komissarov. P. Sirge foto



süzee arendamise teenistuses. Vähemasti mitte pidevalt. Kõik tekstilõidud ei ole kantud sisemisest tegevusest. Naljad ei joondu tõusvale teljele, ei kumuleeru, vaid neid tikitakse kõikjale nagu ornamenti. Nii jäävad kalambuuri sarjad staatilisteks ja kokkuvõttes neutraliseerivad vastastikku oma mõju.

Pole midagi tapvamat tühjast teravmeelitsemisest, ütles kunagi keegi. Iseäranis laval maksab seadus, et parem nalja vähem kui liiga palju. Ent ma ei taha norimisega liiale minna. See oleks ülekohtune. Vaimuka dialoogi tegemine on näitekirjaniku suuremaid andeid. Kes seda eesti dramaturgidest laimatult valdaks? Kahtlemata saab säärase rõõmukäsitööga näidendiruumi üsna efektselt täita. Õieti polnudki eelnev kavatsatud rünnakuna konkreetsete teoste vastu, vaid katse üldistada levinud tendentsi. Mis sest, et see allkirjutanu arvates ka kõnealuse kolme näidendi väärtust tükati kahandas — ikkagi on naljapool vaieldamatult nende tugevaim külg. Liiasi ei piirdunud huumoriarsenal dialoogiga. Näiteks «Harold ja Maude» ning «Härra Amilcar» rajanevad suurejoonelisele groteskile, «Grupipildis» esineb palju karakterikoomikat jne.

Vaadelgem neid näidendimaailmu edasi. Nali, kuigi läbilöögiks ülioluline, pole menu ainus põhjus. Autorite sihik tundub olevat seatud kõrgemale. Meenutagem põgusalt temaatikat. Noor Harold ei leia ümberkaudsetega kontakti ja kannatab selle all. Amilcaril pole perekonda ega sõpru, ent ta igatseb neid. Noorsõdur, kes veel ei tea, et on surmale määratud, keeldub hospitalis palatikaaslastega suhtlemast. Eks ole — väga tõsised teemad, ülimalt inimlikud. Näitab see autorite ambitsiooni teha väärtkunsti? Enne vastamist tuleb rõhutada: inimlike suhete võimalikkust-võimatust — millele need teemad kokkuvõttes taanduvad — ei ole käsitletud igavikuliselt (on ju näiteks üksinduseprobleem eksisteerinud läbi aegade), vaid ajalikust, rõhutatult konkreetsest aspektist. Haroldi suhtlemisraskuste peapõhjus pole tema isiklikes omadustes (ujedus, huvide eripärasus, raske-meelsus). Ei, teda sunnib endasse tõmbuma eeskätt ümbrus, mis teda ei rahulda, isegi tülgestab. See ümbrus on selgesti markeeritud — Harold elab kaasaja tehniitsitlikus ühiskonnas. Ta langeks äärepealt selle ohvriks, kui poleks Maude'i. Alexandre Amilcar ei ole tegelikult mingi koletis. Tema käitumine ja hingeelu on isekeskis vastuolus. Väärastunud perspektiiv palgata sõber ja armastav perekond pole tekkinud iseeneslikult, «kaasasündinud ideede» mõjul. Selle taga seisab ühiskond, kus kõik väärtused on rahaks ümber arvestatavad ja inimsuhted müüdavad. Nõnda pannakse Amilcari üksindus üsna ühemõtteliselt paika. «Grupipildi» Lachie pole samuti paha inimene. Kiuslikuks ja suhtlemist vältivaks on teda teinud keskkond, kus ta on pidanud pidevalt oma õiguste eest võitlema ja ületama raskusi, millest keskklassi noorukitel pole aimugi. Ta ei võta vastu isegi kingitusi, sest ei taha midagi muidu. Sellise käitumisviisi tingib seni kogetud hundimoraal. Nõnda osutavad kõik kolm tegelast oma olemasolufaktiga ühiskonna ebakohtadele ja saavad elavateks etteheideteks. Kõneleb see nende loojate madalast sotsiaalsest valulävest ja nende kui kirjanike missioonitundlikkusest? Uurigem enne, missugusel tasemel nimetatud tükid sotsiaalseid probleeme käsitlevad. Kas sügavuti või üksnes flirtimiseks.

Enamik uusi ühiskonnakriitilisi mõtteviise teeb oma arengus läbi mitmeid staadiume. Algul, tekkides suhteliselt kitsas ringis, kätkeb ta endas ausat paatost ja (vähemasti) subjektiivset tõde. Ta saab vaidluste ja rünnakute objektiks. Väikekodanlus käib tast kaarega mööda, paremates perekondades kirtsutatakse põlglikult nina. Ent aeg läheb ja idee levib. Oma töö teeb massiteabesüsteem. Ja idee muutub populaarseks. Kui ta algul andis impulsse sügavateks ja originaalseteks kunstiteosteks, kus autori elamused ja tööpidamised koos filosoofilise refleksiooniga ühinesid kujun-

divormis äratundmiseks, siis aegapidi hakatakse temaga profiiti lõikama. Tema kriitiline paatos nõrgeneb, muutub vesilahuseks, mida mugav ning ohutu tarbida.

Niisugust teed on käinud ka inimsuhete võõrandumise, suurlinnaüksinduse ja teiste industriaalühiskonna pahede kriitika. Algul uus ja terav, genereerib ta peagi kommertskunsti, kus nimetatud hädadega saab tore-dasti manipuleerida. Muidugi ei taha ma öelda, et «Harold ja Maude» ning «Härra Amilcar» sotsiaalsusega üksnes spekulereiksid. Aga äraleierdatud kujul originaalsõnum meieni jõuab ja pealiskaudsust on tuntav. Pangem siia võrdluseks kõrvale sarnased motiivid Kafka «Protsessist» ja Camus' «Võõrast» ning veendume, et ehkki menutükkide autorid teevad valuliku näo, pole põhjuseks ajastu tuikav hambanärv. Mis siis?

Peab mõnna, et kuigi prostitutsiooni objektiks saanutena on ideed faktiliselt müüdiks muudetud (neist räägitakse küll tänapäeva kontekstis, aga publik võtab neid vastu kui midagi igavikulist, mis neid isiklikult enam ei puuduta), pole nad oma julguse ja eesrindlikkuse oreoli täielikult kaotanud ja kasutamiskõlbmatuks muutnud. Oreool säilib ka kriitilise juure läbi-lõikamise järel ning seda saabki ülihästi käiku lasta. Ka kõige inertsem publik on massiteabevahendite kaudu mainitud nähtustest nii palju kuulnud, et ajaviitetükiautor võib nendega kindla peale mängida. Pisteliselt kohtab neis tükkides sotsiaalseid vihjeid veelgi. Lachie' suhu on pandud tarkus, et lihtsad inimesed peavad sõdade puhul kõige enam rahakotti kergitama. Õige mõte, kuid rohkem pole tal sel teemal kogu tüki vältel midagi öelda. Vaieldamatu lõivumaksmine moele on noorsoo protestimeeleolude teadvustamine poisi kaudu «Amilcaris» jne.

Ja ega pakutud retseptidki teist liiki ole. Näiteks kehastab Maude ülimalt positiivsete, aga samavõrd äraleierdatud väärtuste koondkuju. Temas ühinevad lapselikkus, looduslähedus, usk headusse, loomulikkus, konventsioonivabadus jms. Kõik see, mida kümnetel nõretavatel viisidel pakutud vastukaaluks urbanisatsiooni kalestavale mõjule.

Seoses ideede esituse tasandiga tuleks veel märkida suunava sõrme jämedust, mis meid tüki pingeväljas nende järgi juhib. Näpp kahtleb ilmselt meie võimes kõigest lõpuni aru saada, viitab laias kaares heale ja kurjale ning vahel loeb end viibutades moraaligi. Näiteks «Grupipildis» koputatakse meie südametunnistusele, — et kas tõesti ainult siis, kui teame kedagi surmasuus olevat, suudame end maha surudes ulatada käe üle misantroopia okastraadi ning kaasinimese tema üksindusest välja aidata? Või kas «Haroldis ja Maude'is» on tingimata tarvilik, et päikesenaine oleks kaheksakümneaastane? Muidugi! Nii kriipsutatakse eriti paksult alla, kui paha see ühiskond ikkagi on! Et näe, puhtust janunev poisike läheb raugaga, peaasi, et oleks inimlikke väärtusi! «Amilcaris» on näpuga näitamine eriti markantne. Too veidrik kavatseb osta sõpra ja armastavat naist! Mis see mammonaühiskond ikka inimestega teeb!

Neil tükkidel on veel üks ühisjoon, mis algul näib osutavat, nagu oleks autoritel tösi taga olnud ja nad on tahtnud peale löbu veel midagi pakkuda. Nimelt sekkub kõigisse kolme näidendisse surm. Kas see on möödapääsmatu? «Amilcaris» moraal ja õpetussõnad jõuaksid meieni ka ilma, et A. A. varguse üles tunnistaks ja endale kuuli pähe kihutaks. See, et ta jääb uskumatuks Toomaks, ei ole nii huvitav kui selle uskumatuse eelnev eksponeerimine. Miks ei võiks Amilcar hoopiski rõõmsalt ümber kasvada? Üldise lõbusa meeleoluga oleks säärane lõpp enam kooskõlas kui nüüdne kunstliku-võitu traagika.

«Grupildis» naerutatakse meid pikalt-laialt. Lõpus on ringmängu-tunne. Oleks lausa ootuspärane, et peategelane paraneks oma neeruhädast ja lugu laabuks õnnelikult. Ent autori tahtel loeb Lachie juhulikult oma haiguslugu, saab kõik teada, purustab senise atmosfääri, saadab vastsed sõbrad

pikalt ja sõidab koju surema. Säärane finaal oleks elus võimalik, aga laval mõjub ebaorgaaniliselt.

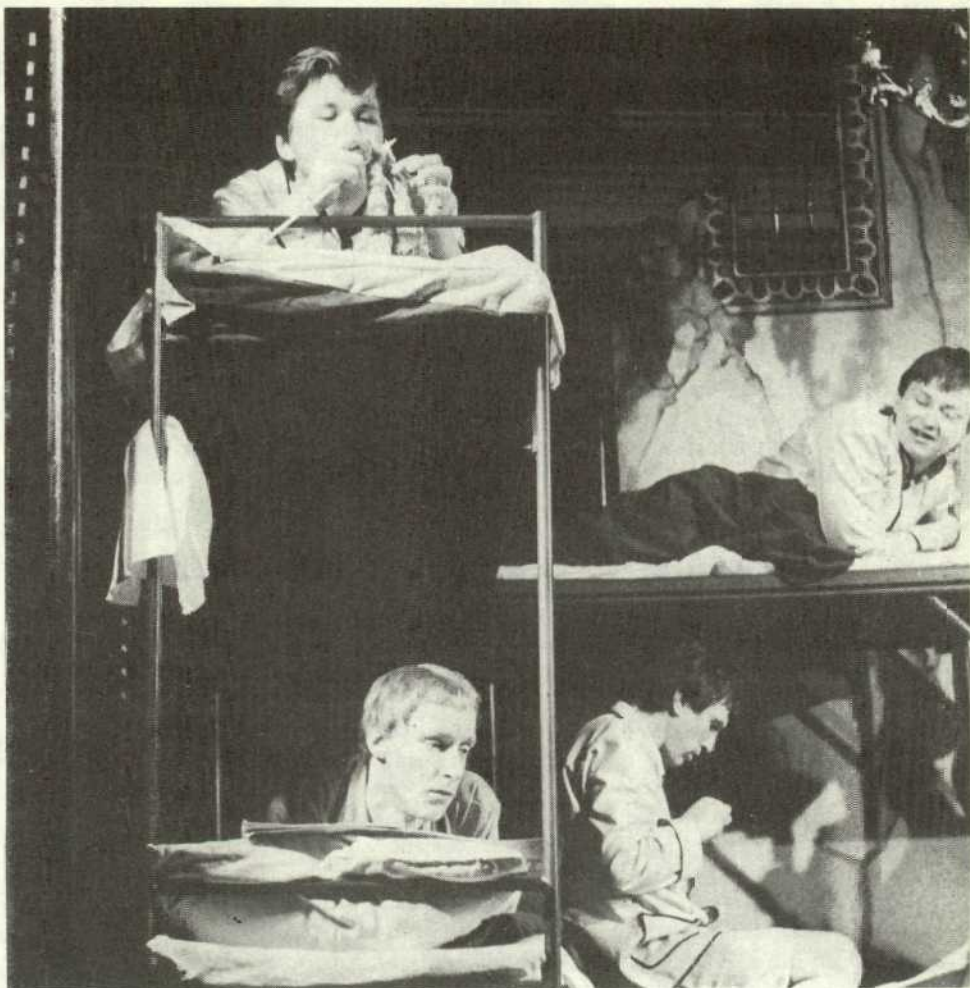
Ka «Haroldi ja Maude'i» lõpus on surm. Siin ehk kunstiliselt põhjendatum kui eelmiste puhul. Nimelt kuulub see osaliselt Maude'i maailma-vaatesse — võtta surma kui elu loogilist koostisosa ja lahkuda õigel ajal. Ent tüki idee seisukohalt on Maude'i kogumõju Haroldi noorele hingele olulisem kui tema isikliku elufilosoofia üks tahke. Ja see mõju on juba olemas — ka ilma ilusa enesetaputa. Maude'ist oleks autor võinud humoorikamalt «vabaneda» või ta hoopis alles jätta. Ikkagi oleks Harold etenduse lõpul võinud tiritamme kasvatada ning jalad individuatsiooni lõpetusmärgina välja sirutada.

Niisiis — milleks need surmad, kui nad on teisest ooperist ja nihestavad stiili? Vastus tundub lihtne. Surm on eksistentsiaalne nähtus. Publiku enamiku jaoks seostub sellega harras vagadus, müstiline tõsidus. Kui jutus või romaanis esineb surm, muudab ta selle kohe kuidagi «sügavaks». Säärast nõksu kasutab mõnigi sulerüütel: kui muidu kipub oopus kergeks jääma, virutab surma sisse, siis mõjub alati. Kas peaksime oletama, et ka menudramaturgid on tõsimeeli üritanud oma näidenditele kunstiväärtust lisada? Ei tea. Igatahes on kindel, et vaataja saab nüüd «täiusliku» elamuse: algul kõhutäie naerda, sekka pisut protesti (ise mõnusalt toolil lösutades) ning lõpus ootamatult veel pisaragi poetada. Ja koduteel õndsalt ohata — kui sügav, kui liigutav!

Veel väike kõrvalepõige, enne kui hakkame otsi koomale tõmbama. Võtame siia võrdluseks kõrvale neljandagi menutüki — Neil Simoni «Päikesepoisid» TRA Draamateatris. Väliselt on ta eelnenutega paljus sarnane. Eelkõige lõppematu naerutamise poolest. Ka «Päikesepoiste» teema — vana näitleja üksildus ja igatsus lavale pääseda — haakub ülejäänutega. Ometi ei mahu Simoni näidend käesoleva artikli raamidesse. Sest peategelase mr. Clarke'i seisund seostub tema karakteriga, seda pole projitseeritud pseudo-sotsiaalsele taustale. Ja veel: siingi seistakse surmaga silmitsi. Mr. Clarke saab infarkti. Ent autor ei lase tal surra, kuigi siin oleks see loogiline. Tükk lõpeb eleeegiliselt — lootused lavale naasta on nüüd jäädavalt läbi ja ees ootab «Vanade näitlejate kodu» —, kuid siiski ühes helistikus.

Oleme neid tükke noriva pilguga lahanud. Arvan, et küsimusele, miks nad on menudak, saab vastata üsna lihtsalt: sest nad on menu jaoks teatud. Kindla retsepti järgi. Peene arvestusega on siia segatud nii nalja ja sentiment, skandaalsevõitu armastust (seda ei hakanud eraldi analüüsima), «julgeid» ideesid kui ka eksistentsiaalset surmatunnetust. Kõik on väga hästi paigas, vähimigi detail läbi mõeldud, et aga vaatajale meelepärane olla. (Ainult üks näide: eks ole vaimustavalt tore, kuidas samasse palatisse on sattunud kokku ameeriklane, inglane, uusmeremaalane ja austraallane, nii et šoti noormehe viimaseid elupäevi hakkab koloneli õhutusel päikeseliseks muutma internatsionaalne vennaskond?!)

Aga mis selles keelatud on, võib süütult küsida. Tõepoolest, etteheidetega ei tohi liiale minna. Kunst ja aine töötlemine on lahutamatud. Täiesti spontaanselt, ühe hooga võib sündida aforism, paremal juhul ka luuletus. Iga pikema teose tarvis on elu töödeldud, mis muu hulgas tähendab ka konstrueerimist, sobitamist, passitamist jne. Sellest annavad tunnistust kirjanike teoste mustandid ja loomingulised autobiograafiad. Sealt võib näiteks ilmned, mismoodi mõni hiljem väga tähtsaks saanud tegelane on toodud sisse üksnes sümmeetria-kaalutlusel. Dramaturgia on ses suhtes veel eriolukorras. Ots otsaga kokku viimisel tuleb näidendi autoril näha vaeva, mis on võrreldav luuletaja riimiotsingutega tõrgeste sõnade keskel. (Teatrilava jaoks mõeldud näidendit ahistavad paljud nõuded. Vaatamata aja- ning kohaühtsuse reeglite hülgamisele peab dramaturg olema väga paindlik ja oma tegelasi etappide kaupa kokku ning lahku viima, nii



J. Patricki «Grupipilt» «Vanalinna Studios» (lavastaja R. Baskin). Känguru — Aivar Simmermann, Jänki — Egon Nuter, Tumm — Aleksander Eelmaa, Tommy — Mati Rebane. K. Rannu foto

et näidendi sõnum tuleks välja üksnes osatäitjate omavahelisest suhtlemisest, välise seletuseta. Sellepärast pole ta oma tegemistes sama vaba kui näiteks pika proosa autor, kelle romaan mahutab praktiliselt kõike ja kelle käsituses seisab rida tehnilisi võtteid, nagu sisemonoloogid, autorikommentaarid, stiilinihestused jt.) Seega siis konstruktsioon iseenesest pole hea ega halb, vaid paratamatu. Kogu küsimus on m ä r a s ja motiivides.

Autori subjektiivset tasandit silmas pidades on konstrueerimise põhjuseks kaks äärmust: kas autor heitleb vormiraskustega seetõttu, et oma sõnumit võimalikult adekvaatselt väljendada, või selleks, et end publiku meele järgi sättida. Niisiis puutume kokku erineva mentaliteediga. Kas looming on omakasupüüdmatu eneseväljendus või leivateenistus. Kas tuleb kirjutada üksnes siis, kui enam teisiti ei saa, ei aita isegi puu otsa ronimine ja karjumine (A. Annisti vihje Salomon Vesipruulile kirjas B. Kangrole), või on kunstitegemine vahend kuulsuse ja rikkuse saavutamiseks. Üks eeldab publiku eiramist, teine vastupidist, ainult tema maitsega arvestamist. Tõde peaks olema muidugi vahepeal. Igal juhul tundub, et põhimõtteliselt ei tohi autorit süüdistada tulevase vaatajaga rehkendamises. Kas

ilma üldse saabki? Ons võimalik alateadvust välja lülitada? Kirjanik kirjutab teistele inimestele, mitte iseendale ega jumalale. (Sest milleks näha vaeva ideede verbaalse arenduse, karakterite ja sündmuste detailise väljajoonistamisega, juhul kui need on määratud ainult meile endile? Võiksime oma punktiirseid veendumusi ja ebatäielikke kujutelmi mõttes kanda, ilma neid paberile võõrandamata.) Taas on dramaturg ses suhtes teravdatud olukorras. Romaanid võivad lettidele tolmuma jääda, teatrisaalis peab rahvast olema. Seetõttu tuleks ehk pigem vaadata, mis suguse publikuga autor kirjutamise ajal arvestab, millist maitset silmas peab, keda teatrisse ootab? Koosneb ju vaatajaskond väga erisugusest kontingendist. Seal on «kõrgemat» ja «madalamat» maitset, enam- ja vähemintelligentset publikut.

Siinkohal peab nimetama üht kummalist nähtust, mida teatriga seotud inimesed ammu tähele pannud. Erineva tasemega vaatajagrupidel on kalduvus saalis ühtlustuda. Ja paraku just madalama suunas. Lühidalt öeldes: inimese nõudlikkus alaneb, ta naerab ja nutab ka niisuguste asjade peale, mis tagantjärele panevad teda õlgu kehitama ning tekitavad temas «esteetilist piinlikkust». Ekvivalentse laenguga raamatukatkend jätab teda külmaks. Niisugune on vaatesaali seadus. Inimesed nakatavad üksteist. Muidugi ei maksa liialdada, sest päris «karjaks» ei muutu publik kunagi, ent vaatajaskonna keskmine intelligent on alati mõne punkti madalam matemaatilisest keskmisest. Näitekirjanikku kui edule aldust inimest (kes ei tahaks, et tema näidendeid palju ja kaua mängitaks?!) peibutab see intuiitiivne äratundmine pöördumatu jõuga. Mida eelnimetatud tükkide puhul ka tunda.

Ja mis määral üldse saabki ette arvestada hea, arenenud maitsega? Ainult kõige üldisemalt. Võib seada endale eesmärgiks kirjutada meisterlikult, originaalselt, orgaaniliselt, eluliselt jne. Praktilisi näpunäiteid pole. Välja arvatud miinustunnused: vältida enamikku neist puudustest, mida eespool menutükkide puhul välja toodud. Tõeline kunst on oma ilminguis kordumatu, «veidrustega» ja isepäine, klišeedest või retseptidest pole tema puhul abi. Nendega saab teha ainult kitsi. Nii et publikule kindlast orienteerumisest kõneldes saab olla juttu eeskätt kommertsmaitsesest.

Kas me ei taha viimati võimatut? Näitekirjaniku anne on vist kõige harvemini esinev anne üldse. Kunagine ülimenukas dramaturg S. Maugham on tema esitustasandit võrrelnud ajakirjaniku omaga. Temagi peab tunnetama, mis õhus hõljub, mis parajasti inimeste meeli võiks erutada, ja selle soravalt esitada (resp. lavale seadma). Originaalse mõtteleoominguga pole tema töö midagi pistmist. Oleks liiga palju oodata talt lisaks lavasoo- nele veel sügavaid ideesid, arvab inglane. Võiks temaga nõustuda, kui poleks näiteid nagu Pirandello, Shaw, Tšehhov, Beckett jt, mis kinnitavad vastupidist. Aga menutüki-loojate dramaturgiväist ja mõttesügavus pole kindlasti võrdelised. Või peidavad nad viimast teadlikult.

Lõpetuseks. Ei saa salata, et nendes tükkides on palju positiivset. Mis sest, et pisut pinnaliselt, aga nad propageerivad siiski inimlikke väärtusi. Samasuguste meetoditega saaks vaatajasse süstida labasust ja vägivalda. Sellisel korral neid näidendeid meie laval loomulikult ei esitataks. Kuigi vaadeldud tükid on suuresti «isemängivad», pole näitlejate osa teisejärguline. Pigem vastupidi. Nendes rollides on tohutult mänguruumi, hea vedruga mitmekülgsel artistile pakuvad nad suurejoonelisi võimalusi eneseteostuseks. Ka seda on kavalad autorid Maude'i ja Amilcari kujusid luues ette näinud, et meie Otsuse ja Üksküla mastaapi meistrid saaksid neis hiilata.

Milles siis asi, võib lugeja nüüd juba ärritatult küsida. Ei ole Shakespeare või Ibsen, no ja mis siis? Mis mõttega ma neid tükke nii pikalt paljastan, kui möönan ka ise, et nad pole kaugelki kõige hullem, mis meie lavadel

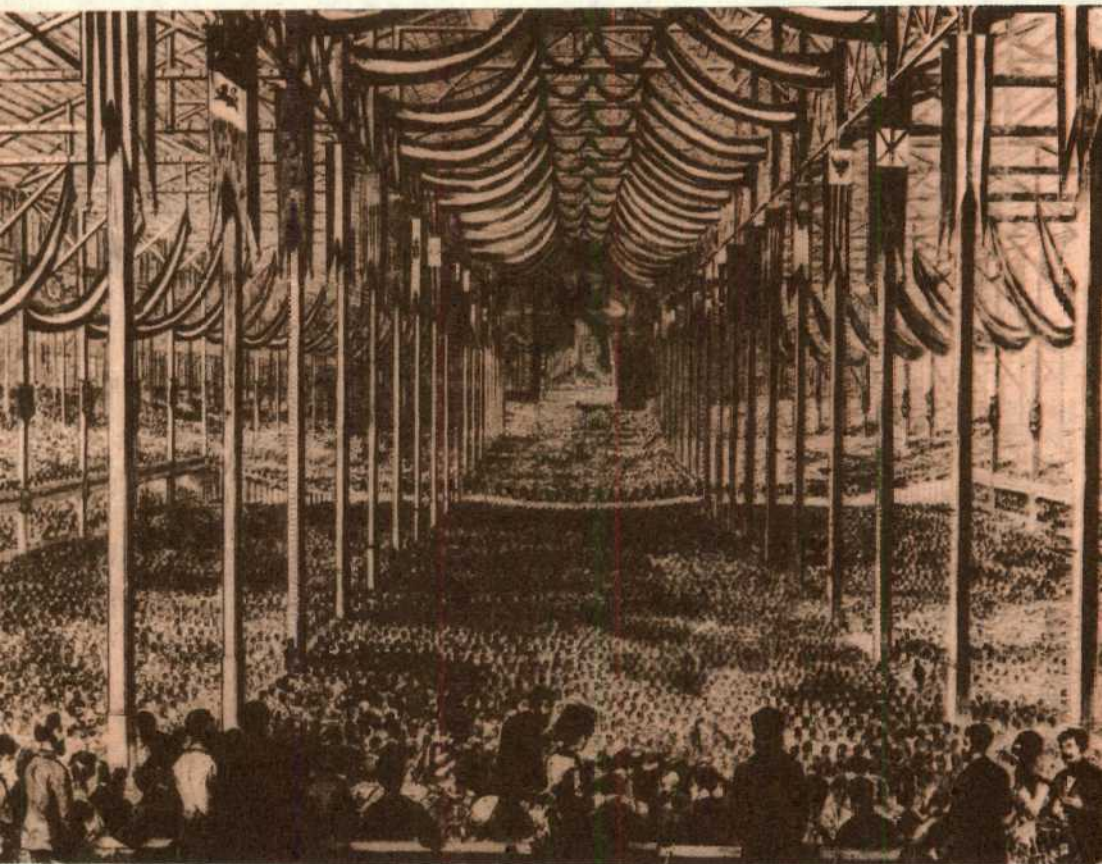
nähtud. Asi on selles, et need tükid võivad kergesti ära petta. Kriitikaski on kostnud hääli, mis näiteks «Amilcari» puhul arutlesid tõsimeelselt peategelase psüühiliste keerdkäikude üle, kommenteerisid tema enesetappu kui tõsist hoiatust, ühesõnaga — võtsid kõike puhta kullana. See on liiast. Kordan, mu kirjutis ei ole menutükkide vastane ristikäik. Nagu peaaegu iga hästi tehtud töö, äratavad ka need lugupidamist. Kuid võtkem asju siiski nendena, mis nad tegelikult on, ja nimetagem õigete nimedega. Tahaksin vaid öelda ühele osale nende imetlejatest: ärge uskuge, et see on see p ä r i s, see kõrgeim, milleni näitekirjandus koos teatriga võivad küündida! Leidub hoopis sügavamad tunnetust ja elamuslikumaid lavastusi — ka meie eestis! Seda on võib-olla raske uskuda inimesel, kes harva teatris käib, nooremal rahval näiteks.

Teaduse ja kunsti ühe erinevusena on kombeks rõhutada nende vastandlikku suhtumist oma ajaloosse. Kui teaduses iga järgnev samm praktiliselt tühistab eelnenu ning ühtlasi ka vajaduse varasemat üksipulgi tunda, siis kunst õieti koosnebki oma ajaloost. Nüüdisaegse romaani tundmine ei välista antiikautorite nautimist jne. Üks ei sega teist, kõik on võrdses olukorras. Siiski pole säärane «demokraatlikkus» üldkehtiv. Vähemasti üksikisiku kunstikogemuses on eelnevusel-järgnevusel tähtsust. Näiteks kui ollakse lugenud ühe koolkonna või laadi parimaid esindajaid, pakuvad «vähemad vennad» põgusat huvi, ehkki eeskujusid teadmata võinuksid ka epigoonid meeldida. Mõju ei piirdu suunasisesega relativeerimisega. Siinsamas ajakirjas mõned numbrid tagasi väitis Leningradi professor M. Kagan sulaselgelt, et hinnanguvõime arendamiseks peab kunstiga intensiivselt ja pikaajaliselt kokku puutama. Maitsest üksi ei piisa. Vaja on veel silmaringi. Näiteks kui oleme saanud mõnest filmist või lavastusest eriti intensiivse elamuse, siis me teame, mis on üldse võimalik, ja paratamatult võrdleme järgnevaid elamusi selle tipuga. Nii kaob aegapidi ka vaimustus kassikullast.

Isiksus koosneb mitmest kihist. Kusagil kõige sügavamal asub tema tuum, kust lähtuvad meie sisimad veendumused, alateadlikud hoiakud, väärtushinnangud. Säravad pooltõed, nagu nad käesolevas artiklis kõne all olnud, sinna keskpunkti ei ulatu, mis sest, et tehtud üliheha teatritundmisega ning tugevate näitlejate mängitud. Neid jälgides laseme endist läbi kanduda sellel, mida tegelikult ammu teame ja tunneme. Muidugi on kunstil palju funktsioone. Eespool vaadeldud etendused täidavad peamiselt meelelahutuslikku, ehk pisut katartilist (nutta saab!) ja ekspressiivsetki (naera koolikateni!) funktsiooni. Oma tuumani, sinna pühapaika, lubab inimene vähesel. Aga see on just see koht, kust kaudu ta on mõjutatav, mida puudutades on võimalik teda täiuslikumaks muuta, tõsta tema inimlikkuse astet, teda vaimsustada ja eetiliseks teha. O n teatriõhtuid, mis sinnani küünivad.

Vana muusika uues muusikas

TOOMAS SIITAN



Johann Strauss (jun.) dirigeerimas 17. juunil 1872 pidulikul kontserdil Bostonis 20 000 muusiku ja 100 000 kuulaja ees. Vaatamata 100 abidirigendi pingutustele olnud siiski üleaarne rääkida talutavast koosmängust(-laulust) või kunstisaavutusest. See on jäänud kontserdi-ajastu mammutettevõtmiste üheks kulminatsiooniks, peategelane ise meenutas seda paraja sarkasmiga.

Sissejuhatuses terminist «vana muusika». Oigupoolest see polegi termin, sest ta ei määratle midagi konkreetselt. Siin on seda kasutatud võtmaks kokku kogu Lääne-Euroopa muusikapärandit, alates keskaegsest ühehäälsusest kuni 1600. aasta paiku toimunud suure stiilipöördeni. Kuigi sedavõrd pika pericodi muusikas ei saa juttugi olla ühtsusest, võib siiski leida teatud ühetüübilist suhtumist muusikasse: kuni 16. sajandini nähakse muusikas maailmanudelit, filosoofiline alge temas on tunduvalt olulisem esteetilisest. 16. sajandi lõpul tegutsenud Firenze Camerata liikmed olid vist esimesed, kes täiesti ühemõtteliselt deklareerisid muusika uut funktsiooni: muusika peab väljendama afekti. Siit võime lugeda põhimõtteli-

selt uue ajastu algust muusikaajaloos. Kuigi meid põhiliselt huvitavad 20. sajandi muusika sidemed ajalooa, peame kõigepealt siiski peatuma nende sidemete endi ajalool.

Vana ja uue muusika suhete ajalugu algab sellest, et stiilipööre 16. ja 17. sajandi vahetusel ei tähendanud sugugi vanade traditsioonide unustamist. Võiks öelda, et senise muusikalise keele kõrvale tekkis lihtsalt teine, täiesti uus keel. Claudio Monteverdi, kes mõlemat keelt ja mõlemisviisi valdas, nimetas neid vanaks ja uueks (esimeseks ja teiseks) praktikaks ning kasutas neid vastavalt žanrile võrdväärseina. Juba 17. sajandil algas range polüfoonia reeglistiku väärtustamine ja tänapäeval saame nentida, et muusikalise kirjatehnika alusena ei ole see hiljem ühelgi perioodil oma tähtsust kaotanud.

Samal ajal algab ka tõsisem huvi muusikaajaloo vastu või vähemalt püütakse sellest endale ettekujutust luua. Seni olid muusikute huvid nii ajalisel kui ruumilisel väga piiratud — nad tundsid praktiliselt ainult seda muusikat, mida tehti nende oma linnas või õukonnas. Kui näiteks Glareanus kirjutab 1547. aastal oma «Dodekachordonis» vaimustunult Josquinist, siis Ockeghem on tema jaoks juba ainult legendaarne kuju. Veel enam, üks 16. sajandi teoreetik esineb isegi arvamusega, et mitmehäälnu muusika saab olla kõige rohkem 70 aastat vana!

Alles 17. sajandil muutub muusika tõeliselt ettekandekunstiks — tekib selge vahe kuulaja ja ettekandja vahel ühelt poolt ning looja vahel teiselt poolt. Nüüdsest on põhiline osa muusikast mõeldud ettekandmiseks professionaalsete muusikute poolt ja suunatud kuulaja poole. Tuleb mees pidada, et enne 16. sajandi lõppu ei tuntud muusika kuulamist tänapäevases mõistes.

Euroopa muusika eksisteeris enne 17. sajandit põhiliselt suulise kultuurina. Vastandina 19. sajandi praktikale, mil püütakse kõik muusika komponendid maksimaalse täpsusega nooditekstis fikseerida, on vana muusika üleskirjutused rohkem skitsilaadsed. Kui 19.—20. sajandi vahetusel vaadatakse igasugusele vabadusele helilooja teksti edastamisel väga kriitiliselt, siis vana muusika puhul on esitaja loominguine suhtumine enamasti kohustuslik. Kui romantilist muusikat interpreteeritakse, siis vana muusikat tuleb igal korral taastada. Improvisatsioon (nii individuaalne kui kollektiivne) kuulus enne 17. sajandit lahutamatu komponendina musitseerimise juurde ja tolaeagset nooditeksti tuleb enamasti mõista kui ainult skeemi. 17. sajandil tekib Euroopas esimene kirjalik muusikakultuur ajaloos ja see sisaldab endas «täiesti uue muusikakunsti kontseptsiooni, uued esteetilised kriteeriumid, teistsuguse loominguulise psühholoogia, oma kuulamishäällestuse ja kirjalike tekstidega seotud professionaalse õpetuse meetodid».¹

Kõik loetletud jooned jõuavad omamoodi ekstreemsesse faasi romantilises muusikas ja 19. sajandit peetakse üksmeelselt ka kõige subjektiivsema muusika ajastuks. Üheks iseloomulikuks nähtuseks sel sajandil on muuhulgas erakordselt kiiresti arenenud huvi varasema muusika vastu, tuletatagu meelde kas või ainult Bachi muusika renessanssi. Ja praegu ilmneb selgelt ka selle tähendus: vanal muusikal on alati olnud tasakaalustav funktsioon, eelkõige muusikakunsti subjektiiviseerumisele. Seega peaski tasakaalutuse ja kriisisituatsiooni süvenedes kasvama varasema muusika huvi.

* * *

Kui juba 18. sajandil olid Londonis tekkinud vanale muusikale pühendunud ühingud (*Academy of Ancient Music* — 1710; *Madrigal Society* — 1741; *Concerts of Ancient Music* — 1776), siis 19. sajandil külvati

¹ М. Сапонов. «Искусство импровизации». М., 1982.

Euroopa muusikaühingutega lausa üle ja enamik neist sidus end üht või teist viisi ka ajaloojärjendite uurimise, jäädvustamise, väljaandmise või esitamiseks.

1814. aastal avaldas E. T. A. Hoffmann artikli «Alte und neue Kirchenmusik», milles ta esitab põhjaliku restauratsiooniprogrammi. See ei jää ainult programmiks, vaid koos mõnede mõttekaaslastega asub ta vastavat muusikat kohe ka kirjutama. Siit saab alguse terve suur liikumine.

1825. aastal ilmub anonüümselt Heidelbergi juuraprofessori ja asjaarmastaja muusikategelase A. F. J. Thibaut' (1773—1840) raamat «Über Reinheit der Tonkunst» — ühekülgne teos jällegi kirikumuusika restauratsioonist, kuid ilmselt väga sobiv oma ajastusse, sest terve sajandi vältel antakse seda regulaarselt uuesti välja. Meile on kirjutis tähelepanuväärne selles antud väga ühete esteetiliste hinnangute poolest — peaaegu kõik, mis kirjutatud enne 19. sajandit, on siin nimetatud «puhtaks». «Puhta muusika» ring saab nii väga lai, ulatudes alates Josquinist kuni Händeli ja Mozartini.

Selle liikumise esindajate looming ei vääri enamasti tõsisemat tähelepanu, nendes teostatud 16. sajandi polüfoonia ja 19. sajandi harmoonilise mõtlemise süntees on väheveenev, tehnika matkimisel ei saavutata vanale muusikale omast homogeenset kõlameailma, kus vertikaal ei teki mitte harmoonia seaduspärasustest, vaid horisontaalide vabast mängust. Ilmselt tunti ka stiliseeritavat materjali liiga pealiskaudselt. Selgelt võime selle liikumise jälgi aga märgata ka paljudes väärtteostes, olgu siin meenutatud ainult Brahmsi motette (op. 29, 74 ja 110) ning F. Liszti vaimulikke vokaal-sümfoonilisi teoseid.

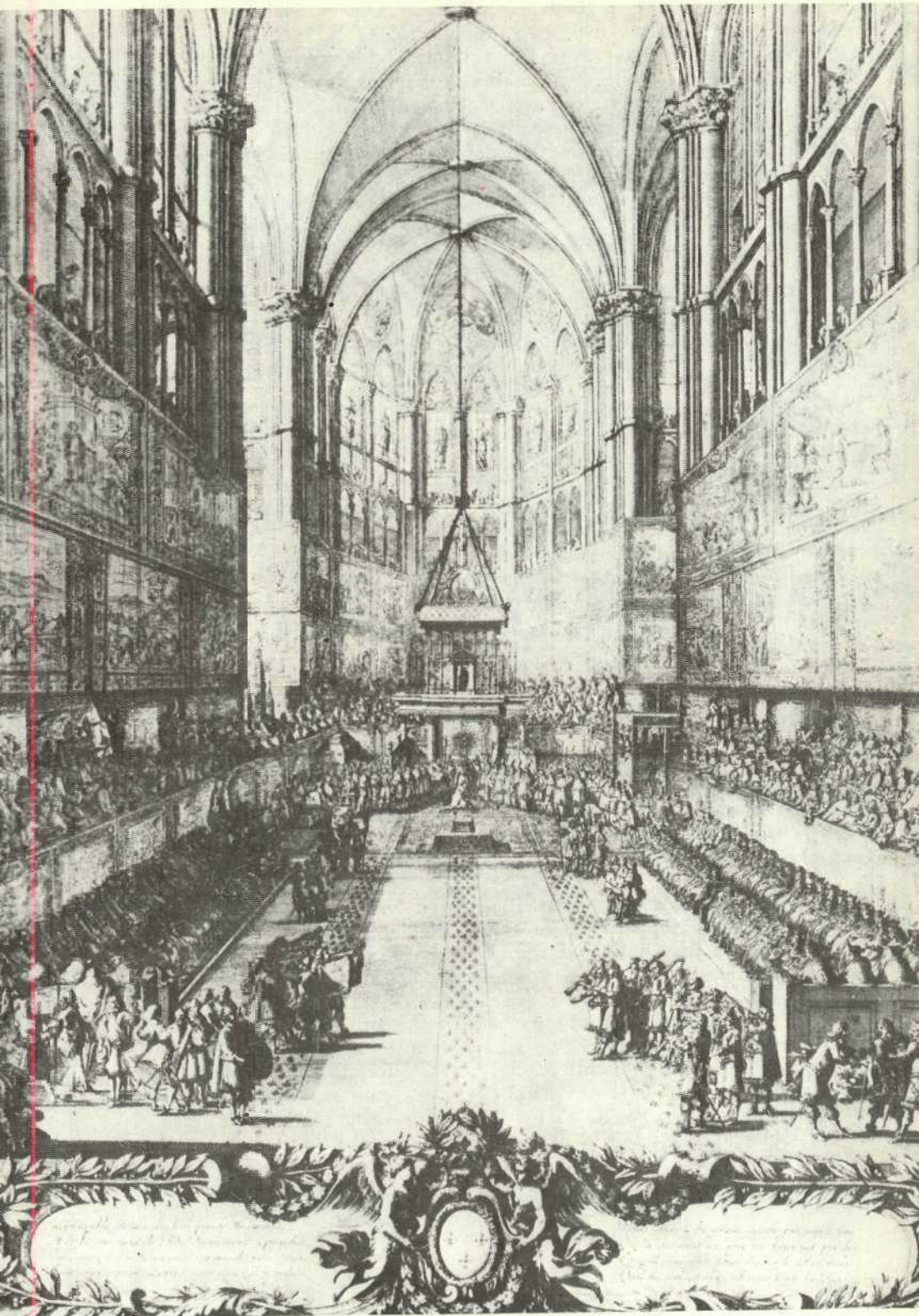
Eriline koht oli traditsioonidel 19. sajandi Prantsusmaa muusikaelus ja muusikahariduses. On ju lausa legendaarne Luigi Cherubini visa nõudlikkus vanade kompositsioonitehnikate õpetamisel sajandialguse Pariisi konservatooriumis. Kui mujal kipub 16. sajand jääma «muusikaajaloo alguseks», siis Prantsusmaal alustatakse põhjalikku tööd ka gootiajastu muusika ja keskaegse ühehäälsuse uurimisel ja ettekandmisel. 19. sajandil viiakse Prantsusmaal läbi gregooriuse koraali restauratsioon ning sellel on suur tähtsus mitte ainult kultuses ja ajaloouringutes, vaid ka üldises muusikahariduses, eriti pärast «Schola Cantorumi» asutamist 1896. aastal.

* * *

Romantismis kulmineeruvad varabarokist alguse saanud afektikunst ja ka kõik sellega kaasnenud kõrvaljooned. Väga huvitav ja vajalik on jälgida ka kuulaja arengut, kellele helilooja kirjutab. Põhjalikult on seda analüüsinud Heinrich Besseler artiklis «Das musikalische Hören der Neuzeit» (1959)², näidates, kuidas aastatel 1600—1900 saab kuulajast kõigepealt subjekt, siis indiviid ja seejärel isiksus ning kuidas see isiksus siis lausa türanlikult alla surutakse ja tehakse täielikult sõltuvaks helilooja tahtest. Romantismiaja kuulaja on passiivselt andunud tema peale voolavatele helidele, ta peab end laskma teosest kaasa viia, uputada. Teatud osa 19. sajandi muusikast on isegi päris võimatu teistviisi kuulata — parimaks näiteks kahtlemata Wagneri ooperid. Põhiline «relo»,

² H. Besseler, «Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte» Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1978.

Õukonna kogu muusikutevägi Reimsi katedraalis Louis XIV kroonimisel 7. juunil 1654. Olgugi siin tegemist professionaalide musitseerimisega suure hulga inimeste ees, mängitav on siiski tarbemuusika (fanfaarid, missa, «Te Deum»). Juba varsti hakkavad sellised sündmused toimuma «kontsertide» saatel.



millega helilooja kuulajat ründab, on funktsionaalse harmoonia alusel organiseeritud katkematu helide vool, kõlamass.

Pole raske märgata, et kõik 20. sajandi alguse muusikas tekkinud uued suunad on sisuliselt vastukaaluks hilisromantismile ja kõik nad väldivad esmajoones funktsionaalset harmooniat. Kõigis näeme ühtlasi selgelt tendentsi «kuulaja vabastamisele».

Nüüdsest on järjest rohkem tagasiminekut peaaegu kõigis muusikakunsti üksikosades. Tagasiminekut — üha otsesemat tuginemist minevikupärandile, selle uut mõtestamist oma ajastu jaoks. Seepärast ei ole võimalik nimetada seda ebaprogressiivseks, kui «progress» kunstis üldse mõeldav on. 20. sajandi avangardistid on tihti otsesõnu kinnitanud, et nad ütlevad lahti kõigist traditsioonidest ja teevad «täiesti uut muusikat». Lähemalt uurides ilmneb aga, et nende sidemed ajalooga on tugevamad, kui tegijad ise arvata oskavad.

Selgub, et just muusikaga, mis kirjutatud enne 17. sajandit, on 20. sajandi vooludel ootamatult palju ühisjooni. Kõige üldisemate paralleelidena nimetagem kahte, mis ka omavahel otseselt seotud:

- 1) puudub harmooniline funktsionaalsus;
- 2) muusikaline mõtlemine on valdavalt horisontaalne.

Nendest tingituna toimuvad suured muutused ka meie sajandi muusikalistes vormides ja meloodiaehituses, viimane kaotab taas oma perioodilise struktuuri. Me oleme harjunud pidama romantilist muusikat ülimalt meloodiliseks ja küllap ta seda ka on. Kuid seetõttu võime vahel alahinnata muusika teiste komponentide, eriti harmoonia osa. Tundub, et nii klassitsistlikus kui ka romantilises muusikas on põhiline osa muusikalisest informatsioonist siiski harmoonia kanda. Just meloodilise informatsiooni valitsemine on peajoon, mis seob vana muusikat suure osaga 20. sajandi muusikast.

Ülitähtis etapp muusikalise mõtlemise arengus on 1920-ndatel aastatel tekkinud dodekafooniline helikeel. Seda võiks nimetada isegi 20. sajandi «renessansiks», kuna selles on tegemist renessansiaegsete põhimõtete taassünniga. Arvan, et dodekafoonia tähtsaimat joont ei tuleks näha mitte helikeele funktsionaalsete sidemete purustamises, vaid vanade kompositsiooniideaalide taasaselustamises. Et dodekafoonia ja serialism ei ole midagi oluliselt uut, rõhutab ka Edison Denissov artiklis «Dodekafoonia ja kaasaegse kompositsioonitehnika probleemid»³. Piisab, kui tema eeskujul toome välja neli peaparalleeli 15.—16. sajandi polüfooniareeglistiku ja dodekafoonia vahel:

- 1) mõlemas puudub selgelt allakriipsutatud tonaalne alus;
- 2) esiplaanil on horisontaalse meloodia seadused;
- 3) kooskõla tuleneb häälte juhtimise loogikast;
- 4) kõik dodekafoonia seadused on vana polüfoonia seadused atonaalsetel alustel koos mõningate täiendustega.

Lisaks sellele on dodekafoonias saavutatud muusikalise koe ühtsus täiesti uues kvaliteedis, mis on võrreldav ainult sisemise ühtsusega vanas polüfoonias. See väljendub vahetult temaatilisest materjalist tulenevas struktuuris ning horisontaali ja vertikaali ühtsuses, mis saavutatakse nende ühtse intervallkoosseisuga. Seega näib dodekafooniline tehnika väga hästi vastavat renessansiaegsetele ideaalidele, puudu on ainult üks komponent — laadiline ülesehitus, mis oma heakõlalisusega vastab paremini inimese loomulikule iluideaalile.

Vaatamata 12-tooni-tehnika sedavõrd suurele tähtsusele, on seda reeglistikku puhtal kujul kasutatud võrdlemisi vähestes teostes. Dodekafoonia

algkujust, mis paljudele näis dogmaatilisena ja arenguvõimetuna, kujunes aga paljude uute arengusuundade lähteprintsip. Siinse teemakäsitlemise seisukohalt huvitab eriti üks neist — totaalne serialism. Ajalooline vaste sellele oleks isorütmiline motett. (On tähelepanuväärne, et kui 14.—16. sajandil matemaatiliselts organiseeritud elementide hulk muusikas pidevalt väheneb, siis 20. sajandil näitab see selget kasvutendentsi.) Tehnikad on tõesti hämmastavalt sarnased, on ju isorütmias olemas nii meloodiline kui rütmiline rida (*color, talea*), vormi matemaatiline organiseerimine alates sellest, et põhivältused on kokku loetud ja kogu vorm piinliku täpsusega välja arvatud jne. Võib öelda, et isorütmilise moteti kõrgajal alluvad kõik struktuuri elemendid matemaatilisele korraldusele, see aga ongi uue nimega «totaalne serialism». Vahe on ainult selles, et tänapäevaks on mõned struktuuri elemendid juurde tulnud (tämb, dünaamika). Keskaajal oli selline ratsionaalsus otseseoses sakraalse matemaatikaga, nii leiame, et kõik struktuurid alluvad nn maagilistele arvudele ja nende korrustistele (3, 7, 9, 12, 21, 27, 30, 33 jne). See muudab kogu kompositsiooni sümboolseks.

Tänapäeva serialismis kasutatakse enam-vähem samu arvsuhteid, kas või ainult sellepärast, et dodekafoonilises reas on helisid 12, mis on üks enam kasutatavaid arve ka keskaegses kompositsioonis. Sealjuures on võimalik ühtlasi sümboolika ülevõtmine. Totaalse serialismi näiteks, kus kogu matemaatika on rõhutatud seoses arvsümboolikaga, võiks olla tuntud inglise helilooja John Taveneri teos «Coplas» neljale koorile, solistidele ja magnetlindile. Kuulaja eest jääb konstruktsiooni sümboolikast enamik varjatuks, nagu see, millise loogika alusel helilooja järjestab erinevaid ridu, või see, et kogu teos vältab 333 lööki. Tema ette aga tuuakse see sümboolika kooride ristikujuilise asetusega laval.

Lisaks on keskaegne muusikateos sageli seotud sõnaliste tekstidega, mis šifreeritakse kindlaid arvsuhteid kasutades teosesse, umbes samuti, nagu O. Messiaen peidab oma muusikasse tekste kindlate noodikoosluste abil. Seega leiame 20. sajandi muusikast jälle kompositsioone, mis nagu keskaegsed motetid või paljud J. S. Bachi teosed on sümboolse struktuuriga.

Teine joon, mis struktuurile äärmise ratsionaalsuse kõrval 20. sajandi muusikale taas omaseks saab, on improvisatsioonilise alge tähtsuse suurtõus. Sajandi algul tutvub Euroopa publik paljude eksotiliste muusikakultuuridega ning heliloojad, kes parajasti aktiivselt uusi teid otsivad, lasevad end kohe mõjutada. Kõige suurem mõju Euroopa kultuurile on kahtlemata afro-ameerika džässisissetungil. Džäss on oma jälje jätnud paljude heliloojate teostesse, kes stiliseerivad tema harmooniat ja rütmi (Stravinski, Milhaud, Krenek jt), olulisemaks tuleb aga pidada seda, et džäss tõmbab taas eurooplaste tähelepanu kollektiivsele professionaalsele improvisatsioonilisele musitseerimisele. Kui laialt samalaladne nähtus keskajal ja renessansiajastul levinud oli, on meie kirjandus seni üsna puudulikult valgustanud, esimene sellele probleemile pühendatud raamat ilmus alles 1982. aastal (M. Saponov *op cit*), kui aga arvestada seal toodud materjale ja oma ettekujutust kogu maailma muusikast, siis võib julgelt väita, et alati ja kõikjal on musitseerimine olnud eelkõige improvisatsioon mingite kindlate, kohati väga rangete reeglite järgi ning see on kadunud muusikast ainult Euroopas perioodil 18. sajandi lõpust kuni 20. sajandi alguseni.

1929. aastal ilmub vana muusika suure austaja Paul Hindemithi lava-teos «Lehrstück», mille partituuris on helilooja jätnud lahtiseks nii orkestri suuruse kui koosseisu. Lasteoperis «Wir bauen eine Stadt» (1930) on ta läinud kaugemale, esitajad võivad varieerida ka vormi üksikute lõikude ümbertõstmise teel. Muide, Hindemith on kirjutanud ka väga palju instru-

mentaalmuusikat lihtsalt «mängimiseks» (*Spielmusik*) — jälle tuttav joon vanast muusikast.

20. sajandil hakkab taas vähenema vahe teose interpreteerimise ja loomise vahel. 50-ndatel aastatel tekivad Euroopas uued improvisatsioonist lähtuvad loomingulised kontseptsioonid (nn aleatooriline suund). Tulemuseks on, et muusikateos luuakse igal esitusel uuesti, mis teeb muidugi ettekande ainukordseks. Seda suunda illustreerib suur hulk kaas-aegset muusikat, mis eksisteerib praktiliselt ainult heliülesvõtetena. Noodistused on sel puhul väga üldist laadi, skitseerivad.

* * *

Need oleksid lühidalt kokkuvõetuna kõige üldisemad paralleelid vana ja uusima muusika vahel. Milline on uusima muusika funktsioon tänapäeval, see nõuab eriuurimust, kuid mulle näib, et vanale muusikale on see oluliselt lähemal kui barokile, klassitsismile või romantismile. Meie ajal kirjutatakse väga palju erinevat muusikat, sealhulgas ka nn traditsionalistlikku ehk oma tunnetuselt vananenut. Kuulaja jaoks teeb see pildi väga kirjuks ja ta valib enamasti lihtsaima tee: suurt osa kirjutatavast ta lihtsalt ei kuula. Sellest ka uue muusika paljuhaletsetud saatuse — kuigi ta peaks kõige paremini peegeldama tänapäeva inimese elutunnetust, ei jõua ta kuigi hästi inimese eneseni. Vist liiga kiired on olnud muutused kunsti põhialustes laia publiku jaoks ja avangardistlikud teosed huvitavad ikkagi suhteliselt kitsast ringkonda. Seda loetakse sageli nende teoste puuduseks, kuid vaadakes, kas ei ole minevikuski olnud samad «puudused» omased teostele, mida me tänapäeval peame ajastu iseloomulikemaiks näiteiks. Millisele publikule olid määratud näiteks Guillaume de Machaut' isorütmilised motetid või Johannes Ockeghemi ülikeeruka konstruktsiooniga polüfoonia? Näib, et ka seda muusikat tuleb võtta kui oma ajastu avangardismi, mis samuti jõudis äärmiselt väheste inimesteni, ja mida esitati väga harvadel juhtudel. Tänapäeva avangardismi laia kõlapinda võinuksid need teosed ilmselt ainult kadestada.

Avangardism oma radikaalsel kujul, nagu teda 20. sajandi keskel kohtame, ammendab oma arsenali põhilises osas umbes 60-ndate aastate lõpuks. 70-ndatel aastatel näib tekkivat vajadus millegi uue järele ning nagu vastandiks senise muusika tihti kaootilisele kõlapildile hakkavad paljud heliloojad taotlema väljapeetud heakõlalisust. Täna seaks paistab, et sellest on saamas või saanud üldine tendents.

Niisugune kolmkõlamuusika ei mõjunud algul mitte vähem jahmatamapanevalt kui dodekafoonia 50 aastat tagasi ning seda tuleb osaliselt lugeda muidugi protestiks varasema kõlalise modernismi vastu. Nüüd ilmneb ka palju otsesemalt orientatsioon vanale muusikale ja kuna ei hüljata ühtki eespool käsitletud põhimõtet, tuleb arvata, et tegemist pole mitte järsu suunamuutusega, vaid avangardismi kõige loogilisema jätkuga. Lisaks on sellel muusikal eelkäijaid ka meie sajandis, eelkõige B. Britteni loominguga.

Uus suundumus ei puuduta ainult muusikat, uued harmooniataotlused torkavad 70-ndatel aastatel silma peaaegu kõigis kunstiliikides. Arhitektuuris nimetatakse seda postmodernismiks, mis näib olevat päris hea nimetus, kuna uus suund säilitab kõik, mis on modernismis positiivset, ja püüab taastada seda, mille modernism oli hüljanud, inimlik mõõde on sellest olulisim.⁴ Nagu arhitektuuris püütakse taastada inimese harmoonilist suhet ruumiga, nii saab ka muusikas uueks ideaaliks «inimlik mõõde», st ülemhelide reast lähtuv harmooniline kõlavus, mille vastavus inimlikule harmooniataajule ei vaja enam tõestamist.

Muusikas ühendab see taotlus kahte võrdlemisi iseseisvat suunda ja mõlema kohta leiame näiteid ka eesti muusikast, kuigi konkreetsete näidete analüüs ei mahu käesoleva kirjutise raamidesse. Esimene neist on otseks jätkuks dodekafooniale ja serialismile, võttes üle nende põhialused. Püüeldes puhta laaditunnetuse poole, jääb palju väiksemaks kasutatavate helide hulk ja ka konstruktsioon muutub seeläbi lihtsamaks ning kuulajale tihti ka üsna kergesti jälgitavaks. Mängureeglid, mis helilooja nüüd enda ette seab, on sisuliselt väga lähedased 15. sajandi polüfoonia-reeglitele.

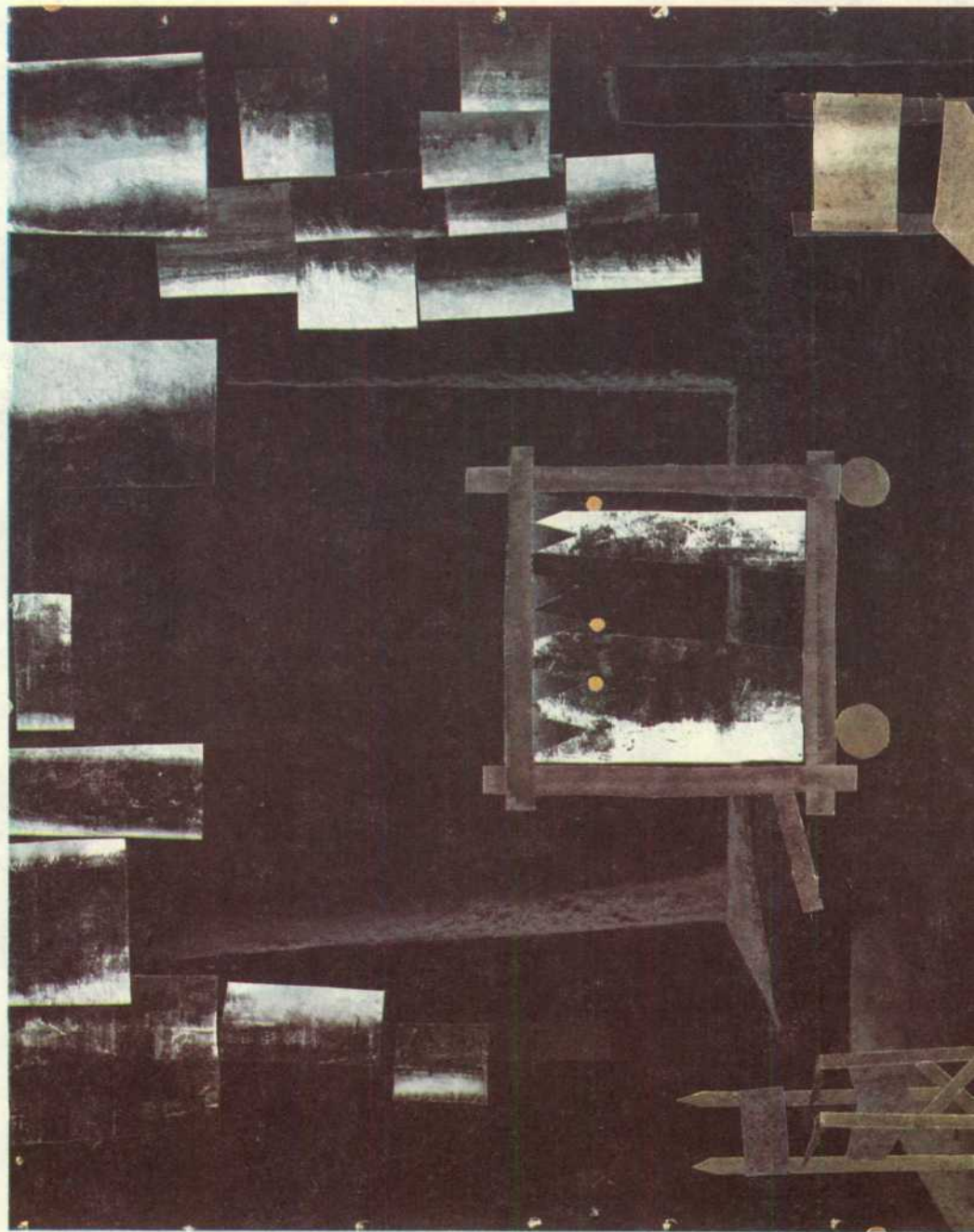
Teise suuna põhialus on sama: heakõlalisuse taotlemine ning ajaloost laenatud kompositsioonelementide kasutamine neid uudselt mõtestades, uutes seostes. Samas toetutakse rohkem romantismiajastu komponeerimisprintsibile, sest põhiline osa struktuurist on siin määratud helilooja kõrva ja intuitsiooniga, mida usaldatakse enam kui matemaatilist arvestust, vaatamata sellele, et taotletakse samuti suurt tasakaalukust kompositsioonides.

Uus heakõlalisus näib praegu eriti huvitavat noori heliloojaid, kusjuures võime sageli näha selget sidet levimuusikaga. Tekkis ju just seal mõiste «seisundimuusika», mis oma taotlustega seisab algusest peale kusgil süva- ja levimuusika piirimail.

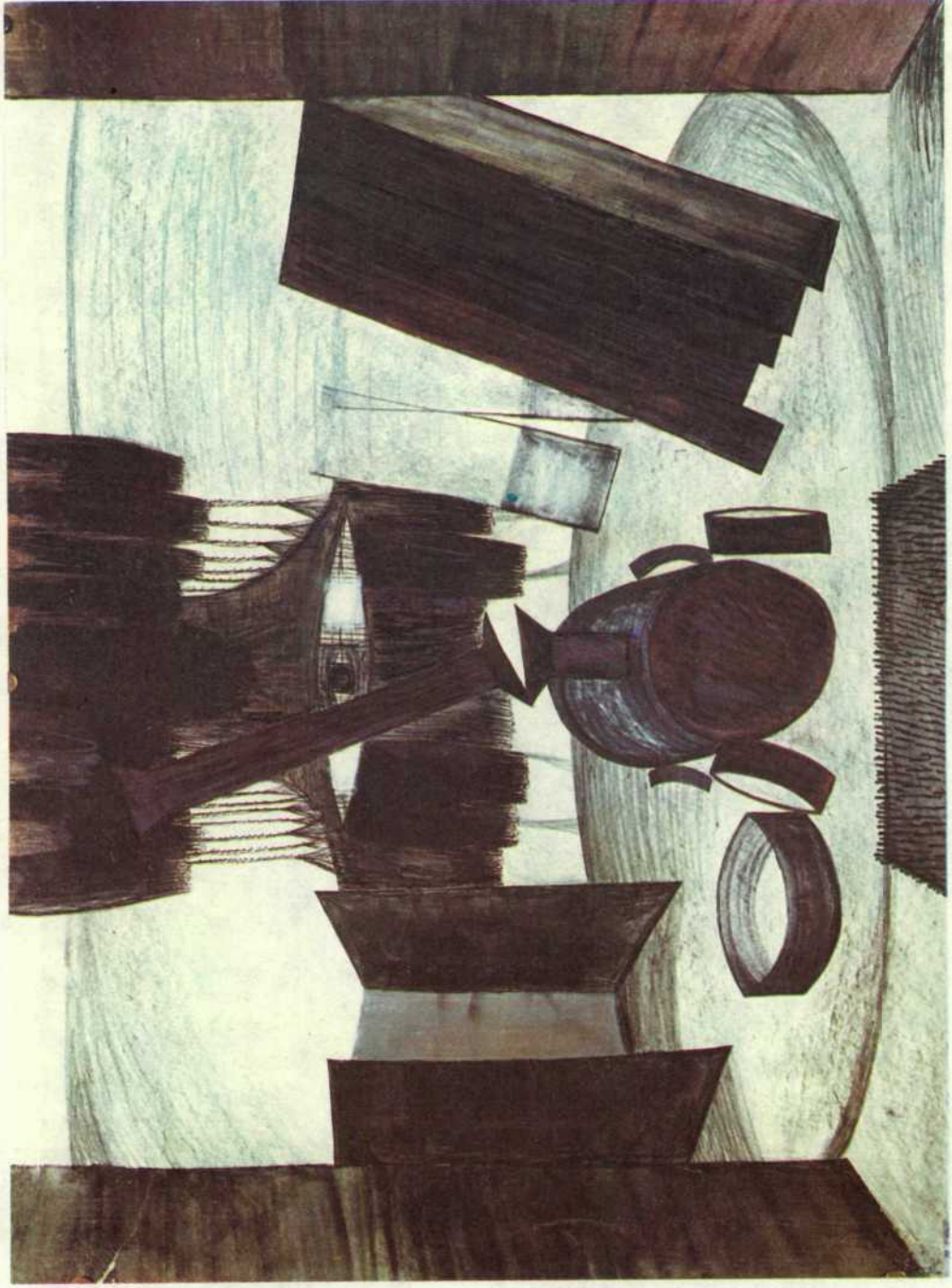
* * *

Kirjeldatud taotlus muusikakunstis on vaatamata oma umbes kümneaastasele eale veel selgelt välja kujunemata ja pole tal ka veel õiget nimegi. Temas kätketud väljendusvõimaluste peaaegu piiramatul paljususel teeb temast tüüpilise 20. sajandi nähtuse. Milliseks kujuneb tema saatus, on vara ennustada, kuid juba praegu on ta end märgatavaks teinud ja tõsiselt arvestama pannud nii mitmes meie liiduvabariigis kui kogu Euroopas. Väga tõenäoline, et just siit saab alguse uus «fin de siècle», mille juured ulatuvad sajandi esimesse veerandisse, nii nagu see oli ka 19. sajandil.

Mari-Liis Küla,
W. Shakespeare'i
«Hamlet». Lava
üldvaade (ka-
vand), Noorsoo-
teater, 1966.



Mari-Liis Küla,
M. Traadi «Tants
aurukatla üm-
ber», Lava üld-
saade (kavand),
Draamateater,
1973.



Juta Lehiste hingestatud individuaalsus

ANNA EKSTON



*M. de Falla, «Suur võlur — armastus» (1983,
lavastaja M. Murdmaa). Candelas*

Ma arvan, et ei eksi, kui ütlen, et Juta Lehiste on meie kultuuris tähelepanuväärne nähtus. Harva võib kohata tantsukunstis (aga mõiste «tantsukunst» on palju laiem kui «ballett») nii orgaanilist liikumise ja näitlejameisterlikkuse sünteesi kui Lehistel. Mina igatahes ei tunne ega mäleta ühtegi teist, keda võiks

tema kõrvale seada. Küll aga võiks teda võrrelda parimate draamanäitlejatega.

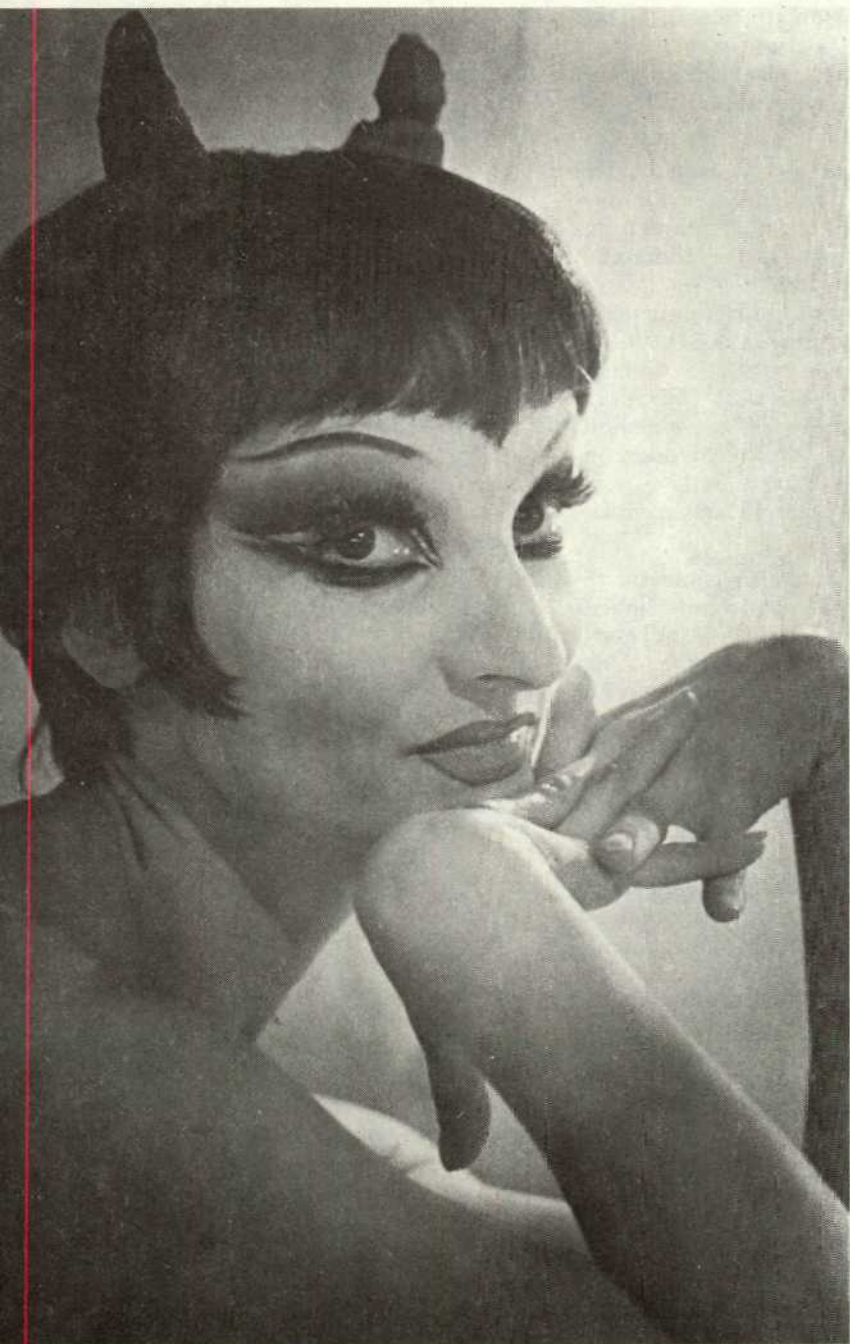
Kui ma Juta Lehistet esimest korda nägin, oli ta 12-aastane tütarlaps. Olin vabariikliku isetegevuse ülevaatuse žüriis ja «Estonia» kontserdisaali päevasel kontserdil ilmus lavale piigakene Pärnust, kes tantsis Rebase variatsioone





Morozovi balletist «Doktor Aivalus». Muidugi oli see esinemine professionaalset küljest vaadatuna primitiivne. Kuid Juta Lehiste üllatas mind juba tookord lavale tulles sellega, et ta oli tõepoolest üks väike rebane. Läksin pärast kontserti lava taha, kohtasin seal tema vanemat

õde ja sain teada, et nad elavad Pärnus, nende isa töötab Pärnu teatris tuletõrjeülemana ja et nooruke Juta Lehiste õpib balletti õpetaja Tirgo juures. Kutsusin ta sügisel koreograafiakooli ennast näitama, sest minu arvates oli tal tublisti eeldusi, et balletti tõsisemalt õppi-



*E. Tamberg,
«Joanna tentata»
(1971, lavastaja
M. Murdmaa).
Joanna, Suryn —
Tiit Härm.*

*A. Petrov, «Maa-
ilma loomine»
(1978, lavastajad
N. Kassatkina ja
V. Vassiljov). Ku-
radike.*

ma hakata. Ta tuli. Ja vaatamata sellele, et ta oli tol ajal juba 13-aastane (balletikooli tullakse tavaliselt üheksaselt), võtsime ta vastu — ja kohe kolmandasse klassi. Nii et balletti on Juta Lehistel tegelikult paar aastat vähemgi õppinud kui enamik teisi. Koolis oli ta väga töökas ja töötas juba siis areneda põnevaks, omapäraseks isiksuseks. Koreograafia-kooli lõpetamisel tantsis ta Ida Urbeli poolt väga ilusasti seatud Griegi «Anitra tantsu» ja Debussy «Menestrelle», mida mina omal ajal olin tantsinud ja ise ka seadnud.

Alates 1960. aastast on Juta Lehistel seotud «Estonia» teatriga. Tema esimesed tööaastad selles teatris ei olnud kuigi põnevad, suurrolle ta veel ei tantsinud. Kuid õnneks ei kestnud see kaua. Mee-nub 1967. aastal Mai Murdmaa lavastatud Delibes'i «Coppelia», kus Lehistel oli Nuku roll, üks tema esimesi suuremaid osi. Ja missugune Nukk! Lavastaja kontseptsiooni jälgides oli see mehaaniline, õudust tekitav karakter, temast õhkus lausa ebainimlikkust. Selle osa nii eripärast lahendust polnud ma varem kusagil näinud.

Aastate vältel on Lehistel esinenud väga paljudes erinevates ballettides, saades tunnustust ikka kui väga peen karakterite kujundaja ja kui osasisest arengut detailideni tunnetav tantsija. Isegi siis, kui ta rollist sõltuvalt on pidanud oma välimust grimmi abil tundmatuse ni muuta, end moondama, on ta oma väljendus-rikkuse, musikaalsuse ja osasse sisse-elamise võimega jäänud alati äratuntavaks, eredaks individuaalsuseks. Minu silmis on ta rahvakunstnik selle sõna sisulises, kõige laiemas mõttes. Kunstnik, keda publik armastab. Olen veendunud, et kui meie balletitrupp oleks varasematel aastatel esinenud rohkem väljaspool vabariiki, Moskvas ja Leningradis, kui Lehistel oleks nähtud erinevates osades, oleks ta olnud oodatud ja tunnustatud baleriini kogu Nõukogude Liidu ja ehk kaugemalgi.

Väike eesti rahvas peab küll väga andekas olema, kui tema kunstis nii palju eredaid isiksusi leida võib. Eriti veel, kui võtta arvesse ajaloolisi kujunemistingimusi. Eesti balletikunst on ju paljude rahvaste omaga võrreldes väga noor.

1937. aastast alates ja siiski kui pool-professionaalsest kunstialast. Sest süsteemaatiline balletiõpetus sai meie vabariigis alguse alles 1946. aastal. Aga huvitavaid tantsijaisiksusi on meie balletis alati olnud. Varasemast meenutaksin Rahel Olbreid, kes paistis silma oma intelligenti ja laia silmaringiga. See on kunstniku puhul aga väga oluline. Ei piisa ju sellest, kui ollakse õppinud ainult oma kunstiala tehnoloogiat ja lugenud läbi paar raamatut. Ei saa olla loovat kunstnikku, kui tal pole teadmisi teistest, naaberkunstialadest, nende ajaloolisest arengust. Tõeline kunstnik lihtsalt peab olema intelligentne. Küllap see oli üks põhjus, miks Juta Lehistel lõpetas Tartu Riikliku Ülikooli inglise filoloogina. Mitte diplomi pärast, vaid et talle on omane soov rohkem teada saada. Need juhtumid, kus suur kunstnik on piiratud silmaringiga, on siiski väga harukordsed. Kuigi leidub muidugi ka selliseid looduslapsi.

Suur kunstnik on alati kordumatu. Võtame näiteks Lehistel noid Madge'i osas «Sülfiidis». Kui Lehistel õhtul ei tantsi, siis etendus ei kõla. Sest nimitosalised teevad oma rolli üks veidi paremini, teine kesisemalt, kuid sügavat, lõpuni veenavat, usutavat Sülfidi selles etenduses ei ole. Kui Lehistel Madge'ina lavale ilmub, on ta juba ammu häälestanud end selle rolli lainele, on osas sees. Ning ka lavalt lahkudes on ta kindlalt rollis. Võime ju pahatihti näha, kuidas tantsija, olles oma numbril lõpetanud, juba enne kulisside taha jõudmist end lödvaks laseb, elegantsi kaotab ja lahku lavalt nagu läheks poodi. Lehistel on nagu hea luuletus, mis haarab sind juba esimesest sõnast ja kõlab hinges veel tükk aega pärast viimast rida. Või nagu hea interpret; muusikapala on lõppenud, aga plaksutama ei tahaks nagu kohe hakata, sest muusika mõju veel kestab. *Piano, pianissimo*, mis siis, nagu Rilke ütleb, «lõpeb südamesse». Ning alles seejärel tuleb aplaus.

Lehistel jätkub piiratud armastust mitte ainult kunsti, vaid ka publiku vastu. Ning vastutustunnet ja tööetiikat. Sest ka nendesse ballettidesse, mis juba mitmendat hooaega laval ja mis on esitajate jaoks juba kulunud ning ehk tüütavadiki, suhtub ta niisama tõsiselt-

loominguliselt kui värsketesse etendus-
tesse.

1971. aastal lavastas Mai Murdmaa, kellega koostöös on sündinud suurem osa Lehistele tipprolle, Eino Tambergi balleti «Joanna tentata». Esietendus oli planeeritud sügiseks ja seal pidi nimiosa tantsima Tiiu Randviir, kes aga haigestus. Lehistel oli kevadel laps sündinud, kuid sellele vaatamata taastas ta kolme kuuga oma füüsilise vormi ja tantsis esietendusel. Kas see pole kangelastegu? Pealegi on «Tentata» tehniliselt väga raske ballett, ja mitte ainult tehniliselt. See on kindlasti eesti balleti kõrgemaid tippe, kus lavastaja Mai Murdmaa ning peaosalised Juta Lehiste ja Tiit Härm (Suryr) löid erakordselt tervikliku, hingetatud, väljendusrikka ja mõttetiheda etenduse. Ka Härmile oli Suryrni roll üks suuremaid õnnestumisi. Usun, et Joanna lugu polegi võimalik palju sügavamalt ja pingestatunult lahti mõtestada.

Absoluutselt erinev kõikidest Lehistele loodud kujudest on tema Kuradike Petrovi balletis «Maailma loomine» (N. Kasatkina ja V. Vassiljovi koreograafia ja lavastus). Nii palju nakatavat ja leidlikku huumorit, kui on selles osalahenduses, leiame me balletilavalt harva.

1969. aastal lavastas Enn Suve «Estonias» Bizet'-Štedrini «Carmeni», kus peaosas sai jällegi Juta Lehiste väga haarava karakteri luua. Ma nägin seda balletti ka Moskvas, Maia Plissetskajaga nimiosas, ja pean ausalt tunnistama, et Tallinna lavastus meeldis mulle rohkemgi. Ainult üks asi segas kõvasti. Nimelt muusika. Minus tekitab alati tõrke, kui üks helilooja on ehitanud oma teose teise helilooja materjalile, töödeldes seda. Kui tahad midagi luua, siis tuleb ikka algusest lõpuni ise teha. Balleti süžee oli ju väga huvitav. Aga et seda teada saada, piisab, kui lugeda Mérimée raamatut. Ent ükskõik, millises rollis Lehiste ka ei esineks, alati on tal öelda oma isikupärane sõna. Olgu see siis Carmen, Veljo Tormise «Eesti balladid» või Lepo Sumera «Anselmi loo» Nõiamoor, nii erinev «Sülfiidi» Madge'ist.

Juta Lehiste kõige värskemad osatäitmised on de Falla balletis «Suur võlur — armastus» ja Berio «Naises», mõlemad lühiballetid kuulusid tema loomingu-
ohtu kavasse ja olid Mai Murdmaa lavas-

tatud. «Suures võluris» ei olnud Lehistel kahjuks võrdväärset partnerit, kuigi ta ise oli väga särav ja haarav. Murdmaa lavastas selle balleti juba teist korda. Esimene redaktsioon pärineb 1964. aastast, mil peosalisi kehastasid Ülle Ulla ja Endrik Kerge. Tookordne variant meeldis mulle tervikuna rohkem kui nüüdne. Selles oli väga tugev koreograafiadramaturgiline alus, emotsioonide areng; siin ei räägitud tunnetest täiel häälele, vaid ainult vihjamisi, aimamisi. «Naine» on aga etendus, mis on kahtlemata võimeline konkureerima parimate nüüdisaegsete koreograafiliste saavutustega. Siin ühtivad täielikult nii Murdmaa kompositsioon ja nägemus kui ka Lehiste erakordselt lai tunnete-
palett ja mitmekülgus. See on kordumatu, ainulaadne lavastus ja tahaks väga, et see jäädvustataks ka filmilindile.

Mis aga puutub meie balleti tänasesse päeva, siis selle üldine tase on väga ebaühtlane, kirju, graafiliselt kujutatuna näeks see välja umbes nii nagu südame kardiogramm. Ja ometi on meil eredaid, kordumatuid isiksusi, Juta Lehiste kahtlemata nende hulgas, keda esmajärjekorras nimetama peab. Sellest pinna-
sast on välja kasvanud ka Kaie Kõrb, kelle edu hiljutisel üleliidulisel balletitantsijate konkursil on vaieldamatult suur saavutus. Me võime uhked olla, et meil veel on Juta Lehiste ja juba on oma esimesed sammud suures kunstis astunud Kaie Kõrb.



1983. aasta novembrikuus toimus Moskvas Mai Murdmaa loominguline õhtu. Murdmaa on Moskva balletipubliku hulgas alati diskussioone esile kutsunud, tema tegemisi on huviga jälgitud, sest oma loomingus puudutab ta alati väga aktuaalseid probleeme. Seekord võis publik teatriühingu ruumides kohtuda ka ballettmeisteri endaga.

Mai Murdmaa loomingu keskseks teemaks, mis kõlab nii või teisiti kõigis tema ballettides, on harmoonia, helge ja ühendava alge otsingud, mis lubavad inimesel võitu saada oma ebatäiuslikkusest, reaalse tegelikkuse julmusest, väsimuse ja eksimuste, patu ning kannatuste läbi jõuda enesetunnetuseni. Maailm, millest Murdmaa räägib liialdatud teatraalse pidulikkusega, mis joovastub olmerõõmudest, on tegelikult karm ja tema kangeline ei pilla asjatult oma tundeid. Selline on kunstniku maailmatunnetus: igapäevase dramatisme ja disharmoonia püüavad teda algselt lämmatada. Kuid talle on tähtis näidata, kuidas selles keerukas ja lahkusetus maailmas inimene end leiab. See on traagika kaudu hingelise puhtuse saavutamine, mis sarnaneb antiiktragöödia katarsisele ja mida iga kunstnik on lahendanud omamoodi.

Tantsujoonis on muusikateose visuaalne, koreograafi poolt läbitunnetatud jäädvustus. Muusikateose stiil määrab ju ka tantsustiili ja seepärast tulebki tänapäeva muusikat tantsukeelde tõlkides klassikalise balleti vahenditest puudu.

Uhes oma viimases töös, L. Berio muusikal põhinevas monoballetis «Naine», otsib Murdmaa jälle uusi koreograafilisi väljendusvahendeid, mis vastaksid sellele muusikateosele. Nimiosalist tant-

sib Juta Lehiste, kes oma väljendusrikkusega koreograafi mõtet ülima täpsusega välja toob.

Meie ees on mustade kulissidega püüatud tühi lava (kunstnik K.-A. Püümann). Sellesse ahtasse ruumi on tardunud traatmannekeenid, peas eri värvi parukad. Lavasügavuses näeme liikumatut, põrandale kägardunud naisekuju. Tekib tunne millestki jubedast, ebaloomulikust: tal puuduvad juuksed, ainult suur kolp ja väljendusriikas nägu... Ja siis see kummaline olend tõuseb, toetudes harali sõrmedele, ja alustab oma tantsu-monoloogi, jutustust-meenutust möödunud, kauge nooruse unistustest ja lootustest. Peategelase väljenduslaadi võiks nimetada tantsuliseks pominaks: teravad sõrmelõõgid, justkui murduvad käed, harilike klassikaliste balletipositsioonide lõhkumine, kogu keha ootamatu plastika.

Lehiste kangelanna meenutab oma minevikku, vaigistamatu valuga viskub möödunusse, püüdes leida sellest midagi, mis aitaks teda lepitada olevikuga, kinni haarata ammutamatust tunnete ja soovide voolusest. Ta haarab ühe paruka, siis teise, seab neid peegli ees pähe nagu tagasi tuues möödunud päevi, mineviku rolle ja palet. Iga uus parukas on uus lehekülg tema mälu, elus, mis on elatud endas ja enda jaoks. Ta kiirustab lühikeses punases parukas taaruva kõnnakuga tagasi mingisse oma mineviku hetke ja iga selline mõtteline reis lõpeb möödunud taganutmise ja ägamisega, mis halastamatult purustavad ahtakese keha ja loobivad teda kumedasse tõelisusse. Pillikeelena pinevil tahab ta sõna otseses mõttes ületada oma materiaalselt kesta, tal on hirm ja — möödunik pudeleb laiali tema silmade all... Justkui pime püüab ta ummikust välja pääseda, korjab põrandal roomates kokku oma parukad, surub need vastu rinda nagu sületäie elatud elu, tõmbub kägerasse

ja karjub hääletult, püüdes leida maailmas harmooniat.

Kuid lootusetus, väljapääsmatus ei saa jääda kõlama Murdmaa loomingus, ta peab leidma väljapääsu. Moskvas nägime sellest balletist juba uut redaktsiooni, kus finaalis jääb kangelannale lootus: tema elu, mis möödus eesmärgitult ja primitiivselt, valgustab hinge line sära. Mask kaob, silmades sünnib uus pilk — nii inimlik, seesmiselt valgustatud, lootev.

«Naine» on kahtlemata uus kõrgus Murdmaa loomingus. Ja seda, kui lai on Murdmaa koreograafi diapasoon, näitas ta väga selgelt oma loomingulisel õhtul Moskvas.

Filmi- Gloobus

F. FELLINI UUS FILM

Möödunud aasta septembris Veneetsia filmifestivalil esilinastunud Federico Fellini film «Aga laev sõidab...» köidab tänini kriitikute tähelepanu. Kirjanik Alberto Moravia avaldas ajakirjas «Espresso», kus ta aastaid juhib filmikriitika osakonda, retsensiooni. «Fellini eemaldub üha enam kujutlustest, mida võib mõista reaalsuse peegeldusena, ja usaldab üha rohkem fantaasiat, mis tuleneb alateadvusse läinud intellektuaalsest kogemusest,» kirjutab Moravia. «Fantaasia on ikka varitsenud kõigis Fellini filmides, kuid tänu psühhoanalüüsile, peamiselt aga unenägude tõlgendamisel põhinevale intellektuaalsele kogemusele, paiskus see eriti esile tema «Naistelinnas». Nüüd filmis «Aga laev sõidab...» leiab Fellini fantaasia väljapääsu juba ajaloos, kuid ajaloos, mida vaadeldakse kui unenägu: Fellini justkui uneleks avasilmi, eemale jääb toimuva poliitiline, majanduslik ja sotsiaalne taust, ja alles aegamööda imbub see foon läbi,» jätkab autor.

Filmi tegevus algab Esimese maailmasõja eelõhtul, 1914. aasta suvel. Naapoli sadamast lahkub ookeanilaev «Gloria N», pardal hiilgav kõrgseltskond nagu ooperi esietendusel. Reisi ebatavaline eesmärk tingib ka reisiatmosfääri: aristokraatlik seltskond on tulnud tavatule matusetseremooniale. Viimsele teekonnale saadetakse kuulsat ooperilauljat Edmeiat. — Kuid siis puhkeb sõda. Laev võtab pardale rühma serbia põgenikke, kes tulevad pakku Austria-Ungari vägede eest, ja peab taluma vaenuliku soomuslaeva rünnakut. Kui soomuslaevalt nõutakse serblaste väljaandmist, viskab tundmatu terrorist soomuslaeva püssirohuhooldlasse pomm. Plahvatusest saab vigastada ka «Gloria N». Laev koos reisijatega hakkab aeglaselt merre vajuma. Reisijad on kangestunud liikumatuks riviks nagu ooperi apoteosis ja õnnistavad Edmeiat.

Moravia peab seda geniaalseks filmiks vaatamata teatavale järjekindlusetusele ja fragmentaarsusele. Sajandi alguse tühine Lääne-Euroopa ühiskond on siin osaline keskpärasel ooperis. Klassivõitluse aeg pole veel käes: katlakütjad aplodeerivad lauljatele vaimustunult nagu teatris. Laevahukustseenid on irooniamaigulised, veidi parodeerides filmi «Titanic» hukkumisest.

Hinnates filmi tänapäeva apoloogia, lõpetab A. Moravia: «Lõpustseenid on üpris efekttsed ja avavad filmi varjatud mõtte. Fellini ei tahtnud mitte ainult tagasi pöörduda Sarajevo aega, möödanikku vajunud süütusse vajakajuttu, vaid ka hõrgul moel näidata, mis võib homme juhtuda praeguse Euroopaga, kes ei soovi millestki mõelda ja on valmis lõhki minema oma heaolus. Raske on kõnelda minevikust vihjamata olevikule.»

Naine, kes vajab armastust

KRIITIKASEMINAR

KAIE MIHKELSON A. WESKERI NÄIDENDIS «NELI AASTAAEGA»
KEVADEL JA SÜGISEL 1983

«Me pörkame tagasi selle ees, mida nime-
tatakse poeetiliseks, sest ka poeesia on
meile pettumuse valmistanud.»

Peter Brook

«Kaks noort inimest sisenevad maha-
jäetud majja. Neil on kaasas kohvrid
isiklike asjadega. Mehe nimi on Adam,
naise nimi Beatrice...» — nii algab
Arnold Weskeri näidend.

«Aastaaegade» puhul ei ole tegemist
komöödiaga, nagu mõningate etenduste
publik ekslikult näib arvavat. Võib
täiesti kindlalt väita, et see ületulva-
valt poeetiline näidend on valust. Afek-
tist, mida mõnele meie viimastest filmi-
dest väsimatu järjekindlusega külge on
püütud pookida. Kui uskuda Jules Miche-
let'd, ongi just valu heaks sideaineks
neile, kes üksteist armastavad.

«Nelja aastaaja» sihiks on uurida
inimsuhete olemust, tehes seda pikemate
seletusteta ning kavatsuslikult napi
tausta najal. Dialog on ülevdatud, vorm
väga stiliseeritud, tüki metafoor lihtne.
[— — —]. Adam ei sümboliseeri Meest
ega Beatrice Naist ja mahajäetud maja
pole emarüpp. Näidend pole allegoori-
line ega sümboolne, stseenid ja sünd-
muste kulg pole midagi muud, kui nad
meile paistavad.»¹

Tüki mõtte sõnastab autor lapidaar-
se täpsusega: ««Neli aastaaga» sai
kirjutatud sellepärast, et usun: armas-
tuse puudumine moonutab ja kahandab
kõiki tegusid.»²

Nüüd tagasi alguse juurde. Niisiis —
nad jõuavad kohale, need kaks inimest.
On talv ja tuul puhub katkisest akna-
ruudust tupp. Ei saa öelda, et äsja
sisenenud paarike just lõbus oleks.
Beatrice (Kaie Mihkelson) püüab oma
«haigust» vaikimisega varjata, Adam
(Aarne Üksküla) vastupidiselt — «vahu-

tamisega», kui teda momendil läbi Beat-
rice silmade vaadata.

Naine on pingul ja näib olevat tuge-
vasti vapustatud. Esimestel hetkedel
tundub, et ta on kõnevõime kaotanud,
nähtavasti ka läbini külmetanud. Saa-
nud pisut sooja, uinub ta viivuks, kuid
ärkab kohe. Mees lubab kaminasse puid
tuua. Järgneb remark: «Naine saadab
teda pilguga ukseni ning vaatab kaua
ainiti järele. Siis pöördub ta jälle tuba
silmitsema, mille hüljatuse ja rõskuse talle
südameni tungivad. Ta nutab...»

Kogu see pikk vaikimine on Kaie
Mihkelsonil tõesti sugestiivne. Välise
tardumuse tagant paistab seesmine
rusutus. Näitleja hoidub kõige välisega
liialdamisest. Rolli sisetgevuse täpsuse
tõttu saab iga mõte kuuldavaks. Pari-
matel etendustel on väiksemadki saale-
lused ilma rõhutatud miimikata saalile
tajutavad, sensuaalsus on loetav silmist.
Päris alguses hoomame Beatrice mõt-
tetegevuse seiskumist, ent küdev kamin
soojendab ka aju. Kui seda osa mängiks
sisendusjõuta näitleja, lihtsalt tuim-
tummalt toolil istudes, võiks kõige selle
vaikimise kiuste tekkida koomiline õhk-
kond, mida tekst ja Adami väline iroo-
nia täiesti võimaldaksid.

Beatrice ei kuule midagi. Ta on otse-
kui jäätunud, tal on kõigist neist sõna-
dest villand, samuti mehe varasemast
pealetükkivusest. Tahtes Adami olemas-
olu momendil unustada, püüab ta end
välja liituda. Pikeapeale Beatrice siiski
soojeneb ning — Adami ennastületa-
vaid lõbustamiskatseid nähes — isegi
naeratab (maikuu etendustel vaevumär-
gatavalt, oktoobris üsnagi märgatavalt
ning pisut üleolevaltki). «Kas sa usud,
et talv kunagi lõpeb?» Kuigi see nõuab
talt pingutust, paneb Beatrice mõnin-
gase kõhkluse järel käe, mis liigub väga
aeglaselt, mehe juustesse. Mingi muutus
on toimunud.

Kevade saabudes hakkab Beatrice
pärast piinavat vaikust lõpuks rääkima. 4

¹ Autori järelsõnast näidendile.

² Sealsamas.



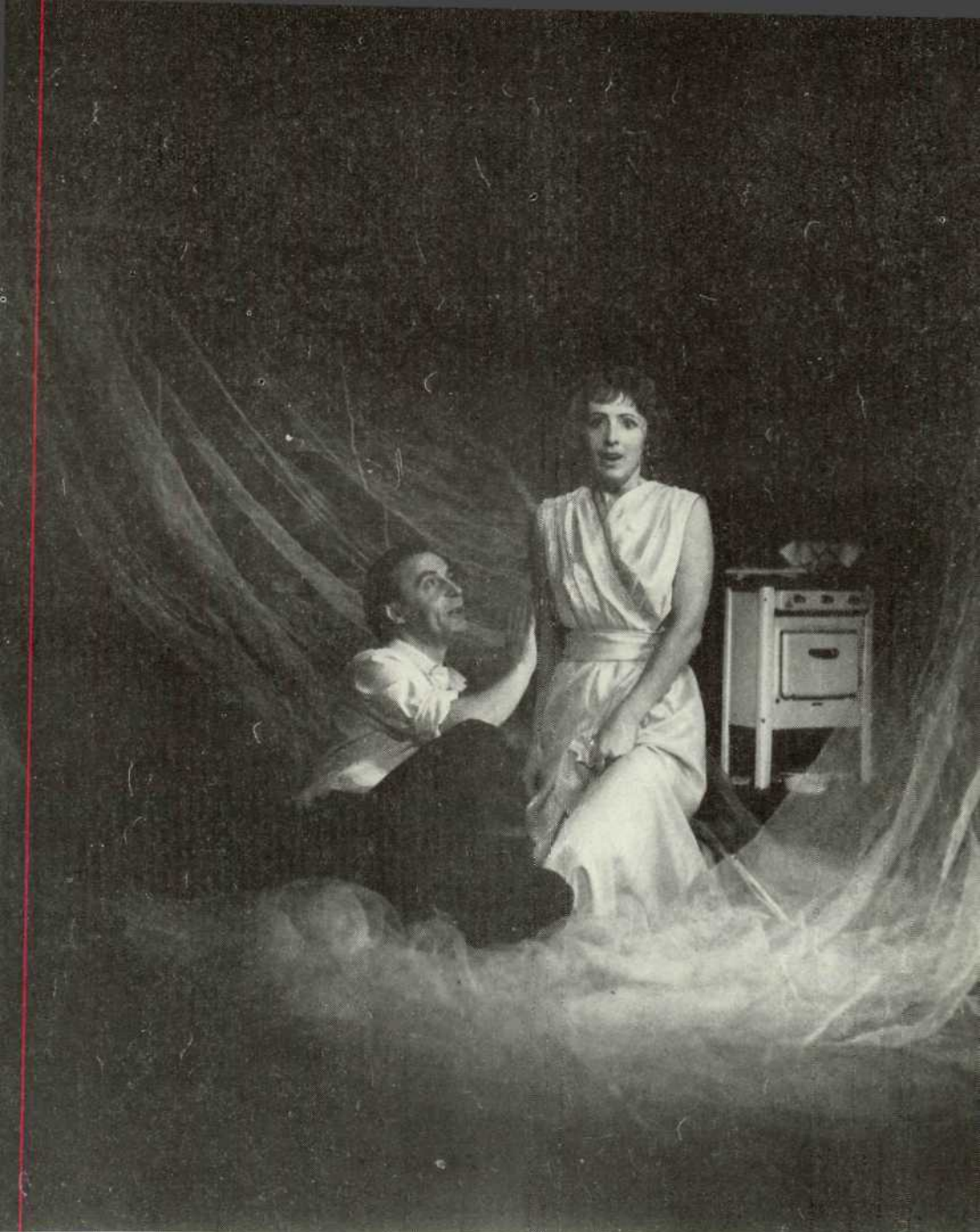
A. Weskeri «Neli aastaaga» Noorsooteatris (lavastaja L. Peterson). Adam — Aarne Üksküla, Beatrice — Kaie Mihkelson. G. Vaidla foto

Aastaaja liikudes Suve poole hakkab arenema tema armastus. Tähendab — «tervenemine» toimub. Mingi armuhoog haarab ka Adamit, kes Talvelveendunult teatas: «Ma pakun sulle inimlikku soojust, kuid mitte inimlikku armastust. Mitte jälle seda kõike.» Beatrice ehib magava mehe lilledega, millel on viimasele maagiline mõju. Ta dekoreerib, tehes seda erilise hoolitsuse ja harda austusega. Ent Adam ei reeda päriselt oma põhimõtet, temas ei ole siiski muud peale sõbralikkuse. Kohati küll paistab ka midagi m u d — aga ei.

Beatrice usaldus mehe vastu saab Kevadega täie ulatuse. Ta ei varja enam midagi, vaid räägib endast kõik. Pärast kaht klaasi veini väljub temast paras annus egoismigi, mis muidu hoolikalt varjatud. See on Kaie Mihkelsoni esimene suurem gradatsioon, teine jääb

lõpukulminatsioon. Adam on lüürilises reserveeritum. Isegi tema meelitude ütlemlised on täidetud irooniast, tekst kõlab Ükskülal üldse intensiivsemalt ja plahvatusjõulisemalt. Üks nendevahe-line äratundmine vilksatab juba siingi: Beatrice — «Ja ikkagi, sina ei tunne ju midagi seesugust?» Adam — «Mitte midagi!» Edasi polekski mõtet minna, sest tagajärjed on küllalt nähtaval.

Hiliskevadise «laulutunni» kestel, mis toimub maja vööpamise saatel, on Beatrice üsna järsud meeleolukõikumised. Kuni ta äkki avastab endas võime kuuldavale tuua helisid, mida tervel eluajal pole suutnud. See, et Adam need keeled võnkuma paneb, talle nn laululinnu hääle annab, on naise jaoks teravamaid emotsioone näidendi jooksul. Arglikult ja endalegi arusaamatult tekiavad algul küll veel guturaalsevõitu, hiljem aga enam-vähem õigetel kõrgustel toonid. Neil hetkil on Beatrice-Mihkelsoni silmis helk, mida ei saa sõnadega kirjeldada; tema silmi võiks võrrelda



ootamatult kuulmise või nägemise tagasi saanud inimese silmadega. Ja taolistel puhkudel pole ükski ohvriand ülemäärane...

Niisugune mulje jäi kevadiste etenduste põhjal otsustades. Sügisel asendas vaimustust hoopis resignatsioon: ma

«Neli aastaega». Adam — Aarne Üksküla, Beatrice — Kaie Mihkelson. A. Saare foto

tegin, nagu sa soovisid, ja nüüd pead mind armastama.

Adam-Üksküla ilmutab mainitud aktsiooni kestel üllatavat kannatlikkust, ehkki see on üsna ükskõikne kannat-

likkus. Eesmärgile jõudminegi ei röö-
musta, sest tema arvates ei saa enesest-
mõistetavalt teistmoodi minnagi. Peidet-
tud rahulolu ja kübeke heameelt oli
varem nähtud kordadel siiski olemas.
Nii et Beatrice apaatia haihtub Keva-
dega lõplikult, Adamil see aga alles
tekib ning hakkab siit süvenema. Tema
Suve alguse romantika on vaid *status*
quo, kauge järelokaja.

Kevadest saab Suvi. Eelnevast lahu-
tab neid nüüd nädalatepikkune aja-
vahemik.

Beatrice siseneb, tema järel Adam.
On ilus päikesepaisteline suvepäev. Nad
asuvad väljas põldude vahel. Mõlemad
heidavad pikali ning silmitsevad tae-
vast. Need minutid olid maikuistel eten-
dustel tõesti ehtsast tundest täidetud.
Usaldust ning hellust kumas läbi iga
mõtte, tunde ja puudutuse. Oktoobri
alguse etendustel mõjus see vaid ühe-
poolsena. Ükskõlalik iroonia, mis näi-
teks Albee «Virginia Woolfi» puhul
sobis, hakkab Weskeri näidendis segama,
jääb kohati motiveerimata küünilisu-
seks.

Siis järgneb Adami jutt kahesugus-
test naistest. «Kui Beatrice (pärast mehe
monoloogi — *T. E.*) tema poole pöördu-
b, on ta hoopis teine naine.» Kuulates
mehe suust voolavaid sõnu, toimub see
metamorfoos Kaie Mihkelsonis järk-
järgult, vist esimest korda kerkivad siin

«Neli aastaega». Beatrice — Kaie Mihkelson.
G. Vaidla foto



Beatrice kujutlusse eelseisva varingu
kontuurid. Tema silmadesse ei sigine
siiski mitte kalkus, vaid õnnetu kurbus,
nukker üksindustunne. Lavastuse Beat-
rice ei ole natuur, kelles niisugused ene-
seavaldused vihkamist tekitaksid. Sel-
leks armastab ta Adami juba liialt. Ta
võib küll vihastada, kuid mitte vihata.
Kõik hilisemad pettumused tulenevad
ekslikust ettekujutusest: Adam kui kõik-
võimas iidol, tema isand ja käskija. Ent
Adam vihkab naistes alandlikkust ning
allaheitlikkust. Beatrice on naine, kes —
luues liigseid illusioone — oma headuse
ning arusaamise tõttu hiljem kannata-
ma peab. «Mu abikaasa ütles alati, et
ma ootavat inimestelt liiga palju.» Kül-
lap Beatrice varasemad kiindumused
katkesidki erinevate ellusuhtumiste kok-
kupõrke tagajärjel. Eelmise elu ja endise
abikaasade lood vajavad mõlemate
arvates pikka tutvustamist, aga kumbki
ei taha teise meenutusi kuigi meel-
sasti kuulata.

Miks ei lahku Beatrice siiski Adami
haiguse ajal, vaid veedab nädalaid val-
misolekuga isegi tema eest hoolitsedes
surra. Truu jahikoer on samuti valmis
peremeest kaitstes elu andma. Adamis
pole ei ürgset jõudu ega kirglikku ar-
mastust, on vaid lennukad sarkasid.
Ent Beatrice vajab armastust,
mitte «meeste valede soojust» nagu pal-
jud naised (kas ei vahetata niisugust tun-
depuhangut tihti just valede soojusega
ära?), sest «armastuseta pole mul isu
ega ihasid, ma pole millekski suuline
ja mul pole jõudu endale andestada».
Sel lausel on Beatrice mõistmiseks olu-
line tähendus. Tema pisut solipsistli-
kukski sooviks on, et partneri iga tunne
ja puudutus kuuluks talle, seepärast ei
kannata ta Adami meeldetuletusi eelmis-
test «puudutustest», samuti mehe erili-
selt õrna suhtumist sellesse neetud
õunastruudli taigasse. Naine võrdleb
end veniva massiga ja juhib Adami
tähelepanu seigale, et tema on pehmem,
põrkudes nii hoopis mehe ebaloomuli-
kule naerule. Jälle! Beatrice ütleb küll
välja, mis tal armastuseta puudub, üle-
mata jätab aga, et temas pole säilinud
õiget usku armastusse. Ja ega endise
abikaasa arvamus väga viltune olegi.
Ilmselt on see naine oma kahe eelmise
mehe juures ühendava lülina nimelt tui-

must täheldanud ning peab nüüd sama joont ka Adamis nägema. Tuleb nõustuda Michelet'ga, kes väidab, et naist ei piina mitte mehe türannia, vaid ükskõiksus. Edasi perifraas: armastuses ei tohi olla midagi poolikut ning keskpärast, kuna sellega seoses tekib igavus, mis pole kaugel põlgusest.

Ünastruudli valmistamist jälgib Beatrice-Mihkelson esmalt varjatud kõrkuse ning kiivusega, hiljem aga olbava hirmuga. Millal see hirm õieti päriselt tekib, ei märkagi; osalt näitleja sujuva ülemineku tõttu, suuremalt jaolt aga Üksküla «taignasoolost» tulenevalt. Struudli küpsetamise ettevalmistus on niivõrd meisterlik ja entusiastlik, et ka kokkadel ja kondiitritel sealt mõndagi õpetlikku kõrva taha panna oleks. Üksküla on üleni oma toimingus sees, kõik temas võtab sellest osa ja muu, väljaspoolne kaotab momendil Adami jaoks tähtsuse. Nii Adamil endal kui vaatajalgi näikse Beatrice ununevat. Meest ei huvita, kas naine viibib veel seal või mitte. Beatrice (armu)kadedus muidugi löbustab teda. «Sa vaimustud nii väikestest asjadest!» imestab Beatrice ja nõrdib. Konflikt tekib juba lausa eimillestki. Naisel, kes mehe käte vahel ta nastki nähes kiivust tunneb, ei ole kindlasti kerge elada.

Sügise saabudes pole neist kumbki enam kaugeltki see, kes oldi kevadsuvel. Lõhe on veelgi süvenenud ja eraldatusest ei saa mitte kuidagi üle. Isegi Guy Fawkesi päeva meeldetuletamisega ei suuda Beatrice Adami tütida (kunagi varem olid nad, vaimustatuna oma ettenägelikusest, selleks puhuks rakette muretsenud). Nüüd äkki turgatab see talle pähe. Ent steriilsus jääb kestma ka hoolimata raketidest, mida mees tooma läheb. Adam ei taha nüüd muud kui rahu sellest naisest, oodates — aegajalt endast välja minnes — kannatamatult tüütuse lõppu. «Beatrice vaatab tema rusutud eemaldumist. Nad ei saa teineteise heaks enam midagi teha. Beatrice pöörduv keppmehe poole, mis nüüd hernehirmutist meenutab.» Tal ei ole kellelegi oma hirme pihtida. Siiski loodab ta veel Adami armastust tunda saada, vähemalt tajuda soojust teise inimese lähedusest, kuid purustab naiselikus naiivsuses viimasegi niidi: «Le-pime ära nagu lapsed. Teeme midagi

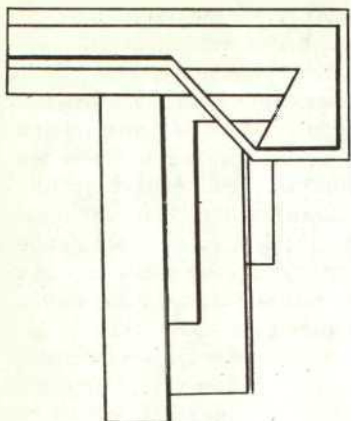
rumat. Ronime koos puu otsa. Vaatame koos kuud . . .» Nüüd on naine viimse piiri peal. Kui mees kingikski talle puudutuse, oleks see tingimata jäine. Lahendus purskub välja meeleeheitliku valukarjena. Mihkelson ei pane sellesse halinat ega raevu. See on nõrkusest tingitud murdumine. Jõud raueg ja hääli katkeb. Tunnetades lõplikku varingut, teeb Beatrice ühtäkki katse kõike nende vahelist mänguks taandada, mis on temasuguse naise puhul üllatav ning nähtavasti talle endalegi arusaamatu.

Ring on täis. Siin majas elati aasta. Talv hakkab jälle lähenema ja Beatrice hingeline seisund näidendi lõpus ei ole kuigi kaugel alguse esimesest sissetulekust, st Talvest. Adam on vastikuseni tülpinud, ununeb igasugune inimlik soojuski. Tardumus tuleb nüüd mõlemasse, sest sügiseselt sünged lehed ei lähe niiskuse tõttu põlema. Adam teadis seda juba Kevades, Beatrice veendus alles Sügises. Aga vajadus taastärkamise järele, uue kevade ootus — see jääb naisesse, kes vajab a r m a s t u s t.

Punkti pannes võiks veel kord tsiteerida Peter Brooki: «Näitlejal on oma tekst ja kui ta loob karakteri, kes pole võimeline seda teksti rääkima, teeb ta oma tööd halvasti.»

Kaie Mihkelsoni kehastataval karakteril Weskeri näidendis «Neli aasta-aega» puudub võime rääkida teistsugust teksti kui see, mida kuuleme. Siit ei tule järeldada, et Beatrice roll erinevaid tõlgendusvõimalusi ei pakuks. Neid leidub muidugi teisigi. Kuid valitud versioonis pole tabanud kusagil ühtegi umbejooksvat otsa, mis desorienteeriks. Näitleja nii subtiilse rollilahenduse põhjal ei saa kahelda, et loodud kuju puhul on tegemist ülitundliku natuuriga.

TÖNU EHASALU



QES?

György Ligeti nimi figureerib tavaliselt niinimetatud avangardistide nimekirjas. Aastate vältel väljakujunenud stereotüüp fikseerib harilikult mingid üldisemad esteetilised suunad, stiili ja kompositsioonitehnika põhi- alused. Vahepeal on lagunenud nende heliloojate koostöö, kes pärast sõda avangardismi lätete juures seisid, ja kuna lahkumine erinevatesse loomingu-suundadesse jätkub, siis on tekkinud paljutahuline ala, milles mõiste «avangard» on kaotanud oma esialgse piiritletuse. Terve hulga uute ilmingute teke 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate alguse muusikas, aga tihtipeale ka muusika areng ettenägemata suunas, üksteist eitavate voolude ja suundade ülikiire vaheldumine — see kõik loob juba mitmendat korda kriisitunde, kutsudes muusikamaailmas esile teatava nõutuse.

Praegu, ajalise distantsiga vaadates, on Ligeti suhtumine avangardismisse küllaltki problemaatiline. Ühelt poolt oleks ta justkui loonud oma teoseid kindlate mallide järgi, läbides avangardistidest heliloojatele iseloomulikud arengustaadiumid: pidevatest uue otsingutest, mittetraditsioonilisusest, püüdlusest avardada muusika «visuaalset horisonti» huvini mitteeuroopalike muusikakultuuride vastu, eksperimentideni erinevate ajastute muusikaga ja püüdeni oma loomingut teoreetiliselt mõtestada. Samal ajal ta ainult puudutab oma muusikas aleatoorikat, elektroonikat, serialismi. Võttes uued kompositsioonimeetodid teadmiseks, jõudis Ligeti omanäolise, alati selgelt äratuntava stiilini.

György Ligeti sündis 1923. aastal Dicio-sánmartinis (Transilvaanias), mis kuulus tol ajal Rumeeniale. Muusikalise hariduse sai ta Budapestis Liszti-nimelises Kõrgemas Muusikakoolis (1945—1949) F. Farkasi ja S. Veressi käe all. Kuni 1950. aastani kirjutas ta põhiliselt instruktiivse karakteriga palu, uuris ungari folkloori; 1950. aastast oli Budapesti Kõrgema Muusikakooli professor, õpetades harmooniat ja kontrapunkti. Teoreetiliste uurimuste tulemusena ilmus 1956. aastal kahekõtteline klassikalise harmoonia õpik. Samal ajal tutvus ta ka Stockhauseni ja Boulez' loominguga, mis avaldas tema kunstnikunatuuri kujunemisele suurt mõju.

1950. aastate lõpul tuleb Ligeti esmakordselt nn staatilise muusika loomise ideele, mille peamiseks konstruktiivseteks elementideks ei ole mitte sellised traditsioonilised väljendusvahendid nagu meloodia ja harmoonia, vaid neutraalne kõla, mis jääb kuhugi muusikalise heli ja müra piirimaile.

Muusikaavalikkuse tähelepanu pälvis Ligeti 1960. aastal orkestriteosega «Apparitions» ja eriti 1961. aastal teosega «Atmos-

György Ligeti



pères». Viimasest kasvas välja tema spetsiifiline komponeerimismaneer, nn mikro-
polüfoonia (terimini on helilooja ise välja
mõelnud), so «keeruline polüfooniline kangas,
mille sees erinevad hääled-liinid kaovad ja
muusikalisteks elementideks osutuvad nende
põimumised».¹ Sellise tehnika alged peituvad
Bartóki (klastrid, paljuhääline faktuur), Wag-
neri ja Schönbergi loomingus, Ligeti arendab
neid tendentse loogiliselt edasi ja jõuab
iseloomuliku staatilise struktuurini, milles
kaob rütmiliste, harmooniliste, polüfooniliste
ja tämbriliste elementide eristatavus.

60. aastad on Ligeti isikupärase loo-
mingukaekirja lõpliku väljakujunemise peri-
ood, täis pidevaid mõtisklusi muusika arengu-
võimaluste üle. Helilooja elab mitmetes
Euroopa riikides, õpetab Darmstadtis rahvus-
vahelist uue muusika kursustel, Stockholmis
Kõrgemas Muusikakoolis, Berliinis ja Ham-
burgis. Praegu on tal Hamburgis kompositsi-
ooniklass, ta kirjutab, jäädes alati ise-
endaks, oma õigsuses ise küll pidevalt ka-
heldes, kuid alati tunnetades valskust kunstis.
Ta on selleks sidemeks Budapesti ja Ham-
burgi vahel, kellela on juba võimatu ette
kujutada XX sajandi teise poole muusika-
kultuuri Euroopas.

Ligeti kuulub kunstnike hulka, kes pidevalt
mõtisklevad kunsti edasise saatuse üle.

XX sajandi kunsti teoreetilisus, see kunstiteadlaste poolt ammu väljaõeldud tendents,
leiab käesoleval juhul kahtlemata kinnitust,
nagu ka Ligeti kolleegide Boulez', Stock-
hausen, Kageli ja paljude teiste tegevuses.
Ja kuigi Ligeti loomingu arengusuund sarnaneb
Euroopa avangardismi suurimate esindajate
loomingu evolutsiooniga, erineb ta neist mingi
erilise mõlemise dialektikaga (nii muusikas
kui ka teoreetilistes töödes), erilise arvestuse
ja intuitsiooni sulamiga. Helilooja ise ütleb:
«Loomeprotsess on minu jaoks mitte ainult
teadliku mõtiskluse protsess, vaid ka intuiit-
ivne tegevus.»² Sellepärast, analüüsides
tema esteetilisi põhimõtteid ja veendumusi,
peab teadma, et need ei tarvitse täpselt
ühte langeda Ligeti muusika reaalse
fenomeniga, tema muusikapraktikaga.

Lühikeses ülevaates on raske anda täielikku
pilti helilooja esteetiliste vaadete arengust,
eriti veel Ligeti-taolise kunstniku puhul,
kes on pidevalt arenemas, kaldumas paradok-
sidesse, kelle mõlemine on äärmuslikult
piiritletud niisuguse mõistega nagu «anti-
traditsioonilisus» (viimane näib tema mõist-
misel kõige olulisem olevat).

Ühes hiljuti antud intervjuus määratleb
Ligeti küllaltki avameelselt oma praegust
«staatust» kui «heliloomingu kriisiseis, mis
samm-sammult, kindlas vormis, hakkas ilm-
nema juba 70. aastatel». Ainult et see pole
helilooja arvates tema isiklik kriis, vaid
«kogu põlvkonna, millesse ma kuulun, kes
50. aastate teisel poolel tegi Darmstadtis,
Kölnis ja teistes avangardismi keskustes
midagi uut ja originaalset. Tasapisi kerkis
meie ette akademismi hädaoht. Ja mina, kui
printsipiaalne antiakademist, tahtsin sellest
ohust üle saada omal jõul, see tähendab mitte
enam luua avangardismi vanu klišeetid ka-
sutades, kuid ka mitte tagasi pöörduda vanade
stiilide juurde. Viimastel aastatel olen püü-
nud seda probleemi lahendada, luua muu-
sikat, mis ei oleks mõõdunu (sealhulgas ka
avangardismi) «mäletsemine».³ Siit paistab
läbi vihje viimasel ajal laialdaselt levivale
tendentsile «tagasi», tagasi tonaalsuse ja ro-
mantismi juurde nende sõnade laiemas tä-
henduses. Seda konkreetses mõneti Ligeti
kommentaari teoste juurde, mis kanti ette
Münchenis (2 pala tšembalole — «Hunga-
rian Rock» ja «Passacaglia Ungherese»).
Need on helilooja arvates pooliroonilised,
poolrahvuslikud, poolpopulaarsed palad, mis on
mõeldud vastusena tema klassi üliõpilaste-
heliloojate töödele ja kujutavad endast «kind-
lat laadi kunstilist poleemikat nendega».
Ligeti räägib: «Ma vaatan neotonaalsele ja
neuromantilisele suunale veidi kriitiliselt.
Nendes palades püüdsin diskuteerida muu-
sikalisel, mitte verbaalsel. Ma võtan noorte
heliloojate, ka oma õpilaste püüdlusi väga
tõsiselt. Kuid ikkagi püüan ma luua muu-
sikat, mis oleks individuaalne ja uus (selle
sõna parimas tähenduses). Uudne materjal
ja uudsed efektid — need ajad on juba möödas,
lakkamatutel materjali uuendustel põhinev
looming on juba vananenud. Püüan luua sel-
list muusikat, mis sisaldaks uusi olulisi muu-
sikalisi ideesid. Aga sellises lähenemises pole
võimalik leida pidet ajaloo, pole tagasi-
liikumist (*zurück-zu-Bewegung*). Nii katsun
seda vältida ka oma töödes. Kuigi ka avan-
gardism on juba vananenud, on ju eelmiste
voolude muusika veel vanem. Arvan, et on
tarbetu elustada seda, mis on kunagi juba
olnud. Peab ju agaüks otsima enda jaoks
midagi originaalset.»⁴

Tõsi küll, oma loomingus on Ligeti vahel
kasutanud traditsioonilisi stiilielemente, mis
on kutsunud esile «elitaarse» avangardi jün-
grite kallaletunget, kes on süüdistanud Ligetit
konservatiivsuses. Meile aga näib, et see on

¹ Ligeti, G. Auf dem Weg zu «Lux aeterna». Österreichische «Musikzeitschrift», 1969, N 2, S. 88.

² György Ligeti gibt Auskunft. Ein Gespräch mit Monika Lichtenfeld. «Musika», 1972, N 1, S. 49.

³ Musik mit schlecht gebundener Krawatte. György Ligeti im Gespräch mit Monika Lichtenfeld. «NZ für Musik», 1981, N 5, S. 471.

⁴ Sealsamas, S. 471.

veel üks helilooja mittetraditsioonilise mõlemise avaldus. Esimestest muusikalistest samumudest alates on Ligeti silma paistnud oma kunstiliste otsustuste suure iseseisvusega ja pole loonud endale kunagi ebajumalaid. Sellepärast on ka iseloomulik tema vastus ründajatele: «Praegusel hetkel on kõik, kaasa arvatud 12-tooni- ja seeriamuusika, reaktsiooniline. Reaktsioonilisus tõuseb üles reaktsioonilisuse vastu!»⁵ Tuleb rõhutada, et Ligeti suhtus isegi üldise serialismi levimise ajal sellesse nähtusesse üsna tagasihoidlikult ja väljendus nii: «Mind ei rahulda seeriamuusika. Ma tahtsin leida midagi uut, mis paikneks selle piirimail.»⁶ Meenutame sellega seoses helilooja kujundlikku ütlust: «Kui me pigistame kokku mitu erinevat värvi plastiiniitükki, tekib konglomeraat, kus värvid on veel eraldatavad, tugevad kontrastid aga kadunud. Kui mätsime edasi, kaovad värvid ja jääb ainult ühtlane hall mass. [— — —] Tekib mingi ükskõiksus seisund: erinevate intervallide omapära kaob, pinge ja lahendus, dissonants ja konsonants ei erine üksteisest ja ei eksisteerigi enam.»⁷

Ligeti lühikesed, motiveeritud ütlused näitavad tema ilmset rahulolematust muusika praeguse olukorraga ja nn avangardismiga eriti. Ligeti, kelle nimega seoti kaua aega (ja seotakse edasi) mitmeid «programmilisi pöördeid» nüüdisaegses Euroopa muusikas, tunnetab ilmselt, et lakkamatud «tulevikumuusika» otsingud viivad selleni, et mittetraditsiooniline muutub korraga traditsiooniliseks. Kusjuures iga uus leid muudab seda täiuslikumaks, jõudmata siiski kuulajani.

Milles siis helilooja näeb konkreetset väljapääsu sellest olukorrast? Missugune peab olema see originaalne ja uudne muusika, millest ta räägib?

Juba mainitud vestluses, mida juhtis Monika Lichtenfeld, oli kaudne küsimus Ligeti edaspidiste plaanide kohta. Selles seoses räägiti klaverikontserdist, mida helilooja tookord parajasti kirjutas. Ligeti suhtub sellesse teosesse kui omapärasesse tsesuuri, kui uue etapi algusse oma loomingus. Kuid helilooja enda kirjeldusest on raske aru saada, milles see printsipiaalne uudsus seisneb. Juttu on põhiliselt teose rütmilistest raskustest, rütmiliste kihistustest, jäikadest, teravalt piiritletud rütmifiguuridest, polümeeetriast. Ligeti räägib selle teose puhul ka meloodiliste liinide

kujundamisest (seejuures teose meloodia erineb tema arvates oma olemuselt XIX sajandi meloodiast) — see on tajutav erinevus Ligeti eelmiste teostega võrreldes, mis põhinesid rohkem helikihtide kuhjumisel ja mikropolüfoonial. Heliloojal on plaanis operi kirjutamine, mille esietendus peaks tulema Londonis. Ligeti arvab, et see peaks olema teos, mis on täielikus vastavuses selle žanri reeglitega. Tema arvates «täna, pärast kaht aastakümnet antioopereid ja *happening'e*, võib taas operit kirjutada».⁸

Lõpetada tahaks sellega, mida võiks Ligeti vastata ajakirjanike küllafondi kuuluvale küsimusele tulevikuplaanidest (umbes nii: «Millega te teuleksite, kui oleksite vaba oma kohustustest, heliloojatööst?»). «Ma tunnen end sisemiselt vabana, võin luua ka ilma tellimusteta. Kui ma olin noorem ja vaene, kui ma lihtsalt vajasin raha, olid tellimused tähtsad ja lausa hädavajalikud. Praegu on nad isegi liigne luksus. Minu jaoks pole tähtis, kas ma kirjutatan seda klaverikontserti kindlatele esitajatele ettekandmiseks teatud kohas või kirjutatan ma seda sisemisest vajadusest.

Praegu elan põhiliselt Hamburgis, kus mul on kompositsiooniklass. Mulle meeldivad üliõpilased. Tundides valitseb meeldiv atmosfäär, ja ma olen üliõpilastelt palju õppinud. Alatistes vaidlustes muutud ise ka palju kriitilisemaks, teravnevad maitse ja tundlikkus suhtumisel mingisse stiili ja selle mõistmisel.

Ja ikkagi, mida ma teeksin? Ma tahaksin komponeerida, olles ümbritsetud noortest heliloojatest. Kuid see kõik on mul olemas... Kus? Te räägite — Kalifornia? See oleks midugi ettekujutamatu luksus... Kuid pidage! Seal pole ju vana Euroopa kultuuri, vaid valitseb mikroelektroonika.

Kõik, mis ma olen õelnud, kõlab nagu enesereklaam. Kuid hinge sügavuses pole ma professor, vaid kerjus (*dochard*). Kui te veidi kraabite emailitud pinda, ei leia te seal alt midagi muud kui hirmu ja sügavat pessimismi.»¹⁰

VLADIMIR BARSKI

⁵ Jazz and Beat; Poplexion u. a. «Neue Musikzeitung», 1971, Oct.-Nov., S. 9—10.

⁶ György Ligeti gibt Auskunft. Ein Gespräch mit Monika Lichtenfeld. «Musika» 1972, N 1, S. 49.

⁷ Dibelius, U. Moderne Musik. 1945—1965, München, 1966, S. 187; vt ka Житомирский И. Музыкальный «авангард» в раздумье о своих путях. В кн.: Современное буржуазное искусство, М., 1975, с. 160.

⁸ Musik mit schlecht getundener Krawatte. György Ligeti im Gespräch mit Monika Lichtenfeld. «NZ für Musik», 1981, N 5, S. 473.

⁹ Sealsamas, S. 473.

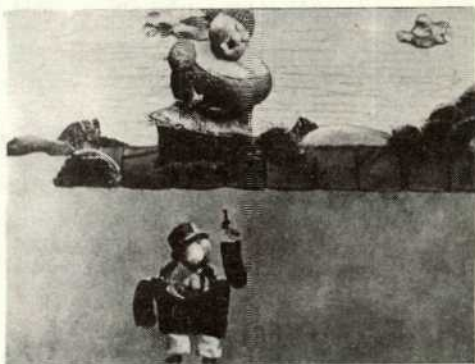
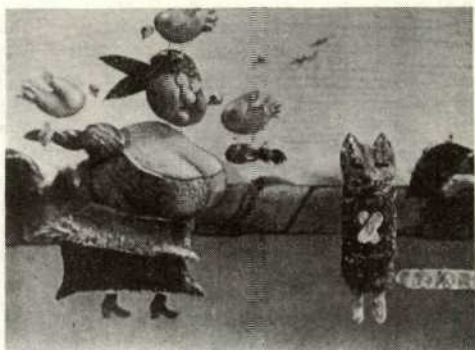
Maastik tädi ja tuvidega

KART HELLERMA

«**TUVITÄDI**». Stsenaristid **Vladislav Koržets** ja **Priit Pärn**, režissöör **Rao Heidmets**, operaator **Tõnu Tali-vee**, helilooja **Olav Ehala**, nukujuhid **Aarne Ahl**, **Kalju Kurepõld**, **Rao Heidmets**, helioperaator **Olo Saar.** Tallinnfilm 1983.

Kui mingi veel nägemata filmi (lugemata jutu, luuletuse) autorite nimede ümber eelnevalt teatud oreool on tekkinud, hakkab kohe toimima kindel vastuvõtupsühholoogia. Eelarvamus, -soodumus, -suhtumine — ükskõik kuidas toda eelteadmuse nimetada, vabaks tast ikka ei saa. Nähes nukufilmi «Tuvitädi» tiitrites **Vladislav Koržets** ja **Priit Pärna** nimesid, tekkis juba ette aimdus filmi võimalikust omapäras — nii sisult kui ka vormilt mitmeplaaniline, priitpärnalikke uperpalle viskav (st, et hindamiseks tuleb end varustada epiteetidega «ulakas», «vaimukas», «groteskne», «kaleidoskoopiline» jne) —, samuti töotas olla huvitav see, kuidas **Koržets** sulatab filmivahendite keelde oma sõnatundlikkuse ja naljasoone. Uudishimu äratas ka, kuidas sekundeerib nimetatud duole debütandist režissöör **Rao Heidmets**. Millisel moel ta nende teravmeelsust talitseb.

Kõigepealt peaks ehk tähele panema laadi, mille meelevalda autorid end vabatahtlikult on andnud. Nukufilm pole joonisfilm, kus fantaasia peaaegu et piirilt vohama võib pääseda — kui vaid sisu elementaarsetes kontuurides püsib. Nukkude metamorfoosid on määratud olemasolevate füüsiliste kehadega. Neid võib küll eksponeerida mitmes vaates ja mitut moodi, neid võib isegi teha kokku- ja lahtikäivateks (võte, mida «Tuvitädiski» kaunis edukalt kasutatakse) ning muidu naljakateks, iseendaks jäävad nad ikka. Nukkudega toimuv ei saa olla nii päid pööratama panevalt virvarre kui näiteks **Pärna** joonisfilmide ruumides ja reaalses — sageli oleks õigem öelda irreaalides aset leidv. Nukkude maailma mõõtmel on ühe filmi piires enamasti muutumatud. Ka «Tuvitädi» tegevustik ja selle esitus lasevad aimata mingit lõplikkusetunnetust — nii vormistuslikes üksikasjades kui ka tegelaskonna valikus. Viimases on kanoonilisus otse taotluslik. Tuvitädi söötab tuvisid, aitab hättasattunud ligimesi, hoiab lapsi õnnetuste eest, kutsub pahased korrale ja on üldelise äärmiselt vajalik tädi. Temata läheks kõik viltu ja hukka. Ning mitte ainult selle maja õues, kus tädi tuvisid söötab. Hea, et on ole-



Kaadrid filmist «Tuvitädi».

mas niisugused hoolitsevad ja kaitsvad tädid, kellesse on settinud nõnda palju heldust ja turvalisust, näikse autorid sõnada tahtvat. Aga film ei varja ka seda, et ükski hea tädi pole igavene, kord tuleb aeg, mil tuvisid peab söötma keegi teine (eeldusel, et tuvid siiski jäävad — siin on filmitegijate optimism imeteldav), keegi nende hulgas, kes tädi head südant tunda saanud on. Tädi misjonitöö ootab jätkajaid ja neid saab tal ka olema.

Sellise sisukokkuvõtte abil võib küll nentida äärmiselt humaanse ideega nukufilmi olemasolu, kuid finessideni nii ei jõua — need aga on oma sisemises terviklikkuses tihtipeale markantsemad ja jõulisemad kui kogutulemus. Oksikasjades lööb autorite isikupära rohkem välja. Tähelepanelikuks ei sumni mitte niivõrd nukufilmi kuju võtnud katse veenda vaatajat niisuguste suurepärase tädide vajalikkuses, kui-

võrd peensused, mille kaudu Koržets ja Pärn ennast näitavad. Kahemees Sassa, seotud sabaga paharetist kass, nende omavahelised näaklused, purjus juhiga kallur, kes tädile hirmus palju tööd kaela toob, mingi kahtlane lennuk (kõige üleloomulikum ja seega ka segasem detail muidu nii realistlike ja mõistlike piiretega filmis), pidevalt kannatada saav lillipeenar, mida tädi jõudu säästmata kastab, pätti miilitsa eest varjav «Solk & Co» märki kandev kanalisatsioonikaevu kaas — tädi manitsevaid kõhatusi teevivad ära veel mitmeid elulised kombinatsioonid, millesse on koondunud autorite võime näha ja kujutada. Abstraktse headuse idee foonil «tegutsevad» täiesti konkreetsed kavalused ja pisipahed. Et «Tuvitädi» sisaldab naljakat siiski üsna mõõdukalt, seletub eelkõige tegijate respektiga Hea Tädi ees. Viimane esindab ikkagi nii õiglust kui ka abivalmidust ja neid omadusi naeruks seada pole lihtsalt mõtet. Poleks see ka kuigi eetiline tegu. Tädil on niigi käedjalad tööd täis. Oma rahmeldamise ohvriks ta lõpuks langebki. Tema surmas on kaunist kujundisümbolikat, kuigi mitte eriti originaalset. Peaasi, et kõik teised vahepeal osadeks pudenud tegelased oma sõna otseses mõttes peataolekust üle saavad ja üheskoos filmi õnnelikkude lõppu kroonivad.

Igal oma leib



Kaadrid filmist «Igal oma leib».

«IGAL OMA LEIB». Stsenarist **Viktor Tõnissoo**, režissöör **Toivo Kuzmin**; operaatorid **Toivo Kuzmin** ja **Mihkel Ratas**, helioperaator **Henn Eller**. «Tallinnfilm» 1983.

Seni mitmete merefilmide tegijana tuntud Toivo Kuzmin on režissöörina ja operaatorina oma uues dokumentaalfilmis «Igal oma leib» võtnud tutvustada Saaremaa kalakaitsetseleava «Saare» 9-liikmelise (koos koer Mustuga) meeskonna argipäeva. Et esile tõsta probleeme, mis ei peaks aktuaalsed olema mitte üksnes laevameeskonnale endale.

Esitatud problemaatikast võib välja lugeda mitu tasandit.

Ühelt tasandilt — kõrgemalt — ulatub film kultuuri parajasti kujuneva ning konkretiseeruva ökoloogilise teaduse sfääri, milles inimene püüab ennendada oma tegevuse võimalikke negatiivseid tagajärgi. «Kehva mehe leivakõrvasest pidulaudade ehteks» (filmi nappidest, kuid tabavatest tiitritest — lugejaks Einar Kraut) ülenenud tallinna kilu on kadunud kaupluselettidelt niivõrd, kuivõrd ta on kadunud meie püügipiirkondadest — käegakatsutav asitõend nende tarvis, kes oma lühinägelikkuses võiksid kahelda selle filmi kangelaste töös ning siit sündivate tõsiste arutluste vajalikkuses ning kaalukuses. Sellel, üldisemal tasandil polegi tähtis, mille eest või vastu konkreetset võideldakse, kas kehtestatud regulatiivsed alused arukuse võidulepääsuks on optimaalsed (või on neiski — nagu näiteks tursapüügi limiteerimises Balti meres — midagi küsitavat) vms. Tähtis on üldine hoiak, suhtumine, hea tahte olemasolu. Valmisolek vajaduse korral järele anda ka omaenda eluliste huvide arvel, teadlikkus piirist, kust alates «oma leiva» ainuarvestamine (nagu paraku näeme seda teemas kinnipeetud Läti traaleri kaptenit) võib lõppede lõpuks viia saatuslike tagajärgedeni kõigi jaoks.

Järgmisel tasandil — mida väljendab ka filmi pealkiri — näemegi neid konkreetseid jõude, mille ühitamise ning «taltsumisega» peaks ajapikku toime tulema ökoloogiline teadvus: erineva teadlikkusega kalureid (foonil neid määrustele vastavate või mittevastavate püügiriistadega merele lähetanud ülemused), oma tööd südamega võtvat «Saare» meeskonda ning — kuskil seal vahel — arukaid ning vähemaru-kaid püügimäärusi, -limiite, -eeskirju. Igal neist on «oma leib» — ja see igaühel näiliselt kellegi teise arvel, «Saare» meeskonnal aga nimetatud kõrgeimat tasandit silmas pidades — hoolimatute või kitsalt omaenda huve silmaspidajate arvel. Poleks viimaseid, poleks tarvis ka esimest.

Me teame, millist kahju toob röövpüük siseveekogudes, ent mille poolest erineb sellest röövpüük (aga kuidas teisiti saaks seda nimetada?) merel? Ainult mõtted on teised, suh-

ted aga võivad osutada samaks, välja viivad nad mõlemad lõppede lõpuks ühe ja sellesamani. Ja kui röövpüük (nagu filmist kuulub) leiab Riia lahes (mingitel aastaegadel?) aset massiliselt, siis võib sellest välja lugeda tõsist süüdistust sealsete kalurite kohta. Keda päästavad võimsamad mootorid. (Miks näidatakse filmis seadust faktiliselt rikkuvana just Läti kalalaeva? Ons meie kalurid kohusetundlikumad, teadlikumad?...) Ometigi ei saa selline süüdistus omada niisugust tagasimõju asjade tegelikule käigule, nagu seda näiteks (omas valdkonnas) on kuuldavasti oma(nda)mas J. Müüri «Künnimehe väsimus» — selleks on etteheide esitatud liiga üldiselt, konkreetsete asitõenditeta. Ehk võinuks siingi taotleda lõpuni minekut... Kuigi seda väidetakse mitte kuuluvat dokumentaalkunsti otseste ülesannete hulka.

Kui palju võiks vaadeldavas filmis üldse täheldada kunstilisi taotlusi? Võib-olla võrduks see nüüd autoripoolsetest eesmärkidest suuresti mõddavaatamisega, aga paraku näivad need taotlused siin peaaegu puuduvat. Eeskätt oodanuks neid just tööinimese vahendamises, mis praeguses — ehkki küll napp ja asjalik — jääb õigegi väheütlevaks: inimisiksuse meelde jäävat kordumatust, tema isikupärasest siseelu pole kaamera sisukate probleemide taustaks olles seekord kuigivõrd tabanud — või pole seda taotlenudki. Vaevalt et see, isegi sedavõrd lühikeses linatões, aktsente liialt teisale oleks nihutanud. Eesti dokumentalistika paremikust võib nimetatud kahe plaani vastastikkude võimendavalerikastavale sünteesisvõimalikkusele kinnitust leida. Seepärast kardan pisut, et olen nähtu rikkamaks kirjutanud kui ta seda tegelikult on. Aga see on siis juba minu enda viga. Lõpetuseks võin filmis näha üht üldisemat sümbollikki: kalakaitsetseleava mootori nõrkust kui ökoloogilise teaduse, mida esindab ja kaitseb see laev — nõrkust, arenematust; isiklikul ja kollektivil omavolil, kasuahnusel ja hoolimatusel on ikka veel ülekaalu — lõppkokkuvõttes meie kõikide tuleviku arvel!

PEETER JOONATAN

¹ Siin tekib otsekohe üks intrigeeriv küsimus: millist kahju tekitab Läänemere kalavarudele selline röövpüük ja millist kahju muud tegurid? Näiteks mere saastamine heitvete, ning laevade õlijäätmetega? Äkki on esimene viimastega võrreldes vaid piisk meres!? Sellega seoses meenub kunagi nähtud ringvaade tilkuvast kraanist — puhta vee hoopis teistes suurusjärgudes asetleidva raiskamise foonil, mis

tegelikult massiliselt toimub. Ent kõrgeimal, ökoloogilise teaduse kui omamoodi üldpõhimõtte tasandil ei vähenda nimetatud kahtlused tehtu väärtust. Ka on selge, et «Igal oma leib» tegijad pole seadnud endale eesmärgiks avada probleemi (kalavarude taastamine, säilitamine ja suurendamine Balti meres) sedavõrd komplekselt.

Teele!

KONSERVATOORIUMI LAVAKUNSTIKATEEDRI XI LEND

Teele! Selle poole, mil pole lõppu, nagu polnud ka algust...

Walt Whitman



Raimo Pass
(Draamateater)



Tene Raubel
(Nukuteater)

Siin nad on — järjekordne lend näitlejakandidaate. Kuidas nii, võidakse küsida — nad saavad diplomi, kutsetunnistuse, ja ikka ainult kandidaadid?

Aga nii see kord on — ja mitte ainult meie alal! — lõplik kõlblikkus selgub töös.

Seda on püütud neile ka sisendada — teatud aja tagant püüdke ausalt iseendasse vaadata, et selgitada: kas mul on asja alale, mille kunagi valisin? Sest aega on juba küllalt mööda läinud, olen teinud kõik, mis suutsin, ka pisimale episoodilisele osale pühendasin kogu oma jõu, püüdsin tabada peamist, tajuda sõnade taga peituvat, üritasin luua uut inimest ning teda veenvalt esitada, töötasin pühendunult ning ikkagi — tulemusteta! Tehtu on korralik, kuid igav, hall ning rõõmutu. Järelikult...

Jah, inimene muutub aja jooksul ning noorusvärkuse võlu peab asenduma tilkhaaval küpsuse nektariga, füüsiline elastsus vaimsega.

Nooruse voorus võib tuua kooli sisse ja koolist läbi, kuid nagu on öeldud — noorus on voorus, mis kaob aastatega. Mis tuleb asemele, see määrab.

Ande piirid on laiendatavad.

Kõik suured on olnud töötegijad. Mitte küll arutult higistajad, vaid süvenejad, elu- ja enesevaatlejad, kes seetõttu on kiiresti taibanud, et teiste puuduste märkamine pole pooltki muna, nendega tegelemine nõrk lohus ja ajaraiskamine, et ebaõnnestumise põhjusi otsi enamasti iseendast. Ja asu neid kõrvaldama (kui nad on kõrvaldatavad!), vastasel juhul...

Mitte teha hinnaalandust peamises — selles, mis puutub su tegevusala südamikku. Teritada välja individuaalne nõudlikkus selles, mida tahan saavutada, ning mitte hoolida sellest, mida on võimalik saavutada, ütleme näiteks, ümbritseva keskpärasuse või koguni madala taseme tõttu.

Kas kujutada ette, et see, mida tabada püüan, on õunana aiateibal, millele mõne kiviga sajust ikka pihta saan, või et see on kristallkuulikesena lõpmatus avaru-



Margus Tabor
(Rakvere Teater)



Toomas Urb
(Draamateater)



Üllar Pöld
(Draamateater)

ses ning ma pean oma vaimse energia vooga ta helisema saama?

Imet tabama või au ja materiaalseid hüvesid (nii piiratud ometi!) rabama?

Kas teele, mille finiš täpsustub teel olles ning saabub siis, kui kõik jõuvarud on ammendatud, või kohe finiši poole, milleni jõudmiseks teid ei valita?

Kas kunst minus või mina kunstis?

Arvan, et nendel siin on eeldusi nii üheks kui ka teiseks. Ka kolmandaks — et ühel päeval tööle näkku vaadata ja ära minna, minna alale, kus suudad paremini ja oled õnnelikum — selles pole midagi häbiväärset. See on parem kui vägisi edasi olla, kibestuda ja tigidusest edukamate vastu enneaegselt kortsu tõmbuda ning oodata rinnamärgi «Pretensioonikus, millele pole katet» loomist...

Ehk pole üldse aja- ega asjakohane sellist juttu ajada noorte puhul, kes alles alustavad, kellele kõik veel ees?

Ajakohane ehk mitte, asjakohane küll, sest selles «kõik veel ees» on sees ka kõik nimetatu. Ja seda on võimalik ära hoida.

Kõik muud võimalused, mis nende ees avanevad, on aga täis pinget ja rõõmu, on terved ja normaalsed ning mis peaaegu — on äraarvamatud! Nii võib igaüks neist kirjutada enneolematu lehekülje teatrilukku.

Kuid — ka tagasihoidlikkus on vooorus, vaatamata sellele, et ta vähest hindamist leiab...

Siiamaani on nad jõudu proovinud Kitzbergi, Raudsepa, Vilde, Tammsaare, Kruusvalli, Krossi, Shakespeare'i, Ibseni, Pirandello, Salingeri, Albee jt. katkendite või tervikteostega, tegelikult kaduvvääkese osaga olemasolevast dramaturgiast, kuid neiski tegemistes on olnud n-õ suure elu eelmaitsset ja nad on õppinud hindama iseseisva töö olulisust, mis ei tähenda veel iseseisva töö oskust. Aga mõndagi on nad teinud rõõmustava agarusega.



Kiiri Tamm
(Rakvere Teater)



Eva Vilt
(*Vanalinna Studio*)



Rita Rätsepp
(Draamateater)



Enn Nõmmik
(Draamateater)



Hannes Kulla
(«Tallinnfilm»)



Reeda Toots
(Rakvere Teater)



Terje Pennie
(Rakvere Teater)

Nad on rändteatrina Eestimaa suves ringi sõitnud, mänginud kultuurimajades ja lageda taeva all, tsirkuse- ja kabareenumbritest koosnenud kavaga on esinetud kolhoosnike ja kolleegide ees, on loetud Juhan Liivi loomingu 'õpilastele' ja õpetajatele, tähistatud rahvusvahelist teatripäeva antiigi vaimus jne.

Nad on kohtunud Anatoli Efrose, Aleksandr Mišarini, Sergei Jurski, Adolf Sapiro, Ants Eskola, Jüri Järveti, Heino Mandri, Juhan Viidingu, Evald Hermaküla, Kalle Holmbergi, Donald Visnapuu, Aleksei Tammiste, Innokenti Smoktunovski ja paljude teistega.

Ja nad on lävinud Priit Keldri ning Fred Jüssiga.

Ja osa saanud Inge Põdra ning Karl Adra hirmust ja armust ning kiirgusest.

Kui palju ja mida keegi neist endasse võtnud on, selgub edaspidi, aga juba praegu võib öelda, et mitte



*Angelina Semjonova
(Draamateater)*



*Eduard Salmistu
(Rakvere Teater)*



*Talvo Pabut
(Rakvere Teater)*



*Ülo Vihma
(Viljandi «Ugala»)*

kõik ühtemoodi ja ühepalju. Kakskümmend erinevat noort inimest. Oleks ideaalne, et ka kakskümmend erinevat ja eredat maailma, tõelist individuaalsust! Nii muidugi ei ole, aga pealt kümne oleks ka hästi ja seda võib eeldada küll.

Ka õppejõud pole kõiketeadjad, pole eksimatudki, aga nii meil kui teil tuleb vigu tunnistada ja nendest õppida. Parim õpetaja on isiklik kogemus. Soovin, et teis edaspidigi säiliks lapselik teadatahtmine (mitte segi ajada täiskasvanuliku uudishimuga!), avatus maailma suhtes, eelarvamusetus inimeste vastu ning oskus iseseisvalt mõelda ja töötada kõige erinevamate lavastajate käe all. Siis jõuate ehk kunagi selleni, et tunnete naudingut tehtud tööst — ja mida paremat veel tahta võiks?!



*Gita Ränk
(Rakvere Teater)*

*Märt Visnapuu
(Draamateater)*



*Kaupo Suuster
(«Tallinnfilm»)*



*Peeter Sauter
(Viljandi «Ugala»)*



*Ärge unustage: Elu on vägev värk! — nagu meil oli
kombeks öelda.*

Ja õnne, sest sedagi peab olema, ja Päikest.

Teie MIKK MIKIVER

P. S. Säilitage rõõmsameelsus.

Herbert Tampere rahvaviiside kogujana ja publitseerijana

INGRID RÜÜTEL

Rahvamuusikateadlase ja -pedagoogi Herbert Tampere sünnist möödus tänavu 75 aastat. Ta sündis endises Rannu val-
las Unikülas talupoja perekonnas. «Minu
vanemad olid küll ainult lihtsad taluini-
mesed, kuid vaimuvarast pidasid nad
lugu. Oma osa selles on kindlasti minu
onul, luuletaja Jakob Tammel,» meenu-
tab ta.¹ Onu pärandusena jäi talu tolle
aja kohta üsna rikkalik raamatukogu,
mida noor Tampere juba enne koolimine-
kut hoolega kasutas, olles ühtlasi oma
perekonna ringis tunnustatud «etteluge-
ja». Aastatel 1918—1920 õppis ta Rannu
kihilkonnakoolis ja 1920—1927 Tartus
Hugo Treffneri eragümnaasiumis. Sa-

mal ajal tekkisid sidemed Eesti Rahva
Muuseumiga, mille teaduslikku raama-
tukogu ta sageli külastas ning kord, olles
veel gümnaasiumiõpilane, andis muuseu-
mile üle oma esimese teadusliku leiu —
isatalu põllult leitud muistse künnihärja
raua. 1927. aastal astus Tampere Tartu
Ülikooli filosoofiateaduskonda. Samal
aastal asutati Eesti Rahva Muuseumi
süsteemis Eesti Rahvaluule Arhiiv, mil-
lega Tampere ka kohe tutvust tegi. 1928
kutsus arhiivi asutaja ja juhataja Oskar
Loorits ta arhiivi mittekoosseisuliseks,
järgmisel aastal aga juba koosseisuliseks
töötajaks. Arhiiviga jäi ta seotuks elu
lõpuni. Olles küll aastatel 1945—1951
ja 1967—1975 rahvamuusika õppejõuks
Tallinna Riiklikus Konservatooriumis,
jääb Tampere alaliseks elukohaks Tartu
ning põhiliseks töökohaks ENSV TA

¹ L. Metsar. Ekspeditsioonist ekspeditsioonini.
Rahvamuusikateadlane Herbert Tampere 60-aas-
tane. — «Kodumaa» 29. I 1969.

*Rahvamuusika heliplaadistamisel 29. mail 1936. Esireas Maie Paemurd, H. Tampere, A. Pulst
ja Mari Kilu.*



Fr. R. Kreutzwaldi nim Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakond (Eesti Rahvaluule Arhiivi otsene järglane), mille juhatajaks ta oli 1952—1966. Siin on sündinud peaaegu kõik tema teaduslikud tööd ja publikatsioonid, siin säilitatakse tema koostatud ja tema juhendamisel valminud registreid ja kartoteeke, mis uurijaid ja muid asjahuvilisi rahvaluulekogude juurde juhatavad. Siia on ta hoiele andnud ka oma rikkalikud materjalikogud, mille saamislool allpool lähemalt peatumeagi.

Esimesed, alles konkreetsema eesmärgita rahvaluulekirjapanekud tegi Tampere õige noores eas. 1933. aasta välitöömaterjalide hulgas leidub järgmine mälestusteade:

«Mälestusi oma rahvaluule harrastuse eelajaloost.

EÜS'i rahvaluule kogumine puudutas enne oma lõppu ka Rannu kihelkonda (vist 1914. a.). Muidugi pakkus see sündmus rahvale teatavat kõneainet, mis minugi kõrvust mööda ei läinud. Samal ajal leidsin oma onu paberite hulgast paar kirjapögnat muistendeid, mille kirjapanejaks oli vist kas W. Rosenstrauch või G. Lurich (käsikiri hiljem kadunud). Vähe hiljem EÜS albumeid sirvides tutvusin J. ja K. Krohnide ja O. Kalda kirjutisega. Tarvilikke seletusi selle kõige juure oma kadund isalt saanud, otsustasin minagi pliiatsit teritada ja kah rahvaluulet koguma hakata (milleks, see muidugi ei olnud veel selge). Aga teoks sai see vist 1916. a. suvel, mil vanaemalt ja kellelki järve ääres elavalt popsieidelt kirjutin mõned jutukesed ja laulud. Peagu kõik on muidugi aja jooksul õndsas otsa leidnud. Säilind on ainult üks vanaema jutt ja laul (hilisemais ümberkirjutisis ainult ortograafiliselt parandet), mille siinkohal lõpuks siiski ka «teaduselle» talletan.

1. Üitskõrd üits vaene naene ollu rügi põimman. Kodu es ollu kedägi ollu last oidman, sis olli latse ütten võtnu ja pannu rüäki veerde magama. Odagu ollu väegä väsinu tööst ja unetanu latse sinna maha. Ööse kuulu küll, ku nurmen kõneldu ja äälitsedu, iki «ää-ää, unetedu laits» ja «ää-ää, unetedu laits», aga es ole julenu kaema kah minnä. Ommuku ollu laits kõiksuguste kalliste asjuga ärä ehitu.

² H. Tampere tegevust rahvamuusikauurijana on autor lähemalt käsitlenud artiklis «Herbert Tampere elust ja teaduslikust tegevusest» (ilmub kogumikus «Muusikalisi lehekülgi IV»).

Perenaene jätnu sis oma latse kah ööses nurme. Ommuku ollu pal'lald verine pää veel järgi jäänu.

2. Söö, söö, karjakene!
Söö siist, kost ma söödä.
joo siist, kost ma jooda;
söö seeni seda aina,
seeni ku kasvab kasteaina,
pistab üles angerpüsti!

[— — —] Vist aastal 1921 oli mul võimalus oma juure kutsuda umbes 80-aastase vanamehe Ants Raavi (rahu tema põrmule!). Elas minu kodukülas vaest elu, suri varsti Rannu vaestemajas. Noorpõlves oli mulkide «invasiooni» ajal tulnud Tarvastust ja nimelt minu vana vanaisa tallu peremeheks. Hiljem kuidagi viisi sohi läbi oli talu pidand andma õepojale ja ise Türgi sõtta minema. Nüüd on see suurim talu külas vist hooletussejätuum tervel Tartumaal. Vana Ants, hüüdnimega Soks, laulis mulle pika laulu:

Kui mina akan laulemaie,
Arju kanneld kaagutama,
Viru kanneld veeretama,
sõs ei saa küla magada,
küla poisi poolda unda,
küla tüdruku sugugi.
Ära sõs petan pilli ääle,
katan kannelde kõlina.
Mis mina laulan, alba latsi,
mis mina kukun, kurba lidu! [— — —]
Oi-oi-oi-oi, vossi sööva,
täie näljatse näriva.
Istun mere veere pääle,
suhu topin suuremida,
merre pillun penemida.
Sääl ne kasvave kalades,
laguneva laius latikissa,
üle mere ülegeissa.
Läksi ma kaugele kalale,
kussap ne kala koeva —
latik laiana roona,
viidik vee veere pääle.
Mis mina murra sääl Murile,
anna allile penile —
kasin oli kanik minulegi,
lõune leib oli tillukene.

Vana Soks teadis ka sõnadega arstimist, samuti minu ammu surnud vanaema, kuid katsed seda kunsti teada saada nurjusid.

Lõpuks 1922. või 1923. aastal tegin visiidi naabritalul perenaisele Miina Müllerile, kes laulis mitugi laulu, mis ka kõik kirja pandi, kuid jällegi «looja karja» on läind. Mäletan ainult üht rahvalaulukatket vargast:

... Suu sööb, südä väriseb,
kõrva lõövä kõiku-võiku...

1923. aastal kirjutin oma mälestuse järele üles terve rea lasteaulu, mida tahtsin anda prof. Andersonile, kuid ei olnud julgust sisse astuda — pöörasin ukse tagant tagasi. Hiljem kirjutasin nad uuesti ümber oma esimesse, st. 1928. aasta suvisesse rahvaluule korjandusse.»³

1928. aasta suvel sooritas Tampere esimese tõelise ekspeditsiooni. Selle tulemusena laekunud mahukas rahvaluulekõide (ERA II 2) ei sisalda veel rahvaviise, küll aga täpsed murdetranskriptsioonid Võru- ja Lõuna-Tartumaa rahvalaule ja -jutte, samuti lastefolkloori. Asjaolu, et koguja oli tollal alles 19-aastane tudeng, kajastub vahest ainult tema matkakaardi lustakas alltekstis («I Pauluse teekond Makedooniasse»), mitte mingil määral aga materjali sisus ega vormistuses, mis on igati eeskujulik.

1929. aasta Läänemaa ekspeditsioonil pani Tampere kirja esimesed kolm rahvaviisi, lisaks ühe viisi oma emalt. 1932 tegi ta esimesed fonografeeringud, jäädvustades vaharullidele peamiselt Võrumaa, samuti setu jm rahvalaule. Suurema osa neist on ta ise ka noteerinud (vt ERA III 5). Enamasti on märgitud vaid laulu algus, vahel ka mõned meloodiavariandid. Täpsemalt on fikseeritud meloodilist ja rütmilist varieerumist nn mitteskandeeriva, loomulike sõnarõhke järgiva esituse puhul, nagu seda olid varem teinud ka V. Koch ja E. Oja (vt ERA III 2). Sanktsiooni ja mittesanktsiooni probleem oli tollal teatavasti üldse aktuaalne. Viimaste eeskujul kasutas ka noor Tampere retsitatiivse rütmikaga arhailiste regiviiside iseloomule hästi vastavat paindlikku märkimisviisi, mille puhul taktikriipsuga tähistatakse kindel struktuuriühik — värsile vastav viisirida, selle sees näidatakse rõhualad aga punktiirjoonte või (ja) rõhumärkidega. 1933. aastal Lääne- ja Pärnumaa rahvalaulude fonogrammi-
de puhul kohtame juba sagedamini täielikumaid noodistusi, ka võtab Tampere kasutusele veerandtoonilise kõrgenduse ja madalduse märgid (vt ERA III 5, 7—118). Noodistamata on samal aastal jäädvustatud Ruhnu rootslaste laulud ja pillilood ning mõned Pühalepa rahvalaulud, 1934. aastast Audrus ja Setu-

maal tehtud fonografeeringud (sealhulgas üle 30 Anne Vabarna ja tema koori laulu ning 92 vene rahvalaulu ja 2 pillilugu), samuti 1935 salvestatud Ridala rahvalaulud.

1935 käib ta taas fonograafia Võrumaal, nüüd ilmselt juba kindla eesmärgiga tulevase «Eesti rahvaviiside antoloogia» jaoks lisamaterjali koguda. Pandagu siinjuures tähele, et antoloogia ilmub trükist veel samal, 1935. aastal! Noodistused on saanud süsteemikindla kuju: iga viisirea lõpus on punktiirjoon, rearühmade (lausete või stroofide) lõpus püstkriips; poolread eraldatakse väikese vahejoonega ülal, lisaks kasutatakse kahesuguseid rõhumärke deklamatoorsete haripunktide ja taktijala tõusude märkimiseks. Vastavalt redigeeritakse väljaandes ka varasemad noodistused (asetades omapoolsed lisandused nurksulgudesse). Eri märgid on väikeste kõrgenduste-madalduste ja pikenduste-lühenduste tarvis, fikseeritud on ka algkõrgused ja tempod. Lõunaeesti regilaule sisaldav «Eesti rahvaviiside antoloogia» I on nii materjaliselt kui esituselt suurepärase ainekogu.

1936. aastal saab teoks kahe noore rahvaluuleuurija Herbert Tampere ja Rudolf Põldmäe ühine ettevõtmine — suur rahvatantsude kogumise aktsioon, mille tulemusena kirja pandud rahvaluulekõide (ERA II 128) sisaldab üle 200 tantsukirjelduse ühes 120 viisiga H. Tampere ja sisuka matkapäevikuga R. Põldmäelt.⁴ Alustati Harjumaa ja lõpetati Setumaaga, peatudes vahepeal Saare-, Pärnu-, Viljandi- ja Võrumaal.⁵ Järgmisel aastal lisandub veel tantsukirjeldusi koos viisidega Lääne- ja Tartumaalt. 1938. ilmub R. Põldmäe ja H. Tampere «Valimik eesti rahvatantsude», mis sisaldab valiku omakogutud ja teiste kogujate poolt talletatud rahvatantsukirjeldustest. Materjali osa vormistas Tampere, samuti kirjutas ta sissejuhatuse viiside osa, Põldmäe kirjutatud on põhjalik ülevaade eesti rahvatantsude ajaloost, tüpoloogist, funktsioonist.

⁴ Aktsiooni alustasid R. Põldmäe ja U. Toomi juba eelmisel aastal (vt ERA II 114).

⁵ Samal ajal tehti hulk laulude ja pillilugude fonografeeringuid Kuusalus, Jõelähtelt, Setus ja Võrumaal, millest osa noodistati ja liideti samale rahvatantsude kõitele.

Kõik osad arutati ühiselt läbi ning kontrolliti praktikas ka tantsukirjeldusi. Kogumik on jäänud seni ainsaks autentsete eesti rahvatantsude teaduslikuks publikatsiooniks (Tampere hilisem «Eesti rahvapillid ja rahvatantsud» tugineb tantsude osas kõnealusele kogumikule, selle materjale on hiljem avaldatud ka mitmesugustes praktilise eesmärgiga väljaannetes).

Samadel aastatel toimub teine, veelgi suurejoonelisem üritus — rahvalaulikute ja pillimeeste esinemiste jäädvustamine nn reportaazplaatidele. H. Tampere meenutab:

«Tõepoolest, 1936.—1938. a. läbiviidud rahvalaulude ja pillilugude heliplaadistamine oli Rahvaluule Arhiivi elus üheks suursündmuseks. Eriti oluliseks kujunes see oma esimesi samme tegevale rahvamuusikauurimisele. Eesti rahva viiaside kogumine oli siitamaani sündinud tehniliselt võrdlemisi vähenõudlikult. Suurem jagu rahva viise oli ekspeditsioonidel otsese esitamise põhjal kirja pandud, paraku üsna lihtsustatud kujul. peaaegu iga noodistus jättis oma küsimärgid, millele polnud võimalik lahendust leida, sest puudusid vahendid kontrollimiseks. Tõsi, vähesel määral oli kasutatud Edisoni fonograafi vaharullidega juba 1812. aastast saadik. Asja asutamise arhiivigi pani fonograferimisele erilist rõhku. Kuid vaharullid olid aparadi lõikejõule vastavalt väga pehmest materjalist, kulusid kiiresti ja läksid kergesti rikki, hääl oli nõrk ja helivärvus sageli moonutatud. Kogutud materjali läbi töötades seisti enamasti kahe võimaluse vahel: kas rullidelt maha kirjutada ja sellega nad peaaegu täiesti rikkuda või jätta rullid puutumata . . . ning jääda ootama, millal avaneb võimalus neist noodistamiseks dublette valmistada. Mõlemat moodust kasutati. Meie teadsime, et on olemas tehniliselt häid salvestusvahendeid, kuid rapuudus muutis nende mõtlemise ainult tühjaks unistamiseks. Asi võttis järsu pöörde paremuse poole 1936. aastal. Olime, dr. Loorits ja mina, ühel kevadtalvisel päeval Riigi Ringhäälingus nõupidamisel, kuidas rahvaloomingut kasutada raadioettekanneteks. Märkisin, et hea oleks kõnelda rahvalauludest ja pillidest, kui neid näidetega saaks elavaks teha. Ringhäälingu juhtivad töötajad (direktor F. Olbrei,

Felix Moor ja Jaan Rummo) jäid mõtlema. Nad rääkisid, et varsti Ringhääling saab vajaliku sisseseade reportaazplaatide valmistamiseks . . . ja kas mitte seda aparatuuri kasutada ka rahvalaulude ja pillilugude, samuti rahvajuttude ja muu folkloori jäädvustamiseks. Leidsime, et kasu oleks sellest nii Ringhäälingul kui ka arhiivil. Haarasime muidugi sellest ettepanekust kahel käel kinni. Asja edukamaks läbiviimiseks kutsusime tööle kaasa ka Tallinnas asuva Muusikamuuseumi. Rahvaluule Arhiiv pidi hoolitsema teadusliku külje eest, Muusikamuuseum asja majandusliku külje läbiviimise eest, Ringhääling andma tehnilise personali, aparaadid ja plaadid. Kõik sobis, mingisuguseid ametkondlikke barjääre ei tekkinud. Raskem oli lugu rahadega, mida vajasime laulikute ja pillimeeste kohaletoomiseks. Lõpuks leiti sellekski oma summad vastavaist riiklikest fondidest. Tingimuseks oli, et saadud materjal oleks kasutatav rahvatantsurühmade jaoks ning et valitud palad käiksid läbi komisjoni silma või diети kõrva alt. Komisjoni esimeheks valiti teie ees kõneleja, sekretäriks Muusikamuuseumist August Pulst, liikmeteks olid Konservatooriumi rektor Juhan Aavik, kirjanik Henrik Visnapuu ja mõned teised. Ja nõnda käis juba 1936. aasta mais kolme nädala jooksul mängimas ja laulmas kümme pillimeest ja kümme laulikut, igaüks oma määratud ajal. Juba esimese seansi jooksul plaadistati 170 pala. Tööd jätkati 1937. kevadel ja 1938. detsembris. Need seansid olid veelgi tulemusrikkamad. Kokku saadi üle 700 numbrit 131 plaadil. Tol ajal leidis veel häid regivärsside oskajaid, nagu Mari Kilu Jõe-lähtmest, Liis Alas Kihnust, Hendrik Jantson Tõstamaalt, Mari Sutt Audrust, Marie Sepp Kolga-Jaanist, Liis Peltser Harglast, Anne Vabarna oma kooriga Setust, oli meisterlikke viiuldajaid ja kanneldajaid, nagu Tori mehed Mart Männinimets ja Mihkel Toom. Veel oli mitmeid torupilli, hiiukandle, karjapasuna ja parmupillimängijaid (torupillil näit. Jaagup Kilström Kuusalust, Jaan Piht Mustjalast ja Aleksander Maaker Emmastest . . .). Nende pillide helid on nüüd juba tegelikus elus enamasti kaduvikku läinud, kuid heliplaatidel nad helisevad edasi. Siin säilivad nad kui märgid ühest rikkast muusikakultuurist,

kuid on ühtlasi ka oivaliseks ehitusmaterjaliks meie tänapäeva ja tuleviku rahvusliku muusika loomiseks. Materjale kasutati juba siis radioettekannetes. Mäletan, et esimese ulatusliku ja süstemaatilise ettekande rahvapillimeestest ja pillidest pidasin ühes kooliraadio katsesaates 1937. aasta 4. veebruaril. Üksikuid palasid kanti ette ka Soome raadios, koopiaid tellis Pariisis asuv Trocadero muuseum ning korraldatud rahvatantsude näitus. Igatahes olid need seansid nende läbiviijatelegi suureks õpetunniks ja selle materjali kuulamine on seda ka tänapäeval. Kuid riiklik subiidium muutus lõpuks siiski täiesti küsitavaks, ka oli töö senine teostamine teataval määral raskepärane. Appi tuli Teaduste Akadeemia, kes muretses vastava aparatuuri. Nüüd oleks võinud seda tööd jätkata ka Tartus. Kõik ettevalmistused töö jätkamiseks olid tehtud, kuid siis katkestas selle vajaliku ettevõtte lahtipuhkenud II maailmasõda.»⁶

Plaadid valmistati kolmes eksemplaris, igale asjaosalisele asutusele jäi üks koopia. Praegu säilitatakse üht koopiat Teatri- ja Muusikamuuseumis, kaht — Kirjandusmuuseumis. Koostöös Eesti Raadioga on viimasel käsil plaatide restaureerimine ja ümberlindistamine. H. Tampere initsiatiivil 1970. aastatel väljaantud heliplaadiantoloogiad «Eesti rahvalaule ja pillilugusid» I ja II sisaldavad lisaks uuematele helilindistustele hulgaliselt reportaazplaatidele jäädvustatud palasid (antoloogia esimeses osas 44 laulu ja 9 pillilugu, teises aga 68 pillilugu). Praegu on mõlemad antoloogiad ammu müügil kadunud ja vääriksid kordusväljaannet. Nad toovad kuulajateni paremiku arhiivis säilitatavast elavas esituses, mis kaalub üles kui tahes täiusliku noodiväljaande.

Esimestes sõjajärgsetes RKM-i kogusse kuuluvais Tampere rahvaluulekõidetes leiduvad mõned juba varem ülestähendatud, kuid seni vormistamata ja arhiivile üle andamata jäänud materjalid, muu hulgas Lääne- ja Pärnumaa regiviiside kirjapanekud 1931. aastast (vt RKM II 57). Eraldi märkimist vääri- vad samuti osalt varem kirja pandud lastelaulude ja improvisatsioonide me-

loodiad ning mitmesuguste töödega seotud hüüded ja hõiked (vt ERA III 5), mida Tampere pidas oluliseks rahvamuusika kujunemise jälgimisel.⁷ Kui 1948. aastal toimus Richard Viidalepa juhendamisel Keele ja Kirjanduse Instituudi, Konservatooriumi, Etnograafiamuuseumi ja Kirjandusmuuseumi ühisekspeditsioon Kihnu saarele, juhendas Tampere Konservatooriumi õppejõuna viisikogujate gruppi, kuhu kuulusid tollal veel Konservatooriumi üliõpilased Aino Strutzkin ja Harry Külvand (vt RKM II 27, 425—712). Lisaks teksti ja viisikirjapanekutele jäädvustati mõned laulud ka fonograafirullidele (vt ERA, fon 550—552). 1949 korraldati Kirjandusmuuseumi ja Konservatooriumi ühine ekspeditsioon Muhu saarele, kus H. Tampere ja Lembit Verlin panid kirja kimbukese vanemaid ja uemaid rahvaviise (vt RKM II 57, 73—92). 1952 käis Tampere koos Anatoli Garšnekiga Setumaal, kust samuti toodi kaasa mõned rahvalaulud viisidega. Järgmisel suvel sai teoks Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakonna suurem ekspeditsioon setude juurde (vt RKM II 57). 1954. aastal korraldas Kirjandusmuuseumi rahvaluule osakond ulatusliku ekspeditsiooni Kodavere maile, kus Tampere tegi 38 rahvaviisinoodistust, olles eelnevalt osa neist jäädvustanud fonograafirullidele, mida tollal kasutati ühekordselt, koheseks väljakirjutamiseks, ja kustutati kirjutatu seejärel uute rullide puudusel. Kodaveres töötati ka järgmisel suvel. Tampere oli sunnitud ekspeditsiooni katkestama infarkti tõttu. On järele jäänud tema lüüriline mõttemõlgutus «Paar lehekülge matkaja päevikust», millest toome järgnevalt katke.

«... Ma olen näinud, ojakene teeb kaare ümber Kooljamäe. Kas see metsatukk iidsete kalmuküngaste juures pole vana hiie lapselaps? Mäe lamedal veerul on veel vaevalt tunda vundament. Siin asetes kunagi talu, kust põlvneb Kalevi nimeline suguvõsa. «Lähme hiljult hiita mööda, salaja mööda saladu, et ei kuule Hiie koerad, haugu Hiie hallid rakid... Kuulis Hiie noori meesi...» Tüdrukud laulsid vanast nõnda, kui tu-

⁶ H. Tampere intervjuust ERA 40. aastapäeva puhul. Vt RKM, Mgn II 1390.

⁷ Vt H. Tampere. Mõningaid mõtteid eesti rahvaviisist ja selle uurimismeetodist. Aratrükk Eesti muusika almanakist I. Tln 1934, lk 8—9.



Herbert Tampere kirjutab üles lauliku Ann Jöeste lauluviise 1960. aastal.
E. Tampere foto



Mustjaja pulmalaulik Ann Anis (paremal) oma õetütrega.

lid jaanitulelt või kiigemäelt. Kas ei ole nagu sama teema variatsioon: «Läksin metsast luuda tooma... Sain sinna Sulevimäele, Sulevi Kalevimäele...» Istudes siin Linnamäel saab päris selgeks, et mitte ainult Kooljamägi, vaid ka Kalevimägi olid juba tollal saanud sängiks ja puhkepaigaks mineviku õil-satele ja vahest ka riivatule tegudele, kui Soopoolitse (resp Alatskivi) kihelkon-

na linnamäel teritati relvi ja kinnitati müüre, et ennast kaitsta sissetunginud raudmeeste vastu. Siin oli see koht, kus halli habemega vabaduse haldjas pidi sajanditeks peitu minema mäe sügavusse raudsete uste taha. Vana Linnamäe vastu aga kerkis mõis. Pandi ahelaisse Laksi Tõnise töökad käed, kuni viimaks läksid täide Riidma kandimehe noorema poja unistused:

... täht süttib taevas su üle veel,
lill tärkab su haua pinnast,
ja sinu mõte ja sinu meel
kord tuksub su rahva rinnast...

Kuidas peaksime elama ja mida looma, et meiegi mõte ja meel tuksuks rahva rinnast, vähemalt üks lillekenegi kasvaks meie mälestuseks? Mina näiteks? Kas ma oleksin pidanud astuma väsimatult oma kodupõldudel, nagu seda tegi minu õde, või oleksin pidanud õppima oma ja teiste tundeid valama helidesse, nagu teeb minu vend, kas ma oleksin pidanud arendama säärast käte osavust, nagu oli minu isal, või oleksin pidanud harjutama oma sulge, et see oleks võimeline kirja panema seda «kilinat-kölinat» hinges, ja ümbruskonnas, nagu seda suutis minu onu (J. Liivi ja A. Haava kaasaegne)? Vist ükskõik. Minu ema õnnistus võiks tõsta kõrgele sellegi töö, mida teen praegu (ja mida olen südamest armastanud noorest east saadik). Minu ema näitas oma tagasihoidliku eluga, et töö ja ilu on inimesele kõige vajalikumad ja et nad on lahutamatud. Ta ei olnud kirjanik ega kunstnik, kuid tema kootud kindad olid kunstiteosed, tema istutatud puud olid nagu kaunid pintslitõmbed maastikumaalis... Ei jõua kõike üles lugeda. Aga tahaksin oma tööd teha nii nagu tema.»

Järgmisel suvel on Tampere taas välitöödel, sedakorda Pöides ja Muhus. Esimese magnetofoni saamine võimaldas Kirjandusmuuseumi folkloristidel asuda süstemaatilisel jäädvustama rahvamuusikat elavas esituses, kuigi helisalvestuste kvaliteet jäi viletsa aparatuuri tõttu ideaalist kaugele. Selle kõrval ei loobunud Tampere kuuldelistest noodistustest, mida tegi helilindistuste ettevalmistusena, lindi vähesuse, aga ka materjali fragmentaarsuse, kehvema esituse jms tõttu. Helilindistamine kujunes nüüd aga peamiseks. Jäädvustati

unikaalseid vanu Muhu meestelaule jm. Rohkesti vanu regilaulu helilindistati järgmisel, 1957. aastal Hargla ja Urvaste mail. Kogumistöö üks eesmärk oli «Vana Kandle» järgmistele köidetele täiendavaid materjale koguda. Tampere oli omal ajal asunud jätkama Jakob Hurda alustatud regilaulude täielikku väljaannet, täiendades tekstikogu olemasolevate viisinaidetegega. Nii ilmus 1938. aastal «Vana Kannel III. Kuusalu vanad rahvalaulud I» ja 1941 «Vana Kannel IV. Karksi vanad rahvalaulud I». Viimasele oli lisada vaid 12 viisi. Kuusalu asunduste laule sisaldavas «Vana Kandle» III köites on viise rohkem, kuid nendegi hulk oli tekstide arvu kõrval tühine, pealegi olid need valdavalt ebatäielikud noodistused. Praegu ilmumist ootava «Vana Kandle» Mustjala köide, mille valmistas ette Tampere ja mis pärast tema surma Kirjandusmuuseumis trükikorda seati, sisaldab lisaks kuuldelistele noodistustele üle saja laulu heliülevõtte ka viisi varieerumisest jm esitusisearasustest.⁸ Köite ettevalmistamiseks korraldati mitu ekspeditsiooni, esimene neist sai teoks 1958. aastal. Esmakordselt leiame materjalide juurest Herbert ja Erna Tampere ühise kogumispäeviku (viimase andmeil on see Herbert Tampere koostatud ja tema poolt ümber kirjutatud). Selles leidub huvitavaid tähelepanekuid laulude sotsiaal-olustikulise tausta ja esituse iseärasuste kohta, samuti toredaid laulike portreid, mis lauluülestähendusi täiendavad ja ilmestavad. Toome sellest järgnevalt mõningaid katkeid.

«25. juunil võtab buss meid hommikul peale ja viib Ninase külla. Otsime üles Marie Harjuse, kelle käest 20 aastat tagasi Põldmäega kirjutasime kuulsa ristitantsu (ristipulkade tantsu). M. Harjus on nüüd karjabrigadir, valmistub kiiresti Kugalepale lambaid niitma minema. Ta ei tunne muidugi enam ära, kahtleb, kui ütlen, sest tantsukirjutajad olnud noored mehed. [— — —] Kutsub meid pärast Kugalepale, kus lambaniitjad võiksid näidata rongitantsu ja laulda. Meie otsime esialgu üles Maria

Koerti Silla talust, kes osutub suurepäraseks laulikuks ja toredaks inimeseks. Tema lihtsus, otsekoheus teeb töötamise rõõmsaks. Tund läheb tunni järele, vihkuisse koguneb leht lehe järele tekste ja viise. [— — —] Vanade regivärsside hulka tuleb isegi «Müüdud neiu» klassikalises kujus. Oma valmisolekut laulmiseks seletab humoristlikult: «Noor inimeseks seletab humoristlikult: «Noor inimene laulma äi akka nii kergesti. 70-aastane, see ju vana loll, sellele aetase pääle — ja see laulab. Naisterahvas jääb juba 50-aastaselt lollis... see on ju säädus.» Tõepoolest laulab ta aga armastusest laulu vastu. Lõpuks laseme lauliku võrku kuduma. Meid kutsutakse tagasi, et siis juba põhjalikumalt töötada. [— — —]

Ruttame siis Kugalepa poole, et lambaniitjaid küllastada. Kuid need sõidavad juba teist teed kaudu Ninase poole. Meid nähes lasevad lahti «Terve vald oli kokku aetud». Pärast kuuleme, et töö olevat läinud kiiremini kui plaanitsetud, lõpuks oli toodud pudel haljastki ja naised tantsinud oma lõbuks rongi nii et küll saanud. Jäime hiljaks...



H. Tampere, Liisu Oriik ja E. Tampere Tõstamaal 1969. aastal.
R. Hanseni foto

⁸ Noodistused on tehtud mitmete isikute, sealhulgas Konservatooriumi üliõpilaste poolt. Muuseum oli Mustjala regilaulude noodistamine artikli autori üks esimesi töid Kirjandusmuuseumis, mille temale usaldas H. Tampere.

26. juunil tuleb ette pikk reis Kihelkonnale. [- -] Lähme jala läbi Rahtla küla Abulasse, mis on kiidetud laulmaa. [- -] Otsime üles lauliku Leen Metsa Tinamaa talust, kes ilma pikema jututa laulab meile pulmalaule, pärast ka lastelaule huvitavate viisidega ning demonstreerib liigutusi («sedasi nõkutati»), mida tehti lauldes. Saame mõningat selgust ka Mustjala rühmatantsude kohta. Kirirongi on kaksikkolonnistantsitud, paarilised käivad algul käiskäes kõrvuti, siis eralduvad, teevad kumbki omaette kaare jne. Mustjala kõrge aga on sabaatans, omapärase üleõla käevõttega — sellest nimetus «kõrge». Tantsitakse kandiliste käikudega viisiga («Mustjala kõrgel ja kirirongil olid ühed pillid»), mis uuemal ajal on saanud üldiseks pulmaviisiks. Pärnis pulmalaul on aga meloodilisem retsitatiiv (kuigi sedagi nimetati «rildaralda»-viisiks). [- -]

3. juuliks oli meil ette nähtud oma arvates kõige rängem ettevõte. Tahtsime nüüd külastada Miilagu Anne (Ann Anist Vanakubja Kaasikul). Teda on meile juhutatud iga päev juba sellest momendist peale, kui me kannad Mustjala pinnale kinditasime. Rahva üksmee- set seletust mõõda on ta viimaste aegade kõige sõnakam ja ühes sellega kõige kuulsam pulmalaulik. [- -] Kuid kõikjal lisati juurde, et ega Ann niisugustele üleskirjutajatele ei laula. Seda teadsime juba Tartuski, kui lugesime varasemate üleskirjutajate päevikuid. Mitmekordse külastamise peale veel kuidagi mõne ringmängu, kuid pulmalaule mitte. [- -] Viimastel aegadel räägiti, et Ann olevat haige, vist oma sünnipäevast saadik. Nõnda olime tema külastamist edasi lükanud, isegi mõnevõrra kogu sellele asjale käega löönud. Täna siiski tegime otsuseks vaatama minna, kuidas see kuulus laulik välja näeb, kuigi me tema suud ei suuda avada. [- -] Üks vanapaar juhatas meile teed läbi metsa, kuid lõpuks tulid ise kaasa ja viisid meid kohe Anne väravani. Astusime tuppa, leid- sime lauliku tõesti voodist, kus ta oli lebanud juba nädalat kolm. Teist hingelist tal majas ei ole, maja ise üksikus kohas metsa sees. Vennatütar käivat naabrusest, u. pool km eemalt vahel vaatamas. Kuuldes, et meie tunneme huvi laulude vastu, tuleb Annel vesi

silma. Võib-olla on ta meid ooda- nudki. Me käime jutu algusega nagu kassid ümber palava pudru, kuid siis selgub, et Ann ei ole üldse tõrges, ta jutustab, mis teab, ja laulabki selili voodis olles oma ilusa, kõlava häälega. Oma laulmisest kõneleb ta: «Ma keisi pidude peal, ega ma pole viina ega õlut võttand, keik laulasin selgest peest. Laulasin matusel ja pulmas, kui pruut läks kodunt laulatusele ja kui pruudid koduse tulid. Tänavu kevadel ma oli Ohtja küllas Tep- sil pulmas. See mu mehe sünnikodu. Laulasin sääil terve pulma aja. Õeldi et sa vist kodus ka laulad ööd kui päeva.» Katsume selgitada, kust ta oma laulud on saanud. «See oli ju nii ammu vanal ajal. Siis oli meil vanu inimesi, kelle kääst ma õppisin. Mul oli noorelt see kange laulutahtmine.» [- -]

9. juuli. [- -] Töötame kodus läbi se- niseid materjale ning märgime välja lünki, mida peab veel täitma. Erilist rõhku oleme pannud andmete kogumisele varasemate laulikute kohta. Pilt saab üsna selgeks. Juba kerkivad esile mitte ainult mõned laulukülad (nagu Abula, Rahtla, Selgase, Kugalepa, Ninase, Võhma), vaid ka mitmed talud ja vabadiku- kohad, kus põlvest põlve on elanud inimesed «lauliku soost» ja «pillipeksija perest». Meie silmadel ette kangustuvad isegi omaaegsete kogujate (A. R. Niemi, P. Süda ja O. Liiv jt) matkad, tööta- mistingimused ja isegi teaduslikud põ- himõtted. Meile (ja ka kohalikele inimes- tele) tundub nüüd rohkem kui kunagi varem, et see aastakümnete kogumistöö, mida on teinud Mustjala rahvas ise ja väljast tulnud uurijad, moodustab tervi- ku, on kõigis selle lülides tihedalt üksteisega seotud ega katke ka meie peatse lahkumisega. Siinne rahvas peab õieti küll pärnis loomulikuks, et me uuesti jälle siia tagasi tuleme. Kuidas siis? Mõnigi asi jääb ju kirja panemata, mõ- nigi koht käimata... Küllap tulebki ta- gasi tulla, ja pärnis «Vana kandle» käsikirjaga.»⁹

Mustjala vanade laulude kogumist ja «Vana Kandle» jaoks andmete hanki- mist jätkatigi järgnevatel aastatel. Tehti rohkesti helilindistusi (muuseas ka kõigilt eespool mainitud laulikuilt), 1959—1961 aga sai H. Tampere juhti-

⁹ RKM II 75; 480—539.



Maria Koert võrku kudumas.

misel teoks Mustjala pulmakommete filmimine. Oli võimalus fikseerida ka võistulaulmist. Mustjalas käidi veel töepoolt ka «Vana Kandle» käsikirjaga, kuid Herbert Tampere ei olnud siis kahjuks enam meie seas... Vahepeal jätkusid aga töörohked suved: 1959. peatusid ekspeditsioonid Saaremaal ja Häädemeestel, 1960. Karksis, 1961. Hallistes (ja Saaremaal), edasi Helmes, Toris, Tõstamaal, Järva-Madises, Põlvas, Sangastes, 1968. ja 1969. Läänemaal (Lihulas, Karusel, Varblas), 1970.—1973. Setus, 1971. Viljandis, 1973. Karulas. Vahepeale mahub veel mitmeid lühemaajalisi käike, muu hulgas põigati ikka ja jälle ka Erna Tampere kodukanti jm Lätimaale ja Herbert Tampere enda koduümbrusse Rannu maile. Siin, oma isatalu põllu veeres, tabaski teda ootamatu surm 19. jaanuari hommikul 1975, mil ta oma väsimatu elu- ja teekaaslase Erna Tamperega koos Tartu bussile tõttas. Kirjandusmuuseumis on aga talle üle 12 000 lehekülje folklooritekste, sealhulgas 2090 viisinoostust, üle 4300 helisalvestuse ning hulk fotosid ja filmivõtteid, salvestatud arvukatel kogumismatkadel (suurelt osalt koos Erna Tamperega). Osa kogutud lauludest on (kõrvuti teiste kogujate kirjapanekutega) Tampere avaldanud väljaandes «Eesti rahvalaule viisidega» I—V (1956—1965), mõned

tantsu- ja pillilood leiduvad raamatus «Eesti rahvapillid ja rahvatantsud» (1975). Valdav osa kogutud materjalidest aga alles ootab läbitöötamist ja trükis avaldamist, helisalvestused pakuvad ainet uuteks rahvamuusika heliplaatideks või lindikassettideks. H. Tampere lindistusi (tihti koos tema oma küsitluste ja kommentaaridega) võib sageli kuulda Eesti Raadio rahvamuusikasaadetes «Rahvaloomingu varasalvest» ja «Laula, laula, suukene». Viimase motogi on võetud H. ja E. Tampere helilindistustest. Selle on 1965. aastal lindile laulnud 93-aastane Tõstamaa rahvalaulik Liisu Oriik, meenutades iga sarisaate alguses üht vanade laulikute elukreedot — laula, kuni elad! «...Nii kaua kui tuntakse huvi eesti rahvalaulude vastu, mäletatakse Alaküla Põlde vanaperenaist kui üht paremat eesti rahvalaulikut,» on temast kirjutanud Herbert Tampere.¹⁰ Lisaksime: nii kaua kui tuntakse huvi eesti rahvalaulu vastu, mäletatakse Herbert Tampere kui üht suuremat rahvalaulude kogujat, publitseerijat ja uurijat.

¹⁰ H. Tampere. Rahvalaulik Liisu Oriik (1873—1970). — «Rahvapärimeste Koguja 8», Tartu, 1972, lk 77—80.

Abram Simon ja esimene eesti teatrimaja

RUDOLF PÖLDMÄE

Eesti teatrikunst sammub juba teise sajandi teed ja tema ajalugu moodustab praeguseks mahuka uurimisülesande. Kutseliste teatrite ajaloo kõrval peaks huvi pakkuma ka laiade rahvahulkade järjekindel teatriharrastus, sest mõnelgi juhul jõuti kuskil väikelinnas või maakolkas kutseliste teatritruppide saavutuste lähedale. Üheks varasemaks ja tugevamaks keskuseks kujunes väike küla ja suvituskoht Toila Ida-Virumaa rannikul. Järgmised read püüavad sellest ülevaadet pakkuda, toetudes peamiselt kohaliku tegelase Abram Simoni 1924. aasta paiku kirjutatud autobiograafilistele märkmetele.*

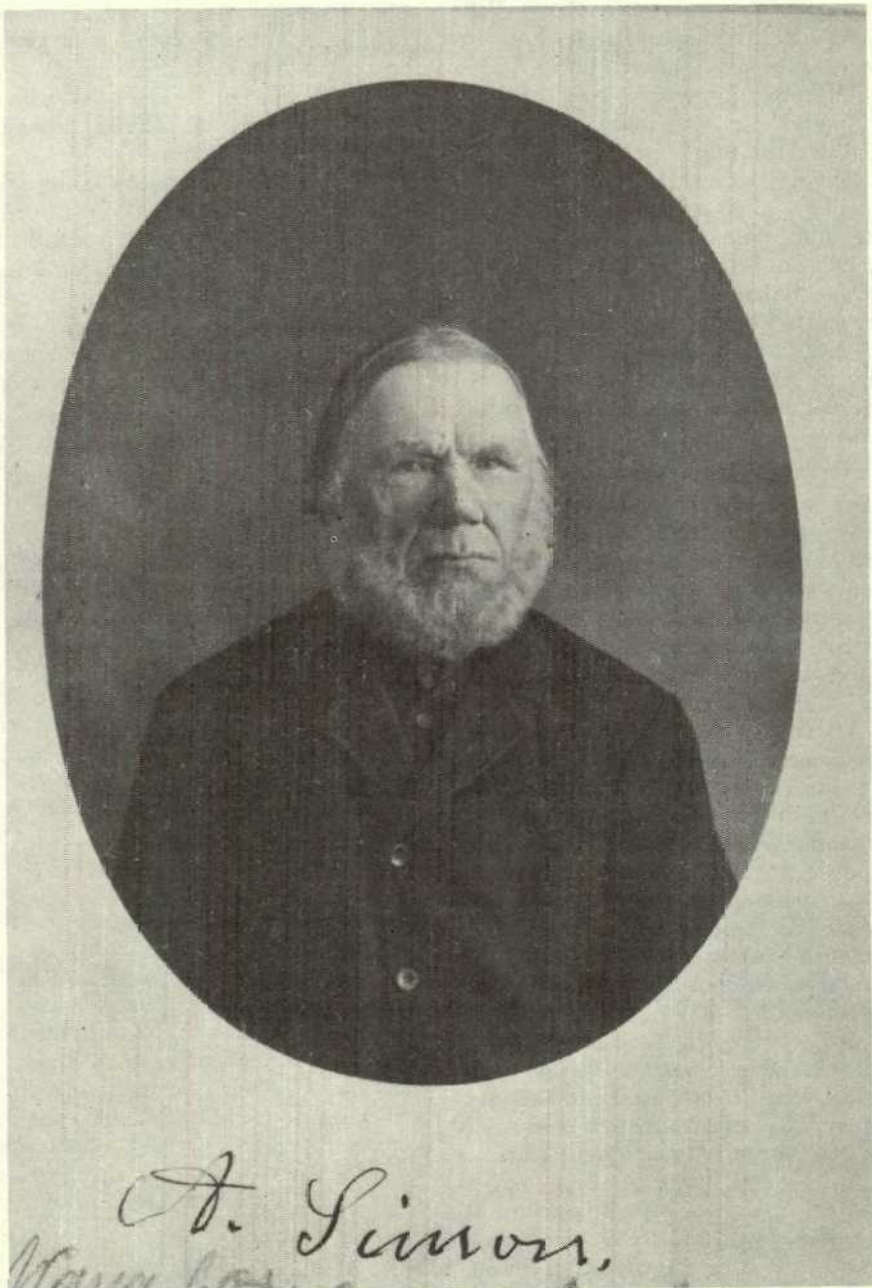
Abram Simon sündis 12. jaanuaril 1844 (vana kalendri järgi) Jõhvi kihelkonnas Pühajõe külas Stepani talus, kus tema isa Peeter tegi veel mõisale teoorjust, ent pühapäeviti käis Pühajõe abikirikus kõstrile abiks laulmas. Poiss õppis varakult lugemist, kirjutamist ja saksa keelt oma emalt, sest kohapeal ei leidunud veel kooli. Ka isale oli ema kirjutamist õpetanud, ise oli ta seda õppinud mõisapreilidelt Pühajõe mõisas, kus tema isa töötas kunstkangruna. Peeter Simon tegi talutöö kõrval ka ümbruskonna rahvale vankreid ja muud puutööd, mille juures poeg Abram teda abistas. Suvel käis poiss karjas ja õitsil, kus ilutses lauluga ja enda tehtud pasuna puhumisega. Hiljem kutsus Pühajõe abikiriku köster Lugenberg poisi enda juurde laulma: pühapäevahommikul õpetas talle mollpilli abil selgeks kõik need viisid, mida samal päeval kirikus lauldi, ja pärast aitas poiss kõstrile lauluga kaasa, sest kirikus puudus orel. Kolme aasta kestel õppis noormees nooditundmise sel

määral selgeks, et suutis kõiki viise ilma mänguriista abita laulda.

Köster Lugenberg oli Peterburis väljaõppinud tisliserisell ja ta soovitas A. Simonil minna pealinna tõdsepaametit õppima. Noormees oli juba mõnede kaubavooridega Peterburis käinud ja pisut vene keelt õppinud, nii et ei kartnud võõrsil hätta jääda. Ta läks Peterburi 1859. aastal ja astus õpilaseks Apraksini tisliritöökotta. Seal püsis ta ainult viis kuud. Ta tuli tagasi kodumaale koos töökoja tublima selli Limbergiga, kes asutas Voka mõisas tisliritöökoja, kuhu võttis A. Simoni õpilaseks. Töökoda sai rohkesti tellimusi ümbruskonna mõisatest ja Peterburist, seepärast asusid sinna sagedasti tööle välismaalt tulnud sellid, kellelt võis õppida uusi töövõtteid. Vaimselt ja maailmavaateliselt avaldasid saksa keelt oskavale Simonile eriti mõju prantslane Pouvoir ja sakslane Mehdorf, kes vestlesid meelsasti «ilma asjadest, usust, nähtustest ja leidustest», vabal ajal aga armastasid laulda. Prantslane kutsus Simonit Pariisi kaasa, kuid noormees ei raatsinud kodumaalt lahku da. Ta lõpetas tööõppimise Limbergi juures 1863. aastal. Kutseoskuse omandamise kõrval oli ta ennast ka üldhäriliduslikult tublisti täiendanud ja omaks võtnud mingi ratsionalistliku maailmavaate, mis viis teda hiljem vastuollu kirikuga.

Kui Voka liberaalne mõisnik Nikolai von Wilcken hakkas ümbruskonnas esimesena talumaid müüma, siis ostis Peeter Simon temalt 1863. aastal oma poja le Abramile Toila külas Kangrumaa talu ja pani ta sinna peremeheks, et päästa teda kroonuteenistusest. Poeg ehitas endale uue maja ja töökoja ning tegi ise hõõvli- ja treipingid. Põllutöö kõrval hakkas ta töökojas valmistama tõldu ja lihtsamaid sõiduvankreid. Kasvav maa puudus ohutas aga rahvast väljarända-

* Sama teemat pisut kitsamas löikes on varem käsitletud L. Kirepe «Teatrimärkmik 1969/70». Katkeid A. Simoni autobiograafiast leiab asjahuviline lugeja H. Pedusaare raamatust «Jenny Siimon» («Eesti Raamat» 1983).



Abram Simon umbes 1920. aastal

misele Sise-Venemaa kubermangudesse, pealegi olidi umbusklik talude ostmise suhtes. Ka Simon kavatses uut kodukohata otsida, kuid seda laitis mõisnik Wilcken. Ta kirjeldas raskusi võõrastes oludes ja looduse üksluisust, küllap kartes ka tööjõu kaotsiminekut. «Niisugust torredat loodust ja vaheldusrikast metsa ja põldude ilu, nagu meil Eestis, olla harva leida. Valge talve maapind tumedate öödega, härmas metsad päikese säras, kevade tulek — nagu uue elu ärkamine, valgeks minevad ööd, siis öitsemisaeg ja mahe öövalge suvi, kollane pehme sügis kõiksugu värvide vaheldusega jne, kuna lõunas nii rikkalikku vaheldust ei olla» — nõnda meenutas Simon vanas eas omavahelist juttu, küllap kätkedes sellesse ka oma sügavat loodusetunnetust.

Mõisnik soovitas ka teistele väljarändamise mõtet laita, selle asemel aga propageerida kooli asutamist, et osata paremini oma väikseid maalappe harida ning teenistust leida ka teistel aladel. Mõisnik näitas Simonile koolimaja plaani ja soovitas ehitamistöö endale võtta. Simon oli nõus, kui mõis annab ehitusmaterjali. Mõisnik vastas, et rahvas peab ise koolimaja ehitama, muidu ei pane nad oma lapsi sinna õppima; tema võivat teisiti abi anda. Juba 1864. aasta alguses kutsus mõisnik Wilcken talupojad kokku ja selgitas neile koolimaja ehitamise vajadust, et noored «mõistaksid paremini tööd teha ja leiba teenida». Kui üks usuvendade juht ütles, et ainult jumala abiga võivat koolimaja valmis saada, siis vastas mõisnik: «Ei, jumal teile koolimaja küll ei anna, kui teie ise tegema ei hakka!» Kevadel alustati ehitamist ja mõisnik andis selleks 500 rubla hõbedat. Ehitajaks valis rahvas Abram Simoni ja sügiseks oli maja valmis. «Koolimaja on eeskujulik, valge, kuiv ja soe,» mainis Simon veel 60 aastat hiljem. Kool ei olnud tavaline vallakool, vaid õppekava poolest linna elementaarkool, milletaolisi maal leidus üliharva. Hiljem ehitas Simon veel ühe koolimaja.

Hakati otsima kooli jaoks õpetajat. Wilckeni pojad õppisid Tartus ja sealse seminaris käis mõisniku kulul oma kodukandi koolmeistri poeg Mihkel Rentik, kes kutsuti Toila kooli õpetajaks. See oli agar pedagoog, kes alustas energiliselt

tööd, kuid lahkus Toilast juba 1867. aastal. Hiljem töötas ta Rakveres ja Paides, kuid ei võtnud enam osa eesti kultuurielust. Rentiku asemele tuli Hans Glass, kes oli lõpetanud Valga seminari. Ka tema oli tubli koolimees ja jäi paariks aastakümneks kohale, arendades koolitöö kõrval jõudsasti ka kohalikku muusikakultuuri.

Abram Simon avaldas suurt aktiivsust igal elualal. Kui Pühajõe surnuaed kitsaks jäi, siis rajati 1870. aastal tema algatusel Toila oma kalmistu. Raudteeliini avamine Tallinna ja Peterburi vahel 1870. aastal hakkas pealinna rahvast suvepuhkusele meelitama kaunile Viru rannikule. Ettevõtlik A. Simon kulutas kõik oma käsitööst teenitud sissetuleku suvilate ehitamiseks, et pakkuda külalistele elamisvõimalusi. Ta püüdis iga aasta või poolteise tagant uue maja valmis saada. Nõnda jõudis ta 1880. aastaks kuus suvilat ehitada, hiljem ehitas ta veel kaks. Ise valmistas ta ka mööbli, samuti tegi seda teiste suvilate jaoks. Majade ümber istutas ta puid ja rajas lillepeenraid, millega aitas suuresti kaasa Toila väljakujunemisele kauniks ja hinnatavaks suvituskohaks. Osava tiserina valmistas ta ka ümbruskonna mõisatele mööblit: «Sohvad, sohvavaluad, toolid, kirjutuslauad,apid, kummutid jne on minu tehtud.» Ta remontis ja häälestas isegi klavereid. Ümbruskonna kalapüüki edendas ta purjepaatide ehitamisega, kaheksa paati tegi ta eluajal endale.

A. Simon tegutses energiliselt ka Toila hariduse ja kultuuri arendamise alal. Juba 1863. aastal, kui ta siirdus Pühajõelt Toilasse, kogus ta enda ümber oma vennad ja teised noormehed ning hakkas neile neljahäälset koorilaulu õpetama. Esialgu õpiti koraale, sest puudusid ilmalike koorilaulude noodid. Kui saadi kätte J. V. Jannseni esimene noodiraamat, siis hakati sellest ilmalikke laule õppima. Sama aasta sügisel (1863) kavatses meeskoor Pühajõe kirikus esineda, kuid väikese abikiriku kooripealne oli ainult 4 jalga lai ega oleks koori ära mahutanud. A. Simon ehitas koori 4 jalga laiemaks ja nõnda võidi 1863. aasta septembri alguses Simoni juhtimisel kirikus esineda neljahäälset kuue koraa-liga, mis andis hoogu koori edaspidisele tegevusele.

Kooliõpetaja M. Rentik oli Tartus tutvunud «Vanemuise» seltsiga ja püüdis selle eeskujul ka Toilas tegevust alustada. Simoni juures koos käies hakati nõu pidama «ilmaliku teaduse omandamise seltsi» asutamiseks. Ilma et seltsi oleks saanud ametlikult registreerida, hakati alates 7. oktoobrist 1867. aastal Toila koolimajas järjekindlalt koos käima ja see kestis järgmise aasta kevadeni. Peeti peamiselt «kõnesid», seega populaarteaduslikke ettekandeid, nagu «Vanemuises» tehti. M. Rentik valis kõne aine ja selgitas selle sisse mõnele noormehele, kes siis järgmisel kokkutulekul iseseisvalt esines. Talve jooksul käidi koos 24 korda ja peeti 67 ettekannet, mis ületas suuresti isegi «Vanemuise» tulemused. Abram Simon üksi pidas 6 kõnet. Koos käis pidevalt 20 noormeest. Kuna kõnele sisu oli ilmalik ja koosviibimistel joodi õlut, siis keelas Jõhvi pastor Th. Christoph selle tegevuse kui ebasünda koolimaja jaoks. Järgmisel talvel käidi koos Simoni töökojas, seejuures kaeti aknad kinni, «et valgus vagade tundeid ja palvevendade jumalakartlikku südametunnistust ei pimestaks». Seltsi nimetati omavahel «Concordiaks». Hoogne seltsitegevus vaibus M. Rentiku lahkumise tõttu.

Kuna Toila meeskoor tegutses edukalt, siis tekkis mõte ka pasunakoor asutada. Selle etteotsa asus uus koolmeister Hans Glass, kes oli sündinud Suure-Jaanis, õppinud sealses kihelkonnakoolis J. Kapi juures ja Valga seminaris saanud tubli muusikalise ettevalmistuse. Koolivalitsus andis pasunakooriga loa kooliruumide kasutamiseks. Laulukoori koosolekul 16. detsembril 1868. aastal tehti otsus muusikariistade ostmiseks, sest raha oli juba 170 rubla kokku tulnud. Loeti «Eesti Postimehest», et Tartus oli odavalt müüa pruugitud pasunaid. Detsembri lõpul sõitsid H. Glass, A. Simon ja Hannus Otto Tartusse. Kavetatava komplekti eest nõuti 210 rubla ja H. Glass oli ostuga nõus, kuid Simonile ei meeldinud pruugitud pillid, pealegi tundusid need kõlbmatutena. Tekkis omavaheline tüli ja Simon nõudis asjatundja otsust. Mindi J. V. Jannseni juurde, kes ütles resoluutselt Glassile: «Kui teie neid muusikariistu osta soovitate, siis tunnete muusikariistu niisama palju kui tudeng kaljategemist!» Jannsen oli

nõus uusi pille tellima Saksamaalt; 1869. aasta märtsis saadi need kätte ning orkester võis otsekohe tegevust alustada.

Toila laulukoor tegutses A. Simoni juhtimisel edukalt, nii et saadi mitmes kirikus kontsertidega esineda. See tegi koori laialt tuntuks ja teda kutsuti ka esimesest üldlaulupeost osa võtma. Simon õpetas kontserdikava hästi selgeks, kuid pikk tee Tartusse ja kibe suvine töö ei lubanud kõigile lauljaile kaasaõitmist. Reisiks Tartusse andis Voka mõisnik suure plaanvankri ja oma hobused. Sõitis ainult 11 lauljat ja reis kestis 7 päeva, sellest sõit üksi nõudis 4 päeva. Toila lauljad esinesid koos Jõhvi kihelkonna meeskooriga. «Laulupidu avaldas suurt tundelist vaimustuse mõju ja elustas lauljate püüet,» meenutas A. Simon. Tartus tutvunes ta Väägvere pasunakoori juhi D. O. Wirkhausiga, keda palus Toilasse tulla sealseid pillimehi välja õpetama.

D. O. Wirkhaus sõitiski 1870. aasta jaanuaris Toilasse. Teist korda tuli ta 1871. aasta märtsis, kui oli ostetud uusi instrumente, eeskätt klarneteid ja Melzeli metronoom. Wirkhaus tõi kaasa kaks metsasarve ja rohkesti uusi noote, nende hulgas W. A. Mozarti «Reekviem». Ta õpetas ka suurte orkestrite partituure ümber seadma väiksema koosseisu jaoks. Kolmas kord oli Wirkhaus 1871. aasta augustis Toilas; ühtekokku maksti talle tasu umbes 70 rubla. Wirkhausi käis Tartust toomas ja sinna tagasi viimas A. Simon; sõideti hobusega, sest puudus veel Tartu raudtee. Wirkhausi osavõtul korraldati 1871. aasta märtsis kontsert Vaivara kirikus, kus külaline esines väga meeldivalt metsasarve soologa.

Abram Simon sai esimeselt üldlaulupeolt rohkesti õhutat. Ta tunnistas hiljem: «Püüdsin võimalust mööda kõigest osa võtta, mis Eesti ärkamise ajal Tartus ja Tallinnas seltside elus ette võeti.» Sagedasti Tartus käies sai ta isiklikult tuttavaks F. R. Kreutzwaldi, J. V. Jannseni, J. Hurda, C. R. Jakobsoni, M. Veske, K. A. Hermanni, H. Treffneri ja teiste ühiskonnategelastega. C. R. Jakobson käis isiklikult Toilas kohalikku elu vaatamas. Talle meeldis aktiivne kultuuritegevus, kuid rahulolematu oli ta Toila kooliga, kus anti rohkesti haridust, ent saksa keeles. 77

H. Glass oli saksastunud ja pidas saksa keele oskust eestlase peamiseks hariduse mõõdupuuks. C. R. Jakobson lubas võidelda selle eest, et eestlane sakslaseks ei muutuks, ja õhutas selleks kohalikku rahvast. 1880. aastail elas Jakobsoni õde Julie Thomson viis aastat Toilas A. Simoni majas ja elatus eratundide andmisest.

Hiljem sattus A. Simon kooliõpetaja Glassiga vastuollu, nii et tal polnud kahju, kui Glass 1891. aastal Toilast lahkus. Ent Simon hindas kõrgelt Glassi koolitööd, sest õpetaja nõudis lastelt puhtust ja tööarmastust ning töötas ise eeskujandvalt põllul ja aias. Toila noorsugu sai korraliku hariduse ja oli hiljem tubli talupidamises, mida peeti Glassi õpetuse viljaks. Tuntud vene luuletaja Igor Severjanin kirjutas kunagi, et Toilas, kus ta kaua elas, leiduvat igas talus raamatukogu ja klaver. Glass asutas kooli juurde suure viljapuuai, mille eeskujul rajati igas talus õunaaed, samuti seadis ta koolitalu maad eeskujulikult korda, milles andis eeskuju talupoegadele. Glassi koolitööd takistas vene keele mitteoskamine ja ta rändas 1891. aastal Austraaliasse, kus suri 1920. aasta paiku Melbourne'i lähedal.

Glass juhtis ka laulu- ja mängukoori. D. O. Wirkhausi kutsel käisid Toila lauljad ja pillimehed Tartus, kus nägid «Vane muise» teatrietendusi ja tulid mõttele, et võiksid sedasama Toilaski teha. Näitemängu etendamiseks puudusid aga lava, dekoratsioonid ja muud vahendid. Siiski korraldati 20. septembril 1881 Toila koolimajas pidu Aleksandrikooli heaks. Seks puhuks tehti klassiruumi näitelava ja seati üles voodilinaadest eesriie. Pidu õnnestus ja Aleksandrikoolile saadeti 100 rubla, muu tulu jäi kulude katteks. Peol esineti ka esmakordselt näitemänguga (J. Kunderi «Mulgi mõistus ja tartlase tarkus»), mille õpetamiseks oli kohale kutsutud Peterburi eesti näitleja Jaan Vodja. Teine pidu korraldati 29. novembril 1881, mängiti jällegi J. Vodja juhtimisel. Vodja käis hiljemgi Toilas abistamas ja esinemas, meeldis rahvale eriti kupleede laulmisega.

Jällegi tuli takistus: kohalik pastor ja ülemkoolivalitsus keelasid näitemängu etendamise koolimajas, sest see olevat kiriklikult pühitsetud hoone. Hakati otsima uut võimalust. A. Simon sõitis

Tartusse ja Tallinna, kus uuris «Vane muise» ja Tallinna Saksa Linnateatri lavasid ning seadmeid. Ta kohandas nähtud plaanid kohalikele oludele ja hakkas 1882. aasta kevadel Toilasse teatrimaja ehitama, seejuures pidi lava tulema avaram ja seadmed täielikumad kui «Vane muises», mis oli ju teatrietendusteks kohaldatud hoone. Juuli alguseks sai esimene spetsiaalne teatrimaja valmis ja Abram Simon oli selle täiesti omal kulul ehitanud. Maja oli 7 sülda pikk ja 5 sülda lai (umbes 15×10 meetrit) ning seal oli ruumikas näitelava. Simon valmistas ka teatri mööbli: pehmed vedrudega tugitoolid, sohvad ja lihtsad istmed. Ta kutsus Jõhvi pastori Th. Christophi maja õnnistama, ent kirikumees keeldus: «Põrgu ja pagana maja ma ei õnnista!» — ja «pagan» Simon olevat hoone ise sisse õnnistanud. Hiljem ei võtnud pastor Simoni poega leeri ja noormees pidi selleks Peterburisse minema. Pastor Christoph oli üldse igasuguste uuenduste ja eesti rahvusliku liikumise äge vastane, Toila mehed pooldasid aga C. R. Jakobsoni ja korraldasid tema surma puhul leinaaktuse Toila koolimajas.

Juba 11. juulil 1882 andis Toila pusunakoor uues teatrimajas esimese kontserdi, mille kavas olid koorilaulud, näitemäng «Eksinud inimene» ja muusikapalad. Osavõtt peost oli elav, tulu saadi 161 rubla. Edaspidi korraldati pidevalt A. Simoni «teatrimajas» kontserte ja pidusid. Nõnda esines 24. juulil 1882 keegi muusikamees Josef Scharnagel Münchenist. Esialgu tehti takistusi näitemängude etendamiseks, kuid aasta lõpuks saadi sellest üle. «Eesti Postimees» tervitas Toila rahva algatust ja märkis, et eestikeelset näitemängu harrastatakse peamiselt Tartus ja Peterburis, teistes linnades, ka Tallinnas, tehtavat seda vähe. A. Simon koostas vanas eas nimestiku oma teatris mängitud lavatükkidest ja sai neid 62, osa oli tal ununenud. Nimestikus leidub tolle aja läbilõikelist eestikeelset dramaturgiat, head ja halba (Koidula «Saaremaa onupoeg» ja «Säärane mulk», C. R. Jakobsoni «Arthur ja Anna», J. Kunderi «Mulgi mõistus ja tartlase tarkus», «Muru Miku meelehaigus», «Kroonu onu», «Mõrsja ja märatsejad», J. V. Jannseni «Tuhalabida

valitsus», V. Steini «Kivilinad», A. Kitzbergi «Punga Mart ja Uba-Kaarel» ning «Pila-Peetri testament», klassikalisest kirjandusest isegi A. Puškini «Mozart ja Salieri», F. Schilleri «Röövlid» jne). Toila näitemängust ilmus ajakirjanduses rohkesti teateid ja need enamasti kiitsid näitlejate mänguuskust. Tol ajal oli Toila kõrval ainult Tartu «Vanemuisel» kindel etendamispaik, mujal puudusid ka kõige algelisemad seltsimajad, mida hakati ehitama alles sajandi lõpul.

Teatrimaja oli täiesti A. Simoni omandus, sest ta oli selle ise ehitanud ja puhast raha kulutanud 1508 rubla; ainult mõned talumehed olid teda ehitamise juures aidanud. Hiljem kulutas ta mitmete seadmete muretsemiseks veel 450 rubla, nii et mahutas oma kapitali majasse ligi 2000 rubla, ent tagasi ei saanud peaaegu midagi. Pidude korraldajad maksid talle ainult mõned rublad saali korrashoidmiseks. Dekoratsioonide valmistamiseks tõi Simon kohale Narva linnateatri dekoraatori, hiljem hakkas Simon tema eeskujul ise dekoratsioone maalima ja tegi seda ka teistele seltsidele, nii et teda võib ka üheks varasemaks eesti dekoraatoriks pidada. Toila teatrilaval leidis ka algelist tehnikat valgustuse alal: pimendamiseks lasti plokkide abil alla plekist katted, mis piirasid lambid igast küljest.

Toilas suvitas kahel aastal maalikunstiprofessor J. Köler, kes andis nõu Toilasse asutada tütarlaste käsitöökool. A. Simon kavatses selleks maja ehitada ja aitas pidusid korraldada kooli toetusrahade saamiseks. Samal ajal tekkis lõhe Toila seltskonnas: A. Simon ja H. Glass läksid kohtusse muusikariistade omandiõiguse pärast ning kohus mõistis Simonile riistade väljamaksmise. See rikkus lõplikult kahe mehe vahekorra, ja muugi rahvas jagunes kahte leeri. Käsitöökooli jaoks kogunenud 350 rubla määrasid Simoni vastased hoopiski surnuaia kellatorni ehitamiseks ja sellega kadus võimalus kooli avamiseks, pealegi tehti takistusi kooli asutamise loa saamiseks. Vastased levitasid kuuldusi, nagu võiks Simon tulevasest koolist palju isiklikku kasu saada. Tõepoolest olid tema tütre prof. Köleri soovitusel läinud Peterburisse keisri ihuarsti Ph. Karelli õdede käsitöökooli õppima ja isa kavatses neid tööle rakendada asutatavas Toi-

la koolis. Nõnda lõppes see hea kavatsus ebaõnnestumisega.

Toila hoogsalt arenev haridus- ja kultuuritegevus hakkas 1880. aastate teisel poolel allapoole langema. Koolide venetamise perioodil ei suutnud H. Glass üksi toime tulla ja võttis endale abilisiks Tartu seminari lõpetanud Mihkel Kipperti, kellele maksis oma 500—600-rublasest aastapalgast 250 rubla, mis oli suureks majanduslikuks kaotuseks. Kippert oli tubli muusikamees (ta sai hiljem tuntuks isegi laulupidudel lastekoore üldjuhina) ja hakkas arvustama Glassi lauluõpetust koolis, mis näis olevat juba vananenud. Tulemuseks oli Kipperti lahkumine Toilast. See suurendas veelgi lahkeliisid H. Glassi ja A. Simoni vahel, nii et eriti pärast kohtuskäimist jagunes Toila muusikaline tegevus täiesti kaheks: tegutsesid H. Glassi muusikaja laulukoor ning A. Simoni koorid. Senised muusikariistad jäid Glassi koorile, kuid Simonile maksti osa nende hinnast välja. Simon tellis oma pasunakoorige uued pillid Saksamaalt ja alustas tegevust. Tüli üheks põhjuseks oli ka asjaolu, et Simon hakkas oma teatrimaja kasutamise eest rohkem üüri nõudma, mis ei meeldinud Glassile.

Vahelduseks hakkas Simon viiulikoori asutama. Leidis mänguhuvilisi, kuid puudus raha instrumentide ostmiseks. Osav meistrimees Simon ei jäänud häbta: ta käis Tallinnas viiulimeistrite juures õppimas ja hakkas ise mänguriistu valmistama. Ta tegi kolm esimest, kaks teist viiulit, ühe bratše ja ühe tsello, millega mängiti hulk aastaid, kuni need hävisid 1901. aasta tulekahjus. Instrumentid pidid olema head, sest üks Peterburi suvitaja pakkus tsello eest 1000 rubla, kuid Simon ei raatsinud seda ära anda.

Lahkhelid pidurdasid Toila rahva tegevushoogu, nii et 1880. aastate lõpul leidis Simoni teatrimaja vähe kasutamist. «Postimees» kirjutas 1889. aasta alguses, et väljastpoolt võiksid näitetrupid Toilasse esinema sõita, omanik nõudvat saaliüüri 10 rubla öhtu pealt, mis polevat palju ja võivat ennast tasuda. Ka suvitajate trupid esinesid teatrimajas, samuti andsid suvitajad teatrilole rohkesti publikut.

Toila näitemajas

saamad

tehaliku haagisebtu lubaga

tõisel Nelipühäl 13. Mail 1885 aastal

lähtestades

Laulud ja Mängud

esitab

Esitama:

I.

Koori laulud.

- | | | | |
|------------------------------|-----------------|-----------------------------|----------|
| 1) Kevade laul | Germany. | 4) Hommu laul | Germany. |
| 2) Kõju | Ungrija t. muu. | 5) Paus ja idiska | Germany. |
| 3) Naama, pitte ja | Wina Germany. | 6) Öhtu laul | Ast. |

II.

Näitemäng.

Saaremaa Duupöeg.

Näitlejad:

- 1) Nuru Wiff, taluomanik.
- 2) Wina, tema tütar.
- 3) Hans, tema naaber.

III.

Näitemäng.

Maalder Määrpinjel.

Näitlejad:

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1) Määrpinjel, kunst maalder. | 4) Jooles Sügam, trakterimüü sulane. |
| 2) Zhoapstih, puuffimi trakterimüü. | 5) Krumubem, rätslepä. |
| 3) Maaht, trakterimüü tütar. | |

IV.

Tants.

Piletide hinnad I. — 60 kop. II. — 40 kop. III. — 25 kop.
IV. — 15 kop.

==== Salatus teel 7 päraü lõunat. ====

Printimisekoht: Toila näitemaja. Kirjastaja: Toila näitemaja. Toila, 13. mail 1885.

Toila näitemaja etenduse afiis 13. mail 1885

Kui 1893. aastal asutati Toila karskusselts «Kiir», siis üüris see Simoni teatrimaja endale koduks, mis selleks hästi sobis. Uus selts hakkas jälle hoogsalt näitemänge etendama; 1893. aasta sügisel esines seal C. R. Jakobsoni öde, lauljanna Ida Thomson suure menuga. Ka koorilaul ja orkestrimuusika tegid uusi edusamme. Karskusselts «Kiir» lahkus aga 1896 Simoni teatrimajast ja siirdus hiljem Jõhvi kihelkonna keskusse.

Simoni teatrimaja tabas viimaks ränk õnnetus: 1901. aastal süttis üks naabermaja, tuli kandus teistele hoonetele ja ohvriks langes ka puidust ehitatud teatrimaja. Vastased arvasid, «et ega nüüd Simon enam teatrit ja kontserti saa teha!» Simoni laulu- ja muusikakoor oli aga eelmise aasta lõpul ametlikult registreeritud «Toila Muusika Seltsiks» (seni tegutses mitteametlikult), mille esimeheks valiti Simon, ja see võimaldas takistusteta uue teatrimaja ehitamist. Simoni eestvõtmisel valmis nüüd kolme kuuga uus kivist teatrihoone. Ta kutsus tööle 32 müürseppa, kes olid kaupmees Jelissejevile Oru lossi ehitamas. Juba 18. septembril 1901 korraldati uues teatris näitemänguetendus. Raske tuleõnnetus õhutas Simonit ja teisi asutama «Toila-Voka Valla Tulekinnituse Seltsi», samuti oli Simon «Toila Heakorra Seltsi» üks

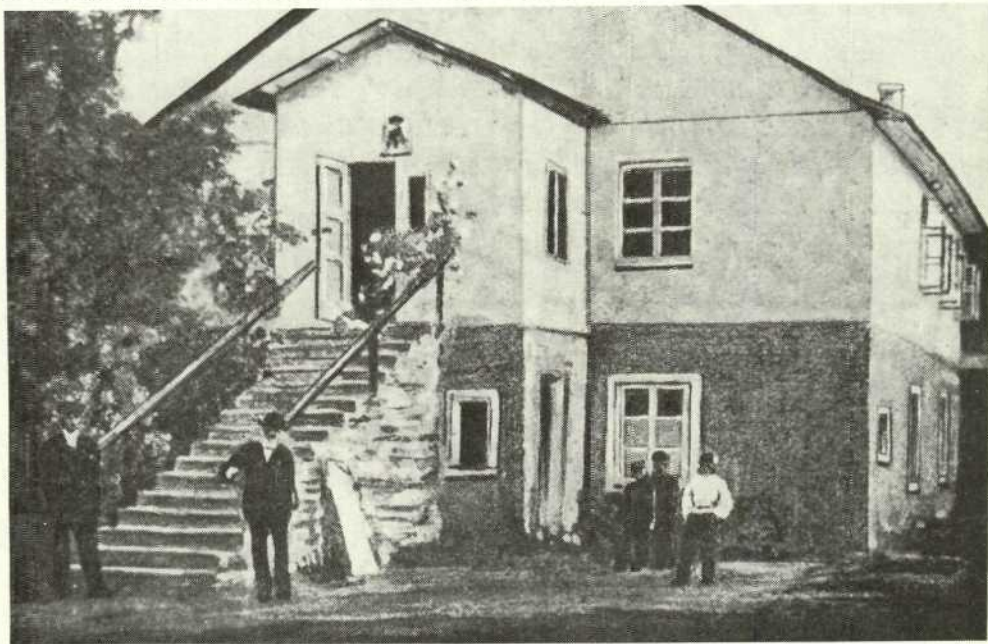


Mälestuskivi Toilas, esimese eesti teatrimaja asupaigas (avatud 1982)

rajajaid. Ta kuulus ka Eesti Kirjameeste Seltsi liikmeskonda ja käis igal aastal kaks korda selle koosolekutel Tartus. Abram Simon suri Toilas 1925. aasta märtsis 81-aastaselt. Varsti pärast Simoni surma põles maha ka tema teine teatrimaja.

Abram Simoni mitmekülgne ja energiline tegevus aitas palju kaasa selleks, et tähtsusetust Toila külast kujunes silmapaistev suvituskoht ning majandus-

Toila näitemaja. Trepil juures paremal Abram Simon.



ja kultuurikeskus. Simon ise kirjutas 1920. aastail tagasivaatavalt: «Et Toila külas praegu 5 seltsi, 4 suurt kauplust, 1 aednik, 2 pagarit, 1 lihunik, apteek, postimaja ja koolimaja, pimedatel õhtutel lambid tänavatel valgust annavad, peremehed jõuliselt [s. o jõukalt] ja puhtais eluhoonetes elavad, karjalautades veevärgid, endised viletsad põllud viljarikkad — seda kõike pean mina kõrgema hariduse viljaks, mis on andnud kooliharidus, laul, muusika, näitemäng ja ühine töö, milles kõik noored peremehed 1863. aastast peale tegevad on olnud ja aluse pannud.» Kõige rohkem teeneid oli H. Glassil ja tal endal, sest nende algatusvõime ja ettevõtlikkus oli kitsastes külaoludes lausa erakordne ning andis hiilgavaid tulemusi. Simonit saatis järjekindlalt väärtuslik eluloosung: «Töö ja elu on mind alatasa õpetanud ja nõudnud raudne ja mitte järeleandlik olema, ehk küll mõnelgi silmapilgul südame hellus pisara mõne nähtuse üle silma toob.» Muidugi juhtus ka äpardusi ja mõõdalaskmisi, kuid need ei vähendanud oluliselt lihtsa talumehe elutöö suurt kaalu: Abram Simonit võib kõrvutada paljude XIX sajandi üldtuntud eesti kultuuritegelastega.

ÕNNITLEME!

12. juuni — ALICE ROOLAID, lauljatar, TR Konservatooriumi teadusliku nõukogu sekretär — 70
12. juuni — ENDEL NÖMBERG, telerežissöör — 60
12. juuni — VALDAR VIIRES, koorijuht, TR Konservatooriumi õppejõud — 50
14. juuni — PAUL KANGRO, «Vanemuise» kauaaegne jumestaja, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 75
24. juuni — MARI-LIIS KÜLA-PANSO, teatrikunstnik ja -pedagoog, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
26. juuni — TOIVO TOMSON, Kinomehaanika Eksperimentaaltehase direktor, Eesti NSV teeneline insener — 50
30. juuni — BRUNO LUKK, TR Konservatooriumi professor, Eesti NSV rahvakunstnik — 75



Mari-Liis Küla. Lavakujundus O. von Horváthi näidendile «Lood Viini metsadest». Stseen lavastusest. Pärnu Draamateater, 1983. V. Menduneni foto.

Millise pilguga te vaataksite praegu 1950. aastate teatrikujundusele, kus ka ise osalesite väga sarmikate, meisterlikult teostatud dekoratsioonide ja kostüümikavanditega?

Olgu kohe vastatud, et mingeid sarmikaid kavandeid pole kahjuks olnud. Miks? Pole jätkunud iial aega. Vilets vabandus — kuid tõde.

Nüüd, 1984. aasta algul olen sunnitud varem tehtut üle lugema, püüan võimalikult aus olla: mõista, mis oli ja kuidas oli.

Sama probleem, arvan, on (ja tuleb) mõnelgi kolleegil. Suur töökoormus ei kutsu õigel ajal oma töid kolleksioneerima ja mõtlema ettepoole. Kõik jääb tööjoonisteks. Kogu laeng on läinud lavalisel hetkel, kusjuures olen püüdnud anda mõtteid ka väljaspool oma eriala, kui seda on soovitud.

Vahetu kontakt etenduse sünniga on nii haarav, et tood ohvriks palju muud. Õnneks on säilinud piisavalt visandeid, nii et võib rekonstrueerida põhilise olnust. Kuid see on ikkagi rekonstruktsioon.

Selle kogemuse tõttu olengi üks võitlejaid selle eest, et tihedamalt korraldada teatrikunstilise näituse, et ka ERKI üliõpilased oma tulevases töös sellele mõtleksid. Et sellele mõeldes tehtaks ja säilitataks.

Kui algküsümuse juurde tagasi tulla, siis: minu hinnangut 50. aastate teatrikujundusele ei saa võtta väga tõsiselt, olin siis liialt roheline. See tundus rahulik, värvilise, ilusa lavapildi aeg, kus esines ka heroilist pateetikat ja lamedat realismi. Side režiiga tundus olevat lõdvem praegusest. Kujunduskunst kandis ilmet, mille talle andsid eestvedajatena N. Mei, P. Linzbach, V. Haas.

Kunstiinstituudist võtsin kaasa arvamuse, et muusikateater on kujundajale põnev ja võimalusterohke, sõnalavastus hall ja igav. Selle teadmisega tegin ca kaks aastat Rakvere Teatris ja mujal 6—8 lavastust aastas. Need olid rõõmsameelsed, enamasti värvikad kujundused ja loominguliste probleemide pärast süda liiga ei valutanud.

Siis juhtus Moskvas, GITIS-est tul-

nud Panso nägema Rakvere Teatri küllalisedust Tallinnas ja otsis mu üles. Tegid ettepaneku koostöök «Kuningal on külm» lavastuses. Teatavasti sisaldab Tammsaare näidend lihvitud mõtetänu, paradoksi ja sümboolikat. Koostöö viis mind ahastusse: mu kujundiotingud ja alltekstid olid primitiivsed. Kaotasid julguse ja koloriiditaju. Kõik oli allutatud mulle tundmatule kujundijahile. Kavandeid oli lademetete viisi, kuid sisuliselt need ei erinenud palju. Panso millegipärast uskus ja usaldas. Ta lõi mu koolisõpitu ja kaheaastase teatripraktikaga kogetu segi ja alustas kildudest uue loomist.

Olulisim kogemus sellest koostööst — kujundi sisemine harmoonia toimib sageli passiivselt, uinutavalt, ei kätke pinget. Seevastu aga disharmonia provotseerib mõtet, pingestab. Ka eklektilisuse mõiste piirid muutusid minu jaoks. Selle mõiste alla mahub siitpeale vaid sobimatute elementide ebaõnnestunud seos.

Õnnestunud sobimatute elementide liitmine aga võib vahel kätkeada aktiivset mõttekvaliteeti ja olla uus arvestatav tervik.

1960. aastad töid endaga kaasa täieliku pöörde lavakujunduses. Olete uue orientatsiooni üks silmapaistvamaid esindajaid ning kahtlemata on teil olnud palju võimalusi kogeda ise ja mõelda küsimuse üle, millised väärtused või ka puudused olid taotlusel luua tervet lavastust hõlmav ühtne, lavastuse ideed üldistada taotleval plastiline keskkond. Kuidas realiseerub kujunduses sündmustiku vahendamine metafoorsete, alltekstile orienteeritud lavakujundite kaudu?

Ei arva, et oleks olnud mingit kõiki teatreid hõlmavat täielikku pööret. Näiteks muusikalavastused jäid täiesti endisele, traditsioonilisele liinile ja on seal püsinud tänaseni. Muutumine on olnud seotud režiini tellimuse muutumisega kunstnikule. Kindlad lavastajaisiksused, keda huvitas loodavate lavastuste eriskummaline ärev kude ja kõrge mõttemperatuur ning kes samaaegselt ei olnud tundetud värvi-vormi-valguse võimaluste suhtes, otsisid koostööd samas suunas mõelda püüdvate kujundajatega. See eespool nimetatud mäng ootamatute detailide liitmisel, kombineerimine konkreetse ajastu ja meie kaasaja piirimaal on põnev, aga raske ja okkiline tee. Iga ebakõla annab endast märku palju selgemalt, kui paljudetaililise täisehitat

tud lava puhul. Ja mis tähtsaim — lavastuse ideed üldistav keskkond realiseerub vaid siis, kui mõlemad pooled — lavastaja ja kunstnik — peavad kõigest kokkulepetest kinni lõpuni.

Kuna iseenesest neutraalsed materjalid, värvid, vormid kätkevad endas erinevate tunde- ja mõttesfääride mõjutusvõimalusi, pole väike õnnetus, kui neid tuleb töö käigus muuta: üks asendus kutsub esile terve asenduste rea, et säiliks planeeritud mõju ja et kujundaja saaks väita oma osa kahepoolsest kokkuleppesest.

Sellise tundliku kujundi puuduseks tuleb aga lugeda tema kergemini häälest äramineku võimalust: mingi detaili nihe juhuslikus suunas võib moonutada ja arusaamatuks teha lavastajamõtet.

Millised on üldse kujundaja kohustused teose sisulise osa ees?

Kujundajal pole teose sisu ees kohustusi väljaspool lavastajamõtet — see on minu arvamus.

Kuidas avaldub lavakujunduses kunstniku isikupära?

Isikupära on paljukihiline pakk, kus olulisel kohal see, mille sünniga kaasa saame, ning mida taipame mingis suunas nihutada; see meie teiseks avaldub (kahjuks või õnneks) kõiges, mida me teeme või mis meiega juhtub, kaasa arvatud meie loominguline töö. Ta toimib alateadlikult: oleme kindlad oma vahendite valikus, kuni ühel hetkel teadlikult end kõrvalt vaadates avastame, et kasutame juba liialdatult neid «isikupäraseid» vahendeid — kordame endid. Mis oli isikupära, on ootamatult isiklik trafarett. Jääb üle vaid vaimu teritada, et tõusta oma isikupära uuele värskemale tasandile.

«Hamletis» lõite sügava, tõeliselt tragöödialiku keskkonna. Tervet kujundust läbiv tinglikkuseprintsip rakedus omapäraselt kostüümis, kinnistudeski teie edaspidises loomingus. Keskenduksime selles keerulises nähtuses, mida endast kujutab nüüdisaegne lavakostüüm, teatrikostüümi ja kunstimoe vahekorrale. Lavakujundaja suhe moega, palun?

Paljud mäletavad kindlasti Panso tervitushüüdu vahetevahel: «Jääme moodsaks!»; mõnikord hüüdis, et tuju tõsta ja julgustada: «Jää moodsaks ja noobliks!» Noobliks.

Noobliks = suurejooneliseks = suure jooneliseks = suurtes kujundites mõtlejaks, pisidetailidest (mittevajalikest) ülevaatajaks. Selles naljaga pooleks hüüdes oli palju sugestiivsust, aga ka tema programmi, kuigi ta eitas tegelikult moodi kui hetkelist, temaga koostöös pidi läbi mitmesuguste vahendite välja jõudma suurejoonelise ja igaveseni.

Režii tellimus «Hamleti» (ka «Richard III») puhul oli: et oleks kaugel aeg (aga ei ole). Sealjuures, et oleks nagu «meie» aeg (aga ka ei ole). Kujundus ja kostüüm balansseerisid ajaloolise ja tänapäeva moe ning ruumikujunduse piirimal. Peamiseks — tasakaalu loomine nende vahenditega.

Kui elemendid kallutavad tulemust ebasoovitavalt, järgneb uus kontroll ja võrdlus ajaloolise ja kaasaegse elemendi valikus. Selline töö on palju aeganõudvam kui ainult kindla epohhi piires kavandamine, kuid minu jaoks palju võluvam ja võimalusterohkem. Arvan, et saavutata vihestatus süvendab oluliselt kostüümi sugestiivsust nüüdisaegsele silmale. Ajaloolises ja kaasaegses peituv igiiniplik kattub, traagiline ja koomiline sulanduvad.

Sellise liitmiste-lahutamiste abil püüdsime luua igiiniplikku kehakatte.

Suhe kujutava kunstiga?

1. Teatrikavand peaks ka muuseumifondides lebavana andma kujutava kunsti mõõdu välja.

2. Kujutav kunst kui teatrikujunduse tööprotsessi häälestaja, kui loomingulist toonust tõstev, õilistav hoob.

3. Kujutav kunst kui abimaterjal — aken ajalukku, aega, kus puudus veel foto.

Olete nii sagedasti meie balleti välimuse eest hoolitsenud. Pisut lähemalt ehk tööst balletikujundajana?

Traditsioonilise balleti välimuse eest pole ma eriti hoolitsenud. On kutsutud probleemsete ja riski sisaldavate ülesannete juurde. Põnev küll, aga ka tee, mis üpris harva kujundajale rahuldust pakub. Sest toredus, silmailu ei tule sel puhul eesmärgina kõne alla.

Kui arvesse võtta kõike seda, mida sellise ülesande puhul teha ei saa või ei tohi, siis mida tohib...

Juba tellimuses leidub sisemine vastuolu — kostüüm (kujundus) peab toetama nähtamatut teist plaani, olles samal ajal olematu. Kõik taandub ikka ja jälle trikoole, kardinale.

Kujundaja isikupäraseid võimalused,

sisuliselt kõnekas foon? Peaaegu niisama raske ülesanne, kui tabada ainsa lasuga tsentrisse. («Eesti ballaadid» ja «Kratt» — mida enim armastasin, olid ikkagi riietatumad, seega võimalusterohkemad.)

Olete korduvalt osalenud rahvusvahelistel teatrikunstnike näitustel. Kuidas sellised näitused võivad mõjuda?

Minu töid on juhtunud mõnel korral Moskvas komplekteeritud maailmas ringirändavatele näitustele. Sellest oleme teada saanud isegi tagantjärele, kui on saanud katalooge. Et puudub võrdlus teistega, ei mõjuta sellised esinemised kuidagi tegelikku teatritööd. Olen oma töödega sattunud Nõukogude ekspositsiooni hulka, mis on olnud välja pandud nii Poolas kui Tšehhoslovakkias, regulaarsel Praha kvadriennaalil.

Kahju, et sellised iga 4 aasta tagant toimuvad meie eriala ainsad ülemaailmsed üritused on viimastel aegadel möödunud meid puudutamata. Eesti NSV kunstnikud külastasid kvadriennaali viimati kaheksa aastat tagasi; neli aastat tagasi — ei keegi; möödunud aastal üks — Riina Babitševa.

Kui tahame üldises konkurentsisis püsida, peab niisugustele üritustele olema laialdasem juurdapääs, vähemalt juhtgrupil ja pedagoogidel.

Nüüd väga hell küsimus sellest, kuhu suundub meie praegune lavakujundus ja millises olukorras me oleme sellel alal?

Olen kindlalt veendunud, et kujundajate praegune sisemine potentsiaal on palju suurem nende rakendatusest. Näitena võib tuua I. Aguri koostöö J. Toomingaga — paiskus lahti loominguline võimaskisiksus, jätkub juhtpositsiooni võitmine ka nüüd, pärast Toomingat.

Mis saab potentsiaalseist lõpetanuist? Mis arengut saab olla 0,5 lavastuse puhul aastas.

Lavastajal tuleb endale kunstnik kui mõttekaaslane kasvatada pidevas koostöös, põhimõttel — mida rohkem tööd, seda parem. See on ainus edasiviiv tee. Selleks, et püüda vastata, kuhu suundub tänane kujundus, tuleks küsida — kuhu suundub meie tänane režii? Režii tellimuse latikõrgusest oleneb kujunduse tulemuse kõrgus. Vastatus tellimuse sisukuse ja täpsuse eest jääb režii kanda. Prantsuse filosoofi M. Maeterlincki lausumist mööda on peaaegu kohustus olla eksimatu neil, kes hoiavad enese kätes ligimeste saatust (lavastajad).

Teie tulevikuplaanid ning, kui need avaldamisele ei kuulu, missugust kujundust te praegu kõige enam luua sooviksite?

1983. aastal kujundasid neli lavastust, ettevalmistustöö oli põhjalik, mahukas. Neist lavastustest kolmel jäi teostusperiood napimaks valitsevast keskmisest. Kiirustamine teatritöö selles lõigus kahjustab tulemust. Niisugune praktika on igas mõttes alla omahinna, nii teostajale kui ka teatrile — ka eetilises mõttes. See sunnib tulevikuplaane revideerima ja pakkumistesse ettevaatlikumalt suhtuma.

Mida sooviksin kujundada? Millist autorit, kus teatris — see ei ole mulle oluline ega peamine. Oluline on, kellega — kes on lavastaja.

Andku teised lavastajad mulle andeks, kuid sellist tööpäevade sisemist dünaamikat, lendu, täpsust, küdemist ja — mis peaasi — mastaapi, pole kohanud ühegi teise lavastaja juures peale Panso.

Hiljuti vastas A. Efros küsimusele, kas tuleks eelistada noort lavastajat? Tema arvates on see üks vähestest elukutsetest, kus vooruseks on küpsus. See-ega ootame oma noorepoolsete lavastajate küpsemist lootuses, et selles küpsemises peituvad ka avarduvad võimalused kujundajale.

Küsimüsi esitas
EHA KOMISSAROV

TEATRIÜHINGU AASTAPREEMIAID 1983



Georg Otsa nimeline preemia määrati RAT «Estonia» solistile Mati Palmile, tõeses esile tema edukat kontserttegevust, osalemist mitmetes suurvermides ja osatäitmisi lavastustes «Stepan Razini hukkamine» (Poeet), «Attila» (nimiosa), «Boriss Godunov» (Pimen), «Türklane Itaalias» (Selim), «Müüdnud mõrvoja» (Kecal), «Lendav hollandlane» (nimiosa).



Ants Lauteri nimelise preemia lavastajatöö eest sai Lembit Peterson lavastuste eest «Godot'd oodates» ja «Neli aastaaga» Noorsooteatris ning «Woyzeck», «Antigone» ja «Kõik aias» «Ugalas».



Esmakordselt anti välja Priit Põldroosi nimeline preemia. Selle pälvis Kaarel Ird pikaajalise tegevuse eest teatrimõtte kandjana lavaloomingus ning raamatu eest «Cogito, ergo sum ehk Mõeldes oma mõtteid».

Aasta parima lavastuse preemia määrati J. Kruusvalli «Pilvede värvide» lavastusele TRA Draamateatris (lavastaja M. Mikiver).

Aastapreemia (igast teatrist üks loovtöötaja) väärised: V. Kingisepa nim. TRA Draamateatrist Ita Ever (Anna J. Kruusvalli «Pilvede värvides» ja Frola L. Pirandello komöödias «Nii see just ongi (nagu teile paistab)»);

RAT «Estoniast» Juta Lehiste (osad balletiõhtus «Juta Lehiste loominguline õhtu»);

RAT «Vanemuisest» Raivo Adlas (S. Zlotnikovi «Tuli mees naise juurde» lavastus ja Tjomini osa täitmine V. Arro näidendis «Kõrgeim määre»);

Eesti NSV Riiklikust Noorsooteatrist Enn Kraam (Pliuhkam O. Lutsu «Kapsapeas ja Kalevi kojutulekus» ning Pjotr Rjazajev A. Kazantevi «Vanas majas»);

Eesti NSV Riiklikust Vene Draamateatrist Anastassia Bedredinova (Maria Pavlovna A. Jakovlevi näidendis «Inimene oma saarel» ja Lidia Ivanovna A. Tšervinski näidendis «Minu õnn»);

L. Koidula nim Pärnu Draamateatrist Peeter Kard (Zauberkönig Ü. von Horváthi näidendis «Lood Viini metsadest» ja Jooram H. Raudsepa «Mikumärdis»);

Rakvere Teatrist Madis Kalmet (J. B. Molière'i «Scapini kelmuste» lavastus);

Eesti NSV Riiklikust Nukuteatrist Harri Kõrvits (Vanema I. Trulli näidendis «Imeline imik»);

«Ugalast» Ingrid Agur (kujunduste eest lavastustele «Põhjas», «Eesti muinasjutud», «Juudit», «Diletantide teekond»);

«Vanalinna Studiost» Roman Baskin (J. Patricki komöödia «Grupipilt» lavastus).

Preemia tulemusrikkamale noorele muusikateatris määrati RAT «Estonia» dirigendile Vello Pähnale «Raimonda» ettevalmistamise ja dirigeerimise eest.



Ants Lauteri nimelise preemia näitlejatöö eest määrati «Vanalinna Studio» näitlejale Aleksander Eelmaale (Vladimir «Godot'd oodates», Möbius «Füüsikutes» ja Ametnik «Lõunavaheajas»).

Kultuuriministeeriumis

10. jaanuaril oli ministeeriumi kolleegiumil kõne all RAT «Estonia» osa vaatajaskonna kommunistlikul kasvatamisel ja juhtkonna töö kaadriga. Aru andis teatri direktor A. Söber, sõna võtsid ministeeriumi muusikaosakonna juhataja T. Tarum, teatri peadirigent E. Klas ja peanäitejuht A. Mikk, Eesti NSV Heliloojate Liidu juhatuse esimees J. Rääts jt. Kokkuvõtte arutelust tegi minister J. Lott.

26. jaanuaril toimus TRA Draamateatri väikeses saalis ministeeriumi kolleegiumi laiendatud koosolek, kus esimese päevakorrapunktina arutati internatsionalistlikku kasvatustööd kultuuri- ja kunstiasutustes. Ettekanne oli minister J. Lotilt, sõna võtsid Etnograafiamuuseumi direktor A. Peterson, Filharmoonia direktor O. Sapožnin, Tallinna RSN Täitevkomitee Kultuurivalitsuse toleaeagne juhataja M. Mark, Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegiumi peatoimetaja M. Tiks, Rakvere Rajooni RSN Täitevkomitee kultuuriosakonna juhataja V. Sein jt. Teises päevakorrapunktis — kultuuriasutuste valmisolekust NSV Liidu Ülemnõukogu valimisteks — tegi ettekande ministri esimene asetäitja I. Moss.

1. veebruaril arutas ministeeriumi kolleegium Eesti NSV Riikliku Noorsooteatri tegevust noore vaatajaskonna kommunistlikul kasvatamisel ja teatris näitlejatega tehtavat tööd. Ettekande esitasid teatri direktor J. Mameris ja Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo. Sõna võtsid ministri asetäitja J. Viller, kolleegiumi liige, Eesti NSV Ametiühingute Nõukogu sekretär L. Murtašina, Noorsooteatri peanäitejuht K. Komissarov jt, lõpp sõna ütles minister J. Lott.

Kolleegiumi 15. veebruari koosolekul käsitleti teatrite külalis-etendusi väljapoole vabariiki kui kultuurielu internatsionalistlike

sidemete ühte tähtsat vormi. Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo ülevaatest selgus, et möödunud aastal käis viis meie teatrit vennasvabariikides, andes seal 219 etendust 128 400 külastajale; neli teatrit käis välismaal ühtekokku 43 etendusega.

7. märtsil arutas kolleegium Eesti NSV Riikliku Teatri- ja Muusikamuuseumi tegevust rahva kultuurilisel teenendamisel ning kollektiivisest kasvatustööd. Põhisõnavõttud olid Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspektsiooni juhatajalt I. Rosenbergil ja muuseumi direktorilt R. Ivalolt. Kõnelesid veel ministri esimene asetäitja I. Moss, Teatrite Valitsuse juhataja M. Kubo, muusikateadlane V. Rumessin jt, räägiti võttis kokku minister J. Lott. Teise päevakorrapunktina olid kõne all kultuuriasutuste ülesanded, mis tulenevad NLKP Keskkomitee detsembri- ja veebruaripleenumi suunistest. Ettekande tegi I. Moss. Samuti võttis ministeeriumi kolleegium koos Kultuuriala Töötajate Ametiühingu Eesti Vabariikliku Komitee presiidiumiga vastu ühise otsuse, kus on kirjas kultuuri- ja ametiühingutöötajate ülesanded võitluses kodanliku ideoloogiaga ning antud suunad kontra-propagandistlikuks tegevuseks.

Kinokomitees

16. jaanuaril arutas kolleegium Tartu piirkonna filmirepertuaarikomisjoni tööd. Märgitigi, et komisjoni tuleb rohkem analüüsida filmide linastamise tulemusi, süsteemsemalt kasutada kordusfilmide fondi. Samas arutati büroo «Eesti Reklaamfilm» revideerimise tulemusi, tehti kokkuvõtteid revisjonitööst 1983. a.

30. jaanuari istungil vaeti 1983. a sotsialistlike kohustuste täitmist ja kinnitati 1984. a kohustused. Tunnistati sotsialistliku võistluse 1983. a IV

kvartali töö põhjal võitjaks Rapla Rajooni Kinovõrk ja Sililamäe kino «Rodina».

9. veebruaril kuulati allasutuste juhtide informatsiooni töödistsipliini tugevdamiseks võetud meetmetest ning analüüsiti kodanike kirjadega tehtavat tööd.

1. märtsil arutas kolleegium maarahva kinoteenindust Valga rajoonis ning «Tallinnfilmi» stsenaariumide toimetuskolleegiumi ja kunstinõukogu töö ümberkorraldamist. Tehti kokkuvõtteid laste ja noorukite kinoteeninduse võistlusülevaatest. Parimateks tunnustati Tallinna kino «Kosmos» ja Helme internaatkooli koolikino «Boccardi».

15. märtsi istungil oli arutelusel allasutuste 1983. a finants- ja majandustegevuse ning filminäitamise kvaliteet Põlva ja Tartu rajooni kinodes.

29. märtsi istungil oli vaatluse all kollektiivlepingute täitmine ja sõlmimise allasutuste ning Rapla Rajooni Kinovõrgu kompleksrevideerimise tulemused. Tehti kokkuvõtteid allasutuste iga-aastasest raamatupidamise eeskujuliku korraldamise konkursist. Kinnitati Eesti NSV vabastamisele ja Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. aastapäevale pühendatud filmilektooriumide võistlusülevaatu- se juhend.

Heliloojate Liidus

Jaanuarikuus kuulati uudisloomingust E. Aarne tsükli «Metsõunad» (D. Vaarandi, M. Nurme, M. Raud, V. Luik, E. Niit, J. Kross) sopranile, deklamaatorile ja instrumentaalansamblile, A. Petti 3 laulu (H. Runnel, M. Traat), V. Reimanni «Vastu talve» (B. Kangro).

Veebruaris: H. Otsa Viulikontserti, K. Uibo 2 laulu (P. Liblik), P. Raiki Avamängu puhkpilliorkestrile ja 2 levilaulu (J. Kõrgemäe), A. Petti «Liikumist» ja «Kolme pala»

klaverile, M. Kuulbergi Sonaati nr 4 viiulile «Memoria de los Incas», V. Kella 4 laulu (K. Merilaas), R. Rannapi «Lapsepõlve kodu» segakoorile.

Märtsis: A. Põldmäe «Helgeid sonette I—II», ja «Ekstaasi» (M. Under), O. Sau «Üheskoos» ja «Laululindu» (M. Under), E. Aarne Kontserti tšellole ja kammerorkestrile (klaviirvariant), R. Eespere *Concerto ritornello*'t kahele viiulile ja orkestrile, G. Podelski Kandlesonatiini kandelaansambli, A. Petti Sonaati flöödile ja klaverile, A. Männiku «Pantaasiat» klarinetile, L. Sumera kahte «Capriccio» klarnele ja «Pikseloitsu» sümfoonia-orkestrile, J. Räätsa Triod nr 5, H. Rosenvaldi «Heroilist avamängu» sümfooniaorkestrile. Tutvuti ETV muusikafilmi «Helipeegel» (rež. J. Nõgisto).

Muusikateaduse sektsiooni koosolekutel käsitleti V. Rumesseni ja N. Laanepõllu koostatud albumit «Mart Saar. Fotokroonika elust ja loomingust», Tallinn, 1983 (24. jaanuaril), V. Jürisson andis ülevaate teabest Eesti muusikute kohta välisleksikonides, P. Lasting tutvustas uuemast muusikapsühholoogilist kirjandust (7. veebruaril), T. Vabriti teemaks oli Leedu tänane muusikaelu (6. märtsil).

16. märtsil toimus Moskvas Üleliidulises Heliloojate Majas kontsert Eesti kammermuusikast. Esitati E. Mägi «Serenaad» flöödile, viiulile ja vioolale, M. Kuulbergi Sonaat kahele klaverile, A. Põldmäe «Loire'i lossid» kahele klaverile, A. Marguste «Kitarrilood», E. Kapi 2 pala flöödile ja klaverile, R. Kangro «Muusika in beat» kahele klaverile, interpretideks A. Järvi, H. Mätlik, T. Peäske, N.-L. Sakos, J. Sepp, J. Oun.

18.—28. veebruarini viibis Kuubas J. Rääts seoses koostöölepingu pikendamisega NSVL Heliloojate Liidu ja Kuuba Vabariigi Heliloojate Liidu vahel.

liidu aktiiviga (ettekannep. Ojamaalt), kuulati revisjonikomisjoni aruannet Kinoliidu tööst aastail 1981—1983.

13. veebruari juhatuse koosolekul analüüsiti ajalehes «Sirp ja Vasar» 1983. a ilmunud filmilaseid kirjutisi. Samuti andis «Tallinnfilm» peainsener J. Starostenko ülevaate stuudio tootmis-tehnilistest perspektiividest.

26. märtsil kuulati informatsiooni Nõukogude Filmikunsti Propaganda Büroo Eesti Osakonna tunnistamisest üleliidulise sotsialistliku võistluse parimaks, arutati jooksivaid küsimusi.

Teatriühingus

5.—10. jaanuarini korraldati koos Ülevenemaalise Teatriühinguga noorsooteatrite lavastajate üleliiduline seminar.

18. jaanuari koosolekul arutas juhatus näitlejate autastustamist.

Noorkriitikute seminari õppusel 28. jaanuaril kohtuti Märkt Kubo ja Lea Tormisega, vaadati «Vanalinna Stuudios» «Lõunavaheaega».

30. jaanuaril oli ooperisektsiooni väljasõit Tartusse. 70 esitlast vaatas «Vanemuises» R. Kangro «Ohvrit».

12. veebruaril toimus RAT «Estonias» kutsekoolide vabariiklik teatripäev. Kohtuti peanäitejuhi Arne Mikuga, vaadati «Müüdid mõrja» etendust.

16. veebruaril korraldati Abja keskkooli XVIII teatripäev. Esinesid «Estonia» solistid.

20. veebruaril esinesid TRA Draamateatri väikeses saalis Leningradi Komöödioteatri näitlejad kavaga «Vanade kapustnikute lehekülgedelt».

27. veebruaril toimus Türi vokaliste sektsiooni eestvõttel lauljate suusapäev ja kohtumine Paide TREV-is ja EPT-s.

2. märtsil kohtus näitlejatega TRA Draamateatri väikeses saalis Kirill Lavrov.

6. märtsil esinesid šefluspartnere juures Paide TREV-is «Estonia» kammeransambel ja Anu Kaal.

18. märtsil sisustasid teatrirongi Türi—Tallinn estoonlyased Sulev Nõmmik, Illart Orav, Endel Simmermann, Karl Kalkun ja Vanda Tamman.

20. märtsil kinnitas juhatus ETU 1983. a. preemiad.

22. märtsil sõlmisid šefluslepingu ooperisektsioon ja Paide EPT.

23. märtsil esines Paide TREV-is «Estonia» kammerorkester Eri Klasi juhatusel. Anu Kaal ja Voldemar Kuslap esitasid lühiooperi «Telefon».

Samal päeval toimus Jõhvis Kohtla-Järve rajooni õpilaste teatripäev. Jõhvi kultuurimajas esinesid lavakunstikateedri üliõpilased ja Jõhvi 16. keskkoolis vene õppekeelega koolinoortele «Estonia» solistid.

26.—30. märtsini esinesid A. Särevi kortermuuseumis iseseisvate tööde sarjas Silvia Laidla (M. Underi «Aruand», kaastegev Olav Ehala), Karl Ader (G. Suitso «Kahekordne sügis», kaastegev Jaak Luts), Mauri Raus (S. Jessenini «Loojumatu tund»), Lia Laats («Õhtu Oskar Lutsuga», kaastegev Vanda Tamman), Ene Presjärvi, Aile Haab, Tõnu Grünberg, Rivo Laasi (Kersti Merilaas «...Otsima siniseid mesilasi»).

In-publico

ESIETENDUSED TEATRITES

1. jaanuar — J. Karindi, «Vahva rätsep». «Vanalinna Studio». (Lavastajad J. Karindi ja P. Volkonski, kunstnik J. Vaus.)

2. jaanuar — A. Volodin, «Need meie kompleksid». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja M. Lurje, kunstnik M. Kuurme.)

2. jaanuar — L. Tungal, «Krants kuuse alla». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja V. Jürisson, kunstnik R. Lauks.)

13. jaanuar — T. Kall, «Lõunavaheaeg». «Vanalinna Studio». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik T. Virve.)

19. jaanuar — M. Tikkanen, «Sajandi armastuslugu». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja ja kunstnik M. Unt.)

4. veebruar — D. du Maurier — M. Soosaar, «Linnud». L. Koidula nim. Pärnu Draamateater. (Lavastaja M. Soosaar, kunstnik P. Torga.)

15. veebruar — J. Korczak—U. Alik, «Lastekuningas Macius».

Kinoliidus

16. jaanuari juhatuse koosolekul käsitleti filmilaseid õppimisvõimalusi Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedris, analüüsiti tööd Kino-

Rakvere Teater. (Lavastaja U. Allik, kunstnik F. Kark.)

19. veebruar — O. Luts — K. Komissarov — K. Orro, «Kevade». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastajad K. Komissarov ja K. Orro; kunstnikud J. Vaus ja F. Matt.)

25. veebruar — D. L. Coburn, «Džinnimäng». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastajad J. Allik ja J. Viiding.)

26. veebruar — D. Katz, «Kolme peaga Buddha». «Vanalinna Stúdio». (Lavastaja R. Hiltunen, kunstnik T. Virve)

29. veebruar — E. Leino, «Mere keskel seisab mees». Viljandi Draamateater «Ugala». (Lavastaja P. Pedajas, kunstnik E. Kitus.)

6. märts — J. Kross, «Taevakivi». TRA Draamateater. (Lavastaja H. Kulla, kunstnik H. Volmer.) Lavakunstikateedri XI lennu diplomietendus.

8. märts — R. Wagner, «Lendav hollandlane». RAT «Estonia». (Lavastaja D. Rogge, kunstnik L. Kreisel, dirigendid E. Klas, V. Järvi, J. Alperden.)

10. märts — E. Radzinski, «Ons armastus olemas? — küsivad tuletõrjujad». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik M. Kuurme.)

17. märts — V. Petrov, «Valge muinasjutts». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik L. Roosa.)

19. märts — A. Dudarev, «Õhtu». L. Koidula nim. Pärnu Draamateater. (Lavastaja V. Rummo, kunstnik P. Torga.)

20. märts — A. Puškin, «Mozart ja Salieri». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja T. Palu, kunstnik H. Uuetoa.)

25. märts — J. Kross, «Keisri hull». TRA Draamateater. (Lavastaja M. Mikiver, kunstnik A. Unt.)

27. märts — M. Karusoo, «Tähetund» («Meie elulood»). ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Käis, kunstnik T. Tependi.)

28. märts — C. Goldoni, «Võõrastemaja perenaine ehk Mirandolina». Rakvere Teater. (Lavastaja R. Lehespalu, kunstnik R. Babitševa.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

29. jaanuar — M. Kuulberg, Soonaat nr 4 viiulile. Esitaja L. Erendi.

2. veebruar — B. Parsadanjan Kantaat «Ma elansin». Esitajad RAM, ERSO; E. Mägi, «Bukoolika». Esitaja ERSO, dirigent O. Oja.

15. märts — J. Koha, Sümfoonia nr 3. Esitaja ERSO, dirigent P. Lilje.

ESILINASTUSED KINODES («TALLINNFILM»)

Multifilmid

5. märts — «Tuvitädi», kinos «Sõprus». (Stsenaristid V. Koržets ja P. Pärn, režissöör R. Heidmets, operaator T. Talivee, helilooja O. Ehala, helioperaator U. Saar.)

Dokumentaalfilmid

23. jaanuar — «Alternatiiv», kinos «Oktoober». (Stsenaristid V. Kallaste, P. Puks ja P. Simm, režissöörid P. Simm ja P. Puks, operaatorid A. Ruus, N. Sarubin ja S. Skolnikov, helioperaatorid H. Eller, A. Mänd ja U. Saar.)
13. veebruar — «Teekond mäe südamesse», kinos «Oktoober». (Stsenarist, režissöör, operaator P. Tooming, helioperaator T. Elme.)

26. märts — «Visioon», kinos «Oktoober». (Stsenarist J. Olep, režissöör P. Puks, operaator N. Sarubin, muusikaline kujundaja A. Valkonen, helioperaator R. Sabsay.)

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («EESTI TELEFILM»)

Mängufilmid

1. jaanuar — «Küljetuul». (Sts. V. Käsper ja H. Roosipuu, rež. lav. R. Tammet, op.-lav. E. Oja, kunstnik-lav. P. Vaher, heliloojad R. Kangro, A. Valkonen. Osades M. Visnapuu, T. Pabut, T. Saar, K. Tamm, A. Semjonova jt.)

31. märts — «Enn Vetemaa filmilugu teemal «Püha Susanna ehk meistrite kool»». (Sts. E. Vetemaa, rež.-lav. A.-E. Kerge, op.-lav. P. Laansalu, kunstnik-lav. L. Pihlak, helilooja T. Naissoo. Osades T. Lilleorg, I. Ever, U. Kibuspuu, J. Krjukov, S. Reek, L. Tennosaar, K. Orro, L. Kull, E. Kull, A. Üksküla, V. Valdma, K. Rannu, G. Kilgas, M. Klenskaja, T. Kattai, E. Kerge jt.)

Dokumentaalfilmid

4. jaanuar — «Villast riideni». (Sts. ja rež. R. Pikner, op. E. Putnik, heliop. I. Parmas.)

5. jaanuar — «Peremehetunne». (Sts. T. Vare ja J. M. Mür; rež. T. Lepp, op. K. Svirsden, heliop. K. Kardna.)

6. jaanuar — «Vigursõit vanalinnas». (Sts. ja rež. T. Mägi, op. K. Svirsden, heliop. K. Kardna.)

22. jaanuar — «Lend». (Sts. H. Sild, rež.-op. V. Kepp, heliop. P. Rattiste.)

5. veebruar — «Soolane vahuvein». (Sts. J. Paalma, rež.-op. H. Roosipuu, op. A. Vilu, heliop. I. Parmas.)

8. veebruar — «Järvelinn Viljandi». (Sts. V. Lattik, rež.-op. M. Põldre, heliop. K. Kardna.)
18. veebruar — «Külamaastikud». (Sts. I. Volkov, rež. T. Lepp, op. K. Svirsden, heliop. K. Kardna.)

«On niisugune võimalus». (Sts. A. Kavald ja T. Kask; rež. T. Kask, op. A. Razumov, heliop. J. Sandre.)

29. märts — «Tartu». (Sts. V. Paalma, rež. H. Drui, op. L. Blauhut, heliop. I. Parmas.)

30. märts — «Võõras mure?». (Sts. R. Karemäe, rež.-op. M. Põldre, heliop. V. Välik.)

Populaarteaduslikud filmid

1. jaanuar — «Euroopa naarits». (Sts., rež. ja op. R. Maran; heliop. E. Säde, loodushälte lindistus F. Jüssi, E. Säde, P. Rattiste ja R. Maran; muusikaline kujundaja M. Sarv.)

Muusikafilmid

1. jaanuar — «Tuulelohe, luulelohe». (Sts. S. Endre, rež. V. Koppel, op. A. Mutt, heliop. J. Sandre.)

«Piibarid». (Sts. ja rež. G. Jegorov, op. H. Rehe, heliop. P. Roos.)

7. jaanuar — «Sõleke». (Rež. V. Koppel, op. E. Putnik, heliop. J. Sandre.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

1. jaanuar — Ardi Liivese kuuldemäng «Tuisus». (Režissöör Tanel Lään, helirežissöör Külliki Kibuspuu, muusikaline kujundaja Peeter Volkonski.)

7. jaanuar — «Jõuluöö», kuuldemäng Nikolai Gogoli jutustusest. (Režissöör Astrid Relve, helirežissöör ja muusikaline kujundaja Aino Lauri.)

12. jaanuar — Elmar Talviste kuuldemäng «Tagasipõrdumine tulevikku». (Režissöör Einar Kraut, helirežissöör ja muusikiline kujundaja Mart Puust, heliinsener Mihkel Pikkur.)

9. veebruar — «Nukumaja», kuuldemäng Hanrik Ibseni näidendist. (Režissöör Kaarel Toom, helirežissöör Aino Lauri.)

26. veebruar — «Häda mõistuse pärast», kuuldemäng Aleksandr Gribojedovi näidendist. (Režissöör Aksel Kungas, helirežissöör Eero Sepling.)

25. märts — Leho Männiksoo lastekuuldemäng «Hüvasti, kipper!» Režissöör Salme Reek, helirežissöör Aino Lauri, muusika Tõnis Kõrvitsalt.)

29. märts — Vitali Sergejevi kuuldemäng «Reamees Velijev». (Režissöör Aksel Kungas, helirežissöör Eero Sepling.)

* Kõik kuuldemängud on stereofoonilised

ESIETENDUSED TELETEATRIS

1. jaanuar — G. Gorin, «Fenomenid». (Lavastanud E. Baskin, kunstnik T. Übi, muusikiline kujundaja J. Ojakäär.)

13. jaanuar — H. Mann, «Süütu». (Lavastanud G. Kilgas, kunstnik H. Uettoa.)

KINOMAJAS

5. jaanuaril tähistati ERF-i režissööri-opeaatori Kaupo Klooren 50. sünnipäeva tema loomingu õhtuga.

10. jaanuaril algas filmikriitikutega regulaarne seminar «Uusi ja vanu teooriaid». (Ettekanne Dziga Vertovist J. Ruusilt.)

12. jaanuaril esmalinastus mängufilm «Lurich» (arutelu 17. jaanuaril, pressikonverents 24. jaanuaril).

19. jaanuaril korraldati režissöör P. Väinastu loomingu õhtu.

2.—3. veebruarini toimus «Eesti Telefilmi» ja «Tallinnfilmi» 1983. a dokumentaalfilmide läbivaatus ja arutelu. Põhiettekanne Moskva filmikriitikult A. Plahhovilt.

6. veebruaril oli filmiõhtu «100 aastat Robert Flaherty sünnist». R. Flaherty loomingu tutvustas M. Soosaar.

9. veebruaril toimus R. Marani uute autorifilmide õhtu. («Eu-

roopa naarits» ja «Juveniilhormoonid».)

14. veebruaril jätkus kriitika-seminar «Uusi ja vanu teooriaid». Ettekande «Hiline Eisenstein» (1930.—1940. aastad) tegi T. Elmanovitš.

23.—25. veebruarini toimus EKL-i teleseksiooni ja Valgevene TV ühisseminar «Teledokumentalistika ülesanded».

27. veebruaril oli külas lavastaja R. Balajan filmidega «Lennud unes ja ilmsi» ning «Suudlus».

15. märtsil toimus M. Soosaare loomingu õhtu («Härra Vene maailm», «Aeg», «Jõulud Vigalas».)

22. märtsil korraldati «Tallinnfilmi» 1983. a multifilmide loomingu arutelu (analüüs J. Olepilt).

29. märtsil toimus Gruusia telefilmide õhtu.

Moskvas toimus 11.—12. jaanuarini NSVL Kinoliidu juhatuse IV pleenum «Film ja aeg. NLKP KK juuiniplenumi otsuste täitmisest». Osa võtsid kinoliidust K. Kiisk, J. Järvet, E. Rekkor, Rein Karemäe, T. Elmanovitš, M. Põldre, Kinokomiteest R. Penu ja Ruth Karemäe.

9. veebruaril tutvustati Moskva Kinomajas «Tallinnfilmi» uut mängufilmi «Suletud ring» ja «Eesti Telefilmi» uut dokumentaaltööd «Järvelinn Viljandi». Kohal olid režissöörid P. Urbla ja M. Põldre.

NÄITUSED KINOMAJAS

Jaanuaris-veebruaris toimus näitus «Eesti kunstnikke Arno Saare fotodel», kus oli eksponeeritud 22 kunstnikuportreed aastast 1982—1983. A. Saar lõpetas 1980. aastal tehnikakoolis nr 19 rätsepa eriala. On töötanud «Tallinnfilmis» opeaatori assistendina, esinenud episoodilistes filmiosades. Fotograafiaga on A. Saar tegelnud 1978. aastast (Tallinna Fotoklubis ja Eesti Kinoliidu noorteseksioonis A. Iho juhendamisel).

* * *

Veebruaris-märtsis toimus Kaarel Kurismaa maalide näitus (eksponeeritud ka objekt «Üökull», 1983). K. Kurismaa lõpetas 1971. a ERKI maalijana. 1971. aastast esineb kunstinaätustel maalidega, 1979. aastast objektidega; personaalnäitus Kunstisalongis 1973. a; 1983. a Tartu Kunstnike Majas maalid;



Tiit Pääsuke 13. XI 1982.
Arno Saare foto



Kaarel Kurismaa. Ois. Oli, 1977.

Tarbekunstimuuseumis objektid). 1974. aastal debüteeris K. Kurismaa kunstnikuna joonisfilmis «Kilplased» (rež. R. Raamat). Teinud kunstnikuna joonis- ja nukufilme, režissöörina ja kunstnikuna lavastanud nukufilmid «Vahva rätsep» (1982) ja «Trammivasikas» (1983).

TRA DRAAMATEATER SOOMES

Kymi läänis toimunud II teatripäevadele, mis sedakorda toimusid Tallinna sõpruslinnas Kotkas 19.—22. jaanuarini, oli külalisena esinema kutsutud TRA Draamateatrist A. Undla-Põldmäe «Viru laluliku ja Koidula» trupp. Esineti teatri stuudiolaval kahel korral.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮНЬ 1984

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

ТЕАТР

М. МУТТ — По следам блуждающих огоньков (21)

Писатель и критик М. Мутт анализирует драматургическое и ценностное построение и идеи трех пьес, пользующихся на нашей сцене огромным успехом. Это «Групповой портрет» Дж. Патрика, «Господин Амилькар» И. Жаминака и «Гаррольд и Мод» К. Хиггинса — Дж.-К. Каррьера. Автор относит эти произведения к разряду драматургии, которая т.с. хорошо сделана, чей коммерческий успех предусмотрен сознательно, с профессиональным умением. Публике следовало бы научиться различать настоящую литературу от псевдоглубин и псевдоблеска, — считает М. Мутт. Но поскольку эти пьесы опираются все же на гуманные жизненные ценности, то нельзя относиться к ним и резко отрицательно (иначе бы они не ставились на наших сценах). Основной заслугой этой статьи является пронизательное вскрытие механизмов успеха такого рода драматургии.

Т. ЭХАСАЛУ — Женщина, которая нуждается в любви (49)

Портрет роли, написанный в рамках семинара по театральной критике. Рассматривается выступление лауреата премии им. А. Лаутера, артистки Молодежного театра Кайе Михельсон в роли Беатриче в пьесе А. Ускера «Четыре времени года» (постановщик Л. Петерсон).

М. МИКВИЕР — В путь! (60)

Напутственные слова народного артиста ЭССР, главного режиссера ТГА театра драмы им. В. Кингисепа М. Миквиера своим ученикам, 11 выпускникам кафедры сценического искусства Консерватории. Курс, руководителем которого он был, получает дипломы актера в июне 1984 года. 20 выпускников направлены на работу в 4 театра, в Филармонию и в студию «Таллинфильм».

Р. ПЫЛДМЯЭ — Абрам Симон и первое здание театра в Эстонии (74)

Исследование, основывающееся на архивных данных и музейных фондах, о сельском деятеле культуры второй половины прошлого века Абраме Симоне, крестьянине и ремесленнике из Тойла, который руководил хорами и оркестрами, основал несколько обществ, построил здание школы и театра. Первое, специальное здание театра для представлений на эстонском языке было построено в маленьком Тойла в 1882 году.

МУЗЫКА

Т. СИЯТАН. Старая музыка в новой музыке (30)

Темой статьи являются общие черты музыкальных течений XX века с музыкой, написанной до XVII века: отсутствие гармонической функциональности, преобладающая горизонтальность музыкальной мысли, значение коллективной профессиональной импровизации. Рассматривается также история возникновения связей между старой и новой музыкой (разграничивается и понятие «старая музыка») до XX века — развитие музыкальной грамотности, возникновение различия между старой и новой музыкой, ход зарождения истории музыки.

А. ЭКСТОН — Одухотворенная индивидуальность Юты Лехисте (40)

В статье говорится о солистке балета ГАТ «Эстония» Юте Лехисте, которая более 20 лет выступает на сцене театра и была исполнительницей главных ролей во многих балетах Май Мурдмаа. Именно в совместной работе с Мурдмаа были созданы ее Иоанна (в балете Э. Тамберга «Иоанна Тентата»), Ведьма (в «Истории Ансельма» Л. Сумера), Проститутка (в «Чудесном мандарине» Б. Бартока) и самые последние работы — «Любовь-волшебница» М. де Фалья и монобалет «Женщина» Л. Берно.

Е. ТКАЧ — К совершенству (47)

Московский балетовед Е. Ткач рассказывает о состоявшемся в Москве творческом вечере Май Мурдмаа. Она останавливается подробнее на балете Л. Берно «Женщина», в котором Юта Лехисте с мастерством актрисы и танцовщицы воплотила главную партию, переведя на язык танца и малейших движения души своей трагической героини.

КТО? Дьердь Лигети (54)

Московский музыковед В. Барский дает обзор пути творческого становления композитора венгерского происхождения Д. Лигети.

И. РЮИТЕЛЬ — Герберт Тампере — собиратель и публикатор народных напевов (65)

Имя Герберта Тампере (1909—1975) связано с систематическим собиранием, исследованием и научной публикацией эстонских народных напевов. В статье дан обзор деятельности его в этой области, материал проиллюстрирован отрывками из экспедиционных дневников Тампере и образцами собранного им фольклора.

КИНО

Отвечает Лейда Лайус (5)

Заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Лейда Лайус дает ответы на вопросы о своем жизненном пути и художественном творчестве. Она рассказывает о жизни в эстонском поселении в Ленинградской области, о военном времени, об учебе в Таллинском театральном институте и Московском киноинституте, поясняет цели и задачи своих фильмов («Молочник из Мяэ-кюла», «Лесная легенда», «Родник в лесу», «Хозяин Кырбоя»). Л. Лайус объясняет, почему во всех своих фильмах углублялась в судьбу эстонской женщины.

В. РУУС — Тень война в тени Куросавы. Еще одна возможность (14)

Автор считает, что трактовка фильма «Тень война» М. Ямпольского и М. Лотмана имеют высокий уровень, но находит все же нужным полемизировать с ними. В. Руус разъясняет базирование фильма на театре, но исходя как из эстетических, так и социально-исторических стремлений Куросавы (концепция внутренней гармонии в противовес стремительным изменениям в японском капиталистическом обществе). Обращается внимание на повторяющиеся в фильме двуединые структуры, в которых, в свою очередь, можно различить три центра.

К. ХЕЛЛЕРМАА — «Пейзаж с тетей и голубями» (57)

Рецензия на кукольный фильм «Голубятница». (Сценарист Владислав Коржец и Прийт Пярн, режиссер Рао Хейдметс, оператор Тынну Таливеа. «Таллинфильм» 1983). «Голубятница» — режиссерский дебют кукольника Рао Хейдметса. История голубятницы — современная сказка о всепоглощающей силе добра. Хорошо, что имеются такие тети, вселяющие чувство защищенности, в них так много щедрости и надежности, — хо-

чется сказать авторам. По мнению рецензента важны не столько принявшая облик кукольного фильма попытка убедить зрителя в необходимости столь прекрасных существ, сколько тонкости, с помощью которых Коржец и Пярн это осуществляют.

П. ПООНАТАН — «У каждого свой хлеб» (58)

Рецензия на документальный фильм, рассматривающий будни экипажа судна рыбоохраны «Сааре». (Сценарист Виктор Тынниссоо, режиссер и оператор Тойво Кузьмин, «Таллинфильм» 1983). Фильм рассматривает проблемы ловли и охраны рыбы в Рижском заливе. По мнению рецензента в фильме не хватает чисто художественных целей, которых он в первую очередь ожидал бы при показе человека труда. Камере на этот раз не совсем удалось зафиксировать неповторимое своеобразие человеческой личности как фон содержательных проблем.

РАЗНОЕ

К. РАУДНАСК — Первая колонка (3)

Десять вопросов МАРИ-ЛИИС КЮЛА (83)

Искусствовед Эха Комиссаров интервьюирует заслуженного художника Эстонской ССР Мари-Лиис Кюла, чьи сценические оформления определяли облик эстонской сценографии начиная с 1950 годов до наших дней. Особенно плодотворным, открывающим новые горизонты стало ее сотрудничество с постановщиком Вольдемаром Пансо (1960—1970 гг.). Поскольку М.-Л. Кюла является также педагогом, доцентом Художественного института, то в беседе затрагиваются и проблемы, связанные с будущим нашей сценографии.

ХРОНИКА (88)

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 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.S.

THEATRE

M. MUTT. Chasing the will-o'-the wisp (21)

The writer and critic M. Mutt analyses the dramatic content and the scale of values in three strikingly popular productions currently on the Estonian stage. They are J. Patrick's *A Group Portrait*, Y. Jamiague's *Monsieur Amilcar* and Higgins and J. C. Carrière's *Harold and Maude*. The author classifies them as well-wrought plays in which the commercial success has been calculated deliberately and with a professional skill. The audience might learn to make a difference between literature with real artistic value and pseudoprofundity and pseudobrilliance, says M. Mutt. However, as these plays draw on human values inherent in life, one cannot wholly dismiss them (otherwise they were not so popular on our stage). The article has to be credited for the dissection of the mechanism of success in such plays.

T. EHASALU. A woman who needs love (49)

A portrayal of creating a role written by a participant in the seminar of theatre critics. The performance of Kaie Mihkelson, an actress at the Youth Theatre, A. Lauter Prize Winner as Beatrice in A. Wesker's *The Four Seasons* (stage director — L. Peterson) is under discussion.

M. MIKIVER. Good luck! (60)

M. Mikiver, the People's Artist of the ESSR, the chief stage director of the V. Kingissepp Tallinn State Academic Drama Theatre wishes good luck to his students at the Drama Department of the Conservatoire. The group which he tutored will be granted diplomas in June, 1984. The 20 graduates will go to work to four different theatres, the Philharmonic Society and the Tallinnfilm studio.

R. PÖLDMÄE. Abram Simon and the first theatre in Estonia (74)

This article is based on a research material got from the archives and museum funds and presents a countryman of diverse cultural interests from the second half of the last century. Abram Simon, a peasant and artisan from Toila conducted choirs and orchestras, founded several societies, built a schoolhouse and a theatre. The first specially built theatre for staging performances in the Estonian language was completed at Toila in 1882.

Annual prizes awarded by the Theatrical Society
1983 (86)

MUSIC

T. SIITAN. Old music in modern music (30)

The article discusses the common features of the trends in the 20th-century music and the music composed before the 17th century: the lack of harmonic functionality, the dominance of linear musical thinking the importance of professional group improvisation. The formation of relationship between old and modern music (the concept 'old music being defined) before the 20th century has been treated — the development of musical literacy, the discrepancy between modern and old music, the birth of music history.

A. EKSTON. The spiritual individuality of Juta Lehiste (40)

The article presents Juta Lehiste, the leading ballerina at the State Academic Estonia Theatre who has danced for more than 20 years on the stage and has been the principal dancer in M. Murdmaa's ballets. In cooperation with Murdmaa she worked on such roles as Joanna (in E. Tamberg's *Joanna Tentata*), Witch (in L. Sumera's *The Story of Anselm*), Prostitute (in B. Bartók's *The Miraculous Mandarin*), the latest roles being in M. de Falla's *El Amor Bruja* (*The Great Charmer — Love*) and L. Berio's monoballet *The Woman*.

Y. TKATCH. Towards perfection (47)

The Moscow ballet critic Y. Tkatch discusses Mai Murdmaa's choreography presented in Moscow. She analyses L. Berio's *The Woman* in a more detailed way; in that ballet the solo was danced by Juta Lehiste, an accomplished actress and ballerina who translated into the language of dance the slightest internal vibrations of her tragic heroine.

WHO'S WHO? Györgi Ligeti (54)

An account of the career of G. Ligeti, a composer of Hungarian origin, has been written by the Moscow music critic V. Barsky.

I. RÜUTEL. Herbert Tampere — collector and publisher of folk songs (65)

Herbert Tampere's name (1909—1975) is connected with the systematic collection, research and publication of Estonian folk songs. The article gives an account of his activities in this field, together with abstracts from Tampere's journals kept during his expeditions and with examples of folk songs collected by him.

CINEMA

LEIDA LAIUS answers (5)

Leida Laius, the Merited Artist of the ESSR answers questions about her life and work. She talks about life in the Estonian settlement at the Leningrad oblast, wartime, studies at the Theatre Institute in Tallinn and the Film Institute in Moscow, the artistic goals in her films (*The Milkman of Mäehüla*, *The Werewolf*, *Ukuaru*, *The Master of Kõrboja*). Leida Laius explains why all of her films have been concerned with the fate of Estonian woman.

V. RUUS. The shadow of a warrior in the shadow of Kurosawa. One more possibility (14)

The author of the article regards the treatment by M. Yampolsky and M. Lotman "In the Shadow of a Warrior" as high-level, but thinks it necessary to present some objections. V. Ruus argues that the film is based on the No-theatre, reflecting Kurosawa's aesthetical, historical and social views (the concept of inner harmony as opposed to rapid changes in Japanese society). Ruus concentrates on the repeated image of the double in the film where one can differentiate between three different levels.

K. HELLERMA. A landscape with a lady and pigeons (57)

A review of the puppet film *A Pigeon Lady* (script by Vladislav Korjets and Priit Pärn, directed by Rao Heidmets, camera by Tõnu Talivee, the Tallinnfilm studio, 1983). *A Pigeon Lady* is the debut of the puppeteer Rao Heidmets as a film director. The story of the pigeon lady is a modern fairy tale about the omnipotence of goodness in the world. It is a good thing that there are such protective ladies abounding with kindness and security, the

authors seem to declare. The reviewer thinks that the attempt to convince the audience of the need for those wonderful beings expressed here by means of a puppet film has been overshadowed by the technique which Korjets and Pärn make use of.

P. JOONATAN. Our Daily Bread (58)

A review of the documentary which depicts the daily life of the crew of the Saare, a fish patrol ship (script by Viktor Tõnissoo, directed and photographed by Toivo Kuzmin, the Tallinnfilm studio, 1983). The film deals with the problems of fish protection and catch in the Gulf of Riga. The reviewer does not think much of the artistic value of the film, he had hoped more of this portrayal of the working people. Although the problems raised in the film are interesting, the unique quality of a personality has eluded the eye of the camera.

MISCELLANEOUS

K. RAUDNASK. The leading article (3)

Ten questions posed to MARI LIIS KÜLA (83)

The art critic Eha Komissarov interviews Mari Liis Küla, the Merited Artist of the ESSR whose designs have contributed to the development of Estonian scenography since 1950. Her collaboration with the producer and director Voldemar Panso (in 1960's and 1970's) was particularly fruitful and opened up new horizons. As M. L. Küla is also a teacher, assistant professor at the Art Institute, some problems concerning the future of Estonian scenography are discussed.

CHRONICLE (88)

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 04. 1984. Trükkimisele antud 24. 05. 1984. Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,2. MB-05237. Tellimuse nr. 1534. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500. Sdano в набор 16. 04. 1984. Подписано к печати 24. 05. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,2. Заказ 1534. MB-05237.

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



Mari-Liis Küla. W. Shakespeare'i «Richard III». Lava üldvaate ja kostüümikavandid. Draamateater, 1975.



Mari-Liis Küla. Lavakujundus ja kostüümid J. Barrie näidendile «Peeter Paan». Stseen lavastusest. Draamateater, 1979.

Mari-Liis Küla. Lavakujundus ja kostüümid W. Shakespeare'i kroonikale «Richard III». Stseen lavastusest. Draamateater, 1975.

I.



C C E N O M E N

domini ue nre delongi quo et darrat eius respit
orbem terrarum. **I** N V I T A T. Regem nemurum do

nunum uentre adore mus. **I** N P R I M O. h o e r f i o.

Epistola ad romanos H o r a e s t t a m n o s d e s o m n o s u r g e r e . e t a p e r t i s u n t o c u l i n o s t r i s u r g e r e a d x p m q u i a l u x u e r a

est fulgens in caelis. **N** o b i s e r g u r g a .

S P I C I E N S

A t o n o c e c c e v a d e

o d e i p o r t a m m u e n e n

t e m . e t n e b u s . l a m t o r a m t e r r a m

u e g n i u e n h e o b i n a m

e t e s d i c t u e h u n c t u

n o b i s s i m e s i p s e

Q u i r e g n a u i t e t



h i c h a c h a c
 i n t a r o m a n o
 e p i s t o l a d e
 d e m a r t i n o
 a p o s t o l o d e
 r o m a . c a p . i i .
 v e r s . x i j .
 h o r a e s t t a m
 n o s d e s o m n o
 s u r g e r e . e t a p e r t i
 s u n t o c u l i n o s t r i
 s u r g e r e a d x p m
 q u i a l u x u e r a e s t
 f u l g e n s i n c a e l i s .
 n o b i s e r g u r g a .
 a t o n o c e c c e v a d e
 o d e i p o r t a m m u e n e n
 t e m . e t n e b u s . l a m
 t o r a m t e r r a m u e g n i
 u e n h e o b i n a m e t
 e s d i c t u e h u n c t u
 n o b i s s i m e s i p s e
 q u i r e g n a u i t e t