

RB

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



8

/1984

8 / 1984

august

III aastakäik

Esikaanel Eesti NSV rahvakunstnikud Kaljo Kiisk (Weller) ja Lisl Lindau (Fonsia), kes esinevad külalistena «Ugala» lavastuses «Džinnimäng», 1984. P. Sirge foto.

Tagakaanel Eesti NSV rahvakunstnik Ester Mägi. P. Sirge 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 ja Margot Visnap, 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

Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

Fr. R. Kreuzwaldi
nim. ENSV Riiklik
Raamatukogu

SISUKORD

TEATER

	VASTAB KAAREL IRD	5
Andres Langemets	HILINENUD ÜLESTUNNISTUS	20
	DIALOG: JAAK ALLIK — RIMMA KRETSETOVA	38
Margot Visnap	KAS AINULT ILLUSTRATSIOONID JAAN KROSSI MONOLOOGIDELE? («Michelsoni immatrikuleerimine» ja «Taevakivi» laval)	50
Lilian Vellerand	C'EST LA VIE («Džinnimäng» «Ugalas»)	58

MUUSIKA

	FERRUCCIO BUSONI	14
Arno Rohlin	RAALIKONTSERDID EESTI RAADIOS	23
Evi Papp	ESTER MÄGI EESTI MUUSIKAS	31
Oskar Kuningas	JANIS ZALITIS EESTI MUUSIKAST	77

KINO

Mihhail Jampolski	KAKS ARVAMUST «PÖRGUST»	65
Boriss Bernštein	REIN RAAMATU METAMORFOOSID «PÖRGU»-FILMI TÖLGENDAMISEST	70
Tatjana Elmanovitš	KUI LÕPETAKS KORD SELLE TEEJOOMISE ...	76
Paul-Erik Rummo	MULTIFILMIDE STSENAARIUME «LEND»	81
Kalju Kivi, Tiit Kändler	«PABERILEHT»	
Priit Pärn	«KOLMNURK»	
	AUHINNATUD EESTI MULTIFILMID 1960—1984	90

Anatoli Bogomolov	AVAVEERG	3
Evi Pihlak	«POSTIMAJA» TÖNIS VINDI KUJUNDUSES	96

Käälalisi XVII üleliidulisel filmifestivalil Kiievis mais 1984 (paremalt teine «Tallinnfilmi» dokumentaalfilmide loominguise ühenduse direktor L. Veltmann).



Eesti Kinoliidu esimene sekretär K. Kiisk esitleb Gruusia Kinoliidu esimest sekretäri E. Sengelaiaat tema lavastatud filmi «Helesinised mäed ehk Tavatu lugu» esilinastusel Kinomajas 21. mail 1984.

K. Suure foto

Lastefilmi «Karoliine hõbelõng» (lavastaja H. Murdmaa) filmivõtetelt, juuni 1984. Pildil Karoliine ja röövlid.

V. Menduneni foto



Sellest on ennegi kõnelud, kuid tähtsaimaks jääb tänapäeval ikka kunstniku maailmavaate küsimus: oluline on, mida tahad oma kunstiga, käesoleval juhul siis filmiga, öelda. Tähtis on, et sul oleks hea idee, tark mõte ja ei see huvitaks kõiki. Viimast on aga eriti raske prognoosida. Ei suuda seda ennustada ka meie kriitika.

Praegu teeme Nõukogude Liidus igal aastal 157 mängufilmi ja koos välismaalt hangituga tuleb aasta jooksul linale 267 uut filmi. Ühe elaniku kohta tuleb keskmiselt 15,6 kinokülalast aastas. Viimase linastusaasta vaadatavaimad filmid olid režissöör L. Gaidai komöödia «Spordiloto'82» (51 miljonit) ja Gorki-nim studio melodraama «Ma ei saa teda jätta» (rež B. Durov). Ideelis-kunstilisest küljest pole need muidugi parimad, hoopis enam võiks usaldada üleliidulise Kiievi filmifestivali žüriid, kes valis välja gruusia satiirilise töö «Helesinised mäed...», «Mosfilmi» mastaapse ekraniseeringu «Kallas» ja Odessas lavastatud tagasivaatelse «Sõjaväljaromaani», kusjuures otsustamisel jäid ühe häälega peaauhinna kandidaatide hulgast välja N. Mihhalkovi näitlejatugev «Ilma tunnistajateta» ja Valgevene lihtne ja siiras «Koduküla Belõje Rossõ». Kiievis olid publikumenukaimad «Helesinised mäed...» ja «Koduküla Belõje Rossõ». Kuid meil peab olema terve filmispekter, aluseks vaatate erinevad maitseed, — ärgem häbenegem seda sõna.

Nõukogude filmikunsti kuulub loomulikult ka Eesti film, millel on oma nägu ning mis seejuures kannab internatsionaalset mõtet, olles mõistetav nii Baškiirias kui Tšukotkal. Me ei tohi sulguda ju oma kitsasse maailma. Olen märganud, et meie režissöörid, operaatorid, stsenaristid on hoolikalt lugenud NLKP Keskkomitee ja NSV Liidu Ministrite Nõukogu määruse «Abinõudest kinofilmide ideelis-kunstilise taseme edasiseks tõstmiseks ja kinematograafia materiaal-tehnilise baasi tugevdamiseks» teist poolt — kinematograafia materiaal-tehnilise baasi tugevdamisest ning määruse esimese poole ellurakendamise jätnud filmi toimetajatele. Sellepärast rõhutasingi kirjutise algul määruse esimest, ideoloogilist poolt, mis on sama tähtis ka eesti režissööridele. Sest kahjuks on esimesed rahvusvahelised auhinnad mõnegi eesti lavastaja pea pööratama pannud ja see peapööritus on nende kutsetööle pärssivalt mõjunud. Halb, et ka toimetajamõte pole siin olnud tasakaalustavaks jõuks.

«Tallinnfilmis» on praegu raske olukord, sellepärast rõhutaksin stabiilsuse vajalikkust. Stabiilsuse korral teab filmijuht, mille eest ta vastutab ja milline näeb välja perspektiiv. «Tallinnfilmis» kineastidele tundub seepärast praegu olevat peamine toetada igati tootmisjuhti, kes raskel ajal võtab koorma enda kanda.

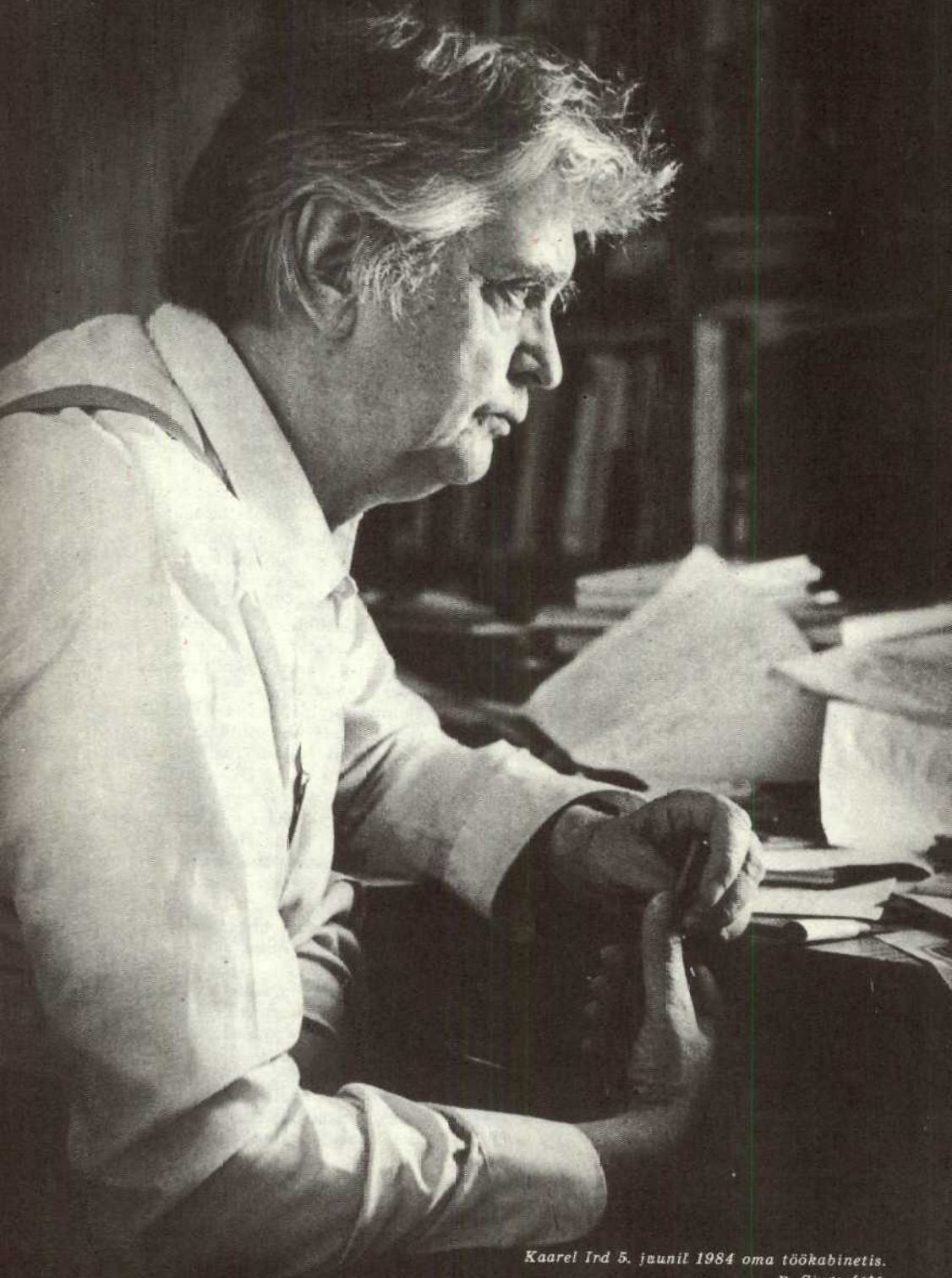
Eesti viimase aja menukamad filmid ««Hukkunud Alpinisti» hotell» ja «Navi-gaator Pirx» kogusid Nõukogude Liidus 17 miljonit vaatajat. Loomulikult pole vaja, et kõikidel filmidel oleks nii palju publikut, Nõukogude Liidu filmilevile piisab üksnes 35 menukast filmist, et kuhjaga katta filmitootmise kulud. Sellepärast piisab täiesti, kui eesti filmitegijad peavad aastas ühegi filmiga laia vaatajaskonda silmas.

Seltsimees G. Alijevi esinemises üleliidulisel kineastide nõupidamisel 18. mail k. a oli peatählepanu pühendatud stsenaariumiküsimustele. Stsenaarium oli probleemiks 1957. aastal, kui tegime 30 filmi, ja ta on probleemiks täna, kui teeme aastas juba 157 filmi, ning kardan, et tulevikuski. Muidugi ei ole stsenaristika asi omaette, vaid on seotud kirjanduse ja näitekirjandusega, üldise kultuurisituatsiooniga.

Filmikunstis pole aga niisugust meeldejäätavat tegelast, kelle kohta saaks öelda: selline ongi tõeline meie aja tööline, inimene, kes loob materiaalsed väärtused. Pole filmi, mis vääriks, vabandage vana asja meenutamise pärast, «Esimehe» kõrvale asetamist. Eestis on hea maaelu käsitlev dokumentalistika, kuid sellesisulist mängufilmi pole. Meil pole häid filme ei eesti töölistest ega meremeestest. Filmikangelase tegevusväli kipub ahenema üleliiduliseltki. Näiteks «Mosfilmi» viimase aja töödes on restoran 20 filmis, saun 10, diskoteek 20, deltaplaan 10 filmis. Ilmsesti on see keskmise intelligendi meelelahutuste ring.

Kinematograafias on praegu pinev ajajärk ja vastavalt sellele tuleb ka nõudlikumalt töötada. Tänapäeval nõutakse rahvamajanduses ja parteitöös igahelht rohkem, nõutakse juhtidelt ja tuleb nõuda ka režissööridelt. Oluline on, et režissööridel oleksid omaplaanid ja selged kavatsused järgmisteks aastateks. See aitab vältida filmikunstis juhuslikkust, vältida filme, mis võivad olemas olla, kuid niisama hästi võivad jäädaagi olemata. Otsustavaks peab saama sotsiaalne tellimus.

ANATOLI BOGOMOLOV, NSVL Riikliku Kinokomitee
stsenaariumide toimetuskolleegiumi peatoimetaja



*Kaarel Ird 5. juunil 1984 oma töökabinetis.
P. Sirge foto*

Mis on teatraalne loomus? Mis võiks varakult määrata tulevase teatrieluloo, teie oma näiteks?

Teate, kunagi ammu käratas mulle Kaidu: «Sa oled karjaloom!» Kui ma selle üle järele hakkasin mõtlema, siis — jah, tõesti, ma olen olnud karjaloom! Ma olen lapsepõlvest peale kogu aeg püüdnud pääseda teiste hulka. Olla teiste seas. Kui ma 6-aastaselt poistega sõda mängisin, õmbles ema mullegi pagunid, nagu oli õues kõigil teistel poistel, ja ma mäletan, kui õnnetu ma olin, et minu ema õmmeldud pagunid nägid välja teistsugused kui teiste poiste pagunid... Kui ma 1917. a suvel Tallinnas olin, siis asus Tiigiveski pargis mingi lasteaed. Mina kõndisin hulk aega nende ümber, ümber — kuni nende sekka sattusin... Ma ei ole kunagi kartnud suurt hulka, palju inimesi, suurt saali, mis rahvast täis. Mul on hea olla inimeste hulgas. Ka siis, kui ma lihtsalt istun kuskil seina ääres ja vaatan, kuidas teised tantsivad. Juba lapsepõlves Kilingi-Nõmmes istusin salamahti laval ja vahtisin eesriide vahelt suurte inimeste pidu kuni lõpuni välja. Võib-olla tuleb see sellest, et ma kasvasin tõesti esimesed aastad suure õue peal, kus oli palju ja kõikides keeltes rääkivaid lapsi. Üksildaste unistuste mängumaal — karjas — pole ma käinud. Kilingi-Nõmmes elasime sugulaste majas, need nõudsid: pandagu see suur poiss ometi karja, las teenib, las harjub korraga, mis ta niisama ringi kalpsab. Ja ma pidingi minema, karjasekaup oli juba tehtud. Aga ma ei tahtnud! Üö läbi nutsin isa selja taga asemel. Ja hommikul ütles isa: «Ei lähe sa kuskile...» Kuid teistel lastel seltsiks olen ma küll karjas kaasas olnud.

Võib-olla on see s u h t l e m i s v a j a d u s teatriloosus? Ilmselt on see lihtsalt sisse kodeeritud? Jaroslavlis olime suured vastandid Semperiga, kui Kunstiansambleid formeerisime. Kui 300—400 inimest juba koos oli ja teisest diviisist tuli üle 100 veel Jaroslavl tuua, haaras Semperit pea-aegu et meeleheide: inimesi on niigi tohtu palju koos — mis nendega teha, kuhu nad panna, kuidas elada ja olla, milleks veel inimesi juurde? Minul oli aga suur rõõm ja õhin sees: saab rahva kokku, saab midagi koos tegema hakata! Ma ei ütle, et see on voorus. Ma ei ütle, et kabinetinimene halvem on. Üks mõistatuslikumaid nähtusi eesti kultuuris on Sanga ja Irdi sõprus. Tuli ja vesi! Muide, kui põlevale kivisõele vett peale raputada — põleb paremini. See on sepatöö tarkus. Ma tean! Olin nii 11—12-aastane, kui sepikoja lävepaku peal istusin ja tundide kaupa üksisilmi sepa tööd pealt vaatasin. Nii ma olen kübemetete viisi korjanud elu killukesil!

Aga, jah, teatriloosus võib ju sees olla, aga tahtmine teatris püsida ja endast midagi teha — see on siiski juba töö ja tahte asi. Teatri-eeldusi on palju rohkem kui teatrielulugusid.

Kuidas teie leidsite üles teatrikunsti? Vaatamata arvukatele trükitud meenutustele on see päris algus jäänud seni varju...

Juhtus nii, et kui ma olin oma varase lapsepõlve Riias ära veetnud ja Tallinnas 7-aastasena Veebruarirevolutsiooni kaasa teinud, jõudsin oma noore eluga Kilingi-Nõmme. Minu vanem vend oli tookord seal väga ettevõtlik teatritegemise organiseerija ja agar kaasamängija. Ja varsti mängisin mina «Libahundis» väikest Margust (vend mängis vanemat Margust) — aga muidugi koolist luba küsimata, sest mu hinded olid niivõrd viletsad, et mind poleks lubatud. Tegin siis ilma loata seda «teatri-

kunsti» ja sain koolis pärast vana Partsi käest kõvasti pörkida. Nii see läkski üha edasi — karjapoisid ja väikevennad. Isa suhtus minu «teatritegevusse» väga soosivalt, tema oli enne Riiga kolimist omal ajal Pärnu karkusseltsis «Valgus» ka ise mänginud. Ja Kilingi-Nõmme «Rummu Jürile» maalis ta viimase osa, Siberi dekoratsiooni — muidugi tasuta. Seal Kilingi-Nõmmes nägin ma ka elu esimest teatrireformi. Nimelt hakkas teatriasjandusega tegelema postkontori ülem Bauman, kes ei mänginud enam «Rummu Jürisid», vaid juba «Tuulte pöörises», «Pisuhända», Ruttoffi «Kivi». Tema teatritegemine oli märksa tõsisem, kirjanduslikult kaalukam; õpiti juba hoolega teksti pähe jne — ikka päris reformi moodi. Sel ajal oli kombeks, et Tallinna teatrite näitlejad tulid suvel asjaarmastajatega ühte lavastust tegema — kursus või nii, «kvalifikatsiooni tõstmine». Mäletan, et meil käis näitleja Liik ja tüki nimi, mis me temaga tegime, oli «Komissar Max». Niimoodi see putukas verre jäi . . . Aga kui ma 1926. aastal Pärnusse tulin, siis ei huvitanud mind enam mitte midagi peale jalgpalli — ma olin juba «edukalt esinenud» väravavaht. Vahepeal olin ma poisikesena palju lugenud, aga siis ma ei lugenud ka enam. Jalgpall, korvpall, talvel — jääpall, see oli mu maailm. 1927. a lõpul pärast isa surma sõitsin aga ära Riiga koos võõrasemaga, kes oli Riia eestlane (seal kogu suguvõsa). Ja Riias jäi sporditegemine pooleli. Algul oli takistuseks keelebarjäär — ma olin ju selle läti keele unustanud, mis ma 5-aastaselt õue peal õppinud olin. Töökohtades aga tuli rääkida saksa keelt. Oma vaba aja veetsin Eesti Käsitöölise Hariduse ja Vastastikuse Abiandmise Seltsis (selles majas asub praegu Riia TV). Hakkasin jälle lugema, läksin laulukoori. Käisin selle kooriga ka Tallinnas 1929. aasta laulupeol. (Laulupeoteatmikis on nimi sees, nägin seda teatmikku Ernesaksa juures.) Riia eesti seltsis sai jälle hakatud näitemängudes kaasa mängima.

Riias ma sain näha väga head teatrit, see mõjutas, jättis mulje. Eriti *Dailes*-teater ja Ooper, kus mind kõige vähem huvitasid lauljad (häälled), aga põnevad olid üldiselt vähem-mängitavad ooperid, näiteks Boito «Mefistofeles» ja Křeneki «Johnny mängib». Sellest ma olen juba kirjutanud.

Vahepeal juhtus nii, et mina olin õppinud ka natukene viiulit. Aga siis, kui ma juba ise raha teenisin, et tundide eest maksta, oli hilja. Leidus üks arukas inimene, kes ütles, et jätta järele, selles vanuses enam viiulikunstnikuks ei õpi; soovitas lõpetada keskkooli ja õppida hoopis advokaadiks — et mul olla head lõuad . . . Hakkasingi tuupima, lootuses Tallinnas pärast sõjaväe sundaega kolledž lõpetada. Ja ausalt — kogu see aeg, mis ma selleks õppisin ja mõtlesin, et hakkan juristiksi, mõtlesin ma veel selle kõrval: aga teatrit tahaks ikka ka natuke teha, päris lahti teatrist ei ütle. Noh, Tallinnas selgus, et polnud mingit väljavaadet tööd saada, seega ka kolledžis käia — oli 1931. Sõitsin töötatöölisena Pärnusse, sealt Jäärjasse, kus sattusin näitemänguseltsi, mis oli ametlikult registreeritud kui Jäärja näiteühing nimega *Studio Commedia dell'arte*. Sellest olen ma juba Kaidu-raamatus kirjutanud. Sealt hakkas see kõik tegelikult peale — alles nüüd! Seal tutvusime Kaiduga, sealt tuli riburada mööda edasi Pärnu Töölisteater, siis juba Tartu stuudio, kuhu Kaidu mind kaasa õhutas ja kuhu astumiseks mul raha polnud — aga koolivend Toodu laenas oma nimel Kilingi-Nõmme Laenu-Hoiu Ühisusest 100 krooni ja nii ma sinna ikkagi lõpuks sattusin. Aga lõppude lõpuks ehk polnudki see enam paljas juhus. Ju ta oli loomuses. Lind ju kah — tema peab lendama. Muidugi, minule oli ikka tohutult kasuks see, mis ma Riias, tolle aja suurlinnas, kolm ja pool aastat teatris nägin. See oli minu vedamine, minu saatuse suur õnneloos! See andis hoopis teised kriteeriumid, kui ma oma radadel muidu oleksin kätte saanud. Mängimise

ja mängimise vahel on vahe! Kas ma seda Pärnu—Jäärja—Tartu vahel muidu oleksingi tabanud? Ja teine otsustav etapp, määrav kokkusattumine oli Tartu Draamateatri Seltsi Teatrikunsti Studio, see omaaegne Tartu humanitaarintelligentsi lemmiklaps. See vaimne tase, mis seal igaüht, minusugust «proletaarlastki», puudutas. Seda stuudiot on teised meenutanud, sellest stuudiost olen mina rääkinud ja kirjutanud, tahaksin siin lisada ainult üht: too õppevorm, too ainulaadne kogemus on seni üldistamata ja uurijatest uurimata. Aga Tartu stuudiost on säilinud väga täielik arhiivimaterjal: õppekavad, päevikud jne. Ootab ainult uudishimulikku, kes tahaks tutvuda.

Lavastajakreedo. On teil midagi seesugust aastatega välja kujunenud?

Kõik see, mis laval ei ole orgaaniline, on minu jaoks täiesti vastuvõtmatu. Orgaaniline ei tähenda mitte väliselt vormilt «nagu elus». Orgaaniline võib olla ka seina mööda üles ronimine; kui ikka tuleb mõte, et peab minema, siis on ka see orgaaniline. Meie teatris on orgaanilisus enamasti maandunud vaikeluks. Aga Tooming võib pöörasidki asju teha ja ta on ikka orgaaniline. Nagu on alati kõik suured näitlejad suutnud teha usutavaks isegi äärmisi väljamõeldisi. Need on need «ootamatud kohandumised», kui Stanislavski järgi ütelda. Muide, kas olete võrrelnud: Stanislavski kirjutab, missugused on laval suured, tõelised näitlejad. Kui vaadata ka meie, eesti suuri näitlejaid, on nad ju kõik niisugused — otsekui kirjeldaks Stanislavski neid. Muuseas, see orgaanika on õpitav ja õpetatav. Kui inimene ise selle maitse kord suhu saab, tajub ta kohe, kui hullupööra hea on laval olla — tunneb ära, et see enesetunne erineb endisest (ebaorgaanilisest) lavakogemusest. Esimene lavastus, kus ma ise näitejuhina selle tunnetuse näitlejatelt kätte sain, oli M. Raua «Kirves ja kuu». Tänu sellele, et hakkasin hoolikalt ja täpselt Stanislavski retseptide järgi proovima — läbi füüsiliste tegevuste. (See aitab väga palju. Kui orgaanika on kätte saadud, võib füüsilistest tegevustest hiljem loobuda.) Aga tolles tükis oli ainult 3 inimest! Orgaanika pealt tuleb kasvatada kuju, karakter, alles sellelt põhjalt saab tõusta ümberkehastumise probleem. Hea näitleja on see, kes on võimeline mängima 100 erinevat joodikut ja kõik orgaaniliselt — alles siis on ta näitleja!

Muide mina olen ikka paadunud realist. Mina tunnistan heaks kirjanduseks eelkõige realistlikku kirjandust, ja ma olen seda ka tohutult lugenud. Maupassant, France, Shaw, Mann. Lugesin kõigi nende kogutud teoseid ammu enne, kui nad eesti keeles ilmuma hakkasid — lugesin saksa keeles. Nüüd Vahing kirjutab «Edasis», et teatrisse on psühholoogi ja psühholoogiat vaja. Mina arvan, et seda psühholoogiat, mida näitleja vajab, võib õppida ainult suurest kirjandusest — Dostojevskilt, Tolstoilt, Maupassant'ilt. Elust ka! Aga kirjandus aitab elu näha! Muidu lähed mööda ja ei pane tähelegi.

Oma realistliku kallaku tõestuseks võin ma tuua fakti, et «Libahunt» on mul elus kaks korda nahka läinud ja läheks veel, kui teeksin. Mina ei oska iial seda realiteeti ja romantilist alget ühendada, mis selles näidendis mõlemad nii selgesti eksisteerivad. Kaidu oskas selliseid asju fantastiliselt läbi põimida... Aga Kaidu ütles, et tema ei oska jälle Tormise «Meestelaule», «Naistelaule» ja «Külavahelaule» lavastada. Tormise loomingu õnnestus mul tõesti ligi pääseda, ja tänu ühele asjale: ma teadsin alustades ainult seda, mida ei tohi teha; mida ja kuidas peab, kujunes nagu iseenesest, alles töö käigus. Jah, aga ikkagi jäävad «Lastelaulud» mul tegemata. Jää-vad-ki. Nad on mul käes, aga mul ei ole enam jõudu neid teha...

Kas te olete alati teinud niisugust teatrit, nagu olete tahtnud?

Ei! Sellepärast et ma ei saa, ei või, ei tohi teha teatrit iseendale. Ja lubades noortel lavastajatel teha küllaga seda, mida võib, aga ei pea, olen ma pidanud kogu aeg tasakaalu säilitamiseks lavastama seda, mida peab. Kas ma olen selletõttu õnnetu, kas ma olen paljust ilusast loobuma pidanud? Uskuge — ei, mitte nii väga. Maailmas on palju teatritegemise viise ja lähenemisnurki, mis mind isiklikult tõepoolest ei köida. Mispärast ma olen vähe lavastanud klassikat? Näiteks praegu on läinud lahti palavikuline «Revidendi» lavastamine üle terve Nõukogude Liidu. Mind see ei huvita. Miks? Sel lihtsal põhjusel, et klassika kaudu tekkivad analoogiad on ju palju kahvatumad kui tegelikkuse eredus oma pattudes ja ideede võitluses.

Ma pole kunagi mõelnud ka «Hamletit» lavastada. Ma olen üldse imeharva teinud tükki sellepärast, et mul on mõne kuulsa osa jaoks näitleja olemas. «Jegor Bulõtšov» on suur erand — see oli tõesti algusest peale Toominga järgi valitud.

Minu kohus on olnud «Vanemuises», rahvuslikus kultuuritemplis, lavastada algupärandeid. Ja ma olen ka soovinud teha algupärandeid. Näiteks praegu ootan ülima huvi ja põnevusega Olev Antoni uut näidendit — üks ikka tema armsast maast ja armsatest lehnadest. Tahan sellega oma sünnipäeva pühitseda. Vajalik töö, «tellimustöö», kohustuslik töö ei pruugi ju tingimata olla formaalne ega vastumeelne töö. Sellestki võib välja kasvada looming. Minu esimene n-õ ajalukku läinud lavastus oli «Kosjakased». Tegin seda algul omateada ainult ühekordseks «peokavaks», ainult juubeliõhtul mängida. Kui tükk valmis sai, istusin ma peaproovis ja ei saanud äkki aru, mis asi see õieti on, kas absoluutne jama või mingi uus väärtus, uus kvaliteet, mida ma seni polnud kogenud. Tellimustöö, kohusetunde-töö, aga ometi hakkas sealt peale üks võib-olla kõige minulikum rada. Mu kõige rohkem kordi mängitud lavastus on «Kosjaviinad». Pärnu teater mängis teda 250 korda. See materjal oli ju ainult Kirjandusmuuseumis käsikirjana olemas, seda polnud kunagi mängitud. Kas ma unistasin niisugusest teatrist? Kas ma «programmeerisin» niisugust teatrit, kui moodsalt küsida? Algul ilmselt ei. Elu tõi selle raja mulle kätte. Teatril oli vaja, rahvale meeldis, mulle hakkas ka huvi pakkuma. Sellest sarjast kõige põnevam töö mu enda jaoks oli ehk «Punga Mart ja Uba-Kaarel».

Mida ma olen tahtnud? Aastate jooksul on välja kujunenud pigem veendumus, mida ma ei taha. Ma ei taha «isemängivaid näidendeid». Ma ei taha dramaturgiat, mis ei ole kirjandus. Ma ei taha näidendeid ja lavastusi, kus puudub peamine — ruum allteksti jaoks.

Me olime mõned aastad tagasi kogemata koos Kalle Holmbergiga Moskvas. Sattusime kõrvuti istuma Väikeses Teatris, kus mängiti «Metsa», isegi Iljinski tegi kaasa jne. Esimesel vaheajal küsisime teineteiselt: kas vaatame veel? Ja otsustasime üksmeelselt mitte vaadata. Järgmisel õhtul istusime aga Malaja Bronnajal Efrosee lavastatud «Naisevõtul» nagu kaks koolipoissi, näod õnne täis, süda rõõmu täis ja me oleksime võinud seal nii istuda veel hulk aega pärast etenduse lõppu. Ei ole tarvis kirjandus-teadlasel või isegi keskmisel kirjandussõbral lugeda tervet romaani, et avastada grafomaani või halbade stampidega kehva autorit, aitab paarikümnest leheküljest. Ka luuletust pole vaja lõpuni lugeda, et aru saada, et seal pole luulet. Nii ei pea ka professionaalne teatritegelane vaatama tervet lavastust — piisab ühest vaatusest, et aru saada, mis su ees parajasti on. Aga professionaalne näitejuht võib ka siis, kui ta üliväsinud on, istuda 4-tunnisel etendusel lõpuni, kui see nii huvitav on nagu «Makarenko koloonia» (millest mina isiklikult kavatsesin enne etendust ainult ühe vaatuse ära vaadata).

Ma käisin «Jegor Bulõtšovi» igal etendusel. Ja mitte ainult sellepärast, et see väga kiiresti valminud lavastus vajab kontrolli, vaid et imetleda Jaan Toominga üha uusi ja uusi leide, üha sügavamale kaevumist rollis — et näha loomingut, mis ületas lavastaja ettekujutuse ja lavastaja nõudmised.

Nii et üks asi on, mida ma olen tahtnud teha (osanud tahta), ja teine asi veel see, missugune teater mulle meeldib, mis mind üllatab. Ma ju tean ise üsna hästi, mis midagi väärt on! Näiteks «Pensionieelikus», tükis, mis mulle endale südamelähedane, peitub rohkem, kui ma välja tõin. Kiige lugu on sügavam ja peenem kui see etendus praegu on. Ja kui palju mu elus seesuguseid allajäämisi ja poolikuid rõõme on olnud! Mõni üksik asi on ehk paremini välja tulnud, on ehk see teater, mida tõeliselt tahaksid. «Naistelaule» ma ei häbene. Nad ütlevad, et «Naistelaulud» olla mu parim lavastus. Mul, vanainimesel, on meeldiv seda uskuda.

Te armastate aeg-ajalt ütelda, et peate «Vanemuises» kõike jälle otsast peale hakkama. Mitu korda seda otsast algamist tänaseks on olnud? Miks? On see seaduspärane? Või on tehtud vigu, mis vajavad parandamist?

Kihnu Jõnn on see, kes ütleb: «Mis see elu õieti muud on, kui ikka otsast algamine». Esimest korda algasin ma otsast, kui 1940. aastal «Vanemuisesse» tulin. Sest «Vanemuises» oli küll väga toredaid, orgaanilisi, suure amplituudiga näitlejaid, nagu Aleksander Randviir, Elo Tamul jne, aga ka palju keskpäraseid näitlejaid-käsitöölisi, kel täitsa vale arusaamine oma tööst kutselisel laval.

Teine algamine oli 1944.—1945. aastal, kui ma tagasi tulin. Trupp oli ju laiali pudenenud, vähesed olid Tartusse jäänud...

Kolmas kord — 1956, kui ma Pärnust, maapaost, tagasi tulin. Sest mul oli olnud kavatsus 1951. aastal kindlasti «Vanemuise» juures studio teha. Studio jäi loomulikult ära ja 1956. aastal andis see trupi koosseisus kohe tunda. Muide, see põlvkond puudub mul teatris ju ka nüüd, selle generatsiooni vanemuislasi lihtsalt pole, pole kunagi olnudki...



Kaarel Ird otsib oma vaguni.
A. Pilari karikatuur, Jaroslavl, 1942.

Ja eks seegi ole etapp, kui Saul oma mässamised ära oli mässanud... Siis kutsusin kirjandusalajuhatajaks P.-E. Rummo, siis tuli stuudiost Hermaküla, kes omakorda tõi Toominga... Millest see kõik tuli? Kui ilmus esimene kassett, tähendas see uue põlvkonna tulekut ka kirjandusse. «Vane muisele» oli selle ajani iseloomulik tihe koostöö kirjanikega — minu oma põlvkonna ja järgmise põlvkonnaga. Nüüd tuli uus noorus, ja ma mõistsin, et aastate vahe on juba nii suur, et mul ei saagi enam nii sügavaid ja lähedasi kontakte tekkida. Ei ole võimalik olla 3—4 põlvkonnaga seesuguses suhtlemises, nagu olema peab, et ühist loometööd teha. «Vane muisel» tekkis äkki päris reaalne oht, et ei leiagi ühist keelt uue kunsti põlvkonnaga. Et olukorda lahendada, tegin ühe kirjandusalajuhataja koha juurde — tingimata mõne noore mehe jaoks. Esimene oligi siis P.-E. Rummo, kui tema läks ära, võtsin ma kohe Mati Undi. Seda tingis otsene vajadus pääseda läbi nende «saadikute» noorele põlvkonnale lähemale. Ja tegelikult nende kahe, Rummo ja Undi kaudu tekkis see 60.—70. aastate «Vane muine». Paul-Eerik tegi «Valtoniana», järgnes «Tuhkatriinumäng». See oli nagu ettevalmistuseks tolle Suitsu-õhtu aktiivsemate osaliste «Vane muisesse» tulekule. Ma teadsin, et ühel päeval tekivad nende eneste vahel vastuolud, mis ei ole mingi uus nähtus teatriajaloos. Aga enne seda on need aktiivselt käärivad grupid jõudnud ikka ja alati teatri nagu uuen-dada.

Ja nüüd, kui me jääme ilma Hermakülast (vahepeal ka Toomingast) ja suur hulk meie vanu on juba kadunud — eks see ole jälle üsna täielik otsast algamine. Möödunud sügisel oli seis täpselt samasugune kui 1946. aastal, kui «Vane muisesse» oli jäänud üks näitejuht — Ird. Toorkord panin ma lavastama Kaidu ja tõin siit-sealt külalislavastajaid, nüüd panin lavastama Adlase ja tõin jälle külalislavastajaid...

Ei, ma ei arva, et on raskeid vigu tehtud ja peab sellepärast otsast algama. Siin seletab asju ikka seesama Kihnu Jõnn! See pole Smuuli tarkus, vaid rahvatarkus, mille Smuul elust kokku on kirjutanud. Jah, ta on nõnda igal pool — äike hävitab terve saagi ja kevadel hakkad jälle külvama, et elama jääda. Jah, ta on paratamatu.

Te ütlesite, et prognoosisite noorte teatriuuen-dajate rühma omavahelisi vastuolusid ette?

Ma tundsin selleks küllalt hästi teatriajalugu, et teada: isegi sel ideaal-juhul, kui need rühmad on maailmavaatelt mõttekaaslased, programmilised ühtekuulujad, tekib ometi varem või hiljem tugevate suveräänsete kunstnikuisiksuste vahel vastuolu. Ja nii see juhtuski, et ühel päeval tekkis M. Undi ja Toominga—Hermaküla vahel konflikt. See süvenes veel tagantjärele, kui Unt pani kokku ühe (seni avaldamata) dokumentaalse, protokollilise käsikirja, mis Hermakülas—Toomingas solvumist tekitas. Muide, meie Kaiduga lugesime seda ka, ja ei leidnud seal kumbki midagi halvustavat ega solvavat. Ma pean ütleva, et ega ma ei ole kunagi mõistnud ega heaks kiitnud ka seda konflikti, mis tekkis omaaegsete mõttekaaslaste Panso ja Järveti vahel. Ma ei saa millegagi õigustada ka Hermaküla purjus peaga etendusele tulekut just siis, kui oli Tammsaare suurjuubel ja Tammsaare-teatريفestivalil Toominga «Tõe ja õiguse» vastutusrikas etendus — just siis lakkas omakorda olemast «tandem» Tooming—Hermaküla. Aga distantsilt vaadates — ju see kõik on olnud paratamatu. Kui aga konflikt tekib nii suurte, nii andekate vahel, on see minu arvates traagiline konflikt, olgu ajendid ükskõik millised — üliprintsiipiaalsed või tühised. Ja sellise konflikti puhul karata ühte või teise leeri on kuritegu. Kes ei asu kummagi poolele, võib muidugi sattuda mõlema poole viha alla.

asjaosalise viha, millega aga mõnigi kord käib kaasas kahjurõõmus itsitamine. Kõige halvemad inimesed sellistes situatsioonides on need, kes suurte kunstnike vastuolu kasutavad ära enese võimetusest tekkiva alaväärsustunde kompenseerimiseks. Need on inimesed, keda tuleks pika puuga kunstitegemise juurest minema peksta. Ma ütlesin, et selletaolised situatsioonid on iga vanema teatrikultuuriga maa teatriajaloost tuntud. Aga see, et nad ajaloo on kord ja rohkem juba olnud, et tee neid paremaks ega halvemaks. Ajalugu peab muidugi hästi tundma — ainult selle kogemuse ja teadmisega saab konkreetsete konfliktide traagilisust vähendada.

Teil endal on palju vaenlasi. Kas ise olete vihane kogu eluks? On teile olnud tähtis mõni leppimine?

Vist kõige olulisem leppimine oli suhteliselt hiljuti — see, mis toimus enne Moskva sõitu minu ja Toominga vahel...

Ma ei ole ialgi pikka viha pidanud. Inimese väärtuse mõõdupuuks on minu silmis ainult tema töö.

Aga pettumusi ja lüüasaamisi on pärast suuri lootusi nähtavasti ka ühtepuhku ette tulnud?

Ei, ma ei ole sellegipoolest ei maailmas, ei teatris, ei noores põlvkonnas pettunud. Ma olen ju oma elus nii kohutavalt palju tappa saanud. Aga peksasaanu on mitu korda tugevam kui see, kes pole peksta saanud! Kõigepealt — mind on nii mitu korda igalt poolt välja visatud. Tartu teatristuudiost visati mind ju välja — ebakorrekse käitumise pärast; väljaviskamise vastu oli õppenõukogus ainult üks pedagoog — Juhan Sütiste. Tartu Töölisteatrist taheti mind ka välja visata: ametlikult motiveeriti seda poliitikaga — mina tegevat punast teatrit, tegelikult oli seal rohkem kohalikku mastaapi võitlust võimu pärast: oli teisigi, kes tahtsid olla näitejuhid. Ja jälle kaitses mind ainult üks inimene — Paul Keerdo. Niisugune oli mu kaitsjate kvaliteet! Mul on kaitsjad alati paremad olnud kui ma ise. Ega ma 50. aastatelgi... sain mina ka ikka omad vitsad. Ja ma ei tea, kui kõvad need oleksid veel olnud, kui ma poleks Pärnusse pagendusse pääsenud.

Ja «Vanemuiseski» on olnud ju paaril korral «rahvaülestatõusud» Irdi ja Kaidu «perekondliku vägivalla» vastu.



Kaarel Ird kõnepuldis.

R. Tiituse šarž, 1954.

Nüüd tuli küll välja üpris okkiline rada. Aga ilmselt on palju neidki inimesi, kes leiavad, et just teie olete milleski süüdi, et elu vitsad on Irdi kui peksja käes olnud?

Loomulikult! Kindlasti! Vahel on see olnud kohustus. Ja vahel — paha iseloom; seda ma ju rääkima hakkasingi. Muide, ega teatrit ei saagi teha hea iseloomuga, kogemus on seda näidanud. Kuid ma olen oma elus teinud ka niisuguseid asju, mis sõna tõsisel mõttes häbiteod on olnud — näiteks Viktor Kingissepa mängimine Põldroosi lavastuses... Aga ma ei laku kaua haavu! Mina olen oma loomult kergesti solvuv (poisikese-põlves hakkasin väga kergesti nutma). Kui ma kõiki neid solvanguid (väga mitmes laadis ja süsteemis), mis mulle elus osaks saanud, oleksin kaua haudunud, ja kui ma ka pärast iga pettumist või häbitegu oleksin jäänud istuma ja nutma, poleks mul töötegemiseks üldse aega jäänud. On inimesi, kes hauvad, kibestuvad, ja ei teegi enam midagi. Nad arvavad, et neil on õigus. Õigus olla märter, õigus olla depressioonis jne. Ei, see on nõrkus. Nõrkus on nõrkus ega anna mingeid privileege. Ka mitte privileegi laiselda.

Ma olen päevast päeva elanud, konflikt konflikti otsas — kogu elu. Ja teie tahate veel, et ma hea inimene oleksin!

Mina tahtsin küsida hoopis nii: teatripraktika seisab päevast päeva koos kompromissidega. Kas kompromissi ja kompromissi vahel on vahe?

Aga muidugi! Kompromiss, mis mingit konkreetset asja edasi viib, on positiivne nähtus. Kollektiivses töös, kooseksisteerimises on kompromiss hädavajalik. Puupäine oma seisukohtadest kinnipidamine ei väljendagi midagi muud kui puupäisust.

Teatripoliitika. Nii on teid ikka nimetatud, kes hea, kes halva alltekstiga. Mida see mõiste teie jaoks sisaldab?

Minul endal on raskem ütelda, mul on vahel tunne, et ma olen rohkem poliitik kui kunstnik. Ma pean olema, sest see kuulus Nekrassovi ütlemine — poeet võid olla, kodanik pead olema — ei ole minu jaoks mitte ilus fraas, vaid minu absoluutne kohus selle partei liikmena, kuhu ma kuulun juba 1940. aastast. Ja ükskõik, missuguseid vigu me veelgi teeme poliitikas, teaduses, põllumajanduses, riigijuhtimises, inimeste kasvatamises ja laste harimises — kogu meie nõukogude elus —, miski ei muuda minu veendumust, et kõikidest maailma asjaajamise vormidest on ikkagi see ühiskondlik kord, see filosoofia, milles ja millega me elame, kõige arukam ja perspektiivikam. Ma arvan, et ma tean ajaloo paratamatust.

Kas on ehk veel mälestusi, mis jäänud seni arvukates artiklites kirja panemata, kuid mis vajaksid (kannataksid) paberil fikseerimist?

Palju on jäänud kirja panemata 1940.—1950. aastatest. Nende aastate puhul tuleb see, mida kirja peab panema, ja see, mida võib jätta kirja panemata, ning see, mida alles kunagi palju hiljem võib avaldada, igal juhul endal sorteerida. Ega ole ju mitte asjata paljud inimesed määranud oma muuseumiseifides talletatud mälestuste avamise tähtaja väga kaugele.

Mis on Kaarel Irdi kui teatrijuhi credo ja kriteerium?

Mis see on? Näiteks Jefremov rõhutab kogu aeg, et tema kohus on säilitada ja jätkata Moskva Kunstiteatri kreedot, ajaloolist järjepidevust, mitte sooritada mingit vapustavat pööret. Mina tahan, et «Vanemuises» säiliks «Vanemuine», et «Vanemuine» säilitaks oma missiooni olla üks rahvusliku kultuuri tempel. Üks raamatukogu näiteks, kust laenutatakse raamatuid mitte ainult väljavalitud kitsale ringile, vaid kõigile! Kui ma 1930.

12 aastatel Tartus olin, tekkis mul suur igatsus — pääseda ülikooli raamatu-

kokku, kuhu minusugusel «poolharitlasel», autodidaktil juurdepääsu polnud. (Hiljem ma ikka hakkasin oma kõrgesti haritud sõprade kaudu sealt raamatuid saama.) See raamatukogu tundus mulle eesti rahva ühisvarana. Kas ei peaks üks soliidset kaua püsinud teater sedasama kriteeriumi silmas pidama?

Muidugi, ta saab püsida üha uuenedes. Täna on mul rõõmus päev: Vilimaa näitas oma «Tiinat»! See on «Vanemuise» balleti uus etapp, see on Vilimaa kui lavastaja ja koreograafi uus etapp, see on sündmus. Ja see sündmus on väga rahvuslik ja rahvalik, üldarusaadav ja ürgomane. Mul on hea meel, et ma vaatamata oma (minu arvates kohutavale) vanusele olen suutnud säilitada võime tunda rõõmu iga hea lavastuse üle, mul on inimesena ja teatrijuhina pühapäeva-meeleolu. Ja orgaaniliselt vihkan, ei põlgan ma neid inimesi, kes vinguvad nagu virilad põrssad aia vahel, ükskõik kus nad midagi näevad. Selle taga on õieti mulgilik upsakus, enese kõige targemaks pidamine. See on üks omaette nähtus eesti rahva loomuses.

Mina usun, et «Vanemuine» tõuseb veel kord jalule. Ma oleksin siis ju omadega päris läbi, kui ma enam noorematesse ei usuks! Minu kreedo on — usk ja lootus. Mind üllatab, millise kaiduliku visaduse ja täpsusega töötab näitlejatega Adlas. Minus püsib usk Kergesse, kindlalt kohe püsib — näis, näis, kas ta osutub kergeks nagu mind vahetevahel siit-sealt hoiatatakse. Mina usun nooresse dirigendisse Toomas Kaptenisse. Kui inemene kellegi peale enam ei looda, siis on ta üks ennast täis tola, kes arvab, et tema kadumisega tuleb maailma lõpp.

Vestelnud REET NEIMAR

Ferruccio Busoni

Ferruccio Busoni (1. IV 1866 — 27. VII 1924) oli XIX sajandi lõpu ja XX sajandi alguse mitmekülgsemaid muusikuid: helilooja, pianist, dirigent, muusikakirjanik ja -kirjastaja. Meil on ta kõige laiemalt teada pianistina (millest H. Neuhausi pilgu läbi võis lugeda k. a TMK-s nr 5) ning klassikute teoste klaveritranskriptsioonide autorina. Oma polüfooniale toetavas heliloomingus oli Busoni neoklassitsismi eelkäija, ka tema muusikakirjutistes väljendub sajandi alguse antiromantiline hoiak. Busoni kirjutas helitöid kõikides žanrites, praeguseks on esituspraktikasse enim juurdunud klaveriteosed ning ooper «Doktor Faust» (üldse oli tal neli ooperit), mille aastal pärast helilooja surma lõpetas tema õpilane Philipp Jarnach.

Busoni artiklid hõlmavad mitut muusikavaldkonda, tähtsaim on esseistlik «Helikunsti uue esteetika visand». Esmakordselt ilmus see 1907. aastal eraldi raamatuna ja oli oma ajas niisama oluline kui poole sajandi eest Wagneri muusikaestetiilised kirjutised, sisaldades ka igihaljaid tõdesid, nagu kaks siin tõlgitud peatükki. «Visandi» ülejäänud osade teemad on: kunstiteose objektiivsed ja subjektiivsed tegurid; muusika kui ajalooliselt noor kunst; ooperiesteetika ja muusika vastuvõtt; noodistus ja interpretatsioon; musikaalsus; konventsioonidest vabanemine kui uue muusika eeldus; olemasoleva helisüsteemi väljendusvahendite paljusus ja ühtsus; muusikalise materjali avardamise võimalused; kolmandiktsoonisüsteem; elektriline helitekitamine; muusika tulevikuväljavaated.

Ferruccio Busoni. Foto aastast 1906



Mozarti-aforismid

MEISTRI 150. SÜNNIPÄEVAKS

FERRUCCIO BUSONI



Ferruccio Busoni oma viimastel eluaastatel

Kirjutasin need read päevil, mil iga muusik mõtleb Mozartile sagedamini kui muidu. Kui need ongi subjektiivsed ega ole kuigivõrd ammendavad, siis aitavad nad ikkagi iseloomustada «jumaliku meistri» võrdkuju, mida kannavad endas — enam või vähem sõltumatult — kõik haritlased. Toimetan need ülestähendused teieni lihtsas vormis, nagu nad tekkisid. 15

Mötlen Mozartist nõnda: 'seniajani on ta muusikalise andekuse täiuslikem ilming.

Tõeline muusik vaatab tema poole üles õnnestatult ja relvitult.

Tema lühike elu ja tema viljakus ülendavad tema täiuslikkuse fenomeniks.

Tema tuhmumatu ilu irriteerib.

Tema vormitunne on peaaegu üliinimlik.

Tema kunst on nagu kujuri meistriteos — täiuslik igast küljest vaadates.

Tal on looma vaist võtta endale jõukohane — piiripealne, aga mitte suurem — ülesanne.

Ta ei söanda midagi hulljulget.

Ta leiab, ilma et otsiks, ega otsi, mis oleks leidmatu — võib-olla leidmatu temale.

Tal on tavatult rikkalikud vahendid, aga kunagi ei kuluta ta neid viimseni.

Ta suudab öelda väga palju, ent iialgi ei ütle ta liiga palju.

Ta on kirklik, ent peab kinni rüütellikkuse nõuetest.

Temas on olemas kõik karakterid, aga üksnes kui näitlejas ja portretistis.

Ühes mõistatusega annab ta lahenduse.

Tema piirid on hämmastavalt korras ja õiged, kuid lubavad end mõõta ja ümber arvestada.

Tema käsutuses on valgus ja vari, aga tema valgus ei tee valu ja tema pimeduses on piirjooned veel selgesti näha.

Kõige traagilisemas situatsioonis on tal varuks veel mõni teravmeelsus — kõige rõõmsamas suudab ta targalt kulmu kortsutada.

Tema väledus on universaalne.

Igast klaasist võib ta ammutada veel, sest iial pole ta korraga põhjani joonud.

Ta seisab nii kõrgel, et näeb kõigist kaugemale ja kõike enda ümber veidi väiksemalt.

Tema palee on mõõtmatult suur, aga ta ei astu iialgi väljapoole selle müüre. Selle aknaist näeb ta loodust; aknaraamid on ka tema enda raamid.

Rõõmsameelsus on tema silmatorkavaim joon: isegi kõige ebameeldivast saab ta üle naeratades.

Tema naeratus pole diplomaadi või näitleja, vaid puhta hinge naeratus — ja ometi suurilmlik.

Tema süda on puhas, ent mitte teadmatusest.

Ta pole jäänud lihtsameelseks ega saanud rafineerituks.

Ta on temperamentne vähimagi närvilisuseta, idealist immateriaalsuseta, realist inetuseta.

Ta on nii kodanlane kui ka aristokraat, ent mitte taluperemees või ässitaja.

Ta pooldab korda: imed ja nõiatembud peavad kinni 16 ja 32 taktist.

Ta on religioosne, niivõrd kui religioon ja harmoonia on identsed.

Antiik ja rokokoo on temas seotud täiuslikul viisil, ilma et siiski sünniks uus arhitektuur.

Arhitektuur on tema kunstiga lähimas suguluses.

Ta pole deemonlik ega üleloomulik, tema riik on maa peal.

Ta on täisarv, summa, lõppjärelendus ja mitte algus.

Ta on noor nagu nooruk ja tark nagu rauk, iginoor ja iial mitte modernne, maetud ja alati elav. Tema nii inimlik naeratus on kiirgav ja kirkastav, praegugi...

7.

Emotsionaalsus — nagu siiruski — on moraalne auasi, omadus, mille olemasolu endas keegi ei luba eitada, ei elus ega kunstis. Aga kui elus võib tundetus vähemalt esile tuua mõne säravama karakteri joone, näiteks vapruse või äraostmatuse, siis kunstis peetakse tundmust ülimaks kõlbeliseks kvaliteediks.

Ent helikunstis vajab tundmus kahte kaaslast: maitset ja stiili. Elus on hea maitse niisama haruldane nagu sügav ja ehtne tunne, ja mis puutub stiilisse, siis see on kunsti valdkond. Kõik ülejäänud on kujutus tundest, millele on iseloomulikud härdameelsus ja kõrgeleennulisus. Ja eelkõige soovitakse ilmselgust! Et igaüks märkaks, näeks ja kuuleks, tuleb tunne alla kriipsutada. Ta projitseeritakse ekraanile tugevasti suurendatuna, nii et ta pealetükkivalt ja häguselt publiku silme ees tantsib; pakutakse lärmakalt välja, et ta neile, kes kunstist eemal, kõrvu tungiks; kullatakse üle, et ta vaeseid hämmastusega rabaks.

Sest eluski harrastatakse peamiselt tunde väljendamist ilmete ja sõnade abil; harvem ja ehtsam on tunne, mis toimib sõnatult, ja väärtuslikem on tunne, mis end varjab.

Tavaliselt mõistetakse tunde all õrnust, kurblikkust ja väljenduse eksalteeritust.

Mida kõike küll ei sisalda tunde imeõis! Tagasihoidlikkus ja halastus, eneseohverdus, tugevus, tegutsemine, kannatlikkus, suuremeelsus, rõõm ja too kõikevalitsev intelligents, millest tunne õigupoolest pärineb.

Samuti on kujutavas kunstis, mis peegeldab elu, veel enam muusikas, mis kordab elu emotsioone, ja kus ometi — nagu toonitasin — peavad lisanduma maitse ja stiil; stiil, mis eraldab kunsti elust.

Diletantlik, keskpärane kunstnik näeb vaeva üksnes tunde pisiasjade, detailide, lühiliinidega. Suurt tunnet peavad diletandid, poolkunstnikud, publik (ja kahjuks ka kriitika!) tundetuseks, sest nad ei suuda kuulda suuremaid löike veel suurema terviku osadena. Niisiis on tunne ka ökonoomia.

Sellepärast eristaksin tunnet kui maitset, kui stiili ja kui ökonoomiat. Igaüks neist on tervik ja igaüks neist on kolmandik tervikust. Neis ja neid valitseb subjektiivne kolmainus: temperament, intelligents ja tasakaaluvaist. Kõik kuus liiguvad paaride ja põimumiste, tõstete ja tõstalaskmiste, etteastete ja maani kummarduste, erksuse ja seisakute ringmängus, nii subtiilses, et kunstipärasemat pole võimalik kujutledagi. Kui mõlemad kolmkõlad on häälestatud puhtalt, siis võib ja peab tundega seltsima fantaasia: toetatuna noist kuuest, ei saa ta manduda, ja kõikide elementide ühendusest sünnib isiksus. Ta neelab muljeid nagu lääts valguskiiri, saadab need omal kombel negatiivina tagasi ja kuulajale ilmub tõepärane kujutis.

Kuna tundes osaleb maitse, muudab ta — nagu kõik — aja jooksul oma väljendusvorme. See tähendab: üks või teine ajastu eelistab, viljeleb ühekülgselt, eriti rõhutatult tunde üht või teist omadust.

Wagneri ajal ja pärast teda oli järjekord priiskava sensuaalsuse käes: seniajani pole heliloojad üle saanud afekti suureks paisutamisest. Selles küllastumatu, kuid mitte lõputult leidlik Wagner leidis häda sunnil väljapääsu kulminatsioonide järel taas vaikselt alustamises, et siis otsemaid uuesti pinget kasvatama hakata.

Uuemal prantslastel ilmneb vastupidine: tunne on reflektorne kasinus, veel enam ehk vaoshoitud meelelisus: Wagneri mägiste tõesuradadele on järgnenud monotoonsed, ühtlaselt hämarduvad tasandikud. Nii kujuneb tundest stiil, kui juhib maitse.

Üheksanda sümfoonia apostlid nuputasid välja muusika sügavuse mõiste. See on praegugi täies aus, vähemalt germaani maades. On olemas tundesügavus ja mõttesügavus. Viimane on kirjanduslik mõiste ega ole kuidagi rakendatav helide puhul.

Seevastu tundesügavus on psühholoogiline mõiste ja kuulub kindlalt muusika olemusse. Üheksanda sümfoonia apostlid tunnevad muusika sügavuse ees erilist ja mitte päris kindlapiirilist aukartust. Sügavusest saab laius, mida püütakse saavutada raskuse abil: see avaldub — mõtteassotsiatsioonide kaudu — «sügava» registri eelistamises ja (nagu olen võinud täheldada) ka mingi muu, varjatud, enamasti kirjandusliku tähenduse sisseasetamises teosesse.

Tundesügavust peaks iga filosoofiasõber mõistma kui tunde põhjani ammutamist: täit lendu ühes meeleolus. Kes ehtsas suures karnevalisituatsioonis pahuralt või vaid ükskõikselt ringi hiilib, keda ei tõmba kaasa maskide ja grimasside võimas eneseiroonia, seaduste köidikuist vabanemise jõud, teravmeelsuse vallandatud kättemaksuiha, — selle tunded osutuvad võimetuiks sügavusse laskuma. Selles leiab veel kord kinnitust, et tundesügavus juurdub igas — isegi kõige kerglasema — meeleolu lõpunikäsitamises ja puhkeb õide taasloomises; käibekujutus sügavast tundest aga haarab kinni inimtundmuste ühestainsast küljest ning spetsialiseerub sellele.

Don Giovanni nn šampanja-aarias on rohkem sügavust kui mõnes leinamarsis või nokturnis: tundesügavus võib väljenduda ka selles, et tunnet ei pillata kõrvalisele ja tähtsusetule.

8.

Looja ei tohi ausõna peale uskuda ühtki päritud seadust, vaid peab oma loomingut algusest saadik erandina nägema. Ta peaks oma juhtumile vastavaid oma seadusi otsima ja kujundama, ja pärast esimest täielikku rakendust neid uuesti rikkuma, et järgmistes teostes iseennast mitte korrata.

Looja ülesanne on seadusi anda, mitte seadusi järgida. Kes järgib juba olemasolevaid seadusi, lakkab olemast looja. Loovjõud on seda tuntavam, mida sõltumatum traditsioonidest ta on suutnud olla. Siiski ei suuda sihilik seadustega manipuleerimine loovjõudu teeselda, veel vähem tõendada. Tõeline looja taotleb õigupoolest ainult täiuslikkust. Ja kui ta selle oma individuaalsusega kooskõlla viib, tekib tahtmatult uus seadus.

Rutiini hinnatakse väga kõrgelt, sageli igatsetakse; muusikas, ametioskustes on ta nõutav. Et rutiin muusikas üldse eksisteerib, et ta pealegi on saanud üheks muusikult nõutavaks tingimuseks, viitab aga meie helikunsti piiratusele. Rutiin tähendab mõnede üksikute kogemuste ja kunstiknihvide äraõppimist ja kasutamist kõikvõimalikel juhtudel. Järelikult peab olema hämmastavalt palju sugulasjuhtumeid. Mina aga unistan sellisest kunstipraksisest, kus iga juhtum oleks uus, oleks erand. Kuidas küll pörkuks eemale praktikute leer: lõpuks tuleks neil taanduda ja kaduda. Rutiin muudab kunsti templi vabrikuks. Ta laostab loomise. Sest luua, see tähendab: sigitada tühjusest. Rutiin aga kosub koopiais. See on «poeesia, mis laseb end kamandada». Kuna ta rahuldab üldsust, siis ta valitseb. Teatris, orkestris, virtuoossuses, hariduses. Võiks hüüda: vältige rutiini, alustage iga kord nii, nagu poleks te iial enne alustanud, ärge teadke midagi, vaid mõtelge ja tundke!

Sest vaadake, miljon viisi, mis kord kõlama hakkavad, on algusest peale olemas, valmis, hõljuvad eetris ühes teiste miljonitega, mis iial kuuldavaks ei saa. Tarvitseb ainult haarata, ja teil on peos õis, mere hingus, päikesekiir; vältige rutiini, muidu püüate üksnes selle, mis täidab teie toa, tabate ikka ja jälle ühe ja sama; muutute nii mugavaks,

et viitsite vaevu tõusta tugitoolist ja haarata lähima. Ent miljon viisi on algusest saadik olemas ja ootavad, et end pakkuda!

«On minu õnnetus, et mul pole mingit rutiini,» kirjutas kord Wagner Lisztile, kui tal «Tristani» komponeerimine ei edenenu. Wagner pettis ennast, puges võõra maski varju. Tal oli liiga palju rutiini, ja tema komponeerimismasinavärk jäi seisma niipea, kui tekkis sõlm, mida ainult ispiratsioon võis lahti teha. Nimelt sai Wagner sõlme lõpuks lahti siis, kui tal õnnestus rutiinist vabaneda, aga kui tal tõesti poleks olnud mingit rutiini, oleks ta seda väitnud kibeduseta.

Ikkagi avaldub tolles Wagneri lauses kunstniku õiglane rutiinipõlgus, sest ta salgab oma alaväärtuslikuna tunduvat omadust ja tahab vältida, et teised selle talle välja mõistaksid. Seeläbi ülistab ta ennast, näib iroonilisena ja lootusetuna. Ta on tõepoolest õnnetu, et töö on toppama jäänud, kuid lohutab end heldelt teadmiselega, et tema geenius seisab ülalpool odavat rutiiniga manipuleerimist; ühtlasi ilmutab ta malbust, tunnistades kurvast, et pole omandanud üleüldiselt hinnatud ja ameti juurde kuuluvat vilumust.

Too lause on enesealalhoitungi instinktiivse kavaluse meistritöö, kuid tõestab (ja see ongi meie eesmärk), et rutiini osa loomises on tühine.

Ferruccio Busoni artiklite valimikust
«Von der Macht der Töne»
(Leipzig, 1983)
tõlkinud MERIKE VAITMAA

Hilinenud ülestunnistus

ANDRES LANGEMETS

Mõni aeg tagasi tegi ajakirja «Teater. Muusika. Kino» toimetus mulle üllatava ja austava ettepaneku retsenseerida ühe kirjandusteose lavastust. Jäin selle kirjatüki võlgu, kuigi ma toona just lubadust ei andnudki. Võlglasestunne tekkis juba etendust vaadates, ununes siis, on aga nüüd viimasel ajal jälle kuidagi kiusama hakanud.

Sest miks ma siis ikkagi ei arvustanud? Tõsi, ega keegi ei pahandanud, teati ju ette: ma pole teatriarvustaja, pole asjatundja. Selge see, et inime ei tahtnud end narriks teha ja professionaale pahandada. Seda kõike kindlasti, ent mingi kaalutus oli ikkagi veel, kui vaagisin oma teatrikriitilisi šansse. Oli isegi mitte üksainus põhjus, vaid terve rida mind üllatanud mõtteid ja tähelepanekuid, mille keelav ettekirjutus oli tõhus ja otsustav. Et need tähelepanekud kuuluvad teatrikriitiku rolli katsetanud kirjanduskriitikule, et need käivad pigem teatrikriitika kui teatri kohta (harvast vaatajapraktikast hoolimata olen kaua ja innukalt lugenud teatriarvustusi ja ülevaateid), siis julgen oletada, et mõni neist mõtteist pakuks laiematki huvi. Ühtlasi oleksin siis ka nagu osa isiklikku teatrivõlga lunastanud.

Pahaaimamatu kirjanduskriitik (mis siis, et ta on lugenud Brechti, Stanislavskit, Artaud'd, Pansot, Hašekit ja mõnda teistki) siseneb teatrisse nii, nagu avaks ta värsked raamatu: ta asub vaatama (lugema) teost. Ja niiviisi, teosele (tükile) keskendunult, istub ta saalis sünge näoga etenduse lõpuni. Kui ta lõpuks koju läheb ning laua taha istub, siis kirjutab ta arvustuse n ä i d e n d i kohta. Ta hindab kõige selle juures ka osatäitmisi, ütleb üht-teist lavastaja töö, lavakujunduse ja teatrisituatsiooni kehvuse kohta, võib-olla midagi tabavatki, kuid enamasti on see ka kõik. Niisuguseid teatripiletiga kirjanduskriitikuid on meil palju. Kui mõni neist saalis on, siis peaks teatrirahvas juba teadma, keda ja mida ta seal varitseb: näidendit, dramaturgi, instseneerijat ja viimasel ajal eriti lavastajat. Tõenäoliselt on algupärase näitekirjanduse esietendustel kirjanduskriitikut soovitavgi kohata, sest näitekirjandust liigub väljaspool teatrit vähe ja harva. Pealegi on näidendiarvustaja tegevus edu tõotavam kui romaanikriitiku töö: erinevalt raamatutest saab näidendites kriitiku nõudeid ja soovitusi tagantjärelegi teoks teha, kriitik saab «anda oma panuse». Sest dramaturgile hakkab ju peale näitlejagi hammers, rääkimata lavastajast, kunstinõukogust ja kriitikast.

Niisiis saanuks minust äärepealt samasugune teatripiletiga kirjanduskriitik. Miski siiski segas. Segas see, et tegu oli instseneeringuga, mille aluseks olev teos oli mulle tuttav. Nõnda pääsesin näidendi enda põrnitsemisest. Vahtisin hoopis näitlejaid, saali, kostüüme, käisin paar korda puhvetis, rōdul jne. Nägin, kuidas valgustaja prožektoreid juhtis, vilksamisi nägin ka lavastajat. Kõike seda ja kindlasti veel hulga muudki nägi või vähemasti võis näha kogu saalitäis rahvast. Enamik v a a t a s huviga näidendit, aga kindlasti n ä g i tükk maad rohkem.

Kuid võetagu nüüd eelnev poolhümoorikas passaaž kokku üheks tõsiseks järelduseks. Nimelt võib teatrikriitiku puhul vist eeldada just seda, et ta vaatab küll etendust, aga näeb pidevalt kogu teatrit. Ta tunneb, teab ja näeb kõiki näitlejaid, kõiki osatäitmisi, ta märkab etenduse hoogu või loidust laval ja tajub saali kõikuvat atmosfääri. Kui minusuguse kir-

janduskriitiku sooviks on näha laval sündivat kunstiteost (ühe konkreetse näidendi lavastust), siis teatrikriitiku sooviks on näha kunstiteoseid (lavastusi, etendusi, osatäitmisi, näidendeid). Mitmus tähendab siin seda, et teatrikunst (nagu ka näitleja, lavastaja, interpreedi oma) spetsiifilises mõttes ongi mitmuslik: esmalt seetõttu, et tal on pidevalt, ka iga üksiku etenduse või kujundusdetaili puhul mitmeid autoreid; teiseks sellepärast, et teater interpreteeriva kunstina on ka sisult mitmuslik — interpretatsioonist saab rääkida alles siis, kui on olemas vähemalt kaks võimalikku esitamismoodust (tegelikkuses on neid alati loendamatu hulk), kui saab vahet teha mängu ja mittemängu vahel.

Teatriinimestele ei ole need tähelepanekud mingi uudis. Ent mind, kriitika jälgijat, üllatas seekord mõte, et tolles kriitikapeeglis vilksatas enamasti ikka näidendeid ja näidendeid, teatrit oli olnud harva näha. Ülekohtuselt vähe näitlejatest ja osatäitmistest. Lausa harva kirjeldatakse ja analüüsitakse misantseene, ehkki just neis peaks lavastaja ja näitlejate koostöö paremini avaldama. On muidugi tore lugeda kriitikute erinevaid arusaamu Ibseni või Tammsaare näidenditest, ent on kurb, kui kriitika unustab seal kõrval teatri analüüsimise, kui ta ei jälgi tähelepanelikult ja esmajoones seda kollektiivset interpreti ennast. Draamatrupi seisund interpreteerijana on võrreldamatult keerulisem sümfooniaorkestri omast, sest kus on nähtud, et sümfoonikud peaksid esitama vaheldumisi klassikalisi suurvorme ja rocki, tösist ja tühist, kordama kunstiimet kümneid ja isegi sadu kordi. Vaatajale on teatriime ainukordne kogemus, teatriinimesele aga paljude erinevate lovesse-langemiste võime või võimalus.

Saan aru, kui raske on teatrikriitik olla. Võid kiita etendust taevani, ent kui unustad seejuures mainida paari autorit (näitlejat), oled teinud ülekohtu. Veelgi rohkem: teatriarvustus on teatriloos rohkem dokumendi väärtusega kui kirjandusarvustus kirjandusloos, sest teatrikriitika peab mingil määral fikseerima ka oma objekti — kirjeldama lavastust, etendust, näitlejaid, kujundust jne. Teistsugust mälu teatrilool ei ole. Näidendeid vaatleb kirjanduslugu, seepärast ei pruugi nende kirjeldamiseks palju vaeva näha, pealegi on enamik teatritekste ju kirjalikult säilitatavad. Aga, nagu juba öeldud, ka selles memoreerivas mõttes on praegune teatrikriitika üldiselt väheütlev. Etendust ja selle osi kirjeldatakse liiga vähe. Eriti drastiline on, kui praeguses näitlejate alakoormatuse olukorras nende mitmed head osatäitmised tähelepanuta ja analüüsita jäävad, kui mõni näitleja leiab enda kohta pillatud sõnu või nimemainimisi üksnes paari-kolme aasta tagant. Ma ei taha kuidagi solvata lavastajaid, aga teatris käimata ja arvustusi lugenuna võiksin peaaegu arvata, et meie lavadel ainult lavastajad liiguvadki, kes hästi, kes halvasti, kes moodsalt, kes vanamoodsalt. Pole juhtunud lugema, et mõni näitleja mängiks moodsalt või mõni mitte. Lugenud pole, aga loogikat appi kutsudes võiks oletada, et näitlejadki midagi oma mängutehnikas uuendavad, muudavad, üksteiselt üle võtavad, et nad vahel ka mõnd kolleegi heatahtlikult parodeerivad, täiendavad või eitavad. Aga ma olen vist liiga lihtlabane vaataja, see, kes teatrisse tuleb näitlejate pärast.

Siin on seesama konks. Näitlejat austav lihtvaataja on ju sisult rohkem teatripetsialist kui teatrit lavastusele ja lavastajale taandav kriitik. Üks näeb näitlejat ja teatrit mitmuslikuna, tuleb nautima meediumi, mida siis too parasjagu ka ei esitaks, teine asetab kogu teatrivastutuse lavastaja õlule, nagu oleks ta romaani ainuisikuline autor.

Kuid ega ma süüdista üksnes teatrikriitikuid, kelle rasket ja keerulist tööd ma pealegi ise teha ei suudaks. Nähtus on kunstikriitikas tänapäeval üldine. Ikka rohkem ja rohkem on hakatud kõnelema kunstiteose kontseptsioonist, juhtmõttest, meetodist, ideest, kavatsusest. Kunstiteoseid on hakatud iseloomustama ja selle protsessi mõjul ka looma kontseptuaalsete kvaliteetide põhjal. N-ö vahetu kujundav looming, inspiratsiooni viljad, 21

meelelised esteetilised kujundid ja improvisatsioon on andnud järele abstraherivate konstruktsioonide survele. Rohkem kui kunagi varem kõneldakse kunstiteose terviklikkusest, autori omanäolisusest ja ainukordsusest, ehk teisisõnu, sellest samast kontseptuaalsusest. On sündinud üldistatud kunst, mis kõneleb teeside keeles ja mille konkreetne realisatsioon ei ole teesi teadmata sageli vastuvõetavgi.

Teater oma mitmusliku olemusega on mulle tundunud viimase kantsina, mis kunsti põlist (meediumlikku, käsitöölikku, mängulikku, improviseerivat ja paljuvõimalikku) sisu säilitab. Sest tegelikult mitte üksnes teater, vaid kunst ise on olemuselt mitmuslik, ta saab olemas olla ainult variantidena, mitte invariantidena. Teos tarvitseb teesi või kontseptsiooni, ent tees ei tarvitse kunstiteost.

Niisiis ei saanud must teatrikriitikut ega saa küllap tulevikuski. Kuid vähemalt ühe teatraalse teo sooritasin ikkagi: kehastusin mõttes teatriarvustajaks. Ning ehkki ma teatrit ei tunne ega jaksaks teda enam ka tundma õppida, näis mulle ses meelegujutlusmängus, et kui vaatan etendust, näen juba natukene ka teatrit. Küllap on see tunne professionaalsele teatriteadlastele ja retsensentidele teada, kuid nad võiksid sellest rohkem ja detailsemalt kirjutada. Oma arvustuse jätsin ju tegemata ikka sellepärast, et ei osanud kirjutada teatrist, mida ma nägin, kuigi oskasin arvustada näidendit, mida vaatasin.

1968 — Eesti Raadio sai elektronarvuti, mille rakendusala hulka arvati ka muusika.

1969 — Vastloodud arvutuskeskuse tähtsaimaks tööobjektiks kujunes muusika automatiseeritud kasutamise süsteem.

1970 — Alustati Eesti Raadio põhiliste muusikafondide kodeerimist.

1972 — 5. märtsil andis Eesti Raadio eetrisse esimese elektronarvuti abil koostatud kontserdi.

Selline oleks lühikroonika arvuti ja muusika suhete algaastatest Eesti Raadios.

Teadaolevatel andmetel praktiseeritakse meil esimesena ja siiani ka ainsana raadiokontsertide automatiseeritud koostamist raali abil. Vennasvabariikidest on samalaadseid tulemusi oodata eelkõige Ukrainas ja Leedus, kus käib juba mitmendat aastat raadiofonoteegi muusikafondide kodeerimine. Meie 12-aastane edumaa sel alal on raalikontserdid peaaegu märkamatult muutnud Eesti Raadio muusikaprogrammi loomulikuks koostisosaks. Üsna kiiresti jõuti praeguste tingimuste kohta optimaalse koormuseni — umbes 160 kontserti nädalas. Kõik see toimus tasahilju, ilma uudsete asjade puhul tavapärase reklaamikärrata.

Raalikontsertide tegemist pole muidugi saladuseks peetud. Sellealase teabe levik aga on senini olnud küllaltki napp ja juhuslik. Jõudsamini levivad hämarat laadi kuuldused, tihti peale pahatahtlikudki. On ju raal paljude kujutluses ikka veel rumalavõitu robot, mida meelsasti nähakse patuina rollis, kui kuskil midagi viltu veab. Käesoleva kirjutise eesmärk on objektiivsemalt tutvustada raali kasutamist Eesti Raadio muusikaprogrammides ja tingimusi, mis selleks on loodud.

Kasvuraskused

Kui 15 aastat tagasi asuti meil visandama muusika automatiseeritud kasutamise süsteemi, seisti dilemma ees: kas võtta aluseks kohalikud nõudmised ja traditsioonid või luua universaalne süsteem, mis rahuldaks raadiomuusika vajadusi ülemaailmses ulatuses. Võttes arvesse Eesti Raadio tiheidaid sidemeid sõsarasutustega nii Nõukogude Liidu kui ka kogu OIRT-i liikmesriikide piires, leiti aktiivse koostöö vaimule sobivam olevat teine suund. Asuti suurejooneliste ettevalmistustööde kallale, silme ees süsteemi rahvusvahelise leviku perspektiiv. Muusika kodeerimine rajati universaalsele det-simaalklassifikatsioonile (UDK), muusikatoimetaja ja arvuti suhtlemiskeel kujundati esperanto baasil. Range teaduslikkuse nimel telliti eriuurimusi terminite, klassifikaatorite ja faktide täpsustamiseks. Toimused arvukad konsultatsioonid heliloojate, muusikateadlaste ja teiste spetsialistidega.

Peatselt selgus aga, et käivitatud mootoriga püüti liikuma panna liiga suurt koormat, õigemini — tervet mäge. Raadiomuusika, milles objektiivsed seaduspärasused põimuvad vägagi tihti kummalisteks seosteks subjektiivsete arusaamade ja juhuslike asjaoludega, osutus liiga kapriisiseks alaks teaduslik-universaalsele lähenemisviisile. Ei saadud terviklikku ülevaadet selle kohta, milliste printsiipide järgi koostatakse raadiokontserte, misuguseid aspekte sobivate muusikapalade valikul silmas peetakse jne. Raskusi tekkis ka näiliselt kõikehaarava UDK rakendamisel muusikapalade kodeerimiseks, kuna just muusika valdkonnas oli klassifikatsioon ebajärjekindel, lünklik ja tänapäeva oludele mittevastav. Piisab näitest, et muusikalaste mõistete hulgast puudus täielikult kerge muusika, samal ajal aga esines küllaltki ulatuslik ja detailne klassifikatsioon kirikumuusika kohta.

Kõik see sundis olukorda realistlikumalt hindama ja esialgseid kavatsusi korrigeerima.

Töö hakkas märksa jõudsamini edenema, kui loobuti eesmärgist luua ilmtingimata universaalne ja teaduslikult põhjendatud süsteem. Orientiiriks võeti eelkõige kohalik igapäevane raadiotöö, selle iseärasused ja nõuded. Töötati ümber kodeerimisprintsüübid, kusjuures suurem jagu mahukatest UDK tabelitest asendati lakoonilise, kuid elulähedasema detsimaalklassifikatsiooniga. Kontsertide osas püüti jagu saada teoreetilistest rakustest ja välja jõuda rahuldavate praktiliste tulemusteni.

Peamiseks takistuseks osutus kindla, fikseeritud meetodika puudumine raadiokontsertide koostamisel. Oli küll muusikatoimetajate kollektiivne praktika, kuid väga ebastabiilne, sõltuv maitse, kaadrikoosseisu, repertuaaripoliitika jne muutustest. Katsed lihtsa küsitlemise teel töde tabada jooksid aga tühja. Toimetajad kas ei suutnud oma töökspidamisi formuleerida või siis ilmsel nende seletustes vasturääkivusi. Tihti läksid sõnad tegudest kaugelt lahtu. Seetõttu osutus otstarbekamaks teatav hulk eriilmelisi raadiokontserte läbi kuulata ja saadud tähelepanekud raali eeskirjadeks üldistada. Paraku tuli neid aastate jooksul korduvalt momendinõuete kohaseks mugandada, kuid teiselt poolt aitas see süsteemi paindlikumaks kujundada. Laitmatuid resultaate raalilt välja pigistada siiski ei saa, vähemalt seni, kuni püsivad vasturääkivused toimetajate nõudmistes. Nii näiteks on praktiliselt võimatu koostada levimuusikakontserti, mis oleks üheaegselt moekas ja kunstiväärtuslik, koosneks äraleierdamata lugudest ning alluks kehtivale repertuaaripoliitikale.

Kodeerimine

Raadiokontsertide koostamine on efektiivne, kuid mitte ainus raali rakendusvõimalus muusikatoimetaja töös. Neid võimalusi võib kujutada kolmeastmelise püramiidina, mille aluskihiks on üksikpala või väikese teosterühma väljaotsimine teatud tunnuste põhjal, keskosaks spetsialiseeritud kataloog, tipuks — kontsert. Kui kahel madalamal astmel püsib töö raskuspunkt veel tavapärase infootsimise piires, siis kontserdi koostamisel on väljaotsitud materjal vaid lähtekohaks edasisele töötlusele, mille keerukamaid vorme võib võrrelda juba loomingulise inimtööga. Kõige selle eelduseks on aga tugev infobaas — kõikide vajalike muusikateoste kodeeritud kirjeldused raali mälus.

Kodeerimissüsteemi väljatöötamisel võeti arvesse hulgaliselt mitmesuguseid aspekte, mida peeti vajalikuks muusikapala otsimisel või selle kasutamisel. Ühtlasi tuli hoiduda väheolulisest ja üliharva vajaminevast infoballastist. Praegusel kujul võimaldab süsteem muusikat kirjeldada 80

Muusikapalade kodeerimisel tuleb vaheldumisi käsitseda magnetofoni, heliharki, stopperit ja kuvarit. Kodeerija Kersti Inno määrab parajasti heliteose tempot. Sulepead vaja ei lähe: kirjatöö teeb ära trükkal.



erinevast aspektist. Praktiliselt on nende arv iga üksiku pala puhul siiski tunduvalt väiksem.

Oma olemuselt ja funktsioonidelt võib kirjeldusaspekte liigitada objektiivseteks, subjektiivseteks ja vahepealseteks. Objektiivset poolust esindavad eelkõige andmed helilindi etiketilt (autor, pealkiri, interpreedid, esitusaast, kestus, fonoteegiindeks jne), aga ka mälust või teatmeteostest hangitud lisateave (autori sünniaasta, teose loomisdaatum, isikute ja kollektiivide kodakondsus jne). Kodeerimistöö spetsiifilisem osa algab helilindi ühe- või mitmekordsel läbikuulamisel, mille käigus täpsustatakse teose žanr, stiil ja vorm, fikseeritakse erilise koodi kaudu muusikiline algusmotiiv, vokaalmuusika puhul ka keel ja algussõnad. Tervikmulje alusel iseloomustatakse teost mingi karakteriga, märgitakse ära teatud kontserditüübid, kuhu see teos võiks sobida ning antakse üldine väärtushinnang 15-pallises skaalas. Muusikavälise aspektina lisatakse sõnaline temaatika, kui seda saab tuletada teose pealkirjast, helijäljendustest või laulutekstist.

Subjektiivsuse alged ilmnevad juba mõnede näiliselt selgesisuliste tunnuste määramisel (näit. stiil, laad, tempo). Tendents kasvab selliste aspektide kodeerimisel nagu karakter ja sobivus teatud kontserditüüpidesse ning saavutab maksimumi väärtushinde näol.

Subjektiivsete andmete vajaduses on korduvalt kaheldud. Oskusliku kasutamise korral on aga nende abi korvamatu. Nii näiteks pole mingeid objektiivseid tundemärke selle kohta, et teos kõljab kontsertidesse «Populaarseid helitöid» või «Igihaljaid meloodiaid». Sobivuse indeks, kuigi subjektiivselt määratud, paneb siin asjad kiiresti ja korralikult paika. See, et teos kuulub populaarse teose või igihaljaste hulka, pole tegelikult kodeerija väljamõeldis, vaid tuleneb tähelepanekutest teose käekäigu kohta antud kultuuriirioonis. Isegi karakteri ja väärtushinde määramisel on subjektiivsete hälvete skaala tunduvalt kitsam kui arvata võib. Seda kinnitavad juhtumid, kus kaks kolleegi olid eksikombel kodeerinud üht ja sama pala. Nende töö võrdlemisel võis täheldada küllaldast üksmeelt karakteri määramisel ning enamjaolt vaid ühe- või kahepallilisi lahknevusi hinnangutes. Muidugi tagab siin ühtse tööstiili piisavalt kõrge muusikiline ettevalmistus. Meie kolmeliikmelise kodeerijaterühma koosseis on küll korduvalt muutunud kaadri loomuliku voolavuse tõttu, kuid senini on seda õnnestunud ikka komplekteerida konservatooriumi lõpetanutest või üliõpilastest.

Kataloogid

Muusikapalu võib arvuti mälust välja otsida suvaliste kirjeldusaspektide või nende kombinatsioonide järgi. Nii näiteks on huvi tuntud eesti heliloojate 70. aastatel salvestatud orkestrimuusika vastu. Tihti palutakse

Raalikontsertide toimetajad Vello Rand (vasakul) ja Jaak Ojakäär tööhoos. Valminud kontserdist peab siiski igaks juhuks sulepeaga üle käima.

A. Ilo fotod



raali abi selliste otsimistunnuste puhul, mille kohta muusikatoimetuses puuduvad tavalised käsikartoteegid (tekstiautorid, temaatika, vorm jne). Ent tellimusi on laekunud ka traditsiooniliste aspektide järgi (helilooja, interpret), eriti pärast seda, kui fonoteegi põhiosa kodeerimisega lõpule jõuti.

Et raali tööaega arvukate üksiktellimustega mitte üle koormata, asuti 1975. aastal regulaarseid muusikakatalooge väljastama. Mitmel tehnilisel põhjusel (trükk, paberifond, köitmine) pole neid suudetud valmistada piisavas koguses, vajaliku sageduse ja kvaliteediga. Siiski on üheksa aasta jooksul jõutud välja anda kakskümmend eri tüüpi kataloogi üldmahuga umbes 30 000 lehekülge.

Muusikakataloogid on trükitud raali mälus leiduvatest paladest ning võimaldavad helindeid otsida vägagi erinevatest aspektidest lähtudes: autorid (heliloojad, poetid), esitajad (instrumentalistid, vokalistid, kollektiivid, dirigendid), vormid, žanrid, karakterid, teemad, fondid. Materjal on korrastatud kas alfabeetiliselt (nimed, sõnalised mõisted) või numbriliselt (detsimaalindeksid, arvud). Vastavalt spetsiifilistele erinevustele tõise ja kerge muusika rakendamisel on enamik katalooge koostatud vaid kas ühe või teise muusikaliigi piirides. See võimaldab kataloogisest materjali otstarbekamalt korrastada. Nii näiteks järjestatakse iga autori teosed heliloojate kataloogis kas esitusžanrite järgi (tõise muusika puhul) või ajalise kestuse järgi (kerge muusika puhul). Vajaduse korral koostatakse kataloog kogu muusikafondi ulatuses (näit. eesti interpretide, heliloojate ja tekstiautorite kohta).

Praeguste kataloogide suurim puudus on nende kiire aegumine. Igal aastal täieneb raadio fonoteek tuhandete uute helisalvestustega, osa vanast repertuaarist aga kantakse maha. Järelikult peaks iga kataloogi vähemalt kord aastas uuendada. See aga pole võimalik spetsiaalse arvutipaberi limiidi tõttu. Ebaoperatiivsust lisab veel pikk järjekord köitetoimikus, mis mõnikord venib üle mitme kuu. Arvutustehnika baasi uuendamine annab lootust kohmakate paberikataloogide osaliseks asendamiseks kiire otsimis-süsteemiga kuvari vahendusel. Kui senini kasutusel olnud II põlvkonna arvuti «Razdan-3» vahetatakse lõplikult välja moodsama SM-tüüpi raaliga, saab tähtsamaid katalooge säilitada korrastatud kujul otse raali mälus. Sealt aga on võimalik otsitavaid fragmente kohe kuvari ekraanile kutsuda, vajaduse korral leitud materjalist ka väljatrükki tellida. Uute kodeeritud teoste pidev juurdelisamine ja mahakantud salvestiste kustutamine garanteerib sellist laadi kataloogile nõutava operatiivsuse.

Kontserdid

Raadiokontserdil on mitmeid iseärasusi: kindel funktsioon saateprogrammis, rangelt piiritletud ajaline kestus, kuuldetingimuste mitmekesisus (vaikuses, olmemüra, tähelepanuga, taustana, esmaklassilisest vastuvõtjast, odavast transistorsraadiost jne). Erinevalt traditsioonilisest kontserdikülastajast pole raadiokuulaja seotud etiketireeglitega — ta võib aparaadi sisse või välja lülitada suvalisel momendil.

Kõike seda tuleb arvesse võtta, kui tahetakse koostada kontserti, mis sobiks kuulamiseks erinevates tingimustes nii tervikuna kui ka meelevaldselt valitud lõikudena. Ideaaliks on siin ühtsuse ja mitmekesisuse õnnestunud süntees, mis aitab vältida ühelt poolt väsitavat monotoonsust, teiselt poolt ülemäära kirevust. Kontserdi naaberpalad või paladerühmad peavad omavahel moodustama piisava kontrasti näiteks tempo, tämbri või karakteri poolest, olles samaaegselt seotud ühe või mitme ühisjoonega (stiil, esitus, temaatika vms).

Stiilse ja vaheldusrikka raadiokontserdi koostamine nõuab mitme erineva tööülesande koordineeritud täitmist: esialgse paladekogumi välja-valimine, sobiva järjestuse korraldamine, ava- ja lõpupala paikapänemine, üldkestuse väljarihtimine. Peale selle tuleb jälgida repertuaari loomupärast ringlust, et ühed ja samad palad mitte liiga tihti kontsertides korduma ei hakkaks. Kogu selles töös esineb niivõrd palju rutiinset tegevust, et pöördu-mine raali poole abi saamiseks on juba üksnes selle koha pealt õigustatud.

Ent oskuslikul rakendamisel täidab raal ka keerukamaid ülesandeid, mida tavaliselt loominguist hulka arvatakse.

Praktilistel kaalutlustel on raali abiga siiani koostatud põhiliselt levimuusika kontserte. Praegu täidavad need ligikaudu 90% sellele muusikaliigile planeeritud saatemahust. Teatav hulk raalikontserte tõsise muusika vallas, enamjaolt baroki ja klassitsismi ajajärgu instrumentaalteostest, on leidnud vaid episoodilist või katselist kasutamist. Peamiseks takistuseks on siin ühekülgsest kerge muusika pinnal väljakujunenud süsteem, mille avardamine ei mahu enam vana arvuti võimaluste piiridesse. Uue raali töölerakendamine avab tee täiuslikuma süsteemi loomiseks, mis püüab arvestada nii kerge kui ka tõsise muusika iseärasusi.

Tüüpilise raalikontserdi tellimine koosneb kahest etapist: üldtingimuste formuleerimine ja struktuuri määramine. Üldtingimused on filtriiks, mis eraldab antud kontserdi jaoks sobivate palade esialgse valiku. Nii näiteks nõuab kontsert «Lõbusaid levilaule» vähemalt kolme üldtingimuse esitamist: kõik palad olgu 1) laulud, 2) lõbusad, 3) kergest muusikast. Neile võib toimetaja lisada veel teisi piiranguid, mis valivad laule kas vanemate või uuemate hulgast, monofoonilistena või stereofoonilistena, rahvalikust või tavalisest levirepertuaarist jne.

Struktuur määrab ära palade paigutuse ja omavahelised suhted. Siin on valikuvõimalusi palju, ka lihtsamat tüüpi kontsertide puhul. Äsja toodud näites võib palad järjestada mees- ja naislauljate vaheldumise alusel või tempode ja tonaalsuste kontrasti põhimõttel. Teine võimalus on ehitada kontsert üles mitmepalalistest blokkidest, millest igaüks on individuaalseeritud konkreetse helilooja, esituse või mõne muu tunnuse alusel. Struktuuri valikut mõjutab kontserdi diktoriteadustuse tüüp. Detailse teadustuse jaoks sobib paremini blokkides liigendatud kontsert, koondateadustuse või ainult kontserdi pealkirja nimetamise puhul kõlbab ka kirevam struktuur.

Nii üldtingimused kui ka struktuurijuhendid pannakse kirja arvuti-pärasel formaalkeeles. Enamkasutatavam osa neist säilitatakse raali mälus. See võimaldab neid jooksvas töös operatiivselt rakendada. Kontsert tellitakse kuvaril lakooniliste vormelite kaudu, mis tegelikult on vaid viidad keerukamatele algoritmidele arvuti mälus. Tavaliselt mahub kontserdi tellimus ühele reale. Mõned näited kontserdi «Lõbusaid levilaule» tellimuse erinevatest variantidest:

a) MN1 KA(5)KE(9)K(13)VA(10)

b) MN1 KA(5)N(9/OTS A/+9/SALLO H)/K(1+13+17)

c) BLOC3 KA(5)K(1+17)FIK7(8)E(7); 1AU474(2); 2AU4(7)—AU474(2); 3—AU4(7)

Vasakpoolsel positsioonil asuvad struktuurijuhendite viidad. Struktuur MN1 paigutab ühekaupa vaheldumisi laulud mees- ja naishääle esituses, BLOC3 jaotab materjali kolmeks võrdseks blokiks. Struktuuriviitadele järgneb rida üldtingimusi, mille tähendused oleksid lühiseletustena: KA(5) — lõbus karakter, KE(9) — eesti keel, K(13) — kontserditüüp rahvaliku muusika jaoks, VA(10) — väärtushinne pole madalam kui 10 palli, N(9/OTS A/+9/SALLO H/) — solistid on kas Andres Ots või Helgi Sallo, K(1+17) — kontserditüübid tavalise levimuusika jaoks, FIK7(8) — helisalvestuse daatum pole vanem 1978. aastast, E(7) — vokaalmuusika, AU474(2) — eesti autor, AU4(7) — nõukogude autor. Niisiis koosneb kontserdi «Lõbusaid levilaule» esimene variant eestikeelsetest rahvalikest lauludest, mille esitajad pole konkretiseeritud. Valikut ahendab siiski keskmisest kõrgemale asetatud väärtushinde alampiir. Palad järjestatakse hääleliigi kontrasti alusel. Teine variant on analoogilise struktuuriga, kuid kindlate esitajatega. Ühtlasem interpretatsioon võimaldab valida muusikat nii rahvaliku kui ka tavalise levirepertuaari hulgast. Kolmas variant annab esituse valiku jälle juhuhe hooleks, kuid piirab stiile ja helisalvestuste iga. Laulud on grupeeritud kolmeks blokiks, mille sisu täpsustatakse pärast üldtingimuste rida: 1) eesti autorid, 2) vennasvabariikide autorid, 3) välisautorid.

Lahendusvõimaluste mitmekesisus on omane peaaegu iga raalikontserdi tellimisele. Vaid harva tuleb ette kontserte, kus juba pealkirjas leiduvad 27

kõik vajalikud lähteandmed, nagu näiteks «Vene rahvaviiside töötlushi ansambli» «Meloodia» Georgi Garanjani juhatusel». Enamikul juhtudel määrab toimetaja ise konkreetse ja abstraktse vahekorra, tingimuste hulga, nende ranguse astme jne. Nii näiteks pakub kontsert «Helisev Euroopa» sadu variante geograafiliste ja muusikaliste tingimuste kombineerimiseks, kusjuures autorite või esitajate valik võib olla nii vaba kui ka ette määratud. Keerukaimateks kontsertideks on osutunud «Muusikat mitmes žanris» ja «Igaühele midagi», mis nõuavad iga pala jaoks isesugust tingimustekompleksi.

Raalikontserdi elementide paikapanemisel võib minna äärmuseni — kuni konkreetsete teoste väljaotsimiseni. Siiski mängib tüüpilises raalikontserdis olulist osa juhuslikkus, täpsemalt öeldes kontrollitav juhuslikkus. Just selle kontrollitavuse rakendamisel saab toimetaja ilmutada oma erialast vilumust, materjalitundmist, intuitsiooni. Piiratud juhuslikkuse usaldamine võimaldab loobuda aeganõudvast detailide kallal nokimisest ning kasutada täiel määral arvuti tööjõudlust, avarat mälu fondi ja muid eeliseid. Praegu jaotub kogu raalitöö koormus kahele muusikatoimetajale. Kumbki neist tellib-toimetab iga nädal umbes 80 kontserti, kulutades selleks tööaega vaid kesktlõbi kaks tundi päevas. Täpsustuseks olgu öeldud, et kontserdi mõiste kehtib siin iga sõnaliste saatetega isoleeritud muusikalõigu kohta saatekavas.

Repertuaar

Uue repertuaari hankimine ja vana mahakandmine ei kuulu raalitöö kompetentsi. Sellega tegelevad raadiotöötajad väljaspool arvutuskeskust. Küll aga saab raali kaudu täpseid andmeid raadio fonoteegi materjalide ringlemise kohta. Üldisteks teenusteks on operatiivne teave ja perioodiline statistika. Raalikontsertide osas on aga jõutud samm kaugemale. Nimelt võib toimetaja automaatselt reguleerida palade kasutamise sagedust. Pärast kontserdi valmimist säilib arvuti mälus iga teose kohta vastava saatapäeva daatum. Seega saab järgnevates kontsertides vältida varem kõlanud muusikat. Keeluaaja alampiiri määrab toimetaja nn blokeeringu kuupäevaga, millest hilisemate kontsertide repertuaar on ajutiselt sulustatud. Kitsama profiiliga kontsert (näit. «Gunärs Rozenbergi instrumentaalpalu») ei luba rakendada kuigi pikka keeluaega, kuid avarama paladevaliku tingimustes (näit. «Reipaid rütme») võib blokeeringu kehtivust laiendada mitmele nädalale, kuni vaid sobivat repertuaari jätkub.

Enamik raalikontserte (hommikumuusika tervikuna, «Vikerviisid», «Meloodiaid hilisõhtuks» jt) tellitakse paladest, mis pole eetris kõlanud vähemalt kuu aega. Levimuusika kohta on see vägagi range režiim, kui tuua võrdluseks käsitsi koostatud kontserte, milles üht ja sama lugu võib mõnel päeval kuulda mitu korda. Ometi heidetakse just raalile ette palade liigset leierdamist. Küllalt levinud on arvamus, et raal ei oskagi leida head ja ajakohast muusikat, et toimetaja käsitsi valitud muusika on alati parem.

Tegelikult teavad raalikontsertide tellijad väga hästi, millise levirepertuaari järele on nõudmine ja millise järele mitte. Paraku on neil sobiva muusika valimiseks tunduvalt ebasoodsamad tingimused kui vanaviisi tegetsevatel kolleegidel. Kõigepealt on nn käsikontsertide maht ligi kümme korda väiksem raalikontsertide omast. Seetõttu on toimetajal üsna hõlbus see täita põhiliselt moekate tipplugudega, mille kasutamissageduse üle pealegi muret ei tunta. Raalikontsertidest jookseb aga kuu vältel läbi vähemalt 4000 erinevat pala. Loomulikult pääseb neis domineerima keskpärane ja vanamoelisu, sest suurem osa levimuusikat kulub läbi uskmatu kiirusega. Uut aga tuleb peale napilt. Raadio fonoteegi üldmaht kasvab küll jõudsasti, kuid põhiliselt toimub see süvamuusika ja restaureeritud arhiivivõtete osas. Head ja ajakohast levimuusikat laekub sinna väga vaevaliselt. Eriti krooniliseks on kujunenud eestikeelsete laulude, instrumentaalse meeolumuusika ja noortepärase uudisrepertuaari defitsiit. Neis valdkondades täieneb raadio fonoteek vaid umbes 20—30 heililindi võrra kuus. Väikese üldmahuga käsikontserte võib selline kogus vajalikul määral elustada, kuid raalirepertuaari jaoks on need paarkümmend uudispala nagu kulbitäis vett seisvasse tiiki.

Teiseks kasutab raal oma kontsertide baasina ainult ametlikku fonoteeki, käsikontserdi koostaja saab aga vajaduse korral käiku lasta nn töölinde, millele võib ümber võtta ka fonoteegiväliseid materjale. Viimaste trumpideks ongi esmajoones need levimuusika valdkonnad, mille osas ametlik fonoteek juba aastaid kiratsema kipub. Töölintide kaudu on kõlanud ennatlikult ka otse raadio fonoteegi jaoks ettevalmistatavat uudisrepertuaari, mille värskus juba sel etapil põhjalikult ammendatakse. Seetõttu mõjubki uudis-pala edaspidine käekäik raalikontsertides leierdamisena isegi siis, kui pala kõlab eetris vaid kord kuus.

Energilisema tegutsemise puhul võiks raadio ametlikku fonoteeki täien-dada värskete levimuusikaga palju operatiivsemalt ja suuremates kogustes, kuid kahjuks ei näi see kedagi huvitavat. Asi on unarusse jäänud ilmselt see-tõttu, et fonoteegi täiendamist aktuaalse repertuaariga ei stimuleerita mitte mingite vahenditega. Fonoteegivälise muusika demonstreerimine on seevastu kujundatud tulusaks lisateenistuseks, mida honoreeritakse kui «loomingulist» tööd.

Olukord polekski nii drastiline, kui raalikontsertide tellimisel saaks vabalt kasutada kõiki ametlikus fonoteegis leiduvaid ressursse. Kõik levipalad ei aegu võrdses tempos. Soliidset tuge annab igihaljas repertuaar. Raalitööga seotud muusikatoimetajad on tugevad professionaalid, oma ala hästi tundvad levimuusikaspetsialistid. Näib aga, et respekt toimetaja maitse ja põhimõtete vastu pääseb mõjule vaid käsitsi koostatud kontsertide puhul. Raalikontserdid on seevastu allutatud kummaliste maitselestele ettekirjutistele, mis sageli moonutavad toimetaja kunstilisi kavatsusi. Pole siis ime, et tagajärjeks on enamikul juhtudel ebastiilne rosolje või siis nudi-tud-klanitud ajaviitekonsert vanemale generatsioonile.

Mitmeid kordi on järsult ahendatud hommikumuusika repertuaarivali-kut, ilma et oleks tagatud soovitava iseloomuga palade kate fonoteegis. Praegu jätkub nõuetekohast muusikat hommikutundide jaoks hädavaevu kuus ajaks. Kui olukord lahendamaks ei lähe, on raal sunnitud kogu seda repertuaari igal aastal 12 korda kavasasse paigutama. Kõige selle taustal tundub üpris küüniline siit-sealt kuulnud soovitus võtta raalikontsertide tellimisel eeskujuks menukaid diskorisasteid või uhiuuest heliplaadimuusikast koosnevaid nonstop-kontserte.

Nagu selgus, ei tohi raalikontsertide õiglasel hindamisel lähtuda üksnes raadiost kõlava muusika meeldivuse astmest. Tuleb tunda ka nähtuse kõõgi-poolt, et õigesti mõista raalitööga seotud inimeste taotlusi ja reaalselt olu-korda, milles nende töövili valmib. Raalikontsertide vormiline lahendus on veel kaugel ideaalist. Esineb krobelisust, jäikust, defekte. Ent kõik see on kõrvaldatav, kui lisandub kogemusi, uusi ideid ja tehnilisi vahen-deid. Töö võlu selles peitubki, et kasvuruumil pole lõppu näha. Samas ei tasu maha vaikida ka saavutusi, mis raali eeliseid vaieldamatult kinnitavad: 80 000-st palast koosnev mälufond, laitmatu kontroll repertuaari ringle-mise üle, kõrge tööviljakus kontsertide tellimisel-toimetamisel jne. Kaks-teist aastat pole mingi juubel kokkuvõtete tegemiseks, ent see on kujunenud kindlapiiriliseks etapiks raalikontsertide arenemisel eksperimendist prakti-kani. Järgmise etapi avab üleminek uuele arvutile, seega ka uutele võima-lustele, täiuslikumale tööstiilile.



Tõnis Vint. Kostüümikavandid R. Thäkuri «Postimajale».

Ester Mägi eesti muusikas

EVI PAPP

Hea muusika ei vajagi tegelikult kommentaare. On veel mõni muugi põhjus, miks Ester Mägi muusika ümber nii lihtne juttu teha ei olegi. Kas või näiteks täielik atraktiivsuse puudumine. Muusikasse pandud eneseväljendustahe võib olla erineva pealetükkivuse astmega, sellesse mahub erineval määral kompositsioonitehnilist «artistlikkust» parimas mõttes — võtteid, mille vahendusel kuulaja tähelepanu köita: vaimukalt serveeritud käibeintonatsioonid, puänteerimisvõimet, oskust pinget kruvida jne. E. Mägi näib nendest nipidest eriti mitte hoolivat (või õigemini — teeb seda mõõdu-tundega), kõrvuhakkavatele efektidele väljaminek ei ole talle loomuomane. Mägi muusika on delikaatne. Atraktiivsust asendab selles äärimiselt selge ja veenev muusikaline loogika. Tema partituurides näib olevat ainult selline materjal, mille funktsioon tervikus täpselt läbi tunnetatud. See ei olegi eesti muusikas nii laialt levinud nähtus, kui arvata võiks. «Puhas» muusikaline loogika aga on jutuaineks vähem mugav teema kui see, mis muusikas muusikavälisele viitab...

Ester Mägi looming ei ole eriti ulatuslik. Valdava osa sellest moodustab kammermuusika. Sümfooniline ja vokaalsümfooniline loomingi kannab märgatavaid kammeržanrite tunnusojooni. Autori iga uue teose kunstiline kaalukus on aga eriti viimastel aegadel seaduspäraseks kujunenud.

Kirjutaja vahetu kultuurikogemus ei ulatu arusaadavatel põhjustel aastasesse, mil on loodud E. Mägi esimesed ja suur osa järgnevaidki teoseid. Seepärast jäägu resolutsamad ütlemissed tema toleaege loomingi suhtes nende aastate eesti muusikaga siinkohal ütlemata. Mulje ja tähelepaneku tasemel arvamus muutumiste kohta helilooja taotlustes aga on olemas küll.

60. aastate murrang eesti muusikas nõudis E. Mägilt ilmselt omajagu ümberorienteerumise- ja valikuaega: loomingu nimekiri on üsna kasin, suurvormid puuduvad. Professor H. Lepnurm märgib uue etapi tähisena E. Mägi Keelpillikvartetti nr 2 aastast 1965. («Kaheksa eesti tänase muusika loojat» — Ester Mägi. Tallinn, 1979, lk 116.) Tõepoolest, 60. aastate teisel poolel ja 70. aastail saab uus kvaliteet helikeeles ilmsiks mõneski suurvormis: Sümfoonia (1968), Variatsioonid klaverile, klarnetile ja keelpilli-orkestrile (1972), Dialogid flöödile, klarnetile, tsellole ja klaverile (1976). Nendes teostes on autor leidnud oma lähenemisviisi 60. aastail eesti muusikasse jõudnud väljenduslikele ja tehnilistele uudustele. Erinevalt nii mõnestki ei mõju ükski omaksvõetud kompositsioonitehnikavõte E. Mägi muusikas kunagi võõrkehana. Kõikide omaksvõtmiste üle on ikka olnud tugev enesesäilitusvõime. See kehtib üldise stiilipöörde järgse loomingi kohta, aga on üsna ilmne ka 50. aastate teostes. Üeldu iseloomustab näiteks helilooja toleaeget kontserdiloomingut (Klaverikontsert, 1953; Viulikontsert, 1957). Neil aastail levinud ja soovitatud rahvaviisikasutus saab E. Mägi suurvormides märksa originaalilähedasema ja ka isikupärasema kuju kui nii mõnegi teise autori teostes. Autor väldib järjekindlamalt triviaalse võitu rahvusromantilisi intonatsioonid (rahvaviisilähedane laadikasutus ja sellest lähtuv kargema värvinguga harmoonia), loobub (Viulikontserdis) tsitaadimeetodist läbitunnetatud ja «taasloodud» rahvuslikkuse kasuks, leiab paindlikumaid vorme rahvaviisipärase teemastiku ja klassikaliste vormimisvõtete sobitamiseks. Juba siin lööb läbi helilooja võime «kasva-

tada» vormi intonatsioonilise arengu loogikast ja sujuvusest lähtudes.

60. aastate avangardismipuhang viis rahvaviisi mõneks ajaks üldisest huviorbiidist välja. 70. aastate taastulemine (Tormis, Marguste, Jürisalu) oli tõenäoliselt soodne ajamärk Ester Mägi loomelaadi arvestades: tema loomingu rahvamuusikaline alus ei ole sugugi formaalne ilming, vaid näib juurduvat sügaval temperamenditüübis ja maailmanägemises. Eelnenud periood aga ei tulnud sugugi kahjuks: omaks võetud intonatsiooniliste ja kompositsioonitehniliste uuenduste läbi rikastus kujunditeel.

Mõistel «kaasaegsus» on muusika puhul veidi udune ja otsitud sisu. Igal juhul ei näi sel sõnal lahus teistest, olulisematest hinnangumõõtudest iseseisvat väärtust olevat. Aeg teisendab märkamatult mõistete sisu: heliloomingult ka täna oodatav uudsus ei seostu enam nii vältimatult «kirjaviisi» uudusega nagu paar aastakümnet tagasi. Kõik (või peaaegu kõik) võimalused on ju teada ja lubatud. Kõikvõimalikud retrospektiivsuse ilmingud muusikas (ja kultuuris tervikuna) on kaasaegsuse mõistet paigast nihutanud. Muutunud ootuste ja hinnangukriteeriumide taustal on loomulik, et E. Mägi muusika väärtused praegu hoopis ilmsemalt ja kaalukamalt endast teada annavad kui mõnes teises olukorras ja teisel ajahetkel. Mis tahes autoristiili ja teose elu ajas on mõistatuslik, aga selles ei puudu oma loogika.

Ester Mägi muusikalises mõtteviisis on valitsemas säilitav ja siduv alge, ühtsusprintsip — traditsionaalsus parimas mõttes. Eesti muusika üheks moesuundumuseks võib momendil vist lugeda stiilikontrastidel põhinevat (ja mõnel juhul fragmentaarsusesse kalduvat) kirjaviisi. Mägi loomelaad vastandub sellele materjali maksimaalse sidususega ja stiilise homogeensusega. Et orgaanilisuse nõue autori kõrva jaoks oluline on, näitab ettevaatlik suhtumine moenähtustesse muusikas: moesolevast ja uudsest on helilooja valinud suurema enesekontrolliga kui mõnigi teine, ja valitu on alati «oma keelde» ümber pandud.

E. Mägi ei püüa oma kuulajat hingepõhjani raputada, vastuolule või ebakohale viidata või teravmeelsustega üllatada. Isegi sel juhul, kui teose tundeskaala hõlmab äärmuslikumaid seisundeid, on üldmuljeks tasakaal ja selgus, «puhas» muusikaline ilu, mis ei lähtu niivõrd intonatsiooni või kooskõla kaunidusest, kuivõrd mõttekäigu loomulikkusest. Siinkohal ei pääse mööda helilooja kõrgest vormikultuurist. Viimase all ei saa ega tohi E. Mägi puhul mõista ainult head proportsioonitunnet. Tema teoste vorm saab alguse detailist ja ei jäta kahe silma vahele ühtki vormielementi. Kuidas see kõik viimaste aastakümnete teoseid vaadeldes välja näeb, sellest edaspidi.

Otsesemal või kaudsemal kujul on rahvamuusika lähedus E. Mägi loomingus läbi aegade visalt püsinud. Mingit teed pidi ilmutab see end enamasti ka siis, kui otsele viisilaenule näidata ei olegi. Üldisem tunnus on näiteks lüürilise-epilise eelistamine. E. Mägi ei dramatiseeri muusikalist sündmustikku, pigem jälgib ja kujundab. Tavaliselt jääb tema teostes rõhutamata runoviisi ekspressiivseim külg — lakkamatust kordusest lähtuv loitsiv-ekstaatiline loomus —, mida näiteks V. Tormise töödest rohkem leida on. Võimalikult suur autentsus folkloorist lähtudes ei näigi autori eesmärk olevat. Seda tõestab kas või klassikaliste vormimisvõtete suur osatähtsus runoviisi seaduste kõrval. Võrreldes variantsuse ja töötluslikkuse suhet E. Mägi Sümfoonia, jõuab T. Tosso («Muusikalisi lehekülgi» III. «Temaatika variantsusest ja selle uurimise meetodilistest küsimustest Ester Mägi Sümfoonia põhjal». Tallinn, 1983, lk 109) järeldusele mõlema arendusvõtte ligikaudsest võrdsusest teose struktuuris. Selline kompromissi taotlev süntees folkloorsest ja klassikalise-professionaalsest näib kuulamismulje põhjal iseloomustavat E. Mägi vormikujundust tervikuna. Viide autori rahvamuusikalisele mõtteviisile peitub muusikateadlase G. Šohmani väites: «E. Mägi kompositsioonitehnika — see on eelkõige intonatsiooniline (tehnika — E. P.) (...)» (Г. Шохман «С мыслью о слушателе» —

CM, 1975 № 10, c. 21.) Kui näiteks R. Kangro ja A. Põldmäe kujundit on enamasti raske kujutleda väljaspool tämbrilist ja rütmilist iseloomustust, siis E. Mägi kujundis on tõepoolest aukohal meloodiakäänd ja alles seejärel teised helikeele komponendid. Intonatsioonilist selgust ja konkreetsust võimendab napp, selge f a k t u r. Kõik nimetatud kehtib ka suurema ulatuse ja koosseisuga teoste (Sümfoonia) puhul.

Muusikalist mõtet eksponeerides väldib E. Mägi järjekindlalt kõike üleliigset ja segavat, seepärast kõlavad teemad sageli ühehäälsena, dubleeritult või hoopis napi (orelipunkt) saatefaktuuriga. Selliseks faktuurikäsitluseks on helilooja leidnud mitmeid vormilooigast tulenevaid võimalusi: ühehäälsusega ei ole vastuolus näiteks uue materjali (teema) eksponeerimine, loomulik on pingelangusega seotud faktuuri hõrenemine *coda*-osades ja üleminekutsoonides, aga ka töötlusfaasi algamine hõredast helikoest — et dünaamil kasvuruumi oleks. Ilmekad (ühehäälsed) monoloogilised soololõigud on olulisel kohal «Dialogides», oktavidubleeringus kõlab «Variatsioonide» teema, unisoonus iseloomustab enamikku Sümfoonia põhi-teemadest (ja mitte üksnes ekspositsioonides). Noote on E. Mägi muusikas üldse hirmus vähe. Nii tundub partituuri vaadates. Muusika kõlades on neid parasjagu ja mitte ühtki vähem ega rohkem.

Kui faktuuris kõlab mitu häält (aga väga palju ei ole neid iial), on igaühe roll kindlalt teada: liinid on rütmiliselt diferentseeritud (intonatsioonilisi seoseid häälte vahel see sageli ei välista). Paljuhäälsed sõnavõtte või üksteise «ülerääkimist» võib enamasti kuulda kulminatsioonimomentidel. Tavaliselt aga kaasneb intensiivse liikumisega ühes hääles mõõdukas, pikka-des vältustes kulgemine, orelipunkt, põhiliini aktsenteeriv napp rütmiline kontrapunkt või hoopiski paus teis(t)es hääl(t)es (näited 1—3).

(Allegretto)

(Allegro scherzando)

Näide 1. «Dialogid».

Näide 2. «Sereenaad», II osa.

Näide 3. Variatsioonid klaverile, klarnetile ja keelpilliorkestrile, XII variatsioon.

Iseloomulik on taustkujundi jaotumine eri instrumentide vahel (näited 4—5). Kokkuvõttes muudab selline ökonoomne kõlakoormuse jaotumine faktuuri hästi jälgitavaks ja teeb lihtsaks muusikaga kaasamineku.

V-ri
I
V-la
V-c
C-b

Näide 4. Variatsioonid, XV variatsioon.

Näide 5. «Serenaad», I osa.

ad libitum

Fl
V-no
V-la

Teemasid E. Mägi muusikas ei saa nimetada erilisel ilusateks või hõrkudeks. Need on loomult üsna asjalikud või iseendasse vaatavad. Ehk kiretudki. Ometi on sellel muusikal võime kõita viimse noodini maksimaalselt tähelepanu. Teemade-kujundite muutumine ja elu teose kontekstis on see, mis kaasa haarab.

Mägi teemad mahuvad enamjaolt traditsioonilise teemamõiste alla, st, nad on suhteliselt lõpetatud, intonatsiooniliselt reljeefsed ja funktsionaalselt terviklikud ehitised enama või vähema avatusega arenduseks. Uuemas muusikas sageli ilmnevad rütmi ja kõlavärvi iseseisvat temaatilist funktsiooni me E. Mägi teostes eriti ei leia. Üldjuhul valitseb teisi helikeele komponente meloodilis-rütmiline kompleks.

Teemade struktuurised lahendused on üsna mitmekesised: suhteliselt lühikesed, arendusele avatud ja intervallikarakteersust eriti esile toovad on Sümfonia teemad; vabama improvisatoorse struktuuriga ehitisi näeme «Dialogides»; küllalt ulatuslik, kuid kompaktse intonatsioonilise arengukaarega on «Variatsioonide» teema jne. Erinevate lahenduste ühisjooneks on teemaelementide orgaaniline seos rütmi ja intervallika vahendusel.

Teema elemendi või konstruktiivse alge rollis esinevad sageli rahvaviisile tüüpilised viisikäänud või intervallisuhetud: terts-sekund-konstruktsioonid ja kvart piirintervallina. Kvart on E. Mägi kujundeis tähtis intervall ka väljaspool folkloorseid assotsiatsioone, iseseisva intonatsioonina (näide 6—8). Heterofoonsete liikumiste alusena kohtame kvarti üsna tihti ka vertikaalis.

(Allegro assai)

Cl
in B

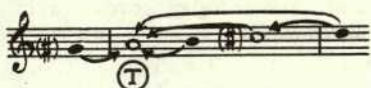
Näide 6. Variatsioonid.

Näide 7. Sümfonia, I osa.

Näide 8. «Dialogid».

f

Üsna suur osa tüüpilistest viisikäändudest E. Mägi loomingus mahub väikese ulatusega, ilmse folkloorse algupäraga laadilise struktuuri toimepiirkonda, milles keskne on tugihelist (toonikast) lähtuv terts, millele nii ülalt kui alt võib lisanduda sekund (näide 9 ja näited 10–13). Et seda laadi



Näide 9.

mikrostruktuurides astmelist monotoonsust vältida, on võimalik mängu tuua uus tugiheli. Astmeline kasinus ja selgelt väljenduv tonikaalsus mikrostruktuuri piires paneb rahvaviisipäraselt mänglema intervallide erineva tunglevusastme.



Näide 10. «Dialogid».

Näide 11. Variatsioonid, XX variatsioon.

Näide 12. Sümfoonia, I osa.

Näide 13. Kontsert tšembalole ja orelile, I osa.

Diatoonika on E. Mägi helikeeles küll oluline, kuid mitte ainus laadiline võimalus. Sageli toimub arengus lihtsa struktuuriga «iva» astmeline rikastumine ja diapasooni kasv. Sellega kaasneb tavaliselt meloodika kromatiseerumine ja laienev intervallika. Toonika ja meloodilised tugipunktid on aga enamasti selgesti eristatavad või siis taastuvad ehituse (teema, vormiosa) lõpus. E. Mägi loomingu laadispetsiifika seosed rahvamuusika laadstruktuuriga on huvitav teema, mis nõuaks järeltunde tegemiseks põhjalikumat uurimist.

Rütmikas on üsna tavapärane folkloorse algupäraga ühtlase liikumise monotoonsuse esiletoomine, pealetükkiv ja kõikeallutav mootorika aga ei ole autorile omane: rütmiline kude on teose piires üsnagi vaheldusrikas ja dramaturgiliselt mõtestatud (ühest arengufaasist loogiliselt teise «kasvav»). E. Mägile omane tasakaalupüüe avaldub nii teema kui suuremate vormiüksuste piires rütmifaktuuri järkjärgulises tihendamises. Olgu näiteks kasv või teema Kontserdist orelile ja tšembalole (1980) (vt näide 13). Näeme tüüpilist monotoonsevõitu väikese diapasooniga rahvaviisilähedast struktuuri korduva tertsiintonatsiooniga. Autor annab sellele napile materjalile (5 heli) lõpetatud vormi, ületades järkjärgult paigalseisu inertsi. Peatused pikkadel vältustel ja vahelduv meetrus annavad teema algusele helleluse- või huiketoolise karakteri. Kulminatsioonile, mis antudki esmajoones rütmilise tihenemise arvel, järgneb lühike meloodiline kadentsikeerd. Sama põhimõte kehtib ka «Variatsioonide» teemas. Või «Dialoge» sissejuhatava ulatusliku klarnetisoolo kohta, milles muude vahendite kõrval aitab ümarat arengukaart saavutada seesama sujuva rütmilise tihenemise-hõrenemise printsiip.

Erandlikum ja mõjudelegi viitav (kuid meisterlikult teostatud) on E. Mägi Sümfoonia äärmiste osade motoorne rütmipulss.

Veel üks «keskmisest» pisut erinev näide on vabalt sündiva improvisatsiooni mulje jätvad soololõigud (klarnet, tšello) «Dialoogides». Muusikalise kõne muudavad siin ilmekaks väljapeetud hõike-motiivid, hingamispausid, tsesuuride üldine vabadus.

Rütmipilti lähendab retsitatsioonile ja elustab mõnigi kord vahelduva meetrumi kasutamine. Eriti ilmekas on selles suhtes «Dialoogide» algus: lühikeses vahemikus järgnevad üksteisele 4/4, 11/8, 9/8, 18/8, 11/8, 9/8, 8/8, 12/8 jne. 6/8 ja 7/8 vaheldumise leiame Sümfoonia I osa peateemas. Varieeritud rütmiline kordus on E. Mägi loomingus oluline ja sageli esinev nähtus, ei muutu aga kunagi monotoonsusega tüütavaks: vajalikul momendil võib rütmipilti lisanduda uus nüanss või läheneb rütmiline areng hoopis iseseisvaid ja muutlikke radu, meetrumistki hoolimata.

Polüfooniline faktuurikäsitlus ja väljapeetud ühehäälsus E. Mägi teostes «nullivad» sagedasti ära süsteemse vertikaali. Selles, mis siiski kõrvu jääb, on valdav heakõlalisus (mõistagi, küllalt avarat heakõlalisuse mõistet silmas pidades). Kontrastid vähem või rohkem pingeliste kõlade vahel ei ole kõrvariivavalt suured. Pingeastmete kasv on sujuv, dramaturgiliselt motiveeritud. Tüüpilised on kõlapildis paljutertsilised akordid ja nende tuletised, aga ka paralleelliikumised sekstakordides, kolmkõlades, kvintides-kvartides. Laiema diapaseooniga (oktav, sekst) või teravakõlalisem (vähendatud-suurendatud oktav, kvart-kvint) vertikaal iseloomustab pingetõusu- ja kulminatsioonimomente. E. Mägi helikeeles ei ole võõrad sekunditel põhinevad tihedamad kõlamassid, enamasti on aga selgi juhul akordika liikumises eristatav meloodiakontuur. Kestev kõlaline ülekoormus faktuuris ei ole autorile omane. Ka kulminatsioonides vajalik pinge luuakse sagedamini eelkõige intonatsiooniliste vahenditega (ilmekas intervallikäik või üldiselt laieneva diapaseooniga motiivistik, rütmiline tihenemine).

E. Mägi teoste koosseisud on traditsioonilised. Ka orkestriteostes ei ole kõlalised efektid või harjumatud tämbrikombinatsioonid eesmärgiks. Muusikas valitsev üldine huvi kõlaliste väljendusvõimaluste vastu kajastub mingil määral ka E. Mägi loomingus: üsna tavatu koosseisuga Konserdis orelile ja tšembalole on instrumentide paratamatu tämbrikontrast kõlapildis keskel kohal. Tämbri, štrihhimuutuste või vertikaali kõlavärvingu dramaturgiliselt sihipärane rakendamine aga on üsna seaduspärane. Olgu nimetatud kas või puhkpillide (flööti ja klarnet) ning klaveri «vestlusse» ootamatult ja inimehäälselt sekkuv tšellomonoloog «Dialoogides».

Leidub komponiste, kes muusika kirjutamisest vaimustusse sattudes ei suuda kuidagi teosele punkti panna. E. Mägi lakooniline ütlemislaad ei lase partituuri kunagi liiga mahukaks paisuda. Ka tükkilised ja suurvormis loodud teosed paistavad silma lühidusega. Viimane on muidugi ainult soodne eeltingimus «ümara», kergesti jälgitava vormi kujundamiseks.

Üldisi sõnu öeldes on vorm püsiva ja muutliku suhe, mõlemast lähtumas omad võimalused ja ohud: kirev ja muutlik muusikamaterjal võib hajaliolukusse sattuda, liigne alalhoidlikkus ähvardab monotoonsusega — mõtte- ja tunde vaesusega. E. Mägi vormikujunduses ilmutab end arukas tasakaalutunne, mis ei lase kummassegi äärmusse kalduda. Sellisest tasakaalutundest on kantud ka teoste dramaturgia, mis põhineb valdavalt mõõdukatel kujundikontrastidel või kujundi järjekindlal «isearenemisel». Lausa opositsioonilisi kujundeid Mägi töödest naljalt ei leia — seega ei lähe nende suhted ka eriti «põhimõtteliseks». Olulised on teoste struktuuris kõik siduvad faktorid: intonatsioonilised, rütmilised seosed, variantne kordus arendusvõttena, repriisilisus suuremates ja väiksemates üksustes, proportsioonitunne tõusude-languste loomisel, üleminekuepisoodide hoolikalt detailne kujundus jne.

Teose vormis ei ole tähtis ainult dramaturgilise pingekaare esimene pool.

tulla. See toimub samasuguse loogika ja sujuvusega nagu kulminatsioonidesse jõudminegi. Repriisides ei lähe autor tavaliselt vana rada mööda. Teose vältel läbitud intonatsiooniline arengutee peegeldub kindlasti ka algmaterjali taasesituses.

Kui kõigele eelõeldule lisada veel üks (kõige tähtsam) komponent — autori eksimatu vaist, mis kirjeldatu tõepoolest teoks teeb —, siis ongi vist kirjas E. Mägi vormikultuuri olulisemad näitajad. Kirja võiks panna vahest veel ühe, eelnevaga seostuva, kuid uuema muusika suundumuste taustal E. Mägi iseseisvust iseloomustava tunnuse: me ei leia tema teostest rõhutatud žanri- ja stiilikontraste (populaarsetest käibeintonatsioonidest ja -rütmidest rääkimata). E. Mägi muusika ei loo muusikaväliseid lisakujutlusi ega kannu suurejoonelist sõnumit. Kõik, mis oluline, on muusikas endas. Tuleb lihtsalt kuulata.

E. Mägi loomingu stiili suhtelisele püsivusele vaatamata ei ole selles ajamärkidestki puudu. 1968. aastal valminud Sümfoonia kajastub üldine huvi rütmi iseseisvate väljenduslike võimaluste (mootorika, nurgelised meloodiafragmendid ostinaatsel foonil) ja dissonantsete kõlade vastu. 1972. aastast pärit Variatsioonides näib autor vabalt orienteeruvat möödunud aastakümne jooksul eesti muusikasse jõudnud uuendustes. Teoses on erinevaid kompositsioonitehnika elemente ja võtteid (diatoonika, kromaatika, polütoonaalsus, heterofoonsed liikumised, traditsiooniline funktsionaalsus, klastritehnika, ostinaatovõtted, rütmipolüfoonia jne) kasutatud dramaturgiliselt sihipäraste kujundikontrastide loomisel. 1980. aastal valminud Kontserdis orelele ja tšembalole on senisest suurem osa helistaatikal, ühe muusikalise seisundi eksponeerimisel. Kõik see peegeldab eesti muusikas aja jooksul toimunud muutusi, tuues samal ajal veelgi reljeefsemalt esile püsivaid stiiljooni E. Mägi loomingus.

Suure osa E. Mägi teoste olemasolu on seotud interpretide ootustega, kes helilooja loomingu väärtusi üha enam ära tundmas. Värskeim pärl — «Bukoolika» sümfooniaorkestrile, mille partituur koos ERSO ja P. Liljega ringi reisib, on praegugi (artikli kirjutamise ajal) väärikalt eesti muusikat esindamas.

Lõpetuseks paar meeldivat tähelepanekut Heliloojate Liidu loomingu arutluskoosolekutelt. Nagu teada, on heliloojad tõepoolest väga viisakad inimesed (seda kinnitab näiteks ka G. Bacewicz, vt «Sirp ja Vasar» 1984 nr 13, viimane lehekülj). Seepärast on mõistetav, et kolleegi küsitava väärtusega oopust arvustades «unustatakse» vajaduse korral, et iga teose olemasolu õigustuseks on ainult ja üksnes see teos kui esteetiline tervik ise kõigi oma elementidega. Kui üldpilt tegelikult üsna kesine, siis selgub ikka lohutavaid tõsiasi: et «oli huvitavaid kõlaleide» või et «keskmisel osal ei olnud vigagi».

Teine, veelgi meeldivam tähelepanek viisakuse kohta on seotud Ester Mägiga. Ei ole märganud, et ta kordki oleks pannud kolleege piinlikku olukorda, tulles välja ebaküpse või küündimatu looga. Kas on tegemist keskmisest suurema nõudlikkusega enese suhtes, mida ka loominguliseks vastustundeks võiks nimetada, või lihtsalt kompositsioonitehnilise meisterlikkusega (mida igaüks ei saavuta)... Tulemus on küll imetlust vääriv.

TOIMETUSELT: Selle dialoogi osalised Rimma Kretšetova Moskvast ja Jaak Allik Viljandist on tuntud silmapaistvate teatrikriitikutena. R. Kretšetova lõpetas A. Lunatšarski nim Üleliidulise Teatrikunstiinstituudi (GITIS-e) teatriteaduse osakonna 1958. aastal ja hiljem samas ka aspirantuuri. Alates 1956. aastast esineb ta sageli keskajakirjanduses teatrialaste probleemartiklite, ülevaadete ja retsensioonidega, millest paljud on tekitanud elavat üleliidulist vastukaja. 1983. aasta aprillinumbris esines ta külaliskriitikuna ka meie ajakirja veergudel. J. Allik lõpetas 1972. aastal TRÜ ajaloo-osakonna. 1965. aastast alates on ta teatrialased artiklid leidnud avaldamist nii meie vabariigi kui ka üleliidulises ajakirjanduses, korduvalt on neid ära märgitud ENSV Teatriühingu kriitikaalase aastapreemiaga. 1977—1981 oli ta ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja. 1981—1983 töötas J. Allik meie ajakirja peatoimetajana. Nüüd on aga aset leidnud mõlema teatrikriitiku debüüdid draamalavastajana. R. Kretšetova lavastas RAT «Vane-muises» V. Arro näidendi «Kõrgeim määr», J. Allik aga ENSV Riiklikus Noorsoo-teatris A. Remezi näidendi «Seda teed...». Järgnevas dialoogis püüavad nad toimetuse palvel analüüsida küllalt ebatavalise tegevusvahetusega saadud kogemusi.

«MA OLEN VEENDUNUD, ET REŽISSUUR ON AVATUD ELUKUTSE,» ütleb Rimma Kretšetova

J. Allik: Esmalt tuleks meil ilmselt selgitada sellise kummalise ettevõtmise motiive. Teatripraktikute seas on ju käibel arvamus, et kõik kriitikud on unistanud saada näitlejaks või lavastajaks.



Meie käitumist võib tõlgendada kui sellise suhtumise tõestust: lõpuks siis inimesed otsustasid ometi «marssalikepikese paunast välja võtta» ja teostada «oma noorusunistuse».

R. Kretšetova: Minu otsuse aluseks oli kaks momenti. Üks neist on rohkem isiklikku laadi ning seotud edasiste plaanidega, ka tulevase raamatuga, kujutlusega sellest, kuidas praktilise kokkupuute kaudu teatriga võiks kui mitte uuen-dada, siis vähemalt mõnevõrra mitmekesistada meie teatrikriitika metodoloogiat. Sest kui teooria praktikaga ühendada, tekib täiesti uus koordinaatsüsteem, milles kõik võib paista teistsuguseks. Jutt käib nii näidendi analüüsist kui ka teatriprotsessi kohta kehtivatest tavakujutlustest, aga ka neist raskustest, millega teatrikunst on kokku põrganud ning mida praegu kõik väga valuliselt tunnetavad. Väljastpoolt vaadates paistavad need asjad ühtviisi, kui asuda aga ise lavastaja rolli?

Teine moment on üldisem. Mulle tundub nimelt, et meie tänased ettekujutused sellest, kes on lavastaja, kust ta tuleb ning kes võivad selleks saada, on mõnevõrra kitsenenud ning muutunud tõkkeks teatrikunstis edasisele arengule.

Ma olen veendunud, et nagu kirjan-dus, nii on ka režissuur avatud elukutse.

Kui me annaksime trükipinda ajakirjades ning paberit raamatute väljaandmiseks vaid neile inimestele, kellel on kirjandusinstituudi diplom, siis vaesetuks kirjandus kujuteldamatult. Mulle tundub, et teatris toimub praegu midagi sellesarnast. Seetõttu on põhimõtteliselt tähtis mõista, mida siiski tegelikult läheb vaja selleks, et lavastada teatrietendus, ja kuivõrd on lavastajal vaja just seda, mida talle viie aasta jooksul teatriinstituudi režiiteaduskonnas õpetatakse. Kas on võimalik sellesse elukutsesse tulla «kõrvalt»?

J. A.: Minaegin oma otsuse, lähtudes just vastupidisest algpunktist, kuid jõudsin samasuguse järelduseni. Meie vabariigi kõrgkoolides teatrilavastajaid ette ei valmistata. GITIS-e režiidiplom on aga praegu eesti sõnalavastusteatris vaid kahel lavastajal. Viimastel aastatel on meie teatrites lavastanud põhiliselt näitlejahiriduse saanud inimesed. Aga ka kirjanikud, filoloogid, kultuurharidustöötajad, koguni üks arhitektki! Eestis me võime öelda, et režissuur on avatud elukutse, ning inimesi, kes tahavad oma kätt proovida, tuleb iga aastaga üha juurde. Mul tuli kriitikuna neid katseid hinnata; töötades Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhatajana, tuli muu hulgas otsustada ka küsimusi, kellele võib seda keerulist tööd usaldada ja kellele mitte. Ühesõnaga küsimust — kui avatud saab see elukutse olla. Kirjutada võib ju tööpoolest igaüks, kuid teatrikunst on seotud paljude inimeste kollektiivse pingutusega ja lõpuks ka oluliste rahasummadega. Teades, et režissuur on ülikeerukas elukutse ning nagu iga teinegi amet vajab teatud kindlat koolitust, ma ennast loomulikult lavastajaks ei pea. Kuid tekkis tahtmine leida n-ö omal nahal see nullkriteerium, mõista, mida suudab lavastajapuld isegi teha «inimene kõrvalt» ja misugused selle elukutse saladused ja võimalused jäävad talle kättesaamatuks. Ma lootsin, et see annab mulle täpsemad hinnangukriteeriumid kunstilise ja mittekunstilise eristamiseks teatris ning aitab sellega kaasa minu kui kriitiku edasisele tegevusele.

R. K.: Ma lähtusin lihtsast tõsiasjast, et nagu igasuguses loominguus nii ka režissuuris tuleb eelkõige väga täpselt teada, mida sa tahad öelda. See on loo-

mingu esmane ja põhiline eeldus. Kuid teatriasjandus on tänapäeval organiseeritud nii, et lavastaja tähendab pigem ametikohta kui kutsumust. Nn iga-päevase režissuuri õudus ongi selles, et inimene on sageli sunnitud lavastama näidendit ainuüksi sellepärast, et tal on režissööridiplom. Ta peab tegema niimitu lavastust aastas, sest ta töötab koosseisulise režissöörina. Paljud lavastajad tegutsevad tootmisalase paratamatuse rangetes raamides ning unustavad või on sunnitud unustama loomeakti nimetatud eeltingimuse. Nad muutuvad liiga ruttu professionaalideks, jõudmata saada kunstnikeks. Isiksuse areng jääb maha käsitöökuste arengust. Ja isegi need lavastajad, kes eksisteerivad väljaspool kirjeldatud raame, tunnevad end sageli pigem professionaalidena, kes peavad järjekordse lavastuse «tegema», kui inimestena, kes tahavad lavastuse kaudu jõuda suhtlemiseni ühiskonnaga, vaatesaaliga, kunstiga.

J. A.: Just seetõttu peaksime olema vaimustatud inimestest, kes rõõmustavad meid niisuguses olukorras siiski tõelise loominguuga, ja mitte imestama või kahjurõõmutsema nende loomingu-liste kriiside üle, nagu mõnikord teevad meie kolleegid — kriitikud. Kuid kas te ei arva, et lavastajate hulgas, nagu muide ka heliloojate ja kunstnike hul-



gas, on siiski üsna palju inimesi, kes põhimõtteliselt huvituvad vaid omaenda loomingust, mitte aga ühiskonnast või, ütleme, vaatesaalist. Erinevalt mõnest teisest kunstialast tundub aga eelkõige lavastaja puhul selline suhtumine oma loomingusse olevat siiski objektiivselt vastunäidustatud.

R. K.: See oleks veel pool häda. Kuid me näeme ju sageli etendusi, kus pole märgata ka puhteatrionalast otsinguhuvi. Kus kõik pannakse (vahel isegi üsna efektselt) kokku juba varem teiste loodud plokkidest — nagu paneelhitusel.

J. A.: Ning te arvate, et kui vabastada lavastajad «vooltootmisest» ning luua neile tingimused, milles nad saaksid teha, ütleme, ühe lavastuse aastas, siis midagi muutuks nende teoste kommunikatiivse väärtuse mõttes?

R. K.: Ma ei pea silmas «vooltootmist» kui teatritöö printsiipi, vaid kui teatud osa lavastajate tegevuse metodoloogiat. Tänapäeva režiikunst kujutab endast mitmekesiste loominguliste ideede, võtete ja leidude rikkalikku ladu. Ja need lavastajad võtavad laost selle, mis neile antud lavastuse puhul nagu sobiks, ning kasutavad lihtsalt ära. Professionaalsus seisnebki nende jaoks oskuses kasutada võõraid võtteid ja leide nagu valmis paneele.

J. A.: Kuid milleks need võtted võiksid siis sobida kui mitte idee väljendamiseks? Kus on valikukriteerium, mis sobib ja mis mitte?

R. K.: Ma tahan rõhutada, et minu sõnad ei käi loomulikult nende andekate lavastajate kohta, kes loovad tagavarsid sellesse «võtetelattu». Kuid nende puhul, kes sealt üksnes ammutavad, on valikukriteeriumiks tihti peale moodsa, ettekujutus sellest, mis võib praegu näida «kaasaegsena».

J. A.: Harjumuse jõul oleme praegu jälle pisut kritiseerinud inimesi, kes töötavad sel avaral režiipõllul, kuhu meie kutsumatutena sisse tungisime. Ma meenutan, millest see tuli. Te ütle site: režiil algab endale aruandmisest, mida tahetakse öelda. Kuid millest lähtusime meie ise valikut tehes?

R. K.: Mulle tundus, et Arro näidendid «Kõrgeim määr» sisalduvad need probleemid, mille mõistmisest ja lahendamisest sõltub igaühe saatus ja ka inim-

konna saatus tervikuna. Maailm saab praegu püsima jääda vaid tehes panuse inimlikule inimeses, sotsiaalsele õiglusele iga üksikisiku suhtes. Vaid siis, kui kõigis inimtegevuse sfäärides lõpetatakse toetumine hirmule. Sellest on vaja lavalt rääkida, teist näidendit, kus need probleemid oleksid fikseeritud nii täpselt, selgelt ja samal ajal ka kunstiliselt, ma ei näinud.

J. A.: Minu arvates te formuleerisite praegu väga hästi lavastajatöö ideaalse lähtepunkti. Ka mina võin öelda, et Remezi näidendi «Seda teed» tekstis leidsin just need mind erutavad mõtted ja probleemid, mille üle olin mõtisklenud enne selle näidendiga tutvumist ja millest ma tahtsin inimestega kõnelda.

R. K.: Kuid meil on eelis: me ei pea lavastama niimitut näidendit hooajas ja aastas.

J. A.: Mulle tundub, et isegi kui ma peaksin lavastama mitu näidendit aastas, poleks ma lihtsalt suuteline loobuma sellest valikukriteeriumist. Ma ei kujuta ette, et võiksin töötada materjaliga, mille kaudu mul pole midagi öelda. Ma ei saa ju siis ka näitlejatele prooviperioodil midagi sisulist rääkida.

R. K.: Kuid nii kummaline kui see ka pole, püsib arvamus, et lavastaja professionaalsuse määrab just suutlikkus võtta mis tahes näidend ning lavastada see nagu oleks tegemist omaenese hingevaluga. Loomulikult eksisteerib selline mõiste nagu «sotsiaalne tellimus». Ja me kõik teame erinevate kunstide ajaloost, et ka kõige suuremad isiksused töötasid kellegi tellimuse l. Kuid tellimust täites püüdsid nad seda muuta enesekohaseks ja eneseväärseks loominguliseks ülesandeks. Lavastajad libisevad aga sellises situatsioonis sageli üsna küüniliselt pealispinda mööda, ajades läbi käsitööoskusega. Siit tekibki erinevus mõistmises, mida see elukutse tähendab. Kui professionaalsus seisneb tööpoolest vaid oskustes, siis neid just tulebki õpetada. Õpetada maha suruma isiklikku vastikust näidendi suhtes, õpetada, kuidas sundida truppi uskuma, et kõlbmatut kirjanduslikku materjali peab ja võib mängida, õpetada varjama näidendis olevaid lünki ja kokku tõmbama lahtisi otsi. Kui aga lähtuda sellest, et

režissuur on loominguline kutsumus ning selle alaga tegeleb inimene eelkõige selleks, et midagi öelda, siis püstitub lavastaja professionaalsuse probleem teisiti ja tekib vajadus mingite teistsuguste võimete järele. Näiteks suutlikkuse järele veenda näitlejaid selles, millesse lavastaja ise usub. See tähendab, et tähtis pole enam lavastuse väline teostus, vaid selle loomine kõiki osalejaid põhiidee abil ühendades. See on aga juba teine tehnika ning õppida saab seda teisi raamatuid lugedes ning teisi aineid omandades.

J. A.: Ma olen teiega täiesti nõus. Pidades silmas teatrikriitikat, võime aga siit järeldada, et põhikriteerium, mille järgi me peame valmis lavastust hindama, on temas sisalduv ja publikule suunatud lavastajapoolne isiksuslik sõnum. Selle olemasolu.

R. K.: Katses tegutseda lavastajana veendusin ma selles veelgi enam. Vaid see annab tööle mõtte ning võimaldab vastu pidada tolles paljutahulises proosalisuses, mida lavastajatöö sisaldas minu jaoks siiski ootamatult rohkesti. Vaid nende eesmärkide silmaspidamine, mis väljuvad vajadusest lihtsalt lavastada etendus, aitab suurendada selle töö loomingulist ja vähendada tootmistegevusslikku momenti.

J. A.: Teie kirjeldatud lähenemine näidendile võib aga tekkida vaid lähedes kunstniku terviklikust maailmavaatest, tema arusaamast kõigi nende probleemide kohta, mis valitsevad tänapäeva maailmas. Sellest tekib soov osaleda nende probleemide arutamises ja lahendamises, soov kõnelda midagi üldisematest, isiksusevälistest asjadest. Kuid äsja me süüdistasime režissööre just nende lavastuste väheses mõtestatuses, väheses kommunikatiivsuses. Kas me võime siit järeldada, et paljudel lavastajatel ei ole selget maailmavaadet ja et just seal peitub nende loominguliste ebaõnnestumiste põhjus?

R. K.: Ei, mulle tundub, et enamik ebaõnnestumisi ei lähtu siit, vaid hoopiski põhjusest, et lavastades näidendit, ei tugine lavastaja mitte iseenda reaalsele maailmavaatele, mitte oma isiksusele, vaid lähtub mingist kunstlikust, väljamõeldud režissöörilist-homunkulusest, kes peab just seda ja toda tegema

ja mõtlema. Igaühel on ju olemas isiklik kujutlus maailmast, mis peaks väljenduma just sellisena, nagu ta on.

J. A.: Argiteadvuse tasemel on maailmapilt muidugi igal inimesel. Kuid sotsiaalfilosoofilises mõttes nõuab maailmavaade läbimõeldud ja teadvustatud väärtushierarhiat ning konkreetseid hinnanguid ja vastuseid kaasaja põhiprobleemidele. Ma julgeksin kahelda, kas need on olemas igal inimesel, kes tegeleb lavastamisega.

R. K.: Mina olen siiski teisel arvamusel. Ma leian, et inimesi ilma maailmavaateta pole olemas. Teine asi, kuidas me seda maailmavaadet hindame. Kuid inimestes on kummaline barjäär nende veendumuste ja kujutluste vahel, mis neil tõepoolest on, ning nende vahel, mida nad loevad kasulikuks ja prestiižikaks omada. Ja mulle tundub, et suur hulk lavastajaid kaotab palju just see tõttu, et nad lähtuvad lavastamisel prestiižikatest eluhiakutest ja kunsti-põhimõtetest, aga mitte isiklikest, endale kuuluvaist. Nad sarnanevad end õhku täis tõmbavate ja karvu turritavate loomadega, keda selline käitumine aitab suuremana ja hirmuäratavamana paista. Loomi see arvatavasti aitab, lavastajavõttena on aga kasutu, kuna lavastus, milles puudub konkreetne lavaisiksus, pole huvitav.

J. A.: Me oleme rääkinud seni aina lavastajatöö lähtepunktist. Mõtestatud repertuaarivalik ja selge lavastajakontseptsioon on hädavajalikud asjad ja ma arvan, et sõnades on sellega nõus kõik režissöörid. Edasi määrab juba lavastaja isiksuslik tase selle, mida nähakse vajaliku teemana ja probleemina, mida öelda tahetakse. Kõige tähtsam on aga, kas suudetakse oma probleeminägemine viia trupini, kas see teostub või ei teostu valmis lavastuses. Teie valisite siin kõige raskema tee ja läksite teile tundmatute näitlejate juurde «Vanemuise» teatris, kes kõnelevad teile arusaamatus eesti keeles, valdavad halvasti vene keelt ja kellest enamikul pole koguni näitleja eriharidust. Mina läksin oma vanade tuttavate ja sõprade juurde ning lavastasin etenduse mulle hästi tuntud Tallinna Noorsooteatris. Leida ühine keel selle teatri professionaalsete näitlejatega oli minul põhimõtteliselt palju

kergem kui teil Tartus. Seetõttu pakub teie proovimetoodika kogemus kindlasti suurt huvi.

R. K.: Minu jaoks ei olnud huvitav mitte üksnes lavastada etendus, vaid ka kontrollida neid kahtlusi ja küsimusi, mis viimasel ajal olid minus kujunenud. 70. aastate lõpust alates on kogu maailmas teatud teatrikriis ning 80. aastate algust ei saa teatrikunstis kuidagi nimetada eredaks ajaks. Milles on siis asi? Kust võiks oodata uue ilmnemist? Mulle tundub, et uut etappi ei tuleks alustada mitte ainult uutest ideelistest programmidest, dramaturgiaotsingutest või esteetiliste reformide väljamõtlemisest, vaid võib-olla hoopiski rahulikust süvenemisest sellesse, kuidas funktsioneerib teatriorganism tööprotsessis. Nn režissööri teatri pikkade aastakümnete jooksul on tehtud väga palju näitleja lülitamiseks etenduse üldisesse struktuuri, näitleja isikliku, individuaalse eripära ja initsiatiivi mahasurumiseks üldise terviku huvides. Sellel teel on saavutatud suurepäraseid kunstilisi tulemusi. Suurtel lavastajatel ning režissüsteemidel, kes kasvatasid näitlejaid oma meetodi kohaselt või allutasid nad hiljem, juba tööprotsessis, mingile kindlale esteetilisemale paratamatusele, on teatriajaloos kindlasti väljapaistev koht. Kuid me peame endale aru andma sellest, et paljudes teistes inimtegevuse sfäärides liiguti samal ajal hoopis vastupidises suunas. Teadlaste ja ka näiteks mingeid majandusülesandeid lahendavate inimkollektiivide töö organiseerimise printsiip on muutunud kõigi kollektiivi osade maksimaalse töölerakendamise printsiibiks, kõigilt allühikult ühise asja huvides optimaalse võimaliku kasu kättesaamise printsiibiks. Kusjuures seda kasu saadakse erinevate, mittestandardsete vahendite abil. Teatris aga kujunes nõnda, et nii kontseptsiooni kui ka tema teostamise teed dikteeris suurel määral üks inimene, kuigi teostasid paljud. Ja paljude isiklik panus sellesse protsessi muutus aegapidi üha väiksemaks ja väiksemaks. Kuid nüüdisaegse loomingsühholoogia seisukohalt on see täielik anakronism. Tänapäeva teatri üks peaprobleem on minu arvates tagasipöördumine kunagise näitlejavabaduse juurde, selle juurde, et uuesti õpetada näit-

lejale olema etenduse peremees, kaotamata seejuures lavastaja juhtivat osa. Just sellest ülesandest peaksidki lähtuma proovimetoodika otsingud. Oli ju Stanislavski eesmärki arvatavasti just see, et viia režissuur näitlejatehnika sisse, et näitleja oleks võimeline mõistma tervikut ja saama tema osaks, kuid ei kaotaks seejuures sisemist vabadust.

Tuginedes teatud kogemustele tööorganiseerimise alal teistes inimtegevuse sfäärides ning nüüdisaegsele loomingsühholoogiaalastele teadmistele, püüdsin ma lühikese aja, 40 proovi jooksul luua näitekollektiivi, kes usuks sellesse, mida me koos teeme, ja töötaks just nimelt kui kollektiiv. Ma tahtsin kontrollida sühholoogide soovitusi ega püüdnud saavutada distsipliini, sundida näitlejaid endale alluma. Ma püüdsin pigem teatud mõttes distsipliini laostada — selleks, et muuta proovis olek lahtisemaks ja vabamaks.

J. A.: Teid võib mõista nii, et olete näitlejaimprovisatsiooni poolt. Kuid teie lavastuses nägin ma vägagi kindlat lavastajajoonist.

R. K.: Selles ongi asi, et jutt käib, režissööri poolelt vaadates, mitte juhitavuse kaotanud lavastusest, vaid just sellest, et säilitada kõik need positsioonid, mida lavastaja tänapäeva teatris on omandanud, kuid lisada neile ka näitlejate maksimaalne loominguine initsiatiiv. Ma arvestan lavastajateatrit ja leian, et see oli suur teatriaeg, mille saavutused jäävad sajandeiks püsima. Kuid tänapäeval tuleks pisut enam pöörduda näoga näitleja poole.

J. A.: Ma arvan, et ei leidu lavastajat, kes sõnades teiega nõus poleks. Kõik ju räägivad praegu, et nad tahavad vabastada näitlejat, süüdata temas loomingsüüdet ning töötades ainult seda silmas peavadki.

R. K.: Üks asi on sellest rääkida, teine aga seda saavutada, lähtudes lihtsatest aabitsatõdedest, mis on teistes tegevussfäärides avastatud ja kinnitust leidnud. Selleks on vaja teadmisi, mis on seotud teadvuse ja lateadvuse tegevusega, rolliaotuse põhimõtete töökollektiivis, ühiste lahenduste leidmise, kas või «ajurünnaku» läbiviimise meetodikaga. Ma olen ennast mõnikord tabanud mõttelt: kui igav on vahel näite-

mänguproovides ja kui lõbusalt, peaaegu mangelde lahendavad teadlased tõsi-seid probleeme.

J. A.: Lavastajad unistavad sageli näitlejatest, kes ise pakuksid erinevaid variante, tõepoolest prooviks, vabalt katsetaksid. Viimasel ajal kostab aga üha sagedamini kaebusi, et näitlejad ei taha ega oska enam proovida. Ka mina pean tunnistama, et ootasin näitlejailt suuremat initsiatiivi. Kas teie oma meetodiga saavutasite seda?

R. K.: Mul pole meetodit, ma lihtsalt katsetasin. Mõistagi ei suutnud ma kõike kavandatut saavutada. Ma arvasin näiteks, et loominguiline huligaanus proovis on vahendiks vabaneda pingest, mis paratamatult sünnib koos vastutusega — näitleja tunneb, et ta vastutab tehtud ettepaneku eest. Aga nimelt see vastutus tulebki maha võtta. Väga paljudest näitlejatest pole asja saanud just seepärast, et nad on kartnud proovida. «Huligaanne» vabodus proovis annab võimaluse proovida, tehes näo, et ei proovita. Ülimalt tähtis on seda tabada ja toetada. Kuid samas tekib hulk probleeme. Ühtede «ulakus» solvab teiste loominguulist tõsidust, sest raske on saavutada sünkroonseid seisundeid jne.

J. A.: Mulle tundub, et näidend «Kõrgeim määr», nagu muide ka näidend «Seda teed», pole kõige õnnelikumad valikud sellise töömeetodi jaoks, sest näitlejapakkumiste amplituud ei saa juba dramaturgia enese tõttu olla neis eriti suur. Need näidendid ei võimalda väga palju väga erinevaid tõlgendusi.

R. K.: Jah, kuid jutt ei käi tõlgenduse erinevusest. Lavastajatõlgendus on kahtlemata range asi, ja selles me peame proove alustades kohe kokku leppima. Me peame kõigepealt välja selgitama, mida näidendis mängime ja millistes tingimustes mängime. Mulle tundub, et kui lavastaja tuleb esimesse proovi kunstnikuga kokku leppimata, teadmata, kus tal miski toimub, siis ta sunnib näitlejaid töötama tühikäigul, sest näitlejate fantaasia peab juba lugemisstaadiumis olema väga täpselt suunatud kindlatele ruumilistele tingimustele. Esimesest hetkest alates peab näitleja end tundma konkreetsetes ruu-

mis. Meie näiteks kasutasime lavaplaani nagu lahingutegevuse kaarti ja enne, kui alustasime mingit episoodi, selgitasin ma, kuidas see hakkab ruumis välja nägema. Maksimum selgust tähendab näitleja jaoks miinimumi üleliigset tööd. Kui episood nõudis aga suuremat ruumi, siis me seda proovisalis ei harjutanudki, võtsime episoodi ette alles lavaproovides, sest püüdsime töötada vaid reaalses tingimustes. Minu arvates sunnib režissuur tänapäeval tegema näitlejaid palju liigset, mis hiljem ära jäetakse. Ka kostüümid ja rekvisiidid peaksid olema valmis kohe, sest pole tarvis harjuda algul ühega, et siis ümber harjuda teisega. Tuleb kokku hoida enese ja teiste jõudu. Ka see on ju töö teadusliku organiseerimise üks printsiip, mida tuleks teatris juurutada. Teistel elualadel on see ammu aabitsatõde.

J. A.: Selleks, et mitte raisata suurt osa prooviajast lihtsalt teksti päheõppimisele ja paljudele ümberharjutamistele, millest te rääkisite, peaks lavastaja peale töö teadusliku organiseerimise põhimõtete tundmise oskama ka süsteemselt ja loogiliselt mõelda. Ta peaks suutma hoida oma tegevusvälja kogu aeg silme ees nii ajas kui ruumis ning nägema iga oma konkreetse otsuse tagajärgi kõigile teistele sisu- ja vormikomponentidele. Lavastuse ja ka proovi-protsessi kui pideva terviku tunneta mine, mille hulka kuulub aga ka vaatesaali reaktsioonide ettearvamine, on minu arvates lavastajatöö kõige raskem komponent. Tervikutunnetus kui anne on muide väga haruldane, tema puudumine viib aga kõigi lavastusprotsessis osalejate tohutule aja- ja närvi-kulule.

R. K.: Teil on täiesti õigus. Lavastaja peab pidevalt midagi muutma, ta ju otsib koos näitlejatega, koos tehnilise personaliga, mitte ei juuruta varem leitud. Ilma tervikutunnetuseta muutuvad need otsingud aga juhuslikuks, pimedas kobamiseks. Ootamatuks probleemiks osutus minu jaoks teksti omandamine. Kuidas sundida näitlejat võimalikult vara õppima pähe teksti? Proov ilma täpselt teksti teadmata on juba esimesel töötapil kaotatud proov, sest vaid suurte raskustega võivad seal tekkida reaalsed psühholoogilised tingimused, just neid

me aga otsimegi, me ei harjuta ju lugemisoskust.

J. A.: Kuidas te suhtute sel juhul aga nn etüüdimeetodisse?

R. K.: Ma pean etüüdimeetodit väga heaks, kui jutt käib pedagoogilisest protsessist või kui toimub lavastamine pluss õppetöö. Kuid mulle tundub (võimalik, et ma eksin), et tänapäeva teadussaavutustele tuginedes võib lavastaja ette püstitada näitlejate aja ja loominguenergia ratsionaalsema ärakasutamise nõude. Etüüd on väga hea ja huvitav asi, kuid lavastaja satub seejuures sarnasesse seisundisse pildiröövijaga: ta näeb väärtuslikku pilti üksi ja keegi teine seda näha ei saa. Etüüdimeetod on niigi rangetes raamidest tegutseva näitleja suhtes pisut halastamatu. Tema väljendusvahendite skaala pole ju lõputu ega värvide hulk piiritu.

Midagi etüüdis sooritades ja hiljem seda kõrvale jättes, on ta teatud asjad siiski juba ära kasutanud. Tähendab, me sunnime näitlejat osa rikkusi tuulde heitma. Liiga palju leitud läheb šlakiks. Võib-olla on see minu ülimalt ebaprofessionaalne ja metsik kujutelm, kuid mulle tundub, et etenduse loomiseks poolteise kuuga on olemas tänapäevasemaid ja intensiivsemaid meetodeid.

J. A.: Ma arvan, et proovimeetodikas sõltub siiski väga palju näidendist. Selliste näidendite puhul nagu «Seda teed» ja «Kõrgeim määr», mis on rajatud intellektuaalsele dispuudile ja mille kangelaste kõik sisemised pursked on seotud väga konkreetsete repliikide ja mõtete sotsiaalse tähendusega, on täpse tekstita proovid minu arvates kasutatud. Õige psühholoogilise enesetunde leidmine ei saa neis olla lahti rebitud ainuõige autoriteksti lausumisest. Kuid ma kujutlen, et rohkem psühholoogilistele või emotsionaalsetele suhetele rajatud näidendite puhul võib etüüdimeetod tõepoolest aidata näitlejaid kiiremini õiget sisetunnet leida.

R. K.: Väga sageli näitab näitleja ilma igasuguse etüüdimeetodita esimesel proovil midagi niisugust, mida ta hiljem pole enam suuteline kordama. Praegu on väga oluline ja terav probleem õige vahekorra leidmine näitleja vabaduse ning tema leidude fikseerimise vahel. Võib-olla tuleks jätta lavastusse

teatud lõigud kui mitte näitleja vaba improvisatsiooni jaoks, siis vähemalt millegi esmaläbimiseks. Mõned näendid seda ilmselt lubavad ja nõuavadki? Prooviprotsess viib ju paratamatult teatud mehaanilisuseni, kivistumiseni, mis on tõelise loomingu puhul vastu näidustatud ja samal ajal ei kujuta endast ka garantiid leitu täpseks taasloomiseks.

J. A.: Te rääkisite ajurünnakust, loominguilisest huligaansusest proovides jne. Jääb mulje, et teie eesmärk oli luua etendus kollektiivses töös näitlejatega. Kas te olete aga veendunud, et see pole illusion? Näitlejad võivad ju ka m ä n g i d a väga huvitunud kaastöölajaid, oma hinge põhjas arvates, et lavastaja teab niikuinii kõike paremini ja teadis seda juba enne esimest proovi. Kui palju erineb teie lavastus sellest kujutlusest, millega läksite esimesse proovi?

R. K.: Muidugi võib see olla illusion. Ma kordan, et ei saavutanud sajandikugi sellest, mida tahtsin. Tähtis on aga see, et ma veendusin veelgi enam selle õigsuses, mida lootsin saavutada. Ja mõistsin, et saavutada võib seda just nende vahenditega, mida ma proovisin. «Vanemuise» näitlejad tegid minu heaks rohkem, kui ma nende heaks suutsin teha.

J. A.: Ma olen veendunud, et lavastaja peab täpselt teadma, mida ta tahab väljendada ja saavutada ning peab üsna üksikasjaliselt «nägema» oma tulevast lavastust. Mulle tundub, et nii mõtlete ka teie. Teie meetodika, mis on suunatud loominguilise initsiatiivi äratamisele näitlejates, on võib-olla õige, kuid kas ta pole üks pimesiku mängimise variant: «Ma tean täpselt, milline sa pead olema, aga teen näo, et ei tea — selleks, et sinus iseseisvust äratada.» Kuid näitlejad saavad sellest ju suurepäraselt aru ja näevad lavastajat läbi.

R. K.: Ei, näitlejatega ei tohi pimesikku mängida, see on minu kindel veendumus. Ükskõik mida ma tegin, ikka selgitasin ma neile avameelselt, miks see vajalik on. Ma selgitasin kõike, mis moodustaks justkui «lavastaja saladuse». Selles seisnebki printsii: näitleja peab iga minut täpselt teadma, miks ta midagi teeb, miks teeb seda tema

partner ja miks teeb seda lavastaja. Vaid siis, kui näitleja kõike mõistab, saavutab ta vabaduse; vaid kõike mõistes võib mitte karta ennast väljendada.

J. A.: Kuid milles seisneb siis näitleja initsiatiiv ja eneseavaldus, kui ta kuuleb teilt vastuseid kõikidele «miks»- ja «milleks»-küsimustele, sel juhul on need ju teie enda poolt eelnevalt püstitatud?

R. K.: Ta kuuleb mitte vastuseid, vaid mõtisklusi, probleemide ja raskuste paljastamist. Ta näeb kavatsuse struktuuri ja eesmärgile lähenemise protsessi. Aga see on hoopis teine asi. Ta võib vastu vaielda ja oma lahendusi pakkuda. Ma arvan muide, et lavastaja peab vastu võtma peaaegu kõik, mida näitleja pakub, ning lülitama selle etenduse üldise süsteemi temale vajalikul kujul. Tal on ju vabadus näitlejate pakutut ümber grupeerida, ümber kontsentreerida ja isegi ümber mõtestada. Lavastaja professionis seisnebki selles, et kedagi endast eemale tõukamata saavutada siiski oma eesmärk.

J. A.: See on peaaegu kõige raskem, eriti niisuguses keeruliste vastastikuste suhetega kollektiivis nagu teater. Kuid võime äratada enese vastu usaldust, tekitada inimestes soovi koos töötada, on minu meelest isiksusele omased jooned, mida õppida ei saa. Nad põhinevad sünnipärasel veetlusel ning eeldusel mõista kaasinimeste psüühikat. Just need omadused on eriti tähtsad suhtlemisel näitlejatega.

R. K.: Kõige tähtsamaid asju teeb lavastaja minu arvates sageli mitte proovis, vaid nagu mõõdamines, juhulikes jutuajamistes näitlejatega, enne ja pärast proovi, vaheaegadel, puhvetis, võib-olla lavastusse hoopiski mittepuutuvate asjade arutamisel. Peamine on ju kogu aeg koormata ka näitleja alateadvust. Isegi mingeid väga tähtsaid asju on võimalik mõõdamines saavutada. Andeka ja tehnikat valdava näitleja puhul piisab sageli vaid jutuajamisest, ja ta mõistab ning teeb. Ma olen hakanud nüüd veelgi suurema imetlusega suhtuma näitlejaandesse. Minu arvates on see haruldane ja hämmastav inimlik anne, teatris me peksame teda aga tihti peale haamriga, selle asemel et temasse juhtida imepeeni mõjuniite. See on

väga tundlik ja distantsjuhtimisele alluv mehhanism. Teda ei tohi vigastada. Ja näitlejat ei tohi väsitada. Ma olen veendunud, et peab olema õhk, «luft», vaheprooviperioodi ja resultaadi vahel. Harjumuspärane tormamine enne lavastuse väljatulekut on mõnikord ehk vajalikki, kuid sageli saavutatakse sellega soovitud vastupidist.

J. A.: Ka mina olen veendunud, et higi ja veri pole kõige parem kütus loomingsüdamemele. Ma olen palju näinud ja kuulnud, kuidas proovides karjutakse. Ning seda teevad nii lavastajad kui ka lavastusala juhatajad, peaosalised jt. Pole ju harv juhus, et vahekorrad jõuavad esietenduse eel plahvatusohtlikku staadiumi, mõnikord aga toimuvad ka plahvatused ja ühises loominguaktis osalejate vahel tekib vihkamine. Mõni lavastaja justkui saaks viljakalt töötada vaid oludes, kus käib «kõigi sõda kõigi vastu», mida ta paralleelselt näidendiga ise lavastab. Seetõttu oli mulle suurimaks ja meeldivaimaks üllatuseks see, et meil õnnestus jõuda esietenduseni ilma ühegi solvumise ja häälletõsteta. Suhted inimeste vahel, kes selles protsessis osalesid, minu arvates vaid paranesid. Inimtegevuse teistes sfäärides on ju ka see aabitsatõde, kuid teatris paneb see veel kahjuks imestama.

R. K.: Sageli kuuldub, et lavastaja peab olema hea näitleja. Ma olen veendunud, et lavastaja peab olema hea psühholoog. Kui ta on seejuures aga ka veel hea näitleja, on see kindlasti plussiks. Kui ta on aga hea näitleja ja halb psühholoog, siis on see lavastaja ebaprofessionaalsuse üks tunnus (nii nagu mina professionaalsust praegu mõistan).

J. A.: Kuid üks kõige levinumaid ja kiiremini mõjuvamaid proovivõtteid on ju ettemängimine. Kuidas te tundsitate ennast ilma nii võimsa vahendita?

R. K.: Ega ma ei saanudki ilma selleta läbi. Lavastajapoolne ettenäitamine on minu arvates ju seesama mis režii üldse — vajadus ja võime väljendada seda, mida ise oled mõistnud ja tahad teisele edasi anda. Minu «näitlemine» aitas kaasa üksteisemõistmisele ja löbustas näitlejaid. Nii see kui teine on aga proovis vajalikud.

J. A.: Isegi mina «mängisin» mõnikord ette ja seejuures sündis mul ket-

serlik mõte: võib-olla see, et näitab halb näitleja, st lavastaja, kes pole näitleja, on isegi kasulik sellest, kui näitab hea näitleja. Minu peale vaadates ei teki ju ühelgi näitlejal mõtet mind jäljendada vormilt, ta püüab tabada selle mõtet, mida tahan edasi anda. Heade näitlejate ettemängimine viib aga sageli välisele kopeerimisele, sest oma idee väljendamiseks leiab näitlejast lavastaja ka täiusliku vormi, võttes reanäitlejalt isegi lootuse teda üle mängida. Jääb üle vaid püüda kuidagi jäljendada.

R. K.: Ma olen teiega nõus. Meie mittenäitlejaliku ettemängimise eesmärk on ju see, et saavutada arusaamine, mitte aga soov näidata, kuidas täpselt tuleb mängida.

J. A.: Kuid juttudes, et lavastaja peab olema hea näitleja, peetakse silmas ka seda, et, olles ise näitleja, mõistab lavastaja kergemini rolli sünni iseärasusi. Ilmselt võiks väita, et sellega peaks hakkama saama ka hea psühholoog.

R. K.: Tõepoolest, loomingu- ja psühholoogiaga tegelev hea psühholoog võib selleni jõuda isegi suurema eduga, sest teda ei sega tema isiklik näitlejameetod. Väga hea näitleja valdab oma loomingu- ja psühholoogiast, sügavalt individuaalset töömeetodit, ning tegutsedes lavastajana on ta paratamatult subjektiivne, surudes mingil määral oma loomingu- ja psühholoogiaga teistele peale. Sageli näeme ju etendustel tuttavat kaja režissööri prooviaegsest ettenäitamisest.

J. A.: Meie jutuajamine hakkab kalduma probleemi suunas, mida ja kuidas siiski lavastajatele õpetada. Ma tean, et teie õppisite neli aastat teoreetilist füüsikat, mina tegelesin süvendatult filosoofia ja sotsioloogiaga. Need ained ei seganud meid katses lavastada, kuid ülimalt naiivne oleks teha sellest mingeid üldistusi. Me oleme korduvalt rõhutanud, et lavastaja peaks olema hea psühholoog, on selleks aga võimalik õppida? Ma olen veendunud, et olla hea psühholoog on samasugune looduslik anne kui olla hea lavastaja. Võib-olla on see üks ja seesama anne, kuid vaevalt me julgeme sedagi kinnitada, sest lisaks psühholoogivõimetele on lavastajale vajalikud ka teistsugused eeldused, eelkõige lavastajaande nurgakivi — võime mõelda kujundeis. Igal juhul olen

ma kindel, et arvamus, nagu oleksid kõik psühholoogiateaduskondade lõpetajad head psühholoogid, on sama alusetu nagu lootus, et kõigist režiivilõpulistest saavad head lavastajad. Asi pole seega mitte õpinguis.

R. K.: See on õige. Ent olgu kuidas on, nii hea psühholoog kui ka hea lavastaja vajavad peale sünnipärase ande ka teadmisi. Väites, et režissuur on avatud elukutse, ei taha ma kaugeltki öelda, et lavastajal pole vaja erialaseid teadmisi. Siin me võime näha analoogiat kirjanikuga. Inimene alustab lihtsalt eneseväljendusest ja saab lõpuks meistriks, kes on palju mõelnud kirjandusliku loomingu olemusest, tabanud temas mingeid seaduspärasusi, lükates neist mõningad ümber ja asendades omadega. Ta on aegamööda omandanud tohtu esteetilise informatsiooni ja suured teadmised, kuid need teadmised on ta omandanud loomeprotsessis koos kirjandusliku kogemusega ning mõtisklustega.

J. A.: Te tahate öelda, et mitte loengutelt kõrgkoolis. Kuid mida peaks siiski ette võtma küllalt terava lavastajate-nappuse vastu meie maal?

R. K.: Kõigepealt peame avama teatriüksused ka teiste erialade inimestele. Mis aga puutub režiiteaduskondadesse, siis seal tuleks asi pea pealt jalgadele pöörata. Praegu lavastavad etendusi need, kes on lõpetanud režiifakulteedi, võib-olla oleks vaja aga neisse teaduskondadesse hoopis vastu võtta inimesi, kes on juba lavastanud, kes on juba praktikas ilmutanud mingeid režissöörivõimeid. Kirjandusinstituuti ju võetakse vastu neid, kes on vähemalt midagi kirjutanud, mitte aga ei ennustata kirjanduslikke andeid kohvipaksult.

J. A.: Kummalisel kombel olen ma sedasama peaaegu sõna-sõnalt juba kusa-gil kirjutanud. Vahest oleks režiifakulteedide asemel vaja taastada Kõrge-mad Režiikursused ning võtta sinna vastu näitlejaid, kirjanikke, psühholooge, insenere — ükskõik millise eriala esindajaid, kel on juba teatrikogemusi. Kuid loota, et mingi komisjon või masin suudaks seitsmeteistkümne-kaheksateistkümneaastaste abiturientide seast edukalt valida tulevase lavastajaid, on minu arvates alusetu.

R. K.: Ja neile inimestele tuleks lisaks psühholoogiale õpetada kõige tõsisemal kombel teatriajalugu. Ning seda mitte kui dramaturgia ajalugu, vaid kui teatri järk-järgulise arengu lugu selle mõiste kõige laiemas tähenduses, kui teatrikunstis sünteesi ajalugu. Tuleb saavutada, et lavastaja oleks informeeritud kõigest sellest, mida tema kunst omab, mida ta on talletanud.

J. A.: Täheandab, ta tuleb viia sellesse lattu, millest te algul rääkisite, ja kust mõned tõmbavad ära valmis paneele oma lavastuste tarvis?

R. K.: Jah, ta tuleb viia sinna lattu ja selgitada, millisel riivil miski lebab ja kuidas neid asju on kasutatud. Muidugi tuleb talle õpetada ka vääris kirjandust, seda tehakse praegugi. Talle tuleks õpetada ruumilist mõtlemist, ja siin oleks vajalik tihe seos arhitektuuri-probleemidega. Praegu õpetatakse teatri-instituutides kunstiajalugu ilmse kallakuga maalikunsti ja skulptuuri suunas, need ruumilahenduslikud ideed ja ettekujutused, mis formuleeruvad linnaehituses ja üldse tänapäeva arhitektuuris jäävad selle õppeaine raamidest välja. Kuid just seal on väljendatud hulk lausa teatrilaseid ideid, millele otseselt või kaudselt tugineb praegune lavakujundus.

J. A.: Omalt poolt lisaksin vajaduse tunda tänapäeva sotsioloogiat — mitte kui teadust, vaid selle uurimistulemusi nüüdisilma erinevate sotsiaalsete probleemide vallas, ja ega kahju ei teeks ka filosoofiaajaloo tundmine. Lisaks sellele tuleks lavastajaid õpetada lugema ning analüüsima teatrikriitikat. Ma arvan, et kriitikaajalugu ning teadmised teatri ning kriitika vahekorra ajaloo ning praeguse olukorra kohta teistes maades oleksid vähemalt profülaktilise väärtusega, kaitstes kunstnikku kriitiliste märkuste liialt valulise vastuvõtu eest.

R. K.: Milline on aga teie enda praegune vahekord kriitikaga? Mina, nagu olin kriitik, nii olen selleks ka jäänud, teie aga hakkasite pärast oma esimest lavastust äkitselt «Ugala» teatri kunstiliseks juhiks.

J. A.: Just kunstiliseks juhiks, mitte aga peanäitejuhiks. Ma lavastasini kui kriitik ja praegu juhina ka teatrit kui

kriitik. Vahest on see uus eksperiment ja juba teise jutuajamise teema? Kuid oma uues rollis tuli mul hiljuti viibida meie ja teiste eesti teatrite lavastuste arutelul, kus oli koos grupp Balti liiduvabariikide ja Valgevene kriitikuid. Kuulates seal väljendatud hinnanguid, tulini mõttele, et igal teisel tegevusalal kõlaks banaalsena tees, et inimene peab tundma asja, millest ta räägib või kirjutab. Teatrikriitikult ei nõuta oma jutu objekti tundmist, ta räägib mitte sellest, mida ta teab, vaid sellest, mida ta eile nägi. Kuid uurimustes psüühilisest seadumusest (hoiakust) on psühholoogid juba ammu tõestanud, et inimestele on omane näha seda, mida nad näha tahavad. Tõsise ja asjaliku jutu jaoks ei piisa üldistest teadmistest teatrikunsti kohta ega põgusatest muljetest. Jutt käib ju konkreetsest näidendist, konkreetsete lavastajate ja näitlejate tööst. Kui me aga näidendit kuuleme kõrva-klappide kaudu reaalses tõlkes, selle lavastaja ja nende näitlejate tööd näeme üldse esimest korda, kust võtame häbematus jagada vasakule ja paremale oma hinnanguid ja üleüldse valjuhäälselt hinnata (mitte analüüsida! — kuigi ka see oleks pealiskaudne —, vaid just hinnata) meie tundmatute inimeste kaua-aegset ja hoolikat tööd. Mis elukutse see selline on? Kust võetakse õigus — mitte haamriga taguda, nagu te väljendusite seoses lavastajatega, vaid lausa kahurist põrutada näitleja hella loome-aparaadi pihta. Kriitiku kirjalikku eneseväljendust jälgivad ju tuhanded, vahel koguni miljonid lugejad. Mulle tundub, et kriitik peaks endale aru andma, et ta tegelikult parasiteerib kunstiväärtusi loovate inimeste tööle. Seetõttu peab ta end asetama nende olukorda. Mõistagi ei tohiks see muuta tema hinnanguid, kuid peaks mõjutama tema tooni, mis aga kõige tähtsam, aitama tal täpselt määratleda oma esinemise eesmärki, milleks ei tohiks kunagi olla pelk eneseteostus kunstniku närvide ja südamevere arvel. Ma ei kahtle selle elukutse funktsionaalsuses ja vajalikkuses, kuid minu arvates on kriitiku jaoks kõige parem ja efektiivsem olla oma inimese teatris, viibida proovidel, vaadata korduvalt sama lavastust ning anda jutuajamistes kunstnikega neile aus ja kiire tagasiside. Selline kriitik jääb muidugi

miljonitele tundmatuks, kuid ta võib mõnede loojate jaoks saada asendamata vajalikuks ja lähedaseks inimeseks.

R. K.: Ja ometi peab kriitik olema ka vahendajaks teatri ning ühiskonna vahel, kuid ma olen teiega nõus, et kriitik peaks olema teatritele lähedane inimene ning, mis peamine, teadma, milline objektiivne mõju on tema ühel või teisel mõtteavaldusel. Mõnikord võib ju teenistusvalmis loll olla vaenlasest ohtlikumgi. Tuleb tunda teatrit, mitte ainult kui üldist teooriat, vaid teada ka seda konkreetset teatrit, mille üle sa otsustad, ning püüda, et su hinnang poleks lihtsalt efekti pärast välja öeldud, vaid ka mõjutaks positiivselt selle teatri, lavastaja või näitleja arengut. Mõistagi kerkitab kriitiku ette alati tõe rääkimise, asjade õige nimega nimetamise probleem. Kui tõe on väärtus, siis solvub ka tõeliselt andekas inimene, veelgi enam solvub aga pretensioonikas andetus, kes hakkab seda valjemini rääkima õigusest, eetikast, humaansusest ning hinnangute eesmärgipärasusest. Kuid nimetada andetust andetuseks on ju vajalik? Seetõttu eksisteerib kriitik alati nende kahe vajaduse vahel, neid mõlemad nähes ja mõistes. Tavaliselt ta ei julge valida üht või teist positsiooni, kõigub kuskil keskel, mis on muide kõige halvem, sest solvumisi tekitab ta ikkagi palju, aga kasu ei mingit. Kuid ideaalis tundub kriitiku elukutse mulle suurepärase elukutsena. See on elukutse, mis ühendab endas nii terviku hõlmamise kui ka analüüsi. Me ei oska seda aga hinnata ega kasutada. Ja et me sageli räägime vastutustundetult, lihtsalt selleks, et midagi öelda — muidugi on see andestamatu: meil on tegu ju elava, katkematu loominguaga.

J. A.: Jah, kirjanik või helilooja võib pärast kriitilist artiklit tõmbuda oma korteriüksindusse või sõita suvilasse, näitleja peab aga õhtul ilmuma vaatajate ette, kes võib-olla sama päeva hommikul lugesid hävitavat hinnangut tema mängu kohta.

R. K.: Lisagem siia veel, et peab ilmuma lavale kõrvuti oma kolleegidega, kellega tal on sageli üsna keerulised vahekorrad.

J. A.: Kriitik on kohustatud ette nägema oma artikli mõju ja tagasisidet.

See on väga raske, kuid see kuulub elukutse, professionaalsuse juurde. Markov väljendas sama mõtet üsna konkreetset, öeldes, et kriitik peab kirjutama nii, et ta võiks järgmisel päeval minna sellesse teatrisse tagauksest ning normaalselt vestelda inimestega, keda ta äsja oli kritiseerinud. Kui need inimesed muidugi tahavad temaga rääkida. Aga sellepärast ei tohiks kriitikud unustada, et neil on tegemist elavate inimestega.

R. K.: On olemas tuntud teooria, mille järgi kriitik ei tohiks üldse teatrisse siseneda tagaukse kaudu, ta ei tohiks isiklikult tunda näitlejaid ja lavastajaid, sest see segab tema kutsealast objektiivsust. Minu arvates on asi aga just vastupidi — see tutvus sunnib teda olema veidike vastutustundelisem ning otsima veenvaid argumente.

J. A.: Mis kasu on objektiivsusest, kui see ei mõjuta konkreetset teatrit, konkreetset režissööri? Mõju võib kunstnikule avaldada vaid teda lähedalt tundev inimene.

R. K.: Eriti käib see näitlejate kohta. Seda tunnetan ma praegu veelgi selgemalt ja vaatan igale näitlejale nagu mingile salakaevule, kuhu on peidetud veel palju tundmatut.

J. A.: Kuidas saavad aga korduda näitlejastambid, millest me nii sageli räägime? Kas siis «omad» lavastajad neid ei näe? Või on nad harjunud ning ei mõista, et tegemist on stambiga?

R. K.: Muidugi mõistavad, kuid nad arvavad, et neis stampides on süüdi näitleja ise. Et see pole mitte niivõrd stamp kuivõrd lagi, millest ta üle ei küüni. Mõnikord nii ka on. Kuid eksisteerivad sellisedki stambid, mis tulenevad mingitest algstest, võib-olla näitlejabiograafia esimestel etappidel tehtud lavastaja vigadest, valesti mõistetud andelaadist, näitleja ühekülgsest rakedamisest jne. Lõpuks harjudki sellega. Mujalt tulev lavastaja näeb aga näitlejastampe teravamalt ning tunnetab ka teravamalt selle näitleja avamatust. Külalislavastaja töö võib näitleja jaoks olla just selles mõttes vahel hoopiski produktiivsem.

J. A.: Aga kuidas siis suhtuda teooriasse, et lavastajal peaks olema rühm

mõttekaaslasi, kellega ta töötab kogu elu?

R. K.: Üks ei sega teist. Selle teooria tagapõhjaks on vajadus tõeliselt loomingu- ja tegelikkuse koostööd tegeva ühiku järele. Sellest me juba algul rääkisime. Kuid liit kogu eluks tavaliselt ei teostu. Arvatakse ikka, et sellise liidu loomisega on kohustused üksteise vastu juba täidetud. Kuid need on ju kestvad kohustused ja liitu peavad mõlemad pooled üha kinnitama. Tähendab, lavastaja peab ka edaspidi mõtlema mitte ainult endale ja ka näitlejad ei saa mõelda igapäevaks vaid iseendale. Tegelikult varjutavad individuaalsed eesmärgid aga liiga kiiresti ühise eesmärgi.

J. A.: Ja lavastaja peaks vist oma mõttekaaslase suhtes olema loomingu- ja tegelikkuse suhtes veelgi halastamatum kui näitleja suhtes, kes sellesse liitu ei kuulu.

R. K.: Ma saan aru, te peate silmas vajadust nõuda neilt, kellesse usud, veelgi enam. Ma ei tahaks aga üldse kasutada lavastaja ja näitlejate suhete kontekstis sõna «halastamatu». Minu arvates peab lavastaja olema loomult hea inimene. Praegu kannatab teater mitte vähese karmuse, mitte halastamatuse puudumise pärast, vaid just headuse ja rõõmu defitsiidi tõttu tööprotsessis.

J. A.: Kas olete täheldanud, et mõnikord armastavad lavastajad ise vägagi müstifitseerida oma elukutset ning vaatavad viltu, kui kõrvalt tulnu sel alal tegutseda püüab.

R. K.: Kui ma rääkisin oma ideest sõita Eestisse lavastama, siis peaaegu kõigi tuttavate režissööride esmane reaktsioon oli solvumine, mida nad, tõsi küll, varjata püüdsid. Kõige teravam noomituse sain ma aga kahelt lavastajalt, kes ise on sellesse elukutsesse tulnud kõrvalt. Just nemad hakkasid mulle selgitama, et lavastaja — see on elukutse, et ma olen hulluks läinud jne.

J. A.: Aga meil on muide minevikus ja ka praegu mitmeid näiteid selle kohta, et lavastajad suudavad kirjutada paremat teatrikritikat kui paljud kriitikud. Praegu pole see ainult millegipärast eriti kombeks.

R. K.: Enesestki mõista. Põhimõtteliselt on see vist isegi üks ja seesama elukutse. Ainult me ei tea seda.

J. A.: Selle sügavamõttelise ja pisut naljaka järeldusega ilmselt tasubki meie dialoogi lõpetada.

R. K.: Ainult me ei tohi unustada, et kõik meie «sügavamõttelised» järeldused on tehtud ühe lavastusega saadud kogemuste põhjal.

J. A.: Ja ometi ma ei usu, et juhul, kui me veel lavastaksime, hakkaksime oma põhimõttelisi seisukohti lausa ümber hindama. Paljutki mõistaksime siis muidugi täpsemalt ja sügavamalt. Eneseirooniat on aga vaja nii lavastajale kui ka kriitikule. Tahaks loota, et me pole seda veel päriselt kaotanud.

R. K.: Kardan, et oleme.

Kas ainult illustratsioonid Jaan Krossi monoloogidele?

MARGOT VISNAP

Jaan Kross — Raivo Trass «MICHELSONI IMMATRIKULEERIMINE». Lavastaja R. Trass, kunstnik R. Babitševa. Rakvere Teater, 1983. Jaan Kross — Hannes Kulla «TAEVAKIVI». Lavastaja H. Kulla, kunstnik H. Volmer. TR Konservatooriumi lavakunstikateedri XI lennu diplomilavastus TRA Draamateatri väikeses saalis, 1984.

Esimene pöördumine Jaan Krossi proosa poole (Mikk Mikiveri ja Heino Mandri «Pöördtoolitund», esietendus 1979. a detsembris) andis omalaadse ja kuidagi väga loomulikult võetava tulemuse. Eugen Jannseni monoloogi lavasitus Heino Mandri poolt oli iseenesest mõistetav, ainuvõimalik. Sündis n-ö tõeline raamatukaante vahelt väljaast. Küllap vaid vähesed aimasid selles J. Krossi teoste lavale jõudmise esimest sammu. Aga ometi on tänaseks lisandunud veel neli instseneeringut ja jääb üle vaid küsida: kas nii tekibki (või on juba tekkinud?) Krossi lavastamise traditsioon (nagu omal ajal Tammsaare puhul)? Ons neis monolooges midagi, mis väärrib teatritegijate julgust, asumaks (tahes-tahtmatagi) konkureerima lugemisela-musest sündinud raamatutegelastega?

Krossi poole pöördumist ei saa otseselt viia suhtesse algupärandite vähe-sus—instseneeringute tulv. See pole ka juhus, mis lavastajad seda laadi kirjandusliku algmaterjali juurde on viinud. Esimesel pilgul tundub ehk üllatavgi väide, et neis monolooges on draamateosele vajalikke eeldusi. Ometi on varjatud võimalused olemas — psüh-holoogiliselt pingestatud intriigid, mono-loogide lopsakalt mahlakas keeles, põhjalikult, «seestpoolt» avatud tegelas-kujudes. Ja kindlasti on lavastajaid köitnud ka Krossi teoste ainestik, materjali tohutu informatiivsus ja tä-henduslikkus meie kultuuriloo seisukohalt. Võib oletada, et need ajaloolist ja kirjandusteaduslikku tausta evivad

teosed ületavad oma põhjalikkusega meie senised omaajalugu käsitlevad näidendid. Seni oli meie laval peaaegu et puudunud tärkava rahvustundega 18.—19. sajandi poolsakslane-pooleest-lane, kes oma rahvuskaaslaste massi-minast tugevalt ees olles pani aluse rahvuse vaimsele eksistentsile, kaudselt ka füüsilist edasikestmist toetades. Kitz-berg, Vilde, Luts, Tammsaare jt on and-nud tegelaskujusid pärisorjadest kuni kodanlike intelligentideni. Eri aegadel ja erinevate lavastajate töödes on üks või teine tegelaskuju rahvusliku mina peegeldajaks olnud, teema erinevat käsit-luslaadigi tinginud. On see nüüd sotsiaalne tellimus või kavatsuste ühte-langemine, et lavale jõudsid teravat sisekonflikti kandvad Faehlmann, Eugen Jannseni pihtimuse kaudu J. V. Jannsen, nüüd siis ka kindralmajor Michelson ja K. J. Peterson — O. W. Masing? Vahest on selliste oma aja suurmeeste esilekerkimises pisut eneseupitustki, kuid arvan siiski, et aeg on selline, mis vajab niisuguseid sisekahtlusi ja eneseks olemise jõudu, ka laval.

Krossi tegelaskujude puhul võib ilm-selt psühholoogiline pingestatus, pare-mat lahendust kui monoloog ei oskakski sisemise mina avamiseks leida. Lavas-taja ülesande teeb see muidugi raske-maks, tuleb leida režiivõimalusi, mis toetaksid äärmiselt nappi tegevust sisal-davaid monolooge. See pole lihtsalt kir-jandusteose dialoogide ülekandmine la-vale. Läbida tuleks nagu kahekordne etapp, sõeluda monoloogidest välja need-samad varjatud võimalused. Siin tu-leb juttu kahest Krossi-lavastusest: 1983. a novembris esietendus Rakvere Teatris Raivo Trassi käe all «Michel-soni immatrikuleerimine» (kunstnik R. Babitševa), märtsikuus valmis lavakuns-tikateedri XI lennu diplomilavastus «Taevakivi», mille lavaleseadjaks diplo-

mand Hannes Kulla (kujundus ERKI üliõpilaselt Hardi Volmerilt). (Olgu öeldud, et sellist kaksikpilku ajendas heitma pigem hea juhuse kui tahtlik kavatsus siiski nii erinevaid lavastusi võrrelda: võivad ju ühe voorused osutada teise puudusteks jne.)

Kuidagi märkamatu on Rakvere Teater jõudnud juba teise J. Krossi teose lavale tuua (esimeseks oli «Rakvere romanss»). Väikelinna teatrile omaselt kaovad siingi mitmed lavastused repertuaarist tähelepanuorbiiti jõudmata, vahel teenimatultki. Kas ka Michelsoni lugu? Feliks Kargi peaosatäitmisilmas pidas ilmselt mitte. Ka tervikuna on tulemus Rakvere Teatri võimalustega tasakaalus (teatri hooajapildis asub see nn realavastuse positsioonil). Küsitav on, kas Trass oma repertuaaripoliitikat järgides (maaja meespublikule mõeldes) selle lavastusega just kümnesse tabas. Kui ausalt tunnistada, nõuab juba tentsik Jakobi (Toomas Suuman) avamonoloog (kas kõigil jätkuvat?) kannatlikku meelt: n-õ aktiivset dialoogi, välist tegevust, suhtlemist esineb Krossil ju vaid sissepõigetena monoloogidesse. Sellisel juhul satub lavastaja oletatavasti küsimuse ette, kas usaldada lõpuni näitlejat, kes monoloogi välja veaks, või panna monoloogiga paralleelselt sekundeerima väline lavategevus. Dünaamiline, muutuvaid meeolusid sisaldav minajutustus on näitlejale (ka lavastajale) vägagi tänuväärne materjal: sinna näikse isegi remargid sisse kirjutatud olevat (Michelsoni kommentaarid isa, ema, tentsiku jt käitumise kohta). Ometi vajab lava tegevust, on ju ikkagi raske ainult järjest rääkida ja rääkida (niisama raskesti kuulatagi). Seda arvestades on lavastaja püüdnud ära kasutada iga võimalust tuua lavale ka teisi tegelasi ja anda neile siis mingi tegevus, teiselt poolt teenib aga illustreeriv tegevus ka loo tervikuks sidumise eesmärgi (näitlejad kõnnivad ühest ajast-ruumist teise). Lõpptulemuseks on veidi harjumatu «elavate piltide» rida, mille jälgimine ja hüplevad üleminekud vaatajalt keskmisest rohkem pingutust nõuavad. Nüüd sõltub paljugi peaosatäitjast: kas ta suudab sellise «abimaterjali» najal kanda saali Michelsoni loo? Suudab ta

orgaaniliselt ühineda lavastaja pakutud illustratsiooniga?

Michelsoni loo mõttelist proloogi kannab lavastuses kindralmajori tentsiku avamonoloog. Näitleja T. Suumani ette seab see raske ülesande, sest põhikonflikt puudub otseselt ainult Michelsoni. Tentsiku osaks jäävad vaid kirjeldused (küll läbi isikupärase mina), tema jutt loob esimese mulje kindralmajorist. Ja ka esimene vihje Michelsoni tegeliku päritolu kohta tuleb tentsik Jakobilt — kõrvaltegelase ilmekas suhtumine juhatab sisse lavastuse põhiteema. Tema hinnangud ja arvamused peavad looma pildi, mis annab mõista, kuivõrd tugevale jõule — seltskondlikule arvamusele — kindralmajor enese matsiks kuulutamise vastu astus. (Selle jõu tühiseks mängimine jääb juba F. Kargi Michelsoni ülesandeks.) Toomas Suuman tentsikuna tundus andvat oma prima, seda küll vahelduva eduga: kohati vaataja tähelepanu hajus. Näitleja vastas sellele omapoolse rünnakuga (see pani kahtlema: miks sõnaga öeldu vajab veel «puust ettetegemist»?). Samas võib nõustuda nn külgepoogitud tegevusega, kui see endas värvikat kujundit peidab: märkamatu tõmbab jutuhoos Jakob valgete maavillaste sokkide otsa sõjaväesäärrikud. Ja Michelsoni lavaleilmumisel võib tõdeda, et tentsik on oma kindralit väärt.

Michelsoni roll on vahest kõige enam sundinud Feliks Karki oma senisest lavaminast väljuma. Varasematest, eriti väiksematest karakterrollidest meenub veidi stampeerunud ja omavahel sarnaseid osatäitmis. Michelsonis on näitlejal õnneks jäänud aega ja ruumi avada oma tegelaskuju lähimõelduma liikumise, žestide, muidugi ka siseelu abil. On jäänud aega karakteri lõpuni väljamängimiseks. Naljakas oleks selle kohta öelda: märgatav edasimineku. Pigem on see märgatav enesest andmine, oma jõu koondamine. Michelsonis on ühinenud sõjaväelaslik rüht ja seltskondlik vabadus (juba esimestest hetkedest on aimatav, kui «kõrgel» ta liigub). Selle lihvituse alt kumab talupojasiirus, tema veidi rohmakas natuur. Väliselt ei näi Michelsonil tekkivat küsimust: kes olla? Loomulikult tsaariperekonna lemmik, Pugatšovi võitja, kindralmajor Michel-



son. Vaid sisimas käärib küsimus: kes ma tegelikult olen? Kas kindralmajor Ivan Ivanovitš Michelson, Johann von Michelsonen (peatselt Eestimaa aadlimatriklisse sissekantud) või Väinjärve mõisa endine toapoiss Juhan?

Näitleja esitab selle küsimuse primitiivse otsekohesusega, eksistentsiaalfilosoofilisi tagamaid kõrvale jättes. F. Kargi Michelsonis on rohkem sõjaväelaskliku lihtsameelsust, vähem Krossile omast filosoofi, kes inimolemuse kaks-poolsuse üle juurdleb. Kuid sellisenagi kannab Michelson saali küsimuse, mida ta tegelikult ju kordagi ei sõnasta: mille nimel ta niiviisi tegutseb — oma ema-isa rüütelkonna peole viies ja nii oma talupojaseisust tunnistades? Mille nimel sunnib tõeks saama «Voltaire'i muinasjutul inimeste võrdsusest»? See on tema

südametunnistuse küsimus, hilises eas ärganud teadmine südametunnistusest, mille ta ei säiliks rahvast. Just selles hilises enesetunnetuses peitub Michelsoni huvitavus ja paradoksaalsus: vaid suurtele on lubatud selline eneseavaldus. Peab olema saanud võrdseks suure riigi suurte kõrval, et olla aus, tunnistada tõde... Ja tundes alanduse kibedaid vilju, jääda siiski vaid käsutäitjaks ja, kui vaja, siis ka Liivimaa orjade mahasurujaks. Lavastusse on see mõtteliin tugevalt sisse kirjutatud.

Teravdamaks Michelsoni kõhklusi, on lavastaja oluliselt kaasa helisema pannud kohtumise metsas jooksikust Joonasega (Arvi Mägi), kes ei taha käsu peale flööti puhuda ega ka sõjaväeorkestris trummi mängida; kes kavatseb oma v a b a d u s t mere taha otsima

minna. Kindralmajori kõrval on jook- sikust flöödimängija kammitsad vaid näilised, ajutised: kevadel, kui meri lahti läheb, on ta jälle omaenese pere- mees, on vaba. Michelsoni ei saa aga vabastada isegi keisriperekonna soosing, pigem kammitseb see veelgi enam. Oma tahtmise ta küll saab — Eestimaa aadli- matriklisse kantakse päristalu poeg Juhan —, aga selleski väljakutses tuk- sub oht, mis Viive Aamissepa mängitud ema poolt väljaöelduna (mängituna) la- valoo lõpuni kumab: «... see Juhani elu ei ole öiete muud kui üks õhukese jää peal kõndimine üle tundmata mere.»

Kui küsida, mida lavastus kirjandus- teosele juurde andis, siis vist just mas- taapide selginemist, kus kindlalt on taju- tavad kuristikku kaks kallast, mille vahel Michelson balansseerib: suurriigi keisripalee ähvardav hõng ja kodutalu madalad laed. Önnestunud lavakujundus Riina Babitševalt toetab oma tinglikku- ses tublisti lavastust, annab sellele avarust, liikuvust. Raivo Trassi lavas- tajamõte pole oluliselt lõhkunud lähte- teost (seda on kirjanik ise ühes oma intervjuus dramatiseeringute kohta sõna võttes väga oluliseks pidanud). Teatri

lõpptulemus asub küll astme võrra ma- dalamal kirjandusteosest ning ei võistle Krossi teose lugemiselamusega, aga on tõepoolest illustreeritud Michelsoni-looks neile, kes seda veel lugenud pole.

Teise lavaloo ajalooline taust nihkub napilt poole sajandi võrra hilisemasse aega, aastasse 1822, O. W. Masingu kirikumõisasse Äksis. Võrreldes Michel- soni looga näikse «Taevakivil» olevat hoopis rohkem lavaeeldusi. Kolme tege- lase, Otto Wilhelm Masingu, tema noo- rukese naise Cara ja Kristjan Jaak Petersoni monoloogid loovad sidusa intriigikolmnurga. Suhete psühholoogi- line peenekoelisuus pingestab märka- matult hargnevaid sündmusi, mis otse- kui klassikalises lavaloos ühte päeva ära mahuvad. Sedavõrd näikse algmaterjali «lavapärasus» esimest lavastamiskatset isegi soosivat. Aga alustada tuleb siingi nn monoloogide elustamisest, karak- terite väljajoonistamisest, neile tegevus- pinna loomisest.

Lavastaja, noor debütant Hannes Kulla on monoloogide välise dünaa- mika laiali laotanud kolmele põhi- tasandile: Cara magamistuba, söögisaal

J. Krossi «Michelsoni immatrikulee- rimine» (lavastaja R. Trass) Rak- vere teatris. Michelson — Feliks Kark.

H. Kõssi fotod



ja Masingu kabinet, ning teinud seda olustikrealismi printsiipi järgivalt: kui perenaine Äksi koertest mõtleb, siis kostab ka nende haukumist; pole raatsitud loobuda ühestki «kõrvaltegelasest», hommikusöök toimub kõigi monoloogis nimetatud isikute passiivsel juuresolekul jne. Mõnes mõttes isegi oskuslikult tabatud tugi algajaile näitlejaile peaosades! R. Trassi lavastuses oli vaataja kujutlusvõimele hoopis rohkem ruumi antud (küllap ka suure lava võimalustest lähtudes).

Esimene mulje, vaatamisel süvenevgi, on rõhutatult romantiline. Mõneti jääbki küsitavaks, kas see on sihipärane taotlus või avaldub nii naiivselt noorte inimeste konkreetne ajastunägemus. Kujunduslikult kesket tegevustandrit, söögituba, varjavad kuldkollased kardinad — tekib illusioon (aja)lugu varjavast eesriidest, mille mõisaperenaise võluv käsi lavajutustust avades eest tõmbab (raamvõttena sulgeb eesriide mõnusaks ööks valmistuva kodususega majapere mees Masing). Muinasjutuliselt rauges meeleolus algab järjekordne mõisapäev, millesse Kristjan Jaagu ilmumine mõneti üsna traagilised lõimed sisse koob. Oma olemuselt, hinguselt on «Taevakivi» Michelsoni loost erinev, pole stseenhaaval väljajoonistuvat peategelast.

Lausa läbikomponeeritud monoloogide-tervikust võivad kõik kolm tegelaskuju võrdsest (ka üheaegselt) peategelasiks tõusta. Krossi lugedes tundus, et autoritähelpanult on eeldusi keskmaks kujuneda O. W. Masingul — isegi mitte oma ajaloolise, rahvuskultuurilise tähtsuse tõttu, vaid eredalt isikupäraseks loodud, sisekõhklusi kandva inimesena. Neid väärtusi tunnetades tõusebki Toomas Urbi Masing lavastuse eredaimaks osatäitmiseks, kuid lavastaja Hannes Kulla taotlustest aimub katset luua hoopis «Kristjan Jaagu lugu».

Kahtlemata on kolme tegelase suhe see, mis lavaloo pinget kandma peaks. Michelsoni lugu kandis sügav sisekonflikt. Siin on dramaatiline vedru peidetud Masingu ja Petersoni vahelisse vaimesse konflikt, millesse hoopis maisemil põhjusil kaasatud Cara. Esmapilgul ei väärikski konflikt erilist tähelepanu, kui nende kahe tegelase puhul poleks vastamisi seismas kaks üpris erinevat maailmanägemist. Just seda oleks tulnud lavastajal silmas pidada (ka kogu lugu Petersonile välja mängides). Just siia on sisse kirjutatud varjatud dia-

J. Krossi «Taevakivi» (lavastaja H. Kulla), Konservatooriumi lavakunstikateedri diplomilavastus, 1984. Otto Wilhelm Masing — Toomas Urb.



loog, tegevust käivitav teine plaan. Kuid kahe meie rahvuskultuuri jaoks olulise isiku kohtumises avalduv igivana situatsioon, kahevõitlusse kistud uus ja vana, pole saanud seda olulist rõhku, mida lavastus vajaks. Äratuntavad on nii rahvavalgustaja Masing kui ka eesti keele (senisest) sügavamaid võimalusi tajuv, lennukalt andekas, suisa luuleuenduslik Peterson, aga see on ka kõik. Praeguses lahenduses on hägusalt aimatav reaalset konflikti kandev vastandamine. Peaaegu poolteise vaatuse jooksul monoloogides loodud kaks erinevat looja-mõttelejatüüpi ei saanud Äksi mõisaperemehe kabinetis aset leidnud dialogis kokku. Noored näitlejad olid oma rollikontseptsiooni põhjalikult läbi mõelnud, kuid jätnud selle viimata suhtesse partneriga. Kas ei vajanuks nad paindlikult vahekordi doseerivat lavastajakätt? Ja kui lavastaja ise Petersonina laval, siis ehk veel selgemini sekkuvat juhendajakätt? Kuhu hajus Masingu ärritus, mis Petersoni luuleuenduslikku vabameelsust eitas? Peterson omakorda näis mitte kuulvatki Masingu targutusi tema kui keelevussija ja poeetilise distsipliinina luuletaja kohta. Tahtliku taotlusena oleks niisugune teineteiseni jõudmatus huvitava pingevälja loonud. Selleks poleks aga noortel näitlejatel võib-olla kogemusi jätkunud: nn tahtlik möödamängimine, mittemärkamine on alati raskem kui partneri meeoleude kinnipüüdmine tema mängus.

Ju jäi H. Kullal (üht peaosa täites) napiks lavastajaoskusi, sest ei usu, et põhimõtteliselt midagi valesti oleks mõistetud (kui just ei tahetud kuidagi teisiti mõelda). Kindlasti on lavatööle eelnenud algmaterjali põhjalik analüüs. Kuid teatrietendus vajab väga tugevat laengut, et publikut laval toimuvaga kontakti viia. Ja siin ei tohi piirduda ainult iseloomulike joonte skemaatilise ülekandmisega tegelaskujule, karakter peab avanema põhjendatud tegevuspsühholoogia kohaselt (vaataja silme all, teda veendes). Küllap kujuneski lavastaja taotlus Kristjan Jaaku meie rahvusliku kirjanduse eelkäijana edasi anda liiga sümbolseks. Peterson oli piiritletud meie kirjandusloos ja rahvusliku mälu pateetilise sulamina, milles tema maisem külg tagaplaanile jäi. Hannes Kulla Petersoni isamaa- ja rahvustruudus mõ-



«Taevakivi». Kristjan Jaak Peterson — Hannes Kulla.

G. Vaidla fotod

jus väga sümpaatsena, tema sõnad olid ilusad ja lootusi äratavad, kuid kahjuks polnud neil tegutsemisjõulist katet (või oli selles peatse lõpu eelaimusi). Selles Petersonis polnud ka ei rummi- ega õllesõpra, ähmaseks jäi kogu tema lugu, milles see tagasiteel Tartust Riiga toimunud sissepõige Äksi mõisasse olulist rolli mängis. Tekstikärbete tõttu andis niigi oodata Petersoni esimest monoloogi (alles 2. vaatuse alguses), mille H. Kulla isamaakõneliselt saali suunas. Kuid vähe leidis selles paatoslikus, enesest kõikeandvas põlemises Petersoni maiseid jooni, probleemset ja komplitseeritud isiksust. Pigem oli see Kristjan Jaagu välise kuju võtnud noore näitleja otsepöörumine publiku poole.

Väliselt olid Petersoni kuju piirjooned tõesti väga täpselt, isegi maaliliselt paika pandud (lausa koopia F. B. Dör-

becki 1822. a tuntud maalist). Näitleja liikus vaevu maapinda puudutaval lendleval kõnnakul, selles oli ühekorraga väljapeetust ja närvilist tormakust. Kohati välgus üldiselt stabiilses hoiakus isegi kergelt haiglaslik, juba veidi väsinud vaim. Aga paljuski jäi vaid juurde-mööldavaks see isik, kelles oli kübeke küünikut, Kristust ja noort Punaparti, seda vaba vaimu, kes ise otsustab, mis hea, mis halb on. Rohkem kui omaaegset pikajuukseliste maameeste laulikut oli H. Kulla Petersonis kaasaja veidi kõikuvat, katteta isamaapateetikat, seda tänase päeva noorust, kes üsna paratamatult oma rahvusliku mina eeskuju otsides ikka mineviku poole pöörduma peab.

Ja siiski kahvatus selles ründavas paatoslikus ülikülluses noore inimese maksimalistlik põhitees: «Jäägem oma juurtele truuks, jäägem iseenele truuks!» — see, mis nii väga peaks vastanduma Masingu enesesalgamisele (oma emapoolse saksasoo rõhutamisele), mida ta ise mõistvalt selgitab: «Jaa, ainuüksi tänu sellele olen mina selle õnnetu rahva heaks mõnda teha saanud, et ma olen enese varakult tema seest välja rebinud...» Masingu «mõistliku elastilisuse» arvel näib lavastaja jäägitu poolehoid kuuluvat Petersoni vimmakale, uhkele «matsitruudusele», mis oma klassikalises ja vararomantilises rüüs kompromissi eitas. Hannes Kulla Petersoni-lahendust ühe võimaliku tõlgendusena hinnates tuleb aga kindlasti kahetseda asjaolu, et selle Petersoni lavaline kontakt nii Masingu kui Caraga nii pinnaline ja vaene oli.

Näitlejatöödest väärrib enam komplimente Toomas Urbi Masing: osatäitmine, mis nende noorte senistest lõputöödest (ka «Heinrich IV», «Pilvede värvid») oma tasemelt vahest kõige rohkem eelmiste aastate diplomilavastustes nähtud tippudega võrreldav. Kui arvestada, et Peterson on aateliseks mängitud, oleks võinud oodata, et Masingut tabab «täielik hukkamõist». Veidi ironiliselt nähtud Masingu enesehinnangut upitaski laval kõrgele eneseteostuse magus villi — ta näeb endas ühe rahva äratajat. Siiski polnud see enesest lugupidav laad valdav, sisse on lipsanud Masingu sisekõhkklusi, mis tema rahvavalgustuslikul teel valitud vahendeid kahtluse alla

panevad. Oleks üpris ülekohtune, kui jäänuks märkamata seegi, et Masing tegelikult ju kompromisslahendus-haaval eestlaste vaimset alusmüüri ladus (Urbi osatäitmiseta jääks see lavastuslikult rõhutamata aspekt tööpoolest kaunisõnalise Petersoni varju). Tema huvi ühe rahva saatuse vastu sisaldas üsna vähe omakasupüüdlikku meelt, mida tõestas ka Masingu hasart eestlastele oma taevakivi väljasetitamisel.

Masing on võimalusi pakkuv ja raske osa eakalegi näitlejale. Seda enam algajale, tuleb ju seniste väljendusvahendite ja kätteõpitud oskustega ka oma nooruslikku jumet 50 eluaastat ületava mehe rollis tublisti varjata. Kui väga ihkab noor näitleja mängida noort inimest, oli välja loetav «Pilvede värvid» noortest (eriti T. Ruubel) ja H. Kulla Petersonistki. Kuid kogemused on näidanud, et on ka võimalik mõelda ja mängida ennast poole võrra vanemaks (noorte meesnäitlejate osatäitmised «Püha Johannas»). Ja see noore mehe mängitud Masing oli üpris nauditav. Üks enese-armastaja, kuid tark mees, natuke pirtsakas ja naljakas (ehk liigagi?), oma liigutustes maamehe mõõtu, eakusele omase puisuse ja heietava rütmiga. Eks peavadki värvid veidi paksemad olema kui tegemist niisuguse vanusevahe ületamisega. Masingu monoloogid olid küll ohtlikult pikad, aga näitlejal jätkus nende jaoks nii mõttelist kui ka tegevuslikku täidet (mensuuridega sehkendamises näis Urb olevat saavutanud suisa professionaalse vilumuse). Tühimikke muidugi oli, aga loodud karakter sai, võrreldes kahe ülejäänuga, siiski kõige terviklikum.

Lähtuvalt Petersoni paatoslikult sulnist esituslaadist jäi ka Petersoni—Cara tärkavas vastastikusel sümpaatias peale see kaunisromantiline liin (Petersonile, kes naise mõttes alasti kisub, polnud siin ruumi). Kahju, et võimas, lausa hingemattev algus siis ka samaväärset jätku ei leidnud. Näitlejana veel ebakindel Gita Ränk ei suutnud oma ebalevuses selgelt mõistetavaks mängida Cara püüdu noore külalise poole. Tundelises õhkamises ja käteringutamises oli rohkem teatraalset erutust kui lõuna- maist romantikuhinge, mis tegelikult Petersoni luuletajanatuuriga vägagi

hästi vastavuses olla võinuks. Teoses võimendub mõisaperenaise kiresööst lausa metafooriks, mille läbi Cara nagu Petersoni potentsiaalseks kaasmõtlejaks tõuseb, tungiga eemale, kaugemale ahistavast kitsusest Aksi mõisas. Cara «põgenemist» mõisast ajendas küll Petersoni äkiline lahkumine, kuid alateadvuses kiskus teda Petersoni poole uus, värskem mõtte- ja meelelaad. Praegune Cara — Petersoni liin jäi kõlama veidi banaalselt, jõudmata lõpuni välja areneda, ehmata des oma tühjalt kõmiseva lõpuga.

Ja siiski võis «Taevakivi» XI lennu diplomitöödest küllap neile endile väga olulisena tunduda. Ilmselt on selline Kristjan Jaak Peterson omane just noortele, meie põlvkonnale, kelle hetkesisetunnet ta kõlavalt peegeldab, mitte aga kogenud professionaalidele. Erinevad põlvkonnad tunnetavad oma aja võimalusi ja vajadusi erinevalt. Küllap on siis noorte jaoks see aeg krossilikult elutarka kompromissi vähem lubav. Ju on aeg nende silmis just selline, et ühe rahva sisemist alget, juuri ja pidet minevikuga nii selgelt ja deklareerivalt teatama peab. Võib-olla vajab meie tsiviliseeritud (normeeritud) igapäevahallus just niisugust romantilist nägemust oma esikluuletajast?

* * *

Kahe lavastuse vaatlemise põhjal võib siiski tõdeda Krossi monoloogide lavasobivust. Et materjal huvitav on, selles pole põhjust kahelda. Teine asi, kas teatri lõpptulemus, võimalik kunstielamus ja lavastuse üldistusjõud veenavad ka neid vaatajaid, kes kirjandusliku vormi ainuõigust kaitsevad, kelle arvates väärtuslik kirjandusteos enam lavaüldistust ei vaja. Siin lähebki teatril tarvis isikupärast, leidlikku lavastajamõtet, et tulemus ei jääks vaid halliks kirjandusteose koopiaks. Krossi monoloogid sisaldavad tegelikult vägagi tänapäevaseid aktsente, sest kõike suhtestab üldinimlik valikuprobleem, eneseotsingute ja enesesäilitamise teema. Teatrikunstil on kindlasti varuks võimalusi selle üldistusjõuliseks võimendamiseks, need tuleb vaid leida. Selles mõttes oli Rakvere lavastus professionaalselt vilunum, kuid mitte just suure sisepõlemisega tehtud, vaatajat vähem polemiseerima kutsuv.

Diplomilavastuse kõik aktsendid polnud kohakuti teose omadega, küllap mõjus ideelise taotluse maksimalistlik kallak, andis tunda vähene näitejuhkogemus. Nii ühel kui teisel juhul ei tekkinud lavastuses päris uut, originaalset mõttekvaliteeti, mis võinuks konkureerida autori pakutuga. Seepärast jääb eeskujuna helendama avaakord «Pöördtoolitunni» näol, kus Mikiver ja Mandri olid suutnud anda teosele kõige suurema lavalise kandejõu, püüdnud mõttetihedast tekstist kinni pisimadki nüansid, kristalliseerinud tajutavaks teose tervikstruktuuri, milles autorimõte oli saanud selgeima, konkreetseima lavasuhte.

Praegu tuleb siis vist tunnustusega sedavõrd kitsim olla ja küllalt huvitavast eesti proosast sündiv võimalik teatrisündmus järgmisse hooaega edasi lükata.



D. L. Coburni «Džinnimäng» «Ugalas». Mängivad Eesti NSV rahvakunstnikud Lisl Lindau ja Kaljo Kiisk (lavakujundaja Ingrid Agur).

E. Veliste foto.

Sellest ainulaadsest õhtust arvustust kirjutada pole võimalik. Sellepärast seda seni (nüüd on juba 4. juuni) tehtud ei olegi. Lisl Lindau ja Kaljo Kiisk teevad näo, et on kannatamatud, ja küsivad — miks? Aga kas maksab neile öelda, mida nad isegi teavad...

Asja erakordsus pole ju ainult Lisl Lindau uskumatult püsivas ja säravas professionaalses vormis, ega selles, et Kaljo Kiisk pärast 30 aastat tagasi andeka algajana mängitud Joosep Tootsi nüüd Broadway staariroolis meistrina lavale tagasi tuleb (tema faktiline *come-back* «Vanalinna Stuudio» «Anekdoo-

dis» oli ainult väikeseks sissejuhatuseks Welleri osale). Või ka selles, et näitlejannat, kes oma pikas ja võituderohkes lavaelus vist küll ainult üht lavastajat lõpuni uskunud ja usaldanud on, ja režissööri (mis sest, et filmirežissööri), kes alles äsja Itaalia «turneelt» menuga naasis, abistasid — nii seisab kavalehel — poeedist näitleja Juhan Viiding ning ajaloolasest kriitik ja teatrijuht Jaak Allik, kellest kumbki ise end lavastajaametis päris tõsiselt ei võta. Või isegi mitte selles, et need kaks põlist Tallinna teatri/kinohunti oma idee — ära mändgida Pulitzeri auhinnaga tõmbetükk —

Viljandi «Ugalas» teoks tegid. Need kõik on huvitavad välisfaktid, mis meie lausmaist teatrimaastikku mitmekesisemaks muudavad. Aga tähtsam kui see on Lindau-Kiisa «Džinnimängus» ikka vist muu.

Ideede suhtes on muidugi rumal häbematus mõelda, et nad võivad kunagi kedagi väsitama hakata. Aga ikka jälle kordudes, juba kuulnud-nähtud kontseptsioonideks ahenedes ja niiviisi peale-tükkivalt publikut jälitades, võivad mõned ideed (aga võib-olla isegi ideed kui niisugused) ikka küsitavamaks muutuda. Ja siis tuleb tund, kus neile selg pööratakse. Näiliselt ja ajutiselt küll, aga ikkagi. «Päris elu ennast» (Lea Tormise väljend 1979. a kirjutatud artiklist) on nüüd vähemalt pool kümnendit kannatamatult elu idee kõrvale või käsutusse teatrilavale oodatud. Mind kummitab, ja eriti viimasel ajal, vahetpidamata Katrin Välbe suust kümme aastat tagasi kuulnud lausumine: «Mäletan, kuidas Anna Tamm «Sillamatsi rätsepates» mängis vanamoori, kes käis ravimas rohude ja tuhaga, kuidas ta tuli tuppa, kuidas võttis nurgast ämblikuvõrgu, kuidas andis haigele... Kuidas ta uskus seda, mida tegi...»

Kuidas ta uskus seda, mida tegi...

Nii mõtteteatrist õpetatud vaatajana arvasin kümme aastat, et selle lausumise kõige tähtsam sõna on «uskus». Alles nüüd, kus olen Leedumaal näinud Eimuntas Nekrošiusse totaalselt inimesekeskset teatrit (milles muuseas täie jõuga elab ka fantastiline metafoor) ja Eestimaal «Džinnimängu», kus kaks inimest on tõesti valmis tehtud (Lisl Lindau ütlemine), hakkan taipama, et Katrin Välbe ei rääkinud ehk niipalju «uskumisest» kui «tegemisest». Uskumine on selle juures tehnoloogia; asja idee, meetod on — tegemine, tegutsemine.

Fonsia ja Weller mängivad kaks tundi kaarte ja saalitäis publikut hoiab hinge kinni. Saalile on täiesti ükskõik, kes võidab ja millised on džinni kaardimängureeglid. Peasi on, et nad seal on ja ära ei lähe. Sest et ei ole midagi huvitavam kui suhelda vaimukate inimestega. Või pealt vaadata, kuidas nad (teatri ette-





käändel) teineteisega suhtlevad. Ja sel-
lest rõõmu tunnevad.

Levinud monodraama-mood on õpe-
tanud nägema komplitseeritud sisetege-
vust ja vestlust iseendaga. Ansambli-
mängki ei kujuta endast sageli muud kui
järjest ülesöeldud monolooge. Nüüd on
laval kaks inimest, kes peavad dialoogi,
kuulavad teineteist, saavad teineteise-
st aru, lõvad teineteise mõttekäi-
kudesse sisse, taluvad teineteist või vi-
hastavad teineteise peale. (Mis muidugi
ei tähenda, et ka monoloog suurepära-
ne ei võiks.)

Kunagi pole keegi isegi Lisl Lindaud
ennast näinud niiviisi, justkui omaette,
hasartselt, teeseldud rahuga hääletut
vilet laskmas või kuulnud teda kedagi nii
mõnusa ebatsensuursusega kuhugi saat-
mas. Aga Kaljo Kiisa naljakalt poolikud
(kahtlev käsi kobamas nina, kõrva,
õhku), täielikku ebakindlust reetvad žes-
tid: kust, kelle pealt on nad nii täpselt
maha kirjutatud? ... Pole mõtet proovi-
dagi kirjeldada seda, kuidas kõlab iga
järgmine «džinn!» muretu Fonsia suus.
Just see ongi võluv, et siin pole mingit
loogikat, et ta iga oma uue võidu jälle
uue ootamatusega üle elab. Sama oota-
matud on kõik Welleri kurbnaljakad
lüüasaamised: kuni viimase — Fonsia
Pyrrhose võiduni — mängitakse ikkagi
komöödiat, kuigi vahel sekka traagi-
lisi toone kostab. Siis aga võtab kor-
raga ja lõpuni maad ehmatav tõsidus.
Sest nüüd mängivad mõlemad võidu
peale. Nad on end teineteise ja iseenda
ees inimestena paljastanud ning häbi-,
süü- ja kahjutunne (nii näib) vallandab
korraga ka Fonsia agressiivsuse ...

Ei näidend ega lavastus olegi ju ai-
nult lugu vanadekodust. Selleks on sel-
les «hulluses» liiga palju süsteemi. Kui
jagada teater kaheks selle järgi, kas ta
inimlikku süütunnet ja enesenägemist
teritab või summutab, kuuluvad mõle-
mad, nii näidend kui lavastus, esimese
liiki. Sest kõik need kahe vanainimese
tõsiasjalised lähenemised ja kokkupõr-
ked kasvavad mingites punktides ja üha
järjekindlamalt paratamatusetundeks.
Mida konkreetsemalt, äärest ääreni neid

mängitakse, seda mõjuvamalt kõlab
nende tähendus. Lavastajad ei ole neid
punkte täpselt fikseerinud, ja nii tekivad
nad kord siin kord seal, kuidas näitleja
silm või käsi sind parajasti juhib, või
kuidas sa nendest ennast juhtida lased.
Mida ütleks selle kohta Voldemar Panso?
(Mida ütleks Priit Põldroos, ei oska ku-
jutledagi.) Võib-olla mitte midagi, nae-
raks etendusel ainult oma kõlavat naeru.
Kas polnud tema esimene nautima meis-
terlikku improvisatsiooni ja tihedat dia-
loogi! Vahest ehk ütleks: «Tuleb välja
küll! Andekad näitlejad!» Võib-olla soo-
vitaks kusagil mingi «imeliku nipi» ja
puhastaks mõne sündmuse suuremaks,
«et ei läheks olustikuliseks». Või tähen-
daks: «Fonsia liinis on oluline see, Wel-
leri liinis too...» Mis talle täna selles
tükis kõige tähtsam näiks, ei tea ju ...

Jaak Allikule on oluline — võimatus
kokku leppida, Juhan Viidingule —
mehekeskse maailma krahh (mõlemad
teesid võetud kunstinõukogu protokol-
list). Tundub, et siin leidub või lööb
välja ka üks kurioosne «suundumus»
lõppenud teatrihooajast. Meeskirjanik ja
-lavastaja asub naissoo poolele ja kaitseb
teda meheliku ebaõigluse ja egoismi
eest. Mati Undi lavastus «Sajandi ar-
mastuslugu» (liigagi vabalt Märta Tik-
kase järgi) tunneb kaasa alkohooliku
naisele. «Džinnimäng» manitseb mehi
mõtlemale oma mängu-võit-
dest. Unt ja Viiding — kaks esimest
eesti feministi? ...

«Ugala» «Džinnimäng» ei kaitse naisi
küll nii sirgjoonelisel kui Undi kamina-
saalilugu, pigem pääseb temas mõjule
hävitava tasakaalu «teooria». Purusta-
des mängu lõpusirgel teise (võistleva
või vastandliku) maailma, hävitab Fon-
sia selle eneseületamiseks ja arenguks
vajaliku energia, mille annab talle suht-
lemine (või mäng või võitlus) Welleriga.
Unustades enesevalitsemise, järgides pi-
mesi oma viha ja õigust — võites, seisab
Fonsia ootamatult dramaatilise kaotuse
ees. Mõnel etendusel ei tule see, lõpp-
punkt, niiviisi välja. Weller läheb tähti
vaatama, Fonsia jääb kiikuma. Siis on
veel kübeke lootust, et homme mängit-
takse edasi ...

Lindau-Kiisa «Džinnis» mängitakse
eriti nauditavaks üks, võitmise-kaota-
mise seaduspära: kergemini võidetakse
asjast üle olles, võidu pärast muret tund-

mata, ikka jälle ennast võidust üllatada lastes. Aga ka korralikult kontsentreerudes, hülgamata intuitsiooni käsku. Võib-olla ka ootuspärastest mängukonventsioonidest loobudes. Igal juhul — lastes ennast vabalt, takistusteta hingata. Seda demonstreerib Lisl Lindau oma osas võitmatu kindluse ja variantiderohkusega. Et Fonsia võidab ka viimase partii, üllatab nii, nagu võib üllatada vaid suur erand.

Kuidas kaotatakse, kui võidu pärast ülearu pingutatakse (asja juures kõige nauditavam on just see, et näitleja Kaljo Kiisk seda vähimagi pingutuseta, sundimatult ja sügava huumoriga teeb), võitu meeleheitlikult taga aetakse, on näha Welleri pealt. Siin peegelduvad ka tema elu teised, suuremad ja pisemad nurjumised, mida nähtavasti alati samasuguse hüsteeriaga üle elatud on. Niisamasuguse põnevusega nagu Fonsia iga uut «džinni!» ootad Welleri iga järgmist

lühisaamist. Kuidas ta usub, et kohe pärast kaotust tuleb maailma lõpp! Kuidas karjub partneri peale, kuidas lõhub mööblit, kuidas, missuguse võidutahtega asub iga kord uuesti lehti laiali jagama: üks-üks, kaks-kaks... Ei mingit puhkust, järelemõtlikku pausi, hingetõmmet, oskust jõudu jagada. Vaid suur katkestusteta võiduajamine... Kaljo Kiisa Weller on elu, Fonsia ja kõigepealt iseenese ohver. Kas aitaks, kui Fonsial jätkuks tarkust ja külma verd teist säästa?...

Aga näidend vist selle peale kirjutatud ongi, et kaks enda ja teise suhtes pimedat inimest, kaks enda ja teise suhtes pimedat maailma kokku leppida ei suuda. Mida ilmsem on vaataja jaoks see pimedus, seda kergemini tuleb kätte lavastajate mõte — katastroofist. Või õigemini — nägijaks saamise ja kokku-leppimise vajadusest.

Kuid lõppude lõpuks ei ole sel kõigel

E. Veliste foto



mitte mingisugust tähtsust selle kõrval, et laval on — inimene. See, mida nüüd juba kõik tahavad, aga nii vähesed oskavad. «Oh, kui huvitav tõlgendus!» — kas pole nii hüüatada juba pisut vanamoodne! Nüüd, kui juba hüüatada, siis: «Ah, kui huvitav inimene!» ... (Tõepärane inimene elu kõigi pool- ja veerandtoonidega.) Kollektiivne mälu, süütunne, patt, alateadvus, psüühika ja selle kõige äratundmine on suur asi. Aga veenduda, et on olemas ka individuaalne patt, psüühika ja alateadvus ei valmista vähem vaimustust.

* * *

Luges seda lugu üks Lisl Lindau ja Kaljo Kiisa suur austaja ja lavastuse patrioot ning ütles: «Noo jaa, aga seda, mis selles etenduses ikkagi erilist on, sa ära ei ütle.»

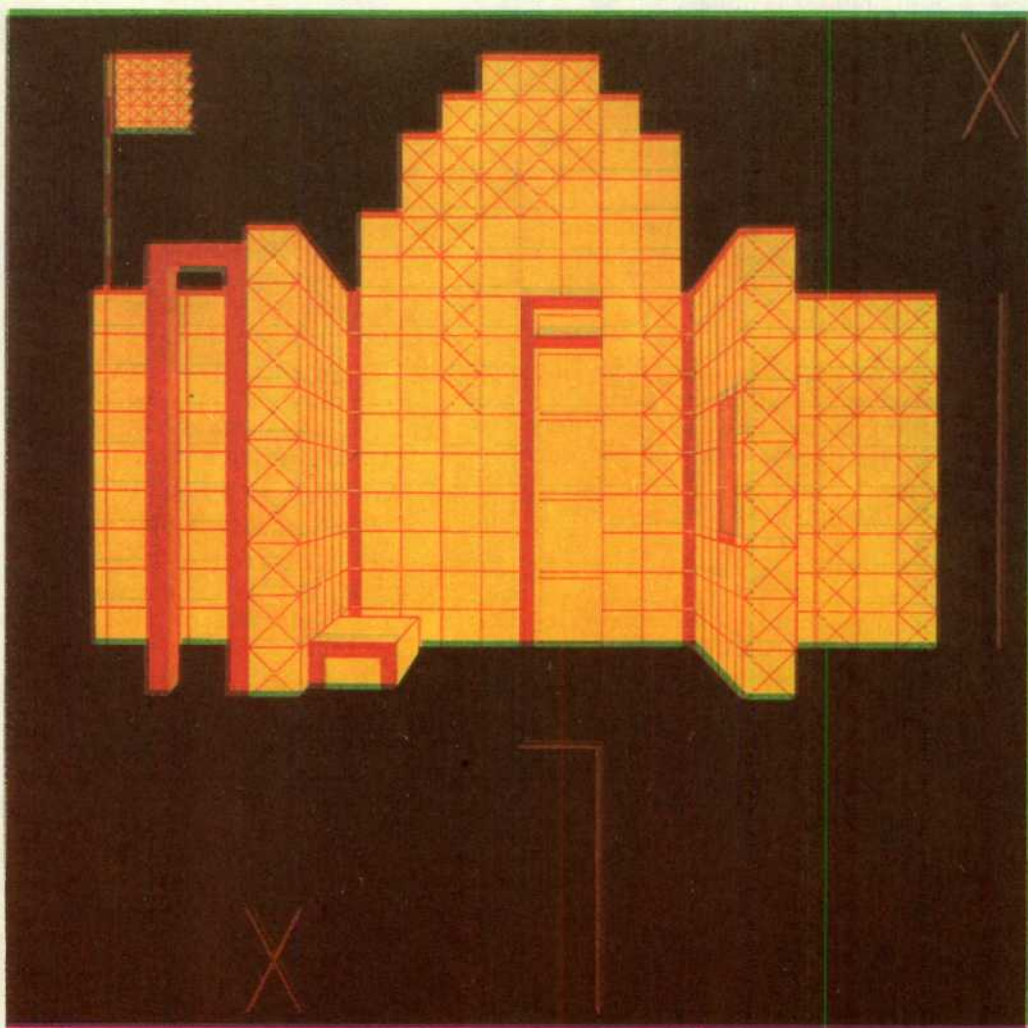
Küsisin Kaarel Irdilt. Ta pole etenudust näinud, aga ütles pikemalt mõtlemata: «Vanasti oli igal kalal nimi. Nüüd on ainult — kala.»

Küsisin Karin Kaselt. Ta naeris ja ütles: «Kas peab alati küsima, miks on hea olla!?» Aga andis lugeda raamatu Ingmar Bergmanist.

Seal ütleb Bergman ühes intervjuus: «Ei tohi mürgitada näitlejaid oma pingetega. See teeb nad õnnetuks. Sa pead laskma neil lihtsalt maha istuda ja ütleva: «Lapsed, ärge pabistage, laske ennast lödvaks, kuulake üksteist.» Sest näitemängimine pole kunagi — ja siit see suur arusaamatus tulebki — näitemängimine pole kunagi — *Mina*, vaid alati — *Sina*. Selsamal minutil, kui kaks näitlejat unustavad iseenda ja võtavad kõik teiselt, sünnivad etenduse suured hetked. Selles ongi kogu saladus.»

ÕNNITLEME!

2. aug — TATJANA ELMANOVITS, filmiteadlane, Eesti Kinoliidu loominguuline sekretär — 50
20. aug — REIN KAREMÄE, Eesti Kinoliidu organisatsioonilise töö sekretär, Eesti NSV teeneline ajakirjanik — 50
21. aug — ALEKSANDER SATS, kauaaegne «Ugala» peanäitejuht, Eesti NSV rahvakunstnik — 70
24. aug — LEIDA LEVALD, näitleja, telerežissöör — 70
27. aug — KAAREL IRD, RAT «Vanemuise» direktor-peanäitejuht, NSV Liidu rahvakunstnik — 75
29. aug — VIKTOR GURJEV, laulja ja pedagoog, Eesti NSV rahvakunstnik — 70



Tõnis Vint. Dekoratsioonikavand R. Thäkuri «Postimajale».

Rein Raamatu metamorfoosid

MIHHAIL JAMPOLSKI

«Pörgu» on väljapaistva eesti kunstniku Eduard Viiralti gravüüride ekraniseering (antud juhul on see sõna täiesti omal kohal). Raamat on kasutanud kolme Viiralti tuntuimat tööd, loodud kolmekümnendate aastate algul Pariisis: oforidid «Pörgu» (1930—1932), «Kabaree» (1931) ja 1932. a litograafia «Jutlustaja». Need fantasmagooriad peegeldavad kunstilise ettenägelikkuse ja tundlikkusega läheneva fašismi õudusi ja Teise maailmasõja katastroofe. Kõik kolm gravüüri valmisid just siis, kui «suur depressioon» tabas Euroopa maid, mis endale ootamatult sattusid kahekümnendate aastate lõbususest ja suhtelisest heolust sügavaima sotsiaalse kriisi pimedasse perioodi.

Tuues ekraanile need oma aja prohvetlikud teosed, tuli Raamatul lahendada hulk keerulisi probleeme. Kolm gravüüri oli vaja ühendada süžee abil ja arendada ajas lahti Viiralti kolm apokalüptilist nägemust, mis on peatatud graafilise staatika hetkelisusse. Tuli säilitada originaali vaim, ent kusagil välja pakkuda ka oma tõlgendus neile äärmiselt keeruka kujundisüsteemiga gravüüridele.

Viiralti «Jutlustaja» kujutab kirglikult ennustavat pühakut, keda ümbritsevad erinevatest rassidest, erineva vanuse, temperamendi ja meeoluga inimnõd. «Pörgu» on grotesksete nägude mitmekihiline tihnik, kus kangastuvad uskumatud fantastilised nägemused, mis põimuvad loendamatult tiheda inimmassiga. Ainus gravüür, kus näeme süžee elemente ja teatavat tinglikku, kuid siiski kirjeldatavat ruumi, on «Kabaree». Seepärast on loomulik, et mainitud ofort sai aluseks filmile, mille tegevus kulgeb just Viiralti kabarees. Filmi süžee, kui seda sõna siin kasutada, ongi üleminek «Kabarees» valitsevalt meeletult, taltsutatamatult ja hirmsalt lõbutsemiselt «Pörgu» lämmatavasse košmaari. Et neid kaht gravüüri seostada, on Raa-

mat võtnud mõlemast teosest muusika teema. «Kabarees» esineb viiulimängija figuur, mida režissöör esitab kui hea inimliku stiihia kehastust. «Pörgus» on kesksel kohal vilepilliga saatan. Režissööri tahtel tungib «Pörgu» saatan kabareesse ja üritab panna lõbutsejad oma pilli järgi tantsima. Talle astub vastu kolmanda gravüüri jutlustaja. Kahevõitluses viuldaja ja saatan vahel värbab viimane appi olematusest ilmuvad õudsed sõjamasinad, millest väljakasvavad kahuritorud on samuti võetud «Pörgust». Viiuldaja hukkumine ja saatan triumf viiakse lõpule hiiglasliku metamorfoosiga, mis muudab kabaree külatajad «Pörgu» kohutavateks visioonideks. Nõnda lõpetatakse ühe gravüüri järkjärguline neeldumine teisesse, üleminek ühelt graafiliselt lehelt teisele.

Süžee kulg imiteerib just nagu Viiralti loomingulise mõtte liikumist, ühe teose arengut teises teoses (kuigi Raamatu süžees rikutakse gravüüride tege-likku loomiskronoloogiat). Ka filmi algus rõhutab seost Viiralti kunstilise maailma geneesiga: kaadri taga kõlab viiuli häälestamine ja kaadrisse ilmuvad gravüüride eskiisid. Filmi algust võime seega võrrelda loomingulise protsessi algusega.

Gravüüride süžeelisel väljaarendamisel on veel üks iseärasus, nimelt transformeerib see võte üleüllastunud ja tardunud ruumi sündmuste ahelaks. Selle mõjul nõrgeneb mõnevõrra graafilise lehe tihedus. Aga viis, kuidas kaamera teose ruumi jälgib, on analoogiline graafilise lehe vaatlemisega, see süvendab vaatamise lineaarsust ja järjepidevust, kerib seda ajas edasi. Sellises lahtikerimises on üks olemuslik moment. Euroopalik lugemistraditsioon orienteerib vaataja silmaliigutusi horisontaalis (kas mitte siit ei pärine filmiekraani horisontaalne formaat?). Raamatu filmis jälgib kaamera Viiralti kabaree ruumi

enamasti horisontaalsed tasapinda mööda. Muuseas, kõigi kolme Viiralti gravüüri eripäraks on see, et nad on loodud peamiselt vertikaalselt. Näiteks «Pörgu» pole praktiliselt üldse piki horisontaale vaadeldav. Viiralti kujundid kasvavad üksteisest välja nagu taimed («Pörgus» kasvavad pead üksteisest välja nagu puoksad), täites tasapinna mõtteliste ridadega just nimelt alt üles. Seetõttu rikub horisontaalne vaatlemine gravüüri loomulikke tähenduslikke seoseid ja struktureerib nad ootamatul moel ümber. Vastuolu mõtte vertikaalse organiseerituse ja horisontaalse vaatlemise vahel võiksime illustreerida näitega, kuidas Raamat töötab ümber «Kabaree» sümboolse ruumi.

«Kabaree» on üks Viiralti keerukaimaid ja raskemini interpreteeritavaid töid. Viiralt on loonud ta järgmiselt. Paremal ja vasakul asetseb kaks tähenduslikult seotud vertikaali. Paremal on puu, mille oksad hoiavad nagu sõrmed hiiglasuurt viiulit, selle peal asetsevad viiuldaja, tšellist ja akordionist. Kuivanud, lehtedeta puusamba «sõrmeotsad» on ehitud kellukeste ja näokujuliste kuljustega. Puutüve ümber on ehitatud ümmargune laud, mille taga istuvad grotesksed joodikute figuurid. Nende pitsidesse ja klaasidesse purskuvad joad otse puutüvest justkui purskkaevust. Seejuures purskuvad joad ka nende nägude suudest, kes ilmuvad läbi puukoore. Vasakul on ülessirutatud kättega paljurinjalise jumalanna kivisammas. Tema sõrmedest kasvavad läbi lehed ja viljad, ta peas on linnupes. Kivisamba kuuest rinnast purskuvad joad tema jalge ees kukerpallitavatele lastele, kes koguvad vedeliku klaasidesse. Puu ja raidkuju vahel tantsib hulgaliselt paare. Nende taga on põigiti asetatud laud, mis ühendab puud ja jumalannat. Laua taga istub hulk groteskseid kujusid. Ja veel edasi ülal vasakus nurgas paikneb lava haigutav poolring, kus tantsivad tantsijannad.

Kaks vertikaali, mis raamistavad seda graafilist lehte, osutuvad seega telgedeks, mis annavad kogu gravüürile mõtte. Meie ees on kaks allikat. Vasakul paikneb elu ja nooruse allikas, millest joovad lapsed, paremal aga selle anti-

ter Gracián y Morales nimetas «pettuste fontääniks». Huvitav, et nii Graciánil kui ka Viiraltil purskus vesi seitsmest «lõustast» (seitsme surmapatu kehastus). Ei Graciánil ega ka Viiraltil «polnud basseini vee äravooluks, kuid ohtralt purskavaist jugadest ei jäänud tilkagi järele, ja kõik, kes seda vett maitseid, veendusid, et maitsvamat polnud nad iial joonud. [— — —] Nende silmad, kes seda vett olid joonud, nägid teistmoodi, kõik nähtav muutis kuju ja mõõtmed teisesid». Kuivanud puust purskuv fontään kui bakhanaali allikas ja keskus pole tegelikult Viiralti väljamõeldis. Tõenäoliselt oli esimene Piero di Cosimo, kes maalís fantasmagoorilise kuivanud puu, mis meenutab muinasjutulist koletist. Tema maalide «Mee avastamine» ja «Silenose vintsutused» bakhantlikud stseenid illustreerivad kohati Ovidiuse teost «Fasti» (3. raamat, 735—760), kus püha Bakchos avastab kuivanud puu õonest purjutegeva mee². Huvipakkuv on see, et kui Viiralti puudel on kuljused, siis Ovidiusel vastavad neile simblilehed, mis meelitavad mesilasi õonest välja. Ka väikelapsed, kes tunglevad vasakul jumalanna kuju juures, on iseloomulikud bakhantlikule klassikalisele kunstile, kuna nad kuuluvad Bakchose saatjaskonda, vahel kujutatakse neid ka kui Eroside. Need kaks mõttelist keset võimaldavad «Kabareed» tõlgendada põhimõtteliselt kui epikuurliku maailma kahesuse illustratsiooni. Vasakul kujutatakse arkaadialikult idüllilist bakhanaalide sümboolikat, paremal aga selle teist, demonlikku poolt. Elurõõmusest joobumine muutub raskeks unaks, mis moonutab maailmanägemise hallutsinatsioonidega. Huvitav on ka see, et Viiralti ümmargune laud «pettuste fontääni» ümber on kopeeritud Bruegheeli maali «Laiskademaa» samasuguse laua järgi (ümbritseb samuti sümboolset puud) ning mis on just nimelt Eedeni bakhoslik pahupool.

Sellesse sümboolsesse raami suletud Viiralti gravüür sisaldab teatavat kahest, mis avaldub näiteks roomlaste ka-

¹ В. Гр а с и а н. Карманный оракул. Критикон, М., 1982, с. 119—120.

² Е. Ра н о ф с к и. Essais d'icologie. P., 1967, p. 76—83.

hepalgelise jumala Januse taoliste isikute rohkuses. Pikk laud, mis ühendab kaht allikat, muutub samuti tähenduslike kahestumiste paigaks. Ikonograafiliselt on teos kahtlemata seotud «Püha õhtusöömaja» (mida Viiralt muide samuti on kujutanud) ja «Kaana pulma» motiividega. Vasakul laua ääres, otse elupurskkaevu juures on hästi nähtav Kristusega sarnanev figuur. Kuid pidutsemine kasvab üle deemonlikuks orgiaks.³

Raamatu kaamera, mis avab «Kabaree» ruumi, rullides ta lahti järjekindlalt jaotatud fragmentideks, vabastab gravüüri eelkirjeldatud mõttelisest raamist, ühtlasi aga nõrgendab tunduvalt toimuva kahesuse tajut. Kuid filmis ei puudu mitte ainult algne kahe allika opositsioon (see ilmneb alles päris filmi lõpus tähendusliku finaalina). Sügavalt horisontaalne vaatlemine ei võimalda meil üheaegselt jälgida nende sümbolsete telgede tervikstruktuuri. Peaaegu filmi lõpuni ei näe me näiteks putlasi, kes tunglevad raidkujuga jalge ees. Kogu filmi vältel ei näidata kordagi «pettuste fontääni» tervikuna, niisamuti ei tea me, gravüüri varem tundmata, et viiuldaja mängib laval, mis on mähitud puupurskkaevu käekujulisse krooni. Viiralt viiuldaja kuulub valede allika juurde ja seisab lindude vastas, kes ehitavad elupurskkaevule pesa. Kuna Raamat on välistanud vertikaalse vaatlemise, siis võimaldab see pidada viiuldajat headuse kehastajaks. Viiralt on seda kujundit mõistnud aga märksa keerukamalt. Kunstnik on loonud kaks värvilist monotüüpiat viiuldajast, ühel neist on selgelt väljendatud deemonlikud jooned (1928. a) ja teisel pühaku ilme (1931. a). Ning «Kabaree» lind viiuldaja poognal väljendab samuti muusiku kahest olemust; lendas ju lind sinna pesast, mis oli punutud vastandlikule allikale.

Niisiis vastandab Raamat Viiralt gravüüri tähenduste samaaegsele avatu- sele ja kahesusele tähenduste järjekindla süzeelise tekkimise. Sümbolne ruum taandub eepilise ruumi ees.

Arkaadialiku ja deemonliku sulam, mis on Viiralt gravüüri aluseks, taandub teistsuguse süzee ees, nimelt kiusatuste süzee ees. Meie arvates seisneb selles peamine tähenduslik muutus, millele Raamat on Viiralt allutanud. Muide, eepilisuse sissetoomine staatilisse kujundisse pidi tõenäoliselt kaasa tooma ka süzeelise transformatsiooni.

Kui kõrvutada «Jutlustajat» ja «Põrgut», siis näeme, et nad on montaažiga kergesti liidetavad. «Põrgu» näib olevat see õudne nägemus, mida rahvast hoiatav pühak oma kujutluses näeb. Prantsuse kunstiteadlane Pierre Mor-nand on Viiralt «Põrgut» nimetanud ekslikult «Hallutsinatsiooniks», ent see pole juhuslik, sest teose kujundlikkuses on tõepoolest palju nägemuslikku. Kuid grotesksete ja kohutavate nägemuste kokkupõrge pühade nägemustega ongi ju «Kiusatuste» klassikaline süzee (sagedamini «Püha Antoniuse kiusatused»).

Just selle süzee abil mõtestatakse mütoloogiliselt hea ja kurja, valguse ja varju võitlust. Viiralt gravüüridel puudub selline pooluste vastandamine. Raamatu filmi teljeks on aga kahe antagonistliku alge võitlus. Jutlustajale ja viiuldajale vastandatakse Viiralt «Põrgu» saatelik vilepillipuhaja. Viimasel on kummaline nägu: tema vuntsid on ühtaegu kohevad kassikõrvad, näo alaosa aga kassikoon. Kass on igiammu assotsieerunud kuradiga, Rabelais'i aga esinevad kassid kurjuse kandjatena, kes toovad maa peale hukatuse.⁴ Ka Mandelstami tuntud luuletusest «Viiuldaja» (1935) leiame Viiraltiga sarnase kujundi

⁴ Rabelais'i sümboliseerivad kassid (alltekstina kohtunikud) sotsiaalse kurjuse kvintessentsi: «Nad poovad, põletavad, kärjastavad neljaks, lõövad maha päid, tapavad, heidavad vanglasse, hävitavad ja hukutavad kõik ilma valikuta, nii hea kui halva. [— —] Ja kui maad tabab katk, nälg, söda, orkaan, maaväring, tulekahjud ja muud hädad, [— —] kirjutage kõik see tolle koletisliku, uskumatu ja piiritu tigeused arvele, mida lakkamatult õhutatakse ja valmistatakse Kohevate Kasside ääsesid.» Ф. Р а б л е Г а р р а н - т ю а и П а н т а г р ю э л ь. М., с. 625.

³ Siin on veel kord sobiv meenutada Brueghelit, kelle «Talupoja pulm» sarnaneb autoriteetide Dvořáki ja Vermeyleni arvamise järgi ikonograafiliselt Tintoretto «Pöha õhtusöömaja» ja Tiziani maaliga «Kaana pulm». A. Grote. Brueghel. P., 1966, p. 4. (Mõistagi pole juhus, et just Kaanas teeb Kristus oma esimese imeteo, muutes vee veiniks.) Bruegheli mõju Viiraltile on aga nähtavasti väljaspool kahtlust.

(huvitav on kassi ja viuldaja seos!). Luuletus lõpeb järgmise neljarealise stroofiga:

«Играй же на разрыв аорты,
С козачьей головой во рту!
Три черта было, ты — четвертый,
Последний, чудный черт в цвету!»⁵

Siin on mängiva kuradi kujund just nagu Viiralti pealt maha kirjutatud, sest temalgi mängib ju vilepillipuhuja pilli «с козачьей головой во рту!» Viiraltil on kuradi kujund seotud tantsu ja metamorfoosi teemaga. Just kurat (kass) on see, kes paneb tantsima tema muusikast hullunud inimesed, paneb nad tantsima tantsu, mis lõpeb tantsijate traagilise übersünniga. (Sama motiivi kohtame 1936. a loodud gravüüri «Ans van der Kuyleni eksliibris».)

Raamat annab sellele Viiralti jaoks suhteliselt kõrvalisele teemale domineeriva tähenduse. Helilooja Lepo Sumera (kes muide on loonud suurepärase fonogrammi «Suurele Tõllule») kirjutas filmile muusika, kus pealetükkivalt konkureerivad «heledad» ja «tumedad» motiivid. Kurat ilmub lava mustast kuristikust, mis meenutab tõepoolest põrgu peaväravaid ja üritab tantsijatele peale sundida oma motiivi. XIII sajandist sai tants patu sümboliks. Sebastian Brant paigutas oma teosesse «Narrilaev» eripeatüki «Tantsust», kus ta eriti rõhutatult deklareeris:

«Olen teinud karmi järeltunde:
inimesed pani tantsima kurat.»⁶

Inimese sümboolne degradeerimine tantsu läbi (niisugune ettekujutus pole veel praegugi kadunud: kui tihti kasutatakse meil Lääne tsivilisatsiooni allakäigu sümbolina näiteks *rock'n'roll*'i motiivi) ongi peamiseks motiveeringuks sellele grandioossele metamorfoosile, mille

Raamat oma filmi lõpus välja arendab.

Metamorfoosi müüdi uurija, prantsuse teadlane P. Brunel peab degradeerimise motiivi kui karistust keelust ülestumise patu eest metamorfoosi mütoлогия teljeks.⁷ Selletaolise kujutluse alged on jälgitavad juba Ovidiuse ja Lucretiuse teostes, viimane neist osutab näiteks, et «asjade asialgse», loomuliku korra rikkumine viiks selleni, et «sa kohtaksid kõikjal koletisi/, ja poolloomi, poolinimesi sigiks, ja samuti/ kasvaksid vahel pikad oksad elavast kehast».⁸ Hegelil tähendas metamorfoos peaaegu alati degradatsiooni, ta märkis: «Vaimu eetilise aspektist vaadeldes sisaldab metamorfoos negatiivset suhtumist loodusesse: loomad ja anorgaanilised moodustised muudetakse inimese alandamise vormiks.»⁹

Raamat muudab viuldaja ja vilepillimängija võitluse võitluseks «esialgse korra» säilitamise eest. Ning kuradi iga uus võit viib selleni, et «Kabaree» lämmatavasse maailma tungivad sisse üha uued ja uued metamorfoosid, toimub anorgaanilise agressioon.¹⁰

«Põrgus» pole jälgegi sellest eepilisest kosmilisusest, mis on «Suure Tõllu» muutumiste aluseks. Siin toimuvad teist tüüpi, degradatsioonilised metamorfoosid, mis mitte ei kasvata, vaid justkui lõhuvad olemust. Näib sümboolne, et esialgu kasvavad vilepilli alt läbi lava hirmsad mehaanilised inimesed-sõjamasinad ja okste asemel kasvavad neist välja kahuritorud. Puu on siin degradeeritud veel madalamale, ta tähistab hävingut toova metalli surnud stiihiat. Vilepillimängija võib lõplikult siis, kui kõik inimesed muutuvad puudeks, toi-

⁷ P. Brunel. Le muthe de la métamorphose. P., 1984, p. 137—165.

⁸ Лукреций. О природе вещей. Кн. 2, 701—703, М., 1958, с. 78.

⁹ Г. В. Ф. Гегель. Эстетика. т. 2 М., 1969, с. 160

¹⁰ On huvitav märkida, et metamorfooside teema oli traditsiooniline XVI—XVII sajandi balletis. Võimalik, et muusikal ja metamorfoosil on mingid ühised sümboolsed juured. Näiteks kohtame klassikalises balletis «Kirke» (1581) kõrvuti metamorfoosidega vilepilli mängivat Paani ja ka sümboolset purrekkaevu-allikat. Siin kivineb nümf üheaegselt viuldajatega, kelle muusika katkemine tähendas degradeerivat metamorfoosi. Vt В. Красовская. Западно-европейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века, М., 1979, с. 61—69.

⁵ О. Мандельштам. Стихотворения. Л., 1973, с. 197.

⁶ С. Брант. Корабль дураков. М., 1965, с. 162. Märkime muuseumis, et just tantsumotiiv on andnud sümboolika ja ikonograafia asjatundjatele F. Grossmannile ja K. Stridbeckile alust liigitada juba mainitud Bruegheli teosed «Talupoja pulm» ja «Talupoegade tants» «hullumeelsuse ja pattude allegooria» žanri. Stridbecki järgi on Brueghelil inimloomuse pahelisuse sümboliks torupill. Vt selle probleemi kohta Н. М. Гершензон-Чегодаева. Брейгель. М., 1983, с. 232.

mub ürgalgete «transmutatsioon», kui kasutada alkeemilist terminoloogiat.¹¹

Degradeeriva metamorfoosi saladus peitub juba kuradi enese pahupidi pööratud näos, see muutus on eos näo alaosa kassilõustas. Viiralt kahepalgelised «Janused» sobivad samuti sellesse metamorfoossesse konteksti. Elu pürskkaevu kehastava raidkuju puhul on samuti oluline tema statuuaarsus, temas tärkavad lehed ja viljad, ühesõnaga — metamorfoos.¹²

Viisis, kuidas Raamat neid metamorfoose arendab, on üks iseärasus, mis sisaldub juba Viiralt gravüürides. Degradeerimist, inimväarikuse alandamist kujutatakse kui taltsutamatu kasvamist kõrgusesse.¹³ Langemine eetilise hierarhia raamides väljendub püüdlikus üles liikumises. Kogu filmi vältel «loeb» Raamatu kaamera horisontaalselt, finaalis aga võidab vertikaalne liikumine lõpuks tavalise lugemise, ridupidi libiseva vaate korrastava inertsini.¹⁴ Kaamera

¹¹ Seoses sellega meenutame alkeemilist «elu pürskkaevu» sümbolikat, mis kehastab Päikese ja Kuu (see tähendab vastandite) «konjunktsiooni», mis on seotud ürgalgete transmutatsiooniga. Näiteks on alkeemilise traktaadi «Rosarium philosophorum» (1550) illustatsioonides kujutatud «elu pürskkaevu» kohal kahepäist madu, mis sümboliseerib loomse üleminekut taimseks ja mineraalseks. Samasugust sümbolikat on H. Bosch ulatuslikult rakendanud oma kuulsas trip-tühhonis «Lõbude aed» samuti kummaliste metamorfooside kontekstis. Vt A. Boszkowska. *Triumf Luny i Wenus, Krakow, 1980, lk 75—77.*

¹² Paljurinnaline pürskkaev sarnaneb klassikalistest mütolooilistest «isikutest» kõige enam Efeso se Dianaga, keda ka Flaubert on muide kujutanud teoses «Püha Antoniuse kiusamine» kui loodusstiihia kehastust: «Lõvid ronivad ta õlgadel; viljad, lilled ja tähed muudavad ta rinnal värvi; allpool tuleb kolm rida nisasid...» Г. Флобер. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4, М., 1936, с. 150.

¹³ Märgime, et need košmaarsed üleelamised, mis said Euroopale osaks Teise maailmasõja ajal, leidsid ka Max Ernstil, nagu Viiraltilgi, väljenduse pildiseeriates, mis kujutavad inimeste fantastilist muutumist taimedeks, taimede muutumist mineraalideks jne: «Euroopa pärast vihma» (1940—1942), «Tardunud linn» (1943), «Tootem ja tabu» (1941) jne. Pean seaduspäraseks, et tema piltide seas leidub ka «Püha Antoniuse kiusamine» (1945). Alates 1930. aastate lõpust kujutab Ernst korduvalt kivistuvat küpressi — leina allegooriat (1939, 1940 jne) ja eelistab sellega seoses üha enam vertikaali.

¹⁴ Kinematograafias kasutatava vertikaali-horisontaali opositsiooni kohta vt С. М. Эйзенштейн. *Динамический квадрат, Избранные произведения*, т. 2, М., 1964, lk 317—328, aga samuti G. Deleuze. *Cinéma I Image — mouvement*. P., 1983.

justkui viskab endalt koorma, kummardub allapoole ja pöördu üles, jälgides maailma puuks muutumise metamorfoosi. Tekib tunne, et maailma kõikuv tasakaal püsib mitte ainult tänu viuldaja õblale innule, vaid ka kaamera töö traditsioonilisele, «normatiivsele» režiimile. Tarvitses tal vaid jätta kujutletav lugemisrida, lennata üles, asendada vägivaldne horisontaalne vaatlemine «tähenduse vertikaalse» võimalusega, kui varises kokku maailma «esialgne» kord ja sөөstis metamorfooside kaosesse.

Kui elutu ja elusa vastastikused üleminekud «animaliseerisid» «Suures Tõllus» terve filmi maailma, siis «Pörgus» täidavad need üleminekud vastupidist ülesannet. Eskiisist elluärkav gravüür, mis väriseb tantsumuusika rütmis, muutub filmi lõpus liikumatuks puukujuks. «Pörgus» ja «Suures Tõllus» demonstreerib Raamat multiplikatsiooni metamorfooside tähenduslike võimaluste laia diapasooni — elu ülistamisest kuni saabuva surma traagilise tajumiseni.

1936. aastal tegi Viiralt kauni graafilise lehe «Puulõike sünd» (ja veel mõned sinna juurde kuuluvad joonistused). Ka siin on joonistatud tüved, mille lõikepinnast ilmuvad naise ja väikelapse nägu. Ning lapsed võtavad Elu Puu matriitsidelt paberilehtedele tõmmiseid. Puu on «Pörgu» metamorfoosi draamatiline finaali, kuid ta on ühtlasi ka elupuu, mis sünnitab kunsti. Sügavalt sümbolne on see, et Raamatu «Pörgu» nägemus lõpeb väikelaste figuuridega, kes karglevad lõbusalt ringi igavese elupürskkaevu juures. Metamorfoose, mis «Suures Tõllus» ja «Pörgus» on tähenduse poolest näiliselt vastandlikud, pole tegelikult kummagi filmi keerulisest allegoorilisest maailmast võimalik isoleerida. Mõlema filmi laad on selline, et nad tungivad oma kujuteldavate okstega üle «teksti» piiride, liites kujutatava sureva ja taas tärkava elu lõputusse ringi. Selles seisneb Raamatu mõlema filmi sügav optimism; nende seos ja tähendus.

Moskva

Tõlkinud SIRJE RUUTSOO

«Põrgu»-filmi tõlgendamisest

BORISS BERNSTEIN

Pea tunnistama, et sulge haarama ärgitas mind enimini M. Jampolski artikkel Rein Raamatu filmist kui film ise. Artikkel köidab eredusega, mõtte- tihedusega, kujutlusmänguga, erudit- siooni säruga, ent tõstatab ka mõnin- gaid arutlust väärivaid probleeme, huvi- tavaid seda enam, et siin manifestee- ritud käsitluslaad on praegu laialt käi- bel. Ka käesoleva kirjutise autor on ette võtnud lähedases žanris katsetusi, niisiis on esitatavad märkused osalt ka autorefleksiooniks.

Niihästi Viiralti gravüürides kui ka Raamatu filmis avastab M. Jampolski terve kogumi sümboolseid struktuure, mida Viiralt ega Raamat pole loonud *ad hoc*, selleks juhtumiks, vaid mis ku- jutavad endast põlseid ja püsivaid vaim- seid moodustisi. Gravüür ja film, nagu artiklist nähtub, on üksnes järjekordsed lülid nende moodustiste ümberkehastu- misahelas.

Sellega seoses kerkib esimene küsi- mus: kus on tallel ja mis kanaleid pidi kanduvad ajas edasi gravüürides ilm- siks tulnud kinnistähendusega sümbolid, mis viisil jõudsid need päralt barokist ja renessansist, antiikpoeesiast ja müto- loogiast, Vanast Testamendist ja vahest sügavast esiajastki — sest kui «Kaba- ree» seitse maskarooni vastavad B. Gra- ciáni seitsmele seitset surmapattu süm- boliseerivale lõustale, siis pole sakraal- set arvu seitse omakorda raske tuletada paleoliitikumist.¹ Vastuseid võib olla mitu. Esimene (nimetame seda jungiaan-

likuks) viib selleni, et nimetatud struk- tuurid kuuluvad arhetüüpide hulka, mis elavad «kollektiivses alateadvuses» ja tulevad ilmsiks individuaalse loomingu teostes.² Teine vastus eeldab mingit aja- ja psühholoogiavälist kultuuriruu- mi, kus kõik inimvaimu loomesaavutused muutuvad sünkroonseks ja suuteliseks astuma mis tahes suhetesse, sealhulgas ka võimeliseks moodustama terveid sar- nasus- või samasuspõhimõttel ridasid. Kolmas võimalik vastus on teise demü- tiftiseeritud variant: Viiralt (ja Raamat) kasutas sümbolistlike kompositsioonide loomisel valmissümbolite ja mütologiee- mide mitmekesisest repertuaari, tungides mis tahes kultuurikihti ja ammutades just sealt, kus talle vajalik. Lõpuks vii- mane, tõenäolisem, kuid kaine vastus: artikli kultuuriassotsiatsioonide buketi on kokku seadnud kriitik, kes demonstreerib laia eruditsiooni ja eri aegade kultuurikontekstides lähedaste mõttekonfiguratsioonide avastamise või- met. Sel juhul on meil tegemist inten- siivse interpreteerimisagaruse nähtuse- ga, mis iseenesest on loominguline akt ja väärib juba seetõttu vaatluse aineks olemist.

On hästi teada, et interpreteerimine on kaasautorlusakt. Siiski pole täiesti selge, mis reeglite järgi see käib ja kus asub interpreteeriva kaasautorluse va- baduse piir.³ Interpreteerimoments

² Vt: С. С. Аверинцев, Аналитическая психология Юнга и закономерности творческой фантазии, Сб. О современной буржуазной эстетике, Вып. 3, М., 1972, teine arhetüüpilise lähe- nemise variant — N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, 1957; vrd: R. Weimann, Literaturgeschichte und Mythologie, Berlin-Wei- mar, 1971 (venekeelne tõlge — Р. Вейман, История литературы и мифология, М., 1975); Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976.

³ «Vähesed eitavad, et interpreteerimise teooria ja praktika otsustav probleem on eristada võimalikud implikatsioonid, mis kuuluvad teksti tähendusse neist, mis sinna ei kuulu.» — E. D. Hirsch Jr. Validity of Interpretation, New Haven and London, 1967, p. 62.

¹ Vt: В. А. Фролов, Числа в графике палео- лита. Новосибирск, 1974. Muide, arvu seitse abstraherimine lubab avada uue perspektiivi: seitset maskarooni võib seostada diatoonilise heliredeli seitsme astmega — nii fikseeritakse puu-fontääni kujundi seos gravüüri muusika- lise teemaga, teatavasti eristas Newton oma «Optikas» (1704) spektri seitset põhivärvi, läh- tudes heliredeli seitsmest astmest ja nähtavasti silmas pidades ka selle arvu maagilist tähendust. Vt: M. R z e p i ņ s k a, Historia kotoru w dziejach malarstwa europejskiego, Krakow, 1983, str. 41.

on igas kunstilises tajumuses ja vaataja psüühikas tekkivat kujundit võib kujutleda kui kunstilise teksti ja tajuja kaasaloova aktiivsuse toime resultaati. Vaatajale on see resultaatkujund tema vaatajategevuse lõppfaas. Kriitikule on too kujund järgmise tsükli lähtepunkt, kuivõrd edasiste uuringute ja kriitiliste operatsioonide (kõrvutuste, rühmitamiste, hinnangute jm) aineks pole tekst (teos) iseeneses, vaid teataval viisil mõistetud, isiklikult läbielatud ja interpreteeritud kujund. Uues tsükli omandab ta uue staatuse: otsekui kandub psüühika-interjööri väljapoole, objektiviseerub mingis materjalis (peaasjalikult sõnamaterjalis), nii et tekib illusioon tema objektiivsusest, üleisikulisusest. Säärane on kunstiteaduslike interpreteeringute paradokalne loomus, ses suhtes (järelikult) ei saa püstitada küsimust nende tõesusest või väärsusest.⁴ See ei tähenda, et interpretatsiooniteksti suhe interpreteeritava tekstiga oleks meelevaldne: piiritlevat printsiipi otsides räägitakse interpretatsiooni relevantsusest⁵ või põhjendatusest (*validity*).⁶

Probleemisse saab väheke selgust, kui võtta teadmiseks, et interpretatsioonitextid funktsioneerivad kunstiteaduses mudelitenäna. Sellepärast peavad nad olema lähtetekstiga isomorfsed, kuid isomorfsed kindlas suhtes. Seejuures annab isomorfselt reprodutseeritud teose struktuurid lähtetekst, suhte — modelleeritavad tahud, löiked, tasandid — määrab aga uurija või kriitik.⁷

M. Jampolski eristas Viiralti gravüürides teatava hulga kujundeid — need, mille taga tema arvates on kunstikultuuri ajaloos kinnistunud püsitähendused. Kuivõrd mudelis taastuuakse üksnes originaali teatav külg, on kriitikul omad õigused. Ometi, gravüüride seletamise viis ning viis omistada Viiralti

(ja filmi) kujunditele ühtesid või teisi tähendusi sunnib valvsusele: pole üldsegi selge, kas meie ees on tõesti interpretatsioonimudel.

Esialgu näiteid kirjeldavast osast. «Kabaree» puu pole kuivanud — selle okstel ja esegi «lõustadel» on elav lehestik. Viiralti «Jutlustaja» pole ennustav pühak, nagu kinnitab Jampolski: litograafias pole mingeid viiteid ei tema pühadusele ega sellele, et ta ette kuulutab. Pigemini ta neab, ja muuseas, tema jutlusel puudub tähendamissõna: meile pole antud teada, mida töötab tema järjekordne inimkonna päästmise retsept. On tarvis teatavat julgust kinnitamaks, et vilet puhuva kuradi (nime-tame teda nii) füsiognoomia alumine pool kujutab endast kassi koonu. Kriitiku arvates võtavad lapsed «Puulõike sünnis» «Elu Puu matriidsidelt paberilehtedele tõmmiseid». Elu Puu on muidugi interpreteeriv osutus võimalikule konnotatsioonile, ent lapsed... Ainult üks lapsuke võtab tõmmist, teine tegutseb silmanähtavalt uuritsuga. «Kivisamba kuuest rinnast purskuvad joad tema jalge ees kukerpallitavatele lastele, kes koguvad vedeliku klaasidesse» (jällegi «Kabareest»). Raske öelda, kas too kuuerinnaline naine tõesti on kivisammas, kuid lapsukesed ta jalge ees küll ei kukerpallita — ja õieti teevad, sest kukerpalli lastes on ebamugav vedelikku klaasidesse saada.

Kõiki noid märkusi võiks lugeda pedantseteks näägutusteks, kui poleks tõsi-asja, et antud juhul on ebaadekvaatne kirjeldus aluspinnaks kogu mudelikonstruksioonile ja määrab interpreteeriva mõtte edasise käigu. Kui «Kabaree» puu pole kuivanud, siis hakkab logisema tema põlvnemise tuletamine Piero di Cosimo ja Ovidiuse kuivanud puist. Kui jutlustaja pole pühak ega prohvet, siis pole alust kiusatusteemaks, mille kaudu kriitik seostab «Jutlustaja» ning «Põrgu»... Kui vilepuhuja alumine näopool pole kassilik, langevad ära kassisümboolika arutlused.

Mis puutub interpretatsiooni endasse, siis hämmastab kaks asja. Esiteks, see kergus, millega igasugune lähedus muutub samasuseks. Algul on öeldud, et Viiralti puu meenutab B. Graciáni «Pet-tuste fontääni», hiljem aga puud enam

⁴ Vt: Robert J. Matthews, Describing and Interpreting a Work of Art, Journal of Aesthetics, 1977, XXXVI, 1, pp. 5—14.

⁵ A. Hauser. The Philosophy of Art History. Cleveland and N. Y., 1963, p. 52.

⁶ Vt: E. D. Hirsch, *op. cit.*

⁷ Et käesolevas artiklis pole võimalik sellest üksikasjalikult rääkida, pean lugejale juhutama oma artikli «Kunstiteaduse struktuurist» kogumikus «Vaimne kultuur», Tallinn, 1984.

⁹ Н. М. Гершензон-Чегодаева. Брейгель. М., 1983, с. 242.

teisiti ei nimetatagi kui «Pettuse fontääniks». Teiseks, kategoorilisus, millega hüpoteetiliselt oletusi esitatakse kinnitust leidnud või silmanähtava tõe pähe. Kas saab siis kõhklematult väita, et «Kabarree» ümmargune laud on kopeeritud Bruegheli «Laiskademaa» samasuguse laua järgi? Oleksin sõnades valivam. Ons Bruegheli pilt «just Eedeni bakhoslik pahupool». Bruegheli-spetsialistid, kes uurinud «Laiskademaad», on oma dešifreerimiskatseis hoopis ettevaatlikumad.⁸ Sama lugu on ka puu («pettuste fontääni») ja kuuerindse naise («elu fontääni») teemade vastandamisega. Viimati nimetatud kuhu ühes teda ümbritsevate kahemõttelist laadi lapsukestega kantakse meelevaldselt bakhanaali «arkaadialik-idüllilise» sümboolika raamide vahele. Muide, pole üldsegi arusaadav, miks ja mis viisil seotub arkaadialik bukoolika dionüüsilise algega ja mida ühist on utoopilisel «häirimatu rahu ning ideaalse mõõdaniku süütuse»⁹ maailmal bakhanaali epikuurliku poolega. Kiusatuse teema puhul, millest eespool juttu oli, on öeldud, et nimelt selles süžees mõtestatakse mütoloogiliselt hea ja kurja, valguse ja pimeduse võitlus. Me tunneme teisigi süžeesid, kus hea ja kurja võitlus mütoloogiliselt mõtestatakse, teiselt poolt, kiusatuse motiivi võib mõista kui vaimujõu, vankumatu usu jms sümboliseerimist. Vilepuhuja oletatava kassilõusta puhul väidetakse: «Kass on igiammu assotsieerunud kuradiga.» Kuid üldsegi mitte alati ja tingimata kuradiga! Isegi nendes kassides, mis kuidagi teispoole maailmaga seotud, pole alati kuratlikkust. Meenutame Baudelaire'i «Kasse»¹⁰ või unustamatu Pulheria Ivanovna kassikest.¹¹ «XIII sajandist sai tantsu patu sümboliks» — kus, kas kõigile, kas alatiseks? Aga XV sajandil nimetas üks tuntud autor tantsu «vabamõtlevaks teaduseks, mis niisama ülev ja tähtis kui teisedki teadused, kuid neist enam inimloomuse

⁸ E. Panofsky. Et in Arcadia ego. — E. Panofsky. Studia z historii sztuki. Warszawa, 1971, str. 329.

¹⁰ Vt: Ch. Baudelaire'i soneti kuulsat analüüsi R. Jacobsoni ja C. Lévi-Straussi artiklis «Charles Baudelaire'i «Kassid»», Kogumikus «Структурализм «за» и «против»», М., 1975, lk-d 231—255, eriti lk 244 jj.

¹¹ Muidugi N. V. Gogoli «Vana maailma mõisnikest».

kohane».¹² Tähendab, pärast XIII sajandit ei mõistnud kõik tantsu ühtmoodi...

Lai kultuuriassotsiatsioonide ringi kaasamine interpretatsiooniprotsessi peab heitma valgust kogu tähenduste väljale, osutama kõigile täiendtäendusetele, «kaastähendusetele», s. o konnotatsioonidele, või vanamoodselt väljendudes — avama teose sisu ning isegi avaradama seda. Isiklikult ei kaldu ma sel puhul taunima ei riskantseid mõttekäike, vaieldavaid kõrvutusi ega kujundite, sümbolite, «ikonograafiliste plokkide» jms lähendamist. Mind hämmastab üksnes väidete ühekülgne kategoorilisus, mis välistab teised samavõrdsed tõlgendused. Nii läheb kaotsi teksti (iseäranis Viiralti teksti) elav, orgaaniline avatus, tuhmub mitmemõtteline ja peibutav «semantiline virvendus»; interpretatsioonimudel aga, nii keerukas ja kavakindel kui see ka pole, demonstreerib ses mõttes «degradatsioonimetamorfoosi», võrreldes lähtetekstiga.

Sellegipoolest ei tasu eespool toodud märkusi võtta M. Jampolski artikli hukkamõistuna. See on andekas töö, kus on peent vaatlust, mida loed huvi ja heameelega, sest mõtte seiklused on köitvamad detektiivide ja spioonide seiklustest. Piiritledes kirjutise žanrit, paigutaksin aga selle kunstikriitika sfääri äärmisele servale või kohe selle serva taha. Siin ongi probleemi tuum. Momen dil, mil interpretatsioon ei seo end enam usaldusväärse, tõese, valiidsuse nõuetega, või teisiti öeldes — kui modelleeriva teksti isomorfsus originaaliga lakkab olemast jälgitav —, sel momendil me väljume uude avarasse žanri, mida üks selle pooldajaist on nimetanud üsna komplitseeritult: «kriitika kui epikultuur». Kriitikutöö, kirjutab ta, kaugeleb üha teosest, suundudes sõltumatute «mõtteliste konstruktsioonide» poole, mida teos üksnes mingil määral vahendab ja kus fikseeritakse omalaadi «klaaspärlimängude» tulemused — «mõistuse positsiooni» muutustes, mõtte süntaksis.¹³ Sääraselt mõistetud kriitika,

¹² Guglielmo Ebreo «Traktaat tantsukunstist». В. Красовская. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII в. Очерк истории. Л.-д, 1979, с. 32.

¹³ В. Мартынов. Художественная критика как эпикюльтура. «Декоративное искусство СССР» 1978, № 8, с. 27.

saanud epikultuuriks või õigemini kunstikultuuri epifenomeniks, lakkab olemast kriitika, ei muutu aga seetõttu igavaks žanriks. Senine kriitik, otsekui raputanud endalt kaitsva munakoore, asub algautori kohale, võtab aga oma põlvnemist meeles pidades vabatahtlikult omaks säärased mängureeglid, mille järgi tema loomingulise mõtte liikumist peavad vahendama teiste autorite kujundlikud struktuurid.

Teistpidi pööratud suhete võimalus, kus autor ja tõlgendaja vahetavad kohad, peitub juba interpretatsiooni olemuses ja vajaduses ehitada interpreteeriv mudel. Nii üks kui ka teine on loominguline protsess. Kui tunnustame, et meie juhtumi puhul pole tõlgendaja enam tõlgendaja ja et ta mängib teist mängu, asetuvad paljud asjad oma kohale. M. Jampolski võtab selle, mis tal tarvis (ja sealt, kus tal tarvis), et püsitada omaenese konstruktsioon. Viiralti gravüürid ja Raamatu film pakuvad selleks ehitusmaterjali — paneele, plokkke, plokkide ansambleid; mõned elemendid ei mahu seejuures ettenähtud pesadesse ning neid on vaja väheke kohendada: puu peab olema kuivanud, kura dil peab olema kassi koon, tants peab olema patune. Sellisel kujul mahuvad need võtmesõnade (fontäänid — kahepalgeline maailm — kiusatus — hea ja kuri — kurat — tants — metamorfoos) järjestusse, mis moodustavad ehitise mõistelise karkassi.

Tõsi, vaadeldav artikkel näib interpretatsioonina ja see pole juhuslik: autor on peatunud poolel teel. Siit intrigeeriv kahemõttelisus: nagu tuntud optilistes naljades¹⁴ paistab ta kord gravüüride ja

filmi tõlgenduskatsena, kord sõltumatu mõttemänguna, mis võtnud alusmaterjaliks Viiralti ja Raamatu tööd.

Arvan, et lugeja aimab, kuhu oleme jõudnud. Tasandil «algautor — interpreteeri» on Jampolski kirjutis R. Raamatu filmist analoogiline filmi endaga. Tõesti, Raamatu «Põrgu» võib olla gravüüride tõlge teise märgisüsteemi — siin mängib interpretatsioonimoment tähtsamat osa. Aga ta võib olla ka režissööri enda looming, inspireeritud gravüüridest.

Esimene variant, s. o Viiralti tõlge ruumilise kunsti keelest ruumilis-ajalise (peamine — mitte lihtsalt ajalise) kunsti keelde esitab suuri raskusi. On üsna selge, kuidas teha film Hogarthi «Moodsa abielu» või Fedotovi «Majori kosjade» järgi, st kuidas täita piltkaardrite vahed õpetliku looga tehingabiellust või rekonstrueerida sündmused «enne» ja «pärast» laostunud majori kosjaskäiku. Sel puhul kujutavad pildid endast ajalise jutustuse sünkroonset lõikumist ja see rekonstrueeritakse lihtsalt ja üsna ühetähenduslikult. Viiralti estambid on täis plastilist liikumist, kuid nad ei anna mingisugust ajadramaturgiat. Ükskõik millist neist kolmest estambist elustada, nii et säiliksid nende eeldusekohased piirid, tähendab panna tegelased ostsilleerima Viiralti antud kontuuride ümber. Teist narratiivset perspektiivi neis pole. Režissööril polnud valikut: ajas sai välja arendada mitte jutustava, vaid sümbolistliku perspektiivi, st interpreteerida tuli mõtet. Ent sel juhul tuli paratamatult gravüürid lahti monteerida ja luua uues järjekorras.

Kummatigi on sel teel peidus kurikavalad lõksud. Esimene neist on säherdune. Kui uurija-ikonoloog asub kogu ajaloolise ja kultuurilise täisreaalsusega mõistatama vanu pilte ja proovib dešifreerida Brueghelit või Boschi, Dürerit või Piero di Cosimot, siis lähtub ta tõenäolisest eeldusest: esiteks, mõistatus on lahendatav ja teiseks, sel on üksainus õige lahendus. Usun, et Viiralti gravüüride puhul ei saa seda mõõndust, teha. Sõltumatult tema enda kavatsustest esindab Viiralt kindlat kunstilise mõtlemise tüüpi, milles plastiline kujund kui niisugune asub fokaalsel tasapinnal, see kujund on iseend ammendav, kõne-

¹⁴ Näiteks S. Dali «Orjaturg äkki ilmuva nähtamatu Voltaire'i büstiga», 1940. Artikli kahemõttelisus, «petlikkus» avaldub selles, et ta tõesti meenutab anglo-ameerika «uue kriitika» «tähelepaneliku lugemise» («close reading») printsiipi ja ka mütolooilisi arhetüüpe N. Frye vaimus. Mõlemad koolkonnad on aga orienteeritud «teadusliku» kriitika loomisele, mis on puhasstatud eksitavast biografismist ja impressionismist, autori kavatsuste mõistatamisest («intentional fallacy»), muljete kirjeldusest («affective fallacy»), kunstivälise reaalsusega kõrvutamistest («representational fallacy») jne. Kuid M. Jampolski, liikudes küll otseki selles suunas, jõuab lõppude lõpuks suhteliselt vabade struktuuride ehitamiseni, mis üksnes teesklevad arhetüüpilisust ja ühes sellega ka «järeleandmatust» («stubborn» N. Frye järgi).

leb enda eest ise ja iseenesest, sellal kui kaugemate tähenduste sfäär jääb ähmaseks. Järelikult pidi režissöör oma õlgadele võtma vastutuse lahenduse valiku eest (kui lahendus on ainus, siis vastutab selle eest algautor), niisamuti omaenese versiooni kujundliku põhjendamise eest. See tähendab, et tema vastutus läheneb paratamatult autorivastutusele. Kui väljapääsu pole, tuleb luua.

Raske on nõustuda J. Olepi¹⁵ äärmusliku arvamuslega, nagu poleks R. Raamatu filmis uut kvaliteeti; kardan, et J. Olep, kuigi ta üht-teist möönab, samastab uue kvaliteedi ja parima kvaliteedi. Uus kvaliteet on.

Esiteks on selleks kindel mõtteversioon. Teiseks, ajalise arengu dramaturgia oma pingete-languste dünaamilise rütmiga. Sellest räägib ka eelpool nimetatud Viiralti gravüüride transformeerimine ja uute seoste, suhete ja järjestuste, st uue terviklikkuse loomine. Samuti uute kujundite sissetoomine (näiteks tegelane, kes meenutab K. Kiiska — nimetame teda *quasi*-Kiisaks — ja tema lugu). Lõpuks, ka teine graafiline kõne.

Mulle väidetakse vastu — ja põhjendatult —, et Raamatu versiooni mõte on vaesem, lamedam gravüüride mitmemõõtmelisest mõttest, et multiplikatsiooni graafiline kõne on võrreldamatu Viiralti joonistuse elutäiususe ja tema graafiliste võtete, faktuuride ja muu rikkusega. See kõik on õige sinnamaani, kus näeme filmis interpreteerivat tõlget, sarnast muusiku tööga, kes muudab noodikirja kõlavaks muusikaks — interpreedilt on ju õigus nõuda, et ta mängiks nagu noodis kirjas. Tol puhul tõesti: milleks ümber teha seda, mis niigi hästi näha.

Kuid filmi «Põrgu» võib vaadata ka kui n-õ esmast teost, isegi siis, kui see on gravüüridest inspireeritud ja nende kaudu vahendatud. Siis tuleb aga filmi vaadata eelkõige teiste multifilmide seas, võrrelda teda esmalt nendega, aga mitte Viiralti gravüüridega. Et ma pole asjatundja, ei hakka ma ette kuulutama, kuid võib juhtuda, et Raamatu töö osutub selles plaanis igati julgeks ja novaatorlikuks.

On siiski üks sisemine tõke, mis seab kriitikut tunnetamast Raamatu filmis «überpööratud suhet». Minu arvates on asi selles, et suhe ei ole küllaldaselt pööratud. Paha pole see, et režissöör transformeeris Viiraltit, vaid see, et tal ei jätkunud sõakust otsustavaks ja tõeliseks autori transformeerimiseks. Nii peatus ta pooltel teel. Siit filmi vasturääkiv kaksipidius: enam pole Viiralt, aga veel ei ole Raamat.

Iseäranis aga — film on kokku pandud Viiralti detailidest ja sõlmedest, mis siis, et veidi lihtsustatud. Kuivõrd kõik need on sümbolised konstruktsioonid, siis kannavad nad oma tähendusi endaga ühes. Ent tähendused gravüüri kontekstis ja tähendused filmi kontekstis ei lange alati kokku (sellele viitas õigesti Jampolski) ja mõte hakkab kahvatuma või keerab esile ootamatu külje. Keskselt teemaks on Raamatu viiraltiaadis saanud hea ja kurja võitlus, tunded, kuid aegumatu probleem. Sellele on antud universaalne karakter, ent universaalse võitluse areeniks osutub kabareeruim: kas on kabaree laienenud universumimõõtmeisse või on universum surutud kabareeseinte vahele. Kirev, kuid mingis mõttes ühelaadne üleilmse kõrtsi asurkond on kutsutud esindama inimsugu — hoolimat, vastutustundetu, võimetu arukalt valima, tagant tõugatud personifitseeritud heast ja personifitseeritud kurjast — niimoodi on ta nagu tühi reservuaar, mida võib täita millega tahes: patuga, õudusega, lootusega, õnnistusega... Paistab, et seda on Raamat tahtnudki¹⁶, kuid filmikangelased ei tule kaugeltki alati toime selle koormusega. Viiraltiskid peavad end ülal kõrge viiraltikkusega. Seda enam tunnustame Raamatu julgust — kas või põnevate probleemide püstitamise tõttu.

Raamatu film ja Jampolski artikkel näivad mulle tolle nähtuse manifestatsioonina, mida eespool nimetati epikultuuriks, kuigi nad avalduvad erinevalt pooltelt. See on kui ajastu vaim, mis ootab veel mõtestamist: kultuur, mis ehitatud kultuurist endast, kultuurist ajendatud kultuur. Lähimaid paralleele on kerge leida nüüdisaegsetest ruumi-

¹⁵ J. Ole p. Rein Raamat ja Viiralt. TMK 1984, nr 4, lk 73.

¹⁶ Enn Kalda. «Paar sõna laureaadi Rein Raamatu». SV 25. V 1984, nr. 21.

listest kunstidest: juba olnud stiilide pluralistlik absorbeerumine maalis, post-modernismi vallutavad eklektilised avantüürid arhitektuuris jne. Niisiis, kui siin on meie s a a t u s, siis valitsegem seda niivõrd, et ta oleks meie saatus. Las olla kõigile näha, et vanast ja kvaliteetsest võõrast kultuurimaterjalist ehitab igaüks siiski oma maja.

Teatri- Gloobus

Ettetellimissüsteem on üllataval kombel aktiivsemalt tegutsema õhutanud oma otseseid vastaseidki — sõltumatuid truppe, mis muutuval üha elujulisemaks. Teatrietendusteks kohandatakse keldreid ja kohvikuid, mahajäetud tehaseid ja turuhalle. Seal võib enamasti näha seesuguste autorite loomingut, keda institutsionaliseeritud teater liialt tüütuks peab: Fassbinderit, Witkiewiczit, Thomas Bernhardti, samuti belgia noorte näitekirjanike töid. Kaugelt rohkem kui suurtes teatrites, mis asetavad harilikult esikohale näidendi enda, kohtab neis paigus ehedat lavastaja-teatrit.

Belgia teatrielu keskseks kujukaks on pikka aega olnud siiski Claude Étienne, kes hiljuti tähistas oma 40. lavategevusjuubelit. Kogu selle aja on ta seisnud Brüsseli *Compagnie du Rideau* eesotsas, mille asutas juba sõjapäevil. Nelikümmend aastat hiljem on ta ikka veel sealsamas; mõned tema esimestest näitlejatest kuuluvad truppi ka praegu; kirjanikud Paul Willems, Charles Bertin, Georges Sion ja Jean Sigrid on kõigi nende aastate jooksul spetsiaalselt talle näidendeid kirjutanud. Ometi on *Rideau* ametlike teatritruppide hulgas noorim.

Claude Étienne pumpab praegugi kogu Belgia teatriellu värsket verd. Pealinna teatraalide seas on liikvel aforism, et see, mille ta täna avastab, ilmub homme teiste teatrite lavadele. Kuigi juba kuuekümnendates aastates, tegeleb ta veel nüüdki üheaegselt näitlemise, lavastamise ja õpetamisega. Maestro ei alahinda iial publikut, sellega on ta pärvinud Brüsseli teatriavalikkuse lugupidamise. Kergekaalulised komöödiad ja *thriller*'id *Rideau*'s lavale ei pääse. Étienne on õelnud, et korralik näidend peab sisaldama midagi eripärast, selles peab olema nii kirjanduslikku kvaliteeti kui ka teatripoeesiat. *Rideau*' mängukavas on klassikal ja tänapäevatükkidel umbes võrdne maht, kusjuures tihti usaldatakse klassikuid (Molière, Racine, Giraudoux) noortele lavastajatele, kes annavad nende teostele värsket tõlgendust; uudistecostega töötavad aga sagedamini äraproovitud režissöörid, kellest võib loota, et nad eelistavad autoritruud versiooni. Moodne pole Étienne'i jaoks kunagi täheldanud parajasti moes olevat.

Viimasel ajal on korüfee korduvalt mänginud külalisena teistes teatrites, esinedes seliste autorite näidendites (Genêt, Kalisky), keda *Rideau*'s parajasti ei etendata. Vabana lavastajakohustustest, on tal nõnda valminud mõned oma parimatest rollidest. Sobivaks juubelikingiks oli talle kindlasti Pierre Laroche'i käe all valminud Shakespeare'i «Torm», üles ehitatud Claude Étienne'i kehastatud Prospero kuju ümber. Tema Heinrich IV osatäitmisele (Pirandello tükk püsis muide repertuaaris 11 aastat) on saanud kaasa elada ka Moskva teatripublik, kes aplodeeris püstijalu tervelt 20 minutit.

Kui lõpetaks kord selle teejoomise...

TATJANA ELMANOVITS

1984. aasta Bolševo kriitikaseminar oli pühendatud filmikriitika ja filmiprotsessi vaheliste seoste vaagimisele.

Seminari tihe töö nädalapäevade vältel fikseeris hulga uusi ülesandeid: arvestada auditooriumi diferentseerumist (praegu peetakse 5 miljonit külastajat küllaldaseks keerulisema filmikeelega linatseose, näiteks filmi «Lennud unes ja ilmsi» puhul); orienteeruda ka filmikriitikaalases tegevuses kindlatele vaatajarühmadele; ühtlustada telemängufilmide ja kinomängufilmide hinnangukriteeriume, sõnaga — panna piir telemängufilmide ülehindamisele; arvestada uut ja ärevat olukorda filmiraamatute turul, kus kaup on äkki riiulitele seisma jäänud, nõuda ka siin süvenemist, kellele, mida ja kuidas filmikunstist kirjutada, pakkuda.

Ometi läbis kõiki sõnavõtte nii nende kui ka teiste probleemide vaagimisel mure, mida võiks liialdamata nimetada tänase filmikriitika sõlmprobleemiks, küsimuseks number üks.

Komplimentaarsus. Kõigi põhjuste ja tagajärgedega.

G. Kapralov («Pravda» filmiosakonna juhataja) luges ette talle saadetud ähvarduskirju — ühes lubati ta maha lüüa, teises tema naine vägistada, kolmandas poeg vigaseks peksta. Kuid mitte alati pole kriitikutel tegu sedavõrd temperamentse režissööriga. Tuleb ette ka targemaid, kes pöörduvad, kuhu vaja ja kuidas vaja, et ennetada mittesoovitava kriitiku avalik esinemine.

Vanimaid filmikriitikuid, kunstiteaduste doktor R. Jurjenes naljatas: «Loodan, et mul õnnestub avaldada artikkel pealkirjaga «Olen see, keda keegi ei armasta!»

Handžara Abul-Kasõmova Taškendist lihas, et elukutselise kriitikuna on võimatu filmiprotsessist osa võtta. Aitab üksnes kriitilisest vihjest mõne tegevrežissööri järjekordsele teosele ja filmiprotsess tõrjub kriitiku filmielu orbiidilt hoopis. Kriitikud teavad seda, püüavad väledalt kandidaatideks saada ja kinematograafiliste kiretormide eest akadeemilistes sadamates peavarju otsida.

Jefrosinja Bondareva, kunstiteaduste doktor Minskist, arvas, et probleem on veelgi tõsisem. Raadios, televisioonis, ajalehtede toimetustes tuleb kriitikul sageli tegemist teha asjatundmatu toimetajaga, kes «teab paremi-

ni», mis õige, mis vale. Kriitikul ei jäägi muud üle, kui kodus raamatuid kirjutada. Kurdetakse, et toimetustesse ei jätku spetsialiste. Samal ajal hoiavad stuudio kolleegiumid hooliga silma peal VGIK-ist saabuvatel noortel, et neid töölevõtmisega neutraliseerida.

Andrei Plahhov («Pravda») lõbustas seminari ajalehtedes ilmunud filmialastest kirjutistest kogutud asjatundmatuse pärlitega. Ning lisas: «Kummaline küll, igasse väljaandesse jätkub spordispetsialiste, filmiveerge toimetab aga see, kel pole targemat teha...»

Vladimir Baskakov (Üleliidulise Filmi-kunsti TUI direktor) tundis muret noorte liiga kiire kohanemise pärast komplimentaarse kriitika kirjutamata seadustega («Pole enam kedagi, keda mõistlikkusele kutsuda!») Filmi-ajaloolaste järelekasv on eriti halb.

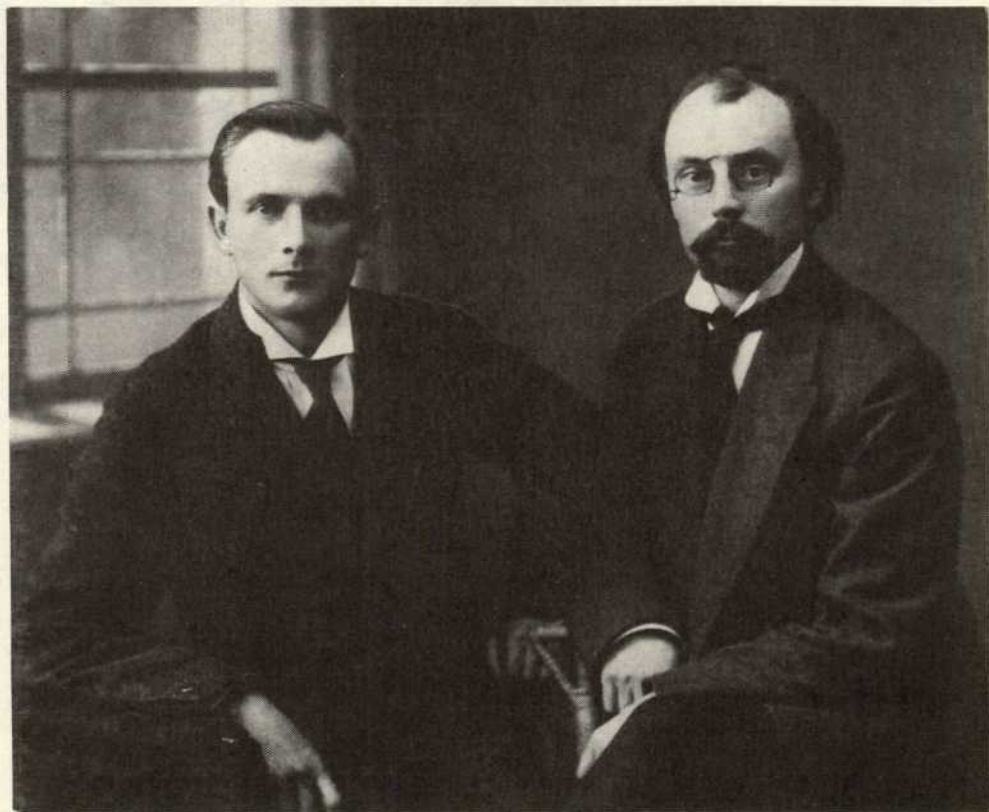
Maria Saternikova märkis, et arvestades välisfilmide osa filmirepertuaaris, oleks ammu aeg kujundada vabariikides välisfilmispetsialistide kaader. Sest nüüd on nii, et noored vaatavad küll meelsasti välisfilme oma lemmiknäitlejatega, kuid ei leia kättesaadavates perioodilistes väljaannetes mõistlikku rida, mis abistaks hinnangu kujundamisel.

Lev Rošal ja mitmed teised sõnavõtjad kõnelesid lubamatust olukorrast dokumentaalfilmide tundmaõppimisel. Lev Rošal teatas, et tal «läks korda õnneliku juhuse läbi avastada terve silmapaistev dokumentalistide koolkond, millest keegi õieti midagi ei teadnud, nimelt Eestis, eesotsas Andres Söödi ja Mark Soosaarega... Kas oleme nii rikkad, et terveid koolkondi silmapiiri taha jätta?»

Tahaksin lõpetada Neja Zorkaja sõnadega: «Meil armastatakse asutustes teed juua. Tuled kirjastusse — juuakse teed, tuled veel kusagile — juuakse teed, ja sa annad järele, istud koos asutuse töötajatega ja lõbustad neid tänuks tee eest, mida sa pole palunud... Käsikirjad aga seisavad, «lähemal hapuks», vananevad mORAalselt enne ilmavalguse nägemist. Kui lõpetaks kord selle teejoomise...»

Jānis Zālītis eesti muusikast

OSKAR KUNINGAS



Mart Saar ja Jānis Zālītis 1916. aastal Tartus.

Läti rahvusliku muusika rajanud heliloojatest oli Jānis Zālītis (1884—1943) tuntud ka nimeka kriitikuna. Tema enda originaallooming ei ole eriti arvukas: umbes 30 koorilaulu, sama palju soololaule, kümnekond rahvaviisitöötlust ja mõned klaveriteosed. Kuid oma teoste novastorlike sisuliste otsingute ja vormilise omapäraga kerkis ta kohe sajandi algul väljapaistvale kohale uut suunda algatanud läti heliloojate hulgas, kellest meilgi on laialdasemalt tuntud E. Dārziņš, A. Kalniņš ja E. Melngailis. (J. Zālītise esimesed helitööd ilmusid 1905. aastal.) Kui E. Dārziņš 1910. aastal parimas loominguulises eas ootamatult suri, tõusis Lätis pikemaks ajaks üheks juhtivamaks

kujuks muusikakriitikas J. Zālītis, nagu kinnitab L. Krasinska. J. Zālītise loomingu kui ka kriitilistes artiklites ning arvustustes kajastuvaid suunitlusi on läti muusikaklassika suurmeister prof. J. Vītols järgmiselt iseloomustanud: «Zālītis oli järjekindel uute radade otsija. Kuid ta ei kuulunud nende kilda, kes kõiki vanu tunnetusi põlgliku muigega kõrvalle heidavad ja püüavad kõiki vanu jumalaid paigutada muuseumi, muude kurioosumite ritta. Ja sellega, nimelt just sellega kaitses ta oma veendumuste sise-
mist õigsust. Ülla poolehoiuga tervitas ta revolutsionääride Debussy, R. Straussi ja Regeri Uue Maa otsinguid, tundis va-
mustust Stravinski talendi omapäraste,



Professor L. Homiilituse (heskel) oreliklass umbes 1903.-04. aastal. Esimeses reas paremal Jünis Zältits; teises reas paremal Peeter Penna, vasakult kolmas Peeter Süda; tagareas vasakul Mart Saar, paremal Johannes Kärt.

kuigi lühikeste leegitsuste puhul ja jälgi hinge kinni pidades Skrjabini geeniuse hulljulgeid lende pilvedes.» Selle kõrval tundis ta aga sügavat austust ka Mozarti, Beethoveni, Schuberti ja Schumanni loominguliste saavutuste vastu.

Entusiastlikud otsingud uutes suundades lähendasid Zälitist juba Peterburi konservatooriumis õppimise ajal mõtte- ja stuudiumikaaslasel Mart Saarele. Tihedad sõprussidemed jäid püsima Zälitise surmani, nagu peale kirjavahetuse tõendavad ka muud asjakohased materjalid. Tõenäoliselt puutus Zälitis õpingute jooksul kokku ka mõningate teiste Peterburi noorema põlvkonna eesti muusikainimestega, kellel teatavasti oli kontakte konservatooriumis õppivate läti üliõpilastega. Igatahes tutvus Zälitis juba varakult R. Tobiase loominguga.

Hea orienteerumine põhjanaabrite muusikaelus kajastub ka Zälitise ulatuslikus ülevaates Tallinnas 1910. aastal toimunud VII üldlaulupeost, millel ta viibis Riia päevalehe «Dzimtenes Vēstnesis» erikorrespondendina. Nentinud sissejuhatuses, et seda laadi massilised muusikaüritused väljendavad kogu rahva taht kultuurialaseks eneseteostuseks, peatus ta seejärel pikemalt ettekannete kunstilisel küljel. R. Tobiast, kellelt oli kavas «Noored sepad» orkestri saatel, nimetas ta momendi väljapaistvaimaks eesti heliloojaks. «Tobiase muusikas liitub kontrapunktiline arhitektoonika õnnelikult moodsa impressionismi värviprintsipiibiga.» Arvustaja kahetses, et laulupeo kavas ei leidunud ka mõnd Tobiase orkestripala.

R. Tobiase järel asetas külalisarvustaja meie paljutöötavamate heliloojate hulka kohe M. Saare, kellelt oli segakooride kavas «Koduta» E. Auni sõnadele. Saare loomingu tugevaimaks küljeks pidas Zälitis võimet tõlgitseda rahva hämarat minevikutunnetust ja anda muusikaliste kujunditega edasi esivanemate elamusi. Ent ta lisas samas: «Talle pole võõras moodne psühholoogiline keel. Tehnilises töötluses ja kirjutamislaadis tugineb ta kõige rohkem vene saagade ning muistendite meistrile Rimski-Korsakovile, kuigi Saare viimaste teoste faktuur on juba moodsam ja ligineb kaas-aegsete prantsuse modernistide töödele. Saare koorikompositsioonide meloodika on rahvalaululähedane, kuid selle harmooniline kehasus ei piirdu üksnes diaatoonikaga, vaid selles on rõhkkesti ruumi antud ka kromatismile.» Samuti tunnustavalt suhtus Zälitis laulupeo sümfooniakontsertide kavas olnud Saare teos-

tesse. Kokku võttes aga rõhutas: «Saare ja Tobiase muusika on oma ajast kümme aastat ette rutanud, seepärast ei maksa imestada, et laiem publik neid veel täielikult ei mõista.» A. Kapi «Palumist» nimetas ta jõuliseks ja tänuväärseks lauluks. Vanemate heliloojate töödest mainis ta A. Lätte laulude sooja vastuvõttu. Üldmulje laulupeost jäi külalisel igati soodus: «Nii avar ja haarav programm!»

Esimese maailmasõja ajal viibis Zälitis mõnda aega Saare külalisena Tartus, küllap siis tutvudes ka sealse muusikaeluga. Saar omakorda külastas tema kutsel Peterburis üht läti muusika kontseriti. Detsembris 1916 Peterburis toimunud läti rahvalaulude töötluste õhtul esines solistina ka meie pianist A. Lemba, esitades J. Vitolsi tähelepanuväärsed variatsioonid rahvalaulule «Mine, päikseke, peagi looja». A. Lemba meisterlikku ettekannet hinnati Zälitise arvustustes kõrgelt. Paaris lühiretensioonid on Zälitis tollal põgusalt puudutanud ka tema venna, Riia muusikakooli direktori T. Lemba pedagoogilist tegevust.

Erilise soojusega tõstis Zälitis korduvalt esile noore eesti lauljatari Amanda Liberte-Rebase esinemisi Peterburis toimunud läti kontsertidel. Näit kirjutas ta temast novembris 1916 ajalehes «Baltija»: «Lauljatari tõsine koolitatus, intelligents ja kiiduväärt tööarmastus töötavad meie kasvatavale muusikaelule avada uusi väljavaateid.» Kriitik ei eksinud: pärast pikemaajalist töötamist Leningradi Akadeemilises Ooperi- ja Balletiteatris sai A. Liberte-Rebasest 1925. aastast alates üks Läti Rahvusooperi kandvamaid soliste.

Kui sõjaegade järel Eesti ja Läti vaheline muusikaalane suhtlemine tunduvalt elavnes, avanes Zälitiselgi järjest enam võimalusi eesti muusika kohta sõna võtta. 1923. aasta aprillis esines Läti Rahvusoooperis Tallinna keskkoolinoorte 150-liikmeline segakoor A. Kasemetsa juhatusel. Sel puhul avaldatud arvustus tõmbas mõningaid võrdlusujooni eesti ja läti heliloomingu senise arenemiskäigu kohta. Nooremast sugupõlvest hindas ta J. Aavikut ja M. Saart rahvusliku muusika omapärasele vaimule kõige lähedasemateks: «Mida meile rahvalaulude uuestisünnis tähendavad Melngailis ja Kalniņš, seda eestlastele Saar ja Aavik... Saare tehnika on väga valitud ja peenetudeline. Aavik seevastu armastab avaramaid hingetõmbeid, väljendab end lihtsama maitse kohaselt. Tema rahvalaulutöötlused on rikkalikult varieeritud ja ilmutavad rikkalikku harmoonilist ning kontrapunktilist leidlik-

kust. Kriitiku täit tunnustust pälviseid ka C. Kreegi ja A. Kasemetsa koorilaulud. Prof. A. Lemba esitatud klaveripaladest tõstis Zälitis taas esile M. Saare omi.

Sama aasta suvel viibis Zälitis Tallinnas VIII üldlaulupeol, mille kohta ta avaldas Riia ühes loetavamas ajalehes «Jaunākās Ziņas» tervelt viis retsensiooni. Hoolikas lugeja võis nende kaudu saada teatud üldpildi eesti heliloomingu ajaloolisest kujuneniskäigust. Laulupeo üldkontsertide kõrval on külalise tähelepanu seekord eriti paelunud «Estonias» toimunud eesti helitööde kontsert, mille kavas leidunud R. Tobiase teoste kohta ta sedastas: «Võib julgelt öelda, et Tobiase töödega võidab eesti muusika endale tõsiseid ning õigeid sõpru kõikjal, kus veel osatakse hinnata klassikalise kunsti kirkaid traditsioone.» Heliloojate järeelkasvu hulgast tõstis ta kõnealuse kontserdi põhjal esile C. Kreeki, A. Vedrot ja H. Ellerit, ühtlasi nende autorite loomingulist omapära lühidalt iseloomustades.

Tallinlaste kõrval esines Riia kontserdilavadel külalisi Tartustki. Nii leidis Zälitiselt kõrge hinnangu Tartu Ülikooli segakoori (dirigent A. Karafin=A. Karindi) kontsert novembris 1929.

Läti VII üldlaulupeol juunis 1931 esines külaliskooride hulgas V. Nerepi juhtimisel ka üks Tallinna koor, mille esitatud lauludest Zälitis märkis tunnustavalt M. Härma, M. Lüdigi ja T. Vettiku teoseid. See joon — püüda objektiivselt hinnata nii vanema kui ka kõige noorema sugupõlve esindajate loomingut — oli üldse omane Zälitise tegevusele kriitikuna.

1935. aastal märkis Zälitis ühe Riias toimunud eesti solistide kontserdi arvustuses juba ka E. Aava, R. Pätsi, E. Kapi ja E. Oja helitöid, need autorid olid läti kontserdipublikule tollal alles uuteks nimedeks. E. Oja loomingust tõstis ta esile kontseptsioonilt värskeid ja väljenduselt lopsakaid «Sügismaru» ja «Üö poemi». Omaette arvustused pühendas Zälitis B. Luki klaveri- ja L. Juhti kontrabassiõhtule. Viimast kõrvutas ta tehnilise meisterlikkuse poolest omaaegse maailmakuulsa kontrabassivirtuoosi S. Kussewitzkiga. B. Luki esinemise järel 1931. aastal tunnistas arvustaja, et «tema edasist teed jälgime tõsise tähelepanuga».

Zälitisel ei jäänud kahe silma vahele ka Riia raadio programmis esitatud eesti heliteosed. Neist on talle 1938. aastal erilisel imponeerinud E. Tubina «Kolm eesti tantsu», mille kohta ta muuseas kirjutas: «Autor on püüdnud rahvalikele

tantsuviisidele luua omapärast harmoonilist ja orkestraalset rüüd. Ja see on tal ka edukalt korda läinud...»

Vahemärkusena olgu öeldud, et ka J. Zälitise enda looming leidis Eestis mõningat vastukaja (eriti positiivselt kõneles temast J. Aavik 1924. aastal «Muusikalehes» nr 5 ilmunud arvustuses).

Hitlerlik okupatsioon katkestas mõlema naabermaa vahel jõudsalt arenenud muusikaalased suhted täielikult. Fašistliku terrori õhkkonnas varises lõplikult ka J. Zälitise tervis. Tehes tema kriitikutevusest kokkuvõtteid, ei saa me jätta tunnustamata tänuväärset pioneeritööd kolme aastakümne jooksul eesti muusika tutvustajana ning populariseerijana Lätis. See panus on väärikat tunnustamist leidnud ka läti muusikateadlaste, eriti V. Bērziņa poolt. Tahtmatult kerkib juubeli puhul mõte: kas ei tuleks väike valimik J. Zälitise eestiainelisi kirjutisi avaldada edaspidi tõlkes ka meil — täiendavaks võrdlusmaterjaliks tulevastele akadeemilise eesti muusika ajaloo koostajatele.

Multifilmide stsenaariume

Multiplikatsioon on kõige noorem filmikunstiliik. Võimalik, et selles peitub ka üks põhjus, miks me temast nii vähe teame.

Tänapäeva üldlevinud arusaamad multiplikatsioonist on kujunenud mitte niivõrd Walt Disney, kuivõrd selle suure meistri arvukate epigoonide mõjul, kelle isikupäratud ja tihtipeale võrdlemisi andevaeselt tehtud tööd ringlevad seniajani massitiraazides kogu maailma kino- ja teleekraanidel.

Filmitegijad lähtuvad Rahvusvahelise Multifilmiühingu (ASIFA) poolt vastuvõetud definitsioonist, mis määratleb multifilmi mõiste ligikaudu nõnda: see on film, mis on tehtud kaadriviisilise võtte abil, sõltumata teemast, kujutamise objektist ja materjalist, mida filmi valmistamisel kasutati (foto, nukk, joonistused, liiv, savi, klaas, lõng jne.).

Lahedasti mahuvad sel viisil ühe katuse alla maailma paljudes stuudiotes valmiv osav käsitöö, kommertstoodang, mis mõttelaisalt ringleb kulunud stamplahenduste sängis, ja tõsiselt arvestatav loominguline otsing, mis rikastab multiplikatsioonikunsti uute sisuliste väärtustega, laiendab tema väljendusvahendite arsenali, täiustab filmitegijate käsutuses olevaid tehnilisi võimalusi.

Käesolevas ajakirjas on avaldatud kolm multifilmi stsenaariumi. Nende põhjal tehtud filmid on jõudnud vaatajani, saanud hinnangu kriitikult ja toonud ka mitmeid festivaliauhindu. Tööd on erineva tasemega, erinev on teema, žanrivalik, laad ja stiil, kuid iseloomulik on üks — kõik need filmid mõjusid oma ilmumise hetkel värskelt, uudset ning huvitavalt, ja seda mitte ainult meile, vaid ka üleliidulise multiplikatsioonikunsti taustal. Olgu need kolm stsenaariumi mitte niivõrd etaloniks, kuivõrd näiteks selle kohta, milline võib olla multifilmi stsenaarium.

LEND. Üheosalise multifilmi stsenaarium

PAUL-EERIK RUMMO

Filmi pealkirja ja tiitrite ajal näeme siniõhus lendlevat, üles-alla hõljuvat, paigal tiirlevat suurt vöililleseemet.

Tühjal valgel ekraanil on poiss. Ta igavleb tegevusetult; see väljendub ta ilmes ja poosis, mida näeme kaunis pika liikumatu kaadri vältel. Võib-olla ainult üksi poisi sõrm liigub, millega ta ennast masinlikult sügab. Vaikus. Vöililleseeme hõljub kaadrissa. Ilma et poiss seda märkaks, lendleb seeme temast mööda, satub kuskil tema lähedal õhukeerisesse ja tiirleb veidi aega paigal, siis nagu rebib end keerisest lahti ja hõljub jälle minema. End lahti rebinud, riivab ta juhtumisi poisi pead. Kerge puhas heli; muusika algus. Poisi ilme ja hoiak muutuvad erksaks.

Vöililleseemne puudutusest avaneb poisile (ja filmi vaatajale) nägemus lendamisest. Kaadri taust — seni valge ja tühi — värvub sügavsiniseks ja täitub värvikate lendavate olenditega (lindude, liblikate, taimeseemnete, putukate, suurendatud aineosakeste, mütoloožiliste ja muinasjutuliste olenditega). Samal hetkel sõidab kaamera järsult eemale; väga

üldine üldplaan, mis on küllastatud neist liikuvatest, lehvivatest, siiasinna sööstvatest ja kanduvatest üksikasjaliselt eristamatutest objektikestest. Ainult poiss, kelle silmile see kõik avaneb, on paigal (ja samas suurusjärgus, milles viimati), kattes heleda siluetina küllalt suure osa ekraanipinnast.

Uus järsk pealesõit, nagu üle poisi öla, nii et ta jääb kaadrist välja. Ühtlase pulseeriva rütmiga hakkavad nüüd vahelduma lähivaated üksikutest lendajatest.

Kotka pea poolprofiilis ja suur tiib, mis majesteetlikult läbi kaadri lainetab.

Kolm-neli õhukakluses rabelevat varblast.

Mingi fantastiline elusaine osakene tugevas suurenuses, liikumiselt aeglane.

Paar pääsukest kiirelt mööda sähvatamas; sama palju sama kiireid nõiamoore luudadel.

Vertikaalselt kerkiv liikumatu ilmega keerub, silmad sähvimas ja tuline möök püsti käes.

Liblikas, kes iga tiivalöögiga oma liiki vahetab. Üks eriti värvikas tiib osutub vaibaks, millel lendab džinn oma vesipiibuga.

Mingi väiksem putukas ülisuures plaanis.

Pterodaktülos (või mõni muu pterosaurus).

Nahkhiir.

Jälle rabelemine ja müramine: seekord inglisesed.

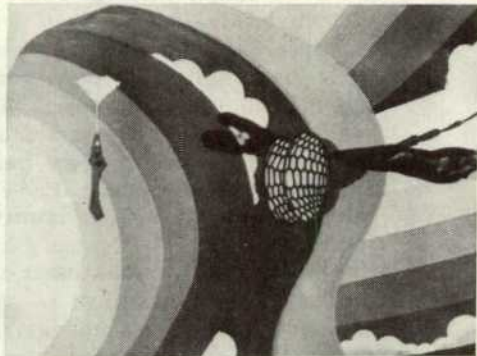
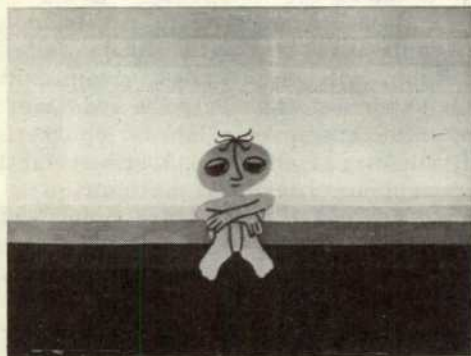
Jälle võimsa kotkatiiva löök. Veel kord. Veel kord. Veel kord. Veel kord. Veel kord.

Aeglane ärasõit või mitmekordne läbisulamine järjest üldisemasse plaani, mille käigus ilmub uuesti poiss. Kui on jõutud samasse plaani, mis oli enne detailide juurde asumist, hakkab nägemus hajuma. Sügavsinine tõmbub heledamaks, heledamaks, lendlevad olevused ähmasemaks, ähmasemaks, kuni lõpuks on taust jälle täiesti valge ja tühi. Ainult muusika jääb veel kostma nagu mälestus poisi kõrvus.

Kui taust on täiesti valge ja tühi, jätkub uuesti kaamera eemaldumine või kordub läbisulamine järjest üldisemasse plaani, kuni poiss on nagu väike kriipsuke tühjal valgel taustal teatri lavaportaali meenutava taevakummi-ristlõike all, mille piirjoonest kõrgemal on must pimedus. Näeme, eristame vaevu, et see kriipsuke üritab muusika taktis ülespoole hüpata, kuid ta saavutused ei paista eriti silma.

Nüüd näeme poissi jälle lähedalt. Ta püüab õhku hüpata, kuid langeb kohe tagasi, taldadega raskelt vastu maad, nii et jalad pildi pealt

Kaadrid filmist «Lend».



ära vajuvad. Näeb veidi vaeva nende väljatirimisega, enne kui jälle kindla pinna jalge alla saab. Kui ta jälle paigal seisab, lendab otse ta nina eest pääsuke mööda (üksikasjaliselt välja maalitud) ja kaob kuhugi üles. Poiss vaatab üles.

Poiss võtab mõned kohmakad sammud hoogu ja tahab võimsamini hüpata, plartsatab aga kõhuli. Pritsib vett, nagu oleks ta soos või lombis. Kuskilt sealtamast tõuseb plaginal lendu paar ehmunud sini-kaelparti ja kaob diagonaalis. Poiss tõuseb, vaatab üles. Üks veepiiskadest pole veel alla kukkunud, ripub õhus. Hakkab aegluubis laskuma, venides nagu vastu akent. Ei jõua veel siiski päris joaks muutuda, veereb enne poisi põsele. Poiss äigab ta ära nagu oma pisara.

Poiss võtab nüüd jõudasamalt hoogu ja hüppab nüüd tõesti kõrgele, ületades tublisti oma kasvu. Peab siiski maanduma — kuigi teeb seda oskuslikult, valutult. Vaatab kurvalt üles. Tema pilgust ilmub õhku joon, mis märgib ta «lennulae». Joonele lendab kiil, kohendab tiibu, lendab edasi — mõnevõrra kõrgemale. Joon kustub. Poiss jääb norgu.

Kaadrise hõljub tuttav suur võililleseeme. Poiss muutub erksamaks, püüab teda tabada. Lõpuks õnnestubki — saab seemne otsast kinni, jalad maast lahti. Hetkeks näib, et kisub oma raskusega seemne alla. Pärast paari jõnksu aga jätkab seeme lendu, nagu poleks raskust lisandunudki. Niisiis, nüüd poiss lõpuks lendab, rippudes sirgukäsi seemne küljes. Muusika hakkab paisuma. Taust hakkab siniseks tõmbuma. Tõusevad ja tõusevad. Seeme läbib taevakummi piirjoone, lendab edasi pimeduse mustal taustal, kuni väljub kaadrist. Poiss aga lööb peaga kolksti vastu taevakummi (muusika katkeb), käed pääsevad lahti, poiss kukub alla, maha, maast läbi, pildi pealt ära. Ei õnnestunud priiküüdiga igatsusesfääridesse tõusta! Tausta sinine toon on kadunud. Tühi valge ekraan.

Poiss ronib kaadrise tagasi, suur muhk peas. Ei vaata enam ülespoolegi, nagu oleks loobunud või juba hoopis unustanud. Üks lind lendab üle. Poiss ei reageeri.

Suures plaanis muhk poisi peas. See tuksleb, selles käärib midagi. Seal hakkavad sündima mingid arvutused, valemid, joonised, projektid. Poiss leiutab lennukit. Arvutused lähevad segi, detailid paigutuvad valesti, muhus pulbitsev kaos neelab nad uuesti ja tekitab uusi. Kui projekt hakkab omandama selgemat ilmet, hakkavad muhu ürgkaosest arvutuste ja jooniste vahel ilmuma ka dokumentaallõigud tehnika-alastest ringvaadetest (või nende tõetruud imitatsioonid), mis moodustavad tootmisprotsessi kujundi. Näeme töötavaid masinaosi üliisuures plaanis, jõulist monotoonset mehaanikat. Näeme üldvaateid tohututest masina-saalidest, kiirenduseta, üksluiselt kulgevatest konveieritest. Näeme keerukaid juhtmestikke, aparatuuride skeeme. Kõik see astendub suurema keerukuse või suurema ränkuse suunas, või siis on rõhutatult (lühikese tsükliga) korduv. Episoodi konkreetne lahendus sõltub oluliselt sellest, millised lõigud saavad selle materjaliks. Ta peab olema võrdlemisi pikk, kavatsuslikult venitatud, nii et see raskepärane industriaalne maailm näiks ränga vastandusena varasemale kergelt visandatule, humoriga toonile ja lendamisnägemuse maalilisele, ilmutuslikule ilule, mis kõik on nagu kuhugi kaugele jäänud. Pildid masinaist vahelduvad ikka arvutuste, valemite ja joonistega, mis võtavad järjest selgemat ilmet. Tervet episoodi saadab kõrvulukustav müra. Pimendus. Müra katkeb.

Vaikuses avanevad pärani tohutud angaariväravad. Muusika avalööb (sama muusika, mis saatis lendamisnägemust filmi esimeses pooles; siin esialgu alles vähese võimsusega, aga järjest paisuv). Lennuk — üldistatud kujund lennundusajaloo põhitüüpidest — sõostab välja, poiss

piloodiks, startinud juba angaaris. Võtab järjekindlalt kõrgust, ühtlase, mitte liiga suure kiirendusega. Kõik on mõõdukalt, järjekindlalt paisuv. Lenduri pingestatud, keskendatud armastajailme; süda lööb ühtlase kiirendusega. Muusika paisub; taust hakkab siniseks värvuma.

Saavutanud teatava kõrguse, sooritavad mees ja lennuk terve kaskaadi pilotaaživõtteid — surmasõlmi, kaheksaid — kiiresti, juubeldavalt, kasvavast kerguse- ja vabadustundest joovastatult. Vahelduvad järsud tõusud ja pikeeringud, ootamatud suuna- ja tempomuutused.

Jõuavad taevakummini. Lendur lennukiga puurib end piirjoonde, mis venides järele annab ja katkeb. Kulminatsioon muusikas; siit alates omandab muusika mingi uue kvaliteedi (sealjuures äratuntavalt põhinedes samal nägemusmotiivil), milles ta püsib filmi lõpuni. Ka tausta värvus on kulmineerunud, saavutanud ühtlase sügavsinise, ja asendub läbimurdehetkel mustaga pealpool taevakummi, mis samuti jääb filmi lõpuni nii. Mees on jõudnud oma igatsustesfääridesse.

Seal sukeldub ta lennukiga kõigepealt kotka suure tiiva alla, ja kui see uuesti tõuseb, sukeldub ta rahunenult, taltunult jälle esile.

Nüüd asuvad mees ja lennuk vilunud lendajaid jäljendama, neilt õppima. Vahelduvad samad olendid, kelle suuri plaane nägime nägemuseski.

Varblased omavahel rabistamas. Lennuk ilmub nende lähedale, hakkab samuti kiiresti tiibadega vehkima, tiirutades teiste ümber. Võtab nende kakkusest korraks osagi.

Fantastilise välimusega aineosake tugevas suurenduses oma iseloomulikul viisil mööda kulgemas. Lennuk jäljendab tema liikumisviisi, võtab temasarnast kuju.

Lennuk sähvib pääsukeste hulgas; kihutab ükskõikselts nõiamooridest mööda, tulejuga taga.

Lennuk kerkib keerubi kõrval püstloodis üles, nina ülespoole, tiivad seljal liikumatult koos.

Liblikad, kelle järgi ka lennuk värviliseks ja muustriliseks muutub. Siis osutub ta suureks ühevärviliseks pinnalaotuseks, mille keskel poiss idamaises poosis istub, planeerides kõrvuti lendava vaiba ja džinniga.

Mingi putukas ülisuures plaanis: samas ka lennuk põrnikat meenutavana.

Lennuk ürg-lendsisaliike hulgas, nende lennujoont jäljendamas. Lennuk nahkhiirena.

Lennuk müravate inglimeste seas: kord sõidavad need tema tiibadel, kord veavad nad lennukit enda järel, kord on lennukil endal ingli nägu.

Vaheldumisi kotka tiivalöökk ja samasugust sujuvust taotlev lennukitiib. Veel kord. Veel kord.

Ja jälle kaob mees lennukil kotka võimsa tiiva alla ja sukeldub sealt uuesti esile. Muutununa, omavahel ühte sulanuna, teineteise osadeks saanuna; terve see uus olend pulseerib ühtlaselt ja mõõdukalt nagu süda.

Hõljub mööda, kõrgemale, kõrgemale tuttav suur võililleseeme. Lendmees asub nüüd tema kõrvale. Koos tõusevad nad üha kõrgemale, teisi olendeid on nende ümber järjest hõredamalt. Lõpuks nad ongi kahekesi põhjatuses hõljumas, millele projitseerub tiiter:

FILMI LÕPP.

KALJU KIVI JA TIIT KÄNDLER

Nähtavale ilmub paberileht. Ta on täiesti puhas, tema liikumine dünaamiline ning sujuv. Paber liugleb siia-sinna, tundes ilmselt nau-
dingut olemasolust. Äkki ta tardub: eemal sodib pliiaatsijupp teist paberit.

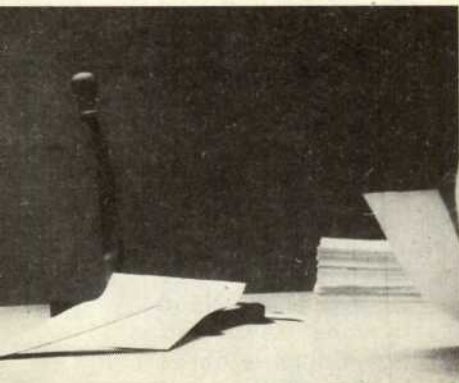
Pliiaats on lühike, südamik juurest räsitud. Tema ülemises otsas on metallrõnga sisse kinnitatud kustutuskuum. Puhas paber liigub ettevaatlikult lähemale. Samas märkab teda pliiaats. Sedamaid jätab ta täissoditud lehe sinnapaika ning tormab uue ohvri suunas. Puhas paber põikab osavalt kõrvale. Pliiaats tormab uuesti paberi poole, kuid paber põikab jälle eest ära. Pliiaats rahmib üha vihasemalt, ent paber jääb tabamatuks. Iga rünnakuga kulub pliiaatsi südamik järjest rohkem, jättes maha jämedaid rasvaseid jooni. Lõpuks on pliiaats täiesti kulunud, kõige parema tahtmise juures pole ta võimeline tegema ainsatki kriipsu. Ta peatub hetkeks, põrnitsedes vihaselt eemal valendavat paberilehte. Siis võtab ta hoogu ning vihiseb nagu suurtükimürsk paberilehe poole. See tõuseb äkki horisontaalasendisse, püüab pliiaatsi kinni ja põrgatab ta tagasi maha. Pliiaats kukub teisele otsale, kus on kustutuskuum. Niisamasuguse ägedusega, nagu ta ennist kõike ettejuhtuvat sodis, hakkas ta nüüd iseenda poolt tekitatud rasvaseid kriipse maha nühkima. Uuest tegevusest üleni haaratuna läheb pliiaats tuldud teed mööda tagasi, unustades täiesti valge paberilehe.

Paber liigub teisele poole. Peagi jõuab ta väljaku äärde, kus voorib edasi-tagasi hulk igasuguseid pabereid. Nad on erinevat värvi ja erineva suurusega, erinev on ka nende liikumine. Ühtekokku moodustavad nad üpris kireva ja lõbusa seltskonna.

Järsku hakkab kusagilt kostma ebamäärast undamist. Selle saatel ilmub väljaku servale sein, mis aeglaselt paberite vahel edasi liigub. Kui mõni paberitest seinale liiga lähedale satub, tõmmatakse ta nagu magnetiga seinast asuvast pilust sisse.

Valge paberileht jälgib kummalist nähtust. Ettevaatlikult uurib ta seinast olevat pilu. Otse tema nina all satub üks paber lõksu ning kaob välkkiirelt teisele poole seina. Valge paberileht pörkub eemale, kuid sirutab siis jälle ühe oma nurkadest uudishimulikult seinast asuva ava poole. Otsekohe hakkab see paberit enda poole kiskuma. Paber rebib

Kaadrid filmist «Paberileht».



kogu jõust vastu, kuid tõmme on tugevam ning paber kaob läbi kitsa ava teisele poole seina.

Püünise taga asuvad joonlaud ja paberilõikaja. Joonlaud mõõdab lõksu langenud paberi üle, paberilõikaja teeb vajalikud lõiked, seda saadab vastik kääksatus. Taas mõõdab joonlaud paberi üle ja kui mõõt klapi, lendab paber hunnikusse, kus juba lebavad varem formaati lõigatud paberid.

Kord on meie paberi käes. Joonlaud hakkab mõõtma. Kui see tehtud, tõukab ta paberi lõikaja alla. Selle tera käib kindla intervalliga üles-alla. Enne kui tera järjekordse raksatusega alla langeb, tõmbab paber enda lõõtsana kokku, tera teele ei jää midagi. Veel mõned katsed lõikaja poolt, ent tulemuseta. Mitmesuguste trikkidega õnnestub paberil lõikamist vältida. Lõpuks lipsab ta minema, peites end valmislõigatud paberi hunnikute vahele.

Kõlab sireen. Pakkide ülemised lehed liuglevad lauale üksteise kõrvale ritta. Ilmub sulepea, seejärel tindipott. Krabinal hakkab sulepea kirjutama, vahetevahel tindipotti hüpatas. Paberitele ilmuvad tekstired, nende alla kuupäevad, resolutsioonid, allkirjad. Kui lehed on täis kirjutatud, lahkuvad sulepea ja tindipott. Nüüd kihutab templipadjal kohale pitsat. Ta hüppab kord padjale, kord lehele, jättes endast maha lilla jäljendi. Kui kõik lehed tembeldatud, kaob ka templipadi koos pitsatiga. Saabunud vaikuses kõlab sireen. Täiskirjutatud paberid tõusevad õhku nagu lennukid. Kohe hakkab ülalt kostma õhulahingu hääli: kuulipildujavälguid, pikeerivate paberite vinguvaid helisid, plahvatusi ja taas valanguid. Seejärel hakkab üksteise järel maha langema kortsutatud ja kääras pabereid. Kostab viimane valang ja kukub viimane lõmmis leht. Vaikus. Siis ilmub hari, mis pühib prahi minema.

Valge paberileht, kes seda kõike paberihunnikute vahelt jälgis, on vapustatud. Samas kostab taas sireen, selle saatel liuglevad lauale uued lehed. Jälle lähenevad sulepea ja tindipott. Juba hüppab sulepea tindipotti, et alustada kirjutamist, kui järsku sööstab legedale meie paberileht ja tõmbab tuimalt paigal lebava paberi sulepea alt ära. Sulepea tardub ootamatusest, kuid tormab siis mässumeelse paberi kallale. Valge paberilehe osavus on teada, ta teeb kõige kummalisemaid siksakke, pääsedes ründava sulepea eest alati minema. Et oma kuivanud sulge värskendada, peab sulepea aeg-ajalt tindipotti hüppama. Kui ta parajasti tindipotis on, annab paber sulepeale hoobi, mis ta koos tindipotiga ümber paiskab. Tint voolab potist välja, üleni määratud sulepea tormab raevunult paberi poole. Rünnates paberit, mis otsekui narritades tema nina ees hõljub, kukub sulepea äkki otsapidi lauale ning jääb sellesse kinni. Paber näeb, et sulepea on võimetu teda jälitama. Ta läheb sulepea juurde, müksab teda. Sulepea kõigub abitult edasi tagasi. Samas läheneb eemalt karbikaanel seisev pitsat. Paber põgeneb. Pitsat asub teda jälitama, kuid paber on kiirem, undav pitsat jääb kaugele selja taha.

Paber kihutab. Korraga pörkab ta vastu mingit takistust. See on karp. Karbi sisu hakkab ärritatult klõbiseses häälitsema. Siis paiskub karp lahti ja sealt vupsavad üksteise järel välja knopkad. Tigedalt tormavad nad paberile kallale, et teda laua külge naelutada. Esialgu ükskhaaval, siis mitmekaupana koos. Alguses loobib paber üksikuid knopkasid mängleva kergusega endast eemale, kuid neid tuleb karbist aina juurde ja paber võtab appi kavaluse. Ta keerab end toruks ning tõuseb püsti. Nüüd pole knopkadel võimalik paberit laua külge kinnitada. Ärritatult hüplevad nad ümber toru. Vahetevahel sirutab paber oma alumise nurga nagu narritades knopkade poole. Siis sööstab vihane summ ühekorraga paberinurka tabama, kuid viimasel hetkel tõmmatakse see nende nina eest

ära ja knopkad hüppavad end laua külge kinni, murduvad, lähevad kõveraks. Knopkade sõjakus ei vähene. Nüüd laseb rullikeeratud paber end pikali ja hakkab knopkade poole veerema. Enne kui need midagi taipavad, sõidab ta knopkadest üle otsekui teerull. Kostab metalli kriginat ja maha jäävad lapikud, kasutud plekitükid. Sama saatust tabab karp. Kui plats on puhas ja ühtki teravikuga knopkat enam pole, keerab paber end torust lahti. Kusagilt pudeneb maha veel üks terve knopka, see põgeneb paaniliselt.

Paber silmitseb end. Läbielatud sündmused on talle nii mõnegi jälje jättnud. Võitlusest sulepeaga on siin-seal tindiseid kriipse, templipadjalt lillasid pritsmeid, knopkadest auke. Siis jõuab temani tuttav undamine: nähtavale ilmub kihutav templikarp, mis hakkab kiiresti lähenema. Paber põgeneb. Tempel jääb kaugele maha.

Korraga ilmub ei tea kust paberi ette auguraud, ähvardavalt oma metalseid löugu löksutades. Pääsu pole. Auguraud püüab kohe paberisse auke lüüa, kuid paber lipsab eest ära. Siinsamas kõrval on kiirkõitja. Paber lipsab kiirkõitja taha, auguraud lõgisedes kannul. Ootamatult paiskab paber kiirkõitja kaane lahti. Selles on terve hulk kinnikõidetud pabereid. Just nagu saatusega leppides, asetab paber oma serva kiirkõitja papist kaanele, ühetasa selle servaga. Auguraud, kes on lähemale hiilinud, teeb võimsa hüppe, et lõpuks paberit tabada. Kuid viimasel hetkel tõmbab paber välgikiirelt serva ära ja auguraua hambad, mis samas kokku löksutavad, jäävad kinni kiirkõitja kaane külge.

Auguraud sikutab ja kangutab, kuid asjatult. Ta on iseenda hammustuse vangiks jäänud.

Paber avab kiirkõitja klambri. Vangistatud paberid tõusevad lendu ning kaovad iga ilmakaare poole laiali.

Jälle hakkab kaugusest kostma tuttav undamine. See on tempel. Paber lipsab kiiresti kiirkõitja alla. Samas ongi tempel kohal. Ta peatub. Auguraud püüab midagi öelda, kuid kostab ainult arusaamatu tige mõnin. Tempel hüppab karbile, kihutab edasi. Nüüd libistab paber end peidukohast välja. Ta virutab kiirkõitja kaaned kinni, auguraud jääb nende vahele. Paber läheb edasi.

Vastu tuleb liimituub. Erinevalt kõigist teistest ei ründa ta paberit. Vaiksel kudrutades tiirutab ta ümber paberi, justkui poleks tal mingeid halbu kavatsusi. Paber jääb vaatama. Liimituub kudrutab edasi, ise salamahti korki lahti kruvides. Tema liikumine on muutunud võrgutavaks tantsuks. Lummatud paber hakkab tuubile järgnema. Mõlemad tantsivad. Juba on tuub korgi lahti keeranud ja salamahti maha sokutanud. Juba hakkab ta siia-sinna liimi poetama. Paber ei märka midagi, andunud järgneb ta liimituubi ahvatlevale liikumisele. Korraga satub ta ühte serva pidi liimisele kohale. Nurk kleepub kinni. Alles nüüd jõuab paber tagasi reaalsusse. Ta sikutab — nurk on kõvasti kinni. Kibe-kiiresti hakkab tuub paberilehe ümbrust paksu liimiga kokku mäkerdama. Samas kostab tuttav heli, selle saatel kihutab kohale tempel. Ta ronib rahulikult karbilt maha. Karp avaneb. Mõnuledes tatsab tempel lillal lirtsuval padjal, valmistudes kohe maanduma vangistatud paberil. Paber rabeleb liimipläraka kohal nagu paeltesse sattunud lind. Just siis, kui tempel õhku tõuseb, et hüpata paberile, tõmbab see end hirmsa hooga lahti. Nurk rebeneb, kuid paber pääseb. Liimisele kohale maandub plärtsatades tempel ja jääb kinni. Ta sikutab ning kangutab, kuid paigast liikuda ei suuda.

Püsites õhus, hakkab paber nurkadega rapsima, et mitte liimisele lauale tagasi langeda. Tunnetanud oma lennuvõimet, hakkab paberileht moonutama, kuni temast saab õhulohe. Rütmiliselt hõljudes kaob lohe kaugusse.

Julia ja Viktor elasid uues üheksakorruselises majas. Nende kooselu oli harmooniline: Viktor luges põhiliselt ajalehte, Julia valmistab hõrgutavaid roogi.

Ühel päeval, kui Viktor oli läinud ajalehte ostma ning Julial toiduvalmistamine lõppjärgus, väljus ahju — õigemini elektripliidi — alt tilluke mehike. Julia oli üllatunud: ta poleks iialgi uskunud, et uutes majades leidub ahjualuseid. Aga seal see nüüd seisis ning tema nimi oli Eduard.

Eduard oli väga näljane. Kurbi üksikasju rõhutades selgitas ta Juliale oma olukorda: tema naine olevat haige, ning pole kedagi, kes talle süüa valmistaks. Ainult tilgake leent, palus Eduard, paljudest siis tema-sugune oma kõhutäieks vajab.

Ent vaevalt oli kulp Eduardi käes, kui ta ennenägematu aplusega tühjendas kõik, mida vähegi tühjendada andis. Söök söödud, kadus mehike sinna, kust ta tulnud oli.

Ajalehega naasnud Viktor oli tühje anumaid eest leides ebameeldivalt üllatunud. Sõnatult süvenes ta lugemisse, Julia aga, tulvil soovi heastada oma eksimus, alustas uut söögitegu. Ta tükeldas, hakkis, paneeris, pruunistas, praadis, keetis ning hautas. Lisas, segas, maitstes ja maitsestas. Aga just siis, kui toidud lõplikult valmis olid, tuli ahju alt Eduard, näljasem kui kunagi varem. Antagu talle, vaesele mehikesele, kas või pisemgi toidupalake!

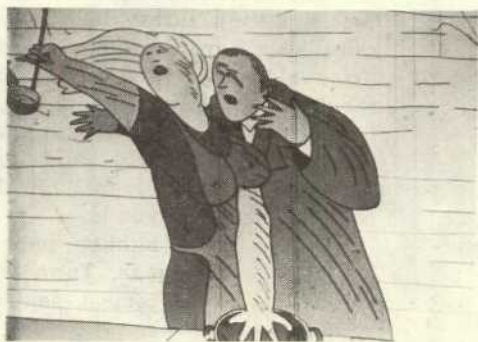
Julia oli resoluutne — ei! Kuid Eduard käis peale nagu uni, lunis ja mangus, kuni sai viimaks oma tahtmise. Üks-kaks olid road Eduardi kõhus ning kõhu omanik pliidi alla kadunud.

Teatava rahulolematusega jälgis Viktor ajalehe tagant Eduardi sekeldamist tema Julia ümber. Eduard läinud, tuli Viktor ja vaatas tühjad anumad üle — tühjad mis tühjad. Rahulolematuse tema näol segunes nõrdimusega. Soovimata kuulata Julia õigustusi, süvenes tühja kõhuga Viktor oma ajalehte, andes niiviisi Juliale kolmanda võimaluse.

Paraku läks kõik ka seekord nii nagu varem. Läbi ajalehte rebitud augu pidi Viktor jälgima, kuidas Eduard häbitult nurudes Julia kolmas kord pehmeks rääkis ning temale valmistatud toidud nahka pistis.

Nüüd katkes Viktori kannatus. Sügav nõrdimus näol, lappas ta ajalehe

Kaadrid filmist «Kolmnurk».



kokku, pakkis oma kohvrid ning soovimata kuulata Julia eneseõigustusi, lahkus ust paugutades.

Julia muidu nii vilkad käed langesid lootusetult rüppe. Potid tühjad, läinud nii Viktor kui ka ablas Eduard. Kuid samas kostis pliidi poolt kröbinat: see oli kohvreid kandev Eduard. Eduard oli otsustanud üksikuks jäänud Julia poole kolida.

Julia elu omandas jällegi mõtte. Vilkalt asus ta pliidi juures askeldama. Ahju alt tulnud Eduard oli küll väike, kuid tema isu oli suur ning Julia arvates võis temaga elada küll.

Eduard seadis end tooliservale, avas ajalehe ning ootas jalgu kõlgutades roogade valmimist.

Teatud aja möödudes ilmus Viktor uuesti silmapiirile. Vahepeal oli ta elanud siin-seal, kuid asjaolud kujunesid nii, et ta oli sunnitud nii siit kui ka sealt lahkuma. Kõhutühjus meenutas Viktorile Juliati ning arglikult ilmus ta viimase köögiuksele. Nähes, et tema koht on hõivatud ajalehte lugeva Eduardi poolt, süvenes Viktori kohmetus veelgi, isegi oma kohvreid ei tihanud ta köögiukse vahelt kaugemale tõsta.

Kuid Julia roogade hõrgud aroomid osutusid Viktorile vastupandamatuks. Vaikselt palus ta mõne suutäie, viidates sealjuures kooselatud aastatele.

Loomult lahkkel Julial oli raske keelduda. Vaevalt aga oli kulp Viktori käes, kui ta välkkiirelt tühjendas kõik potid-pannid. Haaras seejärel oma kohvrid ning kadus.

Väike mehike Eduard uuris põhjalikult kõiki anumaid. Tühjad kõik! Täiesti naljasena ning küllaltki nõrdinuna süvenes ta uuesti ajalehte, Julia aga asus ägedamalt kui kunagi varem uut kõhutäit vaaritama.

Valmivatest roogadest levivad lõhnad osutusid kõhutühjuse käes vaevleva Viktori jaoks vastupandamatuks kutseks. Oma kohvritega köögiuksel tammudes ei lasknud ta end oluliselt häirida Eduardi pahastest pilkudest ja rääkis jällegi ühistest mälestustest, saades viimaks Julia niikaugemale, et see soostus Viktorile üht-teist andma. Muidugi olid Eduardile valmistatud road silmapilkselt Viktori kõhus.

Uuesti tühje potte nähes katkes Eduardi kannatus lõplikult. Ta pakkis kiiresti oma kohvrid ning kadus Juliaga hüvasti jätmata elektripliidi alla. Kogu jõudes leidis Eduard oma tillukese naise kurvalt akna juures seismas. Kuid nähes, et Eduard on tagasi, kadus naise apaatia. Elul oli jällegi sisu. Rõõmsalt seadis ta potid tulele, Eduard lõi aga koduselt ajalehe lahti.

Nüüd, kus ahjualune Eduard oli lahkunud, võttis Viktori ning Julia elu jällegi tavapärase vormi. Viktor avas ajalehe, rahulolev Julia lõikas vilkalt sinki ning lõi munad pannile.

*

Kahjuks peame tunnistama, et mitte kõik lood ei lõpe sama õnnelikult kui lugu Viktorist ja Juliast. Eesti NSV Statistika Keskvalitsuse andmeil tuli ainuüksi 1980. aastal iga 1000 sõlmitud abielu kohta 473 purunenud abielu. Mõtlemapanevad arvud, seltsimehed.

LÖPP

Auhinnatud Eesti multifilmid 1960—1984

NUKUFILMID

•**Metsamuinasjutt**», 2 osa, 1960. a. O. Lutsu muinasjutu «Nukitsamees» ainetel. S. ja R.: E. Tuganov, O.: H. Pars, K.: R. Raamat, H.: B. Körver. IV auhind Rahvusvahelise Nukuteatriühingu (UNIMA) filmifestivalil Bukarestis 1960. a.

•**Ott kosmoses**», 2 osa, 1961. a. S.: V. Pant, R.: E. Tuganov, O.: H. Pars, K.: H. Klaar, H.: H. Jürisalu.

Eriauhind I rahvusvahelisel kosmonautika- ja astronautikaalaste filmide festivalil Prantsusmaal Deauville'is 1963. a.

I auhind I üleliidulisel filmifestivalil Leningradis 1964. a. (koos «Sojuzmultfilmi» filmiga «Ühe kuriteo lugu»).

•**Talent**», 2 osa, 1963. a. S.: E. Tuganov ja H. Väli, R.: E. Tuganov, O.: H. Pars, K.: G. Stšukin, H.: E. Tamberg.

Osavõtudiplom rahvusvahelisel filmifestivalil Mannheimis 1964. a.

II auhind II üleliidulisel filmifestivalil Kilevis 1966. a.

•**Operaator Kõps Seeneriigis**», 2 osa, 1964. a. S. ja R.: H. Pars, O.: A. Loomann ja K. Kurepõld, K.: G. Stšukin.

Rändauhind «Zubr» ja I järgu diplom parima populaarteadusliku filmi eest; diplom parima populaarteadusliku filmi stsenaariumi eest Balti liiduvabariikide, Valgevene ja Moldovaavia filmifestivalil Tallinnas 1965. a.

•**Zanri süünd**», 2 osa, 1967. a. S. ja R.: E. Tuganov, O.: A. Nuut, K.: H. Kāo, H.: I. Randalu.

Diplom parima režissöör töö eest populaarteaduslikus filmis III üleliidulisel filmifestivalil Leningradis 1968. a.

Diplom parima populaarteadusliku filmi stsenaariumi eest Balti liiduvabariikide, Valgevene ja Moldovaavia filmifestivalil Riias 1968. a.

•**Operaator Kõps Kiviriigis**», 2 osa, 1968. a. S.: I. Maran, R.: H. Pars, O.: A. Loomann, K.: G. Stšukin.

Diplom parima populaarteadusliku filmi eest lastele Balti liiduvabariikide, Valgevene ja Moldovaavia filmifestivalil Minskis 1969. a.

•**Ahvipoeg Fips**», 1 osa, 1969. a. W. Buschi värssloo motiividel. S. ja R.: E. Tuganov, O.: A. Nuut, K.: H. Kāo, H.: U. Vinter.

Diplom parima nukufilmi eest Balti liiduvabariikide, Valgevene ja Moldovaavia filmifestivalil Minskis 1969. a.

•**Hammasratas**», 1 osa, 1968. a. S.: A. Hint, R.: E. Tuganov, O.: A. Nuut, K.: T. Pääsuke, H.: I. Randalu.

Diplom parima nukufilmi eest Balti liiduvabariikide, Valgevene ja Moldovaavia filmifestivalil Minskis 1969. a.

•**Eesel, heeringas ja nõialuud**», 2 osa, 1969. a. S. ja R.: E. Tuganov, O.: A. Nuut, K.: J. Maisaar, H.: U. Vinter.

II auhind IV üleliidulisel filmifestivalil Minskis 1970. a.

•**Putukate suvemängud**», 2 osa, 1971. a. S.: I. Maran, R.: H. Pars, O.: A. Loomann, K.: G. Stšukin. III auhind V üleliidulisel spordifilmide festivalil Tallinnas 1974. a.

•**Nael**», 1 osa, 1972. a. S. ja R.: H. Pars, O.: A. Nuut, K.: G. Stšukin, H.: U. Vinter.

I auhind VI üleliidulisel filmifestivalil Alma-Atas 1973. a. (koos filmiga «Oota sa!», «Sojuzmultfilm»).

Auhind uudse võtmetechnika kasutamise eest multiplikatsioonil XII Rahvusvahelise Filmitehnikaühingu (UNIATEC) kongressi filmikonkursil Salernos, Itaalias 1974. a.

Osavõtudiplom ülemaailmsel multifilmide festivalil Zagrebis 1974. a.

•**Laulud kevadele**», 2 osa, 1975. a. S.: M. Mäger, R.: H. Pars, O.: A. Nuut, K.: G. Stšukin, H.: V. Tormis.

Diplom ja auhind parima muusika ja helikujunduse eest IX üleliidulisel filmifestivalil Frunzes 1976. a.

•**Soss-sepp**», 1 osa, 1976. a. Samanimelise eesti muinasjutu ainetel. S.: J. Kangilaski, R.: H. Pars, O.: A. Nuut, K.: E. Valter ja G. Stšukin, H.: B. Körver.

III auhind X üleliidulisel filmifestivalil Riias 1977. a.

•**Paberileht**», 1 osa, 1981. a. S.: K. Kivi ja T. Kändler, R.: K. Kivi, O.: T. Talivee, K.: T. Horak, H.: U. Vinter.

Diplom K. Kivile õnnestunud debüüdi eest XV üleliidulisel filmifestivalil Tallinnas 1982. a.

JOONISFILMID

•**Lend**», 1 osa, 1973. a. S.: P.-E. Rummo, R.: R. Raamat, O.: A. Ilves, K.: A. Vint ja A. Paistik, H.: R. Rannap.

Zürri eriauhind otsingute eest multiplikatsioonil II ülemaailmsel multifilmide festivalil Zagrebis 1974. a.

•**Kütt**», 1 osa, 1976. a. S. ja R.: R. Raamat, O.: A. Ilves, K.: R. Tammik ja R. Raidme, H.: L. Sumera.

I auhind X üleliidulisel filmifestivalil Riias 1977. a. (koos filmiga «Umurkumurs», Riia studio).

Audiplom parima multifilmi eest rahvusvahelisel lühifilmide festivalil Oberhausenis 1977. a. Festivaliajalehe eripreemia rahvusvahelisel lühifilmide festivalil Krakovis 1977. a.

•Pühapäev», 1 osa, 1977. a. S. ja R.: A. Paistik, O.: J. Pöldma, K.: P. Pärn.

Diplom parima režissuuri eest, ajakirja «Novini Kinoekrana» auhind, diplom ulmeteema originaalse lahenduse eest multifilmis: kõik VI Ukraina multifilmide festivalil Lvovis 1977. a.

III auhind XI üleliidulisel filmifestivalil Jerevanis 1978. a.

•Põld», 1 osa, 1978. a. S. ja R.: R. Raamat, O.: A. Ilves, K.: R. Raamat ja R. Raidme, H.: A. Marguste.

Turkmeeni NSV Kunstnike Liidu auhind parima kujunduse eest multifilmis XII üleliidulisel filmifestivalil Ašhabadis 1979. a.

I auhind parima režissöör töö eest multifilmis I Nõukogude Eesti filmifestivalil Tallinnas 1980. a.

•Poiss ja liblikas», 1 osa, 1978. a. A. H. Tammsaare samanimelise miniatuuri alusel. S.: P.-E. Rummo ja R. Tammik, R. ja K.: R. Tammik, O.: A. Ilves, H.: P. Volkonski.

I auhind parimale multifilmikunstnikule R. Tammikule I Nõukogude Eesti filmifestivalil Tallinnas 1980. a.

•Tolmuimeja», 1 osa, 1978. a. S.: E. Raud, R.: A. Paistik, K.: R. Tammik, O.: A. Ilves, H.: T. Aare.

I auhind parimale multifilmikunstnikule R. Tammikule I Nõukogude Eesti filmifestivalil Tallinnas 1980. a.

•... ja teeb trikke», 1 osa, 1978. a. S. ja R.: P. Pärn, K.: P. Pärn ja S. Saks, O.: A. Ilves, H.: O. Ehala.

Auhind parima multifilmi eest Balti liiduvabariikide noorte kineastide loomingu ülevaatusel Riias 1979. a.

Diplom multiplikatsioonikunsti väljendusvahendite rikastamise eest VII Ukraina multifilmide festivalil Ismailis 1979. a.

Zürri eriauhind originaalse lahenduse ja kunstilise tervikkuse eest I üleliidulisel noorte kineastide loomingu ülevaatusel Kiievis 1979. a.

Diplom autorile, režissöörile ja kunstnikule lõbusa fantaasia, õnnestunud kujunduse ja tõsise mõtte eest lastefilmis XIII üleliidulisel filmifestivalil Dušanbes 1980. a.

Peaauhund filmile, zürri eripreemia lavastajale I Nõukogude Eesti filmifestivalil 1980. a.

I auhind parima lastefilmi eest II ülemaailmsel multifilmide festivalil Varnas 1981. a.

•Suur Tõll», 2 osa, 1980. a. Eesti vägilasmuistendite ainetel. S. ja R.: R. Raamat, K.: J. Arrak, O.: J. Pöldma, H.: L. Sumera.

I auhind XIV üleliidulisel filmifestivalil Vilniuses 1981. a. (koos filmiga «Lahutatud», «Sojuzmultfilm»).

I auhind II ülemaailmsel multifilmide festivalil Varnas 1981. a. (filmide kategoorias 10—20 min).

II auhind III rahvusvahelisel multifilmide festivalil Ottawas 1982. a. (koos filmiga «Komplex», Tšehhoslovakkia, esimest auhinda välja ei antud).

Diplom parimale multifilmikunstnikule J. Arrakule, diplom parima filmimuusika eest L. Sumerale (koos muusikaga filmile «Kaks päeva Viktor

Kingissepa elust», «Eesti Telefilm») II Nõukogude Eesti filmifestivalil Tallinnas 1983. a.

•Harjutusi iseseisvaks eluks», 1 osa, 1980. a. S. ja R.: P. Pärn, K.: P. Pärn ja L. Nagel, O.: A. Ilves, H.: O. Ehala.

II auhind XV üleliidulisel filmifestivalil Tallinnas 1982. a. (esimest auhinda välja ei antud).

•Klaabu kosmoses», 2 osa, 1981. a. S.: E. Vete-maa, A. Paistik, R.: A. Paistik, O.: J. Pöldma, K.: M. Kütt, H.: S. Grünberg.

Diplom parima kujunduse eest Mati Kütile; lasterežii auhind ja diplom parima lastefilmi eest VIII Ukraina multifilmide festivalil Lvovis 1981. a. I auhind IV rahvusvahelisel ulmefilmide festivalil Madridis 1983. a.

•Kolmnurk», 2 osa, 1982. a. S., R., ja K.: P. Pärn, K.: M. Kilk, O.: A. Ilves, H.: O. Ehala.

Parima multifilmi peaauhund II Nõukogude Eesti filmifestivalil 1983. a.

Ajakirja «Novini Kinoekrana» auhind (koos filmiga «Põrgu») novaatorluse eest multiplikatsioonikunstis IX Ukraina multifilmide festivalil Tšernovtsõs 1983. a.

•Põrgu», 2 osa, 1983. a. E. Viiralt gravüüride ainetel. S. ja R.: R. Raamat, O.: J. Pöldma, K.: H. Ernits ja V. Uusberg, H.: L. Sumera.

Ajakirja «Novini Kinoekrana» auhind (koos filmiga «Kolmnurk») novaatorluse eest multiplikatsioonikunstis IX Ukraina multifilmide festivalil Tšernovtsõs 1983. a.

I auhind XVII üleliidulisel filmifestivalil Kiievis 1984. a. (koos filmiga «Lõvi ja Härg», «Sojuzmultfilm»).

S. = stsenaarist, R. = režissöör, O. = operaator, K. = kunstnik, H. = helilooja.

Koostanud L. ZAVORONOK

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АВГУСТ 1984
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

Отвечает КАРЕЛ ИРД (5)

Своими мыслями о жизни и театральном искусстве делится народный артист СССР, главный режиссер Государственного академического театра «Ванемуйне» Каарел Ирда, который отмечает в августе свое 75-летие.

А. ЛАНГЕМЕТС — Запоздалое признание (20)

Размышление известного литературного критика младшего поколения о задачах театральной критики, различиях театральной и литературной критики.

Диалог: Яак Аллик — Римма Кречетова (38)

Я. Аллик и Р. Кречетова известны как театральные критики, недавно же состоялся дебют обоих критиков в практическом театре — в качестве драматических постановщиков. По просьбе редакции они анализируют опыт, полученный весьма необычной сменой деятельности. Речь идет о современной режиссуре вообще (которую собеседники считают «открытой профессией» — каковой, например, является литература) и особенно о системе и методике подготовки режиссеров.

М. ВИСНАП — Только иллюстрации к монограммам Яана Кросса? (50)

Двойная рецензия, включающая в себя постановку «Имматрикуляция Михельсона» ведущего современного эстонского писателя Я. Кросса в Раквереском театре (реж. Р. Трасс) и постановку его же «Небесного камня» (реж. Х. Кулла) в качестве дипломной работы выпускников кафедры сценического искусства Консерватории. Молодой критик не отдает предпочтения ни той, ни другой работе, отмечая, что постановки не могут состязаться с впечатлением, полученным от чтения этих произведений. Постановка Раквереского театра оценивается профессионально более зрелой, зато студенческая работа представляет некоторый интерес из-за максималистской направленности идей, попытки трактовать эстонское культурно-историческое прошлое в романтически-пафосном тоне.

Ракверескую постановку делает примечательной высокий уровень мастерства Феликса Карка, исполнителя роли Михельсона, среди студентов следует отметить дипломника Тоомаса Урба в роли Мазинга.

Л. ВЕЛЛЕРАНД — *C'est la vie* (58)

Отзыв на идущую в Вильяндиском театре «Угла» пьесу Л. Кобурна «Игра в джин». Наслаждение доставляет игра двух больших мастеров — народных артистов Эстонской ССР Лизль Линдау и Кальё Кийска. Критик отмечает ценность рождающегося на сцене истинного диалога, истинного общения, возрождение в театре настоящего, неповторимого человека с индивидуализированными чертами.

МУЗЫКА

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ — ФЕРРУЧИО БУЗОНИ (14)

Отрывки из сборника статей «Von der Macht der Töne» (1907) немецкого композитора, пианиста и писателя Ф. Бузони (1866—1924).

А. РОХЛИН — О кодировании музыки (23)

На Эстонском радио составляются программы концертов популярной музыки с помощью ЭВМ уже 12 лет. Проблемы, связанные с этой работой, плюсы и минусы этих концертных программ рассматривает руководитель Музыкальной группы инфоцентра Эстонского радио Арно Рохлин.

Э. ПАПП — Эстер Мяги в эстонской музыке (31)

Статья посвящена композитору Эстер Мяги, которой недавно присвоено звание народной артистки Эстонской ССР, и ее творчеству последних лет. Произведения, которые рассматриваются ближе — «Диалоги», «Серенада», Симфония, Вариации для фортепиано, кларнета и струнного оркестра, Концерт для чембало и органа. Музыка Э. Мяги четко индивидуальна, всегда имеет национальную окраску, филигранно отточена, деликатна, но всегда заставляющая себя слушать.

О. КУНИНГАС — Янис Залитис об эстонской музыке (77)

Связи латышского композитора и критика Я. Залитиса (1884—1943) с эстонскими композиторами (прежде всего с М. Сааром) начались уже в Петербурге в дни учебы в консерватории. В своих критических статьях он затрагивал крупные события эстонской музыки (VII всеобщий певческий праздник, высоко оценивает творчество Р. Тобиаса и М. Саара; VIII всеобщий певческий праздник, особое признание находит М. Саар и Ю. Аавик), на которых сам присутствовал в качестве гостя, и постоянно освещал также деятельность наших исполнителей и композиторов (А. и Т. Лемба, певица А. Либерте-Ребане и др.).

КИНО

М. ЯМПОЛЬСКИЙ — Метаморфозы Рейна Раамата (65)

Московский киновед анализирует рисованный фильм «Ад» (режиссер Р. Раамат, «Таллинфильм», 1983). Автор описывает три работы 1930 гг. эстонского художника-классика Э. Вийралья, явившиеся основой фильма («Ад», «Кабаре», «Проповедник»), которые с художественной прозорливостью отражают ужасы надви-

гающегося фашизма и катастрофу Второй мировой войны. Автор описывает, как постановщик трансформирует перенасыщенное и замерзшее символическое пространство в цепь событий, противопоставляя одновременной разомкнутости и двойственности значений у Вийральта последовательное сюжетное возникновение значений. Символическое пространство уступает место повествовательному пространству. Вийральтовский аркадийский и демонический сплав уступает место сюжету об искушении. Рецензент находит, что Р. Раамат демонстрирует разнообразный диапазон смысловых возможностей мультипликационной метаморфозы.

Б. БЕРНШТЕЙН — О трактовке фильма «Ад» (70)

Эстонский искусствовед Б. Бернштейн полемизирует с анализом М. Ямпольского «Метаморфозы Рейна Раамата». Он считает статью М. Ямпольского талантливым похождением мысли и находит, что Ямпольский открывает как в граюрах Вийральта, так и в фильме Раамата целый набор образов и структур, представляющих собой древние и устойчивые духовные образования, имеющих в истории художественной культуры фиксированные значения.

Автор статьи находит, что неадекватное описание художественного текста определяет дальнейший ход интерпретирующей мысли: любое сходство с легкостью превращается в тождество и интерпретационная модель начинает доминировать по отношению к исходному тексту. Фильм Раамата и статья Ямпольского представляются рецензенту манифестацией эпикюльтуры или культуры, выстроенной из культуры и по поводу культуры. По поводу фильма рецензенту кажется, что постановщик не хватило смелости для решительной, подлинно авторской трансформации и он остановился на полдороге, хотя Р. Раамат поставил любопытные проблемы.

Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — Не закончить ли, наконец, это чаепитие (76)

Киновед Т. Эльманович реферировал всесоюзный семинар кинокритиков в Большом, который был посвящен связям между кинокритикой и кинопроцессом. Она выступает против комплиментарности в критике и некомпетентности при оценке кинокритики, а также против лениности мысли в редакциях. Заодно Т. Эльманович от-

мечает необходимость считаться с дифференциацией киноаудитории, ориентирясь и в кинокритике на определенные группы зрителей.

Сценарии мультфильмов (81)

Литературные сценарии рисованного фильма «Полет» (П.-Э. Руммо), кукольного фильма «Приключения бумажного листка» (К. Киви и Т. Кяндлер) и рисованного фильма «Треугольник» (П. Пяри).

Эстонские мультфильмы, награжденные призами (90)

Перечисляются все призы, которыми были удостоены эстонские рисованные и кукольные фильмы на республиканских, всесоюзных и международных фестивалях с 1960 по 1984 гг. (составила Л. Жаворонок).

РАЗНОЕ

А. БОГОМОЛОВ — Первая колонка (3)

Выступление главного редактора редакционной коллегии сценариев Всесоюзного кинокомитета (Госкино) о применении в эстонской кинематографии постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

Э. ПИХЛАК — «Почта» в оформлении Тыниса Винта (96)

В конце 1983 года на сцену Таллинского государственного академического театра драмы вышла «Почта» Рабиндраната Тагоре (постановщик Юхан Вийдинг), эскизы декораций и костюмов к которой сделаны одним из самобытнейших современных эстонских графиков Тынисом Винтом. Существенное место в его творчестве занимают традиционные приемы формы восточного искусства, поэтому оформление «Почты» представляет особый интерес как в плане театрального воздействия, так и чисто графически.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. AUGUST 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

KAAREL IRD answers (5)

Kaarel Ird, artistic director of the Vanemuine State Academic Theatre who celebrates his 75th birthday in August gives us his ideas about life and the art of theatre.

A. LANGEMETS. A late confession (20)

A reflection by a well-known literary critic from younger generation on the aims and tasks of theatre criticism, on differences between theatre and literary criticism.

DIALOGUE: Jaak Allik — Rimma Kretchetova (38)

Both Jaak Allik and R. Kretchetova are known as theatre critics; lately they made their debuts as practitioners — drama directors. At the request of the editor they analyse their experience obtained by that quite an extraordinary change of activity. They discuss contemporary stage direction (which they regard as one of the «open professions» similar to, for example, literature) with particular reference to the system and methods of training stage directors.

M. VISNAP. Just illustrations to Jaan Kross' monologues — nothing more? (50)

A review of two productions — *The Matriculation of Michelson* at the Rakvere Theatre (directed by R. Trass) and *A Celestial Stone* (directed by H. Kulla) performed by graduate students at the Drama Department of the Tallinn State Conservatory — both of which are based on the novels of J. Kross, a leading contemporary Estonian writer. The young critic does not prefer either of these, stating that the productions were not able to compete with the impressions one got from reading these novels. The production by the Rakvere Theatre is estimated to be more skilful, more professional, while the production by the students arouses some interest because of its maximalist tendencies, because of its romanticism and pathos in depicting Estonian cultural history. The production by the Rakvere Theatre strikes with the superb performance from Feliks Kark as Michelson; as to the students, Toomas Urb as Masing could be singled out.

L. VELLERAND. C'est la vie (58)

A reflection on L. Coburn's *Gin Game* staged at the Ugala Theatre. This is an enjoyable performance because of two great actors of the Estonian stage — Lisl Lindau and Kaljo Kiisk, both the People's Artists of the ESSR. The reviewer praises the realistic dialogue, the value of realistic relations, the birth of unique, genuine, carefully fleshed out characters.

MUSIC

THE TREASURY OF THOUGHT: FERRUCCIO BUSONI (14)

Abstracts from the collection of articles *Von der Macht der Töne* (1907) by F. Busoni (1866—1924), German composer, pianist and critic.

A. ROHLIN. Computer-programmed concerts on the Estonian Radio (23)

Popular music concerts on the Estonian Radio have been programmed by the computer for twelve years already. Arno Rohlin, leader of the Music Group at the Information Centre of the Estonian Radio discusses the problems in this work, the advantages and disadvantages of such concert programmes.

E. PAPP. Ester Mägi in Estonian music (31)

The article presents the composer Ester Mägi, a newly created People's Artist of the ESSR, her work in the past few years. The following works are treated in a more detailed way: *Dialogues*, *Serenade*, *Symphony*, *Variations to the piano*, *clarinet and string orchestra*, *Concerto for cembalo and organ*. E. Mägi's music is clearly recognizable, individual, always with a national colouring, finely elaborated, delicate, and it makes you to listen to it.

O. KUNINGAS. Jānis Zālītis on Estonian music (77)

J. Zālītis, Latvian composer and music critic (1884—1943) made his first contacts with Estonian composers (M. Saar, above all) while studying at the St. Petersburg Conservatoire. He reviewed the events which highlighted Estonian music scene (7th Estonian Song Festival, singling out the work of R. Tobias and M. Saar; 8th Estonian Song Festival, acclaiming the work of M. Saar and J. Aavik) in which he himself participated as a guest. At the same time he also shed light on the activities of Estonian performers and composers (A. and T. Lemba, A. Liberte-Rebane, a. o.).

CINEMA

M. YAMPOLSKI. The metamorphoses of Rein Raamat (65)

The Moscow film critic analyses the cartoon *Inferno* (directed by R. Raamat, the Tallinnfilm studio, 1983). The author describes the three prints by the Estonian graphic artist E. Viiralt from 1930s on which this film has been based («Inferno», «Caba-ret», «Preacher») and which depict with an artistic prophesy the approaching horrors of faacism

and the catastrophe of the Second World War. The author describes how the director transforms the overloaded and immobile symbolic space into a chain of events contrasting the simultaneous openness and ambivalence of E. Viiralt's images with a successive emergence of images which grow out of the plot. Symbolic space recedes making room for epic space. Viiralt's blend of the Arcadian and the demonic withdraws making room for a story of temptations. The reviewer observes that R. Raamat demonstrates a wide range of meaningful possibilities in animation metamorphosis.

B. BERNSTEIN. On interpreting the film *Inferno* (70)

The Estonian art critic B. Bernstein argues with M. Yampolski about his analysis «The metamorphoses of Rein Raamat». He regards M. Yampolski's article as «an intriguing conceptual excursion», but in his opinion M. Yampolski has discovered a number of images and structures both in Viiralt's prints and Raamat's film which belong as constant mental conceptions, as established meanings to art history.

B. Bernstein states that an inadequate interpretation of an art text determines further reasoning: every proximity tends to be interpreted as similarity and the model of interpretation will dominate over the original text. Both Raamat's film and M. Yampolski's treatment are manifestations of cultural epigony (i. e. a culture derived from another culture), says the reviewer. Treating the film, the reviewer supposes that the director did not have enough boldness to carry out a decisive and complete transformation, although he raises exciting problems.

T. ELMANOVITCH. Isn't it time to break up this tea party? (76)

The film critic T. Elmanovitch gives an account of a seminar of Soviet film critics at Bolshevo where the relationship between film criticism and film making was discussed. She argues against complimentary reviewing against incompetency in evaluating film criticism, against indolent attitudes in editorial offices. She also notes the necessity to take into account audience dif-

ferentiation, to direct film criticism to particular audiences.

Scripts of some animated cartoons (81)

The scripts of the following animated cartoons are printed here: *The Flight* (P.-E. Rummo), *A Sheet of Paper* (K. Kivi and T. Kändler) and *The Triangle* (P. Pärn).

Estonian prize cartoons (90)

All the prizes which have been awarded to Estonian animated cartoons on Estonian, Soviet and international film festivals between 1960 and 1984 are published here (the list has been compiled by L. Zhavoronok).

MISCELLANEOUS

A. BOGOMOLOV. Leading article (3)

The speech held by A. Bogomolov, editor-in-chief of the Script Editorial Board of the Soviet Cinema Committee (Goskino) on «The Measures for raising the ideological and artistic level of films and for strengthening the material and technological basis in cinematography» — a decree by the Central Committee of the CPSU and the Council of Ministers of the USSR, and its application to Estonian cinematography.

E. PIHLAK. The Post Office in Tõnis Vint's design (96)

Tõnis Vint, one of contemporary Estonian graphic artists with a highly distinctive style, designed the scenery and costumes for *The Post Office*, a play by Rabindranath Thākur (Tagore) which was staged at the Tallinn State Drama Theatre at the end of 1983 (directed by Juhan Viiding). The traditional techniques used in Oriental art play an essential role in his work, which is therefore of particular interest as to its theatrical and graphic impact.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 06. 1984. Trükkimisele antud 18. 07. 1984. Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,8. MB-05351. Tellimuse nr. 2309. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500. Sdano в набор 15. 06. 1984. Подписано к печати 18. 07. 1984. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,8. Заказ 2309. MB-05351.

«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. Tallinn. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Tallinn, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Tallinn, Пириуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

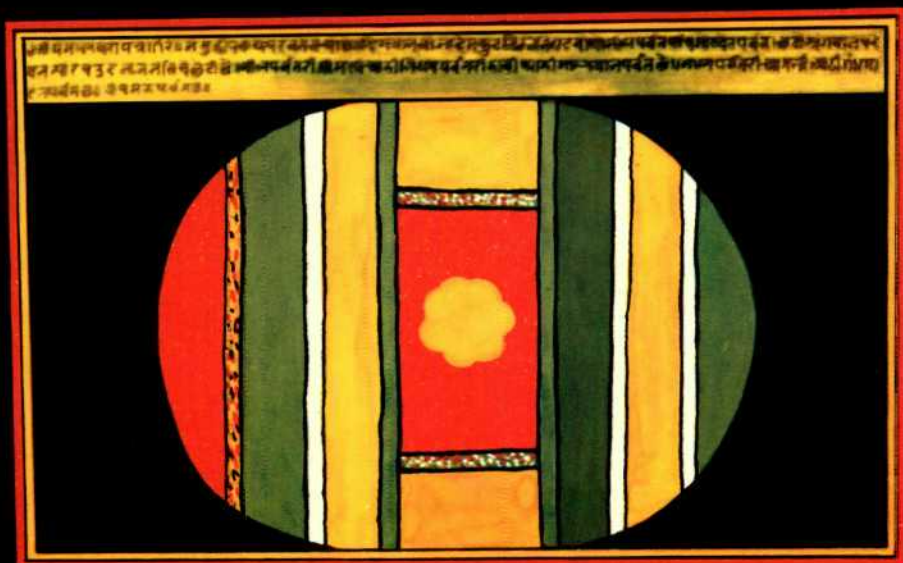
Paljud noored inimesed lugesid Tagoret (Rabindranath Thākur) oma lemmikautoriks vahetult enne sõda, kui eesti keeles 1936. a ilmusid tema «Gitandžali» ja «Aednik». Kõitis eelkõige kirjaniku sügav ilutaju, värvikas sõnarikkus, tunde- puhtus, vähem mõeldi teksti filosoofilisele tagapõhjale. Viimastel aastakümnetel, kus kõigisse kunstiliikidesse on tunginud üha enam teravust, robustsust, kuni groteskini minevaid kontraste, hakkas paistma, et Tagorel ei ole tänapäeva maailmaga palju kokkupuuteid. Seetõttu Thākuri «Postimaja» lavastus Tallinna Draamateatris 1983. a detsembris mõjus mõnevõrra üllatavana. Teatavat põnevust tekitas juba seegi, et lavastajaks oli Juhan Viiding ning kujundajaks Tõnis Vint. Neid mõlemaid on harjutud pidama traditsioonide murdjaiks, uute reeglite loojaiks kunstis.

Tegu ei ole käesoleval juhul siiski mitte moderniseeritud, efektselt teatraalse lavastusega. Kogu lugu esitatakse väga rahulikult, vaatajat püütakse mõtlema panna elu ja surma lahutamatus, inimese kujutusjõu, hingepuhtuse, hea ning kurja ole- muse üle. See on mõtiskledes nähtud Thākur, tema õilsus, puhastumise igatsus on seatud vastukaaluks maailma räigusele ning tahumatusale. Kõike seda silmas pidades osutub Tõnis Vint, kes varem küll teatris ei ole töötanud, sel korral tõeliselt oma kohal olevaks. Teda on alati köitnud ida kunst oma ajatu, kosmilise tundehaardega ning kohati märgile lähedase vormikeelega. Thākuri ilu ei ole tema jaoks võõras minevikunähtus, kuna ta oma loomingus on esteetiline printsiip alati olnud olulisel kohal.

Me tunneme mõisteid teatraal, lavaarhitektuur, plastiline dekoratsioon, kuid sõnal lavagraafika ei ole mingit traditsioonilist alus põhja. Ilmselt on graafika kõigist kunstiliikidest kõige vähem teatripärase. Üksnes graafilistest printsiipidest ei lähtu ka Tõnis Vint oma kujunduses. Nagu sageli tema vabagraafilistes lehtedes domineerib arhitektooniline ülesehitus, nii on ka «Postimaja» kujunduses tegu arhitektuurse lahendusega. Siiski ei tähenda arhitektuurne lähtepunkt tema jaoks lavaruumi keerkat sügavuti liigendust ning perspektiiviefekte. Dekoratsioon on portaaliga paral- leelne, sügavused jäävad väikseks ning kogu kompositsiooni võiks mingil määral võrrelda Tõnis Vindile nii iseloomuliku musta fooniga graafilise lehega. Tuttavat joonele rajanevat graafilist kujundit, ruutu diagonaalse ristiga kasutab ta ka lavaehituse üksikute pindade aktiviseerimiseks. Kunstnik jääb vägagi isenda ja oma tavapärase väljenduslaadi juurde. Kõik laval on selge, kompaktned, rahulikud tasakaalus, kuid siiski mitte absoluutselt sümmeetriline. Värvilahendus mustal foonil jaguneb kindlalt piiritletud pindadeks, seda nii lavaehituse kui ka kostüümide osas. Sealjuures on värvilahenduses silmas peetud tähenduslikkust. Näiteks arhitek- tuurses foonis domineeriv kollane päikesevärv pärineb Põhja-India mandalaskaemi- delt ja viitab kosmilisele tasandile. Samade meditatsiooniskeemide proportsiooni- suhetest tuleneb ka lavaehituse põhiliigendus. Samas ei sega kõige selle mittetead- mine kuigi oluliselt lavastuse jälgimist. Kunstniku kavatsused jõuavad vaatajani ka kaudselt, talle märkamatuks.

Lavakujundus tervikuna sisendab rahulikku tasakaalu. Sellises sugestiivselt mõju- vas vormide, joonte ja rütmide kõrges organiseerituses õieti peitubki Tõnis Vindi kunsti esteetiline printsiip. Vormiline kontsentreeritus, ükskõik kas see avaldub väikese graafilise lehe piirides või ülekantuna suurtesse lavaruumi mõõdetesse, annab kujutatule tõsiduse ning sügavuse, mis praegusel juhul lavateose filosoofi- lise kontseptsiooniga hästi liitub. Ühtlasi võimaldab see kunstnikul ületada kitsalt konkreetseid ajalisi ning etnograafilisi piire ja luua lavastuse jaoks laiem, üld- inimlikum foon.

Oskusliku graafikuna on Tõnis Vint harjunud oma kunstilisi kavatsusi paberil vormistama. Nii kujutavadki hästi viimistletud dekoratsiooni- ja kostüümikavandid endast väikesi oma ala meistriteoseid, mis ka puht kujutava kunstina kõidavad ja tõsist huvi pakuvad.



Goloka, üheksa väljaga maailmamuna (Rajasthan, 18. sajand). Energiamandala, mis on aluseks võetud «Postimaja» kujunduse üldkontseptsioonile.

