

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



5

/1986

5 / 1986

mai

V aastakäik

Esikaanel: Javastaja Evald Hermaküla Enn Vemaa näidendi «Tuul Olümposelt tuhka tõi» proovis TRA Draamateatris.

A. Tatsi foto

Tagakaanel: kaadrid nukufilmist «Nõiutud saar» (režissöörid Riho Unt ja Hardi Volmer).



Tcimetuse kolleegium

AVO HIRVESOO
JCRI JÄRVET
REIN KAREMÄE
KARIN KASK
KALJU KOMISSÄROV
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
VALTER OJAKÄÄR
TIIU RANDVIIR
ENN REKKOR
LEPO SUMERA
EINO TAMBERG
A-TO VESMES
JAAK VILLER

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTLS, tel. 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 42 25 51

KJJUNDUS MAI EINER, tel. 44 31 09

SISUKORD

TEATER

Mihkel Tiks	KUI NAIDEND EI JÕUA LAVALE...	17
Ene Paaver	SÕDA, SÜÜ JA MEISTERLIKKUS. NÄITLEJAELAMUS («Reamehed» TRA Draamateatris)	33
Peeter Tooma	TÖNNIGA REISIMAS («Vanapagana ja Tepandi lood» Noorsooteatris)	44
	TEATRIGLOOBUS	68
Hannes Villemson	AVIGNONI FESTIVAL	69
	TEATRIKUNSTI VABARIIKLIKUD AASTAPREEMIAID	90

MUUSIKA

York Höller	ELEKTRONMUUSIKA RRAEGUSEST OLUKORRAST	12
Jaan Ross	MUUSIKA JA MIKROARVUTID GIA KANTSELI («Kes?»)	15 28
Ike Volkov	MUUSIKUD UUDE MAJJA	61
Shui-Cheng Cheng	CH'IN'IMÄNGUGA SEOTUD REEGLID VANAS HIINAS	74
Karl Leichter	KUIVÕRD OLİ BÜRGERI-LÜTKENSI-SCHRÜDERI- DEVRIENTI LIIN SEOTUD EESTIGA	86

KINO

Mihails Savisko	FILMIKESKUSE VAJALIKKUSEST	24
Jaan Ruus	ANALOOGIATEST	27
Jüri Talvet	DEEMONID MEIE AIAS (Filmist «Deemonid aias»)	39
Hendrik Lindepuu	INIMESED JA AJASTU MELODRAAMAS (Telefilmist «Kahe kodu ballaad»)	49
Riho Laanemäe	NARRIMÜTS JA SÕJAKIIVER (Nukufilmist «Nõiutud saar»)	51
	FILMIGLOOBUS	52
	TOLOMUŠ OKEJEVI «LUMELEOPARDI JÄRELTULIJA»	53
Sulev Teinemaa	MOELDES JÄRELPÕLVELE	53
Tatjana Elmanovitš	JAHIMEHED LASKUVAD MÄGEDEST ORGU	57
	KAAMERA: KONSTANTIN MÄRSKA (90 aastat sünnist)	77

Vallo Raun	AVAVEERG	3
	VASTAB ENN VETEMAA	5
	TMK FOTOPREEMIA 1985	91
Mai Levin	BALTISAKSA KUNST	96

teater · muusika · kino

ENSV Kultuuriminis-
teriumi, ENSV Riik-
liku Kirjandus-
ENSV Haldus- ja
Eesti Kinoliidu ja
ENSV Teatriühingu
ajakiri



1
/1982

teater · muusika · kino

1983



3
/1983

teater · muusika · kino

1984



11
/1984

teater · muusika · kino

1986



2
/1986

teater · muusika · kino

1986



3
/1986

Ajakirja 50. numbri ilmumine pole kes teab kui suur sündmus, aga ometi annab võimaluse esimesteks arupidamisteks ja mõtisklusteks. Moodustab ju nüüdsest ajakiri kaheksa tusedat köidet meie riigil, mis käsitlevad teatri-, muusika- ja filmielu olulisi probleeme. Pole meil Eestis varem olnud selletaolist erialajakirja (kõige nimelähedasem «Teater ja Kino» jõudis vastu pidada kaks aastat ja jäi 24 numbri järel soiku) ja ega mujal maailmaski palju niisuguseid liitajakirju teata, või kui, siis kaduvväikese tiraažiga.

Üeldu oli vist küll nii eneserahustuseks kui ka kurtmiseks — algusest peale on meie probleemiks olnud kirjutuste populaarsuse aste ja kunstivaldkondade omavahelised proportsioonid, ja ei usu, et need kõik ka tänasel päeval ideaalselt lahendanud olemegi, pigem oleme mingi optimaalse variandi välja töötanud. Julgeksin öelda, et ajakiri on mingil määral välja kujunenud, oma kindla lugejaskonnaga, stabiilne. Kui näiteks võrrelda meie nõrgemaid ja tugevamaid numbreid, siis neil ei ole kuristikulist vahet ja heal juhul võib esmapilgul äragi petta. Lugejaid, jah, küll, aga ennast siiski mitte. Just nüüd, kui ajakiri on oma alguskobamistest lahti saanud, kus uudsuse esmavõlu pidanud asenduma sisulise huvitavusega, on ajakirja teha veel raskem ja vastutusrikkam; igast numbrist ootab lugeja ju midagi talle omast, midagi olulist nendest kolmest kunstivaldkonnast... See stabiilsus pole mingi rahulolustabiilsus, vaid on sündinud rütmilise töö ja perspektiivitundega, mis nõuab meilt kõigilt palju enam.

Meie ajakiri on tahtnud olla objektiivne, aus, lugejale silmast silma vaatav. Aga ometi pole me iseväärtuseks pidanud akadeemilist väarikust ja olemegi mõnikord lubanud ka ulbakust, kui probleemi serveering seda nõudnud. Ei saa ju üks ajakiri hüpata üle oma varju — ei saa me ise ega meie autorid olla targemad, kui me olemegi, ja mõnikord on nii inimlikult kosutav fikseerida mingi kultuuri hetkeseis niisugusena, nagu ta on — vastuolulisena, inimliku kõrguse ja madaluse apuapistes. Kuigi mõttevahetuse arenduseks kolmekuune toimetamis-trükitšükkel küllap üle inimliku vastupidavuse piiri nihkub (viha lahtub, rõõm tuhmub), on hea märgata tsiteerimiste rohkemist teistes ajakirjades-ajalehtedes. Kui esimestel aastatel olid need ainult tunnustavatoetavad, siis nüüd sekka ka kriitilised ja poleemilised — meie ajakirja on võetud ühtse tervikkultuuri osana, mitte enam triiphoonetaimena. See on andnud tegijaile julgust riskida ja otsida, igatahes tuimusetont veel ei kummita.

Missugune võiks olla ajakirja mõju näitaja just enne seda, kui TRÜ teadlas lugejauurimist alustavad? Ühelt poolt, meid ostetakse ja loetakse, teiselt poolt on meie kirjutised saanud kõneluste aluseks, millega mõjutatakse otsest kultuuriprotsessi. Suuremal või väiksemal määral on igal kirjutisel oma mõju, on ju kunstis osaleja alati väga tundlik, elades valuliselt üle pisimaidki märkusi. See on kirjutaja vastutus, ajakirja vastutus meie kultuuri ees.

Mis siis iseloomustab ajakirja, millega võiks teda tänasel päeval kaaluda? Olemegi siiani avaldanud kirjutusi ligemale 400 autorilt, kellest 90 elab väljaspool meie vabariiki. Mitmed kirjutised on võitnud meie kolme loomingulise ühenduse preemiad. Tänavuse teatrikriitika aastapremia sai teatriosakonna toimetaja Reet Neimar. Korduvalt on esile tõstetud ajakirja kujundust, seda ka üleliiduliselt. Viimasel vabariiklikul konkursil sai laureaadiplomi ja preemia meie kunstnik Mai Einer. Ja kuigi ajakiri ei ole autahvel, on siin avaldatud fotodki mingiks näitajaks. Üle kahekümne foto olemegi neil aastatel avaldanud L. Lindaust, T. Kargist, U. Kibuspuust, M. Miki-verist, K. Kiisast...

Mida siis öelda kokkuvõtteks? Nüüd teame ehk paremini kui varem, milline üks hea ajakiri välja võiks näha. Ja veel paremini, et selleni jõuda on väga raske, kui mitte võimatu. Niisugune on juba ideaali paradoks. Jääb vaid lohtutus, et seda vahet aitab vähendada kõigi toimetuse töötajate, laialdase aktiivi — sõprade ja lugejaskonna — ühine sisukas töö.

VALLO RAUN



T. Tormise foto

Kõigepealt näitekirjanduse hetkeolukorrast. Kas jutt meie dramaturgia mahajäämusest on ikka õige või lihtsalt välja luuletatud?

Eks mõningal määral ole luuletatud ka. Ma ei mäleta niisugust aega, kus dramaturgia mahajäämusest poleks räägitud, see on nagu igavene moehinnang. Aga mina ei saa aru, mida see tähendab, millest ta maha jäänud on. Kõrvutada näitekirjandust proosa või luulega oleks täiesti võimatu, umbes sama tark kui rääkida naiskuulitõukajate mahajäämusest, võrreldes mudellenduritega. Või on see mahajäämus kõrvutades läti või šoti dramaturgiaga? Aga mis me nendest teame? Üks võimalus oleks veel analüüsida olukorda meie näitekirjanduses varem, et kas siis oli halvem või parem, aga ka see oleks väga raske, võib-olla võimatu. Võtame 15—20 aastat tagasi — sellest ajast on pool tosinat head näidendit, mis on siiani hästi meeles, eriti Mati Undi «Phaethon, päikese poeg» ja Paul-Eerik Rummo «Tuhkatriinumäng». Needsamad inimesed on ka praegu elus, kirjutavad edasi ja mitte halvemini. Mati Unt kirjutas hiljuti ühe hea näidendi «Vaimude tund Jannseni tänaval», mis on minu arvates «Phaethonist» märksa parem. Hoopistükkis on tulnud uusi inimesi juurde, nagu näiteks Jaan Kruusvall, Merle Karusoo, Mihkel Tikks, Hans Luik juunior. . . Tiksi juures käib dramaturgide grupp aeg-ajalt koos, kümnekonna inimese ümber, ja seal on minu meelest mitmeid õige andekaid noori inimesi. Nii et tänane pilt ei saa olla troostitum sugugi: vanadest jõududest pole keegi kõrvale jäänud ja need, kes on näitekirjandusega tegelnud juhuslikult, tegelevad arvatavasti ka edaspidi sellega juhuslikult.

Kuidas sa suhtud näidendite trükkimisse?

Mõni ütleb, et näidend jäägu ainult lavalaudadele, aga ega see ole ikka õige küll. Kui üks näidend on kuskil ka korra ära mängitud ja käsikiri koltub mõne teatri lausahtlis, siis võib see heal juhul veel kätte sattuda mõnele tuleviku kultuuriloolasele, ent kui ta on trükitud ka ükskõik kui väikeses tiraažis, siis on tema leidmine, tutvustamine ja tõlkimine märksa reaalsem.

Näidendite trükis avaldamine on siiani väga juhuslik. Kogumikud on väga väikese trükiarvuga, trükikojas ei tasu jännata 2000—4000 tiraažiga, tahetakse ikka 30 000—40 000. Loodame, et nüüd läheb asi natuke paremaks, sest kirjastus hakkab välja andma kindla kujundusega näidendisarja.

Praegu näib probleem olevat ka selles, et näitekirjanikel puudub oma kindel liider. Meil pole ühtegi kirjanikku, kes ainult teatrile kirjutaks. Kui mul on tulnud mõnikord rääkida näiteks Moskvas eesti näitekirjanduse olukorrast, siis üks argument, miks meil olukord palju parem ei saa olla, ongi see. Moskvas, Leningradis, paljudes liiduvabariikides on lugu hoopis teine.

Miks meil niisugune olukord on? Ilmselt on meid üldse väga vähe ja ka kirjanikke on vähe. Isu oleks tuua ühelt teiselt väikeselt maalt Islandist, üht näidet siia kõrvale. Ka islandlasi pole palju ja kunagi rääkis Alas, et möödunud sajandil oli igal islandlasel mitu kohustust. Näiteks see, kes päeval töötas ministrina, oli õhtul korstnapühkija. Eks meie kirjarahvaski ole enamalt jaolt dramaturgid kohakaasluse alusel.

Aga võib-olla oli õigus ka kadunud Rannetil, kui ta ütles, et dramaturgiaga saab küll rikkaks, aga et sellega tegelema hakata, peab juba enne rikas olema. Kas meie teatrid toidaksid ikkagi elukutselist näitekirjanikku ära.

Võrreldes kõigi muude asjadega on näitemängu lavale jõudmise protsess väga pikaajaline. Meil on vähe lavastajaid, teatrid teevad oma plaanid pika aja peale ette. Sellepärast kordan — ainukene stiimul on näidendite kiire trükis avaldamine.

Kunagi oled sa õelnud, et lähed teatrisse eelkõige kirjaniku pärast.

Väga sageli küll. Sest et kuidas konkreetsed eesti näitlejad konkreetsed rollid mängivad, seda ma enamasti tean. Kuigi nad võivad alati meeldivalt ällatada. Nagu ka ebameeldivalt. Teinekord olen ma läinud ka näitlejate pärast, aga siis on mul tükk täiesti teada, mitu korda läbi loetud. Ka muusikaga on nii. Sümfooniakontserdile ma eelistan minna kuulama tuttavaid teoseid või siis teoseid, mida mul on võimalik enne natukegi uurida. Ütleme, plaadilt läbi kuulata, noot käes. Kui sa oled näiteks Sostakovitši 5. sümfooniati natukegi studeerinud ja lähed siis kontserdile, on kohe teine lugu.

Aga ometi oled sa vist mõnel puhul konkretset teatrit ja konkretset näitlejat arvestanud. Mõtlen siin «Püha Susannat» ja «Jälle häda mõistuse pärast», kus on peategelase kohta isegi öeldud, et temas on midagi järvetlikku. Ja Jüri Järvet mängiski teda Tartu «Vanemuises»...

Küllap olen jah, aga see on lisandunud hiljem, töö käigus. Kui ma kohe alguses näen näitlejat, kes rolli teeb, siis see näitleja hakkab otseku minu tööd segama. Ma kirjutan nii, nagu arvan tal olevat hea mängida. Ilmselt on kõik asjad ja seosed palju keerulisemad. Toon ühe näite «Susanna» kirjutamisest. Minul oli Susanna ebamäärane, vanuseta, elusat näitlejat ei osanud ma sinna küll mõelda. . . Tött-öelda tahtsin ma alguses kirjutada draamat, kuidas haltuuramehed ühte sümpaatset intelligentset vanaprouat petavad. Siis juhtusin ema juurde külla, kui tal oli remont, ja mul avanes täiesti teistsugune pilt. Üks pottsepp tegi väga ausalt tööd, pisike veinisosku küll kõrval, aga ka sealt võttis ta väga aeglaselt ja väga vähe. Kuidas ema oli seda saavutanud? Ta tõlkis pottsepale ühte saksakeelset põnevusromaan ja mees tuli iga kord nagu järjejuttu kuulama. Ta oli mehe üle kavaldanud. Järsku sain aru, et ma ei saa sellest enam draamat teha, naer hakkab peale tulema, ja siis tekkiski niisugune Susanna, kes on kuidagi puhas ja küllalt tark, aga oskab ka mõnikord rumal olla. Lugu läks täiesti teise kanti.

Sa oled näinud «Püha Susannat» mitmel pool. Kuidas sa erinevate lavastajatega rahule oled jäänud?

«Susannal» on olnud menu eelkõige Baltimaades ja sotsialismimaades. Igal rahvusel on oma omapära, teatud mõtlemise mall, stereotüüp. . .

«Püha Susannat» on mängitud Ungaris, Bulgaarias, Tšehhoslovakkias. Kuigi ma päris ebaõnnestunud lavastusi ise pole näinud, on ka selliseid. Kusagil Kasahstanis näiteks ei saanud keegi aru, mis seal laval toimub. Ta on natuke harjumatu ka mõne vene väikelinna lavastajale, kes otsib sealt niisugust komöödiat, mida sinna pole üldse programmeeritud. Tahab sellega naerma ajada, mis mul pole üldse naermiseks mõeldud.

Ma ei ütleks, et Soome «Susanna» väga hea oleks olnud, kõige parem lavastus oli ikka meie oma Velda Otsusega peaosas ja sellega peaaegu võrdne oli Praha Rokokoo-teatri oma. Lätlastel oli peaosas kuulus Vija Artmane, aga see ei tulnud kõige parem välja. Artmane on tavaliselt mänginud kangelannasid, ta on heroiline naine, aga siin peab olema kahtluse, jõu ja jõuetuse piirimail.

Kas nende lavastuste vaatamises on sulle ka midagi õpetlikku olnud?

Harilikult küll. Oma hõredamad kohad tunneb teatris kohe ära. Kirjutuslaua taga sugugi mitte. Umbes nii, et sa võid ülikonna laua taga küll valmis mõelda, aga kui sa selle selga paned, siis ühest õlast nagu kisub. Saalis istuval autoril on katselenduri tunne: lendad ja äkki on õhuauk, katastroof, tühikäik mootoris. Sa tunned, et kukud ja selg läheb higiseks, kuni jälle hakkad tõusma. See kogemus on nii põnev, et lihtsalt ajab dramaturgiaga tegelema, sest seda, kuidas keegi minu romaani loeb, ma ei saa jälgida: ega mina tema magamistoa aknast sisse piilu, kas ta naerab, nutab või haigutab.

Romaan oma kompositsiooniuuetes on vabam, hõredamaid kohti võib ära petta. . .

Minu arvates romaanis isegi peavad hõredamad kohad olema. Nagu muusikaski. Ükskord oli mul võimalus konservatooriumi I kursuse tuden-

gina ühte tuntud heliloojat jälgida. Ta kuulas keskendunult oma pala, raputas pead — ei, siia ma pean tegema kaks minutit igavat muusikat vahele... Ei saa otsast otsani pingestatud olla, kusagile pead andma õhku. Näidend aga ei salli õhuaeke. Neil peab siis juba mõni teine lisaväärtus olema.

Millisena näed sa dramaturgi ja teatri vahekorda?

Jõuda kusagilt tänavalt otse teatrisse on väga vähe reaalne. Sul peab olema otsesuhe lavastajaga. Teater on siiski sünteetiline kunst ja kui ei ole neid inimesi, kes sinuga täpselt ühel lainel on, siis seda näidendit sul lihtsalt ei mängita. Aga see ei pea iseenesest veel midagi halba tähendama; kui näidend on trükitud, siis ühel päeval tuleb sinu laadiga inimene ja avastab selle. Minul on niisuguseid lugusid palju juhtunud. Näiteks hiljuti leidis noor lavastaja «Püha Susanna» teise osa ajakirjast «Tallinn» ja pani selle pikema jututa uue ja väikese, aga edumeelse Moskva Edelateatri lavale. Muuseas, see näidend meie vabariigi kutselistesse teatritesse ei jõudnudki, kuigi ta «Loomingu» Raamatukogus» kahekümne viie tuhandese tiraažis ilmus (kui sellel toimetusel ei olnud veel algupärase näitekirjanduse vastast eitushoiakut) ja Vellerand ta parimaks «Susannaks» ristas. Ka «Nukumängul» ei olnud omal ajal just kõige õnnelikum saatust, Noorsooteatris läks ta täissaali pealt maha, nüüd on aga hakatud teda ühes ja teises kohas (Novosibirskis, Pihkvas) päris edukalt mängima. Omal ajal saatsin ma ta näidendite võistlusele, sest mul ei olnud õiget lavastajat, ma ei olnud otseselt kontaktis ühegi teatriga. See oli niisugune imelik periood meie teatrielus, kus väga palju dramatiseeriti kõiksugu eesti klassikat, mida aga üldse dramatiseerida andis, ja tööpoolest, nagu Ardi Liives juba teie ajakirja lehekülgedel ütles, tunti algupärandite vastu vähest huvi. Samal ajal olid lahkunud niisugused minu head lavastajad nagu Kromanov ja Panso, kellega koos oli väga hea töötada. Ka Soomega katkes kontakt, kui minu lavastaja Matti Tapio suri. Tema tegi mul ära nii «Susanna», kui ka «Õhtusöögi», «Õhtusöögist» ka veel telelavastuse. Kui aga sinu lavastaja ära kaob, jääd sa pärast seda nagu orvuks ja läheb tükk aega, enne kui uued suhted tekivad.

Mida siis teha niisugusel juhul, kui pole teatri ja dramaturgi vahelist normaalset kontakti? Arvan, et peamine areen on võistlused, kus lavastajad võivad näha, arutada ja leida. Ja noorte autorite tulek on ikka käinud võistluste kaudu.

Aga räägi nüüd oma kogemustest. Kui sa «Õhtusööki viiele» kirjutasid, olid ju ka sina teatri mõttes «inimene tänavalt», kuigi sul oli romanisti tuntus ees. Kuidas näidendi kirjutamise mõte tekkis? Kas keegi ajas peale, et head näidendit on vaja?

Ei, üldsegi mitte. Olin kirjutanud kolm või neli lühiromaani ja tundsin lihtsalt, et pean žanrit vahetama. Ja muidugi oli veel üks otsene tõuge, mida ma siis ise ei teadnud ja millele Valdeko Tobro hiljem tähelepanu juhtis. Et on märgata Edward Albee mõju. See on jumalatõsi — «Kes kardab Virginia Woolfi?» oli jätnud lugemisel tohutu mulje. Siis ei mõelnud ma veel üldse näidendi kirjutamisele, aga ilmselt jäi see kui pärm kuskile minu sisse kihisema. Niisuguseid asju võib juhtuda. Ka «Kalevi-poja mälestuste» algtoukeks võisid olla Druoni «Zeusi mälestused», kuigi ma kirjutamishetkel sellele absoluutselt ei mõelnud. Ja hiljem pole seda üldse võimalik eitada, sest ilmselt meie mälu akumuleerib midagi, hoiab enda sees ja siis ühel hetkel oled sa täiesti veendunud, et see kõik on ainult sinust ja sinu elust.

Kas sa siis näidendi kirjutamisel ei pörkunud mingeile tehnilistele raskustele?

Mul oli ehk see pluss, et muusika ja dramaturgia on oma sisemiselt struktuurilt, oma arhitektoonikalt üsna sarnased. See sarnasus väljendub nii ülesehituses, kulminatsioonini jõudmises kui ka ajastamises ja ootamatutes pööretes. Seal valitsevad ilmselt mingisugused väga üldised ühtsed printsiibid. Kui näiteks näidendis on kulminatsioon juba esimeses vaatuses, siis ei oska järgmistega vaatustega enam mitte midagi peale hakata. Ja kui sa sümfoonia kohe alguses teed kohutava tõusu, siis see tähendab täielikku läbikukkumist.

Nagu juba täheldatud, mingisugune dramaturgiline mõtlemissviis on minu lühemale proosale üldse omane. Näiteks «Monument» ja «Väike reekviem suupillile» on kergesti dramatiseeritavad ja lavale toodavad. «Munadega Hiina mooni» olin ma jõudnud oma reetmise-tsükli lõpuni, alguses reedeti sõber, siis õpetaja ja lõpuks oli ka surm juba reedetud ja kaugemale minna enam ei saanud. Just selle järel kirjutasin ma «Õhtu-söögi viiele». Siis tundsin, et peab midagi lõbusamat tegema ja alustasin «Susannaga»... Mu loominguline tegevus on laias laastus olnud nagu klassikalises muusikas — aeglased ja kiired, lõbusad ja nukrad osad on enamasti ikka järgemööda. Sümfoonia ei saa olla kolme *andante*'t järjest, lihtsalt ei saa, vahepeal peab olema üks *allegro* või vähemalt *presto*...

Muidugi ei saa unustada oma kirjanduslikke eeskujusid. Albee'st oli juba juttu. Oma õpetajateks pean ma veel Dürrenmatti ja Ionescot. Mis mind nende juures võlub, on nende vaimukus, lõpmatu oskus kõiki asju kordamööda jälle pea peale pöörata, pidevalt üllatada. Arhitektoonikat jälginis ma samuti, aga eks see võib olla ka mõnes igavamas, sädemeta asjas küllaltki korras. Nüüd lugesin lehest, et Dürrenmatt on Sokratesest teinud näidendi, jälle väga dürrenmattiliku selles mõttes, et ta on ehitanud kõik varjusurma versioonile. Sokratesest on kirjutatud küll mitmeid näidendeid, aga siiani lõppesid nad kõik tuntud mürgikarika-motiiviga.

On veel üks mees, keda ma väga austan, aga kellelt on võimatu midagi otseselt õppida, ilma et see kohe näha ei oleks — Beckett. Tavaliselt on ta viinud ühe asja niivõrd lõpuni, et sealt edasi minna kuidagimoodi ei saa. Kui Dürrenmatti moodi võid sa leiutada nagu malekombinatsioone ise juurde, siis Beckett'i puhul suubud sinna, kus on täiesti läbimatu sein ees. Hall kivi tuleb vastu. Aga tema virvendused ja ebaloogilisused on lihtsalt geniaalsed.

Kui juba juttu oli romaanide dramatiseerimisest, siis tuletaks meelde «Monumendi» lavastust Moskvas.

See oli vägev elamus küll. Fokin tabas hiilgavalt mu mõttelaadi. Kui Fokin kunagi siia tuppa sisse astus ja ütles, et me tahame «Monumendi» lavastada, valdas mind kõigepealt rõõm, et ikkagi «Sovremennik», aga teisest küljest ääretu nõrdimus, sest mulle ei meeldi mitte sugugi oma asju dramatiseerida. Ühest žanrist teise üleviimine nõuab täiesti teist mõtlemissviisi ja enamasti ebaõnnestub. Siis aga ütles Fokin, et meil on ju tekst. Milleks te, Vetemaa, peaksite aega raiskama, et kirjutada sulgudesse — siseneb vasakult naeratades. Et kes kuskilt siseneb ja kas ta naeratab või nutab, seda tean mina. «Monumendist» kujunes võrdlemisi suur teatrisündmus, sest pärast mitmekümneaastast vaheajaga oli laval jälle näidend, kus peategelane on karjerist — kommunist, negatiivne ja võluv korraga. Tudengid murdsid peaproovi ajal isegi tagauksest sisse. Noor Raikin oli minu arvates päris hiilgav. «Monument» pidas hästi kaua «Sovremennikus» vastu ja võeti alles siis maha, kui Raikin läks sealt teatrist ära.

Fokin tahtis ka «Pillimehe» teha, kuid tookord jäi selle väljatoomine mitme asja taha. Aga ta on lubanud, et peab romaani meeles ja võtab selle kindlasti kunagi ette.

Kirjelda lähemalt oma loominguprotsessi.

Üldiselt olen ma laisk inimene ja sellepärast meeldib mulle näidendi kirjutamine kõige rohkem. Näidendi panen ma ju lõpuks kuu või kahega paberile, aga sellele, et ma teda üldse kirjutama võiksin hakata, eelneb 6 või 7 kuu pikkune periood. Ühesõnaga, see on näiliselt laisa inimese elu, sest tagumikutunnid kirjutusmasina taga, see raske labidatöö, mis pika romaani puhul on paratamatu, ei ole mulle eriti kontimööda. Muuseas, kõik mu lühiromaanid olid algul 83 lehekülge pikad, parajasti nii lühikesed, et sai ühe hingetõmbega kirja panna. Aga näiteks «Möbiuse leht» oma 347 leheküljega nõudis juba tõsiselt igapäevast laua taga istumist. Niisugusel juhul on tunne, et sa oled nagu kuidagi orjastatud. Aga 6—7 kuu pikkune näidendis olemine valmistab mulle lusti. See on väga mugav, istud tugitoolis, jood kohvi ja kirjutad jälle ühe märkme... Kogu aeg otsin ja teen märkmeid ja saan tavaliselt neid ühe kaustikutäie, mõnest asjast teinekord 6—7 varianti...

Sa oled kirjutanud teatrite, kinole, televisioonile, olnud kuuldemänguvõistluste žüriides. On need žanrid omavahel võrreldavad?

Esmalt tahaksin üle rõhutada, et eelkõige on nad mulle kirjandus, draamakirjandus. Isagi filmistsenaariumid, ka neid antakse ju trükkis välja. Kõik nad on ju kirjandus ja selles mõttes omavahel sarnased.

Väga raske on mul siin midagi tarka ja kasulikku öelda, võiksin teha vaid mõne primitiivse märkuse selle kohta, kuidas mina asju näen. Tele ja kino on lähedased, siin on äärmiselt väike vahe, kuigi selle kohta on doktoritöid tehtud. Televisioonikunsti kammerlikkus nõuab, et mängitaks suurte plaanide peale, massistseenid tulevad televisioonis alati narrid välja. Kogu ratsavägi või Waterloo lahing ei mahu sinna kasti lihtsalt sisse ära. On ta ju ikkagi suhteliselt intiimsem kunstiala. Mis puhtub kuuldemängu, siis ei usu, et dramaturgia põhireeglites, pingete, kulminatsioonide mehhanismis midagi eriti teistsugust oleks. Ikka üks ja seesama. Ja eks filmi puhul ole samuti. Ainult et film võib lubada tühje kohti nagu romaangi, seal võib olla näiteks loodusmeeleolu, tegevus ei pea pidevalt arenema. On võimalik muidugi ette kujutada Agatha Christie'i mõne romaani järgi tehtud filmi, mis läheb otsust lõpuni täis pingega, aga tavaliselt on seal ikkagi seisu- ja pausikohti, meelega antud lõtvust, umbes nagu fuugas intermeediume; teemat parajasti ei ole, käib väikene edasi-tagasi siblimine üldmeeleolu, koloriidi, taustade loomiseks.

Ühest asjast tuleb veel rääkida — honorarist. Teelavastused ja raadio kuuldemängud maksavad kirjamehele proportsionaalselt liiga vähe. Kui arvestada, et Soomes maksab kuuldemäng rohkem kui terve romaan, siis meie kuu₀demäng on natuke odav. Et ära elada, peab kirjanik ühe kuuldemängu kuus kirjutama — see on absurd, pealegi ebameeldiva fakti juures, et originaalkuuldemängude arv raadio saatekavas näitab vähenemistendentsi. Mujal maailmas on just televisioonile ja raadiole töötamine väga kasulik, sest lõppude lõpuks on ju kirjanik vabakutseline, isemajandav mees, ta peab saama sissetulekut, et edasi elada. Teatri puhul on õnnelik asi see, et on autorikaitse, et üks hobune võib sind kaua toita nagu «Öhtusöök viiele», mis hoiab vee peal, laseb jõudu koguda järgmiseks tööks. Film muidugi tasub kenasti, aga sellega on kõige keerulisemad lood.

«Höbedaketrarjates» oled sa huvitavalt visandanud filmitegemise maailma ja see kutsus ilmutise ajal esile isegi pahandusi. On seal prototüüpe?

Kõige suuremad pahandused olid nime juhuslikus kokkulangemises. Tunnen tervet hulka filmidirektoreid, aga ühtegi ma ei kopeerinud ja romaanis mõtlesin välja juhusliku nime Veronika. Juhtus aga, et «Tallinnfilmis» oli filmidirektor, kelle eesnimi on samuti Veronika. Pahandus oli palju, sest seda naist ei olnud ma mitte kõige meeldivamalt kirjeldanud. Aga me leppisime kord Moskva rongis ära, ma suutsin ta tõeliselt uskuma panna, et kokkusattumus oli juhuslik. Prototüüpide otsimist, jah, oli, aga otseselt pole seal kedagi. Madis Kartulil ja Irdil teatavad käitumisjooned on küll ühised, aga elulood täiesti erinevad. Üldiselt ma konkreetseid prototüüpe ei vaja.

Räägi mõne sõnaga oma stsenaristikatsumustest. Kuidas sa oled «Tallinnfilmiga» seotud olnud?

Käsker tegi mu «Väikese reekviemi suupillile» ja melodraama «Aeg elada, aeg armastada», mis läks mõnel Ladina-Ameerika maal üsna hästi. Filmil oli ka Liidus menu, aga Eestimaal võeti teda millegipärast üsna jahedalt vastu. Aga eks Eestimaal suhtu eestlaste töödessa tihtipeale skeptiliselt.

Kui me nii veendunult räägime oma filmikunsti suurest madalseisust, siis tahaks jälle küsida, millega võrreldes. Kui me võrdleme oma filmikunsti Itaalia või Prantsusmaa filmikunstiga, siis jääme muidugi alla, aga me jääme ka paljudel spordialadel neile alla ja siin ei ole midagi teha. Aga kui võrdleme Norra, Soti või isegi Soome filmiga, siis ei ole meil midagi häda.

Milline see «Väikese reekviemi...» kogemus siis oli?

Filmitöö on niisugune asi, mis minule ja paljudele teistele kirjanikele ei istu. Kirjanik on ikka üks värkstoamees ehk viimane meie sajandi ise-

töötaja. Ta tahab olla ainuvastutav ja ainutegija, aga kino on masin, suur masin, suur vabrik, kus kõik tahavad ennast sinu arvel teostada. Kui lähen oma romaaniga kirjastusse, siis toimetaja ei taha end minu romaani kaudu teostada, aga kinos tahavad seda kõik, režissöörist kuni muusika autori ja kunstnikuni välja. Režissöör nõuab ühest stseenist 7—8 varianti ja sa tead, et pead seda tegema, sest see on sinu kohus, kollektiiv ju ootab. Tead ka seda, et esimene ja teine variant olid kõige tugevamad ja jäävadki kõige tugevamaks, aga sa ei saa seda kellelegi selgeks teha. Vähemalt mina ei suutnud ja nii tuli mul teha hobuse moodi niisugust tööd, millest ei olnud kasu. Ma ei ütle, et absoluutselt kogu tööst ei olnud kasu, kuid pärast esimest varianti tehtud parandustest-ümbertegemistest oli tavaliselt 90 protsenti ilmaasjata töö. Sedasi ei ole ju võimalust lõpptulemuse eest vastutada, aga mina tahaksin, et ma saan ise vastutada.

Et häid stsenaariume ei ole, kuuleme peaaegu iga päev. Kus on väljapääs? Kust neid stsenaariume saada?

Kui sellele saaks lühidalt vastata, küll siis oleks ka midagi ette võetud. Üks on selge. Stsenaariumi ei tohiks kirjutada režissöör, vaid ikka mõni teine inimene. Kui sa kirjutad stsenaariumi ja samal ajal potentsiaalselt kujutad juba lavastust ette, siis ei saa sa vajalikku distantsi materjaliga. On muidugi mõned erandid. Nagu Fellini. Aga ma ütleksin, et sel puhul ei ole kirjutanud stsenaariumi režissöör, vaid kirjanik Fellini. Kui inimesel on kaks annet, siis miks ei võiks ta kahte kunsti viljelda. Näiteks Unt on kirjanik, kes lavastab. Kino puhul on see muidugi peaaegu võimatu, sest kui kirjanik tahaks hakata põhjalikumalt orienteeruma võttespetsiifikas, valguspargi ja helitehnika kasutamises, peaks ta vähemalt kolm aastat õppima. Ma arvan, et üks kirjanik ei saagi kunagi täiesti laitmatut stsenaariumi kirjutada ja selleks ei ole vajadustki. Sellepärast on mõistlikum väljapakutav stsenaaristikaateljee, kus on inimesed, kes tunnevad filmi spetsiifikat ja saavad aru, mille poolest audiovisuaalne ja bukvalistlik kunst erinevad ja kuidas ühte teiseks transformeerida.

Me ei ole veel rääkinud sinu heliloomingust. Mis ajendas sind pärast TPI-d astuma konservatooriumi?

Kust on mingi asi alguse saanud, on raske öelda. Vanemad sundisid mind hea vana kombe järgi ikka klaverit mängima, kuigi ma sain kohe aru, et minust pianisti küll ei saa, sest mul on väga närviline käsi ja rambipalavik liiga tugev. Keskkooli ajal käisin klaveritunnis ka, aga harmoonia ja polüfoonia olid minu jaoks palju huvitavamad kui klaverimäng. Mõnede muusikaalaste laastudega võeti mind Kõrveri-Arro juurde Heliloojate Liidu noorteseksiooni. Seal olid, mäletan, Anti Marguste, Evald Vain, Neeme Laanepõld, Ludvig Ehala... Soov heliloojaks saada, eriti noorel inimesel, tundub loomulikult palju poeetilisem kui kütusekeemikuks, aga niisugust taset ma ikkagi kätte ei saanud, et oleksin julgenud konservatooriumi sisseastumiseksamitele minna. TPI-s jäi algul helilooming tagaplaanile. Tõsisemalt hakkasin heliloominguga peale siis, kui taipasin, et must head inseneri välja ei tule. Ei, keemia vastu ei ole mul midagi. Isegi praegu näen aeg-ajalt laborit unes. Labor on isegi väga poeetiline koht, ütleksin. Keemiaalast kirjandust loen ma siiaamaani, eriti biokeemiat. Kui arst kirjutab mulle mingisuguse rohu, siis uurin kõigepealt välja struktuurvalemi ja vaatan seda asja natuke põhjalikumalt. Aga inimesi sundida ja kasutada ei oska ma hästi. Eriti vabriku tingimustes pead olema jõuline natuur, söimama ja käskima... Vaatasin siis, et mõned poisid ja isegi tüdrukud, kes olid koolis minust nagu nõrgemad, olid vabrikumiljööks palju ägedamad, julgemad, agressiivsemad, otsustusvõimelisemad. Ja nagu mind paberivabrikusse tööle suunati, astusin muusikakooli ja aastaga olin nii kaugel, et võisin konservatooriumisse proovida. Kuid IV—V kursusel hakkasin tundma, et head heliloojat minust vist ka ei tule. Siis oli noorte heliloomingus suur tõusulaine, mis langes kokku ka kirjandusliku tõusuga. Kui vaatasin, et noorte heliloojate vastu ei saa, hakkasin oma kunagisi kirjanduslikke katseid üles soojendama. Kui ma kirjutasin «Monumendi», mille ümber tekkis palju poleemikat, tõmbaski kirjanduselu mu endaga kaasa ja muusika jäi otsustavalt kõrvale.

Millises vahekorras on muusika olnud sinu kirjandusliku tegevusega?

Muusikast päris kaugele pole ma kunagi kippunud. Kuna ma oskasin lugeda partituuri, siis tõlkisin võrdlemisi palju, sest noor inimene peab ju raha saama. Nii et mõni ooper või muusikal oli pidevalt klaveri peal. Aga komponeerida ma ise ei sõandanud. Kui kirjutamises tekib kas või viieaastane vahe, on muidugi raske otsast peale hakata, ent siiski täiesti võimalik. Kirjutamine on nagu jalgrattasõit, mida täiesti ära ei unusta. Kompositsioon seevastu nõuab pidevas treeningus olemist nagu sporditegeminegi, ei tohi pikka aega vahele jätta.

Aga sinul ometi tekkis vahe.

Väga suur vahe, kaksikümne aastat. See kraapis südant kogu aeg. Tuli mu kunagine õpetaja Garšnek tänaval vastu, põikasin üle tee. Algul küsis ta minu käest ikka sümfooniast, siis kvartetti, siis sonatiini, lõpuks ühte väikest valssi. . . Nii oli aastatega jõudnud jutt sümfooniast 50-taktilise looni. Miks mind see ei häirinud, häiris küll, aga kogu mu tähelepanu oli alguses kirjandusel ja mu noorem iga ka küllalt boheemlaslik. Palju lasin mööda kohvikuid, seiklesin ringi. . .

Võib-olla on asi ka selles, et kirjandus nõuab neid kohvikuid ja kirjut elu. Ilmselt heliloomingu seisukohalt pole see vajalik.

Vist küll. Kui vaadata heliloojaid, siis nad on üldiselt natuke teistmoodi. Ma ei ütle, et nad sugugi mungalikumad või askeetlikumad oleksid, aga nende töölaad on teisem. Sellest ei tuleks aru saada, et muusika on elust lahus, aga ta ei vaja nii otseseid välismuljeid. Helilooja võib emotsioone hankida väga mitmest kohast.

Mis tunne on nii pikkade aastate järel jälle heliloominguga tegelema hakata?

Väga raske. Kõigepealt mõtlesin kirjutada ühe klaverisonatiini, aga siis tundsin, et võiks endale natuke keerukamat lubada ja mõtlesin, et kirjutun midagi kammeransamblile. Uurisid veel Hindemithi ja Poulenci. . . Takt päevas, ega ma palju rohkem saanud, sest enam-vähem kõik tuli maha kustutada. Kõik, mida tegin, oli vale. Niimoodi jändasin 12-minutilise seketiga kindlalt terve aasta. Muuseas, ega see ei olegi nii kohutav aeglus, ka Francis Poulenc oli sekstetti kirjutanud pikka aega, mitu aastat, kuigi tal võis samal ajal teisi asju käsil olla. Nüüd olen kirjutanud kammeransamblile «Loitsu», keelpillisümfooniast on 1. osa valmis ja 3. osa pooleli. . .

Nagu meie ajakirja nimetus juba ütleb, püüame jõudumööda ühendada kolme küllaltki erinevat kunstiala. Meil on need kokku pandud kunstlikult ja dekreediga, aga sinus on nad ilma dekreedita kõik sees. Sa oled vist tõesti ainuke eestlane, kes on resultatiivselt kõigis kolmes valdkonnas tegev olnud.

Teatrit ja kino on küll väga paljud teinud korraga, aga teatrit ja muusikat — seda tõepoolest ei tea. Ega meil vist küll mitte keegi, aga mujal maailmas kindlasti. . .

Sellega seoses tahaksin ma veel puudutada sinu loomingulise mitmekesisuse probleemi. Milline on sinu enda arvates selles killustamise ja rikastamise vahe-kord?

Ühtpidi on nad kõik ikkagi väga erinevad tegevused, erinevaid ajukeskusi koormavad, nii et äärmiselt vabastav on minna kirjutusmasina tagant klaveri juurde. Ma arvan, et killustatus ei ole väga suur, kui inimene annab ligikaudu sama produkti kas siis helides või sõnades. Seda, mis on tema alateadvuses ja olemuses. Muidugi peab muusikas ja kirjanduses olema üsna hea tehnika, et üldse suuta ennast väljendada, aga kui tehnilisi raskusi enam ei ole, siis need erinevad alad moodustavad mingi ühtsuse, kas sa väljendad ennast nii- või naamoodi. Ja kui ma oskaksin maalida, siis ma maaliks arvatavasti ka oma natuuri kohaselt. Kindlasti mitte süngelt ja raskepäraselt, ikka vist vallatledes, epateeridagi tahtes, kuid küllap püüaksin, et seal taga-tagat vähemalt ka midagi nukrat vilksataks. Nojah, aga ma ju ei maali. . .

Üles kirjutanud VALLO RAUN

Elektronmuusika praegusest olukorrast

YORK HOLLER

Kõlade tähtsusest

«Mõelda tähendab üle astuda.» (Ernest Bloch.) Seetõttu tähendab kunst Uut Kunsti (Arnold Schönberg) ja uut väljendust, mis aga vaevalt saab tekkida ilma uute väljendusvahenditeta. Üks tähtsamaid, tegelikult ju see ainuomane ja ehtne muusikaline väljendusvahend on kõla. Alfred Lorenzil («Vormi saladus Richard Wagneril») on tuumakas tõdemus, et põhimõtteliselt pärinevad muusika teised koostisosad naaberkunstidest: meloodia retoorikast, rütm tantsust. Nii olid ja on uue muusikalise väljenduse otsingud lahutamatult seotud uue kõlakeele otsingutega.

Kummaliste harmooniliste järgnevustena Schubertil, metsasarvesoolona «Oberoni» avamängu algul, tristanakordina, «Fauni pärastlõunat» alustava flöödisoolona, kärkivate metsasarveakordidena «Kevadpühitsuse» «Noorukite tantsus», pikaks venitatud elektrooniliste kõlavoogudena Stockhauseni «Kontaktide» algul tulid uued kõlad muusikasse, kuulutasid uut aega. See tundub selge ning vaieldamatu, aga ei sündinud siiski nii otsejoones. Tabavalt ütleb E. Bloch: «Hea uus pole kunagi läbinisti uus.» Kinnituseks meenutaksin üht Raveli mõttetera «Kevadpühitsuse» kohta — ka Stravinski tsiteerib seda oma «Muusika poetikas»: ««Kevadpühitsuse» uudsus seisneb mitte tema stiilis, mitte tema instrumentatsioonis, ka mitte ülesehituses, vaid tema muusikalises olemuses.» Niisiis kõigi komponentide ühismõjus.

Loomulikult ei vabasta meid miski kohustusest pingutada kogu fantaasiat ka stiili, instrumentatsiooni, ülesehituse kallal (just «Kevadpühitsuse» aegne Stravinski on ses suhtes toredamaid näiteid). Need püüded peavad aga järgima üldisema tähendusega eesmärki: peavad aitama luua muusikat, mis on laetud uudse väljendusega. Uus kõlavus pakub iseeneest vähe, alles tema koht muusika tervikus, tema otstarve annab talle tähtsuse ning kaalu. Teisalt ähvardab piirdumine kulunud, paljukasutatud kõlade ja kõlakooslustega üksluisusega ka muusika süvakihtides.

Elektronmuusika perspektiividest

«Olen veendunud, et elektronmuusika edenemine kulgeb siiski sõltuvuses muusika üldisest arengukäigust, (...) vastab tarbele, mis ilmutas end, iseäranis kõlavärvimeloodia ideena, instrumentaalse uue muusika algusest peale (...)» (Theodor Adorno.)

Ühel kontserdijärgsel diskussioonil, kus olin innukalt elektronmuusika kasu sõna võtnud, leidis nimekas saksa vanema põlve helilooja, et see suund on ju õieti ummikusse jooksnud, tuues põhjenduseks, nagu oleksid nooremad komponistid selle vastu huvi kaotanud. (Loen muide ennastki veel kõigiti noorte hulka, olgugi ühe vanemana nende seas.) Mõistsin korraga, et juba mõnda aega annab end tunda nagu vaikides kokku leppinud, üsna, vabandust, vanaisalik ühisrinne, mille mõju ilmutavad mitmed viimaste aastate voolud (näiteks «uus lihtsus») ja mida ennekõike ühendab tehnikavaenulikkus. Mõistan ülemaailmselt levinud skepsist tingimusteta progressiivsus suhtes, mis asetab võrdusmärgi «uue» ja «hea» vahele. Ent niisugune kriitiline hoiak ei tohiks muutuda silmaklappideks:

arvutimuusikastudio pole ei aatomireaktor ega labor geneetilisteks manipulatsioonideks.

Mõni aeg tagasi esitati ühel Donaueschingeni festivalil suhteliselt palju elektronmuusika sugemetega teoseid. Sealsel arutelul ennustasin, küll pigem irooniliselt, et tehnikavaenulikkudel kriitikutel jätkub nüüd ainet, mille kallal hammast teritada. Nuta või naera — järgmisel päeval küsiski suure päevalehe retsensent (näilise) murega, kas ei peaks ka muusikas ökoloogiline mõtlemine mõjule pääsema. Ometi pälvinuksid tõstis tähelepanu nende teoste olulisemad küljed: ülesehituse tihedus, muusikaline väljendusjõud ja sellega otseselt seostuv kõlade kvaliteet.

Kõlade kvaliteet ongi praegu otsustavaim punkt. Elektronmuusika on oma 30-aastase ajalooga veel väga noor. Klassikaliste orkestripillide arenemine nüüdse kõlalise ja mängutehnilise küpsuseni võttis mitmeid aastaid. Ühtlasi peenenes meie kuulmine. Elektronmuusikal tuleb instrumentaalsele kõlade täiuses järele jõuda. Muidugi ei tähenda see, et peaksime võimalikult tõetruult naturaalpille jäljendama. On vaja õppida kõla mõistma — kui täiuslikku akustilist ilmingut, kui protsessi («loomulikud» kõlad ei püsi kunagi paigal, on pidevas liikumises) — ja nende teadmiste kohaselt kujundada kõlasünteesi. Mida rikkamana, elusamana, loomulikumana mõjub üks elektrooniline kõla, seda tugevam on tema potentsiaalne kunstiline väljendusjõud.

Kõlasünteesist

Et saavutada sellises peenuses kõlakvaliteeti, nõuab 50. aastate «klassikalise» stuudiotehnikaga tohutut töö- ja ajakulu. Seda enam hämmastab «Kontaktide» imepäraselt hingav algus, mis omal ajal mindki äkki ja alatiseks elektronmuusika jüngriks tegi.

Hiljem leiutatud analoogsüntesaatorid, ennekõike suuremad, mõnevõrra lihtsustavad tööd (rohkem ostsillaatoreid, filtreid jms ning olulise uuendusena pingekontrolli printsiipi), kannatavad aga loodavate kõlaspektrite normeerituse ja mõningate teiste vaeguste all. Tegelikult saab neil alles arvukate transformatsioonide, moonutuste, modulatsioonide abil (materjaliks vahel ka «konkreetsed» naturaalpillide kõlad) huvitavaid tulemusi. Pean ise süntesaatorikõlasid hinnates väga tähtsaks, et need ei näiks süntesaatorlikuna.

Elektronmuusika uusim ning huvitavaim arenguaste on arvutimuusika, mis sisaldab igas suunas avatud ja samas kompleksseid süsteeme. Võib sünteesida kõiki mõeldavaid spektreid, neid igasugusel soovitaval viisil liikuma panna, ja seda ülitäpselt.

Muidugi ei tule kõik praegu veel nii lähedalt kätte, arvutitel on omad riikad. Praeguses arvutimuusikas kasutatakse enamasti mitte-reaalajas süsteeme, ehk: mõne kõlasekundi sünteesiks kulub arvutil mitmeid tunde. Võib küll näiteks «Jõehobu» — nii hüüame IRCAM-is* arvutit PDP-10 — jätta iseseisvalt öösel töötama. Kui on õnne, ootab hommikul ees kogu soovitud kõlastruktuur, mida juhtub suhteliselt harva ja mis kutsub kohe välja üldise aplausi. Sagedamini on tulemus poolik või puudub üldse (kuna programmi pudenes viga) või, mis ajab kõige enam vihale, muidu laitmatusse struktuuri on sattunud tilluke elektrooniline naksatus: üks umbes 25 000 arvust sekundi kohta, millega kõla ehitatakse, on kontrolli alt välja libisenud ja muutnud kogu struktuuri kõlbmatuks.

Ei tohiks aga üle tähtsustada vaevusi, mis saadavad paratamatult iga uue tehnoloogia sündi. IRCAM-is on juba mõnd aega käigus uue põlvkonna arvutid, mis töötavad tunduvalt kiiremini ning usaldusväärsemalt. Kahtlemata äratavad suurimaid tulevikulootusi nn reaalajas süsteemid, seda selgel põhjusel: uute, ebatavaliste kõlade loomine toimub otsides

* IRCAM — Pariisis Pompidou Kultuurikeskuses tegutsev Akustika ja Muusika Uuringute ja Ühistoimingute Instituut, mida juhib Pierre Boulez.

ning katsetades. Tunnustan kõlade hindamisel ühtainust, kõrgeimat instantsi — omaenda kõrvakuulmist (tean, et samal seisukohal on ka näiteks Karlheinz Stockhausen), niisiis pean tungivalt vajalikuks välja töötada arvutisüsteemid, mis võimaldavad kuulmisotsustustel vahetult sekkuda helisünteesi, seda juhtida. Pole kuigi usutav, et muusika kõige meelelise- mat koostisosa, kõla, osutub otstarbekaks abstraktselt, kirjutuslaua taga valmis kalkuleerida. Mõeldavam näib see teiste aspektide (struktuuri- vormiprotsessid, ulatuslikud rütmiliikumised, keerulised ruumijaotused jms) puhul, kuigi minu arvates pole veel siingi jõutud veenvate tulemusteni.

Seeriamuusika, kui mõelda teostele nagu Pierre Boulez' «Pli selon pli», Bernd Alois Zimmermanni «Södurid», K. Stockhauseni «Mantra», on muutunud järjest inimesepärasemaks. Oleks mõttetu arvutimuusikas mõnes teises sihis liikuda. Ka siin kehtib see, mida ütlesin juba seoses analoogsüntesaatoritega: mida vähem kõlab arvutimuusika arvutimuusi- kana, seda parem.

«Elusast» elektronmuusikast

Tcsin aastat tagasi valmis mu esimene puhtelektrooniline komposit- sioon «Horisont», seejärel kirjutasin mitu kammerteost ning orkestritöö «Topic». Edasistel aastatel sai mu loomingutaotluste esteetiliseks põhi- eesmärgiks leida mitmesuguseid võimalusi elektronkõlade kombineeri- miseks naturaalpillidega.

Nende otsingute esmasaadusena sündis «Tangens» (1973) kolmele instrumendile ning kahele süntesaatorile. Teos on muusikaliselt ja teh- niliselt interpretidele üliiraske, esitamine sarnaneb kõiel turnimisega. Miks? Siin on tegemist üldisema probleemiga: keerulised kõlamuundu- sed, mis peavad kuuldavale tulema täpselt sünkroonis ja täpsetes kõla- vahekordades instrumentide mänguga, nõuavad elektronaparatuuri käsit- sejatelt ebatavalist kontsentratsioonivõimet ning oskuslikkust. Lisaraskusi tekitab (peaaegu) kõikidele süntesaatoritele iseloomulik suhteline ebatäp- sus, samuti see, et komponist loob oma teose teatud süntesaatoritüüpi arves- tades, mis võib teost esitava ansambli varustuses puududa. Senini ja *cum grano salis* kehtib kõik see ka elusa, laval sündiva arvutimuusika kohta. P. Boulez' teost «Vastus» saab esitada vaid IRCAM-i arvutil «4x», ettekanne nõuab suurt tehnilist eeltööd, rohket teenindavat personali ja ka vastavaid kulutusi.

Kõige kaalukamaks argumendiks jääb aga siiski puhtmuusikaline, s. t kõlakvaliteet. Umbes 20-minutise teose salvestamiseks kulub stuudios kolm kuud tööd 7—8 tundi päevas. On täiesti ilmne, et «elusalt», esitus- hetkel, on võimatu saavutada ka ligilähedaselt samasugust kõlapeenust.

* * *

Me vajame muusikas arvutit, ja on aeg, et ka elektronmuusikastuudiod saaksid uued vastavad sisseseaded. Vajame mitte «arvutikomponiste», vaid komponiste, akustikateadlasi, riist- ja tarkvaraspetsialiste ja kind- lasti paari mõjukat isikut, kes asja enese huvides arvutimuusika eest seisaksid.

Ajakirjast «Österreichische Musikzeitschrift»
1984, nr 9
lühendatult tõlkinud MADIS KOLK

YORK HÖLLER — Saksamaa LV komponist. Sündinud Leverkusenis 1944, õppinud kompositsiooni Bernd Alois Zimmermanni, elektronmuusikat Herbert Eimerti, klaverit Alfons Kontarsky ja dirigeerimist Wolfgang von der Nehmeri juures. Töötanud K. Stockhauseni stuudios Kölnis ja IRCAM-is Pariisis.

Muusika ja mikroarvutid

JAAN ROSS

«Seni olin kasutanud arvutit vaid helide sünteesimiseks. Siis (kompositsiooni «Verblendungen» loomisel — J. R.) hakkas mind huvitama helide organiseerimine, aga ma tahtsin, et see oleks ühtlasi seotud helide sünteesiga. Püüan luua ühtset süsteemi, mis kontrolliks muusika kõlalist struktuuri ning samal ajal vastutaks teatud vormiüksuse ehituse eest.» Nii on öelnud Pariisis elav soome helilooja, arvutimuusikat viljelev Kaija Saariaho¹. Paistab, et K. Saariaho huvid on kulgenud teataval määral paralleelselt üldisemate muutustega arvutustehnika rakendamisel. Arvuti roll muusikas on aja jooksul laienenud just materjali organiseerimise osas, ning seda põhiliselt tänu mikroarvutitele. Viimaste, võiks öelda plahvatuslik levik paari viimase aasta jooksul on märgiks järjekordsest hüpest arvutustehnika vallas. Piisavalt võimsad arvutid muutusid mõõtetelt nii väikeseks ja hinnalt nii odavaks, et nende soetamine osutus jõukohaseks ka üksikisikutele.

On selge, et olukorra muutus toob kaasa olulised nihked kasutusala struktuuris. Kui arvutid olid nii kallid, et neid suutsid pidada vaid organisatsioonid, polnud midagi parata, et majanduslikust seisukohast perifeersed inimtegevuse valdkonnad (sealhulgas muusika) ei kasutanud arvutustehnika potentsiaalseid võimalusi nii aktiivselt, kui eeldused seda oleksid võimaldanud. Kümme aastat tagasi saanuks maailmas arvutimuusikaga tegelevaid keskusi kahe käe sõrmedel üles lugeda, sest ainuüksi juurdepääs arvutite oli muusiku jaoks juba suur probleem. Odav arvuti, mida muusikainimene endale koju kirjutuslauale muretseda jaksab, vallandab aga oma-moodi ahelreaktsiooni. Tekib firmasid, kes hakkavad tegelema vajaliku programmivarustuse loomisega. Otsitakse võimalusi arvuti ühendamiseks muu aparatuuri, näiteks süntesaatoriga. Mõeldakse välja spetsiaalset riistvara (näiteks süntesaatorit arvutiga ühendav liides). Ja nii edasi. Ühesõnaga, arvuti hakkab muusikute seas kodunema.

Lihtsaim võimalus mikroarvutiga muusikat teha on monteerida arvutisse väike valjuhääldi. Et tekitatava heli sagedust saab muuta mõne elektroonilise lülituse kiiruse muutmisega, on väga kerge panna arvuti mängima ühehääelseid viise. Küllap vist iga vähegi muusikahuviline arvutiinsener on end sellega lõbustanud. Kui samas ruumis asub kõrvuti mitu mikroarvutit või on sama arvuti külge pandud mitu valjuhääldit, võib esitada ka mitmehäälselt muusikat. Võrdlemisi mõjuva mulje jättis, kuidas Margus Liiv aasta tagasi TRÜ arvutuskeskuses mängis kahel «Apple'il» Bachi kahehäälsel inventsioone. Muidugi on niisugusel muusikategemisel terve hulk miinuseid. Et heli tämber ei ole programmeeritav, ei saa seda muuta. Esitus on mehaaniline. Inimene ei mängi kunagi klaverit nii, et kõik veerandnoodid on täpselt ühesuguse pikkusega ja kaheksandiknoodid poole lühemad. Panna arvuti nii muusikat esitama, nagu inimene seda teeb, on võrdlemisi raske². Kuid arvutiga saab teha mitmeid asju, mis on ka inimesele keerulised. Võib üritada loominguprotsessi formaliseerida, näiteks kirjutada programmi, mis genereerib meloodiaid, ütleme, Bachi või biitlite stiilis. Kui programm on koos-

¹ «Finnish Music Quarterly» 1985, nr 3—4, lk 26.

² Rootsi muusikauuri Johan Sundberg on püüdnud arvutit õpetada muusikat «inimlikult» esitama. Ta on kasutanud generatiivse grammatika teooriast tuntud lähenemisviisi ning sõnastanud paarkümmend reeglit, mis õiges kohas rakendatuna peaksid tagama esituse loomuliku kvaliteedi. Reeglid on võrdlemisi lihtsad, näiteks: «kõrgemaid noote mängi pisut kiiremini kui metronoomi järgi», ning nad pakuvad muusika taju seisukohast suurt huvi. Vt rmt: *Analytica. Studies in the description and analysis of music in honour of Ingmar Bengtsson*. Stockholm, 1985, lk 67—76.

tatud hästi, ei suuda kogenudki kuulaja eristada tulemust inimese loodud viisist.

Professionaalses heliloomingus kasutati kompuutrit alguses peamiselt uute kõlavärvide saamiseks. Arvutiga on põhimõtteliselt võimalik tekitada ükskõik millist tämbrit, kuid heli nii-öelda üksikutest osadest kokkupanek on võrdlemisi ajakulukas ja keeruline protseduur. Erinevalt arvutist on süntesaatori puhul võimalike tämbrite hulk lõplik, see-eest töötab viimane oluliselt kiiremini. Sel põhjusel on praeguseks küllalt laialt levinud süntesaatorist ja mikroarvutist koosnevad riistvarakompleksid. Heli tekitamiseks kasutatakse niisuguses kompleksis süntesaatorit, arvuti osaks jääb süntesaatori juhtimine ja muusikalise materjali organiseerimine. Mikroarvutil rajaneva muusikasüsteemi funktsioonid võivad olla vägagi erinevad, alates asjaarmastaja muusiku lõbustamiseks mõeldud viguritega ning lõpetades professionaalse helilooja vajaduste rahuldamisega muusikaliste elementide sobitamisel, mitmehääle muusika lindistamisel või partituuri väljatrükkimisel. Funktsionaalset erinevust peegeldavad ka hinnad, mis näiteks USA-s kõiguvad paarisajast dollarist kuni paarikümne tuhande dollarini sõltuvalt süsteemi keerukusest, selle perifeeriaseadmetest jne. Alljärgnevalt mikroarvutil baseeruvate muusikakomplekside mõnest olulisemast kasutamisvõimalusest.

Mõni aeg tagasi rääkis Peeter Vähi «Muusikalise tunni» intervjuus, et tal on mugavam enda loodud orkestriteoste kuulamiseks kasutada süntesaatorit kui korraldada seda, et sümfooniaorkester nad ette kannaks. Muusikute mured on samasugused mujalgi. Olgugi et süntesaatoriga saavutatav kõlapilt ei vasta päris täpselt orkestri *sound'*ile, on niisuguse tööstiili puhul ka olulisi eeliseid. Tähtsaim nendest on vahetu tagasiside: helilooja saab kohe proovida, kuidas üks või teine tämbrikombinatsioon kõlab. Kui süntesaatoriga on ühendatud arvuti, saab kirjutatud muusika salvestada ning seda kuulata ja korrektiive teha ka nädala või kuu möödudes³. Täiuslikumad süsteemid sisaldavad mitmeid helilooja rutiinset tööd kergendavaid erifunktsioone, näiteks üksiku hääle transponeerimist teise helistikku.

Verbaalsete tekstide redigeerimisel ja editsioonil kasutatakse kompuutri abi praegu juba väga laialdaselt. Artiklit või raamatut kirjutades on otstarbekam see sisestada mälusse, parandusi teha kuvaril ning valminud tulemus trükkida välja printeri abil. Nii pole tarvis teksti korduvalt kirjutusmasinal ümber lüüa. Uuemad mikroarvutid on varustatud tarkvaraga, mis võimaldab mugavalt töödelda ka tabelleid ning graafilist materjali. Kas tekstitöötlusprotseduure on võimalik kasudega rakendada muusikaliste tekstide, s. o partituuride puhul? On. Muusika automaatseks noodistuseks arvuti, tõsi küll, üldjuhul veel võimeline ei ole — teiste sõnadega, mälus salvestatud helimaterjali ei ole võimalik automaatselt noodipildiks teisenada. Muusika salvestamine ja trükkimine on niisis kaks eri asja. Et trükkida välja partituur, tuleb tekst enne klaviatuuri abil sisestada. Pole kahtlust, et sellele vaatamata muutub lihtsamaks valmistatav partituuri vormistamine: parandusi teha on lihtne, tulemus näeb ilus välja ning teost on võimalik paljundada soovitud hulgal.

Veel mõni sõna arvutiga suhtlemisest. See on kuni viimase ajani nõudnud inimestelt eriteadmisi: et kirjutada programmi, tuleb omandada mõni programmeerimiskeel, ning et programm käima läheks, tuleb tunda konkreetse arvuti operatsioonisüsteemi. Mikroarvutite ilmumisajaks olid teatavad nihed toimunud ka programmeerimise vallas: arvutiga suhtlemine lihtsustus tunduvalt. Seda püüti ja püütakse praegugi lähendada loomulikus keeles suhtlemisele nii palju kui võimalik. Personaalarvuti omanikel on võimalik hankida terve hulk juba valmis tarkvara, mille kasutamine praktiliselt mingeid spetsiaalteadmisi ei nõua. Arvutiga suheldakse dialoogi vormis: ekraanile ilmub nn menüü, milles kursori abil valitakse sobiv operatsioon. See vabastab arvutit kasutavad inimesed loomuliku keele seisukohast mõttetute sümbolijadade sissetoksimisest, muudab töö kiiremaks ja inimlikumaks.

³ Stuudiotöö seisukohast on oluline, et arvutiga ühendatud süntesaatorit saab kasutada mitmerealise digitaalse magnetofonina. Sealjuures on ridade arv piiratud ainult arvuti mälumahuga, s. t., see on palju suurem, võrreldes tavalise mitmerealise stuudiomagnetofoniga.

Kui näidend ei jõua lavale . . .

MIHKEL TIKS

Rahva kollektiivne mõistus on sajandite vältel vanasõnadesse ja kõnekäändes kätkenud elu sügavaid seaduspärasusi. Võtkem kas või niisugunegi rahvasuus sageli käibiv ütlemine nagu «igal oinal oma mihkclipäev», mis väljendab ju tegelikult dialektilist arenguparatomatust, vana ja oma aja äraelanu vältimatut hukku ning arusaamist sellest, et tänasel päeval elujõuline on homme juba moraalselt vananenud. Parteiprogrammi uues redaktsioonis kajastub elu arenguseadus partei uues «strateegilises kursis, mis on suunatud nõukogude ühiskonna elu kõigikiülgedekvalitatiivsele ümberkorraldamisele» (siin ja edaspidi minu sõrendused — M. T.), sealhulgas «ühiskondlike ja ideoloogiliste institutsioonide kogu süsteemi aktiviseerimisele». Samasuguse ühese selgusega määratletakse kirjanduse ja kunsti arengu peajoon, mida iseloomustab «rahva eluga väljakujunenud sideme tugevnemine, sotsialistliku tegelikkuse tõene ja kunstimeisterlik kujutamine, uue ja eesrindliku hingestatud ja ilmekas esiletoomine ning kõige selle kirglik paljastamine, mis takistab ühiskonna edasiliikumist».

Tänases üldrahvalikus lootuste õhkkonnas on aeg aru pidada ka eesti dramaturgia olukorra üle, sest üks ole ju kunst, sealhulgas teater ja draamakirjandus, alati olnud ühiskonnas toimuvale tundlikuks baromeetriks.

Kirjutaja või sõnavõtja ees seisab alati meetodiline probleem, mille lahendus oleneb sellest, kas autor teab lõpptulemust, kuhu tal on tarvis välja jõuda, või mitte. Eesmärk pühitseb abinõu, esimesel juhul kasutab autor tuntud propagandavõtet — otsib oma põhiteesi toetavaid näiteid, teeb nende põhjal õigesuunalisi üldistusi ning ennäe, jõuabki koos lugeja-kuulajaga soovitud lõppjäreldeeni (mis antud teema puhul oleks — «eesti näitekirjanduse tähtede seis on hea/halb», *quod erat demonstrandum*). Teine meetod eeldab fakteid u u r i m i s t, liikumist nende najal kobamisi mööda tundmatut teed, jõudes paremal juhul välja ehk probleemi püstitamiseni. Antud teema puhul nõuaks see kindlasti spetsiaalset uurimust, esimene võimalus aga kujutab endast paraku rohkem «teleoloogilist» pimesikumängu.

Faktide ilu

Eesti NSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsusse saabus ajavahe-mikul 1981—1985 217 uut eesti nõukogude näidendit. See teeb ühe näitemängu Eesti iga seitsme ja poole tuhande elaniku kohta. (Samasuguse üleliidulise kirjutamishuvi puhul peaks viisaastak andma meie maal 39 000 uut draamateost!) Kvantiteedi üle ei tohiks isegi meie teatrilembene rahvas nuriseda, kahtlusi võib tekkida kvantiteedi üleminekul kvaliteediks.

Näidendi väärtuse olulisem moot on lava (lugemisel on selle lava asukoht lugeja peas). Teatrilavale jõudis neist 217 näidendist 30, kümme-kond ootab järke teatrite tulevastes plaanides. Ühtekokku lavastati meie teatrites viie aastaga 59 eesti algupärast näitemängu. 1986. a nelja kuuga jõudis aga lavale 12 (!) algupärandid.

Teatrisündmuseks julgen nende hulgast nimetada Jaan Kruusvalli «Pilvede värve» TRA Draamateatris (Mikk Mikiveri lavastus), mida oli mullu detsembri seisuga mängitud 134 korda 65 813 vaatajale; Ott Kooli «Musta kassi öösel ei näe» Pärnu L. Koidula nim Draamateatris (Ingo Normeti 17

lavastus), mida 90 etenduse jooksul vaatas 50 818 inimest; ja Valter Udami «Vastutust» Pärnu Draamateatris (I. Normet), mida üksnes esimese lavaaasta jooksul mängiti 53 korda ning mille avameelsus valitseva majandusmehhanismi kritiseerimisel põhjustas ühe maainimese sõnade järgi «rahva palverännaku» Pärnu teatrisse. Menukad, poleemikat põhjustanud või ka mõlemat korraga olid Andres Lille «Jaan Vaarandi 99 päeva» (R. Adlas) ja Olev Antoni «Rublarüütlid» (K. Ird) RAT «Vanemuises», Mats Traadi «Päike näkku» (M. Mikiver) TRA Draamateatris ja Moskva Malaja Bronnaja Draamateatris; Merle Karusoo «Meie elulood» (M. Karusoo) ja värskeimana Juhan Saare «Valge tee kutse» (K. Kilvet) Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris; Vaino Vahingu «Testament» (K. Käsper), Mati Undi «Vaimude tund Jannseni tänaval» (M. Unt), Ott Kooli «Kes paljajalu käib» (V. Rummo) Pärnu Draamateatris; Hans H. Luige «Tuled sa tagasi?» (J. Allik) ja Mihkel Tiksi «Vana Toomas» (K. Raid) «Ugalas»; Toomas Kalli «Lõunavaheaeg» (R. Baskin) «Vanalinna Studios». Üle viiekümne korra etendati koguni 15 eesti nõukogude näitemängu, mis viitab nii publiku huvile lähedase temaatika vastu kui ka meie algupäraste näidendite teatavale kunstitasemele.

TRA Draamateatris lavastati viie aasta jooksul 10, RAT «Vanemuises» 9, Pärnu Draamateatris 7 eesti näidendit, mis näitab mitmete meie teatrite püsivalt suurt huvi algupärase dramaturgia vastu. Juba Mikk Mikiver üksinda lavastas 9 algupärandit, kuigi ka 5 eesti näidendi lavastust (K. Raidilt ja R. Agurilt) on märkimisväärne arv. Meie lavastajatel on välja kujunenud püsivad sidemed «oma» autoritega (näiteks M. Mikiveril J. Krossi, M. Traadi, J. Kruusvalliga; I. Normetil O. Kooli, V. Vahingu, V. Udamiga; K. Irdil O. Antoniga), mis loob eelduse tulevikus samasuguste viljakate tandemite tekkeks lavastaja ja dramaturgi vahel, nagu omal ajal moodustasid I. Tammur—E. Rannet või V. Panso—J. Smuul.

Kuidas dramaturgi käsi käib...

Eestimaal loetakse kirjanikke kolmekohalise arvuga, kuid «põhikohaga» dramaturge pole meil rangelt võttes mitte ainsatki. Põhjus on proosaline: üleliidulisel laval läbi löömata ei ela näitekirjanik lihtsalt ära. (Üleliidulise Autoriõiguste Agentuuri Eesti Vabariikliku Osakonna andmeil esitatakse seisuga september 1985 nii üleliidulistel kui ka välismaistel lavadel, raadio- ja teleteatris enam kui viitkümmed eesti autori teost, kuid nähtavasti pole seegi menu piisav dramaturgiprofessiooni sünniks.) Kutselised literaadid pöörduvad dramaturgia poole n-ö põhitöö kõrvalt. Mitmed võimekad teatrilekirjutajad eelistavad prosaisti iseseisvust, ei lähe näidendiga seotud riskile ega anna oma loomingut teatri meelevald. Näitemängude trükis avaldamine, mis tõstaks dramaturgia talle teoreetiliselt kuuluvale kohale kirjanuduse põhiliikide seas, pole võrreldav luulekogude või proosa ilmutamisega. Kirjanduskriitika pilk dramaturgiani praktiliselt ei ulatugi. Näitekirjanduse kirjanduspoliitiline diskrimineerimine ühelt poolt ning samal ajal elav teatrihuvi teiselt poolt on kujundanud situatsiooni, milles dramaturgelist vakantsi on asunud täitma paljude muude elualade kirjanduslike kalduvustega inimesed, parteitöötajatest kuni kolhoosiehitajateni. Kõike seda silmas pidades pole 4—6 korralikku algupärandi lavastust aastas (mis jääb järele, kui paratamatu kunstilise praagi, vähemängitud näendid ja ka lastelavastused maha arvame) sugugi vähe. Pealegi näitab eesti näidendite lavastamisköver viimastel aastatel tõusutendentsi. Teatrite 1986. aasta repertuaariplaanides seisab koguni 14 eesti näidendit. Viimastel aastatel on kogunenud algupäranditest isegi pisuke reserv. Nii ootavad H. Kiige «Jaapanlanna» ning J. Krossi «Uhkus ja alandlikkus» juba enam kui aasta pääsu TRA Draamateatri plaanidesse, 1979. aasta näidendivõistluse II preemia pälvinud K. Kajari «Suur eksperiment» on aga tänaseni jäänudki lugemisdraamaks

nimekatel kirjanikel nagu V. Beekman ja V. Gross ei ole iga kord teatritega vedanud. Loodetavasti teevad meie dramaturgid tekkinud konkurentsimo- mendist omad järeldused.

Et meie kirjanikkonna enamik teostab end proosa- või luuležanris, teatrid aga ei raatsi eesti kirjanduse väärtteostest ilma jääda, siis on lavastajad võ- nud enda kanda proosateoste instseneerimise keerulise ülesande. Sel kombel on sündinud mitmed meie teatripilti ilmestavad lavastused. Olgu siinkohal nimetatud tänapäevaaineliste hulgast Paul Kuusbergi—Kalju Komissa- rovi «Meie juhtumit» Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris, klassikadramati- seeringutest aga A. H. Tammsaare—M. Mikiveri «Armastust ja surma», E. Vilde—E. Hermaküla «Prohvet Maltsvetit» TRA Draamateatris ning O. Lutsu—K. Komissarovi—K. Orro «Kevadet» Noorsooteatris ja O. Lut- su—R. Adlase «Suve» «Vanemuises».

Ammendamatuks allikaks jäävad teatritele algupärase repertuaari kujundamisel näidendivõistlused. Viimase viie aasta jooksul korraldas Kultuuriministeerium neid kolmel korral, saades ühtekokku 166 uut drama- turgilist teksti. Täna on võistlustöödest lavale jõudnud 14, kusjuures neid on jagunud nii meie kutselistele kui ka isetegevuslikele teatritele. Sel aastal kavatsevad teatrid lavastada veel viis konkursisõelale jäänud teost.

Seal toimetajakäsi hoolet tegev . . .

Järjest rohkem inimesi teeb katset näidendikirjutamisega. (Selle feno- meni teatripoliitilisi, üldkultuurilisi ja sotsiaalpsühholoogilisi juuri oleks ahvatlev uurida.) Suur osa värsketest töödest maabub kõigepealt Teatrite Valitsuse töötajate kirjutusaluale, kuigi otsetee teatrisse «oma» lavastaja otsingutele oleks autorile kindlasti õpetlikum ja võib-olla ka viljakam alter- natiiv. Teatrite kirjandusalajuhatajad ei tohiks algupärastest näidenditest seni just küllastunud olla, k o n k r e e t s e lava nõuetest ja lavastajate vaja- dustest saaks vähem kompetentne autor sel kombel selgema pildi. Et drama- turgile ei jääks muljet, nagu kaoks tema instantsi haardesse loovutatud käsikiri põhjatusse «musta auku», siis võiks omal kohal olla Teatrite Valit- suse juures tegutseva repertuaarikolleegiumi töö avalikustamine. Algupä- rase dramaturgia seisukohast kujutab see organ endast vahendavat, juhtivat ja finantseerivat lüli dramaturgia ja teatri vahelises ahelas. Tõtt-õelda on toimetaja käe alt läbikäiv näidendite hulk üsna aukartustäratav, eriti kui juurde arvata ka meie üheksa sõnalavastusteatri tõlkerepertuaar. Ainus väljapääs ummiku likvideerimiseks leidis selles, et kahele koosseisulisele toimetajale tuli appi inimesi teatritest, kes osa dramaturgiaalastest koordi- neerimistööst enda kanda võtsid. Ka NSV Liidu Kultuuriministeerium on pidanud viljakaks ametnikele loomungulisi jõude lisaks värvata. See vastab meie partei poliitikasuunale, anda praktikutele rohkem õigusi ja vastutust.

Pidev hool kultuuriasutuste ainelise baasi tugevdamisel on kergendanud ka repertuaarialast juhtimistegevust, ehk küll näiteks paljundusmasinast, mis ootamatult sisse astuvalle kriitikule laseks näidendivõistluse auhinna- näidendi eksemplari pihku pista, meil seni veel ei ole. Näidendi objektiivse hindamise tagab Teatrite Valitsuse juures aastaid töötanud hindamiskomis- jon, mis töö efektiivsuse ning kunsti parteilisuse printsiibi igakülgeks kind- lustamiseks formeeriti käesoleval aastal ümber ideelis-kunstilise ekspertiisi komisjoniks, kuhu on kaasatud spetsialiste kirjandus- ja teatringkon- dadeist ning meie vabariigi eri paikadest. Ehkki näidendite lugemine ja komisjoni istungitest osavõtt nõuab kusetööst hõivatud inimestelt aega ja vaeva, pole kahtlust, et ekspertiisikomisjoni töö aitab edas- pidi tõhusalt kaasa eesti dramaturgia arengule. Lavastajate proosainstse- neeringute kunstiväärtuse määramiseks oleme aga pöördunud Kirjanike Liidu draamasektsiooni poole kompetentsete retsensioonide saamiseks. Ehkki ka see töövorm on uus ning harjumatus tõi kaasa retsensioonide mõningase

hilinemise, tuleb seda võimalust pidada perspektiivseks ning edasiarendamist väärivaks.

Mõni sõna ka žüriide tegevusest. 60—100 näidendi läbilugemine piiratud aja jooksul käiks žüriile täies koosseisus üle jõu ega oleks ka otstarbekas. Päril kehvade tööde eraldamiseks piisab täiesti ka kolmest-neljast asjatundjast, kes tutvuvad kõigi võistlusele laekunud töödega. Kui ükski neist eelvooru lugejaist näidendis midagi kunstiväärtuslikku ei leia (mida märgib žürii hinnetatabelis ühtne rida miinusmärke), siis võistlustöö järgmisesse ringi ei jõua. Žürii enamik end sellega enam ei vaeva ning niisuguse näidendi kohta retsensioone ei kirjutata. Žürii lõppistungil toimub salajane hääletamine tavaliselt 10-pallise süsteemis, millele eelneb ja järgneb näidendite arutelu ning vaidlus. Žürii fikseerib oma otsuse kirjalikult, sellele kirjutavad alla kõik žürii liikmed. Nagu otsuse protokollidest näha, on viimaste võistluste paremad tööd tõusnud premeerimisele kogutud hindepunktide suure ülekaaluga ning žürii üksmeelse otsuse tulemusena. Tõsi küll, igal võistlusel leidub autoreid, kes ei suuda uskuda, et nende «õigel teemal» kirjutatud näidend ei ole draamakirjanduse šedöövr. Laskmata end häirida žürii hindamistabeli miinustereast, mis nende saatusekaaslastele sõnaselgelt väidab «poiss, ära enam kirjuta», peetakse tosinast juhtivast teatri-, kirjandus- ning avaliku elu tegelasest koosnevat žüriid erapoolikuks või vähemasti ebakompetentseks. Muidugi ei saa lõpuni välistada subjektiivse momendi, ent kummalisel kombel kalduvad just kõige nõudlikumad moraaliteenrid ligimestes kergesti pettust ja pahatahtlikkust uskuma. Paraku jääb siiski sellest üksinda väheks, kui üks või teine näidend on kantud helgest elujaatavast paatosest, käsitleb revolutsioonilist minevikku, Siberi löökehitud või klassivõitlust sõjajärgses Eesti külas, sest teater esitab kirjandusele oma teatavaid spetsiifilisi nõudeid. «Kuigi draamakirjanik paneb oma tööse oma elu, mida toidab teda ümbritsev elu, (...), valikud, mida kirjanik teeb, pääsevad mõjule ainult sedavõrd, kui võrd nad ütlevad midagi teatrikeeles (...). Mees, kes istub kodus ja kõik paberil välja töötab, jääb näitlejate ja lava maailmale järjest võõramaks.» (P. Brook. «Tühi ruum». LR 1972, nr 44/45.) See on ka üks põhjusi, miks näidendivõistluste tulemuste põhjal esile kerkinud noortest inimestest organiseeriti Teatrite Valitsuse juurde noorte dramaturgide seminar. Esimesed viljad sellest on jõudnud teatriteni, kuid noored dramaturgiahuvilised on endiselt kutsutud.

Mida oligi tarvis tõestada

Tõudud positiivsed näited koos vastava interpreteeringuga peaksid olema piisavad kokkuvõtte tegemiseks: eesti nõukogude näitekirjandus on XI viisaastakul teinud märkimisväärse sammu edasi. Mida oligi tarvis tõestada. Mõõngem veel suuremeelselt, et käsitlus võib eeldatavasti olla vaieldav, kuid ilmselt ei puudu selles oma ratsionaalne iva.

Paraku seisab propagandistliku lähenemisviisi teleoloogilisus nimelt selles, et samade faktide alusel võiks vastupidise eesmärgi korral jõuda niisama edukalt ka vastupidisele järeldusele (vt SV 27. XII 1985; SV 11. IV 1986).

Tõtt armastav inimene tunneb end õigustatult solvununa: kuidas siis nii? Kellel on siis ikkagi õigus? Kuidas on lugu tegelikult?

Tegelikult on asi selles, et seda sorti lähenemisviisiga pole kunsti juures suuremat peale hakata. Kunsti eadusk ei suuda oma objekti formaliseerida, üpris kahtlane ettevõtmine on mõne välise fakti najal püüda meie näitekirjanduse seisuhinnata. Väidet, et dramaturgia kunagi Jakobsoni või Ranneti olemasolu tõttu oli eesti kirjanduse juhtiv žanr, oleks sama raske tõestada, kui seda, et tänane päev ei ole seda nende meeste surma tõttu enam mitte. Konkreetsete näidendite sisusse tungimata jääksime ka ausameelse lähenemise korral oma subjektiivsete muljete ja kaunite noorusemälestuste meeleva. Kaldun arvama, et rahulolematu me praeguse

näitekirjanduse olukorraga on teatud määral kantud rahulolematusest uue-
mate näidendite sisuga, mis ei anna ennast enam nii hõlpsasti kaheks poo-
leks lahti võtta. Aga ehk peitub nendes sellele vaatamata midagi muud, mis
ei olegi nii üdini halb?

Katse analüüsida

Millest kõnelevad meie viimaste aegade näendidid? Milles seisneb täna-
päeva dramaturgiline põhikonflikt? Olgu näitlikkuse mõttes tehtud valik
mõnede iseloomulikumat tänapäevaaaineliste näidendite seast.

Ehitusmees Jaan Vaarandi (A. Lille «Jaan Vaarandi 99 päeva») r i k u b
seadust, et haiglat õigeks ajaks käiku anda. Traktorist Ruuben (O. Kooli
«Musta kassi öösel ei näe») r i k u b oma tervise, et ebainimlikku kolhoosi-
koormist täita. Insener Felix (M. Tiksi «Vana Toomas») r i k u b oma
lähikondlaste elu, et paljastada jäiga plaanimajanduse röövellikku iseloomu
meie elukeskkonna suhtes. Ametnik (T. Kalli «Lõunavaheaeg») r i k u b
omaenese ausa Mina, vahendades rahvast ja tema riiki korteriküsimuses. Ja
lõpuks, parteisekretär Leo (V. Udami «Vastutus») r i k u b kogu senise
majanduse juhtimise süsteemi rajoonis, veendes meid, et arenenud sotsia-
lismi tingimustes on häbi Ameerikast vilja osta.

Näeme, et kõigis näidetes tegelevad peategelased millegi ühiskondlikult
väärtuslikuks peetu eitamisega. Ja mis veelgi halvem — keegi neist ei jõua
oma tegevusega mingile positiivsele tulemusele. Ometigi juhinduvad nad
oma käitumises kõik sotsialistlikest ideaalidest (arstiabi, toitlusprogramm,
looduskaitse, moraal, demokraatia). Veelgi enam, kõigist neist tegelastest
peaksid lõpuni arendatuna saama tragöödiakangelased, kes hukuvad oma
ideaalide purunemise tõttu kokkupõrkel objektiivse paratamatusega (mida
tragöödiaaastud on nimetanud saatuseks). Ning üksnes autorite valitud
žanr, vähene kunstimeisterlikkus või ka tragöödiiale mittealdis kunstipoliitika
on jätnud nad poolele teele peatuma. Kuid sellele vaatamata on ilmne, et
kõik need tänapäevased kangelased tegelevad olemasolevate, kehtivate, valit-
sevate tardunud eluhoiakute eitamisega. Siit aga tekib uus ning minu arust
esimene tõeline küsimus.

Küsimus

Kus on teosed, mis käsitleksid oma ainet meie elus valitsevate põhiprint-
siipide ja a t a m i s e platvormilt? Kus on näendidid, milles sisalduksid
ideed, tegelaskujud, ellusuhtumised, mida tahaksime rõhutada? Kus on revo-
lutsiooni lipukandjad, kes läbi kõigi raskuste ja võitluste on jäänud ideele
ustavaks? Kus on nõukogude patriotism? Kus on teosed, mis hingestaksid
vaatajat, selgelt avades meie inimeste paremaid omadusi?

Kirjanik kirjutab seda, mida tema südametunnistus käsib. Kirjutab nii,
nagu ta elu näeb ja mõistab. Kui ellus u h t u m i s e d, mida me rõhutada
tahaksime, dramaturgias ei kajastu, peaksime kõigepealt võrdlema ümbrit-
sevat elu e n n a s t nende soovitatavate suhtumistega. (Vrd eestpoolt
kunsti ülesandeid parteiprogrammi järgi!)

«Literaturnaja Gazetas» käis pikemat aega poleemika teemal «Kaasaegne
proosa: tõde ja tõenäolisus». 2. oktoobri 1985. aasta numbrist loeme filosoofia-
doktor V. Tolstõhhi sulest: «Kunstitõde tekib siis, kui kujutatavat reaalsust
ei kardeta näha «vastuoluna oma ideaalse eesmärgi ja oma tegelike tingi-
muste vahel» (K. Marx) [- - -] Kõrvuti haigusega, mille nimi on «tegelik-
kusehirm», on meil sageli tegemist ebaõige ettekujutusega kunsti ideoloogil-
lisest funktsioonist, mis taandatakse ideede «sisse- ja väljatagumisele»
lugejate peast (arusaadavalt heade ideede sisse- ja halbade väljatagumisele).
Selline vaade ideoloogiale kui mingile kõikemõistvale «puhta mõistuse» riigile,
üpris lähedane Kantile ja kauge Marxist, pole iseenesest uus. Omal ajal
arendasid ja kaitsesid seda nn noorheegellased, kes said marksismi rajajate

armutu kriitika osaliseks. Tänapäeva kunsti-«noorhegeliaanid» (nad muidugi ei tea, et viibivad selleaoliste kujutluste võimuses) juhitudvad kõige õilsamatest soovidest. Tahavad nad ju, et võidutseksid «head ideed» ja kaoksid, häviksid «halvad». Ignoreeritakse jällegi aabitsatõde: ainult see teos võib saada hingelise ja ideelise mõju allikaks (mõju, mis vastab meie ühiskonna ideaalile), mis toetub tegelikule elule, peegeldab ja väljendab tegelikku, mitte üksnes soovitud asjakäiku.»

Vaevalt hakkab keegi vastu vaidlema, et kirjanik tunneb seda tükikest reaalsust, mille ta oma kujutamiseobjektiks julgeb valida, paremini, kui need, kelle kätte valmis teos hiljem jõuab. Kui me ei taha saada süüdistatud noorhegelluses, peame omaks võtma, et kirjandusteose tegelaskujudes (ja nimelt nii, nagu need autori tahtel meie ette ilmuvad) on kajastatud meie elule iseloomulikku, tõepärast, tegelikkusele vastavat, ükskõik kui halvad peategelase teod meile ka ei tunduks.

Iseloomulik on, et tänapäevanäidendites (ja mitte ainult meie omades) ei puhke võitlus mitte «heade» ja «halbade», mitte «meie inimeste» ja «fašistlikku tüüpi tegelaste» vahel, millega veel Jakobsoni või isegi Ranneti päevil teatrimeenu võis saavutada. Täna oleme kõik sotsialismiajastu inimesed, enamik meist on kasvatus ja hariduse saanud nõukogude koolis. Täna pakuvad meile huvi näitemängud, kus kokkupõrge toimub kangelase ideaali ja selle teostamist takistavate sotsiaalsete olude vahel (ajast ja arust seadusandlus, bürokraatia, tsentralistlik majandamismehhanism). Isikudraama taustaks on lõppkokkuvõttes tegelikkus, mida partei programmi uus redaktsioon väljendab järgmiselt:

«Partei võtab arvesse, et seitsmekümnendatel aastatel ja kaheksakümnendate aastate algul täheledati meie maa arengus rööbiti saavutatud ja vaieldamatu eduga ka teatud ebasoodsaid tendentse ja raskusi. Need on olulisel määral seotud asjaoluga, et majandusliku olukorra muutusi ja kõigis eluvaldkondades põhjalike nihete vajadust ei hinnatud õigeaegselt ning nagu kord ja kohus ega ilmutatud vajalikku visadust nende läbiviimisel. See takistas sotsialistliku korra potentsiaalsete võimaluste ja eeliste täielikumat ära kasutamist ning pidurdas edasiliikumist.»

Tänaste näidendite kangelaste teadvus kujutab endast meie elus kujunenud situatsiooni peegeldust, käitumine aga on suunatud võitlusele arengut pidurdava teguri vastu.

Kuid dramaturgia käsitleb mitte vahetult sotsiaalseid suhteid, vaid nende kandjaid. Kes on siis need, kelle vastu võitlevad tänapäevanäidendite kangelased? Kes on siis need, kes ahistavad? On meil ju üldrahvalik riik, milles kõigi jõupingutused on suunatud ühisele eesmärgile.

1983. aastal Novosibirskis peetud üleliidulise majandusteadlaste konverentsi dokumentides kõlab üks akadeemik T. Zaslavskaja tees järgmiselt: «Tootmissuhete, aga samuti neile vastava majanduse juhtimise süsteemi täiustamise objektiivne vajadus eile ja otseselt ja täpselt vastet paljude ühiskondlike rühmade huvides. Selles peitub majanduse juhtimise järgalt tsentraliseeritud ja põhiliselt administratiivse süsteemi suur vastupanujõud, ehkki süsteemi ebafektiivsus on ammugi partei poolt teadvustatud, tema dokumentides vormistatud.»

Siit tuleneb ka üks kunsti ees seisvaid peaülesandeid: «Kõige selle kirglik paljastamine, mis takistab ühiskonna edasiliikumist.» Ühiskonna edasiliikumist takistab ka selle paljastamise takistamine. Salakavalamaid, varjatuid, kaudseid vastupanuvorme sellele uuendusprotsessile seisnebki kunsti ideoloogilise funktsiooni transformeerimises «õigete» ideede «pähe tagumiseks», mis võimaldab mitte tegelda reaalsete vastuoludega. Jevgeni Jevtušenko võttis mullu detsembris peetud Vene NFSV Kirjanike Liidu kongressil selle tõe kokku järgmiselt: «Aeg ise nõuab tõkkepuu-

psühholoogiast loobumist. (...) perioodil, mil meie maad vaevasid kaos ja nälg, ei pelanud Lenin rünnata uut, nõukogude bürokraatiat, kommunistlikku upsakust, toetas Majakovskit nimelt bürokraatiavastase luuletuse eest, viis maa ilma kartuseta uue majanduspoliitika rööbastele. Leninile oli võõras provintslik kõõrdpilk — mida küll ütlevad välismaised vürstitarid Maria Aleksejevnad. Lenin mõistis, et mittemahavaikimine tähendab endapuhastus-, aga enesekiitus hukutavat jõudu.» Ning Jevtušenko laenab tsitaadi Lev Tolstoilt: «Ajaloole kirjutaksin hauakirja: «Mitte midagi ei varja». Vähe on sellest, kui just lausa ei valetata, tuleb püüda mitte valetada ka negatiivselt — maha vaikides.» Aga «Pravda» omakorda toob ära Jevtušenko luuletuse, milles seisavad read:

«On suur vahe punasel lipul ja punasel pliiatsil.»

TRA Draamateatri lavastuses «Seoses üleminekuga teisele tööle», mis on pühendatud NLKP XXVII kongressile, jätavad autor A. Mišarin ja lavastaja M. Mikiver juhtiva töötaja noorele abile õiguse lõpulauseks: «Lugege homseid keskajalehti. Kroonikat.» Eks tähenda need sõnad sedasama, mis artikli alustuseks võetud eesti rahva vanasõna.

Kangelased, revolutsiooni lipukandjadki, ei ole kuhugi kadunud, nad on olemas. Nad on olemas nendessamades meie halbades näidendites. Oma esialgsel, kohmakal, ebakunstilisel kujul, kuid ei kirjutanud ju Jakobson, Smuul ega Rannetki ilma õppimata oma meistriteoseid. Ükski meister pole taevast kukkunud, jätkuks vaid kirjutajatel kannatust ja jõudu. Dramaatile aeg on dramaturgiale soodus.

Filmikeskuse vajalikkusest

MIHAILS SAVISKO

«Paradoks!» pööratas Arvīds Grigulis sapise meeleepahaga. «Astub üks noorsand uksest sisse ja kuulutab, et meil on olemas rahvuslik filmikriitika, aga pole rahvuslikku filmikunsti. See on paradoks!»

See lugu juhtus ammusel kinoliidu pleenumil kakskümmend aastat tagasi. Arvīds Grigulis juhatas stuudio toimetuskolleegiumi ja noorsandiks võis teatava pingutusega nimetada mind (epiteet peegeldab minu oponendi ironiat ja polemiseerimiskultuuri, millest, muide, jääb vajaka meie praegustes filmivaidlustes).

Ei mäleta enam, millega olin rahvakirjaniku ära pahandanud, kuid kindlasti polnud mul vähimatki kavatsust kiidelda lisaelukutsega, mille poole iseõppimise teel püüdsin, kõnelemata kriitika vastandamisest kunstile. Vastuolu asus mujal, nimelt tärkavate võrsete ja umbrohu vahekorras läti filminduse uudismaal. Kuuekümnendatel aastatel püüdsime meie, filoloogide diplomiga entusiastid, kes me soovisime näha läti filmikunsti iseseisvana, omanäolisena ja säravana, võidelda, kuidas oskasime, Riia stuudio filmide isikupäratuse ja halluse vastu. Ilmetuse äärmuslikud ilmingud olid seotud teiste vabariikide filmistuudiotest väljapraagitud käsikirjasõkalde üleskorjamisega ja mehaanilise kohandamisega Läti oludele. Olin selles asjas öelnud mõne tuisaka sõna. Näiteks et filmivabriku funktsioneerimine ei tähenda veel sugugi rahvusliku filmikunsti olemasolu. Kuid nähtavasti kuuldus minu sõnades ka kriitika enesejaatamise taotlus.

Vaevalt tuleb praegu kellelegi mõttesse kahelda, kas läti kinematograafia on olemas. Kuid äraspidisel kujul omandab Arvīds Grigulise poleemiline repliik tänapäeval ootamatult terava kõla. Luban endale seda parafraseerida nii: «Meil on olemas oma rahvuslik professionaalne filmikunst, kuid meil ei ole oma professionaalset filmikriitikat.»

Ka see on paradoks. Sest kriitika pole miski, mis seisab väljaspool kunsti. Miski, mis võiks ju olla, aga mis iole obligatoorne. Kriitika on kunsti orgaaniline ja oluline koostisosa. Selle jõud või jõuetus, viljakus või ahtsus avaldab kunstielule tähelepanuväärset mõju.

Mitte ilmaasjata ei sisalda NLKP Keskkomitee ja NSVL Ministrite Nõukogu määrus «Abinõudest kinofilmide ideelis-kunstilise taseme edasiseks tõstmiseks ja kinematograafia materaal-tehnilise baasi kindlustamiseks» tarmukat nõuet kindlustada filmikriitika ja filmiteaduse edasine areng ning igati kaasa aidata kriitika mõju kasvule filmikunsti praktikas.

Organisatsioonide hulgas, kellele see nõue on adresseeritud, nimetatakse Üleliidulist Filmikunsti Teadusliku Uurimise Instituuti ja Üleliidulist Riiklikku Kinematograafiainstituuti. Lisame, et NSV Liidu Riikliku Filmifondi arvukas töötajaskond tegeleb lakkamatult kasvava (ja ka rahvusvaheliselt väga suure) filmikollektsiooniga, Moskvas ja Leningradis tegutseb filmiteadlasi veel mitmetes teistes kunstiurimisasutustes. Just sihiteadlik organisatoorne ja materaalne toetus on teinud filmikriitika riikliku filmiprotsessi koostisosaks. Mitte sõnades, vaid tegudes.

Üeldu kehtib enamiku rahvuslike filmikunstide kohta, kaasa arvatud isegi selline varem filmialaselt mahajäänud piirkond nagu Kesk-Aasia. Märkigem, et filmikriitika rahvuslikud keskused on äärmiselt mitmekülg-
sed. Osaliselt võiks seda seletada rahvuslike filmistuudiotest erineva jõudlusega. Ometi oleks väär väita, et iga rahvuslik filmikunst on oma

filmikunsti kriitika on niisugusel tasemel, nagu võimaldab kriitika organisatsioon.

Rahvuslike filmikriitikakeskuste korraldamise vormid pole üheselt reglementeeritud. See on iga vabariigi oma asi. Toetuda tuleb kohalikele oludele, traditsioonidele ja eeskätt vabariigis valitsevale suhtumisele filmikunsti.

Ukrainas näiteks moodustab filmikriitilise mõtte tuumiku Teaduste Akadeemia M. Rõlski nimelise Kunstiteaduse, Rahvaluule ja Etnograafia Instituudi filmiteaduse osakond, kust on võrsunud rohkem kui üks kunsti-teaduste doktor. Gruusias on koondunud Teatrikunsti Instituuti, kes näitas üles lugupidamatust ametkondade kitsarinnaliste huvide ja tõkete vastu ning võttis oma tiiva alla rühma tollal alles noori filmikriitika entusiaste. See julgustükk on kandnud head vilja. Igakülgelt on läbi uuritud Gruusia kinematograafia areng. Rahvusliku filmikunsti teoreetilisele teadvustamisele tugines võimalus avada kõrgkool kõrgkoolis: Tbilisis sündis Üleliidulise Riikliku Kinematograafiainstituudi noorvend, kus Gruusia filmitegijad koos -teadlastega õpetavad välja uut vahetust kõigil tähtsamatel filminduse aladel. Loomulikult ka kriitikuid.

Kuidas näeme selle taustal välja meie?

Rahvusliku filmikunsti kriitilis-teoreetiliseks uurimiseks on Lätimaal ette nähtud kaks koosseisulise teadustöötaja kohta Läti NSV Teaduste Akadeemia A. Upitsi nimelises Keele ja Kirjanduse Instituudi kunstiajaloo sektoris. Ja see on kõik. Muu on jätud hea tahtmise ja isetegemise hooleks.

Filmikriitikas valitsevat vaakumit püüavad meil täita paarkümmend autorit. Kes aktiivsemalt, kes passiivsemalt, kes edukamalt, kes edutumalt. Mõni harv erand välja arvatud, on nad filmialase erihariduseta inimesed, kes ükski ei tööta filmikriitiku palgalisel kohal. Filmikriitikaga tegeldakse põhiameiti arvel ja põhitööst vabal ajal. (Elmārs Riekstiņš on ajakirja «Karogs» vastutav sekretär, Ābrāms Kļockins Läti RŪ ajakirjanduse kateedri vanemõpetaja, Maija Augstkalna ja mina toimetame ajakirja «Māksla» osakondi jne).

Tookord, näib, et romantiliselt ammu, kui meie, kriitilis-teoreetilise mõtte vajalikkust tundes, alustasime, tõusis ka kriitikute hulgas liidripositsioonile esimene läti kineast Māris Rudzītis; see oli aeg, mil Leonīds Leimanise ja Rolands Kalniņš taolised meistridki omandasid filmilavastaja elukutse võtteplatsil, aeg, mil tekkisid läti dokumentalistikakoolkonna esimesed võrsed (mida me märkasime ja toetasime); tol ajal ehk piisas filmikriitika pakiliste ülesannete lahendamiseks autodidaktide entusiastmist.

Praegu on olukord hoopis teistsugune. Meil on ulatuslik ja mitmekülgne filmikunst, kuid selle olulisemad seaduspärasused ja vastuolud on tänini jäänud teadvustamata.

Selleks et tööpooldest k a a s a i d a t a läti filmikunsti arengule, peame mõistma selle kulgu, nägema traditsioone tervikus. Peavad selguma filmikunsti seosed oma aja ühiskondlike sündmustega, tähtsamate nähtustega teiste nõukogude rahvaste filmikunstis ja muidugi ka läti kunsti teistes valdkondades.

Selliseid uurimusi meil ei ole. Ei saagi olla. Niisugust tööd pole võimalik teha lihtsalt heast tahtmisest muu töö kõrval. Seda tõendavad viimase aja kirjutised, kus me ei jõua kaugemale uute filmide arvustusest, paremal juhul visandame mõne kunstniku loomingulise tee ülevaate. Probleemkirjutiste vähesus näib kandvat sedasama defitsiidi nukrat pitsert.

Eelneva põhjal on selge, et ei saa vastu vaielda paradoksile: läti filminduses puudub professionaalne kriitika.

Spinozale toetudes väidan, et paradoks heiastab vastuolu, mida pole võimalik lahendada kehtiva süsteemi raames, küll aga teises, kõrgemas süsteemis.

Ilmselt on meil tegemist sellise juhtumiga. See nipe-näpe, mida olemasoleva süsteemi kõlbmatuse kiuste siiski tehakse (ja mida ma siinkohal nimetama ei hakka), saab kuidagimoodi tehtud ühiselt ägades, nagu seda olukorda värvikalt kirjeldas filmilavastaja Jānis Streičs.

On vaja otsekohe, jalamaid asuda asja kallale ja rajada uus, filmikriitikaga tegelev organisatsioon.

Veel mõned märkused.

Funktsioonist. Esiteks, kriitika on kunsti eneseteadvustamise põhiline vorm. Kriitikata ei tunne kunst ennast ära ega saa seetõttu normaalselt areneda. Teiseks, kriitika on kunsti kommunikatsiooniprotsessis avaliku arvamuse kujundamise peamine vahend.

Ideoloogilised ülesanded avalduvad filmikriitikas teravalt. Seni seostusid need kinode tööga ja läbi valikusõela käinud välismaiste filmidega. Nüüd on alanud kassettkino ajastu. Olime sellest ammu teadlikud, ent tänini pole me selle vastuvõtuks valmis. Ja meeldib see meile või mitte, üks ideoloogiarinde lõik on tulnud meie elutuppa.

Ideede vastu pole mõtet minna rusikaga. On ainult üks tee: relvastada vaataja arenenud esteetilise maitsega, enesestmõistetava hoiakuga filmikunsti skaalal, et igaüks suudaks ise hinnata seda musta karpi, mis võib sisaldada kas Fellinit või seljaajule adresseeritud subkultuuri.

Agas kuidas saame jagada filmikriitika relvi rahvale, kui meil pole ei oma keskust, ei peakorterit ega relvaladu!

Struktuurist ja kaadrist. Terminit «filmikriitika» on siin kasutatud üldistavalt, tähistades sellega niihästi kriitikat kui ka filmiteadust, mis omakorda jaguneb filmiajalooks ja -teooriaks. Aga kõige aluseks on teaduslik uurimistöö, mis nõuab arvukat asjatundjate kollektiivi. On ülearne lisada, et esimeses järjekorras käib jutt noortest asjatundjatest. Kust neid leida?

Kes tahab vett juua, peab kõigepealt kaevama kaevu. Seepärast on õigem sõnastada eelnev küsimus nii: kuidas säilitada juba olemasolevate ja potentsiaalsete, eeskätt noorte kriitikute huvi? Mõned näited. Mullu lõpetas Läti Riikliku Ülikooli ajakirjanik Guna Zvirbule. Õppepraktika ajal ajakirja «Kino» toimetuses ja diplomitöös näitas ta vaieldamatuid filmikriitiku võimeid. Võimeid toetab tõsine huvi. Aga erialast tööd talle keegi pakkuda ei saanud. Tööpakkumine tuli hoopis Läti Televisiooni noortesaadete toimetusest. Kas meil ei läinud niimoodi kaduma tulevane kunstiteadlane? Selget ja vahedat filmikriitilist mõtlemist on jõudnud demonstreerida Riikliku Teatrikunsti Instituudi hiljutine lõpetaja Normunds Naumanis. Kas ei peaks noorele autorile andma võimalust sellele spetsialiseeruda?

Eespool viidatud NLKP Keskkomitee ja NSV Liidu Ministrite Nõukogu määrus näeb ette filmikunsti arengu kindlustamise stuudiote materiaaltehnilise baasi tugevdamisega, kaasa arvatud hõlbustused vajalikeks ehitustöödeks.

Millal siis veel kui mitte nüüd peame endale aru andma, et silmapilkugi viivitamata tuleb organiseerida Nõukogude Läti Kinokeskus? Mõistagi peab keskuse programmi välja töötama hoolikalt ja kaugele ette vaadates. Perspektiivitundega. Võimalusega lahendada ka neid ülesandeid, millest praegu aimugi pole. Aga selge on, et see peab kujunema vabariigi filmielu ajustruktiks. Kinokeskuse rajamiseks ja varustamiseks moodsaima tehnikaga on vaja ühendada kõigi asjast huvitatud asutuste — Kinokomitee, Kinoliidu ja Filmikunsti Propaganda Büroo vahendid ja limiidid. Loomulikult tuleb neid vahendeid ka ühiselt kasutada, korraldades loengusarju, filmide pidulikke esilinastusi, festivale. Seesugune majanduslikus mõttes rentaabel Kinokeskus kujuneks ajapikku vaimutemplitks.

Sellepärast ehitaksin ma selle Riia kuulsate keskaegsete kirikute vastu teisele poole Väina jõge, kas või Kõpsala saarele Ballasti tammile.

Kombeks on nimetada ballastiks midagi ligset, tarbetult koormavat? Kas pole meil samasugune suhtumine ka filmikriitikasse?

Kuid ballast on vajalik asi. Enamgi, «ülearune raskus» on see, mis laeva tasakaalus hoiab.

Tänapäeva laevadel on kuivballastitrümmide asemel keerukad ja kallid vesiballastid tsisternide ja pumbasüsteemidega. Eriti suurt ballasti olevat vaja tormi ajal ja siis, kui laev sõidab tühikäiguga.

Viimasest toimetusse tulnud Läti kunstiajakirja numbrist oli meie lõunanaabrite kinoliidu kriitikasektsiooni esimehe Mihails Savisko kirjutis (mille toome veidi lühendatult) juba tõlgitud, kui koduvabariigiski, arvatavalt seoses avalikult väljaõeldud teravustega filmi «Hundiseaduste aegu» pihta, tekkis filmiinimeste seas ka kriitika kriitika.

Imselt on küpsenud aeg ka filmikriitikast avalikult kõnelda, aru pidada selle voo-
ruste ja puuduste üle. Paar aastakümnet tagasi tegi muret, et meie lühifilmid ajakir-
janduses üldse maha vaikiti (parimal juhul võis esilekõündiva filmi kohta lugeda
mõnda kokkuvõtvat rida mõnes aastatatuvustuses — juhul, kui see ilmus). Ent nüüd,
kui meil on kuust kuuksse regulaarselt ilmuv ja niiviisi filmiprotsessi jälgiv filmikrii-
tika, on tõusnud uued probleemid selle haardeulatusest, kompetentsusest ja adekvaat-
susest.

Siinkohal tahaksin rõhutada Savisko mõtet kriitika toimimisvormidest, nimelt
et kriitika on niisugusel tasemel, nagu seda võimaldab kriitika organisatsioon. Nagu
tunnistab Savisko kirjutis, pole mitte ainult Eestis kombeks saanud esile tõsta Gruu-
sia eeskujul. Tahaksin siinkohal siiski lisada, et gruusia filmiteaduse fenomen (10 filmi-
teadlast) sai teoks alles pärast pikka vaidlust, fooniks gruusia filmi aastate kulule
vastu pannud maailmakuulsus: kohalik partei keskkomitee ja kinoliit pooldasid filmi-
sektori loomist Teaduste Akadeemias. Akadeemia president oponentidele: «Mitte minu
eluajal!» Ja akadeemikud on hord juba pikaealised — too president elas enam kui
ühheksakümneseks. Seepärast siis, nagu me ka Savisko kirjutisest lugeda võime,
loodigi alles pärast teda Gruusias Tbilisi Riikliku Teatriinstituudi juures filmi- ja
teatrijaloo ning teooria sektor.

Kas arvame meie, et kuna me nii väikesed oleme, siis ka meie asjad tingimata halv-
vasti korraldatud peavad olema? (Onneks ei mõtle niiviisi näiteks meie põllumehed!)
Ometi teab igäiks, kes organiseerimistöoga tegeleb, et väikestel süsteemidel on omad
suured eelised, sest asjade korraldamine läheb neis mitmeti hõlpsamalt. Aga ei, ikka
annavad teised meile silmade ette.

Usbekistanis näiteks töötab Kultuuriministeeriumi Kunstiteaduste Instituudi
kino- ja telesektoris kümme teadurit: kaks doktorit, kuus kandidaati ja kaks labo-
ranti (viljakalt on siin kindlasti mõjunud Taškendi filmifestival).

Väikestes liiduvabariikides võib aga leida meiega (üks filmiteadlase koht Tea-
duste Akadeemia Ajaloo Instituudis) ühiseid jooni: Kirgiisias üks koosseisuline fil-
miteadlase koht, Moldaavias kaks, Tadžikistanis kolm, Leedus mitte ühtegi.

Omaette fenomen on Valgevene. Sealses Kunstiteaduse ja Etnograafia Instituudis
töötab filmi alal kaks doktorit, üks kandidaat, üsna mitu aspiranti valmistub kraadi
kaitsmiseks. Valgevene on küll Eestist suurem ja võimsam liiduvabariik, kuid ei saa
õelda, et tema filmide kunstikogum meie omast nii kaalukalt suurem oleks.

Miks neid võrdlusi toon?

Veelkordseks rõhutamiseks, et ilma organisatsiooni tagamata jäävad entusiastli-
kumadki taotlused vaid hetkeretoorikaks.*

Kirjandusnimistel on uurimisinstituut ja kateedrid, muusikutele konservatoo-
rium, kunstnikel instituut ja muuseumid, KINO ja meie naaber TEATER on neis vald-
kondades end suutnud kõige halvemini sisse seada. Sest ka teatriuurimisel ja teatri-
teadusel peaks olema palju enam vahendeid ja võimalusi.

Igatahes vääriski Mihails Savisko ettepanek luua Läti kinomõtte edendamiseks
kinokeskus kaalumist ka nelisada kilomeetrit põhja pool, Soome lahe ääres Tallinnas.
Too institutsioon jõuaks koondada jõud väärtfilmide tutvustamiseks (mõtlen siin
esmal just Eesti filme, sest paljud siis meist on meie kuulsamaid lühifilme näinud!);
kinokeskuse katuse alla võiksid koonduda ka videolaenutused, ja miks ei võiks just
siin avada ka meie filmimuuseumi. Sest eesti filmi arheoloogilised lademed on meil
peremeheta vara, nagu on selleks jäänud filmiteaduski.

JAAN RUUS

* M. Savisko sõnavõtu tausta hindamisel tuleks arvestada ka seda, et Lätis ilmub heal tasemel
toimetatud ja üleliiduliselt hinnatud suureтирааžiline kuukiri «Kino», mille valdavaim osa
on hakanud ilmuma Moskva tuntud filmiteadlaste sulest. Võimalik, et see olukord rõhutab
Savisko jaoks veelgi läti filmiteaduse arendamise vajalikkust, sest eelnimetatud ei tunne ega
saagi tunda erilist huvi läti problemaatika vastu.

Lepo Sumera: «Filmimuusikaga («Mimino!») on ta tuntuks ja austatuks saanud rohkem kui sadadele tuhandetele ja sama saatus on talle kui sümfoonikulegi ette näha. Õieti polegi temale praegustest kedagi kõrvale seada, kes oleks loonud niivõrd sugereeriva kõlamaailma, mille võlu ja hüpnootilisus väljendub puhastes ja haprates kõlades, helisevas vaikusel, millele vastandub ohjeldamatu-pidurdamatu-halastamatu, totaalne ja kõikevõitev, kuid mitte hävitav *fortissimo*. See toimib. Toimib tõesti — loojanahaalususega ettemääratud stsenaarse plaani järgi ja, kuulanud ära sümfoonia alguse, pole sellest kõlamaailmast pääsu ka terve teose vältel, lõppedeski. Kantšeli ei karda kasutada gruusia rahvamuusikaomast harmooniat, mis teist masti maitse puhul oleks magusamaiguline. Ta sõandab kirjutada ka lõpmatult aeglastes tempodes ja muusika ei seisku. Ei seisku seetõttu, et algmotiivide harmoonia, tämbri, tagasihoitud dünaamika ja rõhutatud pauside sisepinge energiast jätkub kauaks ka aktiivse rütmimasinana. Ja ongi tegemist täiesti omanäolise, gruusiinidel ammu omaks võetud ja üle Liidu tunnustatud sümfoonikuga, kelle muusikale korraldatakse ovatsioone juba ka teisel pool maakera.»

GIA KANTŠELI (s 1935) lõpetas Thbilisi konservatooriumi I. Tusnia kompositsiooniklassi 1963. aastal. Aastast 1980 on ta Gruusia NSV rahvakunstnik, aastast 1984 Gruusia NSV Heliloojate Liidu esimene sekretär. Tähtsamad teosed: kuus sümfooniat, ooper «Muusika elavate jaoks», Orkestrikontsert, muusikat lavateatele ning filmidele.

Kuidas te tajute oma muusika seost mineviku muusikaga ja keda loete, kõige laiemas mõttes, oma vaimseteks eeskujudeks.

Ühest vastust sellele küsimusele on kaunis raske anda, sest mõjutusprotsess ise on seletamatu. Muidugi, igal muusikul on omad kiindumused. Ma ei usu inimesi, kes ütlevad end ühtviisi armastavat ja mõistvat kõike ja kõiki. Mulle isiklikult on kõige lähem Bachi-eelne ja ka tänapäeva muusika.

Minu muusikaline haridustee ei olnud järjepidev. Lõpetasin lastemuusikakooli, kuid kukkusin muusikakooli sisseastumiseksamitel läbi ja pärast seda ei tegelnud muusikaga palju aastaid. Õppides juba Thbilisi ülikoolis, otsustasin muu-

Gia Kantšeli



sika juurde tagasi pöörduda. Muidugi, see kümneaastane vaheaeg muusikuteel, eas, mil on just kõrgenenud aktiivse tunnetamise aeg, ei saanud midagi head tuua. Muusikakoolis meeldis mulle Bachi teoseid mängida, side selle muusikaga on tänaseni tihedaks jäänud.

Kas teie jaoks on Bachi-aegses ja -eelses suures muusikamaailmas eelistatumat heliloojat või olete kiindunud kogu ajastusse?

Pea tervet ajastut ühtmoodi hinnaliseks. Bachi looming on lausa arusaamatult täiuslik. Aga tema eelkäijate kunst on ületamatu näide selguse, ranguse, lakoonilisuse, hinge ülevuse ja sisemise jõu sulamist.

Aga kui rääkida XX sajandil loodud muusikast?

Minu põlvkonnale oli erilisel huvitav 1950.—1960. aastate vahetus. Meie ellu tuli üheaegselt väga erinevate XX sajandi heliloojate muusika: Stravinski, Hindemith, Bartók, Honegger ühelt poolt, Schönberg, Berg, Webern teiselt poolt. Nende mõju oli muidugi mitmesugune. Meie ümbruskonna reageering osutus aga enamasti ühesuguseks: muusika, mida me siis kirjutasime, ärritas, see lükati kõrvale. Sageli heideti meile ette lausa nende teoste otsest kopeerimist, mida me kuulnudki polnud. Üks helilooja, esinedes meie Heliloojate Liidu kongressil, võrdles uue muusikalise informatsiooni tulva morfiimiga, aga meid, kes me sellega kaasa läksime, narkomaanidega. Kõike juhtus. Näiteks ei unusta ma kunagi, kuidas Maria Judina Thbilisis käis. Ta mängis meil esmakordselt Bartóki Sonaati kahele klaverile ja löökpillidele. Muide, selle ajani olin nii mina kui ka paljud mu sõbrad veendunud, et Béla Bartók on naine. Kuulates seda Sonaati, sain aru, et sellist muusikat naine kirjutada ei saa. Judina kinkis igapähele ühe tol ajal haruldase partituuri, jutustas Heliloojate Liidus oma muusikalistest sümpaatiatest, kutsudes välja klassikalise traditsiooni innukate pooldajate (aga neid leidub alati) tormilise meelepaha. Mulle jäi seda kohtumist meenutama kaks partituuri — Bartóki «Volumandariin» ja Stravinski Sümfoonia kolmes osas. Just samal ajal saatis Kiievi dirigent I. Blažkov mulle lindi Weberni teostega.

Stravinski ja Bartók ühelt poolt, uus viini koolkond teiselt — need on ju küllalt erinevad mõjutused. On selge, et see uue muusika tulv jättis teisse omad jäljed. Aga kuidas on lugu praegu?

Praegu mõtlen, et need olid olulised aastad kõigile minu muusikutest eakaaslastele. Nähtavasti jätab aeg igale põlvkonnale oma kustumatu jälje. Minu suhtumine tolleaegsete autorite teostesse on jäänud muutumatuks. Võib-olla oli see isegi hea, et meie ellu tuli korraga nii palju uusi muusikamaailmasid, kuigi suure hilinemisega. Ja veel. Meile toimus see kõik Šostakovitši ja Prokofjevi muusika avastamise foonil. Kui ilmusid nende plaadid ja noodid, hakkasime neid vaimustusega uurima. Arvasin siis, et tunnen Šostakovitši hästi. Kuid möödusid aastad ja tema Neljanda sümfoonia ettekanne sai mulle lausa avastuseks. Veendusin veel kord, et, esiteks, tajuda geeniusse kogu suurust on peaaegu võimatu, teiseks, tehnilised vahendid ei pruugi olla kaasaegsuse väljendajateks. Sellist tunnet kogesin kord hiljemgi — esmatuttvumisel Prokofjevi Teise ja Kolmanda sümfooniaga.

Mis on teile gruusia rahvamuusikas kõige lähedasem? Selles on ju mitmesuguseid kihistusi ja muusikalisi dialekte.

Ma olen palju juurelnud selle üle, kuidas üldse meie muusikaline folkloor tekkis. Mida selgemaks on saanud minu enda side sellega, seda selgusetumaks on see ilming muutunud. Kes selle muusika ikkagi lõi, ja millal? Isiksused, kellele oli antud jumalik säde? Kuidas nad küll üksteist leidsid? Mulle näib, et rahvamuusika polüfoonilised šedöövrid võisid tekkida ainult geniaalsete inimeste loominguulise koostööna. Kultuslikud, tavandi-, töö-, matuse-, armastuslaulud on ju vaadeldavad kui tohutu suure tsükli erinevad osad. Ma ei kuulu küll nende inimeste hulka, kes asetavad «oma» kõigest kõrgemale, kuid sellele vaatamata loen gruusia rahvalaulu uniikaalseks nähtuseks. Mingisugused saladuslikud niidid seovad ju muidu maailma poeesia-, kirjandus-, muusika-, kunsti-, arhitektuurikujundeid. Gruusia rahvalaulu polüfoonial aga analoog puudub, tema lätted on meile tundmata. 29

Ja ikkagi arvan ma, et selle muusika löid kindlad inimesed ja seda enam kumardun nende suurte anonüümseteks jäänud muusikute ees, mõistan, et mul pole õigust puutuda nende loodut. Mul pole õigust nende muusikalist materjali oma teostesse algsel kujul üle kanda, lõhkuda seda kordumatut tervikut.

Kuid siiski arvan, et rahva toodud rikkustest võib ja isegi peab ammutama. Küsimum on vaid selles, kuidas. Elu on näidanud, et need, kes seda ammutamist liiga sõna-sõnalt võtsid, on unustusse vajunud.

Oma imeliku vastuse tahan lõpetada nii: gruusia rahvusliku musitseerimise traditsioonis on mulle lähedasem selle mõistatuslik hingus, mida ma, arvan, ei ole veel võimeline lõpuni mõistma.

Teie muusika on alati gruusialik. Selles on tunda sidet väga kauge, võib-olla keskaegse musitseerimistraditsiooniga, kultuselaulu atmosfääri-ga, mida teil on peenelt ja samas ebataavaliselt selgelt õnnestunud transformeerida. Kas see tunne on õige?

Õige või mitte, selle üle ei oska mina otsustada. Kuid küsimus puudutab nähtavasti globaalset probleemi — muusika rahvuslikkust, rahvuslikkust kunstis üldse. See kutsub alati esile vaidlusi, mitmesuguseid arvamusi. Kuid jätame praegu minu muusika kõrvale ja räägime lihtsalt sellest probleemist.

Mulle näib, et tõeliselt suured isiksused ammutasid folkloorist ja samas ka ise rikastasid seda. Praegu on juba raske selgusele jõuda, kes, kuidas ja kui palju kultuuri mõjutas, mida kultuur isiksuselt sai ja vastupidi. Mõtlen, et sellistel juhtudel on rahvuslikkus ja individuaalsus teineteisega isegi kattuvad mõisted.

Kui sügav on teie arvates gruusia muusika traditsioon — mitte ainult väimne kultuur, kuidas see elab tänapäevas? Mis sundis teid pöörduma just sellesse rahvusliku muusika sfääri?

Gruusia rahvamuusika on isegi neile, kes ise ei laula (kuulun ka nende hulka) võõrandamatu eluosa. Töö ja puhkus, rөөm ja mure, armastus ja lahusolekuvahu on meie lauludes erakordse jõuga

väljendunud. Tahan veel kord rõhutada, et rahvamuusika kui kultus ei ela mitte ainult lauljate hulgas, vaid ka inimeste seas, kellele justkui poleks antud muusikalisi eeldusi. Seni on see õilis traditsioon auga vastu pidanud võitluses talt-sutamatu massimuusika pealetungiga (igal külaklubilgi on elektrikitarid ja löökriistadekomplekt). Aga just praegu tuleb hoolitseda selle eest, et tulevikus ei muutuks meie rahvalaul muuseumiharulduseks. Selline kaotus oleks korvamatu, kuna rahvalaulus on rahvuslik vaim väljendunud mitte väiksemal määral kui keeles. Keskaegse kultuuri (võib-olla oleks Gruusia seisukohalt täpsem rääkida varase renessansi kultuurist) kõrge vaimsus elab ka täna gruusia laulus, mõjutades muidugi meidki. Kuid siit tuleneb paradoks: just neil juhtudel, kui püüdlus demonstreerida oma kuuluvust rahvuslikku kultuuri muutub omaette eesmärgiks, on tulemus vähe veenev.

Üldistavates käsitlustes püütakse perioodilisi seaduspärasusi näha umbes kahekümneaastaste tsüklite kaupa. Teie loomingubiograafias oleksid need siis aastad 1960—1970. Kuid selle aja jooksul on teie loomingus toimunud märkimisväärne evolutsioon, kui võrrelda kas või Esimest ja Kuuendat sümfooniat. Mis oli teie kui kunstniku arengule määrav?

Raske otsustada, millel nimelt on suurem tähtsus, kas nendel teguritel, mida saan nimetada või nendel, mida ei saa — mitte sellepärast, et ma neid varjaksin, vaid sellepärast, et need toimivad alateadlikult. Vist ikka need teised. Evolutsioon tuleb ajaga nagu isenesest. Seda tingib eelkõige kriitiline suhtumine oma loomingsusse. töö käigus midagi kindlat taotledes ma samal ajal ka alati kahtlen selles. Aga kui töö on lõpetatud, tekib ikka tahtmine selle juurde tagasi pöörduda ja midagi parandada.

Tööprotsess on mulle piinarikas. Uhele suurvormile kulub kaks-kolm aastat, kuigi teos kõlab 25—30 minutit. Pärast seda, kui teos on juba esitatud, teen veel lõplikud korrektsioone (kuigi vahel juhtub seda ka pärast teist või isegi kolmandat ettekannet). Siis algab kõige raskem: tuleb lahkuda sellest, mis pikka aega on olnud minu armastuse ja ka vihkamise objekt. On tunne, nagu oleks

elatud üks elu selle juurde kuuluvate rõõmude ja muredega. Ja nii on iga kord. Peale selle kasvavad raskused teosest teosesse. Ja ikka, neile piinadele vaatamata, tuleb kuulata jutte sellest, et ma kordan ennast.

Ma nähtavasti kaldusin küll vastusest kõrvale, algul me rääkisime teguritest, mis helilooja arengut mõjutavad.

Kas teile ei näi, et enesekordamise põhjuseks on dramaturgiliste võtete stabiilsus?

Mis on dramaturgilised võtted? Vahel mulle näib, et see on vaid helilooja isikupärase stiili olemus. Lubage tuua näiteks ühte meie sajandi suurimat meistrit — Šostakovitšit. Miks me tunne tema teose kohe ära? Seepärast, et tal on oma keel, harmoonia sfäär, oma dramaturgilised võtted. Näiteks tema orkestrivärvid, orkestratsioon on tuntavad esimestest taktidest, kõlagu siis parasjagu *tutti* või hõre ansambel.

Šostakovitšit ei tunne kohe mitte ainult orkestripildi, vaid ka intonatsiooni järgi.

Nii intonatsiooni kui ka kõla järgi. On ju muusikaline dramaturgia mõiste, mis haarab endasse kõike. See on kõigi väljendusvahendite kogum, mis teeb muusika äratuntavaks.

Hakates muusikat kirjutama, paneb helilooja kõigepealt paika kindlad žanritraditsioonid, st arusaamise sellest, mis on sümfoonia, laul, kantaat jne. Loominguprotsessis need traditsioonid pisitasa muutuvad, purunevad, uuenevad. Millised žanrid on teie arvates viimase kahekümne aasta jooksul kõige rohkem muutunud ja milles see muutus seisneb?

Mulle tundub, et see küsimus tuleks esitada kaheksa, mitte kahekümne, kolmesaja, mitte kolmekümne aasta lõikes. Ja sellest, mis viimase kahekümne aasta jooksul on muutunud, oleks kahekümne aasta pärast palju kergem rääkida kui praegu. Arhitektuuri või monumentaalmaaliga võrreldes on muusika õnnelikumas olukorras, ajalugu on siin loomulikuks filtriks ja paljud teosed vajuvad teenitult unustusse. Viimase kahekümne aasta kohta see veel ei kehti. Pealegi, et osata nimetada mingi ajajärgu kõige olulisemaid teoseid, peaks teadma kõike, mis maailmas sel ajal kirjutatud on. Kuid ma püüan küsimusele siiski vastata.

Meie sajandi 20. aastatel alustasid loometeed mitmed suured heliloojad. Täna, 60 aastat hiljem, on selge, kui suur osa oli igaühel neist muusika ja muidugi siis ka kindlate žanrite arengus. Võtame näiteks kaks diametraalselt vastandlikku natuuri — Stravinski ja Weberni. Vaatamata nende suurele erinevusele, nad peaaegu üheaegselt muutsid, purustasid ja uuendasid žanreid. Stravinski loomingu neoklassitsistlik periood lõi silla mineviku ja tuleviku vahele: ühelt poolt seos klassikalise traditsioonilise vormiga, tsükli ehitusega, teiselt poolt novaatorlus kõiges — tunnetuses, helikeeles. Stravinski sümfooniad (Sümfoonia kolmes osas, C-duur, Psalmide sümfoonia) on mänginud ja mängivad kindlat osa sümfooniažanri uuenemises. (Ma ei räägi tema varastest teostest, näiteks «Kevadpühitsusest», mis kutsus muusikas lausa revolutsiooni esile.) Weberni teosed, millel pole sellist seost mineviku muusikaga, hiilgavad oma lühiduse ja stiilikontseptsiooniga, emotsionaalse impulsiivsusega, rafineerituse ja peenima kõlatajaga — kujutavad endast samuti näidet novaatorlusest, uuendades žanrit. Seda nimede loetelu võiks muidugi jätkata.

Maailm on mitmekülgne ja muutuv, pidevalt sünnib midagi uut. Kõige progressiivsemadki nähtused aga ei kuku taevast, ei teki tühjale kohale. Ainult et seos eelnevaga pole alati esimesel pilgul nähtav, on vaja ajalist distantsi. Kui 1960. aastatel hakatakse žanreid väga vabalt tõlgendama, siis eeldused selleks tekkisid juba 20.—30. aastatel, mil üheaegselt ilmusid muusikasse väga eredad ja erinevad isiksused. Muide, Bartók oleks võinud oma Orkestrikontserdi ka sümfooniaks nimetada, kellelgi poleks kahtlust tekkinud, sest nii vormi, idee kui ka osade arvu järgi on see tõepoolest sümfoonia. Aga autori tahtel sai ta teise pealkirja.

Ütlesite välja mõtte, et ei kujuta ei haasaegset ega möödunud aegade heliloojat endale ette väljaspool rahvuskultuuri. Mis teie arvates seob tänapäeva gruusia muusikat gruusia rahvusliku traditsiooniga selle sõna kõige laiemas mõttes?

Gruusia kompositsioonikool on noor, vaid paarikümneaastane. Kui aga lugeda 31

professionaalseks see suurte tundmatute loodud muusika, siis on ajalugu palju sajandeid pikk, kunstiline tase ületamatu. Seepärast loen tänapäeva gruusia muusika kõige tänuväärsemaks tendentsiks vabanemist kirjeldavatest elementidest ja lähenemist meie folkloori vaimsele sfäärile.

Me räägime Sostakovitši traditsioonist nõukogude muusikas, Prokofjevi traditsioonist. Mis nende heliloojate teostes, nende pärandis annab õiguse rääkida traditsiooni olemasolust?

Traditsiooni loovad novaatorid, suured novaatorid. Sageli võetakse neid kui olemasoleva traditsiooni rikkujaid. Kuid, kinnistades oma, isikupärast muusikalist maailma, esinevad nad uue traditsiooni alusepanijatena, mis kunagi omakorda toidab neid, kellele kuulub au see lõhkuda. Selline päritavus kunstipölvkondades on igavese edasiliikumise eeldus. Seepärast, nii paradoksaalne kui see ka pole, just lõhkujad osutuvad tegelikult loojateks. See ülesehitamisprotsess on lõputu.

Rääkige, palun, kuidas on teie töö nn puhtas muusikas seotud nn tarbemuusikaga, s.o teatri- ja kinomuusikaga. Kas teile pakub midagi töö nendes teie jaoks kõrvalžanrites?

Muidugi pakub. Nii teatris kui ka kinos olen kohtunud isiksustega: draamateatris Robert Sturuaga, kinos G. Danelia, E. Šengelaia, enneaegselt lahkunud G. Kalatozišviliga... Ei teagi, mis mulle tähtsam on, kas mõningate sümfoniakujundite kristalliseerumine «tarbemuusikas» või suhtlemisprotsess. Nähtavasti nii see kui teine. Ma ju puutun kokku mitte ainult kunstnike, vaid ka inimestega, kellest väga lugu pean. Inimestega, kellel on oma suhe kunstiga, kes elavad kunstis. Ma juba rääkisin, kui piinarikas on mulle loomine, otsimine. Aga puutudes kokku näiteks Daneliaga, märkan, et tema piinleb vaat et rohkemgi kui mina. Kui näed Sturuat valmis tööd, tundub, et temal tuleb kõik kergelt, kuid ma tean, mis seisab tegelikult selle näilise kerguse taga. Ja need sõbralikud lähedased suhted on kahtlemata avaldanud mõju nii minule kui ka mu muusikale. Aga ega siis ainult nemad...

Tahate öelda, et teile avaldab mõju suhtlemine eredate isiksustega, seda mitte ainult töö, vaid ka isikliku elu pinnal?

Muidugi. Kui ma otsustasin heliloominguga tegelema hakata, seisis minu kõrval koguni kaks häämasavat isiksust — Sulhan Nasidze ja Bidzina Kvernadze. Mul oli tunne, et nad võtsid mul käest kinni ja viisid ellu, nad aitasid mind praegugi. Mul on kerge, sest nemad lähevad ees, nad pole oma keerulisel teel kordagi komistanud. Veidi hiljem tuli Džansug Kahhidze. Temast ma võiksin lõputult rääkida, tema talent ja jõud on lausa üleloomulikud. Arvan, et just sellised inimesed seisid meie rahvalaulu lätete juures. See, mida ta minu muusikaga teeb, väljub interpretatsiooni mõistmise piiridest. Ta loob omapärase mudeli, mis ületab kõik mu ootused. Arvan, et kui mu kõrval poleks Kahhidzet, kirjutaksin teisiti.

Kas teile on kunagi öeldud, et teie muusikas on omapärast romantismi?

Ei mäleta, kuid see polegi tähtis. Kui mõista romantismi laiemalt, siis omapärast romantilisust võib leida küll igast kunstiteosest. Kunsti mõte ongi ju selles, et ta heidab väljakutse ebaõiglusele, valele, pimedusele, vastandades sellele headuse, ilu, valguse. Ja muusika kui kunst, mis pole seotud konkreetsete mõistete ja visuaalse kujutlusega, viib seda ellu universaalsetes ja maksimaalselt üldistatud kujundites. Ilu muusikas on eriliselt habras, kergesti haavatav. Ehk just seepärast on tema emotsionaalne jõud nii piiritu.

Platon on öelnud: «Idealses maailmas peaks muusika olema seaduse poolt ohjeldatud ja piiratud, nii tugev on tema jõud, nii tugevasti mõjutab ta hinge.» Õnneks pole muusika mõjujõud rohkem kui kahe aastatuhandega vähenenud.

Sest temäs on kõrge vaimsus — see ilu on ju vaimsuse väljendaja?

Või vaimsus ilu väljendaja.

Usutlenud NELLI SAHNAZAROVA
ja GRIGORI GOLOVINSKI

Sõda, süü ja meisterlikkus

NÄITLEJAELAMUS

ENE PAAVER

A. Dudarav «REAMEHED». TRA Draamateater. Lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Aime Unt. Esi-
etendus 28. aprillil 1985.

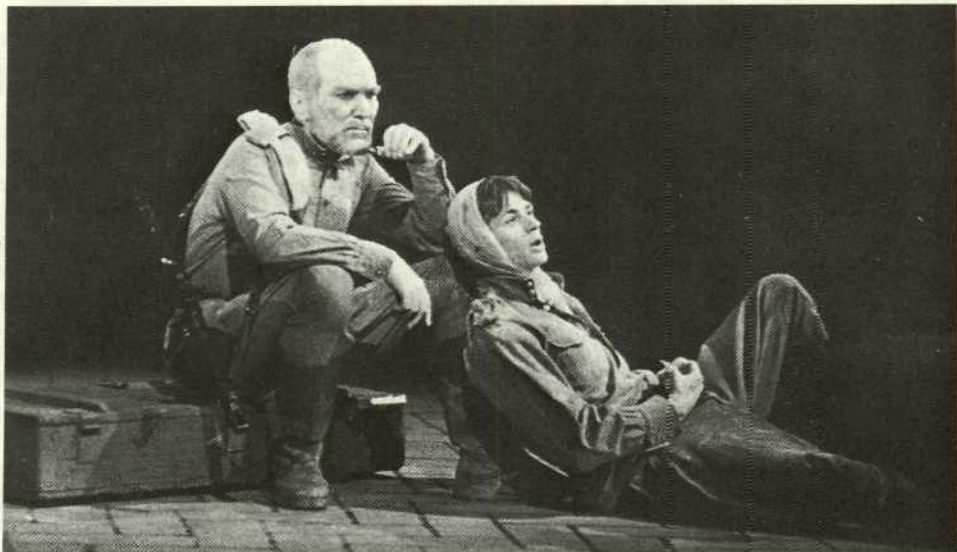
«Neli pikka aastat kiirust võtnud sõja-
rong oli pöörase hooga Saksamaale tun-
ginud ja sädemeid pildudes kihutanud,
nii et rattad tulised, põmupaisatud
Berliini päratu suurde kivitupikusse, kus
hõõguvail tuleasemeil süngete kaljurah-
nudena seisid pommiplahvatustest säb-
rulisid, mustendavate aknaavade ja kin-
ninaelutatud ustega majarusud, trepiko-
dades liikumatud, elutud liftid, kus vaik-
seks jäänud korteritest ei imunud enam
trepimademeile saksa supptide lõhnu, kus
polnud kuulda ei sammude kaja ega uste
kolksumist, ei trepikojas teineteist tere-
tavate naabrite sõbralikke häält ega vii-
sakussõnu «danke schön», «bitte
sehr»...»

Nii algab Juri Bondarevi romaani
«Kallas» teine osa. Milleks tsiteerida
seda, kui juttu tuleb Aljaksei Dudaravi
«Reameestest» ja selle lavastusest Tallin-
na Draamateatris? Aga näidendist ja ka

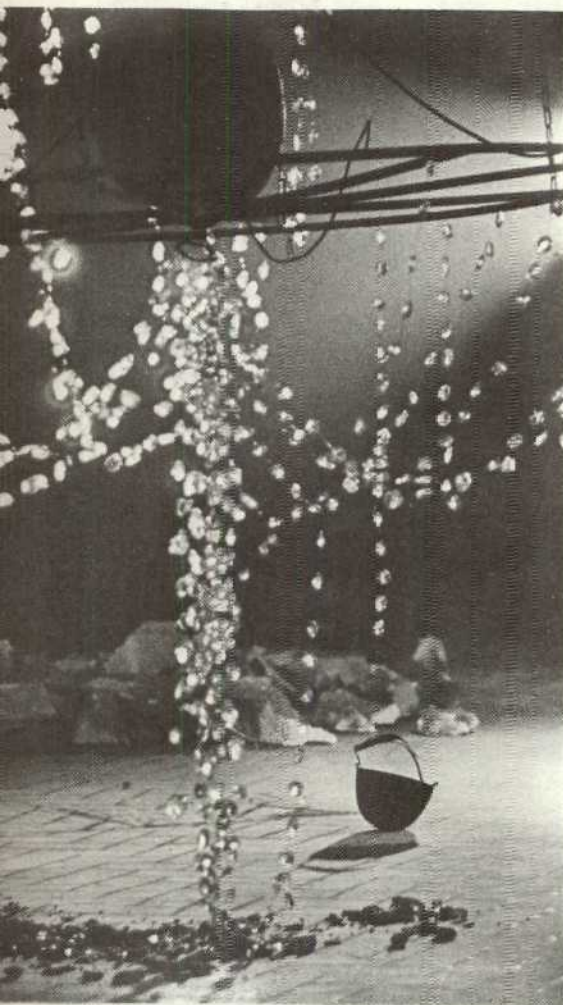
lavastusest saadav elamus ongi suuresti
äratundmiselamus. Sõjateemat ja -sünd-
mustikku on sõjajärgses kunstis ja kir-
janduses käsitletud nii ohtralt, et ei
pääse vahendatud assotsiatsioonidest.
Just sündmustiku, süžee, aga siiski ka
hinnangute ja mõtestamise puhul.

Kui Eestis «Reamehi» veel ei mängi-
tud, näitas selle valgevenelasest autori
lavastust Riias Balti teatrikevadadel Val-
gevene J. Kupala nim Draamateater (ja
võitis sellega peapreemia). Juba siis,
1985. aasta aprillis, oli teada, et «Rea-
mehi» on lavastatud enam kui 100 teat-
ris NSV Liidus (kusjuures ka Dudaravi
«Õhtu» ja «Üle läve» on väga mängita-
tavat). Teine, «Reameeste» iga käsitluse
ja mainimisegagi kaasaskäiv fakt on see,
et autor kuulub põlvkonda, kes pole ise
sõda näinud. Ta kirjeldab sõja *image*'it,
talle vahendatud kujutelma. Balti teatri-
kevade järel kirjutaski Moskva teatri-

A. Dudaravi «Reamehed» TRA Draamateatris
(lavastaja Mikk Mikiver). Derojod — Mikk Miki-
ver, Võilill — Märt Visnapuu.



kriitik Maria Sedõhh ajakirjas «Teatr», et sõda mitte näinud Dudaravi näidendis «kogunevad ootamatult need, kes sündinud hoopis teistes teostes, ning see heidab tema draamale peene mõistuslikkuse varjundi».



«Reamehed». Lavakujundus (fragment) Aime Undilt.

Veel üks äärmiselt oluline mõtteavaldus sõjateemalise kunsti kohta samalt kriitikult: «Neljakümne aasta jooksul on meie kunst läbi käinud hiiglasliku tee, käsitledes neid karme aastaid, mil nii rindel kui tagalas määras igaühe elu üksainus sõna — sõda. See pikk tee polnud kerge, olid ka kunstis oma heitlused, oma kohaliku tähtsusega võitlused ja otsustavad lahingud, uusi kõrgendikke vallutati kirjanike, režissööride, kunstnike ja näitlejate «verega» ning oli vaja palju

mehisust ja tohutut kodanikuvastutust, et üha uus ja uus tõde sõja kohta kõlaks raamatulehekülgedel, ekraanil, lõuendil.» («Teatr» 1985, nr 10.) Üha uus tõde... Et kaua on arvatud olevat ja rõhutatud vaid üht tõde, suubuvad ka teistsuguse sõnumiga teosed sisseharjunud tõlgendusse. Hirmutavalt selge näide oli (TMK 1985, nr 7) ühe Riia ülikoolis filoloogiat õppiva noormehe juba tsiteeritud sõnavõtt Balti teatrikevade «Reameeste» arutelul: selle tüki järel tahaks võtta relva ja minna...! Mitte vist küll sellest ja selleks ei kirjutanud Dudarav. Ei oleks põhjust nii pikalt rääkida sellest nähtusest, kui samasugune ühe-tõe-minevik ei oleks taustaks ka «Reameeste» Tallinna lavastusele. Temagi ei pääse eelarvamustekihist, mis publikus kinnitunud sõjateema stereotüüpsete tõlgenduste tõttu. Üks asi on teosed «et me ei unustaks», ent on ka teoseid «et nähtaks ka nii» ja «et me sedagi tunnistaksime». Üha uue ja uue tõe väljaütlemine.

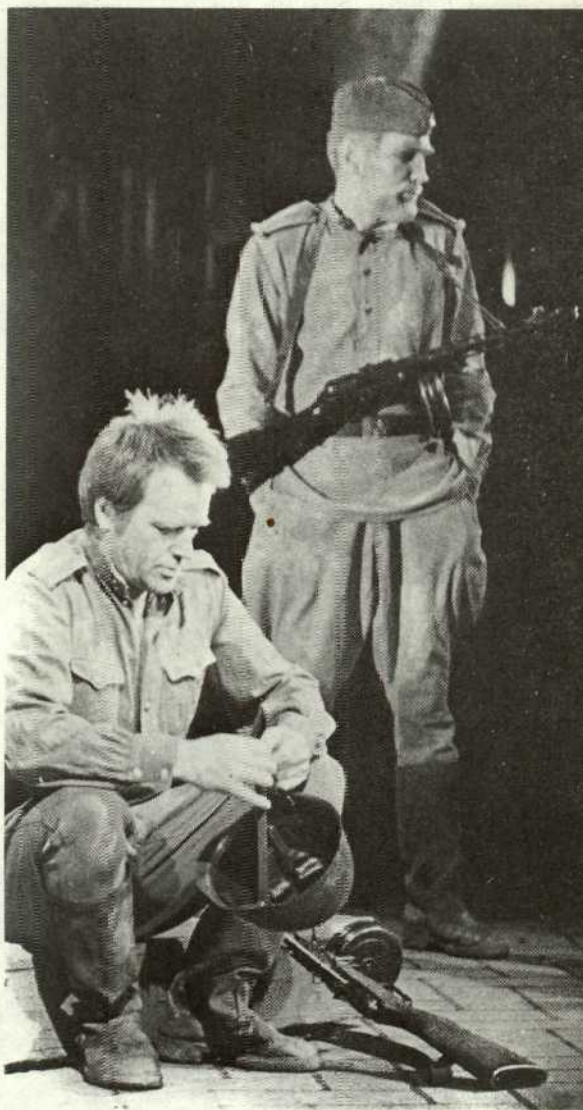
Ja veel näidendist. Igal tegelasel on seal oma saatus. Kõigil miljonitel inimestel oli ses sõjas oma saatus. Kõigil sadadel rahvastel samuti. Valgevenelaste oma on muidugi üks kohutavamaid, sõja laastavuse sümbol. (Näidendi «üldisust» tõestavad tema 100 lavastust!) Enese jaoks oma, valgevenelastele lähedast, meie jaoks aga suure sõja üldist sümbolit pakubki välja Dudarav. Valgevenes ja Eestis toidab sõjateemalist kunsti erinev ajalooline kogemus. Mis on siinne lähedane, eestlastele oma? See polegi nii üheselt määratletav, ammugi siis sõnastatav. Viimase aja teostest on seda kõige vapustavamalt kujutanud ehk Ülo Tuuliku «Sõja jalus», Juhan Peegli «Ma langessin esimesel sõjasuvel», ka Jaan Kruusvalli «Pilvede värvide» lavastus. Raske on tuua neist näiteks mõnda tsitaati, nende sügavam mõte selgub ju ikka tervikust, pole ükski neist mingi teesidekogum, aga üks mõttekäik «Esimesest sõjasuvest» siiski: «Kaks suurt rahvast nagu vesikivi ja üks pisike nende vahel — kuidas sa otsustad? Nojah, selle aastaga on jõutud küll mõndagi ümber hinnata ja uue korra mõistmisele lähemale tulla. / — — — / Aga asi pole mulle ja paljudele teistele veel selge: mis saab siis ikkagi meie rahvast, sellest pisikesest eesti rahvast, kes läbi nii pikkade kan-

natuste on siamaani vastu pidanud, isegi oma riigi suutnud luua? Mis ootab teda ees? Lehed kirjutavad, et uus kord tagab täieliku õitsengu igal alal. Tore, kui see nii oleks, ja tahaks kangesti, et see nii saab olema. Aga kas poleks võimalik, et oleks õiglane riik, aga ikkagi päris oma...» See tõestab veel kord, et suur sõda peegeldus inimestes erinevalt ning ühe-tõe-stereotüübiga ei saa kaugeltki kõikide sõjakogemust seletada. «Reamehed» nagu ka «Ma langesin esimesel sõjasuvel» astuvad erinevate arusaamade ja inimlike kõhkluste kujutamisega sõjasammu lähemale ajaloolisele tõele. Sellest nende väärtus, nende populaarsus.

Kõigi tegude kohal, kõigi ohvrite ja kogu mineviku kohal ripub suur küsimärk — mis see oli, milline olen ma selles ise olnud? Ja veelgi suurem küsimärk on tuleviku kohal — kuidas lähen ma selle koormaga siit sõjast, kuidas lähen ellu, kui ma ei oska enam mitte midagi muud kui täpselt ja kiiresti täägiga abaluu alla torgata... Mitte situatsioon, vaid inime situatsioonis. Niisiis pole «Reamehed» mitte uus ootamatu konkreetus ega ka uus tõde tuntud sõjakonkreetuse kohta. Dudarav võtab tüübid (kangelalik, mehine ja inimlikult lihtne komandör; filosoofist maamees; pikast tapatõöst kalestunud nooruk; poisike, kes asjast nagu õieti aru ei saa...) ja kombineerib neile sisekonfliktid äärmuslikus situatsioonis, sõja viimastel päevadel. Mis Dudaravile selles suhteliselt etteantud olukorras üldse jääb, et püüda öelda uut tõde inimesest sõjas, mida ta näinud pole? Jääbki nende sisekonfliktide huvitavus, äärmuslikkus, selgus, põhjendatus.

M. Mikiveri lavastuse struktuuris on märgatavad sügavad vastandused. Suurejooneline kroonlühter kõigub laes, paar kõverjalgset kuldset tugitooli ja laud, Michelangelo Taaveti kaunis kuju — see kõik oleks nagu ju veel olemas, on siinsamas! Aga nad on räsitud, vigased, hiilgus närtsinud, suursugusus kohatu. Siinsamas on ka varem ja raudne eesriie. See, mis oli varem väärtus, on nüüd kasutu. Juba too elu ise on hävitatud, mis sest butafooriastki. Siin on tegevuspai-gaks katedraal ja kõlab Maria nimi, Soljanik räägib jumala käskudest, on palvetavad figuurid lavaportaalil, on suur

väike Taavet — tark ja võitluses osav kuningas —, aga ümberringi käib sõda. Taaveti lingukiviga käsi on küljest rebenenud koledat hiiglast tabamata, pühakodagi pole pääsenud hävitustõöst (lavakujundus A. Undilt).



Dugin — Evald Hermaküla. Dervojed — Mikk Mikiver.

Tegelaste eetilise konfliktit väljendamiseks on Dudarav leidnud põneva lahenduse. Ta kasutab konfliktit selle õiges tähenduses — konflikt on seda vaid juhul, kui on olemas ka vastaspool. Peategelaste-kangelaste Dugini ja Dervojedi peegliks on siin usklik vanamees Sol- 35

janik. Sõda, iga sekund loosungiks «Hä-vital!», «Tapa!», ja järsku...

Soljaniku konflikt teistega algab siis, kui Buštets avastab, et usklik pole lahingus ühtki lasku tulistanud (kuigi pole rünnakutel end ka kunagi teiste taha hoidnud). Soljanik ütleb: jumal õpetab, et ära tapa, mitte kunagi, mitte kedagi. See on sügavalt humanistlik hoiak, schweitzerlik põhiküsimus — mitte kellelegi liiga teha, austada iga elu. Aga Schweitzergi jõudis vastuoluni: kui haige pelikan vajab ellujäämiseks kala, kas tuua oma käega need ohvrid? Soljanik ei kohku tagasi Dugini vastuväidetest, ta ütleb: kui möödapääsmatu, siis tapa, aga ära arva, et sa hästi tegid. Miks Dugin ütleb talle, et kerge on pühak olla siis, kui oled üksi kõrbes? Nad kumbki pole ju seal, ja ega Soljanik räägigi ju eremiidipühadusest! Tema traagika on suutmatust selles meeletus olukorras oma (inimlikule!) põhimõttele truuks jääda. Ta otsib oma võimalust, ja see ei tohiks ju kellelegi keelatud olla? Või on? Või on situatsioone, kus on? Soljaniku humanism pöörduv sõjas ju enese vastandiks — mitte tappes ühtesid, võimaldab ta tappa teisi.

«Reamehed». Derojod — Mikk Mikiver.

Ükski roll ei pääse näitleja eest. Näitleja toob kaasa oma isiksuse aura või selle puudumise, oma sarmi, oma kasvu, füsiognoomia ja diktsiooni. Rolli ja näitleja kokkupuutel deformeeruvad mõlemad, mõlemad teevad järeleandmisi: näitlejate isikupära muutub (käib kääritus, kleebib habeme, susistab s-i), muutub ka roll ja selle kaudu etendusegi tasakaal. Väga erinevalt mängivad Soljanikut Rein Aren ja Aarne Üksküla. Kahjuks jäigi nägemata veel üks näitlejatöö — Urmas Kibuspuu Soljanik. Näitleja toob (väikeses eesti teatris) kaasa ka oma lavamineviku, selle, mida ta mänginud on. Aren seekord näiteks näidendi «Süütute aeg. Süüdlaste aeg.» Põllumehe, kes ei saa nagu päris hästi arugi, mis ümberringi toimub, pealegi tahab ju kits lüpsata ja... Ka Areni Soljanik on lihtne, väga lihtne hea vana mees. Naliivsepoolne, aga kriitikata enesekindel, süda maailma pärast valu täis. Üksküla toob kaasa näiteks «Virginia Woolfi» George'i ning härra Amilcari iroonia ja mõistuspärasuse. Ja märgatavalt teise käitumisstiili. Üksküla ei räntsata mantlile pikali ükskõik kuhu ja kuidas, ta ei räägi oma repliike lihtsalt välja öeldes, lootusetult, kedagi nägemata eetrisse andes nagu Aren, ta suunab need kaaskõnelejale, ta toon on sügavalt



järele mõelnud inimese veenev, sisendav toon. Teda huvitab kontakt teistega. Ta ei kaota ennast käest. Ja põhiline — selliselt ei kõla Soljaniku sõnad «Tapa, kui see on möödapääsmatu, aga ära arva, et sa hästi tegid» mitte vanausulise pimedanaivsusena, vaid ratsionaalsena ja põhjendatuna. Ja hoopis suurema pähkliina Hermaküla Duginile, kes peab enne Soljaniku surma temaga põhimõttelise vestluse. Üksküla Soljanik on autoriteet, tark mees. Areni Soljanik on väga vana ja hea. Esimest võetakse tõsisemalt, aupaklikumalt, teist kaastundlikumalt, südamlikumalt.

Soljanik on vastaspool Buštetsile, kellega silmatorkavalt hästi sobib Toomas Urb. Temalgi on rolli midagi kaasa tuua — oma iga ja väljanägemine. Suur tugev noor mees, aga täiesti omadega läbi, ükskõikne tapatööline, kes end enam millegagi kosutada, laadida, kinnitada ei suuda. Alates sellest, kui ta pulmaluust rindele tuli, on ta ainult andnud endast ära. Ta oskabki ainult anda ühte panust, oskab kiiresti ja hästi tappa. See iga ja see saatatus ongi iga sõja järel tekkiva «kadunud põlvkonna» potentsiaalne pinnas.

Kui Buštets ja Soljanik on kumbki omamoodi nõrgad inimesed, pole suutnud saatustlikus olukorras peale jääda, siis Dugin ja Dervojed on tugevad. Viies sõjamees, Vöilill, on lihtsalt poisike, tema ei näi kõike toimuvat sügavalt mõistvat (näiteks tema ülilapselik suhtumine ordenisse). Märt Visnapuu mängib Vöilille väga südamlikult. Ehk, õigemini, väga südamlikuks.

Laval ongi kogu tüüpide skaala. Ideelises plaanis kõige huvitavamat tausta ja vajalikumat moodupuud teiste olemuse väljaselgitamiseks pakub Soljanik. Kõige kontrastsemalt eristub Buštets. Selgelt kangelastena, ideeliste etalonidena on mõeldud-kirjutatud Dugin ja Dervojed, samavõrra tõusevad kõigi hulgast esile Evald Hermaküla ja Mikk Mikiveri osatäitmised.

Mikiver on ka «Reameeste» lavastaja. Seda lavastust iseloomustab iseäralik pehmus, leebus, mõtlikkus. Ta ei raiu *à la* et see sulle igaveseks ajaks pealuu sisse jääks jne. Diskreetsus ilmneb lavastaja nähtavas sallivuses. Ükski neist tegelastest pole taunitav, ükski pole süüdistatav!



«Reamehed». Dugin — Evald Hermaküla.

G. Vaidla fotod

Näiteks Moskva Väikese Teatri lavastuse kohta kirjutab I. Višnevskaja («Teatr» 1985, nr 5), et seal on rõhutatud Soljaniku tohutut süüd teiste ees, tema andestusepalumist ja seda, et ta andeks ei saa. Kuid siin? Jah, ka Mikiveri lavastuses saadab Dugin teksti kohaselt Soljaniku end ise üles andma. Aga kui too haavatuna tagasi vangub, ei pea ta surema teiste ärapäördunud, süüdistava pilgu all. Kes läheb esimesena tema juurde? Dervojed, Mikiver!

Dervojedi tekstis ja mängus on ka lavastuse võtmemotiivi — Maria lapsega (Helle-Reet Helenurm). Näidendis on märgitud, et kui Dervojed räägib oma tapetud naisest ja pojast, ilmub lavale naine lapsega. Nimi, tegevuspaik ja andestusepalve, millega Dervojed oma naise poole pöördub — kõiges on autori

selge vihje, mis suunab naises nägema jumalaema sümbolit.

Kõik mehed jutustavad oma kannatuserohked lood, kõigil neil on isiklikud sügavad põhjused seal olla ja nõnda sõdida. Kõige kohutavam lugu ongi rääkida Dervojedil: ta naine ja poeg põletati ta enda nähes elusalt. Mikiver istub enamasti keskendunult üksi või hoiab üldse tagaplaanile, teeb kõike masinlikult. Hästi on jälgitav ta äraoleku-mängimine: sageli, kui Dervojedi poole pöördutakse, ei kuule ega näe ta seda, ta huuled liiguvad, sosistades omaette: «Anna andeks, Maria.» See on ju palve, pöördumine andekssaamise võimaluse poole. Suur süütunne (kas ka süü?) on kõigi nende meeste hinges.

Kui ennist oli Soljaniku puhul juttu, et roll ei pääse näitleja eest, siis eriti peab seda ütleva Hermaküla Duginist rääkides. Selles mõttes on ta vastand näiteks «Reameestes» suurepärase kõrvalrolli teinud Ita Everile, kes oma ainsas stseenis ennast võimsalt (vahest ebaportsionaalseltki?) esiplaanile mängib, kohati ülejäänud lavalolijaid ülekohtuseltki varjutama kippudes. Ever on äärmiselt metamorfoosivõimeline, üks hämmastavamaid näitlejaid eesti teatris vist praegu üldse. Tema muundumiste amplituud on niivõrd lai. Imetlusväärne on ta sisemine vabadus mitte näida naeruväärne, lasta end täiesti vabaks harjunud maneeridest! Everi näitlejainstrument, psühhofüüsis, on modulatsioonirohke ja haruldases töökorras.

Aga Hermaküla on suur mõistatus. Everile vastupidine selles mõttes, et kokupuutel rolliga peab järgi andma viimane, Hermaküla enese isikupära juba ei deformeeru. Ent huvitavusmoment on siin selles, et roll seeläbi ikkagi võidab! Kustas Lokk, Heinrich IV, Faehlmann, Dugin — kõigil neil lavapersoonidel on näitleja Hermaküla komme seada lauses sõnarõhud aoloogilisse järjestusse, järsu käelabažestiga vestlust rõhutada, rutakalt dialoogi ajal edasi-tagasi tammuda, ootamatus kohas väljakutsuvalt ja nakatavalt naeratada, kerge grimassiga silmi plöksutada... Kus peitub näitlejapoolne järeleandmine? Seda on raske tabada, kus ja milles. Lavalt on näha vaid erakordselt isikupärane, intensiivne mängumaneer.

Ja veel üks hermakülalik võte teatud võoritusefekt. Keset ülitõsimeelselt võetavat mängu ilmub järsku justkui mingi pila räägitava üle. Näiteks stseenis äsja sõjakoolist tulnud leitnandiga (Hans Kaldoja). Hermaküla naerab tema üle nii osavasti ja tabavalt, et äkki ollakse endiselt lainelt kadunud! See on hämmeldust ja vabastavat naeru toov vaheepisood, ja õige-õige üksikute repliikide ajal mõnedel etendustel kohmetust tekitav — laval aetakse nagu oma asja, vahetatakse omi paroole, mis vaatajasse ei puutu.

Tahaks öelda, et see oligi näitleja-etendus, kui taktitundeline ja pealetükimatu mängustiil ei tunduks lavastajalt pärit olevat. Ei ülemääraseid karjeid ega lahingumüra, ei sinist teatrisuitsu, ei rusikaga vastu lauda löömist ega särkide rinnaesise rebestamist. Mis tuleb, tuleb ristis hammaste vahelt. Toomas Urbi Buštetsilgi on parim koht see, kui ta kuuleb oma naist, kes rasedana koonduslaagrist tuleb, Dervojediga kõnelemas — Urb justkui ripuks pooleteise meetri kõrgusele tõstetud raudse lavaeesriide toel, vaikides, hambad kokku pigistatud, ölad vappumas, pisarate äärel. Dugini ja ta naise Veera (Mari Lill) stseengi on ohtraid pisaraid lubav, aga ometi mängitud distantsilt, surutise, pingega, mitte avalike lahmivate emotsioonidega.

Suurimad väärtused sünnivadki siin ehk näitlejate mängust. Eriti, nagu juba rõhutatud, Hermaküla ja Mikiveri mängust. Need kaks kuju — Dugin ja Dervojed — ei ütle uut tõe, nad ütlevad juba tunnetatud tõe, uues, heas ja intensiivses vormis. Hermaküla ja Mikiver on võrdselt meisterlikud partnerid, aga nende dialoogides tundub dikteerija olevat Mikiver. Hermaküla mootorne rahutus väheneb, tempo alaneb märgatavalt. Näitlejate hea partnerlus tekitab tunde ka tegelaste sügavast teineteismõistmisest, ehkki see on Hermaküla ja Mikiveril esimene kord teatrilaval kokku saada. Pole vist liialdus öelda, et need mängukohad on praegu teatri esinduslikumad.

Ja see ongi juba väärtus — suhteliselt paatosevabalt taas öelda üldistatud üldistust. Aga lavastus lõpeb surevat Buštetsi süles hoidva Dervojedi sõnadega: «Anna andeks, Maria»...

Deemonid meie aias

JÜRI TALVET

«DEMONIOS EN EL JARDIN». Stsenaristid Manuel Gutiérrez Aragón ja Luis Megino, režissöör Manuel Gutiérrez Aragón, operaator José Luis Alcaine, kunstnik Andrea d'Odorico, helilooja Javier Iturralde, monteeriya Jose Salcedo. Osades — «perekond»: Ángela Molina (Ángela), Ana Belén (Ana), Encarna Peso (Gloria), Imanol Arias (Juan), Eusebio Lázaro (Oscar), Alvaro Sanchez-Prieto (Juanito) ja «sõbrad»: Francisco Merino, Rafael Diaz, Pedro del Rio, Eduardo MacGregor, Luis Lemos jt. Värviline, originaalkestus 96 minutit. Luis Megino P. C., S. A. (Madrid), 1982.

Film algab ja lõpeb peoga. Pulmapidu alguses ja nimepäevapidu lõpus. See on aed, inimese rajatud ja korrastatud ruum, mille fassaadi kenaduse eest ta valdaja, kui ta valdaja olla tahab, usinasti hoolt kannab. See on Hispaania, seda näeb kergesti iga vaataja, täpsemiini — Hispaania 1942. aastal, kui Franco «võidust» vabariigi üle oli möödas vaevalt kolm aastat. Ja siis seesama Hispaania 6—7 aastat hiljem, kui üks peategelasi, Juanito, on jõudmas juba kooliikka ning oskab paljugi kujutleda, aga vaevalt seda, et deemonid ta kodumaa aiast ei lahku veel 30 aastat hiljemgi, ja et kui nad lõpuks lahkuvad, siis osa neist jääb kindlasti varitsema värava taha, ootama Hispaania ja meie eksituste tundi.

Aia pärisperemeest Francot näeme kas kinokroonika vahendusel või siis eemalt, igal juhul võõrandatud kaugusest, mida lihtsurelikele pole määratud ületada. (Diktatuuri võõrandavat vaimu peegeldab tabavalt Gutiérrez Aragóni groteskselt hüperboliseeritud kujund: Juanito oma isa Juani otsinguil.) Ent tema aednikud — väikelinna kodanlasepere, kelle kaupluse vabariiklased on ähvardanud ära võtta, kuid kelle õigused nüüd on taastatud, — elavad meie ees ja meie kõrval tõeluse sellel alal, kuhu võimu kaitsev maagia küünib vaid osaliselt, hoides tervena küll välimuse, vormi ja fassaadi, suutmata aga varjata elu laastava toime eest hingede salamuid. Rohkem kui keegi teine seisab fassaadi viisaka võõba eest hea donja Gloria —



«Deemonid aias». «Perekond».

pereproua, perekonna keskus, algus, jah, muidugi naine, aga naine, kes teab juba ammu, mis on hea ja kuri, ega kahtle enam hetkekski, et kuri on see, mis on ohtu seadnud või võib ohtu seada perekonna eravalduse ja nime.

Väljastpoolt ei näi oht aiale olevat kuigi suur. Ei mõtle ju keegi tõsiselt, et seda võiksid hakata lõhkuma näljased kerjuspoisikesed või lesknaised, kelle isad ja mehed on kas maalt põgenenud, vangis, hukatud või sõjas surma saanud. Nende vaoshoidmiseks piisab täiesti sõjaväest, politseist ja julgeolekunuhikest, nagu Osorio, kes võimu kaitsvas turvarüüs oma tiiraseid himusid rahuldavad, — illegaalsus, nagu fašismi sise-elu lahates kunagi tabavalt märkis Ortega y Gasset, on siin muudetud legaalsuseks, inimese üle irvitab jõud.

Ent seespool, otse sealsamas fassaadi taga, peavad nii filmi alguses kui ka lõpus omavahel heitluse peaaegu et elu ja surma peale donja Gloria kaks 39



Ana (Ana Belén).

poega, vennad Oscar ja Juan, kes tegelikult ju kuuluvad ühte ja samasse parempoolsesse leeri. Nende selja taga on nii filmi alguses kui ka lõpus härg, nende vahel — kahe noore naise, Ángela ja Ana, hingedraama ja laps, kes alles hakkab vähehaaval eristama head ja kurja ning peab otsustama, kas temast saab selle aia hoidja. Aga ka Juanito ja Ángela ning Ana taga on härg.

Nii et sotsiaalne skeem, mille võimalust võisime oletada mõnest märgist filmi alul, ähmastub filmi arenedes suure kiirusega, nagu ähmastub pärast esi-

mesi kaadreid (looduslik valik, mis näis sirgjooneliselt konflikteeruvat sotsiaalse normiga) ka psühholoogiline plaan, kuni me anname alla, loobume katsest filmi iga märgi, kujundi, tegelase tagant leida sellele vastavat kindlat ideed ja niimoodi, juba relvitult, peame tunnistama Manuel Gutiérrez Aragóni kunsti suurust, ühtlasi üllatavatki küpsust, milleni on jõudnud Hispaania uus film.

Hispaania uuel filmikunstil pole esialgu kindlat nime, täpsemalt määratletud voolulist tähistust. Seda pole muidugi vajagi, sest läbi kunstiajaloo on just

sügavaima ja individuaalseima loomingu sümptomiks olnud kattumatus piiritletud vooludega, koolkondadega, esteetilise normi või programmiga. Ent võib-olla tulevikus, järgmisel sajandil näiteks, kui mitte muu, siis kunstiloo käsitluse hõlbustamise nimel vastav termin siiski käibele pannakse. Võib-olla nimetatakse XX sajandi lõpu hispaania filmikunsti või vähemalt osa selle paremikust sümborealismiks — et näidata selle kunsti erinevust lihtsamast, üheplaanisemast realismist, kus nähtav piirdub enam-vähem iseendaga, esitatud looga, ega nõua selle iga episoodi taha minekut, varjatud tõeluse avastamist kombatava alt.

Selline tähistus poleks midagi lausa uut, sest sümboleid on kasutanud realismi suur kunst kõigil varasematelgi aegadel. Iga nii-öelda tüüpiline tegelane või tegelastüüp on lõpuks millegi sümbol, keskendus, kontsentraat, ning üldistus ja tihendus on kunsti esimesi imperatiive. Paraku ei tihenda mitte igasugune sümbol kunstilist ruumi, vaid vastupidi: sümbol, kujund, mis on läbinähtavalt taandatav kindlale ideele või nähtusele, ütleme, tegelane, kes kannab ideed, või

veel halvem, on ise idee, loob teoses skeemi, hõrendab, lihtsustab reaalsust, selle asemel et seda süvendada.

Teiselt poolt, kui sümbol on nii tähtis kunstiline vahend, võiks mõni arvata, et tähistust «realism» pole sel juhul vajagi. Võiksime seesuguse sümboliseeritud kunstilise tõeluse kohta öelda lihtsalt ja otsesõnu, et see on sümbolism. Ent mõelgem, kas ei erine sümboli kasutus Carlos Saura «Carmenis» ja Gutiérrez Aragóni «Deemonites» põhjalikult? «Carmeni» sümboli aluseks on kindel müüt, antud juhul see, mille löi romantismi ajal mittehispaanlane Mérimée Hispaania kohta ja mis seejärel on kinnistunud ning võimendunud teiste ja rohkete kunstiteoste kaudu. Müüt on nüüd asetatud Hispaania tänapäeva, nii öelda proovile pandud, kuid nagu me näeme, peab ta hoolimata teisenenud ajast proovile kindlalt vastu ja filmi finaalis kinnitab end taas, olles filmi ainujuhtiv. Ümbritsev tegelikkus ei suuda müüti mõjutada, sest see on üleajaline, ajatu, on müüt. Tema kandmiseks

Angela (Ángela Molina).





Juanito (Alvaro Sanchez-Prieto).

piisab Carmenist, don Josést ja kirest nende vahel, muu, ka ümbrus, on siin üsna kõrvaline.

Gutiérrez Aragóni filmis see nii ei ole. Ka siin on kohal üks osa Hispaania magistraalmüüdist, Carmenit (loodusliku kire, vabadustungi) traditsiooniline paarissümbol härg — võib julgesti lisada, mõnetigi ehtsam, ürgsemalt hispaanialik sümbol kui Carmen, sest nagu ühes usutluses Carlos Saura tunnistab, poleks tal Mérimée müüdi literaalselt vastavat kangelannat — baski keelt kõnelevat mustlannat — kusagilt olnud välja võtta. Mustlanna Carmen ei ole seega niivõrd hispaanialik kui hispaniseeritud kangelanna. Tema müüt ei ilmu niivõrd Hispaaniast enesest kui Hispaania piiri tagant, väljast. Härg ilmub seevastu Hispaania sisemusest, Hispaania ümbritseb teda ja ka mõjutab oma arengus teda rohkem kui Carmenit. Carmen tuleb Hispaaniasse väljastpoolt, härg aga tuleb Hispaaniast ja ulatub sellest kaugele väljapoole.

Carmen on naine ja tema müüdi keskus on armastus. Härja sümbol hõlmab seevastu laiemat kui ainult isiklikku ja

intimset tasandit — kuigi viimaselegi annab ta oma tugeva varjundi: me näeme, kuidas härga kaitseb Juan, loodusest väljavalitu, kuna neid mõlemaid vihkab Oscar, kes oma sugulist allajäämist korvab eduga ärielus või relvaga, kui asi läheb füüsilise kokkupõrkeni. Härg on polüsemantiline. Ta võib sümboliseerida niisama hästi jõu totaalsust eluslooduses kui ka ühiskonnas — hävitavat, purustavat, inimesele tundmatut ja võõrast, tumedat ja käsitamatut jõudu (ta võib olla nii deemon kui ka Franco), kuid silmitsi salakavala inimstrateegiaga, vägivaldse normiga või tehniliku relvaga võib ta kehastada hoopiski looduse õiglast ja spontaanset mässu, nagu ka looduse abitust ja kaitsetust. (Näeme, kuidas Juan falangistliku karjääri kõrgematelt redelipulkadelt peagi alla tiritakse; pärast teenriametit kaudiljo kaaskonnas näeme teda viimaks heidetuna kõige madalamale — lauta härja kõrvale.)

Härg on niisiis sisemiselt liikuv, dünaamiline kujund, sümbol, mis avaneb ümbruse mõjudele, oleneb nendest. Oieti saabki ta kogu oma rikkuse tänu ümbrusele. Gutiérrez Aragón ei kõhkle meile näitamast võimalikult tähendusrikkaid fragmente ajaloolisest Tõelusest,

mis härjasse tungib, temas elab ja teda kujundab. Nimelt sellepärast, et härja ümbritsev Töelus on igas oma hetkes tähenduslik ja härja (sümbolit) ründav, avav, süvendav, ei ole Gutiérrez Aragóni kunst lihtsalt sümbolism, vaid looming, mille realistlik mõõde küünib mõõtmatult üle pimedusaegade mustvalgetehnika (mäletame kinomehaaniku seletusi Juanitole: pimeduses silm ei erista värve).

Ajalehes «El País» (13. XI 1982) peab kriitik A. Fernández Santos «Deemoneid aias» Gutiérrez Aragóni kõrpeimaks filmiks (toonase hetkeni). Gutiérrez Aragóni ennast nimetab ta skeptikuks, sentimentaalseks uskmatuks, skematismi ja kanoniseerimise vastaseks, keda ei huvita niivõrd sümbolid ja allegooriad kui võrd mitmesugused inimlikud situatsioonid. Gutiérrez Aragóni kunst, märgib Fernández Santos, kaldub kohati rituaalsusse, teatraalsusse, on irooniline, humoorikas, vihjeline, nähtavale tasandile varjatuid lisav.

Ja tõesti, filmil ei ole õiget loolist algust ega lõppu, mida allegooria eeldaks. Me ei saa midagi lähemat teada tegelaste minevikust ega sellestki, mis saab filmi ootamatult sulgeva ilusa kujundi — päevapiltnikule poseeriva perekonna üksmeelse naeratuse — järel Juanitost, ainsast tegelasest, kelle elukäigu algust me filmis näeme. Katkestus on seda tähendusrikkam, et filmi keskel laseb autor peaaegu et pearolli nihkuvat Juanito ümber loolisuuse illusiooni tekkida.

Gutiérrez Aragón ei seleta meile midagi lõpuni, aga ta ei keela meil aimata. Midagi härjast on otsapidi meis kõigis ja on ka filmi lüürilises kolmikus — Ángela, Ana, Juanito —, aga neis on kindlasti vähem seda esimest ja tumedamat poolt — vägivalda, pimedat kirge või jõudu — kui teist: alglooduse usaldust, tervikut, kus hing ja keha on üks; seda nõrgemat poolt, mis pörkudes kurjusele, ometi koondub lõpuks üllatavaks tugevuseks, hingejõuks ja tõuseb hetketi härja kohale inimliku üllusena, lootusena, sõprusena. Kuid Gutiérrez Aragón ei patetiseeri oma filmi liialt; kui Ana liigutatuna Ángela suuremeelsusest talle kaela langeb, vastab too hoopis kibedusega: «Me kõik oleme nii head, aga miks me teeme üksteisele nii palju halba?»

Filmi autor tembib äärmusi huumoriga ja pehme irooniaga, hoides alavõtte, mitmetähenduslikkuse kuni lõpuni. Ta ei lase vendadel üksteist ega

ka Anal Juani ära tappa. See ei tarvitse olla üksnes aia fassaadi pärast, vaid võib sama hästi vihjata mõnele mõttele selle perekonna ja ta aia tulevikust. Tulevikus on vaja rohkem mõistmist, kui seda on seni olnud, oma mina ületamist. kui Juanito emalt küsib: «Kui sina oled Franco vastu ja isa on Franco poolt, kelle poolt olen siis mina?», siis ei järgne sellele filmis otsest vastust. Juanito peab ise valima oma tee, ja see ei pea kõiges kokku langema ei ema ega isa teega. Me ei tea, mis on saanud Juanitost hiljem. Aga me teame, et tema, Juanito eakaaslased on need, kes on loomas uut, härja müüdi pimedamast ja painajalikumast poolest vähehaaval vabanevat Hispaaniat.

MANUEL GUTIERREZ ARAGON (1942) on hispaania uue filmikunsti olulisemaid nimesid (kõrvuti selliste režissööridega nagu Carlos Saura, Mario Camus, Gonzalo Suárez jt). Tema tööd on pälvinud mitmeid auhindu rahvusvahelistel festivalidel Lääne-Berliinis, San Sebastianis, Londonis, Cannes'is. Peale oma filmide on Manuel Gutiérrez Aragón olnud ka teiste režissööride filmide käsikirja (kaasautoriks).

Tema filmid: «Tumm kõne» («Habla mudita», 1973), «Must karp» («Camada negra», 1977), «Kuutõbised» («Sonámbulos», 1977), «Metsa süda» («El corazón del bosque», 1978), «Imed» («Maravillas», 1980), «Deemonid aias», «Kõige ilusam öö» («La noche mas hermosa», 1984), «Metsloom» («Feroz», 1985). Lavastanud ka teatris (näiteks F. Kafka—P. Weissi «Protsessi», 1979). «Deemonid aias» on auhinnatud eipreemiatega Cannes'i, Londoni ja Moskva rahvusvahelistel filmifestivalidel ning Donatello auhinnaga Itaalias.



Tõnniga reisimas...

PEETER TOOMA



«Vanapagan ja Tepandi lood». ENSV Riiklik Noorsooteater. Koostaja, laulude autor ja esitaja Tõnu Tepandi, kunstnik Tiiu Tepandi. Esietendus 9. detsembril 1985.

...kord hulkunud Vanatont
teed mööda edasi minnes...

Kuulaja hulgub Tepandi käeotsas läbi kahekümne isepärase luuleloo, imestab esivanemate absurdiarmsat jutuviisi Vanapaganast (autori valik F. R. Kreutzwaldi nim Kirjandusmuuseumi fondidest), jõuab viisivedaja juhatusel vabaks lasta endagi assotsiatsioonid ja muiged-

ohked (hinge)hõimlase mõtte- ja rännukihust. Tepandi kava jätab mõlgutusteks soodsalt ruumi ja õhku. Ehk tuleks seda kartagi? Mõtete eest ju ei pääse, ei kuhuigi. Ja kui koostaja on (ja ta on) kavva valinud ka traagilisi, häda ja kadu kuulutada väre, siis võiks teatriskäinu kaasa saada virina, masenduse, unne painajagi. Tepandi esituslaad ei jäta selleks ometi mingeid võimalusi — temast kiir-

guv ürgne rahu laotub üle mõtteveereta-
mise mõnude, üle paratamatuse malbe
mõistmise, üle uuema aja rahvalaulikute
hingevaeva.

Vahest nii mõnegi etleja ehmatuske
laulab Tepandi sirgeks, «loeb ära» kunst-
luule kõvakoorelisemad pähklikki. Tema
suus on raskeks peljatud B. Alveri,
U. Masingu, A. Kaalepi kujundeil tuum
ja ilu võrdselt nähtaval. Kolme eelmise
lauuõhtu (1975, 1981, 1983) vitstest ja
voorustest koorunud oiuga on Tepandi
suutnud nüüd valitud värssidele leida
tekste võimendava, ideid diskreetselt
esiletoova muusikalise raamistiku. Luu-
letuse mõne osa — sõna, rea, salmi —
kordused samal (või ka uuel) viisikäänul,
kuid kindlasti erinevais tundevarjundeis
annavad justkui võimaluse «üelugemi-
seks» (mida väärtluule oma kokkusuru-
tud täiuses ju vajabki). Tepandi on ise-
ter nende laiendustega kuulaja fantaasiat
ärgitama, muutumata ise seejuures
näpuga näitajaks. Pigem paneb ta kolme
punkti asemel seitse, muigab saladusli-
kult, vihjab mõõtmatutele võimalustele
(meis enestes?), noogutab paljutähenda-
valt, ohkab silmakirjalikult. Ja on siiski
siiras, oma lihtsuses sarmikas Tõnn, kes
«nähtamatut» kuulajat ainuvõimali-
kult sõbraks peab. Sest muidu ta ei lau-
laks.

Tepandi isikupärast on ikka kumanud
mingeid teise maailma hääli, nihestatust
argikeskkonna suhtes ning... põikpäi-
sust ja krutskivaimu «nüüdisaja põleta-
vate päevaprobleemide» sinisilmsel lah-
kamisel. Teatris rolle jagades on seda
aeg-ajalt ka silmas peetud ja kaar kuna-
gisest Ullikesest tänase pealik Bromdeni-
ni loomulik. Kui näitlejaloomingus võib
siit vaesestavat ühekülgustki karta, siis
lauulujoru ajajatele on kõvakaeline ise-
meelsus otse vooruseks. Teisiti tänases
muusikakaoses jälge maha ei saa.

Et laulukava mängupaigaks on teatri-
lava (Noorsooteatri väike saal), võiks
oodata näitlejavere erilist tungi näidata
oma professioni pagasit — imelist või-
met nippide salapäras ümber kehastuda.
Mõnele ehk pettumusekski, aga klouni ei
sünni, näitlejat ei ilmu. Lavalolija on ja
jääb maiseks Tepandiks, pigem unustab
hetketi ise publiku kui hakkab talle sil-
ma tegema, peale käima, tema pärast kel-
lekski teiseks saama.

Lauuõhtust mõtiskledes oleks paslik
keskenduda vokaalse kvaliteedi küsimus-
tele, arutleda häälekooli vajakajäämisi,
uurida, kas tegu lüürilise baritoni või
häälest ära tenoriga jne. Tubli tunni
jooksul kuuldavale tulevad sosinad, kar-
jed, kähinad, üminad, nuuksed jms sulan-
duvad lauldavasse luulesse aga niivõrd
jäägitult, et probleemi lahendus näikse
järgmisse, st viiendasse kavva edasi lük-
kuvat.

Aastast 1975 pärit muljetega tänast
Tepandit vaadates näib ta praegu rahu-
likum ja rahunenum. Vähem on *forte*'t,
higistamist, paraku ka põlemist. See-
vastu jagub *piano*'t, arupidamist ja süga-
vust nüüd kunagisest enam. Raske usku-
da, kuid — ju vananeb Tõnnigi! Keskkika
sisenedes sõrmi tulle ei topita; lapsi ja
kõhtu kasvatatakse alalhoidlikus mil-
jões, selgineva vastutuse ja soliidsema
tooniga sesoonil. «Vale! Vara veel...»,
hüüatab Tepandit tundevee lugeja. Ja tal
võib õigus olla — veel. Ehk ongi asi liht-
salt harjumatuses kuulda (endise) peiari
suust isikulisi hõiskeid: tahan, armas-
tan... Siiani on ju Tepandi jaatus tul-
nud läbi eituse, tema teemadeks olnud
pigem raev kui öitsemine, ennem isamaa-
tus kui isamaa kuldamine, rohkem uni
kui ärkvelolek. Stroofid «ma tahan olla
õnnelik siinsamas ja just praegu», «Maa
tuleb täita lastega» jms Hando Runneli
«Ilusast maast» mõjuvad lausa kannapöör-
dena. Ka Tepandi ise on neid lauldes
esialgu veel ebalev ja ettevaatlik, nagu
võõrale maale tunginu kunagi.

Lauuõhtu parimad hetked jäävad tei-
se osa algusse, mil Tepandi oma «tra-
ditsioonilises» laadis, mana ja loitsuga,
kuulaja tooli külge lummab. Muidugi,
oma osa on selles ka kaemuslikul, ala-
teadvusele mõjuval luulel, mille hullu
hingust ja põlevat pilku on Tepandi ikka
hinnata osanud. Kui kujutleda Peep Il-
meti «Laugas ja susi» nõgise laega rehet-
tuppa või Uku Masingu «Pillipuhujad»
B. Notke «Surmatantsu» taustale, peaks
tõepoolest istumisest kahe käega kinni
hoidma, et reaalsusest mitte välja kuk-
kuda.

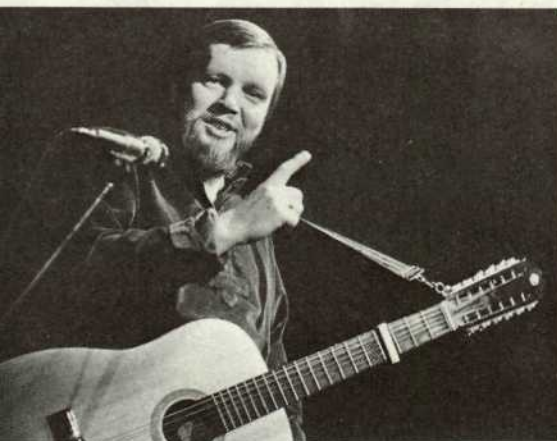
Tõnniga reisima tõustes tulevad taht-
matult pähe ka uitmõtted muusikaelu
vaesusest-rikkusest üleüldse. Üks lõnga-
jooks võiks olla järgmises suunas.



Levimuusika suurmüükidel (stuudios, palees, staadionil) on omad, üha täiustuvad meetodid, mis peavad garanteerima, et publik piletihinnast ei kohku, poole pealt ei lahku (ei keera kinni), ei pea pikka viha jne. *Show must go on*. Pöörlevad peeglid ja värvivilkurid, valguskahurid laserite toetusel, tantsutüdrukute jalatõst, pürotehnika suitsud ja pilvekesed on kutsunud varjama võimetust pakkuda elavat, kohapeal sündinud muusikat. Põhjuseks, miks kuulajale serveeritakse reklaamivahuseis pakendeis (rütmirallid, trekinaljad, moefiestad) vaid markeerivaid muusikuid, nimetatakse küll tehnoloogilist komplitseeritust, küll kaupmeeste kavalust, küll konkurentsi halas-

tamatust. Ehk seepärast on nn halastamatul rindel võitlejate kalgi ja ärilõhnalise esituslaadi kõrval niivõrd hinnas otse silma vaatav, moejoonest kõrvalseisev, mitte omakasust, vaid töö- ja ilujanust lähtuv inimlooming. Ja kummaline, selline loomisrõõm on lepitanud ka vastuolulisi isiksusi, liitnud selliseidki suuri koosseise, mida muidu ei saaks kokku ei tellimustöö ega sundusega. Meenutagem Rein Rannapi monumentaalset versiooni H. Runneli «Ilusast maast» Tartus ja Tallinnas, ansambli «In Spe» katsetusi Erkki-Sven Tüüri ja Alo Mattiiseni loomingu põhjal 1985. a Tartu levimuusikapäevadel. Või suurejoonelise *happening*'i «Sepapoistelt» ja Tõnu Raa-

diku nõtkelt vaimukat viiulitriod seal-
samas eelmisel kevadel. Erandlikku muu-
sikaarõomu jagub hilisemastki ajast.
Noore lauljatar Kare Kauksi arenev mit-
mekülgsus, «Kiigelaulukuuku» nau-
ditav mitmehäälsus, Sulev Luige ehe muu-
sikataju J. Saare «Valge tee kutses»
eristuvad ilmsete lahknevustena teenin-
davast meelelahutuskultuurist. Eriti vii-
mast, Noorsooteatri lavastuses Raimond
Valgret kehastavat kogenud näitlejat
(kuid diletantist lauljat), võiksid uurima
tulla professionaalsedki laulumehed, õp-
pureist rääkimata. S. Luige tõeotsimine,
keskendunud süüvimine ideesse pühitseb
märkamatu ka vahendid — ikkab ju
vaataja eelkõige elavat ja siirast loomin-
gumomenti. Ikka selleks, et ise osaliseks
tõusta; et uskuda, loota, kaasaminekust
ülenduda. Kangelase vaimusuurusest, si-
sendusjõust ja sarmist leiab publik ka ta
häälele hämmastavaid jooni, kähinala-
kordumatuse, tämbri- tähendusriku-
kuse.



Kõrvalepõikele loogilist maabumist
otsides ei ole nüüd patt väita, et Sulev
Luige värske fenomen on ta Laia tänava
ametivenna Tõnni töövõtmeks olnud kõi-
gis tema laulukavades. Tepandi pole
küll tuge otsinud Valgret, rääkimata tä-
nastest paberitega heliloojaist — luulele
on ta ise viisijuppe peale sobitanud, häbe-
nemata ja rahumeeli tõdedes, et sel (ori-
ginaalse) muusikaga suurt pistmist ei
pruugi olla. Tahtliku plagiaadiga pole
siiski tegu, pärit on need meloodiad-har-
moonid alateadlikult vormunud eluko-
gemuste sulamist, mille sünniimpulsid
varieerunud rahvalaulust nüüdislevisini.

Ka instrumendikäsitsuselt jääb Tepandi
õppinud meestele kõvasti alla, kuigi saa-
tepillina kõlab 12-keelne kitarr ta käes
üha loomulikumalt, helisedes paiguti kui
kannel. Ja ega lauluõhtus ole välisestki
kuigivõrd abi otsitud — tagasihoidlik
võimendus häälele ja kitarrile põhja
saamiseks, vee vulin lindilt laulude vahe-
le, Tiiu Tepandilt maalitud taust uper-
pallitava kavalpea ning kahe teri sõkal-
dest puhastava sõelaga. Ei muud. Selline
pealiskihhi vaesus ja professionaalsuse pa-
rameetrite kõhetus on vahetevahel saa-
nud silmakirjale ja väiklusele lausa
maiuspalaks. Muusikkonna akademistid
ja etlemiskunsti puritaanid, kellele vii-
rastub oma ridade steriilsuse rüvetami-
ne, äigavad kaugelt möödujalegi, n-ö
igaks juhuks. Seda sorti kemplemine
meenutab staažikate heliloojate kunagist
häirekella ja raevu «lubamatu, võõra kõ-
laga» esiletrügivate R. Paulsi, D. Tuh-
manovi jt vastu (kel praegu usklassikui-
na juba oma mured endast noorematega).
Meil, koduses ringis, on see väljendunud
kirjaoskusega levimuusika komponeeri-
jate nõrdimuses diletantide laia läbilöögi
pärast. Mida aga teha, kui jultunud asja-
armastaja on juba ansambelis seespool
varjul, tajub hetkelt publiku meelemuu-
tusi, võtab uuemast elektroonikast vii-
mase välja (ja selle hankimiseks peab
kopikastki lugu, arvutab professionaali
kombel autorikaitsest laekuvaid prot-
sente). Aga elu dialektika on tegev muu-
sikaski — ka diplomi paarimeheks võib
hakata rutiin, pidupäeva edule kaasla-
seks argipäeva mannetus, sihttellimus-





G. Vaidla fotod

tele sõbraks kroonuhing. Ega diletant muidu professionaalile varba peale astuda saakski, kui viimaste hulgas poleks ka seest tühje ja õõnsaid isendeid. Tekkinud imepisikesest praost sõandavadki kunsti poole pressima hakata igasugused (ja igal alal) isehakkajad, ka sellised estraadimeeste (ja mitte üksnes nende) meelest «jubedad nähtused» nagu Tepandid, Pedajad, Dylanid, Cohenid, Vötsotskid, Okudžavad.

Õnneks pole «jubeda» Tõnniga reisi- ma sattunuil eelloo kõiki varjukülgi vaja mälus kanda; piisab eelarvamusest pilgust, avatusest, et olla osasaavaks tunnistajaks ühe hõimlase nägemusele luule- ja mõttekultuuri inimlikest võimalusist. Ja ongi kõik. Tepandi moodi, avaral ja mõistval meelel adub kuulaja, et mõnigi asi on seestpoolt suurem kui väljast kätte paistab ...

Inimesed ja ajastu melodraamas

MUINASJUTT MARIA MARMORIST

HENDRIK LINDEPUU

«KAHE KODU BALLAAD». Stsenarist Kalju Saaber, lavastaja Ago-Endrik Kerge, režissöör Vilja Palm, operaator Jüri Suurevälja, kunstnik Liina Pihlak, heliloojad Tõnu Naissoo ja Viive Ernesaks, laulusõnade autor Ago-Endrik Kerge. Osades: Elle Kull (Maria), Ago-Endrik Kerge (Priidik), Jüri Krjukov (Ivo, Tumm), Aare Laanemets (Martin), Helje Soosalu (Hedda), Tõnis Lepp (Georg), Egon Nuter (Aser Uudam, Martini isa) jt. Värviline, kestus 2 t 30 min. «Eesti Telefilm», 1985. Esmakordselt Eesti Televisioonis 1. jaanuaril 1986.

Kauni neiu ning ausa ja hakkaja noormehe kohtumisest saab alguse nende armastus. Neiut ihaldab ka teine — paha noormees. Algab sõda ja noor paar on mitmeks aastaks rindega lahutatud. Pärast sõda jälleenägemist ei toimugi — paha noormees jõuab ette ning vägistab jäledalt neiu. Too ei suuda seejärel enam armastatu silme alla minna ning levitab kuuldust oma hukkamisest.

Möödub nelikümmend aastat. Ei vanadekodus järelejäanud elupäevi veetev endine kaunis neiu ega nüüd juba elatanud mees pole kumbki abiellunud, mõlemad elavad mälestusis, noorpõlve õnnemaal — armastus on tõesti suur ja ainuke olnud. Juhuse tahtel kohtub elatanud mehe õepoeg, noor ajakirjanik, oma onu noorpõlvekallimaga. Kuna noormees teab onu kunagist armulugu, tekib vaatajas lootus, et tegelastel lastakse vanuigi kohtuda. Ent vanadekodu elaniku palvel lubab noormees vaikida. Ja peagi saab lugu lõpetatud — saatus saadab vanale naisele igavikukutse. Lõppu lisab mažoorseid toone õepoja ja tema noorpõlvekiindumuse teineteiseleidmine.

Selline oleks lühidalt «Kahe kodu ballaadi» sündmustik. Tavaliselt tehakse sellise skeemi järgi ajaviitelisi melodraamasid. «Edasi» (5. I 1986) arvustaja Fred Janson märgib, et Ago-Endrik Kerge pole teinud melodraamat. Siinkirjutajale tundub vastupidi, tegemist on puhta melodraamaga (mõned stiilist kõrvalekaldumised ei kõiguta veel žanrimääratlust). Mitmed melodraamad (nimetagem kas või «Moskva pisaraid ei usu» ja «Kramer Krameri vastu») on viimastel aastatel saanud rahvusvahelisi filmiauhindu, järelikult võib arvata, et ka kriitikute hulgas leidub selle nähtuse toetajaid. Menust publiku hulgas muidugi rääkimata. Siiski ei küüni selle žanri parimadki filmid tõelise kunstikaalukuseni, elutõe sügava avamiseni. Aga tõsiasi ees, et melodraamale on ikka olemas sotsiaalne tellimus, me silmi sulgeda ei saa.



«Kahe kodu ballaad». Maria Marmor (Elle Kull) teel tagalasse.

Maria Marmor parteikomitees tööle suunamisel. Parteikomitee sekretäri osas Tõnu Aev.

Ago-Endrik Kerge on seda olemasolevat sotsiaalset tellimust tajunud ja täitnud. Kuigi tema film on arvatavasti vastuvõetav ka nõudlikumale maitsele kui Courths-Mahleri romaanide lugejad, suruvad melodramaatilise stsenaariumi raamid ja reeglid peale ning lõpuks nõuavad oma. Nagu filmist näha, pole need raamid Kergete eriti vastumeelsed olnudki. 1940. aastaid serveerib režissöör järjekordselt läbi «päikesekuldse filtri + (vt ka M. Balbat «Videofilm Smuuli «Least» teelekraanil» SV 4. II 1983.). Jah, see on küll retro, ent kitsilik. Ei ole aimatavad ajajärgu sotsiaalsete vastuolude hingus ja pinged, mis noist aastast sügavale eesti rahva mülli kinnistused. Inimesi nähakse pigem läbi ebamäärasel koomilise prisma. Ka peategelaste kujutamisel ei avata inimest sügavuti. Ago-Endrik Kerge noor sepp meenutab olekul enesekindlat siledat viikingit seiklusfilmist, seetõttu mõjub ka Elle Kulli noor Maria triviaalse armasturomaani klantsitud kangelannana. Noor Priidik ja kaunis Maria võivad meile tunduda sümboolsetena, ent melodraamale omaselt on need ekraaninimesed jäänud peaaegu klišeedeaks. Paistab, et filmi autoreile on nad olnud tähtsad vaid story kandjaina.

Filmis on kaks armastuskolmnurka (Priidik—Maria—Ivo ja Martin—Hedda—Georg). Siin on vaatatajale pakutud midagi lausa läbinämmutatut: mõlemas kolmnurgas on üks noormeestest läbinisti positiivne, teine läbi-läbi negatiivne. Hea küll, olgu esimese kolmnurgaga kuidas on, aga ahastamapanevalt skemaatiliselt esitatakse teise kolmnurga noormeeste väärtushinnangud. Selline must-valge tehnika meenutab 40.—50. aastate vulgaarsotsioloogilisust või... India rahvafilme.

«Kahe kodu ballaadis» leidub pudemeid ka perekonnaloo-žanris. — Martin ja Hedda jätkavad sealt, kus Priidikul ja Marial pooleli jäi. See, et Martin võidab oma koolipõlvekiindumuse tagasi ahnelt maanteegladiaatorilt Georgilt, peab leevendama vanade kurba lugu. Üsna küsitav muidugi, kas fragmentaarselt ja kahvatult esitatud Martini ja Hedda liin selleks suuteline on. Lausa ebausutav on vähemasti rajoonilise tähtsusega parteifunktsionääri Maria Marmorini anonüümseks jäämine neljakümne aasta jooksul — seda meie väikeses vabariigis. Odavalt mõjuvad ka mitut laadi «juhused» (Martin sõidab Georgi autos, Ivo satub Priidiku sepikotta, Georg ja Hedda ehitavad eramut vanadekodu kõrvale, Maria võtab nende kompostimulda jne). Kõiges selles paistab kätte konstrueeritus, mis segab filmi jõudmast kunstile omase mõjuvuseni.

Ja siis veel see maitsevääratus filmi lõpus! Üleminek armastuslugudel pompossele laulupeopildile. Siin tulnuks küll eelistada Kalju Saaberi jutustuse vaoshoitumat ning siiramat lõppu, mis lihtsate sõnadega jaatab elu edasikestvust ning kõneleb vana sepa vajalikkusest ühiskonnale. Ehk on režissöör tajunud ühelt poolt filmi suhkurdatust, teiselt poolt steriilsust ning püüd-

nud finaaliaiga anda eelnevale mingit teist dimensiooni, lisada kaalu. See aga mõjus küll suisa pettusena — melodraama ajaviitelisust ja pealiskaudsust püütakse varjata heroilisele epopöale sobilikule laiahaardelise lõpuga. Kahe stiili vaheline õmblus ei pea vastu, sümbolitaotlus jääb õhku rippuma ja näib hoopis konjunktuurisena — kuigi melodraamatki on võimalik lõpetada nii, et see omandab sügavama kõla või koguni lakkab olemast melodraama. Näiteks A. J. Cronini romaan «Juudapuu» on enamalt jaolt kirjutatud magusavõitu kommertsromaani reeglite järgi, kuid viimastel lehekülgedel peseb autor maha tegelaste lääged maskid (abivalmitena ja õilsatena näidatud inimesed osutuvad alatuiks, tahtjõuetuiks jne). Tulemus on rabav.

Võrreldes kolm aastat tagasi tehtud videofilmi «Musta katuse all» on «Kahe kodu ballaad» filmilikum, ent omefi häirib nüüdki teatraalsus. Kujund, mis teatris võiks mõjuda metafoorselt, jääb filmis paraku näpuga näitamiseks (Maria Eestimaa karikakrakardi ees). Ago-Endrik Kerge film on küll kõitvam Kalju Saaberi jutustusest, ent teose asetamine Eesti parimate mängufilmidega ühele riulile (nagu seda tegi F. Janson) oleks küll liiast. Sotsiaalselt sügavaks kunstiks ei suuda filmi vääristada ei sarmikad näitlejad, erinevate ajatasandite läbipõimimine montaažis, mitmed maalilised kaadrid, režissööri suurepärase ruumitaju (mis, tõsi küll, seni tema teatrilavastustes paremini avaldunud) ega koomilised detailid. Selle telefilmiga suurimaks puuduseks pole mitte vormiküsimused, vaid režissööri silmatõlgimine massimaitsele ning sellest johtuv üldine pealiskaudsus.

Narrimüts ja sõjakiiver

RIHO LAANEMÄE

«**NÕIUTUD SAAR**». Stsenaristid, režissöörid ja kunstnik-lavastajad **Riho Unt** ja **Hardi Volmer**, operaator **Arvo Nuut**, helilooja **Lepo Sumera**, helioperaator **Olo Saar**, nukujuhid **Margus Bamberg**, **Andres Mänd**, **Tõnis Sakkai**. 272,2 m. «Tallinnfilm», 1985.

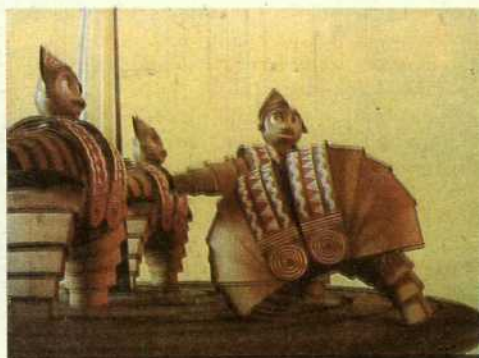
R. Undi ja H. Volmeri teine film erineb esimesest sedavõrd, et algul ei usugi, et «Nõiutud saare» on teinud samad mehed vaevalt aasta hiljem.

«Imeline nääriöö» oli küllalt selge ja üheti mõistetav film. Ennekõike oli see imemuinasjutt, milles kesksele imele — vigase mänguhane ja ärapõlatud nuku elustamisele — sekundeeris rida vähemaid metamorfoose. Tervikuna oli «Nääriöö» retrolik, kindla eetilise hoiakuga hingeminev lugu.

«Nõiutud saar» on esmapilgul midagi sootuks teiselaadilist. Tavatud nukud, ebaselge sündmustik, justkui ebamäärane sõnum. Esimesel vaatamisel ei saa paljust aru. Süžee ühendab omapäraselt müüti ja «kolmanda venna»-muinasjuttu. Filmi algtoukeks ja inspiratsiooniläteks olevat olnud üks tšuktši muinasjutt kogust «Unesnõiduja». Töös kaugeneti põhjarahvaste vaimuilmast, valmis teos on algloost üsna sõltumatu.

Kusagil saarel elab hõimkond kalamehi, kelle tõsine ja tuim tööelu on üsna rõõmutu. Inimrühmast eristub Kohmits — filmi peategelane, kelle käitumine argipärasest rikkumata. Kaaslaste univormist (või rahvarõivaist) erinevalt ehib tema pead haraline, narrimütsi meenutav peakate, mitte mitrasarnane torbik. Kohmits püüab kõike teha omamoodi ning isepidi, mille tõttu juhtub pidevalt äpardusi. Siiski näib self-siliste suhtumine veidrikkusse ja hädavaresesse olevat üldiselt salliv.

Ootamatult tabab saart kosmiline katastroof — taevas hämardub, must vari langeb üle saare ning kalastajarahvast haarab hirm ja paanika. Ainult Kohmits ei kaota pead, ta leiab endas senifundmatut jõudu, narrimüts muutub kiivriks ning mees läheb vaenlast otsima. Ta liigub läbi kolme taeva. Esimeses kohtab ta koletist, kellest saab jagu mitte ihurammu, vaid «võistulaumise» (pillimängu) abil. Teises taevas püüab Ahvatleja — lõunamaiselt temperamentne ja sensuaalne daam — Kohmitsat eesmärgist kõrvale juhtida. Korraaks kiiver küll praguneb, ent taas on muusika see, mille abil mees vastasest võitu saab.



«Nõiutud saar». Saarerahvas ja Kohmits. Kohmits enne võitlusselendu. Ahvatleja.

Samal ajal arenevad kodusaares traagilised sündmused: mitmepäised hullunud monstrumid (moondunud saareelanikud) võitlevad omavahel. Kolmandas taevas satub Kohmits silmitsi Kolli endaga, kes ongi saare ära nõidunud. Tunginud Joonana Kolli kõhtu, läbib Kohmits ta südame. Nõidus kaob. Kalastajate elu jätkub. Raidkujuks tardunud Kohmits astub (õieti lendab) postamendil alla — tagasi ellu! Veidrik ja iseäratseja oli ainus, kes ei allunud nõidusele, vaid suutis päästa hõimu hukatusest. Lõppkaadris muutub kiiver taas narrimütsiks.

Selline on üks võimalus «Nõiutud saare» tegevustiku tõlgendamata.

Esmapilgul nii erinevate filmide vahel valitseb sügavam tüpoloogiline seos (vrd ka pealkirju!). Nii Nukk, Hani kui ka Kohmits on mingis suhtes defektid, võimetud täitma harilikku välist funktsiooni, kätkevad aga samas sügavamalt ja varjatumat saladust. Tõeliselt on nad ära valitud (märgitud), kes teataval hetkel on võimalised millekski ootamatuks, erakordseks. «Saar» on selles suhtes «Nääriöö» arendus, fantaasiale voli andes võiks kujutleda «Nääriöö» lõpul lendu tõusnud Hane saarel Kohmitsaks kehastununa edasi tegutsemas.

Omaette analüüsi vääriivad «Nõiutud saare» nukud. Need — filmi autorite endi väljamõeldud — on põhimõtteliselt uut laadi. Niisugused lülilised kujud on suutelised ootamatuteks metamorfoosideks: inimesest saab onn, kaluriga paat, lind, väiksematest muundumistest rääkimata. Nii sujuvaid ja leidlikke, võib ehk öelda priitpärnalikke metamorfoose ei ole varem nukufilmis näinud. Selletaolised muundumised annavad nukudele uudse sise- ja välimise dünaamika ja nii kaob vajadus «elavdada» filmi mõne trafaretse põgenemise-tagaajamisega.

L. Sumera muusika, nagu filmi kunstiline kujunduski, on teadlikult eklektiline, sugemed erinevatest kultuurikondadest (Polüneesias, Ladin-Ameerikast jm) ei luba tegevust täpselt lokaliseerida, lisades nõnda loole üldistuslikkust.

«Nõiutud saar» on eksperimentaalne töö nii sisult kui ka vormilt. Filmi põhilist nõrkust — sündmustiku raskeshaaratavust — kompenseerivad, nagu juba öeldud, uudsed ja paljulubavad nukud.

Filmi- Gloobus

WIM WENDERSI «TOKYO-GA»

Pärast linastamist mitmel rahvusvahelisel filmifestivalil on kriitikas tähelepanu pälvinud W. Wendersi viimane töö «Tokyo-ga». Nagu tunnistab pealkirigi («Nimelt Tokyo»), on filmi teemaks Tokyo, nii nagu selle elanikke nägi jaapani filmikunsti klassik Yasujiro Ozu (1903—1963), kes on Wendersi loomingut oluliselt mõjutanud; ja samuti Tokyo sellisena, nagu teda näeb eurooplasest režissöör. Film on pühendatud Y. Ozu mälestusele.

Wenders on varemgi teinud filme oma õpetajatest ning eeskujudest (Nicholas Rayst — «Ameerika sõber», 1977). «Tokyo-ga» koosneb Y. Ozu filmide katkenditest ning dokumentaalvaadetest Jaapani pealinnale (Tokyo teema on olnud põhilisi Ozu loomingus: filmid «Tokyo koor» (1931), «Naine Tokyost» (1933), «Tokyo on kena paik» (1935), «Tokyo lugu» (1953) jt). Kõneldakse režissööri kunagiste kaastöölistega, tema lemmiknäitleja Chishu Ryuga ning tema filmide operaatoriga, kes demonstreerib, millist kaameraasendit Ozu alati nõudis. Kõik Ozu filmid on üles võetud madalast rakursist, põrandal istuva inimese vaatepunktist. Operaatorilt nõudis Ozu alati 50 mm optika kasutamist; enamasti on filmides kasutatud üldplaan. Wenders intervjuerib ka Werner Herzogit, kelle loomingule Ozu samuti on suurt mõju avaldanud («Tokyo-ga» operaatoriks on Ed Lachman, kes on kaua töötanud koos Herzogiga) ja kes räägib probleemidest, mis seostuvad tänase Tokyo ekraanil kujutamise. Bernardo Bertolucci on kõnelnud, et kui ta Tokyos otsis Ozu hauda, õeldi talle: seal pole midagi. Hauda ta leidis. Sellel polnud märkigi, et tegemist on filmirežissöör Ozu puhkepaigaga. Oli üksnes hiina ideogramm «mu», mis tähendab «eimidagi, tühjus». Näeme seda hauda ka W. Wendersi filmis.

Ozu kujutas oma filmides (neid tegi ta ühtekokku 54) Tokyo keskklassi esindajate eluolu. Jaapanlased pidasid teda kõige jaapanlikumaks filmilavastajaks (erinevalt näiteks Kurosawast ja Oshimast, kellele on tihti ette heidetud irdumist kodumaisest traditsioonist). Ozu jäi truuks ühele stiilile ning teemaringile: laste ja vanemate suhted, pereelu.

Wenders rändab koos operaator Lachmaniga neis paigus, kus toimus Ozu filmide sündmustik ning ta püüab jälgida neidsamu seiku ning asju, mis kõitsid tema õpetajat. Filmi saatetekstis ütleb Wenders: «Kui meie sajan dil oleks veel selliseid asju nagu pühimused . . . , kui oleks midagi, mida nimetada filmikunsti pühaks aardeks, siis minu jaoks oleks see Jaapani režissööri Yasujiro Ozu looming.»

Tolomuš Okejevi «Lumeleopardi järeltulija»

«LUMELEOPARDI JÄRELTULIJA». Stsenaristid (kirgiisi lugulaulude põhjal) Mar Bajdzijev ja Tolomuš Okejev, režissöör Tolomuš Okejev, operaator Nurtaj Borbijev, kunstnik Aleksei Makarov, helilooja Murat Begalijev, helioperaator Osmonkul Abdibaitov. Osades: Dokdurbek Kõdõralijev (Kožožaš), Ašir Tšokubajev (Kassen), Aliman Zangorozova (Sajkal), Marat Zantelijev (Sajak), Doshan Zolžaksõnov (Munduzbaj), Džamal Sejdakmatova (Begaim), Gülnara Alimbajeva (Ajke) jt. Värviline, 137 min (1. jagu 1902 m, 2. jagu 1832 m). «Kirgizfilm», 1984.



Lavastaja Tolomuš Okejev ja operaator Nurtaj Borbijev.

Üks peaaahindadest XVIII üleliidulisel filmifestivalil Minskis, «Hõbekaru» XXXV rahvusvahelisel filmifestivalil Lääne-Berliinis ning «Hõbemõõk» IV rahvusvahelisel filmifestivalil Damaskuses.

MOELDES JÄRELPÕLVELE

Elas kord batõrr Kožožaš. Tema hõim pidas jahti arhaaridele ja kitsedele. Looduselt võtsid nad nii palju, kui oli tarvis elamiseks. Rohkem ei tohtinud, muidu oleks ulukite kaitsja, püha Kajberen, neid karistanud. Siis aga muutus Kožožaš ahneks. Ta seadis end loodusest üle. Seepeale kutsus püha Kajberen noore vägilase kahevõitlusele. Kožožaš võttis kutse vastu ning hukkus.

Säärane on kirgiisi eepose «Kožožaš»¹ süžee, mis oli aluseks T. Okejevi² filmile.

¹ «Kožožaš» on üks kahekümnest kirgiisi eeposest. Suurim neist, «Manas», sisaldab 250 000 värssi, arvestades eri variante, isegi 500 000. Võrdluseks: «Iliases» on 15 700 värssi.

² Tolomuš Okejev (sünd 1935) lõpetas 1958 Leningradi Kinoinseneride Instituudi, 1966 kõrge mad režiikursused Moskvas. 1958—1964 töötas «Kirgizfilmis» helioperaatorina. Esimene töössem töö oli L. Sepitko debüütfilmi «Kuumus» (1963) fonogramm (peaosas muide B. Samšijev). Filmid: debüüt dokumentaalfilmiga «Need on hobused» (1965), järgnesid mängufilmid «Meie lapsepõlve taevas» (1967), «Kummarda tuld» (1971), «Murdja»* (1974), «Punane õun»* (1975), «Ulan»* (1977), «Kuldne sügis» (1980), «Lumeleopardi järeltulija»* (1984). Vahepeal valmis täispikk tõi-

Filmi proloogis jälitab kütt kaljukitse. Kõrged mäed, metsikud kaljud, tagaeta-va looma põgenemine. Pildile taustaks kõlavad värssid eeposest: «Las tulevased põlved mõistavad meie üle kohut ja otustavad, kellel oli õigus.»³ Alguskaadrid osutavad filmi põhiteemale — inimese ja looduse vahekorrale. Rahvaluulest lähtudes analüüsib režissöör nüüdsegi aja valusaimat küsimust. «Olles looduse laps, peab inimene temaga läbi saama nagu oma emaga. Hävitades loodust, hukutab inimene lõppude lõpuks ka enda.»⁴

Oigupoolest on sama teema režissööri loomingus alati oluline olnud. Vastavalt konkreetsele ülesandele on see kord kerkinud esiplaanile, kord läbinud teost kõrvalliinina. Laiemalt vaadates käsitlevad looduse ja inimese suhteid ju mitmed tei-

elufilm «Pärand» (1969). Kõik filmid on saanud arvukalt auhinda nii üleliidulistel kui ka rahvusvahelistel festivalidel.

(Tärniga märgitud filmid on olemas Eesti Filmi-fondis.)

³ Tsitaadid filmi subtiitritest Janina Karemäe tõlkes.

⁴ Т. Океев. Испытание эпосом. «Советский фильм» 1982, nr 12, lk 25.

sedki kirgiisi kunstnikud, kas või Tšõngöz Ajtmatov oma proosas, režissöör Bolotbek Samšijev.⁵ See on mõistetav, kuna rahva elulaadis on toimunud viimastel aastakümnetel eriti suured muutused. Linnastumine, kaasaegse tehnika ning mugavuste tung vanadesse aiilidesse pole toimunud valuta, see on ka osutanud vajadusele hoida ühte loodusega, hinnata ning meeles pidada rahva iidset traditsiooni.

T. Okejevi esimeses mängufilmis «Minu lapsepõlve taevas» on stseen, kus väike poiss Kalök saabub suvets linnast internaadist koduaiali. Helikopteriga otse hobuste keskele. Siin kulgeb elu nagu aastasadu tagasi, tsivilisatsioon pole mägielanikke justkui puudutanudki. Filmi lõpus näeme kaadrit, kus kitsal mägi- teel kohtuvad hobused ja autod. Motiiv kordub filmi «Ulan» alguskaadrites: väike tabuun püüab lootusetult ületada autodest tulvil linnatänavat. Loodusega vastuollu sattumine, looduse seaduste eiramine leiab sügavaima ja dramaatilisima lahenduse filmis «Murdja» (Muhtar Äuezovi jutustuse järgi). Režissöör vastandab siin kaks ellusuhtumist: üks rajaneb usul headuse, teine kurjuse kõikevõitvasse jõusse. Peategelane Ahhan-gul (Süimenkul Tšokmorov⁶) kasvatab

⁵ Uchine on ka huvi rahvapärimeste vastu. Siin oleks kohane meenutada T. Ajtmatovi teost «Müinasjuto järellugu», kus kesksel kohal on legend Sarvilisest Hirveemast. 1976 valmis B. Samšijevil sama romaani ekraniseering «Valge laev».

⁶ Süimenkul Tšokmorov (sünd 1939) on mänginud neljas T. Okejevi filmis: «Kummarda tuld», «Murdja», «Punane õun», «Ulan». Elukutselt maalikunstnik, on ta neljal korral tunnustatud üleilulise filmifestivali parimaks meesnäitlejaks, see-ga rohkem kui keegi teine.

«Lumeleopardi järellülja».



õepoeg Kurmaši hundiseaduste järgi, hundikutsikast püüab aga teha alandliku peni. Tema eksperiment on määratud läbikukkumisele. Poiss hoiab headuse poole, hundikutsikat kutsub aga vere hääl teiste omasuguste hulka.

Millal eksis esimest korda Kožožaš, kas ta oleks üldse võinud toimida teisiti, kus on nähtamatu piir, millest looduses üle astuda ei tohi? Noor kütt arvestas alati esivanemate tarkust ja uskumusi: kunagi ei tohi pöörata relva inimese vastu ning ulukeid võib tappa üksnes nii palju, kui on vaja toiduks. Isegi kõige julmemal külma ja nälja ajal päästab ta püüisest lahti kitse, kuna sellel on sündimas tall: «Ehk saatis looja püha Kajbereni enda, et meie südametunnistust proovile panna.» Kuid viimaks, et hoida oma hõimu elu, peab Kožožaš laskuma orgu rikka Munduzbaj juurde hobuseid ja liha laenama. Abi antakse, aga vastutasuks peavad mägilased kaitsma baid oiraatide⁷ rünnaku korral.

Suvel, neiumängude ajal, kui Munduzbaj annab oma õe rikka Buhhaara kaupmehe Sultanbeki pojale naiseks, lähebki Kožožaš koos küttidega taas orgu. Elu on siin mägilaste omast täiesti erinev. Jõukust ja heaolu võib näha igal sammul. Ahvatlusi leidub palju. Ootamatus lahingus oiraatidega tõstab Kožožaš käe inimese vastu, rikkudes sellega esisade kõlbelist seadust. (See oli küll taas paratamatu — tappa tuli poja ning armsama kaitseks.) Filmis on neiumängud pöördepunktiks Kožožaši elus, siitpeale algab langus, lahtiütlemine iidsetest keeldudest, mis viib kogu suguharu lõpuks vastu hukule.

Sündmused arenevad lausa kurjakuu-lutavas tempos. See on nagu laviin, millest pole pääsu: vajadus uut moodi püside järele sunnib tapma järjest rohkem maraleid ja kaljukitsi, püsside arvu kasvades hakkab vähemaks jääma loomi. Ajutine üleküllus (taas esisade tava rikkumine: ära jahi rohkem, kui on vaja eluks) põhjustab hiljem seda teravama nälja. Oiget tegutsemisviisi pole aga enam võimalik leida: kogu suguharu meelsus on muutunud, kõik kiidavad püsse, kaks vana aksakalligi ei jõua üksmeelele, kas tappa loomi edasi või mitte. Otsustama peaks Kožožaš, tema kui juhi pilk peaks ulatuma kaugemale. Kuid ta pole enam endine, kompromiss on järgnenud kompromissile, ja see on viinud kunagiste väärtuste ümberhindamisele.

⁷ Rahvas Kesk-Aasias, elutseb põhiliselt Mongoolia ja Hiina alal.



Filmis on kaadrid, kus näeme Kožožaši igilumes mäetippude taustal harkisjalu kaljule toetumas. Ta tunneb end tugevana ning võimsana vastamisi mägede ja loodusega. — Ent jälle tuleb talv, karmim kui eelmine. Viimasedki jahiloomad pagevad püssipaukude hirmul. Kütid otsustavad minna Kasahstani steppidesse stepiantiloope — saigasid — jahtima. Filmi viimased kaadrid on kulminatsiooniks. Loodus muutub juba ähvardavaks. Tuiskudes kivikõvaks paakunud lumi, kollane päikeseketas madalal horisondi kohal, ning taamal ratsanike rivi. Kütid lähenevad läbi pika härmas stepirohu. Kabuhirmus jooksevad saigad üksikute põosaste vahel. Ja siis pole see enam ajujaht, vaid pigem julm, halastamatu tapmine: läbisegi tormavad kütid hobustel ja saigad, katkematult kõlavad püssilaud, vihisevad nooled, loomad surevad kuulidest ning meeletust jooksust. Juhuslik kuul tabab Kožožaši kaheksa-aastast poega Kalõguli. Haavatud soku liikumatu pilk jälgib üksisilmi hukkunud poissi — see on looduse hukkamõist lumeleopardide suguharule.

T. Okejev peab oluliseks rahvatarkusest päritud kõlbelisi väärtusi. «Lumeleopardi järeltulijas» on tähtis tegelane

«Lumeleopardi järeltulija». Doktorbek Kõdõraliev Kožožaši osas.

muldvana Sajkal-ene, Kožožaši suguharu esiema, kes raskel ajal palub pühalt Kajberenilt abi oma lastele, külluse ajal tänab kaitsjat; tema on see, kes manitseb kütte mõõdukusele ning arukusele. Analoogilised tegelased esinevad režissööri varasemateski filmides. «Punases õunas» on näiteks järgmine stseen. Peategelase naine intervjuuerib televisioonis tööeesrindlasi. Trafaretsetele küsimustele järgnevad kohmetud, üldised vastused. Pärast seda esineb rahvalaulik pika katkendiga «Manasest». Ja see kõlab nii loomulikult, meelerahu ja lootust sisendavalt. «Murdjas» on tasakaalu hoidja Kurmaši vanaema, tema manitseb poeg Ahhanguli headusele ning inimlikkusele, lohutab ja kaitseb tütrepoega. «Ulanis» on peategelase Azat Majramovi isal tähtis osa poja joomahullusest päästmisel.

Film «Lumeleopardi järeltulija» erineb oluliselt algsest käsikirjast⁸, töö ajal tehti üpris suuri muudatusi. Kirjanduslikus stsenaariumis on Munduzbaj Kožo-

⁸ Vt «Искусство кино» 1982, nr 5 lk 163—190.

žäši onu, lahkkelid tekkisid vendade vahel pärimisõiguse tõlgendamisel. Lumeleopardide hõimu languse põhjusena on enam toonitatud viina ning oopiumi hukutavat mõju (viimast pole filmis näiteks üldse mainitud). Lõppvariandis on vähenenud etnograafilise materjali ning mütolooogia osatähtsus. Iseenesest on aga algne stsenaarium omaette nauditav ning kirjanduslikult igati huvipakkuv.

T. Okejev on põhjalik, detailitüpsust armastav kineast. Oma filmides taotleb ta ranget, otse dokumentaalset tõepärasust. Viimase filmi võtted toimusid seal, kus tegelikult sündmustik ka kulgenuks: nimelt 3000—4000 m (üksikud stseenid koguni 5000—6000 m) kõrgusel mägedes. Filmis puuduvad kombineeritud võtted. Nii on võimas lumelaviin kui ka ajujaht saigadele enam kui kolmekümnekraadises külmas Kasahstani stepis tõelised. Äärmiselt rasketes tingimustes on toimunud Okejevi varasemategi filmide võtted: «Kummarda tuld» ligi viiekümnekraadise kuuma käes, «Murdja» aga viiekümnekraadises pakases.⁹ Režissöör on öelnud: «Et sügavamalt uurida inimhinge, ei tohi jätta tähele panemata ilminguid, mis tulevad nähtavale ekstreemsetes olukordades.» Võttesituatsiooni ebatavalisus on mõjutanud ka näitlejamängu, õigupoolest pannud näitleja unustama, et tegemist on filmimise, sundides seega neid käituma erakordselt loomulikult. (Enamik peategelaste kehastajatest on filmis uustulnukad: D. Kõdõralijev (Kožožaš) õpib ÜRKI-s filmikunstnikuks, mitmed lõpetasid hiljaaegu A. Batalovi juhendamisel sama instituudi.)

Enamasti filmib T. Okejev looduslikus keskkonnas või tegelikus interjööris — nii ka «Lumeleopardi järeltulijas». Sellest tulenevalt on eriti pööratud tähelepanu looduse ilu ja suursugususe edasiandmisele: filmis võime korduvalt imetleda metsikuid puutumatu kõrgmägesid, mägiõgede ning koskede karmi ilu. Ilmsed teened on siin operaator Nurtaš Borbijevil. Muidugi näeme filmis rohkesti etnograafilisi üksikasju, nende esitamine pole aga olnud režissöörile omaette eesmärgiks, need on talle rahva ajaloo, pealegi veel eepose kaudu filmi ülekandmisel hädavajalikud. «Mind pole kunagi köitnud stiliseerimine, mitte kor-

dagi pole minu praktikas olnud juhtumit, et oleksin filmiga töötades spetsiaalselt järginud üht või teist folkloorset traditsiooni. Kuid märkasin tihti tagantjärele, et tahes tahtmata oli vahel sooviks jutustada nõnda nagu manastšiid.»¹⁰ «Lumeleopardi järeltulijas» on see soov teoks saanud: filmis on eepose haardeaiust, tugevaid kirgi, jõulisi kangelasi, poeetilist sära, ohtrasti rahvamuusikat. Ülemlauluna metsikule loodusele, ühele rahvale ja tema kultuurile ning tänu ülimalt kaasaegsele probleemiasetusele peaks see film olema mõistetav paljudelle.

SULEV TEINEMAA

⁹ Selline äärmuslik tõepärasusetaotlus sunnib paralleele tõmbama saksa režissööri Werner Herzogiga. Kui T. Okejev filmib «Lumeleopardi järeltulija» Tjan-Sani kõrgmäestikis, siis W. Herzogi viivad «Aguirre — Jumala viha» ning «Fitzcarraldo» Amazonase selvasse.

¹⁰ Vt «Советский фильм» 1982, nr 12, lk 24.

T. Okejevi vaieldamatult parim film, «Lumeleopardi järeltulija», väärrib tähelepanu mitmest aspektist. Hindamaks kirgiisi režissööri ettevõtmise ulatust, peaksime kujutlema «Tallinnfilmi» «Kalevipoja», «Kalevala» või «Vanema Edda» motiivide elustajana.

Põhiline raskus niisuguse filmi tegemisel seisneb eepilise ajadistantsi läbimises. Meenutame: F. Lang ei tee «Nibelungide laulu» filmiversioonis katsetki asju teiseks muuta. Siegfridi žanritavane võitlus lohega ei tahagi olla enam kui kirjandusmälestise illustratsioon. Ja näiteks ka Boriss Kimjagarovi lavastatud «Rustam ja Suhrab» ning «Lugulaul Sijavušist» jäävad üksnes Firdausi kõrgetasemelisteks illustratsioonideks.

Seda tähelepanuväärsem on T. Okejevi igatsus muinasaegade tervikliku kujutamise järele. Kirgiisi NSV rahvakunstnik on oma filmis sünteesinud euroopalikke filmikogemusi ja rahvusliku eepose spetsiifilisi võimalusi. «Lumeleopardi järeltulija» on justkui filmi autorite suurejooneline improvisatsioon kahe rahvaeepose motiividel. (Kahju ainult, et venekeelne tekst on filmile

peale loetud — peaks ju rahvusliku eepose keeleköla kuuluma filmi visuaalsete kujunditega ühte.)

Lugulaulude tegelasi kujutatakse dokumentaalses maneeris, ülimalt konkreetselt, usutavalt ning üksikasjalikult. Tegevus ise on aga müüdilaadset sümbolne, selles peegeldub ajaloooptsess: patriarhaadi häving, feodaalsuhete jõustumine.

Kožažaš, kõrgmägedes eluneva lumeleopardi-hõimu noor veatu vanem, on sunnitud reetma esiisade tõekspidamisest, pühad tabud: mitte tappa inimest (mitte pidada jahti omasuguste), mitte jahtida loomi üle toiduvajaduste. Tabudest üleastumine saab mägiküttide üllale hõimule saatuslikuks.

Seega näeme filmis taas jumalate huku teema üht võimalikku variatsiooni. Seda sünet pärimust peetakse muide germaani rahvaste põlisosaks. — «Vanema Edda» nägijatari kuulutuste kohaselt saab maailm hukka, kuna jumalad ei tule toime oma ülesandega luua õigluse seadmust mööda kaosest kosmos. Talitsedes ja valvates loodusjõude, võideldes neid kehastavate koletistega, eksivad nad tõe,

«Lumeleopardi järeltulija».



õiguse, eetika vastu, minetavad jumalikkuse, muutudes sümpaatselt inimlikeks ja järelikult ka niisama nõrkadeks. Ning:

*Päike on must, merre vaob maa,
kaevad taevalaelt heledad tähed;
kägistab tuli elude toitjat,
kuumusetolmu herhib kõrgele taevasse.*

Paljude teiste, koguni kaugetegi rahvaste eeposte vastavad motiivid pole ehk samavõrd karmid ja ülevad, kuid ega see asja muuda. Ikkagi kõlavad nad sugulaslikult ning väljendavad sedasama «vanade ja paremate aegade» huku ideed. Jumaliku päritoluga taevapoegi, kuningaid, jahimehi, hõimuvanemaid tõugatakse nende troonidelt toimetulematuse tõttu, «uute aegade» survel. Huku mõõdapääsmatust sümboliseerib sageli jumaliku tegelase järeltulija traagiline käekäik või selle järeltulija puudumine.

Ka T. Okejevi filmi pealkiri viitab samale probleemile.

Kožažaš jääb ilma järeltulijatest. Ta võrgutab lastetu bai (feodaali) noorema naise, kuid bai kuulutab armastuse vilja, sündinud poja, enda järeltulijaks. Kožazaši pärispoeg aga lunastab hiljem oma elu hinnaga isa parandamatud saatuslikud eksimused.

Dokumentaalselt kujutamiseviisi harastav režissöör on lumeleopardlased muutnud üsna inimlikeks jahimeesteks, loodusstiihivad aga konkreetseks ja jubedaks talvenäljaks ning kõikehävivateks lumelaviinideks.

Lumeleopardlaste eluase on kõrgel mägedes. Lihtsurelikud elavad all orus ja keegi neist pole kunagi jahimehi külastanud, sest pole ainsatki rada, mis viiks orust üles mägedesse kütihõimu juurde. Tarviduse korral käivad lumeleopardlased ise orus. Nii ka sel korral, mil nälg sunnib neid laskuma valgest jumalikust kõrgusest alla inimeste keskele. Orus valmistatakse pulmadeks. Eepose-pulmad on aga ikka fataalsete tegude kordasaatmise paigaks. Kummalisel moel on pulmapeod sageli seotud saatusliku pöörde ning relva valiku ja ostu motiiviga. Lumeleopardlasedki panevad pulmapeol toime pööratamatuid tegusid. Bai tingimusi täites sekkuvad nad tapluse ja saadavad hukka inimolendeid. Tabu on rikutud ning sellele peab järgnema karistus.

Muulasest peigmees kingib Kožazašile vapruste märgiks püssi. (Kalevipojalegi andis mõõga ju muulane — soomlane.) See on aga salalik kingitus, kuna relv muutub peagi võimu sümboliks, sisemise väe asendajaks. Mägikitsede, lumeleopardide ja teiste mägiasukate nahkade

eest saab püsse järjest enam. Ning õigluse minetanud pooljumalad ongi teisene mas väikesteks ja ahneteks inimesteks. Mägiloomad põgenevad nende inimeste jahi- ja elualadelt.

Lumeleopardlased otsustavad loomi jälitada. Nad jõuavad steppidesse. Algab julm ja talitsematu jaht stepiantiloopele. (T. Okejevi filmi jahiepisoodid ülevatavad minu arvates mõjuvusel ning hoolt kõik seninähtu.) Ent apokalüptilise tapatalgu peatab järsku juhuslik kuul, mis surmab Kožazaši ainsa poja. Poisi surm jätab uhke hõimujuhi ilma järeltulijast...

All orus on algamas uus aeg. Uue aja vaimu kehastab Munduzbaj, kaval poliitik, võõraste kätega tegutseja, tasapisi võimukoguja, kelle silmsilms pole isiklik vaprus ja vägi enam suuremat väärt.

Võib ehk jääda mulje, et filmile tõi edu kirgiisi metsiku, haruldase mägilooduse kujutamine. (Filmiti ju vahel koguni 5000 m kõrgusel, võttegrupi moodustasid praktiliselt alpinistivõimetege kineastid. Peasatäitja D. Kõdõralijevi lausa hollywoodlik keha valdamine on osaga toimetulemise üks põhieeldusi.) See aga pole siiski peamine. Olulisem on usk eeposemaailma. Edastades meile oma kujutlust sellest, elavad filmi autorid ja osatäitjad siin täisverelist, tõelist elu, mida vist enam ei suuda euroopalike kultuuritraditsioonide ironiline, kõiges kahtlev, igas tões varjatud salakäiku otsiv pärija.

TATJANA ELMANOVITS

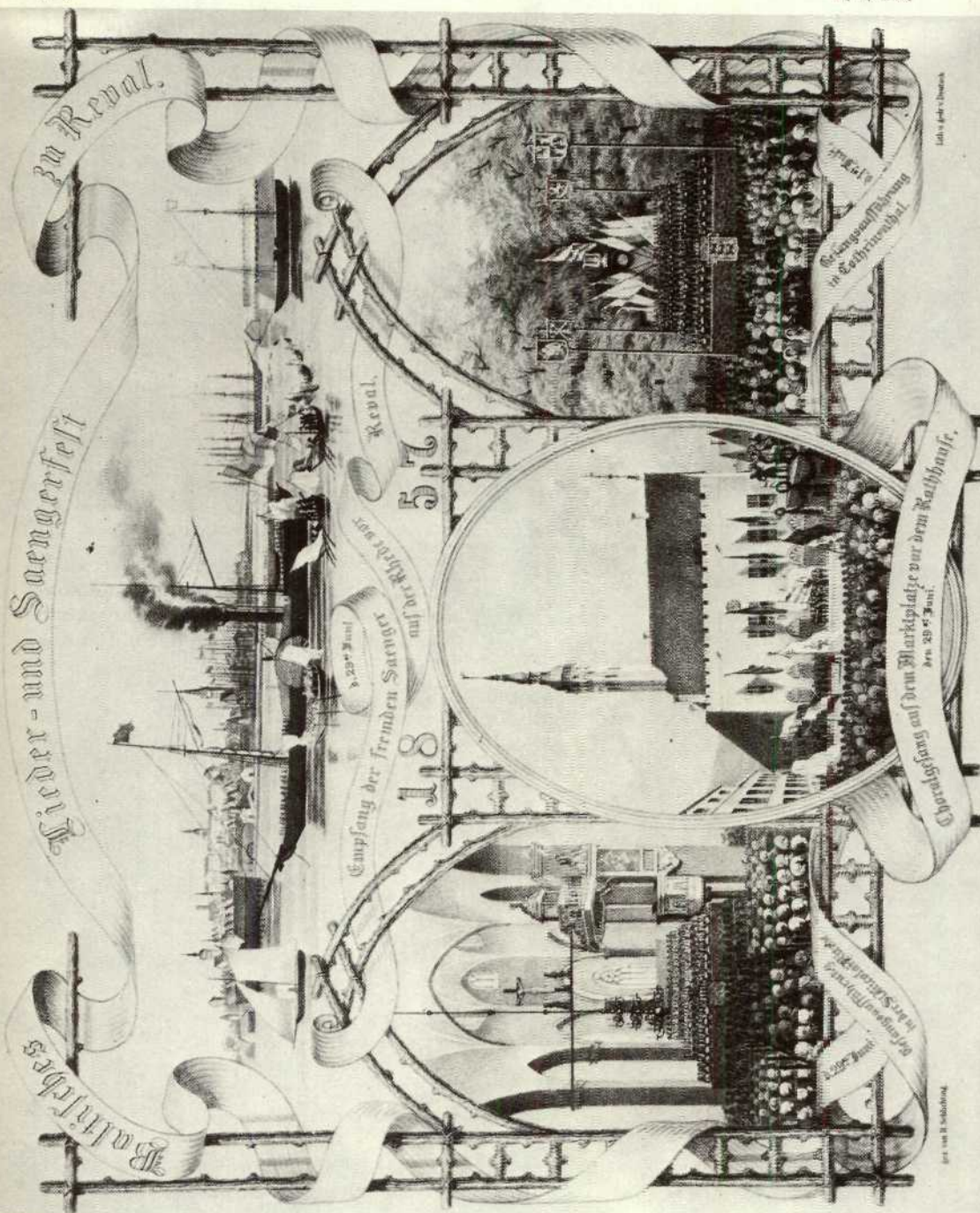


*C. T. von Neff. Lauljanna
G. E. Mara portree. 1828. Oli.
RKM*



*W. Hau. Gaston Hau portree.
1867. Akvarell. RKM*

* MUSIKA
JA BALTISAKSA
KUNST, lk 96



E. H. Schlichting,
Balti lautupidu Tal-
linnas, 1857. Lito-
graafia

lith. v. g. v. Decker

lith. v. H. Schlichting

Muusikud uude majja

IKE VOLKOV

Püstitagem aksiooni, et võistlustest on kasu. Muidu poleks neid olemas. Ei olnud see vaid professionisene kadedus, mis uue ooperiteatri ja poliitharidusmaja pooleldi salajasest projekteerimistööst nõrduvana valla pääses. Pigem vajadus osaleda, vajadus kultuurisituatsiooni mõjutada.

Leo Gens kirjutas («Kunstiteadus, kunstikriitika» nr 4): «Tugevat mõju uema arhitektuuri arengule Eestis avaldasid arhitektuurivõistlused. Auhinnatud projektide alusel on ehitatud suur osa tähtsamaid ühiskondlikke hooneid 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul. Võistlused, millest võtsid osa ka Euroopa tuntud arhitektid, lülitasid kohaliku arhitektuuri rahvusvahelisse arhitektuuri ellu, aitasid ületada kohaliku arhitektuuri provintsslikkust, kiirendasid progressiivsete arhitektuurivoolude levikut.»

Ja seda, võiks öelda, tsaarirežiimi ränkasketes tingimustes. Peaaegu sajand hiljem nokitseme esindusteatri lahendi kallal ühe büroo joonestussaal, hästi tasa, samal ajal kui rahvusvaheliste arhitektuuriajakirjade kaanepiltidel on eestlaste looming, kui meie ehituskunstnike potentsiaal on suurem kui kunagi varem. Seadmata mingil määral kahtluse alla konkreetse firma konkreetsete arhitektide kutseoskusi, ei saa me unustada, et püramiidi tipu kõrgus sõltub kõige otsesemalt aluspõhja suuruselt. Tõsi, on olemas ka sihttellimuste praktika, kus tellijal (direktor, asjaajaja, kuningas) on selge ettekujutus tulevasesst hoonest ning ta palkab arhitekti oma unelmaid ellu viima. Ka nõnda on suurepäraseid tulemusi saadud, seda tänu mõne metseeni eruditsioonile, intuitsioonile, valitud meistri võimekusele. Meenutagem losse, kirikuid ja paleesid. Ent meie demokraatliku ajastu kultuuriobjektide puhul peaks kandepind siiski laiem olema. Põhimõtteliselt anonüümne võistlus loob kõigile põhimõtteliselt võrdsed tin-

gimused, võimaldab esile tõusta uutel nimedel, toob esile erinevaid lähenemisi probleemile, erinevaid käsitluslaade. Meenutagem Pirita Purjespordikeskuse võistlust, kus võidutsesid uued ideed, uued nimed. Konkurss on kultuurisündmus, mis fikseerib senise taseme, mis toob sageli jõuliselt esile uued tendentsid, seni arglikult hingitsenud katsetused. Ja siis sõltub juba žürii kompetentsusest ja intuitsioonist, kas uus ka realiseerub või jääb kahetsusväärsest riulile tolmuma, et hiljem erialaspetsialistide poolt messiaseks kuulutatud saada. Meenutagem novaatorite loomingut nõukogude võimu algaastatel Venemaal. Kui palju osaleti, kui palju realiseeriti, kui palju otsiti, ja seda äärmiselt kitsastes oludes.

Konservatooriumi rektoril oleks lihtsaim olnud taotleda limiit, teha tellimiskiri ja hakata ootama. Ent ta eelistas valikuvõimalust, läbis mitmete ametkondade kadalipu, veetis tunde otsustajate ootetubades ja sai oma tahtmise. Ent aeg läks. Kinnitati võistlustingimused, eraldati summad. Kahjuks aasta lõpul, kui riigitöödega kiire, kahjuks erakordselt lühikese tähtajaga. Kahjuks ühel ajal kahe teise huviäratava võistlusega. Žüriile jäid aasta lõpust vaid loetud päevad. Ent hinnata, otsustada ja teha oli väga raske, tingimused ning asukoht keerulised ja vastuolulised.

Tingimuste punkt 1.5. Võistluse eesmärgiks on linnaehituslikult sobivate, massilt ja väliskujunduselt huvitavate, omapäraste, plaanilahenduselt ja funktsionaalselt otstarbekohaste, *i n d u s t r i a a l s e t e* ja vähest tööjõukulu nõudvate lahenduste saamine... Tekib küsimus, kas siis veel ehitusalast tööjõudu kulutada kui mitte kesklinna tulevase peatänava ääres. Ka siin, mõtte tekkimise embrüonaalses staadiumis, ehitajate diktaat, idee valmimise intiimse hetke tunnistajaiks ranged manulised. 61

Punkt 1.6. Ideekavandi ökonoomsuse hindamise olulisemaks kriteeriumiks on nõutud ruumiprogrammi täitmine ja vajaliku funktsionaalsuse kindlustamine hoone võimalikult väikeses kubatuuriga. — Kokkuhoid, aja nõue. Ei mingeid läbi korruste trepihalle, vestibüüle, mingeid liialdusi. Tõsi, p 2.5. soovib arvestada monumentaalkunsti elementidega, mis sobiksid antud ehitisele. Soovitus on vägagi vajalik. Tavaliselt asutakse juba valmis maja kaunistama, jõukuse kasvades kohta otsima juhuslikule gobeläänile, paremal juhul sihttellimusega valmivale skulptuurile või freskole.

Punkt 3.2. Hoone konstruktsioonid peavad valdavalt olema industriaalsed ja monteeritavad. Välisseintes võib kasutada (...) tehaseiliselt ettevalmistatud paneele. — Lisaks majale töötada välja võimalikult lihtne, väljendusrikas ja vähesee nomenklatuuriga arhitektuurselt rikas paneelisüsteem. (Seda kõike kahe kuu jooksul!)

Punkt 3.4. Hoone välis- ja siseviimistluses on soovitatav kasutada industriaalseid viimistlusmeetodeid.

See kõik piirab kindlasti juba ideekavandi staadiumis arglikumate katsetajate loomeindu, kogenematud heidavad pliiaatsi käest. Võistlustingimusi lugedes kujutlesin lugupeetud rektorit tulevase teostajana ja ehitustegevuse organiseerijana mõeldavate lennukate ideede ees tardumas mõttest — kes ehitab? Eelnevalt kärbitud tiivad ei tõsta meid pilvede alla. Mõtlen loovatele inseneridele, kes juba aastakümneid on taandunud konstruktoreiks, mudilasteks, kes järjest kahanevast karbist valmis klotse üksteise peale sätivad. Laululava oli neile viimane tõeline töö. Mõtlen äärelinna uuselamurajoonidele, kuhu miskipärast tellistest tüüpelamuid kerkib, mida ka paneelidest kokku laduda annaks, samal ajal kui kesklinna tarvis tellist ja ehitajaid ei jätku.

Ka linnaehituslikes tingimustes oli hulk piiravaid nõudeid.

Punkt 3. TRK projekteerida 4—5 korruselisena. Punkt 4. TRK peab moodustama ansambli vastas asuva Vabariikliku Õpetajate Täiendusinstituudiga. Mainitud asutuse hoone on projekteerimisel, samuti lähedusse rajatav RPI

«Maaehitusprojekt» (ka paneelehitus). Oma mõju avaldab lahendustele nii vana kui ka uus Poliitharidusmaja.

Praeguseks on linnaehituslik situatsioon veel välja kujunemata, pidepunkte vähe. Näib, et lisaks pikale esinduslikule Poliitharidusmaja esivaatele veel 120 meetrit siledat seinapinda on liiast. Tulevasel peatänaval ei juhtu midagi. Projekte vaadates võis tõdeda, et paljudel tuli mahust puudu, ei osatud kvartalit lõpetada, krunti jäi üle. Ehk mahub sinna tulevikus veel midagi peale kinnise õppeasutuse? Linnaruum on kallid, iga ruutmeeter arvel. Seetõttu huvitasid lahendused, kus omavoliselt oli lisatud atraktiivseid objekte — kaubakioskeid, diskoteeke, vabaõhulavasid, terrasse. See peaks hästi haakuma linnakeskuse perspektiivplaanis teisele poole Sakala tänavat ettenähtud kommunikatiivkeskusega.

Punkt 8. TRK esimene ehitusjärjekord paigutada Lenini puistee äärde. Projekteerijail tuli arvestada esimese ehitusjärjekorra iseseisva mõjuse ja terviklikkusega ning eraldi ehitamise võimalusega. Mõistlik nõue, praktikas jääb esimene ots sageli aastakümneiks uhkesse üksindusse. Ruumiprogrammi kohaselt kuulusid esimesse etappi kabinetid, kateedrid, auditoriumid (suurim neist 100 kohaga, eeldatavasti suure kasutusintensiivsusega väike saal, sobiv erialaõhtute, õpilaskontsertide jms läbi viimiseks, projekti üks sõlmpunkte), söökla ja vestibüülid-sansõlmed. Alles perspektiivne teine järk haarab suure 500-kohalise kontserdisaali (koos vajalike abiruumidega), raamatukogu ja basseiniiga spordikompleksi. Kõik mainitud objektid tehnoloogiliselt ja mahuliselt paika panna, arhitektuurselt läbi töötada, geniaalsuse hingeõhuga ellu äratada ja hoolikalt valmis ehitada.

Meenub professor Peeter Tarvase usutlus aasta esimeses «Sirbis ja Vasaras», kus ta väidab: «Konservatoorium on koolimaja ja igaüks teab, et koolimaja on ruumijaotuselt monotoonne: pikad koridorid ja hulk sinna avanevaid klassiruumi.» Ja et sihukest sisu pole õige maskeerida, kunstlikult sisemist lahendust peita. Peita pole ehk tõesti eetiline. Ent väljapakutud variant on minu meelest vaid üks võimalustest. Mina küll

ei arva, et koolimaja just selline pikk koridor peab olema. Kõrgkool seda enam. Arvan, et kõrgkool on eelkõige kultuuri-asutus, vaimuse kandja, ideede genereerija, uuenduste algus, ka seda peaks ta väljendama. Konservatoorium eriti. Seal kostab viuliheliseid, seal suheldakse psüühika kõige vahetuma mõjustajaga — muusikaga. Kesklinnas on juba üks ilmetuvõitu kunstitempel, mille lubjatud koridoridest tikub vaim kaduma, mille klassiruumid on nii sarnased üksteisega. Igal majal on oma aura. Üks sisen-dab süngeid mõtteid, teine ülevust, kolmas pidulikku rahu. Igal majal on oma saatus. ERKI vana maja ukseid müüriti, aknad lõhuti, temast jäi elutu karp. Konservatooriumile ei tahaks kuidagi sellist saatust, selle nimel korraldati ka konkurss.

Võistlusi on mitmesuguseid. Võib ette kujutada saalitäit hoogsaid visandeid, eskiise, improvisatsioone, ideid. Geniaal-seid välgutusi kõrvuti abitute kritsel-dustega. Sellisel puhul pole selgepiirilisi kriteeriume. Jääb intuitsioon, jääb žürii oskus vaimustuda. Taolisi kiirvõistlusi on olnud, ehk sobinuks hetkevisioonid kaunistama ka muusikaasutuse sündi?

On olnud ka etteantud tehnoloogiaga võistlusi, mis praeguses keerulises ja piiratud ajalimiidiga ürituses olnuks samuti mõeldav. Siis pääsenuksid paljud (eriti noored ja kogemusteta) osalejad jalgratta leiutamise, kõik oleksid saanud võrdselt mõelda vaid planeeringule ja arhitektuursele kujundile. Ilmselt oli asjaomastel isikutel tehnoloogiast ja kitsamaist erialaseist nõudmistest üsna üksik-asjalik ülevaade, mis väärinuks eelnevat publitseerimist. Tõsi, alati on võimalik konsulteerida, ent kiire ju. Ja kuidas sa teist ikka tülitad. Nüüd, tundus, takerdu-sid mitmed huvitavad arhitektuurse mõtte alged planeeringu ja tehnoloogia keerdkäikudesse. Eesmärk, tulemus, see on tähtis, mitte abinõu. Spikker võinuks olla, usun ma.

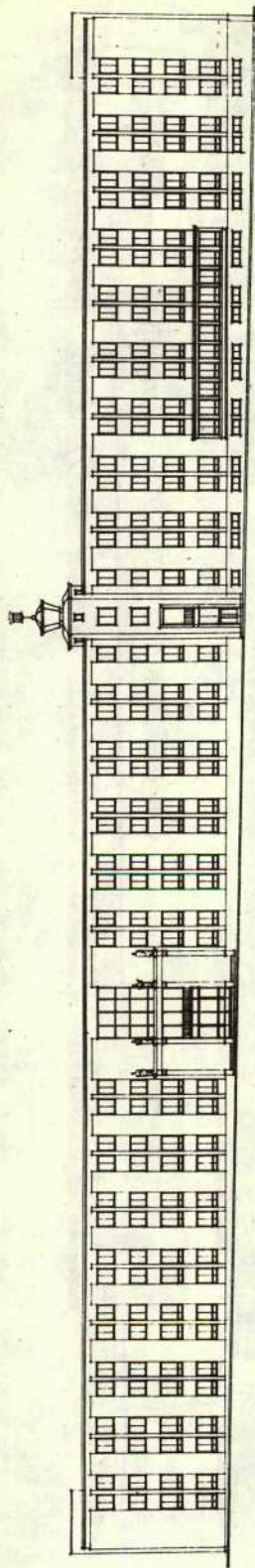
Konkurss on kultuurisündmus, žürii otsuse väljakuulutamine selle haripunkt, pidulik hetk. Arhitektid on näiliselt rahulikud, punetavad silmad reedavad magamata öid. Kirutakse tähtaegu, töömahtu. Muusikud on ärevil — milline ta tuleb, see maja. Žürii on rahunenud, so-lidne. Eesriie tõuseb, paljastades sadade

tundide mõttetööd, kümneid ruutmeet-reid täisjoonistatud paberipinda. 21 tööd. 21 maketti. Hinge kinni pidades kuulatakse otsust, mis edasikaebamisele ei kuulu. Esikohatöö autor saab õiguse ma-ja edasi projekteerida. See on suurim ta-su. Lilled, tänusõnad. Arutelu, põhjalik analüüs. Umbes nõnda lõppes mõned aastad tagasi 2. keskkooli juurdeehituse võistlus, kus pioneerid rivistusid spaleeri, kõlasid fanfaarid, toodi sisse lipud ja elupuud ääristasid kõnepulti. Konservatooriumi konkursi otsi tõmmati tagasihoidlikult kokku «Eesti Projekti» lü-kandustega fuajees, käpikutes ja poristes säärikutest. Eespoolnimetatud konkursist jäi ilus mälestus, vaieldamatult parim projekt tolmub arhiivis, maja ei ole ega tule. Konservatooriumiga loodetavasti nõnda ei lähe.

Astun ruumi. Hoian hinge kinni. Siis lasen õhu pahinal kopsudest välja, asun otsima. Olen nõutu. Ei jõua kõige-ga tutvuda selle kolme päeva jooksul, mis väljapanek kestab. Žüriile jäi tubli nädal. Tuleb kiita hindajate operatiiv-sust, kes täitsid nõude rahad veel sama aastanumbri sees ära jagada. Ilmselt oli ettekujutus tulevases suurkoolist kangastunud hindajate unelmais, jäi vaid sobitamine konkreetse tööga. Kõnnin saalis. Pole seda, mille kohta kohe ütled: see on see õige. Kohtas mitmeid hu-vitavaid ideid, detaile, vaimukat litera-tuurset tausta, omapärast filosoofilist lähenemist, mis teostuselt ebaveen-vaks, pealiskaudseks jäi, mõjule ei pääse-nud, tähelepanu ei äratanud. Šokeeri-vaid, vaidlusi tekitanud töid oli ilm-selt vaid paar. Tegemist on ühe etapi kokkuvõttega, mille kiirustamisjäljed küljes, mitte aga uue algusega. Uus ei do-mineerinud, teda peaaegu polnudki.

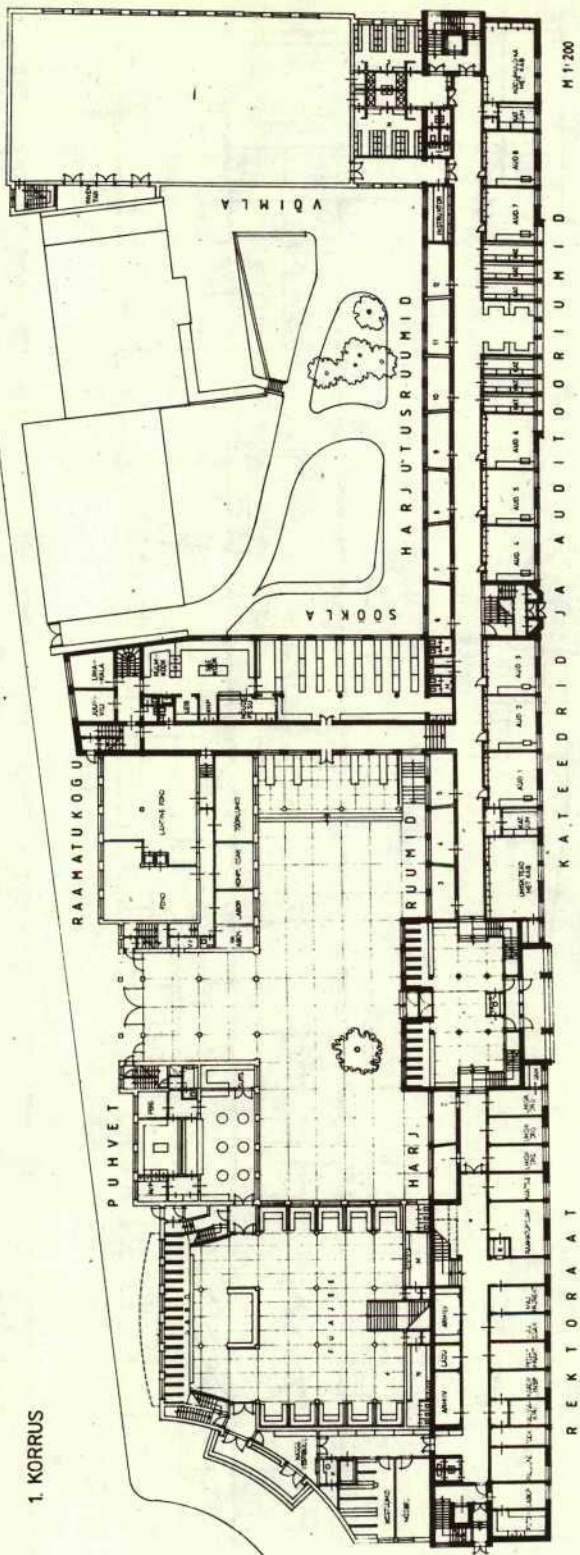
Esikohatöö «TRIO» puhul (K. Luts, K. Voolaid, U. Elmik) hindas žürii masside vastuvõetavust ja sobivust, ruumide sel-geid seoseid, nende täielikku vastavust konservatooriumi nõuetele. Samas nenditi, et plaanistruktuuris esineb mõnin-gat kuivust ja monotoonsust, mis kan-dub edasi ka hoone eksterjöörile, ent ehi-tuse lihtsuselt on kavand teisel kohal ja ökonoomiliselt kuulub parimate hulka. Plusse on palju.

Teise koha pälvis töö «CON ANIMA» (P. Tarvas), mille plaanilahenduse struk- 63

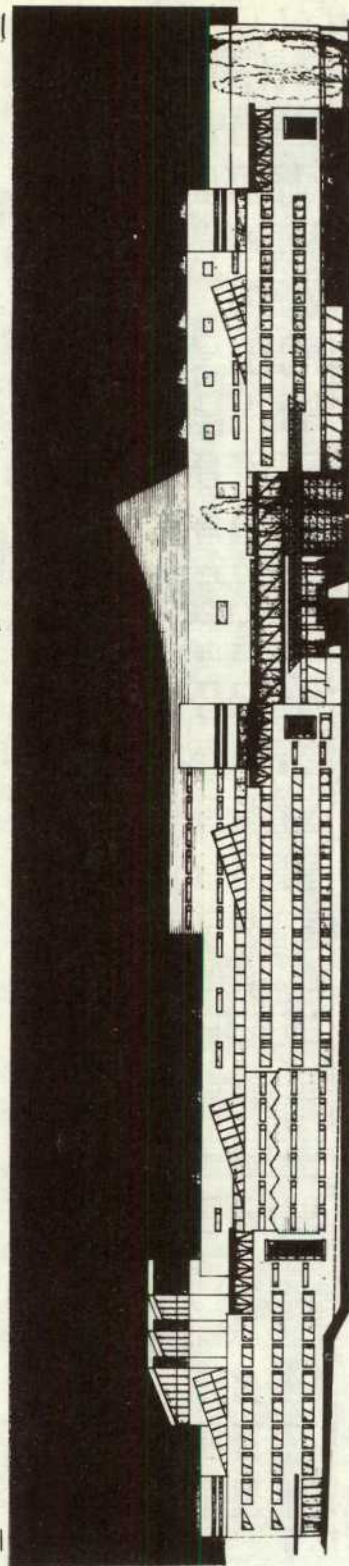
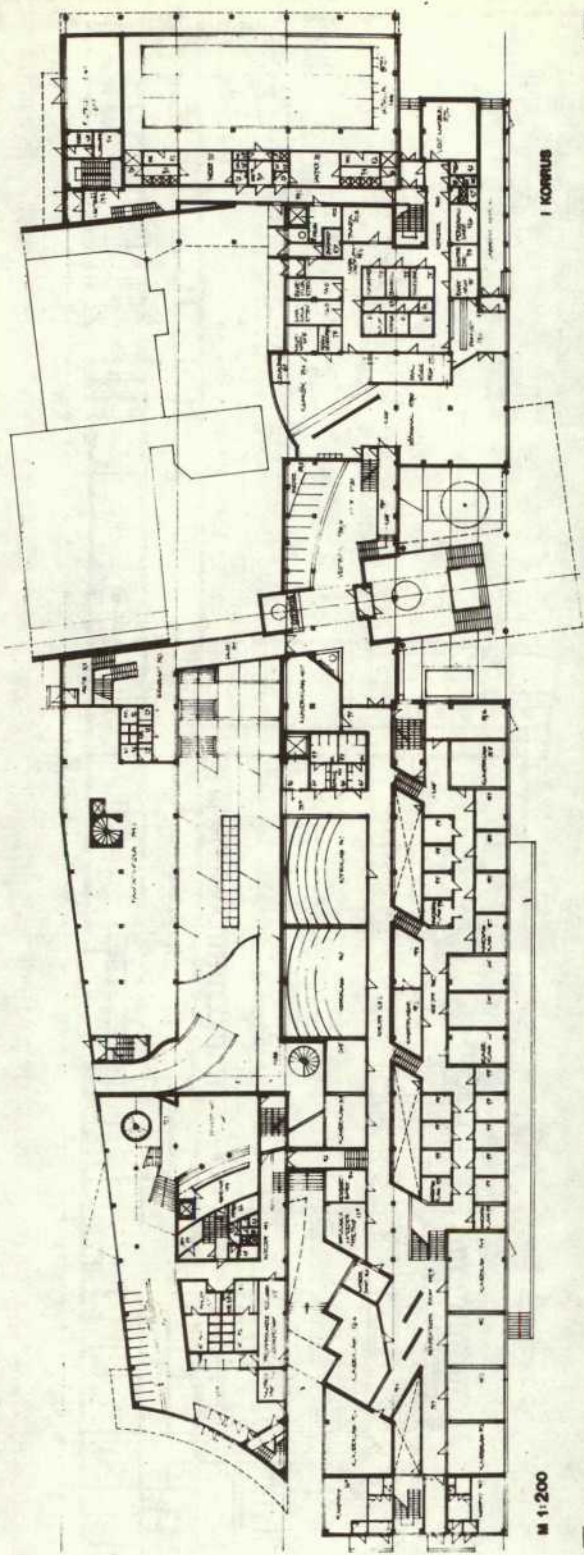


VAADE LENINI PUIESTEELT

1. KORRUS



II preemia. «Con animas». Autor Peeter Tarvas.



III preemia. «RAM 64». Autorid Vilten Künnapu, Ain Padrik.

tuur on selge ja lihtne, ruumid asjatundlikult paigutatud ja hästi tsooneeritud. Kompleksis on kujundatud meeldiv mitmeotstarbeline siseõu. Ent fassaadid on mõnevõrra igavad, veidi raskepärased, ebaõnnestunult aktsentueeritud ning vormikõnelt erilise võluta. (Siin tekkis küll küsimus, kuidas saab plaanilahendus ja vaated nõnda kardinaalselt lahku lüüa, kas arhitektuuriteos ei ole mitte mahuline tervik?)

Kolmas koht — «RAM 64» (V. Künnapu, A. Padrik) — erinevate elementidega üleküllastatud hoonekompleksi sobivus antud kohta tekitab palju vastuväiteid, arvab žürii. Massid üksikuna ja nende liitmine on huvitavad... Vaatamata neile vastuoludele ümbruskonnaga mõjub kavand atraktiivselt. (Meenutaksin, et ümbruskond pole veel formeerunud.) Pakutud lahendus on dünaamiline, kontrastiks uue teatri suursugusele plastikale ja Poliitharidusmaja esinduslikkusele. Ka siselahendusel on kompleks horisontaalselt kulgev, varieerudes nagu muusikapala. Kogu ansambel võib käsitada väikese üliõpilaslinnana. Siin on oma tänavad, passaažid, väljakud, kangialused, terrassid, siseõued, pargid, istenurgad, välikohvik, lillekastid, ilubassein. Selline linn väldib liigset suletust ja kõledust, mis võib suurtele asutustele tahes-tahtmata külge jääda. Žürii: kuigi fassaadikäsitlus on huvitav ja ideeküllane ning leevendab plaani seesmist rahunust, pole see siiski omane Lenini puiesteele, jättes endast enam tööstusliku kui kooli liku mulje.

Kolmanda koha töö «MÄKS» (R. Puusepp) hoonekompleksi paigutus ja sobivus ei tekitanud kahtlusi... Omaette mõjuv on õuedesüsteem. Plaanistruktuur on suhteliselt lihtne, ratsionaalne ja ökonoomne... Fassaadid on lahenduselt rahulikud ja mõjuvad, antud kohas aga natuke võõrapärased. Ruumigruppide paigutus ei vasta siiski konservatooriumi täpsetele nõuetele. (Kirjelduse järgi peaks see töö «Con Anima't» küll tunduvalt edestama. Vigu nagu polekski.)

Ergutusauhinna saanud kavand «BACH» (A. Oruvee, A. Põime) sobib antud keskkonda. Massid ja nende linnaehituslik paigutus on vastuvõetavad. Pääsud on loogilised, hoone plaanistruktuur on ülevaatlik ja üksikosadeski monotoonsuseni (?) selge. (Samas premeeriti

monotoonselt lahendust.) Fassaad on suurejooneline, terviklik, kuid kannatab kujunduselementide formaalsuse all. (Lahenduses oli suurt tähelepanu pööratud akustikaprobleemidele, samuti oli esinduslikult lahendatud peasissepääs.)

Teise ergutusauhinna pälviv «HELOIS» (A. Järve, K. Koppel). Hoone sobivus antud asukohale ei tekitanud erilisi vastuväiteid, massid on aga liialt ükelatud, kuigi mitte ilma võluta ja originaalsuseta. Erinevad ehitusjärjekorrad on hästi ja algupäraselt eraldatud. Plaanistruktuur on selge, küllaltki terviklik ja huvipakkuvate seostega... Lenini puiestee fassaadid on huvitavad. (Huvitav oli diagonaalse passaaži idee, mis kahjuks jäi lõpuni arendamata. Töö oli üks meeldivamaid.)

Ka auhindamata töodes oli huviaratavat. Vihjeid rahvusromantismile, lausa juugendile, klassitsismile. Veider ja lõbus «P. S. TERVITADES SEBASTIAN», kus plaanistruktuur ja tehnoloogilise rahuldatus ja selge, ent fassaadilahendus «originaalitsev. Esitatud absurdid vulgaarsümbolika elementidega fassaadid on kahtlusteta vastuvõetamatud», leiab žürii. Veider tõesti — fassaad kui klaveriklahvistik, maja kui avatud tiibklaver. Las Vegases võiks midagi selletaolist tõesti ette kujutada. «ELIEL», mille «... sobivus antud kohale ei tekitanud kahtlusi. Hoone mahud on sümpaatsed, masside paigutus hea... Plaanistruktuur on selge ja tehnoloogiline. Fassaadikäsitlus on huvitavust, osa neist on lahendatud üsna tundlikult. Projektis on meeldivaid leide. Hästi on isoleeritud tänavamüürist õppe- ja harjutusruumid...» Vaata et võidutöö, ent hoopis auhinnata jäänud. Ei suuda üks protokoll kõike haarata, oma silm on kuningas. Ent kus näha neid töid, kus säilitada? Arhitektuurimuuseumi ju pole.

Üldhinnang oli, et vaatamata raskustele tuleb konkursi pidada eriti õnnestunuks. Laekus palju ühesuguse kõrge professionaalse tasemega töid, mis kõik andsid kaalukaid, huvitavaid, mitmekesiseid ja originaalseid ettepanekuid... ning rikkasid tulevast konkreetset projektmaterjali huvitavate leidudega. Ka puudused osutuvad vajalikuks, neist teatavasti õpitakse. Pärnis valmis konservatooriumi projekti ei leitud, kuid seeme on külvatud. Loodetavasti soodsasse pinnasesse.

Ingmar Bergman tõi Müncheni *Rezidenz-theater*'is välja Ibseni «John Gabriel Borkmani», kujundas Gunilla Palmstierna-Weiss. Spetsiaalselt selleks puhuks laskis Bergman tüki tänapäeva saksa keelde tõlkida.

Itaalia draamakirjanik, näitleja ja lavastaja Dario Fo on esimene Rainer-Werner Fassbinderi mälestusauhinna omanik. Kuulsa saksa teatrilavastaja ja filmirežissööri nimelist auhinda hakatakse välja andma iga kahe aasta tagant Müncheni festivalil. Pidustuste korraldajaks on ühing «Spielmotor», keda finantseerivad linnavõimud ja autofirma BMW. Kolmenädalane programm hõlmab 40 lavastust ja 140 muud üritust. Umbes kolmandik teatritükkidest etendus vabas õhus kesköötidel, kui linnamelu vaibunud. Dario Fo kõrval astusid üles Brasiilia teater *Macunaima*, *Squat Theater* New Yorgist ja *Grand Magasin* Pariisist. Fassbinderi rikkalikust pärandist tuli festivalil esietekandele noorpõlves kirjutatud näidend «Tilgad kuimal kivil».

«Windsori lõbusate naiste» uuslavastusega juhatas *Royal Shakespeare Company* sisse oma juubelipidustused. Trupi 25. tegevusaastal tuuakse klassiku loomingust välja «Nagu teile meeldib», «Troilus ja Cressida» ja «Othello». Peatselt algavad Inglismaal Stratfordis RSC kolmanda teatrimaja ehitustööd, mis saab trupi embleemi järgi nimeks «Luik». Miljonilised ehitussummad eraldas keegi anonüümseks jääda sooviv Shakespeare'i austaja.

Giorgio Strehler lavastas Milano *Piccolo Teatro's* menulik Eduardo de Filippo «Suure maagia». Niisugust edu pole 1948. aastal kirjutatud näidendil varem olnud. Tegevus keerleb keskpärase illusionisti Otto Marvuglia ümber, kel tuleb koos oma elukaaslase ja partneri Marianinaga pidada ühist võitlust igapäevase eksistentsi eest. Selle tööga pani Strehler punkti «abstraktsele triloogiale», mis algas Shakespeare'i «Tormiga», jätkus Corneille' «Illusiooniga» ja lõppes nüüd de Filippo näitemänguga.

Berliini Maxim Gorki nim teater mängis 500. korda Rudi Strahli näidendit «Aadama ja Eeva asjus». Kurt Radecke on ainus, kes on 1970. aasta esietendusest peale kaasa teinud. Kõigis teistes rollides on näitlejad vahetunud.

Euroopa Kultuurikeskus Delfis viis läbi rahvusvahelise kohtumise «Vanakreeka draama tänapäeva tegelikkuses». Keskuse direktor

Pericles Nearcoh väljendas oma avakõnes lootust, et üritus kujuneb regulaarseks teatritegijate ja -teadlaste kokkusaamiseks. Kõige huvipakkumad ettekanded pärinesid Aasia ja Aafrika esindajatelt, kes käsitlesid vanakreeka draamade adapteerimist kohaliku teatri tarbeks. Ettekandeid illustreerisid arvukad lavastused. Würtenbergi Linnateater Stuttgartist näitas Aischylose «Pärslasi», Scot-teater Jaapanist kaheksa aastat vana, aga pidevalt uuendatud versiooni Euripidese «Troojalinnadest». Lavastaja Tadashi Suzuki oli *nō*- ja *kabuki*-elementidega lavastusse põiminud otseid viiteid Teisele maailmasõjale. Maailmaesietekandele tuli antiiktekstide kollaaž «Oidipuse müüt» New Yorgi *La Mama* teatril, lavastaja Ellen Stewart, koreograafia Min Tanakalt. Tantsuteatri poole kalduv lavastus voogas tempokalt antiikstaadioni ühest otsast teise, pannes pealtvaatajaidki liikuma. Eelnevaga kontrasteerus Alaska eskimote *Perseverance Theatre*'i «Antigone», mis oli ühendatud nende hõimutavadega. Programmi oli lülitatud ka pool tosinat antiikdraamat Kreeka teatritelt.

Mark Twaini «Huckleberry Finn» põhinev muusikal «Suur jõgi» võitis Broadway möödunud hooaja lavastuste hulgas seitse «Tony» auhinda, neist tähtsaimad parima käsikirja, režii, muusika ja kujunduse eest. Ron Richardson sai Jimi eest parimale kõrvaltegelasele määratud «Tony». Parimaks teatritükiks tunnistati Neil Simoni autobiograafilise komöödia «Biloxi Blues». Teise maailmasõja aega käsitlev näidend pälvis veel teisegi «Tony» — parima lavastajatöö eest. Mittemeeriklastest arvati auhinna vääriliseks Derek Jacobi Inglismaalt RSC-st, kes kehastas Benedicti Shakespeare'i komöödiast «Palju kära ei millestki».

Avignoni festival

HANNES VILLEMSON



Carmes'i klooster, kus Peter Brook esitas oma «Lindude konverentsi».

Vaevalt on tehtud statistikat kõigi maailma festivalide kohta. Pärast Teist maailmasõda on neid eriti Euroopas juurde siginenud nagu seeni pärast vihma. Arvukate, et mitte öelda arvute anonüümseks jäävate festivalide taustal omandavad erilise tähenduse need üksikud, millela nüüdisaegset kultuuriprotsessi on raske või isegi võimatu ette kujutada. Antiik-Kreeka festivalide vaimu on vist kõige paremini suudetud säilitada Prantsusmaal, Vahemere ranniku lähistel asuvas Avignonis. Südasuvel muutub 140 000 elanikuga Avignon miniatuurseks kultuuripealinnaks, kus ametlikule mammutprogrammile lisandub arvukalt üritusi kõigi kaunite kunstide vallast. Provintsilinn ise on samaaegselt lava ja kulissidetagune, avalik foorum. 1348.—1791. aastate paavstivõim on Avignonile vajutanud ainulaadse pitseri. Nimetagem kõigepealt võimsat paavstilossi, mille sisehoovis asub 2500 pealtvaatajat mahutav festivali peareen;

XII sajandi katedraali, rohkearvulisi kirikuid ja kloostrid, millest paljud mängupaikadeks saanud. Linna süda on Kellaplats, kus kõrvuti raekoda, linnateater ja pangamaja, arvukalt restorane, bistroosid ja kõrtse. Peamiselt kesk-öötundidel kogunevad sinna turistide kõrval ka teatruhuvilised ja -tegelased päevamuuljeid vahetama. Kiviviske kaugusel asub Jean Vilari maja, kus säilitatakse maestro pärandit ja jäädvustatakse järeltulevatele põlvetele tänapäeva teatrilugu. Paavst Urbanus V aias korraldatakse avalikke näidendiarutelusid, mille ajal igaühel on võimalik teatrirahvale küsimusi esitada. Toomkiriku tipust avaneb võrratu vaade katusemerele ja Provence'i lõunamaiselt lõpsakale loodusele kuni Mont Ventoux' kuulsate viinamarjaistandusteni.

Avignoni festival sündis kultuurilise dešentraliseerimise, regionaalsete traditsioonide väärtustamise püüdlustest. Eesmärk oli pakutada 69



1947. a septembris korraldatud kunstinädalast on praeguseks kujunenud kuu aega vältav Avignoni festival, millest võib osa saada ka kõige juhuslikum tänaval üitaja.

alternatiivi Pariisi kunstimonopolile. Eialgu eksponeeriti paavstipalees moodsat kujutatav kunsti. 1947 saabus Avignoni näitleja ja lavastaja Jean Vilar ning sellest aastast saabki alguse kunstipidustuste ajalugu. Vilaris peituv kujutav kunstnik (tihti lõi ta ise lavakujunduse ja kostüümid) aitas tal eksimatult leida ideaalse paige teatritegemiseks. Urbanus V aias lavastas Vilar Paul Claudeli «Tobie ja Sara», kohalikus linnateatris Maurice Claveli «Löunaterrassi», paavstilossi õues Shakespeare'i «Richard II». Viimane mängukoht kujunes tõeliseks avastuseks — 2,5 hektarist hoovi ümbritsevad XIV sajandil püstitatud müürid. Vilar rajas sinna tohutu vabaõhulava. Loobunud eesriidest, rambist ja suurtest dekoratsioonidest, üritas ta esile tõsta lossi keskaegset atmosfääri, rõhutades seda värvide, valgustuse ja muusikaga. Pühitsetud atmosfääri aitasid kujundada fanfaari- ja trummihelid, mis tähistasid etenduse algust.

Avignonis küpses Vilaril idee rahvalikust mängulaadist, mis viis etapiliseks kujunenud Théâtre National Populaire'i (TNP) asutamisele 1951. a Pariisis. Truppi kuulusid esimese suurusjärgu tähed Jeanne Moreau, Alain Cuny ja Gérard Philipe. TNP oli oma tipplavastustega Corneille' «Cid», Kleisti «Hömburgi prints» (mõlemad Gérard Philipe'iga noore kangelase rollis), Büchneri «Dantoni surm», Shakespeare'i «Macbeth», Brechti «Ema Courage» ja «Arturo Ui» pikki aastaid Avignoni festivali tõmbe-number.

Vilari eesmärk oli sotsiaalsete ja hariduslike vaheseinte lõhkumine, tõeliselt demokraatliku publiku kasvatamine. Ta alandas piletihindu ning ühendas draamaetendused kontsertide ja meelelahutusega. Nõnda tundis end koduselt ka uus kogenematu publik — tudengid, õpetajad, teenistujad, poodnikud —, kellest pooled olid alla 30 aasta vanad. Niisugune vaatajas-

kond, kes reageeris spontaanselt ja ilmutas õhinaga oma sümpaatiid ja antipaatiid, oli tookord unikaalne kogu Prantsusmaal. Vilar lootis festivalipubliku hulgas näha rohkem töölist ja talupoegi, kuid paraku on see soov tänapäevani täitumata.

Paarikümne aastaga kasvas Avignoni festivali populaarsus tohutult. Paavstilossi õu, kuhu tuubiti ligi 4 000 vaatajat, ei suutnud enam ammu kõiki huvilisi mahutada. Vilar langetas otsuse, millel olid kaugeleulatuvad tagajärjed: prantsuse teatri kõrgtaseme kõrval asuti tutvustama eksperimentaalseid suundi ja moodsaid väljendusvahendeid. Festivali kestust pookidati ja programmi laiendati. Legaadi palee ajutisele vabaõhulavale kutsuti esinema Roger Planchon koos oma Villeurbanne'i teatriga. 1966 võis Avignonis esmakordselt näha nüüdisaegset tantsu ja balletti, mida tutvustas ei keegi muu kui Maurice Béjart. 1967 lisandus film. 1968. aasta maisündmused avasid festivali ukсед off-teatritele, kes praegugi tulvaveena festivalile voolavad, pakkudes alternatiivni ametlikule programmile. Järgmisel aastal kutsus Vilar Avignoni Ariane Mnouchkine'i ja tema «Päikeseteatri». Pankroti äärel olev trupp asus elama tööliskvartalisse ja seal kogutud materjali põhjal valmis suurt menu pälvinud «Klounid».

1969 tõmbus Vilar festivali juhi kohalt tagasi (suri kaks aastat hiljem), tema järglaseks sai festivali senine administraator Paul Pauax. Üritus muudkui paisus ja lõppu ei olnud näha: muusikalavastused, näitused, kontserdid, poliitilised foorumid, uute näidendite avalikud ettelugemised ja arutelud. 70. aastatel lisandus televisioon, 80. video. Pauax' ajal kuulutati festivali rahvusvaheliseks. Tehti tutvust moderntant-suga (Nikolais, Ailey, Cunningham, Tharp) ja eksootiliste muusikateatritega Aasiast, araabia-maadest, Aafrikast.

1980. aasta juhatas sisse Bernard Faivre d'Arcier' ajastu. Pärast Prantsusmaa juhtiva administratsiooniinstituudi lõpetamist oli Faivre d'Arcier töötanud kultuuriministeriumis video alal. Viieaastase tegutsemisaja jooksul andis ta festivalile uue näo, soosides erinevate kunstide sulandumisele rajatud katsetusi. Furoori tekitas Pina Bauschi tantsuteater Wuppertalist (Saksamaal LV), kus liikumise, heli, värvi ja valguse koostööl püüti luua sotsiaalseid pingeid peegeldavat moodsat rituaali. Faivre d'Arcier avas rohelise tee audiovisuaalsete kunstide igakülgele arengule. Need hõivavad üha suurema osa koguprogrammist, neil on oma keskused, kus korraldatakse iseseisvaid üritusi. Faivre d'Arcier'ettepanekul antakse nüüd igale festivalile kindel teema, 1984. aastal oli selleks näiteks «Elav ja kunstlik». Teemat näitlikustas vastav väljapanek, mille koostas tuntud semiootika- ja kommunikatsiooniuurija Louis Bec koostöös rohkete teadus- ja kunstiasutustega. Illustreerimiseks korraldati mitmeid eksperimente:

break-tantsijad, uue laine miimid ja muusikud esinesid holograafiliste kujutiste ja robotlike masinate taustal; skulptuuride gruppi — liikuvaid plastilisi vorme kõrvutati Buto tantsutrupiga Jaapanist, kes praktiseerib rõhutatult aeglast liikumist. Niisugune üldsunnitus eristab Avignoni teistest kuulsatest ja paljudikudetud festivalidest. Tänapäeva Avignoni festival ei piirdu üksnes etendamiskunstiga. Tagasiside saamiseks kümnetelt tuhandetelt külalistelt seadis Faivre d'Arcier sisse raalitehnika. Töötavad infotelevisüsteemid, videoteegid ja konsultatsioonikeskused, kus saab ammendavat teavet nii vaatamisväärsuste, ilma kui ka festivali enda kohta.

Vaatamata neile teenetele jäi 1984. aasta festival viimaseks Faivre d'Arcier' taktikepi all: ta sattus poliitilise masinavärgi rataste vahele ning lepingut ei uuendatud. Linna munitsipaliteet kutsus tema asemele Alain Cronbeque'i, kes oli endale nime teinud Pariisi sügisfestivalil. Eks aeg näita, kui edukalt ta suudab Avignoni festivali palju keerukama masinavärgi käima lükata ning kas tal õnnestub uuenduslikku ja loovat vaimu rikkalike traditsioonidega tasakaalus hoida. Järele tuleb teha eelmise juhtkonna pisike finantsime, kes oskas katta enam kui 90 protsenti kuludest — kahe miljoni frangise dotatsiooni kõrval moodustasid väljaminekud 22 miljonit.

Avignoni festivali keskseks areeniks on endiselt paavstilossi siseõu, kus viidi läbi põhjalik rekonstrueerimine. Kaotati tuhat kohta, mis jäid lavast liiga kaugele, ja nüüd mahub lahedalt ära 2500 pealtvaatajat. Kõige mõjukamalt on selle hiigellava võimalusi osanud kasutada kuulus prantsuse režissöör Daniel Mesquich, kes tõi seal välja «Kuningas Leari». Dekoratsiooniks olid paavstipalee miniatuursed koo-piad. Need võimaldasid luua viirastuslikke perspektiivefekte — vaatajad pidid mõistatama, kas nende ees on päris palee või dekoratsioon, kas tõeline loss pole mitte osa lavakujundusest ja tähed Avignoni taevas valgustus-seadeldised. Üllatavaid rakursse pakkus see ülimalt teatraalne lavastus, kus algtekst oli osadeks jaotatud ja vabalt ümber paigutatud.

Tähtsusel teiseks mängukohaks on tõusnud Cames'i klooster, kus etendused algavad kell kümme öhtul, mil taevas sügavsinisest mustaks värvumas. Sellelgi paigal on oma ajalugu: siin lavastas Vilar «Don Juan», Antoine Vitez lõi oma Molière'i-tsuikli, Peter Brooki käe all valmis «Lindude konverents». P. Brook oli oma rahvusvahelise trupiga külaliseks ka 1985. a Avignoni festivalil — esietendus india eepose ainetel valminud 9-tunnine vabaõhuetendus «Mahabharata» (vt TMK nr 4, 1986).

Rohelusse uppuv Urbanus V aed on eelkõige teatri- ja pressirahva kogunemispai-gaks, kuid loomulikult antakse seal ka etendusi. Legendaarseks on saanud muusikaline adapteering Homerose «Odüsseast». Kahtkümmend 71

viit episoodi mängiti hilisõhtust järgmise hommikuni. Publik võis soovi korral aias ringi jalutada või keha kinnitada, mõni üksik isegi tukastas muusika ja rütmiliste värsside saatel.

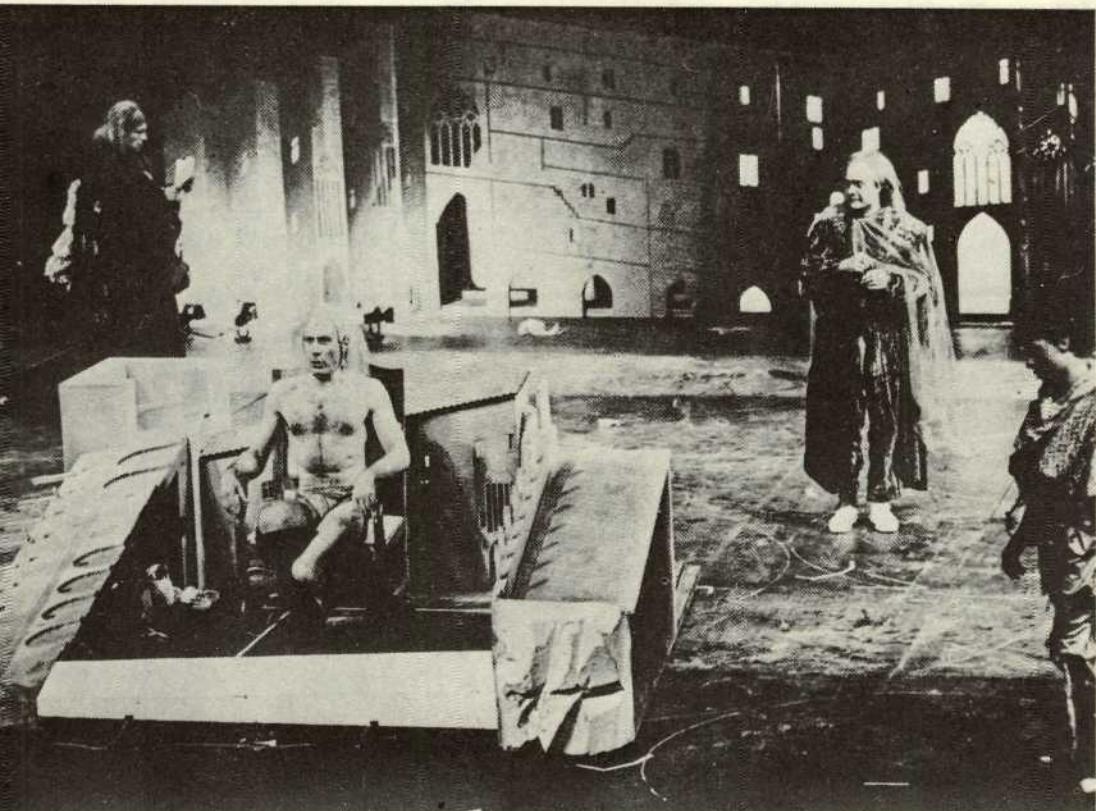
Avignoni festivali ulatusest annab pildi järgmine võrdlus: 1947. aasta septembris korraldatud «Kunstinädalast» sai osa 4700 külalist; praeguseks on kuu aega vältav festival nihkunud juulisse-augusti algusse ja publikut koguneb umbes 150 000. Ürituse tuumaks on endiselt väljapaistvate printside lavastajate ja näitekirjanike tööd. Samal ajal on ukсед pärani valla kogu maailma teatritruppidele, nii kutsututele kui ka nendele, kes parajasti Euroopas juhtuvad gastroleerima.

Toogem näiteks ainult lühisülevaade 1984. aasta teatiprogrammist. Festivali üheks kõrgpunktiks olid Ariane Mnouchkine'i «Päikeseteatri» Shakespeare'i-tõlgendused «Richard II» ja «Henry IV». Ida-Aasia teatrivahenditega, eriti kabuki- ja nõ-elementidega võõritatud ja eksootiliseks muudetud lavastused pakkusid eredat kontrasti psühholoogilises võtmes lahendatud Shakespeare'ile, mida näiteks esindas Grenoble'is tegutsev Alpi Rahvusliku Draamakeskuse lavastus «Richard II» (Georges Lava-daunt'i režii). «Päikeseteatri» kõrvutamiseks autentse idamaa teatriga oli spetsiaalselt kohale tellitud mitmeid Aasia truppe. Klassikapoolet mainigem veel Molière'i «Naiste kooli» Lausanne'i Draamakeskuselt ja Marivaux' «Siivutuid töötusi» Vitry Stuudiateatri esituses, Kleisti «Homburgi printsi» Lyon-Villeurbanne'i teatrit (mille patrooniks on Roger Planchon) ja Tšehhovi «Kirsiaeda» Genfi Komöödiateatri ettekandes (peanäitejuht Benno Besson) — mõlemad külaliste Matthias Langhoffi ja Manfred Karge (Bochumi Schauspielhaus, SLV) lavastuses. Tõeline julgustükk oli «Homburgi printsi» näitamine, sest Vilari omaegne lavavariant Gérard Philipe'iga peaosas on müüdiks kujunenud. Duo Karge-Langhoff pakkus kõike muud kui vilarilliku romantilist tõlgendust, mis jagas prantsuse kriitikud kahte leeri — tulisteks pooldajateks ja ägedateks eitajateks.

Commedia dell'arte stiilist lähtus Firenze Compagnia Pupi e Fressede adapteering Carlo Gozzi tüki «Armastus kolme apelsini vastu» (lavastaja Angelo Savelli). «Edward II» uue redaktsiooni (Marlowe' ja Brechti järgi, lavastaja Louis Pasqual) esitasid liivaareenil kohati isegi liialdatud ekspressiivsusega Hispaania Rahvusliku Draamakeskuse näitlejad. Tugevalt poliitiline oli Pariisi Théâtre National de Chaillof' «Punane lint», mille lavastas Antoine Vitez. Kaasægseks ooperiks ristitud lavateos (muusika Georges Aperghis) käsitles teravate vihjete ja otseste tsitaatidega nii Ida-Lääne kui ka Põhja-Lõuna poliitilisi ja majanduslikke konflikte. Emily Manni «Vaikelu» peegeldas frustratsiooni USA ühiskonnas pärast Vietnami sõda kuni tänapäevani, esitajaks Pariisi Théâtre de la Bastille

(lavastaja Hean-Claude Falli). Ägedaid vaidlusi põhjustas Büchneri «Woyzeck» Strassbourg'i Rahvusteatrit (lavastaja Jacques Lassalle). «Lugemisteatri» töödest leidis enam vastukaja terve õhtut täite «Kuningas Arthuri saaga». Bruno de la Salle on oma trupiga spetsialiseerunud müütide ja eeposte taaselustamisele. Vanad epööad inspireerivad ka tantsuteatrit. Seda tõestas «Odüsseus 84» (koreograafia Jean-Claude Gallotta) Dubois' trupi esituses, pälvides asjatundjate vaimustatud vastuvõtu. Brechti teostest oli kavas «Linnatihnikus», mida Carmes'i kloostris õues mängis «Varia» teater Brüsselist noore režissööri Philippe Sireul' lavastuses. Alain Timer' teatrikompanii korraldajalinnast Avignonist esitas montaaži lapsena koonduslaagrist pääsenud Elie Wieseli tekstidest. Kaasaegse muusika (François Méchali), tantsu, isegi tosin skulptuuri (Olivier Brice) kasutamine lubab rääkida kunstide sünteesist, žanrimääratluseks sobib «dramaatiline oratoorium».

Väljapaneku «Elav ja kunstlik» esindusteoseks oli keskõhtundidel St Louise'i varjupaiga hoovis etendunud «Kangelane doktor X». Lavastaja autor, Saskia Cohen-Tanugi, kes oli endale nime teinud eelmisel festivalil «Venezia kaupmehega». Seekord oli tal tellimustööna valminud tänapäeva müütide põhinev sürrealistlik ulmelugu õpetatud doktorist, teaduse sümbolkujust, tema kõikvõimsusest, looduse totaalise valitsemise ja tehisinimese loomise püüdlustest. Doktor X on aatomijõu abil polaarjää üles sulatanud, Euroopast on saanud laguun, ainult hotell «Ritz» Vendôme'i platsil Pariisis paistab veel silma. Seal eksperimenteerib pöörane doktor, katsejäresteks kaksikutepaar: mees on pianist, kes peab doktorile neljast elemendist komponeerima sümfoonia; naisel, tema kallimal, tuleb loovutada oma hing ja süda, et mehe olemus katseklaasis elustuks. Ilmne, et kaksikut sümboliseerivad kunsti ja loodust, mida teadus kasutab üksnes eksperimenteerimiseks. Kui pianist elektritooli meenutavalt seadeldiselt viimset inspiratsiooni ammutab, olles katseks lõplikult valmis, keeldub naine hädavajalikkusest abist. Järgneb krahh. Pimedusest astub esile luukere, mis rippus laboratooriumis. Käes on viimsepäevakohus, maailma hukk. Sellest negatiivsest utopiast võib arvata mida tahes, kuid fantaasiarikas lavastajakäekiri haaras kaasa nii reapiibliku kui ka algul skeptiliselt meelesstatud asjatundjad. Iseiseiva väärtusega tekst koosneb luule-, teaduse-, argoositaatidest, on tulvil vihjeid, sarkasmi, kuid voolab ometi vabalt ja sundimatult. Efektse kontrastina mõjuvad provotseerivad räiged ja šoki piiril balansseerivad rockmuusikapassaazid. Keskõises varjupaigaõues mõjus see koomiline kurbmäng tõelise Alpi unenäona, seda suure osas tänu modernsele audiovisuaalsele tehnikale. Saskia Cohen-Tanugi, kes kõigele lisaks veel naispeaosalist kehastas,



Kõige mõjukamalt on osanud endise paavstilossi siseöuel asuva hiigellava võimalusi ära kasutada kuulus prantsuse lavastaja Daniel Mesquich, kes tõi seal välja Shakespeare'i «Kuningas Leari».

suutis võlutud publiku mõtlema panna laval nähtud allegooriliste ja sümbolilike kujundite üle.

Festivali teemast lähtudes käsitlesid elava ja kunstliku probleeme kaasaegses teatrikeeles ka Jean-Louis Jacopini kompanii, kes esitas töötüluse XIX sajandi kirjaniku Villiers de l'Isle Adami romaani «Tulevane Eeva», ja *Compagnie Intérieur Sillem*, kellelt nähti kompositsiooni «Samal tunnil» (autorid Jean-Daniel Magnin ja Emmanuel Ostrovski). Tulemused jäid aga märksa tagasihoidlikumaks kui «Doktor X» lavastuses.

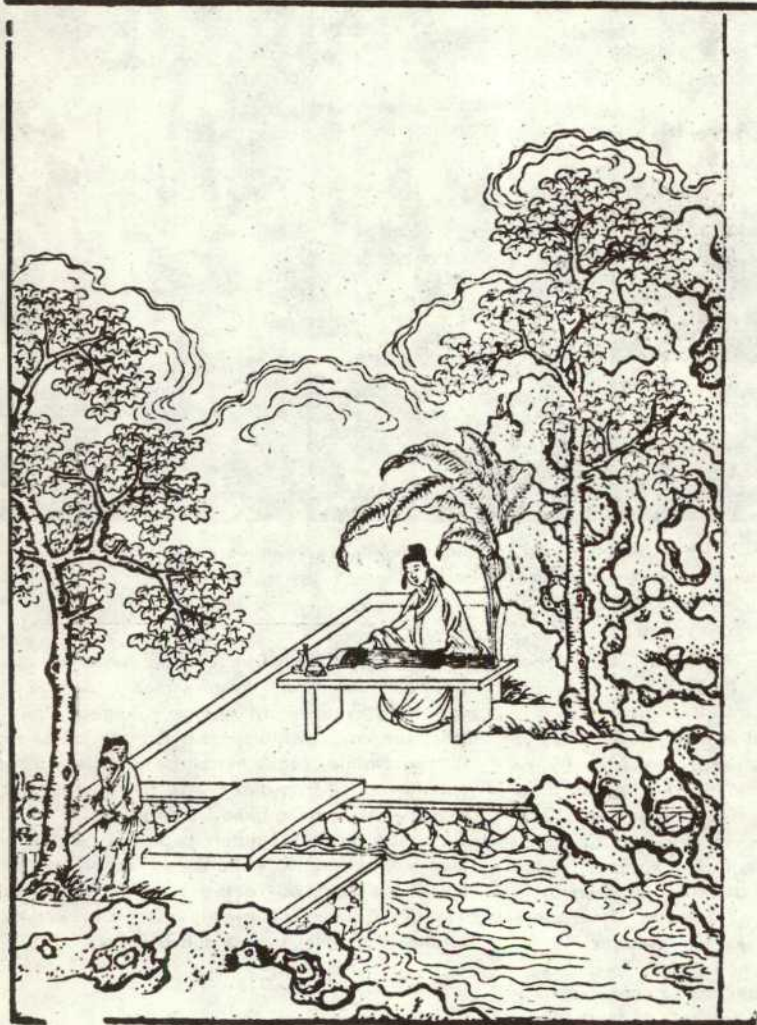
Kahjuks ei jätku siinkohal ruumi omanäoliste tantsuteatrite kirjeldamiseks. Samuti oleks lootusetu anda vähegi ammendavat pilti lugematute off-teatrite ülesastumistest. Nende näitlejad värbavad endile ise südalinnas publikut, kutsudes tubateatritesse, ladudesse, garaazidesse, telkidesse, hoovidesse — kõikidesse võimalikesse ja võimatutesse kohtadesse, kus mängida saab. Tänavateatergi pole Avignonis haruldane nähtus. Teemaatiliselt võiks mainida filosoofilisele mõtestatusele pretendeerivat klounaadi, 50. aastate absurditeatrit lähtuvat groteski ja argitõdede naeruvääristamist, psühho-

analüütilisi pihtimusi ja väljapaistvate isikute elulugude käsitlusi. Prantsusmaal toetatakse avangardistlikku teatrit suurte rahadega, mistõttu see on institutsionaliseeritud ja allub küll kontrollile (aga mitte tsensuurile). Isemajandavad off-trupid seevastu lähtuvad sageli tavapärasest, vaoshoitumast mängulaadist.

Avignoni festival kujutab endast kogu prantsuse mikrokosmost. Rahuldades kõige erinevamaid maitseid, on osatud säilitada kohalikku pärandit, peletamata eemale nii kodu- kui ka välismaalt lähtuvat uuenduslikku vaimu.

Ch'in'imänguga seotud reeglid vanas Hiinas

SHUI-CHENG CHENG



Õpetlane mängib idüllilises ümbruses ch'in'i. Gravüür, Mingi dünastia, XVI–XVII sajand.

Ch'in kujutab endast liikuvate roopideta seitsme keelega tsitrit. Seda mängitakse laual ning see on olnud vanast ajast haritud hiinlaste armastatuim pill.

Ka praeguseks ajaks on ch'in'i ehitus ja tabulatuuri kujul nootide ülesmärkimise süsteem vähe edasf arenenud, teinud läbi vaid tühiseid muutusi. Kuna ch'in ei ole naabermaades levinud ja kuna Kaug-Idas ei ole

mängutehnikalt ega ehituselt ühtki teist sellest sarnast keelpilli, siis peetakse ch'in'i tüüpiliseks hiina mänguriistaks.

Sõna ch'in etümoloogiline tähendus on «tagasi hoidma», «ohjeldama» või «keelama»; see tähendab, et seda pilli mängides peavad mängija emotsioonid olema vaashoitud ning negatiivsed emotsionaalsed seisundid, nagu ebapuhtad mõtted, vaenulikkus ja tigidus,

väljastatud. «Vaoshoidmise» ehk «piiramise» printsiip kehtib nii kuulajate kui ka mängija- te kohta. Juba ammust ajast on sõna *ch'in* selle tähenduse avardamise läbi saanud Hiinas muusikainstrumenti sünonüümiks.

Kogu ajaloo vältel, eriti märgatavalt aga Tangi (618—907), Songi (907—1297) ja Mingi (1366—1644) dünastiade ajal on *ch'in*'imängu meistrid loonud hulgaliselt teoseid sellele instrumendile, kujundades välja väga rikkaliku repertuaari. Need muusikud olid tänu oma mänguvilumusele ja üldkultuurilisele tasemele võimelised käsitlema *ch'in*'imängu ka oma kirjutistes ning on pärandanud meile väärtusliku ja üksikasjalise materjalikogu, mis puudutab kõiki selle mängu aspekte. Praeguseks ajaks tunneb *ch'in*'i ja *ch'in*'imuusikat üsna hästi ka läänemaailm tänu mitmetele teaduslikku metoodikat rakendavatele teostele.

Iidsest ajast peeti *ch'in*'i haritud inimestele määratud aristokraatseks pilliks; vanasti pidi kultuurne hiinlane oskama mängida *ch'in*'i ja malet, valdama kalligraafiakunsti ja oskama maalida. Seetõttu nauditi *ch'in*'imuusikat ülikute ja intellektuaalide ringkondades ja kõrgesti haritud inimesele oli selle tundmine hädavajalik. Samal ajal mõjutasid need õpetatud mehed *ch'in*'imängu reeglite väljakujunemist vastavalt oma kultuuritase- mele, kirjanduslikele traditsioonidele, konfutsiaanlikele õpetusele jne. Kuna *ch'in*'imängija pidi rangelt kinni pidama kindlatest põhimõtetest, tehti *ch'in*'imängu õppimine hiljem kohustuslikuks taoistidele ja budistidele, kes nägid selle muusika mängimises vahendit neile vajalike vaimsete eesmärkide saavutamiseks. On ütlematagi selge, et nende kahe religiooni filosoofia mõjutas nii teoreetiliselt kui ka praktiliselt *ch'in*'imängu reegleid.

Mingi dünastia ajaks oli välja kujunenud 14 keelavat ettekirjutust ja sama arv *ch'in*'imänguks soodsate tingimuste kirjeldusi.

Keelatud on *ch'in*'i mängida:

- 1) kui puhub tuul ja mörgab torm või kui muidu on halb ilm;
- 2) kuu- või päikesevarjutuse ajal;
- 3) väga väikeses ruumis;
- 4) turul või kaupluses;
- 5) barbaarse isiku ees;
- 6) vulgaarse isiku ees;
- 7) kaupmehe ees;
- 8) kurtisaani ees;
- 9) pärast joobnud olekut;
- 10) pärast tualetti või vanni;
- 11) moonutatud näo või kehaga või veideralt rõivastatud isiku ees;
- 12) enne käsi pesemata ja suud loputamata;
- 13) higistamise korral;
- 14) kärerikas ümbruskonnas.

Soodne on *ch'in*'i mängida:

- 1) kohates arusaajat muusikalembest kuulajat;

- 2) «sobiva» isiku juuresolekul, s. t kellegi juuresolekul, kes on väärt *ch'in*'imängu kuulama;
- 3) tao eremiidi ees;
- 4) suures ruumis;
- 5) rõduga paviljonis;
- 6) mungakloostri või tao kloostri;
- 7) kivil istudes;
- 8) mäe otsas;
- 9) orus puhates;
- 10) jõel sõudes;
- 11) paadis;
- 12) laane vilus puhates;
- 13) kui päeva ja öö tähed on hiilgavad ja selged;
- 14) kui tuuleõhk sosistab kuupaistel.

Et hõlbustada toodud reeglite analüüsi mingit väärtuskriteeriumi järgimata, võtan endale vabaduse rühmitada neid vastavalt nende elementide iseloomule.

1. Kellele võib mängija esineda?

2. Missugune ümbrus on kõige sobivam *ch'in*'imuusika esitamiseks?

3. Millised looduslikud tingimused on kohaseimad?

Arvestades seda, et *ch'in*'i peetakse tüüpiliselt hiinalikuks õilsa muusika esitamise vahendiks ning et reeglid sellel mängimiseks on mõjustatud budismist, taoismist ja konfutsianismist, tuleb eeldada, et *ch'in*'imängija või *ch'in*'imuusika kuulaja evis vana aja haritud häärasmehe teatavaid omadusi, et tal oli avaräärne ühiskondlik seisund ja hoolitsetud välimus.



Ch'in'imängu ühe tehnika «tuul kannab pilvi» sümbolne kujutis traktaadist «W'en hui t'ang *ch'in pu*».

Ilmselt oli nõutav, et *ch'in*'imängija pidi esinema isikute ees, kes olid võimelised mõistma seda liiki muusikat: muusikatundja, tao eremiidi ees, mitte aga barbari, vulgaarse isiku, kaupmehe, kurtisaani, vigase või korralt rõivastatud isiku ees, kuna see näitab lugupidamist puudumist mängija vastu.

Mis puutub ideaalsesse või ebasoovitavas ümbrusesse, siis siin on märgata taoismi naturalismi mõju. Vastavalt taoismi põhitõdedele on eelistatavad lihtsad ja avarad paigad, looduslik keskkond, nagu suur ruum, rõduga paviljon, klooster, laaned, kivid, mäed, orud ja jõed. Loogiliselt järeldeb, et kärarikast ümbruskonda nagu turuplats või pood ja kitsast ruumi tuleb rangelt vältida.

Mis puutub soodsatesse või ebasoodsatesse looduslikes tingimustes ja muudesse asjaoludesse, siis torkab siin silma taoismi filosoofia mõju, mille järgi inimene peab arvesse võtma mitmesuguseid loodusnähtusi ja olema füüsiliselt terve enne iga õnneliku ühendust, kas seksuaalsuhetes või muusika esitamisel. On hukutatv mängida *ch'in*'i, kui puhub tuul või mõirgab torm, kuu- või päikesevarjutuse ajal, halva ilma korral. Samuti on keelatud mängida *ch'in*'i sellel, kelle ihu on must, kes tunneb end halvasti pärast jooitud olekut, pärast tualetti või vanni, kes higistab või kes pole pesnud käsi ega loputanud suud.

Ebaususe elementide kõrvale jättes on ilmne, et märgatavalt taoismist mõjustatud tabude eesmärgiks on eraldada keeruka konstruktsiooniga rafineeritud muusikat pakkuv *ch'in* teistest hiina muusikainstrumentidest ning määratleda mängu sobiv ümbrus ja aeg sama hästi kui interpreedi füüsiline ja emotsionaalne seisund. Kunagi ei ole rakendatud mingeid efektseid sanktsioone nende vastu, kes pole neist reeglitest kinni pidanud ja praegusel ajal ei järgitagi neid enam väga täpselt. Ometi tuleb märkida, et *ch'in*'imuusika õige esitamiseks on vajalik eriline vaimne keskkond. Järgnevalt toome ära tsitaadi muusiku ja *ch'in*'ispetsialisti David Ming-Yueh Liangi artiklist, milles ta kirjeldab oma kogemust sel pillil mängides: «Oluline on, et süda oleks vaba igast kõrvalisest ideest, et ta oleks puhas ja keskendunud ainult instrumentile, esitavale palale ja esitusviisile. *Ch'in*'imäng võib pakkuda suurimat rahuldust, kui muusik on sellel täielikult hõivatud. Kõige peenemad ja rafineeritumad toonid võivad minetada mängija jaoks igasuguse tähenduse, kui ta süda ei harmoneeru muusikaga. On nii palju võimalusi pillikeelte käsitlemiseks ja heli tekitamiseks, et mängija on kohustatud olema äärmiselt tähelepanelik selle suhtes, mida ta kavatseb esitada. Niisama suurt tähelepanu kui *ch'in*'imängija vaimsele, emotsionaalsele või tehnilisele tasemele tuleb pöörata ka füüsilisele seisundile. Praegusel ajal soovitatakse

mängijal esitada pigem vähem palasid, kuid täiuslikult, kui et mängida palju soolopalasid keskpäraselt.

Mis puutub publikusse, siis ei peaks muusik seadma endale eesmärgiks, et teda vaataks, imetleks ja talle maksaks suur asjasse pühendamata kuulajaskond. Hiinakeelne väljend «Yong xin ting qin» annab selle mõtte edasi nõnda: mitte kõrvade, vaid südamega kuulab selle kunsti tõeline asjatundja seda väärtuslikemat muusikat.

Kokkuvõtteks. Uurides *ch'in*'imängu reegleid, mis on inspireeritud süüdsuse- ja respektitaotlusest muusikainstrumenti, muusiku ja muusika vastu ning kus on samuti võetud arvesse akustilisi efekte ja ümbruse sobivust, osaleme teatavas mõttes tsivilisatsiooniuurimustes üldse.

Ajakirjast «The World of Music»
lühendatult tõlkinud MERIKE PAU

Hiina muusika pole kõik ühesugune pentatoonika, nagu pole ka sarnased kõik hiinlased. Siia kuuluvad ch'in ja cheng'i muusika, pekingi ooper, praeguse aja kontserthalli-traditsioonid. Sel on väga suur amplituud, suurem kui rocki ja klassikalise muusika vahel, eriti filosoofilisest ning eetilistest seisukohast vaadatudena.

Rääkides ch'in'ist kui instrumentidest ja muusikast, kasutatakse mõistet «ch'in'i ideoloogia». Ch'in'iga võisid tegelda vanas Hiinas ainult kõrge vaimse ning käitumiskultuuriga inimesed, keda hüüti «literaateks». Muusikat esitati kitsas ringis (yaji — elegantne koosolemine), kuhu pääsesid ainult valitud inimesed, st need, kellel oli samasugune kõlbeline kultuur. Muusika eesmärk ei olnud mitte ainult muusikaliste vahenditega mõjutada, vaid anda harmoonilist tasakaalu kõigile kuulajaile, siit ka muusika terapeutiline eesmärk.

Hiina muusikasse ning kogu kultuurisse ei tule suhtuda mitte ainult kunstilisi eesmärke silmas pidades, nagu meil Euroopas kombeks on. Hiina kultuur on nagu tohutu suur raamaturiik, kust võib leida väga erineva kontseptsiooniga teoseid, kas siis taoismist, konfutsianismist või budismist mõjustatud, või ka 60. aastate hungveipingide ideoloogiat. Tähtis ja loomulik on, et hiinlane ei tee sellest ise probleemi, ta läheneb asjadele pragmaatiliselt, ja nagu jaapanlane võib olla üht-aegu sintoist ning budist, on hiinlastel veel suuremad võimalused sünteisi loomisel. Pean hiinlasi üheks suurema vaimse potentsiaaliga rahvaks.

KULDAR SINK

Helilise illustratsioonina Shui-Cheng Chengi artikli juurde kõlab Eesti Raadio stereoprogramm 8. VI kl 16.30 Kuldar Singi saade hiina muusikast.

Kaamera: Konstantin Märska

90 AASTAT SÜNNIST





Konstantin Märskä 1924. aastal.

BORIS JAANIKOSK: Kuidas film sündis? Toon näite kaheseerialisest «Rummu Jürist». Finantseerijaks oli keegi äriomanik, üks naisterahvas. Oli tal vaba raha, osteti filmimaterjali, ei olnud — filmimine seisis. «Rummu Jüri» filmimine algas 1929. aasta augustis välisvõtetega Klooga mõisas. Seal muuseas võeti ka episood «Rummu tagaajamine» — ohvitseri, paruni ja mõisavalitseja osavõtul. Toimus see ratsa: ohvitser, Jüri ja parun tumedate hobuste seljas, mõisavalitseja hobune oli lumivalge. Töö Kloogal venis ja maksis võrdlemisi palju. Finantseerija leidis, et enam pole mõtet Kloogale jääda ja edaspidine filmimine viiakse läbi Tallinna lähedal. Nii tuligi terve trupp tagasi, Rummu tagaajamine jäi pooleli. Oli võetud ainult ratsanike sõit metsa. Mida edasi teha? Pirita lähedal leiti mets. Hobused pidid olema samad. Nende toomise Kloogalt arvas aga finantseerija üleliigseks, sest ta sai odavalt neli hobust ratsapolitsei reservist. Ent kõik neli olid mustad. Finantseerija nõudis, et filmimist jätkatakse sellega, mis on. Režissöör Lepper (ta mängis ka ohvitseri osa) protesteeris ja lahkus filmist. «Rummu Jüri» jäi režissöörina. Lavastamise võttis enda peale Lepperi assistent John Loop. Leiti enam-vähem

KONSTANTIN MÄRSKA (28. V 1896—30. VIII 1951) nimi ilmus esmakordselt filmilinale 1924. aastal, kui ta oli «Mineviku varjude» operaator. 1920. aastate lõpul filmis ta enneolematu hooga mitu mängufilmi, millest mõnigi kuulub tolle aja väljapaistvamate tööde hulka. Kui Eesti filmitööstus 1930. aastatel mängufilmide tegemisest peamiselt ainelistel põhjustel loobus, jäi Märskä osaks filmikroonika. Olles «Eesti Kultuurfilmi» andekamaid operaatoreid, kuuluvad talle 1930. aastate sündmuslikumad, uudislikumad ja poeetilised filmitööd. Suure Isamaasõja järel töötas K. Märskä operaatorina Tallinna Kinostuudios, osales «Elu tsitadellis» võtetel. Dokumentaalfilmi «Eesti põlevkivi» eest sai Märskä 1949. aastal Nõukogude Eesti preemia.

K. Märskä töid on käsitleanud Ivar Kosenkranius oma raamatus «Eesti kino minevikuradadel» (1961). 1975. aastal kirjutas Mart Taevere TRÜ filoloogiateaduskonna diplomitöö «K. Märskä filmiloojана». Filmiajaloo- raamatus «Olnud ajad» (1980) vaatlleb teiste hulgas K. Märskä mängufilme Veste Paas. Järgnevad K. Märskä kunagiste kolleegide meenutused pärinevad Eesti Raadio arhiivist. Käsitlejaks ja saate autoriks oli Lembit Lauri.

sobiva välimusega asetäitja ohvitserile ja filmiti edasi. Metsast kihutasid välja parun, uus ohvitser ja mõisavalitseja, nende ees Jüri, ja kõik neli mustade hobuste seljas. Muide, uue ohvitseriga sai võetud ainult paar episoodi, ühe õnnetuse tagajärjel lahkus ka tema. Leiti kolmas. See oli väiksemat kasvu, kõhn ja teda sai olemasolevaga seostada ainult üldplaani- del ja võimalikult seljaga vaatajate poole. Polnud midagi parata, finantseerija vajas raha ja film pidi rutem ekraanile jõudma. See kõik tekitas suuri raskusi tervele kollektiivile. Tehti siis ettepanek, et kadugu ohvitser üldse filmist. Ja vaene ohvitser kaduski. Stsenarium tehti ümber ja töö jätkus.

Film hakkas juba lõpule jõudma, kui kord pärast materjali läbivaatamist finantseerija järsku ütles: «Kuulge, pole viga. Teeme veel ühe seeria.» Loop keeldus sellest kategooriliselt. Nüüd kerkis küsimus, kes võtab režii enda peale. Märskä oli nõus teist seeriat filmima, kui mina hakkam lavastama. Olin kaugel illusioonidest ja oma võimete ülehindamisest. Teadsin väga hästi, mida tähendab režissöör töö. Kuid ausalt öelda häbenesin ära öelda ja nii sai minust «Rummu Jüri» kolmas režissöör.

Töötasime Märskäga ööd ja päevad.

Koos ilmutasime, kuivatasime, monteerisime ja kleepisime. Lõpuks, sama 1929. aasta 11. detsembril olid mõlemad seeriad ekraanil.

Järgmisel, 1930. aastal tegime Märskaga ka esimese katse luua n-ö helifilm. See oli «Kuldämblik» — minu stsenaarium ja režii. Kuigi oli palju sekeldusi, edenes see väga kiiresti, nädala jooksul sai film vändatud ning läks ekraanidele. Grammofoniplaadid olid juba varem olemas, seal laulsid Olga Torokoff-Tiideberg ja Aleksander Arder, siis oli populaarne Johnsoni esimene helifilm «Sonny Boy».

Plaadid olid enne ja siis tehti film, mitte vastupidi?

Plaadid olid varem olemas ja nende järgi filmiti, see oli kõige raskem.

See oli siis Eestis esimene katse helifilmi teha?

Jah, esimene helifilmikatsetus, niisugune nagu ta oli. Oli üks filmidivertisment.

AUGUST ELJARI: Mäletan, kui «Kuldämblik» oli valmis tehtud, leppisime kinodes kokku selle näitamise asjus, «Helioses» ja «Endlas». Mina olin sel korral «Endlas» — sellest ei ole enam jälgegi järel.

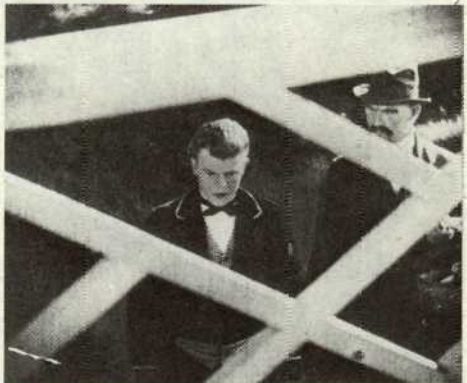
See oli kusagil jaama juures?

Tornide väljaku ees, vanal näituseplatsil, seal oli vana rotund, see põles 33. aastal maha.

Märsk ise käis filmirulliga ühest kinost teise. Tol ajal ei olnud projektoritel veel pidevat sünkroonset kiirust, vaid seda muudeti reostaadiga. Märsk tuli ja hoidis põialt aparaadi hooratta peal ning jälgis ise kõik see aeg vaateluugist, kas suulliigutused lähevad heliga kokku või mitte. Teinekord aitasin mina ka, muudkui istu ja jälgi, istu ja jälgi. Mõni seanss läks päris hästi.

Nii et Tallinnas oli ainult üks, kõige rohkem kaks meest, kes oskasid seda esimest helifilmi kinos näidata. Märsk ja teie?

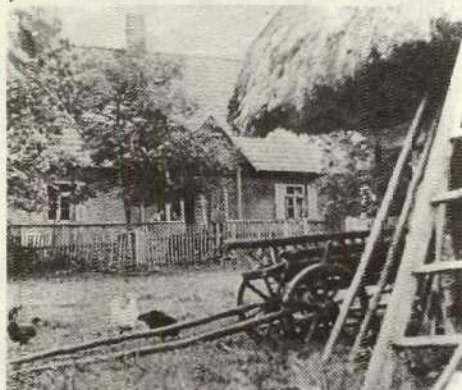
Jah. Hiljem käis ta ka kusagil provintsis. Mina ei läinud.



„VIGASED PRUUDID“

Eduard Vilde
jutu järele

KONSTANTIN MÄRSKA
produktsoon



LY SCHÖNBERG: *Vilde jutustuse «Vigased pruudid» lugesime muidugi kõik läbi. Igaüks mõtles oma osa üle põhjalikult ja katsus näidelda nii, nagu tema tundis.*

Mina mängisin filmis Liinat. Mul tuli loomulikumalt välja pime tüdruk, kaaslane oskas jälle paremini longata. Mis kellelgi paremini välja tuli, seda ta tegi. Ja suure entusiasmiga muidugi. Nüüd ma kuulen sageli, kui vanad sportlased räägivad, kuidas nemad omal ajal sporti tegid. Täpselt nii tegime meie seda filmi. Kõik olid ihu ja hingega, südamega juures. Märska andis meile eeskuju, tema oli väga suur entusiast. Režissööri meil ei olnud, kõik tegi Märska ise. Ta filmis, mõnikord meie ka aitasime üksteist filmitut üle vaadates. Muidugi ei olnud linti palju, nii et tavaliselt filmiti meid ainult üks kord. Enne olid proovid ja siis filmiti. Mitte nii, nagu ma nüüd kuulen, et kulub tuhandeid meetreid filmi.

Kus filmi vändati?

Välisvõtted olid Sakus ühe talu juures, kus talunik lubas Märskal filmida. Kõik sisevõtted tehti kinos «Oktoober», tollal oli see «Helios», ekraani taga. Sinna ehitati dekoratsioonid ja öösiti pärast kino lõppu toimusid võtted. Muidugi olid kõik päeval tööl, öösel siis tehti suure vaimustusega filmi.

Kutselisi näitlejaid seal kaasa ei teinud?

Üks oli, teised olid kõik asjaarmastajad.

Ja ainult heast tahtest?

Ainult heast tahtest ja väga suure armastusega.

Kelle poolt olid kostüümid?

Muretsesime kõik ise. Hakkasime Sakus filmima umbes juunis. Kasutada saime muidugi ainult pühapäevi, sest suurem osa inimesi oli ju tööl. Sõitsime välja ja kasutasime ära iga päikesepaiselise ilma.

Väljasõit oli rongiga või bussiga?

Rongiga. Sõitsime igaüks nii-öelda omal käel. Ainult niipalju, et Märska ostis meile talust piima, võileivad olid kõikidel endal kaasas. Suuri väljaminekuid selles asjas filmil ei olnud. Ja sügisel oli film valmis.

«PÄEVALEHT» 4. III 1931: Teisipäeval, 8. märtsil võis näha Tallinna—Haapsalu rahukogu 5. jaoskonna kohtupristavi Kipperit juures harva ette tulevat oksjonit, vähemalt meie oludes. See oli nimelt filmioksjon, kus müügile tuli Konstantin Märskalt poolt Ed. Vilde naljandi järele valmistatud film «Vigased pruudid». Nimetatud film oli aresti alla pandud Ernst Viirmanni nõudel, kuna kohus ta kasuks Konstantin Märskalt, filmi omanikult oli välja mõistnud 45 krooni. Aresti alla pandud film oli kohtupristavi poolt müügiks hinnatud 60 kroonile. Kuna Viirmannile õigel ajal 45 krooni ära ei tasutud, tuli film oksjonile. Esmakordne oksjon oli pristavi juures mõni aeg tagasi, kus oli kohal küll oksjonilisi, kuid mitte üht pakkujat. Nähtavasti pidasid kõik filmi pakkumise alghinda — 60 krooni — liig kõrgeks, ja oksjon jäi esimesel korral ära. Teistkordsele oksjonile, teisipäeval, oli aga ilmunud juba rohkem rahvast, nende hulgas ka mõned pakkujad, sest teistkordsel pakkumisel algab pakkumine peale üksiköik kui väikesest summast, kas või ühest sendist. Väga iseloomuline oli jälgida kogu seekordist pakkumise protseduuri. Keegi pakub algses kogu filmi eest 2 krooni 50 senti. Edasi läheb pakkumine 50 sendi kaupa kuni nelja kroonini, kust edasi hakatakse pakkuma 25 sendi kaupa. Summa on jõudnud juba 5 kroonile ja siis hakatakse pakkuma 10 sendi kaupa kuni 8 kroonini, kust pakkumine edasi nihkub ainult 5 sendi kaupa.

Oksjon lõppes 18 kroonil 15 sendil. Summa pakkujaks osutus Rakvere kinnoomanik Rogovski. Kinnoomanik maksabki pakutud summa ja läheb rõõmsa näoga, filmirullid kaenlas. Provintsis võib näidata ka täitsa ärapõlenud filmi.

AUGUST ELJARI: Pean ütleva, et rahaga olid Märskal alati näpud põhjas. Raha saamiseks tuli leida keegi finantseerija. Mõnedki filmid töid hästi sisse, aga need olid välisfilmid, nende eest maksis laenutuskontor ainult litsentsi- ja koopiaraha, aga siin tuli ju kõik endal teha. Seetõttu, niipalju, kui mina mäletan ja tean ja niipaju kui neid filme tehtud sai, tuli ikka tegija vaevalt ots otsaga kokku. Turg oli ju väike, ainult meie väike Eestimaa, põhiliselt Tallinn. Mõnes



«Vigased pruudid». 1929.

„Vigased pruudid“ oksjonil.

Müüdi ära 18 krooni 15 senti eest.

Teisipäeval, 8. märtsil, võis näha Tallinna—Haapsalu rahukogu 5. jaoskonna kohtupristavi Kipperit juures harva ette tulevat oksjonit, vähemalt meie oludes. See oli nimelt filmioksjon, kus müügile tuli Konstantin Märskalt poolt Ed. Vilde naljandi järele valmistatud film «Vigased pruudid». Nimetatud film oli aresti alla pandud Ernst Viirmanni nõudel, kuna kohus ta kasuks Konstantin Märskalt, filmi omanikult oli välja mõistnud 45 krooni. Aresti alla pandud film oli kohtupristavi poolt müügiks hinnatud 60 kroonile. Kuna Viirmannile õigel ajal 45 krooni ära ei tasutud, tuli film oksjonile. Esmakordne oksjon oli pristavi juures mõni aeg tagasi, kus oli kohal küll oksjonilisi, kuid mitte üht pakkujat. Nähtavasti pidasid kõik filmi pakkumise alghinda — 60 krooni — liig kõrgeks, ja oksjon jäi esimesel korral ära. Teistkordsele oksjonile, teisipäeval, oli aga ilmunud juba rohkem rahvast, nende hulgas ka mõned pakkujad, sest teistkordsel pakkumisel algab pakkumine peale üksiköik kui väikesest summast, kas või ühest sendist. Väga iseloomuline oli jälgida kogu seekordist pakkumise protseduuri. Keegi pakub algses kogu filmi eest 2 krooni 50 senti. Edasi läheb pakkumine 50 sendi kaupa kuni nelja kroonini, kust edasi hakatakse pakkuma 10 sendi kaupa kuni 8 kroonini, kust pakkumine edasi nihkub ainult 5 sendi kaupa.

Oksjon lõppes 18 kroonil 15 sendil.



väikelinnas oli kaks-kolm kino, mõnes ainult üks.

Mitu päeva film ekraanil püsis?

«Vigased pruudid», «Dollarid» ja «Kuldämblik» läksid lisaprogrammina põhifilmile. Põhifilm oli nädal aega ekraanil, ka meie filmid. Lõpptulemusena jäid ikkagi näpud põhja. Märska tegi laenu, kust sai. Muidugi, mina tema lõplikku finantsolukorda ju täpselt ei tea. Aga ikka ütles ta: nüüd olen ma jälle plindris, nüüd olen ma jälle põhjas. Siis tegi ta üht tööd, teist tööd ja kuidagi rabeles välja. Ta oli ju suur entusiast. Ja jonnakas. Aga et ta oleks kunagi haljal oksal olnud, seda ei näinud ma kunagi.

Miks ta siis sellele tööle käega ei löönud?

Käega löönud? Jah, see oleks ju õige, löö käega, mine sinna, kus parem. Aga kui see filmipisik on sind nakatanud juba noorest peast, siis on see saanud sulle väga armsaks alaks.

VLADIMIR PARVEL: «See oli 1934. aastal Narva-Jõesuus. Ühel õhtul tuli üks mees minu juurde ja küsis, kas ta ei võiks meid filmida süstaga sõitmas. Imelik küll, aga ära öelda oli veel imelikum ja me nõustusime. Nii sain Märskaga tuttavaks. Olin kui filmitav objekt. Need kaadrid olid pärast ühes vaatefilmis, osa neist on säilinud. Ma panin nad ka sellesse filmi, mis mul oli võimalus Märskast teha, tema mälestuseks. «Okkaline rada» oli selle nimi. Sest tema elu oli tõesti väga okkaline. Siis ei olnud ju tingimusi mängufilmide loomiseks, nagu tema tahtis.

Ise ma ei mõelnud algul filmi tuleku peale, õppisin Tartu Ülikoolis hoopis majandust. Aga majandus mind ei rahuldanud, tahtsin olla ajakirjanik. Ma nägin Märskas ajakirjanikku ja isegi ütlesin, kirjanikku, kes oskas kirjutada kaamera-ga. See võlus. Ta oli suur spets ka foto alal, ka mina tegin tol ajal palju pilte. Tema kutsus, et ma tuleks ja võtaks prooviks kaamera kätte. Nii see minu filmi tulek teoks saigi, Märska kaudu.

Missugune oli Märska tööstiil?

Märska oli kiire, oskas kiiresti otsustada ja leida sündmusest kõige tähtsamat. Ta ei hoolinud sellest, mis ümber-ringi — ei politseist ega kellestki, kes

oleks võinud teda takistada; ta ei kartnud kunagi, kui tal oli käes kaamera, tema pidi filmima ja see oli tema elu. Ta armastas filmitegemist.

Tema viimaseks filmiks jäi «Rünnak soodele», see oli 1951. aastal. Märskal oli veel noor inimene, kuid süda ei olnud enam korras. Ta teadis seda, aga ei loobunud filmimisest, ta ütles: ma lõpetan ja siis vaatan, siis ravin. Ühel päeval, mäletan, tulin stuudiosse ja mulle öeldi, tead, Märskal on halb. Ja varsti tuli teade, et ta on surnud. Ta tuli tööle ja suri tegelikult tööpostil, stuudios diivanil. Kaamera lebas kõrval. Nii jäigi mulle meelde selline pilt: tühi diivan ja selle kõrval lamav «Eyemo»-kaamera, tema eluaegne saatja.



FILMOGRAAFIA K. MÄRSKA KAASTEGEMISEL VALMINUD MÄNGUFILMID

«Mineviku varjud»

Ajalooline draama 6 osas, pikkus umbes 2700 m.

Osades: Olev, rahvavanem — Voldemar Toffer (Valdur Tohera); Kaljo, tema poeg — Hans (Ants) Lauter; Virve, tema tütar — Ella (Elsa) Silber; Laine, Kaljo mõrsja — Klaara Kruus; Uno, kangelane — Eduard Türk; Tuuletark — Voldemar Step (Voldemar Päts); Küürakas, lossiteener — Aleksander Rutoff (Randviir); Ullo, nõdrameelne — Hans (Ants) Jõgi; Konrad von Eulenberg, komtuur — Mihkel (Mihhail) Lepper; Gerhardt, rüütel — Aleksander Lummer; Urban, ordu munk — Rudolf Engerlberg; rüütlid, mungad, eestlased.

Käsikirja autor(id) teadmata. Lavastus — Valter Palm ja A. Nugis, assistent-liikumisujuht — Johannes Loop. Kaamera — Konstantin Märskal (viidatakse ka Rudolf Undi osavõtule). Jumestus — Valdur Tohera. «Eesti National Film», Tallinn, 1924.

«Õnnelik korterikriisi lahendus»

Komöödia 2 osas, pikkus umbes 600 m. Osades: Shimmy — Eduard Pütsep; Elly — Olga Raudsepp-Lievonen; Perenaine ja teine hulgus turul — Jaan Tihkan; Ajalehepoiss — Voldemar Kuulbas; Politseinik — Kalju Raag; Pliinimüüja — Olga Holts. Filmikavand arvatavasti Eduard Pütsepalt. Lavastus ja kaamera — Konstantin Märskal. «Eesti National Film», Tallinn, 1924.



«Mineviku varjud», 1924.



«Filmileht» 1929, nr 19.



Kaader filmist «Dollarid», 1929.



Konstantin Märskä ettevõtte firmamärk.

«Dollarid»

Salongifarss (nimetatud ka draamaks) 10 osas, pikkus umbes 2800 m.

Osades: masinakirjutaja Evi Koit — Sisy (Signe) Pinna; tema isa — W. Wistinghausen; tema ema — E. Garray; üliõpilane Gustav Mets — Mihkel Lepper; tema isa, ärimees — Paul Pinna; tema ema — Betty Kuuskemann (Kuuskemaa); tema õde — Olga Päts; vana Metsa ärisõber — Hartius Möller; tema tütar — Berta Männik; magamisvaguni konduktor — J. Krull; Kaubareisija — Valdur Tohera; Ajakirjanik — Hans Fischer; Esimene daam küpses eas — Salme Peetson; Teine daam küpses eas — Olga Holts; Kolmas daam küpses eas — Nikolskaja; peokülalised jt massitegelased.

Käsikiri — Konstantin Märskä. Lavastus — Mihkel Lepper, assistendid — Voldemar Päts ja Hans Fischer. Kaamera — Konstantin Märskä. Kujundus — Elmar Jaanimägi. Jumestus — Valdur Tohera. «Konstantin Märskä Filmproduktsoon», Tallinn, 1929.

«Vigased pruudid»

Külajant 5 osas, pikkus umbes 1500 m.

Osades: Mart Pajuviits, Lipuvere peremees — Samuel Siirak; tema tütre Leena — Ly Schönberg, Miina — Margareta Müller; Joosep, Lipuvere sulane — Joosep Koppel; Kärje Juhan, naabri perepoeg — E. Pessin; Enn ja Jaak, kosilased Mulgimaalt — Karl Laas ja Georg Leies; Mölder — E. Mendt. Kõrtsikülastena jt massitegelastena esinesid «Film-Klubi» liikmed.

Käsikiri — Joosep Koppel (E. Vilde humoreski «Vigased pruudid» järgi). Lavastus — Konstantin Märskä, Johannes Loop. Kaamera — Konstantin Märskä. Jumestus — Valdur Tohera. «Konstantin Märskä Filmproduktsoon», Tallinn, 1929.

«Jüri Rumm»

Film 20 osas, 2 jaos, pikkus 3500—4000 m.

Osades: Jüri Rumm — H. Suursööt; Madli, mõisa toatüdruk, tema mõrsja — Ly Kerge; Parun, mõisaomanik — Boris Jaanikosk (Boriss Borissoff); Mentus, mõisavalitseja — Karl Laas; Sandarmiohvitser, paruni sugulane — Mihkel Lepper; Haagikohtunik — Benno Hansen; Paruniproua naabermõisast — Salme Peetson; tema tütar — Elsa Silber; Parunipreili — Meta Kelgo; Vana toapoiss — Valdur Tohera; Pops — Voldemar Päts; tema naine — Olga Holts; Jüri Rummu kaaslane — Alfred Hindrea; sõdurid — Richard Mildeberg, A. Kaasik; Jüri Rummu isa ja kambamehed, mõisateenijad, talurahvas jt väiksemate osade kehastajad ning massitegelased.

Käsikirja autor(id) teadmata. Lavastus — Johannes Loop. Kaamera — Konstantin Märskä. «Konstantin Märskä Filmproduktsoon» (Ida Jeršova finantseerimisel), Tallinn, 1929.

«Kuldämblik»

Eesti esimene laulu- ja helifilm, osade arv teadmata, pikkus umbes 400 m.

Osades: Lillemüüja Olli — Olga Torokoff-Tiedeberg; Kapten Parm — Aleksander Ar-

der; Ly Schönberg, Georg Leies, E. Pessin jt. Käsikiri ja lavastus — Boris Jaanikosk. Vahekirjad — Kivilombi Ints (Henrik Saar). Kaamera — Konstantin Märskä. «Konstantin Märskä Filmproduksioon», Tallinn, 1930.

«Pühapäevakütid» («Karujaht»)

Jant 14 (või 8) osas, pikkus umbes 2700 m. Osades: Õpetaja — Karl Laas; Köster — Georg Leies; Köstriemand — Olga Holts; Õpetajaproua — Ly Schönberg (?); C. Treumundt jt. Massistseenidest võtsid osa Otepääl suusatreeningul viibinud Tartu Ülikooli kehalise kasvatususe instituudi üliõpilased, Otepääl elanikud, Otepääl tuletõrjekomando koos orkestriga. Käsikiri — Gustav Pihlak. Lavastus — Balduin Kusbock. Kaamera — Konstantin Märskä. Teine operaator — Voldemar Mannov. Produutsent Gustav Pihlak, Tallinn, 1930.

«Elu tsitadellis»

Stsenarist Leonid Trauberg (August Jakobsoni samanimelise näidendi alusel), režissöör Herbert Rappaport, peoperaator Sergei Ivanov (operaatori assistent Konstantin Märskä), helilooja Eugen Kapp, kunstnik Jevgeni Jenei, helioperaator L. Valten. Osades: Hugo Laur (August Miilas), Aino Talvi (Eva Miilas, tema naine), Gunnar Kilgas (Karl, nende poeg), Lia Laats (Liidia, nende tütar), Betti Kuuskemaa (Anna, teenijanna), Rudolf Nuude (Ants Kuslap), Andres Särev (doktor Richard Miilas), L. Rajala, V. Dobronravov, A. Randviir, E. Tinn, A. Lauter, J. Kaljola, P. Pinna, K. Ird, M. Luts, E. Türk, O. Põlla, A. Rahe, V. Panso. Mustvalge, 2472 m (9 osa). «Lenfilm», 1947.

«Mineviku varjude» võttegrupp.



Kuivõrd oli Bürgeri-Lütkeni-Schröderi-Devrienti liin seotud Eestiga

KARL LEICHTER

Lugedes H. Gustavsoni artiklit «Tallinnast maailma teatriajalukku» (TMK 1985, nr 5), meenus küsimus: kes olid näitleja Gottfried Bürger ja tema naine, sündinud Lütken? Nende tütar, kuulus traagiliste osade esitaja Sophie Schröder oli abielus suure näitleja ja näitejuhi Friedrich Ludwig Schröderiga; viimased olid omakorda kuulsad ooperilaulja Wilhelmine Schröder-Devrienti vanemad.

Tartu ajakirjas «Inland» ilmus 1860. aastal (nr 2, veerg 36) teade, et veebruaris pühitseb Augsburgis oma 80. sünnipäeva Sophie Schröder (seega sündinud 1780), kes on sündinud Badebornis näitleja Bürgeri tütreks. Elisabeth Rosen märgib oma 1910 ilmunud raamatus «Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval» (lk 136, hiljem Rosen ja lk), et Sophie isa oli surnud ja ema tuli uue abikaasaga Peterburi *madame Tilly* teatritruppi ning sellega 1795. aastal Tallinna. «Revalsche Wöchentliche Nachrichten» avaldatud andmeil (nr 25 ja 35; lisateateid trupiga seoses vt nr 17, 19, 21) viibis trupp Tallinnas mõned päevad üle ühe kuu. Tilly lahkumise järel jäi osa trupi liikmeid Tallinna, liitudes kohaliku Asjaarmastajate Teatriga (Rosen, lk 131). Tallinna jäi ka G. Bürgeri endine naine (sündinud Lütken) koos tütre Sophiega. Nooruke tütar abiellus Tallinna näitleja Stollmersiga ja tema ema neljandat korda laulja Benedikt Leberecht Zeibiga.

E. Rosen kirjutab, et 1804. aasta lõpul on Tallinna laval tüse direktor, tenorilaulja B. L. Zeibig, kes vahepeal oli oma naisega Saksamaal loorbereid löiganud. Paljud sealsed lavad ei saanud kiidelda Zeibigi-taoliste tenoritega ja pidid tõdema, et neil on ka vähe näitlejannasid, keda loodus on nii heldelt kunstnikuks kujundanud kui Zeibigi naist. Sellest järeldeb Rosen, et Sophie

Schröder, oma aja suurim traagiliste lavakujude kehastaja, ei ole oma talenti varastanud (Rosen, lk 150). Paratamatult tekib jällegi küsimus, kes oli Lütken päritolult? Esmalt esineb see nimi E. Roseni raamatus seoses 1783. aastal Katariina II kehtestatud nn asehalduskorraga, mille tagajärjel paljud seni ametnikud kaotasid töökoha. Üks neist, magistraadi sekretär nimega Lütken, kurnud, et ta ei saa enam toetada oma üliõpilasest poega ning see peab hakkama käsitööd õppima. A. von Kotzebue otsustas kurtvat isa salaja toetada. Asjaarmastajate Teatri etenduste heategevaks otstarbeks määratud tuludega. Teise etenduse tuludega toetati Ühiskondliku Hoolekande Kolleegiumi vahendusel juba Lütkeni poega. Nagu leiame joonealusest märkusest, oli isa Arnold Paul Lütken 1785. aastast vene keele õpetaja toomkoolis ja gümnaasiumis (Rosen, lk 96—97). E. Rosen lisab küsivalt, et kas see olenes Kotzebue viibimisest Tallinnas, et Zeibigite andekas abielupaar tahtis end pühendada meie mahajäetud pesa lavale, või oli *madame Zeibigil* põhjamaisest linnakesest eriti hea mälestus, kuna tema selles linnas leitud abieluõnn oli kestnud juba ligi kümme aastat (Rosen, lk 150). Arvata vasti 1804. aastast (kindlasti 1809-ndast) kuni 1813. aastani olid nad Tallinnas, lahkudes seejärel Peterburi (Rosen, lk 158). Teosest «Tallinna ajalugu 1860-ndate aastateni» (Tallinn, 1976, lk 325) loeme, et 1815. aastal oli Tallinnas Paldiski maanteel Mustjõe kumblusasutus, kus selle asutaja dr S. Winkler ja tema õemes dr T. Lütken uurisid ravikümb-luse toimet. Kas ei olnud ehk Bürgeri ja Zeibigi abikaasa Lütken päritolult tallinlane?

Sophie Bürger, kes Tallinnas abiellus näitleja Stollmersiga, abiellus teist korda Hamburgis suure näitleja ja teatrijuhi Friedrich Ludwig Schröderiga (3. II

1744 — 3. IX 1816). F. L. Schröder oli pärit Schwerinist, tema näitlejast ema oli alaliselt Peterburis asuva Peter Hilferdingi trupi liige. E. Rosen kirjutab, et see trupp esines 1750 ja 1751 ka Narvas, Pärnus, Tallinnas ja Tartus. Kas ka *madame* Schröder Eestis esines, on küsitav. Juhul kui ta seda tegi, võis temaga koos Eestis käia ka tema nooruke poeg F. L. Schröder, kes juba 4-aastaselt olla esinenud Peterburis (Rosen, lk 66—68).

Sophie Schröderi 6. XII 1804 Hamburgis sündinud tütar Wilhelmine algas omakorda noorena lavateed ja saavutas peagi suure kuulsuse. Veel mitte 18-aastaselt taotles ta Viinis enda tuluks (benefissiks) esinemist Leonore osas Beethoveni tolle ajani tunnustamata ooperis «Fidelio». Etendus toimus 3. novembril 1822. Meenutatakse, et ta elas läbi ja suunas ning kujundas oma osa stseenstseeni järel nii, et ka Beethoven ise tundis oma Leonore selgesti ära. Menu oli erakordne. Lauljataril, järgmisest aastast nimega Wilhelmine Schröder-Devrient, algas kuulsusrikas lava- ja elutee. Eriti imetles tema erakordselt hingestatud dramaatilisi esinemisi R. Wagner, kelle jaoks W. Schröder-Devrienti Leonore oleks nagu olnud abielus Beethoveni geeniusoga, sest «tema tõepäraselt naiselikust hingest hoovas kõik nii imeteldavalt esile, et ei saanud mõelda ei laulule ega ka häälele». 1830. aastal olla vana Goethe kuulnud Schröder-Devrienti ettekandés Schuberti soololaulu «Metshaldjas» («Erlkönig»). Laulu varasemad ettekanded ei olnud luuletajale midagi öelnud. Kuuldes seda tema enda tekstile loodud laulu Schröder-Devrienti esituses, läinud poeet ja suudelnud lauljat, lausudes, et «nii ettekantuna muutub lugu otse nähtavaks». 1842 kirjutas Schumann Clarale, et Schröder-Devrient on «üks Shakespeare'i kehastunud tütar». Mainitakse ka, et tema olnud ainus laulja, kes julges esineda koos Lisztiga. Sagedi viidatakse sellele, et W. Schröder-Devrientil oli enam dramaatilist kirge ja esitamisvõimet kui musikaalsust ja häält. Sellelt seisukohalt suhtub temasse üks suurtest, H. Berlioz, otse halvustavalt.¹

Meil on ikkagi kõigepealt huvitav ja

¹ Vt Г. Берлиоз. Мемуары. М., 1961, eriti lk 478 jj).

oluline teada, et kuulsal lauljal olid sidemed Eestiga, kus olid elanud ja esinenud tema ema ja vanaema. 1847. aastal teatab «Revalsche Wöchentliche Nachrichten» (nr 43, lk 1319), et 15. novembril on Mustpeades E. Buddeuse kontsert. Lehe järgmises numbris (nr 44, lk 1338) kuulutab Buddeus, et jääb mõneks ajaks Tallinna ja tahab anda õpetust klaverimängus. 1848. aastal kirjutatakse Tartus ilmuvas «Inlandis» (nr 6, veerg 105—107), et Kuressaares 1823. aastal sündinud Buddeus esines õppimise ajal Dresdenis koos W. Schröder-Devrientiga ja andis nüüd laada ajal Tartus (8. II) kaks kontserti, nagu neid andsid ka «meie kaasmaalane» Schröder-Devrient (11. II) ja preili Berndt (13. II). Hiljem (nr 28, v 601) leiame teate, et 28. ja 29. juunil oli Vönnus pidu, kus kolmel kontserdil esines ligi 150-liikmeline koor ja kõigil kolmel kontserdil oli kaastegev Vönnus suvitav E. Buddeus. Hiljem andis Buddeus rohketele kuulajatele kolm kontserti Pärnus (sammas, nr 39, v 837). Jääb küsitavaks, kas E. Buddeus ei olnud sugulussidemeis 1775. aastal Gothas sündinud kujutava kunstniku Karl F. C. Buddeusega, kes on kasutanud oma loomingus Saaremaa ja Tallinna ainetikku.²

W. Schröder-Devrient oli 1823—1846 tegev Dresdeni õukonnateatris. Osavõtu pärast mässuliikumisest mais 1849 saadeti ta (nagu ka R. Wagner) Dresdenist välja. Ta taotlenud Venemaale tuleku luba, mida algul ei antud, kuid mille ta peagi siiski sai. Kas mitte mõne baltimaalase vahendusel? 1850. aastal abielus W. Schröder-Devrient Gothas Liivimaa aadlimehe Heinrich von Bockiga³ ja asus elama Liivimaale. Tema esinemisest siin ilmus 1854. aastal «Inlandis» (nr 45, v 749) teade, et tšellist Andreas

² Vt H. Peets. Karl Buddeus graafikuna. Koguteos «Vana Tallinn» III köide. Tallinn, 1938, lk 64—72; S. Dehio. Reval einst und jetzt. Reval, 1910, lk 47.

³ Näivalt Heinrich Anton Hermann Karl Peter Moritz Friedrich Bock (18. XI 1816 — 25. II 1903 vkj), kes sündis Viljandimaal Paistu kihelkonnas Loodi mõisas, õppis Tartu Ülikoolis õigusteadust, reisib 1841—1842 Saksamaal, Sveitsis ja Itaalias ning oli 1846. a-st Vönnus kihelkonna-kohtuniku abi, 1857. a-st Paistu kiriku eestseisja ja Viljandimaa sillakohtu adjunkt ning 1872. a-st Liivimaa maamarssal (vt Eesti Biograafilise Leksikoni täiendusköide. Tartu, 1940, lk 30).

Gehrmann andis kontserte Volmaris, Vönnus ja Valgas, kontsertidel oli edukalt kaastegev kuulus kunstnik proua von Bock, mis kahekordistas kontsertide külastatavust. Teade lõpeb üleolevalt uhkustades: «Selle kunstinaudingu pärast kadetseb meid Saksamaa.» Olgu lisatud, et 1858. aastal oli C. T. Nielitzi trupiga Tartus W. Schröder-Devrienti poeg F. Devrient («Inland» 1858, nr 31, v 507—108; nr 33, v 536—537).

1856. aastal elas ja esines W. Schröder-Devrient jälle Saksamaal. Clara Schumanni drastilisest kirjast temale 28. jaanuaril 1859. aastal selgub, et ta kavatses anda avalikke kontserte. C. Schumann kirjutab, et «muuda see otsus, kui suudad, muidu lähed vastu kurbadele kogemustele», ning soovitab, et õpetagu talente, kes temale rõõmu teevad, ja tehku privaatingides neid õnnelikuks, kes seda väärivad (vt E. Bücken, *Musiker-Briefe*, Leipzig, 1940, lk 200—202). Wilhelmine Schröder-Devrient suri Coburgis 26. jaanuaril 1860. «Inlandis» (1860, nr 5, v 114) kirjutatakse, et tema kujunes varasest noorusest alates kunstnikuks ja pühitses triumfe Londonis, Pariisis, Austrias, Saksamaal ja Venemaal ning elas palju aastaid ka meie keskel. Samas ilmub teade (nr 13, v 271), et ta põrm toodi Dresdenisse ja maeti sinna 11. veebruaril. 11. märtsil aga peeti Berliini *Sing-Akademie* saalis mälestusõhtu, kus esitati Mozarti Reekviemi ja lahkunu enda poolt hauakirjaks võetud «Es ist bestimmt in Gottes Rath». «Revalsche Zeitung» aga teatab 18. veebruaril 1861 (nr 30), et Berliini ooperiteatrisse asetatakse W. Schröder-Devrienti büst. See pandi kohale 25. veebruaril (samal, nr 47), päeval, millal ta seal Meyerbeeri «Hugenottide» etendusel viimati esines.

Need Eestis ilmunud teated näitavad, et baltisakslased tunnustasid W. Schröder-Devrienti kui kaasmaalast. On aga eriti huvitav, et üle kolme aastakümne hiljem seoti teda ka eesti päritoluga.

1893. aastal ilmus ajalehes «Olevik» (nr 15, 20 ja 21) jutustus «Beethoveni armulugu». Sellest loeme, kuidas Viinis iseäralikuna üldtuntud Beethoven jalutas 1822. aastal, ilmale vaatamata, ikka täpselt samal ajal pealelõunati purskkaevude lähedal. Ta ei olnud leidnud

oma ooperi «Fidelio» Leonore osale sobivat lauljat. Sõbrad soovitanud selleks näitlejanna Sophie Schröderi 17-aastast tütart, kes hiljuti Mozarti «Võlulöödi» etendusel Pamina osas «oma hääle ja kujuga kõikide südamed võitnud». Pahan Beethoven vastas: «Ei, ühe 17-aastase tütarlapse jaoks ei ole Ludvig van Beethoven oma Leonoret mitte komponeerinud!» Ta ähvardanud: kui keegi sellest veel räägib, siis põletab ta oma ooperi. Jalutuskäikudel tuli temale alati vastu noor tütarlaps. Ühel tuulisel ja äikeselisel päeval märkas Beethoven teda ja küsis: «Laps, seesuguse ilmaga oled sa veel väljas? Kas oled ära eksinud või muidu hiljaks jäänud?» Vastuseks oli: «Ma tahtsin ainult Teie juurde!» Beethoveni küsimusele, mida ta temalt võiks tahta, kostis tütarlaps: «Teie — Eleonoret» ja lisis hiljem: «Ma kardan ainult ühte, et Teie minu palwet kuulda ei võta!» Seepeale ütles Beethoven: «Tule homme wara mu juurde, mu laps, ja ole julge: ma arwan, ma olen oma Leonore leidnud.» Ähvardava ilma tõttu saatis ta tütarlapse troskaga koju. Järgmisel päeval tutvustas Beethoven temale ooperit, mõni nädal hiljem see esitati. Noor laulja vaimustas kõiki, viis oma haruldase nõiavõimu ja kõige ilusama taevaliku andega, sooja südamega «Fidelio» maailma. Niisugune on lühidalt selle loo sisu.

Sellega lugu ei lõpe. Erilist põnevust lisab peagi «Olevikus» (nr 27, lk 572) ilmuv Abja koolmeisteri ja minevikusündmuste uurija ning populariseerija J a n Jungi artikkel «Natuks Beethoveni armuloo juurde», mis oli Jungile «ilmakuulsa» laulja elust mõnda meelde tuletanud. Jung kirjutab: «Kes võib seda arwata, et see ilmakuulus laulik algusest ehk Eestlaste sugust võib olla, ja ei mitte väga kaugest ajast tagasi. Järgmise loo järgi on minu arwamine küll nii. Sophie Schröderi vanaisa ja ema on Tallinnas Teatri teendrid olnud, ja teendrid oliwad ju enamiste Eestlased.» Edasi jutustab Jung, et nende tütar hakkas teatri kooris laulma. Direktor Schröder, märgates Sophie ilusat häält, hakkas teda õpetama, võttis ta viimaks naiseks ja viis Tallinnast ära saksamaale, linna, kus sel ajal elas C. M. v Weber. Seal sündis neile vist tütar Wilhelmine, kes

suuremaks kasvades oli tugev ja tegi meelsasti meeste tükke järele. Teiste lastega mängides olnud temal kõige suurem lust soldatite roodusid komandeerida. Kuulsaks saades abiellus ta ilmakuulsa näitleja Devrientiga. Ja Jung jätkab: «Et kaks päikest üksteise juures endid mitte soojendada, waid aga oma paistega kõrwetada wõiwad, siis lahkus Sophie temast ära ja sai ühe meie maa rikka ja targa mõisnikule mehele, kes praegu alles elab ja muusika armastaja, tubli mängija ja wist ka komponist on.

Selle järele tuli Wilhelmine Sophie Schröder-Devrient, kuidas ta ennast ikka kirjutas, meie maale, kus ta linnades ja mõisades laulis, kuhu tuhandid kuulajaid kokku tuli. Selleaegsed kuulajad on mulle kõnelenud, et selle naisterahva hääl imelik wägew ja tema laul ütlemata kunstlik olnud. Kui ta «lepakuningast» (Erlkönig) on laulnud ja koht ette tulnud, kus lepakuningas tütarlast teekäija käest lepikusse ahwatleb ja ka tões-te tema hinge ära wiib, siis olla lauliku hääl nii imelik läbikäiw olnud, et kuulajatel ihukarwad püsti tõusnud ja neid nagu külma weega walatud, nagu oleks surm ise nende üle läinud.

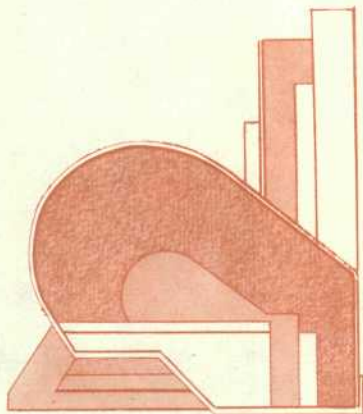
Tema siinsest elust on mulle tema selleaegsed teendrid mõnda kena tükki jutustanud, mis ma siin arutama ei hakka. Et niisugusel rändajal linnul üks koht ialgi kaua ei meeldi, siis läks Sophie siit maalt jälle Saksamaale. See oli kewadi lume lagunemise aeg olnud. Tõllaga Abja külast läbisõites, oli tõld Masa silla pääl lume lobjaka sisse külili wajunud; Sophie oli tõllast wälja hüpanud ja otsekohe niuetest saadik lumesoga ja wee sisse. Enne ei olla ta uusi riidid ümber pannud kui Laatre jaamas, mis Masalt 9 wersta kaugel on.

Seie saadik ulatuwad siinsed teated tema kohta.»

Ehk pakuvad eespool toodud andmed, teated ja lood huvi ka meie kultuuriloo uurijaile, et siit edasi minna.

ÕNNITLEME!

8. mai — GUNNAR KILGAS,
teatri- ja telerežissöör, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
9. mai — ABEL NAGELMAA,
kirjandus- ja teatrikriitik — 60
10. mai — LAINE KARINDI,
koorijuht, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
19. mai — UNO KÄRBIS,
RAT «Estonia» kunstnik-dekoraator, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60





TÕNU KARK, meesosatõtja preemia: Oskar Lautensack L. Feuchtwangeri—M. Undi «Vendades Lautensackides» «Ugalas» ja Portnov V. Bõkavi «Likvideerimises» ENSV Riiklikus Noorsooteatris.

MIKK MIKIVER, lavastajapreemia A. Dudaravi «Reameeste», E. O'Neilli «Õli» ja A. Mišarini «Seoses üleminekuga teisele tööle» lavastamise eest TRA Draamateatris.

AIME UNT, kunstnikupreemia «Reameeste», «Õli», «Seoses üleminekuga teisele tööle» kujundamise eest.

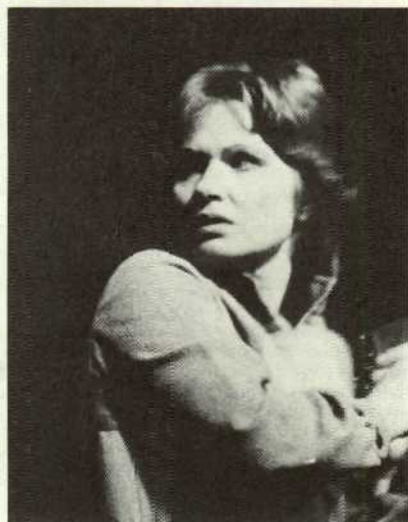


REET NEIMAE, kriitikupreemia uurimusliku essee «Urmas Kibuspuu» eest ajakirjas «Teater. Muusika. Kino» 1985, nr 11.

MARI LILL, naisosatõtja preemia: Veera «Reameestes», proua Keeny «Õlis».

AASTAPREEMIAD

MAI MURDMAA, lavastajapremia balletilavastuse «Kirgastumine» RAT «Vanemuises» ja koreograafiliste otsingute eest lavastuses «Meister ja Margarita» RAT «Estonias».



SILVIA VESTMANN, solistipremia muusikalavastuses: Magda Sorel G. C. Menotti operis «Konsul» RAT «Vanemuises».

R. Tiikmaa, A. Ilo, E. Reinapu ja
T. Tormise fotod



TMK fotopremia 1985

VIKTOR MENDUNEN
teatrifotod lavastustest
«Musta kassi öösel ei näe» (nr 3) ja
«Vaimude tund Jannseni tänaval» (nr 6).

PEETER SIRGE
autorifoto Hendrik Allikust (nr 5)
ja fotode seeria Peeter Liljest (nr 9).

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАЙ 1986

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

ТЕАТР

М. ТИКС — Когда пьеса не доходит до сцены... (17)

Главный редактор репертуарной коллегии Театрального управления и драматург М. Тикс размышляет об эстонской драматургии 1981—1985 гг. и ее сценической судьбе. Автор рассматривает проблему как с точки зрения драматурга, репертуарной коллегии, так и театров, а также анализирует пьесы на современную тему, одним из важнейших критериев которых он считает правдивое отображение противоречий современности.

Э. ПААВЕР — Война, вина и мастерство. Впечатления об игре актеров (33)

Молодой критик Э. Паавер анализирует постановку Таллинского ГАТ драмы «Рядовые» А. Дударева /режиссер М. Микивер/. Податель сумел предложить новый аспект подходе к военной теме, который удачно реализует и постановщик. Однако самые большие удачи спектакля рождаются от игры актеров: из ровного актерского ансамбля рецензент выделяет М. Микивера /Дервояд/, Э. Хермакула /Дугин/ и А. Юкскяла /Соляник/.

П. ТООМА — Путешествуя с Тыннем... (44)

Журналист и исполнитель фольк-песен пишет о вечере песен актера Тынну Тепанди в Государственном молодежном театре ЭССР, который является у актера уже четвертой полной песенной программой. Рецензент отмечает, что по сравнению с первым вечером песен в 1975 году Тепанди стал более спокойным, углубленным, но сохранил своеобразие и очарование, а также умение исполнять высокую поэзию. В числе немногих этот актер — исполнитель фольк-песен контрастирует своими песнями с нашей легкой музыкой и доставляет как глубокие впечатления, так и материал для сопереживания.

Х. ВИЛЛЕМСОН — Авиньонской фестиваль (69)

Автор знакомит читателя с историей и сегодняшним днем ежегодного театрального фестиваля в г. Авиньоне, находящемся вблизи средиземноморского побережья во Франции. Получивший свое начало в 1947 году, фестиваль превратился сейчас в популярное событие культуры — к театру присоединились и другие виды искусства: музыка, танец, живопись и т. д. В публикуемом обзоре говорится об организации фестиваля, гостях и театральных постановках программы 1984 года.

МУЗЫКА

И. ХЕЛЛЕР — О современном состоянии электронной музыки (12)

Автор статьи, имеющий международную известность композитор электронной музыки из ФРГ, кратко знакомит со своими взглядами на

эстетические основы электронной музыки. Он утверждает, что поиски нового музыкального выражения всегда были да и сейчас неразрывно связаны с поисками новых звучаний. Именно качество синтезируемых звучаний И. Хеллер считает самым решающим обстоятельством современной электронной музыки и её наиболее перспективного направления — компьютерной музыки и в этом электронная музыка еще значительно уступает музыке, исполняемой на традиционных инструментах. В статье описываются технологические сложности при электронном синтезе художественно удовлетворительных звучаний.

Я. РОСС — Музыка и микрокомпьютеры (15)

О возможностях применения компьютеров при сочинении музыки: для синтеза новых звучаний, организации звукового материала, цифровой записи многоголосной музыки, оформления и напечатания партитуры. В связи со стремительным распространением микрокомпьютеров постоянно увеличивается выбор музыкальных ЭВМ, доступных и частному лицу, все более простым становится обращение с этими машинами.

Кто? ГИЯ КАНЧЕЛИ (28)

Народный артист Грузинской ССР, первый секретарь Союза композиторов Грузии композитор Гия Канчели рассказывает о грузинской народной музыке и связях своего творчества с ней, роли 1960-х годов в формировании своих творческих убеждений /знакомство с творчеством таких разных композиторов как Стравинский и Веберн/, своей творческой работе и деятельности в области кино- и театральной музыки. Интервьюировали Н. Шахназарова и Г. Головинский.

И. ВОЛКОВ — Музыканты в новый дом (61)

Архитектор Ике Волков комментирует архитектурный конкурс на проект нового здания Таллинской консерватории, его условия /высказывая сомнения, стоит ли так много думать об экономии — строить обязательно из панелей — когда речь идет о здании, которое будет стоять на будущей главной улице центра города/, чрезмерно поспешное проведение и результаты. Приводятся обзор и репродукции премированных работ.

ШУИ-ЧЕН ЧЕН — Правила, связанные с игрой на чине в Древнем Китае (74)

Статья знакомит с правилами, связанными с игрой на чине, который с древних времен является любимейшим инструментом образованных китайцев. Правила возникли из стремлений к приличию и почтению перед музыкальным инструментом, музыкантом и музыкой, учитывают акустические эффекты и совместимость окружающей обстановки, таким образом составляют своеобразную маленькую идеологию. Послесловие для эстонского читателя написано композитором, исследователем восточной музыки Кульдаром Синком.

К. ЛЕЙХТЕР — Насколько линия Бюргера-Люткенса—Шрёдерова—Дервиента была связана с Эстонией (86)

Вопрос, содержащийся в названии, вспомнил автору при чтении статьи Х. Густавсона «Из Таллина в историю мирового театра» в № 5 ТМК за 1985 г. В статье говорится об актёре Готфриде Бюргере и его жене, урожденной Люткенс, которые были родителями известной актрисы, исполнительницы трагических ролей Софи Шрёдер. Софи и известный актёр Фридрих Шрёдер были, в свою очередь, родителями певицы Вильгельмины Шрёдер—Дервиент, которой восхищался даже Р. Вагнер.

КНИЖНО

М. САВИСКО — О необходимости киноцентра (24)

Обзор организационных вопросов, тормозящих развитие латышской кинокритики. Представляются конкретные предложения для улучшения положения — создание киноцентра, объединяющего различные формы ознакомления с фильмами.

Я. РУУС — Об аналогиях. (27)

Статья рассматривает причины, тормозящие развитие эстонской кинокритики.

Ю. ТАЛЪВЕТ — Демоны в нашем саду (39)

Размышления испановеда о фильме «Демоны в саду» /режиссер М. Г. Арагон/. Автор считает фильм, согласно собственному термину, «симвореалистическим» произведением, в котором символический масштаб достигается бытующим в Испании извечным мифом о быке: бык как символ окружен исторической реальностью времен диктатуры Франко.

Х. ЛИНДЕПУУ — Люди и эпоха в мелодраме (49)

Рецензия на мелодраму «Баллада о двух домах» /сценарист К. Саабер, постановщик А.-Э. Керге, режиссер В. Пальм, оператор Я. Сууревяля. В ролях: Э. Куль, А.-Э. Керге, Ю. Крюков и др. 2 серии, «Эстонский телефильм» 1985/. Рецензент выказывает фильму упреки в искусственности, просчетах вкуса, обусловленных ориентацией на низкий вкус и амбициями политической весомости.

Р. ЛААНЕМЯЭ — Шутовской колпак и военный шлем (51)

Краткая рецензия на мультфильм «Заколдованный остров» /сценаристы, режиссеры, художники-постановщики Р. Уит и Х. Вольмер,

оператор А. Нуут, композитор Л. Сумера. Кукловоды М. Бамберг, А. Мянд, Т. Сахкай. «Таллинфильм», 1985/, экспериментальную работу, которую можно истолковывать по-разному и новаторство которой основывается на способных к превращениям объемных куклах.

С. ТЕЙНЕМАА — Думая о потомках (53)

Рецензент рассматривает фильм «Потомок белого барса» на фоне прежнего творчества режиссера, находя, что в фильме наряду с эпическим охватом указывается на экологический кризис современности.

Т. ЭЛЬМАНОВИЧ — Охотники спускаются с гор в долину (57)

Рецензия на фильм киргизского режиссера Т. Океева «Потомок белого барса». Критик ценит в фильме стремление к целостному отображению старины и связь достоверной, документальной манеры с символическим действием.

Камера: Константин Мярска (77)

Краткий обзор творчества пионера эстонской кинематографии, оператора и режиссера К. Мярска и воспоминания бывших коллег его — В. Яникоса, А. Эльяра, Л. Шёнберга, В. Парвеля — из записи на радио Л. Лаури, посвященной К. Мярска.

Перечень художественных фильмов, созданных при участии К. Мярска.

РАЗНОЕ

В. РАУН — Первая колонка (3)

Отвечает ЭНН ВЕТЕМАА (5)

Писатель и драматург Энн Ветемаа отвечает на вопросы редакции. Творческая деятельность Э. Ветемаа охватывает наряду с его работой писателя и все три области искусства нашего журнала — театр, музыку и кино. Он писал пьесы для театра, сценарии для кино и телевидения, помимо этого Э. Ветемаа — дипломированный композитор, который реализует себя иногда и в музыкальном творчестве. Писатель рассказывает о проблемах своего творчества и вспоминает свой прошлый творческий путь.

М. ЛЕВИН — Музыка и прибалтийско-немецкое искусство (96)

Искусствовед Май Левин знакомит с работами прибалтийско-немецких художников из фонда Государственного художественного музея, изображающими музыкантов, любителей музыки и музыкальные события; говорится об истории создания и авторах произведений.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1986

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.S.

THEATRE

M. TIKS. A play not staged... (17)

Mihkel Tiks, chief editor of the Repertoire Council for the Theatre Board, dramatist discusses Estonian dramas written between 1981 and 1985 and their productions. The author looks at the problem from the standpoints of the dramatist, the repertoire council and the theatres and analyses dramas concerned with topical issues, his judgment based on the criterion of truthfulness in the treatment of conflicts in contemporary society.

E. PAAVER. War, guilt and mastery. Some impressive acting (33)

Young critic E. Paaver analyses a production by the Tallinn State Academic Drama Theatre — A. Dudarav's *The Privates* (directed by M. Mikiver). The author has approached the subject of war from a rather novel aspect, and this has been well understood by the director. But the virtues of this production are chiefly born in the actors' play. The reviewer singles out M. Mikiver (Dervoyed), E. Hermaküla (Dugin) and A. Üksküla (Solyanik) from the homogeneous cast.

P. TOOMA. Travelling with Tõnn... (44)

The journalist and folksinger writes about actor Tõnu Tepandi's programme of songs called "The Stories of the Devil and Tepandi" in the Youth Theatre which is his fourth complete programme to date. The reviewer remarks that since his first programme in 1975 Tepandi has become more peaceful and more profound, but he has retained his individuality and charm as well as the mastery in interpreting great poetry. This actor and folksinger is one of the very few whose songs contrast popular music leaving a deep impression and prodding you into thinking.

H. VILLEMSON. The Avignon Festival (69)

The author gives a historical and today's profile of the annual theatre festival which is held near the Mediterranean coast in Avignon, France. This festival which originated in 1947 has become a popular theatrical event by now incorporating other arts as well: music, dance, painting, etc. This is a survey of the organization of the festival, guests and theatrical productions on the 1984 programme.

MUSIC

Y. HÖLLER. On the status quo of electronic music (12)

The author of the article, internationally renowned composer of electronic music briefly presents his views on the aesthetic principles of electronic music. He states that the search for new musical expression has been and is inseparably connected with the search for new sound. Y. Höller sees the quality of synthesized sound as the crucial point in modern electronic music and in

one of its most promising branches — computer music, in this respect electronic music has not been able to compete with music played on traditional instruments. The article describes technological complexities in electronically producing sounds which allow of artistic appreciation.

J. ROSS. Music and minicomputers (15)

On the uses of computers in composing music: synthesis of new tonecolours, organization of musical material, digital recording of polyphonic music, writing and printing of a score. Due to explosive spread of minicomputers the production and assortment of special music computers accessible to everyone has been considerably increased, the computer language is becoming easier.

WHO'S WHO? GIA KANCHELI (28)

Gia Kancheli, the People's Artist of the Georgian SSR, First Secretary of the Georgian Composers' Union, talks about Georgian folk music and how his work is related to it, about the significance of 1960s in the formation of his creative principles (the acquaintance with such composers as Stravinsky and Webern), about his work and his activities in the field of film and stage music. Interviewers — N. Shakhnazarova and G. Golovinsky.

I. VOLKOV. Musicians' new home (61)

Architect Ike Volkov comments on the architectural competition organized to get designs of the new building for the Tallinn Conservatoire. The conditions (doubting if there is much sense in being economical when it comes to building along the prospective main street; panel construction proviso), rushing of things, results. An account of prizewinners and their reproductions.

SHUI-CHENG CHENG. The rules of ch'in playing in Ancient China (74)

The rules governing the playing of ch'in, one of the most popular instruments of the educated Chinese since the ancient times are presented here. They have been established inspired by the sense of decorum and respect to the musical instrument, the musician and music, they take into account acoustic effects and the suitability of the surroundings, thus forming a small ideology in its own right. The afterword to the Estonian reader has been written by Kuldar Sink, composer who has also studied Oriental music.

K. LEICHTER. To what extent is Bürger—Lütken—Schröder—Devrient line connected with Estonia (86)

The question in the title presented itself to the author of the article when he read H. Gustavson's article "From Tallinn into the world theatrical history" in the *Theatre. Music. Cinema* No. 5, 1985. The article refers to actor Gottfried Bürger and his wife, née Lütken, who were the parents of Sophie Schröder, a brilliant actress, performer of tragic roles. Sophie and well-known actor Fried-

rich Schröder were, in their turn, the parents of singer Wilhelmine Schröder-Devrient whom even R. Wagner admired.

CINEMA

M. SAVISKO. On the necessity of a cinematic centre (24)

An account of organizational problems checking the development of Latvian film criticism. A number of constructive suggestions are made for improving the situation — for creating a centre which would unite different types of film.

J. RUUS. On analogies (27)

Report drawing a parallel between organizational measures indented by Estonian and Latvian film critics.

J. TALVET. Demons in our garden (39)

The Hispanist reflects on the feature *Demons in the Garden* (director — M. G. Aragón). The author discusses the film in the terms of "a symborealistic film" (his own term) in which the symbolism is represented by the myth of the bull immemorial in Spain; the bull as the symbol has been set into historical reality — the period of Franco dictatorship.

H. LINDEPUU. People and times in melodrama (49)

A review of the melodrama *A Ballad of Two Homes* (screenplay — K. Saaber, production — A. E. Kerge, direction — V. Palm, photography — J. Suurevälja. Casting E. Kull, A. E. Kerge, J. Krjukov, etc. In two parts. The Estonian Telefilm Studio, 1985). The reviewer criticizes the film because of artificiality, slips of taste conditioned by orientation to bad taste together with ambitions for political momentousness.

R. LAANEMÄE. A fool's cap and a war helmet (51)

A brief review of the animated cartoon *An Enchanted Island* (script, direction and artistic direction — R. Unt and H. Volmer, photography — A. Nuut, music — L. Sumera), puppeteers — M. Bamberg, A. Mänd, T. Sahlkai, the Tallinn-film studio, 1985) — a film enabling multiple

interpretation, an experimental work whose novelty bases on the use of jointed, three-dimensional puppets capable of metamorphosis.

S. TEINEMAA. Thinking of posterity (53)

The reviewer discusses the film *Snow Leopard's Descendant* in the context of the director's earlier work pointing out the epic grasp of the film with a reference to ecological crisis in modern world.

T. ELMANOVICH. Hunters descend from the mountains into the valley (57)

A review of the film *Snow Leopard's Descendant* by Kirghiz director T. Okeyev. The reviewer appreciates the striving for artistically integrated depiction of ancient times and for uniting convincing documentary style with symbolic action.

Camera: Konstantin Märska (77)

A digest of the work of K. Märska, pioneer of Estonian cinema, director and cameraman and some recollections of his onetime colleagues B. Jaanikosk, A. Eljari, L. Schönberg, V. Parvel based on a broadcast with the same title by L. Lauri.

The list of feature films in which K. Märska co-operated.

MISCELLANEOUS

V. RAUN. The leading article (3)

ENN VETEMAA answers (5)

Enn Vetemaa, novelist and dramatist answers the editor's questions. Apart from literature, E. Vetemaa's work includes all the three arts covered in this journal: theatre, music and cinema. He has written plays for the theatre, scripts for the cinema and television, moreover, E. Vetemaa is a diplomat composer who realizes himself in music as well. The writer talks about some creative problems and recalls the past of his writing career.

M. LEVIN. Music and Baltic-German art (96)

Art critic Mai Levin presents works depicting musicians, music-lovers, music events by Baltic-German artists in the collections of the State Art Museum, origins of these works, artists.

Editorial Office:

200090 Tallinn

P. O. Box 51

Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 14. 03. 1986. Trükkimisele antud 17. 04. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspooignaid 10,7. MB-03177. Tellimuse nr. 1090. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 16 000.

Sdano в набор 14. 03. 1986. Подписано к печати 17. 04. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,7. Заказ 1090. MB-03177.

«Театр. Музика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 16 000. Цена 75 коп.

Kui arvestada möödunud sajandil laialt levinud ja enesestmõistetavalt kodust muusitseerimist, mis peale mõisate ja pastoraatide ka käsitööliste ringkondi haaras, koorilaulu populaarsust ning silmapaistvate kohalike ja külalisinterpreetide rohkust, siis tundub muusikaelu kajastus baltisaksa kunstis kaunis tagasihoidlik. Tõsi küll, mõnegi identifitseerimata portree modelliks võis olla muusik või muusikaharrastaja. Mõnigi huvitav töö on aja jooksul kadunud, näiteks Gustav Adolf Hippjuse joonistus Ludwig van Beethovenist, mille kunstnik tegi 1815. aasta paiku Viinis.

Hippius oli üks neid baltisaksa kunstnikke, kes muusikat ise innukalt harrastas, esinedes kontsertidelgi. Uhel kontserdil, kus ta laulis Mozarti «Sõpruse kantaati», sõbrunes ta teise kunsti- ja muusikaandelise noorukiga, Otto Friedrich Ignatiusega, kelle ettepanekul asus 1810 tolle isa, Hageri pastori peetavasse pansioni. Sellest pansionist polnud kaugel Vardi, August Friedrich von Kotzebue mõis. Kotzebue laste joonistusõpetaja Karl Siegmund Walther ning muusikaõpetaja Johann August Hagen andsid tunde ka Hageri pansionis. K. S. Walther maalis 1913. aastal pastor David Friedrich Ignatiuse perekonnaportree (asukoht teadmata, reprodutseeritud V. Vaga raamatus «Kunst Tallinnas XIX sajandil», Tln 1976). See on õdusa biidermeierliku perekonnaportree üpris varane näide — mitte ainult baltisaksa kunstis, vaid laiemaltki võttes. Uht pastori poega on sel kujutatud, klarnet käes, tulevast kunstnikku Otto Friedrich Ignatiust klavessiini juures.

Lauljatar Emilie Krukowsky klaverisaatjana 1812. aastal korraldatud kontserdil Tallinna Börsisaalis aitas Ignatius Hippjusel kokku saada välisreisiks vajalikku rahasummat. Viinis olid kunstnikud 1815—1816. Hippjuse muretset endale klaveri, mille linnast lahkudes jälle ära müüs. Ei Viinis ega hiljem Roomas jäänud sõpradel laulmata *Ständchen*’id tuttavate daamide akende all. Mõned laulud komponeeris Ignatius ise.

Itaaliasse siirdus Hippjuse üle Salzburgi ja Müncheni. Koos rännukaaslase, kura-maalasest kunstniku Johann Leberecht Egginkiga külastas ta 1816. aastal Salzburgis Mozarti öde Marianne von Sonnenburgi.

1820. aastatel töötasid Hippjuse ja Ignatiuse jälle koos Peterburis. Hippjuse lõi litografeeritud portreesarja «Kaasaegsed» (1822—1824, 1828), kus tuntud vene riigitegelaste, kirjanike ja kunstnike seas on kujutatud ka õuekapelli juhti, heliloojat D. Bortnjanskit.

Eespool mainitud Johann August Hagen oli XIX sajandi algupoole silmapaistvamaid muusikategelasi Eestis, tähtis esimese eestikeelse noodiõpetuse ja «lauloramatute» autorina, saksa ja eesti lauluseltside asutajana 1823. aastal, Oleviste kiriku organistina ning heliloojana.

Üks saksa lauluseltsi asutajaid Hageni kõrval oli Gertrud Elisabeth Mara, euroopaliku kuulsusega lauljatar, kes pärast Moskva põlemist asus Eestisse, elades Mödrikul ja Tallinnas. Temast on 1828. aastal maalinud portree Carl Timoleon von Neff. Väike värvisärav portree on biidermeierlikult intiimne, modell väärrikalt matroonlik. Põrõdel seisab kiri: *Dominam Mara clarissimam cantatricem in octagesima vitae anno TN fecit MDCCCXXVIII*.

Muusikast peeti Neffide peres loomulikult lugu, mida kajastavad ka kunstniku tütre Mary von Grünwaldti memuaarid. Teise Keisririigi ajastut elavalt esilemanava detailina hakkab neis silma Jacques Offenbachi menuka opereti «Orpheus põrgus» külastus Neffide Pariisis viibimise ajal 1859. Perekonna muusikalise maitse ulatust illustreerib esinduslikkust elegeelilise meeleolukusega ühendav «Abikaasa portree» (1856), kus kunstnik on Louise von Neffi kujutanud klaveri juures, millel leavad Mozarti «Reekviemi» noodid.

Tolleaegse koduse muusikambuse tunnistajana võib vaadelda ka Peterburis akvarellportreede maalijana hinnatud Woldemar Hau võluvast portreed oma viiulit mängivast pojast Gastonist (1867).

1842. aasta märtsis andis Tartus kaks kontserti Ferenc Liszt, kellest tegi portreejoonistuse Woldemar Friedrich Krüger (litografeeritud G. Schlateri trükikojas). W. Krüger oli tihedalt seotud Liphartide perekonna ja Raadi mõisaga, mis oli üks muusikaharrastuse keskusi Tartus.

Eesti laulupidude traditsioonile andsid eeskujud baltisaksa laulupeod. 1857. aastal Tallinnas toimunud laulupeo puhul ilmus K. F. Deutchi juures Riias litografeeritud pilt Ernst Hermann Schlichtingilt, mis toleaeagse suveniirgraafika kombel põimib romantilise oksraamistikku mitmeid stseene peost.

E. H. Schlichtingi litografeeritud akvarellisari rannarootslastest (1855), tema maal «Talupoja pulm Liivimaal» (1842) annavad T. Gehlhaari ja F. L. von Maydelli tööde kõrval ettekujutuse talupoegade pidudest, mille lahutamatuks saatjateks olid viiul ja ikka armastatud torupill. Neis töödes avaldub huvi maarahva muusikakultuuri vastu.



C. T. von Neff. Abikaasa portree. 1856. Oli. RKM.

