

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



4 / 1987

aprill

VI aastakäik

Esikaanel: Filharmoonia kammerkoor Otepääl 20. aprillil 1984.

T. Tormise foto

Tagakaanel: Stseen 1987. a vabariiklikul teatrifestivalil peauhinna pälvinud «Vane-muise» lavastusest «Aeg tulla, aeg minna». Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik L. Pihlak.

Ü. Laumetsa foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 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 40 80

Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 96 56

Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent
Alar Ille, tel 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© «Teater. Muusika. Kino», 1987

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER		
	TEATRIGLOOBUS	37, 63
Evald Hermaküla, Mati Unt, Kalju Komissarov, Lea Tormis	KAAREL IRD ...	38
Mare Põldmäe, Margot Visnap	QUO VADIS, AGO-ENDRIK KERGE?	49
Ingo Normet, Anatoli Efros	OPETAJALE MÕELDES ELU ON ÜLDSE VÄGA DRAMAATILINE	78 83
MUUSIKA		
Avo Hirvesoo	AVAVEERG	3
	VASTAB EDUARD ARTEMJEV	5
Evi Papp	TERVIKLIKKUSEST	20
Merike Vaitmaa	FILHARMOONIA KAMMERKOOR	26
Vytautas Landsbergis	KÄHEKUMNE AASTA SAAK (Balti vabariikide muusikateadlaste konverentsidest)	87
KINO		
Jaak Lõhmus, Andrei Tarkovski	SAMMUKE LIGEMALE LOENGUD KÕRGEMATEL REZIHKURSUSTEL, 1967 <i>Väljavõtteid konseptist («Mõttevaramü»)</i>	9 10
Jaan Ruus	ÜHISKONNA KÕLBELISUSEST	64
	FILMIGLOOBUS	70
Jörn Donner	FILMIMAJANDUSEST RIIGI ROLL — MAKSTA?	71 72
Madis Kolk	BUSONI JA BOCCIONI	96

RAHVUSLIKU SÜMFOONIAORKESTRI TÄHTPÄEV



Ringhäälingu orkester 1939. aastal «Estonia» sinises saalis.



Peeter Lilje

ERSO esinemas Leningradi Filharmoonia suures saalis 5. mail 1983.



Sümfooniline muusika on õhtumaa kogu senise heliloomingu kaalukaim osa. On paljuski ajastu kultuurivaimuse, arengu olulisemaid mõõdupuid — juba sajandite jooksul.

Eesti sümfooniline muusika ei teinud oma väljakujunemisel kaasa kõiki selle žanri arenguetappe, vaid liitus üldise vooluga peaaegu märkamatu ajalt, mil see oli jõudnud tõusta oma suurte tippudeni.

Möödunud sajandi eelviimane aasta tõi Eestisse esimest korda rahvusvahelise sümfoonilise muusika etaloni: Tartus ja Tallinnas käis maailma vanim, kuulus Leipzigi *Gewandhaus*'i sümfooniaorkester Arthur Nikisch'i juhatusel. Sündmus oli eeskujuga andev. Juba aasta pärast koondas Tartus esimesele rahvuslikule sümfoonia-kontserdile pillimehi Aleksander Läte; kontserdil kõlas ka eesti helitöid. Seda esimest me nüüd nii nimetamegi: A. Läte orkester.

Arthur Nikischist sai ka esimese diplomeeritud eesti dirigendi erialaõpetaja: 1908 lõpetas Leipzigi konservatooriumi tema juures Adalbert Virkhau, kelle tulekuga seondub omakorda «Estonia» muusikateatri sünd (ühtlasi ka püsivama orkestri tekkelugu).

1906 pühitseti «Vanemuise» uue teatri- ja kontserdihoone valmimist arvestatava orkestri kaastegevusel. 1913 avati «Estonia» uus maja veelgi arvukama orkestri osavõtul. «Vanemuise» ja «Estonia» orkestrite kanda jäi aastakümneteks kohalik kontserdielu.

Uue tõuke orkestrite tekkeks andis kogu maailmas radiolevi areng. Vajati ju eetri sisustamiseks enneolematult palju muusikat. Nagu niri-sevast allikast saab alguse suur jõgi, nagu seemnest puu — nii sündis 1926 tänane ERSO väikesest klaveritriost, mis aasta-aastalt kosudes ja mängijaid kaasa haarates kujunes suureks sümfooniaorkestriks: 1926 — 3 mängijat, 1927 — 11, 1934 — 25, 1939 — 40, 1941 — 55, 1944 — 65, 1950 — 75, 1956 — 90, 1975 tänaseni — 109.

Aastani 1944 on orkestril ka rida vaheetappe, kus ühineti «Estonia» teatri orkestriga aeg-ajalt nn suureks kontsertorkestriks, mida juhatasid dirigendid nii lähedalt kui kaugelt. Siit siis ka orkestri erinevad nimetused läbi aastate: Ringhäälingu ansambel, Ringhäälingu sinfonieta, Ringhäälingu suur orkester, Eesti Raadio sümfooniaorkester, Eesti Televisiooni ja Raadio sümfooniaorkester ja (1975-ndast) Eesti NSV Riiklik Sümfooniaorkester (ERSO).

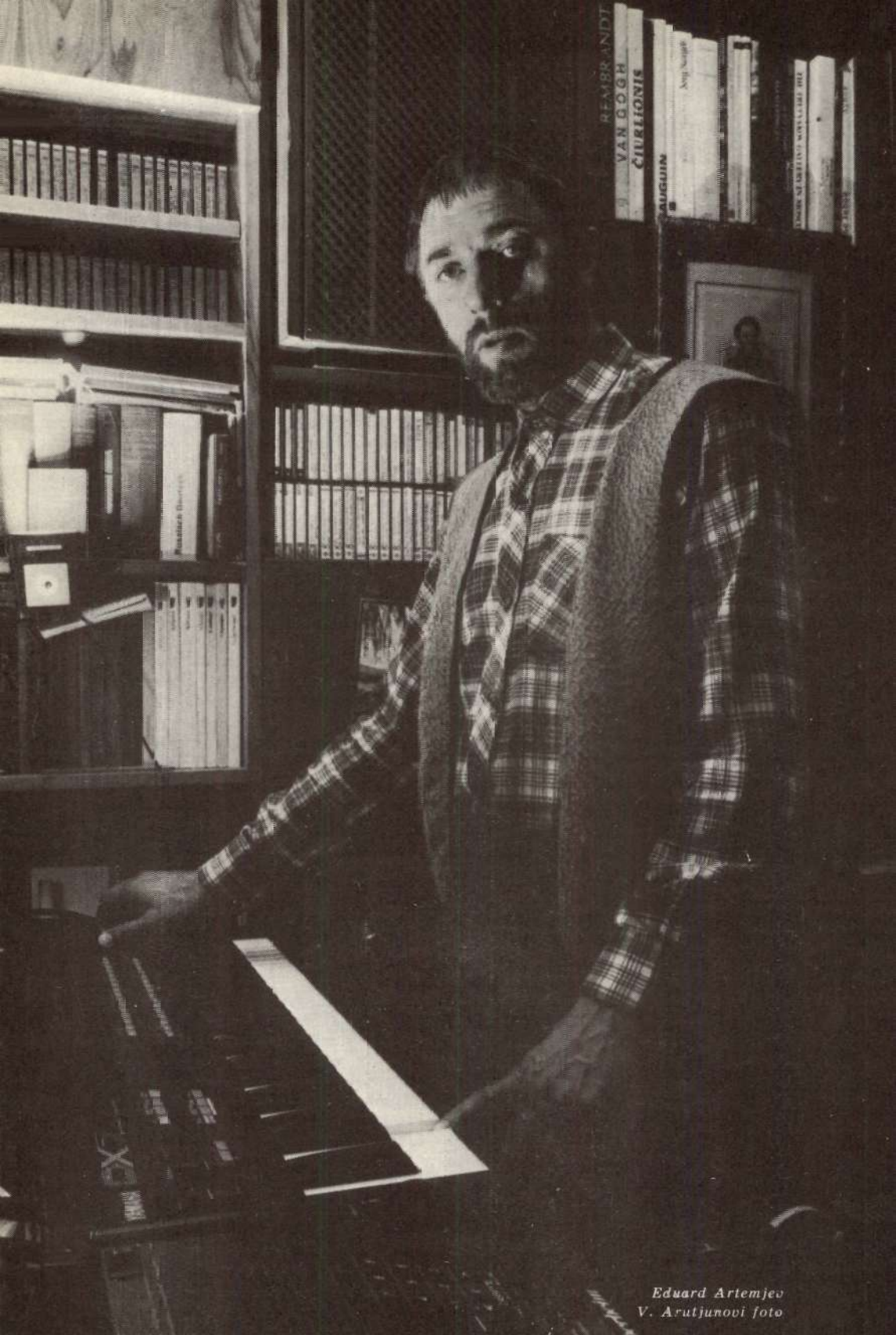
Koos orkestri koosseisu kasvuga toimus ka rahvusliku sümfoonilise muusika areng. Kui sajandi alguses oli meil oma orkestriteoseid veel sõrmedejagu, siis 1920.—30.-ndail valmib eesti sümfoonilise loomingu alusmüür eeskätt H. Elleri, A. Kapi, E. Aava, E. Tubina ja E. Kapi teostest. Järgnevad aastakümned toovad lisa lausa geomeetrilises progressioonis. Rahvuslik helilooming saavutab žanrilise tasakaalu — ükski žanr ei domineeri teise arvel.

Sõjajärgsed aastad tõid orkestri tegevusse pikki rännuteid: 1956 — Moskva, 1972 — Rumeenia, Bulgaaria, 1985 — Taga-Kaukaasia, 1986 — Kaug-Ida, Soome. Esinetud on Riias, Kiievis, Irkutskis, Uljanovskis, Leningradis jt linnades, muidugi ka kõigil Eesti suurematel kontserdilavadel.

Meie tänase ERSO palet on kujundanud läbi aastate A. Krull, R. Kull, P. Nigula, J. Aavik, O. Roots, E. Matsov, S. Prohhorov, N. Järvi ja P. Lilje. Nende osa kogu eesti orkestrimuusika arengus on samaväärne sümfooniaorkestri enda osaga, kes oma eksisteerimist saab õigustada eeskätt rahvusliku heliloomingu interpreteerijana. Vaid koos ERSO-ga on saanud teoks meie heliloojate-sümfonistide üleliiduline ja rahvusvaheline maine (L. Auster, E. Tamberg, J. Koha, H. Jürisalu, E. Mägi, B. Parsadanjan, J. Rääts, M. Kuulberg, L. Sumera, R. Kangro, E.-S. Tüür jt).

Jätkuvat koostööd!

AVO HIRVESOO,
ENSV Teleraadiokomitee muusikaline juht



*Eduard Artemjev
V. Arutjunovi foto*

EDUARD ARTEMJEV on üks tänapäevase nõukogude elektroonilise muusika alusepanijaid. Elektroonilistele katsetustele eelnesid kaks süiti sümfooniaorkestrile, «Ringmäng» (1960) ja «Lubokid» (1962) ning diplomitöö — oratoorium «Mind tapeti Rževi all». E. Artemjevi initsiatiivil tuli elektroonilise muusika stuudiosse ka teisi tollal noori autoreid — S. Gubaidulina, E. Denissovi, A. Nemtini, A. Schnittke. Nende loodud kompositsioonid ilmusid plaadil «ANS — elektrooniline muusika» 1968. aastal. Samal aastal jõudis E. Artemjev esimese suurema tunnustuseni kompositsiooniga «Mosaik», mida esitati Venetsias, Kölnis ja Bordeaux's. Järgmine suurem teos kandis pealkirja «Kaksteist pilku helimaailmale» (1970), kriitika nimetas seda variatsioonideks ühele tämbrile. Samas on E. Artemjev olnud pidevalt seotud rockmuusikaga. See pole juhuslik kiindumus, vaid teadlik esteetiline positsioon. Ta on seisukohal, et rockmuusika tõi tänapäeva tagasi meloodia hindamise ning vabastas kaasaja helikunsti professionaalsetest kompleksidest. Eriti tähtsaks peab E. Artemjev melodismi kaudu «uue lihtsuse» juurde pöördumist. Orientatsioon rockmuusikale on andnud tulemuseks ka E. Artemjevi ansambli «Bumerang», mis 1977. aastast töötab stuudiokollektiivina. Ansambli esimesel etteastel Moskvas Heliloojate majas esitati E. Artemjevi «Seitse väravat Satorisse». Uued žanrilised ja stiililised tendentsid ilmnasid kantaadis «Rituaal», mis esitati 1980. aasta olümpiamängude kultuurikavas. Siin kasutas helilooja ulatuslikult elektroonilisi vahendeid ning ühendas mitmeid stiile (elektrooniline rock, klassikaliselt tonaalne elektrooniline muusika, neoklassitsism) traditsioonilise sümfonismiga. Tema sõnade kohaselt on kantaat «kõikide tuntud tehnikate süntees».

Sünteesi otsingutel on E. Artemjev jõudnud ooperini. Lenkontserdi tellimusel valmib praegu ooper «Kuritöö ja karistus». Selles teoses ühendatakse samuti mitmeid stiililisi plaane — Raskolnikovi partii tugineb näiteks rockmuusikale, Sonja liinis võib aimata õigeusu kirikumuusika motiive, Porfiri karakteri loovad avangardistliku muusika teravad kõlad. Ühendavaiks printsipiiks nii erinevate helikeelte vahel on elektrooniliste vahendite kasutamine ja tehnikastika, rockmuusika.

E. Artemjevi kõige ulatuslikum ja tuntum tegevusvaldkond on filmimuusika. Nikita Mihhalkov: «Kõikidele minu filmidele on muusika loonud E. Artemjev — hämmastav, ehe inimene... Temaga on keeruline koos töötada, ta otsib iga kord piinavalt kaua seda, mida tahab väljendada. Ta ei istu enne klaveri taha, kui muusika pole temas sisemiselt küpseks saanud, kuid kui aeg on käes, siis teda enam instrumendi tagant ära ei saa — kuni muusika on valmis. Kunstis on ta jäägitult oma põhimõtetele truu. Töötada koos Artemjeviga on õnn. Kedagi teist ma oma filmimuusika autorina ette ei kujuta.» Ka Andrei Tarkovski on kasutanud E. Artemjevi muusikat («Solaris», «Peegel», «Stalker»). «Stalkeris» ühendas helilooja elektroonilise muusikaga oma teise ammuse kiindumuse — orientaalset muusika. «Stalkeris» muusika kirjutasin zen-budismi vaimus, et anda edasi kättesaamatuse ja kauguse tunnetust. Kasutasin idamaist instrumentaariumi (loomulikult koos süntesaatoriga), varieerisin vaid ühte teemat,» rääkis E. Artemjev hiljem. Üldse on helilooja kirjutanud muusika rohkem kui 60 filmile. Prantsusmaal ilmus hiljuti heliplaat tema muusikaga A. Mihhalkov-Kontšalovski filmile «Siberiaad».

Eesti kuulaja on teie muusikaga küllalt hästi kursis, meil on müügil olnud kaks teie heliplaati — «Metamorfoosid» (valminud koostöös Juri Bogdanoviga) ja «Ood olümpiamängudele». Mõlemad plaadid on sisse mängitud «Synthi-100-l». Oleks huvitav kuulda liidu ühe esimese elektroonilise muusika tegija loometee algusest.

See oli kõik täielik juhus. 1960. aastal lõpetasin konservatooriumi. Sain tuttavaks Jevgeni Murziniga, inseneri (täpsemalt matemaatiku) ja melomaaniga. Praegu vaieldakse, kes lõi esimese süntesaatori. Tema hakkas ehitama 30. aastate alguses. 1953 hakkas ta seda demonstreerima, Volkonskile ja teistele. Aparaaadi nimeks pani ta «ANS» (Skrjabini initsiaalide järgi). 1960. aastal sai ta asja nii kaugele, et aparaat pandi Skrjabini Majamuuseumi üles. Teisest küljest, kui õppisin veel, huvitusin sonoristikast.

Nii et avangardismi mõjud?

Tohutut mõju avaldas konkreetselt Boulez' «Meistrita haamer», teiselt poolt olen lapsest saadik armastanud Debussyd, pole juhus, et valisin «Metamorfooside» plaadile tema muusika töötusi. Nojah, edasi läks nii, et hakkasin sonoristlikus vaimus «ANS-iga» kohanema, ja nii terveks eluks. Nüüd olen alatiseks seotud selle muusikaga ja teistmoodi ei kujuta enam ette. Minu jaoks on elektrooniline heli palju elavam ja tundlikum kui mis tahes akustiline. Süntesaatoriheli mõjub mulle lausa füüsiliselt, läbisatab mind hinge põhjani. Viuliheli, nõiduslik, nagu öeldakse, jätab mind täiesti külmaks.

Siin võivad akustilise muusika pooldajad vastu väita. Viuli tämber on eksponentsaalses sõltuvuses dünaamikast. Elektroonilistel pillidel sellist heli pindlikkust ei ole.

Näiteks «Synclavier» lahendab need probleemid. See masin, liider omataoliste hulgas, on muidugi meeletult kallis, aga võimaldab teostada kõikmõeldavaid ettekujutusi helist. Soome Raadios sain ma seda natuke proovida. Mõistsin, et helilooja on sellel instrumendil asetatud lausa valge paberilehe ette — ta võib kogu oma fantaasia realiseerida. «Synclavier» jätab meelde isegi esitusmaneri. Iga sekundi muusika kohta mahutab «Synclavier» 320 kilobitti informatsiooni. Ühegi akustilise pilli, ka mitte viuli heli ei sisalda sekundis nii palju infot. Võrdluseks: kui viul annab helisagedust välja kuni 20 KHz, siis «Synclavier» 320. Nii et ainus probleem on pilli hind, kuid küllap muutub aja jooksul ka see talutavaks.

Mida täpsemalt annab «Synclavier» heliloojale?

«Synclavier» on tegelikult esimene sampler. See on kolossaalse mälu mahuga kompuuter, kõigi sellest tulenevate võimalustega, töötab nii analoogsüntesaatorina kui ka signaalidega, mis on sisestatud väljastpoolt. Mälu on tal tämbri kohta 32 sekundit — reaajas fikseeritakse kui tahes keeruliselt selle aja piires muutuv tämber — tegelikkuses on raske ette kujutada, et näiteks trompeti helis poole minuti jooksul midagi olulist muutuda saaks. Saadud heli võib hiljem töödelda mis tahes suunas — ristata teiste tämbritega, muuta helikontuuri joonist jne. Edasi — kõik salvestub samas 32-realisele polüfoonilisele digitaal magnetofonile, mis annab võimaluse muuta töös iga partiid vastavalt soovile, improviseerida jne. On võimalus ilma igasuguse lindi abita «peatada» iga takt, iga millisekund ja viia läbi parandused töö käigus, reaajas.

Kuidas niisugust tööprotsessi juhitakse ja kontrollitakse?

Kõigepealt kuvaril, millele joonistub nn parameetrite väli, neist igaüht saab ühe näpuliigutusega reguleerida. Elektrooniliste vahendite sõlmküsimus ongi juhtimine — see peaks olema niisama lihtne kui näiteks oboel.

Kuidas elektrooniline muusika Moskvas oma esimesi samme astus?

Juba 1966. aastal oli ametlikult loodud elektroonilise muusika stuudio, mille baasaparaadiks oli esialgu seesama süntesaator «ANS», direktoriks Murzin, kes küll kahjuks varsti suri. Muuseas, kui «Synclavieril» on võimalik muusikat sisestada nii kuvari kui ka klaviatuuri abil, siis «ANS-il» oli samuti mitmeid andureid — klaas, millele helikontuuri joonistada, andur, mida sai muljuda; selles mõttes oli Murzin oma ajast ees. 1972. aastal ilmus stuudiosse «Synthi-100», mille ehitas Inglise firma EMS. Siin oli mängus Šostakovitši käsi, kes tõestas Kossõginile, et selline instrument on hädavajalik. «Synthi-100» oli esimene pill, mille see firma valmistas, meile osteti ta ära otse näituselt. Pärast tehti sellega head reklaami — näete, juba esimese pilli ostis ära Kossõgin. Praeguseks on see kompanii oma ajud andnud puhtalt sõjatööstuse teenistusse. Ilmekas näide sellest, et mida insener ka alguses ei tee, hiljem teeb ta ikka pomme.

6 Sellesse aega langeb suurim murrang minu loomingus. Kui ma varem

olin vaimustunud Stockhausenist ja Kölni raadio elektroonikute koolkonnast, siis pärast tutvust Andy Lloyd Webberi «Jesus Christ Superstariga» olin nagu välgust rabatud, see oli mu elu suurim vapustus. Sealtmaalt pühendusin tervenisti uue rockmuusika tundmaõppimisele — «Pink Floyd», «Yes» ja «Genesis». Sellest ajast on rockmuusika esteetika muutunud minu jaoks juhtivaks. Ma püüan ühildada akadeemilist kooli rockmuusika süsteemiga. Näiteks minu olümpiamängudeks kirjutatud kantaadis «Ood spordile». Esimene osa on puhtalt elektrooniline rockmuusika, *hard-rocki* mõjudega. Probleme muidugi oli — kuidas akustilist kõla, nagu koor ja orkester, sünteetiliste helidega loomulikult ühte sulatada. Tollal olin veendunud, et muusika edasine areng läheb tehnokraatia teed, veel enam — elektroonikast saab see telg, mille ümber koondub kogu see muusika, mis praeguseks on hargnenud kümneteks ja sadadeks ojakesteks, mis kõik üksteist eitavad. Minu arvates oli muusika ideaalne seisund Mozarti ajal — eksisteeris üks muusika, kirjutati nii tantse kui sümfooniaid, üks ei eitanud stiililiselt teist. Teine asi on, et meie kaasaegses muusikas on raske kõike assimileerida, informatsioonilaviin on tohutu. Jällegi arvan ma, et siin võib meid aidata kompuuter.

Kuuldavasti on teil lõppjärgus töö ooperiga?

Jah, Dostojevski «Kuritöö ja karistuse» järgi. Tellis selle Leningradi ooperiteater. Mõtlen selle enne plaadistada niisuguste *sound'*idega, nagu see kõlama peab, ning alles seejärel tuua lavale.

Kas ei teki siis konflikti ooperliku häälekooliga?

Ei, ooperlikku laulmist ma absoluutselt ei talu. Akadeemilist laulu on võimatu kuulata, arvan ma, andku nad mulle andeks. Asi on selles, et üks tegelane mul siiski seda sorti on...

Vist Svidrigailov?

Jah, täpselt. Puhta energia ja rockplaani kehastajaks on Raskolnikov ise, mäslav karakter. Zanriliselt on vist kõige õigem liigitada ooper kuhugi polüstilistika piirimaile.

Küllap on teil palju tellimusi. Kuidas te töötate, et nende kõigiga toime tulla?

Kolmveerand aastat töötan endale, septembrist detsembrini tegelen ainult tellitud töödega — filmimuusika, teater... Ööpäevas töötan kuni 16 tundi, kirjutades möödub aeg ju märkamatu. Filmimuusika salvestan kõik kodus neljarealisele «Tascarnile», seejärel mängin tavalisele makile kokku.

Mida arvate kodumaistest seeriaviisiliselt toodetavatest süntesaatoritest?

Minu arvates ei tasuks neid üldse teha. Maailmas eksisteerib praegu 5—6 firmat: «Roland», «Yamaha», «Korg», «Sequential Cirquits», «Kurzweill» — nendest piisab, et tervet maailma varustada. Need firmad on välja töötanud tehnoloogia ja välja õpetanud kaadri, meie jaoks on rong ammu minema sõitnud.

Millises suunas võiksid elektroonilised pillid veel põhimõtteliselt areneda, lagi oleks justkui juba saavutatud?

Ikka inimlikkuse suunas, et nende käsitsemine muutuks muusikule üha lihtsamaks. Isegi süntesaatori juhtimine on praegu veel keerukas, rääkimata samplerist, kus peab kontrollima veel rohkem parameetreid. Praeguseks on selgunud ka elektrooniliste pillide teine miinus — üha rohkem kasutatakse standardseid süntesaatoriprogramme. Nii meie kui ka Lääne plaatidel kohtame kõige rohkem sada tüüpsound'i, selles seisnebki käesoleva momendi elektroonika peamine piiratus.

Ma pean muusikat elitaarseks kunstiks. Samas, tulevikus igaüks, kel vaid jätkub fantaasiat, ei pruugi muusikat õppida lapsepõlvest peale ja rangete süsteemide järgi: kompuutri ja edaspidi ka «Synclavieri»-taoliste

aparaatide abil, mis tulevikus on võib-olla igasuguse kodusmusitseerimise aluseks, saab ta oma kujutelmi realiseerida, nagu soovib. Ega sellest tohi karta kunstile mingit ohtu, värse võib ju praegugi kirjutada igaüks, tõelisi poeete on sellegipoolest mõnisada miljoni värsisepa seas. Isegi vastupidi, muusika peaks minu arvates tänu elektroonikale jõudma seni-olematule tasandile, mida me pole siiani isegi unes kujutlenud. Mõtlen hirmuga, millised peavad olema veel need geeniused, kes tõusevad selle üldise kõrgtasandi kohale.

Praegu valitseb elektroonilist muusikat kommers. Seda on ka vaja, selle tõukel toimub kiire info töötlemine, realiseeruvad uued ideed, firmad finantseerivad uuendusi helitehnikas. Arvan, et me oleme suure hüppe lävel. Veelgi enam — olen seisukohal, et XX sajandil pole sündinud printsiipsaalselt uut muusikat. Kõik need senised voolud on XIX sajandi suundade võimendus või arendamine, kusjuures igaüks neist areneb oma kitsast teed pidi. Põhimõtteliselt uut muusikat ei olnud kuni biitliteni, minu arvates. Biitlid töid tagasi meloodia, mille heliloojad olid kõrvaliste väärtuste huvides juba unustanud. Muusikas on ju aga peamine emotsioon, see on muusika kõige tugevam külg.

Ma arvan, et uus muusika, mida ootan, peaks toetuma kolmele sambale: põhjalikem akadeemiline kool, uus tehnika (kompuutrite võimalused) pluss see suund, mis on praegu kõige olulisem — rockmuusika, millest on saanud meie ajastu põhisound, mis on akadeemiliselt muusikalt publiku ära tõmmanud, kuna on osutunud meie aja kõige elavamaks muusikaks. Ma arvan, et praegugi toetuvad tõsiselt uued taiesed just nendele kolmele sambale. Ilmselt süveneb individualiseerumise tendents, eriti mis puutub esitusse. Orkestri tõrjub välja ansambel, ansambli aga üksikesineja, kes näiteks «Synclavieri» abil on ideaalses loomesituatsioonis — üks tahe ja üks esitaja, kes saab musitseerida leonardodavincilikus haardes. Me seisame praegu muusikakunsti suure vaimse ja tehnilise hüppe, superisiksuste ajastu lävel.

Vahendanud IGOR GARSNEK

Sammuke ligemale

Andrei Tarkovski (4. IV 1932 — 29. XII 1986) loomingust on kirjutanud raamatuid hea hulk autoreid: näiteks A. Frezzato itaalia keeles, M. Turovskaja koos F. Allardt-Nostitziga saksa ning M. Bergh koos B. Munkhammariga rootsi keeles. Mullu valmisid Tarkovski filmimötiskluste kogumiku «Sculpting in Time» tõlked mitmel maal.

Kunstniku biograafiat täiendavad tema teostamatagi kavad. Andrei Tarkovskil jäi palju tegemata, olgu siis «Doktor Faustuse», «Idiodi» või Hiiobi raamatu filmingud või «midagi Jüri Järvetiga», nagu ta kunagi väljendus. Raamat, mille lisast saaks lugeda Tarkovski plaanide ideograafiat, on veel ilmumata. «Tallinn-filmis» ei leidnud lavastajat tema stsenaarium «Hoffmanniana» (ehkki K. Kiisk sellele mõtles), kusagil mujal «Ariel». (Tarkovskit kui filmikirjanikku tutvustavad — üpris üllatavast küljest — meie kinovõrgus L. Kotšarjani «Üks šanss tuhandest» ning Z. Sabitovi «Ettevaatust, maod!».)

Režissöör, kelle loomingutee algas filmiga «Teerull ja viiul», — alles see oli, kui saime klassikust kõnelda üksnes peitenimega — pälvis koduses trükisõnas hämmastavalt vähe tähelepanu. Süvenevaid artikleid tema loomingust võib lõpuks üles lugeda ühe käe sõrmedel. Olude hoiul jõudis kogu suurel maal trükikojast lugejateni ainult üks monograafia mõõtu raamat, see oli eestikeelne «Ajapeegel». Teised tööd, mis mujal ilmumist ootasid, näevad trükivalgust vahest nüüd; praegu oleks juba teostatav ka T. Elmanovitši 1980. aastal ilmunud raamatu põhjalikum analüüs.

Järgnev lühike publikatsioon on mõnevõrra tavatu, ent kirjeldatud tühiku foonil ometi kuidagi loogiline.

See on osa Andrei Tarkovski kaksikümne aastat tagasi, «Andrei Rubljovi» valmimise järel kõrgematel režiikursustel peetud loengute konseptist. Aga mitte Tarkovski enda kirjutatud, vaid kellegi kuulaja ülestähendus, mis hiljem käest kätte rännates on kaotanud sideme kirjapanijaga; konsepti tegija nime me ei tea. (Suur erinevus näiteks F. de Saussure'i «Cours de linguistique générale» kuulajate konseptidest, mis pärast lektori surma raamatuna avaldati.) Tarkovski loengute tekstid käibivad variantidena Moskva filmitudengite hulgas umbes samuti nagu Uku Masingu loengud ja luuletused eesti kirjandusringides. 1967. aasta konsepti kohta (liikvel on hilisemaidki) teame öelda, et Tarkovski andis kunagi loa sama teksti tõlkimiseks Soomes ning Eestis viibides on kinnitanud Arvo Ihole konsepti autentsust: «enam-vähem».

Kuidas siinses tekstis kätte paistavad Tarkovski põhilised kõneteemad ja sümpaatiad, kuidas ta õieti mõtles ajast ning kujundist, filmist ja teistest kunstidest, seda saab päriselt jälgida, võrreldes käesolevat tema intervjuude ja kirjutistega, ning muidugi filmidega. Suhtes teiste tekstidega elustub ka vana konsept; nagu ikka: iga tekst sünnitab võimalusi uuteks seosteks ja tõlgendusteks, uusi tekste. Tarkovski öeldud hinnangut «enam-vähem» võib igaüks proovida kontrollida. Tulevik töötab võrdlemisvõimalustele lisa: lugematutest lindistustest, mis Tarkovski esinemistel tehtud, võib oodata kokkuvõtteid, Aleksandr Kaidanovskil on kavas dokumentaalfilm...

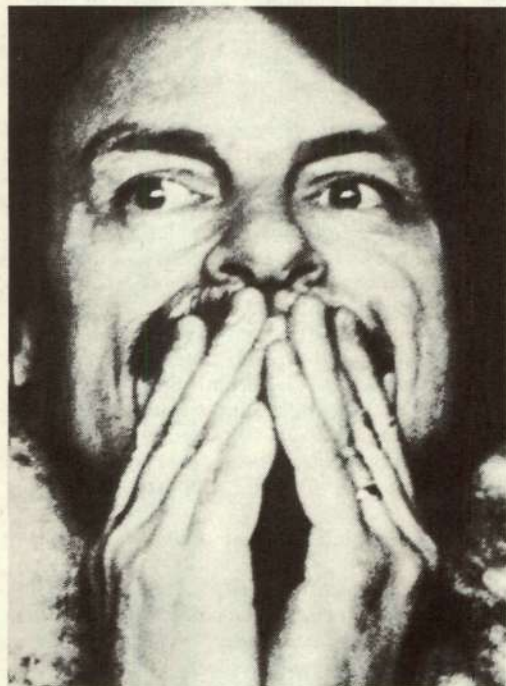
Algteksti (vene keeles 30 masinakirjalehte) on kärbitud pisut rohkem kui kolmandiku jagu. Välja on jäetud peamiselt puht-kooliomaseid õpetusi (kas või: millest koosneb režiistsenaarium). Paraku on tulnud loobuda ka mitmest lõigust, kus Tarkovski näidete kontekst on raskesti jälgitav, nii et konsepti lünki täita ei riskinud — ehkki neis tekstiosades esitati mitmeid poleemilisi seisukohti (A. Kontšalovski, J.-L. Godard'i, S. Paradžanovi kriitika jmt). Konsept on paraku konsept. Aga temalgi on oma kõnelemise viis.

Loengud kõrgematel režiikursustel. 1967

(VÄLJAVÕTTEID KONSPEKTIST)

mõttevaramu

ANDREI TARKOVSKI



Andrei Tarkovski.
J. Pühälä foto.

Film on tahte kunst. Režissöör sunnib vaataja vaatama. Sama võib jälgida ka Hlebnikovi luule, Poussini maalide puhul — need on kunstnikud, kes sunnivad süüvima oma teostesse, kestvalt vaatama.

Ameerikas tehti film, milles kaamera vaatleb magavat inimest. Kümne minuti pärast saal tüdines ja hakati närvitsema, kahekümne minuti pärast hakkasid vaatajad lahkuma, neljakümne minuti järel tekkis tunne, et midagi on korrast ära ning ärkas huvi ennenägematu vastu; viimaks, kui inimene virgus, oli vaataja vapustatud, nagu oleks toimunud midagi üleloomulikku. Kogu see film oli üles võetud reaalses ajas. (Jutt on Andy Warholi filmist «Sleep»/«Uni», 1963. — *Tõlk.*)

Režissööri ülesanne on taastada sündmus nõnda, et see kaotaks sümboli moe ning muutuks terviklikuks, tegevuse arengus vältimatuks ja ebatavaliseks sündmuseks.

Kinematograafia jäädvustab otseselt, ta on aja matriits. Kinematograafia on elu kogemus, aga vaataja on alatasa isikliku kogemuse jahil, mida ta ei suuda saavutada. Kino on vaba elukäsitlus. Hävitada sümbol, kui ta on olemas stsenaariumis, ning esitada episood faktina nagu elus. Kõige alus on alati fakt.

Filmikunsti poeetika seisneb tema tõepärasuses.

Kunst on progressi katalüsaator. Kunst on hävitamine. Kõik kunstid on vaimsed. Füüsilises mõttes on nad eimiski. Kunstiteost on kerge hävitada.

Kas vaatajat huvitab, millest te jutustate, sõltub sellest, kuivõrd te ise suudate vaatajas huvi äratada.

«Andrei Rubljovi» me filmisime XV sajandi kroonikana. Kogu film valmistab vaatajat nägema Rubljovi maale, mis ilmuvad lõpus; muide, on täiesti loomulik, et maale näidatakse värviliselt. Alati staatiline värv ei satu seekord vastuollu filmi dünaamikaga.

Ainult siis, kui mingi idee on saanud omaseks, suudab režissöör seda kehastada ekraanil. Kui ma hävitan stsenaaristi kavatsuse, tekib töö käigus miski kolmas, mis ilmub eelnenu varemetele. Vältimatu konflikt autoriga annab positiivse tulemuse.

Tingimata peab tajuma tulevase töö eri lõikude rütmi. Siserütm peab ühte langema kogu stseeni välise rütmiga. Siserütm ei sõltu löigu pikkusest. Stseen peab elama oma rütmis. Mõnes stseenis on juba olemas see, mida tahate väljendada teises. Neid stseene ei maksa filmida, et poleks tautoloogiat, kordusi.

Liikumise kompositsioon kaadris peab olema põhjendatud. Pealesõit loob vältimatuse, lõpetatuse mulje, muudab vaadet antud esemele. Kui teie tähelepanu on keskendatud mingile kõikuvale asjale, siis sõltumata sellest, et teda kaadris ei paista, peab montaaž olema kooskõlas rütmiga, milles too ese võngub. Näiteks kellatila liikumine «Rubljovis». Peab täpselt tajuma, mitu korda kiikus kellakara ajal, mil me jälgisime muid asju teistes kaadrites.

Kaadri neli serva seavad iseenesest meie ette küsimuse kompositsioonist, mis jäädvustab aja voolu. Mitte vastu tulla vaatajale, vaid olla kindel endas. Peab täpselt teadma, mida igas kaadris jälgite. Kui vaatajal tuleb teie filmiga võidelda, tekib temas emotsionaalne pinge. Kunsti müstika seisneb selles, et mõju muudetakse vastasmõjukuks.

Film on inimliku olemise illusioon. Kinematograafias ei saa olla žanreid, sest nagu öeldud, on ta tegeliku elu illusioon. Vaieldakse selle üle, mida tähendab žanr, arutatakse poeetilisest ja intellektuaalsest filmist. On olemas ainuüksi ärižanr. Niipea kui surume filmi mingisse žanri-raami, ahendame tema võimalusi. Pole olemas ei emotsionaalset, intellektuaalset ega poeetilist filmi.

Filmikunsti alus on üha täpsema elujäljendi otsimine!

Varjatud kaamera ei võimalda organiseerida elu tööpärasusi, väljendada autori mõtet, režissööri individuaalsust.

Kunstniku tahtepingutus avaldab survet, sunnib pingsalt ringi vaatama staatilises, pingestatud kaadris, mis lõppude lõpuks kutsub esile müstilise šoki. Aga pärast šokki neelab vaataja alla mis tahes kaadri — ilma ühegi ideeta jms. Huvitavat võtet kasutab Buñuel: kaamera jälgib näitlejat kaua, koguni tüütult kaua, kaadris kõneldakse ja kõneldakse... režissöör valmistab ette lööki, millest vaataja saab šoki, ja pärast seda usub ta juba mida tahes.

Näitleja on filmis kõige tähtsam komponent. Teatris on näitleja autori ruupor. Tema ülesanne on tuua vaatajani autori mõte. Filmis juhivad näitlejat seisund. Mõtte edastab lõpuks režissöör. Filmis ei kehastu näitleja ümber, paremal juhul mängib ta kujukest, lõppkokkuvõttes oma muljet kangelasest. Stanislavski süsteem on kahjustanud filminäitleja tööd. Filmi kallal käib töö lülkaupa. Kogu filmi loogikat ja ideed teab üksnes režissöör. Näitlejat peab juhtima seisund, kuid millises seisundis peab näitleja viibima antud hetkel, teab ainult režissöör; sellepärast on lavastaja ülesanne viia näitleja vajalikku seisundisse, sundida teda olema ta ise. Jääda lootma näitleja ümberkehastumisele võtetel tähendab filmi seisukohalt hukatuslikku viga... Veenvuse kutsub näitleja esile seletamatusega. Luua illusioon, et näitleja mõtleb ühtaegu tuhandest asjast. Kui sageli tuleb ette, et rääkides me samal ajal mõtleme paljust muust... Kui näitleja 11

on antud stseeni kohta käiva informatsiooniga segadusse aetud, eemaldub ta oma esialgsest emotsionaalsest seisundist.

Mitte mingil juhul ei tohi näitlejale peale suruda oma mõtet, isegi mitte veenda teda, muidugi mõista mitte sundida. Kui näitleja millegipärast ei suuda öelda talle antud teksti, tähendab see, et ta lihtsalt pole veel küps seda tegema, sunnitagu kuidas tahes. Näitleja tuleb täpselt valida, õppida tundma tema hinge ja elu ning tingimata temaga kontakti leidma. Kui näitleja elab tingimustes, kuhu ta asetate, loomulikult, on temaga lihtne töötada, st temaga ei olegi vaja töötada, teda on tarvis filmida. Parem maksta osatäitjatele rohkem raha, et nad viibiksid kogu aeg võtetel, selle asemel et kasutada neid saabumise päeval.

Näitlejad tahavad sageli paljut näidata, täpsemini, nad võtavad enda õlule kõik... Mida sügavamale — sõltuvalt olukorrast — suudate koondata näitleja temperamendi, seda rohkem säravad tema silmad. Ideaalne, kui näitleja on pidevas häireseisundis, ent tema mõtet tabada pole võimalik.

Tavaliselt vastanduvad sõnad — mõtte väljendamise vahendid — väljenduse viisi ja näitleja seisundiga. Kirilli ja Theophanes Kreeklase dialoogi stseenis tahtsin ma koondada Lapikovi rikkaliku temperamendi temasse endasse, tema silmadesse, et ta sel hetkel keeks; ent misanstseen oli täiesti staatiline. Lapikov haavus, aga stseen õnnestus. Kui näitlejale rääkida, et ta mängib halvasti, muudab see ta närviliseks, teinekord viib täieliku prostratsioonini. Mõnd näitlejat peab aga tingimata kiitma. Näitlejat ei tohi segada, teda peab ergutama. Kui ta ei vea välja, on tarvis teha nii, et tema asemel mängiksid teised, või asendada ta kaadris mõne esemega. Võib kasutada montaaži või panna ta istuma sedaviisi, et ta oleks väljendusriikas ning plastiline. Üleüldse on äärmiselt huvitav jälgida inimest, kes on segaduses. Peab oskama näitlejat petta, isegi kui see on moraalituse piiril. Mis tahes teel tuleb ta viia vajalikku seisundisse. Kõnelda kunstist, meelitada teda, käia teatris, juua koos õlut ning märkamatuks sisendada temasse, tehes ta enda omaks.

Loomingu eesmärk on otsida sidemeid maailmaga, mis meid ümbritseb!

*

Kujund on terviklik, teda ei saa osadeks jagada, lõhkuda, ta peab olema iseenesest ammendav. Elu illusioon ekraanil peab puudutama «keeli» vaatajas, sellisel juhul on film andekas. Võttepaiga valikul on tingimata oluline, et see paik erutaks, mitte lihtsalt ei kõidaks oma ilu ja õdususega. Võttepaik on teie tajumuste ning maailmasuhete kammerton. Vt Mandelštami, A. Tarkovski, B. Pasternaki luulet.

Kurosawa filmis «Seitse samuraid» on episood: kusagilt kaadri tagant tulistatakse ja üks samuraidest kukub porri. Hakkab sadama. Vihm uhab aegamisi pori tapetud samurai jalgadelt ning need muutuvad helevalgeks. Tõlgendada võib seda kuidas tahes, ent kaader mõjub ainuüksi sellega, et ta on jäädvustatud justkui üks elujuhtumusi. Võib-olla režissöör mõtleski midagi erilist, ent oluline on, et see mõjub puht emotsionaalselt ning kujundit pole võimalik lõplikult seletada.

*

Stsenaariumi valikul peab režissöör lähtuma kõlblast hoiakust. Tekib idee. Seejärel on tarvis muuta idee kavandiks. Oluline on mitte olla kirjasõna ori, kavand võib irduda kirjandusest. Pole tähtis, kas rikutakse kirjandusteose ülesehitust, peamine on säilitada idee.

Draamas teenib karakter ideed. Puškin üllatus, kui tema Tatjana abielus: tegelane arenes ja elustus oma seaduste järgi, olles juba autorist sõltumatu. Teatris on elustatud kujund — karakter — mõistuspärane. Töötades ekraniseeringuga, peab teie meetod olema vaba. Džassiimprovisatsiooni puhul kõlab aplaus siis, kui helide taga järsku aimatakse

teemat. Ja interpretide eemaldumine sellest üksnes kinnitab truudust põhiteemale.

Kavatsus osutub väärtuslikuks ainult siis, kui tõstatatud küsimus on isiklik, autoriomane. Esitatud autori kogemusest, läbielatu mõistmisest lähtudes ja rõhkude ning vastanduste õige asetusega. Kui vastamisi seisavad hea ja kuri. Kannatus ning kannatuse ületamine. Hea on passiivne, kuri aktiivne. Püha Sebastiani rahulik nägu, vaba piinadest, mida elab üle keha. Silmanähtav vastandus. Või «Rubljovis» lõbus komejant, kelle peale langeb kurjus. See episood nagu teisedki tugineb vastandusele. Harmoonia puudumisele Kirillis vastandub Andrei harmoonia. Kui rahvas saadab hukka Kristuse, teab tema seda ning kannab oma risti rahu. Jeesus Kristus on vaba kõrkusest ning see annab talle võitmatu jõu! Kogu film on rajatud sellisele vastandite võitluse printsiibile.

*

Režissöör on irratsionaalne! Väga sageli tuleb lõhkuda omaenda kontseptsiooni, et mitte muutuda dogmaatikuks. Lammutades oma kontseptsiooni, tahan ma ligineda tegelikule elule. Tõusta kõrgemale ühe või teise episoodi ideest. Oma raamide tunnetamise protsess, mis võimaldab enda kaudu väljendada probleeme, on piinarikas. Kavatsus peab läbima filtrid, peab olema sulle endale mõistetav, et ta saaks omaseks teistele. Peab tingimata teadma, mis toimub alal, mida eitate. Kui järgida täht-tähelt mingit kontseptsiooni, võib see hävitada kõik ning välja tuleb surnud teos. Tingimata peab selle kontseptsiooni mingis punktis lõhustama. Üksnes võitlus kontseptsiooniga muudab filmi terviklikuks ja emotsionaalseks. Buñuel ja Dali tegid «Andaluusia peni»; see oli programmiline sürrealistlik film, mis kutsus esile tohutu palju tundeid, see kujutas endast džentelmenlikku muukrauakimpu, milles iga lahendusvariant rääkis vastu teisele.

Malevitš maalis oma klassikalise ruudu. Kõik kunstnikud kadestavad teda metsikult, sest must ruut valgel foonil on juba maalitud, ja kõik, mis maaliti hiljem, polnud enam uus.

Kavatsuse kristalliseerimine nõuab režissöörilt tahet. Sisendada endale... Mõelda, kõndida, mõelda, mõelda magama jäädes, mõelda isegi unes.

*

Dramaturgia on filmikunsti põhiline. Dramaturgia määrab stiili, küsimuste ringi ning isegi kinematograafia arengu tervikuna. Tõsi, on olemas tendents, kus proovitakse läbi saada ilma stsenaariumita. Ma tervitan seda igati, kuna nõnda on võimalik tabada elu käigult.

*

Kogu võttekeskkond, mis on dialoogide taustaks, on samuti tähtis, see kujundab pildistikku. Juhuslikke tegevuspaiku ei tohi kasutada. Peab mõistma tegevuskoha vaimu ja õhustikku.

Dramaturgia eesmärk on saavutada tulemus, lõhkumata tervikut. Mõtlemata peab kujundites.

*

Dramaturgia on kanvaa, filmi ülesehituse printsiip. Filmide kontseptsioon saab alguse stsenaariumist. Filmide kvaliteet sõltub stsenaariumist.

Režiid ei hinnata mitte protsessi ega meetodi järgi, vaid lõpetatud töö põhjal. Antonioni filmides on kõik läbi imbunud elu õhustikust, see hingestab silmanähtavat konstruktsiooni. Tema filmides on episoode, millel näiliselt puudub igasugune dramaturgiline sisu, aga just need aitavad mõista režissööri. Kuidas väljendada konflikti, on juba kunstniku asi. Kunst sünnib kujundist, nii ka idee.

Kirjanduslik stsenaarium võib eksisteerida erinevates vormides. Mulle näiteks piisaks ainult dialoogist, kui ma tean stsenaariumi põhiideed. Sageli varjutavad autorid kirjeldava osaga peamise mõtte. Võttekeskkond on sama tähtis nagu dialoogki, ent enamasti autor seda kirjeldada ei suuda. Võttekeskkonna leidmine on režissööri asi, olme ja elu peavad režissööriale dikteerima dialoogi õige rõivastuse. Stsenarist peab pakkuma atmosfääri, milles tegevus toimub, osutamata detailidele. Näiteks: «... see oli vana maja, tuba lõhnas tolmu ja kuivanud tindi järele». Kui hakatakse kirjel-dama, kuidas seisis kapp ja kuidas langes päikesekiir aknale jne, on see juba literatuuritsemine. Autori ülesanne on kirjutada nõnda, et seda oleks võimalik filmida, aga milliseid kujutusvahendeid selleks kasutatakse, on lavastaja asi. Mina lepiaksin stsenaariumiga, kus on kirjas üksnes dialoogid ja mille sissejuhatuses autor esitab variandid, kuidas ta näeb atmosfääri-lt erinevaid löike ja kus sündmused võivad toimuda, ütleme, et see on põld, meri vmt. Tuleb õppida eristama kirjanduslikku stsenaariumi näilikut stsenaariumist. Kirjanduslikus stsenaariumis ei tohi olla midagi juhuslikku. Kui stsenaristil on ükskõik, kuhu paigutada sündmustik, tähendab see, et käsikirjas on auk. Elunäivust on stsenaariumilehekülgedel kerge saa-vutada. Ei tohi vaid taotleda lõpetatuse illusiooni. Absurdselt mõjuvad remargid: «kaamera pealesõit», «hirmul silmad» jmt.

Filmi konstrueerimiseks on mitmeid võimalusi; leppigem seejuures kokku, et kinematograafia on žanritu:

a) dramaturgia rajaneb karakteril, idee antakse edasi kangelase karak-teri eri külgede kaudu. Tema karakteri aspektid näitavad sidet maailmaga. Niisuguseid filme polegi kes teab kui palju. See on kindel dramaturgiastamp. Film «Kodanik Kane» on üles ehitatud karakteri vasturääkivuste print-siibil. Tekkis vajadus taastada Kane'i elulugu, kelle viimane sõna surres oli «roosinupp». Tema karakteri vastuolulisus antakse edasi erinevate inimeste poolt, kes temaga erinevatel asjaoludel kokku puutusid. Tekib vastuoluline kuju, kelle karakter on väljaspool ideed ja idee eksisteerib asjana iseeneses. Siin seisab idee vastamisi karakteriga, ja viimane muutub seda veenvamaks. Elutõde avaldub üksnes tegelikus elus.

b) dramaturgia tugineb karakterile, mis järjekindlalt areneb erinevates sündmustes. «Vaikne Don» on dramaturgia romaanilik vorm. Üldiselt niisuguste stsenaariumide põhjal tehtud filmid ei õnnestu, ja mitte selle tottu, et nad jaigivad romaani. Karakter muudab sündmuse ja põhiidee tavaliselt keerukamaks. Mittetarvilik detailirohkus, peale süžee edasiand-mise ei jagu aega sündmustele; see kõik on tüütu.

c) dramaturgia, mis kujundab liikumise loogikat, arenguprotsessi. Kus vastamisi seatakse faktid ja kujundid, mis omavahel põrkudes loovad teose idee. Põhiidee väljendub kunstniku sisetunde loogikas. Neis, nn poetilistes filmides, ei puudu üksnes peategelase psühholoogiline portree — seda ei saagi olla, vaid ka autori enda oma. Need filmid on tendentslikud, nende põhiline viga on, et nad räägivad ainult iseendast, nad on eklektilised, ainese valik on mõistuspärane. Peamiselt seletub see režissööri ainevalikuga, mis ei väljenda probleemi, millest ta tegelikult kõnelda tahab. Esitav on harilikult subjektiivne ega vastandu vaataja arvamusele. Minus äratab tundeid üksnes niisugune teos, mis minuga konflikteerub, kui aga vaatan pelgalt individuaalse maitse järgi tehtud filmi («Kuri silm» — «The Sa-vage Eye», Haskell Wexleri 1959. a film. — *Tõlk*), olen sellega nõus, ja ainult.

Tehe kindlaks, mida tahate öelda, kui hakkate filmi lavastama. Tuleb mõista ülesannet, mille endale seate. Stsenaarium tuleb algusest peale üles ehitada rütmiliselt. Episoodid peavad sõitma üksteise kannul nagu

Režiistsenaarium tuleb valmis teha kahe nädalaga. Stsenaarium jagatakse kaadriteks ja lisatakse metraaž ja kõik muu, mis vajalik eelarve koostamiseks. Salajased mõtted pandagu kirja märkmikku. Peaasi, et ei tohi end petta loomingulisusega. Buñuelilt päriti, kuidas ta filmib ja monteerib; ta vastas, et löikab «klapid» ära ning liimib kokku, st ei võta üles ühtki liigset meetrit, ainult seda, mida vaja. Režiistsenaarium on autori kavatsuse pildistus. Lavastusprojekt on viimane jamps. Seda on tarvis üksnes tähelepanu kõrvale juhtimiseks. Ühtegi asja ei ole võimalik filmida nii, nagu üles kirjutatud.

Natuur, aeg, ilm dikteerivad oma. Võttepaika ei saa valida varem kirja pandust lähtudes. Inimese kujutelu on tohutult vaesem tegelikkusest. Peale selle muutub näitleja psüühiline seisund sõltuvalt aastaajast, ilmast ja kohast.

Kõige tähtsam tegur on plastiline rütm. Misanstseeni tõelikkus sõltub kolmest asjaolust: a) partner, b) karakter, c) atmosfäär.

Ei tohi minna vastuollu näitleja meeleoluga; vastupidi, seda, peab arvesse võtma. Režiistsenaariumi kirjutamisel on vaja täpselt teada, kes esinevad peaosades. See mõjutab väga oluliselt filmi rütmi, sest igal näitlejal on oma isikupära. Sageli võib kohata väljendit: filmi sisemine nägemine. Ärge uskuge, ei ole võimalik filmi tervenisti ette näha. Režissöör liigub edasi nagu koer jälgi ajades, ette saab näha ainult üksikuid episoodide. Näitleja seisundi õigsus dikteerib misanstseeni. Kujutise toetus lähendab teid teie sisemisele seisundile. Dekoratsioon vapustab siis, kui vaataja näeb aimamatut. Hea on kasutada asju, millel pole mingit pistmist antud stseeniga, hea on see, mida pole võimalik seletada.

Režiistsenaariumi kirjutamisel peab arvestama: a) plastilist rütmi, b) võttepaika, c) aktsente: pausi, sõna, tõuse, langusi ja taas tõuse, arendust, kulminatsiooni.

Ei tohi lõigetega muuta filmi rütmi. Stseenides, mis kestavad kaua, võib vahetada tegevuskeskkonda, ent ei tohi kaotada rütmi. Peetagu meeles, et kolme üksteisele järgnevat aeglast, isegi ideelt erinevat löiku on raske vaadata. Lõbusale episoodile peab järgnema vastupidine. Film on puhkemademetega trepp. Rütm on sedavõrd tähtis ingradient, et kui rikkuda üldiselt omaks võetud põhimõtteid, on tarvis selleks välja töötada ka oma rütm. Toimuv dikteerib rütmi. Kui enda jaoks selgeks teha episoodide õige rütm, on kogu filmi rütm ideaalne. Kuid ei tohi filmile peale suruda mingit ettemääratud rütmi. Parandamaks stsenaariumi rütmi mingis üksikus stseenis tuleb kogu stseen täielikult ümber kirjutada. Stsenaariumil põhineb lootus, et film saab õige rütmikujunduse.

Filmis «Kaksteist vihast meest» süvendab üheainsa dekoratsiooni mõju see, et toas on umbne, ventilaatorgi on rikkis; kulminatsioonis, kui küsimus on viimaks lahendatud, löövad mehed akna lahti ja hakkab sadama... See kuidagi vabastab inimesed umbusest ja pingest. Olen märganud, et loodusnähtused mõjuvad vaatajale alati emotsionaalselt, kui neid kohaselt rakendada.

Režiistsenaariumis on raske parandada algupärandi stiili, õieti on see täiesti võimatu; sellisel juhul on parem mitte filmi teha.

Leskov on suurepärase kirjanik, Hemingway on hea kirjanik, Platonov on hea kirjanik, kuid nad on stilistid. Tolstoi kirjutab hämmastavalt halvasti, lihtsalt harimatult, kuid ta on geenius. Leskov kirjutab vapustavalt, kuid ta pole geenius. Stiil üksi tähendab vähe nii kirjanduses kui ka filmis.

Režiistsenaariumi eesmärk on muuta kirjanduslik stsenaarium kujundlikuks. Põörakem tähelepanu, kui totaalselt vajalik on, et režissöör näeks seda, mida ta kavatseb filmida. Kõik režissööri kapriisid peavad olema režiistsenaariumis ette nähtud.

Kinematograafias me peame kõnelema konstruktiivselt, ent tegelikult tuleb võtete ajal ikkagi juhinduda alateadvusest; sellepärast olen ma veendunud, et kinematograafias ei ole seadusi. On olemas üksnes need seadused, mille kunstnik mõtleb välja selle filmi jaoks, mida ta parajasti teeb. Näiteks Godard'il on kõik konstruktiivne. Ideaalselt konstruktiivne on Belmondo filmis «Viimsel hingetõmbel». Temas pole grammigi illusioone, oma eksistentsialismiga on ta ühtaegu ka sotsiaalne. Süžee on üles ehitatud rangelt; ta tiirutab varastatud autodega kauplejate, prostituutide, kirjanike (Ionesco) seltskonnas. Meie ees on klassikaliselt vanamoodne film. Ent juhtub midagi hämmastavat: Godard kirjutab 3—4 masinakirjalehelise stsenaariumi ja laseb osatäitjatel improviseerida, kõnelda žargoonis, aga operaatoril käsib jälgida näitlejat ja üksnes näitlejat. Olgu pealegi näod laialivalguvad, olgu peale, et mõõdujad vahivad kaamerasse... Godard'ist on kaks arvamust: ühed ütlevad, et tal pole aimugi, mis on montaaž — foon hüppab, ühes kaadris tegelane istub ja kohe otsa on kleebitud kaader, kus ta kõnnib mööda tuba ning avab õhuakna. Teised arvavad, et asi pole nõnda. Godard oli kriitik, siis istus ta kaua filmoteegis ja uuris erinevate režissööride montaaži. Kui ta ei tunneks montaažipõhimõtteid, ei suudaks ta neid nii oskuslikult rikkuda. Mina arvan, et Godard'il on läbimõeldud, mitte juhuslik montaaž. Tal pole ühtki montaaživiga. Ta monteerib ideaalselt. Tõepärasuse illusiooni loob Godard oma filmikeele kergusiga, mitmetähenduslikkuse puudumisega. Ent mis peamine, ta monteerib ühe stseeni järgmisega kokku nii, nagu poleks neil algust ega lõppu, nagu oleks algus ja lõpp ära lõigatud. Ta järjestab vabalt lõigud, mis on filmitud erinevas ilmastikus, eri paigus. See kõik on õigustatav sellega, et Godard rajab filmi montaaži ruumi avardamise põhimõttele. Tal ei ole klassikalisi üleminekuid: mees kõnnib, kiirendab sammu ja siis jookseb. Temal mees kõnnib, aga järgmises kaadris jookseb. Autoril on edasilikumisele rajatud süžee. Näitlejad töötavad tal rahulikult, kuid nende töö surub režissöör montaaži raamidesse. Näiteks stseen hotellitoas. Godard räägib näitlejatele, et filmib stseeni teatud kohani, kuid enamasti tuleb stopp! kõige ootamatul hetkel. Näitleja küsimusele vastab ta, filmilint sai otsa vms. Seejärel paneb ette jätkata sama stseeni katkenud kohast ning filmib edasi samast vaatepunktist, sama objektiiviga. Stseen: Belmondo hullab voodilina all ja järgmises kaadris lamab rahulikult, käed risti rinnal. Godard võttis siin eelmise stseeni lõpu ja järgmise alguse ning ühendas need närvlikult, lähtudes sundimatuse põhimõttest. Nii tekib kergus ning sihipärasus.

Godard'i montaažistiil tugineb üleminekute sundimatuse põhimõttele. Selline tehnoloogiline montaažiprintsiip annab jutustusele kergus, kõnealuses filmis vahendab eksistentsialistlikku filosoofiat. Alain Resnais koostab oma filmid teise montaažipõhimõtte järgi. Kui Godard'i montaaž on tehnoloogiline, luues mulje ajaleheveerust, puhtmasinlikust stiilist — ruumi ei jätku, aga on vaja pressida sellesse väiksesse ruumi palju sündmusi —, siis Alain Resnais' puhul nimetatakse allumist psühholoogilistele nõuetele. Assotsiatiivne, või nagu seda nimetatakse, psühholoogiline montaaž, kus kleepekoha valmistab ette tegelase psühholoogia. Näiteks «Hiroshima, mu arm». Tegelased istuvad baaris. Naine räägib esimesest mehest oma elus — okupatsiooni ajal Prantsusmaal, mees oli sakslane. Iga järgmine lõigend edastab süvenemist kangelase seisundisse.

Mõnikord mõjub muusika ootamatu ilmumine väga emotsionaalselt. Hämmastavalt täpselt kasutatakse muusikat «Nazarinis». «Nazarinis» 16 kasutab Buñuel võõritusprintsipi: naine annab peategelasele ananassi,

see ehmuß kohutavalt (assotsiatsioon Kristusega Kolgatal). Kui ta võtab ananassi, kostavad litaurid.

Filmimuusika ei allu üldistele muusikaseadustele. Muusika filmis peab olema osa kujundist ja seda ei tohi «kuulda». Ta peab olema osa stseeni kvaliteedist, mis aitab saavutada teatud emotsionaalset filmitaju.

Muusika tuleb valida puht emotsionaalselt, mitte lähtudes mingitest reeglitest või varem seatud eesmärgist.

Filmikunsti paatos seisneb püüdes ligineda reaalsusele, kus vaadeldav kujund elab sümbolina.

Antonionil on episood, kus kass vaatab liikumatult skulptuuri pead — see on võõritatud sümbol, sümboli illusioon («Õõ»).

Bressonil seisab tûdruk laudas ja peseb oma reisi eesliipimaga, see ei ole sümbol, vaid meeleline kujund.

«Seitsmes samurais» istub näitleja vaibal, millel on kujutatud krüsan-teeme, teda haarab hirm ja näib, et lilled liigahtavad.

Godard'i filmis «Viimsel hingetõmbel» sõidab peategelane autoga ja tulistab ülevoolavate tunnete ajal päikest. Sellega väljendatakse tema elurõõmu, õnnelikkust. Siit kahe mõiste kokkusobimatus. Ühelt poolt on ta varas, sõidab varastatud autoga, aga sellele vastandub tema maailmataju. Vaatamata oma tegudele, on Belmondo meile sümpaatne.

Näitlejat tuleb valida kui isiksust.

Ilu on subjektiivne mõiste. Ent tarvis on näitleja valikul arvestada tema isikupäraga. Individuaalsusenõue lähtub vaataja psühholoogiast, kes ei taha näha ennast karja hulgas, vaid sellest eraldi. Isikupärane ei saa sotsioloogilises mõttes olla sarnane paljudega.

Seksuaalsed tunnusjooned on näitleja valikul peamised. Erutav hääli ja sisemine meelelisus.

Näitleja professionaalsus seisneb:

- a) oskuses mõista režissööri kavatsust;
- b) oskuses üle kanda tegude ja žestide keelde see, mida taotleb režissöör;
- c) oskuses olla sedavõrd väsimatu, et täita kõik režissööri nõudmised justkui mõõdamines, improviseerides.

Niipea kui näitleja kaotab enesekontrolli, muutub ta talumatuks ja tööks kõlbmatuks. Dekoratsioonis mängides peab näitleja leidma ise vajaliku seisundi, pärast võib teda paluda tehniliselt korrata seda, mille ta ise leidis. Üheainsa kontrollidetaili (peapööre vmt) järgi tabate täpselt ära näitleja seisundi. Otsustada ette, millises kohas peab näitleja nutma, on konstrueerimine.

Näitleja ilusasti filmimise mood on ammu möõdas. Neid filmitakse sellistena, nagu nad on. Järelikult tuleb fotoproovid teha nagu amatöör-fotod. Filmiprooviks tuleb võtta selle näitleja jaoks kõige raskemad lõigud. Kõige raskematest stseenidest peab võtteid alustama leidmaks näitlejaga kontakti; pärastpoole võib isegi teha ümbervõtted. Võtetel on kõige parem näitlejat mitte puutada. On tarvis ainult teada, usud sa teda või mitte. Kui ei usu, on parem teda mitte filmida, aga kui puudub ka vahetuse võimalus, tuleb teda filmida selja tagant, juhtida tema tegevus kaadri taha, asendada ta kaadris asjade ja teiste tegelastega. Parim on anda näitlejale lihtsalt võimalus kaadris elada, kuid enne seda märkamatuult ette valmistada vajalik seisund. Niisugusel juhul on eluline aeg kooskõlas võtteajaga. 17

*
Filmikunstil on oma tinglikkus.

1. Paralleelne tegevus. Ehkki tegevus toimub samaaegselt, on seda võimatu ühel ajal näidata. Probleemist püüti jagu saada poliiekraaniga, ent see on umbes sama, kui panna mitu orkestrit ühel ajal mängima erinevat muusikat.

2. Nagu maalikunstis on filmis olemas kaadri raamid.

3. Teose terviklikkuse huvides on tarvilik valik.

Filmis ei tohi konstrueerida isegi niisuguseid tinglikke seiku nagu näiteks unenägu. Uni on inimese elu, tema mõtete ja muljete peegeldus. Uni on tegelikkus ja seepärast peab seda filmima reaalsena, ei ole vaja muuta isegi rakurssi. Ei tohi anda voli fantaasiale, mis väljub reaalsuse piiridest.

Režissööri kontseptsioon laguneb aja jooksul sõltuvalt asjaoludest ning tegelikkuse tunnetusest. Ent töö alustuseks on see hädavajalik. Kui tead, mida tahad, võid alati filmida mis tahes episoodi oma filmist.

*
Rütm on aja esitamisel ning peegeldamisel peamine. Aega tabatakse rütmi kaudu. Rütmi abil võime saavutada aja kokkusurutuse ja väljavenitatused illusiooni. Parimates filmides näeme süžee ja faabula täielikku ühtelangevust ajaga. Ajal on puhtemotsionaalses suhtes kolossaalne tähendus. Filmiaeg ei ole kummipael, seda ei tohi venitada või kokku suruda, nagu pähe tuleb.

Kunstikujund sündis vastukaaluks maailma ainitisele tunnetamatusele. Kunst on isikuomane avastus, maailma tunnetamine. Liikumine on võitlus.



«Ohvri» võtetel: Dan Bergman, Andrei Tarkovski ja Sven Nykvist.

Kunstnikud, kui paradoksaalne see ka ei tundu, on alati olnud purustajad: kehtivate seaduste purustajad. Geenius on see, kes teistest varem märkab ilmuma hakkavat võrset.

Kunstnik peab olema olümposlikult rahulik ja mitte sekeldama kliendi ees, püüdes olla tema meele järele.

Seadused moodustuvad sõltuvalt sellest, kuidas neid tõlgendatakse. Ainuke võimalus hoida kunstis ja ideoloogias taset, on jääda iseendaks.

Esinedes Itaalias sümposionil, hakkas Pasolini kõnelema filmikunstist, lähtudes lingvistika, või mis veel hullem — semiootika seadustest.

Filmikeelt peab vaatlema tihedas seoses ajaga. Filmikeel on märk, mis tähistab aega. Kinematograafia olemus on selles, et ta suudab jäädvustada aega koos sündmuste emotsionaalse olemusega. Filmis ei saa asjad eksisteerida väljaspool aega. Asjad el enestel ei ole tähendust, tähenduslik on nende liikumine ajas.

Aeg filmis on organiseeriv alge.

Käsikirjast Андрей Арсеньевич Тарковский.

Курс лекций, прочитанный

на Высших курсах кинорежиссёров. 1967 год vahendanud JAAK LÖHMUS

Kirjatöid A. Tarkovskilt:

1. Ajan ulottuvuudet. Korkempien ohjaajakurssien luentosarja 1967. Taideteollisen korkeakoulun koulutuskeskus, Helsinki, 1978.
2. Uue filmi mõtisklusi («Stalkerist»). «Sirp ja Vasar» 28. IV 1978.
3. Eelkõige mõttekaaslane (Filmikunstniku tööst). «Edasi» 7. V 1978.
4. Hele päev. «Edasi» 15. X 1978. (Tõlge ajakirjast «Искусство кино» 1970, nr 6.)
5. Filmikujundist. «Sirp ja Vasar» 4., 11., 18. I 1980. (Tõlge ajakirjast «Искусство кино» 1979, nr 3.)
6. Federico Fellinist. «Sirp ja Vasar» 19. VI 1981. (Tõlge ajakirjast «Искусство кино» 1980, nr 12.)
7. Андрей Рублев. (Koos A. Mihhalkov-Kontšalovskiga.) «Искусство кино» 1964, nr 4 ja 5.
8. Горение. Rmt-s: «Экран 1965», М., 1966, lk 154—157.
9. Запечатленное время. Rmt-s: «Вопросы киноискусства». Вып. 10. М., 1967, lk 79—102.
10. Зачем прошлое встречается с будущим? «Искусство кино» 1971, nr 11.
11. Иваново детство. Rmt-s: «Когда фильм окончен». М., 1974, lk 137—171.
12. Гофманиана. «Искусство кино» 1976, nr 8.

Terviklikkusest

EVI PAPP

Mis võiks olla lõppkriteeriumiks muusikateose hindamisel? Kunstilise maailma terviklikkus, orgaanilisus ehk? See näib olevat piisavalt salliv kriteerium erinevate ajalooliste stiilide ja kompositsioonimeetodite suhtes, aga ka küllalt paindlik (kui mitte öelda — abstraktne, ebakonkreetne), et väga erilaadsele muusikale kohaldudes ka mitmeid erinevaid tõlgendusi võimaldada.

Muusikakirjutistes võib väidet teose terviklikkusest (dramaturgilisest, vormilisest, intonatsioonilisest) või vastupidi — ebaorgaanilisusest, laialivalgusest — sageli kohata. Interpretatsiooniarvustustes, kus probleemil on oma spetsiifika, käibib see hinnangutahk lausa ordinaarse stampvormelina: «Dirigent (pianist, viiuldaja ...) kujundas orgaanilise vormiterviku.» Öeldud on midagi üldistavat ja lõplikku ning ühtlasi mitte millekski kohustavat: katsu sa tõestada, et ei kujundanud (või vastupidisel juhul — et kujundas küll)! Ei tule ka imeks panna, kui hindajate arvamused sellesama terviklikkuse suhtes lahu lähevad. (Üldiselt ei saa dialoogilisust meie muusikakriitikale küll eriti ette heita. Ja loomulikult ei tähenda see eriarvamuste puudumist.) Sellest kõigest hoolimata — näib, et terviklikkuse nõue hindamiskriteeriumina on mingil täpsustamata kujul olemas ja toimib stiihiliselt. Võib vist oletada, et mingi mõiste püsiv kasutamine esteetilise väärtushinnangu alusena viitab stabiliseerunud seadumusele kunstilises kommunikatsioonis. Hinnangulisusest meie muusikakriitikas veel niipalju (see vajaks muidugi statistilist tõestust), et näib, nagu väldiks suur (suurem?) osa kirjutajatest otsest hinnangut, kas siis teadlikult, positivistliku «usutunnistuse» ajel, mis ei pea lugu väiteist, millele vaieldamatut empiirilist tõestusmaterjali ei leidu; või paratamatuse sunnil, sest kriteeriumid on tõepoolest ebamäärased; või ehk ka konjunktuursetel kaalutlustel (seda juba ei tõesta). Aga see kõrvalepõikeks. On üsna seaduspärane, et olukorras, kus mis tahes eraldi võetud stiilielementide uudsus või traditsioonilisus enam väärtusmõõduna ei kehti, tähelepanu tervikutasandi poole pöördub.

Enamik hinnanguid muusikateose terviklikkuse kohta näib põhinevat vahetul intuiitvusel kuulamiskogemusel. Harva, kui hinnangu juurde mingi põhjenduskatse käib. Sellel ei puudu õigustus. Kujundlik-emotsionaalset kogumuljet loogiliselt põhjendada on tõepoolest kahtlase väärtusega tegevus. Kahe tunnetustasandi mängureeglid on erinevad. Kui nüüd keegi ütleb, et teos oli ülimalt terviklik, sest ta «sai elamuse», siis ei ole põhjust viimases kahelda, aga argumendi moodi see küll ei ole. Kriitik — kes siis veel? — peaks suutma oma elamust analüüsida. Seepärast ikkagi — mis on terviklikkus muusikas? Kuidas ta avaldub teose struktuuris? Taju struktuuris? Kuidas need kaks omavahel seotud on? Miks me terviklikkust erinevalt tajume ja hindame? Mis ajast peale võime rääkida terviklikkusest teose tasandil kui kindla sisumahuga esteetilisest normist? Või kas seda ülepea eksisteeribki? Missugused on selle mõiste tõlgendusvõimalused ajalooliste muusikastiilide kontekstis? Mis tähenduses ta käibib meie kriitikas ja muusikateaduses? Et muusikakriitika mõtestav funktsioon *post factum* toimib ja et sel viisil hinnangumõõt muusikas tegelikult toimiva suhtes lootusetult inertseks kipub jääma, selle kohta leiab muusika-

ajaloost küllalt näiteid. Kuidas on terviklikkuse mõistega? Seda kõike võiks küsida esimese hooga. Süvenedes saaks küsimusi rohkem. Selge, et ühte ajakirjaartiklisse kogu see problemaatika ei mahu, aga üht-teist siiski.

Missugune on tähenduskaala, mida hõlmab terviklikkuse mõiste erinevates muusikakirjutistes?

Keskmise kuulaja keskmine kujutus terviklikkusest seostub enamasti muusika vahetu läbielamise intensiivsuse ja eredusega. Sellise isikliku muusikakogemuse totaalsus ja subjektiivne vaieldamatus ei lase «elamuse» osaliseks saanul enamasti tunnistada ka hoopis teistsuguse vastuvõtu võimalusi (illuatsioon esteetilise tunnetuse ühetaolisusest). Mõiste triviaal-tähendus tuleb siin ilmsiks.

Teist lähenemisviisi võiks formaalstruktuurseks nimetada. Sel juhul motiveeritakse teose terviklikkust või selle puudumist mingi struktuuri-tasandi (tasandite) organisatsiooni iseärasustega (näiteks teose tonaalne plaan, vastavus mingile traditsioonilisele vormilahendusele, konstruktiivne intervallika, temaatilised reministsentsid jne).

Kolmandaks, spekulatiivne käsitlusviis. Selles püütakse teose struktuurist tuletada metastruktuuri, «ideaalset» struktuuri, mis mõtestaks ja ühendaks muusikas vahetult antu, meelelise, «esemelise», substantsiaalse kogu tema vaheldusrikkuses ja muutlikkuses. Arutlusaineks on teose intonatsiooniline külg, kujundisüsteem, dramaturgia, kontseptsioon. Enamasti on sellise «ideaalse» struktuuri loomisel domineerivad assotsiatsioonil ja analoogial põhinevad või üldloogilised seosed muusikavälisega (erinevalt formaal-struktuursest lähenemisviisist, mille puhul vaid tekstisised seosed tähelepanu väärivad).

Pole põhjust ühtki nendest vaatepunktidest «ainuõigeks» või «valeks» kuulutada. Kõrge üldistustasemega mõistena on terviklikkusel palju võimalikke käsitlusaspekte, tal on oma gnoseoloogia, ontoloogia ja aksiooloogia. Siit saabki mõiste konkreetsema sisu.

Üks võimalus on — tõlgendada muusikateose terviklikkust vaid tema «esemelisest» struktuurist, selle süsteemsusest ja korrastatusest lähtudes, arvesse võttes vaid kvantitatiivset külge, kõike, mida muusikas mõõta ja üle lugeda saab. Üleloetut saab siis taandada erineva üldistustasemega mõistetele, alates traditsioonilisele muusikateadusele spetsiifilisest (muusikaline vorm) ja lõpetades matemaatilise statistika mõistetega. Teose terviklikkus taandub kvantiteedisuhetele. Kas ja kuidas need suhted tajus realiseeruvad, ei oma tähtsust (või loetakse taju adekvaatsus aprioorseks). Seda laadi formaalset lähenemist tuleb ette nii muusikateaduses kui ka muusikapraktikas eneses. Ilmekaim näide: sajandi esimese poole avangardistlikud kompositsioonimeetodid, eriti seeriatehnika. Vabas dodekafoonias kasutatud kombinatoorika võtted (rotatsioonid, permutatsioonid) ja püüd teose struktuuri maksimaalse korrastatuse poole ei osutunud mõtestatud terviku loomisel sugugi kõikvõimsaks. Seda on tunnistanud ka heliloojad ise. Ratsionaalselt täiuslik, totaalsele kontrollile alluv süsteemsus ei garanteerinud teose terviklikkust kuulaja jaoks. «Paradoksaalsel kombel pöördusid kompositsiooniaktis taotletud ühtsus ja terviklikkus kuulaja tajus iseene vastu. Kompositsioonielest täielikult determineeritud teosel puudus kunstiline tähendus, kujundlik sisu.»¹ See hinnang seeriatehnika tulemustele muusikas, mille üldkehtivuse ja resolutsuse küll kahtluse alla võiks panna, ütleb ometi ära kõige tähtsama.

Et terviklikkus teoses või tema alaosades mitte üksnes kvantiteedisuhetel ei põhine, ei vaja vist erilist tõestust, siiski võiks seda üsna vaimuka näitega illustreerida.²

¹ Н. Гуляницкая. Введение в современную гармонию. М., 1984, lk 250—251.

² Noodinäide on pärit gaamatust: А. Милка. Теоретические основы функциональности в музыке, lk 99, milles ta illustreerib veidi teistsugust probleemiastetust.



Beethoveni Klaverisonaat nr 20, II osa.

Tegemist on kvadraatse ehitusega (kahelauseline periood), mis lõpuni välja peetud klassikalise funktsionaalse harmoonia seaduspärasuste järgi. Faktuuritüüp on selge ja püsiv, foon ja reljeef diferentseeritud, kulminatsioon langeb traditsioonilisse piirkonda, kuid — struktuuriselgusest ja lõpetatusest hoolimata on sisuline terviklikkus lõhutud. Põhjuseks on (originaali asendav) võimatult banaalne teine lause (vene rahvalaul «Stenka Razin»), mida mõnes muus kontekstis ka täiesti tõsiselt on võimalik võtta.³

Järeldus võiks selline olla: ei ole olemas mingit abstraktset, muusikateosele immanentselt omast terviklikkust. On terviklikkus, mis realiseerub (või mitte) inimitajus. Ka kõik teose kvantiteedisuhted saavad tähenduse taju püsiomaduste läbi. Aga see ei ole veel viimane «instants». Ka taju optimaalsuse seisukohalt ideaalse konstruktsiooniloogikaga teose terviklikkus on häiritud, kui puudub korrastatus kujundisüsteemis, mõistetav dramaturgiline organisatsioon, või ei võeta arvesse teose intonatsioonilisi väärtussuhteid.

Missuguseid piire seab inimpsüühika muusikateose terviklikule vastuvõtule?

Kõigepealt mälu piirid. Ei ole võimalik (või on raske) terviklikuna tajuda kestuselt väga pikka teost. Näide muusikaajaloost: etteheitid romantikute hüpertrofeerunud vormile. Kui teos on suhteliselt pikk, siis peaks seda kompenseerima tajumist ja mõtestamist lihtsustav organisatsioon. XX sajandi muusikas ilmnunud tendents teoste kestuse lühenemisele viitab muu hulgas ka intuiitvsele (või teadlikule?) püüdele korvata vastuvõttu lihtsustavate ja tervikut loovate püsivate seoste kadu erinevatel struktuuritasanditel (loobumine süntaksi, vormikäsitluse, harmoonia, faktuuri, dramaturgia jne normatiividest).

Eristamisvõime. Terviktajus on oluline ka tema analüütiline vastandpoolus — struktuurielementide diferentseerimine. Et midagi ühendada, peab enne olema võimalik mingi püsiva tunnuse alusel eristada. Mingi konstruktiivne või intonatsiooniline idee peaks muusikasse nii pandud olema, et ta ka äratuntav oleks. Seeriatehnika põhiline «eksimus» selles seisneski, et kuulaja üldjuhul ei ole võimeline välja kuulma ja ära tundma faktuuri eri mõodetesse «laiali puistatud» seeriat ja tema teisendusit. Praktiliselt jaguneb seeria siis kuulaja jaoks mingi tajusterootüübi põhjal mõtestatud intonatsioonideks, mille sisuks võib olla motiiv, intervall või üksik nootki. Kui intonatsiooniline külg ja kujundiloogika ka kogu teose vältel jälgitav on, siis võib tulemus terviklik olla algkavatsuse skolastilisusest hoolimata.

Seda, et muusikat kuulates ajaga midagi juhtuda võib, on omal nahal tundnud iga aktiivselt muusikaga suhtlev inimene — siis, kui muusikat kuulates aeg «venima» hakkab või «tiheneb». Muusikateose kestus, tema reaalne aeg omandab psüühikasse projitseerudes subjektiivse värvingu,

³ Banaalsel (ja tema vastandpoolusena sakraalsel) on kultuuri väärtusstruktuuris ajalooliselt muutuv ja sünkroonses plaanis kontekstist sõltuv muusikaline (intonatsiooniline) sisu. Nende kahe teadlikul muusikalisel vastandusel võib rajaneda muusikaterviku sisuline organisatsioon (meie sajandi suurvormidramaturgiast leiab hulgaliselt näiteid).

individuaalsed karakteristikud. Psühholoogias nimetatakse seda pertseptuaalseks ajaks. Geštalt-psühholoogia ideede kontrollimine eksperimentaalses muusikapsühholoogias on tõestanud, et ka kuulmiskogemus integreerub juba pertseptiooni tasandil: üksikuid ajas järjestatud elemente on võimalik tajuda üheaegse simultaanse kujundina, korraga. Ajavahemikku, mille piirides on võimalik simultaanse kujundi vastuvõtt muusikas (näiv olevik⁴), on püütud eksperimendi korras välja selgitada. Tulemused varieeruvad 0,5 sekundist kuni ühe minutini, keskmise suurusena on välja pakutud 10 sekundit⁵. Loomulikult varieerub see suurus muusikakogemusest, tajumise tingimustest ja iseärasustest sõltuvalt, üldiselt aga võib vist optimaalseks pidada, kui muusikaterviku mõtestatud algüksus näiva oleviku piiridesse ära mahub. Muusikateadlane G. Orlov väidab, et nii on see muusikapraktikas enamasti olnudki: «Mõne aastasaja jooksul ei ületa muusikalise mõtte esmane arendus absoluutselt enamik juhtudest 10 sekundit. Sellised on kaanoni ja fuuga teemad, *basso ostinato* passakaljades, harmooniline periood tsakonnas. Selle normi ületamine (enamasti näiline) toimub sisemiste korduste (intonatsiooniliste, rütmiliste) arvel (...).»⁶

Teose tervikutaju on sügavalt seotud konkreetse kultuuriareaali üldise mõtlemistüübiga, aja- ja inimesekontseptsiooniga. Lääne muusikaline mõtlemine püüdleb alates kusagilt renessansist isiksusliku sisutasandi üha reljeefsemale modelleerimisele muusikas. Kõrgpunkt selles protsessis oli romantismis. (Alles XX sajand tõi esile vastandlikke taotlusi.) Konkreetset muusikalises väljendus see järgnevas: 1) inimpsüühika protsesside ja seisundite taasloomine muusikas, 2) seosed kõneintonatsioonidega, võrdlemisi täpse ja mitmekesise intonatsioonisemantika kujunemine, 3) muusikalise teema personifitseerumine individualiseeritud meloodilis-harmoonilise kompleksina. Dominantne tunnus niisiis — psühholoogiseeritud kujund.

Ida muusikalises mõtlemises selline teadlik orientatsioon psühholoogilisele sisutasandile puudub. «Lääne-Euroopa muusikakultuuris lülituvad muusika kõlamisega seotud füsioloogilised faktorid esteetilisse elamuse psühholoogiliste faktorite vahendusel. Sellest tuleneb individuaalse taju, selle kordumatuse väärtustamine.» — «India muusikakultuuris läheb füsioloogiline vahetult üle esteetiliseks (psühholoogiline kaasneb «ületatud» kujul) (...)» — «(...) juba füsioloogilisel tasandil on šifreeritud need vaimsed väärtused, mis sublimeerivad primitiivseid impulsse esteetiliseks elamuseks.»⁷

Suhe kuulaja—muusika (subjekt—objekt) avaldub ida ja lääne traditsioonis erinevalt. Euroopalikus kultuuris võib seda vaadelda piirides: distantseeritud objektiivne (eepilise olemus) — personifitseeriv (dramaatilise olemus) — identifitseerumine psühholoogilisel tasandil (lüürilise olemus). Idamaises kultuuritraditsioonis domineerib «lahustumine» puhtas meelelises.⁸

Missugune seos on sellel kõigel muusikateose tervikkikkusega? Üsna otsene. Esimesel juhul elatakse muusikalist aega üle kui süzeelist ja lõplikku. Teisel juhul on tegemist detsentraliseeritud, hüpnootilise, lõpmattusse projitseeruva ajaga.

Euroopaliku muusikatradsiooni isiksusekesksus püsib seadumuse

⁴ Termin päritolu: E. R. Clay. *The Alternative: A Study in Psychology*. London, 1882, pp 167—168.

⁵ Г. А. Орлов. Временные характеристики музыкального опыта. — Проблемы музыкального мышления. М., 1974, lk 298.

⁶ Samas.

⁷ В. П. Фомин. Культурно-исторические аспекты анализа классической музыки Востока. — Теоретические проблемы вневосточных музыкальных культур. М.

⁸ Selle käsitluse diletantlus tuleks ehk ilmsiks, kui ebakonkreetse «ida» asemel tuua Idamaade kultuur oma mitmekesisest avaldumisvormides. Midagi olemuslikku ja üldkehtivat Idamaade muusika kohta peaks selles mõttekäigus siiski sisalduma.

veel praegugi, hoolimata meie sajandil arhailiste ja eksootiliste kultuuride vahendusel sellesse jõudnud muusikalise mõtlemise vormidest, mille hoopis teistsugune geneetiline alus. Kuulamisharjumus (mille sügavamas kihistuses kultuuridominandid ootusi juhivad) nõuab enamasti ikka veel isiksuslikku, opositsioonilist (isiksuslik ilmneb ju vaid opositsioonis mina — mittemina), kujundikontrastidel põhinevat, dramaturgiliselt organiseeritud. (Ida mõtlemistraditsioonis ei ole seda laadi opositsioonilisel tüüpiline. Individualism ja selle aktiivseim avaldusvorm — tegu — ei ole esmaväärtuslik, sõnast rääkimata. «Suurimad mööduvad vaikides,» ütleb idamaa vanasõna.)

Kui nüüd Euroopa kunstmuusikasse üle kanda arhailise või eksootilise kultuuri muusikalise mõtlemise printsiibid «puhtal» kujul, neid ümber mõtestamata, siis võib tulemus osutada «tühjaks». Meie sajand on muusikakogemuselt rikkam ja sallivam kõigist eelnevatest, aga — igas kultuuris on midagi sellisel määral püsivat ja endastmõistetavat, et seda ei õnnestu alati ära tunda ja nimetadagi. Inimese — ja ajakontseptsiooni (ülimalt vahendatud) peegeldus muusikatervikus on üks selliseid püsivusi.

Terviklikkuse mõiste konkreetne muusikaline sisu on erinevatel muusikaajaloo etappidel muutlik olnud. Muusika sünkretistlikul etapil ei olnud puhtmuusikaline tervikutasand iseseisva tähendusega. Muusikalist aega organiseeris rituaal, liturgia, tekst, ühistegevus. Vajadus eriliste võtete ja organisatsiooni järele, mis muusikatervikut korrastaksid, kujunes teose kui autonoomse üksuse tekkega, koos tarbefunktsioonidest vaba instrumentaalmuusika komplitseeritud vormide arenguga. Selle teadvustamine teoorias on olnud pikaajaline protsess. «Alles XIX sajandi teisel poolel omandasid vaated muusikalis-kunstilistele nähtustele kui kontseptsioonilisele ja kompositsioonilisele tervikule teatava süsteemsuse.»⁹

Traditsioonilise analüütilise muusikateaduse edusammud on väljaspool kahtlust, uuritud on kõrvõimalikke struktuuritasandeid. Esteetilise terviku tasandile on tunduvalt vähem tähelepanu osutatud. Väidetakse otsesõnul: «Tundub, et muusikateooria ei ole siiani jõudnud kaugemale muusikalis-kunstilise terviklikkuse erinevate külgede vaatlemisest. Kõik ideed selles valdkonnas grupeeruvad esialgu formaalstruktuurse ja protsessuaalse ümber (...)»¹⁰

Meie sajandi muusikas on juba ammu levinud nähtused, mis seavad kahtluse alla muusikateose struktuurse terviklikkuse põhimõttelise vajaduse üldse, või annavad sellele tavapärasest erineva sisu (avatud vormi mõiste, mikromuutusel põhinev staatika, montaažlikkus). See on seotud nii tehnoloogilise uudse taotlusega kui ka orientaalse muusika ja kõrvõimalike folkloorsete mõjutustega. Muusikaline vorm on individualiseerunud. Sageli ei leia taju enesele struktuurist selgeid pidepunkte. See võib ergutada spekulatiivseid kujutlusi, muusikateose terviklikkusele, lõpetatusele orienteeritud kuulaja (kriitik) püüab eeldatavat terviklikkust motiveerida initsiatiiviga «väljastpoolt», teosele mingit tähenduslikku struktuuri kohaldades. «(...) võib rääkida teatavast dramaturgia autonoomiseerumisest, mis ei ole mingil määral seotud formaalsete tunnustega.»¹¹

Mida kindlat võib väita lõpetuseks? Muusikateose terviklikkuse tajumine on seadumuslik ja konventsionaalne, kultuurikontekstist lähtuv.

Igal ajastul (igas kultuuris) on oma terviklikkusetüübid. Ka sünkroonises plaanis on eristatavad erinevatele tervikutasanditele orienteeritud kuulajatüübid (struktuurne, arhitektooniline, protsessuaalne, emotsionaalne).

⁹ И. Котляровский. Музыкально-теоретические системы европейского искусства. Киев, 1983, lk 87.

¹⁰ Samas, lk 133.

¹¹ Б. Гизелев. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине 20. века. — Проблемы музыкальной драматургии XX века. М., 1983, lk 43.

Stabiliseerunud, normatiivse helikeele puhul sisalduvad terviklikkuse formaalsed tunnused juba nendes normatiivides.

Terviklikkus teose tasandil, mis kompositsioonilise üldplaaniga, arhitektoonikaga ära määratud, on muusikaajaloos võrdlemisi lühiajaline nähtus.

Ühtse muusikakontseptsiooni asendumine paljude erinevatega, individualiseerumine kõigil struktuuritasanditel paneb kuulaja vajaduse ette «avastada» ühtsus, süsteemsus igas teoses «uuesti», lähtudes üldloogilisest või semantilisest organisatsioonist.

Muusikaterviku vastuvõtu psühhofüsioloogilisteks alusteks on inimtaju integratiivsed mehhanismid, milles oma piirangud toimivad.

Olulisim teose terviklikkuses toimib tema poeetika, kujundisüsteemi vahendusel, mis ei ole abstraktne, vaid emotsionaalne ja väärtustatud.

Kui heli võimalikke olemisviise inimteadvuses nii kujutada:

akustiline	intonatsiooniline	kontseptuaalne
füsioloogiline	psühholoogiline	üldloogiline
ebaisikuline	isiksuslik	üleisiksuslik

siis esimesel juhul ei ole tegemist veel muusikaga, kolmandal juhul ei ole tegemist enam (ainult) muusikaga, nende vahele jääb «puhas» muusikaline, milles mõlemad dimensioonid — konkreetne meeleline ja ideaalne tähenduslik — ühtsuses eksisteerivad. Kõikvõimalikud psüühilised projektsioonid muusikasse, isiksusliku sisutasandi prevaleerimine on Euroopa kunstmuusika dominante. Sellel dominandil rajanev terviklikkus eeldab teose intonatsioonilises loogikas psühholoogilist motivatsiooni.

Pertseptsiooni võimalustest lähtuvad hierarhiasuhted (väiksemate struktuurielementide grupeerumine suuremateks mingi püsiva tunnuse alusel) teoses on tähtsaimaks eeltingimuseks terviklikkuse realiseerimisel tajus. Hierarhiasuhtel rajanev taju integratsioon avardab näiva oleviku piire, mis ideaaljuhul võib mahutada teose simultaanse tervikukundi.¹² See on pertseptuaalse terviklikkuse ideaalne lõppseisund.

Mis on muusikateose terviklikkuse spekulatiivse (kontseptuaalse, üldloogilise, poeetilise jne) aspekti väärtus ja eesmärk? Luua kultuuri-teadvuse pidevust, tema näivat olevikku.

On valiku küsimus, kumba neist kahest aspektist eelistab muusikateadlane, kas konkreetseid kvantitatiivseid hierarhiasuhteid või võimalikke tähendussuhteid.

Hegel iseloomustab kunsti romantilist vormi, milles «vaimne sisu ei ole seotud temale vastava meelelise kujutlusega, vaid on vabastatud sellest vahetust olemisest, mis peab saama eitatud, ületatud ja reflekteeritud tagasi vaimsesse ühtsusse. Sellisena on romantiline kunst kunsti ülendamine enese suhtes, mis ometi toimub kunsti enese vormides ja tema enese valdustes...»¹³. Ratsionalistlikke muusikakontseptsioone ühendab kõigi erinevuste kõrval ilmne vastumeelsus kõige suhtes, mis ei ole «muusika ise», vaid pretendeerib temast justkui tulenevale tähendusele (I. Stravinski: «Muusika väljendab iseennast.»¹⁴). Seda ka (ja eriti) tervikutasandil.

Tagasi Hegeli juurde tulles võiks ometi seda «kunsti ülendumist enese suhtes», pertseptiivse terviku taandumist refleksiivsele, rohkemaks kui vaid romantilise kunsti atribuudiks lugeda. See võiks olla ka muusikaterviku ideaalne olemisviis, tema lõppeesmärk ja piir, mida ületades ta lakkab olemast (üksnes) muusika. Vastuvõtu tasandil tähendaks see isiksuse vaimuruumi totaalset hõlvamist.

¹² Г. А. Орлов. Временные характеристики музыкального опыта. Лк 300.

¹³ Г. В. Гегель. Эстетика, т. I. М., 1968, лк 85—86.

¹⁴ И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, лк 99.

Filharmonia kammerkoor

MERIKE VAITMAA



Niguliste kontserdisaalis 16. augustil 1986.

Publik tundis nad ära ja võttis omaks kohe alguses ja see oli loomulik ja paratamatu: maksimalistlik täiusetootlus, intensiivne ja omapära kiirgav väljendus-tahe lihtsalt ei saa jääda märkamata, sest need on haruldased mis tahes kunstis.

Ka nende tulek oli võib-olla omamoodi paratamatu — aeg oli selline. 1962. aastal oli asutatud Tallinna Kammerkoor, mille eeskujul loodi kammerkoore üle kogu

Eesti, peamiselt — parimate taidluskooride valikkoosseisudena. Väiksema, muusikaliselt nõtkema kooritüübi eluõigus suurte kooride kõrval oli tõestatud. Liidri, Tallinna Kammerkoori dirigendid ja enamik lauljaid olid juba väljakujunenud töö- ja eluringiga inimesed. Nüüd aga tuli rühm päris noori eesotsas TRK üliõpilase Tõnu Kaljustega, kes tahtsid, et kammerkoorilaul oleks nende põhiline, igapäevane töö.

Mida õigupoolest lugeda alguseks? Koori sünniloost on ajakirjanduses mitmel korral juttu olnud, meenutagem vaid datumeid.

1966 — Heino Kaljuste moodustab lastekoori «Ellerhein» vilistlastest kammerkoori;

1972 — üliõpilase Tõnu Kaljuste juhatusel hakkab tegutsema TRK ÜTÜ kammerkoor;

1974 — Tõnu Kaljuste hakkab juhutama «Ellerheina» kammerkoori, millega ühinevad TRK ÜTÜ kammerkoori lauljad;

1981 — «Ellerheina» kammerkoor saab kutselise koori staatuse ja nime Eesti Riikliku Filharmoonia kammerkoor.

Ühte algust on sellest reast raske leida. Laiema publiku teadvusse jõudis «Ellerheina» kammerkoor 70. aastate keskpaiku, eriti seoses esikohaga rahvusvahelisel koorifestivalil «Tallinn 75». Soov saada professionaalse koori staatust oli dirigendil ja lauljail juba 1973. aastal, niisiis läks vastava käskkirjani umbes kaheksa aastat («Hortus Musicusel» ainult veidi vähem — kuus). Polnud sugugi endastmõistetav, et sellist koori vaja on. Filharmoonia raamatupidamine kinnitanud, et koosseisuline kammerkoor moodustatakse ainult üle nende laipade («Laipu saab olema palju,» vastanud Kaljuste; muuseas, kõik jäid ellu). Toorkordne direktor Tiit Koldits oli noorte poolt. Konkreetse toetuse ning asjaajamiste ja paberitega tegelemise eest olakse tänulikud eriti kahele inimesele Ministrite Nõukogust, Miralda Gebrukile ja Arnold Greenile.

Olulise tõuke oodatud lahenduseks andis Bartóki-nimeline koorikonkurss Debrecenis (1980), kust «Ellerheina» kammerkoor tõi kolm kuldmedalit (kammerkooride kategoorias, parima rahvalauluesituse ja parima dirigenditöö eest).

Agaga tuleks meenutada veel üht seika tollest ajast. 1977. aastast oli Kaljuste seotud ka «Estonia» teatriga. Juba esimese tema ettevalmistatud ja juhutatud etenduse — Britteni «Me teeme ooperit. Väike korstnapühkija» — järel oli nii teatril kui publikul (kaasa arvatud kriitikud) selge, et uuel dirigendil on ehtsat teatrinärvi. Sama kinnitasid järgmised lavastused, Tormise «Eesti ballaadid» (1980) ning Mozarti «Bastien ja Bastienne» ja «Teatridirektor» (1981). Teater

oleks Kaljuste päriselt endale võtnud, kutselise kammerkoori ideest oleks siis muidugi tulnud loobuda. Leidus nimekaid muusikuid ja muidu nõuandjaid, kes imestasid, miks Kaljuste nii visalt oma koori taotleb: teatritööga võrreldes olevat koori juhatamine ometi midagi kõrvalisemat ja tähtsusetumat. Ta ise lähtus sisulisematest kaalutlustest. Esiteks, kammerkooris kui väiksemas ansambelis on puhtmuusikaline töö rikkam ja huvitavam, sest detailidele saab pühendada enam tähelepanu. Teiseks, tulemus sõltub eelkõige tegijaist endist (teatris määravad tulemuse sageli suure organisatoorse masinavärgi iseärasused, näiteks tuleneb reaetenduste taseme ebaühtlus teatritegijate endi arvates eeskätt puudustest etenduste ja proovide planeerimissüsteemis). Ja veel — dirigent ei näinud oma tulevast tööd kammerkooriga üksnes *a cappella* laulude esitamises (mis oleks ehk tõesti tundunud teatriga võrreldes liiga vaene), algusest peale oli soov laulda ka vokaalsümfoonilisi suurforme.

Mõistagi ei kõnele see valik ühegi tegevuse põhimõttelisest paremusest, vaid valiku tegija karakterist ja muusikunatuurist.

Nüüd on meil viis ja pool aastat olnud kutseline kammerkoor. Dirigendile ja koorile tähendab see võimalust teha proovi iga päev, põhitööna, ja kohustust anda igal hooajal 88 kontserti. Tähendab võimalust ja kohustust hoida professionaalset taset. Tõnu Kaljuste seisukoht on, et ühegi koori professionaalsuse üle ei saa otsustada ühe hea või väga hea esinemise järgi: professionaalsuse mõistesse kuulub veel palju muud, eelkõige — uue repertuaari omandamise kiirus ja vokaalkultuur. Kuna need ei saa ialgi olla lõplikult täiuslikud, siis peaks võima öelda, et koor ei saa — õnneks — kunagi valmis.

Agaga mida tähendab meile praegune Filharmoonia kammerkoor? (Muuseas, on siiski kahju ilusast ja meeldejäävast «Ellerheina» nimest, millest loobuti, et lõpeksid segiajamised samanimelise lastekooriga. Ikkagi tuleb ette äravahetamist — nüüd Tallinna Kammerkooriga, ka ajakirjanduses. Teadja publik nimetab neid kõige sagedamini Kaljuste kooriks ega aja kellegagi segi.)



Kammerkoor esinemas Ašhabadi TV-s 23. aprillil 1985.

Alustades n-ö väljastpoolt — koorist on saanud üks eesti kultuuri esinduskollektiive: laulab pidulikel üritustel, gastroleerib palju ja toob trofeedena kaasa häid arvustusi, saab preemiaid... Mullusügisene kaalukas ELKNÜ preemia on värskelt meeles. 1981. aastal Bartóki juubelipidustustelt Ungarist toodud diplomide ja juubelimedali väärtus saab selgeks, kui teada, et medal anti paljude riikide parimaile interpreetidele, ja selle tiraaž oli kõigest 50.

Pärast Ungari-sõitu on Filharmoonia kammerkooril olnud 22 kontserdireisi, esinemispaikadeks Leningrad (kahel korral), Moskva (kolmel), Usbeki NSV, Kasahhi NSV, Põhja-Kaukaasia, Armeenia NSV, Sahhalin, Läti NSV, Soome (kahel korral), Valgevene — Leedu, Moldovaavia — Ukraina, Saksamaa LV, Volga-äärsed linnad, Kesk-Aasia (Tadžiki, Usbeki ja Turkmeeni NSV-d), Siberimaa, Poola RV, Valgevene NSV, Venezia.

Eestimaa laiem üldsus hindab oma kunstnikke väga suurel määral selle järgi, kuidas neid välismaal vastu võetakse — püsib Leo Saalepi sundroom (nii-suguse diagnoosi pani Madis Kolk ühele konkreetsele juhtumile). Eks muidugi ole alati tore kuulda või lugeda, kui omadel kusagil hästi läheb. Ainult et mõnegi

nimeka kollektiivi ülivõrdeliste välisarvustuste üle täit rahulolu tundmast segab üks tüütu kahtluse- või nõutusekärbes, kes piriseb: miks me siin kodus seda ei kuule (olgu põhjused kui tahes ränga kaaluga, kesine kontsert või etendus ei muutu nende teadmisest paremaks)? See kärbes ei käi tüütamas sugugi ainult kriitikuid. Vilde Leo Saalepi ajaga võrreldes on meil praegu siiski hoopis rohkem neid, kes usuvad kõigepealt oma silmi ja kõrvu. Sest pilt muusika interpretatsiooni või muusikateatri tiptasemest on märksa selgem kui tollal. Goskontsert ja Filharmoonia pole meid küll maailma parimatega hellitanud ja sageli reisida õnnestub vähestel, aga heliplaadid, raadio ja TV on kättesaadavad kõigile, kel veidigi huvi. Mis puutub tihti kuulnud väitesse, et heliplaate ja meie siinseid kontserte või etendusi ei tohiks võrrelda (plaadistamisel saab kõike parandada montaažiga), siis — ei pruugigi võrrelda stuudiovõtetega, jätkub kontsertide või etenduste salvestistest plaatidel ja otse-ülekannetest.

Filharmoonia kammerkoor (nagu «Hortuski») pakub alati ka kodupublikule oma päriskunsti. Loomulikult on neilgi väga eredate esinemiste kõrval olnud kahvatumaid, aga sellist «reakont-

serti», millelt lahkutakse tühjalt ja tüdinult, ei mäleta (ammugi mitte sellist, mis ei vastaks professionaalse esituse elementaarsetele nõuetele). Ja võib-olla on just see Kaljuste koori suurim väärtus, tähtsus ja tähendus meile.

Sellepärast võib segamatu heameelega lugeda ka nende välisarvustusi. Näiteks: «Koor laulab nii puhtalt, viimistletult ja elavalt, nagu hea professionaalne koor võimeka ja innustava dirigendi käe all üldse võib laulda» (Seppo Heikinheimo, Helsinki).¹ Või: «Nad ei veennud mitte ainult erakordselt oskusliku kavavalikuga, mis ulatus klassikalise vokaalpolüfoonia valdkonnast üle XIX sajandi tänapäeva, nõukogude muusikani, vaid eelkõige suveräänse väljenduslaadiga. See kammerkoor ei jäta tehnilises mõttes midagi soovida, veendes eriti oma elava ja väljendusrikka, teatraalse kujundlikkusega.

Enam kui 20 aasta jooksul olen tundma õppinud paljusid koore ja võin rõõmuga kinnitada, et Eesti Filharmoonia kammerkoor kuulub parimate kooride hulka, keda ma eales kohanud olen» (Dr Wilfried Brennecke, Köln).²

Kaljuste koori kontsertide külgetõmbejõud kuulaja jaoks seisneb eelkõige selles, kuidas laudakse. Enamasti ka — mida.

Repertuaari suuruse üle pole kooris täpset arvet peetud. Aga on üks ilus nahkkaantega raamat, esinemiste päevik, kus on kirjas kontserdiajad, -paigad ja -kavad alates 1. juulist 1981. Kui võtta appi reklaambuklettide repertuaari loetelud, võib leida, et lauldud on enam kui 80 autori loomingut, lisaks rahvalaule. Teoste arv läheneb 200-le — kui lugeda kokku pealkirjad, millest umbes kolmandiku all peituvad laulusüklid või vokaalsümfoonilised suurvormid, mõnigi tervet kontserdipoolt täitev. Sealjuures pole teosed lauldud ja unustatud, neid laudakse üha uuesti. Kodulinna publik ei teagi, kui suur hulk muusikat püsisvalt ettekandevalmis on, see selgub alles kontserdireiside kavadest.

Repertuaari ajakaarde jääb tuhat ja mõnisada aastat, Gregoriuse koraalidest

tänapäeva. Kõige enam on lauldud eesti autoreid (üle 30), järgnevad XX sajandi muu koorimuusika ja XVI—XVIII sajandi Lääne klassika; «Hortus Musicuse» pärusmaad, keskaja ja vararenessansi polüfooniat pole seni puudutatud. Kõigest viie autori teosed pärinevad XIX sajandist kui enim tuntust ning — koorile enim huvi pakkuvat, vokaalsümfoonilises žanris — suuremat koori nõudvat; ainus romantiline suurvorm, Saint-Saënsi «Jouluoratorium», esitatigi oratooriumikoorina, s.o laiendatud koosseisuga.

Üksikautoreist on absoluutne rekord teadagi Veljo Tormisel. Tema muusikast võiks Kaljuste koor anda vähemalt kaheksa täispikka kontserti, nii et ükski teos ei kordu. Külalisesinemistel võiks muidugi lauldagi ainult Tormist, keda ju iga publik igal pool hästi vastu võtab. Aga mis tahes looja ere omapära on kuulajale veel ilmsem vahetus võrdluses teistsuguste väärt autoritega. Sama maksab esitajate vaatepunktist, nagu Kaljuste ongi öelnud: «Tormise looming on koorile tegevuse aluseks ja ometi oleks meie Tormise mõistmine vaesem, kui me ei õpiks laulma Gregoriuse koraale, Victoriat, Bachi, Brittenit...».³

Nii mitmekülgse repertuaari juures sõltub esituse kuidas muidugi suurel määral sellest, mida parajasti laudakse, — kui on tegemist sügavama muusikalise kultuuriga, millega Kaljuste koor on alati tähelepanu äratanud. Näiteks, «Ellerheina» kammerkoori esinemistel Leedus kümne aasta eest: «Kuid kõige rohkem hämmastab lauljate ebataivaliselt peen (nagu sünnipärane) stiilitunne» (Lina Dumbliauskaite, Klaipeida).⁴ Kontserdi kavas olid Victoria, Jannequin, Bach, Debussy, Camilleri ja Tormis. Stiilitunne on, st peaks olema iga suguse hea interpretatsiooni tunnus — niisama endastmõistetavalt nagu täpsus, puhtus või faktuuri selgus. Kõige selle kõrval on Filharmoonia kammerkooril veel oma musitseerimislaad, mis püsib ka stiililiselt täiesti erinevate autorite laulmisel (näiteks Bach, Mendelssohn, Tormis). Loomulikult on selles määrav dirigendi muusikataju. Niisama

¹ S. Heikinheimo. Koor nagu näiatrumm. «Helsingin Sanomat» 12. XI 1983.

² Tsit: Teised meist. «Sirp ja Vasar» 26. X 1984.

³ Mis on valmis, teoksil, kavas. SV 31. VIII 1984.

⁴ «Tarybine Klaipeida» 20. V 1977. Tsit: Teised meist. SV 5. VIII 1977.

loomulik on, et kui lauljail poleks erksust ja muusikalist intelligentsi, siis ei teaks me palju ka dirigendi tunnetusest ja fantaasiast.

Nende omapärase musitseerimisviisi kõik jooned on vaevalt sõnadesse püütavad, tähtsamad ehk siiski. Ükski neist pole muidugi Kaljuste patent, kuid kordumatu — nagu interpretatsioonid üldse — on iseloomulike joonte kogum.

Hans von Bülowil on kuulnud lause: «Muusiku piibel algab sõnadega: alguses oli rütm». Neil võib juhtuda harvu intonatsioonipäse (näiteks, et kontserdi avataktid ei häälestu päris täpselt), aga iialgi pole kuulnud neid laulmas loiu või koguni ebatäpse rütmiga. Põhipulss (meetrum) on alati tuntav, ka aeglastes tempodes. See ei tähenda hoopiski metronoomi kombel laulmist: pulsi seemine elu on nõrke, aktsendid rikkalikult diferentseeritud; väikseid aeglustusi või kiirendusi (ka peale autoril nõutavate) tehakse küllalt palju, aga need ei laosta põhiliikumist, mille juurde tulla on loomulikult moel tagasi. Tempod on sageli harjumuspärasemast elavamad, mõnikord vägagi tuntavalt. Näiteks Tormise «Liivlaste päranduse» aeglased osad on neil ER segakoori varasema esitusega võrreldes üllatuslikult kiired, seetõttu karakterilt hoopis teistsugused. Ainuõiget tempot ühe loo jaoks pole ju

olemas, kuulajale näib tempo liiga aeglane siis, kui ettekanne seda sisemise pingega täita ei suuda. Sellisel kombel aeglast tempot pole kammerkoorilt kuulnud; Urve Lippus on täheldanud sama veidi teisest seisukohast: Kaljustet pole kunagi kuulnud «lauljail... liiga aeglase tempoga hinge katkestamas».⁵ Elavate tempode ülikirust on Kaljuste vahel harastanud meie aja teostes, klassikas küll mitte (kiire muusika võimalikult kiiresti ja aeglase võimalikult aeglaselt esitamine on teatavasti iseloomulik aegunud, aga visalt püsivale romantilisele klassikatõlgendustraditsioonile).

Hästi meele Mozartil paljulauldava moteti «Ave verum corpus» KV 618 (tempotähistus — *Adagio*) ettekanne Filharmoonia kammerkoorilt ühes «Estonia» kammerorkestriga, kuulan sama teost heliplaatidelt kolmes variandis: 1) «Ave Sol» ja Leedu Kammerorkester Saulius Sondeckise juhatusel, 2) Sveitsi koor *Maîtrise d'Orbe, Orchestre des Jeunesses Musicales de Genève* Daniel Varetzi juhatusel, 3) *Wiener Sängerknaben, Wiener Domorchester*, dirigent Ferdinand Grossmann.

Vaimulaadilt lähedased ettekanded on Wiener Laulupoistel ja meie kammerkooril — sügavalt rahulik ja keskendunud meeleolu, läbipaistev kõla, ilus *legato* — ning «Ave Solil» ja šveitslastel, kel tunnetus rohkem «väljapoole pööratud», fraasilainetus märksa

⁵ U. Lippus. Tõnu Kaljuste ja tema koor. SV 4. II 1983.



romantilisem, kohati pateetilinegi, eriti šveitslastel. Viimaste esituses näib lugu väga pikk (staatiline!) ja ongi pikim (3 min 52 sek). Kolme ülejäänu tempod tunduvad üksteisele lähedased, kiireimaks oletan Kaljuste tempo (osalt ehk teadmisesest, et tä harrastab elavaid temposid, ent peale selle tundus teos kontserdil ka kiiresti otsa saavat), aga on Wiener Laulupoistel (kestus 3.04). Meie kammerkoori tempo osutub siiski üsna sarnaseks (lindistuse aeg — 3.07), lõunanaabrite oma aga arvatust märksa aeglasemaks (3.28).

Kuulamise tempotunnetus sõltus niisiis suuresti esitajate tervikutajust (idee temposid täpselt võrrelda tekkis pärast üldmulje saamist).

Ikka on vaimustanud Filharmoonia kammerkoori fraasikujunduse ja kõlavärvinäansside peenus. Ühes kerge ja täpse hääleandmisega vastab see tänapäevase instrumentaalse vokaalstiili mõistele; kord olengi nende (Mendelssohni laulude) esitust võrrelnud hea keelpillikvarteti muusitseerimisega.⁶ Aga «instrumentaalsus» on siiski termin, mis vokaalsolisti või koori iseloomustamiseks pole ammen-dav — sel lihtsalt põhjusel, et vokaalmuusikas on olemas tekst. Diktsiooni selgus on asja kõige lihtsam külg, pealegi on palju muusikat, milles parimgi diktsioon ei suuda teksti selgelt saali saata (näiteks tihedalt polüfooniline fak-

tuur). Interpreedi suhtumine tekstisse on sellegipoolest oluline, vokaalmuusika fraasiliigenduski sõltub tekstist. Kõige huvitavam probleemistik hargneb teksti ja muusika väljendussuhete vaatlusel esituses. (On üksainus laulmisviis, kus neist suhetest pole midagi rääkida, sest — polegi ei teksti ega muusika ilmestust, üksnes hääletekkitamine; ainult seesugune laulmine võiks muide ka teenida vokaalidiotismi nimetuse, mida K. Ird kasutas muudelgi juhtumitel.)

Esimene laulmisviis: peatähelepanu on tekstil. Näiteks «Vanemuise» ooperilauljail (erandiks on teatri mõned solistid muusikalise kõrghariduse saanute seast): tekst on artikuleeritud üliselgesti, kas või «raiu-des», esitus on ilmestatud tekstist lähtudes, draamanäitleja kombel, pidev puhtmuusikaline joonis (fraseerimine; naaberhelide-vaheline intonatsioonipinge) puudub. Hääle üldine väljendusaktiivsus võib seejuures olla vägagi suur (S. Vestmann!). Või suurte taidluskooride traditsioonid: tekst on samuti esikohal (kuigi diktsioon ei pruugi selge olla), üksikute sõnade või lõikude tähtsustamisel kujuneb robustsevõitu, ainult suures plaanis liikuv muusikaline joonis — suurte tundeliste tempovabadustega (põhipulss laguneb), heal

⁶ M. Vaitmaa. Kontserdisaalis. SV 7. V 1982.

Ašhabad, 1985.



juhul ka *fortissimo*—*pianissimo* kontrastidega.

Vastupidist praktikat — viimistletud, musikaalne esitus, mis teksti nüanssides eriti ei hooli — on Eestimaalt vähemalt puhtal kujul palju raskem leida (vahest sellepärast, et muusikaline peenviimistlus on meie laulukultuuris alles haruldane), näiteks tuua võib ehk mõned Ludmilla Dombrovska ja Anu Kaalu kontsertesinemised.

Parim võimalus on kolmas: tekst ja muusika toetavad teineteist, on t a s a k a a l u s. See tasakaal on Filharmoonia kammerkoori tõlgendustes veel üks püsivalt iseloomulik joon — teadlik ja taotluslik, nagu ilmnes ühes intervjuus Tõnu Kaljustega; eeskujudest tõi ta näiteks Dietrich Fischer-Dieskau ja Peter Schreieri heliplaadid.⁷

Teksti ja muusika harmoonia ühtainsat kindlat retsepti pole olemas (kui võrrelda kas või Dieskau ja Schreieri Schuberti-esitusi, siis — esimesel on suurem teksti, teisel muusika osakaal), mitmel moel on selle leidnud eri aegade, stiilide ja žanrite suured interpreedid: Maria Callas, Placido Domingo, Jevgeni Nesterenko, inglise madrigalilauljad «The King's Singers» ... Eesti lauljaist valdas sõna ja muusika tasakaalustamise kunsti Georg Ots ja valdavad ka mõned praegused ooperisolistid.

Et Filharmoonia kammerkoorile on tekst üldse oluline, ilmneb sellestki, et sageli on saadud korraldada teksti trükkimine kavalehele, ka keerulisemate eestikeelsete teoste ettekandmisel (et tekst «Melodija» firma plaadiümbristelegi jõuaks, jääb vähemalt sellel sajandil ainult unistuseks). Muukeelse repertuaari õppimisel tehakse endale alati reaaluine tõlge. Abistanud — ka hääduses — on prantsuse keeles Lauri Leesi, prantsuse ja itaalia keeles Malle Vardja, saksa keeles Heli Susi, inglise filoloogid on kooris endas (viimasel ajal on saadud ka saksa keelega hakkama omal jõul).

Teksti ja muusika suhete nüansid jõuavad kuulajani muidugi siis, kui ta mõistab iga sõna, mitte ainult üldist tähendust, kõige vahetumalt emakeeles ja kõige ilmsemalt — ammutuntud lauldes. Näiteks Miina Härma «Enne ja nüüd» (F. R. Kreutzwaldi tekst). Kui nn

lalupeostiilis hüütakse kulminatsioon «Ärgake!» nii vägevalt kui kopsud võtavad (ja ühtaegu staatiliselt, sest kõik silbid on ü h t v i i s i vägevad ja aeglustus ülisuur), siis kammerkoori «ärgake», samuti tähtis, pole hõigatud, vaid ikka lauldud (fraasi liikuvad ja ilmeks ei kao), lauldud eriti tungivalt ja sisendavalt. Või F. A. Saebelmanni «Ellerhein» (A. Grenzstein-Piirikivi), terve romaan salmilaulus, mida kammerkoor esitab intiimselt, südamlukult ja siiski väikse huumoridistantsiga, mis avaldub just teksti eriti täpses artikuleerimises, igas salmis isemoodi nüansikalt, olenevalt sellest, kas kannike — näiteks — «ehtis ja lehtis» või «ihkas ja õhkas ja ohkas ja küsis». Aga igas salmis lauldakse ilusat ja loomulikku eesti keelt ja loomulikult voolavat muusikat.

Meie varajase koorimuusikani jõudis Kaljuste Mendelssohni laulude kaudu, mida tõlgendas samuti (romantilisest esitustraditsioonist lahku minnes, nagu tunnistati — aktsepteerivalt — ka koori kontserdireisil Saksamaal LV-s.⁸ Sellegipoolest ei kõla meie laulud lausa «Mendelssohni moodi», vaid lihtsamalt, nad ise on ju lihtsamad. Aga — lihtsameelselt pateetiliste esitustraditsioonide koormast vabastatuina, otsekui meieaegsesse keelde tõlgituina osutuvad nad meile hoopis kõnekamaiks, kui oleksime osanud arvata.

Eesti *liedertafel*'i retrokava on vist olnud kammerkoori suurim tõlgendusülatus («kuidas» oli palju tähtsam kui «mis») kodupublikule, kel laulud lapsest saadik tuttavad. Tormise-esitustega on teisiti: üldhoiak on just erilisel ootuspärane, ainult et nii veendunult ja veenvalt polnud enne ükski koor ootusi täitnud. Mäletan, juba mitme aasta eest rääkis Tormis, et Kaljustele pole tal üldse vaja selgitada oma muusika üldisi ettekandmispõhimõtteid, too tegelevat juba hoopis peenemate nüanssidega — milles üllatavat vahel autorit ennastki.

Tormise runolaululistes teostes pole kammerkooril suurt midagi peale hakata ühe oma peamise trumbi — tundliku fraseerimisega. Kõik peab olema suurejoonelisem. Selle eest on täiskasutusel teine trump — erk rütmitaju. Rütmi-maagia! Kuidas muidu saaks «Raua

needmise» pikaajaline motoorne liikumine kasvada nii vääramatult kulminatsiooni (kes elavat ettekannet pole kuulnud, ärgu uskugu heliplaati, kus kõrgpunkt ise mingi tehnikaime tõttu mannetult kõlab). Fraseerimispeensused on mängust väljas, seda täpsemad ja rikkamad peavad olema muud nüansseerimisvahendid. Näiteks artikulatsioon: «Ingerimaa õhtute» humoorikais osades on meeskooril viit moodi artikuleeritud ostinaatseid *staccato*-taustu — nõelapistetolistest ühtlastest «tin-tin»-idest kuni «tin-tinna»-deni, milles iga silp ise strihhiga — ja erinevused on noodistust nägematagi selged, kuuldavad. Ka lüüriliste laulude pikad ühtlased taustad vokaalidel (mille esituse kohta autoril ei pruugi olla mingeid juhiseid peale üldise dünaamikavarjundi) kõlavad erinevalt karakterseina — häälevärvide abil, olenevalt sellest, millest samal ajal lauldakse põhiviisis (tekst!). Tagantjärele arutada ja analüüsida võiks küllap veel paljut, kuulamisel tundub esitus olevat dirigendi ja lauljate spontaanne ühislooming.

Kui tulla tagasi koori omanäolise, eri muusikastiile mahutava laulmislaadi juurde, siis — tervikuna on see n ü ü

disaegne esitusstiil, millest viimasel ajal siin-seal juttu olnud, ka TMK-s.⁹ Aga peale selle — Tõnu Kaljuste on neid vahetuid interpreete, kes ühte ja sama lugu võivad kontserdil esitada mitut moodi (põhikontseptsiooni püsites). Kuulajale on see muidugi eriti põnev, koori elu teeb raskemaks (juhtuvat, et dirigent veel viimases proovis paika pandud tempod, üleminekud vms teeb esinemisel teisiti). Aga võib-olla siiski ka rikkamaks.

See, millest mingi koori iseloomustamist tavatsetakse alustada — üldkõla — on Filharmoonia kammerkooril ühtlane, värske, puhas (sahinata, *tremolo*'ta) ja noor. Praeguste lauljate vanus on 20—40 aastat, keskmine alla 30. Hääle noorus säilib kaua, kui seda õigesti kasutada ja pidevalt tööd teha. Nii dirigent kui ka hääleseadja Leelo Talvik kinnitavad, et vokaaltehnika täiustamine on koori tähtsaim ja aktuaalseim probleem, mille teeb keeruliseks repertuaari tehniline edumaa lauljate praeguste oskuste ees. Ei suudeta veel

⁹ M. K o l k. Avaveerg. TMK 1987, nr 2, lk 4. T. S i i t a n. Repliiik. Samas, vt lk 88.

«Estonia» kontserdisaalis 18. augustil 1986.



laulda nii, et hääle oleks püsivalt «paigas». Leelo Talvik kontrollib pidevalt partiisid sellest seisukohast, tihti peale ühe või teise laulja algatusel, kes ise tundnud, et midagi on korrast ära. Kõik nad teavad, et üle oskuste raske repertuaar võib häält kahjustada; seni polevat küll ükski rikki läinud. Aga see-eest puudub üks teine, palju levinum häälelõhkuja — komme väevõimuga tugevust taga nõuda. Ma pole kunagi kuulnud Kaljuste koori forsseerimas, ka mõningaid hääleseade tunde jälgides ei kuulnud ühtki märkust, mis sellele võinuks ahvatleda (hääle nn väljatoomine — maksimaalse kõlajõu kindlakstegemine õpetuse alg-aastail — on meie laulpedagoogikas üsna levinud printsip, mis aga pole sobinud kõigile, eriti õrnema hääleparaadi omanikele), vaid üksnes loomulikkusele, pingetest vabastamisele suunavaid. Leelo Talvik väidab, et forsseerimine tuleb oskamatusel, oskajal pole selleks vajadust, sest mida vabamalt *forte*'t laulda, seda kandvam on hääle.

Niisiis peaks koori kõlapilti edaspidi lisanduma ka võimsust (kuigi seda eraldi ei taotleta), mis hõlbustaks orkestriga laulmist; *a cappella* teostes ei tunta ju detsibellidest puudust, kui kõlatugevus on diferentseeritud, kulminatsioonid hästi ette valmistatud. Huvitav (ehkki raskevõitu) repertuaar ja fantaasiat arendav musitseerimislaad peaksid omakorda soodustama vokaaltehnilist arengut. Heades instrumentaalkoolides rõhutatakse, et selge ettekujutus, kuidas muusika peaks kõlama, aitab õpilasel leida tehnilised vahendid ettekujutuse realiseerimiseks. Vokaalpedagoogidelt kuuleb sellist väidet harva, ometi ei tohiks laulmisega olla lausa teisiti, mõelgem kas või meie tuntud lauljaile — kel rikas fantaasia, leiab end kergemini ka vokaaltehnikas (hoopis iseküsimus on, et nii instrumentalistide kui ka lauljate seas leidub sportlaseta tüüpe, tehniliselt eriti andekaid ja tulemusrikkaid — mis siis, et muusikaline silmaring on oma erialalgi vaskmündi suurune).

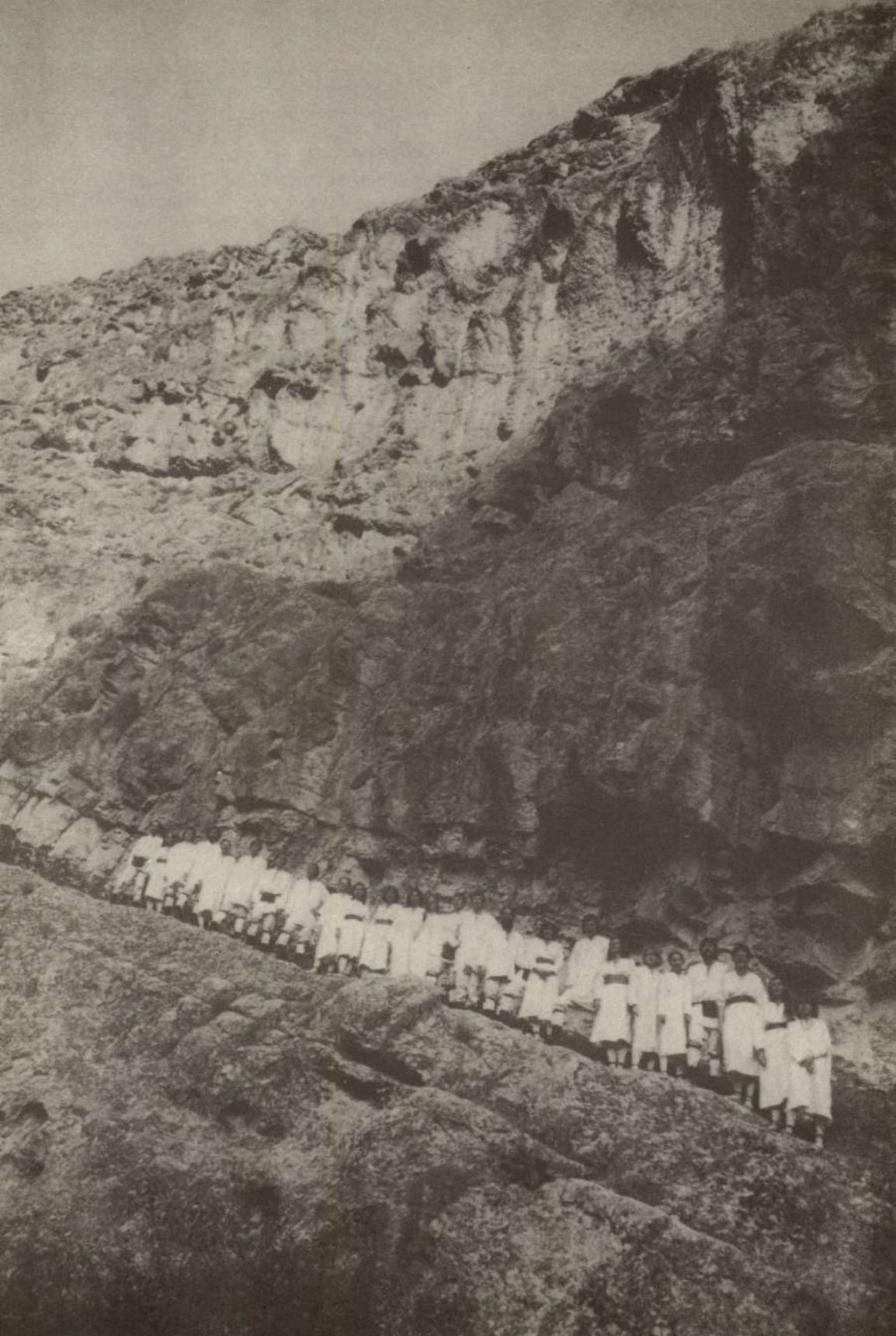
Kammerkoori lauljate muusikahuvid näivad olevat oma koori tööst laiemad. Paljusid võib sageli näha kontserdisaalis publiku seas, eriti varajase muusika või sümfooniakontsertidel, umbes pooltel on sisukad heliplaadikogud.

Häälekultuuri senist tõusu kammer-

kooris on kõige lihtsam hinnata vahest üksikute lauljate järgi, keda sageli kuulda soolodes. Näiteks Toivo Kivi ja Aarne Talvik, kes alustasid vokaalse eelhariduseta: praegu kõlavad nende hääled märksa kandvamalt ja avaramalt. Koorisolisti kohal on kokku kuus lauljat, aga soolosisid laulavad ka mitmed teised. Tõnu Kaljuste väidab, et iga laulja peaks uskuma endasse kui solisti; nii kaugele pole veel jõutud. Muuseas, peale kriitikameele on tal arenenud ka enesekriitiline meel. On omad puhttehnilised probleemid, näiteks — kas žestikulatsioon toimib just nii, nagu endale tundub? On väga hea, kui kontserdil istub mõni dirigendist kolleeg, kes pärast teeb märkusi; aastaid tagasi oli selliseks silmaks saalis sageli Peeter Lilje. Viimasel ajal aitab ennast kontrollida videomagnetonfon, esimese salvestise («Õõmuusika»), mis läks täissaalile ja täismenuga) mulje olnud masendav!

Kammerkoori töös on ka väliseid, organisatoorseid probleeme. Nad tahaksid ja jõuaksid esitada senisest rohkem vokaalsümfoonilisi suurvorme, mille vastu ka publikul on olnud alati suur huvi, kuid raske on saada kokkuleppele orkestriga. ERSO plaanidesse kammerkoor ei mahu, kõige enam on võidud teha koostööd «Estonia» kammerorkestriga, põgusalt ka «Hortus Musicuse» barokkoosseisuga ja — viimati — «Linnamuusikutega» (Laste Muusikamaja ansambel). Kavatsustest võiks nimetada Kreegi Reekviemi ning Schnittke Reekviemi (mille lindistuses osales kümme aastat tagasi «Ellerheina» kammerkoor) ja kantaadi «Doktor Johann Fausti lugu» ettekandmist ühes Valeri Poljanski kooriga (s.o NSV Liidu Kultuuriministriumi kammerkooriga). Käesoleva kontserdihooja plaanidest jäi too ettevõtmine välja — olevat organisatoorselt liiga keeruline, nagu arvas meie Filharmoonia senine kunstiline juht B. Pardsanjan.

Vanades muusikamaades lähevad kammerkooridesse laulma paljud kammerlaulu õppinuist. Meil on see eriala



samahästi kui puudu (kammerlaulu diplomini saavad TRK-st need lauljad, kes operiklassi eksamit ei suuda teha).

Filharmonia kammerkoori praeguse (1987. aasta algus) koosseisu 26 lauljat — kes nad on, kust tulnud?

Lauluerialalt — G. Otsa nimelise muusikakooli lõpetanud Dagmar Meos ja Rai-li Orav ning TRK-s õppiv Allan Vurma (kes varem on lõpetanud TPI). Koorijuhtimise erialalt (mõned õpivad veel) — Vilve Hepner, Nargiz Veski, Kai Darzins, Külli Selke, Kalev Keeroja ja Tõnu Tormis (kelle suurepärasest fotograafimainet tõendagu juuresolevad pildid), muusikapedagoogikast — Kaia Ivanov, Maret Küüra ja Tiit Kogerman, kes ühtlasi on tuubamängija. Instrumente on veel kuus: pianistid Siiri Kapral ja Aarne Talvik, viiuldaja Anne Lassmann, flö-tist Veikko Kiiver, fagotist Kaido Suss ja violamängija Andrus Mitt (koori värskeim liige, koosseisus k. a veebruarist). On muusikateaduse erialalt kompo-sitsiooni hiljuti üle läinud tudeng Toivo Tulev ning komponistiharidusega Too-

mas Siitan, kes tegutseb eeskätt muusi-kateadlasena (meil parimaid varajase muusika tundjaid, õpetab TRK-s muusi-kaajalugu). Kaks on inglise filolooge — Tiiu Kivilo ja Maire Joala — ning tehni-ka aladelt tulnuid — Erkki Targo (TPI) ja Toivo Kivi. TPedI kultuuriharidus-alalt on Ada Naar. Marje Trallat teatak-se kui kauaaegset «Hortus Musicuse» lauljat, aga koolituselt (ERKI) on ta hoo-pis graafik, tegi veel kümme aastat tagasi vahel teatriplakateid ja plaadi-ümbriseid.

Lisaameteid koori argipäevast: Kai Darzins peab esinemiste päevikut, koor-meistritööd rühmaproovides teevad Aar-ne Talvik, Kalev Keeroja ja Toomas Siit-an, viimase kirjutatud on enamik sisu-kaid ja täpseid annotatsioone koori kava-lehtedel.

Igapäevatööd teeb koor Pioneeride Pa-lees. Südalinnast kaugevõitu, aga pole ruumikitsikust, saab teha ka rühmaproo-ve (milleks ERSO-l pole seniajani vöi-malust). Mõne aasta pärast peaksid Fil-harmonia kammerkoor ja «Hortus Mu-

*Esinemas linnahallis 20. augustil 1986.
T. Tormise fotod*



sicus» saama uue kodu, ühe praegu restaureeritava torni vanalinnas.

15 praeguse koosseisu lauljat olid kooris juba siis, kui lauldi «Ellerheina» nime all. Viimane asutajaliige aastast 1966 oli Priit Sarv, kes laulis kaasa veel eelmisel hooajal ja on nüüd koori direktor.

Koori täiendamine uute liikmetega on läinud keerulisemaks. Kui algusaastail piisas tervest, sobiva tämbri ja ulatusega häälest ning solfedžeerimisoskusest, siis nüüd oodatakse uustulnukailt mingeidki eeluskusi vokaaltehnikas, väga soovitud on tõlgenduslik aktiivsus.

Ja kes on öieti kammerkoori publik? Kodulinnas — peamiselt selline kontserdipublik, kes ei piirdu ühe žanriga (näiteks sümfoonia- või klaveri- või koorikontsertidega), vaid otsib igast parimat. Kaugematel reisidel on pilt kirju. Filharmooniate saalides tekib kontakt kergesti, aga kui on tegemist täiesti ettevalmistamata kuulajatega piirkonnas, kus puuduvad koorilaulutraditsioonid, ei saavataki anda tavalist kontserti. Sellisteks juhtumiteks on varus kaks kommentaaridega (T. Siitanilt või T. Kaljustelt) kava: üks — Gregoriuse koraa-list missa ja motetini (mõistete selgitamine, katked teostest), teine — valik Tormise läänemeresoome hõimude sarjades.

Koor on laulnud kontserdi- ja teatrisaalides, keskkoolides, lastemuusikakoolides, muusikakoolides ja konservatooriumides, klubides, kultuurimajades ja -paleedes, Poliitharidusmajas, Moskva olümpiakülas, rahvamajandusnäitustel, vanades maakirikutes ja kuulsates katedraalides, ohvitseride majades ja sõjaväeosades, asutustes ja tehastes, raekodades, parkides ja vanade mõisahoonete õuel...

Tõnu Kaljuste on ikka kinnitanud, et parim publik on Eestimaal augustikuus.

Kõike, mida publiku poolelt ei näe, aitasid kirjutajal teada saada Priit Sarv, Kai Darzins, Leelo Talvik, Aarne Talvik, Toomas Siitan ja Tõnu Kaljuste.

Teatri- Gloobus

□

Giorgio Strehler, kes äsja sai 65-aastaseks, lavastas Pariisis Brechti-Weilli «Kolmekrossi-kooperi». Polly osas teevad kaasa Nastassia Kinski ja Itaalia lauljatar Milva. Väitsa-Mackie rolli pakuti Alain Delonile, kes paraku loobus, tuues põhjuseks Weilli liiga keeruka partituuri. Nõusoleku sai Strehler aga sama suurusjärgu tähelt Marcello Mastroianilt.

Théâtre de l'Europe'i direktor Strehler hakkab peatselt juhtima uut teatrikooli Seine'i kaldal. Prantsuse Kultuuriministeerium annab kooli käsutusse 1913. aastal asutatud *Vieux Colombier*' teatri, kus omal ajal esinesid korüfeed Jacques Copeau, Charles Dullin ja Louis Jouvet. Praegu teeb hoone läbi põhjalikku uuenduskuuri.

□

1979. aastal asutati Viinis Fo-teater. Nagu nimi reedab, esitatakse seal Itaalia kriitilisi rahvakomöödiad (peamiselt Dario Fo sulest). Käesoleva hooaja esimeseks esietenduseks aga oli Peter Turrini «Virtin», mis põhineb Carlo Goldoni «Mirandolinal». Autor, kelle teoseid on mängitud teisteski saksakeelsetes maades, esines ise krahv Albafiorita osas.

□

«Dürrenmatt Kairos» — niisugust pealkirja kannab näidend, mille peategelaseks on kuulus Sveitsi kirjanik ja dramaturg. Näidend toodi välja seoses Dürrenmatti visiidiga Egiptuse pealinna. Kohalik autor El-Asfuri on selles kujutanud lavastaja ees seisvaid probleeme, kes kavatseb mängida Dürrenmatti ja teiste Euroopa dramaturgide töid araabia keeles. El-Asfuri oli esimene kodumaine teatrirežissöör, kes lavastas Kairos Dürrenmatti tüki — «Vana daami külaskäigu».

□

Bernis avati pärast põhjalikku uuendamist Sveitsi teatrimuuseum, mille ajalugu ulatub 1927. aastasse. Seal leidub 30 000 köidet mitmekesisest teatirikandust, lisaks arvukalt plakateid ja fotosid, kostüüme ja marionette, 4500 lavakujundusmaketti, 400 videot maailma draama- ja muusikateatrite lavastustest, 200 kuulsate teatrimajade plaani, rikkalik käsikirjaline pärand jne. Muuseum täidab ühtlasi rahvusvahelise tähtsusega teatriinfo ja -dokumentide kogu funktsiooni.



Kaarel Ird oma kabinetis, juuni 1984.

P. Sirge foto

Irdist rääkida on üsna kõhe. On, nagu istuks ta kuskil, jalad sõlmes, kuulaks ja igavleks ja oleks nagu natuke nõrdundki — noh oleks võinud ikka vähe paremini, väheke vaimukamalt, natukenegi minu moodi. Ja ega ei oleks midagi vastu ka kosta, sest kui Ird ikka vormis oli — ja seda juhtus hoopis sagedamini, kui statistilised keskmised lubavad, — siis kõik tuli kui kosest, Niagara kosest. New Yorgi linna moodi oli Ird ka, nii nagu ma ei mõista midagi välja mõelda, mida seal linnas juba tehtud ei ole või parajasti ei tehta, niisama ei oska ma ka öelda, mis Irdil tegemata võis jääda...

Üsna vähe on neid inimesi, kes teda esimest korda nägid ja ei küsinud — kas Ird oli purjus või? Eks ta oligi. Kindlasti mitte viinast, mida ta õieti ei pruukinudki ja mis teadagi on kõige kehvem purjusolemise viis. Ird oli purjus teatrist, loomingust, elust endast, Irdi loominguline seisund oli peaaegu et pidev. Ird mässas, Ird märatses, Ird kakles, Ird tegi teatrit, Ird tegi poliitikat ja oli aina mu meelest seda usku, et kirm on see, mis maailma puntrasse ja känkkrasse ajab, ja kirm on ka see, mis maailma vabastab, rahu ja rõõmu ja vabadust loob. Lõvi viha ja raev pidada ka jumala tarkuse sisse kuuluma — ja seda meelt oli Ird ka. Ja üks seegi lähe tema puhul tõeks, et ükski puu ei jõua ladvaga taevasse, kui tema juured põrgu ei ulatu. Olgu ka lisatu, et ma ei ole kohanud kainemat, rahulikumat ja kindlameelsemat inimest kui Ird — siis, kui asjad puhta hullusti kippusid minema. Auväärset ja juba mitu tolli maast lahti rauka temast ei

saanud ja õieti on sellest kahju, aga üks paljud suured näitlejad sure laval või lava kõrval. . .

Enam ei mäleta, mispuhul ja kellele ta seda ütles, aga ütles ta seda kindlasti ja kuskil seal seitsmekümne aastate algul — mina sellest aru ei saa, mis teete, ja mulle ei meeldi see mitte üks raas, aga tõmmake takka, äkki tulebki midagi välja. Ma ei ole kindel, kas läheb vaja kahe käe näppusid, et üles lugeda teatrijuhte, kes nõndamoodi oskavad, suudavad ja julgevad ütelda. Väga kõva usku on vaja, usku sellesse, et maailm, sealhulgas ka teatrimaailm, ei ole mitte ainult kummalisem, kui me seda ette kujutame, vaid kummalisem, kui me üldse ette kujutada suudame. Ei ole see ei kena ega mugav usk, aga õige peaks ta küll olema. . .

Prantsuse temperamendiga eesti mees, ütles tema kohta keegi Moskva daam. Olgu selle prantsuse temperamendiga kuidas on, aga eesti mees oli ta küll. Ird uskus koos Menninguga kaljukindlalt, et «Kuningas Lear» on vaja tõlkida eesti keelde, nii otseses kui ülekantud tähenduses — senini on mõlemad tõlked tegemata. Ja mis me ka ei räägiks, ega Irdi kui lavastaja elutööd — Pärnu kosjaviinadest Tartu tagahoovini — nii naljalt ikka järele ei tee küll, olgu või ligilähedaseltki. See, kuidas Helend Peep «Külavahelaulude» alguses puid riita ladus, oli mu meelest puhas maagia, nii Euroopa kui maailma mõõdupuu järgi — ja mis see väga hea teater muud ikka on kui maagia. . .

Ird oli kirstus hoopis teist nägu, ehmatavalt teist nägu. Ja oli kahju küll, et matused olid suured ja riiklikud ja ei olnud ei aega ega kohta, et seda nägu vaadata ja meelde jätta. Nagu mingi sõnum, mingi läkitus oleks seal olnud, viimne siitpoolt piiri. Ma ei tea. Korraga oli tunne, et ma ei tundnud üldse Irdi, et nii palju oli ja jääb tema juures saladuseks. Aga üks peaaegu kõik ole müsteerium, mis meie sees ja meie ümber on. See on üks väheseid kindlaid asju siin elus — nagu surmgi.

Elu pole miskit muud kui üks suur otsast algamine — seda kinnitas Ird ühtelugu. Ega meilgi muud üle jää ja andku taevas meile Irdi vääramatut usku, et teater on võimalik ja vajalik ja et meid oodatakse nii Kilingi-Nõmmel kui ka Moskvas, Stockholmis, Budapestis. . .

EVALD HERMAKÜLA



Kaarel Ird ja
Evald Hermaküla
1969. a.



Koos isega, umbes 1919—1920.

*Pärnu Töölisteatri päevil. (Grimmis; osa kindlaks
tegemata). 1932—1933.*

Kaarel Ird Riias oma sünnikodu uktsel.





Rühm maalreid Tartus Aia tärnaval, endise Riigikohtu hoone hoovis 3. septembril 1935. Tagumises reas vasakult teine Kaarel Ird.



Kaarli Aluoja ja Kaarel Ird, kaks «Vanemuise» juhti. Kirjutatakse aasta 1940.

1947. a. «Vanemuise» peanäitejuht Kaarel Ird koos lavastaja Udo Väljaotsaga «Silvat» lavastamas. Paremalt kostüümitsehhi juhataja Hilja Simm.



Ird on näide kultuuriheerosest, kes oma gigantset tööd täiesti teadlikult tegi. «Vanemuise» suurust ja tähtsust ka üleliidulises ning rahvusvahelises mastaabis ei jätnud ta kunagi rõhutamata. Meile ei jäänud iialgi saladuseks, missugust energiat, muret ja vaeva selle rajamine nõudis ja nõuab. Me nägime kogu aeg pealt, kuidas Ird võitles arvutute lohedega, neid enam-vähem alati võites, kuid tihti ka resigneerunult alla jäädes. Jah, tal oli sügavaid masendusperioode, kuid mitte iialgi ei paistnud ta kahtlevat oma missiooni õigsuses. Niisiis, ta ei eksinud, kuid tihti teda ei mõistetud, mida ta talus heroiliselt. Kui mina üldse olen režissööriteatrit näinud, siis oli see Ird, mitte aga keegi teine. Kuidas talle meeldis toorest inimtaignast suurrolle küpsetada, kuidas ta abitud inimlapse aina voolis ja voolis, nendega mööda lava edasi-tagasi käis, neile iga lause intonatsiooni ette rääkis! Kuidas ta rõõmus oli, kui mees või naine suutis natukenegi järele teha, mis ette nähtud! Aga kui ei suutnud! Seda kõue, neid välke! Ja uuesti otsast peale, kuni näitleja keelepaeltesse ja lihastesse tekkisid lõpuks vajalikud refleksid. Näitlejad kui metslased? Ja Ird kui rahvaalgustaja, kui Jakobson ja papa Jannsen, köster ja Laur, Koidula ja Kreutzwald ühes isikus. Metsiku Lääne alistaja keset surnud kõnnumaad, kus polnud kellelegi toetuda. Või oli? Või polnud veel aeg?

Ird oli suur isiksus, peaksime muidugi kirjutama — Suur Isiksus, nii kõlab realistlikumalt. Tema suurus ei tohtinud teistel hetkekski ununeda. Ega ununenudki. Väikestest inimestest (kirjutame juba mõlemad väikese tähega: väikestest inimestest) koostas ta Suure Teatri. See teater oli ainulaadne Eestis ja Nõukogude Liidus. Seda külastasid sadad tuhanded inimesed. Mis võime Suurelt Isiksuselt veel tahta? Minu arust on see täiesti piisav elutöö. Ja paistab kaugelt. Vähemalt paistis. Seda nägid miljonid inimesed, kelle elutööd ei kanta iial annalidesse. Kasutame siis suurmeest leinates ühtlasi juhust ja meenutame neid miljoneid inimesi. Paljastame ka nende mälestuse ees pea.



«Vanemuise» uue hoone ehitusel koos Lea Tormise ja Mati Undiga, 1967.



Tallinna saabub Moskva Kammerteater, 1948. Keskel maailmakuulus Alice Koonen, tema kõrval Kunstide Valitsuse juhataja Kaarel Ird, paremal Eesti NSV Riikliku Teatriinstituudi direktor Priit Põldroos.

K. Simonovi «Vene küsimus» «Vanemuises» 1947.
Smith — Kaarel Ird, Jessie — Elo Tamul.



Kaarel Ird ja Epp Kaidu (paremal) koos Leo ja Dagmar Normetiga 1950. aastate algul Pärnu rannas.



Heliloojate Liidu delegatsioon K. Irdi 70. sünnipäeval. Juubilari õnnitlevad (vasakult) J. Koha ja J. Rääts kui Heliloojate Liidu juhid ning «Vanemuises» lavastatud muusikateoste autorid G. Ernesaks, E. Kapp, B. Körver, V. Tormis, V. Ojakäär, R. Kangro, R. Ritsing, J. Bleive ja V. Viru.



K. Irdi 70. sünnipäev 1979. Pidu kontserdisaalis. Kõneleb EKP KK esimene sekretär Karl Vaino. Juubilar tema kõrval (keskel). Vasakul ülal Evald Hermaküla. Foonil Irdi ema ja isa foto.

R. Velskri fotod

Oli saabunud 1968. aasta. Minu koolitee hakkas lõpule jõudma. Me korraldasime oma kursusel (lavakunstikateedri III lend) hääletuse, kes kuhu teatrisse tööle tahaks minna. Selgus, et küllalt paljud kirjutasid: «Vanemuisesse». Praegu poleks selles midagi imelikku, aga tol ajal ei olnud see päris tavaline ilming. Ma pean silmas neid ammuseid Panso ja Irdi suhteid, mis polnud siis kuigi siledad. Oli mõlemapoolseid solvumisi-solvamisi, Panso leidis põhjust negatiivsete teatrinähtuste puhul ikka Irdi mainida, ja usun, et ega Irdki võlgu jäänud. Kuigi, jah, oli ju toimunud Reet Neimari korraldatud telesild Tallinn—Tartu*, kus kaks kanget eesti rahva ees dialoogi pidasid, ja väliselt oli kõik korras.

Umbes õunapuude õitsemise aegu (Prahas oli siis juba suur kevad, õitsetesid sirelid) võtsin jalad selga ja põrutasin Tartusse Irdi juurde. Vahemeheks oli Mati Unt, kes siis «Vanemuises» töötas. Kohtusime. NSV Liidu rahvakunstnikust teatrijuht võttis mind, tudengit, vastu. Mati istus põrandal, rääkisime maast ja ilmast. Viimasest oli tollal palju rääkida, oli ju ikkagi 1968. aasta — maailm seisis teelahkmel. Ütlesin Irdile, et tean, mis juhtus tema teatris siis, kui seal töötas lavakunstikateedri I lennu lõpetanu, kadunud Jaan Saul. Olin lugenud Leenu Siimiskeri Sauli-raamatu käsikirja ja ka muud (täna ei kujuta hästi ette, et keegi meist võiks Stanislavski meetodisse suhtumise asjus apelleerida Kremli poole — aga nii see tol korral praku oli ja apelleerijaks ei olnud mitte elupõline teatripoliitik, vaid noor Melpomene rüütel). «Aga ajad muutuvad,» ütlesin siis «diplomaatilisel kohtumisel» «Vanemuises», «ja täna on reaalne pilt see, et õige mitmed mu kursusekaaslased oleksid nõus siia tööle tulema.» Meil, tollastel tudengitel, oli aga kindel teadmine, et Ird Panso koolist kedagi ei võta. Ta kuulas mu kenasti ära. Kui hakkasin lahkuma, ütles Ird mulle nii: «Kuulge, noormees, teil on üks väikene

viga: te usute, et maailmas (elus) saab valida hea ja parema vahel. See on vale. Valida saab vaid sita ja veel sitema vahel. Mida varem te oma eksitusest vabanete, seda parem.» Nii ütles Ird, ja ta teadis, mida ütles.

Sellest on nüüd möödas 20 aastat ja ma olen veendunud, et tal oli õigus.

Mis puutub meie jutuaajamise teemasse, siis noorte näitlejate suunamine läks seekord veel nagu ta läks — teisiti. Aga juba aasta pärast oli mu kursusekaaslane Jaan Tooming ometi «Vanemuises» ja veel aasta pärast võttis Ird sinna järgmisest lennust Tõnu Tepandi, Väino Uibo ja Liis Benderi. Jah, «Vanemuises» olid alanud huvitavad ajad. . .

Kui poleks olnud Irdi tema tohtu autoriteediga, oleks mul ja nii mõnelgi teisel tollasel noorel lavastajal suud mulda täis löödud. Ta kaitses meid.

Ird oli haiglas, Pirital. Käisin tal külas. See oli mõni nädal enne Georg Otsa surma. Rääkisime elust, tööst, surmast. Ird jäi mõttesse ja ütles väga vaikselt: «Nüüd on ilmselt tulemas raske aeg. Pumba juurde jõuab stalinlike noorte põlvkond.» See oli öeldud 1975. Nüüd me räägime seisakust meie ühiskonna arengus. Ird ei olnud prohvet, ta oli tark, dialektiliselt mõtlev inimene.

Kord nägin ma teda ka nutmas. See oli Kaidu matusepäeval. «Kurat, mul on hea meel, et sa tulid,» ja vanamehel hakkasid pisarad jooksuma.

Mälestusi on palju. Võib-olla tuleb kunagi aeg, kui need ka kirja jõuavad. Viimast korda nägin teda 12. detsembril 1986. aastal. Siis oli ta juba minejamees. Ma ei oska öelda, kas ta tundis mu ära. Ainus arusaadav sõna, mis ta ütelda püüdis, oli. . . «Moskva». . . Nüüd kirjutaks veel palju, väga palju punkte. Palju hüüu- ja küsimärke.

Hea vähemalt, et me talle sel külmal talvepäeval «Internatsionaali» laulsime, kui maa oli ta omaks saanud.

KALJU KOMISSAROV

* Ja Tartus istus ülekandebussis nuppude taga Eesti TV režissöör Evald Hermaküla (1968). — Toim.

Ei tea Irdist rahutumast hinge (ikka Ird — kellele oli ta Kaarel?) Kas kehtib tavakohane: nüüd viimaks leidis ta rahu ja puhkuse?

Alati tundus, et Ird saab teatrist lahkuda ainult ühel viisil: kesk igapäevast rahmeldamist äkki jalapealt kokku varisedes. Kahjuks ei läinud nii — nii olnuks talle kergem. Mäletan teda mitmel puhul uhkelt rääkimas: arstid ütlevat, et tal on süda nagu noorel mehel. Ju see noor süda rahu ei andnudki; oli ka tugevam kui väsinud vanad närvid ja muu keheline masinavärk.

Ta ei saanud enam teatris olla, aga ta ei saanud ka teatrita olla. Ja keegi ei saanud teda aidata. Lohutavat ja lepitavat pole selles midagi.

Irdist on tema eluajal arvatud väga mitut moodi. Ta vajas nii sõpru kui vaenlasi, ja viimaseid oli tal vist rohkem. Süiski — kui Irdi rahutut isikut enam ärritamas pole, hakkab pikapeale õige paljudeni jõudma tema kui isikuse (sageli ka vastuoluliste) tegude tähendus ja mõõtka. Ametlikust tunnustusest pole Irdil muidugi puudust olnud. Mõtlesin siin teatriinimeste tavateadvuses juurdunud, õigustatud ja õigustamatuid solvumisi, eelarvamuslikkust, möödamõistmist ja muud seesugust, mis nüüd



«Meestelaulude» proovil koos Veljo Tormisega.



*Koos «Vanemuise» korraldajadirektor Jaak Ville-
riga kunstinõukogus 1979. aastal.*

R. Velskri foto



*Moskva Näitlejate Keskmajas «Vanemuise» õhtul
1975. Peanäitejuht toob kumrardama Jaan Too-
minga.*



*Kaarel Ird juulis 1984.
T. Tormise foto*



Koos Eduard Tubina ja Erich Kõlariga Tubina «Reigi õpetaja» proovil 1979.
R. Velskri foto

osalt taanduma ja teisenema hakkab. (Päris sõbrad ja põhimõttelised vaenlased jäävad niikuinii endisteks — ega ta ka ise poleks teisiti tahtnud.)

Keeruline isiksus, on kombeks öelda. Aga see ei seleta midagi. Elu ja teater ei vaja ingleid, vaid inimesi, kellele midagi üldolulist oleks oma enese minast tähtsam. Nii oli Ird. Tema looja-egosse mahtus vähemalt kogu «Vanemuine». Need mahupiirid ehk ongi määravad, kui ühe inimelu hea ja kurja dialektikas orienteeruda püüame.

Et Ird sageli inimeste peale karjus, on laialt teada. Et ta paljusid ilma liigse kärata aidanud on, teatakse hoopis harvemini. Näiteks Helmi Tohvelman pidas temast eriti just sellepärast väga lugu. Kuigi nende kahe käitumislaad oli diametraalselt erinev, on see täiesti loogiline. Tohvi oli õige inimene hindama Irdi «absoluutset kuulmist» päriselt rahvusliku rahvatüki lavastamisel. Ja ta teadis, et ka hellameelne, diskreetne, isegi häbelik Ird on olemas, kuigi sellist tundsid arvatavasti vähesed.

Viimastel aastatel polnud Ird enam päriselt tema ise. See on kurb, aga ununeb peagi. Jääb Ird, nagu ta oma parimatel aegadel oli — terava vaimu ja vaimukuse, võimsa võitlusviha, vägeva töövoime ja ainukordse isikupäraga nähtus. Mäslev, pulbitsev, ajakäänudel mitut masti rolle täitnud — inimene kui ajalugu!

See talv on olnud ränk, liiga paljusid järjest ära viinud. Ird oli küll mu kadunud isa põlvkonnakaaslane ja tema päev suhteliselt pikk — 77 aastat — aga ikkagi... Uusi teatriisiksusi kasvab ju peale ka... Aga hõredaks ja kõledaks kipub jääma, kevad veel kaugel, hingetuiskude taga.

P

Quo vadis, Ago-Endrik Kerge?

MARE PÖLDMAE
MARGOT VISNAP

On ootamatu avastada, et see lavastaja on toonud nii palju elevust meie teatriellu, pannud endast rääkima oma televastuste ja filmidega. Tema uusi lavastusi on alati saatnud tähelepanu ning need on kutsunud esile vastakaid arvamusi (viimasel ajal küll rohkem kuluaarides). Tema lavastusi on jälitanud kümnendivahetuse suurim publikumenu, mitmed neist, nagu «Noore daami külas-käik» (1977) ja «Peeter Paan» (1979) Draamateatris ning «Savoy ball» (1982) «Estonias» purustasid ilmselt hetke populaarsuserekordid. Mida siis kujutab endast Ago-Endrik Kerge fenomen meie kultuuripildis?

Ajal, mil üha sagedamini ja mõistvalt on hakatud rääkima lavastajate produktiivsuse langusest, toob Kerge aasta jooksul (1986) välja viis lavastust (ühe neist Soomes), saadab ekraanile ühe filmi. Esialgu ei näi miski seda hooгу peatavat. Kui tahta kokku võtta Kerge praeguseks juba kümneaastase lavastajategevuse viljad (nimetuste hulk on aukartust äratav!), tekib lausa abitu olukord — tuleks nagu hõlmata hõlmatut. Arvustusi sirvides selgub, et keegi pole seda ka üritanud. Ons tekkinud situatsioon, kus kultuuri tarbimine on jõudnud ette selle tegelikust mõistmisest või ei ole objekt seda väärt, et pälvida põhjalikumalt kirjutava avalikkuse tähelepanu? Üsna julgelt võib väita, et lavastaja Kerge hämmastav töötempo ja maht ei ole seni leidnud lihtsalt partnerit arvustajate hulgast, kes tema loomingu pideva vaatluse alla võtaks. Kuigi probleem ei puuduta üksnes lavastaja Kerget. Näitlejaportreede kõrval on välja suremas ka lavastajaportreed. Lähiminevikust ei mäleta ka ühtegi põhjalikumamat analüüsi eesti teatri režiisundumustest ja tendentsidest. Ei ole püütud üksikretsensioonideski küsida, mida ütleb ühe lavastaja hetkeseisu kohta see, kui lähestikku asuvad nii diametraalselt erinevad lavastused nagu «Vastutus» ja «Aeg tulla, aeg minna» või sellised autorid nagu V. Arro ja J. Strauss. Üldse hakkab lavastajatööde käsitlemisel

retsensioonidest kaduma kontekst — praegust kultuuripilti, mingi teatri siseolukorda, lavastaja loomingulist bioografiat puudutav taust. Kirjanduskriitika pole näiteks sellist järjepidevust hüljanud. Ega alljärgnev esimene katsegi suuda anda ammendavat ülevaadet, mida nii mitmenäoline ja vastuoluline kunstnikunatuur kui Kerge väariks. (Täiesti omaette lähenemist nõuaksid televastused ja filmid!)

Näib, nagu oleks Kerge demokraatlikem lavastaja praeguses kihistuvast teatriprotsessis — lavastaja kõigi jaoks! Ometi pole tema põhikreedoks: «i g a ü h e l e midagi», vaid — i g a tõsisem lavastus pakkugu ka igamehele midagi: keerukamat dramaturgiat, ka ooperit püüab ta ikka siin-seal võrtsitada mõne lopsaka karakteri, eluliselt krõbeda detailiga, peaaegu alati püüdleb ta haarava vaatemängu poole jne. Tänaseks on Kerge kontos kõik teatrižanrid ning pole selgunud, et ta üht teisele väga eelistaks. Kergelik käekiri on kõikjal äratuntav — üllatavalt ilmnevad ühisjooned peaaegu et ühildamatute teemade ja laadide juures. Alustanud balletist ja varieteest, jõuab ta läbi Panso-kooli sõnalavastuse juurde ja siis vallanduvad otsekui paisu tagant ooper, operett, muusikal, *show*-etendus, televastus ja -film. Haare on kujunenud aastate jooksul hämmastavalt laiaks: sümbolistlikust draamast («Peer Gynt», «Inimese elu») naiivse lamburilooni («Bastien ja Bastienne»), aktuaalsest publitsistlikust näidendist («Vastutus», «Katastroof») klassikalise ooperitini («Nahkhiir»), panoraamsest tõsihardast perekonnakroonikast («Aeg tulla, aeg minna») revüülilikult kireva lasteetenduseni («Peeter Paan»), süvafilosoofiale pretendeerivast isikudraamast («Mina pean teed juua saama») lopsaka lava-*show*'ni («Noore daami külas-käik») jne.

Kerge tulek, tegelikult ju *come-back* lavale liitus särava komeedina eesti teatrisse ilmunud, tänaseks juba legendiks saanud lavakunstikateedri VII lennuga 1976. aastal. Ta tuli ootamatult küpsena, 49

kindlana oma tahtmistes ja taotlustes. Kuigi teatrisse jõudis Kerge läbi teatrikooli, ei saa mööda tema eelmisest lavaelust tantsijana, mis, nagu selgub, hilisema loomingu suhtes üsna täenduslikuks osutub. Tõenäoliselt andis ballett kaasa töökindluse, nõudlikkuse enese ja teiste suhtes, harjumuse pidevalt suuri koormusi kanda. Balletisolistina alustas ta «Estonias» 1959. aastal, tantsis nii klassikalisi (printsid «Pähklipurejas» ja «Tuhkatriinus») kui ka karakterosi (Kurat «Söduri loos»). Erilise teetähisena jäi maha Romeo Helmi Puuri Julia kõrvale. 1972. aastal debüteeris ta koreograafina Mati Kuulbergi «Mont Valérieniga» «Vanemuises», millele kaks aastat hiljem järgnes Kuulbergi «Pöördlava» «Estonias».

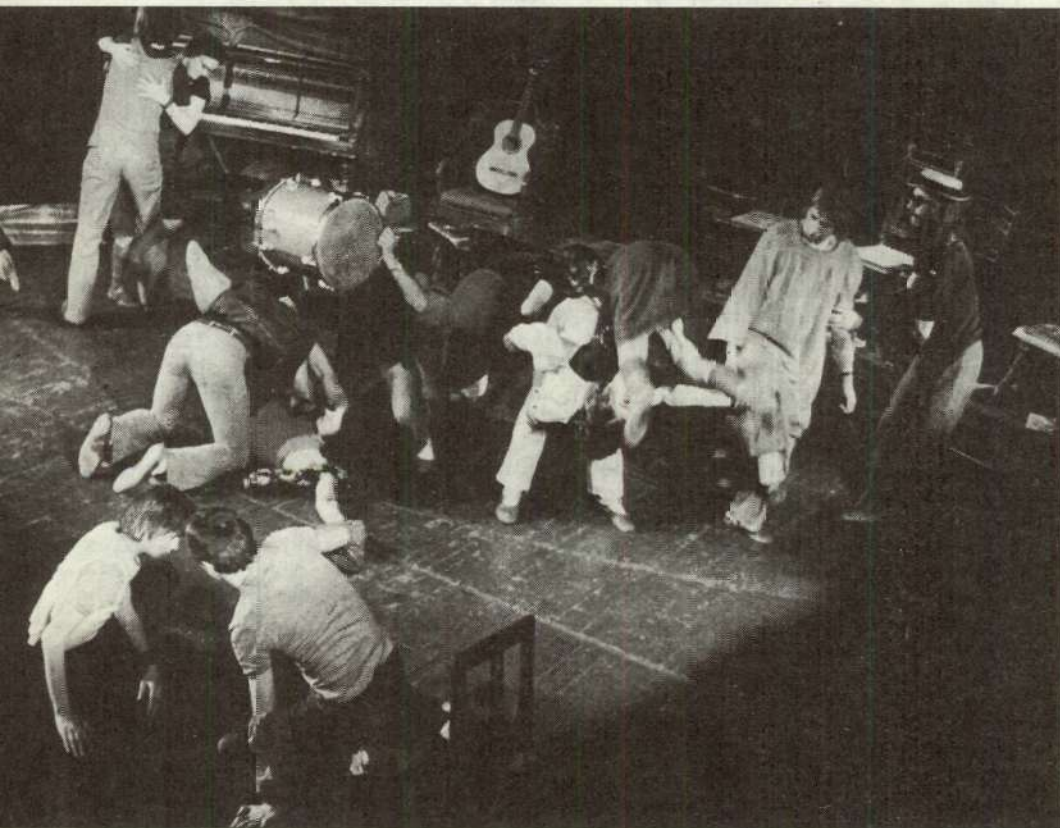
Teatrikooli režiidiplomiga kaasnes aga esimene lavastus sõnateatris — Kitzbergi «Kosjasõit» (1976). Kitzbergi tekstist eemaldumata tegi Kerge koos improviseerimisjulge ja lavavabadust valdava kursusega «Kosjasõidust» lopsaka ja revüülikult särtsaka kapustniku, millesse tõi kaasaegsuse tudengite lustlik pila moehoiakute üle. Küllap oli Kergel selles lavastuses kasutada oma vai-

muvilkuse ja artistlikkuse poolest ideaalseim näitetrupp. Just VII lennust sai Kerge lähitulevikuks oma lavastuste, ka tele-show'de ja -filmide põhituumiku: Krjukov, Kibuspuu, Paluver, Orro.

Kui muusikateater oma alalhoidlikkuses lausa karjus reformi järele, Kerge-taolist lavastajat lihtsalt ootas, siis sõnateatris oli 70. aastate lõpul esile tõusta raske. Tollase noore režii esinajad (Tooming, Hermaküla, Komissarov, Raid jt) olid veel hülgevormis. Ja kui kursusekaaslased — sotsiaalselt terav Merle Karusoo ja filosoofiliselt süvenev Lembit Peterson — suutsid siiski arvestatavalt tollaste tipplavastajate kõrvale asetuda, siis Kergel ei õnnestu neile nii veenvalt sekundeerida. Kuid Panso režiikool, töötamine erialatundides samaaegselt ju ka väga tugeva näitlejakursusega andsid siiski julguse ja kindluse tõsise repertuaari lavastamiseks. Juba jõuabki samal 1976. aastal lavale tema teine töö ning esimene draama —

«Kosjasõit», Lavakunstikateedri VII lennu diplomilavastus, 1976.

K. Suure foto



L. Kruczkowski «Kuberneri surm» Draamateatris, mis näib Kerge draamalavastuste hulgas huvitavam, mõtestatum ja dialoogirežiis läbitöötatum. Kõitvamalt mõjus tookordses teatris (ja vastas rohkem tollase režii suundumustele) lavastuse teine variant, mida kandis Urmas Kibuspuu Kuberneri osas. Lavastuses oli kasutatud huvitavaid kujundeid, näitlejate mängus üldistusjõulisi detaile, peegelmisanstseene, mis moodustasid hetketi etendusele põneva teise plaani. Aga kui üle lugeda tookordsed arvustused, selgub, et tähendusliku täpsuse, mõtte läbivusega ei olnud siiski kõik korras. «Tegemist pole mitte tolle alati igatsetava väärtusliku mitmetähenduslikkusega, vaid ebamäärasusega,» kirjutas tookord Helen Kalda. Niisiis oli etteheiteks lõpunimõtlemlatus, mis aga ka nõudlikumat vaatajat siis veel oluliselt ei häirinud.

Kui otsida «Kuberneri surmale» seoselist järge, võiks siia asetada Ibseni «Peer Gynti» (1978) ja Andrejevi «Inimese elu» (1980) — mõlemas lavastuses oli intrigeerivaid osatäitmisi, üksikuid efekteid režiiilis leide. Siiski jäi nende tööde kohale kummitama küsimärk: uud-susele pretendeerivate (otsekui konservatiivset teatrimõtet ärritavate) võtete, julge ning jultunud groteski jms tagant ei selgunud lavastaja tegelikud taotlused ja sisuline eesmärk. Põhiliselt välisel atraktiivsusel rajanev «Peer Gynt» säilistas suuresti tänu Juhan Viidingu nimiosatäitmisele siiski ka Ibseni filosoofilist hõngu. Lavastus oli jällegi menukas, kuid juba seda laadi, mida nõudlikum vaataja ei respektiiri, ka osa kriitikuid väljendas nõrdimust, hoiatades labasusele järeleandmise eest.

Kas tundis Kerge ära oma ebakindluse tõsisemas žanris, aga edaspidi pöördus ta mõneks ajaks kergema — komöödia, *show* jms poole. Pealegi oli siin teatav garantii juba olemas: «Noore daami külaskäik» (1977), komöödiast ümberlavastatud peaaegu et suurejooneline *show*, mida toetas teravmeelne, kohati iroonilinegi grotesk lavastajalt ja näitlejatelt (Reek, Kull, Paluver, Krjukov, Kibuspuu), oli õnnestunud katse draamanäitlejat nii julgelt rakendada. Ka hilisemad komöödiavastused «Saateviga» (1979) ja «Lesed» (1981, on repertuaaris tänaseni!) ning «Anekdoot» «Vanalinna Studios» (1983) tõestasid lavastaja kindlust selles žanris.

Juba Kerge esimestest draamalavastustest selgub, et üheks tema eesmär-

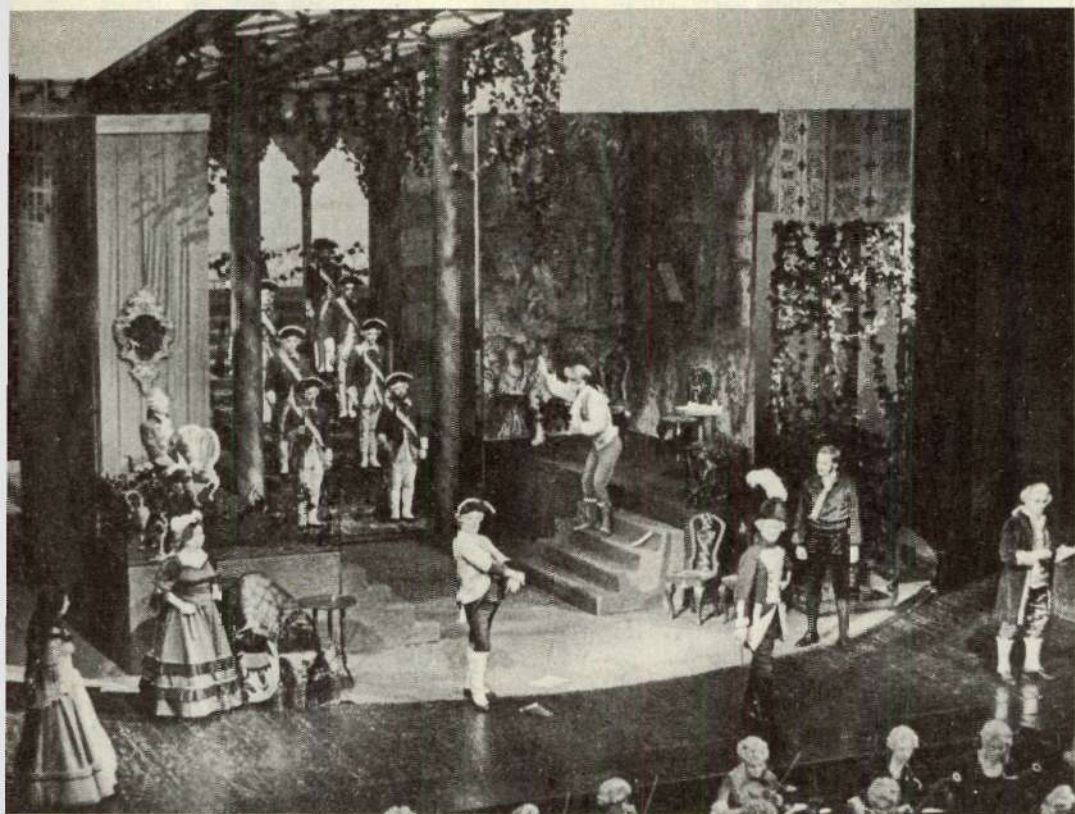


Urmas Kibuspuu ja Ago-Endrik Kerge «Kuberneri surma» proovil. Draamateater, 1976.

T. Tormise foto

giks on tõestada: sõna pole draamalaval ainuke väljendusvahend. Meenutagem veel kord «Kosjasõidu» lustlikku atraktiivsust, «Peeter Paani» akrobaatilist pantomiimi, «Peer Gynti» revüüd, «Inimese elu» groteskseid maske. Vaieldamatult tuleb tunnustada Kerge tahet rikastada näitlejavahendeid, mis tänases teatripildis ongi juba kujunenud iseenesestmõistetavaks nähtuseks. «Peer Gyntis» oli hulk stseene edasi antud läbi plastilise tantsu — see oli ka üks esimesi katseid ühendada Kergele omast (tantsu) vahest vähem omasega (sõnaga). Kas tantsija Kerge pakkus lavastaja Kergele välja lähedasemaid väljendusvahendeid? Kerge on ise hiljem kommenteerinud seda küll lähtumisega Ibseni enda mõttest, kes väitnud, et kui ta valdaks teisi väljendusvahendeid peale sõna, siis tõlgiks ta mitmed stseenid ümber tantsukeelde.

Üha enam hakkas selginema pilt lavastajast, kes ihkab teatraalselt mitmekülgset näitlejaloomingut ja püüdleb režiiiliselt suurejoonelise, visuaalselt mitmetasandilise vaatamängu poole. Iseenesestmõistetavalt ei saanud siin ju ainult sõnale toetuda. Aga siit algab küllap ka üks suur paradoks, mis hilisemates lavastustes üha enam silma torkab: Kerge näib olevat lavastajana ideaalne peaa-



gu kõiges, mis peaks lisanduma psühholoogilisele režiile; järelikult tööle dramaturgilise materjali ja sõnaga.

Ehk peaks Kerge õige koht olema muusikateatris? On ju muusikas tege- laste psühholoogiline iseloomustus juba ette antud. Pealegi saab Kerge (kes ka muusikat hästi tunneb — teda on väga musikaalseks tantsijaks peetud) siin koormat jagada: muusikalise poole lahti- mõtestamine on ju dirigendi kätes. (Päris o m a dirigenti pole Kerge seni küll leidnud.) Muusikalaval saab Kerge kogu oma rikkaliku fantaasia pühendada vaat- emängule, kartmata sellega lavastuse mitmekihilisust vähendada. Kuni ta oma visuaalsetes leidudes muusikaga vastu- ollu ei satu (mõnigi kord, näiteks «Figaro pulmas», satub ka), on tema lustlikud ooperilavastused võrdsetel nauditavad nii esitajatele kui ka saalisistujatele.

Ooperis debüteeris Kerge 1981. aasta alguses lausa plahvatuslikult särava «Sevilla habemeajajaga». Tundub ootus- pärane, et tema esimene ooper just «Vanemuises» välja tuli. Siin esines ta kümme aastat varem koreograafina — kontrastiderohke «Mont Valérieniga». (Balletilavastaja on seni veel õnneks su- letud elukutse, mis eeldab professionaal-

«Sevilla habemeajaja» I vaatuse finaali. «Vanemuine», 1981.

R. Velskri foto

set ettevalmistust.) «Vanemuise» balle- ti kaudu ooperilavastuste juurde tulek näib juba omamoodi seaduspärane: Udo Väljaots, Ida Urbel, Ülo Vilimaa. Ka on Tartu muusikalava olnud alati aldis kõi- gele uuele ja värsketele. Kerge sattus oma esiklavastuse, «Sevillaga», üsna soodsas- se ajahetke: ooperi populaarsus oli tõu- suteel nii meil kui ka mujal. «Estonias» hiilgas tõeline staaridetrupp, aga laval võis (ja võib praegugi) näha põhiliselt suuri ja tõsiseid itaalia oopereid. Samas kannab enamik ooperilavastusi tradit- sioonilise lauljateatri pitseri, st lavaline tegevus on minimaalne, kõik karakteri arengu nüansid tulevad läbi muusika ja kõlavad (vähemalt peaksid kõlama) läbi häälevärvingute. Tõsi, «Vanemuises» oli varemgi püütud lavastuslikule küljele rohkem rõhku panna (et muusikalist ebaühtlust varjata?). 1981. aastaks oli veel värsket Ülo Vilimaa lavastatud «Ma- dame Butterfly», mis just oma lavastus-liku poeesia ja hingestatunud lihtsusega teatrisündmuseks sai.

Kerge leiab end koomilises žanris ka muusikateatris. «Sevillale» järgneb sa-

mal 1981. aastal esimene töö «Estonias» — Mozarti laulumäng «Bastien ja Bastienne» ja muusikaline komöödia «Teatridirektor», siis Smetana «Müüdnud mörjsja» (1983) ning taas «Vanemuises» Mozarti «Figaro pulm» (1983), Faliku «Kelmuste kool» (1984) ning esimene kokkupuude tõsisema ooperiga, Raimo Kangro «Ohvriga» (1983).

«Sevilla» täistabamuse retsept näib tagantjärele üsna lihtne: lavastaja puhus särtsaka elu sisse ooperi visuaalsele küljele. Ta lõi filigraanse režii, pani tundliku täpsusega paika mitte ainult üksikud stseenid, vaid terve misansteenide kontrapunkti, milles erinevad tegevusliinid üksteist kord täiendasid, kord kontrasti löid, kord põrkusid või põimusid, et siis jälle eemalduda. Lavastaja pakkus peategelaste kõrval mänguvõimalusi ka neile, kellele heliloojal pole muusikalist iseloomustust jätkunud või kelle Kerge lavastuspartituuri hoopis omalt poolt juurde toob, andes neile parajalt lavaaega, et karakter välja kujundada. Lavastajana on ta ikka silmas pidanud konkreetse osatäitja füüsilisi eeldusi, neid siis maksimaalselt võimendades (Tiit Lilleoru Notari eriline plastilisus «Sevillas», Tõnis Uibo Almaviva «võimlemine» «Figaros»). Muidugi on individuaalne ja karakterne liikumisjoonis antud koomilist funktsiooni täitvatele peategelastele (Bartolo radikuliit «Sevillas», Kecali sahmerdav ja kõverdatud põlvedega jooks «Müüdnud mörjsjas»).

Kerge leiutatud tegelased on enamasti funktsionaalsed, nagu «Sevilla» Ambrosio, kes oma kõigutamatu rahu ja pedantselt täisnurki joonistava liikumisega möllavaid tegelasi üllatab või jahutab, või siis «Ohvri» Komandör, kes autori tahtel esimeses pildis surma saab, kuid lavastaja tahtel ilmub Olga kõrvale tema elu kõige traagilisemate hetkedel.

Tänu kõrvaltegelaste lavaaja pikenemisele on ka lavaruum pidevalt täidetud. Kerge ei karda pause — need on tema lavastuste rütmis kindlalt paigas —, vaid seda, et üks tegevusliin ei kannalavalist pinget alati välja ja teki- vad tühjad kohad. Ooperi puhul on tühi-kohtade kartus põhjendatud, sest laval on tihti hõredalt tegelasi ning visuaalne lavaaeg kulgeb sageli aeglustatult. Tegevus peatub aariates-ansambrites-koorides ja aariat lauldes laulja ju pea peal ei seisa (kuigi Kergel poleks ehk midagi selle vastu). Kerge vajab teist tegevuslikku plaani, et see «pealiini seisakute» ajal omasoodu edasi kulgeks. Lavalise aktiivsuse tagasilangusi suudab ta sellega vältida küll. Kuid siin peituvad ka ohud. Näiteks on kohati tunne, et Kerge kardab romantikat, puhtaid tundeid, mistõttu ta sellistele stseenidele püüab ikka kontrastse fooni luua. Alati ei ole see põhjendatud,

«Kelmuste kool». «Vanemuine», 1984. Stseen lavastusest.

E. Reinapu foto





mõnikord muutub lausa häirivaks. Kerge alahindab vahel publikut, arvatavasti eeldusel, et muusika üksi ei suuda vaatajate tähelepanu köita. Siit ka libastumised, millest üks markantsemaid on «Müüdnud mõrsjas». Kolmandas vaatuses läheb eeslaval Mařenka ja Jeniku duett, ooperi kesksemaid muusikanumbreid, tagalava paremas nurgas keerutab eesel muusika rütmis saba. Dueti ajal tekib joobnud Frantal tumm «kahevõitlus» sabaga, mida loomulikult saadab naer saalist. Önn, et lauljad eeslaval selles situatsioonis omaga lõpule jõuavad.

Kerge etenduste tempo on väga kiire, kuigi publiku võib see pidev lavamõll segadusse ajada, nii et enam ei tea, mis on oluline, mis mitte. Alati ei jää hingetõmbepausi ka näitlejale («Romantiliste fantastikute» El Gallo laul ja tants). Katkematu tegevustikuga, tegelaste pideva laval hoidmisega püüab Kerge üle saada numbrioperile omastest stseenivahelistest katkestustest.

Ooperilava üheks keerukamaks probleemiks on koor, mis pahatihti endast lihtsalt sihitult seisvat massi kujutab. Kerge suhtub koori väikese ironiaga, näiteks rivistab selle üles ja paneb rõhutatult ühesuguseid liigutusi tegema, kas või sünkroonis käsi laiutama. Viimast võtet kasutab ta tihti ka ansamblites, kusjuures selle sügavam põhjus peitub arvatavasti püüdes vabastada lauljaid käte stamppoosidest.

Eriti tähelepanelik on Kerge finaalide suhtes. Nn topeltfinaali sai näha juba «Sevillas» (seal toodi dirigentki lavale), see kordub ka «Müüdnud mõrsjas». Suu-

«Savoy ball». «Estonia», 1982. Mustafa — Jüri Krjukov, Daisy — Katrin Karisma, Madeleine — Helgi Sallo.

G. Vaidla foto

rejooneline ja ähvardav on «Kabaree» staatiline lõpukoor, kus fanaatilisel üleskõetud massi keskel ekslevad abitud peategelased, kes on nii või teisiti raste vahele jäänud. «Teatridirektoris» haarab aplausi endale krapsakas *m-me* Pfeil, kes langeva eesriide alt lihtsalt läbi lipsab. Ainus finaali, mis maitsevääratusena mõjus, oli «Ohvriss». Kustuva muusika taustal seisavad tardunult ooperi tegelased, nii elavad kui ka surnud. Nende vahel heitleb piinatud Lilli. See on emotsionaalselt väga mõjuv. Kerge poolt äärmuslikes toonides — lüürikast jõhk-ruse-räiguseni — lavastatud isikudraama hääbub vaikusse. Seda hardust nagu kartes toob lavastaja ülitugeva kontrastina reaalsest ilmast Majahoidja ja Militsionääri, kes hakkavad tummas dialoogis mõrvalugu lahti harutama ja — kogu lumm kaob silmapilkselt. Kahes lavastuses, «Bastien ja Bastienne'is» ja «Kelmuste koolis», on eriline osa stiliseeritud poosidel, nende täpsel väljajoonistamisel. «Bastien» on üles ehitatud XVII sajandi lamburiloo stilisatsioonina, mis oma pidulik-mõttetute reveranssidega tänasele vaatajale paroodiana nõjub. Liigutused olid rõhutatult teatraalsed, poosid balletliku elegantsiga välja sirutatud, tegelastest õhkus naiivsena mõjuvat väarikust. Kuid selle tükiga seoses paneb endast rääkima Kerge mitme lavastuse kurb saatus — kvaliteedi kiire haihtu-

mine. Täpselt väljamöödetu ja paigalepandu kipub erakordse kiirusega koost lahti lagunened. Kuna publikumenu on saatmas kõiki Kerge muusikalavastusi (aga siingi on juba erandeid — «Roman tilised fantastikud» näiteks), siis püsivad need küllalt kaua mängukavas ning muutuvad esietendusest kaugenedes lausa tundmatuseni. Eriti kurb oligi vaadata lagunened «Bastieni». Kui viimistle tud poosid longu vaju sid, kui sirgeseljalisest balletlikult kergest liikumisest jäi järele vaid lohisev kühmus kõnnak, kaotas lavastus oma mõtte. Põhjus tundub omamoodi paradoksaalne: Kerge on meie muusikateatri jaoks harjumuspäratult, lausa tülikalt täpne režissöör. Tema lavastused vajaksid pidevaid proove ka pärast esietendust, aga praeguses teatrielus pole sellist aega ilmselt lootagi. Eriti veel juhul, kui lavastaja on külaline või juba sellest teatrist lahkunud. Pealegi on muusikateatris igal tükil kindlasti mitu koosseisu, «Müüdüd mõrsjas» tervelt neli Mařenkat. Igaüks neist jõuab siis lavale keskeltläbi kord üle kahe kuu(!), sedagi erinevate partneritega. Lauljatel kipub pahatihti ka näitlejameisterlikkusest puudu jääma, eks hinnata ju konservatooriumiski eelkõige häält. Lisaks sellele on ühel hääleliigil läbi elu sarnased rollid kanda (tenor on ikka positiivne kangelane, armastaja ja kannataja), nii et ka stambid on kiired tulema. Isegi kui Kergel õnnestub soliste esietenduseks stampidest vabastada, imuvad need tapsapi järele sisse.

See kehtib ka Kerge lavastatud operettides, mis eeldavad ju laulvat-näitlevat-tantsivat osalist. Aga kui ta tuleb 1982. aastal välja Ábrahâmi operetiga «Savoy ball», pole selle menu 80. aastate teatris võrreldav küll mitte millegagi. Miks?

Publikumenu on operetti alati saatnud, nagu vist ka kriitikute pahameel (ka Milvi Laidi aegadel). Kerge satub oma «Savoyga» taas elustaja ossa. Sõda lõikas elava operetitraditsiooni Eestis läbi, jättes Agu Lüüdiku praktiliselt üksi. Kuigi 50. aastatel valitses operetilaval legendaarne paar Georg Ots—Meta Kodanipork, läks tolleaegsetes lavastustes paljugi ajastu nõuete, s. o süžeede kunstliku ümbertegemise nahka. 60. aastatel vallutas «Estonia» lava muusikal, aastast 1964 («West Side'i lugu») kuni «Savoyni» näeb rambivalgust vaid kaks (!) viini operetti — Straussi «Viini veri» (1965) ja «Nahkhiir» (1973). (Täp suse mõttes olgu lisatud, et operetizanis tulid välja veel «M-selle Nitouche»,

«Rose-Marie», «Neiud ärevil» ja «Kaks kevadpäeva».)

«Savoyl» ei olnudki sel hetkel tegelikult võistlejat. Kerge teeb operetis sama mis ooperis — paneb eelkõige tegelased lustiga oma osi mängima. Operetis on ju valdavalt kahte tüüpi näitlejaid: kas laulukoolist või sõnateatrist tulnud. Esimestel on omad hädad (vahel lausa usumatult tugev lavakramp ja puisus), teistel on pahatihti vokaalne ettevalmistus hõre (õnneliku sünteesi on saavutanud Katrin Karisma). Kergel õnnestub «Savoy»-trupiga muusikast, sõnast ja liikumisest üllatavalt tugev lavaline sünte es luua, üleminekud sõnalt laulule ja tantsule sujuvaks muuta. Ta ei karda ka riski, tuues näitemängulise poole tugevdamiseks lavastusse Jüri Krjukovi ja Urmas Kibuspuu, kes õigustavad end ka lauljate na. (Kas ei peitu siin pöörase menu üks põhisaladus — Kerge oskab ära kasutada selle, mis (kes) on hetkel popp? Kuigi ärgem unustagem, et Krjukovi—Kibuspuu oli ta ise popiks teinud.) Muide, Krjukov ja Karisma on neid vaheseid, kes veel viiendal hooajal oma temperamendiga etendust käivitavad, vaatamata hävitustööle, mis tüki kallal on toime pandud (korduvad etendused linnahallis). Helgi Sallole pakkus «Savoy» uue ampluaa — primadonnarolli — ja Sallol õnnestus oma Pipi-stampidest vabaneda ning end tõeliseks daamiks mängida.

Ka «Teatridirektorit» tegi põhiliselt operetitruup, kellesse lavastaja oli sunnitud suhtuma kui komöödianäitlejatesse, muusikat on ju tükis napilt. Siin, nagu teisteski komöödiates, oli suur osa detailil, situatsioonikoomika võimendamisel. «Teatridirektori» lavaline kirevus oli lausa tummakslõöv. Pealegi oli siin tegemist Kergele nii meeldiva võttega — teatriga teatris, mänguga mängus. Kas Kerge mitte selle võtte järgi tükke ei valigi? Meenutuseks: «Kelmuste kool», fantaasiast pulbitsev tsirkus «Müüdüd mõrsjas», topeltmängud «Savoys» ja «Nahkhiires», vaataja silme ees loodav etendus teleooperis «Lembitu tütar» jne. «Teatridirektoris» pidid tegelased mängima oma rolli ja selles veel paroodiat mõnele lavažanritest. Lavastajal õnnestus n-õ lavareaalsus ja lavateater pidevalt omavahel sassi ajada, millele siis liitus veel annus (enese?)irooniat. Siin olid koos laval mõlemad teatri primadonnad, Margarita Voites ja Anu Kaal, kes trumpasid teineteist üle mitte ainult laulmises, vaid kelle soengute ja krinoliinide duell oli omaette vaatamisväärsus. (Kerge haarab ka tualeti mängu kaa-

sa, näiteks *m-me* Pfeili tegutsemisvabadust piirav krinoliin jne.)

Üllatuslikult ei ole Kerge senised kokupuuted muusikalizänriga andnud «Sevilla» või «Savoyga» võrdset tulemust, «Kabaree» («Estonia», 1984) on neist ebaühtlasem. Siingi valitseb suurejoonelisus ja hästi loodud üldine liikumiskaava. Tekib omamoodi graafiline kuund, küll diagonaali, küll lavasügavuse, lavaäärte oskuslikust kasutamisest. Naha võib toredaid näitlejatöid, nagu pehmed-lüürilised Ülle Ulla preili Schneider ja Jüri Krjukovi vanahärra Schultz. Ainult et... sisuline probleemägemine jäi pinnapealseks, eriti esipaari Sally—Cliffi traagika väljatoomisel, nende eristamisel massist. Siin pörkus Kerge taas sõnaga, — talle on niivõrd oluline kuidas midagi öeldakse, et see, mida öeldakse, tihti kannatab. «Kabaree» peitub veel üks oht — seal on lihtne labasustesse libiseda, mis paraku ka juhtub. Siingi kohtame topeltmängu, ainult et koorist pärit «kabareegõrliid» ei tulnud sellega toime. On ju täiesti erinevad asjad, kas mängida laval teadlikult vulgaarsust taotlevalt kabareegõrli või lihtsalt ollagi labane.

Teine muusikalilavastus tuleb «Vanemuises» — «Romantilised fantastikud» (1985). Kui palju selle läbikukkumise jääb lavastaja (hooletu osatäitjate valik), kui palju teatri (lavastusrahad napid?) süüks, jääb saalis istudes selgusetuks. Oli vaja vist küll niisama ergast fantaasiat kui Kergel, et selles etenduses ära tunda Broadway menutükki. Saladuslikult läks kaotsi tüki mõte. Ometi tundub just see teos kergelikku tulevarki vajavat. Praegu lahendati lavastus viie (pluss mikski veel kahe?) näitleja, ühe redeli ja väikese instrumentaalansambli najal. Etendust vaadates tekkis mõte, et kas Kerge ei ole leidnud endale Krjukovi—Kibuspuu asemele uut paari Kaljujärve—Lumiste näo, kelle eeldustel lavastuse pealiskaudsus kahjuks realiseeruda ei lasknud. Ehkki Kaljujärves löi aeg-ajalt välja Kerge ideaalnäitleja: mängiv, laulev, tantsiv, kaks meetrit hüppav...

Kui muusikalavastustes osutub Kerge sobivaks liidriks lauljate mängulisel eneseavamisel, siis sõnateatris vajab ta juba ise tarka, kogemustega, hea maitse piiri tundvat, kaasamõtlevat näitlejat. Oma varasematele lavastustele Draamateatris kogus ta meeskonna kursusel ja teatrist, nii mõnigi sai tema meelise näitlejaks üsna mitmekesest aastaks. Eriti väljakujunenuks võibki nimetada seltskonda, kes hakkas korduma telelavastus-

tes ja -filmides (Kull, Uksküla, Krjukov, Kibuspuu, Klenskaja, Ever, Reek, Orro, Valdma, hiljem ka Lilleorg, Kattai, Lepp). Kas rajanes see just filmidest õhkuv meeskonnavam mõttekaaslusel või ahvatles näitlejaid ikka ja jälle kaasa lööma vaheldus ja võimalus ennast väljaspool teatrit rakendada, see küsimus jäägu lõplikult selgeks kaalumata. Nagu seegi, kui sageli tegijad ise endalt küsisid, mis väärtus on sellel üpris hästi mineval kaubal. Või tuleb vastust otsida telefilmist «Püha Susanna ehk Meistrite kool», kus Kerge ise küllap endagi halduramaigulisi ettevõtmisi nii suuremeelse üleolekuga parodeerib? (Televiisioonis ongi Kerge «hästiminevat» kaupapaega ainukesena pakkumas, nii viisi eesti telefilmitegijate tühimikku täites. Mis on aga selle produktiivse filmitootmise tagajärg, seda tõestavad libastumised «Pühas Susannas», «Savoy balli» igavus või skemaatiline ja spekulatiivne, pealiskaudsuse pitseriga «Võtmeküsimus».)

Aga siiski, nendele näitlejatele maksis ja maksis edaspidigi toetuda, sest lisaväärtus, mille Tallinna-perioodi näitlejad Kerge töödessa sisse töid, oli kaheldamatult suur. Eriti tajutavaks on see saanud nüüd, kus lavastaja on «Vanemuises» loonud endale uue, ebaühtlasema meeskonna, kellest enamik on näitlejaks kujunenud hoopis teise kogemuse ja kooli pealt kui kas või seesama VII lend. Draamateatris töötas Kerge tugeva näitlejakooosseisuga (olgu lisatud veel Otsus, Järvet, Liiger, Baskin, Viiding jt), kelle professionaalsus, talent ja isiksus tulid paindlikult ja targalt vastu lavastaja soovidele või oskasid neist vajalikul hetkel mööda vaadata. Paraku kaotas Kerge Tartusse minnes enda kõrvalt sellised näitlejad. «Vanemuise» raudvara kõrval hakkas ta julgelt kasutama mimansiartiste ja muusikalavastuste pisikestes karakterosades värvikana meelde jäänud, kuid nagu ilmneb, piiratud amp-luuga näitlejaid.

Esimesed lavastused, kus Kerge puutus tõsisemalt kokku «Vanemuise» näitlejatega, olid «Mina pean teed juua sama» (1984) ja «Barbarid» (1985). Nüüd hakkas teatrilaval üsna selgesti ilmema, et näitleja isikupära, mida nii hästi võib ära kasutada tüübi kujutamisel, muutub stambiks ja hakkab liikuma lavastusest lavastusse. Tõestuseks tasub vaid silme eest läbi lasta näiteks T. Kattai, T. Lepa, T. Lilleoru rollid ooperis, ooperis, draamas ja filmis.

Mõnes mõttes on see «Barbarites»

lavastajale vajalik — koguda erinevaid tüüpe, sest selles näikse ta olevat leidnud võtme näidendile lähenemiseks. Lavastades Gorki näidendi otsese vihjena barbarluse kestmisele tänapäeval, püüab Kerge barbarlust edasi anda eelkõige välise abil. Ta loob karikatuurse, groteskselt sünge pildi, dünaamilise ja viitaalse illustratsiooni Gorki teosele. Esimestel lavahetkedel on efekt rabav. Mee-
nutagem või meisterlikult paika pandud massistseeni I vaatuses, kus kolkarahvas ootab linnast saabuvaid insenerihärrasid. See on nagu omaette ekspositioon — vaieldamatult emotsionaalne ja informatiivne üldpilt tegelaskonnast, mis sekundeerib hiilgavalt Gorki tekstile: «Imestusväärsed metsloomad! Vaatad neid ja hakkad kahtlema Venemaa tulevikus... Ja kui mõtled, mitu tuhat küla ja linna on asustatud niisuguste isikutega, siis võtab hinges võimust saja hobujõuline pessimism...» See näib olevat ka lavastuse üldpaatos. Juba varasemates töödes (ka filmides) on ilmnenud see Kergele nii omane joon — ta nagu viitaks inimese moraalsele ja kõlbelsele puhtusele läbi antiteesi. Madalus, jõhk-
rus, labasus, tobedus laval — inimelu kõige ühesemate ilmingutena — peavad vaatajasa esile kutsuma vastikuse, eba-
meeldivustunde, teda seeläbi otsekui puhastades. Paraku ei tõuse aga ei la-

vastaja ega näitlejad sellelt tasandilt enam kõrgemale. Sündmustik käivitub. Hakkaksid nagu kujunema mingid näidendisisesed suhted, kuid kõiges rõhutatud väline ramedus, madalus, harimatus ainult mitmekordistavad esialgselt antud doosi, jõudmatagi kahjuks selle armetu olukorra põhjusteni. Seekord kulgeb laval nagu minevikuta ja tulevikuta lugu.

«Barbarite» halastamatus inimesekujutamises aimub ränka süüdistust, küünilist hukkamõistu. Kusagilt on see lähedal Gorki endagi suhtumisele, kuid kirjaniku juures võib alati see elu paradoksaalsuse tunnetamine, mida saatvast ühiskonnakriitikast on lavastus loobunud. Kerge versioonis pole inimesi barbaarsuse mutta surunud mitte elu, ühiskondlikud suhted, vaid instinktid. Kerge ei uuri inimest, ei lahka situatsiooni, vaid lihtsalt k u j u t a b. Annab pildi ja kirjeldab. Paistab, nagu huvitaks lavastajat elu ainult oma välistes avaldustes. Näiliselt rikas totaalne teater ehitub vormilisele, tehnilisele alusmüürile, jäädes kontseptuaalsel tasandil vaid muljelise pealiskaudsuse juurde. Lavastaja ei otsi inimlikult sügavamaid seoseid selle

«Barbarid». «Vanemuine», 1985. Stseen lavastusest.

Ü. Laumetsa foto





keskkonnaga, kellele ta mängib, ega püüa põhjalikumalt analüüsida ka seda keskkonda, mida kujutab.

See, mis Kerge väliselt küllalt mõjuvate lavastuste puhul ettevaatlikuks teeb, on karakteroloogiliselt läbimõeldud, äärmiselt täpselt paika pandud välisjoonis. Aga nii sageli puudub viimistletud välisilme taga psühholoogiline põhjendatus. Kerge harrastab suuremõõtmelisi, tegevusrohkeid misanstseene, sageli on tema nägemus väga kujundlik. «Barbarites» mängitakse Gorki nappide remarkide najal suuri stseene (pluss lavastaja enda «juurdekirjutused»). Sageli on vaatemäng nii palju pakkuv, et ei suuda seda korruga haarta (tuttav efekt muusikalavalt). Näidendi põhisündmustik hakkab muutuma fooniks rikkale lavapartituurile. Lavastaja loob näidendi teksti kõrvale küll teise, füüsilis-visuaalse teksti, kuid jääb kahjuks selle juurde pidama, mööda minnes

«Aeg tulla, aeg minna». «Vanemuine», 1986.
Krõõt — Helje Soosalu, Andres — Jaan Tooming.
Ü. Laumetsa foto

teose päristekstist. Mängides visuaalse metafoori, karakterse sümboliga, läheb pahatihti kaotsi dramaturgilise materjali tõeline sisu (nagu juhtus kunagi ka «Inimese elus»). Selle asemel, et mõista ja avada karakterite keerulisi suhteid, jõuab Kerge hoopis üllatava tulemuseni — kaob näidendi rollide tähtsuslik jagunemine. Usaldades vaid Gorki ja iseenda remarke toob Kerge esiplaanile ka napi tekstiga või hoopis tekstita tegelased, lavastab nende jaoks vähemalt korra ühe mõjuva episoodi eeslaval. Kuid leidlik võtte, mis sageli leevendas skemaatilisust ooperilaval, ei toimi draamas. Iseenesolegi märkamatu satub lavastaja vastuollu dramaturgia elementaarse loogikaga — põhisündmus jääb vaataja haardulatusest välja, sest hetkel kulgeb eesla-

val episoodiliste tegelastega näiteks tormiline ja räme intiimstseen.

Esmalt ikka lihvitud välisjoonis! Sõnal pole vahel aega ega ka ruumi laval kõladagi. Suisa äärmusse jõudis arvatavasti seetõttu «Vastutuse» kiirkõneline dialoog, kus puudusid isegi loogilised mõtterõhud, suhtlemise nüanssidest ja diktsioonist rääkimata. V. Udami tegevusnapis loos, dramaturgiliselt kõhnukesse, majanduspublitsistikast vohava lugemisnäidendi lavastamisel ilmnis abituse koosolekuteksti mõtestamisel ja pingestamisel. Nähtavasti on lavastus valminud väga lühikese ajaga. Aga see ei õigusta pealiskaudsust töös näitlejaga, materjali endaga. Ei aidanud siinkohal ka näidendi esialgse variandi kasutamine, kus isikliku elu liin pidanuks kunstiliselt nõrka, tegelikult ajaleheteksti elustama. Ei aita lavastust ka tüüpide rõhutatult ühesuunaline võimendamine. Teatris on vist kõige kohutavam kogeda piinlikkustunnet lavalolijate pärast. Dekoratsioonide, kujundusmuusika, mitmetasandiliste misantseenide olemasolu ei tee veel ühest lavastusest lavastust. Lavastamatust aga Tartu näitlejad omal jõul päästa ei suuda. Ent mis see siis on — diletandiks ei saa Kergert ju ometi nimetada? Vägisi hakkad kahtlustama konjunktuurset käiku soodsa linnukesse pärast. Tahtmatult meenub 1982. aasta Kasahhi kultuuripäevadeks lavale toodud pärastsõjaaegne pseudo-rahvuslik näidend — G. Müsrepovi «Legend armastusest» Draamateatris, millest on meelde jäänud vaid näitlejate kammitsetus, nende piinlikkustunne laval toimuva pärast. «Vanemuise» etendusel õhkus näitlejatest ohtlikku rahulolu (ja indugi!). Kas teatrieksperiment, kus oluline näitlejate hõivatus, ei aseta näitlejat veelgi enam käsutäitjakasusaaja positsioonile? Õnneks jääb alles võimalus ka kunstilise kvaliteedi mõõdupuul eksperimentis toimima hakata.

Kerge suhtumine näitlejasse näib olevat kummaliselt paradoksaalne. Ise näitlejana paindlik ja psühholoogiliselt põnev, püüab ta näitleja väljendusvahendeid avardades arendada teda justkui harmoonilise, kuid paraku rohkem füüsilisi vahendeid valdava näitleja suunas (eeldades, et sisuline tõde olgu tal omaltpoolt varuks?). Ometi on Kerge tagasihoidlikule, vahel loiualegi eesti näitlejale vist väga ebamugav nähtus. Arvatavasti unistab ta töötamisest kõrgelt professionaalsete artistidega (mida ta ilmselt võiks ja vääriski). Kindlasti lööksid tema

kiirtempo väljatoodud lavastused brauvurikalt läbi, kui tal oleks kasutada tehniliselt ja isiksuslikult tiptasemel trupp. Aga kui näitlejatele tuleb ikka veel õpetada ABC-d ja see hakkab ilmselt tööd takistama, libiseb lavastaja sellest hoolimatult üle. Ning kui näitleja enda panus on nigel, võib lavastaja muutuda despoodiks, sundides vastuvaidlematult oma nägemust realiseerima. Siis on näitleja tema jaoks vaid tulevase lavastuse ehitusmaterjal. Kui A. Efos Ühendriikides lavastas, oli tal kasutada täiuslik proff-näitlejate trupp — see käsitöö triumf ei pakkunud talle aga pinget, ta igatses algaja näitleja, laboratoorse töö juurde. Kergele sobiks ilmselt just sellised profid, kes ei vaja põhjalikku uurimistööd näidendi psühholoogilise struktuuri mõistmisel, vaid fikseerivad kohe lavastaja kujutluse ja töötavad edasi teostuse tehnilise täpsuse suunas. See eeldab aga lavastajana väga kindlat laadi, ei sobi kokku Kerge praegu nii äärmuslikult mitmekülgse žanrihaardega. Võiks ju korra Kergert ette kujutada kõrgel tasemel komertteatri pealavastajana, mille juhtimisega ta hiilgavalt toime tuleks (teater, mille olemasolu Eestis välistaks korrapealt kahtlase väärtusega sellesuunalised ponnistused teistes teatrites)?

Seda üllatavam, et Kerge valib siiski Tammsaare ja läheneb «Tõele ja õigusele» oma endises kvaliteedis, rakendades küll oma parimad lavastajaomadused. Selles, kuidas ta «Vanemuise» trupi otseski mingist tardumusest lahti raputab ja ühise eesmärgi nimel koondab, on oletatavasti ka mingi teraapiline toime. Kerge Tammsaare-tõlgenduse «Aeg tulla, aeg minna» tugevaid külgi on ka arvustus esile tõstnud — panoraamset vaatenurka, massistseenide üldistavat jõudu, totaalse teatri vahendite meisterlikku kasutamist. Kas lavastus Vargamäe loo interpreteerimisel just maailmamudeliks, üldistastmelt nii kõrgele tõuseb, jääb küsitavaks. Pigem tajud pärast neljatunnist saalisistumist pisut pettumust, et sulle on ikkagi tahetud lihtsalt võimalikult palju sündmusi romaani ajateljel ära näidata. Et ühe lavateose piires aastatest ülehüppamine on võimalik, pole teatris enam vaidlustatavgi. Küll on aga seekord ajateljel valitud niisugune tempo, liikudes n-õ seitsmepeni-koorma saabastega, et tekib kahtlus — kas niigi pähekulunud sündmuste pelgal markeerimisel on ikka mõtet? Lavateose mahukus ei tingi veel üldistuse suurust. Leppimatuks sellele totaalise 59

l ä b i m ä n g u suhtes teeb asjaolu, et tegemist on julma dramatiseeringuga. Näitlejate jaoks. Dramatiseering on teataval määral alati ebamugav, sest sündmuste kulgemise loogika lõhutakse lavale kohandamisel ja see nõuab näitlejatelt sageli kiiret ümberlülitumist, samas ka romaani sündmuste loogikaga arvestamist jne. «Vanemuise» lavastuse dramatiseering on eriti näitlejavenulik: lühikesed dialoogid, mis on lausa vaherepliigi tasandile nülitud, tuleb läbida kiirtempo, rääkimata mingi sündmuse suureka mängimisest või üldse sündmuse endani jõudmisest. Üha uute ja uute episoodide pealevalgumine (eriti I vaatuses) nagu püüaks näitlejat iga hinna eest takistada oma stseene lahti mängimast. Esimesest tõrksusest sellise «pealiskaudsuse» vastu üle saanud, taipad, et lavastajal on oma eesmärk: luua jällegi dünaamiline, muusikale, kujundusele ja liikumisrežiile toetuv polüfooniline panorama-lavastus. See mõneti filmilikki fragmentaarsus taandab aga näitlejate tööd tagaplaanile.

Loomulikult nõuab selline laad näitlejalt jällegi sajaprotsendilist valmisolekut. Aga seekordne võimalus ennast lahti mängida on illusoorne — oleks nagu palju pakkuvad, juba varasemates lavastustes suureks mängitud väärtrollid, tegelikult on aga laval vähe mängida. Jah, läbi tüki kujunevad omanäolisteks, usutavatekski Andres, Pearu, Mari, ülejäänud tegelased aga taanduvad oma markeeritusse, jäädes toetuma romaani lugenud vaataja mälestustele. Tuleb ainult kahetseda, et keegi dramaturgia põhialuseid paremini valdav kirjamees dramatiseeringu tegemist enda peale ei võtnud. (Üldse võiks just Kerge omada isiklikku kirjandusala juhatajat, nõuandjat, oma siseretsensenti.)

Kui dialoogirežiis komistas Kerge pealiskaudse dramatiseeringu otsa, siis lavastuse vaatamängulise osa kujundamisega hakkab ta puudujäävat korvama. Kerge on vist eesti lavastajaist esimene, kes oskab lava ja näitlejaid nõnda hästi liikuma panna, pompoosseid massistseene lavastades. Ja see kummaline lavastuse sisemine rütm, mille annab pöördlava mõjuvalt aeglane ja pidev liikumine! See on lavastuse üks tähenduslikumaid künundeid üldse, sest tunne aja pidevast kulgemisest, lausa võõrituslikust distantseeritusest — vaataja silme all sõna otseses mõttes kulgeb, liigub ajaratas — jääb valdavaks kogu lavastuse jooksul. Näiteks võimendub laste matmisstseenis surma teema lavastuslikult mõjuvaima-

na oma jäises paratamatuses, see on üldse Kerge suurte liikuvate stseenide tippe. Rusuvas meeololus, millele liikuv lava isesuguse sünge rütmi annab, pöörleb raskelt eluratas, nagu vastu tahtmist surmale väikesi kirste ära andes. Misanstseeneid täpne ajastamine lava pööremisega äratav imetlust ja paneb mõtlema hämmastavale töö hulgale, mis tehtud nii veenva tulemuse saavutamiseks. Näitlejad on kätte saanud loomuliku, iseenesestmõistetava vabaduse, millega misanstseeni pöördlava liikumise järgi edasi nihutatakse.

Kuid äratundmine, et sulle pakutakse ikkagi illusiooni, *image'i*, on niivõrd tugev, et segab ausat vastuvõttu. Ei tea, kas valida totaalse (sel juhul illustratiivse) vaatamängu või inimsuhete tõepära vahel (on ju mitmeid stseene-hetki, mis kütkestavad — Andrese—Mari dialoogid, Pearu kaevul, Pearu öine kojutulek, noore Andrese—Indreku lahkumine, Vargamäe noorte suhted jne).

Eespool mainitud näitlejate ebamugavast olukorrast, markeeritusest murravast kõige jõulisemalt läbi Jaan Tooming, Tiit Lilleorg, Raine Loo ja Kais Adlas. Esmajoones Tooming Andresena, kelle vaoshoitud osakäsitus oleks kui askeetliku ümberkehastumise akt. On tunda teadlikku näitlejapoolset distantsi, mis Andrese jälgivas hoiakus vaatusest vaatusesse mingi suure, kuid resignatsiooni toova selginemise poole viib. Selline lähenemine näib olevat ka ainuvõimalik, kuna seekordses lavastuses on suuremate mänguvõimalustega stseenid antud Pearule.

Kummaliselt muutub partneri vahe- tudes Lilleoru Pearu — see saatanlikult kaval (mefistolik?), riikalik mees, kes ta lavastuses võiks ju ollagi. Sest Adlase Andrese kõrval ei ole tema lärmakal ja kriiskaval tegutsemisel nii veenvat, loogilist põhjendust kui Toominga puhul. Kiuslik krutskivaim ei suudaks siis nagu oma mootorse ärrituse pärispõhjusest üles leida.

Lavastuses filosoferitakse tööpoolest rohkem visuaalse külje kui Tammsaare enda tekstiga, ometi ei jõuta ligilähedaseltki sama tulemuseni. Vaid üksikud stseenid ehk, ja muidugi finaali — oma sünguses ja valuski, mille fikseerivad Mari sõnad Andresele: «Ja sellepärast olen ma su kõrval vait...». Kui Toominga «Tões ja õiguses» töötas finaali helgus kõikide maiste vaevade pühitsemist, siis Kerge finaali on raskelt vajava taevaalotusega inimesi kindlalt maa peale suruv.

Üle tõsisema klassika ja päevakajalise dramaturgia jõuab Kerge taas operetini. Paraku on seegi teistkordne pöördumine (nagu muusikalis «Romantiliste fantastikute» puhul) Kerge kahvatuim kokkupuude muusikateatriga. «Nahkhiir» (1986) ei saa enam rääkida kergelikust täpsusest. Klassikaliselt opereilt ei ole harjutud ootamagi niivõrd lavastajakontseptsiooni, kuivõrd seda, et etteantud materjal oleks lavale kantud võimalikult vaimukalt, mis on seni olnud Kerge trump. Vastu ootusi oli «Nahkhiir» lihtsalt igav. Viltuminekid algavad juba osaliste valikust, ennekoike puudutab see Eisensteini — Tõnu Kattaid, Kerge varasemate muusikalavastuste koomilist tüüpi, kelle näitlejavahendid peaosakandmiseks nüüd liiga õhukeseks osutuvad. Sellega nihkub etenduse pealiin, Eisenstein ja Rosalinde, liiga ühekülgse viimase kasuks. Eriti, kui Rosalindet mängib suursuguse hertsoginna väärikusega Vivian Kallaste. Kerge on ka oma parimates lavastustes tüki rõhkusid ümber asetanud (aadliseisuse ülim naeruvääristamine Figarooperites), aga kui siin oli Eisensteini saamatukstegemine taotluslik, siis jõudis see saali lihtsalt saamatav näitlejatööna. Töö näitlejatega on ilmselt kannatanud ajanappuse all. «Nahkhiires» kipub nii olema, et kui näitleja taandub keskest

stseenist, langeb ta ka rollist välja või siis elab keskele stseenile kaasa oma äränagemist mööda (eriti silmatorkavalt II vaatuses tantsudes). Kõige tõsisemalt vääratatud on aga Lotte kuju lahendamisel. See totakas tüdruk, kelle eest mehed kabuhirmus põgenevad, minetab nii II kui III vaatuses finaalis äkki oma eemaletõukavuse, sest... Frankil puudub misantstseenis partner, kellele šampanjaklaas ulatada!? (Orkestriaugust tulevat «muusikat» (oli tõeliselt piinlik!) ei hakka siinkohal lähemalt analüüsima — dirigendipuldus Tarmo Leinatamm.)



«Nahkhiir». «Vanemuine», 1986. Eisenstein — Tõnu Kattai, Falke — Aivar Tommingas.

«Nahkhiir». Stseen lavastusest.

Mida peab sellest järeldama? On ju Kerge vist ainus lavastaja, kes tegeleb maksimaalselt oma põhitööga, st lavastamisega. Hakkab ta sellel tempokal maratonil, tegelikult ennast nii erinevates suundades killustades, väsimä? Ka nüüd, kombinaatteatri peanäitejuhina, pole ta oma lavastajakoormust sugugi vähendanud, kuigi see amet kõikvõimalikku asjaajamist kaasa toob.

Mõelgem veel kord tagasi: erilist tähelepanu on alati äratanud Kerge esmapöördumised tema jaoks uue žanri poole, olgu selleks siis ballett («Mont Valérien»), draama («Kuberneri surm»), ooper («Sevilla habemeajaja») või operett («Savoy ball»). Kuid väärilist jätku ei saabu, sest töötempo ei jäta lihtsalt aega varasemaid kogemusi uues lavastuses sünteesida — ta võtab mehaaniliselt üle, kordab, rändmotiivid liiguvad ühest lavastusest teise jne. Nii et oma viimaste töödega («Nahkhiir»!) hakkab ta vastu lavastama omaenda sõnadele: «Minu põhimõte on, et etendus oleks kõigis oma komponentides ja seostes lõpuni jälgitav, oleks huvitav, ootamatu. Kõige halvem teatris on igavus, laiialvalgustus.»* Selle nimel on Kerge pingutanud ja kohati suurepäraseid tulemusi saavutanud. Aga mida edasi, seda vä-

* «Edasi» 25. VI 1983.

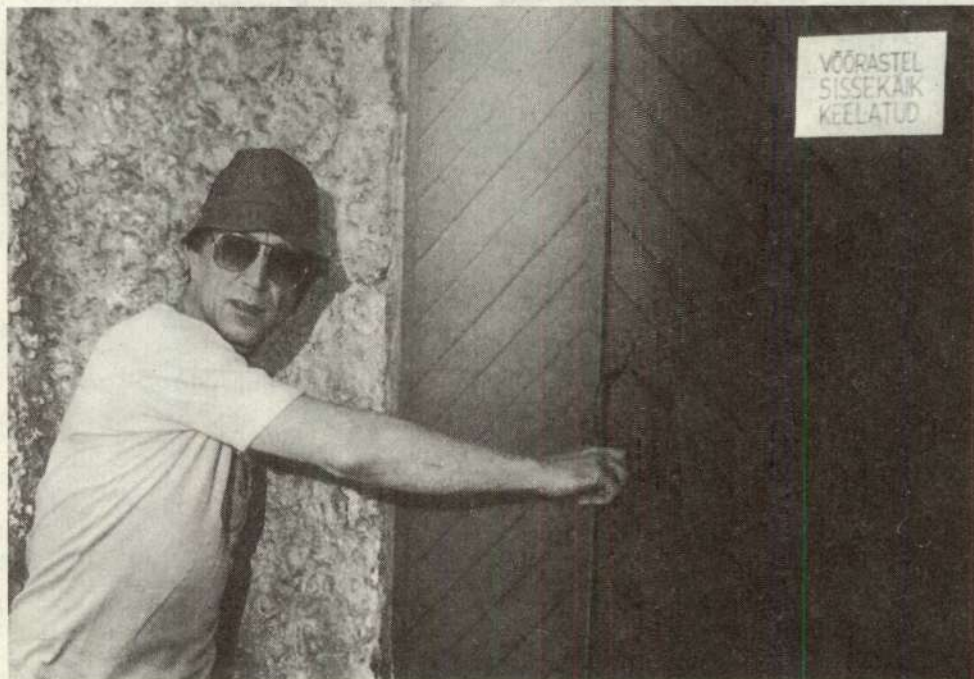
hem ja nüüd pealegi žanris, kus ta vaeeldamatult konkurentsitu peaks olema.

Jah, Kerge õige, oma žanr on komöödia (veel parem, kui muusikaline!) — värviküllane ja vahest veidi kergemeelne. Lõbustavat ja lõdvestavat kunsti on tihti intellektuaalse kõrvale asetatud mingi halvamaigulise nüansiga. Asjatu puritaanliku rangusega. Et ka kerget žanrit saab tõsiseltvõetavalt ja hästi teha, seda on Kerge ise tõestanud. Tundub, nagu püüaks ta kõikvõimaliku repertuaari lavastamisega kinnitada, et temagi on lavastaja teiste vääriliste seas, ehkki ta seda omas žanris tiiptasemel ammu vaeeldamatult juba on. Olud sunnivad? Või see ainult näib nii? Tartu teatri pealavastajana ei ole ta ju kohustatud kogu repertuaari ise kandma, küllap tuleks kasuks külalislavastajate kutsumine tõsisema dramaturgia jaoks. Kas tõesti ei tunne Kerge alati oma tükke ära? Miks muidu juhtub nii, et talle nii scbiva Feydeau' farsid «Kirp kõrvas» lavastab Kuno Otsus?

Tegelikult on Kerge alati lavastajana kuidagi üksi olnud, mitte kunagi moodustanud tandemit mõne kirjaniku või teatraliga. Üksi on uhkem, aga ka väsitavam, ennastkulutavam. Kas ei tasuks korra aeg maha võtta ja endalt küsida: *Quo vadis*, Endrik?

Ago-Endrik Kerge telefili «Püha Susanna» võtetel.

K. Orro foto



1986. aasta maikuus esietendus Varssavis *Teatr Polski*'s Kazimierz Dejmeki lavastuses Sławomir Mrożeki uus näidend «Leping» («Kontrakt»). Selle kahemehetüki tegevus toimub väikeses hotellis Sveitsis. Finantskrahhi äärel olev vana šveitslane Magnus (mängib Zdzisław Mrożewski) palkab samas hotellis teeniva Ida-Euroopast emigreerunud Morise (Jan Englert), et see tapaks... tema enda. Tänu sellele võiks esimene lõpetada oma elu luksuslikus väärikuses, teine aga teenida pataka raha. Aga lõpuks ütlevad mõlemad selle lepingu täitmisest siiski lahti.

Näidend, mis kohati meenutab muinasjutulist anekdooti, kohati mõistujuttu, areneb komöödiast tragöödiaks ja lõpeb nagu klassikaline tragöödia — on *de facto* selle groteskne «võltsing». Tegelaste iseloomujooned ei ole «Lepingus» nii tähtsad kui traditsioonid ja veendumused, mida need stereotüübid kannavad. Tundub, et «Leping» on rohkem kuulamis- ja lugemisnäidend (dialogoog on küll nagu pingpong) — seda mainib ka lavastuse kriitika: huvitavam tegelaste käitumisest on see, mida nad räägivad. Mis on siis selle tõsise ja naljaka piiril käiva mängu taga? Poola kriitika ütleb, et «Leping» — puudutades ühtviisi nii Varssavi kui Pariisi elanikke — avab juba põlvkondi eksisteerivaid mõtteskeeme ja eelarvamusi. Magnuse elegantse välimuse all on äratuntavad Euroopale iseloomulikud jooned: üleoleku taotlemine ja egoism, võõraste ekspluateerimine ja silmakirjalikkus. Ja veel sügavamal hirm. Magnus nagu Euroopagi kardab kunagi kättevõidetud positsioonide kaotamist, kardab väljanaermist ja üksindust. Elab illusioonis, et veel vaatab teda maailm, joondub tema järgi. Magnuse krahhi tähendaks Euroopa krahhi. Ainult ime võib teda veel päästa. Selleks «imeks» on Mrożek siis toonud näidendisse irratsionaalselt uhke poolaka. Kuid pole sellestki abi. Aeg surra, Euroopa! Magnuse ja Morise näol on vastandatud vana ja uus Euroopa, kuid mitte poliitiliselt — poliitikat on näidendis vähe. Vastandamine toimub üldkultuurilisel pinnal. Morise läbi tegeleb Mrożek nende maade kodanike kompleksidega, kes asuvad Läänest ida pool, aga Idast lääne pool. Moris kuulub küll Euroopasse, ent on samaaegselt siiski nii erinev ja kannatab selle erinevuse pärast. Läbi tema vaatab Mrożek Euroopat, vaatab kriitiliselt, läbinägevalt ja... kadestavalt. Mrożek ütleb remargis — mõlemad tegelased on väljasurevate suundade esindajad. Kriitika kirjutas: «Meie silme all sureb Euroopa elegantne ja rafineeritud kultuur. Sureb Euroopa müüt. Jääb maailm, kus kelnerid peksavad kliente ja õhus ripub kolmas maailmasõda.»

Sławomir Mrożek on muide väljaspool Poolat enim lavastatud poola autor. Kuni 1985. aastani oli tema näidendeid piiri taga lavastatud 332 korda. Mrożekile järgneb üks esimesi avangardistliku ja absurditeatriga endale nime teinud mehi — Stanisław Ignacy Witkiewicz (pseudonüüm Witkacy) 144 lavastusega. (Kättesaadavail andmeil ei ole seda meest Nõukogude Liidus lavastatud, isegi vist mitte tõlgitud. Kuid näiteks Ungaris ja Saksa DV-s on välja antud tema mahukad näidendikogud.) Nendele järgneb Jerzy Lutowski 130 lavastusega (kõik ühe tööstusteemalise näidendi lavastused). Ainuüksi Nõukogude Liidus lavastati «Perekonnaasju» 50. aastatel ligi sajali korral. Edasistelt autoritelt on alla saja lavastuse — Leon Kruczkowski (90 lav), Tadeusz Różewicz (76 lav) ja Witold Gombrowicz (62 lav). Näidenditest on esikohal Mrożeki «Tango» 140 lavastusega (on ilmunud ka «Loomingu» Raamatukogus). Ja kui juba arvude keelde läks, siis: Mrożekilt on lavastatud 25 näidendit, Witkiewiczilt 20 ja Różewiczilt 13 näidendit. Mrożekit on mängitud 32 maal, Różewiczit 24, Gombrowiczit 23 ja Witkiewiczit 20 maal.

«PATUKAHETSUS». Stsenaristid Nana Džanelidze, Thengiz Abuladze, Rezo Kveselava, režissöör Thengiz Abuladze, operaator Mihhail Agranovitš, kunstnik Georgi Mikeladze, muusikakujundus Nana Džanelidze, helioperaator Dmitri Gedevenišvili. Osades: Avtandil Maharadze (Varlam ja Avel Aravidze), Ia Ninidze (Aveli naine Guliko), Merab Ninidze (Aveli poeg Tornike), Dato Kemhadze (Avel Aravidze lapsena), Zeinab Botsvadze (Ketevan Barateli), Edišer Giorgobiani (Ketevani isa Sandro Barateli), Ketevan Abuladze (Ketevani ema Nino Barateli), Nato Otšigava (Ketevan Barateli lapsena), Kahi Kavsadze (Mihhail Korišeli), Nino Zakariadze (Elene Korišeli), Veriko Andžaparidze, Boriss Tšipuria, Akaki Hidašeli, Rezo Esadze jt. Gruusia filmistuudio, 1984. Gruusia Televisiooni- ja Raadiokomitee tellimus. Üleliidulise Kinokomitee variant 1986. Värviline, 16 osa, 4187 m.

Ka meie kinodesse on nüüd jõudnud suuri kuluaarilainetusi tekitanud «Patukahetsus». Moskva Kinomaja, vabandust, Kineastide Maja, tahtis publik lõhki ajada. Haruldus tõepoolest, kui üht kodumaist filmi võtab vastu tunglev rahvas kinode ümber. Leidsime «Patukahetsuse» regulaarselt ilmuvast kuubulletäänist «Novõje Filmõ» alles pärast tema esilinastust Moskva kinos «Rossija» (26. jaan), ju ta jõudis linale plaaniväliselt. Mis muidugi näitab valgeid laiike kunsti viisaastakulisel planeerimisel. Lavastaja Thengiz Abuladze nimi on küll kineastide ringkonnas hästi tuntud, seda juba esiktööst saati: koos ÜRKI-kaaslase Revaz Tšheidzega lavastatud «Magdana Lurdža» sai kõigile ootamatult 1956. aastal Cannes'is lühifilmide *grand prix*; see juhtus enne G. Tšuhrai «Neljakümne esimese» ja M. Kalatozovi «Kured lendavad» tähelendu, oli esimene Nõukogude film, mis laiale maailmale esteetiliselt kuulutas Stalini-ajastu lõppemist kinos ning tõi sinna nn tavalise inimese argimured (kuigi esialgu veel ekraniseeringus ja möödunud sajandi keskkonnas). Abuladze debüüt tuli õnnelikul muutuste ajastul, olgu

meenutatud, et Abuladze kuulus ühte põlvkonda G. Tšuhrai, M. Hutsijevi, G. Daneliaga, ent ka muidugi tänaseks veidi luitunud L. Kulidžanovi, S. Rostotski, S. Bondartšukiga — neil nimedel lasus nõukogude kinematograafia «uutmislootus» tollal.

Tagasi vaadates märkame, et 64-aastane Abuladze on oma 32 tööaasta jooksul lavastanud vaid 6 (kuus!) filmi (me ei arvesta kaht noorpõlve dokumentaaltööd). Kõik need (väljaarvatud esimene iseseisev lavastus) on gruusia kirjanduse filmingud, kuid grusiinlased ise märkavad neis ka oma folkloori, luule, maalikunsti, arhitektuuri mõjusid, kõnelemata juba muusikast, mis on filmi loomulik koostisosa ja annab sellele rütmi. Abuladze on välja arendanud omaenda lavastajastiili: ta kontsentreerib karakterid tinglikeks arhetüüpideks ja ehitab neist mõttekonstruktsioonide abil oma autorimonoloogi aegadest ja inimkooslusest, koondades headuse Headuseks, kurjuse Kurjuseks, ilusa Iluks, juhid Juhiks, armastuse Armastuseks. Ka seadus on muutunud Seaduseks, kuid miinismärgiliseks, see on konservatiivne, eluharmooniat ja täiust tagasikiskuv tavaseadus, on Öigluse, Tõe, Ilu hävitaja. Sedaviisi allegooriaid luues tahab Abuladze elu enda heterogeensuse esitada meie jaoks ekraanil selgunud Elu audiovisuaalse võrdkujuna, milles võiksim e kõikenägeva ja -mõistva olendi positsioonilt aduda inimliku olemise igavesi kategooriaid. Abuladze on romantik, seejuures igatsev, taevasse haarav, eelegilise ängiga varjundatud gruusia romantik. Tema filmid manavad silme ette ka nende looja vaimse portree: üdini kultuurne, puhta vaimuga, sageli sirgjooneline, paigut naiivne, kuid alati siiras ja jõuliselt väljenduv eritleja.

Tema loomingu paremiku moodustavad filmid «Palve» (1968), «Soovide puu» (1977) ja «Patukahetsus» (1984),

mis annavad koos triptühhoni.¹ Need tööd püüavad pulseeruva süžee abil — tinglikkuse piiril balansseerides — ühendada mütoloogilist ajalooliselt konkreetsega. Kõigis neis kujutatakse kahe ilmavaate, kahe moraali, kahe õigluse-, suuremeelsuse-, armastuse- ja ilukäsituse kokkupõrget. Selles kokkupõrkes jääb alati kaotajaks avaram, üldnimlikum, harmoonilisem, peale aga sugukondlikfeodaalne, arhailine, patriarhaalne, teisiti-olemise suhtes sallimatu, isikuvabadust kähgustav, vägivaldsust põhimeetodiks pidav eluvaade. Siin ei analüüsita nn täisverelisi karaktereid nende mitmekülgsuses, tegelased on vaatluse aluseks oleva eetilise teesi kehastajad. Pole ehedaid elupilte, on mõistukõned, paraabel. Pole naturalismi ega paljupalgelisust, on aga intonatsiooni teravdatus ja intensiivsus. Iga tegelane on häälestatud ühele dominandile. Lavastaja otsib vastust inimliku eksistentsi eetilistele küsi-

¹ Triptühhoni on arhailised, piiblikõlalised pealkirjad nii gruusia kui ka vene keeles («Мольба», «древо желания», «Покаяние»), küll mitte sügugi eestikeelses tõlkes.

mustele, keerab inimgalerii ette need tüübid ja ilmed, mis lubavad tal uurida inimkoosluste sotsiaalsete vahetõrgete eetilisi aluseid. (Olgu siin kohe rõhutatud ka sellise laadi ohtu langeda lihtsustamise, innustada moraalilugemisest ja kukkuda didaktikasse, mille tõttu lõppkokkuvõttes (näit «Soovide puus») nõrgeneb sellisama mõtte mõju, mille tugevdamiseks autor oma kujundid konstrueeris.)

Oma rahva kurje jõude näib Abuladze igatahes tundvat. «Palves», arhailiselt graafilises mustvalges Važa Pšavela luule illustratsioon (konfliktilt sugulane meie «Libahundiga»), esitatakse sümbolite raamistuses (personifitseeritud kurjus ja ilu) sotsiaalselt jäik mägilasühiskond, kus eri hõimude vanemad kihutavad oma vaprad, kuid eetilisel pinnal «teisitimõttelejaks» saanud vägilased kodukülalt laia maailma. Ühiselus irvitab rituaalide tagant silmakirjatse-

«Patukahetsus». Unenäoepisood. Varlam Aravidze (Avtandil Maharadze) tagaajamisstseenis.





«Patukahetsus». Saeveski episood.



«Patukahetsus». Unenäoepisood. Kunstnik Sandro Barateli (Edišer Giorgobiani) ja tema naine Nino (Ketevan Abuladze).

mine. Kuid ilu inimese sees ei saa vägivaldselt puua, ütleb filmikaader otsekundis (meenutage Dostojevskit — ilu päästab maailma).

Konservatiivne ennast säilitav tava-mõistus hävitab «Soovide puus» tärkava maailmatunnetuse. Personifitseeritud minevikukultuur esitatakse jõuetuna ja personifitseeritud tulevik anarhistlikuna. Lavastaja asub armastajate poole nende romantilisust kaitstes (meenutage Tarkovskit — armastus päästab maailma).

On see nüüd elutarkuse kasv või noorusjõu kahanemine, kuid triloogiat lõpetav «Patukahetsus» on võrreldamatult vähem illustratiivne kui eelmised tööd, vähem «üldine» ja «üldajaline». Õigemini: kui eelmised on kõigis nüanssides mõistetavad grusiinlastele ja meie võtame neid filme puhta allegooriana, siis «Patukahetsuses» tunneme lausa ära ka siamaile tegutsema ulatunud kangelased ja nende valitsemisvõtted. Ka siin on rõhu all seadusvõimu tegude eetiline paikapidavus (täpsemalt: paikapidamatus), kuid juba üksikasjalikumalt. Süvenenult uuritakse eelmistes filmides esinenud «ajatollade» võimu mehhanismi. See võim hävitas sangareid («Palve») ja armastajaid («Soovide puu»), nüüd laieneb tema hävitusjõud (tervele linnale resp rahvale) — demokraatia ja kõrgkultuurikandja mängimise varjus. Selline võim ulatub üle haa, laostades moraalselt järgmise, hukutades kolmandagi põlvkonna, kellele tõde, mis nüüd avalikuks saab, liiga rängaks katsumuseks osutub. Paraabliilaadiliselt hargneb meie ees lahti kolme põlvkonna elu, linnapea Varlam Aravidze,² tema poja Aveli ja pojapoja Tornike oma. Varlam on salakaval, silmakirjalik, verine diktaator, tema poeg ebameeldivat minevikku eirav pragmaatik ja pojapoeg sihilikus minevikuarvamises üleskasvatatud *tabula rasa*. Süžeeiliselt vallandab filmi vangilaagrisse surnud andeka kunstniku tütar, kes kaevab välja auga maetud Varlam Aravidze põrmu ja seab selle tema poja Aveli koduaias puu najale (võlgas kujund, mille aluseks gruusia rahvatraditsioon: talupoegade kogukonnad mõistnud sellisel oma rõhujate üle surmajärgset kohut). «Hauarüüstaja» üle peetava kohtuprotsessi käigus vastanduvad Varlami veretööd ja tema järeלטulijate unustamispüüd.

Ajaloolised reaaliid on tahtlikult segamini seatud. Kohtunikel on üll termidoorlaslikud tribunalitoogad, arreteerijad tulevad öösel inkvisiitorimantleis ja raudrõivais, Aveli perekond kohtusaalis on nüüdisolmeline. Kui «Palve» ja «Soovide puu» väljendasid ideaalide kokkupõrget jäigastunud traditsioonidega, mõlemad esitatud sugukondlik-patriarhaalse külaühiskonna piltides, siis nüüd,

² Aravidze — gruusia keeles Eikeegi.

diktaatorlikku võimumehhanismi uurides, konkretiseeruvad lavastaja valitud ekraanisümbolid võimu seni selgeks rääkimata kuritarvitustele aastatel 1936—1953. Puule nõjatatud värskelt välja-kaevatud surnukeha meenutab üldplaanis üht kunagist riigijuhti, filmi kestmisel tunneb keskmine ja vanem põlvkond Varlami kandiliste pensneede taga ära sellesama «poliitilise avantüristi» (vt ENE I kd, lk 325, alt 10. lõik), kes polnud aktiivselt tegev mitte ainult Gruusias ja mitte sugugi nii väikesel linnapea ametikohal.²

Kuid — jälgides lavastaja pakutud mängureegleid esitada probleem tinglikult ja üldistatult, mis annab vabaduse kujutlusvõimele, tunneme piiramata võimuga Diktaatoris ära «füüreri» vuntsid, näeme «tolstovka» sugulasena musta värvi särkfrentši, seda pingule tõmbavat portupeed. Uldistus on nii kohalik kui ka lai. Kuid mängitavad mõistukujundid on ikka ja jälle ka siin, 58° põhjalaiusel tuttavad. Nii tunneme «suure juhi ja õpetaja» programmilises Konfutsiuseparafraaseeringulises ohvrite püüdmise loogikas («Tuleb osata püüda musta kassi pimedas toas. Ka siis, kui seda kassi seal ei ole.») siinmail rakendatud metoodikat. Oleme siinmail ka siis, kui kuuleme järglastelt diktaatori pikavihalisuse ja totaalsete repressioonide õigustuseks argumente, nagu «aeg oli keeruline», «meid ümbritsesid vaenlased», «mis loeb ühe-kahe inimese önn, kui üritus puudutas miljoneid» ja muidugi: «metsa raiutakse, laastud lendavad». Varlam Aravidze löi terrorirežiimi idee nimel, selle nimel, et muuta linnake maapealseks paradisiiks. Kuid igaüht, kes tema väiksemaski sõnas või väites kahtles, ootas vangla, ja nii kuhjub vägivald, kasvab terror, paradisi astumise asemel arreteeritakse vangilaagrisse saatmiseks juba lihtsalt kõik ühenimelised (meile on see julm absurdigrotesk, grusiinlastel

² Tänu tema isikule on muide «Bolšaja Sovetskaja Entsiklopedijas» (2. väljaanne, kui juba entsüklopeediatele jutt läks) pikemate ja põhjalikumate käsitluste hulka tõusnud ka *Beringovõi zaliv* — artiklile eelnenud biograafia lõigati välja, tekkinud auk tuli täita, vastavad leheküljed juurde trükkida ja kleepida. (Siinkirjutaja mäletab entsüklopeedia toimetusest igale tellijale koju saadetud palvet teha vastav käärilõige ja liimimine). Mees lõigati 1956. välja ja unustati. Hiljem «unustati» ka tema ohvrid.

seostub too filmi-perekonnanimi kogu gruusia intelligentsiga). Jah, vägivalda võib küll seletada, põhjendada, seadustadagi, kuid teda ei saa õigustada. Maailma kunstikultuuril on selles asjas oma kõigutamatu arusaam, meenutagem praegu nimme vene oma: Puškinilt, Tolstoid, Dostojevskilt, isegi Solohhovi, aga ka Trifonovi, Baklanovit.

Tingliku ootamatult konkreetseks muutudes sunnib film meid mõtestama mõnesuguseid meie elu igapäeva-tavasid: näiteks valikmälu (mäletatakse seda, mida tahetakse mäletada, ebameeldiv unustatakse). Selline käitumislaad seadustab ühiskondliku silmakirjalikkuse, niisuguse ühiskonna kodenik võtab omaks topeltkäitumise ja topeltmõtlemise põhimõtted. Kodus üks, tööl teine, koosolekul kolmas, eraelus neljaski nagu. Niisugune elulaad seadustab pool- ja veerandtõed, mis asuvad isiksust deformeerima, võõrandavad tema ideaalidest, koos sellega ka igapäevasest loovast tööst. Aetakse üles hiiglaslikud dekoratsioonid, kujuneb tohutu pseudokultuur. Igasugused loominguised vaidlused muutuvad poliitiliseks öördamiseks ja kunstikriitikute saavad poliitilised pealekaebajad. Just seesugused sotsiaalsed suhted kujundavad kurikuulsaid «kultuuriaukusid», hävitades rahva väljapaistvamad ja ahistades ellujäänud loovad jõud. Kui palju loomata teoseid, teostamata projekte, elamata elusid!

Kultuuripärandisse suhtumist arendab film mitmeid liine pidi, on ju üks peategelasigi, Ketevan Barateli, kunstniku tütar. Varlam Aravidze soosimisel purustab uusaegne tehnika vana templi — siin minevikuväärtuste sümboli. (Tempel esineb mitmes filmikujundis — ilu, inimikkuse ja töö sümbolina.) Silmakirjalikule Varlamile on see tempel neetud mineviku sümbol. Ta ei vaja minevikku: mis enne teda olnud, on vale, halb, vaenulik. See tuleb hävitada. (Selle loogika järgi on halb ja vaenulik kõik, mis loodud väljaspool meid, enne, pärast ja kusagil teises riigis...)

Igas Abuladze filmis on ideaalide kandjaiks noored, ikka on nad ilusad ja õilsad ja ikka suruvad vanameelsuse Prokrustesed nad oma sängi. «Patukahetsuses» on konflikt komplitseeritum: 67

diktaatori põlvkonna lapsed ja lapselapsed maksavad nende «keeruliste aegade», «mil meid ümbritsesid vaenlased», lihtsustuste, kahtlustuste ja tapmiste eest, esimesed pragmaatilise ja silmakirjaliku moraaltusega, teised passiivsusega ja ühiskonnast ärapöörumisega. Retsensent G. Kapralov («Pravda» 7. II 1987) halvustab filmi kõigiti tunnustavas retsensioonis) Aravidze-kiidukoosolekul esinevat noort tütarlast (on teada, et Beria armastas väga noori tütarlapsi) — mida tööparast teab tema Varlam Aravidzest kui riigitegelasest. Ent ilukõnetseb! Kuid just niiviisi too aravidzelik kurjus mitte ainult ei hävita ühiskonna loomulikku funktsioneerimist, elavaid elusid, ta moonutab ka ellujäänute maailmapilti. Ainult sellise ühiskonna täiskasvanud produktid (Avelid) saavad hakata kaitsma oma kujunemishiskonna pattusid, neid isegi mitte mõistes. Eks ole ka meil kaua hurjutatud nende aegade tõest kõnelemist! Isegi praegu olevat oht muutuda nihilistiks! (vt lähemalt O. Utt, «Demokraatia ümber», SV 23. I 1987).

Diktaator tuleb hauast tagasi. Kuidas vabaneda tema pärandist?

Film vastab: ainult tema kuritegude avalikustamisega. Ei saa maha matta minevikku. Eraldades olnus «head» «halvast» ja sundides ühiskonnale peale põhimõtte mäletada ainult seda, mida käsundjad (vastavalt oma huvidele, loomulikult) heaks nimetavad, õhutama kõige taaskordumist. «Mitte kolm korda, vaid kolmsada korda kaevan ma ta välja. Jättagi ta mulda tähendaks talle andestada, sulgeda silmad kõige selle ees, mida ta tegi,» ütleb selgesõnutsi nendesamade «massiliste ebaseaduslike repressioonide» tõttu orvuks jäänud kunstniku tütar Ketevan. Filmi algusepisood jätkub lõpus: vormiliselt võib filmi käsitleda kui oma elu uuesti läbielamist kunstniku tütre poolt, kes filmi lõppedes on otsustanud talitada nii, nagu film juba näitas, sest: Varlame tuleb rünnata ja Avelid ei tohi leida õigustust oma vaikimisele. Diktaator peab veel palju kordi hauast meie ette tulema, enne kui me tema tegevusele ükskord lõplikult selgunud hinnangu andnuna temast vabane- me. Ei piisa pihtimusest, peab olema patukahetsus. Ainult siis, kui demagoogia

ja pragmatism tõe otsimist ei summuta, saab leida õige tee.

Meil on ajaloos olnud tragöödiad. Sellele on järgnenud komöödiad. Kas normaalne ühiskondlik elu ei peaks mitte kulgema draamavormis (sest vastuolud ju jäävad, need on tõesti igavesed)?

«Patukahetsus» pole siiski publitsistika. Abuladze jääb lopuni kunstnikuks ka siis, kui ta meie endi ajalugu halastamatult puudutab ning selle tõikadest oma filmiallegooria vormib. Ühtlasi jääb ta suureks moralistikks, jutlustajaks, kes väsimatult meelde tuletab igaveste väärtuste, aga ka nende hoidmise vajadust.

Kõik näitlejatööd on teostatud täpselt (Abuladze käis enne ÜRKI-t Tbilisi teatriinstituudis). Vaatajale pole sugugi kerge märgata, et Varlam Aravidze ja tema poeg Avel on kaksikosa, Avtandil Maharadze ümberkehastumise hiilgetöö. Võib kinost väljuda ja mitte arugi saada, et isa ja poega mängib sama näitleja. Filmi lõpetavas episoodis mängib Templit otsivat rändajat tollal 87-aastane kuulus näitlejatar Veriko Anžaparidze, gruusia teatri- ja filmikunsti *grand old lady*.⁴ Osa rolle — salakavala diktaatori käsilased ja sekundandid — on lahendatud groteski maneeris. Võib vaielda värvide paksuse üle, nende kõrval leiab omaksvõetud stiili seisukohalt vähem väljapeetud tegelasi (peamiselt nn inimesed rahva seast), kuid kõik näitlejatööd — aga ülesandeks oli ühendada konkreetsus ja tinglikkus — on väga originaalsed.

«Patukahetsus» lõpetab Abuladze enda sõnade järgi tema triloogia. See ligi kahekümne aasta vältel kujunenud kolmikpilt ei seisa koos võrdsetest osadest. «Patukahetsus» kõrgub nii oma mahuga (16 osa) kui ka tänase ühiskonna jaoks üliolulise probleemiasetusega üle eelnenute, siiski nendega liitudes nii stiili kui taotluste poolest. Vaatamata meie ühiskonda vaevavatele valusatele võimuajalooliste konkreetsete tõuseb ta vanatestamentlikuks türanniportreeks, mille esitamine on päevakohane kõikjal, kus võim, mitte hoolides õiglusest ja kodanikuvabadustest, sisse seadnud oma kitsahuvilised seadused ja moraaliprintsiibid, muutub ühiskonna elujõu hävita-

⁴ Suri mõni päev enne filmi üleliidulist esilinastust.

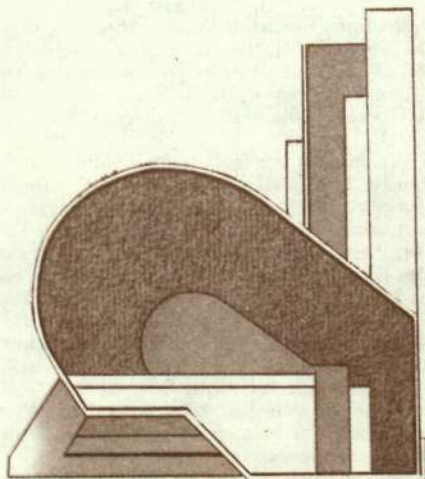
jaks. (Suure sisendusjõuga on episood, kus nutvad naised otsivad küüditatud meeste ja poegade nimesid raudteajaamas Kaug-Põhjast tulnud palkide otselt.)

«Ei saa hävida inimese olemus — ilu», paneb Abuladze gruusia luuleklassikult Važa Pšavelalt võetud sõnamise oma «Palve» motoks kaksikümmend aastat tagasi. See lause, abstraktne-retooriline pärast «Palvet» (1968), teaterlik-illustratiivne pärast «Soovide puud» (1977), kõlab härast «Patukahetsust» (1984) — kogu triloogiale uut varjundit heites, võitlusüleskutsena. Ikka leidub ühiskonnas noori jõudusid, kes ikka ja jälle astuvad ette ilu ja headuse nimel.

Lõpuepisoodis küsib vana naine: kas see tee viib Templi juurde? Ei, vastab Ketevan, see on Varlami tänav ja templi juurde ei vii. Ühiskond, kelle usutunnistust mööda tee pühamu juurde läheb vägivallavõimu kaudu, määrab end lagunemisele ja hävingule. Pühamuni ei jõuta kunagi.

ÕNNITLEMINE!

1. aprill — **KALJO JOHANSON,**
RAT «Vanemuise» operetisolist — 50
8. aprill — **MAILA RÄSTAS,**
TRA Draamateatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
9. aprill — **KARL KALKUN,**
RAT «Estonia» operetisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
14. aprill — **KARI TILK,**
Pärnu Draamateatri kunstnik-teostaja — 50
16. aprill — **JELENA KOSELEVA,**
«Tallinnfilmi» helikontrolör — 60
17. aprill — **VOOTELE PAPP,**
Noorsooteatri vanemhelitehnik — 50
26. aprill — **LIINA PIHLAK,**
teatri- ja telekunstnik — 50
27. aprill — **ROMAN MATSOV,**
dirigent, professor, Eesti NSV rahvakunstnik — 70
30. aprill — **ELLEN ALAKÜLA,**
TRA Draamateatri endine näitleja — 60



Läänes elav ja töötav poola režissöör Roman Polański (meil on tema filmidest linastunud «Tess») oli 1986. aasta sügisel XI Poola mängufilmide festivalil külaline, kaasas oma viimane film, Prantsuse—Tuneesia koostöös valminud «Piraadid». Pärast filmi linastust toimunud pressikonverentsil räägiti peamiselt «Piraatidest». R. Polański ütles, et kui ta oleks saanud «Piraate» teha kohe, kui tahtis — üle 10 aasta tagasi —, siis oleks see ennetanud Spielbergi samalaadseid filme. Ja kuigi «Piraadid» ei paku praegu midagi uuenduslikku, oli tal siiski suur tahtmine see film ära teha — film sellele poisikesele, kes igapäevast elab. Kriitikud võtsid selle kerge ja mängulise loo hästi vastu, filmi tsitaatsust mainiti vooruse-na: filmi süžee, mis meenutab «Aarete saart», on pikiitud tsitaatidega Velázquezest «Soomuslaev «Potjomkinini»». (Näiteks tekib laeval mäss, mehed pole rahul halvaks läinud lihaga. Laevaarst aga kinnitab, et liha on täiesti söödav.) Mõned kriitikud paigutasid «Piraadid» «elitaarse massikunsti» valdkonda. Filmikunsti tulevikust rääkides arvas R. Polański, et edu saavutavad lähemal ajal «Tessi» tüüpi süvapsühholoogilised filmid. Enda tulevikuplaanidest rääkides ütles R. Polański, et iga tema uus töö on reaktsioon eelnenud filmile. Kuna ta tegi ligi kolm aastat «Piraate», viibis kaua Tuneesias, tahab ta nüüd teha filmi tänapäevast. Pressikonverentsil mainiti, et Polański filmid on väga erinevad. Režissöör ise ütles end armastavat filmi kogu tema mitmekülgsuses, kõigis tema žanrite ja suundade segus. Ta ütles: «*Jestem playboyem kina*» («Olen playboy kinos»).

□

Pärast kaks aastat kestnud ettevalmistusi ja tõõd stsenaariumiga algasid 14. septembril 1986 Pekingis Bernardo Bertolucci uue filmi «Viimane keiser» võtted. Stsenaarium põhineb Qingide dünastia viimase keisri Pu Yi elulool.

Pu Yi sündis 1905. aastal. Kolmeaastaselt krooniti ta keisriks. Seoses Hiinas vabariigi väljakuulutamise ja 7-aastane keiser võimust lahti ja tal lubati koos õukonnaga jääda Pekingisse. 1924. aastal saadeti Pu Yi Hiinast välja ja ta veetis aega enamasti Euroopas reisides. Pärast Jaapani agressiooni nõustus Pu Yi 1934. aastal olema Mandžukuo (Mandžuuria) keisriks. Pärast Jaapani lüüasaamist tunnistati ta süüdi sõjakuritegudes ning aastad 1945—1950 tuli tal veeta Siberis, 1950—1959 aga Fushuni vanglas. 1959. aastal Pu Yi vabastati ja kuni oma surmani (1967) töötas ta keisripäee aias aednikuna.

70 Bertolucci enda sõnade järgi oli tema Hiinas-

se sõidu peamiseks motiiviks soov end lahti rebida Itaaliast. Intervjuus «L'Humanité» korrespondendile ütles ta, et Itaalias pole midagi, mis teda inspireeriks, mis võiks olla tema uue filmi teemaks. Et Itaalia on sügavalt korrupteerunud ja et Itaalias pole enam regionaalset kultuuritraditsiooni — valitseb (eriti televisioonis) rahvusvaheline massikultuur. Pu Yi autobiograafia «Keisrist kodanikuks» aga kõitis. Bertolucci ütles, et ta tahab teha filmi, kus reaalsus vahelduks fantaasiaga, fiktsioon ajaloolise tõega.

Stsenaarium algab 3-aastase Pu Yi asumisega troonile ja lõpeb tema surmaga. Alguses huvitas Bertolucci langus korruptsioon Qingide õukonnas, hiljem, kui film hakkas kuju võtma, osutus raskeks ent väga haaravaks Pu Yi ümberkasvamise kujutamine. Fushuni vangidele kõneldi: kui muudate ennast ja saate oma vigadest aru, siis avanevad teile vanglavärvad. Revolutsiooni võidu 10. aastapäeval lastakse Pu Yi vabaks. Endise keisri ümberkasvatamist läbi viinud vangladirektor arvas, et tal õnnestus vangi muuta. Pu Yi ise ei pidanud sellist muutust võimalikuks. Pu Yi kõnnak, liigutused, väline hoiak jäid käskivaks ja uhkeks nagu sobikki keisrile. Bertolucci arvates ei saa inimest väliselt muuta, küsimus on selles, kas muutus Pu Yi sisemiselt. Ja alles filmi viimastel sekunditel peab vaataja mõistma, et Pu Yi on teine inimene. Aga seda ei teinud mitte ümberkasvatamine vanglas, vaid vabadus ja viibimine lihtsate inimeste hulgas. Sest esimest korda oli Pu Yi tõesti vaba inimene. Võis sõita jalgratta või bussiga, võis osta endale paari puuvillriidest kingi. Vabadus tähendas, et ta sai selliseks nagu teisedki. Lugu, mis näib spetsiifiliselt hiinalik ja eksootiline, kannab endas üldmõistetavat sõnumit. Pu Yi elu oli reis hämarusest valgusesse, umbsest keisriõukonna atmosfäärist lihtsate inimeste argipäeva. Bertolucci peab «Viimast keisrit» oma raskeimaks filmiks. Sellest peab tulema kaks varianti: 2,5 tunnine kinodele ja 6-tunnine televisioonivariant. Esilinastus peaks olema 1987. aasta sügisel. Pu Yi osas on John Lone (mängis ühes 1985. aasta Ameerika menufilmis, Michael Cimino «Draakoni aastas» gangsterit). Pu Yi inglasest õpetajat mängib Peter O'Toole.

FILMIMAJANDUSEST

Teatrireformist on ajakirjanduses kõnelnud palju, filmielu reformijad tulid avalikkuse ette alles NSVL Kinoliidu juhatuse II pleenumil 21.—22. jaanuaril (kuigi möödunud aasta lõpus töötasid oma aspektist ettepanekuid välja arvukad seksioonid).

Filmitootmise ja filmilevi uued põhialused selle pleenumi otsusena näevad ette senise filmielu tööpooldest põhjalikku ümberkorraldust, üleminekut administratiiv-bürookraatlike vahendite rakendamisele majanduslikele meetoditele, taotluseks paremate tingimuste loomine ajavaimule vastavatele kõrge kunsti-väärtusega filmidele.

Terviklikult läbinõeldud süsteem seab eesmärgiks vabastada stuudiod nn loomingulisest ballastist, panna stuudiote juhtimine kunstinõukogudele (juhatustele), mille ees oleks viieks aastaks valitav esimees (kunsti-line juht). Filmitegemise põhilülks jääb stuudio, kes võtab ise ka filmi vastu ning on valminud filmi täielik omanik.

Puudutamata kõiki projekti osiseid (teeme seda edaspidi), tahaks praegu esile tõsta uue filmimudeli funktsioneerimise majandusliku külge: nimelt seda, et stuudiod peavad end ise majandama. Film peab end majanduslikult ära tasuma. Kuna filmilevi ja filmisotsioloogia on seni väheuuritud valdkond, võib arvata, et uue filmitootmismudeli rakendamise tõusevad siin paljud ettenägematud valusad probleemid, milleks tuleb valmis olla. Muide, isemajandamise põhimõtteid saab rakendada ka riikliku dotatsiooni olukorras — seades ülesandeks viimast minimaliseerida.

Uue filmimajanduse projekt esitati kõrge- maille instantsidele 15. märtsiks. II pleenumil vastu võetud otsuste alusel töötab üleliiduline Kinokomitee välja vastavad määrused ja korraldused; projektsätete rakendamiseks tuleb annulleerida paljud seni kehtivad instruksioonid.

Reformi detailkorraldamine nõuab aega, kuid selles saavad tähtsaks looja anne ja orienteerumine vaatajale. Tervikuna kogu Nõukogude Liidu filmi- ja kinosüsteem tasuks end ära, kuid üksikute stuudiote ja enamiku liiduvabariikide kinematograafia olukord selles tekkivas majanduslikus või(s)tluses pole kadestusväärne.

Huvitav ja ehk ka kasulik oleks tutvuda filmitootmise finantseerimisega mujal maailmas. Järgnevalt toome ära Jörn Donneri arutlused kinematograafia finantseerimisest Rootsis. Filmikriitikuna alustanud, siis režissööriks ja produtsendiks siirdunud ning nüüd kirjanikuks tõusnud (Finlandia auhind 1985) Jörn Donner oli aastatel 1978—1982 Rootsi Filmiinstituudi, Rootsi riikliku filmifinantseerimise ja -juhtimise keskuse juhataja (pärast seda ka Soome analoogilise institutsiooni, Soome Filmikunsti Sihtkapitali esimees).

Donneri kirjutis on hargnev ja paradokssidesse suubuv. Donner suhtub skeptiliselt kunsti juhtimisse riiklikul tasandil, kuigi rõhutab riigi hädavajalikkust abi kunsti majanduslikul toetamisel, eriti kulutustel kalleima, filmikunsti, puhul. Eks küsimärk pealkirja järel tähendegi autori iselaadset ambivalentset kirjutise põhiküsimuses: kas riigi osa peab piirduma ainult juurdemaksuga, ja kui, siis kuidas?

Kindlameelne on Donneri selgelt tõrjuv hoiak nivelleeriva kodanliku massikultuuri vastu (mäletame ehk Prantsuse kultuuriministri ootamatult ägedat esinemist ameerika pseudokultuuri pealetungi vastu sealses televisioonis), analüüsipädevad on tema seisukohad väikeriikide rahvusliku filmikunsti asjus. Kõikehõlmava tarbimisühiskonna foonil rõhutab Donner inimlike väärtuste ja tõelise kultuuri tähtsust ikka enam ja enam üle piiride üheksainsaks liituvast ja globaalselt üksteisest sõltuvas maailmas.

J. R.



Jörn Donner Rootsi Filmiinstituudi korraldaja-direktorina 1980.

Pikka aega oli Lääne-Euroopa valitsuste suhtumine kultuuritööstusse liberaalne, heatahtlik ja võiks isegi öelda põhiolemuselt *mittevahelesegav*. Selline suhtumine erines tunduvalt vaadetest iidsetele, aktsepteeritud kunstidele. Kirjandusel, maalikunstil, teatril ja ooperil on pikka aega olnud nii eraviisilisi kui ka ühiskondlikke metseene. Neil kunstidel on olnud äriaga vähe pistmist.

Domineerivaks kunstitööstust puudutavaks ideeks on olnud riigi mittevahelesegamine bisnisile — arvamus, mida jagas enamik Lääne-Euroopa poliitilisi parteisid, võimaliku erandina kommunistlikud parteid. Bisnis, isegi kultuuri-bisnis, oli püha.

Mis puutub kinosse, siis televisiooni tulek ja võidukäik tõi kaasa kardinaalsed muutused. Kuigi enamik valitsusi jäi truuks mittevahelesegamispoliitikale, jõudis nendegi teadvusse, et siiani õitsenud filmibisnis on närbumas ning ilma avaliku toetuseta sureb rahvuslik filmitootmine enamikus Lääne-Euroopa maa-des välja.

Kõigel sellel — nii filmitoodangu kokkusulamisel kui ka valitsuste unel orientatsioonil — oli mitmeid põhjusi.

Näib isegi ülearune kõigile tuntud fakte korrata: TV ekspansioon, lühenenud tööajast tingitud vaba aja juurdekasv jne. Tagajärjeks oli sadade kinode sulgemine, tootmiskulude peadpööritav kasv, samal ajal kui Ameerika filmid haarasid endale järjest suurema osa maailma filmiturust.

Samuti ei tohiks kahe silma vahele jätta enamiku maade riikliku televisiooni suhtumist kodumaistesse filmidesse. Asjaomastel instantsidel pole ses suhtes olnud ega ole praegugi mingit vastutus-tunnet, või on see lausa minimaalne. Kui võis odavalt hankida populaarseid Ameerika filme, mis ka TV-s menukaiks osutusid, milleks siis veel isiklikku äri ajavate tegelaste eest muretseda, kes püüavad ots otsaga kokku tulla? Milleks muretseda, kui nad püüavad oma toote eest kõrgemat hinda saada? Televisioon oli osa riigist. *Kuna riigil puudus kindel poliitiline joon, puudus see ka televisioo-nil.*

Euroopa filmiprodutsendid pidasid televisiooni oma vaenlaseks. Ühendriiki-des oli osa filmitoodangust TV-ga «abelus». Mõned abielupartnerid on teineteise suhtes lausa vaenulikud, aga tuledav omavahel siiski toime, vähemalt aeg-ajalt.

On ümberlõkkamatu fakt, et Euroopa filmitootmises poleks mingit finantskriisi, kui iga maa televisioon maksaks 25 USA sendi suuruse summa vaataja kohta iga televisioonis ülekantava filmi eest. Tegelikuses aga makstakse iga Ameerika filmi eest üks protsent sellest sum-mast.

Mängufilmid on kaup, mida võib võr-relda sabaga, mis üritab koera liiguta-da, — kusjuures koera osas on antud ju-hul televisioon.

Proteksionistlik suhtumine

Nii mõneski osas on Euroopa riikide tungimine kinoasjadesse ülimalt sarnane industriaalabiga teistele majandussektori-tele. Rootsis natsionaliseeriti suurem osa laevatööstusest, kui eraomanikest laevaehitajaid hakkas ähvardama pank-rot. Enamik Euroopa riike, ühisturu-maad nende hulgas, toetavad põlluma-jandust, kuna inimesed peavad sööma. Osa riike Euroopas on rakendanud protektsionismi, kui Aasia tootjad paiska-vad turule odavaid tekstiilkaupu ja ja-latseid.

Filmide vaba ringlus Euroopa maade vahel on ikka veel illusioon. Meie filmikoopia toimetamine Prantsusmaale võib kesta terve kuu, kuid sama koopia võib jõuda Rootsi kõigest ühe tunniga.

Ideede ja kaupade vaba ringlus on eeltingimuseks arengule ja leiutustele. See on üks põhjus, miks ikka veel ühiskonna ja tööstuse arenguteel tuleb ette tõsiseid probleeme. Tabav ütlus avatud ühiskonnast ja tema vaenlastest kehtib ka praegu.

Riigil pole kunagi olnud avarhõlmatvat kultuuripoliitikat kultuuritööstuse suhtes. Vajaduse korral on abi antud rahvuslike kunstide sisemistesse väärtustesse süvenemata (erandiks on traditsioonilised kunstid).

Kultuur on elu kvaliteet

Mure filminduse kui tööstuse pärast ei saanud abiprogrammide kavandamisel esikohal olla sel lihtsal põhjusel, et Euroopa riikide rahvuslikud majanduses pole filmitööstusel kunagi olnud nii väljapaistvat kohta kui Ühendriikides. Siiski on võimalik, et huvitatus kino kui kunsti ja kino kui äri vastu olid läbi põimunud: bisnismenid, kasutades argumendina kunsti, võitlesid iseenda ellujäämise eest.

Enne kui edasi minna, peame esitama ühe küsimuse ja sellele ka vastama: milleks peab üldse kino kui tööstusega midagi ette võtma, eriti kui usutakse turu mõjuvõimu ja selle süsteemi loomupärast mõistlikkust, milles me elame? Kõigepealt tuleb alla kriipsutada, et Euroopas (peale Itaalia ja mõnede väiksemate piirkondade) ei eksisteeri televisioon konkurentsiturul. Lausa vastupidi. Enamik Euroopa maades tegutseb ta riigi otsese kontrolli all. Teiseks peab mainima, et kui kino on osa kultuurist (ja mitte ainult osa ärist), esitame kõik tulevikus rohkem küsimusi elu kvaliteedi kohta. Kultuur on elu kvaliteet. Loovväärtuste hävitamine tähendaks Euroopa kui kultuurilise entiteedi hävingut. Loova kultuuri hävitamine tähendaks lahkavamuste, teisitimõtlemise ja ümberhindamise pärandi hävingut Euroopas.

Teisest küljest pole riigi vahelesegamisel kultuuritööstusse mingit mõistliku alust, kui lähtutakse ainuüksi ideest, et riik peab abistama raskustes olevaid tööstusharusid.

Rootsi süsteem

Uurime lähemalt mõningaid Euroopa filmitööstuse aspekte praegu ja edaspidi. Paljas fakt, et toon mõningaid näiteid Rootsist, ei tulene minu praegusest Rootsi Filmiinstituudi juhi positsioonist. Esiteks pole ma Rootsi kodanik. Teiseks olen ma äärmiselt kriitiline paljude Rootsi kultuuripoliitika aspektide suhtes. Aga Rootsilt on, mida õppida, isegi tema vigadest.

Riigi abi kunstidele 60. ja 70. aastatel Euroopas üldiselt kasvas. Mis puutub kinosse, siis mõeldi välja abi ja toetuse mitmeid erinevaid vorme: maksudest vabastamine, kindel kinolõiv, otsesed subsiidiumid jne. Ühelgi Lääne-Euroopa maal pole riik filmitööstust täielikult enda kätte võtnud. Teisest küljes on maid, kus riik on momendil põhiliseks filmide finantseerijaks. Näiteks Norras saadakse 80 kuni 90 protsenti mängufilmide finantseerimiseks kuluvast rahast ühiskondlikest fondidest. Teistes maades on välja arendatud erinevaid süsteeme, millest suurem osa põhineb Rootsi 1963. a filmireformi põhiteesil, et ühiskondlik sektor suudab finantsressursse paremini ümber jaotada ja ümber paigutada kui erakompaniid ja -investeeriad.

Rootsi süsteem, mis on põhjoontes sama alates 1963. aastast, mil ta kehtestati, nägi ette tookord kehtinud pileti hinnale lisatava 25-protsendilise kinoseansside maksu kaotamise. Riigi ja eraisikutele kuuluva filmitööstuse vahel sõlmiti kokkulepe, mille kohaselt 10 protsenti piletitel saadavast sissetulekust (mõningate eranditega) kuulub Rootsi Filmiinstituudile — suurem osa sellest rahast, kokku 65 protsenti, suunati aga uuesti filmitööstusse. Viimastel aastatel on riik seda süsteemi täiendanud toetustega riigieelarvest. Ja pole sugugi tähtsusetu, et ka televisioon on lõpuks nõustunud mängufilmide finantseerimisest osa võtma.

Võistlus erinevate kunstide vahel

Võib esitada küsimuse: kas Rootsis oli soodsam pind kinoreformiks seetõttu, et maal oli oma Ingmar Bergman ja pikaajalised filmitraditsioonid suure tumma ajastust?

Minu arvates on vastus jaatav.

Sellega tahan ma öelda, et erinevate 73

kunstide vahel on, ja peabki olema, mingi konkurents, kusjuures, talent pakub rohkem huvi kui talendi puudumine.

Olen teadlik selle väitega kaasnevatest ohtudest. Mõnede arvates on elitaarne vaateviis kunsti arengule ebadeokraatlik ja kahjulik. Teisest küljest ei ela me lõputult paisuvas maailmas. Taevas pole tõepoolest piiriks, kus lõpeb riigi toetus kinole. Piir on madalamal.

Samad inimesed, kes võitlevad elitaarsete seisukohtade vastu, toetavad meelsamini ooperit, balletti ja traditsioonilist teatrit, arvates võib-olla, et kui NSV Liidu taoline sotsialistlik riik toetab Suurt Teatrit, peaksid ka meie liberaalsed valitsused oma Suuri finantseerima.

Samad inimesed peavad kommertsfilme halbadeks, poliitilisi filme aga headeks. Publikumenu on halb, publikumenu puudumine tähendab aga, et rahvas lasi end jälle petta ega läinudki filmi vaatama.

Võib-olla manipuleerivad meiega küünilised ärimehed ja isikupäratud arvutid, kuid meie oleme kõigele vaatamata mõtleavad olendid, *homines* ikkagi *sapientes*.

Finantseerimise mudelid

Mis puutub mängufilmide finantseerimisse, siis võib olukord Rootsis tervikuna olla kõllalt huvipakkuv.

Keskeltläbi kuni 25 protsenti 60—80 miljonist Rootsi kroonist (15—20 miljonit USA dollarit), mida vajatakse 20 filmi tootmiseks, saadakse kinoseansside tuludest nii Rootsis kui ka välismaalt. Ei usu, et see raha tulevikus oluliselt kasvaks. Ülejäänud 75 protsendist saadakse pool piletimaksust ja teine pool valitsuse ja/või TV finantsidest.

Pange tähele, et ma pean silmas finantseerimist, mitte tootmisprotsessi.

Finantseerimisel on kolm vormi. Eksposteerib abiraha filmi tootmiseks, mida Filmiinstituut võib eraldada oma äranägemise järgi. Kõigile Rootsi filmidele kehtib automaatne garantii kahjumi puhul. Lõpuks on veel valikuline garantisüsteem, kus otsuseid langetavad kaks iseseisvat organit — ühes neist on juhtpositsioonil erafilmitööstuse esindajad, teises kineastid ja tehnikud.

Kuna ühiskondlik finantseerimine katab suures osas tootmiskulud, võib

Ühiskondliku finantseerimise mõju

Esiteks, kas avaliku võimu organid peaksid otseselt filmide tootjaks olema? Teiseks, millist osa peaksid need ühiskondlikud võimud etendama otsuste tegemisel, filmitootmise suunamisel?

Lubage mul alustada viimasest küsimusest.

Minu arvates on vastus lihtne ja otsekohene: *ühiskondlik sektor ei peaks üldse mingit osa etendama.*

Ühiskondlikku sektorit — valitsusvõime — huvitab ainult kunstitöö sisuline külg, mitte selle loomisprintsip. Me ei tea, kas tänasest debütandist saab kord Fellini või Bergman — või ei saa tast üldse midagi. Isegi väikseimgi kahtlus, et ühiskondlikud võimud kavatsevad reglementeerida sisu, kohtaks enamikus Lääne-Euroopa maades kineastide endi vastuseisu.

Kui riik, mida esindab parlament ja valitsus, soovib kinematograafiales osutatavat abi teisiti korraldada, on tema ainsaks eesõiguseks rahalist toetust vähendada või suurendada, näidates seega hukkamõistu või heakskiitu. Sellele vaatamata võib riigil siiski olla oma filmipoliitika.

Kõigest hoolimata piiravad kinovabadust ikkagi tähtsad ja ebameeldivad tökked.

Näiteks tsensuuri kaotamisest pole mingit märki. Teatud maades muutus tsensuur 70. aastatel isegi rangemaks.

Nagu hiljem näeme, ähvardavad kino ka rahvuslikud barjäärid ja protektsionistlik poliitika.

Ometi võib enesetsensuur olla kustnikule sama ohtlik kui repressioonid kõrgemalt poolt.

Lõpuks on mõnedes maades rahvusliku parlamendi eeskujul loodud demokraatlikult valitavad komiteed, kus selgelt eristunud grupid kaitsevad «vasak-» või «parempoolsete» filmide huve. Kineast teab seega täpselt, milliste summadega võib tema valitud filmižanri puhul arvestada.

Pöördudes tagasi tegeliku filmitootmise juurde, võib Rootsi eeskuju jällegi õpetlik olla.

70. aastatel Rootsi Filmiinstituut mitte ainult ei suurendanud oma panust filmide finantseerimisse, vaid seadis sisse ka tootmisadministratsiooni ja soetas

küllaltki täiuslikud tehnilised vahendid. Ilmselt oli eesmärgiks finantseerida ja toota.

Kui ma alustasin tööd Instituudis 1978. aasta sügisel, hakkasin senist olukorda muutma, lähtudes järgnevatest seisukohtadest:

TV eeskuju näitab, et ühiskondlik tootmine ja ühiskondlik tootmisadministratsioon suhtuvad oma töösse lohakalt ja loovad sellega kineastidele mulje, nagu ei pruugiks kehtestatud raha- ja ajalmiitidest kinni pidada, kuna arved maksab riik. Sel kombel toodetud filmid on alati tarbetult kallid.

Siiski leidub mõningaid erandeid.

Rääkides peamiselt mängufilmide tootmisest, pole ma arvesse võtnud paljusid teisi küllaltki tähtsaid filmikategooriaid, nagu dokumentaal- ja lastefilmid. Kuid neid filme näidatakse tavaliselt ainult telekraanil, seega ei kuulu nad päriselt kinodes demonstreerimiseks mõeldud filmide hulka, mida praegu käsitleme.

Filmitegemine sarnaneb tööga vanaaegsetes gildides või väikestes ühistutes. Seetõttu peaksid kineastid muutuma produtsentideks, finantseerimine jääks aga ühiskondlike võimude hooleks.

Väikeses riigis on finantsallikas ühtne. Järelikult peaks ka otsuseid langetav organ ühtne olema.

Selle asemel, et palgata produtsente alalisele tööle, soodustades seega laiskust, rakendasin süsteemi, milles võis vabalt kontakte sõlmida üksikute produtsentidega, kellel on laialdased vabadused oma plaanide elluviimiseks isegi siis, kui ühiskondlik sektor, antud juhul Rootsi Filmiinstituut, nende vastu on.

Vähemalt siiani tundub see süsteem pluralistlikum kui muud. Samavõrd kui ma põlgan kunsti vallas eraviisiliselt otsustavaid monopole, kahtlustan ma ka ühiskondlikult otsuseid langetavaid monopole. Ühiskonna teener ei pruugi alati rahvast teenida. Mõnikord võib ta teenida ka omaenda seaduspäraseid huve.

Kunsti vallas kaldub demokraatia tihti bürokraatiasse. Seepärast eelistan ma ajaliselt piiratud diktatuuri igavestele komiteedele. Kollektiivsed arutelud tehasesöökla menüüst võivad ju viljakaiks osutada; isegi kollektiivsed arutelud peakangelanna suurest plaanist võivad ka-

suks tulla — vähemalt tehnilisest vaatevinklist. Kuid üldjuhul kunsti hääletades ei looda.

Liiga vara on hinnata selle süsteemi tu süsteemi tagajärgi, kuid vähemalt praegu töötavad tulemused paljulubavaiks kujuneda. Olen seisukohal, et ühiskondlik tootmis- ja finantssüsteem peab olema mitmuslik ning põhinema üksikisikute, mitte komiteede otsustustel. Iialgi ei tohi lähtuda kitsarinnalistest poliitilistest kaalutlustest. Väärilised vastased peaksid omavahel võistlema ja teineteist vastastikku mõjutama.

Vaatamata kõigele on siiski alles piisavalt barjääre, raskusi ja eksitusi.

Kuna inglise keel on rahvusvahelise kino *lingua franca*, arvasid paljud Euroopa produtsendid, et tulevikus tehakse filme peamiselt inglise keeles, mis ühes teatud tüüpi koostööga Euroopas oleks päästnud Euroopa kino.

Raske oli tõesti veel kaugemale minna.

Arvan siiski, et koostöö võib olla kasulik, kuid ainult siis, kui teda peetakse finantseerimismeetodiks. Järelikult, kuigi Itaalia filmi on investeeritud Prantsuse raha, peab see Itaalia film jääma eelkõige itaaliapäraseks, ohverdamata kõige vähematki nüüd juba iganenud süsteemile, mis üritas filmi samaaegselt realiseerida nii itaalia- kui ka prantsusepärast.

Koostöö võib ka suurendada filmitehnikute kogemusi. Piiri taga võib teinekord mõndagi kasulikku õppida.

Ajutist finantsilist mittevastavust erinevate tootmissüsteemide vahel võib samuti kompenseerida koostöölepinguga, millega üks riik võimaldab teisele ajutist rahalist abi.

Arvestama peab ka ametiühingutega. Definitsiooni järgi on nad rahvuslikud ja kaitsevad igal juhul oma tööjõudu, mitte mujalt sissetulnud oskustöölisi. Teisest küljest ei päästa Euroopa kino iialgi üle-euroopalised aktsioonid, vaatamata kõigile üllastele ideaalidele. Päästa saavad ainult rahvuslikud ja piirkondlikud aktsioonid. Piirkondliku aktsiooni näiteks ühe maa ulatuses on Saksamaa Liitvabariik, laiemas ulatuses aga Põhjamaad.

Viimaste puhul on palju aspekte, mis räägivad koostöö kasuks. Tähtsamad

neist on suures osas ühine kultuuripärand ning sisemine sarnasus erinevate maade sotsiaalses struktuuris.

Filmide keel

Minu arvates on filmide ülisuur maksumus teinud raskeks kohalike filmide valmistamise keskustest kaugel. Sellega seoses tahan ma öelda, et eri maade filmid on üritanud kasutada midagi ülemsaksa keele taolist, kartes, et kõik ei mõista filmi, isegi mitte omal maal.

Arvan, et Euroopa filmipoliitika, on ta siis koordineeritud või ei, peab rõhutama mitte ainult rahvuskeelte, vaid ka nende erinevate dialektide tähtsust.

Rootsis kõneldav rootsi keel erineb mõnedel Soome aladel räägitavast rootsi keelest. Kuni viimase ajani ei tehtud Soomes filme selle maa teises ametlikus keeles, milleks on rootsi keele soome variant. Nüüd neid juba leidub. Isegi Ingmar Bergman tundis vajadust varustada rootsi keelt kõnelevate Fääri saarte talupoegade ja kalameeste vestlus subtiitritega, kui tema viimast filmi Rootsi TV-s näidati.

Olen kuulnud, et prantsuse filmilevitajad nõuavad Quebeci prantsuskeelsete filmide dubleerimist Prantsusmaal räägitavasse prantsuse keelde.

Pärast Visconti linateost «Maa väri-seb», mis filmiti II maailmasõja järgsel perioodil, on ülimalt vähe Itaalia filme vändatud sealsetes kohalikes keeltes.

Kindlasti on siin veel palju teha!

Unifitseeritud keelepoliitika, vähemalt suuremates Euroopa riikides, põhineb arvamusel, et publik on peaaegu kirjaoskamatu. Loodan, et see pole tõsi, kuid silmas pidades mõnede filmitöösturite intellektuaalset taset, võib kõike oodata.

Leian, et peame rõhutama väga lihtsat seika. Meie rahvuskeelte häving, niipalju, kui see puudutab kino ja teisi populaarse kultuuri valdkondi, tähendab kogu meie kultuuri aluste hävingut. Teaduslikud uuringud on näidanud, et rahvad, kel varakult arenes välja kirjalik kultuur, arenesid ka ise kiiremini. Osalt seetõttu ongi Aafrika, kus on küll rikkalik kultuur, aga mitte rikkalik kirjalik kultuur, maha jäänud.

Isikupäratu, paljurahvuselise kultuuri oht, millel pole rahvuslikke ega piirkondlikke jooni, on vägagi reaalne.

Kino puhul ei vähenda probleemi sügugi fakt, et paljudes Euroopa maades peetakse subtiitritega filme lausa mürgiks. Võtke kas või Itaalia, kus peaaegu ükski kino ei näita subtiitritega filme.

Väiksemates maades on olukord märksa parem, kuid mitte igas suhtes.

Rootsis vaatab TV-st mängufilme 240 miljonit inimest. Rootsi televaataja näeb järelikult keskmiselt 30 mängufilmi aastas. Kinokülastatavus ulatub umbes 25 miljonini aastas, seega 3—4 korda elaniku kohta. Kui rootsi kodumaiste toodete osatähtsus väheneb televisioonis ja kinodes, suureneb automaatselt võrrekelsete filmide osa.

See on medali teine külg.

Kuigi olen nõus, et eurooplased peaksid õppima teisi Euroopas räägitavaid keeli, nende hulgas ka inglise keelt, kahtsen siiski, et väikestes riikides pole filmipublikul võimalust näha oma maa minevikku või olevikku tutvustavaid kunstiteoseid.

Sellises olukorras on vaatajad ilma jäetud oma emakeelest, erandiks on ainult välismaised filmid, mida televisioon esitab dubleeritult.

Antud kontekstis võib märkida, et ühiskondlikult finantseeritud filmid on tihti äärmiselt igavad: mitte kuskil ei leia nad publikut, erandi moodustavad vahest kineastide lähimad sugulased. Publiku võõrdumist on tugevasti mõjutanud kriitikud, üritades alla kriipsutada kino mittekommertslikke aspekte.

Poliitika eesmärgid

Euroopa riiklikul filmipoliitikal peaks olema mitmeid eesmärgi, millest mõned olen juba maininud. Ühtegi neist ei saa aga lahendada televisiooni osavõtuta, mis on samuti riigi kontrolli all.

Lubage mul lisada veel paar küsitavust.

Euroopa kino võitleb Ühendriikide tohtu finantsvõimu vastu. Võitlust ei kergenda ka asjaolu, et paljusid Euroopa väljapaistvamaid režissööre finantseerivad USA kompaniid ning isegi Euroopas turustavad ja levitavad nende filme ameeriklased, näitena võiks siinkohal tuua Volker Schlöndorffi filmi «Plekktrum».

Tuleb rõhutada, et Euroopa kino pole, ja ei peagi olema sõltuv Ühendriikidest,

kuna ameeriklased, vähemalt turu osas, sõltuvad Euroopast.

Teisest küljest on fakt, nagu juba eespool mainisin, et ükski Euroopa filmi-tootmine ei saa kunagi kaubanduslikult iseseisvaks. Ta vajab ühiskondlikku sektorit ja riiki. Samuti vajab ta turgu.

Võib ainult oletada, millisel määral ta riigi abi vajab. Finantsid on piiratud, kuid Euroopa toodangut peaks hoidma vähemalt praegusel tasemel, võttes arvesse, et näiteks baski filmide arv on väike, samuti on vähe Belgia filme, Kreeka ja Soome omi peaaegu polegi. Mitmed valitsused ei ole piirdunud mittevahel-segamisega: nad ei ole teinud üldse midagi, või peaaegu mitte midagi.

Mis puutub tootmise majanduslikku külge, siis peab mainima, et praegune süsteem on produtsendile äärmiselt ebasoodus, ükskõik kes ta ka ei oleks.

Produtsent alustab oma raha investeerimisest, saades selle tagasi päris lõpus. Eksisteerivad mõjuvõimsad rahvuslikud ja rahvusvahelised filmide demonstreerimise ja levitamise *oligopolid*, kellele on täiesti ükskõik, mida ekraanidel näidatakse, olgu siis tegu Ameerika või kodumaise toodanguga. Enamikus maades eksisteerivad TV-*monopolid* ja ei maksa loota, et filmide levitamine tulevikus muude informatsioonikandjate abil, nagu videokassetid ja -plaadid, produtsendi positsiooni oluliselt kindlustaks. Vastupidi, filmimaterjalide piraatlus leviv üha enam.

Uued levitamismeetodid võivad eksisteerivaid mudeleid täiendada, kuid mitte välja tõrjuda. Kõikjal, kuhu koguneb palju rahvast, leidub kinosid. Kõikjal, kus on hõre asustus, on kultuuri levitamine kallid.

15—20 protsenti kinode poolt sissekasseritud rahast läheb tagasi produtsendile, kuid selleks kulub palju aega. On vaja 500 000 vaatajat (see moodustab 6 protsenti kogu maa rahvastikust, alaealised kaasa arvatud), et mingi Rootsi film kodumaal end täiesti tasuks.

Teisest küljest, kui eraettevõtjast produtsent teenib kord filmi pealt kasumit, võib ta tunda kiusatust raha tasku pista ja mängust loobuda.

Siit ka pidev vajadus ühiskondliku ümberjaotamis- ja finantssüsteemi järele.

Kõigi nende süsteemide hulgas pole Rootsi oma mingil juhul täiuslik, kuid tal on kindlasti teatud eelised.

Unistused ja tegelikkus

Lääne-Euroopa koolisüsteem põhineb kirjasonal, mitte graafiliste kujundite, jutustavate ja pildiliste elementide lah-timõtestamisel, olgu need siis filmi val-last või lõuendile maalitud. Lähtutakse kultuuripostulaadist, et lugemine on tähtsam kui visuaalne haridus, süm-bolitest ei peeta lugu, kui nad ei esine just tualettruumi ukstel.

Mis puudutab kino kui tööstust, siis peaks iga riigi eesmärgiks olema ühis-konna rahvusliku ja piirkondliku kultuuri kaitsmine, omaenda rahvuse, omaenda maa-alade, omaenda keele, murrete jne, aga samuti Euroopa kui terviku kaitsmine.

Mõningaid tegutsemisviise koordineerides võime palju võita. Mitte tegutsedes võime aga kaotada suure osa sellest, mis moodustab meie kontinendi alus-müüri: vabaduseidee, arvamuste mitme-kesisus ja sotsiaalne areng.

Romantilisi unistusi *Dichter und Denker* Euroopast ning kõrgklassi kultuuri tarbijaid peaks heidutama fakt, et kino konkureerib TV, ooperi, teatri, lugemise ja teiste vaba aja veetmise vormidega peamiselt tiptundidel, kella 19 ja 22 vahel. Kultuuri tarbimisel on kind-lad piirid. Mitte kõik ei taha oma vaba aega pühendada sellele, mida nimetatakse kultuuriks. Elus on ka teisi põhjen-datud huvisid.

Ajal, mil Euroopa läheneb aastatu-hande lõpule, peavad siinsed valitsused selgelt määratlema oma suhtumist ka inimlikesse väärtustesse ja intellek-tuaalsesse progressi, mitte ainult tee-deehitusse, sotsiaalhooldusse, ökoloogias-se jne. Tänapäev hoolimatus saab homme hauakiviks kõigile inimlikele püüdlus-tele.

Raamatust «Swedish Films 1980»,
Svenska Filminstitutet,
Stockholm 1980,
tõlkinud HANNES VILLEMSON

Õpetajale mõeldes



Anatoli Efros koos poeg Dmitri Krõmoviga, praeguse tuntud teatrikunstniku, tollal üliõpilasega, Pärnu lähel 1973. a.

On õnn ja õnnetus, kui võib kaua olla õpilane. Õnn, kui Õpetaja on autoriteet; õnn, kui võid kujutluses oma tööd vaadata Õpetaja silmadega. Õnnetus aga on selles, et raske on midagi välja mõelda, iseseisev olla, kui kujutlus Õpetajast sind kogu aeg varjuna saadab. Pikki aastaid püüdsin sõltumatuks saada, Õpetajat oma töös unustada. Aastatega läks see mul ka korda — sundmõtteid teadvusest tõrjuda ei olegi nii raske. Olen suutnud tööd teha Õpetaja arvamusele mõtlemata. Mõnikord on sellest kasu olnud, sageli on see aga vaid soodustanud kergemate teede otsimist.

Anatoli Efros ei olnud tavaline õpetaja. Ta ei püüdnudki pedagoog olla. Mäletan aegu kakskümmend aastat tagasi, mil terve meie paljurahvuseline kursus, nüüdseks mööda ilma laiali pudene-

INGO NORMET

nud, seisis GITIS-e kitsastes tolmustes koridorides ja ootas Efrost. Õpetajat, kel oli alailma proov või oluline etendus, kus tuli ise juures viibida. Ja iga tema lavastuse etendus oli tollal Moskvas sündmuseks. Algul Leninliku Komsomoli nimelises teatris, siis Malaja Bronnajaal. Sageli ta ei tulnudki tundi. Meie jaoks oli siis õhtu kõle, sest meile ei saanud keegi pedagoogidest teda asendada. Õnn on olla õpilane, kui iga Õpetajaga veedetud hetk on pingestatud vaimususest, kui näed töötamas kunstnikku, virtuoosi, kes kogu aeg pakub välja ootamatuid sisulisi lahendusi. Meile püüdis ta edasi anda peamist — suhtumist. Kunsti, eluse. Vajadust pidevalt kahelda, end kontrollida ja võrrelda. Kahtlus, iroonia ja emotsionaalne plahvatuslikkus, hirm pateetika ja devalveerunud väärtuste ees — see ühendas erinevaid tegelasi tema erinevates lavastustes. Teda iseloomustas valulik tõrge võltsi suhtes, teravdatult erk ajatunnetus, huumor, milles alati varjus traagika. Ta oli selle ajastu laps, mil põlati pateetikat, usuti irooniasse ja lihtsate asjade taga varjuvasse poeesiasse. Oma kolmes raamatus ei raja ta mingit süsteemi, vaid vaatab teatrit vahetu isikliku kogemuse läbi. Tema raamatute võlu on lõppematuis sisevaat-

Anatoli Efros poja ja abikaasa, autoriteitse teatrikriitiku Natalja Krõmovaga Pärnu lähel, 1973. J. Tensoni fotod



lustes, hetkede registreerimises, kõhk-
lustes ja praktilistes tähelepanekutes. Ka
GITIS-es ei õpetanud ta meid süsteem-
selt, ta rohkem mõtles koos meiega,
õigem oleks öelda — mõtles meie eest,
lahkas stseene, kiites vahel mõnda kat-
kendit vooruste eest, mida keegi meist ei
osanud seal näha.

Kuuekümmendatel ja seitsmekümmen-
datel aastatel oli Moskvas vaid kaks la-
vastajat, kelle iga töö oli oluline, kelle
ebaõnnestumisedki olid huvitavad — Ef-
ros ja Ljubimov. Nii erinevad. Sarnased
oma subjektiivses lähenemises teatrile,
kummalgi tugev isikupärane käekiri.
Oleg Jefremov oli «Sovremennikus» pi-
gem mõttekaaslaste grupi liider, ideede
generaator kui väljakujunenud käekir-
jaga lavastaja. Ent üksi oma isepäist
teed käia on raskem kui koos teistega
tuttavamatel radadel püsida. Ljubimov
hämmastas oma lahtise sotsiaalse paato-
se ja ammendamatu fantaasiaga. Efros
peene teatraalsusetajuga, hämmastava
oskusega aidata näitlejail luua keeru-
kaid kaasaegseid karaktereid, vastuolu-
list psühholoogilist joonist. Sotsiaalsus
ei avaldunud tema lavastustes otsese
aktiivse plakatlikkuse, pigem inimsu-
hte, karakterite, trupi hoiaku, iroonia ja
huumori kaudu. Tema muusika oli džäss,
ta rääkis palju improvisatsioonist ja kõr-
ge professionaalse tasemega pillimeeste
ansamblist, tema kirjanikeks olid
Hemingway ja Tšehhov. Ta õppis itaalia
neorealismilt kinolt ja Fellinilt.

Vaatamata kollektiivsele tööle oli ta
suur üksiklane. Ta käis oma rada. Ta ei
kogunud enda ümber õpilasi — nad
kogunesid ise; ta jättis nad hooletusse —
nad leidsid ikkagi võimaluse õppida; ta
unustas nad — õpilased jumaldasid teda.
Ent meil polnud võimalust seda talle
öelda. Suhted ei olnud sellised.

30. oktoobril 1964

Tänapäeva teatris tuleb tõsine suhtumine ühendada vähemtõsisega, sest viimases on sageli enam mõtet. Pole ühtegi näidendit, milles poleks vallatust, isegi huli-
gaansust, kuid selle taga varjub realism. Paljudes lavastustes on tunda, kuidas
need kammitsevad inimlikku individuaalsust. Stanislavski süsteemi tuleb tunda ja
oma töös kasutada, kuid peale selle on vaja veel vallatust, isegi mõtlematust. Las
tõsimeelsus jääda meisse kuskile sügavamale. Te peaksite kõik need neli ja pool aastat
lollusi tegema, et vältida õpilaslikku realismi, mis mõjub masendavalt. See on ise-
enesest huvitav, et me teeme lõbusaid etüüde. Me peaksime neid tegema kõigi nende
aastate vältel.

2. detsembril 1964

Igähele meist on oma meetod, kuidas lahendada stseeni.

1. Tuleb leida käitumise ja omavaaheliste suhete põhiline olemus.
2. See tuleb edasi anda lavakeeles, tegevuse kaudu.
3. Tabada mingi käitumise psühhofüüsiline iseloom ja suuta seda (näitlejale) edasi
anda. Seejuures täpselt.

Ülesanne peab näitlejasse kinnistuma lausa füüsiliselt. Esimesest päevast alates 79

Olen elanud Õpetajast kaugel, kuid
ometi koos, nagu on nende vanade sõp-
radega, keda võime kohata aastakümne-
te tagant ja ometi tunda, et meie vahel
on side, et elame kõrvu.

Ilmselt oli elu viimane periood Efros-
sele kõige keerulisem. Paljud ei suutnud
mõista tema asumist Taganka teatri pea-
näitejuhi kohale. Ta viis ka selle teatri
oma lavastustega BITEF-i festivalile ja
tuli tagasi *grand prix*'ga. Ent tema ja
üldsuse vahel ei olnud enam seda vahetut
sidet, mis oli varem. Matustel palus Va-
leri Zolotuhhin Taganka näitlejate ni-
mel Efroselt andeks: «Alles nüüd saame
aru, mis oleme teinud.» Kõik tuli Efros-
sele liiga hilja. Muidugi — publiku ar-
mastus ja rahvusvaheline tähelepanu
olid olemas juba ammu, aga ametlik
tunnustus tuli alles siis, kui tema lavas-
tused Malaja Bronnaja võitsid rahvus-
vahelisi auhindu BITEF-il, käisid Inglis-
maal ja mujal. Siis sai ta ka loa võtta
vastu kutseid sõita välismaale lavastama
(USA, Jaapan). Kuid seda pärast esimest
ja teist infarkti. Siis juba võis. Kolmas
infarkt oli 13. jaanuaril 1987.

GITIS-es tegin Efrose tundides märk-
meid, mõnikord püüdsin päris pikalt üles
kirjutada. See oli raske, kuna teda tuli
korruga vaadata ja kuulata. Ilme ja in-
tonatsioon olid sageli väljenduslikumad
kui sõnad. Neljandal kursusel võrdlesin
oma märkmeid mõne kursusekaaslase,
eriti Veniamin Apostoli märkmetega,
kes elab ja töötab praegu Kišinjovis.
Korrastasin üleskirjutused ja me lasime
nad kursusega masinakirjas paljundada.
Paarsada lehekülge, millest osal on väärt-
ust vaid omaaegse kursuse töökroonika-
na, ent palju on ka sellist, millel püsivam
täendus. Mõeldes Õpetajale, tõlkisin
vene keelest mõned lõigud oma toonas-
test üleskirjutustest.

kuuleb näitleja proovil lõpmata palju soovitusi. Aga mina räägin esimesest päevast esietenduseni üht ja sama. Ja kui ma midagi muudan, siis tingimata ka ütlen, et muudan.

4. detsembril 1964

Etüüdimeetod on ülipraktiline asi. Teades, mida tahame, püüame seda saavutada praktiliselt. Pärast tegevuslikku analüüsi peab olema kõik nii selge, et võib kohe lavale astuda ja improvisatsiooniliselt järele proovida.

9. detsembril 1964

Miks me õpime? Et lahti saada kõikvõimalikest «tundmustest» ja «aimdustest». On vaja analüüsil! Kuid analüüs ise rajaneb loomulikult emotsionaalsel pinnasel.

10. veebruaril 1965

Paljude lavastajate õnnetus on see, et nende tööde vahel pole mitte mingisugust seost. Peaaegu kunagi pole võimalik mõista, miks ta võttis just selle näidendi, aga mitte tolle. Järjepidevuse puudumine. Tõid ühendab äärmisel juhul stiil, mitte vaimne tuum.

Iga teose määrab mitte see, k u i d a s ta on tehtud, vaid see, k e s on ta teinud. Isiksuse tunnetamine õilistab teost.

Iga inimene loob ennast ise. Ta vestleb, käib ringi, kuid peab endale pidevalt aru andma, milline on tema kui lavastaja isiksus, mida ta oskab näha, mis erutab tema südant.

8. märtsil 1965

Ei tohi olla lihtsalt lavastaja-loogik. Kõik tuleb endal läbi kannatada. Üks läbi-elamistest sündinud sõna on olulisem kui kümme loogilist. Puhta loogika puhul puudub trampliin PEAMISE selgitamiseks. Jäädavad vaid paljad formuleeringud. Mõtelda tähendab seesmiselt läbi elada. Näitlejatele tuleb anda täpsed ülesanded. Näitleja ebatäpsus on lavastaja ebatäpsus.

mais 1965

Tööks etüüdimeetodil tuleb end sundida. Aga sageli pole tahtmist. Ent kui lahkasid stseeni ega proovinud seda kohe etüüdina, siis on, nagu oleksid õppinud võõrkeelse sõna, aga seda mitte tarvitanud. Kui jäätad ühe korra vahele, kaob järjepidevus. See-eest kinnistub etüüdiga proovitud stseen esietenduseni. Etüüdimeetodi tüveks on tegevus ja lehtedeks sõnad. Ja mitte vastupidil!

15. septembril 1965

Ma olen ikka arvanud, et esindan kunstis mingit suunda. Aga artiklites nimetatakse seda «nagu elus», räägitakse, et Leninliku Komsomoli nimeline Teater huvitub just välisest töepärast, et ta tabab impressionistlikult inimeste käitumismaneeri. Kuid mina mõtlen hoopis sellest, m i l l i s e d on tänapäeval inimesed. Kuidas nad mõtlevad.

17. septembril 1965

Ei tohi end proovidel harjutada istuva eluviisiga. Mina olen peaaegu alati jalul ja näitlejad samuti. Kui kummaline see ka poleks, aga tõde on jalgades. Näitleja peab aru saama kogu oma kehaga. Kui avada talle stseeni olemus lauataaguse analüüsiga, ei taju ta seda füüsiliselt.

4. oktoobril 1965

Kui me vaatleme meditsiinilist kardiogrammi ja sellel on sirge joon ilma ühegi võnketa, siis järelikult elu ei ole. Võnked tähistavad elu. Nii on ka meie töös. Võib mängida halvemini või paremini, kuid alati peab joonis olema loetav.

15. oktoobril 1965

Näitleja aktiivsus sõltub sellest, millises emotsionaalses seisundis on proovil lavastaja. Lavastaja sisemine pulss peab kanduma näitlejatele. Muusikud ei vaata dirigenti, nad rõhkem tajuvad teda. Olla alati näitlejate keskel, avastada koos nendega — selles on lavastaja talent. Et näitlejat nakatada, peab olema suurema seesmise rütmiga kui näitleja ise. Sinu peas peab olema selge emotsionaalne valem, stseeni korrastatud struktuur: kus üks asi lõpeb, kus on üleminek. Aga mitte puhtmõistustlik arusaamine.

10. novembril 1965

Julgelt teksti usaldades tundub, et seal polegi mingit saladust. Kuid mida väiksem 80 tundub saladus, seda suurem on ta tegelikult.

1. detsembril 1965

Analüüsimise ja teostamise vahel ehitage stseen üles. Lahendusel olgu raudne joonis. Näitlejad võivad mängida kord halvemini, kord paremini, kuid stseeni ülesehitus peab olema sedavõrd selgepiiriline, et näitlejad võiksid vabalt proovi teha, jäädes kavandatud joonise raamidesse. Ülesehitus peab olema selge ja raudne, kuid teostus paindlik. Teatris on aga sageli vastupidi.

Kõige keerukam lavastaja jaoks on näitlejate silme all mõtlemine. Kuni sina mõtled, on nemand juba kõik ära teinud, kuid valesti. Nad võtavad initsiatiivi väga kiiresti oma kätte. Ma loen stseeni tavaliselt ise ette, ei lase näitlejaid rollide kaupa lugeda. Püüan teada saada nende arvamused ja juhin neid siis suunas, mida mina vajan.

Kogemus ise õpetab, millisel hetkel peab lavastaja oma arvamuse välja ütleva. See peab olema ajastatud niisama täpselt nagu langevarju avamine hüppel.

Ma loen näitlejatele näidendi ette ja seejärel räägin umbes veerand tundi üldist juttu. Millest on näidend. Ma ei räägi konkreetsest ülesehitusest, oma visioonidest. Parem rääkida vähem kui rohkem. Muidu võib teab kuhu välja jõuda. Pärast on ootamatuste pärast piinlik.

Praegu ei tee ma enam kuigi sageli etüüde. Nad on mind ära tüüdanud. Lahkan stseeni ja siis, tuginedes enese ning näitlejate kogemustele, sean lavale partituuri.

Näitlejad peavad teid arnastama. Kui ma lõpetasin instituudi, tahtsid näitlejad mind nahka panna. Nad on suurepärased inimesed, neid tuleb armastada nagu sugulasi. Nad tabavad selle kohe ära.

Ma soovitan teile — olgu teil omad näitlejad, omad inimesed. Olgu nad näitleja-meiserlikkuse mõttes isegi kellestki nõrgemad, kuid peasi, et oleksid omad.

15. mail 1966

Mul on praegu väga raske olla pedagoog, kuna ma ise kõhklen. Mind vaevab teatraalsuse probleem.

18. mail 1966

Kunstniku energia tähendab vajadust midagi teistele edasi anda. Tal on alati midagi hingel. Pidevalt endas seda energiat hoida on väga raske. Lavastustes väljendub see sageli vajaduses öelda midagi vastu sellele, mida räägivad teised.

Jacques Brel ja Edith Piaf laulavad ennast jäägitult välja pannes, nende laulule poleks isegi sõnu vaja.

Lavastaja peab olema igavesti töötav mootor.

Puht-näitlejalik töö ei kõlba mitte kuhugi. Selle peal kõrbes Kunstiteater ja kõrbeb varsti «Sovremennik». Ma kutsusin kord proovi oma näitlejad, kes lavastuses ei osale. Pärast tegid Dmitrijeva ja Širvindt Zbrujevile selgeks, kuidas kohtus käitakse. Ja kõik oli kadunud. Ma süllitan sellisele töepärale! Teatris on kõik tinglik, kõik sõltub ainult lavastajast.

2. septembril 1966

Töötægemise vajadus ei ole ühelegi inimesele sündides kaasa antud. Kui te õhtul voodisse heidate ja kohe magama jääte, siis ei ole te kunstnikud. Vajadus tööd teha peab kujunema harjumuseks. Kunagi ei osanud seda ka mina. Aja jooksul kujuneb sellest paratamatus.

Nüüd töötades näen hirmuga, kui vana ma juba olen. Nii et parem harjuge juba varakult. Püüdsin Leedus suvel kuu aega kala, selle aja jooksul kirjutasin pika artikli ja mõtlesin «Kolmele öele» — mis seal millele järgneb — ja isegi kirjutasin kõik vihikusse!

Teatris on alati liikvel tohutu hulk ideesid. Nad kasvavad nagu seemned, kuid keegi neid ei teosta, sest inimestes puudub lavastajale vajalik vedru. Kui palju on GITIS-e lõpetajaid, aga hiljem jääb pinnale vaid 3 inimest, kellel on loominguine impulss.

Inimestele oma mõtete ja tahte pealesurumine — see ongi meie elu.

Kui ma pole täna midagi ära teinud, võtan ma seda kui skandaalset tõsiasjal! Aastaid on antud nii vähe. Nõnda ma püüangi midagi teha. Aga olen juba 42-aastane...

31. oktoobril 1966

Jakovleva ei saagi teistmoodi mängida, kuid ka see, mis ta teeb, ei ole just paha. Aga kui panna tema osasse dublant, ei tule midagi välja. Teistel lihtsalt puudub säärane naiseliku nõrkuse noot. Ja üldse ei mõista ma näitleja ümberkehastumise probleemi. Mulle on vaja, et nad räägiks ja teeksid seda, mis on neile omane. Aas-

tad lähevad ja ka nemad muutuvad koos ajaga. Hakkavad midagi muud tegema. Näitlejad peaksid olema teistsugused, mõistma rohkem, kui nad mõistavad. Niipea kui nad millestki aru ei saa, kaob tõeline dramatism ja jääb vaid «draama».

Huvitav, kuidas küll näitleja peaks elama, et palju üle elada. Praegu on näitlejail vähe sisemisi, kannatustest tingitud «kortse». Leninliku Komsomoli nimelises teatris oleme juba õppinud saavutama välist huvitavust, aga seesmist, psühholoogilist veel mitte. Mul on praegu kohutav periood: ei suuda end sundida tegema etüüde. Tahaksin saada naudingut näitlejate mängust, aga üksikute lõikudega tööd teha on vastik.

4. novembril 1966

Peab olema oma maailm ja soov seda edasi anda. Siis tuleb ka meisterlikkus, kui väga tahta. Meid saadab pidev enesepiitsutamine, enesekurnamine — miks ma üldse näitan? Olen ma teistega võrreldes tark või rumal? On see, millest ma räägin, lähedane sellele või teisele? On mul õigus või mitte?

Mõte peab kogu aeg töötama, siis tuleb ka oma teema. Muidu võib triivima hakata, täna siin sadamas, homme seal.

14. novembril 1966

Luu tähendab kõik algusest peale uuesti välja mõtelda, uuesti avastada. Kõik näib juhuslikuna, tundub, et midagi polegi, kuid meie ju korrastame selle, muudame enam või vähem oluliseks.

Kooli ajal pole vaja õppida hästi tegema. Vaja on mõista kunsti olemust. Tuleb mõista, et mina olengi kunstnik, kes peab kõik paika panema, välja mõtlema, teostama. Ainult ise! Aga metodoloogia on teisejärguline. Kui te ei tea, kuidas väljendada, väljendage kas või lollult. Väljendage kõikjal oma maailma. Isegi jäljendamist ärge kartke. Jäljendamine on ju väga oluline — kõik on sellest alustanud. Ka laps õpib kõnelema, jäljendades täiskasvanuid. Peaasi, et teil oleks see oma, mida väljendada, et te ei elaks kogu elu teisi jäljendades. Enne räägiti: õppige instituudis kõigepealt aabits selgeks, pärast väljendage, mida tahate! Aga mida see tegelikult tähendab? Aabitsaid on palju! Väga igav on sabas jõlkuda. Mulle on oluline, mida te tahate väljendada, küll me siis hiljem räägime ka aabitsast.

27. veebruaril 1967

Peaaegu 90% lavastajatest läheneb näidendile aritmeetiliselt. Neil pole isiklikku valu, pole küpsemist. Nad ainult vastavad küsimustele, kuid pole end ainesse sisse sõõnud, see pole neis käärinud. Eneseväljendus on võimalik ainult sellise materjali kaudu, mis on küpsenud sinu eneses. Seda juhtub harva — saja korra kohta üks. Muidu on küll mõistetav, millest käib jutt, aga mitte see, et asi on sinu lihast ja verest. Selleks tuleb ainega kokku kasvada, ta peab saama mõõdapääsmatuks nagu karjatus. Tõsise etenduse võib teha peaaegu igaüks. Kuid tuleb teha oma lihast ja verest. Saali tuleb heita lasso ja vaataja kaelapidi enda poole tõmmata. Aga lasso on valmistatud sinust enesest. Sinust ja sellest materjalist, millega sa oled kokku kasvanud.

24. aprillil 1967

Kui mul proov ebaõnnestub, näen kogu maailma kuni poole ööni süngetes värvides. Ja tuleb sedagi õppida, kuidas eelmise päeva nurjumisi mitte järgmisele päevale üle kanda.

Mul on oma reegel: kui ma töötan kahe näitlejaga ja ülejäänud viisteist istuvad, siis peab ka ülejäänud viieteistkümmel olema huvitav. Kui neil on igav, pean nad ära saatma. Tuleb olla nii mängujuht kui ka pedagoog. Püüan teha nii, et kõikide ajud oleksid töös. Lasin ajud lõdvaks, ja hea analüüs läheb aia taha.

Tuleb julgeda ennast kritiseerida. Aasta algul kirjutatan üles oma vead. Näiteks esimesed 15 minutit ei tohi proovil olla temperamentne. Kui kohe saabudes hakkad stseeni lahendust välja pakkuma, käid sa kõigile närvidel. Kõige suurem viga on, kui sa ei saa proovil inimestega suheldes oma mootorit enam pidama. Vajalik on vaikuse ja säärane rütm, mille puhul kõik võivad mõtelda.

11. septembril 1967

Meie teatrist on kadunud peensusteni läbimõtlemine. Minu põlvkond pidi tohutult asju ümber tegema. Teie hakkate tööle ajal, mil puhtal skeemil pole enam seda tähendust. Kunstiteatris mõeldi kõik läbi, kuni viimase nõõbini välja. Hiljem tuli kiirem, atraktiivsem kunst, kuid see-eest oma! Aga nüüd on vaja jälle kõik uuesti läbi mõtelda, küll seejärel tuleb jälle kiirem periood.

12. veebruaril 1968

Kui oluline on mitte lavastada tühiseid asju, kuigi seda tuleb peaaegu alati ette. Tuleb endale mingil moel selgeks teha, et see ei tasu end mitte kunagi ära. Tööks antud aeg läheb mööda. Lavastama peab ainult olulisi asju, et nad oleksid teie jaoks sündmuseks. Kahju on end tühiste asjade peale kulutada.

Me näime sageli naljakad. Meie enesekulutamine on vastuolus asjaoluga, et seda pole kellelegi vaja. Võimalust mööda tuleb vaid jääda olukorra peremeheks. Peab teadma, et mitte keegi ei tee mitte midagi, kui sa ise ei tee.

11. oktoobril 1968

Arvan, et Leninliku Komsomoli nimelises Teatris olin kolm aastat nagu transis. Ühes sadulas. Sain endale ootamatult teatri ja asusin silmapilkselt kogu maailmale oma hinge avama, oma teemat välja kuulutama. Kui järele mõelda, siis olin ma küllaltki ühekülgne. «104 lehekülge armastust», «Kajakas», «Tehakse filmi...», «Molière», «Kolm öde» — see oli hüsteeriline teekond ohete ja kirgedega. Ainult üht liini ajada on küllaltki ohtlik. Elu ei ole ju ühekülgne?! Ma ei välista niisuguse tee võimalikkust, kuid tuleb siiski targem olla. Ljubimovil on vist raske. Ainult üht teed käies võib hulluks minna, fanaatikuks muutuda.

ELU ON ÜLDSE VÄGA DRAMAATILINE

Katkendeid viimsest intervjuust

«Izvestija» korrespondent Ismailova käis ANATOLI EFROSEGA vestlemas Taganka teatris 9. jaanuaril 1987. aastal. 13. jaanuaril kell 15.00 pidid nad intervjuu teksti koos läbi vaatama, ent kell 13.50 oli Anatoli Efrose süda lakanud tuksumast.

Pearežissööri kabinetis on külm. Istume, kasuhad õlgadel, meie ees laual aga on diktofon. Niisiis alustame.

Elus ja loomingus käivad rõõm ja kurbus käiskäes. Igas oma lavastuses olete seda meile ikka ja jälle tunda andnud. Oelge, on teil siin raske?

Elu on üldse dramaatiline. Enne kui ma Tagankale tööle tulin, arvasid paljud selle teatri austajad, et Taganka teater tuleks hoopis kinni panna. Kuid teatris töötas sadakond näitlejat, enamik neljakümne ringis, ning jätta neil kõigil oma töö või otsida seda kuskilt mujalt tundus mõeldamatu. Mina jälle uskusin, et töös on pääsmine. Otsustasime lavastada Gorki «Põhjas». Finaalis istuvad seal kõik koos ja laulavad üht ilusat laulu. Oli vaja nii kaugele jõuda, et üldse kokku istuda ja et kooslaulust midagi välja tuleks. Teatrit võis neil päevil võrrelda kustuva lõkkega. Kui aga kontsertmeister hakkas ühel proovil näitlejatele seda laulu õpetama, siis tundsi meie, kes me saalist laval toimuvat hinge kinni pidades jälgisime, kuidas inimesed olid uut hoogu saamas, et oma head üritust üheskoos jätkata. Mind haaras võimas taassünni tunne, usk taassünni võimalusse.

Seda oli ka etendusel tunda...

«Põhjas» on raske näidend. Esiteks on see krestomaatiline, paljud löövad käega:

teada lugu, koolis õpitud. Meie aga panime lavastusse tükikese iseendast. Kavandasime ebatavalised dekoratsioonid. Taganka uue teatrilava ehitamisel kasutati kõige kaasaegsemaid näidiseid. Lava tuli koduseks mängida. Kui me nägime, et publik meid pingsas vaikuses kuulas ja lõpuks aplodeeris, polnud meie rõõmul piire. Tundsi me, et olime ühele raskele katsumusele vastu pidanud.

Mängisime seda ka kaks korda välismaal — Jugoslaavias ja Poolas, kus meid väga hästi vastu võeti. Minu soov oli, et lavastuses oleks tunda Taganka teatri vaimu, ning peaaegu igas sealses retensioonis rõhutati, et nii see ka on. Mulle tegi see heameelt, ehkki mina kui režissöör töötan sootuks teises laadis.

Veebruarikuuks on Taganka teater kutsutud Prantsusmaale. See on nimeka režissööri Giorgio Strehleri kutse, kes juhatab Pariisis nõندانimetatud Euroopa Teatrit. Mängukavas on «Põhjas», «Sõjal ei ole naise nägu» ja «Kirsiaed». Viimase töite ise Taganka lavale kaksteist aastat tagasi.

Tookord käisid ägedad vaidlused, kas see näidend on tagankalik või mitte. Arvamused läksid üsna lahku. Mina leidsin, et loovisik ei tohi ainult ühest väljakujunenud stiilist kramplikult kinni hoida, vaheldus mõjub alati värskendavalt. «Kirsiaed» oli laval kuni Vladimir Vötsotski surmani, tema mängis Lopahhinit. 83



A. Tšehhovi «Kirsiaed» Taganka teatris (lavastaja A. Efros). Ranevskaja — Alla Demidova, Lopahhin — Vladimir Võssotski.

Kaua aega tundus sobimatu lavastust taastada. Tõime «Kirsiaia» uuesti välja Jugoslaavia teatrifestivali korraldajate palvel. Me olime saanud vanemaks ja leidsime, et on mõttetu seda üksteise eest varjata. Lavastuses on nüüd ehk vähem ülemeelikust, seevastu aga rohkem sügavust, tahaks loota.

Hiljaegu lavastas Peter Brook Pariisis «Kirsiaia», millest kujunes silmapaistev teatrisündmus. Ka Strehler on teinud oma kuulsa «Kirsiaia». Ja sellest hoolimata kutsuvad nad teid just «Kirsiaiaga».

Ma näen selles, et nad nimelt seda lavastust tahavad, loomingulise sõpruse avaldust, soovi töötada ühiselt ning isegi konkureerida. Seda tuleb hinnata.

Säärast suhtumist ei tule meil endil kuigi tihti ette...

Jah, varem tundsimme üksteise tööde vastu suuremat huvi, ei häbenenud teineteise käest õppida, olime siiralt rõõm-

sad, kui kellelgi midagi hästi õnnestus. Laste Keskteatris pidasin ma Oleg Jefremoviga pikki vaidlusi, kui aga alustas tööd «Sovremennik», siis võtsime iga nende uut esietendust rõõmuga vastu. Ka oma etendustel nägin paljusid lavastajaid ja näitlejaid. Saime sageli kokku Näitlejate Majas, kus arutasime kõikvõimalikke loominguprobleeme. Mäletan, et neist koosistumistest võttis tihti osa Pavel Markov, kelle arutlused olid kantud Kunstiteatri koolkonna vaimust. Tookord pidasin neid mõnevõrra iganenuks, ehkki ma teda ääretult austasin. Ent need kunstiteatrivaimus arutlused ei takistanud teda põrmugi leppimast mõnede minu «mittekunstiteatri» vaimus tehtud lavastustega. Nüüd, mil ma olen juba peaaegu ise Markovi aastates ja tahaks vahel noortega istuda, vaielda, teatrikunsti tänaseid valusaid sõlmkohti selgeks rääkida, enam säärast suhtlemist, nagu oli omal ajal, ei toimu. Igatahes on

võordumine ilmselge. Igaüks ammutab ainult endast.

Võib-olla toob uus Teatritegelaste Liit sellesse muutusi?

Mina näiteks tahaksin väga osa võtta mõnest tõelisest loomingulises vaimus peetud diskussioonist. Omal ajal käis kuulus diskussioon füüsilise tegevuse meetodi ümber. Kui palju kasu sellest oli! Me moodustasime terved stuudiod kontrollimaks, mida kujutab endast füüsilise tegevuse meetod ja mida tegevusliku analüüsi meetod.

Kuigi me praeguses töös neid päriselt ei rakenda, on need vaidlused ja teadmised meis talle. Me vähemasti teame, mida nad endast kujutavad.

Mõnevõrra hiljem te kirjutasite artikli ajakirjale «Teatr», millele panite pealkirjaks «Vaene Stanislavski!». Selles te kaitsete läbielamiskunsti.

Nüüdki veel tahaks vahel midagi selles vaimus kirjutada. Minu arvates ei ole tänases teatris eludramatismi. Kuid ometi on elu väga dramaatiline. Ja peab püüdlema selle sügavamale mõtestamise poole. Vanas Kunstiteatris seda osati. Mina korraldaksin üldse aeg-ajalt seminare, mis oleksid pühendatud vanale MHAT-ile.

Meil on vaja tugevat jalgealust — ajalugu, biograafiat. Näitlemiskunst on saanud praegu kuidagi tuttavaks, üldiselt teada olevaks. Olen märganud, et näitlejad ei loe kodus isegi oma osi läbi. Neidsamu vigu, mida ta tegi täna, teeb ta ka homme. Kõigil on miskipärast rutt taga, kõik räägivad majanduseksperimentist, isemajandamisest, kuigi üheksal inimesel kümnest ei ole aimugi, mida see endast kujutab. Kes teab, vahest on need sajandilõpu naljad? Ometi peab nendele naljadele vastukaalu pakkuma.

Ma olen sageli mõelnud, et teie loominguline tee on omamoodi dramaatilisel kulgenud — te olete töötanud paljudes teatrites, kuid ühtki päris oma pole olnud.

Seda küll. Minu lavastusi on mängitud paljudes teatrites, vahel on need ka seisnud, oodanud oma aega. Kõigepealt Laste Keskteater, siis Leninliku Komsomoli nim Teater, seejärel Malaja Bronnaja. Olen lavastanud Kunstiteatris, «Sovremennikus», Jermolova-nimelises, Mossoveti teatris, Kinonäitlejateatris... Kerge pole see mulle olnud. Ometi tundsin möödapääsmatut vajadust mingi kõrvalepoike järele, vajadust äratada midagi iseendas. Nähtavasti ei pruugiks loovisik karta muuta oma elu. Ei tohi elada väga stabiilselt. Kui näitlejad püüvad kaua ja kindlalt oma kohtadel, siis

kasvab neile nende ametis otsekui sammal selga, samamoodi sammaldub ka see teatud vaatajate ring, kes neile kõik viljulaskmised andestab. Nad muutuvad mugavaks, neid ei eruta ega vii miski tasakaalust välja. Nad ei karda isegi läbikukkumist. Tegelikult peaks läbikukkumist kartma. Ei tohi lavastada kindla peale, parem juba siis katse, mille puhul lõpptulemust ette ei tea.

Karta läbikukkumist? Tähendab, karta publikut?

Miks ka mitte. Kui kuulen, et publik on mu lavastusega rahul, siis suhtun sellesse kui ootamatusse õnne. Ma olen iga kord kaljukindlalt, siiralt veendunud, et just seekord ei tulnud mul midagi välja. Iga kord on mul poole töö pealt tunne, et tahaksin jalga lasta, paku minna. Ainult tahtepingutuse varal viin lavastuse lõpule ja sisendan näitlejaisse rahu. Kindlasti tunnevad paljud ametivennad samasugust ebakindlust. Mina kannatan kahjuks selle all väga. Ning teatri välisreisid on mulle suureks piinaks, mitte sündmuseks. Ning proovid tuleb jätta seisma...

Jugoslaaviasse BITEF-ile te sõitsite esimene kord «Don Juaniga» (lavastus sai tolpelt pärjatud — nii žürii kui ka publiku peaaühinna, mida harva juhtub). Teisel korral te sõitsite samale festivalile juba Taganka teatriga («Kirsiaed», «Põhjas», «Sõjal ei ole naise nägu» ning saite festivali peaaühinna ning samuti konkursivälised preemiasid) — kummal korral te rohkem närveerisite?

Ma peaksin vist selle asja korralikult ära seletama... Esimene kord, see oli kaksteist aastat tagasi, tundusin ma endale provintsiaalina, olin vähe ja harva välismaal käinud, ma kartsin isegi lõpus lavale kummardama minna. Mulle tundus üldse, et meid naerdakse välja. Istusin üksi kulisside taga nurgas, festivali direktriis tuli mu juurde, peaaegu ei silitas mu pead ja sõnas: lähme, meid oodatakse seal. Kui ma sõitsin Tagankaga, olin kuulsa teatriga. Ent närveldasin loomingulise konkursi pärast: kas mu uued lavastused suudavad võistelda sellesama minu «Don Juaniga», aga mis peamine — endiste Taganka lavastustega? Ning kui ajalehtedes kirjutati, et Taganka elab, on jälle midagi uut kaasa toonud, olin ma uhke. Taganka oli jälle usalduse võitnud. Üldiselt on jäänud mulje, et Taganka on nimi, mehe nimi, keda kõik tunnevad...

Millega teie arvates on teater niisuguse autoriteedi võitnud?

Esiteks — Taganka printsiipiaalsus, kodanikujuljus. Siinsed näitlejad, erine-

valt teistest, on eluga tihedalt seotud. Nad on «tänavalt» selle sõna kõige paremas mõttes, nad on rahva hulgast. Nad pole Aktjor Aktjorovišid, nad taipavad, mis on ühiskonna probleemid. Ja teiseks — minu arvates on siin elulisele leitud haarav mänguline vorm. Mõneti brechtlik, mõneti meierholdlik, mõneti vahtangovlik... Toredasti oskasid nad luua selle neljase koondportree — Stanislavski, Vahtangov, Meierhold ja Brecht.

/ — — — /

Ajakiri «Voprossõ Filosofii» on avaldanud teie artikli, milles te kirjutate murelikult publikust.* Mida te arvate iga teatri nn omast publikust?

Teatriauditoorium on palju muutunud. Häda on selles, et targad ollakse alles tagantjärele. Teatriboom, mille elamise üle viisteistkümmend aastat tagasi, on kinopubliku teadvusesse jõudnud ja see kinopublik täidab nüüd teatrisaale. Boom on möödas, ent saalid on täis. Kuid see on niisugune vaataja, kes teatrit ei armasta, kes nimetab näidendeid stsenariumideks.

Minu arvates on teatrid praegu kaotanud kunsti armastava vaataja. Oleme ta nõutuks teinud, segadusse viinud, adressaadid ära vahetanud. Bronnajal oli meil oma vaataja, kes käis mitu korda «Naisevõttu» vaatamas, tundis dublan-te, võrdles eri koosseisude mängu. Teda huvitas nimelt see teater, Tagankast ei maksa rääkidagi, siin oli alati oma publik, tudengid, teatraalid ja intellektuaalid. Võib-olla, et nüüd, alles «Misanthroobi» etendustel näen, et koguneb uuesti teatri publikut.

On möödunud kolm aastat ja see tõeline rõõm on tulnud. Mida teha selleks, et kinopublik muutuks püsivalt teatri omaks?

Muidugi on põhjust tunda heameelt, kui seegi rahvas teatrile truuks jääks. Ent see on pikaldane protsess, mis vältab oma kümme-kakskümmend aastat. Minul nii palju aega enam ei ole. Noored režissöörid võivad unistada uuest vaatajast, elame-näeme, millises vaimus nad teda kasvatavad.

[— — —] Kui ma vaatan meie noori, siis näib mulle, et nad tahaksid endale kõike väevõimuga võtta. Aga kui tahe ja kutseoskus varjutavad kunstimaitse, esteetilise peenuse, siis on see õnnetus. Ometi peame ju kasvatama vaimupeenust.

Mehaanilisuse ja kunstilisuse, ametioskuse ja vaimuse konflikt ei esine üks-

nes kunstide vallas. Kas olete täheldanud midagi niisugust ka elus?

Paraku jah. Mõtlemise mehaanilisus üleüldse ajab hirmu peale. Üks põhjusi on kindlasti see, et inimene rahmeldab enamiku ajast, tal ei ole mahti iseendasse süüvida. Niisuguse rahmeldava elutempo tagajärjel muutubki palju mehaaniliseks.

Mida saab kunst vastu seada mehaanilisele maailmatajule?

Kunsti ennast! Kunsti ülesanne ei ole üksnes seda väljendada, vaid ka sellele vastu seista. Ent kui teatris puudub soodus õhkkond, ei tule sellest midagi välja. Teatri eriline atmosfäär on lõhnutud. Teater on kujunenud otsekui läbisõiduhuoviks, koridoriks, sageli kütmata, mismoodi sa säilitad siin pühakoja tunnet? Teater pole ammu enam pühakoda, ajab naerma, et mantlis lavale ei mindud ja Stanislavski omal ajal seal kikivarvul kõndis. Seda ei mäleta enam keegi, pole kellelegi ega kuskil rääkidagi. Kardan, et meie õpilased ei saa kunagi teada, mida kujutas endast Kunstiteater. Meie aga elasime sellest.

Imelik — teile on ette heidetud modernismi, ise aga olete eluaeg vana Kunsti-teatrit kalliks pidanud.

Tuleb välja, et elu ise teeb oma targad korrektsioonid...

* Artikkel «Küsimused... Küsimused...» on tõlgitud ka eesti keelde. Vt SV, 30. I 1987.

Kahekümne aasta saak

VYTAUTAS LANDSBERGIS

Nii või teisiti paneb ajavool mõtteid mölgutama. Mida on need kasutatud muusikateadlased kahekümne aastaga Balti vabariikide elus ja oma professionaalses töös ära teinud, 1967. aastast peale küll Riias, Tallinnas või kusagil Leedus korrapäraselt kokku tulles? Viimasel puhul kõige sagedamini Vilniuses, aga ka Šiauliais ja Klaipedas. Milleks neid konverentse vaja oli ja mis sellest välja on tulnud?

Kõik sai alguse soovist kohtuda, suhelda, teadmisi vahetada. Niisugused olid esimesed konverentsid Riias, Vilniuses ja Tallinnas ning tollal end enesekriitilise pilguga vaadates kerkis ja küpses temaatiliste konverentside idee. Mälus vilksatab V konverents, mis oli pühendatud muusikateaduse probleemidele — mitte üldiselt, aga praegu (siis oli aasta 1971) ja siin (Balti vabariikides). Küsitluslehe abil katsuti saada muusikateadlastelt andmeid nende töödest, mõtteid ja arvamusi; püüti üldistada saadud vastuseid (nende piiratud hulk andis samuti tunnistust kolleegide ühiskondlikust aktiivsusest või loidusest) ja mitteplaneeritud, aga kuidagi ootamatult ettetajatud tulemus oli muusikateadlase olukorra, saatuse ja taotluste ühtsus Balti vabariikides. Konkreetne tulemus oli noorte muusikateadlaste ettevalmistamise probleemide läbiarutamine, formuleeritud ettepanekud konservatooriumidele ja juhtivatele instantsidele, esmakordne lülitumine üleliidulisse problemaatikasse ja ühes sellega astumine tollal alguse saanud laiemate diskussioonide areenile. Seega ettepanekud, kuidas ümber korraldada ja uuendada, tõsta efektiivsust ja lähendada muusikateadust elule, tõstata Vilniuses juba viisteist aastat tagasi...

Konverentsi teemade määramisel kuulus algatus peremeestele — ühe või teise vabariigi muusikateaduse sektsioonile. Praegune retrospektiivne ülevaade näitab, mis oli või tundus aktuaalne.

Lätlased näiteks panid kahel korral (1970 ja 1982) ette ja viisid läbi muusikateatri probleemidele pühendatud konverentsi; nende initsiatiivil on arutletud loomingu rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse, folkloori, stiiliküsimuste üle. Eestlased pöörasid kolleegide pilgud konkreetselt noorte (1972) ja kahel korral üldse uuele heliloomingule. Leedulased pöördusid võimaluse korral uuesti musikoloogiliste küsimuste juurde ja spetsialiseerisid või laiendasid küsimuste ringi (1974 — muusikapropaganda küsimused, 1983 — vanamuusika uurimine ja esitus, konverents oli ajastatud vanamuusikafestivaliga Šiauliais). Konverentse pühendati ka aktuaalsetele teemadele, et märkida ja lahti mõtestada tähtpäevi. Nii korraldati 1977. aastal Leedus konverents «Patriootiline ja kodanikuteema Baltimaade heliloojate loomingus», lätlased kutsusid austama lauluisa K. Baronsit tema juubeliaastal, eestlased võtsid 1984. aastal üle musikoloogilise problemaatika teema.

Iseenesest kujunes välja oma probleemide jagamine, aga samaaegselt liiguti edasi teemade jätkamise ja integratsiooni suunas. Eriti meeldejääv ja tulemuslik oli tsükkel kolmest konverentsist, mis laiemalt ja ammendavamalt süvenes üldisesse teemasse — rahvusliku muusikakultuuri kujunemine, areng ja öitseng Balti vabariikides. Seda püütakse haarata vanematest aegadest kuni viimaste aastakümneteni, tuua välja internatsionaalsed paralleelid, ühised ajaloolised lätted. Need olid XIII—XV konverents (1979—1981 Tallinnas, Riias, Vilniuses), mille loomulikuks jätkuks XVI (Tallinnas), mis puudutas kolme vabariigi uusimat heliloomingut: «uus muusika», «dissonantse muusika loojang», «mõningaid minimalismi ilminguid»...

Mullu toimus juba XX, seega juubelikonverents. Saatuse, täpsemalt öeldes kolmeaastase tsükli tahtel toimus see

Leedus. Peremehed pakkusid jälle uue teema ja ka uue koha — mereäärse Klai-peda. Aga teema, looduse ja muusika koosmõju rahvuskultuuris, sõnastati lõpuks nii: «Muusika ja loodus». Algsest ideest, mis oleks võinud olla muusikaline marinistika ja kolme vabariiki ühendav Läänemeri, avardus teemade ring ja puudutas väga erinevaid asju. Meri, metsad, põllud, kalurite ja põllumeeste kultuur sügavate arhetüüpiliste maailmatunnetuse joontega, rahvakalender ning moodne füüsikaline ja filosoofiline maailmaruumi mõistmine pluss mittevananev kosmilise muusika idee, väline ja sisemine Kõiksus, igavene loodus muusikale ja tänapäeva muusika loodusele... Ja siinsamas kõrval elu, katastroofiga ähvardav ökoloogilise tasakaalu rikkumine.

«Silmakirjalikkus muusikas» — selliseid süüdistusi kaasaegsete loomingule me varem ei kuulnud (isegi kui oleks väärinud). Hukkuva looduse draama lõhub seega meie konformismi, eskapismi, professionaalset hermeetilisust. Kas mitte esimest korda ei vaata Baltimaade muusikateadus muusika üle arutledes ja sellele hinnagut andes muusikat nii lähedalt, silmast silma, elu seisukohalt. Mitte paberliku, mitte ajaleheliku, vaid tegeliku elu seisukohalt (siiski, ka ajalehed on

muutunud teistsuguseks). Tõsi, need sõnad silmakirjalikkusest kõlasid helilooja suust, nii et ka heliloojate vähehaaval üha suurenev osavõtt konverentsidest on kahtlemata rõõmustav. Üheskoos võime teha rohkem. XX konverentsist võttis osa ka leedu noorema põlvkonna filosoof Bronius Kuzmickas, kes pöörab palju tähelepanu inimese, seega kultuuri- ja kunstiprobleemidele. Heliloomingu kulturooloogiline aspekt on avaldunud meie konverentsidel varemgi, aga just nüüd näeme eriti hästi selle aktuaalsust ja tähendusrikkust.

Heliloojatele ei tule pähe korraldada näiteks rahvusliku muusikateaduse probleemidele pühendatud konverentsi. Seepärast võtsid muusikateadlased mitmel korral ise ette oma tehtud töö ajaloolise mõtestamise, inventariseerimise, strateegia, ütleksin — muusikateaduse ajaloolise eneseteadvuse. Ent ikkagi on Baltimaade muusikateadlaste peamine objekt muusikakultuuri kõige paeluvam ja hellem osa — looming. Uus looming, mille stiililiste nihete, žanri- ja vormiprobleemide üle peetavad arutlused võivad aidata muusikut, kes tahab end veidi kõrvalt vaadata (kui ta seda tahab). Klassika, mida mõistmata oleksime palju nõrgemad ja millel enam ei ole autoritest kaitsjaid — seepärast on vajalikud

Esimesi Balti vabariikide muusikateadlaste konverentsi toimus 15.—17. juunil 1940. Külaste arasaatmine Balti jaama ees.



ued väärtuste hindajad. Ühel või teisel muusikaliigil on probleeme teel ühiskonda, mille jaoks ta oli ja on loodud, mistõttu see on ka muusikateadlaste aktuaalsete murede ala.

Muusikateadlase koormal on kalduvus kasvada, ta on ka ise selline veidrik, kes palumata võtab enda kanda üha rohkem.

Juba esimest konverentsi — ja kõiki järgmisi — saatsid kontserdid, mõnikord etendused; teisest konverentsist alates tutvustatakse kolleege ka muusikafilmidega. Kolmandast konverentsist peale täiendasid programmi kolme vabariigi esindajate informatsioonilised ettekanded tähtsamatest möödunud hooaja sündmustest ja uusloomingust (koos lindistuste kuulamisega). Sedasi on es-majoones üksteisega lähemalt tutvunud. On ju nii ja üsna sageli, et naaberkultuurid tunnevad üksteist kehvasti ja vaatavad meelsamini kaugemate territooriumide poole. Selle psüühilise barjääri Baltimaade muusikateadlased murdsid, lähem omavaheline tutvumine on viinud spetsiaalsete huvide tekkimisele. A. Klotinši, L. Krassinskaja ja M. Humala teaduslikud huvid ületavad rahvuslikke piire. Võib-olla on veel tähtsam, kuigi mitte nii märgatav ja demonstreeriv, et Balti muusikateadlaste konverentsid on muutunud nii teabe- kui ka ideede pangaks

(asutuseks, mis on välja arenenud rahavahetuspingist). Kõik muusika kohta: loominguiline pärand ja tänapäev, ka muusikateadus ise, esitus, teater ja film, raadio ja televisioon, kultuurimälestised ja loodus... Seepärast jäeti konverentside kavasa ruumi ka väljasõitudele looduse, tutvumiseks kultuuriloolise tähtsusega paikadega: M. Saare kodukohaga, Riia vanalinna ja Rundalega, Thomas Manni majaga Nidas... Kõik see jäi taltele muljete, mõtiskluste, jagatud ja välja ütlemata jäänud mõtete kujul, et hiljem kanda ettenägematut kultuuriprotsenti. (Kindlasti kasu, mitte kahju.) Aga tuli välja, et ka protsenti, mis on kasvatanud põhikapitali. Kes teab, võib-olla on konverentsidel peetud kõned, et muusikakultuurile, propagandale, valgustusele on tingimata tarvilikud vabariiklikud muusikaajakirjad, ehk aidanudki, et Eestis on astunud konkreetne samm edasi?

Uht-teist on konverentside korraldajad välja mõelnud ja teinud otsekui iseenda jaoks, just nagu soovides üksnes kaunistada ja rikastada muusikateaduslikku üritust, kuid samas ette nähes, et sellest võib ka midagi rohkemat välja tulla. Võtame kontserdid. Mõnikord pakuvad kohalikud kammermuusikud ühe vabariigi muusikalist kosti armsatele

Vasakult: V. Suurorg, V. Jakubenas, E. Avesson, J. Kacinskas, J. Aavik, O. Lund, O. Roots.



naabritele, teinekord rahvamuusikud; aga siis esitab sümfooniaorkester kolme vabariigi muusikateadlaste soovitatud teoseid (1975. aastal eestlaste algatusel), juba on selliseid kontserte toimunud rohkem, ja tingimata esitatakse kõigi kolme vabariigi uut muusikat. Üksipäini mõte temaatilistest kontsertidest, mis vastavad konverentsi sisule, on juba soov, ettepanek ja tajutus vajadus pidevalt meelde tuletada rahvuslikku muusikaklassikat. Nii toimub muusikateadlaste initsiatiivil (heliloojad pole millepärast kokkuleppele jõudnud) igal aastal väike mitteametlik Balti muusikafestival (nii seda muidugi ei nimetata); aga seal on ka esiettekandeid, kõlavad tähelepanuväärsed mineviku helitööd, mida muidu ei kuuleks (filharmoonia seda ei planeeri, võib-olla ei haara). Esinejate repertuaari ilmub siis rohkem teiste vabariikide heliloojate teoseid, muusikateadlaste teadvusse jäävad esinejate kunst ja nimed, varem tundmatud kollektiivid; esinejatele avanevad võimalused tähtsaks avalikuks ülesastumiseks. Kontsertidele on kutsutud või pakutud teise vabariiki esinema isegi koore, etnograafilisi ansambleid, aga näiteks Klaipeda linn kuulis oma võimeka sümfooniaorkestri olemasolust, mis kaheosalisel kontserdil esitas M. K. Čiurlionise, V. Bacevičiuse, A. Skulte ja H. Elleri teoseid. Võib-olla innustab selline impulss orkestrit edasisele regulaarsele kontserttegevusele? Võib-olla haaravad Klaipeda muusikud (selles linnas asub Leedu konservatooriumi filiaal, tegutseb elavalt Heliloojate Liidu osakond, sündimas on riiklik muusikateater) konverentsi lõpul sähvatanud ideed — viia just Klaipedas läbi iseseisvad muusika- ja looduskaitsse konverentsid? Siauliais ju nii oligi, Baltimaade muusikateadlaste algatatud vanamuusika konverents muutus iseseisvaks — kohaliku ja vabariikidevahelise tähtsusega — kaheaastase tsükliliga ürituseks. See on oodatud, seda toetab Siauliai linn, aga muusikateadlaste koormus mõistagi ei vähene. Ent ikkagi hellitavad nad illusioone, et selline tegevus on kellelegi vajalik, et sellest võib midagi tulla või vähemalt seisab see vastu kultuurivaenulikele protsessidele.

järk-järgult küpsenud ja varisenud teaduse varasalvedesse, peaksime arvama ka kolme vabariigi peaaegu perioodilise väljaande — Baltimaade muusikateadlaste kogumiku. Esimene raamat ilmus Vilniuses 1982. aastal, teine Tallinnas 1985., lätlased panid kokku juba kolmanda, leedulased annavad tuleval aastal tootmise neljanda, mis on kirjastuse «Vaga» 1988. aasta perspektiivplaanis. See teeb suuremat muret teistelegi töötajatele, ette tuleb ninakirtsutamist, venitamist, takistusi (paber, rahad, kirjastuse positsioon), ent kultuuri vajadused ja areng peavad jääma peale.

Eraldi tuleks märkida konverentside külgetõmbavust noortele. Praegu me enam ei imesta, kui mõneteistkümmeliikmelised üliõpilastest muusikateadlaste rühmad sõidavad teise liiduvabariiki ja võtavad osa konverentsi kõikidest üritustest. Ilma mingi erilise propagandata sai selgeks, et Balti muusikateadlaste konverentsid on huvitav ja tõhus professionaalne kool. Ja kui noortele, hiljuti diplomi saanud muusikateadlastele tehakse ettepanek mingil teemal esinedes konverentsist osa võtta, tundub, et äraütlejaid ei ole. Vähemalt Leedus. Noored pakuvad ka ise, näiteks viimase konverentsi ühe sisukama ettekande pidas oma initsiatiivil üks IV kursuse tudengineiu. Noorsugu on kriitilise meelega, nii et kui see, vanema põlvkonna algatatud ja seni juhitav üritus pole kaotanud oma külgetõmbejõudu ja prestiiži, on juba iseenesest hea hinnang ja muidugi on sellest kasu ka järelkasvu seisukohalt — on, kellele üle anda.

Mis ka ei ole, igal konverentsil kõlavad ka kriitilised, see tähendab enesekriitilised sõnad. Küll pole see, küll teine asi hästi, küll on liiga vähe aega diskussioonideks, küll linna vaatamisväärsustega tutvumiseks, küll on programm liiga lai, aga võiks ka rohkem ja intensiivsemalt töötada. Kõige sagedamini jääb siiski puudu ajast. On katsetatud korraldusliku külje uuendamist: ettekanded valmis trükkida juba varakult ning konverentsil üksnes refereerida, täiendada, illustreerida muusikaga. Ei tulnud välja. Konverentsi ettekanded vajavad ettevalmistamist, aga neid mitu kuud varem valmis saada on liiga raske — me ei ole veel jõudnud niisugusele

töö planeerimise ja kohusetundlikkuse tasemele. Seepärast, tundes pidevalt puudust vaidlemiseajast, aga samas mõistes, et diskussioonid on vahest kõige tähtsam ürituse osa (lahkuminevatest arvamusdest peavad sündima uued ideed ja vaated), lisisime neljanda konverentsipäeva spetsiaalselt vaidluste tarvis, aga neid alati ei tekigi. Mõnikord puhkeb elav diskussioon kohe mõne ettekande järel, ent järgmisel päeval valitseb juba teistsugune meeleolu. Siis kritiseerime iseendid, et me ei diskuteeri. Siin võiks muidugi end õigustada ja ajada kogu süü... loodusele, sünnipärase introvertse iseloomu kaela, aga võib ennast sellest mitte heidutada lasta, nähes kompensatsiooni mujal.

Selleks oleksid diskussioonid kuluaarides, mis reeglina seovad ürituse tiheidalt eluga, aga saabub päev, mil need kõik (diskussioonid) jõuavad ägedalt tribüünile, võitlusse tõe ja täiuslikuma maailma eest. Sellised on ka sisemised diskussioonid — iseendaga, kui tahaksid rääkida, aga häbened või lihtsalt ei jõua. Siis viid koju kaasa rahutu mõtte, mis aga juba elab ja tahab elada. Kusil ta ikka puhkeb, mis sest, et hiljem. Nagu näiteks viimane konverents, see peaks tingimata külvama muusikateadlaste hinge ühiskondliku erutuse ja vastutustunde seemneid.

Looduskaitse teema muusikas. Kas selline nähtus on üldse olemas või kõlab see liiga kitsalt «teaduslikult»? Kunsti haare on ju laiem ja ka nendes teostes, kus just nagu tõepoolest otseselt looduse eest seistakse, räägitakse tegelikult palju enamast. Loodus kunstis oli ja on inimese projektsioon. Ökoloogiline probleematika omakorda hõlmab ka inimest ja püüab sedagi olendit kaitsta. Nii et loodust kuidas aga jaksame saastates, kavandame veel suuremat saastamist. (Näiteks võivad olla Nemunas ja Kura laht, siia ritta kuuluksid naftapuuraugud Läänemeres Nida lähedal jms.) Aga on ka välise helimaailma saastamine müra ja superdetsibellilise pseudomuusikaga, on olemas ka sisemine, hinge või kultuurimaastiku saastamine — üha kerkiva kitsilainega. Ka inimese hääle (konverentsikavva peaks kuuluma ettekanne selle looduse fenomeni kaitsmisest), keele, milles ta räägib, rahvusliku muusika

ja kultuuri üldse, inimese enda jaoks peaks juba kandma punasesse raamatusse.

Kõigepealt tema hinge, võime tunda ja kaasa tunda, mõelda ja otsustada. Kui me ei hoiu inimese inimlikkust, ei suuda me hoida ka loodust, seega ka iseennast — kui me ka loomastuksime või robotistuksime — nagu bioloogilist liiki.

Mida suudab siin muusika, kas ei hukku tema humaanne otstarve ja kutsumus sädelevate litrite kuhja all, nagu loodus meie võltssuuruse jäätmete all?

Mida suudab muusikateadus? Mitte palju, kuid üht-teist siiski. Kõigepealt anda sõbratarile muusikale märku tema kitsistumisest või muudest sellesarnastest ohtudest, tõstatada vaimukultuuri esmajärgulist aktuaalsust kõigjal, kus on näha uut moodi mõtlemise koitu.

Leedu keelest tõlkinud MART TARMAK

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АПРЕЛЬ 1987
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

КААРЕЛ ИРД... (38)

25 декабря 1986 г. на 78-м году жизни скончался народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат государственной премии СССР, художественный руководитель ГАТ «Ванемуйне» Каарел Ирда. О корифее театра делаются воспоминаниями режиссёр Эвальд Хермакюла, писатель и режиссёр Мати Унт, режиссёр Калью Комиссаров и театровед Леа Тормис. Журнал публикует ряд фотографий о жизненном и творческом пути К. Ирды.

М. ПЫЛЬДМЯЕ, М. ВИСНАП — *Quo vadis, Агн-Эндрик Керге?* (49)

Маре Пылдыме и Маргот Виснап из отделов музыки и театра журнала анализируют режиссерскую деятельность А.-Э. Керге /бывшего солиста балета/. Главный режиссер ГАТ «Ванемуйне» А.-Э. Керге является среди эстонских режиссеров наиболее продуктивным, разносторонним, имеющим более широкое амплу постановщиком. Своими музыкальными постановками А.-Э. Керге внес оживление в нашу театральную жизнь как режиссер, обладающий богатством фантазии, филигранной точностью и визуальной многоплановостью. Однако в драматических постановках А.-Э. Керге не удается полностью «аскрыть» психологическую структуру пьесы.

И. НОРМЕТ — *Думая об учителе* (78)

Главный режиссер Пярнуского театра Инго Нормет вспоминает о своем преподавателе по специальности во время учебы в ГИТИСе, скончавшемся 9 января 1987 года главным режиссером Театра на Таганке, Анатолии Эфросе. И. Нормет приводит также выдержки из конспекта уроков по специальности в ГИТИСе в 1964—68 гг.

Жизнь вообще очень драматична. Отрывки из последнего интервью (83)

Журнал публикует в сокращенном виде перевод последнего интервью Анатолия Эфроса, напечатанного в газете «Известия» от 18 января 1987 г. уже после смерти режиссера.

МУЗЫКА

А. ХИРВЕСОО — *Первая колонка* (3)

Отвечает ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ (5)

Один из основоположников электронной музыки в Советском Союзе и ее известнейший представитель, автор музыки к многим известным фильмам, композитор Эдуард Артемьев рассказывает о своей работе и убеждениях. Он зна-

комит с возможностями новейших электронных инструментов и утверждает, что благодаря им мы находимся на пороге большого технологического и духовного скачка музыкального искусства. Интервьюировал композитор Игорь Гаршник.

Э. ПАПП — *О целостности* (20)

Автор пытается раскрыть понятие целостности, как на уровне исполнения, так и музыкального произведения.

М. ВАЙТМАА — *Камерный хор Госфилармонии ЭССР* (26)

Основанный и руководимый Тыну Кальюсте камерный хор Госфилармонии ЭССР является одним из значительных коллективов современной музыкальной культуры Эстонии: хор имеет особую привязанность слушателей своей республики и успешно выступает за ее пределами. Статья подробно знакомит с дирижером и составом хора, географией гастролей, репетиционной работой. Детально анализируются репертуар хора и особенности музицирования.

В. ЛАНДСБЕРГИС — *Урожай двадцати лет* (87)

Литовский музыковед Витаутас Ландсбергис делает обзор проводимых уже 20 лет конференций музыковедов прибалтийских республик. Подробнее он останавливается на последней, состоявшейся в сентябре прошлого года в Клайпеде, тема которой — взаимоотношения музыки и природы.

КИНО

Сокровищница мысли. Лекция Андрея Тарковского на Высших режиссерских курсах в 1967 г. (10)

Выдержки из конспектов лекций Андрея Тарковского в 1967 г.

Я. РУУС — *О нравственности общества* (64)

Рецензия на художественный фильм «Покаяние» студии «Грузия-фильм» /реж. Т. Абуладзе/. Рецензент анализирует также входящие в ту же трилогию Абуладзе фильмы «Мольба» и «Древо желания». Эти фильмы являются авторскими монологами, объединяющими мифологическое с историческим конкретным. Во всех них благородство оказывается сломленным гнетом обычаев. Во всех них действующие лица являются не характерами в обычном понимании, а олицетворением этического тезиса, легшего в основу наблюдения. Во всех них анализируется в форме параболы этические основы социальных взаимоотношений. «Покаяние» — тоже парабо-

ла, в которой рассматривается механизм власти насилия. Во многих реалиях узнаваем не только мэр маленького грузинского города. Фильм напоминает нам, что выборная память превращает ложь в общественную норму, формируется деформирующая личность псевдокультура, отчуждающая человека от его идеалов.

Е. ДОННЕР — Роль государства — платить? (71)

Размышление финско-шведского писателя, сценариста, финорежиссера и продюсера о финансовых проблемах кинопроизводства в странах Европы. Доклад, сделанный на конференции в Страсбурге, в котором рассматривались роль и удельный вес государства в культурной промышленности.

РАЗНОЕ

М. КОЛЬК — Бузони и Боччони (96)

О портрете знаменитого пианиста и композитора Ферручио Бузони, написанном одним из ведущих итальянских футуристов Умберто Боччони в 1916 году, за несколько месяцев до своей ранней смерти. Об интересе Ф. Бузони к футуризму.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. APRIL 1987

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

THEATRE

KAAREL IRD... (38)

Kaarel Ird, People's Artist of the USSR, Soviet State Prize Winner, artistic director of the State Academic Vanemuine Theatre died on 25 Dec. 1986 at the age of 78. This leading theatrical figure, active for a long time is reminisced by the director Evald Hermaküla, the author and director Mati Unt, the director Kalju Komissarov and the theatre critic Lea Tormis. The journal publishes a number of photos from K. Ird's life and theatrical career.

M. PÖLDMÄE, M. VISNAP. *Quo vadis, Ago-Endrik Kerge?* (49)

Mare Pöldmäe and Margot Visnap, editors from the music and theatre departments of this journal analyse the work of A.-E. Kerge (a former leading ballet dancer) as a stage director. Kerge, chief director of the Vanemuine Theatre is the most productive, versatile and diversified of Estonian theatre directors. With his musical productions Kerge has caused a stir on our theatrical scene appearing as an imaginative, delicately precise and visually multilevelled director. However, in drama productions Kerge has not been able to fully interpret the psychological structure of the play.

I. NORMET. *Thinking of my teacher* (78)

Ingo Normet, chief director of the Pärnu Theatre thinks back to Anatoly Efros, chief director of the Taganka Theatre, dec 9 Jan. 1987, who was teacher in his speciality in the State Institute of Theatrical Art. In addition, I. Normet publishes fragments of his lecture notes taken in the Institute between 1964 and 1968.

Life is very dramatic indeed. Excerpts from the last interview (83)

The journal prints an abridged translation of the last interview given by Anatoly Efros which appeared in the newspaper *Izvestiya*, 18th Jan. 1987, after Efros' death. The director recalls the complicated period when he became the leader of the Taganka Theatre, analyses the current state of theatrical art now that changes have taken place both on the stage (the conflict between professional skill and mentality) and in the auditorium (invasion of cinema audiences into the theatre).

MUSIC

A. HIRVESOO. The leading article (3)

EDUARD ARTEMYEV answers (5)

Eduard Artemyev, composer, one of the founders of electronic music in the USSR and its most

outstanding representative, who has also written music for several famous films talks about his work and his principles. He introduces the possibilities of the newest electronic instruments and states that, thanks to these, we are on the threshold of a technological and spiritual leap in music. Interview by the composer Igor Garshnek.

E. PAPP. *On wholeness* (20)

The author tries to interpret the concept of wholeness, at both the performance and composition levels.

M. VAITMAA. *The Philharmonic Chamber Choir* (26)

The Estonian Philharmonic Chamber Choir, founded and led by Tõnu Kaljuste is one of the most prominent groups in contemporary Estonian music culture who has a great attraction for home audiences but is also one of the most successful performers outside Estonia. The article gives a closer look at the conductor, the singers, the geography of their tours, the choir practices. The repertoire of the choir and the peculiarities of their performance are under scrutiny, too.

V. LANDSBERGIS. *The yield of twenty years* (87)

Vytautas Landsbergis, a Lithuanian musicologist looks back on the conferences of Baltic musicologists held for twenty years already. In a more detailed way he discusses the last of those arranged in Klaipeda, Sept. last year, its theme: the relationship between music and nature.

CINEMA

The treasury of thought. Lectures given by Andrei Tarkovsky on advanced scriptwriting courses 1967 (10)

Excerpts from notes taken during lectures given by A. Tarkovsky in 1967.

J. RUUS. *On the morality of society* (64)

A review of the feature *Repentance* (directed by T. Abuladze), released by the Georgian film studio. The reviewer also analyses the films *A Prayer* and *A Tree of Wishes* by Abuladze which belong to the same trilogy. These films are the author's monologues which combine mythological time with a particular historical time. In all of them nobleness breaks under the tyranny of conventions. In all of them there are no characters in the ordinary sense, but they are personifiers of an ethical proposition under study. In all of them the ethical basis of social relations has been analysed in the form of parable. *Repentance* is also a parable in which the mechanism of oppressive power has been studied. In realities not only the mayor of a Georgian provincial town could be recognised. The film reminds us that selective

memory will turn a lie into a social norm; a pseudoculture will arise which deforms personality and alienates man from his ideals.

J. DONNER. The role of the state — to pay? (71)

A reflection by the Finnish-Swedish author, scriptwriter, film director and producer on the financial problems of film making in European countries. A speech made on the Strasbourg conference Apr. 1980 where the role and significance of the state in culture industry was under discussion.

MISCELLANEOUS

M. KOLK. Busoni and Boccioni (96)

About a portrait of the celebrated composer and pianist Ferruccio Busoni painted in 1916 by Umberto Boccioni, a leading Italian futurist painter only a few months before his early death. About F. Busoni's interest in futurism.

Editorial Office:

200090 Tallinn

P.O. Box 51

Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 02. 1987. Trükkimisele antud 18. 03. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,4. MB-02927. Tellimuse nr. 693. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 17 000.

Sdano a набор 16. 02. 1987. Подписано к печати 18. 03. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,4. Заказ 693. MB-02927.

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

Тираж 17 000. Цена 75 коп.

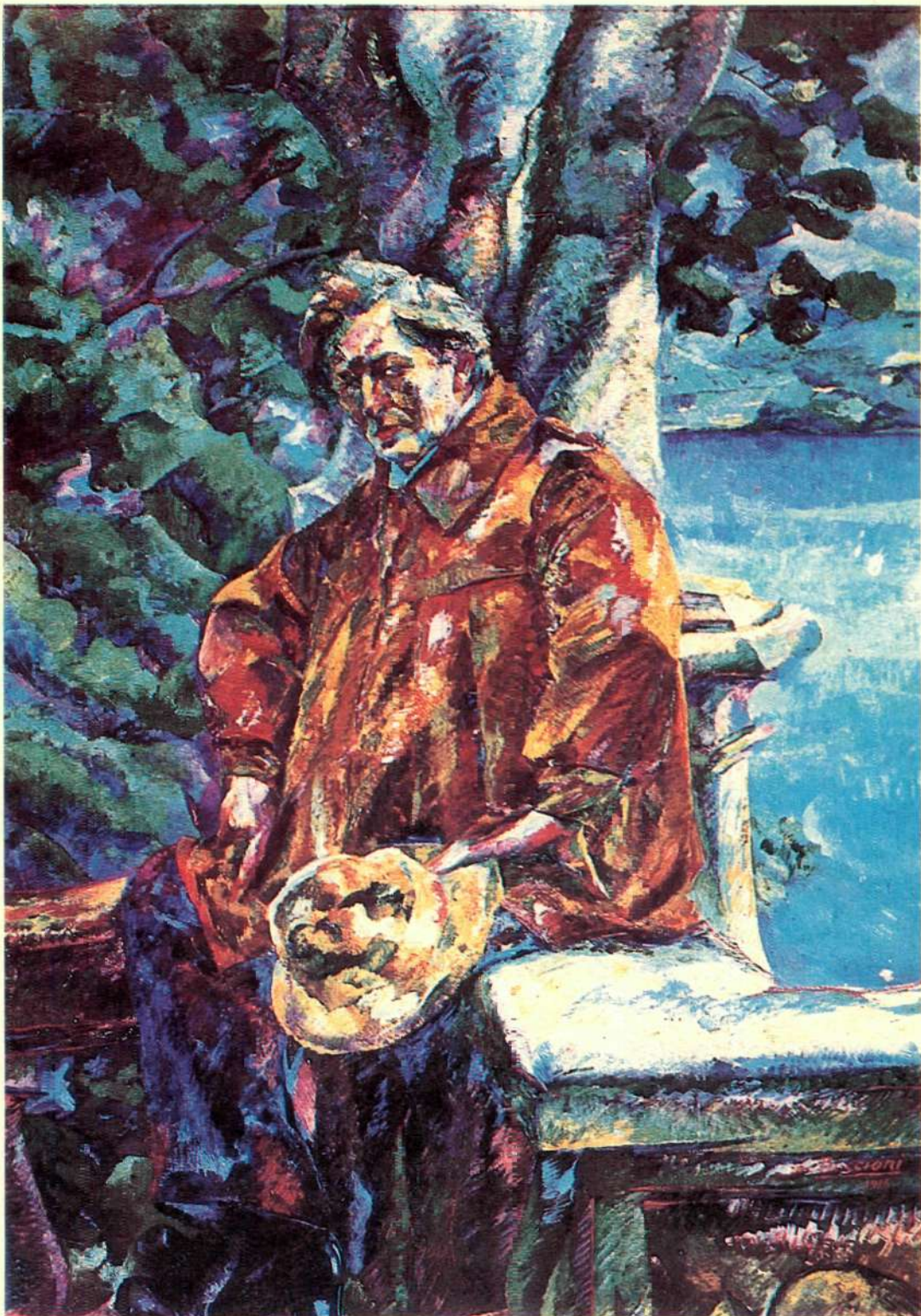
1916. aastal suvitasid San Remigios (Itaalias) kolm nädalat üheskoos kaks kunstnikku — 50-aastane maailmakuulus pianist ja helilooja Ferruccio Busoni ning noorepoolne maalija ja skulptor, futuristliku liikumise keskseid tegelasi Umberto Boccioni. Boccioni maalis Busoni portree. Sõbruneti. Busoni teadis juba varasemast ja hindas kõrgelt Boccioni töid. Boccioni kirjutab pärast Busonile, et koosviibitud aja mõjul näeb ta enda ees uusi ideale ning otsustavat tööperioodi. Kahe mehe mõttekaaslus pidi ulatuma sügavale. Juba seetõttu, et mõlemad olid otsivad intellektuaalsed natuurid, ülihuvitatud enda loomingu refleksioonist, selle filosoofilisest põhjendamisest. Boccioni manifestid ja raamat «Futuristlik maalikunst ja skulptuur» tõstavad ta rühmituse peateoreetikuks. Busoni rohkearvulistest artiklitest ja esseedest puudutavad paljud tänapäevalgi vaidlusaluseid probleeme.

Läbilõõnud virtuoosi ning autoriteetse akadeemiaprofessori kohta oli Busoni ebatavaliselt avatud kõigele avangardsele. Oma tohutut mõju kasutas ta väsimatult moodsa muusika eestkosteks, ka nende autorite heaks (nagu A. Schönberg), kelles ta mõneti kahtles. Futurismist süttib ta esmapilgul, selle esimeste väljapanekute aastal 1912. (Boccioni skulptuuride kõrval meenutab Schönbergi «Kuu Pierrot» — allkirjutanu lemmikteoseid — talle «leiget limonaadi».) Pariisis viib G. d'Annunzio, kellega koos Busoni kavandab ooperit Leonardo da Vincist, ta kokku futurismi ristiisa ja vaimse liidri F. T. Marinettiga. Tutvunud futuristide muusikamanifestidega, refereerib Busoni nende seisukohti artiklis «Futurism helikunstis» ja teatab: «See kõik on õige ja meeldib mulle. Ma ise seisan juba ammu samal poolel, olgugi et ainult teoreetikaluna!» Tööpoolet — 1907, kaks aastat enne Marinetti esimest manifesti ilmus Busoni kõige uuendusehõngulisem teoreetiline töö, essee «Helikunsti uue esteetika viisand», kus ta üsna samamoodi nagu varsti futuristid kuulutab vajadust vabaneda oma iseenesestmõistetavuses tardunud traditsiooniliste tehnikate ning ilureeglite koorast, et ümber häälestuda ja leida olevikule kohased uued kunstivahendid. Ühtivad mitmed konkreetsed mõtted: ettepanek uuendada helimaterjali, võttes tarvitusele pooltoonist «õhemad» jaotusühikud; orientatsioon elektriinstrumentidele jne. Innovatsioonide lõppeemärki näeb Busoni küll teisiti kui masinatest joobunud futuristid — «noores klassitsismis», mille all mõistab kõikvõimalike eksperimentide tulemuste «valdamist, sõelumist, kasutamist; nende valamist kauntesse ja kestvatesse vormidesse». Olgu veel mainitud, et Busoni ajakaaslastele jäi see eesmärk tihtipeale tema teooriate radikaalsete üksikasjade varju. Nimekas komponist H. Pfitzner avaldas teravalt ründava ideoloogilise artikli «Futurismioht» (1917), kus nimetab Busonit Jules Verne'iks muusikas, ja liigitab ta tegevuse «vaenlaste rühmituse» — futuristide poolt õhutatud tööks õhtumaa muusika ja selle eesrindlikema osa, saksa helikunsti, puhtuse ning missiooni vastu. Busoni vastas rahuliku avaliku kirjaga.

* * *

Otsustavat tööperioodi Boccionile, «futurismi printsile» (M. Duchamp), enam ei antud. Ta mobiliseeritakse ja vähem kui kaks kuud pärast Busoniga veedetud puhkust kukub ta, saadud haav veel välja ravimata, hobuselt ja sureb. Busoni kirjutab «Neue Züricher Zeitungis» leinava artikli «Sõdur Boccioni juhtum». Selles protestib ta «Corrieres» ilmunud järelehüüde vastu, mis võltsilt ülistas kunstniku saatuse patriootilist ilu: «Rügemendis võitis ta oma maine ja vaimuteravusega ülemuste poolehoidu. Veronast kirjutas ta kirju täis õnne. Ta oli leidnud võimaluse iga päev mõned tunnid maalida. Nii saavutas ta elu täiusliku ühtsuse mõlemal võitlusväljal — isamaa kaitsel ja kunstis. Sellises kauneimas hingeseisundis tabas teda tema 34. eluaastal surm.» Busoni tsiteerib neid «kirju täis õnne». «Pingutused on ebainimlikud, mu aju ei funktsioneerin enam.» — «Kõik, mida praegu enda ümber näen, on mäng osava pintsli tõmbe, harmoonilise värvi, heakõlalise akordi vastu.»

«Maestro Busoni portree» ilmutab Boccioni kiiret muutumist ehedast futurismist, selle vibreerivast elamushetkede ühtekuhjatusest kompaktsama, korrastatuma maneeru suunas. Cezanne'i eeskujul suunas, mis tähendas astumist ehk kõige paljulubavemale teele nende kümnendite maalikunstis. Seepärast mõjuski seltsimine uusklassitsistlikult meeletatud Busoniga Boccionile hinnalise ergutina tema viimaste elukuu- de hoogsatel otsingutel. Boccioni omakorda oli eriliselt valmis jäädvustama suure muusiku rahutut, juurdlevat, ranget isiksust.



Umberto Boccioni. Maestro Busoni portree. 1916. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

