

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



5

/1987

5 / 1987

mai

VI aastakäik

Esikaanel: Teatريفestivali *Tartu'87* laureaat (üks kahest parimast meesosast) Roman Baskin (Cyrano) «Vanalinna Stuudio» lavastuses «Cyrano de Bergerac» (lavastaja Eino Baskin), 1986.

A. Tatsi foto

Tagakaanel: Stseen M. Gork: «Põhjas» lavastusest «Ugalas» (lavastaja J. Tooming), 1983. Parun — Rein Malmsten, Lukaa — Ants Ander (külalisena), Kleštš — Peeter Jürgens, Bubnov — Riho Räni.

V. Baženovi 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

Jaana Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

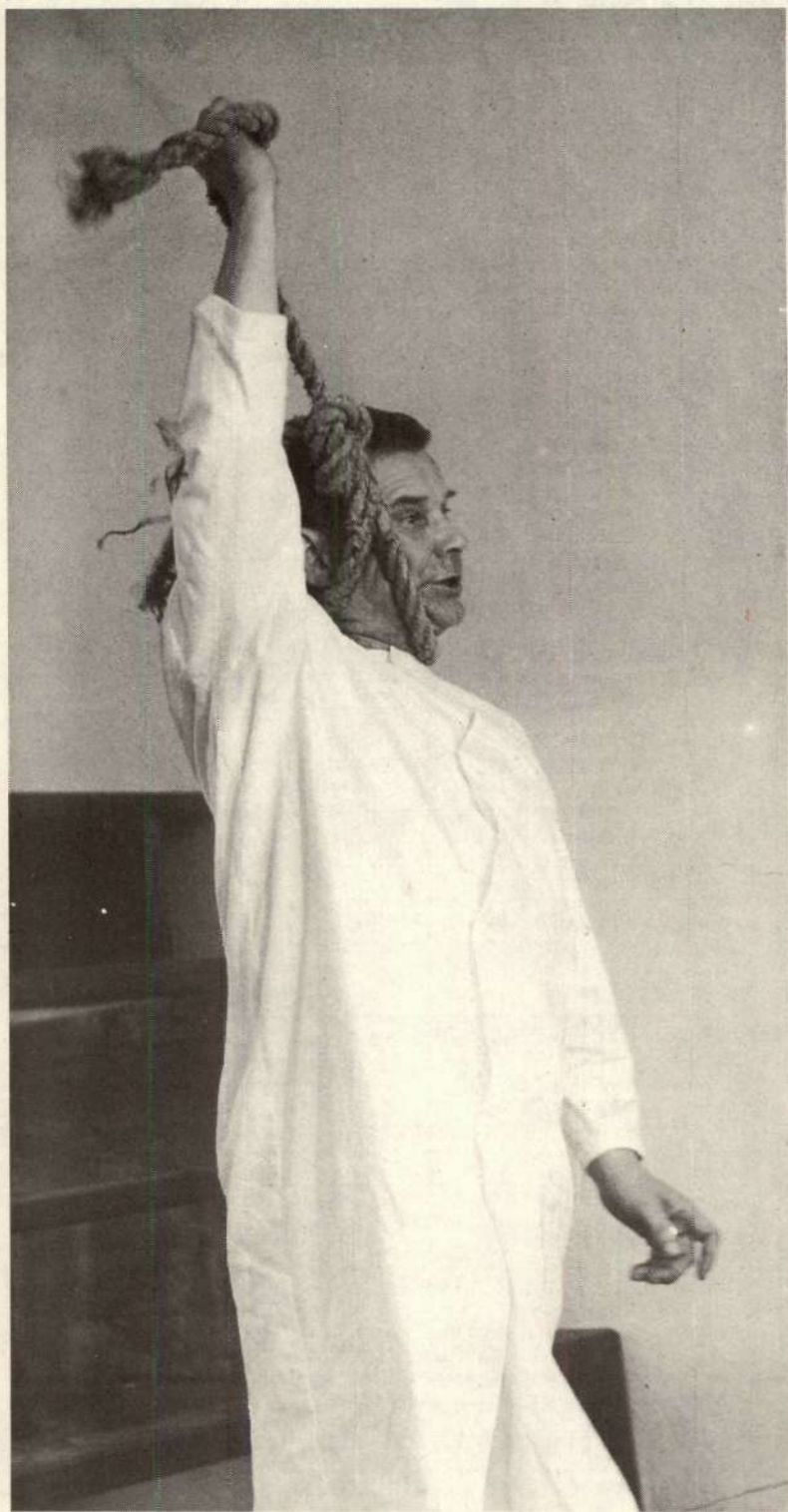
Alar Ilo, tel 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© «Teater. Muusika. Kino», 1987

SISUKORD

TEATER		
	DIALOOG: JURI JERJOMIN — NIKOLAI SEIKO (M. Otšakovskaja kommentaar)	29
Pille-Riin Purje	«... MU AEG POLE VEEL TULNUD!» (Rein Malmstenist)	36
	TEATRIGLOOBUS	53, 65
Andres Laasik	HINNAALANDUSETA! («Toome helbed» Nukuteatris)	54
Hannes Villemson	TEATRIFESTIVALID 1986	70
MUUSIKA		
	VASTAB BORISS POKROVSKI	5
	JOACHIM HERZ	12
Joachim Herz	(«Mõitevaramu»)	13
Hillar Kareva	PISUT SELLEST, MIDA MA TEAN HARRI OTSAST	44
	DIETRICH FISCHER-DIESKAU («Kes?»)	51
Maris Valk-Falk	PIANISMIKONVERENTS VILNIUSES	66
KINO		
Jaan Ruus	AVAVEERG	3
Lauri Kärk	JA LAEV LAHEB — E LA NAVE VA (F. Fellini sanimeliseist mängufilmist)	19
Ülo Vooglaid	POOLTÕED ON HALVEMAD KUI VAIKIMINE (Dokumentaalfilmist «Maraton»)	58
Andres Langemets	ADAMSI INTIMITEEDIST JA SELLE AVALIKUSTAMI- SEST (Dokumentaalfilmist «Intiimne Adams»)	62
Leonhard Lapin	MÄNGIDES HAPPENING'I	78



«Tallinnfilmi»
«Hullumeelsus»
(lavastaja
K. Kiisk, 1968).

Inimene nr 1
(Vacys Bledis):
«See on
juhtide privi-
leeg — hommikul
mõelda nii, öhtul
naa. Juht võib
kõike: kui
tahab — poob
ennast, kui
tahab — poob
teisi. Juht on
nagu silmus ja
silma on
rahvas. Ja kui
rahvas sealt välja
libiseb, on juhil
õigus ennast üles
puua. Läbi! Kõik
on läbi! Mind on
reedetud! Kõik on
reeturid! Rahvas
ei vääri mind!»

Elem Klimovilt, NSVL Kinoliidu uuel esimeselt sekretäriilt, küsis välismaa ajakirjanik: «Mis siis öieti toimus kineastide V kongressil?» — «Enamus, kes muutusi tahtis, sai avaliku ülekaalu vähemuse üle, kes muutusi ei soovinud,» vastas Klimov.

Olmeteadvus mõistab seda nii, et Kulidžanovi asemele tuli Klimov. Ajalooline teadvus ütleb: meie senine filmikunst ei rahuldanud. Täpsemalt ja selgemalt: meie kinematograafia on muutunud sügavalt provintslikuks, nagu ta pole seda olnud varem. Ta on sekundaarne ideedelt, kolmandajärguline emotsioonidelt. Vaatamata üksikutele säravatele tippudele.

Aeglaselt, kuid kindlalt suretati välja loovat mõtet kinematograafiamaailmas. Kujunesid tabunimed (Tarkovski, Paradžanov, Wajda), tabuteamad (isikukultus, erootika, kuritegevus, narkomaania, üldse igasugused hälbimised üldisest). Ajalehed võisid neist asjust veel kirjutada, film keeldus neid üldse näitamast, film oli eeskuju, film pidi justkui piltlikult demonstreerima, kuidas asjad õigesti välja näevad. Televisioon seda enam, telefilm veelgi enam (on ta ju mõeldud paljukordseks kasutamiseks). Kineastid, kes tegid filme laadis, nagu neid enne polnud tehtud, ei olnud just mitte «formalistid» (nagu 1950-ndatel) ega «esteetid» (nagu 1930-ndatel), nad lihtsalt tammusid eksi- ja ummikteedel (Ukraina 1960. aastate poeetilise koolkond), vaatasid maailma liiga kitsa pilguga (Kira Muratova). Kaljo Kiisk oma «Hullumeelsuses» plagieeris Sartre'it-Dürrenmatti-Kafkat-Camus'd. Priit Pärna «Kas maakera on ümmargune?» polnudki joonifilm, vaid lihtsalt «liikuv graafika». Gruusia ekraaniteostele, kuna seal seisti ühisrindena oma filmikunsti eest, leiti süüdistus: rahvas ei vaata. Sama süüdistust kuulis Tarkovski: tema «Peegel» saadeti ilma reklaamita paari äärelinna kinno, loeti kokku esimese aasta vaatajad (rohke arvestust ei peeta!) ja öeldi jälle: народ не смотрит.

Nii viisi kujundati õhkkond, kus filmitegijad harjusid tuntud tõdede kordamisega: nii sai tööd, raha, ametlikku tunnustustki. Filmifestivalid muutusid paikadeks, kus igamees, kes juba kord tribüünile lasti, sai ka auhinna. Kasvasid kõikvõimalikud «eripreemiad», ilmusid «eripeapreemiad».

Muidugi tekkis niisuguses filmielus eriline, nn riulifilmide kategooria, isegi meil, Eestis (mõnd filmi võidakse ju mitte vastu võtta ka professionaalse küündimatu teotütu, kuid praegu me ei käsitle neid).

Ma ei kõnele Ülo Tambeki «Talupoegadest» (1968), mille puhul «Tallinnfilmi» direktori üksikasjalik käskkiri «võõrandunud inimese näitamise» ära lõpetas. Siia maani pole Eestis linale tulnud Olav Neulandi poolt Teet Kalda stsenaariumi põhjal lavastatud «Reekviem» (1984), mis üleliidulisel ekraanil linastus 1985. aasta I kvartalis (sai isegi põgusa tutvustav-tunnustava trükiarvustuse («Sovetski Ekran» 1985, nr 10). Loomulikult võivad kohalikud instantsid vastu võtta lisakeeldusid (tavaliselt neid ei piira selles keegi), kuid kas poleks loomulikum olnud filmi lubada ka koduvabariigis ekraanile ja siis ära kuulata kriitika ning avalikkuse hinnangud? Võib-olla langevad need kokku ärakeelajate omaga, kuid talitusviis olnuks siis õiglane?

«Eesti Telefilmis» on linastumist ootavate filmide nimekirja pikk. Televisioon olevat see eriti tähtis ja spetsiifiline asutus, kus töö Skylla ja töespetsialistide Charybdis vahelt läbi loovimine vajab erilist peent propagandistlikku entiteeti.

Siin ootab oma esilinastust 17 filmi. Tõele au andes peab ütlema, et selle kirjutise sõnastamise ajal tegi televisioon esimesed sammud: 8. veebruaril esilinastus televisioonis «Eesti Telefilmi» 1979. a töö «Rõõmuratas» (režissöör Ü. Tambek, operaator M. Ratas — mõlemad pole enam elavate hulgas) ja esmakordselt vabanes «eriauditoriumide sihtseansside» ahelaist ning väljus teleekraanile «Künnimehe väsimus» (1982, režissöörid J. Müür — keda samuti pole enam meie hulgas —, ja E. Säde). Käsitlesime selle filmi ekraanisastust TMK-s nr 8, 1986.

Järge ootavad «Liivi rannal» (1966, režissöör E. Nõmberg), «Orelimõtisklus» (1969, režissöör H. Karis), «Kuidas portretereida orelit?» (1976, O. Neuland—E. Säde), «Elu täis roose» (1978, P. Urbla), «Postskriptum» (1978, M. Põldre), «Ajutised inimesed» (1980, O. Neuland), «Minu Tartu» (1980, T. Lepp), «Mees ja ماند» (1979, J. Tooming) jmt. Kui näiteks esilinastub P. Simmi lavastatud «Stereo» (valmis 1978), siis selgub, et tema mängufilmidebüüdiks polegi «Ideaalmaastik», vaid hoopis eelpool nimetatud telefilm.

NSVL Kinoliidu juhatusel II pleenumil vastuvõetud uutes filmitootmise põhilalustes on antud filmide praktilise vastuvõtmise õigus stuudiotele. Üleliiduline Kinokomitee kontrollib vaid filmide vastavust konstitutsioonilistele sätetele. Vabariiklikud komiteed ei tegele üldse filmide sisulise ja loominguilise küljega. Igal juhul tuleb Kinoliidu põhikirja punkt, kus on selgelt sõnastatud kineastide autoriõigused ja ette nähtud teed nende kaitsmiseks kunstiametnike ülemvõimu eest.

JAAN RUUS



NSP. L'Uomo più grande di tutti i tempi, il più grande di tutti i tempi.
Il più grande di tutti i tempi. Il più grande di tutti i tempi.
Il più grande di tutti i tempi.

Te olete kirjutanud, et lapsepõlves kuulnud heliplaat — Pimeni monoloog ooperist «Boriss Godunov» Fjodor Saljapini esituses — andis teile sellise impulsi, mille mõju on teid saatnud kogu elu. Missugune osa oli muusikal või teatril teie kodus?

Minu vanemad otseselt muusikaga ei tegelnud, sest isa oli vene keele õpetaja ning ema kodune, kuid nad käisid väga sageli teatris ja armastasid üle kõige just ooperit. Ooperis käimine oli neile traditsioon ja seetõttu koosnes ka kodune heliplaadikogu peaaegu eranditult ooperimuusikast (ma ei mäleta, et nad oleksid kuulnud mõnda pianisti või lihtsalt mingisuguseid laule). Kuid ooperit nad nautisid erilise kiindumusega ning märkamatu hakkasin ka mina kaasa kuulama. Mu vanemad ei püüdnud kunagi oma vaa- teid peale suruda, nad lihtsalt nagu paotasid ukse mingisse võõrasse maailma ja soovi korral võis igaüks ise sinna sisse astuda. Mis puutub sellesse Saljapini plaati, siis varsti ma loomulikult teadsin, et see tegelane on üks vana munk, kes kirjutab mälestusi; juba sõna «kroonika», mida koostatakse tulevaste põlvede tarvis, oli minu jaoks mingi erilise romantilise hõnguga. Ent kõige rohkem lummab mind see, et kogu kirjutamise protsess ise oli muusikasse valatud mingi erilise ilu ja tarkusega. Alles hiljem taipasin, et ooperikunsti olemus selles seisnebki, et muusika hingestab kõige tavali- semat fakti, sündmust või sõna.

Ooperist kui ülevast žanrist rääkides või kirjutades ei suuda te peaaegu mitte kunagi mööda minna kolmest nimest: Mussorgski, Saljapin, Stanislavski. Miks?

Ma arvan, et minu ettekujutus ooperist on alati olnud sünteetilist laadi, st ma pole kunagi eraldi osanud hinnata tema puhul muusikat või teatraal- set tegevust. Seetõttu juba nendel aastatel, kui meie koju ilmus algeline raadioaparaat ning lisaks teatris käimistele kuulasid vanemad sageli ooperi- ülekandeid raadio kaudu, tuli minule selle kuulamise ajal alati silmade ette ka teose sündmustik. Mind ei huvitanud mitte ainult muusika, vaid selle muusikaga seotud olukorrad: kas inimene armastab, sureb või läheb kelle- gagi tülli, st elulised sündmused. Selle tõttu avaldas ka Mussorgski mulle kohe väga sügavat muljet, ta on eriliselt tõepärane. Mulle tundub, et Mus- sorgski on enne mingisuguse muusikalõigu kirjapanemist selle stseeni oma sisemuses näitleja moodi läbi mänginud, et leida antud olukorra või tege- lase käitumise jaoks ainuvõimalik lahendus. Stanislavski pühendas samuti kogu oma elu sellele, et teatris valitseks tõde, lavatõde, st see tõde, mis konk- reetselt ja täpselt väljendab inimeste isiklike või ühiskondlike suhete ole- must. Saljapin on aga üks suuremaid (võib-olla kõige suurem) ooperi- kunsti esindajaid, kordumatu artist, kes suutis seda tõde väljendada oope- rikunstis, muusikalis-lavaliste intonatsioonide enneolematult täpse ühtesu- lamise kaudu.

Vaatamata piiritule austusele Mussorgski vastu, kujunes teie loominguline saatus selliseks, et alles pärast pikki aastakümneid ja üle saja eelneva lavastuse valmi- mist jõudsite käesoleval hooajal esmakordselt «Boriss Godunovi» ja teistkord- selt «Hovanštšina» juurde. Täpselt nädal pärast «Borissi» esietendust Leningradi Kirovi-nimelises teatris algasid «Hovanštšina» proovid «Estonias». Millised järe- lused või uued mõtted on tekkinud selles praktilises töös Mussorgski suhtes?

Asi on nii, et kui lavastad «Borissi», siis tundub, et «Boriss» on kõige suurem teos; kui aga lülitad «Hovanštšina» maailma, veendud, et just «Hovanštšina» on kõige parem. Ilmselt on mõlemad erakordsed teosed. «Borissi» on sageli nimetatud muusikaliseks rahvadraamaks, kuigi Mus- sorgski ise kasutas seda väljendust ainult «Hovanštšina» puhul. Loomuli- kult huvitas rahva saatus Mussorgskit ka «Borissis», kuid selles teoses ei saa rahvast primitiivselt lahutada Borissi isikust või neid vastandada. Meil on tihti harjutud mõiste «rahvas» asemel kasutama sõna «mass». Aga kui tuleb kokku 1000 lolli, siis ei tähenda see veel sugugi, et toimub rahva kogu- nemine. Või kui paigal on 5000 arutud inimest, kes ei suuda orienteeruda keerulistes ühiskondlikes nähtustes, ka sellisel juhul ei ole ju tegemist tõe-

lise rahvaesindusega. Rahvas on midagi palju suuremat ja sügavamalt. Mõnikord võib kogu rahva olemust kehastada ka üksainus sõna. Näiteks Puškin. Selles nimes ühendus vene rahva jaoks nii rahvuslik sügavus, omapärane maailmakäsitlus, rõõm, mure kui ka ajastu ühiskondlik tagapõhi. Mulle tundub, et tsaar Boriss on ooperis ka üks osa rahvalikust tragöödiast, nii nagu kooristseenid Vassili Blažennõi või Kromõ all on teine osa ühisest rahvuslikust tragöödiast. Boriss on väga tark inimene, kuid tema saatuse traagilisust toob esile veel fakt, et tal on südametunnistus. Ma olen tihti mõelnud, et Ivan Groznõi tappis oma poja ja ka Peeter I surmas oma poja, kuid nende mõlema puhul ei kujunenud südametunnistus (kindlasti oli ka neil see mingil määral olemas) nende saatust oluliselt mõjutavaks teguriks. Kuid Boriss Godunov, keda ainult süüdistatakse tsarevitiš Dmitri kõrvaldamises, hukkab oma südametunnistuse mõõga läbi . . . Nagu nähtub, on Borissi puhul küsimus palju keerulisem ja mitmeplaanilisem ja seda esmajoones jälle Mussorgski ainulaadse muusika tõttu. Mussorgski on rahva olemust avanud väga täpselt, unustamata neid tuhandeid vastuolusid, millest koosneb iga üksiku inimese või kogu suure rahva hing. Neid vastuolusid on ka meil alati vaja meeles pidada, olgu siis tegemist «Borissi» või «Hovanštšinaga».

XX sajandi heliloojatest on teile kõige hingelähedasemad olnud ilmselt Prokofjev ja Sostakovitš. Olete lavastanud mõlemad Sostakovitši ooperid ja kõik Prokofjevi tippooperid. Mida on andnud teile kokkupuude nende inimestega?

Ma olen sügavalt veendunud, et kõikidest kunstnikest on just heliloojad (nii geniaalsed, keskpärased kui ka isegi väikese andega) need inimesed, kes kõige paremini tajuvad neid ümbritsevat maailma, st oma kaasaega. See tõttu peab minu arvates iga ooperitegija, nii dirigent, lavastaja kui ka laulja olema pidevalt kontaktis kaasaegse muusikaga, tooma lavale kaasaegsete autorite loomingut. Ma olen veendunud, et me ei suuda tänapäeva nõuete kohaselt lavastada ka klassikat, kui me pole kasvanud nüüdisaegset heliloomingut ette kandes. See, et lauljad ei soovi ja sageli ka ei suuda tänapäeva muusikat vajalikul tasemel esitada, on meie vokaalpedagoogika suur puudujääk. Kui öeldakse, et nüüdismuusika rikub laulja häält, siis on see lihtsalt harimatus, sest need rääkijad on oma mõtteviisiga jäänud peatuma XIX sajandi arengutasemel. Kui nad aga tahavad olla XX sajandi kunstnikud, siis lihtsalt tuleb esitada oma aja muusikat, teist teed ei ole.

Eelnev jutt tulenes lihtsalt sellest, et just Prokofjev ja Sostakovitš olid need isiksused, kelle loominguga najal minu mõtted ja otsingud konkreetse kinnituse leidsid. Ja selle eest olen ma neile surmani tänulik.



Arne Mikk ja
Boriss Pok-
rovski.

1946. aastal töite te koos Samuil Samosudiga Leningradi Väikeses Ooperiteatris lavale Prokofjevi uue ooperi «Sõda ja rahu». Kahe aasta pärast tehti sellest teosest üks formalistliku muusika musternäiteid ja võeti mängukavast maha. Aastaid hiljem muutus aga «Sõda ja rahu» nõukogude ooperiloomingu klassikaks. Mida võis tunda autor selliste metamorfooside ajal?

Seda on väga raske sõnastada, tagantjärele eriti. Tookordsed etenduste arutelud või kriitiline artikkel «Pravdas» võisid sageli oluliselt muuta mitte ainult ühe teose, vaid mitme inimese saatust. Prokofjeviga seoses võib-olla ainult üks detail. Kui «Sõja ja rahu» muusika ettemängimine vastavale komisjonile oli lõppenud (just nimelt muusika esitamine, kuna lavalise tegevusega koos võivat ooper viia kohalekutsutud seltsimeeste kriitilise meele liialt emotsionaalsele pinnale), siis algas ooperi arutelu, kus sõnavõtjad püüdsid pikalt keerutades jõuda nende punktide juurde, milles kõige rohkem seisneb selle ooperi formalistlik olemus. Lõpuks avastati, et autor on vahepeal märkamatu ruumist lahkunud. Mul hakkas natuke kõhe, võiks öelda, et isegi hirm, ja ma hakkasin mööda Leningradi Prokofjevilt taga otsima. Lõpuks leidsin ta hotellitoast klaveri tagant ja kui ta oma mängu katkestas, olid tema esimesed sõnad: «Kuula, millise torema teema ma Vasemäe perenaise jaoks leidsin!». Sellises kontekstis sündiski balleti «Kivillil» üks kõige kaunimaid löike...

Te olete Suures Teatris töötanud koos meie maa paljude silmapaistvate dirigentidega. Piisab ainuüksi selliste nimede meenutamisest nagu Golovanov, Pazovski, Samosud, Melik-Pašajev, Roždestvenski. Millised maestrod on olnud teie loomingu-
lisele natuurile kõige lähemal?

Minule on kõige suuremat mõju avaldaud kahtlematu Samuil Samosud. Ta ei olnud mitte ainult suur dirigent, vaid kogu oma olemusega tõeline ooperikunsti novaator. Ta mõtles ja otsis koos lavastajaga. Ta ei jäänud kunagi peatuma kord juba läbi käidud teele ning oli seetõttu elava dialektika pulbitsev kehastus. Tänapäeva dirigentidel ei ole enam seda kollektiiviga töötamise, lavastajaga seadeproovidel istumise oskust ega ka vajadust. Nad ei näe ka mingit vahet selles, kas juhatada sümfoniaorkestrit või ooperietendust. Ja kuna nad on tõesti võimelised kas või pisimat repliiki sisse näitama, siis juba esimest korda proovi tulles on nende peamine nõue: vaadake ainult minu peale! Selle asemel aga oleks vaja juba esimestest proovidest alates nõuda lauljatelt oma partii iseseisvat tundmist, sellisel juhul oleksid nad hiljem etenduse ajal ka lavaliselt vabad ning oma rollide tõelised peremehed. Samosud pidas seda nõuet alati silmas, lisaks tunnetas ta etenduse ajal esinejaid mingisuguse erilise vaistuga. Sellise vastastikuse kindluse ja loo-



Boriss Pok-
rovski ja
Eri Klas
«Hovanštšina»
proovil.

F. Kljutšiku
fotod

mingulise mõjutamise õhkkonnas oli iga etendus täpne, kindel, samaaegselt aga ka uus ja värske.

Pazovskil seda looduslikku lavanärvi ei olnud. Ta teadis seda ja õppis seetõttu väga põhjalikult tundma Stanislavski teatrisüsteemi, et lõppude lõpuks ikkagi olla väljas ühise asja — õnnestunud ooperietenduse eest.

Agas kunstnikest?

Vladimir Dmitrijev. Ta oli teinud lavastusi koos Meierholdi, Stanislavski, Nemirovitš-Dantsenkoga ja võib-olla seetõttu oli tal eriline anne teose dramaturgiase süüvida. Kuid tagantjärele tundub, et niivõrd olulised ei olnud isegi temaga koos tehtud lavastused (Prokofjevi «Sõda ja rahu», Aleksandrovi «Bela», Serovi «Vaenulik jõud», Rimski-Korsakovi «Lumineid» jt) kui temaga läbikäimine ise. Ta oli väga omapärane inimene, väljapaistev isiksus.

Te töotate nüüd esimest korda «Estonia» teatri kollektiiviga. Millega olete proovi- perioodi esimese poole jooksul rahul olnud, mis on teid häirinud?

See osa «Estonia» kollektiivist, kellega mina olen kokku puutunud, jätab professionaalse mulje. Võin täiesti ausalt öelda, et võrreldes nende teatritega, kus ma varem olen külalisena lavastanud, omandavad estoonlased misantseeni kõige kiiremini ja täpsemalt. Esialgu jääb puudu veel emotsionaalse plahvatusmomentidest ja ka muusika nüansside täpsus oleks võinud seadeproovides tulla suurem. Eraldi tahaks öelda paar sõna Ernesaksa meeskoori kohta, kes kehastab «Hovanštšinas» streletse. Vaatamata sellele, et tegemist ei ole teatrilauljatega, saavad nad hakkama keeruliste lavaliste ülesannetega (mis neile õnneks keerulised võib-olla ei paistagi) palju kiiremini ja väiksema proovide arvuga kui tavalised kooriaristid. Just sellist muusikalist professionaalset aluspõhja on vaja kõikides ooperiteatrites, kahjuks jääb viimastel aegadel seda üha vähemaks ja selle asemele sugeneb nii kergesti diletantism.

Te olete kord öelnud, et armastate väga Marxi ja lähitulevikus toote võib-olla lavale isegi tema elukäiku kajastava ooperi, kuid te ei saa aru sellest, missugust kasu toob muusikaeriala üliõpilastele Marxi poliitökonoomia õpetamine selle praeguses vormis?

Me kipume sageli unustama, et sellised erakordsed isiksused maailma ajaloos nagu Karl Marx on kõigepealt olnud ka elavad inimesed, oma kirgedega, kiindumustega, tahte ja veendumustega. Kunst peab selliseid isiksusi põhjalikult tundma õppima, sest suured eeskujud on igal ajastul meil väga vajalikud olnud. Kuid kahjuks pole senini meie õppeasutuste jaoks leitud väärilist vormi, mille kaudu avaneks Marxi filosoofia ja majandusteadus dialektilises seoses meie erialaga. Väga sageli on õppeaine lahti võetud üksikuteks valemiteks või formuleeringuteks, mistõttu tema põhiolemus läheb üliõpilastest lihtsalt mööda. Niiviisi meie noored marksistlikku dialektikat, mis on meie eluprotsessi tunnetamise ja ühtlasi ka kunstiprotsessi edasi- viivaks jõuks, sügavuti ei omanda ja paratamatult seisab ka meie eriala — ooperikunst — pikka aega paigal. Kui aga mõnda ainet õpetatakse elust lahus, siis tuleb välja lihtsalt skolastika. Üliõpilane saab juba algusest peale aru, et seda ainet pole talle vaja, ning püüab võimalikult kergemini ära teha ettenähtud eksamid või arvestused (nendesamade formuleeringute või definitsioonide abil), et siis järgmisel semestril need mõisted kiiremini peast välja visata. Nii ei tekigi üliõpilastes tõelist austust meie ajastu kõige suuremate filosoofiliste avastuste vastu. Seetõttu vajab nende ainete programm, maht ja õpetamise tase kõige kiiremat ümberkorraldamist.

Millised puudujäägid on teie arvates meie üliõpilaste erialases ettevalmistuses? Teil kui suure staažiga GITIS-e professoril ja teatripraktikul peaks nendest asjadest olema kõige parem ülevaade.

Ma olen pidevalt püüdnud rõhutada, et ooperikunst ei ole oma põhiolemuses ainult muusikaline kunst, ainult teatrikunst, ainult plastiline kunst, vaid täiesti eripärane kunstisulam, mis kõiki neid üksikuid kunstiliike liidab, seejuures üksikkomponente sageli ringi muutes, ümber mõtestades ja vastastikku mõjutades. Kus tulevased ooperitegijad (lauljad, lavastajad, dirigendid, kunstnikud) sellist sünteesi võiksid õppida? Minu arvates ainult

st u d i o s. Ettenähtud õppeaastate jooksul omandab tulevane ooperilaulja siin vokaaltehnika, plastika ja ooperimuusika tervikliku tunnetamise kunsti. Osavõtt kooristseenidest, mitmesugustest soolo- või ansambliilõikudest annab ettekujutuse ooperietenduse kõikidest komponentidest. Vokaalsete harjutuste ja lauluõpingute juures tuleb pidevalt silmas pidada ja jõuda selle tõe omaksvõtmiseni, et sõna on sünnitanud ooperimuusika, mitte vastupidi. Tõeline ooperihelilooja ju ei kirjuta mitte kunagi mingisugust üleüldist muusikat, vaid peab alati silmas konkreetset mõtet või sõna. Tšaikovski tähendas, et ooperihelilooja peab sõnu hingestama, see aga tähendab, et sõna on vaja valitseda. Kuid selle küsimusega konservatooriumis peaaegu ei tegelda. Seetõttu ei saa kuulajad ka väga sageli aru, millest ooperilaval lauldakse. Mitte vähem oluline ei ole oma keha plastilise valitsemise või solfedžeerimise oskus. Nii nagu iga tavaline inimene on õppinud lugema ja selle juures enam ei haara mitte üksikuid tähti või sõnu, vaid võtab vastu terveid lauseid koos nendesse kätetud mõtetega, nii peaks iga professionaalne ooperilaulja olema võimeline noodi kättevõtmisel sellest mitte ainult üksikuid intervale laulma, vaid haarama terveid fraase koos vajaliku sisuga. Siit saame esimese võtme ka tunnete loogika jaoks. On ka kummaline, et lauljad ei tunne ooperikunsti ajalugu. Mis toimus näiteks piccinnistide ja gluckistide vahel? Kuidas sündis *opera buffa* ja kuidas ta hääbus? Mis oli *opera seria* sotsiaalne olemus? Sageli on need nähtused noorte jaoks lihtsalt abstraktsed mõisted. Ent sisulises mõttes on ju nende vahel väga oluline erinevus. *Opera buffa* on väga demokraatliku ja elujaatava olemusega, *opera seria* seevastu aristokraatliku-õukondliku päritoluga. Viimase viljelemiseks oli rahalisi vahendeid kasutada tunduvalt rohkem ning niiviisi *opera seria* õgis teatud aja jooksul oma vaesema suguvenna lihtsalt ära. Kui me seda teame, siis suudame ka taibata, kui tarbetu on teha luksuslikke ja mõttevaeseid lavastusi, peaks saama selgemaks, mille vastu on vaja ooperiteatris kogu aeg võidelda või milles seisneb meie ajastu jaoks Mussorgski loomingu suurus.

Üha rohkem on hakanud teatrites levima kahetsusväärne nähtus, orkestrid pidevalt laienevad saali suunas sealt välja võetud istekohtade arvel. Dirigent paistab sageli poolest kehast saadik barjäärist üle ning muutub oma liigutustega publiku jaoks sageli esimeseks solistik. Kõik need efektid ei ole aga mingil määral seotud lavaelu vaimu ja mõttega. Asjatu on selles ooperietenduste moonutamise tendentsis süüdistada ka heliloojaid. Nii Verdi, Wagner kui ka Mussorgski ei olnud mitte lihtsalt muusikud, vaid suured dramaturgid. Kui Wagner vajas teatud värvide ja dramaturgiliste intonatsioonide jaoks tunduvalt suuremat orkestrit, siis ei toonud ta seda pilli-



Boriss Pokrovski vestlemas Tallinna Matkamajas toimunud näidistunnis.

V. Menduneni fotod

meeste armeed mitte saali keskele, vaid peitis orkestriaugu sügavale lava alla, nii et tänapäevani ei kata orkester Bayreuthi pidumängudel kunagi lauljaid ja dirigenti ei näe publik peaaegu üldse.

Meie küsimuse juurde otseselt tagasi tulles peab märkima, et kui pärast konservatooriumi lõpetamist tuleb teatrisse noor dirigent, siis teda on õpetatud tegelema ainult muusikaga, kui tuleb noor lavastaja, siis tema tegeleb ainult teatriga, noor laulja tunneb peamiselt ainult vokaaltehnoloogiat, noor lavakujundaja tunneb ainult kujutava kunsti vahendeid — st tööd alustavad erinevad spetsialistid, kes peavad oluliseks ainult oma eriala. Nii sünnibki esimese loominguks koostöö asemel sageli esimese pettumus ja konflikt. On ju kummuline, et ooperipartituuri tegevuslikku analüüsi õpetatakse küll tulevastele ooperilavastajatele GITIS-es, kuid sellest ainest ei räägita midagi tulevastele ooperidirigentidele konservatooriumis. Kui aga juba kahel etenduse pealoojal ei ole ühist loominguist eesmärki, siis kõige olulisem tegelane etenduses, laulja-näitleja, saab kohe aru, et tema jaoks on antud situatsioonis kõige olulisemaks ülesandeks oma hääle hoidmine ja ainult selle korrasoleku eest hoolitsemine. Kunstniku loomeinstrument (käesoleval juhul laulja hääl) on endastmõistetavalt vajalik, kuid ainult sellega ei saa igavesti piirduda. Kui meie ees seisab Paganini ja ta on ilma viiulita, siis ainult see fakt meile täiuslikku kunstirõõmu ei valmista. Ka stradivariuse viiul ei suuda ilma meisterliku mängijata elamust pakkuda. On vaja inimese meisterlikkuse ja tema instrumendi sünteesi. Sellist sünteesi ooperiteatri jaoks võib kujundada ainult stuudio. Meil on aegade jooksul tekkinud ettekujutus, et konservatooriumide juures olev ooperistuudio on kõigepealt suur hoone vajaliku koosseisuga (orkester, koor, tehniline personal jne). Kuid õige stuudio on oma olemuselt ruum või asutus, kus töötavad ja loovad üliõpilased. Seetõttu peab ka orkester koosnema üliõpilastest, see on nende praktika; dirigendi ülesandeid peab täitma samuti üliõpilane, nii osaleb ta ooperietenduse sünnis. Ka tulevane lavastaja peab juba esimesest kursusest peale hakkama tegema koostööd lauljatega jne. Loomulikult peab sellisel stuudiol olema tark kunstiline juht.

Kuidas sündis Moskva Muusikaline Kammerteater, mille loojaks ja kunstiliseks juhiks te olete olnud nüüd juba 15 aastat?

Pärast pikki tööaastaid Moskva Suures Teatris ja teistes analoogilistes teatrites tekkis loominguiline vajadus intiimsema ja filigraansema ooperietenduse järele. Kuna GITIS-es oli just küpsenud rühm mitmekülgsete võimetega lavanoori, kuna «Roskонтserť» oli just likvideerimas mittevajalikku gastrolooperit, siis nende asjaolude kokkulangemise tulemusena toimuski 1972. aasta 18. jaanuaril Štšedrini operi «Mitte ainult armastus» esimene etendus Stanislavski-nimelise Draamateatri käest üüritud laval. Esimene õnnestumine leidis heasoovlikke toetajaid ja kaasaaitajaid (Hrennikov, Sostakovitš, Roždestvenski jt) ning mõni aeg hiljem saime ka väikese keldrisaali metroojaama «Sokol» lähedal, kus varem oli olnud kino ja millest taheti õllesaal teha. Selles ilma igasuguste mugavusteta ruumis oleme lavale toonud väga palju täiesti tundmatuid või meie jaoks spetsiaalselt loodud (samuti paljude varem tundmatute autorite poolt) oopereid. Siin on mängitud Sostakovitši «Nina» ja Stravinski «Elupõletaja tähelendu», selle teatri kaudu sai muusikaavalikkus teada, et juba XVII sajandil oli ka Venemaal olemas oma ooperilooming jne. Kammerooper on käinud külalisesinemistel enamikus Euroopa riikides, tema eeskujul on loodud analoogilisi teatreid mitmel maal. Selles kollektiivis ei ole koori, vaid need näitlejad, kellel solisti ülesandeid antud etenduses pole, laulavad ettenähtud koorilõike. Orkester on olnud paigutatud vastavalt etenduse olemusele ja loominguks vajadusele väikese saali eri paikadesse, Holminovi ooperis «Vennad Karamzovid» on ta peaaegu kogu aeg tülli taga ning lauljad peavad dirigenti nägemata toime tulema ka väga keeruliste ansamblitega. Ja mis on kõige rõõmustavam: nad saavad sellega ka suurepäraselt hakkama! Nii et inimeste võimed on palju suuremad kui harjumuspäraselt vastuväidet.

Te olete Hrennikovi balleti «Armastusega armastuse eest» libreto autor. Miks te ei ole kirjutanud ühtegi ooperilibretot?

10 Selle balleti libreto autor olen ma täiesti juhuslikult. Nimelt olin ma

Kammerooperis lavastanud juba Hrennikovi samanimelise ooperi (mis hiljem sai küll pealkirjaks «Palju kära südamete pärast»), kui heliloojal tekkis soov teha veel ballett, mille muusikas ta kasutas ära ooperi parimad stseenid. Ta ütles, et teose ülesehitus langeb väga lähedalt kokku minu lavastatud ooperi kontseptsiooniga ja palus mul libreto autori tiitel lihtsalt vastu võtta! Aga dramaturgi annet mul ausalt öeldes ei ole ja seepärast pole ma ka kunagi üritanud ühtegi libretot kirjutada. Ma häbenen teha seda, mida ma ei oska.

Kas teie südames on mõni teos või süžee, mille põhjal loodud ooperit te kohe oleksite valmis lavastama?

See on kõige raskem küsimus. Tegelikult tahaksin ma väga, et keegi kirjutaks hea rockooperi, et keegi looks hea kaasaegse muusikali — meie ajastu demokraatlikkuse, nooruslikkuse ja rütmide vaimus. Ma tean mitut noort autorit, kes oleksid valmis selliseid teoseid kirjutama, kuid nad ütlevad alati, et andke meile süžee, andke libreto. Mina aga vastan, et ma ei anna mitte midagi. Tehke ise! Helilooja peab ise leidma, mis kaasaegsest elust on tema jaoks kõige huvitavam. Mussorgski või Wagner ju suutsid ise oma ooperitele libretosid teha (meie ajal näiteks ka Menotti). Aga kui ei suurene noorte heliloojate initsiatiiv ka edaspidi, siis häda sunnil tuleb vist korra ka seda ala proovida.

Teie kursusekaaslane GITIS-e päevilt Georgi Tovstonogov on ühe korra lavastanud ka ooperit (juttu on Verdi «Don Carlosest» Savonlinnas). Kas teil ei ole kunagi olnud tahtmist mõnda sõnalavastust teha?

Esiteks tundub mulle, et igas heas muusikaetenduses on piisav annus teatrielementi ning selles mõttes ma mingit erilist nalga ei tunne. Teiseks võiks ju küll otsida mõne näidendi, mida keegi ei tunne, või teha mõni hästituntud tükk teistmoodi, kuid ma olen alati tahtnud lavastada seda, mida ma hetkel kõige vajalikumaks pean. Praegu on minu jaoks väga tähtis Mussorgski loomingu esitamine, nagu ma kunagi lugesin printsiipiaalselt oluliseks, et ära lavastada kõik Šostakovitši ja Prokofjevi ooperid (kuigi eri teatrites). Ma ei püüa lavastada seda, mida ma tahan, vaid seda, mida on vaja.

Mida siis aastal 1987 on veel vaja professor Pokrovskil lavastada?

Mozarti «Don Giovanni» Kammerooperis ja Borodini «Vürst Igor» Veronas.

Te olete kirjutanud ooperi ja ooperiteatri probleemide kohta kolm mahukat raamatut. Kas on veel lisa tulemas?

Kirjastus «Iskusstvo» tegi tõepoolest ettepaneku ja ma võtsin selle ka vastu. Püüdsin oma varasemate raamatutega võrreldes ooperikunsti ja meid ümbritsevat maailma siduda kõige erinevamate mõttekäikude abil, lüües harjumuspärased seosed nimme segamini. Toimetaja aga ütles, et on ikka vaja kogu materjal teemade kaupa korralikult ära süstematiseerida ning... mina võtsin oma käsikirja tagasi, sest minu eesmärgiks polnud raamatut kirjutama asudes mitte lugeja sihikindel õpetamine ega oma arvamuste pealesurumine, vaid ma tahtsin selle võttega lugeja fantaasiat äratada ja arendada, et ta lõpuks oskaks ise vabalt ooperikunsti labürindist välja tulla.

Kas teil memuaaride kirjutamise kavatsust ei ole? Materjali peaks ju piisama.

Ei ole. Mõningad sellesuunalised peatükid on juba olemas raamatus «Elukutse trepiastmed», kus ma püüdsin meenutada esmajoones just neid inimesi, kes on mind mu elukutses aidanud ühelt redelipulgalt teisele tõusta. Aga ainult enesest kirjutada ma kardan, sest kõik enesest kirjutajad tavaliselt liiga palju valetavad. Kas mina ka nii hästi valetada oskan, selles ei ole ma kindel.

Küsimusi esitas ARNE MIKK

Joachim Herz



Joachim Herz.

Ta on meie aja nimekamaid ooperilavastajaid. Sündinud 1924. aastal Dresdenis, õppis ta Kreuzschule's (kuulsa poistekoori koolis), hiljem Dresdeni Muusikaakadeemias ja Berliini Humboldti-nimelises ülikoolis. Aastail 1946—1949 töötas Dresdeni Muusikaakadeemia ooperikoolis, algul kontsertmeistrina, siis oma endise režiiõppejõu Heinz Arnoldi assistendina. Lavastajana alustas 1951. aastal Radebeulis, 1953—1956 oli Bertiinis Walter Felsensteini juhitud Komische Oper'is, 1956/57 Kölnis, 1957—1976 Leipzigi Ooperis. 1976. aastal, pärast W. Felsensteini surma, sai Herzist kuueks aastaks Berliini Komische Oper'i peznäitejuht. 1982. aastast juhib ta sünnilinna Dresdeni ooperiteatrit. J. Herz on lavastanud külalisena Hamburgis, Moskva Suures Teatris, Viinis, Maini-äärses Frankfurdis, Buenos Aireses, Londonis, Zürichis ja mujal. Tema režissöörikäekirjate on omased kontseptsiooni sotsiaalne ja psühholoogiline täpsus ning visuaalse fantaasia rikkus.

Joachim Herz on kirjutanud artikleid ooperi esteetikast ja režiiiprobleemidest. Tema lavastajamõttest ettekujutuse andmiseks on aga valitud (kavalehtede) saatesõnad mõnede meil hästi tuntud ooperite lavastustele, mis kõik pärinevad Herzi pikast ja viljakast Leipzigi-perioodist: Mascagni «Talupoja au», Leoncavallo «Pajatsid», Verdi «Rigoletto» ja Mozarti «Cosi fan tutte».

JOACHIM HERZ

Erisugused kaksikud ehk Tõeluse avastamine

Üksnes mõttevaegusest võib jääda märkamata sügav kuristik, mis lahutab verismi peateoseid, «Talupoja au» ja «Pajatsid». Muidugi, esimesel pilgul näib ainestik ühtsena: mõlemas loos petab naine oma meest, tagasitõrjutu kiivus viib teo avastamiseni ja armuke peab maksa abielurikkumise oma verrega. Aga kas ei leia me samu motiive ka tuhandeis muudes kunstiteostes? Nad on kõigest materiaalne skelett, millest ei järeldu midagi teose sisu ega vormi kohta. Millest on siis tingitud, et nende ooperite nimesid öeldakse ühe hingetõmbega nagu kaksikute omi?

Õeldavasti avastasid need teosed «...ooperilava jaoks argipäevatõeluse». Õnneks pole see tõsi, sest lauldav argipäev oleks absurd, ja ka «tõeluse avastamist» ei saa tunnistada päris õigeaks, sest mida muud peegeldavad siis Mozarti «Figaro pulm», Verdi «Traviata» või Bizet' «Carmen», kui mitte tõelust? «Talupoja au» ja «Pajatsid» viivad meid juba sisu kaudu teineteiskaugeisse maailmadesse; põhjalikult erinevad ka viisid, kuidas autorid neid maailmu on vorminud. Olgu juba algul öeldud: «Talupoja au» on realistlik teos, «Pajatsid» aga naturalismi ilming. Loomulikult — naturalismi sellise kuhu, mis sobis itaalia ooperisse.

Mõlema ooperi keskkonda lahutab geograafiliselt ainult Messina väin; sotsiaalses arengus on «Talupoja au» külaühiskonna ja «Pajatsite» proletariaadi vahel sajanid. Ehk mõistame erinevust kiiremini jälle väliste sündmuste sarnasuse kaudu: mõlema loo tegevus toimub pidupäeval, mõlemas heliseb kaasa kirikliku elu noot. Aga kui «Talupoja au» lihavõtteprotsessioonis avaldub sügav religioosus, siis «Pajatsite» õhtupalvusekell on üksnes teretulnud põhjus lõbusalt keevaliseks kooriks. «Talupoja au» rahvas on ilmastiku tujude võimuses, ikaldus võib röövida nende kehva omandi, vihmas või põuas näevad nad jumaliku võimu vahetut tegutsemist, kaitsepatrooni tasu või karistust. Ka «Pajatsite» tegelased sõltuvad päevapalgalistena vaevalt küll usaldustäratavamast lepingust. Nad sõltuvad teisest jõust: konjunktuuri ja kriiside kõikumisest, mis võib nad üleöö teha vägagi inimlike huvide mängukanniks. «Talupoja au» tegelaste loodusläheduse võlule ja jõulisusele vastandub «Pajatsites» inimeste palavikuline lõbujanu. Kõigest kord aastas kohtub nende endi armetu elu röömsama ja muretuma maailma kehastunud visiooniga, tantsu ja naeru maailmaga: siis, kui tulevad rändnäitlejad ja etendavad oma vanu maskimänge.¹

«Talupoja au» on vere, «Pajatsid» närvide lugu. «Talupoja au» peategelased hävitab jõu ja temperamendi üliküllus, «Pajatsites» hukuvad nad sellepärast, et on minnalaskjad, annavad järele kirgedele, kapituleeruvad loomusunni ees. «Talupoja aus» on tragöödia võimsust ja rahvatüki naiivsust, «Pajatsid» on huvitav uurimus vedvikuhämarast eksistentsist. «Talupoja aus» tunneme maa, kevade ja veini hõngu; «Pajatsite» atmosfääris on midagi tagahoovist, mustast pesust ja grimmist. «Talupoja au» dramatism on vahetu ja elementaarne, hoolimata meile kaugest aumõistest, mis «langenud» tütarlapse külaühiskonnast välja tõukab. «Pajatsites» seguneb isegi brutaalsusega rafineeritus, mis küll esmalavastusest saadik on kahvatumaks jäänud. «Talupoja au» tegelasi usun poolelt sõnalt ja kui nad kord ka valetavad, siis paljastab selle helilooja. Aga «Pajatsite» härra

¹ Juba vaimustuseim ja kannatamatus, millega tervitatakse rändnäitlejaid, takistavad süžee ümberpaigutamist meie aega, niisamuti teeb üksnes raadio ja TV-ta Sitsiilia mägiküla [«Talupoja aus»] eraldatus usutavaks voorimehe tuleku sensatsioonilisuse — temal on, mida jutustada, ta võib kaasa tuua, mis «maailmas» uut.

Silvio — kes küll teab, milline saatus ootaks Neddat, kui teda ei tabaks Canio pistoda?²

Sealjuures käsitletakse «Pajatsites» ülihuvitavat teemat: näiliselt kergeimagi mängu taga seisab elu tõsidus, ja üksnes komöödia kunstivorm annab kurjale ja kibedale ainele lõbususe. See on proloogi mõte, mitte «tundke kaasa meile, vaestele kunstnikele, vahel pole mäng meile üldse meeltemööda, aga mängima peame sellegipärast!». Ega ole Canio aaria mingi halin, vaid jõukogumine: nüüd, mil ta elu on purunenud, on tal veel üksnes ta amet, Caniot kui inimest pole enam, on vaid Pajats, ja täna õhtul tahab ta mängida nagu ei iial enne! Alles komöödia faabula kuratlik haakumine reaalsete sündmustega paneb Canio unustama rolli mängus ning väikelinna publik kogeb midagi, mida ta ealeski pole näinud ja mis ta endast välja viib: realistlikku teatrit! Liig hilja märkavad vaatajad, et see, mis nad nõnda kaasa kiskus, polnud enam mingi teater, vaid verine tõelus.

Võrdlemisel itaaliakeelse tekstiga selgus, et tõlkemugandused, mis moonutavad originaali rütmi ja fraseerimist ning manduvad kohati õudusmoritaadiks, on ähmastanud ka süžee struktuuri. Näiteks ei võitle Santuzza oma «armastuse», «õnne» või «Turiddu südame», vaid üksnes oma au eest; ta alandub Turiddu ees põrmu, et too ta naiseks võtaks ja tema au küla silmis taas jalule seaks. Leipzigi Ooperi lauljad haarasid innukalt soodsast võimalusest kõik algusest peale uuesti ja õigesti teha ning löid oma tekstid osaliselt ise, järgides originaali täpset tähendust ja sõnastust.

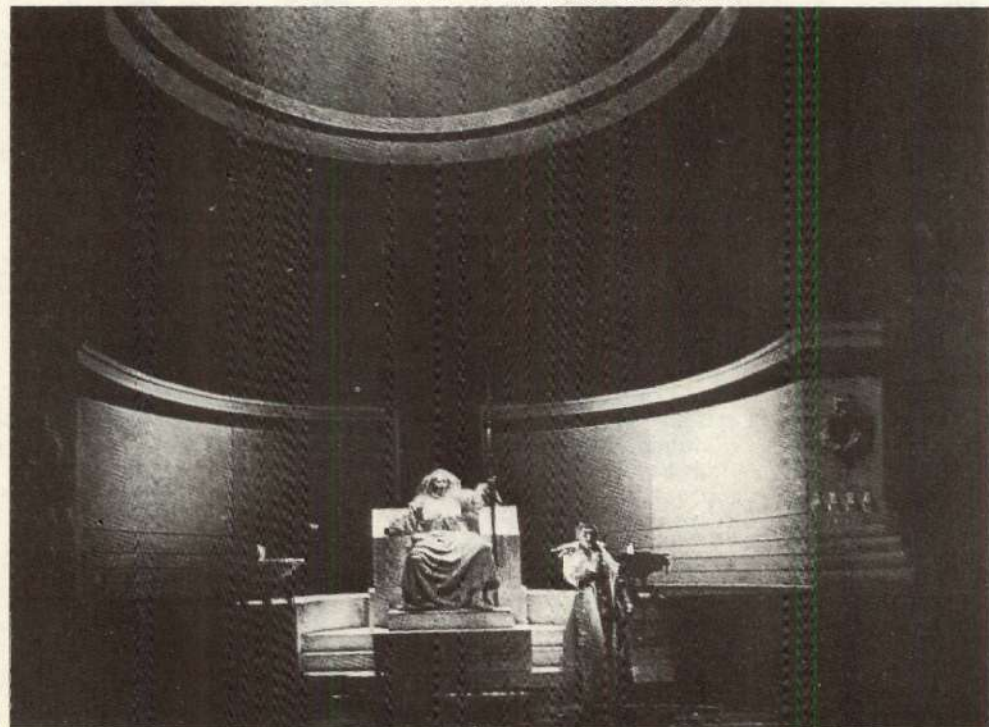
1958

Narri tragöödia

«Rigoletto» võimas täbilöök oli esimene teoste triaadis, mis rajas Verdi maailmakuulsuse, ja ta kuulub tänini kõigi ooperiteatrite repertuaari vundamenti. Aga peale selle moodustavad «Rigoletto», «Traviata» ja «Truba-

² Originaatekst ei näita Silviot noore kangelasena, vaid kõigest Nedda vaistude ja erootilise ärrituvusega spekul eerijana.

Joachim Herzi lavastatud Wagneri «Siegfried» Leipzigi Ooperiteatris, 1975



duur» sisemiselt ühtse terviku, triloogia väljatõugatuist ja kuritarvitatuist: õuenarr, kes ameti tõttu peab suretama oma parema mina, mis elustub veel ainult hoolikalt hoitud idüllis tütrega, kuni sunniviisil süüdlane ise purustab sellegi pelgupaiga; kurtisaan, kes alistub sellesama ühiskonna moraalikäsitusele, kes on teinud temast kaubaartikli ja halvustab kadedalt tema pagemist ehtsasse armastusse; lõpuks — keskaegse õiguskorraga kaitsute vastas lindpüü mustlanna, kes verises kättemaksukeerises, mida ta ise ei suuda juhtida ega peatada, hävitab nii oma piinajad kui ka enda.

Nagu metress oma keha, nii müüb narr oma teravmeelsust. Oli palju põhjusi, mis tekitasid kultuuriloo sellise kummalise ilmingu nagu hoovinarri korraline amet. Narride skaala algas armetute nõrgamõistuslike, peksupoistena peetavate olevustega, hõlmas räpased rõvetsesjad, tigidad laimajad ja peremehe söögilaua ääres parasiteerijad ning lõppes vaimukate meestega, kes narrimaskis plaksutasid satiiripiitsa peene taibu, löögivalmiduse ja koomikuandega — ilma kaitsevõrguta ja aina kukkumisohus. Sest kogu «narrivabadus» oli valitseja armulikkus, narr sõltus sellest, kes teda talus ja ta kinni maksis. Tal oli ehk šansse jõuda õukonnas võtmepositsioonile, kui ta iga päev isandaga suheldes taipas tolele ette puhuda, mida too meelsasti kuulis; narr võis koguni varanduse kokku ajada — või eba-soosingusse langeda ja kõrvaldamisele kuuluda. Tihtipeale olid narri pilked kooskõlas sügava seesmise vajadusega: inetu tasus oma terava keelega nende pilgete eest, mida tema pidi taluma kauniks looduilt ja õnnelikelt, kelle täispuhutud olemuse tühisust ta läbi nägi. Ja ümberpöörduvalt — inetu narr oli õueaadlile teretulnud märklaud lõbutsemiseks, sageli labaseks ja alatuks. Kidurat olevust nähes võidi tunda mõnu enda näilisest tublidusest, veel enam, pidada oma keskpärasust saatuse eriliseks soosinguks.

Mussorgski «Boriss Godunov» Leipzigi Ooperiteatris, 1964.





Arne Mikk, Joachim Herz ja
Boriss Pokrovski.

Rigoletto läheb kõige ohtlikumat teed: ta paneb kõik ühele kaardile, isanda soosingule, ületab hoolimatuses isegi õukondlased ja tuleb meelsasti vastu leivaisa igale kapriisile. Ta näeb oma ümbruse tühisust ja teeb salvavate teravustega end õukonnas vihatuks. Aga ta pingutab üle. Olude mõjul, haletusväärsest inetuna surub Rigoletto «töökohal» täiesti alla oma inimliku sündsus- ja õiglustunde. Halba südametunnistust püüab ta vaigistada laitmatu eraeluga, kapseldades hoolikalt oma kodu välisilma suhtes. Ta usub suutvat elada kaksikelu, lahutada Rigoletto kui inimese õuenarrist. Innukus, millega ta tütre külge klammerdub, näitab, et see on ta süüme viimne tugipunkt.

Rigoletto teab väga hästi, et käitub «töökohal» kaabakana; süüdlaseks peab ta ühiskonda, kes tahab teda sellisena. Täiesti õige, aga siiski on see kõigest pool tõde. Ühiskond on süüdi, ent vastutada oma tegude eest tuleb tal endal, tehingu kahjud peab ta ise kandma. Seda mõistab ta alles tüki lõpus ja kogu ooper ongi olemas vaid selleks, et juhtida Rigoletto (ja vaataja) äratundmisele.

Rigoletto, kes nii hoolikalt valvab oma tütre au, algatab krahvinna Ceprano röövimise ja (nagu ta arvab) aitab ise kaasa — tegelikult röövitakse ta enda tütar. Mida tema tahtis teha teisele, tehakse talle endale. Ta mõnitab krahv Monteronet, kes leinab oma tütre au — ja Hertzog saadab häbisse tema enda tütre. Kui vana krahv viiakse türmi, mõistab Rigoletto, et on tõmmanud solvangu enda peale. Lõpuks seisab ta meie ees, surnud tütar kätel — traagiliselt nägijaks saanu. Seeläbi saab tähenduse ka needmine. «Rigoletto» pole mingi saatusedraama. See on narri needus, kes tahtis ebaausate vahenditega rajada «inimesena» puhta elu; needus lasub tema kaasajooksiklusel ja häbitult saadud omandil. Rigoletto purustab ise just selle, mida oli tahtnud hoida puutumatusena — püüdlük õuenarr hävitab hea ja hoolitseva isa.

Rigoletto mõttemõlgutused needusest moodustavad ooperi sügavama sisu. Neile mõtisklustele on pühendatud ka ainus muusikaline meenutusmotiiv. See pole mingi needusemotiiv Wagneri mõttes, muidu peaks ta kõlama eeskätt siis, kui needus on välja öeldud ja kui ta täitub. Motiivi keskne tähendus ilmneb avamängust ja teose esialgsest pealkirjast — «La Maledizione» [«Needus»].

1961

Tundekasvatus

Mozarti ja da Ponte kolmas kaasajatükk on nende panus Austria Wertneri-palaviku teemasse. Valgustaja Alfonso ravib mõned noored inimesed terveks «südamekirest» ja «meeletust hingepiinast» ning toob nad ülepingutatud ideaalsuse eestrist maa peale tagasi.

See on Mozarti ainus ooper, mille tegevus toimub argipäevas, täiesti «normaalsete» inimeste keskel. Miski ei tee neist väljapaistvaid, kõige vähem asjaolu, et nad ise peavad end täiesti erilisteks.

Mozart, kes oli laulnud kiitust ühe Constanze ustavusele, lasknud Figarol, Krahvinnal ja Susannal paljudest kiusatustest hoolimata kindlaks jääda; Mozart, kes ainult veidi hiljem laseb otsijast Taminol armastuse kaudu saada suurte ideaalide kaitsjaks, — sama Mozart vaatab nüüd ringi oma ajakaaslaste seas ja näeb neid piinlikult naljakal viisil jooksmas kõrgeleennulise edevuse karile. Too edevus seisneb usus absoluutsetesse väärtustesse ja osutub omaenda loomuse puudulikuks tundmiseks.

Alfonso teraapia puudutab täpselt tema aja moenarrust ja on sellegipoolest aegumatult huvitav, sest pole kaotanud kehtivust tarkused häämsustest iseenda üle, mida kogevad noored tegelased, kes kõik neljakesi arvasid võivat endale kindlad olla.

Kui «Wieni moenarride galeriis» kirjutatakse:

«Ta luges ja luges ega teadnud, mida ta luges. Aga kui ta nägi enda ümber narre, kes ka lugesid ja tundsid ja ohkasid ja vaimustusi, uskus ta, et nad toimivad õigesti, ja tegi niisamuti.»

või «Wieni prellides»:

«Nad õhkasid lakkamatult, nad kõnelesid ainult peavalust, kombekohasustest ja suremisest.»

nii et üks tolle aja kriitik hüüab:

«Mis katk meie maal küll lahti on, et noored inimesed iga oma vähimatki loomulikku tunnet moonutavad, vedruna pingutavad ja ennast põletavad, nõnda et lõpuks jääb järele ainult tuhk.»

siis pole see ainult Dorabella ja Fiordiligi aariate, kommete ja vannete ning härrade ohvitseride mõneti vastuolulise truudusefetisismi koloriit. Nähtavale tuleb vaimne taust, mille tõttu «igavesena» esitletu, ühiskondlikult determineeritud konventsioon lõhkeb nagu seebimull, kui puutub kokku loodusega (ooperis «necessità del core», «südame sund»), mida pole arvesse võetud. Pole tavatuid karaktereid tavatus situatsioonis, on üksnes ebatavaline mäng, mis võimaldab näha inimlikku — liigagi inimlikku.

Kihlatud, kes üksteist üldse ei tunne. Kaks ohvitseri, idealiseeritud arusaamade poolt sarnased nagu kaksikud, olgugi et üks armastab rohkem laulda ja teine süüa; kaks mõrsjat, kes on ilmselt liiga palju ooperis käinud, sest niipea kui asi tõsiseks läheb, kõnelevad nad Metastasio teksti, kusjuures see, kes oletatavasti on paar aastat vanem, kisub iga kord kaasa noorema,

Stseen Puccini ooperist «Manon Lescault» Berliini Koomilises Ooperis, 1955.



kes oma osa siiski ise välja mõtleb. Härrad tavatsevad rahuldada oma «looduslikke vajadusi» mujal, kasiinoõhtutel või manöövrile aegu, ega tee sellest mingit saladust; mõrsjate süütus on nooblite ja jõukate härraste tulevikupaanide eeltingimus. Nii toredatele poistele ei murra ju ükski pruut truudust!

Vahepeal tunnevad vaesed tüdrukud Napoli päikese all kummalist kihelust soontes, salajast tuld, kärsitult tunglemist — ja otsekui pikselööb tabab neid uudis, et just hetkel, kui nad tahaksid käituda oma kihlatutega kuidagi täiesti raamidest väljuvalt, saadetakse nood minema.

Ja kui härrad enam ei lähene oma puutumatuile daamidele viisakate kosilastena, vaid ründavad neid esmakordselt kõike mängu pannes, siis hämmastuvad nad vägevalt — daamid muutuvad naisteks, säde lahvatab leegiks.

Kas on usutav, et daamid ei tunne ära valeriides peigmehe, et midagi ei märka terane toatüdruk, kes ise esineb meedikuse ja notarina, et kõik sünnib ühe ööpäeva vältel?

See pole vähem usutav (nagu õigusega on varemgi öeldud), kui et metsahaldjas tilgutab argiinimeste silma võlujuure mahla ja ajab armastajaparrid läbiseigi sassi. Mängureegleid tuleb arvustada kasulikkuse järgi, nalja seisukohalt, mida nad võimaldavad.

Ristamisi topeilmängu mitte üksnes ei paljasta teadvustamata hingesugulusi (kihlatud on vastandid, pettusemängus seltsitakse endasugustega: praktiline realist Guglielmo, kes end mängus kordagi ei unusta ja põeb ausameelselt omaenda edu — kohanemisvõimelise, kiirelt ümberõppiva Dorabellaga; nautlev lüürik Ferrando, peenetundeline seni, kuni auahnus ta haarab — vahva Fiordiligiga, kes nii võluvalt endale ise kõik raskeks teeb), vaid võimaldab ka näidata tunnete virvarri, mille tõttu see komöödia on maailmakirjanduse parimaid. Härrade iga uus võit lähendab nende lõplikku lüüasaamist, aga nad purustavad oma kõrgeks kiidetud ja tõestamata õnne röömsa innuga, samm-sammult. Lõpuks väjab kumbki ju mõlemat naist, üht, kelle ta on vallutanud, ja teist, kellele tal õigus oli. Kumbki mängib teise rolli ja võib oma teo mõju kohe kogeda enda peal: võib vallutada, võita naise, mõelda kihlveole ja — kumba siis tegelikult armastab Fiordiligi, kumba Dorabella? Nemad, kellega arvati võivat mängida, seaduspärane omand, keda usuti hästi tundvat — nad muutuvad iseseisvaiks, lubavad endale omi tundeid ja mitte üksnes naljaviluks. Mäng libiseb mängijail käest.

Vastuseisu ja teineteiseleidmise kaudu avanevad individuaalsused ootamatul moel, kosimise ja solvumise, šoki ja süütunde, näilise innu ja saamatu kogelemise järel jõutakse lõpp-punkti — ja siis peatuvad kõik kokkudes ja tõmbuvad jalamaid kuulekalt tagasi. Kuid targematena kui enne. Nad on Amori karistuse kergemeelselt välja kutsunud ja õndsusejanuliselt (kuulakem vaid neid tertse!) mõttes juba ette nautinud: on avastanud sügaviku iseendas. Alateadlik on välja valgustatud. Hüvastijätul vallandunud ennekuulmatult kaunite meloodiate järgi, selle järgi, kuidas pigisse jäetud tütarlapsed pärast ohjeldamatuid veidrusi unustasid oma poolharituse ja puhkesid vale embuses õitsele, — selle kõige järgi võib loota, et nüüd tunktakse end veidi rohkem.

See ooper kõneleb pettumusest, mille imede imet kogesid need, kes olid arvanud, et võivad olla täiesti kindlad. Algul: ei mingeid probleeme! Lõpus teavad kõik, et nad pole saavutanud veel midagi, kõik on alles ees; see on nende suur võit. Kui kunagi jälle peaks fantaasiast tõelusse üle kantud ideaal osutama valeks, ei kaotaks nad enam tasakaalu.

1970

*W. Felsensteini ja J. Herzi artiklikogust «Musiktheater»,
Leipzig, 1976,
tõlkinud MERIKE VAITMAA*

Ja laev läheb — e la nave va

LAURI KÄRK



«JA LAEV LÄHEB.» «E la nave va»/«Le navire»

Režissöör Federico Fellini, stsenaaristid Federico Fellini ja Tonino Guerra, operaator Giuseppe Rotunno, kunstnik Dante Ferretti, kostüümid Maurizio Millenotti, muusikaline kujundus Gianfranco Plenizio, Andrea Zanzotto laulutekstid. Osades: Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari), Victor Poletti (Aureliano Fuciletto), Peter Cellier (sir Reginald Dongby), Elisa Mainardi (Teresa Valegnani), Norma West (lady Dongby), Paolo Paoloni (Albertini), Sarah Jane Varley (Dorothea), Fiorenzo Serra (suurhertsog), Pina Bausch (printsess Lherimia), Pasquale Zito (Bassano), Linda Polan (Ines Ruffo Saltini Ione), Philip Locke (peaminister), Jonathan Cecil (Ricotin), Maurice Barrier (Zilojev), Fred Williams (Sabatino Lepori), Umberto Zuanelli (maestro Rubetti I), Vittorio Zarfati (maestro Rubetti II), Janet Suzman (Edmea Tetua) jt. Värviline, 132 min. RAI (Rooma) — «Gaumont» (Pariis), 1983.

Napoli sadamakai. Üks 1914. aasta juulihommikuid. Luksuslik «Gloria N» asub Edmea Tetua, väidetavalt kõigi aegade kuulsaima lauljatarl pörmuga teele, et heita see merre legendaarse primadonna sünnikoha, Erimo nime kandva väikese saare lähistel. Kõike seda näeme otsekui omaaegsete kroonikakaadrite vahendusel, nimelt on filmikujutis just sääraseks stiliseeritud. Siis aga muudavad kaadrid peaaegu märkamatu värvi ja stiili, monokroomne asendub tänase värvikujutisega, inimesed saavad hääle ja nende liikumine pole enam koomiliselt jõnkslik. Teostusvõte, mis finaalis kordub — seal siis vastupidises suunas, sajandialguse filmikroonika imiteerimisse naasmisena.

Selline on Federico Fellini 1983. aastal valminud «Ja laev läheb» («E la nave va») algus. Järg on aga enam kui eriskummaline: majesteetlikult siirdub leinaprotsessioon Edmea Tetua pörmuga lavalale, ent seda ei tehta mitte lihtsalt niisama, vaid ... lauldes! Kusjuures laulavad nii muusika-inimesed, kelle lavapartneriks kuulus lauljatar kunagi on olnud, kui ka

kapten, madrused ja köögipersonal. Laulavad kõik. Meie ees on ei midagi muud kui film-ooper. Üksikutes episoodides pöördub «Ja laev läheb» just säärasesse, mööngem, filmi jaoks küllaltki harjumatusse, tagasihoidlikult väljendudes talle mitte just eriti paslikuks arvatud žanristilistikasse. Ent Fellini poleks Fellini — ja tulemuse kinematograafilises nauditavuses pole põhjust kahelda.

«Ja laev läheb»-filmi ülejäänud, harjumuspärasemas stiilivõtmes lahendatud ekraaniaja jooksul jõuame vähemal või rohkemal määral tutvuda tuntud muusikainimestega: lauljate, dirigentide, impressaariote, juhtivate ooperiteatrite direktoritega, kes kõik «Gloria N» pardale on kogunenud. Teeme tutvust mitmete Edmea Tetua võrratu talendi austajatega (nende seas näiteks nii mõnegi võimuladviku esindajaga), kes pole paljuks pidanud käesolevat reisi kaasa teha. Näeme Fellini filmidele omaseid groteskseid tüüpe ehk lõustu, nagu ta ise mõnikord on tavatsenud väljendada. Saame naerda ja ka tõsised olla — nagu ikka «vana head» Fellinit vaadates.

Kuid enne kui jätkame seda kummalist reisi, millest Fellini meid osa saama kutsub, sooritagem väike ekskurss hoopis vastassuunas. Mõistmaks paremini Fellini poeetika iseärasusi, leidmaks selle lähteid. Ja mine tea, järsku võiks see tagasivaade kuigivõrd selgitada Fellini korraldatud laeva-reisi mõtetki. Sest «Gloria N» teekond pole tõesti tavaliste killast, see pole lihtsalt hüvastijätt Edmea Tetuaga, vaid mingil määral kogu Vana Maailma kultuuriga.

Amarcord — mäletan

Fellini filmimaailma keskmmaid kategooriaid on itaalia rahvakultuuri traditsioonidest kantud k a r n e v a l. Karneval? Kas poleks see maailma-mainega filmilavastaja loomingu liigne lihtsustamine, välisele atribuutikale, pealegi mitte kõigis tema filmides esinevale atribuutikale taandamine? Ometigi ei. Sest karneval pole lihtsalt vastavad maskid ja aksessuaarid, tühipaljas ajaviide, see on üksiti ka sootuks teistsugune, eriline maailmatunnetus, omaette kindel kultuuritraditsioon ja kihistus maailma naerukultuuris, nagu seda on mõistnud Mihhail Bahtin oma klassikalises uurimuses «François Rabelais' looming ning keskaja ja renessansi rahvakultuur»*. Oluline pole mitte mingi konkreetse maskipeo ekraanile toomine, vaid karnevalizestid, viide karnevalile, tema põhihoiakutele ja olemusele teisteski olukordades. Viimast silmas pidades jääb Fellinit vaadates tihtipeale tunne, justkui oleks ta oma filme tehes Bahtinist lausa näpuga rida ajanud, seda võrd täpselt seletab Bahtin karnevalikultuuri.

Siinkohal oleme sunnitud tegema veel ühe täiendava kõrvalepõike, seekord n-ö metodoloogilise, sest tõstatatud küsimus on tegelikult keerukamgi — kuidas mõista sotsiaalse tegelikkuse, st inimtegevusega seotud, seda tegevust vahendava ja väljendava tegelikkuse ilminguid? Selge, et inimtegevusse kaasatud asjad ei tähenda enam (ainult) iseend, vaid neil on teinegi tähendus — märgiline, sümboolne. Kusjuures praegu pole jutt neist ilminguist, millele nende märgilisus on n-ö otsaette kirjutatud, mille funktsioon just märgiks olemises seisnebki. Küsimus on just neis ilminguis, mis oma märgilisust otseselt ei reeda, kuid ometigi meie kultuurireaalsusse kuuluvad. Kas oskame nende märgilisust alati märgata ja enesele teadvustada? Ning veelgi edasi minnes — nii kummaline kui see esmahetkel ka ei tunduks (mis aga kuidagi selle küsimuse tähtsust ei kahanda, pigem vastupidi) —, kas me peamegi alati oskama selliste märgiliste ilmingute varjatud, implitsiitset tähendust ilmtingimata täies ulatuses teadvustada ning ka sõnades väljendada? Näiteks oskama tajuda kas või toorest/keedetud opositsiooni Lévi-Straussi vaimus, mille kultuuritähenduslikkus on märksa suurem ja

* М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва, 1965.

põhimõttelisem kui näiteks avalikult märgilistel liiklusmärkidel. Mida tähendab teretuseks väljasirutatud käsi? Absurdne on ju niimoodi küsidagi! Oleme oma kultuuritraditsioonide, sotsiaalsete žestide ja rituaalidega sedavõrd kokku kasvanud, nendega harjunud, nad on meile sedavõrd suur iseseestmõistetavus, et me pahatihti nende tähendust enam enesele seletada ei oskagi. Tere-käsi on teretuseks välja sirutatud — ons see mingi seletus, see on ju lihtsalt tautoloogia!

See on nagu terve organismi puhul — tervena me ju oma keha, tema üksikute organite talitlust ei pruugi tajuda. Alles haigeks jäädes, siis, kui kuskil tekib tõrge, alles siis hakkame oma organismi tajuma-teadvustama. Kas pole samuti nii mõnegi kultuurimehhanismiga? Kuni kõik oli korras, me lihtsalt selle mehhanismi olemasolu ei teadvustanud. Ent mis veel siis, kui meil tuleks pärast pikka haigeolemist näiteks uuesti käima õppida, kui me püüaksime teadlikult, teadvuse abil suunata kõiki neid liigutusi, mida peavad sooritama meie lihasgrupid kõige igapäevasemate sammude tegemiseks ja mida need lihasgrupid tavaliselt, normaalseisundis sooritavad n-ö iseenesest, automaatselt, ilma et me kõiki neid operatsioone teadvustaksime. Ilmselt peaksime sel juhul iseendale üllatuseks tunnustama, et me tegelikult ei tea, kuidas me liigume, milliseid liigutusi, millises järjekorras jms tuleb meil teha. Me küll ei tea seda teadvuse tasandil, kuid see ei sega meil tavalolukorras põrmugi liikumast. Paljuski samamoodi, analoogiliselt terve organismiga, n-ö iseenesest, ei tea kust valdame me suuresti ka oma igapäevaelu sotsiaalset märgistikku. (Muidugi, kohe sündides me kultuurikogemust kaasa ei saa, kuid olles selle kord omandanud, ei pea me ju kehtivaid kultuurinorme enam igal sammul teadvustama, need normid on meil kasvatusega paljuski juba verre läinud.)

Teine lugu on meile ruumis ja/või ajas kaugete kultuuridega. Peanoogutus jaatuse väljendusena ei pruugi sedasama tähendada mõnes teises kultuuris, järsku väljendatakse nõusolekut seal hoopiski pearaputusega, nagu see mõnel juhul tegelikult ongi?! Niiõelda iseenesest ei tea me siin peaaegu mitte kui midagi. Keelebarjäär segab. Kusjuures selline mittemõistmine pole välistatud ka lähestikku paiknevate, kuid loomult erinevate kultuuride puhul. Näiteks Otar Ioseliani «Pastoraali» tegelased, noored muusikud, linnakultuuri esindajad, ja maainimesed, kelle juures puhatakse, huvituvad küll siiralt üksteise eluolust, püüavad üksteist mõista, kuid omegi ei suuda seda hästi, mida rõhutatakse ka puhtkeeliliselt — maainimesed kõnelevad oma kohalikus dialektis, mis linnamuusikutele suures osas mõistetamatuks jääb. Või Mark Soosaare «Mängutoos Manilaiul», kus samuti juttu eri kultuuritraditsioonide kokkupuutest. Nagu ka pingetest, mida mitte- ja vääritimõistmine tekitavad ning mis ühelt poolt noore linnast tulnud naisarsti ja külameeste vahelise konfliktiga maapulma episoodis lõpevad, teiselt poolt aga võivad viia lõppkokkuvõttes filmi finaalis osutatud n-ö internatsionaalse stiilini (Soosaare Lasnamäe-film olgu siin õigustuseks arhitektuuri valdkonnast pärit väljendi veidi vabameelsel kasutamisel), mis tegelikult juurtetu ja pidetu on ning paabeli segadust tähendab: esmakordselt tavalise keelilise kommunikatsiooni kasutamine seni tummalt kulgenud filmi vältel taandub sellele, et Manilaiu lapsed ei mõista vene keelt ja tõmmuvereline uus arst jälle eesti keelt, et kõneldakse eri keeltes. Niisiis on eri kultuuride puhul selgitused, kommentaarid, võõra (või ka ununenud) kultuuritraditsiooni «äratõlkimine» möödapääsmatud.

Oeldu kehtib suuresti ka karnevali kui naerukultuuri ühe koostisosa kohta. Ehedal kujul kuulub karneval kauge keskaja pimedust ja süngust tasakaalustavate lisandite hulka. Mõneti oleks ta nagu mingi vana, vaata et väljasurnudki keel, mille üksikuid sõnu, runokatkeid me oskame küll puhtestteeliliselt nautida, ent mille sisu, omaaegset funktsiooni me enam paraku hästi ei pruugi mõista. Tollest karnevalist lahutab meid hulk pikki sajan-

deid, mille jooksul nii mõndagi on muutunud ka naeru mõistmises. Ennekoike tuleb siin nimetada klassitsismi ja tema ranget hierarhiat, žanripoliitikat, mis koomilist just üleliia kõrgelt ei austanud. Naer kui midagi mitte üleliia tõsiselt võetavat, kergelt ja vahest kerglastki, pigem teisejärgulist — need on ilmsed klassitsismi rudimendid meie kohati tänasteski väärtushoiakutes. Naeru võimalused on ju tegelikult avaramad. Ta on kindel suhtumine ümbritsevasse maailmasse, üks elutunnetuse võimalusi, mingil määral isegi maailmavaateline. Naeru säärased tähendusmahud ilmnevad eriti kujukalt just karnevalis, seal on nad n-ö puust valmis tehtud, kindlatesse karnevalitavadesse jäädvustatud.

Milles siis võiks näha karnevalikultuuri olemust? Püüdkem kas või mõnele olulisemale märksõnale osutada. Karnevalimaailm kujutab enesest printsiipiaalselt teist ja teistsugust maailma meie igapäevase elukeskkonna kõrval. Ta vastandab end viimasele, vabastab meid argisest, on lõbus pidu, kus kõik on lubatud, kus kõik on võimalik. Teda saab nimetada pahupidi-seks maailmaks, millest arusaamiseks siis järelikult ka vastavat, pahupidist loogikat tuleb kasutada. Kõik, mis satub karnevali mõjuvälja, vahetab hoobilt oma harjumuspärase kasutusala sootuks uudsete ja ootamatute, just nende ootamatute, üllatuslike funktsioonide vastu (näiteks bikiinid Mastroianni kangelasel nelsonliku silmaklapi funktsioonis Marco Ferreri «Suurtes õgardites»), mis mõjub mõistagi koomiliselt, seda koomilisemalt, mida ootamatum on uus kasutusala ja mida madaldatum see on. Ent me võiksime ju ka nii öelda, et tegemist on asjades nende seni kasutamata jäänud võimaluste, potentsiaalsete rakendusala de naljatleva, mitte üleliia tõsise, vaid just karnevaliliku ja mitte millekski kohustava äraproovimisega. Kui Rabelais lehekülgede kaupa loetleb ja kirjeldab, mille kõigega väike Gargantua on tualettpaberit asendada püüdnud ja mis nimetatud otstarbeks näib just enim passivat, siis tohiks ju ometi arvata, et igapäevased tar-

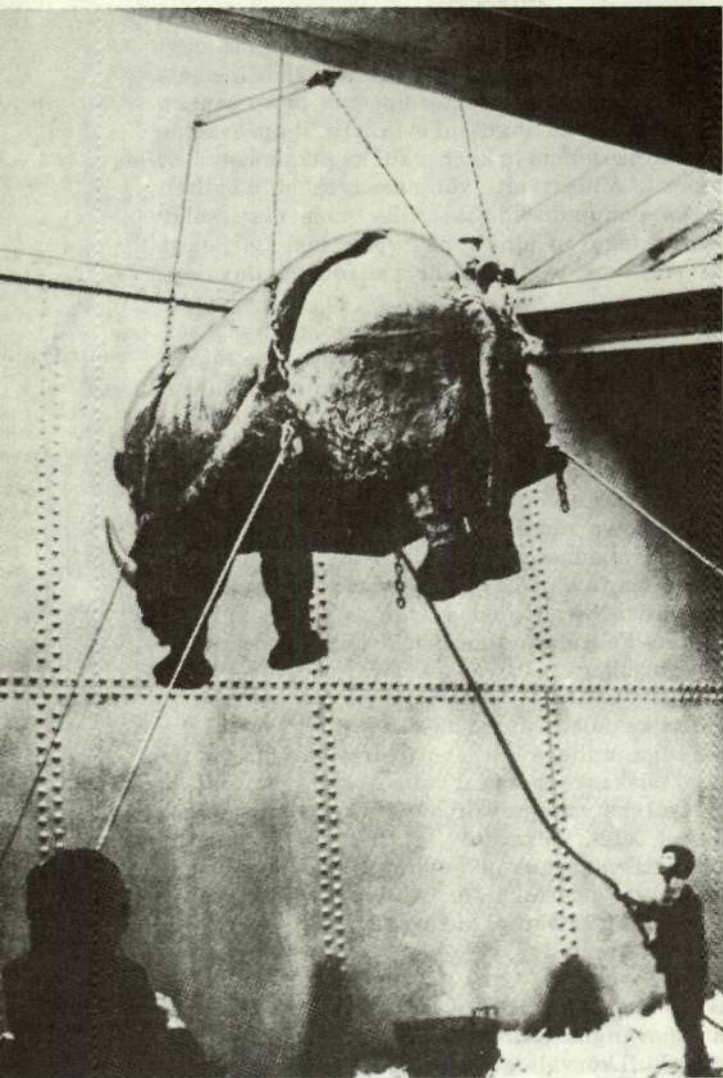


«Suur väikemees» — suurhertsog (Florenzo Serra).

Teekond Edmea Tetua viimasele rahupaigale läbitakse lauluga.



Ninasarvik tõstetakse trümmist tekile — kui mitte muul otstarbel, siis selleks, et Fellinil oleks võimalik oma film lõpetada.



Sulnis Dorothea (Sarah Jane Varley) täiskuuga.

beesemed, mis selles soliidses ja ülipõhjalikus loendis enesele koha on leidnud, avanevad meile hetkeks sootuks uues aspektis, seni varjule jäänud võimalustes ja väärtustes (vaevalt oleme osanud näiteks daamikübarat silmata just sellest vaatevinklist). Mõistagi, nalja tuleb võtta naljana. Praktilise aseaine otsimine poelettidel nappivale paberile Gargantua järeleproovitu hulgast oleks ei midagi muud kui tõnts mühaklus, sirguva inimvaimu sädelevate mõtteharjutuste mittemärkamine. Tähtis on ju printsiip ise, põhimõte. See, et maailma ei pruugi näha ainult harjumuslikes seostes, et neist vabanes avanevad piiramatud võimalused, mis igapäevaelus pole realiseerunud.

Realiseerimata võimaluste märkamine leiab karnevalil aset mitte ainult seoses asjadega, vaid ka karnevalis osalevate inimeste endiga, nendega just

ennekõike, mis on ka põhimõttelisema tähtsusega.* Kerjus võib end hetkeks karnevalikuningana tunda, kui markantseimale näitele osutada. Häbelik nooruk saab karnevalimaski varjus kehastuda vastupandamatuks südame-temurdjaks. Prostituut osutub suurte hingeväärtuste kandjaks («Cabiria ööd»). Jne, jne. Karneval, pakkudes lõõgastust ja meelelahutust, on ühtlasi peidetud, realiseerimata võimaluste avastamise aeg ja koht. Sest kes ütleks, et me oleme ainult need, kes me oma igapäevaelus oleme? Et me peamegi ainult need olema? Ei tea, mis hea pärast see nii peaks olema?! Vähemalt naljatamisi, karnevalimaski abil võime-saame-tohime-peame proovima ka teisi võimalusi, teisi rolle, teisi saatusi, teistsuguseid maailmu. Igapäevaelus eksisteerivad seosed, determineerituse võime ju karnevalil ka pikalt saata. Et siis võtta maailma kui algkaost, millest nii- või naasuguseid maailmu luua saab, nii «õigeid» kui ka pahupidiseid, ja milles meie olemasolev maailm oma vankumatute seadustega on ainult üks võimalusi (ja polegi enam nii vankumatu). Naer — see on ju ennekõike vabadus, inimvaimu suur privileeg.

Karnevalipoeetikast lähtuvad Fellini grotesksed liialdused, olgu siis selleks ligi paarimeetrise kõrgusega lumehanged «Amarcordis» (ja seda lõunamaises Itaalias!) või lopsakad inimtüübid. Filmist filmi korduvaid Fellini hiidnaisi saab lisaks muule ka karnevalimärgistikus vaadelda. Looduse, elu kõige eriskummalisemate võimaluste mõjukamaid kujundilisi käsitlusi leidub «Casanova» episoodis, kus koos rändtsirkuse kõige erinevamad artistid, kus liliputid nukra lauluviisi saatel hiidnaist pesevad. (Erandlik, eksootilise kui karnevali koostisosaks oleva reministsentsina veetakse «Laeva» trümmis ninasarvikut.) Suured vabadused Fellini filmide ülesehituses, otsesed pöördumised kaamerasse, vaataja poole — kõigi nende väljendusvahendite lätted on samuti karnevalis. Ning lõpuks äratuntav paviljon, mida varjata ei püütagi. Saladus, miks Fellini paviljon siiski lausa teatraalselt ega butafoorselt ei mõju, tundub jällegi peituvat karnevalipoeetikas, selle mängulustis.

Karneval, nii kütkestav kui ta ka poleks, ei saa siiski igavesti kesta. Ikka saab ta kord läbi. Nagu noorukiiga, millega karnevali võrrelda võib. On ju noorukiiga tulevaste elusih tide, täiskasvanuelu eri võimaluste ja variantide järeleproovimine, mingilgi määral just mängult proovimine. Noorte naturalistide ring (nagu meie ajal veel öeldi, võiks nostalgiliselt öhata), spordilaagrid, täppisteadusolümpiaadid, vanaraua kogumine ja lastemuusikakool — et lõpuks maanduda kuskile ametnikulaua taha, tavaliseks reaktandikuks saada. Oli sel siis üldse mõtet? Lõbusal karnevalil lõputu hulga eri võimalustega, kus kõik on alles ees, kus midagi pole veel tagasipöördumatult ära otsustatud. Kus rahumeeli võis unelda Gary Cooperist, mis sellest, et tegelikku perekonnaelu alustab see «Amarcordi» näitsik hoopiski kiilaspäisusele kalduva politseiniku käevangus. (Muide, tegu on praktiliselt ainsa läbiva tegevusliiniga filmis, mis küll kõrvaltegelaste kanda on antud ja seega kuidagi silma ei torka, kuid ometigi organiseerib väga täpselt kõigi ülejäänud tegelastegi elu ja kogu filmi.) Unistused magusa elu järele (mille üheks võrdkujuks on ka luksusaarik «Rex», too sajandi ime, mida «Amarcordi» tegelased tervitama siirduvad), provintsist äraigatsemised (aga provintsilinnake, nii otsene kui ka kujundlik, on tihtipeale Fellinil kesksemaid tegevuspaiku) pole üldjuhul määratud täituma («Tee», «Cabiria ööd», «Mempeojad», «Amarcord»). Või kui nad osaliselt teostuvadki, kui tõesti õnnestub provintsihistusest pääseda, nagu näiteks ühel «Mempeoegade» noorukil, kes siis «Magusa elu» kangelase kombel suurlinna suurilmalikes seltskondades seikleb, siis ei too see kaugeltki oodatud rahuldust, vaid pettumusi. Ons «8^{1/2}» kangelane, maailmakuulus filmirežissöör, õnnelik? Tule-

* Nimetatud motiiv jõuab klassikalise väljaarenduseni romantismis, kus ta ka enam ainult puhtkoomiliselt ei mõju.

desäras uhke lainer «Rex» või «Gloria N», ihaletav metropol provintsi silmis, pole tegelikult mingi Meka, ja sooritatav merereis pole just rõõmustavate killast («Ja laev läheb»). Jääb üksnes mälestus, mälestus lapsepõlvest, karnevalist («Amarcord»), «Casanova» ei taha aga sedagi jätta.

Götterdämmerung — jumalatehmarik

Ent jätkakem nüüd lõpuks ometi seda pooleli jäänud laevareisi.

Mitmedki märgid tunnistavad, et siin pole tegu tavalise reisiga, pigem on sel Fellini organiseeritud reisil sümbolne tähendus nagu näiteks orkestriproovilgi tema samanimelises ekraaniloos. Muide, ka sisulisest analoogiast saab rääkida: «Ja laev läheb»-filmis huvitub Fellini samuti kunsti osast meie maailmas. «Gloria N» on laev, mille pardale on kogunenud hulganisti silmapaistvaid kultuuriinimesi, seltskonna koorekihti. Arvestagem, et laev oma luksussalongide ja kuskil sügaval sisemuses peituva hiiglasliku masinaruumiga, mida meile samuti demonstreeritakse, on juba iseenesest aldis sümbol-olemisele. Kuidas see Ibsenil oligi: tekil käib tavaline elu, kõik oleks nagu kõige paremas korras, aga trümmist tuleb juba laibalehka. Umbes nii vist. Fellinilgi pole laev lihtsalt laev. «Gloria N», hiiglaslik luksuslainer oma valitud reisiseltskonna, kõigi oma asukatega saab otseku Ohtumaa kultuuri, selle käekäigu võrdkuju tähenduse. Söögisaali seintele riputatud pildid, neis fikseeritud kultuurilugu oleks veel üheks kinnituseks sellele.

Pole juhus seegi, et «Gloria N», see Ohtumaa kultuuri kokkuvõte, läheb vastu oma hukule. Muidugi, juba matuseprotsessioon filmi alguses ei häälestanud meid kuigivõrd optimistlikult. Ent veelgi tähendusrikkam on filmi tegevusaeg. On aasta 1914, ilmasõja algusaasta. Sarajevo ja Austria-Ungari troonipärijale sooritatud atentaat on juba olnud. Neist sündmustest ei jää puutumata ka «Gloria N» ja tema asukad. Nii on ühel ööl järsku laevalaele ilmunud serbia sõjapõgenikud, teatava aja möödudes kerkib aga silmapiirile võimas Austria-Ungari sõjalaev, ehtfelliniliku fantaasiaga lahendatud militaristlik monstrum, ning sellelt nõutakse sõjapõgenike viivitamatut väljaandmist. Noore serbia anarhisti juhuslikult-mõtetamalt (?) heidetud pomm vallandab vaenutegevuse, «Gloria N» — sümbol ikkagi — saab suurtükitaamuse ning hakkab tasapisi voogudesse vajuma. Ent midagi plahvatab ka sõjalaevas eneses, ega tedagi oota parem saatus. Veel viimseid kordi naeratab Edmea Tetua, seekord vanal filmilindil, mida hardunult vahib üks lauljatori fanaatilisi imetlejaid, hoolimata kõigest toimuvast, hoolimata sellest, et kajutis üha rohkem ja rohkem vett loksud ning ekraan, millel jumaldatu tumm naeratus, koos tolle tumma naeratusega juba kõige kaduva teed on minemas.

Tulevikuperspektiivide puudumine ei seletu mitte üksnes militaarsete ohtudega. Tsivilisatsiooni sõjaline enesehävitus on tegelikult üks hoopis üldisemate destruktsioonitendentside avaldumisvorm. Perspektiivitusest, loojangumeeleoludest, allakäigust rääkimisel osutagem samuti bioloogilisele viljatusele, loidusele ja elujõuetusele, mis siin ilmneb. Võime seda märgata võrdluses serblastega, kes rafineeritud reisiseltskonna kõrval mõjuvad lausa ürgvitaalse loodusrahvana. Hoolimata põgenikustaatusest, mis peaks ju nende eksistentsi muutma ebakindlaks, küsitavakski, hoovab neist hoopiski elujõudu. Laevale on nad tulnud suure lastekarjaga, nende seas on palju rasedaid. Siin valitseb igati loomulik elutung, mitte aga säärased ebaterved kalduvused nagu nii mõnegi kõrgseltskonna esindaja puhul, kas või näiteks tolle klanitud väljanägemisega härrasmehe puhul, kes silmatorkavalt meelal pilgul vahib pesevat madrust. Tähendusriikas on seegi, et noor ja kaunis tütarlaps, otseku ilmutus laevaasukate seas, hülgab reisikaaslased, oma seisuse esindajad ja istub samasse paati hoopiski noore serbia anarhistiga.

On teisiigi dekadentsi ilminguid. Näiteks müstitsismi harrastamine, spiritistliku seansi organiseerimine laevareisi kestel (eks ikka Edmea Tetua esilemanamiseks, mis muide osaliselt — mõnetise peetuse hinnaga — ka õnnestub). Positiivsete sihtide ja ideede puudumine on ikka tinginud müstitsismi poole pöördumist, see saab üpris moodsaks, hetketi isegi tooniandvaks seltsielu vormiks. Tahetakse näha imet, seda käega katsuda, samas aga sakraalsus, tõeliselt harras usk puudub. Nii et tegelikult jahitakse pigem närvikõdi, ekstravagantset elamust. Ja selle nimel pole kurjast ka kalli kadunukese tualettides mööda laevakoridore ringi lipata.

Fine de siècle'i ilmingud tulevad meelde Viscontit. Meie ees on teemaring, mida on õigustatult omaseks peetud Viscontile, filmikunsti väljapaistvaimale dekadendile. Oleks raske hävingu ja kao, hääbumise viimse, selle maailmaga hüvasti-jätupilgu ilu, jah, ilu kujutamisel talle kedagi vastu seada. Meenutagem kas või ainult Thomas Manni klassikalise «Surm Venetias» ekraniseeringut, samuti klassikalist; meenutagem «Ludwigit», ent kindlasti ka «Jumalatehämärikku» või lõpetuseks meilgi linastunud «Perekonnaportreed interjööris». Ent viscontilikusest saame «Ja laev läheb»-filmi puhul rääkida ainult osaliselt: Fellini on küll viscontilikku ainevalda siirdnud, muus osas on aga ikka äratuntavalt ta ise. Erilist eeleilistust, poetiseerimist otsida ei tasu, groteskne ainekäsitus pole Fellinit siingi maha jätnud.

Karnevalist kui selle sümboolse laevareisi kujuteldavast alguspunktist oli juttu, nüüd küsigem siis lõpp-punkti kohta.

Võiksime ju siinkohal meenutada Oswald Spenglerit ja tema sõnu, et iga kultuuri kestuseks on ligikaudu tuhat aastat, et kõik märgid, nii meid ümbritseva kultuuritegelikkuse ilmingud ise kui ka meie kultuuri vanus, rohked analoogid teiste kultuuridega ja nende arenguga, räägivad kõik ühte, ja nimelt seda, et meiegi kultuuri finaali on käega katsuda. Et oleme jõudnud tsivilisatsioonistaadiumi, mil endine elujõuline kultuur Spengleri järgi järsku kivistub, klimakteerub, pole võimeline enam midagi uut looma ja muutub viljatuks, üksnes tarbijalikuks. Et meidki ootavad hiiglasliku maailmalinna kivikõrbed. Sest nagu igal asjal on algus, nii on tal ka lõpp. Nii seisab Spengleri lummalavalt suurejoonelises, julgetest paralleelidest küllastunud ajalookäsitluses.

Me võime Spengleriga nõustuda, võime öelda ka Fellini kombel — ja laev läheb. Või veel kuidagi kolmat-neljat moodi. Aga ometigi tahaksime seejuures teada — miks? Miks just siis, kui üks kultuur on suutnud saavutada piisavalt arenenud ja kõrge taseme, kui tundub, et raskem pool peaks nüüd juba seljataha olema jäänud, — miks ootab meid just siis kriis, miks ähvardab just siis kõik saavutatu äkki lössi vajuda? Miks lahutab ülimate rafineeritust barbaarsusest kõigest üks samm, nagu ütleb Thomas Mann «Doktor Faustus», teoses, mis ju samuti meie kultuuri käekäigu küsimusi vaeb?

Kujutlegem endale hetkeks ette vibu. Vibu saab üha rohkem pingule tõmmatud, temas peituvad jõuvarud üha kasvavad, potentsiaal üha suureneb, ja siis ühel momendil kandub see pingestatus üle noolele, vallandab selle ning nool lendab üha kaugemale ja kaugemale. Milline ülev vaatepilt! Inimõtte ja kultuuriga on paljuski samuti. Mõte, mis algselt ähmane, ebamäärane, embrüonaalne, peab alles hakkama enesele teed rajama, peab jõudu koguma, isend formuleerimaks ületama mitmeid takistusi, entroopia vastu-panu. Noor sündiv mõte peab end pingutama, sellest sünnib eneseteostus, mõte leiab end paljude teiste, tihti talle ka vastandlike mõtete seast, sõnastub, formuleerub, pärib võidupärja. Siin ongi hetk, see kriitiline punkt, mis ju üksiti tähendab järgneva allakäigu algust. Sest olles end lõplikult maksma pannud, mitte tundes enam vajadust pidevalt veigelda olemasoleva ja mitteolemasoleva piiril, iga hetk end üha uuesti ja uuesti defineerida, mobi-

liseerida, tõestada oma olemasolu, — kui kõik see ära langeb, kaob ka tarvidus end pingutada ja pidevalt ületada, kaob alatine enesesund ja valmisolek (*valmisolek on kõik!* on öeldud), kaob too loominguiline säde, mis ju tegelikult kõige olulisem on, mis mõtet viljastab, seda produktiivsemaks võib teha. Vaim lõtvub, käib alla, puht inertsist võib nool küll veel edasi lennata, aga noole lennupotentsiaal väheneb seda enam, mida kaugemale ta jõuab. Võidukas mõte võib küll vallutada veel üha uusi territooriume, isegi järjekordne kaugusrekord meie rekordite ajastul võib sündimas olla, ent see toiming on juba puhtmehaaniline, väline, see on otsekui ammu kustunud tähe kuma, mis paljude valgusaastate tagant nüüd meieni jõuab. Lennujoovastus, triumfeeriv edukäik on petlikud, nende varjus toimub juba midagi muud. Ent ons kuidagi võimalik seda protsessi peatada, seisata, noolt igaveseks vibult vallanduma jätta? . . .

Igal asjal on oma varjuküljed. Nii ka inimvaimu omadusel elu üle juurelda. Üha suurem, üha kaugemale minev eneseteadvustus kuulub inimvaimu olemusse, see on rada, millelt teda raske eksitada. Kuid mis selles vaimu pidevas enesepiitsutuses siis halba saab olla? Vaadelgem seda küsimust veidi detailsemalt. Oma eksistentsi mõtestamine eeldab kas või teatavatki kõrvalpilkul iseendale, distantsti, kas või hetkekski tavapärasest loomulikust eluringist välja astumist. Olles sellest ringist aga korra välja astunud (tõesti, kas või korraks, aga seda hetke me enam kuidagi olematuks teha ei saa), muutub elu, elamine meile hoobilt probleemiks, puhtbioloogiline instinkt pole enam piisav õigustus ja põhjendus. Vaheku reaktsioon ümbritsevatele, bioloogiline iseenesestmõistetavus asenduvad juurdlemisega, reflekteeriva kõhklusega. Sest vaim ei kattu meie konkreetse olemishetkega, vaid on suuteline maailma avaramalt haarama (sh teadma meie eksistentsi lõplikkust). See segab. Vaim röövib meilt bioloogilise enesekindluse — *nii olla, samas ometigi teada*. Võiksime siinkohal nimetada intelligenti elukaugust — see oleks siis hind arenenud ning peenendunud vaimuelu eest. Mida tervem, elurõõmsam ollakse, seda vähem on ju elamine probleem, seda rohkem lihtsalt elatakse. Ning vastupidi — mida elukaugem, elujõuetum, saamatum, haiglaslikum ollakse, seda probleemsemaks elu ja elamine saavad, seda rohkem arutlusainet nad pakuvad. Iseendast liiga teadlikuks saanud elu ei saa enam olla kuigi elujõuline. Aga nagu öeldud: inimvaim kihutab end üha takka, ta ei saa enam pidama. Mida rohkem ta juurdleb (ja vahetust elutegevusest eemaldub, oma eksistentsi probleemseks teeb), seda enam on tal põhjust veelgi rohkemaks juurdlemiseks. Toimub see kõik nüüd lausa geomeetrilises progressioonis või mitte, igatahes on selge, et on punkt, kus vaim mitte enam lihtsalt ei pärsi meie bioloogilist mina, vaid kus teadasaamine halvab ja teadmine osutub juba hukatuslikult destruktiivseks, surmavaks (Oidipus). Punkt, kus eesmärk pöörduv oma vastandiks, inimvaimu lõpp-produkt võõrandub tema loojast.

Muidugi oleks kena hoida kultuuri — mitteloodusliku, kunstliku, end looduslikule vastandava — vahekorda looduslikuga nii, et vaekauss ikka tasakaalus püsiks, et kumbki pool üleliia domineerima ei pääseks. See pingestaks nende vahekorda, teeks selle produktiivseks, hoiaks kultuuri noorusvärske. Kreatiivsus eeldab eri pooluste vastastikust koosmõju, olgu nendeks vastandlikeks algeteks siis teadvus — alateadvus, *ratio* — *emotio* või muu. Uus tekst saab sündida vähemalt kahe printsiipiaalselt erineva keele koosmõjust, n-õ vastastikuse tõlkimise ülejääkidest, ütleb professor Lotman. Aga hoolimata nende eri pooluste vaheliste vahekordade säilitamist tagavate mehhanismide rohkusest, hoolimata kultuuri eneseregulatsioonivõimest, mispuhul võiksime kosta, et küll ta ise enda eest hoolitseda oskab, hoolimata sellest kõigest ei õnnestu ometi kõiges seda produktiivset pingestatust säilitada. Ilmnevad vanadusväsimuse, jõuetuse, närbumise ja viljatuks muutmise tendentsid, millele Fellini «Laev» keskendubki. Blaseerunud, elupõ-

letajalik hoiak, ükskõiksus oma bioloogilise mina suhtes jt selletaolised ilmingud said üles loetud rafineeritud kõrgseltskonna võrdlemisel serblas-test sõjapõgenikega. Lisagem, et endist vahekorda, «süütust» enam tagasi ei saa, selleks ollakse juba liialt rikutud. Üisel laevalael leiab küll aset suur tantsu läbi ühekssaamine, vennastumine, ent paljuski on see üksnes illu-soorne. Viini ooperiteatri direktorid, kes vanu tantse uurinud, tulevad serblasi nende kunstis õpetama. Ilmselt võivad need kaks vanaldast härras-meest tõesti täpsemalt teada, kuidas too vaidlusalune tants algselt välja nägi (eriti veel siis, kui neil õnnestuks ka omavahel kokkuleppele jõuda), ja nii teavad nad, kuidas seda tantsu ideaalkujul tantsida tuleks. Aga kellele seda peale nende endi teada vaja on, ja mida on üldse väärt too tumm ideaal-tants, elutud liigutused tegeliku tantsimise, vere hääle kõrval? See oleks nagu too Casanova rännakuid krooniv tehnikaime, mehaaniline nukk oma kunstlikkuses ja ebaloomulikkuses täiuslikena mõjuvate liigutustega. Kõi-gist õpetamistest hoolimata serblased lihtsalt tantsivad, elavad oma eba-täiuslikku, ent ehtsat elu.

Tegelikult ei oska Fellini oma filmi kuidagi lõpetada. Olles igakülselt eksponeerinud õhtumaa kultuuri allakäiku, visandanud suurejoonelise fresko Vana Maaailma viimastest päevadest ja finaalkaadritest, tõdenud, et me seisame tõesti vulkaanikraatri veerel; seejuures üksiti sarkastiliselt võimu-ladviku nõmedust, kohitsetud mõistust pilanud, tajub ta vaadeldava kollisiooni suurust ja tõsidust, tegelikku lahendamatumust, aga samas ei taha ta ometi oma filmi ka nii tumedate mõtetega lõpetada. Siit sigineb teatav ebajärjekindlus ja ka filmi vajakajäämised — selle sõnum saanuks suurem olla, tühikäiku oleks vähem. Aga ega see siiski kuigivõrd sega. Selles, kuidas Fellini oma filmi loogika vastu mässu tõstab, on isegi oma võlu. Nagu selleski, et vastuolu, oskamatus «Laeva» kuidagi lõpetada lahendab Fellini ehtiseendalikult — ta toob avalikult sisse võttepaviljoni, näitab, et tegu kõigest filmivõtetega, naaseb sajandialguse kroonikaimitatsiooni ning laseb lõpetuseks tänaste telereporterite eelkäijal Orlandol ninasarviku piima väärt omadusi reklaamida. Ta ei saa teisiti. Oma natuurilt on ja jääb Fellini ikka elurõõmsaks optimistiksi. Kui kummaline ka ei paistaks seesi-nane maailm, kus me elame, «Magusa elu» lõpus kuivale tiritud mereasuka silmade läbi (samasugust kummastavat funktsiooni etendab «Amarcordis» provintsilinna tänavaile eksinud paabulind), pole see maailm ometigi seda-võrd mõttetetu, et ei tasuks «Magusa elu» labürintides seigelnud kangelase kombel pöörata lootusrikast pilku rannas peesitavale järjekordsele kauni-tarile. Järsku just tema, järsku siiski...

Nõukogude Armees Keskteatri peanäitejuht **JURI JERJOMIN** on lavastanud Eesti NSV Riiklikus Vene Draamateatris juba kaks näidendit — A. Tšervinski «Minu õnn» ja A. Galini «Zanna». Tallinna vene teatri peanäitejuht **NIKOLAI SEIKO** tõi 1960. aastatel Riias, A. Sapiro juhitud noorsooteatris lavale Carlo Gozzi järgi tehtud «Rohelise linnukese». Seikost sai tookord päeva-pealt Läti teatri favoriit, kuid oma edu lainel siirdus ta Minski Noorsooteatrisse ja sealt juba keerulisse ning mitte oma paremaid päevi üle elavasse A. Puškini nimelisse Leningradi Akadeemilisse Draamateatrisse, sealt tõi saatust Tallinna. Siinsete parimate lavastustega — M. Kuliši «Ondsuse saar» ja W. Shakespeare'i «Suveöö unenägu» — tutvustas ta end vaatamängulise ja karnevalliku stiili jüngrina. J. Jerjomin, kes tuli teatrisse seitsmekümnendatel aastatel ja kerkis kiiresti esile realistliku suuna ühe liidrina vene teatris, kuulub juba teise põlvkonda. Teda iseloomustab süvenemine oma tegelaste käitumise rängesse sotsiaalsesse põhjendatusesse. Sündmusteks Moskva viimaste aastate teatrielus osutusid Jerjomini lavastatud A. Tšervinski «Minu õnn», M. Gorki «Vanamees», F. Dostojevski «Idioot». Viimasel hooajal on erilist tähelepanu äratanud R. Solntsevi «Artikkel» — meie lähiminekü ühiskonnaelu aus, kuid groteskne peegeldus. On tähelepanuväärne, et Jerjomin kutsuti Armees Keskteatri peanäitejuhi ametikohale Rostovist — iseendast erakordne nähtus, kuna Moskva siiski kuigi meeeldi ei eelista andekaid provintslasi. Järgnev jutuaajamine lubab heita põgusa pilgu kahe lavastaja loomingulisse kooki, aga puudub ka teatrikorraldust üldse.

Juri Jerjomin



Nikolai Seiko

Juri Jerjomin: Kui lubate, siis alustuseks ma intervjuerin teid natuke... Niiviisi küsimuselt vastusele liikudes jõuame ehk ka mingile ühisele platvormile. Näiteks, mida tähendab teile teater?

Nikolai Seiko: Teater on mulle alati tähendanud võimalust näha mingit teist, mitte väljamõeldud, vaid kusagil kunagi juba olnud reaalsust. Ma ei eita, et mul on isegi niisuguse inimese reputatsioon, kes otsib toetuspunkti möödunud aegadest, sest — «кружит, кружит ветер и вновь возвращается на круги своя».

J. J.: Mõistan. Olevik on ju tabamatu hetk. Teda ei olegi, sest silmapilkselt saab temast minevik. Aga tulevikku me veel ei tea, võime üksnes ennustada. Sellepärast kuulub inimene ainuüksi minevikule. Möödub sekund — ja ka see on juba minevik, isegi kui see sekund kestis sajandi.

N. S.: Ja kui praeguses hetkes kordub tolle, juba möödunud sekundi kaja, siis siitkaudu võib heita pilgu ka tulevikku.

J. J.: Tahate öelda, et rekonstrueerite möödunut oleviku kaudu?

N. S.: Ja tunnetan end sel moel katkematult ajavoolus. Teiste sõnadega — teater võimaldab kokku puutuda millegi eba-reaallega, mille reaalsus lõppkokkuvõttes osutub tõelisemaks kui näiteks praegu tänaval kõndiva inimese reaalsus.

J. J.: ... Kes, miks mitte, astub siia majja, läheb lavale ning muutub kunstiliseks reaalsuseks vaatajale ja konkreetseks reaalsuseks teile. Aga milline ta peaks olema, et teile meeldida? Pean silmas osatäitjat, näitlejat, mitte kangelast.

N. S.: Kadestan neid näitlejaid, kelle väljendusvahendid on väga valitud. See on väljandusjõud, mis rajaneb näitleja plastikal, liikumisel ja isegi teadlikul, väljapeetud staatikal. Kui ma näen seda näitlejat ja etenduses, ning kui see on veel mõttest kantud, st see pole mingi edvistav, iseene pärast demonstreeritav plastika, vaid täpsel kontseptsoonil rajanev mäng, siis ma õhkan vaimustusest. Kahjuks tuli seda ette rohkem mu nooruses (Babanova, Garin, Iljinski, Martinson), praegu aga üha harvem. Selle pihtimusega ma teid nähtavasi eriti ei rõõmustanud. Kuid ma olen alati austanud teie realismitruudust, tänasele teatrile tagasi antud reaalse lavaelu teavdatud tunnetust. Ise olen lavastajana siiski teistsugune.

J. J.: Igaühel on oma stiil ja loomingu-line tee. Lepime parem kokku, et kumbki meist räägib oma töökspidamistest, ja püüame kontakti leida mitte elu lavalise kujutamise, vaid elu enda pinnal. Näiteks, milline on teie lemmikvärv?

N. S.: Roheline.

J. J.: Aga miks just roheline?

N. S.: Ei tea, ma pole seda endale kunagi teadvustanud. Meeldib ja kõik.

J. J.: Võib-olla sellepärast, et see on elu enda, looduse värv? Roheline on ka minu lemmikvärv.

N. S.: Teate, omal ajal ma häbenesin oma lemmikvärvikombinatsiooni, see on roheline, õigemini türkiissinise ja sinise kombinatsiooni. Hiljem selgus, et seda kasutas oma löuenditel L. Bakst.

J. J.: Ma ei küsinud asjata värvi kohta, sest värviga assotsieerub midagi lõpetatud, teostatud, olgu see maal või lavastus. Kuid sellele resultaadile tuleb alles läheneda, veel enne aga eemalduda. Eemalduda kuni lähtepunktini. Me tuleme näidendiga proovi, seejärel hakkab kõik kuidagi laabuma ja lõpptulemuseks on valmis etendus. Ent olen märganud, et igal lavastajal, isegi igal teatriga tegelejal on oma lemmikperiood nende kahe momendi vahel. Milline on teil?

N. S.: Aeg vahetult enne lavastuse sündi.

J. J.: ... kui paljutki veel pole?

N. S.: Ei, vastupidi — töö lõpuperiood. Lavastamisprotsess on ju alati erinev, kuid sellele vaatamata on see viimane

hingetõmme mulle kõige põnevam aeg. Veel täpsemalt — harva on see periood õnnelik, aga kui tähed siiski naeratavad... Siis see on tõesti õnn, kui vormitust, üksnes mulle arusaadavast ja tihti isegi väljandaerdust sünnib lavastus. Nii sündisid minu paremad, mulle lähedased tööd alati mingist kaosest, kuigi ma ise lavastuse lõppresultaati intuiitiivselt tajusin. Nii oli näiteks Gozzi «Rohelise linnukese» proovidega Riia noorsooteatris, kui läti näitlejad ütlesid: kolme päeva pärast saame naerda, kolme päeva pärast on kontrollatud. **Näitlejad, kes** olid veendunud proovide kasutuses ja selles, et Seiko on läinud ilusa lastemuinasjutu tegemise asemel kunstlikult väljaimetud «nippide» teed, ei varjanudki oma elukogenud skeptitsismi. Aga lõpuks sai lavastusest meie kõigi jaoks kingitus, kuigi ka ise kahtlesin aeg-ajalt edus, ehkki midagi ma ette aimasin. Üldiselt meeldib mulle lavastus kokku panna kriitilisel hetkel ja alati selline moment ka saabub...

J. J.: Kildudest lavastuse sündimise maagia...

N. S.: Enamgi veel, see on nagu sisemine kirkastumine, kus tajun juba mingit puhkemist. Veel on olemas nabanöör, veel juhin näitlejaid mina, kuid juba lendab kõik kuhugi, kaob käest... Kõige pingelisem, vastuolulisem ajajärk.

J. J.: Võin teid ainult kadestada, sest ise olen kõige õnnelikum siis, kui me kunstnikuga lihtsalt loeme näidendit ja hakkame alles koostama lavastuskava. Järgneb enam-vähem normaalne osade jaotamise aeg ning edasi tulevad aina pettumused, sest mitte kunagi ei õnnestu kavandatud täielikult realiseerida. Kuigi mõnikord on olnud ka vastu-pidi — lavastusplaan ei õnnestunud, ka proovid ei laabunud, ent hiljem hakkas ootamatult siiski midagi tärkama. Umbes nii nagu teil. Ja see tõi kaasa omad harvad rõõmud. Kuid pöördugem tagasi näitleja juurde. Ma juba aiman, millised näitlejad teile meeldivad, kuid mida hindate näitlejas kõige rohkem?

N. S.: Võimet võtta omaks, samastuda võõra ideega või vähemalt suutlikkust see vastu võtta.

J. J.: Tuleb sellest nii aru saada, et te ei luba näitlejal tõlgendada näidendit iseseisvalt, mõelda sellest individuaalselt ja kontseptuaalselt? Ta peab üksnes kehastama teie ideed.

N. S.: Ma pole öelnud, et minu ideed. Absoluutne on tüki idee. Autor, lavastaja ja näitleja on ainult partnerid selle väljatoomisel. Ma just hindan näitleja os-

kust jääda iseendaks ka selle absoluudiga määratud mittevabaduse tingimustes, kus ta on ikkagi vaid osatäitja. Näitleja analoogiline võime piiramatutes oludes ei maksa midagi.

J. J.: Möistan. Vabadust, kui sellist ei ole, on püüd selle poole. Kunstnikul tuleb kõige sagedamini luua piiratud vabaduse raamides. Lavastajagi pole vaba, kuna ta on seotud konkreetse näidendi autori ideega ja kindla trupiga. Nii ka näitlejad — ainult see roll, ainult see lavastaja jne.

N. S.: Kuid siiski on näitlejaid üldjuhul mitu, aga lavastaja üksi.

J. J.: Seda enam peab näitleja autori intellektuaalsed, rahvuslikud ja filosoofilised ideed omaks võtma, nii, nagu ta räägiks laval enda nimel. Kui näitleja räägib laval autori või lavastaja nimel, siis on see imiteeriv kunst. Ainult suur anne suudab luua iseenda nimel, olles ühtlasi see, keda on kujutanud autor. See on mulle kõige tähtsam.

N. S.: Nimelt seda ma silmas pidasingi, te ainult väljendusite teiste sõnadega.

J. J.: Tahaksin veel täpsustada, sest sageli kujuneb selline olukord: plaan on huvitav, ka lahendus on huvitav, aga osa näitlejaid või terve kollektiivi ei võta neid omaks. Siis hakkab lagunema lavastusplaan ja kõik hea, mis õnnestus juba realiseerida. Aga missuguseid näidendeid te eelistate?

N. S.: Teatraalseid, mitte jutustavaid näidendeid, mis sisaldaksid lavastusmudeli juba materjalis. Näidendi elulähedus on mind alati veidi kohutanud, tunnen end selliste tükide ees jõuetuna. Tahaksin tugineda siiski autori lähtepositsioonile otsekui mingile haprале mudelile, näiteks pirandelloolikule või mollière'likule mudelile ja luua siis n-õ teatritekst.

J. J.: Aga millised tänapäeva dramaturgid tunnetavad teatri olemust samamoodi?

N. S.: Oma paradoksaalsusega hoiab sinna poole Zlotnikov. Ka Arbuzovi näidendites peitub niisugune mudel, kuigi tal on kõik juba palju peenem. Samuti mõned Zorini tükid, mis on nii kummalised, meil vähemängitavad, kuid kätkevad endas suurt potentsiaalset teatraalsust.

J. J.: Nagu ma aru saan, tahate te öelda, et teatril on oma keel, millele ta ei tohiks truudust murda. Erinegu see keel taotlustes ja žanrites, olgu tal erinevad dialektid, kuid ta on olemas ja talle tuleb truuks jääda.

N. S.: Selles peitub tõenäoliselt minu piiratus.

J. J.: Miks piiratus? Vastupidi, siin peitub hoopis selle kunsti väga täpne määratlus, millega te tegelete. Loomingus on väga vähe olmet või vastupidi — olmevälist. Selles peitub minu arvates teatri dualism — ühel poolt kõrged ideaalid, aga teiselt poolt...

M. S.: Sellega seoses meenub mulle teie lavastus «Minu õnn», tolles tükis üheaegselt oli olme ja seda ka polnud. Mina nii ei suuda.

J. J.: Mina isiklikult pooldan kunstilist pluralismi, kuna see on a i n u s meile kättesaadav pluralism. Teatrid peavad omavahel vaidlema, kuid mitte teater — kriitika või kulissidetaguste intriigide tasemel. Tuleb seista oma kunstiliste ideaalide ja kontseptsioonide eest. Ja mitte sellepärast, et keegi neid ründab, vaid et püüelda oma teatri individuaalse eripära poole.

N. S.: Te ise juhite ühte meie maa suuremat teatrit. Ons seal üldise võimaik luua sellist ühtset omanäolist tervikut?

J. J.: Ar mee Keskteatri taolises on loomulikult mõeldamatu, absurdne luua mõttekaaslaste teatrit. Seetõttu jääb ainukeseks väljapääsuks luua nn teater teatris. Nimetatagu seda sektantluseks või kuidas tahes, kuid on rumalus väita, et sada inimest, kellest vähemik on 25-aastased ja enamik 85. eluaastates (või veidi nooremad), suudavad ühtmoodi omaks võtta mingi uue ja julge esteetilis-kunstilise programmi. Seega elame teatris autonoomia printsiibi järgi nagu lii- quavabariigidki. Olen küll peanäitejuht, kuid meil on ka oma nn autonoomse nägemusega lavastajad Ungureanu ja Burdonski. On juba toimunud teatud grupeerumine, mõnele näitlejale ei ole vastuvõetav minu esteetiline platvorm (ja see pole nende süü). Aga meile on antud ju ainult üks elu ja seetõttu peaksime kunstis liituma nendega, kelle- ga võime väljendada seda, mida me ü h i s e l t tahtsime öelda — väljendada aega ja meie a l a s a a m i s t e m a s t . Kuid see peab vaatajani jõudma vähimagi viiteta sellele, mis toimub kulisside taga. Arvan, et alanud teatrieksperiment vabastab paljuski meie kaed. Võrdlen alati lavastuse või näiteks raamatu sündi lapse eostamisega. Samasugune on ka loominguprotsess, kus kunstniku kontaktist tegelikusega sünnib teos — nende laps. Veel hiljuti sekkusid käskides ja keelates sellesse intiimsesse protsessi ametnikud. See vaimne terror, mida meil millegipärast nimetatakse «pisiestkosteks», kahjustas minu arvates kohutavalt meie paljurahvuselist kunsti. Jumal tänatu, 31

et sellised dramaturgid nagu Petruševskaja, Galin, Tšervinski, Rozov, Gelman ja Arbuzov ei alistunud terrorile. Tõsi, Rozovi «Kuldikutsikas» ootas neli aastat oma aega. Aga kes selle eest nüüd vastutab? Kadestan teid, et võite eksperimendis osalevate teatritena koostada oma repertuaari kunstinõukogus. Ja vastu hakatakse võtma juba valmis lavastusi, puutumataid töid. See annab lootust. Ei maksa mõelda, et kohe peaksid ilmuma uued kunstinähtused, kuid on suurepärane, kui siiski ilmuvad uued lained teatriprotsessis. Olen veendunud, et eksperimendiga antavad õigused tuleb haarata kohe ja pöördumata.

N. S.: Nendega toimetulekust sõltub, millised õigused on meil homme.

J. J.: Kaldusime jälle kõrvale. Tahan küsida teie mineviku kohta — keda olete sisimas pidanud oma eeskujudeks, keda lavastajatest oma õpetajateks?

N. S.: Püüan vastata avameelselt. Miks ma kogu elu olen hardalt austanud Meierholdi? Mitte üksnes selle lavastaja erilise teatrisaatus, vaid ka tema tohutu entsüklopeedilise tõttu. Tema erinevus teistest režissööridest on põhimõtteline. Kordumatu isiksusena kogus ja talletas ta endas kõike, millel oli vähimigi seos teatriga. Nagu polüüp — ma ei karda seda võrdlust, kuna see on kantud austusest — sirutas ta oma kombitsad mitte ainult kõigisse teatrivormidesse ja laadidesse, vaid ka ajalukku, filosoofiasse, poliitikasse, ulatudes lõpuks ka kõrvalkunstideni: arhitektuuri, maalikunsti ja muusikani. Meierhold andis lavastajametile käsutusse taseme, mis üksnes ei aseta teda ennast teistest kõrgemale, vaid ka põhjalikult eristab ülejäänutest.

J. J.: Paljud süüdistasid Meierholdi selles, et ta muutis oma näitlejad marionettideks. Aga Babanova, Martinson, Iljinski, Garin, Zarov, Sverdiin, Ohlopkov olid suurepärased näitlejad. Tegelikult kasvatas Meierhold ju terve plejaadi suuri näitlejaid.

N. S.: Jah, ta oli nii psühholoogilise kui ka tingliku teatri laitmatu meister. Tundub, et Meierholdi olid koondunud kõik XX sajandi teatri mudelid, voolud, suundumused ja ideed. Stanislavski oli suur näitlejate kasvataja, kuid nagu ennustas Vahtangov, võtab tuleviku teater palju üle Meierholdilt — metafoorika, eksperimendid ja teatri seosed teiste kunstidega.

J. J.: Aga nüüd salakaval küsimus: milllega ei tohi lavastaja tulla esimesse

N. S.: Ei tohi tulla tühjalt. Ärgu olgu lõplikku lahendust, kuid lavastuse idee peab olema. Vahel tüüdatakse küsimusega: «Millest on lavastus?» Ma vastan siis: «Ei tea. Teen valmis, siis ütlen.» Teeb tigidaks, kui peab ühe fraasiga ütleva, millest on lavastus.

J. J.: Kuid vastama peab. Selline on meie amet. Peame nagu klounid nakatama neid kõigest küllastunud, kõige üle vaidlevaid ja mitte millessegi uskuvaid näitlejaid nii, et nad lavalt suudaksid nakatada juba saali.

N. S.: Sisemist usku peab olema, see peab sinus elama. Aga muidu... Vahel ma mõtisklen ühe inimese õiguse üle korraldada teiste elu. See pole mitte sugugi tugevama, vaid kollektiivses töös enam energiat kulutanu õigus.

J. J.: Varem arvasin minagi nii, aga nüüd tuli mul oma seisukohta muuta, ja seda seoses praegu teatris toimuvaga. Mida ma silmas pean? Jah, peanäitejuhil on näitlejate vaimse elu korraldamise õigus. Aga on see ikka õige? Mulle näib, et mitte. Kogu häda on meie teatrite organisatsioonilises korralduses. Kuidas vanasti teatrid sündisid? Näiteks seema Kunstiteater. Stanislavski ja Nemirovitš kutsusid tööle näitlejaid, kes neid armastasid. Vastu võeti kõik, kes kutse peale tulid, sest lavastajad vajasid just neid näitlejaid. Iseenesest langes ära mingi vaimse või organisatsioonilise diktatuuri küsimus. Nii tekkis ka «Sovremennik». Ka Jefremovi juurde läksid näitlejad, kes teda armastasid, teised mitte. Ka Jefremov ise kutsus ainult neid, kellest lugu pidas. Ja sündiski «Sovremennik». Aga praegu pannakse peanäitejuht Seiko või Jerjomin juhtima juba valmis organisatsiooni oma trupi ja traditsioonidega ning siis ma mõistan ka näitlejaid, kui nad küsivad: «Mis õigusega ta meid käsutab?» Ja see on juba mitte nende iseloomu, vaid meie teatrite organisatsioonilise struktuuri puudus. Vanasti organiseeriti enamik teatriteid põhimõttel, et antreprenöör komplekteerib trupi oma isiksusest ja teatriprogrammist huvitatud näitlejatega. Töötanud mõnda aega koos ja ammendanud trupi võimalused, läksid nad ise laiali. Seda, mis näitlejaid ühendas, oli rohkem kui seda, mis neid lahutas. Mis mõttekaaslusest saab praegu rääkida Kunstiteatris, kus on 160 näitlejat? Mulle tundub, et eksperiment annab teatritööks optimaalse võimaluse — jäägu alles 30—35 alalist, liidritele vaimset lähedast näitlejat, ülejäänuid aga kutsutagu tööle lepingu alusel. Ja muidugi tuleks lõpuni mõista

lihtsat tõe — teatrid mitte ainult ei sünni, vaid ka surevad. See on loomulik protsess ja reanimatsioon siin ei aita.

N. S.: Just stabiliseerumine ongi teatris kõige hirmsam nähtus. Homses päevas kindel olev kunstnik pole enam kunstnik. Kunst ei saa areneda töökoodeksi alusel.

J. J.: Minu arvates võiks paralleelselt eksisteerida kaks teatriorganisatsioonilist printsiipi: esiteks mõned üksikud riiklikud (statsionaarsed) teatrid ja teisiks nn anterpriisi, eraettevõtluse põhimõttel töötavad teatrid. Liidritele tuleb anda võimalus koostada mobiilseid truppe. Eksperimendil on ainult siis mõte, kui ta annab impulsi uuteks loominguks otsinguteks ja ei piirdu lihtsalt materiaalseste hüvede ümberjagamisega. Sellega seoses kasvab mõõtmatult vaimse liidri roll, tema esteetika ja eetika tähtsus. Kuidas teie käsitate meie loomingu moraalset aspekti?

N. S.: Iga teatri kõlbelse programmi kujundavad kaks vastandlikku tegurit. Esiteks: mitte ükski inimtegevuse sfäär (isegi sõda mitte!) ei sõltu minu meelest nii palju moraalsest algest kui teater. Teiseks: teatrit tehakse ju tavaliste, kaugeleki mitte ideaalsete inimestega. Kas Meierhold ja Stanislavski olid alati objektiivsed inimesed? Isegi kõige ülistavamates mälestustes peegelduvad nende keerulised iseloomud. See dualism muudab teatri eetilise aluse üha aktuaalseks.

J. J.: Möistan, kui kunsti nimel tehakse kõik. Kuid tean hulgaliselt näiteid, kus inimesi on meelitanud kunsti juurde üksnes prestiiž. Mind ajab raevu «laste» küllus teatris. See on amoraalsuse tipp. Ei mõista, miks peab publik vaatama Jermaši poega või Zzonomi tütar, kogu nende kapital on ju laenatud.

N. S.: Kurb muidugi. Võib-olla ma idealiseerin, kuid varem oli kunst puhtam, vähem risustatud nn kaasnevatest asjaoludest. Masendav on näha inimesi, kes armastavad ennast kunstis, ja viimastel aastakümnetel on sellise armastuse võimalused avarunud, sest teatritele tekkisid ahvatlevad dubleerijad. Pean silmas teatrinäitleja põhitööga paralleelset tegutsemist kinos ja televisioonis. Orienteerumine mitte kunstile, vaid kergele teenistusele killustab ja laostab näitlejat.

J. J.: Selles situatsioonis on kerge eristada ehtsat kunstnikku. Tõelised anded heidavad kõrvale kõik üleareuse ja tegelevad loominguks. Näiteks A. Filozov, kellel oli kinos väga hea reputat-

sioon, millest saanuks kaua kasu lõigata. Ent tema rändab koos lavastaja Anatoli Vassiljeviga teatrist teatrisse ja on jõudnud lõpuks väikese stuudioni. Seda kõike tehakse, et elada loomingust, et tulla lavale, nakatada saali. See on ju iga näitleja ja lavastaja unistus...

N. S.: Või lõhestada saali. Publiku üldise mobiliseerimise asemel meeldib mulle rohkem teda polariseerida. Kord Leningradi Puškini-nimelises teatris oli mul selline juhus «Untilovski» etendusel (L. Leonovi järgi). Osa publikut lahkus etenduse lõpu ootamata, kuid kohalejäänud aplodeerisid kuidagi erilisel. Loomulikult meeldisid mulle enam etenduse lõpuni vaatajad, kuid minu sümpaatiat jaguneb siiski pooleks. Sõna «totaalsus» ei sobi kunsti. Aja jooksul tekkis sellelegi lavastusele oma publik.

J. J.: Sellest hoolimata on kunstis metropol ja on provints, kus lavastatakse Ratsert ja Konstantinovit. Kas tõesti on need teile lähedasemad?

N. S.: Ei! Metropol on unikaalne nähtus, kuid provints, vaatamata oma väiksesele, on tohtu ja tehakse seal põhiliselt massikultuuri.

J. J.: Mark Zahharovi poolt Leninliku Komsomoli nimelises teatris tehtav on ju ka massikultuur, kuid samas ka kõrget klassi kunst. Tähtsad on siiski kriteeriumid. Isegi kõige suurematele massidele orienteeritud teater on oma olemuselt ikkagi elitaarne kunst. Ta ei kogu kunagi nii palju vaatajaid kui kino ja televisioon.

N. S.: Ja süvamuusika ei saavuta seda mis Pugatšova.

J. J.: Ma ei heidaks Pugatšovat kõrvale. Peab jääma valikuvõimalus.

N. S.: Aga töötate siiski nimelt teatris. Pasternaki geniaalsed read «... kaotusel ja võidul sa ise vahet tegema ei pea» kehtivad täiel määral ka teatri suhtes. Teisalt meenub eduka filmidramaturgi Viktor Tšernõhi intervjuu ajalehele «Literaturnaja Gazeta», kus ta tunnustab, et programmeerib kirjutusmasina taga teadlikult tulevast edu. Filmis see tal õnnestub, aga teatris on ta viiendajärguline autor.

J. J.: Kuid mingit hinnangut on ometi vaja! Kui mitte lavastaja, siis kelle oma? Kas kriitiku?

N. S.: Vastukaja mõtlema isiksuse hinges on mulle alati oluline. Aga kui see isiksus on veel professionaalselt ette valmistatud, siis hindan ma tema arvamus kahekordselt. Kui ma töötasin Riias, sõitsid tihti meie etendusi vaatama Anatoli Efros ja Natalja Krõmova. Te ei kujuta 33

ette, milline nauding oli kuulata N. Krö-mova sügavalt mõtestatud professionaalset analüüsi, mis muide oli kaugel komplimentaarsusest. Ta esines kui vest-luskaaslane, partner. Kahjuks tuleb sel-list suhtlemist kriitikuga väga harva ette. Sagedamini kohtad kasarmutooni: see peab nii olema, aga seda pole üldse vaja.

J. J.: Lähenete oma lavastajateel küp-susele. Pikk elu on möödunud teatris. Kas kahetsete teatrilie antud aastaid? Olen režissööriametis olnud kõigest 13 aastat, kuid heietan juba vastuhakumõt-teid.

N. S.: Mul ei ole sellele ühest vastust. Viidates Komissarževskajale, ütles Meierhold, et kunstniku elulugu on enese-ga rahulolematu inimese elulugu. Ma ei suuda ja ei taha end kui kunstnikku hinnata, kuid on selge, et elan alalistes vastuoludes, tülis iseendaga.

J. J.: Georgi Tovstonogov on öelnud intervjuus ajakirjale «Teatr», et ta lä-heks meeleldi ära stuudiosse, kuid juba on hilja ja ta tunneb end õnnetuna. Ja seda räägib harmoonilist, eredat ning tunnustatud elu elanud kunstnik! Mis puutub minusse, siis olen oma elukutses sügavalt pettunud. Varem näis mulle see kõikvõimsana, aga nüüd näen, et ma midagi ei suuda — kunstnik ei tee kujun-dust kunagi nii, nagu tahaksin, näitleja ei mängi nii, nagu mul vaja, ja publik ei võta vastu nii, nagu loodan.

N. S.: Tunnen end tihti Kafka tegelas-kujuna. Mind rõhub minu ja teatri vahe-kordade ebamäärasus, oma töö vajalik-kuse mittetunnetamine. Kuid kõige suu-remaks kaotuseks pean seda, et ma ei ole kunagi näinud Meierholdi lavastusi. Ajuti tundub, et sa mitte ei lähene ees-märkile, vaid kogu aeg eemaldud sellest. Aastatega omandatud elukogemus selles mõttes ei aita, sest puudub õnnetaju. Olen juba selles eas, et vahel tahaks istu-da memuaare kirjutama. Ei tea, kas ma seda kunagi teen, kuid mälestusi stiilis «Minu maailm...» või «Minu elu...» kirjutada ma ei või, sest tundun endale külalisena võõras majas.

J. J.: Kuid unistused? Mida te unistate veel lavastada?

N. S.: Lavastust Meierholdist, tema teat-rist. Fantaasiat Meierholdi teemal.

J. J.: Kas me pole pillavad? Toome lava-le laenatud näidendeid suurepärasest, kuid siiski võõrast Sarah Bernhardtist, samas aga vaikime Meierholdist, Bulga-kovist. Tairovist.

34 **N. S.:** Ma ei ole kunagi varjanud oma

õpilasetundeid. Ja nüüd tahaksin väga restaureerida lihtsalt (kui see vaid oleks lihtne!) Meierholdi lavastuste mõningaid katkendeid. Teeksin seda mälestuste ja fotode põhjal.

J. J.: See oleks suurepärane. Möödunult uuele teed näitav kunst ei saa loobuda oma lähtepunktist — mälust. Iga või-malus mälu värskendamiseks tuleb ära kasutada, see on samm tulevikku.

See jutuajaminine toimus 1986. aasta novembris. Veel polnud pärast Oleg Jefremovi programmilist kõnet VTO korral-lisel kongressil see foorum muutunud VNFSV Teatritegelaste Liidu asutamiskongressiks. Veel polnud toimunud NSVL Teatriühingute Liidu asutamiskongressi, mis lükkas tagasi ametlikult ettevalmistatud põhikirja projekti ja moodustas NSV Liidu Teatritegelaste Liidu. Teatrieksperiment terendas veel perspektiivis ja äratas paju lootusi. Kuidas hakkab teater arenema? Milliseks ta peab muutuma? Eesti lugeja ei suhtu Jerjomini pretensioonidesse kultuuriametnike aadressil tõenäoliselt eriti emotsionaalselt. Eestis ei ole direktiivne sekkumine kunstile olnud kunagi nii kriitiline kui Vene NFSV-s või Ukrainas, kus keelati mängida ka kõige hoolikama kontrolli läbi teinud näidendeid.

Missugune teatrimudel valida? Eksper-iment ei ole sellele veel vastust andnud. Ja mitte üksnes sellepärast, et möödunud on vähe aega, vaid et paljud pahed tulid eksperimenti kaasa. Paradoksaalne, kuid teatrisisese elu demokratiseerimine andis täiesti ootamatuid tulemusi. Näiteks Moskva Kunstiteatris lükatati avaliku hääletamisega tagasi Jefremovi esitatud ümberkorralduste projekt, mis omas kollektiivi ja nõukogude teatri kunsti-lise arengu seisukohalt valeldamatut väärtust. Demokraatiat teatris ohustab keskpärasuse diktatuur, nagu tabavalt märkis kriitik A. Svobodin. Samal ajal ilmnes ka lootustandvaid tulemusi — Moskvast alustas korraga tööd mitu stuu-dioteatrit. Võimalik, et me saame tulevi-kus näha mitte ainult teatrite sündi, vaid ka surnud teatrite sulgemist. Kuid kes hakkab nende surma konstateerima? Liialt valusalt on veel meeles juhtumid, mil selline diagnoos pandi kasarmumee-*

** Vähepeal on «koduseda» Kunstiteatris jõudnud järgmise etappi ja just nagu lõppenud(?) uut tüüpi teatristruktuuri loomisega: koondis «Mosk-va Kunstiteater» peab hakkama hõlmama muu-seumi ja kaht omaette truppi O. Jefremovi üld-juhtimise all. Aeg näitab seesuguse struktuuri elujulisust, ja loodame, et üsna ruttu — kiirendus on teatrieluski lakanud olemast puhtalt meta-foor. M. O.*

todil. Võimalik, et siin peab oma kaaluka sõna ütleva vastloodud loominguline liit, millest ilmselt peab saama teatrite juhtimisel direktiivorganite võrdväärne partner. Selge on üks — eksperimendi alguseks oli hoolikalt välja töötatud asja finantsiline külg, loominguiline jäi aga lahendamata. Ja kas näiteks Moskva Kunstiteatri ning Rakvere Teatri kollektiivide jaoks ongi võimalikud ühtsed loomingulise eksistentsi tingimused? (Vahe on ju isegi Eesti teatrite võimalustes.) Ilmselt peavad eksperimendi organisaatorid pakkuma välja mitu mudelit. Kuid jällegi — kes hakkab valima? Ministeerium? Teater? Loominguiline liit? Siin põrkuvad taas üldised teatrihuvid konkreetse trupi huvidega. Üleliidulises ajakirjanduses ilmunud publikatsioonide põhjal otsustades antakse prioriteet siiski loomingulisele liidule, mis kulissidetagustest intriigidest kõrgemal seistes ei ole ka koormatud direktiivsete ambitsioonidega.

Teatrielu korralduses on praegu märgata muutusi, seetõttu huvitas mind, kuidas on sisemiselt valmis muudatusteks kaks nii erinevate töötingimuste ja teatrivaadete lavastajat.

Vahendanud ja kommenteerinud
MARINA OTSAKOVSKAJA

ÕNNITLEME!

1. mai — INGE PÖDER,
RAT «Estonia» endine balletisolist, tantsupedagoog, ENSV teeneline kunstnik — 70
4. mai — UDO KOLK,
folklorist — 60
7. mai — EDUARD AGU,
Eesti NSV Riikliku Vene Draamateatri näitleja — 50
17. mai — LINDA SAUL,
laulupedagoog, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 80
19. mai — HELJO STRIKHOLM,
RAT «Estonia» administraator, endine Noorsooteatri pedagoog — 60
29. mai — HENN PAI,
RAT «Vanemuise» ooperisolist — 50
30. mai — LYDIA AUSTER,
helilooja, Eesti NSV rahvakunstnik — 75
30. mai — GEORG TALES,
RAT «Estonia» endine ooperisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 75
31. mai — OLGA LUND,
RAT «Estonia» endine ooperisolist, Eesti NSV rahvakunstnik — 75
31. mai — ROLAND KRIIT,
klarnetist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 70

«... mu aeg pole veel tulnud!»

PILLE-RIIN PURJE



A. H. Tammsaare
«Judit» (lavastaja
Kaarin Raid), 1984.
Nimetu — Andres
Tabun, Olovernes —
Rein Malmsten.

PAGOAS: Sa mängisid oma eluga kardetavat mängu.

OLOVERNES: Onnelikku mäagu, nagu nägid. Eluga mängimine on ainuke mäng, mis mind veel mõnikord köidab.

PAGOAS: Nüüguusel korral oled minule ja ka teistele ainult suur mõistatus — kusagilt teisest ilmast oleksid nagu pärit.

OLOVERNES: Mitte pärit, vaid ma ihkan teist ilma. Iseendalegi olen noil korral mõistatus.

(A. H. Tammsaare «Judit»,
teine vaatus.)

Rein Malmsteni Olovernes seisab kesk lava, kullases, kuid kodukootud rüüs. Jalgu maa küljest saamata ootsub ta taamal kõlavate helide taktis, hinges mängu- ja riskiihalus, pilgus kauge unelma rõõm või nukrus...

Minu lühikeses teatrimälus jääb Olovernesest ettepoole kuus-seitse Rein Malmsteni rolli «Ugalas», kahjuks pole näinud tema vürst Mõskinit ega Indreikut. Esmavaimustus sellest näitlejast oli vist «Niskamäe Heta» Akusti, kellest

eredalt meeles vaid üks nakatav-kelm naerupuhang. Pärast Olovernest on olnud kümme rolli, uusim praegu Famussov. Ja kuigi Olovernes oli mulle Rein Malmsteni pärisavastamine, tuleks seda rolli pidada üldse etapiliseks näitleja loometeel. Läbimurdeks, mida võiks tähistada Olovernese enda sõnadega: «Minu aeg on möödas või mu aeg pole veel tulnud!». Üks ajajärk loomingus on ümber saanud, sügavuti minek meistrina on käes, on veel ees.

K. Raidi lavastus «Juudit» (esietendus 1983) on nüüd juba mängukavast väljas. Aga Olovernese lavaaeg, lavastuse tihedam ja laetum osa, on hämmastavalt selgesti meeles. Püüan osatäitmist kirjeldada mälu momentvõtetega. Tema esimene tulek oli eelkõige ootamatu: lüheldane, kühmus, tõtlik, vähimagi väejuhi-oreoolita. Hääle kärtsituse seguneb pehmus, eriti Nimetuga silmitsi. «Juba teist korda!» hüüatab ta pärast Nimetu rünnaku pareerimist huumorikalt, peaaegu rõõmsa üllatusega. (Malmsteni tekstiandmine, intonatsioonid püsivad elavalt meeles — paraku on häält üsna võimatu paberil kirjeldada...) Hoopis uus säde süttib Oloverneses Juuditi kõrval. Etendused on olnud erinevad, parim partnerlus jaguneb mälu kaheks: esimene kohtumine L. Sääliku, stseen küünalde paistel aga K. Kreismanni Juuditiga. Olovernes vaatab ja kuulab naist mägedelt pingsa huviga kogu hoiakus. Kuni ta Juuditi väite pea-

le, et jumal tal unenäos tulla käskinud, heasüdamliku ironiaga naerma pahvatab: «Hüüab teie jumal öösiti naised...?» Torevasti on lavastatud Olovernese uudishimulik sümpaatia Juuditi vastu: raatsimata lahkuda, piidleb ta naist vargsi läbi telgi ava. Ja kui Juudit vastu piilub, võpatab mees teolt tabatuna, viskub võluvalt kohmetu õhinaga vastama. Armununa on Olovernes naljakalt kiivaski. Kui Juudit Nimetu lokkidest räägib, pigistab ta enesest vastumeelse tunnistuse: «Mnjaa, ainult n o o r t e l on mõnikord niisugused juuksed.» Malmsteni Olovernese armastuses on soov väbaneda sõdimise pingest, oma nime kohutavast koormast; leida igaviku andumuses, tõelist unustust naise läheduses. «Tahaksin sinu laps olla, Juudit,» pihib ta, lebades, pea naise süles, kerra tõmbudes ja õndsusest ohates. Juuditi sõnaka auahnuse mõjul see õndsus hajub, muutust väljendab taas väga täpselt Malmsteni hääletoon. Algul kahekesi olles kõlab Olovernese hääles õhin, romantilinegi õrnus. Järk-järgult vaibub see kahetsuseks, mõistmiseks, et loodetud unustust ei tule. Leebe kaastunne hääles nii Juuditi kui iseene vastu. Ja siis järsk, kuid täiesti loogiline muutus pärast Juuditi üleilmse trooni ihalust. «Jajah, oleksid sa mees...» — Olovernese hääles on külm metall. Laused resoluutsed, hakitud, veelgi jäisemad kui algul pealikuid käskides. Siirus ja armuheldimus on kui pühitud. Siit aimub



«Juudit». Olovernes — Rein Malmsten, Juudit — Leila Säälük.
V. Baženovi fotod



L. Feuchtwangeri—M. Undi
«Vennad Lautensackid» (lavastaja Kalju Komissarov), 1985. Hitler — Rein Malmsten, Proell — Enn Kose.
V. Baženovi foto

nüüd sõjamehe mastaapsust, professionaalset lahingutundetust. Malmsteni Oloverneses puudub pateetika, ülevus. Isiksuse võlu, seesmine siirus muudab ta ümbritsevatest inimlikumaks, hingelt suuremaks. Kujulahenduse ebatraditsioonilisus on tegelikult nii avaram lähenemine Tammsaarele kui ka klassika lähendamine tänasele. Selles on K. Raidi «Juuditi» lavastuse põhiväärtus.

Üks vahemõte: kuigi siin ja edaspidi on palju juttu Malmsteni häälest, pole ta kummatigi eriti raadionäitleja. Mikrofoni vahendusel ei pääse ta rikas hääel sedavõrd mõjule kui lavalt. Tundsin seda 26. detsembril 1986. aastal «Näitlejatundi» kuulates. Malmsteni teravas rõhulises esituses kõlas eriti võõralt Juhhan Liivi luule — samas usun, et teatri väikeses saalis võiks olla ta monokava Liivist elamus. Tahan öelda, et Malmsten on olemuselt üks jäägitumaid teatrilavapäitlejaid, keda tean. Ka filmis kaob temast mingi hingus (kuigi on olnud huvitavaid rolle, näiteks Rabtšinski «Kaks päeva Viktor Kingissepa elust»).

Nebukadnetsari sulasele, väepealik Olovernesele hakkasid laval lisanduma veel mitmed «vägevad ja valitsejad» — võimuteema «Ugala» repertuaaris on olnud täiesti Malmsteni kanda: veel enne Hitlerit Keiser Nikolai I B. Okudžava «Diletantide teekonnas» ja Marssal K. Capeki «Valge katkus» (mõlemad la-

vastas V. Saldre). Kas Malmstenile määratud rollirida oli lavastajate kindla peale minek või katse varieerida ja uurida võimuteemat läbi ühe näitleja paleti? Huvitavam neist kahest oli Nikolai — monoloogides, mis avasid keisri hingeheitlusi. Võimukandja inimeseku muutumine on meeldejääv ka «Valge katku» finaalis, Marssali nukras lootusetuses: «Aga kus on siis doktor...?»

Mul oli võimalus näha Malmstenit «Diletantide teekonna» proovil. Tema energia ja hea loominguiline enesetunne olid elamus omaette. Ka kõiksugu vahelõõpimistes ei väljunud Malmsten päriselt rolli raamidest nagu nooremad partnerid, vaid poetas ikka mõne improviseeritud lause «keiserlikust kõrgusest». Momentaanselt, poole naljasõna pealt võis ta veenvalt jätkata traagilist monoloogi «mis siis saab, kui ma suren...». Teda huvitas kogu mängupind, kujundus, misanstseenid, ta võis olla nõuandjaks lavastajalegi. Kusagilt sealt, loovast proovitegemisest sain aru, et Malmsten on professionaalne näitleja selle sõna avaramas mõttes. See peegeldub ka tema mängu stabiilsuses, heatasemelisuses etendusest etendusse. Ta ei komista tekstiandmisel (imelik, et nii endastmõistetav asi kipub meie teatris haruldaseks muutuma!), ei tee etendusi üle libistades, ei improviseeri kohatult. Ükskõik kui väike osa («Kõik aias») või

nõrk lavastus («Koduabiline») — Malmsten on ikka vormis.

Aga võimumeestest veel. Imelik fakt: «Diletantide teekonna» kunstinõukogus ütles vist O. Tooming, et tsaarist jääb Hitleri mulje. Kaks aastat hiljem, 1985. a esietendus L. Feuchtwangeri «Vennad Lautensackid» (dramatiseerija M. Unt, lavastaja K. Komissarov) ja Malmsten mängiski Hitlerit. Ainult osatäitmine ei meenutanud ühtki eelmist. Tegelikult koosneb roll lühietteastetest, mis tihti sisaldavad vaid paari žesti või repliiki või rajanevad «Ugala» efektsel lavatehnikal (auringid tõusvail poodiumeil). Kuid näitlejatöö on nii ere, et osa tundub lavastust läbivana, Hitleri juuresolek pidevalt tajutavana, mis ongi ju fašismi ajamärk. Taas ja taas kordub kontakt,

«Naljhammas». G. B. Shaw' lühinäidend «Kuidas ta valetas Aurora mehele» (lavastaja Jaan Tooming), 1985. Mr Bompas — Rein Malmsten.

silmside Oskar Lautensackiga (T. Kark), nende pikad, suures plaanis kätlemised. Oskar tajub füürieris «ka komödianti ja näitlejat». Seda osalahenduses on: ilukõnelejat, täispuhutud patetikat, sealt edasi aga juba ohtlikuks paisuvat fanatismi. Naeruvääristatud on küll Kadereitide peol muusikarütmis kepsutav või kesk nuhkide kujundatud tehislloodust kalastav põlvpükstes Hitler. Säravalt on seatud ka arutlus võimust ja sõprusest, üks käsi Oskari õlal, teine laual lebaval pealuul. Kuni Hitleri vihapurskes saali sihitud ja tulistada väristav sõrm tõesti relvana tundub, nii et võpatad olematute (tulevaste) laskude kõlast. Ta silmades põleb hävitamisiha ja süütu naeruväärsus ongi äkki kadunud. Rollil on ilmekas välisjoonis: käbe-närvlik kõnnak, silmade valvas vilamine, liikuvad sõrmed sageli rusikasse tõmbumas. Samuti uus häälemäng, vin-





*W. Shakespeare'i
«Othello» (lavastajad
Kaarin Raid, Merle
Karusoo), 1986. Jago
— Viljo Saldre,
Othello — Rein
Malmsten, Desdemona
— Külliki Saldre.*

guvad toonid, lõigatud fraasid. Nimelt fraasid, sest Hitlerile on edev eneseväljendus sõnade sisust tähtsam. Ta naudib oma stiili, sellest ka urisev ja mühatustega raevupuhang Crameri artiklit lugedes. Sarkastiliselt avab Malmsten füüri endaimetluse piirituse ja piiratuse, mida võimulepääs aga koletuks paisutab — see paneb mõtlema sündmustele, mis tulid pärast...

Võimu lähikondlaste kilda kuulub veel kantsler Polonius (W. Shakespeare'i «Hamlet», lavastaja R. Kretšetova). Ka temale on omane artistlik edevus, muidugi teises värvingus. Malmsteni Polonius on osav alam ja vilunud nuhkija. Alatasa on ta pilgud luurel: need silmad näevad ja märkavad kõike. Naudinguga ette kantud ja ennast nautiv on Poloniuse «ilukõne» Hamleti hulluse põhjustest, mil öukondlane end sedavõrd unustab, et iseteadvalt kuningatroonist ettepoole astub. Üleni huvitavat ja terviklikku rolli pole siin siiski sündinud, tasemelt kõikumaid «Hamleti» etendusi vaadates jääb mulje, et Poloniuses on natuke Olovernesest, natuke veel siit-sealt nähtust. Ette rutates olgu öeldud, et samalaadne tunne tekib ka Malmsteni Othello pu-

hul. See tõestab, et ta vajab algusest lõpuni head lavastajat, kes kindlalt teab, mida tahab. Vastasel juhul võib Malmsten muutuda rollis stamplikuks või ansabliväliselt soleerivaks, edevaks. Tugeva lavastajaga koos luues sünnib ka tõeline näitlejalooming, seda tõestavad peale Olovernese ja Hitleri ka eriilmelised rollid Jaan Toominga lavastustes.

M. Gorki «Põhjas» lavaelu algul (1983) paistsid mitmed «Ugala» näitlejad veel mini-Toomingatena, kuid muutusid aja jooksul isikupärasteks ja lavastus veel haaravamaks. Malmsteni Parunil on ses kirevas ansamblis oma teema, üks meelepäisivamaid. Satini sõnade järgi on ka Parun «nüri nagu telliskivi», ometi peitub nüriduse all haavatavus, tundlikkus. Osalahendus põhineb kontrastidel, Parunis on koos ülbus ja eba-kindlus, peenutsemine ja juhmus, kompleksid ja enesearmastus. Pole juhuslik, et just läbi Paruni kõlab lavastuses kõigepealt inimvääriskuse kaitsmise teema. Viinaraha lunides laseb ta end mõnitada, haugub kuulekalt, kuni korraga murdub, vajub põlvili, surub läbi hammaste: «Noh, haugun... Mis lõbu see sulle pakub?» Ja kuigi ta hetk hiljem jälle ül-

A. Gribojedovi
 «Häda mõistuse
 pärast» (lavastaja
 Jaak Allik, 1987.
 Famusšov — Rein
 Malmsten, Petruška
 — Peeter Jürgens.
 E. Veliste fotod



belt suud kõverdab, ei unune aus valuviiv, vaid annab uue mõotme sellele rumalavõitu grimassitava näo ja väikeste tõlpide silmadega inimesele. Nastja «armuromaane» kuulates irvitab Parun hingetuseni, koeranähvitsalikult vilka hasardiga ässitab teisi kisklema . . . ja äkki ütleb kaine lootusetusega: «Mädagi pole oodata.» Või räuskab, ärpleb kõrgilt oma suguvõsaga, kuni Nastja (A. Valge) parastava «pole seda olnud!» peale tardub ja abitult ulgudes kokku vajub. Rolli tipp on aga Paruni monoloog oma elust. Ta klammerdub värisedes pikema ja kindlama Satini (P. Pedajas) hõlma, pihib heitunud, kõrgehäälselt «udust peas», riiete vahetamisest läbi elu. Monoloog on koos valgus- ja muusikarežiiga ka tugevalt Malmsteni häälele rajatud. Kõrges hääles ja sosinasis kuulub hirm, millesse löikuvad kumedalt arukad traagilised tõdemused: «ei mõista», «ei saa aru» . . . Need on ühtaegu nii näitleja-kõrvalseisja hinnangud kui ka mõtete sügavam sisehääli, maskitus. Halastamatu ja mõjuv hingepaljastus.

Malmsteni osade põhjal on mõeldamatu lahterdada teda kas traagika- või koomikasoonega näitlejaks. Ta valitseb

teatrimaski mõlemat ilmet, kuigi tunnuslikum muust on talle ehk iroonia: elutark, terane ja terav. Parim puhtkoomiline roll on praegu J. Toominga lavastuses «Naljahammus»: Aurora abi-kaasa G. B. Shaw' näidendis «Kuidas ta valetas Aurora mehele». Malmsteni mister Bompasi lavaletulek on õhtu nael, sest nii põhjalikku ja vaimukat ümberkehastumist — ka väliselt — annab meie lavadelt otsida. Küürakas paksuke, kes kentsaka kukesammuga lonkab; huuled kõverdunud silmakirjalikult ülespoole, pilk sihtimas läbi lornjeti. Lisaks liukvad sõrmekombitsad, naer kõhtu võdistades või jalgu väristades — selles kõiges on ka elegantselt väljanaerdud labasust. (Toominga lavastustes võivad labased olla tegelaskujud, mitte kunagi osatäitmised!) Kogu esmapilgul ohjeldamatu mängulust on tegelikult musikaalselt välja peetud. Särav on kõik, mis Malmsten ses rollis teeb, piisab, kui meenutada ähvardavat oinapoksi ja järgnevat häälekat lõõtsutamist. Iga vaimukat detaili ei jõua kirjeldada, peab ise nägema ja ise naerma.

Tundub, et suurele osale publikust jääb sama teatriõhtu teine pool, I. Asi-

movi «Naljahammas», eelnenud komöödia varju ja kahe näidendi haakumist ei püütagi mõista (tada). Eks see ulmejutt olegi laval staatilisem, isegi kuuldemänguline (U. Masingu tõlke ilu). Ometi on lavastuse atmosfääris rahutuks tegev paine. Ja seda ei kannu niivõrd raali valgus- ja heliefektid, kuivõrd Malmsteni Suurmeister Noel Meyerhof. Temas on sügavust ja saladust. Väliselt väljendusvahendeilt on roll neutraalne, rõhk on seesmisel intelligentzil ja intellektil. Kipras kulm, järsk toon alluvate suhtes, anekdootide rääkimise kiretu ilmeks... Ja vahele mõni inimest avav hetk: väsinud ringutus, vaikne peen muie, pilk üle prillikliikside. Geeniusse seesmise üksinduse paratamatus. Kui ta pinge haripunktil «Multivaci» järelduste üle naerab ja pärast sügavmõtteliselt noogutab «kõik on läbi» — siis selles eruditsiooni selgepilgulisuses on midagi rahustavat. Meyerhofist kiirgab lootust.

«Ugala» repertuaaris on Malmstenil enne Othello't veel ridamisi kõrvalosi ja värvikaid episoode. J. Smuuli—J. Toominga «Kihnu Jõnnis» on ta pootsman Jurnas. Siingi jäävad meelde nii naljakas kui tõsine, uljaste peanõksakutega tants Matildega ja vaikne hell hüvastijätt laevaga enne maaleminekut. N. Baturini laulumängus «Kuldrannake» (lavastaja V. Uibo) on Malmstenil neli erinevat osa. Neist kõige eredam vaadis vudiv Kõrtsmik, üllatavam aga käbe ja elurõõmus Lauliku isa. Pärnis maamehi ongi Malmsten harva mänginud, võib-olla toob loomingusse põnevalt uut «Seitse venda».

T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev» (lavastaja K. Komissarov) mängitud uuri ja Tangsõkabajev on võimukruvike isikukultuse ajast, vaheda satiriga avab Malmsten ta seesmise nõmeduse. Ainsana selles lavastuses on Malmsten võrdne partner Komissarovi Jedigejle. On veel kaks küllalt kesket komöödiarolli: Kriitik F. Molnári «Kaardiväehvitseris» (lavastaja K. Raid) ja Martin A. Reinla «Koduabilises» (lavastaja V. Uibo). Kummaski pole Malmstenile midagi ette heita ega ka eraldi kiitvalt välja tuua. Stiililt väga erinevaid lavastusi ühendab siiski puht koomikale väljaminek ja selle tõttu — kasutamata võimalused.

Siinkohal on kujutlustes loodud rollisild Olovernesest Othelloni, võiksid ju need kaks osa seista kõrvuti neisse kirjutatud mänguvõimaluste haardeulatusest. Shakespeare'i «Othello't» lavale oodates pidi mõtlema: ometi uus andeväärne osa ja meisterliikkuse proovikivi Malmstenile. Kuigi juba nimetatud «Näitlejatunnis» ütles Malmsten ise, et Jago roll oleks teda rohkem huvitanud. Täitsa põnev, kui ta oleks mänginud tõesti Othello't ja Jagot vaheldumisi! Aga valminud lavastus tegi nukraks ja nõutuks, sest ei sündinud imet, milleks Malmsten võimetelt kindlasti valmis on. N-ö grupitöö (lavastajaks kord K. Raid, kord M. Karusoo) põhipuudusi ei likvideeri ka etenduste käigus jätkuv teisenemine, sest Othello kujuk puudub läbiv, ühtne rollioonis, ebamääraseks jääb kontseptsioon, mida näitleja peab mängima. Kolmes vaatuses oleksid nagu kolm erinevat Othello't. Esimese vaatuse Othello on muretu ja vaba, siiras. Lembus Desdemonaga (K. Saldre) taandub pigem välisteks rituaalideks ja pealiskaudseks kirerõõmuks, sügavamalt tunnet ei aimu kummaski. Teises vaatuses on rohkem sisepinget ja psühholoogilist kandvust. Hele da hingega maurist saab Jago vihjeterahe all nõrk piinatud mees, raevukas ja irooniline, kiivuses madaldununa lausa eemaletõukav. Neis teisenemistes on Malmsten väljendusrikas. Kolmas vaatus kaldub aga õnsasse pateetikasse. Othello karjed käigistatud Desdemona voodi ees jäävad sama väliseks kui «saatuslikud» valgusahvakud ümberringi. Lihtsale inimlikule kannatusele ei jäta lavastus ruumi, «tõstetud» mängulisusel aga puudub mõttekate. Kahju on, sest isegi «Ugala» rikkas repertuaaris pole niisugused rollid nagu Othello näitlejale iga hooaja vääramatu seaduspärasus, vaid ikkagi suur vedamine.

Klassikaliselt krestomaatilisele traagikurollile järgnes Malmsteni loometeel klassikaline koomikuroll, Famussov A. Gribojedovi «Häda mõistuse pärast» lavastuses. Riskimata anda kõrghinnangut J. Alliku lavastusele tervikuna, annan selle kõhklemata Famussoville (siiski tingimusel, et lavastaja võimaliku ülemängimise vastu valmis on). Mõnuga avab Malmsten Famussovi luurava umbusu ja magusa lipitsemise. Tal on oma

vankumatu «filosoofia», kuidas elus se-
keldusteta läbi lüüa ja karjääri teha.
Petruškale kalendri sissekandeid diktee-
rides arutleb Famossov keskendunult
elu pisinaudingute üle. Rolli kulminat-
sioon on aga hoopis tummstseen, mil
Famossov püüab külalist Skalozubi oht-
liku Tšatski «karbonaari»-mõtete eest
hoida. Ta istub kui paigale naelutatud,
Tšatski kõnevoolust meeleheitel, iseenda
soosingu pärast värisedes. Heidab abi-
tuid kõõrdpilke Skalozubile, püüab talle
pugevate naeratustega märku anda, tup-
sutab laubalt hirmuhigi. Et tema katuse
all võidakse keelatud mõtteid mõelda ja
neid veel valimatult välja öelda — Tšats-
ki tseremoonitsemata avameelsus pais-
kab vana rahuloleva rebase rööpast väl-
ja. Hiljem, klatšikoori dikteerides, on ta
muidugi jälle oma sõiduvees. Kuni ta fi-
naalis Tšatskist šokeerituna peopesa var-
just valjusti saali sosistab: «Ja veel kui
rängalt Moskvast!» Malmsteni värsival-
damine («Ugala» jaoks harjumatu
kunst!) on laitmatu ja vaba — nagu ko-
gu ta lavaline enesetunne.

Läbi mõeldes siinkirjutatud lühikest,
kuid olulist ajajärku Rein Malmsteni
loomingus: missugune näitleja ta siis
on? Ilmselt kujuneb Malmsteni «suur
mõistatus» tema universaalsusest. Ta ei
mahu mingisse kitsasse raami. Ta on nii
intellektuaalne kui emotsionaalne näitle-
ja, nii positiivse kui negatiivse võluga,
kodus erinevates žanrites ja ajastutes.
Kui ta esitas koos Andres Lepikuga
kupleesid Pinna repertuaarist (raadio-
saade «Viiratsi salongis», 19. I 87), mõt-
lesin, et töövoimelt, mitmekülgsuselt ja
solistihaardelt sobiks Malmsten ise Pinna
aegadesse. Seda haruldasem, et niisugu-
ne näitlejaisiksus kuulub tänapäeva ja
on oma lavaeluloos loomulikult, tundli-
ku kaasajanärviga arenenud ja muutu-
nud. Malmsten on lahutamatu Viljandi
«Ugalast», oma kollektiivi esinäitleja,
ometi mitte eraldi ansambliväline liider.
Näitleja võimiste potentsiaali, energiat,
aktiivsust tunnetades igatseks talle
koostööd veelgi erinevamate meisterloo-
jatega (Malmsten ise on ühes intervjuus
nimetanud Mikiveri ja Hermaküla). Häid
lavastajaid sooviks igale neid väärivale
näitlejale; Malmstenile seda enam, sest
tema avaneb sügavuti ainult nende toel.
«Ugala» on agar tugevaid külalishäite-

jaid kutsuma — kas muud teatrid ei ta-
haks Malmstenit külalisena kasutada?!
Igal juhul on lavastajatel ühes meie pa-
rimas meesnäitlejas veel palju uut avas-
tada, usun, et Malmsten loova ahnusega
ka avaneda tahab ja suudab.

Olovernes: «Aga siiski armastan
mängu, milles võiks unustada maailma
ja iseenda, oma nimegi.»

Pisut sellest, mida ma tean

Harri Otsast

HILLAR KAREVA



Harri Otsa.

Kui suvi hakkab lõpule jõudma ja tänavad jällegi täituvad suvetormakust täis, valjult vadistavate lastega, võib nädala esimesel poolel kohata Võidu väljaku kandis prillide ja portfelliga, tugevasti kepile toetuvat meest. Kellel on au teda isiklikult tunda, sellel tõmbub kindlasti nägu naerule, sest kui mineja veel kõvasti ähib ja puhub, on selge, et ta ruttab oma tööpostile konservatooriumis. Külalaps on siis keegi teda jälle tee peal kinni pidanud, et saada oma päevane annus optimistlikku, vürtsikat huumorit. Tundi hilinejad aga lisavad sammu, et koolis üliväga kardetud Harri Otsast varem kohale jõuda. Niihästi üliõpilased, keda ta sinatab, — neid on enamik — kui ka need, keda teadlikult teietab, teavad, et tunnis,

eriti aga arvestusel või eksamil võib muidu alatine huumor muutuda piitsutavalt sarkastiliseks ja eksamidäeva lõpuks võib olla mõne rühma juures toime pandud järjekordne «massimõrv», nagu Harri Otsa ise tavatseb nimetada. Ega needki üliõpilased, keda ta teietab, pruugi alati arvata, et see tuleb just suurest lugupidamisest; pigem on tegemist distantsi säilitamisega, et oleks kergem hammustada või nõelata. Kumba moodust Harri Otsa parajasti kasutada võib, pole ette teada, sest tiigriaastal ja skorpioni tähtkujus sündinud inimeselt võib oodata nii üht kui teist.

Need aga, kellel on õnnestunud muusikateoreetiline stuudium — siia kuulub nii harmoonia, solfedžo kui ka elemen-

taarteooria — Otsa juures lõpetada, tänavad teda tagantjärele kättpidi, sest range nõudlikkus teorias on kahtlemata mõju avaldanud ka praktikale. Küllap on teatud annus Otsa energiat üle kandunud nii tuntumate, näiteks Rein Rannapi, Peeter Lilje, Paul Mägi, René Eespere kui ka paljude alles oma teed rajavate muusikute tegevusse.

Ometi on pedagoogitegevus (hetkel ka teoriakateedri juhatamine) üks, võibolla isegi vähem tähtis külg Otsa igapäevatöös. Eeskätt on ta ikkagi ilmekimatult äratuntav, isikupärane loojanatuur. Vaatamata sellele ei saa teda pidada kindla, ühekülgse suunitlusega heliloojaks, tema loomingukontosse kuulub arvukalt teoseid estraadist ja rahvalaulude tööstlustest instrumentaalkontsertide ja muusikaliste lavateosteni. Seega on Otsa huvide ring žanriliselt avar ja tema loomingust kõneldes tuleb peatuda igal žanril eraldi, kuigi tema enda loomingus vahelduvad sümfoonilised teosed lorilauludega ja vastupidi.

Muusikuteed alustas Harri Otsa klaverit õppides. Ajapikku lisandusid obligatoorsele õppetükkidele ka esimesed enda tehtud palad ja küllap tuleb pidada õpinguperioodi kulminatsiooniks 1953. aastal konservatooriumi diplomitööna valminud Poemi klaverile ja sümfoonia-orkestrile. 1952 kirjutatud teine osa keelpillikvartetist saab aluseks «Eesti tantsule nr 1» («Eesti tants nr 2» valmis 1975, kolmas 1979, neljas 1980 ja viies 1983). Sümfoonilised «Eesti tantsud» eristuvad tema loomingu taustal nagu oma-moodi sambad, arhitektuurilised kanded, millele toetub kogu ülejäänud võrgustik suuremate ja väiksemate teoste kujul. Jälgides eesti tantsude ilmumise perioodilisust, võiks ennustada peatset kuendat.

Eesti rahvaviiside kasutamine aastakümnete vältel iseloomustab sõnadetagi autori kirglikku huvi eesti rahvamuusika vastu, loob pildi järjepidevast ammutamisest rahvuslikust vaimupärandist. Eesti rahvalaulu, eriti uema rahvalaulu intonatsioonid esinevad valdavalt kõigis Otsa teostes. See ongi üks oluline tunnus, mille järgi võib harriotsalikku kõlapilti otsekohe eristada.

Ehkki helilooja end laulumehiks ei pea, moodustab suure osa tema loomin-

gust vokaalmuusika. Küll soololauludena, romanssidena, koorilauludena, vokaalsümfooniliste teostena. Polegi imestada, sest H. Otsa õppejõududeks konservatooriumis olid eesti vokaalmuusika korüfeed Villem Kapp ja Mart Saar.

Otsast sai V. Kapi esimene õpilane. Juba I kursusel tekkis probleeme, kusjuures V. Kapp ei häbenenud tunnistada, et ta pole lihtsalt veel küps loomingut õpetama. Nii sattuski H. Otsa II kursusel professor M. Saare käe alla, kelle tundides (looming, harmoonia, polüfoonia) osales ka V. Kapp. Ühine areng heliloojaks ja pedagoogiks süvendas Otsa ja V. Kapi sõprust ning vastastikust usaldust, mis aastate vältel aina kasvas.

M. Saarese suhtub Otsa ääretu lugupidamise ja soojusega, nimetab teda meie rahvusliku muusika isaks ning võrdleb Rimski-Korsakoviga vene muusikas. M. Saare teoreetilised teadmised lausa hämmastasid noort heliloojat ning ta tunneb tagantjärele suurt kahetsust, et üliõpilane pole veel suuteline kõike mõistma, objektiivselt hindama ja vastu võtma. Et M. Saarele olid lähedasemad lühivormid ja miniatuurid, toimus diplomitöö lihvimine Villem Kapi ja Heino Elleri näpunäidete abil.

Harri Otsa püüd Villem Kappi oma loomingus jäljendada viis omakorda tihedama kontakti kursusekaaslase, laulja Paula Padrikuga, kellele Otsa kirjutas mitu vokaaltsükli, näiteks «Ühel suvel» (1956—1958) ja «Vanaema ja lapselaps» (1964). Nende ja paljude teiste tolle aja vokaaltööde tekstide autoriks oli Astrid Pirn, keda Villem Kapp Otsale soovitas. Üheks suuremaks tööks koos A. Pirniga said muusikalised novellid «Paula pulm» ja «Tooma tohter». Evilde jutustuste ainetel, mis nägid ilmavalgust «Vanemuises» 1967 U. Väljaotsa lavastuses. Esimene neist sisaldab 17 ja teine 13 numbrit. Koos A. Pirniga loodi veel hulk soololaule: «Aeg» (1960), «Sõnajalg» (1961), «Tere, kuu», «Valged luiged», «Õitseb valge kirsipuuke», «Kui sa tuled vaid» (1964); segakoorile «Päike viis mured minema» (1958), «Roosid liival»; meeskoorile «Alevalvur» (1961) ja «Naljalaul»; naiskoorile «Kiigu kiigeke» (1957), «Lõokesed» ja «Kuri külaline» (1964), «Kadakanõmmes» (1965) ja «Kassi peksmine» (1968); lastelaulude tsükkel klaveri saatel «Nääriõhtul», «Vastla-

laul» ja «Viimane koolipäev» (1965); massilaulud «Minu süda» (1960), «Lõkke ääres» (1963), «Pulmalaul» (1964) jne. Ainuüksi nimetatud laulud osutavad sellele, kuivõrd viljakaks võib kujuneda tihe side helilooja ja luuletaja vahel, eeldades seejuures muidugi ka nende loomingulist sobivust.

Helisematel aastatel on Otsa oma tekstiautorite ringi laiendanud, kasutades H. Karro, J. Kaidla, E. Niidu, V. Kollini, H. Männi jt luulet. Viimasel ajal tundub koostöö sobivat tuntud laulutekstide autori Otto Rootsiga.

Otsa poolt silmas peetud solistide ring on samuti üsna lai. Enamasti eelistab autor naishääli — Paula Padrik, Veera Taleš, Anu Kaal, Margarita Voites, Kaie Konrad, Tiiu Levald (kõik sopranid!). Ent mitmeid laule on esitanud ka bassid Kaljo Räästas ja Evald Tordik.

Koorilaulude kirjutamine olevat Otsa sõnutsi saanud alguse huvist žanri enda vastu. Muidugi mõjus ka V. Kapi otsene ergutus, samuti M. Saare innustav eeskuju. Tellimusi koorilauludele on talle antud 1958. aastast alates, algul koorilaulukogumike tarbeks, hiljem juba dirigentide soovil. Palju mõjus kaasa asjaolu, et helilooja ea- ja kursusekaaslased asusid tuntud kooride etteotsa. Ka Kooriühingu loomine mõjustab tunduvalt koorilaulu arengut — tellimused, konkursid ja tihe side koorijuhtidega soodustab tugevasti loomingut. Iga-aastastel kokkutulekutel Vigalas tutvutakse uute lauludega, millest koorijuhid teevad valiku oma kooride jaoks. Selline «aastalaat» on juba saanud koorile kirjutavate heliloojate hulgas suure tunnustuse. Nii mõnigi Otsa laul on kirja pandud just seda üritust silmas pidades.

Üldiselt armastab helilooja kõiki kooriliike võrdselt, lähtudes kirjutamisest mitte isiklikust meeldivusest, vaid leitud teksti sisust ja sobivusest ühele või teisele kooriliigile. Seni ei ole veel spetsiaalseid laule Tallinna Kammerkoorile ja Filharmoonia Kammerkoorile.

Üsna rikkalik on Harri Otsa panus ühel meie autorite vähemviljeldaval alal — puhkpilliorkestri muusikas. Aastail 1957—1959 kirjutas ta koguni 15 mitmesugust teost puhkpilliorkestrile, igal aastal (v. a 1961, 1965—1967 ja 1970) paar-kolm teost. Nende hulgast võiks ni-

metada Intermezzot (1968), poemi «Suvine Haapsalu» (1971), Väikest avamängu (1972). Küllap avaldas siin mõju läbikäimine tuntud dirigendi Jaan Kääramehega. Vahest on mõni hilisemgi dirigent heliloojal «nööpi keerutanud». Kuid juba 15 aastat on nööbid kõvasti ette ömmeldud.

Nagu juba eespool öeldud, on rahvamuusikal Otsa loomingus tähtis, isegi väga tähtis koht. Ja mitte ainult loomingu, vaid elus üldse. Omal ajal kutsus Juhan Zeiger teda oma orkestrisse akordkannelt mängima. Niimoodi õppis helilooja lähemalt tundma rahvapilliorkestrit ja selle võimalusi. Loomupärane tung rahvamuusika poole tingis muidugi ka uute palade tekke. Rahvamuusikaorkestrile on pidevalt teoseid ilmunud: aastail 1950—1983 kokku 35, peamiselt lühipalad, valsid, polkad. Ajapikku kujunes välja huvi vemmälvärsi ja selle kandja, eesti uema rahvalaulu vastu. Niiviisi tekkis mõte seda rahvalaulu uurida ning tulemused koondada dissertatsiooni pealkirjaga «Hiiumaa uuem rahvalaul». Hiiumaa valis ta seepärast, et see on kindlalt piiritletud ala ning sellest aspektist suhteliselt vähem uuritud. Materjali kogumiseks veetis Otsa kolm suve mööda Hiiumaad rännates, kasutades kõiki võimalusi, et välja meelitada mõni senitundmatu kohalik laul. Eks see tal mõneti — teatud tingimusi luues — ka õnnestus, kuid sageli olid need laulud sellised, et ei kannata trükimusta isegi spetsiaalses teaduslikus töös. Ometi sai kandidaaditöö valmis. Paraku suri just siis juhendaja Herbert Tampere ning tekkis ületamatuid raskusi dissertatsiooni kaitsmisel. Meie vabariigis on küll võimalik väitekirja kaitsta rahvalaulu alal (saades filoloogiakandidaadi kraadi), kuid mitte rahvamuusika alal (see eeldaks kunstiteaduste kandidaadi kraadi).

Ebaõnnestumine (temast sõltumatul asjaolul) selles valdkonnas heliloojat ei murdnud. Intensiivselt jätkab ta muusika loomist, mis avaldub ka selles, et konservatooriumi teaduslike tööde programmi ei ilmu enam uurimustöid, vaid see kaetakse pedagoogilise repertuaariga mitmesugustele instrumentidele. Kõneldes üldse Otsa instrumentaalsest kammerloomingust, tuleb tähele panna pidevat

ja intensiivset huvi selle žanri vastu. Paralleelselt vokaalloomingu ning suurvormidega ilmub helilooja sulest igal aastal vähem või rohkem teoseid mitmesugustele instrumentidele, haarates peaaegu kõiki sümfooniaorkestri pille, flöödist tuubani, viulist kontrabassini. Eriti viimastel aastatel võib märgata huvi suurenemist erinevate ansamblikoosseisude ja suuremate vormide vastu. Aastail 1970—1972 ilmuvad tööd puupillide kvintetile, 1974 — neli pala tuubale ja flöödile, 1979 — Trio flöödile, fagotile ja klaverile; 1980 — Trio nr 2 viulile, klarnetile ja klaverile ning «Alletused» oboele ning klarnetile; 1981 — Trio flöödile, kitarrile (tšembalole) ja tšellole; 1982—1983 — etüüd-groteskid klarnetile, fagotile ja klaverile; 1983 ja 1985 — «Quasi ostinato» ja kvartett neljale saksofonile; 1985 valmis tromboonide kvartett, lisaks hulgaliselt soolopalu viulile, klarnetile ja teistele instrumentidele.

Heites pilgu tema kammerloomingu üldnimikirjale, võib öelda, et Otsa on üks meie viljakamaid kammerheliloojaid. Ometi moodustab see vaid üsna proportsionaalse, tasakaaluka osa tema koguloomingust, mistõttu pole ka õige teda peamiselt kammerheliloojaks pidada. Need

arvukad teosed on heliloojale endale just nagu näpuharjutusteks, hoovõtuks suuremate teoste loomiseks.

Kasutades soolopillide kõrval järjest rohkem ansambleid, eksperimenteerides nende kõlavärvidega, komplitseerub ka Otsa helikeel. Selles kõiges väljendub juba küpse helilooja teadlik suhtumine oma soovide realiseerimise võimalustesse: oskus saavutada soovitud õigeimat teed pidi, kasutades selleks optimaalseid vahendeid. Seetõttu ongi Otsa kammer-teosed meie instrumentalistide varasalves, sageli võib neid kuulda kontsertidel, telesaateis ja raadios.

Juba õpingute ajal tundis Otsa huvi lavamuusika vastu, kuid otse igapäevatööks kujunes see talle Tallinna Draamateatri muusikaala juhataja kohale asumisel 1953. Kuue aasta jooksul tuli muusikaliseks kujunduseks mitte ainult olemasolevast sobivat saatemuusikat leida, vaid seda ka ise luua. Pidevalt luua. Sageli olid tähtajad lühikesed, tuli kiirustada ja kahtlemata sundis see tollal veel noort heliloojat mobiliseerima oma jõudu, arvestama tähtaegu, õigesti suunama inspiratsiooni, õpetades samas süvenema erinevate ajajärkude muusika-stiilidesse, kujundama karaktereid ja va-

*Peeter Lilje, Neeme Birk ja Harri Otsa.
P. Sirge fotod*



lima väljendusvahendeid. Eriti kasuliku kooli sai oma loomingu teed alles rajav autor orkestri kasutamisel. Siiani peab Otsa just seda tolle perioodi kõige väärtuslikumaks kogemuseks. On ju ääretult tulus kirjutatud orkestri esituses kuulata — võimalus, mis tegelikult enamikule heliloojatest on harv, kui mitte öelda erakordne. Just sage võimalus orkestrit kasutada, sealjuures mitte oodata pikki kuid või isegi aastaid ettekannet, oli stiimul, mis lükkas heliloojat uute lahenduste otsimisele, uute väljendusvahendite kasutamisele, arendas orkestraalset mõtlemist.

Üheks silmapaistvamaks orkestritööks pärast konservatooriumi lõpetamist sai 1955. aastal Shakespeare'i tragöödia «Antonius ja Kleopatra» saatemuusika, mille alusel aasta hiljem loodud süit kinnitab tänaseni Otsa head dramaturginärvi ning orkestreerimisoskust. Töö lavamuusika vallas jätkus pidevalt 1974. aastani («Kuningal on külm» ja «Elav laip» 1955, «Maskeraad» 1956 jpm), kusjuures autor kasutas peale sümfooniaorkestri ka mitmesuguseid ansambleid.

Iseseisva lavateose loomise idee küpses 1963. aastaks, mil valmis lasteballett «Päev laagris» (H. Aassalu libreto), see sisaldas 30 numbrit ja kestis üle tunni. Sellega oligi pandud nii mõtteline kui ka kogemuslik alus varem mainitud muusikalistele novellidele «Tooma tohter» ja «Paula pulm». Mõte oli esialgu veel suurejoonelisem: muusikalistele novellidele pidid järgnema muusikalised romaanid, mis aga kahjuks siiani kirjutamata.

Olgugi juba saavutanud hinnatava taseme lühivormide loomisel, ei anna heliloojale rahu mõte suuremate sümfoonilistest teostest. Ja nii nagu varem kammermuusikas, alustab ta siin oma uut loomeperioodi solisti ja saatjaga, s.o sarja instrumentaalkontsertidega, kompenseerides sellega tegemata jäänud lavamuusika. Esimeseks, ühtlasi ka enam õnnestunuks kujuneb Klaverikontsert nr 1, loodud peaaegu vahetult pärast lavamuusikaga tegelemise lõpetamist, aastal 1977.

Kontserdi esmaesitaja oli Matti Reimann, kes on olnud paljude Otsa klaveri- ja teiste kammerteoste innustaja ning

nende teoste tekkimisel on küll varjatud, kuid ometi hiiglasuur, sest kuhu peakski vaene autor «tüütu» tellija eest põgene-ma, kui Heliloojate Majas elab Reimann just Otsa korteri peal, suvilad aga asetsevad peaaegu kõrvuti.

Sageli tundub Otsa polkalik tantsulisus muretu trallitamisena, rahvalikult naljatleva pillerkaaritamisena, kontserdis mõjub see aga hoopis teisiti. Klaveri rütmilt tantsuline, rõhutatult pooltoonile-tervetoonile ehitatud motiiv mõjub siin pidevalt pealekäiva kinnisideena, tants ei ole enam tants, temas on isegi midagi traagilist. Kohati, eriti ulatuslikumas orkestrilõigis, toimub küll vabanemine, sealsamas aga muudab see motiiv järelejätmatult klaveri poolt meenutatuna kontserdi I osa haruldaselt ter-viklikuks ja konkreetselt meeldejäevaks.

II osa. Pärast puupillide (klarnet, oboe) ja tsellode helletuslaadset sissejuhatust võtab klaver arenduse enda kätte. Tertsid laskuva sekventsia järel ilmub täistooniline gamma, millele ehitatud meloodiline *ostinato* kasvab üle uuteks sekventsideks, valmistades tõusuga ette orkestri sisseastumist. Palju on kolmkõ-lade pöörded, mis nii sekundi- kui ka tertsisuhteliselt üles-alla liikudes moodustavad dünaamiliselt arengu. Eriti on tunda solisti ja orkestri dialoogi. Siin-gi ilmub I osa motiiv, nüüd juba nõudlikult käskivana, mitte enam tüütult nurudes. Osa lõpebki lahenduseta — küsimus jääb õhku rippuma.

III osa algul tundub olevat saavuta-tud kokkulepe, rahvapidu on täies hoos. Raugena kõlab vahepealne klaveriepi-sood, nagu väsinult meenutades olnud. Kuid sisemine mäss pole vaibunud, jõu-du kogunult tuleb uuesti tuntuud motiiv, varieeruvalt parastades — kas ma ei õelnud? Ja nii, solisti ning orkestri teineteist vastastikku aasides, kontsert lõpeb-ki.

Kuigi ka see teos on läbi imbinud rahvuslikust koloriidist, läheb Otsa siin kaugemale, suurvormilik lähenemine nõuab ju avaramat ja arenduslikumat käsitlust. Selles mõttes tuleb kontserti pidada autori uue perioodi avasammuks. Ehk just see, et ka autor ise pidas seda õnnestunuks, andiski julgust jätkata peatselt uute suurvormidega?

1979 valmib kontsert häälele ja süm-

fooniaorkestrile «Amore». Märkustes oma loomingu sünni kohta märgib helilooja: «Mõte, mis pikka aega meeles mõlkus, sai õppevaheajal teoks. See oleks nagu loomulik kokkuvõte senisest romansiloomingust. Teades meie lauljate nõrka taset ja suhtumist kaasaegsesse muusikasse, tegin kiriku keset küla, st rahvuslik-romantiliselt stiilis. Lugu valmis koos orkestratsiooniga jaanuari lõpul-veebruari algul.» Hugo Lepnurm: «Harri Otsa kontsert häälele kõlab väga meeldivalt, ladusalt. Nii solisti kui ka orkestri teemad ja motiivid on võrdlemisi lihtsad ja hea meloodiline joon paistab kõigepealt silma. Hea tõusuga läbiviidud repriisi osa mõjub eriti huvitavalt, seal vahelduvad tempod, orkestratsioon on rikkalikum. Peab ütleva, et võrdlemisi hea ühtsus valitseb soolo- ja orkestripartii vahel. Sealjuures võiks vokaalpartii olla julgemalt käsitletud.»¹

Pärast «Eesti tantsu nr 4» (1980) ja Kontsertsümfooniast orkestrile (1981) valmis «Poem M. Saare mälestuseks» sümfooniaorkestrile (1981). Sedagi tuleb pidada etapiliseks, vahest koguni tipp-teoseks Otsa loomingu. Harri Otsa märkmetest: «Olen ammu tahtnud midagi oma õpetajale-sõbrale luua, aga alles nüüüd sai see teoks. Kaua mõtlesin mõningaid ta soololaule orkestreerida, aga siis veendusin, et klaverisaateid (peale üksikute erandite) on võimatu teha (st orkestreerida) autori stiili rikkumata. Ja nii võtsingi poemile lihtsalt aluseks minu lemmiklaulu «Meie tamm läheb tantsimaie» ja «Leelo». Mõlemad on küll rahvaviisid, aga tänu Saarele need üldse taaselustatud said.

Lugu valmis 17.—26. septembril, pluss orkestratsioon. Iseloomult on ta nukker, sest alles ajapikku saad aru, kelle oled õieti kaotanud. Elavaid ju ei märka! Eks näis, millal ma seda lugu ise kuulen!»

Autor kuulis oma «lugu» esmakordselt 15.—16. juunil 1982 teose lindistamisel, kolmveerand aastat pärast selle valmimist. Juhatas noor dirigent Jüri Alperen, kelle kohta ta märgib vaimustunult: «Sellest poisist saab asja!»

Siinkirjutaja kommenteeriks teosest saadud elamust nii: «Keelpillide sumedalt hõljuvate, aeglaselt muutuvate

akordide taustal astub sisse kirkalt puhas flööt, kõrgudes nagu karikakar üle teiste lilled. Pikkamisi muutub meeleolu tumedamaks, lisanduvad bassihelid. Inglissarve meloodia oma salapärase tämbri ning kontrafagott oma toriseva põhjaga meenutab oõtsuvat sood, mille pinnal hõljuvad peenikestel vartel tagasihoidlikes toonides põhjamaised taimed ja lendlevad liblikad, kuid mille mustendavais veesilmades võib aimata põhjatut sügavikku. Kas see on Hüpasaare maastik, kuhu ma kunagi pole sattunud?

Kaugusest kostavad kellalöögid. Võib-olla maetakse kedagi? See helipilt vaheldub konkreetse ja selge «leeloga» vaskpillidelt timpani tremolo taustal. Leelo teema deformeerub. Täistoonilise helirea astmeil astuvad ükshaaval sisse teema noodid, moodustades omamoodi fugaato; just nagu kellalöövide kaja soo pinnal, mis äratav taimed ühtlasest oleskelusuminast — nad tõstavad pead, küsides, mis on? Üle kõige hõiskab trompet: leelo, leelo! Tromboonid vastavad: leelo, leelo! Saabub kulminatsioon ning pärast hetkelist pausi otsustavas *forte's* kolm astmeliselt laskuvat vaskpillide unisooni, kinnitades öeldut.

Jälle kõlab inglissarv, kurvalt, leinalikult. Pikkamööda täitub lõppakord, mille taustal kõlab veel kord, nagu huvastijätuks, «leelo» ning valulik, väikest sekundit sisaldav akord hääbub pikkamisi olematusse.»

Olen kindel, et Otsal oli selle loomisel mingi programm, kas või ligilähedanegi minu niivõrd selgele audiovisuaalsele nägemusele, kuid üllatusega kuulsin, et programmi ei olevatki! Nii et helilooja on tõepoolest andnud selles teoses edasi oma leina ja tundeid, saavutanud sellise elamuslikkuse.

Klaverikontserdiga nr 2 ei ole helilooja ise rahul. Ehkki see ei küüni kontseptsiooni selguselt just eelneva tasemeni, võib siiski ergas rütmika ja valatult kirev liikumine. Küllap on Otsa muutunud küpsemaks ja kriitilisemaks ning oskab oma tuntud nõudlikkust ka enda suhtes rakendada.

Mainimata on veel mõned suurvormid — Viulikontsert (1983), mis valmis Heliloojate Liidu XII kongressiks ning mille esitas II Nõukogude Eesti muusika festivalil Ülo Kaadu.

¹ Kogumikust «Eesti tänase muusika loojaid». Tallinn, 1985, lk 97.

Meie vabariigis esile kerkinud ja juba üleliiduliselt nime teinud noored trompetistid Neeme Birk ja Jüri Leiten inspireerisid Otsat kirjutama Trompetikontserti. Kirjutamist alustas ta 12. mail 1983, lõpetas 1984. sügisel. Praegu ootab see töö veel laiemat tutvustamist.

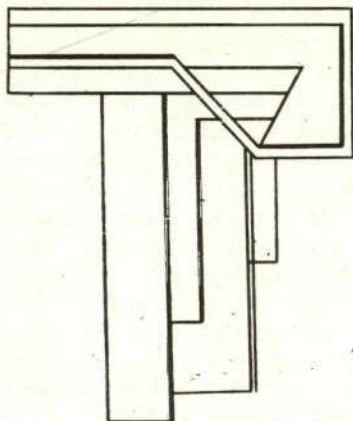
Möödunud aastal sündis jällegi kaks klaveriteost orkestriga: Intermezzo ja Kontsertino klaverile ja orkestrile. Viimane oli mõeldud lastekonkursiks, kus see aastavahetusel ka ette kanti.

Oma teostest rääkis Harri Otsa, et 26. novembril 1980 andnud ta Hannes Altrovile lubaduse klarinetipala kirjutada. See valminud juba 30. novembriks ja ta pannud sellele peakirjaks «Humoresk». M. Romann, kes pidi Altrovit klaveril saatma, hakanud nimetusele vastu turtsuma (muide, õigustatult), et mis see siis olgu, aina skertsod, burleskid, humoreskid, olgu olla üks vähegi tõsisem pealkiri! Valikuks andnud ta Otsale paksu leksikoni, kust viimane pidi uue nime välja otsima. Pärast kuuetunnist tööd oli leitud kolm varianti, millest perekondlikul hääletusel valitud «Allegro movimento». Kontserdil Kadriorus küsinud Otsa kõrval istunud meedik autorilt, mis see «movimento» õieti tähendab! Autor oli aga tähenduse juba unustanud ja järelepärimine kontserdil viibinud muusikateadlaselt Tiia Järgilt tekitanud rahva hulgas lõbusa elevuse.

Olgu siinkohal avalikustatud ka üks unistus, mille helilooja enne oma Trio viiulile, klarnetile ja klaverile ettekannet usaldas toimetaja Anne Peäskele, unustas aga sealjuures, et mikrofon on lahti. Konservatooriumi õppima asudes unistas Harri Otsa sellest, kuidas ta hakkab operette kirjutama. V. Kapp, kellele ta oma unistuse usaldas, laitis selle mõtte maha, väites, et see pole soliidne. Endast lugupidav helilooja kirjutab ikka sümfoniaid, oopereid, kammermuusikat, mitte iialgi operette. Kord sellest Mart Saarele maininud, krimpsutanud viimane hapult nägu, nii et üliõpilane loobus ideest lõplikult. Ometi on säilinud lembus kergemate žanrite, meeoleu- ja tantsumuusika vastu. Kõige tõsisemaks unistuseks on praegu suuta ühendada gershwinlik helikeel eesti rahvamuusikaga.

eespool mainitud Trios. Kui kaasaegne mootorika seostub enamasti tokaataliku liikumisega noodikordustega ühesugusel rütmil, siis Otsa juures on see liikumine rohkem kaheosalisel bass-sekunda põhimõttel. Sellest tuleneb ka pidev polkalik tunnetus ja kui sellele liitub veel vigurdav, korduv meloodia, siis ongi vemmälväsilikkus olemas ka instrumentaalses muusikas. Ühelt poolt rahvalaulusarnane meloodia, teiselt poolt tantsulisus — see ongi lühidalt see, mis määrab Harri Otsa helikeele, tema loomingulise omapära. Bluuusiintonatsioonid Gershwini loomingus on siiski vist parem rahule jätta!

Juba väga palju aastaid veedab Harri Otsa kõik oma vabad hetked Laulasmaal Helikülas. Isegi tunniplaani on ta nii koostada lasknud, et Tallinnas tuleb olla vaid nädala algupoolel. Niipea kui juhus avaneb, põgeneb ta kohe suvilasse, kus võimatult vana ja korrast ära pianiino taga sünnivad üksteise järel uued oopused. Olgu väljas kas või paarkümmend kraadi külma, Harri Otsa kütab kaminat ja kirjutab noote — tavaliselt hommikuni välja. Ja milliseid lugusid ta teab jutustada Heliküla puudest, mererannast, oravatest, metskitsedest, metsikutest koertest-kassidest rääkimata. Aga see on omaette jutt. Peaasi, et ta suudaks realiseerida oma plaane, ellu viia oma unistusi — eesti muusika sellest ainult võidaks.



QES?

Dietrich Fischer-Dieskau



Saksa bariton Dietrich Fischer-Dieskau on mõistatuslik nähtus. Pealtnäha on väga lihtne jõuda tema erakordsuse saladuseni: juba kunstnikuisiksuse mitmekülguse poolest kõrgub ta vallutamatu tipuna keskmiselt hea lauljaskonna kohal. Teame, et F-D on laulja, kes alustab oma päeva Bachi «Hästitempereeritud klaveri» mängimisega; kes armastab Skrjabinit ja võib selle tõestuseks kohe klaveri taha istuda ja mõne sonaadi esitada; kes kirjutab usaldusväärset tasemel raamatuid (Schubertist, Schumannist, Wagnerist, Nietzschest ning Bachist); kes dirigeerib, maalib (näitused mitte ainult Saksamaa Liitvabariigis ja Lääne-Berliinis, vaid ka Tokios); vabal ajal tegeleb oma hinnalise portselanikoguga ja abikaasale ehte kavandamisega. Ja kõige tähtsam: F-D on ju üle aegade parim *Lied*'i interpret ja suurepärase näitleja-laulja. (F-D: *Järgmises elus tahaksin saada näitlejaks või maalikunstnikuks.*) Aga need ilusad faktid moodustavad läbitungimatu raudrüü, mis lihtsurelikku F-D-d kaitseb, tema inimlikku olemust kiivalt varjab. F-D intervjuud on asjalikud ja napolisõnalised, sensatsioonilisi eneseavaldusi sealt ei leia. Pärast kontserti püüab imeteldud laulja oma austajate silmist märkamatult kaduda. «Ta on igapidi suur: füüsiliselt, intellektuaalselt, muusikaliselt, aukartust äratava olekuga nagu Saljapingi, kuigi tema käitumist iseloomustab tagasihoidlikkus. Tagasihoidlikkus, mis tuleneb oma võimete alateadlikust tajumisest, ees ootava töö suurusest, vastutusekoormast, mille kasvav kuulsus ja kõrged ideaalid üha raskemaks teevad,» kirjutab Gerald Moore*, teravapilguline ansamblipartner.

1925. aastal Berliinis sündinud F-D elutee pole olnud aina sile ja vaimustushõigetest saadetud. Algas oli küll idülliline: muusikat ja kunsti armastav pastori pere (F-D ema ja isa olevat tundnud Wolfi, Mahlerit, Richard Straussi), kodused teatrietendused, F-D tohutu huvi kirjanduse ja muusika vastu (kooli lõ-

* Vt ka TMK 1986, nr 10, lk 19–20.

puuastal valmib ulatuslik uurimus Bachi kantaadist «Phoebuse ja Paani tüli») 1943. aasta sundis 18-aastase laulutungi sõtta. Kaks aastat oli F-D sõjavang. 1947. aastal naaseb ta Saksamaale, jätkab õpinguid tuntud pedagoogi Weissenborni juures, äratav plaadifirmade huvi. Debüüt ooperilaval toimub 1948. aastal — F-D laulab markii de Posat Verdi «Don Carloses». Retsensendid heidavad tollasele F-D-le ette liigset tõsidust, traagilisuse rõhutamist ja kahetsevad, et F-D-l puudub koomikuanne. (Hiljem lükkab F-D selle ennatliku otsuse oma Falstaffiga hülgavalt ümber.) 1950. aastad tähistavad F-D lauljaisiksuse rahvusvahelist tunnustamist, temast huvituvad dirigendid Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm jt, ta osaleb kaalukatel ooperifestivalidel. Lauljatar Niina Dorliak, Svjatoslav Richteri abikaasa, meenutab: «1960. aastate algul nägime Bayreuthis Wagneri «Tannhäuserit», mida loeti tollal parimaks festivalilavastuseks. I vaatus möödus tavapäraselt, midagi uut, tähelepanuväärset temas polnud. Ent II vaatuses ilmus lavale Wolfram — pikka kasvu, väga ilus, õilis, suursugune — ja kõik oleks justkui ümber sündinud. Wolfram oli stiihiliselt sisejõudu, artistlikku võlu, temperamenti, väljendusrikkust — tegemist oli fenomeniga, millel nimeks Fischer-Dieskau.»

F-D: *Bayreuth pihustas mu illusioonid teatrikorraldusest ja eetikast. Aga ma ei süüdistata Bayreuthi milleski, ehkki mind nagu paljusid teisigi järsku enam ei vajatud, ilma põhjenduse ta eemale lükati. Onneks olen selles suhtes tugeva närvisüsteemiga. Ent mitmetele tähendas Bayreuthist «väljaviskamine» ränka hoop.*

F-D Wagneri-tööde seas kuulub aukoht Hans Sachsile «Nürnbergi meisterlauljates» — rollile, millest F-D kaua kangekaelselt keeldus, sest polnud «veel küps». (F-D on alati loobunud laulmast muusikat, mis on ta häälele või natuurile võõras või, vähemalt ta enda meelest, üle jõu.) F-D: *Olen Wagnerile tänulik, et mulle hääleliselt sobivates rollides pole liialdatud teatraalset paatost, mis mind ta ooperites muidu väga häirib. Wagneri teatraalsus vastab küll muusikateatri ideele, aga lõppkokkuvõttes ikkagi ei veena.*

Kui F-D lavakangelased kohtuksid (näiteks meie fantaasias või — miks mitte! — filmikatketelt osavalt kokkumoneerituna), põrniitseksid nad üksteist ilmselt ülima hämmastusega: elutark meisterlaulja Hans Sachs, vastupandamatult veetlev krahv Almaviva (Mozarti «Figaro pulm»), traagiline Don Giovanni, kühmus ja muserdatud Wozzeck, põrmuski suur kuningas Lear (Aribert Reimanni samanimelises ooperis). Vahel tundub, et F-D pakub meile nende kujud kaudu eri variante iseendast — vaadake, mõistatage, kes ma tegelikult olen. Muidugi, F-D süüvimisvõime, karakteri lahustamine muusikas on lausa vapustav. Vist ainult niisugune üllatavate salavarudega kunstnik suudab peos hoida veelgi salapärasemat Don Giovannit, igatahes senikuulduist on F-D Don Giovanni parim, Mozarti mitmemöötmelist kunstimaailma täiuslikult haarav. «Vähesed kunstnikud on sündinud jumalaks nagu Dietrich Fischer-Dieskau», nendib kuulus sopran Elisabeth Schwarzkopf. Svjatoslav Richter: «Ta suudab kõike.»

Mõnikord nimetatakse F-D-d intellektuaalseks lauljaks. F-D protesteerib: *Intellektuaalne laulja on absurdus. Heas lauljas kiirgab nii hing kui mõistus. Interpretatsioon sisaldab ju kõike seda, mida interpreet ise on suuteline maailmast vastu võtma. Samas tõreleb F-D nende lauluõpetajatega, kes arvavad mõistuse lauljale kahjulikuks: Kui keegi loeb raamatuid, püüab muusikale läheneda mitte ainult puhtprofessionaalsest aspektist, siis öeldakse: oh aeg, see on ju üks intellektuaal, temast ei saagi lauljat, sest laulja peab olema kompetentne lollpea! Laulmise juures ei tohi unustada intellekti. Muusiku elukutse on vaimne elukutse, õigupoolest teadus.*

Viimast väidet on F-D tõestanud eeskätt Schuberti-tõlgendustega: temalt pärineb kogu Schuberti laululoomingu plaadistus ja ka asjatundlik, huvitavate analüüsidega raamat «Auf den Spuren der Schubert-Lieder». Schubert, F-D hingelähine, on saatnud ta lauljateed. Loomulikult pole F-D Schuberti-interpretatsioonis midagi rutiinset, kaanonlikku; ta nägemus Schubertist on muutunud koos aja ja F-D endaga, erililmelised pianistid on aidanud seda värskendada ja põnevustada. (Nicolai Gedda

kommentaari: «F-D tüdineb väga kiiresti pianistidest.» F-D on kutsunud kaastõlgendajaks kontsertmeisterite kuninga Gerald Moore'i, silmapaistvad pianistid Svjatoslav Richter'i ja Jörg Demuse, helilooja ja pianisti Aribert Reimanni, pianisti ja dirigendi Daniel Barenboimi jt.

F-D töötempo on kiire: keerulisemale kavale kulub kaks-kolm 90-minutist proovi, tavaliselt piirduakse ühe pikema proovi ja lühikese saaliprooviga. J. Demus: «Algul näis mulle, et minult nõutakse võimatut. Pikkamööda harjusin nii tiheda töötempoga, see andis isegi jõudu juurde.» G. Moore: «Kõige väärtuslikumad olid minu jaoks meie proovid. F-D oli innustunud ja pinevil nagu arheoloog, kes toob päevavalgele ammupeidetud aarde. Ta ei märganud, kuidas tal erutusest käed värisesid — ta oli nii keskendunud.»

F-D-d võib nimetada ka Schumanni-lauljaks, Wolffi-lauljaks, Mahleri-lauljaks. Kõige vähem on F-D-l vedanud ilmselt Bachiga, ehkki ta on Bachi muusikat armastusega ja püüdlikult esitanud. F-D sõnarõhutused, tundeaktiivsus justkui takistaks Bachi muusikalise mõtte loomulikku kulgu. Teksti liialdatud esiletoomist, deklameerimist ja paa-toslikkust panevad mõned kriitikud pahaks isegi ta Schuberti-esitustele. Mürgisemad oletavad, et «deklameerimise» abil püüab F-D varjata tehnilisi konarusi (!).

Usaldagem siiski F-D kaasmõttelejaid, kes kiidavad just ta laulmismaneeri sidusust, hääle registrite ühtlust ja tämbri rikkust, elastset rütmitaju. F-D ise on märkinud: *Hea laulmise eeldus on hea legato. Aga diktsioon olgu ka hea!*

On teisigi etteheiteid, millega püütakse F-D-d ta jumalatroonilt tõugata. Ta olevat liiga ratsionaalne, fantaasia-vaene. Vanamoodne ülempreislane — nii ütlevat sakslaste noorpõlv.

Õnneks ei lase F-D end neist rünnakuist heidutada. Tema hääel kõlab ikka veel värskelt. Pealegi jääb talle varutee — dirigeerimine. Sest «ma tahan muusikaga tegelda elu lõpuni».

F-D on saksa vaimukultuuri hoidja muusikas. Kes teeb seda pärast teda?

KRISTEL PAPPEL

□

Maailmakuulus kujur, graafik ja kirjanik Ernst Barlach elas ja töötas aastast 1910 kuni surmani 1983. aastal Güstrow's. 1957. aastast kannab kohalik teater tema nime, kuid Barlachi draamateoseid on selles väikelinnas mängitud harva. 1948 lavastati «Veeuputus», 1965 etendas Rostocki näitetrupp Barlachi-teatris tema «Vaest onupoega». Käesoleval hooajal jõudis Schwerini *Mecklenburgische Staatstheater*'is rambivalgusse kolmas Barlachi teos, «Siirad Sedemundid» Horst Hawemanni lavastuses. Esietendus toimus Güstrow' teatris, kus 1963. aastast alalist truppi ei ole. Barlachi-teatris annavad pidevalt etendusi külalisesinejad.

□

B. Brechti tütar, näitleja Hanne Hiob ja dramaturg Rolf Hochhuth koostasid ühiselt teatrikollaazi SLV-s asüüli otsijatest, pealkirjaga «Inimmaastikud». Lähtuti autentsest materjalist, mida täiendati Brechti-töötluste ja Nazim Hikmeti luulega.

Hinnaalanduseta!

ANDRES LAASIK



F. Tuglas — R. Agur, «TOOME HELBED». ENSV Riiklik Nukuteater. Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks. Esietendus 22. septembril 1986.

Suurimad süümepiinad oma lapse ees on mul siis, kui olen end tabanud lapse endast rumalamaks pidamiselt. See inimlikult lubamatu tegu takistab kindlasti ausate ja siiraste suhete kujunemist minu ja mu tütre vahel. Vaadates Friedebert Tuglase novelli «Toome helbed» järgi Rein Aguri seatud ja lavastatud etendust Nukuteatris, võib tunda rõõmu tõsidusest, mida on ilmutatud väikeste vaatajate vastu. Ja mitte ainult nende vastu. Siin on tegemist õige mõõdupuuga: parimat püütakse anda nii suurele kui väikesele. Hinnaalanduseta.

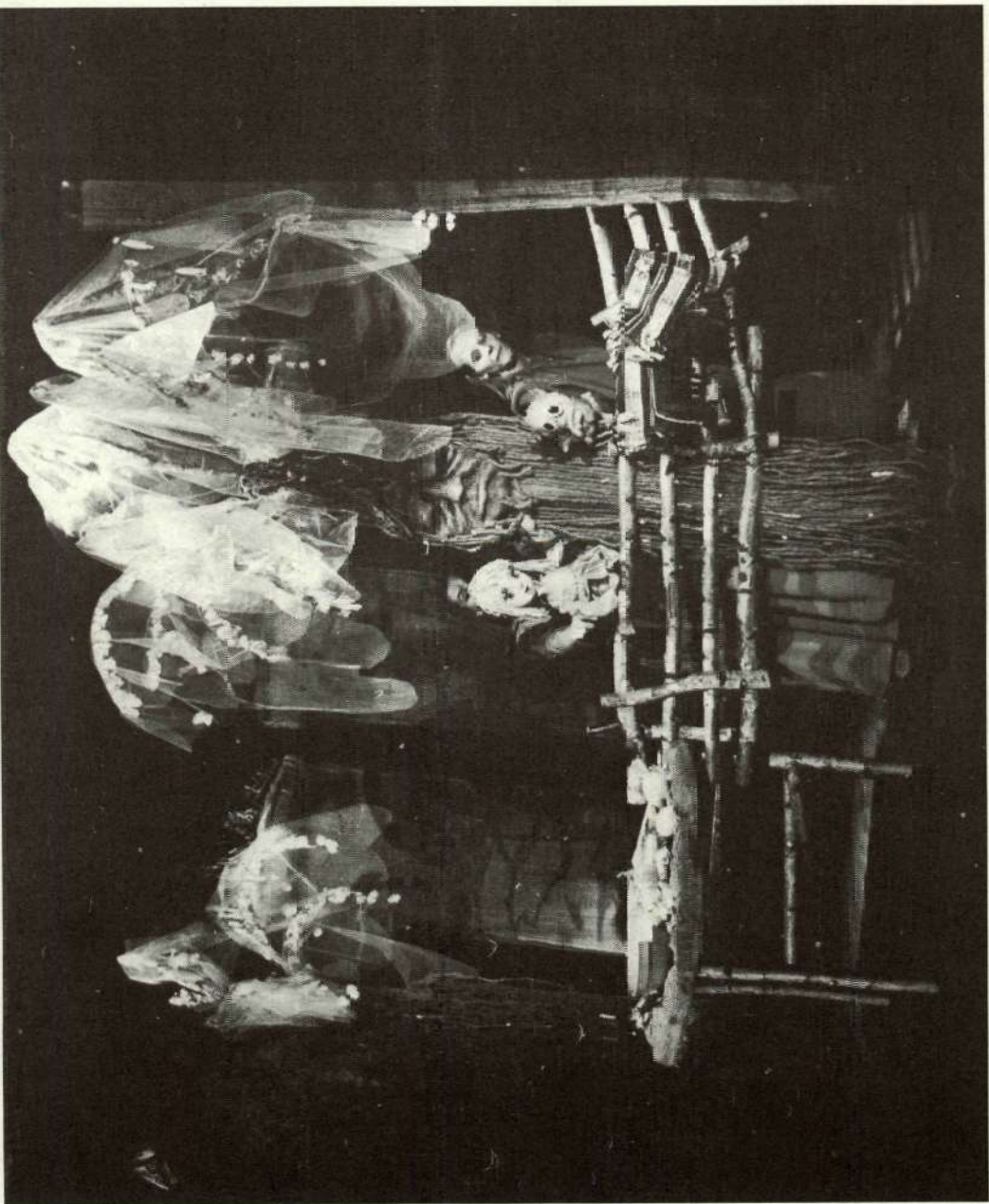
Sajandi algusest pärit Tuglase novell seab teatri raske ja huvitava ülesande ette: avaneb võimalus näidata lapse arenevat tundeelu kõigis tema mitmekesisistes värvides. Tüdruk Leeni läbielatud, kogetud tunnetel on kindlasti

laiem tagapõhi, mis tähistaks nii mõndagi meie elus. Impressionismisugemega «Toome helbed» näib olevat oma vormilt ja ülesehituselt ebadramaatiline. Kui saabki rääkida «Toome helveste» mitteteatripärasusest, siis «mitte-nukuteatripärasust» siit siiski otsida ei maksa. Nukuteatri üldistatud vormid peaksid võimaldama Tuglase kirjeldatud meeolupiltide muutmist. Paraku ei saa tulemusega rahul olla, kuna teatrilaval nähtu on küllaltki vaieldav. Tuglase «Toome helvestesse» on kätketud eepiline, jutustav, verbaalne tekst. Aguri «Toome helvestes» on sõltuvalt nukuteatri vahenditest kõik enam konkreetne, seal peavad realiseeruma «Toome helveste» ideed ruumis, värvides, liikumistes, hääldes.

Algusest lõpuni laval «kõrguvad» krobeldised isikustatud toomed, mille all toimub tegevus, ei mõju oma marlist kroonidega sugugi sel örnal kevadisel tundetoonil, mis algnovellis sõnadena kirjas. Lavapildis on üldiselt vähe visuaalseid muutusi, ka valgusmäng jääb suhteliselt tagasihoidlikuks, domineerivad tumedad toonid, mida lavavalgus ei suuda oma vaheldumistega piisavalt ilmestada.

Tegelikult ei saa Rein Lauksi loodud kujundusele midagi põhimõttelist ette heita, sest kujunduskultuuri tase on ju laitmatu. Juba Leeni esimesed mängud nukkudega toomepuude all toimuvad veenvas, kenas pildilises õhkkonnas. Näitlejad (Tene Ruubel, Tiina Tõnis) esitavad väikese tüdruku osa meeldiva mängulisusega, mis sekundeerib hingetatud kujundusideele. Kuid Tuglase «Toome helveste» meeolukaid käike Aguri lavastus tervikuna järgida ei suuda. Muudatusi Leeni tundemaailmas ja neid saatvaid muudatusi maailmapildis püüab Agur välja tuua peasjalikult verbaalselt, Leeni suhu pandud sõnade kaudu. Ilmselt ebapiisavalt ja

F. Tuulase «Toome
helbed» Nukuteatris
(lavastaja Rein Agur,
kunstnik Rein
Lauks). Siseen
lavastusest.





vähese paindlikkusega astuvad esile teatri kujutavad võimalused. Lisaks toomelveste langemisele finaalis peaks laval leiduma teisigi meeleolukaid ruumilis-pildilisi liikumisi, muutumisi. Siin tuleb võtta teadmiseks, et Nukuteatril puuduvad rikkalike ja mobiilsete lavapiltide loomiseks võimalused.

Marie ja Kusta (Aita Väher ja Hendrik Toompere) groteskne stseen ei too Nukuteatri laval piisavalt veenvalt esile Leeni ja teda ümbritseva maailma meelemuutust, mis tingiks tegevuse edasist kulgu. Heal vaimukal tasemel esitatud Marie ja Kusta on hinnanguliselt väga täpsed, neis on lapse puhtusele ja teadmatussele vastanduvat lamedavõitu elurõõmu. Kuid see konfliktne situatsioon muudab vähe etenduse üldist tundedooni, ja siin oleks just kujundlikel vahenditel võimalus enam kaasa rääkida.

Paratamatult kerkib küsimus, kas pole teatri jaoks liiga vaene juba «Toome helveste» aluseks olev dramaturgiline materjal. Põhimõtteliselt on küsimuse selline asetus mõttetu, sest kirjandusega vaid kaudsetes sidemetes olevad, visuaalselt vahendatavad kunstivormid võivad vabalt täita kogu nukuteatri õhtu. Nii on see mitmete traditsiooniliste nukuteatrite juures ka olnud. Kuid praegusel juhul jääb küllaltki suur osa dialoogile. Ja kui vaadelda dialoogi funktsiooni Tuglase «Toome helvestes», selgub kummaline seik, nimelt ei saa see eksisteerida autonoomselt, ilma kirjeldava tekstita. Niisamuti on Aguri «Toome helveste» dialoogiline osa iseenesest absurdne ega suuda eksisteerida ilma kirjeldavale tekstiosale vastava kujundliku vormita, kujundisüsteemita. Kui vaadelda Aguri lavastust sellelt positsioonilt, ilmneb, et lavastaja on liiga raske sisulise koorma ladunud selga «Toome helveste» dialoogidele ja monoloogidele ning nõrgaks, vormituks, struktuurituks on jäänud Tuglase teose kirjeldavale (ruumilisele) osale vastav kujundlik pool.

Vidriku (Hendrik Toompere) kalapüügistseen on ehk enam tavapärane, seal pulbitsev nukkude mängulisus on hea tuttav nukuteater, mis mõjub värskendavalt üleüldiseks jääva poeetilise taotluses. Kuid see läbiproovitud vahenditega esitatud lõik oma suhtelises intensiivsuses kipub varjutama tagasihoid-

likku poeetilist kujundisüsteemi. Ja tegu ei ole seekord erinevatest stiilivõtetest tingitud eklektikaga, sest taotletav poeetiline teater peaks võimaldama sünteesida paljutki. Küll aga saab siin rääkida nukuteatri keeles pakutavate tekstilõikude tasakaalustamatusest, kus üks lõik teisi põhjendamatult üles kaalub.

«Toome helveste» aegruum eksisteerib teisiti kui enam «dramaturgilise» teatri oma. Meeleolupiltide vaheldumistes mõjub segavalt vaheaeg tegevuses, kunstlik vaatusteks jaotamine. Vaheaeg võib olla verbaalsel tekstil, kuid võõraks jääb vaheaeg pildis või isegi piltide vaheldumises. Ent kui vaadelda «Toome helveste» pretsedenti tendentsina, tuleb tunnistada, et teater otsib talle ainuomaseid väljendusvahendeid.

«Toome helvestega» kerkivad probleemid iseloomustavad ühtlasi meie praeguse Nukuteatri taset ja püüdlusi. Peale nimetatud majanduslikest raskustest tingitud vaesuse viitab lavastus ka kunstilistele probleemidele, mis on seotud kvalitatiivselt uuele esteetilisele tasemele ülemineku taotlustega. Parimad hiljutised lavastused, «Imeline imik» ja Shakespeare'i-tõlgendused näitavad, et Nukuteater valdab nukkude mängulisusele toetuvat teatrit, on lahendanud nuku ja elava näitleja vahekorra probleemid, tarvitab heal tasemel muusikalisi väljendusvahendeid. Nüüd siis püüab teater luua poeetilisi lavastusi, kus tõstetakse visuaalse kujundlikkuse lattu enneolematult kõrgele. Ilmneb, et uudseid nõudmisi ruumi- ja ajakäsituses, mis sellisel juhul tekivad, ei suuda teater praegu veel rahuldada. Kuid valitud tee tuleb õigeks tunnistada, sest vaid kõrge kujundikultuuri kaudu võib luua püsivat nukuteatritraditsiooni, mis näibki R. Aguri programmiliseks eesmärgiks olevat.

Kuid need püüdlused esitavad taas uusi nõudeid nukuteatri dramaturgiale. On loogiline, et nukuteater oma arengus eemaldub verbaalsest, dialoogilisest keelest ja läheneb kujutavatele kunstidele, mis ei tähenda aga sugugi nõudlikkuse vähenemist kasutatava kirjandusteose vastu. Jääb üle soovida Nukuteatrite suuremat edu väärt tekstide «tõlkimisel» nukuteatritele omasesse keelde. Järjekindlus peaks siin viima sihile.

S1P

Pooltõed on halvemad kui vaikimine

ÜLO VOUGLAID



«Maraton». Eesti NSV Ülemnõukogu istungisaalis Toompeal.

Andres Sööt: «Millal te siin viimati esinesite?»

Hendrik Allik: «No kindlasti ma mäletan, et see oli 1972. aasta detsembris, aga võib-olla et ka peale selle veel...»

«MARATON». Stsenaristid E. Hion, A. Sööt, režissöör-operaator A. Sööt, helioperaator S. Pruul, monteerija M. Juhkum, toimetaja U. Heinapuu, filmi direktor K. Loo. «Tallinnfilm», 1986. «Mustvalge, 5 osa, 1403,8 m.

Tol korral, mil võtsin vastu ettepaneku kirjutada A. Söödi—E. Hioni filmist «Maraton», ei osanud ma aimata, kui tõsisest asjast käib jutt.

Argument toimetuse poolt oli lihtne ja lühike: neil olevat vaja inimest, kes vaataks ainestikku korraga nii ajaloo, ühiskonna kui ka juhtimise poolelt.

Nüüd on selge, et retsensenti, kes juhtimisteooriast midagi taipaks, polnudki vaja, sest filmis ei ole kaadrit, millest selguks, mida ja millistes seostes, kus ja kuidas on maratonikangelane ka juhtinud, st ise otsustanud, mida ja kuidas

teha. Meenutused parlamendisaadikuna tegutsemisest räägivad partei liini teostamisteest ja viitavad mõningatele erinevustele tolle aja ja nüüdisaja saadikute vahel.

Jah, enne viimast partei kongressi ja jaanuaripleenumit oli film omamoodi julgustükk. Aeg muutub, ja kiiresti. Ajalukku ja kultuurilukku jääb see, mis on aus ja tõene.

Proovisin kõigepealt ära arvata, mis võis olla autorite eesmärk, kui nad asusid selle filmi tegemist eelistama kõigile teistele ahvatlustele. Küllap nad tahtsid jäädvustada vähemalt ühe legendaarse mehe kuju, pilgu, hääle, suhtumise endasse, teistesse, aegadesse ja oludesse...

Paraku pole ju neid, kelle hulgast valida, enam kuigi palju. Kes teab, kas peale Hendrik Alliku on veel keegi küllalt sirge seljaga need keerised läbi käinud ja kõigest hoolimata säilitanud eneseteadvuse, kultuuriteadvuse, ühiskonnateadvuse ning aktiivse eluhoiaku; kel on veel

küllalt palju huumorimeelt praeguste olude ning pingutuste käsitlemiseks ja ka julgust ning hasarti hinnanguliseks tagasivaateks.

Kellele võis film «Maraton» mõeldud olla? Kes peaks moodustama eriti oodatava tavaliste, keskmiste vaatajate põhihulga? Kas peategelase eakaaslased ja kuni parkümmend aastat nooremad, st need, kes teavad küllalt hästi, kuidas paljud filmis käsitletavad sündmused tegelikult kulgesid ja kellele kaaslaste meenutused meeldivad juba ainuüksi seetõttu, et aitavad mõtetes tagasi sinna, kus oldi noored, ilusad, tugevad, kus loodeti ja usuti? Võib-olla olid filmi sihtauditooriumiks mõeldud need noored, kes ei tea Eestist, tema ajaloo ja kultuuriloost mitte midagi?

Ehk mõlkus autoritel mõttes öelda midagi olulist omasugustele — keskmise põlvkonna a) sellele osale, kes saab aru nii sellest, mis oli, kui ka sellest, mis on, ent istub põhiliselt audis; või b) sellele osale, kes hoogsalt tegutseb, aga ei taipa, mis selle tegutsemise taga on olnud ja on — nii ajaloolises kui ka sisulises mõttes?

Raske öelda, kellele film on mõeldud. Veel raskem arvata, et adressaati ei olnudki, või teiste sõnadega, adressaadiks oligi mõeldud igaüks, kel juhtub aega kinno minna.

Latti, millest oli dokumentaalfilmides harjutud üle astuma, õnnestus «Maratoni» autoreil tükk maad kõrgemale nihutada. Esimene mulje

oli igatahes uhke. Küllap etendas hea mulje kujunemises oma osa ka kuuldustest üleskõetud ootus. Mida päev edasi, seda enam hakkas kogumulje selgemaks settima ja üha enam tugevnes küsimus: kas niisugust nihet, mille «Maraton» esile kutsub, võib (saab, tohib) vajalikuks või vähemalt soovitavaks pidada? Algul rabab seegi, et filmi autorid ei ürita midagi peita — ei valgust, ei iseenda koperdamist; kõik on inimlikult nii aus ning lihtne, kõigi, nii küsijate kui vastaja jutt tavalisele inimesele omaselt kodune, ehkki justkui kõigest üle ja läbi nägev, siit-sealt poolik, rebitud, korratud, ots meelega krussi säilitud. Nii võib vaatajal algul kujuneda mulje, et ka kogu jutt ja selle taga olev mõte on samasugune nagu kõnelejate olek. Juba seegi äratav usaldust, kui inimesed räägivad ekraanilt eesti keeles täiesti normaalse inimese häälega.

Pealkiri viitab ülipikale, vaid vähestele jõukohasele distantsile, seda aga, kas juubilar on juba finišis või alles teel, võib mõista nii- või teistpidi.

See küsimus tekib ja jääbki üles, sest arutletakse, millal võib olla ja millal peab olema kardet meelt, millal võib ja millal ei tohi «revolutsiati» teha, — siinkohal märgib juubilar naljaga pooleks, et praegu on see justkui keelatud. (Meil revolutsioon juba tehtud — kommenteerib linnapea H. Lumi). Mida võiksid sellest mõttevahetusest arvata noored ja veel nooremad?

«Maraton». Hendrik Allik Ülemnõukogu istungisaali kõnetoolis: «... üldse meie rühma käekäik oli niisugune, et kümnest saadikust, kes olid valitud kolmeks aastaks poolteise aasta jooksul, kolm olid maha lastud, Jaan Tomp ja Hans Heidemann sõjakohtu otsusel ja Rudolf Pälsoni tabamisel. Neli oli mõistetud eluks ajaks sunnitööle, tähendab, see oli siis Janson, Keerdo, Kangur ja mina. Ja kolm olid sunnitud siis jalga laskma... see oli Veiram, Rea ja siis Reesen.»





«Maraton». ENE peatoimetaja kabinet.

Gustav Naan: «Siin on selline mängureegel — neil meestel, kellel õnnestus ellu jääda, seda repressioonide fakti ei märgita, nii et Alliku, Kruusi ja paljude teiste meeste biograafiates on lihtsalt auk sees, ei ole teada, mis nad (tegid) ajavahemikul ütleme viiskümmend kuni viiskümmend kuus või?»

Hendrik Allik: «Viiskümmend viis.»

Gustav Naan: «Viiskümmend viis.»

Hendrik Allik: «No siin on tähendab ajaloolastel ja teadlastel suur töö, selgeks teha, nii et sel alal võib mõnigi mees veel väitekirja kirjutada.»

Gustav Naan: «Enamikul lugejatel probleeme ei kerki. Noh, kogu aeg seltsimees juhtivatele kohtadel...»

Normaalselt arenevas ühiskonnas on revolutsioonilisi (kvalitatiivseid) üleminekuid alati vaja. Nendeta ühiskond stagneerub. Praegust ümberkorralduste aega nimetab M. Gorbatšov pidevalt revolutsiooniliseks. Pidades silmas XXVII kongressiga kavandatud põhimõteteliste muudatustega kaasnevat nihkeid inimeste teadvuses ja nende nihete kõikeläbivat iseloomu ja ulatust, on tõepoolest jälle tegemist revolutsioonilise situatsiooniga, kus ühed ei saa ja teised ei taha enam vanaviisi, uimaselt, näimisele orienteeritult elada.

Allik naerab küsija välja, kui talt tahetakse teada, kas elutöö moonutamine mõnes filmis teda ka masendada võiks. Küllap ei tahtnud filmi autorid niiviisi ei endale indulgentsi välja pigistada ega ka õigustada ametivendade seniseid võltsinguid. Omajagu hämmastav on H. Alliku hoiak võltsimise kui fataalsena paistva normatiivi suhtes.

H. Allik on Eestimaa Kommunistliku Partei elav ajalugu. Tema ei pea kelleltki küsima, kuidas sündmused kulgesid, ta teab seda ise. Tema võib öelda ENE peatoimetajale — retsenseerida olnud artikleid tagastades —, et keegi partei ajaloolastest on üritanud võltsida ajalugu nii tähtsas küsimuses, nagu seda on pöördumine 1918. a abi saamiseks Vene Nõukogude valitsuse poole.

Paraku ei pöörata sellele faktile filmis enamalt tähelepanu kui kõige tühisemale näpuvääratu-sele.

Filmis on mitmeid kohti, mis äratavad vähe-malt kahtlusi arutlejate siiruses. Näiteks võiks olla see, kus A. Sööt küsib: «Kes määras ametisse Varese kabineti koosseisu ja kas see toimus kommunistliku partei teadmisel ja toetusel?» H. Allik vastab, et tema ei julge seda öelda, et tema võib ainult öelda seda, et tema sellest osa ei võtnud. Niisugusest vastusest võib jääda mulje, et H. Allik oli revolutsioonisündmustes kõrvaline isik või sedavõrd hoolimatu, et talle ei läinud üldse korda uue valitsuse kujunemine. Nii seda kui teist on raske, ehkki mitte just võimatu uskuda. Igatahes on see detail kompromiteeriva iseloomuga. Küsimus on vaid selles, keda ja mida see kompromiteerib.

Samalaadne ähmane mulje jääb tollasest valitsusest, selle liikmete õigustest ja kohustustest, tollest seigast, mil E. Hion kaadri tagant küsib, kas H. Allik oli J. Lauristini valitsuses kaubanduse rahvakomissar. H. Allik vastab selle pärimise peale, et vormiliselt oli ta vist midagi 43. aastani.

Filmi üheks keskseks stseeniks saab minu meelest kohtumine ENE toimetuses, kus tekib küsimus, kuidas seletada peategelase eluloolistes andmetes seitsme aasta puudumist.

Hoopis imelik tundub ENE peatoimetaja seisukoht alusetult repressioonide suhtes. Ta väidab, et elanikkonnal pole tollaste sündmuste vastu enam nii palju huvi, et tasuks märkida, kuhu keegi meie väljapaistvatest partei- ja riigitegelastest lõpuks jäi. G. Naan väidab, et neil

üksikuil (ajaloo huvilistel?!), kes ikka veel sündmuste tegelikkuse käiku tahaksid teada, on võimalus vaadata mõnda vana teatmeteost. Seda on ajaloolasena tegutsenud isikult mitte ainult hämmastav, vaid ka üpris kõrge kuula.

Kas neile küsimustele, mis seonduvad isikukultuseks nimetatud omavoliga, on siis tänaseks vastatud? Kas sündmused, milles süütult hukkusid miljonid inimesed, on nii tühised ja nii kauged, et neid ei ole enam mõtet käsitleda? Nii-moodi arutlemise peale võib ju mõnel vaatajal tekkida küsimus, et ei tea, mida arvab akadeemik Naan huvist nende sündmuste vastu, mis leidsid aset veel varem, näiteks Oktoobrirevolutsioonis või koguni eelmistes sajandites.

Entsüklopeedia peatoimetaja väidab, et kes tahab teada, keda represseeriti, võib vaadata esimesest ENE-st. See on juba lausa vale. Siiani ei ole avalikustatud ei represseeritute ega represseerijate nimekirja ega andmeid nende saatuse kohta, kes alusetult kannatasid ning neid kannatusi korraldasid.

Hendrik Allik on kommunist. Tema suudab



«Maraton». Vangla.

Ene Hion (kaadri taga): «Nii et teatud mõttes on see maja siis nagu ülikool?»

Hendrik Allik: «Oli. Ma ei ütleks, mis ta praegu on.»

«Maraton». Hendrik Allik oma tööloa taga.

Andres Sööt (kaadri taga): «Kas teil oli niisugune, noh, meeleheitlik mõte, et peab tõesti elu lõpuni siin istuma?»

Hendrik Allik: «Ei, ei, ei, ei, ei, seda mõtet... Ega siis, kui sa juba selle mõttega lähed, et eluaeg vangis oled... see loob väga kurva meeleolu. Ei, seda mõtet mul ei olnud ja seda vaevalt kellelgi teiselgi oli. Niisama, kui ma 25 sain, ma ka kunagi ei mõelnud, et ma selle 25 ära istun.»

üle olla talle tehtud ülekohtust. See, mida ta arvab nendest inimestest, kes selle ülekohtu korda saatsid, on muidugi tema isiklik asi. Aga ei H. Alliku ega kellelgi teisel ole õigust andestada kõigi teiste eest. Kuritegusid ei saa edaspidi vältida, kui eelmiste kuritegude eest ei ole süüdlased karistatud. Pooltõdedest selleks ei piisa.

Mille eest H. Allikule 1950. aastal mõisteti 25 aastat Siberi sunnitöölaagris? Kes teda süüdistasid? Kuhu siis võitluskaaslased jäid, kellega koos kodanluse võim kukutati ja rindete läbiti? Filmist jääb mulje, et see on liiga delikaatne teema. Kui kaua? Kellele? Miks? Miks filmis nendest küsimustest mööda vaadatakse ja võimalust otsitakse viletsas olukorras võimalikult head nägu teha!

Avalikustamine eeldab ausust. Kui uuenduskursile peaksid pääsema mitte ainult ülemused, vaid kogu rahvas, ei või näilikult enam asju ajada. Uut moodi mõtlemine eeldab uut moodi suhtumist, tõe — mitte pooltõdede — käsitlemist ja nõudmist üksteiselt, ametikohast sõltumata, ajale ja ajastule vaatamata.

Ene Hion laseb H. Alliku elukogemusel kõlada ka seoses XXVII kongressi suundade ja seisukohtadega. Ta küsib, võib-olla peab mõned seisukohad ajaloo osas nüüd ümber vaatama. Vastuseks teeb usutletav jälle kurba ja kurja nalja: «Kuulge, ajalugu on ajalugu ja ümber vaadatakse neid (sündmusi? Ü. V.) pidevalt. Sellest ei maksa lasta end heidutada! Mis on olnud, ega seda enam olematuks ei tee. Ja sellepärast need uued tuuled ei pruugi ka kedagi heidutada.» Selgituseks ja hoiatuseks ühtaegu jääb tõik: «Uusi tuuli on alati olnud ja tihti peale on puhujad nendekssamadeks jäänud, nii et see ajalugu ei muuda»... [— — —] «Ei tohi ära segada ajalugu ja seda, kuidas üksikud inimesed ajaloolisi sündmusi hindavad.»

Arutlused sotsiaalsest õiglusest ja garantiidest õiguste tagamisel ei vii usalduse taastamisele enne, kui usalduse kaotamisega seotud asjaolud on ausalt avalikustatud. Niisugune on juba kord ühiskonna arenguloogika ja nii- või naasuguste pooltõdedega sellest üle ei saa, ei filmis ega elus eneses.

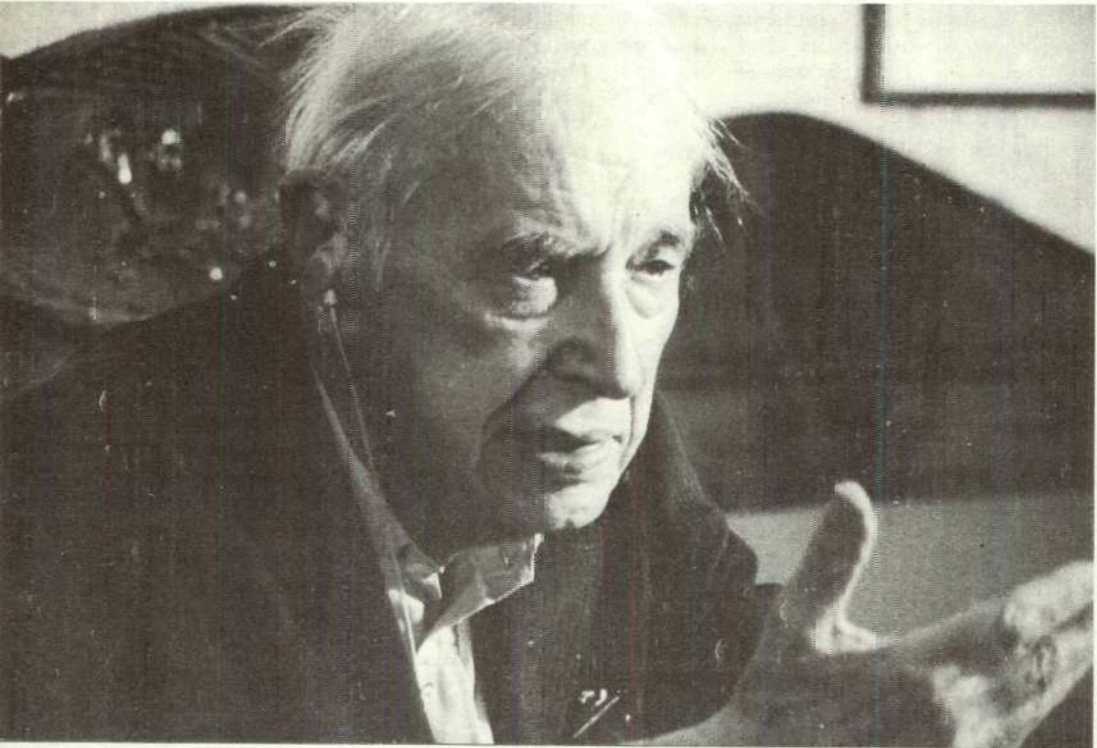
Ühiskonna arengu tervikliku pildi tekkimiseks on vaja lisada veel palju värve. Pooltõdede kõrvale on vaja ka tõde ja H. Alliku kõrvale inimesi, kellega koos ta oma maratoni läbis, isegi ka neid, kes vastassuunas jooksid, ja ehk neidki, kes praegu veel selle maratoni seiku meenutada ei tihka, ja neid, kes ei saa, sest neid ei ole enam meie hulgas.

* * *

«Maraton» on tähelepanu vääriv film mitmes mõttes: ainulaadse inimese kuju jäädvustusena, näitena võimalusest, oludest hoolimata eneseks jääda ja ka võimest rääkida nii, et igaüks võib öeldust isemoodi aru saada ja rahul olla; tähisena ärkamiseelsest tipp-pingutusest.

Adamsi intimiteedist ja selle avalikustamisest

ANDRES LANGEMETS



Vladimir Kari Aleksander, Vämar, Valmar Adams.

«INTIIMNE ADAMS». Stsenarist Trivimi Velliste, režissöör Peeter Tooming, operaatorid Peeter Tooming ja Peeter Ulevain, helioperaator Henn Eller, monteeriija Helju Sõerd. Must-valge, 551,5 m (4 osa). «Tallinnfilm», 1986.

Minu jaoks sisaldab Peeter Toominga film rohkem küsimusi kui vastuseid. On kombeks öelda, et see on hea märk. Olgu hea märk pealegi, mis seal ikka, aga et inimesel on kalduvus küsimustele juurde mõelda või oletada ka vastuseid, siis ei pääse siin päriselt nendestki.

Esimene kimp küsimusi käib filmi objekti kohta: miks Adams? miks intiimne Adams? miks just film Adamsist? T. Velliste (ja ju siis ka P. Toominga) põhitaotlusest saan aru, ta on seda mitmes oma kirjatööski välja öelnud: vaja on jäädvustada meie kultuuritegelasi, eriti eakamaid, sest nende puhul võib homme olla hilja.

Ning Valmar Adamsist tasus muidugi filmi teha, sest ta on tõesti koloriitne isiksus, luule- ja eluartist, ja seetõttu juba ette väga filmilik natuur, peategelaslikke jooni omav ja kultiveeriv figuur. Adamsi roll kultuuri- ja kirjandusloos on olnud üsna keeruline ja vastuoksuslikki, teda ei ole just väga lihtne mõista, veel raskem on aga teda laiemale üldsusele tutvustada. On küll avalikustamise aeg, aga isikulooliste detailide mainimisel ollakse seni häbelikumad ja kohmetumad kui võiks.

Miks on siiski filmi pealkiri «Intiimne Adams»? Kas Adamsi intimitet (nimelt see sõna, kuidagi ei kõlba Adamsi puhul eestlikult kohmakas «intiimsus») on nüüd tõesti tabatud? Ja kas Valmar Adams ongi kunagi ülepea intiimne, pealegi filmigrupi või kelle tahes kõrvalise inimese juuresolekul? On's Valmar Adams Valmar Adamsi enda pilgu eeski olnud intiimne? See peaks ju siis natuke näha olema ka ta loomingust. Aga

võta näpust! Adamsi loomingu tundja võib küll suure kindlustundega väita, et just intimitiit, intiimne olek ei kuulu tema olemusse, ei ole lihtsalt natuuripärane. Ja kui filmis, eriti alguses püütakse jätta muljet, et muist kaadreid on võetud varjatud kaameraga, siis ühinen küll ühe oma kolleegi arvamusega, et Adams trumpab siin ka kõige varjatuma kaamera üle — ta teab ja näeb väga hästi, et on juba kaadris. Ta näeb filmitegijate kavatsused läbi ja mängib kaasa, mängib nad isegi üle. Adamsi korter, ta töötuba, kirjutuslaud, mis on maaliliselt üle kuhjatud — need on küll mingil määral intiimsed detailid. Aga tegelikult on mul ka seesuguse kirjutuslaua intiimsuse suhtes kahtlusi, sest mõeldagu vastupidisele — poeedi töölauale, mis on piinlikult korras ja millel vaid paar hädavajalikku teost või paberilehtel! See kujutelm ei näi mahtuvat ei lugejate-vaatajate ega luuletajate endigi teadvusesse: kellestki ei saa ju luuletajat või kunstnikku, kui ta iseendale muljet ei avalda.

Kaks kõige intumsemat detaili, mida film tutvustab, on Adamsi nägu ja käekiri ta märkmelehtedel. Need küll. Ning Adamsi nägu oma intimitiitides on huvitav, fotogeeniline, nagu eakamate inimeste näod ikka, sest võimaldab edasi anda ruumilisust ja reljeefsust. Kui aga T. Velliste ütleb sel puhul, et «teist kiirgab», siis

jõuab ta nii operaatorist kui ka filmist endast ette, üle otsajooni. Erielse kiirgumiseni ei jõua film Adamsit kergitada: nimbus ei paista välja või siis on filmilint liiga viletsa kvaliteediga.

Üleüldse on film huvitav selles mõttes, et kõik see, mida seal teeb Adams või mida kõnelevad tema noored ja andunud jüngrid, on nagu hoopis ise operist kui see, mida teevad operaator ja režissöör. Uhelt poolt veidi hajevil ja kõhmas intervjuuakate ning hadžide ilmutuslik tušek Valgemetsa, teiselt poolt skeptiline kaamera, mis Adamsi elamist, teda ennast ja ta ümber sagivat seltskonda uudistab veidi eemalseisvalt ja isegi võõristavalt, haarates olulisi ja ebaolulisi detaile, rutates asjalt asjale, fotolt fotole, aknast õue, siis Adamsi näole või mõnele loodusobjektile. See vastuolu või lahknevus on kõige huvitavam, filmi enda seisukohalt kõige väärtuslikum.

Sisulisest küljest ei vasta film vaataja küsimusele, miks on võetud objektiks just Adams. Lahetiseks jääb ka see, kes Adams on. Uheski Adamsi teadaolevas rollis ei joonistata teda päriselt välja, ei poeedina, ei õppejõuna ega elukunstnikuna, vabandust — retoorikuna. Põgusalt mainitakse küll kõike, teda nimetatakse isegi filosoofiks, ent kokkuvõttes vilksab silme eest läbi peamiselt looteid: mõtte-, luule- ja situatsioonilooteid. Mosaiikne, embrüonaalne maailm, kus iga seemnerakk viljastab ja iga pinna sigib, aga kus küpsiks ja täiskasvanuks miski ei saa. Film on väga lühike ja ega kõike selles

«Intiimse Adamsi» tiitlimisei V. Adamsi kodus Tartus, Väike tn 2.





poleks jõudnudki esile tuua. Võib-olla tulnuks ikkagi haaret piirata, rõhuda selle peale, mida on filmilindil hõlpsam edasi anda: Adams kõnelemas, auditoriumis üliõpilaste ees või kuluaarides kolleegide keskel. Seda tahku, retooriku-palet, on nüüdki kõige ilmakamalt näidatud, olgu kodus, Valgemetsas või kirjanike kongressi kõnetoolis. (Selles viimases episoodis torkab silma suurepärase ja vaimukas montaaž.) Just Adamsi iseäralikkus on see, mis isegi nii napil kujul teeb filmi vaatajale nauditavaks, hea-tujuliseks.

Siit kasvabki välja teine küsimuste ring. See on seotud portreefilmi kui žanriga. Laias laastus on kaks võimalust: luua kirjeldav-tutvustav-esitlev portree isikust, keda tahetakse tuttavamaks teha, või siis rajada film impressionistlikele ja illustratiivsetele kommentaaridele — seda peamiselt isikute puhul, kes on tõesti ka üld-

Adams «hadžidega» datšas Valgemetsas: Linner Priimägi, Rein Veidemanõ ja Trivimi Velliste.



V. Adams Eesti NSV Kirjanike Liidu IX kongressi avamisel.

tuntud. «Intiimses Adamsis» domineerib impressionistliku portreefilmi meetod. Paljud detailid on filmi tegijatele, aga ka kitsamale vaatajaskonnale iseenesestmõistetavad ja mõistetavad, ent ma pole kindel, et nad on seda ka laiemale üldsusele. Ei saa päris täisväärtuslikult kommenteerida kaamera abil Adamsi koloriitsust, kui ei teata Adamsi kogu koloriiti. Ent seda viimast teavad üksnes osa filoloogiatudengeid ja õppejõude või ka kirjanikest kolleege. Adamsi luule lugejaid on rohkem kui ta isiku tundjaid, aga just luuletaja Adamsist on vähem juttu. Film lööb tõenäoliselt rohkem laineid kuluaarides ja feinschmecker'ite seas, asjadesse pühendamatul on sellest märksa vähem võtta. Tundub, et kultuuriloolise suunitlusega filmis tulnuks rohkem tutvustada ja esitleda, suruda kommenteerimistarve tagaplaanile mõnda nüanssi või allegooriasse. Sest praegu ei ole jäädvustatud mitte niipalju Adamsit ennast kui tema imetlemist ja selle pöördkülgel, kusjuures see viimane ei peitu mitte stsenaariumis, vaid peamiselt operaatori- ja režissööritöös. Vaataja ei pruugi aga kaamera muietest aru saada, ehk tulnuks filmi võtta ka keegi Adamsi oponentidest — atraktiivsust ja tasakaalustatust oleks sellega juurde tulnud kõvasti. «Intiimses Adamsist» oleks saanud teha nii «Reporterit» tüüpi kui ka «Arnold Matteuse» tüüpi filmi, on aga jäädud nende kahe võimaluse vahele. Huvitav ja meeldiv on film aga igatahes, kõigest sellest urisemisest hoolimata.

Kolmas osa küsimusi on spetsiifilisemad. Filmipoetiline värskus tugineb tema mustandlikkusele. Kujutatavas kunstis on pikka aega kultu-

veeritud võtet, mis püüab edastada kunstiteose loomise protsessi; jäetakse kustutamata, üle maailmata visandlikud jooned, mida hilisem kujund edasi ei arenda: valmis teose alt paistab või kumab läbi üks või rohkem kavatsusi. Teatris löi see võte päriselt läbi brechtlikkuse ja muude tunnusmärkide all, siis tuli ta ka filmikunsti (korraga näidatakse nii filmimist kui filmi ennast) ja isegi televisiooni: enam ei varjata kaameraid, diktorite tulekut ja lahkumist jne. «Intiimses Adamsis» tuleb see võtte ette filmi alguses, hiljem aga jääb miskipärast kõrvale. Võib-olla asjata. Oleks ju saanud lõppugi midagi niisugust eluvastavat monteeri. Kõige kaunim ja kõnekam mustandidetall on valguse kustumine ekraanil. Eaka isiku ihuhädade kommentaariks on see suurepärase leid.

Ning jällegi, ka mustandivõtte sihhib impressionistliku kommentaari poole, ei kirjelda objekti, vaid filmi tegijate subjekti. Jään jällegi kahevahele, kas just sellise tuntuastmega isiku nagu Adamsi puhul oli see parim lahendus? Pole ju Adamsist ühtki teist filmidokumenti. Näibki, et puhtkultuurilooliste taotlustega tuleks esmalt teha tutvustavaid, kirjeldavaid ja õpetlikke portreesid ning alles seejärel asuda filmi autorite subjektiivsust esile seadvate impressionistlike piltide kallale. Muuseas, see nähtus on laiem: mitmesuguseid karikatuure, paroodiaid ja kõverpeegeldusi on meil üldse igas vallas rohkem kui tõsimeelseid ja pühitsevaid portreid. Vahekord peaks olema vastupidine, alles tühimust lakeeritud näost peaks inspireerima karikaturisti või impressionisti. Meil tuleb aga pahahtuhtu mitmesuguste karikatuuride tagant hakata taastama tõelisi nägusid. Ja niisuguse taastamisega, nagu üldse igasuguse taastamistöoga, ei jõuta kunagi küllalt jõudsalt edasi. (Lugesin huviga J. Lotmani arutlust Paradžanovi filmi kohta, aga see tekitas minus parasjagu trotsi. Kus on piir illustratsioonijada ja illustratiivsuse vahel? Teoreetiliselt on kõik paigas, illustratsioonid ja kommentaarid õigustatud asjad, aga — kus on originaalid, kus saab neid näha, lugeda, kompida? Kus on ajaloo ja kultuuri originaalid, kus on ajaloolised isikud, kus on kunstnikud? Umberringi on niigi peaaegu ainult illustratsioonid, sotsioloogilised ja subjektiivsuse karikatuurid — kuhu on jäänud originaalid?)

Nii et kas intiimne Adams tuli välja või mitte? Arvan, et ei. Aga film ise on ikkagi huvitav, muhe ja mõnuga jälgitav. Sellele, kel koordinaatteljestik kinosaali kaasa võtta omast kogemusest olemas. Teistsuguste vaatajate arvamus pole mul kuskilt võtta, aga nende vaatajate arvamus on niisama oluline. Tahaksin seda arvamust väga teada, sest see lahendaks mõnegi küsimuse, mis siin eespool sõnastatud.

Teatri- Gloobus

AUSTRALIA

Rohelise mandri kõigis tähtsamates linnades (Sydney, Melbourne, Adelaide, Brisbane, Perth, Canberra) on kerkinud suurejoonelised kunstikeskused, kus oma kindel koht on ka teatrimuusal. Adelaide'i festivalikeskuses mängib Riiklik Teatrikompanii inglase Joe Ortoni «Lõbustades mr. Sloane'i». Studio-teatris etendatakse Ron Elisha näidendit «Kaks», kus vana rabi ja tema heebreallanast õpilane räägivad sõjakoledest Dachau näite varel.

Austraalia grandioossem kultuuripalee, *Victorian Arts Centre* asub Melbourne'is. Seal etenduvatest tükkidest nimetagem David Williamsoni «Kaini poegi» autori lavastuses, kus kasutatakse moodsa teatrisaali kogu rikkalikku tehnikat. Näidendi teemaks on poliitilise korrupsiooni ja ajakirjanduse tihe vastastikune seos. Melbourne'i ja Sydney omavaheline konkurents on kandunud ka kunstivalda. Melbourne taotleb Sydneys paiknevalt Austraalia Kunstinõukogult üha suuremaid summasid kohaliku teatrielu edendamiseks. Täiendava rahalise toetuse arvel loodi Melbourne'i Kirjanikuteater, mis ühendab 40 kirjanikku, heliloojat ja lavastajat dramaturg Jack Hibberdi juhendamisel.

Sydney Ooperi draamasaalis mängib linna Teatrikompanii «Nuku triloogiat». Ray Lawleri «17. nuku suvi» (meil Rakvereski mängitud 1970) on mängukavas koos sellele eelnenud näidenditega «Laste tuleriidad» ja «Vanad ajad». Triloogia lavastusi peeti möödunud hooaja tipuks Austraalias, eelkõige tänu rohelise mandri ajaloo ja kultuuri mõtestamisele tugeva ansambli mängu läbi. Märkimist väärib Sydney Teatrikompanii teinigi hit, läti emigrandi Janis Balodise «Liiga noor, et muutuda vaimuks», mis lavastati hiljem ka Adelaide'is ja Melbourne'is. Näidendi on ostnud spetsiaalne fond «Surnud autorid toetavad elavat üritust»: *copyright*'i alla mittekuluivate teoste mängimisega säästetud raha kuluatakse algupärandite tellimiseks.

Brisbane'is valmis mõni aeg tagasi moodne kunstikompleks, mis läks maksma 167 miljonit dollarit ja õnnistati sisse ooperi- ja balletietendustega. Sõnalavastust etendas seal esimesena *Footsbarn* Inglismaalt, kes muide näitas ka Shakespear'i «Kuningas Leari». 14 kuud (!) vältava turnee initsiaatoriks Austraalias olid Perthi festivali korraldajad. Mõnede vaatlejate arvates imporditakse Austraaliasse liiga palju valmis kujul kultuuri USA-st ja Suurbritanniast.

Pianismikonverents Vilniuses

MARIS VALK-FALK

Iga nelja aasta tagant toimuva M. K. Ciurlionise nimelise pianistide konkursi uueks traditsiooniks on saamas samaaegne pianistide teaduskonverents «M. K. Ciurlionis ja viie vennasvabariigi klaverikunst». Seekordne konverents leidis aset 24. XI 1986. Teeside raamat sisaldab 25 ettekande kokkuvõtet (osavõtjaid oli Leedust 14, Valgevenest 4, Moldaaviast ja Lätist 3, Eestist 1). Hoolimata hargnevusest kujunes konverentsipäev üllatavalt sisutihedaks.

Lühikeses tervituses märkis teadusprektor professor Jurgis Antanavičius, et praegune pianistlik mõte tundub arenevat täpsema muusikateadusliku mõtlemise suunas, meetoodilised otsingud süvenevad ja laienevad ning aspirantidel läheb üha raskemaks leida uurimiseks seni puudutamata teemasid.

Konverentsi keskseks teemaks oli Ciurlionise looming ja selle mõju leedu rahvuslikule muusikakoolkonnale. L. Melnikas (Leedu) näitas oma ettekandes «M. K. Ciurlionis ja leedu muusikute kunstilise mõtlemise kujunemine», et leedu professionaalse muusika rajaja esteetiliste vaadete mõju kaasaegsetele oli suur. Helilooja muusikalise keele arengute ilmneb põhjalikumalt tema ulatuslikus klaveriloomingus, selle stiiliotsingute mitmepalgelisuses (nn polüstilistikas). Ciurlionise klaveriloomingu esitus nõuab väljendusvahendite erilist väljapeetust. Muusika kunstiliste kujundite askeetlik lakonism, temperamendi vaoshoitus ja range mõtlemise distsipliin moodustavad harmoonilise tasakaalu ja lähtepunkti esitusele. A. Radvilaitė (Leedu) leiab, et Ciurlionise klaveriloomingu esitusstiili tõsiseks proovikiviks on tema prelüüdid. Tähtis on mõista ja samaväärselt edasi anda neis vastanduvaid karaktereid — tundelisust ja ratsionaalsust. Kui looja intellekti kainus iseloomustab tema varasemat loomingut, mis võimaldab esinejale mitmeplaani- lisi mõttelisi leide, siis hilisem sisaldab suuremaid stiilist lähtuvaid vabadusi, koguni eeldab esitaja subjektiivse fantaasia vabama käivitamist. Prelüüdide esitusega seoses on viidatud ka helilooja teisele professionile — kujutatavale kunstile. Klaveriloomingu esitajat võib aidata püüd tunnetada kunstniku maalides peituvaid fantastilisi kujundeid, seal väljendatud looritatud meeleolusid, avarusi, ebataivalist mõttelendu.

Ciurlionise sonaadilooming on märgatavalt mõjutanud leedu klaverisonaadi arengut. Sellel peatus E. Vikšraitė (Leedu) ettekandes «Ciurlionis ja leedu klaverisonaadi žanri teke». Ta näitas, et helilooja hilisema loomingu perioodi klaverisonaate iseloomustavad kindlad stiilitunnused, mis on allutatud helilooja uudsele loogikale (isikupärane lähene- mine rahva viisiintonatsioonidele: tüüpilised trihordid, kromatism, kvardi-kvindi intonatsioon, paralleelsed tertsi- ja oktavikäigud, ostinaatsed figuurid, sünkopeeritud rütm jm). Ilmnevad mitmeplaani- lised seosed Ciurlionise klaverisonaatide ja Gruodise, J. Karnavičiuse, J. Nabadžase, A. Budriunase ja V. Bacevičiuse sonaatide stiilis.

G. Bialobžeskis (Leedu) leiab G. Kupriavičiuse ja L. Povilaitise klaverisonaatide pianistlikes võtetes Ciurlionise maalide kompositsioonivõtete peegeldusi. Ta peab ühtlasi korduvate akordide ridu Ciurlionise maalide võimsate «sammaste» kehastuseks. Ciurlionislikud elemendid on ka ažuursed kiired passaažid, virtuoossed akordihüpped ja ülikeerukas polürütmia, meloodia kanoniseerimine (mis meenutab Ciurlionise «veskeid») jt võtete kahe nimetatud helilooja sonaatides.

Muusika ja kujutava kunsti sünkretismile viitas samuti (kuigi vähem sirgjooneliselt) E. Ignatonis (Leedu), rääkides sonaadivormi ühest eredamast kaasaegsest näitest — B. Kutavičiuse klaverisonaadist (1975). Ta näeb sonaadi pidevas mitmeplaani- lises (näiteks peene lüürika vastandamises regulaarsele ostinato-printsipiile) klassiku muusikalise mõlemise omanäolist fantaasiarikast peegeldust. Ettekandja tõstis esile selle muusika selgelt tajutavat rahvuslikkust, mida samas varjundab (nagu Ciurlionise pastellidest õhkuv) orientaalne koloriit, ning näeb kohati «vabalt» areneva meloodiajooni- se «maalilist» avarust. B. Kutavičiuse sonaadi dramaturgiline originaalsus ja kunstiline mõjuvus omistatakse vastandlike stiilielementide — klassikaliste ja novaatorlike võtete — õnnelike liitumisele.

Konkursipäevil sai kuulda Ciurlionise klaverimuusikat paljudes esitustes. Need viisid mõttele, et küllap andsid konverentsil kuulnud arutlused niihästi noortele pianistidele kui ka nende pedagoogidele hulga vars-

keid impulsse Ciurlionise veenvamaks tõlgendamiseks. Praegu küllalt sagedase kõlalise raskepärasuse peaks välja tõrjuma esitaja erksamalt subjektiivne fantaasia kõlavärvide otsimisel, improvisatsioonilisem rütmikäsitlus, ka peenem ja kohati rikkalikum pedali-seerimine.

A. Radvilaitė (Leedu) jälgis väga huvipakkuvalt B. Dvarionase klaveriminiatuuride esituse probleeme, väites, et kuna miniatuurid ei ole konfliktne muusika, siis ei tule lähtuda niivõrd polüfoonilisest kuulamisest, kuivõrd vabamatest, improvisatsioonilistest impulssidest. Balis Dvarionas (1904—1972) oli dirigent, kes peenelt tundis orkestrivärvide võimalusi. Tema klaverimäng oli agooiliselt huvitav, vaba kõvahäälelisest musitseerimisest — tal olid kerged sõrmed. Tehakse palju esituslikke vigu, kui tahetakse miniatuurimuusikas virtuoossust näidata. Tempo muutused võivad meeleolu lõhkuda, üledramatiseerimine moonutab peent lüürikat. Stiil, meeleolu, karakter, kõlasfäär, mõtte originaalsus — B. Dvarionase muusikas on palju sellist, mis kõneleb ise enda eest.

B. Vainiunaitė (Leedu) rääkis Stasis Vainiunase (1909—1974) pianismist ja klaveripedagoogikast. Põhijoontena tõi ta esile pianisti repertuaari stiiliavaruse, sealhulgas leedu muusika ja ka enese teoste sagedase esitamise. S. Vainiunase pianismi iseloomustasid ilusad kõlavärvid, tämbriikkus ning esituse virtuooslik sära ja kergus. Pedagoogiliseltki töös pööras ta suurt tähelepanu nende omaduste kasvatamisele. Harmooniliselt liitus siia detailne lähenemine professionaalsuse küsimustele, millest kerkib esile kolm momenti: aplikatuur, pedalisatsioon ja vormikujundusoskus/kulminatsioonid. Ettekand V. Buivydičiūsel (Leedu) — «S. Vainiunase klaveristiili iselärasused» — ja L. Gribauskiēnėlt (Leedu) — «S. Vainiunase loomingusaavutuste ere tipp «Muusika klaveriduole ja keelpillikvartetile»» — aitasid oluliselt täiendada ettekujutust selle komponisti loomingust.

Tähelepanuväärne on leedu pianistide-pedagoogide väsimatu tahe töötada kollektiivselt oma klaveriliteratuuri uurimisel. Põhjalikkus selles tegevuses on neid viinud viljakate tulemusteni, mis ulatuvad üle rahvuskultuuri piiride ja teevad võimalikuks avaramate kontaktide loomise teiste rahvuskultuuridega. Teiselt poolt on Leedu pianistliku kultuuri rikastanud konservatooriumi pedagoogide stažeerimised välismaa muusikakeskustes 1960.—1980. aastatel. Tähelepanekuid austria ja itaalia tänapäeva klaveripedagoogikast jagasid 1985. aastal Viini kõrgemas muusika- ja lavakunstikoolis stažeerinud dotsent V. Vitaitė ja Rooma Püha Cecilia nimelise muusikaakadeemiaga tutvunud vanemõpetaja R. Vaitkievičiūtė.

Konverentsi teiseks põhiteemaks kujunes rahvuslike klaverikultuuride areng ja autentsete rahvuskultuuride eripära. Leedulaste kõrval tutvustasid rahvuslikke klaverikoole valgevene, moldaavia ja läti pianistid-muusikateadlased.

Ulatusliku ülevaate andis V. Kokuškini (Valgevene) ettekanne «Valgevene klaverikultuuri arengu põhijooned». Professionaalse muusika ja klaverikultuuri kujunemise alguseks loetakse seal XX sajandi 30. aastaid. Esineja eristas mitut arengutendentsi. Esiteks, žanrilise mitmekesisuse taotlus kulges klassikalise muusikaajaloolise skeemi kohaselt — miniatuuridest suurvormideni. Sonaadivorm ja klaverikontsert on seega hilisemad nähtused valgevene muusikas. Teiseks, programmilisuse ja teatud teemade aktualiseerimine toimub käsitähes vormide ja žanrite arenguga. Varasem muusika sai mõjutusi romantilisest stiilist. Programmilisus ilmus esmalt miniatuuritsüklites. Tänapäeval avaldub see kosmoseteema, TTR-teema, olustikuteemade jt kasutamises. Erinevalt teistest rahvuskultuuridest, märkis referent, kirjutatakse Valgevenes üsna sageli heroilis-patriootilise temaatikaga klaveriteoseid. Erandlik on ka sõjateema kujutamise sagedus tänapäeva pedagoogilises klaverirepertuaaris. Kolmandaks tendentsiks on muusikafolkloorist (valgevene, poola ja juudi omast) ammutamise. Kui 1930. aastatel levis rahvaviiside tsiteerimine, siis praegust käsitlust iseloomustab folkloristide uurimustele tuginemine, rahvaviisi isikupärasem töötlus ja klaveripärasem arendus. Neljandaks seostub valgevene muusika areng järjest tihedamini maailma muusikakultuuriga. Sedamööda kuidas areneb klaveriliteratuur, mõtestatakse kirjelatud tendentsid ümber, assimilaat muutub ja rikastub. Nagu väitis kõneleja, leidub rohkesti klaveriteoseid, mida valgevene pianistid tänapäeval meelsasti mängivad. Klaverimängu arengut puudutas veel L. Matukovskaja (Valgevene) ettekanne «Programmilisuse tüübid valgevene klaverimuusika väikevormides». Ta kirjeldas kolme tüüpi, mida nimetas järjestikku-süzeeliseks, üldistav-süzeeliseks ja piltlikujundavaks programmiliseks. Süzee ja subjektiivsed assotsiatsioonid on peamised esituslikud lähtepunktid ka pedagoogilises klaverimuusikas. Ilmsiks tulevad seosed leedu heliloojate (Ciurlionise, S. Vainiunase, V. Montvila, V. Barkauskase jt) programmilise muusikaga.

L. Rjabošapka (Moldaavia) tegi ettekande «Moldaavia klaverimuusika kompositsioonikoolkonna kujunemine». Moldaavia vanema kultuuri omapära kujundasid kahesuguse tegurid: sajanditepikkune Türgi imperiumi võim ning asend Ida—Lääne kaubateede ristumiskohal. Segunesia kohalikud ja idamaised muusikatraditsioonid. Klaverimuusika

rajajaks loetakse Türgis mitmekülgse muusikalise hariduse saanud D. Kantemiri (1673—1723), kes folkloristina kirjeldas moldaavia ja türgi muusika sidemeid, teoreerikuna töötas välja araabia tähestikul põhineva notatsiooni, interpreedina esitas oma teoseid rahvapillidel ja ka barokiaegsetel klahvpillidel, millele hakkas looma rahvalaulu ja -tantsuseadeid. Moldaavia muusikaelu keskusteks XVIII—XIX sajandil olid vürstide ja bojaaride õukonnad, neis tegutsesid alalised rahvapilli-orkestrid *taraf*'id, mis saavutasid väga kõrge professionaalsuse. Kujundati välja heatasemeline muusikaõpetus. Rahvamuusikud *leutar*'id paistsid silma suurepärase improviatsiooniõskusega, pillimängu vabadusega. Tekkisid muusikute tšunftid. Moldaavia muusikaga löid sidemeid F. Liszt, A. Rubinstein, hiljem B. Bartók jt. XIX sajandi teise poole muusikaelu iseloomustab folkloori kogumise algus ja selle loominguline ning teaduslik töötlemine professionaalsete heliloojate poolt. Näiteks Karol Mikuli üks huvitavamaid töid on «48 rahvuslikku aariat» Moldaaviast ja Bukoviinast kogutud viisidest. XX sajandi klaverimuusika arengust Moldaaviast andis pildi A. Mirošnikov. Professionaalset kunsti ilmestab tänapäevalgi side rahvamuusikaga ja selle esitustavadega. Klaveriminiatuuride faktuur on rikas ornamentidest, moldaavia rahvamuusikale omastest rütmidest. Klaverimuusika tämbrikkusel on palju ühist rahvapillide kõlaga. Püsib side *leutar*'ide esituskunstiga. Heliloojad pöörduvad sageli rahvamuusika ühe arendatuma žanri, doinade («kurbuse laulud») poole. Mitmesuunalisemad kompositsioonilised otsingud nähtuvad praegu klaverikontserdi žanris. Kontserdielus on leidnud tähtsa koha klavessiinimuusika. Kišinjovi konservatooriumis tegutseb fakultatiivne klavessiiniklass (nagu ka Leedus ja Lätis). Toimuvad regulaarsed kontsertvestlused raadios, mängitakse XX sajandi klavessiinimuusikat jne.

I. Ivanovs (Läti) käsitles silmapaistva Läti sümfooniiku Jānis Ivanovsi (1906) klaverimuusika vormikujundust ettekandes «Mõningaid vormikujunduse küsimusi». Klaveri ja sümfoonilise muusika vormikujundusvõtted heliloojal sageli samastuvad või siis on loogilises sõltuvuses. Nii on üheosalised miniatuurid kas siduvateks lülideks suuremastaabiliste teoste vahel või on neisse sisse võetud teemasid suurvormidest.

R. Haradžanjan (Läti) rääkis kahe klaveri muusikast läbi interpreedi pilgu: «Mõningaid klaveriduo žanri iseärasusi Balti vabariikides viimasel 25 aastal». Regiooni heliloojad on loonud viimastel aastakümnetel sellele koosseisule suhteliselt palju teoseid. Žanri arengule aitavad kaasa aktiivselt tegutsevad klaveriduo Lätis ja Eestis (Novik-Haradžanjan, Sakkos-Peaske jt). Kahe klaveri ansambel

kätkeb spetsiifilisi muusikalisi väljendusvahendeid. Polütonaalsus, polürütmia, polütemporaalsus, polütämbrilisus jt kahe instrumendi vahel jaotamise võimalused laiendavad tugevasti žanri piire. Lisanduvad olustiku-muusika intonatsioonid ja efektid. Klaverite ansambli täiendatakse orkestri, kvarteti, fonogrammi, löökpillide, lugeja-lauljaga. Teoste faktuur on enamasti detailselt, maksimaalse tihedusega läbi töötatud. Kasutatakse tehniliselt keerukaid mänguvõtteid, kunstiline raskuspunkt asetatakse tihti teoste aeglastele osadele. Võib öelda, et muusika kahele klaverile on lõplikult välja kujunenud iseseisev klaverimuusika žanr Baltimaade instrumentaalmuusikas, selles kirjutab enam kui 20 heliloojat (sh eesti heliloojad R. Kangro, M. Kuulberg, H. Otsa, A. Põldmäe, L. Sumera, E.-S. Tüür). Enam kui ühe teose autorid on näiteks V. Barkauskas, R. Kalsons, R. Kangro, J. Kepitis, M. Kuulberg, L. Sumera.

Ei tahaks nimetamata jätta paari konverentsi kontekstist välja jäävat huvitavat ettekannet. V. Krastiņš (Läti) pööras pilgu F. Busoni tegevusele, kelle sünnist möödus hiljuti 120 aastat. E. Gabrieljan (Valgevene) rääkis teomal «Retoorilised printsiibid ja võtted Saksa XVIII sajandi I poole instrumentaal (klaviiri) muusikas». Allakirjutanu tegi ettekande «Improviatsiooni õpetamise probleemist klaveripedagoogikas», püüdes näha improviatsiooni muusikalisi impulsse keeleteaduse biheivioristliku suuna rajaja L. Bloomfieldi vaatekohast kõneimpulssidele.

Pingutava konverentsipäeva hilisõhtul toimus lõpetav diskussioon. Konverentsi kuulajad võisid tõdeda, et pianistide-pedagoogide kokkutulekuil on saavutatav esituse täpsus, huvitavus ja kontsentratsioon, mille kohta sobib juba tõesti öelda — teaduslik. Tehti ettepanekuid järgneva konverentsi kavandamiseks. Kõlama jäi soov püüda edaspidi teoks teha viie vabariigi uumat klaverimuusikat tutvustav ülevaade (võttes eeskju muusikateadlastest). Sisutiheda konverentsi väsitava kuulamise tegi meeldivaks leedulaste eriline oskus pingevaba õhkkonda luua. Kõiges toimivas oli tunda, et tegemist on leedu rahvuskultuuri väarika muusikasundmusega, mis kannab sügavalt austatud klassiku Ciurlioni se nime.



LEILI TAMMEL — Vokaalpartii balletis «Vaikus ja karje» («Monoloogid»).



JAAN TOOMING — Vargamäe Andres lavastuses «Aeg tulla, aeg minna».



HELGA TÕNSON — Ooperiarvustused «Sirbis ja Vasaras».



KAIE KORB — Osatäitmised balletis «Monoloogid», Quiteria «Den Quijotes» (pildil).



INGRID AGUR — «Kuldrannakese», «Vihmausside elust» ja «Othello» kujundused.



MARIA KLEUSKAJA — Ines lavastuses «Tuul Olümposelt tuhka tõi».

KALJU KOMISSAROV — «Hamleti», «Nii me võidame!» ja «Viimase jutulesooija» lavastused.



Teatrfestivalid 1986



Londoni teatrfestival: Poznańi Teatr Nowy lavastus «Euroopa lõpp» (autor ja lavastaja Janusz Wisniewski), milles kujutatakse mitte ainult Vana Maailma, vaid kogu planeedi tsiviiltsiisiooni hukku.

Lootusetu oleks anda vähegi ammendavat ülevaadet kõigist maailma teatrfestivalidest. Vaevalt, et mõni parandamatu entusiast on üritanud neid kas või kokku lugeda. Olukord tundub seda masendavam (või hoopis rõõmustavam?), et kõikvõimalikke festivale sigineb aina juurde. Välisrubriikide maht erialastes ajakirjades on teadagi piiratud ja nõnda ei ole vist proffidelgi asjast täpset ettekujutust. Üritame seda lünka vähegi täita, kuigi järgnev haarab vaid mikroskoopilist osa nendest teatri esindus-üritustest. Kuna materjal pärineb enamasti Vana Maailma väljaannetest, kujunes kirjatükk mõneti europotsentristlikuks. Hüpertrofeerunud idamaakultuse taustal on sellest saanud lausa söimuse sõna. Ei maksa aga unustada, et meiegi asume ühe jalaga Euroopas ja Eesti teater on varasemal ajal sageli sniiti võtnud just kodukontinendilt. Ja üks ole viimase aja õnnestunud Ida ja Lääne teatrit sünteesivad lavastusedki sündinud ikka Euroopas. Meenutagem vaid Peter Brooki rahvusvahelise trupiga loodud india eeposel

HANNES-VILLEMSON

põhinevat «Mahabharatat». Nii tohiks mõningane Vana Maailma eelistus olla siiski õigustatud, seda enam, et sealsetel festivalidel gastroleerivad trupid kogu planeedilt. Veel tasub meele pidada, et tihti on teatriprogramm ainult osa laiaulatuslikust kultuurfestivalist, mis hõlmab näitusi, filme, kontserte, kohtumisi, loomingulisi laboratooriume, videoseansse jne. Pakume järgnevalt lühikonspekti 1986. aasta teatrfestivalidest. Artikli teises pooles heidame põhjalikuma pilgu kahele eripalgelisele festivalile — Lääne-Berliini ja Kopenhavni omale —, et saada umbmäärastki ettekujutust nende pidupäevade erilisest sisust ja õhustikust.

The London International Festival of Theatre on sõnade esitähedest saanud suurepärase nimetuse LIFT. Festival toimub iga kahe aasta järel, viimati oli külalisi kümnelt maalt. Esimaskordselt võis Albionit näha kaasaegset Pekingi ooperit. Aasiast pärines teinegi üllatus: lõunakorealased esitasid oma rahvusliku «Pansoli». Poolaka Janusz Wisniewski «Euroopa lõpp» lõi painajaliku visiooni tsiviiltsiisiooni kokkuvarisemisest. Ljubljana Noorsooteatri «Missa a-minoor» põhines Danilo Kisi romaani, mis pajatab juudi liberaali Boris Davidovići kadumisest Siberis Stalini ajal. Bahamutsi trupp (LAV) koostöös Johannesburgi Turuteatriga mängisid kohalikke olusid taunivaid poliitilisi tükke «Räpane värk» ja «Gangsterid». Kanadalaste internatsionaalse koosseisuga Pelican Players kandis ette «Reisi» (kompositsioon Ameerika ja Kariibimaade autorite loomingust) ja «Põrgu» (vabaõhulavastus tulevärgi, kuradite, draakonite ja puhastustulega). Els Comediantes Hispaaniast esitas laulumängu tsirkusetrikkidega, Gaia Scienza Itaaliast aga commedia dell'arte moodsa versiooni. LIFT-i külaliste lõbustamiseks püstitasid taanlased Thamesi kaldale peegeltelgi, milles taastloodi 1920. aastate tantusalong.

Paeluv oli Briti saarte kuulsaima, **Edinburgh' festivali** draamakava, mida pakuti paralleelselt lugematute muude üritustega. Compagnie Renaud-Barrault mängis Victor Hugo' lavateost «Angelo, Padua türann». Kaasa tegid Genevieve Page ja Prantsuse teatri grand old man Jean-Louis Barrault. Frankomaanide maiuspalaks oli ka Molière'i «Misantroop» Belgia Rahvusteatri (lavastaja Jacques Huisman, kujundus Thierry Bosquet). Toho trupp Jaapanist etendas samurai-kostüümides XVI sajandi Nipponisse siiratud «Macbethi», mis meenutas mõneti Kurosawa samaainelist filmi. Capetowni Baxter Theatre

(LAV) kasutas Strindbergi «Preili Julie» lavastuses nii musta- kui valgenahalisi näitlejaid, mis lisas tuntud loole täiesti uusi tahke. Iisraeli Cameri teater mängis Hanoch Levinsi «Kohvri-pakkijaid» inglase Mike Alfredsi lavastuses. Kireva buketi tõid lombi tagant kaasa ameeriklased: Breadbasket National Theatre Co oli dramatiseerinud John Lennoni mõrvaloo pealkirja all «Rooma 9»; Los Angelese Festivaliteater mängis oma tippmuusikale, teiste hulgas Harold Arleni-Truman Capote'i «Lillemaja»; suurt huvi äratasid mitmed Sam Shepardi järgi tehtud lavastused. Inglise esindasid enamasti fringitruupid: Cherub esitas Kafka «Lossi» tõlgenduse, Oxfordi teatritrupp mängis «Rubico ületamist». Kassatükkidest näidati Macdonaldi «Kui olin veel plika, siis kiljusin täiest kõrist» Londoni Bush Theatre efekandes (lavastaja Simon Stokes, peaosas Sheila Reid). Theatre of Comedy mängis töötlust Feydeau' «Kalkunist» ja Molière'i näidendist «Kodanlasest aadlimees».

Edinburgh' festivalile on Sotimaal tekkinud konkurent **Glasgow' maipidustuste** näol. Võtme-positioonidel asusid seal saareriigi enda teatrid: King's Theatre'i varietee-etendus «Tähesadu», Šoti Teatrikompanii «Godot'd oodates», Kick Theatre Company «Mõõt mõõdu vastu», grupi «7 : 84» «Streigi ajal». Külakosti tõid Joel Halli tantsutrupp ja Wisdom Bridge Chicagost. Robert Fallsi lavastatud «Elaja kõhus» põhineb kirjanik Norman Maileri reaalsel (ja praegugi jätkuval) kirjavahetusel vanglakaristust kandva mõrtsuka Jack Henry Abbotiga. Haaravalt näidatakse, kuidas Mailer äratab Abboti siseelu ja avastab temas peituvad kirjanikuvõimed.

Norra linnas **BERGENIS** peetava festivali programmi kuulub ooper, ballett, draama ja kontserdid. Alati aga mängitakse seal Edvard Griegi, kes sündis ja suri Bergenis. Muusika

Glasgow' maipidustused: William L. Petersen reaalse isiku, praegugi karistust kandva mõrtsuka Abboti osas Norman Maileri «Elaja kõhus» Chicago Wisdom Bridge'is lavastuses (lavastaja Robert Falls).



poolelt nimetagem vaid «Matteuse passiooni» Hamburgi Riigiooperi balletilt, «Sevilla habemeajajat» Teatro Petruzzelli'lt (Itaalia) ja 35-aastase norra helilooja Thommesseni ballettooperit «Hermafrodiidid» Stockholmi Kuninglikult Ooperilt. Draamaprogrammi väljapaistvamad lavastused pärinesid aga võõrustajatelt. Oslo Lavusteater mängis rootslase Lars Noréni sensatsioonilist menütükki «Õõ on päeva ema», milles on



Bergeni festival: Tom Remlovi kompositsioon «Teeba kuningakoda» Bergeni Rahvusteatriilt. Esiplaanil Antigone (Eva Sevaldson) ja Oidipus (Thor Hjort-Jensen).

teadlikult lähtunud O'Neill'i näidendist «Pikk päevatee kaob öösse». Bergeni festival oleks mõeldamatu ilma Ibsenita, kes oli kunagi sealse teatri direktor, samas esietendus tema «Metspart». Seekord esitas norra tuntumaid näitlejaid Knut Wigert Oslost ühemehe-show' «Henrik Ibsen ja tema mehed». Kaks tundi pajatas ta vabas vormis kuulsa kaasmaalase elust ja tööst, biograafiline põimus anekdootlikuga, sekka katkendeid dramaturgi meesrollidest. Festivali kulminatsiooniks kujunes «Teeba kuningakoda» Bergeni Rahvusteatri esituses. Kolm Oidipuse perekonda käsitlevat Sophoklese tragöödiat olid ühendatud neljatuks lavastuseks.

40. Avignoni festivalist, mis kestis terve kuu, sai osa 120 000 peaitvaatajat. Mammutprogrammi raames esietendusid 25 teatri- ja balletitavastust, mida näidati edaspidi Pariisis ja mujal Prantsusmaal. Uut sensatsiooni, nagu Brooki «Mahabharaata» moodunud korral, sedapuhku esile ei kerki-

nud. Festivali uus direktor Alain Crombeque oli eesmärgiks seadnud soliidse repertuaari: Shakespeare'i «Torm» (lavastaja Alfredo Arias), Schilleri «Don Carlos» (Michelle Marquis), Calderoni «Elu on unenägu» (Raul Ruiz), Hofmannsthal «Päästetud Venezia» (Andre Engel). Peale selle mängiti niisuguste autorite teoseid nagu Enzo Cormann, Betsy Jolas, Georges Aperghis, Peter Handke, Nathalie Sarraute, samuti koreograafide Paul Tylori ja Jean-Claude Gallotta balletilavastusi. Juubelifestival avati paavstliossis «Tormiga», kus osales mainekas Isabelle Huppert. Arvukatest näitustest mainigem kahte: «Kunstnik ja teater» dokumenteeris põhjalikult, mida XX sajandi esimese poole teater võlgneb kunstnikele ja vastupidi; «Vene avangard» eksponeeris konstruktivistide töid ja visandeid aastaist 1917—1939 Moskva ja Lenini-gradist kogudest.

Esmakordselt peeti **Gérard Philippe'ile pühendatud festival RAMATUELLE'I** külas Prantsusmaal, kus 1959 surnud näitleja armastas suvitit puhata. Nädalapäevad etendati uhiuuel vabaõhulaval mitmesuguseid programme, mis koosnesid draamakatkenditest, muusikast ja lüürikast. Osalesid mitmed staarid, nagu Danielle Darrieux, Juliette Greco ja Jean-Claude Brialy. Viimane oli ühtlasi ettevõtmise initsiaator. Tema soovil kohaselt peaks festival omandama Philippe'ile omased jooned: lihtsuse, lõbususe, õrnuse, lahkuse ja armastuse teatri vastu.

BELGRADIS toimus 20. korda rahvusvaheline **BITEF-i teatrifestival**. Osavõtjate hulgas oli ka Moskva Kunstiteater Tšehhovi «Kajakaga» (Oleg Jefremov) ja Stockholmi Kuninglik Dramaateater Strindbergi «Preili Juliega» (Ingmar Bergman). Kavas olid veel Strindbergi «Rajuilim» (Milano Piccolo Teatro, lavastaja Giorgio Strehler), Brechti «Kolmekrossiooper» (Varssavi Teatr Studio, lavastaja Grzegorzewski), André Serbani lavastatud «Kadakapu» (Cambridge'i American Repertory Theatre USA-st), jaapanlaste «Macbeth» (lavastaja Magosaburo Yugi), Eugenio Barba lavastatud «Oxyrhynchose evangelist» (Holstebro Odin Teatret Taanist), Sophoklese «Oidipus» (Hamburgi Thalia teater, lavastaja Jürgen Gosch). Jugoslaavlased töid välja Roberto Ciulli ja Paolo Magelli (Itaalia) ühistööna valminud «Hamlet».

17 päeva väldanud **VENEZIA teatribiennaali** programmis olid Shakespeare'i «Torm» (Eduardo de Filippo marionetteatriversioonis), Dario Fo «Tolade laboratoorium» autori enda trupilt, Aischylose «Klytaimnestra» ja Tšehhovi «Koim öde» Toja kompaniilt Jaapanist (lavastaja Tadashi Suzuki). Peale selle võis näha taanlaste «Oxyrhynchose evangelisti» ja New Yorgi La Mama teatriit Beckett'i «Tookord». Jorge Lavelli oli lavastanud sürrealistliku fars'i «Madame Lucienne'i öö», Robert Wilsonilt oli kavas intermeediumid pooleliolevast suurteosest «Kodusõjad».

pidustustel päivisid tähelepanu kaks esietendust. Esmakordselt mängiti Itaalias Thomas Manni ainukest draamat «Fiorenza» (kirjutatud 1905, esietendus 1907 Frankfurdis Maini ääres). San Miniato's jõudis 1986. a maailmaesietenduseni draama «Hiib». 20-aastane filosoofiatudeng Karol Woityla, praegune paavst Johannes Paulus II, kirjutas selle 1940 sakslaste poolt okupeeritud Krakówis. Vanal Testamendil põhinevad Hiibi katsumused ja kannatused aitasid näitlikustada poola rahva saatust Teise maailmasõja päevil. Nüüd oli dramaturg Aleksandra Kurbsab tükki täiendanud märtristseenidega. Poola režissöör Krzysztof Zanussi kasutas oma vabaõhulavastuses rikkalikult efekte, nagu kunstlikud piivad, tuleleegid ja kosk.

Üle 20 teatri peamiselt hispaaniakeelsetest maadest osales **rahvusvahelisel festivalil** kuurordilinnas **SITGESIS** (Barcelona lähedal Vahemere ääres). Hispaania vanima teatrifestivali programm ulatus klassikast tänapäevateatrini. Eriilise kohale tõusid neli suurt hispaania dramaturgi: Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Pedro Muñoz Seca ja Ramón Valle Inclán.

III rahvusvaheline tänavateatrifestival peeti Poola linnas **Jelenia Góras** ja välitas ligi kolm nädalat. Osales 22 truppi kogu maailmast, sealhulgas Brith Gof ars Walesist, Teatro Nucleo Itaaliast, Figuuriteater SLV-st, Caravan New Yorgist — kõik oma värskete lavastustega.

Rahvusvahelise Teatriinstituudi (ITI) festival «**Maailma teater**» kestis **FRANKFURDIS MAINI ÄÄRES** üle kahe nädala. Näha sai 25 lavastust kõigest maailmajagudest. Klassika osa oli siin viidud miinimumini, eelistati truppe ja üksikesinejaid, kes mängivad enda loodud kompositsioone. Robert Wilson demonstreeris oma «Kodusõdade»-tsükli Jaapani-osa, Peter Brook aga 9-tunnist «Mahabharatat».

Arvult 40. **Ruhr'i festivali** juubeliprogrammis olid Mozarti «Võlflööd» ja Udo Zimmermanni «Valge roos». Hamburgi Thalia teater mängis Brechti «Arturo Uid» (lavastaja Wolfgang Lichtenstein) ja «Hamletit» Jürgen Flimmil lavastuses. Hamburgi Schauspielhaus näitas Peter Zadeki Shakespeare'i-tõlgendust «Nagu teile meeldib».

WEIMARIS toimusid traditsioonilised **Shakespeare'i-päevad** 1200 teadlase, teatripraktiku, pedagoogi ja üliõpilase osavõtul, kes esindasid 11 maad. Suurt sõnameistrit austati ainsa kontinendile püstitatud Shakespeare'i mälestussamba juures. Seejärel esitas saksa vanima kirjanduseltsi — Shakespeare'i ühingu esimees professor Robert Weimann piduliku ettekande «Utopia ja ajalugu Shakespeare'i loomingus». Koilokviumidele järgnesid etendused koos arutelu-dega. Weimari Saksa Rahvusteater mängis «Nagu teile meeldib», Berliner Ensemble «Troilust ja Cressidat», Rostocki teater «Henry IV-t», Dresdeni teater pakkus välja sonetiõhtu. Royal Shakespeare Company'lt oli saabunud näitus, mis koosnes klassiku lavastuste fotodest, plakatitest, kostüümidest ja rekvisiitidest. Korraldati ka

workshop eksperimentaalsete lavavariantide tutvustamiseks, puhkes elav diskussioon klassika interpreteerimisest tänapäeval.

Hiina esimene **Shakespeare'i-festival** peeti **PEKINGIS** ja **SHANGHAIS**. Kaks fosinat teatri- ja ooperitruppi tutvustasid mõlemas linnas 13 lavastust: «Richard III-t», «Timonit Ateenast», «Windsori lõbusaid naisi» jne. Draamakunsti Akadeemia tõi «Leari» põhjal välja «Kuningas Liya», mille tegevus on kantud muistsesse Hiinasse. Aasia Kooperatiivteatri ja Briti Shawteatri ühistööna oli valminud kompositsioon «Nagu Lear»: India filmimagnaat otsustab kino-tegevusest tagasi tõmbuda ja üritab oma firmat kolme tütre vahel jagada; ainult noorim, inglise-meelne ja vasakpoolsete vaadetega, keeldub pändusest. Süzee võimaldas tegijatel lahata kaasaja pakilisi probleeme. Tempokalt vahelduvad *live-theatre* elemendid koos poplauludega ja intiimsed stseenid, kasutati laiekraanifilmi. Festivalil näidati ka traditsioonilist Hiina ooperit, mis oli kohandatud Shakespeare'ilt laenatud faabulatega. Kohalikul Shakespeare'i eksperdid kohtusid seminaridel spetsialistidega Inglismaalt, Kanadast, Saksa DV-st, Itaaliast ja Ameerika Ühendriikidest.

KARTAAGOS toimusid **II Tuneesia teatripäevad**. 8-päevase festivali jooksul näidati 55 lavastust nii professionaalide kui harrastajate ettekandes, kes pärit 21 riigist.

Festival «**Rahvuste teater 1986**» toimus juunikuus USA idaranniku miljoniilinnas **BALTIMORE'IS** 16. maa osavõtul. Festivaliprogrammi kuulunud lavastusi võis näha ka läänerrannikul San Franciscos. Rahvaste üksteisemõistmise ideele pühendatud kohtumise korraldas Rahvusvaheline Teatriinstituut.

Kanadalased pidasid juunis **MONTREALIS** UNIMA egiidi all **I ülemaailmse nukuteatريفestivali**. Vahtralehemaa festivaliaהל (pantomii-, džassi-, multifilmifestival jne) pikenes nüüd veelgi. UNIMA pidas Montrealis oma iga-aastase istungi. Otsustati, et UNIMA 15. kongress viiakse läbi Nagoyas 27. juulist 3. augustini 1988. Kongressi raames toimub Jaapani ja ülejäänud maade nukuteatريفestival lidas (4.—8. aug) ja Tokyos (9.—11. aug). Kanada festivalil osales arvukalt gruppe ja üksikesinejaid nagu *Sutradhari* nukuteater New Delhist, ameeriklane Eric Bass jpt. *Bread & Puppet Theatre* asutaja ja näitleja Peter Schumann oli esindatud trupi ühistööna valminud filmiga «Laul Nicaraguale». Filmidega astus üles ka kuulsa «Muppet show» looja Jim Henson. Prantsusmaal esindasid *Théâtre Caroube* «Vaikeluga» ja Paljaste Käte teater «Manipulatsioonidega». Vanameister Richard Bradshaw Sydney'st demonstreeris virtuoslikult varjukujusid. Peoperemeestest nimetagem *Lampooni* nukuteatrit Torontost «Klounaadiga» ja *Coadi* nukuteatrit Vancouverist «Pollyga». Festivali kõrgpunktiks kujunes korraldajalinnas Montrealis sündinud lavastus «Areeni

ebajumal». Tüki autor, briti kirjanik John Tolkien on tuntud fantastiliste süzee meistrina. Lavastaja André Viens (ühtlasi festivali initsiaator) kasutas kireva sündmustiku edasiandmiseks Kanada Rahvusteatri näitlejate abi. Tema meisterlik režii resoneeris igati näidendi kujundimaaimaga. Valmistati 70 nukku ja imposantne ürglind, kes hõljus 16 meetri kõrgusel vaatajate peade kohal ja maandus siis lavale. Kaasa tegid 12 nuku- ja 17 draamanäitlejat, mõjuvalt kasutati heli-, valgus- ja suitsuefekte. Mõistujutt pajatas sellest, et võimu otsimine võib inimesi kõlbeliselt laostada; seda kiputakse väärsti kasutama pimeduse- ja sõjajõudude huvides.

Austria Nukuklubi korraldab igal aastal **HERZOGENBURGIS Puppennale** — rahvusvahelise nukuteatريفestivali. 26 lavastust moodustasid osa suurest lastepeost, mis toimus Augustiinlaste kloostri maa-alal. Kohalikest truppidest astusid üles *Pupilla*, *Lilurum* ja Salzburgi nukuteater. Londonist oli saabunud Percy Press II oma *Punch and Judy Show*'ga, Pariisist Champs-Élysées', marionetteater eesotsas Philippe Casidanusega. Tšehhoslovakkiaat esindas Banská Bystrica nukuteater (lavastaja Anton Anderle), Saksamaa Liitvabariiki Rüsselheimi *Puppenspiele* (lavastaja H. F. Wolf) ja Saksa DV-d Bautzeni rahvanukuteater (lavastaja Felix Lorenz). Huviga külastati näitust «Nukk maailma näitelavadel» (see oli ühtlasi Puppennale moto) ja vaadati UNIMA festivalidel vändatud filme.

Augustis toimus **ZAGREBIS** juba 19. korda **rahvusvaheline nukuteatريفestival**. Osalesid 17 truppi 7 riigist 22 lavastusega.

«**Kääbusprintside pidu**» — niisuguse deviisi all peeti 9. lasteatريفestival **HABANAS**. Kuuba pealinna arvukatel lavadel, aga samuti koolides ja lastehaiglates etendati umbes 30 kohalike ja välismaiste autorite tükki.

Nüüd siis veidi pikemalt saksakeelse teatri esindusüritusest — **LÄÄNE-BERLIINI Theater-treffen**'ist, kuhu delegeeritakse SLV, Austria, Sveitsi ja Lääne-Berliini tipplavastused. 1986. aasta teatrikohtumine oli mastaabilt tagasihoidlikum kui varasematel kordadel. Seitsmeliikmeline kriitikutešt žürii valis välja ainult 7 lavastust (tavaliise 10 kuni 12 asemel), mille hulgas polnud ühtegi Sveitsist ega Austriast. Nendest vähestestki jäi üks ette kandmata — Lääne-Berliini *Schaubühne* oli Marivaux' «Armastuse triumfiga» ringreisil. Kuuest lavastusest neli olid tänapäeva-teemalised, ülejäänud kaks aga klassikatõlgendused.

Kaasaegsest dramaturgiast vaadelgem kõigepealt Thomas Bernhardi «Teatrimest» Bochumi *Schauspielhaus*'i esituses. Nagu pealkiri reedab, on peategelaseks endine näitleja Bruscon (teda kehastas Traugott Buhre). Tekst koosneb põhiliselt tema monoloogidest, kus eksstaar heietab lõputuid mälestusi oma säravast karjäärist. Brusconi vastaspooluseks on tema kultuurivaenulik, laval sihitult ringi seбив perekond: kipsis 73



Lääne-Berliini
Theater-
treffen:
Sophoklese
«Oidipus»
Hamburgi
Thalia teatri
esituses
(lavastaja
Jürgen
Gosch).
Kreon ja
Oidipuse
rollis
Ulrich Wild-
gruber (paremal).

käega poeg, infantiilne tütar ja tüütu naine. Nende eneseväljendus piirdub ainult kaasaja päevapoliitiliste ja kõmuliste sündmuste kommenteerimisega. Kunagine näitleja peab aga ennast veel praegugi maailma nabaks ja joobub oma kujuteldavast nimbusest, ignoreerides uut status quo'd. Aga siiski tajub ta järjest enam oma isoleeritust perekonnast ja kogu ülejäänud maailmast, kes ei püüagi teda vastupidises veenda. Lõputu sonavada on Brusconi ainsaks kilbiks pealetungiva julma tegelikkuse vastu, kuid isegi vaidlusmõnust on ta ilma jäetud — teised lihtsalt ei viitsi temaga diskuteerida. Peaosalise sõnale toetuv rollitahendus kontrasteeris kõrvaltegelaste plastiilise, miimika- ja žestirikka mängustiiliga.

Sisu poolest oli eelmisega üllatavalt sarnane Herbert Achternbuschi «Gust», mida mängis Müncheni Staatsschauspiel. Autor päivis selle teose eest 1986. aasta Mühiheimi draamaauhinna. Igaüks domineeris peategelase monoloog, kelle

ainsaks partneriks oli tema surev naine. Gusti, 83-aastaselt Baieri talumeest, kehastas veenvalt keskealine näitleja Joseph Bierbichler. Narruse kiindunud oma mesilastesse, keerleb Gusti jutt kallite tiivuliste ja muu taitutöö ümber, pakludes seejärel tagasivaadet kogu senisele eluteele. Saatisistujaite avaneb kahestunud ja tundeetu tööhobuse iseloomuga inimene, kes oskab loodusega paremini ümber käia kui lähikondlastega. Survoodii olevate naiste teeb ta etteheitelid lörritäänud elu pärast ja üiistab oma esimest naist. Terve elu mõttetult tööt rüganud, käsitleb Gust inimesi nagu puuhaige, mida tuleb kirvega parajaks raiuda. Näitleja auks peab ütleva, et ta suutis kahe tunni vältel vaatajaid pinges all hoida, manades publiku haudvaikselt, et juba järgmise hetke vaheihüüdeid provotseerida. Hingestatud esitus lisas kujule sarmi, mitmeplaanilisust ja isegi humaansust.

Breemni Tantsuteatri kavast oli «Föön»

(autor ja koreograaf Reinhold Hoffmann). Fantaašiarikas koitaaž pakkus ainet lennukateks mõttespekulatsioonideks. Kohati Pina Bauschi meetoodeid kopeerides loodi mosaiikne piit meeste ja naiste suhetest, mis varieerusid brutaašusest õrnuseni, tõsidusest mänguisuseni. Puhaiikuid protsessioonia vaheldusid argipäeva konventsionaalsusega. 19-liikmeliine trupp liikus laval oimemuusika saatel (variantsioonid «Tea for i wo» teemal jne), kuhu suiaudusid Bachi Tokaata a-moll taktid.

Stuttgardi Riigiteater mängis ameeriklase David Mameti näidendit «Merevaade pankran-nikut», kus autor kujutab haistamatut eksis-tentsivõitlust ühes kinnisvaramaakieri büroos. Boss kuulutab välja ametialase võistluse, mille võitja saab preemiaks «Cadillac», teiseks tulnu tohib kohale edasi jääda, kõik ülejäänud visat-akse aga tänavale. Võitlus koha eest paikese all toimub printsibiil «kõik kõigi vastu omakasu nimele». Skeem eiustus tänu ekstraklassi näitle-jatele, keda lavastaja Dieter Giesingil jätkus kõigi võtmerollide tarvis. Vestius läks märka-matuult uie tegevuseks, tekst otseku material-i-seerius. Lavastust peeti lausa fotorealistlikuks, kus iga osaline esitas perfektse soolo.

1984 lavastas Jürgen Gosch Kölnis Sophok-iese «Oidipuse». Vahepeal siirdus ta Hamburgi Thalia teatrisse ja kandis töö üle sealsele lavale, sama trupi ja sama kujundusega. Uue firmasildi all etendatigi «Oidipust» Theatertreffen'it. Pea-kiri on programmiine, erinedes traditsioonilise-st «Kuningas Oidipusest» ja Benno Bessoni legen-daarsest lavastusest «Türann Oidipus». Goschi tõlgenduses kujutati üksikisiku saatust, seda era-kordset traagikat, mida aegade jooksul on kogeu-nud paljud inimesed. Oidipuse saatust võib saada kogu inimkonna saatuseks — selline näis olevat lavastuse paatos. Tõsteti esile Axel Manthey nappi kujundust: mustas lavaruumis domineeris vaige trepp, mis viis poodiumile. Seal paikneva koja uksepraost tungisid välja Oidipus (Ulrich

Wildgruber) ja Iokaste (Eisabeth Schwarz). Teatraiseeritud sünniaktiga taheti viidata ema ja poja abielusuhetele, seeiabi ühtiasi Freudi psüh-hoanalüüsile ja tragöödia tõlgendamise ajaloote. Kõigepealt ilmus nähtavale Oidipuse pea, mis kujutas endast suurt maski kuningakrooniga, siis kaed ja lõpuks jalad kõrgete koturnidega. Ira-goodia mehhanism oli käivitatud ja liikus kurb-mänguiku paratamatusega ainuvõimaliku rada pidi. Ja veel üks kõnekas detail: Oidipuse koja suunas langes saatusiik komeet, taevavõ-i-viit iahti rebitud täht, mis meenutas purunenud krooni; kurjakuulutatavat jäi see lavaolijate ko-hale õhku rippuma, ähvardades nii otseku kogu inimkonda.

Festivali teiseks klassikalavastuseks oli Kleisti «Amphitryon» Bonni Linnateatrit. Jossi Wieleri töö paistis siima välise atraktiivsusega: lava oli tulvil võimlemisriistu nagu kang, hobune, rön-gad jne, kus peategelane oma kadestamisvää-r-set tuusliist vormi demonstreeris. Siit vois välja lugeda tema kannatusrohket tõetunnetusprots-essi, aga sellega ka sõnum piirdus.

Muidugi oli kriitikuteist zürri otsus festivali-lavastuste arvu piirata vaieldav. Arvustajad taht-sid küllap märku anda saksa teatri kriisist. Prakti-kud seevastu pidasid saarast diktaatorlikku tegu-viisi skandaalseks. Festivali juhtkond omakorda reageeris sellele kõrvalprogrammi väljakuuluta-misega, tehes seda täiesti omal riisikol. Ees-märgiks oli pakkuda tänapäevanäidenditega ees-kuju vääriivat initsiatiivi. Enamasti oli tegu vaike-vormidega provintsiteatrite esituses.

Essiingeni Landesbühne mängis Fitzgerald Kuszi näidendit «Körgraudtee». Selles heide-takse piik kahe eaka väikekodanlase eilu, kes korra aastas külastavad Bodeni järve ääres elavat noorpõlvesõpra. Rongisõidu ajal avanevad vana-nevate õdede karakterid, kes teineteist vihkavad, aga ometi koos elavad. Üksijäämine pakub veegi lohutumat perspektiivi.

Sama teatri ettekandes jõudis festivalilavale

Lääne-Berliini
Theatertreffen:
(paremalt vasakule)
Alkmene, Jupiter ja
Sosias Bonni
Linnateatri
näitlejate kehatuses
Kleisti «Amphit-
ryoni» moodsas
fõlgenduses
(lavastaja Jossi
Wieler).



«Paijakspöetu» (autor ja lavastaja Otto Junggeburth). Peegliatega ümbritsetud lava oli tulvil määdnud tarbeasju, ajalehti ja ajakirju, musti pudeleid ja nõusid. Selle lasu keskel konutas külaspäine naine. Noorukese Lulu (näitleja Ursula Hanstedt) on paijaks püganud Prantsuse provintsilinna elanikud, sest kuuldavasti olnud ta sõja ajal natsi armuke. Näruses mantlis ja paljajalu, mediteerib see alandatud ja alakäinud olend traagiliste minevikusündmuste üle. Tegemist pole avalikult sõjavastase tükiga, ka absurd ei paistnud olevat autori taotluseks. Pigem oli see psühholoogiline etüüd naisest, kes pärast õuduste läbielamist peab enda jaoks uuesti elumõtte leidma.

«Vihaste naiste vihased kõned» — niisugust originaalset pealkirja kandis Ingolstadt Linnateatri lavastus. Christine Brückneri monoloogidest olid esitamiseks valitud «Desdemona viimane veerandtund väepealik Othello magamis- toas», «Katharina Lutheri (sünd. von Bora) laukõned», «Christiane von Goethe ülesastumine lesestunud talliülema Charlotte von Steini eeskambris», «Klytaimnestra pidamata jäänud kõne Mückeene kuninga kanderammlis». Iga monoloogi esitas erinev näitlejanna, kes sobis osasse nii vanuselt kui välisuselt.

Näitetrupp Bonnist riskis soliidisel foorumil näidata esietendust, Elfriede Jelineki «Lossiteatrit» Horst Zankli lavastuses. Austriast pärit autor nimetas oma tööd lustmänguks lauludega. See kujutas endast kõikvõimalike tekstide kollaži, mille aineks populaarsed järjefilmid ja sentimentaalsed romaaniid.

Samad esitajad mängisid veel poola-juudi autori René Kalisky näidendit «Võits». Tükk on mõistatuslik ja kohati isegi müstiiline. Selles kirjeldatakse juutide saatust ühe perekonna näite varal, kelle surnud liikmed kohtuvad taas paradisiis. Tegelased lahkavad mõodanikku, nad vii-

bivad otsekui elu ja surma vahelises seisundis. Lavastaja Peter Eschberg asetab korduvalt küsimärgi alla nii aja kui koha. Tema nägemus taevariigist realiseeris kummalise seguna üleloomulikust imemaast ja modernsest diskost. Juudi rahva traagilist saatust kajastas kõige imekamalt stseen, kus eksponeeriti tervet rühma alasti figuure, keda viiakse koonduslaagrisse. Nende seas on ka tuttava perekonna liikmed, kes on üksteise ees süüdi, kuid samaaegselt saatusliku ajastu ohvrid.

Paraku ei suutnud need väiketeatrite lavastused end metropolis nappi panna. Põhjusena toodi esile näitlejate nappi kogemuste pagasit, olid ju lavastused oma loomulikkusest miljööst ootamatult välja rebitud. Festivali juhtkond avaldas lootust, et mõõnale järgneb uus tõus. Järgmisel aastal tahetakse pakkuda traditsioonilist täisprogrammi, mille hulgas ka tipplavastajate Peter Zadeki ja Benno Bessoni uued tööd.

Ametlike rahvus-, linna- ja provintsiteatrite kõrval on paljudes maades väiksekoosseisulisi näitetruppe, kes mängivad iseenda kompositsioone või teevad nn mitteverbaalset teatrit, pakkudes visuaalset vaatamängu. Trupid on pidevalt ratastel ja esinevad ka seal, kuhu draamakunst muidu ei jõuakski. Sellistele truppidele oli pühendatud festival «Rahvuste teater 1980», mis peeti AMSTERDAMI lipukirja all FOOLS (narrid). FOOLS II toimus KØBENHAVNIS ja nüüd peetakse seda rahvusvahelist festivali alaliselt Taanis. 1986. aasta programm väitas kolm nädalat, 17 maalt oli saabunud 33 näiteitskonda. Esineti superlandades, grüünes, hallides ja spetsiaalselt püstitatud tsirkusetelgis, statsionaarsetes teatrimajades vaid erandjuhul. Pakuti muusika- ja tantsulavastusi, pantomiimi, tsirkust ja kabareed, komöödia-, satiiri- ja eksperimentaalteatrit (varasematel kordadel ka nukuteatrit). Umbes pool üritustest oli avalikult meelelahu-

Københavni FOOLS: Stokholmi rahvusvahelise koosseisuga teatritrupp Remote Control Productions esitamas belglase Michael Laubi sõnadeta vaatamängu «Tunnete tagasitulek».



tusliku iseloomuga ja mõeldud kõige laiemale hulkadele. Teist poolt nimetas kriitika tingiikult postavangardseks, viidates eksperimentaalsetele vormiotsingutele. Kõlama jäi seisukoht, et just viimati nimetatud tendentsid võiksid anda uusi impulsse Taani konservatiivsele ja kommertslikule teatrile. Festivali ajal organiseeriti teisi kunsti-üritusi, kirevaid päevasündmusi arutati edasi lugematutes öökabareedes. FOOLS on ikka pühendatud mingite teemale, (iima et kõik üritused sellele vastama peaksid), viimati oli see «**Elav sadam**». Pomposel avatseremonial Kobenhavni sadama üheksas eri paigas tegi kaasa 1300 artisti, kes täpselt keskööi suundusid rongkäigus Charlottenborgi palee juurde, täites kogu linna muusikaga.

Üksiklavastuste käsitlemist alustagem Jaapani trupist *Super Ichiza*, kes oli parasjagu «Macbethiga» suure Euroopa-turnee (65 efendust kuues riigis). 11 näitlejat ja 4 muusikut ühendasid sajanditevanuse kabuki piavatusiiku rockiga. Laval võis näha fantastiisi kostüüme ja maske ning rikkalikult pantomiimi, akrobaatika- ja tantsuelemente. Rõme rock saatis kõiki võtimesteene: Macbethi pidusööki Duncani auks, Duncani mõrvamist, leedi enesetappu ja muidugi Macbethi viimset võitlust ja tapmist. Rock-kabukiil oli publiiku seas minekut, aga kas see Shakespeari üle lisaväärtust andis, jäi nõudiikumale vaatajale küsitavaks.

Bath Natural Theatre Company Inglismaalt esitas pilaloo «Märjad linad». See pajatab eakast meremehest, kes satub vanadekodus lõbusate vanapiigade küüsi. Nende ettepanekul tehakse mängult läbi maailmareis, vanatüdrukud kehas-tavad arvukates seiklustes mereröövleid ja muid süngeid tüüpe. Neija meesnäitleja (kes kehas-tasid loomulikult ka naisroole) peaesmärk oli publikut farssi kaasa haarata. Kohati kandus mäng saali, kust vaatajaid lavale tariti. Ehtsale narrimängule iisas omajagu vürtsi publiku peenike naer kaasvaatajate üle, kes näitlejate rünnaku ohvriks langesid. Klounaad jätkus vaheajalgi, kui ootamatult väija ilmunud näitlejad kimbutasid pahaaimamatuid jalutajaid.

Senegali tantsijatar Isnei da Siiveira esitas trummimängu saate Aatrika tantsurituuaale moodsas tõlgenduses. Talle sekundeerisid «Orientalne kabaree» musta maagia ja kõhutantsuga ning Aizeeria muusikakompanii El-Azhard teatraliseeritud programiga.

Prantsuse Cirque de Barbarie on küllap maailma ainuke naistsirkus: kümme noort daami on ühtaegu näitlejad, ekvilibristid, varieteeartistid, klounid, muusikud ja görliid. Tulvil huumorit, ironiat, särtsu ja sarmi esitasid nad kõige ehtsaimaid tsirkusenumbreid, põimides vahele sketše ja tantsu.

Inglise I. O. U. Theatre happening'i-vormis kompositsiooni mängiti sadama tagavararaudteel. Lavastuses kasutati vana vedurit, dresiini, veoautosid ja muud butafooriat. 1976. aastal

loodud trupp on kuulsaks saanud sellega, et loob oma performance'id konkreetset keskkonda arvestades. Etendusi antakse lossides, kindlustes, katakombides, plaazidel, turuplatsidel, parklates, lammutamiste kuuluvates majades jm. Müstika vaheidub koomikaga, kasutatakse ohtralt žesti ja miimikat, kirevaid kostüüme ja omaenda komponeeritud muusikat; sõnast on loobunud, tänu sellele ei esine sagedastele välisturneedele keelebarjääri.

Poolat esindas Chwilowa trupp Lublinist «Imepärase looga», mis kestis vaid kolmveerand tundi. Kohati sürrealismi kalduvaid sündmusi esitati peaaegu täielikus pimeduses, tihti oiid vaigustatud ainult üksikud kehaosad. Sosinad ja karjed kasvasid järk-järgult laulurütmiks, mida toetas marsitaktis liikumine, et siis jälle kaootilise algolekusse vaibuda.

Taanlaste ainsaks panuseks oli tantsudraama «Venezia» kompaniit The Ladies Rhea Lemani juhendamisel. Viis daami on iõburesil Vahe-mere ääres, kus nad satuvad usna kummalistesse olukordadesse. Lõkkele iõövad metsikud kired ja lõpuks pauguvad püstolid. Saatemuusikana kõias koliaaz «Traviata» meeloodiast ja heavy rockist.

Stockholmist pärit, rahvusvaheise koosseisuga Remote Control Productions esitas 75-minutilise loo «Lunnete tagasitulek» (autor belgiane Michel Laub). Lavastuses võis aimata uue teatri-keele otsinguid, kus ei riskita enam midagi otse-seit väija õelda. Imiteeriti tumma, rõhututit aeglaselt kulgevat tegevust, teemaks armastus ja sõprus, mis järsku surmavaenuga lõpevad; soe-tatakse uued suhted, kuid needki lõpevad vastastikuse mõistmatusega. Näitlejad jäid rõhututit külmaks nagu robotid, luues ainult väise rooli-joonise, kompensatsiooniks rakendati videot. Kriitikute arvates oli see irooniiline kommentaar tänapäeva maailma frustratsiooni ja võõrandu-mise aadressil ning ühtlasi üeskutse tunnete taaseiustamiseie. Sama tendentsi võis täheledada teistegi eksperimentaalsete tööde puhul: pee-geldati vapustatud tundeima, sisepeingeid, üksin-dust, hingepiinu, vähem kohtas sotsiaalsete iim-tingute kajastusi.

Festivali direktori inglase Trevor Davies arvates hakkab FOOLS end peagi ammendama. Ta unistab rahvusvaheise Euro-festivali korraldamisest. Kolmeks kuuks tuleb üürida suur iaev ja võtta pardale 12 teatritruppi eri maadest. Uhistõona peab sündima loominguline labora-toorium, mis sooritab ringreisi ümber Euroopa Gdanskist Ateenasse. 12 sadamainnas heide-takse nõalalaks ankur ja kõigjal organiseeritakse rahvuslikud festivalid, millega ühinevad pardal olevad teatritegijad. Plaana võib tunduda liiga grandioosne, aga eks ole fantastiisemaidki pro-jekte hea tahtmise ja metseenide rahaga teoks tehtud. Igatahes tooks see vähemid tuuli juur-dunud festivalikorraldusse, vähemalt Euroopas.

Mängides *happening*'i

LEONHARD LAPIN

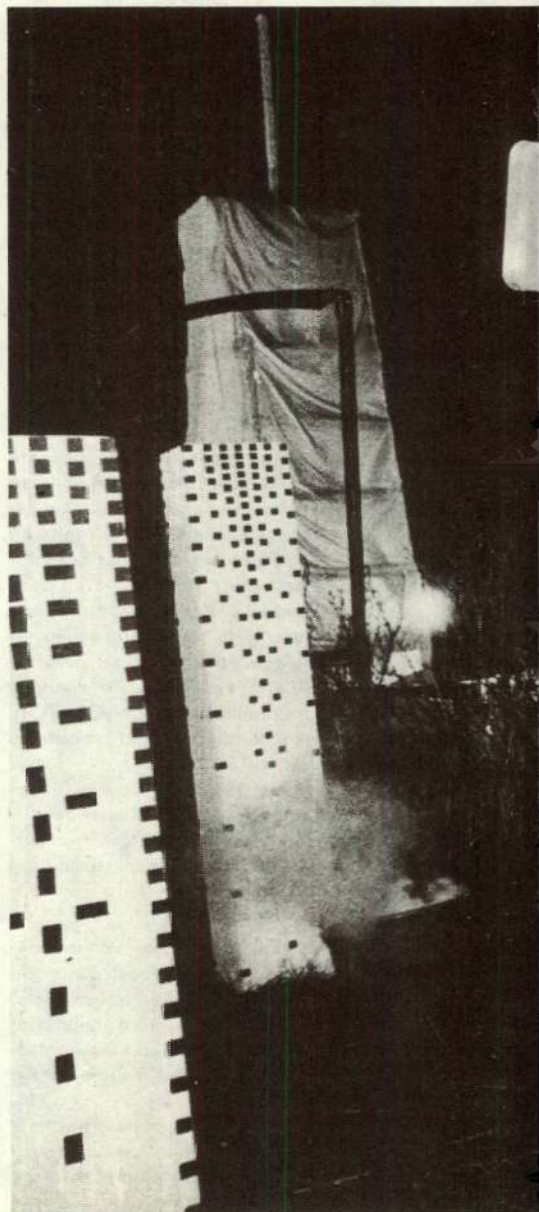
«Emakeeles võiks kõlaliselt ebaeeldiva *happening*'i asendada lihtsalt sõnaga «mäng». Jah, just selle kõige igapäevasema pisikeste tüdrukute ja poiste mänguga. Võtta hulk ebaolulisi asju, funktsioonita esemeid, tähtsusetuid sündmusi ja seiku, veidi õhku, päikest, vett, argipäevaseid hääli ning pühapäevaseid helinaid ja luua uus fantastiline maailm, kus realiteedi jõuetud koostisosad muutuvad toimivaiks, arenevad jõuks, mis reaalse maailma väärtusi tühiseina paista laseb, nende absurdset kooslust avab...»¹

Poleks täpne pidada *happening*'i kultust omaette kunstisuunaks või -stiiliks, samuti ka vaid *pop-art*'i kaasnähtuseks, sest ta on komplitseeritud taideilming ja seotud paljude kunstisuundumustega. Ka ei ole *happening* üksnes 1950.—1960. aastate kunstiavaldu, pigem varem esinenud modernismiilmingute elluäratamine, omamoodi protest modernistliku kunsti kaubastumise vastu. Juba enne Esimest maailmasõda olid nii itaalia kui ka vene futuristid korraldanud analoogilisi esinemisi, samuti ka dadaistlik «Cabaret Voltaire» Zürichis. Marcel Duchampi peetaksegi *happening*'i esteetiliste aluste rajajaks, mõeldes tema 1913. aastal eksponeeritud dadaistlikku skulptuuri «Jalgratta ratas», mis manifesteeris «kunsti juurdumist isiksuses kõigest vabanemise protsessis» ning eeldas vaataja osalemist kunstiteoses.

Siiski oli esimeseks modernistlikuks suundumuseks, mis hülgas ateljeed ja galeriid, itaalia futuristlik liikumine, vallutades loengu- ja teatrisaalid ning tänavad. Juba 1908. aastal väitis futurismi isa F. T. Marinetti: «... tuleb minna tänavale, juhtida rünnakuid teatrilt ja kasutada poksi kunstirelvana!»²

Ka itaallastest inspireeritud vene futuristid eesotsas V. Majakovski, vendade Burljukkide ja V. Kamenskiga korraldasid mitmeid *happening*'e meenutavaid

ctendusi, sealhulgas suurejoonelise futurismi propageeriva reisi seitsmeteistkümmesse vene linna, ületades oma äärmuslikkuses igati Lääne eeskujusid. Ta-



¹ L. Lapin. *Happening* Eestimaal. Käsikiri, 1970.

² F. T. Marinetti. *Teoria e invenzione* futurista. Milano, lk 201.

gantjärele võib isegi väita, et vene 1910.—1920. aastate avangardismi radikaalsus sündis just futuristide ettevõtmistes.

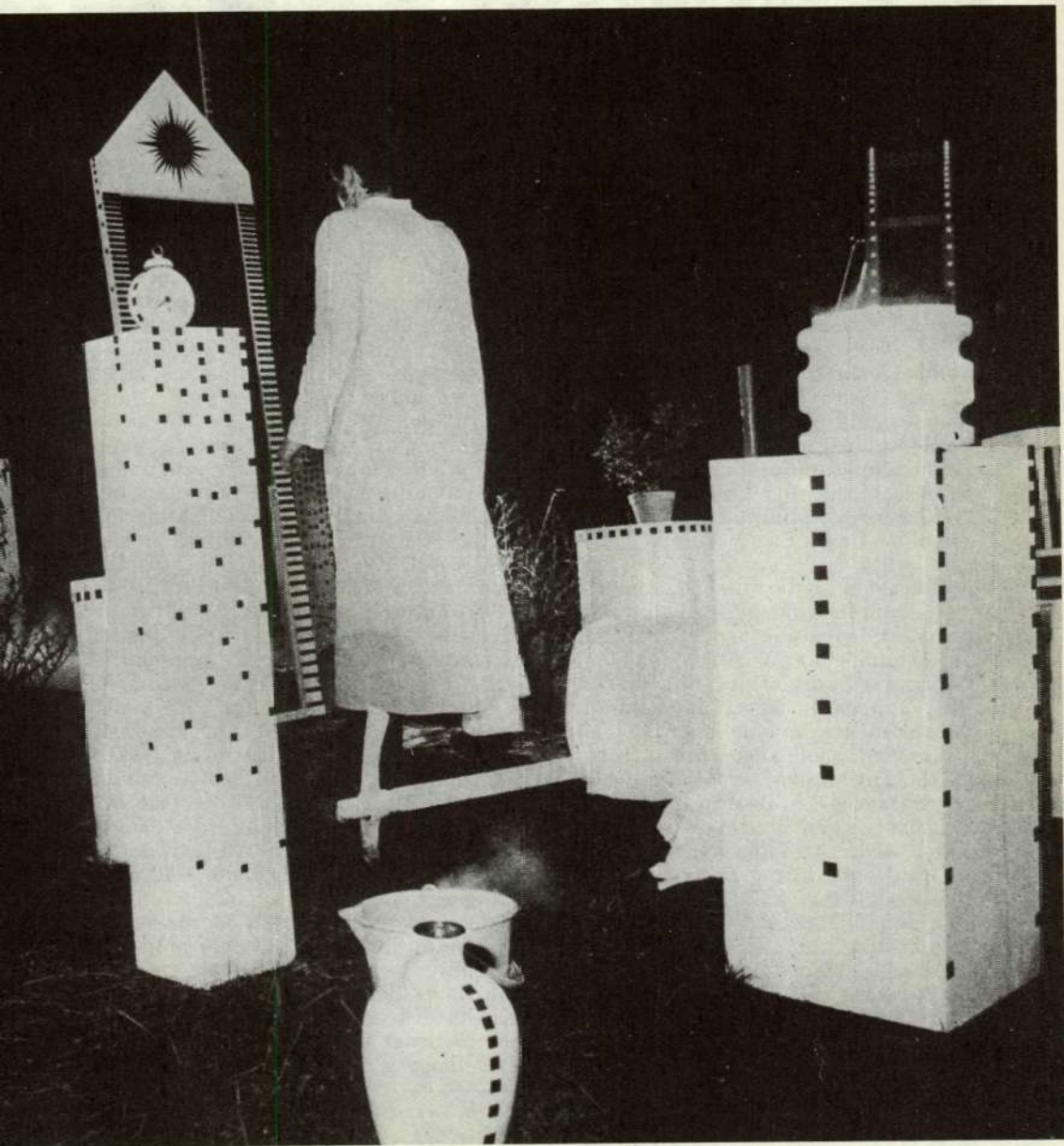
Pärast sõda viisid dadaistid oma keskuse Zürichist üle Pariisi, kus kõmu tekitanud etenduste traditsiooni jätkati ja arendati *dada* absurd sürrealismi mitmemõtteliseks müstifikatsiooniks.

Kõiki neid varaseid *happening*'i ilminguid iseloomustab aktiivsus, protest ja nihilism. Analüüsides aga tollaste

etenduste väljendusvahendeid, peab märkima nende pärinevust rahvalikust teatrist. Nii kinnitab itaalia futurismi tähtsamaid manifeste, «Varieteeteatri manifest» 1913. aastast:

«Varieteeteatri dramaturgidel, näitlejatel ja tehnilisel personalil on vaid üks eesmärk: jätkuvalt välja mõelda uusi üllatusi, et tagada eksisteerimine ja kasusaamine. Seetõttu on paigalseis või kordamine siin täiesti võimatu. Sellest johtub ajude ja lihaste pingeline võitlus

*Siim-Tanel Annus. Performance «Tornid taevasse». 1982
T. Tormise foto*





Wolf Vostell. Decollage Happening-You. 1964

kõigi endiste rekordite lõomiseks, olgu küsimuseks osavus, kiirus, jõud, mitmekesisus või elegants...

...Varieteeteater on sulatusastja, kus keeb uus vastuvõtlikkus. Seal kogete, kuidas iroonia jõuga purustatakse vanad, lõpuni kulunud prototüübid, ilu, suurejoonelisus, pidulikkus, usk, julmus, veetlus ja hirm, ning kuidas need asendatakse uute prototüüpidega, mis on sündinud abstraktses töös³ (L. L. sõrendus.)

Rõhutaksin abstraktse töö, kombineerimise, kompilleerimise — niisiis mõtte-tegevusliku loovuse — aspekti uute suhtlemisvormide otsingul, sest lõpuks on nii varaavangardistlik etteaste kui ka 1960. aastate *happening* uut tüüpi kommunikatsioon, milles vanade naeruvääristunud konventsionaalsuste (nn käitumisreeglite) antiteesiks on «väljamõeldud naeruväärsused» — absurd. Avangardisminähtuste analüüsimisel on meil tavaliselt just abstraktse töö aspekti eiratud ning käsitletud avangardistide loomingu analoogiliselt XIX sajandi taidega subjekti-objekti vahetu suhtena. Sellist vaatepunktist tundub avangardistlik «tegelikkuse moondamine» vägivaldne ning absurdse tulemuse sisemine loogika jääb mõistmatuks.

Teise maailmasõja järgses Lääne kunstielus valitses algselt teatud sisse-

poole pöördus. Ebapopulaarne oli ka futuristlik pärand, sest Marinetti oli imetlenud sõda ja vägivalda. Ometigi võitis ajapikku modernistlik enesereklaami ning kunstipublikuga vahetu kontakteerumise soov. Ühe esimese sõjajärgse *happening*'ina nimetab E. Lucie-Smith⁴ Georges Mathieu poolt 1950. aastal Pariisi Sarah Bernhardti nimelises teatris korraldatud õhtut «Luuletades», kus kunstnik maalib kahekümne minuti jooksul laval suuremõõtmelist maali.

Üks sõjajärgseid *happening*'i pioneere oli USA helilooja John Cage, kes 1952. aastal korraldas *Black Mountain College*'is «õhtuse sündmuse», mis oli improvisatsioon tekstidest, luulest, muusikast ja tantsust. *Happening*'is osales ka hiljem *pop-art*'i klassikuks kujunenud R. Rauschenberg. I. Cage'i, sõjajärgse avangardismi ühe juhtkuju kunstifilosoofia lähtekohad selgitavad paljuski ka *happening*'i. Helilooja mõttemaailma mõjustas oluliselt jaapani õpetlase D. T. Suzuki 1934. aastal esmakordselt inglise keeles ilmunud raamat «An Introduction to Zen-Buddhism» ning tema 1940. aastate lõpul Columbia ülikoolis peetud loengud zen-budismist. Selles õpetuses väidetakse muu hulgas, et inimese mõistus ja maailm on loomult ääretud, mistõttu suurim eksitus ja orjus on allumine mingile autoriteedile, ka jumalale. Inimene, kes tõelisust teada tahab, raputagu endalt loogika ike; originaalne mõte on

³ L. De Maria. Marinetti e il futurismo. Milano, 1973, lk 112—113.

⁴ E. Lucie-Smith. Art Now. Tokio, 1971—1972.

aloogiline ning suunatud põhimõttele *coincidenta oppositorum*, olemasolevate elutervikute haaramisele nende juhuslikkus voolus. Eksistentsi mõtet taipavad intuitsivselt ainult need, kellele on antud äkk-kogemus, milles nad eksisteerivad nii nagu vesi või lind, tajudes, et esemed ja isikud osalevad aktuaalses, vahetus sidemes selginenud inimesega. Selline mõttesähvatus muudab maailmanägemist, tekib enneolematult intensiivne argipäevase tunne. Oleme maailmaga leppinud, samas vabad ta tinglikest reeglitest. Võtame esemeid ja isikuid sellistena, nagu nad on. Niisugust õpetust järgiv muusika peab J. Cage'i arvates olema intensiivse teadvuse virgutamise vahend. Sel kombel pole loomingu ei meelelahutus, kommunikatsioon ega ka elamuste väljendus, vaid katse tõmmata kuulajat-vaatajat ühistesse, ehkki üksipäini realiseeritavasse otsinguisse eksistentsi mõtte avastamiseks. Seetõttu taotles J. Cage oma esitustes teatrivormi, kuna teater «meenutab rohkem kui teised kunstid elavat loodust», on igasuguse loomeaine, igasuguste esemete ja situatsioonide segamine.

Ann Halprin. Happening «Paberitants». 1963



Allan Kaprow. «Southamptoni paraad» (osa happening'ist «Gaas»). 1966

J. Cage'ist lähtus oma loomingu suundaegse *happening'* klassikuid, kunstiajaloo professor Allan Kaprow, keda A. Henri peab oma teoses «Environments and Happenings» liikumise keskseks kujukse, kunstnikuks, kes arendas *happening'* *environment'* koostisosast omaette taideks. A. Kaprow, kes alustas kunstnikuteed abstraktse ekspressionistina, harrastas 1950. aastate keskel *assemblaže* (*assemblage*), seadeid kõrvõimalikust prahist, millest ajapikku arenes keskkonnakunst — *environment*. Siit sai A. Kaprow idee, et ka ruumilise kunstiteose vaatajad ise on osa teosest, ning otsustas neid, *environment'* seni passiivset elementi, teadlikult aktiveerida. Nii kirjutas kunstnik esialgselt oma etendustele stsenaariumid ja harjutas neid kutseliste näitlejatega üpris põhjalikult. Et aga tollases teatris olid näitlejad harjunud kindlate rollidega, ei vullanud improvisatsiooni ning kannatasid tähekkultuse all, hakkas A. Kaprow ajapikku *happening'* ides rakendama juhuslikke esineid ning loobus ettevalmistatud režiist. Ta mõtles välja lihtsad tegevuskavad, mis juhuslikele osavõtjatele tekstidena jagatuna olid kergesti mõistetavad. Seejuures otsustasid kohaletulnud inimesed ise, kas nad etenduses osalevad või ei. Nii rõhutas A. Kaprow oma täiustunud *happening'* ides enam seda, mida sündmused said neis osalevatelt inimestelt, 81



Ohtu Kirjanike Majas. A. Pärt, T. Velmet. 1967
J. Tensoni fotod

vähemtähtis oli *happening*'i vaatemängulisus, see, mida ta andis pealtvaatajatele. M. Kirby määratleb esimeses *happening*'e käsitlevas raamatus⁹ A. Kaprow' loomeprintsipi «matriitsita esitusena», etendusena, millel ei ole kindlaksmääratud aega, kohta ega stiili, mis just eristabki *happening*'i tavapärasest teatrist.

Oma filosoofilistelt alustelt olid A. Kaprow'le lähedased Tokio *Gutai* rühma *happening*'id. Alates 1955. aastast korraldas see grupp vabaohusündmusi, kus ühendati jaapani klassikalisi rituaale modernismi esteetiliste võtetega.

«Sünnusekunsti» tõeline tõus algab 1960. aastatel, seotuna *pop-art*'i levikuga USA-s. Uue laine esimeseks etteasteks peetakse Red Grooms'i *happening*'i «Burning Building» («Põlev ehitis») 1959. aastast, mis põhines kunstniku lapsepõlvemälestustel tsirkusest. Tegelikult löi enamik tuntud *pop*-kunstnikke sel ajal teoseid, mis meenutasid *happening*'e, või korraldas näitusekunstist sõltumatu etendusi. Selline *pop-art*'i ja *happening*'i koosluse klassikaline näide oli C. Oldenburghi teemanäitus «The Store» («Kaubamaja») 1961. aastast, kujundatud lavastusena, kus kunstiteose liiku-

vateks elementideks said näitusekülalastajad. 1960. aastast alates korraldas Jim Dine «maalimise jätkuks» lavastusi, milles kunstnik seostas maalidega mitmesuguseid tegevusi ning komponente: muusikat, kõnet, heli, tantsu jms. Ka E. Kienholzi paljud seadeldised, nagu näiteks 1940. aastate lõbumaja parafraaseeriv *environment* «Roxy baar» 1960.—1961.



aastast, on omamoodi «külmutatud *happening*'id», nagu sellist kahe taidekooslust nimetab W. Vostell. Seni nimevatute kõrval peab M. Kirby USA 1960. aastate *happening*'i pioneerideks veel R. Whitmani ja C. Schneemani. Tähelepanuväärne on R. Whitmani kontseptsioon: «Mind huvitab teatrietendustes kõige enam see, et neis vajatakse aega. Aeg on mulle eriline materjal. (L. L. sõrendus.) Tahan seda kasutada samamoodi kui värvi või kipsi või mis tahes looduslikku materjali...»¹⁰ R. Whitman hakkas oma lavastustes kasutama ka filmi, esitades näiteks 1968. aastal toimunud *happening*'is «Cinema Piece» paralleelselt reaalselt tegevust ja sellest talletatud filmi (projitseeris näiteks vannitoa kardinale kaadreid pesemisest kõrvu samas vannitoas etendatava tegeliku pesemisega).

C. Schneemani *happening*'ide eripäraks oli teadlik teatrivõtete taaskasutamine vabale mängule tuginevas etenduses, mida eelnevalt harjutatud. Üldse

saavutavad New Yorgi 1960. aastate kunstielus *happening*'id suure populaarsuse, haarates liikumisse lõpuks kaasa ka teatri, mille vastu anarhiline *happening*'i-revolutsioon oli ju algselt suunatud. «Off-Broadway» ja «Off-Off-Broadway» teatrid on *happening*'ile suured tänuvälgelased. Nõrgenesid piirid näitleja ja vaataja vahel, solistiteater asendus rühmaimprovisatsiooniga. Erilist mõju avaldas *happening* USA tantsukunstile. Mitmed avangardistlikud tantsurühmad, nagu näiteks M. Cunninghami juhitud trupp, olid juba algusest peale seotud A. Kaprow' ja R. Whitmani eksperimentidega, mis andis uued suunised nüüdis-tantsule.

Happening'ist arenesid USA-s välja nn «kunsti ja tehnoloogia õhtud», kus suurtööstus ning ärimaailm reageerisid kunstnike taotlustele luua uuelaadset kunsti. Kõrgetasemelise tehnika ning rohke rahaga loodi suurejoonelisi lavastusi ning keskkonnakunsti, millest arenesid seniolematud kunstiavaldused, nagu multimeedium. Nii kujunes *happening*, algul vaba nihilistlik tegevus, lõpuks läbimõeldud esteetiliseks, paljude biennaalide, triennaalide ning EXPO-de tõmbenumbriks, läänemaailmale tüüpiliseks kunsti rakenduseks vaatamängu ja äri teenistusse. Oieti nägi üks suundumuse rajajaid J. Cage devalvatsiooni varakult ette, iseloomustades *pop-art*'igi kui *happening*'ist vähem sügavat kunst-



Stseene Heino Mikiveri lavastusest «Kükloop». 1977



Jüri Okas. Performance. 1973
J. Okase foto

nike «iroonilis-heatahtlikku vendlust suurtööstusliku tsivilisatsiooniga». USA *happening*'i üheks oluliseks vaeguseks, mis ilmselt ka põhjustas selle peatse languse, peetaksegi puhtesteetilist orientatsiooni ning suhtumise puudumist ümbritsevasse Eurooplaste (näiteks W. Vostell) ja jaapanlaste («Ay-O») esitustes on

sotsiaalseid alltekste ja poliitilisi vihjeid kaugelt enam.

Nagu *pop-art*, jõudis ka *happening* Euroopasse USA-st n-õ valmiskaubana, kuigi oli ise siin kunagi sündinud. Oieti algab nii *pop-art*'i kui *happening*'iga Ameerika Ühendriikide kultuuri ekspansioon Vanasse Maaile, milles *pop*'ile järgneb 1980. aastail ridamisi uusi kõlavaid nimetusi, ühise sildiga «postmodernism». Allakirjutanule näib, et modernismi murdamine algas just 1960. aastate *happening*'is ja kogus jõudu nii *pop-art*'is kui ka sellele järgnenud kontseptuaalse iseloomuga suundumustes.

Euroopa *happening*'i üheks tähelepanuväärsemaks pioneeriks peetakse Kölni kunstnikku Wolf Vostelli, kes 1956. aastast esines näitustel rebitud, põletatud ja ülemaalitud plakatitest moodustatud teostega — dekollaažidega. Oma de-



Happening «Laste mänguväljaku maalimine». 1971

J. Klõseiko fotod



«Buratiino», happening-etendus Kunstiinstituudis. 1973

J. Okase foto

kollaažiprintsiipi selgitab W. Vostell:
«...Mind huvitavad keskkonna ja kunstiaulduse pidevast muutumisest tekivad sündroomid ning plahvatused, millest võimsamad on üldine häving, lagunemine ja nivelleerumine. Dekollaaž

on loomeprintsip, mis põhineb hävitamisel ja enesehävitamisel, vastukaaluks kollaažile, mis koosneb ehedatest, sageli kokkusobimatutest esemetest.»⁷

1959. aastast siirdus W. Vostell pinnalt ruumi, ateljeest keskkonnategevusse, kusjuures tema *happening*'i-loomingus olid olulised viited poliitilistele pävasündmustele. Sakslasest äärmuslikumat suunda viljelesid 1960. aastate keskpaigast alates tema Viini mõttekaaslased H. Nitsch ja O. Mühl, kelle verised



ning erootilised etendused olid mõeldud protestiaulduseks inimväärikuse igasuguse alandamise vastu. Nende loomingu materjale eksponeeriti suure eduga Euroopa 1970. aastate modernismi ühel suuremal foorumil, Kasseli 1972. aasta «Dokumenta'l», koondnimetuse all «Individuaalseid mütoloogiasid». Selle seni äärmuslikema *happening*'i-suundumuse liider H. Nitsch kuulutab: «Kunstiloomingu kaudu, mis on eriline olemasolu müstika, võtan ma enda kanda kõik ilm-

W. Vostell. Von der Collage zur Assemblage. Nürnberg, 1968.

selt negatiivse, vastumeelse, perversse, rõveda, ohverdamiskire ja hüsteeria, et säästa TEID ligasest ja häbistavast las-kumisest äärmuste piiridele.»⁸

1960. aastatel jõuab *happening* Inglismaale: 1962 lavastab Adrian Henri Liverpoolis, *Merseyside Arts Festival*'il etenduse, mis on segu luulest, *rock'n'roll*'ist ja assamblaazist. Liverpoolis kujuneski sel kümnendil inglise keskkon-nakunsti tsentrum, kus esinemishooneks muudetud usklassitsistlikus slummiki-

natsiooni isikukultuse ahta kunstipoliitika all. Siingi möödus modernismi restaureerimise etapp, 1960. aastate algus, enam sissepoole pöördunud uuenemisena, edasi tuli «ANK-64» nii oma kunsti kui ka iseend tutvustav tegevus. Paralleelselt ANK-i näituste ja selgitustööga toimusid sel perioodil noorte muusikute moodsa helikunsti üritused Heliloojate Majas ja muudki, millest allakirjutanul kahjuks puudub täpne informatsioon. Asudes lühidalt kirjeldama kümnendiva-



rikus mängiti *happening*'e ning eksponeeriti *environment*'e.

Sedaviisi vallutas *happening* kui uus eneseavaldusviis 1960. aastate lõpuks liiks USA-le Euroopa. Ameerikas enam meelelahutuslik, arenes see siin protesti-avalduseks, mässuks tarbiva tsivilisatsiooni vastu, nii et E. Lucie-Smith peab Pariisi 1968. aasta sündmusi selle uue kultuse kõrgpunktiks, «*happening*'iks suure algustähga».⁴

Eesti 1960. aastate kunstielu iseloomustab elavnemine pärast kestvat stag-

Happening «Jalutuskäik Lasnamäel» (grupipilt happening'i käigus loodud objektiga). 1974

J. Okase foto

hetuse noorte kunstielu, toetub allakirjutanu teadlikult ennekõike oma isiklike mälestustele ning muljetele. Ehk on tollane tegevus neis säilinud mõneti õilis-tunult, mis ei muuda aga tõsiasja, et tookordsed rühmitused ja nende tegevus olid laboratooriumiks, kus töötati välja hulk tänases kunstielus mõtuandvaid kontseptsioone. Konkreetse sündmusena ja enda teada ka *happening*'i esmailmin-guna Eestis nimetaksin 1966. aastal toi-

⁸ H. N i t s c h. Orgien Mysterien Theater. Frankfurt, 1969.

munud teatriõhtut, kus esitati absurdi-teatri sfääri kuuluv S. Becketti «Sõnada-tegevus» (esitajad J. Arrak, A. Ehin, T. Kõiv, T. Lepik) ja kollektiivne algu-pärand «Instrumentaalteater» (esitajad M. Lille, I. Randalu, L. Randma, K. Sink, T. Velmet). Kuigi M. Kirby oma teoorias rõhutab, et *happening* ei jätka absurdi-teatrit, hinnates üle kõige reaalselt miljööd ning ehtsat elulist materjali, võib Eestis esitatud «Instrumentaal-teatrit» teatud mõõndusega pidada neile nõuetele vastavaiks — etendus toimus koolimajas, teatrivälises, ehtsas miljöö-s ja on ju kasutatud materjal, pillid, muusikuile elulise elulise kraam. Nii või teisiti, *happening*'lik mõttelaad oli ka Maarjamaal ennast näidanud.

Kõrvalepõikena — üldse ei saa absurdi-teatri rolli *happening*'i-tegevuse kujunemises Eestis alahinnata. 1960. aastail tegutses Kunstiinstituudis taidlus-teater Heino Mikiveri juhtimisel, iselaadne absurdi-teater, milles olulisel kohal *happening*'ile iseloomulik improvisatsioon. Et nii tekstide autor ja lavastaja H. Mikiver kui ka näitlejad olid kõik asjaarmastajad, siis **improvisatsioon** domineeriski õpitud teksti ja harjutatud mängu kõrval. Siin said oma artistikooli hilisemad *happening*'i-harrastajad V. Künnapu ja L. Lapin. Muide, et esimene kodumaine absurdkirjanduse tõlge jõudis huvilisteni vene keele vahendu-

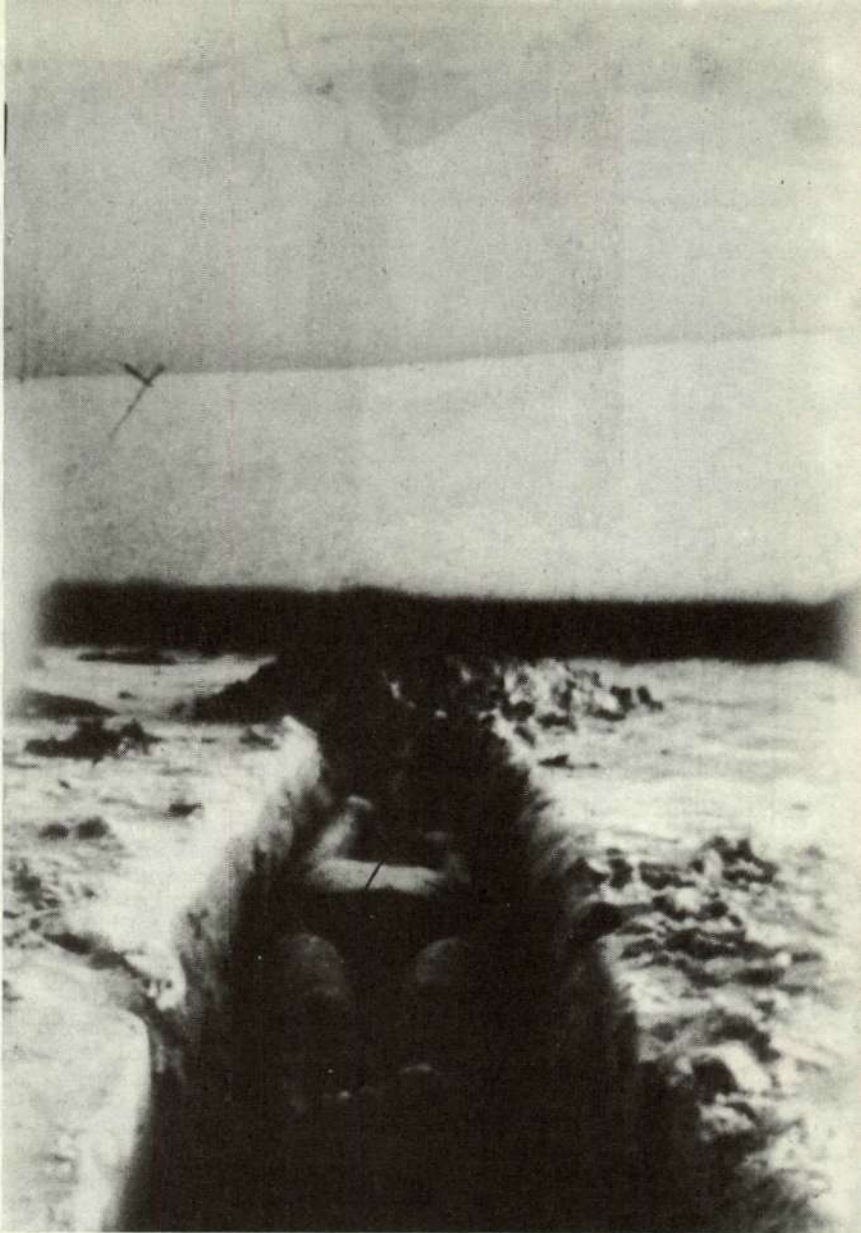
sel alles mitu head aastat pärast H. Mikiveri «teatrisüsteemi» väljakujunemist, vääriks see teatrifenomen ja selle rajaja omaette artiklit, kui mitte uurimust. H. Mikiveri teatritekstidel on veel aastategi tagant oma sära ning mõju vaatajasse-kuulajasse, nagu kinnitas menukas retroetendus 1977. aastal Glehni lossis, kus esitati H. Mikiveri 1960. aastate näidend «Kükloop». Pole palju nõutud, et H. Mikiveri näidendiraamat avaldataks, mis lisaks võluva tasandi meie uuendusliku kirjanduse kihistustesse, analoogiliselt viimastel aastatel moodi läinud 1960. aastate taide retronäitustega.

1960. aastate teise poole popkunstnike rühmitused — «Visarid» Tartus ja «Soup-69» Tallinnas — viljelesid *happening*'i juba teadlikult, «Visarid» nende tollase liidri K. Põllu andmetel suhteliselt tagasihoidlikult. «Visarite» esimene *happening*'ina võetav etteaste kuljuste ja aisakelladega toimus 1968. aasta suvel Hädemeestel, «Nooruse» laagris. Alakirjutanu mäletab «Visarite» järgmist lavastust 1969. aastal Kabli laagris, kus K. Põllu eestvedamisel ehitati merre objekt tiivikutest ning õhupallidest, ent kuna seda loonud ja praukinud seltskond mingisse tegevusse ei organiseerunud, oli

Raivo Kelomees, Harry Lülvrand. Happening «Tordi söömine». 1981

V. Parhomenko foto





Jüri Okas.
Happening
«Vesikaevur».
1971
J. Okase foto

siin eelkõige tegemist vaimuka *environment*'iga.

«Soup-69» *happening*'i-alane tegevus oli laialdasem. Rühmituse algus ulatub 1968. aastasse, kui Kunstiinstituuti asusid õppima noored aktiivsed kunstijüngrid A. Keskküla ja A. Tolts, tuues suurkooli kaasa uue orientatsiooni — *pop-art*'ile. See leidis kohe kõlapinda siin juba tegutsenud avangardistide ringis (G. Meier, K. Kurismaa, R. Mets, V. Künnapu ja L. Lapin), mis seni kuulus vaimulaadilt rohkem ANK-i mõjusfääri. Koos popkunsti informatsiooniga levis sõnum *happening*'idest, muu hulgas

M. Kirby raamat. Tehti selgeks *pop-art*'i nii esteetilised kui ka teoreetilised alused, A. Warhol, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, T. Wesselman ja J. Rosenquist olid lausa «omad poisid», kelle loomemeetodeist alatasa kõneldi ning keda jälgendati. Ometigi ei kopeerinud «Soup-69» eeskujusid pimesi, *pop-art*'i klassikaliste põhimõtete omaksvõtmine toimus kohalikku konteksti ning kunstisituatsiooni arvestades. Nii toimus ka *happening*'i harrastus enam sisemiste impulside najal kui Kirbyst kui õpikust sõrmega järke vedades. Sissepoole pööratuse periood eesti kunstis oli lõppenud, 87

Happening
«Plakati trük-
kimine».
J. Arrak,
L. Lapin. 1977



kunstnikkond ja publik vajasis etendusi, ehedaid eluavalduisi seni saalidesse suletud taidesse.

Võib-olla esimese *happening*'ina Kunstiinstituudis tuleks vaadelda 1968. aasta kevadel L. Lapini ja V. Künnapu eestvõtmisel sündinud «Mängu mannekeeniga». Ühel loengute vaheajal lõigati, purustati ja kallati punase värviga üle kipsmannekeen. Tulemust serveeriti arhitektide õpperuumis kui kunstiteost. Paraku ei ühinenud *happening*'i ihalusega instituudi ametimehed. Pärast mitmeid ülevaatusi ja pahaseid arutelusid pakiti mannekeen sisse ning purustati tükkideks selle kaunite kunstide suurooel.

Rühma «Soup» 69» esimene, kõiki põhilisi osalisi haaranud *happening* toimus 1968. aasta 30. detsembril A. Keskküla aegu näinud majas Nõmmel Kuiv tn 6a «Pop-õhtu» nime all. Õhtu läbi keetsid improviseeritud popnäitus, arutelu, etteasted-improviseatsioonid, protestilaulud ning avangardistliku luule esitused, mis kõik kokku liitusid terviklikuks mitmeplaaniliseks *happening*'iks. Sellest õhtust sai innustust loominguilise ühenduse näituste ning *happening*'ide seeria järgnevatel 1969. ja 1970. aastail, mille kulminatsiooniks kujunes suurejooneline sündmus peaaegu kogu tollase Tallinna kunstiavangardi osavõtul — laste mänguväljaku maalimine Heina ja Telliskivi tänava nurgal 27. aprillil 1971. Ei kavandatud ette värve ega kujundeid, kogu

tegevus oli spontaanne. Teistest tol ajal korraldatud sündmustest nimetagem siinkohal «Triot klaveril» 1969. aastast, kus V. Künnapu, H. Looveer ja L. Lapin kasutasid instituudi vana mahakantud klaverit — algas see mänguga klaveril, jätkus mänguga klaveriga ja lõppes lõhkumisega. Samal aastal toimus «Nooruse» laagris Kablis A. Keskküla, A. Toltsi ja L. Lapini rituaalne etteaste, kus esitati mängu maapõuest välja kaevatud mannekeeniga, sümboliseerimaks taassündi ning liitumist elu uue ringkäiguga.

Suurejooneliseks kujunes *happening* «Paberid õhus» (1969) Pirita sügisiseses rannas, kus A. Tolts, A. Keskküla, V. Künnapu, N. Kuzmin, T. Pakri ja L. Lapin korraldasid mängu tühjaksjäänud rannaribal, lennutades sügistormi sadu ajalehti.

Nagu öeldust selgub, ei olnud kõik «Soup-69» *happening*'id seotud publikuga, oli etteasteid publikule, oli mänge koos publikuga ja oli vabu improvisatsioone iseendale, «puhast kunsti», kus

taotluseks tavapärasest erineva kontakti saavutamine ümbritseva keskkonnaga mängus esemete ning mõttekaaslastega. *Happening* oli neil aastatel «Soup-69» kunstnike loominguga lahutamatu koostisosa, «loominguline lohus» kevad-, sügis- ja noortenäituste vahelistel pikakadel perioodidel.

Loomingulised ja isiklikud kontaktid sidusid «Soup-69-t» eesti teatriuundajatega. J. Toominga 1969. aasta eksperimentiilmelises lavastuses «Laseb käele suud anda» oli kunstnikuks A. Tolts. Nii selles kui ka järgnevais J. Toominga ja E. Hermaküla lavastustes («Sina, kes sa saad kõrvakiile», «Musketäriana», «Üks ullike läks rändama») oli tunda lähedust *happening*'i-meelsusele: lavastaja rakendas rohkelt improvisatsiooni, mis eriti etenduses «Laseb käele suud anda» saavutas iseväärtuse — domineeris puhas, spontaanselt tekkinud kujund, milles näitleja oli etenduse plastilise struktuuri aktiivne materjal, nii nagu seda on abstraktses maalil värv või kineetilises skulptuuris vorm.

Happening'i esmaavalduseks eesti teatris, J. Toominga lavastuste olemoodi eelkäijaks, võib pidada E. Hermaküla — J. Toominga Suitsu-õhtut Tallinnas Kirjanike Majas 1969. aasta jaanuaris, mis sai meie tollases teatrielus jälgijätvaks sündmuseks. Ka siin jõuti Suitsu teksti improvisatsiooniliselt tõlgendades sõna-märgini, literatuursest loogikast tulenevast tegevusest — vaba mänguni, milles näitleja-esitaja muutus puhtaks kujundiks. Kahjuks pole *happening*'-ilikkust E. Hermaküla ja J. Toominga eksperimentide järel eesti teatris enam kandva lavastusliku printsiibina kasutatud, nii nagu kogu hilisem avangardiliikumine on sellest hulkasid haaravast taideid laia kaarega ringi käinud.

Nii ootamatu kui see ka ei tundu, on nüüdisaegse *happening*'i üks vaimseid lähtekehti ka kirjanduses, nimelt konkreetses luules. Kirjanduslik *environment* sündis 1950. aastatel. E. Gomringer ja D. Pignatari esitasid poesia sõnu, silpe, tähti, mis olid kuju, värvi ja ruumilisuse kõikvõimalikes variantides paigutatud plakatitele, seintele, rõivastele, esemetele, kehale jne. Konkreetsest luulest arenenud *happening* on leidnud rakendamist ka Eestis. Nii demonstreris R. Meel 1969. aastal TRÜ kohvikus toimunud personaalnäitusel suurt valget tekstidega kuupi, millega näitusepublik võis mängida. Ka see suundumus pole hiljem enam meie kunstis (kirjanduses) avaldunud.



Eraldi tuleks märkida Jüri Okase 1970. aastate alguse *happening*'e, mis mõnikord arenesid *performance*'iks. Neist esimesi, «Jalutuskäik sünnipäevale» (16. veebruar 1971), kujutas endast 3-meetrise kilest objekti kandmist läbi linna, selle asetamist linnaruumi erinevatesse situatsioonidesse. *Happening*'iga «Vesikaevur» 1971. aasta augustis alustas J. Okas koos J. Ollikuga oma «mereäärset tegevust», mis hiljem läbib kunstniku kogu loomingut. Meri, lained, liiv, valgus, inimesed ja kaevatised loovad tema mitmetes töodes võimsaid kujundeid.

Happening'is «Tekstiilist viiner» (30. september 1972) seostas J. Okas mereäärse spontaanse tegevuse riidest kesta topitud õhupallidest 6-meetrise vorstiga ja liivaga täidetud inimfiguuriga, mis mängu jooksul purustati.

Kollektiivses *happening*'is «Week-end Väänas» (august 1972) olid J. Okka juhitud seltskonna (J. Ollik, L. Lapin, V. Künnapu, H. Looveer jt) rituaalses tantsus ning mängus abivahendeiks täispuhutavad plastmassist mänguasjad, andes spontaanseks tegevuseks erakordseid võimalusi.

Erinevalt «Soup-69» *happening*'idest, millest vaid üksikud on talletatud fotodel, on kõik olulised J. Okka *happening*'id autori poolt fikseeritud 8-mm kinofilmile ning hiljem komponeeritud süžeelisteks linateosteks. Filmiesitused 1970. aastatel koos avangard-rockiga (näiteks F. Zappa) mõttekaaslaste ringile olid omaette sündmused, ehk sama ootamatud kui A. Warholi kunstnikufilmid Lääne filmikunstis, kuigi J. Okka linateosed on lühikesed ja kõitvamad. Ühine mõlemale on *pop-art*'ilik suhtumine, mis lõppkokkuvõttes seisneb tavalise, argise ja levikulise filtreerimises esteetiliseks struktuuriks, olemise ning olme õilistamises.

J. Okka sõpruskond jätkas Kunstiinstituudis ka avangarditeatri traditsiooni, näiteks esitati 1973. aastal lavastus «Buratino», mille telgedel pärinesid A. Tolstoi jutustusest, absurdsed kostüümid ning kaks korda järjepanu läbi mängitud improvisatsioonirohke tegevus viitasid teatraliseeritud *happening*'ile.

Oma *happening*'ide filmimaterjali on J. Okas hiljem valikuliselt rakendanud graafilistes lehtedes, mis annab omaaegsele mängukogemusele hoopis uue, ajas kestvama mõtme. Näen *happening*'i pärandit isegi J. Okase äärmiselt vaba geomeetria ning mitmekihilise väljenduskeelega arhitektuursetes töodes. Õieti võib väita, et eesti 1970.—1980. aastate

arhitektuuriavangard sai oma loominguks olulise tõuke just 1960. aastate lõpul ja 1970. aastate algul harrastatud *happening*'ist, mis oli nii või teisiti seotud ümbritseva keskkonna ning kohaliku kontekstiga, mille aktsepteerimine on meie uuema ehituskunsti üks olulisemaid omadusi.

1970. aastatel *happening*, kogu avangardiikumine mõneti hääbub, täpsem oleks öelda isegi, et sulab kokku tavapärase esitusviisiga, seda nii «Soup-69» rühmituse kunstiloomingus kui ka näiteks J. Toominga lavastustes. Ent ka sellel sotsiaalse stagnatsiooni ning taandumise kümnendil *happening* ei kao, teda harrastatakse aeg-ajalt kas mõne näituse avamisel, peol või televisiooni-*show*'l. Nimetagem siinkohal J. Arraku *happening*'i (1972, 1973. aasta jaanuaris näidati Eesti Televisioonis), kus kunstnik esitas rituaali lumel, värvides ja komponeerides seda kujundeiks. Iselaadseks *happening*'iks võib pidada J. Arraku ja L. Lapini lavastuslikku plakatitrukkimist 1977. aastal: graafikatriennaali eel võeti äratõmbeid graafikaateljee läve ees paiknevalt kanalisatsioonikaevu kaanelt. Saadud tiraazi levitati signeeritult kui graafilist teost. Tartus taastas *happening*'ide tava A. Kasemaa juhitud ülikooli kunstikabinet H. Liivranna ja R. Kelomehe eestvedamisel 1981. aastal, kus sündmustekunsti harrastatakse uuel moel tänaseni. Omaette tähelepanu väärivad S.-T. Annuse väljatöötatud ning esitatud etendused, pigem *performance*'id kui *happening*'id, kuna nad on ette arvestatud rohkem alateadvusliku sümbolika mõjule kui vaatajate spontaansele reageerimisele.

Happening'i elluärkamist 1980. aastatel võib seletada eelkõige muusikavideo levikuga, mille lavastused enamjaolt meenutavad omaaegseid *happening*'e, aga ka transavangardismi tekkega kujutavas kunstis, kus maalist tegevust seostatakse taas nii muusika kasutamisega tööprotsessis kui ka lavastusliku esitamiseviisiga, taotledes spontaansust ning ekspressiivsust. Ka Eestis seoksin uut *happening*'i lainet just avangardimuusikute tegevusega, mis vallandus juba 1970. aastate teisel poolel ansambli «Propeller» esinemistega ning kinnistus Tartu levimuusikapäevadel. Üheks suurejoonelisemaks *happening*'i taassünniks võib pidada P. Kõlari eestvõtmisel ansambli «Sepapoisid» 1985. aastal esitatud kompositsiooni «Free-metal», mida allakirjutanul õnnestus näha ka Tallinas, Hiiu mändide all, kus ansambel

tegi proove. Aedlinna ehedas miljöös oli muusikute improvisatsioon juhuslikel muusikariistadel ning esemetel tõeline *happening*, vaimult mitte enam 1960. aastate avangardismi ihalev, vaid nüüdisaegne, jõhkralt industriaalne, trans-avangardistlik. Muusikute alustatud «uus *happening*» äratab lootusi, sisendab usku kollektiivse loomingu võimalikkusse, kinnitab, et kõik noored taidurid ei ole «uuskonservatiivid», et modernismi kogemus elab edasi. Pealegi oleks naiivne oodata kunstiliikide uuenemist samal viisil ja samades kunstides kui kümme või kaksikümmend aastat tagasi. Avangardismi iseloomulikumaid jooni on see, et ta vahetab kunste, vahetab vahendeid, avaldudes vastavalt ühe või teise taide elulisusele erinevates kunstides: maalikunstis teatrit hüljates, ruumikunstis maali hüljates, arhitektuuris kujutavat kunsti hüljates, poeesias kõike muud hüljates... Avangardism sünnib just seal, kus teda ei oodata, kutsumata külalisena jääb ta aga arusaamatuks neile kunstiteadlastele, kes tema järele oma kirjutistes aastaid kaeblevad, ent ei pane täheleegi uue tärkamist hoopis näitusesaalidest eemal, muutuvus elus endas.

Happening'i seniseid kontseptsioone kokku võttes tsiteeriksin kõigepealt psühhoanalüüsile tuginevat J. J. Lebeli¹⁰, kes arvab, et *happening* vabastab kollektiivse ala teadvuse, lammutab igapäevase tingliku suhtlemise barjäärid kui mütooloogilise või maagilise sisuga osavõtt elust. *Happening*'il ei saa J. J. Lebeli järgi olla teooriat, toimunut võib fikseerida vaid konkreetne kollektiiv, kus kaovad piirid looja ja tarbija, reaalsuse ja irrealaalsuse vahel. *Happening*'id peavad vabastama unenägudega analoogilisi mehhanisme, virgutama automaatseid tegevusi ning aktuaalse hetke spontaanse kollektiivset läbielamist. Sedaviisi võib *happening*'ist saada rituaal, millel on terapeutiline tähendus nii esinejaile kui ka publikule. Sel kombel korvab avangardikunst materialiseerunud nüüdisinimestele kadunud usku, nagu seda juba varem arvas S. Freud. Niisugust seisukohta konkretiseerib U. Kultermann:

«Samaan ei tooda esemeid, kuigi ta on primitiivsetes ühiskondades üldiselt kunstnik ja tegutseb nagu kunstnik, eitades ennast ning sooritades oma ohvri ühiskonna eest. Tema ülesanne on aktivi-

seerida tervendavaid suhtlemisviise. Selles valguses nähtuna on *happening* moodsa šamanismi avaldus.»¹⁰

Happening'i meetod ei juuruta ühtki ideed, ei informeerigi, ei väljenda ühtki kunstilist individuaalsust ja ei konstrueeri ühtki struktuuri. Ta manab silme ette situatsioonid, hetked või teadlikult pikendatud sündmused, milles on põhilised ajalis-ruumilised seosed raskelt tabatava temaatilise kokkulangevusega. *Happening* esitab objektid nende juhuslikes seostes, kusjuures lavastuslikud situatsioonid tulenevad objektide iseloomust. *Happening*'i ettekandjad pole näitlejad, nad on tegevuse elemendid; objektiks mängus on nii subjektid, esemed, helid, tants, mürakogumid kui ka märk. *Happening* eeldab tegelikkuse ebamäärasust, juhuslikkust ja kaootilisust, aga ka selle voolavust. *Happening* ei taha olla kunst, ta tahab eluvoolu astuda hetkelise nähtusena, mis endast jälge ei jäta. *Happening*'i põhimõtteks on piiri kaotamine kunsti ja elu vahel, avangardismi demokratiseerimine ning ideede propageerimine ka neile, kes kunagi ei lähe näitusele. *Happening*'i habrast ehitust toetab vaheldusrikas loomeaine, mis koosneb kõikidest võimalikest kunstidest ammutatud väljendusvahenditest, kollaažist, dekollaažist, assamblažist, *environment*'ist jms. Nii ei ole *happening* kunst, vaid kindlapiirilise loomingu hoiaku avaldus kunstniku sõltumatu nimel. *Happening* on loominguline vabadus, mis ei vaja publiku aplausi. *Happening* on mäng, aga ka vaimne seisund!

¹⁰ M. Kultermann. Art-Events and Happenings. London, 1971, lk 12.

⁹ J. J. Lebel. Le happening. Paris, 1966.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАЙ. 1987

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

ТЕАТР

Диалог (29)

Беседу ведут главный режиссер Центрального театра Советской Армии Юрий Ерёмин, поставивший в Государственном русском драматическом театре ЭССР уже две пьесы — «Счастье мое» А. Червинского и «Жанна» А. Галина — и главный режиссер Государственного русского драматического театра ЭССР Н. Шейко. Темы беседы — процесс работы постановщика, его положение и задачи в творческом коллективе, возможности и обязанности сегодняшнего театра, сопутствующие проводимому театральному эксперименту. Комментирует театровед М. Очаковская.

П.-Р. ПУРЬЕ — «... мое время еще не наступило!» (36)

Молодой театральный критик рассматривает роли последних лет актера театра «Угала», заслуженного артиста Эстонской ССР Рейна Мальмстена. Начав свой театальный путь двадцать лет назад, Р. Мальмстен стал к настоящему моменту ведущим актером «Угала», исполняющим в сегодняшнем репертуаре серьезные роли: Оловрен /«Юдифь», Барон /«На дне»/, Гитлер /«Братья Жауензак»/, Полоний /«Гамлет»/, следователь Тансыкбаев /«И дольше века длится день»/, Отелло /«Отелло»/, Фамусов /«Горе от ума»/. Если к этому добавить еще нецентральные роли — Царь Николай I /«Путешествие дилетантов»/ и Маршал /«Белая болезнь»/, то можно уже проследить вариации на темы власти в исполнении одного актера.

А. ЛААЗИК — Без скидок! (54)

Рецензия на постановку Государственного кукольного театра ЭССР, «Цвет черемухи» Ф. Тугласа — Р. Агура /реж. Р. Агур/. Рецензента радует серьезность, проявленная по отношению к маленькому зрителю теми, кто делал спектакль. Но проблемы, возникающие в связи с постановкой, характеризуют уровень и стремления нашего сегодняшнего кукольного театра. Если ранние постановки показывали, что кукольный театр владеет театром, опирающимся на игровые возможности кукол, и решали проблемы взаимоотношений живого актера в куклы, то сейчас театр стремится создать поэтический спектакль, в котором уровень визуальной образности поднят на небывалую высоту. Однако новые требования к трактовке времени и пространства, возникающие в таком случае, театр сейчас еще решить не может.

Х. ВИЛЛЕМСОН — Театральные фестивали 1986 (70)

Реферативный обзор театральных фестивалей, проходивших в мире в 1986 году, который затрагивает лишь небольшую часть представительных мероприятий мирового театра. Дается более подробный обзор Theatertreffen в Западном Берлине и международного фестиваля GOOLS II, который теперь проводится постоянно в Дании.

МУЗЫКА

Отвечает **Б. А. ПОКРОВСКИЙ** (5)

Беседа с Б. А. Покровским, главным режиссером Московского музыкального камерного театра, проходила в то время, когда он ставил в Таллине оперу Мусоргского «Хованщина». Оперы М. П. Мусоргского привлекали Б. А. Покровского с детства. Несмотря на это «Бориса Годунова» он поставил впервые в прошлом году в Ленинграде в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова и к «Хованщине» вернулся теперь вторично. Беседу вел А. Микк.

Сокровищница мысли — ИОАХИМ ГЕРЦ (12)

Всемирно известный оперный постановщик И. Герц, с 1982 года главный режиссер Дрезденского оперного театра, описывает свои впечатления от опер «Сельская честь», «Шаяцы», «Риголетто», «Свадьба Фигаро» и «Cosi fan tutte».

Х. КАРЕВА — Немного о том, что я знаю о Харри Отса (44)

Композитор Харри Отса /р. 1926/ окончил Таллинскую государственную консерваторию в 1953 году учеником профессора Марта Саара. В него творчество равно значимым как малые формы /массовые песни, сольные песни, хоровые песни/, так и произведения крупной формы /концерты/. Творчество Х. Отса почти всегда базируется на интонациях народной музыки. Существенное место в творчестве композитора занимает камерная музыка, здесь он ищет новые интересные ансамблевые составы /квартет тромбонов, квартет соаксофонов и т. д./.

Кто? Дитрих ФИШЕР-ДИСКАУ (51)

Портрет известного баритона ФГР Д. Фишера-Дискау /род. 1925/. В статье идет речь о музыкальных интересах певца /Бах, Шуберт, Шуман, Вольф, Малер/, его методах работы. Д. Фишер-Дискау высказывается и о операх Вагнера. Автор статьи К. Шапель.

М. ВАЛК-ФАЛК — Конференция по пианизму в Вильнюсе (66)

Новой традицией конкурса пианистов им. М. К. Чюрлениса, проводимого раз в четыре года, становится проходящая в то же время научная конференция пианистов «М. К. Чюрленис и пианистическое искусство пяти братских республик». Центральной темой последней конференции /24 ноября 1986 г./ явилось творчество Чюрлениса и его влияние на литовскую национальную музыкальную школу. Второй главной темой стало развитие национальных пианистических культур и своеобразие аутентичных национальных культур. Статья знакомит с наиболее интересными моментами из выступлений.

Я. РУУС — Первая колонка (3)

Рассматриваются перестройка в кинематографии и созданные эстонские фильмы, которые по той или иной причине не вышли на широкий экран.

Л. КЯРК — И корабль плывет — *e la nave va* (19)

Рецензия на одноименный франко-итальянский художественный фильм (реж. Ф. Феллини). Автор рассматривает фильм с позиции исследования русского литературоведа Михаила Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» /1965/, реферируя и пересказывая встречающиеся в этой книге точки зрения.

Ю. ВООГЛАЙД — Полуправда хуже умалчивания (58)

Рецензия на документальный фильм «Таллин-фильма» «Марафон» /сценаристы Э. Хион, А. Сээт, режиссер-оператор А. Сээт, «Таллин-фильм», 1986/. Автор рецензии высоко оценивает главного героя фильма, коммуниста Хендрика Аллика, сохранившего активное отношение к жизни и негибаемость, но делает упреки авторам фильма, которые консулись многих вопросов лишь вскользь. Порой возникает сомнение и в искренности рассуждающего; заслуживает упреков лицемерно ведущий себя главный редактор Эстонской советской энциклопедии Густав Наан. Ю. Вооглайд считает этот фильм своего рода смелым шагом — он был снят до январского Пленума ЦК КПСС — но отмечает, что авторы фильма остановились все же на полпути.

А. ЛАНГЕМЕТС — Об единённости Адамса и её раскрытии (62)

Рецензия на документальный фильм «Таллин-фильма» «Интимный Адамс», сценарист Т. Беллисте, реж.-оп. П. Тооминг. Рецензент отмечает, что фильм представляется как мозаичный, эмбриональный мир, где каждая семенная клетка оплодотворяет и всякая почва плодоносит, но зрелым и взрослым здесь ничто не становится. В картине преобладает метод импрессионистского портретного фильма. А. Лангеметс считает, что фильм смотрится с удовольствием, но прежде всего теми, кто имеет представление о главном герое по личному опыту с ним.

РАЗНОЕ**Л. ЛАПИН — Играя хепенинги (78)**

Статья архитектора и разностроннего художника Леонхарда Лапина рассматривает историю возникновения, связи с другими направлениями искусства, философские и эстетические основы хепенинга, одного из своеобразнейших, спорнейших и сложнейших проявлений современного искусства. Автор знакомит с важнейшими художниками этого направления в США и Европе. Более подробно он останавливается на проявлениях этого вида искусства в Эстонии, начиная с середины 1960-х годов до настоящего времени, опираясь в основном на личный опыт и впечатления. Л. Лапин утверждает, что хепенинги молодых эстонских художников являлись лабораторией, где вырабатывались многие концепции, легшие в основу сегодняшнего эстонского искусства.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 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

Dialogue (29)

Yuri Yeryomin, chief director at the Central Soviet Army Theatre who has produced two plays at the Estonian State Russian Drama Theatre — A. Chervinsky's *My Happiness* and A. Galin's *Zhanna* talks with Nikolai Sheiko, chief director at the Russian Drama Theatre in Tallinn. The topics under discussion include stage directing as process, the role and duties of a stage director in the company and the possibilities and responsibilities which go with the theatre experiment just now being carried out in the Soviet theatre.

P.-R. PURJE. «The time to prove myself has not come yet!» (36)

Young theatre critic Pille-Riin Purje discusses the roles created by Rein Malmsten, Merited Artist of the ESSR, actor at the Ugala Theatre, the past few years. R. Malmsten started his stage career a score of years ago and he has now risen to a leading position at the Ugala Theatre having several serious roles in the current repertoire: Holofernes (*Judith*), Baron (*The Lower Depths*), Hitler (*The Lautensack Brothers*), Inspector Tangsykbayev (*And the Day is Longer than a Century*), Polonius (*Hamlet*), Othello (*Othello*), Famusov (*Wit Works Woe*). If we add the roles of Tzar Nikolai I (*The Journey of Dilettantes*) and Marshal (*The White Plague*) we can already follow the variations on the theme of power in the performance of one actor.

A. LAASIK. Without a discount! (54)

A review of a production mounted at the Estonian State Puppet Theatre: F. Tuglas and R. Agur's *When the Wild Cherry Blooms* (directed by R. Agur). The reviewer is pleased with the seriousness which the theatre has shown to its small spectators. However, the problems that crop up in connection with this production are characteristic of the level and aspirations of the puppet theatre at the present moment. While the earlier productions indicated that the puppet theatre had mastered the kind of theatre which bases itself on the playing quality of puppets and had solved the problem of a relationship between the live actor and the puppet, at present the theatre is trying to create a poetical production in which the visual imagery has been raised to an unprecedented height. But the new requirements for the treatment of space and time which emerge in that case cannot be satisfied by the theatre at this stage.

H. VILLEMSON. Theatre festivals 1986 (70)

A survey of theatre festivals around the world, 1986, although only a small part of outstanding events taking place in the world theatre could be included. There is a more detailed review of Theatertreffen in West Berlin and Fools II, an international festival, now permanently held in Denmark.

MUSIC

BORIS POKROVSKY answers (5)

A conversation with Boris Pokrovsky, chief director of the Moscow Musical Chamber Theatre held at the time when he was producing *Khovanshchina*, an opera by Mussorgsky in Tallinn. Mussorgsky's operas had fascinated B. Pokrovsky since his childhood days. But it was only last year that he first produced *Boris Godunov* at the Leningrad Kirov Opera Theatre and now that he returned to *Khovanshchina* for the second time. Interview by A. Mikk.

The Treasury of Thought. JOACHIM HERZ (12)

The world-famous opera director Joachim Herz, chief director at the Dresden Opera Theatre since 1982 presents his visions of the operas *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Rigoletto*, *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*.

H. KAREVA. A little of what I know about Harri Otsa (44)

Composer Harri Otsa (b. 1926) graduated from the Tallinn State Conservatoire in 1953 as a pupil of Mart Saar. In his work minor (popular songs, solo songs, choral songs) and major (concertos) compositions are equally important. An essential part of the composer's output is made up of chamber works in which he seeks new and interesting ensembles (the trombone quartet, the saxophone quartet, etc.)

Who's Who? DIETRICH FISCHER-DIESKAU (51)

The portrait of the distinguished German FR baritone D. Fischer-Dieskau (b. 1925). The article refers to the singer's musical attachments (Bach, Schubert, Schumann, Wolff, Mahler), his methods of work. D. Fischer-Dieskau expresses his thoughts on Wagner's operas. The author of the article is K. Pappel.

M. VALK-FALK. The conference on pianism in Vilnius (66)

The M. K. Ciurlionis competition of pianists held every four years has started a new tradition with organizing a simultaneous conference of pianists called "M. K. Ciurlionis and the Art of Piano Playing in Five Union Republics". The conference on 24th Nov. 1986 focused on the work of Ciurlionis and its impact on Lithuanian national school of music. The development of national pianistic cultures and the peculiarities of authentic national cultures was the other central topic of discussion. Some of the more interesting aspects of the reports are presented in this article.

CINEMA

J. RUUS. The leading article (3)

The article deals with the reorganization on our film scene and looks at some Estonian films which, although completed, were not released for some reason.

L. KÄRK. And the Ship Sails on — e la nave va (19)

A review of the Italian-French feature by the same title (directed by F. Fellini). The reviewer has based his treatment on a study by the Russian literary scholar Mikhail Bakhtin «The Work of François Rabelais and National Cultures in the Middle Ages and the Renaissance» (1965) commenting on and paraphrasing different standpoints expressed in this book.

U. VOOGLAID. Half truths are worse than silence (58)

A review of the Tallinnfilm documentary *Marathon* (script by E. Hion, A. Sööt, directing and photography by A. Sööt, the Tallinnfilm Studio, 1986). The reviewer thinks highly of the protagonist in the film — the Communist Hendrik Allik who has kept an active attitude to life and a straight back, but he reproaches the filmmakers that they have skipped over several problems. Now and then there is also some doubt as to the sincerity of the talker, he reproaches Gustav Naan, editor-in-chief of the Soviet Estonian Encyclopaedia for behaving hypocritically. The reviewer regards the film as a daring enterprise inasmuch as it was made before the January Plenary Session of the Central Committee of the CPSU, but states that the filmmakers only went half-way.

A. LANGEMETS. On the intimateness of Adams and its publicity (62)

A review of a Tallinnfilm documentary titled *The Intimate Adams*, script by T. Velliste, direction and photography by P. Tooming. The reviewer notes that the film resembles a mosaic embryonic world in which each sperm fecundates and each soil procreates but in which nothing ripens or grows up. An impressionistic approach typical of portrait films prevails here. The reviewer thinks that the film can be enjoyed although, first and foremost, by those who have a system of coordinates to take along into the cinema, from their own experience, on which to form their judgment of the protagonist.

MISCELLANEOUS

L. LAPIN. Acting out happenings (78)

The article by Leonhard Lapin, an architect and a versatile artist, on happening, the most original, controversial and complicated phenomenon in contemporary art, its emergence, relation to other trends of art, its philosophical and aesthetical foundations. Some outstanding happening artists from the USA and Europe are introduced. There is a more detailed discussion to what extent this art has been practised in Estonia since the mid-sixties up to now, based mostly on the author's own experience and impressions. The author claims that happenings arranged by Estonian young artists have been a kind of laboratory in which several concepts authoritative in Estonian art today were tried out.

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

OIENDUS

Palume lugeda TMK nr 2 lk 58 pildi allkirjas:
«Heino Eller, Olga Ruber, Raimund Kull ja taga seisab Emil Ruber.»

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 16. 03. 1987. Trükkimisele antud 17. 04. 1987.

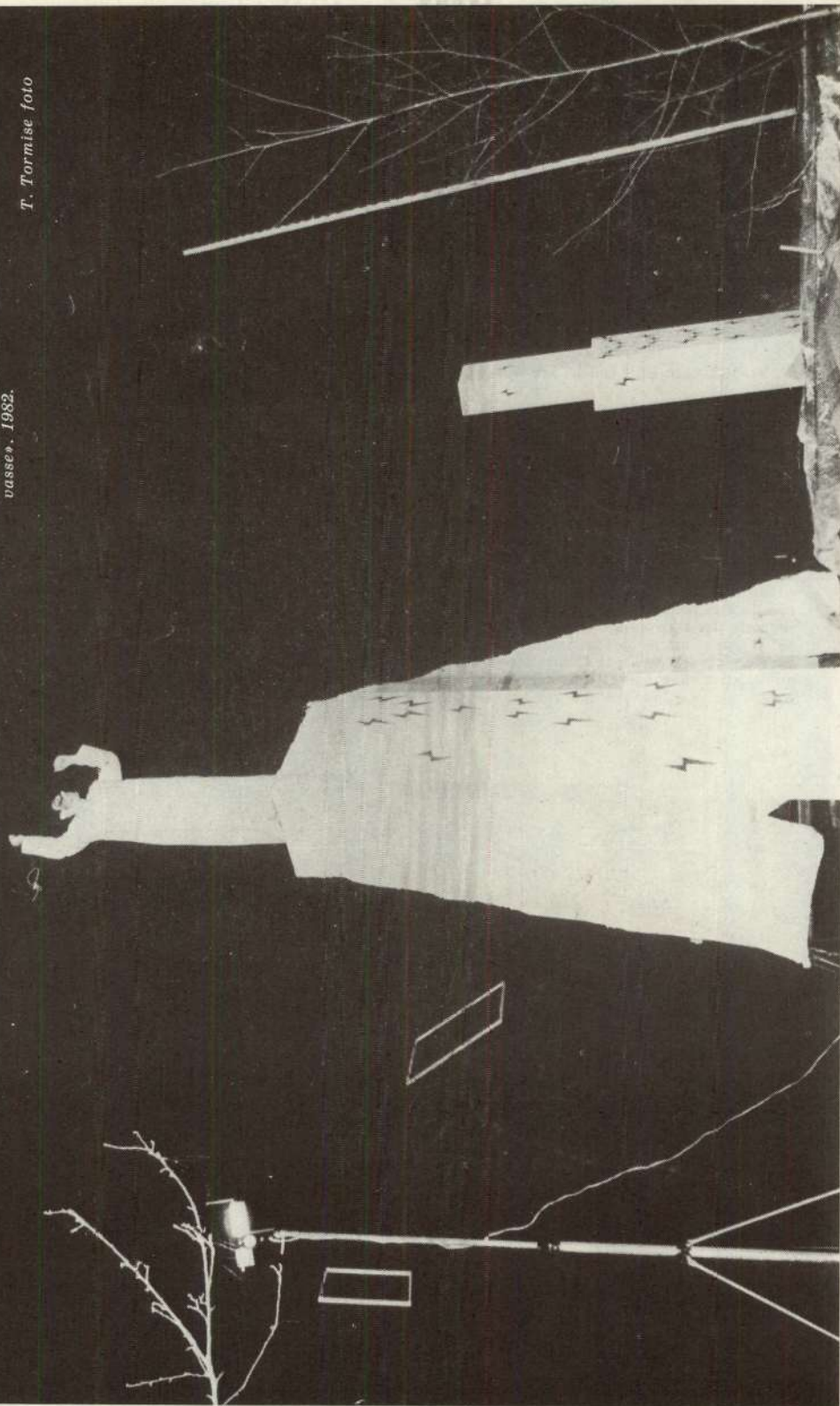
Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,7. MB-02971. Tellimuse nr. 1123. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 17 000.

Sdano в набор 16. 03. 1987. Подписано к печати 17. 04. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,7. Заказ 1123. MB-02971.

«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.

Stim-Tanel Annus, Performance «Tornid taevasse», 1982.

T. Tormise foto





Allan Kaprow. «Matk prügimäele»
(osa happening'ist «Gass»), 1966

