

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



2

/1987

2 / 1987

veebruuar

VI aastakäik

Esikaanel: Heino Eller. V. Sillami foto

Tagakaanel: Bologna meistri Faby klavessiin, ehitatud Pariisis 1677.



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 VILJER

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 51
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 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

Märt Kubo	UUE TEATRIPOLIITIKA LÄVEL	22
	DIALOOG: JAAK ALLIK — MARGOT VISNAP	34
	JOUKO TURKKA («Kes?»)	42

MUUSIKA

Madis Kolk	AVAVEERG	3
	VASTAB HELJO SEPP	5
	HEINO ELLER — 100	
Mart Humal	HEINO ELLER JA TARTU KOCLKOND	55
Heino Rannap	HEINO ELLER PEDAGOOGINA TALLINNA RIIKLIKUS KONSERVATOORIUMIS	63
Kristel Pappel	HEINO ELLER. PRELÜÜD TSELLOLE JA ORKESTRILE G-MOLL («Tähteos»)	73
Ofelia Tuisk	HEINO ELLERI STIIL (Sümfooniliste heliteoste põhjal)	75
Toomas Siitan	REPLIIK	87

KINO

Linnar Priimägi	THOMAS MANNI KADUNUD GOOTIKA	13
Teet Kallas	NII PALJU STSENAARIUME	47
Lauri Kärk	IOSELIANI JA TEISTE GRUSIINIDEGA SÜGISESES PALANGAS	90
Hendrik Lindepuu	MUUTUSTE AEG POOLA KINEMATOGRAAFIAS	82
Harry Liivrand	BAROKK JA KLAVESSIINIDE KÕRUNDAMINE	96



VARAJASE JA NÜÜDISMUUSIKA FESTIVAL TALLINN '86



Mark Pekarski.
A. Saare foto



Leedu Kammerorkester, dirigent Saulius
Sondeckis, solist Oleg Kagan.

A.-M. Halliku foto

8.—16. XI 1986 toimus Tallinnas taas «Varajase ja nüüdismuusika festival», kaheksa aastat pärast esimest samanimelist. Esines rohkesti üleliiduliselt juhtivaid muusikuid: V. Tretjakov ja NSV Liidu Riiklik Kammerorkester, Borodini-nim kvartett, L. Berman viuldajast poja Paveliga, S. Sondeckis ja Leedu kammerorkester, O. Kagan, N. Li, T. Kaljuste ja Filharmonia kammerkoor, A. Ljubimov, T. Grindenko, «Hortus Musicus», L. Davõdova, M. Pekarski ja tema löökpilliansambel. Neist umbes pooled (jätsin nad loetelus tahapoole) kuuluvad NSV Liidus üsna väheste nüüdistasemel stiiliteadlike, uusimaid tõlgendussuundi mõistvate varajase ja uue muusika spetsialistide hulka. Ülejäanud esindasid akadeemilise kunstimeistri tüüpi: üldkääbiva «surematu» repertuaari, solidides tõlgendusmaneeride najal taotletakse suurt joont, tunnete haaramist ning lausa üliinimlikku perfektsust. Usun, et neid on NSV Liidus rohkem ja austatumaid kui kusagil mujal. Tuleb kiita festivali korraldajate maitset ja osavust, et organiseeriti kohale just niisugused kunstimeistrid, kes on oma kuulsust tõeliselt väärt, on just praegushetkel kodu- ja välismaal tõeliselt hinnatute esireas. See on suur asi, kui arvestada, et kogu vabariikidevahelist kontserdiliiklust ainuvalitseb «Sojuzkontsert», kohmakas, ametnikunatuuriga (koondise ülesehitus ja tegevusprintsüübid on puhtadministratiivsed, kujundatud mõdupuukse seatud arv näitajate jahtimisest; süsteemis puudub kontsertide kunstikvaliteedi tagasiside jne) hiiglane, kel ei jätku ei huvi ega jaksu reageerida riigi 170 filharmoniaast igapäev ürituste ning kontserdikohtade eripärale ja vajadustele. Samas olen veendunud, et tulusaim meie muusikaalule oli festivali otseselt nimekohane tahk: varajane ja nüüdismuusika. Sest see — kui repertuaar ja eriti kui esituse vastav iseladne vaimus — on meie igapäevase kontserdipraktika suurim defitsiit.

Jah, siin on «Hortuse» kodusadam. Ent «Hortus» on ere anomaalnähtus valitsevates jõujoontes, akadeemilises kliimas, milles üksiku ansambli hoogsa tegevuse vastukaja kiirelt sumbu (vt sellest lähemalt T. Siitanil lk 89—91). Vähegi püsivamate vanamuusikaalude tekkeks peaks meie saalides ringlema teisigi «Hortusega» samaväärse tõsidusega vanade kultuuride vaimuväärtusi vahendavaid kollektiive (soovitatavalt muidugi vanamuusikategevuse metropolidest).

Uusima muusika pakkumise Eestis moodustab valik siinse Heliloojate Liidus parajasti sündinud teostest (mida kahtlemata peame kogu jõust toetama). Seeläbi, mis neis peegeldub ja kajab, tulebki republikuni kogu aim (on küll veel P. Kuuse kroonikad) maailma nüüdismuusika kulgemistest. Eesti-väliste praegu elus ja komponeerivate heliloojate teosed puuduvad kontserdielus praktiliselt täiesti: peaaegu mitte midagi NSV Liidust (kuigi näiteks G. Kantšelil, A. Schnittkel, A. Terterjanil, S. Gubaidulinil, E. Denisovil on juba kaua aastaid rahvusvaheliselt väga hea minek), selge tühjus sotsialismimaadest (avangardismi suurmeeste K. Penderecki ja W. Lutosławski uusi töid Moskvas ja Leningradis aeg-ajalt ikka kuuleb) ja Läänest (traditsioonide rüpes, kus sajandi-kahe eest tegutsesid klassikud, kelle šedöövritega täidame oma tänase muusikaalu, peaks praegugi loodama kõrge üldinimliku väärtusega uudisteoseid?).

Ega ma mõtle, et kõik peaksid langema varajase ja nüüdismuusika vaimustusse, kuigi, on meilegi auditoriumi hulgas kontserdielu poolt seni üsna kuivale jäetud huvirühmad, kus usutakse mõne moteti isiksust harmoniseerivasse toimesse või kus peetakse mõnd eksperimentaalopust tungleva oleviku halastamatult kontsentreeritud intellektuaalseks ning esteetiliseks üldistuseks. Arvan, et varajase ja nüüdismuusika püsivam, tuntavam juuresolek avaldaks ka muusikaalu põhihoovusele, filharmonoonilise ning ooperi—*evergreen*'i esitajatele ja publikule soodsat mõju. Avarduva silmapiirina, ootamatute ideede, stiimulite, vaatenurkadega. Ja kvaliteediõpetusena: vanade ja uusimate — täpsete, kergete, selgete — esitusmaneeride konkurents aitaks ehk veidi tõrjuda meil praegu (eriti vokaalsfääris) võimust võtnud rahulolevat lugupidamatust peentöö, nüansi väärtuse vastu.

Toimunud suurürituse kasutoovatest momentidest annaks arutleda pikalt. Kui see aga jälle ära kaob? Eks ole meil sedavõrd kaalukaid festivale korraldatud igapäev kaks: 1966 ja 1967 džässifestival. 1972 ja 1975 koorifestival. Nüüd siis 1978 ja 1986 varajase ja nüüdismuusika festival. Kunagistest rahvusvahelistest džässi- ja koorifestivalidest räägitakse legende ja mäletatakse eluaga muljeid. Nad tõusid oma aastakümne põnevussündmusteks, et siis katkeda (oleks oluline teadvustada, miks ja kuidas), jättes asemele traumaatilised tühikud. Hooaeg hooaja järel on tuntud puudust ka varajase ja nüüdismuusika festivalist. Seda üritust on Tallinna muusikaalule väga vaja. Iga-aastast, rahvusvahelist — mis oleks loomulikum, kui et festivali rikastaksid muusikud teistest riikidest, esialgu näiteks naabrid Põhjamaadest, kus on eeskujulikud traditsioonid nii varajase kui ka uue muusika kultiveerimisel? Kui ammu juba kirjutas Karl Leichter (vt lk 59): «Kas ei tuleks meilgi kord avasilmi vaadata, kuidas elatakse mujal!»



Heljo Sepp oma kodus 4. detsembril 1986.

A. Ilo foto

Teie esimesed kokkupuuted Heino Elleriga ulatuvad 1932. aastasse. Hiljem õppisite pikka aega tema juures, olite paljude tema klaveriteoste esmaesitaja, elasite Ellerite perekonnas. Kas pole Eller ja tema muusika olnud teile omamoodi elu teljeks?

Võib küll nii öelda. Kohtusin Heino ja Anna Elleriga esmakordselt, kui olin kümneaastane. Süstemaatiline õppus erateel algas paar aastat hiljem ja kestis kuni Londoni konkursini 1938. a. Konservatooriumis õppisin Elleri juures kompositsiooni (1943—1946). Kuna ma elasin Valgas, siis sõitsin igal laupäeval Tartusse tundi. Teoreetilisi aineid õpetas mulle Heino Eller, klaverit Anna Eller. Laupäevane muusikatund kestis kokku umbes viis tundi.

Mida kujutas endast Elleri kool?

See oli lihtne ja karm, polnud seal mingit taevatähtede vaatamist ega imede ootamist. Peamine Elleri õpetajatöös oli õpilase iseseisva töö võime ja oskuste kujundamine muusikalise kuulmise ja mõtlemisvõime arendamise kaudu. Kui palju tuli selleks kirjutada diktaate, mängida sekventse, modulatsioonid ja kadentse, transponeerida ja solfedžeerida, lahendada lugematu arv harmooniaülesandeid jpm — ikka aastast aastasse. Imetleda võis õpetamise järjepidevust. Pind oli nii ette valmistatud, et sain kogu aeg parajalt astuda, mul polnud kordagi tunnet, et peaksin ronima üle kõrge mäe või tegema midagi üle jõu käivat. Ülesande püstitamine ja selle täitmine tekitasid kindlustunde, mis on tegelikult väga oluline õppija psüühika häälestamisel. Tarkuste jagamisega käsikäes oskas Eller suurepäraselt karastada õppija vaimu. Tihti rääkis ta keskendumisest, selle võime arendamisest nii: ära pane enne käsi klaveri peale, kui sa ei tea, mida mängima hakkad. Mõtle ette! (Sedasama kuulsin ma väga tihti ka oma teiselt suurelt pedagoogilt Heinrich Neuhausilt: «Te peate mängitavat muusikat sekundi võrra ette kuulma!») Selleks tuli aga tõsiselt tööd teha, mida Eller hindas üle kõige. Ta ei kiitnud mind kunagi kõrgeleennuliste fraasidega. Kõige enam kuulsin sõna «tubli».

Heino Elleri kirjast Emil Ruberile (27. XII 1937) võib lugeda: «Järgmisel päeval oli nendel proov, kus kaks korda läbi mängisid ilma ühegi peatuseta, samuti õhtul esinemisel. Kõik läks hästi. Kull oli väga rahul, avaldas oma imetust Heljo kindla mängimise kohta orkestriga. Peale esinemist sai Heljo suure aplausi Kulli orkestrantide poolt. Samal õhtul $\frac{1}{2}$ 12 sõitsid tagasi. Heljo on ikka üks tore tüdruk, nii kindel oma rütmuses, samuti selgus ja puhtus mängus — need on suured vourused. Tema ei ole nõnda nimetatud imelaps, vaid normaalselt võrsuv anne, tüüpiline põhjamaa laps — suure tahtejõuga ja targa arusaamisega.»

Lugesin hiljuti suure huviga Elleri kirju Emil Ruberile, need on nagu päevik. Ja kui palju huvitavat ma sealt enda kohta leidsin, asju, mida olen unustanud. Mängisin tookord Tallinnas Mendelssohni *g*-moll klaverikontserti, esmakordselt sümfoniaorkestriga, dirigeeris Raimund Kull. Anna Eller oli minuga kaasas.

Mida Anna Eller teile õpetas?

Ma ei tea, kas Elleriid pidasid omavahel nõu, kuidas mind õpetada. Igatahes laskis Anna Eller mul esimesel aastal väga palju repertuaari läbi mängida ja seda omamoodi tõlgendada, ühesõnaga — kõik rumalused ise läbi teha. Teisel aastal hakkas ta oma meetodi järgi õpetama. Pidin paralleelselt repertuaari omandamisega poolteise aasta jooksul klaviatuuritunnetust arendava harjutustetsükli läbi tegema. Kõigepealt tuli klahvi mitte lüüa, vaid võtta, teiseks — võtta kõrgelt, kolmandaks — võtta väga lähedalt ja *piano*'s. Nendes harjutustes olid kõikvõimalikud sõrmekombinatsioonid, 5

mängida tuli kõigis helistikes. Anna Eller lasi igas tunnis neid harjutusi korrata. Mõne aja pärast olid need mul nii käes, et võisin mängimise kõrvalt vabalt juttu rääkida või ajalehte lugeda. See kõik arendas mu tehnikat niipalju, et kolmandal aastal mängisin Paganini—Liszti «Campanellat», Verdi—Liszti «Rigoletto parafraasi» ja mitmeid teisi tehniliselt väga raskeid palu.

Heino Elleri muusika tõi teid ka muusikateaduse juurde.

Moskva Konservatooriumi juures aspirantuuris õppides võtsin oma dissertatsiooni teemaks Elleri klaverimuusika. 1948. aastal langes ju ka Eller üsna terava kriitika alla, teda nimetati koguni hundiks lambanahas. Mina seadsin oma töö eesmärgiks tõestada, et tema looming ei ole formalistlik. Juba 1956. aastaks osutus see tõestus «sissemurdmiseks lahtisest uksest», nagu märgiti töö arutamisel Moskva konservatooriumi klaverikateedris. Ometi oli seda kõike vaja. Töö veelkordsel läbikirjutamisel sattusin käsi-kirjaliste algmaterjalide läbivaatamisel haruldasele pärlile — nimetule klaveripalale 1918. aastast. Eller ise kommenteeris julmalt umbes nii: «Sa leidsid siis selle säält vana prahi hulgast või». Nimetasin pala «Kodumaiseks viisiks.» Luues terviklikku pilti Elleri klaveriteostest, jälgides tema käekirja väljakujunemist heliloojana, osutus see viisike nagu juurestikuks, millel 1940. aastal võrsusid «13 klaveripala eesti rahvamotiivid». Rahvalaulu intonatsiooniringi oskuslikus kasutamises ja edasiarendamises pean neid palu eesti klaverimuusika üheks tipuks. Olgu nimetatud, et esmakordses trükiväljaandes 1955 pühendas Eller selle pala mulle kui «avastajale».

Kindlasti rääkisite Elleri ga ka tema teoste interpreteerimises.

Ta nõudis hingamist muusikas, fraseerimist, juhtis tähelepanu häälte liikumise reljeefsusel. See viitab temale kui viiuldajale. Pianistid võivad ludistada ühest klaviatuuri otsast teise või edasi-tagasi hinge tõmbamata. Eller soovitas lauljate hingamist kuulata ja sellest õppida. Näiteks sellesamas «13 palas» on tal hingamiskohad ülakomadega nooti sisse märgitud.

Kord mängisin jälle Elleri ette, siis ta polnud enam mu õpetaja. Suhtusin tähelepanelikult igasse märkusesse, mida ükskõik kes mulle tegi. (Tuleb välja, et olen kriitika suhtes tundlik olnud.) Näiteks ütles keegi, et mu mäng ei kõla, ülemised hääled ei laula — hakkasin neid pressima. Mängisin Lydia Austeri Klaverikontserti ette dirigent Sergei Prohhorovile, kes ütles jälle vastupidi, et peale ülemiste häälte on olemas ka keskmised. Või — keegi oli mu abikaasale Valter Ojakäärule öelnud, et ma ei oskavat üldse mängida, istuvat nagu pulk klaveri taga, aga mõni teine pianist kohe nagu tungib klaverisse. Hakkasin siis minagi tungima. Niisiis, mängin taas Elleri ette. Tema korteris polnud just palju ruumi, klaveri taga oli kohe aken, mina istusin tooliga vastu akent, tema istus alati paremal. Mängisin suure andumuse ja lainetamisega ning korruga kuulsin: «Üks, kaks, kolm, üks, kaks, kolm! No kuhu sa jooksed?» Ta löi takti kaasa! Ta oli üldse rütmi suhtes väga nõudlik, ka oma teoste ettekandmisel.

«Sokutantsu» interpreteerimise kohta ütles Eller, et seal on üks jonnakas sol. Tavaliselt ei pöörata sellele noodile erilist tähelepanu, ta ei kirjutanud ju nooti juurde: tähelepanu sol'ile. Kuid just see noot teeb tantsust «Sokutantsu».

Elleri muusika on põhiliselt eepiline, väga tugevate retsitatiivsete sagemetega. Olen tänulik Mart Humalale, kes avaldas «13 palas» kasutatud rahvaviisid koos tekstiga. Kui hakata neid palu teksti järgi artikuleerima, nõuab see oi-oi millist pedaali.

Eller ise oma klaveriteostele pedaali juurde ei kirjutanud.

Ta polnud ju pianist, vaid viiuldaja, küllap seepärast. Tema muusikaline mõtlemine on orkestraalne. Mul on tunne, et klaveri peal katsetas ta oma 6 muusikalisi ideesid. Näen kogu aeg tema klaverifaktuuris kvartetiseadet.

Muidugi on see komplitseeritum ja ei pruugi olla 4-häälne. Tema tunnis oli tavaline, et ta küsis mängitava teose kohta: kust see noot pärit on, mis sellest saab, kuhu see läheb? Tema enda loomingus oli kõik alati väga selge. Ta ei armastanud klaverifaktuuri, mis ei arvesta häältejuhtimist. Seepärast on mitmehäälsuse nägemine tema teoste lahtilugemisel kõige olulisem. See pole selles mõttes polüfooniline muusika, et me siit palju fugaatosid leiaksime (kuigi neidki võib leida). Aga missuguseid finesse peidab ta häältejuhtimine! Olen kuulnud ka arvamusi, et see kõik ei kosta klaveril välja. Kostab küll. Hoolimata klaveri puudulikkusest (heli on kõige tugevam võtmise momendil ja pärast kustub) on võimalik väga palju pedaaliga ära teha. Pianistidel on ju tavaline kindel puhas pedaal, mida iga veerandi järel vahetatakse. Elleri puhul sellega toime ei tule. Ta rääkis, et oli näinud Skrjabinit mängimas ning üks sõber juhtinud ta tähelepanu sellele, et ei tule vaadata mitte Skrjabini käsi, vaid seda, mida ta jalaga teeb, kui peenelt pedaali võtab. Pedaali kasutamise Elleri klaverimuusikas määrab tegelikult faktuuri partituurne iseloom. Ta kirjutab suure täpsusega välja iga noodi kestuse, märgib täpselt dünaamika. Nüansirikkust tema klaverikõlas ei tule otsida mitte niipalju klaveri kui «orkestripedaalides». Häälte suhteliselt suur iseseisvus tingib suure «laulvuse» ka alahääldes.

Kas teie kui pianist talle vahel omalt poolt nõu ka andsite?

Ikka soovitasin vahel, kuidas paremini klaverile kirjutada. Eller võis omaette naerda. Nüüd, ligi nelikümmend aastat hiljem, hakkasin taas mängima tema Teist klaverisonaati. Mäletan, et I osa repriisis soovitasin tal sügava bassi kirjutada. Vaatan, ta on selle pannud küll, aga — sulgudesse.

Eller ja loodus on teema, millest on palju räägitud. Küllap olite teiegi tunnistajaks sellele kiindumusele?

Ellerid suvitasid tavaliselt Narva-Jõesuus, aga ühel suvel vist tüdisid. Meie pere veetis suvesid Koikkülas, Koiva jõe ääres. Ju ma siis rääkisin Ellertele sellest, nii et ühe suve olid nad Koikkülas minu sugulaste juures talus, kus polnud mingeid mugavusi. Polnud neile vaja ei Jaltat ega Venetsiat. Eller polnud mingi maailmamees, ta armastas väga oma kodumaad, seda väikest maad, mida pidas omaks.

Koikkülas Eller jalutas, tegi puust jalutuskeppe ja sulenugasid. Suurvee ajal tõusis Koiva uhkelt üle kallaste ja kiire vooluga vesi murdis kaasa tohutuid maalahmakaid koos puudega. Need puud võisid seal vees vedelda kümme või ka sada aastat. Eller õngitses välja musta tamme ning tegi sellest kepi, millega oma viimastel eluaastatel ikka käis. Ka tema looming on ju väga looduslähedane, me ei otsigi siit niivõrd rahvaviisi, kui just koloriiti, värvi. Näiteks sellesamas Teises klaverisonaadis on kõige olulisem tertsit kõik, mis läbib kõigi osade kujundiringi. Ma ei julge öelda, et see on käo kukkumine, aga kohe meenub meie vanem rahvalaul, tema kargus, rangus, mõningane nurgelisus ja jõulisus.

Muide, ega Ellerid väga ebapraktilised olnudki. Näiteks see idamaine vaip, mille peal praegu istume, on Anna Elleri kätetöö. See oli suur tegemine. Vaiba põhi oli raami peale üles tõmmatud ja iga silmus siin on omaette seotud. Kui rida valmis sai, siis keeras Heino Eller rulli jälle edasi. Tema ülesandeks oli ka metallist hargiga silmused kõvasti kinni lüüa. Aastatega valmis suuri (3×4) vaipu kolm tükki.

Eller joonistas ka.

Küllap oli see anne nende perekonnas sees — oli ju tema vend Aleksander skulptor. Mäletan, et kui ma laps olin, näitas Eller mulle pildiraamatuid, muu hulgas Lisztist, keda ta väga austas. Tema toas on ta enda viimistletud pliiaatsijoonistus Lisztist.

Maalinud ta ei ole.

Ma ei mäleta, et ta oleks ise sellest rääkinud, aga tean tema abikaasa käest, et ta oli osaliselt värvipime. Ja ometi on tema muusika nii omapära- 7

selt värviküllane. Eller kirjeldas näiteks teise vihiku teise prelüüdi keskosa nii: see on see hommikune päikesekiir, mis tuli läbi akna ja hakkas tantsima minu kirjutuslaua poleeritud pinnal. Graafiline kujund? Mitte värv.

Tallinna konservatooriumis oli teie õpetajaks Bruno Lukk. Olite esimene eesti pianist, kes 1949. aastal Moskva konservatooriumi aspirantuuri läks, Heinrich Neuhausi enda kätte alla.

Bruno Lukk ütles hiljuti, et kõige rohkem tarkusi omandas ta Leningradi professori Nadežda Golubovskaja käest, kelle šefluse all oli meie konservatooriumi klaveriklass aastatel 1945—1949. Minagi käisin regulaarselt professor Golubovskaja juures tunnis, nagu ka Laine Mets, Mall Sarv ja mitmed teised. 1948. või 1949. aastal saatis konservatooriumi rektor meid Elleriiga Moskvasse sealse klaverikateedri ja Neuhausiga suhteid looma. Mängisin Elleri Teist klaverisonaati, mille peale Neuhaus ütles, et siin on kõik paigas, tal pole sellele pianistile midagi õpetada. Eks kuulus see kummardus Elleriile kui heliloojale ja pedagoogile, kes oli ju ise kõik mu mängus paika pannud.

Kui 1952. aastal kerkis Neuhausi klassis küsimus, kes professori assistendina tööle hakkab, ütles Neuhaus, et see pole probleem. Assisteerima hakkab tema poeg Stanislav, kellel on kaks head omadust: hea maitse ja hea repertuaaritundmine. Ma mõtlesin siis, kas see pole veidi lihtsustatud, kuhu jäävad meetodika, pedagoogika ja muud tähtsad teadused. Hiljaegu lugesin Arthur Schnabeli poja, väga tuntud pedagoogi kirjutist oma isa klaveriõpetamise põhimõtetest. Ta ütleb, tema isa võitles kogu elu kahe põhimõtte eest: tekstitruudus ja proportsioonitunne. Kui need neli põhiomadust — hea maitse, repertuaaritundmine, tekstitruudus ja proportsioonitunne — kokku liita, siis saamegi professor Bruno Luki portree. Kui mõtlema hakata — mida kõike sisaldab endas mõiste muusikaline maitse. Aga muidugi ei välista see pedagoogilisi ja meetodilisi tarkusi, mis on ka väga olulised.

1938. aastal võitsite Londonis noorte interpreetide võistlusel esimese preemia. See oli esimene selletaoline rahvusvaheline tunnustus eesti instrumentalistile.

Heino Eller ja Heljo Sepp juunis 1966.



See oli natuke teistmoodi konkurss, kui me praegu oleme harjunud nägema. Seal ei otsitud niivõrd valmis kunstnikku, kui võrd noort andekat inimest, keda õpetama hakata. Esimese preemiaga kaasnes ju kolm aastat õpinguid stipendiaadina Londoni Kuninglikus Muusikaakadeemias. Konkursil osalesid üheksa maa pianistid. Praegu tookordset uuesti silme eest läbi lastes mõtlen, et vaevalt ma paremini mängisin kui konkurendid, hilisemad tuntud pianistid Géza Anda ja Amadeus Webersinke. Tõenäoliselt aitas mind Elleri kool, teoreetiline baas, nagu ta ise seda nimetas.

Esimesel päeval tuli kava ette mängida, esitasin kaks Elleri prelüüdi, Bachi Prelüüdi ja fuuga *g*-moll. Beethoveni Sonaadi *Es op 27*, Chopini Skertso *b* ja Liszti 12. Rapsoodia.

Mida katsetel veel teha tuli?

Katse algas noodilugemisega *prima vista*. Pakuti William Waltoni klaverimuusikat. Tundmatu helilooja küllaltki keerulise tekstiga tulin vapralt toime, kuigi inglise muusikat, peale Purcelli, varem kohanud ei olnud. Järgmine katse nõudis moduleerimisoskust. Siis jõudis järg mälu- ja kuulmiskontrollini, milleks tuli ettemängitud moduleerivaid fraase teisel klaveril korrata. Katse kestis umbes pool tundi. Mõndagi olen unustanud, kuid selgelt mäletan bravuurset lõppu — antud teemale valsi improviseerimist. Eks olin ju harjunud kuulmise järgi mängima koolipidudel koorilaulu ja melodeklamatsiooni saatjana, võimlemistundides ja näitemänguringides, tantsuõhtutel. Muidugi koolitas kõige enam Eller, kui pidin dešifreerima nummerdatud baasi, leiutades meloodiaid ja reastades harmooniaid.

1938. aasta sügisel sai teist viieteistkümneaastasena Londoni Kõrgema Muusikaakadeemia õpilane. Mida see kool andis?

Igalt poolt saab midagi õppida. Eller tahtis inimest iseseisvalt tööle panna, Londoni kool taotles sama. Kui ma ise pedagoogilist tööd alustasin, siis istusime õpilastega laupäevad-pühapäevad koos, et mida rohkem ja pikemalt tunde, seda parem õpetaja. Londonis oli eriala ainult üks kord nädalas ja pool tundi. Kui olid iseseisvalt tööd teinud, siis jõudsid selle ajaga oma palad ette mängida ja ka märkused ära kuulata.

Muusikaliste üldainetega teil arvatavasti raskusi ei olnud?

Nüüd tuleb mul ajaloo vastu aus olla. Harmooniaga jäin vahele. Olin küll Ellerile palju ülesandeid lahendanud, aga . . . Eks noorel inimesel ole vaja õhtuti jalutada või tantsida. Mõnigi kord oli tunni päev tulemas ja selgus, et ma ei jõua oma ülesannetega valmis. Siis läksin oma Valga klaveriõpetaja Emilie Kuuse juurde, kes oli ka Elleri õpilane olnud ja samu harmooniaülesandeid lahendanud. Tegime neid siis koos. Aga üks juhtus sedagi, et tema noodid paika pani. Londonis andis see tunda. Pealegi oli terminoloogia võõras keeles, arvatavasti õpetati seal ka mingi teise süsteemi järgi, mul pole kahjuks sealseid õpikuid alles. Saatsin Ellerile Tartusse abipalve, et mul on teadmisi vähe, ei tule toime. Ta saatis mulle vastu neljal partituurileheküljel harmooniakursuse, kus oli kõik oluline peal. See oli üldse Elleri õpetuse tuum — lähtuda olulisest.

Kuidas te inglise keelega toime tulite?

Koolis olin õppinud. Konkurss toimus mais 1938, minu õpingud hakkasid augustis. Need kaks kuud võtsin intensiivselt tunde. Londonis hakkasin kohe rääkima, noor inimene ju ei häbene. Tagasi tulles oli keel üsna hästi käes. Keeli lihtsalt peab oskama, ka Eller rõhutas seda. Ta ise valdas vabalt saksa ja vene keelt.

Londonis tegite tutvust ka ühe teise pilliga.

Oboega. Pianistid on ainsad muusikud, kes ei hakka tööle dirigendi käe all nagu kõik teised — keelpilli-, löökpilli- ja puhkpillimängijad, ka lauljad. Aga dirigent distsiplineerib. Küllap selleks, et dirigenti tunnetada, antigi 9

meile teine pill kätte ja teisest õppeaastast oleksin pidanud orkestris mängima. Ja veel milliste dirigentide käe alla! Henry Wood, Adrian Boult, Thomas Beecham. Seda teist õppeaastat aga ei tulnud, algas sõda.

Mina olin harjunud, et puhkpile mängivad mehed. Londonis nägin naisi isegi trombooni mängimas, rääkimata siis klarnetist või metsasarvest. See oboe on mul praegugi alles.

Kas hiljem pole mängida proovinud?

Ei. Oboe on väga ilus, kuid raske pill.

Kas te hiljem enam Londonisse pole sattunud?

Ei, aga tahaksin küll minna. Elasin seal linna keskel, koos nelja-viie muusikaüliõpilasega ühe organisti perekonnas nn kostil. Üks naabritest oli hili-sem tuntud bulgaaria dirigent Dobrin Petkov. Ta õppis Briti nõukogu stipendiaadina viiulit, aga küllap mõtles juba siis dirigeerimisest, sest ta vedas mind paljudele sümfooniakontsertidele ja partituurid olid tal ikka kaasas. Ta on kaks korda, 1964. ja 70. aastate alguses ka Tallinnas meie sümfoonia-orkestrit juhatanud. Side temaga pole tänapäevani katkenud.

Kuidas London teid vastu võttis?

Ajalehed kirjutasid minust päris palju ja sensatsioonilises toonis, võrdlesid mind Paderewskiga ja nimetasid Myra Hessi otseseks järeltulijaks. Näete, mis ma kõik olen maha maganud! Asja lugesin üle tollaseid väljalõikeid ja naersin endamisi. Ühes on suur pealkiri «Girl of 15 says «Helje» to fame» ja alapealkiri: aga ei tea, kes on Gershwin.

Kas te siis Elleri juures kaasaegse muusikaga ei tutvunud?

Ei. Elleri enda loominguga olin tuttav, aga muuga mitte. Kuigi Ellerile väga meeldis kaasaegne muusika.

Kas Eller teid ka kaasaegse harmooniaga ei tutvustanud?

Ei, tema lähtus puhtalt Rimski-Korsakovi harmooniaõpetusest.

Tol ajal polnud ka nii palju plaate kui praegu, nii et pole mingi ime, et te Gershwinit ei teadnud.

Plaat siiski juba liikus. Mäletan, et Anna Eller kinkis mulle kaks plaati. Üks neist oli Stokowski poolt orkestrile seatud ja dirigeeritud Bachi *d*-moll oreli tokaata ja fuuga. Miks just see? Küllap selleks, et mind orkestraalse kõlaga harjutada. Teine plaat oli Dohnányi «Capriccio», mida Horowitz mängis. See oli tolle aja kaasaegne muusika, minule võõraste harmooniatega.

Ütlesite, et olete palju maha maganud. Miks?

Londonis sain olla vaid aasta, siis katkestas Teine maailmasõda õpingud. Tartusse tagasi tulles oli vaja gümnaasium ära lõpetada. 1940. aastal pidin kuu ajaga ära õppima Tšaikovski *b*-moll klaverikontserdi. Kontsert toimus, dirigeeris Raimund Kull, kuid mina tegin harjutamisega liiga ja mängisin käe üle. Pärast sõda oli keeruline aeg, minu kontserte arvustati üsna karmilt, Londonis õppimist pandi siis pahaks. Muide, Moskvas võeti mu esinemisi paremini vastu kui Tallinnas. Murdsin libedaga käeluu ja oli tõenäoline, et ma üldse enam mängida ei saa. Tegin igasuguseid harjutusi, küll hirmsa valuga, ja mängisin jälle. Väga palju aega võttis konservatooriumi prorektori amet, pidasin seda ju kümme aastat, sõites iga päev Piritalt Kivimäele.

Olite prorektor aastatel 1971—1981, 1967—1974 juhatasite konservatooriumi klaverikateedrit. Praegu jätkate oma pedagoogilist tegevust konservatooriumi klaveriprofessorina. Kas pedagoogi elukutse pole ebapopulaarseks muutunud?

Paraku. Aga omamoodi on see paratamatu. Prorektorina töötades olin sunnitud süvenema õppeplaanidesse. Need on üle koormatud. Ikka on nii, et kasvatame soliste. Pianistid peaksid õppimise ajal hoopis rohkem ansambelis mängima, ooperiklaviire, Brahmsi, Schumanni jpt laule tundma õppima.

Kipume ikka Richterit või Gilelsit ideaaliks seadma, aga miks ei võiks eeskujuks võtta mõne hinnatud kontsertmeistri, Valdur Rootsi näiteks. Paljud väljapaistvad pianistid teevad pedagoogitööd oma elu kõige küpsemal ajajärgul, siis tuntakse hästi repertuaari, kaob paljusõnalisus, mis noort pedagoogi ikka kimbutama kipub, ning tunnetatakse ka seda suurt vastutust, mida õpetajaamet inimesele paneb.

Kontsertmeistritesse suhtutakse ikka veel kui saatjatesse.

See on muidugi vale: kontsertmeister peab olema ja on kõige ehtsam ansamblist. Ei kujuta olukorda, kus nn saatja ei tegutse üksmeeles solistiga. Pianisti vasak käsi näiteks peab teadma küll, mis parem teeb, ka siis kui paremal käel on solisti funktsioon. Olin meeldivalt üllatatud, kui kohtasin *Wiener Urtext Edition*'i väljaannet, kus fikseeritakse: *Johannes Brahms Sonate für Klavier und Violine*, mitte ümberpöördult.

Missugune oli teie lapsepõlvkodu ja mida kujutas endast tollane Valga muusikaelu?

Mu vanemad polnud muusikud. Meil oli kodus vändast keeratav kohvergrammofon, millega ma kaasa mängisin. Isa timmis kiirusi, nii et grammofon mängis kord kõrgemalt, kord madalamalt ja mina muudkui transponeerisin ja moduleerisin selle järgi. Väga varakult puutusin kokku ka oma elukutse praktilise küljega. Mu tädi mäletab näiteks, kuidas ma tema pulmas seitsmeaastasena polkasid ja valsse mängisin. Kooli hommikupalvustel mängisin läbi terve Punscheli koraaliraamatu. See polnudki nii lihtne — terve kool laulab, harmoonia peab täpne olema ja seisma ei tohi jääda.

Olin algkoolis, kui viidi läbi koolireform, mille tulemusena algkooli viiendast klassist sai progümnaasiumi esimene. Olime muidugi neil suurtel gümnaasiumi härradel-preilidel jalus, kuid kasu oli meil sellest palju. Näiteks kandsime ette Artur Kapi kantaadi «Päikesele», olin siis progümnaasiumi kolmandas klassis. Meil oli oma orkester, kuid kõiki instrumente selles ei

*Heino Eller ja Heljo Sepp puhketunnil.
H. Saarne foto*



olnud, nii et pidin klaveril nii mõnegi pilli partiid asendama. Opetajad suhtusid minu muusikategemisse mõistvalt, aga ega mulle seepärast teistes ainetes mingeid järeleandmisi tehtud. Ansamblimänguga puutusin tihedalt kokku juba Valgas, eeskujuks olid Grete Milk-Barrot ja Leonid Milk, kes seal sageli esinesid. Kord tuli saata isegi Ida Aav-Lood, kes saabus Valka millegipärast ilma kontsertmeisterita. Oli võimalus koos mängida ka Ludvig Juhtiga, seda küll kodustes oludes.

Õppisite ka Valga muusikakoolis.

Õppisin selles koolis ühe aasta Betsy Peenemaa ja edasi Emilie Kuuse käe all. Mäletan selgesti Eduard Oja teooriatunde, tema noodiõpetust, kuidas ta «paunakesi riiulitele» jagas. Muusikakoolis olles mängisime üsna tihti koos Raimund Sepa ja Alfred Oravaga. Aga kaua ma seal õppida ei saanud, kaheteistkümnenaastaselt hakkasin Ellerite juures käima.

Jõudsime taas Ellerini. Missugused on teie suhted tema loominguga praegu?

Ma hakkasin ju hiljuti uuesti mängima, ka Ellerit. Tema loomingust leian üha uusi rikkusi. Mängisin pool aastat tagasi «13 pala», «Neli lüürilist pala» ja «Eesti süidi» plaati. Nüüd leidsin samadest teostest jälle midagi uut, mida pool aastat tagasi ei märganud.

Usutlenud MARE PÖLDMAE

Thomas Manni kadunud gootika

LINNAR PRIIMÄGI

«Me rääkisime edenenuse ja rahvalikkuse ühinemisest, kunsti ja hüttesaadavuse, kõrge ja madala vahelise kuristiku ületumisest, nagu sellega kunagi oli kirjanduses ja muusikas omamoodi toime tulnud romantism — misjärel siis taas oli kunsti saatuseks saanud enneolematult põhjalik lahknevus ning võõristus hea ja hõlpsa, väärika ja viitelise, eesrindliku ja üldnauditava vahel.»

Th. Mann, «Doktor Faustus», XXXI ptk.¹

Kunstilise teksti käsitus mitte lõpliku märgikogumina, vaid lõpmatu protsessina tema «esmate» loomeimpulsside ja «viimsete» tõlgendusvõimaluste vahel² eeldab selle protsessi teises, retseptiooniloolises järgus aina uute inimteadvuste lülitumist teksti «töösse». Niisugune lülitumine, tekstiga vahekorda astumine on ise samuti protsess³, mille kulust on üldise ettekujutuse andnud Schleiermacheriga alanud hermeneutika (Dilthey, Heidegger, Gadamer): teksti mõistmine ei kulge mitte üksikseikade mõtestamiselt üldisele arusaamisele (sünteesiline, aditiivne protsess), vaid hüpoteetiliselt üldkontseptsioonilt detailikäsitusele (analüütiline, kriitiline, divideeriv protsess).⁴ Vähemalt mõnede kunstiliikide puhul on võimalik, et samamoodi kulgeb ka tekstiprotsessi esimene, loomejärk. Söandame osutada muusikale, tuginedes Hindemithi autoriteedile.⁵ Thomas Mann, kes on end nimeetanud kirjandusse transponeeritud muusikuks, on oma elutööst, autori enese tunde järgi «konstruktiivse muusikana sündinud» romaanist «Doktor Faustus». Saksa helilooja Adrian Leverkühni elu. Ühe sõbra jutustatud» (1947)⁶ kinnitanud sedasama: 23. mail 1943 kirjutama asudes olnud teos tal «oma arenduses, oma sündmustes avali ja ülevaatlikult» silme ees, nii et ta võis «otsekohe töötada oma motiivikompleksiga *in toto*, algosistele kohe anda terviku süvaperspektiivi». («Doktor Faustuse» sünnilugu valgustab belletriseeritud autobiograafia «Doktor Faustuse teke. Ühe romaani romaan», 1949.) Hilisemad täpsustused — sealhulgas mõned ideeliselt olulisedki — teose algkontseptsiooni ei puutunud. Nõnda kulgeb «Doktor Faus-

¹ Th. Mann, Doktor Faustus. — Romane und Erzählungen, Bd. 6. Berlin, Weimar, 1975, lk 436.

² Jutumärgid osutavad siin selle protsessi tegelikule mõlemast otsast avatusele. Vt K. Баршт, П. Тороп, Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия. «Труды по знаковым системам», kd 16. Tartu, 1983, lk 135—137.

³ Täpsemalt: seesama (teksti)protsess individuaalse teadvuse aspektist. (Tee kollektiivsesse teadvusse läheki läbi individuaalse.)

⁴ L. J. Pongratz, Problemgeschichte der Psychologie. München, 1967, lk 268—269.

⁵ «Kui me ei suuda loomingulise sähvatuse hetkel näha kompositsiooni tema absoluutses tervikluses, koos kõikide detailidega, mis paiknevad omadel kohtadel, siis pole me õiged loojad. See ei tähenda, et suvaline *fa-dies* 612. taktis oleks paigas juba inspiratsioonihetkel. Kui muusik tol ajal keskendab tähelepanu mingile eraldi üksikasjale, ei taba ta iialgi tervikut, aga kui selle terviku kontseptsioon lööb temasse nagu väik, siis asuvad nii see *fa-dies* kui ka tuhat teist nooti, üldse kõik väljendusvahendid paika peaaegu ilma tema teadmata. Materjali töödeldes püüab üldpilt tema vaimusilmas. Meloodiate või harmooniajärgnevuste kirjapanekul ei tarvitse ta valida neid suvaliselt, tal tuleb vaid teoks teha, mida nõuab tervik.» — П. Хиндемит. Мир композитора. Rmt-s: Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика. Москва, 1975, lk 471—472.

⁶ Kuuldavasti on eestindus trüki ootel. Teose sisu ja problemaatika kohta vt «20. sajandi väliskirjandus. Loengukursus kõrgemate koolide humanitaarteaduskondadele», Tallinn, 1971, lk 376—379; L. Kärk, Kas Thomas Manni «Doktor Faustus» on ekraniseeritav? «Looming» 1986, nr 10, lk 1436—1439.

tuse» puhul lugeja tunnetustee autori omaga paralleelselt: liigendavalt, täpsustavalt, süvendavalt — täielikus vastavuses teksti valmimisviisi, tihendava montaažiga.⁷

Neil asjaoludel ehitub Th. Manni tekst ilmsemalt kui mõni muu üles mõistmistasemetega hierarhiana, lugeja osaduse astmestikuna sündmustele vahetust emotsionaalsest kaasaelamisest teose üksikseikade kultuurifilosoofilise mõistmiseni. Võimaldades intensiivset elamust emotsionaalse ja intellektuaalse osaduse kõikidel astmetel (sünteesilise terviku tajust analüütilise terviku tajuni), funktsioneerib «Doktor Faustus» meie kultuurkonnas nõnda ka intelligentsuse kui humanitaarse harituse mõõdupuuna: selle teksti mõistmise tase on üsna selgesti ka Euroopa humanismi vaimsesse traditsiooni kuulumise määra.

Üsna ligikaudu võiks neid tasemeid hierarhiliselt eritleda märksõnutsi: *love story'd — leping — kunstnik — muusika — rahvus — kultuur*.

Love story'd märgiks «Doktor Faustuse» elementaarsemat ja populaarseimat, faabula osa, mida Th. Mann ühes kirjas on nimetanud teose «seltskonnaromaani-faasiks». Adriani—Rudolfi, Adriani—Marie, Inese—Rudolfi, Rudolfi—Marie suhete *plot* ilmasõja ümbruse Müncheni seltskonnas ja miljööös kui «kõige romaanelik, see tähendab kõige dramaatilisem» aines allub kõige kergemini ümberjutustamisele. Sügavama mõistmise korral funktsioneerib «Doktor Faustus» sellel, faabula tasemel võtmeromaanina: tegelastes võib ära tunda autori isiklikke või vaimutatavaid, «osalt nimepidigi. Väga lihtsalt», tegevuskohtades Th. Manni elu peatupaiku. Adriani armastuse lugudest väärivad kaks aga eraldi esiletõstu: vaimlik ja vaimne hellus õepoeg Echo vastu ning lugu hetäär Esmeraldaga. Echo surmaga lõpevad Adriani katsed kedagi armastada. Need toovad vaid hukku (Rudolf langeb Inese kätte läbi), pole muud kui *love's labour's lost*, sest Adrian on armastusõiguse vahetanud inspiratsioonivõime vastu tegelikult juba oma esimeses intiimühenduses Esmeraldaga: nakanud süüfilis toimib temas «aju *aphrodisiacum*'ina».

Selle asjaolu mõistmine viib romaani faabula teisele, imaginaarse reaalsuse tasemele, mida märgime sõnaga *leping* ja mis on olnud üks autorikavatsuse varasemaid pidepunkte (töökavast 1905: «Süfiliitilise kunstniku kuju: kui dr Faust ja saatana hinge müünu. Mürk mõjub joobumuse, stiimuli, inspiratsioonina; ta võib joovastavas vaimustuses luua geniaalseid, imelisi teoseid, saatana juhitud kätt. Lõpuks aga võtab saatana ta hinge: paraliis.»). Satanismi teema on teoses tähelepanuväärsele kohale, teksti omalaadne toonika: Adriani ümber lehvib saksa sekulaarmüstika kuldajastu, XV—XVI sajandi vahetuse vaim. Just sellele mõistmistasemele osutab romaani pealkirgi. Sügavama arusaamise korral on võimalik täheldada Th. Manni «Doktor Faustuse» lähestikkuolu 1587. aasta rahvaraamatuga ja põhjalikku erinevust Goethe (novaatorlikust ning erandlikust) «Faustist». Üks olulisemaid neist on kuradi reaalsuse küsitavus romaanis: võimalik, et tal polegi iseseisvat eksistentsi, et ta on Adriani kujutus ning leping temaga on tegelikult kunstniku enesekindlustusakt. Sellel probleemil on spetsiifiliselt teoloogiline mõõde: ainult iseenele tuginevas inimvaimus manifesteerub seitsmest surmapatust esimene ja rängim — kõrkus, too kirjandusliku Fausti-traditsiooni ideeline tuum. Kõrkuse rüü on üksindus ning Adriani üksindus ongi Th. Manni romaani nähtavaim teema.

Üksinduse ületamise katsed lõpevad Adrianil fiaskoga, kuid eluga ühine-

⁷ Th. Manni teosed on kokku monteeritud tema lugemuse ning enese loomingu parafrasiidest — veendumuses, et «väga suured kirjanikud pole elu sees midagi välja mõtelnud, vaid üksnes täitnud oma hingega ning ümber kujundanud pärimust». — Th. Mann, Briefe 1889-1936. Frankfurt/M., 1962, lk 62. «Doktor Faustuse» montaažielemente eritleb: G. Bergsten, Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Lund, 1963.



mise tungi olemasolu temas ei välista isikliku lunastuse võimalikkust.⁸ See tung on iseloomulik kõigile Th. Manni teoste kunstnikest peategelastele ning fokuseerib tema üldise kontseptsiooni loovisiksuse staatusest sajanädalase ühiskonnas. Tähistame seda teemaringi märksõnaga *k u n s t n i k*. Juba Th. Manni varasemate kunstikunovellides («Tristan», «Tonio Kröger», «Surm Venezias») ei avanenud loovisiksuse problemaatilisus mitte niivõrd vastuses küsimusele kunsti sotsiaalsest funktsioonist, mõttekusest kodanlikus ühiskonnas, kuivõrd vastuses küsimusele inspiratsiooni allikatest, kõrge kunsti paratamatu, neetud seotusena heakodanliku elu triviaalsusega. Tonio Kröger tunnistab, et «normaalsus, kombekohasus ning armastusväärsus on meie igatsuste vald, on elu oma ahvatlevas banaalsuses». Adriani kriitilisele ja kõrgile pilgule on elu enamasti naeruväärne ning pakub inspiratsioonipidet ainult oma sekundaarsetes avaldustes, kunstiks teisenenult, läbi Shakespeare'i, Brentano, Düreri loomingu.

Adriani ainumõeldav loomevald on elust kõige abstraherunum kunst, *m u u s i k a*. Tema kui kunstniku eksistentsiaalne problemaatika on spetsiifiliselt muusikaproblemaatika. «Doktor Faustuse» peategelase loometee alguses seisab äratundmine, et muusika (s)iseareng on ammendunud, et senistel alustel midagi uut öelda pole enam võimalik. Muidugi on see romaani keskne muusikaestetiiline küsimus Beethovenist kui XIX sajandi saksa heliloomingu arenguruumist, Beethovenist ülesäämise küsimus. Uuema muusika ajalugu allub uuema ajaloo üldisele (Marxi sõnastatud) seadusele, et tragöödiat on võimalik korrata ainult komöödiana, ajaloo iroonia. Just muusika lõpliku ironiseerumise mure avaldub Busoni tunnistuses 1907: «Nii ahtaks on jäänud meie helipiir, nii stereotüüpseks muutunud meie muusikaline väljendus, et praegu ei leidu ühtki tuntud motiivi, millega ei käiks kokku mõni muu tuntud motiiv.»⁹ Adrianil on niisuguse äratundmise taga eksistentsiaalne hirm mitte jõuda oma loomingu iseduseni. Selle hirmu ajal põgeneb ta satanistliku inspiratsiooni tulle, milles sünnib uus muusikaline helikeel, dodekafoonia.

Dodekafoonia ei ole Th. Manni väljamõeldis, vaid XIX sajandi saksa muusika tegeliku kriisi tegelik ajalooline alternatiiv, mille tarvidust ja tekke loomulikkust kinnitas mitmete sõltumatute otsingute ühesuunalisus (Schönberg, Hauer, Golyscheff, Eimert) ning põhjendas Webern. Filosoofilise mõtestuse andis uuele muusikale aga Adorno, kelle ideeline malnidus romaanis on hästi märgatav arusaamana, et «muusika saatus on kogu kunsti kriisi paradigma», kuivõrd selles antitsipeeruvad tendentsid, mis ehk vähema selgusega iseloomustavad muidki kunstialasid ja viivad välja avangardismi, orgaanilise loomulikkuse, kunstilise autonoomsuse («suletuse»), kaine ja külmade, võõrandunud teoste ajastusse. «Selles romaanis on juttu halvatuses, mida tekitab arukus, kriisi intellektuaalne läbielamine,» märgib «Doktor Faustuse» kohta autor.

Kuid muusikal on Th. Manni teoses veel teinegi näitlikustamisülesanne: «tüüpiliselt saksa kunstialana» peab see aitama valgustada kirjaniku *r a h v u s l i k u* ajaloo kontseptsiooni. «Kui Faust tõesti on saksa hinge-laadi esindaja, siis peaks ta olema musikaalne,» — selle seisukoha taga on Th. Mannil eelkõige Lutheri, tolle «saksa loomuse hiiglasliku inkarnatsiooni», ja Nietzsche, Adriani ilmseima prototüübi sügav suhe helikunstiga. Th. Manni rahvuspsühholoogilise ajaloo filosoofia vaimus ütleb tema essee «Saksamaa ja sakslased» 1945: «Sakslased jäävad alati hiljaks. Nad hilinevad nagu muusika, mis alati on kõikidest kunstidest kõige viimane väljendama maailma seisundit — kui see maailma seisund on juba möödumas. Nad

⁸ Vrd A. Hellersberg-Wendringer, *Mystik der Gottesferne Eine Interpretation* Thomas Manns. München, 1960, lk 115–179.

⁹ Vrd Weberni sõnu: «Lihtsalt me peame igas oma teoses jõudma millegi uudseni — iga teos on midagi muud, uut. [— —] Meil on täiesti võimatu midagi korrata. — A. Веберн,

on abstraktsed ja müstilised nagu see nendele kõige kallim kunst — mõlemat kuni kuritegevuseni.» Suurima rahvusliku hilinemise, reformatsiooni tõttu konserveerunud keskaegse mentaliteedi (väljaelamata keskaja) ning intellektuaalse ja kunstilise kõrkuse¹⁰ ühendusest sünnibki Th. Manni arusaamist mööda sakslaste hüsteeriline elutunnetus, mis ilmneb vägivallana just nende ülima kunstilise peenenemise astmel, natsionaalsotsialismi saatliku mõistusevastasusena, kriitilise meele kõrgusest arhailisse joobumusse sööstuna. (Saatan Adrianile: «Näib koguni, et saatanat peetakse lammutava kriitika meheks? Laim — jälle laim, sõbrake! Välk ja pauk! Kui ta midagi vihkab, kui talle ilmas midagi vastu hakkab, siis lammutav kriitika. See, mida ta tahab ning jagab, on just triumfeeriv kriitilisusest üleolek, toretsev järelemõtlematus.»)

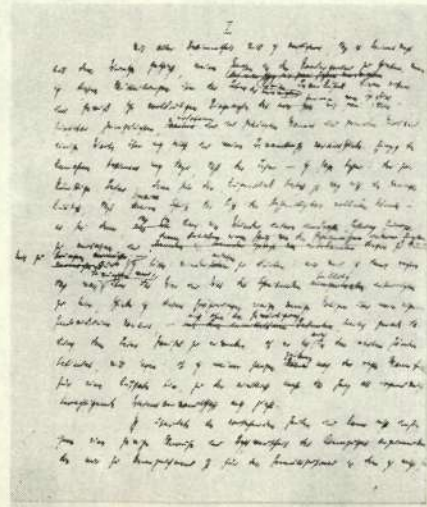
Neid mõistmise astmeid mööda võib viimaks jõuda Th. Manni kultuurifilosoofilise põhikontseptsioonini «Doktor Faustuses», tema arusaamani humanistliku kultuuri progressi võimalustest XX sajandil. Tähelepanuväärselt ei suuda kirjanik pakkuda konstruktiivset väljapääsu muusikaloolisest ummikust, kuhu koos saksa heliloominguga on jõudnud tema peategelase looming. Adrian ei ütle rohkemat kui: «Jätan teile meelsasti õiguse, kui te romantilisuse all mõistate teatavat tundesoojust, mida muusika tänapäeval tehnilise vaimsuse teenistuses eitab. Küllap on see eneseitus. Aga see, mille kohta me ütlesime: keerulisuse selginemine lihtsuseks, on põhimõtteliselt sama, mis vitaalsuse ja tundejõu tagasisaamine.

¹⁰ Sajandialguse saksa muusikute veendumus oma kunstilises üleolekus tekitas muulastes ägedat protesti. Nii kirjutas Romain Rolland oma ammuelse sõbrale R. Straussile: «Olete praegu Saksaamaal ülearu uhkeks läinud. Arvate, et saate kõigest aru, aga ei vaeu mõistagi. Seda halvem teile, kui te meid ei mõista! Me oleme sellegipoolest olemas ja jääme loodetavasti veel kauaks kestma.» — «Штраус и Роллан», Москва, 1960, lk 33—34.

«Doktor Faustuse» käsikirja algus 23. maist 1943: «Tahan täie konkreetsusega kinnitada, et see ei sünni sugugi mitte soovist oma isikut esiplaanile seada, kui ma siinsetele sõnumitele kadunud Adrian Leverkühni elust, selle halli, saatuse häest nii rängasti nuhelda saanud, ühendatud ja kukutatud mehe ning geniaalse muusiku esimesele ja kindlasti väga esialgsel biograafiale ütlen sissejuhataxeks mõne sõna iseenda ning oma asjalugude kohta.» («Doktor Faustus», I ptk.)

Th. Manni «Doktor Faustuse» prototüüpe.

Th. Mann 1948 Kalifornias lapselaste Frido (romaanis Nepomuk/Echo) ja Tonioga. «Saledate, hästi voolitud jalakestega väikese haju peen täius; süttult sassis blondide juustega kaetud, piklikult enduava peakese kirjeldamatu armsus, kusjuures näojooned, nii lapselikud kui nad olid, ilmutasid midagi markantselt valmisolevat ja kehtivat (...) ütle mata sulnis ja puhas, ühtaegu sügav ja piklik. piharipsmeliste, ülistsete siniste silmade ülesvaade.» («Doktor Faustus», XLIV ptk.)



Kui see oleks võimalik, kellel [— — —] niisii õnnestuks vaimsest külmu-
 sest välja murda uut tundmuslikkust sõandavasse maailma, seda tuleks ehk
 nimetada kunsti lunastajaks. Lunastus, [— — —] romantiline sõna, ja
 harmoonikusõna, harmoonilise muusika kadentsiõndsuse menetlusjuhhis. Kas
 pole naljakas, et muusika hulk aega tundis end lunastusvahendina, kui ta
 samas ju ise, nagu igasugune kunst, vajab lunastust — uhkest isoleerumi-
 sest, mis oli kultuuriemantsipatsiooni vili, selle vili, et kultuur tõusis reli-
 giiooni aseaineks; üksiolekust haritud eliidi, niinimetatud publikuga, kes
 peatselt lakkab olemast, keda juba enam polegi, nõnda et kunst jääb niisii
 peatselt täiesti üksi, surmüksi, või siis ainsa alternatiivina leiab tee «rahva-
 ni», see tähendab, kui mitteromantiliselt öelda, inimesteni.»¹¹ Samuti ei või
 autor jutustaja Zeitblomi perspektiivist osutada rahvusliku ajaloolise proble-
 maatika humanistlikule lahendusele pärast Teist maailmasõda ja saab
explicite piirduda vaid eestpalvega: «Jumal olgu teie vaelele hingele armu-
 line, mu sõber, mu isamaa.» Goethe jälgedes ületab humanismi progressi
 kontseptsioon Th. Mannil aga rahvusliku problemaatika piirid ning aval-
 dub konkreetse ajaloolises situatsioonis rahvuslikult sõltumatu klassikali-
 selt selge euroopa vaimu võimena innustada inimkonda võitlema poliitilise
 ja kultuurilise barbaarsuse vastu. «... See tõestab, et Läänemaade demo-
 kraatia — olgugi tema institutsioonid ajast ja arust, tema vabadusemõiste
 uudsuste ja vajaduste suhtes panetunud — püsib olemuslikult siiski inim-
 progressi, ühiskonna täiustamise hea tahte joonel ning on loomuldasa või-
 meline uuenema, paranema, noorenema, välja viima elamisväärsematesse
 oludesse.» See vanamoodne demokraatia saab Goethe-meelse hilise Th. Manni
 käsituses ainuvõimalikult teostuda üksikisiku suveräänsuse pinnal: kirjani-

¹¹ See, mis kõnelejale siin heiestub, on põhimõtteliselt ju postavangardistliku tõise muusika
 ideaal, mille üksikuid kvaliteete tänapäeval realiseerib Busoni vaimupärandist tõukuv
 «*Neue Faßlichkeit*».

Schweighardt talu *Pollingis* (Ülem-Baieris) —
Adrian Leverkühni elupaik, *Schweigestilli* talu
Pfeifferingis. «... ehitise massiivne ja väljendus-
 rikas talupoja-barokk oli neile kohe silma torganud
 [— — —], hiigelsuur vana puu õues — jalakas
 [— — —], talu oli kunagi olnud kloostrimõis.»
 («*Doktor Faustus*», XXIII ptk.)

Müncheni pansion, kus pärast Itaaliast, *Palestri-
 nast* naasmist elas *Th. Mann* (romaanis *Adrian
 Leverkühn*). «... *Adriani* peatus *Schwabingi*
 pansionis võltas vaid mõne päeva...» («*Doktor
 Faustus*», XXVI ptk.)



ku klassikalise arusaama kohaselt on tõe saatus ühiskonnas intiimselt seotud indiviidi saatusega, «öieti sellega identne». Veendumus individuaalsuse (kui kõrkuse) hukatuslikkuses ning veendumus individuaalsuse (kui tõe ja vabaduse mõõdu) väärtuslikkuses moodustavad «Doktor Faustuse» kui kunstiteose ideelise põhivastuolu, mis romaanis otseselt ei lahene. Tähelepanelik lugeja märkab aga, et Adriani ja saatana mõttevahetuses keskpärasuse teoloogilise eluvõimetuse üle jääb saatan alla: Adriani mõttele, et «ikkagi tekitab alles see /kõrkuse/ *non plus ultra* dramaatilis-teoloogilise eksistenti ülima kulminatsiooni, see tähendab: hirmsaima süü ja seeläbi viimse ning vastupandamatuima väljakutse headuse lõpmatusetele», ei ole kaasvestlejal vastata muu kui argumendiga *ad hominem*: «Pole paha. Tõesti leidlik. Ja nüüd ütlen ma sulle, et just sinusugused tarkpead moodustavad põrgu populatsiooni.» — Selle argumendi kehvusest kumab Adriani pääsemise lootus, Th. Manni hiljemgi korduvalt tunnistanud armastus oma pihtimusliku eluteose peategelase vastu ja *last not least* humanistlikku missiooni täitva autori eneseusk (pärast Hesse «Klaaspärlimängu» lugemist on ta päevikusse kirjutanud: «Põrgata meenutusele, et sa pole maailmas üksi, on ikka ebameeldiv!»).

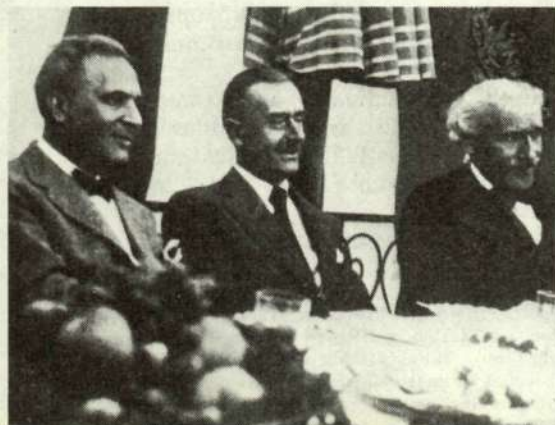
*

Th. Manni «Doktor Faustuse» kunstisuurus seisneb selles, et romaani kui terviku sügavama mõtestamise võimalust kannavad võrdsele kõik osad, detailid, seigad. «Doktor Faustuse» semantilist arhitektoonikat on seepärast võrreldud gooti katedraaliga, kus iga üksikelement miniatuuris kordab koguehitist: romaan on «gooti konstruktsioon selle puht saksa variandis, kus tervik suurtes mõõtmetes kordab detaili: kogu katedraali

Bruno Walter, Thomas Mann ja Arturo Toscanini Salzburgis 1935.

Tollane Müncheni Generalmusikdirektor B. Walter oli 1914. aastast Th. Manni naaber ja perekonnatuttav. Temale võlgneb kirjanik palju oma muusikalisest haridusest (Mahler!), aga ka näiteks pääsemise 1930. aastal Berliinis peetud fašismivastase kõne lõpul SA-laste korraldatud arveteöändamisest. Th. Mann andis talle kriitiliselt läbi vaadata «Doktor Faustuse» käsikirja muusikaainelisi osi. Romaani XXXVI peatükist loeme: «... ma mõtlen kultuurilisi sattumusi, nagu heliloojate festival Weimaris kahekümneandal aastal ning esimene muusikafestival Donaueschingenis järgmisel aastal. Mõlemal puhul kanti — kahjuks komponisti äraolekul — sugugi mitte vastuvõtuvõimetule, ma ütlesin: kunstilis-«vabariiklikult» meeletatud publikule muude uudse vaimlis-muusikalise hoiaku näidete kõrval ette ka Leverkühni teosed: Weimaris «Kosmiline sümfoonia» Bruno Walteri rütmiliselt eriti usaldust ärataval juhatusel...»

«Kõige kenam oli «Fidelio» Toscanini juhatusel...» kirjutas Th. Mann Salzburgi festivalist 1935. A. Toscanini ei suutnud Th. Manni teoseid kui liiga «saksapäraseid» lugeda, pidas kirjanikust aga lugu kui vaprast kaaslasest.



Ion Finch — Adrian Leverkühni osatäitja filmis «Doktor Faustus».

siluett dubleerub üksikute portaalide, karniiside, kaarte, tornide ja kella-tornide vormis»¹². Niisugune tulemus on saavutatud romaani varjamatu, avaliku iseseisvusetusega: «Doktor Faustus» ei esitu lugejale mitte kui ainuline tekst, vaid kui tekstide paljus, äratuntavust taotlevate tsitaatide kogum keset autori literatuursete ja mitteliteratuursete kommentaaride parve (osutused Zeitblomilt, Th. Manni belletristilisest ja esseeloomingust, «Ühe romaani romaanist», erakirjavahetusest, kirjandus- ja muusikaloofaktideks saanud isiklikest reaktsioonidest teose ilmumisel). Nii ei funktsioneer «Doktor Faustuse» tekst kavatsuslikult mitte piiritletud, vaid piiritlemata märgikogumina. Teisiti öeldult: «Doktor Faustuse» tekst pole defineeritud, ta on välja mängitud eristaatuseriistade ja üksteist vastastikku täiendavate tekstide praktiliselt avatud hulganähtiselt.

Kineast, kes asub niisugust materjali filmima, peab lähteteksti seega enne defineerima, vastama küsimusele: mida ma pean «Doktor Faustuse» tekstiks? Sellest vastusest sõltub tema loominguline ülesanne.

Franz Seitz¹³ definitsioon ei välju romaani põhiteksti piirest, režissöör asub niisiis ettevalmistamata, *prima-vista*-lugeja positsioonile. Kunstiline taotlus, mis sellele vastab, on ekranisatsioon, tutvustus, mitte analüüs, mitte dialoog, nagu seda võimaldanuks laiem definitsioon.

Märkisime, et ümberjutustustataotlusele tulevad romaanist kõige hõlpsamini järele dramaatilised, tegelaste isiklike suhete episoodid. Režissööri teeneks peab pidama nende kohusetruud edasiandmist, vaataja tutvustamist Adriani välise elukäiguga lapsepõlvest surmani. Selle värvilise pildirea vahele on monteeritud mustvalged kaadrid, mis näitavad jutustaja Zeitblomi aega: varjendit pommisajast, meresõda, põlevat maja, vangikolonni, külmunud surnuid sõjaväljal, natsionaalsotsialistide miitingut. Filmi lõpus, kui Zeitblomi jutustus on jõudnud Teise maailmasõja algusse, paistavad värvilises kaadris needsamad rõõmsalt sõtta suunduvad sõdurid, kelle edasist saatust on vaataja juba näinud mustvalgetes vahelõikudes Zeitblomi tähendusrikkaste, oma rahva saatust vaagivate mõtiskluste taustaks.

Saatanalepingu teema on filmi toodud kaheti: sõjakroonikavõteteid kaastavate Fausti-ainelise marionetteatrietenduse värviliste kaadritega lepingu tingimusi meenutavast Mephistophelesest ning Adriani kõikjal jälitava, eri rollides (pihiisa, teoloogiaprofessor, giid, lõbumajapidajanna) esineva kinniskujuna, kes viimaks sõlmibki Adrianiga lepingu. Lepingu sõlmimise stseen on tinglikkuse rõhutamiseks viidud igijää ja -lumega maastikule.

Põgusamalt on ekraanile toodud Adriani kui kunstniku problemaatika: näeme tema rahulolematust oma esialgse loomingu epigoonlikkusega («Just nagu Mahler!»), kuid ettekujutust tema murrangulisest arengust *post pactum* — seega siis saatanalepingu mõttest — ei vahendata. Saksa rahvusliku loomuse muusikalisest olemusest, abstraktuse ja müstika ühendusest tehakse möödaminnes juttu, aga puudutamata jääb selle teema ajastuomane, uue muusika filosoofiline külg.

Kui miski rahulolematust tekitab, siis ehk mitte niivõrd see, et romaani sügavamad tähenduskihid on ekraniseeringus jäänud avamata (kuidas näidata rahvast täis ekraanil moodsa kunstniku olemuslikku üksindust), vaid et nad on ekraniseeringust välistatud Th. Manni teose ja F. Seitz'i teose põhimõtteliselt erineva sisemise ülesehituse tõttu.

Nii romaanis kui filmis on kaks selgesti eristuvat ajatasandit: Adriani

¹² И. П а с и, Литературно-философские этюды. Москва, 1974, lk 226.

¹³ «DOKTOR FAUSTUS». Stsenarist ja režissöör Franz Seitz, operaator Rudolf Blahacek, kunstnikud Rolf Zehetbauer, Götz Weidner, Herbert Strabel, heliloojad Benjamin Britten, Rolf Wilhelm. Osades: Jon Finch (Adrian Leverkühn), Hanns Zischer (Serenus Zeitblom), André Heller (Saatan), Marie Hélène Breillat, Siemen Rühaak, Marie Lebé, Siegfried Palm, Gudrun Gabriel, Elma Karlova jt. Värviline, originaalkestus 137 minutit: 3666 m (14 osa) «Franz Seitz Film» ja «Iduna Film» (SLV), 1982. Esilinastus 6. septembril 1982 Hamburgis.

eluloo aeg (1885—1930/40) ja selle jutustamise aeg (1943—1945), mille vaheldumises peab tekkima arusaam sakslaste barbaarsusse languse sügavamatest põhjustest. Romaanis on aga kumbki neist ajatasandest omakorda üles ehitatud «gooti stiilis» (kui jääda selle kujuka võrdluse juurde). Romaani «Adriani ajas» sisaldub implitsiitselt veel kaks aega: tema peamise prototüübi Nietzsche aeg (1845—1900) ja XV—XVI sajandi vahetuse saksa kesk-aeg. Nõndasamuti on kaks implitsiitset ajatasandit olemas ka «Zeitblomi ajas»: romaani tegeliku kirjutamise aeg (1943—1947) ja meie lugemise aeg (1986), mille kohta Zeitblom teeb tekstis mitmesuguseid oletusi. Seega ei korrespondeeri romaanis mitte kaks aega, vaid kaks ajaparadigmat. Filmis seevastu on nii «Adriani aeg» kui ka «Zeitblomi aeg» ajaloolise mineviku- ja tulevikudimensioonita, süntagmaatilised, ühekihilised olevikud.

Vaatajale avaneb see filmi puudus eelkõige vähese detailiintensiivsuse, üksikasjade ükskõiksuse, nende ajaloolise sügavusetuse. Th. Manni romaani poeetilisest põhivõttest, kultuuriloolisest sümbolismist jääb filmi kunstikeel kaugele: detailid jäävad tummaks, indifereentseks dekoratsiooniks.

Üks võimalus režissööri valitud mänguruumi juures olu saavutada nende suurem sügavus suurema konkreetse abil, lähtudes «Doktor Faustusest» nimelt kui võtmeromaanist, rõhutades tegelastes prototüüpe ja tegevuspaikade autentsust, kineemide kultuuriloolist dimensiooni. Võib aga arvata, et see olu saavutamiseks oleks pidanud kasutada *to the happy few*.¹⁴

Teine võimalus oleks saavutada detailide intensiivsus ekraniseeringu «möötkava» vähendamise teel; filmi praeguse haarde ja sündmuste mastaapsuse juures kustuvad detailid: nii nagu maakaardilt möötkava kasvatades jääb välja üha rohkem maastiku üksikasju.

Kolmas võimalus oleks taotleda filmi sünteetilist, atmosfäärilist terviklust ja dominantust, taasluues ekraanil Th. Manni romaani autorikujundi.

Äärmiselt selge näite nende kolme võimaluse tulemuslikust ühendusest pakub just Th. Manni ekraniseerimise puhul Luchino Visconti ja Pasqualino De Santise «Surm Venetsias»: napp, aga täpne dialoog autori muude teostega (sh «Doktor Faustusega»), valitud stseenid, ehtsad eksterjöörid ja interjöörid oma kordumatu atmosfääriga, intensiivne detailipeen keskkond, detsettsentil markeeritud prototüüp — ja selle kõige juures absoluutselt autoritruu, vaikselt ärev, sisimast huumorist sisima traagilisuseni väljapeetud, pisimatelgi olulistel nüanssidel peatuv visuaalne jutustamise stiil.

Tuleb kahetseda, et F. Seitzi kiiduväärselt faabula- ja tekstiküllane «Doktor Faustus» pole saanud romaani autorikujundist, poetikast ja sedakaudu avanevast tähendussügavusest hoolida. Kahetsus on seda kibedam, et nõnda laseb ekraniseering kaotsi minna lähteteose suurima väärtuse, tema humanitaarse funktsiooni ja eeskuju: kutsuda lugejat endaga koos ületama lõhet hõlpsa ja hea, viitelise ja väärika, üldnauditava ja eesrindliku vahel.

FRANZ SEITZ (1921), viljaka saksa tummfilmide ja esimeste helifilmide lavastaja Franz Seitzi poeg, on õppinud arstiteadust ja kunstiajalugu. Filmi tuli ta kommertslavastaja Richard Eichbergi kunstnikuna. 1951 rajas oma firma ning on ajapikku kujunenud üheks edukamaks filmiproduktendiks Saksamaal LV-s, ehkki töttõeldi keskparaste filmide tootjana. Siiski, kaasproduktendina on F. S. kaasa aidanud ka Saksa «uue laine» filmide sünnile: «Noor Tõrless» (V. Schlöndorff, 1966), «Anna Magdalena Bach'i kroonika» (J. M. Straub, 1967) jt. Hilisemast ajast teame teda kui Volker Schlöndorffi «Plekktrummi» (1979) tootjat. Georg Jaforet' nime varjus on F. S. olnud ka enda toodetud filmide kaasstenaristik. Režissöörina debüteeris ta 1977, ekraniseerides Th. Manni novelli «Unordnung und frühes Leid». «Doktor Faustus» lavastamise võttis ta üle telefilmide režissöörilt Johannes Schaafilt. Olgu märkitud, et kodumaine kriitika sedastas režissööri «võimetust jõuda selgusele algupärandi süvavõttes». XIII Moskva rahvusvahelisel filmifestivalil 1983 anti filmile hõbeauhind.

¹⁴ «Romaan kaldub spetsiaalsusesse, nõudes lugejalt teadmisi, mis ei kuulu isegi meie aja haritud inimese üldisesse kultuuri.» — В. Д н е п р о в, Черты романа XX века. Москва, Ленинград, 1965, lk 479.

Keskkond. Teatrikunstis missioon isiksuse arendamisel

Teatrikunstil kui kunstil on iseomased arengutendentsid, liikumissuunad. Need avalduvad lõppkokkuvõttes üleilmse ulatuses, mõjutades varem või hiljem, rohkem, vähem või üldse mitte regionaalseid arengusuundi. Viimased omakorda rikastavad, annavad värve, toovad läbi rahvuslikkuse või piirkondlikkuse värsket verd n-ö abstraktsesse maailmateatrisse. Nii säilib läbi mõistliku konservatiivsuse järjepidevus ja püsivus, teater «seisab koos» ja toimub uuenemine, uuenemine lagunemise läbi — teise leeri, uue armastuse poole põgenemise kaudu.

Minu teatrinägemise «üleilmne kogemus» täienes «rahvaste teatri» festivalil Tbilisis 1985. aasta sügisel, sellest on siamaani mees kaks eredat etendust. P. A. Oiunski nimelise Jakuudi Riikliku Draamateatri «Mu igatsetud helesinine kallas» (T. Ajtmatovi jutustuse «Kirju koer, kes jookseb mere kaldal» alusel) oli ainult väliselt, esmapilgul etnograafiline etendus. Iga kujundusdetail, iga tegevus või rituaal järgis täpselt igivanu, üksikasjadeni lihvitud käitumistavasid ja norme kuni naturaalsuse taotluseni. Näiteks hülgeliha, mida kütid laval söid, oli veripunane, otsekui äsja lõppenud jahiretkelt tulles. Ometi poleks ainult niisuguste asjade eest teatrit festivalile kutsutud ja aasta hiljem riikliku preemiaga pärjatud. Ajaloo, lokaalse kombestiku täpne ja samas kunstipärane lavaline väljendus oli selleks usutavaks ja loomulikuks aluseks, millest lavastaja A. Borissov (Moskva haridusega) ammutas sügava mõtte inimese ja elutarkuse järjepidevuse säilitamise rängast ja traagilisest teest. Me kõik siin maailmas, nii nagu T. Ajtmatovi loo tegelased, söidame üsna tormisel merel suure kiirusega! Ja ainuke viis ellu jääda on ohverdada see, mis meid üksteisest traagiliselt eraldab, ja leida tuleviku nimel meid ühendavaid väärtusi. Säärased väärtused on meis olemas, nad tuleb välja puhastada, nähtavaks teha, neid tuleb uuesti tundma õppida, nende nimel tuleb tegutseda. Tegutseda loovalt. Jakuudi teatri etenduse vaatamine eeldas loovust, suurt kujutlusvõimet, oskust näha igapäevaste toimingute igikestvat jõudu, nende tähendust üle aegade. Kui teater oleks ühe poole lavastuse mõttest ära jätnud, poleks süvakunsti loodud. Väikerahva tavaline, tuhandeid kordi kordunud traagiline lugu omandas kunstijõu kaudu üleüldise, isegi üleilmse tähenduse, sest temas avaldus kõigi rahvaste kultuurile omane inimlik mõde. Nüüd tagantjärele võib öelda, et teater tajus intuiitiivselt aja liikumise suunda ja sisu.

Samavõrd loovalt sidus rahvusliku ja üldinimliku üheks tervikuks režissöör N. Lorthkhiphanidze lavastuses «Põrmustuv maailm selline ongi» «Gruusiafilmi» Stuudiateatris. Gruusia rahvakunsti, elufilosoofia ja elukommete meisterlik ja küllap autentne «läbivõtmine», saateks suur südamesoojus ja nukker naeratus, põlvkondade järjepidevus ja nende erinevus nägemine, armastuse kui läbiva ja ühendava alge esiletoomine lavastustervikus; erakordselt meisterlikult mängivad näitlejad, kes olid töövaeva proovisaali jätnud ja löid laval kordumatut näitekunsti — see kõik ei saanud tuimaks ja ükskõikseks jätta kedagi saalitäie paljurahvuselise publiku hulgast. Tõlget ei olnud, aru sain seda, mida nägin. Nägin gruusia elu, aga

mõtlesin oma isast ja emast, mõtlesin oma rahvast ja tema saatusest, ning sellest, kuivõrd inimelu on oma erinevates avaldustes ühtne ja milleski sarnane.

Pika sissejuhatuse mõte on ehk selles, et teatri ülesanne ei saa olla pelgalt õpetamine ja kasvatamine, positiivsete eeskujude najal innustamine, valmis skeemide illustreerimine. Teatrikunsti (st mitte selle üksikute silmapaistvate lavastuste) pealisülesannet saaks nüüd ehk juba näha isiksuse loovuse arendamisele kaasaaitamises. Loov isiksus, loov rahvas ja riik saab ületada lokaalsed ja globaalsed vastuolud, jõuab teaduse ja vaimsuse progressi kaudu sotsialismi, säilitab inimelu ja elamiskõlbliku keskkonna. Vaevast teist teed on. Loovus mitte üksnes kuvari taga või kosmoseaparaati juhtides, vaid loovus kui isiksuse ja kollektiivi omadus, tema kujunemis- ja kasvatuspriintiip. Loovus algab suhetest perekonnas, loovusele tugineb omavalitsus koolis ja ettevõttes ning rajab oma töö nõukogude organisatsioon. Loov on tegevus, mis toetub isikupärasele algele inimeses ja kollektiivis, kui tegevuse kulg pole ülevalt ette kirjutatud, ühtlustatud ja šablooni surutud, vaid tugineb vabadusele iseseisvalt ja algupäraselt mõelda, oma asju otsustada, teha valik, minna riskile, olla ettevõtlik ja ilmutada initsiatiivi. Loovus sisaldab ka oskust teiste tegevust mõista. Need omadused ei tule iseenesest. Ühiskond kas arendab või pärsib neid. Praegune aeg on stimuleeriv, pörame rahva loovust äratama ja arendama, et teha tasa mahajäämus, tõestada sotsialismi üleolekut aineliselt ja vaimselt.

Kunst saab siin mõndagi ära teha. Tõeline kunst on demokraatlik, tema sünd on looming ja tulemus sisaldab loomingut. Kunsti saab lõpuni mõista vaid siis, kui talle läheneda eelarvamuseta, st loovalt kaasa mõeldes ja mängides, mõistatades ja mõistes (ja ka eitades) kunstilise kujundi mitmetähenduslikkust. Kui kunstiakt ise on dogma, formaalne, mitteeluline, siis pole tema mõistmiseks loovust tarvis, ja vastupidi, tõelist kunsti dogmaga, etteantud vormelite ja suhtumistega ei tuleta. Mõistagi ei vähene kunsti õppimise vajalikkus. Teadmised saavad olla aluseks iseseisvale, isikupärasele nägemisele, mõistmisele ja hindamisele. Eespool öeldu kehtib ka teatrikunsti kohta.

Et loovust arendada teatriloomingu kaudu, peab teater ise olema loovusele rajatud organisatsioon. Kas see on üldse võimalik teatri juures, mis ei raja oma kunsti elitaarsetele vaadetele, pole vaid haritud ja õpetatud huvidele ja maitsetele suunatud, vaid mille printsiibik on rahvalikkus, üldkättesaadavus? Missugused on niisuguse teatritegemise eeldused meie vabariigis? Püüdmata ammendada probleemi mitmekihilisust, lubatagu peatuda mõnel isiklikult läbi elatud kogemusel.

Keskkond. Aineiline külg

Eestis on 10 teatrit: kaks riiklikku ooperi- ja balletiteatrit — «Estonia» ja «Vanemuine»; kolm vabariiklikku draamateatrit — V. Kingissepa nimeline Draamateater, Noorsooteater, Vene Draamateater; kolm teatrit rajoonides — Pärnus, Viljandis ja Rakveres; riiklik Nukuteater ning iseseisva teatriansamblina, kuid majanduslikult Filharmooniaga seotud «Vanalinna Studio»; «Vanemuisel» on muu kõrval teiste teatritega võrreldes suuruselt kolmas draamatrupp. Riiklik Nukuteatergi on viimastel aastatel esitlenud end võimeka draamatrupina, seega, üheksa teatrit kümnest on ka draamateatrid. Teatrites töötab ligikaudu 1900 inimest, 760 neist on loomingulised töötajad (näitlejad, tantsijad, orkester jne). Suhtes publikuga on Eesti teatri seis hea, üleliidulises võrdluses oleme lätlastega viimasel viiel aastal esikohtadel — aastas umbes 1000 külastust 1000 elaniku kohta, Lätis on paaril viimasel aastal see näitaja langenud ja Eesti on praegu liider. Gruusiaga on esimeste vahe tuntav (seal 725), järgmised jäävad tublisti maha (Leedu u 550, Armeenia u 540). Viimane selles

pingereas on Turkmeenia (u 320). Ooperikülastustega 1000 elaniku kohta on Eesti kõigutamatu liider (u 260), järgmised (Läti 120, Leedu 114, Gruusia 80, viimasena Aserbaidžaan — u 10) jäävad maha kaks ja rohkem korda. Oluliselt tõstab teatrikülastatavust Eestis teatrite paiknemine maarajoonides, arenenud tehniline (teed, transpordivahendid) ja sotsiaalne (majandite kultuuripoliitika — saalid, väljasõidud) infrastruktuur, st teatri külastamise võimalus maaelanikel, alevi- ja linnarahval. Et «Vanemuine» teeb ooperit ja balletti, võib mõnele näida luksusena väikeses vabariigis, arvud näitavad aga, et teatri kättesaadavus, st demokraatlikkus (tihe suhtlemine publikuga) on suur sotsiaalne hüve, võimalus tavalisel inimesel (st mitte-teatraalil) teatri raskemini mõistetavaid žanreid õppida ja enese kunstimõistmist ja -maitset proovile panna. Paides juba ehitamisel olev kultuurimaja tehniliselt korraliku lava ja teatrisaaliga loob Kesk-Eesti teatrikülastajale võimaluse teatreid vastu võtta kodus. Katteta on veel Kirde-Eesti tööstuspiirkond. Seal armastavad gastroleerida Vene NFSV, eeskätt Leningradi teatrid. Narva rahvateatrid tutvustasid mullusuvisel Viljandi festivalil end võimekate kunstikollektiividena. Võib-olla kaaluda seal kutsealase teatri rajamist? Tugev rahvateater kuluks ära Saaremaale. Ehk saaks moodustada stuudiosarnase kollektiivi, kindla kunstilise koosseisuga (näitlejad, lavastajad, kunstnikud), ent samas ka isetegevuslasi kaasava teatri. Vabama organisatsiooniliselt, kuid ikkagi kindla riikliku toetusega. Esialgu pidurdab võimekate lavastajate nappus. Aga võib-olla leiduks entusiaste noorte hulgas? Probleemi on arutatud Kultuuriministeeriumis, praegustes tingimustes on võimalik välja töötada juba küllalt reaalseid plaane koos Teatriühingu ja kohalike nõukogudega. Sest probleem ei ole kitsalt teatrilane, vaid moodustab kaaluka osa üldisest kultuuripoliitikast. Viimane on aga kõige otsemalt seotud nn inimteguri kvalitaatiivse arendamisega, partei sotsiaalpoliitikaga.

Eesti teatrid töötavad pingeliselt. Aastas tuuakse ühes teatris välja keskmiselt 7,5 uut lavastust (Lätis 6,5, Vene NFSV-s 6, Leedus 4). Oleme harjunud seda põhjendama oma rahvaarvu vähesusega, st. et potentsiaalne teatrikülastaja vaatab repertuaari ära ja ootab juba uut. Teiselt poolt räägime mitme teatri väikestest saalidest, kust lisandub samuti mõni uuslavastus aastas. Tundub siiski, et oleme aastatega plaanid lihtsalt kõrgeks kruttinud ja hingeldame neid täites. Ja veel on suure uuslavastuste arvu taga kurb tõsiasi, et mitmedki lavastused tulevad välja kunstiliselt nõrkadena, igavatena, publik ei vaata neid ja nad tuleb repertuaarist liiga kiiresti maha võtta. Nagu mujalgi majanduses ja elus: mida kõrgem kvaliteet, seda kestmam eluiga, võimsam iha etendust näha. Ehkki mitte alati ei seondu teatrietenduse kunstiline sügavus rohke külastatavusega (näiteks J. Toominga lavastatud «Põhjas» «Ugalas»). Muude põhjuste kõrval tuleb arvesse ka külastaja ise, igaüks pole (veel) vaimselt valmis süvakunsti mõistmiseks. Siin omakorda on vaja arvestada kultuurikeskkonda (kool, töö, perekond), mis on inimest vorminud. Keskkonnas on teatergi üks tegur, kunstiliikidest mitmekülgsem ja mõjuvaim.

Ring saab täis: teater taastoodab teatava kultuurihuviga publikut. Tegelikult seosed on mõistagi keerukamad. Uutes oludes töötamine näitab aastate möödudes teatritele kätte optimaalse uuslavastuste arvu. Praeguse ja potentsiaalse vaataja täpsem tundmine, tema huvide ja maitsete arvestamine peaksid muutuma teatrite juhtimise oluliseks meetodiks. Hoopis uut moodi saaks teatreid aidata alaline sotsioloogiateenistus kultuuruurimustega rahva seas. Praegune eesti kultuurisotsioloogia selle ülesandega toime ei tule, juba ainuüksi materiaalsete võimaluste ahtuse tõttu.

Keskkonda arvestav teater peab esialgu rohkem silmas pidama vaatajate huvide jätkuvat hargnemist. Põhiliseks jääb arvatavasti küll teater kõigile. Tark teatrijuht oskab aga valida näidendeid koolinoortele, üli-

õpilastele, teadlastele, arvestada maa- ja tehaserahva kultuurikalduvusi. Eesti algupärase repertuaari najal on niisugust diferentseeritud repertuaari-poliitikat küll raske teoks teha. Aidata saaks mõjusamalt toimiv tellimuspoliitika. Praegu nähakse sotsiaalses tellimuses ainult üht — hooa poliitilise ja tootmisalase teema arendamiseks, nn positiivse kangelase leidmiseks. Ühiskonna vajadused on aga ilmselt laiemad. Tuletagem kahtlejaile meelde partei XXVII kongressil öeldut.*

NSVL Kirjastuskomitee esimehe professor M. Nenaševi kinnitust mööda hakatakse meil SFV eeskujul välja andma kirjandust, mis arvestab vanuse-list, soolist, kutsealast eripära: tulevad raamatud erinevate huvialade harrastajatele, maarahvale, linnaelanikele, kooliõpilastele, tööliskoortele, hommikuks, õhtuks, puhkuseks jne. Vastasel korral, st kui raamat ei suuda konkreetset lugejat kõita, võtab televisioon ja video ta oma võimusesse. Analoogiline olukord võib kujuneda teatriga. Kas suudab üks teater olla teatriks kõigi jaoks, seda näitab vaid aeg. Alternatiivina on välja pakutud demokraatliku rahvateatri varianti — suurte akadeemiliste teatrite kõrvale taas palju stuudioid ja näitetruppe, mis võivad tekkida ja kaduda sõltuvalt nende loomejõust.

Püsiva vaataja omamine ja uute leidmine on uutes oludes teatrite jaoks majanduslikult küllalt tähtis. Kehtib põhimõte: mida rohkem vaatajaid, seda rohkem teatril raha arenguks ja heaoluks. Teater on ja jääb asutuseks, kellele ühiskond peab toetust andma. Keskekläbi 60 % kuludest katab riik, 40 % teenitakse piletitega. Püsiva dotatsiooni korral (mis küll hindade muutudes peab samuti muutuma) saab teater tulu suurendada kulutuste (sealhulgas palgakulu) piiramise, vaatajate arvu või etenduste rohkendamise ja piletihinna tõstmise kaudu. Üleliidulise alluvusega teatrites on ühelt külastajalt saadav tulu 1,84 rubla, järgnevad Eesti ja Läti 1,27 rublaga, Vene NFSV-s on tulu 1,08 rubla. Tulu ei peegelda päris keskmist teatripileti hinda, sest teater saab tulu ka saali väljäuüimisest, korraldab mõnikord tasulisi balle jms. Nüüd saavad teatrid ise paindlikult piletiraamatuid valida. Hästi minevale lavastusele kallimad piletid, lastele ja pensionäridele sihtetendused odavamate hindadega, meeelahutus maksab rohkem, tõsine teatritükk — tavaliste piletitega. Uus olukord nõuab juhtidelt uut moodi hinnapoliitikat. Selleks ei ole veel oskusi, õppida tuleb elust endast, ja kes kiiremini kohaneb, see on edukam.

Etenduste arvu esialgu oluliselt suurendada ei saa. Juba praegu on mitme teatri juhtivad näitlejad koormatud üle mõistliku piiri, väljasõidud teistesse linnadesse ja maakultuurimajadesse lõhuvad uuslavastuste prooviperioodi, loomingulist protsessi. Takistajaks väljasõitudele, statsionaariväliste etendustele on juba praegu ka kütusepiirang; suurem arv uuslavastusi tähendaks aga lavastuskulude suurenemist, aja- ja ruumivarude vähene-mist.

Eesti teatrid alustavad uut majanduspoliitikat olukorras, kus vaatajad on saalis, trupid täidetud. Vaatajate aastahulk on viimastel aastatel olnud stabiilne, uusi vaatajaid saab saali tuua (ja rohkem raha teenida) menu-tükkide sagedase esitamisega, kergemat laadi näidendite repertuaari võtmi-sega. Kuhu niisugune poliitika viib, seda on Eesti teatrite varasem kogemus näidanud. Kunstinõudlikkuse kahanemine annab lõppude lõpuks pooltühjad saalid (ja isegi veel kaua aega pärast kunstitaseme taastamist), professionaalsete oskuste ühekülgse arengu ja isegi kängumise. Järelikult on vaja

* «Poliitika annab tarvilikke tulemusi, kui ta rajaneb klasside, sotsiaalsete gruppide, isiksuse huvide täpsel arvestamisel. Kui see on õige ühiskonna juhtimise seisukohalt, siis seda õigem ideoloogilises, kasvatuslikus plaanis. Ühiskond — see on konkreetsed inimesed, kellel on konkreetsed huvid, oma rõõmud ja mured, oma ettekujutused elust, selle tegelikest ja näilistest väärtustest.»

M. Gorbatšov. NLKP Keskkomitee poliitiline aruanne NLKP XXVII kongressile. Tallinn, 1986, lk 99.

hästi tasakaalustatud repertuaaripoliitikat, mitte pimedat kasuahnust.

Kulutuste piiramine teatud ulatuses on võimalik. Nagu mujal rahvamajanduses teatrites kopikaid veel ei loeta. Nüüd tuleb lugema hakata. Raha ei loeta ega koguta enam abstraktsesse riigikassasse, vaid ennekõike oma rahakotti, kust seda ise ka võtta tohib. Aineliste ressursside arvelt saab teatud piirini kokku hoida, sealjuures kunstitulemust kahjustamata. Tuleb aga lisada, et väiketeatrites pole lavastuskulud juba praegu piisavad, nendel ei ole millestki kokku hoida.

Inimteguriga on teatrites asi keerulisem. Suuremates teatrites muidugi on võimalus mõne näitleja võrra truppi vähendada, mõni teatritöötaja-alajuht koondada. Tuleb tunnistada, et siamaani pole ministeeriumi tasandil päris selge, millised on teatrite koosseisude ja aineliste kulutuste optimaalsed suurused. Teatrid on arenenud pikka aega ülevaltpoolt tulnud juhiste järgi, teatrite iseliikumine, iseregulatsioon, puhastumine on peaaegu tundmatu nähtus. Praegu pole mingit korralikku metoodikat, et olukorda hinnata. Uue majanduspoliitika tingimustes ei ole vähemalt kolmel esimesel aastal seda mõtet koostadagi, elu ise paneb asjad paika, vigade ja katsetuste meetodil.

Tuleb keeruline ja segane aeg. Tugevdama peab ökonomikateenistust, võib-olla isegi palkama konsultante majandusteadlaste hulgast. On vaja kontrolli, arvestust, analüüsi. Kunstiprotsessi mõju all peab toimuma majanduse targalt juhitud liikumine.

Lisaraha oleks teatritele väga vaja. Kas või juba sellepärast, et näitlejate keskmine palk 150—160 rubla kuus jääb tublisti maha vabariigi keskmisest, noor näitleja ja teatri tehniline personal saab aga meie vabariigi keskmisega võrreldes k a k s k o r d a v ä h e m palka. Teatripatriotism ja veel mõned seni vähe uuritud tegurid hoiavad teatrit praegu koos. Mis saab aga edasi? Tuleb ise raha juurde teenida! Siin ja praegu tuleb aga hoiatada ja kõrge-maiseisvatele juhtimistasanditele mõista anda, et isefinantseerimine ja isemajandamine (kuigi mittetäielik) pole k u n s t i juures kohaldatav samavõrra kui tootmises. Teater peab olema rublast s u h t e l i s e l t sõltumatu, ta peab küll teadma rubla hinda, kuid mitte rubla löa otsas rippuma. Sest majandusseadused on alati tugevamad, nad hakkavad tekitama mõrasid kunstitervikusse. On võimalikud pinged loojatel, teatrijuhtidel, rahanappus ja raharikkus võivad vääristada isiksust, alistada ja alandada teda.

Keskkond. Vaimne alus

Julgen väita, et Eesti teatrid on oma loomingulistes suundumustes ja otsingutes olnud üsna iseseisvad. Hinnangu võrdlusaluseks on teatrite üldine olukord NSV Liidus, eriti aga sadade oblasti- ja linnateatrite küllaltki suur administratiivne ja loominguline sõltuvus kõrgematest kultuuriorganitest ja kohalikest võimudest. Kirjutati ette repertuaari täpsed skeemid, mitme astme ametnikel oli peaaegu piiramatu õigus sekkuda kunsti loomise protsessi, võtta tulemusest midagi ära või panna sinna juurde, mida kohalik olupoliitika või aimatav (sageli mitte tegelik) riigipoliitika nõudis. Ka meie vabariigi teatrite juhtimisel on esinenud seesuguseid ilminguid, siiski pole need saanud määravaks teatrite kujunemisteel.

Teatri vaimse aluse moodustavad dramaturg ja režissöör, aste hiljem näitleja, seejärel kriitik. Teatri loominguline areng sõltub veel paljudest teguritest, sealhulgas kultuuripoliitikast ja ametkondlikust juhtimisest. Tagantjärele tundub nagu suure arusaamatusena (tegelikult peegeldab aga üsna tõsiseid asju majanduslikus ja poliitilises mõtlemises ning juhtimispraktikas), et näiteks tootmisteebma tulek Eesti teatri lavale 1980. aastate esimesel poolel seondus põhimõtteliste tülidega ühelt poolt ametkondade, ametnike-bürokraatide ja teiselt poolt teatrite ning Kultuuriministeeriumi vahel. Tahan ausalt tunnistada, et mitte alati ei jätkunud ka Teatrite

Valitsusel julgust ja visadust dramaturgide ja lavastajate kaitseks välja astuda.

Konflikti sisemine olemus avaldus selles, et üha sagedamini sai eesti algupärase dramaturgias põhiprobleemiks ausa, energilise, ettevõtliku, elu edasi viiva inimese (tootmisjuhi, kolhoosniku) sattumine aegunud majandusmehhanismi ja seda toetavate õigusnormide-institutsioonide ämblikuvõrku, õige inimese vastuollumine kehtivate vaadete, käibetõdede, ülemuste, mugavate kolleegide või lausa kahjulike tüüpidega, keda me nüüd üksteise võidu bürokraatideks söimame. Arengu tõeliste vajaduste ja konkreetsete tegutsemisvõimaluste vastasseis muutus lähiminevikus nii karjuvaks, et sule haarasid pihku ja hakkasid näidendeid kirjutama tootmisjuhid (V. Udam, Ü. Mäeots) ning tootmisega hästi kursis olevad ajakirjanikud (O. Kool, M. Tiks, A. Lill). Sügavate muutuste vajalikkuse tõestamine, lahendamata probleemidele ühiskonna tähelepanu koondamine avalikult, teatrilava vahendusel, oli kahtlemata ettenägelik ja julge samm. Praegu, ka pärast tõe õppetunni esimeste teemade läbivõtmist, on ikka ja edaspidigi muutuste garantiiks rahva usk progressi võimalusse ja jõukohane tegu selle toetamiseks.

Eesti algupärase dramaturgia tootmisteemaliste näidendite tõketerohke, närvilises õhkonnas ja teatud kaotustega kulgenud lavaletulek (aga enamikus nad siiski lavale jõudsid) valmistas vaimselt ette praegust järsku pööret ühiskondlikus teadvuses. Ehkki uut selles osas 80. aastad vaevalt et tõestasid. Nii meil kui ka teistes rahvusvabariikides on elutõde ausalt peegeldav algupärane dramaturgia varemgi löögi alla sattunud. Niisuguses olukorras peitus siiski omapärane ergastav toime teatri loomingulisele tööle. Vastuolu mobiliseeris, liitis ühte dramaturgi ja teatri, lavastaja ja trupi. Edumeelsed dramaturg-lavastaja-trupp *contra* vanameelsed ametnikud. Tekkis kihin-kahin, «lubatakse — ei lubata»; mitmed kinnised läbivaatused ja paranduste nõudmine stimuleerisid teatrimüsteeriumi, st teatri ümber askeldamist, hindamist ja arvustamist, klatšimist ja jumaldamist (teatrimüsteeriumi mõiste seletus H. Runnelilt*). Mõnigi kord jäi välise vastuolu ja sekeldamise, lihtsalt terava teemaga epateerimise varju asja kunstiline külg, seda nii näidendi kirjutaja kui ka lavastaja poolt. Eesti algupärase dramaturgia üldisema häda (näidendivõistlustele laekunud tööde põhjal) sõnastaksin taas H. Runneli tsitaadi abil: «Elava inimese vabastamine päris-elu sidemeist ja paigutamine esteetilises ruumi, kunsti raamidesse on palju raskem kui üksipuha millise muu reaalelu elemendi vabastamine ja ümberpaigutamine. See ongi teatrikunstis sõlmküsimus... Meie paljudes näidendites puudub kunstile iseloomulik tihendus ja valik, need näendid on ikkagi enam elu analoog kui kunst».**

Nüüdsest on kriteerium, piirid lavastaja enda sees. Kas ehe elu analoog või ootame ära, kuni see kunstiks küpseb? Valik ja otsustamine on teatri teha. Võitlust tuleb pidada mitte kellegi vastu, vaid millegi eest. Kas ollakse valmis? Või tekib teatav vaakum? Vastutuse lävi asetub ministeeriumist teatrisse, iga otsuse taga on looja(d) ise, kõrvuti kunstilise riskiga on majanduslik risk. Teema aktuaalsusele peab ilmselt lisanduma kunstiline kate, dramaturgil ja lavastajal peaks jätkuma sügavat inimesetundmist. Välised ja pakilised päevaprobleemid seondugu loomulikult inimese tegevuse sügavamate tarvete ja motiivide analüüsiga, selle tegevuse ajalooliste tagamaadega, inimest peaks nägema tervikuna, tema sotsio-psühholoogiliste iseärasustega, ülikeerukates suhetes perekonnas ja töökollektiivis. Alles siis jõuame ehk dialektilise arengu uuele ringile. Kuid teatrit ümbritsev keskkond, elu ja inimesed ei seisa sugugi paigal, kõik võib muutuda ja muutubki kiiresti. See asjaolu peaks tegema teatrijuhid

* Vt H. Runnel. Ei hõbedat, kulda. Tallinn, 1984, lk 255.

** Sealsamas, lk 256—257.

valvsaks. Et me ei otsiks enam eilset elumudelit pakkuvaid näidendeid.

Niipalju valdkonnast, kus teatri loomingulist valikut alati ei määranud kunstilised kriteeriumid. Repertuaaripoliitika teistes alalõikudes on teatrite kunstilise juhtkonna töekspidamisi ministeeriumis ja vabariiklikus kunstinõukogus alati tunnustatud. Teatri palge kujundab lõppude lõpuks näitejuht, tema kunstilised võimed, põhimõtted ja kodanikupositsioon, oskus kujundada teatris loominguline õhkkond, nõudlikkus igapäevases töös, võime tagada oma teatril areng ja luua võimalused näitlejameisterlikkuse kasvuks.

Eesti režissuuri olukord on praegu täiesti rahuldav, isegi hea, kuid tulevikku silmas pidades üsna murettekitav. Miks? Vanema põlve lavastajaid on tegeliku töö juurde vähe jäänud: V. Rummo, E. Baskin, N. Seiko. Kande keskmine põlvkond on viljakamas loomeeas, nemad (J. Tooming, M. Mikiver, E. Hermaküla, K. Komissarov, M. Karusoo, A.-E. Kerge, I. Normet, R. Trass, K. Raid, K. Kilvet, M. Unt, R. Allabert, R. Agur) määravad Eesti teatri praeguse kunstitaseme. Neid toetavad veel mõned nooremad mehed (L. Peterson, P. Pedajas, R. Baskin, M. Kalmet, V. Saldre) ja kenake hulk «käeproovijaid» näitlejate-kriitikute-juhtide hulgast (J. Allik, R. Adlas, E. Spriit, J. Viiding, V. Uiho, K. Orro, V. Jürisson, H. Kõrvits, H. Toompere jt). Nooremaid aga tunneme juba 5—10 aastat, päris noored lavastajaanded pole Eesti draamateatris viimasel ajal end ilmutanud. Midagi on siin korrast ära. Me kas ei julge lubada uusi inimesi režiipuldi taha, ei oska neid leida või oleme vähe vaeva näinud andekate noorte sihipärase suunamisega mujale õppima (ka kohapeal koolitamisega). Mõningane lootus on jälle pandud lavakunstikateedritele, nüüd siis K. Komissarovile. Leningradi ja Moskva kõrgkoolidesse pürgijaid on viimastel aastatel pidurdanud sealne onupojapoliitika. Meie kandidaadid hirmutati ära ja lükati tagasi juba eelvoorudes (eelkonsultatsioonides) ja sugugi mitte alati erialaste võimete puudumise tõttu. Vabaks jäänud kohtadele võeti tuttavaid, ebaoproportsionaalselt palju teatriperekondade järelkasvu jne. Väevõimuga muidugi uusi andeid teatrisse tuua ei saa, loota tuleb ka asjade iseeneslikule lahendusele, iseregulatsioonile. Võib-olla ergutab teistsugune vaimne õhkkond ja majanduspoliitika noori varsti eneseteostust otsima teatris. Uuenevas teatris.

Ka teatrite kunstilist juhtimist mõjutas ühiskonnas lähiminevikus valitseenud negatiivne kliima: hindajate silmis (suus) asendus tegu liiga sageli sõnaga, tulemus samastati hästi koostatud aruande või temaatilise lavastusega. Teater ja peanäitejuht ei saanud kõrvale jääda tühikäigul sekeldamisest, mõttetust ja bürokraatlikust asjaajamisest. Palju on korraldatud üritusi, kasvanud on ka etenduste arv, üldine pinge teatris. Näib, et just niisugune olukord on soodustanud olulisi muutusi: mitmes Eesti teatris on peanäitejuhi staatus asendunud kunstilise juhi ametikohaga. Küllap see on aja käsk, ja sellisena võib leida asjal ka häid külgi. Kõik sõltub ju ikkagi konkreetsest inimesest, mitte ametist. Kuid selles muutuses tohib ehk näha ka häda märki. Kui nii, siis tuleb meie andekate lavastajate-liidrite puhul tunnustada pühendumise puudumist, missioonitunde nõrkust, oskamatust repertuaari planeerida ja kujundada, lavastajaid valida, vähest huvi kogu näitetrupi arengut suunata, ka auahnuse, läbilõõgijõu nõrtrust üleliidulises ulatuses, isikliku mugava eneseteostuse, isegi loomingulise egoismi esiplaanile seadmist teatri kui kollektiivi arvel.

Väljapääs võiks olla peanäitejuhi täielik vabastamine loominguliseks tööks repertuaariga, lavastajate-kunstnikega, näitlejatega. Ta peab oskama end ise vabastada igapäevastest pisisekeldustest, mõnikord ära ütlemata ahvatlevatest pakkumistest. Enesepiirang ja kontsentreerumine olulisele, maksimumi taotlus lavastuste väljatoomisel ja edasisel etendamisel. Õigus teha vähem, aga korralikumalt, sügavamalt. Õigus tülitsejad ja anonüüm-

kirjade kirjutajad (teatris on nad harilikult teada) ukse taha saata. Ministeerium ja Teatriühing peaksid kõigile raskustele vaatamata päris tõsiselt otsima lavastajatele, eriti aga peanäitejuhtidele täiendamisvõimalusi Moskvas, Leningradis, sotsialismimaades, maailma juhtivates teatrikeskustes. Aastaid endast vaid andnud looja satub paratamatult suurematesse või väiksematesse kriisisituatsioonidesse. Neid oleks õige üle elada väljaspool oma teatrit. Toonust võib lisada ka meeldiv turismireis. Meeles on teatrirahva Kreeka-külustus 1985. aastal. Nägime M. Béjart'i balletti, Lääne-Saksa operit, Kreeka nukuteatrit, kohtusime kreeka näitlejatega, viibisime teatrikoolis tuttavaks õpitud paikades, Epidaurose vabaõhuteatri laval kõlas selge eesti keel T. Mikiveri ja K. Orro esituses, nii et juhuturistidega täidetud «saal» vaikseks jäi. Sellised hetked on loomeprotsessiks vajalikud. Neid võimalusi tuleb avardada. S. Üksküla ütles Pärnu teatri juubelisaates TV-s, et kui nüüd teatril rohkem raha hakkab olema (!?), siis tuleb seda ka arukalt kulutada, sealhulgas teatrirahva silmaringi avardamiseks, maailma nägemiseks. Muidu jääb vaid lõputu ja ühekülgne, tuim ja väsitav teatripool. See pool on olemas ja seda tuleb tasakaalustada. Teatril on aeg-ajalt vaja panna end proovile. Seda eesmärki teenivadki festivalid, välisgastrollid NSVL-s ja mujal. Vaid Pärnu ja Rakvere teater on võimalused kasutamata jätnud, julgemalt võiks tegutseda Noorsooteater.

Ümber sõnastades V. I. Lenini mõtet propagandatöö ja lektorite suhtest,* võiks öelda ka teatri kohta: mitte mingisugune kontroll, mitte mingisugused repertuaari perspektiivplaanid pole absoluutselt võimalised muutama seda kunstilist suunda, mille määrab lavastajate koosseis. Järeldus: juhtimises on läbimõeldud kaadripoliitika endiselt võtmeküsimus.

Näitleja kui vaimne komponent teatrisüsteemis allub juba täiesti teatrisisesele juhtimisele. Haritud näitleja on iseõppijad ja stuudiolased hetkel suuresti välja tõrjunud. Nagu iga muu kool, ei anna ka lavakunstkateeder garantiid edaspidiseks arenguks, talendi väljakujunemiseks. Professionaalsuseni jõuab tegelikus teatritöös lavastaja käe all ning iseseisvalt edasi ja juurde õppides. Heade eeldustega näitlejat aitab kunstijärjele pingeline töö. Selline õnn on osaks saanud väga paljudele näitlejatele meie teatrites. Kas aga kõigile, kel eeldusi? Keskpärased jäävad muidugi tagaplaanile, väikesed rollid ei stimuleeri pingutama, end täiendama. Õige pea sugene rahulolematuse, intriigid: keegi on kuskil süüdi ja üldse on meie teatris asjad halvad. Mõned arukamad on ise teatrist lahkunud. Uus majanduspoliitika ja trupi formeerimise uus kord võimaldavad loominguilise, terve võistlusmomendi tekkimist, mis aja jooksul peaks osa näitlejaid teatrist välja selekteerima. Pole kahtlust, et sugenevad konfliktid, kuid neid ei ole vaja karta. Areng ilma vastuoludeta pole võimalik, kui vastuolu lahendamine tervendab teatriorganismi, siis viib see elu edasi. Jah, muidugi on siin traagikat, aga kas seda praegu ei ole?

Teater ei sunni näitlejat küllaldaselt oma oskusi täiendama. Ka stimuleerida polnud varem peaaegu millegagi. Karistada küll sai, osalt mahavõtmine oli aga harv juhus, rolli lihtsalt ei antud. Võib-olla on sunni ja nõudlikkuse puudumine, leppimine sellega, mis on, tekitanudki olukorra, et häid rolle on Eesti teatris palju, suurrolle väga vähe. Mingil hetkel tuleks nagu sein näitleja ette, millest ta üle ei saa. Võib-olla peaks teatrit vahetama, võõra lavastaja juurde üle jooksma? Niisuguseid katseid kohtab veel harva. Praegu peab aga nõustuma kriitikute arvamusega, mis varasemate hooaegade põhjal tehtud: näitlejapoolset inertsust, mittetoimetulekut — ja niisuguse määrani, kus see oluliselt mõjutas teatriõhtu kunstilist tulemust — tuli hooaja uutes lavastustes rohkesti ette (Ü. Tont); kui teha kaks meeskonda — lavastajatest ja näitlejatest —, jääksid esimesed võitjaks rolliõnnestumistes. Kuskil on viga teatrite töös näitlejaga, noortega

* V. I. Lenin. Teosed, 15. kd, lk 434.

eriti (K. Kask). Ka praegu on lavastajate endi näitlejatööd kõrgest klassist — tuletagem meelde möödunud hooaegu: J. Tooming, M. Mikiver, E. Hermaküla, K. Komissarov, A.-E. Kerge, K. Raid, R. Trass, E. Baskin, R. Baskin, M. Kalmet jt. See on õnn, see on rikkus, aga üha näib vähenevat see kategooria, keda nimetatakse: suur näitleja. Väljasurevaks liigiks on kellegi tahtel kuulutatud niisugune tunnustusviis nagu NSV Liidu rahvakunstniku nimetus. Juba pikemat aega pole selliseid aunimetusi meie vabariigi draamateatritesse tulnud. J. Järvet on ainuke aunimetust kandev tegevnäitleja. NSV Liidu teiste teatrite lavastusi jälgides, kus kaasa teevad NSV Liidu rahvakunstnikud, olen arvanud, et meie paremad kannatavad võrdluse välja küll. Ministeerium on oma ettepanekud saatnud, kuhu vaja. Vastus viibib. Kas teised liiduvabariigid käivad rohkem peale?

Näitleja arengus on küllalt otsustava tähtsusega kriitika. Meie päevakriitika takerdub pahatihti kirjandusliku algteose lahtimõtestamisse, üleseletamisse, lavastaja taotluste mõistatamisse ja omapoolsete tõlgenduste väljapakumisse. Kui kirjutamisjärg näitlejatöödeni jõuab, selgub, et artikli maht on täis, saab vaid ära nimetada, kel roll õnnestus ja kes saaks veel midagi parandada. Ei rahulda niisugune stiil toimetuste kultuuri- ja teatriosakondades ei näitlejaid ega teatrikülastajaid. Kuhu on jäänud rolliportreed, näitleja loomingu analüüs ajalises arengus? Praegu on Eestis mitu näidendit lavastatud ühekorraga mitmes teatris («Libahunt», «Vastutus», «Vana Toomas»). Jällegi hea võimalus näitlejatööde analüüsiks. Küllap on põhjus selles, et häid teatrispetsialiste on vähe, tihti on nad hõivatud muude ülesannetega, kõitvalt ja erudeeritult suudavad kirjutada üksikud, teatrisuundumuste filosoofiliselt tõlgendajaid saab loetleda ühe käe sõrmedel. Näitleja professionaalset kasvu ei soodusta ka kunstinõukogudes valitsev kidakeelsus. Kolleegile on raske hinnangut anda. Seda tuleb mõista. Kuid nõukogus on ka teisi inimesi, kes lavastuse valmimist on näinud pikema aja jooksul ja kelle ametikohus oleks analüüsida loomingu, märkata ja tunnustada edasiminekut, delikaatselt ja heasoovlikult teha kriitikat. Nagu kuskil on öeldud: me oleme kõik kuramuse head poisid, aga a s i ei tule millepärast välja. Kas pulseerima hakkav (loodetavasti mitte formaalne) konkur(ent)sisüsteem sunnib teatreid otsima uusi vorme näitlejaloomingu kaalu ja väärtuse mõõtmiseks?

Keskkond. Ministeeriumi mõju

Eespool tõdesime, et loominguasjades on Eesti teatrid olnud suhteliselt iseseisvad. Uuslavastuste vastuvõtmisel esinevad eriarvamused on enamikus tekkinud kunstiliste küsitavuste pinnal, harva on Teatrite Valitsuse ja lavastusbrigaadi vahel olnud kontseptuaalseid lahkkelisid. Viimasel puhul on teater harilikult arvestanud ministeeriumi nõudmisi ideoloogilise ja poliitilise selguse saamiseks lavastustervikus või selle üksikutes osades. Kunstilise külje kohta käivates vaidlustes on teater tavaliselt jäänud oma positsioonile, st, et lavastaja ei vii ellu enamikku soovitustest, mida on pakkunud kunstinõukogu ja Teatrite Valitsuse esindajad. Lavastaja põhimõttekindlust võib ju mõista, ja edaspidi on teatril veelgi vabamad käed ise otsustada kunstitaseme üle, kuid eestlase visa jonn mitte arvestada ilmselgeid märke (tagasiside põhjal) mingi võtte ebafunktsionaalsusest, mingi stseeni või tegelaskuju ebaselgusest või koguni üldisest kunstilisest küündimatusest ei tule uutest oludes teatritele enam kasuks. Vaataja ja kriitik näevad samade silmadega kui kunstinõukogu. Igatahes veel vähem.

Nüüdsest peab kunstinõukogu asuma uuele positsioonile, etendust ei võta enam vastu ministeeriumi esindaja justkui ministeeriumi jaoks ja fondi, vaid kogu etendusejärgne etendus, s.o kunstinõukogu, töötab iseendi jaoks, vastutada tuleb kolleegide ees. Kunstinõukogust saab (ehk?) esindus-

organ õiguste ja vastutusega, organ, kellelt on võimalik ja vajalik konkreetse teatri kohta pärida: miks nii?

Olulisemaks ministeeriumi ja teatri suhetes, ministeeriumi juhtimistegevuses pean regulaarset kolleegiumi kokkukutsumist teatrite kunstilise taseme, majandusliku olukorra ja publikusuhte analüüsimiseks. Aastatel 1983—1986 andsid kolleegiumile aru kõigi teatrite juhtkonnad, sageli koos ühiskondlike organisatsioonide esindajatega. Vilja kandsid need kolleegiumi koosolekud, mille ettevalmistamisest võtsid osa erinevate ametkondade ja mitmesuguste erialade inimesed, ning kui teater ise põhjalikult valmistus aruandeks. Kõige rohkem vaeva nägime TRA Draamateatri ja RAT «Vane-muise», veelgi enam Vene Draamateatri kolleegiumi ette toomisega. Need koosolekud kulgesid pingeliselt, närviliselt, vaidlustega, isegi vastastikuse süüdistamisega tegematajätmistele põhjuste leidmisel. Arvan, et mõned asjad said teatritele siiski selgemaks, ühine arutelu aitas teatrijuhte välja tulla igapäevase mõtlemistasandi piiratud ja tavalisest sekeldamisest, võimaldas tutvuda teistegi vaatenurkadega. Oli ka keskpäraseid ja kehvi, vormi pärast peetud koosolekuid. Mõnigi kord näägutas kolleegium teatrijuhte üsna asjatult, tegi ennatlikke otsuseid. Hoopis vähem võinuks olla lohisevat moraalilugemist, igaks juhuks päheandmist (et ennetada võimalikke kõrvalekalduid) põhimõttel: meie oleme teid hoiatanud ja kui midagi juhtub, olete ise süüdi. Liigagi tihti oli teatrijuhtide ees piinlik kolleegiumi kokkukuivanud koosseisu pärast, kus ministeeriumi töötajate kõrval harva istus esindajaid loomingulistest liitudest, tunnustatud aktiivseid kunstnikke mitmest kultuurivaldkonnast, kultuuriteadlast. Sellest hoolimata arvan, et kolleegiumi roll ei ole kaotanud oma väärtust ka uue majanduspoliitika kehtides. Analüütiline kokkuvõtete tegemine, teatrielu sisemiste liikumiste ja arengutendentside tabamine, aus ja põhjendatud toetus või ka karistamine aitavad teatreid nende iseseisvuses. Kaman-damise ja käskimise asemele tarkus, kogemus, ausus, nõudlikkus ja heasoovlikkus. Kuid üksnes teaduslikkus ja üldine kultuuritase loovad selleks soodsa pinnase. Aga kunstijõuetut, egoistlikku, alatut, poliitiliselt piiratud teatrijuhti saab maha võtta alati.

Ministeerium suunas ja toetas teatreid niisuguselgi alal nagu repertuaari-otsing ja algupärase eesti näitekirjanduse stimuleerimine. Nendest asjadest on M. Tiks kirjutanud.* Näidendivõistluste korraldamisest on üks kindel tulu tõusnud. Me teame nüüd üsna täpselt, kui vaesed me omamaises dramaturgias oleme. Veel saime teada, et kirjutajaid on palju, enamik tahab siiralt kaasa aidata kas riigiasjade edendamisele, perekonnasuuhete normaliseerimisele või ajaloosündmuste selgeksrääkimisele. Ideid ja väärt mõtteid kogunes rohkesti. Head algupärast dramaturgiat, s.o lavastatavaid n ä i d e n d e i d aga vaid ühe kätte sõrmedel kokkulugemiseks. Need on ka lavale jõudnud. Mida siis teha? Eks ikka organiseerida uusi võistlusi. Kui keegi on kirjutajate väljaselgitamiseks-stimuleerimiseks leidnud viljakama meetodi, siis tuleks kohe oma ideest teatada draamateoste repertuaarikolleegiumile. Tõsiselt sooviks E. Vetemaa kõrvale ühegi uue, p ü s i v a l t teatritele kirjutava dramaturgi ilmaletulekut. Võib-olla on see T. Kall?

Loomingut vahetult juhtida ei saa, on võimalik kujundada soodsad olud, teha kasulikke koostööd autoriga. Ehkki osa dramaturgia tellimise hoobasid vahetult teatrite kätte läheb, on keskse repertuaaripoliitika olemasolu juba ainuüksi koordineerimise pärast jätkuvalt vajalik. Repertuaaripoliitika tegusa vahendina nähti 80. aastate alguses nn sotsiaalset tellimust, kus ministeerium tegi kirjanikule ettepaneku kirjutada aktuaalsel teemal näidend ja sõlmiti vastav leping. Kõik oluks kena, aga sotsiaalse tellimuse andis ametnik, kes samastas end rahvaga ja arvas teadvat, mida rahvas

* M. T i k s. Kui näidend ei jõua lavale... TMK 1986, nr 5.

tahab. Partei XXVII kongressil tunnistati, et rahvas vajab ennekõike täit tõe, lõpuni minevat tegu elu edasiviimiseks ja siit tulenevat usku aktiivseks kaasalöömiseks. Tõe õppetund uutes näidendites oli mõnigi kord kibe, terav, ebameeldiv. Selle vastukaaluks püüti optimismi sisse tuua sotsiaalse tellimuse kaudu. Üleliidulises ulatuses sellel ettevõtmisel kunstilisi tulemusi märkimisväärselt polnud. Meilgi mitte.

Loominguplaanide kooskõlastajana, eri ametkondade vaadete tundma-õppimise organina, teatriga seotud inimeste ja teatrijuhtide loomuliku koh- tumiskohana kinnitas oma olemasolu vajalikkust ja perspektiivikust vaba- riiklik kunstinõukogu. Eelkõige on ta nõuandev organ, koht, kus asjad läbi arutatakse; mõnikord, nagu näiteks repertuaari kavandamisel ja lavasta- missoovide koordineerimisel (näidendite jaotamisel lavastajate vahel), on tal isegi otsustav sõna.

Ministeeriumi tegevus ü h i s ü r i t u s t e korraldamisel on üks valdkon- di, mis otseselt mõjutab teatrite juhtimist. Kujunev uus situatsioon nõuab siingi revisjoni, kaalumist, mida võtta ja mida ära jätta. Selle artikli piirides on seda raske teha, loetlegem vaid, missuguste nähtustega on tegemist. Kauakestvaim üritus on vabariiklik teatrikuu märtsis. Läbi on käidud kõik rajoonid, kus kutselist teatrit ei ole. Valitseb mõningane nõutus, on häält jätkamise ja katkestamise poolt. Terve mõistus tõrgub viimase variandi vastu. On teatripäevad-teatrinädalad vaheldumisi Saaremaal ja Hiiumaal. Üle aasta korraldatakse vabariiklik teatريفestival, igal aastal toimub regio- naalne festival «Balti teatrikevad». Üsna sageli toimuvad konkurssülevaa- tused riiklike tähtpäevade ja sündmuste tähistamiseks (näiteks olid võidu 40. aastapäevale, partei XXVII kongressile pühendatud ülevaatused, sel aastal ootab ees Oktoobrirevolutsiooni 70. aastapäeva tähistamine). Ideede tõstatamise staadiumi on jäänud ministeeriumis seisma vabaõhulavastuste festivali (algul üleliiduline, edaspidi rahvusvaheline) korraldamine Tal- linnas (ettepanek K. Komissarovilt), maa-aineliste lavastuste üleliiduline (või regionaalne) festival Viljandis (J. Allik), aga miks mitte ka kolme Balti liiduvabariigi vene draamateatrite kunstitaseme konkurssülevaatus. Lisagem siia veel vabariiklike teatripreemiate määramine (žürii tegevuse organiseerimine) ja noorte lavajõudude iga-aastased konkurssülevaatused, ning me näeme, et Kultuuriministeeriumi koordineeriv-korraldav osa on märkimisväärne. Lisandub veel sadakond suuremat ja väiksemat pisiasja, ja nelja mehe (pluss konsultandid) tööülesannetest Teatrite Valitsuses saab vaid midagi ära võtta, mitte neile lisada. Vaevalt nad ka eksperimendi tingimustes ülearusteks osutuvad!

Keskkonnast teatrisse. Juhtimismeeskond

Teatrisisene juhtimine on teema, mis võiks saada ajakirja üheks rubrii- giks uue majanduspoliitika katsetamise ajal. Direktori veerg? Teadlase kommentaar? Kunstilise juhi küsimused? Ametniku vastused? Kõige lähemal ajal tuleb teatrites hakata mõtlema terviklikule ülesandele — kuidas arendada välja teatriorganisatsioon, kuidas puhastada teda aastakümnete jooksul ladestunud mittevajalikest piirangutest, asjatust sekeldamisest ja tühjust tööst.

Teatrijuhid (direktorid, nende asetäitjad jne) on seniajani olnud laisad kirjutajad, ka laisad probleemide tõstatajad ja avalikult lahenduse paku- jad. Praegu kasvab vajadus majanduslikult mõelda, säästlikult tegutseda, läbimõeldult toimida, ja seda kõike mitte kunsti arvel, vaid teatrikunsti edendamiseks, loominguilise nimel. Teatri majandusliku külje kõrvale jääb teatrikunst, hea majandamine ilma kunstilise tulemita on mõttetus, hea kunsti loomine vajab tugevat tagalat. Tugeva tagala tagab aga hea juhtimis- meeskond, kes pühendab end kunstile, oskab seejuures majandada ja mitte vähemtähtsa tegurina s u h e l d a kunstikollektiiviga. Juhtimismeeskonnas

võivad tekkida aeg-ajalt lahkkelid, kuid lõppeesmärk liidab selle jälle. Nii-suguses meeskonnas on alati liider, kes toetub suhtlemises ja koordineerimistöös saavutatud autoriteedile või kunstivõimekusele. Kahes Eesti teatris on niisugune meeskond olemas (minu arvates Pärnus ja Viljandis), kolmandas on ta tekkimas (jätame esialgu ära sõnumata). Mõnes teatris otsitakse teed sinna poole, mõnes pole vajalikke mängijaidki, et sinna üldse jõuda. Nüüd avaneb eesriie (teatrijuhiveerg?), ja kõik eespool öeldu saab konstruktiivse kriitika objektiks. Loomingulise ja loova teatri nimel.

MÄRT KUBO (sünd 1944) on lõpetanud TRÜ ajaloo-osakonna 1970. a. 1983. a märtsist 1986. a juunini oli ta Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhataja. Sellele ametikohale tuli ta ENSV Kvalifikatsiooni Tõstmise Instituudi dotsendina ja nüüd, pärast teatrite valitsemist, töötab ta jälle samas instituudis ühiskonnateaduste kateedri juhatajana. Filosoofiakandidaat. TRÜ-s töötades olnud «Vane-muise» kunstinõukogu liige. Praegu on valitud Nukuteatri kunstinõukogu koosseisu.

LUGUPEETUD LUGEJA!

Võib juhtuda, et Teie ja Teie pere on nende seas, kelle poole veebruaris-märtsis pöörduvad sotsioloogid küsimustikuga «Kas loete ajakirju?». Ajakirjade lugejate küsitluse korraldab mitme toimetuse ühisel palvel TRÜ ajakirjanduskateeder. Ka meie ajakirja toimetuse on väga huvitatud oma lugejate eelistuste, arvamuste ja soovide teadasaamisest. Loodame, et Te ei pea paljaks aega ja vaeva küsimustele vastamisel ning aitate oma ideede ja probleeminägemisega muuta meie ajakirja sisu mitmekesisemaks ja lugejasõbralikumaks. Pärast uurimuse lõppu anname Teile ülevaate küsitluse tulemustest.



A. Ilo foto

«KÄESOLEVAL HETKEL PEAN TEATRIKUNSTI OLULISEMAKS MISSIOONIKS TAASTADA SOTSIAALNE MÄLU,» ütleb «Ugala» teatri kunstiline juht Jaak Allik.

Margot Visnap: Sina tead seda vahest paremini, mida näitlejad pärast etendust garderoobis publikust räägivad. Oletan siiski, et üldisematest hinnangutest kogu saalitäie kohta — «hea», «kehv», «tähelepanelik», «kui hästi reageeris!» — kaugemale ei jõuta. Kas näitleja ka küsib kunagi: aga mida see vaataja saalis mõtleb? mida too arvab? Ja kui küsib, siis ei tea küll aimata, kuidas suhtub tõsiasjasse, et vaataja lihtsa arvamuse asemel tuleb leppida keeruka ja keerutava ajakirjandusarvustusega. Vaataja läheb aga koju ja räägib:

«Läksin teatrisse eelarvamusega, et mitte midagi ei toimu, kuid etendus haaras kaasa ja muutis arvamuse vastupidiseks.»

«Ei pakkunud erilist huvi, jama etendus. Ainult üks rong ja venekeelne laul.»

«Mis saab edasi??? Aitäh, et kitsalt rahvuslikud ja globaalprobleemid on suudetud just nii lavale tuua, nagu nad seda olid.»

Need teatrivaatajate hinnangud lavastusele «Ja sajandist on pikem päev» pärinevad siiski möödunud kevadel «Ugalas» tehtud publikuküsitlusest. Siis veel TRÜ ajakirjandusosakonna diplomaand, nüüd juba «Edasi» kultuuriosa-

konna töötaja Ene Paaver küsitles kahe lavastuse, M. Tiksi «Vana Tooma» ja T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev» viie etenduse publikut. (E. Paaver kirjutas Viljandi ja Pärnu teatri publiku küsitluste põhjal diplomitöö «Konkreetses teatrietenduse vastuvõtt»). Uurimus kirjeldab ju üsna põhjalikult Viljandi teatri publikut ja võrdleb teda ka Pärnu vaatajaga. Milliseid üllatusi see teatrile pakkus?

Jaak Allik: Tegelikult oleme mingil määral oma publiku statistiliste andmetega kursis. Kuna praegu üle 4/5 publikust tuleb meie teatrisse kollektiivtellijate kaudu, siis on teada, kustkohast ja kui palju inimesi meid vaatamas käib. Peame selle kohta pidevalt arvestust. Seepärast võib «Ugalas» näiteks juba ette teada, mis publik õhtul saalis istub, Tallinna teatrites pole see nii selge. Aga mis puutub konkreetseesse diplomitöösse, siis minu arvates peaks objekti tükk aega põhjalikult uurima, enne kui hakata teda küsitlema. Tuleks kas või statistiliselt analüüsida sedasama raamatut, kus on kirjas kõik kollektiivid, kes on «Ugala» uues majas käinud. Ma saan aru, et on kohutavalt raske püüda kogu Eesti teatripubliku representatiivset arvamust. Aga kas see ongi nii tähtis ja huvitav? Võiks ju hoopis uurida ühe lavastuse vastuvõttu ajapikku, kuidas publik etenduste jooksul muutub jms. Mind huvitab näiteks väga esietenduste publik, ehkki seda juba tean, et esimesed viis etendust stationsaaris vaatab meid kindlalt Viljandi publik.

M. V.: Aga kes täpsemalt? Poemüüjad, arstid, kelnerid...? On see publik, keda teater tõeliselt ootab, kelle arvamust hindab, või ainult nn prestiižipublik?

J. A.: Meil ei ole neid rätsepaid ja baarmene nii palju, et nad mõnegi rea täidaksid. Aga mul on tunne, et esietendustel istub saalis alati üks ja seesama kontingent. Ja seda vaatajat teater ikka ootabki. Muuseas vaatab see publik ära ka kõik külalisetendused.

M. V.: Oli siis selle diplomitöö lugemisest üldse mingit kasu?

J. A.: Nojaa, näiteks väga huvitav oli see osa, mis puudutas vaataja ootusi teatrile, üllatas nende täielik korrelatsioon

teatrite meeldivuse pingereaga. Tundes meie teatrite repertuaari, on need kaks asja omavahel muidugi täiesti kooskõlas: näiteks meelelahutuse ootus tõstab tunduvalt «Estonia» ja «Vanalinna Stuidio» prestiiži publiku silmis. Kõige ebaobjektiivsem on vahest hinnang «Estoniale», sest kogu repertuaari pole viljandlastest paljud näinud.

M. V.: Arvatavasti ei hinda rajooniteatrite publik tõepoolest «Estoniat» mitte «Luisa Milleri» ega «Eesti ballaadide» järgi, pigem mõjutab teda see kirju kava, mida pakuvad ringreisietendused ja TV: valdavalt operett. Aga küllap märkasid siis ka seda suurt vahet, mis eristab oma linna ja rajooni vaatajat neist, kes tulevad «Ugalasse» mujalt. Mulgid ise eelistavad Draamateatrit ja «Vanalinna Stuidiot» (1. ja 2. kohal), Pärnu on 3. ja «Ugala» 5. kohal (Pärnu publikul näiteks oli oma teater 1. ja «Ugala» eelviimasel kohal). Kui järele mõelda, milliste lavastustega need teatrid Viljandis põhiliselt gastroleerivad (valdavalt ju kergemasisulistega), siis on selge, mida Viljandi vaataja teatrilt ootab.

J. A.: Aga see, et keskmisele vaatajale meeldib «Norman Vallutaja» rohkem kui «Juudit», on ju lõpuks normaalne. Ja kui keegi ütleks mulle, et «Ugala» seisab oma publiku silmis esimesel kohal, siis tekitaks see ausalt öeldes minus kerge ehmatus. Tegemist pole ju vabariigi parima teatriga, kas või juba oma näitlejakoosseisu poolest. Aga mis on mulle kõige suuremaks üllatuseks olnud siin Viljandis töötamise jooksul — meil lähevad publikule kõik tükid.

M. V.: «Suveõhtu valsist»... Shakespear'e'ni? Järelikult ehmatavalt mitmekülgsed huvid ja maitsega publik, ent kas mitte eeldustega nivelleeruda ühtlaseks, valikuvõimetuks keskmiseks?

J. A.: Pigem on tegemist v a g a k t i i v s e teatripublikuga. Ma ei väida, et publikule kõik meie tükid võrdselt meeldivad, aga huvi kogu repertuaar ära vaadata on raudselt olemas. No mis on meil need lavastused, mis viimase kolme aasta jooksul ei ole jõudnud kaugemale mängitavuse alumisest piirist (15 etendust statsionaaris) — «Diletantide tekkond», «Mere keskel on mees», «Valge katk»; «Hamletit» oleme statsionaaris mänginud pisut vähem. Raske juhus on muidugi lavastusega «Põhjas» — oleme seda kolme ja poole aasta jooksul mänginud statsionaaris 20 korda. Niipalju, kui ma olen aga kohtunud selle lavastuse vaatajatega, on etendus meeldinud, ent Tallinnas oli sellel Kultuuriministeeriu-

mi poolt 1983. aasta parimaks kuulutatud Jaan Toominga lavastuse teisel etendusel 98 inimest. Ju on tegemist eelhoiakuga autori suhtes — Gorki on kooliklassik, aga õppetöös püsib ilmselt siis siiaamaani erakordselt vulgaarsotsioloogiline käsitlus, ju see avaldab oma mõju. Lavastan praegu Gribojedovit — huvitav, kas hakkab tööle seesama tõrkemehhanism?

M. V.: Ilmselt on vene klassika puhul tegemist tõesti mingi võib-olla et isegi teatrivälise tõrjehoiakuga. Aga puudutavat näib see rohkem klassikat, sest etenduste pingereas asetasiid vaatajad A. Dudaravi «Üle läve» lavastuste «Kõik aias», «Vennad Lautensackid» ja «Tuled sa tagasi?» järel neljandale kohale.

J. A.: Tõepoolest, ei osanud seda oletada ei kavva võttes ega esietendustel saalis, et näiteks «Juudit» ja «Pikk päevatee...» nii hästi minema hakkavad, et isegi «Tšehhovi naljadega» on rohkem tegemist kui 3,5 tundi kestva «Pika päevateega». Nõukogude tänapäeva dramaturgia läheb meie lavadel praegu aga hästi. Sedasama valgevene tükki «Üle läve» oleme mänginud üle 40 korra ning Ajtmatovi-lavastus läheb samuti püsiva menuga.

M. V.: Aga kas teater suudaks sellisel juhul midagi ära teha, kui publik ei saa oma tõrjehoiakust üle ka tõenäoliselt hea lavastuse puhul, nagu seda on «Põhjas»? Või lepi teater paratamatusega, selle vähese, kuid valivama publikuga, kes on saanud garantii ajakirjandusest kätte ja tuleb teades, et ei pea petuma? Aga ülejäänud potentsiaalse publikuosa üle pole teatril siis võimu, tema võimalused siin lõpevad?

J. A.: Meie eneste reklaamlood sellise tüki puhul publikut juurde ei too. Olen näiteks ise paljudes artiklites ja intervjuudes väitnud, et «Põhjas» on «Ugala» parim lavastus. Arvan seda ka täna, kuid erilist efekti need mõtteavaldused pole andnud, kuigi, jah, viimane etendus (väljakuulutatult viimane!) Viljandis läks täismajale.

M. V.: Võib-olla peaks see siis ikka olema kriitika ülesanne, mis täitmata jäänud vanal kurdetud põhjusel, et retsensioonid hilinevad, et üks väljaanne piirdub enamjaolt ühe seisukohaga jne? Niimetagem siinkohal siiski mujal maailmas üsna hästi töötavat mehhanismi, meile ehk liiga odavana või kommertslikuna tunduvat kriitika funktsiooni — reklaami.

J. A.: Muidugi peaks olema loogiline, et positiivne retsensioon toob publikut 35

juurde. Ja seda, et kriitika võib publiku rajooniteatrist ka eemale peletada, oleme omal nahal tunda saanud. Piisab ühest negatiivsest arvustusest «Edasis», et momentaanselt välistada näiteks kogu Lõuna-Eesti koolide ühiskülastused. Me teame, kui raske on koolil bussi hankida. Kui nüüd õpetaja loeb lehest, et lavastus on kehv, siis on loomulik, et ta seda vaevalist ühiskülastuse teed ette ei võta. Ju on siis negatiivne tagasiside ikkagi mõjuvam.

M. V.: Samal ajal võib ka negatiivne arvustus teha reklaami: «Käopesa» fenomen saab ju osalt ka siia ritta paigutada.

J. A.: Õigem näide oleks siin meie «Koduabiline». Linnar Priimäe negatiivselt häälestatud retsensioon «Edasis» tegi meie kassale tegelikult teene kõikide nende lausetega, mida ta kasutas selle etenduse iseloomustamiseks, rõhutades veel, et publik röögib saalis naerda. Muud pole enam vaja! See on parim, mida võib ühe lavastuse publikumenuks teha, arvaku siis kriitikud või teatergi lavastusest mida tahes. Mina ise kartsin küll esietendusel saali minna, aga publiku poole oli ... triumf. Ilmselt võiks pärast «Edasi» retsensiooni mängida Tartus «Koduabilist» lõpmatuseni». Nii see paraku on.

M. V.: Nojah, potentsiaalne publik tunneb oma vajadused märksõnadest «saab naerda» jms ära, olgugi et kriitik tegelikult publiku maitset kritiseerib. Üldse on needsamad huvi tekkimise teed, tõrjehoiakud jne üpris mõistatulikud nähtused, mille algpõhjusti ilmselt ka anekdoteerimisega kergelt kätte ei saa.

J. A.: Kriitikul või sotsioloogil kuluks üks päev istuda teatri administraatori toas ja kuulata paralleeltelefoniga kõnesid, millega vormistatakse kollektiivtellimusi. See on lihtsalt hämmastav, kui primitiivselt tuleb üks etendus teatrivolinikule sisse sõtta. Administraator võib vabalt piirduda kümne fraasiga: «saab nutta», «saab naerda», «see on armastusest» jne. Kusjuures küsimust, «millest see tükk on?» olen kuulnud esitavat ka «Hamleti» ja «Nora» puhul. Minu arvates on üks kriitika oluline viga selles, et ta ei tegele üldse publikuga. Kriitikat ei huvita praegu ei objektiivselt ega subjektiivselt publiku arvamus. Ma ei mäleta ühtki artiklit, mis oleks kirjutanud publiku positsioonilt. Mind huvitaks kriitiku artikkel, kes ütleks, et talle see lavastus ei meeldi neil ja neil põhjustel, publikule aga meeldib — neil ja neil põhjustel. Või vastupidi. Meie kriitikat ei

huvita see asjaolu, et tema hinnang võib publiku omast lahku minna. Kriitik ei pea küll oma arvamust publiku arvamusel järgi muutma, aga ta võiks seda arvesse võtta.

M. V.: Aga kuidas ikkagi peegeldada publiku seisukohta nii, et see oleks usaldusväärne? Lõppeks ei saa ju alati oma väidete kinnituseks ankeetküsitlusi teha. Ilmselt sõltub asi sellest, milline kriitik suudab intuiitselt õigemini otsustada. Mis aga selgus Paaveri uurimistööst, on tõsiasi, et lahknevusi kriitika ja publiku hinnangutes oli konkreetsete etenduste puhul küll, nii Pärnu (vt ka TMK 1986, nr 6) kui ka Viljandi teatris. Palju poleemilist ilmnes näiteks seoses Endel Lingi arvustusega SV-s (vt 6. IX 1985) M. Tiksi «Vana Tooma» kohta, enamikule artikli ülikriitiliste märkustele räägib vaataja arvamus vastu. Kriitiku väited, et etendus ei toimi vaatajatele, jätab vaataja külmaks, olid vastuolus sellega, et inimesed andsid etendusele hea hinnangu. Ja kuigi oldi suhteliselt kriitilised teostuse, ka dramaturgiliste nõrkuste sühtes, ilmnes publiku hinnangutes üllatavalt selgesti probleemide valulikkuse ja autori mõistmine.

J. A.: Aga kui televisioonisaares «Kultuuripilt» tehti kokkuvõtteid läinud aasta oktoobris Saaremaal toimunud teatripäevadest, kuulsin järsku kommentaatori suust lauset: «Saarlastele meeldis kõige enam «Päikesepoisid», arusaamatuks jäi, miks tõi «Ugala» Saaremaale kunstivaba «Vana Tooma». Ei tea, oli see telekommentaatori või mõne saarlase isiklik arvamus, mind aga hämmastas, millise enesekindlusega selline hinnang mitmesajatuhandese auditooriumi ette visati. Mis annab sellisteks mõtteavaldusteks moraalse õiguse? Saaremaal ju publiku-uuringut ei tehtud ja kui olekski tehtud, oleks sealgi kindlasti diferents esile tulnud. Kusjuures teada saamaks, et ameerika komöödia Jüri Järveti ja Aarne Ürsküla peaosades meeldib vaatajale enam kui Mihkel Tiksi ökoloogiline probleemnäidend, pole küll vaja Saaremaale sõita.

Huvitav on aga see, et drastilist erinevust publiku hinnangu ja selle vahel, mis me ise arvame, siiski ei ole (mõtlen siin publikut, kes lavastust on näinud). Eelarvamused on muidugi olemas. «Ja sajandid...» oli viimaste aastate jooksul esimene tükk, kus oli raskusi isegi esietenduse saali täitmisega. See aga, et etendus ise publiku edaspidiseks saali tõi, on omaette fenomen. Pealegi situatsioonis, kus sama teose põhjal tehtud

Draamateatri lavastus oli tekitanud Tallinna publikus omamoodi tõrke: «Ugala» mängib juba aastaid Tallinnas täismajadele, peaaegu et ükskõik mida, Ajtmatovile oli aga kolmel esimesel Tallinna-etendusel müüdud 340, 276, 325 piletit . . .

M. V.: Statsionaari täissaalides kohtab sellel etendusel ka väga palju mehi, üllatavalt palju just kõrgharitud (54 %), kõrgharidusega naised hoopis vähem (27 %). Võib seda lavastust teema või käsitluse poolest pidada lakmusetenduseks, mille alusel oletada-aimata ka meespubliku eelistusi?

J. A.: Ma ei julge järeldusi teha, võib-olla oli küsitletud etendusel mõni väga kõrgharitud kollektiiv . . .

M. V.: Küsitleti ikkagi kolme etenduse publikut. Aga kõlab see teatrijuhi kõrvus meeldivalt, et teatrikülastajate hulgas oli palju mehi, seda võib-olla pöördumatult feminiseeruva teatritarbimise puhul? Võib seda näiteks ühe teatri prestiižiküsimuseks pidada?

J. A.: Leian siiski, et naised on enamikus kunstitudlikum ja nõudlikum publik. Kunsti vajav ja sügavalt mõistev kiht meeste hulgas on suhteliselt väiksem ja muuta seda olukorda ei saa midugi ainuüksi teatrikunstis vahenditega. See on meie koolihariduse ja sotsiaalse väärtussüsteemi üldisem küsimus.

M. V.: Ajtmatovi puhul selgus veel üks huvitav asjaolu: see oli Pärnus ja Viljandis küsitletud neljast lavastusest ainuke, kus meeldivushinnang oli vastavuses teose mõistmisega — mida suurem elamus, seda sügavamalt on teost ka sisuliselt mõistetud. Lavastust tõlgendati filosoofiliselt, sügavalt, mitte lihtsalt süžeelisel pinnal: etteotsa koondunud mõtted tähistasid selgelt mälu, mäletamist, ajalooa seotust — «mida ausamalt mäletame ajalugu, seda enam on lootust, et väldime vigu tulevikus» ja «traditsioonide säilimine on kaasajale vajalik». Ja just etendust «väga heaga» hinnanud, elamuse saanud inimesed on täielikult mõistnud lavastuse sõnumit — 47 % neist märkis lavastuse üheks põhiideeks «kas oleme mankurdid?» ja 41 % — «rahvuse mahasalgamine hävitab inimese mina», «inimene on unustanud endas peituvat jumala».

Samas aga kirjutab etenduses pettunud kooliõpilane, et «liiga palju peab kaasa mõtlema!» ja annab ainukesena Sabitžani osatäitjale hinde «väga hea». Kas sellest saab järeldada, et tema silmis võib väärtustuda, sümpaatsena mõjuda progressist ja elust kõlavaid sõnu tegev

väike ametnikuhing?

J. A.: Ei, Sabitžaniga saab lihtsalt kõige rohkem nalja. Aga need probleemid, millest Ajtmatov räägib — noor põlvkond ei tea sellest ju midagi.

M. V.: Jällegi on kujunenud omamoodi eelhoiak, aga siin ei saa süüdistada ainult noort põlvkonda ennast, teatakse sellest ajast ju häbematuult vähe ja ühekülgsest, pealegi pole ka seda valulikkus isiklikku sidet, mis vanemal põlvkonnal.

J. A.: Kui Komissarov karjub seal etenduses, et «Stalin on surnud!», siis see tähendab keskkooliõpilasele peaaegu sedasama, kui hüütaks, et «Vürst Igor on elus!» vms. Praegusel hetkel pean teatrikunstis missiooniks taastada sotsiaalne mälu, mis on juba mitmel põlvkonnal lastud kustuda.

M. V.: Kirjandus tegeleb ju sama probleemiga, kirjanikud kirjutavad ka, et nende otsene ülesanne on katta valged laigud ajalookaardil.

J. A.: See peaks nüüd meie kõigi ülesanne olema. Praegu on kõige väärtuslikum kirjandus ausalt kirjutatud memuaarid. Aga teatri seisukohalt tähendaks see uusi draamateoseid, mida kahjaks peaaegu keegi ei kirjuta. Rääkisime siin ükspäev Baturiniga, et lisaks Reinvaldile peaks meil olema laval näidendid Hurdast, Jakobsonist jt. Kordan veel kord juba TMK vestlusringis põgusalt lausunud mõtet, et praegusel momendil pean Reinvaldi, Visnapuu, Valgre, Lenini taaselustamist lavalaudadel sotsiaalselt väärtuslikumaks kui samadest aegadest rääkimist tuntud kirjanduslike kujude abil. Arvan nimelt, et konkreetne biograafiline materjal suudab tekinud ja tekitatud eelhoiakuid ning väärkujutelmi paremini purustada ja lihtsalt teadmatust korvata kui belletristlik, st väljamõeldud lugu, kuigi viimane on ja jääb ju paratamatult repertuaari põhialuseks.

M. V.: Ingo Normet väidab, et Pärnu publikule ei ole mõtet lavastada Madis Kõivu näidendit Spinoza ja Leibnitzi kohtumisest, et see ei lähe! Siin ongi ootused korrelatsioonis teatrite pingereaga — miks (just vahepealset) Noorsooteatrit ei armastatud (asus enamasti pingerea lõpus): sotsiaalne, problemaatiline . . . ei olnud ju «Mikumärdit».

J. A.: Pärnakad on tõesti kasvatanud endale publiku, kes nii olulist tükki nagu «Tõlkijad» ei taha vaadata, kellele ka «Ugala» ja lavakunstikateedri «Lõõmav pimedus» läks pooltühjalt. Miks see nii on, ei saa päris arugi. Pärnut olen ise alati kiitnud, aastate jooksul ministee-

riumis töötades leidsin, et just Pärnu teatril on kõrgel tasemel repertuaarivalik.

M. V.: Oled nüüd neljandat hooaega teatris, samuti pikka aega teatrikritikat kirjutanud, tegelnud omal ajal ka sotsioloogiliste uurimustega — see tähendab, et sul peaks olema üsna omapärane kogemus publikuga suhtlemisel, tema jälgimisel. Ons midagi publikus muutunud sellest ajast, mil hakkasid teadlikult teatrit vaatama, võrreldes ka näiteks 70-ndate teatriuueendusliku perioodi vaatajaga?

J. A.: Mulle tundub, et lihtsalt rohkem inimesi on hakanud teatris käima, juba seetõttu, et teatreid on juurde tulnud (Noorsooteater 1965 ja «Vanalinna Stuudio» 1980, väikesed saalid). Rohkem inimesi vaatab ära rohkem etendusi. Ei julge väita, kas see on absoluutselt õige, aga mul on tunne, et teatud kategooria, n-ö loovintelligents, on hakanud teatris vähem käima, traditsioonilist teatrit nad enam vaatama ei tule. Hämastav ongi just see, et loominguine intelligents ei käi teatris. Ei käi kirjanikud, kunstnikud, heliloojad. Võib-olla on see liiga julge arvamus, aga tundub, et näitlejad, kirjanikud, heliloojad ei käi jälle kunstinäitustel; kunstnikud, heliloojad ja näitlejad ei loe kuigi palju eesti kirjandust. Me ise, loominguine haritlaskond, ei tunne huvi üksteise loomingu vastu. See suubub muidugi sinna, et meie lavastajad ja näitlejad ei vaata üksteise loomingut. Ilmselt kirjanikud üksteise romaane ikkagi loevad ja heliloojad üksteise töid kuulavad.

M. V.: Kui teater ei paku loovintelligentsile esteetilises ja vaimses mõttes pinget, miks peaks ta siis keskpäraseid etendusi vaatama?

J. A.: Aga miks ta ei käi häid etendusi vaatamas?

M. V.: Teater on ennast võib-olla varem liialt kompromiteerinud. Ta on võib-olla järjest kummet halba etendust vaatama sattunud?

J. A.: Niiviisi ei saa üks intelligentne inimene arutleda. Miks ta käis halbu etendusi vaatamas? Eelinformatsiooni puudust ju meie väikeses vabariigis ei ole.

M. V.: See ei pruugi ju alati adekvaatne olla. Aga ilmselt on tegemist pikema, varjatuma protsessiga. Korralikke, n-ö hästi tehtud lavastusi on üksjagu, aga neil pole sedavõrd ühiskondlikku resonantsi, et huvitaks. See ei pruugi olla ainult kunsti endaga seotud tendents, vaid laiem sotsiaalne nähtus. Ongi huvi-

tav, kas tuleb otsida viga spetsiifikas, meediumis, teatri kui kunstiliigi nõrkuses — et ei vasta aja nõuetele, ei rahulda loovintelligentsi oma mõtlemis- ja käsitlustasandilt. Või on see laiem nähtus, seotud pikema stagnatsiooniperioodiga ühiskondlikus mõtlemises, mistõttu osa publikust kaotas lootuse näha teatris talle oluliste probleemide avameelset käitlemist ja sellega ka huvi teatri vastu üldse. Neile ei lähe see enam korda, millega teatrikunst tegeleb, ka inimelu filosoofilisi probleeme käsitleb teatrikunst tema jaoks liiga pealiskaudselt.

J. A.: Aga võib-olla on asi hoopis teistpidi? Võtame või sotsiaalsed probleemid — me siiski kõik teadsime niivõrd hästi, milles on probleemid, milles põhjused, mismoodi neid ületada, et enam ei huvitanud seda lugeda veel ühest raamatust, näha veel kord teatris. Laiemat kihti veel huvitas, aga tegijaid endid enam mitte...

Aga samas tundub mulle, et kunstiinimesed on muutunud tunduvalt egotsentrilisemaks, tunduvalt rohkem tahetakse lihtsalt ennast teostada. Võib-olla tuleb see üha kiirenevast elurütmist... kirjutan, lavastan ise nii palju, et enam ei jää muu jaoks aega.

M. V.: Ehk otsib sinu põlvkond, 60-ndatel aktiivne, praegu selles omaette nokitsemises nn mõistlikku kompromissi ning ei vaja enam seda ühiselamust (-tegutsemisest rääkimata)?

J. A.: Olen nõus Ingo Normetiga, kes ütleb, et publikul on vaja lootust. Ka minu arvates vajab publik, intelligents eriti, ilu ja lootust. Aga see teispoolsus, mida rõhutas Tooming oma 70-ndate lavastustes, on ära pakutud. Uusi ideaale on vaja, ja mitte ainult teatrielus. Teatris käivad praegu inimesed, kes väga armastavad teatrit. Aga teater ei ole meil enam sotsiaalseks sündmuseks, teatris toimunu ei kasva üle teatrikunsti piirest. Millised lavastused on siiski viimastel aastatel kujunenud sellisteks teatrivälisteks sündmuseks? Esimesena meenub Merle Karusoo «Meie elulood» ja eriti «Kui ruumid on täis», mida näidati Noorsooteatri väikeses saalis küll ainult kolm korda. See ilmselt oli juba kujunemas sündmuseks — oma avameelse, kummalise vaatega, selle mustaks kastiks muutunud põlvkonna eneseavamisega.

M. V.: Kahjuks otsustasid kultuuriametnikud liiga ennatlikult seda huvitavat ja minu meelest vajalikku lavastust laiema publiku ette mitte tuua. Tõukord näis, nagu oleks tahetud silmad

sulgeda selle tõeluse ees, mis meid elus ammugi ümbritses ja nüüd siis ka lavale jõudis.

J. A.: Teatud mõttes oli sündmuseks ka «Olen 13-aastane». Täna­sest julgeksin siia ritta lisada ka «Ja sa­jandist on pikem päev» lavastuse. Eeldused laiemal tähendusega sündmuseks saada olid lavakunstikateedri «Hamletil», kuid teostus jäi minu arvates liialt pealiskaudseks, sisuliselt läbitöötamatuks ja lõpetamatuks. Kui «Vastutus» oleks valminud kaks aastat varem, oleks ta võinud tõeliselt sotsiaalseks nähtuseks kujuneda.

M. V.: Leningradi lavastaja Dodin leiab, et publik tuleb lahti raputada oma igapäevarutiinist muu hulgas ka vormivõtete abil, ta on läinud pikkade, kahe­õhtuetenduste teed. Küllap raputaks meiega publikut mõni muutus suhtlemisvormis. Aeg-ajalt on tajutatav see vajadus mängulisuse järele, mängu järele väljaspool igapäevast halli — vaataja rõõm­ustab näiteks nagu laps, kui talle etenduses kohvi pakutakse. Kas ka suveteatri etendused ei tõesta seda, et publiku nihutamine pehme tooli pealt teeb ta kohe kontaktialtimaks?

J. A.: Neid juhtumeid, et publikule etendus nähtavalt ei meeldi, meil praktiliselt polegi. Välja ei vilistata, puuviljadega ei loobita...

M. V.: Oled sa siin Eestimaa pinnal üldse teistsugust publikut näinud? Minu vaatamisajal jooksul on näiteks küll muutus tekkinud, publik on ära õppinud aplodeerimise. Omal ajal ei ovatsioneeritud vist Panso ja Toominga parimatelegi lavastustele nii kui nüüd «Käopesale», «Filumena Marturanole» jt.

J. A.: Mind solvab väga lõpukummar­duse lavastamine, n-õ publikult aplausi väljapressimine. «Käopesa» lõpuovatsioon on ju ette planeeritud. Mul on seda eesti teatris alati väga piinlik vaadata olnud. Eesriide sulgudes peaks näitleja ikkagi inimeseks, kunstnikuks muutuma, kes tänab publikut tähelepanu ja oma loomingule kaasa­elamise eest. Siit läheb piir missioonitunde ja komejanditamis­e vahel. Aga hiljuti viibisin kuu aega Moskvas ja see, mida ma õhtust õhtusse teatris kohtasin, hämmastas mind väga. Vene teatripublik, kes on alati väga tuliselt tänu­lik olnud, plaksutas nüüd Moskva teatrites ka kõige parematele lavastustele vähem kui mis tahes eesti keskpärasele lavastusele praegu aplodeeritakse.

M. V.: Publiku tarbijamentaliteet on võib-olla lähenemas kinokülastaja oma-

le, tulla­kse teatrisse sama suhtega, et midagi vastu ei anna. Ja küllap on nii, et mida väiksem linn, rajoon, asula, seda tänu­likum publik, seda vähem ka võimalust olla inkognito.

J. A.: Ilmselt on tõesti suur hulk inimesi, kes armastavad teatrit kui sotsiaalset institutsiooni. Nad on väga tänu­likud sellegi eest, et neile seal midagi üldse mänge­takse, et keegi valgustab lava, et dekoratsioonid on ära värvitud, et sai teatris käia... Selles mõttes on Eesti teatrites üsna ühenäoline publik...

M. V.: Aga ei, erinevused algavad juba linnaelanike koosseisust, linna geograafilisest asendist jpm, mis ühes linnas publiku kujunemist mõjutab. Ka Viljandi ja Pärnu publiku vahel on erinevused, nagu selgus, ja seda ei tohiks unustada.

J. A.: Seda küll, aga need on väikesed erinevused. Ma räägin aga sellest massist, kes moodustab teatripubliku põhiosa. Seltskond, kes vaatab «Ugalas» ära kõik lavastused ja täidab viis esimest saalitäit, vaatab kindlasti ära ka kõik eesti teatri lavastused teistes linnades, kui on võimalik. Järelikult on see publik, kes kujundab arvamuse — edasine külastatavus kujuneb paljuski tema mõjul ja eeskujul. Ja just see publik on üsna kõikesõõv ja tänu­lik. Kui ma omal ajal Teatrite Valitsusse tööle läksin, siis oli publikuarv hüpanud 1,3-1,5 miljoni külastuseni aastas, ja nüüd on see ikka veel nii. See on hämmastav. Repertuaar on kõik juba muutunud, varsti on ka kõik näitlejad uued, ent püsib see 1,5.

M. V.: Nähtus iseenesest pole ju normaalne: et kõik valimatult vastu võetakse — passiivselt, erilise poolehoiu ja vastupanuta, direktiividest estraadietenduse­ni... Kas see ei too teatritegijale liiga kergelt publiku loorbereid ja petliku rahulolu oma töö viljadest?

J. A.: Aga võib-olla paneb see praktilise hoopis suurema vastutuse. Kassaplaani taha ei maksa enam nii väga puge­da. Publik vaatab nagunii kõik ära... Vaatab küll, aga lavastagem siis juba «Juudit». Miks peab siis selle asemel lavastama midagi neljandajärgulist?

M. V.: Õnneks selgubki, et publikul omad eelistused siiski jäävad. Kas või konkreetselt uurimusest selgub näiteks see, et «Ugala» publiku järjestatud repertuaari pingerida on siiski nõudlikum kui Pärnol. Viljandil algab see E. Albee' näidendiga «Kõik aias» ja L. Feuchtwangeri «Vendade Lautensackidega», esikümnesse mahub 7 spetsialistide hinnan-

gute järgi «kunstiprooviga» nimetust, teiste hulgas veel «Juudit», «Nora», «Üle läve», «Ja sajandist...». Pärnu pingereast leiame aga «Mikumärdi», «Tantsuõpetaja» — ja esikümmes on 5—6 nn kõditükki, kusjuures tõsiväärtuslikum, spetsialistide poolt hinnatud repertuaar («Tõlkijad», «Võlausaldajad», «Kuu aega maal», aga ka «Vastutus») publiku esikümnesse ei jõudnud. Kas selle nimekirjaga ei peaks arvestama repertuaari korrigeerimisel, lavastuste mahakandmisel ka siis, kui kassaplaan muidu selle või teise tüki mahavõtmisel otsustavaks saab? Üllatav oli, et publik mäletas ja hindas lavastust «Rahva sõda». Kas selle etenduse taastamise peale pole mõeldud?

J. A.: Selle lavastuse mängimine lõpetati Jaan Toominga soovil, kes polnud ka nõus seda meie Moskva-gastrollide jaoks taastama. Praegu on juba mitmed olulisi osi kandnud näitlejad «Ugalast» lahkunud. Mulle tundub muide, et just selle lavastuse mitte kõige õnnelikumas saatuses oli oluline osa kiiruga ilmunud pahatahtlikul kriitikal.

M. V.: Küsitlusest selgus seegi, et «Ugala» publiku moodustavad mujalt tulnukad rohkemgi kui Viljandimaa elanikud. Ajtmatovi-etendus oli sisseõitnute protsent 59! Kas pole siin teemist juba resonantsiga «Ugala» juhtkonna teadlikule programmile — üle-eestimaine teater üle-eestilisele publikule? Ehkki teatrile on ette heidetud kiirele ja pealiskaudsele edule orienteeritud külaliste kutsumise poliitikat ja seda, et pole teatri oma nägu, et kiduvad omad näitlejad...?

J. A.: See on küll põhjendamatu etteheide. Milliste rollide peal peaksid meie näitlejad siis kasvama kui mitte Juuditi, Olovernese, dr Ranki, Nora, Othello, Jago, Desdemona, Cassio, Hamleti, Claudiusse, Ophelia peal? Ma ei usu ka, et «Ugala» näitlejad areneksid rohkem või publik oleks õnnelikum, kui «Ugalas» lavastaksid ainult Allik, Saldre ja Raid. Külalislavastajaid ei kutsu me valimatult, Eestist on käinud lavastamas ainult Komissarov, Karusoo ja Tooming. Korduvalt oleme kutsunud Mikiveri ja Sapirot. Mujalt on meil lavastamas käinud V. Gvozdokov ja R. Kretšetova, esimene neist kuulub minu arvates meie maa lavastajate, teine kriitikute juhtgruppi. Pealegi leian ma, et ükski lavastaja ei peaks tegema aastast üle kahe lavastuse, seoses ettevalmistusperioodi pikendamise, eneselaadimisega. Normaalne töökoormus oleks 40 kaks lavastust.

Ja et «Ugala» teatrimaja ületab oma saali suuruse ning materaal-tehniliste võimalustega Viljandi linna ja rajooni vajadused, aga ka võimalused teatri loominguulise potentsiaali osas, siis arvan, et see maja peab teenima kogu eesti teatrikunsti huve, mitte selle kitsa seltskonna huve, kes oli sattunud 1981. aastaks «Ugalasse» tööle. Selles majas oleks häbi teha halba teatrit. Me olema moraalselt võlglast kolleegide ees, kes peavad töötama kitsamates oludes. Ons halb, et Kreismann on saanud mängida Juuditit, Ander Lukaad, Eelmäe Jõnni, Kark Oskar Lautensacki, Komissarov Jedigejd, Luik Anderseni, «Džinnimängust» rääkimata? Kuna meil on ka parim lavatehnika Eestis, siis annamegi kolleegidele teistest teatritest võimaluse siin lavastada, mängida osi, mida oma teatri repertuaaris ehk niipea mängida ei saaks.

M. V.: Ju tuleb võtta seda kui eksperimenti teistsuguse teatrimudeli väljatöötamisel-kujundamisel. Ja nagu kõigega, mis uus, on meil ju alati esialgu raske harjuda. Rahulolematuil tuleb seda võtta kui erandnähtust.

J. A.: Loomulikult on see erand, mis on sündinud tõsiasjast, et siia on ehitatud see suurejooneline maja. Meie eesmärk ei ole ennast võõraste sulgedega ehtida. Ma arvan, et meie laval esinevad Noorsooteatri, «Vanemuise» või Draamateatri näitlejad teevad oma hea mänguga kindlasti au ka koduteatrile, aga peasi — rikastub kogu eesti teatrikunst. Meil pole ju tegu korvpalliga, kus keegi kellegagi võistleb ja teise korvi palle loobib. Aeg oleks käsitleda eesti teatrikunsti ühise «korvina». Rõõmustab, et viimasel ajal on näitlejate-lavastajate vahetamine hoogustuma hakanud ka teistes teatrites. Pean seda nii väikeses vabariigis ülimalt loomulikuks ja kasulikuks protsessiks. Osa repertuaarist poleks me lihtsalt võimelised olnud oma vägagi ebaproportsionaalse trupiga välja tooma. Aga et me neid tükke siiski tegime, kes sellest on kaotanud?

M. V.: Aga kas külalishäälised, kes on sisuliselt külalishäälised, ei tekita trupis ebasoodsaid pingeid?

J. A.: Kummalisel kombel ei. On töötatud heas atmosfääris, külalised on alati lahkunud meilt sooviga tagasi tulla. Kui nad tunnetanuks midagi vaenuliku, siis see arvatavasti nii ei oleks. Kuid me oleme valinud ja valime edaspidigi oma külalishäälseid ka inimlike omaduste, mitte ainult professionaalse meisterlikkuse järgi.

M. V.: Ilmselt ei saa siiski vastu vaiel-

da asjaolule, et «Ugala» koostab oma viisi-kaardi, esindussildi külalislavastajate ja teistest teatritest kutsutud võimekamate näitlejate abil. Mõni teine teater paneb selle kokku oma jõududega.

J. A.: Just nimelt abil. Küsin veel kord: kellele ja mida me sellega halba teeme? Pealegi oleks minu arvates täiesti normaalne, kui polekski koosseisulisi lavastajaid, vaid kõik töötaksid lepingute-ga. Ja üldsegi pole normaalne see, et peanäitejuhid peavad lavastama kandvama osa repertuaarist ja selle kõrvalt teatrit juhtima. Minu meelest ei saa ühe kõrvalt päris edukalt teist teha.

M. V.: Miks sa siis ise lavastad?

J. A.: Elu on dialektiline. Ma olen aru saanud, et kunstilist juhti «mängida» ja üldsegi mitte lavastada, on kurb ja igav. Väga kurb on siin kabinetis istuda kella 11-st 15-ni, kui sa tead, et üks proov käib seal, teine teisel... Aga proovid on ju kõige huvitavam nähtus teatris.

M. V.: Siis peaks teatri eesotsas olema ikkagi lavastajapaberitega kunstiline juht?

J. A.: Ma soovitaksin etteotsa inimest, kellele isiklik looming ei ole esmatähtis, siis on ükskõik — on ta lavastaja, näitleja, kunstnik või kriitik. Oigemini peaks ta olema see, kelle kohta saaks öelda nii, nagu kunagi öeldi Irdi kohta: «Tema peamine lavastus on «Vanemuise» teater.»

M. V.: Kas sa siis lavastad igavuse peletamiseks, teed proovisaalis tööd oma lõbuks?

J. A.: Kindlasti ka oma lõbuks, võib-olla ka selleks, et mitte «bürokratiseeruda». Aga ma ei saaks teha lavastust ja proovi, kui ma ei näe üldisemat mõtet, pealisülesannet. Ma imestan lavastajate laia massi — kuidas nad saavad teha täiesti mõttetuid lavastusi? Millest nad proovis räägivad? Ma teen kehva lavastuse, aga seal on ikkagi mingi selge mõte sees. Ma ei oskaks muidu töötada. Mulle tundub, et on palju lavastajaid, kellele meeldib lihtsalt lavastamine kui selline — istun saalis ja käsutan: 20 inimest vasakust uksest, 20 paremast, punane valgus peale, muusika... Kõik. Asi on korras.

M. V.: Meie vestluse perspektiiv ei kujune just lootusrikkaks. Kui kõige räägitu juurde lisada veel need hinnangud, mis käimasolevat eksperimenti iseloomustavad kui teatrikunstile vaenulikkude, kassatükkide lavastamist soodustavat nähtust, siis kellest hakkab sõltuma etenduste kunstitase?

J. A.: Ma arvan, et nüüd saab hakata selgesti mõõtma kunstniku südametunnistuse korrelatsiooni rahakotiga. Mõlemad on täiesti olulised asjad. Loodan siiski, et näitlejad saavad aru, et huvitavam on mängida sisukamaid, mitte tulusamaid näidendeid. Nii et ei julgegi enustada eriti suurt repertuaari suuna muutust, vähemalt «Ugalas».

M. V.: «Ugala» esimeseks eksperimentiaegseks lavastuseks on Gribojedovi «Häda mõistuse pärast» — sinu hinnangu järgi ju kõige riskantsem, vene klassika.

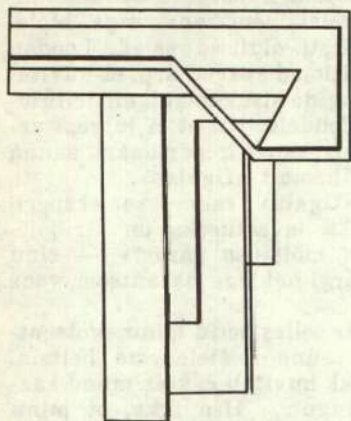
J. A.: Eks selles peitu minu egotsentrism, mida enne teistele ette heitsin. Mind see tükk huvitab ja kõik muud kaalutlused mingu... Hea ikka, et minu üle kunstilist juhti ei ole.

M. V.: Selleks peaks nüüd siis olema kunstinõukogu ja trupi avalik demokraatlik arvamused.

J. A.: Et demokraatiaga massi madala poliitilise kultuuri tingimustes raskeks läheb, on leidnud paljud politoloogid. Teatrites, kus kaine mõistus harva domineerib, võib demokraatia laienemine, mida reform kaasa toob, nii mõnegi juhi infarktini viia. Näe, meilgi pidi kunstinõukogu valimisel trupp faktiliselt otsustama, kas tahta mind või Karusood «Ugalale» kunstiliseks juhiks. Salajase hääletusega jäin siiski 18:17 peale. Minus on aga küllalt palju sotsioloogi — see ju mu ainus diplom — ja ülemuste nõusoleku korral annaksin teatri meel-sasti Karusoo üle. Teda ammugi tundes oleks sotsioloogiliselt väga põnev mõne aja pärast vaadata, mis tema pool-dajatest saanud on.

M. V.: Nii et hakkaksid hoopis teatrisotsioloogiks?

J. A.: See oleks ju väga asjakohane tulemus, kui meenutada, et meie vestlus algas teatrisotsioloogiast. Muide, sotsioloogilisel uuringul ja lavastusel on nii-palju ühist, et mõlemad õnnestuvad vaid kindla kontseptsiooni olemasolu korral. Sotsioloogias tähendab see alghüpoteeside olemasolu, mille alusel küsimustik koostatakse ja objekti mõõdetakse. Vastasel korral võid küll palju asju küsida, aga teada ikka midagi ei saa. Mulle tundub, et teatrisotsioloogilise uurimistöo jätkamiseks meie vabariigis, mis oleks ju ülimalt tarvilik, oleks vaja rohkem kaasa tömmata praktikuid just hü-poteeside püstitamise staadiumis, siis vahel oleksid ka tulemused praktikutele veel huvipakkumad ning vajalikumad-ki.



QES?

Jouko Turkka



Mati Undi «Via regia» ja Mihkel Muti «Hiired tuules» on kahtlemata teatriromaaniid, kus vaadatakse juba retrospektiivselt ühele kindlale teatriperioodile. Analoogiliseks teoseks Soomes võib pidada aastal 1979 ilmunud Pirkko Saisio teatriromaani «Kadunud päike». Nii Unt, Mutt kui ka Saisio on kinnitanud, et nende teatriromanide tegelastel ei ole kindlaid prototüpe. Ometi kipuvad need kuuekümnendate aastate lõpu ja seitsmekümnendate aastate alguse teatrira-dikalismi kirjeldavad teosed silmade ette tooma ühte või teist teatritegelast. Palju sellest, mis juhtub «Kadunud päikeses», saab otseselt seostada Jouko Turkka loominguilise tegevusega.

See, et «Kadunud päikeses» Jouko Turkka isiksus kumab, ei pruugi olla sugugi juhuslik. Soome kuuekümnendate lõpu, seitsmekümnendate alguse teater omandas uue kvalitatiivse taseme režiis, samuti iseloomustab seda aega püüd väljendada teatris selgepiirilisi ideoloogilisi seisukohti. Jouko Turkka, kes siia maani omab lavastaja-diktaatori oreeoli ja kes siia maani on endiselt kompromissitu, näib sobivat selle aja sümboliks.

Jouko Veli Turkka sündis 1942. aastal Pirkkala maakonnas nn keskklassi kuulvas perekonnas. Aastatel 1964—1967 õpib ta Soome Teatrikõrgkoolis režiid. Neil aastail on Turkka seotud kahe lavaga, kus ta kätt proovib: Helsingi üliõpilasteatris ja teatrikooli *Tikapuuteatter*'is (Redeliteatris). Kaisa Korhoneni juhatusel all oleva Helsingi üliõpilasteatriga, tookordse opositsiooni keskusega, oli mingil määral seotud enamik tollaseid noori lavaandeid.

Juba esimesed Turkka lavastused äratavad elavat huvi. E. Tolleri «Masinahävitajad» teatrikooli õppelaval 1966. aastal saab kiitva hinnangu osaliseks. On küllaltki sümptomaatiline, et Turkka lavastab ekspressionismiteatri klassikasse kuuluva teose. Teemad, mida käsitleb Turkka, aga samuti tema valitud lava ja saali vahelise kommunikatsiooni laad on kahtlemata seotud 20. aastate ekspressionismiteatriga. Laiemas laastus võttes on kogu noorte radikaalide tehtud teatrit tihti võrreldud I maailmasõja järgse ekspressionismiperioodiga.

Teatrikooli lõpuaastal lavastab Turk-

ka televisioonile teatrikooli jõududega A. Kivi «Õo ja päeva».

Pärast teatrikooli töötab Turkka aastal Seinäjoe Linnateatri kunstilise juhina. Seal siirdub ta Joensuu Linnateatrit juhutama, kus satubki teatrihuviliste tähelepanu keskmesse. Turkka koostöö Joensuu selliste näitekirjanikega nagu Jouko Puhakka ja Jussi Kylätasku oli ülimalt viljakandev.

Aastal 1970 lavastab Turkka Jouko Puhakka «Hüvasti, Maasik» (*Hyvästi Mansikki*), näitemängu, kus Põhja-Karjalas elav kirjanik on keskendunud oma kodukoha teravatele probleemidele. Turkka pööras lavastamisel erilist tähelepanu etnograafilisele tõelisusele: etenuduses kasutati rahvariideid, -laule, murret — kõike seda, mis oli omapärasest maakohast lahutamatu. Tühjaks jäänud külade väiketaluunike probleemid oma kaasaegses teravuses kerkisid juba kustuva rahvakultuuri taustal sügavaks üldistuseks.

Järgmisel aastal lavastab Turkka taas Puhakka algupärandi — «Alt ära — moorid» (*Pois alta — akkavalta*). Põhja-Karjala teemaline külanäidend saab terava poliitilise tõlgenduse. See kutsub esile kirgi kriitikas: Tytti Väänase arvustus («Teatteri» 1971, nr 4), kus epigraaf pärines koguni Mao Zedongi ütlu- sest, väitis Turkka lavastuse poliitilise põhja vasakäärmusliku olevat. Niivõrd terava sotsiaalse vaatenurga all vaatles kaasaegset perekonnaelu Põhja-Karjala üksildases maakohas see Turkka lavastus.

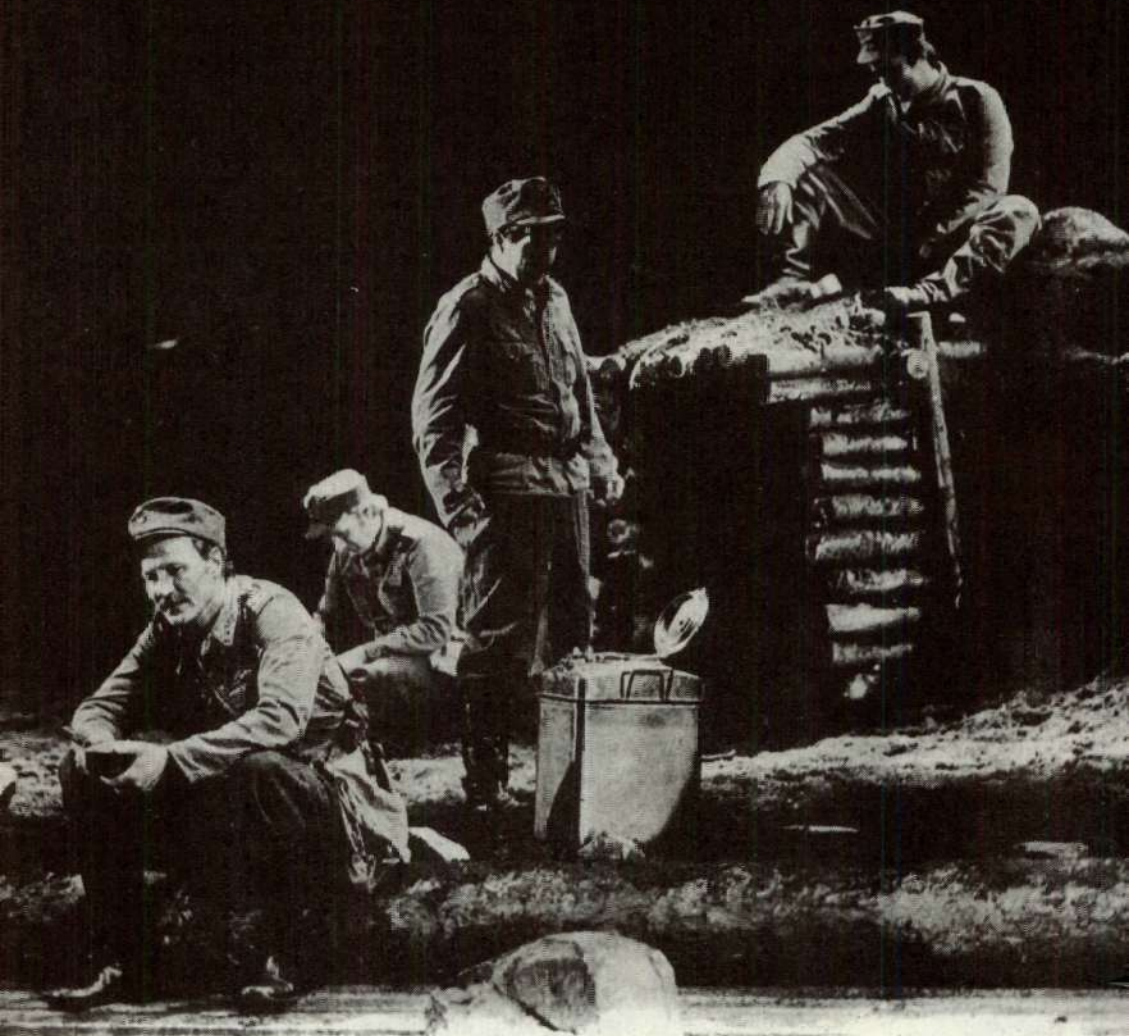
Kuuekümnendate lõpu ja seitsmekümnendate alguse üldises demokratiseerumisprotsessis olid Turkka teoreetilised seisukohad ja ka loominguine praktika väljapaistvad eeskätt just äärmuslikkuse poolest. Kuuekümnendate aastate lõpu noorsooliikumiste radikalism avaldus Jouko Turkka tegevuses kindlasti enam kui kellegi teise Soome teatritegelase juures. Nagu teisedki noore põlvkonna lavastajad tegeleb Turkka pidevalt kultuuripoliitika ja teatri organisatsiooniliste küsimustega, kuid tema järeldused ja ettepanekud on alati olnud kõige ootamatumad ja äärmuslikumad. Näiteks artiklis «Teatri tootmistehnilisest uuendamisest» («Teatteri» 1970, nr 14) pakutavad uued võimalused teatri organisat-

siooniliseks olemasoluks balansseerivad tõsiste probleemide ja ebareaalsete prognooside piirimal. Näiteks peab Turkka tollaegse teatri hädade põhjuseks eksisteerivat piletimajandust ja väljapääsu olukorrast näeb ta piletite kaotamises.

Ei ole juhuslik ka see, et suurim heitlus radikaalse kunstnikepõlvkonna ja konservatiivse kodanliku võimuesinduse vahel oli seotud Jouko Turkka nimega. 1971. aasta augustis toimus Joensuu teatris streik, mis vapustas sügavasti tollast teatriüldsust. Teatri juhtkonna (teater allus linnavõimudele) ja Turkka juhitud näitlejate vahelised lahkkelid repertuaari ja muudes kunstiküsimustes viisid selleni, et juhtkond tunnistas Turkka vallandatuks. Näitlejad ei pidanud sellist otsust õiglaseks ja kuulutasid välja streigi. Lõppkokkuvõttes saavutasid joensuu- lased võidu ja nende soovid ning nõudmised rahuldati. On tähelepanuväärne, et üheks tähtsamaks tüliküsimuseks oli M. Gorki—B. Brechti «Ema», näitemäng, mida teatri juhtkond ei tahtnud repertuaariplaanis kinnitada.

Joensuu perioodile andsid värvi Jussi Kylätasku näidendite lavastused. 1971. aastal lavastab Turkka Kylätasku armeefarsi «Valvel!» (*Asento*), mis kajastab tollal Soomes populaarseid sõjavastaseid meeleolusid. «Valvel!» valmib Turkka, Kylätasku ja Kaj Chydeniuse koostööna, viimane kujundab muusikalise osa. Samal aastal ja sama meeskonnaga valmistatakse ette ka dramaatiline ballaad «Runar ja Kyllikki», kuid see jääb juhtkonna vastuseisu tõttu mängukavva võtmata ja pääseb lavalaudadele alles kahe aasta pärast Kotkas.

Joensuus teeb Turkka mitu olulist klassikalavastust, mis oma uuenduslikkusega purustavad trafaretsete käsitluste stereotüübi. Oluline on siin märkida Väinö Linna «Tundmatu sõduri» lavastust (1971), mis sai suure soome prosaisti lavaloo suursünnuseks. «Tundmatu sõdurit» on interpreteeritud korduvalt: 1955. aasta pärast ilmumist, vändati kinoversioon, 1961 lavastati see Pyynikki suveteatris, 1967 tuli «Tundmatu sõdur» ooperina lavale Rahvusoooperis. Turkka ja Linna enese koostöös valminud dramatiseringu esitus oli omamoodi vapustus, selles pakuti enneolematut, eelnenuga poleemilist tõlgendust. Ajalehe «Hel-



Väinö Linna «Tundmatu sõdur» Helsingi Linnateatris J. Turkka lavastuses, 1979. Esiplaanil näitleja Kalevi Kahra.

singin Sanomat» teatrikriitik Sole Uexküll kirjutas: «Jouko Turkka «Tundmatu» sõda ei ole Pyynikki kodune ja lõbus suvesõda, ta ei paku vaatajale nostalgilisi sõjamälestusi — «olin seal minagi». See on realistlik raske sõda algusest lõpuni.» Sõja tegelikkuse esiletoomiseks kasutas Turkka naturalistlikke võtteid, Uexküll kirjutas: «Soome teatri laval pole nii kõvasti ei püssid paukunud ega hülsid lennanud.» Väikesel laval toimusid grandioossed massistseenid, kus lisaks näitlejatele osales 40 amatööri. Sokeerides sõja reaalse kujutamise, saavutas Turkka Linna proo-

sa uue tõlgendusvõimaluse, mis eitas senist traditsiooni, kus sangaritemaatika vaheldus sõdurialjadega.

Aastal 1972 saab M. Lassila «Tuletikke laenamas», taas Turkka dramatiseering ja lavastus, Joensuu menutükiks. Uuenenud rahvalik komöödia oma mahlakas humoorikas esituses naerutas tubliski publikut.

1972. aastal lõppes Turkka Joensuu-periood, igati viljakas ja tunnustust toonud aeg: 1970 saab Turkka koostöö eest Puhakkaga Põhja-Karjala kunsti-preemia, 1971 riigi preemia, 1971 kriitikute preemia.

Oma kunstnikuteed jätkab Jouko Turkka Kotkas, Tallinna sõpruslinnas. Seal lavastab ta 1974. aastal Jussi Kylätasku «Runari ja Kyllikki», mis Joensuu kuidagi, hoolimata Turkka jõupingutustest, lavale ei jõudnud. «Runar ja Kyllikki» tunnistatakse kohe soome draamaklassikasse kuuluvaks teoseks ja ta satub teatrite mängukavva. Varsti pärast Kotkat toimub «Runari ja Kyllikki» esietendus koguni Stockholmis.

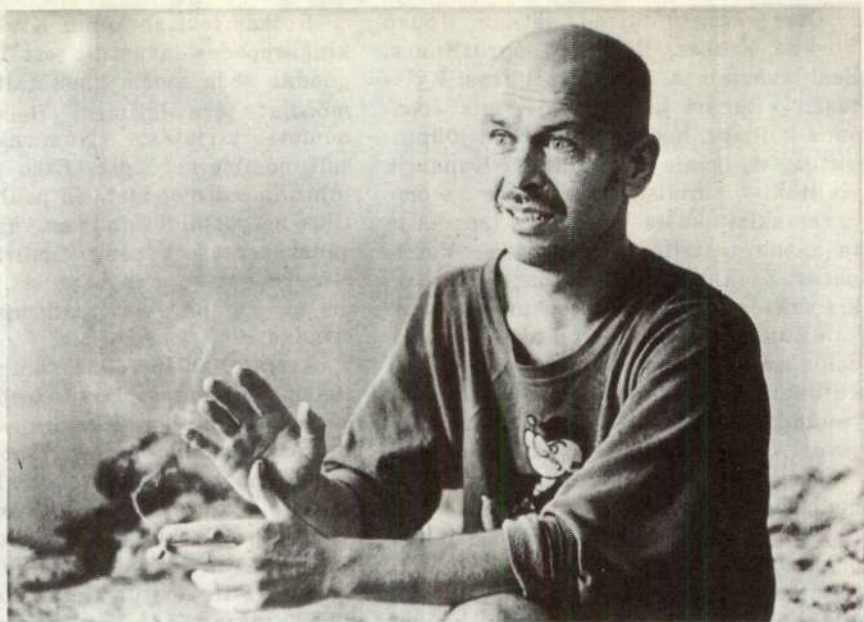
«Runar ja Kyllikki» on teos, kus vaadeldakse tänapäeva Soome külaoludes kujunevate noorte inimeste eluvaimu ja psüühikat. Religiooni kriisist ja ümbritsevast pettusest mõjustatud noored peategelased ei ole Kylätasku teoses võimalised korraldama endale täisväärtuslikku elu, nende seksuaalsed instinktid on pärsitud. Ei ole juhuslik, et Turkkat huvitas selline draamateos, talle oli ja on siiani oluline teema vägivald ühiskonnas ja seda nähtust püüab Turkka väljendada laval võimalikult intensiivselt, võimalikult mõjuvalt. «Runaril ja Kyllikil» on lisaks oma kaasaja hingusele kirjanoduslikke paralleele rahvasuus käibel olevate ballaadidega, kus nagu näidendiski noored kangelased traagilise lõpu leiavad.

Kotkas tekitab kõmu Kivi «Nõmmekingseppade» lavastus, sest Turkka tõlgendab seda soome klassikalist külakomöödiat teravdatuna. «Helsingin Sanomat» kirjutab: «Nõmmekomöödiast tuli nõmmetragöödia, Esko pulmareisi juhtumused moodustasid psühhoanalüütilise haiguspildi toimivast vägivallast ja väärkasvatusest ning ümbritseva elu muserdavatest tagajärgedest, üldkujundis oli algupärasest realismist kaugele mindud.»

Aastatel 1975—1982 töötab Turkka Helsingi Linnateatris, kus teeb mitu soome teatri ajalukku läinud klassikalavastust. Siin tasub nimetada Wuolijoe «Niskamäe noorperenaist», Lassila «Tarka neitsit», Canthi «Murdvargust» — teoseid, mida Turkka värske silmaga vaatas ja milles nii mõndagi uut avastas. Eredates stiliseeritud klassikalavastustes löid karaktereid sellised Linnateatri tähed nagu Ritva Valkama, Kalevi Kahra jt. Helsingi Linnateatris lavastab Turkka veel kord «Nõmmekingsepad» ja «Tundmatu sõduri», kuid samas pöördub ta ka soome uuema proosa poole, sobitades teatrilile Hannu Salama «Selle tavalise loo» ja «Kus tegijaid, seal nägijaid». Näib, et Salama proosa on Turkkale

Minna Canthi «Murdvargus» Helsingi Linnateatris J. Turkka lavastuses. 1981.





lähedane, küllap ühendab neid kunstnikke see, et mõlemad jõuavad sotsiaalse tegelikkuse analüüsis skandaalsete kunstiliste tulemusteni.

Viimase aja lavastustest võib nimetada teatrikooli «Hamletit» ja ühe Turkka enda teksti lavastust Göteborgis küllalisena. Viimase tunnistas kriitika läbikukkunuks ja lisaks sellele pajatas ajakirjandus nii mõndagi skandaalidest, mis Turkkal Göteborgis olid olnud. Mis puutub Soome Teatrikoolis lavastatud «Hamletisse», siis oma tinglikkuse ja intensiivse tegevuse kaudu avalduvate psühholoogiliste vahekordade poolest on lavastus ilmselt üpris sarnane sellega, mille K. Komissarov meie lavakunstikateedris tegi.

Hoolimata vaidlustest ja ka sõimust Turkka ja ta kunsti ümber, on hakatud teda tunnustama või vähemalt teda arvestama. 1982 saab Turkka Soome Teatrikõrgkooli näitlejakunsti osakonna professoriks, aastatel 1982—1985 on ta sama asutuse rektor.

Kui võrrelda Turkkat mõne tema põlvkonna lavastajaga, näiteks K. Holmbergiga, selgub et tema kultuuripõhi ja intellektuaalne pagas on küllalt vaesed. Tema rohked sõnavõetud ajakirjanduses ei ole ka teatriteoreetilisel ni tugevad kui näiteks Långbacka artiklid. Turkka on see kunstnikutüüp, kes veendunult ja

järjekindlalt loob loodusliku aine najal, endale paljut teadvustamata. Küllap mängib suurt rolli ka Turkka päritolu. Maalt linna tulnud külapoiss tõi endaga kaasa Soomele sel ajal tüüpilised probleemid, tüüpilise tunnetuse, mis tollel urbaniseerumisperioodil oli omane paljudele. Siin tuleb märkida, et ei Holmberg ega Långbacka, nüüdisaja soome suurimad lavastajad, ole samuti pärit suurlinnast.

1982. aastal ilmus Jouko Turkka kirjutatud raamat «Motiive» (*Aiheita*), millel erilist sidet teatriga ei ole. See sisaldab esseelaadseid vesteid poliitilistel ja teistel tänapäeva teemadel. Terava ja paiguti ootamatu kaasajakäsitluse tõttu epateerib teos lugejat mitte vähem kui Turkka teatrilavastused vaatajat. Ilmselt on Turkka loomu poolest kunstnik, kes peab vajalikuks inimesi nende harjumuspärastest eluvormidest ja -rütmidest lahti raputada. Küllap loodab ta nii maailma parandada.

ANDRES LAASIK

Nii palju stsenaariume

(SUUVEMÄLESTUSI)

S

TEET KALLAS

«Kas sa luuletad ka veel?» küsis ta viisakalt, et midagi küsida, enne kui minema hakkab.

«Mis on luule?» küsis Kotenson retooriliselt vastu.

(Mihkel Mut. «Mehed», Tallinn, «Perioodika», 1981).

Mis on filmistsenaarium? Või täpselt — kuidas ta siis ikkagi peab välja nägema? Mina ei tea. Julgen seda tunnistada, kuna sama on ohtes teinud ka mitmed filmiprofessionaalid.

Ehk just osalt selle teadmatusegi tõtu on stsenaaristika meie kultuurielu valulaps?

Nii või teisiti, ilmselt osalt ka sel põhjusel (turgutamaks meie valulast) oli välja kuulutatud järjekordne stsenaariumi võistlus.

Osalesin selle žürii töös. Ma pole kunagi nii palju kinotekste ühtejärke läbi lugenud kui sel nüüd juba möödaniukuks saanud kevadsuvel. Laekus 88 võistlustööd. Niisiis 88 potentsiaalset teadjat, vastamaks küsimusele, mis on stsenaarium.

Lugema asusin teatava kartuse ja skepsisega. Mul oli selleks põhjust. Olen istunud üsna mitmes žüriis. Lugesin läbi umbes 50 võistlustööd (esimeses voorus väljalangenud minuni ei jõudnud). Mis on stsenaarium, ei tea ma ka täna liiga täpselt, küll aga võin ilma liialdamata ütelda — minu arvates oli tegemist ühe huvitavama (kirjandus)võistlusega viimastel aegadel.

Nimetaksin seda koguni läbimurdeks, ent elu on mind ettevaatlikuks teinud. Elame-näeme.

Protokollist.

«Seoses sellega, et kaheksakümne kaheksa konkursile esitatud stsenaariumi hulgas ei leidunud I preemia ja ajaloolis-revolutsioonilist teemat käsitlevat preemia väärilist tööd, jätta nimetatud preemiad välja andmata.

II preemia à rbl. 3000 — vääriliseks tunnistada stsenaariumid:

«Elu ainus pühapäev» (autor Veiko Jürisson) ja «Lenduri noorus» (autorid Tõnu Virve ja Hugo Ader).

III preemia à rbl. 1000 — vääriliseks tunnistada stsenaariumid:

«Kivilinna külalised» (autorid Kalle Käsper ja Andres Paling),

«Paberlaevukesed» (autor Einar Ellermaa).

Lähtudes stsenaariumide konkursi tulemustest otsustas žürii moodustada ergutuspreemiad à rbl. 500 —, mis anda välja järgmistele võistlustöödele:

«Klaaside taga» (autor Vaapo Vaher) ja «Mahakantud» (autor Eve Peterson).

Ära märkida järgmised viis stsenaariumi:

«Aeg» (Ülo Mäeots), «Mudilased» (Mati Madisson), «On aeg» (Igor Kurve), «Spiraal» (Jaak Jaaniste) ja «Teisel pool väravaid on udu» (Veiko Paalma).»

Lisan ka žürii koosseisu: Enn Rekkor (esimees), Kersti Gailan (sekretär), Teet Kallas, Ruth Karemäe, Silvia Kiik, Tiit Koldits, Arvo Kruusement, Lauri Kärk, Tiina Lökk, Enn Siimer, Peeter Urbla. Niisiis üheksa filmitegelast (neist kaks režissööri), üks kirjanik, üks kultuurijuht.

Loomulikult ei saa ükski žürii olla sajabrotsendiliselt objektiivne. Võimalik, et mõnes teises koosseisus oleksid auhinnad veidi teisiti jaotunud. Sest iga žürii objektiivsusele pretendeeriv otsus kujutab endast siiski terve rea subjektiivsete arvamuste töödeldud, täpsustatud, lihvitud kogumit. Mõtlen koguni, et kui objektiivne saab üldse olla nii keerulises situatsioonis, nagu seda tegelikult on mängufilmide stsenaariumide võistlus? Stsenaarium, olenemata tema kirjapaneku vormist, olgu see kirjanduslik 47

või koguni režiisugemetega stsenaarium, pole ju veel film, vaid üks paljudest filmivõimalustest, mida iga lugeja näeb ainult vaimusilmas, näeb ja interpreteerib ühesainsas, teistele nähtamatus variandis.

Seda enam tuleb tähelepanuväärseks pidada mitmete arvamuste (ennekõike kõrgematele kohtadele tõusnud võistlustööde suhtes) lausa üksmeelset kokkulangemist,

Protokoll kirjutati alla 1. juulil 1986. Sellest on nüüd üle poole aasta möödas.

Eeldan, et mitmed mu kolleegid, enne kõike žüriitöös osalenud filmikriitikud või «Tallinnfilmi» töötajad on oma arvamustes tähelepanuväärsemaid* võistlustöid lähemalt iseloomustanud. See oleks loomulik ja õiglane. Küllap oskavad nad minust paremini masinakirjalehtede taga terendavaid filmivõimalusi dešifreerida. Nii sel põhjusel, aga ka ajadistantsi tõttu piirduksin mina pigem mõne üldisema muljega — või koguni mälestusega.

Mind üllatas üsna kõvasti asjaolu, et meil leidub nii palju inimesi, kes orienteeruvad (või arvavad ennast orienteeruvat) filmikirjanduses. Situaatsioonis, kus meil praktiliselt puuduvad professionaalsed filmistsenaristid (sellal, kui on olemas professionaalsed prosaistid, poeedid, kriitikud), tundub see isegi natuke fantastilisena. Üllatas, et on nii palju inimesi, kel jätkub ikka veel ja hoolimata kõigest tahtmist teha eesti filmikunsti. Seda «Tallinnfilmi» kolme-nelja mängufilmi mahtu jääva aastatoodangu juures. Mõtlesin sel kevadsuvel tihti — millest see tuleb? Naiivsusest? Missioonitundest? Või lihtsalt kino seletamatuks jäävast lummast? Või sellestki, et kõik näivad teadvat, mis on kino, mis on film — nagu meditsiingi?

Ma ei räägi antud seoses grafomaanidest. Või konjunkturnistidest, kes ka alati kõikjal platsis.

Grafomaanid osalevad kõigil kirjanuskonkurssidel, see on paratamatus, see on teisest küljest nende peaaegu ainus illusoorne šanss. Miks ei võiks grafomaan arvata, et temagi võib kirjutada

filmistsenaariumi, kui ta on juba romaane kirjutanud? Vanal heal ehedal ja kohe diagnoositaval kujul grafomaaniat enam peaaegu ei esinegi. Kirjaoskus ja lugemus on võrratult tõusnud. Oli selgi konkursil töid, mis esmasel kiirel lugemisel suutsid mõnda aega jätta muljet tavalisest keskpärasusest, kuni viimaks tabasid kitši, imitatsiooni, süüdimatu võltsingu. Grafomaan riskib harva olla originaalne, siis jääb ta kohe vahele. Antud kontekstis pakkus lõbu jälgida, mida teavad grafomaanid stsenaariumi oletavast omapärasest. Üsna palju. Nad teavad suurt ja üldist plaani. Teavad pimedust ja eriti hästi seda, millisel hetkel tiitreid näidata. Nii palju siis grafomaaniast.

Mõrum on lugu konjunktuuriga. Kõikvõimalikud konjunktuurtekstid olid pikki aastaid niivõrd harilikuks nähtuseks meie argielus ja vaimsel foonil, et me lakkasime neile tähelepanu pöörast, suhtudes neisse kui paratamatusest tunduvasse olmemürasse. Ei liigutunud kulmugi, kui mõnigi konjunktuuritekst (-taies, -film jne) leidis kõrget auhindamist siin või seal. Et midagi on muutunud, midagi nihkunud, tajusime vist kõik žüriis töötades. Konjunkturnist on teatavasti kameeleon, kes võib üheainsa tõtakalt sõnastatud suunisdokumendi fanfaare kuuldes sekundipealt värvi muuta ja isegi iseennast eitada. Seda kohatumalt ja isegi kuidagi riivald mõjusid võistlusel paljud uuskonjunkturnistide «uutmised». Rõõmuga täheldasin, kui resoluutne ja tõrjuv oli žürii säärase osavlibedate autorite suhtes. Kui neid, osavaid, miski reetis, siis oli see plekine reipus ja infantiilne kroonoptimism lahendamaks lennult ühe kuu, äärmisel juhul kahe kvartali jooksul probleeme ja umbsõlmi, mis eeldatavasti nõuavad kogu ühiskonnalt pikki aastaid.

Mine tea, äkki tegime koguni mõnele heade kavatsustega alustanud, ent vana võitu skeeme järginud tublile algajale isegi natuke liiga. Aga vaevalt.

Nii või teisiti, kummalisel kombel selekteerus lõppvooru mitmeid töid, mille kohta ilma kõhklusteta võis ütelda «lootustandev», vähemalt kahe puhul aga tarvitada puhta südametunnistusega sõna «kunst». Jään sama meelt ka nüüd, pool aastat hiljem.

* Vt ka näiteks L. Kärk, Lootusi kehtuv jõuproov. Stsenaariumivõistlus '86. SV, 25. VII

Mälestusi temaatikast. Õigupoolest oli see meil vist esimene suurem kirjanduslik konkurss, mis mahtus väljakuulutamise hetkest alates juba üsna uute meeleolude aega. Sel taustal oli peale kunstilise taseme vägagi õpetlik jälgida, mis erutab täna, praegu, üht läbilõikelist osa vabariigi kirjutavast potentsiaalst. (Kohmakas mõiste, umbes sama halb kui «teine ešelon», ja ilmselt pole kuigi täpsed mõlemad, sest arvatavasti osales — sõnasuutlikkust silmas pidades — ka terve rida vilunud kirjamehi; aga loodan, et see ei tekita liigset valestimõistmist.)

Esimeseks sõlmeks või valupunktiks näib olevat Aeg. Või Ajalugu? Konkreetset — meie enda lähiminevik, see lõik, mil formeerus praegune ühiskonnakord Eestis. Väga sümptomaatiline, et kaks kõrgema auhinna saanud võistlustööd tegelesid just nimelt sellega. Ja päris ilmne, et varem või hiljem tuleb mitmed valged laigud ajalookaardilt likvideerida, lihtsustavad ebatäpsused aga sirgeks rääkida. Et lugu meie ajaloost samastuks rahva eksimatu kollektiivmõluga. On siin väljendusvahendiks romaan või film, antud juhul ei mängi see rolli. See on meie kõigi võlg.

Teiseks. Mure meie maa, meie leivapõllu pärast. Oli üsna mitu asjatundlikult ja siira südamevaluga kirjutatud stsenaariumi, kahjuks kannatasid nad enamasti kunstilise küündimatuse all — nagu liigpublitsistlik lähenemine tihti peale eeldabki. Teistest karvavõrra parem oli ehk V. Paalma «Teisel pool värvaid on udus». Aga siiski! «Ema päevad», «Maa külmub», «Lase mehel elada» ja ehk veel mõni käsikiri ei kuulu halbade mälestuste hulka. Kas nad just stsenaariumid on, seda küll... Aga ehk vääriski mõni neist läbikirjutamist proosaks?

Kolmas kimp. Linn kui selline. Kui elukeskkond. Kui probleem. Kui fenomen. Kirkaim sellest buketist on kindlasti K. Käsperi—A. Palingu «Kivilinna külalised» kohati stoilise, kohati traagilise groteskiga. Nimetatud stsenaarium on Tallinna-visioon, seega mulle kui põlisele tallinlasele märksõnarahkem kui mõni teine. «Olen maalt» tegelast Tallinn vastu ei võtagi, näitab hambaid ja varjukülgi. Oleme urbaniseerunud rahvas, kipume unustama, et kunagi oli see eesti kirjanduse meelismotiive, üks

tippe näiteks M. Raua «Turg». Inimest linnas ja linnades nähakse õige mitmeti, üheks pooluseks E. Ellermaa väikelinnapälgemus «Paberlaevukesed», teiseks «Heino Kivi tippnädal» ja «Primadonna, öudne eit». Need on miljonlinna pildid, kohati kaunis ramedad.

Edasi. Ühiskonna hetkesituatsioon, stagnatsioonist toibumine. Õige magus suutäis konjunktuuri haistjaile! Aga leidus siingi puhaste kätega tehtut, I. Kurve «On aeg» näiteks. Et loo lõpp jääb pealkirjas väljahõigatud deklaratsioonist hoolimata natuke hõredaks ja ähmaseks, polegi vist niivõrd autori süü. Eks seegi oli ajahetke peegeldus, mis muud.

Väike kimp, mis väärisk vähemalt uudishimu. Uus ja tundmatu noorus, kõik need nolgid ja pungid, kellest me parema meelega midagi teada ei tahaks. Ja kes on samuti üks osa ühiskonnast, milles elame, mida ise verminud oleme.

Suurimaks vooruseks pean, et ennekõike kirjutasid selle võistluse parimad autorid... inimesest. Leidus üpriski peeni eristusi ja vaatlusi, aimus saladusi ja sügavusi. Vihjan eelkõige taas «Elu ainsale pühapäevale» ja «Lenduri noorusele». Taseme erinevusest hoolimata võtaksin kiita noorukese E. Petersoni «Maha kantut», ehkki lugu on ennekõike hobusest. Ja sentimentaalne mingil määral samuti. Aga — temast õhkub siirast headust, mis leevendab paljudki küündimatused.

Minu kõige olulisem mälestus stsenaariumide lugemise suvest. Katsetasin algupoole ettevaatlikult sõnaga «läbimurre» ja ühes mõttes on asi kindlasti nii. Pean tähenduslikuks, et võitjate seas pole vanu «võistluskirjanikke», neid, kes kirjutavad konkursist konkursini ja ainult. Veel tähenduslikum, et parimate seas on üsna mitu proosast «rikumata» inimest. Paari vaieldamatut annet silmas pidades nendin seda isegi kadedusega, olen ennekõike prosaist, tean seega hästi, et meie proosa vajaks juba üsna ammu samaväärset puhangut. Aga samas: proosa on liiga erinev, ta «rikub» tõesti. Sedagi tean omast käest. Prosaist näeb teisiti kui filmitegija. Kaht erinevat nägemust on tavaliselt väga tülikas sobitada. Seda on kinnitanud 49

meie filmide saamise lugu aastaid. Vara on ennustada, kas see võistlus on märkiks, et saame viimaks ometi mõned professionaalsed filmistsenaristid. Me pole selleks veel tegelikult valmiski, meil puudub nii materiaalne kui ka moraalne kate. Aga siiski oli põnev jälgida, kui filmilikult eksponeeris oma loo näiteks V. Jürisson. Peaaegu samavõrra üllatas tandem Virve—Ader. Kui gi jah, kunstnik Tõnu Virve pikaajaline osalemine meie filmiloomingus on siiski midagi selgitav asjaolu. Muide, kummaline küll, need kaks head käsikirja kahjustasid pisut teineteist. Arvan koguni, et ühe puudumine oleks teinud kõnealuseks ka harva juhtuva esimese preemia määramise. Aga mis parata, kui õhus hõljuvad nii ühtemoodi pinged, puudutades üheaegselt mitut loojanatuuri.

«Elu ainus pühapäev.»

«Kunstniküps töö, visuaalne ja lõhnav, kui filmiseoses niimoodi ütelda tohib. Ajastu hõng tundub vägagi usaldusväärne olevat. Meeldib, et kõik toimib otsekui juhuslikult, nagu «elus endas», ometi seejuures kuidagi väga täpselt ja fataalselt, mõned venitused maha arvata. Meeldib seegi, et midagi jääb natuke segaseks, arusaamatuks — antud juhul on see autori eesmärk.»

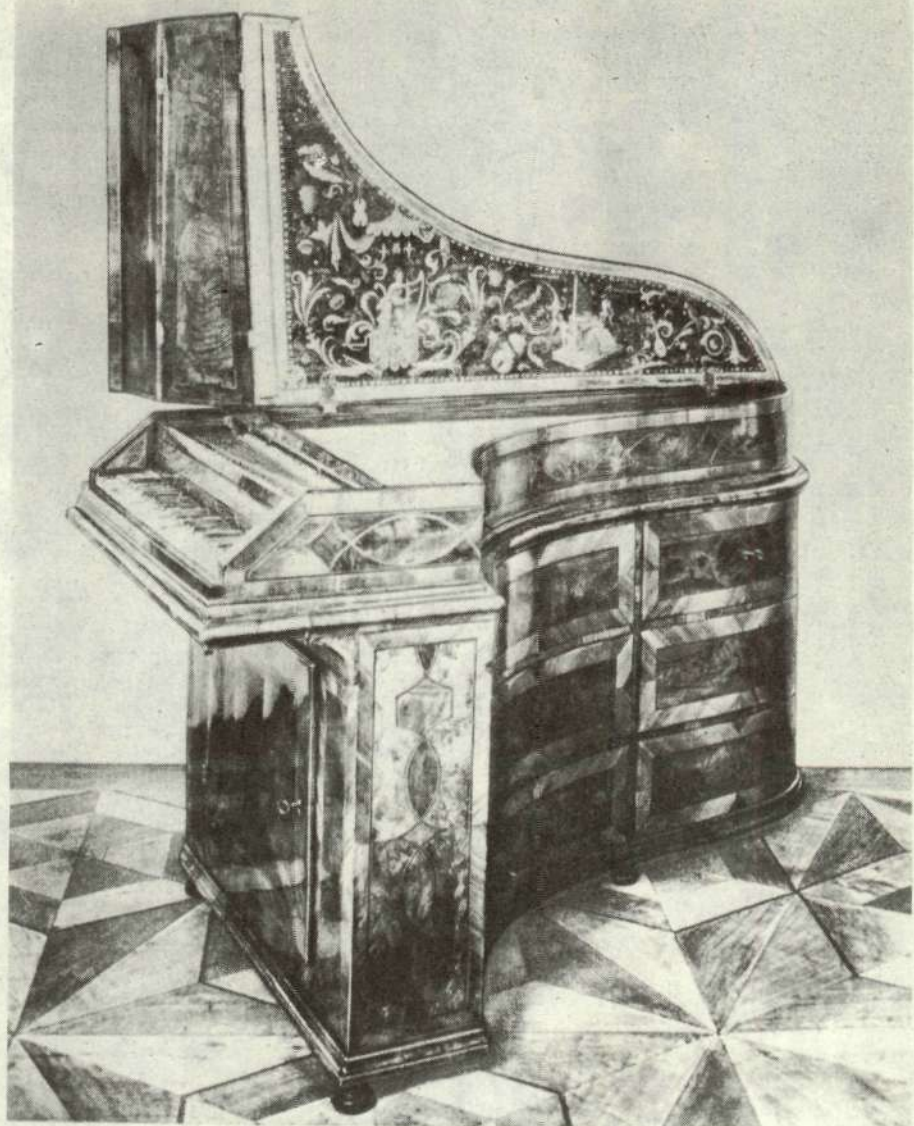
«Lenduri noorus.»

«Retk läbi aja, mida omal moel mäletavad mitmed põlvkonnad. Retk läbi kihide ja tegurite, mis on kujundanud tänaseid tegusid määravaid põlvkondi. Samas kuidagi rahulikult autonoomne lugu, ilma krambita näida tüüpilisena.»

See oli vaade žürii töö kõögipoolele, paar löiku kiirkorras markeeritud lühiretsensioonidest. Mul pole põhjust oma arvamustest taganeda.

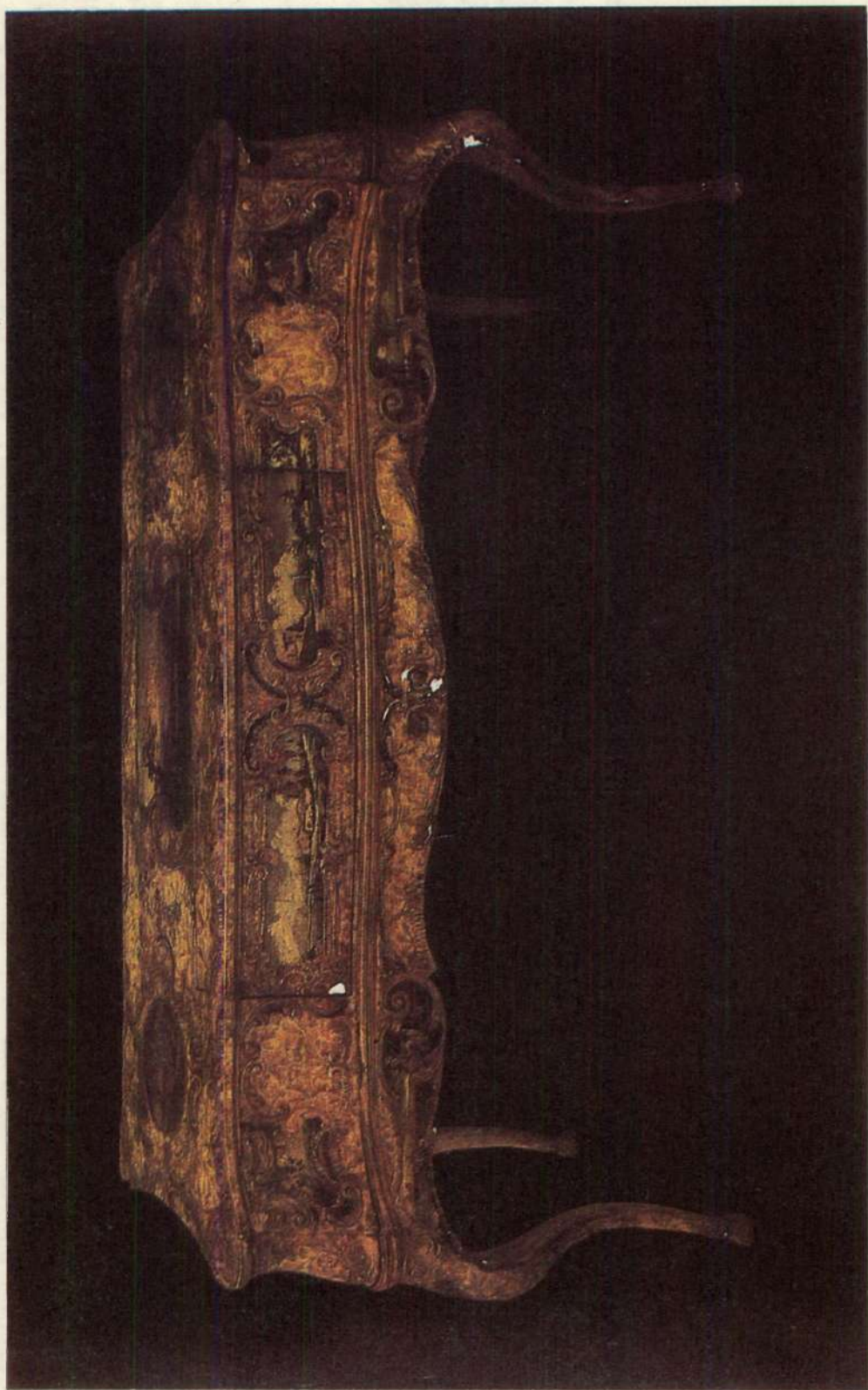
Ja päris lõpuks. Stsenariumivõistlustel saab mõtet olla ainult ühel juhul. Mõtet ja õigustust. Nagu sõnast peab saama tegu, nii peab stsenariumist saama film. Ma pole kursis «Tallinn-filmi» lähiplaanidega, usun aga siiralt, et see võistlus annab meile vähemalt 3—4 filmi. Ainult siis on kõigel mõtet ja kate, ainult siis on põhjust oodata, et oletatavast läbimurdest saaks endastmõistetav nähtus, rahvuslik filmistsenaristika.

9. veebruar — HERBERT LAAN, viuldaja ja pedagoog, Eesti NSV teeneline kunstnik — 80
17. veebruar — PEETER BRIEDIS, RAT «Vanemuise» kooriartist — 50
25. veebruar — LEIDA ARU, näitleja, kaunaaegne TV «Teatriõhtute» režissöör — 70
27. veebruar — LAINE MESIKÄPP, TRA Draamateatri näitleja, Eesti NSV teeneline kultuuritegelane — 70
29. veebruar — ADJA KULJUS, omaaegne tantsija ja tantsujuht — 85



Klavessiin, Tšehhi XVII sajandi meister. Praha, Rahvusmuuseum.

* BAROKK
JA KLAVESSIINIDE
KUJUNDAMINE lk 96



Spinetti, Venezia, XVIII sajandi I pool, Kopenhagen. Muusikaajaloo Muuseum.

* BAROKK
JA KLAVESSIINIDE
KIJUNDAMINE lk 96



Klavessiin. Venezia.
XVIII sajand. Kõben-
havn, Muusikaajaloo
Muuseum.



Heino Eller 100

Mälestuseks
õbra õpil
Heino
24 nov. 1929

Heino Eller ja Tartu koolkond

MART HUMAL

Käesoleva sajandi 30. aastate alguseks oli eesti professionaalses heliloomingus, hoolimata selle noorusest (selle algusaajaks võib lugeda läinud sajandi lõuaastaid), juba välja kujunenud mitu loomingu suunda. Ühena esimestest iseloomustas neid Riho Päts 1934. aastal järgmiselt: «Sääraseid pea-liikumissuundasid võiks praegusel hetkel eritella vahest kolme: 1) kindlakskujunenud traditsioonidele toetuv — vanameister A. Kapiga eesotsas, 2) rahvuslikku joont taotlev — eesotsas Mart Saarega ja 3) küll üldnimlikke ideesid väljendav, siiski kuidagi põhjamaiselt püsida tahtev; juhiks Heino Eller.»¹ Esimene ja viimane neist kolmest voolust kujunesid selgepiirilisteks koolkondadeks tänu nende juhtheliloojate A. Kapi ja H. Elleri juba 1920. aastal alanud pidevale pedagoogitööle juhtivais Eesti muusikaõppeasutustes (Tallinna Konservatooriumis ja Tartu Kõrgemas Muusikakoolis). Seevastu teise, rahvusliku voolu vanemad esindajad (M. Saar, C. Kreek, osalt ka J. Aavik ja A. Vedro) avaldasid noorematele mõju oma loominguiliste eeskujude, eelkõige koormuusika kaudu.

Tartu koolkond tekkis Heino Elleri ümber 20.—30. aastate vahetusel, kui kompositsiooniõpingud Tartu Kõrgemas Muusikakoolis lõpetas esimene põlvkond tema väljapaistvaid kasvandikke: Alfred Karindi, Eduard Tubin, Eduard Oja, Karl Leichter ja Olav Roots. Koolkonna eripära määrasid suurelt osalt Elleri enda loominguilised, pedagoogilised ja esteetilised töökspidamised, mis olid välja kujunenud põhiliselt juba 20. aastate alguseks.

Oma esteetilisi põhimõtteid pole Eller kunagi süstemaatilisel kujul sõnastanud (ja eriti mitte Tartu perioodil), kuid tema ulatuslikus, TMK lugejaile juba osaliselt tuttavas kirjavahetuses Emil Ruberiga võib leida mitmeid sellealaseid seisukohavõtte.

Kõigepealt märkigem helilooja muret muusikaesteetilise mõtte arenemise

pärast üldse: «Mulle paistab, et meie oludes [ained], nagu meie oma muusika ajalugu ja esteetika, nõuaks rohkem tähelepanu. [— — —] Huvi meie oma muusika vastu, siis ühenduses sellega meie muusikakasvatuse, raadio ettekanded jne. — [see] kõik väärrib rohkem tähelepanu esteetilistele küsimustele.» (Kirjast 26. IV 1936².)

Elleri ja tema koolkonna üks kõige tähtsamaid ja kategoorilisemaid põhimõtteid³ oli kõrge kunstiväärtuslikkuse nõue, mille eelduseks on laitmatu professionaalne meisterlikkus: «Mina olen püüdnud oma õpilastele selgeks teha, et kui [kultuurkapitalile omandamiseks] esitada ehk trükkida, siis juba midagi väärtuslikku. Ja pean ütlema, et nad sellest kinni peavad. Ei ole nad esitanud niisuguseid töid, mis õppimise ajal klassis tehtud, ja ka üldse [esitavad] vähe. Vastupidi, Tallinna poisid sellest just kinni ei pea, on esitanud ka õppeajal val-

² Kõik siin tsiteeritud H. Elleri kirjad on avaldatud kogumikus «Heino Eller oma aja peeglis» (T, 1987).

³ Ofella Tuisu artiklis «Роль школ Артура Каппа и Хейно Эллера в развитии эстонской симфонической музыки» (Rmt: Прибалтийский музыкаловедческий сборник, вып. I, Вильнюс, 1982, lk 104) on Elleri koolkonna esteetilised põhimõtted kokku võetud järgmiselt:

— kompromissitult range suhtumine professionaalsusse;

— kaldumus uuendustesse;

— püüe sünteesida täisväärtusliku heliteose stiili omapära kolme tahku: individuaalset, rahvuslikku ja ajastulist.



¹ Riho Päts. Eesti muusika iseseisvuse-aastail. «Päevalehe» lisa «Kunst ja Kirjandus» 26. II 1934, lk 34.

minud töid ja nii võrdlemisi vähe väärtuslikku.» (Kirjast, 29. X—3. XI 1933.)

Teatavasti põlnud Artur Kapp oma õpilaste tehnilise taseme suhtes nii nõudlik kui Eller. Professor H. Lepnurm märgib, et Elleri juures tehti harmoonia- ja polüfooniaharjutusi märksa rohkem kui Kapi juures, lisades: «Olen märganud mõnede Kapi vähem andekate õpilaste töis, eriti varasemais, puudusi harmoonilise loogika ja vormstruktuuri alal.»⁴ Need puudused ei jäänud märkamata muidugi ka Ellerile. Oma kirjades on ta üsna otsekohene: «Selles kõiges on huvitav see, et noored, nagu näha, pressivad [peale] ja et otsustajad isegi ei tea, kui väärtuslik nende helitöö on. Nii [näiteks], ütleme, Leemets. Tema «Berceuse», mis laulupeo aegu läks, jättis õige labase ja vaese mulje, tundub, et temal puudub tehnika. Samuti Aav, ka temal on võrdlemisi vähe tehnikat ja intelligenti.» (Kirjast 10. II 1934.) Võrreldgem aga Elleri tunnustussõnu noore Tubina kohta: «Tubin kirjutab praegu süiti eesti algupäraste [rahva]viiside peale suurele orkestrile (...). Alguse järgi otsustades

⁴ H. Lepnurm. Artur Kapi heliloomingulisest koolkonnast. Rmt: Heliloojad Kapid ja eesti muusika. T. 1978, lk 26.

võib ütelda, et see on see, mis teistel meie meestel vähe olemas ehk täiesti puudub — loogiline temaatiline ülesehitus.» (Kirjast 7. XI 1930.) Kust see «loogiline temaatiline ülesehitus» pärit, selgub Tubina enda järelehinnangust oma õppeajale: «Pean tunnistama, et see oli kõige põhjalikum tööaeg, mille olen oma elus läbi teinud. Ülesanded, mille kallal töötasime, pidid oma valmis kujul olema vigadeta, loogilised ja läbimõeldud-silutud.»⁵ Ärgem unustagem, et professionaalne meisterlikkus ja suur nõudlikkus enese vastu ei iseloomusta mitte üksnes Elleri käe alt võrsunud heliloojaid, vaid ka tema teistele tegevusaladele siirdunud õpilasi, eelkõige pianisti ja dirigenti Olav Rootsi ning muusikakriitikut ja -estetikut Karl Leichterit — mõlema tegevus tähistab uut astet Eesti muusika elu vastavas valdkonnas.

Eriti olulist osa Tartu koolkonna esteetiliste põhimõtete propageerimisel etendas K. Leichter tegevus 30. aastail. Pole vist liialdus nimetada teda koolkonna ideoloogiks; seda oli ta eelkõige oma kriitilistes artiklites, nagu «Muusikalisi

⁵ E. Tubin. Kiri ühelt õpilaselt. Rmt: Heino Eller sõnas ja pildis. T. 1967, lk 21.

Tartu Kõrgema Muusikakooli õppejõud 1924(?) aastal. Tagareas vasakult kolmas Heino Eller, esimeses reas vasakult teine Anna Eller, kolmas Adele Brosse, edasi August Nieländer ja Juhan Aavik.



negatiive» (I—III, 1932—1933) jt.⁶ Seevastu oleks alusetu vaadelda Tartu koolkonna manifestina tema koostatud ja EAHS-i väljaandel ilmunud koguteost «Kakskümmend aastat eesti muusikat»⁷, kuigi enamik raamatu autoreid on Elleri õpilased (K. Leichter, A. Karindi, O. Roots, E. Tubin) ning kohe teose ilmudes ja ka hiljem on raamatule esitatud ränki süüdistusi erapoolikuses. Nii väitis A. Kapi õpilane Johannes Hiob, et koguteos «kujunes suuremalt osalt isiklikeks arvete öiendamiseks, kus on ära vassitud arusaamine arvustusest, kirjeldusest ja ka stiilidest».⁸ Raamatus ei esitata mingit esteetilist platvormi ega tehta isegi vooluloolisi ülistusi. Vähesed kriitilised märkused, mis heliteoste ülevaadetes ette tulevad, johtuvad ainuüksi professionaalse meisterlikkuse, stiiliühitsuse ja sisutiheduse nõudeist, näiteks A. Karindi ja E. Tubina etteheited J. Hiobile (lk 34) ja E. Aavale (lk 73) forsseeritud orkestrikäsitluse pärast, O. Rootsi sõnad A. Kapi «liig soojast sümpaatiast schumanliku romantika vastu (Viulisonaadis; lk 52), märkus, et A. Kapi keelpillikvintetis «ei

ole õnnestunud luua nii tugevat ainese ja vormi, sisu ja väljenduse sünteesi kui «Hiibis» ja monumentaalses sümfoonia» (lk 54), samuti tema iseloomustus Eugen Kapi keelpillikvarteti kohta: «Muusikaline keel on sorav, vahest liigagi kergelt voolav. Seepärast vahest libisebki kuuldu kergesti mööda, andmata kuulajale sügavat elamust.» (Lk 64.) Meenutagem, et need on samad nõudmised, mida F. Tuglas ja teised «Noor-Eesti» autorid esitasid sajandi algul meie kirjanikele ja millest nad ise oma loomingu juhendusid. Mitte juhuslikult ei tõstnud K. Leichter taas kilbile nooreestlaste loosungit: «Enam euroopalist kultuuri, enam esteetilist kultuuri!»⁹.

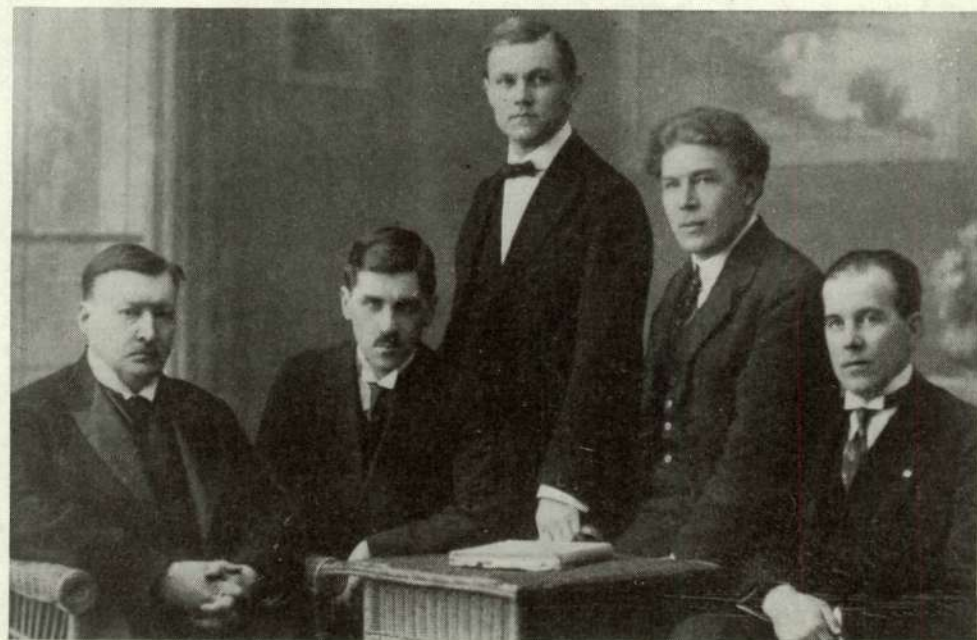
Üks kesksemaid vaidlustemasid 30. aastail oli muusika rahvuslikkuse ja individuaalsuse probleem. Kuidas suhtus sellesse Tartu koolkond? K. Leichter on meenutanud: «1930-ndate aastate ümber juurdles Eller eesti muusika rahvusliku omapära ja rahvaviiside kasutamise probleemi üle. Rahvaviise ei olnud ta senini teeseisse põiminud. Isikupäraselt stiliseeritud metoodika ja detailideni

⁶ Vt: K. Leichter. Valitud artikleid. T, 1982.
⁷ T, 1938.

⁸ Joh. Hiob. Rudolf Tobias ja Eesti. «Muusika-leht» 1938, nr 9, lk 182.

⁹ K. Leichter. Muusikalisi negatiive (II). «Nädala Postimees» 28. XII 1932, Vt: K. Leichter. Valitud artikleid, lk 47 (seal ekslikult dateeritud 12. XII 1932).

Aleksandr Glazunov, Nikolai Orlov, Juhan Aavik, Heino Eller ja August Nieländer Tartus 1921. aastal.



lihvitud üldine väljenduslaad oli sel perioodil, kui meie muusikas kasutati rahvaviise enamasti algkujul, jätnud varju ka Elleri loomingus peituvat üldise rahvusliku koloriidi. Eller arvestas olukorda ja hakkas selgemalt rõhutama rahvamuusikale iseloomulikke jooni. Sinfonia in modo mixolydio (1936) on selle tõendiks.¹⁰ Elleri enda seisukohavõetud rahvuslikkuse üle pole hoopiski nii kategoorilised kui professionaalse meisterlikkuse küsimuses. Oma 1. sümfoonia kohta on ta ise öelnud: «See on vahest rohkemgi kui miksolüüdilise asi. Nimetaksin seda hüpomiksolüüdiliseks sümfooniaks. Olen veendunud, et selline helitõug on eestilise põhiloomuga muusika esiletoomiseks üks kohasemaid. Kuid see on siiski katsetus, nagu iga uus samm võib kanda katse nime.»¹¹ Samas arutleb ta edasi, kuidas kõigi rahvaste juures on «kujuenenud aegade jooksul välja rahvuslikku omapära ja joont kandev muusika. Meie aga peame veel ootama. Meile endalegi pole veel saanud selgeks, missugune see eesti muusika peaks olema, aga küll me kord selleni välja jõuame». Millest siis selline kõhk-

lus, miks hindab helilooja katsetuseks sümfooniast, mis nii oma ulatuselt, meisterlikkusest kui ka sisusügavusest kujunes tema peateoseks? Kõigepealt märkigem, et ajalehtedes, eriti intervjuudes trükitut ei tohi alati võtta puhta kullana — pole kindel, kas ütleja on just mõelnud täpselt nii, nagu kirjas seisab. Mis aga puutub rahvuslikkusse, siis polnud see Elleri loomingus, vähemalt vaadeldaval perioodil, sugugi peaesmärk. Pealegi mõisteti muusika rahvuslikkust tollal väga erinevalt.

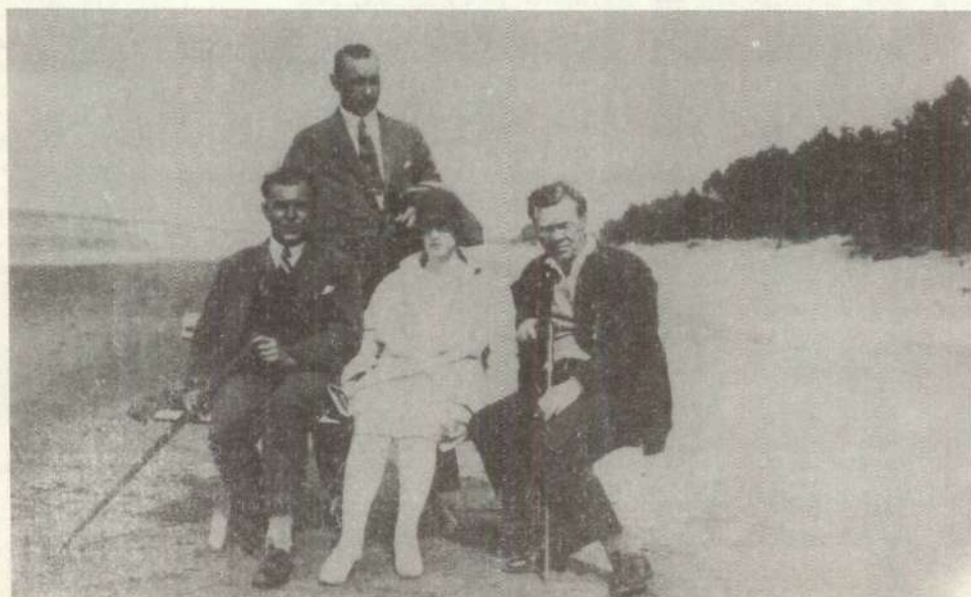
Tartu koolkonna esindajaist on kõige selgemini rahvuslikkuse olemust määratlenud K. Leichter ja E. Tubin. Esimene kirjutas: «... igas täisväärtuslikult kunstiteoses peab leiduma rahvuslikult omapäraseid jooni. [— — —] Välise omapära saavutamiseks on alati abiotsivalt pöördutud rahvamuusika poole ja alati saavutatud tulemusi, mille väärtus on olenenud vaid sellest, kas on piirdutud ainult rahvaviiside ja teiste rahvamuusika elementide otsese kasutamisega, või on süvenetud ühtlasi ka rahva kõikidesse muusikalistesse ja vaimsetesse eluvaldustesse.»¹² E. Tubin aga on öelnud: «Rahvusliku muusika all mõistan

¹⁰ K. Leichter. Meenutusi ja mõtteid. Rmt: Heino Eller sõnas ja pildis, lk 11.

¹¹ E. R. Heino Elleri külastamas. «Vaba Maa» 6. III 1937.

¹² K. Leichter. Muusika ja rahvuslik omapära. «Muusikaleht» 1938, nr 10, lk 208.

Heino Eller, Anna Elleri õde, Raimund Kull ja taga seisab Emil Ruber.



niisuguseid heliteoseid, mis väljendavad rahva temperamenti, ta omapäraseid rütme, vanu rituaale ja saagaid ja ka selle rahva patriotismi, eneseteadvust; väljendatud helilooja poolt, kes samu elemente eneses läbi elab, neid tunneb, kuuleb ja mõistab — ja ometi seejuures isikuks jääb, kuna teine samast rahvusest helilooja samu elemente hoopis teistsuguses isikupärasuses toonib väljendab. Kas on tarvilik seesuguse väljenduslaadi juures rahvaviis? Ma arvan, et ei, on küllaldane, kui selles muusikas leidub see iseloomustav, mis peitub rahvaviisides.»¹³

On selge, et rahvuslikkuse taotlemine rahvaviiside lihtsa tsiteerimise teel Elleri tookord ei rahuldanud, et rääkides «eetilise põhiloomuga muusikast», mõistis ta rahvuslikkust ilmselt analoogiliselt Leichteriga ja Tubinaga. Kuid kas saab siiski uskuda, et Eller 1937. aastal ei teadnud, milline peaks olema eesti muusika? Vist küll ainult sel juhul, kui välistada sellest nii Elleri enda kui ka tema õpilaste looming. Küll aga võib olla, et Eller ei soovinud või ei osanud tookord oma arvamust sõnades väljendada. Seevastu on ta aga väga selgelt ja ühemõtteliselt sõnastanud oma veendumuse, milline peab olema hea muusika, kui ta kirjutas E. Ruberile 5. II 1933: «Õigust öelda, see komponeerimine ongi üks võitlemine, võitlemine enesega ja alaline võitlus sellega, et mitte korrata seda, mis juba on olemas. Ikka leida kas või mõne joonekese seda, mis sind eraldab teistest, õigemini ütelda, olla niisugusena, nagu loodus on sind loonud, siis ehk lõpuks ütled seda, mis sul tõesti ütelda on.»

Originaalsust («seda, mis sind eraldab teistest») ei mõista Eller siin tühipalja originaalitsemisena, seda tõendab juba mainitud professionaalse meisterlikkuse nõue, mis on nii rahvusliku kui ka individuaalse omapära eeltingimus. Viimasega seostub ka muusika kaasaegsus, «modernsus» — põhiline Tartu koolkonna vastu suunatud rünnakute märklaud nii 30. aastail kui ka hiljem. Nii küsib E. Visnapuu, polemiseerides K. Leichteriga: «Kui klassika jälgendamine annab epigoone, siis modernis muusikas peaksid mõisted jääma samadeks. Kumb nüüd on ausam neist kahest? Härä K. Leichter hoolib vähe tõest, et individualist üldse pole mingi jooksik ei läände ega idasse, vaid et ta jääb enese juure.»¹⁴ Vastuses juhib K. Leichter tä-



Koos Peeter Ramuliga Narva-Jõesuus 1927(?) aastal.

helepanu Tallinna Konservatooriumi konservatiivsele õhkkonnale ja küsib omakorda: «Kas ei tuleks meilgi kord avasilmi vaadata, kuidas elatakse mujal? On selge, et alles teiste saavutusi tundma õppides, võrdlevalt hinnates leitakse seda, mida endil pole (...).»¹⁵

Elleri enda mõtteavaldusi muusika kaasaegsuse kohta pole 30. aastaist peaaegu teada. Isegi ühest oma kõige «modernsemast» teosest, 1. keelpillikvartetist (1925) rääkides märgib ta vaid möödamannes: «Elu läheb oma rada ja muusika ka» ning teisel: «Muusikaline värv on palju kõvem ja tundelisem dissonantsides kui see on lihtsates kolmköladel», rõhutab aga samas: «Peamõte oli see, et võimalikult saada ühe terviku (...), kõik välja pidada ühe teatava pinge juures algusest kuni lõpuni.» (Kirjast 11. V 1932.) Seega on helikeele uudsus talle vaid vahendiks dramaturgilise eesmärgi taotlemisel ja seda isegi teoses, mida kirjutades helilooja «pidas silmas oma tehnika täiendamist, väljendusvõimaluste avardamist ja kaasaegsustamist.»¹⁶

Need printsiibid, kaasaegsuse ja «eetilise põhiloomu» taotlus määravadki

¹³ E. Tubin. [Vestlus eesti muusikast.] Käsi- kirja äratõmme TMM-s E. Tubina fondis /1954/.

¹⁴ E. Visnapuu. Kes säälb ratsutab? «Päevalehe» lisa «Kunst ja Kirjandus» 16. I 1933, lk 10.

¹⁵ K. Leichter. Muusikalisi negatiive (III). «Nädala Postimees» 30. I 1933. Vt: K. Leichter. Valitud artikleid, lk 49.

¹⁶ K. Leichter. Instrumentaalne kammermuusika. Rmt: Eesti muusika II. T, 1975, lk 316.

Elleri loomingu üldilme 20.—30. aastail. Me võime siin märgata vaheldumisi domineerimas kord keerukama, «modernistliku», kord lihtsama, rahvusliku, isegi rahvaliku helikeelega teoseid. Uute väljendusvahendite otsingud valitsevad esiteks aastail 1923—1925 — impressioonistlike ja ekspressionistlike joontega «Sümfoonilises legendis» (1923) ja sümfoonilises poeemis «Viirastused» (1924) ning lineaarses 1. kvartetis (1925). Intensiivsed otsingud jätkuvad uues kvaliteedis 30. aastate algul, kui helilooja juba väljakujunenud isikupärase käekiri rikkastub XX sajandi ekspressionismijärgsete stiilivoolude elementidega, eriti 2. kvartetis (1931) ning Eleegias keelpilli-orkestri ja harfile (1931). Vahepealseise aastaisse jäävates orkestriteostes «Varjus ja päikesepaistel» (1926) ning «Sümfooniline burlesk» (1927 või 1928) valitseb seevastu pastoraalne, humoristlik või rahvalikule musitseerimisele lähedane, kuid alati peenelt stiliseeritud väljenduslaad, mis jätkub ka 30. aastate lõpul sümfoonilises süidis «Valge öö» (1939) ja 2. klaverisonaadis (1939—1940). Kümneni keskne teos 1. sümfoonia (1936) sünteesib endas kõik need erinevad stiilijooned kunstiliseks tervikuks, kus ühinevad monumentaalsus ja detailiseeritus, rahvuslik intonatsiooniring ja kaasaegne helikeel, tehniline meisterlikkus ja haarav emotsionaalsus.

Seoses rahvuslikkuse probleemiga näib tähendusrikkana Eduard Tubina mõju ja osatähtsus Tartu koolkonnas. Ilmselt kujunes rahvaviiside kasutamise alal terve koolkonna seisukohalt pöördeks Tubina esimene orkestriteos — «Süü eesti motiividel» (1931). Nagu meenutab K. Leichter, tekkis Elleri 30. aastate algul huvi rahvaviiside vastu võib-olla just tänu nende osavale ja uudsele kasutamisele Tubina teoses. Viimasele oli seega rahvaviis üheks lähtepunktiks juba loomingulise tee algul, samal ajal kui Eller jõudis selleni alles oma loomingu keskperioodil (kasutades suurteoses rahvaviisi esimest korda arvatavasti «Sümfoonilises burleskis»). Kui nüüd mõttes lisada Elleri peenele tehnikale Tubina kui sünnipärase suurvormimeistri sümfonistivõimed ja Eduard Oja vokaalmuusikale omane meloodiaanne, saab selgeks, kuivõrd mitmekesine žanriliselt ja kui tugevate rahvuslike juurtega oli Tartu koolkonna loomepotentsiaal 30. aastate lõpuks. Koolkonna kui terviku seisukohalt võib öelda, et luues 1937. aastal oma «Legendarse» (2.) sümfoonia, võttis Tubin üle

Elleri «Sinfonia in modo mixolydio» teatepulga.

Veel ühele Tartu koolkonna erinevusele Tallinna omast on juhtinud tähelepanu Eller ise: «Tartlaste muusika on kuidagi intiimsem, endasse süvenenum, finesse otsisklev. Tallinlased seevastu kalduvad bravuursusele, dramaatilisele, jõulisusele.»¹⁷ Sama mõtet on hiljem sõnastanud O. Tuisk järgmiselt: «Elleri koolkonna muusikat võib üldjoontes pidada introvertseks loomeliigiks, musitseerimiseks seemisest vajadusest. [— —] A. Kapi koolkond on eesti sümfonismi ekstravertne liin. Selle koolkonna heliloojad on suuremal või vähemal määral masside poole pöörduvad (...) tribuunid.»¹⁸

Kõik Tartu ja Tallinna koolkondade eespool loetletud tunnused võimaldavad tõmmata kultuuriloolisi ja loomingupsühholoogilisi paralleele teiste aladega 30. aastate eesti kultuuris, näiteks luulega. Teame, et kümnendi lõpul tekkis siin «Kirjandusliku Orbiidi» rühmituse (J. Sütiste, E. Hiir jt) «elulähedase» ja «Arbujate» (H. Talvik, B. Alver, B. Kangro jt) esteetiliselt nõudliku luule pooldajate vahel terav poleemika, mis paljuski on võrreldav vaidlusega Tallinna ja Tartu heliloominguliste koolkondade vahel. Piirdugem siin paari tsitaadiga «Arbujate» leerist. Nii kirjutas Heiti Talvik: «Nagu juba eelpool tähendasime, on eesti kirjandus «Siuru» aegadest alates arenenud realismi tähe all; lüürikat kui sellist pole see vool aga ialgi eriti soodustanud. Pole siis ime, et meie poeetide noorim põlvkond, lõpliku küllastunud n.n. elulähedase luule psühholoogilisest pealiskaudsusest ja vormilisest «enese minna laskmisest», näib jälle teed otsivat enam «sissepoole vaatava» ja vormipuhtama luule poole.»¹⁹ «Elulähedaste» iseloomustuseks sobiksid ehk Ants Orase sõnad: «Peagu kõiges, mida senini olen Sütistel maininud aplodeerimisväärset, on ekstravertse tunnuseid. Mitte luuletaja ise ega vaimne maailm, vaid väline maailm, milles ta liigub, on tema teemiks ning inspiratsioonide allikaks.»²⁰ Oleks muidugi vale arvata, nagu mõjustanuks Elleri otseselt toleaeagne eesti kirjandus (tema muusikavälised huvid kaldusid rohkem kujutava kunsti valdkonda);

¹⁷ Si. Vestlus Heino Elleriga. «Muusikaleht» 1938, nr 3, lk 67.

¹⁸ O. Ту́йск. *Op cit*, lk 102—103.

¹⁹ H. Talvik. Luule ja elu. «Akadeemia» 1937, nr 1, lk 60—61.

²⁰ A. Oras. Elulähedusest, eriti luules. «Akadeemia» 1937, nr 6, lk 401.

ilmselt on siin tegu puhttüpoloogilist laadi paralleelnähtustega. Lisaks esteetiliste suundade erinevusele soodustas koolkondade erinevusi ka Tallinna ja Tartu üldine kultuuriline õhkkond. K. Leichter on meenutanud, et kui ta asus elama Tallinna (1936), näis viimane talle ülikoolilinnaga võrreldes «vaimuvaesuse pesana». Tartus arutati probleeme, süveneti neisse, kuna Tallinnas võeti kõike pealiskaudselt ja möödaminnes — peaasi, et vaid läbi lööks.²¹

Elleri siirdumine Tallinna Konservatooriumi kompositsioonieriala professoriks 1940. aasta sügisel polnud mitte lihtsalt elu- ja töökoha vahetus, vaid kindlasti üks tähtsamaid sündmusi helilooja elus. Ühelt poolt tähendas see tema pedagoogitöö jätkumist avaramates võimalustes ja kõrgemal tasemel (professor Artur Kapp oli loobunud õppetööst). Teiselt poolt aga tähendas see ka Tartu koolkonna peatset hääbumist, kui võrd sealse muusikakoolis kaotati kompositsioonieriala. Tõsi küll, mõneks ajaks jäi veel Tartusse Eduard Tubin, kes lõi seal mitu suurteost («Krati» uue redaktsiooni, 3. ja 4. sümfoonia, 1. viiulikontserdi), kuid juba 1944. aastal lahkus ta sõjapõgenikuna kodumaalt. Veelgi tra-

²¹ Vestlusest käesolevate ridade autoriga sügisel 1986.

gilisemaks kujunes Eduard Oja saatus. Juba varem halvenenud tervis laostus sõja-aastail lõplikult, olgugi et ka tema suutis veel luua mõned väärtteosed (Oja suri 1950. aastal). Sõjajärgseil aastail on Tartu hoopiski kaotanud oma tähtsuse Tallinnaga võrreldava muusikakeskuseks.

Küllaltki vastuoluline mõju oli Tallinna siirdumisel (ja muidugi ka järgnevatel raskeil aegadel) Elleri enda loomingule. Seda näitab juba tema esimene Tallinna perioodi teos «13 klaveripala eesti motiividel», mille puhul K. Leichter on lühidalt märkinud: «Ellerit kui modernisti tegelikult enam ei eksisteerinud.»²² Vahel tsiteeritakse helilooja enda ütelist: «Ajaliselt pean oma kaasaegse loominguga alguseks 1940. aastat, millal kirjutasin 13 klaveripala.»²³ 60. aastate algul tehtud käsikirjalistes märkmetes on Eller

²² K. Leichter. Meenutusi ja mõtteid. Rmt: Heino Eller sõnas ja pildis, lk 12.

²³ L. Normet. Vaigulõhnaline muusika. Samas, lk 30. Seda on Eller öelnud ühes soomekeelses raadiosaates 1954. aasta veebruaris, kusjuures tsiteeritule eelneb seal järgmine lause: «Kui kõnelda minu kaasaegsest loomingust, siis peab ütleva, et olen teinud mõningal määral ringi oma loomingulises tees, jõudnud jälle tagasi nende realistlike põhimõtete juurde, millest lähtusin oma loominguga varasel perioodil.» (Käsikiri asub Ellu Elleri valduses.)

Heino ja Anna Eller 1937. aasta märtsis, pärast helilooja 50. sünnipäeva.



aga kirjutatud väga lakooniliselt: «13 klaveripala — rahvusliku intonatsiooni [taotlus] kui päevakorra küsimus.»

Mis peab siis olema õieti määrav kunstniku loometöös, kas «päevakorra küsimus» või tema enese tõetunne ja seemised veendumused? Kindlasti võivad need ühtida, näiteks Tubina 3. sümfoonia (1942), mille väljendusvahendid lähtusid teose patriootilisest ideest ja muusika üldmõistetavuse taotlusest. Kuid kas on see alati nii?

Kuidas me ka ei hindaks Elleri 40. aastate loomingut, näib vaieldamatuna, et see periood ei tähista mitte *e d a s i*-, vaid *t a g a s* iminekut, vähemalt väljendusvahendite uudisuselt, küllap ka originaalsuselt (kuid kas polnud needki Tartu koolkonna põhimõtteiks?). Tervikuna näibki Elleri selleaegses loomingus domineerivat klassitsistlik kallak (ilmselt siit ka senisest märksa sagedasem pöördumine traditsioonilise sonaaditsükli poole). Kuivõrd see suund on tingitud Tallinna kui omaaegse «vaimuvaesuse pesa» ja konservatooriumis valitsenud konservatiivse õhkkonna mõjust, selle üle on praegu raske otsustada.

Tartu koolkonna suhteliselt järsk lõpp oleks nii või teisiti katkestanud eesti muusika arengu järjepidevuse, kuid see katkestus ei oleks olnud nii radikaalne, kui järgnenud aastail 1948—1958 ei oleks valitsenud äärmiselt eitav suhtumine kõigisse selle koolkonna saavutustesse (see avaldus peaaegu kogu loodu käibelt kõrvaldamises). Mõistmaks tolleaegset olukorda võib tsiteerida vaid paari rida 1949. aasta «Sirbist ja Vasarast»: «Meie muusikateadlased ja heliloojad, kelle ühise tegevusena pandi kodanlikus Eestis käärima formalismi lehkav pärm (eriti teravalt silmatorkaval kujul Tartus), ei ole seni kuigi tõsiselt ja parteilise printsiipaalsusega püüdnud anda kriitilist ja eneskriitilist hinnangut sellele tööle, milles neist ainsana Tartusse jäänud helilooja Johan Bleive siiani sipleb. On aga ka selge, et kliimavahetus ei ravi formalismi. Olles ausad, näeme praegugi veel neid takistusi ja pidureid, mille traadid jooksevad kokku sellesse ringi, kuhu omal ajal kuulusid Eller, Leichter, Tubin, Roots ja teised.»²⁴

Nii juhtuski, et pärast NLKP Keskkomitee 1958. aasta 28. mai määrust (mõistis hukka varasemale, 1948. aasta otsusele järgnenud ebaõiglase kriitika väljapaistvate nõukogude heliloojate suhtes), kui muusikaelu pääses jälle vabamalt arene-

ma, oli Tartu koolkonna looming tookordsele eesti heliloojate nooremale põlvkonnale peaaegu tundmatu. Elleri enda Tartu-perioodi teoste taasavastamine kestab tänaseni ja Tubina neljast kodumaal loodud sümfooniast on sõjajärgses Eestis kõlanud vaid teine ja neljas (ning veel kolmas kurioosumina Kaunas, mitte aga Tallinnas!). Nii võib öelda, et Tartu koolkonna loomepärand on veel praegugi suurelt osalt *terra incognita*.

Kui otsida Tartu koolkonna jälgi Elleri Tallinna-perioodi kasvandike teostest, väärivad tähelepanu eelkõige tema pedagoogitöö viimased tosin aastat, sest kuigi Elleri õpetusmeetod jäi üldjoontes kogu aja samaks, ei pakunud vahepealsed aastad soodsat pinda uute jõuliste annete esilekerkimiseks. 50. aastate lõpul elavnes ka Elleri enda loometöö, valmis mitu sisukat suurteost, mis kuuluvad tema loomingu paremikku (3. sümfoonia, 4. klaverisonaat, 5. kvartett, Sümfoonia). Ent praegu, kus Elleri surmast on möödunud juba ligi kaks aastakümnet, näib siiski küsitavana, kas õnnestub lähemas tulevikus taaselustada Elleri kooli pedagoogiliste printsiipide tasemel (tungivat vajadust selle järele rõhutas O. Tuisk oma ettekandes XII Balti muusikateadlaste konverentsil Tallinnas 1978. aastal²⁵). Vahest oleks selleks vaja hoopis uut Tartu Kõrgemat Muusikakooli?

²⁴ Muusikateaduse ja -kriitika olukorrast Eesti

Heino Eller pedagoogina Tallinna Riiklikus Konservatooriumis

SEP

HEINO RANNAP

HEINO ELLERI ÕPILASED TRK-s*

Els Aarne	1940—1946
Mihhail Bergmann	1956—1957
Aleksander Blumberg	1940—1941
	ja 1944—1945
Anatoli Garšnek	1945—1950
Viktor Ignatjev	1962—1968
Heimar Ilves	1940—1949
Vallo Järvi	1950—1953
Heino Jürisalu	1949—1954
Villem Kapp	1940—1944
Udo Kasemets	1941—1943
Harry Kiisk	1943
Enn Kivimurm	1968—1970
Jaan Koha	1951—1954
Jakob Kuik	1940—?
Leelo Päts-Kõlar	1946—1948
Boris Körver	1945—1950
Ivika-Ly Leesmaa-Kadarik	1955—1961
Indur Leetva (e M. Tomson)	1940—1942
Herman Malvet (Mühlbaum)	1942—1943
Uno Naissoo	1947—1952
	(vahepeal M. Saare kl)
Leo Normet	1945—1950
Aarne Oit	1953—1956
Valter Ojakäär	1953—1956
Ilmar Pakri	1966—1970
Boriss Parsadanjan	1954—1959
Gennadi Podelski	1947—1949
Arvo Pärt	1958—1963
Alo Põldmäe	1964—1970
Kaljo Raid	1940—1944
Ivalo Randalu	1958—1963
Heino Rannap	1947—1949
Kirill Raudsepp	1946—1949
Jaan Rääts	1954—1957
Olev Sau	1962—1967
Edgar Seelberg	1956—1958
Heljo Sepp	1943—1946
Ilmar Sepp	1954—1958
Lulli Siimon-Mölder	1947—1952
Aleksei Stepanov	1940—1941
Lepo Sumera	1968—1970
Eugenie Suni	1944—1947
Ants Sõber	1952—1954
Helene Tobias-Duesberg	1940—1943
Roman Toi	1941—1945**
Aino Uuehendrik	1940—1945
Edmund Uus	1944—1948
Aado Velmet	1940—1947
Ivar Voites	1961—1964

Konservatooriumi elus nagu kogu Eesti kultuurielus oli 1940. aasta juuni-pöördel kaugeleulatuv tähtsus. Õppeasutusse astus enam töölislapsi, avati uusi erialasid, pedagoogilisele tööle kutsuti uusi spetsialiste. Kuna senine kompositsiooniprofessor Artur Kapp jäi 1. oktoobrist 1939 pensionile ja töötas 1939/40. õppeaastal vaid tunnitavalise õppejõuna, oli vanameistrile vaja väärikat asendajat. Pidanud nõu vanemate professoritega (mõningatel andmetel August Topmaniga), kutsus direktori kohusetäitja Riho Päts kompositsiooniprofessoriks Heino Elleri, kes oli seni töötanud suurepärase tulemustega Tartu Kõrgema Muusikakooli kompositsiooni ja teoreetiliste ainete õppejõuna ja oli väljapaistev helilooja.

Esimesel nõukogude õppeaastal. Eesti NSV hariduse rahvakomissar kinnitas 1940. aasta 6. septembri käskkirjaga Heino Elleri Tallinna Konservatooriumi kompositsiooni ja teooria osakonna juhatajaks, professoriks. Tegelikult asus H. Eller konservatooriumi hoones Võidu väljakul looma oma Tallinna koolkonda juba 1. septembril. Eelkäijatelt võttis ta üle Villem Kapi, Heimar Ilvese, Aleksei Stepanovi, Aleksander Blumbergi, Jakob Kuigi, Kaljo Raidi ja Helen Tobiase, lisaks neile õpinguid alustanud Indur Leetva ning Aino Uuehendriku. Sügissemestril õppisid kompositsiooni ka Els Aarne ja Jüri Variste, kuna aga õppimine kahel erialal ei vastanud tolleaegsetele eeskirjadele, kustutas direktor V. Alumäe nad oma käskkirjaga teiselt, st kompositsiooni ja teooria erialalt. Selle aasta andekamaks õpilaseks oli H. Elleriil kahtlemata Villem Kapp.

* Olemasolevatel (lünklikel) arhiivandmetel on Heino Elleri olnud konservatooriumis 48 kompositsioonieriala üliõpilast, kuid mitte kõik pole lõpetanud. Nimekirja on lisatud igaühe õpinguaeg H. Elleri juures.

** Andmed teosest: H. Olt. Estonian Music. Tallinn, 1980, lk 146. TRK arhiivis andmed puuduvad.

Esimesel konservatooriumiaastal õpetas H. Eller kuut õppeainet. Tegelikult oli siin tema jaoks vähe uut. Samu õppeaineid oli ta õpetanud Tartuski. Kuue-teisttunnine nädalakoormus sisaldas 2 tundi eriharmoniat, 4 tundi (2 rühma) kontrapunkti, 2 tundi fuugat, 3 tundi vormiõpetust, 3 tundi praktilist kompositsiooni ja 2 tundi eriinstrumentatsiooni. Eriharmoniat õpetas ta I kursusele, kontrapunkti II kursusele, vorme ja eriinstrumentatsiooni vanematele kursustele, vabakompositsiooni tundides võisid käia kõik selle eriala õpilased.

Esimesel nõukogude õppeaastal otsis konservatoorium võimalusi uuendada õppeplaani, programmi ja õppemetoodikat. Hariduse Rahvakomissariaat ootas muudatusi uutelt direktoritelt. Esimese direktori Riho Pätsi järel tehti direktoriks asumise kokkulepe Tuudur Vettikuga¹, määrati aga K. Aisenstadt (Tovarkovskaja). Talvel sai direktoriks V. Alumäe, pärast sõja puhkemist oli mõned päevad direktoriks Gustav Ernesaks.²

Sõjaajal. Esimesel sõjasuvel jõudsid noored mobiliseeritud ja nõukogude aktivistid evakueeruda tagalasse, vanem põlvkond jäi okupatsioonitsooni. Hilissügisel asuti uuesti õppetööd organiseerima ka konservatooriumis. Direktoriks määrati taas professor J. Aavik, kes esitas 36 õppejõu hulgas haridusdirektooriumile kinnitamiseks ka H. Elleri. Kui nõukogudeaegne pedagoog tagandati H. Eller kompositsiooni ja teooria osakonna juhataja ja professori kohalt. Professori ajutise kohusetäitja kohale kinnitas haridusdirektoorium H. Elleri 1. veebruarist 1942, professori kohale alles 1. augustist 1942. Õpilaste arv konservatooriumis oli järsult vähenenud. Kompositsioonieriala asusid õppima vastavalt oma võimalustele teiste erialade õppurid.

Et kompositsiooni ja muusikateaduse osakonna juhataja kohusetäitjaks kinnitati H. Elleri endine õpilane Karl Leichter, olid H. Elleri klassikaliste vormide ja stiilide õpetamisel vabad käed. Kolleegina asus uuesti tööle ka Artur Kapp, kes oli kirjutanud J. Aavikule: «Palun Teid... et mina 7—9 tundi... saaks. Teisi allikaid oma elu ülevalpidamiseks mul ei ole.» 1. veebruarist 1942

kinnitataksegi A. Kapp professori ajutiseks kohusetäitjaks, kuid mitte kompositsiooni, vaid orel ja kirikumuusika alal. Endiselt jäid H. Elleri kateedri kompositsioonierialal õppijad.

Sõjajärgses konservatooriumis. 1944. aasta sügisel, vabastatud Tallinnas, asusid tagalast saabunud muusikud koos okupatsiooni üle elanud õppejõududega taastama laostunud õppeasutust. Direktor V. Alumäe määras Heino Elleri kompositsioonikateedri juhatajaks. 30. oktoobril 1944 esitas H. Eller kateedri koosolekule oma kompositsioonieriala õppekava:

I kursus — eriharmonia (kirjalik eksam: koraalimeloodia harmoniseerimine, moduleeriv prelüüd);

II kursus — kontrapunkt (kirjalik eksam: viiehäälne kontrapunkt 3-osalises vormis, vabas stiilis; kolmehäälne fugett);

III kursus — fuuga (kirjalik eksam: 4-häälne kahekordne fuuga);

IV kursus — praktiline kompositsioon I;

V kursus — praktiline kompositsioon II.

Sel õppeaastal oli H. Elleri töökoormus suur: 25 nädalatundi kompositsioonieriala aineid + kateedri juhatamine.

Endistest H. Elleri õpilastest olid jäänud H. Ilves, E. Aarne-Paemurru, A. Uuehendrik ja A. Blumberg. Uuteks õpilasteks said Heljo Sepp, Feliks Tamm, Edmund Uus, Aado Velmet, Eugenie Suni ja Leelo Päts. Erialaeksamite kõrval võttis H. Eller vastu ka teisi teoreetilisi eksameid, nagu E. Arro ja H. Lepnurme oreliklassi õpilaste eriharmoniat, V. Reimanni instrumendiõpetust jm.

Järgmisel, 1945/46. õppeaastal oli H. Elleri koormus pisut väiksem: kompositsiooni 14 tundi, eriharmoniat 6 tundi nädalas. Niisugune koormus püsis mitmeid aastaid. Kateedri juhatamisele ja eksamikomisjonidele lisandus töö nii konservatooriumi kui ka muusikakooli vastuvõtukomisjonides. Ühtlasi oli H. Elleri TRK kunstinõukogu liige ja TRK raamatukogunõukogu liige.

Üleminek üleliidulistele õppeplaanidele 1946. aastal ei toonud H. Elleri poolt rakendatud kompositsioonieriala õppeprogrammi sisulisi muudatusi. Uudiseks

¹ H. Rannapi vestlus T. Vettikuga 1975. aastal.

64 ² ENSV ORRKA, f 3635, nim 1, sü 76, l 104—106.

oli kooriklass, mille tööst pidid osa võtma nüüd ka kompositsioonitüdengid. «Miks mitte,» ütles H. Eller, «Eesti heliloojad on kõik kirjutanud koorilaule.» Kuna õppeplaan piirdus vaid 15 õppeainega viie aasta jooksul (suurim nädalatundide arv oli 3. semestril — 23, väikseim 10. semestril — 2), jäi üliõpilastele rohkesti aega iseseisvaks tööks.

1947/48. õppeaastal kompositsiooni-üliõpilaste hulk suurenes tunduvalt. 12 vanemate kursuste üliõpilasele liitus 7 uut. H. Eller oli kateedrijuhatajana veendunud: «Las õpib, kui tahab, eks siis näe, mis tast saab.» Nendel aastatel oli kompositsioonikateedri õppejõudude koosseis, võrreldes teiste kateedritega, kõige kõrgema kvalifikatsiooniga, sest koosnes ainult professoritest, tuntud heliloojatest: H. Eller, M. Saar, C. Kreek, E. Kapp ja H. Lepnurm.

1948/49. õppeaastal oli H. Eller viimast aastat kateedrijuhataja. Kateedri koosolekul novembris, kus arutati kateedri tööd ÜK(b)P ja EK(b)P kultuuriküsimusi kajastavate otsuste valgusel, märgiti: «Kateeder kviteeris, et õppejõudude õpetamise suund on õige, baseerudes klassikalise muusika traditsioonidel. Samuti on ka rahvuslikkuse kui ka rahvalikkuse rakendamise probleemid õpilaste helitöodes leidnud õige sünteesi. . . ja lahendatud õpilaste poolt vastavalt nende andele ja individuaalseile võimele.» Kateedri otsus tähendas selle töö tunnustamist ja heakskiitmist, mida H. Eller tegi kateedrijuhatajana ja õppejõuna. (Kompositsioonierialal oli tollal TRK elus suur osatähtsus, 92 üliõpilasest õppisid 15 kompositsiooni.) Kuid kultuurielus käiku läinud kodanliku nacionalismi igandite väljajuurimise kampania tingis organisatsioonilisi sundmuudatusi. H. Eller vabastati kateedrijuhataja kohustest, seejuures põhjust fikseerimata. Vabanenud kateedrijuhataja ametist, oli H. Eller ka järgnevatel aastatel riigieksamite komisjoni autoriteetne liige, võttis vastu erialaeksameid, õpetas mitmeid õppeaineid (1949/50. õ-a näiteks loomingut, polüfooniat, kontrapunkti, harmooniat ja vormiõpetust), kuid erilist tähelepanu pööras ta oma üliõpilaste erialasele arendamisele. Mõnel aastal andis ta rohkesti lisatunde oma kodus. «Säärases kodus atmosfääris

süveneb eriti kontakt üliõpilase ja juhendaja vahel, mis võimaldab süvenemist nii eriaine kui ka paljudesse esteetilise kasvatamise probleemidesse,» märgitakse kateedri protokollis. Ka oma viimastel aastakümnetel võttis H. Eller üldjuhul oma kõikidest kateedri koosolekutest, oli oma sõnavõttudes heatahtlikult nõudlik nii enda kui ka teiste õppejõudude ja üliõpilaste vastu.

Teaduslik-metoodilisest tööst. H. Eller ühendas aastakümnete jooksul komponeerimise ja pedagoogitöö, ilma et need oleksid teineteist seganud. Hoopis teisiti suhtus ta aga kohustuslikku teaduslik-metoodilisse töösse. Austusest korra vastu võttis ta endale vastavad kohustused ja püüdis neid ka täita, kuid huvi ja püüdlikkuset. Rektoraadi suurenenud nõudlikkuse tõttu võtab H. Eller 1950. aastal koos M. Saare ja A. Velmetiga nõuks koostada 80-leheküljelise polüfoonia metoodilise konspekti üliõpilastele ja sõita selle ettevalmistuse ajal konsulteerima Moskva Konservatooriumi. Ometi ei saanud sellest asja. Oma teadustööplaani täitis ta sel aastal rikkaliku loominguga: 14 pala klaverile, 3 pala flöödile ja 3 pala viiulile.³ 1952. aastal lubas ta koos Mart Saarega uuesti asuda polüfooniaalase töö juurde, mis pidi saada nimeks «Range ja vaba stiili kontrapunkt» ning kujunema praktiliseks õpikuks. M. Saar kirjutas kahe aastaga oma osa valmis, kuid tervikuna jäi õpik lõpetamata, sest oma osa asemel komponeeris H. Eller jällegi mitu helitööd. 1958. aastal pidas kateeder «vajalikuks muuta prof. H. Elleri/. . ./ teadustöö plaani. Prof. Eller hakkab teadustöö raames kirjutama oma autobiograafilist teost «Minu mälestused»». Ka selle kirjatöö valmimise kohta puuduvad andmed.

Väärtusomadused pedagoogina. Heino Elleri autoriteetsel isikul oli suur mõju oma õpilastele, aga ka kogu konservatooriumi elule. Tema tegevust hindasid kõrgelt kõik temaaegsed rektorid, ja neid polnud sugugi vähe: R. Päts, K. Aisenstadt, V. Alumäe, J. Aavik, B. Lukk, G. Ots, E. Kapp. Kauaaegne õppe- ja tea-

³ TRK arhiiv, nim 1, sü 90, l 26. H. Elleri teaduslike tööde hulgas 14 klaveripala ei leidu. Teaduslikud tööd nr 1 ja 2 (1952) on 3 flöödipala ja 3 viiulipala («Õhtulaul», «Pulmalaul ja tants»).



Artur Lemba, Johannes Barbarus ja Heino Eller.

Moskvas 12. septembril 1960. Vasakult: Vilma Paalma, Stojan Petrov, Leo Normet, Eugen Kapp, Heino Eller, Riho Päts, Aurora Semper, Artur Lemba.



dustöö prorektor Jüri Variste märkis: «Hindasime rektoraadis Heino Ellerit väga kui põhjalike teadmistega õppejõudu, kes süstemaatiliselt annab edasi oma teadmisi üliõpilastele. Juba haigena, kui ta kodus tunde andis, käis ta ikka vahepehel konservatooriumis. Tuli, raskelt kepile toetudes, leebe naeratus näol.»

Küsitlesin 1986. aastal H. Elleri õpilasi.

«H. Eller lähtus iga õpilase konkreetsest ettevalmistusest (mul oli see nõrk), igapäevaste eeldustest ja suunas vastavalt sellele. Näitas ära nõrgad kohad, kuid lasi endal parandada. Rõhutas järjekindla töö vajadust: «Kirjuta päevas kas või 8 takti — vaata, mis see elu jooksul välja teeb!..» (V. Ojakäär.)

«Ta suutis arendada õpilases peituvaid eeldusi võimeteks, millele toetub iseseisev töö. Ta pidas tähtsaks väga laiaulatusliku baasi loomist teadmistes ja oskustes.» (H. Sepp).

«Peaaegu H. Elleri kui pedagoogi kõige väärtuslikumaks omaduseks äärmist ra-

Leo Normet, Heljo Sepp, Ellu Eller, Valter Ojakäär, Anatoli Garšnek ja Heino Eller 7. juulil 1951.



Eduard Tubin ja Heino Eller 16. detsembril 1961.





Heino Eller oma õpilaste keskel 31. jaanuaril 1956. Esireas: Johannes Bleive, Alfred Karindi, Heljo Sepp, Heino Eller, Els Aarne, Aado Veimet, Villem Kapp; teises reas: Arne Oit, Jaan Koha, Leo Normet, Valter Ojakäär, Ants Sõber, Anatoli Garšnek, Boris Kõrver. Uno Naissoo; tagareas: Leo Tauts, Heino Jürisalu ja Boriss Parsadanjan.

Heino Elleri sünnipäev, 7. märts 1964. Paremalt: Jaan Rääts, Marika Oja, Heino Eller, Ivika Leesmaa, Igor Garšnek, Boriss Parsadanjan, Leida Garšnek.





Heino Elleri 70. sünnipäev, 7. märts 1957. Paremalt: Valter Ojakäär, Heljo Sepp, Boriss Parsadanjan, Jaan Koha, Heino Eller, Aurora Semper, Leo Normet, Ellu Eller, Boris Kõrver, Ants Sõber, Anatoli Garšnek, Kai Ojakäär.

Heino Eller ja Jaan Rääts 1966. aastal.



hulikkust. Delikaatsust. Vabade käte jätmist stiili valikul. Muusikalise materjali ökonoomsuse ning loogilise seotuse nõudmist. Sümfooniaorkestri ideaalset tundmist ning oma teadmiste osavat edasiandmist õpilastele.» (E. Selberg.)

«Tema oskust juhtida tähelepanu märkamatutele pisiasjadele.» (V. Järvi.)

«Ta andis õpilasele tugeva aluse kontrapunkti alal.» (K. Raudsepp.)

«H. Eller oskas edasi anda ametisaladusi, juhtida kompositsioonitehnika loominguks kasutamisele.» (L. Normet.)

«Ta oli sügavalt erudeeritud helilooja ja muusikateoreetik. Ta väitis, et muusika peab olema ilus. Seda leidis ta klassikalises vokaalpolüfoonias, Palestrina stiilis, mida oma õpikus «Kontrapunkt» käsitleb põhjalikult K. Jeppesen. Seda õpikut hindas H. Eller väga kõrgelt.» (B. Körver.)

«Ta katsus maksimaalselt säilitada ja arendada neid omadusi, mis õpilasel olid. Ei pidanud enese kunstikeelt parimaks võimalikest.» (H. Jürisalu.)

«H. Eller pani suurt rõhku teose polüfoonilisele loogikale, teda huvitas teose kude. Tema kõige väärtuslikumaks omaduseks oli kõrge professionaalne meisterlikkus.» (L. Kõlar.)

«Ellerit iseloomustas tasakaalukus, harmoonilisus, heasoovlikkus, vitaalsus, peen diplomaatiline taktitunne, huumorimeel, sisemine soojus ja võlu.» (I. Kadarik.)

«Ta väärtuslikumaks omaduseks oli, et ta ei püüdnud kujundada üliõpilase loomelaadi oma näo järgi. Teoseid töötles ta selliselt, et need näeksid välja klassikaliselt ilusad ja vormilt selged. Pedagoogina oli ta vajalikuks kaaslaseks, kelle kõrval oli võimalik ennast teostada.» (J. Rääts.)

Kaunilt iseloomustas H. Ellerit Villem Kapp, öeldes oma õpetajate kohta: «Käpilt võib õppida mõtete julgust ja avarust, Saarelt rahvusliku joone oskuslikku käsitlemist, Ellerilt palju ilu, peent võlu ja meisterlikku viimistlust.»⁴

Heino Eller kui pedagoog oli lihtne, rahulik, suursugune. Ta oli kiindunud loodusesse, see väljendus ta loomingus ja ka elulaadis. Oma õpilastesse ja kolleegidesse suhtus ta südamliselt. Tema sün-

nipäeval ja uue aasta esimesel päeval kogunesid ta koju kõik tema õpilased. Vesteldi loomingust ja muusikaelu päevasündmustest. Ta asjalikkus ja heatahtlik nõudlikkus sundisid õpilasi end kokku võtma, koduseid ülesandeid tegema ja helitöid kirjutama. Professor oli hea nõuandja. Nii soovitas ta B. Parsadanjanil konsulteerida oma kirjutatava sümfoonia üle D. Šostakovištšiga; soovitas V. Ojakääru Üliõpilaste Teadusliku Ühingu ringijuhiks kompositsioonikateedris jms. H. Eller oskas suunata oma õpilasi vastavalt nende kutsumusele, eelistamata stiili või žanrit. (Loomulikult ei puudunud samas ta õpilaste teostes n-õ firmamärk — õpetaja loomingu mõju.) H. Lepnurm meenutab: «Kui avangardismi laine oli lõõnud meil lõkkele, siis ükskord Heliloojate Liidust kahekesi ära tulles ta ütles: «Noored andekad mehed, las kirjutavad nagu tahavad, ei maksa nende kallal norida.»»

H. Elleril oli peen huumoritaju ja ta armastas ka ise nalja heita: oma suitsetamiskire üle, plagiaatide üle mõne õpilase motiivistikus, bürokraatia üle. Näiteks olime 1948. aastal U. Naissoo, L. Siimoni ja G. Podelskiga tunnis, kui professorile meenus, et talle on antud käsk teha tunnis poliitkasvatustööd. «Kallis professor,» ütlesime meie, «pole vaja, me loeme iga päev ajalehti.» «Väga hea,» rõõmustas professor, «nii ma ütlen, et arutasime ajalehtede lugemise küsimust.»

Elu lõpuni säilis H. Elleri käitumises teatud vallatu joon, mis lõi aeg-ajalt välja ja tegi ta õpilastele eriti lähedaseks. Näiteks ütles ta vahetevahel tundi tulles naeratusega: «Noh, näita, mida sa tänaseks mulle kokku soperdasid!» (K. Raudsepp.)

Elleri õppe-kasvatustöö juhtmotiiviks oli järjekindla töö nõue. «Ei päevagi reata! Ära oota inspiratsiooni, see tuleb tööd tehes iseenesest. Muidu on nii, et täna ei tule vaimu peale, homme ei tule — ja ei tule kunagi,» kordas ta õpilastele. Viimistlusinstrumendina pidas ta lugu kummist. «Kumm on heliloojale tähtis töövahend. Ära karda mahakustumist ja ümbertegemist.» (V. Ojakäär.)

Värvikalt iseloomustab maestro tööd Leo Normet: «Samas aga suhtus H. Eller oma õpilastesse nagu jaapani aednik: ta

ei püüdnud neid painutada kuhugipoole, kõige vähem aga enese poole. Ta laskis neid kasvada, nagu igauhe loomus seda nõudis, püüdes oma nõudmistega sellele ainult kaasa aidata. Ta oli meister *par excellence*, kes leidis, et õppija on küps ainult siis, kui ta valdab täiuslikult oma ametioskusi. Siin ei tohtinud juba ükski pisiasi kahe silma vahele jääda.»

Muusikakeele otsingul püüdis Eller ise rahvuslikkusele ja mõjutas neile sageli märkamatult sellele teele ka oma õpilasi. Tema seisukoht — kõige paremini väljendab inimene end emakeeles — käib ka rahvamuusika intonatsioonide kohta. Ta soovitas eesti rahvamuusikale iseloomulikke meloodiakäänakuid, pooldas miksolüüdia laadi, karget harmooniat, põhjamaist koloriiti.

Kahtlemata olid professoril oma lemmikheliloojad, kuid ta hoidus neist etaloni tegemast. Ta hindas väga Bachi loomingut ja seadis tema prelüüde-fuugasid õpilastele eeskujuks. Südamelähedane oli talle Grieg. Ta austas Wagnerit, soovitas üliõpilastel tutvuda Skrjabini ja Hindemithi loominguga. Kontrapunkti õpetamisel seadis eeskujuks Palestrina. Kõrgelt hindas ta Mozarti ja Tšaikovski teoseid. Vanemate kursuste üliõpilastele pani ette tutvuda Stravinski teostega. Keelpillikvarteti kirjutamiseks soovitas uurida Beethoveni kvartette. Orkestratsioonis tõi näiteid Prokofjevi ja Šostakovitši muusikast. Olulist tähelepanu pööras professor strihhidele, endise viiulimängijana tahtis ta, et keelpillistrihhid oleksid ka üliõpilastöös professionaalsel tasemel. «Vaatame, kuidas on strihhidega,» alustas ta sageli pikaajalist tööd orkestratsiooni kallal. (E. Selberg.) Kui talle mõni koht üliõpilase teoses ei meeldinud, ütles ta: «Teeme suitsu!» Võttis karbist «Kazbeki», topis hülssi täiendava filtri — vatitüki, süütas paberossi, nautis esimese mahvi ja jätkates: «No vaatame, mis selle kohaga teha,» mängis paarkümmend asendusvarianti, öeldes ise vahele: «Zum Beispiel.» Õpilastelt nõudis ta kontsentreeritud muusikateksti. Liigliha, olgu siis korduse või väheilmeka töötluse, tõmbas ta armutult maha. «Muusikas peab alati teadma, kust midagi tuleb ja kuhu läheb,» armastas ta öelda, pöörates tähelepanu tervikule, vormitäiusele.

Kui õpilane oli järgmiseks korraks vastavalt soovitusel mõne koha ümber teinud, polnud professor kiitusega kitsi — «molodets!» — ja soovitas järgmiseks tunniks kirjutada uue variandi. Kui ta loobus suitsetamisest, tekkis tal komveki söömise komme, mis jällegi oli põhjustatud kontsentreerumisvajadusest. Taskust ilmus plekist kompvekikarp, väikesi hapukaid klaasjaid või teinekord iiris-komme pakuti kõigepealt üliõpilasele, siis pistis ta ise paar tükki suhu, ütles jällegi: «No vaatame, mis selle kohaga teha,» ja asus klaveril improviseerima asendusmotiivi. Seejuures olid pakutavad motiivid harilikult joonia, früügia või miksolüüdia helilaadis, harmoonialt põhjamaised, rütmilt mitmekesised. Muidugi ei kirjutanud õpilane ei kohe ega hiljem üles pakutut, küll aga pani see mõtlema ja leidma uudset motiivi või harmooniat.

H. Elleri südamlükust suhtumisest oma õpilastesse on kirjutatud ja räägitud. Ere näide on Heljo Sepa õpetamine Tartus ja hiljem kompositsioonikateedris Tallinna Konservatooriumis. Annet hindas professor kõrgelt ja aitas igati kaasa selle arengule. Samas ei naeruvääristanud ta ialgi keskpärasust, vaid leidis sealgi positiivseid jooni. Ühtviisi erapooletu oli ta oma ja kolleegide üliõpilaste vastu.

Elleri koolkond on omanäoline ja arvukas. Tema austajate ja mõnes mõttes isegi õpilaste hulka tuleb arvata ka paljud mitteheliloojad, need, kellelt ta eksameid vastu võttis, või siis interpretid, kes said temalt kasulikke näpunäiteid.

100. sünniaastapäeva künnisel teeme kummarduse suure inimese mälestusele, kelle heliloominguline ja pedagoogiline meisterlikkus on andnud eesti muusikale rohkesti järglasi, maestro elutöö jätkajaid.



Koos külalistega Hellioliate Liidus 1947. aasta suvel. Esireas: Lydia Auster, Mihkel Lüdig, Gortšakova ja dirigent Gortšakov Moskuast.?, Eugen Kapp, Aurora Semper, Heino Eller, Riho Päts, Johannes Semper.?, V. Kapp, A. Vigner, Anna Klas ja E. Skulte, seisavad: Aleksei Stepanov, Tuudur Vetti.?, Harri Kõrvits.?, Sergei Prohhorov, Aron Tamarkin.?, Villem Kapp, Bruno Lukk, Hugo Lepnurm, Roman Matsov ja Villem Reiman.



HEINO ELLER

Prelüüd tšellole ja orkestrile g-moll

KRISTEL PAPPAL

1935. aastal iseloomustas Riho Päts Prelüüdi nii: «See on kõlaliselt märksa lihtsam kui sama helilooja viimase aja tooted. [— — —] H. Eller musitseerib vaid sisemisest tundest, kusjuures väljub miskist taolisest chopin-skrjabinlikule vaimulaadile. Aga ei või märkimata jätta, et juba siin ilmnevad needsamad sisemised tunded, mis H. Elleri nüüdisaja loomingus täitsa konkreetse ilme on võtnud. Ja vormikäsitluses paneb H. Eller end kohe maksma küpse meistrina, kusjuures ta ka sisuliselt paelub — eeskätt loogiliselt areneva muusikalise mõtte tihedusega, siis huvitavusega ja mitte vähemal määral oma väljendusrikkusega, milles kunagi ei puudu kulminatsioon. See teos tohiks kujuneda nõutavaks kontsertpalaks meie tšellistide repertuaaris, seda enam, et oma üldilmelt on ta selline, mida tavaliselt nimetatakse tänuilikuks.»¹

Oigupoolest oli Prelüüdist tollal juba saanud nõutav kontsertpala (R. Päts andis oma hinnangu teose klaveriga variandi trükis ilmumise puhul²). Pärast esiettekannet 8. aprillil 1921 «Vanemuises» (solist Paul Berkovitš, orkestrit juhatas autor) kõlas Prelüüd sageli nii Tartus kui ka Tallinnas. Teose innukateks interpreteerijateks olid Paul Berkovitš, Raimond Bööcke ja muidugi August Karjus, kes esitas Prelüüdi ka H. Elleri juubeliaktusel 10. märtsil 1937.³ Nendele nimedele võib lisada veel hulga järgmiste põlvkondade tšelliste — Laine Leichterist Peeter Paemurruni ja Teet Järvini, rääkimata õpilastest ja üliõpilastest, kes Prelüüdi hoole ja armastusega mängivad. Kahtlemata kuulub Prelüüdile eesti populaarseima tšelloteose aujürg.

Millal on Prelüüd kirjutatud? Partituuri käsikirja ühes servas leiame H. Elleri märkuse «Sestoretisk, 1917. a.» Sestoretiski suveorkestris viiuldas H. Eller kindlasti 1916. ja 1918. aastal, võimalik, et ka 1917. Igatahes paigutub teos aastate 1916—1917 piirkonda, tema kaaslasteks on muu hulgas Fantaasia viiulile ja klaverile g-moll (1916)⁴ ning sümfooniline pilt «Videvik» (1917). Järgmised teated teosest pärinevad 1920. aastast — H. Eller näitas Petrogradi konservatooriumi eksamikomisjonile peale Esimese klaverisonaadi (1920) ka Prelüüdi. (Konservatooriumiksamiraamatust võime lugeda tookordse rektori Aleksandr Glazunovi arvamust: peen heliloojaanne, hea muusik, värsked mõtted, huvitavad rütmikontuurid, soovitav oleks iseseisvam suhtumine vormi.)⁵

Prelüüd ei olnud H. Elleri esimene tšellolugu. 1913. aastal valmis humoorikas Vana tants tšellole (või fagotile) ja klaverile. Tempotähistus (*Tempo di menuetto*) vihjab küll galantsle õukonnatantsule, ent pala kuula-

¹ «Postimees» 9. X 1935.

² Klaverisaade valmis vahetult enne teose väljaandmist 1935. a.

³ August Karjus on koos pianist Elsa Avessoniga Prelüüdi ka plaadistanud.

⁴ Teosest on olemas ka hilisemad variandid viiulile ja orkestrile ning viiulile ja orelile.

⁵ Ofelia T u i s k. Glazunovi iseloomustus. SV 3. III 1978.

tes kerkib silme ette pigem päikeseküllane taluõu kui lühtritesäras ballisaal. 30-aastase helilooja Prelüüd loob hoopis teistsuguse, tundliku ja eelegilise maailma. Näib, et tšello tähendab H. Ellerile just sooja ja sügava tämbri-ga pilli, mis kord kõneleb kirglikult, kord laulab inimhäälselt (näiteks Prelüüd; Poeem — 1921; Romanss — 1924; Ballaad — 1945). Ja ikka — avari puhangute juureski — on tajutav enesesse pöördunud mõtisklemine (näiteks Prelüüd; *Andante serioso* — 1931 jm)⁶. Viiuli hing on H. Elleri muusikas heitlikum, närvilisem (näiteks Soolofantaasia). Huvitav, et H. Eller pole loonud midagi ainuüksi tšellole — alati on klaveri- või orkestrisaade juures.

R. Päts mainib Prelüüdis leiduvaid Chopini ja Skrjabinini mõjutusi. Tõesti, kohe teose algusteema meenutab Chopini Klaveriprelüüdi *h*-moll. H. Elleri Prelüüd on kummaline (ja samas stiiliühtne!) kooslus Ellerile isikupärastest ja hoopis võõrastest joontest, mis pidevalt vastastikku toimivad. Kui me (teost tundmata) kuuleksime Prelüüdist ainult kahte juhuslikku takti, võiksime oletada loo kuuluvust XIX sajandi lõppu. Kui meile antakse kuulata pikem lõik, taipaksime loodetavasti, kellega on tegemist.

Näiteks. Eller dramatiseerib meeoleu vähendatud septakordiga kuni niisugune pingestamisvõte ammandub ja teeb siis harmoonia kulgemisteel mingi ootamatu, värskendava pöörde. Teose keskosas⁷ eralduvad üldisest suurendatud-vähendatud intervallide keerlemisest kvardihõiked tšellolt (ja ka flöötidelt). Kvardihõiked ei takista, vaid aktiveerivad arengut, nii nagu vormi äärmistes osades elavdab orkestri faktuuri oboede teravarütmiline signaal. Prelüüdi kulminatsioon on Elleri kohta üllatavalt teaterlik. Kõlavad timpani- ja kontrabassitremolo ning ülejäänud orkestril rasked kaheksandikakordid, mis lasuvad tšello pikal kulminatsiooninoodil. Ka taandumine toimub tremolo taustal, viimaks jäävad summutatult kõlama viiulid ja violad ning tšello ja fagoti katkendlik kahekõne. Tumenemine. Kustumine. Timpani tasane, valvas kõmin. Ootuspäus. Ning siis äratundmisrõõm kuulajal: vaikusest tõuseb teose algusest tuttav tšellomeloodia. Algsosa materjal naaseb uuel, pinevamal kujul. Lõpu eel õnnestub tšellol end ometi orkestri saate kangekaelsetest kaheksandikest lahti rebida, kolmetaktilises soolokatkendis (see valuline monoloog meenutab tšaikovskilikult peadpöörivat tipust langemist). Teame, kui meelsasti kasutas H. Eller niisuguseid improvisatsioonilaadseid monologe, eriti vormiosade piirialal (nagu näiteks Prelüüdi eakaaslases, Fantaasias viiulile ja klaverile). Prelüüd on väga terviklik, ühe suure pingekaarega teos. Prelüüdi orkestrikäsitus on selge ja otstarbekas (kahene koosseis; vaskpillidest kasutatakse ainult metsasarve, keelpillirühmast puuduvad tšellod, nende esindajaks on ju solist). Muuseas. Kui kuulata Fantaasiat viiulile ja klaverile, hakkavad tahes-tahmata kõrvus helisema orkestripillid, isegi rohkem kui Prelüüdi klaverivariandi puhul (ehkki just Prelüüdi kirjutas H. Eller kõigepealt tšellole ja orkestrile, Fantaasia aga viiulile ja klaverile). Tekib kiusatus oletada, et Fantaasiagi oli algselt viiulile ja orkestrile mõeldud. Igatahes võime Fantaasiat nimetada Prelüüdi omamoodi paralleelteoseks. Nendes on mõndagi ühist (loomisaeg, helistik *g*-moll, orkestrivariantide olemasolu, põhimaterjalis esinev kaheksandikest saatefiguur, ergas rütmipilt) ja, mis veel olulisem — teineteist täiendavat. Fantaasiast õhkub arhailisust (algusteema), samas on ta põnevama helikeelega. Prelüüd on loomult väga vahetu, tuuliste aegade romantiline väljendus.

⁶ Loetletud paladest on peale Prelüüdi veel Ballaad kirjutatud algselt tšellole ja orkestrile.

7 Prelüüd on kirjutatud 3-osalises lihtvormis.

Heino Elleri stiil¹

(SÜMFOONILISTE LÜHITEOSTE PÕHJAL)

OFELIA TUISK

Heino Elleri muusika olemust võib lühidalt iseloomustada millegi vääramatülistusena «vankuva helistikü» ajastu tonaalse muusika vahendite abil. Mõiste «vankuv helistikü» esineb meil 1975. aastal ilmunud Anton von Weberni loengutes², tähistamaks muusikat, mis valitses atonaalsusele ülemineku ajastul. Määratlemaks XX sajandi uue tonaalse muusika põhilist erinevust eelnenust, näib mõiste «vankuv helistikü» tänapäevalgi tabav, täpne ja aktuaalne. Elleri stiili seisukohalt on tähtsad mõlemad tegurid — nii see, et ta muusika on tonaalne, kui ka see, et ta muusika on loodud olukorras, kus vajadus helistikutsentrumi järele on muutunud küsitavaks.

Paljudes Elleri teostes küll puuduvad «vankuva helistikü» tunnused — nii võinuks nende autoriks olla ka noore Griegi eakaaslane, siiski tingimata Heino Elleri isikus. Ometi on tema loomingus valitsevaiks helitööd, mida nii või teisiti iseloomustab «vankuv helistikü» ja sellest tulenevad iseärasused. Mitte üksnes helistikü, vaid ka vorm, žanr, lõppkokkuvõttes kogu tonaalne muusikastiil on kaotanud siin selge määratletavuse. [— — —] Tänapäeva «vankuva helistikü» stiilis loodud teostes segunevad eri vormide, žanrite ja stiilide tunnused — toimub igakülgne kunstiline süntees. Niisugune on ka Elleri muusika.

Skrjabini tüüpi «vankuva helistikü» stiilis muusikat hakkas Eestis esimesena looma Mart Saar, ning seda peaaegu samaaegselt Prokofjevi ja Stravinski skandaalsete esmaesinemistega (esimesel Peterburis, teisel Pariisis). Ka Griegist, Chopinist ja Skrjabinist tugevasti mõjustatud Mart Saare klaverimuusika näis Tartus esialgu kakofooniana. Ent sügavamalt juurdus «vankuva helistikü» stiil eesti muusikasse Heino Elleri varase loomingu ja pedagoogilise tegevuse kaudu. Kuigi siinkohal pole võimalik lähemalt peatuda Elleri stiili mõjul tema kaasaegseile, olgu siiski öeldud, et kõik tema põhilised stiilitunnused elavad ja arenevad nii või teisiti edasi tema õpilaste loomingus. Ühisjooni Elleri teemadega on isegi Arvo Pärdi dodekafoonilistes seeriates.

Veel 30. aastail peeti Elleri tonaalset muusikat sageli atonaalseks ja isegi autoriteetsemaile konservatiivselt häälestatud muusikuile näis see äärmise modernismi kehatuseks. Kuid praegu ei tahaks juhtida tähelepanu mitte neile Elleri teostele, kus helistikü on lõõnud vankuma kromaatika ja lineaarsuse keeruka vastastikuse toime tulemusena, vaid sellesama nähtuse omapärastele ilmingutele tema diatoonilisemates teostes, tähendusrikkaille just seetõttu, et puudub peamine helistikku vankuma panev tegur. Siin on selle tekkepõhjusteks esiteks vahelduvlaad koos plagaalsuse ja kõrvalastmete rohke kasutamisega, teiseks aga funktsionaalsuhete omapärane lineaarsus (seejuures ilma bitonaalsuse ja bifunktsionaalsuse teravamate vormideta).

Vaadelgem eelkõige sümfoonilise poemi «Viirastused» (1924) teist kõrvalteemat, mis on huvitav nii vormikäsitlese kui ka žanri sünteesi mõttes. Teema moodustab väikese topeltvariatsioonide tsükлина üles ehitatud perioodi. Püüe kätkeada perioodi suuremate vormide tunnuseid on Elleri muusikale üldse väga iseloomulik. Antud teema tuumikuks on kolmest kontrastset elemendist koosnev algfraas (näide 1), mille esimene element — metsasarvesignaal — jääb korduma refräänina (seega lisandub topeltvariatsioonidele ka rondo alge). Teine element — keelpillide koraal — on moodustuva variatsioonitsükli esimene «mikroteema», kolmas element — viiuli poeetiline soolokadents — selle teine «mikroteema». Periood areneb edasi variantselt, kusjuures varieerub ka fraaside struktuur.

(Tempo I) Poco sostenuto e largo

Näide 1

Helistik on siin *Cis*-duur, õigemini vahelduvlaad *Cis-ais*, sest esimene «mikroteema» on *Cis*-duuris, teine *ais*-mollis. Ka keelpillikoori üksikuil häälteil on erinev tonaalne ja laadivarjund, seega on helistikustruktuur muutlik mitte ainult horisontaal- (nagu tavalise vahelduvlaadi korral), vaid ka vertikaallöikes. [— — —]

Vahelduvlaadi võib pidada kõige püsivamaks tunnusmärgiks Elleri muusika sidemeist Peterburi koolkonnaga. [— — —] Kuid seejuures on vene muusikaklassikast päritud vahelduvlaad võtnud Ellerial üsna omapärase vormi ja tinginud paralleelhelistike segunemise, nii et nende toonikad helikoosseisult kattuvad. Viimased koosnevad kahest paralleelsest toonikakvindist, mis kumbki omaette on laadiliselt ebamäärane ja omandab selguse alles ühenduses oma paralleelhelistiku kvindiga. Selline toonika kõlab mažooris sekstiga kolmkõlana, minooris väikese septakordina. Siit tulenevad järgmised iseärasused:

1. Nagu tavaliselt, sisaldavad nii mažoor kui ka minoor oma paralleelhelistiku akorde, mille hulka Ellerial kuuluvad ka dominandi dominandid. Helistiku tsentrum võib pidevalt kõikuda ja isegi kaotada oma tähenduse. Iga aste võib saada toonikaks.

2. Kromaatikast mõjustamata helistiku raames on võimalik tonaalne ja laadiline ebamäärane, bi- ja isegi polülaadilisus.

3. Muutumatu meloodia võib kõlada kord mažoorisel, kord minoorisel harmoonial.

4. Suure tähtsuse omandavad koloriiti pehmendavad medianttsuhted ja akordide asendamine nende mediantidega.

5. Eriline koht on mittetäielikel akordidel — tertsitä kolmkõladel ja septakordidel.

6. Sekst muutub akordis tähtsamaks kui septim ja võib viimast asendada; seoses sellega saab normist kõrvalekalduvana iseloomulikuks ilma tertsita ja septimita, kuid sekstiga noonakord — üks Elleri meelisakord (näiteks: *g-d-e-a*). Oma ehituselt on see akord juba neljahääline kvintakord, mis ühtib Elleri lemmikpilli viiuli häälestusega. Oleks väga huvitav uurida selle kooskõla päritolu Elleri muusikas, sest kohati etendab ta siin üsna olulist osa.³
[— — —]

Meloodia ja harmoonia funktsionaalsuhted võivad muutuda lineaarseks mitmel viisil. Üheks selliseks näiteks on «Sümfoonilise burleski» (1927 või 1928) kõrvalteema — *h*-mollis oboesoolo —, kus meloodia liigub I. VII. V. II ja I astme helidel, saates aga tekivad samal ajal akordid: VI, V, III, VI, V, III. $\overset{6}{\underbrace{\text{VI, V, III}}}$ Teistsuguse tulemuse, nii-öelda lahktonaalse harmo-

76 (1926) rondovormis II osa esimeses episoodis. Eraldi võetuna kuulub selle

klarnetisoolo vahelduvlaadi *H-gis*, kuid pikka aega kõlab see meloodia *cis*-mollis saateharmoonia taustal. [— — —]

Edasi märkigem Elleri muusikale iseloomulikke laadivarjundite liikuvust. Laad, mis enamikul heliloojail on kinnistunud helistiku külge, omandab Elleri muusikas rahutult iseseisva ilme. Ta otsekui liigutaks ja käänaks end antud püsiva tonaalsuse raames — seega on muutunud lineaarseks ka suhted laadi ja helistiku vahel. (See iseärasus võib tuleneda eesti rahvamuusikast, kus laadivarjundid võivad ka lühikese viisi vältel muutuda.) Meenutagem oboesoolot sümfoonilisest poemist «Koit» (1918—1920), kus kahe-teistkümneme takti jooksul tekivad *a*-mollil pinnal dooria, früügia, loomuliku ja meloodilise minoori varjundid, lisaks sellele veel põgus kaldumine paral-leelmažoori.

«Vankuva helistiku» stiil ja igakülgne kunstiline süntees võimaldavad väga laia skaalaga stiilikõikumisi nii ajastu üldstiili kui ka iga helilooja oma stiili piires. [— — —]

Sellised ulatuslikud stiilikontrastid ei eelda muidugi mitte ainult «vankuvat helistikku», vaid ka väga mitmekesisest kujundlikku mõtlemist. Noorel Elleri ulatub see pastoraalsest idüllist terava dramatismi; viimast leidub helilooja hilisemas loomingus küll äärmiselt harva (võib-olla sellepärast, et Elleri kõige dramaatilisem teos «Viirastused» põhjustas alates selle loomisest kuni viiekümnendate aastateni autorile palju ebaeeldivusi). Seetõttu võiks ehk alustada Elleri stiili iseloomustamist, nimetades selle individuaalseist iseärasustest esiteks žanrilis-lüürilist temaatikat ja piltlikkuse suurt osatähtsust.

Teisekümne märkigem Elleri stiili puht-instrumentaalset suunitlust. Viulda-jana koorijuhtide, organistide, harvem pianistide hulgas oli Eller selles suhtes (nagu paljus muuski) erandiks eesti muusikaklassikute seas. Juba lapsepõlvest peale kasvas ta kammer- ja orkestrimuusika miljöös, töötas üle kümne aasta orkestrandina. Üksikuid laule kirjutas ta ainult olude sunnil 50. aastail, needki algselt ilma sõnadeta, mis hiljem, mõnikord suure vaevaga, muusikale juurde sobitati. Samas aga on paljud tema kammerpalad, samuti ka orkestriteoste teemad, oma olemuselt omapärased sõnadeta laulud.

Kolmas isikupärane joon laias mõttes on range loogilisuse taotlus. Siit ka lineaarsuse, kontrapunktiliste võtete ja vormide väga suur osatähtsus. Elleri muusika puhul võib õigustatult rääkida homofoonia ja polüfoonia sünteesist, mille äärmisteks vormideks on ühelt poolt lineaarsus kuni funktsiooniloogika selguse kadumiseni ja teiselt poolt kontrapunktilise faktuuriga harmooniline figuratsioon pikalt väljapeetud akordidel. Väga iseloomulik on puhtomofooniliste ja puhtpolüfooniliste kihtide samaaegne (ruumiline) ühendamine. Ent kõige omapärasem on peiteansambliiline struktuur ühehäälses meloodias, milles eraldub omaette kontrapunktiline kiht ja mis on kujundatud fuuga tüüpsema eeskujul: rõhutatult individuaalsele algmotiivile järgneb mikrovariantne «üldine liikumine». Kalduvust polüfooniasse näitab ka polüfooniliste žanrite osalemine žanrisünteesis. Need kõik on ju tegelikult neoklassitsistlikud jooned. Siit aga tuleneb ka selline ebatavaline nähtus nagu instrumentaalse ja vokaalse alge stiililine segunemine.

Neljas iseärasus on kalduvus kammerlikkusse ja miniatuurssusse. Nii tsükli-lilised kui ka sümfoonilised teosed (mõlemad omaette) moodustavad helilooja ligikaudu kolmesaja teose seas umbes kümnendiku, seda muidugi arvu-liselt, mitte aga oma tähtsusest. Elleri on iseloomulik püüe tõlgitseda tsükli-t üheosalisena, ja näiliselt vastupidine, kuid tegelikult analoogiline taotlus muuta miniatuur liitsüüdiiks.⁵ Kalduvus kammerlikkusse on eriti oluline Elleri orkestristiili seisukohalt; žanrisünteesis on siin tähtis koht kammerliku ja orkestraalse mõtlemise sünteesil. See avaldub mitmeti, esi-teks kammermuusika iseärasustena orkestrifaktuuris (detailide suur osa-tähtsus, puhtkammerlikku tüüpi meloodika, harmoonia ja faktuuri detaili-seeritus, kohati kvartetipärane lineaarne kirjaviis) ja teiseks erakordselt rohketes soololõikudes.

Ellerile on iseloomulikud episoodilised soolokadentsid või soleerivad ansambli-d, mis lisavad teosele intiimse varjundi ja asetsevad enamasti tee-mades. Näiteks läbivad tervet «Sümfoonilist legendi» (1923) soolopillide

variantselt kaanonlikud duetid. «Viirastuste» esimeses kõrvalteemas pälviv tähelepanu samasugune variantselt kaanonlik duett, mis kohati täieneb neljahäälseks ansambliks. Juhtiv duett on dubleeritud (tšello mängib koos fagotiga ja vioola klarnetiga). Ansambel kõlab puhtorkestraalsel taustal. Pangem tähele ka meloodia stiili iseärasusi. See mõtisklev retsitatiivne teema liigub mööda erakordselt avara diapasooni ja hingusega telgliini, kusjuures liikumine meloodia algul paiknevast kulminatsioonist lõpptoonikale moodustab rütmi abil pidurdatud pika languse. Meloodia on killustatud üksikuiks mikrostruktuurideks, mis kontrasteeruvad mitte üksnes rütmilt ja intonatsioonilt, vaid ka žanrilt: toimuvad ootamatud žanrimodulatsioonid mikrostruktuuride piires. Kõrvuti võivad asetuda vararenessansi *ballata*'dele tüüpiline kiire trioolifiguur⁶ ja hoopis hilisema päritoluga rõhutatult tunglev juhtheliintonatsioon. Vormilt moodustab teema perioodi, mis aga on jällegi kujundatud perioodist suuremate vormide eeskujul, antud juhul üksnes väikest kontrastse vaheosaga kolmeosalist vormi meenutavas meloodias (näide 2).

Tempo I, trang
Cl. I, V-la solo
mp *espr. dolce*

Fg. I, V-c solo
mp *dolce, espr.*

Cl. II
p

p

pp

Näide 2

Võib ka juhtuda, et ühe instrumendi pikemal sooleerimisel ümbritseb teda aeg-ajalt kammerlik polüfooniline kude või siis hargneb soolo ansambliks (näiteks sümfoonilise pildi «Varjus ja päikesepaistel» esimeses teemas).

Niisuguse puhtkammerliku kihi eraldumine orkestraalsest ühe teema piires ning nende kihtide lineaarne suhe võimaldab ka faktuuri kihtide kujundlikku eristamist. Kujundite kogu mitmekesisusest hoolimata leidub siin mitmeid püsivaid iseärasusi, kuigi tuleb rõhutada, et teemade rikkuselt ja individualiseerituselt seisab Elleri looming väga kõrgel tasemel. Kujundlikult või ainult väljenduslikult diferentseeritud orkestritaustad, millel kõlavad kammerlikud soolod või ansamblid, on tavaliselt ostinaatsed (vähe-malt faktuurilt), sageli kordub neis üksainus mitmehäälnne motiiv. Isegi oma vormilise lõpetatuse korral on teema seesmiselt lõpetamata. Ta võinuks alata ka varem ja kesta igavesti. Siin on alati olemas seos igiliikumise, *perpetuum mobile* žanriga. Teema seesmist avatust rõhutavad ka teised stiilivõtted, eriti meloodiajoone iseärasused.

Elleri muusikas leidub harva meloodiaid, mille kulminatsioon asub kuldloikepunktis. Enamasti paikneb see hoopis teema algul ja võib hiljem korduda. Kahe kulminatsiooni vahel moodustub meloodiline nõguskaar. Võib ka juhtuda, et meloodia lõpebki korduval kulminatsioonil ja algab sealt teist korda. Selline laine võib olla erakordselt suure ulatusega. Sümfoonilise poeemi «Kotkalend» (1949—1950) peateema⁷ laskub alusnoodilt

(kolmanda oktavi *e*) ligi kolme oktavi ulatuses oma madalpunkti (väikese oktavi *gis*) ja tõuseb taas lähtekulminatsioonile. [— —]

Elleri meloodia võib ka laskuda lähtekulminatsioonist peaaegu sirgjooneliselt kuni lõppkadentsini, või siis toimub see laskumine pärast teistkordset kulminatsiooni, mis asub tingimata juba teema esimeses pooles. Seejuures on Elleri meloodiate lähtekulminatsiooniks harva toonika, meloodial on sageli avatud algus, ta algab otsekui jätkudes, kusjuures esimene fraas võib lõppeda kadentsiga, meloodia tervikuna aga jääda vormiliselt lõpetamatuks.⁵

Kõigi nende iseärasuste eesmärk on luua mõtte rõhutatud lõpetamatuse läbi mulje võimalikust igiliikumisest. See on nagu üks lüli alguse ja lõputa ahelas. Siinkohal ei saa jätta tõmbamata paralleele regivärsilise rahvalauluga, mis samuti on potentsiaalselt lõputu ja sisaldab igiliikumise algat ühtlase või peaaegu ühtlase liikumise näol. Selles võib näha mõningaid muusikalise mõtlemise ja isegi elutunnetuse ühisjooni.

Tantsurütmilise temaatikaga teostes viitab selline potentsiaalne lõputus ringmängulikule. Kuid seesmine lõpetamatus on väga iseloomulik ka Elleri muusikalistele loodusmaalingutele, ja selles peitub oma sügav mõte.

Märkisime algul, et Eller ülistas midagi vääramatut «vankuva helistiku» väljendusvahendite abil. Selleks ülistuse objektiks Elleri loomingus on eelkõige loodus. Ühes intervjuus ütles helilooja isegi, et armastus looduse vastu on kõigi tema teoste sisuks.⁹ Seda ütlust ei tule muidugi võtta sõna-sõnalt. Ent nii nagu impressionismi puhul pole õige rääkida *plein air*'i ülistamisest mitte üksnes seoses maastikumaaliga, on ka Elleri muusikas loodus tajutav isegi siis, kui teose kavatsus on sündinud Pariisi katakombides.¹⁰

Teine selline objekt, stiili omapära seisukohalt veelgi tähtsam, on musitseerimine või näiteks musitseeriv inimene. Elleri orkestriteoste faktuuris on nii kammerlik-soleerival kihil kui ka taustal selge kujundlik sisu: esimene seostub musitseerimise, teine looduse kujunditega.¹¹

[— — —]

Elleri lüürilistes meloodiates võib sageli märgata väljendusvahendite püsivat ja tüüpilist vastastikust suhet: rütmilt mittelüürilises, retsitatiivses või pilliloolikus meloodias leidub avara ja sügava ulatusega telgliin, mis, hoolimata vaoshoitud väljenduslaadist, annab teemale varjatud erutatus. Sellist meloodiat saatval harmoonial on kahesugune väljenduslik suunitlus. Ta on põhiline vahend helimaalingu loomisel: muusika sädeleb nagu värvikirev vitraaz. Kuid see funktsionisuhetelt kohati väga värvikas harmoonia on ühtlasi võtnud meloodialt kanda lüürilise eneseväljenduse, ja nimelt tänu sageli üsna melodiseeritud saatehäälele. Nii on lüüriline erutatus kätkevad muusika süvakihtidesse ja väljendus omandanud selgelt introvertse iseloomu, mida rõhutab rahulik tempo ja summutatud kõla. Sama näeme ka vähem diferentseeritud faktuuri korral. Siis võib isegi juhtuda, et meloodia lahustub harmoonias. Elleri lüürilised loodusmaalingud on niivõrd küllastatud lüürikast, et neid võib nimetada lüürilisteks piltideks.

Sageli algavadki sümfoonilised teosed selliste introvertsete lüüriliste piltidega. Kuid muusika edasine areng kulgeb emotsionaalse alge intensiivistumisele kulminatsioonilõiguis, mis asetseb teose lõpus, enne meenutuslikku koodat. Kulminatsioonilõiguis on emotsionaalne pinge juba ekstravertse, sageli apoteosliku iseloomuga. Selline arengusuund on Elleri vormile püsivalt iseloomulik. Tantsulise temaatikaga teostes hõlmab lõppkulminatsioon ka kooda ja sellega kaasneb tempo kiirenemine. Siin võib tõmmata paralleele ühe helilooja-romantikuga, kelle nime seoses Elleri muusikaga tavaliselt ei mainita — nimelt Lisztiga. Elleri vormikäsitlese juured ulatuvad Liszti sümfoonilistesse poemidesse ja rapsoodiatesse. Monotematism, selge mikrostruktuuriline liigendus, vormide ja žanrite süntees, liitsüklilisus ja rapsoodilisus — kõik see pärineb Lisztilt. Kuid Eller käsitles neid vahendeid alati omamoodi, pealegi oli ka aeg teine. Loetlegem niisiis mõningaid Elleri vormikujunduse iseärasusi:

1. Vormisünteesi aluseks on pigem vabad variatsioonid või kolmeosalisus kui sonaadivorm, niisiis leiab vormide ristumine aset ka väikevormides.

2. Vormi- ja žanrisüntees loob omapärase vormirütmi, kus leidub sünkoopimise analoogilisi nähtusi. Näiteks võib perioodi teise lause algul 79

toimuda ootamatult sügav, kõiki väljendusvahendeid haarav kujundimodulatsioon.

3. Liittsüklilisus ei ilmne mitte sonaaditsükli joonte näol sonaat-allegros, vaid on saanud teiste vormide iseloomulikuks tunnuseks. Šostakovitši õpilased teavad rääkida, et viimane soovitanud vältida «koridore» — pikki üleminekuid ja sideosi.¹² Meenutagem ka Mussorgski halvustavat suhtumist «saksapäraseesse lähenemistesse».¹³ Elleri teostes pole neid osi sageli üldse. Ta ei püüdnudki neid millegi muuga asendada, vastupidi — ta isegi rõhutab süitlikkust tihti sügavate tsesuuride abil. Uus löik algab ka uue kujundiga. Selleks võib olla uus teema, kuid ka arendusosad on sageli kujundlikult iseseisvad. Vorm sarnaneb tahutud peegelpindadega kuulile, mis keereldes haarab kujutatavast iseloomulikke kujunditahke. Selles võib näuda mõningast impressionistlikkust. Ja mitte alati ei suutnud Elleri sellises vormis saavutada tõelist tervikkust.

[— — —]

Püüdes määratleda variantsuse esteetilist olemust¹⁴, kirjutas Assafjev: «Nautigem ruttamata ja rõõmsalt elunähtusi, nagu nad on meile antud aistinguis, ning laulegem palju ja pikalt!»¹⁵

Kõneldes Elleri muusikast, võib sama mõtte veidi ümber sõnastada: «Vaadelgem ruttamata ja süvenedes elunähtusi, nagu nad on meile antud aistinguis, ning musitseerigem!»

KOMMENTAARID JA VIITED

¹ Muusikateadlase Ofelia Tuisu (1919—1981) elutööst moodustab ühe kaalukama osa seni trükis ilmunuta ulatuslik uurimus «Heino Elleri sümfoonilised miniatuurid 1917—1928». Üks tema esimesi publikatsioone sel teemal oli ettekanne X Balti vabariikide muusikateadlaste konverentsil Riias (2. XI 1976; käsikiri asub ENSV TA Teaduslikus Keskarhiivis, fond 65:1/82), mille avaldame siin veidi lühendatud kujul.

² А. Веберн. Лекции о музыке. Письма. М, 1975, lk 54.

³ Vt lähemalt: O. T u i s k. Heino Elleri aosoolo konstruktsioon ja runoviisid. Muusikalisi lehekülgi II. Т, 1979, lk 81—82, märkus 19.

⁴ Vt näide rmt-s Heino Eller sõnas ja pildis. Т, 1967, lk 54.

⁵ Liitsüit (vene к слитная сюита) on vabavorm, mis koosneb temaatiliselt iseseisvatest, kuid vormiliselt lõpetamata ja vahetult üksteisele järgnevaist osadest.

⁶ Vt näit: К. Пэрриш. Дж. Оу л. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л, 1975, lk 36—37.

⁷ Mõeldud on sissejuhatuse teist teemat.

⁸ Vt sümfoonilise pildi «Varjus ja päikesepaistel» I osa peateemat.

⁹ H. Elle r. Vestlus Eesti Raadios 8. XII 1946 (käsikiri Ellu Elleri valduses).

¹⁰ Vihje sümfoonilisele poemile «Viirastused».

¹¹ Vt lähemalt: O. T u i s k. «Koit» ja ununenud olmemuusika. «Sirp ja Vasar» 4. III 1977.

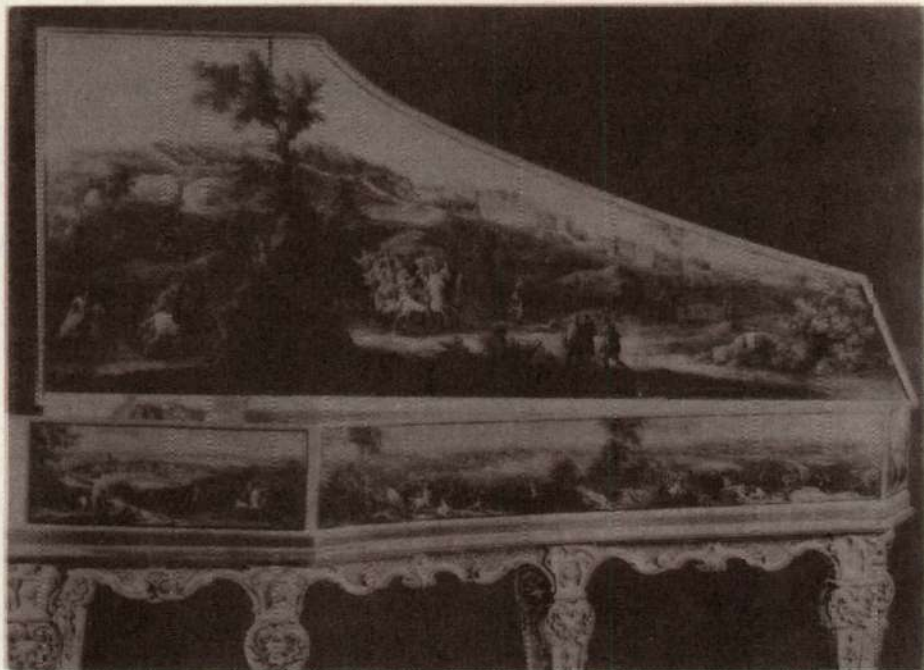
¹² O. T u i s k. Karen Hatšaturjan. Intervjuu Eesti Raadios 29. V 1969.

¹³ М. Г. Мусоргский. Избранные письма. М, 1953. lk 34.

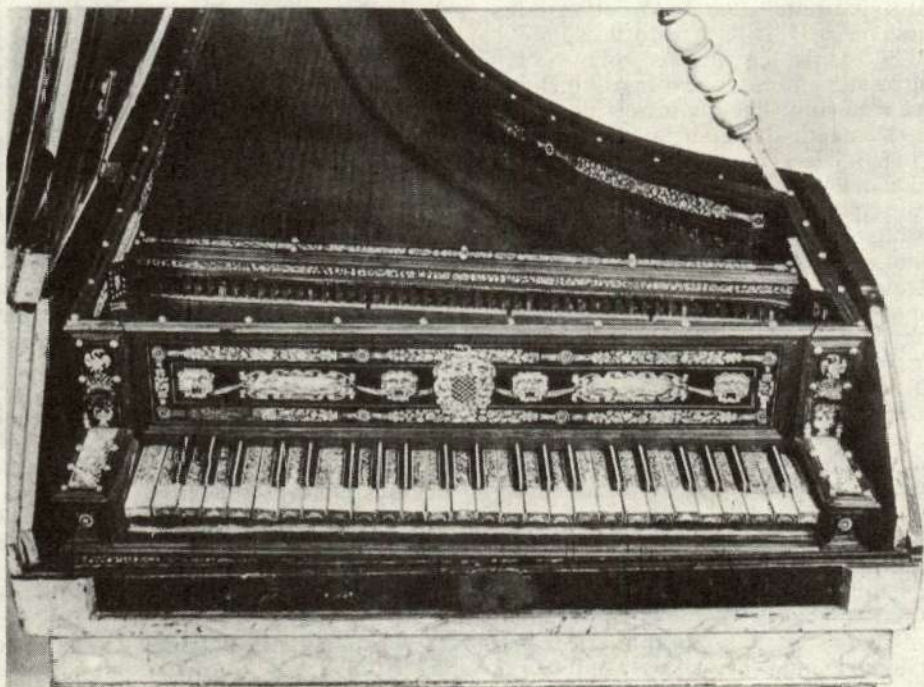
¹⁴ Mõeldud on täpsemalt Schuberti-laadset laululisust.

¹⁵ В. Асафьев. Книга о Стравинском. М, 1977, lk 116.

Vene keelest tõlkinud ja kommenteerinud
MART HUMAL



*Kahe manuaaliga klavessiin. Hans Ruckers vanem.
Antwerpen, 1612. 1774 ümber ehitanud Pascal Taskin.
Brüssel. Institut Royal du Patrimoine Artistique.*



*Klavessiin (detailvaade). Bologna meister Faby. Pariis, 1677.
Pariis, Musé Instrumental du Conservatoire.*

Muutuste aeg poola kinematograafias

HENDRIK LINDEPUU

Millest alustada kõnelust tänasest poola filmikunstist? Kas kvantiteedit rekordilisest mängufilmiaastast 1985 (linale tuli 48 mängufilmi, eelmine rekord — 36 — oli 1980. aastal)? Või siiski sellest, et kümnendivahetuse poliitilised segadused, sõjaseisukord ja ikka veel täielikult ületamata majanduslik ning ühiskondlik kriis on jätnud oma jälje Poola filmiellugi?

Alustaks veel kaugemalt. Ehk on poola filmile (ja vahest üldisemalt kogu selle maa kunstielulegi) iseloomulik see, mida toonitati Poola Kinoliidu (*Stowarzyszenie Filmowców Polskich*) viimastel kongressidel.

IV kongressil 1978. aastal märgiti, et kuigi töötatakse üüritud ruumides ja puudub kinomaja, on kinoliit alati olnud omal kohal, kui tarvis seista eesrindlike mõtete kaitsel või osaleda loojate ning filmide tootmist juhtivate institutsioonide vahelises vaidluses.

1980. aasta novembris toimunud V kongressil domineerisid kunsti ühiskondlikku rolli rõhutavad manifestid.

1983. aasta detsembris toimunud VI kongressil võeti vastu järgmine otsuspunkt: «Poola Kinoliit võtab osa riigi kultuuripoliitika planeerimisest ning eluviimisest filmiloojate vallas, filmide levitamisest kinodes ja televisioonis, tootmise organiseerimisest ja parendamisest ja materiaalse baasi täiustamisest, loominguks kaadri ettevalmistamisest ning tööerakendamisest ja loometingimuste parendamisest.»

Kuigi kongresside vaheajad on olnud lühikesed, lühemad kui näeb ette reeglente, mahub sellesse vahemikku terve epohh. V ja VI kongressi vahel saadeti kinoliit ajutiselt laiali. VI kongress toimus kinniste uste taga, külaliste ja ajakirjaniketa. Asjaosalistel oli tarvis omavahel suud puhtaks rääkida, välja öelda, mis südamel, kõnelda apaatiast, emigratsioonist (ka nn sisepagulusest). Kongressile järgnenud pressikonverentsil rääkisid juhatuse liikmed, et tegemist ei ole mitte uue liiduga, vaid ennistatud vanaga: 38 endisest juhatuse liikmest valiti tagasi 21. Ja et liit püüab nagu ennegi

ühendada kõiki filmitegijaid, tegutseda üht asja ajava kollektiivina. Loomulikult on juhatuses palju neid, kes ajal, mil kinoliit oli laiali saadetud, pidasid võimudega läbirääkimisi. Pressikonverentsil nenditi, et probleemid on jäänud endiseks: kinematograafia katastroofiliselt kehv tehniline varustatus, kuust kuusse vähenev kinode arv, loojate olme-probleemid, noorte loid huvi filmitegemise vastu jne. Juhatuse esimeheks valiti Andrzej Wajda (juhtis kinoliitu aastatel 1978—1983) asemel režissöör Janusz Majewski.

VI kongressil lubas kultuuri- ja kunstiminister Zygmunt Krasiński aastaid riigil seisnud kolm filmi: Jerzy Skolimowski «Käed üles!» («*Ręce do góry*»), Feliks Falki «Oli džäss» («*Był jazz*») ja Wojciech Marczewski «Lõdisemas» («*Dreszcze*»).

J. Skolimowski film valmis 1967. aastal. 29-aastane Skolimowski oli sellal juba kolme rahvusvahelisel auhinnatud filmi autor (kui stsenaarist, režissöör ning näitleja). «Käed üles!» on ekspressionistlikus stiilis lugu esimesest sõjajärgsest põlvkonnast Poolas. Pärast filmi keelamist sõitis režissöör välismaale, kus on teinud palju filme. Tema viimase aja tödest võiks ehk mainida USA-s valminud «Laev-majakat», mis sai 1985. aastal Venetia festivalil žürii eriauhinna. (Märkuseks: Poola ajakirjandus, ka «Trybuna Ludu», suhtub poola rahvusest režissööride mujal tehtud filmidesse ikka kui poola filmikunstisse.)

W. Marczewski filmi «Lõdisemas» hinnati kord Gdańskis Poola mängufilmide festivalil teise preemiaga (kriitika arvates ebaõiglaselt, film olevat väärinud *grand prix'd*). Varsti pärast Gdański festivali võeti teos ekraanilt ning pandi paremaid aegu ootama. Siiski jõudis film enne seda Lääne-Berliini festivalilt ära tuua Hõbekaru.

Ka 1983. aasta kongressil räägiti poola filmikunsti madalseisust. Ajalehe «Życie Literackie» filmikriitik Maria Malatyńska kirjutab, et keegi ei oska täpselt öelda, millal algas poola filmi allakäik, kas juba palju aastaid tagasi või on

see vaid praeguse kriisi kaasnähtus. Kui filmi on tulnud noor ja andekas režissöör Juliusz Machulski («*Va banque*», «Seksmissioon»), ei täida ta kultuurimisiooni võrdväärset poola filmiloo parimate nimedega (Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Wojciech Has, Stanisław Różewicz, Krzysztof Zanussi). Tal pole sellist poola omapära, mis võlus kunagi filmifestivalide publikut. Poolas nimetatakse teda kohalikuks Spielbergiks.

Juba aastaid taotlevad poola kineastid, et nad ei peaks stsenaariume kinnitama valitsuse tasemel (ministri asetäitja juures). 1981. aastal tegutses kaheksa loomingulist kollektiivi: «X» (juht A. Wajda), «Tor» (K. Zanussi), «Perspektywa» (Janusz Morgenstern), «Zodiak» (Jerzy Hoffman), «Aneks» (Grzegorz Królikiewicz), «Silesia» (Ernest Bryll), «Rondo» (W. Has), «Kadr» (J. Kawalerowicz). 1982—1983 likvideeris kultuuri- ja kunstiminister Wajda ja Królikiewicz kollektiivid, taastades nende asemele «Iluzjoni» (Czesław Petelski) ja «Profili» (Bohdan Proreba). Peale üldjuhi on igal loomingulisel kollektiivil ka kirjanduslik juht ja nn tootmisdirektor. Kollektiivil on õigus osta ja tellida stsenaariume. Aga nende käikulaskmiseks peab senini ikkagi olema ministri asetäitja luba.

Poola kinematograafia madalseis oli eriti tuntav 1982—1983, kui ekraanile tuli vähe filme ning nende vähestegi hulgas peaaegu puudusid meistritööd. 1983. aastal vändatud kaheksast filmist loevad poola kriitikud kunstiteoseks vaid W. Hasi «Ebahuivitavat lugu» («*Nieciekawa historia*»). Märgiti, et filmid ei too raha tagasi: nimetatud kaheksa filmi läksid maksma 156 miljonit zlotti, kuid aasta jooksul töid tagasi ainult 6 miljonit.

1984. aasta suvel toimus IX Poola mängufilmide festival. Konkursisöelal olid viimase kolme aasta filmid. Peauhinna, Gdański Kuldlövi, võitis J. Kawalerowiczi «Sissesõiduhuov» («*Austeria*»), peene, lihvitud vormiga, huvitava ja ülalatava muusikaga ning etnograafilise omapäraga kõitev film. Üks Höbelövi saanud filmidest oli J. Machulski «Seksmissioon» («*Seksmisja*»). Kriitik kirjutas: «On raske ületada sellist bravuurset debüüti nagu «*Va banque*». Aga ainus, milles Machulski end teises filmis kordab, on kõrge professionaalsus.» Tegemist on sotsiaalkriitilise ulmelooga. Tegevus toimub väljamõeldud ühiskonnas, kus elavad üksnes naised. «Seksmissiooniga» öeldakse Machulski ühendanud kinematograafia kaks poolust: elitaarse filmi mõttesügavuse ja rahvafilmi ker-

gesti jälgitavuse. Nii et tegemist on intelligentse komöödiaga. «Seksmissioon» on meiega kinodesse tulekul (tõsi küll, pealkirjaga «Uued amatsoonid»). Pärast «*Va banque*'i ja «Seksmissiooni» käis J. Machulski end kümne kuu jooksul Hollywoodis täiendamas. 1985. aastal valmis «*Va banque II* ehk vastulöök» («*Va bank II czyli riposta*»), põnevust ja nalja parajas vahekorras pakkuv tempokas, perfektsete näitlejatöödega film.*

Ent 1984. aasta festivalifilmides *en bloc* õhkus tegijate paanilist antipaatiat päevakajalisuse vastu. Minimaalselt oli tänapäevatemaatikat, filmides polnud tunda ühiskonnas valitsevaid pingeid. Ka minevikku käsitlevates filmides oli loobutud diskussioonist ning probleemide teisiti nägemisest. Kasvanud oli sõjateema osatähtsus, kuid selleski vallas ei püütud asju vaadata mingi uue nurga alt, sõda oli vaja üksnes tänapäevast neutraalsema kinematograafilise maastiku leidmiseks.

Festivali aegu peetud kinoliidu foorumil oli üks kõnealuseid teemasid loomevabadus. Räägiti töödest, mis aastaid

* 1986. aastal töötas J. Machulski koos Nõukogude kineastidega. Koondise «Kadr» ja Odessa filmistuudio ühistööna valmis Aleksandr Borodianski käsikirja järgi kriminaalkomöödia «Viisa 48 tunniks». — H. L.

Andrzej Wajda.



seisavad, stsenaariumidest, mida ei lubata filmida. Räägiti ka sellistest absurdsetest juhtumitest nagu filmide kärpimine mitu kuud pärast esilinastust, kui mitukümmend tuhat vaatajat «keelatud kohti» juba näinud (nii tehti ka Machulski «Seksmissooniga»). Pessimistlikumad sõnavõtjad ütlesid välja, et filme 1980. aastast ja sellele järgnenust on võimatu teha seni, kuni inimesed veel mäletavad toda aega ning võivad filmidest välja lugeda kellelegi soovimatuid alltekste ja allusioone.

Mõni nädal enne festivali avaldas «Życie Literackie» režissööride Jerzy Hoffmani ja Janusz Majewski ning kriitiku Maria Malatyńska vestluse. Kõne all oli Poola filmides avalduv huvi puudumine tänapäeva vastu; pealkiri «Ükskõikne film» oli valitud iseloomustamaks hetkeseisu. Kui M. Malatyńska arvas, et ühiskond vajab meelelahutuse kõrval ka kriisiaastaid analüüsivaid filme, siis J. Hoffman vaidles talle vastu, et inimesed ei vaja seda, mida nad niigi iga päev tänaval näevad, ning toob paralleeliks, et suure majanduskriisi aastatel ei tehtud Ameerika Ühendriikides ühtki kriisi käsitlevat filmi. Museas, Jerzy Hoffmannilt (meil tuntud eelkõige kui «Pan Wołodyjowski», «Uputuse» ja «Posija» autor) oli festivalil sentimentaalsevõitu stamplik ja skemaatiline lugu juudi neu elujuhtumustest okupatsiooniajal. Hoffman deklareeris, et inimesed ei taha



«Oli džäss», lavastaja Feliks Falk.

Krzysztof Zanussi.

mingeid päevakajalisi arutlusi poliitilisest olukorrast riigis, vaid draamasid inimestest. Majewski arvas siiski, et vajatakse mitmesuguseid filme.

X Poola mängufilmide festivalist, mis toimus 1985. aasta suvel, kirjutas M. Malatyńska pealkirja all «Klišeede kliše». Filmid olid kokku pandud tuntud skeemide järgi, kasutatud oli kulu- nud faabulaid. 1984. aastal ennustasid kriitikud poola filmi kommertsialiseerumist, liikumist meelelahutuse poole. Aga nii ei läinud. 1985. aastal kirjutati, et poola film olevat lihtsalt avitaminoosi põdev organism. Režissöör Wojciech Marczewski ütles, et kümnendivahetuse poola filmikunsti jõud seisnes looja avameelse kõneluses ühiskonna tähtsatest probleemidest. Päris viimastel aastatel on aga poliitika tunginud igapäev argiellu. Ning asi pole mitte üksnes selles, et filmipublik ei taha oma kaasaega käsitlevaid filme vaadata; filmitegijad ise on liiga kergekäeliselt leppinud asjade prae-



guse seisuga ning paljud proovivad üksnes, kes kõige osavamini «liugu laseb». Suure hulga filmide peamiseks omaduseks on osavalt saavutatud, kuid mitte-midagiütleval sujuvus. Seoses sellega on mitmed vanemad kriitikud (nende hulgas prof Aleksandr Jackiewicz) öelnud, et neil pole enam millestki kirjutada. Siit väikeselt Maarjamaalt vaadatuna paistavad sellised deklaratsioonid paraku pensikuna. Sest X festivalil oli filme sürrealistlikust *horror*'ist poeetiliste ja lihtsakoeliste filmideni. Viimaste ühe näitena toob filmikriitika Jan Kidawy-Blóński debüüdi «Kolm jalga maa kohal» (*Trzy stopy nad ziemia*), mida meiegi kineastidel õnnestus mullu Tallinnas vaadata. X festivali ühe tunnusjoonena märgitakse veel tõsiasja, et ühe käe sõrmedel võis üles lugeda filmid, kus polnud ühtegi alasti- või lahtiriietumisstseeni (konkursil osales 25 mängu- ja 8 telefilmil). Žürii sõelale jäi kaks vaoshoitud filmikeelega poeetilist teost — Stanisław Różewiczi «Kübaraga naine» (*Kobieta w kapeluszu*) ja Andrzej Barański «Naine provintsist» (*Kobieta z prowincji*). Esimesele määrati *grand prix* (1985. aastal Moskvas sai film ühe hõbeauhindadest), teine sai žürii eripreemia. Ajakirjas «Film» kirjutab Elzbieta Dolińska,

et poola filmis on harulduseks naine kui inimene. Ikka on ta ennekõike kas abi-kaasa, armuke, deemon, daam või kurtisaan. «Kübaraga naine» ja «Naine provintsist» töid siin teatud muutuse. Esimene film on näitlejannast, kes unistab Cordelia mängimisest «Kuningas Learis», teine — 60-aastase naise tagasivaade elatud elule. Mõlemad filmid on mingisse omaette maailma sulgemisest ning seal rahu otsimisest ja ka leidmisest, kaitse otsimisest ümbritseva jõhkra tege-likkuse vastu — need maailmad on vastavalt suur (näite)kirjandus ning rutiinsed argitoimetused. Mõlemad sfäärid on ümbritsevatest muutustest sõltumatud. Filosoof on öelnud: harva võib leida õne eneses, kuid mitte kunagi kusagil mujal. See tõetera on olulisel määral mõlema filmi ideeks. Kuid kriitikud küsivad ometi: harida ainult oma aeda — kas on see tänapäeval üldse võimalik?

Veel ühest X festivalil kolmanda auhinna saanud filmist: Radosław Piwo-warski debüütfilmist «Yesterday». Tegevus toimub 60. aastate keskel Poola väikelinnas. Film on neljast biitlite muusikast vaimustunud noormehest ning nende püüdlustest käia oma eeskujude jälgedes. Poolas jooksis film küll erilise eduta, kuid kõrgelt hinnati seda raja ta-

«Va banque II ehk vastulõhk», lavastaja Julius Machulski.



ga: Venezia, 1985 — FIPRESCI auhind; San Sebastian, 1985 — *grand prix* (taha-
poole jäi Akira Kurosawa «Ran»!). Filmi
on seni ära ostnud 13 maad, nende hul-
gas USA ja Inglismaa. Muuseas, amee-
riklasted nõudsid, et film peab olema op-
timistlik. Seepärast tuli ära lõigata filmi
algus ja lõpp. USA ostis ära ka R. Pi-
wowski järgmise, 1986. aastal valmi-
nud filmi «Minu ema armukesed»
(«*Kochankowie mojej mamy*»). Film sai
1986. aastal Gdańskis Hõbelõvi. Ajakir-
jale «Film» antud intervjuus ütles
R. Piwowski, et ta on «Yesterday'd»
näidanud ka Moskvas ning seal oli film
võetud vastu sama hästi kui Läänes. Sa-
mas kurdab R. Piwowski, et Poolas on
praegu Euroopa halvim publik — kinos
käivad peamiselt ainult teismelised.

Kõnealusest festivalist jäid eemale
mitmed tuntud režissöörid — K. Zanussi,
W. Has, K. Kutz jmt. Ent just Krzysztof
Zanussi 1984. aastal valminud (Poolas tu-
li film ekraanile 1985. a) «Rahuliku
päikese aastat» («*Rok spokojnego
słońca*») loetakse üheks viimaste aastate
parimaks Poola filmiks. Mõneti üllatas
kriitikuid K. Zanussi pöördumine sõja-
järgsesse aega, tavaliselt kõneleb ta oma
filmides tänapäevast. Ent film on zanus-
slik: rahulikult kulgev, kammerlik. Poo-
la läänealade (s o endise Saksamaa) väi-
keses linnakeses kohtuvad ameerika sõ-
javäelane (mängib inglise näitleja Scott
Wilson) ja poolatar (Maja Komorows-
ka) — ligi 40-aastased inimesed, kel selja-
taga sõda, kes illusioone omamata püüa-
vad siiski tunnete kaudu vabaneda ük-

sindusest ja lootusetusest. Sõjajärgne vä-
sinud päike paistab tegelastele harva,
filmis domineerib hämarus. Sõna osa
kakskeelses (inglise-poola) filmis on vii-
dud miinimumini. Režissööri tähelepanu
keskendub tegelaste siseelule. Poliitilised
muutused, relvastatud pörandaalused ja
muu selline on Zanussi filmis antud mingi
kauge, ent ometi väljendusriikka taustana.
Suurte rändamiste aeg (Saksa-
maalt tagasi saadud aladele asustati poola-
lad) õhkab traagilisust ja resignatsiooni.
1984. aastal sai film esimese Poola
filmina Venezia festivalil Kuldlõvi.

1986. aasta märtsis 60-seks saanud
Andrzej Wajda on 80. aastail teinud
järgmised filmid: «Dirigent» («*Dyry-
gent*», 1980), «Raudmees» («*Człowiek z
zeleza*», 1981, Cannes'i «Kuldne palmi-
oks»), «Danton» (Prantsusmaa, 1982),
«Armastus Saksamaal» («*Eine Liebe in
Deutschland*», Saksamaa LV, 1983), «Ar-
musündmuste kroonika» («*Kronika
wypadków miłosnych*», 1986). Mõne sõ-
naga «Armastusest Saksamaal». Film
räägib Saksamaale tööle viidud poola-
kast (mängib Piotr Lysak) ja temasse
esimesest pilgust armuvast sakslannast
(Hanna Schygulla). Sakslanna mees võit-
leb samal ajal Stalingradi all. Sakslanna
ei varja oma armastust ei oma naabri,
7-aastase poja ega seltskonna eest. Kodu-
maised kriitikud suhtusid skepsisega
Poola-Saksa sõjaaegsete suhete sedavõrd
idüllilisse kujutamisse, mõned pidasid
filmi lihtsalt kehvas.

1986. aasta septembris toimunud XI
Poola mängufilmide festivali kohta kir-

«Yesterday», lavastaja Radostaw Piwowski.



jutas «Trybuna Ludu», et see toimus kõrgel kunstilisel ning ideelisel tasemel. 28 filmi hulgast tunnistati kõrgeima auhinna vääriliseks Witold Leszczyński «Siekierzada» (pealkirja võiks tõlkida «Kirveballaad»). Edward Stachura proosa põhjal vändatud linateos, mille tegevus toimub metsade keskel, on adresseeritud vaatajale, kes ei otsi kinost ainuüksi süzeed. Film kõneleb oma elusuhet otsivast noormehest. Kriitikud sedastavad «Siekierzada» sisusügavust ning eksistentsiaalsete probleemide avamist.

Lõpetuseks. Ei maksa oma arvamust poola filmist kujundada ainult tsiteeritud poola kriitikuile toetudes — kodusid arvustajad näevad asju seestpoolt ning on norivamad. Väljast vaatajale tähendab poola filmikunst aga ikka selle paremaid teoseid ning neid ju polegi väga vähe. Iseasi muidugi, kui palju neist parematest meie ekraanile jõuab.

REPLIK:

Käesolevat inspireeris mind kirjutama lõik Rolf Uusvälja ja Ivalo Randalu vestlusest (TMK 1986, nr 11, lk 7), mis väljendab üht väga levinud eelarvamust. Ometi tahan kohe paluda head lugejat mitte võtta alljärgnevaid ridu vastulausena mõnele Rolf Uusvälja isiklikule seisukohale — maestrol on nende omamiseks rohkem õigustusi kui minul. Üritan vaid ärgitada selgeks rääkima üht ammu õhus rippuvat probleemi.

Viimastel aastakümnetel on barokkmuusikat hakatud kogu maailmas ja meil esitama uut moodi ja see (uus, mitte vana!) esitusstiil on tekitanud muusikute vahel teravaid lahkavusi, kõige enam aga üksteisest mööda rääkimist, mis on alati kahetsusväärne. R. Uusväli peab uute tõlgendusvõimaluste otsimise tõukejõuks nostalgiat, doseerib sellega aga kindlasti üle. Näib, et just siin varjab end väärarvamuse põhjalus! Postuleerigem siis kõigepealt: kõik (tõsised muusikud), kes esitavad barokkmuusikat uut moodi («originaalinstrumentidel», algsete mänguvõtete jne), ei püüa seda teha mitte nii nagu XVII—XVIII sajandil, vaid erinevalt romantismiajastu tavadest. Aluseks on niisiis negatsioon. Loobudes ühtedest vahenditest, tuleb aga kohe valida uued, ja võimalusi on ainult kaks: kas võtta need omast ajastust (nagu romantikud), suurendades seega veelgi ajastutevahelist võõrustusefekti (sedagi on palju tehtud), või pöörduda algsete vahendite juurde tagasi. Kõnealune suund valis viimase ja selle valiku põhjustest räägib samas R. Uusväli ise (sajandivahetuse orelite rohmakast ja toorest intoneeritusest ning registrite koosseisust, mis ei lase hästi polüfoonilist muusikat mängida; vanade orelite disponeerimise ja mensureerimise printsiipide taaselustamise vajadusest jne, vt lk 7—8): «Uued instrumendid Eestis on näiteks niisugused, et Buxtehudet on veel mingil määral võimalik esitada, ajas kaugemat muusikat aga küll enam mitte. [— — —] Itaalia vana klassika ei sobi neile, kogu selle võlu jääb avamata, kõlapilt võlts...» Aga ajas on ju muutunud kõikide pillide mensuurid, miks peaksid XIX sajandil kujunenud mensuuridega puhk- ja keelpillid olema vana klassika esitamiseks kohasemad kui samasugused orelid? Tulemuseks saame ju täpselt samuti vaid võltsitud kõlapildi. Miks vaadatakse viltu muusikule, kui ta valib Bachi gambasooni mängimiseks mitte tsello, vaid viola da gamba? Tsello ei ole ju parem pill, teda kasutati vahepeal vaid hädaabinõuna, sest gambasid ei olnud kasutusel. Tsellomängu võtted on hoopis teised kui gambal ning gambamuusika kõlab 87

tšellol üldjuhul ramedalt, valedes pingetega. Kuidas oleks mõeldav näiteks valutu asendamine tšelloga aarias «Komm, süßes Kreuz» Bachi «Matteuse passionist»? Isegi kui selle akordid oleksid tšellole ausalt äramängitavad, mõjuks ikka liiga koomiliselt bassisolisti tekst, mis ühtelugu kinnitab: «zu schwer, zu schwer...». Samas on selline asendamine võimalik tenoriaarias «Geduld», ja Bach on seda isegi teinud.

Ma ei tea, kes on nõudnud aga Bachi gambasonaatide mängimist ainult gambaga? Kujutan sellist kategeoorilist ette vaid neljasilmavestluses. Me kõik ju kuulame vahel meeldi ka Bachi oreliteosede klaveril mängituna ja tõsisel inimesel ei tule pähe kõike sellist keelu alla panna. Ometi pole kedagi vaja veenda, et orelimuusika kõlab paremini orelil ja gambamuusika gambal. Milles on siin ekstreemsus? Maailma muusikute hulgas hakkab lihtsalt levima arusaam, et alati, kui teost esitatakse mõnel teisel pillil või algest erineva koosseisuga, on tegu arranžeringuga. Selles tõdemuses pole ju midagi erilist!

Kuni «vanamuusikud» mängisid ainult renessansi ja varabaroki teoseid, vaadati nende peale leebelt. 1960. aastatel tungisid nad aga üha enam akadeemiliste muusikute pärimaale, hilisbarokki ja klassitsismi, ning siis algasid vaidlused. Omaaegsetel pillidel ei mängita juba ammu mitte ainult Bachi, Vivaldi ja Händeli, vaid ka Haydni, Mozarti ja ikka enam ka Beethovenit, kusjuures selle kaudu on avastatud ammutuntud teostes jooni, millest meil enne aimugi ei olnud. Usun, et ajalised piirid on üldse kadumas ning õige pea võib rääkida lihtsalt uutest tõekspidamistest interpretatsioonikunsti tervikuna. Ühtlasi saab selgeks, et ajalooliselt täpse esitusaparaadi range eelistamine oli vaid oluline etapp nende tõekspidamiste juurde jõudmisel (see etapp tuleb muidugi meilgi ausalt läbi käia). Aleksei Ljubimov väitis hiljuti, et on jõudnud vana muusika mängimise kaudu uuele arusaamisele Beethovenist ja Chopinist, ning lubas edaspidi just nende muusikat rohkem mängida. Mulle tunduvad ka väga lähedastena need nõudmised, mida esitavad orkestrile näiteks N. Harnoncourt Bachi ja C. Abbado Brahmsi või Mahleri puhul.

Vaid liialdatud usk progressi kõikehaaravusse võimaldab vaadata ajaloolise esitusaparaadiga seotud otsingute põlglikult kui äärmusele. Ikka veel arvatakse, et meie aja pillid on arenenumad ja paremad vanadest, et XVIII sajandi heliloojad-geeniused olid oma vaimus ajast kaugel ees ning «kuulsid ette» täiuslikumate vahendite, võimsamate ja suuremate esituskoosseisude tulekut. Bach näiteks aimanud ette klaveri tulekut ning suur osa tema klavessiiniloomingust olla kirjutatud selles kujutluses. (Võib-olla oleme lihtsalt liiga har-

va kuulnud hea klavessiini kõla ja neid, kes seda pilli tõesti hästi mängida mõistavad. Kuulatagu vaid G. Leonhardti, T. Koopmanit või A. Ljubimovit.) Heliloojad kahtlemata vääriavad neid legende, kuid nad ei saanud adresseerida oma teoseid tuleviku kuulajale. XVIII sajandi keskel veel peaaegu ei mängitud vana muusikat (st sellist, mis oli kirjutatud 10–15 aastat tagasi). Heliloojad kirjutasid oma kaasaja jaoks ning olemasolevaid võimalusi täpselt arvestades.

Eriti koorijuhtide seas on väga levinud legend sellest, et Bachi ei rahuldanud Leipzigi kasutada olnud koor ning ta taotles linnavalitsuselt selle suurendamist. See olevat õigustuseks tema teoste esitamisele õige suurte koorikoosseisudega. Vaadakem aga Bachi dokumendid uuesti hoollega üle! Mida ta tegelikult nõuab? Kõige enam protestib ta liiga suure töökoormuse vastu, koori suurendes oleks see aga veelgi tõusnud. Ühes kirjas (23. VIII 1730, Vt Bach-Dokumente Bd. I; Kassel etc. und Leipzig, 1963, nr 22) teeb ta raele põhjaliku ettekande koori olukorrast ning näitab, mida tal tegelikult oleks vaja korraliku kirikumuusika tegemiseks: «... Toomakooli nende kasvandike [kooripoiste] arv on 55. Need 55 jagatakse 4 koori nelja kiriku järgi, kus nad peavad osalt muusitseerima [st kantaate laulma], osalt motette ja koraale laulma. Neist kolmest, Tooma, Nigula ja Uues kirikus peavad õpilased olema kõik musikaalsed. Peetri kirikusse läheb ülejääk, need, kes muusikat ei mõista ja suudavad hädapärast vaid koraali laulda.

Igasse muusikalisse koori [st sellisesse, mis suudab figuraalmuusikat laulda] kuuluvad vähemalt 3 sopranit, 3 alti, 3 tenorit ja samavõrd basse, selleks et kui mõni rivist välja langeb (mis ka sageli juhtub, eriti palaval aastajal, nagu võivad tõestada apteegi jaoks väljakirjutatud retseptid), võiks vähemalt kahekoorilist motetti laulda. (Nota bene. Me peame veel paremaks, kui koosseis oleks selline, et võiks igale häälele võtta 4 isikut ja nii koosneks iga koor 16 lauljast.)»

Nota bene! Just see viimane paistabki olevat see «suur koor», millega Bach juba päris rahul oluks. Samas loeb ta täpselt üles ideaalse orkestrikoosseisu, kus on vähemalt 18 mängijat (keelpillid koos trompetite, oboede, fagoti ja timpaniga) ning 24-liikmelist orkestrit peab ta juba külluslikuks. Tormal on pidevalt kasutada aga vaid 8 pillimeest, kelle «omadustest ja muusikalistest teadmistest tõtt ilmutada keelab sündsustanne». Ettekanne lõpeb põhjaliku «inventuuri» kooris, mis näitab, et 55 lauljast on «kõlblikud» 18, 20 «pole veel kõlblikud» ja neil on veel vaja õppida, enne kui neid figuraalmuusika jaoks saab kasutada, ja 17 on kõlbmatud. Korrakem veel, et Tooma-kooli koor varustas muusikaga Leipzigi kõiki nelja

kirikut, ja see dokument ei vaja rohkem kommentaare.

R. Uusvälja väitlusele on sattunud paar viga Händeli asjus, mis on ilmselt tendentslikud ja seepärast eksitavad. «Messiase» esietekandel Dublinis 13. IV 1742 ei osalenud mitte 150 lauljat, vaid 32 (4×8). See oli suur koor. Orkestrante oli traditsiooniliselt umbes sama palju kui lauljaid. Teose 56. ettekanne 3. V 1759 oli viimane, mida Händel ise ette valmistas. Tol korral osales 18 koorilauljat ja 33 orkestranti. 56 ettekande hulgas pole teada ühtki hiigelkoosseisulist. Need algasid hiljem: Berliin 1781 — kooris 90 lauljat, orkestris 127 mängijat; Westminster Abbey, London 1784 — kooris 300 lauljat, orkestris 250 mängijat. See oli aga juba teine aeg ja Händeli partituurid orkestreeriti ka ajastu maitsele vastavalt ümber. Samuti on tublisti liialdatud «Veemuusika» (1715/17) esitusaparaadi kirjeldamisel: ainuüksi pilk partituuri venab meid pakutu ebakohasuses. Ja milleks siia veel koorid? Ei küsija ega vastaja või ju mitte teada, et tegu on orkestrisüidiga. Kõige tõenäolisemalt on lugu läinud lihtsalt vahetusse «Tulevärgimuusikaga» (1749), mis esitati tõesti hiigelkoosseisuga. See pole ju ka enam miski õukondlik meelelahutusmuusika, vaid selgelt dekoratiivse moega vabaõhusüit pompoosseteks pidustusteks Londonis Green Park'is Aacheni rahulepingu 1. aastapäeva puhul. Pakutud puhkpillikoosseis passib siia täpselt, üleaarne on aga kujutus vähemalt sama paljudest keelpillidest — neid polnud ühtegi. Keelpillidega variant sündis aasta hiljem kontsertesituse jaoks, kus aeti läbi väiksema koosseisuga.

Pompoosus on kahtlemata barokk-kultuurile iseloomulik, kuid selle tajumises on aegade jooksul palju muutunud. Barokk-pompoosus ei sünni vägevatest ja raskekaalulistest üksikelementidest, vaid elementide dünaamilisest ja teatraalselt efektsest koosmõjust. Pangem tähele, kui palju on barokk-kunstis silmapetet! Iga mauling barokkehitis tahab eelkõige luua reaalse ruumi kõrvale teist, kujuteldavat, mis pole jätkuks reaalsele, vaid millele reaalne ruum on jätkuks. Vaadake ainult kirikute laemaalinguid! Barokkmaal õhutab endast läbi vaatama, seob vaatajat oma irreaalse ruumiga ning pompoosus sünnib eelkõige ruumiillusioonist. Nii ka barokkmuusika kannab eneses liikumist, valgust, õhku ja inimesest kõike seda, mida ei õnnestu kaaluda. Helide mateeria on vaid raamiks. Romantiline muusika uputab kuulaja, see on võimas ja eriline tunne. Kui kohane on selleks suur sümfooniaorkester või ka romantiliselt disponeeritud orel! Barokkmuusika lennutab kuulajat, muudab kaaluks, tõstab ta kõrgele õhku. Tema kõlaideaal on kerge, sädelev ja õhurikas. Tema võimsus tekib iseseisvate liinide dünaamikast ja tämb-

rite hulgast, mitte aga iga üksiku võimsusest ja vägevast üldkõlast. Kõik arusaamatused seoses barokkmuusika esitamise algavad sellest, et oleme harjunud saama temast tugevaid üht laadi naudinguid ega suuda harjuda, et ta võib olla teiselaadsetegi (veel tugevamate?) allikaks.

Avalikult pole meil vaieldud, kuidas oleks «õige» üht või teist muusikat esitada. Eestlane ei võta üldse naljalt mõttetut vaidlust üles — kartusest lolliks jääda. Ometi on mõtetugi vaidlusi parem vaikivalt vastasseisust, mis ilmneb üleolevalt sallimatutes kuluaarimärkustes, sest selles võivad ilmuda tõed, mida alguses ei osatagi otsida. Paremalt meelelepime oma muusikaelu hirmutava loidusega. Ja teine isäärus: eestlane jätab (ettevaatlikkusest?) rahumeeli lõikamata viljad, mis tema peenramaal kenasti kasvavad. Kas olete mõelnud, kui vähe õigupoolest sekkub ansambel «Hortus Musicus» meie kodusesse muusikaellu? Kui paljud üldse on kuulnud «Hortuse» barokkorkestrit ja -ansambli? Kas me märkame, et meil on Euroopa mainega ansambel, kes teeb ilma väga paljudel festivalidel nii Nõukogude Liidus kui välismaal, ja kodus ka — 8-aastase (!) intervalliga? Või et sellel ansambliil on juht, kes juhendab meistrkursusi ning peab loenguid vanast muusikast küll Helsingis ja Stockholmis, mitte aga Tallinnas? Väga mugav on «Hortus» pidada isepäiseks sektiks, kelle tegemistega teistel asja pole, ja mitte selleks, mis ta tõepoolest on — kogu meie interpretatsioonikunsti fenomeniks, millel peab olema aktiivne mõju meie muusikamõistmisele üldse, ennekõike aga meie muusikaharidusele. Loomulikult pole jutt nende positsioonide ülevõtmisest, vaid vastupidi, igapähe oma positsioonide kindlustamisest. Me oleme kindlasti väesamad selle poolest, et meil pole «Hortuse» kõrval kollektiivi, kes akadeemilises laadis mängiks vanemat muusikat niisama hästi. Kes on julgenud ERSO-le ja raadio segakoorige ette heita, et nad Händeli suurvorme on esitanud? Teeksid nad seda vaid pisutki rohkem! Ja veel suurema hoolvuse, tühelepanu ja armastusega, just seda on muusika kindlasti väärt. Ta on ju meie elu ja leib ja kes teab mis kõik veel!

TOOMAS SIITAN

Ioseliani ja teiste grusiinidega sügiseses Palangas

Palanga, 1986. Filmiseminar. Tühi rand meenutams Thomas Manni: meri pole tavaline maastikupilt, ta on igaviku, olematuse ja surma elamus, metafüüsiline unenägu, sarnanedes nii hõredaõhulise igilume regioonidega.

Aga jah, seminarist. Seekordne «Nüüdis-režissuuri probleeme», 22.—27. sept 1986, oli arvult juba üheksas. Sellele niisiis juba traditsioonilisele üritusele tavatsetakse kutsuda oma värskimate filmidega juhtivaid, tõesti sisuliselt tooni andvaid lavastajaid kogu Nõukogude Liidust, mitte aga mingeid nomenklatuurseid režissööre-funktsionääre. Samuti on kutsutud kriitikuid, et siis ühiselt analüüsida kaasavõetud filme, avameelselt mõtteid vahetada režissuuri sõlmprobleemide üle. Just avameelsus, mitteofitsiaalsus, on tiptasemel seltskonna kõrval teiseks komponendiks, mis on kujundanud Palanga seminaride kõrget mainet filmiinimeste seas.

Ega omad organiseerimisraskused puudu leedulastelgi. Olulisim neist paistab olevat küllaltki suur sõltuvus sellest, kellel tipplavastajaist parajasti film on valminud ning kes neist saab seminarile sõita (ei viibi samal ajal näiteks mõnel rahvusvahelisel festivalil). Eks siis sellest ka need vähem või rohkem varjatud pettumised, et kõik kuulsused, keda loodeti oma ihusilmaga näha, kohale pole jõudnud, et neid ikka väheseks kipub jääma.

Seegi kord ei saanud kõik kutsutud (näiteks K. Lopusanski «Surnud mehe kirjadega»

Pilt ühelt teiselt kohtumiselt: Otar Ioseliani ja Elem Klimov NSVL Kinematografistide Liidu V kongressil.



või P. Simm «Puud olid...» filmiga; meid esindas «Naerata ometi»). Mitme koosolija sõnu korrates võiks seekordset seminari nimetada ka gruusia filmi päevadeks. Aga ega see halb olnud, grusiinide kava oli piisavalt esinduslik (paraku siiski puudus T. Abuladze «Kahetsus»). Oli võimalus näha õige mitut erilmelist tööd kõige uuemast gruusia filmiloomingust, sealhulgas ka sellist tähelepanuväärset teost nagu Aleksandr Rehviašvili «Aste», mis lähema aja jooksul peaks jõudma meiegi kinodesse. Ning mõistagi — *last not least* — seekordse seminari ilme kujundajana ei saa kuidagi mainimata jätta Otar Ioseliani Prantsusmaal tehtud «Kuu lemmikutega».

Alljärgnev püüabki lühidalt vahendada Ioseliani mõtteid küsimuste-vastuste õhtult Palanga seminaril pärast «Kuu lemmikute» vaatamist.

Teiste autorite kirjanduslike tekstide ekraanidapteeringutele pole mõtet aega kuldada, nagu pole üldse mõtet võõraste stsenaariumide tõlgitsemisel, alustas Ioseliani. Eetilisele on olla ise vastutav algusest lõpuni. Aga millest siiski saavad alguse Ioseliani filmid, kust pärineb esmane idee, impulss? Äkitselt suri noor inimene — siit sündiski ajapikku «Laulurästas». Või teisalt: ikka tundub meile, et hea on seal, kus meid parajasti ei ole. Ja kas pole paljuski sama meelt «Pastoraali» tegelased, linnaintelligendid ja põlumehed, kes viisakalt üksteise eluolust huvituvad. «Kuu lemmikute» lähtepunktiks, kui nii võiks öelda, oleks aga ring, see, et kordasaadetud tegu võib lõpuks bumerangina tema sooritaja juurde naasta. Kes tegi head, seda ootab heategu. Kuid ega alati pruugi just nõnda minna. Tegu võib ka teiseneda, karistus võib ka tulemata jääda, pikas sündmuste rodus juhtub nii ühte kui teist. Elementaarsete pattude vaatlemine, toimingute ning neile järgneda võiva karistuse eritlemine huvitab lavastajat «Kuu lemmikutes» puhtal kujul, ilma sotsiaalse keskkonna ähmastava foonita. Viimati nimetatud põhjusel toimubki tegevus Pariisis, prostituutide näitamine meie oludes tähendanuks hooilt terve rea sotsiaalsete probleemide kergitamist (ärge unustagem, et film valmis 1984. a, kui avalikustamine alles ootas avalikustamist),

mis antud juhul polnud oluline, viinuks kõrvale peamisest — pattude ja karistuse ringkäigu vahetu uurimise võimalusest. Üldse, metafüüsulist filmi, nagu «Kuu lemmikud» püüab oma probleemiasetuselt olla, võib teha kus tahes, sel juhul pole tähtis, et oleksid ise neis paigus sündinud. Samas peab aga toda keskonda, tema kultuuri ja mentaalset keelt ometi tundma, mõnda aega on vaja kohapeal elada. Nii eelneski filmi lavastamisele tutvumine kohalike oludega, mis sai tegelikult alguse juba René Clairi küllakutsest paar kuud enne tema surma. Samuti jõuti produtsendiga eelnevalt kokkuleppele, alles seejärel toimus ametlik pöördumine.

Kuidas kulges filmitöö Prantsusmaal? Stsenarium, mis tuli esitada riiklikule komisjonile, leidis sellelt heakskiidu, lisaks ka 1,5 miljoni frangi ulatuses subsideerimist, mida ei juhtu just kõigi stsenariumidega. See ei tähenda aga iseenesest veel midagi. Mitmedki sel kombel avansseeritud stsenariumid on jäänud filmiks tegemata. Peale produtsendi rahade olid mängus ka televisiooni ja haridusministeeriumi summad. Finantsiliselt võivad toetada ka filmilevi ettevõtted, seda ennekõike juhul, kui filmis osalevad tuntud näitlejad ja on loota kassaedu. Ioselianil ei teinud kaasa aga ükski staar. Pigem aeti läbi statistidega, selle näitlejakategooriaga, kelle ülesandeks on tulla võtteplatsile kohvrikesega, kus paar erinevat peakatet (kaabu, soni, barett jne) ja veel teisigi käigu pealt välimuse muutmiseks vajalikke aksessuaare. Nii saab hea tahtmise juures teha mitu pisirolli korraga, kuid nende rollide maht ei küüni üle kümnekonna väljaõeldud sõna. Just sellise taksi järgi makstigi «Kuu lemmikutes» kaasa tegevatele näitlejatele. Põhjus on siiski sisulist laadi, sest osatäitjate valikul lähtub Ioseliani nn tüpaažiprintsiibist: režissöör püüab sobivat osatäitjat leida rolliga sama sotsiaalse seisuse esindajate seast. Nii elab inimene ekraanil lihtsalt oma igapäevast elu edasi. Ühe metroojaamas puhkava hulgusena näemegi ehtsat Pariisi hulgust. Ent mitte alati ei õnnestu sel teel kõiki osatäitjaid leida — nii kehastab ühte terroristi hoopiski mees, kes tegelikult on ei vähem ega rohkem kui akadeemik. Ja muidugi nagu Ioseliani puhul ikka, tegid filmis kaasa tuttavad, sõbrad. Ent Pariisis, erinevalt, ütleme, näiteks Tbilisist, tuleb tõsiselt arvestada sellega, millal põhitöö lubab osatäitjail võtteplatsile ilmuda. Filmimine ise kestis kaks kuud. Võttegraafik oli koostatud nii, et esimesel hetkel seda nähes tundus tema realiseerimine võimatu, aga erinevalt meie analoogilistest plaanidest ja graafikutest vastas prantslaste koostatu reaalsele. Kõik võtteks vajalik oli ka vajalikuks ajaks garanteeritud, mingeid seda laadi seisakuid ei tekkinud. See oli üpris harjumatu, nii mõnigi Nõukogude lavastaja pole seepärast

oma tööga välismaal toime tulnud — ollakse ju meil harjunud, et võtteplatsil aega nagunii jätkub, küll siis jõuab ka midagi välja mõelda. Suur erinevus on seegi, et Prantsusmaal lülitub operaator töösse alles võtteplatsil, kõik eelnev kadreerimine, võtteobjektide otsimine jm ettevalmistav töö toimub ilma operaatorita.

Kuidas on lood filmi levikuga? «Kuu lemmikud» on ostnud juba 13 Euroopa riiki, lisaks USA, Iisrael, Austraalia. Pariisis linastus film kolm kuud, esimese kuu jooksul umbes kahekümmes kinos (keskeltläbi 250-kohaliste saalidega), edasi juba Pariisi kultuurilebememates rajoonides, nagu näiteks Ladina kvartalis. Üldse, kui film kogub Pariisis 100 000 vaatajat, siis loetakse ta edasine menu kindlustatuks. Lõpetuseks filmi pealkirjast, kuidas seda mõista? «Kuu lemmikud» — kes nad on? Väljend on pärit Shakespeare'ilt, laenatud tema «Henry IV-st» ja tähendab teisisõnu öelduna vargaid. Ning veel üks küsimus: korraks näeme ekraanil vilksatamas ka lavastajat ennast, mis tähendust tohiksime siit otsida? Nagu ikka, sõltub palju juhusest, kõlab Ioseliani vastus, selles episoodis pidanuks algselt kaasa tegema hoopiski Godard.

Vahendatud
LAURI KÄRK

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

ТЕАТР

М. КУБО — На пороге новой театральной политики (22)

Кандидат философских наук Март Кубо, начальник Управления театров Министерства культуры ЭССР с 1983—1986 гг., размышляет над рядом тем, касающихся тенденций развития театрального искусства в последние годы и в настоящий момент. Автор подробно рассматривает среду — как материальную, так и духовную и идеологическую, которая воздействовала на формирование сверхзадачи театрального искусства. В ходе начавшегося театрального эксперимента, организационных перестроек, в период, когда театры становятся самостоятельными, им надо найти тот верный путь, который развивает творческую личность и формирует театрально искусство.

Диалог (34)

Художественный руководитель театра «Угала» Яак Аллик и сотрудница театрального отдела журнала Маргот Виснап беседуют о проведенном среди публики Вильяндского театра социологическом исследовании, в ходе которого был проведен опрос зрителей двух спектаклей — «Старого Томаса» М. Тикса /реж. К. Райд/ и «И дольше века длится день» Ч. Айтматова /К. Комиссаров/. Выясняется, что театральная публика Эстонии, в том числе и «Угала», стала доброжелательным, но посредственным и нетребовательным зрителем. Все же умело подобранный репертуар маленького театра, использование приглашенных постановщиков и актеров привлекли в театральный зал «Угала» требовательных, умеющих ценить серьезное театральное искусство зрителей со всей республики. Это должно свидетельствовать о правильности сознательной программы этого театра: республиканский театр для публики всей Эстонии.

КТО? ЕУКО ТУРККА (42)

Критик Андрес Лаазик знакомит нашего читателя жизнью и творческой деятельностью финского театрального постановщика и педагога Еуко Туркка. В конце шестидесятых и начале семидесятых годов, когда театр Финляндии выражал четкие идеологические позиции и приобретал новый качественный уровень в режиссуре, выдвинулся постановщик Е. Туркка, который своей бескомпромиссностью может являться символом того времени. Речь идет о постановках Туркка, имевших в Финляндии успех: «Прощай, Мааяки!», «Берегитесь — старухи», «Смирно!», «Неизвестный солдат», «За спичками», «Деревенские сапожники», «Гамлет» и др.

МУЗЫКА

М. КОЛЬК — Первая колонка (3)

Отвечает ХЕЛЬО СЕПП (5)

Профессор по классу фортепиано Таллинской государственной консерватории Хельо Сепп делится воспоминаниями о Хейно Эллере, под чьим руководством она стала обучаться музыке уже с двенадцатилетнего возраста. Подробнее говорится и о состоявшемся в Лондоне в 1938 году международном конкурсе пианистов,

где 15-летняя Х. Сепп завоевала I премию. Х. Сепп говорит и о своих учителях А. Эллер, В. Лукке и Г. Нейгаузе. Интервьюировала М. Пылдмэя.

М. ХУМАЛ — Хейно Эллер и Тартуская композиторская школа (55)

Тартуская школа возникла на рубеже 1920-х и 1930-х гг., когда Тартуское высшее музыкальное училище окончили первое поколение выдающихся воспитанников Х. Эллера: композиторы А. Каринди, Э. Тубин, Э. Оя, музыковед К. Лейхтер, пианист и дирижер О. Рооте. Эстетические принципы школы (стремление к высокому профессиональному мастерству, индивидуальность, современность и национальное своеобразие творчества, а также его интровертивный уклон), отражающие общую духовную атмосферу университетского города Тарту и позволяющие провести параллели с другими областями культуры своего времени, находят подтверждение в высказываниях Эллера и его учеников, их полемики с представителями иных взглядов. Развитие тартуской школы, достигшей к концу 30-х гг. замечательных творческих результатов, оборвалось в начале 40-х гг. (в связи с назначением Эллера на должность профессора Таллинской консерватории, отъездом Э. Тубина за границу, болезнью и кончиной Э. Оя), а ее влияние на дальнейшее развитие эстонской музыки препятствовало резко отрицательное отношение ко всем достижениям школы, господствовавшее в 1948—1958 гг.

Х. РАННАП — Хейно Эллер в качестве педагога Таллинской государственной консерватории (63)

В статье приводятся последовательный фактический материал о деятельности Хейно Эллера в качестве педагога в период с 1940 по 1970 гг. и несколько десятков только что собранных отрывков воспоминаний учеников Х. Эллера, которые характеризуют профессора как очень серьезного, умелого мастера-педагога, человечески обязательную личность. Статья дополнена списком студентов Х. Эллера по классу композиции — 48 музыкантов, из которых многие — школа Эллера — к настоящему моменту достигли ключевых позиций в музыкальной культуре Эстонии.

К. ПАПШЕЛЬ — Прелюдия для виолончели с оркестром соль минор (73)

Статья знакомит читателя с законченной в 1921 году Прелюдией для виолончели с оркестром Хейно Эллера, которая по сей день является одной из популярнейших пьес для виолончели в эстонской музыке. Автор размышляет об истории создания произведения, говорит об образности и технологии Прелюдии.

О. ТУЙСК — Стиль Хейно Эллера (75)

Публикуется доклад О. Туйск (1919—1981), зачитанный ею на X конференции музыковедов Прибалтики. (Рига, 1976 г.). Автор приспосабливает музыку Эллера к стилю «колеблющейся тональности» (А. Веберн), возникающей здесь на почве ладовой переменности и линейности. Основные черты стиля Эллера: 1. Жанрово-лирическая тематика при большом значении картинности. 2. Сугубо инструментальный уклон. 3. Стремление к строгой логичности. 4. Тяга к камерности и миниатюре. В оркестровой ткани его произведений выделяются камер-

ный слой, ассоциирующийся с образом музицирования, и фон, передающий образы природы. Среди особенностей формообразования Эллера можно отметить синтез различных форм на основе свободных вариаций и трехчастности в рамках слитной сюжестности.

Т. СИЯТАН — Реплика (87)

Поводом для статьи послужило интервью с Рольфом Уусвяли в ноябрьском номере ТМК. Т. Сийтан говорит в ней о неверных истолкованиях, возникающих при оценке новейшей традиции исполнения музыки барокко. Автор заключает: серьезные музыканты, исполняющие музыку барокко по-новому — на «оригинальных инструментах», посредством изначальных приёмов игры и т. д. — не стремятся делать это из ностальгии или в подражание 17—18 векам, а чтобы отойти от доминирующей до сих пор романтической манеры толкования. Только преувеличенная вера во всеобъемлемость прогресса позволяет смотреть на поиски, связанные с историческим аппаратом исполнения, пренебрежительно, как на крайность. В статье приводятся веские аргументы против распространенного мнения, будто инструменты нашего времени более развиты и лучше старых, будто композиторы 18 века предвидели появление более совершенных средств, более мощных исполнительских составов. Несомненно, что культуре барокко была свойственна помпезность, но рождалась она не от мощных, тяжеловесных частных элементов, а от их динамических и театрально эффектных взаимодействий. — утверждает автор.

КИНО

Л. ПРИИМЯГИ — Исчезнувшая готика Томаса Манна (13)

В статье приводятся различия уровней постижения, посредством которых «Доктор Фаустус» Т. Манна изматывает культурный опыт читателя /фабула *love story* — сатанинский пакт — проблематика ранних новелл Т. Манна о художниках — проблематика музыки как показательного искусства в немецкой культуре начала века — национально-психологическая концепция истории Германии Т. Манна — его концепция гуманизма/ и указывается на их наличие друг в друге, благодаря «готической» временной структуре текста /в повествовательном времени — и время индивидуального и коллективного прототипа главного героя, во времени повествователя — время реального создания текста и время воспринимающего/. Основным недос-

татком фильма «Доктор Фаустус» режиссера ФРГ Ф. Сайца считается игнорирование «временной готики» романа, в визуальном плане это проявляется в недостаточной детальной интенсивности. В результате эта работа представляется скорее всего экранизацией /ознакомление с двумя первыми уровнями постижения/, нежели фильмом /самостоятельным художественным произведением/.

Т. КАЛЛАС — Так много сценариев (47)

Подведение итогов сценарного конкурса, закончившегося прошлой весной. Автор, который был членом жюри, приводит результаты конкурса и рассматривает некоторые общие тенденции, характеризующие конкурс и его основные темы: память поколений, забота о хлебе насущном, проблематика, обусловленная городской средой и пр.

Х. ЛИНДЕПУУ — Время перемен в кинематографии Польши (82)

Обзор польского кино последних лет, в основе которого — IV съезд /1983/ Союза кинематографистов Польши. Реферированы отзывы польских критиков, говорящие о невысоком уровне польской кинематографии в 1982—1983 гг., приводится обзор IX, X и XI кинофестивалей художественных фильмов Польши /летом 1984—1985—1986 гг./.

Л. КЯРК — О. Йоселиани в осенней Паланге (90)

Короткий обзор о всесоюзном семинаре «Проблемы современной режиссуры», состоявшемся в Паланге (Литовская ССР) в сентябре 1986 года. Изложится выступление режиссера О. Йоселиани после просмотра его фильма «Любимцы Луны» (1984).

РАЗНОЕ

Х. ЛИВВРАНД — Барокко и внешнее оформление клавиесно (96)

Превращение музыкальных инструментов в произведения искусства достигло в эпоху барокко сверхъестественности. Наглядным примером этого служат клавиесны того времени — ведущие инструменты в музыкальной жизни времен барокко. Манера их оформления демонстрирует общие критерии вкуса и стиля эпохи. Согласно распространенной в то время точке зрения, инструмент, вид которого впечатлял художественно, помогал лучше понять исполняемое произведение, вносил в музыку проникновенность и эмоциональность, вдохновлял играющего.

Адрес редакции:

Эстонская ССР,
20009 Таллин, п/я 51

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 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

M. KUBO. On the threshold of a new theatrical policy (22)

Märt Kubo, Ph. D., Chairman of the Theatre Board in the Ministry for Culture between 1983—1986, discusses several problems concerning the developmental trends in the theatre in the past few years and at the present moment. The author analyses thoroughly the environment — material, spiritual and ideological — which determines the nature of the supergoal (K. Stanislavsky) of the theatrical art. Now that a theatre experiment has been launched, the theatres are gaining more autonomy and organisational changes are being made, the theatres have to find the only right way — the way towards developing and shaping a creative personality in the theatre.

Dialogue (34)

Jaak Allik, artistic director of the Ugala Theatre and Margot Visnap, theatre editor of this journal talk about the questionnaire carried out at the Viljandi Theatre in the course of which the audiences of two performances were questioned M. Tiks' *Old Thomas* (directed by K. Raid) and T. Aitmatov's *And the Day is Longer Than a Century* (K. Komissarov). It turns out that Estonian audiences, the Ugala audience among them, tend to be more benevolent, but also mediocre and less discriminating. However, the skilfully selected repertoire of the Viljandi Theatre, the use of guest directors and actors have attracted discerning spectators who appreciate the straight theatre from all over Estonia. This should prove the rightness of the consciously-directed programme of the Viljandi Theatre: the national theatre to the whole nation.

Who's who? JOUKO TURKKA (42)

Critic Andres Laasik presents to our readers the life and work of Jouko Turkka, Finnish stage director and drama teacher. It was in the late '60s and in the early '70 when the Finnish theatre expressed clear-cut ideological standpoints and reached a new qualitative level of direction that Jouko Turkka emerged, his uncompromising attitude making him an appropriate symbol of the age. The article refers to the productions which were hits on Finnish stages: *Goodbye, Redhorn*, *Out of my Way — Old Hags!*, *Attention!*, *An Unknown Soldier*, *Borrowing Matches*, *The Village Cobblers*, *Hallet*, etc.

MUSIC

M. KOLK. The leading article (3)

HELJO SEPP answers (5)

Heljo Sepp, Professor of Piano at the Tallinn State Conservatoire gives us her recollections of Heino Eller, who had taught her since she was 12 years old. In a more detailed way she tells us about the 1938 International Competition of Pianists in London where she — at the age of 15 — was awarded the first prize. H. Sepp also talks about her piano teachers A. Eller, B. Lukk and H. Neuhaus. Interview by M. Põldmäe.

M. HUMAL. Heino Eller and the Tartu school (55)

The Tartu school was founded between the '20s and '30s of this century when the first generation of H. Eller's brilliant students finished the Tartu Music College: composers A. Karindi, E. Tubin, E. Oja, musicologist K. Leichter, pianist and conductor O. Roots. The aesthetic principles of the Tartu school (professional craftsmanship, a striving for individuality, contemporaneity and nationalism, creative introversion) which reflect the general spiritual atmosphere of Tartu, the university town, and enable us to draw parallels with other cultural spheres in Estonia in those days, are substantiated in the statements by Eller and his pupils and in the polemics with dissenters. The development of the Tartu school which achieved remarkable results in the late '30s was cut off in the early '40s (due to Eller's transfer to the Tallinn Conservatoire, E. Tubin's departure from homeland and E. Oja's serious illness and death); its further impact on Estonian music was blocked by an extremely negative attitude to all the achievements of the Tartu school which prevailed in 1948—1958.

H. RANNAP. Heino Eller — a teacher at the Tallinn State Conservatoire (63)

The article contains consistent factual material about Heino Eller's pedagogical activity between 1940—1970 in Soviet Estonia and several dozens of recollections freshly collected from H. Eller's students which characterize the professor as an extremely thorough, masterly, and humanly attractive teacher of great personality. The article is supplemented by a list of Eller's composition students — 48 musicians, many of them — the Eller school — having obtained the key positions in Estonian music culture.

K. PAPPEL. Prelude for Cello and Orchestra in G Minor (73)

The article presents Heino Eller's *Prelude for Cello and Orchestra* composed in 1921 which is one of the most popular pieces for cello in Estonian music up today. The author discusses the origin of the work, its set of figures and its technique.

O. TUIISK. Heino Eller's style (75)

We publish here the report by O. Tuisk (1919—1981) made on the 10th Baltic Conference of Musicologists (Riga, 1976). According to the author's conception Eller represents the style of shaking tonality (A. Webern) in music which is achieved here on the basis of modal and linear harmony. The peculiarities of Eller's style are 1) lyrical and metaphorical content, 2) purely instrumental nature, 3) logical strictness, 4) the sound reminiscent of chamber music and miniaturistic form. In the texture of his orchestral works we can distinguish solo parts which often portray music making and the background which associates with nature. The rhapsodic structure of Eller's compositions is the result of the synthesis of different forms, particularly free variations and the ternary form.

T. SIITAN. A comment (87)

This comment has been motivated by an interview given by organist Rolf Uusväli in the November issue of the journal and it argues about misunderstandings while evaluating the latest performance of Baroque music.

The author postulates: serious musicians who perform Baroque music in the new style, i.e. making use of the original instruments, original techniques, etc. are not filled with nostalgia and do not try to copy the 17th—18th centuries, but try to dissociate themselves from Romantic interpretation which has dominated so far. An overrated belief in the omnipotence of progress might produce a contemptuous view of searches for a historical performance condemning them as extremist. The article presents momentous arguments against a widespread notion as if contemporary instruments were more sophisticated and better than the old ones, as if the 18th century composers had been able to perceive in their mind's eye the coming of more sophisticated instruments, more powerful complements. Undoubtedly, one of the characteristics of Baroque culture is its pomposity, but it was not born of powerful weighty individual elements but the effective interaction of dynamic and theatrical elements, the author concludes.

CINEMA

L. PRIIMÄGI. The lost Gothic of Thomas Mann (13)

The author discriminates between six different levels of understanding against which the reader's cultural experience in T. Mann's *Dr. Faustus* is tested (love stories — the deal with the Satan — the problems of the artists in the earlier short stories by T. Mann — the problems of music as an exemplary art in German culture at the beginning of the century — T. Mann's national psychological conception of the history of Germany — his conception of humanity) and shows their overlapping due to the «gothically» construed time in the text (the protagonist's individual time and the prototype's collective time included in the narrative time, the time of composition and reception included in the narrator's time). The author thinks that the main shortcoming in the director F. Seitz's film *Doctor Faustus* (FRG; 1982) is the lack of «historical Gothicness» present in the novel which is visually felt in the weakness of the intensity of details. The result is more an interpretation (the introduction of the first two levels) than a film (as an independent work of art).

T. KALLAS. What a lot (of scripts) (47)

A summary of the results of the scriptwriters' competition arranged last spring. The author, member of the jury, publishes the results of the competition and analyses some of the more characteristic, general tendencies and main subject matters: the memory of a generation, a worry about our daily bread, problems arising in the urban environment, etc.

H. Lindepuu. Time of changes in the Polish cinema (82)

A survey of the Polish film scene in the past few years based on the 5th Congress of the Polish Film Union (1983). The opinions of Polish critics of a setback in the Polish cinema 1982—1983, the review of the 9th, 10th and 11th Polish feature film festivals (summers 1984, 1985 and 1986 correspondingly).

L. KÄRK. In the autumnal Palanga together with O. Ioseliani and other Georgians (90)

A brief survey of an all-union seminar held in Palanga (Lithuanian SSR) Sept. 1986 on «The Problems of Direction Today» and a summary of O. Ioseliani's speech after the showing of his film *The Minions of the Moon* (1984).

MISCELLANEOUS

H. LIIVRAND. Baroque and the design of harpsichords (96)

The design of musical instruments as works of art reached the highest degree of refinement in the Baroque period. The harpsichords in those days — central instruments in the musical life then — are a good example of this. Their design reflects the artistic and stylistic criteria prevalent in that period. According to a contemporary popular belief the artistically designed instrument contributed to the comprehension of the composition adding suggestiveness and emotionality to music, being an inspiration for the player.

Editorial Office:

200090 Tallinn

P.O. Box 51

Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 17. 12. 1986. Trükkimisele antud 21. 01. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7.8. Arvestuspoognaid 10,08. MB-00328. Tellimuse nr. 4890. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 17 000.

Sdao в набор 17. 12. 1986. Подписано к печати 21. 01. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учено-издательских листов 10,08. Заказ 4890. MB-00328.

«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.

Tekkinud XIV sajandil, elas klavessiin oma suurima populaarsuse üle barokkmuusika ühe lemmikinstrumendina. Virtuosoosse soolopillina, saatepartii kandjana ooperites, kontsertides ning kammeransambli omandas kaunikõlaline klahvpill sellise positsiooni muusikaelus, mis tänapäeval on vist ainult klaveril. XVII sajandil suutis talle konkurentsi pakkuda üksnes vanema ajaloo lauto. Maalikunstis on mõlemat pilli jäädvustatud rohkesti ning ilmekalt esile toodud lauto ja klavessiini kasutamise erinevused: kui lauto sobis kaasavõtmiseks ka rännakule ja väljasõidule, siis klavessiin (ja tema väiksemad vormid spinett ning virginaal) oli mõeldud peamiselt ruumis mängimiseks. Virginaalist tämbrilt ilmekam klavessiin kuulus eeskätt aristokraatsesse salongi ning teatrisaali, varemalt lossideski hinnatud virginaal aga säilitas endise tähtsuse linlaste koduses musitseerimises ja harjutuspillina (muusika)õppeasutustes.

Muusikariistade kujunemine kunstiteoseks jõudis barokiajastul ülima rafineerituseeni. Selles töös näeb C. Rueger vähemalt kolme funktsionaalset aspekti. Kõigepealt sotsiaal-psühholoogiline aspekt, mis tutvustab instrumendi valdaja sotsiaalset staatust, kallihinnaline pill rõhutab tema metseenlust ja kunstitundmist. Vajadus ökonoomselt ruumi sisustada esitab järgmise nõude — sobivus mitmeks otstarbeks. On loomulik, et ohjeldamatust fantaasiast küllastunud barokk sünnitas siin nii mõnegi kurioosumi (spinettsekretär, klavessiinkummut, niidilaegastega spinettiino). Kujunduslaadi määrasid lõppkokkuvõttes siiski ajastu maitse- ja stiilikriteeriumid. Üldlevinud seisukoha järgi aitas kunstiliselt mõjusa välimusega instrument ka paremini mõista esitatavat teost, lisas muusikale sugestiivsust ja emotsionaalsust, inspireeris mängijat.

Juba XVI sajandil olid tuntud klahvpillitootjad Itaalia ja Flandria ning ehkki XVII—XVIII sajandil tõusid esile nõutud meistrid mitmel teisel maal (Inglismaal G. Townsend, Prantsusmaal J. Couchet ja P. Tascin, Saksamaal G. Silbermann jmt), säilitasid Venetia, Bologna, Antwerpen ja Brüssel kohti juhtivate keskuste seas.

Klavessiinil leidsid kujundamist instrumendi korpus, kaane sise- ja välisküljed, jalad, sageli isegi klahvistik ja pilli põhi. Kaarjas korpus ja ülestõstetav kaas lausa eeldasid erinevate tehnikate rakendamist. Instrumendi kaunistamiseks kasutati intarsiat, inkrustatsiooni, värvimist ja maalimist. Krahv H. Pepoli klavessiini kaunistamiseks 1677. aastal tarvitati eebenipuud ja pärlmutrit, miniatuursed maastikupildid klaviatuuri kohale loodi elevantdiluuintarsias. Pilli jalad koidavad marmoreeringuga, kaas — ideaalmaastikku kujutava siseküljega, ei puudu kullatis ja hõbeapanused. Kuid XVII sajandi klavessiin mõjub XVIII sajandi pilli kõrval ometi raskepäraselt ja majesteetlikult, pehmelt voogav kontuur tal alles vormub.

Peen panustehnika võimaldas dekoreerida kõik instrumendi välisküljed ja arabeskse joonevõrguga ühendada ka eraldi paiknevad maalingud. Oma paljude nikerdetailide, lakitud ja mattide pindade, maalide ja lakkamatult hargneva pael- ja taimornamendiga sarnaneb klavessiin mondäänse toasisustusega, hapra ning sillerdavaga. Meenub Couperini ja Telemani melismiküllane muusika. Looritud instrumendi materiaalsus. Ühe XVIII sajandi Venetia klavessiini kaane siseküljele on maalitud motiiv Orpheusest paksus metsas, muusikariista külgtahvleid ilustavad maalingud musitseerivatest amoretidest. Täisplastiliste figuuridena on lahatatud klavessiini jalaosa, kus lapsesuured putod, lüüra ja kudrutav tuvipaar peavad väljendama üldmõistetavate sümbolite varal kindlat ideed. Armastuse teema on üheks põhiliseks selle galantse sajandi kujunduskunstis, kõrvuti antiikmütoloogiliste stseenide (Apolon ja muusad, Leda ja luik), loodus- ja arhitektuuriliste maastike, allegooriliste tege-laskujude (Voorus, Lootus) ja süžeedega. Rokokoo toob kujundusse uudsust moodsa idamaise atribuutikaga. See kajastub hiinalikus puidulakkimises, klavessiinile grotesksete maskide ja draakonite graveerimises, ent mõju avaldab ka ratsionalismi elukäsituse kunsti kandumine: XVIII sajandi maastikupildid on eeleegilisemad, pastoraalsed küläpildid asendavad nendes idüllilisi lumburistseene.

Barokkstiilis klahvpillikujundus sai otseseks eeskujuks juugendile, mis samuti pidas lugu maitsekalt kapriisest mänglevusest. Tänapäeval toodetavad klavessiinid meenutavad XVII—XVIII sajandi pille ainult kujult, kuid mitmed firmad kopeerivad barokset dekoreeringut oma muusikariistadele. Firma «Zuckermann» lillornamendi ja maastikumaalingutega klavessiinil mängis novembris 1986 festivalikontserdil Kadrioru lossis Aleksei Ljubimov.



Kolme manualiga haamerklaver. Signatuur — Cristofori, 1703; tegelikult Leopoldo Franciolini, Firenze, XIX sajandi II pool. Nürnberg, Saksa Rahvusmuuseum.

