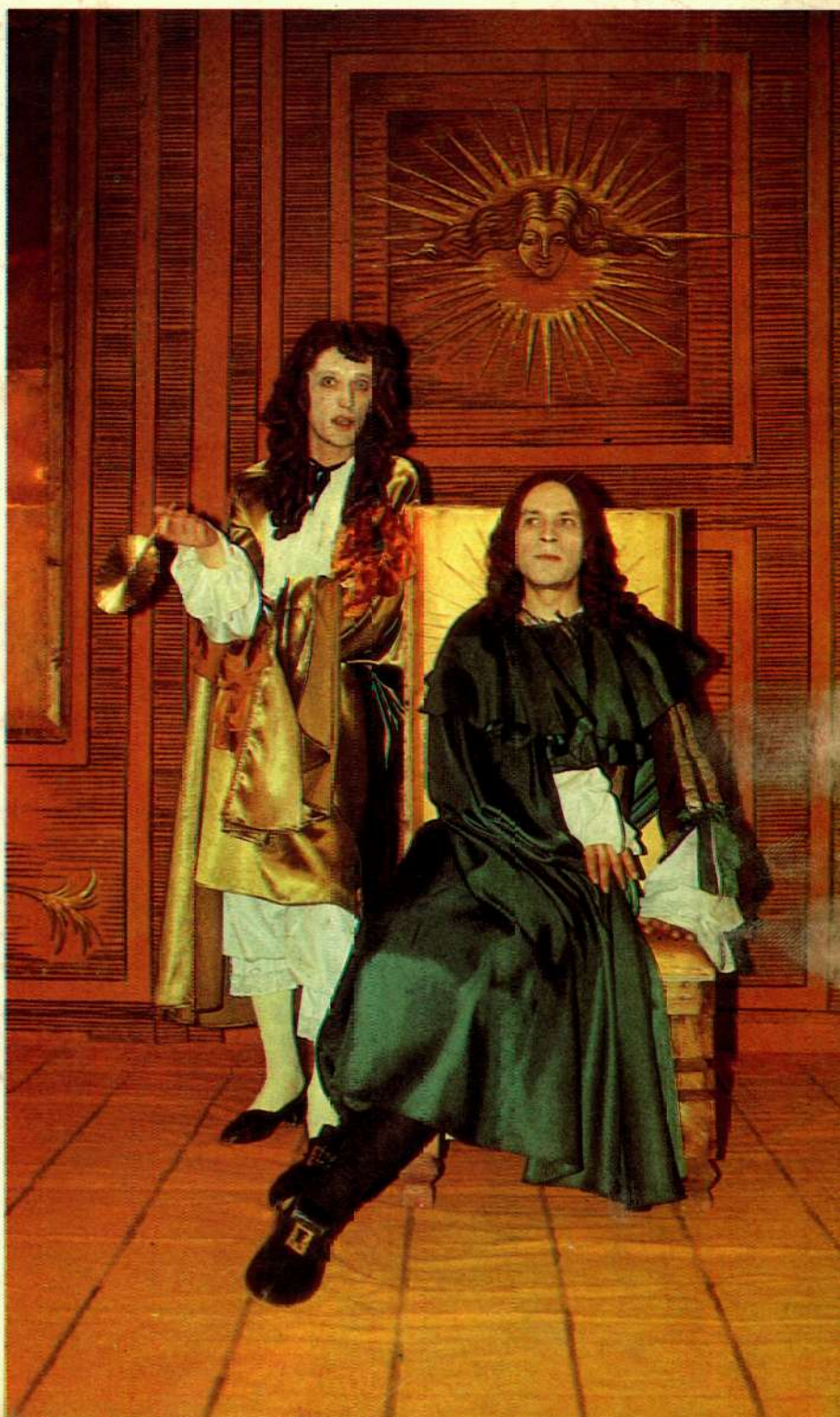


ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Riikliku
Kinokomitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri



6

/1987

6 / 1987

juuni

VI aastakäik

Esikaanel: J. B. Molière'i «Misanthrop»
Noorsooteatris (lavastaja Lembit Peterson).
Philinte — Sulev Luik. Alceste — Lembi-
Peterson.

P. Lauritsa foto

Tagakaanel: «Kaleva hääled». Lääne-Siber,
Agani jõe ülemjooks, september 1985.
Vahepause karupeiete filmimiselt. Enn Säde ja
Lennart Meri teel võttepaigale.

A. Ruusi fotod



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARSNEK
EVALD HERMAKÜLA
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÖNU KALJUSSE
LEIDA LAIUS
AARNE MIKK
MIHKEL MUTT
MARK SOOSAAR
LEPO SUMERA
ÜLO VILIMAA
JAAK VILLER
HARDI VOLMER

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 97 56
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		
Lea Tormis	ELUST (TEATRILE MÕELDES)	32
Mati Unt	KASUTU, AGA VAJALIK («Misanthrop» Noorsooteatris)	39
	KESTMINE KUI PROBLEEM (Vabariiklik teatrifestival «Tartu '87». Intervjuu M. Lauristiniga)	50
	TEATRIGLOOBUS	70, 86
	KIRJAD TUNDMATULE (P. Põldroosi avaldamata kirju)	80
	TEATRIÜHINGU AASTAPREEMIAID	87
MUUSIKA		
Toomas Siitan	BACHI HELIKEELEST	24
Vytautas Landsbergis	MÕNDA MUUSIKAST	58
Mare Teearu	VIIULIKUNSTNIKU ELUTÕUST	61
Heljo Sepp	VLADIMIR ALUMÄE MALESTUSEKS	67
Evi Papp	MUUSIKATEADUSE PIIRIDEST	71
Leo Normet	NÜÜDISSILMI KONSTANTIN TÜRNPUST	73
KINO		
Jaan Ruus	ARASPIDI UUTMISEST «EESTI TELEFILMIS»	2
	VASTAB ENN SÄDE	5
Nikolai Meinert	ÜHE SOTSIOLOOGILISE KUSITLUSE TULEMUSI I (Film: asendist huviskaalal)	15
Rein Heinsalu	OLLA SAATUSEST ÜLE (Telefilmist «Ratastoolitants»)	44
Hans H. Luik	LIIGA VÄHE HAMMINGUT (Telefilmist «Võtmehüsimus») Fr. R. Kreuzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu	46
	KROONIKA	88
Jekaterina Andrejeva	KONSTANTIN KOROVINI TEATRIIMPRESSIONISM	96



3

ARASPIDI UUTMISEST «EESTI TELEFILMIS»

«Riiulifilmide» kuhjad on hakanud vähenema. Värske kinoekraani infoteatmikesse ilmub töid, mil valmimisaastaks 1966 või 1968. Ometi on «Eesti Telefilmis» kujunenud paradoksaalne olukord — sealne ulatuslik «riiuliladestus» näitab kasvutendentsi.

Käesoleva aasta algusest valmis selles studios neli filmi, mille telefilm kolleegium vastu võttis, kuid mida Tele-Raadiokomitee juhtkond ekraanile ei lubanud. Need on hangeldajate elu käsitlev dokumentaaltöö «Kadunud asjade hulgast» (režissöör V. Paalma), eestlastest ajateenijate, Lenini mausoleumi tunnimeeeste argipäeva jälgiv «210 sammu» (režissöör I. Vets), muusikafilmi stampe väljanaarev «Võõrad öös» (režissöör K. Svirgsden) ja Tõnis Mäe kontsert «Tõnise ja Mäe vahel» (režissöör T. Lepp).

Raske on öelda selgeid põhjusi, sest kõik etteheited tehakse kitsas seltskonnas, vahel ka läbivaatusel ilma autoriteta. «Kadunud asjade hulgast» häirisid viseerijaid mõned neile tuttavad autonumbrid (üldplaanis), filmi «210 sammu» soovitati täiendada ja tugevdada, «Võõrad öös» tundus ühes episoodis liiga pilav, Tõnis Mäe kontsert, mille (hiljem) kiitis heaks Heliloojate Liidu levimuusika komisjon ja televisioon «Telefoorumile», st sotsialistlike maade filmiturule soovitas, jäi seisma veidra hinnanguga: üksiklugusid võib näidata, kuid mitte tervet pooltunnist filmi.

Seejuures jääb Tele-Raadiokomitee juhtkonna kui filmide lõpliku vastuvõtja hinnang anonüümseks ning soovitud fikseerimata. Kuni viimase ajani oli «Eesti Telefilmis» töö korraldatud nii, et toimetuskolleegium võttis filmid kollegiaalselt vastu, seejärel asus vahendajarolli täitma kolleegiumi peatoimetaja, kes näitas ja serveeris filme komitee juhtidele ning «tõlkis» siis hiljem kolleegiumile tagasi juhtkonna arvamusi.

Tekkinud omapärasel konfliktisituatsioonis (kolleegium arvab üht, juhtkond teist) otsustas Eesti Televisioon moodustada uue institutsiooni — «Eesti Telefilmis» kunstinõukogu —, kelle hoolde anti režiistsenaariumide ja valminud filmide vastuvõtmine; kolleegiumi tegevusalaks jäid stsenaariumid.

Kogu nõukogude filmimajandus läheb üle uuele korraldusele. Peab ütleva, et telefilm tunneb end esialgu ebamääraselt: ta on nii teleprogrammi kui ka kinematograafia (video) süsteemi osa. Uues Nõukogude Liidu filmitootmise mudelis on küll ette nähtud luua kunstinõukogu, kuid seal on see kogu filmitootmist juhtiv palgaline organ, kes võtab otsuseid vastu kollegiaalselt ja kannab nende eest ka vastutust.

Meil on aga kiiruga vanade eeskirjade täitmiseks moodustatud uus kunstinõukogu (puudub selle selge põhimäärus, mitmed liikmed said oma «värbamisest» teada *post factum*). Juba on ilmnenud palju praktilisi küsitavusi (raske on lavastajal jätta oma võttegrupp ja tormata lugema järjekordset režiiplaani, eriti kui ka stsenaariumist ettekujutus puudub — hinnang sellele tuleb teiselt instantsilt). Eeskirjade alusel peaks kunstinõukogu läbi vaatama ka veel iga filmigrupi poolt filmitud materjali ja andma loa selle monteerimiseks.

Uue kunstinõukogu esimesi protokolle lugedes ja filmide analüüsi jälgides lubatagu avaldada ettevaatlikku kartust, et nn utmise vaimus on loodud ebamää-

rane konglomeraat, mis täidab ehk televisioonisest Gallupi instituudi rolli, kuid mille suutlikkus filmiloojatele kasu tuua jääb minimaalseks. Kunstinõukogu esimees on Eesti Televisiooni programmi peadireksiooni peadirektor V. Lindström, kelle senisest tõrjuvast suhtumisest tõsiseid eluprobleeme puudutavatesse Eesti filmidesse saime kuulda Eesti Kinoliidu VI kongressil. Ometigi sobiks kunstinõukogu etteotsa mõni filmikunstiga ja selle esteetikamaailmaga otsesemalt seotud isik, kes oleks tegev mõnes loominguliidus. Ka oleks praegusel ajal endastmõistetav, et Eesti Kinoliit kui organisatsioon osaleks «Eesti Telefilmi» uuendustes.

Kuid kunstinõukogu ei võta filme vastu, ta annab ainult soovitusi. Valmis filme võtab eeskirjade kohaselt vastu hoopiski «filmitootmise organisatsiooni juhtkond» st Tele-Raadiokomitee esimees A. Kullaste ainuisikuliselt. Kollektiivsest vastuvõtmisest on tehtud karikatuur.

Esimehe märkused ei avalikustu, kuna televisioonis on filmitootmise ümber loodud suur ja ebamäärane bürokraatiamehhanism. Sellega kaasneb filmitöö aeglus ja ebamäärasus.

Näiteks oleks kineastidel vajalik teada, miks jättis A. Kullaste 1988. a plaanist välja E. Hioni ja M. Põldre kavandatud filmi J. Käbini 28-aastasest sekretäritööst, miks lükati edasi kavandatud film meie fosvoriidimaardlate uurimisest. Samal ajal soovitati EKP KK büroo Ministrite Nõukogul «regulaarselt informeerida vabariigi üldsust uurimistööde käigust». Jääb mulje, nagu polekski Eesti Televisioon Ministrite Nõukogu häälekandja.

Kesktelevisioon üritab praegu juba programmiliselt — kogu suure riigi mastaabis ja ikka sagedamini otsesaateid kasutades — luua võimalusi, et inimesed saaksid ennast täielikumalt avaldada. (Kirjastuste ebamäärasustesse suubuvad viivitused olid kõneaineks NSVL Kirjanike Liidu juhatuse viimasel pleenumil.)

Teravate elunurkade mahaviilimiseks on «Eesti Telefilmis» veel teisigi meetodeid. Üks lemmikvõtteid on see, et valminud tööd antakse eelnevalt just nende nõuandjate kätte, kelle ametkondlikke huvisid film kõige enam häirib (käskkirjades on need isikud šifreeritud «vastavateks instantsideks»). Näiteks esitatakse kriitiline ülevaade Vormsi saarest «Ajutised inimesed» otsustamiseks ja kooskõlastamiseks Haapsalu rajooni juhtidele; arhitektuuri problemaatikat käsitlev «Arhitekt» antakse hindamiseks Eesti NSV Riikliku Ehituskomitee esimehele. Jne. Neid «eelhindamis- instants» võib olla mitu.

Teine teravate eluprobleemide ümardamismoodus «Eesti Telefilmis» on see, et varjatakse end üleliiduliste filmitellijate arvatavate nõudmistega. Kui aga võrdleme Kesktelevisiooni praegusi saateid «Eesti Telefilmi» enamiku vaimusega, tõdeme hoopis muud. Tõdeme eluläheduse püüdu, võitlust «igavate, manitsevate programmidega», nagu sõnastas neid hiljutisel NSVL Ajakirjanike Liidu kongressil üleliidulise tele-raadiokomitee esimehe asetäitja L. Kravtšenko. Jääb küll mulje, et «Eesti Telefilm» astub teist jalga kui Nõukogude Liidu teised studiod. Isegi Kesktelevisiooni sihttellimuste jaoks tehtavate filmide stsenaariumide hinnang lähtub endiselt eeldusest, nagu oleks vaimne kliima seal sama, mis viis või kümme aastat tagasi.

«Eesti Telefilmil» on olnud hiilgeaegu: esimese mängufilmi tegemine 1960, mis tollal mõjus tallinnfilmide foonil oma kunstitaotlusega, üllatas majandusliku ökonoomiaga; või 1970. aastatel valminud ja tänaseks klassikaks kujunenud tšielufilmid. «Eesti Telefilmi» kaalukamaks muutunud panust meie filmikunsti arengusse kajastas tollal (1976. a) ka EKP Keskkomitee läkitus Eesti Kinoliidu IV kongressile.

Omavalitsus kutsus J. Müür aeg-ajalt kõiki töötama «Eesti Telefilmi» nimelises partisanisalgas» (pidades silmas töökarastuse saamist heitlikes organiseerimisoludes). Tänapäev on aastate jooksul omaks võetud eluprobleemide kartus paljud loovisikud studiod eemale peletanud. (Et P. Simm asub lavastama «Tantsu auru- katla ümber», on asjaolude erandlik kokkusattumus, nii «Tallinnfilmil» kui «Eesti Telefilmi» juhtide planeerimisvigade meeldivootamatu paradoks.)

Miks olukord on selliseks kujunenud ja miks ta sellisena ka püsib — niisugune peaks olema nii «Eesti Telefilmi» kui ka Tele-Raadiokomitee juhtkonna probleemi- püstitus.

JAAN RUUS



*Enn Säde Tallinna
Kunstisalongi ukse
ees. 30. märts 1987.
P. Laurisa foto*

Mis pilli sa mängid?

Grammofoni. Suupilli kääksutan vahel. See asi on minust mööda läinud.

Õige mitu meie helimeest on ju konservatooriumist tulnud?

Jah, kaua aega kannatasin ma selle tõttu isegi mingi alaväärsuskompleksi all — et pole muusikat õppinud. Lõpuks sain aru, et muusikasalvestuse režissöör ja filmi helirežissöör on erinevad alad, kaks eri elukutset. See ei tähenda muidugi, et ma muusikat ei salvesta. Näiteks Marani filmide muusika on lindistatud «Tallinnfilmi» helisaalis meie endi poolt, kuigi harilikult tehakse seda raadios või linnahallis.

Praegu muidugi ei julgeks enam minna oreleid lindistama, kaks-teist-kolmteist aastat tagasi küll. Ei tulnudki kõige hullem välja. Ühe võtte ajal Toomkirikus jäin siiski vahele, ma ei kujutanud ette, et seal järelkaja nii pikk on. Ei osanud õigesti mikrofonu panna, aga kobades leidsime õige lahenduse ja ka monteeritud sai muusikasse. Olin Olav Neulandi «Orelitoonide» montaažirežissöör. Muusikakriitik Merike Vaitmaa helistas pärast filmi näitamist ja küsis, mis muusikaharidus mul on. Ta ei küsinud, mis pilli ma mängin. Ja kui ma vastasin, et ei ole midagi õppinud, ütles ta, et räägib tõsiselt, tal artikkel pooleli, vaja mainida. Mul võttis tükk aega, et talle selgitada: kontsertfilm «Orelitoonid» on diletantide töö. Ta hakkas mulle veel muusikateooriat seletama — A-B-A, tsüklid jne. Kolleeg Jaak Elling tuletab seda tüüpi küsimuste puhul meelde superrasketõstja Aleksejevit, kes olevat öelnud ajakirjanikule: minu asi on tõsta, teie asi kirjeldada, kuidas ma seda teen. Täpsemini ei saa öelda. Läks õnneks lihtsalt! See ongi nooruse võlu, et lähed asjade kallale, mis sust laialt üle käivad, ega karda.

Oled helioperaatorina iseõppija?

Kõik helioperaatorid on, jah, diletandid, sellest on lõpmatuseni räägitud. Üheski kõrgkoolis — vähemalt tänini — seda ametit õppida ei saa. Mina õppisin Leningradi Kinoinseneride Instituudis heliinseneriks. Aga ega helimehetööd kõrvalt vaadates või laua taga omandagi. Üldteoreetilised asjad kahtlemata, akustika ja kogu see makivärk, neid saab koolis õpetada-õppida. Kui kinos üldse on spetsiifikat, siis on see tõesti tehnika segu kõige muuga, mitte organiseerimatu segadus võtteplatsil, mida «spetsiifikaks» nimetatakse ja mille pärast mul alati häbi on olnud.

Kui operaatorid otsivad filmile pildilahenduse leidmiseks nõu kujutavast kunstist, siis helikujunduses lähtutakse ilmselt muusikast? Tundub loogiline, aga kuidas tegelikult on?

Ma ei välista seda võimalust, osa mängufilme lausa tehaksegi nii: võtteplatsil lastakse mingit foonimuusikat, et viia näitlejad vastavasse seisundisse. Teinekord monteeritakse film mingile muusikateosele toetudes, mida hiljem kujunduses ei kasutata. Nähtavasti allub pildi montaaž tõepoolest mingitele muusika sisemistele seaduspärasustele.

Aga pean ütleva, et mängufilmide puhul on mul sageli olnud imelik kõrvalt vaadata, kuidas nimekas režissöör väga hea filmi juureski teeb heliloojale käte ja jalgadega selgeks, mida ta tahab.

Juhtisin jutu osavalt režissööri peale. Aga kordan: mulle ei ole filmi alguses režissöörid osanud mingisugust heliülesannet selgeks teha. Olen ka teinud peaaegu ainult realistlikke filme, muinasjutufilmid «Nukitsamees», «Karoliine hõbelõng, ja ka «Värvilised unenäod» on väikesed erandid. Neis on helimaaailm nihestatud. Ülejäänud on fotorealism, kui soovid, ainult helitegelikkuse taasloomine. Vana tegijana teen ja otsustan paljusid asju alateadlikult, ilma et režissööriga sel teemal väga pikalt räägiksingi. Meie režissöörid töötavad suures osas filmiga nagu tummfilmiga. See on helikultuuri küsimus. Helioperaator on diletant, aga ütleva mulle üks režissöör, kes on õppinud helikultuuri?

Mõnel siiski on mingi muusikaharidus.

Muusikaharidus üksi ei tähenda veel helikultuuri valdamist.

«Film loob heli,» on kirjutanud Béla Balázs...

Tegelikult film — ei ole mina välja mõelnud seda lennukat fraasi — valmib kokkusalvestusel. Montaaži viimase hetkeni on mis tahes film, isegi puhta «fonoga» film, lõppkokkuvõttes ikka ainult skelett. Kui istume puldis, on mul alati väga palju variante ette valmistatud ja kui hakkavad tulema kõik asjad, mis sinna mõeldud olid, siis alles selgub, kas sellest saab kujund või ei saa. Mina ei usu kujundi konstrueerimisse või programmeerimisse. Ott Kängilaski pilas kunagi: «Kunstnik konstrueeris kujundi ja nüüd ta parasjagu mõtestab seda.»

Ent stamp helikujunduses? Mõnikord on jäänud mulje, et igas korralikus Nõukogude filmis peab tähenduslikul kohal kuulma rongi mürinat või huilgamist, nagu Eesti filmis peab tingimata nägema koske või tulekahjut. «Tuulte pesas» kuuleme rongi möödumist just hetkel, kui metsavennast Vaino Vahing räägib vabast Eestist. Tegelikult koletu ideoloogiline stamp: «aga rong läheb ära», või kuidas seda tõlgendada?

Võtan selle rongi täiesti enda südametunnistusele. Seal oli tal ainult akustilise efekti mõte, ainult.

See oli efektse kajaga vedur, Inglise lindi pealt pärit. Mul ei ole ühtegi nii efektset vedurit õnnestunud lindistada. Oli banaalne mõte, et niisugune kolgas, aga kusagil kaugel... Muidugi minu möödalaskmine. Peab teadma, mis parasjagu stamp on.

Inglise lindilt ümbervõetud veduri kohta öeldust järeldeb, et sul on oma isiklik «lärmoteek», helide ja häälte erakogu?

Absoluutselt. Ja mul puudub täpne ülevaade, kui palju mul neid helisid on, paarikümne tunni ringis; täiesti personaalne kogu — see, mida ametliku otsuse kohaselt ei tohi olla. Säilitan oma taustu ja salvestatud kultuuriloolisi fakte; kui soovid, siis minu valulävi kultuurifakti suhtes on madal. Ma ei saa neid hävitada.

Helisid olen tõepoolest korjanud, poisid laenavad minult, mina jälle nende käest. Üldfonoteeki ei anna ma neid puhtinimlikel põhjustel: need on minu värvid, see on minu palett, millega mängin, ja teiseks olen ma neid tõesti hoole ja armastusega kogunud kas konkreetse või esialgu veel olemata filmi jaoks. Miks ma peaksin nad siis üldtarvitavaks andma — et kõikides Eesti filmides ühesugused rongid oleksid?

Agapõnev on see küll. Häbi tunnistada, aga iga kord mõnulen, kui valin neid asju. Saan pidevalt oma lugupeetud abikaasa käest võtta, et raiskan liiga palju energiat filmi nendele kohtadele, millele poleks vaja. Ajan mingeid nüansse taga, mis lõpuks jäävad täiesti välja. Kas üks kriiksub nii või oja vuliseb naa... See ei ole mingi professionaalne auaenus. Kui on hästi palju värve, siis valid enda jaoks selle kõige täpsema. Ma ei räägi elementaarsetest asjadest, et konnad siiski sügisel ei krooksu, mida nad «Corridas» tegid. Need on minu konnad, kes seal septembrikuus krookuvad. Seda nimetati uhkelt kujundiks. Mulle ei ole see vastuvõetav, kogu film ei ole nii palju nihestatud. Niisama hästi võinuks sinna panna džunglihääled. Muide, ühes Eesti filmis olen nii teinud.

Mis film see on?

«Lindpriid». Tagaajamisepisood, ja siis kostavad džunglihääled. Need olid nii kummalised, et mõtlesin, miks mitte ka vahel koerust teha. Aga niisuguseid koerusi olen vähe saanud teha.

«Lindpriide» ajal tekkis minu jaoks esimest ja peaaegu viimast korda mängufilmi tegemiste jooksul olukord, kus operaator ja helioperaator olid võtteplatsil suveräänsed kolleegid. Kui filmivõtetel millestki loobutakse, siis tavaliselt igal juhul otsehelist. «Lindpriide» ajal me muutsime misantseene, kui ma ütlesin, et ei saa heli kätte. Panime seisma liikluse Kingisepa tänaval, et lindistada puhast «fono». Ma vaatasin aknast välja, nägin mõlemal pool kilomeetri pikkusi autoronge kannatlikult ootamas, jalad hakkasid värisema. Aga me tegime seda! See oli eesmärgi selgus, mille nimel ja misjaoks. Hiljem ei olegi seda tunnet niivõrd kogenud.

Õeldakse: «puhas filmiheli» ...

Võib lihtsalt öelda «helifilm». 27. augustil 1926, kuuskümmend üks aastat tagasi sündis helifilm. Aga siamaani me räägime puhtast ja mustast helist. Kui see ei ole anakronism, mis see siis on? See tuleb ainult meie tehnilisest küündimatusest ja igasuguse küündimatuse juures leidub meistreid, kes loovad mugava teooria, nii nagu kogu meie elus.

Fellini arvab, et järelhelindamisel saab kõik joonde, võtteplatsil võib näitleja lugeda numbraid või «ma armastan teid» asemel vabalt öelda «riis on teil pooltoores».

Itaallased suhtuvad üldse helisse üle jala. Nende filmide helikultuur on hämmastavalt madal, nad ei hooli elementaarsestki sünkroonsusest. Minu jaoks on see helifilmi profaneerimine.

Ometi kaasneb ju puhta heliga hulk «raskendavaid asjaolusid».

Jah, lavastusraha on puhta ja musta heli meestel teatavasti võrdne, töömahu ja vastutuses aga on kümnekordne vahe. Puhta heli ideaalne kättesaamine ei ole kunagi garanteeritud, omajagu on see muidugi donkiohtlus. Ükski meie võttepaviljon ei vasta elementaarsetele filmitootmise tingimustele, ei jätku tehnikat jne. Seda on tüütu korrata. Aga kui ma ütlen režissöörile, et siin on võimalik kätte saada, kaameramees on nõus, ja kui oleme saanud näitleja õigesse seisundisse, miks siis mitte seda teha? Kunagi «Värviliste unenägude» ajal «julgestas» direktor Danilovitš mind: «Seitse eestikeelset koopiat, Säde, tasub siis selle pärast jamada?!» Praegu paistab, et tasub küll — ust on natuke paotatud, «Naerata ometi», mis on küll põhiliselt järelhelindatud, käis Pariisis juba eestikeelse variandina.

Puhas heli nõuaks, et dekoratsioonid tehtaks teistmoodi — olukorras, kus «Tallinnfilmi» dekoratsioonitsehh on praktiliselt lakanud olemast! Ja me praeme omas rasvas, peaks nägema, kuidas mujal maailmas tehakse. Meid rahustavad halvad eeskujud. Et «Mosfilm» ja «Lenfilm» võtavad musta «fonoga», ei tohiks olla mingi kriteerium. Kunagi ütlesin kadunud direktor Vösale, et tahaksin minna stažeerima näiteks Rootsi TV-sse, tema: on sul alles naljad! Praegu me õpime iseenda käest, tõepoolest sigitame kogu aeg üksteist. Meie vead ja laiskus lähevad üle assistentidele, kes ei tea isegi käsklusi, mida puhta «fonoga» võttel kasutatakse. On terve plejaad operaatoreid ja assistente, kes võtte ajal pidevalt kõnelevad; läheks tükk aega, kuni nad saavad kätte žestide keele. Hulk režissööre muudkui kamandavad näitlejaid: astu, nuta, tõsta! Näitlejat ei kuulegi, ainult lavastaja monoloogi. Jutt on sellestasamast helikultuurist. Me ei tee juba ammu helifilmi; «Saja-aastaste» peal oli meil vaikne «Arriflex» käes ja kõik tarvilik, aga läks kuu, enne kui vaikselt töötama õpiti, käisin kogu aeg ise paviljoni ukse sulgemas.

Helifilmi montaaž nõuab ka täiesti teistsugust tehnoloogiat, teistmoodi suhtumist. Jah, me võime need helid kõik korvi lükata, monteerida tummalt pildi kokku ja vaadata, mis edasi saab. Aga edasi ei saa midagi, kuna endine muusika ei sünni enam või sünnib äbarikuna. Me võime ju veini küll äädikaks teha, aga parem tarvitame veini!

Meie mängufilmile on aastakümneid — õigusega — ette heidetud, et näitlejad ei räägi loomulikult, kõne tuleb justkui ämbrist jne.

Sa mõtled järelsünkroniseerimise, «rõngaste sisserääkimise» tulemust?

Tule ja katsu ise rääkida! Ma olen naljapärast proovinud. Üle mõistusel! Võtan mütsi maha nende näitlejate ees, kes seal pimedas rasked rollid taas sisse loevad. Olla sünkroonis ja samal ajal rollis! Sakslased näiteks loovad helisaalis samasuguse situatsiooni nagu ekraanil, näitlejad liiguvad taasloodud keskkonnas ja helimees püüab ridvaga häält nagu vaja. Vene näitlejad tajuvad väga hästi mikrofoni, neil on parem kool.

Eesti näitleja ei julge ilma kõrvaklappideta sammugi teha. See on kasvatusviga, näitleja helikultuuri puudumine, puhtalt ka eelmise põlvkonna helimeeste töö vili... Ja mida aastaid edasi, seda hullemaks läheb kõnetehnika. Eelmine põlvkond, näiteks Eskola ja Nuude, olid kohutavalt hea diktsiooniga, aga nad tõid kinno kaasa vanamoodsa teatraalsuse. Tõnu Kargi põlvkond tõi loomuliku rääkimismaneeri, kuid kohutavalt halva diktsiooni.

Üle kolmekümne aasta tagasi tõi Ameerika filmi loomuliku kõnelemismoe Marlon Brando. Ta olevat olnud esimene, kes hakkas rääkima nii, nagu ameeriklased räägivad.

Vene kinos olid need Batalov «Ühe aasta üheksas päevas» ja Smoktunovski. Seda šokki ma mäletan. Aga mulle tundub, et eestlastel on see väga hullem kui mujal, see võib olla seotud keele omapäraga: esimese silbi rõhu tõttu neelatakse lõpud ära... Samal ajal — kõik helioperaatorid on diletandid — ei ole me saanud mingit kõnetehnika õpetust, ei oska näitlejale seletada, kuidas ta peaks oma suud hoidma. Kunagi ma vandusin, et lähen Panso kooli kuulama, hakkan kõnetehnikat õppima. Kui aga sain teada, et seal juhendasid seda kursust minu mikrofoni ees käinud mehed, kes ise rääkida ei osanud, lõin käega. Nüüd on tulnud terve põlvkond uusi noori näitlejaid, mikrofoni ees käib üks üle moka pudistamine. Ja selline rääkimine läheb veel meie täiesti häälest ära kinodesse! Meie linnid tõmmatakse veel viiekümnest vaaktorust läbi. See on kõige suurem needus. Algul ma käisin endat tehtud filme kinodes kuulamas, aga pärast seda, kui olin peaaegu enesetapu piirile aetud, lihtsalt loobusin. Käisin Kinokomitee tehnikaosakonnas seletamas, ajasin välja diagnostikabrigaadid. Aga kui me ei suuda isegi oma ainukese Kinomaja heli korda saada, mida siis tahta kinodest; pean tunnistama, et olen lihtsalt alla jäänud. Läheme tagasi tummfilmi juurde, taome subtiitrid sisse ja rahu majas.

Sageli jääb mulje, et tõsiefilmi heli on palju tinglikum, helikeskkond «eba-tõepärasem» kui mängufilmi oma. Kõne, vaidi muusikat ja kõik.

Sõltub ikka filmist. Mis sa ütled «Mälu» kohta, kus kõik jookseb ausalt, ehedalt? Kirikutes lindistatud Villem Raam, tema sammud, kajaga, värviga. Et varem oli nii, seda küll. Muide, dokumentaalfilmi helioperaatori honorari eeskirjad on kehtestatud, vähese liialdusega, 1930. aastal, kui kogu «doki» heli seisnes selles, et pandi alla Dunajevski mürtsuv orkestri-pala ja diktor luges paar pateetilist lauset peale. See tehti kahe tunni jooksul ära. Nüüd, kus dokumentaalfilmi helipartituur — julgen seda kõlavat sõna siin tarvitada — on läinud mõnikord isegi ülearu keeruliseks, on tasustamis-printsipiibid jäänud täpselt samaks. Võib teha väga keerulise filmi ja saada selle eest 60 rubla lavastusraha ehk pottsepa haltuurapäeva tasu. Kui see on sotsiaalselt õiglane, siis olen mina Rootsi kuningas. See annab kindlasti oma tooni juurde, tegijaid on vähe, kusagil lastakse üle nurga. Ja jälle on see ka režissööri helikultuuri küsimus. Me õpime helifilmi kuuekümnene esimesel aastal heli tegema, nagu nüüd õpime demokraatiat.

Kellelt sina oled õppinud?

Ei oska ühtegi eeskuju nimetada. Mitte selles mõttes, et oleksin geniaalne iseõppiija, vaid et neid on palju ja ikkagi vähe. «Tallinnfilmis» on tööle vormistatud üheksa helioperaatorit, «Telefilmis» veel viis-kuus. On pigem niisugune küünarnukitunne. Lisaks üksikud komandeeringud võorastesse stuudiosse, need annavad vahel midagi õpetlikku: mind on alati küll

Ringvaade «Nõukogude Eesti» 1969, nr 18.
September 1969. Enn Såde Eesti kõige lõuna-
poolsemas, Naha külas.

«Ruhnu». Sügis 1965. Andres Sõöt ja Enn Såde
usutlemas põlist ruhnulast Aleksander Normanit.
A. Söödi foto

P. Toominga foto



rohkem rahustanud: gigantstuudiootes on asi veel hullem. Võrreldes näiteks «Mosfilmiga», kus on Ameerika ja Prantsuse tehnika — räägitakse, et isegi naelad seinas on Prantsuse omad —, et saa öelda, et «Tallinnfilmi» heli oleks tehniliselt ja loominguuliselt nii tapvalt maas, et me peaksime seda häbenema.

Heli eest antakse «Oscareid». Kunagi tahtsime Kinoliidus sisse seada ka kohaliku tähtsusega «Oscari» aasta parima helitöö eest, aga see jäi kahjuks tegemata. Auhind oleks olnud omamoodi stiimul.

Aga kas teoreetilises plaanis on olnud kellelegi toetuda?

Eks ma siit-sealt lugedes ikka olen üht-teist kõrva taha pannud. Aga niisuguseid suuri eeskujusid nagu muusikasalvestajatel Moskvast ei suuda kinos ühtegi ette manada.

Viljakatel filmiraamatute aastatel — 1960-ndatel — tuli ka heliraamatuid välja, jälgisin neid üksjagu. Aga sageli, kui ma lähemalt autoritega tutvusin, nende filme nägin, selgus, et tegemist on tüüpilise vene kino ületoteitsemise efektiga: Jutkevits ei olnud veel munenud, kui juba kaa-gutas!

Eestis on praegu ainult Heino Pedusaar seda põldu kuidagimoodi harinud, ent viimastel aastatel ei ole ta filmiga tegelnud, ta jääbki teoreetikuks, kirjutajaks. Aga ta on vähemalt mees, kes vaatab kõrvalt sellele, mis meil argiaskeldustes kaduma läheb.

Pedusaar on muide välja andnud ilusa plaadisarja, vanad restaureeritud laulud; meil ei ole õieti ühtegi eesti filmimuusika plaati?

Kui me tegime «Linnutee tuuli», oli Veljo Tormisel idee, ta töötas selle nimel palju, et teha eraldi LP-de sari, ja meil oli tõesti efekteid rahvalaululindistusi — üle kogu Liidu, nelikümmend tuhat meetrit. Ei midagi — «Melodija» aastaplaani ei pääsenud löögile. Ainult mõni mordva laul on neilt lintidelt ersa-mordva plaadil olemas.

Eesti filmides on palju laule, mida üldse ei teata, mida isegi tegijad ei mäleta. Fonoteek on täis esmasalvestisi, aga need on suletud, nad ei pääse sealt kuidagi ringlema ja meil ei jätku ka võhma ning vastutustunnet, et nad eesti kultuuri lülitada. Film jääb ikkagi eesti kultuuri heidikuks, ta on väljaspoole seda. Ka heli mõttes.

Pöördume korraks ajas tagasi. Tulid stuudiosse «kuldsete kuuekümnendate» hakul.

Kui ma tööle tulin, oli esimesel nädalal all helisaalis hästi kärarikas läbivaatus. Mulle oli see põnev kogemus, nägin esimest korda niisugust musta töömaterjali ekraanil. See oli Jüri Müüri diplomitöö «Ühe küla mehed». Nad olid juba pool suve tööd teinud, kui kogu studio raskekahurvägi lülitis filmi vastu: film tuleb igal juhul seisata. Ja nimelt see kõrgemal tasemel läbivaatus, mida mina posti tagant jälgisin, oli määratud filmi tapmiseks. Põhjus oli õieti selles, et Müür töötas lihtsalt teisiti. Tal oli ka oma noorte meeste punt — operaatorid Jüri Garšnek ja Harri Rehe olid ka ÜRKI diplomandid, kogu seltskond täiesti uus.

Ma olin küll «Lenfilmis» ja «Mosfilmis» praktilik olnud, aga ma ei olnud kunagi algmaterjali vaatamise juures viibinud. Must heli oli alla pandud. Mäletan seda tunnet, kõik oli nii aus ja ehe, siis filmiti ju veel vaiksete kaamerateaga, käriseva «Konvase» hullus tuli õieti alles Urussevskist. Vahest sealt kusagilt süstiti mulle sisse puhta heli idee.

Aga studio elu tollal?

Algul ma ei teadnud isegi, kes on kes. Olin lõppkokkuvõttes ju ainult heliinsener. Mäletan Jüri Müüri, tema valget pead, et ta rääkis hirmus kõva häälega ja kui omavahel oli, siis ropendas koledasti.

Hiljemast, kui olin juba sisse elanud ja tulid kemplemised oma tööde ümber, on ka mingi täpsem ettekujutus. Kõik oli kohutavalt jäik. Ekspeditsioonilt tulles pidi toormaterjali kohe ära järjestama ja kolleegiumile, direktioonile ja parteibüroole vaadata andma. Iga sammu kontrolliti. Mäletan hästi — aga mis film see oli? — kuidas Boris Kõrver mängis klaveril toimetuskolleegiumile ja direktioonile ette tulevase filmi muusikat. Nõuti, et muusika peab klaviiris vastu võtma. Kõik tegid kuulates kole tähtsa näo... Kui aus olla, kehtib see praktika paiguti tänaseni.

Mõni aasta hiljem üldine olukord küll leevendus?

Jah, see oli aeg, kui kõigile tundus, et kohe-kohe plahvatab.

See oli...

...kuuskümmend seitse—kaheksa—üheksa. Kroonika peatoimetaja oli siis Klaus Mikko. Vana seltskond lükati lihtsalt kõrvale, nad käisid veel rajoonikomitees kaebamas, et kontrad on saanud võimule jne. Studio peatoimetaja Rimmelgas ütles neile otse, et mina teiega ühte parteisse ei kuulu...

Siis tuli Andres Sööt, tuli Hans Roosipuu oma spordifilmidega, Mati Kask, Garšnek oli tugev ja rahulik operaator; Jüri Müür startis alguses väga ilusasti, iga kahe aasta tagant film.

Agaga see aeg mängiti käest ära. Klaus Mikko suri... Ta oli nagu liider. Sellistes liikumistes peab olema liider, tegijad ei ole juhid, Maran ja Sööt on tegijad selles ürgmõttes. Praegugi oleks vaja niisugust üldrežissööri, aga teda ei ole veel ilmunud.

Ja siis hakkas iga mees omaette nokitsema. See põlvkond oleks võinud hoopis kaugemale jõuda.

Hiljem, 1980. aastate algul kordus seesama noorte meeste mängufilmiga, sellega, mida teie, kriitikud, nimetasite laineks. Agaga selle mahamängimine on minu arvates ainuiskikuliselt tollaegse peatoimetaja süü. Kõik hakkas minema! Kõik trumbid olid justkui käes. Ta sai isegi ordeni. Siis äkki astus tagasi. Tekkis eikellegimaa, asjaajamiseks tarvilikud sidemed katkesid. Mark Soosaar ei saanud uut filmi, et «Jõulude» vigu parandada, Neulandi «Corrida» käivitus viimasel minutil suve lõpul, Heiki Halla pidi pulverisaatoriga puudel lehti rohelisteks värvima... Kuik ei saanud tööd. Väiklased intriigid. Poiste parimad aastad läksid nahka.

Dokumentaalfilm ju siiski sai 1960-ndate lõpul elu sisse?

Tookord startis Eesti Balti liiduvabariikide seisukohalt tõesti efektselt. Muidugi ei tohi unustada ka seda, et Peedu Ojamaa pani ringvaates moodsa vungi käima. See oli umbes siis, kui mina tulin. Ta oli noor ja energiat täis. Tõenäoliselt aitas see dokumentaalfilmide starti kõvasti ette valmistada. Sest «dokis» olid kõik saanud ÜRKI uimase kooli, ühtmoodi õppinud ega suutnud end algul lahti rebida kooli mõjust. Tolle aja ringvaated olid ülejäänud prahi hulgas lausa fenomenid. Baltimaades ja kogu Liidus räägiti Eesti ringvaatest kui nähtusest omaette: nad olevat tempokad, leidlikud, hästi filmitud.

Saime hoo sisse, aga oleks võinud veel paremini minna, sest ikka takistati ka väga palju. Söödi «Marsi» ümber käis niisugune kemplemine... Tambeki «Talupojad» tapetigi ära. Puksi-Toominga «Koduküla» praktiliselt ka.

Saabus heaoluriik, probleemid lakkasid olemast ja vastasleer sai uuesti jõu tagasi. Mõistagi keerasid nad kruvisid eest ja takka, niipalju kui said. Agaga see vahepealne «solvang» oli niivõrd võimsalt mõjunud, et nad said aru: neil ei ole enam endist väge.

1968. aasta kevadel käisid Tallinnas Tšehhoslovakkia filmimehed. Nende «uue laine» esindajad. See oli suursündmus, sest maailma filmide kohta informatsioon peaaegu puudus, Soome televisioon tookord veel ei paistnud.

Studios töötamise aegu tegid ka palju amatöörfilme?

See oli õnn, et ma nende punkti sattusin. Käisime stuudiost «Pegasuses» kohvi joomas, kohv maksis siis veel 7 kopikat. Amatöörid Hanno Lepik, Villu Kalvik jt käisid ka seal koos. Lepik kutsus mind Mängude Majja klubisse filme vaatama, ta teadis, et ma heliga tegelen. Niimoodi vaikselt imbusin sisse. Kõik nende kaklused said läbi kakeldud. Kuigi ma juba siis deklareerisin, et amatöörlus ei pea tingimata olema hüppelauaks professionaalsesse filmi, vaid on asi iseeneses. Agaga mulle oli ta suuresti abiks. Tegin palju muusikalisi kujundusi, sain teles montaažilauda kasutada jne, anti ports auhindu... Vaieldi, kas ma olen amatöör või professionaal. Tegelikult ma olin ainult heliinsener ja seetõttu ikkagi amatöör. Kuigi päris aus see ei olnud, sest profitehnika oli käes. Ise tein ainult paar oma filmi, agaga see aeg oli hirmus hea kool. Amatöörfilmist maandusin täiesti rahulikult

Niipalju memuaaridest. Kas praeguse Kinoliidu konfliktikomisjoni tegevusest on nüüdseks, aprillikuuks laekunud juba ka mingi kogemus?

Ei ole veel hea hetk sellele küsimusele vastata, sest kõik on alles liiga roheline. Rein Elvaku suhtumine on küll väga soosiv, kuid samal ajal ei liigu asjad üldse paigast. Meie konfliktikomisjon — Peeter Simm, Arvo Iho ja mina — on sattunud vastamisi mingi savist seinaga, mitte kivist, vaid just savist; kõik suhtuvad heatahtlikult, ent asi ei liigu üldse. Haiget ka ei saa, kui lööd, aga jääd kinni... Niisugune on kõige pehmem vastupanu liik. Me peame midagi järsemat ette võtma, muidu sureb asi lihtsalt välja.

Aga kui kõnelda kogemusest, siis kõige tähtsam on see, et eelduste kohaselt oleksid pidanud olema dokumendid või protokollid nende filmide seismapaneku kohta. Kuid mingeid dokumente ei eksisteeri, ei uuemast ega vanemast ajast. Kõik asjad on lõplikult otsustatud suusõnaliselt. Me saame toetuda ainult juuresolijate mälule, näiteks «Telefilmi» peatoimetaja Endel Haasmaa või autorite omale. Aga mälestus on väga ohtlik asi, ta kas ilustab või teeb asjad mustemaks. Kolleegium on kõik need filmid vastu võtnud, välja arvatud Jaan Toominga «Lõppematu päeva».

Mis põhjendusega need filmid seisma on pandud?

Kõik, mida me teame nende filmide keelamisest, on peaaegu müüdi tasemel. Nagu öeldud, paberil otsuseid ei ole.

Enamik neist on — kui telekomitee esimeeste järgi nimetada — Kullasteelised filmid, on isegi Penu-eelseid, Piibu ja Jaanimäe ajast. Kõige vanem 1966. aastast.

Me tegime oma arust õigesti, et laiendasime komisjoni, lisaks meile kolmele kutsusime veel Rein Veidemanni, Siim Kallase, Paul Mõtsküla; Aigar Vahemetsa ja Märt Kubo on korra käinud. Kõigi ühine reaktsioon on olnud arusaamatus, ei leita parima tahtmise juures põhjust, miks see või teine film ajal seisma jäi. Tookordsed argumendid on üdini rumalad, neis pole mingit loogikat. Näiteks Neulandi «Oreli sisse minekule» pandi süüks «neoreligiooni», ehkki juba enne oli kästud filmist välja jätta kõik kirikutornid ja altarid.

«Riiulifilmide» hulgas on tegelikult üsna palju neid, millega oled ise seotud olnud.

«Oreli sisse mineku» puhul jääme Olav Neulandiga täiesti üksi. Rolf Uusväli soovitas konsulteerida Olaf Uti kui muusikaasjatundjaga. Kutsusime ta filmi vaatama kui eraisiku, kellega nõu pidada, sest film jäi seisma. Kuid kohale ilmus terve Keskkomitee kultuuriosakond — Eduard Tinn, Ants Saar jt. Meid süüdistati kõige tormilisemate sõnavalingutega, et me oleme püüdnud üht Keskkomitee liiget — Olaf-Knut Utti — vastu mängida teisele Keskkomitee liikmele — Raimund Penule, tookord Tele-Raadiokomitee esimehele. Seltskond vaatas filmi ära, aga autorite ees suleti arutelu uks. Kui ma püüdsin jalga ukse vahele panna, öeldes, et meie oleme

«Värvilised unenäod». Jaanuar 1975. Jaan Tooming ja Enn Säde «Tallinnfilmi» fonoteegis.

P. Toominga foto



«Härra Vene maailm». Kevad-talv 1981. Enn Säde ja Mark Soosaar filmimas Leo Venet.

K. Jürgensi foto



ju autorid, vastati, et seltsimeestel on vähe aega, pärast räägitakse teile edasi. Töestisündinud lugu! Ants Saar olevat seal süüdistanud kirikukogudusi, et nemad on lasknud orelid ära laguneda, teadmata sedagi, mis ühe orelit remont tegelikult maksab ja et kirik koos muu varaga on ainult koguduse kasutada antud riigi omand.

Nende filmidega on üksjagu energiat ja närve raisatud. Ja mis ma ikka lolli mängin, materiaalne kaotus on ka küllalt suur. Kunagi lõin nalja pärast kokku, et olen tänu nendele «Telefilmis» mittesündinud filmidele kaotanud vähemalt kaks tuhat rubla. Helioperaatori töötasu ja lavastusrahade juures on see lausa kirjeldamatu summa.

Kui ma nüüd neid filme üle vaatasin, pean ütlema, et ega ei häbenenudki vaadata. Kartsin küll natuke, et ammu tehtud ja oleme vahepeal kõvasti õppinud. Aga nad ei olnudki nii rumalad, ainult siit-sealt natuke naiivsed. Vaadata võis, vähemalt siirad.

Õieti tahtsingi küsida üht isiklikku küsimust. On vist vaja üsna suurt usku, et vastu pidada. Sest on olnud nii palju asju, mis filmitegijat tühja kurnavad? Willy Brandt olevat kellelegi öelnud: võtke mult intervjuu, aga ärge puurige mu hinge.

Tead, see paneb mind ka järjest rohkem mõtlema. Tunnen tõesti, et aurr hakkab välja minema. Ma ei näe elu, noh kino, enam ees roosiliselt. Praegu on nii kehv seis, et usk hakkab vaikselt kustuma. Halbadel hetkedel tekib niisugune nostalgia, et kõik on üks tühi töö ja vaimunärimine, kogu teadlik elu on pandud tselluloidlintidesse, mis kusagil kõdunevad. Keegi ei tea, ei näe, tulevik on ka segane. Varem oli mingisugune missioonitunne, mõtlesid, et filmidega saad mingeid ühiskondlikke väärtushinnanguid muuta. Aga nüüd hakkad järjest rohkem kahtlema. Ses mõttes oleks vaja suurt pausi, et sellest nostalgiast, nii isiklikus kui ühiskondlikus mõttes, välja sipelda. Leidsin ühe mõtte Archimedeselt: isik või rahvas, kes ei oska puhata, on hukkamisele määratud. Ma tunnen seda ise, et ratas on liiga kõvasti käima hakanud. Kui ma veeretan silme ees viimast 15–20 aastat, siis ei mäleta, millal ma puhanud olen — klassikalises mõttes, metsas ja telgiga — et ma ei oleks seotud ühe, teise või kolmanda filmiga, et mind ei kutsutaks kui tuletõrjujat Tšernobõlit päästma, sest jälle miski kõrbeb... Peale selle olen viimane pool aastat olnud üldse kultuuri- ja filmivaenulik, sest taasehitam oma värskelt saadud Lasnamäe korterit, sinna on läinud kogu mu energia. See oleks võinud ju minna viie—kuue filmi peale.

Filmitegija jääb ise alati kaadri taha ja tema tegelikku töövaeva võime ainult aimata. «Künnimees» oli film, millel oli väga raske saatus, mitu ametimeest nimetas seda nõukogude-vastaseks, fašistlikuks jne. Aga sel oli ka oma pluss: selle filmiga oli teil Jüri Müüriga vist võimalus kohtuda vahetult vaatajatega rohkem kui ühegi teise filmiga?

See on asi, mis kaalub üles kõik need närvide põletamised, mis ei ole tänasenigi lõppenud.

Alles 17. aprillil vaatas Andrei Plahhovi konfliktikomisjon Moskvas filmi. See oli neli aastat pärast Alma-Ata üleliidulist esikohta ja neli ja pool aastat pärast filmi sündi. Varsti ma juba kardan seda filmi, sest jääb mulje, et see ongi viimane pisar ja osutubki mu viimaseks tööks. Nagu vanad «Mosfilmi» monteerijad räägivad: «kogda ja s Eisenšteinom rabotal...» «Kui ma veel «Künnimeest» tegin...» Võimalik, et tulebki välja hüpata. Kui ma koolipoiss olin, tegelesin purjetamisega, tulin M klassis Pärnu noorte meistriks. Lahkusin parimas vormis. Siis hüppasin langevarjuga, tulin Tallinna linna meistriks II järgus ja siis jätsin katki. Akki peaks filmis ka nii tegema, seni kui on jõudu-jaksu, hüpata õigel ajal lennukist välja ja mitte enam tagasi tulla...

Mis alale siis lähetsid?

Seafarmi elektrikuks, nad teenivad viis korda rohkem kui mina.

Ütlesid sõnad «tagasi tulla»... Mullune «Saja aasta pärast mais» oli sinu jaoks tagasitulek samasse teemaringi, millega punitusid kokku juba 17 aastat tagasi, «Lindpriide» juures?

Jah, see oli nii naljakas, et ma ei saanud mõne episoodi puhul tükk aega 12 mingist sürrealistlikust tundest lahti...

«Déjà vu» — «juba nähtud»?

Jah. Mõlemad täiesti eri natuuri loojad — Kiisk nüüd juba klassik, too teine siis veel algaja, täiesti roheline — näha, kuidas nad käsitavad ühtsama ajastut, episoodi, nagu oleksid tuttavad teineteise mõttekäikudega, ehkki viisteist-kuusteist aastat on vahet. Ajas mõne koha peal juldinad selga, et ei ole ju võimalik astuda kaks korda ühte jõkke. Ma siiski astusin, «Lindpriid» on nagunii surnud film.

«Lindpriid» «Lindpriideks». Aga Jaan Toominga kahe filmi puudumine meie mängufilmipildist? Lõikude järgi, mis ma olen näinud «Mehest ja männist», ja «Värviliste unenägude» põhjal võib otsustada, et tema tööd on siiaaani värsked ja neid on ikka põnev vaadata.

Minu jaoks on küll üks asi selge, aga see kõlab jumalavallatusena. Jaan Tooming ei ole üldse teatrilavastaja, ta on sündinud filmirežissöör. Kõik see, mis ta teatris on teinud, see kõik on ju kino. Kogu montaažitrikkide tulevärk «Põrgupõhjas!» Minul on küll ainult üks kogemus koostööst temaga, «Värviliste unenägude» kogemus, aga see oli ainult hea. Ma arvan, et Tooming oleks pidanud kõik need aastad täie rauaga filme tegema.

Avastasime tema seitseteist aastat vana töö koopia. Film on nii habras, et ei tohi projektorisse panna. See on omaette kultuuriloolist memuaari väärt lugu, kuidas ma negatiivi kadunud Vello Aruoja keldrist leidsin ja need roostetanud karbid «Telefilmi» negatiivimontaaži tõin. Katsume nüüd olematust filmist filmi teha. Kogu negatiiv näib olevat säilinud, on ainult hallitanud, halvasti hoitud. Asjaosalised päästsid ta omal ajal hävitamisest, lihtsalt varastasid enne põletamist ära. Au ja kiitus! See on siis otse «Laseb käele suud anda» järgne Tooming, Peeter Toominga ja Vello Aruoja operaa-toritöö, Olav Ehala muusika, Tõnu Tepandi laulab «Lõppematu päev».

Oled osalenud ka mitmete etnograafiliste filmide tegemisel, alates «Ruhnust» aastal 1965 kuni «Kaleva hääleteni». Ega ei ütleks, et meie etnograafiafilmis on tehtud kõik, mis hädavajalik? Endel Nõmbergi «Liivi rannal» seisib kakskümmend aastat riulil. Need, kes filme planeerivad, on suhtunud õlakehitusega mitte üksnes mingite traditsioonide, vaid tervete rahvusrühmade kadumisse.

See on üks saatanlik asi. Fred Jüssi ütles mulle mõni päev tagasi, et see kuramuse kino on ikka kõikvõimas, tõstavad saua ja kogu liiklus seisab. Ütlesin, et ei, autoinspeksiooniga on ikka kooskõlastatud. Ta ütleb: tõsised teadlased püüavad Kaug-Põhja saartele pääseda, mitte kuidagi ei saa. Kinomees tõstab käe, hääletab ja juba ongi Wrangeli saarel. Ma vastasin, et see on natuke teadlaste saamatus. Etnograafiliste filmide puhul on ka tegemist teadlaste saamatusega. Neil on ju rahvusvahelised sidemed, koostööd, kui õigesti asju ajada, siis ka raha. Kui me tulime «Linnutee tuultega» Siberist, rääkisin tundide kaupa Ingrid Rüütliga. Ta kurtis: te käite Siberis hantemanse filmimas, eesti rahvalaulikud järjest surevad, ja nad on filmimata. Ma rääkisin, kuidas seda teha. «Kihnu naine» läks ju käiku kui kontsert-programm kolhoosi «Nõukogude Partisan» isetegevusest... Või käivitagu tellimusfilm. Me oleme ju ikkagi üksnes kinomehed.

Lennart Meri sipleb praegu tõsise filmiga — «Kaleva hääled» on minu arvates ikkagi väike vaheetapp —, tõenäoliselt saab teha täismetraažilise filmi handi karupeetest. Peame sõitma Lääne-Siberisse selle aasta septembris, et teha juurdevõtteid «Kaleva hääle» ajal filmitule. Nüüd on negatiiv seisnud juba kaks aastat, lindsin on kaksteist ja pool tundi laule. Moskva TV ei tunne endiselt huvi, lubati vabariikliku ekraani jaoks — tehke, tehke. Aga vabariiklik ekraan TV süsteemis tähendab seda, kuivõrd televi-sioon on üldriiklik monopol, et näiteks asjast huvitatud Ungari ja Soome TV ei saa filmi osta. Kohaliku ekraani filme praegu kehtivate eeskirjade kohaselt välismaale ei müüda.

Kümme aastat tagasi, pärast «Linnutee tuulte» rahvusvahelist edu pakkusid paljude maade TV-d koostöövõimalust, meil oli vaja ainult «kandiku pealt võtta» ja minna. Moskva ülemus kostis, kui talle näidati neid pakkumisi, kaasa arvatud Thor Heyerdahli moraalne ja füüsiline toetus, et huvitav, huvitav, välismaalased pakuvad koostööd, aga meil ei ole seda filmi isegi temaatilises plaanis. Ja Mere nn paadi-projekt jäi sinnapaika. Aga aastad ju lähevad!

Just selline töö oleks erakordse tähtsusega. On temaatilisi piirkondi, kus Eesti film tunnetab oma missiooni, ametnikel oleks vaja ainult natuke aidata, ei midagi rohkem.

Etnograafiliste filmidega ei saa töötada praeguste üldeeskirjade kohaselt. Neis eeskirjades pole kübekestki realiteeditunnet. «Linnutee tuultega» me kõrbesime ajalise plaaniga nii sisse, et lõpuks istusime üleval kaks-kolm ööd-päeva. Sest tekstide teaduslikuks läbitöötamiseks on vaja aega. Leida spetsialistid. See töö võtab ju pool aastat. Meil ei olnud kuudki. Kuuest keelest oli vaja tõlkida, dešifreerida. Need olid veel lihtsamad keeled. Aga praegune handi karupeiete lugu: saatuse tahtel elas Riias üks handi noorik, kutsusime ta siia tõlkima. Ta tõlkis ühe loo ära, ütles: vanamehed laulavad nii arhailises keeles, tema ei saa aru, seal on väga palju tabusõnu, mida naine ei tohigi teada. Teisiti öeldes, me peame sõitma tagasi, laskma vanameestel panna kaasaegsesse handi keelde, kaksteist ja pool tundi, et siis edasi tõlkida.

Selge on see, et need filmid lähevad majanduslikult lõhki, nagunii kogu filmigrupp töötab puhta entusiasmi peal. Mitte keegi ei käsi mind ju istuda veel sündimata filmi lindistamisel hantide karupeietel neli ööd-päeva järjest. Ülejäänud grupp magas, nad ei pidanud füüsiliselt vastu, mina ei tohtinud ära minna, sest vanamehed vaatasid silmanurgast, kas ma laen kassette, kas makk käib. Nemand teadsid meie ülesannet, nemand said aru, miks me siia oleme tulnud. Mul said linnid otsa, handid läksid, panid pihta kooli raadiotoast mingid kohaliku tähtsusega diskolinnid, sest nad ütlesid — on vaja lindistada, need vanamehed ei ela järgmise aastani, kui te tagasi tulete.

Handi vanamehed olevat ka sinu mikrofonist laulu teinud?

Neil käib see rituaal etteastete kaupa, karu vaimu ees on vaja vabandada jne. Laulud on sügavalt pühad, näiteks maalaul, mis on meil ka pikalt filmitud, ja rituaalilaulud. Samas on vahepalad lõbustamiseks, need on suures osas improvisatsioonid, pilatakse nii või naa ringisistujaid, lollitatakse, sest on tarvis karu meelt lahutada. Ja vanamehed olevat siis laulnud — mulle sosistati kõrvalt tõlget —, noh, mikrofon oli niisugune pikk, nagu nad meil on, et nüüd on juba nii palju lauldud, et isegi see «laulutoru» on laule täis.

Miks me peame sinna tagasi minema? Meie õnnetuseks juhtus nii, et pidime ära sõitma ega saanud filmida peiete viimast päeva. Meie palusime asja kiirendada, vanamees ütles: ei tohi midagi kiirendada, teie lähete minema, aga karu jääb ju siia, meie peame temaga edasi elama! Meie jälle, et peame ära sõitma, aga tahame filmida. Siis ta sai vihaseks: mis te siis üldse tulite siia?! Kõik jääb jälle pooleli! Meil seest tõmbab: sõita ära või filmida edasi. Siis tajud, et sa ei ole lihtsalt filmimees. Tunned, et ainult sina võid jäädvustada ühe kultuuri finaali.

Veel üks «igavene küsimus»: mis on kino?

Ma ei tea.

Võin sulle rääkida ainult ühe vana loo. Olime Nõmme kultuurimaja amatöörfilmigrupiga kusagil rannas, koos Olev Neulandiga, terve kamba lastega. Andsime neile ülesanded ja kaamerad kätte, nad pidid filmima etüüde. Siis sõitis juurde piirivalvemajor ja ütles, et siin on kategeooriliselt keelatud filmida. Avalikul plaazil! Me püüdsime astuda diplomaatilistesse läbirääkimistesse, aga ta jäi jäigalt oma juurde. Ma küsisin siis, kas pildistada tohib. Ta ütles, jah, pildistada tohib. Ütlesin selle peale, et kino ei ole midagi muud kui 24 fotot sekundis. . . Onu sai väga vihaseks, sest see defitsioon oli talle siiski uudis.

Millest täna veel ei julgeta rääkida?

Oi, paljust. Lihtsam oleks üles lugeda seda, mis on avalikustatud.

Usutlenud JAAK LÖHMUS

Ühe sotsioloogilise küsitluse tulemusi I

NIKOLAI MEINERT

Filmi asendist huviskaalal

Milline võiks välja näha filmikunsti roll sotsioloogiliste uuringute vaateväljas? Filmikunsti võib vaadelda kui üht osa sotsiaalsest elust, kui tegurit, mis kujundab meie mõtlemist või vähemalt oluliselt mõjutab mõtlemisprotsessi.

Teisest küljest on oluline määratleda, milline kaal vaataja subjektiivses vastuvõtuprotsessis on filmide kunstiväärtusel. Tundub, et just subjektiivse suhte selgitamiseks peituvad sotsioloogia jaoks suuremad võimalused ja just siit võiks saada unikaalset informatsiooni. Kuid ei tohiks piirduda ainult filmi kui kunstiloominguga. Vastupidi, meie majandusmehhanismi mured nõuavad, et jälgitaks ka märksa proosalisemat filmindusvaldkonda, nimelt filmilaenutuse süsteemi.

Tutvudes USA-s väljaantud filmialase (sealhulgas ka filmilaenutuste kohta käiva) kirjandusega, on mulle jäänud mulje, et ameeriklased, kes loonud hästi organiseeritud filmitööstuse, suhtuvad filmiasjandusse üldse pisut teisiti kui eurooplased. Nende jaoks on ühitamatud mõisted «menufilm» ja «kommertseduta film». See tähendab, et film omab mingit tähendust ainult sel juhul, kui publik, sealjuures arvukas publik teost ka vastavalt hindab. Ja hindab nimelt nõnda, et läheb ja ostab pileti. Kassa ei otsusta küll kõike, kuid ameeriklaste jaoks on lubamatu ignoreerida niisugust olulist näitajat nagu filmist saadav tulu. Seepärast võtavadki ameeriklased teatava arusaamatusega vastu mõningaid euroopa filmikunsti tähteoseid, mis prestiižikatel festivalidel auhinnatud, kuid mis reakinodes täiesti läbi kukuvad. Film võib olla tark, filosoofiline, eksperimentaalne — asi pole selles —, peamine on, et teda vaadataks. Võimalikult palju ja sageli. Kui olete suutnud keerukat mõtet väljendada nõnda, et see äratas tähelepanu, siis au ja kiitus autorile. Kui aga eksite filosoofia tihnikusse, kuhu teile suudavad järgneda üksnes valitud, pole sellisel filmil šansse võita laiemat tunnustust.

Mõistagi lihtsustan ma mingil määral pilti, et see oleks reljeefsem. Praktikas muutub kõik keerukamaks, sest filmi autoril võib olla teatav eelhoiak mõne kindla auditoriumi suhtes, ta soovib end väljendada lihtsalt, loobub teadlikult efektsetest võtetest. Kuid peab tõdema, et ameerika filmikunst on igatahes sundinud konkurente, kes võivad olla isegi loominguiliselt andekamad, maailma filmiturul kõrvale tõmbuma.

Argu mõistetakse mind valesti, ma ei kutsu sugugi üles arvestama üksnes kommertsedu, samuti ei taha ma võtta ainult seda vaateviisi siinse käsitluse aluseks. Vastupidi, ma isiklikult eelistan Euroopa «mittekommertslikku» filmi enamikule supermenukatele Ameerika filmidele. Viimaste hulgas on tõeliselt sügavad teosed siiski erand, mitte reegel (meeldivate eranditena tuleks nimetada Formani, Kazani, Altmani, Scorsese ja mõnede teiste režissööride filme). Antud kontekstis on oluline, et Ameerikas käsitataks filmi kunstiliigina, mille põhitunnuseid on kommertslikkus.

Kuid jätkem arutlused erinevate vaateviiside üle. Käesoleva artikli ülesandeks on käsitleda meie oma kinosüsteemi ja meie oma vaatajat. Kas meie filmid vastavad nii kommertslikele kui ka kunstinõudlustele 15

ning vajadustele? Mida ootab vaataja, milleks ta on valmis ja milleks mitte?

Põhjused on päris konkreetsed: meie kinode külastatavus langeb pidevalt ja märgatavalt. Kuigi olukord pole veel lausa kriitiline ning paljud ebameeldivused kangastuvad alles tulevikus, on käes aeg aru pidada, sest t e n d e n t s on selgelt välja kujunenud.

Kultuuriasutuste külastatavus (1965. a seis = 100%)¹

	1970	1975	1980	1984
Kinod	109	105	100	93
Teatrid	110	115	119	122
Kontserdid	105	121	134	131
Tsirkused	125	139	177	183
Kunstimuuseumid	152	206	233	210

Erilist huvi pakuvad viidatud artikli autori kommentaarid: «Toodud andmed iseloomustavad olukorda kogu NSVL-is. Arvestada tuleb aga fakti, et samal ajal kasvas elanike arv: ajavahemikul 1965—1984 suurenes see 19%. Kultuuriasutuste külastamise dünaamika analüüs koos rahvaarvu kasvu arvestamisega täpsustab esitatud pilti. Vaadeldaval ajavahemikul on kõige enam langenud kinokülastatavus: 1965. aastal oli see 19 korda ühe inimese kohta, 1984. aastal — 14 korda; kahanemine niisiis neljandiku võrra. Teatriskäimine on sagenenud, kuid sedavõrd vähe (+2%), et õigem oleks kõnelda saabunud stabilisatsiooniperioodist. Ligi-kaudu sama võib öelda ka kontsertide külastamise kohta. Märgatavalt sagedamini on inimesed aga hakanud käima tsirkuses ja kunstimuuseumides.»²

Kinoseansside külastatavus (st müüdnud piletite hulk) vähenes 4,7 miljardilt 1970 4,1 miljardile 1983. Langus oli pidev. Vastavalt vähenes ka tasulisi seansse korraldavate kinode arv, vaadeldaval ajavahemikul kahanes see kuue tuhande võrra.³

Kui vaadelda sotsialismimaade statistikat, näeme, et kinokülastatavus on 1984. aastal NSV Liidus endiselt kõige suurem: keskmiselt 14 korda ühe inimese kohta aastas. Saksa DV-s oli see arv 4, Tšehhoslovakkias 5, Ungaris 7 jne.⁴

Puutume siin kokku n.-ö püsiva suhtelisusega. Veel pole põhjust rääkida kriisist filmi ja vaataja suhetes (seda kinnitavad ka Eestis tehtud sotsioloogilised uurimused, millest allpool tuleb juttu), külastatavus on endiselt kõrge. Kuid rekordiline on see langev suurus ainult võrreldes teiste maadega.

Tuleb ka arvestada, et meie maa on suur. On veel täpsustamata, kas pole meie kõrgele keskmisele kaasa aidanud näiteks India filmide näitamine Kesk-Aasia liiduvabariikides.

Lähemal vaatlemisel ilmnevad muidugi erinevused meie filmilaenukse eripära ja arenenud filmimaade kogemuse vahel. Mõistagi pole teiste maade kogemus meile kasutu, tuleb lihtsalt oma laad ära tunda ja siis vajalik kriitiliselt ja valikuliselt üle võtta.

ENSV Kinokomitees ilmutati operatiivselt initsiatiivi ning otsiti aktiivselt varjatud reserve. 1986—1987 planeeriti sotsioloogiline uurimus,

¹ Andmed on võetud artiklist: В. Я. Нейгольдберг. Учреждения и виды искусства: пространство воздействия. Когумикус: «Вопросы художественной культуры в свете решений XXVII съезда КПСС.» М., 1986. Aluseks on üleliiduline statistika, mida tehakse piletimüügi põhjal.

² Samas, lk 217—218.

³ СССР в цифрах в 1983 году. М., «Финансы и статистика», 1984, lk 226.

⁴ «Статистический ежегодник стран — членов Совета экономической взаимопомощи.»

mille viisid läbi ENSV Tele-Raadiokomitee info- ja arvutuskeskuse sotsioloogid. Selle uuringu esimesed tulemused ongi siinsete hinnangute aluseks.

Sotsioloogia abil võib saada asjade seisust vähem või rohkem objektiivse ülevaate sõltuvalt uurimuse teostaja aususest ja oskusest. Võib ka välja pakkuda konkreetseid soovitusi olukorra muutmiseks. Kuid see kõik annab vaid ajutist efekti juhul, kui jäävad lahendamata mitmed vaadeldava nähtuse suhtes välised probleemid. On täiesti selge, et suur osa meie raskusi on seotud just filmilaenutuse repertuaariga. Vajaduse korral võiks näiteks tuua sotsioloogia, psühholoogia või mis tahes valdkonda puudutavat materjali kinnitamaks, et meil on siin ilmselt asjad korrast ära. Piisab viitest sääraste hiiglaslike kinoklubide olemasolule, nagu näiteks TPI filmiklubi, mille liikmeskond ulatub eri aegadel kuni 1000 inimeseni ja mis ei mahu enam sugugi k l u b i mõiste alla, vaid täidab k i n o t e a t r i funktsiooni. Tegelikult näitab see ametliku filmilaenutuse töö puudusi.

Üeldu ei tähenda, et filmiklubide töös oleks midagi negatiivset. Vastupidi, klubid on õhuauguks, mis parandavad mingil määral olukorda, aitavad soovijatel saada filmiinformatsiooni. Paraku täidavad filmiklubid neile võõraid funktsioone.

On selge, et ei vabariiklik kinokomitee ega ka sotsioloogia saa lahendada põhilist ning kardinaalset — repertuaari probleemi. Paraku ei määrata filmipoliitika aluseid kohapeal ja neid saab mõjutada vaid kaudselt. Lisaks repertuaarile kuuluvad siia veel filmilaenutuse sisseostuorganisatsioonide keerulised finantsvõimalused. Ka see jääb väljapoole kohaliku otsustamise pädevust. Sama lugu on fragmentide väljalõikamisega filmidest, ebakvaliteetse dublaaži ja muu selletaolise hädaga.

Mida saab siin teha sotsioloogia? Kas koguda andmeid täiesti ilmselgete tõdede kohta? Vaevalt kahtleb keegi selles, et kui meie ekraanidele ilmuksid suurt kõmu tekitanud filmid (näiteks Coppola «Apokalüpsis» või Spielbergi «Lõuad»), kutsuks see kohe esile kinobuumi. Sealjuures ei pruugi filmid olla avalikult kommertslikud. Hoopis olulisem on paljude filmide poleemiline reputatsioon, see, et neist filmidest räägitakse (eelkõige filmikriitikas), ehkki vähestel on õnnestunud neid näha. Aasta-paari möödudes huvi langeb ja jälle tekib lokaalselt valiv ažiotaaz uute filmikunsti moenähtuste suhtes. Siis ongi käes aeg pöörduda sotsioloogide poole, et filmauditoorium diferentseerida, kindlaks määrata kinoseansside optimaalne võrk, kinode töövormid, filmide eelistustemaatika jne. Praegu võib parimal juhul olukorda a j u t i s e l t korrigeerida, probleem ise jääb lahendamata ja kutsub juba suhteliselt lühikese aja jooksul esile vajaduse järjekordse korrigeerimise järele.

Kordan veel kord, et kahjuks ei otsusta sotsioloogia, mida välismaisest filmifondist osta ja mida mitte, kas lõigata või mitte lõigata mõnd filmi. Sotsioloogia saab ainult üht-teist soovitada ja sellestki on kasu vaid juhul, kui tema häält kuulda võetakse.

Möödunud aasta tõi meie ühiskonna ellu ja ka filmipoliitikasse põhimõttelisi muutusi⁵, kuid nende muutuste realiseerimine võtab oma aja. Rääkimata vaatajate vastuvõtuprotsessist, mis kujuneb eriti aeglaselt. Mõnikord võtab uuenduste omaksvõtt aega terve inimpõlve, andes tulemuse alles siis, kui kunagine probleem juba ammu unustatud ja päevakorral hoopis uued mured. Need aga lahenduvad taas alles kauges tulevikus.

⁵ Pean silmas hiljuti üleliidulise filmifondi ostetud tuntud filme (alates Fellini «8 1/2» kuni suhteliselt uute töödeni, nagu Wendersi «Paris-Texas», Buñueli «Kodanluse malbe veetlus» jt). Kuidas võtab nõukogude vaataja need filmid vastu? Siia võib lisada ka mitmete varem riulile seisma jäänud filmide ekraanilepääsu.

Sotsioloogilise kirjeldamise katse

Siirdume subjektiivsete (hüpoteetiliste) järelduste juurest märksa usaldusväärsema empiirilise materjali juurde. Tõsi, ka siin ei tohi unustada, et lõpptulemuse määravad suurel määral esialgsed kontseptuaalsed teoreetilised hoiakud. Juba küsimuse asetus võib eeldada teatavat vastust. Enam-vähem eelarvamusteta lähenemise korral annab sotsioloogiline kirjeldus siiski üsna piisava ettekujutuse reaalsest seisust.

Meie koostatud ankeet täitis üldiselt talle seatud ülesande, kuigi pärast esimeste andmete saamist oli, nagu sellistel juhtudel ikka, selge, et paljusid küsimusi oleks võinud sõnastada teisiti, st paremini. Ikka omandatakse kogemus suure tööga ning seegi hajub nii kergesti olematuks.

Võimalust mööda võtsime arvesse TRÜ sotsioloogide M. Lauristini ja P. Vihalemma märkused, ENSV TA Ajaloo Instituudi sotsioloogide ja ENSV Tele-Radiokomitee arvutuskeskuse töötajate nõuandeid. Mõndagi ei mahunud meie ankeedi raamidesse.

Et uurimuse eesmärk oli konkreetselt rakenduslik, seotud esmajoones filmilaeutuse eripäraga ning selle rentaablust suurendavate võimaluste otsimisega, siis jäid kõrvale küsimused, mis puudutasid sisuliselt filmikunsti. Me ei analüüsi käesolevas töös filmi kui kunstiloomingu liiki. Erinevad filmžanrid huvitasid meid ainult kui eelistuste näitajad, mis diferentseerivad auditoriumi erinevateks gruppideks. Filmide esteetilis-filosoofilist külge riivasime ainult massivaataja vastuvõtu kontekstis kui tegurit, mis võimaldab erinevates vaatajates kas huvi äratada või vastupidi — huvi kustutada.

Ettevalmistavad tööd (ankeedi koostamine, küsitletavate valik) tehti 1986. aasta algul. Küsitlus leidis aset 1986. aasta mais-juunis. Aeg mängib käesoleval juhul tähtsat osa, sest küsitlus sattus ajajärku, mil ees seisis NSVL Kinematografistide Liidu V kongress. See tähendab, et meie uurimus peegeldab asjade seisu ajal, mil ühiskonnas, sealhulgas filmikunstis ja filmilaeutuses, seisid ees kardinaalsed muutused. See ei tähenda, et olukord oleks pärast teravat kongressipoleemikat ja kinoliidu juhtkonna vahetust silmapilkselt muutunud. On täiesti selge, et reaalsed muutused võtavad aega rohkem kui aasta-paar. Kuid enne kongressi iseloomustas ajakirjandus filminduse seisu täiesti normaalsena, loomulikuna ja küllalt stabiilsena.

Üeldust järeldub, et meie vastajate arvamustes esinevad kriitilised suhtumised ei ole mõjutatud ajakirjanduskriitikast, vaid on kujunenud risti vastupidi tollal valitsenud positiivse ning rahustava käsitlusviisiga, mis domineeris paljude viimaste aastate jooksul.

Teisest küljest võib saadud uurimistulemusi käsitada kui järjekindla ja kauaaegse filmipoliitika tulemust, kus olid välja kujunenud iseloomulikud vastuvõtustereotüübid ning hinnangukriteeriumid. Nende olemus ja sisu avanevad meie analüüsi käigus. Ühesõnaga, jutt on vastavalt «kasvatatud» vaataja vajadustest ja nõudmistest.

Küsitletavate valiku aluseks oli Eesti NSV rahvastiku sotsioloogiline mudel: tegu oli esindusliku valikuga, mis hõlmas kõiki Eesti elanike kategooriaid. Kokku küsitleti 1400 14—70 aasta vanust inimest, kes elasid erineva suurusega linnades ja maa-asulates.

Lisaks põhimassiivile küsitleti ka «ekspertgruppi», kelleks olid kahe Eesti juhtiva filmiklubi liikmed: TPI filmiklubist, mis tegutseb juba 20 aastat, ja TRÜ filmiklubist, mis tegutseb 1969. aastast. Need inimesed on tavalise vaatajaga võrreldes rohkem kursis nn filmilaeutussüsteemiväliste filmidega, nad huvituvad filmist kui tänapäeva kunstiliigist, tunnevad paremini filmiloomingu eripära ja võimalusi. Ekspertgrupp koosnes 18 76 inimesest. Üldmassiivi ja ekspertgruppi vastushinnangute võrdlus võimal-

dab jälgida erinevusi «ettevalmistatud» ja «ettevalmistamata» vaatajate vastuvõtus.

Juba põgus tutvumine saadud andmetega võimaldab sõnastada järeldusi, mis esmapilgul tunduvad üsna ootamatud.

Selgus, et vaatajate suhtumises kinosse valitseb teatav dualism, mille põhjused peituvad meie riigi filmilevi korralduses. Ühest küljest rõhutab kriitika igati filmide esteetilist ja maailmavaatelist tähtsust, jutustab üksikasjalikult ümber silmapaistvate filmide sisu, toonitab nende loojate autoriteeti. Teisest küljest puudub massivaatajal tänini praktiline võimalus näha paljusid filme, millest seesama kriitika nii kiitvalt kirjutab. Kui välja arvata paarkümmend filmikunsti kullafondi kuuluvat tööd (Kurosawa, Fellini, Rosi, Truffaut' ja mõnede teiste režissööride filmid), siis on meie filmilaenutus suure osa kriitikute poolt positiivselt hinnatud filmidest jätnud ostmata. Me tunneme neid ainult juhtivate kriitikute ümberjutustuste või televisioonis näidatud põgusate tutvustuste järgi.

Kuid ka need filmid, mis vahel jõuavadki n.-ö laiade vaatajahulkadeni, jäävad autori loomingu kontekstist väljarebituks. Tihtipeale tuleneb järgnev film eelmisest, detailiseerib seda, täpsustab looja üldfilosoofilisi seisukohti. Kõnelemata täiesti põhjendamatumat kärpimisest, mis põhimõtteliselt väärastab filmi sisu. Tutvumine mõne väljapaistva ning andeka meistri filmidega sellisel prepeareeritud kujul saab esile kutsuda vaid mõistmatust ja hämmingut vaatajas, kes ei tunne kõiki filmilaenutuse töö peensusi.

Me ei kohta kinode toimivas repertuaaris sugugi seda pieteeti filmilooja vastu, mida tunnevad professionaalsed filmiteadlased ning -kriitikud. Muidugi taipab seda ka osa vaatajaist. 72% küsitletutest arvas, et just heade filmide puudumine ja kinode repertuaar (63%) on põhjuseks, miks nad kinos ei käi. Niisiis on olemas m i s k i (filmikunst), on olemas (või peaksid olemas olema) head filmid, kuid need ei ole realselt kättesaadavad ja nende sisulist tähendust kogetakse kui teatavat vaimset abstraktsiooni.

Samal ajal ei ole meie vaatajatel mitte just rikkalikult valida alternatiivseid võimalusi. Vaataja peab alla neelama selle teisejärgulise komertsi, mis (samuti kärbitud kujul) moodustab tänini meie filmilaenutuse välismaise, osalt aga ka kodumaise fondi. Ainus võimalik protestivorm vaataja jaoks on lihtsalt boikoteerida kinovõrku. Nii see ongi juba osalt juhtunud. Sellele vaatamata on kinod säilitanud veel küllalt arvuka küllastajaskonna. Tõsi, publikut säilitatakse küll mitte niivõrd filmide kvaliteedi, kuivõrd teiste võimalike vaba aja veetmise vormide vähesuse tõttu. Kui siin peaks olukord muutuma, riskib kino meie riigis veel suurema publikukaotusega.

Ueldut kinnitab meie käsutuses olev empiiriline materjal. Tooksin näiteks järgmised andmed.

Palusime vastajatel hinnata erinevate loominguliste tegevuste tähtsust enda jaoks. Vastused võimaldavad esitada hierarhia vastavalt erinevate valdkondade tähtsuse astmele. Pakkusime välja neljapallise hindamisüsteemi. (Mida suurem on \bar{x} , seda rohkem oli positiivseid vastuseid).

\bar{x}	Väga tähtis	Tähtis	Pole eriti tähtis	Üsna tähtsusetu	Raske öelda
3.36 Ilukirjandus	42	42	10	2	4
3.32 Muusika	40	42	12	2	4
3.25 Televisioon	40	42	14	2	2
3.03 Kino	23	52	21	2	2
2.99 Teater	18	52	22	3	5
2.87 Kujutav kunst	12	33	29	12	14

Esitatud nimekiri ei ole muidugi ammendav. Televisiooni võib näiteks mõndustega pidada omaette kunstiks, selles suhtes langeb sinne käsitlus traditsioonilisest kontekstist pisut välja. Siiski on kõikides mainitud valdkondades olemas teatav loominguiline alge ja nende reaalselt tähendust võib vastajate hinnangute põhjal iseloomustada. Vastustest on selgesti näha, mida sellele eelistatakse.

Põhimõtteliselt kino ei alahinnata, kuigi just kino puhul langeb järsult nende inimeste hulk, kes on märkinud maksimaalse hinnangu («väga tähtis») ja kasvab nende arv, kes ei tunne kino vastu aktiivset huvi (21%). Huvitav on ka see, et just kino (ja TV) suhtes on kõige vähem neutraalseid või ebamääraseid vastuseid («raske öelda» 2%), erinevalt näiteks kujutatavast kunstist, kus ebalejaid oli 14%. Kino ei ole niisiis küll viimasel kohal, kuid kiidelda filmikunsti prioriteediga pole samuti põhjust. Filmikunstil on tulnud jääda vahepealsele positsioonile, ta küll säilitab suhteliselt autoriteetse massimeediami tähenduse, kuid kaugelki mitte nii vaieldamatul viisil, nagu teevad seda traditsioonilised kunstiliigid (kirjandus, muusika).

Ent kui me asetame kinoprobleemi pisut teistsugusesse konteksti ning sõnastame küsimuse teisiti, siis paistab kinosse suhtumine hoopis teises valguses. Vaatleme kinoprobleemi väljaspool loominguilise nüüdiskunsti auväärset keskkonda, käsitleme seda kui üht võimalikku tegevusliiki. Sel juhul osutub kinoskäimine hoopis vähemoluliseks tegevuseks ning paigutub teiste võimaluste hulgas viimaste sekka.

Ühes varasemas, 1984. aastal Eestis tehtud uurimuses, kus analüüsiti noorsoo kontakte massikommunikatsioonikanalitega (küsitleti 1300 alla 30 aastast linnaelanikku), saadi analoogilisi andmeid, mis võimaldasid teha järgmise järelduse: «Teiste tegevustega võrreldes on kino osatähtsus inimeste elus üks väheolulisemaid. Esikohal on perekonnaelu, töö, õpingud, sõbrad, kirjandus, hобid, kontserdid, teater, näitused, kehakultuur, raadio-televisioon. Kõik need tegevused on olulisemad kui kinoskäimine. Kinost jäävad tähtsusest tahapoole vaid ühiskondlik töö ja tantsuõhtud.

Viidatud uurimuses oli tegemist ainult linnanoorsooga. Panime samasuguse tabeli ka meie ankeeti. Vastused võimaldavad täpsustada, kui ulatuslikult on niisugune kinno-suhtumine levinud Eesti elanikkonna hulgas. Üldine pilt osutus paraku samasuguseks, nagu see oli linnanoorsoo hinnangute põhjal. Ka meie uurimuse vastustes eelistasid inimesed (tähtsuse järjekorras) suhtlemist armastatud inimesega, perekonnaelu, suhtlemist sõpradega, erialast tööd, kirjanduse, ajalehtede-ajakirjade lugemist, õpinguid, telesaadete vaatamist. Üldiselt näitavad need tegevused tunnetuslikku orientatsiooni, mida rahuldatakse traditsioonilisel viisil. Tähtsusest järgmised olid hобid, kehakultuur, sport, teatrite, kontsertide, näituste külastamine ja raadiokuulamine. Lõpuks jõudis järg ka kinoni. Kinost veel vähem olulised olid (nii nagu noorteküsitluseski) ühiskondlik töö, tantsuõhtud, diskoteegid ja kohvikutes käimine. Võime teha järelduse, et filmikunst jääb teiste tegevusliikidega võrreldes vähetähtsa kultuurifooni tasemele ega oma inimeste igapäevases elus kuigi olulist tähtsust.

Tõsi, filmikunst ei jää teistest tegevusliikidest maha mitte niivõrd seetõttu, et vaatajad eitaksid tema tähendust (50% vastajaist märkis kino puhul vastuseks «tähtis» ja see tundub küllalt piisav), vaid seetõttu, et maksimaalset hinnet («väga tähtis») märgiti kino puhul märksa harvem kui teiste tegevusliikide puhul. Suurele osale vaatajaist jääb kinokülastus siiski väheoluliseks tegevuseks (30%), kuid erinevalt ühiskondlikust tööst ning tantsuõhtutest anti kinole tunduvalt harvemini täiesti negatiivset hinnangut («pole üldse tähtis» — kino 5%, ühiskondlik töö 17%, tantsimine 30%).

Niisiis pole tegu mitte niivõrd kino alahindamisega, kuivõrd teiste tegevusvaldkondade ja informatsiooniallikate eelistamisega. Kino on küll oluline, kuid kaotab oma kaalu kas inimeste jaoks tähtsamate eluvaldkondade (perekonnaelu, isiklikud suhted) kõrval, mis on täiesti endastmõistetav, või siis märksa kõrgemalt hinnatavate tunnetuslike huvide rahuldamisvahendite kõrval. Viimane variant on juba vähem paratamatu ning sõltub sellest, mida kino sisuliselt suudab pakkuda. Pole kahtlust, et siin on filmikunstil samasugused võimalused nagu näiteks teatril, raadiol, televisioonil või isegi kirjandusel.

Et mitte jääda üldsõnaliseks, võin toetuda filmiklubide liikmetest ekspertgrupi arvamustele. Nende vastustes nägi erinevate tegevusliikide hierarhia välja hoopis teistsugune:

suhtlemine armastatud inimesega	3,72
kirjanduse lugemine	3,62
perekonnaelu	3,5
õpingud	3,43
erialane töö	3,4
hobid	3,3
suhtlemine sõpradega	3,3
teatri, kontsertide, näituste külastamine	3,13
k i n o	3,05
ajalehtede, ajakirjade lugemine	2,93
kehakultuur, sport	2,41
raadiokuulamine	2,21
telesaadete vaatamine	2,15
ühiskondlik töö	2,03
tantsuõhtud, diskoteek	1,53

Muidugi oli juba eelnevalt selge, et ekspertgrupi intellektuaalsed vajadused on suuremad kui vastajate üldhulgal. Esiteks tegutsevad vaadeldavad filmiklubid kõrgemates õppeasutustes, liikmeteks on õppurid, õppejõud või inimesed, kes aktiivse kultuurihuvi tõttu leidnud võimaluse klubi tegevusega liituda. Seepärast on kõrge hinnang näiteks kirjandusele täiesti mõistetav. Suhtumine perekonnaelusse on ekspertgrupil samamoodi esikohal nagu teistelgi vaatajatel. Ainult et kino hindavad nad märksa kõrgemalt.

Pole muidugi üldse vaja, et samasugune kõrge hinnang kinole domineeriks ka enamiku Eesti elanike hulgas. Kuid ometi on tõenäoliselt võimalik suurendada nende inimeste arvu, kes esitavad filmikunstile kõrgemaid nõudmisi. Vaevalt suudavad üksikud filmiklubid rahuldada kogu potentiaalset auditoriumi.

Ekspertgrupis kinole antud kõrgem hinnang johtub muidugi ka sellest, et neil inimestel on olnud filmiklubi kaudu võimalus tutvuda uute filmidega, mis harva satuvad filmilaenutusse. Filmiklubide töö põhimõttel töötavate kinode rajamine (vastav repertuaar ja kommentaarid) võimaldaks tõsta filmikunsti autoriteeti, populariseerida filme ja värvata uusi vaatajaid. Sellised kinod töötavad kõigis sotsialismimaades. Paljudes Bulgaaria linnades tegutsevad nn stuudiokinod, Budapestis töötab «Film Museum» jne.

Teadvustagem siin üks paljudest filmikunstiga seotud probleemidest, nimelt vajadus viia filmikunst väheolulisest (täpsemalt öeldes allahinnatud) meelelahutuse valdkonnast tunnetuslikult aktiivse tegevuse valdkonda. Kinokülastamine tuleks muuta prestiižseks aktiks koos vastava atribuutikaga: pidev keskustelu ajakirjanduses, millel võib (möödukal määral) olla isegi ažiotaazne või skandaalne iseloom, pidevad avalikud viited erinevatele filmisündmustele. Seejuures on oluline, et rõhutataks konkreetse filmiga tutvumise vajalikkust, et püsida aktuaalsete sündmuste keskmes. Põhimõtteliselt näitab selliste filmide loomine nagu Abuladze «Patukahetsus» ja Podnieksi «Kas on kerge olla noor?» võimalust hinnata ümber filmikunsti roll. Just selliseid töid vajame, et vaataja tunnetaks taas igapäevast vajadust filmikunsti järele. Kuid paraku jääb

nende filmide ekraaniletuleku ja meie uurimuse vahele aasta, mis kujunes filmikunsti jaoks nõnda tormiliseks.

1986. aasta kevadel tajuti filmikunsti nagu mingit potentsiaalse autoriteediga amorfset moodustist, millel igapäevases elus oli vähe tähtsust, mis oli sobiv ajaviide ilma olulisema ülesandeta. Kino oli lihtsalt vaba aja veetmise üks vorme, kuigi küllalt oluline vorm. Uurimustulemused võimaldavad meil arutleda järgmiselt.

Kino koht vaba aja struktuuris

Sõltumata isiklikust suhtumisest kulutatakse kinokülastustele üsna palju aega (vastajate subjektiivsete hinnangute põhjal). Küsitlusele eelnenud kolme kuu jooksul oli 70% vastajaist vähemalt korra kinos käinud. 45% käib kinos umbes 1—2 korda kuus, 22% veelgi sagedamini, 25% mõni kord aastas, 4% väga harva, 3% ei käi üldse kinos.

Kuidas vastajad seda olukorda ise hindavad? Oma kinoskäimist pidas rahuldavaks ainult 22% vastajatest. 40% arvas, et võiks sagedamini kinos käia, 34% oli veelgi kategoorilisem, nad tahaksid käia kinos «palju sagedamini» (4% vastajaist ei osanud võtta seisukohta).

Kui nii suur hulk inimesi on kinoskäimise suhtes rahulolematu, kerkib loomulikult küsimus, mis takistab neil vaatajatel oma soove täide viia. Võib eristada kaht liiki põhjusi: objektiivsed ja subjektiivsed. Esimeste hulka kuuluvad kõik need, mis seotud filmilaenutuse tööga, kinovõrgu organisatsioonilise tööga, huvipakkuvate filmide kättesaadavusega, filmikunsti tasemega. Teised, subjektiivsed põhjused olenevad konkreetse inimese isiklikust initsiatiivist, vaba aja hulgast, isiklikust päevakavast jms.

Vastajate hinnangud põhjustele, miks nad ei saa sagedamini kinos käia, jagunesidki kaheks. Esimese takistusena nimetati heade filmide puudumist (72% pidas seda oluliseks või väga oluliseks põhjuseks), 14% hindas seda «mitte väga oluliseks» ja 5% pidas tähtsusetuks.

Oluliseks põhjuseks, mis takistab sagedamini kinos käimast, peeti veel kinode repertuaari (62%) ja vaba aja puudumist (60% pidas seda oluliseks takistuseks, 20% mitte väga oluliseks, 12% tähtsusetuks). Ülejäänud põhjused (õigeaegse informatsiooni puudumine, ebapiisav reklaam, kinode asukoht ja mugavused, seansside ajad jne) olid märksa vähem tähtsad.

Kui tahame mõjutada inimeste vaba aja veetmist, siis saame seda teha ainult kaudselt, veendes inimest selles, et näiteks teatud filmi nägemine on tema igapäevase tegevuse jaoks vältimatult vajalik. Alles siis leiab ta kinokülastamiseks aega, mida tal soovi korral ei olegi nii vähe.

Repertuaarist on juba korduvalt juttu olnud. Jääb vaid lisada, et mis tahes muutused repertuaaris mõjutavad kahtlemata ka vaatajate subjektiivseid põhjusi, sealhulgas ka vaba aja (näilikkude) puudumist. Kui suudame muuta ühiskondlikku arvamust, siis leiab iga inimene võimaluse sisustada oma vaba aega vastavalt uutele hoiakutele. Hoiakud sõltuvad aga otseselt sellest, mida pakub filmilaenutus. Selles ei ole põhjust kahelda.

Kujukaks näiteks võib tuua situatsiooni, mis valitses meie filmilaenutuses 1960. aastatel. Meenutagem aega, mil ekraanile tuli «Helisev muusika». Tallinnasse kinno sõideti bussidega Eestimaa teistest linnadest, kus puudusid laiformaatfilmi näitamise võimalused. Võrreldes selle ajaloolise ajaga, on meie kino praegused võimalused märgatavalt ahenenud.

Muidugi on äziotaaž võimalik ka praegu. Näiteks sain ma Kuibõševis jälgida, kuidas seal demonstreeriti Poola filmi «Uued amatsoonid» (rež J. Machulski, originaali pealkiri «Sexmisja»). Film tekitas nädalaks ajaks mitmekilomeetrise järjekorra spordikompleksi ees, mis mahutas umbes 10 000 vaatajat. Leidis vaba aega nii filmi vaatamiseks kui ka sabas seismiseks.

meil ei tekkinud «Sexmissiooni» vaatama pääsemiseks nii pikki järjekordi, kuigi järjekorrad olid ka siin. Eestis on siiski teistsugune olukord seoses erinevate informatsioonikanalite rohkusega (Moskva, Leningradi, Soome televisioon, küllalt levinud video jne). Ent naaseme näidete juurest filmikunsti ja vaba aja üldisemate probleemide juurde.

Vaatamata sellele, et osa elanikke ei ole rahul kinokülastamise sagedusega, mängib kino vaba aja struktuuris küllalt olulist rolli.

Vaatajate subjektiivsete hinnangute kohaselt (millega ja kui sageli nad tegelevad, alates vastusest «iga päev», «üks-kaks korda aastas» kuni «üldse ei tegele») kulutavad nad kõige rohkem aega (\bar{x} kahanemise järjekorras järgmistele tegevustele:

- 1) televisioon
- 2) kodune majapidamine, hoolitsus pere eest
- 3) raadiokuulamine
- 4) muusika kuulamine
- 5) sõpradega suhtlemine
- 6) kirjanduse lugemine
- 7) kinokülastamine
- 8) hobiga tegelemine
- 9) õpingud, enesetäiendamine
- 10) sport
- 11) teatrite, kontsertide, näituste külastamine
- 12) kohvikutes, restoranides käimine.

Pole sugugi vaja, et inimene käiks kinos niisama regulaarselt, nagu ta loeb ajalehti või vaatab televiisorit, st iga päev. Terve mõistuse seisukohalt ei tekita kino koht siinses hierarhias erilisi etteheiteid. 60% küsitletutest käis kinos kord nädalas kuni kaks korda kuus ja see tundub täiesti normaalne.

Teine asi on aga, et taolise seisundi säilitamiseks tuleb kinovõrgu süsteemi pidevalt täiustada ja hoolitseda selle eest, et filmilaenuvuse repertuaar oleks orienteeritud operatiivsusele.

* * *

Võib tunduda tüütu, et me nii palju kordi rõhutame filmilaenuvuse repertuaaripoliitika põhimõttelise ümberkorralduse vajadust, kuid lõviosa kõigist muredest peitub just siin. Märkame seda ennekõike siis, kui räägime kõige üldisematest kinoprobleemidest. Kui läheme üle teisele tasandile, filmivaataja tüpologia, filmide temaatilise eelistuse, kinode töö organisatsiooniseerimise valdkonda, võivad üldised mured jääda tagaplaanile.

Mis kasu on nurinast välismaiste filmiostude tendentsliku valiku üle, kui mõnes konkreetses maa-asulas puudub tänini kordaseatud filmiaparatuur? Nii jõuame kinole antud üldhinnangute juurest konkreetse vaatajani. Igal vaatajal on konkreetne vanus, sugu, haridus, ta erineb teisest maitsest ja soovidelt. Siiani huvitas meid «kino roll meie elus», järgmise osa võiks pealkirjastada «Milline on Eesti kinopublik?».

NIKOLAI MEINERT (sünd 1953) on lõpetanud Moskva Riikliku Ülikooli Filosoofiateaduskonna välismaa filosoofia ajaloo erialal 1980. aastal. Töötab Eesti NSV TeleRaadiokomitee info- ja arvutuskeskuses sotsioloogina.

Bachi helikeelest

(MÕISTMISE VÕIMALUS TÄNAPÄEVAL)

TOOMAS SIITAN

Suur kunst ulatub üle oma aja. Bachi muusikat naudime tänapäeval kui tõeliselt lähedast ja omast, imestades tema võimet haarata, olgu ta mängitud isegi saksofonil või klaveril, bajaanil või süntesaatoril. Selles vaimustuses peitub oht unustada, et ka suurimad meistrid on oma aja lapsed ja väljendavad end oma aja keeles. Bach on ühe pika ajalooajandi geniaalne kokkuvõtja ja lõpetaja, see koorem seob teda aga eriti tugevasti oma ajaga ning keelega, mis pärast meistri surma käibelt kadus ja ununes. Unustati ka selles keeles kirjutatud muusika ja kui see siis ligi sajand hiljem taas välja kaevati, oli muusikiline väljendus saanud täiesti uue sisu. XIX sajandil õpiti Bachi kuulama-mängima, nagu kirjutanuks ta tolle aja helikeeles. Siis kinnistunud esitustavad elavad edasi tänini ja paljud pedagoogid pärandavad neid soovitatavate romantiliste noodiredaktsioonide kaudu ka praegustele õpilastele.

Albert Schweitzer leidis meie sajandi algul Bachi loomingumeedole uue vaatenurga. Oma kuulsa monograafiaga, mille esimene, prantsuskeelne variant (1905) kannab tähendusrikast pealkirja «Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète», andis ta suuna kogu sajandi Bachi-uuringutele ja Bachi-mõistmisele. Eriti olulised on peatükid «Poeetiline ja maaliv muusika», «Sõna ja heli Bachil» ning «Bachi muusikiline keel», kus ta käsitleb Bachi muusikat kui omaette täiuslikku märgisüsteemi, kui keelt, mida õppimata mõistavad vaid need, kellele see on emakeel.

* * *

Euroopa muusika on arenedes ikka tuge otsinud muusikavälistelt aladelt, eriti aga teeb ta seda barokis, sidudes ennast tugevasti retoorikaga. Stiilipööre XVI—XVII sajandi vahetusel Itaalias näitab kogu järgnevale ajastule kätte selge suuna: dramaatilise, (naturalismini) elutruu, kõneleva muusika poole. Piltlikke ja teksti afektist inspireeritud motiive leiame juba Dufayl, XVI sajandi muusikas on neid hulgaliselt. Otseside sõna ja heli vahel barokis pole niisiis midagi uut, XVII sajandi algul näeme aga selle suhte olulist ümberväärtustumist: tekstist lähtuvad motiivid saavad kompositsiooni aluseks. Väärib tähelepanu, et näiteks Monteverdi kirjutistes ei ole muusika käskijannaks mitte *la parola ega la poesia*, vaid *l'orazione* (kõne). XVI sajandi lõpu itaalia ja inglise muusikatraktaatides põhistatud, retoorikale rajanevast figuuriõpetusest ei pääse mööda ükski tõsine barokiajastu muusikaraamat. Muusikiline vorm seatakse neis tihti sõltuvusse kõne ülesehitusest ja meloodiaid hinnatakse nende «grammatilisusest» lähtudes («ilusaid meloodiaid võib välja mõelda ka harimatu inimene»).

Baroki esteetikale on tüüpiline kasutada muusikalis-retoorilisi figure kuulaja suunatud mõjutamiseks. Figuuride otsene eesmärk on teha nähtavaks afekt, teksti mõttesisu, sõnade kogu tähendus, «gantze Meinung» (J. G. Walther). Teoreetilistes töodes on kõnealust kompositsioonisüsteemi kirjeldanud põhiliselt sakslased, kasutati seda aga kõikjal (ilmselt oli mujal ülekaalus suuline õpetus).

Lihtsaimad figuurid piltlikustavad mingi ruumilise liikumise. Peaaegu alati, kui tekstis on juttu üles- või allapoole liikumisest, kaasneb sellega

muusikas pikem astmeline («sammuv») liikumine. Ülekantud tähenduses võib sama figuur seostuda sõnadega «ülendama» ja «alandama». Kindlaid figuure tuntakse ka ringilise liikumise tähistamiseks. Figuur *fuga* (kiire liikumine ühes või mitmes hääles, millega võib kaasneda imitatsioon) tähistab põgenemist, jooksu. Väga kiire või, vastupidi, rõhutatult aeglane liikumine võib piltlikustada ajakulgu ning ülipika noodiga annab Bach sageli sõnale suhte igavikulisega.

Keerukamad on figuurid, mis sarnanevad kõnevormelitega. Kui ülalnimetatud figuurid vaid piltlikustavad teksti, siis need on võimelised kommentaariks. Siia kuuluvad eelkõige lihtsad ja muudetud motiivikordused (ka sekventsilisus ja ostinato). Neil on täpselt sama funktsioon nagu kordustel sõnalises kõnes. Iseäranis «kõnekateks» peeti pateetikat rõhutavaid figuure. Sellised on kõik teravad hüpped (*saltus duriusculus*), s.o kõik kvindist suuremad hüpped ning suurendatud ja vähendatud intervallid, mida Bach kasutab eriti meelsasti. Eriline koht on figuuril *exclamatio* (hüüatus) — seksti hüpe üles. Samalaadne efekt on kromaatilistel tõusvatel ja laskuvatel gammadel (*pathopöia*) ning motiividel, mis on üles ehitatud vähendatud või suurendatud intervallidele (*passus duriusculus*). Eriti kirkalt mõjuvad kunstiliselt mõtestatud eksimused harmooniareeglite vastu (*parrhesia*) — eelkõige põikhelid. Need on väga armastatud juba XVI sajandi inglise muusikas, süstemaatiliselt kasutab neid Monteverdi, Bach juba tunduvalt harvemini. Seega pole «Itaalia kontserdi» II osa või «Matteuse passiooni» mitme *accompagnato* harmoonilised teravused mingi novaatorlus. Saksa klaviirimuusikas kasutatakse pateetilise efektina ära isegi ebavõrdsest temperatsioonist tulenevaid halvakõlalisi intervale — nüanss, mis tänapäeval klaverimängus täiesti kaotsi läheb.

Retoorilised on ka ootamatud generaalpaukid ning sagedastest pausidest hakitud meloodiajoon (*suspiratio*). Samast allikast lähtub laulu- ja pillivirtuooside koloratuurikunst: oma rikkalikku «maneeride» arsenali ei kasuta nad kunagi suvaliselt.

Süsteem, mis hõlmab üle saja erineva muusikalis-retoorilise (ehk melopoeetilise) figuuri, puudutab XVII sajandil rohkem vokaalmuusikat. Kindlate sõnakujundite juurde kuuluvad «katalogiseeritud» muusikafiguurid aga iseseisvusid ajapikku ning said kuulajaile tuntud ja mõistetud märkideks. Hiljemalt 1700. aastast alates kohtame instrumentaalmuusikas välja kujunenud helikõnet (Matthesoni «Klangrede»). Selle suurimaks meistriks on kahtlemata J. S. Bach, kes, uurinud Quintilianust, seob ennast teadlikult klassikalise retoorika reeglitega. Ka tema kontrapunktitehnika lähtub kogu oma keerukuse juures just helikõne põhimõtetest.

* * *

Marin Mersenne väidab («Traité de L'Harmonie universelle», 1627), et «motiivid võivad kujutada... kõike, mis eksisteerib meie maailmas»¹. XVIII sajandi algusest võime leida juba hulgaliselt programmilist muusikat, mis toetub helimaali võtetele nagu Kuhnau «Piibllüüd» («Musicalische Vorstellung...», 1700) klaviirile, või kus sõnaline programm kujundid otseselt ära seletab nagu Vivaldi «Aastaajad». Võime kohata päris ehtsat naturalismigi: Marin Marais kirjeldab näiteks ühes sonaadis *viola da gamba*'le ja numbribassile («Tableau de l'Operation de la Taille»², 1717) sapikivioperatsiooni, näidates tekstis sõnaliste viidetega üksikute nootide tähendusi.

Barokkmuusika põhijoon näib olevat püüd enam või vähem konkreetsele tähenduslikkusele. Sellest lähtub eriline hoiak kuulaja suhtes: muusika

¹ В. Шестаков. Музыкальная эстетика западной Европы XVII—XVIII веков. М, 1971, lk 363.

² *La taille* tähendab prantsuse keeles nii lõikust kui ka tenorinstrumenti.

nagu püüaks kuulajale pidevalt midagi öelda, veel enam, temaga dialoogi astuda, ning nõuab aktiivsust ja kaastööd. Kuulsaks on saanud Rousseau kaasaegse Granges de Fontenelle'i hüüatus ühe *sinfonia* kuulamisel: «Sonate, que me veux-tu?» (Sonaat, mida sa minust tahad?) Mitte midagi tähendavast «iseseisvast» muusikast hakatakse kirjutama alles XVIII sajandi keskel ja «absoluutsest muusikast» XIX sajandil. Täenduslikkust uurides räägitakse palju muusikalisest sümböolikas ja selle eri astmetest³. Sisuliselt on niisugune lähenemine liialt kitsas, sest eriti Bachi puhul tuleks rääkida terviklikust ja komplitseeritud muusikamärgikeeltest, mida on suutnud kirjeldada mõned silmapaistvamad Bachi-uurijad (A. Schweitzer, A. Schering, F. Smend, H. Keller, F. Blume). Püüame nende eeskujul viidata mõnele selle keele reeglile.

* * *

Iga helilooja on paratamatult seotud ümbritseva muusikaolustikuga ja kasutab oma «ajastu muusikalist sõnastikku» (B. Assafjevi termin). Bachi puhul on see side eriti sisuline ja «sõnavara» tundmine tema muusika sügavuti mõistmise põhieeldus. Kõnes ja kirjas võib keelekasutus olla vähem või rohkem haritud (ka kõnemeestel ja kirjanikel), jutu elamuslikkus ei pruugi sellest oleneda. Ka väga head muusikat on kirjutatud nii lihtsalt kui ka keeruliselt. Bach kasutab väga kultiveeritud keelt; võrreldagu teda kas või ainult Händeliga, kelle helikeel on hoopis lihtsam ja «seltskondlikum». Haritusega kaasneb keelekasutuses tavaliselt rikkam sõnavara, komplitseeritud grammatika ja süntaks, metafoorne väljendus, vihjed, tsitaadid, sõnamäng jpm. Kogu see arsenal oli tuntud ja täiel määral kasutusel (eriti saksa) baroki muusikalises keeles. Bach võttis selle üle.

Mida keerulisem on tekst, seda suuremat ettevalmistatust nõuab ta vastuvõtjalt. Ja ka vastupidi — mida kitsam ja autorile tuntum on vastuvõtjate ring, seda keerukamalt võib tekst olla kodeeritud, seda sügavamalt tähenduskihiline, ning seda rohkem oleneb teksti mõistmine koodi tundmisest. Bachi muusika suhtes oleme kõik kuulajad väljastpoolt «valitute» ringi. See muusika pole kirjutatud meie kuulamiskogemust arvestades ja meil ei teki kuigi lihtsalt neid assotsiatsioone, millele Bach oma kuulajat püüab suunata, sest meil puudub kokkupuude ajastu tüüpintonatsioonidega ning Bachi tsiteeritud ja mudeliks võetud meloodiatega, mis omal ajal olid kuulajatele kindla tähendusega.

Asja võiks seletada näitega meile lähemast muusikakultuurist. Eesti kuulaja tunneb paljudes Veljo Tormise (folklooriga mitte otseselt seotud) teostes rõõmuga ära üdini tuttavaid intonatsioone. Sageli on tegemist lausa tsitaatidega, nagu Aleksander Kunileiu laulu «Sind surmani» motiivid kantaadis «Laulu algus» ning Gustav Ernesaksa «Mu isamaa...» ja «Lauliku talveüksinduse» motiivid «Lauljas». Tormis ootab kuulajalt kindlasti viidatavate laulude tundmist, muidu oleksid tsitaadid mõttetud. Siit võime oma kuulamiskogemuse kaudu jõuda ka Bachi rohkete koraalitsitaatide mõtteni. Nimelt kogeme tsiteeritavat hästi tundes, et tegemist pole mitte niivõrd meloodia (see on ainult koodiks), kuivõrd teksti tsiteerimisega. On ka arusaadav, miks teksti ei tsiteerita otseselt: varjatuna satub ta kuulaja (ala)teadvuses «õigele korrusele». Vokaalteoses astub niiviisi kodeeritud tekst dialoogi reaalselt kõlava tekstiga ja just selle kaudu avaneb teose sisu.

Bachi tsitaadid esinevad sageli varjatumalt kui mainitud näited Tormisel, nende funktsioon on aga täpselt sama: ta arvestab ettevalmistatud kuulajat, kellel tuttav koraalimotiiv või isegi ainult intonatsiooniline vihje assotsieerub koraali tekstiga. Tsitaadi sellisele mehhanismile võime leida (võib-olla üleauruse) tõestuse «Matteuse passiooni» avakoorist, mille

³ Põhjalik ülevaade probleemist (eriti seoses Bachiga): A. Schering. Das Symbol in der Musik. Leipzig, 1941.

koraalitsitaat «O Lamm Gottes unschuldig» kõlas algvariandis ainult *continuo*-oreli partiis. Alles hilisemas variandis võimendab Bach seda sopranirühmaga ja teine tekstiline plaan, mis oli kahtlemata algusest peale olemas, hakkab realselt kõlama. Seda laadi tsitaate leidub rohkesti Bachi kantaadiaariates. Kui aaria tekst osutub koraaliteksti parafrasiks, vihjab Bach tihti ka muusikas selle koraali meloodiale. Eriti huvitavad on aga need juhud, kus selline tekstide otseseos puudub. Nii on see ka nimetatud kooris.

Bach kasutab vähe lihtsat, kaunistamata meloodiat. Tema meloodiad on metafoorsed, mingi lihtsama, argisema viisikujundi ilustatud ümberütlused. Väga tihti on algmudeliks koraal — Bachi ümbritseva muusikalise olustiku tavalisim käibematerjal. Siit ka tema meloodia semantiline mitmekihilisus. Algmudelil võib olla väga konkreetne tähendus ja ilustused ei ole mitte selle garneering, vaid nad kommenteerivad seda kas muusikalisteooriliste või piltlike kujunditega.

Koraalimeloodiate teisendamine oli Bachi ajal saksa kantorite-organis-tide-heliloojate improvisatsioonis ja loomingus juba vana ja levinud võte. Ilmekas näide sellest tehnikast on Bachi koraalieelmängud, mis on alati otseselt seotud konkreetse koraaliviisiga. Teisendusvõtted sarnanevad siin sageli vanale koloreerimistehnikale. Toome näiteks kaheksale koraalinoodile toetuva 26-helilise teema eelmängust «Vater unser im Himmelreich» («Clavier-Übung» III; BWV 682), koraalinoovid on märgitud tärnidega:



Näide 1

Siin pole enam tegemist lihtsalt koloreeritud koraaliga, vaid uue väljendusriikka meloodiaga, millele koraaliintonatsioon on mudeliks. Kui palju on selliseid seoseid koraalist otseselt sõltumatus teostes? Huvitavaks näiteks teisendustehnika laia kasutusala kohta on J. Matthesoni raamatus «Der Vollkommene Cappellmeister . . .» (1739) toodud tantsud, mis on kujundatud koraaliviiside põhjal. On siis aga üldse põhjust omistada koraaliintonatsioonidele sisulist tähendust? Kas pole nad lihtsalt ajastu tüüpintonatsioonid? Need kahtlused hajuvad, kui jälgime, kui võrd orgaaniliselt seostuvad Bachil need kujuteldavad sõnalised kommentaarid teosega, kui vähe jääb siin ruumi juhuslikkusele. Argumendiks koraaliintonatsioonide märgilise funktsiooni vastu võiksid olla mõned meloodiad, millele võib leida mitu ühtviisi lähedast mudelit. Ühe sellise leiame «Jõuluoratoriumi» III osa karjutekoorist (nr 26) «Lasset uns nun gehen gen Bethlehem», mille algusteema on otsekui «summa» kahe koraali algusmotiividest: «Wachet auf, ruft uns die Stimme» ja «Wie schön leuchtet der Morgenstern». (Näites on klambriga näidatud figuur *exclamatio*.)

Näide 2

Pole aga raske märgata, et ka mõlema koraali tekstid sobivad ühevõrra hästi selle stseeni sisuliseks kommentaariks.

Koraaliteisenduste uurimine on andnud väga huvitavaid tulemusi. Näiteks suudab soome muusikateadlane Jouko Tolonen usutavalt ära näidata 27

«Hästitempereeritud klaviiri» I osa 23 fuugateema (välja jääb B-duur) mudelid, milleks on kõige populaarsemad koraalid ja vaimulikud laulud⁴. Selles valguses saab kompositsioonitehniliselt huvitavast tsüklist ka varjatult programmine tsükkel osade mitte ainult formaalselt vaid ka tähenduslikult loogilise järjestusega, mis on võrreldav näiteks «Orelimisaga» («Clavier-Übung» III).

Tsitaatide selline kasutamine liigitub A. Scheringi järgi sümboolika kõrgeimasse astmesse ja sellega võtab Bach kuulajaga erilisel viisil kontakti. Niisuguseks «tsitaadiks» võiks pidada ka samasse sümbolite kihistusse kuuluvat mängu tähenduslike arvudega. Kuulajale jääb see aga alati tabamatuks, samuti ka enamasti esitajale, kes ju küll nooti näeb. Arv oli Bachi jaoks jumalik seadus, mis pidi juhtima ka muusikat, ja arvusümboolika kaudu seab ta oma loomingu ühendusse kosmosega (kr maailmakord, maailm). Selline universaalne muusikakäsitlus sai eurooplaste jaoks alguse Pythagorase koolkonnast, oli üldiselt levinud keskajal ja tuli baroki estetikas jälle väga tähtsana päevakorrale (eriti alates J. Kepleri traktaadist «Harmonia mundi», 1619). Kerge on märgata, et osade arv Bachi tsüklites ja kogumikes pole juhuslik. Näiteks on isegi arvatud, et «Clavier-Übungi» III osa lõpus leiduvad neli duetti on kogumikku lisatud vaid arvu pärast: sisuliselt tugevasti seotud põhisükkel on 23-osaline, see algarv ei olnud aga Bachi jaoks harmooniline.

Väga mitmekülgset on arvudega seotud vokaalsuurvormid, eriti mõlemad passioonid. Esialgsetes kompositsiooniplaanides on hästi nähtav osade jagamine matemaatilise tasakaalu alusel. Lõppvariandis on see ratsionaalne kord mõnevõrra ohverdatud muude asjade kasuks, jäänud on aga sümmeetria tuginen põhiplaan. «Matteuse passioonis» näeme mitmes kohas arvu muutumist puhtaks sümboliks. See võib olla jällegi piltlik — nagu stseenis, kus Jeesuse sõnade peale «Üks teie hulgast reedab mind» vastavad jüngrid kooris 11-kordse küsimusega «Issand, olen see mina?». Üks jünger vaikib. Lausa üllatavad mitmes osas kasutatud kommentaari tähendusega arvud. Pärast Jeesuse surmastseeni räägib dramaatiline retsitatiiv maavärinast ja kaljude lõhenemisest. Keskne osa sellest läheb *continuo*-bassi kolmekümnekahendik-nootides «mürina» saatel. Noote on kokku 190 ja retsitatiivi fraasid jaotavad selle rea 18-, 68- ja 104-noodisteks lõikudeks. Arvud võiksid olla juhuslikud, kui nad ei viitaks kolmele psalmile, kus on juttu maavärisemisest. Samasugune üllatus peitub Jeesuse surmamõistmise stseeni *turba*-kooris «Sein Blut komme über uns und unsre Kinder» («Tema veri tulgu meie ja meie laste peale»). Tähtsaimad motiivid — «über uns» ja «unsre Kinder» korduvad kooris 36 ja 34 korda. 34. aastal löödi Bachi aja andmetel Kristus risti, summa 70 on aga Jeruusalemma linna hävitamise aasta. Jällegi liialt usutatav sisuline seos, et kahtlustada juhuslikku kokkulangemist.

Elu lõpul oli Bach seotud oma kunagise eraõpilase Lorenz Christoph Mizleri rajatud väikese muusikaühinguga (*Correspondirende Societät der Musicalischen Wissenschaften*, 1738), mille liikmed olid pühendunud eelkõige muusika ja matemaatika sidemete ning sellest lähtuva sümboolika uurimisele. Suur huvi oli arvtähestiku vastu, mille kasutamist leiame Bachi ja tema tekstiautori Chr. Fr. Henrici (*alias* Picanderi), aga ka A. Werckmeisteri ja J. Kuhnau teostes. See on järjestikku nummerdatud ladina tähestik (A=1, B=2, . . . I, J=9, . . . U, V=20, . . . Z=24), mille põhjal sõna tähtedelevastavate arvude summa võib saada sõna enese ekvivalendiks. Sellised sõna-arvud on paljutähenduslikud: võrdse arvsummaga sõnu (*numeris aequivalere*), aga ka selle arvu erinevaid avaldusi (näiteks muusikas) peeti seotuiks. Nii kodeerib Bach mitmel puhul arvu abil muusikasse oma nime

⁴ J. Tolonen. Protestantinen koraali ja Bachin fuugateemat. Acta musicologica fennica V. Helsinki, 1971.

(BACH=14, J.S. BACH=41) ning mitmeid teisi sõnu ja täheühendeid⁵. Selliste sõnakoodide tuletamisel muusikast on siiski suur liialdamisoht.

* * *

Bachi helikeele märgilisust on kõige põhjalikumalt uurinud ja klassifitseerinud Arnold Schering⁶ ning temast tugevasti mõjutatuna Karl Ziebler⁷. Põhiliselt käsitlevad kõik uurijad Scheringi klassifikatsiooni kolme esimest astet, mis on hoopis enam kui kõrgeima, neljanda astme sümboolika (kirjeldataud tsitaadid ja märkarvud) vaadeldavad keele elementidena. Need kolm astet on:

1. Meloodilise liini puhtmeeleline mõju kuulajale afekti tasandil. (Muusika on erutatud sisemaailma helisev võrdkuju.) Sellega kaasnevad lihtsamad ruumilised kujutlused: kõrge ja madala tessituuri vastandamine (rõõm — kurbus, juubeldus — lein, elu — surm, voorus — patt), samuti tempo, tämbrite ja dünaamika kasutamine vastavalt tekstile. Oma tähendus on konsonantsi ja dissonantsi vastandamisel, viimast kasutatakse sageli negatiivset emotsiooni kandvate sõnade rõhutamiseks. A. Schweitzer räägib ka erilistest rõõmu-, ohke-, rahutuse-, jõuetuse- jt motiividest, mis on eelkõige tüüpilised rütmifiguurid.

2. Plastiline piltlikkus, mis on samuti afektiga seotud — pilt ja afekt on korrelatiivsed. Näiteks sõnaga *flehen* (anuma, härdalt paluma) ei kaasne romantikul tingimata selget piltlikkust, Bachil aga alati. Enamasti kuuluvad sija ruumilised liikumiskujundid, sarnased lihtsamate retooriliste figuridega.

3. Kompositsioonitehniliste vahendite ja stiilivõtete sümboolne kasutamine. Kaanoni tähenduslikku kasutamist võime näha juba hiljemalt XV sajandi keskel (Dufay), aga erilise hoo sai see XVII sajandil Rooma heliloojatel, kelle jaoks kaanonitehnika oli midagi eriliselt esoteerilist, sümboliseerides ühtsust väga erinevatel tasanditel. See kaanonikultus, mis ületas isegi Madalmaade koolkonna oma, levis Põhja-Itaalia (Modena, Bologna) ja Viini kaudu Saksamaa katoliiklikele aladele ja sealt Põhja-Saksamaale. Bach liitub sellega suure aukartuses. «Tehnoloogilise sümboolika» alla liigitub veel paljude teiste tehniliste võtete (ostinato, orelpunkt, unisoon, rütmilised lühendused ja pikendused, helistikusümboolika) tähenduslik kasutamine ning stiilide vastandamine kantaatides («vana» ja «uus» stiil, soolo-*tutti* vaheldumine, kontsertstiil).

Kõik need on vaid keele elemendid, mida kasutatakse tihedas seoses, sagedasti üheskoos. Neid kirjeldab ka A. Schweitzer, pannes sisuliselt aluse Bachi «motiivisõnastikule». Tema pöörab põhitähelepanu kõla- ja liikumiskujunditele, mis on küll lihtsaimad elemendid, kuulaja seisukohalt aga kindlasti ka olulisimad, arvestades, et suurt osa siin kirjeldatavast märgisüsteemist ei mõtesta kuulaja iialgi lahti (arvud!).

Heliliste analoogpiltide sisuks ei pea aga olema ainult liikumine ja afekt, nad võivad endas kanda kujundeid, mis on ise sümbolid. Selline «topeltsümbol» on näiteks karikamotiiv «Matteuse passiooni» aarias nr 13 (19)⁸ «Ich will dir mein Herze schenken»:



Näide 3

⁵ Vt sellega seoses: F. Smend. J. S. Bach, Kirchenkantaten. Berlin, 1966. (eriti vihikud III ja IV); F. Smend. J. S. Bach bei seinem Namen gerufen. Bach-Studien, Kassel 1969.

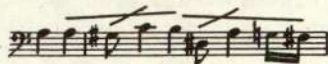
⁶ Vt lisaks mainitule veel artiklid Bachi aastaraamatutes 1925, 1928 ja 1937.

⁷ K. Ziebler. Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs. Dissertation. Kassel, 1930.

⁸ Osade numbrid NBA (Neue Bach-Ausgabe) järgi, sulgudes BWV ja *Edition Peters*'i numbratsioon.

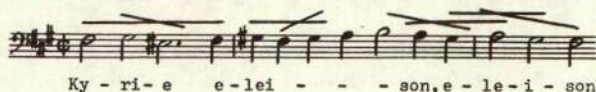
Võti motiivi selliseks mõistmiseks on antud retsitatiivis nr 11 (17), kus ta esineb samasugusel kujul Jeesuse sõnade juures karika tõstmisel: «Trinket alle daraus» («Jooge kõik sellest»). Selle 6-noodise grupi on Bach ise fraseerimiskaarega vajalikult liigendanud.

Samalaadsetest motiividest olulisim on kogu Bachi loomingut läbiv X-figuur. Kreeka täht X («hii») on Kristuse nime esitähht ja samal ajal pildiliselt rist. Muusikas tekib see kujund tavaliselt neljast helist, millest kaks (I-III, I-IV, II-IV) moodustavad kujuteldava telje ja ülejäänud kahe vaheline intervall (tihti kromaatiline) ristub selle teljega. Näiteks ainult mõned sellised teemad. «Matteuse passiooni» kooris nr 45b (54) «Laß ihn kreuzigen» («Löödagu ta risti») on see motiiv tekstikujundiga otseseoses:



Laß ihn kreu - - - - (zigen) Näide 4

Kooris nr 3 «Kyrie eleison» missast *h*-moll on X-motiiv fuugateema tuumaks, aga ka arenduses põimuvad samalaadsed grupid:



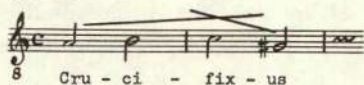
Näide 5

«Hästitempereeritud klaviiri» I vihiku *cis*-moll fuuga peateema on tuletatud koraalist «Nun komm, der Heiden Heiland», ent on ühtlasi ka X-motiivi üks lihtsaim ja tüüpilisim variant Bachil:



Näide 6

Sama tähendus on motiivil, mis algab ühesuunalise käiguga üles või alla ja viimane (alati kromaatiline) intervall ületab käigu ulatuse vastassuunaliselt. Selle motiivitüübi lihtsaima kujud leiame otseseoses tekstiga A. Vivaldi «Credost»:



Näide 7

Nii algab aga Bachi «Muusikalise ohvri» teema:



Näide 8

X-motiiv võib laieneda üldkompositsiooni korraldavaks elemendiks, eriti selgelt on see nähtav «Matteuse passioonis»⁹. Seal toetub ka suur osa numbreid sellele motiivile: avakooris alustavad sellega kõik viis polüfoonilist orkestrihäält; ta on tuumaks enamikule aariateemadest, eriti numbrites 6(10), 8(12), 23(29), 30(36), 35(41), 57(66), samuti neile eelnevaile *accompagnato*-dele; juhtteemana läbib ta I osa lõpu suurt koraalifantaasiat «O Mensch, bewein' dein Sünde groß» (taktides 5-7, 13-15, 20-22 jne).

Vokaalteostes on see paljukihiline muusikaline sümboolika keerukas seoses verbaalse tekstiga. Bachi kantaatide (ja teisedki) tekstid jäävad enamasti käsitluse alt välja nende võrdlemisi madala kunstiväärtuse tõttu. Siiski ei saa neist mööda vaadata, kuna Bach on olnud väga nõudlik

⁹ Passioonide kompositsiooni kohta vt: В. Г а с п а р о в, Два пассиона И. С. Баха: структура и семантика. Труды по знаковым системам, 12. Тарту, 1981.

tekstide sisulise külje suhtes — näeme seda tema käega tehtud rohketest tekstiredaktsioonidest. Iga korrigeerimise võtab Bach ette täpsema väljenduse huvides ja toob sellega sageli ohvriks riimi ning värsirütmi. Selles töös on ta praktikas rakendanud oma võrdlemisi head teoloogilist haridust (mis oli tol ajal tavaline asi). Peaaegu kõik kantaadid on seotud koraalitekstiga, Bach valis need enamasti ise ning, lähtudes kas teoloogilisest või kompositsioonilisest vajadusest, erakordselt täpselt. Tal oli väga hea side kaasaegse ja möödaniku lauluvaraga, tema raamatukogus oli oma aja täiuslikem, Paul Wagneri 1697. aastal Leipzigi välja antud 8-köiteline lauluktekstide kogumik, mis sisaldas ligi 5000 laulu rohkem kui 10 000 leheküljel.

Bach ei valinud mitte ainult tekste, vaid ka luuletajaid. Siin ilmneb Bachi kindel positsioon oma aja religioosete voolude teravas võitluses ja selge vastuseis pietismile. Kõik tema põhilised tekstiautorid — Erdmann Neumeister, Salomo Franck, Christian Friedrich Henrici (Picander) ja Christiane Mariane von Ziegler hoidsid ortodoksse luterluse poole ning kaldusid müstikasse. Bachil oli mitmega neist otsene kontakt ning mõnelgi juhul on ilmne, et poeedid on teksti loomisel arvestanud helilooja konkreetsete nõudmistega. Bachi tekstivalik ja korrektuurid heidavad valgust tema maailmavaatele, see probleem ootab aga veel põhjalikumat uurimist¹⁰.

* * *

Bach on ratsionalist. Viimase aja Bachi-kirjandus näitab teda sageli kui matemaatikut, õigustuseks ikka uued leiud (oletused) arvtähestiku kasutamiseks, elementaarsetele arvsuhetele või graafilistele kujunditele taandatud muusikalised vormid, täpsetest arvutustest lähtuvad uued häälestuspõhimõtted jne. Ometi pole õige seada tema loomingus intellektuaalset alget esmatähtsaks, jättes märkamata, mis on asetatud teisele kaalukausile. Kõik ratsionaalne on Bachil alati asetatud seosesse irratsionaalsega¹¹. Just sellest tasakaalust tunneme Bachi muusika tõelist vägevust.

Bachi on nimetatud oma aja suurimaks oraatoriks. Me leiame tema helikeeles konkreetseid sarnasusi ja vastavusi verbaalsele keelele nii süntaktika kui semantika osas. Bachi muusika retooriline olemus, nii tema reaalne kui ka kujuteldav seos sõnaga peaks olema interpreedile keskseks aspektiks teost analüüsima asudes. Alati imetletud muusikale võime nii leida kaasaegse inimese jaoks uue mõistmise võimaluse ja toetame selle muusika püüdu aktiivsele suhtlusele, nüüd juba meie aja inimesega.

¹⁰ Ühele pisut ühekülgsel tööle võib siiski viidata: W. Herbst. J. S. Bach und die lutherische Mystik. Dissertation. Erlangen, 1958.

¹¹ A. Schering. Bach und das Symbol. 2. Studie. Bach-Jahrbuch 1928, lk 121.

Elust (teatrile mõeldes)

LEA TORMIS

Mul on sõnad, ainult sõnad
olen neist nii tüdinend.
Olen neid nii palju kuulnud,
oh, kui saaksin heita end
nagu hagu täiteks teele,
mis on kõver, ränk ja pikk,
teele, mida mööda astub
meie ellu tulevik.

Niimoodi kirjutas kunagi August Sang, kes oli kõike muud kui pateetiline mees. Kui see kõlabki pateetiliselt, ju tal siis oli hing nii haige, et teistmoodi ei saanud.

Just nüüd, kus on rääkimise aeg, tundub uuesti: mida sa oma sõnadega ikka ära suudad teha. Aga kui võimalus pakutakse — ära öelda ka ei suuda.*

Pidin sõna võtma klassikast teatrilaval. Aga ükskõik milline on praegu konkreetne teema, ikka tekib tahtmine rääkida kõigepealt elust ja alles siis teatrist. Ega neid õieti lahutada küll saa: teater jääb ikkagi elu kontsentraadiks. Elu head ja vead tulevad siin kohe ja palju selgemini välja, tihti peale isegi siis, kui teatritegijad seda endale eesmärgiks seadnud ei olegi.

Mille nimel siis räägime, mille nimel teatrit teeme, mille nimel igauks meist elab ja oma igapäevast tööd teeb?

Eks me ole harjunud hüüdlausega «kõik inimese nimel». Aga kas abinõud, vaatamata tehismaiku uudissõnadele «inimtegur», «inimfaktor», pole veelgi eesmärgist kõvasti võõrdunud? Igaüks ütleb õige loosungi, aga kui tegevuseks läheb, siis eesmärk ununeb ja hakkame abinõude või hetkehuvide nimel jagelema, võitlema. Nüüd avastame end umbteel — majanduses, hariduselus, kunstikorralduses. Otsime väljapääsu.

Minultki on küsitud: noh, nüüd kõik avalikustavad suletud asju, kas siis teatris ei olegi midagi avalikustada? Kas hakata ka üles lugema kärpimisi, mida on tehtud artiklites või raamatutes, töid, mis ei olegi avalikkuse ette jõudnud või mille avaldamise nimel on tulnud liialt aega ja närve kulutada? Mulle tundub, et see pole praegu kõige tähtsam. Küllap iga eriala seda jõudumööda teeb, et umbpainest vabaneda. Avalikustada tuleks kindlasti hoopis üldisemaid asju. Juhtida tähelepanu sellele, mis ei tohi korduda. Et ajaloost ega hilisminevikust ei saaks enam vähemmeldivaid asjaolusid või keeruka elukäiguga isikuid välja jätta, nagu poleks neid kunagi olnudki.

Üksikfakte (näiteks: hommikul lehte lugedes avastasin, et minult küsitud kõige rohkem meeldinud lavastust äratrükitud vastustereas enam lihtsalt ei eksisteeri — ajalehe toimetaja teadis, et see lavastus

* Kirjutise aluseks on raadiovestluse tekst, mis osaliselt kõlas eetris 6. III 1987. Improvisatsioonilise sõnavõtu vahetatut intonatsioonitruukisõna peegeldada ei saa, kõneldud sõna laialivalgust on siin üritatud tihendada. Vahepeal kuhjab elu uusi näiteid ja küsimusi.

mõnele kõrgematest ametnikest ei meeldinud ja sellepärast oleks parem, kui ta ka teistele ei meeldiks) on igaühel, kes vähegi kultuurivallas töötanud, nii palju, et kui me kõik hakkame sellest informatsioonikanalites rääkima, siis ummistame kanalid ära. Üksikuid drastilisi asju on muidugi vaja avalikustada kui valitsenud suhtumisviisi näiteid. Varasemast võiks näiteks uuesti ära trükkida mõned 40/50-ndate vahetusel ilmunud artiklid, kas või ilma kommentaarideta. Profülaktiliselt. Võib-olla ka mõnede koosolekute protokollid, aga kardan, et need on jäljetult kadunud.

V a h e p e a l s e s t — avalikustada tuleb eeskätt nähtusi, suhtumisi, kogu seda salastamise, keelamise, kartmise õhkkonda. See ei ole veel kusagile kadunud, on ka praegu olemas. Veidi taandunud, aga võib iga hetk uuesti tagasi tulla. On inimesi, kes seda väga ootavad. Ja teisi, kes ei oota, aga kes automaatselt hakkavad kohe endiselt tegutsema, kui üldises atmosfääris natukenegi midagi peaks muutuma. Või kui nad tajuvad, et keegi kõrgematest ülemustest midagi sellist mõtleb või soovib. Sest inimesed on ju samad. Isegi enam-vähem samadel ametipostidel.

Arvatavasti ajad, mil nõukogude kultuuri juhtisid Lunatšarskid ja Meierholdid; meil, hiljem, Semperid, Andresenid, tagasi ei tule ja asi polegi selles. Väga harva käivad kõrge loovus ja mitmekülgne kultuurikompetentsus koos muude juhile hädavajalike omadustega. Eeskätt on ikka vaja võidelda selle eest, et a t m o s f ä ä r oleks õige, et see ei võimaldaks keelavalt, traumeerivalt, häirivalt sekkuda neil, kes kunsti loomeprotsessi ei tunne. Ega meil siin polegi otseste teatriala ametnike üle viimasel kümnendil eriti kaevata — ainult igaüks peaks tegema oma tööd, ja vanad h e a d ametniku v o o r u s e d vääriks ka meeldetuletamist. Tänapäevane intelligentne kultuuriametnik istub kui kahe tooli vahel: «juhtida», administreerida, kontrollida nagu häbeneks juba, aga kultuurikorralduse täpset strateegiat, ka v a j a l i k u paberitöö kiirust, konkreetsust ja informatiivsust ei valda piisavalt. Praegu kurdetakse kõigil elualadel, ootuste kiuste, bürokrateerumise suurenemist. Kuni administreerivaid ametkondi otsustavalt ei kärbita, sigineb tühitegelemist juurdegi — Parkinsoni seadus kehtib raudselt. Kui usaldada, siis usaldada (isegi pidulike kontsertide kavad peaks koostama ja teostama lavastaja!). Kunstilooja p e a b i s e valima, otsustama, vastutama. Ja siis on ka h e a ametnik o m a l k o h a l hädavajalik — väga operatiivsetes ja konkreetsetes o r g a n i s e e r i v - k o o r d i n e e r i v a t e s ülesannetes. Vajalik oleks protsesside isereguleerivus ning seda tundlikult arvestav, ettenägelikult avarapilguline, asjatundlik ja paindlik üldjuhtimine.

Meile on antud veel üks katse, ja kui me nüüd ka hakkama ei saa, siis pole enam taganeda kusagile ega loota millelegi. Kui 1956 Moskva teatrikoolist tulin, oli esimene suur sula. Tundus: kui mahajäänud siin kõik on, mis kõik võiks teha, mida muuta. Eks proovitigi... ja takerduti. Ees nagu Ibseni «Peer Gynti» Suur Kõver: tunned, nagu jookseks peaga vastu seinale, — ei, hoopis midagi sültjat, ebamäärast, aga läbitungimatut on ees... Kuni väsid. Siis kogud jõudu, leiad, et ei tohi alla anda, hakkad uuesti otsast peale, aga kusagile välja ei jõua.

Loodame ühiskondliku õhustiku selginemist. On meie enesepuhastusvõime veel tegus? Tavapärased vastuolud, intriigid, loominguline kadedus — teatris on neid ikka, sest teatriinimene teab, et ta saab luua ainult siin ja praegu, muu peale tal loota ei ole, midagi sahtlisse luua ei saa. Teatris on konfliktid milleski paratamatud. 33

Hirmus on aga situatsioon, õhkkond, mis võimaldab tavaintriige viia ideoloogilis-poliitiliste süüdistuste tasandile. Just nimelt seda on kõnesolnud hullematel aegadel tehtud. Kardan, kas meid pole juba nii harjutatud, et anna ainult võimalus kellelegi, kes on teistmoodi, arusaamatu, võib-olla sulle konkureeriv, hüüda: «libahunt!», anna ainult võimalus esimene kivi visata ja hüüdjaid, viskajaid leidub. Inimkonna ajaloos on olnud palju kohutavaid olukordi, mis töid eriti teravalt esile igauhe hingejõu määra ja inimlikud kvaliteetid. Ka situatsioonis, kus valikut õieti polnudki, valiti: jääda inimeseks. Ometi ei peaks me selliseid situatsioone tagasi soovima. Ja rahual ajal ei tohiks tekkida olukordi, mis vallandavad inimeste halvima instinktid või lihtsalt tekitavad niisuguse hirmupaine, et inimene ei saa enam olla tema ise. Aga need retsidiivid olid alles hiljuti tekkimas... Näiteks see rumal tants, mis tekkis huvitava tantsulavastuse «Meister ja Margarita» ümber. Nagu oleks Bulgakovi Woland meie seas tegutsema hakanud! Juhtivad instantsid on siiski muutunud, nüüd leiti juba, et on vaja kutsuda erialainimesi konsulteerima, enne kui midagi otsustatakse. Aga ometi — miks pidi hulk inimesi kulutama närve, raiskama tööaega selleks, et tõendada: lavastuse loojaid võib usaldada, nad ei kõiguta mingisuguseid aluseid. Paanika vaibus pikapeale, aga takistas lavastuse asjalikku analüüsi ja traumeeris tegijaid. See juhus võiks olla hoiatav.

Avalikustamine on vältimatu ja peab olema pöördumatu: need jõud, mis praguse uuenemisprotsessi vastu võitlevad, pole kusagile kadunud ja need võitlevad elu ja surma peale. Kui me seda kogu aeg ei taju, võib kõik korduda. Võib-olla pole kõige ohtlikumad ekslikud arusaamad, isegi — ajutiselt — ekslikud ideaalid mitte (minu põlvkond on nad läbi teinud) — kõige õudsem on täielik ideaalitus ja veel õudsem arvamus, nagu võiks ideaalide nimel teisele inimesele kurja teha. Niisuguseid ideaale ei ole maailmas olemas, millega kurja õigustada saaks.

Mida siis avalikustada teatris? Ega lavastusi saa ju riulile panna ja sealt aja möödudes (saabudes) jälle võtta, nagu praegu võetakse filmikarpe. Lavastused kas lihtsalt jäid tegemata või juhtus midagi nende tegijatega. Sellel «vahepealsel» perioodil — nende närvide ja loomevõimega. Paljude — võib-olla just kõige tundlikumate — loovinimeste närvidega, tervise, töövõimega.

Neid asju ei saa kaaluda ega mõõta. Võib kehitada õlgu ja öelda: ise oli süüdi. Ise süüdi, kui jooma hakkas, närvid kaotas, ise süüdi, kui looming tammuma jäi. Kes teab? Kes saab näpuga näidata, et see ja see ametnik oli süüdi, mida siin avalikustada? Muidugi vastutab inimene enda eest ise, olgu olud millised tahes, aga kas rääkida konkreetseid juhuseid, kus oled ise pealt näinud, kuidas mingi väljakutse või vestlus kunstiinimese peale mõjus? Neil teemadel on üldse raske rääkida. Saab lihtsalt meelde tuletada, et loovkunst, kui seda tõsiselt tehakse, läheb tavaliselt maksma elu, ja need ei ole ilusad suured sõnad, vaid nii see just nimelt ongi. Loovkunstnik ei tohiks ennast kulutada sundaruandmiseks näppuviibutavatele ametnikele. Vajadusest olmerüsinas kuidagi vastu pidada ja töövõimalusi leida ei pääse niikuinii.

Tõsisel kunstnikul on alati väga terav kohusetunne ühiskonna ees, aga kes peaks esindama ühiskonna kohusetunnet kunstniku ees, ei ole veel päris selge.

Alati võib öelda, et kas peab siis just nii õrn olema, miks siis peab nii kole tundlik olema. Aga kunsti ja eriti teatrit, mis puhtalt 34 rajatud inimese isiklikele närvidele, ei saa üldse teistmoodi teha.

Paksunahalist — neid töötab teatris küll, isegi näitleja koha peal töötab, aga õiget teatrit nad ei tee. Kadunud Efros ütles, et inime, kellega tõelist teatrikunsti teha saab, peab olema peaaegu ilma nahata, iga närviots kaitseta, iga puudutuse korral valuliselt reageeriv.

Loova isiksusega käib enamasti, eriti kui ta on suur isiksus, kaasas kõrgenenud vastutustunne, mitte ainult enda isikliku töö või perekonna eest, vaid ikka alati suure maailma asjade eest. Ja see võib olla üsna eluohulik koorem, kui inimese reaalsed võimalused midagigi ära teha on nii piiratud, nagu nad meil on olnud.

Palju siis Eestimaa mehed on saanud kõrgtasanditel osa võtta oma maa ja rahva saatuse kujundamisest? Vajadus seda teha ja ühtlasi vajadus ennast teostada, ühiskondlikus hierarhias oma koht leida, ausas võitluses jõudu proovida on ju neisse programmeeritud juba bioloogiliselt. Aga milleks see on muutunud, muserdunud, murdunud neil vahepealsetel aegadel! (Naised on olnud tunnete, südame-tunnistuse mõjul tihti julgemad, avameelsemad, nende sisemised mehhanismid on teised.) Mark Soosaare «Kihnu mees» on sümbol ja rohkem ei olegi vaja rääkida. Sümbolpilt, mis juhtub meesterahvaga üldse, Eestimaa meesterahvaga konkreetselt, kui ta ei saa enam oma elusse puutuvaid olulisi asju ise otsustada.

Kunstiintelligentsi õiguseks ja kohustuseks on olnud kõigil aegadel muretseda asjade pärast, mis õieti nagu temasse ei puutukski. Iga kitsa ala, eriti tehnilise ala spetsialist võib humanitaari peale käratada, et ärgu sekkugu asjadesse, millest ta midagi ei taipu. Ega ma majandusasjadesse sekkuma hakkagi. Ainult — isegi see «udus ujuv» kunstirahvas saab ju aru, et kõik katsed kitsaks jäänud kuube lappida võivad olla ainult ajutised. Ühest kohast parandad, teisest rebeneb jälle. Peame lootma, et helgemad pead juba töötavad terviksüsteemi ja selle üksikosade arukama ümberreguleerimise kallal.

Kõik, mis toimub, on alles algus. Esialgu oleks sellestki palju abi, kui igaüks vanamoelise kohusetundlikkusega oma tööd korralikult teeks. Ka teatris.

Räägime uut moodi mõtlemisest. Kõigepealt peab inimlik mõtlemine olema. Mille nimel? — ikka see teatrikunsti — ja elu? — põhiküsimusi. Selleks kunst, selleks klassika kui kõrgtaseme kunst ju määratud ongi, et pidevalt meelde tuletada: ükski institutsioon, ükski üritus, ükski idee ei tohi muutuda eesmärgiks omaette, siis on kohe käes võõrandumine, on kohe käes umbtee. Ükski ametkond, ei keegi, kes tahab ükskõik kui tähtsat konkreetset asja ajada, ei tohi unustada suurt ühiskondlikku tausta, ei tohi absolutiseerida oma võitlust, kui tähtis see ka poleks, selle juures unustada kõrgemat tasandit: mille nimel? Kelle jaoks?

Kui põhiliste inimlike väärtuste taust ära kaob, tekivad ametkondlikkus, hetketulude jahtimine, eetilised väärustumised. Ja tabud, mida enam olla ei tohiks, aga lihtsalt on. Neid loetleti veel palju (keskajakirjanduse toimetajate poolt!) ajakirjanike kongressil Moskvas. Meil siin on näiteks rahvussuhete valdkond ilmselt veel osaline tabu. Üht-teist on juba öeldud, aga olukorra ausa, avameelse, kõigekülge ja informatiivselt selge analüüsini pole jõutud. Ikka püütakse toime tulla üldsõnaliste fraasidega ja ühesuunaliste, väljajäteliste tsitaatidega Leninist. Aga just siin peitubki terve probleemide pundar, mida ei käivita kellegi halb tahe, rahvuslik piiratus või emigrantlik propaganda, nagu teinekord tahetakse mõista anda. Need võivad kaasa mõjuda, aga need on ju tagajärjed. Põhjused on mujal. Selles, et sedasama leninlikku rahvuspoliitikat tema dialektilises 35

olemuses ei ole väga pikka aega järgitud ja peljatakse või ei osata alati järgida praegugi. Siia kuulub ka see, mille ümber on nüüd ajakirjanduses hakatud diskuteerima. Kogu nõiaring Tallinna tööstuse ülemäärase laiendamise ümber, sellest sõltuva ülemäärase migratsiooni ümber. Elamuehituskombinaadi tekitatud nõiaring: et saada ehitajaid, on vaja ehitada kortereid, kui korterid käes, leitakse meeldivam töö ja jälle on vaja uusi ehitajaid. Lasnamäe kasvab ja kasvab ja tungib peale. Ja kõiki «mitteasjatundjaid» võib kvalifitseerida virisejateks, kuna nad ei taha aru saada, et see on nagu stiiline loodusõnnetus, gruusia laviinid näiteks, meie peale tulnud. Ometi ainult inimesed ise saavad selle inimeste tehtud kohutava nõiaringi seisma panna. Enne ei saa tekkida normaalset suhtlemist rahvaste vahel, sest teatavasti olemine määrab teadvuse. Põliselanikele kaua osaks saanud sotsiaalne ebaõiglus võib muuta inimesed lõpuks kitsarinnalisteks, omakorda ebaõiglasteks. Eesti varasemas ajaloos ei ole rahvusliku sallimatuse probleemi kuigivõrd esinenud (viha vallutajate, mõisnike vastu on teine asi). Kas pole häbiväärne, et viimastel kümnenditel on seda «ühepoolse» internatsionalism-nõudega osatud sünnitada?

Kultuuri jaoks on tõeline internatsionalism, mitte valveloosungid internatsionalismist, vältimatu nagu õhk. See on õhuruum, milles kultuur üldse eksisteerida saab, sest ta võtab tingimata midagi teistelt, annab teistele midagi vastu. Kapseldudes, aga ka olemuselt kultuurivaenulike rändtirtsude hoolimatusele alla jäädes, lakkab ta olemast kultuur. Peame võitlema, et olud ja eneseväarikuseta provintslik koogutamine metropolide ametkondade suunas kunstlikult ei tekitaks natsionalistlikku piiratust. Väikerahval võib see enesekaitseks tekkida. Enesesäilitamisinstinkti mõjul võib mõis-
tuskü üles öelda.

Kui mõtleme Virumaa fosforiidi probleemidest: kas me ikka saame ja oskame selles küsimuses õigesti mõelda, õigesti otsustada? Kõigepealt, kas need meie, kes ei jaga asja tehnoloogilisi peensusi, aga kelle kodu- ja eluõigus on mängus, saame üldse piisavalt informatsiooni? Midagi on selles osas liikuma läinud, aga liiga ettevõtetlikult. Tõelistest asjatundjatest on vähesed avalikkusega kõelnud. See oleks arusaadav hoiak (enne uurime, siis ütleme), kui mõnede asja-
meeste demagoogilised, iga hinna eest mahavaigistamisele suunatud demokraatiamängud rahva umbusku ei toidaks. Ja muidugi varasemad rängad kogemused nii meil kui üle kogu Liidu (paradoks: neist kuuleme ajakirjandusest varem ja üksikasjalikumalt, kui oma muredest!). Oleme ju lugenud «Rahva Häälestki» Zalõginit; kuidas vene kirjani-
kud suutsid takistada suurte Siberi jõgede äraspidipöörast ja mis see neile maksma läks. Meel läheb kadedaks — kas me suudame, kas oskame nii avaras perspektiivis mõelda? Kas me ei hakka jälle arut-
lema, et mis see lapike Eestimaad, kellele see peale meie veel midagi tähendab? Elame ju kõik ühel planeedil, ja iga lapike, elus maa ja reostamata vesi tähendab siin midagi! Selleni vist peaksime olema juba jõudnud. Kui oleme selleni jõudnud meie suures välispoliitikas, ju siis peame jõudma ka siin sisepoliitikas. Küllap jõuaksime, kui juht- ja ametkondlik auahnus taanduks tõelise vastutustunde ees. Kui tõeliselt tajutaks, et otsus tuleb teha tulevaste sajandite pilgu all. Ja kui kohalikud otsustajad unustaksid senise tavahirmu natsio-
nalsismi-süüdistuse ees. Arvan: ega keegi süüdistagi, see on kohapeal sündinud tont. Sissekasvanud hirm olla meie ise... Kui mitte liht-
salt suurem arv ja suurem ühiskondlik temperament, siis siin oli
36 Zalõginil ja tema mõttekaaslastel eelis. Neid võidi süüdistada

ametkondade poolt, kelle tegevust nad takistasid, küll sajas surmapatus, aga vist ei süüdistatud neid natsionalismis, kui nad vene jõgede eest võitlesid.

Oletame, et me vaidleme energiliselt edasi. Aga siis — vajame vaidluskultuuri, mida meil ei ole. Teatrivaidlustes, üldisemates vaidlustes — ikka läheme kohe väiklasteks ja isiklikeks. See on inetu ja kurb. Nii kaob kogu asja mõte, nagu kipus kaduma diskussioonis vanalinna kohta. Ainult — selleks, et vaidluskultuur saaks üldse tekkida, on kõigepealt vaja õigeaegset informatsiooni. Noorsooteatri ehitamise küsimuses tulnuks avalikustada piisav alternatiivne informatsioon või selle alternatiivse (finantspoliitilise?) võimaluse puudumine, et üldse saaks kujundada oma tegelikku arvamust. Igaüks võib välja mõelda mõne tühja platsi Tallinna linnas (utoopilisi ideid ja igasuguseid uitmõtteid on teinekord ka kasulik avaldada, seda ju tehakse ajurünnaku käigus), aga meil näib liiga paljudes asjades puuduvat terviklik ja põhiseoseid nägev kaugele-nägelik üldplaneerimine. Seni mul oma veendunud arvamust pole, kui hästi ma ka ei suhtuks Noorsooteatrisse või «Vanalinna Studiosse», vanalinna eriti.

Lihtsalt vahutamine hakkab vahel hirmutama — ametkondlik, kildkondlik jagelemine, enese vaimukuse demonstreerimine, teisele jala taha panemine... See annab küll võimaluse «Sirbi...» viimast lehekülge täita, niisugune aasimine käib ka kunstikultuuri juurde, aga praegused asjad on liiga olulised, et pelgalt sinna suubuda. See hädaoht on täitsa reaalset päevakorral, et me jälle põhieesmärgi ära unustame, imetledes ainult, kui vaimukalt ma teisele selle kabja-
hoobi panin.

Viga hakkab jälle sealt peale, et kuipaljudest siis öieti üldtähtsates asjades otsustada oleme saanud. Pole ju saanudki, ja nüüd ei oska. Puudub demokraatiatraditsioon, vältimatu, kui üldse kusagile tahame jõuda. Arvatavasti selle õppimiseks peab ka mõnda aega taluma voolupaisu tagant pääsenud ohjeldamatut sõnavoolu. Aga kui asi sellega piirubki... siis, parimal juhul, hakkab toimima Hyde Park'i sündroom, mis ongi mõeldud olemasoleva asjade käigu säilitamiseks ja kindlustamiseks. Lihtsalt ventiiliklapiks, üleliigse aurusurve väljalaskmiseks, mille varjus võivad ametkonnad edasi teha täpselt nii nagu neile parajasti tulus.

Õigeaegselt, avaralt avalikustatud teabe vaegus näilise kõigest rääkimise lubatavuse all ei lase vastu võtta iseseisvaid otsuseid, ei lase korralikult mõelda oma peaga (usun, et paljudel on see võime veel säilinud), järelikult ei loo ka pinda tõelistele ühisotsustele.

Demokraatia algab informatsioonist kõigile asjastpuudutatuile. Mitte, et kõik otsustavadki. Igaühel peab olema aga võimalus õigelt ja lüüsi-
valt teada saada, midagi arvata, kuulda võetud saada enne, kui otsus tehakse. Väga tülikas ametkondadele, juhtasutustele? Muidugi — kes ütles, et demokraatia on mugav ja lihtne? Aga kui see (kiirelt!) elunormiks ei kujune, vaibub tärnanud ühiskondlik aktiivsus jälle kibestunud käegaloomise, eemaletõmbumisse. Konservatiivide kergendusohetesse ja ükskõiksete parastamisse. Viga pole selles, et vaidlused üle ääre viskama kipuvad, vaid selles, et kabinetisalastatuses, kulisside taga toimunu viimasel minutil või hiljemgi üldsusesse jõuab. Näited on liiga värskelt meeles, neid võib lisandudagi. Tahaks loota, et mõnes kõige olulisemas asjas tuleb meil peagi rahvaküsitlus, aga kui jätkub informatsioonivaegus ja pinnavahutamine, võib see isegi natuke ohtlik olla.

Loen suure huviga Edgar Savisaare, Rein Ruutsoo ja mitmete teiste ärksaid artikleid, kus kõik, millest ka ise tahaks rääkida, on süsteemselt ja targalt välja öeldud — see lubab loota, et kaootiline rabelemine ja ametni- 37

kuulbus pole norm, et meie ühiskonnas on vajalikud pead olemas. Kas neid kuulda võetakse, sellest sõltub palju.

Pidin vist teatrist kõnelema? Aga seda ma ju teengi. Ühiskonna loov uuenemine ei saa olla ühegi eriala, ka ühegi kunstiliigi eraasi. Just praeguses murrangulootuses tajume nii teravalt, kui seotud tõesti on kõik kõige-ga. Õpetajate kongressil kõneldi äsja: «Elu mõte on üha elusamaks saamine, mis inimese puhul võiks tähendada üha avarduvat teadvust, üha suuremat avatust, üha suuremat mõistmist, usaldust ja sallivust, üha suuremat suutlikkust armastada ja armastust vastu võtta, üha suuremat julgust ja tahet ning üha enamata sügavamat rõõmu. Muuseas ka üha suuremat võimet eristada tõelist ja surrogaatset.»

Kas teater suudaks kuigivõrdki olla kõige selle kunstiliseks võimendajaks, arendajaks, kooliks?

Me läheme oma sügisesele kongressile loovast liitu looma. Andkem endale aru, et siis peaks senisest kitsast tsunftivaimust eespool seisma ühisem loov pürgimus, mis puudutaks elu üleni. Ja hakakem kohe, igas ettevõtmises harjutama sisuliselt demokraatlikku asjaajamist!

Klassika on eelkõige tähelepanu aegumatutele inimväärtustele, see, mida inimkond on aegade jooksul välja selekteerinud. Kirjandus, näidendid, kus need väärtused kõige mitmetasandilisemalt ja kõige rikkamalt on salvestatud. Praegune avalikustamine on kõigist kunstidest võib-olla kõige kasulikum teatrikunstile. Ühiskondliku tribüüni funktsioon, mis tal juba ülemäära suureks kasvas kõigi teiste funktsioonide arvel, avaliku arvamus-kompenseerija ülesanded — need peaksid nüüd suurel määral üle minema massiteabekanalitele. Siis saab teatrikunstis keskseks jälle väärtuste, eetika, inimelu mõtte, kõigi nende kunsti igavikuliste argumentide, aegumatute suurte küsimuste kunstiline läbivalgustamine. Ta vabaneb otsese päevakaja funktsioonist. Ega teater siis pea loobuma tänapäeva protsesside valgustamisest — vastupidi, peab arvatavasti süvendama nende mõtestamist ka otsesel tänapäevaainesel, ainult et nüüd ta saab igal juhul nõuda, et selle materjali kunstilisus, üldistusaste oleks senisest märksa kõrgemal. Kindlasti tõuseb klassika osatähtsus, peab tõusma ja ongi tõusnud, esimesed märgid on olemas. Kaalukuse vaekaus hakkab kalduma klassika poole ja see on täiesti loomulik: tegelikkuse kunstiline mõtestamine eeldab distantsi, et me argihuvide vallas olles ei kaotaks silmist kõrgema tasandi eesmärki. Kunstis on parim elumudel see, mis on mitmekihiline, mitmetasandiline, ambivalentne — ja seda pakub eelkõige ikka klassika. Meie lavakunsti klassikavalmidus ja -küpsuseaste — see oleks juba järgmine ja konkreetses teemas.

Kasutu, aga vajalik

MATI UNT

J. B. Molière, «MISANTROOP». ENSV Riiklik Noorsooteater. Lavastaja L. Peterson, kunstnik L. Blumenfeld. Esietendus 10. septembril 1986.

On aeg-ajalt nõutud, et lava kujutaks kaasaegset elu. Eluläheduslikud ideed olid väga populaarsed paaril viimasel aastakümnel. Kuna ühiskonnas tegelikke probleeme looritati, siis loodeti neid laval paljastada. Paha pidi teatris saama karistuse, kui ta kuskil mujal seda ei saanud. Niisuguselt pinnaselt võrsus kogu niinimetatud tööstusteemaline dramaturgia, kus kujutati peamiselt istungeid mitmesugustes komiteedes ja büroodes ja kus arutati palga, preemiate, varustamise ja planeerimise küsimusi. Sellised näidendid meeldisid rahvale, inimesed tundsid oma probleeme tihti ära ja aplodeerisid meelsasti.

Nüüd on ajad muutunud ja Ingo Normet on õigusega märkinud, et teater võib puhata ühiskondlikest probleemidest. Palga, preemiate, varustamise ja planeerimise küsimusi arutatakse nüüd avalikult lehtedes ja leht on palju operatiivsem. Näidendi lavalejõudmine võtab mitu kuud aega, kui mitte rohkem. Selle ajaga jõuab mobiilses ühiskonnas väga palju muutuda, nii et teater jääb oma «uute mõtetega» lihtsalt lolliks.

Kuid eluläheduse nõue ei kehtinud ainult tootmissfääris. Ka noored nõudsid, et neid oleks kujutatud nii, et nad oma jutu ja riided ära tunnevad, et «need oleme meie». Vastavat dramaturgiat oli aga väga vähe. Nooruse puhul pigistati üldse silmad kinni, sest ta oli teistsugune kui kabinetivaikuses väljamõeldud soovunelm. Tehti nägu, et noorust pole olemas. Igasugu hipid ja punkarid vaikiti maha. Siiski, oli erandeid, nende taga seisis enamasti Merle Karusoo, kes laskis kaasaegseid noori lavale koguni neljas etenduses.



J. B. Molière'i «Misantroop» (lavastaja Lembit Peterson). Arsinoé — Katrin Saukas, Célimène — Kaie Mihkelson.

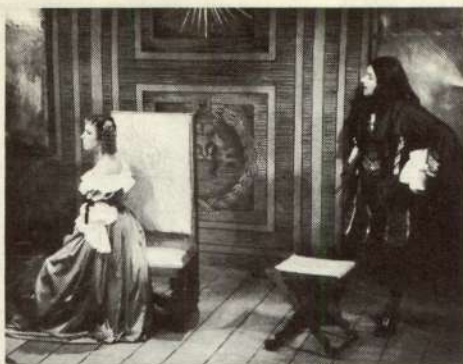
Edasi minnes teame, et iga eluala tahab ennast laval näha. Nõutakse näidendeid lupajate ja keemikute elust. Ueldakse: kus on autojuhid, metsatöölised, piletikontrolörid, nende raske elu ja sisepiinad? Igasugu asju nõutakse.

Niisiis, mis sest, et eri põhjustel, laval tahetakse näha iseennast ja oma elu.

See on massikultuuri ajastu ilming.

«See, mida enne peeti saatuse kingituseks ja alandliku tänu vääriliseks, on nüüd mingisugune eesõigus, mille eest ei pea tänama, vaid mida nõutakse» (Ortega y Gasset).

Siiski, demokraatlikul või populistlikul kunstil on omad piirid. Igamehe elu igapäevaselt kujutades kunst ise hajub ja muutub pikkamööda eimiskiks. Ilma vaimuta ei püsi kunst kahjuks koos. Isegi need, kes nõudsid, et neile antaks rohkem elu ja elulähedust, pööravad 39



«Misanthrop». Célimène — Kaie Mihkelson, Alceste — Lembit Peterson.

omanõutud surrogaadile lõpuks haigutades selja ja tahavad midagi muud, näiteks Inglise kuningate või Ameerika vaimuhaigete elu.

Küsime veel kord, mida on meil praegu vaja?

Seda, teist ja kolmandat, võib-olla kõike.

Aga silmanähtav on vaimuelu kitsus ja liigne aktuaalsus. Igapäeva muredes on kaduma läinud järjepidevus. Vahel tekib kahtlus, kas me enam kuulumegi euroopa kultuuri. Agrotööstuskoondiste ja perekonnafarmide kõrvale veel Goethe või Dante? Raske uskuda. Kust see aeg võetakse? Ja üldse, milleks? (Kui ma seda kirjutan, on seis nii, et «rahvas» suutis vist ühisevõitluse teel jagu saada Noorsooteatrist ja tahab jagu saada ka kunstigaleriist, aga pole veel suutnud.)

Miks ma seda kirjutan, miks nii viljatult meelisklen?

Algtõuke sain Lembit Petersoni lavastatud «Misanthropist». Mis kasu on Molière'ist? Mis ta ütleb meie kaasajale? Mis kasu on Alceste'ist ja tema tusast? Mis tal üldse häda on? Mis ta viriseb? Mis ta kiitleb vahetpidamata oma aususega? Eks valetagu siis natuke, kui talle ausolek raskusi teeb! Kas Alceste on nagu mina, kes ma elan Lasnamäel ja sõidan bussiga nr 51? Kas ma kannan parukat?

Ja mis seal nii väga juhtub? Midagi. Pole siis ime, et ka lõpus ei juhtu midagi. Alceste läheb ära, öeldes umbes nii, et ma lähen nüüd ja vaatan, ehk on mõni parem koht. Nägemist, olge nii hea, võiksime meie sama ülbelt vastata, meile käib siin

Tegelikult ma liialdasin õige vähe. «Misanthropis» on tõesti isesugust snobismi, ja snobismi oleks ka tema mõõdutundetud ülistamises. Oleks veider võrrelda Alceste'i ja Oronte'i stseeni uutmisaege eluga EN Kirjanike Liidus. Lõpuks: ei tea meie, kui halb luuletaja see Oronte on. Eks tema, jumala loomake, püüa ka. Pole tema süü, et kõikepõlgav Alceste ta loomingut mõnitab. Ühesõnaga, ma leian, et «Misanthrop» pole

Eliante — Maret Mursa, Philinte — Sulev Luik.





«Minantroop», Staccen lavastuseni.
P. Lauritsa fotod.

elulähedane. Tal on väga vähe ühist selle eluga, mis toimub Laial tänaval siinsamas, seina taga. Aeg-ajalt kuul-dubki õues metsikuid lõugeid. Need tule-tavad etendusele meelde tema steriil-sust ja viljatust: mehed, mis te jamate, astuge kahe jalaga keset elu!

Võta näpust, ega astu küll. Lembit Peterson on seda üldse vähe teinud. Peale «Koolilõpuöö» ei tule mulle midagi meelde ja sedagi ei saa eriliseks õnnestu-miseks nimetada. Kaks hulgust lagedal väljal, viljakõrrekele toetuv kiivus-hull, saksa sõdur möödunud sajandi al-gusest, inimkeelt rääkiv kass, Aucassin ja Nicolette — niisuguseid tegelasi koh-tame oma ümbruses harva.

Ütleme otse: Lembit Peterson pole elu-, vaid vaimulähedane. Niisugusest suhtumisest olgu varjundatud ka meie hinnang «Misantroobile», tema detailide-legi. Kui Peterson laval istub, siis kohendab ta mantlit liigutusega, milleks on võimeline vaid vaimne mees. See liigutus jääb meile meelde ja arendab meid enam kui mõni tiraad, ehkki ma ei tea argielus naljalt ühtki paika, kus niisugust liigutust võiks proovida järele teha. Etenduse kultuur on kõrge ja seda näeb viimasel ajal harva. Kõrge kultuu-riga etendus aga kasvatab publikut, muudab teda paremaks ja kultuurse-maks. Inimesed lahkuvad teistsugus-tena, ükskõik mis nad ka ise ei mõtleks.

Ka näitlejad on kõik väga kenad. Etendust mängitakse mitmesugustes va-riantides ja ma pole neid kõiki näinud. Iseendast on niisugune rollide vaheta-mine väga võluv. See kinnitab veelgi tunnet etendusest kui suletud, desinfit-seeritud mikrokosmosest. Kõik tunnevad selle maailma sisekorda ja reegleid ja kõik võivad seal teha kõiki töid (mängida kõiki osi). See maailm on väike ja tuttav. Ehk olid eputised algul natuke liiga lollakad, või ehk liiga innukad, nüüd on sünenenud meeldivat irooniat, mis käib justkui ka enda kohta. Ei hakka eraldi kedagi analüüsima, tehku seda professio-naalne teatrikriitik, ütleksin ainult, et kahju on Katrin Saukasest, kes näib etendusest lõplikult kadunud olevat, aga kelle osatäitmine oli äärmiselt intrigee-riv ja ehk kõige suurema tagamaaga. Teda oleks jälle meeldiv selles etendu-
42 ses kohata, ükskõik millises rollis, kui

kord juba vahetamine ja asendamine käib. Ilmselt tuleb ka publikule soovitada mitmekordset vaatamist, võib kohata igasugu üllatusi.

Kordan: rääkigu, mis nad tahavad, aga meie aeg vajab klassikat, kultuuri ja vaimu. Tuleb taasleida inim-pale, küll siis tuleb ka kõik muu. Mitte vastu-pidi! Mitte enam kahjuks nii, nagu Brecht arvas kuuskümmend aastat ta-gasi: enne lobi, alles siis moraal. Ei, nüüd nõuame enne moraali!

«Misantroop» oli ehk kasutu, aga väga vajalik.



K. Korovini kujundus C. Saint-Saensi ooperile «Simson ja Delila» Moskva Suures Teatris, 1917.



K. Korovini kujundus A. Rubiņšteini ooperile «Deemon» Peterburi Maria-teatris, 1902.

REIN HEINSALU

«**RATASTOOLITANTS**». Stsenarist ja režissöör **Hagi Šein**, operaator **Dorian Supin**, helioperaator **Vambola Välik**, monteeriija **Kaie-Ene Rääk**. Värviline, 967,3 m (4 osa), 33 min 57 sek. «Eesti Telefilm», 1986. Esilinastus ETV-s 2. aprillil 1987.

H. Šeini tuntakse eelkõige saatejuhina: «Prillitoosi» saated televisioonis on vanema põlve inimeste seas populaarsed. «Ratastoolitants», dokumentaalfilm inimestest, kelle saatus on määranud ratastooli, invaliididest, on tema neljas töö filmirežissöörina.

Järjepideva jadana süžeed nagu ei ole. Objekt ainevallana on raamitud, ent story'na suisa mitte. Hoiak on tajutav, kuid kontseptsiooni, mis sihipäraselt midagi lausa tõestaks või kokku võtaks, silmatorkaval kujul ka ei ole. Kaadrid jooksevad pealetükkimatult, delikaatselt, peaaegu neutraalselt.

...Kihutavas ralliautos mees, kes sõidu lõppedes ratastooli istub ning autot parandades selle ümber vaid käte jõul edasi liigub... Noormeis, kes introvertselt naeratades rahuliku visadusega (mis sest, et teise inimese kaasabil) ratastooli rattaid sitkete kätega rullides



end trepist üles vinnab... Kamina ees kõhutav mees keerukat sepatööd tegemas... Ratastoolist end diivanile upitav ning seal keskendunult masinal toksiv mees kirjatööd tegemas... Peaaegu liikumisvõimetu, raskete koordineerimishäiretega tütarlaps jalgadega kirjutamas ning keerukat mustrit välja õmblemas,

«Ratastoolitants». R. Tiikmaa fotod.



tema luuletused... Invasportlaste võistlused staadionil, nende autoralli, nende kohvikuõhtu... Jne. Filmikaadrid. Saatused.

Jah, dokumentaalfilm, mitte niivõrd kunstžanrilt, vaid lihtsalt materjali poolest — objektiivselt. Kuntilisusel on siin teisene osa. «Ratastoolitants» on teadvustus, aktiivne informatsioon, teatud mõttes ka üleskutse — nende inimeste mehisusele on õppida nii saatusekaaslastel kui ka meil, «õnnelikel» —, mis ühte valdkonda püüab mitte niivõrd mõtestada, kuivõrd teatavaks teha, inimlikult sellele tähelepanu juhtida. Film püüab meid puudutada, hoiakut kujundada. Rääkida sellest, mida tähendab olla igavesti selles maailmas ilmajäetud, haavatav, ning ometi — armastada elu, olla inimene, püüelda... Ta toob me teadvusesse sfääri, millest me nagu mõningaist teistestki tabuteemadest (surm, seksuaalsus, agressiivsus — «ära kurja välja kutsu») püüame oma igapäevases elus mööda vaadata. Just nagu oleks neid asju siis vähem. Just nagu aitaks see neid olematuks teha...

Teinuks H. Šein selle filmi kaastunde pinnalt, oleks «Ratastoolitants» mõjunud ehk ebamugavalt; sellest võinuks tulla spekulatsioon juba Ivan Karamazovi piinlema pannud probleemi teemal: kuidas saad sa olla õnnelik, kui kuskil on alles «kas või ühegi lapse pisarad». Õnneks on H. Šein olnud aus ning oma suhtumiselt sügav, teda pole huvitanud enda hoiaku eksponeerimine, vaid tähelepanu pööramine neile, kes inimlikkuse enda pärast seda vajavad. Leino Viires: «Minister Rätsep kõikse aeg tõi ette, et edaspidi, kui Lasnamäe polikliinik saab valmis ehitatud, siis kõik invaliidid saavad sisse ravikabinettidesse. Tutkit — midagi ei ole, see on ainult jutud kõikse aeg.» Jne. H. Šein on tahtnud näidata nende inimeste hingejõudu, kellel elementaarsetegi hüvede saavutamiseks on vähem vahendeid kui omal jalal liikuvail inimestel. Pooltunnises ajalõigus on fikseeritud juhtumeid, kus inimesed on oma saatusest suuremad, ei anna alla, säilitavad väärikuse, on oma kannatustelt, elu dramaatismi tunnetuselt meist sügavamadki. H. Šein toob nad ekraanile respekti ja imetlusega, tahtes neid ühtlasi aidata. Mihkel Aitsam: «Aastaid tagasi sain ma liidu komiteest kirja, et invaliididel puudub vajadus üldse ühinqu järgi, mis tegeleks nende probleemidega. Suhtumine on umbes niisugune. (...) Kas ei ole see invaliidide probleem kuskilt servast ja äärest kultuuriprobleem?» «Ratastoolitants» on heas mõttes ühiskondliku lähtega ja inimlikult tehtud film.

P. S. Aususe seisukohalt oleks mul aga H. Šeinile ettepanek: tehku ta ka film neist saatuse ebasoosikuist, kellel (erinevalt filmis näida-

tuist) pole ei isiklikku aiakest, lähedaste hoolitsust ega ilusaid interjööre. Muidu võib jääda mulje, nagu elaksidki inimesed ratastoolis paremini kui teised, kes omil jalul. Nagu poleksi end klotside abil kärus edasiveeretavaid invaliide jaamades, ühejalgseid inimesi kunagises «Bermuda kolmnurgas» ning hüljatuid vanadekodus...*

* Elades «avalikustamisajal», ei saa jätta märkimata, et P. Simmi «Mitut värvi haldjad», mis käsitles samuti saatuse heidikute teemat (Kaagvere ja Puiatu erikoolides), lähtudes vaatluses küll nimelt sellest teisest otsast — jälgis neid, kes pole suutnud end ületada —, leidis 1981 pärast filmi linalolekut tugevat vastuseisu ennast puudutatuna tundvate ametkondade poolt. Selline oht ei tohiks ju enam takistuseks muutuda.

Liiga vähe häämingut

HANS H. LUIK

«VÖTMEKÜSIMUS». Stsenarist **Mart Kadastik**, režissöör **Ago-Endrik Kerge**, operaator **Ago Ruus**, kunstnik **Liina Pihlak**, helilooja **Tõnu Naissoo**, helirežissöör **Peeter Roos**, monteeriija **Kadri Kanter**. Osades: **Aivar Tommingas** (Raul Tammkivi), **Ao Peep** (Erich Viltok), **Ants Ander** (Ants Muuga), **Tiit Lilleorg** (Aleksander Sõõritsa), **Tõnu Kattai**, **Liina Tennesaar**, **Tõnis Lepp**, **Jaan Kiho** jt. Värviline, 2362,99 m (9 osa), 1 t 22 min 51 sek. «Eesti Telefilm», 1986. Esilinastus ETV-s 1. jaanuaril 1987.

Läbi mitmete-setmete nõukogude filmide ja teatrilavastuste jätkub üks ja seesama tants. Mõtlen seda Kochi kepikesi meenutavat sebi-mist, mis puhkeb ametiasutuses või võimu-organis, kuhu saabub printsipiaalne ja kompromissitu uustulnuk. Asutus lööb kihama, ja-guneb leeridesse ning lüüaksegi lahti see teatud mõttes meie igapäevane tants siin ühiskonnas. Jõuline, higilõhnaline, perversne ja pealesuruv. Meeste tants nõukogude ameti-aperaadis.

See on hästifilmitav materjal, ning kui filmi tegemist käsitleda järjestikuste valikute langetamisena, siis on «Võtmeküsimuse» esimene valik (mida filmida?) Ago-Endrik Kerge või «Eesti Telefilm» kollegiumi poolt õigesti langetatud. On ka vastupidiseid arvamusi, täiesti põhjendatuid, sest ühiskonnakorraldus kui teema on momendil kitsiks muutunud ega huvita mõnikord enam publikutki, tegijaist rääkimata. Ometi leidub võimalusi läheneda sellele teemale nõnda, et tulemusest jääks kunsti mulje: grusiinide «Sini-mäed», itaallaste «Sada päeva Palermos».

Filmis «Võtmeküsimus» lüüakse tants lahti hetkel, mil linna täitevkomitee kõige juhtivamale kohale saabub tööle Raul Tammkivi. «Saabub» muidugi sedavõrd, kui meie täitevkomiteedesse tänapäeval saabutakse, so mitte kandideerimise ja valimise, vaid paigutamise ja suunamise teel. Tema eelkäija suunati oma kohalt minema ja ta «saabus» sama täitevkomitee plaanikomisjoni esimeheks. Raul Tammkivi «saabutatakse» oma tööpaika, ning sellega on loodud filmi ekspositsioon.

Eelmine lõik retsensioonis ärgu tundugu liigmoekalt sotsiaal-kriitilisena, tahtsin teatud veidrustamise teel ainult näidata, kui huviväärne see tants tegelikult on. Kas saab niisuguse filmimaterjali puhul olla muud



«Võtmeküsimus» Ehitusel. Esiplaanil operaator Ago Ruus, lavastaja Ago-Endrik Kerge ja näitleja Jaan Kiho.

loojapoolset lähenemist kui sügav häämingu toimuva üle? Filmi lähtepooles suudab režissöör oma häämingut tegelaste ja keskkonna suhtes varjata.

Kõik, mis ekspositsioonile järgneb, on ääretult tavaline. Tulnukas hakkab tegelema ühe (tundub, et juhuslikult ette võetud) probleemiga, leiab selle pinnalt kõhku süzee arenguks vajalikud konfliktid ja asub konfliktide energiliselt välja arendama. Kõige konkreetsemad teravused üleplaaniise maja läbisurumise käigus tekivad Tammkivi ehituskombinaadi juhatajaga ning veteran Albert Rehemaaga. Rahumeelsemalt, kuid «süvisi» arenevad vastuolud parteikomitee esimese sekretäri ning autojuhiga, kes on Tammkivi endise kallima praegune mees. Tõelise meiekandi mehena suudab autojuht (näitleja Tõnis Lepa rollijoonisest lähtudes) varjata oma ilmes vähimatki märki sellest pingekoormast, mida selline kolmnurk tavaliselt filmitegelastes tekitab... Tammkivi sureva abikaasa roll, kahjuks napp, on Erika Kalju-saarel päris traagiliselt tehtud.

Filmi tempo ja muusika on intensiivsed nagu ka tegevus, kuid raske on mõista, mida see võitlus sotsiaalses plaanis tähendab või kelle poole hoida. Sellepärast vaadelgem filmi vormi, kogukujundit. Nimelt on «Võtmeküsimus» mitmeti terviklik ühik: kompositsioonilt ja kujunduselt, tekstist rääkimata. Raul Tammkivi talitusi on filmitud rõõmutus, realistlikus, filmiterviku seisukohast täpses ja iseloomulikus keskkonnas. Selle moodustavad ENSV värsked ametkondlikud ehitised 70.

aastate mudeli järgi tehtud 80. aastate interjööri. Välissteenid toimuvad tihti valatud betoonplokist kalkide hallide seinte taustal — haiglahoone, täitevkomitee hoone, ehitusplats, vaated Tammkivi korteri ja täitevkomitee aknaist, industriaalmeetodil ehitatud lasteaed. Filmi värvid meenutavad oma liitumuses preeriatoone või poolkõrbet. Poolkõrbet meenutavad ka paljud ametisikute dialoogid, muidugi vormi poolest. Oma osa tervikkujundi loomisel on olnud kostüümikunstnikul, näiteks meeste ülikonnad mõjuvad alati situatiivselt. Filmis osaleb tore rühm silmapaistmatuid ühetaolise välimusega võimukoridore manukaid (osatäitjad T. Lilleorg, M. Raik, A. Lepik). Filmi paljude tegelaste ühetaolisusega on tahes-tahtmata tabatud midagi olulist ametisuhete olemuses. Mis tantsu harastavad need hõlpsasti asendatavad ja lähetatavad seltsimehed tsemendikarva täitevkomitees? Loomulikult j e n k a t, seda kitsaste võimukoridoride liibuvat meestetantsu.

Suhtlemisolukorrad filmis sobivad hästi nende kalkide ruumidega, milles nad aset leiavad. Suhtluspinge püsib kõrge ega saa eitada, et kõne all on põhimõttelised tões (vähemalt tegelaste endi jaoks). Samas võib täheldada, et põhimõttelistest asjust rääkides suudavad rahvavõimu esindajad oma põhimõtetest siiski vaikida. Filmi dialoog sisaldab ohtralt efektseid lauseid ja vastulauseid, mille hulgas

enim jääb kõlama jenkameeste nõutus: «Mina elan parteilise joone järgi ja sina elad parteilise joone järgi... Äkki on olemas mitu parteilist joont, ah?» See näitab tegelaste metafüüsilist mõtteviisi. Tihti tegeldakse vastukäivate oletustega selle kohta, milline võiks olla «meie praegune kursus», «partei põhijoon», «uus suund». See, et tegelased oma soovidele umbes kümnel korral metafüüsilist enesekinnitust otsivad, teeb nad inimlikeks, marionetlikeks, tänapäevasteks, poolabsurdseteks. Nettigem veel kord, et see on huvitav seltskond, mida tasus filmida, kuid mitte sellisel viisil, nagu seda on tehtud.

Konfliktsituatsioonid kulgevad ühetaolise pingega, üha samade väliste hoiakute piires. Näitejuhtimine on väga rutiinne. Peaosalisel Aivar Tommingal näiteks lastakse korrata oma pearolli ehitusjuhina «Jaan Vaarandi 99 päevas», mida veel mõni aeg tagasi mängiti «Vanemuises». Tundub, et veidigi rohkem täpset tööd näitlejaga võimaldanuks rühmastseenidesse süstida mängu, paindlikkust, sest just Tammkivi on paljude stseenide keskmes. Muidu on tema pilgus üks ja seesama enesekindlus ja edasipürgimine, mida on pika filmi jaoks vähe. Ainus koht, kus enesekindel pilk marjaks kulus, oli hommikuvõimlemise stseen

«Võtmeküsimus». Liina Tennosaar (Aili Tõru) ja Aivar Tommingas (Raul Tammkivi).

R. Tiikmaa fotod



Kremli kellade ja hümni saatel, kui Tammkivi sooritas sümboolset harjutust «tuuleveski». Teistest osalistest sobib rolli enim Ants Ander, kes oma endiselt kohalt «ära uudetuna» on pooleldi süüta süüdlane. Tema tegevusliin saab kujundliku alguse autopesulas, kus «uue aja» pesuhari tal vaat et üle näo veereb, misjärel autojuht seltsimehe kabiinist välja tõrjub. Tammkivi hommikuvõimlemise ja sm Muuga autopesula-steeni kõrval on kolmandaks lõpuni teostatud episoodiks rühmastseen ehitusministriga (A. Eesmaa), kes vastuseks tähtsatele küsimustele ainult hapult grimassitab. Sellisel tasemel pidanuks olema kogu film, kolmest hästi tehtud episoodist on filmi kohta vist vähe.

Näitlejatöö, mitte aga ülesvõtmise poolest võib nautida pensionäri (V. Paavel) ja brigadir Aleksejevi (J. Kiho) tegevusliine. Seevastu toore liialdusena mõjus Tammkivi stseen endise kallima Ailiga (L. Tennesaar). Lehmaskega liiklusmärk, hobused koplis, «Volga» GAZ-24, blond daam ja äravisatud autovõtmed osutusid komplektiks, mis väljus tegijate kontrolli alt.

«Võtmeküsimust» võiks iseloomustada veel ühest kui teisest küljest. Võiks püüda tõestada, et oportunistid (parteiakomitee sekretärid ja ehituskombinaadi direktor) sisenevad kaadrisse tihedamini paremalt küljelt. Ehk tähendaks see kellegi jaoks midagi. Võiks rääkida lõikudest tulnukatega, mis filmi sisse monteerituna tahaksid luua vaat et totaalset kujundit. Kuid põhiliseks jääb tõik, et kõigi kasutatud vahendite abil pole suudetud suletud jenkaringi sisse tungida. Siinkirjutajale tundub, et isegi Mart Kadastiku sellesama stsenaariumi põhjal olnuks sissetung võimalik juhul, kui režissööril jätkunuks jõudu mitte ise lasta end jenkahooga kaasa kiskuda. Selleks vajanuksid autorid esiteks aega (kuidas kõlaks lause: ei jätkunud aega, et eetilist seisukohta võtta? On see Kergel esimene kord?) Teiseks olnuks vaja rohkem vaba kodaniku sisemist üleolekut, et kogu tegevustiku puhul küsida: mis toimub? Miks tegeleb partei linnakomitee sekretär sellega, et mingi ühe elumaja «põrandad on kummis, tappeedid maitsetud ja rikutud»? Miks peab režissöör filmimisväärseks seda, et esimees Tammkivi «ise» lükkab porri kinni jäänud «Moskvitši»? Milline on Tammkivi tegevuse tagajärg, kui ehituskombinaadi töölisel korteri saanuna laiali jooksevad, betoonitehas aga pealesurutud plaani järgmisel aastal täita ei suuda?

Usun, et linnamajanduse küsimused linna ettevõtete hierarhia tasemel on liiga keerulised, et neile kunstilises filmis lahendust pakkuda. Võitlus maffiaga filmis «Sada päeva Palermos» on märksa selgepiirilisem, nagu ka võitlus Grigori Švartseri Ehituskombinaadiga

Tallinna ajalehtedes. Väidan, et Raul Tammkivi administratiivse tegevuse analüüs käib lihtvaatajale üle jõu, ja ka filmitegijatele. Koos lihtkodanikega seisab ka «Võtmeküsimuse» filmigrupp nõutuna RSN täitevkomitee hoone ees, mõistmata, kus viga on tehtud. Jalg aga tõuseb juba endalgi jenkasammuks.

Võib-olla momendi halva vormi, võib-olla ka kiire äratagemistarviduse tõttu on Ago-Endrik Kerge jätnud kasutamata võimaluse näidata enda kui loovinimese hämmingut meid ümbritsevate mahajäänud ühiskondlike olude üle.

* KONSTANTIN
KOROVINI
TEATRIMPRES-
SIONISM, lk 96



K. Korobini
kujundus A. Bo-
rodini ooperile
«Vürst Igor»
Moskva Suures
Teatris, 1909.

Kestmine kui probleem



Tänavuse vabariikliku teatrifestivali järelkajaks vestlesime toimetuses festivali žürii liikme, TRU ajakirjanduskateedri juhataja kt, filoloogia-kandidaat **MARJU LAURISTINIGA**. Festivalimuljete kirjus reas eraldus telgteema, mis sedapuhku puudutab üht subjektiivset nägemust kolmest esitatud lavastusest. (Festivali ametlikud tulemused vt lk 57)



Seekordne vabariiklik teatrifestival «Tartu '87» andis sulle võimaluse seitse öhtut nädalas eesti teatrit nautida ja kohustuse žüriiliikmena iga teatri vabalt valitud (oma parimat?) lavastust hinnata. Milliseks kujunes üldpilt?

Minule oli see väga harjumatu roll üldse — vaadata teatrit kohustuse pärast, käia igal öhtul teatris nagu tööl. Niiviisi võib isegi kahju hakata neist inimestest, kes peavad seda tegema mitte nädala, vaid aastaid. Aga teistpidi oli niisugune tihe teatri vaatamine isegi huvitav — sellist üldpilti minusugusel mitteprofessionaalil ju muidu ei kujune. Mõningaid, näiteks Rakvere teatrit, pole ma ammu näinud, peale nende asjade, mida olen juhtunud televiisorist vaatama. Pealegi ei käi ju minusugune vaataja teatris mitu korda ühte tükki vaatamas. Nüüd vaatasin paratamatult ka neid lavastusi, mida olin varem juba

näinud, ja huviga. See oli väga õpetlik — jälgida teatrit võoral laval, teises, pingelisemas situatsioonis. Festivali etendustele tulin paraku teatava eelhoiakuga, mille oli kujundanud üsna üldine nutulaul teemal, et eesti teater pole just heas seisus. Ses suhtes oli festivali printsiip nähtavasti ainuõige: iga teater võis välja tulla iseenda valitud lavastusega. Nähtavasti just seetõttu kujunes üldmulje hoopis paremaks ja kokku tekkis nädala jooksul tõepoolest üllatavalt sisukas pilt. Huvitav, et ehkki need lavastused ei olnud valitud kokku kõlksuma, hakkas ometigi tekkima sisulisi haake lavastuste vahel, kujunes mingi ühistelg, ja seda vaataja tahtest sõltumatult. Muidugi mitte kõigis etendustes. Aga vähemasti kolmel lavastusel kujunes minu arvates isegi ühine läbiv teema, neist tahaksin seetõttu lähemalt rääkida. Need kolm olid Rakvere «Libahunt»,

«Vanemuise» «Aeg tulla — aeg minna» ning «Ugala» «Ja sajandist on pikem päev».

Mis võis siis kolme võrdlemisi erinevat lavastust festivalietenduste kirevas reas siduma hakata?

Küllap on ka nii, et järjest vaatamisel hakkab tooni andma lavastus, mida sa näed mõeldavas reas esimesena. See-kord vist mitte ainult minu, vaid enamiku jaoks andis kogu festivalile helistiku M. Mikiveri «Libahunt». Hiljem sõelale jäänud lavastustest oli see vaatamisjärjekorras esimene, muutudes see-tõttu kammertoniksi, mille järgi hakkasid kuulama ka teisi lavastusi.

Rakvere teatri «Libahundist» on küll juba palju räägitud, lugesin uuesti üle ka kõik lavastuse kohta kirjutatud retsensioonid, aga päris seda, mis mind festivalil üllatas, neist ei leidnud. Üllatas muidugi esmalt see, et «Libahunt» võib jälle nii uuel kolada. Puht vaataja-pühholoogiliselt tabasin ennast huvitavast seisundist: ehkki tean ju näidendi teksti koolipõlvest alates peaaegu peast, ootasin ometi põnevusega, mis nüüd laval juhtub. Enda arvates absoluutselt kõike teades tekkis ometi näiteks Tiina metsa ajamise stseenis, kus tammarulased ümber söögilaua istuvad, selline sise-mine pinget, mis pani nagu esmakordselt küsima: kas tõe sti see lõpebki nii? Ennast kõrvalt jälgides sain väga huvitava kogemuse. Ju toimis see lavastamise ime, mida lugedes kätte ei saa. On väga tähenduslik, et Mikiveri lavastuses (ja eriti selles stseenis) ei olnud olulisel kohal mitte niivõrd Tiina, kuivõrd Tammaru pere. Nemad, kes nad Tiina oma ringist välja tõukavad. Kelle peale lange süü. See eeltunne, see sisemine ootus — äkki ikka saab teisiti ja Tiina ei peagi metsa minema? — tähendas sisuliselt ju ängistavat eelaimust, hirmu ühise süü tekkimise võimalusest ja paratamatusest. Ajaloolise vastutuse ja süü tekkimine on teema, millest justkui poleks varem «Libahundiga» seoses räägitud. Võib ju olla, et ma võimendasin selle stseeni üle, aga võib-olla võimendas seda siiski praegune aeg. Seepärast ei teagi, oli see nõnda mõeldud, aga nii ta lavastuses kõlas. Ja nii oli ta minu meelet ka mängitud. Kogu see stseen . . .

Ja siis äkki lõpus selgub, et Margusel

ja Maril ei olegi lapsi. Enne on ju kõlanud Vanaema nii tuntud monoloog sellest, kuidas Tammarul on olnud põlvest põlve valged pead ja sinised silmad! Pean ausalt ütleva, mulle jõudis see detail esimest korda nii traagiliselt päralt — aga sealt, Margusest ja Marist nad ju katkesid! Neil ju ei tulnud enam seda järgmist valgepäist sugu! Kuigi Lea Tormis lõpetab oma retsensiooni nii lootusrikkalt: ehk saadakse pärast veel lapsigi . . . Aga selles oligi kogu lavastuse traagika: tekib ajaloolise valiku hetk, mida kohe ei teadvustata; oma mallide, normide, oma senise kestmise loogika järgi tegutsedes rikutakse ära midagi olulist ja igavest. Minule oli see etenduse avastus. Ja loomulikult muutus «Libahunt» siit ikkagi Marguse, mitte Tiina tragöödiaks. Tema tragöödia oli tegelikult muus: Tiinas oli juba ette aimata valmisolekut saada järjekordseks ohvriks, isegi selles rõõmsas metsastseenis kõlasid juba traagilised, hüsteerilised noodid. Aga teema ise: vanemate patud, nii olnud kui olemata patud, nuheldakse laste kätte, tundub olevat just praegu oluline ja ajalik.

Kui kolme lavastust ühendava teema on sünnitanud hetk, milles neid mängitakse, siis peab teema, probleem ise väga lähedane olema, kui see ka klassika pealt tagasi peegeldub?

Kui «Libahundist» alates üldse midagi läbivaks teemaks kujunes, siis oli selleks rahvuse kestmise teema. Ja see hind, mis selle eest ollakse valmis maksta ja makstakse ka valmis olemata. Nii üllatav kui see ka pole, aga just «Libahundi» taustal kõlavad eriti oluliselt need mõtted, mida ilmselt paljud meist on praegu mõelnud: meie siin Eestimaal ei lähe nende uutuste ja muutustega kuigi altilt kaasa. Ehkki ilmselt tahaks — tahaks ju uskuda, tahaks armastada, olla vaba ja minna metsa . . .

Mis siis takistab, kas see väikerahvuse enesesäilitamisinstant? Ettevaatlikkus?

Jah, see meie enesesäilitamiskood või geneetiline programm. Ja «Libahundi» tõlgendus avas mulle selle programmi teatud ohtlikkuse. Samas ka möödapääsmatuse ning sellest sündiva tragöödia. Just siin avaldus Tammarude kui rahva saatuse suur paradoks: olles 51

kinni kestmise paratamatus vajaduses, tallame maha iseendas oma vabanemise, uuenemise, inimliku avanemise võimaluse. Lavastuses oli see väga valusalt välja mängitud läbi Madis Kalmeti Marguse muutumise viimases vaatuses. Temast oli täielikult kadunud endine särav, lahtine avaliolek. Marguse jäigastunud olekusse oli ilmunud järsku see kurikuulsalt eestipärane jöhker ja kuri. Tegelikult oli see muutumine fikseeritud juba varem, Tiina metsamineku stseenis, kus pärast lõpliku otsuse tegemist kogu pinge Margusest haihtub. Marguse järsk sisemine lõtvumine, see, kuidas ta ennast sügama hakkab, muudab ta järsku nii väikeseks. Suurest elust on loobunud. Oma psühholoogilises täpsuses imeteldav stseen.

Ka Mariga seostus kogu lavastusele resonanceeriv teema — agressiivne enesekaitse, mis eriti mõjus jaanikupildis, sest seal see oli olemas ka massis. Kuski arvustusest lugesin etteheidet: jaanikustseen olevat tühi. Minu meeles üldsegi mitte. Tasub kas või meenutada seda debiilset poissi, kes tõi rahva degradeerumise rängelt suurde plaani. Just tema oli see, kes viskas esimese kivi. See meie müüt muutus kuidagi väga mitmekihiliseks, suur ruum tuli talle taha. Ja see, et lõpus saabub lepitus ja puhastus läbi surma, pani kogu käsitlusele väga tähendusliku punkti. Nüüd on festivalist möödas juba kuu aega ja kui ma hakkasin meenutama, milliste nähtud etenduste lõputseenid on meeles, siis «Libahundi» lõpp, kõik ilmed, pausid, on täpselt meeles. Sinna kõrvale hakkasin pingsalt meelde tuletama, kuidas lõppes «Aeg tulla...» ja andke andeks, ma ei suutnudki meenutada. Kuigi mul on suurepäraselt meeles J. Toominga «Tõe ja õiguse» finaali, on meeles ka «Ja sajan dist...» lõpp — väga selge ja oluline, kuigi kahekoradne, topeltfinaali. Minu jaoks on teose lõpetatuse, lavastuse kontseptsiooni selguse üheks kriteeriumiks see, et lõpp oleks struktuuris täpne. Kahjuks ei õnnestunud Tartu etenduses Ajtmatovi-lavastuse lõpp, see kaotas ilmselt kahe teatri, lavatehniliste erinevuste tõttu midagi väga olulist. Seda mainisid arutelul ka teised, kes olid lavastust enne Viljandis näinud; katasis, mille võimalus oli lavastuses olemas, jäi tule-

mata. Kuid see on rohkem ühe etenduse küsimus.

Aga seesama ühine teema, kuidas kõlas see lavastuses «Aeg tulla...» — kas läbi Tammsaare teksti või tänu lavastajakontseptsioonile?

See ei ole antud juhul isegi oluline. «Libahundis» hakkas pill mängima ühte viisi. Nähtavasti on see ka vaataja silmade viga, kui oled hakanud ühte mudelit nägema, siis hakkad seda nagu kõikjalt otsima. Kerge lavastuse puhul mõjub nähtavasti tõesti asjaolu, et ta mängib meis kaasa läbi 3—5 Tammsaare-lavastuse kogemuse, eelnevate ladestuste kaudu, seepärast on ka raske välja tuua puhast lavastajakontseptsiooni. Aga mudel on ju sama, see Tammaru-Vargamäe-Põrgupõhja teema: miks peab siin olema, miks peab siia matma oma elu, miks siin armastus kustub, miks selle maa kohal on igavene raskuse vaim? See teema jääb kõlama just tänu Andresele ja Marile. Ja ka Juss (A. Ander), kellest, mulle tundub, on tavaliselt nagu mööda mindud, oli lavastuses väga oluline. Esiteks oli Jussi—Mari liin palju kirkam ja rõõmsam, kui on olnud tavaliselt, ka juba meie teadvuse stereotüübis. See tavaliselt nii nutune sulane oli siin hellalt tundlik, kuidagi hoopis helgem, päikeselisem. Samal ajal on Jussi liin lavastuses just nagu midagi hetkelist, mööduvat, tundelist. Midagi, millest lihtsalt minnakse mööda ja üle, kuna see ei ole olemuslik. Selles on isegi mingi hegelilik maailmanägemine: mis pole olemuslik, seda pole vaja hoida, sellest saab ka mööda minna. Peab minema seda teed pidi, mis on olemuslik, kuigi see on ränkraske. Probleem ei ole niivõrd rahvuslik, kuivõrd filosoofiline. Etenduse jooksul selgub valik, mida oled teinud, mida pidid tegema. Mari lõpusõnad, kui nüüd etenduse finaali ikkagi meelde tuletada, kannavad ju mõtet: olla valinud, aga olla vait. See, mille nimel elame, ei ole mitte see, mis meile rõõmu pakub.

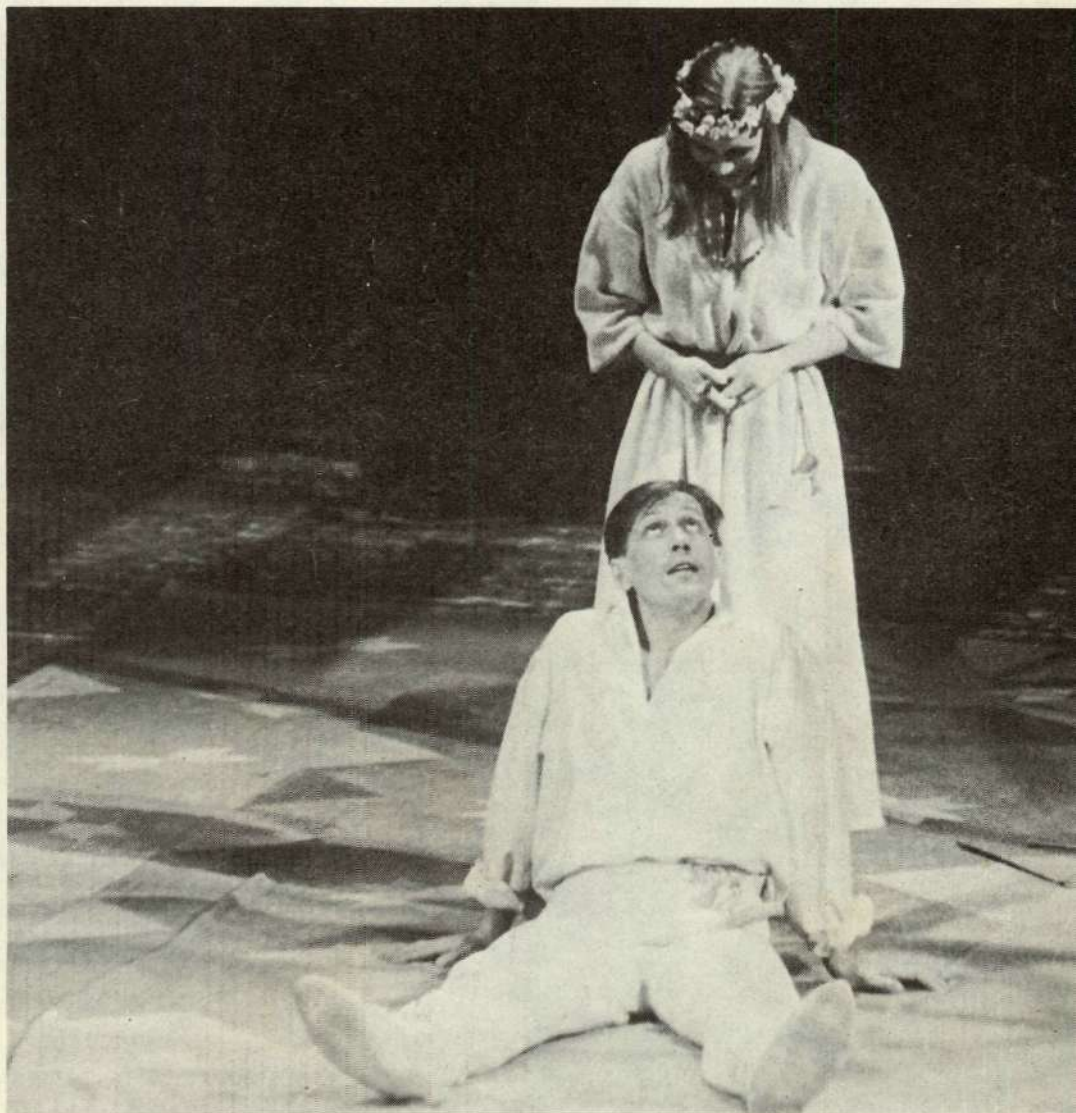
Seesama kestmise hind, koorem, kohustus, mis kõlas «Libahundiski» — enesest loobumiste rida muudab kurjaks —, oli ka üks Toominga Andrese põhiline. Nii et kui rääkida mingist uuest Tammsaare nägemisest, siis on see lavastuses olemas. «Aeg tulla...» oli

küll mastaapne, kuid ei kõlanud siiski tervikuna, see ei olnud mitte orel, mitte koraal. Aga kõlas mingeid huvitavaid teemasid, mis tekitasid tahtmise edasi mõelda, seedida. Praeguse lavastusega võrreldes oli omaaegne Toominga «Tõe ja õiguse» lavastus terviklikum, sümfoonilisem. Nii et paratamatult tekivad võrdlused, kas või Andrese kuju lahenduses. Otsid, milles siin on seosed, otsid paratamatult mingit teisenemist, ja kui Toominga lavastuses jäi finaalis ku-

mama lunastuse ja lepituse helendus, siis siin on kõik vastupidi — lavastus mõjub kui tumeda tusa kogunemine, mis vajub nagu pilv inimeste peale. Ainus vastukaal lootusetusele on kogudusetunne. Seetõttu on lavastuse lahenduses väga oluliseks tõusnud kogu kombestik. Kogudus. Talupoegadest koosnev kogudus, mitte kiriklikus, vaid kogukonna tähenduses. See on see, millest juba rääkis, — kestmine, meie-tunne, ja jumal kui kohustus. Ja samas ka see, mis ainsana

A. Kitzbergi «Libahunt» Rakvere Teatris (lavastaja Mikk Mikiver, külalisena. Festivali režiipremia). Margus — Madis Kalmet, Tiina — Kiiri Tamm.

H. Kõssi foto



kestvat tuge pakub, positiivne pinnas — ühise vastupanemise jõud. Kogudus.

Nii et lavastusel on varasemaga võrreldes hoopis teine võti. Ma ei oska öelda, kas see on Kerge kontseptsioon või on tulnud Toominga Andrese enda lahendusest, koosmõjus osatäitmisega. See on nähtavasti lavastuse kõige vaieldavam moment, kas või juba seetõttu, et ta läheb mingil moel vastuollu Tammsaare filosoofilise maailmanägemisega. Aga siis me jõuaksime nende vanade vaidluste juurde, kas on võimalik uuest aspektist

mõtestada romaani, kas tohib muuta jne... Kui me juba kunagi oleme otsustanud, et tohib (kui me Toominga eelmist lavastust vaatasime), siis tohib ka nii. Pealegi kui me veel räägime, et teater on oma aja laps, on ajastu peegeldus, on interpretatsioon ajast, milles eksisteerib jne. Siit siis ilmselt selle kurva kokkuhoidmise absoluutne väärustus, mis läbi lavastuse saali jõudis. Nii et kas need kokkukõlksumised «Libahundiga» ongi ainult minu subjektiivse pilgu süü? Võib-olla siiski selle

A. H. Tammsaare «Aeg tulla — aeg minna» «Vanemuises» (lavastaja A.-E. Kerge), festivali peapreemia pälvinud lavastus. Kirikuõpetaja — Heikki Haravee, Andres — Jaan Tooming, Mari — Raine Loo.

Ü. Laumetsa foto



rahvusliku arhetüübi, põhimüüdi, hiljutise aja, ka praegu oluliseks muutunud sisemise probleemi kajastus. See küsimus on meil ikkagi kõigil kukla taga: mis raskuse vaim see hoiab meid praegu lahti minemast? Samal ajal kui grusiinlased teevad «Patukahetsuse», Rasputin kirjutab «Tulekahju». Millal hakkame meie rääkima oma patukahetsusest ja meie tulekahjust? Just neis lavastustes on midagi väga olemuslikku, mis meid ka praegu veel liikumatuna kinni hoiab.

Kuidas sobib sellesse mudelisse Ajtmatovi «Ja sajandist...»?

Jah, tegu on hoopis teistsuguse kirjaniku ja kirjanduse, teise rahvaga. Aga lavastuse iseloomu räägib ju samast — igipõliste väärtuste hoidmisest ja kestmisest, kestmise vajadusest kui probleemist. Võttes seda etendust kui eesti teatri nähtust, on see meie laval nagu uus, rõõmsam vaade, mis ei vastanda tammarulikku kestmisprogrammi armastusele ja vabanemisele, jumala juurde jõudmisele, nagu ta on vastandunud ka Tammsaares, kus jumal teeb Andrese kurjaks. Jedigejs saavad need kaks poolust kokku, siit peaks minema tee edasi, mitte ummikusse, vaid ikkagi avatud taeva poole. Teame ju väga hästi, et Kitzbergi tammarulased on omal ajal kuulutatud konservatiivse ideoloogia kandjaks, reaktsionäärideks. Ka Sabitzan süüdistab Jedigeid sellesamas, ja vaataval tekibki ajaloolise paralleeli võimalus. Muidugi, niisugused seosed erinevate lavastuste vahel said tekkida ikkagi juhul, kui vaadata neid kolm õhtut järjest. Siis muutub paratamatult üks tekst teisele kontekstiks. Üks mõte hakkab ennast edasi kerima, kui tuled järgmisel õhtul ja istud samale toolile ja vaatad samale lavale.

Huvitav on see, et praeguses ajas, kus midagi siiski küllalt kiiresti muutub, kus muutuvad hoiakud, vabanevad tabud, kõlavad need etendused ikkagi veel kaasaegselt, kuigi need pole ju äsja tehtud lavastused. Vananenud nad ju ei tundu?

Küsimus on selles, millest me rääkime ka festivali arutelul. Sellesamas kiirenemise ja muutumise ajas tuleb endalt küsida, mis siis tegelikult sisuliselt toimub, milles seisneb praeguse muutmise inimlik väärtus? Arvan, et on liht-

salt võimalik olla loomulikum, tulla rahulikult tagasi nende põhiväärtuste juurde, mis on olnud tõrjutud või sootuks ära unustatud. Selles mõttes on teatrikunst tol vahepealsel ajal tõepoolest olnud omamoodi puhvriks, kui sotsiaalkriitilistest teemadest rääkida. See aga, millest oleme rääkinud varjatult, poolihääli, on olemas Ajtmatovilavastuses. Huvitav, et Tartus kõlas Ajtmatov tõepoolest hoopis publitsistlikumalt selle sõna otses mõttes. Mingis kontekstis ka väga hästi. Näiteks stseen värava taga, kus vaatajad jäid koos lavalolijatega otsekui teisele poole värravat, mis varjas hävimisohus rahvuskalmistut. Oma teravuses haakus see äkki väga aktuaalselt Kirde-Eesti tulevikuga. Seepärast võttis Tartu publik just selle stseeni väga tundlikult vastu.

Viljandi esietendusel ei mõjunud mulle kõige tugevamini hoopiski mitte väravaesine stseen, vaid stseen, kus Jedigej mähib surnut. Sellega seostub üks teema, millest on jällegi vähe räägitud. Kultuurilise sund- ja madalseisude üks ilminguid on meil ju olnud see, et mingid väga sügavad, inimlikult igavesed teemad, nagu näiteks surm, kaovad kuidagi muu päevapoliitilise varju. Tookordsel vaatamisel oli surma suurus, surma ja jumala teema lavastuses ja Komissarovi mängus väga tugev, sellepärast ootas festivalietendus lausa hinge kinni pidades seda vapustavat stseeni. Kuid selles kontekstis, kogu festivali õhustikus ei kõlanud see nii võimsalt nagu lavastuse publitsistlikud noodid. Ja seetõttu muutus Tartu etenduse kunstiline ruum nagu kitsamaks, madalamaks. Kahju, et Ajtmatovilavastust ei ole ka retsensioonides analüüsitud küllalt mitmemõõtmeliselt, vaid on jällegi nagu Ajtmatovit ennastki seotud väga otse ühiskondlik-poliitilise joone, sotsiaalsete ülesannete lahendamisega. Nii romaanis kui ka lavastuses on ju päevakajalisega kõrvu inimese igavesed vaevad, inimliku kõrguse ja madaluse vahekord, inimese igavesed kohustused. Võib-olla põhjustab etenduste ebastabiilsuse asjaolu, et lavastuslikult ei ole üks või teine rõhk üheselt välja toodud, lavastaja pole ka ise valinud dominant. Aga see sõltub juba Ajtmatovist endast, selles mõttes on Ajtmatov



T. Ajtmatovi «Ja sajandist on pikem päev» «Ugalas» (lavastaja Kalju Komissarov). Jedigej — Kalju Komissarov (preemia parima meesosa eest).

E. Veliste foto

ise niisama ambivalentne, siin on nad Komissaroviga ühtemoodi, ajaliku ja igavese vahel kahestunud. Komissarovit on alati pisut ühekülgsest peetud poliitilise teatri esindajaks ja see stamp hakkab nüüd vaatajas tööle kõikide tema lavastuste puhul. Komissarov ise on hakanud lavastajana juba muutuma, kriitikud-vaatajad asetavad ta aga ikka veel endistesse raamidesse. Komissarovi lavastajamineviku taustal oli surma teema, kogu see surnu mähkimise stseen ääretult oluline. Midagi hoopis olemuslikumat tema varasemast otsesihitud teravusest. Selles mõttes on väga põnev jälgida, millises suunas Komissarov kunstnikuna veel muutub, kuidas ta vananeb. Alati on huvitav jälgida, kuidas inimene vananeb, — kas muutub selgemaks, targemaks või läheb rabadamaks.

«Sirbi ja Vasara» festivaliülevaates ütles keegi külaliskriitikuist Komissarovi kohta, et ta muutub üha kurjemaks ja iroonilisemaks. Lugesdes võis arvata, et see on trükiviga, — võima lik oleks küll kurvemaks ja iroonilise-maks, aga mitte kurjemaks.

Külalistel tekkiski «Ugala» etenduste vastuvõtul dissonants kohaliku publiku reaktsiooniga, sest tööpoolest kõlas Tartu etenduses kogu kalmistuteema palju järsemalt, meile aktuaalsemalt. Siit ka kõrvaltvaatajatel tunne kurjusest ja iroonilisusest. Minu arvates on aga selles lavastuses mingid olulised märgid, mis annavad ootuse või lubaduse hoopis teistsuguse Komissarovi tekkimiseks. Muidugi on lavastuses üleliigseid kihte, lõpetamata teemaotsi, mingi settimatus; slaidid ja ka lõpulaul mõjusid praegu juba täieliku mürana. Aga on ju Miki-

vergi, kelle muutumine on toimunud seadmise-selginemise suunas, jõudnud nüüd sellise «Libahundini», mille kohta ütlesid teised ja ei oska minagi muud öelda, kui et see oli puhta kõlaga selge etendus. Kusjuures mäletame ju väga hästi, et just Mikiveri puhul on olnud aastaid tagasi tegu sellega, et ta on rabe, ebauhtlane, ei kõla puhtalt jne. Seepärast ongi huvitav vaadata, kuidas sellised oma aja suhtes väga tundliku närviga lavastajad jõuavad vananedes selguseni, suurte tõdede äratundmiseni. On vist nii, et see praegu 40.—50. eluaastate vaheline põlvkond saab tänu õhustiku selginemisele nüüd ehk rahulikult vananeda, enda juurde jõuda. See on ju täiesti uus situatsioon, mida meil pole varem olnudki. Võib-olla on see esimene põlvkond, kellele saab osaks nii noorus kui vanadus — selliselt, et vanadus on mingis mõttes nooruse jätk. Eelmised põlvkonnad on ju olnud sunnitud vananema oma noorust eitades. Eluline ja ajalooline kogemus ei saanud selgineda loomulikult viisil. Praeguste keskealiste sotsiaalne kogemus võib olla küllalt kibe ja selles võivad selguda mingid hoopis uued dramaatilisuse allikad, aga see on vähemalt põlvkond, kelle vanadus loodetavasti ei muutu farsiks.

Mida arvad neist viimasel ajal üsna sageli kõlanud mõtetest, et teater on kaotanud intelligenti huvi ja usalduse, et tänane teater pole enam sotsiaalne sündmus jne?

Praegu on tegeliku elu sotsiaalsed sündmused meie ees ja nad jõuavad kiirelt oma tähenduses pärrale. Sellest on ju ka räägitud. Võib-olla hakkab teater kontrastina tõesti muutuma subtiilsemaks, esteetilisemaks ja küllap on seda vaja.

Aga mis teatri tähtsusesse puutub, siis sotsioloogiliselt vaadates on oluline see, et teater on teadlikult hakanud otsima kontakti noore põlvkonnaga. Selles mõttes teatri tähendus, olulisus säilib ja peaks just nimelt kasvama. Niipalju kui näitavad kõik uurimused, on näiteks kirjandusel praegu väga raske noortega kontakti saavutada. Teatril on seda arvatavasti hoopis kergem ja loomulikum teha ning on väga hea, et mitmed tegijad seda ka teadlikult arvestavad. Ja see, et teater ei ole sotsiaalne sünd-

mus, selgub ainult võrdluses hiljutise ajaga, millest peaks rääkima lihtminevikus — siis ta seda tõesti oli. Aga teater kaotas stagnatsiooni umbuses liiga kiiresti vastupanuvõime, väsis liiga ära. Väsisid ära tegijad ja väsis ära ka vaataja ootamast. Mis siin nii väga imestada ongi? Loomulik, et selles väsimuses ja umbuses läksid ka paljud asjad rikki ja lõhki, läksid inimesed ära jne. Jääb ainult loota, et praeguses tuulisemas ja värskeemas õhustikus hakkab ka teatri tegijail parem. Aeg on ka selline, et ei taha midagi nii väga ennustada või hinnata. Ennustada on raske ja hinnangud tunduvad anakronistlikud, sest nad lähtuvad veel sellisest taustsüsteemist, mille kohta võib juba julgesti öelda: eile.

VABARIIKLIKU TEATRIFESTIVALI PREEMIAID

Festivali peaauhind — «AEG TULLA — AEG MINNA» (RAT «Vanemuine»). Lavastaja Ago-Endrik Kerge, esiletõstetud osatäitmised Jaan Tooming (Andres), Raine Loo (Mari).

Lavastajapremia — MIKK MIKIVER «Libahundi» lavastamise eest (Rakvere Teater).

Parimad meesosatäitjad — ROMAN BASKIN (Cyrano) lavastuses «Cyrano de Bergerac» («Vanalinna Stuudio») ja KALJU KOMISSAROV (Jedigej) lavastuses «Ja sajandist on pikem päev» («Ugala»).

Külaalkriitikute näitlejapremiad — MADIS KALMET (Margus) lavastuses «Libahunt» (Rakvere Teater) ja SULEV LUIK (Raimond Valgre) lavastuses «Valge tee kutse» (Noorsooteater).

Parim lavakujundus — VADIM FOMITSEV «Tormi» kujunduse eest (TRA Draamateater).

Parim muusikaline kujundus — VIIVE ERNE-SAKS lavastuste «Libahunt» ja «Torm» muusikaliste kujunduste eest.

Parim kõrvalosaline — LII TEDRE (Liisi) lavastuses «Soo» (Pärnu Draamateater).

Parim episood — HENDRIK TOOMPERE (Bottom) lavastuses «Suveöö unenägu» (Nukuteater).

Tartu linna asutuste ja organisatsioonide poolt väljapandud esemelised auhinnad said: Priit Pedajas «Soo» lavastamise eest, Herrardo Conterras (Izold Kukin «Zannas»), Lia Tarmo ja Elmar Trink (Hilda ema ja Jannu «Soos»), Eva Novek (Vanaema «Libahundis»), Kaie Mihkelson (Ariel «Tormis») ja Rein Agur «Suveöö unenägu» lavastamise eest.

Mõnda muusikast

VYTAUTAS LANDSBERGIS

Ühed kirjutavad juba tuttavat muusikat, teised — vähem tuttavat.

Ühtedele on meeltemööda juba tuttav muusika, teistele — vähem tuttav.

Kõige koledam: kõik see on subjektiivne. Võib-olla isegi loomulik. Mis teha?

Vastuvaidlematu ja äraproovitud retsept oleks niisugune: ühed peaksid kirjutama muusikat, mis oleks veidi vähem tuttav, teised aga veidi tuttavam. Siis oleks kuulajal veidike veel vähem meeldiv muusikat (nii üht kui teist) kuulata ja kõik me liiguksime ühises rivis edasi.

Mõistagi — loomuliku entroopia teed.

* * *

On vaieldud ammust ajast, kärevalt ja tõredalt: kas muusikas on sisu? Kas on või ei ole igasuguses muusikas, milline ta ka poleks, või on heas muusikas, kehvast aga pole? Või on siiski igasuguses, ainult et pole ühtviisi sisukas (sisu)? Kas see sisu on abstraktne või konkreetne või igasugune ja kas sel juhul oleks abstraktne hea või pigem halb, konkreetne aga pigem hea? Või kui sisu juba olemas on, kas ta peitub siis muusikas endas nagu topises ja seda katavad üksnes mingid kvartsektakordid *allegro as-moll*, või algab ta alles kuulaja kõrva trumminahast?

Sel vaidlusväljal puutume kokku nii ratsionaalsete kui ka müütiliste väärtushinnangutega, hallide ajurakkude dialektilise sõtkumisega, eneseteostuse kirgedega ja sihtidega, argumentidega, mis aitavad saavutada püha eesmärki, näiteks tõde, kasu või midagi veel muud. Sellepärast tasub aeg-ajalt panni liigutada ja esteetikapanakoogid ümber pöörata. Et nad päris ära ei kõrbeks.

Niisiis, kui muusika oleks abstraktne, kuidas me siis saaksime tajuda teda 58 kuulmismeelega? Muidugi, osa kogu

maailma muusikast kirjutatakse üles nootidega, osa salvestatakse heliplaadile või -lindile, aga kui esemestumine tähendaks abstraktsiooniks muutumist, eksiksime võimatuisse paradoksisse. Paratamatult tuleb otsida uus sõna. Päris muusika, see tähendab kõlav muusika, on läbinisti konkreetne, helidest koosnev, seetõttu ongi teda võimalik kinni püüda ja tolele plaadile konserveerida. Abstraktsiooni ei saa konserveerida.

Ammust ajast on tuvastatud seegi, et pole olemas vormi ilma sisuta ja vastupidi. Kui öeldi, et kusagil on üksi vorm, öeldi ebafilosoofiliselt. Kui räägiti, et puises vormis on skulptuurne sisu, räägiti muinasjutuvestja kombel. Ja ennäe, mõni asetab vormi juba maalilise sisu, otsekuu raami. Ainult muusikaga on igavene häda, libiseb eest ära. Kätte jääb kõigest vorm, nootidest sekstakordid, võib-olla pole sisu olnudki? Ent kaitse tunnistajad tõusevad: ma kuulen, tunnen, kujutlen. Järelikult tajun. — Ja mis siis, ehk tarvitad omavoli, luiskadleiutatud? — Aga miks ma siis ei leiutanud samasuguseid asju eile, teist lugu kuulates?

Ja seisamegi teerajal, millel on lõpuni kaks haru. Ma kas kuulen, mida tahan, ehkki seda (või üldse mitte kui midagi) seal pole, või on seal juba olemas **kõik**, mida vaid suudavad kuulda sm Mina, mu trepikojanaaber ja kõik teised mis tahes ajal ja mis tahes paigas. (Raja keskepaiga ümbrus kubiseb veel kõiksugu ühiskondlikest ja ajaloolistest tinglikkustest osaliselt mõistetava ja mõistmatu sisu suhtes, kuid neis ärgem hakakem sorima, kõik see on teada ja igav.) Niisiis — absoluutne, üleüldine, potentsiaalselt ammendamatu inimlik sisu. Kui antud muusikas jääb miski (või kõik) esialgu tunnetamata, siis see ei tähenda, et seda pole, et jääbki tunnetamata. Või et see ei ilmu sinna hiljem

(?!), siis, kui hakatakse tunnetama. Lugu on nii, et skolastika tasandil võivad asjad näida ühendamatuina nagu vastandpoolused, aga tegelikkuses osutuvad (peaaegu) üheks ja samaks. Kuulen, järelikult on. Ei kuule, aga võib juhtuda, et hakkab kuulma, tähendab, võib-olla on.

Jääb (loodetavasti) viimane küsimus: mis pagana sisu see on, mida ta õige sisaldab?

Inimesed võivad teha tohutult palju mõttetusi, aga nad ei tee midagi mõtet. Muusika tegijal on alati mingi eesmärk, vajadus, ka mingi sõnum. Mii-nimamina: mulle (või meile) tundub see ilus (või: meeldib, on huvitav, tähtis, vajalik). Teised (arvavad, et) annavad teada veel muudki, koguni suurel hulgal.

* * *

Mis asi see demokraatlik muusika peaks olema, pole veel keegi suutnud täpselt seletada. Ometi me kõneleme, kirjutame ja loeme: žanri demokraatiseerimine, demokraatlikud vahendid (muusikas), demokraatlik loomelaad.

Suurema selguse huvides tuleks eristada vastavalt ka plutokraatlikku, teokraatlikku, aristokraatlikku ja bürokraatlikku loomelaadi. Esialgu pole eristatud, seepärast ripub eeltoodud üksik mõiste õhus ega tea isegi, mida ta tähendab. Kahtlane nähtus. Ainult et ei hakkaks, jumal hoidku, tähendama midagi ülemäära kõrget, mis püüaks puge-da kõrgema klassi rüüsse. Siis näiks kõik ülejäänud juba ebademokraatlik (= vähem demokraatlik) või koguni antidemokraatlik, rangelt ja õiglaselt süüdimõistmisele kuuluv.

Samal ajal aga hoiatavad klassikud, et kunstis — hindamatute väärtuste spetsiifilises valdkonnas — ei ole tänane häälteenamus veel jumalik hääl. Et demose mõiste endaga saab demagoogiliselt mängida. Et Puškin oli rahvalik, ehkki tema rahvas ei osanud veel lugeda (neil, õiguseta pärisorjadel, polnud selles süüd).

Võib-olla on ka praegu mõni looja tõeliselt rahvalik, kuigi me pole veel õppinud tema muusikat kuulama?

* * *

Muusika on olemuselt lüüriline kunst. Aga lüürika pole õrnutsemine, vaid — kõik läbi indiviidi prisma. Kõik omaenda mina nimel, kuigi sm Mina seisab tavaliselt autorist aupaklikult veidi eemal ja on pealegi kord lõhestunud, kord paljunäoline, iga kord millegi poolt isesugune. Autoriga on teisiti: tema, eriti meie oma, on täitsa ühtne, sihuke roostevabast terasest ja kristallist mono-liit.

Sellegipoolest on käibel igasugu sõnu. Muusika on küll dramaatiline (ehkki pole määratud teatrile), küll filosoofiline, küll eepiline (mitte lugemiseks), küll maaliline (või poetiline), rituaalne, intellektuaalne, veel ehk kerge — raske, itku-matuse, meelelahutuslikult patune. Spetsiaalse aparatuuri abil mõnda sümfooniassa süüvides leiame selles muidugi «objektiviseeritud kujundeid», kuulame hoolega «eepilise karakteriga» jutustusi, ühtlasi tabame siin-seal jutustuse «lüürilise kallaku», mööda vilksatab uje lüüriline kangelane oma mõnevõrra subjektiivsema lüürilise väljendusviisiga. Leiame erinevaid jõude, algeid ja võitlusi, kõik väljaspool meid, kõik partituurides.

Seesugune koorimistehnika, mille abil sülitatakse välja noodid ja järatakse siis mõtteiva, võimaldab personifitseerida muusikalise dramaturgia iseärasused, teha need otsekui silmanähtavaks. Ometi on mõõgal kaks tera.

Teel peaksid olema hoiatussildid: hei, ära usalda eessõitjat, otsusta ise, omal riisikol! Heliloojad ju teavad muusikat kirjutades, mis selles tegelikult on, aga võib ka juhtuda, et tuleb välja midagi muud, kui nad kavatsesid. Aga kust peavad seda teadma muusikateadlaste lugejad? Äkki pole sümfoonia tõesti sümfoonia, vaid kangelaste või igasugu algete lahing? Ja suur hulk õpetatud mehi mõistab kõike seda nii hästi, et mine või kadedusest löhki.

Minu arust ei saa muusikat draamaks muuta, järelikult ei tasu selles suunas üle pingutada. Kui oleksin helilooja, mõtleksin välja mingi sümfoonia või sümfoonilise poeemi «Othello» ja teaksin juba ette, et teisedki saaksid teada, mida tähendab temperamente, kirglik, veidi sõdurlik peapartii, ja mida tavatult õrn ja puhas kõrvalpartii. Võib-olla lisaksin

veel kolmanda teema, vähem kauni, sünkja ja hirmuäratava, mis ise sunniks peale Jago (teema, kujundi, tõlgenduse jne). Siis aga... koristan ära oma oopuse pealkirja ega hingagi sellest kellelegi, ja tähtis negatiivne kangelane kaob jäljetult. Vaese Jago jäänused muutuvad korrapealt kas «saatuseks» või «kurjuseks», võib-olla mitte just tingimata mingiks väliseks «heade» teemade elu hukutajaks, aga väga tõenäoliselt millekski meie üldiste võimaluste ringmängus olemasolevaks.

Meie ees on Beethoven, vististi kõige dramaatilisem (draama kui žanri ja meetodi tähenduses) helilooja instrumentaalmuusikas. Kääri ainult käised üles ja hakka tema kangelasi, jõude ja võitlusi paika panema ja ära seletama. Ometi on tema muusikas hoopis olulisem see, mida võiks nimetada vaimu ja mõtlemisprotsessi dialektikaks. Võimas ja rikas vaimne maailm, selle seesmiste protsesside emotsionaalne ja eneseteadvustamise tee dialektika on Beethoveni muusika ainus ja kõikehõlmav kangelane, mitte aga saatusest haavatud Werther või paha Giulietta Guicciardi, kes justkui olevat kavalal moel peidus Kuupaiste sonaadi *Allegretto* motiivide all... Mõistagi vahendab too muusikiline dialektika veel nii ajastut kui ka seda mitte just päriselt läbinähtavat inimest, kes muutub ajastutest aeglasemalt.

Ehk piisab muusikale ühestainsast tegelasest, lüürilise luule kombel, et kommentaatorid ei poeks autorile liiga ligi, ei samastaks iga meeoleolu autoriga. Las ta olla spetsiifiline, muusikiline (s. o muusikast pärit) lüüriline kangelane, mis tahes ülivõimsasse helitragöödiasse teda ka ei heidetaks. Kuid siiski tuleks veel arutada üht erinevust.

Lüürilisel luulel ei näi üksikteoses (luuletuses) olevat võimet esindada universumit, kogu elu mudelit. Selles mõttes ei saa poeesiat võrdustada sümfoonia või kvartetiga. (Poeetid kirjutavad küll tsükleid ja koostavad luulekogusid, ometi ei tööta nad välja selliseid lüürilisi suurvorme nagu on muusikas. Lihtsam on siirduda ballaadi- või poemižanri.) Sellepärast ei saa muusika lüüriline kangelane olla ükskõik missugune Juku,

ta on Keegi Imelises, suudab tunnetada ja modelleerida kõiksust. Kuivõrd suudab, kuidas tuleb toime — see on juba autori võimete küsimus (ja tulemus), antud aja esteetika, valitud žanri ja muude seda laadi tegurite küsimus.

* * *

Muuseas, kusagil pole juhtunud lugema negatiivsest lüürilisest kangelasest. Nähtavasti sellist polegi. Ega saa ta kiidelda ka positiivsusega, ilmselt pole teda võimalik suruda eeskjuju, musternäidise vormi. Ta on nagu on — nagu inimene, nagu muud inimesed, aga ehk tahtmatult selline, millised need inimesed sooviksid olla. Ja hea kunstnik tähendab peale selle kogu inimkuhila ekstraktiks ning toob nähtavale midagi, mida me pole veel endas ära tundnud.

* * *

Kunsti eetika ja positiivne kangelane. Suure artikli, traktaadi, dissertatsiooni teema?

Muidugi, kui poleks paberi kokkuhoidu, sõrm haige ja pastakas rikkis. Aga ilmagi ei tasuks näha vaeva, vastus on juba pealkirjas.

Kunst ongi kangelane. Milline on, selline on.

Või ka vastupidi, koolis ju õpetati, et kui $a=b$, siis $b=a$. Muusika, mille toimel kõik esteetika seebimullid lihtsalt lõhkevad, kinnitab seda kummalist tõika.



Vladimir Alumäe
K. Suure foto

Vladimir Alumäe elutöö suurus ja mitmetahulisus väärrib põhjalikku ja ulatuslikku käsitlemist. Alljärgnevates ridades puudutan vaid neid tema isiksuse jooni ja tegusid, mis mulle, tema õpilasele, on nähtavamad olnud.

V. Alumäe lõpetas Tallinna Konservatooriumi professor J. Paulseni viiuliklassi 1937. aastal. Järgneval hooajal täiendas ta end riikliku stipendiaadina Londonis C. Fleschi juures. Illustreerigu noore V. Alumäe töövoimet, et selle üürikese kolme kuuga võttis ta läbi

Tšaikovski, Brahmsi ja Paganini-Wilhelmi viiulikontserdid. Seejärel asub V. Alumäe tööle Tallinna Konservatooriumi õppejõuna.

Muusikakriitikasse on jäänud jäljed värskelt diplomeeritud helikunstniku edukatest soolokontsertidest «Estonia» kontserdisaalis (1938) ning Riias (1940, klaveril O. Roots) ja esinemistest Rootsis (1938), Soomes (1939), Saksamaal (1939).

Konservatooriumi päevil ja lõpetamisele järgnevatel aastatel omandas V. 61

Alumäe mitmeid teoseid, mis jäävad armastatud repertuaariks läbi elu. Need on Isaye Divertiment, Raveli «Mustlane», Francki Sonaat, Saint-Saënsi «Introduktsioon ja Rondo Capriccio», Elleri Esimene sonaat, Suki Neli pala. Mozarti viiulikontsertidest jääb tema lemmikuks kontsert nr 4 D-duur KV 218.

1940. aasta juunisündmused toovad kaasa ka muudatused konservatooriumi elus. Alustatakse ulatuslikke ümberkorraldusi, viiakse kogu muusikaharidus üle uutele alustele. 1941. aasta veebruaris määratakse direktoriks Vladimir Alumäe. Sõda. Osa õppejõude evakueerub, ka V. Alumäe. Temast saab Tšeljabinski oblasti filharmoonia solist, seejärel Eesti NSV Riiklike Kunstiansamlite solist Jaroslavlis. Alates 1942. aastast oli ta Eesti NSV teeneline kunstnik.

Naasnud Eestisse, jätkab V. Alumäe 1944—1948 sõjajärgse konservatooriumi esimese direktorina. Raske ja keerulise aja probleemide hulka kuulusid õppeplaanide ja -programmide väljatöötamine, instrumentide muretsemine, noodikogu taastamine, õppejõudude kvalifikatsiooni tõstmine. 1945. aastast oli V. Alumäe professor.

1944. aastast tegutses keelpillikvartett Turgan—Alumäe—Laan—Karjus, aasta pärast jätkati koosseisus Alumäe—Varik—Laan—Karjus.

1945. aasta detsembris toimunud üleliidulisel interpretide konkursil märgitakse V. Alumäe esinemine ära II järgu diplomiga. «Tõsiselt suhtuti konkursi Eestis, kust saabus väike, aga tugev rühm interpreete. Eraldi tõstaksin neist esile suurepäraselt viiuldajat Alumäed ja andekat pianisti Seppa.» (D. Sostakovitš, «Pravda» 31. XII 1945.)

Sõjajärgseil ja 50. aastatel lisanduvad V. Alumäe repertuaari Tubina I viiulikontsert, Sibeliusse Viiulikontsert ja Mozarti «Sinfonia Concertante».

Nendest aastatest jäävad elu lõpuni punase niidina läbima kontserdiprogramme Handoškini Soolosonaat, Händeli Sonaat g-moll, Prokofjevi Sonaat nr 2, Beethoveni Sonaat op 47, Bartóki «Ungari viisid».

1956 sai V. Alumäe Eesti NSV rahvakunstnikuks. Aastatel 1957 ja 1958 esines ta Eestimaa igas nurgas nagu tõeline oma rahva kunstnik, andis umbes 60 soolokontserti rahvamajades, koolides, tehastes, kolhoosikeskustes. Kavade koosseisid peamiselt väikevormidest, muutudes olenevalt kohapelistest tingimustest.

Alumäe partneriteks on olnud paljud nimekad pianistid: Olav Roots, Bruno Lukk, Anna Klas, Heljo Sepp, Vaike Vahi, Tarsina Alango, Helju Tauk, Evi Ross, Viiva Väinmaa, Lille Randma, Eugen Kelder. Aastatel 1956—59 tegut-

Esireas: Vladimir Alumäe, poeg Arno, Ivo Juul, Ene Rebane; teises reas: Ingrid Saat, Ivi Tiivik, Hille Erendi, Mare Teearu, Harry Rikandi; taga seisavad tütar Niina ja Paul Purga. Umbes aastal 1961—1962.





Ingrid Saat, Elna Sommer, Mare Teearu, Ülle Velner, Paul Purga, Vladimir Alumäe, Ivi Tivik, Ivo Juul ja Hille Erendi aastal 1961 või 1962 seismas lootuses, et kivilasu nende jalge ees on konservatooriumi nurgakivi.

ses keelpillikvartett V. Alumäega I viiulina Filharmoonia koosseisus, II viiulit hakkas mängima E. Lippus.

Üks allakirjutanu esimesi teadlikumaid ja seejuures eredamaid kontserdimälestusi V. Alumäest on pärit oktoobrist 1960. E. Lippus kirjutab: «8. oktoobril kuulsime «Estonia» kontserdisaalis esinemas V. Alumäed väga ulatusliku ja nõudliku kavaga. Mulje kontserdist oli haarav. Kunstnik väljendus jõuliselt ja kirglikult. Teoste ülesehitus oli selge, hästi jälgitava arengujoone ja haaravate kulminatsioonidega. Detailid olid tabavad ja suure fantaasiaga karakteriseeritud. Sellega liitus tehniline meisterlikkus ja süvenenud viimistlus.

Samaväärse osa kontserdi õnnestumiseks andis pianist H. Sepp, kes klaveripartiid veenvalt läbi viis ja solisti tema taotlustes toetas...» («Sirp ja Vasar» 21. XI 1960.)

Kuuekümnendatel aastatel täieneb V. Alumäe repertuaar eriti kaalukate teostega. Käies tallamata radu, süüvib ta uute helitööde olemusse. Tema loomingulise kõõgipoolega olid tema õpilased hästi kursis, nad olid ka tema esimesed kuulajad.

Kirjas Vösult 20. VII 61 kurdab Alumäe: «Olen pisut hakanud pilli harjutma ja olen masenduses oma ebamusiikaalsuse pärast, kuna Bartóki Soolosonaat ei fikseeru intonatsiooniliselt vajaliku konkreetseusega. Tuleb vist üle minna lausa fragmentide isoleeritud drillile (koos veel selle konkreetse intonatsiooni otsimisega). Pean ta siiski umbes septembri keskpaigaks enam-vähem korra saama, kuid senine kasutegur ei ole piisav.»

Bartóki Soolosonaadi esiettekanne NSV Liidus 1961. aastal on kahtlemata üks olulisemaid tähiseid V. Alumäe interpreediteel.

Publiku ette jõuavad tema esituses H. Elleri 1931. ja 1940. aastal kirjutatud, nüüd aga uut moodi seatud «Fantaasia» ja «Pala» (hilisema nimega «Avarused») sooloviiulile. Omaette peatüki moodustab Raveli Sonaadi ettevalmistus. Kõlab Beethoveni Viulikontsert.

1961. aastal saab V. Alumäel teoks järjekordne reis Rootsi. Koos soolokavaga on kaasas Hatšaturjani, Sibeliuse ja Mozarti (KV 218) viiulikontserdid. «Helsingborgs Dagblad» 13. XI 1961 peab Eesti tippviulidajat V. Alumäed 63

võrdseks viulivirtuooside Oistrahhi-dega. Soolokontserdi järel Muusikaühingus kirjutab «Vestmanländs» 17. XI 1961 «... et muusikat võib mõista hoopis teistmoodi, et teosed, mida tunned juba aastakümneid, võivad äkki kõlada nii, nagu polekski tundnud nende hinge, kuigi «keha» esitatakse tuttavlikul kujul.»

Sümfooniakontsertidele reageerib arvustus: «... üheks meeldivamat sorti moodsaks palaks oli kontserdi teine number, nimelt Hatšaturjani Viulikontsert, mille esitas suurepärase viuldaja. Eesti viuliprofessor Vladimir Alumäe võitis Helsingborgi publiku tormilise poolehoiu juba oma siinse esimese esinemisega. V. A. on virtuoos sõna tõsisel mõttes. Peale suurepärase tehnika on tal ka tore viulitoon.»

Rootsist tuli maestro tagasi oma ütlemist mööda «peaaegu püksata», kuid stereoraadioga. Sellest oli palju rõõmu nii talle kui ka õpilastele. Soojad mälestused on jäänud ühistest plaadikuulamistest.

Juba sel ajal oli Alumäe repertuaaris hulk eesti heliloojate viuliteoseid, elu jooksul kogunes neid umbes nelikümend.

1946. aastal mängis ta E. Tubina Viulikontserti nr 1. 1958 V. Alumäele saadetud kirjas lubas E. Tubin saata talle II viulikontserdi noodid ja lisab: «... kui olete selle kätte saanud ja Teil on huvi seda ära õppida, oleksin väga rõõmus, kui Teie seda teost mängiksite — tean, et Eestis olevatest viuldajatest olete kõigepealt Teie see, kes seda h ä s t i teeks. Tehniliselt on see ehk raskem esimesest kontserdist, kuid sisult tohiks see umbes sama kergesti mõistetav olla suurele publikule.»

Pärast Rootsi reise täieneb V. Alumäe repertuaar E. Tubina II sonaadi, Ballaadi ja Capriccioga. 1962 valmib E. Tubinal sisutihe ja dramaatiline Sonaat viulile, mille V. Alumäe kannab ette 15. septembril 1963.

Et eesti interpret eesti muusikat mängib, seda pidas V. Alumäe iseenesest mõistetavaks. See jäi külge ka tema õpilastele.

Väga lähedane oli V. Alumäe side Heino Elleriga. See pole uudis, et H. Eller oma helitöid ikka üle vaatas, paran-

das ja silus, lisas siia-sinna mõne detaili, asetask ümber mõne rõhu. Isegi kordustrüki puhul (võrdle 1963. ja 1970. aastal välja antud «Fantaasiat») jõudis ta palast veel üle käia. Siin oli V. Alumäe asjatundlik kriitik, mitme teose esmaesitaja ja polnud kitsi ka omapoolsete ideede väljapakkumisega. Näiteks oli V. Alumäel väga hästi välja arendatud flažoletitehnika (demonstreerimaks täielikku üleolekut võis ta topeltflažolette mängides juttu ajada), seepärast kasutas ta neid üsna meelsasti. Nii on «Avaruste» lõpu paljusid viuldajaid ohkama panev teema läbiviimine kõrges registris ülemises hääles koos orelipunktiga flažoletil alumises hääles V. Alumäe idee. H. Elleri meeldis nii saavutatav kõlavärv. Väga huvitava võtte leidis V. Alumäe Elleri esimese sonaadi kadentsis, kirjas on see ta raamatus «Mõtisklusi...» lk 116. Kes selles passaažis «kellukest» (lahtine keel) kuulma on hakanud, see vaevalt teistmoodi mängida tahab. Tõsi, kõige mugavam variant see kindlasti pole.

Eriti tihe oli V. Alumäe ja H. Elleri koostöö Viulikontserdi uue redaktsiooni valmimisel.

1964. aastast alates on V. Alumäe õlul taas TRK rektori kohustused, mistõttu tuli loobuda nii mõnestki interpredi elulisest vajadusest. Repertuaari täiendamiseks jääb aega napiks, ka 1964. ja 1965. aastate kontserttegevus oli piiratum. 1966. ja 1967. aasta toovad küll kaasa mitmeid reise, sh Soome rahupooldajate liidu kongressile NSV Liidu Rahukaitsekomitee esindajana, Montreali EXPO meistriklasi tunde andma ja rahvusvahelise konkursi žüriisse, kuid 1968 ja 1969 võõrutavad hoopis pillimängust. Ei saa ka mööta, palju mõjus tervisele konservatooriumi uue hoone keerdküsimusele pühendatud energia- ja närvikulu.

1970 kutsuti V. Alumäe Tšaikovski nimelise konkursi žürii liikmeks, samal aastal vabaneb ta rektori ametist ja hakkab juhatama kellpillikateedrit. 70. aastate meeldejäävaimaks interpretatsioonisaavutuseks kujuneb B. Parsadanjani Soolosonaadi esitus. Kõrvuti E. Tubina Soolosonaadi ja H. Elleri paladega sooloviulile oli see kaasas 1973. aastal Euroopa rahuliikumise üritustel Stock-

holmis, Göteborgis, Oslos, Hamburgis, Kopenhavis.

NSV Liidus on vähe kohti, kus poleks kolanud V. Alumäe viiul. Tavaliselt oli tal kaasas vähemalt kaks soolokava, lisaks viiulikontserdid. Viimase hooaja programmid olid väga ülevaatlikud, nagu kokkuvõte, kus kogu elu jooksul kogunenud meelisrepertuaar.

Eelolevaks 1979/80.hooajaks pakkus ta Filharmooniale neli sooloprogrammi...

«Kuis igatseme pikemaid kontserdireise! Seal saame end korralikult välja puhata (!), iga päev ettenähtud paar tunnikest isegi värskes õhus olla. Võime iga päev teha partneriga tööd, iga päev süveneda oma üldtehnika ning repertuaari viimistlemisse. Võime ka mõne hea raamatu puhketunnil läbi lugeda. Öhtul on enesetunne värsk, lava omandab järjest ligitõmbavama mõju ning kümnekonna päeva möödudes saavutame stabiilsuse, võimetekohase esinemistaseme. Loomingulises aspektis areneb me ettekanne kolme-nelja nädala jooksul sellisel reisil rohkem kui terve hooaja jooksul kodus...

Olen kindlalt veendunud, et interpreteerivategevus tuleb ka edaspidi ühendada pedagoogikaga. Ammu on aga aeg hakata tõsiselt arutama ja seejärel k o n k r e e t s e l t l a h e n d a m a selle ala paremate inimeste töötingimusi-koormusi. Ka nemad vajavad inimlikku suhtumist. Kas või kunsti huvides.» (V. Alumäe, «Interpretatsioonist»)

Minu esimesed kokkupuuted pedagoogi Alumäega leidsid aset aastal 1955. Olin siis 13-aastane, esimesse viiulitundi läksin koos emaga. Mäletan tunni peamise üllatusena võimlemisharjutusi, mida ka ema pidi kaasa tegema. Üldfüüsiline ettevalmistus oli sagedane teema. Arvata võib, et õpetaja püüdis mind nii «lahti kangutada», vabastada. Alustasime viiulimängu põhiliikumistest, kontrollimist vajas kogu mu algõpetuse A ja B. Kodus toiminud tundides anti mulle lisaks pillimänguoskustele peaaegu märkamatu teadmisi käitumiskultuurist. V. Alumäe tähelepanelikkus ja aristokraatlikud maneerid avaldasid mulle sügavat muljet.

Üliõpilasena tunnetasin kohe «Alumäe klassi» olemasolu. Peale otseste viiuliõpilaste kuulusid siia nende pianis-

tidest partnerid ja tšellist Ivo Juul. Kontserdireiside puhul oli meil tavaks oma maestrot saata ja vastu võtta, «Estonia» kontsertidel olime alatised põidlahoidjad, suvevaheajal pidasime sidet kirja teel.

Rängaks löögiks V. Alumäele oli 1961. aastal tema abikaasa surm. Suvi-sest kirjast mulle: «... Erilise soojusega pean ütlema, et minu toredad lapsed, kelleks olete teie kõik, kellega mul on vahetult tegemist erialases liinis, suutsid mind väga suurel määral toetada neil möödunud kuudel ja minul on tõesti tunne, et oleme üks lahutamatu pere, kus tunneme kaasa teineteise muredele ja siirast rõõmu teineteise rõõmudest. Väga paljud teist on minule muutunud väga kalliks, lähedaseks.»

V. Alumäe suurimaks vooruseks pedagoogina oli see, et ta lähenes igale õpilasele individuaalselt, püüdis tabada isiksuse omapära, seda säilitada ja välja arendada. Tulevase interpreedi üheks olulisemaks omaduseks pidas ta väljendusvajadust, loominguilise mõtlemise eredust. Ta õhutas meid ümbritsevast kõike head endasse ahmima, end igakülgsest harima, sisendas väsimatult, et interpretatsioonikunstis võib midagi tähelepanuväärset ära teha vaid rikka sise-maailmaga inimene.

Tunnid olid elavad, sageli isegi väga pingelised. Ometi ei tekitanud nad lootusetuse tunnet, vaid tiivustasid. Pedagoog võib olla võimeline töötama igas vanuses õpilastega. V. Alumäe aga oli loodud professoriks, arvan, et aspirantuuri tasandil. Tema eruditsioon, orienteerumine erinevates stiilides ning interpretatsioonikunsti kõrgema meisterlikkuse peensustes, pideva kontserttegevuse kogemus — kõik need väärtused eeldanuks soliidse mängutehnilise baasiga õppijat. Paraku oli minu õpingute ajal siiski rohkem neid, kellel algõpetuses lüngad, kes olid suhteliselt hilja alustanud õpinguid või sunnitud neid vahepeal hoopis katkestama. Nii ei saanudki minu arvamust mööda V. Alumäe oma võimeid täielikult rakendada ja tal tuli tihti tegelda proosalisemate asjadega. Ei ehita ju kõrghoonet ilma vundamendita! Hiljem, tänu muusikakoolile, olukord paranes. Tähtsamaid liine V. Alumäe pedagoogikas oli õpetada õpilast harjutama. 65

Professor ise oli õppinud väga viljakalt töötama. Olime pealtkuulajaiks tema näitlikel harjusseanssidel, kus ta kas kordas üldtehnika elemente või töötas mingi konkreetse teose lõigu kallal. Mõnikord tuli meil tunnis harjutada «nagu kodus» õppejõu vaikival juuresolekul. Mäletan ka juhtumit, kui V. Alumäe jälgis klassi ukse taga minu olesklemisi viiuliga, tegi isegi märkmeid, et pärast kogu mu harjutamist üksipulgi lahata. Siiski usaldas ta ehk liialt oma õpilasi, suhtus nendesse kui täiskasvanud inimestesse. Kui tunnis oli näidatud, kuidas näiteks heliredelit harjutada võimalikult suurema kasuteguriga, siis arukas oleks olnud seda tööd kodus jätkata. Paraku läks nii mõnigi kergema vastupanu teed.

Kui hästi või halvasti ollakse helitöö ettekandeks valmis, selgub tõeliselt alles laval esinemisolukorras. V. Alumäe suutis oma õpilasi esinemisteks psüühiliselt ette valmistada, sundida meid end valitsema. Sagedasemaks «juhtumiste» põhjuseks pidas ta tähelepanu kõrvalekaldumist esitatava helitöö mõtte ja tähenduse edasiandmiselt kas iseendale muusikas, publikule või hoopis kõrvalistele asjadele. Igasugustele eksimistele järgnes analüüs vältimaks vigu ja nendega kaasnevad hirmu järgmistel esinemistel. V. Alumäe oli võimeline siiralt vaimustuma õpilaste mängust. Paraku, esituse tehnilisest laitmatusest, pretensioonitust heakõlast, traditsioonilisest tõlgendusest talle ei piisanud. «Olen siiski seisukohal, et parem üks loominguiliselt ere mõttesähvatus ja pisut pattu, kui koolmeisterlikult standardne esitus.» («Interpretatsioonist».)

V. Alumäe interpreedi- ja pedagoogitöö kogemused kristalliseerusid süsteemiks, mille olemuse tähelepanelik lugeja leiab tema raamatust «Mõtisklusi viiulimängu teooriast ja praktikast» (1981).

V. Alumäe püüdis pidevalt eluga kursis olla ja nõudis seda ka teistelt. Tema huvid ulatusid kaugele üle oma kitsa eriala piiride. Ta ei leppinud sellega, et viiulikunstis tugineti põhiliselt ikka veel suurkujude L. Aueri ja C. Fleschi pärandile, seega 20. aastate seisule. Tema meelest pidanuks 70. aastate erialateadmised arvestama poole sajandiga lisandunud uurimusi viiulipedagoogidelt, jõudsalt arenenud pedagoogikate-

duste ning eriti neuropsühholoogia tulemusi.

Rikastades oma repertuaari XX sajandi klassikaga, tundis V. Alumäe, et uus helikeel pole vanade heade tarkuste ja vilumuste baasil töökindlalt ning väljendusrikkalt realiseeritav. Nii tekkisid ta raamatu põhiideed — struktuurse ja kujundilise mõtlemise ja sellele rajatava tehnika printsiibid.

Kõigepealt võetakse raamatus vaatluse alla heliteostuse-kõlakujunduse (toonikujunduse) probleem. Olgu tegemist paremate või halvemate kõlaomadustega pilliga, ikkagi valitsevad heli kujundamise alustes samad seaduspärasused (loodusseadused). Nende halba tundmist peab autor halva kõlakultuuri peamiseks põhjuseks. Pikemalt peatutakse kõlakujundusel. V. Alumäe väidab: «Kõlakujunduse seaduspärasuste ning ka instrumendi konstruktsiooni tõttu on poogna liikumissuunad ja tasapinnad väljaspool helilist konteksti määratlematud. Väljaspool helilist konteksti on täpselt määratlematud praktiliselt kõik viiuldaja töövõtted». Niisiis igasugune katse rakendada mängu ükskõik millises lülis jäika (puutumatu) hoidu viib paratamatult teostusvõimaluste halvenemisele.

Jõudes intonatsiooniprobleemini, kinnitab autor: «Ainult tunnetatud muusikalise kujundi (motiiv, fraas, lause jm.) raames oleme võimelised tajuma, kas üksikhelid selles kujundis on õiged või ebatäpsed. Ebatäpsuse taju kujuneb täpsusvajaduse tekkimise ning teravnemise aluseks. Täpsusvajadusest kasvavad korduvate paranduskatsete ja tulemuskontrolli toimel välja õigesuunalised ning järjest suuremat täpsust ja kiirust omandavad parandamisrefleksid.»

Kõige ulatuslikum peatükk «Struktuurne ja kujundiline mõtlemine viiulimängus» on praktilise kallakuga, sisaldab üle 300 noodinäite kõikjalt repertuaarist, andes tunnistust autori otsingutest helikeele struktuurist tulenevate sõrmeasetuse stereotüüpide leidmiseks. Süsteemi olemusse jõuda on hõlpsam, pill peos.

Raamat «Mõtisklusi viiulimängu teooriast ja praktikast» annab rikkalikku mõtlemisainet nii tegevviiuldajale kui pedagoogile.

Vladimir Alumäe on kahtlemata erakordne isiksus eesti viiulimängu ajaloos, siiani meie ainus viuldajast rahvakunstnik, ainulaadne pedagoog ja teoreetik. Töötada V. Alumäe kolleegina, õppida Alumäe õpilasena, olla Alumäe kõrval viuldaja polnud sugugi kerge. Tema nõudlikkus ja keeruline karakter polnud kõigile meeltnööda. Küllap ka mitte kõigile juhtivatele töötajatele, kellega tal rektori ametit pidades kokku tuli puutuda. Ta võis jäägitult pühenduda oma üritusele, kuid tema usaldust ei tohtinud petta. V. Alumäe kompromissitus viis mõnelgi juhul konfliktini. Ta põlgas rahulikku äraelamist, kartis keskpärasuse kuradikest. Vaatas kaugele ette, muretses konservatooriumi ja pillimängijate tuleviku pärast.

24. oktoobril 1978 toimus «Estonia» kontserdisaalis Vladimir Alumäe viimane kontsert. Ma ei saanud minna, pidin leppima raadioülekandega. Siiani on kõrvu püsima jäänud lisapalaks mängitud Elleri «Avarused».

V. Alumäele sobis see pala, ta mängis seda alati väga hästi ja senini on tema interpretatsioon jäänud ületamatuks. Seda iseloomustas põhjamine kargus, jõuline mehisus, tark tõsidus. Kuid seekordne esitus oli täiesti eriline, tahtmatult tekkis küsimus: kuhu veel edasi minna? Siin polnud tegu mediteeriva loodusvaatlusega, pigem küpse inimese tagasivaatage oma elule, kus on olnud nii kirglikku võitlust kui ka filosoofilise rahu hetki. Viimases lauses, kus teema laskub kvarte mööda, oli iga noot mängitud nagu hüvastijätt.

VLADIMIR ALUMÄE MÄLESTUSEKS

HELJO SEPP

Vladimir Alumäed ei ole meie keskel juba kaheksa aastat. Ta suri kuuekümne kaheselt, aastate poolest veel noore mehena. Ei kavatse järgnevatel lehekülgesel ilustada ega kaunistada tema kordasaadetut, tema tööd ja tegemised räägivad enda eest ise.

Kui Tallinna Konservatooriumi oli vaja reorganiseerida, oli Alumäe kohal; kui õppeasutust tuli pärast sõda tõsta tuhahunnikust töökorda, oli platsis jälle Alumäe. Hämmastusega võib praegu lugeda Alumäe kirjalikku ettepanekut tagalas tegutsevale Kunstide Valitsuse juhatajale 20. X 1943, kus ta andis TRK reorganiseerimise põhimõtted ja nägi ette õppeasutuse struktuuri. Järgnevalt on toodud sellest väljavõte.

1. põhimõte:

Jätta konservatooriumi juurde muusikakool, mis ühendaks endas endiselt muusikakeskkooli ja -algkooli kursused.

2. põhimõte:

ENSV Tallinna Riiklik Konservatoorium peaks omama alljärgneva struktuuri.

A. Kaks fakulteeti:

I muusikaajaloo, kompositsiooni-muusikateooria, muusikajuhtimise ja -pedagoogika,
II interpretatsiooni.

B. 10 kateedrit:

- 1) muusikaajaloo,
 - 2) kompositsiooni-muusikateaduse,
 - 3) muusikajuhtimise,
 - 4) muusikapedagoogika,
 - 5) klaveri-oreli,
 - 6) laulu,
 - 7) keelpillide,
 - 8) puhk- ja löökpillide.
- Otsese alluvusega rektorile
- 9) poliitiliste ja üldhariduslike ainete,
 - 10) kammeransambli.

C. Teadustöök vajalikud kabinetid:

- 1) marksismi-leninismi,
- 2) muusikaajaloo,
- 3) akustika,
- 4) hääle anatoomia-füsioloogia,
- 5) raamatu- ja noodikogu.

1944. aasta sügiseks, kui algas taas õppetöö, oli konservatooriumis vaid 70 (!) 67

üliõpilast, ei olnud neile anda ka nime-
tamisväärseid õppevahendeid ega isegi
enam spetsiaalset õppehoonet. Suuri-
maks varanduseks olid sõjamõllust kui-
dagi päästetud 12 klaverit, mis pandi
ajutiseks õppehooneks taotletud elumajja
Suvorovi puiesteel. Alumäe lükkas
temale omase energiaga õppetöö käima,
otsis ja ka leidis õppejõude, võimalusi
pillide muretsemiseks; hakkas looma
noodi- ja raamatukogu, algul Leningradi
Konservatooriumi kollektiivi kingitus-
test, aga ka lihtsalt erakogudest.

Alumäe «utoopilist» TRK struktuuri
tuli esialgu tööpoolest võtta jutumärki-
des. Vaata aga imet! Seitsmekümnenda-
teks aastateks realiseerus tema struk-
tuuriplaan täielikult, siis oli TRK-s 500
üliõpilast ja ligikaudu 80 õppejõudu,
kateedreid tuli kümne asemel luua isegi
kolmeist.

Rektorina lähenes Alumäe kaadri
järelkasvule äärmise perspektiivitun-
dega, rääkimata vastutustundest, mida
ta kandis endas kommunisti südametun-
nistusena. Kolmandat korda rektori
ametis olles (1964—1970) osutus talle
kõige olulisemaks konservatooriumi juu-
res asuva keskeriõppeasutuse profiili
väljaarendamine. Konservatooriumi
õppekasvatustöö taset, selle kvaliteeti
pidas Alumäe sõltuvaks baaskooli, st

Tallinna Muusikakeskkooli tööst. Muusi-
kuks kujunemise tervikprotsess, õige
suunaga algklassidest peale, oli Alumäe
meelest see tee, mida mööda tuli hakata
kindlalt ja teadlikult käima, mitte mi-
dagi juhuse hoolde jättes. Kool pidi olema
kogu vabariigi laste ja noorukite jaoks,
aga mitte veel üheks lokaalseks (Nõmme)
Tallinna lastemuusikakooliks. Toon lõigu
ühest tema kõnest (1974. või 1975. a),
kus ta pöördub muusikakeskkooli noorte
poole, öeldes: «Erialast väljakasvavaist
nöudeist on vaja: 1) mitte ainult pilli-
mängu oskust ja üldist orienteerumist
oma kitsa eriala repertuaaris, vaid ka
üldisemat muusikalist silmaringi; 2) koo-
lis õpetatavate muusikateoreetiliste ai-
nete head tundmist; probleemid lähe-
vad järjest keerulisemaks, tugineda saab
vaid seniõpitule; 3) klaverimängu oskust
mitte ainult pianistidele, kui soovitakse
olla võimelised iseseisvaks tööks; 4) head
üldfüüsilist ettevalmistust, veelgi pa-
rem — ka sportlikku taset mõnel sobival
erialal (terves kehas...jne); 5) eriala-
aine head tundmist (pianismi, keelpilli-
muusika, ajaloo jne), sealhulgas inim-
ühiskonna arengu põhiliste seaduspära-
suste tundmist; 6) matemaatilist loogi-
kat, sest see, mis toimub heliliste suhete
valdkonnas, allub samuti matemaatilise-
le loogikale; 7) orienteerumist geomeet-



ria põhialustes; 8) mehaanika põhialuste valdamist; 9) teadmisi inimese anatoomia ja füsioloogia valdkonnast, sest meil läheb neid kõiki vaja, teadmistest jääb veel puudugi; 10) kõike, mis koolis õpitud, läheb vaja. On vaja üldist laia silmaringi ning siirast huvitatust kõigest, mis meid ümbritseb, et mõista arengutendentse, neis orienteeruda, lüüa kaasa suundades, mida võime pidada progressiivseks, libastumata juba ummikusse jooksnud teedele. Kui teil ehk vahel tulebki mõttesse, et milleks muusikul seda kõike vaja on, siis näete peagi, et on. Küllap eriainete ja üldainete osakondade edaspidine koostöö täpsustab mõndagi: kust midagi kärpida või kuhu on vaja lisada; õppeprotsessi edasises täiustamises oodatakse ja arvestatakse ka teie tähelepanekuid, kui olete uute nõudmistega rinnutsi kokku läinud kas siis kõrgkoolis või hiljem tööl olles.» (Väljavõte käsikirjalisest materjalist.)

Kõlab tänapäevaselt, kuigi Alumäe ütles need mõtted välja kaksteist aastat tagasi, siis kui ta ise enam ei olnud rektor, aga valutas ikkagi südant noorte muusikute järelkasvu pärast.

Alumäe kirjutas öiendis, mille ta esitas rektoriametist lahkumisel (1970): «Rektoraat (ning ka nõukogu) nägi oma pea m i s t ülesannet selles, et tagada põhilistes õppe-kasvatuse ning teadustöö küsimustes õ i g e a r e n g u s u n d. Usun, et see suund oli õige.»

Peatudes pikemalt selle lause lahtimõtestamisel, viitab Alumäe järgmistele asjaoludele: a) oli olemas õppejõudude läbitöötatud teadustöö temaatika, mille kohta oli laekunud ka häid hinnanguid professoritelt Ostrovskilt, Keldõsilt, Hippiuselt, Raabenilt, Szönylt, kuid ei olnud jõutud selle töö tulemuste juurutamiseni õppeprotsessi; b) pedagoogide kvalifikatsiooni tõstmises domineeris noorte õppejõudude suunamine aspirantuuri või assistentuuri-stažuuri, süstemaatiline külalislektorite kutsumine ning järjest tihenevate sidemete loomine sõsarõppeasutustega, samuti oma õppejõudude kontserdireiside ja uute programmide ettevalmistamise soodustamine; c) kaadriprobleemi sõlmküsimuseks pidas Alumäe aga muusikakaadri kujundamise vajadust selle perspektiivses arengudü-

naamikas (kuni aastani 2000 ja edasi), millest tulenevalt oleks tulnud asuda kaadrit kasvatava baaskooli Tallinna Muusikakeskkooli viivitamatule ja lõplikule komplekteerimisele ning sellega seoses ka konservatooriumi materiaalse aluse loomisele. (Refereeritud käsikirjaliste materjalide alusel. — H. S.)

Alumäe tegutsemine rektorina oli läbimõeldud, suure perspektiivi- ja vastutustundega. Ja mitte ainult rektorina. Alumäe otsiv ja rahutu vaim ei saanud leppida vana, juba olnu konstateerimisega, sellele omalt poolt uut lisamata. See oli Alumäele igiomane, olgu siis interpreedi-, pedagoogi- või teadlasetöös. «Looming algab sellest, kus luuakse printsiipiaalselt uut, kus ei piirduta vana varieerimisega. Kui uueneb helilooming, interpretatsioon, peab uuenema samuti pedagoogika.» («Õhtuleht» 27. IX 1969.)

Alumäe talent oli mitmekülgne, alati uusi radu otsiv või uusi teid leidev. Tema kontserdikavad uuenesid pidevalt, aastast aastasse, pean siinjuures silmas tööd, mida teeb interpreet, kohtudes teostega, millel puuduvad väljakujunenud ettekandetraditsioonid.

Tema sõnalooming oli niisama nakatava ja kirgliku iseloomuga kui tema interpreeditöö. Praegu mul kasutada olevatel andmetel (väga üldjoontes) avaldas ta aastatel 1960—1979 ajakirjades ja ajalehtedes 40 ulatuslikku artiklit, kusjuures näiteks ainult 1969. a koguni üheksa nimetust. Ta kirjutas «Sirbi ja Vasara» parimaks hinnatud artikli 1968, talle anti postuumselt 1982. aastal ENSV Kultuuriministeeriumi ja Heliloojate Liidu aastapeemia. Palju erialast metoodilist materjali on praegu veel käsikirjades. Trükkis on ilmunud suuremad tööd «Interpretatsioonist» (1966), «Struktuurne ja kujundiline mõtlemine viiulimängus» (1975, rotaprint) ning juba postuumselt «Mõtisklusi viiulimängu teooriast ja pedagoogikast» (1981).

Meie muusikud, st heliloojad ja interpreedid on üldiselt tagasihoidlikud sõna kasutama muusika propageerimisel, selle viimisel laiadesse rahvahulkadesse. Alumäe oli selles suhtes suur erand. Ta jäädvustas põhilise osa oma mõttevaramust must valgel, andes järeltulijatele edasi oma arusaamise arengust üldse ja ka võimalikest suundadest, milles tuleb 69

igaihel iseseisvalt osata orienteeruda. Küllap selles seisneski V. Alumäe õppekasvatustöö sugestiivsus, milles puudusid käsud ja keelud, olid vaid kolleegiaalsed selgitused, ükskõik kas tal tuli kokku puutuda endast eakamate või veel üsna noorukiaastais kolleegidega. Tal jätkus alati kõige ja kõigi jaoks aega, nii nagu ikka inimesel, kes vaatab elu ühiskondlikult avara ja selge pilguga. Seda aega oli talle antud aga vähe.

Teatri- Gloobus

HISPAANIA

Pärast 40 aastat kestnud repressioone Franco režiimi ajal taastati katalaani keele ametlik staatus. Selle laineharjal organiseeris Kataloonia maakonna valitsus Barcelonas esimese rahvusvahelise teatrikongressi pärast 1929. aastat. Nädalaks kogunes kohalikku kongressisaali 800 delegaati arutamaks vähemusrahvuste ees seisvaid teatriprobleeme. Lisaks teoreetilisele arutelule pakuti vaatamiseks Barcelona ja teiste linnade juhtivate trupptide huvitavamaid lavastusi.

Teatro de Arte näitas Strindbergi «Preili Julie'd» ja Goldoni «Uut maja». Viimase puhul oli lavastaja L. Pasqual rõhutanud tüki rahvalikkust, maalähedust ja mõistvat suhtumist inimsuhete ebatäiuslikkusse, eriti abielus. *Compania Flotats* etendas Rostand'i «Cyrano de Bergeraci», nimiosas Josep Maria Flotats ise, kes hiljuti naasis kodumaale Pariisi *Comédie-Française*'ist. Üldiselt sümpaatsele lavastusele heideti ette Cyrano nina normaalset kuju, mis muutnud selle kohta käiva teksti absurdseks.

Albert Vidal esitas Barcelona loomaaias ühemehe-show «Linnainimene». Ahvidega kõrvuti olevas avaras puuris olid tema käsutuses igapäevase elu atribuudid: voodi, laud, kraanikauss, büroomööbel, jalgratas ja isegi auto. Vidal oskas argielu rutiini tõsta rituaali tasemele ja läbi võre vahtisid teda lummatult tuhanded loomaia külastajad. Võõritust rakendades astus ta tihti rollist välja, jõllitas ahvide kombel pealtvaatajaid ja jätkas siis tüüpilise linnakodaniku askeldamist tööl ja kodus. Absurdiefekt oli rabav, pannes rahvast järele mõtlema igapäevase sekeldamise mõttekuse (või mõttetuse) üle. Muide, sama *show*'d on Vidal etendanud mitmete Euroopa metropolide loomaaedades.

Hispaania laadateatri vaimus etendas *Els Comediantes* südalinna tänavatel speaktaaklit «Deemonid». Keskväljak oli plaksutavaid ja laulvaid inimesi tulvil ammu enne seda, kui ilmusid deemonid fantastiliste maskide, kuueharuliste harkide ja leegitsevate tõrvikutega. «Saatana sigitised» ajasid masse taga mööda kitsaid tänavaid, ümberringi käis tõeline tulevärk pürotehnika viimase sõna järgi. Ootamatult ilmusid deemonid majade rõdudele ja kallased rahvale kaela kopitanud spinatilehti. Publikut oli eelnevalt hoiatatud, et kantaks vanu, halvasti süttivaid riideid. Lõpuks imiteeriti härjavõitlust ja kutsuti kõiki üles ühinema metsiku bakhanaaliga. Sugestiivse trummipõrina saatel pidi rahvas trampima, kuni pahad vaimud rituaalselt välja aeti. Kogu vaatemäng oli lahendatud iidsete rahvapidustuste ja karnevalide vaimus. Lõpuks olgu märgitud, et nii Albert Vidal kui *Els Comediantes* esinesid menukalt viimasel Londoni rahvusvahelisel teatريفestivalil.

Muusikateaduse piiridest

EVI PAPP

Peab olema väga enesekindel või väga pealiskaudne, et mitte aeg-ajaltki jõuda äratundmisele diskursiivse mõtlemise abitusest (näilisest või tegelikust) vahetu, elava, tervikliku, intuiitiivse tõeluse ees. Eriti, kui püüda lõpuni mõelda. Veel enam kehtib see kunstiteaduse suhtes, milles varjatud, jagamatu, ebateadlik tunnetuskogemus analüütilise ja teadvustatu kõrval juhtivana toimib. Enamik katsetest seletada esteetilise olemust osutub tautoloogiliseks või ebatäielikuks. Või siis toimub käsitlus sellisel üldistus-tasandil, mille puhul esteetilise spetsiifika juba teisejärguliseks muutub. Ometi näib mäng mõistetega vähemasti sama joovastav olevat kui mäng kunstilise kujundiga. Et selles veenduda, piisab, kui lugeda muusikateaduslikku kirjandust mingi läbiva teema või probleemide ringi ulatuses — missugune hulk ühe mõiste erinevaid tõlgendusi, kui jätta kõrvale alles kujunemisjärgus olevad ja nimetada vaid küllaldase traditsiooniga ja termini täpsusele pretendeerivaid, nagu toonaalsus, dramaturgia, intonatsioon, tonaalid jne. Pilt muutub veel kirjumaks, kui jälgida mõistete suhtestamist. Lisaks terminoloogilistele küsitavustele on traditsioonilise muusikateaduse eripäraks kujundlik-metafoorse sõnakasutuse suur osa. (Tõsiteaduslikkusele pretendeeriva suuna jaoks ei tule viimane kuigivõrd arvesse, ehkki üldises suhtumises mõtlemisstiilide võimalustesse näib siiski mingi tagasitulek toimuvat: teaduses on märkama hakatud kujundliku mõtlemise teatud eeliseid formaalloomilise kõrval.)

Traditsioonilise muusikateaduse piirid näivad laias laastus avarduvat kahes suunas. Esimene: täppisteaduste meetodite kohaldamine muusikale, uuritava väga täpne piiritlemine (vastukaaluks juhuslikult valitud omaduste ebajärjekindlale kirjeldamisele, mis traditsiooni-

lises muusikateaduses sagedane), struktuurne lähenemine teosele, mõõdetavate suurustega opereerimine, uuritava formaliseerimine, statistiliste ja tõenäosuslike mudelite kasutamine jne. Sellise metodoloogilise ranguse korral on muusikast võimalik teada saada olulist ja varjatut, mis empiirilisele kogemusele kättesaamatu. Seda laadi teadmiste eelisteks on objektiivsus ja usaldatavus. Puuduseks — piiratus (ehkki teadlik): iga-sugune grammatika, muusikateoste mingi struktuuritasandi formaliseeritud kirjeldus on kunstilise kommunikatsiooni suhtes vaid pelk abstraktsioon, mingi matemaatilisel väljendatav struktuuriseaduspärasus ei pruugi meile midagi öelda selle esteetiliselt olemusliku kohta, mis toimib kuulaja suhtes realses vastuvõtus.

Teine avardumisvõimalus ilmneb püüdes viia muusikateadus üldhumanitaarsesse konteksti, seostada muusikakunsti kultuuritervikuga, inimese vaimse olemise teiste valdkondadega, kasutades ära inimeseteaduste (füsioloogia, psühholoogia, antropoloogia jne) andmeid.

Viljakaim tee näib viivat läbi ühildumise, läbi struktuurifunktsionaalse ja üldhumanitaarse sünteesi muusikateaduses.

Niisiis, muusikateos mitte kui «puhas», immanentne struktuur, vaid kui esteetiliselt tähendust kandev, reaalses vastuvõtus funktsioneeriv, väärtustatud struktuur. Ja teisest küljest — muusika mitte (ainult) kui terviklik, individuaalne ja käsitamatu läbielamine, vaid ka kui süsteemne, loogiline ja analüüsile alluv nähtus.

Ilmselt on mis tahes metodoloogivaimustuses arukas mitte unustada mõnd olulist asja.

Esiteks, anda endale aru, mil määral puhas muusikaline on «tõlgitav» ver- 71

baaloloogilisse. Et see «tõlge» «originaali» suhtes paratamatult vaid formaalseeriv kirjeldus on, aga mitte taasloomine, on enesestmõistetav. Kui maksimalistina eeldada, et kujundlikku kõige täpsemalt vaid kujundlik peegeldab, siis peaks, lõpuni mõeldes, sümfooniat sümfooniaga, luuletust luuletusega kommenteerima...

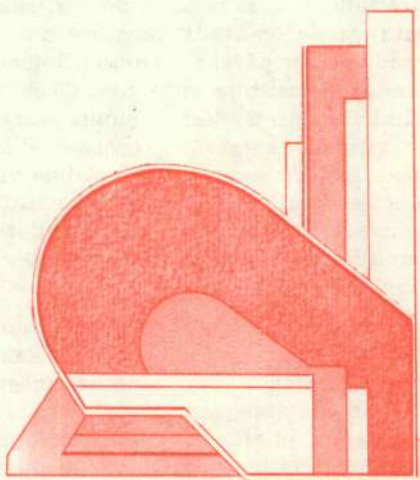
Teiseks, mitte takerduda abstraktsioonis. Mõttejäikus sünnitab surnud süstemaatikad, milles esteetilise kogu rikkus ja paljutähenduslikkus kõrvale jääb. «(...) inimeste mõisted ei ole liikumatud, vaid nad liiguvad igavesti, lähevad üle üksteiseks, valguvad üksteisesse, ilma selleta nad ei peegelda elavat elu.»¹ — «Igakülgne, universaalne mõistete painduvus, niisugune painduvus, mis ulatub vastandite identsuseni, — selles on asja tuum.»²

Ja veel, mitte unustada individuaalse määratud osatähtsust muusikakunstis, temale olemuslikku modaalsust.

Milleks õieti kogu see jutt? Et enesele piire teadvustada. Et muusikast kirjutades endalt mitte ainult lõputult küsida, vaid ka teada «milleks õieti?» ja «kas ikka?» ja «mil viisil siis?». Et diskursiivse mõtlemise ja sõna abituse kõrval näha ka neis peituvate tunnetuslike võimaluste rikkust. Et piire teades mitte seada ebareaalseid eesmärgid — mitte püüda näiteks muusikalist transsendentsi sõnastada... Asjalikum oles — et vältida metodoloogilist piiratust ja ebakonkreetsust. Iga teadus saab teaduseks tõsisel mõttel alles siis, kui ta omandab enesetunnetuse — metodoloogilise rikkuse ja sihipärasuse. Üks mõte: mil määral on eesti muusikateadus ja -kriitika enesest teadlik...?

ÕNNITLEMINE!

6. juuni — MADE VARANGO-OTS,
draamaäitleja — 75
13. juuni — KUSTAV-AGU PUUMAN,
teatrikunstnik — 50
15. juuni — LINDA KJUSMA-OLMARU,
draamaäitleja — 50
19. juuni — TIIT TRALLA,
RAT «Estonia» ooperisolist,
ENSV teeneline kunstnik — 50
23. juuni — MARTA RUNGI-ARDER,
ooperilaulja, ENSV teeneline
kunstnik — 85



¹ V. I. Lenin. Teosed, kd nr 38, lk 245.

Nüüdissilmi Konstantin Tüرنpust

LEO NORMET

«Meie laulujuhatajatest sai küll hra K. Tüرنpu kõige laialisemalt tuttavaks... K. Tüرنpu astus kui kunstnik, kes omale paar aastat enne seda kontserdiandjana nime saanud, laulupiduliste ette ning võitis nagu tormiga kõik südamed oma poole.»¹ See Karl August Hermann'i röömurökatus «Postimehes» oli äsja peetud V üldlauupeo järelkaja. Tüرنpul oli eriline edu. Kontserdieelseitel üldproovidel oli veel solvujaid, isegi neid, kes tahtsid koorijuhti välja viilitada. Tüرنpu ju ei säästnud lauljaid, kes ei püüdnudki pingutada ühislaulu õnnestumise nimel. Oma arvamuse ütles ta välja teravalt.

Laululavalt võis selle maa keel laulutules tõesti taevani tõusta, aga maapealse keelepruugi kohta oli «Olevikul» ütlemist: «Mitmed võõrad on imeks pannud, et eestlased kõnelemises niipalju saksa keelt tarvitavad... Läti leht «Deenas Lapa» ei saa tähendamata jätta: «Eesti laulupidu toimetajad, iseäranis õpetatud mehed... kõnelesid Saksa keelt. See oli nii liig, et maarahvas ja teiste rahvaste liikmed selle üle hakkasid avalikult pilkavalt rääkima.»² Võib lisada — ega saksa keelt ainult räägitud. Kirjutati ka. Eessõnas K. Raua kirjade väljaandele on öeldud: «Kirjad Paul Rauale pärinevad /.../ aastaist /.../ 1897 /.../ — 1914, ning tavana tollaegsele eesti intelligentsile on kirjutatud saksa keeles.»³ Peamiselt saksa keeles kõneles ka Tüرنpu. Et eestlastel oli olemas usumatult sügavate juurtega kultuurkeel, seda kajastas «Kalevipoeg». Vajaka jäi aga linlikku sõnavara, seda enam, et eestlastest elanikkond linnades muudkui suurenes. (Linnakeelt hakkas

«keetma» Johannes Aavik, ainult et järgneval aastakümnel.)

Eesti keele puudumine ei tähendanud Tüرنpul eesti meele puudumist. Tüرنpu kirjutas laule ikka eestikeelsetele sõnadele.⁴ Tema varasema loomeperioodi laule — «Üksainus kord», «Üürike», «Tasa, tasa tuulekene», «Lauluke» jt — lauldakse seniajani. Nendes lauludes ei ole mitte ainult viisiilu, vaid ka sugestiivsust. Võib-olla just sellise sisejõuga igatseski Tüرنpu oma lapsepõlves viiulit, kuni ühel jõululaupäeval tema isa, Klooga mõisa meier Tüرنbaum, talle selle töigi. Ehkki hilisemas eas pidas Tüرنpu neid laule ebaküpseks ega lasknud esitada, avaldus igatsus enama viisiilu järele ka mõnedes hilisperioodi lauludes — mõtelgem kas või «Troostile» ja «Tervitusele».

Johannes Kappeli, Peterburi konservatooriumi esimese eestlasest lõpetaja (1881) ja Tüرنpu esimese koorijuhi eeskujuga kombel ei jäänud Tüرنpu pärast diplomi saamist enam Peterburi. Ta sai organistikoha Niguliste kirikusse, lisaks lauluõpetajaks saksa gümnaasiumi. See polnud ainujuhtum, kui siinsed sakslased noolisid noori eesti organiste. Pärnus püüti ju ka 16-aastasest Mihkel Lüdigit, kes siiski eelistas edasi õppida. Ainult Tobiasel polnud õnne organistikoha saamisega Tartus.

Niguliste Lauluseltsi segakoori ja meeskoori «Revaler Liedertafel» lauljaid vastu võttes suhtus Tüرنpu nende võimetesse suure nõudlikkusega. Koori liikmeiks astus ka eestlasi. Tüرنpu silmis polnud kaalu ei kandidaatide seltskondlikul positsioonil ega nende võimalikul muusikavälisel kasuteguril. Luges ainult hääl. Kõige vähem lootust koori

¹ «Postimees» 20. VI 1884.

² «Olevik» 1894, nr 26.

³ ENSV Kultuuriministeeriumi ja Riikliku Kunstimuseumi poolt välja antud «Artiklite kogumik». Tallinn, 1978, lk 7.

⁴ Erand on meeskoorilaul «Alt-Reval», Tüرنpu viimaseid laule, seega ajast, mil ta juhatas juba eesti koori.



Konstantin Türnpu

pääsemiseks oli tremoleerivatel häältel. Neid ei kannatanud Tüرنpu ka solistidel, leides, et sellised lauljad ei oska vahet teha «laulmise ja mökitamise vahel». Maksimalism kandis vilja. Niguliste laulurahvaga kandis Tüرنpu esmakordselt tsaaririigis ette Bachi *h*-moll missa ja andis sellega ka külaliskontserdi Peterburis. Lauldi Bachi «Matteuse passiooni», Händeli oratooriume, Beethoveni «Missa Solemnist», Brahmsi ja Verdi reekvieme. Solistideks tellis ta kohale kutselisi oratooriumilauljaid Saksamaalt, siinsed solistid ei andnud tema jaoks kunstimöötu välja. Et nn valitsuskontsertide praktika oli tuntud tollalgi, tuli Niguliste kooril osaleda Nikolai II kroonimispidustustel.

Vaevalt et Tüرنpu oma kunstniku-tegevuses lähtus rahvuslikkuse probleemist. Tema silmis oli maksvust ainult kunstitasemel. Omast kohast heidab sellele valgust ka tema aktiivne vastuseis Tallinna konservatooriumi asutamisele. Ilmselt arvas ta, et meie tolaeagsete muusikute kutsetase polnud veel tõusnud kõrgkooli nõueteeni. Oli ta ju õppinud Euroopa tasemega Peterburi konservatooriumi rahvusvahelises õhkkonnas.⁵ Nii leidiski Tüرنpu, et esialgu on Eestis vaja asutada põllutöökoole. Küll aga pakkus ta abistavat kätt eest-

⁵ Vene muusika suurkujude, ka eesti heliloojate õpetajate N. Rimski-Korsakovi, A. Ljadovi ja A. Glazunovi kõrval tegutses erialaõpetajatena lausa rahvaste Paabel. Nimetagem ungarlasest viiuliprofessorit L. Auerit (õpetas ka E. Sörmust), hollandlasest pianisti van Arki (tema juures õppisid F. Saebelmann ja A. Lemba), austerlasi, pianist F. Czernyt (K. Tüرنpu) ja trombonist F. Türnerit (C. Kreek), soomlannat, «Põhja-maa ööbikut» A. Fohströmi (O. Mikk-Krull, M. Päts), itaallast, muusikaajaloolast ja esteetikut L. Sacchetit (K. Tüرنpu jt), sakslasi, isa ja poega L. ja F. Homiliust (Homilius seeniori juures õppis K. Tüرنpu orelit ja laulis tema kooris nagu M. Härma ja varem J. Kappel, Homilius juuniori, metsasarveprofessori õpilaseks oli J. Tamm), trompetist V. Wurm (J. Aavik), šveitslast, organisti ja muusikateadlast J. Handschini (P. Süda), kreeka teoreetikut V. Kalafatit (H. Eller), läti teoreetikut J. Vitolsit (C. Kreek), eestlasist professoreid A. Lembat ja J. Tamme. K. Tüرنpu nagu ka J. Kappeli ja M. Härma teooria- ja kompositsiooniõppejõuks oli taanlane, F. Mendelssohni õpilane prof Julius Johannsen (tema eesnime pole ma eestikeelses trükisõnas enne kuskil kohanud). J. Johannsen elas 1826—1904, oli pärast A. Rubiņšteini 1892—1898 ka Peterburi konservatooriumi direktor. Sellel kohal järgnes talle baltisakslane August Bernhard (kuni 1905).

laste ettevõtmistele: juhatas üld- ja kohalikke laulupidusid, oli pianistina toeks paljudele Aino Tamme esinemistele.⁶

Kuid ega ka Niguliste Lauluseltsi ja «Revaler Liedertafeli» koore saa pidada ainult baltisaksa kultuuri esindavateks kollektiivideks. Küsimus ei seisne nendes laulnud eestlaste arvus, vaid eeskätt koorijuhi isikus, kellel ei tulnud pähegi end sakslaseks pidada. Vormis ju Tüرنpu nii koore kui ka esitatavaid helitöid oma töökspidamise ja paratamatult oma rahvusliku iseloomu kohaselt. Mida suurem on kunstnik, seda takistamatumalt ja tugevamini tuleb esile tema loomingu rahvuslik olemus.

Kui eesti meeslauljaid innustas 1915. aastal idee kokku kutsuda kvaliteetne eesti meeskoor, siis just «Revaler Liedertafelis» osalenud mehed meelitasid K. Tüرنpu veinikaupmehest venna Herman Tüرنbaumi vahendajaks nende ja koorijuhi vahele. Tüرنpu jah-sõna peale kiirustas kohale lauljaid ka «Estonia» Muusika Osakonna segakoorist ja mujaltki. Tüرنpu ei soovinud luua suurearvulist koori, leides, et 70—80 mehega saab ta paindlikumalt järgida oma kunstilisi eesmärke. Muide, pärast tema surma 1927. aastal koori juhtimise üle võtnud A. Topmani (ilmselt kui organisti) ideaaliks oli juba paarisajameheline ja muidugi võimsakõlaline koosseis.

Aastal 1916 toimus «Estonia» teatrisaalis Tallinna Meestelaulu Seltsi esimene kontsert, avalauluks Koidula sõnadele kirjutatud «Mu isamaa, nad olid matnud . . . ». Sõnad, mis olid lummanud juba üht Tüرنpu eelkäijaist, samuti kõrgeandelist Aleksander Kunileidi. Sellega oli alanud ka Tüرنpu loomingu teine periood.

Tüرنpu laul sündis tsaariaja lõpul ja kandis siiski veel mõdaniku pitserit. Koidula tekstis ja laulu algvariandis ei puudu pateetiline hüüatus «Au Aleksandrill!». Tollal polnud pääsu tsaaribatjuška kiitmisest. Tüرنpu koorilaulude uues väljaandes on selle asemel sõ-

⁶ K. Tüرنpu pidas vajalikuks ülemaalist organiseerimist. Kui Tallinna Meestelaulu Selts oli juba neli aastat tegutsenud, leiame seltsi koosoleku protokollis 31. oktoobrist 1919 sellise sissekande: «Härma K. Tüرنpu äratab laulukooride liidu asutamise mõtte.» Lauljate Liit asutati 11. augustil 1921 Tallinnas ülemaalisel lauljate kongressil.



Konstantin Türrpu

nad: «Meil priius kestku igavest.» Kül-
lap need olnuks meelepärased ka
Koidulale endale.

Laul ise esindab igati Tüرنpu uut
stiili. Jälgime selle olulisemaid momen-
te. Nagu mitmetes Tüرنpu lauludes
hargneb avalause «Mu isamaa, nad olid
matnud...» välja kooriunisoonist. Me-
loodilist joonist rõhutab Tüرنpu siin ka
teisiti — äärmised hääled laulavad okta-
vis, keskmised hoiavad harmooniat. Sõ-
nadega «Ja ahelais sa ennast väänsid»
väljendatud annab muusika nõnda lausa
kaemuslikult edasi. Niisuguse võttega
taotles erilist ekspressiivsust ka Puccini.
Lause kordub *piano*'s kõigi häälte oktavi
võrra madalamalt kõlades — jällegi uus
värv. Mõtetniit läheb esimese tenori
kätte: «Ja vaikseks, vaiksemaks siis
läksid...» alumiste häälte väljapeetud
akordi taustal ja vaibub *f*-nooti hoides.
Viimaseid sõnu «siis unesurma hinga-
sid» laulavad madalamad hääled, vahel-
dades *F*-duur ja *Des*-duur kolmkõlasid.
Nende vaheldamine kestab ka järgmise
teksti «Kuussada aastat läksid möö-
da...» ajal. Viimasest *F*-duur kolm-
kõlast kasvab välja *A*-duur episood, mil-
les meloodiat kannab tenoritest kõrge-
mal kõlav bariton: «Kuid imelikult kõn-
dis tasa üks muistne jutt veel üle maa.»
Alanud tõusuhoogne viib *forte*'sse, lastes
ka algteosul siseneda suure tertsi võrra
ülalpool (esialgse *b*-mollis asemel *d*-
mollis) ja jõuab jõulises lõpp-*maestoso*'s
forte fortissimo'ni.

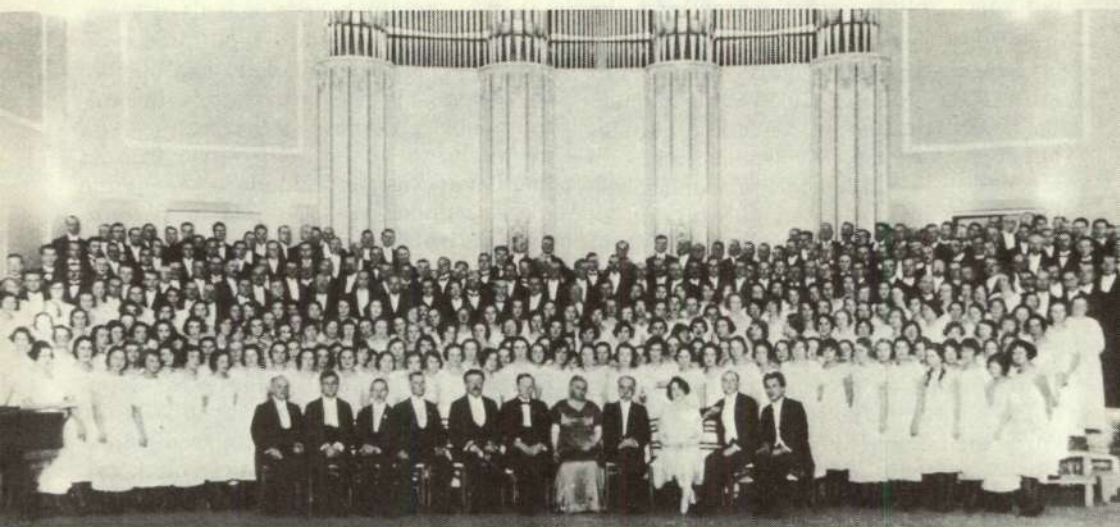
Heidame pilgu veel laulus «Põud»
kasutatud väljendusvõtetele. Sõnade
autor on Villem Grünthal-Ridala, kelle
luule jäi tollal võõraks isegi meie erk-
saima tundelävega kirjameestele, nagu
Tammsaare ja Tuglas. Ehk on nüüdis-
inimesele Ridala luule muutunud lähe-
dasemaks? Kirjutas ju poeet seisundi-
luulet — nii, nagu tänapäeval ohtrasti
luuakse seisundimuusikat. Ridala on
allutanud loodusmeeleolu esilemanami-
sele erinevad kujundid ja varjundid.
Loodusluule lausa võlub muusikast välja
värve, Tüرنpu aga, alludes sellele võlule,
kasutas tollal meil veel ebakonventsio-
nalseid vahendeid.

Sõnade juures «Teist päeva näikse
taeval Noa laeva...» astuvad retsitee-
rides kordamööda sisse kõik hääleliigid,
moodustades vähendatud juhtseptakor-

di — akordi kahe tritoniga, mille täpne
tabamine taidluskoorile vaevalt et kerge
oli.⁷ Kooslaul vaheldub repliikidega so-
leerivatelt häälerühmadelt, häälele risti
asetustega. Pidev *crecendo* viib kul-
minatsioonini *forte fortissimo*'s — «ja
metsil lasub painav õud, puist, taimist
kaob värskus, elu jõud». Laskumine
piano pianissimo'sse — «ja meri taan-
dub, kuivab jõe joom, sest järgi jääb
vaid mustjasruske lomp» — toimub
omalaadsel sekventsil (vähendatud
kolmkõla noodist *as*, *G*-duur kolmkõla,
vähendatud kolmkõla noodist *g* — kuni
F-duur kolmkõlani). Jõutakse lõpu-
lauseteni, bassisooloni «Kõik lüüa palav
ähvardab, õel surm». Viimased sõnad
korduvad — «õel» *F*-duur kolmkõlal,
«surm» otsese laskumisega *E*-duur kolm-
kõlale.

Kasutame kirjeldatud järeldusteks.
Arvestame tänapäeval avanevat ajalist
perspektiivitunnet kinnitamaks, et
Tüرنpu oma aja kohta ootamatud kolo-
ristlikud kõlasobitused olid tõesti tee-
viitadeks nüüdisaegsele sonoristikale.
Koloriiditeadlikku harmooniat kogeme
tegelikult juba Schuberti juures. Tohu-
tult kasvas aga koloriidi kaalus mõö-
dunud sajandi lõppkümnendil, kui süva-
muusika murdis end läbi *n*-õ *univer-*
saalse muusikalise mõtle-
mise kaitsevallist, mille ehitusmater-
jaliks oli üldkasutatav, juhttooni-
kale tuginev harmooniasüsteem. Algas
struktuuraalse mõtle-
mise ajastu. Üldkasutatavast süsteemist loo-
bunud heliloojad hakkasid ise välja ku-
jundama oma helikeele seaduspärasusi,
oma mängureegleid. Kas või Sibelius ja
Debussy — püüdes kaugeneda juhttooni-
lisusest, kasutasid nad täistoonilisust,
modaalsust (erilisi helilaade), kõlakir-
kaid noonakorde. (Võrreldes esimesena
vaadeldud lauluga teist, vähenes Tüرن-
pulgi juhttoonilisuse osatähtsus. Rahu-
tust reetval vähendatud juhtseptakordil
pole kindlat lahenemissuunda.) Samal
ajal ei eemaldunud ei Sibelius ega
Debussy (ka mitte Tüرنpu) veel akordide

⁷ See oli ainult üks raskustest, mille pärast Tüرن-
pu laulu kavvavõttu aina edasi lükkas. Juhtuski,
et «Põud» tuli Tallinna Meestelaulu Seltsi poolt
esiettekandele alles oma looja surma järel 1935.
aastal. Dirigeeris Gustav Ernesaks, kes juhatas
seda koori pärast August Topmanit ja enne Johan
Tamverki.



Konstantin Tüρνpu 60. sünnipäev «Estonia» kontserdisaalis 24. X 1927. Laval on Tallinna Meestelaulu Selts ja ÜENUTO segakoor. Esireas vasakult: Aleksander Dreverk, Juhan Aavik, Johannes Mülber, Mihkel Kippert, Anton Kasemets, Aleksander Oinas, Miina Härma, Konstantin Tüρνpu, Olga Mikk-Krull, Arkadius Krull, Tuudur Vettik.

tertsilisest struktuurist. Sellele jäi truuks Stravinski 1913. aastal skandaali tekitanud balleti «Kevadpühitus» muusikas. Bartók sõnastas põhilise tõe, et muusikas pole revolutsiooni, on ainult evolutsioon.

Igal rahval olid omad rajaleidjad sonoristika alal, mis oli kolorismiga võrreldes edasisammuks. Kuigi poola muusikateadlane Stefan Jarociński⁸ püüab lausa kirglikult kujutada Debussyd sümbolistina (!)⁹ ja esitada tema loomingus esinevat impressionismi, sealjuures ka harmoonia (ometi vaieldamatut) osatähtsust selle helilooja mõtlemises — kõike tõendamaks, et Debussy oli esimene sonorist. Paraku on tegemist ülepingsutamisega, sest puhtalt sonoristliku mõtlemise alguseni voolas veel väga palju vett merre. Põhjustatult võime sellest kõnelda alles pärast Teise maailmasõja lõppu, kui ilmutuse tõi elektroakustiline muusika ja ka «loomulikele» pillidele kirjutatu

hakkas püüdlema samasse suunda. Mõelgem Penderecki varasele loomingule, aga ka klastritele¹⁰ ja igasugustele helisobivustele, mille põhiliseks väärtuseks oli nende kõla ise, sealhulgas tämbrikõla.

Ei Debussy ega ka meie Tüρνpu polnud veel sonoristid, küll aga selle teerajajad.¹¹ Prantslane oli seda pillimuusika ja soololaulu valdkonnas, eestlane — koorilaulu luues ja neid ise juhatades.

Tüρνpu kõlaotsingud on ikka tulenenud vajadusest muusikaga järele jõuda teksti poeesiarikkustele. Sõnalisi mõttekujundeid püüdis ta vormida viisijoonisteks, jõudes välja lausa kaemuslikkuseni (meenutame muusikat sõnade juurde «ja ahelais sa ennast väänsid»). Seda viisi sünnib viis sõnade mõttest, kusjuures sõnade endi intoneerimine jääb sekundaarseks. Üeldu selgitamiseks viitame vastandnähtusele, Gustav Ernesaksa kooriloomingule, milles leiame sünteesi sõnade ütlemissviisist ja viisist

⁸ Vt tema raamat «Debussy a impressionizm», Krakow, 1976; venekeelne tõlge Moskva, 1978.

⁹ Sümbolismi pole kerge muusikasse tuua, küll aga Debussylegi omast süntetismi, mis prantsuse kunstiloojate juures avaldub *art nouveau* kujul.

¹⁰ Klastreid ehk helikobaraid kasutasid küll juba ameeriklased Charles Ives (1874—1954) ja Henry Cowell (1897—1965), ent nende laiema levikuni kulus veel aastakümneid.

¹¹ Muidugi, Debussy kultiveeritud kõlamaailm, sealhulgas selle heterofoonilised akordiparalleelid, mis polnud võõrad Tüρνpulegi, panevad mõtlema sonoristikale. I ja VI astme vaheldumine lauludes «Kevade tunne» ja «Talvine õhtu» on imelihtne võte, aga eeskätt ikkagi kõlataotlus. Mitmes laulus ülimat pinget väljendav, raksatav V₂, mis jääb lahendamata, on samuti üksnes kõla fenomen.

enesest. Kõneintonatsiooni või siis deklamatsioonielemeendi sulatamine muusikasse on Ernesaksa kooripartiid aina lauldavamaks muutnud, sealjuures mõtestatult lauldavaks. Näitena sobib isegi terve ooper «Kosilased Mulgimaalt», milles puuduvad retsitatiivsed episoodid. Tegevusega seotud dialoogid on põimitud muusikanumbritesse.

Türnpul oli suur vormihaaramise võime nii komponistina kui ka dirigendina. Enese sidumine tekstisisuga ei seganud teda muusikalise mõtte integreerimisel tervikusse. Eks see tunnista, et Tüرنpu võinuks luua suurvorme. (Oma kiindumust neisse sai ta rahuldada ainult maailmaklassikasse kuuluvate suurteoste dirigeerimisega.) Ilmselt ei usaldanud ta oma võimeid nende komponeerimiseks, teades oma kompositsiooniõpingute tagasihoidlikku ulatust. Põhiliste, orelioõpingute kõrval sai ta Julius Johannsenilt tunde ju ainult obligatoorkompositsioonis.

Türnpu juhatamismaneerist pole jäänud helijälgi. Sõnutsi kirjeldatu najal pole seda just kerge kujutella, kindlamaks teeks on süvenemine Tüرنpu koorilaulude nootidesse. Ka heliloojana mõtles ta kui dirigent-praktik. Kindlasti oli tema juhatamisviisis rohkem dünaamikat kui kas või Ridala seisundiluules. Väljumata valitsevast meeolust, jõudis ta rabavate kontrastideni, harjumatu mõjuvate tohutute helitõusude ja mõõnadeni õhkõrna *piano pianissimo* ja plahvatusliku *forte fortissimo* vahel, veelgi enam harjumatuna tunduvate kõlavärvi vahetuste ja -vastandusteni. Kõik see annab tunnistust mõtlemis- ja esitusviisiga seotud emotsionaalsusest, mille Tüرنpu ometigi oskas raamide rakkesse panna. Maksimaalselt distsiplineeritud ja liigagi kriitilise kunstnikuna nii enese kui teiste vastu ei võinud Tüرنpu lubada mingisugust tundelisusega liialdamist. Nagu eespool öeldud, lükkas ta kõrvale iseendagi noorpõlvaulud.

Kujutelles Tüرنpu juhatamismaneeeri ja selles avalduvaid esteetilisi ideaale, tekib nagu isenesest võrdlus Herbert von Karajani dirigeerimiskunstiga. Mis sellest, et Karajani käe all on mänginud maailma parimad kutselised sümfooniaorkestrid, aga Tüرنpu juhatada olid

ainult keskmise suurusega, ehkki küll tublid taidluskoorid. Ikkagi on nende meeste kunstitunnetuses ja suures dünaamilises haardes ühisjooni. Ligikaudu samade sõnadega, nagu Tüرنpu juhatamisviisi iseloomustades, saaks kõnelda ka Karajanist kui orkestrijuhist.

Nagu Tobiaski, jõudis Tüرنpu loominguilisele kõrgtasemele oma elu viimasel aastakümnel. Koorijuhina hinnati teda kõrgelt nii kodu- kui ka välismaal, kuhu ulatusid Tallinna Meestelaulu Seltsi kontserditurneed. Tema heliloomingust võime mõndagi leida, mida saab pidada tulevikuendeks. Koos Tobiase, Saare ja Elleriga kuulub ka Tüرنpu õhtumaiste rahvuslike koolkondade teise lainesse, mis võttis suuna juba struktuuralsele mõtlemisele ja sammus enesekindlalt oma teed. Sellesse teise, sajandivahehusel tõusnud lainesse kuulusid Sibelius, Richard Strauss, Stravinski, de Falla, Bartók ja palju teisi suurnimesid.

Tallinnas on juba Tüرنpu tänav. Mõeldes aga Tüرنpu tulemusrohkele tööle Niguliste võlvide all, peaks leidma selles kunstitemplis koha meie suurmehe mälestustahvli, või veel parem, bareljeefi jaoks.



Priit Põldroos 1920. aastatel.

tema pärastlõunakülaliseks ja jutupartneriks. Üheks nende jutuajamise korduvaks, peaaegu et testamentlikuks teemaks oli: lähemalt tuleks läbi uurida Eesti õpetajate seminaride tegevus, näidata ära see tähtis osa, mida need koolid on andnud rahvuskultuurile.

Põldroosi õppeaastate kultuuriõhustikust tasuks meenutada, et ajavahemikul 1917–1924 organiseerus Eesti loominguline intelligents liitudeks, seltsideks ja ühinguteks. «Kultuuriühingud ja liidud tegelesid rahvuskultuurile soodsamate arengutingimuste taotlemisega ja loovjõudude kutsehuvide kaitsmisega, ning saavutasid 1925. a. kultuurkapitali kehtestamise.» (O. Elango. «Eesti kunstiintelligents pöördelaastal». «Eesti Raamat», 1974.)

Ja veel üks meeldetuletus Nigol Andresenilt, kes oli meie näitlejate koolitamisel esimene eesti keele õpetaja. «See oli aktiivne keeleeuenduslik aeg. Ei tohi unustada, et siis igapäevane kõnekeel — mis kõlaks küllaltki tänapäevaselt — erines suuresti sellest, kuidas oma mõtteid kirja pandi. Kirjakeelde ei tulnud mitte ainult uued sõnad, uuendatud grammatilised vormid, aja keelestiili juurde kuulus ka vähemal või suuremal määral määral koturnlus.» Seda

Teatritegijaid on palju, teatri mõtte kandjaid märksa vähem. Eesti teatriajaloos on üheks sääraseks meheks Priit (Johannes Friedrich) Põldroos.

Nüüd, kus suur osa meie teatriajaloost on juba kaante vahel, teame oma eilsest teatrist üsnagi palju. Priit Põldroosi nimi on selles üsna kesksel kohal. Ilmunud on ka Priit Põldroosi mälestusteraamat oma lapsepõlvest ja koolieast. Näib, nagu poleks siia enam midagi lisada.

Kuid mu ees on pakk kirju. (Teatri ja Muusikamuseum, T 125). Ilusaid kirju. Neis on palju romantilist poeesiat ja noorusele omast pateetikat. Need on intiimsed kirjad. Aga ka kirjad, milles peegeldub noore inimese kujunemistee.

Kirjade saatja oli Priit Põldroos, saaja meie jaoks tundmatu. Esimene kiri kannab aastarvu 1919, viimane 1925. Kirjavahetust alustab 17-ne nooruk, see lõpeb, kui kirjutaja on juba oma esimese lavastuse teinud 23-aastane noor kunstnik.

Respekterides läkituste intiimsust, tahaks siiski avalikustada selle ühepoolset säilinud kirjavahetuse mõned teemad. Need oleksid: noore inimese (mulluse karjapoiis ja talusulase) maailmapilt, teater ja haridus.

Kirjad kuuluvad aega, mille mõistmiseks meil tuleks tagasi astuda üle kuue aastakümne. Aega, mil eluareenile oli astumas või juba ka napilt astunud eesti esimene haritlaspölvkond. Paljud neist olid tulnud läbi õpetajate seminaride. See oli oma aja kõige odavam hariduse saamise võimalus. Ka Põldroosi keskhariidustee algas Tallinna Õpetajate Seminaris.

Aasta-poolteist enne Nigol Andreseni malalateed oli mul võimalus olla pikemat aega

[- -] Räägin siinkohal paari sõnaga oma elu: Võib-olla juba tead, et astusin sygisel Tallinna Õpetajate Seminaris, olen I^a klassis (vastab gymnasi V klassile). Õppimine läheb ikka niisama nagu see igas koolis on: õpilane peab igasuguse kuiva teaduse rämsu pähe õppima, küsimata kas see teda huvitab ehk ei, sest ilma selle prygita peaaegu ei pease inimene meie «seltskonda». Kuid ma leidsin seminaris astudes — ometi seda mida ma otsisin. Olin küllalt eksinud elu reaalseis, ilma et ükski mind oleks mõistnud ja ma hakkasin juba vaatama elu peale põlglikult. Kuid siit leidsin eest elud (. . .). Näen oma ümber liikumas elusi, kelles elavad ja mõllavad suured mõtted, mis ihkavad tuld ja torme. Need kahvatand näod, kuid tuli mis silmis helgib, see on tuli milles kõik elu väiklus põleb. Meie tulised hinged, kes ihkavad luua elu mis suur ja tõelik — meie koondasime endid ringikeseks, kus võidi vabalt omi mõtti avalda, sest (. . .) mõisteti ja sellest ringikesest kasvas peagi välja Semenaari Oppurite Yhing kunsti ja kirjanduse alal. Kirjanduse ring annab välja ajakirja «Nooruse mõttete» nime all, kuhu saavad mahutet õppuride algupärased teosed ja tõlked. Terve elu kihab ja keeb, täis tegevust ja tuld, ja minagi olen selles meeletus tegevuses (. . .): koosolekult koosolekule, kõneõhtult kõneõhtule, tunnen suurt elu, kuulen oma ymber helisemas tulisi voolavaid elu sõnu — [- -]

Nägemiseni Johannes.

Tallinn, 13 XI-20

[- -] Kuid mina elan sel korral päris korraliku inimesena, peale seda kui sygisel nädal aega seminaris käisin, astusin sealt lõbusana välja, nähes ära, et õpetajaks hakata pole minu jaoks, ma ei või lapsi piinata, tehku seda teised, mul on teised sihid, ning pyhendasin end täielikult kunstile — teatrile ja astusin Teatrikooli sisse, kus pean nyud õppima igasuguseid «veidraid» liigutusi igapäev vähemalt kolm-neli tundi. Hariduse täiendamiseks — käin Ohtugymnaasiumis, alles VI klassis. Jääb ikkagi tähtsale kohale ka tarvilist haridust saada, kas või ylikoolini . . . [- -]

Nägemiseni Johannes

Tallinn 9 XII-20

[- -] Kõik ideed, aated ja ilmaparanduse saadan pipramaale, kaalugu see inimene, kes end seltskonna tööhärjaks tahab teha. Inimene tehku ainult nii palju kui seda ta isiku — individuumi täienduseks vaja läheb. Kõik enese täiendamiseks! See on inimsuse mõte.

Nii siis ei tunnista ma sinu mõtet, et «seltskond seisab koos inimestest ja kui igayks seltskonnas pyyab midagi kõrget ja suurt luua siis tõuseb ta väärtus». Muidugi peab pyydma midagi teha, kuid see midagi olgu ainult enesele, mitte seltskonnale ja kui igayks nii töötab, arusaadav, et siis ka seltskonna väärtus tõuseb. Sa võid mind nimetada egoistiks kuid see pole õige. Oige on see, et kõige ilusamate ideede taga alati kõige mustem egoism seisab. Kadugu juba kord töö seltskonna kasuks.

Ära arva, et nii jõuetu olen, et elu võitluses võidetuks jään, praegult kannan ma elu alles oma käevarrel, ma ärritan teda, kuid ei võta võitluse vastu, kangekaelselt vahin talle otsa kui tõrges laps, kui jääkaru elevandile, kui peni lõon omad kihvad ta sääremarjesse ja ilusal juhusel viskan talle kindaga näkku. —

Praegu on mul julgus kõik põlised jumalad oma kätega kokku pigistada kui hundisaue ja vastu vanameelse looja pyhitset pealage paisata, seda võime nüüd nooridena, tormame ellu, võtame terved ilmad oma alla. Kadule om määrat kõik senised suurused, põlised autoriteedid. Elu — me kaelustame ja suudleme sind väsimata, võtame peekri mis sa meile annad, tyhjendame ta põhjani, ning imeme su mahla — kas või lõhkemiseni. Ole tervitet sa elu, meie su loojad jumalad ei võitle sinuga vaid laulame elu hymni ja kummardame sind.

Lubasin kyll kirjutada oma elanguist, aga kerge lubada, raske täita. Tõe poolest ei olegi miskid elanguid. Elan ju niisama nagu iga teinegi harilik surelik. Teen tööd, tähendab õpin nii palju kui võimalik, ehk kyll teadust enam kuigi palju õpida ei viitsi, olen niivõrd kunstist sissevõet. Kujuta ette, pool päeva ja pool ööd teatris mõõda saata, seal näitlejad, kunstnikud, muusikerid. Vaidlused kunsti yle, igasuguste voolude edustajad. Seal futuristid, ekspresionistid, kubistid j. n. e. ning 81

igayks pyyab end väljendada, noori kunstijngreid oma voolule kaasa tõmmata. Olles selles ringkonnas kus ainult kunstile elatakse, nii palju kui võimalik kõigist osa võtta, seal oleks võimalik kuiva teaduslist raamatut kätte võtta — see oleks ju mõteta, kuid siiski peab seda tegema, sest vaja on ju ka haridusliselt edasi jõuda. Praegu käin korralikult teatri koolis, mida nimetatakse «Eesti Draama Stuudio» ehk küll nimetus on «Eesti», siiski valitseb seal yle võimuna vene kunst. Suurem osa õpetajaid on Vene kunstnikud ja need õpetajad eestlased on kõik vene kunstiga sissekasvanud, nii et oma kunstimaitse pean ammuma Vene hallikaist, muidugi teist teed ei ole. Eestil ju veel kunsti pole, ning Vene kunst on ka kõige sygavam, kõige hingelisem, nii et olen täitsa kokkukõlas sellega.

Koolis käin õhtugymnaasiumis. Kuid olen viimaseni halb õpilane, ei saa end süvenda kooli töösse, mõtted [on] alati laiali ja jäävad pidama alati kunsti-teatri juures. Kuid ometi on mul tung õppida, teadustes edasi jõuda, on vaja kord pääseda selle atmosfääri, sellesse õhkkonda, mis valitseb ylikooli myyride vahel. Kindel tung sinna tahte õppimisele tõuseb siis kui puudun kokku yliõpilastega. Kuid on nemad minust eemal, kui kuulen uut evangeliumi kunstist, siis jäävad kõik ja mul on ainult üks siht — kunst. Niisugune on praegu mu elu, kahevahel kõikumine, kuhu see mind välja viib — ei tea. [- - -]

Nägemiseni

Sinu Johannes

Tallinn 16 I-21

[- - -] Kui tihti peab alla neelama kibedust, kui su sihte ja pyydeid ei taheta ega mõisteta mõista, pyydeid mudaga pillutakse, naeruga vastatakse. Kui yhis-kondlised raamid hinge ähvardavad matta, kodanline kultuur väljakannatamatuks muutub, seltskond oma võimlusega röögatusteni ajab. Siis põgenen ma kõigist eemale oma armsama — kunsti juurde ja — unistan sinust (. . .) mind kui kunstnikku ei huvita yhegi töö järeldus-resultaat, vaid on tähtis ainult selle kest-us-protsess [- - -]

Nägemiseni

Sinu Johannes

Tallinn 16 II-21

[- - -] See suur rahutus, ei see pole sest, et on midagi puudu, vaid et on endas. Midagi mida tahaks väljendada, tahaks teistega jagada, tegevusse panna. Tunnen seda ise, seda alalist rahutust, ei saa enesega rahul olla, tahaks teha midagi, mõtleks midagi, kuid mida, seal seisab suur kysimuse märk. See on esinemise tung, suur jõu kyllus, tegutseva energia tung ja kui siis ei leia teed, kui olud ei lase vabale tegevusele ja pead tungi energiad enda sisemusse suruma, siis tunned mingit tyhjust, nagu oleks midagi kadunud, ei saa enesega rahul olla. Vähemalt on see nii minu juures ja minu seisukohalt [- - -]

Mis ma nyyd teen? Opin! «Draama Stuudios» on praegult tugev töö peale tunde, mida neli kuni viis tundi päevas on, on veel näidendite proovid õhtuti, sest loodame kevadel avalikult publikumi ette astuda ja veel hästi, tahame kolm-neli näidendid ära õppida ja kujuta ette iga ühele 100—150 proovi, arva siis kui palju tööd.

Veel peale pyhi olid meil eksamid, jagati kahte gruppi, osa keda arvati mitte syndsaiks heideti välja. Esimene gruppe hakkab kohe tegelikult näitelava tööd tegema ja ka yhtlasi kui õpilane igapäev 4—5 tundi teatri alasse puutuvaid teadusi õppima. Teine gruppe töötab kui eelkursus. Mul oli au ja õnn esimesse gruppe pääseda — kõige selle kõrval täiendan end ka teadustes, käin nimepidi õhtu gymnaasiumis, see kõik ainult nimepidi, sest aega on võimatult vähe, et korralikult õppida, ka peab tihti fuuduma. Kuid see kõik väike asi, peaasi — Edasi! [- - -]

Nüüd nägemiseni!

Sinu Johannes

13. VII-22

[- - -] Raske on terve suve linnas olla ja ma tahaks tingimata paar nädalat maal mõõda saata, ent nii pea ei saa veel, on töid mis vaja lõpetada. Praegu olen tõlkimisega ametis, nimelt tõlgin yhele lauljannale noote, s. t. mitte noote, vaid noodi 82 juurde käivaid laulude tekste Saksa keelest Eesti keelde. Igav amet on nootidele



Fotoülevõtte P. Sepsa Draamastuudio päevilt: Karl Otto (Kaarli Aluoja), Johannes Nolk (Kaljola), Otto Aloe ja Priit Põldroos.

tõlkida, peab otsima sõnu, et saada tarvilik silpide arv. Kuiv töö, aga . . . Siis on veel vaja paar näidendit Vene keelest tõlkida, mis peavad augusti kuu algul valmis olema. Siis veel mõned kirjanduslised tööd, mis aga esiotsa saladus. [- - -]

Sinu Fritz

25. VI-23

[- - -] Olen liiast rusut, on valus hingen — süngitin mulda eila oma sõbra ja parima aatelisema kaasvõitleja «Hommikteatri» näitejuhi Aggio Bachmann'i. Too armas seltslane, ideeline inimene, kellega oli nii palju yhist, nii palju yhiseid unistusi. See oli pyye uute kunstiliste Tõdede järgi, suur igatsus Iiole. Ta sai vaid lavastada kolm näidendit, ent see oli suur töö — teha asjaarmastajatega suur murrang teatris. Armasta inimest! see oli hyye, mis kõlas kogu ta loomingus. See oli inimsuse ja armastuse luule.

Mõistad sa, mis peaksin tundma kandes säärast inimest havvale, pealegi kui oli ta mulle sõbraks . . . Tõsine inimene ja tõsine kunstnik. On see õigus kõige vägevama poolt, anda inimesele talent ja suur fantaasia, nii palju loovat jõudu, et siis murda teda kesk tööd? Valus. [- - -]

[- - -] Ah, olen nii väsinud kõigist ryhnamistest. Ootan kevadet, et oleks kord juba lõpp kõigile ja algaks uus jõukyllasem ja huvitavam syndmuste käik. Olen tööga liiat koormat. Algasin proove tykiga, mis peab saama mu kevadiseks eksami tööks. Tahaks viia ka avalikule ettekandele, ent ma ei usu [et] jõvvan tolle lõplikult valmis, sest aega on nii vähe ja eeltöö puudulik. Nädal tagasi lõpetasin alles tõlke, lavastusplaani tegemiseks jäi vaid mõned päevad, harilikult ikka mõni nädal. Eks näeme (Bernhard Bernson «Kahk» Draama). [- - -]

Nägemiseni

Sinu Fritz

26. V-24

(...) ei saa praegu kirjuta kõlavi sõnu ega pikka kirja, olen väsinud, vast tulin proovilt kun olin kaheksa tundi järjestikku, seega olen töötanud täna viisteistkymmend tundi. — Eel kooli lõpetust oleme koormat nii kohutavalt tööga, et no ma ei tea... Veel umbes nädal, siis vast vabanen, olengi juba viimase ni tydind ja väsind, ei mõistagi enam toimida loogiliselt ega teha läbitunt töö, kõik läheb nii na — pääliskaudselt (...)

Sinu Fritz

18. VI-24

[- - -] Kool on lõpet, alates 6. s. k. p. võin oma nime ette kirjutada «vabakunstnik». Ilus mis? Ilus kyll, ent veidi koomiline! [- - -] Vastu läheme nyyd suurtele avantyyridele, suurtele kunstilistele skandaalidele (...) Veidi väsinud olen nyyd pääle viimaseid pingutusi. Puhata tahaks, puhkuse saan alates 15. juulist. [- - -] Siis aga tuleb töö, töö. Ah ma ei tea — selles on nii palju ilust ja lolli (...)

Sinu Fritz

Tallinn, VIII-24

[- - -] Ka tööd on mul palju, teatava uvve teatri organiseerimistöõ lasub suurimal ulatusel just minu õlul. Pääle selle veel kogu kunstilise kylje juhtimine. Vaja lugeda palju, et leida vastavaid lavatükke, teha tõlkeid, olla proovidel j. n. e.

Peab olema suur pysi ja energia, et kõiki kanda, nii et saavutuks midagi. Ent ilus on see tegevus — kõikse kallim. Nii tihtigi jäävad laokile isiklikud asjad. Kanatavad isiku majanduslised ja seltskondlised huvid. Minu puhkusel olles olin seat minu teadmata kandidaadiks «Draamateatri» dramaturgi kohale, olid ju nad vististi kindlan arvamisen, et koha vastu võtan, kui mitte põhimõtteliselt, siis juba meelitava palga tõttu (18.000 kuus). Ilus väljavaade, mis? Ent pidin äraütlemale, ei või myya kunstilist ilmavaadet lahedate elutingimuste eest. Võib olla pärastpoole, kui nooruse paatos ja idealism annab maad rohkem praktilisemale mõtteviisile.

Kui hää, kui armas on tunda end kantuna suurest ja võimsast elurytmist! Minu päralt on kõik see mis liigub, ent kes teeb seda suure paatosega ja energiaga. See pärast on linn mu kodu, siin on paik kus elu tuiksoon lõõb tugevalt ja närviliselt, ta iga erk on pingul ning sydamelõõgid yhinevad minu omaga. Minu päralt on tänapäeva tehaste ja masinate poeesia!

Ja sellele kõigele kui ilusaks krooniks — Sina minu armastus. [- - -]

Sinu Fritz

Tallinn, 11 II-25

[- - -] Ära ole mulle kuri, ära ole nukker, et nii hilja tuleb mu kiri, oli mul äreবাদ päevi. Ei kuidagi osanud koonda omi mõtteid. Tead vast isegi millised päevad. Oli mul esmaspäev «Gobsecki» esietendus. See kärsitus ja närveerimine. Nyyd on kõik mõõda, palju ilusat valu, vaid mälestus jäänud järgi kord olnud loomingust. Kuis kõik läks, ei tea veel, arvustusi pole veel ilmunud. Ent ise olen rahul, tean paremini kui kõik arvustajad, kus olid nõrgad, kus kyllalt tugevad kohad. Pääasi, publik võttis vastu väga soojalt, ja kõik kõnelused siit-säält mainivad kordaläinud etendust. Erilist sympathyat avaldavad kohalised saksa ringkonnad. Ei tea miks? Kui arvesse võtta, et mu esiklavastus, ja veel milliseis tingimusi tuli töötada, siis isegi poleks uskunud sellaseid saavutusi. — [- - -] Tahtsin sulle lihtsail sõnul öelda, et sulle hää 84 tahtsin olla, et oled mulle armas, ent korraga leidsin end kesk materialistliku filo-



A. Strindbergi «Tontide sonaat», Draamastuudio teatrikooli õpilasestendus 1923.
 Priit Põldroos — teener Johansson.

soofia sõnade mulina. Aga aeg, see suurim inimõtete ja kõnede hekselmasin ja inime ühes temaga. Kõik soovid ja tahted on segi paisat. Inimeste vahel pole enam yhtki sidet, puudub tulipunkt, kuhu koondusid kõikide huvid [---]

Sinu Fritz

1920. aastal on kirja pandud soov: «... kas või ylikoolini...».

Ülikooli jõudis Priit Põldroos 26 aastat hiljem — kooli juhina ja peatse lava-
 hariduse professorina. 1946. aasta 23. septembril seisis ta Eesti Riikliku Teatri-
 instituudi vastse üliõpilasauditooriumi ees ja ütles teretulemast-sõnu oma värskelt
 immatrikuleeritud tudengitele.

Kirjad valinud ja kommenteerinud
 MAIMU VALTER

PRANTSUSMAA

Ariane Mnouchkine'il valmis oma «Päikeseteatri», *Théâtre du Soleil's*, uus suurejooneline lavastus: «Kampuchea kuningas Sihanouki kohutav, aga veel lõppemata lugu». Mnouchkine kulutas proovides terve aasta, osaliselt seetõttu, et trupi koosseisus olid toimunud suured muutused. Lavastus vältab üheksa tundi ja on jagatud kahele öhtule. Sündmustik kajastab Kampuchea rahva 25-aastast kannatustekroonikat aastatel 1955–1979. Paljud tegelased on reaalsed ja kõigile tuttavad, kuigi kahjuks vaid vähesed on ellu jäänud. Nagu Shakespeare'i-tükliski, kasutab Mnouchkine taas tugevasti stiliseeritud Aasia teatrivorme, mis kontsentreerivad dokumentaalsete vahelõikudega.

Juba endisesse padrunitehasesse sisenedes on vaatajale selge, et tulemas on midagi eba-harilikku. Kogu mänguruum on spetsiaalselt ümber ehitatud, luues mulje valgest ja puhtast templist. Lagi ja istmete seljatoed on värvitud punaseks, tohtu põrandapind on kaetud 150 000 pastelses toonis tellisega. Pealava on halli keskel, paremale jääb kõrvallava eksootilise muusikainstrumentariumiga. Jean-Jacques Lemêtre'i komponeeritud idamaistel eeskujudel põhinev saatemuusika kestab vahetpidamata, muutudes lavastuse orgaaniliseks koostisosaks. Kolmas lava on mõeldud näitlejatele, kes end publiku silme all ümber riietavad ja grimeerivad. Nõnda hüljatakse juba eos illusoorse teatri mängureeglid. Platvormidega on kõrgele katuse alla tõstetud 700 inimfiguuri, kes kujutavad nii Kampuchea elavaid kui surmasaanud inimesi. Kui ajalookroonika kogu oma halastamatuses lahti rullub, muutub kujude pilk otsekui süüdistuseks.

Kompanii tellitud käsikirja autoriks on Hélène Cixous, endine inglise keele õppejõud, kes tunneb hästi Shakespeare'i loomingut. Valik ei langenud talle juhuslikult, sest «Päikeseteatri» eelnend Shakespeare'i-tükkel on tugevasti mõjutanud ka käesolevat tööd. Poliitilised mahhinatsioonid, reetmine, piinama, tapmine — kõik need klassiku atribuudid leiduvad selleski tänapäeva tragöödias. Shakespeare'ilt pärineb ka poliitiliste sündmuste lahkamine ja põhjuste selgitamine mitte ideoloogiapositsioonilt, vaid isiksuste tegevuse tulemusena, kuid ühtegi tegelast ei ole püütud eelarvamuslikult mustata. Tekst sündis tihedas koostöös lavastaja ja näitlejatega, tegevus kandub hoogsalt paleest turuplatsile, Phnom Penhist Pariisi ja Moskvasse, elavate seast surnuteriiki.

Lavastust seob Georges Bigot' loodud monumentaalne Sihanouki kuju. Ülesanne ei olnud lihtne: kuidas portreerida hästi tuntud avaliku elu tegelast, langemata televisiooni

kaudu tuttavate väliste stampide ohvriks? Bigot läks riskile, loobudes igasugusest fotorealismist. Tema Sihanouk on muutlik olend, vaheldumisi kloun ja riigimees, marionett ja oraator, jonnakas laps ja kaval poliitik. Sihanouki ainus relv ebavõrdses võitluses on tema haruldane isiksus, millega ta üritab päästa oma maad ja rahvast. Osatäitmine on üheaegselt teatraalne ja sügavalt inimlik, muutes kehastatava paratamatult sümpaatseks. Bigot' on haruldane anne mitte ainult väljendada emotsioone, vaid luua neid koha-peal otsekui mittemillestki ja kanda edasi publikuni. Nõnda jõuab ehedal kujul saali kogu Sihanouki lai tunneteskaala, mis varieerub depressioonist triumfini.

Esinäitlejat toetab väarikalt kogu trupp, kellest paljud mängivad mitut rolli. Serge Poncelet kehastab koleerilise temperamendiga üdini riigimeest Henry Kissingeri ja võikalt diktaatorlikku diktaatorit Pol Poti. Tšiillane Andrés Pérez Araya mängib punaste khmeride liidrit, naivist idealisti Khieu Samphani ja siiralt tõsist Hiina liidrit Chou Enlai. Simon Abkarian loob inimlikult lihtsa, aga võimuka Aleksei Kossõgini kuju, keda pidevalt ümbritsevad vaikivad mustades pikkades mantlites mehed.

Fuajees katab ühte seina tohtu suur maailma kaart, mille keskel paikneb Kampuchea ja sealt kiirgavad välja kontsentrilised lõõklained. Ka lavastuses kujuneb see väikeriik harjumatuks maailma nabaks, kui avatakse XX sajandi ajaloo üks julmemaid lehekülgi. Prints Sihanouk on lubanud isiklikult seda dokumentaaldraamat vaatama tulla. Lavastus on vääriiline järglane «Päikeseteatri» Shakespeare'i-tõlgendustele, mis tõstsid trupi Los Angelese olümpia kunstifestivalil maailma laia avalikkuse orbiiti. Kampuchea epopöad hindas kriitika niisama kõrgelt kui Mnouchkine'i seniseks tipuks peetavat Prantsuse revolutsiooni ainelist lavastust «1789». Uus töö õigustab «Päikeseteatri» ambitsioon elustada teatrimaagia abil tänapäeva legende, mistõttu teda on ristitud progressiivse teatri lipukandjaks Euroopas. Mnouchkine'i etapilistes töödes nähakse Copeau' ja Artaud' otsest mõju. «Norodom Sihanoukiga» õnnestus tal realiseerida nägemus, mida kumbki nendest korifeedest ei suutnud oma eluajal teoks teha.

TEATRIÜHINGU AASTAPREEMIAID



ANTS LAUTERI NIMELINE NÄITLEJAPREEMIA

Roman Baskin

rollide eest lavastustes «Cyrano de Bergerac», «Kolmest kuueni» ja «Toimik».

Ain Lutsepp

rollide eest «Olis», «Norman Vallutajas», «Oodates Godot'd» ning «Tões ja õiguses».



GEORG OTSA NIMELINE PREEMIA

Leili Tammel

rollide eest «Eesti ballaadides», «Ohvris», «Lennus», «Karjes ja vaikuses», «Carmenis», «Luisa Milleris» ning aktiivse kontserttegevuse ja eesti heliloojate nüüdisloomingu propageerimise eest.



PRIIT POLDROOSI NIMELINE PREEMIA

Ants Eskola

raamatu «Näitleja on ajastu lühikroonika» eest (pildil on viimases lavarollis vürst Abrezkovina «Elavas laibas»).

1986. AASTA PARIM LAVASTUS — C. Orffi ooper «Kuu» RAT «Vanemuises» (lavastaja Jaan Tooming, ballettmeister Ulo Vilimaa).

Preemiad parimale igast teatrist

TRA Draamateater — Evald Hermaküla («Tuul Olümposelt tuhka tõi» ja «Tormi» lavastamine),

RAT «Estonia» — Helgi Sallo (Ilona operetis «Krahv Luxemburg»).

RAT «Vanemuine» — Heikki Haravee (Salomon lavastuses «Hind»).

ENSV Riiklik Noorsooteater — Lembit Peterson («Misanthroobi» lavastamine ja Alceste'i osaselles).

ENSV Riiklik Vene Draamateater — Anastassia Bedredinova (nimisaline «Zannas»).

ENSV Riiklik Nukuteater — Hendrik Toompere (osad lavastustes «Toome helbed»).

Pärnu Draamateater — Priit Pedajas (Sagadejev lavastuses «Peremees» ja «Vägede valitsejate» lavastamine).

«Ugala» — Väino Uibo («Kuld-rannakese» lavastamine ja Staro roll «Hommikusõõgis tundmatutega»).

Rakvere Teater — Madis Kalmel (Margus «Libahundis»), «Vanalinna Stúdio» — Eino Baskin («Cyrano de Bergeraci» lavastamine).

Nõore muusiku preemia

Tarmo Leinatamm — koormeistri töö eest RAT «Vanemuises».

Kultuuriministeriumis

18. märtsil tehti kolleegiumi laiendatud istungil kokkuvõtteid kultuuriasutuste 1986. a tööst ja arutati edasisi ülesandeid.

Teatrites jõudis lavale mitmeid kunstiliselt ja sotsiaalselt kaalukaid teoseid, tuumakas oli NLKP XXVII kongressile pühendatud lavastuste ülevaatus. Vaatajail oli võimalus näha 72 uuslavastust. Kokku anti 4018 etendust, mis on aga 130 vähem plaanitud ja 70 vähem eelmise aastaga võrreldes. Kuigi teatrikülastajate arv mõnevõrra suurenes (1030 külastust 1000 elaniku kohta), vähenes 1,5% maaelanike teatrikülastavust.

Filharmoonia korraldas Eestis 2491 kontserti (külastajaid 974 300). Samas aga filharmoonilistel kontsertidel keskmine külastatavus langes, estraadikontsertidel suurenes.

Elav oli kultuurivahetus. Meil oli aasta jooksul kümnes 21 teatrit, nende 213 etendust käis vaatamas 145 000 inimest. Tallinnas oli Balti teatrikevad, Viljandis amatöörteatrite festival «Rambisõprus '86». «Ugala» käis Moskvast, Nukuteater Riias (võitis festivali peapremia), Draamateater Kaug-Idas ja Valgevenes, Vene Draamateater Taškendis ja Minskis, Pärnu teater ning Nukuteater Soomes ja Rootsis.

Külalised teistest vennasvabariikidest ja välismaalt andsid meil 541 kontserti (402 000 kuulajat), meie kollektiivid vennasvabariikides 1787 kontserti (129 200 külastajat).

Suursündmuseks olid vastastikusel kirjanduse ja kunsti päevad Valgevenega. Eestis andsid Valgevene kollektiivid 54 kontserti, meie omad Valgevenes 85 kontserti.

Kinnitati ministeriumi 1987. a põhitegevuse abinõude plaan.

30. märtsil oli kolleegiumi väljasõiduistung Tartus, kus koos linna täitevkomiteega analüüsiiti «Vanemuise» tööd elanikkonna esteetilisel kasvatamisel. Kui 1985. a juulis oli tunnustatud «Vanemuise» töö ebarahulda-

vaks, siis nüüd oli olukorra paranemine ilmne, seda eelkõige tänu teatri juhtkonna ja ühiskondlike organisatsioonide tegevusele. «Vanemuine» täitis 1986. a plaanilised näitajad, külastajaid oli eelmise aastaga võrreldes 45 400 rohkem (kokku 247 900). Lavale jõudis 15 näidendit.

Märkimisväärne oli, et mitmed vennasrahvaste tänapäevanäidendite lavastused («Selles tüdrukus midagi on», «Swifti viimane surm», «Mööda sissetallatud rada») on publikumenakad. Õnnestusid ka klassikalavastused. A. H. Tammsaare «Tõe ja õiguse» instseneering «Aeg tulla — aeg minna» pälvis Vabariikliku teatrifestivali peapremia. Samas aga juhati tähelepanu, et teatri juhtkond pöörab ebapiisavalt tähelepanu muusikalavastuste kunstilisele tasemele. Mitmed lavastused jõudsid külastajate ette kunstiliselt lõpetamata ja langevad ka kiiresti repertuaarist välja. Uuslavastuste suur arv põhjustas aga üleplaaniisi materiaalseid kulutusi ja koormas töökodasid.

Pikk ja üksikasjalik otsus näeb ette väikese maja kasutuselevõtu, suure maja kapitaalremondi ja juurdeehituse (eeldatava maksumusega 2 miljonit rubla). Eesti NSV 50. aastapäeva tähistatakse rahvusvahelise teatrifestivaliga Tartus. Planeeritakse külalisedendused Moskvasse (1989) ja Kiievisse (1990), igakevadised esinemed Leningradis. Juba 1988. a-st kavatakse avada Tartus Kunstikooli ja Muusikakooli baasil keskeriõppeasutus, kus liiks praegustele erialadele saab õppida balletti-, draama- ja teatritehnilisi erialasid.

Käesoleva otsuse täitmise käik kuulatakse ära 1989. a I kvartalis.

Kinokomitees

26. jaanuaril peeti koos Kultuuriala Töötajate Ametiühingu EVK presiidiumiga istung, kus käsitleti sotsialistlikku võistlust 1986. a. Vabariikliku võistluse võitjaks IV kvartalis tunnustati Põlva Rajooni Kinovõrk ja Tallinna kino «Sõprus». NSVL Kinokomitee ja Kultuuriala Töötajate Ametiühingu Keskkomiteele tehti ettepanek anda kontori «Eesti Filmifond» masspositiivi kontrolõrile L. Maslovskajale ja Viljandi Rajooni Kinovõrgu mehaanikule H. Toomele «Kutseala parima» nimetus.

12. veebruaril arutati LTK «Eesti Reklaamfilm» finants- ja majandustegevuse revideerimise tulemusi.

25. veebruaril toimus kolleegiumi laiendatud istung kinofikatsiooni jt filmilaeutuse juhtide ning spetsialistide osavõtul, päevakorras oli töö parandamine kodumaiste filmide linastamisel vastavalt EKP KK sekretariaadi otsusele. ENSV Kinokomitee aseesimehe A. Tuulingu ettekandes ja sõnavõttudes analüüsiiti kinokülastuse sageduse tõstmise, repertuaari planeerimise ja filmireklaami parandamise, kinode ja filmilaeutusorganisatsioonide materiaaltehnilise baasi tugevdamise jm võimalusi.

16. märtsil arutas kolleegium süsteemi allasutuste finants- ja majandustegevust 1986. aastal. Negatiivse tendentsina märgiti arveldusdistipliini nõrgenemist ja käibe vahendite ülenormatiivsuse kasvu, ebarahuldavalt kulges kapitalmahutuse ja remondi plaanide täitmine. Vaadeldi ka alkoholismi- ja joomarlusevastaste filmide levi. Kolleegium kuulab ka Harju Rajooni Kinovõrgu direktori K. Kasaku aruannet. Otsustati teha ENSV Ametiühingute Nõukogule ettepanek paigutada «Tallinnfilm» režissööri L. Laiuse foto vabariiklikule autahvliile.

26. märtsi istungil analüüsiiti kolleegium koos Kultuuriala Töötajate Ametiühingu EVK presiidiumiga kollektiivlepin-

gute, töökaitsekokkulepete ja töötingimuste parandamise plaani täitmist 1986. aastal. Arutati ka kodumaiste filmidega tehtava töö kontrollimise ja dokumentaalrevisjoni tulemusi Kohtla-Järve Kinovõrgus. Kuulati informatsiooni kapitaalremondi plaanide täitmisest, kinnitati kinovõrgu kutsevoistluste juhend ning vaadati läbi II kvartali repertuaariplaanid.

Heliloojate Liidus

Jaanuaris kuulati uudisloomingust U. Antoni kuut klaveripala. Veebruaris H. Kareva «Autogrammi» neljale viiulile ja kahele aldile; A. Põldmäe kuut prelüüdi klaverile; R. Eespere jubilatsioon «Ave Mater» ja «Ave Pater»; P. Vähi levilaulu «Mure» (J. Liiv). Märtsis — H. Rosenvaldi «Nostalgia» keelpilliorkestrile; K. Singi nelja segakoorilaulu Garcia Lorca tekstidele; V. Kella laulutsükli «Võilillemäng»; Ü. Vinteri koorilaulu; A. Põldmäe viit lastelaulu ja Fantaasiat viiulile ja klaverile H. Elleri mälestuseks, H. Otsa Kontsertiinot klaverile ja orkestrile; R. Lätte 1987. a koolinoorte laulupeo ava- ja finaalmuusikat. Muusikateaduse sektsiooni koosolekud toimusid 20. jaanuaril ja 24. veebruaril.

Kinoliidus

9. jaanuaril toimus Moskvas Kinematografistide Majas «Tallinnifilmi» mängufilmi «Hullumeelsus» (1968, stsenaarist V. Lorents, režissöör K. Kiisk, operaator A. Zabolotski) üleiliduline esilinastus.

17.—21. jaanuarini toimusid Liepajas Läti Kinoliidu ja Kinokomitee korraldusel II Balti liiduvabariikide mängufilmipäevad, kus eesti kinematograafiat esindasid «Naerata ometi», «Saja aasta pärast mais» ja «Keskea rõõmud».

21. jaanuaril anti esmakordselt välja P. Toominga initsiatiivil asutatud Eesti Kinoliidu noorte foto aastapremia — Tartu rahvafotostuudio liikme T. Kalve personaalnäitusele (1986).

21. ja 22. jaanuaril toimus Moskvas NSVL Kinoliidu juha-

tuse II pleenum, millest võtsid osa K. Kiisk, R. Feldt, R. Maran, T. Mesila, M. Põldre, P. Simm, T. Kask, R. Raamat, J. Ruus ja E. Link.

26.—30. jaanuarini toimus Leningradis I üleiliduline loodusfilmifestival «Helesinine plaanet», kus R. Marani film «Otsi loodusest liitlast» pälvis NSVL Ta Geograafia Seltsi presidendi auhinna, P. Toominga «Peipsi järv» Leningradi Oblasti ja Linnalooduskaitse Valitsuse auhinna.

30. jaanuaril oli koos Eesti Kinoliidu juhatus. Arutati NSVL Kinoliidu II pleenumil esitatud ja diskuteeritud uut filmitootmise korraldust.

4.—7. veebruarini viibis Kiievis filmioperaatorite seminaril A. Sööt.

20.—23. veebruarini toimus Riias Balti liiduvabariikide dokumentalistide 17. kokkutulek. Eestit esindasid A. Söödi «Maraton», M. Soosaare «Kihnu mees», «Ühepuulootsik», V. Anderson-Käspéri «Natüürmort lihaga ja lihata», P. Toominga «Intiimne Adams», H. Druu «Artist», «Lõvide elust Eestis».

24. veebruaril toimus Eesti Kinoliidu laiendatud pleenum, kus arutati filmitootmise korraldust. Sõna võtsid R. Raamat, P. Simm, T. Kask, V. Kuik, J. Ruus, T. Elmanovitš, L. Kärk, M. Tramberg, E. Siimer, H. Aasaru, P. Ojamaa, A. Vesmes. Moodustati töökomisjon üleilidulise filmitootmise seisukohtade konkretiseerimiseks.

26. veebruaril oli Vilniuses Kunsttöötajate Majas mängufilmi «Õnnelik flamingo» esilinastus ja kohtumine filmi režissööri T. Kasega.

5.—16. märtsini viibis Tuglase Seltsi kutsel Soomes P. Pärn oma filmidega «... ja teeb trikke», «Harjutusi iseseisvaks eluks», «Kolmnurk», «Aeg maha» ja R. Raamatu filmidega «Suur Tõll» ning «Põrgu».

11. märtsil toimus Eesti Kinoliidu juhatuses koosolek. Võeti kokku ettepanekud, kuidas täita NLKP Keskkomitee ja NSVL Ministrite Nõukogu 1987. a 14. veebruari määrust loomingu- liste liitude töö parandamise kohta. Kinnitati ajakirja «Teater. Muusika. Kino» filmipoolseteks kolleegiumiliikmeteks L. Laius, A. Iho, M. Soosaar, H. Volmer. Arutati Kinoliidu osalemist Eesti NSV-s fosforiidi kaevandamisega seotud problee-

mide valgustamisel. Kõne all olid Kinomaja perspektiivid seoses Uus tn 5 juurdeehitusega. 12. märtsil oli Leningradi Kinomajas «Tallinnifilmi» mängufilmi «Hullumeelsus» läbivaatus. K. Kiisa loominguist kõneles Ö. Orav.

26. märtsil toimus Moskvas Kinematografistide Majas «Eesti Telefilmi» filmide öhtu. Kavas olid «Ratastoolitants», «Karusell» ja «Õnnelind flamingo». Kohal viibisid filmide režissöörid H. Sein, M. Põldre, T. Kask.

Teatriühingus

2. veebruaril käisid NSVL Teatritegelaste Liidu juhatus ja revisjonikomisjoni koosolekul Moskvas T. Randviir, J. Allik, I. Normet ja R. Allabert.

5. veebruaril toimus ETÜ ja RAT «Estonia» korraldusel GITIS-e üliõpilaste ja TR Konservatooriumi üliõpilaste ning RAT «Estonia» ühine esinemine Tallinna Matkamajas.

13.—14. veebruaril korraldasid ETÜ ja NSVL Teatritegelaste Liidu Leningradi osakond meie Nukuteatri esinemise Leningradi Kunsttöötajate Palees.

18. veebruaril arutas ETÜ juhatus Teatritegelaste Liidu põhikirja projekti ja valmistas ETÜ nõukogu koosolekuks.

13. märtsil korraldas Pärnu Draamateatri ETÜ osakond aruandekoosoleku. Osakonna uueks esimeheks valiti A. Laanemets, asetäitjaks L. Mägi.

13.—14. märtsil peeti Tallinnas ETÜ kunstnike sektsiooni praktilised õppused teatrite dekoratsiooni- ja õmblusala töötajatele.

16. märtsil toimus TRA Draamateatri väikeses saalis ETÜ nõukogu koosolek. Arutati NSVL Teatritegelaste Liidu põhikirja projekti. Nõukogu liikmed olid projekti eelnevalt kätte saanud, nüüd viidi projekti vahepeal liidu sekretariaadi koosolekul tehtud parandused. ETÜ nõukogu valis delegatsiooni Moskvas toimuvale NSV Liidu Teatritegelaste Liidu konverentsile.

16. märtsil kinnitas ETÜ juhatus ETÜ nimelised ja teatrite parimatele antavad preemiad ning noore muusiku preemia. Edaspidi otsustati sisse seada Kaarel Irdi nimeline preemia algupärase lavateose parima esmalavastuse eest.

17. märtsil toimus Vene Draamateatri ETÜ osakonna aruandekoosolek. Osakonna auesimeheks valiti A. Bedredinova ja esimeheks E. Toman.

19. märtsil korraldasid ENSV Kultuuriministerium ja ENSV Teatriühing kriitikaprobleemide arutelu Kultuuriministeriumi klubis. Repertuaarikoolegiumi peatoimetaja A. Laasiku sissejuhatusele lisandusid mitmed sõnavõttud.

21. märtsil korraldasid ETÜ ja RAT «Estonia» noorte ooperilauljate esinemise Riia Kunsttöötajate Palees.

21. märtsil andsid ETÜ orkestrisektsiooni šefid — Paide TREV-i esindajad — üle oma preemiad orkestristidele. Preemia said Eri Klas, Andres Narma ja Vahur Vurm.

22. märtsil toimus Haapsalu kultuurimajas teatrikuu ürituste raames koolinoorte teatripidu. Kava pani kokku ja seda juhtis T. Lõhmuste. Kaasa tegid TR Konservatooriumi lavakunst-, keelpilli- ja laulukateedri üliõpilased, koreograafiakooli tantsijad, RAT «Estonia» solistid A. Kollo, T. Tralla, Noorsooteatri näitlejad A. Vaarik ja T. Oja. Peo kujundasid Riikliku Kunstiinstituudi teatridekoratsiooni eriala üliõpilased.

In publico

ESIETENDUSED TEATRITES

2. jaanuar — P. Volkonski, «Päkapikkude kool». RAT «Vanemuine». (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik K. Volkonskaja.)

2. jaanuar — V. Saldre, «Meil on ninasarvik Otto» O. L. Kirkegaardi ainetel. «Ugala». (Lavastaja V. Saldre, kunstnik K. Tool.)

8. jaanuar — A. Volodin, «Sisalik». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja N. Seiko, kunstnik M. Kuurme.)

9. jaanuar — O. Luts — T. Suuman, «Õhtu apteekriga». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Kalmet, kunstnik E. Öunapuu.)

23. jaanuar — J. Murrell, «Päike ja mina». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja ja kunstnik M. Unt.)

30. jaanuar — G. Feydeau, «Kirp kõrvas». RAT «Vanemuine». (Lavastaja K. Otsus, kunstnik M. Pottisep.)

31. jaanuar — V. Arro, «Mööda sissetallatud rada». RAT «Vanemuine». (Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik E. Kittus.)

1. veebruar — A. Gribojedov, «Häda mõistuse pärast». «Ugala». (Lavastaja J. Allik, kunstnik I. Agur.)

2. veebruar — M. Unt, «Gulliver ja Gulliver». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik J. Vaus.)

13. veebruar — T. Kall, «Lihtne ja ilus». «Vanalinna Studio». (Lavastaja R. Baskin, kunstnik E. Öunapuu.)

14. veebruar — O. Kool, «Reporterid». Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik V. Tamm.)

15. veebruar — F. Tuglas — T. Suuman, «Maailma lõpus». Rakvere Teater. (Lavastaja T. Suuman, kunstnik E. Öunapuu.)

26. veebruar — G. Donizetti, «Don Pasquale». RAT «Vanemuine». (Lavastaja O. Kapantina, kunstnik A. Gorenstein, dirigent T. Kapten.)

1. märts — W. Shakespeare, «Torm». TRA Draamateater (suure lava variant). (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev.)

7. märts — V. Arro, «Naised, kes meid armastavad». «Ugala». (Lavastaja S. Tšaplõgina, kunstnik I. Agur.)

20. märts — V. Rozov, «Kuldikutsikas». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja S. Ražuk, kunstnik N. Everlink.)

21. märts — M. Tiks, «Mägramäng». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks.)

27. märts — D. Milhaud, «Härg katusel» ja rockballett «Karje». RAT «Vanemuine». (Lavastaja V. Medvedev.)

ESILINASTUSED KINODES («Tallinnfilm»)

2. veebruar — «Lõvide elust Eestis». (Stsenarist P. Kivine, režissöör H. Drui, operaator E. Oja, helilooja A. Valkonen, helioperaator H. Eller.) Kinos «Pirita».

16. veebruar — «Intiimne Adams». (Stsenarist T. Velliste, režissöör P. Tooming, operaatorid P. Tooming ja P. Ülevain, helioperaator H. Eller.) Kinos «Eha».

16. veebruar — «Rändaja». (Stsenaristid A. Eelmäe ja P. Puks, režissöör P. Puks, operaator A. Vilu, helioperaator H. Eller.) Kinos «Oktoober».

16. veebruar — «Vaikelu lihaga ja lihata». (Stsenarist ja režissöör V. Anderson, operaator A. Vilu, helioperaator R. Sabsay.) Kinos «Eha».

23. veebruar — «Külakauplus». (Stsenarist ja režissöör L. Ilves, operaator G. Meleško, helioperaator H. Eller.) Kinos «Oktoober».

P.S. 1986. aasta IV kvartali esilinnastuste hulgast on eksikombel välja jäänud üks film:

3. oktoober — «Kihnu mees». (Stsenarist, režissöör ja operaator M. Soosaar, helikujundaja I. Volkov, helioperaator M. Otsa.) Kinos «Sõprus».

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

Mängufilmid

1. jaanuar — «Võtmeküsimus». (Stsenarist M. Kadastik, režissöör A.-E. Kerge, operaator A. Ruus, kunstnik L. Pihlak, helilooja T. Naissoo, helioperaator P. Roos, osades: A. Tommingas, A. Peep, A. Ander, T. Lilleorg, T. Kattai, L. Tenno Saar, T. Lepp jt.)

Dokumentaal- ja populaarteaduslikud filmid

1. jaanuar — «Elulõim». (Stsenarist ja režissöör R. Maran, operaatorid R. Maran ja T. Talpsep, helioperaator E. Säde, helilooja E.-S. Tüür, kunstnik J. Meriste.)

13. jaanuar — «Edu saladus». (Stsenarist K. Koger, režissöör ja operaator K. Svirgidsen, helioperaator R. Urm.)

8. veebruar — «Röömuratas» (1979). (Stsenarist ja režissöör Ü. Tambe, operaator M. Ratas, helioperaator T. Elme.)

19. veebruar — «Noorus rivis». (Stsenarist A. Allas, režissöör I. Kangur, operaator H. Roosipuu, helioperaator J. Sandre.)

20. märts — «See kuristik». (Stsenarist R. Lintrop, režissöör H. Lintrop, operaator M. Mäekivi, helioperaator I. Parmas.)

Kontsertfilmid ja -programm

18. jaanuar — «Anne Veski». (Stsenarist ja režissöör L. Karpin, operaator A. Razumov, helioperaator M. Otsa, kunstnik E. Tamberg, kostüümikunstnik N. Pimahhov.)

21. jaanuar — «Kohtumine Lisztiga». (Režissöör J. Tallinn, operaatorid M. Kärner, E. Valk ja J. Suurevälja, helioperaator P. Põldmaa, kunstnik E. Tamberg.)

ESIETENDUSED TELETEATRIS

1. jaanuar — N. Simon, «Pulmatragöödia». (Tõlkinud M. Kivistik, lavastaja J. Pihlak, kunstnik L. Pihlak, muusikaline kujundaja A. Mattiisen.)
29. märts — J. Borissova, «Õnnelik lõpp». (Lavastajad V. Koppel ja I. Eensalu, kunstnik-lavastaja L. Pihlak, muusika autor P. Poom, laulusõnade autor O. Arder.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

1. jaanuar — «Peeglikillud», V. Rauni kuuldemäng. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör ja muusikaline kujundaja E. Sepling.)
2. jaanuar — «Joosep Tootsi tagasitulek ehk Pauverve teeste kosjalood», G. Kilgase raadioseade O. Lutsu jutustusest «Suvi». (Režissöör G. Kilgas, helirežissöör M. Puust.)
4. jaanuar — «Kaksteist kuud», lastekuuldemäng S. Maršaki näidendist. (Režissöör A. Relve, helirežissöör A. Lauri, muusika autor T. Körvits.)
15. jaanuar — «Kodumaja». T. Tootseni raadioseade F. Abramovi samanimelisest romaanist. (Režissöör H. Kulvere, helirežissöör E. Sepling.)
26. veebruar — «Boriss Godunov», T. Rinne ja H. Saarmi raadioseade A. Puškini värsstragöödiast. (Režissöör H. Saarm, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja M. Sarv.)
28. veebruar — «Naine lahkub läbi vihma» ja «Müts põleb!», kaks K. Saja lühinäidendit, tõlkinud T. Juodkiene. (Režissöör A. Relve, helirežissöör A. Lauri, muusikaline kujundaja J. Ojakäär.)
28. märts — «Hakkab vist sadama, kullake!», K. Liiva kuuldemäng. (Režissöör K. Toom, helirežissöör E. Sepling.)

TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMIS

6. jaanuaril avati V. Kingisessa nim TRA Draamateatri ruumides näitus «Oskar Luts ja teater».
18. jaanuaril avati Muusikamuuseumis väljapanek Heino Elleri helitööde originaalkäsitradest. 20.—21. jaanuaril toimus NSVL rahvakunstniku Heino Elleri 100. sünniaastapäevale pühendatud teaduskonverents «Heino

Elleri pedagoogiline tegevus, tema koolkond». Ettekannetega esinesid M. Humal, H. Tauk, V. Rumessen, M. Pärtlas, H. Rannap, M. Rimmel, I. Randalu.
5. märtsil avati «Estonia» kontserdisaali jalutusruumis näitus «Heino Eller 100».

A. SAREVI KORTERMUU- SEUMIS

3. veebruaril esietendus Debora Vaarandi luulekava TRA Draamateatri näitleja M. Söödi esituses.
18. veebruaril toimus A. Särevi mälestusõhtu. Vestlesid: O. Vare, E. Maasik, S. Reek, L. Rummo, O. Eskola, L. Saul, L. Mägi, A. Alamaa, L. Levald. Vestlust juhtis M. Urbsoo.
25. veebruaril esietendus Stendhali «Traktaat armastusest». Luges näitleja E. Ennok.
4. märtsil kohtus Tallinna Pedagoogilise Instituudi teatring Eesti Televisiooni grimeeriija S. Kromanovaga.
13. märtsil kohtusid Pärnu 6. keskkooli õpilased luuletaja D. Karevaga.
17. märtsil toimus esimene loengkohtumine teemal «Oskar Luts ja teater». Esinesid M. Urbsoo ning Noorsooteari näitlejad T. Oja ja A. Vaarik.
30. märtsil toimus kutsekeskkoolide esteetikaolümpiaadi teatrikirjandite võistluse lõpetamine ja parimate premeerimine. Osavõtjad kohtusid teatrikriitik L. Velleranna, lavastaja M. Karusoo, näitlejate T. Oja, A. Vaariku ning muuseumi töötajate M. Urbsoo, P.-R. Purje ning I. Krjukoviga.

KINOMAJAS

8. jaanuaril oli «Eesti Telefilm» mängufilmi «Õnnelind flamingo» (režissöör T. Kask) esmaläbivaatus.
10. ja 11. jaanuaril viidi läbi noorte filmipäevad, kus vaadati P. Toominga, P. Puksi, M. Soosaare, A. Söödi varasemat loomingut ja L. Ulfsaki mängufilmi «Keskea rõõmud». Analüüsi osavõtjate filme ja fotosid. Päevad lõpetati A. Tarkovski mängufilmiga «Peegel».
15. jaanuaril oli stsenarist R. Karemäe loomingut õhtu. Vaadati telefilme «Reportaaž telefoniraamatu järgi», «Perpetuum mobile», «Mina ise», «Karusell».
29. jaanuaril toimus Läti režissööride R. Rikardsi ja S. Rikarde filmide õhtu.

5. veebruaril noorteseksiooni üritus oli pühendatud mustandi ja (filmi-) teose vahekorrale. Vaadati mängufilmide «Viimne reliikvia», «Libahunt», «Värvilised unenäod», «Hullumeelsus» näitlejaproove. Kuulati P. Toropi loengut teemal «Mustand ja tekst». Vaadati P. Pärna filmi «Aeg maha» esimest versiooni ja K. Kiisa «Hullumeelsuse» venekeelset varianti.

10. ja 12. veebruaril toimusid «Eesti Telefilm» ja «Tallinnfilm» 1986. a dokumentaalfilmide valikprogrammide läbivaatused. Filme analüüsis Läti filmikriitik A. Klockins.
13. veebruaril oli Läti dokumentaalfilmi «Kas on kerge olla noor?» läbivaatus, kohtuti stsenarist A. Klockinsi ja stsenaristi ning režissööri J. Podnieksiga.
16. veebruaril näidati dokumentaalfilme revolutsiooniveteran H. Allikust «Postskriptum», «Viktor», «Maraton».
12. märtsil viis noorteseksioon läbi Ü. Tambeki filmide õhtu.
19. märtsil toimus 1986. a multfilmide läbivaatus. Filme analüüsis Läti filmikriitik M. Augstkalna.
24.—27. märtsini leidsid aset Eesti Kinoliidu ja Eesti Looduskaitse Seltsi korraldusel III Tallinna loodusfilmipäevad. Filmidega osalesid J. Ledin, J. Klimov, I. Voitenko (Leningrad), V. Beljalov (Alma-Ata), V. Ahmedov (Ašhabad), S. Egi (Taschent), I. Guzejev (Kiiev), P. Abukevičius (Vilnius), M. Zaplatin (Perm), R. Maran (Tallinn).
29. märtsil toimus noorte filmipäev.
30. märtsil avati Rootsi kultuurinäädala raames Rootsi filmipäevad. Rootsi filmi tutvustas Rootsi Instituudi direktor A. Clason.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮНЬ 1987

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

ТЕАТР

Л. ТОРМИС — О жизни . . . думая о театре (32)

Театральный критик Леа Тормис размышляет о театральной и культурной ситуации в меняющейся общественной атмосфере и о необходимости действовать разумно и трезво в процессе гласности и демократизации, возрождая и сохраняя основные человеческие ценности — как в жизни, так и в театре. Настоящий художник имеет всегда обостренное чувство долга перед обществом но, к сожалению, не совсем еще ясно, кто же должен представлять чувство долга общества перед художником. Однако созидательное обновление общества не может быть частным делом какой-либо специальности или вида искусства. Следует понимать, что проблемы общества и искусства очень тесно взаимосвязаны.

М. УНТ — Бесплезный, но необходимый (39)

Писатель и режиссер Мати Унт размышляет о необходимости «Мизантропа» Ж. В. Мольера, идущего на сцене Молодежного театра, в сегодняшней театральной жизни и культурной ситуации в более широком смысле. Требование приближенности к жизни, выдвинувшееся в последние годы, и обилие социальной драматургии утомили театр и отодвинули в сфере зрительских интересов /или культуры/ духовность на задний план. Очевидна узость духовной жизни и излишняя актуальность, но время актуальности и проблем являлось в то же время и периодом зстоя. Л. Петерсон и его «Мизантроп» приближены не к жизни, а к духовности, и именно сейчас нам необходима классика, культура и духовность.

Продолжительность как проблема (50)

Редакция провела беседу о состоявшемся в марте в Тарту республиканском театральном фестивале с членом жюри фестиваля и.о. заведующей кафедры журналистики ТГУ, кандидатом филологических наук Марью Лаурис-тин. Из пестрого ряда фестивальных впечатлений выделилась основная тема, являющаяся на сей раз субъективным впечатлением о трех просмотренных постановках: «Оборотень» А. Китцберга в Раквереском театре /пост. М. Миквер/, «Время прихода — время ухода» в «Ванемуйне» /А.-Э. Керге/ и «И дольше века длится день» Ч. Айтматова в «Угала» /К. Комиссаров/.

П. ПЫЛДРООС — Письма незнакомке (80)

Публикуется подборка писем молодого Прийта Пылдроеса, относящаяся к 1919—1925 гг. В этих довольно интимных письмах к неизвестной нам девушке отражается путь становления молодого человека — в начале переписки автору 17 лет, последнее письмо относится к периоду, когда П. Пылдроес, 23-летний молодой художник, уже поставил свой первый спектакль.

МУЗЫКА

Т. СИЯТАН — О музыкальном языке Баха /возможность понимания в наши дни/ (24)

Статья посвящена символике звука в музыке Баха. Опираясь на исследования А. Швейцера, Ф. Сменди, Х. Келлера, Ф. Блюме, Толонена, К. Зиблера и в особенности А. Шеринга, автор показывает, что в музыкальных произведениях Баха кроется сложный, многослойный, целостный музыкальный знаковый язык, что во времена Баха он в большей части был общепонятным, в наши же дни забыт и к музыке композитора сейчас подходят с совсем иных позиций, чем было создано Бахом. Подробнее в статье рассматривается ряд видов звуковой символики Баха /риторические фигуры, использование хоральных цитат и их вариаций, картинная образность, символика композиционных приемов и др./ Автор утверждает, что новое изучение звуковой символики Баха помогло бы современному музыканту и слушателю глубже понять сущность музыки композитора.

В. ЛАНДСБЕРГИС — Кое-что о музыке (58)

Статья-эссе, в основном рассматривающая спорный издавна вопрос: имеет ли музыка содержание и если да, то — какое? В центре внимания также взаимоотношения формы и содержания.

М. ТЕЭАРУ — О труде жизни скрипача (61)

Народный артист Эстонской ССР, скрипач Владимир Алумяэ /1917—1979/ окончил Таллинскую консерваторию в 1937 году, затем совершенствовался в Лондоне. В 1941 году В. Алумяэ стал директором Таллинской консерватории, во время войны находился в Ярославле в Государственных художественных ансамблях ЭССР, с 1944—1948 гг. был снова директором консерватории и с 1964—1970 гг. ректором. В Алумяэ выступал с многочисленными сольными концертами как в своей республике, так и за ее пределами, играл в составе струнного квартета. В качестве профессора консерватории он обучал многих скрипачей, в число которых входит и автор статьи М. Теэару.

Х. СЕПШ — В память о Владими́ре Алумяэ (67)

Автор статьи, пианистка Хельо Сепп, являлась в течение многих лет партнершей В. Алумяэ по ансамблю, в своей же статье она основное внимание уделяет В. Алумяэ как ректору консерватории, тому, что планы, представленные В. Алумяэ в 1944 году как утопические, к 1970 году реализовались полностью.

Э. ПАПП — О границах музыковедения (71)

Автор рассматривает два проявляющихся в настоящее время и расширяющих границы традиционного музыковедения направления: с одной стороны — применение в музыке методов точных наук, формализация исследуемого; с другой — стремление связать музыкальное

искусство с культурой в целом, с человеко-ведением. Рассматривая сильные и слабые стороны обоих направлений, Э. Папп считает наиболее перспективной ориентацию на их слаженность.

Л. НОРМЕТ — Современный взгляд на Константина Тюрнипу (73)

Обзор деятельности композитора и дирижера К. Тюрнипу /1865—1927/. К. Тюрнипу окончил Петербургскую консерваторию по классу органа и композиции, руководил смешанным хором церкви Нигулисте в Таллине, мужским хором «Refaler Liedertafel» и мужским хором Таллинского общества мужской песни. В 1921 году по его инициативе был организован Союз эстонских певцов. Подробнее в статье рассматриваются и его песни для мужского хора «Мое отечество они погребли» и «Засуха».

КИНО

Я. РУУС — Первая колонка (2)

О перестройке управления киностудии «Эстонский телефильм».

Отвечает ЭНН СЯДЕ (5)

Интервью со звукооператором и режиссером документальных фильмов Энном Сяде, который работает на киностудии «Таллинфильм» с 1961 года. Речь идет о различных сферах кинопроизводства, включая работу в т.н. конфликтной комиссии при Союзе кинематографистов ЭССР. Э. Сяде говорит о некоторых вопросах, касающихся звукового оформления /звуковой культуры/ фильма, о интересных наблюдениях /например при озвучивании хантыских медвежьих поминков в сентябре 1985 года/ и пр.

Н. МЕЙНЕРТ — О результатах одного социологического опроса. О месте кино на шкале интересов (15)

Вводная часть объемной публикации, рассматривающей социологическое исследование, проведенное в 1986 году социологами Комитета радио и телевидения по заказу Коминета по кинематографии ЭССР. Посещаемость кино в Эстонии

в общем падает /в 1965 году 19 посещений на одного жителя, в 1984—14, но 23% опрошенных считают посещение кино «очень важным»; применительно к художественной литературе эта цифра составила 42%, музыке и ТВ — 40/. Автор статьи подчеркивает необходимость радикальной перестройки репертуарной политики кинопроката.

Р. ХЕЙНСАЛУ — Быть выше судьбы (44)

Краткая рецензия на документальный фильм «Танец инвалидной коляски, или Предисловие» /сценарист и постановщик Х. Шейн, оператор Д. Супин; «Эстонский телефильм», 1986/. Рецензент считает фильм удавшимся, тем более что проблемы инвалидов практически впервые вынесены на экран.

Х. Х. ЛУИК — Слишком мало смятения (46)

Краткая рецензия на телевизионный художественный фильм «Ключевой вопрос» /сценарист М. Кадастик, режиссер А.-Э. Керге, оператор А. Руус, художник Л. Пихлак, роли исполняют: А. Томмингас, А. Пееп, А. Андер, Т. Лиллеорг и др., «Эстонский телефильм» 1986/. Рецензент отмечает в итоге, что «Аго-Эндрик Керге не использовал возможности показать смятение творческого человека перед окружающими нас отсталыми общественными условиями».

РАЗНОЕ

ХРОНИКА (88)

Е. АНДРЕЕВА — Театральный импрессионизм К. А. Коровина (96)

О деятельности К. А. Коровина /1861—1939/, одного из известнейших русских художников-импрессионистов, в качестве главного художника императорских театров Петербурга, о его сценографии в сотрудничестве с хореографом А. Горским в Большом театре в Москве. Статья знакомит с его наиболее значительными театральными работами и творческими взглядами.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 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

L. TORMIS. About life... thinking about theatre (32)

Theatre critic Lea Tormis reflects on the theatrical and cultural situation in the atmosphere of changing policies, on the need to behave sensibly and soberly in the ongoing process of openness and democratization, restoring and preserving basic human values — both in life and in the theatre. A real artist has always had a keen sense of responsibility to the society, unfortunately, it is not quite clear who should represent the duties of the society to the artist. However, the creative reorganization of the society cannot be a private matter for one speciality, one art. We must realise that the problems of society and the problems of art are closely related to one another.

M. UNT. Useless, but imperative (39)

The writer and theatre director Mati Unt refers to the necessity of J. B. Molière's *Le Misanthrope* presented by the Youth Theatre (direction by Lembit Peterson) on our present theatrical scene and in the cultural situation generally. The requirement to be true to life and the abundance of social dramas in the past years have worn out the theatre and shifted spirituality to the background in the sphere of spectator's interest (pro culture). The narrowness of intellectual life and the superfluous topicality are obvious, and the period of topicality and problem raising was also the period of stagnation. L. Peterson and *Le Misanthrope* by him are not concerned with the truth to life, but the truth to spirit, and it is classics, culture and spirit which are imperative now.

Survival as a problem (50)

As a reverberation to the National Theatre Festival held in Tartu, in March the editors talked to Marju Lauristin, M. A., Acting Head of the Department of Journalism at the Tartu State University, member of the Festival jury. From a large variety of impressions a pivotal theme soon emerged which, this time, is based on a subjective vision of the three following productions: A. Kitzberg's *Werewolf* mounted at the Rakvere Theatre (directed by M. Mikiver), A. Tammsaare's *The Time to Come, the Time to Go* at the Vanemuine Theatre (directed by A.E. Kerge) and T. Aitmatov's *And the Day is Longer Than a Century* at the Ugala Theatre (directed by K. Komissarov).

P. PÖLDROOS. Letters to an unknown (80)

The editors publish a selection of Priit Pöldroos's letters from 1919—1925. In these rather intimate letters to a young lady unknown to us are reflected the formative years of a young person — a seventeen-year-old youngster starts the correspondence and the last letters date to the period when a twenty-three-year-old young artist has already mounted his first production.

MUSIC

T. SIITAN. On Bach's musical language (the possibility of understanding today) (24)

The article deals with symbolism in Bach's music. The author who refers to the studies of A. Schweitzer, F. Smend, H. Keller, F. Blume and, in particular, of J. Tolonen, K. Ziebler and A. Schering proves that a complicated, multilayered, integrated musical sign language is implied in Bach's compositions which was comprehensible in his time, but has largely been forgotten by now, and the attitude to Bach's music is formed on other basics that Bach himself relied on in his compositions. The article discusses in a more detailed way different kinds of symbolism in Bach's music (rhetoric figures, the use of quotations from chorales and their variations, metaphorical figures, the symbolism of compositional techniques, etc.). The author claims that a new acquaintance with the symbolism Bach used in his compositions would help contemporary musicians and audiences towards a better understanding of the essence of Bach's music.

V. LANDSBERGIS. A little on music (58)

An essayistic article mainly treating a problem long under discussion: has music content and if there is content, then what it is? The interrelation between form and content has also been looked at.

M. TEEARU. On the life-work of a violinist (61)

Vladimir Alumäe (1917—1979), violinist, People's Artist of the ESSR, graduated from the Tallinn Conservatory in 1937, further educated in London. In 1941 V. Alumäe became Director of the Tallinn Conservatory, in the wartime he was active in the Estonian State Art Ensembles in Yaroslavl, between 1944 and 1948 he had a post of Director of the Conservatory and from 1964—1970 Rector of the Conservatory. A. Alumäe gave numerous recitals in Estonia and beyond, played in a string quartet. As Professor of the Conservatory he taught many young violinists, the author of the article M. Teearu was one of his pupils.

H. SEPP. In memory of Vladimir Alumäe (67)

The author of the article, the pianist Heljo Sepp played together with V. Alumäe in ensembles for many years, in her article, however, the main stress is laid on V. Alumäe's activity as Rector of the Conservatory, his programmes which sounded utopian in 1944 but which have been more than fully carried out by 1970.

E. PAPP. On the limits of musicology (71)

The author looks at two contemporary trends which try to expand the boundaries of traditional musicology: on the one hand — the application of mathematical methods to music, a structural approach, the formalisation of the studied object, on the other hand — an attempt

to relate the art of music to the whole culture, to anthropology. Pointing out the strong and weak aspects of both of these trends the author considers their compatibility as the most promising orientation.

L. NORMET. A contemporary look at Konstantin Türnpu (73)

A survey of the work of K. Türnpu (1865—1927) as composer and choral conductor. Türnpu graduated from the St. Petersburg Conservatory in 1891 as organist and composer, conducted the Mixed Choir of St. Nicholas' Church in Tallinn, the Male Refaler Liedertafel Choir and the Male Choir of the Tallinn Male Voice Choral Society. In 1921 he championed the founding of the Estonian Singers' Association. The article also covers the discussion of his choral songs for male voices, such as «My Homeland, They had Buried» and «Drought».

CINEMA

J. RUUS. The leading article (2)

On the reorganization of the management of the Estonian Telefilm Studio.

ENN SÄDE answers (5)

An interview with Enn Säde, sound engineer and director of documentary films who has been working in the Tallinnfilm Studio since 1961. There is talk about several aspects of film making, including work in the so-called conflict committee of the Estonian Film Makers' Union. E. Säde discusses several problems in connection with sound direction (sound culture) of a film, some interesting personal experiences (for example, the filming of the Khanty bear funeral feast in Sept. 1985), etc.

N. MEINERT. The results of a sociological questionnaire. The position of cinema on the scale of interests (15)

An introductory part of a lengthy article which is based on a sociological research promoted by the Film Committee of the ESSR and carried out by the Radio and Television Committee in

1986. The attendance figures show a tendency to fall (in 1965 19 attendances per 1 inhabitant, in 1984 — 14), but 23% of those questioned considered going to the cinema «very important» (whereas the corresponding figure for fiction was 42%, for music and television 40%). The author of the article emphasises the need to radically reorganise the repertory policies of our film distributors.

R. HEINSALU. To be bigger than one's lot (44)

A brief review of the documentary *A Wheelchair Dance* (written and directed by H. Shein, filmed by D. Supin, the Estonian Telefilm Studio, 1986). The reviewer considers the film a success, all the more because the problems of the disabled have actually been shown on the screen for the first time.

H. H. LUIK. Too little of perplexity (46)

A brief review of the telefilm *The Key Problem* (script by M. Kadastik, direction by A. E. Kerge, camera by A. Ruus, design by L. Pihlak; the cast: A. Tommingas, A. Peep, A. Ander, T. Lilleorg, a.o., the Estonian Telefilm Studio, 1986). The reviewer concludes that the director Ago Endrik Kerge «has missed an opportunity to show the perplexity of a creative personality at the backward social conditions surrounding us.»

MISCELLANEOUS

Chronicle (88)

. ANDREYEVA. Theatrical impressionism by Konstantin Korovin (96)

Konstantin Korovin (1861—1939), one of the most distinguished Russian Impressionist painters worked as the chief designer in St. Petersburg's imperial theatres, collaborated with the choreographer A. Gorsky while making the costumes for the ballets at the Moscow Bolshoi Theatre. His outstanding work in the field of scenic design and his views on it have been presented here.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladamisele antud 15. 04. 1987. Trükkimisele antud 18. 05. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,6. MB-03039. Tellimuse nr. 1597. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 17 000.

Сдано в набор 15. 04. 1987. Подписано к печати 18. 05. 1987. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,6. Заказ 1597. MB-03039.

«Театр. Музика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Парнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.

«Alati üksainus püüd, üksainus mõte — kuidas edasi anda seda valgust, kuidas väljendada seda rõõmu, kuidas jäädvustada seda kõike lõuendile!» Nii kirjeldas Konstantin Korovin enda, maalikunstniku suhet ümbritseva maailmaga. K. Korovini peetakse impressionistiks vene kujutatavas kunstis. Tõepoolest, impressionistidele omane maise ilu teravdatult tundlik, rõõmus läbielamine küllastab ta maastikke ja vaikelusi, täidab ta arvukaid lavapildivisandeid.

Peterburi Keiserlike Teatrite teenistusse astus K. Korovin 1899. aastal. Mitte juhuslikult. V. Polenovi õpilasena Moskva Maali-, Raid- ja Ehituskunstikoolis sai K. Korovini õpetaja alaline abiline töös S. Mamontovi teatrite lavakujunduste juures. Maalijad, keda S. Mamontov koondas algul oma koduteatri, hiljem kuulsa Vene Erateatri ümber, tegid palju dekoratsioonikunsti uuendamiseks. Kui XIX sajandi lõpu dekoratsioonikunstnikud tavatsesid rangelt jälgendada akadeemilisi eeskujusid, siis nemad, V. Polenov, V. Vasnetsov, M. Vruble, V. Serov, taaselustasid lavakujundustes maalilise vabaduse ja poeesia, suurendasid tunduvalt kunstnikumõtte osa etenduse üldkontseptsiooni sünnis. Küpsenud niisuguses novaatorlikus keskkonnas, jätkab K. Korovin selles valitsenud suundi ja toob keiserlike teatrite lavale tollase maalikunsti huvitavamaid leide.

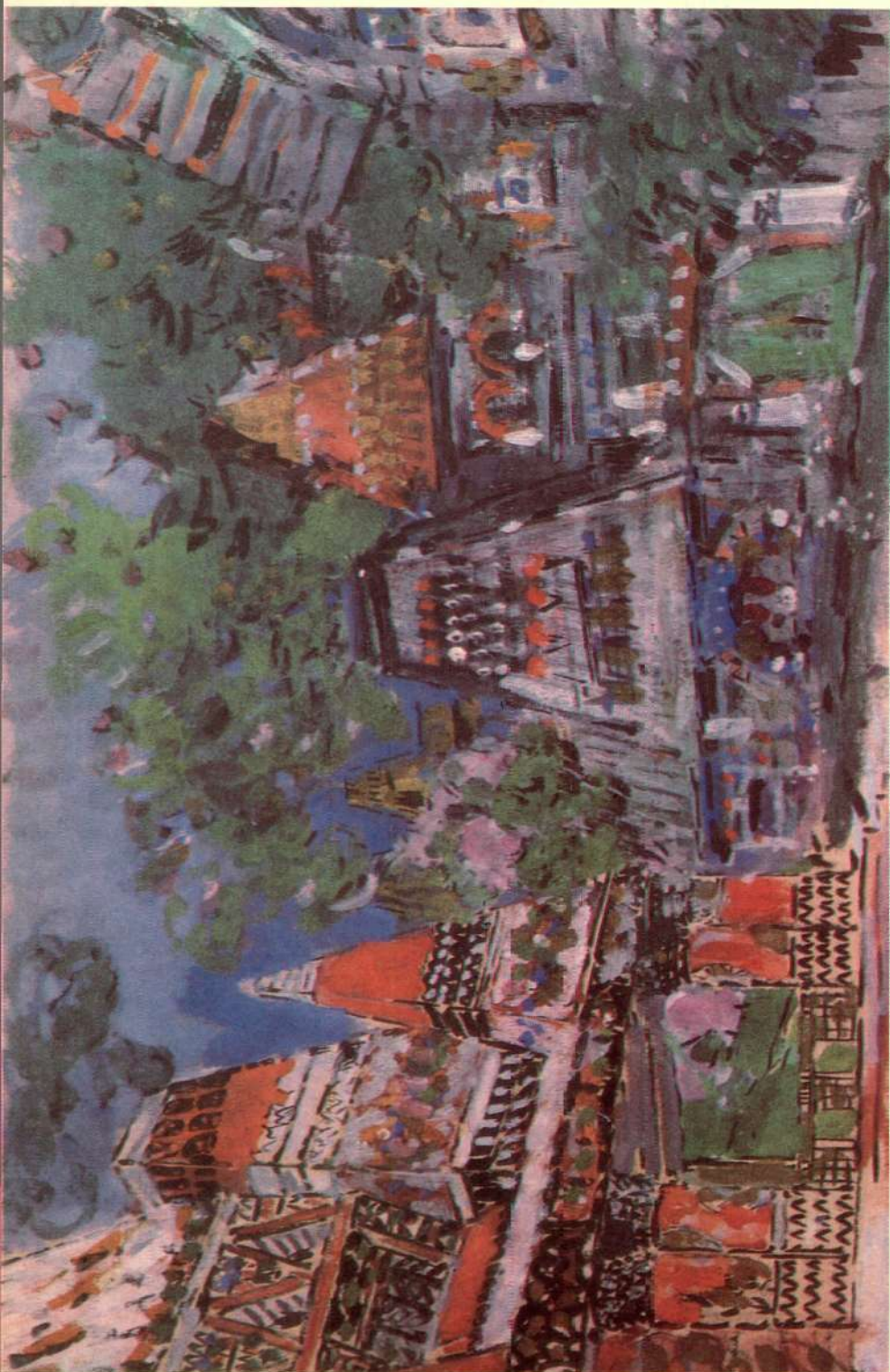
Impressionistid keskendasid tähelepanu looduse muutumisele, voolamisele, mida väljendab ka nende teoste etüüdlikkus, lausa esteetiliseks printsipiiks saanud lõpetamatus. See lubab võtta K. Korovini lavapildivisandeid iseseisvate teostena. Näiteks visandid A. Rubinsteini «Deemonile»: eelkääjate butafoorsest eksotikast asendavad K. Korovini peenelt tabatud meeleoludega *plein-air* laadis Kaukaasia maastikud, mille avarusi tundis ta sealsetelt rännakutelt.

K. Korovini kunstnikunatuuri üheks tugevamaks küljeks oli sünnipärane koloristianne. Eriti haaravalt imutab ta seda muusikalavastuste kujundustes. Nende loomisil pidas K. Korovin väga oluliseks muusikalisi impulsse. Nii järgis ta kuulsat XVIII sajandi teatrikunstniku P. Gonzagat, kes defineeris dekoratsioonikunsti kui «muusikat silmadele». Kuid kui P. Gonzaga jaoks tähendas kujunduse muusikaalsus lavapildi muusikaga harmoonias ülesehitust, siis K. Korovin taotles ennekoike värvilahenduse ühtsust muusikaga. Värv ja heli pidid ühismõjus sulanduma muusikalis-maaliliseks sümfoniaks. «Värvid võivad olla pidu silmadele, nii nagu muusika võib olla pidu kõrvadele, hingele. Ka silmad räägivad teie hingele: rõõm, nauding... Värvid kui valguse ja vormide akordid... Vaat mida olen püüdnud tabada, maalides teatridekoratsioone. Üllatavate vormidega, purskuvate värvidega olen tahtnud erutada lavalt inimeste silmi — ja olen näinud, et see teeb neile rõõmu.»

K. Korovini kunst tõi Keiserlike Teatrite traditsioonilisse repertuaari uut värskust. Tema kujundusest L. Minkuse «Don Quijotele» kirjutas ülinõudlik kriitik A. Benois: «Laval on elusad värvid, ehtne päike, ehtne kuu, suur elevus, palju lõbutsemist.» Lõbu ja elevuse atmosfäärist annavad ettekujutuse K. Korovini eskiisid vene muinasjuttuoperitele ja ballettidele. N. Rimski-Korsakovi satiirilise ooperi «Kuldkikas» lavapildis püüdis K. Korovin «iluga leevendada jõhkruuse-ohu», allus aga siiski tahtmatult muusika grotesksusele ja lõi pööraselt kirevad ning kaunistustega üle kuhjatud dekoratsioonid. Dononi palee meenutab luksuslikku laegast või hiigelsuurt kirjatud präänikut.

Hoopis teistsuguse lavamaailma loob K. Korovin vene ajaloolistele ooperitele. Mussorgski ja Borodoni võimsaid muusikalisi kujundeid kommenteerib kunstnik nappide, seesmisest pingest tulvil väljendusvahenditega. Kadunud on kogu kirevus ja ornamentika. «Vürst Igori» ja «Hovanštšina» lavapildis domineerivad iidse rahvusliku puarhitaktuuri motiivid. Eriliselt ühtseks muusika, kujunduse, režissööritöö tervikuks hindasid ajakaaslased 1911. aastal F. Saljapini lavastatud ja K. Korovini kujundatud «Hovanštšinat».

Kauases koostöös koreograaf A. Gorskiga Moskva Suures Teatris lavale toodud A. Adamsi «Korsaari», A. Glazunovi «Raimonda», F. Hartmanni «Punase lille», A. Arendsi «Salambo» romantiline Idamaa-nägemus on omaette tähtis liin K. Korovini teatrimaailmas. Mitte kõik ta eksotikakujutused pole seejuures fantastilised ja rikkalikud. Näiteks on «Alžiir» üllatavalt lihtne. Suure osa lavaruumist täidab kollane liiv, siin-seal on üksik palm, varikatus, eeslirakend. Lavapilt võlub muljega tulikuumast värelevast õhust, mis tahtmatult haarab vaatajat. Nii lakooniline ning samas ilmekas Oriendi kujutamine oli uudiseks nii stenograafias kui ka tahvelmaalil. Puhtmaalilisele mõjule on rajatud ka C. Saint-Saënsi «Simsoni ja Delila» lavapilt, milles hommikuse õhu tihe sina on olulisem kui väljakut ümbritsevate ehitiste fassaadid.



K. Korovini kujundus N. Rimski-Korsakovi ooperile «Kuldhiikas» Moskva Suures Teatris, 1909.

