

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



10

/1987

10 / 1987

oktoober

VI aastakäik

Esikaanel: Marc Chagall. Tšellomängija.
1939. Erakogu.

Tagakaanel: Eesti Riiklik Sümfooniaorkester.
A. Tatsi foto



Toimetuse kolleegium

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

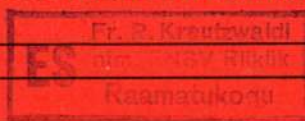
PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel 44 04 72

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		
Andres Langemets	NELI KUNINGAT NAITEJUHTIMISE MEELEVALLAS («Neljakuningapäev» Noorsooteatris)	32
Inna Grünfeldt	UKS ELU ... VOIB-OLLA («Vihmausside elust» «Ugalas»)	37
Pille-Riin Purje	KONTRASTIDE VARELUS JA PINGE («Lillia» Rakvere Teatris)	45
	LEV DODIN («Kes?»)	48
	TEATRIGLOOBUS	86, 91
MUUSIKA		
	VASTAB ERI KLAS	5
Mare Põldmäe	SUMFOONIAHOOAJA KULMINATSIOONIKS SAI «JONASE LAHETAMINE»	15
	CLAUDIO ABBADO («Kes?»)	20
Avo Hirvesoo	EESTI KÜLAST MAAILMAJAO TIPPU	68
Kadi Purru	EESTLASEST COLOMBIA AUKODANIK (<i>Dirigent Olav Roots</i>)	70
KINO		
Jaan Ruus	«KÕIK INIMESE HEAKS ...»	2
András Bálint Kovács	ETNOGRAAFIST FILMIREŽISSUUR JEAN ROUCH	24
	SOOME FILMIELUST (<i>Vestilevad Eila Hutri, Anssi Mänttäre, Timo Linnasalo, Erkki Peltomaa</i>)	56
Sergei Lavrentjev	LÖPUTU LUGU	64
Ago Ruus	ÜHEST FOTOVÕISTLUSEST	83
	VEEL KORD UUTMISEST «EESTI TELEFILMIS» (Kriitikavastuseks)	87
		89
Madis Kolk	VIHULIMAALIJA	96





«Tallinnfilmi» kunstinõukogu. 1982.

A. Sõõdi foto

«KÕIK INIMESE HEAKS...»

«Marksismi nurgakivi on — mass, kelle vabanemine on marksismi arvates isiksuse vabanemise peatingimuseks, s. o. marksismi arvates pole isiksuse vabanemine võimalik senikaua, kuni pole vabanenud mass, mille tõttu tema loosungiks on «Kõik massile!» (Jossif Stalin, «Lühike filosoofia leksikon», Tartu, 1946; originaal: Moskva, I trükk 1939, teine, ümbertöötatud trükk 1941; kokkuvõttev lõik märksõnast *isiksus ajaloos*.)

Õieti otsisin ma märksõna *indiviid*. Seda polnud. *Isiksust* ka ei olnud, leidis ainult eespool toodud determinatsioon.

Präegu püüame valla päästa rahva loova initsiatiivi. Rahvas aga koosneb indiviididest. Kuivõrd on meil aegade jooksul üksikinimesest ja tema huvidest hoolitud? Eestikeelsed filosoofiaalased teatmeteosed näivad seda protsessi üpris hästi peegeldavat, sest teatmekirjandusest on välja filtreeritud eriarvamised ja taotletakse trükkimise ajaks välja kujunenud «lõpliku instantsi töö» edastamist. Selletõttu peegeldavad meie teatmeteosed oma aega kontsentreeritud kujul.

«Filosoofia leksikon» (Tallinn, 1965, originaal: Moskva, 1963, endiselt M. Rosentali ja P. Judini toimetamisel nagu 1939. a väljaannegi). *Indiviid* puudub. *Individualiseerimine* kunstis on juba lubatud, «inimkarakterite individuaalset palet» peetakse vajalikuks, kuid kohe hoiatatakse, et «individualiseerimine omaette ei ole suuteline andma tõeliselt realistlikku kunstilist kuju». «Katsed vastandada individualiseerimist ja tüpiseerimist avaldavad kunstiteosele negatiivset mõju.» *Individualism* hoiatab «igandite eest nõukogude inimeste teadvuses», mõistab hukka «isiksuse kollektiivile vastandamise, ühiskondlike huvide isiklikele allutamise».

Isiksus on leksikonides olemas, eraldi veel *isiksuse igakülgne arenemine* ja *isiksus ja ühiskond*. Viimane sedastab: «Sotsialismi tingimustes iseloomustab isikliku ja ühiskondliku suhet uus seaduspärasus, isiklike ja ühiskondlike huvide koos-

kõlastatus (---). See ühiskonna ja isiksuse huvide ühtelangemine nende elu põhi-
kõikumustes ei välista üksikuid osalisi ja ajutisi vastuolusid, kui tekib vajadus
allutada (sõrendasin, J. R.) isiklik ühiskondlikule.» Kooskõla sõltub «juhtivate
organisatsioonide tegevusest», aga ka sellest, «kuivõrd teadlikult teenib» ühiskonna
huve iga selle liige. Seega — domineerima jääb üksiku allutamise üldisele.

«Lühike filosoofiline leksikon», Tallinn, 1975 (originaal: Moskva, 1970). *Indiviidi*
ei ole, tekstis aga on väljend juba kasutusel. *Individualism* hoiatab indiviidi üle-
oleku tunnistamise eest kollektiivist ja ühiskonnast, samuti isiksuse huvide ja
vajaduste vastandamise eest ühiskonna huvidele ja vajadustele. *Isiksust* ei ole,
kuid *isiksus* ja *ühiskond* sedastab: «eraomanduslikud suhted põhjustavad ebasõbra-
likkust ja vaenu inimeste vahel» ja sellepärast «inimene hakkab juhinduma egoist-
likest huvidest». Kui hea, et meil seda ei juhtu, sest meie suhetelaad on teistsugune.

Isiksuse igakülgne arenemine vastandab individualismile kommunistliku tule-
viku pildid inimesest, kelles on «harmooniliselt ühendatud vaimne rikkus, kõlbeline
puhtus ja füüsiline täiuslikkus». Teostunud on «isiklike ja ühiskondlike huvide
harmooniline ühendamine ja töö muutumine esmaseks eluvajaduseks».

«Filosoofia leksikon», Tallinn, 1985 (originaal: Moskva, 1980). *Indiviidi* märk-
sõna pole, küll mõistab *individualism* hukka «isiksuse autonoomia», sotsialistlikus
ühiskonnas esinevad «individualismi igandid inimese teadvuses». *Isiksus* saab määrat-
luse: «inimene kui sotsiaalse kajastus indiviidis». *Isiksuse igakülgne areng* tsiteerib
Marxi ja Engelsit «indiviidide arenemisest terviklikeks indiviidideks» — kommu-
nistliku ühiskonna eeldust, ja lõpetab samuti Marxiga: «Kommunismi põhiprint-
siibiks on iga indiviidi täielik ja vaba areng.»

Sellega siis eestikeelses filosoofilises teatmekirjanduses *indiviidi* märksõna siiani
ei esine. Kuid näiteks venekeelses erialaentsüklopeedias «Философский энцикло-
педический словарь»; Moskva, 1983 peetakse küll juba vajalikuks sisse tuua
märksõna *indiviid* — üksiku elusolendi, isendi, üksiku inimese mõiste. Ei unustata ka
siin hoiatamast, et indiviidi ja ühiskonna vastandamine on lähtekohaks individualis-
mile. Eraldi käsitus on *individuaalsusel*, nähakse ette juba «nähtuse, üksikolendi
kordumatut omapära». Muidugi on märksõna *isiksus*. Paljudest puhtpropagandist-
likest märksõnadest (isiksuse igakülgne arenemine, isiksus ja ühiskond, ühiskonna
sotsiaalpoliitiline ja ideeline ühtsus, üldrahalik riik, ühiskonna kommunistlik
omavalitsus) on siin juba loobutud. Kajastub see filosoofilise kultuuri areng ka
kateedrifilosoofias?

Me oleme küll brošüürid täis külvanud Marxi ja Engelsi väidet «Igaühe vaba
arenemine on kõigi vaba arenemise eelduseks», kuid meie suure riigi kogu ajaloo
jooksul on ikka esikohale seatud ühetaoline mass indiviidi ees, asutus erasiku ees, see,
et üksik üldise hulgas, üldise vastu pole midagi.

Üldine — see on riik. Riik koosneb ametiasutustest. Ja on üsna tavaline, et nende
juhid esitavad omaenda kui indiviidide huvisid ametkondlike huvidena, amet-
konnad omakorda tõstavad endi huvid riiklikeks huvideks, riiklikud huvid —
need aga ongi juba nõukogude võim. Mida kõrgemal asub otsustav isik riiklikus
aastmete tabelis, seda vaidlustatum on tema otsus. Eluaegsuse ja karistamatuse
kogemus on meie ülemuskonda õpetanud kindlameelseks ja ilmeksimatuks. Tule-
musena lakkab ühiskonnateener teenimast rahvast ja asub teenima omaenda kui
indiviidi individuaalseid ja oma ametkonna seaduspäraseid huve. Sellega oleme
maksnud üksiku äraunustamise eest. Need üksikud, kes kuulutavad end üldiseks
(«riik — see olen mina»), on tegelikkuses vastandunud üldisele huvile, kaitstes
selle asemel oma isiklike (*resp.* grupi-, ametkondlikku) huvi. Samal ajal, kui
meid hoiatatakse üksiku ja üldise vastandamise eest, toimub see — seaduslikus
korras — ülaal.

Ühiskonnateooria on arenenud (kui seda nimetada arenemiseks?) täielikult lahus
praktikast, skolastiliselt opereerides kommunistliku ühiskonna väljamõeldud tõde-
dega. Meie ametifilosoofid hõljutavad meid ilusate sõnadega, nad on loonud kunin-
gale küll ulmarõivad, ent keelduvad nägemast, millistes kuningas tegelikult ringi
käib.

JAAN RUUS

KLASS
CONCERT
MOZART - HAYDN
avec les SOLISTES de l'OPERA
Mette DOKKAN - Martine BAILEY

TERESA
ZYLIS-GARA
CHRISTIAN IVALDI
CHOPIN, STRAUSS, GORKA, KIMBY, KOSKINEN
19 Nov. EDITH WIENS

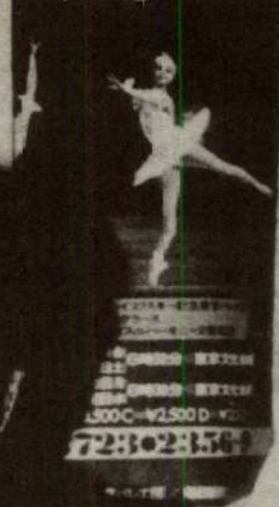
MICHEL CORBOZ
TERESA BERGANZA
BACH

QUA
ALBA
BERG
MOZA
ZEMI

SAYEAB
VENDREDI
23
NOVEMBRE

PROGRAMME 23
GRAND
AUDITORIUM
SAMEDI
24
NOVEMBRE

ZABALETA
ORCHESTRE PAUL KUENTZ



Eri Klus oma töölaual taga RAT «Estonias».
A. Pärna foto

Kuidas möödus hooaeg 1986/87?

Möödunud hooaja tegemised olid seotud eelkõige ooperitega. Ka kontserte sai palju juhatatud ja mõnigi neist oli õige kaalukas, näiteks *Finlandia-talo*'s ette kantud Verdi Reekviem, või Beethoveni 9. sümfoonia ettekanne Pariisis, või Rootsi Raadio Sümfooniaorkestri kontsert, mille kavas oli Tormise Avamäng nr. 2, Stenhammari Klaverikontsert ja R. Straussi «Kangelase elu», või «Estonia» orkestri märtsikuine kontsert, kus mängisime Sostakovitši Kolmeteistkümnendat sümfooniat ja Cherubini Reekviemi.

Kuid siiski oli see minu jaoks eelkõige ooperihooaeg, sest juhatasin esmakorselt tervelt nelja ooperit: Stockholmis Puccini «Boheemi» ja Mozarti «Võluflööti», Tallinnas Mussorgski «Hovanštšinat» ja Helsingis Verdi «Rigolettot». Need tööd võtsid kõige rohkem aega, sest sisaldas ju see ettevalmistust, tööd klassis, tööd orkestriga, lavastusprotsessi ja -perioodi.

Kõige põnevam oli vaieldamatult «Hovanštšina» ettevalmistamine. Elu oli nii armuline, luues lausa harukordse võimaluse, et Boriss Pokrovski andis nõusoleku meil lavastada. See oli meie muusikateatris vaieldamatu suursündmus: näha tema nõudlikkust, seda, kuidas ta viimase detailini on läbi mõelnud, mida taotleb. Ja selle juures tema ülimalt professionaalne suhtumine tööprotsessi, kõrge teatrietika ja kohutavalt suur vitalisus. Hoolimata oma auväärsest east oli ta eskujuks meie noorematele, aga varaväsinud tegelastele. Tema oli suuteline neli tundi ilma vaheajata töötama, paljud lauljad hakkasid juba haigutama, vaheaga paluma. Põnev oli jälgida, kuidas ta selles tööhoos nagu taastas iseennast, mida rohkem ta töötas, seda rohkem jõudu temasse tuli, seda vähem ta väsis. Pärast proove jaksas ta veel ajakirjandusele intervjuusid anda, muusikat kuulata jne. Siberi helilooja Gobeikin mängis talle oma 3-tunnise ooperi ette, Pokrovski kuulas seda pärast 4-tunnist proovi, et siis õhtul taas proovisaali minna. Seda nimetatakse loominguliseks tööks ja selle nimel tasub teatris töötada ja elada. Pokrovski näitas, kuidas töötada, ning selle tulemusel puhkes tuluke taas lõkkele ka mitmes meie vanas teatris. Rääkimata esmakordselt teatrisse tulnutest ja meile appi rutanud RAM-i lauljatest, kes vormisid lühikesa ajaga akadeemilistest kontsertlauljatest elavateks ja põnevateks lavatüüpideks.

Pingereas teisenä nimetaksin Mozarti «Võluflööti» Stockholmis. Imelikul kombel on see maailmas vaat et kõige enam mängitav ooper harv külaline Nõukogude Liidu lavadel. «Estonias» on seda kord lavastatud (1964. a). Võrdluseks: Stockholmis on see korraka kolme teatri laval, rääkimata Saksamaast, kus see igas teatris pidevalt kavas. See on ju võrreldav lausa šlaagriga, mida kuulavad nii vanad kui noored, lapsed kui täiskasvanud. Stockholmis tõi selle välja väga esinduslik koosseis. Lavastaja Knut Hendrikson ja Norrast pärit kunstnik Katrin Hysing tulid lähemale Mozarti algideele. Ooperi tegevus polnud toodud kaasaega, nagu näiteks Stockholmis Rahvaoperis, mille lavastus tuletas oma tuleviku maailma, suurte juhtide ja mehaanilise juhtimisprotsessiga ning ülikõrge filosoofiaga meelde Orwelli raamatut «1984». Seda kõike aga Mozartil ja Schikanederil polnud ette nähtud. Kuninglikus Ooperis, vastupidi, toimus kogu tegevus kusagil Egiptuse püramiidide vahel ja oli lähedane sellele, mida Mozart oma vabamüürlaste idee ja selle lahendusega taotles. Eten-duses oli üks haruldane seik. Teatavasti kohtab prints Tamino koos Papagenoga mustanahalist orja Monostatost. Stockholmis aga laulis Tamino mustanahaline etioopia laulja Esaias Tewolde Berhan. Ja nii ongi lavastuses kõik mustanahalised, ainult Monostatos on valge, albiino, nii et Papageno lahendab oma kuulsa küsimuse sedapidi: kui on musti ja valgeid linde, miks ei võiks siis olla ka valgeid inimesi. Eten-duses teevad kaasa haritud ja stiilsed Mozarti-lauljad, Tamino osatäitja Stefen Dahlberg on laulnud 5

teistelgi Euroopa lavadel ja on angažeeritud uueks hooajaks ka mitmesse Inglismaa teatrisse just Mozartit laulma. Rootsisis on üldse rikkalikult lüürilisi tenoreid, eesotsas Nikolai Geddaga, kes on hoolt kandnud ka rootsi lauljate uue põlvkonna eest. Praegu on ta üle 60 aasta vana, on oma esinemisi vähendanud, pühendunud suuresti pedagoogilisele tööle. Peale Rootsi annab ta konsultatsioone ka Prantsusmaal. Gedda mantlipärija Gösta Windberg, kes elab Sveitsis, on Karajani ja teiste suurte dirigentide lemmik, Salzburgi festivali ning *Met*'i sage külaline.

Ka Puccini «Boheemi» tegin esmakordselt. Üldse olin Puccinist varem juhatanud vaid tema kolme lühiooperit. «Boheem» oli Stockholmis küll juba tükk aega kavas olnud, aga ma tõin uue koosseisu välja.

Helsingi «Rigolettos» olid huvitavad osatäitjad, nimiosas oli Jorma Hynninen, Gilda — hiinlanna Dilber, kes aasta tagasi Helsingi rahvusvahelisel vokalistide konkursil esikoha võitis, ja Hertsog — itaalia tenor Pietro Ballo.

Aga muidugi võttis palju aega Savonlinna festivaliks ettevalmistamine, eriti organisatoorses mõttes.

Kuidas lülitub dirigent lühikese ajaga ooperilavastusse?

Mul on olnud mõned kogemused, kus tuli etendusse lülituda väga lühikese ajaga. Kui lavastus on raudselt kokku pandud, omab kindlat, tugevat ja head vormi, siis pole tark ühe-kahe prooviga harjumuspärast murdma hakata. Eriti, kui ooper on aastaid laval olnud. (Seda saab teha küll kontserdilaval, kus kõik esitajad pingeliselt dirigenti jälgivad.) Dirigent peab olema väga tähelepanelik, tajuma täpselt, kus ta peab järele andma, kus midagi omalt poolt lisama. Kui saab mõned proovid teha — «Rigolettoga» sain paar orkestriproovi koos solistidega ja paar klassiproovi —, siis saavad tegijad aru, mida dirigent tahab, ja näiteks «Rigoletto» omandas veidi teistsugused sisemised rütmid kui seni. Seda lihtsalt tunnetad etenduse käigus.

Aga mul on ka vastupidiseid kogemusi. Meenub kunagine Prahast juhatatud «Jevgeni Onegin», mille etendusel oli võimatu midagi muuta ja kus tundsin end nagu kits kahe heinakuhja vahel.

Olete nüüd kaks aastat juhatanud kahes teatris, Tallinnas ja Stockholmis. Kas neil kollektiividel on prooviperioodis olulisi erinevusi?

Stockholmis on solistide ettevalmistus palju tõsisem. Nad näevad rohkem ise vaeva, et vormis olla. Meil oodatakse tihti, et laulja veetakse proovidega vajalikku vormi. Seal aga ei või solist proovile ilmuda ette valmistamata. Ettevalmistus on suuresti individuaalne, Rootsis muretsevad solistid endale abiks kas kontsertmeistri või käivad lauluõpetaja juures, et rolli kujundada.

Mis puutub orkestrisse, siis «Estonia» omas meeldib mulle see, et ta on erk, paindlik, võimeline saatma ka rütmiliselt võrdlemisi raskelt eksivaid lauljaid, orkester orienteerub nüanssides ja jälgib väga täpselt dirigenti. Etendused pole vennad ja kui juhtub, et partituuris on kirjutatud *forte*, aga johtuvalt laulja häälevõimalusest tuleb mängida *piano*'s, siis sellele, nagu ka kõikvõimalikele agoogika märkidele, reageeritakse kiiresti. Ka Stockholmi orkestriga oleme leidnud üksteisemõistmise.

Igas teatris on argipäev ja nn realetendused. Missugune on nende etenduste vahe «Estonias» ja näiteks Stockholmi teatris?

Ma ei lähekski võrdlust otsima Stockholmi. Võtame näiteks palju kõrgema prooviga Moskva Suure Teatri, mis on kahtlemata üks maailma teatri metropole. Seal võid nn realetendusel päris tihti peast kinni haarata ja küsida: on see tõesti Suur Teater? Nad on võimelised välja panema ühe väga uhke koosseisu, aga etendused toimuvad paraku iga päev. Teatris on ikka nii, et kui etendus lõpeb, siis imestatakse päris tihti, et see üldse toimus. Kui hommikul hakatakse etendust kokku panema (plaan selleks võib kas või aasta tagasi tehtud olla), selgub ikka, et õhtul seda etendust anda on peaaegu et võimatu, sest näiteks kõik tenorid on haiged. Siis mõistatakse väljapääsu, otsitakse abiväge teistest teatritest, tehakse kähku lisaproove jne. Ja näe imet — õhtul toimub ikkagi etendus.

Aga muidugi peaks reaetenduste tase kõrgem olema. On ju maailmas teatreid, kus esinevad ainult staarid (*Met, La Scala, Covent Garden*, Berliini Ooper), aga on ka ansambliteatreid, kus aetakse põhiliselt oma jõududega läbi. Nende hulka kuuluvad ka «Estonia» ja Stockholmi Kuninglik Ooper.

On üsna loomulik, et nn staarideteatris lauldakse oopereid originaalkeeles, esinevad ju seal väga erinevatest rahvustest lauljad. Aga ansambliteatris?

Väikese rahva ansambliteatris ei ole selleks just karjuvat vajadust. Aga kui Rootsis tuuakse lavale «Nibelungide sörmus», ei näe ma põhjust, miks seda peaks tõlkima. Rootsi keel on ju germaani keel, Wagneri ooperid on niikuinii vanasaksa keeles, kogu tekst läheb aeglaselt, nii et publik peaks originaalkeelest aru küll saama. Kui sinna on siis vaja tellida külalist mingist teisest riigist või teisest maailmajaost, on lihtsam, sest Wagnerit lauldakse põhiliselt ikka saksa keeles. Olin näiteks Dortmundis «Nürnbergi meisterlauljate» etendusel, kus osales üksteist külalist erinevatelt maadelt — ja kõik laabus.

Külalisi on ju ka «Estonias» üsna sageli.

Meie laval lauldakse tihti isegi neljas keeles — eesti, läti, vene ja itaalia — korraga, sellest segapudrust küll keegi aru ei saa.

Aga «Estonias» on külalissolistide kutsumine paremini organiseeritud kui Stockholmis, kus see on küllaltki juhuslik, rohkem asendamise korras. Isegi ajakirjandus heidab ette provintsiialiseerumist: kuulsus kutsutakse asendama kedagi omadest. Saan muide nüüd aru, miks nii paljud rootslased prille kannavad: ma pole kusagil mujal näinud nii väikese šriftiga ajalehti, ka reklaam on väga väikeses kirjas, sest iga rida ju maksab.

Milline on teie suhe eesti algupärase ooperiga?

Suhtun sellesse lootusega. Olen eesti oopereid dirigenditegevuse 23 aasta jooksul küllalt palju juhatanud. Siin tuleb ennekõike tänada Eugen Kappi ja Gustav Ernesaksa, siis muidugi Eino Tambergi, kes on loonud kõige enam lavamuusikat, ja ka väga õnnestunult. Väga hindan Veljo Tormise «Eesti ballaade», omapärase vormiga teost, mis on avardanud teatrikülalastajate arusaama vokaal-lavalisest teosest ja toonud folkloori lavale lähemale. Eriti rõõmustab Kuldar Singi — Mai Murdmaa etendus «Karje ja vaikus».

Aga ooperi tellimine teatri poolt on seotud suure riskiga. Õigemini, riskivad mõlemad pooled, nii teater kui ka helilooja. Loominguprotsess ei pea lõppema hetkel, kui helilooja asetab partituuri lauale, see jätkub mõlemapoolselt paljude kohtade ümberagemisel esietenduseni välja.

Kas siin ei peitu oht, et teatris vaadatakse kaasaegse muusika peale nina-krimpsutusega?

Kaasaegse muusika puhul on lihtne öelda, et see on raske ja kehv, sest see on läbi proovimata. Aga need lauljad, kes uut muusikat ei valda, on ju palju vaesemad. Et seda hästi esitada, peab seda tundma ja oskama laulda. Kehvad ja laisad lauljad ütlevad esimestena, et see pole vokaalne, pole lauldav. Tavaliselt peidavad nad kriitikanoolte taha lihtsalt oma suutmatust, sest uuem muusika nõuab palju enam vaeva ja pingutust kui tuntud lugu. Muidugi pole paljud neist Bergi ja Schönbergi, st uut Viini koolkonda üldse esitanud.

Kuigi — see muusika on ju tegelikult nii vana, loodud 50—60 aastat tagasi.

Lihtsam on sulistada Verdi—Puccini nii armsas ja tuntud muusikas, jättes näiteks uue Viini koolkonna selle muusika eakaaslastele, nagu oli Karl Böhm, keda oleme harjunud kuulma eelkõige Mozartit või Brahmsi juhatamas. Aga ta tegi ka näiteks «Lulud», mida nagu ka «Wozzekit», on laulnud paljud suurused. Poole nooremad pole seda praegu suutelised tegema, ei taha vaeva ette võtta. Või Sostakovitši «Nina». «Estonias» oli laval Stravinski «Elupõletaja tähelend», mis võeti ka algul väga teravate piikide otsa, ikka, et see on raske, seda on võimatu laulda. Samas näitasid paljud juba esimestes proovides, et nad on asjast üle. Esmajärjekorras Leili Tammel. Aga ka mitmed teised.

Orkestri poolal pole kaasaegsele muusikale vist juba ammu erilist vastuseisu.

Aastat 30 tagasi olid kõik orkestrandid väga ärritatud, kui oli vaja mängida *col legno* või koputada instrumendi pihta, see pidi pilli löhkuma. Hiljem sellega harjuti. Ja kui tuleb kavassee ülikeeruliselt joonistatud partituur 60. aastatest, on lausa ime, millise lihtsusega orkester selle omandab; kunagi keerulisena paistnud ristsõnamõistatus lahendatakse nüüd valutult.

Me ei tunne eriti kaasaegset ooperiliteratuuri, aga ega kontserdisaalis lood palju paremad ole. Teil on kindlasti olnud huvitavaid kohtumisi päris tänase päeva muusikaga.

See on tõesti kurb, kui vähe me teame tänase päeva muusikast. Mõõdunud aasta detsembris oli mul põnev kohtumine Pariisis, sealsee konservatooriumi orkester tuli Pierre Boulez' juhatusel välja nüüdismuusika kontserdiga. Boulez, nagu teada, juhib Pompidou keskuses muusikalaboratooriumi ja orkestrit IRCAM. See orkester pole eriti suur, aga sellele kirjutavad paljud tänapäeva heliloojad nagu Messiaen, Denissov, Schnittke, Gubaidulina jt.

Mõtlen suure murega, et kui kunagi hakkab muusikateadus uurima, mis toimus aastatel 1960—1980 eesti muusikas, siis me koondume ühe nime ümber — Arvo Pärt. Ta oli suuteline looma muusikas uue kvaliteedi teosega «Tabula rasa», mille esiettekannet toimus juba kümme aastat tagasi Tallinnas. Teose kirjutas ta Gidon Kremerile, Tatjana Grindenkole, «Estonia» kammerorkestrile ja mina juhatasin esiettekannet. Kui me seda TPI aulas ette kandsime, olime natuke hämmelduses, pöördusime helilooja poole, et kas me ei teeks siiski ühe *accelerando*, ta ütles, et ei mingil juhul. Ühe *crescendo*? Ei, mitte midagi. Kõik peab muutuma muusika sees. Pärast ettekannet olid lummuses, nirvaanas nii esitajad kui ka kuulajad. Tekkis uus mõiste — seisundimuusika. «Tabula rasa» oli loogiline jätk «Perpetuum mobilele», kus kõik muutus spiraali põhimõttel, seesama materjal tuli samasse kohta tagasi, kuid juba uues kvaliteedis. «Tabula rasale» eelnes vahetult ülilihtne ja -liigutav «Cantus» Benjamin Britteni mälestuseks, kus n-õ helireedel sai tervele teosele aluseks. Muide, kui Arvo Pärt esindas minimalismi mingil määral, siis pärast teda hakkasid paljud heliloojad püüdma sama poole. Võib nentida, et Pärt, jätnud selle jälje, nakatas tervet hulka eesti heliloojaid üritama kirjutada heliredelit, ainult et mitte nii edukalt. Tuua iga paari-kolme minuti järel üks toon juurde pole mingi ande tunnus. Kõik heliloojad peaksid ikka järgima oma käekirja.

Olete eesti muusikat aastate jooksul väga palju mänginud, palju ka väljaspool koduvabariiki.

Eesti muusikat olen üritanud mängida peaaegu kõikidel välisesinemistel, sest sellega esindan ju oma kodumaad. Seetõttu tahan mängida ainult häid teoseid, et head muljet jätta. Teoseid, mis on rahvusvahelisele kriitikale hästi vastu pidanud, ei ole just palju, pean ikka ja jälle tagasi tulema samade heliloojate juurde. Vahemärkusena olgu öeldud, et minu arvates võib heliloojaks nimetada seda, kes on kirjutanud kas või ühe hea teose, aga see, kes on kirjutanud palju oopusi, mida keegi mängida ja kuulata ei taha, aga mis kõik on ära ostetud, helilooja nimetust minu arvates küll ei vääri, kuigi ta võib olla Heliloojate Liidu liige. Nendeks esimesteks on vaieldamatult Eller, eriti tema surematud «Koit», «Videvik» ja «Kodumaine viis», Villem ja Artur Kapp oma sümfooniatega. Palju olen mänginud Ester Mägi, Jaan Räätsa, Heino Jürisalu, Arvo Pärdi, Eino Tambergi, Lepo Sumera, Eduard Tubina teoseid. Ükski eesti muusika ja kultuuri dekaad pole möõdunud ilma Gustav Ernesaksa ja Eugen Kapi loominguta.

«Estonia» kammerorkester tähistas hiljaaegu oma 10. tegevusaastat. Olete loonud kammerorkestri ka Stockholmi teatri juures.

Seal orkestris mängivad need, kel jätkub mängulusti, eraldi tasu nad selle eest ei saa. Tore, kui nad tulevad küsima, kas saaks veel proove teha, hoolimata niigi pingelisest tööajast ooperimajas.

• Suureks jõuks on ametühingud. Neid on näiteks ainuüksi teatris

seitse erinevat, mis kaitsevad töötajate huvisid, kuid samal ajal sageli segavad ka tööd. Ametiühingujuhid on aga tihti sellised, kes oma erialal on ebaõnnestunud ja panevad siis kogu oma energia sellele tööle, et oma vajalikkust tõestada. Näiteks võivad nad leida, et proove on vähe ja etendusi tuleb ära jätta. Ja seda juhul, kui minu arvates on proove piisavalt. Tavaliselt on ju vastupidid! Aga ametiühingutegelane paneb juhtkonna sellise nõudmisega keerulisse olukorda. Kunstiline vastutus peab ikka jääma kunstilistele juhtidele, mitte funktsionääridele! Töö teevad keeruliseks veel erinevad töö- ja vaheaegade pikkused: orkestril omad, balletil, solistidel, lavatöölistel omad. Et kogu selles süsteemis leida optimaalne ja parim lahendus, peab tükk aega nuputama.

Jüdsite dirigendiametini läbi TRK koorijuhidiplomi, Draamateatri lavastuudio, läbi kergema žanri. On teil praeguse elukutse mõttes suuri eeskujusid olnud?

Ma ei ole kunagi unistanud saada Karajaniks või Furtwängleriks, kuid on palju inimesi, kes on mulle eeskujus olnud, kellelt olen õppinud, milline peaks olema kunstnik ja milline peaksin olema — mina ise. Kõigepealt — minu ema, kes on elanud tagasihoidlikult, andunud muusikale, oma pedagoogitööle. Tänu temale olen aru saanud, kui nõudlik peab olema enese vastu, enne kui olla nõudlik teiste vastu. Pedagooge on mul palju olnud, aga siin reas on ka neli suurt dirigenti: Arvo Ratassepp, Gustav Ernesaks, Leningradi konservatooriumis Nikolai Rabinovitš ja Moskva Suures Teatris Boriss Haikin. Kõige lähem neist on olnud Ernesaks, kes sai mu masuurikast peast, teadmishimulise, võrdlemisi keerulise, paljuahmiva noorukina ja oli suuteline siiski sellest kapriisest savist midagi vormima.

Minu muusikaliseks ristiisaks oli aga David Oistrakh, kelle lihtsusesse mahtus palju osavõtlikkust, kes oli kõige raskemal hetkel võimeline aitama nii nõuga kui jõuga. Ja seda mitte ainult muusikas, vaid ka elus. Olin poisikesena mitu kuud Moskvas võrdlemisi kehvast seisusest haige, ta käis mind igal pühapäeval haiglas vaatamas, kaasas söögid-joogid. Oma kaudgetelt reisidelt, ka Ameerikast, kirjutas ta mulle aastate jooksul kirju, tundes huvi, millised on minu edusammud muusikas, dirigenditeel. Tema oli ka see, kes lõpetas minu mitte eriti õnnestunud viuldaajakarjääri, mis lõppes Tallinna Lastemuusikakooliga ja soovitas astuda muusikakooli dirigeerimise erialale.

Üheks kõige lähemaks ja auväärsemaks eeskujuks on olnud mulle Georg Ots, kes oli lihtsuse ja loomulikkuse etalon, kunstnik, kelle sarnast ma teist ei tea. Tal jätkus nii lauluannet kui ka inimlikku mõistmist, just tema lihtsuse pärast teda kõik ka armastasid. Kui kuulata praegugi tema lindistusi, Rigolettot või Jagot, Porgyt või Tšaikovski romansse, estraadi- või rahvalaule, siis on kõigist neist palju õppida. Ta ei demonstreerinud kunagi oma häält, vaid tema muusikat kandis mõte.

Olete kohtunud, koos musitseerinud paljude suurte muusikutega.

On lausa imekspandav, kui lihtne on koos musitseerida suurte kunstnikega, nad on alati lihtsad, küllap ka seepärast suured. Väike kunstnik, kes tahab suur olla, peab ju oma suurust kogu aeg alla kriipsutama, tegeleb pidevalt sellega. Juba enne mängima hakkamist hakkab ta seletama, et siin teeb ta fermaadi ja seal kiirendab tempot. Kui on tegemist väljapaistva interpreediga, siis on asi niigi selge, kõik läheb nagu iseenesest paigale. Orkester ei hakka ju kõvasti mängima, kui ta kuuleb vaikselt mängivat või laulvat solisti, vaid jääb ka kuulutama. Önn on minu poolel olnud, et olen tõesti paljude, nii noorte kui ka vanade suurte kunstnikega kokku saanud ja koos musitseerinud. Sest õppida on kõigest, nii heast kui ka halvast. Kui näed, kuidas keskpärane muusik läheb üle funktsionääriks ja hakkab seda kasutama, kuidas ta enesekindlus, auahnus, mis jäi professionaalsel teel rahuldumata, kasvab. Ta hakkab unistama dekoratsioonidest oma kuuerevääril, medalitest, aumärkidest ja kõigest muust, mida ei anta küsimise peale. Kõrgeim tunnustus kunstnikule on kolleegide, publiku ja kogu rahva austus.

Sel aastal näiteks mängisin koos maailmakuulsa tšellisti Paul Tortelier'ga, kes oma kõrgele eale (ta on 75-aastane) vaatamata on hiilgavas vormis. Iga kontserdi lõpul pöördub ta rahva poole üleskutsega laulda 9



Viiuliõppurina lastemuusikakoolis.

Džässitrummarina.



Noore dirigendina.



Eri Klas, Eduard Tubin, Gustav Ernesaks.

tema enda loodud laulu rahust. Ta on R. Straussi «Don Quijote» parimaid esitajaid maailmas, ongi Don Quijote, üks nendest, kes vaatab elule sinisilmiselt, on aus, naiivne, usub kaunisse maailma. Oma lauluga näitab ta ennast mitte ainult kunstnikuna, vaid ka kodanikuna. Ilma Don Quijote'idea oleks elu kurb, pakuvad nad ju inimestele mõtlemis- ja hingetoitu, mitte aga toodetavaid materiaalseid väärtusi. Tallinna teatrikülastajatest rääkides märgime, et linn kasvab, aga uusasukad käivad teatris palju vähem kui siinsed põlisasukad. Sissesõitnute kultuurihuvid jäävad kõvasti maha nende materiaalistest huvidest. Ja see on väga kurb.

Alfred Schnittkega olete palju koos töötanud.

Olin kaks aastat tagasi Pitsundas sel ajal, kui Schnittke sai insuldi. Ta oli kaotanud kõnevõime, mälu, oli mitu päeva koomas. Siis ta õppis uuesti käima, rääkima, kirjutama, algul vasaku käega, ja — komponeeris Tšellokontserdi, õigemini selle kolmanda osa. Esiettekanne toimus Münchenis. Just see viimane osa on loodud mingi teistsuguse pilguga, kusagil juba arusaamatutel-aimamatutel rajamaadel ja ma ei pelga öelda, et see on geniaalne. Schnittkel on määratu töötahe, pärast haigust on ta komponeerinud suure balleti «Peer Gynt», Koorikontserdi ja muudki. Ta jõuab käia peaaegu kõigi oma teoste proovides, kuulata kolleegide helitöid, käia kontsertidel, vaadata uusi filme, lugeda, olla kursis ka poliitiliste sündmustega, aga istuda ka sõpradega mitmeid tunde ning lobiseda maast ja ilmast. Ja siis hämmastab ikka see, kui vähe inimesed elu jooksul jõuavad.

Aga siiralt — kuidas teie jõuate?

Paistab, et kõikidele inimestele ei sobi terved elukombed. Tervisejooks on muidugi hea asi, aga pole kõigile hädavajalik. Ma ei taha mängida fanfaare nende auks, kes üldse spordiga ei tegele, olen ka ise vanasti seda teinud. Aga inimene peab aktiivne olema, see on kõige tähtsam. Ma ei oskagi nii väga puhata. Ja — kas see ongi puhkus, kui sa midagi ei tee. Olen ikka naljatades öelnud, et kui ma olen väsinud teatritöö pahandustest, ja 11

puudu nendest ei tule, siis lähen ma sõprade juurde. Need on — minu sõbrad Mahler, Brahms, Mozart, Beethoven, Verdi . . . Nendest saab palju suuremat kosutust kui mõnest vabast tunnist, millega ei osata midagi peale hakata. Aga hästi puhkan, kui ma magan.

Olete tegelnud väga palju ka filmimuusikaga.

Olen isegi Kinoliidu liige, ja päris ammu — 1971. aastast. Kinos on praegu asutud suuresti kujundusmuusika teele, kasutatakse rohkem neid heliloojaid, kes valdavad elektroninstrumente, süntesaatorit jmt. Orkestriga salvestatud muusika on ju tihti ka eraldi tõsiselt võetav, löi ju näiteks Schnittkegi oma 1. sümfoonia Mihhail Rommi filmile «Ja siiski ma usun» kirjutatud muusika alusel. Viimasel ajal enim tähelepanu äratanud Nõukogude filmis «Patukahetsus» kõlab Arvo Pärdi muusikat, filmi algul aga kuulutatakse: kasutatud on klassikute muusikat. Kohtusin filmimuusikas mitmete tõsiste režissööridega, nagu Elem Klimov, Larissa Šepitko, Igor Talankin, Marlen Hutsijev jt. Need olid tihti päris komplitseeritud kohtumised. Nõuab ju filmimuusika sissemängimine suurt operatiivsust, 3—4 minutiga peavad kõik aktsendid vastavalt kaadrite rohkusele ja tihedusele paigas olema. Tihti juhtus sedagi, et režissöör oli küll heliloojat usaldanud, kuid tal võis kokkumängimisel äkki vastuseis tekkida, muusika ja ekraanil toimuva vahel ebakõla sündida ning siis tuli uut muusikat kiires korras kohapeal luua. Üks asi on luua muusikat klaveriga, aga teine asi, kui sul on taga 100-meheline orkester. Dirigendina tunnen end siis nagu rallisõitja, selle vahega, et rallisõitjal on treeningul ehk rada läbi sõidetud ja kaardilugeja kõrval. Minul tuleb üheaegselt tutvuda nii partituuri kui ka filmi endaga.

Missugune on teie suhe elektronmuusikaga?

Ega ma sellega väga palju kokku puutunud ei ole. Olen olnud paaril kaasaegse muusika laboratoorium-kontserdil, kus seda mängiti. Näiteks Lääne-Berliinis «Suurel oõmuusikal». Väga suurtes annustes ei taha seda küll järjest kuulata, kuid üldiselt on see päris põnev. Pariisis oli mul huvitav kohtumine Iannis Xenakisega. Ta dešifreerib graafiliste lehtede alusel pildi helideks ja kannab selle siis noodipaberile. See on võrdlemisi keeruline toiming, kuid kui tegemist on tõsise ja põneva tööga, siis on huvipakkuv nii loomisprotsessi jälgimine kui ka lõpptulemuse kuulamine.

Kuidas kulgeb dirigendi töö, alates uue teose partituuri lahtilöömisest kuni selle kõlamiseni kontserdil?

Oleneb teosest, selle komplitseeritusest, sellest, kas tegemist on tuntud või uudisteosega. Uudisteos ei pea tingimata algupärane olema, maailma muusikaliteratuuris on ju tohutult tundmatuid teoseid, ka varasemaid, nii et uute lugudega tuleb vahetpidamata tutvuda. Saades kätte uue partituuri, hakkab selle nimetuse tagant teost dešifreerima, see esimene kokkupuude on visuaalne. Noote lugedes kuulen neid kõlamas. Võin silmade kaudu ette kujutada, mis, kus ja kuidas. Siis tuleks teos «pulkadeks» lahti harutada, ükskõik, kas klaveri juures või ilma selleta. Aega on alati vähe. Kui teosest on salvestis, siis võib ka seda kuulata, lihtsalt, et teosega tutvuda. Aga siis tuleks plaad ära panna. Nooremana kuulasin Karajani või mõne teise suuruse interpreteeringut, sattusin sellest vaimustusse ja püüdsin tingimata samuti teha. Nüüd on see kuhugi kaugemale jäänud, sest aluseks tuleb ikkagi võtta see, mille helilooja on loonud, mitte see, kuidas teine interpreet seda esitanud on. Kui dirigent asub helilooja maa peale, püüab seal midagi muuta (see *piano* ei meeldi!), siis seda pean vigurdamiseks ja iseenda upitamiseks loojast kõrgemale. Dirigent on siiski helilooja mõtte edasiandja, seda enam, kui tegemist on loojaga, keda nii dirigent kui ka publik väga austab. Teost tuleb nii palju analüüsida, et enam-vähem teada, milline on optimaalne tee selle selgeksõpetamiseks. Kuigi seda, kuidas proovi läbi viia, ei saa päriselt ette planeerida, see selgub ikkagi töö käigus, orkestri ees. Sest nagu on erinevad orkestrid, nii on erinev ka töö nendega. Aga dirigendi kõige hinnalisem omadus on see, kui orkestril on selge, mida dirigent taga ajab. Tuleb vähem rääkida ja rohkem mängida, teha ennast selgeks manuaalse dirigeerimistehnikaga.

Aastate jooksul olete paratamatult mänginud ühtesid teoseid väga palju. Kas on ka neid lugusid, mida enam juhatada või kuulatagi ei tahaks?

«Luikede järve» näiteks võib niisama lihtsalt «maha lüüa». Aga olen ka kuulnud, kuidas seda suure hardumusega mängitakse. Või kuidas Karajan juhatab Suppé avamängusid, või «Giselle'i», mida peetakse ju banaalseks muusikaks. Aga kui see on hästi tehtud... Minu arvates on väga kusagil mujal. Ei ole kõrget ja madalat kunsti, nagu ei saa aru ka spetsialiseerumisest *à la* Wagneri-dirigent või balletidirigent. Ma ei usu, et hea dirigent oleks võimeline kehvasti dirigeerima Straussi valsse, mida on muide väga keeruline juhatada. Aga nende lihtsalt mahalöömisega saab hakkama ka iga sõjaväekapellmeister. Ei tohi süüdistada žanrit ennast andetuses. Näiteks, et operett on madal žanr. Ei ole. Operetti on hästi teha palju raskem kui midagi ülimalt tõsist. Tavaliselt peidetakse siin end taas millegi muu taha. Ei tule operetiga toime, siis juhatan ainult Beethoveni sümfooniaid. Mulle ei meeldi ka, kui keegi ütleb midagi põlastavat džässi kohta. Mina olen igatahes džässist vaimustuses. Need on ju erilised heliloojad, kes on võimelised hästi improviseerima, püüdma sealjuures tavalist vormi, orienteeruma hästi harmoonias ja olema suurepärased ansamblistid. Need muusikud, kes džässist peavad, on palju rikkamad kui need, kes seda ei hinda.

Kas teos, mida te palju juhatanud olete, on teil nii vertikaalselt kui ka horisontaalselt pähe kulunud?

Hakkasin, jah, kunagi kontrollima, kas ma olen võimeline tuttava teose laua taga uuesti üles kirjutama. Ei ole. Mul ei ole fotomälu. Aga dirigendil on esmavajalik hea kuulmine ja alles siis hea mälu, vastupidine variant oleks mõeldamatu. Mälu jaoks on mul ju noot ees, aga kuulda ja tajuda tuleb tasakaalu, vormi ja kõike muud. Tunnen end palju paremini, kui mul noot ees on.

Kuidas toimub ümberhäälestus kontserdil, kus teil tuleb juhatada erinevate heliloojate, erinevate ajastute teoseid?

Ega see väga raske olegi, kui ei ole just tegemist ülisügavate teostega. Aga neid ülisügavaid teoseid ei tohigi mitut ühe kontserdi kavasse kõrvuti panna. Publikule tuleb ka mõelda. Kaua aega oli komme, et kontserdi alguseks mängitakse mingi ekstra moodne teos, siis mingi romantiline lugu ja lõpetuseks klassikaline sümfoonia. Viimasel ajal meeldivad mulle ühele heliloojale pühendatud kavad. Näiteks juhatasin Moskvast terve öhtu Sostakoviitšit ja Richard Straussi. Mida noorem oled, seda rohkem tahad suuri lugusid juhatada, hiljem saad aru, et väikesi on palju raskem mängida. Kui tihti kuuleme, et mõtle, millise keerulise kaasaegse partituuriga ta hakkama sai. Aga sageli on selle ettekanne nii orkestrile kui ka dirigendile märksa lihtsam kui näiteks mingi Mozarti või Haydni sümfoonia mängimine. Ega asjata ei nõuta orkestrisse kandideerijatelt mitte kaasaegse muusika, vaid Mozarti mängimist, sealt saab kohe selgeks mängija sisemine puhtus, muusikaalsus ja ka instrumendi valdamine.

Kas te saate kontserdikavade koostamisel lähtuda oma maitsest või peate arvestama kontserdiorganisatsioonide tahet?

Kavad koostatakse võrdlemisi pikalt ette. Tihti esitab kontserdiorganisatsioon valmis kava ja küsib nõusolekut. Eriti juhul, kui tegemist on abonementsarjaga. Olen tihti ka etteantud kavaga nõustunud, sest mina ju ei tea selle konkreetse kontserdi asukohta üldises kavas. Nii juhatan järgmisel aastal Pariisis kava, milles on vähemtuntud vene muusika: Balakirev, Ljadov. Ma pole mingi vene muusika spetsialist, aga see kava on ka mulle endale huvipakkuv. Olen seal juhatanud enne Tšaikovski, Stravinski, Beethoveni, Wagneri kava. Aga tihti saan ka ise välja pakkuda teoseid, mis mind huvitavad, see on nii-öelda oma vastutusel. Siia kuulub ka eesti muusika.

Pariis, Stockholm, Helsingi. Selle loo ilmumise ajaks olete suundumas New Yorki. Kuidas te keeltega toime tulete?

Ega ma keeli suurt õppinud ei ole, nad on nagu ise külge jäänud. Praegu räägin kuut keelt (eesti, vene, soome, saksa, inglise, rootsi), aga kui vaja, 13

saan ehk ka seitsmenda ja kaheksandaga hakkama. Minu suur miinus on see, et ma ei räägi prantsuse keelt, luban, et õpin selle ära. Kuigi... Kui ma viimane kord Prantsusmaal olin, tulin tõreldes dirigendipuldist ära ja lubasin keele ära õppida. Saalis istus Daniel Barenboim, kellele ütlesin, et olen viis aastat järjest Pariisis olnud ja nüüd aitab jamast, mul on juba häbi. Ta ütles, et ärgu ma seda viga mingil juhul tehku. Kuidas, palun? Ta arvas, et ma olen eelisolukorras. Tema ütleb orkestrile ühe lause, nemad kümme vastu. Aga mina teen neile käte-jalgadega vajaliku selgeks ja neil pole mõtet minuga seletama hakata, ma ei saa niikuinii aru ja — proov läheb palju kiiremini. Arvan siiski, et see keel tuleb ära õppida. Ega ma rootsi keelt ka õppinud ole, aga koosolekute rohkus ja suhtlemisvajadus pluss austus maa vastu õpetavad keele ise selgeks.

Vahendanud MARE PÖLDMAE

Sümfooniahooaja kulminatsiooniks sai «Joonase lähetamine»

MARE PÖLDMÄE



«ERSO Stuudiotund» 1. oktoobril 1986, juhatab Peeter Lilje.
P. Sirge foto

Sümfooniahooajale kriipsu alla tõmmates võib kergendatult hingata: korda läks! Hooaeg, mis avati 23. septembril hoopis Viljandis ja alles 16. oktoobril Tallinnas (erinevate kavadega), oli piisavalt vaheldusrikas. Seda nii kava tervikuna, st kuulnud teoseid, kui ka kontsertide taset silmas pidades. Oli korralikke keskmisi kontserte, millele midagi erilist ette heita ei oska (avakontsert näjteks). Onneks oli piisavalt ka neid õhtuid, kus sündis väike kohalik ime,

kus esitatava teose intensiivne kiirgus saali paiskus ja kuulajad oma võimusesse sai. Nagu ERSO Soome-sõidu eelne Tubina Neljanda, «Lüürilise» sümfoonia valuline, hinge kinni pidama sundiv tõlgendus (11. XII, dirigent Peeter Lilje) või Respighi «Rooma pidustuste» kirev tulevärk (18. II, Paul Mägi) või Tobiase oratooriumi «Joonase lähetamine» võimas, kuulajat justkui endasse haarav kõlamass (25. V, Peeter Lilje). Need olid orkestri pühapäevad. Saali jõudis kau-

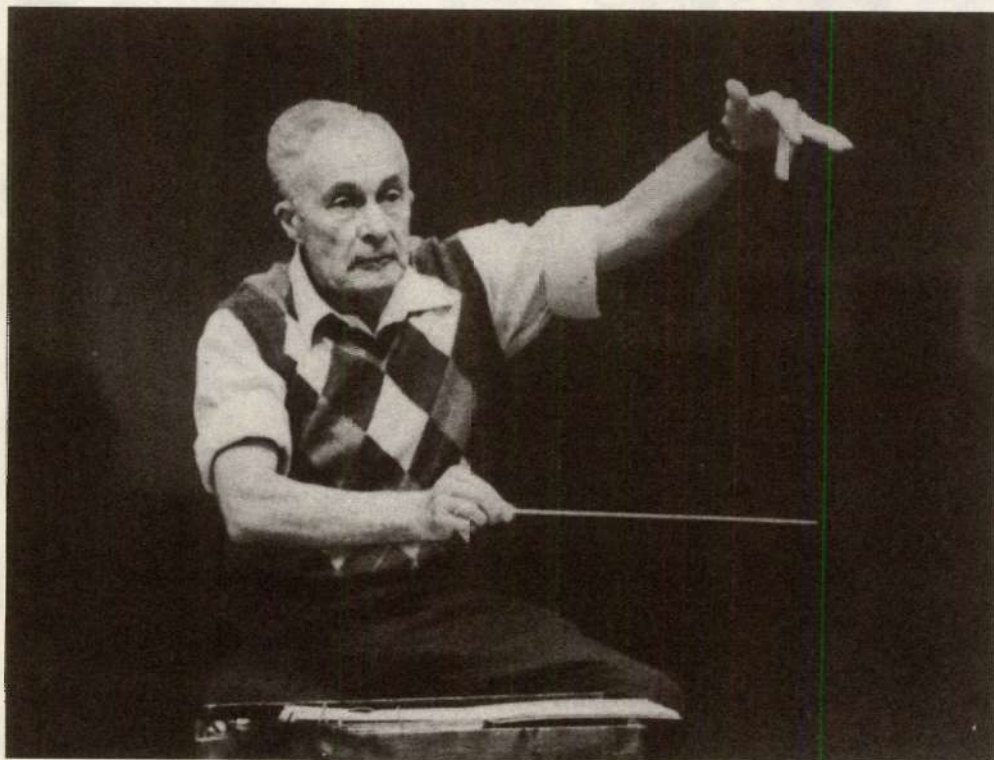


Vello Pähn.

Roman Matsov.



Eri Klas.





Peeter Lilje.



Paul Mägi.



Jüri Alpten.



Arvo Volmer.

K. Suure fotod

neim heli, kandev *piano* ja jõuline, ent mitte robustne *forte*, erinevad tämbrid sulandusid ühtseks ansambliks. Kuid eks tõestagi kollektiivi võimeid sellised pidu-päevad. ERSO puhul ehk seda enam, et häirivat tehnilist praaki kostis sel hooajal senisest hoopis vähem. Argipäeva-sema poole näiteks võiks tuua Heino Elleri juubelikontserdi (5. III, Peeter Lilje), kus Esimene sümfoonia jättis läbi töötamata mulje. (Aga eks seda juhtu eelkõige teostega, mis orkestrile uudiseks — nagu antud juhul Eller!)

Kui lasta mõtetest läbi möödunud aasta kontserdid, võib öelda, et ERSO tegevus järgib suundi, mida teame juba mõnda hooaega. On heliloojaid ja teoseid, mida rohkem mängitakse ning mis paljuskil ilmutab peadirigendi maitset ja natuuri — nagu näiteks Brahms. Juba aastaid on tuttavad abonemendisarjad «Maailma muusikaliteratuuri šedöövreid» ja «Instrumentaalkontsertide kullafondist». Muide, nendel sarjadel on rohkesti publikut. Nii et sümfoonilise muusika klassikaline osa on üha populaarne. Samas satub igasse hooaega «ootamatuid» tipp-sündmusi, nagu seekord Tobiase oratooriumi kaks ettekannet puupüsti täis saalile, kes oma tänu-likkust ei varjanud.

Viimastel hooaegadel on näha dirigentide püüet tuua meie kuulajatele lähemale selliseid suuri sümfoniste nagu Mahler (Teise sümfoonia sisutihe ettekannet, Peeter Lilje), Bruckner, Sibelius. Möödunud hooaja kavadest hakkas silma ka eesti muusika paremiku mängimine, tihti just esinduslikumatel kontsertidel. Nii kõlasid ERSO juubelikontserdil (9. IV, Peeter Lilje) Rudolf Tobiase avamäng «Julius Caesar», Eduard Tubina Teine sümfoonia, Eino Tambergi Trompetikontsert ja Jaan Räätsa Teine klaverikontsert, mis kokkuvõttes andsid üllatavalt tervikliku pildi meie sümfoonilise muusika arenguteest. Soome-sõidu eelne Lepo Sumera Esimese sümfoonia esitus võbeles vaikuse kuulamise pingest. Hooaja triumfiks kujunes eesti heliteos, seesama 80 aastat tagasi loodud Tobiase «Joonase lähetamine». Küll ikka veel alles pool oratooriumi, mis andis aga uudse ettekujutuse Tobiasest kui suurejoonelise polüfonistist ja suurvormimeistrist. Samas pani see küllap

enamikku kuulajatest hämminguga mõtlema, milliseid tähtseid veelgi juba aastakümneid riulitel võib oodata. Ja seda meie nii väikese rahva väikeses muusikas!

Esmaettekandel kõlasid seekord Eino Tambergi tundeküllane Teine sümfoonia (23. X, Peeter Lilje) ja Tarmo Lepiku lausa askeetlikult lakooniline kantaat «Igavene tuli» (23. IV, Vello Pähn). Kõrvalepõikeks tahaksin pöörduda ühe kontserdi poole, mis lisaks vaieldamatule elamusele ka mõru pilli nelata jättis. Oleme ju harjunud maailma parimaid orkestreid ikka vaid plaadilt kuulama ja nii võisidki *London Sinfonietta* kontserdile pääsenud õhata selle üle, mis vahe on heliplaadil ja elaval kontserdil. (Samas, kui ebaõiglaselt me tihti ERSO-t hindame: võrdleme tema elavat ettekannet koos hetkeloomingust tulenevate apsidega tipporkestrite studiosalvestistega.) Pidime paramatult tõdema, et tänapäeva muusikaga on meil asjad muutumatult väga kehvasti. Siin ei paku meile kuigi olulist abi ka ERSO, jäävad vaid nimed entsüklopeedias. Muidugi on meie ainus sümfooniaorkester kooramatud, iganädalased kontserdid, studiotunnid, plaadistused, lindistused, kusjuures eesti heliloojate uudisteostest mängitakse ju peaaegu kõik vähemalt linti. Aga ikkagi on kahju, et kontserdieluse kõige uuemad on teosed, mis loodud 30—70 aastat tagasi, põhiliselt Sostakovitšilt, Prokofjevilt, Stravinskilt, kelle hulka sel hooajal eksis ka Respighi. Kui näiteks Stravinskiga mindi seekord traditsioonilist rada — «Kuningas Oidipus» ja «Tulilind» on meie kontserdisaalis kõlanud ka varem —, siis päris toreda vahelduse pakkus Sostakovitši vaimukas, ootamatustest pakatav süit balletist «Kuldne ajastu», mille interpreteerimisest ka orkestrandid ise löbu paistsid tundvat (27. XI, dirigent Andrei Tšistjakov). Uuema muusika klassikale oli pühendatud Jüri Alperteni juhatatud kontsert (22. I) — R. Straussi «Don Juan», Sostakovitši Teine klaverikontsert, Brahmsi Valss. Seni on paistnud uuem muusika meil eelkõige Eri Klasi südameasjaks olevat, nüüd näitas ka Alperteni XX sajandi muusikale sobivat dirigendinärvi, temperamenti, mis on aldis vaheldusrikkusele, kiiretele ja ägedatele kontrastidele.

Kaasaegse (XX sajandi) muusika, muide, nagu pahatihti ka eesti muusika (kuulub ju seegi tervikuna XX sajandisse) suhtes on jäänud mulje, et publik seda eriti ei armasta. On mõistetav, et armastatakse korduvalt kuulata oma lemmiklugusid. Aga samas olen veendunud, et paljud XX sajandil loodud teosed on palju kergemini vastuvõetavad kui näiteks Mahleri ülipikad ja filosofoerivad sümfooniad, mis ometi menukad. (Mahler on moes?) Kas või Respighi esitusest, mis saalis nii ilmselt elevust tekitas, jäi paratamatult kummitama mõte, et ka efektset ja lõõvat muusikat on XX sajandil piisavalt kirjutatud. Meenub näiteks Orffi looming. Aga ühtegi uut heliloojanime ei õnnestunud seekordsest hooajast küll leida.

Üksikutest kontsertidest tahaksin esile tõsta veel ERSO, Kalle Randalu ja Peeter Lilje ühist maratoni — kahel järjestikusel öhtul ette kantud viit Beethoveni klaverikontserti: suurejooneline ettevõte ja mõttetihedad öhtud.

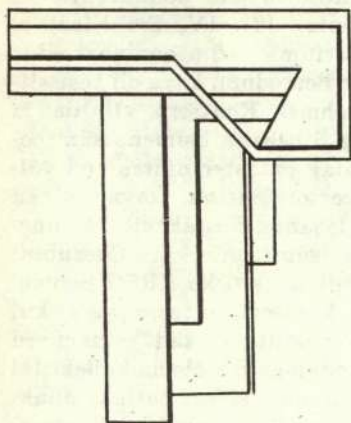
Mis puutub dirigentidesse, siis möödunud hooajal sai neid orkestri ees näha arvukalt, lisaks Peeter Liljele Paul Mägi, Jüri Alperteni, Roman Matsovit, Vello Pähna. Oli külalisi Leningradist, Riias, Sverdlovskist — ja mitte kedagi väljastpoolt Nõukogude Liitu... Kui mõned aastad tagasi hõiskasime, et meil on esile kerkinud terve plejaad noori dirigente, siis tänaseks on nad enam-vähem kolmekümnendasse eluaastasse jõudnud ning kuigi selles eas dirigent on veel väga noor, peaks ta tingimustes, kus piisavalt tööd, olema juba üsna väljakujunenud. Ja tööpuuduse üle ei tohiks kurta — toetub ju «Estonia» teatri igapäevane elu põhiliselt noorte dirigentide õlgadele. Säravaid plahvatusi pole aga noorem põlvkond endaga kaasa toonud. Siiski pakkus möödunud hooaeg meeldivaid üllatusi ka dirigentidelt — Peeter Lilje üle ootuste jõuline «Joonase lähendamise» juhatamine, «Rooma pidustuste» väga emotsionaalne tõlgendus Paul Mägilt.

ERSO kontserdid toimusid väikeste eranditega peaaegu igal neljapäeval. Sellel hooajal ei külastanud meid ükski sümfooniaorkester väljastpoolt Eestit (piiritagused külalised on nii harvad, et neid mäletad kümmekond aastat, ka siis

kui tegemist polegi esmaklassilise orkestriga), ERSO-le jäid konkurentideks seega «Estonia» (21. IV, Eri Klas) ja Konservatooriumi sümfooniaorkester (23. XI, Igor Bezrodnõi, kava oli tõsiseltvõetav: Brahmsi Kontsert viiulile ja tšellole ning Sibeliuse Esimene sümfoonia). «Estonia» orkester näitas end võimeka kontsertorkestrina, kavas pikka aega riuilil lebanud Sostakovitši Kolmeteistkümnes sümfoonia ja Cherubini Reekviem. Nii see kui ka ERSO Soomesõidu eelne kontsert viitasid taas, kui olulised on vastutusrikkad esinemised väljaspool kodumaad. Mõlema kollektiivi kokkuvõtmine näitas, kui palju ollakse suutelised, kui ees seisavad kontserdid võõra publiku ees. Aga paraku langeb see õnn suurtele kollektiividele osaks üliharva.

Sümfooniakontsertidel esinenud arvukatest solistidest tuleb eelkõige nimetada muidugi Kalle Randalu, keda näeb Tallinnas sagedamini orkestriga mängimas kui sooloõhtutel ning kelle peamiseks võlumise vahendiks on ikka Mozart. Kindlana näitas end ka Peep Lassmann, esitades Griegi ja Räätsa kontserte. Eesti viiuldajatega on lugu kurvem. Möödunud hooajast jäid enam särama Viktor Tretjakovi mängitud Brahmsi Viiulikontsert ja Mendelssohni kontsert Ilja Kaleri esituses. Ja taas — ei ühtegi solisti välismaalt. Küll aga väärib eraldi märkimist ERSO juubeliõhtul kuulnud Eino Tambergi Trompetikontserdi tehniliselt keerukas soolopartii, et see ometi kord ka eestlasest trompetistile allus — Neeme Birgile nimelt.

Lõpetuseks: ei saa mööda minna kevadel Tallinnas toimunud üleliidulisest dirigentide valikvõistlusest, millest võttis osa kolm meie vabariigi noort — Jüri Alperteni, Toomas Kapteni ja Arvo Volmer. Võimaluse võistelda rahvusvahelisel konkursil Katowices päris Arvo Volmer.



(KES?)

28. mai 1986. Esietendus *La Scala*'s: Claudio Abbado juhatab Debussy ooperit «Pelléas ja Mélisande», oma viimast tööd *La Scala* peadirigendina. Sügisel ootab teda Viini Riigiooper.

Ohtut loortab leplik lahkumismeeolu. Orkester, mis kuulub tippklassi nii taseme kui ka tujukuse poolest (alatasi streigid kord väärilistel, kord väiklastel põhjustel), mängib ideaalilähedaselt, reageerib kuulekalt maestro vähimalegi viipele. Lauljad (peaosis Frederica von Stade ja Kurt Ollmann) musitseerivad andunult. CA tõlgendus on «täis õhu värelust, päikesehelke»¹, värvitoreduse asemel valitsevad saladuslikud üleminekutoonid.

Publik on vaimustatud. Teatri ümber ripuvad plakatid «Grazie Claudio!»

CA: *Ma ei oleks osanud arvata, et lahkun La Scala'st. Viini Riigiooperi muusikajuhi kohta pakuti mulle juba 1979. aastal. Siis keeldusin — liiga paljud kavatsused olid seotud La Scala'ga: Debussy-, Bergi-, Mussorgski-festivalid, Wagneri «Lohengrin» jt.*

1986. aastal paistis kõik hoopis teisi-ti.²

Sest vahepeal vapustasid teatrit järjekordsed kriisilained: kehv majandusseis, organisatsioonilised segadused, probleemid repertuaari valikul... «Maestro Abbado on küll geniaalne dirigent, aga keskpärane organisaator. Pealegi on ta koormatud lõpmatute külalisesinemistega ja plaadistustega...»

CA: *Itaalia teatrikorraldus on jäik. Mitmed kitsendused takistavad muusikutegevust. Austria aga on maa, kus elatakse muusikale — nagu ladina maa-des spordile.*

(Muide, CA on innukas jalgpalli ja tennise harrastaja.)

Õigupoolest on CA Viini minek täiesti seaduspärane. Milano ja Viin on kuulsad muusikalinnad, ent erinevate traditsioonide ja temperamendiga. Milano tahab olla ikkagi itaalia ooperi residents, Viin — muusikamaailma pealinn. Viinis on esindatud CA suurimad kiindumu-

¹ «Opernwelt» 1986, nr 7.

² C. Abbado mõtteavaldused pärinevad ajakirjandest «Le Monde de la Musique» (T. Terasmaa tõlkes), «Opernwelt», «Opera News», «Music and Musicians», «Österreichische Musikzeitschrift».

Claudio Abbado



sed: ooper, sümfoonia (Viini Filharmonikud!) ja nüüdismuusika. Mõlemad linnad on olulisteks pidepunktideks CA kujunemisele ja ka tema mitmekülgse lätteiks.

CA sündis 1933. aastal MILANOS. Isa — viuldaja ja dirigent, ema — pianist, vend — pianist ja helilooja.

CA: *Minu jaoks oli muusikaõppimine loomulik asi maailmas. Ma polnud küll mingi imelaps, tõeliselt avastasin muusika alles 16-aastaselt. Eredad muusikaelamused pärinevad siiski juba hoopis varasemast ajast, näiteks Debussy «Nokturnid» Antonio Guarneri juhatusel kontserdil La Scala's. Tol ööl kirjutasin päevikusse, et suureks saades hakkab tingimata dirigendiks. Mäletan ka Toscaninit, Furtwänglerit, Bruno Walterit...*

Konservatooriumis õppis CA klaverit ja kompositsiooni (tema teosed olevat kandnud tugevat Bartóki pitserit); õnestavamad hetked kuulusid aga mitte muusika, vaid kirjanduse valda: tuntud luuletaja Salvatore Quasimodo, Nobeli preemia laureaat, luges komponistidele poeesiakursust. Ehk soodustasid need «imepärase õpetaja, fantastilise isiksuse» tunnid ka CA vormitunde kujunemist? Rääkimata muudugi kirjandusearmastusest.

CA: *Musil, Kafka, Mann, Böll on aidanud mul mõista Mahleri ja Schönbergi teoseid. Kui dirigeerin Bergi «Wozzeckit», süvenen Büchneri loomingusse. Vene muusika (Tšaikovski, Mussorgski, Prokofjev) juurde viivad Tšehhov, Gogol ja Dostojevski.*

Pärast konservatooriumi lõpetamist osales CA dirigentide täienduskursustel Sienas, kaaslasteks Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Salvatore Accardo... Mehta oligi see, kes viis CA VIINI Muusikaakadeemiasse nimeka professori Hans Swarowsky klassi.

CA: *Swarowsky õpetas suurepäraselt dirigeerimistehnikat ja partituuri analüüsi. Ainult et teistest dirigentidest kõneles ta tihti üpris halvustavalt. Kõige enam mõjus meisse Viini kunstiatmosfäär. Astusime Musikverein'i koori, et pääseda Bruno Walteri ja Herbert von Karajani proovidele.*

Kui Milanos ümbritses CA-d eeskätt Toscanini kultus, siis Viinis sattus ta

mõjuringi, mille taga aimusid kaks nii sama võimukat dirigenti: Gustav Mahler ja Richard Strauss. Mahleri põhimõtteid kajastasid ehtsaimalt tema õpilase Bruno Walteri tõlgendused (CA arvates tollal parim Mahleri interpret). Swarowsky aga oli õppinud Straussi ning Schönbergi ja Weberni juhendamisel. Nii vormus CA dirigendiisiksus justkui erisuunaliste viitadega teeristil: Verdi—Toscanini (CA: *Toscanini on minu jaoks suurim dirigent; hämmastas tema võime kätte saada orkestrit ja lavalt maksimumi*), Mahler—Walter pluss uue Viini koolkonna heliloojad; Wagner—Strauss; Furtwängler, CA eeskuju Beethoveni, Brahmsi, Bruckneri ja Wagneri alal. CA pole mitte ainult andekas ja terane õpilane-jätkaja, vaid oma iseseisvuse õigust taotleb otsija. 1958. aasta suvel suunduvad CA ja Mehta Tanglewoodi, Bostoni Sümfooniaorkestri suvekodusse, osalemaks noorte dirigentide võistlusel. Mehta tuli teiseks, CA pälvis esimese, Koussevitsky preemia. Jalamaid püüdsid impressariid teda Ameerika orkestrite juurde ahvatleda.

CA: *Keeldusin, sest polnud enda meelest veel valmis, pealegi ei tõmmanud mind Ameerika kuigivõrd.*

1963. aastal otsustab CA minna New Yorki Mitropoulose-nimelisele konkursile, ehkki on täis kõhklusi (Montreali retsensendid on tal just soovitanud ametit vahetada) ja põhimõttelist vastumeelset konkursside suhtes. Ent 65 osaleja seas osutub ta parimaks ning New Yorki Filharmonikute peadirigent Leonard Bernstein kutsub ta oma assistendiks.

CA: *Bernstein on mõõtmatult musikaalne, väga ekspansiivne, temperamentne, isegi eksalteeritud... Olin New Yorgis ühe hooaja.*

Euroopas tunneb ta vastu huvi Karajan. Kuid CA-st ei saa Bernsteini ega Karajani jüngrit. Dirigent, kelle järgijaks ta end meeleldi laseb nimetada, on Toscanini.

1967. aastal dirigeerib CA esmakordselt MILANO La Scala's (Bellini «Capulettid ja Montecchid»). Varsti on CA juba peadirigent, oletatavasti noorim La Scala ajaloo, mõnda aega ka kunstiline juht.

CA värskendab teatri repertuaari, töötab väsimatult orkestriga ja tõs- 21

tab selle parimate tasemele, suhtub staa-ridesse-solistidesse mõistvalt, ent üli-nõudlikult; kutsub lavastama põnevaid teatrimehi: Jean-Pierre Ponnelle'i, Franco Zeffirelli, Giorgio Strehleri, Luca Ronconi. Sünnivad peaaegu täiuslikud ja üllatavalt elujõulised ooperilavastu- sed («Tuhkatriinu», «Simone Boccaneg- ra», «Macbeth», «Don Carlos» jt). *La Scala* ülessõostu 1970. aastate algul võr- reldakse Toscanini läbimurdeperioodiga sajandivahetusel.

CA näitab end peene Rossini- ja Verdi- tundjana; «Simone Boccanegrat» ja «Macbethi» loetakse eepohhi loovateks Verdi-tõlgendusteks. Miks?

Kõigepealt: tõelise nüüdismuusikuna huvitab CA-d muusikateksti eheduse küsimus. Võrdlused originaalkäsikir- jaga, trükivigade avastamine ja paran- damine, muidugi käsikäes muusika- teadlastega — CA tahab Verdi teostelt kõrvaldada aja jättekivi. Ja seda ehedat Verdit tuleb viimseni uskuda. (Riccardo Muti, kes jagab koos CA-ga Toscanini järgija ja Verdi interpreedi mainet: «Verdi partituurid tuleb puhastada ve- ristlikest maneeridest — fermaatidest ja teistest omavolitsemistest.»)

CA: *Verdi partituuris on kõik kirjas, tuleb ainult suuta välja lugeda ja teos- tada... Oigupoolest seisab interpreedi ülesanne selles: jätta kõik nii nagu on, algupärandi lumma ja tihedust ei tohi kaotada.*

Jevgeni Nesterenko mäletab «Don Carlose» proovi, kus CA nõudis di Posa osatäitjalt Piero Cappuccillilt, et surma- eelse aaria neli esimest fraasi tuleb laul- da ühe hingamisega. Cappuccilli: «See on võimatu. Tavaliselt hingatakse fraa- side vahel üks, kaks või isegi kolm kor- da.»

CA: *See on võimalik. Verdil pole siin pause.*

Cappuccilli katsetab. J. Nesterenko väidab, et ta pole iialgi kuulnud seda löiku nii kaunilt ja situatsioonitäpselt lauldavat.

CA hoiatab äärmusse langemast: *Ei tohi lugeda ooperit kuivalt, külmalt, ki- retult. Tuleb jälgida autori joont ning leida omapoolne loogiline interpretat- sioon.*

CA ooperitõlgenduste selgrooks on or- 22 kester. CA nagu iga hea dirigendi jaoks

ei eksisteeri mõistet «orkestrisaade», orkester on ooperi erksaim osaline, kes mängib läbi kõik rollid ja ka kommenteerib toimuvat, näitab helilooja (ja diri- gendi) suhet. CA nõuab orkestrilt sama- sugust paindlikkust ja reageerimisval- midust kui häälelt — ja vastupidi. Lausa väsimatult lihvib ta fraseerimist. «CA on täiuslikkuse fanaatik,» ütleb Teresa Berganza, CA plaadi-Carmen. Jelena Obraztsova, kelle tähtroll *La Scala's*, «Don Carlose» Eboli, valmis CA juhendusel: «Fraasile pöörab CA väga suurt tähelepanu... Ta ei kannata helisse «sissesõitmist», *portamento*'t, heli peab algama täpselt, õigel kõrgusel. CA töö- stiil oli väga meeldiv: ta rääkis võima- likult vähe, põhiliseks olid žestid, vih- jed...»

CA: *Oskus teisi kuulata on üks oluli- semaid asju elus. Minu meelet pannak- se õpetamises rõhk rääkimisele, mitte kuulamisele, ja see on halb. Opetasin Parma konservatooriumis kammeran- samblit, üheks meie tööks oli Hindemithi «Sinna ja tagasi». Tähtsaim polnud mitte see, kuidas üliõpilased mängisid, vaid kuidas nad üksteist kuulasid. Oppi- sin ise neilt tohutult. B. Waltergi on ju kirjutanud, et dirigent peab hästi kam- mermuusikat tundma.*

CA tõlgitsusi iseloomustab alati inter- preetide (orkester, solistid jne) lait- matu ansambel, pillirühmade koostöö laabub häireteta, keerulisemagi teose puhul on partituuri vertikaal paigas. Eksimatu ansambli üheks eelduseks on aga rütmitunne, ja selle poolest on CA



isegi tippdirigentide seas haruldane nähtus. Või tuleks seda nimetada hoopis muusikalise aja tundlikuks tajumiseks? CA ehitab suurteosest täiusliku terviku, milles loogiliselt kujunevad sisulised pingekaared ning tempo- ja dünaamika-astmestused.

CA dirigeerib tavaliselt peast.

CA: *Minu arvates pole selles midagi hämmastavat. Kui mul pole partituur peas, siis järelikult ei valda ma teda piisavalt.*

CA püüdis *La Scala* publikut harjutada XX sajandi muusikaklassikaga (Berg, Stravinski) ja nüüdisautorite (Berio, Nono) uudisteostega. Ta võis uhkelt väita, et üheski teatris ei tähistata Mussorgski 100. surma-aastapäeva (1981) nii ulatuslikult kui *La Scala's*: «Naisevõtt», «Boriss Godunov», «Hovanštšina», «Sorotšintsõ aastalaat» ... «Boriss



Godunovi» esitati helilooja 1872. aasta originaalvariandis, lavastaja oli Juri Ljubimov. (CA on suur sõnateatri kumardaja, oskab põnevaid lavastajaid hinnata.) Retsensioonide järgi otsustades oli lavastus nii suurepärase («omamoodi passioonimäng, kurnatud rahva kannatuslugu»³), et varjutas isegi dirigentitöö — ilmselt väheseid sellelaadseid juhtumeid CA teel.

CA on veendunud nüüdismuusika viljeleja, valmis igaks eksperimendiks. Ta võiks lausuda J.-P. Ponnelle'i kom-

bel: «Üle kõige vihkan ma rutiini...» Ent *La Scala* publik pole eriti uuealdis, pealegi ei suudetud leppida sellega, et maestro Abbadol jääb muude kohustuste tõttu nii vähe aega oma teatrile. Sest CA tegutses alaliselt Londoni ja Chicago sümfooniaorkestrite ning Viini Filharmonikute juures, kahe viimasega on ta muu hulgas plaadistanud Mahleri sümfooniad.

CA Mahleri-tõlgendusi võiks kaalult võrrelda tema Verdi-esitustega. CA esimesed Mahleri-võidud langevad juba 1960. aastate keskele (1965 dirigeerib ta Salzburgis Teist sümfooniad).

Mahler on öelnud, et sümfoonia kirjutamine tähendab talle maailma loomist — CA äratas selle maailma taas ellu vapustava jõu ja haardega. Siin põrkuvad inimlik ja jumalik, demonlik ja ingellik; argipäev püüdleb ülevaks. Vaatamata ekspressiivsusele ei kaota CA kunagi kontrolli teose üle, ei lasse tal laguneda, tema dirigeerimisviis on ikka kontsentreeritud. (Just Mahleri-tõlgenduste põhjal on teda loetud Walteri—Klempereri suuna jätkajaks.) Tihedaimgi faktuur ei kõla ebamääraselt-raskekaaluliselt, vaid on läbipaistev, iseseisvatest mõtteliinidest põimitud.

CA: *Kõikidel orkestritel on üks tunnusjoon: mida parem orkester, seda distsiplineeritumad on mängijad. Suure-*

³ «Opernwelt» 1986, nr 7.

pärane orkester vajab vähem proove, tal ei teki tehnilisi raskusi ja me saame keskenduda ainult muusikalistele probleemidele. Mõningatele kontsertidele Chicagos ja Londonis olen kulutanud vähe prooviaega, ent saavutanud taseme, mis oleks mõeldamatu Itaalias. Parim ooperiorkester on muidugi La Scala's. Ameerika orkestritel on suuremad valikuvõimalused, mängijate ettevalmistus on põhjalikum.

1986. aastal juhatas La Scala hooaja traditsioonilisel avapäeval, 7. detsembril, uus peadirigent Riccardo Muti Verdi «Nabuccot». Poolteist kuud varem (19. X) oli Verdi esietendus VIINI Riigiooperis — CA dirigeeris «Maskiballi».

CA: Kohustusin oopereid dirigeerima ainult Viinis — kakskümmend viis etendust aastas. Riigiooperi repertuaar on kavandatud kuni 1991. aastani, suure Mozarti-festivalini. Tahame esitada kõik Mozarti tähtsamad operid. Nikolaus Harnoncourt tegeleb «Idomenec» ja «Võluflöödiga», minul seisab kavas «Don Giovanni». Varsti võtan kätte Musorgski «Hovanštšina», ilmselt kasutan Stravinski tehtud finaalivarianti. Kavatsame avada noorte muusikute kooli, mille üksed oleksid lahti ka ida poole, õppejõudude seas on Natalia Gutman ja Juri Bašmet. Koos Rudolf Serkini ja Maurizio Polliniga asutasime fondi, mis aitaks Euroopa noortel orkestritel pille hankida.

Viin on ainus Euroopa pealinn, mille maitse pole rikutud. Pariis, London, Rooma — kõik on amerikaniseerunud, kõikjal vohab pealiskaudsus. Räägitakse rahast, spordist... Austrias on muusika igapäevase eluga kokku kasvanud.

KRISTEL PAPPAL

Etnograafist filmirežissöör Jean Rouch

ANDRÁS BÁLINT KOVÁCS

Kas on filmi vahenditega võimalik anda «ehtsaid tõendeid ajastust»? Seda igatahes taotlesid prantsuse režissöör Jean Rouch ja sotsioloog Edgar Morin, kes 1960. aastal läksid Pariisi tänavaile ja küsisid inimestelt: «Kas olete õnnelik?» Valminud «Ühe suve kroonika» oli Rouchile endale pöördeks inimeste seniselt objektiivselt etnograafiliselt kirjeldamiselt nende subjektiivsesse taotlustesse sisseelamisele. Kuid pöörde tekitas see film ka maailma dokumentalistikas: nüüdsest peale sai kinoekraanil tähtsaks filmitavate sise-maailm, iseendast rääkiv inimene.

Ka Eestis, kus «Ühe suve kroonika» valmimise ajal dokumentaalfilmi pildis võidutses veel stalinlik ilustamisvaim ja tegelaste seadmine «nii nagu peab olema» printsiibil, hakkas tõsielufilm vähehaaval edastama filmitava — aga ka filmija — isiksuse hõngu. Vabalt kõnelev inimene ja vahetu heli on viimaste aastakümnete evolutsiooni tulemus, Rouchi taotlused on võitnud ka meil — kakskümmend aastat hiljem.

J. R.

Umbes viisteist aastat tagasi nägin «Ludas Matysi» naljapilti: see kujutas kangi all kallistavat armastajapaari ja nende kõrval prügikasti, kust piilus välja tumedate prillide, pikkade juuste ja habemega noormees, käes filmikaamera. Mees küsis naiselt: «On see nüüd sinu mees või mõni *cinéma-vérité*-filmi režissöör?» Huvitav oleks teada, missugune arusaam on sellel karikaturistil praegu *cinéma-vérité*'st, aga tõenäoliselt ei olnud ta viisteist aastat tagasi ainus, kellel kaasnes selle sõnaühendiga kujutus filmimehest-piilujast. Kuigi *cinéma-vérité* on alati just vastupidist tähendanud. Kes muu võiks seda paremini tõendada kui Jean Rouch, kelle kaudu see mõiste on üldsuse teadvusse jõudnud?

Pravda või vérité

Kui päris täpne olla, esines see väljendus, mis tahab tähistada spetsiifi-

list filmireportaazimeetodit, prantsuse ajakirjanduses esimest korda seoses filmiga «Ühe suve kroonika» (1960). Sõnaühendi teke on aga seikluslikum, see esineb esimest korda George Sadouli filmiajaloo ja on sõnasõnaline tõlge Dziga Vertovi loodud «Kino-Pravda» nimetusest, mida Vertov kasutas tegelikult oma filmiringvaadete kohta, sest ta käsitas



Jean Rouch.

neid ajalehe «Pravda» filmi-kaasannetena. Seetõttu ei olnud sõnasõnaline tõlge päris korrektne ja Sadoul oleks pidanud *pravda* tõlkimata jätma, kui võrd see on ajalehe nimi (Vertov räägib ka «Raadio-Pravdast»). Kui Sadoul eksitust taipas, oli juba hilja. Lyonis kutsuti 1963. aastal kokku esimene *cinéma-vérité*-alane kohtumine. Sadoul sattus paanikasse, nagu ta ise tunnistab, kuna tema tõlkekomistusest lähtus terve uue liikumise teooria. Asi ei olnud siiski kuigi traagiline, sest nagu hiljem selgus, on Vertovil ka artikkel, (mida Sadoul raamatut kirjutades veel ei tundnud), kus ta laiendab «Kino-Pravda» mõistet samas mõttes, nagu Jean Rouch seda 1960. aastal uuesti kasutama oli hakanud. See mõiste ärkas niisiis uuesti ellu, sai ühe kunstiliikumise tunnussõnaks, väljus Prantsusmaa piiridest, tema algne tähendus laienes ja hägustus sellele vastavalt, ja nii võiski ta lõpuks, pärast kümneaastast levikut tähendada ühe ungari karikaturisti jaoks «piiludes filmimist» — just vastupidi algtähendusele.

Mis kallutas Jean Rouchi tunnistama *cinéma-vérité* Dziga Vertovit ja Robert Flahertyt oma eelkäijaks? Teiste sõnadega: omaks võtma meetodit, mis püüab

teatava ühiskonnakihi või etnilise killu elust tõepärast pilti saada sell teel, et katsub asetuda selle kihi või killu igapäevasesse ellu, otsekui seestpoolt kombatades ja jälgides antud populatsioonile iseloomulikke sündmusi ja suhteid. Ta laseb elul voolata tavalises sängis ega rakenda filmis kahtlemata erakordset olukorda mitte seda varjata püüdes (piiludes), vaid just seda oma objektide teadvusse tuues, see tähendab püüab sobitada elu normaalsesse kulgu, tahtmata vaatajat hetkekski uskuma panna, et tegelased ei tea seda.

Rouch jõudis selle meetodini etnograafia kaudu. Pole kahtlust: Jean Rouch on eeskätt etnograaf ja tema filmimehetegevus on mõistetav õieti ainult sellest vaatepunktist. Tema 1981. aastani valminud 110 filmist on vaevalt kümmekond, millel ei ole kokkupuutepunkte etnograafiaga. Peale filmeid tähistab ka arvutu hulk etnograafiaalaseid publikatsioone seda tema tegevuse peasuunda. Kuidas kujunes siis ühest aafrika kultuuriga tegelevast etnograafist, kes armastas juhuslikult rohkem filmida kui kirjutada, kuuekümnendate aastate filmikunsti uuenemise prominentne isiksus?

Peategelane on Kahvatu Rebane

Rouchi filmidest moodustavad arvukaima rühma puhtalt etnograafilised filmid, milles ta tutvustab selle või teise suguharu seda või teist tava, riietust, traditsioonilist tegevust jne ja mida saadavad pidevad seletavad kommentaarid. Ta on teinud ka mängufilme, kus amatööridest osalised (peamiselt aafriklased) mängivad oma igapäevast elu, aga nii, et sellest ei kujune ümmargust draamatilist lugu, vaid me saame vähem vormitud elupildi. Neid filme kommenteerivad osalised ise, nemad seletavad situatsioone ja otsekui pühendavad vaataja oma igapäevasesse ellu. Nende etnograafiaalane tähtsus on juba väiksem, aga — mõeldavate esteetiliste kvaliteetide kõrval sisaldavad nad tähtsaid sotsiograafilisi andmeid urbaniseeruva Aafrika, samuti iidse ja moodsa kultuuri vastastikuse toime mõistmiseks. Kolmanda rühma moodustavad filmid, millega kõige lähemalt seostub *cinéma-vérité* ja spetsiifiliselt Rouchi meetod. Neid filme 25

oleks kõige kohasem võrrelda psühho-draamadega: režissöör asetab esinejad kindlasse situatsiooni, mille koostisosaks on alati ka filmimine ise. Rouchi huvitab, kuidas (muidugi amatööridest) osalised reageerivad sellele avalikult kunstlikule olukorrale, kuidas nad avanevad kaamera ees. Korduvaks elemendiks neis filmides on, et osalistele näidatakse neist tehtud filmi ja jutt jätkub siis juba filmi enda teemal.

Peale selle on Rouch teinud üheainsa traditsioonilises mõttes võetava lühikese mängufilmi «Põhjavaksal» (*Gare du Nord*, 1964). Film kuulub autorite kollektiivi loomunguna kavandatud ja vändatud sarja, pealkirjaga «Pariis, nagu nemad seda näevad...» (*Paris vu par...*). Autoriteks Jean-Daniel Pollet, Jean Duchet, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol ja Jean Rouch. Sari koosneb kuuest lühikesest, enamasti grotesksest filmietüüdist ja näitab nii-öelda Pariisi igapäevast elu nimetatud autorite pilguga. Rouchi film on huvitav selle poolest, et ta sisaldab elementi, mida tema loomungus minu teada kusagil mujal ei esine: absurdi. Filmi esimeses pooles oleme tunnustajaks ühe abielupaari hommikusele tülile, millest on enam-vähem ilmne, et selle on provotseerinud naisuke: ta on tüdinud elu üksluisusest. Sinna juurde kostab aknast Põhjavaksali ehituse hullukstegevat müra. Lõpuks tormab naine, kui tal on õnnestunud oma vaevalt ärganud mees üles ärritada, solvunult kodunt minema. Raudteesillal aga satub ta kokku mehega, kes just valmistub enesetapuks. Nad saavad jutu peale ja selgub, et mees annaks talle kõik, mis ta igatseb, kui ta nüüd temaga läheks. Mees teatab, et sel tingimusel loobuks ta ka enesetapukavatsusest. Naine ütleb ei, ja mees viskub naise suurimaks kohkumuseks sillalt alla rööbastele. Seda laadi ehmatamistest ja üldse sündmuste järskudest pööretest ei ole Rouchil mujal ühtegi jälge. Võib arvata, et siin on tegemist ülejäanud viie režissööri mõjuga.

Oma filmides püüab Rouch järjekindlalt välja töötada ja rakendada spetsiifilist vaatenurka, olgu tegemist mis tahes žanri või esitusvormiga. Oma kontseptsiooni aluse kohta ütleb ta ühes intervjuus: «Ma olen õppinud dogonitelt

(Malis elav rahvas — *Toim*), et lugude peategelane ei ole mitte Jumal, kes esindab korda, vaid Jumala vastane Kahvatu Rebane, korralageduse demon. Sellepärast kaldun ma filmi tehes pidama tegevuspaika, mida ma filmin, tõepoolest Jumala kätetöök, oma kaamera juuresolekut aga talumatuks korralageduseks. See talumatu korralagedus muutub kreatiivseks. Kaamera juuresolekut võib toimuda midagi niisugust, mida muidu ei oleks iial toimunud.» Rouch ei ole niisiis hoopiski mitte huvitatud sellest, misugune on maailm, sõltumata tema vaatelevast pilgust, vaid sellest, kuidas see avaneb objekti ja tema kui vaatleja vastastikusel mõjul. Teda huvitab see, mida tähendab kaameraga maailma uurida, kuidas muutub maailm uurija juuresolekul. Ja sellepärast rajab ta oma etnograafilised filmid väljajätlemata, aga tema töödes sisalduvale eeldusele: see, kuidas keegi reageerib filmimisele, see tähendab, kuidas ta end maailmale näitab, on niisama iseloomustav nagu see, kuidas ta käitub siis, kui teda keegi ei näe. Sellepärast ei tule etnograafilise filmi tegijal end peita ja salaja oma objekti luurata, mis on võimatu, vaid tuleb panna objekt filmimissituatsiooni omaks võtma, kutsudes sellega temas esile reaktsioone, mida tal tavaliselt ehk ei esine, mis on aga tema suhtes niisama iseloomustavad nagu muud, tavalised tegevused. Juba sellegi tõttu on Rouchi etnograafilised filmid kahe kultuuri vastastikuse mõju elavad dokumendid.

Aga see mõlemasuunaline vastastikune mõju ilmneb aeg-ajalt ka väga markantses vormis. Rouchi kahtlemata kõige suurejoonelisem etnograafiaalane ettevõtmine on filmisari dogonitest, mille esimene osa on tehtud 1951. aastal, siiani viimane osa aga 1981. aastal. Sarja selgroo moodustab rituaalsete pidustuste fikseerimine, mis korduvad iga kuue aasta järel ja kestavad mitu aastat. Tolle riituse ärafilmimine on juba iseenesest tähelepanuväärne, aga kui me mõtleme, et riitus põhineb sellel, et keegi ei või näha üle kahe Sigi (nende pidustuste nimi), siis nüüd see loomulik tabu murdub, sest juba dogonid isegi saavad niimoodi neid pidustusi korduvalt vaadata. Rääkimata sellest, et Rouch filmis ka initsiatsioonikoobast, kuhu võivad sisse

astuda ainult vähesed asjassepühendatud, ja tegi niimoodi nähtavaks ka selle, mida rituaalsetel põhjustel keegi ei tohi näha. Alles 2029. aastal selgub, missuguseid muutusi on Jean Rouchi kaamera dogonite iidse kombetalituses põhjustanud.

Rouchi puhul on olemas näide ka nimetatud vastastikuse mõju teise poole kohta. 1951. aastal tegi ta filmi traditsioonilisest jõehobujahist. Kui seda kommentaaride ja algupärase muusika ja liisanditega varustatud filmi näidati filmis esinevatele kaluritele, ütlesid need: «Hea küll, ainult et jõehobul, kes on vee all, on väga hea kuulmine, ja kui kalurid laulavad, põgeneb ta ära.» Rouch oli muusika sissemonteerimisel kasutanud euroopalikke draamakongventsioone, aga aafriklaste jaoks ei olnud sellel dramatiseerimisel mingit mõtet, kuivõrd jahipidamiseks on eeskätt vaja vaikust. Rouch jutustas selle loo Jaapanis ühel loodus- ja etnograafiliste filmide tegijate kokkutulekul, kui ta oli näinud seal üht jaapani kalurifilmi, kus oli muusikat kasutatud sama dramaturgiaga.

Kultuuride vastastikune mõju on Rouchi Aafrika-aineliste filmide peamisi teemasid, olgu tegemist puhtalt etnograafilise dokumentaalfilmiga või siis lavastatud «dokumentaalse filmiga». Üks huvitavamaid selleteemalisi töid on «Hullud peremehed» (*Maitres Fous*, 1959), mis näitab Hauka-deemonitest vallatud neegrите märatuslikku riitust. Need deemonid tulid ilmsiks 1927. aasta paiku, Inglise ja Prantsuse koloniaalvägede mõjul. Hauka-pidustused ei ole midagi muud kui koloniaalsüsteemi, selle asutuste ja ametiisikute esilemanamine vahutavasuis, hullumeelses määratsemises. Nii hullumeelsena nägid tollal aafriklastel Euroopa institutsioonide-süsteemi, ja nad töötlesid selle «hulluse» omal kombel ümber: tegid sellest riituse.

Rouch on loovselangemise riitusest rohkemgi filme teinud. Tema jaoks tähendab nende riituste filmimine vahetu osavõttu transiseisundist. Nii ta nimetabki neid situatsioone: filmitrans (*ciné-trans*), — kaamera üksnes ei fikseeri transiseisundit, vaid kutsub oma juuresoleku ja liikumisega seda ka esile ja võimendab seda. Filmi objektidega koos-

liikumine on Rouchi meetodi põhielement. Ja selle meetodi iseloomulikud ilmutumid on lavastatud «sotsiograafiad».

Esimese seesuguse filmi väntamist alustas ta 1954. aastal, lõpetas aga alles 1965. aastal, ja selle nimi «Jaaguar» ei viita mitte metsloomale, vaid automargile kui staatussümbolile. Kolm nigeeria talupoissi lähevad Ghanasse õnne otsima, igaüks neist tegeleb ise asjaga, ja kui jõuab jälle kätte vihmane aasta-aeg, otsustavad nad naasta kodukülla. Kogutud vara kulutavad nad viimse krossini kingituste ostmiseks ja jagavad need tagasi jõudes laiali, nüüd on nad külas kuningad. Nad asuvad uuesti oma endise tegevuse juurde: üks on põllumees, teine karjane, kolmas kalur. Film kujutab seda kultuuride segunemist, mis tänapäeva Aafrikas iidse sugukondliku ja moodsa urbanistliku kultuuri vahel toimub. Rouch ise kommenteerib seda filmi «Mina, neeger» (*Moi, un noir*) alguses niimoodi: «Need noored elavad pitsitatuna traditsioonide ja tehnika, islami ja alkoholi vahele, nad ei ütle lahti ebausust, aga samal ajal kummardavad poksi ja kino ebajumalaid.» «Mina, neeger» on nagu jätk «Jaaguarile»: see näitab kahe nigeeria noormehe argipäevi (Elevandiluuranniku pealinna vaestekvartalis Treichville'is). Koos nende kahe poisiga — üks on oma nime laenanud Sugar Ray Robinsonilt, kuulsalt poksjalt, teine Eddie Constantine'ilt — rändame läbi kõik Treichville'i ühiskondlikud institutsioonid, igasugustest töökohtadest turu kaudu Gumbeni, noorte nigeerlaste lõbustusasutuse, ameerika katoliku misjonist hävinenud lokaalide kaudu kuni vanglani, kuhu lõpuks üks poistest — ka tegelikult — kolmeks kuuks kinni pannakse. Me õpime tundma nende poiste igatsusi, lootusi, pingutusi, vaesust ja ikka suuremat meeletust, ja film lõpeb koduküla rahu ning vaikuse kibeda ja nostalgilise esilemanamisega. Rouch on selles filmis kõige süngemates värvides näidanud seda protsessi, mille jooksul inimene peab, lahtikistult traditsioonilisest eluviisist ja kultuurist, omaks võtma võõra eluviisi ja võõra kultuuri, mille tagajärjeks on, nagu nimetatud juhulgi, vaid täielik juuretus. See on Rouchil selles žanris kõige kokkuvõtlikum ja stiil-



Vähehaaval.

lilt kõige ühtlasem film. Siin ei ole selliseid mängufilmikaadreid ega etnograafilisi kõrvalepõikeid nagu «Jaaguaris», mis annab siiski täpsema pildi kultuuride segunemisest ja kahe maailma pidevast läbipõimumisest kui see film, mis on ülearu läbi imbinud ühiskonnakriitilisest paatosest.

Kultuuride vastastikusest mõjust on Rouch visandanud ka lõbusamaid pilte, kui pakub «Mina, neeger». Tema suhtumist iseloomustab anekdoot, mille kohaselt inglise filmimehed olevat talle ette heitnud, et mõned jahimehed ei olnud tal küllalt arhailised, sest nad kandsid teksaseid ja tenniseid. Kuigi Rouchi jaoks oli huvitav just see, et hoolimata tennisistest ja teksastest jahtisid need mehed lõvi ikka veel mürgitatud nooltega ja pidasid püssi kasutamist arguseks. Ühe teise loo järgi loeti Nigeerias tollal heaks masinakirjutajaks seda, kes oma masinal oskas välja toksida rafineeritud rütme, nagu taoks ta trummi. Nagu nigeerlased ütlevad, on hea masinakirjutaja büroos kõik lõbusad. Sellest seisukohast on üks huvitavamaid filme ehk «Vähehaaval» (*Petit à petit*, 1969), mis on tehtud samal meetodil nagu eelmisedki. Selles loos otsustab ühe ekspordi-impordi ettevõtte juhataja (osalised on samad mis «Jaaguaris»), et ta laseb ehitada kõrgema mitmekorruselise maja, kui on naaberlinnas. Selleks sõidab ta Pariisi, et tunda õppida elu mitmekorruselises

majas. Siitpeale areneb lugu vastavalt prantsuse valgustusaja lemmikteemale (metsmees tsiviliseeritud suurlinnas), selle vahega, et Damuré teab juba iga asja kohta, mis on selle otstarve, ja niisiis üllatumise asemel pigem osatab seda maailma. Üks paremaid stseene filmis on, kui Damuré paneb pariislaste kallal toime «antropoloogilisi» uurimusi — uurib kõike õlgade lausest ja peaümbermöödust kuni hammaste seisundini, esitab uuritavaile mõtteid küsimusi — ja paneb hoolega kirja ka kõik nende «sugukondlikud» kombat ja tavad. Film ei ole eriti õnnestunud, mis tuleneb tõenäoliselt sellest, et komöödiasituatsioonide loomine oleks režissöörilt nõudnud palju intensiivsemat sekkumist, kui niisugune vahetu filmimine võimaldab.

Psühhodraamad filmis

Igal juhul äratasid Rouchi filmid viiekümnendate aastate lõpul prantsuse filmikunstis tähelepanu. Suuremat uudust kujutasid endast aga siiski kitsamas mõttes võetult *cinéma-vérité* filmid: «Inimpüramiid» (*La pyramide humaine*, 1959) ja «Ühe suve kroonika» (*Chronique d'un été*, 1960), mis võitis peaauhinna Cannes'is, Venetias ja Mannheimis. Kui Rouch eespool käsitletud filmides keskendus eeskätt mõnele ühiskondlikule situatsioonile ja viitas filmimisele ainult sedavõrd, kuivõrd seda oli

vaja usutavuse säilitamiseks, siis neis kahes filmis on filmi väntamine kui olukord juba avalikult sees katsesituatsioonina, ja see, kuidas osalised sellele olukorrale reageerivad, on vähemasti niisama tähtis nagu see, mida nad selle kaudu endast esile toovad.

«Inimpüramiidi» võib rahulikult nimetada filmi-psühhodraamaks. Filmi algul jagab režissöör osad välja: valged ja mustad gümnaasistid koos ühe Aafrika gümnaasiumi klassis, ühtedel on rassi-

lisi eelarvamusi, teistel ei ole. Ülesanne: mängida seda, missuguseks kujunevad inimsuhted niisuguses seisus. Loo mõtleavad välja lapsed ja improviseerivad ise ka olukorrad. Aeg-ajalt nad vaatavad juba võetud filmi ja arutavad loo jätku. Filmi lõppu kommenteerib režissöör nii, et filmi väntamise nädalate jooksul kujunes nende noorte vahel välja tõeline sõprus ja filmimise tõttu neile pealesurutud intensiivne koosolu puhastas inimvahekorrad igasugustest rassilistest

Babatu, kolm head nõuannet. Alles 2029. aastal selgub, missuguseid muudatusi on Jean Rouchi kaamera dogonite iidesse kombetalituses põhjustanud.



elarovustest. Selle filmi problemaatilisus on sama laadi kui eelmistel. Loos on niisuguseid dramaatilisi pöörakuid — nagu näiteks enesetapuna võetav traagiline õnnetusjuhtum —, mille esiletõstmine oleks nõudnud tihendamata dramaturgiat. Ka filmi võttegrupp polnud suurem kui keskmise etnograafilise filmi puhul. Sellest tuleneb filmi pildiline üksluisus — lähivõtteid me selles peaaegu ei näe — ja staatilisus. Aga igal juhul piisab omal ajal pelgalt faktist, et film võib teraapia mõttes reaalsusena mõjuda.

Veel suuremat vastukaja äratas «Ühe suve kroonika», mille selgroo moodustavad intervjuud. See film lubab pilku heita kuue pariislase igapäevasesse ellu. Filmile annab kaalu eeskätt see, et vägagi subjektiivsete intervjuude kaudu, milles usutletavad räägivad tõesti oma probleemidest ja tunnetest, saame pildi ühe ajastu tunnetemaailmast ja mõtlemisviisist. Ka selle filmi peategelaseks on filmi tegemine. Usutletavad esinevad teadlikult kaamera jaoks, andes tunnistust oma olemusest. Selle meetodi tõttu segunevad reportaažistseenidega ka niisugused osad, mille lavastust film ei eita. Me ei taju neid aga siiski võõrkehana, sest Rouchil annab meile teada, et ta ei taha usutavat reaalselt pilti luua mitte filmist sõltumatult, vaid kutsub vajaduse korral usutava käitumise esile just filmi abil. Rouchil on selles töös õnnestunud luua mõned suurepäraseid kaadrid, mis sellega, et osalised on soostunud filmi jaoks õige subjektiivseks eneseavalduseks, pakuvad aeg-ajalt jahmatavaid elamusi, ja nende nimel on vaataja valmis unustama ka filmi ebaühtlust.

Etnograafi tööde

Rouchi filmide stiili ei saa mõõta ühegi traditsioonilise mõõdupuuga. Meetodi nõudmised ühelt poolt ja oma aja tehnika tase teiselt poolt ei võimaldanud neil filmidel jäägitult rahuldada kehtivaid erialaseid nõudmisi. Aga see on ainult üks põhjus. Teine, tähtsam põhjus on see, et Rouchil ei olnud üldse kavatsustki vastata mingitele nõudmistele. Ta katsetas teadlikult niisuguste võttemooduste ja dramaturgiaga, mis oli just kutsunud neid konventsioone murdma. Oma dramaturgiat püüdis ja püüab ta

kohandada elu keskendamata ja hajusale voolule, pildimaailma aga igapäevasele nägemisviisile. Tema meetod on läbinisti ebadramaatiline, vaatlev. Stiilis ta ei püri ühtsuse poole, ta hüppab reportaažisituatsioonist rahulikult artistlikku kaadrisse, etnograafiliselt kirjelduselt ja kommentaarilt aga mõnda silmanähtavalt lavastatud dialoogisituatsiooni. Ta on oma mõtlemise seadnud nii, et ta saaks vastu võtta kõik, mis ta näeb, ja integreerida see ühtsesse filmistruktuuri, nii et iga asi omandaks säärase vormi, mis tõstab kõige paremini esile tema sisu. Niimoodi esineb kõige ootamatutes kohtades dramaatilisi situatsioone, mis mööduvad niisama ootamatult. Terviklikku dramaturgiat, tänu millele filmil on algus, keskpaik ja lõpp, Rouchil me ei leia. Tema filmid algavad kuskilt ja lõpevad kuhugi, ja kui inimene, võttes üle selle suhtumise, vaatab meeldi enda ees kihavat elu, siis ta leiab need huvitavad olevat, kui mitte, siis ta igavleb. Rouchi tegelaskujudel on kas oma individuaalne iseloom, nagu tema *cinéma-vérité*-filmides, kus loo või reportaažisituatsiooni tõttu on igäühel oma kindel funktsioon, või neil ei ole üldse mingit individualiseeritavat või tüpiseeritavat iseloomujoont, nad on lihtsalt «sotsiaalsed näited», nagu tema sotsiograafilistes mängufilmides.

*

Viiekümnendate aastate lõpul alanud filmikunsti ümberkujunemine seostub tihedalt selle eluviisikriisiga, mis muu hulgas tipnes kuuekümnene kaheksanda aasta üliõpilasliikumistes. Uuenevad rahvuslikud filmikultuurid peaaegu kogu Euroopas — ja ka Ameerikas — väljendasid kõik omamoodi rahulolematust olemasolevate eluviisimallidega. Mängufilm traditsioonilisel kujul, mida Prantsusmaal nimetati «papade kinoks», oli uue põlvkonna silmis eitatava elulaadi kivinenud apologia. Küsimus oli nüüd selles, kas film suudab kujundada vormi, mis on võimeline väljendama seda eluviisikriisi, tähendab: kas ta on võimeline suhtuma maailmasse erapooletult, mitte apologetiliselt. Kogu kuuekümnendate aastate filmikunst sisaldab peale selle kriisi ka küsimust, mis puudutab tema enda võimeid tegelikult kujutada. See oli see, mida Yvette Biró nimetas filmi-

kunsti teiseks revolutsiooniks, see tähendab: see hetk, kus filmikunstis ilmneb huvi omaenese väljendusvahendite vastu, «keele-teadlikkus».

Jean Rouchi *cinéma-vérité* sai tol ajajärgul avastuseks selle tõttu, et tal oli just sellele probleemile adekvaatsena tunduv vastus. Etnograafia poolt lähenedes jõudis ta küsimuseni, kuidas on võimalik filmis kujutada tõelisi eluviise. Vastandina neljakümnendate aastate lõpu itaalia neorealismi naturalistlikele tendentsidele, milles sotsiaalne paatos andis filmi väljendusvahenditele teatava ühemõttelisuse ja stiiliühtsuse, peegeldub siin pidevalt ebakindlus selles suhtes, kas film on võimeline eluviisi mõistmiseks vajalikke sügavamaid kihte tõetruult välja tooma. See peegeldus, see «filmikeele-teadlikkus» oli just prantsuse filmikunstis kõige tugevam või vähemasti kõige väljendusrikkam, ja selles on Rouchil, etnograafil, aegumaituid teeneid.

Ajakirjast «Filmvilág» 1985, nr 7
tõlkinud EDVIN HIEDEL

JEAN ROUCH (sünd 31 mail 1917 Pariisis) on hariduselt ehitusinsener ja etnoloog; filosoofiadoktor. Alates 1941. aastast on JR pikka aega töötanud ekspeditsioonidel Aafrikas (Senegalis, Nigeerias jm). 1946–1947 väntas esimese 16-mm filmi (ühes Jean Savy ja Pierre Pontyga) «Au pays du mages noirs» — «Mustade maagide maal». Esitsa oli film JR-i jaoks pelgalt antropoloogilise (-etnograafilise) ja sotsioloogilise ainese fikseerimise abinõu. Tema filmimeetod, mis kujunes kauaaegse kogemuse vältel ning teoreetiliselt peajoontes Dziga Vertovi toel, mõjutas oluliselt Prantsuse tõsi(elu)filmi ning ka («uue laine») mängufilmi arengut 1950. ja 60. aastate vahetusel. JR on Rahvusvahelise Etnograafiafilmide Komitee rajajaid (1952), alates 1987. aasta juunist Prantsuse Filmoteegi president.

Olulisematele JR-i töödele on A. B. Kovács omajagu osutanud, esitatagu siin veel kord väljavõtteid filmograafiast: «Vee pojad» («Les fils de l'eau», 1955; antoloogia varasematest lühifilmidest), «Hullud peremehed» («Les maitres fous», 1956), «Mina, neeger» («Moi, un noir», 1956/58), «Inimpüramiidid» («La pyramide humaine», 1960), «Uhe suve kroonika» («Chronique d'un été», 1961); «Karistus» («La punition», 1963), «Põhjavaksal» («Gare du Nord», 1964), «Lõvijaht vibuga» («La chasse au lion à l'arc», 1965), «Jaguar» (1967), «Märk» («Le signe», 1969), «Vähehaaval» / «Aafriklane Pariisis» («Petit à petit», 1970). JR on filmitegemist jätkanud kuni viimase ajani; kirjutatud raamatud «L'Afrique Fantôme», «La Petit Dan», «Migrations au Ghana».

ÕNNITLEME!

7. oktoober — LEIDA SOOM,
RAT «Estonia» kauaaeg-
ne kooriartist — 75
8. oktoober — ERIKA MIRROR,
kinoinsener — 70
10. oktoober — JURI VARISTE,
koorijuht, Eesti NSV rah-
vakunstnik — 80
19. oktoober — KUSTAS KIKERPUU,
helilooja — 50
20. oktoober — SILVIA LAIDLA,
TRA Draamateatri näit-
leja, ENSV teeneline
kunstnik — 60
23. oktoober — HERMAN VAHTEL,
«Tallinnfilmi» helioperaa-
tor — 75
26. oktoober — MAIMU PAJUSAAR,
Pärnu Draamateatri näit-
leja — 60
29. oktoober — LEMBIT VERLIN,
koorijuht, Eesti NSV rah-
vakunstnik — 70

Neli kuningat näitejuhtimise meelevallas



ANDRES LANGEMETS

Jaan Kaplinski «Neljakuningapäeva» mängiti TRA Draamateatris Mikk Mikiveri lavastuses 1977. aasta kevadtalvel kümnekond korda, siis võeti ta lavalt maha. Nüüd, mil maha on võetud ka osa toonaseid mahavõtjaid, tuli näidend Noorsooteatris Rudolf Allaberdi käe all jälle publiku ette. Et aga näidend ise on kirjutatud seitsmekümnendate aastate algul ja et autor on teda aastate vältel ka muutnud, siis on kõige huvipakkuvam see, kuidas sobib põhiliselt publitsistliku paatosega tükk tänasesse päeva, kuidas tookordsed akuutsemad täna vastu võetakse?

Saal reageeris etendusele heasoovliku mõistvusega, aga ka mitte ülemäära innukalt. Erilist indu ei tundunud olevat ka laval. Teatraalid, keda etenduse järel kohtasin, nurisesid peamiselt lavastuse üle, autor rehmas ebamääraselt käega. Mida öelda kokkuvõtvalt isikliku mulje kohta? Domineerib raam, etendus etenduses jääb raami koloriitsusele alla nagu astraalne hing telluurses kehas. Neli kuningat, kes peaksid oma üleajalise moraalse jõuga nüüdisseltskonna alistama, st sundima nad tapatööle, ei suuda seda teha. Kuningad «notitakse tuimalt maha», nagu esmalavastuse puhul kirjutab M. Mutt (M. Mutt. Ühest algupärandist. Rmt: Kõik on üks ja seesama. Tallinn, 1986, lk. 98).

Et ma esmalavastust näha ei jõudnud, siis lavastusi võrrelda ei oska, üht-teist saab järeldada ainult tookordse arvustuse põhjal. Mulle näib, et asi pole lavastuses ega lavastustes, vaid näidendis endas, veelgi enam — selle idees. Seitsmekümnendate algul innustus suur hulk eesti haritlasi *new left*'i maiku varjupoksist, võitlusest tõusikluse vastu. Mingites ringkondades on see vist tänasenigi aktuaalne, ehkki uus-uus majanduspoliitika ei tööta edu mitte vaimusõduritele, vaid ikka arvukamatele nepma-

nitele. Toona kangastus vist paljudele, et eesti meel hakkab eesti mehele rublahimu kõrval võöraks jääma ja et eesti meest tuleb selle eest korralikult nuhelda. Ajakirjandus häbistas tõusiklust ehk pürjellust innukalt «Sirbist ja Vasarast» EPA lehe diskussioonini välja. Sündis isegi ideid ajaloovagu tagurpidi künka, nagu ironiliselt ja poleemiliselt üldistas neid pürgimusi J. B. Isotamm. Selsamal ajal aga toimus midagi hoopis olulisemat: sotsiaalsete ja vaimsete väärastumiste kandjaiks kergitatud tõusikute materdamise sekka taastati positiivseid väärtusi — ajaloo. Ning pöörduti niisuguse ajaloolise aine poole, millest aastakümnete ja aastasadadegi vältel olid võõrdunud või võõrutatud. L. Meri, J. Kross, V. Tormis, K. Põllu, M. Traat, J. Kaplinski, H. Runnel ja paljud teised asusid tänapäeva ellu tagasi tooma rahvaloomingu ja rahvuse ajaloo väärtusi. Täna on eesti kultuurielu raske ette kujutada selle uudse eneseteadvuseta, mida aitasid kujundada rahvaloomingu ehtsuse taasväärtustamine ja ajalooline proosa.

«Neljakuningapäeva» ideeline vastandus pärinebki otsejoones just sellest ajast. Neli kuningat kõnelevad lausa jutluse keeli neidsamu mõtteid, mida leidis J. Kaplinski tollastes artiklites ja luuletustes, Peremehe tõusikuhingega klassikaaslased aga käituvad just nõnda drastiliselt ja jämekoomiliselt, nagu eesti intelligents neid oletas käituvat. Vaimset ja moraalset allakäiku sümboliseerib paremini see, kui tänased elu peremehed, meie head rahvuskassalased tapavad oma kuningad nii ideeliselt kui ka tegelikult. See on rahvusliku eneseväärikuse suitsiid. Klassikaaslased on laval tapjatena tegelikumadki kui kavala ja kõrvaltvaatava poliitikuna mõjuv Ordumeister.

M. Mutt juhtis esmalavastuse arvus-

tuses tähelepanu loogikavigadele (seal mängis Ordumeistrit ja Peremeest üksama näitleja). Ajaloo loogikast tahaks mõne sõna öelda praegugi. Nelja kuninga ajalooline saatust, mida kirjeldavad üksnes mõned read Bartholomäus Hoeneke ja ka Marburgi Wigandi kroonikast, on märksa mitmemõttelisem näidendis nähtavast. Harjus valisid jüriöö ülestõusnud eestlased endale neli kuningat, kes seejärel saatsid abipalve Turu foogtile. Kui aga ordumeister kutsus saadikud Paidesse, siis pakkusid need oma sõnakuulelikkust ka talle, ehkki olid Harjus ja Läänemaal maha nottinud hulga sakslasi ja ise hoopis Taani kuninga alamad. Näeme, et XIV sajandi eestlasele oli keskaegse Euroopa vürstiriigikeste mauruslik poliitika üsna omane: ühe naabri abil tuli sõdida teise vastu, olukorra muutudes aga toimida vastupidi. See oli üldine tava Kiievi-Venest ja Igori sõjaretkest Kolmekümneaastase sõjani. Seda fooni ja ka Jüriöö ülestõusu, eestlaste viimase suure vastuhaku sõjalist kriisihetke arvesse võttes ei saa päris sinisilmselt uskuda kuningate õilsaid eluvaatelsi selgitusi. Need mehed saadeti Paidesse kavaldama ja aega võitma, mitte ebadiplomaatiliselt hinge puistama. Nad langevad provokatsiooni ohvriks ja see ongi nende ajalooline sõnum. Või õigemini on ajalooline sõnum see, et kui lähed ühe naabri käest teise vastu abi küsima, siis õige pea tekib vastupidine vajadus, ja nõnda lõpmatuse ni, sest aeg-ajalt lepidavad need naabrid omavahel kokku, ning seda sinu arvelt, või pööravad ise tülili — just sinu maa del. Seda sõnumit sisaldab ajalugu Läänest Itta, vanaajast uusima ajani.

Asi pole mitte nelja kuninga loo ajaloolises tões, kunstil on ju ses suhtes vabadusi, vaid selles, et kuningate mentaliteedi ja Peremehe seltskonna mentaliteedi vastandus on ebaloogiline. Tõusik, väikekodanlane, filister, või kes ta just on, ei kasuta iialgi poliitilist initsiatiivi, kuningad on aga ülimalt pingelises poliitilises situatsioonis kohustatud vastu võtma kui tahes lühinägeliku või meeleheitliku hädalahenduse, isegi provokatsiooni. Laval lasevad end aga Näitejuhil provotseerida ka tublid tänapäeva eesti mehed ja naised.

Miks see Näitejuhil nii hõlpsasti kor-

da läheb? Nähtavasti seepärast, et seltskond on ajaloo käigust täpselt teadlik, teab, millega lõppes ülestõus ja mida ajalugu kõik veel kaasa tõi, aga teab ka seda, et rahvas pole sellest hoolimata kadunud, vaid elab nende eneste kehas tuses ja eluvormis tänaseni edasi. Rahulolematuseks ei näi olevat alust ning ajaloo didaktiline õppetund tahetakse talgu jõul kiiremini lõpetada. Seltskond kipub ajalootunnist vahetundi, sest filisterluse meeldivaim koolitund on ikka ja alati vahetund, *interregnum*, solipsismi õitse aeg, kaemuse ja abstraktsiooni maandamine praktikasse. See ajaloost vahetundi ja kunsti tinglikkusest elupraktikasse kippumine tuleb nii näidendis kui ka lavastuses hästi esile, see on üldse selle etenduse üldistavamaid kujundeid. Et aga selle nimel näitlejad ja ühtlasi kuningad maha lüüakse — siin on küll kirjanik liiale läinud, midagi eestlasele olemuslikku paigast nihutanud. Tegu ei ole ju isegi mitte vennatapuga, mida vastavas poliitilises situatsioonis on juhtunud kõikide rahvastega, vaid isatapuga, rahvusliku suitsiidiga. Tõsi küll, kõnesolevat põlvkonda on püütud kunagi ka pavlik-moroozovliku mõtteviisiga vääristada, aga et see ka korda on läinud, pealegi niisuguses drastilises vormis, seda küll uskuda ei suuda. Näidendi plaanitsetud haripunkt on nii kistud ja kunstlik, ebaajalooline ja jämesotsioloogiline, et seda ei suuda paika panna ükski lavastus, mis näidendi teksti juurde püüsimis jääb. Hoopis tõenäolisemalt võtaks üks eel- või järeltõusiklik eesti seltskond üles mõne haleda ärkamisaegse või ka sõjaka hilisaegse rahvaliku laulu, annaks kere peale liigõpetlikuks tükkivale Näitejuhile, läheks isegi kallale Ordu-meistrile või asuks kuningate surmaoiete saatel januselt elumõnude manu — kõike seda võiks vastavalt seltskonnalt küll uskuda, mitte aga seda, mida etenduses näeme.

Võib-olla veel mõni sõna sellest, miks tõusikute vastane meelsus omal ajal üleüldse nii suure leviku sai. Teame, et selle ühiskonnakihi inerttsuse vastu põrkus nii kuuekümnendate aastate noorsooliikumine kui ka *new left*'i ideoloogia. Tollesama filisterliku jõu vastu põrkuvad alati kõik revolutsioonilised ja ühiskonda muul viisil muuta püüdnud 33



*J. Kaplinski «Neljakuningapäev» TRA Draamateatris, 1977 (lavastaja Mikk Mikiver). Ordu-
meister — Ago Saller, Kuningad — Mati Klooren, Heino Mandri, Maria Klenskaja, Martin
Veinmann.*

H. Saarne foto



J. Kaplinski «Neljakuningapäev» Noorsooteatris, 1987 (lavastaja Rudolf Allabert). Kuningad — Eero Spriit, Toomas Lõhmuste, Sulev Luik, Tõnu Tõpandi; Ordumeister — Rein Oja.

«Neljakuningapäev». Külaline — Marje Metsur, Heldur — Ants Vain, Peremees — Enn Kraam.

P. Lauritsa fotod

liikumised. Väikekodanlikkus on muutumatus ja poliitilise inertsuse kants, ta toitub olemasoleva ja püsiva reaalsuse tingimustest, ta ei päri selle reaalsuse olemuse või iseloomu järele, ta kasutab olemasoleva täiuslikult oma huvides ära. Eesrindlik kunstimõte, mis aastakümneid püüdis stagneerunud ühiskonda sotsiaalset aktiivsust süstida ja mis põhivastasele kallale ei pääsenud, leidis asevaenlase omaenese kõrvalt: elus edu-ka, kompromisliku, ettevõtliku, muganduva rahvuskaaslaste või üldistatud ükskõikse kaaskodaniku, ja tungis siis täiel rindel tolele peale. Igaühel seisis pealegi silme ees, kuidas mõni eakaaslasest endine tulipea vajas üliedukalt eluhüvede ja karjääriahvatluste sohu, enese ja ühiskonnaga rahulolu sohu. Nii muutus too kaaskodanik aina košmaarsemaks ja košmaarsemaks, jälestatavaks ja ihaldatavaks (loetagu meie tõusikluse-vastastest kirjandusteostest vaid tõusikute elu-olu kirjeldusi — milline asjatundlik ja nõtked kujutlusega realism!), korruptsiooni, juurtetuse ja amoraalsuse kehastuseks. Ja ajaloolise materialismi eksami sooritamisest hoolimata näis paljudele, et väikekodanluse massiline taassünd on midagi suvalist — vale kasvatuse, tahtejuuetuse, unustatud väärtuste ja ajaloolise ükskõiksuse, ühe sõnaga, inimeste enesevaliku tagajärj. Et selle taga võinuks aga olla peen sisepoliitiline manipulatsioon, vastav sotsiaalne ise-reguleeruv mudel, seda kas ei tahtud näha või sellest ei saanud rääkida. Tõusikute vemmeldamise eest ei löödud kellelegi suu peale. Pigem toetatigi: andke nendele kodanlasehingedele, jah! Ning samas toetati ka teist poolt: ärge kuulake esteedikete ja intelligendikeste virisemist, nad on lihtsalt kadedad, meie kord peabki tagama inimeste ainelise külluse ja moraalse rahulolu!

Ning nüüd, pärast seda selgitust, ker-
kib hoopis põrgulikum küsimus: kes siis
tegelikult on või pigem, kes võiks selles
etenduses teistsuguse rõhuasetuse puhul
olla too tagasihoidlik Näitejuht? Praegu
on ta lavastuses tõesti uje, aga ta võiks
loogiliselt olla just see saatanlik jõud, kel
on kasulik elu ja mängu segamini ajada,
kes lõikab tulu sellest, et üks osa ühis-
konnast põlastab teist ja et teine osa
36 utreerib seda vastuolu kunstlikult üha

rohkem ja rohkem. See Näitejuht laseb
ajaloo seaduspärasustele viidates ja
progressiahvatlusega meelitades tappa
meil enestel ajalooos nii kuningaid kui
terveid ajastuid, ta kirjutab meie eneste
käega ajalooõpikuid, mida praegugi
laval tsiteeritakse. Tõesti, tal on lavastu-
ses liiga tagasihoidlik roll või siis pole
ta see Näitejuht, kes pidanuks laval
olema.

Niisiis, lavastus ei kaota näidendi
puudusi, vaid pigem süvendab neid.
Näidendil ehk polegi häda teatava ohu-
draamana, kui vaid asetada ta tagasi
oma õigesse aega, allegooriate otsimise
ja pseudopeksukottide materdamise aas-
tatesse. Tänaes päevas aga, mil on katet
nihutatud ka mõnelt algsemalt ühis-
kondlikult vastuolult, mõjub lavastuse
rõhuasetus anakronistlikult, häbelikult.
Mankurtide mälukaotus või oma ku-
ningate tapmine ei ole asjad iseeneses,
mankurtidest on tehtud mankurdid
ja kuningaid tapavad ikka peamiselt
ordumeistrid, peremehed ja näitejuhid.
Mängu juhib süsteemne ja totaalne võim.
Kas on mõtet otsida metsa raiumise põh-
just kirve ja kirvevarre vahelises erine-
vuses, kui tegelik jõud on kirvest hoid-
vas käes seal taga? Aitab tõusikute vem-
meldamisest ja rahvuslikust enesepiit-
sutamisest. Kui uus aeg osutub tõepool-
lest uueks ajaks, siis peab see olema
näitejuhtide lavaletirimise aeg.

Üks elu ... võib-olla

INNA GRÜNFELDT

Mis oleme meie ise? Meie sisemine, oma sihi ja otstarvega? See elu, mille lainetust pinnalt ei näe, mille pulbitsust ei kuule, kuid mis on? Kust? Kuhu? Mistarvis?

F. Tuglas

P. O. Enquisti «perekonnapilt 1856. aastast» «Vihmausside elust» esietendus «Ugalas» 16. aprillil 1986. Ligi aastases toimumises on lavastus oluliselt teisenenud. Nähtud etenduste põhjal (16. apr, 17. ja 26. mai, 10. ja 11. aug, 26. okt, 22. nov, 20. dets 1986 ja 26. veebr 1987) võib rääkida mõneti ebaharilikust sisulisest arenemisprotsessist. Küllalt lõpetatud ja tervikliku mulje jättis esietendus, sama võib öelda ka praeguse variandi kohta. Lühidalt: asjad on endiselt paigas, aga paik on teine. Seda võiks nimetada tasandinihkeks. Sellest hiljem.

Muutumise kaugemaks põhjuseks tuleb ehk pidada asjaolu, et näidendi lavaletoomise mõte pärineb peaosatäitjalt Katrin Saukaselt. Lavastaja Merle Karusoo sõnusti (Kultuurikaja 26. apr 86) poleks ta ise sellist tükki valinud või julgenud valida. See on nähtavasti tinginud mõneti teistsuguse lähenemise, ebakarusooliku kontseptsiooni paindlikkuse, andnud suurema võimaluse näitlejaile realiseerida rohkem enda, vähem režissööri kujutlust. Eelduse taolise lavastuse sünniks olid loonud Karusoo ja Saukase mõttekaaslus ja varasem koostöö.

Näidend puudutab üldisi ja inimlikke tõesid-valesid, mille konkreetseist avaldusist reaalsuses moodustubki inimese elu. Tekib hulgaliselt seostevälju. Ees-

TOIMETUSELT: Käesoleva aasta kevadel korraldati nii Viljandis kui ka Rakveres (rajooniajalehe ja teatri ühisettevõtmisena) järjekordselt retsensioonivõistlus. Kaks järgnevat lugu ongi kummagi võistluse võidutööd. Avaldame need jäädvustamaks kaht omapärast lavastust meie rajooniteatrites, mida seni trükisõnas vähe avatud.

märkidest ja vahenditest, enesele loodud väärtus(hinnangu)test ja nende järgimisest: kas lõpptulemus on teeloleku ohvreid ja kaotusi väärt. Geniaalsusest ja andekusest. Soovidest ja suutlikkusest. Loovisiku enesehinnangu küsitavast objektiivsusest. Üksindusest, üksildusest üksildaste seas. Armastuseunistusest. Valehäbist ja häbist. Inimese suurusest, väiksusest ja väiklusest — kuid mõõta nende määra ja vahekordi. Kõige laiemalt — inimelust, vaevasest eksistentistist kahe suure tühjuse vahel. *Per aspera...*

Lavastus ei eelista üht võimalikku tõlgendusvarianti teistele. Etenduseti tähtsustuvad erinevad aspektid, kuid see on tõenäoliselt ka suuresti vaatajast, tema hetkemeeoludest sõltuv, sõnade ja fraaside tähendust on niisama raske mõista kui elus — on ju tähendus igale erinev. Nagu on erinev see, mis sõnade taga, ning too kõige tähtsam, millest vaikitakse või mis kaudselt, läbi elavakstõusva mineviku, väljenduse saab.

P. O. Enquisti loomingus on nähtud olulisena müüdi ja tegelikkuse vahekorra (I. Mullamaa). Lavastuses on oluline inimese ja inimese, inimese ja tema olemiskeskkonna suhe ning vastastikune mõju. Müüt on seal pigem teadvustamatu paine, mis müüdi kangelast rõhub, on mõjutanud ta maailmataju ja hinge, kuid on ka kaitsekilbiks ning suhtlemise ja suhtumiste lähteprintsipi. «Perekonnapilti 19. sajandi keskpaigast» võiks vaadata kui pilguheitu ilusate müütide hirmuäratavalt valulisse ja inetusse sisse.

Laval (kunstnik Ingrid Agur) pole ei suurt rahu ega suurt turvalisust. Näivalt mugavas toas peitub kõleduseaimus. Tähelepanu tõmbab sein — mahakoov tapeet, kunstlilledest ja kassikullast pärjad. Lehvik. Parukas. Daami portree. Mannekeenid. Butafooria. See on garde-



roob eluteatris. Seinakate on lahti mitmelt kihilt, ka kõige alumine servadest rebenenud ja nõõriga raami õmmeldud. Lõuend? Kes on kunstiteos? Kas see elu, inimeste elu nende seinte vahel? Heibergide abielu, mis Andersenile (kas ainult?) näib kõikevõitva armastuse kehastusena. Kujundus on kui eelmäng, kui vihje tegelikkuse avamisele, lahtikoorumisele lavastuse jooksul.

Kindlana ja rangena mõjuvad kaks ust, mis hoiavad piiri välismaailma ja siinse elu vahel. Neist tullakse ja minnakse üksindusse. Eeslaval valgussõõris (alguses, vaheajal, lõpus) laialipudenenud kuivanud lillekimp otsekui näitlejanna elu. Lõpuslaidid loovad fataalsuse tunde: väike tüdruk ja väga vana naine. Tee ühest teiseni. Milline on inimese osa oma saatuses?

Muusika (Kuhlau, Thomas — kujundaja V. Ernesaks), mis pärineb maailmast väljaspool uksti, nähtumuslikust, müütide maailmast, on meloodiline, leebe, loob helge meeoleolu alguseks. Annab lootust, et armastus tõepoolest võibab kõik. Lõpumuusika, mõtlik ja aeglane, toob meelde kaduvuse. Ja igavese — loo-

mingu, mis nõuab inimesest tema parima osa.

Menuett vaatuste vahel kui kahe inimese kohtumishetk elulabürindis.

Kohapeal, ruumis sees tehtav muusika on teistsugune. Hanne mängib ksülofoni — helid nagu vihmapiisad raskes õhus; nad ei too kergendust. Ksülofoni tuhm kõlksumine kui Hanne raevu ning hirmu ainus väljapääs, kui õlekõrs, mis teda Hermanni ja Heibergi antud «kasvatuse» pinnal hoiab, teda Anderseni minevikupaljastuste eest kaitseb.

Loo alguses valgustub välja laua taga kirjutav Hanne (Katrin Saukas), seejärel Kiilaspea (Anu Vabamäe) tugitoolis, selg saali. Liikumatu, eemaletõukav. Võib-olla polegi ta inimene, vaid osa butafooriast? Seda enam, et ta pole laval ainus kiilaspea (mannekeenid!). Selgub, et ta on siiski elus, laseb aeg-ajalt kuuldavale hääletsusi, hüüatusi. Kaasamängimiseks pole talle võimalust jäetud, ta on pigem taust, mälestus varasemast elust. Kiilaspea olemasolu lisab toimuvale tavatust, müstilisust. Kuid sisemised seosed teiste tegelastega jää-

vad nõrgaks, võimalikud paralleelid ja üldistus samuti. Siiski osaleb ta tegevuses (tekstis) kui faatum, toimuva tahtmatu suunaja. Tema hüüatustest saavad alguse uued teemad, mõtteliinid, vastasseisud. Ka mõistmisvõimalused. Kiilaspea kustumine jääb erinevais etendusis tihti peale tagaplaani, märkamatuks. Või polegi see lavastuses tähtis? Oleks see ehk liiga selge lootuse (Hanne

side eluga) hävitamine? On siiski kahju, et Kiilaspea suuresti vaid illustratiivseks jääb.

Johan Ludvig Heibergis (Viljo Saldre) võib näha lavastuse võtmetegelat. Temast kui esimeste repliikide lausujast lähtub järgneva eeldatav tonaalsus. Edaspidiseist pisut reaalsuseväliseist etteasteist sõltub mõneti ka lavastuse vastuvõtutasand. Esimestel etendustel oli







P. O. Enquisti
«Vihmausside
elust» «Ugalas»
(lavastaja Merle
Karusoo (külali-
sena), kunstnik
Ingrid Agur).
Hans Christian
Andersen — Su-
lev Luik, Johanne
Heiberg — Katrin
Saukas (mõlemad
külalisena), Jo-
han Heiberg —
Viljo Saldre.
P. Lauritsa fotod

varjatud, «kõrgem», dialoog Hannega laetud nähtamatuist pingeist. Järjekindlalt sfinksilik, stiilne. Alles kõneluses Hans Christian Anderseniga (Sulev Luik) aimus läbi jää endist vodevillide autorit — mõni hoogsam žest, mõni vaade, mõni intonatsioon.

Praeguseks on Heiberg teistsugune — liikuvam, reageerivam, ägedam, konkreetsem. Temas on vähem «jumalat» ja rohkem «kasvatajat». Looja uhkuse ja varjatud kibedusega jälgib ta oma naise, oma «kunstiteose» etteastet — ksülofonimängu ja kaunist lauset. Hoiab endast väljaminevat Hannet pilguga vaos, vaigistab tema raevuhoo. Heibergi väline harjumuslikkus ei suuda varjata sisemist valvelolekut, ehkki oma «kunstiteost» arvab härra Heiberg põhjani tundvat. Maailma samuti. Siit ironia. On see mask? Saab ju Heibergi suhtumisavaldustes ja seisukohtades nähtavaks tema kui «arhiivikriitiku» piiratus. Härra Heiberg kuulub loomulikult sellesse maailma, seltskonda, «valitsevasse klikki», kuhu Hanne ja Andersen ennast ära salates on pürginud. Ta on olnud tuntud ja tunnustatud, autoriteet. Seda talumatut on hirm «nähtamatuks muutada», unustatud saada. See on hullem kui surm. Kui ei jää mingit märki ega mälestustki. Ometi viitab kõik sellele — tema vaateid ei vajata enam, nende aeg on ümber; teda ennastki mitte. Kunstiteos on ta murdnud. Võtnud hinge, elurõõmu, loomisvõime. Ta ei kirjuta enam. Heiberg põlgab, vihkab ja kades tab Anderseni, toda saamatut kohmust, sest tema suudab luua. Anderseni taktitusele ja taipamatusele vastab julma vaimuteravusega. Hanne kirjutatu ja etteloetu ei puuduta Heibergi. Tema teab tõe jäätmisest, hinge lämbumisest klaaskupli all. Nähes naise visklemist, tajub selle asjatust ja paratamatust, kuid ei võta Hannelt ta lootusetu lootust.

Näitlejanna Johanne Luise Heiberg — paariaks sündinud, tundlikum kui tavaline mülkalaps. Keskkond teeb aina haiget, kuni selgub, et väärtusi muutes võib luua endale teise elu, valupunktideta, näivalt õnneliku ja kadestamisväärse. Ainult pesta endalt minevik ja hing, muld, mis eluga seob. Hanne on tahtnud kõrgele tõusta. On trüginud 42 sootaima visaduse ja julmusega — kõi-

gest haarates, kõike segavat tallates. Kartmatult sildu põletanud. Inimese tapnud. On ta pärale jõudnud? Ta on kätte õppinud karjäärитеgemise, elamis- oskuse, tagakiusamise kunsti, saanud «uskumatult vihatuks». Ja saavutanud tühjuse, jääkelme, üksinduse. Hanne on küll elus, kuid ingetu. Nagu Kiilaspea.

«Kuidas ma sääraseks sain?» küsib Hanne. Püüab vedada elujoont valupunktist valupunkti, teadvustada neid: piljardilaud, Hermann, balletikool, teater, Heiberg... Hanne kirjutab, et mõista. Loeb ette. Leiab hetke, kust sai alguse igatsus mülkast välja pääseda. Tõuseb oma senise elu kohale, hakkab nägema tervikut, seoseid. Hanne suhtumine abikaasasse on vastuoluline. Pidev seesmine kaitseisund ja torkevalmis mürgiokas naeratuse ja demonstratiivse leebuse varjus. Vahel näib selles soovi «kasvatajast» kordki üle olla. Teinekord on see pigem tänuvõlg (kes oleks Hanne Heibergi kasvatuseta?), mis ärritab, tõukab eemale ja seob ühtaegu. Naises vahelduvad trots, vihkamine, poolehoid ja kaastunne. Süümepiinad Heibergi muutumise pärast.

Esialgul domineeris Katrin Saukase mängus absoluutne negatiivne hoiak, «kunstiteose» protest, tahe mehele haiget teha, teda solvata. Hiljem on suhtumine pehmenenud, torkeile ja sihilikele õelustele järgneb sisemine leebumine, hetkiti isegi kahetsus. Otsekui oleksid Hanne ja Johan hakanud teineteisest rohkem pidama. Praegune Hanne mäletab varasemast elust ka mõnd helgemat momenti. Tahab vahel natuke hea olla. Vähem on lõikavat vaenu ja ülivalvsust, rohkem ebalevust hääles, mõni pilk, isegi mõni puudutus Heibergi jaoks.

Täpsuse ja intensiivsuse on saavutanud nn duellid Hanne ja Heibergi vahel — lühikesed ja varjatult ägedad. Hanne solvab Heibergi väga sihilikult («Mõnelele annab jumal maitset...»). Heiberg jätab tugevama õigusega vastu löömata. Läheneb Hannele, et öelda talle midagi tavalist või koguni head. Leiab kirjavea. Võtab «kasvataja»-poosi, noomib. See kõlab kättemaksuna (kui ta ehk otse sellena mõeldud polegi). Hanne plahvatusele Anderseni kaitseks vastab Heiberg neile mõlemale suunatud torkega: «Ma ei usu, et sellest saaks hea näidend.»

Hanne jaoks vihje neile endile, nende perekonnale, Andersenile — tema võime-tele.

Etenduseti saab erineva sisu dialoog: «Hanne? Kas sa kirjutad täna öösel?» — «Jah. Ja sina? Sa istud ja ... ootad?» Varieeruvaist intonatsioonidest ja suhtumistest moodustub iga kord pisut erinev mosaiik — iroonia, külm viisakus, kõhklus, soov inimlikule lähedusele — kuid põhiliseks üks, ehkki detailides ja tähendustes erinev.

Nii näidendisisiselt kui lavastusli- kult on kõige püsivam Hanne—Anderseni liin. Anderseni esimese hõlju- ebaleva etteaste jooksul kogub Hanne end ja valib mõttes käitumisviisi. Ot- sustab mõnitamise kasuks. Vahel on suhtumine varasemast olemas — ta liht- salt alustab etendust, hakkab mängima üht eluteatri kätteõpitud rollidest. Nau- dib pisut kogu nalja, kuni «Danneri- eide» lugu teda isiklikult puudutab (osa- vam trügija). Hanne läheb endale mär- kamatult sündmuste sisse, roll saab tema üle võimuse ja sunnib mängima iseen- nast. Kuid maskita olek teeb ebakind- laks, see omakorda okkaliseks. Hanne on pinevil, kui Heiberg ja Andersen kohtuvad. Tajub situatsiooni plahvatus- ohtlikkust ja koomilisust. Muinasjuttu arhiivikriitikust kuulab muige ja koh- kumusega. Hakkab Anderseni naiivsuses kahtlema, muutub ettevaatlikumaks ja provotseerivamaks.

Mida enam aimab Hanne enda ja An- derseni sarnasust, seda teravamaks ta muutub. «Niisugused nagu meie...» ütleb ta Anderseni üllatuseks. Enese teadmata leiab Andersen neile üldnime- taja — sootaimed. Käsi sirutub käeni. Tajutud hingesugulus ajendab pihti- muse — hoolimatu ja elegantselt jõhkra. Anderseni ärritav lihtsameelsus ja «kö- harohi» vallandavad õeluse. Hanne püüab leida Anderseni kõige hellemat kohta, kuid kui too ei näi solvanguid taipavat, laseb käiku oma lihviaiuse kihi.

Andersen teeb järjest naiivseid vale- käike («teil pole ju vaenlasi»), Hanne näib teda üha rohkem vihkavat ja üht- äkki ka vajavat. Tema puhtsüdamlikku lapsemeelsust ja geniaalse spontaansu- sega sündivaid muinasjutte. Andersen räägibki loo Hannest ja Hansust, jää-

kuubikutest ja armastusest. Nii ilusa, et Hannegi enda viivuks sellesse unu- tab ja usub, et «väikeveli» oleks tedagi päästa suutnud. Kuid kes oleks ta olnud siis? Ja nüüd on juba hilja. Jääloss kaob, valgus muutub argiseks. Nüüd võib Hanne rääkida peamisest. Emast. See on usalduse kõrghetk. Andersen suudab usaldust hinnata. «Üks elu võib-olla,» on öeldud sügava austuse ja lugupidamisega, avala osavõtlikkusega. On ju Hanne ükskõiksus Kiilaspea suhtes näiline. Kiilaspea häälightsi kuuldes Hanne kangestub, tõmbub krampi. Kuigi vahepeal paistab ta unustavat. Nagu tahtes kaitsta ennast või Kiilaspead, sikutab Hanne tema köidikud lahti, kor- rates jõuetus vihas peaaegu mehaani- liselt: «Tal on aeg voodisse heita...» Seosevõimalus.

Katrin Saukase mängulistel «abiva- henditel» (lehvikul ja valgel suurel rätikul) on lavastuses oma koht. Lehvik kuulub Hanne teatraalsesse poolde ja jääb kõrvale, kui jõutakse elutõeni. Sel- les, kuidas Hanne rätikut ümber mäs- sib, laiali laotab, rippu laseb, hoogsalt üle öla heidab, järele veab, väljenduvad tema tunded, suhtumised, avatus ja varjamine, poos ja siirus rohkem kui sõnades. Saukas on muutunud rollis vabamaks ja veenvamaks, sellega kogu lavastus emotsionaalselt mõjuvamaks. «Ühest suurest kannatamisest» (T. Kar- ro) on välja selginud tõusud ja hinge- tõmbehetked. Soengu ja grimmi muu- tumisega on kaasnenud muutus hoiakus. Hannest on saanud «faim».

Hans Christian Andersen saabub Hei- bergide majja soovimatu võõrana. Tun- gib stiihiana nende elu harjunud korra- pärasse, ei tunnista reegleid, lammutab süüdimatult. Kõik temas liigub, muu- tub, vaheldub. Meeleolud eelkõige. Eba- kindel ja enesekindel ühtaegu, laps(el)ik. Elab olnu uuesti läbi — särast langu- seni. Tunded näos kui peeglis. Kord püüab «käituda», kord tormab kinni- silmi läbi kõigi tabude. Tõelise geeniu- sena ei tunneta oma suurust, tajub ainult, et on väga teistsugune ja kannat- tab selle all. Piinleb, et ei suuda luua midagi «tõelist», mis sobiks Kuningliku Teatri lavale. Loob otsekui muu seas muinasjutte, ise neist õige vähe hoolides. Usub kõike hiilgavat kullaks. See õhtu 13

Heibergide juures on talle tõeline košmaar. Isegi «nutunumbri» jaoks ei jäeta aega. Helgeiks hetkiks muinasjutud. Räägitud sellise õhina ja vaimustusega, kõike unustades, et neis ei saa kahtlustada tagamõtet. Kuigi lugu arhiivikriitikust mõjub nagu tuletikk plahvatusohtlikku õhku. Andersen ei teadvusta endale selle tähendust. Egotsentriline. Tahab olla armastatud — mida abstraktselt, seda parem. Niiivne armastusekujutus ja -usk, mis Hanne enesekao-tuse äärele viib. Jutustab talle osaks saanud pahatahtlikkusest — «lemmik-poisud» saavad harva oma elust tõtt kõnelda.

Kõrgeks ja puhtaks peetud Hanne csutub Anderseni hämminguks hoopis teistsuguseks («Proua Heiberg! Missugune keel!»), madaldub, et lõpuks jälle tõusta, küll juba teises valguses. Pärast hulgalisi jahmatusi jõuab Andersengi «meie»-arusaamani. («Meid on nii palju.»)

Sulev Luige Andersen on oma veid-ruses siiski usutav ja inimlik, vahetu ja väljapeetud. Peaaegu täiuslik. Nagu õieleht? Ometi etenduseti erinev, varieeruv detailides. Kord kuulab vaikselt ja alistunult, kõssivajunult tugitoolis, kord püüab sekkuda Hanne sõnavalinguisse, tahab vaielda, kord on sel määral enesesse süüvinud, et ei mõtle niivõrd Hanne loole kui selle tekitatud seostele ja mälestustele iseendas. Pilg kokkunud, üllatunud, kaastundlik, solvunud, raevukas, melanhoolne, uhke, imetlev. Kohutav ja abitu äkilises raevus. Tardunud hämmeldusest, kui Hanne Heibergi isaks nime-tab.

Üks suurem muudatus on osalahenduses siiski aset leidnud. Kui esialgu kõlas lugu väikesest Hannest ja tema emast Dyrehavenis samuti nagu muinasjutud, peaaegu teadvuse vooluna, siis äkki sai sellest teadlik, lapselikult julm kätemaks, räägitud kiuslikult, teise reageeringut oodates.

Suheldes Heibergiga on Andersen pisut kammitsetud, vahel kohmakalt püüdlik. Nad on sedavõrd eri tasandil, et see mõjub peaaegu absurdelt.

Lavastus tervikuna on sujuvalt, etendusest etendusse väikesi nihkeid ja muudatusi endasse võttes, kandunud ühelt tõlgitsustasandilt teisele. Järkjärgulise

inimlikustumise suunas. Esialgses vastasseisus inimene—igavik tähendasid tegelased pigem märke, kus mänguruumiks kosmos ja kategooriateks elu, looming, geniaalsus, kurjus. Igaüks oma klaaskupli all, omaenda kannatustest hõivatud, tahtega enesest kõrgemaks, elavaks. Aegapidi on tähendus teisene-nud. Tähtsustunud on inimese olemise mõte; unistuste ja reaalsuse vastuolud. Lisandunud on pilgud, puudutused, tundevirved. Hinge surnud olek on hakanud taanduma kunstile.

See kõik on nagu jäämägi — pole tõe ja vale tajutavat piiri. On vaid vihjed vaataja jaoks «halastavasse pimedusse», mis osalistele on pigem halastamatu. Lisaks aimused, mõistatuslikkus. Assotsiatsioonide vaba ränd. Igalet tema elukogemust ja maailmanägemist mööda. See loob sügavuse. Paljutähenduslikkuse. Avatuse.

Amor vincit omnia kajana läbi näidendi, vaevu läbi jää kostva hüüdena sellest elust, kus me kõik otsime vastust, teadmata, missugune on küsimus.

INNA GRÜNVELDT (sünd 1961) lõpetas 1984. a TRÜ filoloogiateaduskonna, töötab TRÜ Teaduslikus Raamatukogus teadusbibliograafia osakonnas.

Kontrastide värelus ja pinge

Fereac Molnár «LILIA». Rakvere Teater. Lavastaja Roman Baskin. Kunstnik Ervin Ounapuu. Esietendus 12. juulil 1985.

«Süda tuksub noa all» — äravõitmata kiusatus oli nii alata, sest see repliik tundus «Liilias» kõige kujundlikum, kummitamajäävam. Aga ega see üksi, näidendi keel on rikas, kindlasti ka tänu E. Hiedeli tõlkele. Olulisemad on teksti tagamaad, lavastuse mõistmisulatus. Lõppude lõpuks võib kõike võtta ka sõnasõnaliselt: kööginuga Liilial pluusi all.

«Süda tuksub noa all» — kas ei kõla siit vastu ka lavastuse (meele)heitlikult pulseeriv rütm, katkemispiirini tundlik tukse. Laval näeb tähelepanuväärselt palju välistegevust, mitte sedavõrd süželist, kui just hingeseisundeid avavat. Määrav on siin kindlasti nimiosalise Madis Kalmeti mängulaad. Tema rollidele («Vaata raevus tagasi» — Jimmy Porter, «Libahunt» — Margus) on üldse tunnustlik tavalisest aktiivsem tegutsemine, siseleu tõlkimine füüsilise abil. See mõjub vahel rabedalt, lausa ärritavalt. Huvitav, kas nõnda erinevad lavastajad (M. Mikiver, P. Urbla, R. Baskin) arvestavad kõik ühtemoodi Kalmeti näitlejanatuuri või ahendavad seda, ehk paneb ta ise režissuurile vastu? Liiliale, kes võngub ülbuse teesklemise ja seesmise õrnuse, haavatavuse piiril, Kalmeti palavikulise sobib. Aga püsib unistus näha tulevikus ka staatilisemat, vaikemat Kalmetit — näitleja enda arengu huvides.

Kui Kalmet-Liilia oleks ainuliselt lava valitsev, puuduks pingelanguste võimalus, Roman Baskini lavastus elab ja hingab kontrastidel, traagilise ja koomilise vaheldumisel ning ühtimisel läbi nukra mõistva muige. Tegelikult on see võti juba näidendi pealkirjas, alapealkirjas ja žanrimäärangus, juba neis kõlavad kokku ülev ja madal: Liilia—siidivend, elu—surm, agul—legend. Ja nii

PILLE-RIIN PURJE

see vastandumine algab ka laval, tegelase sees ja tegelaste vahel. Liilia rämendus varjab ebakindlust, Juli (Terje Pennie) ebalus sisetunde püsikindlust. Juli tundeheutsusele vastandub Mari (Marika Vernik) lapsik armastuse mängimine. Muskati-emanda (Viive Aamisepp) vulgaarsuse varjus on hirm Liiliat kaotada, Liilia poosetamises tüdrukutega on tüdimust.

Mitmekihilise siseeluga inimesed. Nende kõrval teised, kes on rohkem märgi või karikatuuri piiril. Arvi Mägi Jaoskonnaülem, nii siin- kui sealilmas patseeriv, valvas pilk nuhikaabu alt. Talvo Pabuti Hugo, kelle kõnnaku ja maneeride veidruses on algul vaid hea poisi ebakindlus koos rahvuskompleksiga. Mari ja tema mõjul Hugo hilisem mandumine on päästmatu, halastamatult avatud. Sellise elukäigu aimus on juba esimese vaatuse lõpul, nende kahe «õneliku» päevapildi väikvalgusviivus (vrd «Grupipildi» või «Viletsa korteri» finaali — Roman Baskini lavastustele tunnuslik aja peatamise hetk) — ja kõrval Juli, käed suule surunud.

Või Väino Laesi Kergats küüneviiliga, pisut sirgelt kohtlane. Tema kõneviis ja näokrimpsud madaldavad koomiliseks sisult traagilistki arupidamist tapmise üle. Ja siingi lisandub nukrushetk, kui Kergats võrdleb taevast politseijaoskonnaga. Liilia loodab jumalale, Kergatsil pole mingeid illusioone ega ideaale. Temast on seepärast kahjugi. Lavastuse kontrastide kulminatsioon on vist küll raudtee juures, kui «ohver» oma «mõrtsukad» leiab kakkuses püherdamas. Naer saalis, kui kabuhirmus poolpaljas Kergats üle lava kihutab, ja veelgi naer, juba hõrenev, kui Liilia õieli kööginoga läheneb Linzmannile (Peeter Jakob), kelle käes laskerelvake tudisema hakkab... Ja siis ootamatu hetk, mil Liilia lööb noa endasse. Punases valgus-sõõris tõuseb köis.



F. Molnári «Liilia» Rakvere teatris (lavastaja Roman Baskin, külalisena). Liilia — Madis Kalmet.

*«Liilia». Liilia — Madis Kalmet, Juli — Terje Pennie, Mari — Mariha Vernik.
H. Kössi fotod*

Siin peakski rääkima lavastuse kaas-
komponentide täpsusest, Ervin Õunapuu
napist kujundusest, kus seesama köis
on erinevalt keskne. Kodupildis oma elu
tähthetkel mängib Lillia köiel nagu flöö-
dil; «teises ilmas» harutavad enesetap-
jad köiepuntraid. Valguse punane-kol-
lane-roheline foorisümboolika pole liht-
sustamine, pigem selgus.

Veel täpsem on helide partnerlus —
Peeter Volkonski on ju valdava osa
R. Baskini lavastuste muusikaline ku-
jundaja. Lillia surmapildi taust oli seda-

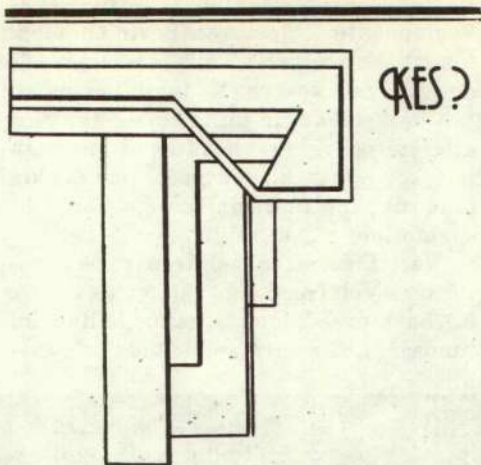
võrd tähenduslik, et peaaegu varjutas
näitlejad. Orel ja kõu ning järgnevad
mõrased kellalöögid koos kellavedru ra-
ginaga — liiga mõjuv, et sõnastada osa-
ta. Helide kuma läbi sureva mehe, hil-
jem läbi üksijäänud naise hinge ja tead-
vuse — see pidigi katma maise sagimise
ja kaasatundjate tottrad käibefraasid.

Pinge langeb kahes viimases pildis.
On see juba autorist lähtuv? Näiteks
T. Wilderi «Meie linnakeses» oli naas-
mine surnute riigist elavate sekka kõige
ängistavam, haaravam (Pärnu teatri



lavastust meenutades). Liilias ei ilmne pärast puhastustuld midagi uut, tema võimetus avada oma loomuse headust, siiruse pelgus on avanenud juba tema eluajal igast küljest. Ka Kiiri Tamme Lujza lapsemängimine ei kannu eneses sügavamat plaani, nagu ootaks. Või aimub tütre trallitamisest isa hoolimatus, nende tujude kokkupörkes vastastikune kangus? Igal juhul väärtustab finaali tõeliselt Terje Pennie Juli vaikne kirkus, äratundmise ülevus. Terje Pennie on praegu üks huvitavamaid noori näitlejannasid, Juli ta parimaid rolle. Julis on koos pehmus ja jõud, tasasus ja uhkus, andestamine ja alistumatus: kõik nii siiralt ja selginult, et Liilia iga poos-jõhkruks võimetuks osutub. Ikka sirutub mehe käsi naise poole helluseks — esimene kord pargis varjub õrnus kohvris tuhlamiseks; alles surses ei tõmba Liilia enam oma kätt Juli käest ära. Juli imeteldav vaoshoitus teiste ees, hääle rahulikkus — ja sisepinget reetvad tegetsemissoostud, nagu kohvri korrastamine või surnu kingade nühhkimine, tema silmades peegelduv meeletus välise sordiini all. Kõik see vastandub Liilia alalisele ilmetevahetusele. Kui «Vaata raevus tagasi» Marika Verniku ja Madis Kalmeti mänguline rabeledus kooskõlastuvad ja Vernik ilmselt ses partnerluses näitlejana rikastub, siis Juli ja Liilia rütmide-pingete kontrasti läbi saab Kalmet lisalaengu.

«Liilia» lavastusse sisse pääseda pole päris kerge, tean palju eitavapoolseid hinnanguid, rohkem küll loole endale või Liilia kujule. «Kõle» või «jõhker» on siin aga niisama ahtad märksõnad kui ainult «naljakas» või «kurb» või «õnnetu». Seoses sellega meenub mulle vaidlus, kas Roman Baskini mängitud Cyrano oli õnnetu või õnnelik inimene... Elu ja looming ei mahu ju ühte tonaalsusse, inimene ühte omadussõnasse. Kurva ja naljaka, kannatuste ja õnne, aguliproosa ja legendi ülluse varjundid värelevad meis lahutamatuena. Kui loojad, need tundlikumad meie seast, suudavad seda kunsti kaudu avada, on igaühele jäetud mõistmisvõimalus. Oma vastuvõtusuutlikkuse-suutmatuse tasan-dilt.



Lev Dodin



Lev Dodini tee nõukogude teatirerežis-suuri eliidi hulka kestis kaua, kuid läbi-murre toimus hoogsalt. Leningradi Riik-liku Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi lõpetajana, professor B. Zoni õpilasena tegi ta oma esimese lavastuse juba 1967. aastal, kui Leningradi teatritaevas sära-sid kaks esimese suurusjärgu tähte — Tovstonogov ja Akimov. Näis, et Neeva-linna teatriorbiidi määrab paljudeks aas-tateks nende tähtede võimas külgetõm-bejõud.

Niisiis, alustanud 1967. aastal, on Dodin 20 aasta jooksul lavastanud kaks-kümmend kaheksa näidendit, mida pole sugugi vähe, eriti kui arvestada tema kuni viimase ajani kestnud rändurielu. Ta on jõudnud töötada Noorsooteatris, draamateatris Liteinõil, Akadeemilises Komöödiateatris, olla õppejõud Leni-ngradi Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudis, lõpuks 1983. aastal sai ta oma teatri — Leningradi Väikese Draamateatri. Selline lavastuste küllus (ka kõrg-professionaalsete lavastuste puhul) võiks paremal juhul iseloomustada vaid režis-sööri haruldast töökust, kui nende alusel poleks välja töötatud oma, sõltumatu teatrimudel.

Jõukogumine läks nähtavasti aegla-selt (ma pole loomulikult näinud kõiki Dodini kahekümne aasta jooksul teh-tud lavastusi, kuid vastukajad ajakir-janduses on üksnes lugupidavad, mitte enam), täistabamus õnnestus alles 1980. aastal. Siis valmis Väikeses Draama-teatris veel tema kui külalislavastaja käe all F. Abramovi «Kodumaja» inst-seneering, mis kutsus esile vaatajate ja kriitikute tormilise reaktsiooni. Me pöör-dume selle lavastuse juurde veel tagasi, praegu tahaksin vaid märkida, et siit-peale võtsid peaaegu kõik retsensendid Lev Dodini lavastusi vastu kui avastusi. Väike Draamateater, keda seni polnud väsitanud publiku pealetükkiv armastus, pidi nüüd taluma piiramisreisikorda — palveid, nõudmisi, kaebusi, isegi üht krii-tilist saadet Leningradi TV-s piletimüügi ebaõige organiseerimise asjus. Dodin muutus kuulsaks. NSV Liidu riiklik preemia 1986. aastal vaid fikseeris selle kuulsuse. Kuid huvitav, 1981. aastast on ta teinud kutselises teatris vaid neli tükki — «Tasane» F. Dostojevski, «Ven-nad ja õed» ikka sellesama F. Abra-

movi. «Härras» Golovljovid» N. Sal-tõkov-Stšedrini ja «Kärbeste jumal» W. Goldingi järgi. Kõigest neli. Tempo on tunduvalt langenud.

Tõsi...

«Tasane» Oleg Borissoviga peaosas on lavastatud kaks korda — algul Gorki-nim Suures Draamateatris Leningradis, pärast Borissovi üleminekut Moskva Kunstiteatrisse — Kunstiteatris. Ja need on täiesti erinevad lavastused.

«Vennad ja õed» on sisuliselt kaks lavastust, mida mängitakse järgemööda kahel õhtul ja millel on erinevad peal-kirjad (seda, muide, keegi ei mäleta).

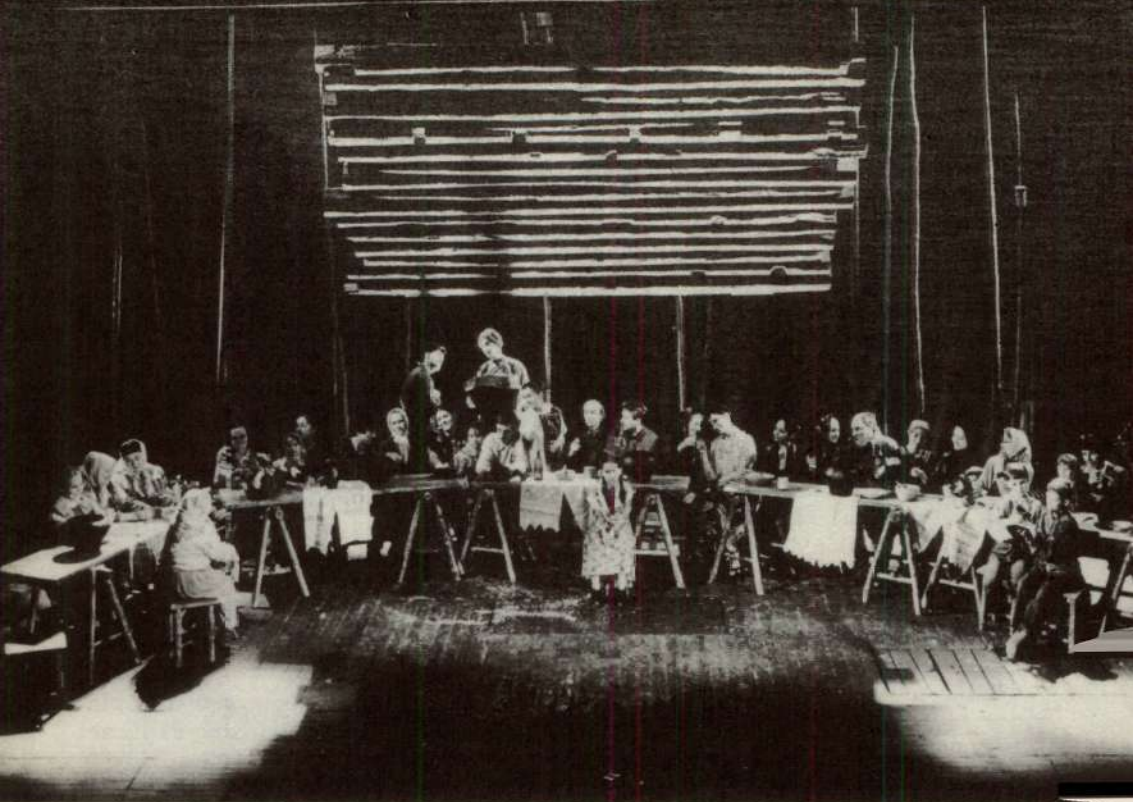
«Härrased Golovljovid» on kestuselt ka tubli kahe etenduse pikkune. Intel-lektuaalse ja kunstilise sisukuse mõttes samuti.

«Kärbeste jumal» — viimane esieten-dus, ja sellest aega arvama hakata on veel vara.

On olnud veel kaks lavastust Leni-ngradi Teatri-, Muusika- ja Kinoinstituudi õppelaval — «Vennad Karamazovid» ja kuulus «Ah, need tähed», mis lavas-tatud koostöös A. Katzmaniga.

Nii et loorberitel puhkamisest rää-kida ei saa. Lavastaja töötab, ja ükski tema lavastus ei kutsu mingi kumma-lise seaduspärasuse tõttu võrdlema seda eelmisega, rääkima sammust edasi või tagasi — igaüks on huvitav, täiesti iseseisev kunstiilming. Neid viimase pe-riodi lavastusi ühendab vaid kuuluvus uue teatri juurde, Lev Dodini teatri juurde. Sealjuures tuleb täie kindlusega väita, et režissöör ei avasta mingit Ameerikat. Ta pole välja mõelnud mingit uut näitleja lavalise eksisteerimise viisi, ta pole välja töötanud lavaruumi organiseerimise uusi printsiipe, temast pole saanud uue dramaturgia majakat. Tema novaatorlus seisab väljaspool teatritehnoloogiat. Dodini teatriliidri positsioon on ülimalt spetsiifiline, kuna tema lippude all, niipalju kui mina tean, on seni üksainus režissöör — tema ise.

Paljud viimasel ajal ilmunud artik-lid tuntud kriitikute E. Surkovi, A. Svo-bodini, M. Dmitrijevska ja jt sulest an-lüüsivad põhjalikult Dodini lavastuste kunstilisi väärtusi, märgivad läbimurret teisele, harjumatuale tasandile kirjandus-liku aine lavalisel vahendamisel, pa-



F. Abramovi—L. Dodini «Vennad ja õed». 1985. Stseen lavastusest.

kuvad lavastuste üldistusi «proosateatri» kontseptsiooni raames. Viimasel tahaksin peatuda pikemalt, kuna minu arvates just selles kontseptsioonis peituvadki Dodini teatri erandlik kvaliteet, uue kunstilise nähtuse mängureeglid, kõik see, mis annab meile õiguse rääkida suveräänsest teest kunstis. Ehk leiame ka vastuse huvitavale küsimusele: miks Lev Dodini suurimad saavutused, vähemalt tänase päeva seisuga, on seotud just proosa lavalise interpretimisega? Teiste sõnadega — miks Dodin ei lavasta näidendeid?

Seni on Dodini kõige kuulsam töö Fjodor Abramovi eepilise romaani instseneering — lugu Põhja-Venemaa Pekašino külast alates sõja-aastatest kuni isikukultusejärgse ajani. Seda lugu on Abramov kirjeldanud pealtnägija kire ja eepiku meisterlikkusega, siin jälgitakse üheaegselt kolme omavahel põimunud liini — Prjaslinite pere, Pekašino küla, kogu ühiskond. Sealjuures näitab Abramov jahmatava meisterlikkusega nende lülide omavahelisi seoseid ja omavahe-

list sõltuvust, lülide katkemise tragöödiat, tragöödiat isegi neil juhtudel, kui katkemine on lähtunud kõrgematest huvidest. Pekašinot ei tule võtta miniatuurse riigina, omaette maana, see on just suure maa lahutamatu osa, ja iga vale Pekašinos ei saa peegeldumata jääda kogu riigi kõlbelises tervises. Ning Mihhail Prjaslin pole mitte meie kaas-aegse üldistatud kuju, vaid üks konkreetne talupoeg, nooruk sõja lõpul, seejärel brigadir, siis kolhoosi tallimees, ja iga ebaõiglus, mis pannakse toime tema kallal või mida tekitab ta ise, ei saa jääda kajastumata kogu ühiskonnas.

Ons võimalik näidata laval kogu Abramovi eepose mahukust, säilitades maa-rahva sajandite jooksul kujunenud keerulised vahekorrad, säilitades sõjajärgses külas, või mis külas — kogu sõjajärgses ühiskonnas toimunud moraalse ja sotsiaalse murrangu konteksti? Dodin suutis seda. Ta suutis kombata seost lülide vahel ja saavutas laval toimuva absoluutse tõetruuduse — mitte elusarnasuse, vaid ellusüvenemise. Ta ei kohandanud Abramovi proosat lava jaoks, vaid leidis proosa enda struktuuris tõelise

dramatismi ning asetab Prjaslinite draama vahetult laiemale nähtuse konteksti. Nälgiv sõjajärgne Pekašino «Vendades ja õdedes» (see pealkiri sisaldab seesmist ironiat ja valu: «Vennad ja õed» — nii pöördus tollal rahva poole Stalin) astub laval meie ette hirmutavas tõepärasuses: laste käed, mis sirutuvad ennenägematu maiuspala — tükikese leiva poole; purjus küla, purjus mitte niivõrd samagonnist kui lahja lehma lihast, kes on külapeoks salamahti maha löödud; pudel piima, mis on varastatud farmist laste jaoks — kõike seda usud, selles pole mängu, etendamise elementi.

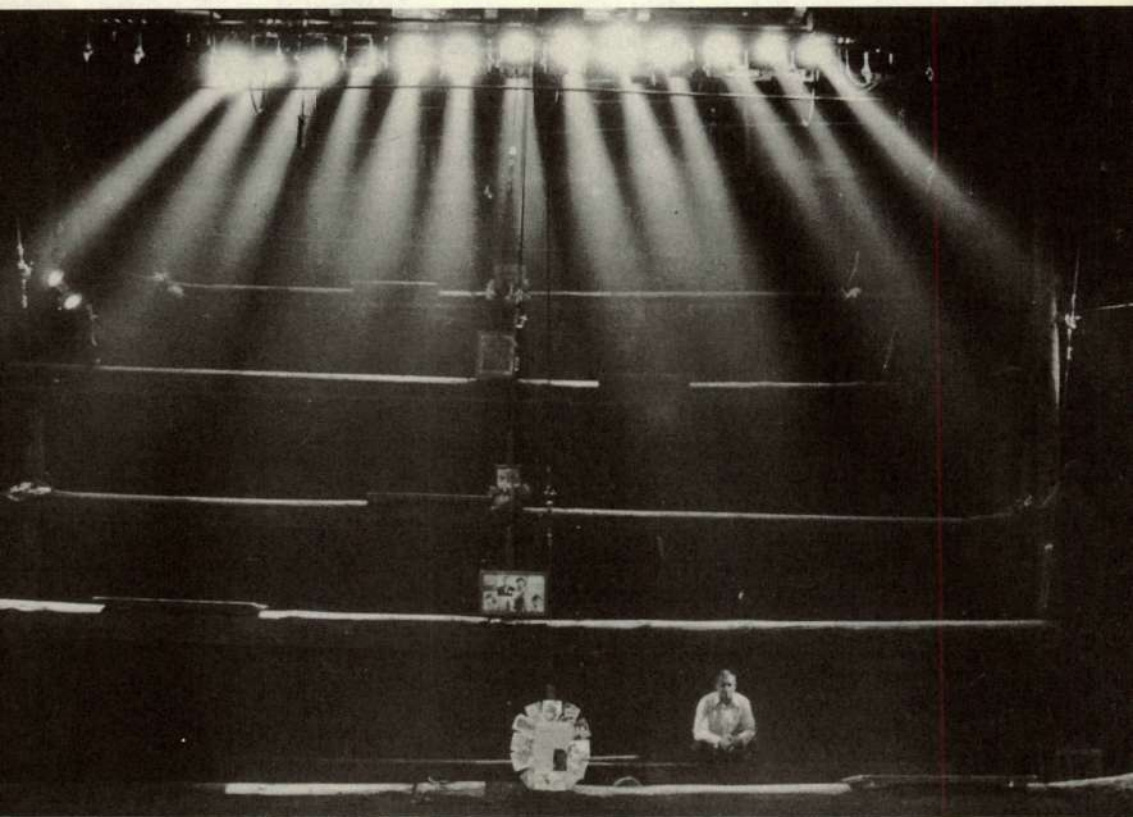
Milliste vahenditega on režissöör ja näitlejad niisuguse ehtsuse saavutanud? Kuidas on neil õnnestunud väljuda faabula kütkest, muuta vähemoluliseks see, mis toimub, ja kontsentreerida tähelepanu sellele, kuidas toimub ja kellega toimub? Tõetruudus, mis välistab lavalise vale, oli saavutatud näitlejate süü-

vimisega tõelise Pekašino maailma. Lavastaja viis sinna (küla õige nimi on Verkola) näitlejad, tookord veel üliõpilased, ja nad hakkasid elama ühist elu mitte Abramovi tegelastega, vaid tema teose prototüüpidega. Nad õppisid maatööd, kuid mis veelgi olulisem, nad mõistsid, mis on maatöö. Nad õppisid laitmatult laulma põhjamaiseid rahvalaule, kuid, mis veelgi olulisem, nad mõistsid nende laulude ja rahvakommete osa oma kangelaste elus. Siin oleks kergesti võinud langeda etnograafiasse või linnikku heldimusse moraalselt puhta maa-elu teemadel, mis ju nii moes, kuid õnneks sai takistuseks juba Abramovi karm proosa ise.

Niisiis, see tungimine «ellu», mis oli vene teatris peaaegu MHAT-i «Põhjas» lavastamise aegadest saadik unustuse hõlma vajunud, kindlustas näitlejate adekvaatse käitumise prototüüpide käitumisega samasugustes situatsioonides.

F. Abramovi—L. Dodini «Kodumaja» Leningradi Väikeses Draamateatris, 1980. Stseen lavastusest.

J. Belinski fotod



Lavaliste olukordade adekvaatus, vastavus Abramovi raamatule on täielikult dramatiseeringu autorite — Dodini enda, tema kauaaegse kolleegi teatriinstituudi päevilt A. Katzmani ja trupi ühe juhtiva näitleja S. Behterevi teene. Vaatajale polnud esitatud mitte näidend, s t mitte tegevus sündmuste kontekstis, vaid just nimelt proosa — sündmused nähtuse kontekstis. Dramatiseerijad oleksid nagu nimme eiranud draamaseadusi: ei terviklikku faabulat, ei põhikonflikti, ei draamatilise konflikti meeldejäävaid pöördepunkte — midagi sellesarnast polnud. Ruttamata jutustati draamast — mitte lava-, vaid eludraamast, tragöödiat ei eeldanud siin katarsist, kuna toimuv oli ajas välja venitatud. Paremat võrdlust kui raamatu lehitsemine on raske leida. Teater andis võimaluse autori mõtte läbielamiseks, süüvimiseks ainesse, mis seni oli allunud vaid kirjandusele. Kõik see erines küllaltki tugevasti dramatiseeringutest, millega oldi harjunud. Proosa instseneerimise ajalugu Venemaal on kujunenud proosa tõlkimiseks draama keelde, kuid sellega on paratamatult kadunud proosa kontekst — nähtus. Oma parimal kujul on instseneering ikka olnud kvaliteetne näidend, kuid just nimelt näidend. Proosateater, Dodini teater ei tegele proosa ümbertegemisega draamaks, vaid lavakunsti otsingutega proosa enese voolusängis. Abramovi proosa konteksti säilitamine sai Dodini kõige tähelepanuväärsemaks kunstiliseks saavutuseks. Lavalise trioloogia populaarsuse tagatiseks sai aga konteksti lähedus enamiku vaatajate elulugudega — sest keda küll see julm aeg ei puudutanud, kelle saatust vähemal või rohkemal määral ei rikkunud!

Kontekstist huvitus režissöör ka «Kärbeste jumalas» (eemaldun lavastuste kronoloogilisest järgnevusest meele- ga, kuna tahaksin ühendada Dodini töid tema oma teatris, tema enda kasvatatud keskkonnas). Ja jällegi täielikus kooskõlas autoriga, sest William Golding on kirjutanud mõistujutu, mõistujutt ühendab aga konkreetse sündmuse üldistava nähtusega eriti tihedalt. Goldingit huvitas tsivilisatsiooni kõlbeliste aluste tegevus või täpsemalt — haprus. Need alused on kujunenud tuhandete aastatega (kui lugemist alustada piibli moraa-

likoodeksist), kuid indiviidi teadvus on nad omandanud mitte kateoorilise imperatiivi, vaid olmeharjumuste tasan- dil. Inimese ehmatavalt kiire moraalne degradeerumine on kirjanikul paigutatud laste avantüüriromaani eredasse maailma — faabula järgi satuvad ju paarkümmend last asustamata saarele, kus oleks küllalt ruumi kõikmõeldavaile seiklustele James Fenimore Cooperi või Daniel Defoe' vaimus, seda enam, et saarel pole lihasööjaid loomi. Jõudmine totemismi, rituaalsete ohvrite, tapmise juurde, kamba hoolimatuseni isiksulike väärtuste vastu toimub Goldingil pööraselt kiiresti — kaheksal trükileheküljel. Lavastuses toimub see ahastamapaneva aeglusega — sellist hinda tuleb maksta seetõttu, et otsitakse draamat kirjandusliku algupärandi enda koest, et loobutakse keskendumisest faabulale. Lavastaja on teadlikult läinud kurnavat teed.

Ta on üldse lüütanud selle võtte oma publiku mõjutamise vahendite hulka (nii vähemasti selgub tema hiljutisest intervjuust ajakirjas «Teatralnaja Zizn»). Hingelise degradeerumise hüpoteesi tahab lavastaja psühholoogilise filigraansusega kontrollida oma tegelaste käitumises — sündmuslikkust ignoreerib ta peaaegu demonstratiivselt, tegevus areneb nimme venivalt, tegelased ilmuvad ei tea kust ja kaovad ei tea kuhu. Rituaalne tants on lavastatud minimaalsete väljendusvahenditega, see-eest rituaalsed loitsud «Tapa siga! Kõri maha! Veri välja!» korduvad nii kaua ja pealetükkivalt, et peavad lõpuks välja kutsu- ma režissööri soovitud reaktsiooni — vastikuse. Sellises lavastuses võib läbikukkumine olla kindlalt garanteeritud, kui lavastajamõte ja näitlejate käitumine ei vasta üksteisele. Vähimgi kaldumine enesega rahulolevasse mängitsemisse või välisesse faabulasse oleks viinud režissööri Goldingitõlgenduse eitamisele. Dodin kasutas taas läbiproovitud sisseelamise meetodit — ta viis näitlejad Kaspia mere tühjale rannale ja laskis neil tunda reaalselt üksiolekut, reaalselt sõltumatust igapäevasest, igahetkelisest ühiskondlikust arvamusel, mis kujundab inimese käitumise ühiskonnas. Loomulik, et saanud toitu neist reaalistest, polnud näitlejatel enam huvitav mängida asustamata



W. Goldringi — L. Dodini «Karbese jumal», 1986.
Sisseen lavastusest.

A. Uhtadrinikovi foto

saart, «robinsonaadi». Goldingi hirm tsivilisatsiooni moraalse enesehävitamise ees omandas laval ürgse alasti-oleku ja karmuse.

Moskva 1984. aasta teatrisündmus — «Härrased Golovljovid» — nagu ka eelnimetatud lavastused ja «Tasane» nõuavad iseenesest põhjalikku retsensiooni — sedavõrd harjumatuks ja tähenduslikeks osutusid need lavastused, kuid siinkohal võib viidata vaid A. Svobodini artiklile («Teatr» nr 1, 1985)*, minu ülesanne on aga muus — visandada selle lavastuse koht Dodini teatris. Nikolai Saltõkov-Štšedrin, vene satiiri geeniuse loomingut pole teatrid just tähelepanuga hellitanud. Nagu Tjuttševi looming kandis endas Puškini lüürika peegeldust, nii võttis ka Saltõkov-Štšedrin eluaeg mõõtu teiselt kuulsalt Nikolailt — Gogolilt. Mõõtu võttis küll, kuid aeg oli teine — murranguline. Ning seal, kus Gogol, alles pisar silmanurgas, aimas ette murrangut, fikseeris Štšedrin ja naeris välja juba toimumust. Ning seal, kus Gogolil on «Surnud hinged», on ka Štšedrinil surnud hinged, kuid juba jutumärkideta — Golovljovide perekond. Suremine on Štšedrinil omandanud ajalehe kriminaalkroonika tõepärasuse ja jubeduse. Ja üks jälgimaid tegelasi vene kirjanduses — Porfiri Golovljov, kelle hüüdnimi Juduška (Juudake) on saanud rahva hulgas üldnimed, on arusaadav ainult tuhandete Golovljovide languse kontekstis. Seda suremist, langust uurib Dodin samasuguse põhjalikkusega, nagu kirjeldas seda Štšedrin. Lavastus kestab — enneolematu juhtum vene teatris — viis tundi, ja kui tehti katset seda lühendada, siis selgus, et lühendada ei tohi, kuna etenduse aeg vastab Štšedriini proosa reaalse liikumise ajale — see on reaalne faktograafia, mida keegi ei tohi rikkuda tervikut kahjustamata. Innokenti Smoktunovski tunnistab, et «Idioodi» Mõškini rollist saadik pole ta tundnud sellist võimu saali üle kui nüüd, mil ta lahustus Juduškas, ei mänginud, vaid lahustus. Langus kulges laval aeglaselt, sest inimese langus ei saagi kulgeda teisiti. Vaataja oli sunnitud koos näitlejatega läbi käima kõik selle languse ringid, õudusega süüvima sellesse protsessi ja polnud võima-

lust vähimalgi määral huvituda põnevusest. Vaevalt et vaataja suudab taastada sündmuste järgnevuse, kuid languse kulgemise taastab ta küll. Psühholoogiline haakuvus on lavastuses sedavõrd tugev, et seda tajutakse kui ühtset tervikut, mitte lihtsalt kui episoodide järgnevust. Ning see pole üksnes lavastaja, vaid eelkõige näitlejate teene.

Dodini teatri näitlejad... Kui palju režissöörkontseptsiooni näitlejapoolse vastuvõtu mudeleid me teame? Loendan neid, mis on rohkem käibel — näitlejad, keda kütkestab lahenduse efektsus? Ei, see pole see juhtum, mingist efektist ei saa ju juttugi olla. «Isemängivad näitlejad»? Neid pole ega saagi olla — Dodini lavastustes ei leidu kohta soolopartiidele. Näitlejad-mõttekaaslased? Ei, mis mõttekaaslased, mõttekaasluse all mõistetakse üheõiguslust, kuid mis üheõiguslusest võib olla jutt, kui lavastuses on Dodini ja ainult Dodini mõtted! Seda kinnitab Dodini lavastuste sisemine ühtsus eri teatrites, erinevate firmasiltide all. Kõige täpsem on ehk väljend «üks usk» — mudel, kus näitlejad ei usu üksnes oma liidri annet, vaid ka tema mõistust, võtavad vastuvaidlematult omaks tema otsingud, olles kindlad, et nad ei jää ilma vaatajate tänust ja vastukajast. Dodin moodustab trupi põhiliselt oma õpilastest. Neid, alustades Nikolai Lavrovist ja lõpetades (jätkates?) Tatjana Sestakova, Pjotr Semaki, Natalia Akimova, Igor Ivanovi, Sergei Behterevi, Sergei Vlassoviga (tegelikult tuleks üles lugeda peaaegu kogu trupp), õpetas Dodin LGITMiK-is ja näitlejad on säilitanud sellise suhte ka teatris, just nimelt usu temasse kui õpetajasse. See-eest õpetab ta neid innukalt, naudinguga. Oli juba juttu sõitudest sadade ja tuhandete kilomeetrite taha, kuid see toimub ju kõik puhkuse ajast. Või veel üks näide — Goldingi proovide ajal lasi Dodin kõigil osatäitjatel mängida kõiki rolle, misjärel režissöör võis valida maksimaalse sobivuse printsiibil (mida ei juhtu teatris just sageli), kuid ka näitlejad mõistsid laval üksteist paremini, põhjalikult, kuna olid ostsese mõttes üksteise nahas olnud (mida teatris ei juhtu tegelikult iialgi). Kuid need on — õpilased. Kuidas aga liituvad teiste teatrite näitlejad, väljakujunenud meistrid, kes töötavad teistsuguse mudeli

* Nüüd vt ka Bella Mints'i retsensiooni «Kärbeste jumalale», «Teatr» 1987, nr. 7. — Toim.

järgi? Siinkohal tuleb rääkida juba pikaajalisest oma usku pööramisest, mis pole naljaks öeldud: «Golovljovide» proove ühe parima tänapäeval elava vene näitleja Smoktunovskiga, suurepäraste näitlejate Georgijevskaja, Vassiljeva, Burkoviga tegi Dodin peaaegu kolm hooaega! Egas ta nii kaua misansteene seadnud ega neile näitlejameisterlikkust õpetanud, ta kodus vähehaaval oma peenimat suhetepitsi, ehitas üles lavastuse hingelist infrastruktuuri, mis ühendaski need eredad isiksused. Samamoodi töötas ta ka Oleg Borissoviiga «Tasases», nii nähtavasti jätkab tööd ka edaspidi. Selline mudel on arvatavasti ainumõeldav teatri jaoks, mis u r i b elunähtusi ja mille usutunnistus on analüüs.

Kirjandusliku algmaterjali konteksti säilitamine tingib ka kaotusi (ma räägin teadlikest kaotustest, mitte puudustest). Proosateater, analüütiline teater läheb teadlikult vaatamängulisuse kaotamisele. See on loobumine teatrikunsti ühest võimsaimast kunstilisest väljendusvahendist. Seetõttu võib vaataja sellise teatri vastu huvi tunda, kuid seal on printsiipsaalselt võimatu meelt lahutada. Ja tulemus: kindla teatriauditooriumi kujunemine, oma publik, kuna tänulikuks vaatajaks võib saada vaid see, keda huvitab analüüsiv nähtus.

Lisame mõningad Lev Dodini mõtted «oma» teatrist.

«Loominguakt on tõsine, sügav psühholoogiline protsess, ja kulgeda võib see vaid erilistes tingimustes. Põhiline seisneb selles, et rakendada inimhinge süvakihid. Sest orgaanilise elu teater pöördub vahetult inimese olemuse juurde, kasutades seda kui materjali ja kui objekti ja kui loomingulise lõppeemärki.»

«Tuleb püstitada küsimus vaimusust, vaimu saatusest. Kas võib seejuures karta tõsidust, karta vastu astuda elu tormilisele rütmile? Mida tormilisemaks muutub elu, seda tõsisemaks, rahulikumaks, väärikumaks peab muutuma teater.»

«Mulle heidetakse aeg-ajalt ette kirge teha pikki lavastusi. Mis teha, olen veendunud — tänapäeva vaataja tuleb tema harjunud eluvoolust, tema argipäevärütmist pikaks ajaks välja lüüa. Vaatajat, kes on pärast tööd teatrisse sisse

hüpanud, tuleb sundida mõistma, et temaga ei juutu midagi kõrgemas, hingelises mõttes, kui ta ei lülitu välja pealispindsest elukihist, kui ta ei soovi süveneda laval toimuva reaalsusse. Minu jaoks pole tänane teatriideaal mitte see, mis kergelt sobitub minu tavalisse eluvoolu, vaid teater, mis rebib mind sellest välja, seab argipäeva kahtluse alla, sunnib midagi selles ümber hindama.»

Oma artiklile tahaksin panna alapealkirja «apologeedi märkmed». Mulle näib, et selline teater nagu praegu Dodini oma on vägagi seaduspärane nähtus teatrikunsti arengus, enamgi veel — see on vajalik teater, nähtus, milleta tänapäeva vene lava jääks oluliselt vaesemaks. Objektiivselt ilmus ta kui reaktsioon nüüd kõikjal eluõiguse võitnud kirjandusliku algmaterjali vaba tõlgendamise vastu, kus teatripoolse kaasautorsuse samaväärsus pole üksnes teoreetiliselt põhjendatud, vaid isegi absoluutiseeritud. (Muide, paljus on see seotud ka filmikunsti mõjuga, kus stsenaariumi vaadeldakse kui algpunkti režissööri otsingutele.) Kuid Dodini teater on kindlasti ka intelligentsi reaktsioon meie kiirustava aja pealiskaudsele maailmatajule, massikultuurile (kaasa arvatud massikirjandus ja massiteater), soovimatusele järele mõelda olemise sügavamate probleemide üle. Sündinud objektiivselt tingitud vajadusest, väljendades vaimselt enamarenenud ühiskonnaliikmete ideesid ja olles leidnud kehastuse andekas näitejuhisis ning andekates näitlejates, on sellele teatrile, arvan ma, määratud pikk elu ja oma sihtauditooriumi püsiv huvi. Mulle näib, et mida varem Eestimaa saab tutvuda Dodini tööde kogugammaga (seni oleme Tallinnas põgusalt näinud vaid F. Abramovi «Kodumaja» afišsi), seda viljakamaks võiksid kujuneda selle kohtumise tulemused.

Kui see artikkel oli juba lõpetatud, avas Lev Dodin ajalehes oma lähemate aastate plaanid. Neis oli proosainstseeneeringute («Meister ja Margarita», näiteks) hulgas ka A. Volodini ja A. Galini näidendeid. Mis siis ikka, on meeldiv, kui prognoosid osutuvad õigeks, kuid tööle au andes — siiski sootuks väärtuslikum on järjekordselt veenduda, et tõeline talent on etteennustamatu. Selle populaarse tööga lõpetamegi.

Soome filmielust

Käesoleva aasta aprillis külastas Tallinna Soome Filmiliidu (*Suomen Elokuvatyöntekijat ry*) delegatsioon, kaasas hulganisti uuemaid mängu-, dokumentaal- ja multifilme. Arutleti teemal «Kunst — oma ja võõras» ning vahetati mõtteid filmikunsti praeguste suundumuste üle. Alljärgnevalt mõningaid külaliste vastuseid meid huvitavatele küsimustele.



Anssi Mänttari.
Kohtumiselt Tallinna Kinomajas: Eila Hutri,
Erkki Peltomaa ja Timo Linnasalo.



ANSSI MÄNTTÄRI: Olen elukutselt režissöör ja samal ajal ka produtsent. Kirjutan kõigile oma filmidele stsenaariumi ise. Vahel võib filmi aluseks olla ka mõni teos. Õpingud: pärast keskkooli pole ma midagi õppinud. Filmi tulin algul näitlejana, mängisin ühes filmis. Seejärel olin kolm aastat monteerija, siis tootmisdirektor. Siis hakkasin produtsendiks. Režissöörina olin enne seda teinud ühe lühi- ja ühe pika filmi. Olen olnud ka mõnede teiste režissööride produtsent.

TIMO LINNASALO: Õppisin Soome filmikoolis 60.aastail, mis oli kooli arengus üsna kehv aeg. Olen lavastanud neli pikka mängufilmi, samuti lühifilme, millest suurem osa on olnud dokumentaalfilmid. Millal teen järgmise filmi, seda praegu ei tea, see sõltub majanduslikust olukorrast.

EILA HUTRI: Kümme aastat olen teinud multifilme, kõigepealt «Koolitelevisioonile», seejärel hakkasin ka produtsendiks. Praegu on mul väike stuudio ja üks palgaline töötaja. Olen ka multifilmitegijate klubi «Animaatiokliinikka» esimees. Viimati tegin koos Erkki Peltomaaga rockvideo-muuvi pealkirjaga «Mehe elu». Juba kaheksa aastat olen teinud tööd pooltunnise lastele mõeldud joonisfilmide kallal, see peaks valmima käesoleva aasta jooksul.

ERKKI PELTOMAA: Peamiselt olen teinud leiba filmioperaatorina. Olen ka ise teinud mõningaid filme ja tahan teha ka tulevikus. Mind huvitab lastefilm. Ideid on ka dokumentaalfilmide tarvis, aga võimalusi neid teha on vähe.

Mis aega elab Soome film praegu?

Anssi Mänttari: Soomes üritatakse väita, et praegu on suur kriisiperiood. No alati on seal kriis! Ja teisalt on päris hea, et on kriis, sest kriisid loovad loomingu- list õhkkonda. Kui räägitakse kriisist, peetakse silmas filmipubliku hulka. Tegelikult ei ole mingit Soome filmi kriisi, vaid see on filmi kriis üldse, laiemalt. Kui arvesse võtta kaabeltelevisiooni ja taevakanaleid, võib televiisorist vaadata umbes paarikümnet filmi nädalas. Loomulikult tõmbab see vaata- jaid kinodest ära. Aga teiselt poolt — praegu jätkub pikem loomingulise tõusu periood. Viimase nelja aasta jooksul on meil tehtud aastas tunduvalt rohkem filme kui varem. Võrdluseks kõlbaksid vaid viiekümnendad aastat, kui «Tund- matu sõduri» kasude arvel tehti tohutu hulk igasugust jama. Siis tehti aastas filme rohkem kui praegu. Eelmisel aastal jõudsim 22 täispika filmi — see on üsna märkimisväärne saavutus viiemil- jonilise rahva juures. Muidugi — filmide tase on kõikum, aga tore on see, et paljud tegijad saavad võimalusi filme teha. Ja kui filmide arv kindlasti järgmistel aastatel langeb, on minu arvates meie praegune žanriline mitmekesisus suur rikkus: on vägagi modernseid, võib-olla isegi raskeid filme, on põnevusfilme, on päris rahvalikke komöödiad. Tervikuna on olukord minu meelest võrdlemisi hea.

Eila Hutri: See, mis Anssi ütles, on küll õige. Aga kui räägin endast, siis olen viimane soome multifilmitegija, kes on end elatanud puhtalt multifilmidest. Praegu on olukord, kus pean loobuma multifilmidest ja hakkama illustreerima raamatuid. Loodan, et see majandus- kriis läheb mööda, aga suurim oht selle juures on, kuidas filmitegijad kriisi üle elavad ja veel nii, et nad lõplikult ei kaotaks tegemise võimalust. Vähemas- ti 1—2 aasta jooksul ei saa väga paljud toetust, et filmitegemist jätkata.

Timo Linnasalo: See on tõsi, mis Anssi ütles, et läheb hästi, aga ainult vaimselt hästi. On häid ja huvitavaid režissööre, ent osa neist paneb mängu kogu omandi ja oma olemise üldse, et teha neid filme, mida nad ise tahavad. Majandus- likult läheb Soome filmielus eriti hal-

vasti. Soome Filmikunsti Sihtkapital annab toetust üha vähematele.

Kuidas Soomes filme finantseeri- takse? Anssi Mänttari, kas sinul endal on täpsed aastaplaanid?

Anssi Mänttari: Mul on oma firma, isik- like tööde plaan kolmeks aastaks. Täpne plaan, aga see ei tähenda, et suudaksin seda ellu viia. Tavaliselt küpseb korraga mitu teemat. Mis finantseerimisse puu- tub, siis tähtsaim finantseerija on Soome Filmikunsti Sihtkapital. Selle kaudu võivad tulla ka televisiooni rahad, sest filmifondid ja televisioonil on omavaheline leping. Üks finantseerijaid on ka reklaamiteleviioon, MTV, kes teab suurepäraselt, kui raske olu- korras filmitegija enamasti on, ja oskab seda ka ära kasutada. Ja edasi tuleb juba erasektor, pangalaenu. Siis on vaja fantaasiat, head pangadirekto- rit, häid närve ja peale kõige selle veel hulljulgest.

Kas filmitegemiseks saadav toetus on kuidagi sõltuvuses publiku hul- gast?

Anssi Mänttari: Publiku peale ei maksa üldse loota. Kui film läheb halvasti, siis publikult saadavast sissetulekust ei jätku muuks kui lehereklaami kinni- maksmiseks. Aga kui film läheb publiku hulgas paremini, võib see juba tagada võimaluse teha kohe uus film.

Eila Hutri: Meil on küllalt lai toetuste- süsteem — sihttoetused, eri maakondade ja linnade kunstnike abirahad jne. Ehkki need on nii väikesed summad, et nad ei mängi kuigi suurt osa pika filmi juures, on neist lühifilmi tegemisel suur abi.

Kui palju käib publik Soome filme vaatamas?

Anssi Mänttari: «Tundmatu sõduri» uus versioon tõi kinodesse pool miljonit ini- mest. Ka Spede Pasaneni komöödiatel on suur publikumenu, samuti umbes pool miljonit. Spede filmide kvaliteedile ei esi- tata suuri nõudmisi, sellele vaatamata lähevad nad hästi. Ilmselt on igal maal oma komöödiakangelane, keda jälgitakse ja kelle tähendus filmikunsti seisukohalt pole kuigi suur. Tagantjärele võib mõelda, kas ta peegeldas oma aega või mitte. Kui film, millel on küllalt kõrged kunstilised eesmärgid, läheb hästi, siis võib ta saada 100 000 vaatajat. Aga seda 57

juhtub väga harva. Tavaliselt jääb arv 10 000 või isegi 5000 peale pidama. See on lausa uskumatu. Aga see ei näita kogu tõde. Näiteks minu «Armastusfilmi» käis kinos vaatamas 5000 inimest, ent kui seda nüüd näidati televisioonis, vaatas seda 700 000 inimest. See oleks juba normaalne. Muidugi, televisioon saab filmid odavalt kätte.

Kas Soome filme ka välismaale müüakse?

Anssi Mänttari: Öieti mitte. Ega see lähegi korda. Kulutused selleks, et õnnestuks midagi müüa, on nii suured, et sama rahaga saab juba uue filmi teha. Igal festivalil muidugi ikka mingi film kuhugi müüakse, aga hinnad on sellised, et tegemist on pigem kultuurieksportiga, mis majanduslikult pole kuigi tulemusrikas.

Aga kas teised Põhjamaad ei huvitu Soome filmist?

Anssi Mänttari: Teised Põhjamaad ei vaata öieti Soome filme ja soomlased ei vaata teiste Põhjamaade filme. Aeg-ajalt muidugi esitatakse meil mõni Rootsi, Taani, juhtub, et isegi Islandi film. (Norra filme pole peaaegu näha.) Aga neid käiakse vähe vaatamas. Filmi sisetooja on saanud ilmselt filmifondilt eritoetust.

Kas oleks mõeldav, et Soome filmi tase tõuseks plahvatuslikult ja Soome film jõuaks seeläbi muu maailma teadvusse?

Anssi Mänttari: Seda me sooviksime. Ja muidugi on võimalik, et üks film avab tee, lööb nagu pudelil korgi pealt ja teised filmid tulevad järele. Aga see ei sõltu ainult filmide kvaliteedist. Kindlasti tehakse maailmas mitmel pool huvitavaid filme, võib-olla näiteks Koreas või kui tahes ootamatus kohas, aga me ei näe neid. Enamasti on tegemist liiga väikese rahvaga, kelle filmid ei jõua rahvusvahelisse ringlusse.

Milline on filmi osa soome kultuuris?

Timo Linnasalo: Filmi vaadatakse praegu enamasti televiisoriekraanilt. Kinokäimine hakkab olema juba marginaalne nähtus.

Anssi Mänttari: Selline tendents on eba-meeldiv ja ohtlik. Filmi enda areng on olnud positiivne. Veel 50. aastail elas film osaliselt kirjanduse abil: tähtsaks peeti neid filme, mis olid tehtud silmapaistvate raamatute põhjal või mis kujutasid kunagi elanud suurmeeste elu. Praegu aga hinnatakse neid filme, mille on sünnitanud nüüdisaeg, olgu tegemist kas või ajaloolise filmiga. Filmi kange-

«Kuningas läheb Prantsusmaale».



lased võivad olla väga tavalised ja argipäevased, aga nad on kaasaja inimesed. Film on võitnud iseseisvust, ta on võitnud endale koha kultuuris. Kuigi avalikuse hinnangutes pole ta veel võrdne kõigi teiste kunstiliikidega.

Eila Hutri: Meil on organisatsioon nimega Filmi- ja Televisioonikasvatuse Keskus, mis on teinud üle kümne aasta sihikindlat tööd selle nimel, et rahvas kinos käiks. Mõningaid tulemusi on ka saavutatud. Varem peeti loomulikuks, et koolis ei õpetatud filmikunsti. See suhtumine on nüüd täielikult muutunud. Võib-olla osalt sellest tulenebki, et filmis on hakatud nägema kunstiliiki, varem peeti filmi ainult ajaviiteks, meelelahutuseks. Filmialane kasvatus ei torka võib-olla väliselt eriti silma, aga kes seda lähemalt on näinud, teab, et see on olnud väga sihikindel. Filmikasvatusega tegelevad inimesed toovad isegi filme sisse, ennekõike puudutab see noorsoo- ja lastefilme. Need jõuavad praegu juba meie kinodesse suures osas tänu filmikasvatusele, mis toimib ja mõjutab ometi filmide vastuvõttu.

Kas oskate üldistada, millega Soome film praegu tegeleb?

Timo Linnasalo: Seda üldistada tundub praegu võimatu: filmid on nii erine-

vad — sisult, majanduslikelt võimaluselt, kultuuriarusaamadelt. See oleks muidugi kriitiku ülesanne, ise olen filmitegija.

Aastas tehtavate filmide arv on teil märgatavalt kasvanud. Kas see tähendab, et uut verd on juurde tulnud või on vanad tegijad ägedamalt tööle hakanud?

Anssi Mänttari: Uut verd pole tulnud just eriti palju. Aga viimase nelja aasta jooksul on tulnud uusi režissööre, kes on oma koha nii kindlalt sisse võtnud, et on teinud filme sagedamini, kui varem tavaks oli. Ka see on aidanud filmide arvu suurendada.

Kust seda uut verd tuleb? Kas filmikoolist?

Timo Linnasalo: Soomes on filmikoolitus koondatud tarbekunstiinstituudi vastavasse osakonda. Nii väikeses kultuuris on oma filmikool teataval määral majanduslik luksus. Aga see kool on tegutsenud juba 50. aastate lõpust peale. Koolist on välja kasvanud suurem osa soome filmitegijaist — kõigil erialadel. Režissööre on küll tulnud ka väljastpoolt kooli. Filmikooli mõju soome filmikunstile on olnud suurem, kui seda tahetakse tunnistada. See on samaaegselt nii positiivne

«Kuningas läheb Prantsusmaale».



kui ka negatiivne mõju. Ühelt poolt on kutseoskuste tõus 50. aastaist tänaseni olnud tohutu. Teisalt on kool mõnevõrra kasvatanud ka bürokraatlikku suhtumist filmikunsti. Sellist suhtumist on tõrjunud need inimesed, kes on tööle asunud filmikoolis käimata.

Kas filmiharidust käiakse ka välismaal omandamas või on see haruldane nähtus?

Timo Linnasalo: See on üsna harv juhus. Peaaegu pidevalt on küll 1—2 soomlast õppimas Moskvas ÜRKI-s, aga see koolitus on mitmete puhul tühja jooksnud. ÜRKI koolitusega on meil raske läbi lüüa, Soome ühiskond funktsioneerib teisi.

Internatsionaalsus ja rahvuslikkus soome filmikunsti?

Anssi Mänttari: Mõned meie filmitegijad püüavad muidugi ilmselt ületada rahvuse piire: nad üritavad teha nii ameerikalikke filme, et need suudaksid võistelda Ameerika filmide endiga ja levida maailmas seda teed pidi. Mina sellisesse võimalusse ei usu. Ainus võimalus jõuda rahvusvahelisele areenile on minu meelest see, kui filmis rõhutatakse rahvuslikku poolt. Filmi tehes ei peaks taotlema luua võimalikult head, vaid võimalikult

isikupärast filmi, ja seegi ei tähenda mingit erilisuse taotlust. Tegija peab täitma teatava tühimiku selles kuntilliigis. Samal moel võib minu arvates rahvuslik filmikunst läbi murda rahvusvahelisele areenile kõige paremini siis, kui ta täidab ühe tühimiku internatsionaalses kultuuris, st et ta on rahvuslikult huvitav. Nii toimus omal ajal, kui Poola film tõusis tänu Wajdale ja Tšehhoslovakkia filmid levisid üllatavalt hästi kogu Euroopas. Need olid selgelt rahvuslikud filmid. Rahvuslikkus toidab kunsti kõige paremini. Muidugi ei tähenda see ainult sissepoole suunatust. Impulsse tuleb vastu võtta igalt poolt, kus head kunsti tehakse.

Kuidas Soome TV valib esitatavaid filme?

Anssi Mänttari: Osa filme, mida televisioonis näidatakse, on kindlasti parimate hulgast. Aga ise olen lavastanud 12—13 pikka mängufilmi, enda meelest kolm parimat pole telekraanil olnud. Üks neist küll vist jõuab sinna, ülejäänud kaks vaevalt niipea. Ja kriitriume pole otsustajal vaja esitada, arutlemine toimub põhjendusega: see film ei sobi meie programmi profiiliga...

Timo Linnasalo: Televisioon — nii riiklik kui ka MTV — on hakanud loendama

«Kuningas läheb Prantsusmaale».



vaatajate hulka. Muide, oma filmisaadega on TV teinud soome filmikunstile karuteene. Neis saadetes on väidetud, et Soome filmid on kehvad ja keegi ei lähe neid vaatama. Inimesed vaatavad seda saadet kodus ega lähegi kinno. Õnneks on erandeid. Tendants, et TV juhtkond ajab taga võimalikult suurt auditooriumi, on kohutavalt ohtlik. See tähendab, et kultuurililledest jäetakse kasvama ainult üks, ja seegi on ohakas...

Kas Soomes on probleeme stsenaariumidega?

Anssi Mänttari: Kriitikud ja filmiala bürokraadid väidavad alati, et stsenaarium on suurim probleem. Mina sellega nõus ei ole. Probleem on ikka režissuuris. Režissöör on oleneb, kas film kukub või tõuseb. Kui tõesti pole head stsenaariumi, võib ju ka kirjanduse järgi liikuma hakata. Kuid hea kirjandusteose võib niisama hästi ära rikkuda kui algupärase stsenaariumigi. Küsimus on selles, kas režissöör suudab ainet käsitleda isikupäraselt ja huvitavalt.

Millised tegurid mõjutavad teie arvates soome filmikunsti tulevikus?

Anssi Mänttari: Väga raske küsimus. Kavatsen alustada sügisel uut filmi, aga

kuidas seda finantseerida, seda ma praegu ei tea. Nii et tulevik teeb ikka veidi skeptiliseks. Majanduslik reaalsus ripub kogu aeg pea kohal ja raske on arvata, kuhu pöördub kunstiline külg. Kui tõesti läheb nii, et sihtkapital tõmbab abirahasid veelgi vähemaks, läheb mõni produtsent pankrotti, sest tema filme pole piisavalt vaatamas käidud. Sellised asjaolud võivad üsnagi palju mõjutada. Näiteks võidakse sihtkapitalile kui riiklikule institutsioonile esitada nõudmine, et toetusi tuleb anda filmidele, mida käiakse vaatamas. Aga seda on ju täiesti võimatu ette teada! Ja igal juhul mõjutab see filmitegijaid. Need, kes nõustuvad väljastpoolt tulevate nõudmistega, saavad oma ideed läbi suruda. Selline oht on olemas. Ja rahapuudus võib mõjutada veel sel moel, et filmi väline vorm kui ka sisu, teemad muutuvad senisest anarhistlikumaks.

Eila Hutri: Eks igaüks meist tahaks olla ka soome filmikunstile mõju avaldav tegur, aga tähtsaim küsimus on, kes saab ja suudab...

Paljudes kultuurivaldkondades on Soome ja Eesti kontaktid üsna tihedad. Millest tuleb see, et filmialased kontaktid on seni olnud vähesed ja juhuslikud?

«Kuningas läheb Prantsusmaale». Kuningas (Paavo Piskonen) ja Tallmeister (Lasse Pöysti).



Anssi Mänttari: Soome kinematorgafistidel on juba pikemat aega olnud suhted NSV Liidu Kinoliiduga. Selle kaudu on igal aastal käinud mõni filmiinimene Soomes — see on olnud kirgiis, ukrainlane või keegi muu, eestlast pole mulle selles liinis vastu tulnud. Meie hõimugulust pole kunagi neis suhetes rõhutatud. Nüüd, pärast Tallinnas veedetud nädalat tundub mulle, et need suhted avarduvad ja et siit kasvab välja pidev läbikäimine Soome ja Eesti filmitegijate vahel.

Milliseid küsimusi selle nädala jooksul on arutatud?

Anssi Mänttari: Minu arvates on kõige kasulikum see, et oleme väga palju rääkinud filmidest ja filmide sisust. See on tegijatele alati kõige tähtsam. Arutati ka delegatsioonide vahetust tulevikus. Tahame seda läbi viia nii, et neli inimest Eestist käib igal aastal Soomes ja vastupidi. Oleme uurinud muidki koostöövõimalusi, need pole küll veel konkreetsed. Muidugi rõhutame seda, et koostöö peab lähtuma mingist ideest, nii et film ise nõuaks seda. Pole vaja teha koostööd koostöö pärast!

Olete vaadanud siin küllalt palju Eesti filme. Mis mõtteid need on äratanud?

Timo Linnasalo: On selge, et kui soomlane tuleb Eestisse, mõtleb ta olukorrale, milles ta ise teeb filme, ja olukorrale, mis on Eestis. Ja sel viisil vaadates ütleksin, et Eesti filmi vaevavad samad asjad mis Soome filmigi. Eesti film tahab erineda üleliidulisest keskmisest, parimal juhul võib see ka õnnestuda. See on täpselt sama asi, kui soomlased püüavad tahtlikult teha teist laadi filme kui Ameerika omad, mida soome publik kõige rohkem vaatab. Tulemus ei ole ilmingimata hea. Aga oleme näinud siin väga huvitavaid filme isikupärastelt filmitegijailt, tihedalt eesti kultuuriga seotud töid. On tähtis, et näeme neid.

Eila Hutri: Multifilmide kohta võiks öelda, et siinsed filmid on väga head ka maailma mastaabis vaadatuna. Kindlasti on sellele kaasa aidanud, et multifilmi jaoks on leitud raha. Siin on stuudio, kus töötab umbes 40 inimest. Kui võrrelda Soome oludega, kus üks inimene teeb valmis terve multifilmi, siis paistab see

«Kuningas läheb Prantsusmaale». Varga-Anne (Kylli Kõngäs) ja Röömus Caroline (Susann Haavisto).





«Kaasaegne». F. Dostojevski «Ülestähendusi pörandalt» Timo Linnasalo nüüdisaja-töötluses.

loomulikult välja lõpptulemuses. Teeb rõõmu, et kui üht asja ikka tahetakse arendada, siis ta ka areneb!

Erkki Peltomaa: Dokumentaalfilmidest meeldis «Dirigendid» — huvitav mõte jälgida laulupidu organiseerija töö läbi. **Timo Linnasalo:** Söödi «Jaanipäev» on seda laadi film, mida meil tehakse liiga vähe. Nähtus ise on meile muidugi tuttav. Teame, kuidas pörkavad kokku linnakultuur ja vana rahvakultuur, kuidas vale elukeskkonnaga hävitatakse inimest. Soome pole mingi «arhitektuuri tootatud maa», nagu välismaal arvatakse. Elukeskkond on Soomes rikutud nagu igal pool mujalgi. Söödi film räägib sellest, mis juhtub inimesega, kui ta satub elama uusraajooni. See pole ainult teie probleem.

Anssi Mänttari: Mängufilmide juures paneb muigama, et nad on sama tüüpi nagu Soomegi omad. Tõsi, neis on ka mingi vene joon, sellest hoolimata, et nad on selgelt Eesti filmid. Aga ka mitmes Soome filmis on vene jooni sees. Ka selle kaudu läheneme teineteisele. Nähtud filmides tuli esile sama pürgimus jätta süžee kõrvale ja rõhutada rohkem neid tähtsaid sündmusi, mis toimuvad inimese sees. Sellest on natuke kahju, sest vaatajat saab kergemini kaasa tõmmata, kui filmis on selge lugu.

Ehk nagu ameeriklane ütleb — *good story well talked*. Sellest jääb mõlemal pool lahte puudu. Ja sellega kaasnevad nii head kui ka halvad joned — meil mõlemal.

Sel sügisel korraldatakse Soomes Eesti filmipäevad.

Timo Linnasalo: Soome Filmikunsti Sihtkapital korraldab Helsingis oma maja kinos mitme päeva jooksul Eesti filmide tutvustamise. See on tähtis üritus, kuna see on esimene samm, millega saame suhted liikuma. Saame Helsingisse ürituse, mis tutvustab just ja ainult Eesti filme. Loodetavasti seda laadi ettevõtmised tulevikus laienevad. Võib-olla hakatakse neid korraldama igal aastal. Aga teisalt võib tekkida probleem: milline on Eesti filmide saatus Soomes, kui need panna kommertskinno? Siis nad Soomes ei läheks, sest Soome on juba sedavõrd ameerikalike mõjude all.

Lõputu lugu

Liidu suurima (1,7 milj) tiraažiga filmiajakirja «Sovetski Ekran» ilme on alates möödunud aasta viimastest kuudest oluliselt muutunud. Selle eelduseks sai muidugi Kinoliidu kongress ning ajakirja peatoimetaja väljavahetamine. Nüüd avaldatakse pikemaid artikleid filmiautoritest, kellest siiani napilt kirjutati (A. German, K. Muratova), terava kriitika osaliseks on saanud seni puutumatud «pühadused» (S. Bondartšuk), palju on arvustatud filmilevi korraldamatust, rohkem tähelepanu pälvid välismaised väärtifilmid, kaanelegi on jõudnud pildid Lääne näitlejatest (Eesti «Ekraani» puhul on see praeguseni välistatud).

Aprillikuus ilmus ajakirja esimene nn noortetoimetuse koostatud number (nr 7), mille on täielikult kokku pannud 30-aastased kriitikud ning filmiajakirjanikud. Erinemata küll radikaalselt ajakirja teistest numbrist, on noorte väljaanne (see ilmub kord kvartalis) siiski oma näoga. Kõrvuti traditsioonilist laadi arvustustega võib 7. numbrist lugeda R. Bökovi ning filmivaatajate telefonidialoogi, muidugi on seal A. Tarkovski loomingule pühendatud lehekülg, intervjuu J. Noršteiniga jm. Kirjutises «Mis on hea — kas videobuum või kriminaalkoodeks?» käsitletakse meie videotehnika ja -fondide viletsat seisukorda: kui siin midagi järsult ei parane, jäävad ka edaspidi mõjukamaks erakogud, sest ega paragrahvi ähvardusega videokassetide levi enam peata. Välisfilmidest oli vaatluse all J. Machulski menüüfilm «Seksmissioon», mis meie kinodesse jõudis oluliste kupüüridega: mahendati poliitilist teravust, kärbiti välja naisnäitlejad, kes olid rõivastatud nii, nagu nõukogude massivaatajal näha ei kõlba, ära jäeti löike ja replike, mis polnud «ideoloogiliselt välja peetud» ning kõige krooniks monteriti «Lenfilmis» juurde ka uus poolakeelne pealkiri «Nowe amazonki» («Uued amatsoonid»). Tallinna filmihuvilistel on siiski olnud võimalus võrrelda sedaviisi «modifitseeritud» varianti varem Soome televisioonis näidatud originaaliga.

Sergei Lavrentjevi artiklile tuleks lisada, et k. a. 2. juulil andis NSV Liidu Kinokomitee esimees A. Kamšalov KTV filmiperestroikat puudutaval foorumil sõna, et edaspidi välisfilme enam ei kärbita, neid lihtsalt kas ostetakse või jäetakse ostmata. Ons see lootus lohotus?

S. T.

Alles see oli, kui meie keskajalehed raevukalt kritiseerisid välisfilmide repertuaari. Artiklite peamine mõte oli, et meelelahutus- ja kommertsfilmid demoraliseerivad vaatajat ning võõrutavad tõsisest kunstist.

Välismaiseid linatseoseid süüdistati nõ frontaalselt, pööramata tähelepanu nende kunsti-väärtusele. Lindpriiks kuulutatute loetus seisid kõrvuti maotu «Sinine paradiis» ning «Lahutus Itaalia moodi», primitiivne «Diskotantsija» ja «Džässis ainult tüdrukud». Võiks koguni oletada, et kinopatriotismi seesugune puhang tekkis kellegi näpunäitel. Ent pigem avaldus siin teravalt meil aastatepikku kultiveeritud suhtumine välismaisesse filmi kui mingisse varjatud pahashe.

Kinofikatsiooni ja Filmilaenuetuse Peavalituses on välisfilmide toimetamise ja dubleerimise osakond. Juba nimetus osutab, mida siin eelistatakse, mis on esmatähtis; kuid ega see kedagi hämmastagi. Kellelegi ei tule pähe küsida, miks üldse on vaja välismaiseid filme «toimetada»? Säärane küsimus mõjub ülemustele ilmselt pühaduserüvetusena. Kuidas siis teisiti, see on ju traditsioon, ja pealegi ammune traditsioon!

Tõepoolest, ammune — välisfilmide «toimetamise» traditsiooni rajas juba Eisenstein, kes kahekümne aastate algul löikas Fritz Langi kolmetunnise šedöövri «Mängur doktor Mabuse» hasartselt ümber poolteisetunniseks agitfilmiks nimetusega «Kullatud roisk». Vaevalt et tänased «ümbelõikajad» seda ajaloolist fakti mäletavad. Revolutsioonijärgsed äärmused — nõnda võib südant kõvaks tehes seletada hilisema maître'i öelat tegu —, on tänaseks asendunud harilike ametnike bürokratismiga.

«Meie nõukogude vaatajale pole seda vaja» on «toimetajate» peamine tööloosung. Sellega relvastatud onud-tädid kõrvaldavad välismaalt ostetud filmidest episoode, tegelasi, terveid süzeeliine.

Kuid näiteks mina olen samuti nõukogude vaataja, ja kujutlege vaid, et ma tahan väga näha Bernardo Bertolucci lavastatud «Konformisti». Üks tund ja viiskümmend viis minutit kestnud värvifilm on vapustanud kõiki, olgugi et vaieldava, kuid ometi veenva režissöörikontseptsiooniga. Meie kinodes sama nime all jooksnud film vapustas peamiselt sellega, et võimatu oli üht episoodi teisega seostada ning üldse taibata, mis mustvalgel ekraanil tunni ja kahekümne viie minuti jooksul toimus.

Toodud näide on krestomaatiline ning filmimaailmas ülihästi teada. Just nimelt «Konformisti» lugu meenutati M. Gorki nim

studios, kui valmistuti meie filmilevisse andma Fellini «Amarcordi». Seda lühendati esmalt samuti tubli pool tundi, ent meelde tuletades skandaali Bertolucciga, mõeldi järele ning veendi ülemusi vähendama kärpeid miinimumini. Kuid «Amarcordi» juhtum on erand. Reegliks on hoopis muu.

1973. aastal tuli meie filmilaenutusse Akira Kurosawa «Dodeskaden». Pealkirjastati see aga teisiti — «Trammirataste müriinal» —, et oleks arusaadavam. Isegi sõna «dodeskaden» jäeti dubleerimisel fonogrammist välja. Ilmselt peeti seda rataste kõlksumise häälkulist imitatsiooni liiga jaapanipäraseks ning meie vaatajale ülearseks. Venekeelses variandis kujutab hull poisike trammis uue kõlakombinatsiooniga «dodetutam». Mis seal ikka, täitsa vajalik muudatus!

Kahe tunni ja kahekümne minutisest filmist lubati meil näha ainult üks tund ja kolmkümmend minutit. Arvatavasti tundus film ametnikele pikk ning nad otsustasid muuta selle n-ö dünaamilisemaks. Aga võib-olla hoopis kardeti, et jaapani «põhja» vabad kombes võivad kahjulikult mõjuda nõukogude noorte ebateadlikule osale?

«Dodeskaden» on Kurosawa esimene värvifilm. Režissöör nägi vaeva, lõi oma värvusdramaturgia, ent meie vaatajale näidati filmi mustvalgena. Ma ei suutnud kaua taibata, miks. Hiljem sain teada: seoses värvifilmi terava defitsiidiga oli võetud vastu «tark otsus» lasta värviliseks ekraanile ainult kodumaised filmid. Meil oleval tarvis propageerida oma kunsti. Muidugi. Ent kunsti!

Üks paremaid Itaalia poliitilisi filme, Damiano Damiani «Politseikomissari ülestunnistus vabariigi prokuröriks», tuli ekraanile mustvalgena, sest värvi oli vaja mõnele «Njurka elu» tüüpi pildile. «Serafino», kus hiilgavalt esines Adriano Celentano, mustvalgete koopiade eest peame olema tänulikud mingile armetule komöödiale «Diplomiga Zozulja», Stanley Krameri filmi «Önnista loomi ja lapsi» värvi kadumise eest täname mõnd «Suviste unenägude» või «Pompeji viimsete päevade» vaimus filmi...

Kuid keda tuleks tänada Roman Polański «Tessi» mustvalge (ja enam kui poole tunni võrra lühema) variandi eest? See film nimelt sai «Oscari» ja «Césari» parima operaatoritöö (ja järelikult ka värvilahenduse) eest.

Kestuselt jaotatakse kõik välisfilmid meil kolme rühma. Kahejaolised, kestusega kaks tundi kümme (harva kakskümmend) minutit; ühejaolised kassafilmid — neil lastakse armulikult meie silma rõõmustada üks tund ja kolmkümmend (vahel ka nelikümmend) minutit; ja viimaks need, mida filmilaenutuse ülitarkade asjameeste arvates «rahvas ei vaata». Siin on demonstreerimise piirajaks tund viihest minutist, vahel koguni tund ja viis minutit.

Millele säärased piirangud öieti tuginevad? Kas filmide kunstiväärtusele? Ons selles mingi süsteem? On küll. Süsteem väljendub kahes sõnas: kärpida kõike.

Uhtviisi innukalt lühendatakse ülemaailmselt tunnustatud šedöövreid ja tõesti ebaõnnestunud filme. On tunne, et toimetamisasakonna töötajatel hakkavad lihtsalt käded värisema, nähes mittevene kirjadega filmikarpe. Aga seda kõike pole muidugimõista vaja mitte vaatajatele. Seda on vaja filmilaenutusele. Kui film ei kesta mitte üks tund ja nelikümmend minutit, vaid tund ja kümme minutit, saab päevas anda kaks seanssi rohkem ning järelikult paremini täita finantsplaani. Kui raha on käega katsuda, ei hakka keegi pärima, kuidas see on saadud. Seega milleks meile «Tootsie», «Maria Brauni abielu», «Daniel», «Reis Indiasse», «Jahipidu» jne, jne algupärasel kujul?

Hiljuti kuulsin öudustundes mitmete varasemate aastate tähtteoste ostust. Hästi, Fellini «8 1/2» on mustvalge, kestab kaks tundi viihest minutist, seda vahest ei puudutatagi. Aga ameerika režissööri Francis Ford Coppola «Kõnelus» on üks tund viiskümmend kaks minutit pikk. See tähendab, et parimal juhul näete lisaks mõne ameerikanisti kümminutist esinemist, kus selgitatakse Coppola eksikäike. Ja filmi näidatakse nagu kahe-seerialist. Kuid halvem võimalus — ikka see tund ja kolmkümmend.

«Amadeus» kestab kaks tundi nelikümmend minutit, «Fanny ja Alexander» ning «Gandhi» — koguni üle kolme tunni.

Muide, ei maksa erutada. Alati võib ju minna teise kinno, kus näidatakse originaalkujul filme «Testament», «Mercedese» juhi toimik», «Vasika aasta», «Katsu ellu jääda» ja nõnda edasi, lõputult...

SERGEI LAVRENTJEV

Ajakirjast «Sovetski Ekran»
tõlkinud SULEV TEINEMAA



Marc Chagall. *Ingli langemine*. 1923—1933—1947. Baseli Kunstmuseum.



Marc Chagall. *Üksindus*. 1933. The Tel Aviv Museum, Tel Aviv.



Marc Chagall. *Ajal pole kaldaid*. 1930—1939. Moodsa Kunsti Muuseum, New York.

590

Eesti külast maailmajao tippu

Eesti muusikaloos pole vist kontrastirohkema saatusega isiksust kui oli Olav Roots. Põlvnedes eesti maasoolasest keskkonnast (isa Udernas koolmeister), päris ta küll tugevad kultuurilised ideaalid, märksa napimalt aga majanduslikke eeldusi nii kuluka ja riskantse eriala omandamiseks kui muusika. Vaid erakordne anne ja tohutu töövõime tõstsid ta professionaalses muusikas nähtavale kohale. Kui edu näis stabiliseeruvat, varises kogu ehitus ootamatult kokku... Nähtavasti just see asjaolu kurnas ta tervist niivõrd, et ka lõplik varing tuli järsku ja enneaegselt (63-aastaselt).

8-aastaselt alustas ta klaveriõpinguid Pärnus (õpetajaks I. Eschtam-Adamson), edasi Tartu Kõrgemas Muusikakoolis (A. Hippius, A. Lemba), viimases tutvus ta viiuliga ja jätkas tõsisemaid kompositsiooniõpinguid (H. Eller). Dirigendiks tookord Eestis õppida ei saanud, kuid juba 19-aastaselt sai ta siiski kätt proovida «Vanemuise» aiakontserti juhatades. Onneliku juhuse tõttu pääses vastne dirigent ka Riia ja Kaunase orkestri ette eesti muusikat esitama.

Tookord toetas teda Heino Elleri autoriteet, kes tegi kõik oma andeka õpilase jaluleaitamiseks. Tema õhutusel sooritas Roots 1931. aastal pärast Tartu Kõrgema Muusikakooli lõpetamist justkui ühe hooga Tallinna Konservatooriumi lõpuksamid nii klaveri kui ka kompositsiooni erialal. Ellerial ja teistel sõpradel õnnestus hankida Rootsile raha õppereisideks 1933. aastal Pariisi, kaks aastat hiljem taas samasse A. Cortot' kursustele; 1937. aastal täiendas ta ennast dirigendina juba Viini Muusikaakadeemia juures, külastas dr F. Weingartneri loenguid, suvel osales aga Salzburgi muusikakursustel, kus tookord olid pedagoogideks N. Malko, B. Baumgarten, C. Krauss ja B. Walter. Nüüd avanesid ka kodused ukSED avaramalt. Lisaks avalikele sümfooniakontsertidele juhatas ta «Estonias», 1938 G. Donizetti «Don Pasquale», 1939 F. Auberi «Fra Diavolot». Ja 1939. aastal kutsutigi O. Roots Eesti Ringhäälingu orkestri peadirigendiks, kus ta saavutas koosseisu järsu kasvu ja pani suurt rõhku algupärase repertuaari esitamisele. Lausa programmiliselt kõlavad ta sõnad 1939. aasta «Raadiolehes» nr 52: «Eesti heliloomingu võimalikult sagedane ettekandmine on kahtlemata ringhäälingu orkestri olulisim, tulemuste tähtsam ja hinnatavam ülesanne. Sel teel saab elavaks ja mõjustavaks meie rahvuslik helilooming, nii tutvub temaga kogu rahvas, õppides üha enam mõistma ja hindama rahvusliku muusika hingelähedasemat tukset ja kunstilist väärtust. See tiivustab ikka intensiivsemale tööle ka neid, kes end pühendanud loominguale.» Õeldu tõestuseks kõlasid orkestri esimesel uusaasta raadiokontserdil (1. I 1940) vaid eesti helitööd: A. Uritamme «Fantaasia», H. Elleri «Koit» ja «Videvik», E. Aava «Eesti tants», E. Tubina «Kolm eesti tantsu», A. Lemba «Hällilaul», E. Kapi «Neli temperamenti». Järgnema pidi suur Beethoveni sari, mis sai vaid alata ja pidi katkema sõjaolude tõttu. Selle kavatsuse realiseeris ta alles aastate pärast — Bogotás. Kuid suurimaks teeneks eesti muusikale olid tema Tubina-interpretatsioonid, Tubina sõjaeelse ja -aegse loomingu esmäesitused.

Olav Rootsi muusikaautoriteet kinnistus eriti tugevalt pärast 1940. aasta vapustavaid sündmusi. Peale püsitöö konservatooriumis ja orkestri juures usaldati temale kogu kavandatud Moskva dekaadi muusikaline ettevalmistamine. Ta organiseeris komisjone ja alakomisjone, rändas mööda maad, et välja selgitada parimad koorid, koloriitsemad rahvusliku muusika kandjad, et neid lülitada dekaadile sõitjate koondrühma. Hooaeg 1940/41 oli talle vist küll elu tegevuskirevamaid... Ja siis tuli sõda, lagunenu orkester, lõpuks kultuurivaramed...

1944. aasta sügisel lahkus O. Roots Eestist. Aasta pärast loeme tema intervjuust Rootsis ilmunud ajalehele «Välis-Eesti» (nr 50, 16. XII 1945, rubriigis «Nädala jutuaajamine»): «Minul ei ole ju midagi öelda! Ja mida ongi kirjutada inimesest, kel isegi arhiivikohta pole, ning kelle ainuke nn. «kindel koht» on kord lauluõpetust nädalasa seegi rongimatka taga Sigtunas — sealse Eesti gümnaasiumi juures.

pole sellel vähemutki kaalu, sest töötamiseks siin dirigendina väljavaateid ei paista olevat (— — —), sest Rootsis on suuri sümfooniaorkestreid ainult kolmes linnas — Stockholmis, Göteborgis ja Malmös. Seda on siiski sedavõrd vähe, et kõigil rootsi jõududelgi ei jätku võimalust nende juures tegutseda, rääkimata siis võõrast.» Ja küsimusele tulevikukavadest vastab ta siiralt: «Mul ei olegi neid. Ma ei julge neid veel püstitada, sest nii palju ebakindlust on õhus (— — —).»

Kõigele vaatamata suutis ta selleski olukorras esile tõusta — pianistina. 1946. aasta 1. veebruaril tõi ta Stockholmi Konsertföreningen'i orkestri ja C. Garaguly juhatusel esiettekandele E. Tubina Klaverikontsertiino, millesse kohalik kriitika suhtus soodsalt. Jätkus ka juba kodumaal kõrgelt hinnatud kammeransamblisti töö (algul koos C. Aumerega, hiljem teistegagi). Neil Rootsis veedetud ja tema jaoks siiski pooltegevusetult möödunud aastatel avaldas ta eesti kultuuriloos vist küll ainulaadsemad ja unikaalsemad Tubina sümfooniade kirjeldused — ja muidugi õpetas lapsi ning juhatas koolikoori «rongimatka taga». Nii möödus seitse aastat, kuni saatus paiskas ta sootuks uutesse oludesse, millest lähemalt Kadi Purru artiklis. Omalt poolt lisaksin aga veel ühe värvika ladinaameerika hinnangu...

25. märtsil 1961 avati Buenos Aireses Teatro Colón'is järjekordne kontserdi-hooaeg külalisdirigendi Olav Rootsi juhatusel. Kohaliku suurajalehe «La Nacion» arvustaja mainis oma ülitunnustavas arvustuses sel puhul järgmist: «Mullu toodud Olav Rootsi muusika tõlgitsemiskunsti üksikasjalikuma ülevaate juurde võime nüüd lisada, et ta on osutunud meie kontinendi autoriteetsemaks dirigendiks.»

AVO HIRVESOO



Olav Roots 30. aastate fotol.



Olav Roots 70. aastate algul.



Olav Roots Colombia Sümfooniaorkestri proovil.

Eestlasest Colombia aukodanik

STP

KADI PURRU

Colombias, teisel pool Atlandi ookeani, on väga raske tajutavaks teha eesti kultuuri omapära. Piirjooned vene ja teiste liiduvabariikide rahvuskultuuride vahel kipuvad ähmastuma. Igasugused abstraktsed ja teoreetilised seletused suubuvad ikka umbkaudsuse ja ligiläheduse uttu. Ent viidates oma päritolule samast maailmanurgast, kust oli Colombiasse tulnud maestro Olav Roots, kohate võõrapärase kaasvestleja näol taas selginevat ja mõistvat, samas väga lugupeidavat naeratust.

Kuhu küll pole sõda meie kaasmaalasi pillutanud! Maailmas ei ole vist riiki, kus ei elaks vähemalt üks maarjamaalane. Ajaloo keerukatel ja vastuolulistel etappidel on suurem osa väliseest-

lasi otsinud küsitavat toetuspunkti arenenud Lääne-Euroopa või Põhja-Ameerika riikides. Ka Eesti Ringhäälingu sümfooniaorkestri noor andekas dirigent Olav Roots sattus 1944. aasta sõjakeerises Rootsi. Jätkates seal aktiivset muusikalist tegevust, esines ta dirigendina ja pianistina nii Rootsis kui ka teistes Euroopa maades ja linnades: Münchenis, Hamburgis, Zürichis, Londonis jm, kuni ta 1952. aastal kirjutab alla Colombia Rahvusliku Konservatooriumi (*Conservatorio Nacional de Musica*) pedagoogi ja sümfooniaorkestri dirigendi töölepingule. See geograafiliselt nii ootamatu pööre Olav Roots elus sai teoks tänu toleleagse Colombia Rahvusliku Sümfooniaorkestri (*Sinfonica Nacional*) 71



esimesele viiulile — eestlasele Hubert Aumerele.* Ent astunud samm osutus saatuslikuks. Soostudes esialgu vaid aastaks täitma töökohustusi Colombias, ei võinud Olav Roots ilmselt arvatagi, et ta jääb sellele kaugele ja eksootilisele maale kogu eluks, muutudes sealse muusikakultuuri harijaks ja suunajaks; et temast saab Colombia aukodanik, mille-

* Hubert Aumere muusikalise tegevuse kohta Colombias põhjalikumad andmed puuduvad. On teada, et Colombia Rahvusliku Sümfooniaorkestriga sidus HA end 1950. aasta lõpus. Tegutsedes orkestri kontsertmeistrina esines HA sageli ka solistina. Kohaliku muusikakriitika hinnangud tema esinemiste kohta on olnud alati kiitvad ja Colombia muusikaüldsus hindab kõrgelt HA teeneid. HA tegutses Colombias 1955. aastani, siirdudes siis (O. Rootsi lese Astrid Rootsi andmetel) Münchenisse.

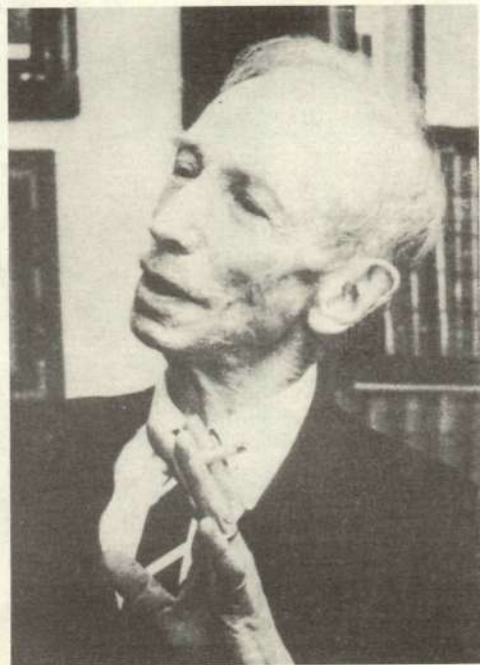
kohase medali president Heras Restrepo talle 1967. aastal üle annab; et Lõuna-Ameerika mullas, Colombia pealinnas Bogotá asuval saksa kalmistul leiab puhkepaiga tema põrm.

Olav Rootsi saabumisega Colombiasse 1952. aasta lõpul algab tema küpse ea jõuline ja väidetavalt ka määravaim loomeetapp. Algab uus ajajärk ka Colombia süvamuusika arengus. Perioodi 20. VII 1953, päevast, mil Olav Roots astus esmakordselt publiku ette Colombia Sümfooniaorkestri (*Orquesta Sinfonica de Colombia*) peadirigendina, kuni 30. I 1974, päevani, mil ta suri, nimetatakse Colombia muusikaringkondades «Olav Rootsi ajastuks» (*La era de Roots*).

Iseloomustades kokkuvõtlikult Olav Rootsi muusikalist tegevust Colombias, leiab sealne kriitik Hernando Caro Mendoza, et seda saab väärtustada ainult ligilähedaselt — niivõrd hiiglaslik on olnud tehtu! Aastatel 1952—1974 oli Olav Roots kahe suure muusikalise kollektiivi, Colombia Sümfooniaorkestri ja Bachi-nimelise kooriühingu (*Sociedad Coral Bach*) peadirigent ja administratiivne juht, oli samal ajal pedagoog Rahvusliku Ülikooli juures asuvas konservatooriumis (*Conservatorio de Musica de la Universidad Nacional*), esines soolokontsertidega ja klaverisaatjana, oli lugematute kammerkontsertide organiseerija. Mälestusbrošüürist, mille andis välja Colombia Kultuuriministeerium aasta pärast Olav Rootsi surma, leiame statistilised andmed: Olav Roots on oma orkestriga 20 aasta jooksul ette kandnud 200 helilooja loomingut kogu maailmast ning 26 Colombia helilooja ligi 150 teost.

Ent võidukate arvude taga on, nagu märgitakse uurimuses «Muusika ajalugu Colombias», «... kakskümmend pikka aastat triumfe ja heitlusi, täis õnnestumiste ja raskustele allajäämise päevi, mille põhjused on enamikus tingitud

Guillermo Uribe Holguin.



maa ebastabiilsest olukorrast».¹ Riigis, mille majandus ja tööstus võitlevad suurte raskustega, ei eraldata just suuri summasid kultuuri tarbeks. «Maestro Rootsi töö oli range enesedistsipliini, ülimalt ennastsalgavuse ja suure andumuse eredaks näiteks, mis sai riigi poolt nii tagasihoidlikult tasatud...»² Nii kirjutas Colombia nimekaim muusikakriitik, Olav Rootsi üks lähedasemaid sõpru, maailmakuulsa Colombia poedi León de Greiffi vend Otto de Greiff.

Colombia Sümfooniaorkestrile pandi alus valitsuse erakorralise dekreediga 24. XI 1952. See aga ei tähendanud sugugi täiesti uue organisatsiooni sündi. Pigem oli see vanale, ammuloodud organisatsioonile uue, elujulisema vormi otsimine, efektiivsem ja kaasajegsem leping riigi mahajäänud majanduslike tingimuste ning kasvavate kultuuriliste ambitsioonide vahel.

Sümfoonilise muusika juured Colombias saavad alguse möödunud sajandi keskpaigast, kui Bogotá hakkavad tegutsema esimesed tõsist muusikat propageerivad orkestrigrupid. 1846. aastal asutab Enrique Price Bogotá Filharmonia Ühingu (*Sociedad Filarmónica de Bogotá*), esimese 40 orkestrandiga sümfooniaorkestri Colombias, mis oma tegevuse kümne aasta jooksul jõudis korraldada 54 kontserti. Hääbuvaid muusikalisi algatusi püüdis taaselustada Enrique Price'i poeg Jorge Price, rajades 1882. aastal riigilt saadud dotatsiooniga Rahvusliku Muusikaakadeemia (*Academia Nacional de Musica*), mille tegevusse oli planeeritud nii professionaalsete muusikute kasvatamine kui ka kontserttegevuse organiseerimine. 1910. aastal asub muusikaakadeemiat juhtima, mis tänu valitsuse 2. XI 1910 dekreedile muutub Rahvuslikuks Konservatooriumiks (*Conservatorio Nacional de Musica*), väljapaistvaim Colombia helilooja Guillermo Uribe Holguin. 1920. aastal loob Holguin konservatooriumi baasil Sümfooniakontsertide Ühingu (*Sociedad de Conciertos Sinfónicos*), «mis oma organisatsioonilt sarnaneb vana konti-

¹ J. I. P. Escobar. Historia de la musica en Colombia. Colombia Ltda., 1980, lk 185.

² O. de Greiff. Olav Roots diez anos despues. Boletia de Programeas de Radio Nacional, 1984, nr 3.



Olav Rootsi mälestusbrošüür, Colombia Kultuuriministeeriumi väljanne.

nendi orkestritega».³ Euroopas hariduse saanud ja end seal korduvalt täiendamas käinud Holguin suudab orkestri taseme nii kõrgele viia, et saavad võimalikuks ka rahvusvahelise mainega solistide esinemised.⁴

Seoses Rahvusliku Konservatooriumi üleminekuga Rahvusliku Ülikooli administratiivseks koostisosaks, organiseerub 1936. aastal ümber ka Sümfooniakontsertide Ühing. Sünnib Colombia Sümfooniaorkestri otsene eelkäija, iseseisev organisatsioon Rahvuslik Sümfooniaorkester, riikliku toetusega 32 000 dollarit aastas. Seades eesmärgiks orkestri kunstilise taseme olulise tõusu, sõlmib Colombia valitsus lepingud mitme Euroopa muusikuga: viiuldaja Herbert Froelichiga, altist Gerardo Rothsteiniga ja tšellist Fritz Wallenbergiga, kelle ülesandeks saab nii osalemine orkestris kui ka pedagoogiline tegevus konserva-

³ La Orquesta Sinfonica de Colombia. Bogotá, 1954, lk 14.

⁴ 1927 — viiuldaja Remo Bolognini, 1931 — tšellist Bougomil Sykora, 1932, 1934 — pianist Ignaz Friedman, 1932 — pianist Claudio Arrau, 1933, 1935 — viiuldaja Joseph Matza, 1933 — viiuldaja Zimbalist jt.

tooriumis. Ääremärkusena võib öelda, et niisugune õppejõudude-esinejate kutsumine suuremate kultuuritraditsioonidega maadest on Ladina-Ameerikas üldse väga levinud. Seda tingib ühelt poolt rahvastiku etniline kirevus ja teiselt poolt noorte rahvuskultuuride õhin kiiresti õppida vana maailma suurtest eeskujudest (milleks taasleiutada jalg-ratast?). Probleemid tekivad aga imporditud kultuuri mugandumisel rahvuskultuuri.

Rahvusliku Sümfooniaorkestri tegevus dirigent Guillermo Espinosa juhtimisel aktiveeris oluliselt Colombia muusikaelu. Kontserttegevus muutus korrapäraseks, süvamuusika tähtsaimaks stimuleerimis- ja propageerimisvormiks said muusikafestivalid⁵, üha

⁵ 1938. a toimus Bogotá's Iberoameerika muusika festival mitme Ladina-Ameerika riigi osavõtul. 1945. aastast saavad alguse Cartagena muusikafestivalid.



Esinemisel.

sagedamini saabus Colombiasse rahvusvahelise mainega külalisesinejaid.⁶

1947. aastal lõi Rahvusliku Sümfooniaorkestri loominguline stabiilsus kõikumata, dirigent Guillermo Espinosa suundus elama Ameerika Ühendriikidesse. Teda asendas äsja New Yorgis muusikaõpingud lõpetanud kolumbialane Jaime León, kellel paraku jätkus entusiasmi vaid üheks aastaks. Kultuurilisi ettevõtmisi halvas ka Colombia erakorraline poliitiline situatsioon neljakümnendate aastate lõpul. Aasta 1948 on üks traagilisemaid Colombia ajaloos. 9. aprillil tapetakse liberaalide partei vasakpoolse tiiva esindaja Jorge Gaitan. Järgneb mitmeaastane verine kodusõda liberaalide ja konservatiivide vahel, mille haavad veritsevad veel tänaseni. Kinnisideena painab vägivalla (hisp k — *violencia*) teema Colombia kunstnike ja kir-

⁶ Mainigem mõningaid neist: 1938. aastal esines koos Rahvusliku Sümfooniaorkestriga pianist Arthur Rubinstein; 1941 tšiili pianist Claudio Arrau ning ungari päritoluga (Ameerika Ühendriikides tegutsev) Bartóki ja Kodály heliloomingu suurepärase esitaja György Sándor; 1946 osalesid Cartagenas korraldatud teisel muusikafestivalil hispaania kitarrist Andrés Segovia ja poola päritoluga Mehhikos elav viiuldaja Henryk Szeryng. 1947 esines Cartagenas viiulikunstnik Mischa Elman.

Olav Roots ja Artur Rubinstein.



Aukodanikuks pühitsemine.

janike meeli. (Meenutagem meilgi tuntud García Márqueze loomingut.)

Rahvusliku Sümfooniaorkestri tegevus sel ajal küll vaibub, ent siiski ei katke. Tänu Gerardo Rothsteini hoolitsusele ja juhtimisele, kellega Colombia valitsus oli sõlminud koostöölepingu 1936. aastal, jätkuvad orkestri esinemised külalissolistidega.⁷

Rahvusliku Sümfooniaorkestri kontserttegevus baseerus neil aastail rahvusvahelise mainega külalissolistide esinemisel. See rahvusliku muusikaelu edendamise kompromisslahendus kätkes siset vastuolu. Ühelt poolt aitas sõjajärgse Euroopa keeruline poliitiline olukord ja kultuurielu ebastabiilsus (Colombiasse esinema sõitnud interpreetid olid enamjaolt kõik Ameerika Ühendriikidesse emigreerunud eurooplased) kindlasti kaasa sellele, et rahvuslikud ääremaad maailma muusikaorbiiti üldse

⁷ 1948 — viiuldajad Jacques Thibaud, Schönbergi õpilane Adolf Busch, pianistid Rosita Rekar, Rudolf Serkin, 1949 — pianist Nikita Magaloff, viiuldajad Jean Tomasow ning Joseph Matza. 1950 korraldati ülinoores dirigendi Roberto Benzi (s 1937!) juhtimisel suur turnee mööda Colombiat.

1950. lõpul täienes orkester kahe uue solistiga: fagotimängija Alberto Fortinaga ja eestlasest viiuldaja Hubert Aumerega. 1951.—1952. a külalisesinejatest võiks mainida pianiste Lily Krausi, Wilhelm Backhausi, José Iturbit, viiuldaja Joseph Szigetit.

tõmmati. Teisalt aga esitas külalisesinejate muusikaline meisterlikkus kõrged nõudmised Rahvuslikule Sümfooniaorkestrile. 1936. aastast kestnud Rahvusliku Sümfooniaorkestri tegevus oli kasvatanud küllalt laialdase ja nõudliku muusikapubliku ning välja töötanud hinnangukriteeriumid, mis vajasid kinnistumist ja edasiarendamist. Vajadus tõusta vana maailma professionaalsete muusikastandarditeni muutus mõdapääsmatuks. Ent sümfooniaorkestri ees seisvad probleemid ei omanud kitsalt kunstilist aspekti. Nad olid sügavalt põimunud poliitikaga. Meenutagem, et maal, kus majanduslikud raskused on ikka olnud iga kultuurilise ettevõtmise põhiliseks nurga- ja komistuskiviks, on professionaalse muusikalise hariduse omandamine seotud suurte rahaliste väljaminekutega. Seetõttu on süvamuusikatradsioonid (kuna see kunstiliik nõuab nii esinejatelt kui kuulajaskonnalt kindlat ettevalmistust) Colombias sotsiaalselt determineeritud — see on majanduslikult hästikindlustatud eliidi kultuuriline tegevusala. Siit ka valitsuse soosing, toetus sellele kunstivormile.

Nagu juba mainitud, valitses Colombias alates 1948. aastast kaos. Olukorda ei suutnud oluliselt muuta ka 1951. aastal uue presidendi Laureano Gomezi kehtestatud tsiviildiktatuur, mis 1953. aasta juunis asendus kindral Rojas Pinilla sõjalise diktatuuriga. Diktatuuriaegset perioodi kuni 1957. aastani, s o Pinilla kukutamiseni, iseloomustavad lõputud dekreedid ja korraldused, valitsuse püüded reorganiseerida ja normaliseerida riigi elu. Kõik see puudutas ka kultuuri. Valitsus läkitas saadikuid Ameerikasse ja Euroopasse küll parima dirigendi, küll parima režissööri otsinguile.

Kiratseva ja väljasuremistendentse ilmutava sümfooniaorkestri päästmiseks võttis valitsus ette hulga kultuuripoliitilisi samme, millest tähtsamaks oli rahalis-organisatsioonilise toetuse saamine mitmetelt riiklikelt institutsioonidelt (640 000 dollarit). Sümfooniaorkestri koosseisu täiendati paljude Euroopast (enamasti Austriast, Saksamaalt, Hispaaniast) Colombiasse tööle kutsutud muusikutega. Kohalikud orkestriliikmed pidid aga läbi tegema range loomingulise konkursi. Lõpptulemusena kujunes

välja küllaltki internatsionaalne orkester, kuhu kuulus 51 Colombia ja 26 välismaalasest interpreti.

Väga teravalt seisib päevakorral sümfooniaorkestri kunstilise juhi ja peadirigendi probleem. Oli juba tehtud ettepanek kahele saksa-juudi päritoluga Ameerika Ühendriikidesse emigreerunud dirigendile, Bruno Walterile ning Otto Klempererile, kui selgus, et potentsiaalne dirigent — eestlane Olav Roots — viibib juba Rahvusliku Konservatooriumi õppejõuna Colombia pinnal.

1952. aastal reorganiseeriti Rahvuslik Sümfooniaorkester Colombia Sümfooniaorkestriks, mille peadirigendiks nimetas Colombia valitsus Olav Rootsi. Guillermo Uribe Holguin kommenteerib sündmust järgmiselt: «Lõpuks ometi, lausa tõelise ime läbi, tärkas taas 1952. aastal surmaoosias viibinud orkester, millele anti nimi, mida ta tänaseni kannab, nimi, millel tänu orkestri kompetentseima dirigendi Olav Rootsi püüdlustele on nii Colombias kui ka väljaspool Colombiat teenitud kuulsus».⁸

1952. aasta novembris loodud Colombia Sümfooniaorkester alustas, vaatamata sellele, et orkestri koosseis ei olnud veel täielikult komplekteeritud, 1953. aasta veebruaris proovidega.

Sümfooniaorkestri esimene kontsert toimus 20. juulil 1953. Äsja oli kehtestatud sõjaline diktatuur, kindral Rojas Pinilla lootis kodusõja kaoses korda luua. Soovides jätta muljet näilisest korrast ja heolust riigis, korraldati sümfooniaorkestri ametlik, igati esinduslik avatseremoonia. Kohal viibisid president Rojas Pinilla, kardinal Crisanto Luque ja teised kõrged aukandjad. Avakontserdi kavas olid Beethoveni Kolmas sümfoonia, Bachi «Brandenburgi kontsert» nr 3, Wagneri avamäng ooperile «Nürnbergi meisterlauljad». Orkestri ja dirigendi saavutuste kohta märgib kriitik Hernando Caro Mendoza, et avakontsert üllatas sügavasti, tekitades tuleviku suhtes kõige helgemaid lootusi.

Tõepoolest oli järgnev aeg viljakas ja aktiivne. Publiku ette astuti kord, sageli isegi kaks korda nädalas uute kavadega, mis ainult erandjuhtudel tulid korda-

⁸ U. Holguin. Transformaciones de nuestra Sinfónica. Brošüüris X aniversario de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Bogotá, 1962, lk 34.

misele. Kohe hakati esinema ka väljaspool Bogotád ning andma õppekontserte üliõpilasauditooriumile.

Paljude kriitikute meelest pälvisid erilist tähelepanu 1953. aastal Smetana avamäng ooperile «Müüdnud mõrsja», Beethoveni Esimene sümfoonia, Dvořáki süit «Šeherezade» ja Stravinski süit «Tulilind». Väljapaistvate solistidena nimetatakse orkestri liikmeid, viulda-jaid Hubert Aumeret, Frank Preussi ja Luis O. Biavat, flötisti Oscar Alvarezt, harfimängijat Arlette Bezdechit.

Erakordseks muusikasündmuseks kujunesid kahe rahvusvaheliselt tuntud pianisti, Paul Badura-Skoda (esitas Mozarti ja Beethoveni loomingut) ja eriti Arthur Rubinsteini esinemised (kavas Chopini Teine ja Tšaikovski Esimene klaverikontsert). Arthur Rubinstein ütles Colombia ajakirjandusele antud intervjuus: «Kohtusin suurepärase orkestriga. Mind informeeriti, et selle orkestri reorganiseerimine on alles äsja lõppenud. Kui te juba nii lühikese ajaga olete tõusnud praeguste tulemusteni, siis olen veendunud, et aasta pärast võite olla üks parimatest orkestritest Ladin-Ameerikas. Põhiliselt kõitsid mind keelpillid, mis kõlavad elavalt ja laitmatus rütmis. Vaskpillide hulgast tõstaksin esile esimest trompetit, mis on muinasjutuline. Kohtusin kõrgetasemelise dirigendi Olav Rootsiga. See kõik on kergendanud tunduvalt minu tööd. Olen harjunud esinema maailma parimate orkestritega, maailma parimate dirigentide käe all. Kuid alati olen pidanud pühendama pikki tunde sellele, et kooskõlastada temporütme, mida ma nõuan, ja nüansse, mis mulle meeldivad. Koos Colombia Sümfooniaorkestriga ja koos teie suurepärase dirigendiga ei näinud kaks proovi. Olen kindel, et tänu heale orkestrile ja tema dirigendile võin Bogotá kuulajaskonnale kinkida kõrgetasemelise kontserdi.»⁹

Juba sama aasta detsembri algul toimusid Colombia Sümfooniaorkestri esimesed külalisesinemised Ecuadori pealinnas Quitos. Nelja kontserdiga pälvis orkester nii publiku heakskiidu kui ka Ecuadori valitsuse tähelepanu (kontserte külastas Ecuadori president koos oma

saatjaskonnaga). Kavas olid kõrvuti maailma muusikaklassikaga — Liszt, Tšaikovski, Mozart, Dvořák, Weber, Enescu — Colombia heliloojate Uribe Holguíni, Rozo Contrerese, Bermúdez Silva, Adolfo Mejía¹⁰ teosed. Eriti suur menu sai osaks Paul Duka orkestriskertsole «Võluri õpilane», «mida ap-lausiga tungivalt korrata paluti ning missugust võimalust dirigent Olav Roots kohe entusiastlikult kuulajaskonnale ka pakkus».¹¹

Ka Ecuadori ajakirjanduse hinnangud olid erakordselt kiitvad. Üks selle riigi autoriteetsemad muusikateadlasi — Francisco Alexandre — kirjeldas ülevoolava vaimustusega Colombia Sümfooniaorkestri esinemisi Quitos, vaadeldes seda kui erakordset sündmust maa kultuuriloos: «... Colombia valitsus on enda poolt Quitosse saatnud esindus-

¹⁰ Guillermo Uribe Holguín (1880—1970) omandas hariduse Pariisis. Ühendas oma loomingus orgaaniliselt rahvusliku kreooli alge impressionistliku muusikatunnetusega. Tema loomingupäränd on hignlaslik: ooper «Furatena» (1946, baseerub tšibtšade mütoloogial), 7 sümfooniast, sümfoonilised poeemid «Tsuruna» (1940), «Konkistadoorid» (1959), üks klaveri- ja kaks viulistikontserti, instrumentaalkvintetid, sonaadid, kooriteosed, laulud, lugematu hulk klaveripalu ning «300 pala rahvuslikus laadis», colombia muusikalise folkloori eredaim näide. Tema sulest on ilmunud autobiograafiline teos «Colombia muusiku elu» («Vida de un músico colombiano»). Jose Rozo Contreras (s 1894) on Bogotá Rahvusliku Puhkpilliorkestri dirigent. Muusikalise hariduse sai dirigeerimise ja kompositsiooni alal Roomas ja Viinis. Ta on tuntud just rahvusliku suuna arendajana Colombia muusikas. Parimate teoste hulka kuuluvad orkestrisüit «Colombia-maa» ja Avamäng nr 2 orkestrile. Jesus Bermúdez Silva (s 1884) omandas muusikalise hariduse hispaania helilooja ja pedagoogi Conrado del Campo juures. Tema looming on tihedalt seotud Colombia folklooriga. Tähtsamateks teosteks on sümfooniline poeem «Torbellino», kvepillikvartett, klaveritrio, klaverisonaant rahvuslikel teemadel, «Kõlm balletitantsu».

Adolfo Mejía (s 1906) omandas muusikalise hariduse USA-s (1927—1930). Seejärel töötas Rahvusliku Sümfooniaorkestri bibliograafina, jätkates samal ajal muusikaõpinguid Bogotás. 1939. sõitis Pariisi end kompositsiooni alal täiendama. Naastes Colombiasse jätkab mitmepalgelist tegevust rahvusliku muusikakultuuri arendamisel, olles põhiliselt Cartagena muusikafestivalide korraldaja. Tema heliloomingust on olulisemad «Improvvisatsioon», «Bachiaana», «Hispaania kapritšo harfile ja orkestrile», «Hispaania tantsude süit». 12. X 1953 esitas Colombia Sümfooniaorkester Bogotás esmakordselt Adolfo Mejía sümfoonilise poemi «Ameerika».

⁹ La Orquesta Sinfonica de Colombia, lk 36—39.

¹¹ La Orquesta Sinfonica de Colombia, lk 40. 77

likema vaimse saatkonna — Colombia Sümfooniaorkestri. [- - -] Quitolastele avanes esmakordselt võimalus kuulata tõelist sümfoonilist muusikat kogu selle žanri rikkuses ja toreduses (. . .).» Aja-lehes «El Sol» kirjutab F. Alexandre Olav Rootsi kohta: «Orkestri dirigent Olav Roots on täiuslik muusik, kompetentne kõigis oma kunsti sfäärides ja rikkaliku muusikaliste kogemuste pagasiga. Lisaks dirigendioskustele on ta veel Euroopas tunnustuse võitnud kui virtuoosne pianist, kellel on olnud võimalik pikka aega koostööd teha selliste kuulsate orkestrijuhtidega nagu Paul Paray ja Charles Münch. Need andmed Olav Rootsi eelneva muusikalise tegevuse kohta aitavad mõnevõrra põhjendada seda erakordset dirigendivõimekust, millega ta oma orkestrit juhendab. Täiesti kindel: ta on oma taktikepi vahetanud võlukepike vastu, mille abil orkester on muutunud kõigest mõne kuu vältel üheks parimaks sümfooniaorkestriks Lõuna-Ameerikas, vääriline esinema ükskõik missuguses maailma linnas. Tõesti ei tea, mis paneb rohkem Olav Rootsi imetlema, kas tema tundlik kunstnikunärv, tunnetuse maalilisus, interpretatsiooni plastilisus, peen läbinägelikkus leida täiuslikem kooskõla muusikalise dünaamika ja staatika vahel või omadus, mis Olav Rootsi suurusjärguga dirigentide juures peaks olema loomulik — esitatavate helitööde põhjalik ja väga täpne tundmine, kuna ta dirigeerib peast maailma muusikaklassikasse kuuluva sümfoonilise muusika põhirepertuaari.»¹²

Isegi teadlik ladinaameeriklaste tundeküllasuse ja ohjeldamatu temperamendiga arvestamine eespool toodud tsitaadi puhul ei tohiks desorienteerida põhjamaist mõdotunnet ja kainust — fakt jääb faktiks — Ladina-Ameerika kultuur oli Olav Rootsi muusikalist tegevust mõistnud ja hinnanud.

Colombia Sümfooniaorkestri kontsertmeisterit Hubert Aumeret tituleerib F. Alexandre suurepäraseks viuldajaks nii laitmatu professionaalsuse kui ka huvitava muusikalise interpretatsiooni poolest.¹³

¹² La Orquesta Sinfonica de Colombia, lk 49.

¹³ Hubert Aumeret esitas Colombia Sümfooniaorkestriga Quitos 7.—8. XII 1953 Tšaikovski Viilulikontserdi.

Tõestamaks, et Colombia Sümfooniaorkestri ja Olav Rootsi esimene tööaasta oli tõesti viljakas, võib mainida, et pärast Quito turneed osaleti kaheksandal Cartagena muusikafestivalil. Esitati Mozarti, Beethoveni, Weberi, Brahmsi, Mendelssohni, Saint-Saënsi, Dvořáki ja Stravinski loomingut. Tuntumatest orkestriga esinenud solistidest võiks nimetada New Yorgi *City-Opera* koloratuursopranit Virginia McWatersit ja kuulsat prantsuse pianisti Robert Casadesusi poega Jean Casadesusi. Kahte kontserti juhatas ka Guillermo Espinosa.¹⁴

«Tõepoolest, Colombia Sümfooniaorkestri esimene erakordselt aktiivne hooaeg demonstreeris selgelt loomingulisi ambitsioone, maestro Rootsi ja orkestri liikmete tõsidust ning vastutus-tunnet, millega nad oma töösse suhtusid.»¹⁵ tões kriitika.

Järgnevatel aastatel (1954—1956) jätkus sümfooniaorkestri tegevus elavalt. Tähelepanuväärsemaks sündmuseks 1954. aastal loeti kahte kuulsat ungari päritoluga Minneapolise sümfooniaorkestri dirigendi Antal Dorati juhutatud kontserti. Pärast esinemisi ütleb Dorati intervjuus: «(Beethoveni) Kolmanda sümfoonia ettekandmiseks piisas ainsast orkestriga tehtud proovist. Minu praktikas on seda juhtunud ainult maailma parimate orkestritega töötades. Olav Roots on suurepärase dirigent, seda näitab tema lühiajaline koostöö orkestriga.»¹⁶ Colombia konservatiivide partei ajaleht «El Tempo» märgib: «Muidugi, dirigent nagu Dorati võib korda saata imesid, ent mitte taevaseid. Nii et kui sümfooniaorkester, vaatamata väikestele eksimustele, on suutnud järgida Antal Dorati taktikepi lööke, siis sellepärast, et maestro Roots on kõigi oma oskustega suutnud orkestri taset oluliselt muuta.»

1954. aastal külastas Colombiat helilooja Paul Hindemith, kes dirigeeris kolme oma heliteost: «Sümfoonilisi metamorfoose», «Nobilissima Visione't» ja «Maalikunstnik Mathist».

¹⁴ Guillermo Espinosa kuulus sel ajal Washingtonis asuva Ameerika Muusikafestivalide Liidu organiseerimiskomiteesse ning täitis Panameerika Liidu Kultuuri-probleemide Uingu muusikasektsiooni juhi ülesandeid.

¹⁵ La Orquesta Sinfonica de Colombia, lk 51.

¹⁶ Sealsamas, lk 60.

Sagedased olid 1954. aastal sümfooniaorkestri esinemised Colombia teistes suuremates linnades Medellinis ja Calis. Medellinis, millel tol ajal oli Colombias kultuurse ja progressiivse linna kuulsus, kirjutati muusikaajakirjas «Medellin Musical» Olav Rootsi kohta: «(...) maestro Roots tõestas kolmel siin korraldatud kontserdil, et ta on suurepärase muusik, tunneb põhjalikult esitatavat repertuaari ja suhtub kriitiliselt selle ettekandmisse.» Samas märgiti, et tänu Olav Rootsi ja orkestri pingsale tööle on sümfooniaorkester võimeline interpreteerima maailma muusikaklassikat ja näitama, et Colombia muusikakultuuri professionaalne tase on tõusnud.

Ka Calis võeti Colombia Sümfooniaorkestri esinemised vastu suure õhina ja paatosega. Ajaleht «Relator» tituleeris seda isegi Cali kultuuriloo kõigi aegade tähtsaimaks sündmuseks, hinnates orkestrit ja tema dirigenti parimateks Lõuna-Ameerikas. Kaalu lisas veel asjaolu, et solistina esines pianist Claudio Arrau, kellele suunatud kiiduavaldused olid muidugi lõputud.

Olav Rootsi koostööst Claudio Arrauga on jäänud ka lühike dokumentaalne tunnistus. Ajalehes «El Pais» ütleb tšilli pianist Olav Rootsi kohta: «Seda muusikut ja dirigenti peate hoidma Colombias lukustatud uste taga, et ta ära ei saaks minna, sest ta on teile ja muusikakultuurile väga tähtis ja vajalik.»

1954. aasta muusikahooaja ülevaade resümeeruski järelusega, et Colombia Sümfooniaorkestri tegevus on kujunenud rahvusliku uhkuseks, vääriliseks esindama Colombia kultuuri rahvusvahelisel areenil.¹⁷

Colombia Sümfooniaorkestri kontsertprogramm täienes üha uute heliteostega. Pingsaim tähelepanu oli pööratud muidugi klassikale, eelkõige Beethoveni, Bachi, Brahmsi, Tšaikovski, Mozarti, Haydni, Wagneri, Sibeliuse muusikale. Suurt huvi pakkus orkestrile ka kaas-aegsema muusika interpreteerimine, kanti ette Honeggeri, Raveli, Rousseli, Dukasi, Poulenci, Debussy, Respighi, Pizzetti, Petrassi, Menotti ja Carlo Jacino¹⁸, Este'vezi, Comargo Guarnieri,

Britteni, Vaughan Williamsi, Ivesi, Sommersi, Barberi, Rodrigo, Stravinski ja Hindemithi helitöid. Tänu Olav Rootsile tutvuti Ladina-Ameerikas ka Eduard Tubina loominguga: 1955. aastal esitati tema Viies sümfoonia (Colombia pressis andmetel esiettekanne Lõuna-Ameerikas) ja 1957. aastal Kontrabassikontsert (solist — Manuel Verdeguer, Colombia pressis andmetel esiettekanne maailmas).

Püüdes igati arendada rahvuslikke muusikatradiitsioone, võeti sümfooniaorkestri programmi ka paljude Colombia heliloojate teoseid, kusjuures kolumbialased leebusid väga võõramaalase Olav Rootsi innust mõista nende rahvusliku heliloomingu omapära. Nii jõudsidki kuulajateni Uribe Holguini «Kolm kreooli balletti» («Tres Ballets Griollos»), Pidulik marss «Bochica», «Indiaani kontsert» («Concierto Indigena»), «Coriolanus», Neljas ja Viies sümfoonia; Luis Antonio Escobari¹⁹ Divertisment orkestrile (Colombia muusikakriitika peab seda üheks parimaks rahvusliku süvamuusika helitöök), Kontsertiino flöödile, «Lastesüit» («Suite Infantil»); Roza Contrerases «Romansid ja süit Colombia-maa» («Romanzas y Suite Tierra Colombiana»); Bermúdez Silva «Rahvuslikud tantsud» («Danzas Tipicas»), «Torbellino»; Santiago Velasco Llanose²⁰ Väike sümfoonia, Fabio González Zuleta «Heroiline estamp» («Estampa Heroica»), Andante ja fuuga.

Olav Rootsi tegevus Colombias ei piirunud üksnes sümfooniaorkestri dirigendi kohustega. Ta oli mitmete teistegi muusikaliste ürituste eestvedajaks. Ulatuslikumaks ja tähtsaimaks ettevõtteks

¹⁹ Luis Antonio Escobar (s 1925) omandas muusikalise hariduse Bogotá Konservatooriumis, hiljem täiendas end Lääne-Berliinis. Esimese rahvusliku balleti («Avirama») autor. Tuntumad helitööd: sümfooniline «Epitaaf Jorge Gaitanile» (1962), kantaat «Vanne Bolivarile» koorile ja orkestrile (1964), mitmed ooperid, sümfooniad, klaveri- ja flöödikontserdid, Divertisment orkestrile, kaks keelpillikvartetti, kaks sonaati viiulile ja klaverile, klaverisonaadid ja kolm klaverisonaatiini.

²⁰ Santiago Velasco Llanos (s 1915) on helilooja, kelle teosed, olles allutatud neoklassitsistlikule stiilile, püüdlavad ka rahvusliku väljenduslaadi poole. Colombia Sümfooniaorkester on kandnud ette tema «Indiaani tantsu», «Lühikest sümfooniat», sümfooniat keelpillidele, süiti «Onu Guachupecito».

¹⁷ La Orquesta Sinfonica de Colombia, lk 60.

¹⁸ Carlo Jacino — itaalia päritoluga Bogotá Konservatooriumi direktor.

kujunes töö Bachi-nim Kooriühingus. Ühingu loodi 1952. aasta lõpul tänu entusiastlikule muusikapedagoogile Ernesto Martinile, kes aga peagi suri. Kuigi Ernesto Martinit ajendas soov panna alus professionaalsele koorimuusikale Colombias, oldi sellest eesmärgist tege-
likkuses väga kaugel: koori liikmeteks olid asjaarmastajad, kes sageli ei suut-
nud isegi nooti lugeda.

Olav Rootsi koostöö ühinguga algab 1955. aastal. Ilmselt innustus ta koori ja sümfooniaorkestri kooslusest sündivast muusikaliste suurvormide interpreteerimise võimalusest. H. Mendoza kirjutab: «Maestro on kahtlemata üks kõigi aegade võimekamaid koorijuhte Colombias, ta pühendas suure osa oma ajast ja talendist *gratis et amore* suurejoon-
liste heliteoste ettekandmiseks koori ja orkestriga.»²¹

Tõepoolest, Olav Rootsi käe all muutub asjaarmastajatest koosnev kooriühing kollektiiviks, võimeliseks koos Colombia Sümfooniaorkestriga ette kandma selliseid muusikalisi suurteoseid nagu Haydni «Theresia missa», Borodini «Polovetside tantsud» ooperist «Vürst Igor», Debussy «Sireenid» (1955), Mozarti Reekviem (1956), Beethoveni Missa c-moll ja Üheksas sümfoonia (1957), Guillermo Uribe Holguíni «Mälestades Bolivari», Luis Antonio Escobari «Talupojakantaat» (1958), Bachi «Magnifikaat», Händeli oratoorium «Messias» (1959), Fabio Gonzáles Zuleta «Te Deum» (1960), Haydni oratoorium «Maailma loomine» (1961), Brahmsi «Saksa reekviem» (1962), Schuberti Missa G-duur (1964), Mozarti «Kroonimississa» (1966), Fabio Gonzales Zuleta «Salmo 116» (1968), Orffi «Carmina burana», Beethoveni «Kristus Olimäel» (1970), Guillermo Uribe Holguíni Reekviem (1970).

Kõige suurejoonelisemaks ja menuka-
maks nii orkestrile kui ka dirigendile kujunes Beethoveni Üheksanda sümfoonia ettekanne 29. XI 1957, sümfooniaorkestri tegevuse viiendale aastapäevale pühendatud kontserdil. Muuseas, selleks sündmuseks valmistudes oli orkester 1957. aasta jooksul esitanud eelnevad kahäksa Beethoveni sümfooniat.

Colombia muusikaüldsus vaatles koo-

riühingu loomingulisi saavutusi peaaegu et muusikalise imena, mis suures osas teostus «tänu Olav Rootsile — ühele kõige professionaalsemale, kohusetundlikumale ning austustväärivamale muusikategelasele, kes on meie keskel viibinud».²²

Suurt osa Olav Rootsi tegevuses hõlmas pedagoogitöö. Palju aastaid juhtis ta koorijuhtimise ja orkestratsiooni ka-
teedrit konservatooriumis. Näiteks võib Olav Rootsi õpilastest märkida mõnina-
gaid, kelle tegevus on oluliselt mõjutanud Colombia muusikakultuuri: Blas Emilio Atehortúa — Colombia Konservatooriumi direktor 70. aastatel, Ernesto Diaz — üks Bogotá Filharmoonia orkestri juhtidest, Luis Biava — Philadelphia sümfooniaorkestri viiuldaja, Jesús Pinzón Urrea — Bogotá Pedagoogikaülikooli muusikaosakonna juhataja, Rito Mantilla — mitme Bogotá koori dirigent, Francisco Lumaqué — rahvusvaheliselt tuntud Colombia rahvamuusika töötleja jpt. Siin hulgas tuleb veel esile tuua kolme Olav Rootsi eriti andekat naisõpilast: Jacqueline Novat, heliloojat, kelle looming on leidnud tunnustust kodumaal ning märkimist ka rahvusvahelistel konkurssidel; Amalia Samperit, ülikooli *Los Andes* koorijuhti ja dirigenti Elsa Gutierrez.

Peale professionaalsete muusikute koolitamise muretseks Olav Roots ka süm-
muusika kuulajaskonna kasvatamise pärast, organiseeris oma orkestriga regulaarselt nn üliõpilaskontserte odavate piletihindadega ja Otto de Greiffi põhjalike kommentaaridega. See muutus traditsiooniks ning on üliõpilaste seas populaarne praeguseni. Sümfooniaorkestri liikmete muusikalise kogemuse täiustamiseks ja mitmekesistamiseks hakati Colombias 1954. aastal korraldama kontserte väljaspool orkestri põhi-
programmi ning viljelema kammermuusikat. Olav Roots võttis sellest osa küll kontsertide organiseerijana, solistide saatjana või kammerorkestri liikmena, pianistina. Kahjuks puudub muusikaajaloolistes allikates Olav Rootsi selle tegevuslõigu kohta põhjalikum ülevaade. Olav Rootsi edu aluseks intiimsemate muusikavormide viljelemisel oli

²¹ H. C. M e n d ó z a. La era de Roots. Olav Roots. Trayectoria artistica. Bogotá, 1975, lk 11.

²² H. C. M e n d ó z a. La Sociedad Coral Bach y La Orquesta Sinfonica de Colombia. Lk 37.

Colombia muusikainimeste arvates tema «täiuslik pianistitehnika, noodilugemise kindlus ja peenelt nüansseeritud löök, erinevate muusikastiilide ja iga üksiku noodid partituuris kompetentne tundmine, absoluutne kuulmine».²³

Erilist tänu ja tunnustust leidis Olav Roots klaverisaatjana. Paljud tema teened kasutanud muusikud kinnitavad, et selles rollis oli ta ületamatu. Integreerudes täielikult helilooja, muusikateose ja interpreediga, suutis ta alati jõuda kooskõlani ja maksimaalse väljendusrikkuseni kõigi nende kolme komponendi vahel, ükskõik, kas oli tegemist modernselt keeruka sonaadi või naiivse lastelauluga.²⁴ Austust äratas asjatundlikkus ja püsivus, millega Olav Roots, istudes klaveri taga, võttis läbi partituuri iga muusikalise fraasi. Colombia muusikute seas liikus Olav Roots kohta käibefraas: «Kõik, mida ta puudutab, muutub muusikaks!»

On jäänud rääkida veel ühest tegevusalast, millele Olav Roots Colombias pühendas loomingulist jõudu ja energiat ja mida ta ise tagasihoidlikult luges üksnes oma hobiks — heliloomingust. Muusikapärand, mille Olav Roots kolumbiallastele jättis (ja loodetavasti tekib kunagi võimalus kuulata ja hinnata seda ka Eestis) ei ole suur. Kõigepealt tuleks nimetada kaht sümfoonilist partituuri: «Variatsioonid ja passakalja» ja sümfoonia. Bogotá asuvas kuulsas kullamuseumis (*Museo del Oro*) on külastajatel võimalik vaadata režissöör Francisco Nordeni²⁵ filmi Colombia alade vanadest indiaanikultuuridest, millele on muusika kirjanutud Olav Roots. Huvitav, kuid ka traagiline on Olav Roots lõpetamata ulatusliku kantaadi saatuse, mis oli loodud León de Greiffi poemide ainetel. Mendoza, kellel oli võimalik isiklikult viibida selle muusikateose sünni juures, jälgida maestrot klaveri taga ühisemas saatemalloid León de Greiffi poetilistele tekstidele, konstateerib hiljem fatalistlikult, et teose partituur, mis Olav Roots surmahetkel oli juba pea-

aegu valmis, ilmselt ei kohta oma Süßmayrit...²⁶

Colombias oli eestlase muusikaliste kujutelmade vastuvõtt ühene: Olav Roots helitööd on vaieldamatult kõrgetasemelised, mida tõestab sümfooniliste väljendusvahendite hea valdamine, teosed on põhjamaiselt karged ning erakordselt hästi instrumenteeritud...²⁷ Ent hinnates kõrgelt Olav Roots muusikalisi võimeid ja oskusi, heidetakse talle ette samas liigset tagasihoidlikkust loomevallas. Otto de Greiff kirjutab: «Paistis, et ta püüdis innukalt varjata neid väärtusi, mida polnud lausa hädavajalik ilmutada. Seetõttu ei saavutanud Olav Roots suurt kuulsust ei oivalise pianistina (nagu ta oli!), esinedes vaid juhuslikult oma sõprade-solistide klaverisaatjana, ega ka küpsete heliteoste loojana, mis väljendasid kaasaegse muusika tendentse ning baseerusid rangetel klassikalistel kaanonitel.»²⁸

«Üllas Don Quijote, kel elu viimase hetkeni tuli kaitsta oma ideaale pahatahtlike interpreetide eest, kes oma pahatahtlikkusega haavasid teda...»²⁹ Olav Roots Achilleuse kannaks oli tema võõramaine päritolu. See andis põhjust ülekohtusteks etteheideteks, nagu oleks Olav Roots propageerinud ainult «välismaist» muusikat, pööramata tähelepanu rahvuslikule muusikapärandile. Nii tuli Olav Rootsil veel elu lõpupäevadel tegelda oma loominguga kainelt asjaliku loetelu koostamisega, kummutamaks seda arvamust. Olav Rootsile assisteeris Otto de Greiff, kes põhjalikult analüüsis antud probleemi: «Enne maestro Roots tegevust oli meie kõige väljapaistvama helilooja Uribe Holguíni looming vaevalt tuntud, paljude aastate jooksul kanti seda ette vaid harvadel juhtudel helilooja enda või mõne teise muusikategelase dirigeerituna. Maestro Roots esitas mitte vähem kui 26 Uribe Holguíni helitööd: sümfoonilist, vokaalsümfoonilist ning esimese vaatuse ooperist «Furatena», mis vastasel juhul oleks võinud jääda hoopis avalikult kõlamata.

Jätkates Colombia muusika vana kaardiväega, piisab kui meenutada Mo-

²³ H. C. Mendóza, La era de Roots, lk 12.

²⁴ Sealsamas, lk 13.

²⁵ Francisco Norden — üks võimekamaid Colombia filmirežissööre, kes suutis Colombia filmile anda rahvusvahelise maine. Eriti tuntud on tema 1984. a valminud film «Kotkaid ei maeta iga päev» («Los condors no entierran cada los días»).

²⁶ La era de Roots, lk 13.

²⁷ Sealsamas, lk 11.

²⁸ O. de Greiff. La obra de Olav Roots. Olav Roots. Trayectoria artistica. Lk 6.

²⁹ Sealsamas, lk 5.

rales Pinot, Bermúdez Silvat, Jerónimo Velascot, Santos Cifuentest, Daniel Zamudiot, Rozo Contrerast, Adolfo Mejiat, Antonia Maria Valenciat. Teised, noorema põlvkonna heliloojad, tegi muusikaüldsusele tuttavaks just maestro Rootsi tegevus. [- - -] Kokku 26 nime ja üle 140 helitöö, mille kohta keegi ei peaks söandama ütelda, et seda on vähe. Kõigist nendest muusika loojatest võib ainult üks näidata üles rahulolematust selles, et tema loomingut on vähe ette kantud — see on Olav Roots ise. Autor, kes esitas oma kaht helitööd (väga kõrgetasemelist!) ainult üksikutel harvadel juhtudel. Oletatavale egoismile vastandus hoopis altruistlik suuremeelus.³⁰

Olav Rootsi poolehoidjad ei unusta seda külgetõmbavat südamlikku siirust, mis õhku: tema publiku ees seisvast mehiselt sihvakast graatsilisest kogust. Iga tema esinemine sünnitas samasuguse innuka vaimustuse, tunnetepalangu, mida suured kunstnikud ikka esile kutsuvad. Need, kellel polnud võimalust hoomata Olav Rootsi vahetut lähedust, ei saa ka tunnetada selle inimliku soojuse tõelist sügavust, mida endast kiirgas selle isiksuse tark headus. Olav Roots oli maestro selle sõna kõige ülevamas tähenduses!

Ta oli õpetajaks-teejuhiks mitte üksnes õpilastele, vaid kõigile, kes tema juurde tulid nõu või üksnes informatsiooni saama. Olav Rootsi loomingulist pärandit ei tule idealiseerida ega ka alahinnata. Seda on vaja tundma õppida. Praeguseks seisneb tõde selles, et Olav Rootsi elutöö on läbi uurimata ja mõtestamata nii Colombias kui ka Eestis. Käesolevas artiklis püüti mõningate Colombias ilmunud muusikaajalooliste kirjelduste põhjal anda esmast ettekujutust Olav Rootsist, tema isiksusest ja tegevusest Colombias sealsest kultuurikontekstist lähtudes. Pole kahtlust, et Olav Rootsi Colombia-aastate loominguiline pärand on huvitav ja rikas. Ka ajaloolisi dokumente on selle kohta rohkesti (Colombia Sümfooniaorkestri arhiiv, Olav Rootsi enda kirjutised ja päevikud); informatsiooni Olav Rootsi tegevusest võivad veel anda Bogotás elav

Olav Rootsi lesk Astrid Roots ja tema poeg Jaan Roots, endised orkestriliikmed, õpilased . . .

Käesolev artikkel saigi teoks tänu Olav Rootsi lese Astrid Rootsi kaasabile, kes lahkelt lubas need kokkuvõtlikud brošüürid, mis on pühendatud Olav Rootsile ja tema tegevusele Colombias jätta Eestisse, Teatri- ja Muusikamuseumile.

KADI PURRU — Kadi (Cady) Purru de Rey (sünd. 1954 Tartus), teatrikriitik, aastast 1983 elab Colombias. On praegu Leningradi Riikliku Teatri-, Muusika- ja Kinematograafia-instituudi aspirant. Kirjutab väitekirja Colombia teatrist.

³⁰ O. de Greiff. La obra de Olav Roots, lk



Rein Kotov. Peep Puks Karjalas, juuni 1986.



Peeter Linnap, Rein Kotov. Miniatuurid.

Ühest fotovõistlusest

(5)

AGO RUUS

Üleldisel eesti fotoelu elavnemise ajal¹ mõjus aastavahetusel korraldatud «Tallinn-filmi» stuudiosisene fotovõistlus veelkordse meeldiva kinnitusega eespool öeldule. Nii nagu praegu kogu eesti fotokunstis, olid ka sellel võistlusel uute tuulte toojad eelkõige noored fotomehed.

Filmistuudios on ka varem korraldatud selletaolisi fotoüritusi, seda eelkõige tänu Peeter Toominga ja Peeter Ülevainu energilisele tegevusele. Tänavune fotovõistlus kuulutati välja mõnevõrra uuendatud reeglendiga. Põhieesmärk — saada väärtuslikku lisa filmistuudio töid ja tegemisi kajastavatele fotodele.

On tekkinud paradoksaalne olukord, et asutusel, kus enamik töötajaid tegeleb kas otsestelt või kaudselt ajahetke talletamisega fotograafilisel menetlusel, puudub oma pildi-

¹ Vt P. Toominga. «Eesti foto '86». SV 13. II 1987.



Rein Kotov. Arvo Iho.

Aare Leinpere. 1905. Barrikaad filmivõtete eel. Leningrad, 23. november 1986.



ajaloo kogu. Ajakirjanduses ilmub vähe heatasemelisi pilte filmitegijatest, studio tegevust kajastavatel näitusestendidel korduvad aastast aastasse ühed ja samad ammunähtud võtted. Ometi pildistavad stuudios assistendid ja operaatorid, kunstnikud ja toimetajad ning kümned teised. Aastate jooksul peaks järelkult olema kogunenud mahukas pildimaterjal, mille tegelikust väärtusest aga puu-

dub informatsioon. Arvatavasti pole kõik pildid võrdsel professionaalsel tasemel ning selektsiooni ülesandeid peaks hakkama täitma studiosisene fotokonkurss. Iga aasta lõpus täieneks filmistuudio fotoarhiiv võistlusele saabunud parimate fotodega.

Oleme jõudnud viimaks ka äratundmisele, et on aeg alustada eesti filmikunsti ja sealjuures ka studio «Tallinnfilm» ajalugu kä-

Heikki Asaru. Mihkel Ratas
mahaajetud Kaerusaare ta-
lus. 1985.



RAHVUSLIKKUSEST TEATRIS

1986. aasta lõpul toimunud 4. Varssavi rahvusvaheliste teatrikohtumiste ajal korraldas ITI Poola keskus sümposiumi «Rahvuslikkusest teatris».

Kanada kriitik Don Rubin rääkis oma kodumaal vallandunud diskussioonist teemal «Millist teatrit võib nimetada rahvuslikuks?». Selle põhjustajaks sai nende Rahvusteatri välisreis, mida kritiseeriti rahvusliku omapära puudumise ja Kanada autorite mittemängimise eest. Kanadas on kahte tüüpi teatreid: riigi subsideeritavad ametlikud teatrid ja avangardistliku suunitlusega väikelavad. Rubini arvates peab Kanada rahvuslik teater olema selline, mida ei näe kusagil mujal.

Poola TV teatrisakonna juht Jerzy Koenig meenutas professor B. Korzeniewski seminare, kus õpetati tudengeid leidma oma rahvusidentust. Loojad jätvavad oma jälje ka teatrikunstis. Seepärast on Shakespeare erinev inglased, prantslastel ja poolakatel. Seepärast jäi Mihhail Tšehhov kui suur näitleja ka Ameerika Ühendriikides vene näitlejaks. Poolakate «eriline rahvuslikkus» on tingitud nende ajaloo.

Rootsi kriitik Claes Englund rääkis «rändavate kriitikute» probleemist. Festivali külalstades ei näe nad teatris ei rahvuslikke probleeme ega spetsiifikat. Välja otsinud mingi «maailmateatri» etaloni, ei esita nad endale küsimust, kus ja kelle jaoks on etendus tehtud.

Antoine Vitez, *Théâtre National de Chaillot*' direktor, juhtis tähelepanu asjaolule, et prantsuse keeles tähistab üks sõna nii rahvuslikku kui ka riiklikku. See on omamoodi kena, kuid ka kohustav. Vitez rõhutas teatri tähtsat osa rahvusliku mälu kujundamises. Teater pöördub tihti ajaloo poole — see annab tunnistust meie minevikuigatsusest.

Tuleviku kohta arvas Vitez, et satelliittelevisioon võib muuta teatrit, nii nagu fotograafia tõukas omal ajal maalikunsti teistele teedele. Maalikunst kaotas oma tähtsuse tegelikkuse peegeldajana ja võis tegelda teiste küsimustega. Teatril jääb elav kontakt, see on tema eelis.

Läänesaksa kriitik Manfred Linke andis lühikesse ülevaate teatri arengust Saksamaal alates 1767. aastal *Natzional Theater*'i asutamisest. «Rahvuslikust vaimust» olid kantud Lessingi draamad, samuti Max Reinhardti neoromantilised lavastused. Ainuke periood, mil saksa teater ei olnud rahvusidentne, olid aastad 1944—1960. Pärast sõda häbenesid paljud sakslased oma rahvust. 60-ndatel aastatel hakkasid saksa laval taastuma rahvuslikud traditsioonid, eriti etenduste visuaalse

(Jürg lk 91)

sitlevate materjalide süstemaatilist korraldamist (valdava osa neist moodustavad fotod). On räägitud Eesti kinomuseumi loomise vajalikkusest. Vastavate ruumide puudumisel pole siiski tegudeni jõutud, olgugi et entusiasme jätkub ja tahet ka.

Möödunud aegu meenutades tuleb praegu mõelda ka sellele, mis on ja mis jääb meie tänast elu tulevikus meenutama. Studios on mitu kutselist fotograafi, kuid nende töö piirdub eelkõige mängufilmide teenindamise ja nende fotoreklaami valmistamisega. Praeguse töökorralduse juures, kus fotoreklaami komplekti ei kuulu enam fotod filmigrupi tööst, ei ole fotograafid huvitatud filmitöö kõõgipoole pildistamisest. Seega on fotoaparaadiga kolleegide õlgadele laskunud tähtis ja vajalik missioon — aidata jõudumööda kaasa meie tänase päeva jäädvustamisele, fotokogu loomisele. Huvi ja head tahet selleks paistab jätkuvat, nagu näitas oodatust palju agaram osavõtt toimunud fotovõistlusest (15 fotehuviliselt üle 200 töö).

Lõpetuseks «Tallinnfilmi» 1986. aasta fotovõistluse tulemusel. Zürii (Peep Puks, Ants Säde, Jaan Kiõseiko, Hardi Volmer ja Ago Ruus) jagas seekord preemiad järgmiselt:

Peaauhind (100 rbl) — fotoseeria «Miniatuurid I—IX», autorid operaatori assistendid PEETER LINNAP ja REIN KOTOV

I preemia (75 rbl) — fotoreportaaz mängufilmi «Näkimalad» filmivõtelt, autor operaatori assistent KADI TÖKKE

I preemia (75 rbl) — fotod «Arvo Iho I» ja «Arvo Iho II», autor REIN KOTOV

Preemia said veel Karl Lõhmus, Heikki Aasaru, Tõnu Talivee, Mart Taevere, Jaak Elling ja Villu Reimann. Kõige aktiivsemaks ja ka resultatiivsemaks osutus Rein Kotov, saades konkursil neli preemiat.

Jääb loota, et uuel aastal võib vaadata uut fotokollektsiooni meie filmielust.

Veel kord utmisest «Eesti Telefilmis»

ALLAN KULLASTE:

Jaan Ruusi ääremärkustelt «Äraspidi utmisest «Eesti Telefilmis»» (TMK nr 6) ei saa nõuda utmise sügavat analüüsi. Küll aga oleks tahtnud «Eesti Telefilmis» stsenaariumi kolleegiumi liikme selleski korrespondentsis näha suuremat asjatundlikkust ja faktitäpsust, samuti enesekriitilist meelt. Autoril on utmisest filmitootmises pisut lihtsustatud ettekujutus. Kui utmine seisaks «riiulifilmide» ekraanile toomises ja hääletamise korraldamises filmide vastuvõtmiseks, siis peaksid tulemused olema toepoolset juba näha. Asi on hoopis keerulisem.

Kõigepealt on vaja muutusi filmide, eriti minevikku ja tänapäeva kajastavate mängu- ja dokumentaalfilmide sisus, teiste sõnadega filmide stsenaariumides. Neid polegi nii lihtne teha, kui minevikku vaadates pidada silmas vajadust mõndagi ümber mõtestada, uurida arhiivides ja asuda täitma ajaloo valgeid laike. Suurt süvenemist nõuavad tänapäeva keerukad utmisprotsessid majanduses, veel rohkem aga inimeste teadvuses, võitlus uue ja vana vahel, esimeste kogemuste avamine.

Muutusi on vaja samuti töökorralduses, sest kord ja distsipliin on utmise kõige kägagakatsutavamad reservid. Korda hakati Telefilmis nõudma juba mõni aeg tagasi, kuigi püsis legend, et loominguks on kõige viljastavam tegutseda ««Eesti Telefilmis» nimelises partisanisalgas». Kuid korrast ja distsipliinist on asi veel kaugel. Hädad algavad stsenaariumide kolleegiumi tööst ja kanduvad üle kogu filmitootmise protsessi, mis kulgeb väga ebarütmiliselt.

Ja samal ajal on tarvis mõelda ka tulevikule, kaadri ettevalmistamisele.

Need on utmise tõelised probleemid. Nüüd aga äraspidi utmisest, mille kinnituseks on autori arvates «riiuliladestuste» kasv, filmide kollektiivse vastuvõtmise muutmine karika- tuuriks, suur ja ebamäärane bürokraatia- mehhanism filmitootmise ümber. Nendes asjades on vaja jõuda selgusele.

Kõigepealt «riiulifilmidest».

Eesti Televisiooni selleks eraldi moodustatud komisjon vaatas läbi 13 telefilm, mis valmisid ajavahemikul 1966–1986 ega jõudnud vaataja ette. Mõnede filmide tee ekraanile tõkestati omal ajal selle tõttu, et nad näitasid tegelikkust ausalt, mis aga ei mah-

tunud väljatöötatud skeemidesse ega toetavad vastuvõetud otsuseid. Ühekülgsed otsuste alusel seismajäänud filmid on tänaseks ekraanile jõudnud («Rõõmuratas», «Postscriptum», «Liivi rannal») või jõuavad sinna lähemas tulevikus.

«Riulifilmide» inventuur vastab utmise vaimule. Oli tarvis selgusele jõuda seismajäänud filmide tõelises väärtuses («riiulifilm» ei tähenda kvaliteedimärki), tunnustada vigu ja võtta õppust. Täna tarkuse ja nõudlikkusega võib öelda, et «riiulifilme» on tunduvalt rohkem, sest nende hulka oleksid pidanud kuuluma ka need telefilmid, mis ilustasid tegelikkust, näitasid unelmaid tõe pähe ja jäid pärast ekraanil näitamist sisuliselt «riiulile» nagu paljude ettevõtete toodang kauplustes.

Majanduses püütakse praegu olukorrast välja pääseda riikliku vastuvõtuga. See karm administratiivne abinõu ei vasta täiel määral küll utmise vaimule (lahendus on ikkagi majanduslike meetodite rakendamises), kuid üleminekuperioodil tõkestab see siiski praagi tee ja sunnib täitma kvaliteedi nõudeid. Analooiliselt võib talitada ka filmitootmises. Sel puhul «riiuliladestuste» kasv ei pruugi tähendada ega tähendagi äraspidi utmist.

Kui utmise sisu seisaks «riiulifilmidest» lahtisaamises, siis tuleks vaid latt allapoole lasta. Kuid utmine nõuab vastupidist: filmide ideelis-kunstiline tase peab tunduvalt tõusma. Ja see tase on ainuke kriteerium, mille alusel saab utmise käiku hinnata. Seda tuleb analüüsida ja siin on «Eesti Telefilmis» ja tema stsenaariumide kolleegiumi töös suuri puudusi.

Mis puutub aga «Eesti Telefilmis» «riiuliladestuste» kasvu käesoleval aastal, siis faktides peab olema täpne. Ainus film, mille valmimine on takerdunud, on jutustus nn ärikatest. Ja seda põhjusel, et filmi autorid põhjendavad «ärikate» eksistentsi ja annavad sellega nende tegevusele tuge. Meil on aga tarvis filmi, mis mõistaks hukka sellise mõttemaailma, mille kõlbelised tõekspidamis- ed rajanevad spekulatsioonile ja kergele är- elamisele.

Mis puutub kolme ülejäänud «riiulifilmi», siis «Võõrad öös» ning «Tõnise ja Mäe vahel» planeeriti saatekavva enne ajakirja kuuenda numbriga trükkiminekut. Kas Jaan Ruus oli tõesti niivõrd haaratud oma kinnisideest või

on tegemist lihtsalt kontrolli puudumisega? Dokumentaalfilm «210 sammu» on valmis ja jõub peatselt ekraanile. Loomingulisel arutelul soovivat filmigrupil materjali täiendada 1987. a alguse sündmustega, mille tõttu filmi tootmistsükkel pikenes. Kui tahetakse rahuldavast head või heast väga head teha, siis pole tegu küll äraspidi utmisega.

Edasi filmide vastuvõtmisest.

Utmise tingimustes on mõistetav soov suuremale demokraatiale ja avalikustamisele filmide vastuvõtmisel. Neid nõudeid peavad täitma eelkõige filmitootmise juhtimise kollegiaalsed organid — telefilmide stsenaariumide kolleegium ja kunstinõukogu. Kuid demokraatia ei välista ainujuhtimist, asjade kollektiivne arutamine personaalset vastutust. Võib välja mõelda filmitootmise mitmesuguseid mudeleid, kuid kollegiaalse ja ainujuhtimise põhimõtete ühitamisest ei saa mõõda minna.

Need põhimõtted leiavad «Eesti Telefilmis» rakendamist. Vastuolud on tekkinud sellel pinnal, et telefilmi stsenaariumide kolleegiumi ja komitee juhtkonna arvamused pole alati kokku langenud. Aga mis on selles halba? Võib-olla on nendes vastuoludes just dialektiline mootor, mis aitab filmitootmist edasi viia?

«Eesti Telefilmi» kunstinõukogu moodustati aga hoopiski mitte konfliktisituatsiooni tõttu stsenaariumide kolleegiumiga, vaid tootmisest sõltumatu kollegiaalse organi loomiseks filmide vastuvõtmisel, kes igakülgselt analüüsiks filmide ideelis-kunstilisi väärtusi ja puudusi ning teeks komitee juhtkonnale oma ettepanekud. Kunstinõukogu koosseisu määramisel arvestati, et selles oleksid esindatud kõik loominguilised liidud ja erinevate kutsealade esindajad (nii kuuluvad kunstinõukogusse R. Maran, M. Põldre, R. Kangro, E. Vetemaa ja teised tuntud inimesed).

Telefilmi kollegiaalsed organid ei vabasta komitee juhtkonna personaalset vastutusest. Kunstinõukogu ei võta tööpoolest valmis filme vastu, sest üleliiduliselt kehtivate eeskirjade kohaselt peab seda tegema «filmitootmise organisatsiooni juhtkond». Senise praktika põhjal võib öelda: kui kunstinõukogu soovib filmi vastu võtta, siis üldreeglina leiab see ka juhtkonna kinnituse. Viimase viie aasta jooksul on loodud 198 telefilmi ja neist pole ekraanile jõudnud kunstiliste puudujääkide tõttu kolm filmi («Piim», «Sinise taeva all» ja «Pasunakoos» «Helikon»).

Kuid filmide tootmisprotsessis on ka juhtmeid, kus filmiloojate ja juhtkonna arvamused ei lange kokku. Siin on juhtkonnal tarvis oma hinnanguid ja arvamusi nii kunstinõukogule kui ka filmiloojatele põhjendada. Senini on need põhjendused vahenditult jõudnud küll filmi režissööri ja toimetajani, kuid tule-

vikus peab informatsioon juhtkonna otsustest olema avalikum ja konkreetsem.

Juttu oli ka sellest, et teravate elunurkade mahaviilimiseks on kasutatud mitmesuguseid meetodeid. Ühe näitena tuuakse ametkondade arvamuse arvestamine, kelle probleeme film puudutab. Kuid ka teravate nurkade allesjätmise huvides on kasulik ära kuulata oponendi arvamus. Sellest võib ainult kasu tulla.

Lõpetuseks filmitootmise planeerimisest ja 1988. aasta plaanist välja jäänud filmidest.

Telefilme tootvate organisatsioonide üks praktilisi ülesandeid on rikastada kohalikke ja üleliidulisi teleprogramme. Seetõttu ülevad filmide tootmise plaanide aruteludel oma sõna Eesti Televisiooni nõukogu ja komitee kolleegium, samuti üleliidulise komitee filmitootmise organisatsiooni esindajad, kes tunnevad üleliiduliste programmide vajadusi ja koordineerivad ühtlasi eri liiduvabariikide tegevust.

On selge, et nõuandjate ja kooskõlastajate pikk rida venitab plaanide koostamist, kuigi praktika kinnitab, et vajaduse korral võib plaan elu nõudeid küllaltki operatiivselt arvestada. Praegu otsitakse teid, kuidas filmitootmise pidurdusmehhanisme kõrvaldada.

1988. aasta telefilmide plaani formeerimisel oli aeg mõelda Nõukogude Eesti 50. aastapäeva tähistamisele. Niisugune film oli ka komitee kolleegiumile esitatud plaanis. Alles arutelu käigus selgus, et aastapäevafilmi all mõeldi portreefilmi J. Käbinist. Oleme arvamisel, et sotsialistliku töö kangelase J. Käbini elu ja tegevus vääriv filmiloojate tähelepanu. Kuid see film ei asenda rahva saatuse ja viimaste aastate sündmuste eepilist jäädvustamist.

Teine etteheide puudutab fosforiidiprobleemi väljajätmist 1988. aasta telefilmide plaanist. Jääb mulje, nagu televisiooni hoiduks kõrvale rahvast erutavast ja aktuaalsest teemast. Kõik teavad, et asi pole nii. Fosforiidiga seotud keskkonnakaitse probleeme on üles tõstetud ja käsitletud mitmetes saadetes, eeskätt aga saatesarjas «Panda». Loomulikult on probleem oluline ja kaalukas, et seda ka filmidokumentina jäädvustada. Kuid Jaan Ruus peaks teadma, et dokumentaalfilm ei saa võtta endale ülesannet regulaarselt informeerida vabariigi üldsust uurimistööde käigust. Seda tehakse operatiivselt ja järjekindlalt saatesarjas «Panda» ja informatsiooni-programmides. Kuid ka dokumentaalfilm fosforiidiprobleemidest lülitati 1988. aasta plaani üleminekufilmina 1989. aastasse, sest on ju teada, et esialgsed uuringud fosforiidi kaevandamise võimaluste väljaselgitamiseks on kavas lõpetada 1988. a III kvartalis.

Need on faktid, mida tuleb ausalt oma lugejatele serveerida. Uutmine pole moesiga ega moesõna, see on pikaajaline ja raske prot-

sess. Vastutust ja tööd nõutakse igalt inimeselt. Tänapäeval ei piisa nõuseadmise oskusest ja retoorilistest küsimustest.

«Eesti Telefilmi» stsenaariumide kolleegium peab hakkama täitma oma põhiülesannet — looma õigeaegselt valminud stsenaariumidega filmitootmise aluse. Seniajani käivitub tootmine igal aastal alles suve hakkul, millele järgneb tormamine ja plaani täitmine iga hinnaga. Aasta algul lõpetatakse eelmise aasta töid. Vähe korraldatakse heade stsenaariumide saamiseks võistlusi, mitte alati ei lähtuda loomingu hindamisel kõrgetest ideelis-kunstilistest kriteeriumidest.

Kahtlemata on õige, et «Eesti Telefilmi» osa meie kultuuripildis on vaja tõsta. Täna sed nõuded eeldavad senise töö hoopiski kriitilisemat analüüsi, kuid seda üksnes tõese faktilise materjali alusel.

VASTUSE VASTUSEKS

Tavaliselt kuulub kriitikavastuse rubriik küll ajalehte, ajakiri oma pika ja kohmaka ilumumistsükliga ei suuda olla operatiivne. Käesoleval juhul on tegemist Allan Kullaste, Eesti NSV Riikliku Televisiooni ja Raadio Komitee esimehe tungiva sooviga — publitseerida tema kriitikavastus. Selliseid ametikirju meie ajakiri tavaliselt ära ei trüki — samasuguse tähtede hulga eest mahuks TMK-sse kolm filmiarvustust.

A. Kullaste vastus ignoreeris kriitilisi märkusi Eesti NSV Riikliku Televisiooni ja Raadio Komitee juhtkonna aadressil, asudes arvustama arvustajat. See on mõistagi esimesi endakaitse viise — heita kõigepealt varju arvustajale.

Tunnistan, «autoril on uutmisest filmitootmisest pisut lihtsustatud ettekujutus», tõepoolest. Juhtisin tähelepanu sellele, et telefilmides on pikema aja jooksul omaks võetud tendents — läheduse dogmadest ilustada tegelikkust, kõnelemata juba terava probleemiseade vältimisest, ja et seda tehakse toetudes kohalike ja Moskva ametkondade huvidele ning üleliiduliste filmitellijate arvustuste soovidele; et filmide käiklaskmise ja vastuvõtmise protseduur on äärmiselt kohmakas ja Teleraadio-komitee esimehe hinnangud valmis filmidele on jäänud avalikustamata ja on — peatoimetaja või tegijate endi vahendusel — mitmel puhul vaieldavad, et mitte öelda mõistetamatu.

Riulifilmidest. Poleks mõtet vaidlustel selle üle, mis planeeriti enne, kas artikkel numbrisse või filmid saatekavva, lõppkuupäevad on sellised: «Võo-

rad öös» oli eetris 7. juunil, «Tõnise ja Mäe vahel» 16. juunil, «Auvahtkond» («210 sammu» täiendatud variant, mis võeti nn. kahel lindil vastu üks päev enne seda, kui A. Kullaste oma kaastöölle alla kirjutas) — 6. augustil, «Kadunud asjade hulgast» (mis pärast kriitikat post factum 5. juuni kuupäevaga lõpetamata kujul vastu võeti) pole veel eetris olnud. Ajakirja TMK nr 6 signaaleksemplar anti üle 11. juunil, tiraaž tuli müügile 15. juunil (signaali üleandmine plaanis 6. juunil («Ajakirjanduslevile» üleandmine plaanis 12. juunil).

Heameel on tõdeda, et kirjutise trüki-kojas oleku ajal kahe filmi probleemid lahenesid (see siiski ei tee olnud bürokraatlikku segadust ega filmitegijate närvikulu olematuks) ja et käesoleva vastuse kirjutamise ajaks on märgitud neljast kolm filmi eetris käinud. Tahaks aga siiski tagatist, et analoogilised tõkkes ja segadused ei tõuseks järgmiste filmide ette nõndasamuti, sest vastusest tuleb ilmselt välja lugeda, et kriitika ja etteheited on põhjendamatu ning need pole tehtud «tõese faktilise materjali alusel». Segaduste põhjustest ja mitmetest asjaoludest läheb A. Kullaste vaikides mööda, s. h «Eesti Telefilmi» kunstinõukogu esimehe küsimus; «riulifilmid» all ei leia käsitust n-ö varjatud riulifilmid, need, mis on kord küll eetris olnud, kuid aastaid tagasi, ja mille kaardil märkus: näidata vaid erikorraldusel vms. (näit. «Helin», «Kuidas portreerida orelit», «Meie Arturi» esimene, kärpimata variant, «Arvo Pärt novembris 1978» jmt.). Nende filmide kohal hõljuvad ebamäärased eitused, samalaadsed ja samas vormis, mis konkreetselt vaidluse all oleva nelja filmi asjus, — vääriskid TMK-s eraldi käsitlust.

«Eesti Telefilmi» probleemid on muidugi tunduvalt laiemad ja sügavamad. Juba aasta ja kuu tagasi kõneldi «Eesti Telefilmi» parteigrupi aruandluskoosolekul valjuhääli, et telefilmis valitseb seisak, tuulevaikus, et enamik filmidest on hallid, pealiskaudsed, «elukauged õiendid kõrgemalseisvale organile». Rõhutati: «on tarvis kõikide lülide psühholoogilist ümberhäälestumist alates assistentidest ja lõpetades komitee esimehega». Olukord aga püsib (monteerijate ja assistentide töökorraldus on koguni halvenenud).

Paljus olenevad need asjaolud «Eesti Telefilmi» enda töötajatest. Telefilmi töö algab määravalt stsenaariumide toimetuskolleegiumist, ja siin on olulisi puudusi, ennekõike kergekaelisus stsenaris-

tide ja režissööride valikul ning sageli ka orientatsiooni ebamäärasus. «Eesti Telefilm» töö ümberkorralduse aluseks on piisav analüüsida Eesti Kinoliidu televisiooni sektiooni 1986. ja 1987. aastal korraldatud ankeete «Telefilm» töötajatele, mis sisaldavad lehekülgede kaupa etteheiteid, aga ka soovitusi stuudio töö parandamiseks. Selle «rahvaküsitluse» süstematiseeritud eritlus annaks vajalikku informatsiooni ja võiks olla konstruktiivsete arenduste lähteks. Miks mitte neid ettepanekuid, «Äraspidi uutmist» ja «Veel kord äraspidi uutmist» arutada «Eesti Telefilm» peatoimetuse üldkoosolekul komitee juhtkonna osavõtul?

Kui võrdluseks kasutada riikliku vastuvõtu põhimõtet, on «Eesti Telefilmis» muide alati de facto olnud riiklik vastuvõtt, sest filme võtab vastu komitee esimees. Kuigi — ainuisikuline otsustamine küllalt erinevate valdkondade üle (aeroobika, lehmakompuutrid, atonaalne muusika näiteks) pole sugugi kerge. Peaksin aga õigeks, et tulevikus informatsioon juhtkonna otsustest oleks mitte «avalikum ja konkreetsem», vaid et juhtkonna hinnangud oleksid avalikud ja konkreetsed, — seega ka avalikult vaidlustatavad; ning muidugi argumenteeritud.

Sest uutmise tagatiseks peaks olema filmitegijate initsiatiivi kasv koos nende vastutuse suurenemisega. Filmide autorid peavad samuti vastutama oma tööde, tegude ja sõnade eest, mitte ainult vastuvõtjad, nagu see praegu on. Tuleks juriidiliselt läbi vaadata telefilmide ja -saadete autoriõigus (kuigi paljud autorid ei pea isegi praegu lugu neid kaitsvaist seadustest: «riiulifilmid» saavad ju tekkida peamiselt siis, kui nende autorid keelduvad neile vastuvõtmata paranduste tegemisest). Lugupidamist televisiooni autorite õiguste vastu aga näiteks «Eesti Telefilm» kunstinõukogu esimehel V. Lindströmil, otsustades intervjuu põhjal «Edasis» (23. aug 1987, kus käsitletakse nn telesaadete autoreile tasu maksmist videopaljunduse korral) — ei näi igatahes olevat. Tõsi, seal esineb ta küll programmi peadirektsiooni peadirektorina.

Miks rõhutasin oma väitlust põhjustanud kirjutises «Äraspidi uutmisest «Eesti Telefilmis» just kõrgeimate telejuhtide mõistetamatuid otsuseid? Sest pean oluliseks tippjuhtide seatud suundi ja orientatsiooni. Ega demokraatia õppimine ja perestroika kunstis (ka muudes valdkondades) pole uute inimeste tege-

(peaks küll ütleva: valimine, ja seda oleks sagedamini vaja), vaid tingimuste loomine eneseväljenduseks — eeldusel, et see väljendus ka publikule midagi ütleb. «Eesti Telefilm» ja Riikliku Tele-Raadiokomitee juhtkonna ülesanne on — minu meelest — luua andekatele inimestele soodne loomingukliima, mitte neile peale suruda oma (või kuskilt saadud) argumenteerimata tahet ja hirme. Kunsti juhtimine on omaette kunst.

Televisioonis on filmide kestev ooteseisund vastuvõtmise eel, seismapanek määramata ajaks ja nende autoritele vastukäivate nõuete esitamine saanud tavapraktikaks. Mäletan, olin H. Seini dokumentaalfilmi «Dialog» toimetaja. Film (sai hiljem Eesti Kinoliidu aasta-preemia TPI festivalil koos L. Laiuse tööga «Kodulinna head vaimud») vaatles «Terase» galvaanikatsehi inimeste töö- ja argielu. A. Kullaste tegi tõsisest etteheiteid filmile, kuna igati sümpaatne brigaad töötas lausa algelistes oludes. Järelikult — vale objekti valik! E. Kerge lavastatud filmilugu «Püha Susanna ehk Meistrite kool» jõudis ekraanile alles pärast EKP KK sekretäri R. Ristlaane sekkumist (põhjuseks majandusjuhtide karikeeritud esitus — komöödiast!).

M. Müür võitis ideekavandiga «Tuleviku ajalugu» «Eesti Telefilm» ideekavandite konkursil 1979.a (!) esikoha — ta tahtis juba siis käsitleda nüüd, aastaid hiljem aktualiseerunud fosforiidiprobleemi. Esikoha võitnud kavand on tänini teostamata. Ega dokumentaalfilmi hakata tegema siis, kui teaduslikud uuringud lõpule viidud. Dokumentaalfilmi tehakse koos teadlastega, nende tööotsimise protsess annabki filmile tema aktuaalsuse ja kaasakiskuvuse. Ei mõista ka, miks oli plaanist vaja välja võtta filmid I. Severjaninist ning fosforiidikaevandusest pärast seda, kui nii kunstinõukogu, stsenaariumide kollegium kui ka üleliiduline telekomitee olid nende filmide planeerimise üksmeelselt heaks kiitnud. Esimesed kaks instantsi taotlesid pärast esialgset plaani «korrigeerimist» komitee esimehe poolt nimme nende filmide plaani ennistamist. Vaevalt et selline vaidlus on «dialektiline mootor, mis aitab filmitootmist edasi viia».

J. Käbini filmi asjus on A. Kullastelt ilmselt tema informaatorid eksiteele viinud: E. Hioni esildis filmi «Sügismaru» kohta tehti juba 1986. a ja polnud mõeldud nn juubelifilmiks. See taotles (ja taotleb senini) peegeldada aega ja ajastut läbi ühe eluobjekt.

Meie vaidluse objektiks on saanud

seigad, mis polnud ju stagnatsiooniaas-
tail sugugi erandlikud. Kummalistena
tunduvad nad ainult nüüd. Veel kumma-
lisem on vana tööstiili edasikestmine.

Loen A. Kullastet ja taban end
mõttelt, et võib-olla pole juhus, et EKP
KK sekretariaadi istungil 2.06.1987 mär-
giti, et teleajakirjanik ei ole enesekrii-
tiline, et eelkõige peaksid juhtivad aja-
kirjanikud, kommunistid, olema enese-
kriitilised oma loomingu avalikul hinda-
misel. On siis võimalik, et «ülemused»
töötavad hästi, «alamused» aga halvasti,
nagu see järeldub A. Kullaste kirjast?
Tahaksin loota, et stuudio probleemide
avalik arutelu «Eesti Telefilmis» eelne-
nusse selgust toob, ka siinkirjutanu
võimalikud eksitused kõrvaldab. Kahtle-
mata pole ta viimastest vaba.

Lugupidamisega

«Eesti Telefilmis» stsenaariumide toimetus-
kolleegiumi mittekooosseisuline liige

JAAAN RUUS

Teatri-
Gloobus

(Algus lk 86)

külje poolest. Täiel häälel võib rahvuslikust
teatrist kõnelda jälle 1980-ndatel aastatel.
Linke arvates peab teater olema eelkõige rah-
vuslik. Kunstis on olnud erinevaid rahvus-
vahelisi moods. Näiteks muusikas valitses
pikka aega periood, kus Viini klassikat män-
giti ühtemoodi nii Austrias kui ka Jaapanis.
Suured teatritegijad sellistele moodsidele ei
allu.

Krystyna Mazur toonitas, et rahvusidententsus
põhineb eelkõige keelele. Kaob keel, kaob ka
rahvus. Keel on enesetunnetuse esimene ele-
ment. Massimeediumid, poliitikud ja büro-
kraadid on keelt vaesestanud. Vastupidiselt
neile peab teater hoidma rahvakeele rikkust
ja mitmekesisust. Poolas on teater rasketel
aegadel aidanud hoida poola kultuuri.

Peter Schumann, New Yorgi «Bread and
Puppet» teatri looja rääkis, et ta pole kunagi
püüdnud saada ameeriklaseks, vaid ikka jää-
nud sakslaseks. Kuid termini «rahvusident-
sus» suhtes oli ta skeptiline. Schumanni ar-
vates ei peaks kunstnikud tegelema selle
probleemiga. Kunst on individuaalne. Erilise
vajadusega alla kriipsutada oma rahvuslikku
kuuluvust on Schumann kokku puutunud
kahel korral — Ühendriikides puertoriiko-
lastega töötamisel ja Poznanis poolakatele
seminari läbi viies. Schumanni arvates peaks
kunstnik ületama oma rahvuse eksponeerimi-
se vajaduse ning otsima üldisemat, mis üle-
tab rahvuse piirid.

Nõukogude kriitik Mihhail Svõdkoi ütles, et
on raske kõnelda rahvusidententsusest riigis,
kus teatris on üle 80 keele. Kuid kogu Nõu-
kogude teatri jaoks on iseloomulik psühho-
loogilisest traditsioonist lähtumine, mille
alus on suures vene proosas. Stanislavski
ja Meierholdi teatritöö põhialused on jõudnud
igasse liiduvabariiki. Esineja viitas Leninile,
kes kõneluses Kalininiga väitis tulevikus re-
ligiooni asenduvat teatriga. Ei tohi unustada,
et teater on inimestevahelise suhtlemise koht.
Seepärast ei tohi see olla magus nagu jäätis,
vaid peab kõnelema tõtt. Tuumasõjaohu tõt-
tu peab teater kõnelema eelkõige üldinim-
likest probleemidest.

Ian Herbert, kriitik Inglismaalt, rääkis Iiri
teatri probleemidest. Irimaal on teater —
nagu sportki — kõrgemal poliitilisest jagune-
misest. Kuna need jagunemised on iirlastele
valusaks probleemiks, siis teater nendest rää-
gibki. Herbert kõneles edust, mis saatis
Christine Reedi näidendit «Tea in a china
cup» Dublinis, Belfastis ja Londonis. Teater
võib ühendada inimesi, kes seisavad teine
teisel pool barrikaadi.

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

ТЕАТР

А. ЛАНГЕМЕТС — Четыре короля под произволом режиссуры (32)

Литературный критик А. Лангеметс рассматривает поставленную Р. Аллабертом в Государственном молодежном театре ЭССР пьесу Я. Каплинского «День четырех королей», выдвигаая на первый план сравнение общественных и идеологических течений, характерных для времени написания пьесы, с современной общественно-политической ситуацией. Рецензент находит, что постановка не смогла преодолеть содержащегося в пьесе историко-культурного и национально-психологического противоречия.

И. ГРЮНФЕЛЬТ — Одна жизнь... может быть (37)

Молодой театральный критик И. Грюнфельт описывает разные впечатления, полученные от многократного просмотра постановки пьесы П. О. Энквиста «Из жизни дождевых червей». Произведение шведского драматурга поставлено в Вильяндском драматическом театре режиссером М. Карусо. Рецензент отмечает, что постановка обогащается в ходе спектаклей различными оттенками, вносимыми актерской игрой и несущими в себе непреходящие ценности человеческого бытия.

П.-Р. ПУРЬЕ — Трепет и напряжение контрастов (45)

Молодой театральный критик П.-Р. Пурье рассказывает о спектакле по пьесе Ф. Мольнара «Лилия» в Ракверском театре, поставленном Романом Баскиным. Автор находит, что эта работа построена по принципу контраста и утверждает, что «Лилию» как произведение искусства нельзя оценивать однозначно. Целостное впечатление рождается от четкого совместного воздействия постановки, оформления и звукооформления.

Кто? ЛЕВ ДОДИН (48)

Завлит Государственного русского драматического театра Эстонской ССР Марина Очаковская знакомит с творческим путем одного из выдающихся постановщиков современного советского театра, главного режиссера Ленинградского Малого драматического театра Льва Додина. Рассматриваются все значительные постановки Л. Додина и в ходе анализа автор выделяет основные черты творческого метода режиссера, характеризующие как его понимание театра, так и работу с актерами.

МУЗЫКА

Отвечает ЭРИ КЛАС (5)

Главный дирижер ГАТ «Эстония» народный артист СССР Эри Клас два сезона проработал в Королевском оперном театре Стокгольма глав-

ным дирижером. В интервью он говорит о своей деятельности в прошлый сезон, сравнивает два оперных театра и подготовку оперы в них. Эри Клас говорит также о людях, на которых равнялся, приступая к дирижерской работе, о буднях этой работы и проблемах, связанных с исполнением эстонской музыки /в т. ч. новых опер/ как на родине, так и за рубежом. Интервью вела М. Пылдмяэ.

М. ПЫЛДМЯЭ — «Послание Иоанаса» — кульминация симфонического сезона (15)

Обзор симфонического сезона 1986/87. Наиболее значительным событием для симфонического оркестра явилась поездка в Финляндию, которой предшествовал концерт, где на высоком уровне исполнились Четвертая симфония Тубина, Фортепианный концерт Моцарта и Первая симфония Сумера. Вообще в программе наиболее существенных концертов сезона важное место занимала эстонская музыка. Сезон завершился исполнением созданной Р. Тобиасом около 70 лет назад оратории «Послание Иоанаса», монументального произведения, впервые прозвучавшего для родной публики.

Кто? КЛАУДИО АББАДО (20)

О творческом пути К. Аббадо, долголетнего главного дирижера миланского театра Ла Скала, в настоящее время главного дирижера Государственной венской оперы, рассказывает и его мысли комментирует К. Паппель.

К. ПУРРУ — Эстонец — почетный гражданин Колумбии (70)

Олав Роотс /1910—1974/ снискал известность в предвоенные годы в Эстонии как очень требовательный и высокопрофессиональный дирижер. В 1952 году он прибыл в Колумбию и всю последующую жизнь работал там главным дирижером национального симфонического оркестра. С этим оркестром выступали и такие знаменитости как А. Рубинштейн, К. Аррау, Р. Серкин и многие другие, чьи отзывы о О. Роотсе как дирижере приведены в статье. Рассматривается также музыкальная жизнь Колумбии. Вступление о деятельности О. Роотса в Эстонии написано А. Хирвесоо.

КИНО

Я. РУУС — Первая колонка — Индивид и масса (2)

О взаимоотношении индивида и общества: мы предали забвению права индивида и всегда оправдывали массовое сознание.

А. БАЛИНТ-КОВАЧ — Кинорежиссер-этнограф Жан Руш (24)

В статье рассматривается творчество Ж. Руша параллельно с историей развития cinéma vé-

rité. Автор обращает внимание как на художественную, так и этнографическую ценность фильмов Ж. Руша. Большую часть из своих 110 фильмов режиссер сделал в Африке /в т.ч. сериал о догонах в 1951—1981 гг./.

О финском кино (56)

В апреле этого года Таллин посетила делегация Союза кинематографистов Финляндии. В беседе А. Мянтяри, Т. Линнасало, Э. Хутри и Э. Пелдомаа обрисовывают современное состояние финского кино. Особый фонд киноискусства — основной финансирующий орган — оказывает все меньшую поддержку создателям фильмов. Интерес публики к отечественному фильму, стремящемуся к художественности, невелик. Такие картины смотрят обычно 5000—10 000 человек. Познакомившись также с эстонскими фильмами и встретившись с их создателями, гости выразили пожелание активизировать контакты.

С. ЛАВРЕНТЬЕВ — Бесконечная история (64)

В статье, переведенной из журнала «Советский экран» № 7/1987, киновед С. Лаврентьев возмущается по поводу того, как в кинотеатрах нашей страны идут зарубежные фильмы. Критикуя работу отдела редактирования и дуближа

зарубежных фильмов Главного управления кинофикации и кинопроката, автор приводит многочисленные примеры, когда картины необоснованно сокращались или неверно дублировались /«Додескаден» Куросавы, «Конформист» Бертолуччи и др./.

А. РУУС — Об одном фотоконкурсе (83)

О фотоконкурсе студии «Таллифильм».

А. КУЛЛАСТЕ — Еще раз о перестройке в «Эстонском телефильме» (87)

Ответ председателя Государственного комитета по телевидению и радиовещанию ЭССР на критику в ТМК № 6 1987.

Я. РУУС — Реакция на критику (89)

Пояснение к самооправдательному ответу А. Кулласте на критику.

РАЗНОЕ

М. КОЛЬК — Скрипки на полотнах Шагала (96)

О музыкальной тематике в творчестве Марка Шагала, в т.ч. о росписи потолка парижской Grand Opera.

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 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

A. LANGEMETS. Four kings under the sway of one Master of the Order and one Proprietor (32)

The literary critic Andres Langemets analyses R. Allabert's production of J. Kaplinski's drama *The Feast of Four Kings* focusing on the comparison of social and ideological trends characteristic of the time when the drama was written and the social-political situation of today. The reviewer thinks that the production has not been able to overcome the historical-cultural and national psychological contradictions inherent in the play.

I. GRÜNFELDT. It might be only . . . one life (37)

The young theatre critic Inna Grünfeldt describes the different impressions which she got from having repeatedly watched the production of P. O. Enquist's play *On the Life of the Worms*. The director of this work by a Swedish dramatist staged at the Viljandi Ugala Theatre is Merle Karusoo. The reviewer notes the internal evolution of the production in the process of performing it, marks in detail various shades which have been added to roles in the course of time and interprets them with relation to putative basic categories of human existence.

P.-R. PURJE. The flicker and tension of contrasts (45)

The young theatre critic Pille-Riin Purje speaks about F. Molnár's play *Liliom* produced by Roman Baskin at the Rakvere Theatre. The author of the article considers the production to be constructed on the principle of contrast and claims that *Liliom* as a work of art allows more than one interpretation. The impressionistic whole is born out of concurrent interaction of the production, design and musical direction.

Who's who? LEV DODIN (48)

Marina Ochakovskaja, literary manageress at the Estonian State Russian Drama Theatre takes a look at the creative career of Lev Dodin, chief director at the Leningrad Little Drama Theatre, one of the most prominent directors in the Soviet theatre today. All noteworthy productions by L. Dodin have been dealt with and in her analysis the author of the article sets forth the essential features of the director's method of work both as regards his theatrical convictions and his work with actors.

MUSIC

ERI KLAS answers (5)

Eri Klas, People's Artist of the USSR, chief conductor of the State Academic Estonia Theatre has been working as the conductor of the Stock-

holm Royal Opera for two seasons. In his interview he speaks about his work in the last season, compares the two opera houses and the preparations for mounting operas. E. Klas also tells us about his examples at the start of his conducting career, the everyday work of a conductor and the problems connected with performing Estonian music (incl new operas) at home and abroad. The interviewer was M. Põldmäe.

M. PÖLDMÄE. The season of symphonic music culminated in Des Jona Sendung (15)

A survey of the 1986/87 season of symphonic music. The most important events for our symphony orchestra was a tour of Finland preceded by a high level concert which featured Tubin's *Fourth Symphony*, Mozart's *Piano Concerto* and Sumera's *First Symphony*. On the whole, Estonian music occupied a prominent place on the main concerts of the last season. The season ended with R. Tobias' oratorio *Des Jona Sendung* written about 70 years ago, a powerful work which the home audience had not yet heard.

Who's Who? CLAUDIO ABBADO (20)

K. Pappel presents C. Abbado, a long-time chief conductor at the La Scala in Milan, now chief conductor at the Viennese Staatsoper, his career and his views.

K. PURRU. An Estonian — honorary citizen of Colombia (70)

Olav Roots (1910—1974) was noted in prewar Estonia as a very demanding and a highly professional conductor. In 1952 he travelled to Colombia, and for the rest of his life he was the chief conductor of the national symphony orchestra there. Such celebrities as A. Rubinstein, C. Arrau, R. Serkin, a. o. performed with this orchestra and their opinions of Roots as conductor are presented in this article. The musical life in Colombia has also been treated in a more detailed way. The introduction which deals with Roots' activity in Estonia was written by A. Hirvesoo.

CINEMA

J. RUUS. The leading article. An individual and masses (2)

The relationship between an individual and society; we have neglected the rights of an individual and justified mass consciousness.

A. BÁLINT KOVÁCS. The ethnographer Jean Rouch as filmmaker (24)

In this article the work of J. Rouch is discussed on a parallel with the development of cinéma vérité. The author of the article emphasises both the ethnographic and the artistic value of J. Rouch's films. Avoiding conventions the director

has developed his own particular method which tries to approach man's natural way of seeing things. Most of J. Rouch's 110 films have been filmed in Africa (incl the serial about the Dogons 1951—1981). In his feature-like films Rouch has also made use of amateur actors — the Africans.

On Finnish film life (56)

This April a delegation from Finnish Filmmakers' Association visited Tallinn. A. Mänttari, T. Linnasalo, E. Hutri and E. Peltomaa in their conversation give a picture of the status quo of the Finnish film life. The chief financier, the Finnish Film Foundation is becoming more and more stingy in its support of the filmmakers. The interest shown by audiences to home film production with any artistic ambition is little, the attendance figures usually being from 5000 to 10 000. Having watched Estonian films and met the filmmakers here the guests expressed their wish to strengthen ties in the future.

S. LAVRENTYEV. An endless story (64)

In this article (translated from the magazine *Sovetsky Ekran* No. 7, 1987) the film critic S. Lavrentyev expresses his annoyance at the practice of how foreign films are shown in Soviet cinemas.

Criticising the work of the department responsible for editing and dubbing foreign films at the Head Office for Cinemas and Film Distribution the author of the article brings a number of examples of the films being abridged without any good reason or inaccurately dubbed (e. g. Kurosawa's *Dodeskaden*, Bertolucci's *The Conformist*, etc)

A. RUUS — On a photocompetition (83)

On photocompetition in "Tallinnfilm" studio.

A. KULLASTE. Once more about perestroika in the Estonian Telefilm Studio (87)

A response to criticism (*Theatre. Music. Cinema* No. 6, 1987) made by the Chairman of the Estonian State Television and Radio Committee.

J. RUUS. Answering to criticism (89)

An explanation to A. Kullaste's self-justifying answer to criticism.

MISCELLANEOUS

M. KOLK. The painter of violins (96)

On the theme of music in the work of Marc Chagall, incl the ceiling painting at the Grand Opéra in Paris.

Editorial Office:

200090 Tallinn P. O. Box 51
Estonian SSR

Väljaandja: kirjastus «Perioodika», Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladamisele antud 17. 08. 1987. Trükkimisele antud 17. 09. 1987.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,9. MB-07248. Tellimuse nr. 3277. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.

Сдано в набор 17. 08. 1987. Подписано к печати 17. 09. 1987. Бумага 70×100/16. Условнопечатных листов 7,8. Учетноиздательских листов 10,9. Заказ 3277. MB-07248.

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

Тираж 17 000. Цена 75 коп.

Pole vist paha, kui kultuurijuht on kunstiinimene. Kirjaniku ja kultuuriministri André Malraux' kummalist ideed tellida *Grand Opéra*'sse algse laemaali, akadeemik E. Lenepveu kompositsiooni «Päevatunnid ajavad paku öötunnid» asemele uus Marc Chagallilt olevat inspireerinud üks galaõhtu, kus Malraux kohalviibijailt tulemusteta päris Ooperi laemaali autori järele. Paljudele tundus kohatu kutsuda linnaarhitekt Charles Garnier' võimsa uusbarokse muusikapalee kupli alla moodne maali. Chagall kahtles ka ise, oli «rahu kaotanud ja liigutatud», kuid asus siiski aegamisj visandite kallale, kohandama oma fantaasiat kullas ja purpuris toretseva dekooriga, ja eriti lähinaabritega, kuplivõlvi ääristava kaheteistkümne kuldse peaga. Visanditelt näeb ta töö kahte põhisuunda: leida peamiste värviväljade jaotus, leida «*Grand Opéra* muusikute» paigutus. Võiks pakkuda huvi, keda ja mis värvides maalib Chagall oma Olümposele.

Võlv on jaotatud viide värvitsoonini. Sinises muigab troonil tsaar Boriss keset habemikke ja kirikukupleid, lind mängib alasti iludusele «võlflööti». Rohelisel väljal, mööda Triumfikaarest ja Üksmeele väljakust, omaette tõmbunud Tristanist ja Isoldest, libisevad suurel hobusel Berlioz'i Romeo ja Julia. Kollasega toonitud valge sektor on Rameau ja Debussy päralt, siin toob ingel lillekimbu *Grand Opéra*'le, metsasalu taga kammib oma pikki juukseid Mélisande, tühjuses hõljuvast sinisest aknast vaatab Malraux' näojoontega Pelléas. Jõuliselt punases tsoonis on Raveli Daphnis ja Chloe ning vanakreeka bakhanaal, Stravinski (krooniga kana moodi) Tulilind ja vene külapulm rändmuusikutega. Ka kollane sektor on pühendatud ballettidele, «Luikede järvele» ja «Giselle'ile». Vägeva kroonlühtri varju jääb kupli siseriing, kus austatakse Beethovenit, Bizet'd, Glucki ja Verdit.

Avaratesse värvipindadesse hajuvad kujutised näivad sundimatult uitavat lae all, ühinedes suurde ringvoolu. Tervik toetub kolmele suurele teljele: Romeo ja Julia, Mussorgski ja Mozarti suured inglid (esimesel hoogne, punatiivuline, kahenäoline, teisel salapäraselt naeratav), Eiffeli torn, mille tipule nõjatub kunstnik ise, palett käes, jälgides keerlevat taevast enda ümber. Laemaali pidulikul üleandmisel 1964 sõnas Chagall: «Tahtsin, et ülal peegelduks nagu kimbus unelmates suurte lavakunstnike ja muusikute looming, pidasin meeles, et all hakkavad kihama publiku värvikad rõivad. Tahtsin laulda nagu lind, ilma teooria ja meetodita. Ja ülistada ooperite ja ballettide suuri komponiste.»

Kui palju usaldada Chagalli muusikaasjades? Lapsepõlves Vitebskis sai ta mingil määral laulu- ja viiuliõpetust, laulis kaasa sünagoogis. Oli kõigepealt tahtnud lauljaks, seejärel tantsijaks, alles siis kunstnikuks saada. Maalis meelsasti muusika saatel. Eakamana oli sisse võetud Mozartist. 1964—1967 sündinud ülikkallikku kujundust «Võlflöödile» *Met'is* võib julgesti kõrvutada Chagalli suurte seinamaalidega: kolmteist 17×10 m suurust eesriiet, 26 väiksemat dekoratsiooni, 121 kostüümi- ja maskikavandit. «Austan Mozartit, ma ei suutnud sellele pakkumisele vastu panna. Ta on jumal ja «Võlflööti» on jumalik, on kõigist ooperitest ülevam. Miks? Ei saa ju öelda, miks jumal on jumalik... Püüdsin jõuda Mozartile nii lähedale, kui suudan, nii rõõmsale, vaimukale, uskuvale Mozartile.»

Chagalli monografiates on sagedaseks teemaks tema loomingu eripärane muusikaalsus, võetakse appi muusikaterminid. Värvide pehmus, hõõgus, tundejõud, figuride unenäoline kaalutus, sujuvalt vaba ülesehitus Chagalli teostes ahvatlevad tööpoolest niisugustele analoogiatele. Hoopis etsesem, lausa käegakatsutav seos on muusitserimise ja muusikariistade ülirohke esinemine Chagalli maalidel: kõikvõimalikud külapillimehed, vilet puhuvad linnud ja karjused, sarve puhuvad inglid, tšelloga hobune, tšelloks muundunud tšellistid, kitarriga lehm; viiulit mängivad karu, sokk ja tiibadega kala, kel käsi pilli tarvis kasvab suust. Legendaaarsed muusikud Orpheus ja piiblikuningas Taavet. Taavetit on Chagall mitmel korral poolehoiuga kujutanud — ikka tohtu pikana, kannel käes, tantsusammul oma rahvast juhtimas.

Vist küll enam kui keegi teine on Chagall kujutanud viiuldajaid. Väga kuulsad on mitu tema maali katuste kohale ulatuvast hiigelkasvu viiulimehest oma helide ja rütmi võimuses. Kümnetel teostel tunnistavad viiulimängijad elusündmuse armastusseenidest ristilöömiseni. Nii oligi Chagalli noorusmaal: viiulikõla soojendas lihtsa agulielu põhijuhtumeid — sündi, pulmi, matuseid. Seetõttu peeti külaviiuldajat oluliseks, isegi maagiliseks tegelaseks, kes on seotud (hassiidlikus imedaldis õhustikus väga lähedalasuvate) teispoolsete jõududega.

Mõnikord Chagallil viiul elustub, mängib mängijata. Näiteks kaua tehtud (1923—1933—1947) rängal mence-tekeel-meeleoluga maalil «Ingli hukk»: leekiva kosena variseb ingel taevast, siinsamas mängib end aga väike sinine viiul nagu...? Vast ütleb pilt.

