

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



# 4 / 1986

aprill

V aastakäik

Esikaanel: Stseen ENSV Riikliku Noorsooteatri lavastusest «Kummitused» (lavastaja M. Unt, kunstnik J. Vaus). Helene Alving — Hilja Varem, Osvald — Andrus Vaarik.  
A. Tatsi foto

Tagakaanel: «Karoliine hõbelõng». Kaspar (Martin Veinmann) ja Karoliine (Chätrin Bagala) näevad hunti.  
V. Menduneni foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel. 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5  
postiaadress 200090, postkast 51.

Peatoimetaja asetäitaja  
Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär:

Helju Tüksammel, tel. 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS MAI EINER, tel. 44 31 09

## SISUKORD

### TEATER

Jaak Viller	AVAVEERG	3
Margot Visnap	KES KELLELE LIIGA TEEB? («Kummitused» Noorsooteatris, «Nora» «Ugalas»)	43
	PETER BROOK («Kes?»)	68
Marina Otšakovskaja	Kaks noorsoolavastuste festivali PARIMATE LAVASTUSTE DOMINANT: RAHVUSLIK MÄLU (Tbilisi noorsoolavastuste festivalilt)	78
Kalju Komissarov	SUVISEID TEATRIMALESTUSI LYONIST	82

### MUUSIKA

Toomas Siitan	NIKOLAUS HARNONCOURT	11
Nikolaus Harnoncourt	ELAV KEEL SÕNULSELETAMATU JAOKS («Mõttevaramu»)	14
Leo Normet	«KALEVALAST» KUI MUUSIKAST	20
Veera Lensin	ESIMENE EESTI NAISPROFESSOR — 100	86

### KINO

Viive Ruus	L. LAIUS—A. IHO PIIRITSOONIS (Mängufilmist «Naerata ometi»)	32
	FILMIGLOOBUS	42
Tiia Toomet, Jaan Kaplinski	KAROLIINE SASSIS LÕNGAVIHT EHK MUINASJUTT, NAGU ME TEDA MÕISTAME (Mängufilmist «Karoliine hõbelõng»)	55
Tõnn Sarv	ETTORE SCOLA «BALL»	60
Lauri Leesi	TUMMA DIALOOGI VOIMALUSED	60
	PRANTSLASTE ESPRIIST ITA ALLASE PILGU LABI	62
	VASTAB ELDOR RENTER	5
Mari Kanasaar	KOSTUUM JA MÜÜT. 30. AASTATE HOLLYWOOD	96

Fr. R. Krentzwaldi  
nim. ENSV KINOKR.  
Raamatukogu

**KÜLALISTE LAVASTUSI  
BALTI TEATRIKEVADELT TALLINNAS**

**J. Marcinkevičiuse «Daukantas», Leedu Riikliku Noorsooteatri lavastus (lavastaja D. Tamulevičiunte, kunstnik R. Gibavičius). Stseen lavastusest.**



**«Daukantas». Daukantas — V. Bagdonas, Julia — L. Strimaitis, Ema — B. Didžgalvite.**

**S. Kairis fotod**

**B. Brechti «III impeeriumi hirm ja viletsus», Leninliku Komsomoli nim Riia Noorsooteatri lavastus (lavastaja A. Sapiro, kunstnik A. Freibergs). Stseen lavastusest.**

**E. Freimane foto**



Festival «Balti teatrikevad» on jõudnud teistkordselt Tallinna...

1956. aastal tekkinud ja 1958. aastal kustunud katse taaselustati Leedu NSV Kultuuriministeeriumi initsiatiivil 1984. aastal Vilniuses. Siis määratigi iga-aastase festivalilinnade järjestuseks Vilnius—Riia—Tallinn—Minsk—Kaliningrad.

«Balti teatrikevad 1984». Vilniuse festivali lõpukonverentsil märgiti, et toimunud etenduste peateemaks oli kodu ja juurte, ajaloo tänapäevase mõtestamise teema, millesse hästi sobis meie vabariiki esindanud V. Kingissepa nim Tallinna Riikliku Akadeemilise Draamateatri «Pilvede värvid». Liiduvabariikide esindajatest koosnev žürii määras lavastajale Mikk Mikiverile ja peaosatäitjale Ita Everile eripreemiad. Peapreemia jäi võõrustajatele — Leedu NSV Riiklikule Noorsooteatritele — E. Nekrošiu lavastuse «Ja sajandist on pikem päev» eest.

«Balti teatrikevad 1985». Riia festivali eripäraks oli (kriitika ja osavõtjate hinnangute järgi) nii kunstiline kui ka organisatsiooniline allajäämine eelmisele. Viimasel päeval näidatu aga korvas keskpärase üldmulje — peapreemia anti J. Kupala nim Valgevene NSV Riiklikule Akadeemilisele Draamateatrile A. Dudaravi «Reameeste» eest, lavastusele, mis nüüdseks saanud ka NSV Liidu riikliku preemia ja mida meie vaatajatel õnnestub näha maikuul Tallinnas seoses Valgevene NSV kultuuripäevadega. Žürii eripreemia sai A. Dudarav, kelle läbimurd lavale viimaste aastate jooksul oli ka mõlemal Balti teatrikevadel märgatav (1984 esindas Valgevenet Vitebski Draamateater Dudaravi «Ohtuga». Lisaks «Reameestele» mängis meid esindav Viljandi «Ugala» Riias sama autori «Üle läve», milles K. Raidi osatäitmist hindas žürii kõrvalosatäitja eripreemiaga).

Niisiis, Tallinn — 1986. Festivali afišil peegeldub möödunud aasta eripära — ühelt poolt 40 aastat võidust fašismi üle, teiselt poolt valmistumine meie partei tippfoorumiks ja sellest tulenevalt ka teatrite püüd tõsiselt ja kaalukalt kaasa rääkida meie maa uuenemise protsessis, tänase päeva laia ühiskondliku kõlapinnaga probleemide tõstatamisel ja lahendusvariantide pakkumisel. Tundub, et möödunud teatriaasta on vennasvabariikidel nii nagu meilgi olnud kaalukas ka teatrisündmuste poolest, et erinevalt 1984. (kriisi)aastast olid seekordsed valikuraskused seotud mitte niivõrd kõrgtasemel olevate lavastuste puudumisega, kui võrd nende hulgast kõige tähelepanuväärsema, oma teatrikunsti hetkeseisu kõige paremini esindava väljaselgitamisega.

Läti esindav Leninliku Komsomoli nim Noorsooteater toob festivalile teatraalselt väga huvitava, rahvusvahelise temaatika aktuaalsele mõtestamisele pretendeeriva B. Brechti «III impeeriumi hirmu ja viletsuse», NSV Liidus vähe mängitud teose, mille on lavale seadnud teatri peanäitejuht A. Šapiro. Leedu Riiklik Noorsooteater toob kaasa J. Marcinkevičiuse «Daukantase» (D. Tamulevičiute lavastus), M. Gorki nim Valgevene Riiklik Vene Draamateater V. Bökavi «Häda märgi» instseneeringu teatri peanäitejuhi V. Masljuki lavastuses, millega teater möödunud aasta novembris vägagi edukalt osales üleliidulisel noorsoolavastuste festivalil Tbilisis. Tragöödiana avardab «Häda märk» kindlasti Tallinna festivali žanrilist haaret. Tuntud näitekirjaniku A. Salõnski näidendi «Pääsemine» on valinud Kaliningradi oblasti Draamateater, keda Tallinna teatrikülastaja on näinud ka hiljutistel külalissetendustel.

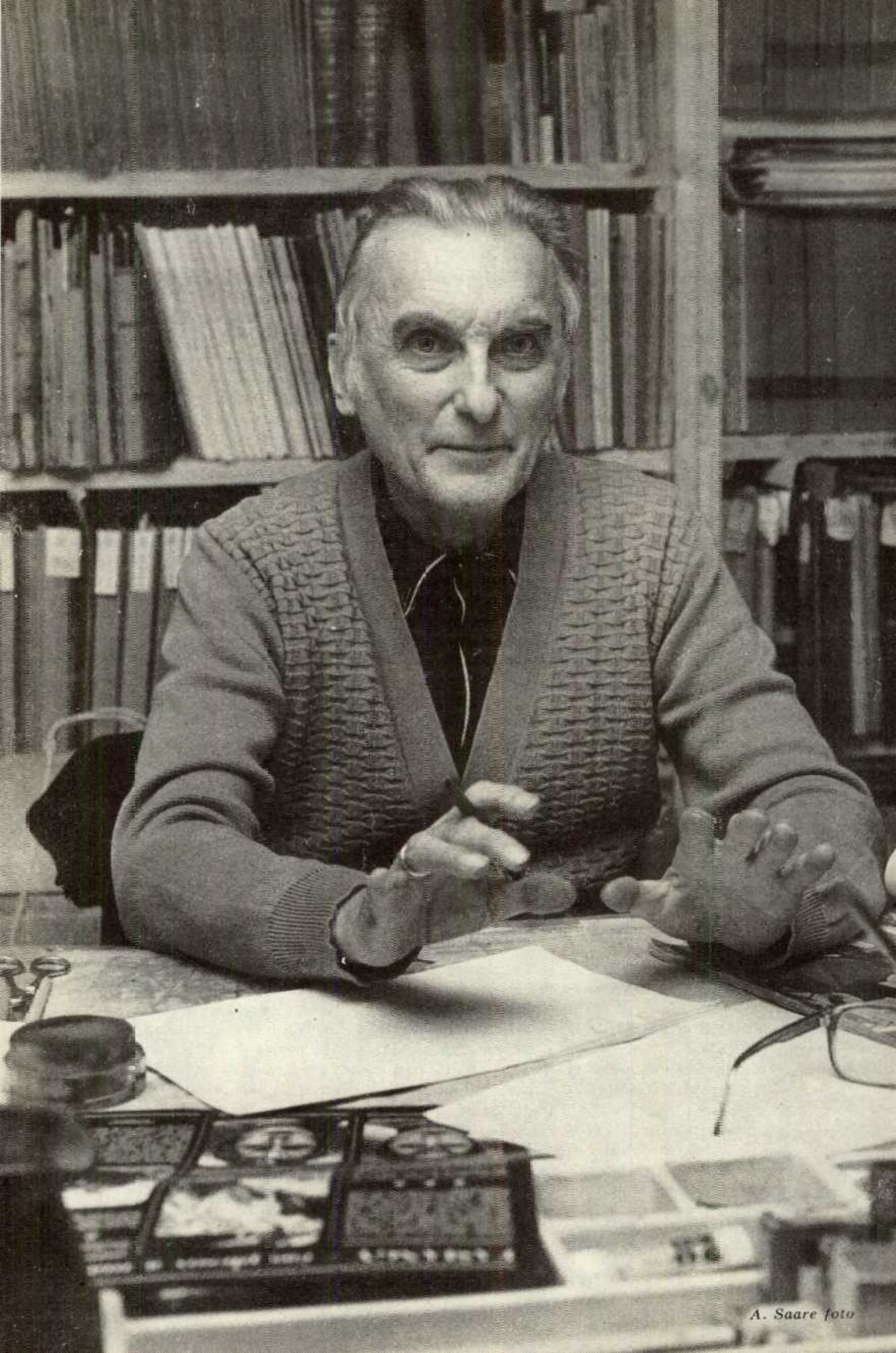
Korraldajad, kellel on relemendi järgi õigus näidata kahte eri teatri etendust, pakuvad välja V. Kingissepa nim Akadeemilise Draamateatris mängitava A. Mišarini «Seoses üleminekuga teisele tööle» (lavastaja M. Mikiver) ja Viljandi «Ugalas» lavastatud L. Feuchtwangeri — M. Undi «Vennad Lautensackid» (lavastaja K. Komissarov). Mõlemad on laialdast publikumenu ja aktiivset kriitika-tähelepanu pälvinud lavastused. Arutelu all olid ka Draamateatri «Reamehed», Noorsooteatri «Valge tee kutse», «Vanemuise» «Barbarid», «Ugala» «Ja sajandist on pikem päev» ning Pärnu teatri «Vastutus». Kas need kaks väga erilmelist lavastust valikut õigustavad, jääb juba kompetentse žürii otsustada, kellel peapreemia kõrval välja jagada ka preemiad primale lavastajale, kunstnikule, naisja meesnäitlejale, kõrvalosatäitjale, muusikalisele kujundajale ning eripreemia.

Väljaspool ametlikku programmi pakub organiseerimiskomitee külalistele võimaluse tutvuda meie väikese saali etenduste paremikuga, uue filmidokumentalistikaga, vaadata teatriteemalisi näitusi.

Jõudu žüriile! Parimaid teatrielamusi meie publikule!

JAAK VILLER,

festivali «Balti teatrikevad 1986» organiseerimiskomitee esimees



# Vastab Eldor Renter

## Miks teist sai teatrikunstnik?

Mul ei ole kunagi olnud probleemi, kelleks saada. Ilmselt määras selle sisemine soov, tung ja vajadus, mille algus ulatub tagasi lapsepõlve. Mäletan, et püüdsin luua mängulauale mingit omalaadset maailma, mis erineks tavalisest peost ostetud mänguasjade maailmast. See oma kätega tehtu oli lapselikult primitiivne, pinnad, mida võis tagantpoolt küünaldegaga valgustada (meil puudus siis veel korteris elekter), olid valmistatud papist ja siidpaberist. Lapse ettekujutusele jätkus sellest.

## Kas mäletate oma esimest teatrielamust?

See oli lastenäidend «Kaval-Ants ja Vanapagan». Mäletan, et istusin «Estonia» teatri esimesel rōdul esimeses reas ja ootasin põnevusega eesriide avanemist. Järgnes väga ränk pettumus: näitlejad tundusid imeväikestena. Ilmselt ei suutnud ma vabaneda varem kinos saadud muljetest. See mõjutas mind aga nii palju, et ma pole ka kunagi hiljem tahtnud istuda rōdul.

Kui esimene pettumus lahtus, hakkasin näidendit jälgima. Mäletan, et teises vaatuses oli lavale projitseeritud pilv, mis vahetpidamata liikus. Siis ma muidugi ei teadnud, kuidas seda tehti. Nüüd mõistan, et kuna pilv oli täisvalguses laval selgelt nähtav, järelikult pidi projektsiooniaparatuuride valgusjõud olema väga tugev. Praeguse tehnika juures me seda kahjuks kätte ei saa!

Koolipõlves muutus teatriskäimine mulle vajaduseks. Õppimisest vabadel momentidel püüdsin teha makette näidenditele, mis olid mulle lugemisel tugeva mulje jätnud. Kuidas neid valmistada, selleks andsid omajagu selgust «Estonia» jalutussaali välja pandud spetsiaalsetes kastides maketid. Neid oli seal enne «Estonia» põlemist kümneid, kõik valgustatud, korralikult viimistletud näitusemaketid.

Kui ma gümnaasiumi lõpetasin, oli loomulik, et astusin kunstiinstituuti (tol ajal veel Riiklik Tarbekunstiinstituut) teatridekoratsiooni erialale. Minu õpetajateks olid Voldemar Haas ja Natalie Mei, mõlemad tugevad teatrikunstnikud ja head pedagoogid. Neile võlgnen tänu oma erialase aluspõhja eest.

## Kas peale erialaõpetajate oli ka teisi eeskujusid?

Tol ajal ei olnud nii palju teatrikirjandust, ka teatricalane välisperioodika ei olnud kättesaadav. Eeskujudeks olid ikka õpetajad ja Nõukogude Liidu suured teatrikunstnikud. Minu ideaalile vastas siis Pjotr Viljams Moskva Suurest Teatrist, kes on praeguseni jäänud ületamatuks oma stiilipuhtuse ja fantaasiaga.

## Instituudi lõpetasite 1954. aastal.

Pärast lõpetamist läksin tööle «Estonia» teatrisse, erialaõpetaja soovitusel kandideerisin diplomitöö tegemise aastal vakantssele butafoori kohale. Taipasin, et pean kogu omandatud oskuse diplomitöös välja panema, et retsensentideks tulevatele lavastajatele meelde jääda. Nad valivad ju põhiliselt ise oma lavastustele kunstnikke.

Diplomitööks valisin muusikalavastuse, balleti «Raimonda». See oli esimene pikemaajaline töö — diplomitööd tehakse terve aasta. Kuigi minu töö retsensendiks ei olnud lavastaja Paul Mägi, tuli tema poolt õige pea pakkumine kujundada järgmine lavastus — Straussi «Oõ Veneetsias». Sealt algas minu pikaajaline loominguiline koostöö Paul Mägiga, õppisin tundma lavastaja tööd, mis on teatrikunstnikule väga vajalik: nii on kergem olla teineteisele toeks paljudes küsimustes. Ideaalne oleks, et lavastaja tunneks ka

kunstniku tööd ja nad oleksid teineteise tegemistega kursis, selle asemel et kumbki töötab omaette, ja kui hiljem hakkavad tulemust kokku panema, siis alles vaatavad, kas klapib. Paul Mägi oskas väga hästi joonistada. Küsisin, miks ta ise oma lavastustele kujundusi ei tee. Ta vastas: «Ma võiksin teha, aga kui kunstnik teeb, selgub, et mina poleks sellele ideele lihtsalt tulnud.»

Jäingi muusikateatri juurde, kuigi Kultuuriministeerium pakkus mulle Draamateatris vabaks jäänud kunstniku kohta.

**Olete käinud ka konservatooriumis.**

Olin pikemat aega õppinud muusikat eraõpetaja juures, isegi nii palju, et suutsin sooritada sisseastumiseksamid tollasesse Tallinna Konservatooriumi. Õppisin seal paralleelselt gümnaasiumiga kümme aastat. Need aastad muutsid muusika mulle vajalikuks ja olid valikul ka määravaks — just muusikateater!

**Olete töötanud väga erinevate lavastajatega. Mis on teie meelest lavastaja-kunstniku koostöös kõige olulisem?**

Olen teinud umbes sada lavakujundust. Olen töötanud lavastajatega, kes on tagasihoidlikud, ootavad ära kunstniku pakutud lahenduse ja arranžeerivad selle põhjal lavastuse, jättes aga kunstniku pakutust palju kasutamata. Lõpptulemuseks on pettumust valmistav hallus ja igavus. On lavastajaid, kelle taotlused ja nägemus on neile endile vägagi selged, kuid kunstnikule kas arusaamatud või vastuvõetamatud. Sel juhul on tulemuseks ebaõnnestumine.

**Kas häda pole selles, et osa lavastajaid, ei oska isegi maketti vaadates lava ette kujutada?**

Väga vähe on erudeeritud lavastajaid — need kuuluvad siis kolmandasse liiki —, kellel on töö algetapil omapoolne kindel seisukoht teose serveerimisest publikule. Kunstnikule ei dikteeri nad midagi, kuid lõpuks paneb kunstnik nende täiesti ebamäärase visiooni optiliselt paika. Selline lavastaja on kunstniku kindel tugi. Meie töös on lõpmatult palju kahtlema panevaid momente, ükskõik kui suure praktikaga kunstnik ka on. Iga uus töö on probleemide rägastik, kus kõhkled, kas oled õigel teel, kas see tee viib labürindi lõpus valguseni. See on nagu loterii. Sageli teen mitmeid variante ja harjun vigadega ära. Olen oma lavakompositsioone tihti ka peegliga kontrollinud, sest silma ei saa alati usaldada.

Peaaegu ütlema, et ma ei ole suuteline väga paljudele variantidele minema. Algul mõtlen küll mitmele lahendusele, aga tihti tulen esimese mõtte juurde tagasi.

**Lavastaja ei ole kahjuks sel ajal veel valmis, kui kunstnik peab oma töö ära andma . . .**

Meie töö on kollektiivne. Kahjuks on vähevõitu neid lavastajaid, kes on töö algstaadiumis nii valmis, kellel on töö jaoks olnud nii palju aega, et tal on kõik selge, täpselt teada. Ma ei taha enne lavastajaga kokku saada, kui ei ole omas asjas kindel. Esimene mõttevahetus toimugu siis, kui mõlemad on ühel tasandil, tunnevad täielikult teost ja mõlemal on juba mingi oma seisukoht. Siis on mõtet vaadata, kas need seisukohad ka ühtivad, või kui nad erinevad, kas ehk saab neid liita.

**Kuidas teie töötate?**

Töömeetod on pikaajalises praktikas välja kujunenud tööruutiin. Rutiin on võib-olla liiga jõhker sõna, aga paraku on see nii . . . Igal juhul on see oma-moodi tehnika, teatud osas käsitöölilik. Kindlasti peab olema mingi süsteem, sest aeg, mis tööks antakse, jääb alati lühikeseks. Kui seda ei oska õigesti kasutada, ei jõua tööga valmis või teed viimasel minutil alla oma taset. Nii on aja jooksul välja kujunenud oskus saavutada minimaalse ajaga oma võimete maksimum. Tööfaaside järjestus jääb põhiliselt ikka samaks: alates



materjali läbitöötamisest ja lõpetades tehniliste joonistega. Praktika on aga dikteerinud nende faaside pikkused ja erineva rõhuasetuse. Varem läks mul väga palju aega materjali korjamiseks ja tundmaõppimiseks, see on ju mitmetes allikates laiali, tuleb tilkhaaval koguda, raamatukogu kartoteegist otsida. Hiljem olen teinud endale oma süsteemiga kartoteegi, nii leian vajaliku kergemini kätte, väldin raamatukogu nn nullfaasi, kus loomingukselt veel midagi ei toimu.

Teine osa on materjali läbitöötamine. Praegu langeb sellele pöhirõhk, see on muutunud juba nagu esimeseks faasiks, on sisulise kujundi otsimine: mitte lihtsalt illustreerida kogu teose tegevust, luua tõepärast õhkkonda, vaid allutada ühele sisulisele kujundile kogu etenduse üldine laad. Edasi on juba tehniline töö.

Ma ei tee eskiise, töötan põhiliselt maketiga, kasutan ainult väikesi kompositsioonivandmeid enne maketi tegemist. Tasapinnaline kujund on petlik, lubab liiga palju võimalusi, aga kui hakkad seda ruumi viima, selgub, et ta ei mahu ära või, vastupidi, jääb liiga hõredaks.

**Teie kujundustes on suur osa kostüümil.**

Kostüüm on värviaktsent lavapildis, pilku püüdev punkt. Näitleja pärast tuleb publik saali ja näitleja kannab teost, muu on sekundaarne. Kostüüm peab üldise tervikuga kokku sulama, aga samas ka esile tõusma, karakterit avama.

**Kas kostüümi loomisel on aluseks konkreetne ajastu või teete ka kostüümi üldse?**

Ka dekoratsioonide puhul ei tee ma «kujundust üldse», sest teosed, mida olen kujundanud, asuvad ise eelkõige omas ajas. Iseasi on fantastiline teema.

**Kunstnikutööd mõjutavad palju materiaal-tehnilised võimalused.**

Nendega tuleb tahes-tahtmata arvestada. Mäletan, kui raske oli seda esimestel tööaastatel meeles pidada. Algaja kunstniku fantaasia unustab kergesti reaalsuse piirid. Kuid teiselt poolt ei olegi materiaalne küllus tulemusele alati määrava tähtsusega, sest kehvemates tingimustes tuleb rohkem fantaasiat pingutada. Mäletan, «Estonias» planeeriti «Uinuva kaunitari» lavaletoomist, aga raha ja aega oli selleks väga vähe. Ma ei suutnud aru saada, miks võetakse nii suur lavastus kavasse, kui ei ole vastavaid tingimusi. Sellele vaatamata tuli see välja tuua. Viimases hädas leidsin lahenduse: rikkuse edasiandmiseks panen parem lavale üheainsa kalliskivi raami sisse, kui kuhjan kogu lava luksusega üle.

**Mida arvate meie teatrite lavatehnikast?**

Kunstnik rajab oma lahenduse teatri lavatehnikat arvestades. Suurejooneline lavatehnika polegi iga kord oluline, ka lihtsal laval saab luua meeleolukaid ja huvitavaid kujundusi.

Mäletan, kui sattusin tööle Vilniuse suurejoonelise lavatehnikaga uude ooperitearisse, siis esimene töö langeski mul selle tehnika demonstreerimise ohvriks. Mujal olen töötanud lavadel, kus tehnika on lausa primitiivne, ka «Estonia» ja Tallinna Draamateater ei saa praegu millegagi kiidelda.

**Kas ilma lavatehnikata tänapäeval üldse saab töötada?**

Muidugi kergendab lavatehnika meie tööd. Nüüd on loota uut ooperiteatrit, aga niikaua, kui seda veel ei ole, tuleb tehnika kasutamise asemel pingutada oma ajusid. Kõige keerulisem on paljupildilise lavastuse dekoratsioonide vahetamine, mis tavaliselt toimub kinnise kardina taga. Olen vahel püüdnud kasutada puhta vahetuse võtet, kus kõik rullub publiku silma all. Kuid seda võtet ei saa korduvalt ühtemoodi rakendada, tuleb ikka midagi uut välja nuputada. Ideaalne oleks, kui saaks teha puhta dekoratsioonivahetuse, mis mõjuks täiesti kunstiliselt, mitte asjade mehaanilise ümber-  
tõstmisena, oleks omaette lavastuseks tüki sees.

## Mida mõistate kaasaegsuse all lavakujunduses?

Paratamatult jääb enamik kunstnikke oma töödes kaasaegseks, tunduks täiesti uskumatu, et kunstnik läheks niivõrd sügavale teise ajastusse, et teda oleks võimatu ära tunda. Mina siiski kukkusin ükskord sisse, võimalik, et oma silmaringi piiratusest. Nägin Moskvast ühel Prantsuse näitusel läbi-  
lõiget nende teatri ajaloost tänapäevani välja. Seal oli eksponeeritud Thomas' «Mignoni» kavand, mis oma maneerilt, maalimisstiililt, kompositsiooni laadilt, pintsililöökidelt istus ideaalselt möödunud sajandi romantismis. Kui aga hakkasin allkirja lugema, osutus see kaasaegseks lavastuseks. Lila de Nobili oli oma kavandis võrratult tunnetanud romantilist dekoratsiooni, nii et pettis vaataja ära. Töö püüdis edasi anda teose ajastut ja meeoleolu. Muide, lavastajaks oli Franco Zeffirelli, kes tihti peale ei tee ise kujundust, kuigi on kõigepealt teatrikunstnik ja alles siis lavastaja, vaid teeb Lila de Nobiliga sageli koostööd.

Kunstnik võib tunda sümpaatiat ühe või teise ajastu stiili vastu, võib püüda edasi anda ajastut, kuid ta töösse jääb enamaasti ikka kaasaja vaimu ja midagi selle maitsest. Tänapäeva lavakujundus on stiiliderohke, neid kõiki ei tunne täpselt kahjuks isegi kriitikud. Mitmeid väga stiilipuhtaid lavastusi peetakse lihtsalt traditsiooniliseks, kusjuures tekib vastuolu: viimane mood on hetkemood, mis kiiresti vananeb ja mõne aasta pärast on ta samuti traditsiooniline.

Olulisem on lahenduse huvitavus ja sobivus teemale — see oleks omaette püsiv väärtus. Kuidas kunstnik mingit teemat näeb ja tunnetab, on tähtsam kui kramplik momendimoe tagaajamine. Kord tinglik lava, siis jälle realistlik kujundus, kõik sõltub kunstniku isikust. Mulle on realism lähedasem kui tinglik laad. Väga tinglikust lahendusest ei saa ma õiget emotsiooni. Realism ei pruugi olla naturalistlik, sest teater on paratamatult tinglik.

Teil on kindlasti oma lemmikajastu.

Sümpaatiad ühe või teise ajastu vastu on vaheldunud ja konkreetseks muutunud alles viimasel ajal. Ka maitse vaheldub, sest ta paratamatult areneb. Nooremaid inimesi vaimustab enamasti keskaeg, kuna see on salapärane — piisavalt kauge. Kõik, mis on lähedal, ei ole huvitav. Keskkoolis huvitas mind väga ajalugu kuni Viini kongressini, edasi polnud minu jaoks enam midagi huvipakkuvat, kaugele aegade võlu kadus. Nüüd on lemmikajastuks saanud sellele järgnev aeg, seda on mõjutanud kaudsed tegurid. Kuna olen töötanud põhiliselt muusikateatris, on see paratamatult mõju avaldanud «oma ajastu» leidmisele. Kas saabki juttu olla leidmisest, teatrikunstniku töö on seotud repertuaarivalikuga ja talle usaldatud ülesannetega. Mina olen valdavas osas töötanud XIX sajandi heliloojate teostega. Pole küll lausa statistikat teinud, aga kindlasti kuuluvad sellesse aega kolmveerand lavastustest. Nende heliloojate teoste tegevuspaikade amplituud on ülisuur, alates vanast Egiptusest kuni XIX sajandi kaasajani. Operid kuuluvad oma põhiolemuselt aga ikka XIX sajandisse ja sellele maale, kus helilooja elas ja töötas. Kuid möödunud aastasada oli sisuliselt, võrreldes eelnevatega, üks vaheldusrikkamaid. XIX sajandi kultuuri ja kunstiajaloo materjalide alaline ja pidev läbitöötamine ei ole muutunud tüütavaks, vaid vastupidi, äratav ikka rohkem ja rohkem kasvavat huvi ajastut sügavuti ammutada. Tekkis soov tunda põhjalikumalt ühte sajandit, mitte pealiskaudselt kõiki. Vahelduseks või puhkuseks meeldiks töötada ka XX sajandi esimeses kolmandikus, see huvitaks mind oma rafineeritud elegantsiga.

XIX sajandi materjalide otsing on olnud keerukas, kaua puudusid suuremad koguteosed. Rokokoost võib leida kuhjaga raamatuid, barokist samuti, XIX sajandi teist poolt pidi otsima põhiliselt ainult perioodikast. Materjal oli laiali, samas on sellega huvitav töötada, kuigi tegemist on rohkem kui mõne teise sajandi puhul. XIX sajand võtab kogu ajaloo uuesti läbi, kõik kordub: tulevad uusrenessanss, -barokk, -rokokoo jne, samuti uusgooti ja 8 -romaani stiil.

Aastaid tagasi olite vaimustatud romantismist.

See vaimustus on ikka jäänud, see on ju XIX sajandi esimene pool, kuigi praegu tundub mulle teine pool oma kontrastiderohkusega huvitavam.

Mõnda etendust olete kujundanud mitu korda, näiteks «Luikede järve».

Seda olen kujundanud isegi neli korda. Esimene oli õpilastöö, tegin «ebaromantiliselt», viisin mõttetult kaugele — ehtsasse romaani aega, kuigi tol ajal ei tantsitud ju valssi jt selle balleti tantse. Tahtsin edasi anda puhast rüütliajastut, aga unustasin ära, et muusikateose puhul mängib suurimat rolli helikeele olemus. See ei olnud mulle veel kriteeriumiks saanud. Hiljem tegin šabloonsemalt, kuna need olid juba valmis ülekandelavastused ja ei olnud võimalik Moskva Suure Teatri redaktsioonist kõrvale minna — ega poleks veel ka osanud. Konstantin Sergejevi tehtud varianti püüdsin natuke muuta, aga ta dikteeris täpselt ning oli šokeeritud, kui ei saanud oma kuldset parki. Minul olid aga teised põhimõtted ja lähtusin hoopis muudest teguritest, oli ka ajapuudus. Kahjuks ei tulnud kujundus ikka nii välja, nagu olin planeerinud. Neljas «Luikede järv» on seotud Riia ooperiteatriga. Lavastaja oli A. Lembergs, kellel oli oma kindel kujundusplaan valmis, aga ta lubas mul teha nii, nagu mina seda näen, andis mulle täiesti vabad käed. Tahtsin olla enda arvates novaatorlik, tõin tegevuse XIX sajandi Venemaale, sest balleti aluseks on ju toleaeagne muusika. Seda ei peetud võimatuks ega möödalöögiks. Polemiseeriti kujunduse heleduse-tumeduse üle. Mina nägin seda küllalt tumedas koloriidis, kuna minu jaoks on selles muusikas palju nukrust. Pealegi oli ballettmeisteri poolt valitud lõpplahendus peategelaste hukkamine.

Olete töötanud mitmes muusikateatris: Vilniuses, Riias, Kaunases. . .

Suure osa oma kujundustest olen teinud teiste liiduvabariikide teatrites. See on olnud väga vaheldusrikas, muljeterohke ja loominguliselt ergutav. Igas teatris on oma töömeetodid, oma tehnilised tingimused, kõikjal on alati midagi õppida. Võõrastes oludes on hea ennast kontrollida, omandada uusi kogemusi. Pidevalt kodulaval töötades kipub looming võimaluste piirastusest paratamatalt muutuma ühekülgseks ja korduvaks. Teiste teatrite meetodeist ja töövõtteist on alati midagi kõrva taha panna. Meie töökodade kollektiividel ei ole erilisi võimalusi üksteist külastada, nii et kunstnik on see mesilane, kes meetolmu edasi kannab ja teisel pool kasutada saab.

Olete ikka truuks jäänud maalilisele laadile.

Ooperiteatrid ja nende laoruumid on oma mõõtmetelt sellised, et suuri ruumilisi asju ei ole kusagil hoida, pealegi kuluvad nad kiiremini. Maalitud asi on alati kindel. Näiteks kas või maalitud kardinavolt, see on alati õige. Kui aga panna iga kord riie drapeeritult üles, ei tule see kunagi täpselt sama. Loomulikult kasutan ka ruumilisi asju, aga maalilisuus liidab nad üheks tervikuks. Ta on tinglik ja pakub mulle elamuse.

Kas teete vahel ka vaba loomingut?

Vaba looming on kunstniku eneseväljendamise tung, kui selleks peale kutsetööd aega ja jõudu jätkub. Mind on põhitöö täielikult hõivanud. Kui mul jääbki vaba aega, ei suuda ma muud teha kui natuke puhata, et järgmisel päeval jälle vormis olla. Mul on olnud alati ajapuudus, ei tea, kas võtan liiga palju tööd vastu või? Ma planeerin küll enda arvates, aga teatri repertuaar muutub ja äkki tungivad kõik asjad kuhjas peale. Kui mõni lavastus ettepoole nihkub, satub ta mõne teise tööga paralleeli. Vaba aega püüan kasutada enesetäiendamiseks: käin kinos, vaatan TV-d, loen. See on ühtlasi lõõgastuseks. TV vaatamisel inspireerib mind sageli pildi liikumise rütm.

See on siis ka omamoodi töö.

Teist laadi töö ja teist laadi pinge. Paraku ei saa ma etendust rahulikult vaadata, kui ka tahaksin. Inimesed lähevad teatrisse puhkama, aga mina 9

vaatan hoopis pingega, teise mõttega. Täpselt samuti on filmi vaadates: sisu ei pane tähelegi, vaatan värve, kõrvaldetaille jm.

**Kui suur osa on teie töös looduselamustel?**

Loodus on kahtlemata üks ammendamatu allikas, millest tahad ikka ja alati ammutada ja ka lavale tuua. Elan ju ise ka täiesti looduse keskel: Nõmme oli vanasti mändidega kuiv liivane ala, nüüd on aastatega muutunud rohelisteks pargiks.

**Aga loodus laval?**

See on midagi muud. Varem püüdsin loodust täiesti ehtsalt laval edasi anda. «Tasuleekides» näiteks tõin lavale allika, milles voolas ehtne vesi. «Jevgeni Onegini» lavastuses Schwerinis tekkis mõte kasutada loomulikke kaski, sellel oli kindel sisuline mõte. Kuid üldiselt eelistan siiski ehtsale imitatsiooni.

**Mida arvate teatrikunstnike näitustest?**

Minu arvates on need vajalikud eelkõige teatrikunstnikele endile. Muidu nad vaevalt oma töid nii palju koondavad, valikut teevad. Kuid need on huvipakkuvad ka vaatajatele, kes näevad seda tööd, millest lavakujundus tekib. Näitusekavandid on ka ainuke jälg, mis meie tööst säilib, laval olnu ju hävib.

**Mis on teatrikunstniku jaoks kõige valusam probleem?**

On üks mure, mis pole mitte ainult minul, vaid hakkab kummitama ka naabreid Riias ja Vilniuses. Teatrikunst on paraku kollektiivne kunst. Lavakujunduse valmistamisega tegelevad paljud inimesed. Teatrikunstniku töö on neile skeemiks, n-ö lähtepunktiks. Realiseerijateks on töökodade töötajad. Muusikateatris, kus suurte dimensioonide tõttu ei saa kõiki asju plastiliselt teha, on üks olulisemaid teostusviise dekoratsioonide maalimine. See lõik on hääbumisohus, järelkasvu pole. Kõikjal on veel dekoratsioonimaalijad olemas — need on suurepärased meistrid, aga juba eakad, pensioniea lähedal või isegi üle selle. Töö on füüsiliselt raske ja nõuab vastupidavust. Väljaõpe kestab pikka aega, pole võimalik õppida otseselt koolis, vaid aastakümnetega teatris, vanema kogenud meistri kõrval. Olukord on perspektiivitu, kuna puuduvad need, kes seda tööd teha sooviksid. Olla päev läbi värvide sees, tammuda ühes saalis töötades päevas oma kakskümmend kilomeetrit maha — see inimene peab olema sündinud teatrifanaatik, kes näeb selles eneseteostust.

**Milline on olnud viimase aja kõige suurem elamus?**

«Estonia» külalistetenduste ajal Rootsis käisin vabal ajal kahes kohas. Ühte ma ootasin väga: Drottingholmi lossiteatri külastamist. See oli hämmastav, isegi valgustus imiteeris küünlavalgust. Sisenedes tundus, et saal on pime, aga silmad harjusid ja siis oli kõik nähtav. Imeline on vaadata XVIII sajandi dekoratsioone, seda, kuidas lavamasinad tookord töötasid, tolleaegseid lavaproportsioone, isegi lõhn oleks nagu XVIII sajandist pärit olnud. Oleks ma seda varem näha saanud! Olen selles ajastus palju töötanud ja pidanud mitmeid asju ise välja mõtlema. Kõik oli rokokoolikult miniatuurne, ei olnud suuri mõõtmeid.

Teiseks elamuseks oli suursugune Vaasa laev. Ma ei osanud ette kujutada, et XVII sajandil võidi teha midagi nii suurt. See on mere põhjast üles tõstetud, puuduvad osad on asendatud, vaja veel värvida ja purjed peale panna. Kui palju aga niisuguse asja vaatamine mõtteid ja ideid annab!

**Aga mõni etendus või film?**

Zeffirelli «Traviata»-film. Ei kujuta ette, et võiks veel paremini teha. Käisin seda mitu korda vaatamas ja leidsin iga kord, et olin eelmisel korral midagi kahe silma vahele jätnud.

*Usutlenud KUSTAV-AGU PÜÜMAN*

## Nikolaus Harnoncourt



*Nikolaus Harnoncourt. Gustav Leonhardt ja Hollandi prints Bernhard Erasmuse preemia üleandmisel 1980. aastal.*

Ta kuulub kahtlemata viimase paarikümne aasta euroopa muusikaelu kõige tähelepanuväärsemate isiksuste hulka. Teda tuntakse kui barokkmuusika uute esituspõhimõtete üht loojat ning väsimatut ja tulist kaitsjat-põhjendajat. Ent tema ja ta mõttekaaslaste tegevuse tähendus on siiski oluliselt laiem ning hakkab avanema alles nüüd, kus muusikud ja kuulajad on jõudnud nende «veidrustega» juba tasapisi harjuda. Nende põhitähtsuseks võiks pidada muusikute ja kuulajate sisuliselt uut, varasemast palju kordi aktiivsemat suhet tänapäevast ajaliselst kaugete teostega. Sellisena seostuvad «vanamuusikute» põhimõtted paljude teiste meie aja interpretide, näiteks mitmete sama põlvkonna dirigentide taotlustega, olgugi et need esitavad teistsugust muusikat.

Nikolaus Harnoncourt (sünd 6. XII 1929) alustas muusikaõpinguid sünnilinnas Berliinis. Tšellostuudiumi Paul Grümmeri juures lõpetas ta 1945. aastal ja jätkas seda 1948. aastast Wiener Muusikaakadeemias. Juba õpingute ajal andis ta kontserte gam-

basolistina, kogus renessanss- ja barokkpille ning pühendas end nende kõlaomaduste ja mängutehnika uurimisele. Aastatel 1952—1969 oli ta tšellistik «Wieni Sümfooni-  
nikute» hulgas. 1953 asutas ta ansambli «Concentus Musicus», põhiliselt oma or-  
kestrikolleegidest, kõrgtasemel muusikutest. Alates 1957. aastast oli neil võimalik  
esineda eranditult ajaloolistel instrumentidel. Esialgse kujutluse järgi pidi ansambel  
mängima muusikat aastatest 1200—1800. N. Harnoncourt'i uurijategevus hõlmab  
seda perioodi tööpooldest, ansambli praktilised huvid keskendusid aga peagi hoopis  
kiitsamalt barokkmuusikale, kõige enam Monteverdile ja Bachile.

Esimesed kümme aastat kuulusid avastamisele ja õppimisele. 1960. aastate lõpul  
hakkasid ridamisi valmima Monteverdi ooperite ja Bachi vokaalsuurteoste plaad-  
istused, mis märgiti kõik ära väga soliidsete plaadiauhindadega. See oli tõsine tun-  
nustus ja lõplik läbimurre. N. Harnoncourt jätab nüüd oma töö sümfooniaorkestris  
ning pühendub dirigenditegevusele. Lisaks sellele õpetab ta 1972. aastast Salzburgis  
Mozartemist ja ülikoolis (esituspraktika ja ajalooline instrumendiõpetus) ning palju-  
del kursustel. Ta juhib Monteverdi- ja Bachi-kursusi Haagis, Põhja-Saksa Vanamuusika  
Suvehademeiat Bremenis ning barokkmuusika esituspraktika seminarid festivalil  
«Carinthia suvi» Ossiachis.

1971. aastast algab N. Harnoncourt'i aktiivsem interpreeditegevus, mis on seotud  
mitme väga julge ja pikaajalise programmiga. 1971—1974 tulevad tema käe all lavale  
kõik kolm Monteverdi säilinud ooperit Wienis, Milanos, Washingtonis, Amsterdamis  
jms, kokku seitsmes linnas. Peale selle valmivad Zürichi ooperiteatris neist kõigist nii  
muusikaliselt kui ka lavaliselt täiesti uued versioonid, lavastajaks Jean-Pierre Pon-  
nelle. Tipplavastaja, kellel peaks olema valida õige paljudest eredatest muljetest, on  
seda koostööd nimetanud oma elu kauneimaks.

1971. aastal alustas firma «Telefunken-Decca» koos N. Harnoncourt'i ja Gustav  
Leonhardtiga heliplaadiajaloo üht grandioosseimat ettevõtet — kõigi J. S. Bachi kanta-  
taatide salvestamist. Täna on ilmunud üle 70 plaadi ligi 150 kantaadiga, lisaks  
mitu valikkomplekti. 1980. aastal andis Hollandis prints Bernhard selle töö eest  
N. Harnoncourt'ile ja G. Leonhardtile üle Erasmuse preemia, viidates pidukõnes  
nende muusikute ja Rotterdami Erasmuse ideaalide lähedusele — nõrke ja tundlik,  
dogmatismivaba ning kriitiline tagasipöördumine algallikate juurde.

Kolmanda suurmehena on Bachi ja Monteverdi kõrval N. Harnoncourt'i huvikesk-  
mes Mozart. «Concentus» repertuaari tulid esimesed Mozarti teosed 1974. aastal,  
rohkem on ta seda muusikat dirigeerinud aga teiste kollektiivide ees pärast 1980.  
aastat. Amsterdamis Concertgebouw-orkestriga on plaadistatud kaheksa tuntumat  
sümfooniast, Zürichi ooperiteatris valmis taas koostöös J.-P. Ponnelle'iga «Idomeneo»  
lavastus ning plaadistus, mis tõi kolm vägevat auhinda (sh Prix Mondial du  
Disque). Mozarti vähe tuntud lavamuusika «Thamos» (KV 345) plaadistusega kin-  
kis N. Harnoncourt kuulajatele harukordse avastuse — see 1770. aastate teos on täis  
vulkaaniliselt pulbitsevat jõudu ja ehmatavalt kontrastiderohket dramatismi, mida  
hiliseltki Mozartilt ei sõandaks oodata; samuti on see esitus N. Harnoncourt'i  
Mozarti-nägemuse küllap ereda manifest. Loomulikult jätkuks sellele sai «Reek-  
viemi» plaadistamine Wiener Ooperi koori ja «Concentus Musicusega».

N. Harnoncourt on öelnud, et repertuaar, millele ta end pühendada tahab, ulatub  
Aadamast ja Eevast Mozartini. Vähemalt ühes suunas on ta seatud piirid siiski juba  
ületanud ja dirigeerinud 1983. aastal Haagi Residenz-orkestri ees Schuberti-prog-  
rammi (4. ja 5. sümfoonia ning «Rosamunde» balletimuusika).

\* \* \*

Mille eest seisavad N. Harnoncourt ja tema mõttekaaslased, kõik nn vanamuusikud,  
kellele viltu vaatamist osa akadeemilisi muusikuid tänaseni heaks tooniks  
peab? Arusaamatus algab sellele küsimusele väärist vastamisest. N. Harnoncourt'i  
peetakse sageli «teosetruuduse» idee fanaatiliseks kaitsjaks, ta just nagu nõuaks teoste  
ettekandmist täpselt nii, nagu seda tehti algselt autori poolt ja tema ajal. Ajalooliste  
instrumentide kasutamise pärast barokkmuusikas (eriti Bachi puhul) on tema esitus-  
laadi rünnatud kui «muuseumlikku», millel puudub elav side kaasaja inimesega. Pal-  
jude silmis on ta lihtsalt muusikamaailma enfant terrible, kes püüab kõike teistmoodi  
teha. Ei märgatagi, kui hullusti märgist mööda räägitakse, sest N. Harnoncourt võit-  
leb just nende kirutud asjade v a s t u. Isegi «teosetruuduse» vastu, vähemalt kujul,  
nagu see praktikas enamasti teostub. Ta nõuab muusikutelt ennekõike arusaamist,  
mis üks teos on ja kui palju temast kirja pannakse, hoiatades seega teosetruuduse ja  
nooditruuduse sagedase segimineku eest. Teisalt pole tõelisel teosetruudusel midagi  
12 tegemist ajaloolise tõepära taotlemisega, mis oleks mõtetu isegi siis, kui ta üldse

oleks saavutatav.. Seepärast on järgnevas artiklivalimikus sõna «Werktreue» tõlgitud enamasti «loomutruuduseks», mida N. Harnoncourt tõepoolest otsib ja mille saavutamise võti peitub eelkõige noodilugemisoskuses, mis (naljakas küll!) pole muusikute seas kuigi levinud. Muidugi on mõeldud oskust lugeda noodimärkide tagant välja juhiseid artikulatsiooni, dünaamika, väljenduse jm kohta.

N. Harnoncourt'i on peetud ajaloolise tõepärasuse taotlejaks, kuna ta eelistab kasutada ajaloolisi pille ja meie ajal harjumatuid vokaalkoosseise. Tema enda arutlus: iga muusikateos on kirjutatud konkreetsete pillide kõla arvestades ning igasuguste teiste pillide ja koosseisude kasutamist peaks pidama arranzžeringuks; on ju loomulik, et iga muusik tahab mängida parima pilliga, st sellisega, mis tema taotlustega kõige paremini sobib. Samas rõhutab ta, et tänapäevaste pillidega on võimalik peamine välja tuua nagu vanadegagi, viimased lisavad juurde vaid erilise kõlanüansi. Tähtsaim on siiski, et vanad pillid, näiteks keelpillide lühikesed ja kerged barokkpoognad, tingivad ise mänguvõtted, mis viivad meid muusika loomusele lähemale. Samuti on vokaalkoosseisudega, sest poistehäältega segakoor (tihti veel ka meesaltidega), poistehäälled sopranisoolodes ja kontratenorid (meeslauljad-falsetistid) aldisoolodes toovad kasutusele teistlaadseid laulumaneere.

Koosseisude ajaloolist täpsust nõudis N. Harnoncourt põhiliselt 1960. aastatel, siis lisa see kindlustunnet töös, mis seisnes põhiliselt otsimises ja avastamises. Hiljem on soliidne kogemustepagas võimaldanud tal töötada väga erinevate kollektiividega ja näib, et ta on nüüd asunud lepitama erinevaid esitustraditsioone, seistes sageli akadeemilise sümfooniaorkestri ees ning eelistades tüsedama kõlaga koore ja laia ampluaaga lauljaid. Sellise kompromissi võimalikkuse on paljud vanamuusikud seadnud kahtluse alla, pidades N. Harnoncourt'i vaat et usust taganejaks. Ometi oli erakordselt mõjuv ja veenev tema läinud aasta algul juhatatud «Matteuse passiooni» ettekanne Amsterdamis Concertgebouw-orkestriga. Ise ütleb ta selle kohta: «Ma usun kindlalt, et mitte ainult üks tee pole õige, õiged on lõpmatult paljud teed. Mõned on aga päris kindlasti valed ja neid peaks ometi kord püütama kõrvale jätta.»

«Ma ei arva, et see mida teen, oleks revolutsiooniline; ma püüan vaid kõrvaldada XIX sajandi hügelkihti, mis lasub kõigil XVII—XVIII sajandi teostel, ja näha teost taas loomisaja erapooletute silmadega.» Nii õeldes ei halvusta N. Harnoncourt sugugi seda, mida tehti barokkmuusikaga XIX sajandil, ta austab ka Stokowskit ja Furtwänglerit, kuid ta ei saa aru, miks peaksid inimesed veel XX sajandi lõpulgi tahtma XVIII sajandi muusikat kuulata XIX sajandi vaimus.

Nikolaus Harnoncourt pole tegutsenud üksi ja pole ka ainus õpetaja uuele barokimängijate põlvkonnale, kes on juba professoriteks Euroopa muusikakõrgkoolides (kus pole vanamuusika erialad ega kateedridki enam ammu harulduseks). Ka pole ta enam praktikute hulgas väljapaistvaim, ometi on ta kahtlemata selle suuna suurim ideoloog, kes on kõige sagedamini ja tulisemalt väljendanud oma vaateid sõnades. Nüüd on ilmunud kaks kogumikku tema artiklite, esseede ja teosekommentaaridega, milles on kokku võetud tema kunsti alused. Seal leidub väga väärtuslikke näpunäiteid nooditeksti tõlgendamise kohta, praktiku läbinägelike silmadega on analüüsitud kahe sajandi muusikute (põhjalikumalt Monteverdi, Bachi ja Mozarti) helikeelt, kogenud ja tark muusik arutleb muusika olemusest, suhtest inimesega ja funktsioonist tänapäeval. Järgneva väikese valikuga suudame viidata vaid tema jaoks põletavaimatele üldküsimustele (vt ka SV 19. VIII 1983). Enamik tõstatatud probleemidest on väga teravad meilegi. Lahendust neile ei tasu siiski raamatukaante vahelt otsida — palju enam on seda N. Harnoncourt'i praktilises muusikutegevuses.

TOOMAS SIITAN

## Elav keel sõnulseletamatu jaoks

NIKOLAUS HARNONCOURT

Keskajast Suure Prantsuse revolutsioonini oli muusika meie kultuuri, meie elu põhilisi tugisambaid. Tema mõistmine kuulus üldhariduse juurde. Tänapäev on muusikast saanud vaid ornament, et ehtida vabu õhtuid ooperi- või kontserdikülastusega, et luua pidulikku õhkkonda või et raadio vahendusel peletada või elavdada koduüksinduse vaikust. Nii oleme jõudnud paradoksini, et meil on tänapäeval kvantitatiivselt palju rohkem muusikat kui kunagi varem, peaaegu pausita, ja et ta meie elus peaaegu midagi enam ei tähenda — vaid väike kena kaunistus!

Meile näib tähtis hoopis muu kui möödunud aegade inimestele. Kui palju jõudu, kannatust ja armastust ohverdasid need templite ja katedraalide ehitamisele, kui vähe aga mugavusmasinatele. Meie aja inimesele on auto või lennuk tähtsam ning väärtuslikum kui viiul, arvuti lülituskeem tähtsam kui mõni sümfoonia. Me maksame liiga kallilt selle eest, mida peame mugavaks ja eluliselt vajalikuks; mõtlemata raiskame oma elujõudu mugavale ja läikivale kolile; mille oleme kord tõeliselt kaotanud, seda ei saa enam kunagi tagasi.

Muusika tähendus totaalne muutumine on toimunud kahe viimase aastaja vältel kasvava kiirusega. Käsi käes sellega käib kaasaegse muusika ja üldse kunsti seadumuse muutumine: kuni muusika oli elu oluline osa, sai ta pärineda ainult kaasajast. Ta oli elav keel sõnulseletamatu jaoks, teda võisid mõista vaid kaasaegsed. Muusika muutis inimesi — kuulajaid, aga ka muusikuid. Ta pidi olema loodud ikka jälle uuesti, nii nagu inimesed peavad ehitama ikka jälle uusi maju — vastavalt uuele eluviisile, uuele vaimusele. Nii ei saanud vana, möödunud põlvkondade muusikat enam mõista ega kasutada; imetleti vaid puhuti tema kõrget kunstiväärtust.

Sellest ajast, kui muusika pole enam meie elu keskel, on kõik muutunud: ornamentidena peab muusika olema esmajoones «ilus». Mingil juhul ei tohi ta tülitada, ei tohi meid kohutada. Meieaegne muusika ei täida seda nõuet, sest ta peegeldab — nagu iga kunst — oma aja, seega tänapäeva vaimset situatsiooni. Aus ja halastamatu mõttevahetus meie vaimse situatsiooniga ei saa aga olla ainult ilus; ta tungib meie ellu, meid seega tülitades. Nii sünnib paradoks, et inimesed pöörduvad kaasaja kunstist ära, kuna ta tülitab neid ja vist peabki tülitama. Mõttevahetust aga ei taheta, ainult ilu, lõõgastumaks hallist argipäevast. Nii sai kunst, eriti muusika, pelgaks ornamentiks; pöörduti ajaloolise kunsti, vana muusika poole: siin leidub otsitud ilu ja harmooniat.

Minu arvates saab selline pöördumine vana muusika poole — mõtlen siin igasugust muusikat, mida pole loonud praegused põlvkonnad — tuleneda vaid mitmest ilmselgest arusaamatusest. Me soovime ju vaid leida «ilusamat» muusikat, mida meie aeg ilmselt ei suuda pakkuda. Mingit üksnes «ilusat» muusikat pole aga kunagi olnud. «Ilu» on igasuguse muusika üks komponent; me võime sellest määrava kriteeriumi teha vaid siis, kui läheme kõikidest teistest komponentidest mööda. Alles sellest ajast, kui me muusikat kui tervikut enam sugugi ei mõistnud ega vist enam mõista soovinudki, sai võimalikuks teda vaid tema ilule taandada, teda otsekui siledaks triikida. [ — — — ]

Ma loodan seega järjest rohkem, et me kõik jõuame peagi äratundmisele, et me ei või muusikast loobuda — mõistmatu taandamine, millest ma räägin, on loobumine —, et võime end julgelt anda Monteverdi, Bachi või Mozarti muusika jõu ning väljenduse võimusesse. Mida sügavamalt ja laiemalt me selle muusika tähendust otsime, seda rohkem näeme, mis see muusika on, kaugemale üle tema ilu, kuidas ta meid oma keele mitmekesisusega üles kihutab



ja rahutuks teeb. Lõpuks peame läbi Monteverdi, Bach'i või Mozarti muusika leidma taas oma kaasaja muusika, mis räägib meie keelt, mis on meie kultuur ja viib seda edasi. [ — — — ]

Muusika võib vaid siis üldmõistetavaks saada, kui ta lihtsustatakse primitiivsuseni või kui igaüks õpib ära muusika keele. Tagajärjekaima katse lihtsustada muusikat üldmõistetavaks tõi kaasa Suur Prantsuse revolutsioon. Siis üritati esmakordselt suure riigi ulatuses allutada muusikat uutele poliitilistele ideedele: *Conservatoire*'i väljanuputatud pedagoogiline programm oli meie muusikaajaloo esimene tasalülitamine. Euroopa muusika jaoks õpetatakse kogu maailma muusikuid veel tänagi nende meetodite järgi ja kuulajale seletatakse — samast printsiibist lähtudes —, et muusika mõistmiseks pole teda õppida vaja. [ — — — ]

Olen sügavalt veendunud, et euroopalikule vaimulaadile on otsustavalt tähtis elada koos meie kultuuriga. Muusika puhul eeldab see kahesugust teokust. Esiteks: muusikuid peab kasvutama uute meetodite järgi või selle järgi, mis sobitatud rohkem kui 20 aasta vanuste meetoditega. Meie muusikakoolides ei õpetata mitte muusikat kui keelt, vaid ainult muusikategemise tehnikat — mis on elutu tehnokraatlik skelett. Teiseks: üldine muusikahariduse korraldus tuleb uuesti läbi mõelda, talle tuleb teha ruum, mida ta vajab. Nii hakatakse möödaniku suuri teoseid nägema uutena nende vapustavas uueks tegevas mitmekesisuses. Ja ollakse ka taas valmis uue jaoks.

Me kõik vajame muusikat, me ei saa temata elada. («Muusika meie elus» — tänukõne Erasmuse preemia vastuvõtmisel Amsterdamis 1980. aastal.)

\* \* \*

[ — — — ] Kui pagendaksime tänapäeval kontserdisaalist ajaloolise muusika ja esitaksime vaid kaasaegseid teoseid, jääksid saalid varsti lagedaks. Täpselt sama juhtunuks Mozarti ajal, kui publik oleks ilma jäetud kaasaegsest muusikast ja pakutud talle ainult vana (näiteks barokk-)muusikat. Näeme, et tänases muusikaelus on kandvaks ajalooline muusika, eriti XIX sajandi oma. Seda pole mitme häälsuse tekkest saadik veel kunagi olnud. Samuti polnud varem vajadust ajaloolise muusika loomutruu esituse järele, nii nagu seda praegu nõutakse. Ajalooline vaatenurk on kultuuriliselt vitaalsele ajastule olemuselt täiesti võoras. [ — — — ]

Tänapäeval ajaloolise muusikaga tegeldes ei saa me seda teha enam nii, nagu meie eelkäijad selle muusika hiilgeaegadel. Me ei ole enam harjunud nägema kaasajas mõõdupuud, helilooja tahe on meile kõrgeim autoriteet, me näeme vana muusikat temas eneses, tema oma ajas ja peame seepärast püüdma teda loomutruult ette kanda. Mitte muuseumlikust huvist, vaid kuna see näib ainsa õige teena anda teda edasi elavana ja väärikana. Loomutruu on esitus aga siis, kui ta läheneb helilooja ettekujutusele. Näeme, et see on teostatav ainult teatud määral: teose algplaanid võib vaid aimata, eriti kui on tegemist kaugemate aegade muusikaga. Pidepunktid, mis juhivad meid helilooja tahteni, on ettekandemärgid, instrumentatsioon ja paljud esitustavad, mis on ikka jälle muutunud ja mille tundmist helilooja oma kaasaegsetelt loomulikult eeldas. Meile tähendab see ulatuslikku uurimistööd, millest võib sattuda ohtlikku eksitusse: tegelda vana muusikaga vaid teadmises lähtudes. Nii sünnib teatud liik muusikateaduslikke ettekandeid, mis on tihti ajalooliselt laimatud, milles aga puudub igasugune elu. Siis võiks juba eelistada ajalooliselt täiesti valet, aga muusikaliselt elavat esitust. [ — — — ] («Ajaloolise muusika interpreteerimisest», 1954.)

\* \* \*

[ — — — ] Viimasel viiekümnel aastal juhiseks võetud «teosetruuduse» idee lähtub sellest, nagu vastaks igale kompositsioonile — vaid tühiste kõrvalekalletega — üksainus ideaalne esitus, et iga esitus on seega seda parem, mida enam ta läheneb sellele ideaalile. See teooria võiks kehtida XIX ja XX sajandi muusika ühe osa puhul. Selle aja heliloojad on ju püüdnud oma taotlusi fikseerida viimase võimaliku pisiasjani, et nii kärpida miinimumini ruumi interpreedi suvale. [ — — — ] Eri ajastuste peaaegu identne noodikiri sisendab petlikku kindlustunnet; see võib erinevate stiilide juu-

res põhjustada raskete tagajärgedega eksitusi dünaamikas, tempovalikus, «emotsionaalses käsitluses». Kuna klassitsistlikus ja klassitsismieelses muusikas on märkused väljenduslaadi kohta napid või koguni puuduvad, võib see kaasa tuua muusika emotsionaalse kuivatumise. Täpsemal ajaloolisel vaatlusel peame tõdema, et meie noodikirjal ei ole ühelgi ajastul olnud seda ühetähenduslikkust, millest nii paljud heliloojad ja muusikud unistavad. Kas pole hämmastav ja šokeeriv, et ü k s k i nii tähtsatest detailidest nagu absoluutne ja relatiivne helikõrgus, heli vältus, rütmilised suhted, dünaamika jne pole ühetähenduslikult märgitavad? Noodikirja mõistmine sõltub kirjutamata k o n v e n t s i o o n i s t, üksmeelest helilooja ja interpreedi vahel, see on nende vastastikuse suhte võti.

Lihtsustades võib öelda: me oleme aastakümneid heas usus lugenud ja ette kannnud kogu õhtumaist muusikat umbes Brahmsi-aja konventsioonide järgi. Seejuures on jõutud kahe põhimõtteliselt erineva, lausa äärmusliku tõlgitsuseni, mis lähtuvad samadest eeldustest ja paradoksaalselt isegi ühesugusest vaimsest hoiakust: kas lisatakse «puuduvad» (dünaamika-, väljenduse, tempo-, koosseisu-) tähised või musitseeritakse «teosetrult» ja «objektiivselt» vaid seda, mis on kirjas. Meie eesmärk seevastu peab olema avastada, mis on m o e l d u d. [ — — — ] («Teos ja töötlus — instrumentide roll».)

\* \* \*

[ — — — ] Isegi mänguviisi (st tehnika) muutumiste puhul ei saa rääkida «edasiarengust», sest nagu instrumentid, kohandab seegi end alati jäägitult oma aja nõudmistele. Võiks arvata, et mängutehnilised nõuded muutuvad järjest keerukamaks; see on õige, kuid puudutab alati vaid mängutehnikat teatud valdkonda. Teistes valdkondades muutuvad nõuded samal ajal jälle väiksemateks. Küllap poleks ükski XVII sajandi viiuldaja suutnud mängida näiteks Brahmsi kontserti, aga täpselt samuti poleks ükski Brahmsi-viiuldaja suuteline laitmatult esitama XVII sajandi viiulimuusika teoseid. Kumbki stiil eeldab täiesti erinevat tehnikat, nad on ühevõrra nõudlikud, ainult oluliselt erineval viisil. Sama laadi muutusi näeme instrumentatsioonis ja pillide juures. Igal ajastul on täpselt see instrumentarium, mis tema muusikale kõige paremini vastab. Heliloojate kujutluses kõlavad oma aja pillid, nad kirjutavad otse kindlatele esitajatele. [ — — — ] («Ajaloolise muusika interpreteerimisest».)

\* \* \*

[ — — — ] On olemas muusikaline «õigekirjutus», mis lähtub muusikaõpetusest, muusikateooriast, harmooniaõpetusest. Sellest muusikalisest õigekirjutusest tulenevad notatsiooni iseärasused, näiteks see, et tihti ei kirjutata välja pidet, trillerit ja *appogiatura*'t, mis ikka jälle eksitab meie veendumust, et mängida tuleb nagu noodis seisab. Või see, et kaunistused pole kindlaks määratud: kui nad ette kirjutada, lülitatakse välja muusiku loov fantaasia, just seda aga nõuavad vabad kaunistused. (XVII ja XVIII sajandil oli hea «*adagio*-mängija» muusik, kes vabalt improviseerides leidis selliseid kaunistusi, mis vastasid pala väljenduslaadile ja võimendasid seda.)

Kui ma mõnda muusikapala vaatan, siis katsun kõigepealt näha teost ja selgitada, kuidas peab seda lugema, mida tähendasid need noodid muusikule tollel ajal? Nende aegade notatsioon, mis ei fikseeri mitte mänguviisi, vaid teost, nõuab meilt ju samasugust lugemisoskust, nagu muusikutelt, kellele ta oli kirjutatud.

Võtame ühe näite, mis peaks tänapäeva muusikule olema enesestmõistetav — XIX sajandi viini tantsumuusika, mõne Johann Straussi polka või valsi. Helilooja püüdis siin nootides märkida seda, mis oli tema arvates vajalik, ja just neile muusikutele, kes istusid tema ees orkestris. Nad teadsid ju täpselt, mis on üks valss või polka ja kuidas seda tuleb mängida. Kui anda see muusika orkestri kätte, kes neid tantse ei tunne, mängivad muusikud küll täpselt seda, mis noodis, kuid välja tuleb siiski hoopis teine muusika. Seda tantsumuusikat ei saa üles kirjutada täpselt nii, nagu teda mängima peab.

Tihti tuleb mõnda heli mängida pisut varem või hiljem, lühemalt või pikemalt, kui ta kirjas on jne. Seda muusikat võib niisiis mängida küll met-

ronoomi täpsusega ja siiski pole tulemusel midagi ühist helilooja soovitud teosega. [ — — — ]

Muidugi seisab sellest mõndagi kirjalikes allikais, aga igaüks loeb sealt lõpuks välja seda, mida ta ise endale ette kujutab. Kui näiteks allikas õpetab, et iga heli tuleb mängida kirjutatud vältusest poole lühemalt, siis võib seda mõista täht-tähelt: igast helist tuleb lasta kõlada vaid pool tema vältusest. Seda võib mõista aga ka teisiti. Nimelt on üks vana reegel, mis ütleb, et iga heli peab hajuma olematusse. Heli tekib ja hajub nagu kella-helin, ta lõpeb «haihtudes», tema täpset lõppu pole kuulda, sest reaalselt kuulmisaistingut ei saa eraldada illusioonist, kuulaja fantaasiast, milles heli edasi kestab. [ — — — ]

Niisiis ei piisa sugugi, kui omandame vanade õpikute tarkused ja ütleme umbes nii: iga nooti peab mängima lühemalt, igal on oma tugev ja nõrk osa. Isegi kui me järgime seal säilinud reegleid täpselt, võib suurem osa vanast muusikast kõlada jubeda karikatuurina. Ta võib nii kõlada tõenäoliselt veel moonutatult kui muusikalse inimese esituses, kes teadmatusest kõike «valesti» teeb. Vanade õpikute reeglid võivad hakata praktikale huvi pakuma siis, kui me neid mõistame või vähemalt leiame neis endale mingi mõtte, kas me siis nende algset mõtet taipame või ei. [ — — — ]

Võtame kunagise ja tänase notatsiooni erineva tähenduse kohta järgmise näite: punkteeritud nootide lugemis- ja mängimisviisi XVIII sajandil ja tänapäeval. Ametlik uusaegne reegel ütleb, et punkt pikendab nooti täpselt poole võrra tema vältusest ja et järgnev lühike noot on täpselt selle pikendava punkti vältusega. Punkteeritud rütmide mängimise lõpmatult paljude võimaluste jaoks, alates ligikaudu võrdsetest noodivältustest kuni teravaima ülepunkteerimiseni, puuduvad meie noodikirjas diferentseeritud kirjutusviisid — kõik punkteeritud rütmid näevad noodipaberil ühtmoodi välja, millistena nad ka mõeldud poleks. On aga kindlaks tehtud, ja seda näeme ka erinevate aegade arvututest õpperaamatutest, et punkteeritud rütme on mängitud lausa ääretult paljudes variantides, eelkõige rütmi teravdades, st punkteeritule järgnevat lühikest nooti mängiti «korrektsest» ajahetkest hiljem, tihti alles viimasel momendil. Tänapäeval ainsana kasutatavat jaotust suhtega 3:1 mängiti igal juhul vaid harva erandina. [ — — — ] Teos ja ettekanne seisid niisiis selgelt lahus. Interpreedi loominguline vabaruum, mis tegi iga ettekande ainulaadseks, kordumatuks sündmuseks, pole enamasti jõudnud tänapäeva muusikute teadvusesse, on neile täiesti võõras. Seepärast oleks siiski vaja midagi nende endastmõistetavate teadmiste hii-gelvaramust elustada ja vahendada tänastele muusikutele, et olla valmis varasemat muusikat enam-vähem adekvaatselt esitama. Seda vajavad mitte ainult nn vanamuusikaspetsialistid. Stiililiselt õige esituse küsimused jäävad (tänu jumalale) alati lahtiseks — selleks on noodikiri liialt paljutähenduslik —, nii jääme me igavesti otsima ja avastame ikka jälle suurte meistriteoste uusi tahke. («Notatsiooni probleemid».)

\* \* \*

[ — — — ] Me kõik teame, kuidas õpitakse võõrkeeli. Meile on ka barokkmuusika võõrkeel, sest me pole ju baroki-inimesed. Meil tuleb seega nagu võõrkeele puhul õppida sõnu, grammatikat ja hääldamist — muusikalist artikulatsiooni, harmooniaõpetust ning õpetust liigendamisest ja rõhutamisest. Kui me neid teadmisi muusika esitamisel kasutame, ei tähenda see veel kaugeltki, et me musitseerime. See on pigem helides veerimine. Võib küll hästi veerida, aga muusikat võime teha alles siis, kui me grammatikast ja sõnadest enam ei mõtle, kui me enam ei tõlgi, vaid lihtsalt kõneme, lühidalt, kui see saab meie oma loomulikuks keeleks. See on eesmärk. [ — — — ] («Artikulatsioon».)

\* \* \*

[ — — — ] Keeleteadlane tunneb ja mõistab keele struktuuri ja ajalugu. Inimesel tänavalt pole sellest aimugi, ometi suudab ta keelt hästi ja veenvalt kõnelda, sest see on tema aja keel. Selles olukorras on olnud instrumentalist või laulja tuhandeid aastaid; ta ei tea, aga oskab ja mõistab ilma teadmisseta. [ — — — ]



*Ansambel  
«Concentus Musicus».*



*Nikolaus  
Harnoncourt*

Meie muusikaelu on piinlikus olukorras: kõikjal on ooperimaju, sümfooniaorkestreid, kontserdisaale, pakkumine on rikkalik. Aga me mängime seal muusikat, mida me sugugi ei mõista, mis on määratud teiste aegade inimestele. Ja märkimisväärseim on selles situatsioonis, et me ei tea sellest probleemist vähimatki, sest usume, et seal polegi midagi mõista, muusika kõnelevat ju otse meeltele. Iga muusik taotleb ilu ja emotsionaalsust, see on talle loomulik, see on tema väljendusvõime alus. Teadmine, mis oleks vajalik, kuna praeguseks puudub muusika ja aja ühtsus, ei huvita teda üldse. See ei saagi teda huvitada, sest ta ei tunne selle järele puudust.

[ — — — ]

Möödaniku muusika on aja voolu, kaasajast eemaldumise, oma ajastu terviklikkusest lahtirebituse tõttu saanud võõrkeeleks. Mõned aspektid võivad olla üldkehtivad ja ajatud, väljendus ise on aga seotud ajaga, teda võib taasleida vaid siis, kui suudame teda oma aega tõlkida. See tähendab: kui möödunud aegade muusika on veel üldse sügavamas mõttes aktuaalne, kui seda on vaja esitada täies väljendusjõus [ — — — ], siis peab õppima seda muusikat taas mõistma, lähtudes tema enese sisemistest seadustest. Me peame teadma, mida muusika tahab öelda, et ära tunda, mida meie te m a g a tahame öelda. Niisiis peab nüüd puhta vaistu, intuitsiooni kõrval tulema teadmine. Ilma selle ajaloolise teadmisseta ei saa me ajaloolist muusikat, seda meie niinimetatud tõsist muusikat adekvaatselt esitada. («Muusika mõistmine ja muusikute kasvatamine».)

*Raamatutest Nikolaus Harnoncourt,  
«Der musikalische Dialog» ja  
«Musik als Klangrede»,  
Salzburg und Wien, 1984  
lühendatult tõlkinud TOOMAS SIITAN*

## «Kalevalast» kui muusikast

LEO NORMET

### Avamänguks

järgnevale kirjatükile ei leia vist paremat kui Thomas Manni poolt eepose kohta kirjapandu.

«Eeposegeenius on võimas ja majesteetlik vaim, ekspansiivne, täis elu, avar nagu meri selles voogavas monotoonsuses, üheaegselt suurejooneline ja piasiasju talletav, laululaadne ja targameelne... Ta tabab tervikut, kogu maailma selles toimuvate arvukate episoodide ja üksikasjadega, mille juurde võib lausa eneseunustuseni pidama jääda, nagu läheks iga üksik neist talle eriliselt korda. Pole ju mingit ruttu, aega on tal lõputult... Alata saab ta vaevalt teisiti kui kõigi asjade alguse algusega... Ent tema suurus on mahe, rahustav, lõbustav, elutark — «objektiivne». See hoiab teda parajas kauguses kõikidest asjadest, distantsitunne tuleneb juba tema loomusest... Eepika kunst on «apollolik» kunst...; on ju Apollo... kauguse jumal, distantsi ja objektiivsuse jumal, ironia jumal.»<sup>1</sup>

### «Kalevala» seotusest muusikaga

pani mind jälle mõtlema üks selle ajakirja veergudel avaldatud kirjutis.<sup>2</sup> Sain teada, et pärast soomlaste 4-osalise «Kalevala»-ainelise teleseriaali «Rauaaeg» valmimist 1982 küsitles «Suomen Kuvalehti» vaatajaid. Selgus, et 7 protsendile meeldis film «väga», 10-le «üldiselt» ja 29-le «mõnevõrra». Ülejäänud 54 protsenti hõlmas protestijaid «Kalevala» võltsimise ja pilamise vastu.

Mullegi meeldis film «üldiselt». Ma ei ühine arvamusega, et «Rauaaeg» võttis «Kalevalal» tüki küljest. Kui J. Semper kirjutas 1924. aastal «Kalevipoja» rahvaluule-motiivide analüüsi, milles ei puudunud ka freudlik psühhoanalüüs, oli pahandajaid enam kui küll. Ei olnud kõigile lugejaile meeltemööda ka Enn Vetemaa Kalevipoja-nägemus.<sup>3</sup> «Rauaaeg» on aga praktiliselt uus teos, mida rõhutavad lühendatud nimevormidki. Väinämöisest sai lihtsalt Väinö, Lemminkäisestä Lemmikki, Ilmarisest Ilmari. «Rauaaeg» on lihtsalt variatsioon «Kalevala» teemale, ja ega varieerimine ole ainult muusikute monopol. Stsenarist P. Haavikko soovitanud vaatajail «Kalevala» hoopis unustada... Lavastaja K. Holmberg, otsides «müütide, staatiliste kipskujude tagant inimest», jõudis kurvale järeldusele, et «Kalevala»-piltidest on saanud «lamedad klišeed», millest «ta ei läinud lendu».

Siin annab tunda hirm jääda lõnnrotlikult või sibeliuslikult rahvusromantiliseks. Tõepoolest — eks kinnitanud ka A. Annist, et «Kalevala» on romantilis-historistliku voolu filoloogiline toode, millega tahetigi anda esmajoones just rahvaeepost.<sup>4</sup> Siiski — et Lõnnrot nägi «Kalevalat» oma aja seisukohalt (mis on täiesti loomulik), ei tähenda ju veel, et eepose aegade hämaruses sündinud värvid oleksid ise romantilised.

On siis «Kalevala» tõlgitsemisel ainult kaks võimalust: rahvusromantiline või «tänapäevalik inimeseotsing»? Kuhu jääb kolmas tee: eepikast,

<sup>1</sup> T. M a n n. Gesammelte Werke. Band XI. Berlin, 1955, lk 461.

<sup>2</sup> A n d r e s H e i n a p u u. Ei ole need laste laulud. «Kalevala» ja «Rauaaeg». TMK 1985, nr 2, lk 35—41.

<sup>3</sup> E. V e t e m a a. «Kalevipoja mälestused». «Looming» 1971, nr. 11, 12.

<sup>4</sup> A. A n n i s t. «Kalevala» kui kunstiteos. Tallinn, 1969, lk 142. (Edaspidi lühendatult Kkk.)

eeplisusest lähtuv... Tunnetagu iga põlvkond eepost omamoodi, ikkagi võiks igakordse nägemuse aluseks jääda eepika, eepilisuse printsiip.

Minu jaoks oli «Rauaajas» kõige eepilisem Aulis Sallise muusika. Mõjuv juba filmis, pääseb see aga veelgi lõõvamalt esile kontsertettekandes vokaal-sümfoonilise süidina. Siin on rahu ja tasakaalu, on väljapeetust: värvielamused akordid kaavad aega ära kõlada. Mis sellest, et Väinöt iseloomustatakse flöödikõlaga — kannelt mängis ju Väinämöinen. Meeleolu on aga ikkagi rohkem kalevalalik kui rauaajalik.

Selles asi ongi, et «Kalevalat» kui eepost on kergem tuua muusikasse kui filmi. Film nõuab konkretiseerimist, reaalse elurütmi väljamängimist ja seda isegi «unenäolise poeetika» või «homeerilise aeglustuse puhul». Eepos apelleerib vaataja kujutluslennule, sündmustik on vaid ta üks koostisosasid. Aleksis Kivi «Kullervo» on «ainult» draama.

Kõrgemale lennule kutsub üksnes muusika või muusikaline lavateos. V. Tormise teos «Eesti ballaadid», mis samuti tugineb eepilisele ainele, on lausa ainuvõimalikult lahendatud kantaatballetina. Lauljad esitavad runoteksti, ballett loob kuuldust nägemuspildi. Ballett võib vihjata nagu runolaulgi, talle on loomupäraselt omane naturalistliku konkreetseuse vältimine. Mis on aga eriti oluline: ballett, nagu läänemeresoomlaste paralleelse kasutatavad eeposedki, võib teostada Fausti surmaeelses monoloogis avaldatud unistust: «Veel viibi, ilus oled, viiv».

«Kalevalat» muusikas on oi kui palju, seda tuleb aina juurde. Eks see tuleneb sellest, et «Kalevala» ise on muusika, millel suur süütejuud.

Eepost lugedes saab kohe aru, et «Kalevalat» l a u l d i, lauldi kiirustamata, aga rütmikindlalt. Ühtne rütm aitab üleval hoida eepose esitamisel tekkivat sugestiivset, lummatavat põhiseisundit, ühtlasi tunnistab algsele kunstile omast seotust šamanismi ja maagiaga. «Kalevalat» on isegi loitsu-eeposeks kutsutud. Loitsuread moodustavad terve viiendiku eepose pikkusest. Liitnuks Lönnrot rahvalaulukogusse «Kanteletar» paigutatud loitsud «Kalevalaga», olnuku nende osatähtsus veelgi suurem.

Üks esimesi heliloojaid üldse, kellele kalevalalikud loitsud avaldasid külgetõmbejõudu, oli Mart Saar. Helilooja, kes improviseeris loitse orelil nagu lovesse langenult, komponistina ometigi poetiseeris neid. Tema teises «Eesti süidis» leiduvatest klaveripaladest on ehtsaimalt loitsuliku nimetusega «Tõuse, mu loomus tugeva». Tekst ise on autosugestiivne *mantra*.<sup>5</sup> Muusikas on Mart Saar eelistanud luua tarmuka, kahest kolmetaktilisest motiivist koosneva miksolüüdilise teema, mis sisendavate korduste asemel on järjekindlalt läbi viidud klassikalise polüfoonia vaimus. Muusikaliselt on loitsule lähemal pala «Männid metsas tantsisklevad», mille kalevalalikult kaheksast helist koosnev korduv fraas pole mahutatud ühte viieosalisse, vaid kolme kolmeosalisse takti. Samas süidis leidub veel üks kalevalalik pala — «Kasest kannel», üks helilooja nesterikkamaid lugusid. Tegi ju Väinämöinen kasest kandle, sõnades: «Saagu itkud su iluksi, sündigu muresta mängud, hooltesta ilu igine!» See puudutas Saare loodusetunnet, mis oli ärganud juba lapsepõlves Hüpasaares.

Veljo Tormis on nõialoitse taas elustanud nii «Kalevala»-ainelises «Raua needmises» kui ka «Pikse litaania» kõuemürinates, samuti värskes «Kalevala XVII runos», sümfoonilises meeskooriloos, milles on juttu Väinämöise nõiatarkuse otsinguist koljatliku hiidtarga Vipuse kõhust.

Ega uuemas soomegi muusikas puudu loitse, nende hulgas Pekka Kos-tiase vokaalne «Pakaselu» ja Pehr Erik Nordgreni instrumentaalne

<sup>5</sup> A. Annist kirjutab: «Oluliselt tähendab see soomeugri-line usk oma nõidade ja loitsude jõusse seega uskumist inimese enda vaimujõududesse, mida mõnel inimesel on rohkem kui teistel ja mida soovi korral autosugestiooni abil ka tahtlikult saab suurendada ning rakendada. Nouse, luontoni, lovesta — see endasugestiooni vormel kordub loitsudes alatihti. Et aga seda sugestiooni jõudu ja enesekindlust suurendada, kutsuti loitsudes appi eriti surnud esivanemate hingi. (Kkk, lk 35.)

«Loits», Einojuhani Rautavaara kaotab oma ooperis «Thomas» (1985) loit-  
sude alged ürgaegade uttu, Alguste Algussesse.<sup>6</sup>

### Resonantsist

«Kalevala» tähtsus tänapäeval ulatub mitmesse maailmajakku, ent esma-  
sesse ringi kuuluvad muidugi eeposetegijad rahvad ise. «Kalevala» juubeli-  
aastal 1985 Tartus ja Tallinnas peetud ettekandes «Kas «Kalevala» on lääne-  
meresoomlaste ühiseepos?» tõstis Ülo Tedre esile, et ilmselt oli olemas  
läänemeresoomlaste alg- või ürglaul, mis kasutas parallelismi, algriimi ja  
ohtrasti kordust, kuid millel puudus kindel värsimõõt. Sellest ürglaulust  
arenes — kas balti hõimude mõjul? — umbes viimasel aastatuhandel e. m. a  
nn algregivärss, so 8-silbiline värss. Sellest edasi tuli juba Kalevala-möödu-  
line värss, mis põhines pika-lühikese silbi vastandusel. Ilmselt olid sidemed  
üle ja ümber Soome lahe tihedamad kui maadpidi (on ju ammu juhitud tähe-  
lepanu veete ühendavale osale rahvaste elus). Mõistagi on siin veel palju  
hüpoteetilist, kuid faktid on kõnekad: ehtne regivärss ehk Kalevala-möö-  
duline värss on levinud ümber Soome lahe.<sup>7</sup> Seda leiame eestlaste, vadja-  
laste, ingerlaste, isurite, karjalaste, savolaste jt läänemeresoomlaste juures.  
«Kaugemal asuvad hõimud — vepselased, lõuna-eestlased, liivlased ei ole  
jõudnud ehtsa regivärssini, nende laul peegeldab vanemat (liivlastel ilmselt  
uemat) laulujärku rahvalaulu arengus. Niisiis, «Kalevala» on ümber  
Soome lahe asunud või asuvate läänemeresoomlaste ühiseepos.<sup>8</sup>  
Väidetut on ainuõigeks pidanud ka August Annist: «Kalevala» on «ühis-  
soomeline eepos... ka muinas-Eesti hinge ja kultuuri monumentum...  
Lääne viikingipärane sõjaseikluste lust, trots ja huumor, ida šamaanlik fanta-  
asia ning taostlik elutarkus, lõuna impressionistlik-naiselik kujutlus-  
kergus ja kandlekõlaline südamlikkus — kõigil neil on oma osa selles imeli-  
kus tervikus... Ainuõiget läänemere-soomlaste ühise eepose nimetust tar-  
vitatakse siiski veel kaunis harva.»<sup>9</sup>

Mis puutub eepose n.ö reaalsesse tegevuskohta, siis esineb erinevaid  
huvitavaid hüpoteese. Päris põnev on soome ajalooprofessori Matti Klinge  
seisukoht, kes Matti Kuusi sõnutsi «vedas Põhjala ja Kalevala piiri Edela-  
Soome saarestikku», kusjuures «Kalevala mereriik hõlmas Eesti ja selle ette-  
latauvad tugialad Edela-Soome rannikul». Matti Kuusi arvab: «Ent kui  
«Kalevalat» pidada peajasjalikult mütoloogiliseks eeposeks, nagu mina seda  
teen, ei tundu Kalevala ja Põhjala asukoht maakaardil olevat kuigi olu-  
line.»<sup>10</sup>

«Kalevala» tekkeprotsess pidi võtma pikka aega. Karjalas Äänisjärve  
idakaldal on kaljujooniseid, mida meie Kunstiinstituudi rahvas on käinud  
kopeerimas alates 1978. aastast. Neid sai trükipildina näha «Sirbis ja Vasar-  
as» koos Kaljo Põllu artikliga<sup>11</sup>, milles on märgitud jooniste mitmeid paral-  
leele eepose tegevustikuga — Põhjala emanda röövitud Kuu ja Päikesega  
vabastamisega Väinämöise poolt, maailma tekkega veelinnu munast, Lem-  
minkäise katsega tappa Toonela luik jne. Artiklis on öeldud, et kaljujoo-  
niste iga on umbkaudu 4500 aastat. Järelikult pidi 45 sajandi eest nendel tee-  
madel laudamagi.

August Annist: «Muinasugri kultuur on tänapäeva teaduse andmeil  
lähtunud seitsamast paleoarktilisest, muinas-põhjamaisest kultuurist, mis

Erisuguseid loitsuvorme tuleb ette kaugete rahvaste muusikas: jaapanlane Toshiro  
Mayuzumi on oma «Nirvaana-sümfoonia» (1959) lasknud meeskooril rütmikõnes esitada  
võlujõulisi budistlikke õpetussõnu — suutraid. Tegelikult kuulub siia ka rockmuusika. Vas-  
tupidiselt džässile on sellel lahtine vorm nagu regilaululgi. Rocki tähtsamad tugipunkte on  
folkloor, seega muusikalise mõtlemise süvakiht. Selle loitsuliku lumuse tõstab ta pinget  
pihustavale laineharjale. Põhivõtteid on kordus, mis tugineb *big beat*'ile rütmirunnakuist  
agressiivsemaile. Mis ime siis, et on ühendatud rocki ja regivärssi.

<sup>7</sup> Tsitaat käsikirjast.

<sup>8</sup> Samas.

<sup>9</sup> Kkk, lk 211.

<sup>10</sup> <sup>11</sup> «Sirp ja Vasar» 1985, nr 9.



juba umbes 10 000 aastat tagasi valitses kogu põhjapoolse Euraasias, Põhja-Skandinaaviast peale üle Uuralite ja Põhja-Siberi, üle altailaste, juka-giiride jt. kuni Põhja-Ameerika eskimote ja indiaani hõimudeni.<sup>12</sup>

Eepose põhitelgedel ja nende teod tulid ja tulid läbi aastatuhandete, paljugi pudenes teele maha, uut aga sai asemele. Meieni jõudnud atribuuti-dest kuulub kannel oma kahe aastatuhandega vanimate hulka. Viikingipä-rane sõjaseikluste lust, millest kirjutas Annist, langeb juba meie ajaarva-mise VIII—XI sajandisse. Toonikasse suubuv 5/4 taktis Kalevala-laul on küllaltki noor, ent nagu nägime, levis selle aluseks olnud alg- ehk ürglaul juba aastatuhandel enne meie ajaarvamist. Sellel oli kindel nii muusikaline kui ka keeleline süsteemsus, mille väljakujunemiseks pole ühest aastatuhan-dest kaugeltki küllalt.

Kultuurisse võib suhtuda kui üldisesse, kollektiivsesse mällu, millel on korrastav ja vorme loov omadus. Mõõdunud nelikümmend viis Kalevala motiivistikuga sajandit panevad meid imetlema selle mälu kestvust.

«Kalevala» nagu iga teinegi oma tekkeaegset olevikku peegeldav eepos algab Alguste Algusega, maa ja ilma sündimisega purunenud pardimunast. Mida kaugemale minevikku, seda enam olid sünkreetiliselt lahutamatud tõe ja väljamõeldis. Ajal ja ruumil polnud mõõtu. Ainuüksi nende kaduma hakkamine oli oluliseks sammuks teadvuse arengus.

Kas ei pakkunud poeesiat ja ühtaegu põnevust, kui kaos kadus ja oma ku-jutus kosmosest asemele astus? Võib nõustuda Aleksandr Blokiga — seda avastamisrõõmu annab nüüdki üle elada: «Muusikat kuulata võib ainult silmi ja nägu kattes . . . s. o luue õise pimeduse ja hääletuse, seega «loomise-elsed tingimused». Õise olematuse olukorras hakkab vormitu ja kujutu kaos sisse imbuma ja vormuma — kosmoseks muutuma. Jõudes oma piirini, luule ilmselt upub muusikasse . . .»<sup>13</sup> «. . . maapealsesse loovasse elulätsesse.»<sup>14</sup> «Kunst on ainult kosmos — loov vaim, mis valab vormidesse kaose (vaimse ja füüsilise maailma).»<sup>15</sup> «Jumal ongi vorm.»<sup>16</sup> «Muusikalise surve vähenemine viib vananemisele, olemasolevate vormide jäigastumisele, kul-tuuri üleminekule tsivilisatsiooniks.»<sup>17</sup> Kaose kasvuga kosmoseks saab võr-relda muide veel kunstiteose sündi looja siseelul. Kosmoseks oleks siis val-misteos, loomingu protsess on aga kahtlemata kaos, milles sünniootuses piin-leb arvutuid, sageli aimamatuidki võimalusi. Valuline kaoses seisund on kunstnikule õnnestavam kui lõplik vorm, kosmos.

Muusika abil kujutlusel ilmuv kosmos on muidugi subjektiivne kosmos. Ent subjektiivne oli ka suulise traditsiooni, s. o müüdi- ja eeposeajastute inimeste kosmosekujutus. Nii valitseb ka müütides ja eepostes meelelistest kogemustest tulenev ruumikujutus. Juba alg- või ürglaul kasutas värvimõ-julisi alliteratsiooni ja assonantsi (sama värv) ning parallelismi (värvide vaheldumine). Nii oli parallelismide ütlen-ümber-teisipidi ka mõtte ümber-värvimine, mis võimaldas mängu ruumiga. «Kalevala» XX runos taheti Põhjala pulmadeks tappa tohutu suur härgvasikas, kelle sajasüllaste sar-vede vahel lendas pääsuke terve päeva. Seda härjavärssi talutas sarvipidi Põhjalasse sada meest, turjast aga tuhat. Sõnni surmajat otsiti «kaunist Karjalasta, Soome suurelta alalta, Vene laia väljadelta», isegi Toonelast ja Manalast . . .

<sup>12</sup> Kkk, lk 33.

<sup>13</sup> А. Блок. Об искусстве. М., 1980, lk 144.

<sup>14</sup> Samas, lk 19.

<sup>15</sup> Samas, lk 414.

<sup>16</sup> Samas, lk 451.

<sup>17</sup> Samas, lk 19. Otseselt seostab müüte muusikaga prantsuse etnograaf C. Lévi-Strauss. Oma neljaköitelise müüdiuurimuse «Mythologiques» lõpuköites «L'homme nu» (Pariis, 1971) avaldab ta lootust, et kunagi ja kusagil loob mõni helilooja sümfooniagi, millele tema töö oleks «negatiiviks». Ehk oli lootusele aluseks Luciano Berio Sümfoonia (1968), mille esimene osa kajastab Levi-Straussi avaldatud indiaani müüti vee tekke kohta.

Nende maadenimetuste taga on juba hilisem aeg. Kuigi juba eepose teksti pealt on loetav aja kulg, eepose pika sünniaja inimesed seda arvesse ei võtnud. Neid ümbritses ju looduse suur ringkäik, kõige tagasitulek: päevavalgus vaheldus ööpimedusega, suvekuumus talvepakasega, tärkamine närtsimisega. Mis vahet sai siis olla müüdis või eeposes antud ajaga? Aja kiirustamata kulg dikteeris kas looduseande kättevõitva või juba maad hariva inimese poolt loodava eepose rahulikku rütmi. Kui aja jooksul hakkas inimene elu rütmist üha teadlikumaks muutuma, jäi eepose rütm ikka samaks.

Aleksandr Blok leidis, et rütm laiemas tähenduses väljendab muusikalist ürgjõudu — kõige teguvõimsamat loomealget, millele allub kõik olemasolev — nii loodus kui inimene, nagu ka inimkonna ajalugu.<sup>18</sup> Puhtmuusikalisest rütmist kantud «Kalevalal», läbi ajastute arenenud hiigelmõõtmetega ehitusel, oli ja on ka talle vastav resonants.

### Mantra ja yantra,

riimuvad sanskritikeelsed sõnad, nagu sümboliseeriksid kõrvaga kuuldava ja silmaga nähtava ühtsust ning vastastikust tasakaalustatust.

Nagu *mantra* on hinduismis-budismis loits kõrva jaoks ja *yantra*—loits silma jaoks, nõnda võiks loitsu eepose «Kalevala» sugestiivset värsirütmi võrrelda *mantra*'tega, *yantra*'tega aga — kes-teab-kui-vanu eesti-liivi kind- ja vöökirju. Nendesse kootud geomeetriselised ornamendid — nagu avastas Tõnis Vint — langevad kokku Kaug-Ida, eriti hiina märkkujunditega, mis on seotud legendaarses «I Ching'is» («Muutumiste raamatus») toodud tri- ja heksagrammidega, mis sümboliseerivad ajatuud protsesse. Just protsesse — kõik on ju alalises liikumises. Ajatus eeldab ka ruumitust — kõik on toimunud alati ja kõikjal, see ei löpe kusagil ega millalgi. Tõnis Vint leidis, et nende kind- ja vöökirjade analüüsimine aitab leida soome sugu rahvaste rütmilisi põhikujundeid. Kirjadesse on kootud maailmamudel, samuti daoistliku meditatsiooni protsess. Ega A. Annisti eespool toodud ütlus «taoistlikust elutarkusest» olegi ainult ilukõneline.

Toodud paralleelidele lisab veenvust meil praegugi mitmeti märgatav kaasahelisemine Oriendi, eriti Kaug-Ida kultuuridele. Näiteks paljusid poeete haaranud haiku harrastus. Eesti haikuvalimiku «Kõik siin maailmas» järelsõnas märgib Mart Mäger: «Koostaja usub, et eesti pinnas on haikule kodusem kui Lääne-Euroopas . . . Pole katkenud päritolult põlluharijarahva suhted loodusega. Inimene elab . . . looduse osakesena ja seab oma toimingud looduse märkide järgi. Isegi kägu ja kuu on regivärsis ning jaapani luules võrdselt tähtsad. Jaapani põllumehest luuletaja uskus *katodaina*'sse, sõna jõusse, nii et luuletuse loomine tähendas peaaegu et palve lausumist. Eestlane austas sõna ja laulu võimu samavõrra.»<sup>19</sup> Üeldu kehtib kõigi läänereesoomlaste kohta.

### Haardest lõpmatusse

Kuigi müütides on kirjeldatud maailma loomist, pole kõikjal olnud lihtne otsesõnu kõnelda kõiksusest ja lõpmatusest. Mõjusam on sellele vihjata, mõtet sümboliga sütitada. Jaapani *zeni*-uurija Suzuki kasutab jaapani kunstikultuuri «saladuse» iseloomustamiseks sõna *suggestibility* — sugereerivus, vihjamine.<sup>20</sup> See on omane ka soome sugu rahvaste rahvaluulele, sealhulgas eeposele . . .

Sampo kujutlust ümbritsevast ebamäärasusest kirjutas A. Annist: «Kuskil mujal ei ootaks me enam selgust kui selle eseme puhul, mille pärast nii palju võideldakse, millest aga meile ei õelda muud, kui et see on mingi maagiline imeriist, «taotud» peaaegu eimillestki ning mis ometi «jahvatab» iga-sugu rikkust kogu maale.»<sup>21</sup>

<sup>18</sup> А. Б л о к. Об искусстве. М., 1980, lk 39.

<sup>19</sup> «Kõik siin maailmas», Tallinn, 1980, lk 252.

<sup>20</sup> S u z u k i. Zen Buddhism. New York, 1956, lk 287.

<sup>21</sup> Kkk, lk 79.

Petroskois toimunud «Kalevala» juubelikonverentsil (30.—31. jaanuar 1985) nenditi, et tänini pole üksmeelele jõutud sampo tähenduse suhtes. Ehk peakski samposse suhtuma nagu pealkirjata-programmita-sõnadeta helitõesse või kui suurde sümbolisse, mida iga runoheitaja hakkab omatahteliselt tõlgitsema? Variantide valik võib olla lõpmatu.

«Ugalas» etendunud Mikk Sarve seatud «Kalevala» kangelaslood» on teiste meie lavadel olnud «Kalevala» tõlgitsustega võrreldes ainus tõeliselt eeposevaimuline ja -hõnguline lavastus. Laudakse seda karjala «Kalevala»-viisidel. Sampo kui sümboli probleem on saanud siin leidliku lahenduse. Sampo müüdil on selged suhted loodusega — aastaegade vaheldumise rütmiga, tähistava, kuu ja päikese liikumisega. Sellest tulenevalt seotatakse sampo Linnutee ning selle liikumisega erinevatel aastaegadel, mis sobib kenasti «Kalevala» konteksti. Oli ju sümboolset tähendust igal loodusnähtusel. Linnutee tuleb taevasse heinakuu lõpul, ööde pikenedes pikeneb Linnutee liikumine läände ja põhja. Loodus muutub annirikkaks, algavad koristustööd — Linnutee nagu jahvataks küllust lisaks. Nõnda jagub samposeski jõukust jaanuari lõpuni. Jõuavad aga talvevarud otsakorrale, kinnitab Põhjala emand Louhi sampo kivimäkke. Jürikuu lõpul sulab Linnutee üha valgenevasse öötaevasse, sampo aga kukub merre ja puruneb; meri muutub kalarikaks. Maapealsetest tükkidest tärkavad taimed.

Matti Kuusi toobki paralleelsõnana või asekujutelmata *kirjokansi*, mis on ühtlasi taeva paralleelsõna, ent märgib sõna «sampo» sugulust ka sõnaga «sammas».<sup>22</sup> Ehk on taevasse ulatuval sampol sugulust ka maailmapuuga? Ühelt poolt on sampo kosmiliste loomistööde jätk, teiselt poolt kultuuriheeroste poolt valmis taotud, teps mitte purunemiskindel ese, mida annab venessegi kanda. Muidugi, Louhi võib päikese kivimäkke vangida panna — kosmos on talle käegakatsutav. Lätikeelse «Kalevala» illustreerija G. Vilks ongi kujutanud Põhjala perenaist oma tavalistest inimestest alluvate kõrval nii suurena, et ta vabalt küünib käega taevakehadeni. Päike ja kuu on ju maa pealt vaadates päris väikesed. Miski muu on ikkagi maailmasammas (K. Holmbergi 1918 vermitud termin), mis ulatub Linnuteeni ja mille ümber keerleb tähistava. Kas ei olnud taotaval, esemestatud sampol lihtsalt imettegev toime nagu mingil ikoonil või «kaugjuhtimisseadeldisel», et maailmasamba kaudu mõjutada inimesele soodsalt viisil kosmost, sealjuures eriti Linnuteed, millel on nii tihe side aastaegade rütmiga?

Sampos väljendunud kõiksuseihalus pole ka meie aegadele võõras. Kuidas Kristjan Raud kujutas seda «Inimeses ja öös», annavad suurepäraselt edasi Debora Vaarandi värsiread: «Tähine laotus tantsib. Öös inimlaps ringutab käsi ja kratsib /kõiksuse pimedat seinu./ Jalge all/pöörlev pall/täis riste/ ja ristikehina.»

Kahju, et K. Raud ei illustreerinud «Kalevalat» — sellist igavikufilosoofiat ei ole ma kohanud ühegi teise kunstniku loomingus.

#### Lausa paradiisist lahkumine

tuleb meelde, mõeldes Kalevala-aegade lõpule. Mis võis paradiiski muud olla kui harmoonia inimese ja muu looduse vahel — Hegeli arvates eepos tekkiski sellises ürgselts poeetilises maailmaseisundis. Inimene tundis end kõige teda ümbritseva osana, palus kuu tapmise puhul karuhaldjalt mõistvat suhtumist, tõi ohvreid jumalastatud ürgjõududele. Ei olnud vaba ka hirmutundest, aga millal on üldse sellest vaba olnud?

Eepose lõpus ajab katoliiklus kalevalalased nende paradiisist välja. Ilusasti on analoogilist olukorda muusikas kujutanud leedu helilooja Bronius Kutavičius meilgi esitatud oratooriumis «Viimsed ürgusundlikud rituaalid», milles lastekoori loodushääliselt voolavatesse vokaliisidesse löikuvad oreli koraali kõlad. «Kalevala» lõpurunos aga Marjatta, see «karske kaoko», sööb soost leitud marja ja saab sellest lapse. Varatark poeg teeb vanatarga

<sup>22</sup> Matti Kuusi. «Sampo seletusi». «Keel ja Kirjandus» 1984, nr 8, lk 493.

Väinämöise elu kibedaks, süüdistades teda igasugu surmapattudes. (Patt oli Kalevala-aegadel veel võõras mõiste.) Ei jäänud vanatargal muud üle kui endale vaskne vene sõnuda ning koos kandlega viikingi viisil avamererele sõuda, lootes ikkagi, et teda veel kunagi tagasi kutsutakse. Kalevalalikule tasakaalule ja võrdsusele inimese ja looduse vahel oli saabunud lõpp. Käiku läks läänihärrade ja vaimulike seisuslik hierarhia; ühe pühitsetud püramiidi tippu istus kuningas, teise tippu paavst. Lõpukoori ainel kirjutas Einojuhani Rautavaara «Tapiola» lastekoorile loo «Marjatta, matala neiti», mille koori- ja flöödipartiis käib mäng ümber suure ja väikese tertsi. Nii vihjatakse kas bartóklikul või hoopiski bluusilikul moel ürgsele neutraalsele tertsile, ajale enne varatarga tulekut.

### Eeposekiirguse mõjul

on tehtud palju head muusikat, üht-teist sellest on eespool juba nimetatud. Tooksin «Kalevipoja»-ainelisi vokaalkompositsioone meie vanema põlve heliseadjalit, mis tihti kuuluvad nende tippteoste hulka. Eeposetekst tõmbas oma ajatusse rütmi Mart Saare — nimetame laulu «Seitse sammeldunud sängi» sõnadele «Kalevipojast». Hiljem juurdus selle teose süvakihtidesse Eduard Tubina vägev klaveriballaad. «Kalevipoja» värsid virgutasid Karl August Hermann looma tavapärase lahedate lugude kõrvale nii mõjuvat laulu nagu «Isamaa ilu hoieldes», Miina Härma aga sai tõuke iga viisikäiku jälgiva, ent tugeva tervikuga laulu «Enne ja nüüd» tegemiseks. Eepose stiilipuhtus mõjutas Konstantin Törnpuud looma stiilsele kolmkölaharmoniaale rajatud laulu «Troost» («Muru kasvab muru peale»). Rudolf Tobias oli oma loometee alul «Kalli Mari» laadi liigtundeliste viiside mõju all. Eeposekiirgus tabas teda alles elu viimasel aastakümnel, Berliini päevil. Ballaad «Sest Ilmaneitsist ilusast» sopranile ja orkestrile aastast 1911 on helikeelelt kahtlemata algupärasem, võrreldes tema varasema loominguga, ja võiks tähistada eesti retsitatiivi sündi.

Nagu Tobias, oli eepose mõjul uue helikeele mõtetele tulnud ka Sibelius: ««Kullervo» muusikas kasutasin ma esmakordselt soome keelt nii nagu seda räägitakse, kõnekeelele omaste rõhkudega.»<sup>23</sup> Sibelius «Kullervo»-sümfoonia (1892) kolmanda osa meeskooris on öeldu eriti selgesti teostatud: säilitatakse küll eeposlik viieosaline taktimõõt, mitte aga tavakohast laulurütmi — teksti semantilist tähendust on esile tõstetud laiema kõnerõhulise rütmiga. Selline rütmikasutus on rüütanud rahvuslikku kuube paljude heliloojate, sealhulgas Mussorgski, Debussy, Janačeki, Bartóki ja Britteni muusikat.

Soomes polnud Sibelius kaugeltki esimene «Kalevala» kasutaja helides. Muide, maalikunstnikud jõudsid heliloojaid edestada: juba 1814 pani Erik Kaino Väinämöise kanneldama Turu akadeemiahoone peosaali seinale. Väinämöise mäng ja Kullervo kurblogu jäid meelisteemadeks ka järgmistele maalijatele. Komponistidest alles Axel Gabriel Ingelius kirjutas möödunud sajandi keskel sümfoonia, kasutades selle *Scherzo finnico*'s eeposlikku viieosalist taktimõõtu. Otseselt Kullervo teema poole pöördus Filip von Schantz, kes 1865 suri kolmekümneselt nagu meie Kunileidki. Oma «Kullervo»-avamängu juhatas ta 1860. Saksa päritoluga soome laulukomponist Friedrich Pacius, esimese soome ooperi «Kuningas Karli jaht» (1852) looja, on ka Lemminkäise-ainelise ooperi (muistendimängu) «Küprose printsess» (1860) autor. Selle lugudest on praegugi lauldavad «Külliki kosjad», «Soomemaa laps», «Möldrilaul» ja «Ahvenamaalaste laul».

Dirigent Robert Kajanus asutas 1882 Helsingi linnaorkestri ja andis endast üheksa aastat nooremale Sibeliussele võimaluse kõiki oma uusi teoseid läbi mängida lasta. Saanud sel viisil suure meisterlikkuse orkestrikäsitletluses, jäi Sibelius Kajanuse tänuvõlgaseks mitte ainult selles suhtes. Elanud 1890. aastal kaasa Kajanuse «Aino»-sümfoonia ettekandele Berlii-

<sup>23</sup> Nils-Eric Ringbom. De tva versionerna av Sibelius' tondikt «En saga». Abo 1950,

nis, hakkas noor helilooja tõsisemalt mõtlema «Kalevala» ainele. Porvoos oli tal võimalus kuulata tuntud rahvalaulikut Larin Parasket. Lähelähe sümfoonia «Kullervo» sünniks oli olemas. 1892. aasta kevadel tuli see esiettekandele autori enese juhatusel. Sümfooniale osaks saanud enam kui soe vastuvõtt kinnitas veelgi Sibeliuse «Kalevala»-patriotismi. Tundes küll hingesulgust rahvaloominguga, loobus ta samas ehedate rahvateemade kasutamisest. Rootsikeelsel prooviloengul Helsingi ülikoolis 1896. aastal ütles ta: «Muusikute ülesandeks on endale selgeks teha rahvaviisi põhimeeleolu ja selle järgi lasta voolata sobivail harmooniaail loomaks keskkonda, milles rahvaviis on sündinud. Üksnes see, kes on rahvaviisi olemusse täielikult sisse elanud, võib vaistlikult sattuda õigele teele.»<sup>24</sup>

Sibeliuse püüdes süveneda eepose sünnikeskkonda, nägi loodustki eeposekangelase silmadega. Seda on tunda mitte ainult tema läbinisti programmilistes töedes, nagu «Lemminkäise süit» («Lemminkäinen ja Saare neiud»), «Toonela luik», «Lemminkäinen Toonelas» ja «Lemminkäise kojutulek»), «Põhjala tütar», «Tule sünd», «Ilmatar» jt, vaid isegi mitteprogrammilistes sümfooniates, millesse samuti ilmub sibeliuselikult kalevalalikku helikeelt. Ent loometeed pidid kaugemale sammudes eemaldus ta üha enam esialgselt rahvusromantilisest hoiakust, jõudes ürgusetaotluseni ja primitivismini (mitte primitiivsuseni), s. o algsuse (mitte algelisuse) juurde. Alates Kolmandast sümfooniast (1907) hakkas ta tihti kasutama temaatilise alusena neljahelilist järgnevust (c, d, e või es, g), arendades sellest välja ka Seitsemenda sümfoonia keske kujundi, piduliku trombooniteema.

«Kalevala»-lembelese kunstirahvale kujunes Karjala lausa palverännakute paigaks. Kunstnik Akseli Gallen-Kallela ütles ühes kirjas: «Kogu mu loomingus on mõjustusi Karjalast pärast seda, kui seal käisin.»<sup>25</sup> Pärilähe rünnakuks läks suvel 1892, pärast sümfoonia «Kullervo» esitust — minejate hulgas olid Juhani Aho ja Eero Järnefelt, pulmasõidud tegid Sibeliuse ja Gallen-Kallela. Petri Shemeikkalt noppinud Sibeliuse algteematerjali oma «Karjala-süidile».

Seoses «Kalevala» patriootide Gallen-Kallela ja Sibeliusega saab kõnelda eeposest ja juugendstiilist.

Nad olid ühe aasta mehed, mõlemad sündinud 1865. Sajandivahetuseks oli Gallen-Kallela juba välja kujundanud oma dekoratiivse ja stiliseeriva laadi, millel olid kõik varasema juugendi tundemärgid. Kaasaeg põimus siin eeposliku elutunnetusega.

Mõndagi iseloomulikku juugendstiilile on ka Sibeliuse muusikas: dekoratiivsus ja rituaalitudunnet, ornamendirõõmu ja püüdlust kunstide sünteesi poole. Sünteesiotsing ehk süntetism on uema aja vasteks kunagisele sünkretismile. Viimasele omane liigendamatus sai aluseks kunstiliikide hilisemale eraldumistendentsile — tsentrifugaalsele tungile. Süntetismi suund on otse vastupidine — valitseb liitumistendents, tsentripetaalne tung. Sellele allutatakse varasemate ajastute stiile, mida nüüd nähakse läbi kaasaja prisma. Sümbolistlikus kujutavas kunstis valdas veel renessansipärand — sügavusmõõde — (Gustave Moreau jt), juugendkunstis esineb aga tihti kahemõõtmelisust nagu varasematel aegadel. Eks see kõik tähistanud müüdilisuse otsingut ja tunnet, sh ajatusetunde (kas või olnu ja oleva segipaiskamise näol) taassündi uue sajandi lävepaku juures, ja seda kõikides kunstiliikides.

Ehkki juugendstiil leidis endale nime 1896. aastal Münchenis ilmuma hakanud ajakirjalt «Jugend»<sup>26</sup>, on selle loomesuuna tunnuseid juba Sibeliuse

<sup>24</sup> Ilkka Oramo. Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusikiin. «Musikki» 1980, nr 2, lk 118.

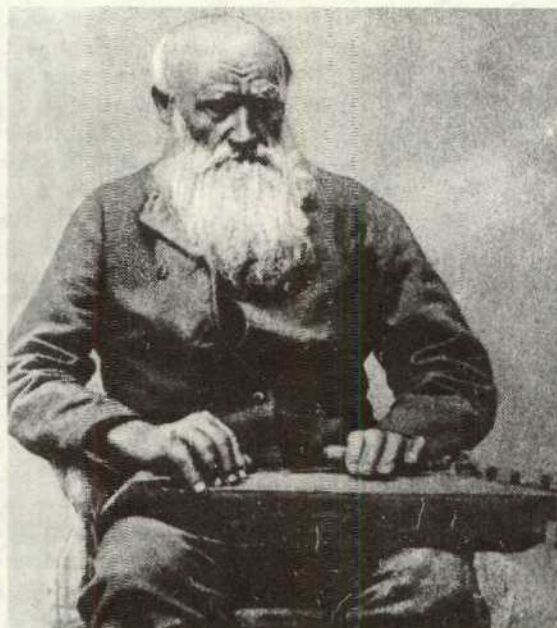
<sup>25</sup> A. O. Väisänen. Karelianismi taidessamme. Kalevalaseuran vuosikirja 1959, nr. 39, lk 177.

Juugendstiilil on eri maades paralleelnimetusi, millest levinenumad on setsessioon, *art nouveau* ja стиль модерн.



*Kuulsad runolaulikud. Larin Paraske (Natalia Linseni foto aastast 1894).*

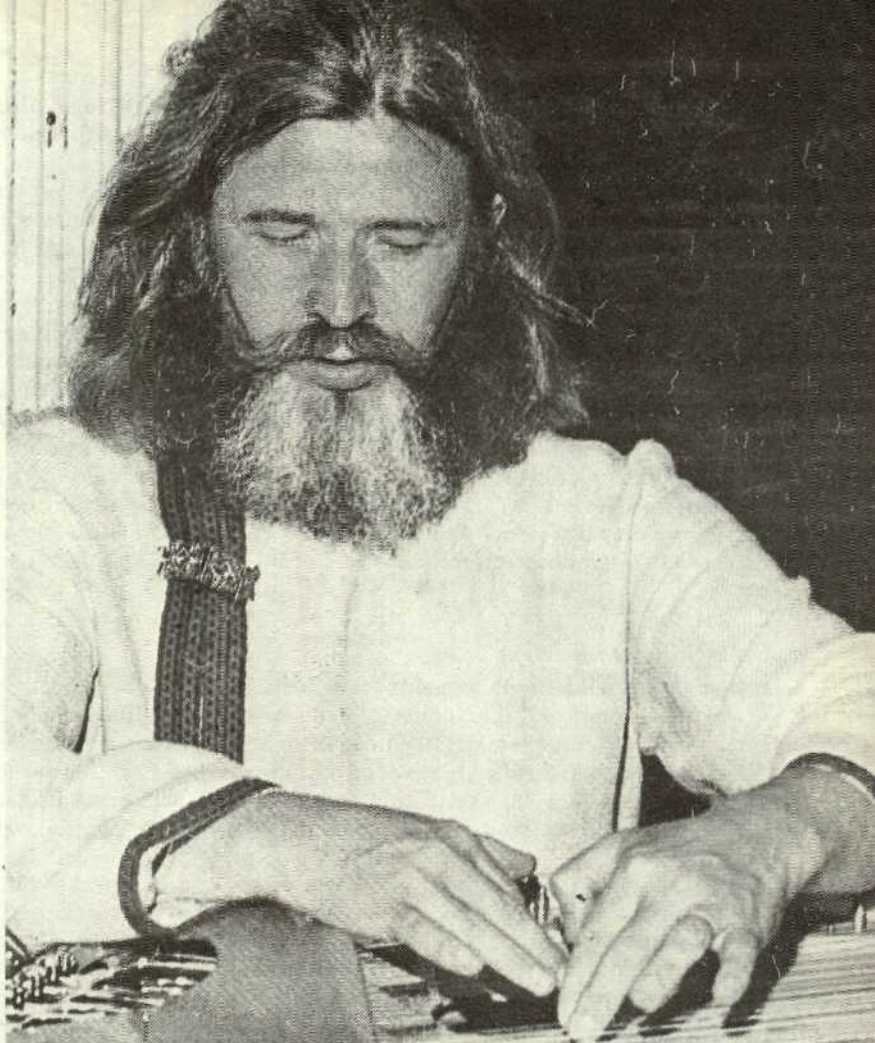
*Petri Shemeikka.*



*Traditsiooniliselt laulsid «Kalevalat» vaheldumisi vanemad mehed üksteisel kätest hoides. I. K. Inha fotol aastast 1894 on rahvaluulekogujad vennad Jamanenid.*



Samppa Uimonen, hüütud «meie aja Väinämöiseks», esitab meie päevil «Kalevala» runosid end muistsete runolaulikute kombel ise kantele'l saates.



Runolaulikud Iivana Shemeikka, Iivana Onoila ja Konsta Kuokka laulumatkal.



1893. aastal komponeeritud «Toonela luiges». Luike maaliv pintsel on inglissarve käes, kas ongi sellele pillile kunagi veel poeetilisemaid lehekülgi kirjutatud. Kaugusi haaravad kaunistustega viisikaared on heliliseks vasteks rütmikatele kontuurimängudele kujutavas kunstis.

Kolmandas sümfoonia osas on viisikaarte kõrvale ilmunud ostinaatsus, eriti motiivkorduste näol. Juba minimaalsest materjalist koosnev algteema on lausa vöö- või kindakirjaline, keskmise osa keskel ilmuvad aga helivani- kude, mis on juugendlike ilustuste meelisatribuute. Ornamentaalsust on järg- misteski sümfooniates, eriti Viienda alguses.

Üldse sisaldab Sibeliuse muusika kalevalalikkust kõige erinevatel kujudel. Kosmogoonilise haardega vokaalsümfooniliste «Tule sünni» (1902) ja «Ilmatari» (1913) kõrvale on Lemminkäise sõjakaaslastele Tierale pühenda- tud pala puhkpilliorkestrile pluss suurele trummile (1894). Kümme klaveri- pala kõnelevad «Küllikkist» (1904), korduvalt on Sibelius pöördunud koori- laulu poole (ka «Kanteletari» tekstidel): on süit «Armastaja», laulud «Tere, kuu» ja «Venesoit», on «Laul Lemminkäisele» meeskoorile orkestriga. Viimaseks «Kalevala»-aineliseks lauluks sai «Väinämöise laul» segakoorile orkestriga (1926), mida sümfooniast «Kullervo» lahutab kolmkümmend neli aastat.

### Eeposekiirguse kasvust

soome kunstmuusikas võib kõnelda ka Sibeliuse-järgsel perioodil.

Viljakaim soome laulukomponist, akadeemik Yrjö Kilpinen, jõudis luua oma viimaseks, 67. eluaastaks (1959) ligi seitsesada laulu, soomekeelsete kõr- val ka saksa- ja rootsikeelseid. Pääaegu kümnendiku sellest kogust moodus- tab 64 laulust koosnev tsükkel «Kanteletari» sõnadele. Vastavalt tema loo- melaadile on penemaitseisel klaveripartiil oluline osa põhiidee esiletoo- misel.

Ainult ühe aasta jooksul sai akadeemik olla Uno Klami, kes suri 1960. aastal 60-aastasena. Kiindununa oma õpetajasse Raveli tõi Klami soome muusikasse tavalisest rohkem taevasina ja loodusnägemuste helget jõudu. Impressionistlikku värvielevust on ta pillanud soomelikele meloodiatele nii harmoonilises taustas kui orkestritambrites. «Kalevala» teema poole on Klami pöördunud kahel korral, alul orkestritööga «Lemminkäise seiklused Saarel», hiljem kolmekümnendatel-neljakümnendatel aastatel valmis üks enamängituimaid ja tõeliselt igihaljaid teoseid — «Kalevala»-süit. Selles on kujutatud Maa sündi, Ilmatari ja haldjate-muruneidude rõõmu kevadisest orasest, hällilaulu helilooja lemmikangelasele Lemminkäisele, kelle äratub ellu emaarmastus, ja lõpuks ka sampo tagumist. Sampo röövimine jäi juba Einojuhani Rautavaara kirjutada helitöös «42. runo».

Kuigi akadeemikud on vähe Väinämöise poole pöördunud, on just laulu vanatark innustanud kõige rohkem soome heliloojaid, nimelt kahtkümmend kahte. See kultuuriheeros on tegelikult eepose peategelane ja ohjahoidja, rühikat rütmil väljapidav dirigent. Talle järgneb «küalakukk» Lemminkäi- nen 17 kompositsiooniga. Ent ega alati valitse *vis vitalis*: Aulis Sallise Lem- minkil on rühti, aga ka minoorsust. Erik Bergman, kõlapõnevate kooriteoste autor, on «Lemminkäise emast» teinud oma loomelaadile karakterse kõne- laulu. Kullervole on osaks saanud 12 lugu. Orkestriteose «Kullervo sõja- retk» lõi Tauno Pykkanen, ema poolt eestlane, Aino Kallase aineliste uus- veristlike ooperite looja.

Aino-aineliste teoste hulgast mängiti Kalevala aastal 1985 Savonlinna vabaõhu ooperilaval Erkki Melartini ooperit-müsteeriumi «Aino» (1909), millele ajalisel eelnes orkestritöö «Väinämöinen kantelet loomas» ja vokaal- teos «Marjatta legend». Oma «Kalevala»-kontseptsioonile käis Melartin tuge ja avarustausta otsimas Indias. Samuti Einojuhani Rautavaara, kes oma ooperis «Thomas» näeb «Kalevala» juuri ka idakultuuride müüdiaegades.



On kirjutatud helitöid Joukahaisest, sampost ja Toonelast. «Kalevala» ainet on kasutatud ka ainult n. ö muusikapoolselt. Harry Wessman on teinud instrumentaalsaatega lastekoorilaulu «Vesi väsy lumen alle» Eha Lättemäe soomekeelsetele sõnadele, aluseks võttes ühe iidsemaist Kalevala viisidest.

Eestipoolne «Kalevala»-ainelise muusika nimekirja muidugi nii kogukas ei ole. Küll aga ulatub algus juba 1901. aastasse, kui Aleksander Lätel valmis avamäng «Kalevala» varsti pärast elu sissepühumist esimesele eestlastest koosnevale sümfoniaorkestrile Tartus. Paraku polnud koorilaulumeistril heliloojal küllalt tehnilist pagasit arvestatava tasemega orkestrimuusika loomiseks.

«Kanteletari» mõju, küllap tänu sellesse kogutud lühivormidele, oli 30. aastate algusest peale «Kalevala» omast tugevamgi — seda näitas ju eeskätt Mart Saare looming. Enne eestikeelseid «Kanteletari» ja «Kalevalat», mis ilmusid August Annisti eestvõttel, avaldati 1922 samuti tema poolt tõlgituna ja kaaluka eessõnaga varustatult Eino Leino «Helkalaulud», mida meiegi rahvaloomingut uurinud Armas Otto Väisänen hindas selliselt: «Me kõik teame valdavat mõju, mis Leino «Helkalauludel» on olnud meie ilukirjandusele. Võime ütelda, et nendes värssides elab Kalevala hing sügavalt ja kirgastunult.»<sup>27</sup> «Helkalaulude» tegevusajaks on juba Kalevala-järgne ristiusu ajastu. Tegelaskujudest on Eduard Tubin valinud Ylermi, taeva- võimu uhke lõpunitrotsija, oma ballaadikangelaseks.

Ei pääsenud «Kalevala» ja «Kanteletari» kiirgusest Veljo Tormis. Üks ungari lastekoore on hakanud laulma tema «Vene matka» (1985). Meeskoori- dele on ta «XVII runo» kõrval loonud «Väinämöise tarkussõnad», «Murest laulan» ja «Kaitse, jumal, sõja eest».

1984. aastal peeti Yväskyläs juubelilaulupidu: samas linnas toimus sada aastat tagasi esimene soome üldlaulupidu. Eesti-poolsete külaliste hulgas olid tookord Jakob Hurt ja Karl August Hermann — neist viimane kuulus ka võistulaulmise žüriisse. Eesti keeles kanti laulupeol ette Kunileidi «Süda tuksu» ja Hermanni «Eestlane olen, eestlaseks jään». Juubelilaulu- peo külaliste hulgas oli Veljo Tormis, Tõnu Kaljuste aga juhatas tema «Lau- lusilda», milles «Kalevala»-tekstilisse soomekeelsesesse laulu põimus ka meie rahvaviis «Kui ma hakkam laulemaie».

Mõneski mõttes on laulusillaks ka Tormise üks tuntumaid kooriteoseid «Raua needmine», mille «Kalevala»-sõnu on seadnud August Annist, täna- päevaselt täiendanud Paul-Eerik Rummo ja Jaan Kaplinski. See lugu sega- koorile, solistidele ja nõiatrummide väljendab dramaatilise jõuga sama soovi, mida hiljem laul «Kaitse, jumal, sõja eest», ja tõendab, et «Kalevala» võib igihaljaste poeetiliste elamuste pakkumise kõrval väljendada sama, mille kohta tänapäeva laulik võib öelda: «Murest laulan.»

<sup>27</sup> A. O. Väisänen. Karealianismi taidessamme. Kalevalaseuran vuosikirja 1959, nr 39, lk 183.

## L. Laius—A. Iho piiritsoonis

VIIVE RUUS



«Naerata ometi».

«NAERATA OMETI». Štsenarist Maria Septunova (S. Rannamaa «Kasuema» motiividel), lavastaja Leida Laius, kaaslavastaja Arvo Iho, operaator Arvo Iho, kunstnik Tõnu Virve, helilooja Lepo Sumera, muusikud Lembit Saarsalu, Tiit Paulus, heliooperaatorid Enn Säde, Olga Alp. Osades: Monika Järv (Mari), Hendrik Toompere (Robi), Tauri Tallermäa (Tauri), Katrin Tamleht (Katrin), Kerttu Aaving (Kerttu), Edith-Helen Kuusk (Melita), Siiri Sisask (Siiri), Janika Kalmus (Anne), Helle Kuningas (kasvataja), Mari Lill (Robi ema), Evald Hermaküla (Mari isa), Eduard Tinn (Tauri isa). Episoodides: Anneli Annap, Rein Pakk, Manfred Kärblane, Rudolf Allabert, Maria Klenskaja, Evald Aavik, Reet Paavel, Triin Loorits, Lemmi Selge, Toivo Karjane. Priit Seli, Tiisi Lastekodu kasvatajad ja lapsed. 23686. «Tallinnfilm», 1985. Esilinastus Tallinna kinos «Sõprus» 23. novembril 1985.

Tõesti, tõesti: raamatud evolutsioneeruvad nagu kõik muugi all ja ülal päikese. Mis oleks, kui meil oleks tekstide (ideede, süžeede, motiivide, meloodiate, pildikujundite jm) arengupuu — umbes selline, nagu selle on teinud bioloogid iseloomustamaks näiteks loomariigi arengut.<sup>1</sup> Sellel peaksid olema jälgitavad nii arengu tõusvad kui langevad liinid, ummikteed ja katkestused, sünnid ja surmad (ka varjusurmad), arengusuundade ristumised ja lahkumised. Milleks see vaja-

<sup>1</sup> Kaasaegsete infotöötlusvahendite puhul, eeldusel, et on olemas materjali kogumise (sh selle ajaloolise rekonstrueerimise) põhimõtted ja viisid ning piisav arv inimesi, ei olegi mõne selletaolise ülesande lahendamine nii võimatu.

lik oleks? Inimese enesetunnetuseks. On küllalt tõenäoline, et tekstide areng on inimteadvuse arengu peegel.

Kõigi tekstide, kõigi raamatute arenguvõime pole muidugi mitte ühesugune. S. Rannamaa «Kadri» (1959) ja «Kasuema» (1963) on osutunud elujõulisemaks, kui nende sünnimomendil arvata võis,

kiirustav lõpp<sup>5</sup>, selle stiilis esinev «ohkav ja ahhetav härdus»<sup>6</sup> ning ilutsemine («Kui mainida iludusvigu, siis ainult niipalju, et mõnda kohta on ilu natuke paljukuks saanud.»<sup>7</sup>). Ent hoolimata sellest, et kriitikuil oli kahtlemata õigus, avaldas Heino Väli kaks aastat pärast «Kasuema» ilmumist arvamust, et «... see raa-



Monika Järvi peasos filmis «Naerata ometi».

kuigi neile, eriti aga «Kasuemale», juba tollal lugejamenu ennustati.<sup>2;3</sup> Mis otsestelt «Kasuemasse» puutub, siis reageerisid autoriteetsed kriitikud sellele elavalt (mis ju laste- ja noorsookirjanduse puhul sugugi igapäine asi pole), andes romaanile tõsiselt läbiviidud analüüsi tulemusena vägagi kiitva üldhinnangu. Ja siiski: kui, toetudes omaaegsele kriitika- le, vaagida «Kasuema» arenguperspektiive, võiks karta, et neid kärbib eeldatava adreassaadi ahtrus («kirjandus tütarlastele»<sup>4</sup>), romaani otseütlemisi kasutat

mat on lugemata veel ainult neil harvadel eranditel meie noorte hulgast, kes ülepeagi ei loe».<sup>8</sup> Viisteist aastat hiljem, 1978, on kriitika üldhinnang nii «Kadri» kui «Kasuemale» muutunud veelgi soodsamaks, omandades nüüd juba üli-võrdelisi toone.<sup>9; 10</sup> Prohvetlikuks osutusi R. Krusteni ettepanekud viia Kadri teatrisse või filmi, sest «need suurepä-

<sup>2</sup> L. T i g a n e. Eristist soovitust polegi vaja. «Sirp ja Vasar» 16. VII 1963.

<sup>3</sup> M. K a l d a. Mitte ainult vanemale kooliale. «Keel ja Kirjandus» 1963, nr 10, lk 634—636.

<sup>4</sup> L. T i g a n e, tsit. töö.

<sup>5</sup> M. K a l d a, tsit. töö, lk 636.

<sup>6</sup> Sealsamas.

<sup>7</sup> V. G r o s s. Kasutütre päevik. «Looming» 1963, nr 10, lk 1591.

<sup>8</sup> H. V ä l i. Kadri Jalakas jätkab lendu. «Noorte Hääl» 5. VI 1965.

<sup>9</sup> A. P ö l d m ä e. «Kadri» autori tähtpäevaks. «Keel ja Kirjandus» 1978, nr 3, lk 170—171.

<sup>10</sup> R. K r u s t e n. Silvia Rannamaa ja Kadri Jalakas täna. «Looming» 1978, nr 3, lk 508—512.

raised võimalused, mida kätkevad «Kadri» ja «Kasuema» huvitavate ja sisukate probleemide käsitlemiseks, ootavad veel realiseerijat. Nagu juba ennegi soovitud — jätka lendu, Kadri Jalakas». <sup>11</sup>

Nüüd, 26 aastat pärast oma süüdi raamatus ja 22 aastat pärast «Kasuema» ilmaletulekut, on Kadri Jalakas nagu paljud tema kaaslasedki leidnud uue inkarnatsiooni kinolinal. Millises suunas on «Kasuema» evolutsioneerunud? Vististi kõige tähtsam muutus, mille romaansenaariumi vahendusel (stsenarist — M. Septunova) läbi on teinud, on vaatepunkti muutumine: «Kasuemas» nähti sündmusi Kadri pilgu läbi, nii, nagu need olid kirja pandud tema päevaraamatus, filmis vaadatakse tütarlast, kes peab päevikut, väljastpoolt objektiivse vaateleja positsioonilt. Nii ongi Kadrist saanud Mari. Vastavalt on muutunud ka filmi sihtvaataja. Kui M. Kalda, kõneldes «Kasuema» adressaadist, pidas võimalikuks ja vajalikukski, et seda loevad ka täiskasvanud <sup>12</sup>, siis film ei ole esmajoones määratud vanemale kolleiale, ammugi mitte üksnes tütarlastele, vaid pigem täiskasvanuile, kuigi seda võiksid vaadata (ja peaksid vaatama) ka koolinoored. Asendunud on tegevuspaik: internaatkoolist on saanud lastekodu. Muutunud on poiste-tütarlaste vahekorid: poiste osa filmi kunstikoes on kaalukam, kui see oli romaanis. Sellega on ka Kadri-Mari taandatud ainsast peategelasest ühe peategelase ossa, kuigi säilitab filmiski keske positsiooni. Muutuse on läbi teinud kasvatajate-kasvatatavate vahekorid: esimeste osatähtsus on väiksem, nende mõjujõud nõrgenenud. Teisenenud on karakterid, muutunud nende funktsioon filmijutustuse struktuuris. Kõige suurema evolutsiooni on läbi teinud «Kasuema» negatiivsed või näiliselt negatiivsed tegelased — Melita ja Entu-Enrico (filmis Robi): nad on, kui kasutada primitiivse võitu hea-halva skaalat, nihkunud tunduvalt lähemale hea-poolusele. Eriti suur arengupotents on olnud Enricol-Robil: tulles stsenaariumist filmi, evolutsioneerub ta veelgi, omandades filmis hoopis uue funktsiooni, millest aga edaspidi. Edasi: kui «Kasuemas», nagu te-

ravapilguliselt täheldanud M. Kalda, on kõitvuse aluseks suurelt osalt internaadi-elu tegevusrohkus ja liikuvus, moodustades romaani kompositsioonilise aluse <sup>13</sup>, siis lastekodu elu on märgatavalt sündmustevaesem: 60. aastate ühissettevõt-miste (poiste-tüdrukute diskussioon kom-somolikoosolekul, ühiselamu remontimine, Kadri kirjutatud näitemängu lavastamine jpm) ohin ja hoog on filmis asendunud kammerlikuma elustiiliga. Vastavalt on teisenenud ka filmi ülesehitus: see toetub rohkem ruumile ja valgusele kui organiseerimisprintsipidele, kuigi mõistagi on ka sündmustel, mis selles ruumis aset leiavad, täita oma osa filmi dramaturgilises liikumises. Et nii valgus kui ka ruum on hästi filmiomased (ja mitte samal määral romaanipärased), tuleb nende kasutamises vormi kujundamisel lisaks eelöeldule veel näha erisust, mille on kaasa toonud kirjandusliku teksti tõlkimine filmikeelde. Enesest mõistetavalt on veel teisisi muutusi, mida «Kasuema» on läbi teinud oma teistkordsel ilmaletulekul linatöösena. Enne-kõike tuleks nimetada paljude kõrvallii-nide ja -tegelaste väljajätmist, mis on oluliselt seletatavad filmi demonstreerimiseks ettenähtud aja piiratusega.

Ja ometi on «Kasuema» filmis «Naerata ometi» selgesti tajutav. S. Rannamaa romaan on tõestanud oma arenemisvõimelisust: ta on suutnud kohanada teises kunstiliigis, teistes oludes ja ajas.

Mängufilmi jaoks on «Naerata ometi» tavatult dokumentaalne. Aistitavalt ehtsalt mõjub ehitusjärgus Lasnamäe; kaadrid Balti jaama ootesaalidest — roidumus segamini olmeaskeldustega — võiksid väga hästi pärineda dokumentaalfilmist. Tunnuslik on osatäitjate valik: kuigi kesksete tegelaste vanus võimaldaks kasutada ka teatrikoolitust saanud näitlejaid, on filmi loojad asetanud noorterollidesse eelistatult erialase ettevalmistuseta inimesed, rakendades valikukriteeriumina vastava inimtüübi kattu-vust tegelaskujuga. Nii mitmedki osalised on aga tõepoolest lastekodu kasvandikud, seega ei mängi nad mitte niivõrd oma osa filmis, kui võrd filmitakse nende osa elus. Silmatorkavalt eluehtne on dialoog: laste ja noorte kõne on küllastatud

<sup>11</sup> R. Krusten, tsit. artikkel, lk 512.

<sup>12</sup> M. Kalda, tsit. töö.

<sup>13</sup> M. Kalda, tsit. töö, lk 636.

žargonismidega, millesse poetub hulganisti vulgarisme. Muuseas, kuigi ka stsenaariumis osutatakse nimetatud stiilikhistuse kasutamise vajalikkusele, erineb filmi dialoog tunduvalt stsenaariumis kirjapandust, kusjuures suurenenud on nimelt eesti noorteargoo osa. Muidugi, vene keeles kirjutav stsenaarist ei võinudki tunda meie noorte tavakeelt, mistõttu dialoogi elustamine filmi tegemisel on paratamatu. Teisalt aga osutab kõnekeele orgaanilisus, ühtlasi aga ka selle individualiseeritus (kus Tauri ja Mari väldivad madalat stiili) sellele, et osatäitjad ei ole ainult artikuleerinud etteantud teksti, vaid seda improvisatsiooni käigus ka ise loonud. Tahtmata tungida filmitegemise kõogipoolle, ei tea öelda, kas see nii ka tegelikult oli, sest tähtsam on ju filmist endast sugenev üldmulje: osalised nagu ei mängiksi ette kirjapandud rolle, pigem elavad nad rollis, sest roll ongi nende endi elu.

Naturalistliku põhihoovusega stiili valik eeldanuks, et kõiki rolle kehastaksid inimesed tänavalt, kes esindaksid nii- või teistsuguseid, filmi tegelasstruktuuriga määratletud inimtüüpe. Filmiloojad on läinud teist, teatud mõttes kindlamat, teatud mõttes aga ka riskantsemat teed: täiskasvanute rollides esinevad valdavalt kutselised näitlejad (E. Hermaküla, M. Klenskaja, M. Lill, H. Kuningas). Kindlamat ses mõttes, et kutseliste näitlejatega töötades võib ju suurel määral ette kindel olla, et tulemus vastab taotlusele, ja veel seepärastki, et eluvoolu organiseerimine nii, et sellele ehituks kunstikude, surub peale vajaduse kasutada inimesi, kelle füüsis ja vaim on ette valmistatud selleks, et taluda kunstitähenduste koormust. Riskantsemat aga ses mõttes, et tekib oht teatraliseerida elu, mis juhul, kui sel viimasel ei ole just kontseptuaalset tähendust (st kui ei taheta luua mõtestatud vastasseisu elu — teater, mida aga selles filmis ei taheta), lõhestaks valitud elulähedase stiilidominandi. Film on sellest karist ometi õnnelikult mööda triivinud. Kuigi vaevumärgatav ebakõla näitlejate ja mittenäitlejate osatäitmiste vahel siiski tekib, on see suudetud ületada — tänu näitlejate stiilitajule, kõnelemismaneerile (näiteks räägib E. Hermaküla Mari isana samuti madalas stiilis, ta laused on

elliptilised, katkestatud vaheleühüetega, läbi pikitud žargonismide ja vulgarismidega), aga ka puhtkinematograafilistele vahenditele, seda eriti episoodis Hermaküla ja Klenskajaga (näitleja poolalasti keha eksponeerimine, vannist tulnud näitlejatar märgade, sorakil juuste näitamine, tegevuspaiga üksikdetailide fikseerimine jm). Raskemas olukorras on küll M. Lill Robi ema osas, kes mittenäitlejatega — Robi ja Mariga — aktiivselt suhtlema peab, kusjuures visuaalsed kinematograafilised vahendid teda oluliselt ei toeta. Kuid näitleja loomulikkus selles karakterrollis, samuti seegi, et Robi (H. Toompere) on mittenäitlejate hulgas kõige näitlejalikum osatäitja, kes ka aasta juba vastavat õpetust saanud, eriti aga episoodi lahendus, millesse sekkub kontseptuaalset tähendust omav džässmuusika, ei lase ka siin paisuda võimalikul kunstilisel vastuolul. Filmiloojad hoiduvad hoolikalt kasutamast puhtakujulisi sümboleid: alati, kui on tegemist suurema võimsusega kinematograafiliste vahenditega, motiveeritakse nende kasutamist argiste põhjustega, olgu selleks siis vastav koloriit (näiteks Mari tagasitoomisel maisesse ilma pärast enesetapukatset, kus kasutatakse ebatavalist, loomuvastaselst mõjuvat kunstlikku valgust, on näidatud selle valguse allikat — lampi pesuruumi seinal) või midagi muud.

Sõnaga: autorid püüavad vaatajat veenda, et tema silme ees kulgeb moonutamata, teatraliseerimata, poetiseerimata elu, elu nagu ta on: kombatav, nähtav, kuuldav, aistitav. See, mida me tege laste kõnes kuuleme, osutab kirjakeelest hälbivaile keelenormidele, seega ühtlasi — ühiskonna mittekirjakeelseile kihittele. Nagu sellistel puhkudel kunstis ikka, viitab see loojate aktiivselt plebeilikule hoiakule, nende huvile ja tähelepanule osatute vastu, nende vastu, kes all.

Ent naturalistlik-ülirealistlik stiilikhistus on siiski vaid filmi kõige alumine, kuigi kõige silmahakkavam, mõnevõrra ehk väljakutsuvgi kunstiline printsiip.

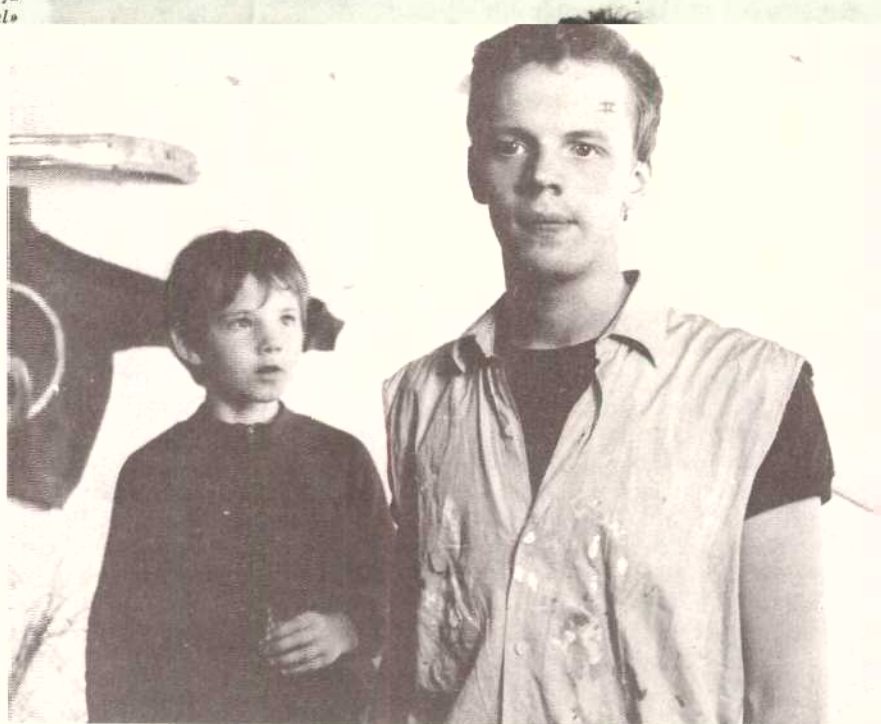
Teelt leiame inimese — mõlemal korral on selleks Mari — filmis «Naerata ometi» kaks korda. Esimest korda proloogis, siis, kui linale ilmuvad algustiitrid. Suure kruusaauto kabiinis istub 35



Mari, aknast paistab uus elamurajoon. Ehitustööd on maapinna vonklikuks songinud, ühenäoliselt hallidena seisvad eluhood, osavõtmatud ja inimtühjad on nende aknaread varases hommikuvalguses. Mari on põgenenud lastekodust, lootuses, et ettevõtetud teekond teda taas päris koduga ühendab. Teine kord on Mari teel siis, kui on selgeks saanud, et kodus tal kohta ei ole ja et kodutuna ringiuitamine ta paratamatult miilitsa poolt kinni peetavaks teeb. See teekond viib lastekodusse. Tagasitee on ära lõigatud. See on iseäralik piirjoon, mis lastekodu maailma ülejäänud maailmast eraldab: seda pole kuskil tähistatud piiritulpadega, sest sisaldab keeldu vaid neile, kes lastekodu maailma sees asetsevad, lahti on piir aga neile, kes sellest väljaspool asuvad. See lastekodu suhtes väline maailm tungib (söidab, valgub, imbib) alailma lastekodu territooriumile. Ta ilmutab end Anne purjus ema näol, kes, kasutades lapse emaigatsust, tal riided seljast maha joob. Ja veel ühe purjus naise — Robi ema — läbi teeb ta end nähtavaks-kuuldavaks. (Robi ema, vabandavalt: «Et ma väheke võt-

*Robi «maa ja taeva vahel»*

*pärast karuselli parandamist. Esiplaanil Siiri (Siiri Sisask) ja Katrin (Katrin Tamleht).*



*Kerttu (Kerttu Aaving) ja Robi (Hendrik Toompeere).*



*Lastekodulased teleri ees.*

nud olen . . . Aga täna on ju pühapäev.» Ning siinsamas Marile: «Ja mis sina siin sehkendad? Kus tuli mul ingel välja. Ma tunnen teid . . . lastekodu litsisi küll.») Siia võidakse ka sõita. Need, kes sõidavad, räägivad teist keelt: korrektset, iseteadvat kantseleikeelt või kasutavad niisama korrektset, veel mõjusamatki vaikimiskõnet. Seda esimest moodust pruugib «Vulgaga» saabunud Tauri isa (E. Tinn; ainult korraks libastub ta keel, kui ta Marit kõnetades «teielt» familiaarsele «sinale» üle läheb), teist moodust militsionäär, kes Robit kolooniasse saadab. Ja lõpuks: see välisilm on imbutunud lastekodu kasvandikesse endisse. Ta on Katrinis, kes Mari päevikusaladuste üle avalikult irvitab, ta on Siiris, kes alles siis tõeliselt hasarti läheb, kui lastekodu kasvandike omavahelised suhted nii teravaks muutuvad, et asi kakluseni või millegi selletaoliseni välja jõuab. Kõige ehedamalt ilmutab aga see lastes juurdu- nud välisilm end filmi kinematograafiliselt kõige mõjusamas stseenis, mis leiab aset siis, kui Katrin, kes Kerttu poolt näpatud passi tagasi küsib, nii endast

välja läheb, et pesumasina, mille trum- lisse Kerttu peitu on pugunud, nupule va- jutab. See vaatepilt löikab üdise: 6—7-aastane alasti tüdrukuke, kes alles ema ihusooja igatseb, keerleb looteasen- disse kerratõmbununa kalgis, «vaateak- naga» varustatud teraskaplis. Seda vä- lisilma, kus kunagi nende laste-noorte algkodu oli, mis neis edasi elab ja kuhu nad — kõigest hoolimata — tagasi igat- sevad, iseloomustab kaks põhiseisundit: igasuguse sisemise korrastatuse puudu- mine, st kaos, ja tardunud, bürookraatlik, ofitsiaalne keelan-käsin. Sellesse maail- ma ei ole neil lastel-noortel sissepääsu- luba. Nende eluase on keelutsoonis.

Kõik piirid ei saa kunagi suletud ol- la. Alati on lahti vähemalt üks piir, see, mis viib teispoosusesse. Mari püüab seda ületada. Ta päästetakse.

Olematus ei ole olemise väljapääs. On veel üks võimalus: rikkuda piiri piiri rikkumata. Avastada ruumil uus mõõde.

Filmis on kordusmotiiv. Magamistu- bade ukсед avanevad ühiselamu koridori, lapsed väljuvad. Algab uus päev. See ar- gielu kindel rütm sisendab turvalisus-

tunnet. Sellesse ellu kuuluvad väga lihtsad ja olemasolu jaoks ometi vajalikud asjad: magamine ja söömine, kartulikoormine ja kevadine õuekoristus, keksumäng ja rulasõit. A. Iho on seda lastekodu igapäeva filminud eelistatult täies päevavalguses, valdav enamik kaadreid on üle ujutatud päikesest. Sellel päikesese-

vaid tähendusi kriipsutab alla erinev valgus. Ja siiski ei olda valguse valikul piisavalt süsteemikindlad. (Aga kunst armastab süsteemi ja loogikat mitte vähem kui teadus!) Nimelt erineb valgus, mida kasutatakse Mari reanimatsiooni episoodis, liiga järsult mujal kasutatust, mistõttu antud stseen langeb stiilist välja.



*Jagelus Katrini passi pärast pesuköögis. Katrin ja Kerttu.*

paistelisel argieluruumil on oma hämar vastandpoolus, mille asukoht ühiselamu keldrikorrusel. Siin leiavad aset kõik loomuvastased sündmused. Siin pöörles pesumasin, mille kõhus väike tüdruk, siin lebas teadvusetu Mari. Kõige tähenduslikumad sündmused aga leiavad aset veeäärstes, puudest ümbritsetud puumajas, «villas», kus päikesevalgus seguneb varjuga. Siin ripub laes tool ja nurgas tõlgendab kummivoolikuga kinnitatud raudhark, siin toetub seinale suur tolmune peegel ja seintel on äratuntavad lastekodu kasvandike portreed. Siin on selle väikese, muust ilmast isoleeritud suguharu pühakoda.

Kuigi erakordse valguse kasutamine on sisuliselt (ekstreemne olukord) motiveeritud, tulnuks selle sissetoomine ette valmistada: sama tonaalsus, kuigi nõrgemas gradatsioonis, pidanuks esinema ka eespool.

Ent edasi. Milline on lastekodu elanike liikumine sedaviisi struktureeritud ruumis? Kõige tähtsam: mis toimub pühakojas? Siin toimuvad kõige otsustavamad konfliktid lastekodu elanike vahel: Mari—Robi; Tauri—Robi; Mari—Katrini. Siin jaotatakse lastekodu maailm omakorda kaheks: päris oma maailmaks ja vööraks, sissetungijate maailmaks. Esimest kehastab Robi; teist Tauri. Kes nad siis on? Tauri (T. Taller-



maa) on kõigepealt korralik noormees. Korda nõuab ta teisteltki, eriti Robilt. Tauri on, vähemalt esimesel pilgul, musterpoiss. Sellisena soovisid vististi näha oma lapsi kõik need vanemad, kes oma lapsed siia lastekodusse on poetanud või hoiule andnud. Tauri maailm on tema võimsa isa maailm, kus kõik on allutatud

tamist, tema stiihia on vabadas, kuigi naeruväärsuse hinnaga. Veiderdajamask on Robil ees alati, kui viibib hoones, kus kulgeb argielu. Siin, villas, kohtame teda ka maskita. Avaneb teine Robi: kohaliku kultuuri demiurg. See on Robi, kes kõneleb piibellik-rituaalselt; «Saagu siil!» Ja siil tekibki Robi käe all. See on



*Mari ja Katrin pärast kaklust.*

kalgile, surnud korrale. Aga kus on allumine, seal on ka allutajad. Tauril on šansse nende viimaste hulka pääseda. On tähelepanuväärne, et kui Tauri teeb Marile ettepaneku koos klaverit mängida, pakub ta Marile neljast noodist koosnevat saatepartiit. Ja ega Mari olekski suuteline rohkemaks: see on võoras mäng. Iseloomulik detail: see mäng toimub ruumis, kus kulgeb argielu, mitte aga «pühakojas». Robi on end katnud narri-rüüga. See mask aga, nagu teada, vabastab kandja igasugusest ofitsiaalsusest, kaasa arvatud ofitsiaalne vale.<sup>14</sup> Narr ei tunnista allumist, ta ei tunnista ka allu-

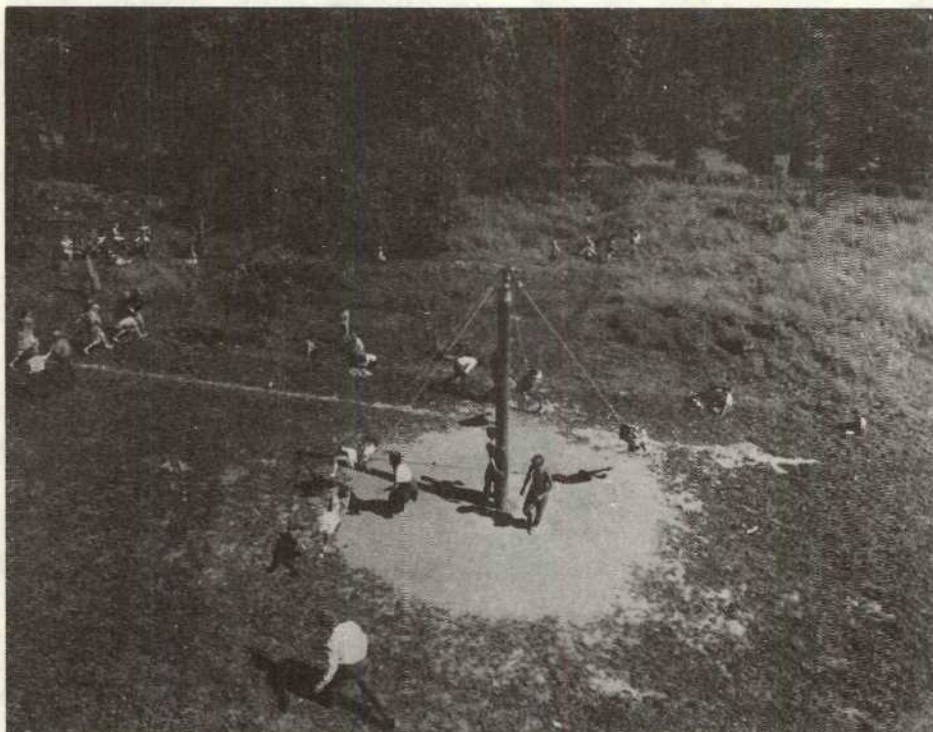
Robi, kes paneb Kerttu jalgupidi lakke kinnitatud toolile «istuma». Seegi on Robi, kes Marist seinamaali teha kavatses, kuid konflikt Tauriga ei lase sellel teostuda. On selge, et Robi ja Tauri vastasseis pidi üle kasvama otseseks kokkupõrkeks, millest võitjana välja tulla võis ainult üks. See üks oli Robi. Robi poolel on kõik lastekodu elanikud, vististi ka kasvatajad. Isegi Katrin, kes hoiab Tauri poole, ei saaks Robita läbi. Sest Robita oleks lastekodu pärismaailm hävimisohus. Robi suudab luua uue korrastatuse algmed, anda ruumile uue dimensiooni — sotsiaalkultuurilise mõõtme. See aga on võimalik vaid teiste toel ja abil, mis Robil on olemas. Eelkõige sellepärast, et tema maailm — see on saa-

<sup>14</sup> М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики исследования разных лет. М., 1975, lk. 385.

tusekaaslaste klassivahedeta ühiskond. Siinses maailmas ununevad lõpuks kõik riiud. Avaneb isegi pesumasina suletud ruum ja «rikutud alaealine» Melita mähib vermais tüdruku linasse.

Kui Tauri ja Robi karakterid a v a n e v a d filmis, eriti sündmustes, mis toimuvad villas, siis Mari (M. Järv) on

tisünd. Kunstiloogika nõudnuks, et mainitud episood kujunenuks filmi kulminatsiooniks. Väga kohane selleks on ka episoodi asend filmi ajalise kulgemise seisukohalt. Paraku ei sunda peaosade täitjad, kes (nagu ka kõik teised tegelased) on ilma kahtluseta väga õnnelikult leitud, sellele episoodile kunstiloogika



Filmi lõpustseen.

V. Menduneni fotod

ainus a r e n e v karakter. Ta ületab oma arengus kahe maailma piirid: esmalt liigub ta laiast maailmast lastekodu ilma, teine kord — lastekodu pseudoilmast, mida esindab Tauri, selle pärisilma, mida kehastab Robi. Eeldused selleks teiseks sisenemiseks luuakse episoodis, kus Mari tutvub oma kaaslaste kohta käiva informatsiooniga kartoteegis. Seal selgub, et esimene piir on kõigi taga sulgunud. Otsustava murrangu esimene etapp on episoodis, kus Robi hullab Kerttuga («Saagu siil!» Jne.): lastekodu maailm muutub Mari jaoks esimest korda elatavaks. Lõplik sisenemine lastekodu maailma toimub villa-episoodis, kus Mari ja Robi «moonduvad» linnuks, ussiks jne.

40 Moondumine — see on teisenemine, uues-

poolt esitatavaid tõepoolest kõrgeid nõudeid täita. Rõhutagem: kuigi filmi autorid on ise oma kunstisüsteemi loojad, on nad nüüd, kus film hakkab lõpule jõudma, selle iseenda loodud o b j e k t i i v s e kunstiloogika ohvrid. See loogika nõuab antud episoodi poeetilist vastandumist filmi naturalistlikule allhoovusele, nõuab lendutõusu, lahtirebimist maapinnalt (linnumotiiv ise on ülimalt kohane) — ja siis lennu järsku katkemist: Robi teab (aimab?) juba, et peab kolooniasse minema. Armastus lõpeb samal ajal, kui ta vast tõeliselt sünnib. Ja see — lendutõus ning selle järsk katkestus käivad näitlejakoolituseta inimestele üle jõu, eriti kui kinematograafilised vahendid on stseenis askeetlikud. Mitte seda, et

episood ebaõnnestunud oleks. Ent tulemuseks on ebasoovitav nihe filmi struktuuris: kulminatsiooni ossa asetub hoopis pesumasinastseen kui kinematograafiliselt võimsam.

Mari leppimist lastekodu maailmaga näeme filmi finaalis. Veel üks väike tüdruk nutab ema järele ja Kerttu toob ta Mari juurde, et see lohutust võiks leida. Robi on juba läinud — kolooniasse. Kerttu nõuab Marilt neidsamu vigureid, mida talle endale on näidanud Robi eespool nimetatud villa-episoodis (kultuuri-line järjepidevus!). Mari kasutab taas «moondamist»: ta muudab end saapaks. Lapsed on rabatud, Mari peidab end rõdude. Esimest korda näeme lastekodu maid Mari pilgu läbi — nii, nagu need siit ülalt vaadates paistavad. Ja nüüd on see maastik valgustatud poeesiakumast. Tiirleb Robi kordaseatud kõiskarussell: iga köie otsas rippumas poisike. Laste hõiked ja kilked. Ootamatult asendub täissuvi sügiseга. Karussell tiirleb endiselt.

Milline ta on, see lastekodu pärismaailm? See on lähedal mütoloogilis-folkloristlikule elunägemisele. Tegevuste monotoonne kordus, kindlasisse piiridesse suletud ruum, mille taga algab võõras, vaenulik maailm või hoopistükkis kaos. «Moondumised», mis toovad kaasa uuestisünni. Aeg, mille muudab nähtavaks karussell, hakkab kulgema ringjoont mööda. Suve järsk üleminek sügiseks osutab aja tsüklilisusele, mis kooskõlas loodusliku ajaga. Ja ometi on see kvaasi-folkloristlik maailm kõrgem tollest, mis asub väljaspool tema piire. Siin hoolitseatakse nooremate eest: Mari võtab Kerttu oma hõlma ja laps uinub, ema järele nuttev Triin leiab lohutust. Siinses maailmas jätkab aeg oma kulgu, kuigi suletud ringis. See töötab kestmist, püsijäämist, elu. Kuid siiski habras on see lootus. Filmis on episood, kus Robi ronib posti otsa, kinnitamaks karusselliköisi. Ta jääb, pea alaspidi, rippuma maa ja taeva vahele.

Ja ometi ei samastu filmi autorid lastekodu maailmaga. Nende asukoht on mujal, seal, kus kõlab L. Sumera—L. Saarsalu loodud džässmuusika. Selles jutustab saksofon elujanust, mis võrsunud meelegeitest, leppimisest, mille sünnitanud mässumeelsus; andestusest ja

armastusest, mis saanud toitu vihkamisest; poeesiast, mille pinnaseks elu räpatus. Et see afroameerikalik muusika on sündinud Soome lahe lõunakaldal, osutab vahest sellelegi, et inimkonna ajalooline aeg on olemuselt ühtne; muusika hoiatab ajaloolise aja katkestamise eest, mis tekib siis, kui vanemad heidavad endast ära oma lapsed.

Kas on vaja veel öelda, et kunstiteos, mis ühendab eri stiililademeid ühtses aja- ja ruumikontseptsioonis, on täisväärtuslik taies?

Oli aeg, ja mitte väga ammu, nii umbes paarkümmend aastat tagasi, kui eesti filmikunst seisis suure üksildase monst-rumina teiste kunstiliikide seas. Vähehaaval on meie kinematograafia endasse ladestanud fragmente ja tervikteoseid eesti kirjandusest, kujutavast kunstist (vrd eriti multifilm, ent ka dokumentaalfilm) arhitektuurist (vrd eriti dokumentaalfilm), muusikast, teatrist. Filmikunst on olnud teistele kunstidele avatud. Võib oletada, et küpsemas on vastu-pidine protsess: filmikunsti imbumine teistesse kunstiliikidesse. Ons piir ka selles suunas lahti?

## 40 PARIMAT UNGARI FILMI

Ungari vabastamise 40. aastapäeva puhul valisid 40 ungari filmikriitikut 40 parimat sõjajärgset Ungari filmi (igauks koostas nimekirja 40 parima filmiga suvalises järjekorras). 650-st sõjajärgsest mängufilmist said häälti 215.

1. «Lootuseta», režissöör Miklós Jancsó	1966	40 häält
2. «Kusagil Euroopas», Géza Radványi	1948	38 häält
3. «Sindbad», Zoltán Huszár	1971	37 häält
4. «Külmad päevad», András Kovács	1966	36 häält
5. «Päevik minu laste jaoks», Márta Mészáros	1984	34 häält
6. «Maa sinu jalge all», Frigyes Bán	1948	33 häält
7. «Karussell», Zoltán Fábri	1956	33 häält
8. «Professor Hannibal», Zoltán Fábri	1956	33 häält
9. «Kümme tuhat päikest», Ferenc Kósa	1967	33 häält
10. «Armastus», Károly Makk	1971	32 häält
11. «Mephisto», István Szabó	1981	30 häält
12. «Aeg seisab paigal», Péter Gothár	1982	30 häält
13. «Tähed ja sõdurid», Miklós Jancsó	1967	29 häält
14. «Vool», István Gaál	1964	29 häält
15. «Angi Vera», Pál Gábor	1978	29 häält
16. «Kevad Budapestis», Félix Máriássy	1955	28 häält
— — —		
18. «Kakskümmend tundi», Zoltán Fábri	1965	25 häält
— — —		
23. «Rasked inimesed», András Kovács	1964	22 häält
24. «Minu tee koju», Miklós Jancsó	1965	22 häält
— — —		
26. «Kantaat», Miklós Jancsó	1963	21 häält
27. «Isa», István Szabó	1966	21 häält
— — —		
29. «Konfrontatsioon», Miklós Jancsó	1969	20 häält
— — —		
31. «Foto», Pál Zolnay	1973	19 häält
32. «Tunnistaja», Péter Bacsó	1977	18 häält
— — —		
39. «Liliomfi», Károly Makk	1955	12 häält
40. «Kaks poolaega põrgus», Zoltán Fábri	1961	12 häält

## VIDEOSALONG ARBATIL

Moskvas Arbatil töötab 1985. aasta novembrist videokassettide kesklaenupunkt «Videosalong». Valik ulatub kolme tuhande videokassetini (mängufilmid, kontserdi- ja estraadiprogrammid, tsirkuse- ja estraadietendused, teatrilavastused), mida saab laenutada kuni seitsmeks päevaks. Tasu ööpäeva eest 1.50 kuni 5 rubla.

Esinduslikes ruumides on neli videomagnetofoni kassettide tehniliseks kontrollimiseks ja programmi valimiseks. Esimese kuu lõpuks ulatus laenuajate arv viiesajani.

«Videosalong» kavatsetakse muuta suurimaks sellelaadseks laenupunktiks, kassettide arv peab tõusma kuue tuhandeni. Avamisel on veel neli Moskva videoteeki. Esimene Nõukogude videoteek avati 1985. aasta mais Voronežis, seejärel asutati videoteegid Vilniuses, Riias, Minskis, Kiievis, Rostovis Doni

ääres, Novorossiiskis. 1986. aastaks on kavandatud videoteegid kõigisse liiduvabariikide pealinnadesse ja miljonilinnadesse.

Esimeste kuude töötulemustest «Videosalongi» juhid eriti paljusõnaliselt ei kõnele, viidates sotsioloogilise küsitluse lõplike tulemuste puudumisele; nad märgivad vaid, et vastupidiselt skeptikute arvamustele, nõutakse vanu filme väga palju. «Tsapajev», «Soomuslaev «Potjomkin», «Aleksandr Nevski» lähevad menuga. Nõutakse filme «Oleme džässist», «Minu sõber Ivan Lapšin», «Hernehirmutis», «Naine, kes laulab». Suur nõudmine on sotsialistlike maade filmidele. Lähemal ajal täieneb videoteek uute välismaalt ostetud filmidega.

## Kes kellele liiga teeb?

MARGOT VISNAP

Henrik Ibsen, «KUMMITUSED». ENSV Riiklik Noorsooteater. Lavastaja M. Unt, kunstnik J. Vaus. Esietendus 5. novembril 1984.

Henrik Ibsen, «NORA». Viljandi Draamateater «Ugala». Lavastaja V. Saldre, kunstnik J. Vaus (küülisena). Esietendus 3. detsembril 1985.

Seda lugu Ibseni teoste praegustest lavatõlgendustest alustaksin tsitaadiga praktikult. Ikkagi praktiku tõde. «Kõik, mis sünnib laval, avab vaatajale režissööri positsiooni, tema veendumused, ning need peavad olema väljendatud ülimalt selgelt. Täpsus on moraalkategooria» (I. Bergman). Ei oskagi öelda, on see ainult Ibseni teoste lavasaatuste või osaliselt ka meie režissuuri suhtes üldse sümptomaatiline, et eeltsiteeritud mõtet peab meelde tuletama. Võib-olla on selgus, täpsus lavakategooriana maha käinud, oma eluõiguse kaotanud? Väljendub selles lavastajate alateadlik hirm primitiivsuse ees? Tundub ehk näidendi *pro* teksti loogikast lähtuv lahendus liiga lihtsana?

Just kahes viimases Ibseni-lavastuses — «Kummitustes» ENSV Riiklikus Noorsooteatris (lavastaja Mati Unt) ja «Noras» «Ugalas» (Viljo Saldre) jäi vajakas lavastaja interpretatsiooni selgusest ja näitejuhitöö täpsusest. Jäi mulje, nagu peaks vaataja nüüd kaaslavastaja positsioonile asuma — taastamaks pärislavastaja kavatsuste skeemi, mis kahtluste ebakindlale pinnale on kõikuma jäänud. Jõud oleks nagu enne tööprotsessi lõppu raugenud. Ei oleta hetkekski, et mõlemad lavastajad, nii Unt kui ka Saldre, Ibseni teksti analüüsid sellele intellektuaalselt alla jääksid või veelgi enam — et segadus Ibseniga tema vähesest tundmisest või mittemõistmisest ära ripuks. Pigem jäävad nad Ibseni tekstile alla laval. Kas pole lavastaja tõlgendus selle konkreetse teksti abil üldse väljamängitav või jääb siis praktik (režiilises käsitöös) alla analüüsijale. Igatahes ei allu lavalised vahekorrad ja tegevusliinid enam Ibseni tekstile — nad kas hakkavad vastu, nagu see minu meelest on juhtunud «Noras», või siis juhivad vaatajat valejälgedele nagu «Kummitustes».

Vastuse küsimusele, miks see nii on, võib osaliselt leida mõlema lavastuse kavalehelt. M. Unt kirjutab, et «Kummitustele» on väga raske läheneda: «Talle on kasvanud interpretatsioonide sammal. On vaatajaid, kes teavad ette, et pastor Mandersi kujus kritiseeritakse kitsarinalist klerikalismi ja Osvald kannatab päriliku haiguse all.» «Ugala» tsiteerib kavalehel Ibsenit, kes ütleb muu hulgas: «Minu ülesanne oli kirjeldada inimesi. Kuid on loomulik, et iga kord, kui mingil määral õnnestubki inimesi kirjeldada, lisab lugeja kujude mõistmisse omaenda tunded ning meeolud.» Nii üks kui teine vihjaksid nagu (ennastõigustavale) vajadusele leida uus kontseptuaalne kvaliteet Ibsenile lähenemisel. Küllap on mõlemat lavastajat ahvatlenud (kohustanud?) soov oma uudse klassika-tõlgendusega publikut üllatada? Tekitada teoste interpretatsioonidele peale siiski veel üks samblakiht, nii et mingil juhul midagi ei korduks? Omast kohast mõistevagi, sest konkreetselt Ibseni aja ideedest, põhimõtetest ja väärtustest ollakse praegu tõepoolest mõneti üle kasvanud. Oleks vist juba aeg küsida, mis sellest kõigest välja on tulnud?

Tulemusele viitab küllalt otseselt juba Linnar Priimägi ühes oma tähelepanekus: üsna iseloomulikuna viimase aja klassikalavastustele peavad lavastaja eest publikule näidendi tähendust selgitama hoopis kriitikud. On üsna kindel, et niisugusel juhul lisandub tõlgendusele pigem kriitiku kui lavastaja isikupära, lavastuse mõtestamise sügavus sõltub kriitikupilgu haardest jne. Selles ürituses on mõned kirjutajad aga veelgi kaugemale läinud. Noorsooteatri «Kummitustele» pakutakse välja juba selliseid tõlgendusi ja visioone, mis jäävad ka algmaterjalist hämmastavalt kaugele ja kõige tulemusena ... jätavad siiski täiesti unarusse reaalse lavastuse. Kui välja arvata lavastuse mõniksiki žest ja vihje, mis kirjutaja subjektiivset nägemust toetava argumentina ette tuuakse, siis ei mahu laval toimuv kuidagi enam retsensioonidesse. Sõidetakse suure hoo- 43

ga lavastuse kõige nõrgemast kohast sisse ja hakatakse konstrueerima uut näidendit. Omast kohast on neid mõttearendusi huvitav lugeda, teisalt mõjuvad aga pastor Mandersi isaduse tuvastamise katsed (vt P. Pedmanson. Kujundusest ja kujutlusest. «Edasi» 26. X 1985 ja «Kummitused» kummitavad ikka, «Edasi» 25. I 1986) juba kergelt naeruväärseks. Paratamatult jooksevad need arutlused mingis punktis liiva, Ibsenist astutakse lausa demagoogiliselt mööda ja üle. Aga on ju nimelt see vanahärra väitnud, et: «... kirjutada, luua, tähendab näha kõige olulisemat ja fikseerida see sääraselt, et lugeja näeks seda just nõnda, nagu nägi kirjanik. Kuid nõnda näha ja nõnda vastu võtta (minu sõrendus — M. V.) võib ainult läbielatud. Läbielamine — see ongi meie päevade loomingsaladus.» Kas ei ripu sel juhul Ibseni mõistmine ära liig primitiivsest maailmanägemisest, kui kogu analüüs taandub küsimusele «Kes kellega magas»? Tahtmata korrata põhjalikku ja veenvat kaitsekõnet Ibsenile, mida L. Priimägi «Kummituste» puhul ära on pidanud (vt Segadustest pastoriga, «Edasi» 26. X ja 2. XI 1985), püüaksin edasi anda oma muljet selle põhjal, mis toimus siis, kui oli käimas teatriõhtu, kulges etendus.

«Kui te istusite etendusel ja vaatasite sellist Osvaldit, siis pidi teil tekkima tunne, nagu hoiaksite käes roiskunud loodet. See oli inimene, kelles kõdunemine oli haaranud juba südant ja vaid õhuke kate varjas tema tumedat sisemust. Tema liikmed ei allunud enam tahtele, nagu oli sinkjas ja punsunud, silmad kustunud liikumatusega ühte punkti kesken-dunud, kõnet asendas lallutatud lalin.» XIX sajandi lõpul A. Antoin'e kehastatud Osvald oli värisevate kätega alkohoolik, oma isa haiguse aus pärija. Ja mitte skandinaavia kriitiku O. Hansoni tõlgenduses, vaid selles lavastuses, mida ta 1890. a Pariisis *Théâtre Libre*'i laval nägi. Kas sellise tõlgenduse puhul oleks kellelgi tekkinud üldse mõtet, et pastor Manders võiks olla Osvaldi isa? Noorsooteatri variandis näib esmapilgul tõepoolest jäävat selgusetuks, kui sügavalt ja millist haigust Andrus Vaariku Osvald põeb. Esimese pealiskaudse mulje põhjal võib libiseda jällegi Ibsenist eemalduva tõlgenduse ebakindlale pinnale: Osvald ei olegi haige! Näib, et ka selles lavastuses pole M. Unt näitleja(te)le täpselt tema ülesannet selgeks teha tahtnud — Osvaldi vahekorrad ülejäänud tegelastega, ta plaanid ja varja-

tud pinged, mis viitaksid tema praegusele seisundile, on lõplikult fikseerimata. Kas ei aseta Unt oma näitlejate vaistu usaldades nende õlule liiga rasket koormat, kui laseb igaletendusel kulgeda õndsas kordumatuses?

Lavastuse juhatab sisse idüll, milles veetlevalt kaunis Regine (Mare Martin) kohev-valgel jääkarunahal lebedes prantsuskeelseid fraase tuubib. Sooja valguse sulav roheline lavapilt mõjub hilisemate tumedate sündmuste taustal väljakutsena, saatuse ironiana. Kui jätta kõrvale lavakujunduse (J. Vaus) rohelisel väänlevad mustad riidemaod, siis ei ennusta veel miski sisemiselt ussitanud perekonnaloole avalikustamist. M. Martini külm, uhke Regine ignoreerib üleolevalt kõike ümbritsevat. Võib-olla seepärast tabab Reginet (ja ka näitlejat) suhetes Osvaldiga sulamagus võlts. Aga lavastaja ei kommenteeri, ei seleta Regine kammisetust, tuimust, lakoonilist sissepoolepööratust, mis partneritele temaga suhtlemise kohati raskeks teeb. Ka muus seltskonnas liikuvana meenub Reginet vaid aadlipreililikult kõrk ilme. Teatavate pingutustega võib temas aimata oma päritolu ja praeguse keskkonna vahel kujunenud sisekonflikti, mis aga kuhugi ei arene. Finaalis lahkub Regine sama külmalt, nagu ta varem tolmugi pühkis, vaid teadmine Osvaldi pöördumatust haigusest äratav temas vastikust. Nii võib ka, aga kõik see pisut vaeses-tab Regine karakterit. Näib, nagu poleks näitlejat juhitud finaalis selle suure sündmuseni, millega Regine viimase lahkujana («rotid põgenevad...») annab tõuke järgmiseks sündmuseks — Osvaldi ja ema kohutavaks kõneluseks.

Anu Lambi hiljem lavastusse sisse õpitud Regine on elavam — õitsele puhkenud lopsakas lill; tema prantsuse keeles on kaunite unistuste kõrval ka aruka neuu tõelist Pariisi-aimust, tema ambitsioonid ei piirdu ainult igatsusega kireva elu järele, ta teab, mida tahab (seda on tunda tema prantsuse keelest). Ka selles igavas, üksikus maanurgas saadab teda elurõõm (mis ju ongi Osvaldis tema vastu huvi äratanud). Regine (sünnipärast?) rikutust segab A. Lamp lapseliku riiklikkusega. Üsna võluvalt avaldub see tisloriga kokkukuuluvustunnet rõhutatavas omamehelikus lõõbis: Regine hääletooni sigineb naiselikult kaval tämber, kui ta «isa» varandusliku seisu üle pärib — kleidiriided huvitavad teha vähe, «neid võib ta endale ise muretseda». Tema tulevikuplaanid vajavad tõepoolest RAHA. Kaine piigana arvestab Regine

sellegi variandiga, et Osvaldist vaid tema Pariisi-teenkonna kaaslane saab, ei enam! Ehkki hetkel loodab ta Osvaldist rohkem ja näib oma võidus kindel olevat. See Regine on juba vägagi teadlik oma võlust, aga pastor Mandersist ei asu ta masseerima mitte kõlvatusest, vaid ajendatuna ikka oma suurest plaanist — siit ära! Vandeseltslasliku sosinaga (Osvald ju magab!) istutab Regine pastor Mandersit jääkarunaha ligi, poeb nagu nurru lõõvi kassipoeg otse vagamehe lõua alla ning kannab üsna ühemõtteliselt ette oma soovi — linna, korralikku majja, korraliku härra juurde: «Kas härra pastor ei tea minu jaoks mõnda niisugust kohta?» Aga selleski on rohkem õrritust, õnnekatsumist kui kindlat plaani. Niiviisi, liblikaliku kerguse ja elujanuga, milles on tunda alateadlikku tõmmet Osvaldi poole, liigub A. Lambi Regine selles suhete saspuntras, mille keerulisus avaldub alles finaalis. Ja siis, oma loomuse tõttu otsekui valguse poole püüdlev liblikas, kes oskab nautida riski võlu, astub ta erutatult, otsustaval sammul tundmatu tuleviku poole.

Ilmar Tammuri tisler Engstrand lonkab loomtuult kohale lihtsameelse alamrahva esindajana. Alles etenduse kulgedes ilmneb tema osavus härrasrahva saladusi oma huvides ära kasutada. Esimese vaatuse kohmetule töömehele, kes vilunult kõike mõödupulgaga üle rihib, vastandub viimase vaatuse saatürlikult võidukasse poosi tardunud Engstrand, kes pastorit oma raudses süeluses hoiab (selline, Undile nii omane staatiline misantseen, meenub küll ainult esimese koosseisu juures). Lavastuse kõige selgepiirilisem (lihtsakoelisem?) tegelaskuju on paigas ja Tammuri olustikulises laadis, kuid karikatuuri pelgamatu mängu võtab publik maialt vastu. Kuidagi lõdvestavalt mõjuvad nii tema kohmetus kui ka sentimentaalne isaarmastus, päheõpitud elumoraal, millega ta pastori vallutab, ja alandlik valmidus mängida Helene ees silmakirjalikku mängu naiivsest abikaasast, kes ei tea midagi kammerherra ja oma naise kunagistest vallatustest. Tisleri ja majaperenaise sõnatu kokkulepe vallandab näitlejate mängus vaiksete, ent kõnekate detailide rea, alltekstis avanevad pr Alvingu ja Engstrand vastastikuse vaenulikkuse juured. Finaalis lahkuvad tisler koos pastoriga, näol võidukas naeratus — tema pisikene plaan, osavalt punutud intriig on rahuldavalt lõpule jõudnud: pastor on sunnitud (kui ta tahab lastekodu süütamise süüdistusest pääseda) oma heategeva sil-

ma tislери kahtlase asutuse peale pöörama ja Regine jõuab nii või teisiti linna «isa» juurde! Tislerit ei huvita nende haritud, siledade nägudega härraste tumedad heitlused. Tema robustne elujõud ei hooli kammerherra maja ärapiinatud asukatest, ta astub nendest ka puujalaga üle. Tema kui asise maailma esindaja käes on tegelik võim?

Pastor Mandersist on lavastuses saanud ennast armastav, oma rõhutatud askeetlikkuses ebasümpaatnegi usufanaatik. Et Ago Roo oma pastori naiivset fanatismi isegi liialt, kohati kuni lamestava karikatuursuseni rõhutama kipub, siis võib teda ju ka silmakirjalikkuses süüdistada. Kui aga näitleja esitust hoolega jälgida, näib ta olevat siiski vaid suur laps — pastorit ei saa võtta tõsiselt. Aga ta peaks olema sümpaatne, on ta ju mees, kelle saabudes Reginegi elavneb, rääkimata siis Helene Alvingu omaaegsest (Ibseni järgi vist praegusestki) kiindumusest. A. Roo Mandersi tulekus on sisemist erutust, tema vibav pilk viitaks nagu kohtumisele ammuste mälestustega. Uudishimulikult, otsekui omaenese kätetööd imetledes kinnitab ta pika pilgu lastekodule. Too pastor on seda liiki inimeste hulgast, kellele meeldib võõraid ideid omaenese kavatsuste pähe pakkuda, ise sellist väikest vargust märkamata! Kui Regine linnamineku plaani maha laidab, mis ju tegelikult Engstrandilt poolt pastorile sisse sõedetud, on Manders lapselikult tõsidusega solvunud, et tüdruk «tema ilusa plaani» nii kergekäeliselt kõrvale heidab. Naiivse õhinaga tormab ta õnnistama kavalat tislert, kes õhulisel ilmle talle oma halearmsat märtrisaatust kirjeldab. Aga ehk liiga silmatorkavalt annab näitleja mõista, et askeetliku pastorigi puhul pole tegu naispoole suhtes absoluutselt ükskõikseks jääva mehega. Iga oma tunnet torkakalt-naiivseltselt otse saali reageeriv olemus on vahest andnudki põhjuse segadusteks pastoriga. Ju on siis Manders tegevusliin, see põhiline, läbib karkassi lavastuses sedavõrd ebakindel, et üksikud juhuvihtjed nii viljakasse pinda langevad — P. Pedmansonil maalitud südametemurdjal on lavastuse pastoriga küll üsna vähe uhist! Kui aga mängitakse kõike, ei mängita midagi — peamiseks!

Erinevalt A. Roost, kelle pastori lihtsameelsus ja sinisilmsus jäävad selliseks ka etenduse lõpuni, ei ava Rein Oja oma tegelaskuju kohe. See pastor on pigem krampis oma «mundriau» pärast, teda valdab kartus, et keegi võiks kurjasti ära kasutada temas peituvaid inimlikke (mitte pahelisi) tunge, mis 45



*H. Ibseni «Kummitused» Noorsooteatris (lavastaja M. Unt). Osvald — Andrus Vaarik, Regine — Mare Martin.*

pastor endale jumalakummardamises ära on keelanud. R. Oja leebe, distantseeritud, sündmusi rohkem sissepoole imav olek kujundab siiski sümpaatse, targa inimese, kes on kunagi piibli 10 käsu ja maise elu vastuolude löksu jäänud. Sellise mehe juurde võis proua Alving nooruses tõepoolest pageda ja paneks talle kõhklemata käed kaela ümber praegugi. A. Roo pastori ees lööks ta vist kõhkleva. Ehkki Ibseni tekst võimaldaks ka vastumeelsust, kaotaks seeläbi Helene ja Mandersi suhete pinget alltekstis tunduvalt — on see ju nüüd nende lõplik lahkimine, mis jääb võrdselt kriipima mõlema hinge. See paradoks, aastakümnete järel toimunud kohtumise kurb fiasko, annab nende draamale traagilise dimensiooni. Kurva ironiana mõjus finaalis tegelikult Engstrandile määratud R. Oja pastori jõuetu «Meie sõidame nüüd kahekesi,» mida öeldes ta hoopis Helenele sügavalt silma vaatab. See on Mandersi nukker resümee juhtunust. Ja kui A. Roo pastor lahku sellest majast kergendatult, tislari «suuremeelsusest» vaikset rõõmu tundes, siis R. Oja pastoril seisab finaalis ees veel üks kohutav tõdemus. Nagu aastate eest, nii ka nüüd tuleb tal ennast üldsuse, avaliku arvamuse alla painutada, käituda vastu tahtmist — täita madala hingega Engstrandi soov. Kaks erinevat osalahendust ja üks ühine mõistatus — millised idee- ja suhete koordinaadid on pastor Mandersile oma



*Tisler Engstrand — Ilmar Tammur, pastor Manders — Ago Roo.*



lavastusstruktuuris määranud küll lavastaja?

Helene Alving, emantsipeerunud, enesekindel, ennast ohjeldav tark naine, näib olevat elu ja inimeste variserlikkust lõplikult tundma õppinud: inimestelt abi ära oota, looda endale! Just see on aidanud naist elada oma kinnisideedes, poja nimel ohvrialtarile annetatud loobumistest jõudu ammutades. Kül'm, asjalik, vaikelu rutiiniga leppinud naine. Näitlejanna rõhutatult sundimatu olek seejuures jätab maenukat lavakogemust demonstreeriva mulje, milles vibreerib siiski enesekontrolli häiriv lisapinge. Kõl'agu see aga hoopis tunnustusena siinseal kohatava «lavavabaduse» kõrval, mis kipub kujunema vabaduseks lavastusest, rollist, vaatajast. Varemi mäng on lavalolijatest kõige täpsem, läbimõeldum. Tuleks just tema käitumist, näoilmeid jälgida, kui tahta toimuvat mõista. Helene sisemonoloogid elavad laval kõige iseseisvamat elu, nüansse näitleja mängus, ilmemuutusi tuleb aga mõõta grammid. Kes puudaste tähendusvarjunditega harjunud, selle jaoks võib Helene siiseelu märkamata jääda. Tasub tähele panna, missuguseks muutub H. Varemi proua Alving, kui keegi tegelasist oma kahtlustega tema suurt saladust riivab. Neil hetkil kangestub kogu ta kuju, siin on ta ise, naine, kes on eluaeg hoolikalt õilsate valede võrku pununud.

Proua Alving elavneb vaid poja ilmudes või temast rääkides. Kui Vaariku Osvald lavakõrguses trepimademele ilmub, peegeldub heledasse riidetatud Osvaldi noorusvärskus armastava ema näol. Varem is on kaua mahasurutud emaarmastus puhkenud kriitilise meeleta imetluseks. Ta justkui elaks teistkordselt läbi noore ema esimesi rõõme. Tormilised kuumalained, mis temast Osvaldi juuresolekul üle käivad, võivad jätta Helenest mulje kui jäätunud kamakast kõige ülejäänud suhtes. Tegelikult määrab tema suhted maailmaga Osvaldi olemasolu. Reginetki hakkab ta tõeliselt nägema alles Osvaldi kõrval. Vahest ehk ainult pastor Mandersi suhtes lööb korraks lõkkel naiselik solvumistunne, kui see oma kunagist kiindumust proua Alvingusse tarmukalt eitab. Ja kui mõõt täis saab, mängib Varem ennast suureks hetkes, mil kammerhärä Alvingu jälki minevikku paljastava Helene sõnavõtu katkestab pastori šokeeritud käeviibe. Laval valitseb suur paus ja Varemi süüdistavas pilgus on tagasihoidud nuuksatus: Mida sa ometi tookord tegid? Miks olid nii arg? Osvald võinuks olla sinu poeg. . .

Varem mängib siin kindlale pangale, see on targalt kasvatatud kulminatsioon. Pastor mõistab selle pilgu tähendust, kuid kogub end kiirelt õigustavaks etteheiteks: kuidas siis m i n a kammerhärä liiderlikkust läbi ei näinud? See (lavastaja poolt?) õnneks üsna võimendatud peen ja tähendusrikas stseen (etendusiti küll erineva jõuga) muutuks totralt mõttevaks, kui mõelda pastor äkki võrgutajaks. Ja ometigi, H. Varemi huvitavast näitlejatööst hoolimata, ei anna lavastaja omapoolset selget versiooni Helene Alvingust. Tema asend selles loos — kannab ta peateemat või on talle jäetud kõrvalpartii? On ta koos pojaga mehe alustuste ohver? Või on poeg hoopis ema vavalikute ohver? Või olla pole see üldsegi tema eksimuste ja ärkamise lugu?

Osvald is on esialgu tõepoolest raske aimata kammerhärä jälgi haiguse pärijat. Pealegi ei raba see praegu enam kedagi, et üks noor mees likööri ja šampanjat armastab. Ema hellitusi tõrjudes on ta olekus pisut murelikkust, kuid Vaarik ei mängi seda sisemist ärevust, mis alles hiljem meeleteks üle kasvab, seni kugi oluliseks. Kas see Osvald veel tajubki situatsiooni dramaatilisust? Tema närvilisus, rahulolematu heitleb esialgu vaid koduse vaikelu üksluisusega. Esimeste etenduste Osvald, ilmselt veel Andrus Vaariku eelmiste rollide mõjuväljas, oli kapriisne, emaarmastust teadlikult ärakasutav laps. Vaariku mitmeid rolle on märgistanud mingi süüdimatuse, naiivsuse, lihtsameelsuse pitser («13-aastased», «Scapin», «Lövi talvel»). Nende rollide lopsakas miimika, veidi nurgeline žest oma äkilistes pööretes, koomilise krampi kiskunud imestav mask — pole teda maha jätnud ka siin. Näitleja, sellest ilmselt teadlik olles, püüab Osvaldina varasemast maneerist väljuda. Oma võimet tõsisemasse repertuaari rakenduda Vaarik igatahes tõestab.

Ag a esialgu on Osvald laps, kes teab, et ema talle midagi ei keela, ja nõuab emalt ahnelt saamata jäänud . . . teeneid. Osvaldist oleks justkui saanud too 7-aastane poisike, kes jätkab sealt, kus katkes side koduga. Ag a nüüd nõuab ta emalt juba kannatamatult šampanjat, Reginet ja seda viimastki teenet — morfiumiannust. Selles viimases palves on tõsist meeleteid, ehkki see on esitatud teesklematult käskivas toonis (viimane kapriis!). Ometi ei taha hästi selguda, m i k s Osvald nii valib. Mis versiooni õieti mängitakse? Kas on see hirm järgmise haigusshoo, igavese abituse ees? Või 47

hoopis tõsiste vaevuste simuleerimine, mille abil psüühiliselt nihestatud, siseemiselt tasakaalutu Osvald oma ema türranniseerib? Oodanuks Vaariku žestis — sa pead seda tegema! — veelgi enam jõhkrust, omakasupüüdlikkust, vahest isegi kättemaksu selle eest, et ema ta viimased lootused Reginele purustas. On ju seekordses Osvaldis vähem kunstniku — loominguline rahuldatus ei näi teda eriti vaevavat. Tema kõnele solvunud ärritus toimunud arusaamatuse pärast, mille põhjusi ta pole võimeline mõistma. Ka tekkivaid kahtlusi serveerib Vaarik mingi süüdimatu intuitsioonina, ta ei kipu sündmusi analüüsima, vaid laseb neid endale mõjuda. Võiks ka arvata, et Osvald on juurtetuse, elueesmärgi teostamatuse (puudumise?), ebakindlate inimsuhete maailma sisemise üksinduse ohver. Osvaldit närib isiksuse nivelleerumise uss, mille hammustused tema kui tundliku natuuri ummikusse ajavad. Etendusel on üsna mõjuv finaal, aga siiski üsna ebamäärase tähendusega — võib-olla mingit ohtu, inimsuhetesse saabuvat jääaega, ennustav? See finaal fikseerib Helene Alvingu emaksolemise pühas poosis: osutamas viimast kaitset Osvaldile, kes on ilmselt igaveseks ema sülelusse vajunud.

Lõpetatud maaliline finaal ja mõningate misantheenide mitmekihilisus viitavad sellele, et režissöör pole veel unustanud teatrilava võimalusi. Üsna sageli näikse oldavat kinni vaid sõnas, misantheenide harjumuspärane ülesehitus mõjub aga juba tüütavalt (*Nuttes paremale ära*. — T. Sarv. Teatris on kriis. TMK 1985, nr 12), nii et neid ei võtagi enam kui lavasuhete üht väljendusvõimalust. Kui siis mõni huvitav leid silma torkab, hakkad ennast kahtlustega vaevama — äkki on tegu juhusega? On see juhus, et peaaegu kõik kammerherra kummitavast vaimust saadetud dialoogid saavad Noorsooteatri laval koket lavaruumi lebalaval suurel, kammerhärlikult laisalt lajutaval jääkarunahal? Mängib siin kaasa lavaruumi nappus või lavastaja eesmärk mõningatele dialoogidele eriline tähendus anda? Kui Regine pastorit isa ideaalina esile tõstab ning viimane tüdrukust lavatasandil kõrgemale on asetunud, kas tähendab siis see vihjet pastori mahamängitud võimalusele isaks saada või on see juhus — näitleja on mõnel etendusel jätnud lihtsalt sammu allapoole astumata? Lõpuks: on see lavastajakäekiri (stiil) või lihtsalt paikanematus, et nii mõnedki detailid, aktsendid ja vihjed on selleks liiga vähe

süsteemsed ja tõenäolised, et neid muuks kui ainult juhuseks pidada. Kindlasti on ka selle väliselt ju tervikmõjuga lavastuse sisemise režiini ebajärjekindluse, tõlgenduse ebamäärasuse tõttu nii paljud kriitikud (M. Mutt, T. Karro, P. Pedman-son, L. Priimägi) asunud analüüsima mitte lavastust, vaid näidendit ennast. Unt pole kas tahtnud või suutnud kokku sõlmida neid lahtisi otsi, mis mõjuvad vaid sundimatu ja salapärase eklektikana.

Koolipapaliku õpetamismõnuga kirjutab 1935. aastal keegi J. Meerits K/U «Looduse» väljaandes, keskkoolidele ja gümnaasiumidele mõeldud emakeele õpevihikute sarjas «Keel ja Kirjandus»: «Draama tegevuseühtsus seisab selles, et kõik näidendis esinev on juhitud sama eesmärgi saavutamiseks. Nii on kõik eelmisega põhjustatud ja ise omakorda põhjuseks järgnevale. Sündmused, kõnelused jne. on kõik kui köitvad lülid ahelas, miski ei tohi jääda lahtiseks, ilmaaegselt segavaks. Kogu sündmustiku episoodid peavad üksteisest välja kasvama või üksteist vähemalt täiendama. Seega on tegevuseühtsus õieti alaline sihivõime: sündmused, ideed ja tegelaste hingeelu — kõik see ei tohi olla juhulik, vaid peab välja viima teatud kindlale eesmärgile.»

Kui selle aabitsatõega Ibseni «Nora» lavavariant «Ugalas» üle käia, siis võib ka siin sihivõime tegevuseühtsuse suhtes üsna palju eksimise üles lugeda. Sest Nora Leila Sääliku interpreteeringus teeb koha peal ringe ümber oma muutumatu karakteri ja komistab pidevalt selle otsa, mida Ibsen tema jaoks on kirjutanud. Ei mängita Nora ümberkasvamise lugu, sest ka finaali kohtumõistmisstseenis jääb Nora oma põhiolemuselt selleks, kellen ta ilmub vaataja ette juba esimeses vaatuses — võluvaks, üsna arukaks, kuid valede, egoismi ja kapriiside, karjerismi ja ükskõiksuse maailma täisväärtuslikuks esindajaks. Tõde, mille ta oma mehele lõpuks näkku paiskab, ei tohiks üllatada kumbagi abielu poolt, sest juba pikemat aega on silmakirjalikkus selles peres kahepoolne mõiste. Kumbki pole teineteist petnud, sest intuiitiivselt (või ka teadlikult?) on mõlemad valinud ühise abielumängu reegli. Kui aga nii, siis muutub Ibseni kirjutatu mõttetuks, tema eesmärk ja siht on teine. Näitlejatel tuleb aga teha jõupingutusi, et ületada teksti vastupanu, mis väliselt emotsionaalsete, haaravate osatäitumiste juures toob kaasa sisemise loogika puudumise. «Nora» lavastus «Ugalas» on praeguseks (1986. a jaanuar) vaid ühe vastukaja

leidnud (L. Priimägi, Miks Ibsen?, «Edasi» 15. XII 1985), kuigi selles lavastuses on eeldusi Ibseni teose valemistamiseks kummalisel kombel hoopis rohkem kui poleemikatulva põhjustanud «Kummitustes».

Ja ometi ei saa rääkida lavastuse ebaõnnestumisest (isegi kui jääda väga norivaks Ibseni suhtes), ilmselt kogub see vormiliselt ju lõpetatud, huvitavate osatäitmiste ja köitvate dialoogidega lavastus täissaalid publikut, kes huviga juba Ibseni tekstiga tutvuvad (viimane «Nora» meie teatris esietendus 1953. a) ja interpretatsiooni ebakõlast mööda vaadates igaüks enesele oma Nora loovad!

Milliseks on kujunenud selle esimesena mässi tõstnud Ibseni naiskangelase lugu «Ugala» interpretatsioonis? Mõneti annab võtme lavastuse mõistmiseks kujundus, mis viitab heaolu astmele selles maailmas, kus elavad Helmerid. Eesriide avanedes lummas vaatajat J. Vausi kujundatud nukulik klaasmaja, mis mõjub oma dekoratiivsuses muinasjutulikult steriilsena ja samas oma töepärasuses ka lavatinglikkust purustavana. Vausi habras, teatraalne lava saavutab välise õnne, külluse, heaolu atmosfääri reaalsuse kui mõjuva k u j u n d i. Ja kui selises kodus räägitakse rahapuudusest, siis seletab see ainult asjaolu, et rahal on

siin majas suhteline mõiste, siin majas ei vajata mitte raha, vaid rohkem raha. J. Vausi kujundus kannab endas abistavat funktsiooni teisitigi, sest leidlik ja täpne valgusrežiim teeb selle pärisnukukoduga imet — mõned lavastuse meeleolu- ja tempomuutused, tõusud ja langused fikseerib valgusrežiim hoopis täpsemalt kui lavalolijad ise. Valguse erinevad varjundid loovad täpse õhustiku, mille kujundamisega näitlejad üksi hakkama ei saaks: näiteks hetkil, mil Nora oma õõnsate eelaimustega üksi jääb — milline külmkõle sinise valguse mõju laskub sellele valede ja silmakirjalikkuse majale, kus pole välisele komfordile vaatamata inimhubast nurgakest. Või siis doktor Rangi mängitud «Kuupaistesonaat», mis on korruga kui tema ja Nora surmatants — elu viimset maitsmishoogu on nendes tormilistes passaažides, mida toetavad nukumaja läbistavad valulised valgusjoad. Tundub ainult, et kujunduse, valguse- ja muusikarežiim aktsendid, tegelikult hoopis ibsenlikumad, lähevad lahku sündmuste ja karakterite olemusest, mida mängib näiteseltskond.

Nora (Leila Säälik) ilmub meie ette eluröömsana, plikalikus õnnejoovastuses, milles kulgeb abikaasadevaheline orava-lööke nunnutav mäng. Selles

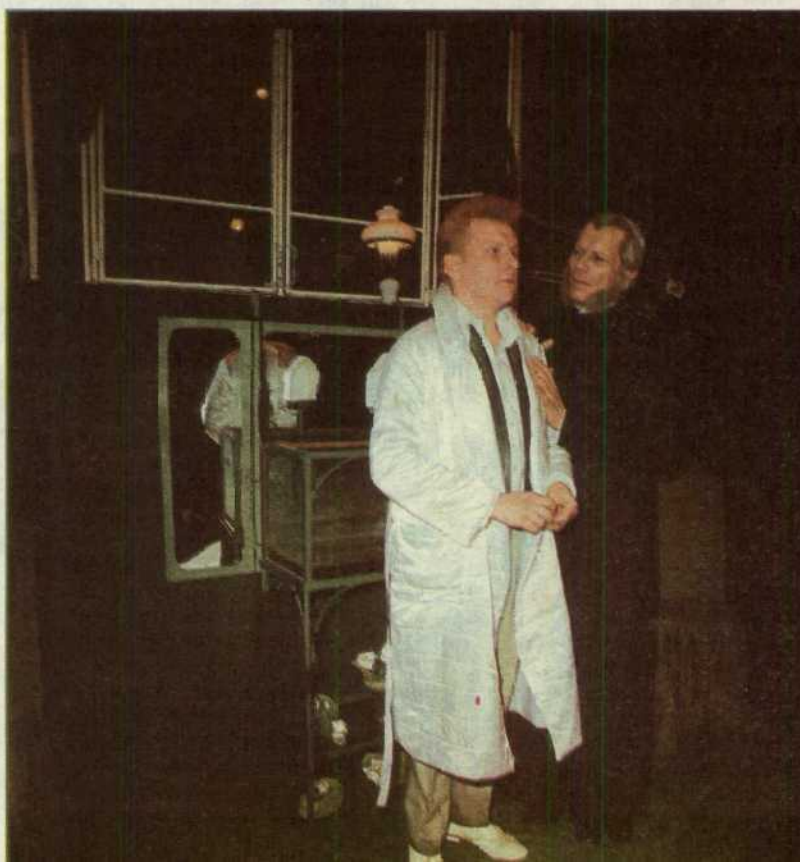
«Kummitused». Osvald — Andrus Vaarik, Helene Alving — Hilja Varem.

A. Saare fotod





*«Kummitused».*  
Helene Alving —  
Hilja Varem, pas-  
tor Manders —  
Rein Oja.



*Osvald — Andrus  
Vaarik, pastor  
Manders — Rein  
Oja.*

mängus on mingit tegelikke suhteid varjavat võltsi, ehkki rõõm Helmeri palgakõrgendusest näib olevat mõlemal siiras. Raha! Kuid siin majas tähendab see rohkem elamise mõnu kui valu. Raha näikse olevat Norale pigem salajane kirk kui vaesust leevendav abinõu. Raha peale on ta maias nagu mandlikookidelegi (mis lavastuses on asendatud ilmse vihjega hoopis muude kalduvuste suunas).

Esimesed egoisminoodid, mis tegelikult «Ugala» Nora tõelise olemuse juurde kuuluvad, kõlavad kohtumises proua Lindega. Siit hakkab hargnema Viljandi Nora-tõlgendus, mis mõjub irriteerivana juba seetõttu, et meie vaataja ja Ibseni lavaretseptioon Norat egoismidraama kangelannana ju vähe tunneb. Meie aja kangelanna puhul muidugi mitte võrastav lahendus! Oma mehe ja isa päästmise lugu kannab Nora ette kui emantsipatsiooniakti. Ei saa jääda märkamata L. Sääliku uhkusest põlev lause seejuures: «Mul oli peaaegu tunne, nagu oleksin ma mees.» Siin on tema emotsioon, seisund t o e l i n e, mis tuleb eriti teravalt esile üsna silmakirjaliku suhtumise kõrval Kristinesse. Oõnsad formaalsused, oma lapsepõlvesõbrannale vaid möödamannes esitatud küsimused ei vaja tegelikult enam vastust — kinnitust muljele, mida pakub Kristine väsinud-kurnatud olek. See sünnitab rõõmsa rahulolu Nora hinges. Tal on ometigi kellestki paremini läinud, tema käigud elu malelual on õnnestunud! Oma mehelt hakkab ta Kristinele pangas kohta nuruma vähem kohuse- või kaastundest, rohkem naudingust midagi i s e korraldada. Loomulikult on selle taga ka soov nautida oma naiselikku võimu Helmeri üle. Kui Ibseni tekst rohkem lubaks, võiks L. Sääliku Nora kujuneda naiseks, kes põeb salasoovi oma mehe eest aktiivse juhatada.

Ibsen pole aga (vähemasti toonitab ta seda ise) võtnud oma lipukirjaks naiste poliitiliste ja sotsiaalsete õiguste kättevõitmist. Üldise feminiseerumise ajastus täna vaevalt keegi nende probleemide taaskäsitlemist igatsebki. Ibsen läheneb ju naise probleemidele hoopis üldinimlikumast aspektist: «On olemas kaht liiki vaimseid seadusi, kaht liiki südametunnistust; üks on mehe ja hoopis teistsugune naise oma. Nad ei mõista teineteist, aga praktilises elus mõistetakse naise üle kohut meeste õiguse järgi, otsekui polekski ta naisterahvas, vaid mees.» Selle võtmega võinuks ju näidendi avada, hetketi tundub, et seda on ka teha proovitud, ainult et võti keerab vales suunas. «Ugala» Nora ei nõua o m a, naiselike

õiguste tunnustamist, vaid võrdseid õigusi mehega, ning tema õigusjanu näib tootvat rohkem põhjendamatu egoism, kapriis, tuju, eneseimetlus. Tundub, et lavastus pakub sellise karikatuuri teadlikult välja, andes märku oma iroonilisest suhtumisest üliaktiivsetesse naisõigustlastesse.

Üsna loogiliselt võib järeldada, et Nora kujuteldavate õiguste maailmas pole kohta karistusel. Ent Ibseni tekst hakkab vastu ja L. Sääliku Noral tuleb autori sõnadele vastavalt mängida oma suurt hirmu. Ja t u l e b karta ka Krogstadi. Ehkki Nora allkirja võltsimise patul pole lavastuses ei ta enese, ei perekonna jaoks ähvardavat moodsust. Siit algab tõeline flirt (või hoopis vägikaikavedu) Ibseniga. Sest rääkida tuleb sõnu, mis peegeldavad hirmu vale paljastamise, perekonna autoriteedi lõhkumise pärast — küll arusaamatut sellise Nora puhul, kes ei usu ammu enam (eriti esimeste etenduste) tõusiklikult ülespoole rühkivat meest ja põhimõtteid, mida Helmer juba rutini muutenud koduste sõnavõttude näol au sees hoiab. Torvald Helmer (Raivo Adlas) on kaotanud Nora silmis autoriteedi. Hilisemate etenduste peaaegu et uues variandis on Torvaldi moraalijutlused siiski tõsisemad ja sisemise veendumuse toone juurde saanud. Aga nii ühel

---

*H. Ibseni «Nora» Viljandi Draamateatris «Ugala» (lavastaja V. Saldre). Nora — Leila Säälik, Helmer Torvald — Raivo Adlas.*





«Nora». Doktor Rank — Andres Lepik, Kristine — Külliki Tool.

Krogstad — Arvo Raimo, Nora — Leila Säälik.

E. Veliste fotod

kui ka teisel juhul ei kangestu Nora hirmust, ta kas on juba ammu mõistnud moraalinormide kehtetust või on need (isiklikult enda jaoks) juba hüljanud. Küllap seetõttu on ka lavastaja kergenud Leila Sääliku hirmu koormat ühe näidendi seisukohast vägagi olulise repliigi kärpimisega, mis tänase elu foonil ehk tõepoolest juba naeruväärsena tundub, ehkki juba «Noras» tegi Ibsen algust põlvkondade teemaga (vanemate patud nuheldakse...): «Oma väikesi lapsukesi ära rikkuda! ... Kodu ära mürgitada?» (remargiga: *Hirmu pärast näost valge*).

Oma õiguste laiendamist näib Nora kavatsevat ka suhetes doktor Rangiga (A. Lepik), kuigi Raivo Adlase Torvald on selle võimaliku intiimsuhte ees üsna pime. Rank on perekonnatuttav, maja-söber, koduloom. Rangi kohalolek rahul-

dab Torvaldi igapäevast tarvet oma majaperemehelikkust kellegi ees demonstreerida. Rank on talle hea kambavend, kuid igapäevane seltskondlik rutiin tõrjub Torvaldi-Rangi suhetest eemale inimliku läheduse toonid. Aga Norale on doktor Rank käepäraseimaks võimaluseks Helmeri omandiseisusest (naine kui kinnisvara). Siin oleks Nora võimaline doktor Rangiga abielu rikkuma, veelgi enam — oma mõttes on ta ilmselt seda juba teinudki. Aga doktor Rangi kiindumusele, milles vaikne imetus seguneb allasurutud iharusega, ta väärikselt vastata ei suuda, ei soovigi. Kas teeb ettevaatlikuks A. Lepiku doktor Rangi ehmatav otsekohesus, millega ta oma tundeid pakub? Või huvitab Rank sel hetkel teda mehena vähem, kuna Noral on momendil oma asi ajada, murelik Nora on teisel lainel? II vaatuse Rangi—Nora dialoog, mis oma alltekstide rohkuses on üks huvitavamaid, töötab edaspidi selliseks kujuneda ka lavastuses. Ehkki esimestel etendustel risustas dialoogi pidev sagimine, misantseenide vaheldumine, mis ei lasknud kõlada suhete varjatud pingel. Arvo Raimo Krogstadi ja Külliki Tooli Kristine dialoogi väline staatilisus mõjus ju otse vastupidi! «Ibseni näidendite lavastamisel tahetakse «igavaid» dialooge millegagi elavdada (...).» Hedda Gableris» serveeriti Tesmani ja tädi Juliane stseenis hommikueinet. Mulle jäi hästi meelde, kui osavasti Tesmani osatäitja sõi, ent tahtmatult läks näidendi ekspositsioon mul kõrvust mööda,» kirjutab V. Meierhold 1907. a. Siingi jääb meelde iseenesest tabav, otsekui alateadvuslik kujund — mäng siidsukaga —, kuid mitte see, millest käib jutt. Hilisematel etendustel on tekst oma täisjõudu juba tagasi saamas. «Ugala» Nora—Rangi suhetes on rohkem meelelist kui vaimset ühtekuuluvust, sest kui Nora dr Rangiga tema flirdis surmaga lõpuks ühineb, siis on see ikkagi flirt — doktor Rangiga.

Raivo Adlase Torvald on etenduste käigus muutunud (isegi mõned misantseenid on muudetud — näiteks on välja jäetud Norale andestuskõnet pidava Helmeri lahti- ja ümberriietumisstseen). Kui varem esines Adlas põhimõttelageda, lihtsameelse veiderdajana — tema tühisus ja egoism sobis hästi paari Nora kapriisitsemisega —, siis S. etenduseks oli lobisevast Torvaldist saanud asjalik, oma kohustusi tõsiselt võttev pangadirektor. Oli rahulikum, endassetõmbunud, distantseerunud, rohkem vaatleja-valuleja tüüp. Sellise Torvaldi kõrval omandab Nora lugu üha enam tühise kapriisi mõõtmed.

Nora — Leila  
Säälik.  
Stseen lavastu-  
sest.



Hiljem Torvaldi osasse sisse õppinud Viljo Saldret, kes on selles osas vaid mõned korrad mänginud, pole kahjuks näha õnnestunud. Ent ei usu, et ka Torvaldi võimalik teisititõlgendus sellise Nora kõrval lavastust Ibsenile lähemale tooks.

Üllataval kombel on lavastuse kõrvaltegelased hoopis kindlama joonega välja peetud. Võib ainult oletada, et selles lavastuses (varasemaid pole ju näinud) võib näiteks leida kõige tähendusrikkamalt mängitud proua Linde. Ibsenil on see kuju vahest enim konstrueeritud, Külliki Tool aga laseb paista seni justkui avastamata tagamaadel. Tema sulnidus ja leebus märgistavad sisemist puhastumist, vähemalt ilmset valmisolekut selleks. K. Tool mängib esimese kohtumise Krogstadiga suureks, paiskab saali oma nooruskiindumuse — ta puhkeb juba Krogstadi häält kuuldes —, see kahvatu kurnatud kuju saab elumõtte. Tundub, et selle lavastuse IME sünnib Krogstadi-A. Raimo ja Kristine-K. Tooli teineteiseleidmises — suur ime, mida Nora nii kangesti ootab suhetes Helmeriga. Aga see kõik ei hakka resoneerima Nora isiksusega, kelle ambitsioonid näiteks sootuks väiklasemateks osutuvat. Paraku pole liiga tehtud Ibsenile, vaid oma lavastusele — kogu lugu mõjub Nora järjekordse kapriisina. mis tänu juhuste kokkulangemisele paisub koduseks skandaaliks (mida Nora finaalkõneluses juba meelega paisutab!). On väidetud, et Ibseni näidendid lõpevad seal, kus tegelik võitlus alles algab, mida toetab Ibseni enda väide: «Ma ei saanud pidama jääda «Nukumaja» juurde. Nora järel pidi tingimata ilmuma proua Alving.» Praeguse «Nora» puhul tundub, et Ibseni järgmiseks näidendiks võinuks olla «Törksa taltsutus», sest Noral polegi kavatsust kodust lahkuda (miski pole teda selle suure puhastumiseni viinud). Kõik on olnud vaid silmakirjalik õrritusmäng. Üsna varsti, nii umbes veerand tunni pärast, tuleb ta tagasi või jääb ootama Helmeri tagasi-  
kutset. Mis puutub siia aga Ibsen?

Ei arva, et «Norat» peaks lavastama just täpselt nii, nagu pakkus välja teatrikriitik Lilian Vellerand TMK 1985. a aprillinumbris oma retsensioonis («Lahkumine») olematule Ibseni-tõlgendusele Noorsooteatris. Aga kujutluspilt hakkas tööle ja müstifikatsioon mõjus elavamana (eelkõige rikkamana) kui tegelikkuses realiseerunud lavastus.

Üsna paljud Ibseni-uurijad on järeldusele jõudnud, et suure dramaturgi taga oli varjul ka suur lavastaja. Kui tähe-

lepanelikult tema remärke lugeda, võib aimata peenelt paikapandud režiid, täpseid misanitseene, millele ehitub üsna raudne dialoogi- ja suhete loogika. Järelikult pole Ibseni näidendid nii kergesti väänatavad kui näiteks Shakespeare'i või Tšehhovi «avatud» näidendid. Ibsen hakkab lihtsalt vastu, ta paneb oma tahte maksma ka veel 80 aastat pärast oma surma. Seepärast ei tuleks ka siinseid pretensioone võtta kui *a priori* autoritruudust kaitsvat positsiooni. Ei taha süüdistada lavastajaid Ibsenile liiga tegemises. Ibsen teeb neile ise liiga, kes tema tahte ei allu.



## Karoliine sassis lõngaviht ehk muinasjutt, nagu me teda mõistame

TIIA TOOMET, JAAN KAPLINSKI

«KAROLIINE HÖBELÖNG» Stsenaristid Helle Murdmaa ja Vladislav Koržets, režissöör H. Murdmaa, operaator Ago Ruus, kunstnik Roland Kolmann, helilooja Olav Ehala, koreograaf Mait Agu, helioperaator Enn Säde. Laulutekstide autorid Johan Saar, Hando Runnel, Leelo Tungal. Osades: Chätrin Bagala (Karoliine), Martin Veinmann (Kaspar), Rein Aren (kuningas), Salme Reek (hoidja), Kärt Ulman, Kirstin Loorits, Siiri Sisask (ümmardajad), Enn Klooren (kojaülem), Luule Komissarov (Petumeel), Ines Aru (Libekeel), Jüri Vlassov, Mihkel Smeljanski, Heli Kohv, Kaie Mihkelson jt. Värviline, 2045,6 m (8 osa). «Tallinnfilm», 1984. Esilinastus kunstinädalal «Tartu kevad» 16. mail 1985. Pälvis kolmanda auhinna üleliidulisel filmifestivalil «Muinasjutt» 1986.

Libekeel (Ines Aru) ja Petumeel (Luule Komissarov) «kiigel».

J. Lõhmuse foto



Järve jaotamine. Laukakoll (Mihkel Smeljanski), Mülhakoll (Jüri Vlassov) ja Kaspar (Martin Veinmann).

V. Menduneni foto

Väliselt on «Karoliine hõbelõng» kõigiti muinasjutupärane film. On haldjad, on kollid, on näkid, libahundid, päkapikud ja röövliid, on kuningas ja printsess. Tempo on särtsakas, tegelased on lakkaamatult liikvel, ei püsi suurt paigal ka üksteisega rääkides. On leidlikke trikke ja lustakaid stseene (näiteks järve jagamine kollide vahel). See kõik näitab, et Helle Murdmaal on silma ja oskust tegevust käima panna ja õhustikku luua, mida kinnitab ka filmile omistatud üleliiduline preemia. Nii et võiksime südamerahuga tõdeda: jälle üks imeilus värviline Eesti film! Ilusad tüdrukud, ilusad maastikud, ilusad muusika, ilusad laulud, ilusad tantsud, ilusad tunded, ilusad kavatsused. Ja hollywoodlikult ilus lõpp — kaks valges riides noort inimest, kuningas ja printsess, seisavad lossivärvavas valguse säras, nad on teineteist leidnud, vaevad on seljataga.

Aga kas neid vaevu ikka oligi, tekib filmi lõpus kiusakas küsimus. Kui lossitrepilt noorpaari kõrvalt tagasi vaadata — mis jäi filmist meelde? Kas katsu-

muste ja eneseületamiste rada, mida käies nipsakas tüdruk leiab enda ja oma armastuse nagu filmi aluseks olnud Soome muinasjutus «Kuldvokk» (mille põhiskeemi on muudetud, millele on lisaks võetud mitmeid teisi muinasjutu- ja muistendimotiive)? Pigem meenutas nähtu küll kahe kõrgest soost noore inimese lõbusat jalutuskäiku grüünes, Eestimaa kaunites paikades, kus nende auks tegid mõne revüünumbri ka kohalikud haldjad, kollid ja näkid. Just viimastele oli pööratud filmi peatähelepanu, mitte süžeele, mitte selle taga olevale ideele või filosoofiale.

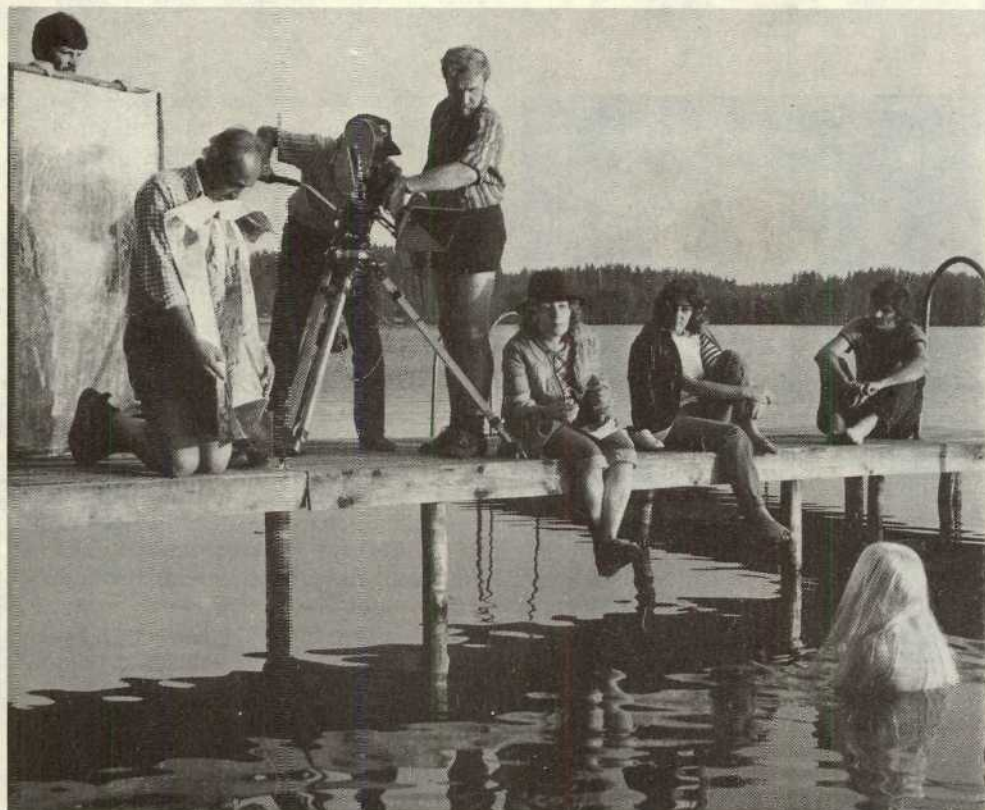
Siit algavadi filmi küsitavused. Kõige suurem neist on muidugi lähenemisprintsip ise. Sellest tuleneb mõndagi muud. Kuna film koosneb üksikutest siluliselt vähe seotud etteastetest, siis nagu revüüfilmi puhul ikka, kipub jääma mulje, et mitmed episoodid on vaid ettekäändeks laulu- ja tantsunumbritele.

Nii lammaste pesemine kose ääres. Nii õhtune rahvatantsupidu vokimuusika saatel. Nii okstest onni põlemine filmi lõpus, mille ümber taas hõljuvad tantsu-sõõrid. Ja nagu öeldud, nii tegelikult ka terve Karoliine ja Kaspari seiklusrohke jalutuskäik. Et selle jalutuskäigu jooksul kuningatütar Karoliine tujud vahelduvad, on päris loomulik, seda ei pane sündmuste kirevas keeriskelus aga eriti tähelegi. Kuningatütred tujud!

Et asjade loomulik kulg on pidevalt katkestatud, jutulõng katki lõigatud, on toimuvast kohati raske aru saada. Mis öieti juhtub alguses kosilastega? Mis tolma kirst see on, mida tüdrukud edasi-tagasi lükkavad? Miks piirab kuningas oma meestega lossi juures hunti ja kas see on sama hunt, keda pärast mitmel korral metsas näeme (libahunt?) Ons see hunt sümbolne? Aga laps ju niisugust sümbolismi ei taipa. Mis öieti juhtub Karoliine ja tobukeste röövlite

«Karoliine hõbelõng». Võtteheth. Pildil: valgustaja Peep Peitre, valgusmeister Uno Lahthein, operaator Ago Ruus (kaamera varjus), operaatori assistent Tõnu Põldsaar, režissöör Helle Murdmaa, filmi toimetaja Loora Tarm ja teine režissöör Toomas Lepp. Veas Heli Kohu Näki osas.

V. Menduneni foto



(kosilaste?) vahel? Miks saab uhkest ja nipsakast Karoliinest nüüd järsku alandlik ja leplik Karoliine? Küsida võiks veel palju ja küllap lapsed küsivadki, vähemasti need, kes tahavad aru saada, kaasa mõelda, otsivad lõbusate etteastete tagant lugu ennast, *story*'t, jutulõnga.

Sellest kõigest poleks mõtet nii pikalt rääkida, kui «Karoliine hõbelõng» oleks omas laadis ainuke. Sellisena oleks ta tervitatavgi. Paraku on viimasel ajal lastele mõeldud lavastusi, filme ja telesaadete vaadates hakanud silma just seema tendantsents revüülikkusele, *show*likkusele. Ei leia enam naljalt lasteetendust, millesse ei kuuluks kohustuslikult laul, tants, mitmesugused efektid ja trikid. Näib nagu tahaksime last iga hinna eest lõbustada, enne kõike tema meelt lahutada. Mis on siis selles halba, võib küsida. On ju teada, et laps ainult seda vaatabki, mis talle huvitav on. Ega polekski halba, kui laul, tants ja tingeltangel ei kipuks liiga sageli varjutama lugu ennast, mis tegelikult on ise huvitav, hingeminev, õpetlik.

Nii juhtus «Nukitsamehega», nii juhtus telefilmiga «Kevad südames», nii nüüd ka «Karoliine hõbelõngaga». Näib nagu ei usuks meie filmitegijad lapse võimesse vastu võtta loo sõnumit. Sõnumit, mis oma lihtsuses on mõnikord väga sügav ja oluline. Nagu Oskar Lutsu «Nukitsamehes», kus kollilapsest saab mitte ime, vaid tavalise inimliku suhtumise ja suhtlemise läbi inimlaps. Nagu muinasjutt «Kuldvokk», kus upsakas kuningatütar tõesti õpib tundma elu valu, nälga, vaesust ja sealtkaudu ka tõelist armastust. Või ei pea me muinasjuttude sõnumit enam vajalikuks? Arvame ehk, et niisugused muistsed lapsi põlvest põlve köitnud ja kasvatanud lood on tänapäeva lapsele igavad ja väheütlevad ning katsume neid laulu, tantsu, näkkide ja haldjatega huvitavaks teha. Kas ei ole see siiski vaid väga pinnapealne huvitavus?

Kas ei juhi me nii oma lapsi eluski otsima vaid teravdatud, vürtsitatud elamusid, mis aitaksid igavat argipäeva põnevaks muuta, selle asemel et aidata neil märgata ilusat ja huvitavat ning kurba ja rasketki sellesama argielu sees? Ja kas ei eemaldu me just nii tõelistest muinasjuttudest, muinasjutu olemusest

pseudomuinasjutulikkusse, muinasjutubutafooriasse?

Muinasjutt ei ole algselt sugugi mitte kirjandusliik, mis peaks inimest (last) elust eemale meelitama, vaid vastupidi — muinasjutt toob meid elutäiusele ligemale. Küsimus muinasjutu ja filmi vahekorrast ulatub üle selle sõnavõtu raamide, aga igatahes on ta oluline küsimus. Muinasjutt on üks tehniliselt täiuslikumaid proosavorme, temast on võrsunud otseselt novell ja kaudsemalt ka romaan ning teised proosakirjanduse žanrid. Sealtkaudu on ta mõjutanud ka filmikunsti, mis mõnes mõttes on lähemal jutustavale kirjandusele kui draamale. Kas või juba sellega, et film saab edasi anda loodusekirjeldusi ning sündmuste dünaamikat (näiteks lahingud, tagaajamised), mida teatrilaval ei saa. Filmi jälgitakse nagu suulist jutustust algusest lõpuni, teda ei saa peatada, tagasi kerida või lehitseda nagu raamatut.

Võib-olla tasuks filmitegijatel siis muinasjutu juurde tulla sisulisemalt ja suurema respektiga kui seni. Võib-olla tasuks muinasjutu kompositsioonist õppida, kuidas tegevust köitvalt ja kompaktselt esitada. Muinasjutu-uurijad (Axel Olrik) on kindlaks teinud mitmed lihtsad reeglid, mida klassikaline muinasjutt on jälginud, nagu «kordumise seadus» (seiklused ja võitlused ei ole päriselt erinevad, vaid korduvad ja varieeruvad üksteist), «lavalise kaksuse seadus» (korruga pole esiplaanil rohkem kui kaks tegelast), «kolmarvu seadus» (ühesuguseid tegelasi või sündmusi on kolm), «tagakaalu seadus» (kangelase kõige rängem katsumine on kõige viimane, see on enamasti kolmas).

Usun, et Olriki «eepilised seadused» on pikas arengus kujunenud ja vastavad väga hästi jutukuulaja, eriti lapse psüühikale. Oluline on, et kõik need seadused muudavad muinasjutu kompaktsmaks, reljeefsemaks, alistavad kõik sündmustiku selgusele ja jälgitavusele. Just see on Eesti filmide ja muude hulgas ka «Karoliine hõbelõnga» kõige nõrgem koht.





Greta Garbo kostüüm filmis «Anna Karenina» (1935), kunstnik Adrian (Gilbert Adrian Greenburg).

Mae Westi kostüüm filmis «Ta tegi talle lüga» (1933), kunstnik Edith Head.

Norma Sheareri kostüüm filmis «Marie Antoinette» (1938, režissöör Louis B. Mayer), kunstnik Adrian.



Marlene Dietrichi kuulsast Shanghai Lily kostüümisi inspireeritud Chaneli moemaja 1985. aasta mudel.

\* KOSTUUM JA MUUT, lk 96.

## Ettore Scola «Ball»

«LE BAL». Stsenaristid Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli ja Ettore Scola, režissöör Ettore Scola, operaator Ricardo Aronovich, kunstnik Luciano Ricceri, kostüümikunstnikud Enzo Altieri, Françoise Tournafoud, kooregraaf D'Dee, helilooja Vladimir Kosma, monteerija Raimondo Crocciani. Osades: Jean-François Perrier, Marc Berman, Nani Noël, Danielle Rochard, Liliane Delvat, Monica Scattini, Michel Toty, Olivier Loiseau, Aziz Arbia, Etienne Guichard, Christopher Alwright, Martine Chauvin. Värviline, originaalkestus 112 min. Prantsusmaa, Itaalia, Alžeeria ühistoodang, 1983.



Ettore Scola joonistus «Balli» tegelastest.

### TUMMA DIALOOGI VÕIMALUSED

TÕNN SARV

Kuidas võiks tantsusaalis toimuvates sündmustes kajastuda ajalugu?

Võib-olla pole tantsusaal just kõige kohasem paik suuremate üldistuste tegemiseks. Ja võib-olla pole ka pelk ajaloosündmuste meenutamine (meie jaoks veel: võõra maa, võõra rahva omade) see kõige olulisem, igaüht puudutav.

Veepiias võib peegelduda maailm, aga ei pruugi: kas pole piisk õiges kohas või ei satu vaataja õigesse kohta või ei näita peegelduv maailm oma olulisimat külge.

Tantsusaalis muidugi võiksid toimuda sündmused, isegi veel piiratumais tingimuses, mis oma üldistusjõuga tõepoolest igaüht vapustaksid. Ilmselt saaks see kergesti toimuda näiteks psühholoogilisel plaanil, võimaluse läbi tegelaste ja sündmustega samastuda. Kuid kogu tegelastüüpide galerii esitatakse meile E. Scola filmis kohe sellisena, et mingist omaksvõtust ei saa juttugi olla. Me näeme rida groteskseid karikatuure inimtüüpidest, küll tuttavatest, kuid siiski mitte meeldivatest. Igaüht esitletakse nagu nimme mingilt eemaletõukavalt, võõristustekitavalt küljelt, eksponeeritakse just nagu laadapalaganil.

Kahtlemata on see võte kunstikavatsuslik. Loodav distant sunnib igaüht tõepoolest end kontrollima: egas mina ometi ole selline? Võte pole uus. Toimuvad sündmused ei näi vajavatki sellist publikuhoiakut. Vastupidi. Mitmeski

edaspidises stseenis otse kutsutakse vaatajat oma heakskiitu ja poolehoidu avaldama. Aga kellele? Pajatsile? Pilapildile?

Retro on moes. Retro läbi võib tõepoolest sündida ka kunstijõuline üldistus. Ning üks üldistus, mille juurde igasugune retro meid alati juhüib, on meie endi ajutisuse tunnetamine — selle mõistmine, et ka käesolev hetk ja mood on vaid mööduv ning tähtsusetu, kunagi aga ehk jälle nostalgiatki tekitav.

Autorid töötavad sellelegi võimalusele vastu. Ulatuslikus proloogis ja epiloogis demonstreeritakse meile midagi, mis nagu asuks väljaspool konkreetset aega ja kohta. Näeme justkui tantsusaali külalisi üldse, justkui rõivastust kui sellist üldse, kuuleme justkui mingit üleüldist tantsumuusikat.

On arusaadav, et selle taustal tahetakse näidata inimtüüpe «puhtal» kujul, väljaspool rolle, igavikulises plaanis. Kuid üldistus — igal ajal esinevad needsamad tüübid — näib jäävat väheoluliseks, liiati võtab too puhaste tüüpide paraad alguses ja lõpus sellegi üldistuse tegemise röömu vaatajalt.

Ja üldse: kas peaksidki tantsusaali külastama kõik võimalikud inimtüübid? Mida otsib sealt näiteks keskealine, endassetõmbunud teadlane või ammu lootuse kaotanud vanapiiga? Sama hästi ju võiksid seal ringi sebida lapsed, trallitada ätidki...

Piiritletus, raamistatus, vormisund, väl-

jendusvahendite reglementeeritud hulk — need tunnused iseloomustavad igasugust kunsti, need õieti teevadki kunsti üldse Kuns-tiks, kus võimalikult nappide vahenditega püütakse anda võimalikult suur üldistus.

Kõne all olev film (ja ilmselt selle aluseks olev näidendki) on peale kõige muu end piiranud eriti silmatorkavalt ja mitmeti: on loobutud sõnalisest tekstist, tegevuse kandumisest väljapoole üht ja sama ruumi, suurt hulka rolle on pandud mängima piiratud hulk näitle-jaid, muusikana kasutatakse üksnes tantsu-muusikat jne.

Kõikvõimalikud piirangud, vormivõtted, raamid ja reglemendid iseenesest ei saa veel kaugeltki tagada tõelise kunstiteose sündi.

Üks asi on täiuslikkus: ei midagi puudu, ei midagi üleaurust. Nii palju kui vaja ja nii vähe kui võimalik.

Teine asi on meisterlikkus: nende tingi-mustega toimetulek. Stiilitruudus. Vormi-loomika.

Draama lõpeb siis, kui kõik tegelastevahe-lised suhted on ammendunud. Fuuga lõpeb siis, kui kõik kontrapunktilised ümberpaigu-tusvõimalused on teostatud. Maal on valmis, kui sinna ei saa enam midagi juurde lisada ega sealt midagi ära võtta. Mida kitsamates piiri-des, mida napimate vahenditega end suude-takse väljendada täiuslikult, seda kõrgem on meisterlikkuse tase.

Ja alles siis võib kõne alla tulla kunst, geniaalsus — oluliste, püsivate väärtuste esi-letulek, «igaviku valguse» langemine täiusli-kult ja meisterlikult edasiantud sündmustele või pildile, põgusa hetke peatumine...

Näib olevat üldine, et kõigis «dünaami-listes», ajas kulgevates kunstides (teater, muu-sika, kino, aga ka fabulatoorne kirjandus) võib eristada kaht faktorit: üht — püsivat, konstantset ja muutumatut, mis astub dia-loogi teisega — mitmesuguste ajutiste, püsi-matute ja muutuvatega.

Kirjanduses on näiteks väga tavaline min-gi ühe, püsiva tegelaskuju pidev rändamine mööda kõikvõimalikke olukordi. Põhimõtte-liselt sedasama võtet on sageli rakendatud ka nõnda, et konstantne tegelastüüp pannakse rändama ajastust ajastusse. Legendid Ahas-veerusest, reinkarnatsioonid budistlikus kir-janduses jne. Seda võib ette tulla ühe teose piirides, aga, nagu on näidatud, korduvad tegelikult ühed ja needsamad tüübid mõnikord läbi terve eposhi (uusaegses kirjanduses näi-teks võib leida suurel hulgal Hamleideid, Don Quijotesid, Don Juane, Fauste).

Igal juhul osutuvad kõigil neil juhtudel olulisteks ja tähendusrikkateks püsiva ning muutuva omavahelised suhted ja vahekorrad. Püsivast faktorist saab nagu omamoodi kons-tantne valguseallikas, mis omalt küljelt val-gustab läbi kõik, mis tema ette jääb; või nagu

etalon, moodupuu, millega mõõdetakse ja kaalutakse mõõduvaid, ajutisi ja püsimatuid väärtusi.

Ning siit võikski lõpuks välja tuua kõnes-oleva filmi suurima omapärasuse, aga ka suu-rima küsitavuse.

Ühekorraga on siin püsivaks jäetud k ö i k tegelastüübid, samuti ruum ja tegevus. Muu-tub ja liigub üksnes aeg — diskreetsetes ühi-kutes, ühest novellist teiseni — ning koos sel-lega rekvisiidid, kostüümid, muusika, kom-bestik.

Mis on tulemuseks?

Tõeline, oluline ja tähendusrikas dialoog hakkab toimuma tummade faktorite vahel: muutuvate rekvisiitide ja üha korduivate, püsi-ma jäävate tüüpide vahel. Rekvisiidid, kom-bed, muusika, kostüümid hakkavad k ö n e l e-m a — omas keeles; tegelased ise aga (kuna verbaalne kõne filmis puudub) moonduvad groteskseteks pajatsiteks, mängukannideks, rekvisiitideks üha uusi ja uusi ilmeid võtvas olustikus.

Kas see dialoog on tõepoolest oluline ja tähendusrikas? Kas kommenteerib aeg pisi-sündmusi või üritatakse tühist seikadega illustreerida ajalugu? Kas tajume mängu-kannidel igaviku valgust?

Jäägu need küsimused siin vastamata. Oleks äärmiselt kahju, kui tuleks oelda, et kõik need julged katsused, kogu see vägagi oma-pärane taotlus on jäänud tegelikult lõpuni teostamata, täielikult realiseerimata, et kõne all on vaid eksperiment, katsetus, proov. Sest vaevalt võib loota, et lähemal ajal sõandatakse midagi selletaolist üritada, kartmata korda-mist...

Ehkki: ka idee ise maksab midagi. Ka siis, kui ta on põhimõtteliselt teostamatu.

#### PRANTSUSE CESAR'ID 1984

**Parim film:** «Meie armastuse terviseks» («A nos amours»), režissöör Maurice Pialat; «Ball» («Le bal»), režissöör Ettore Scola.

**Parim režissöör:** Ettore Scola («Ball»).

**Parim meesnäitleja:** Coluche («Hüvasti, marionett»; «Tchao, pantin»).

**Parim naisnäitleja:** Isabelle Adjani («Mõrtsukalik suvi»; «L'été meurtrier»).

**Parim meeskõrvalosa:** Richard Anconina («Hüvasti, marionett»).

**Parim naiskõrvalosa:** Suzanne Flon («Mõrtsukalik suvi»).

**Parim välisfilm:** «Fanny ja Alexander» («Fanny och Alexander»), Ingmar Bergman, Rootsi.

**Parim prantsuskeelne välisfilm:** «Valges linnas» («Dans la ville blanche»), Alain Tanner, Sveits.

Prantsuse espriist on väga palju räägitud ja kirjutatud, ometigi paistab see nähtus mingi tabamatu saladuskattega varjutatud olevat. Kuigi meie emakeeles on sõnale *esprit* üpriski täpsed vasted «vaim» või «vaimsus», ei ole tõlge kaugeltki ammendav.

Saatuse tahtel on juhtunud, et Maarjamaa, erinevalt paljudest teistest Euroopa maadest, prantsuse mõjutustest eemale jäi. Pole siis imetada, et nooreestlased Prantsusmaa alles meie sajandi alguses avastasid. Pole ka imetada, kuivõrd nende vaimustumine vastupidiselt mõtlema kutsus. On inimlik mitte armastada seda, mida ei tunne. Muidugi on raske mõista rahvast, kes ise põletas tuleriidal Jeanne d'Archi või kes esietendusel «Carmeni» välja vilistas, nii et nende kõigi aegade geniaalseim helilooja peagi ahastusest hinge heitis. Või kes 1939. aastal, omades Euroopas suurimat armeed, laskis Hitleril rahumeeli Poolat õgida, selle asemel et nädalaga natslik Saksamaa purustada ja ennast ning kogu inimkonda kõige õudsemast katkust päästa.

Mis seal rääkida! Prantsusmaa oli ja on üks kummaline maa. Tema minevik ja olevik hämmastab vähegi loogiliselt mõtlevat inimest. Kuid hämmastab ka muuga. Piisab vaid Ermitaažis peatuda Renoiri maali «Tütarlaps lehvikuga» ees või kuulata Saint-Saënsi «Luuke» või lugeda Saint-Exupéry «Väikest printsi», kui oledki ära võlutud. Mis see siis on, mis meid seejuures hurmab, heldima paneb? Kes oskab seda sõnadega seletada? Ja mis veelgi kummalisem — prantslased ise selle juures eriti pead ei murragi. Kõige paremaid lehekülgi on prantsuse esprille pühendanud just mitteprantslased. Kas või Hemingway, Remarque, Ehrenburg või meie Semper

«Ball». Esimene ajalõik — 1936.



ja Tuglas. Juba möödunud aasta aprillis avanes Tallinna kinopublikul võimalus prantsuse vaimule itaallase Ettore Scola silmade läbi üpris põgus pilk heita. Ja et eesti publiku huvi prantsuse vaimu vastu nii suureks osutus, oli ehk avastuseks neile, kes viimastel aegadel oma huviobjektiks valinud orientalistika või angloameerika elufilosoofia. Ega ennast vägisi armsaks tee, kuid kinopileti «Ehasse» ostis endale iga vaataja vist ikka vabatahtlikult ja mis veelgi olulisem näitaja — saalist lahkujaid polnudki.

Kas asi on minus või muus, aga häid Prantsuse filme olen viimase kümne aasta jooksul meie kinodes harva näinud. Ometigi olen just meie ajakirjanduses kuulnud kiitvaid sõnu Truffaut', Godard'i, Resnais', Malle'i, Vadimi, Chabroli jpt kohta. Ekraanil aga olen näinud nendest kuulsustest vaid ühte — Resnais' «Minu Ameerika onu». Miks see küll nii on? Kui palju Prantsuse filme sai aga vaadatud kooli- ja tudengipõlves 60.—70. aastatel. Kas või «Kiskjate pidu», «Suured manöövrid», «Ülemise rõdu lapsed», «Suur jalutuskäik», «Sadam udus» jne jne. Rõõm on tõdeda, et just viimasel aastal oleks nagu Prantsuse filmide ostmisel paremust märgata. «Ihnust» vaatasin kaks korda ja ei jõudnud ära imetada Louis de Funèsi oivalist mängu, kuid ka Molière'i näidendi perfektset venekeelset dublaaži. Väga meeldis «Pitsikuduja» veel noorukese Isabelle Huppert'iga peaosas. Robert Hosseini «Hüljatud» rahuldas mind just oskusega Victor Hugo suurteost lakooniliselt ümber jutustada. Prantslased on üleüldse selle peale meistrid. «Tallinnfilmis» seda teha ei osata, mistõttu raamatut mitte tundev publik Eesti filme ei mõista ja peab neid õigustatult igavaks.

E. Scola filmi «Le bal» eestindatud pealkiri «Dancing» pani oma nalivse infantilisusega muigama, sest et niisugune trikk on ristipõiki vastuolus nimetatud režissööri senise loomingu ja eriti just käesoleva filmi taotlustega. Tõlkija kuulub ilmselt nende eestlaste kilda, kes prantsuse espriid tituleerib sõnadega «väga peen». Film aga seda kaugeltki polnud.

Väita, et E. Scola oma prantsuse esprii tõlgenduses napsisõnaline oleks, kaugeltki ei saa. Dialoogi puudumine ei tähenda veel sõna puudumist, sõnumist rääkimata. Tegelikult on ju sõna laulude fonogrammides, ja seda üpris ohtralt. Muidugi jõuab sõna läbi laulu vaid prantsuse keelt tundva publikuni, kuid säilib oma sõnumi ka ülejäänutele, kuna suurem osa filmis kasutatud šansoonidest on rahvusvahelise mainega, isegi meil omal ajal šlaag-



riteks saanud. Üleüldse on muusikaline kujundus «Balli» tugevamaid komponente. E. Scola on selle usaldanud Kosma juuniorile, kes meile ehk vähem tuntud kui Joseph Kosma, igihalja «Sügislehtede» meloodia autor. Seni kuulud silmas pidades ei näi Vladimir Kosma olevat sugugi nõrgem kui Michel Legrand, «Balli» muusika põhjal aga paistab viimasest isegi universaalsem. Filmi juhtmotiiviks on ta valinud Olivieri-Poterat' laulu «J'attendrai» («Ootan sind»), mille kaasaegse orkestratsiooniga filmi alustatakse ja lõpetatakse. Laul läheb originaalesituses mängu Teise maailmasõja aega kujutavas episoodis, kus kaks naist selle «Ootan sind nii päeval kui ööl...» järgi omavahel tantsivad. Situatsiooni teeb veelgi traagilisemaks Rina Ketty naiivse võitu interpretatsioon ning okupatsioonija hingemuserdus osatäitjate olemuses ja käitumises. Millise leevendusena järgneb sellele lõpmatule ootamisele Notre-Dame'i kellade helin teadustamaks Pariisi vabastamisest ning rõõmujoovastus Maurice Chevalier' kurikuulsale «Fleur de Paris» («Pariisi lill») saatel, milles ülistatakse võitu, vabadust ja trikoloorset lippu. Leian, et just see osa filmist on E. Scola sotsiaalsuse ja üldhumanismi tipp.

Zanrimääratluselt nimetaksin E. Scola filmi sotsiaalseks epopöaks. Alustades oma spektaklit tänapäevast, viib ta meid oskusliku trikiga 1936. aastasse, mil vasakpoolsed parteid saavutasid valimistel ülekaaluka võidu. Rahvusrinde nõrkust ning järeleandmist parempoolsele opositsioonile näidatakse filmis, kui pseudo-Jean Gabin flirdib suurilma blondiiniga. Rahva poiss murrab truudust Marianne'ile (Marianne — Prantsuse vabariigi sümbol). Järgnev tants omal ajal kõmu teinud laulu «Meil korras kõik, madame la Marquise» saatel sümboliseerib Prantsusmaa inertsust pärast Saksamaale sõja kuulutamist 3. septembril 1939. Laul on õpetlik mitmeski suhtes, tema pealkiri on saanud diplomaatiliseks terminiks, mistõttu seletaksin lühidalt selle sisu. Keegi suursugune daam, olles kaugel eemal kodust, saab telefoni teel teenrilt teada, et tema lemmikmära on surnud, kuid muidu olevat kodus kõik vanaviisi. Küsimuse peale, kuidas mära suri, vastatakse, et mära põles koos teiste loomadega talli sisse. Järgneb jällegi küsimus, et kuidas tall põlema läks, ja vastus — leegid kandusid lossilt, mis lõomas tulekahjus. Viimases salmis selgub, et lossi süütas vana markii ise, olles eelnevalt kogu vara maha mänginud, märki võtnud ja kukkudes küünla vajbale pillanud. Laul lõpeb sõnadega: «Kuid muidu meil, madame la Marquise, on korras kõik, on korras kõik.»

Nii paistis ka kogu Prantsusmaal kõik korras olevat, kuni fašisti «heil Hitler!» filmispektaklis osalejaid jahmatusest tarduma sunnib. Tantsumuusika lakkab. Tantsida, st



«Ball». «Kolm graatsiat».

tegukseda, enam ei saa. Kuid siiski! Tantsijad hakkavad esialgu küll arglikult, siis aga juba julgemalt ja julgemalt jalgadega ühes rütmis vastu põrandat trampima. See on juba vastuhakk, millest kasvab välja *Résistance*. Nüüd järgneb sõjaaegne episood, millest sai juba räägitud. Pärastsõjaaegsele amerikanismile paneb punkti mustanahaline sõdur, võttes kotist trompeti ja esitades Edith Piafi surematu «La vie en rose» (eesti k «Ma joobun õnnest»). See oleks nagu vihje: «Mida teil meilt õppida, olete ju ise meist üle!» Näeme veel nn lõnguste aega ja Alžeeria sõda, tunne me ära biitli ja 1968. aasta maisündmused ning olemegi taas olevikus.

Milline on siis tänapäeva Prantsusmaa nähtuna E. Scola ajalookiikri läbi? Erineb ta oluliselt läbikäidud etappidest, teiste aegade Prantsusmaast? Muidugi on riietus, soengud, tantsurütmid uued, kuid fonogrammilt tuleb endiselt «Ootan sind nii päeval kui ööl...» Kuidas saaks teistiti olla, kui *Homo sapiens*, keda režissöör mitme generatsiooni vältel mikroskoobiga uurib, on jäänud samaks. Ka nüüdisaegset Prantsusmaad asustavad targad ja lollid, edevad ja tagasihoidlikud, lühinägelikud ja kaugelenägijad, passiivsed ja ettevõtlikud, pugejad ja ausad patriooidid. Inimene, nagu ta on, elab oma ajas ja ruumis ning loob sellise sotsiaalse situatsiooni, millise ta teatud ajaloo hetkel on võimeline looma. Selles suhtes on E. Scola läinud üldhumanismi teed ja seetõttu ehk lõikabki loorbereid nagu paljud teised kunstnikud, kes on just selle raja oma loominguks valinud. Kas pole see mitte elujaatus, mis filmist «Ball» 1983. aastal Prantsusmaa populaarseima filmi tegi? Kas mitte samal põhjusel ei pingutanud ka tallinlased mitme nädala vältel, et endale iga hinna eest kinosse «Eha» pileteid hankida. Tunne, et mitte ainult Prantsusmaal, vaid paljudes, paljudes maailma riikides on ka praegusel hetkel 63



inimesi, kellel ükspuha, milliseid loosungeid hüüda, kellega kaasa joosta; kes on võimelised nõrgemale viga tegema, teisi alandama, tunda rõõmu väga tühisest ja üürikesest. Kas mitte just see ei tee Scola filmi ääretult aktuaalseks ning lähedaseks?

Eks sel filmil ole teisigi plusse. Ta on äärmiselt atraktiivne. Näitlejate mäng ning ümberkehastumine on kõrgel tasemel. Muusika valik maitsekas; kostüümid, soengud, maneerid äärmise täpsusega välja peetud. Ja veel kord: osatäitjate mäng! Esmakordsel vaatamisel ei tabagi, et filmi alguses tantsusaali saabujad on hiljem viimane kui üks teistes, äratundmatuseni grimeeritud või sisemängitud rollides. Paratamatult küsid endalt, kust saavad prantslased selliseid näitlejaid? Kust nad tulevad? Käesolevas lavastuses pole ju ühtegi tuntud filmitähte! Aga eks ikka samast, kust meiegi. Ikka stuudiotest ja teatrikoolidest. Kuhu jäävad siis meie tähed? Küsin seda kui pedagoog. Oma õpilaste võimetest saan rääkida alles teatud õppetsükli möödudes. Kuidas saab tulevaste näitlejate võimeid ühtede katsetega ette öelda? Kas me ei saada äkki paljusid andekaid kandidaate tagasi ega pane kogemata uut lendu kokku keskmistest, kel n.ö hapukurgi olemus ehk sündimisest saati hinges ja muuks võimeline polegi? Eks ole meil ka tublisid näitlejaid, isegi väga häid. Kuid kas küllalt piisavalt, et mõnel etendusel kas või episoodiline roll teatrimuljet ära ei riku?

Aga nüüd «Balli» juurde tagasi. Lugesin E. Scola filmist välja veel ühe probleemi. Tema kangelased tulevad tantsusaali üksi, nägudel ootus, lootus, salasoovi täitumise igatus. Filmilõpukaadrites lahkuvad nad saalist jällegi üksinda, pettununa ja väsinuna. Ometigi juhtus vahepeal niivõrd palju. Siinkohal meenub mulle hiljuti loetud Bunini novell «Pariisis», kus on öeldud järgmist: «Jaa, aastast aastasse, päevast päeva, salajas ootad ainult õnneliku kohtumist lähedase inimesega, eladki ainult lootusest sellele kohtumisele ja kõik on asjatu...»

Tõepoolest, prantsuse vaimust on palju räägitud ja kirjutatud. Võib-olla pole teda üldse olemas? Ehk on see väljamõeldis, utopia? Ma ei usu seda. Ma mitte lihtsalt ei usu, vaid ma olen veendunud, et ta eksisteerib. Prantsuse vaim on nende prantslaste mõtteala, kes on end jäädvustanud inimkonda rikastanud kunstiteostes, või on lihtsalt head inimesed. Seetõttu ületab nähtus kui selline ühe rahvuse piirid ja ülemaailmses mastaabis võtab endale universaalsema nime — humanism. Nii et, kas E. Scola on prantsuse espriid, vaimu, vaimsust tabanud? Oo jaa! Ja hästi tabanud. Ehk sama hästi kui prantslaste endi lakooniline kõnekäänd — *C'est la vie!*

«Ball». Sõjaaeg. Saksa ohvitser tantsitab kollaboratsionisti.





«Ball». Üks paljudest ajastutüpidest filmis — Elvis Presley.

**ETTORE SCOLA** (1931) on itaalia filmilavastajate keskmise põlvkonna esindaja. Kui seda põlvkonda piiritleda Vittorio Taviani (1929) ja Bernardo Bertolucci (1941) nimedega, kuuluvad sinna M. Belocchio, E. Olmi, P. Taviani, ka T. Brass jmt. Need režissöörid, kes pole küll meie kinoküllastajatele kuigi tuttavad, koos vanema põlve filmiloojatega — Antonioni, Fellini, Rosi, Ferreri — moodustavad selle tosinkonna, kes Itaalias suudavad teha filme, mis rahuldavad ka väga nõudliku maitsega kinoküllastajat. (Sel maal toodetakse keskmiselt 200 filmi aastas, neist kümnet (seega 5%) peetakse kaasarääkimisvõimeliseks rahvusvahelisel kõrgtasemel.) Itaalias, mida Lääne massipublik tunneb rohkem ajuvabade muusikakomöödiade ning seksi- ja õudusfilmide (nende õudusfilmi-«klassik» on Dario Argento) tootjana, ei ole seega tõise filmi loojaid eriti palju. Alla 40-aastased lavastajad (väheste eranditega) ei ole oma töödega mitmel põhjusel ületanud keskmist kommertsnivood.

Nimetada E. Scolat tõsiseks režissööriks saab muidugi naljaga pooleks: ta on ka ise märkinud, et teeb «tõsiseid, aga lõbusaid» filme. Komöödias köidab Scolat ta oma sõnadel siiski alati eksistentsiaalne või ühiskonnatemaatika; või «truuusetus ja alandus», na-

gu võtab ta loomingu teemad kokku üks ingliskeelne leksikon. Puudutagu lugu kui tahes valusast probleemi, kas või fažismi võidukäiku Itaalias, nagu filmis «Eriline päev», pidavat režissöör alati suutma vaatajat naerma panna — see muudab teose inimlikumaks. Scola loomingu alaliseks eeskujuks on olnud Vittorio de Sica. Ta püüab teha filme «vana hea Itaalia komöödia» traditsioone järgides: filmis peab olema ühtaegu nii välist haaravust kui ka inimlikku sügavust — seega tahab Scola ju lavastada klassikalist head kommertsfilmi.

E. Scola alustas 1953. aastal kaasstsenaaristina ja naerutamiskohtade väljamõtlejana, teenides samal ajal leiba ka ajakirjanduses, näiteks karikatuurisüžeede autorina satiirilehtede juures. Kümne aasta jooksul töötas ta rohkem kui 20 filmi kaasstsenaaristina; ühtekokku võib Scola nime erinevate, suuremate või väiksemate ülesannete täitjana (idee, süžee, dialoogid jne) leida üle 70 komöödia ja tragikomöödia tiitrites. Sellest loominguperioodist leidis ta endale pidevad kaastööliised Ruggero Maccari ja Furio Scarpelli, kellega koos on kirjutanud paljude oma filmide stsenaariumid.

E. Scola debüteeris iseseisva režissöörina 1964 — filmiga «Rääkigem naistest». Järgnes kümme aastat enam või vähem edukat komöödiat, sealhulgas «Komissar Pepe» (1969); «Armukadedusdraama» (1970) ja «Kas lubate esitleda? — Rocco Papaleo» (1971). Algupeale on Scola filmides mänginud itaalia komöödiastaarid Gassmann, Sordi, Tognazzi, Mastroianni, Vitti, Manfredi jt. Samas ei põlga režissöör kasutada algajaid või amatöör-



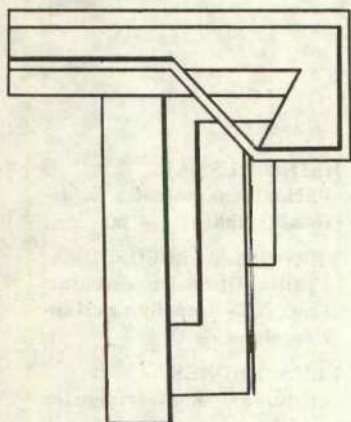
näitlejaid, nagu dokumentaal- ja mängufilmi piirimail lavastatud töölisfilmis «Trevico — Torino» (1972), samuti «Ballis».

E. Scola loomingu kõrgaeg algab 1970. aastate keskpaiku. Kaheteistkümnes film «Me armastasime üksteist nii väga» (1974) oli menuga meiegi ekraanidel (see pälvis Kuldauhinna IX rahvusvahelisel filmifestivalil Moskvast). Järgnesid «Inetud, räpased ja kurjad» (1976), milles autor polemiseeris Pasolini lumpenite- ning vaestefilosoofiaga; episood kassetis «Elagu Itaalia!» (1977, tehtud koos D. Risi ja M. Monicelliga), ja samal aastal ka «Eriline päev». Režissööri tähtteoseid on «Terrass» (1981), milles ta vaatleb oma põlvkonnakaaslaste vaimset kriisi; 1982 valmis «Armukirg» (praktiliselt ainus ekraniseering Scola — XIX sajandi kirjaniku Tarchetti jutustuse «Fosca» ainetel), «Uus Maailm» (ehk «Varenes'i öö») ja 1983 «Ball». Viimane E. Scola film kannab pealkirja «Makaronid».

«Balliga» seoses tuleks osutada Scola töömeetodile. Kogenud stsenaristina peab ta lugu äärmiselt viimistletud käsikirjast ja ehkki «Ballis» suuline kõne tegelaste vahel puudub, oli iga näitleja žest ja vastus sellele, n-ö tumm dialoog, kirjeldatud väga üksikasjalikult 400-leheküljelisest stsenariumis. Teisalt pooldab Scola võtteplatsil mõnikord peaaegu et kollektiivset filmiloomist, üldiselt ta laseb näitlejatel vabalt mängida, arvestab nende endi ettepanekuid. Scola jaoks on sageli tähtis tema teose otsene dialoog filmiklassikaga, teiste režissööride töödega. Küllalt filmielus osalenud, meeldib talle kasutada lõike olulistest filmidest, tsiteerida, lasta näitlejatel improviseerida vanade filmide teemadel. Selles seoses tuleb eriti mainida filme «Me armastasime üksteist nii väga», «Terrass» (seal olid tegelaste hulgas kineastidki) ja muidugi «Balli». Muide, režissöör ise arvab viimasest, «ajaloolisest diskofilmist», nagu seda nimetas ungari kriitik András Schéry, et filmi tegevus oleks võinud toimuda sama hästi Itaalias või Ungaris kui Prantsusmaal. Siis ta küll oleks pidanud valima teised laulud, tantsud ning kostüümid, ent inimesi oleks kujutanud üsna samamoodi.

## ÕNNITLEMES!

3. aprill — HEINO UUSTAL,  
Pärnu Draamateatri lavastusala juhataja — 50
7. aprill — VERONIKA BOBOSSOVA,  
«Tallinnfilmi» asedirektor,  
Eesti NSV teeneline kultuuritegelane — 60
8. aprill — ELNA KODRES,  
«Estonia» kontsertmeister — 50
9. aprill — MARE VOOG,  
endine Pärnu Draamateatri näitleja — 75
16. aprill — PAUL OPER,  
TRA Draamateatri elupõline kingsepp — 70
16. aprill — HELGE UUETOA,  
teatri- ja televisioonikunstnik — 50
21. aprill — RIHO JOONASE,  
flötist, G. Otsa nim Tallinna Muusikakooli õppejõud — 50
21. aprill — VIIVE AAMISEPP,  
Rakvere Teatri näitleja — 50
21. aprill — AVO PAISTIK,  
joonisfilmirežissöör — 50
29. aprill — PAULA PADRIK,  
endine «Estonia» ooperisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
30. aprill — PAUL KUUSBERG,  
Eesti NSV rahvakirjanik — 70



QES?

## Peter Brook



Kümneaastasena palunud Peter Brook endale osta kaamera. «Miks käia kinos ja kulutada raha teiste tehtud filmide peale, kui võib vaadata omi?» kõlanud praktiline seletus, ja küllap ei pannud kuue- teistkümneaastane Brook kedagi eriti imestama, kui ta pärast kooli lõpetamist väiksesse õppefilme tootvasse firmasse ametisse astus. Kinohuvi jätkus ka Oxfordi ülikoolis, kuhu ta asus õppima 1942. aastal. Paari aasta pärast andis nooruki kinohuvi juba märkimisväärseid tulemusi: Brooki asutatud ülikooli ki neastide ühingul valmis oma presidendi (ikka sellesama Brooki) eestvedamisel film «Sentimentaalne teekond». Üks krii- tikutest, kes oli spetsiaalselt läbivaatu- sele tellitud, märkis, et elas üle meeldiva taaskohtumise noorusega — Brooki teos tuletas meelde aegu, mil igasugust vir- vendust ekraanil filmiks peeti.

Sellest hoolimata leiab Brook kohe pärast ülikooli lõpetamist koha filmi- kompaniis...

Ei saa väita, et Brooki kinokarjäär oleks ebaõnnestunud. Pärast «Sentimen- taalset teekonda» väntas ta veel kuus fil- mi, mis oma professionaalsusega ületa- sid kaugelt tema esimese katsetuse. Aga ikkagi on kino suurim teene hoopis sel- les, et see juhatas Peter Brooki teatri juurde ja siin laabus kõik kohe harva nähtava eduga. Samal, 1942. aastal esi- mese õppesemestri lõpul, organiseeris Brook Oxfordis tudengitest-diplomandi- dest asjaarmastajate näitetrupi ja tõi nendega välja oma teise teatrilavastuse C. Marlow' «Doktor Faustuse». (Jaa, Brook alustas kohe teisest lavastusest — ei saanud ju vanemaid kaastudengeid in- nustada ühisele üritusele ülestunnistu- sega, et ta pole iial midagi lavastanud.) Lavastust näidati ka Londonis ja see lei- dis oma publiku. Seitseteist naela sisse- tulekut kanti Nõukogude Liidu abista- mise fondi.

Heatahtliku, ehkki just mitte eriti laialdase vastukaja kutsus ajakirjandu- ses esile ka J. Cocteau' «Põrgumasin» («Infernal Machine» 1945). Samal aastal valmis veel teinegi lavastus: «Pygma- lion», mille tellijaks oli sõjaväe kultuuri- list teenindamist korraldav organisat- sioon. Selle lavastusega sõidab Brook

oma esimesele välisturneele — äsja sõjamasinast purustatud Saksamaale.

«Pygmalion» avas Brookile ukse suurde teatrisse. Lavastuse peaproovil viibis režissöör William Armstrong, kellele Birminghami repertuaariteatri asutaja ja juht sir Barry Jackson oli äsja teinud ettepaneku lavastada B. Shaw' «Inimene ja üliinimene». «Aga miks mitte usaldada töö sellele noorele lavastajale?» soovitas Armstrong. Ja Jackson, Brooki hilisemas hinnangus — «see täiesti ebatavaline vanake», nõustus! Kahetseda polnud põhjust. «Inimesele ja üliinimesele» järgnesid Shakespeare'i «Kuningas John» ja Ibseni «Naine merelt». Aasta pärast, 1946. a lahkub Brook koos Barry Jacksoniga Stratfordi Shakespeare'i Memoriaalteatrisse ja lavastab Shakespeare'i «Asjatu armuvaeva», Watteau maneeris kujundusega. Selleks ajaks räägitakse temast juba kui nimekast lavastajast. Aga Brook on vaid 21-aastane, Inglise seaduste järgi on ta jõudnud täisikka.

Vaevalt et Simon (Semjon Matvejevitš) Brookis, kes oli 11 aasta eest pojale kaamera ostonud, tema kiired edusammud erilist imestust äratasid. Need lihtsalt ei saanud tunduda liiga varajastena haritlasele, kelle enda tormiline noorus möödus Dvinskis (nüüdne Daugavpils): juba 13-aastase poisina avaldas isa Semjon kohalikus lehes «kirjasaatjana» kaastöid; vaevu küpsustunnistuseni jõudnud, heideti ta türmi — kuuluvuse eest sotsiaaldemokraatlikkuse parteisse. Viimane sündmus nähtavasti tingiski asjaolu, et poeg Peter Brook sündis juba Inglismaal. Venemaal haridust omandada oli võimatu, isa oli sõitnud algul Berliini, seejärel Pariisi, rännates lõpuks Liège'i. Siin lõpetas ta ülikooli ja sai oma aja kohta küllalt haruldase, insener-elektriku kutse. 1914. aastal algas Saksa vägede pealetung ja nii sattus Brookide pere koos paljude teiste belgia põgenikega Inglismaale. Siin sündiski 21. märtsil 1925. aastal Brookide teine poeg Peter.

See, et Peter Brook sündis vene pagulasperes ja hiljem, 1951. aastal abielus noore näitlejatariga Natasha Parryga, kes samuti pärines väljarändajatest, on tema eluloos küllaltki märkimisväärne. Sest küllap ka seetõttu on Brook kaasageses Läänes üks paremaid vene teatri

tundjaid. Stanislavski, Meierholdi, Vah-tangovi, Tairovi nimed ei kätke tema jaoks mingit eksootikat. Nad ei kõlagi üldse võõrapäraselt. Selles peres on säilinud vene keel ja mis tähtsam: vene intelligentsile omane tundekultuur ning vaimne hoiak.

Oleks väärt arvata, nagu püüdnuks Brookid iga hinna eest jääda sajandivahetuse vene intelligentideks. Nad kujunesid siiski inglise intelligentideks, kuid ei võtnud teist kultuuri üle nii, nagu minnakse võõrasse usku, maha salates oma tõeline. Nähtavasti ka see on kujundanud Brookis veendumust, et meie kaasajal sünnivad kõige tähendusrikkamad teatrilikumised eri kultuuride segunemisel. Ja küllap siit saab alguse ka 1971. a loodud Rahvusvahelise Teatriuurimiskeskuse (CIRT) idee. Kuid 1971. aasta on 1946-ndast veel kaugel. Brook alles alustab. Samal aastal, mil valmis «Asjatu armuvaev», lavastab ta «Vennad Karamazovid» Alec Guinnessi instseneeringus (Guinness teeb ise kaasa Mitjana), aga järgmisest, 1947. aasta kevadest alustab Brook «Romeo ja Julia» proovidega.

Nooruskogenematus nendes lavastustes Brooki ei sega, pigem vastupidi. Ta alustab noore romantikuna sõjajärgsel lootusi tulvil, justkui noorenenud Inglismaal. Peab mööduma tervelt kümmekond aastat, et küpseks mõru tõe, mille 1956. aastal ütleb välja John Osborne, aga tema järel ka ülejäänud «noored vihased mehed». Ent praegu on noortel vara raevutseda. Neid pole veel keegi petnud. Oma lootustuhinas lustivad nad elu, millest üha enam kaugeneb kuuel sõja-aastal võimutsenud kohutav surm.

Niisiis, lõbus, aval, heleselge oli «Asjatu armuvaev». Selline oli ka «Romeo ja Julia» Verona. Shakespeare'likult nappi dekoratsiooniga laval oli ruumi lõbuseda ja trallida. Just selles lavastuses sai ilmuda täiesti eriline, poeetiline Mercutio, kelle Mab'i-monoloog kõlas kui usutunnistus. Mercutio mängis Paul Scofield ja nii, et temast sai lavastuse kesksemaid kujusid. Kuid üldist rõõmu varjutas siiski juba surm. Mercutio, kes suri, vandesõnad huulil, needis sõda. Julia hauakamber meenutas varemeid pärast õhurünnakut. Montecchid ja Capulettid olid ilma jäetud leppimisvõimalusest finaalis...



W. Shakespeare'i «Suveöö unenägu» 1970. a lavastus Royal Shakespeare Company's. Käsitöölise stseen.

Kriitikud kuulutasid üksmeelselt «Romeo ja Julia» läbikukkumiseks. Kuid vähehaaval selgus, et just selle lavastusega tabas Brook mõndagi olulist sõjajärgsest lavaesteetikast. Pärast «Romeot ja Juliat» hakati Brooki kutsuma «nooreks maavärisemiseks». Ta ei andnud mahti toibuda. Iga järgnev lavastus otsekui eitas elmist.

Brook pole kõiketeadvate lavastajate hulgast, vastupidi, tema jõud on — mitmeteadmises. Ta ei tea, kuidas lavastada Shakespeare'i ja otsib seda iga uue näidendi puhul uuesti (aga Shakespeare'i on ta lavastanud kuuteistkümmel korral). Ta ei tea, kuidas lavale panna Anouilh'd, Sartre'it, Eliotti, Weissi, Dürrenmatti jt. Iga lavastuse individualiseerimise püüd, mis sai alguse kunagisest noorusromantismist, jääb Brooki juures määravaks. Ja siiski on varase ning hili-sema Brooki loomes üks oluline erinevus.

Teater on Brookile alati olnud piiramatult oma võimalustes, kuid esimesel etapil realiseerus see vabadus veel üks-teisega sidumata suletud esteetilistes süsteemides, erinevate vormide vaheldumisel. Iga uus lavastus kujunes omaette ekspeditsiooniks, varustatuna kõige erinevamate vahenditega (sõltuvalt seatud ülesandest), leidmaks veel mõnd paika teatrikaardil. Tuli ette, küll mitte eriti tihti, et Brook suundus otsima seni avas-

tamata maid. Sagedamini kuulutas ta valgeteks laikudeks näiliselts ammu avastatu ja tõestas, et eelkäijad pole leidnud neis kaugeltki kõike. Teisel etapil jäi püüdlus samaks, kuid vahendid uuensid. Liikuvuse garantiid kunstis ei näinud ta enam võtete ja süsteemide üksteist eitavas vaheldumises, pigem ühtses, kuid mahukamas esteetikas.

Üldiselt ei peeta lavastajateatrit näitlejaloomet eriti soodustavaks. Näitleja kammistamiseks süüdistati ju ka Stanislavskit ja Meierholdi ning ridamisi teisi. Ometi on iga suur lavastaja, kellele «näitlejateatri» kaitsjad agaralt kallale tunginud, pärandanud teatriloole oma koolkonna nimekaid, aga vahel ka legendaarseid näitlejaid. Brook on üks vähestest lavastajatest, kes seda sorti süüdistustest on pääsenud. Tema näitlejaarmastus avastati kohe ja sellele leiti ka hiljem mitmeti kinnitust. Ent ometi ei kavatse Brook lavastajana «näitlejas surra» ja nähtavasti ka ei usu sellisesse võimalusse. Ta mõistab, et nimelt lavastajas ühenduvad kõik etenduse jõujooned, kuid sealjuures püüdleb ta iga oma lavastusega jõuda «kollektiivse loomingu».

Kui Barry Jackson 1945. aastal ilmutas ennekuulmatut julgust ja kutsus 20-aastase noormehe Birminghami repertuaariteatrisse lavastama B. Shaw' üht



raskemat näidendit, tutvustas ta Brooki peaaegu sama noore, vaid kolm aastat vanema näitleja Paul Scofieldiga. Sealtmaalt on nad koostööd teinud ligikaudu veerand sajandit. Scofield on mänginud üheteistkümnes Brooki lavastuses ja kahes tema filmis. See koostöö on Brookile palju tähendanud. Õnnelik juhus viis ta kohe alguses kokku näitlejaga, kelles ühendus mõistuslik ja emotsionaalne al-

ge, seesmine isemeelsus ja oskus jõuda lavastaja taotlusteni. Scofield on rääkinud Brookist, et kogu oma seesmise otsusekindluse juures on ta hämmastavalt vastuvõtlik väliste mõjutustele. Midagi sellelaadset leidis Brook ka Scofieldis. Tõepoolest, need kaks inimest leidsid end teineteises.

Ja ikkagi püüab Brook viimased kümme aastat oma näitlejais välja kujun-

*«Suveöö unenägu». Stseen lavastusest.*



dada teist, scotlandlikust erinevat laadi. Scofield on näitleja, kes jõuab läbielamiseni tehnika kaudu. Praegu suunab Brook näitlejaid saavutama tehnikat läbielamise kaudu. Muidugi varieerib ta seda lähenemisviisi, pöördudes tagasi lähtumisele tehnikast, kuid siis juba ebaharjumuspärasest, näiteks tsirkuse või Jaapani nō-teatri omast.

Suurte kunstnike biograafias ei ole harilikult väga järskke jönkse, siin on kõik omavahelises sõltuvuses, iga protsess kulgeb aegamisi, peidetult, juurdudes sügavalt andelaadi ja elu seaduspärasuste omavahelistesse seostesse. Kuigi pealtnäha võib miski tunduda ka täieliku ootamatusest.

Selliseks ootamatuseks inglise kriitikutele sai 1964. aastal Kuningliku Shakespeare'i Teatri juurde tütarettevõttena loodud eksperimentaalstuudio «Jultuse teater». Brook kogus sinna noori, veel tunnustamata näitlejaid. 1964. a eksperiment oli selle tee alguseks, mis viis rahvusvahelise uurimiskeskuse loomisele. Inglise teatriringkondades oli selleks ajaks juba kinnistunud teadmine, et Brook «suudab kõike». Nüüd tahtis Brook omada kõike suutvaid näitlejaid. Ei, mitte «kõike teadjaid» vaid suutjaid. Kõiketeadev näitleja on Brookile sama vastuvõetamatu kui kõiketeadev lavastaja.

Tänaseks väidavad teatriloolased, et

Brook sooritas oma esimesed jultuse-teatri katsed juba 1946. aastal, ajal, mil selle suuna alusepanija veel elas (Antoine Artaud suri 1948. a), kuid ei olnud veel laialt tuntud. Tõsisemalt hakkas Brook Artaud' ideedega tegelema siiski 1960. aastatel, kui jultusetheater sai kontinendil tõeliseks tuulepuhanguks. Koos Charles Marowitzi ja uue stuudioga asuti tööle programliga, mis koosnes minutilisest sürrealistlikust visandist «Verejoad» ja J. Ardeni lühinäidendist «Ars longa, vita brevis». Publik lahkus etenduselt täielikus hämmingus. Retsensendid leidsid, et Brook on langenud moe ohvriks. Kuid Brook ei lahku Artaud'st. Ta lavastab samu võtteid proovides veel ühe näidendi — P. Weissi «Marat'/Sade'i», kusjuures lülitab sellesse etendusse mitu stseeni eelmisest tööst — ja saavutab ennekuulmatu menu.

Mis on Artaud' poole pöördumise ja kahe lavastuse kummaliselt erineva saaduse põhjus?

Artaud' jultuseteatrit segatakse tih-tipeale ära ohjeldamatu propagandaga ekraanidel ja teatrilavadel, mis kutsub otseselt vägivallale ja soodustab seda igapäevaelus. Seda sorti «jultuste» teater, täiesti vastuvõetamatu nii Brookile kui ka Artaud'le, on kommertsteatri üks alaliike. Artaud' raamat «Teater ja tema

«Ihid». Théâtre Bouffes du Nord, 1975.





W. Shakespeare'i «Kuningas Lear» Paul Scofieldiga peaosas. 1962. a lavastus Royal Shakespeare Company's. 1964. a nägi seda lavastust ka Moskva ja Leningradi teatripublik.

teisik» sündis protestist sellise teatri vastu. Loomulikult pole Artaud' vaated üheselt tõlgendatavad, kuid neis väljenduv II maailmasõja õuduste eelaimus ja veendumus, et kogu maailm jääb endiselt nakatatuks, olid Brookile ja tema mõttekaaslastele kaaluka tähendusega.

Aegamööda said aga Brookile määravamaks Artaud' näitleja intuiitse alge otsingud. Selles nägi ta olulist täiendust Brechti õpetusele. Artaud liitus Brooki kunstisüsteemiga täiendamaks Brechti. «Marat'/Sade'i» edu pärast Artaud' stiilis julmuseteatrit programmi läbikukkumist seletubki viimasega. Brook vajas Artaud'd Brechtile kontrastiks. Sellel põhimõttel ta nad «Marat'/Sade'is» ka ühendas.

«Brechti «võõrituses» nähakse harilikult Artaud' vahenditule, subjektiivsele kaemusele rajatud teatri täielikku eitust. Ma pole kunagi seda arvamust jaganud. Mulle tundub, et teater on nagu elugi — lakkamatu konflikt näivuse ja määratuse, häälbimise ja leidmise vahel, mis oma vaenulikus hoiakus on ometi lahutamatud,» kirjutas Brook 1965. aastal. (Tsitaat pärineb J. C. Trewini raamatust «Peter Brook», London, 1972.)

Kuid nii Brechti «eepiline» kui ka Artaud' «vahetu» teater ei asenda Brookile shakespeare'likku teatrit. Shakespeare'lik elutunnetus kogu oma täiuses ja kontrastsuses, traagilise ja koomilise groteskses vaheldumises, on Brooki arvates saavutatav vaid teatris, mis väljub

piiritletud raamidest. Shakespeare'liku teatri nüüdisaegseks sünonüümiks valib Brook «totaalse teatri». «Totaalne teater» on kõikehõlmav ka professionaalses mõttes. Stanislavski ja Meierholdi nimed on Brookile ühtviisi kallid. Ta on veendunud, et kumbki neist avas tähtsa lõigu ühest ja samast reaalsusest. Võrdsest sümpaatsed on talle ka teised lavastajad, keda nende eluajal peeti võistlejaiks. Samas on Brook kaugel sellest, et meelevaldselt valitud võõrastest elementidest rajada mingit uut süsteemi. Ta ei kuulu eklektikute hulka ning ei looda erinevate kunstiliste vormide sõbralikule kooseksisteerimisele. Vastupidi, ta rajab oma arvestuse nendevahelisele konfliktile. Seepärast võivadki erinevad vormid olla esindatud mitte ainult neis võimalustes, mis lubavad üleminekuid ühelt süsteemilt teisele, vaid ka sisuliselt üksteist täiesti eitavates variantides.

Brook on nii «rämeda» kui ka «püha» teatri poolt. Teater peab olema eluvormiks ja ühendama inimesi, nii nagu tegi seda kunagi usk, nagu ühendas ja ülen-das Shakespeare, kes oli üldrahvalik selle mõiste kõige paremas tähenduses, sest tema rahvalikkus rajanes humanistlikul kultuuril.

Peter Brook pole kunagi tegelnud Shakespeare'i ümbertegemisega. Ta on 73

olnud vaid interpreteerija. Kui kriitikud toibusid esimesest šokist pärast «Ro-meot ja Juliat», avastasid nad, et kär-peid ja ümbertegemisi on tühisel määral, hoopis vähem, kui oldi seni harjunud. Ja ometi oli leidnud uue mõtestatuse pea-aegu kõik. Tavatu julgus ja teisiti tõl-gendamise veenvus üllatas vaatajaid ka «Suveöö unenäos» (1970). Olgugi et see lavastus oli tõeline režissööriavautus, oli see ka veel ehe näide lavastaja ja dra-maturgi koostööst.

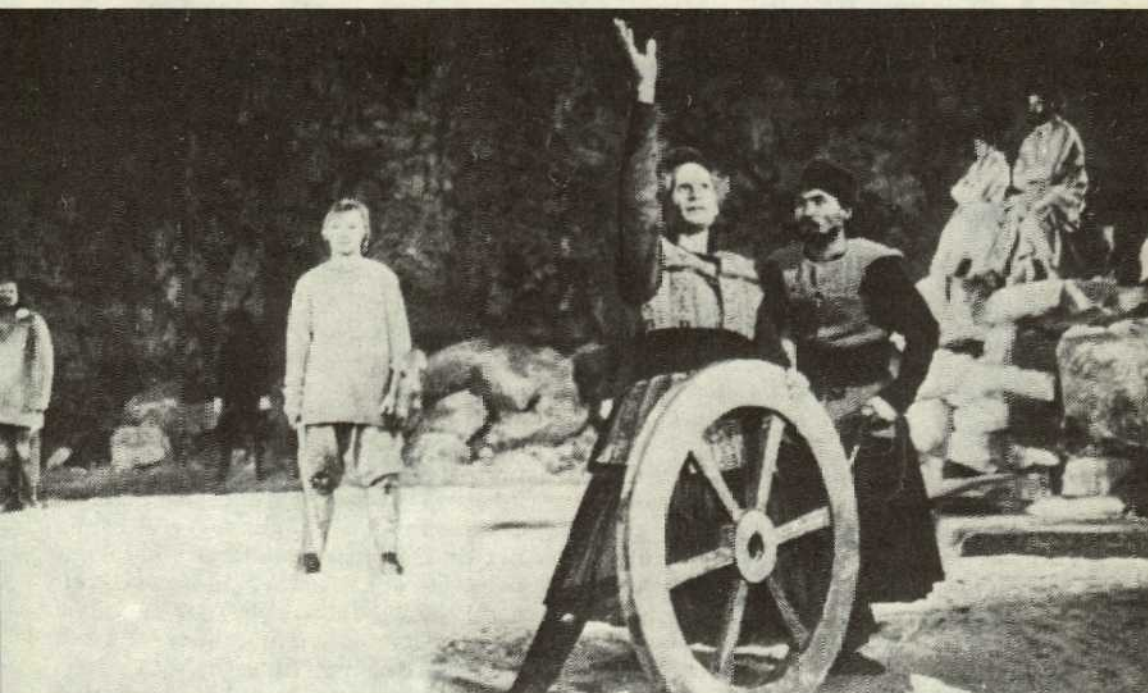
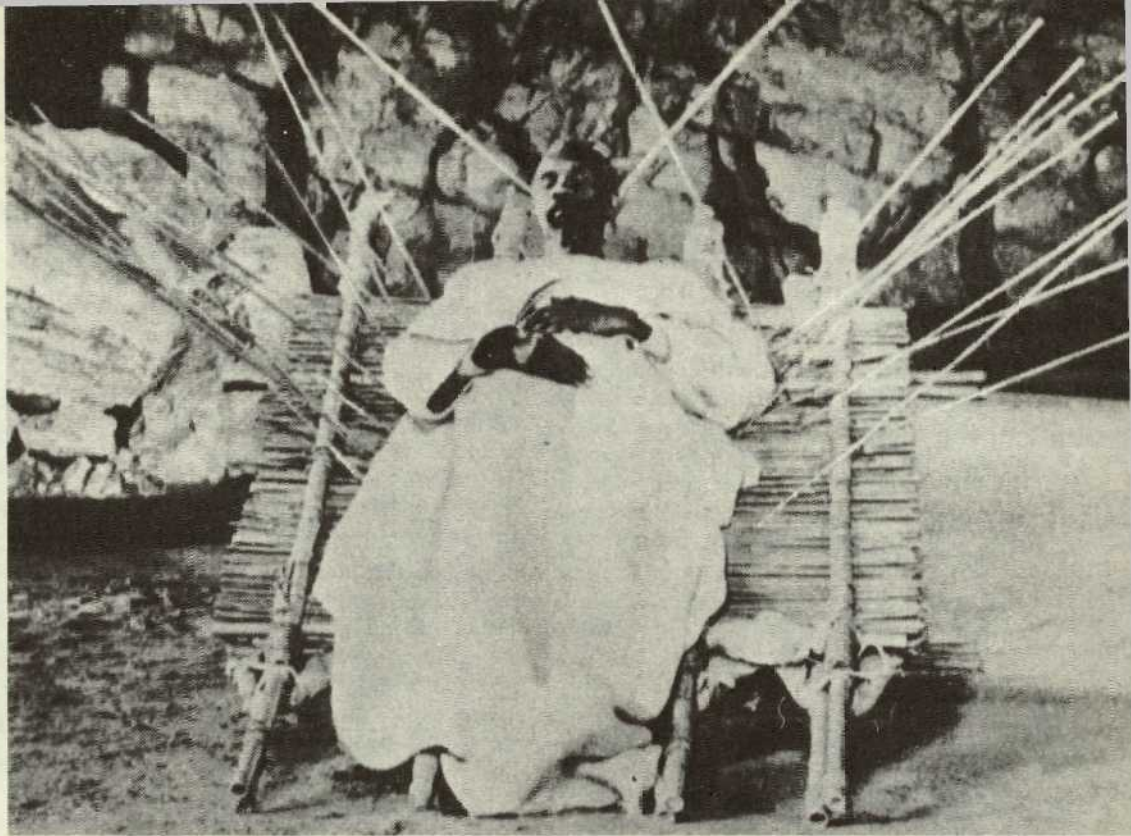
Shakespeare'i lava on Brook nimeta-nud «täiuslikuks filosoofi masinaks» (*perfect philosopher's machine*). Selleks on püsiv ehitis, mille kolm tasandit vas-tavad ühiskonna vertikaaltasandile kesk-aja maailmapildis: jumalik taevas, õukond, rahvas. «Suveöö unenäo» lava saab Brooki juures «filosoofi masinaks». On taastunud kolm tasandit: avanstseen, tõstetud tagalava ja lõpuks — pikk ga-lerii selle kohal. Seegi galerii kujutab taevast. Ainult selles taevas olid seekord peremeesteks näitlejad, mitte jumalad. Siin avanes teater oma argisuses. Kõik toimus vaatajate silme all: näitlejad riietusid siin kostümeerijate abiga, lõd-vestusid enne etteastet ja tuhisid siis kõitega lavale nagu ongi teatrijumala-tele kohane. Lavastus hõlmas tsirkuse ja õpetusmängu elemente, oli maine ja sa-mas filosoofiline. Peen, tuhande märgi ja vihjega etendus vallutas mitmetuhande-lise publikuhulga. Millega? Demokratsi-miga. Kummaline tekstiedastamine ei eksitanud tähelepanu probleemidelt, pi-gem rõhutas neid. Aga probleemid olid sellised, mis argielus igauht puudutavad. Lavastuses väljendusid need rõhutatult maiselt, omandades õige pea häbitu gro-teski, et tõusta sealsamas poeesitasan-dile. «Suveöö unenägu» oli millegi poo-lest üldinimlik. Ta oli kõige üldinimli-kumast tundest — armastusest.

1971. aastal loodi Brooki eestveda-misel Pariisis Rahvusvaheline Teatri-uurimiskeskus — *Centre International de Recherche Théâtrale* (CIRT). Siin ei seisnenud eksperiment ainult uue näitle-jatehnika otsinguis, vaid erinevate teat-rikultuuride ühendamises. Sel teel otsis Brook oma teatrit, mis oleks vastavuses eluga. Intervjuust «New York Times'ile» 20. jaanuaril 1974: «Meie kaasaegne tea-ter on tihtipeale kitsas ja provintslik, ta

on klassiliselt piiratud ning tema vorm ja sisu ei luba süüvida rikkasse ja vastuolu-lisse inimkogemusse. Iga traditsiooniline teatrivorm, muusikalisest komöödiast *no*-teatrini, avab meile vaid tühise nur-gakese üldpinnast. Seepärast tundubki rahvusvaheline eksperiment nii vajalik. Sest eri maade näitlejad on koostöös või-melised lõhkuma stampe, mis valitsevad erinevates kultuurides. Nende abil tekib võimalus kohtuda tõeliselt rahvuslike kultuuridega, mis seni on suletud ting-likkusse. Teater on just selline võimalus, kus iselaadsete osadega mosaiigist sün-nib uus ühtne kujund.»

1971. aasta juunist septembrini töötas CIRT Iraanis. Vana-Pärsia pealinna Per-sepolise varemil näitas Brook suurejoo-nelist näitemängu kahes osas. Esimene oli rajatud müüdile Prometheuselt, teine oli Aischylose «Pärslaste» töötlus. La-vastuse koondnimeks sai «Orghast». See sõna tähendab päikest. Siiski on seda kasutu sõnastikust otsida. Selle on poeet Ted Hughes Brooki jaoks spetsiaalselt välja mõelnud, nii nagu keelegi, mis sai sama nimetuse. Lisaks kasutati veel va-nakreeka ja ladina keelt. Kas loodeti, et publik peaks sellest Paabelist jagu saa-ma? Loomulikult mitte. Brookile oli täht-sis välja selgitada, mil määral on publik võimeline sisu haarama vaid visuaalsete-le ja helilistele kujunditele toetudes. Lähtudes rituaalsetest vormidest, püüdis Brook saavutada rituaalset mõjujõudu. Lavastuses ei antud vähimatki voli improvisatsioonile. Kuni pisimate detai-lideni oli kõik fikseeritud. Liikumisjoo-nis kinnistati nagu balletis, helid nagu muusikateoses.

Detsembris 1972 siirdus trupp uuele reisile, mis oma raskusastmelt polnud esimesega võrreldav. Kolme kuu jooksul läbiti Aafrikas üle kaheksa ja poole tu-hande miili, valides etenduspaikadeks külasid, kus varem polnud keegi sõna «teater» isegi mitte kuulnud. Brook eelistas neisse külakestesse saabuda ootamatult, kedagi hoiatamata ja juba koha-peal etenduse suhtes kokku leppida. Va-hel aga laotasid näitlejad lihtsalt vaiba maha ja alustasid mängu, tõmmates sel-lega endale inimeste tähelepanu. Ei va-rem omandatud teatrimaitse ega esineja-te nimekus saanud siin vaataja ega näit-leja vahele tõusta. Ühes külas esitles kü-



*P. Brooki viimane lavastus, india eepose ainetel valminud «Mahabharata». Esietendus toimus 1985. a Avignoni festivalil. «Mahabharata» ingliskeelne variant valmib selle aasta Avignoni festivaliks, seni aga kutsub trupp kõiki huvilisi Pariisi, vaatama lavastuse prantsuskeelset varianti.*

lavanem Brooki kui «tuntud tsirkusedirektorit», teisel kui «rändpostijaama ülemat»...

Seekord huvitus CIRT improvisatsioonitehnikast. Kolme kuu jooksul ei mängitud ühtegi näidendit — ainult stsenikesi, mis sündisid kohapeal, teel olles. Kaks etteastet valmistas trupp ette ka Pariisis, kuid neist oldi sunnitud loobuma: uued tingimused juhatasid õigematele teemadele ja elavamale lahendusele. Brooki jaoks oli selle sõidu peaeesmärk leida loomulikumaid ja kindlaimaid suhtlemisvahendeid publikuga. Seda sorti emotsionaalsed kontaktid pidid aitama jõuda omamoodi «universaalse teatrikeeleni», leida teatraalsuse algvorme.

1973. aastal sooritab CIRT oma Ameerika-turnee lavastusega «Lindude nõupidamine», mis põhines samanimelise vanapärsia legendi töötlusel. Ja uuesti etendused kõige erinevastes tingimustes, erineva publikuga; etendused, mida ei saa liigitada improvisatsioonideks — nad lähtusid kindlast tekstist —, samal ajal ka mitte määratleda traditsioonilise etendusviisiga. Seekord pidi iga järgnev erinema eelmisest. See, et etendus muutub ja areneb sõltuvalt publikust ja näitlejate seisundist, oli ette planeeritud. Etenduste individualiseerimise printsiip oli siin viidud loogilise piirini. Sellest, mis tundus tavateatrilte teatud määral ohtlikuna, püüdis Brook teha väärtuse...

Brookil oli põhimõte, et iga eksperimendiseeria peab kinnistuma kokkuvõtvas töös. Selline aeg saabus 1974. aastal, mil ta alustas tööd Pariisi teatris *Les Bouffes du Nord*.

*Les Bouffes du Nord* on tõeliselt «vaene teater». Seinad kestendavad, krohv on koorunud, rekvisiite kasutatakse minimaalselt, dekoratsioon peaaegu üldse mitte. Pariisi kriitikud ristasid selle «teatrivareks». Piletihinnad pole rikaste jaoks. Parterisse, kus kohad on nummerdamata ja näitlejad mängivad keset publikut, võib pääseda kümne frangi eest, loožikoht maksab kakskümmend. Selles teatris lavastab Brook sama trupiga (koosseis küll mõnevõrra muutus) Shakespeare'i «Timoni Ateenast» ja 1975. aastal «Ikid» (näidend ühe Aafrika suguharu saatusest). Siin huvitab Brooki

tuse, puhastades ja kinnitades näitlejate improvisatsiooni talle vajalikul teemal. Brook väldib seletamast lavastuse ideed kogu proovitöö vältel ja isegi selle lõppedes. Sellises funktsioonis liigub Brooki trupp «kollektiivse alateadvuse» suunas.

1977. aastal esietendub «Ubu», mille teksti koostas Brook Alfred Jarry näidenditsükli «Kuningas Ubu» põhjal. Siin püüab ta samuti uuendada oma teatrivahendeid, saavutada tegevuse prioriteeti sõna üle. «Ubu» pidi demonstreerima kõike sel teemal eelnevalt eksperimenteeritud. Mõnes mõttes ongi iga *Les Bouffes du Nord*'i lavastus mitte lihtsalt järjekordne Pariisi esietendus, vaid režissööri loomepõhimõtete demonstratsioon.

Alles 1978. aastal naaseb Brook Stratfordi ning lavastab «Antoniuse ja Kleopatra» Glenda Jacksoniga peaosas. Inglise publiku ja näitlejate jaoks oli see kauaoodatud sündmus. Ja kuigi lavastus tervikuna loeti õnnestunuks, ei tõusnud see võistleva Brooki varasemate šedöövritega 60. aastaste.

1979. aastal Avignoni festivalil näitas Brook uut versiooni «Lindude nõupidamisest». 1981. aastal Pariisis esietendunud Tšehhovi «Kirsiaed» tõi aga kaasa tõelise triumfi. Kriitikud leidsid, et Brooki loomingus on tegemist uue tõesuperioodiga. Selles lavastuses saavutasid näitlejad üllatava tõepärasuse ning eluläheduse täiesti tinglikul laval, kus peaaegu puudusid dekoratsioonid või mööbel — kui muidugi mitte arvestada «lugupeetud kappi», mille poole pöördub Gajev...

Samal sügisel lavastas Brook tohutu menuga «Carmeni». See polnud tema esimene operilavastus. Senised edusammud muusikateatris jäid lihtsalt draamalavastaja oreooli varju. Nüüd õnnestus ooperis läbi viia omamoodi «revolutsioon». Ühel kohtumisel publikuga selgitas Brook: «Inimlik teater — see ongi peamine. Mitte kunstilised võtted, mitte esteetika, need sünnivad ise, vahetult, nagu kulgeb elu. Seepärast lähtuvad meie etendused prooviprotsessis sündinud improvisatsioonidest ja -etüüdidest. Jah, me oleme säilitanud demokraatliku põhimõtte misantseneerimisel, kui nii võib väljenduda. Lavastaja ei tohi esitada liigseid piiranguid näitlejate lavalielsele olekule. Mis puutub lauljatesse, siis

kohe algusest peale püüdsime loomulikuse poole. Tegime sel otstarbel spetsiaalseid etüüde ja improvisatsioone. Kõik me suhtume miskipärast ooperisse kui kunstlikku kunsti, ometi on laulmine kõige loomulikum tegevus. Kui talumees laulab, et mõtle ta kunstist, lauldes pole inimene üldse mingis erilises, pigem kõige loomulikumas olekus. Ja muidugi püüdsime selle poole, et saavutada publikuga ühine väli, et meid miski ei eraldaks.» Tulemus näis niivõrd õnnestununa, et esietendusel nähti Brooki skandeerivale publikule kummardamas, mida ta oli varem hoolikalt vältinud.

1985. aasta Avignoni festivaliks valmis Brookil uus lavastus, milles kajastus kogu eelnenud eksperimendi teatri valdkonnas — ammu meeles mõlkunud «Mahabharata», üheksatunnine vabaõhulavastus kolmes jaos, mis kestis päikeseloojangust päikesetõusuni. India eeposes on palju motiive ja lugusid, kuid läbivaks teemaks kujuneb noore kuninga jutustus, mille käigus too püüab mõista oma rolli elus. Allegooriliselt tähendab tema püüd saada heaks kuningaks teed selleni, kuidas saada täiuslikuks inimeseks. Teisest küljest on see ka lugu elu säilitamise tähtsusest. Maailmas, mis balansseerib pidevalt katastroofi ja kaose piiril, on üha keerulisemaks muutunud «hingspüsimise» oskus. Sellise varjundiga on Brookil antud ka kõige sensuaalsemad eepose motiivid. Jutustamine, millel euroopalikes maades ei ole enam oma ühendavat sotsiaalset funktsiooni, vaid mis on sulgunud tubase lugemislambi äärde, sai Brooki lavastuses tagasi algupärase mõjujõu, vallandades etenduse lõppedes publiku vaimustuse tormi — sõnumist kantud suhtlemisenergia.

Brook ise nimetab lavastust 1970. aastal Rahvusvahelises Teatriuurimiskeskuses alustatud tsükli kulminatsioonipunktiks. Lavastus meenutab oma olemuselt «Lindude nõupidamist», ehkki «Mahabharatas» ei kordu täpselt ükski detail ega vormivõte, ometi esindavad mõlemad lavastused otsekui küpse Brooki pöördumist varasemate tööde poole. «Kogu maailm on Shakespeare'i universaalseks tunnistanud. Shakespeare'i tegelased on mõistetavad inimestele ka kõige kaugeimatest maailma paikadest, ehkki tema teoste juured asuvad Warwickshire'is.

Aga nii on ka «Mahabharataga»,» väidab Brook. «Te peate küll süvenema vana Indiasse, hinduismi ja vedadesse, kindlaks tegema pinnase, kus asuvad selle loo juured. See on küll India teos, kuid nii rikas ja arusaadav, et selles peegeldub kogu ülejäänud maailm. Ning seal ei peegeldu ainult üksikindiiviidi, vaid kogu maailma tänased probleemid, kuni võidurelvastumiseni välja.» P. Brook: «Ei ole võimalik põgeneda ilmsete paralleelide eest. Sõjakirjeldused «Mahabharatas» on täpselt sama tähendusega nagu Hiroshima — need on tuumasõja kirjeldused. Ja selles pole midagi üllatavat. Ei näitekirjanik Jean Claude Carriér ega mina pole neid paralleele sinna sisse surunud. Need on seal sees. Kui te loete originaali, siis veendute.»

Pöördumine India eepose poole sai jätaks lavastaja senistele otsingutele näitlejatehnika rikastamisel. Brook, mõistuslikem ja konkurentsitu tänapäeva Lääne teatri kujundaja, pole ikkagi unustanud, et teatri algosa on näitleja. Just see «traditsionaalsus» sunnibki Brooki otsima üha uusi ja uusi väljendusvahendeid, sellega on seletatav ka tema eksperimentide püsiv viljakus.

Brook pole kunagi olnud «alustegede kõigutaja». Tundub, et ta on kogu aeg üritanud nende juurde tagasi jõuda. Ja mitte vana imiteerimise või pretensioonika stilisatsiooni kaudu, vaid teatri algimpulsi ja ühiskondlikku funktsiooni tunnetades. Traditsioone hülgamata on ta neid vaid puhastanud (vt ka tema enda raamatut «Tühi ruum» (1968); eesti k 1972, vene k 1976).

Raske on kohata mõnd suuremat näitlejat, lavastajat või teatrikriitikut, kes Brookiga kokku puutudes ei tahaks väljendada tema kohta oma arvamust. Brooki bibliograafia on hiiglaslik, ja kasvab veelgi. Brooki ilmudes tunnistasid isegi need, kes teda vastu ei võtnud, et tegu on erakordselt omapärase lavastajaga. Hiljem hakati Brookist rääkima kui tähelepanuväärsest lavastajast. Ja nüüd räägitakse suurest lavastajast, ühest nende hulgast, kelle järgi hakatakse hindama XX sajandi teatrit.

BORISS KAGARLITSKI  
Tõlkinud ja täiendanud  
TOOMAS LÖHMUSTE

## Parimate lavastuste dominant: rahvuslik mälu

MÄRKMEID TBILISI II ÜLELIIDULISELT NOORSOOLAVASTUSTE FESTIVALILT

MARINA OTŠAKOVSKAJA



Hetk 1985. a Tbilisi II üleliidulise noorsoolavastuste festivali avamiselt. Kõneleb NSV Liidu rahvakunstnik Veriko Andžaparidze.

Mu eelmisest Tbilisi-sõidust on möödunud viis aastat. Tookordne reis oli seotud kogu gruusia teatrikunsti suure pidupäeva — nüüdseks maailmakuulsa Š. Rusthaveli nim teatri 100-aastaseks saamisega. Tol korral oli mul õnn näha praegu juba legendaarseid Robert Sturua lavastusi «Kaukaasia kriidiring» ja «Richard III» ning Themur Tšheidze «Eilseid». Tundub, et hetkel on selle teatri kaugele kõlav triumf asendunud ajutise vaikusega — juba õige mitu aastat käib neil põhihoone rekonstrueerimine, etendusi antakse üsna ebamugavas ja kesklinnast kaugel asuvas ametiühingute kultuuripalees. Et ühtki selle teatri noorsoolavastust miskipärast festivaliprogrammis ei olnud, siis õnnestus näha vaid nende üht monoetendust — William Luce'i «Amhersti kaunitari», ameerika luuletaja Emily Dickinsoni saatusest Gruusia NSV rahvakunstniku Zinaida Khverentshiladze filigraanses esituses. (Muide, see näidend on ka meie Draamateatri repertuaariplaanides.)

Peoperemeeste poolt oli festivaliprogrammis kolm lavastust: pealinnast K. Mardžanišvili nim teatrit L. Thabukašvili «Teed sinu juurde» (lavastaja D. Andguladze) ja perifeeriast Thelavi ning Tšhiaturi teatrit R. Inanišvili «Minu salude ja põldude hääled» (lavastaja A. Kantaria) ning V. Arro «Kõrgeim määrd» (lavastaja L. Svanadze); väljaspool programmi näidati veel «Gruusiafilmi» juures asuva stuudioteatri poeetilist, folklooril põhinevat kompositsiooni «Muutlik maailm on nii» (lavastaja N. Lorthkhipanidze). Üldse aga esines NSV Liidu Kultuuriministeeriumi ja

ÜLKNO Keskkomitee poolt Gruusia NSV Kultuuriministeeriumi ning Teatriühingu abiga korraldatud II üleliidulisel noorsoolavastuste festivalil 20 draama, muusika- ja draamateatrit ning lasteteatrit 12 liiduvabariigist. Nagu näha festivali nimetusest, kogunesid meie maa teatrid feist korda Tbilisi, et tutvustada vastastikku oma noorsoole adresseeritud loomingulisi saavutusi ja demonstreerida ühtlasi ka noorte lavajõudude osa teatritriipsessis. Mida siis seekordne ülevaatus näitas?



Mihhail Tumanišvili juhendamisel «Gruusiafilmi» juures töötava stuudioteatri lavastus, gruusia rahvaluule, vanasõnade, nalja- ja favandilugude järgi seatud kompositsioon «Muutlik maailm on nii» (lavastaja N. Lorthkhipanidze). Stseen lavastusest.

J. Rõdaljova fotod



Kahjuks on viimasel ajal prestiižikaid teatri-foorumeid refitseerides juba tavaks saanud kasutada väljendeid nagu «argipäine pidu» või «tõine festival» (muide, see käib ka eelmise, 1985. aasta Balti teatrikevade kohta). Ja kuigi sõna «festival», nagu teada, tähendab ju pidu, ei saanud kahjuks ka kõnesolev festival uute avastuste pidupäevaks. Andis aga aimu mõnest päris tähtsast suundumusest üldises teatrisituatsioonis, situatsioonis, mis praegu paljusid rahutuks teeb.

Kunstiliselt veenvate noorte kangelaste puudumine, tänapäevaautorite, ka noorte autorite näidendite vähesus festivalikavas (enamik nähtust olid instseneeringud), klassika, ja peamine, eksperimendi puudumine, mis teatris alati ju noorusliku stuudiovaimuga seotud... «Praegu ei ole noorusliku stuudioliikumise aeg, on akademismi aeg» — nii võttis selle festivali lõppkonverentsil kokku kriitik Veera Maksimova. Imelisest stuudiovaimust, lavastuse kollektiivsest loomisest rääkis ta Leningradi Väikeses Draamateatris Lev Dodini lavastatud «Vennad ja õed» (F. Abramovi järgi) puhul. Seda meile aga kahjuks ei näidatudki, kuigi ta algselt oli programmis kirjas. Oldse torkas Leningradi puudumine festivalilt silma, samuti ka niisuguse teatrivarigi nagu Leedu loobumine. Viimase eemalolekust oli seda enam kahju, et eelmine kord sai Vilniuse Noorsooteatri etendusest «Pirosmanni, Pirosmanni...» festivali avendus.

Ometi algas festival eksperimentid... Ei, see sõna pole siinkohal hoopiski mitte kirjaoskamatu. Tõepoolest avati festival Moskva Leninliku Komsomoli nimelise Teatri lavastusega «Teeme eksperimendi», autorid B. Tšernõhh ja M. Zahharov. Nähtavasti oli see mõeldud noorsoolavastuste ülevaatusele tooni andma. Tükk on rajatud praegu väga aktuaalsele, noorte tootmisjuhtimisest aktiivse osavõtu teemale ja lahendatud M. Zahharovi paljudele lavastustele iseloomulikus silmatorkavas plakatlikus maneeris, mida muide nii vaatajad kui ka arvustus hindasid üsna kriitiliselt, pidades seda juba tolle teatri stambiks.

Moskva oli esindatud veel kahe lavastusega, mis nii oma täpselt läbitöötatud psühholoogilise režiini, noorte näitlejate hea mängukultuuri kui (minu meelest!) ka mittestandardsete kunstiliste avastuste puudumise poolest omavahel suguluses olid. Ja nimelt: V. Ježovi ja G. Tšuhrai lüüriline fragmentarium «Aljoša» (G. Tšuhrai kuulsa filmi «Ballaad sõdurist» teatrivariant) Laste Keskteatri peanäitejuhi A. Borodini lavastuses ning Moskva Kunstiteatri kammerlik, kodus väikesel laval mängitav G. Jepifantsevi «Sõbrad» noore režissööri G. Jalovitši lavastuses.

Baltimaailt tõid lätlased Tbilisi M. Abelevi «Dessandi» J. Rainise nim teatrilil (lavastaja K. Auškaps) ning «Printsi ja kerjuse», muusikalise lavastuse M. Twaini järgi A. Upitši nim teatrilil (lavastaja E. Freibergs). Kummastki lavastusest ei saanud festivali sündmust. Eriti heidet «Printsile ja kerjusele» ette traditsioonili-

sust, lahenduse triviaalsust ja illustratiivsust. Ning kuna lastelavastusi oli festivalil vähe, juhtuski nii, et eeskujuks hakati seadma meie Nukuteatrit, kelle «Imeline imik» tekitas elavat huvi nii lastes kui ka täiskasvanuis. (Meenutagem, et eelmisel festivalil pälvis menu ja teenitud tunnustuse meie Noorsooteatri «Olen 13-aastane» Merle Karusoolt.)

Noore dramaturgi Ilmar Trulli «Imelises imikus» (lavastaja Eero Spriiit Noorsooteatrist) tõstatatav Nukuteater vaimukas, ajuti klounaadini küündivas vormis tõsise ja aktuaalse probleemi noorte infantiilsusest, kuid ei tee seda mitte manitsevalt, kõiketeadja poosi sisse võttes, vaid lõbusalt ja vaimukalt, kasutades nii nuku- kui ka draamateatri, isegi estrada vahendeid. «See lavastus kasvab nukuteatri eetikast üle ja õigustab sisuliselt oma avatud poleemikat ning stilistikat. See on tänase päeva kunst.» Nii hindas arutelul meie nukuteatri tööd Moskva teatri-teenindlane A. Afanasjev. Peen humor, fantaasiarikas ja elav lavastajatöö, näitlejate plastilisus ja kõrge muusikakultuur ning lavastuse adresseeritus mitmele vaatajakategooriale said kriitikutele üksmeelse kiituse osaliseks. Siinkohal on sobiv rääkida ka teatri peanäitejuhi Rein Aguri rollist edu saavutamisel. Just nimelt rollist, sest ühtaegu põhitükkiga mängis tema oma väikset etendust — oli end eeslaval mugavalt sisse seadnud ja kommenteeris vene keeles (mitte ei andnud sõnasõnalist tõlget) kergelt, täpselt, vaimukalt kõike laval toimuvat. Ning tihtipeale läks väikeste vaatajate, mis siin salata, meiega tähelepanu Agurile, tema aga rõhutas väga konkreetselt ja pealetükkimatult, tihti vaid intonatsiooniliselt just seda, mis sel hetkel parajasti kõige tähtsam oli. See oli andekas improvisatsioon. Tahtis nüüd Agur seda või tuli iseenesest niimoodi välja, aga see rõhutas üht tähtsat asjaolu kollektiivi töös — tähtsast eriti Tbilisi festivali jaoks — tema transformatsioonivõimelisust. Kui kasutada Peter Brooki terminit, siis viitas see «elavale teatrile» — erinevalt kahjuks paljudest «surnud» lavastustest, mida kümne pika päeva jooksul näha sai. Pean silmas nii korralikult tehtud, kuid teisejärgulise kesise mulje jätnud omsklaste lavastust «Allakäigutrepist üles» (G. Trostjanetski dramatisering ja lavastus Bel Kauffmanni järgi), asjata akadeemilisuse järele lõhnavat «Printsi ja kerjust» kui ka noore lavastaja R. Marholia poolt Lvovi Nõukogude Armeeteatris psühholoogiliselt paika pandud, kuid näidendi peateema — aegade sideme — kaotanud lavastust A. Tšervinski «Minu õnnest». Dramaturgia amorfsuse ja lavastajaabituse tõttu olid ilmsed ebaõnnestumised Turgai muusika- ja draamateatri (Kasahhi NSV) «Alia» ja Jerevani Kammeriteatri «Raudtee».

Ehkki festivali kava oli kirju, oli ometi ka midagi ühist, mis tõstis mitmeid lavastusi esile ja andis võimaluse teha järeldusi, mis minu meelest peaksid pakkuma huvi ka meie vabariigi teatrielu seisukohalt. Kui püüda lühidalt for-

muleerida, milles oli nende lavastuste edu pant, siis piisab kahest sõnast: rahvuslik alge. Lavastused, mille rahvuslik poeetika ja mütoloogia, rahva maailmatunnetus polnud üldteatraalsete võetega maha kustutatud, vaid hoopiski rõhutatud, hakkasid uut moodi mõtestatult kõlama, pälvisid austuse ja professionaalse tunnustuse.

Tõeliseks avastuseks oli P. Oiunski nim Jakuudi Draamateatri «Mu igatsetud helesinine kallas», A. Borissovi lavastus T. Ajtmatovi jutustuse «Kirju koer, kes jookseb mere kaldal» järgi. Selles kasutati palju rahvuslikke kombetalitusi, olulised olid inimese ja looduse ühtsuse tunnetus, jakuutide rahvusmälu hoolikalt säilitatavad süvaarusaamad inimese noorusest, küpsemisest, mehistumisest. Niisugune oli see lavastus kirjandusliku algmaterjaliga oma lüüniliselt ja filosoofiliselt tasemel võrdväärne ja näitas, et teatri valitud tee üldinimilikult tähtsate probleemide poole pöördumisel on viljakas. Sellega seoses on mõtet ära tuua T. Ajtmatovi oma sõnad rahvuskultuuride ja -keelte säilitamise ning arengu kohta (ajakiri «Teatr» 1985, nr 6): «Ma pean silmas keelt kui ühe kindla kultuuri traditsioonide sees väljakujunenud kunstiliste kujundite süsteemi, tolle rahva kujundlikku poeetilist mõtlemist (. . .). Ent kunstnik ja kogu kultuur peavad pidevalt pöörduma üldtähtsate, rahvuslikest raamidest üle ulatavate probleemide poole.»

Tulefan meelde, et Ajtmatovi jutustuse sündmused on ülimal määral eepilised: vanaisa räägib pojapojale unenägusid ja legende Kalanaisest; poiss on esimest korda merele kaasa võetud; täiskasvanud hukuvad piimjas udus, lähevad surma, et viimane joogivesi jääks poisile; laps jääb imekombel ellu. Näib nagu poleks võimalik seda eepikat laval edasi anda. Ent lavastaja A. Borissov teeb seda hämmastava kujundlikkuse ja teatraalsusega, kasutades kasiinaid, täpseid ja harukordselt väljendusrikkaid maa, mere, õhu hingust edasiandvaid lavalisi lahendusi (kunstnik G. Sotnikov). Tegevuse keskmes on paat kui kalurite elu sümbol, nende tõövahend ja tugi, kodu ja maa kehastus. Ümberringi heljuvad aga hallvalged kangad, mis loovad kestva illusiooni ääretusest, valgusest. Kord on see paat omapärase eesriide funktsioonis, siis, hoogsal lennul valgusjoas, annab muusikakõma saatel suurepäraselt edasi Ajtmatovi kujutatud maismaa ja veestiihia, pimedat kurjust ja suuremeelse headuse suurt vastasseisu. Ses lavastuses on mõjuvad nii poeetiline alge režiis, nii näitlejamängu tõelisel mehine lihtsus kui ka ilma vähimagi võltstoonita poissi mängiva noore näitleja J. Stepanovi üdini tungiv puhas dramatism. Ning mis veel väga väärtuslik: vabastatud lavaruumis plastiliselt liikuvad näitlejad oskavad kõrgelt hinnata ja meile tunda anda ka Ajtmatovi teksti nähtamatut filosoofilist ruumi. Selle poolest meenutas kauge Jakuudimaa teater mulle leedulase E. Nekrošiuuse paremaid lavastusi.

Lõppkonverentsil jakuutide tööle vaimustunud hinnangu andnud gruusia lavastaja Grigori Lorthkhiphanidze võrdles seda lihtsuse ja elutarkuse poolest Peter Brooki «Kuningas Leariga» (1).

Mõnevõrra ootamatult — poliitilistel eesmärkidel — kasutati rahvuslikke jooni ka Valgevene NSV Riiklikus Vene Draamateatris Vassili Bõkavi «Häda märgi» järgi tehtud dramaatilises poeemis (peanäitejuht V. Masljuki lavadekoratsioon ja lavastus).<sup>\*</sup> Valgevene rahva hinge juurdunud humanistlik vastuseis fašismile kõlas noore lavastaja töös suure üldistusjõuga. Nagu jakuutidegi töö püüab ka see lavastus avada rahvuslikku karakterit, mõtestada rahvusliku eksistentsi aluseid, rahvuslikku kõlblustunnet. Kuid erinevalt A. Borissovi lavastusest iseloomustab seda äärmiselt keerukas stiil. Karm realism ja poeesia kahe lihtsa valgevene taluinimese, Stepanida ja Petroki (mitmeplaaniselt mängisid neid rolle O. Klebanoviš ja A. Tkatzhenko) sõjaaegse igapäevaolu kirjeldamisel olid kõrvuti kangelaste minevikuga, sõjaeelse dramaatilise kollektiviseerimisperioodiga, mida kujutati metafoorselt, tinglikku valgevene folkloorielementidele rajatud teatrikeelt kasutades. Praegune ja möödunu, reaalsus ja sümbolika olid ses lavastuses orgaaniliselt ühendatud, tekkis kunstiteos, mida kandis valu rahva saatuse pärast. Samasugune armastus oma rahva vastu, nukra huumoriga segatud valu oli tajutav ka ühes teises lavastuses, sedakorda juba gruusia sõjaaegselt külaelust — väljaspool festivaliprogrammi nähtud Gruusia noorsooteatri «Ühe küla inimesed», autor M. Džapharidze, lavastaja S. Gatsereia. Mis tuuled küll puhuvad praegu teatris, et sama hästi kui ühel ajal sünnivad nende pöörises «Häda märk» Valgevenes, «Ühe küla inimesed» Gruusias ja «Pilved värvid» Eestis — sarnased ja ometi nii erinevad lavastused, kusjuures erinevad isegi mitte lihtsalt tegijate andelaadide ja otsingute, vaid ka eri rahvuste maailmatunnetuse poolest?

Hoopis teisiti oli rahvaloominguga ümber käinud «Gruusiafilmi» juures töötav stuudio-teater, kes festivali lõpus näitas meile gruusia rahvaluule, vanasõnade, kõnekäändude, nalja- ja tavandilaulude järgi seatud kompositsiooni «Muutlik maailm on nii». See ongi nüüd teater, mille löi suurepärase lavastaja ja pedagoog Mihhail Tumanišvili pärast lahkumist Rusthavelinimelisest teatrist<sup>\*\*</sup>, viimastel aastatel on sel trupil Gruusia kõige huvitavama ja elavama loomekollektiivi maine. Mõistujuttu-tõsilugu «Muutlik maailm on nii» kannab mõrkjas-helge tunne, et meie viibimine ses igaveses maailmas on ajutine, meie tunded aga ajatud. Noore režissööri Nugzar Lorthkhiphanidze rahvuslikule karakterile ning olustikule ehitatud lavastus ja

<sup>\*</sup> Sama lavastus esindab Valgevenet sel kuul Tallinnas Balti teatrikevad. — *Toim.*

<sup>\*\*</sup> Vt. M. T u m a n i š v i l i. «Lavastaja lahkub teatrist». *TMK* 1985, nr 3.

hiljuti Gruusia teatriinstituudi lõpetanud noorte näitlejate hasartne mäng kandsid ootamatult elutarkuse pitserit — mitte isikliku, vaid geneetilise, rahvaliku tarkuse märki, luues niiviisi kauni ja väljendusriikka aluse lavastusele, mis meenutab meile peamist — inimeksistentsi mõtet.

Gruusia on ammu võitnud teatrimaa kuulsuse, tema teatritega on seotud meie teatriajaloo paljud olulised ja kaunid leheküljed. Nende festivaliefendused tõestasid veel kord, et tunnustatud meistreile, nagu M. Tumanišvili, G. Lorthkhiphanidze, R. Sturua, T. Tšheidze (nimetan vaid lavastajaid, ja kaugeltki mitte kõiki), on nii pealinna kui ka perifeeriateatritest taas peale kasvamas huvitav vahetus.

Sajandivanuse ajalooga Thelavi teatrit juhib juba kaks aastat üks meie maa nooremaid peanäitejuhte, kahekümne kuue aastane Aleksandre Kantaria. See kollektiiv peaks muide tallinnlastele tuttav olema, 1984. aasta suvel oli ta meil külas. Kahjuks jäid need külalisetendused tookordses teatrielus üsna märkamatuks, ja nagu mulle tundub, täiesti ilmaaegu. See on väga huvitav ja elav teater, kel on olemas oma loominguline nägu, teema ja just temale omane stiil. Festivalist võttis see teater osa A. Kantaria lavastusega «Minu salude ja põldude hääled» Revaz Inanišvili novellide järgi. Jälle on meie ees kodumaatunnet sisendav teatrietendus, oma maad ja selle minevikku austav lavastus. Mõnes mõttes kujutab selle loo süžee parafrasi kadunud poja legendile: Sandro läheb oma Kahheti kodukülalt võõrsile õnne otsima, ent Kodu ei lase teda vabaks ja ilmutab end aina mälestustes. Lõpuks sunnib see Sandrod, kes polegi õnne ega rikkust leidnud, pärast pikki vintsutusi Koju tagasi pöörduma. Lavastus on äärmiselt muusikaline ja teatraalne, ehitatud kahele — lüürilisele ja eepilisele — struktuuritasandile. Eespool mainitud rahvuslikest lavastustest erines see teatava akommunikatiivsuse poolest. Mittegrusiinile osutus lavastus raskeks pähklikks, sest tema metafooride keel nõudis suurt hulka taustteadmisi. Arutelul hinnati väga kõrgelt Sandro Koju tagasipöördumise vaikkeid lüürilisi stseene, ent eepilises võtmes, meile fihtipeale arusaamatus märksüsteemis lahendatud Sandrole «võõra» maailma pildid tekitasid mitmeid erinevaid arusaamisi. Gruusia teatralidele osutus lavastus olevat põhimõtteliselt tähtis ja kallid, seda rääkis tükki analüüsides üks gruusia juhtivaid teatriajaloolasi Natella Urušadze. Ning see, kuidas lavastust võtsid vastu gruusia noored, kinnitas tõde, mida me vahetevahel unustama kipume: on olemas lavastusi, mida ei saagi eksportida, näidata teises rahvuskeskkonnas. Nii juhtus kõnesoleva lavastusega Tallinnas, sama lugu oli muide mõni aasta tagasi meie Draamateatri «Tuulte pöörise» Tbilisi-gastrollidel...

Näib, et noore dramaturgi A. Thabukašvili näidendi «Teed sinu juurde» on K. Mardžanišvili nim teatri noor režissöör D. Andguladze

lavastanud gruusia teatri uhkusele, suurepärasele näitlejale Medea Džapharidzele mõeldud peaosa pärast. Huvitavalt tutvustasid end ses lavastuses ka noored näitlejad N. Dumbadze ja R. Tšhikvišvili, kes mängisid ühes ja samas keeles — ma pean silmas teatrikeelt — kuulsal näitlejannaga.

Ootamatu kingitus festivalist osavõtjatele oli teatriinstituudi tudengite etendus «Anne Franki päevik» instituudi õppeteatris. Huvitav lavastus (lavastajaks oli kursuse juhendaja G. Žordania) tõi esile noorte näitlejate oskuse püsida ansambelis ja oma rollis. Lavastus, kus mängiti noorusliku trotsi, temperamendi ja kirega ning kus teiste hulgast paistis silma Nana Huskivadze juba väga professionaalselt mängitud Anne Frankina, ei jätnud kedagi ükskõikseks ning ennustas homsele teatrile pidupäeva. Usun, et see saabub, kui noored süvenevad neisse järeltundesse, mida tegid lõppkonverentsi ettekannetes tuntud teatriteadlased T. Šah-Azizova, V. Maksimova, V. Kališ ning mitmed kuulsad teatriinimesed. Ehk pole siis enam tarvis sõnala «pidu» ette panna nukrat lisandit «argine».

Ning artikli lõpetuseks tahaksin öelda veel järgmist. Juba teist korda pälvivad meie lavastused Tbilisi noorsoolavastuste festivalil lugupidavat ja heatahtlikku suhtumist. Seda võib juba nagu traditsiooni sünniks pidada. Ka festival ise töötab traditsiooniliseks saada. Mulle tundub väga tähtis saavutatut mitte käest lasta ja tulevikus üha julgemalt valida festivalil osalevaid töid. See aitab kaasa eesti teatrikunsti propageerimisele väljaspool meie vabariiki.

## Kalju Komissarovi suviseid teatrimälestusi Lyonist

Juunis 1985. aastal toimus Prantsusmaal Lyonis viies laste- ja noorsooteatrite rahvusvaheline kohtumine (RITEJ — *Rencontres Internationales Théâtre Enfance Jeunesse*). Kohal olid Brasiilia, Hollandi, Itaalia, Jaapani, Portugali, Sveitsi ja Tšehhoslovakkia teatritrupid, peale selle muidugi Prantsusmaa trupid. Ürituse korraldaja oli Lyoni noorsooteater — *Théâtre des Jeunes Années* (TJA). Sellised rahvusvahelised teatrikohtumised on toimunud nüüd juba 10 aastat. Kokku saadakse iga kahe aasta tagant. Mängitakse teatrimajades, tänavatel, väljakutel, aga ka lihtsalt selleks üüritud tubades.

Hommikuti toimusid kollokviumid, järgnes päevane etendus, jälle kollokvium, ja õhtune etendus. Ühe niisuguse kollokviumi teema, kus ka mina osalesin, oli «Mis segab teatritegemist?» Väga ilus teema: mis segab kunstilise kavatsuse realiseerimist? Ettekande tegi Belgia sotsioloog Roger Deldime. Mees, kes on uurinud kogu maailma teatrit, jõudis lõpuks järeldusele, et tegelikult ainuke võimalus teha teatrit nii, et miski ega keegi ei segaks, on teha teatrit ainult oma naise ja paremal juhul veel ka mõne sõbraga, aga muul juhul . . . Näiteks segab see, et üks näitleja ei taha mängida nii, nagu sina tahad, valgustaja ei taha valgust panna nii, nagu sina tahad. Niimoodi viis see Belgia sotsioloog asja sisuliselt absurdini, kuni üks Kanada daam kargaski püsti ja küsis, et mis siis teatrist järele jääb — kui kõik need segajad kõrvaldada, siis taandubki asi sellele, et mina ise, üksi, olengi teater?

Probleemide ring on muidugi väga erinev. Kohutavalt keeruline on olukord terminoloogiaga. Üht ja sama asja nimetatakse meil Nõukogude Liidus ühtmoodi, seal aga hoopis teisiti. Alati peab pikalt seletama, mida sa ühe või teise asja all mõtled. Põhiline aeg, 99 protsenti, kulub terminoloogia täpsustamisele ja alles siis saab hakata millestki sisuliselt rääkima.

Kollokviumil, kus aktiivselt arutati, kas tänapäeva teatrile on autorit vaja või mitte, olin seisukohal, et võib nii ja võib ka naa, et mõlemad võimalused mahuvad teatri sisse. Rääkisin Merle Karusoo «13-aastaste» tegemisest. See äratas suurt huvi. Ameeriklaste ja inglased palusid saata endale «13-aastaste» teksti. Aadressid on vahetatud ja nüüd peaks hakkama tonnine viisi saabuma Ameerikast ja Inglismaalt noorsoonäidendeid.

Ühel päeval esines Prantsuse kultuuriministri 82 asetäitja. Pidas väga uhke kõne sellest, mis

kõik on plaanis. Aga ütles siis, et majanduskriis on nii tugev, et mitte midagi teoks teha ei saa. Oli kangesti uhke, et valitsus suutis leida 3 miljonit franki toetuseks noorte- ja lasteteatritele. See kõlab ilusasti — kolm miljonit frankil! Aga kui see nüüd rubladesse «ära tõlkida», siis on see umbes 300 000 rubla, mis on Nõukogude Liidus ühe teatri aastadotatsioon. Ja see kolm miljonit jagati kõigi noorte- ja lasteteatrite toetamiseks! Raha, raha, raha — sellest rääkisid portugallased, prantslased, braisiillased ja kanadalased.

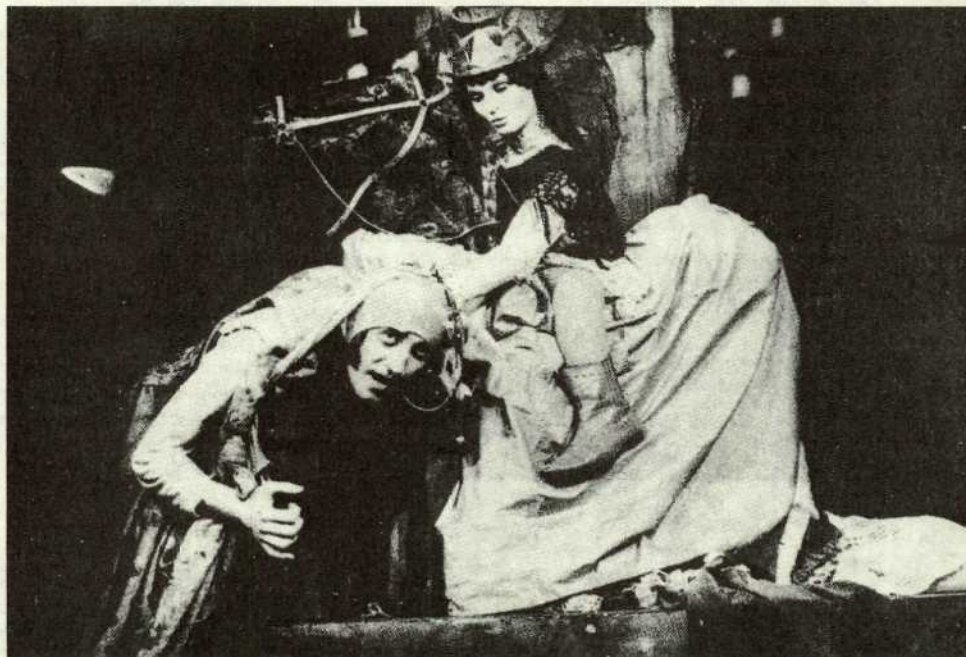
Näha on, et lastega tegelevad ikka niisugused inimesed, kellele on see väga tähtis ja lähedane asi. Et maailmas põhineb kogu ASSITEJ-liikumine suure osas metseenlusel — rikkad ameerika miljonäriprouad toetavad igavusest lapsukest ja neile kunstitegemist —, siis on teatripilt muidugi kohutavalt kirju, alates väikesest «Volkswagenist», millega sõidetakse kolmekesi mööda Euroopat, pannakse vaip maha ja mängitakse, ning lõpetades täissuure teatriga, aga neid on siiski suhteliselt vähe. Enamasti kujutab lasteteatri põhivorm ikka rändtruppide etendusi. Ja seepärast polegi suuri dekoratsioone, kõik püüavad läbi ajada lihtsate vahenditega. Näitlejate tehniline tase on aga kõrge: kõik tantsivad, laulavad, räägivad korralikult. Ilmselt ei saaks muidu üldse tööd.

TJA-teater Lyonis on väga uhke ja kaasaegne. Ta on transformeeritav klassikaliseks teatriks, võib teha ka tubateatrit; võib isegi lava tagant hoopis lahti teha. Klassikalises variandis on saalis 650—700 kohta . . . 650 000 elanikkonnaga linnas on aga külastatavus ainult 30 000 inimest aastas. Eestimaal ei saaks ükski teater niimoodi eksisteerida.

Palju räägiti sellest, et piletid on kallid — 30—70 frangini. See on meie rahas 3—7 rubla. Võrdluseks olgu öeldud, et kinopilet maksab 20—50 franki. Teater on muidugi natuke kallim, sest tegemist on ikkagi vahetu vaatamänguga, elusa esinejaga. (Mitte nii nagu meil, et laste-etenduse pileti hind on odavam kui kinopilet.) Maailmas orienteerutakse praegu sellele, et töötada odavas koolis käivate lapsele, mitte priviileeritud klasside lastele. TJA-teatri juht Maurice Yendt aga avaldas arvamus, et kui nad ka täiesti tasuta etendusi annaksid, ega aastas ikka rohkem kui 30 000 vaatajat teatrisse tuleks. Plaanis on nüüd ka Prantsusmaal üldhariduskoolidesse kunsti ja kultuuri algõpetus sisse seada, kus oleks ka teater eraldi programmis.

*Bolek Polivka Brno pantomiimateatri Divadlo na Provasku lavastuses «Kuninganna narr».*  
*Stseen lavastusest.*

*Hollandlaste vabaõhuetendus «Imagomania II».*



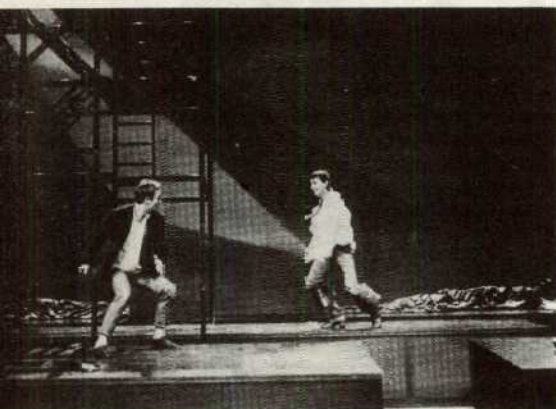
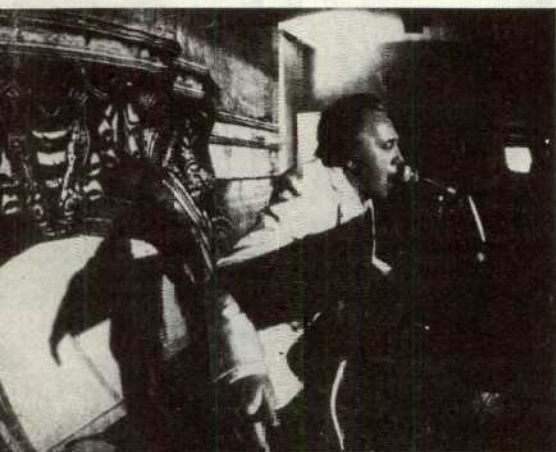
Pidevalt sattusin ma piinlikku olukorda, kui minult küsiti: «Mis kassetid sul kaasas on?» Sel teatrikohtumisel töötas non-stop videotek, kus võis valida umbes 300 lavastuse hulgest, mida vaadata. Ükskõik millist maailma teatrit! Ainus osalev maa, mille teatrit videoteegeis polnud, oli Nõukogude Liit. Mitte ainsatki meie etendust, kuigi meil on peaaegu 300 teatrit, kus spetsiaalselt tehakse etendusi lastele ja noortele, ja nende taset pole vaja häbeneda.

Eestimaal on palju räägitud teatrietenduste jäädvustamisest. Me räägime ja kakleme siamaani, et kinolint on kallis, vähe pildistatakse etendusi, reklaamfilmi tööhinded on väga kõrged ... Mujal maailmas on see kõik ammu lahendatud — amatööri tasemel võid kõik videolindile jäädvustada. Võtsin minagi ühe proovi lindile, kui ma Soomes lavastamas käisin. Tõsi küll, seda eelkõige seepärast, et näitlejad ise end vaadata-kuulata ja kontrollida saaksid, kuna

mina lavastajana soome keelt täiuslikult ei valda. Aga kõik tükid on neil muidugi videolindile võetud. Arhiiv! See on nüüd küll üks niisugune asi, mida meilgi tingimata tarvis oleks. Peaks selle küsimuse ministeeriumi, Teatriühingu või mõnel muul tasandil ära lahendama. Asi on ju aparatuuris, 6000—10 000 rublas, kui tahta üks jaapani süsteem ära osta. Ja olekski jäädvustamise mure murtud.

Lyoni nägin kümnet etendust. Vaieldamatult oli festivalil kõige parem lugu Brno teatri *Divadlo na Provasku* etendus «Kuninganna narr». Selle teatri kõik lavastused nägin ma ära ülemöödunud talvel Prahas — nad olid seal parajagu gastrollidel. Teatrit peetakse praegu Tšehhima kõige huvitavamaks teatriks, ja teatri juhtnaitlejat Bolek Polivkat kõige tugevamaks miimiks. Teater ongi välja kasvanud pantomiimirühmast. Polivka on abielus prantslannaga ja leidus Tšehhoslovakkiaski neid, kes kangesti kartsid, et nüüd sõidab ta ära Prantsusmaale, aga Bolek Polivka on aus tšehh edasi ja naine elab tema juures. «Kuninganna narris» puudub tekst, kuid ometi on tegemist mõtisklusega näitleja elukutsest, tema suhetest võimuga. Ja võimude omavahelistest kokkulepetest. Isegi haigena, rõhutuna, halvas tujus peab kuninganna narr olema valmis lõbustama kuningannat ja tema alamaid. Läbi veiderdamise, nalja ja naeru jõutakse sotsiaalsete suhete avamiseni.

Kuigi selle teatri etendustes ei räägita ühtki sõna ja näitlejad on kõik endised pantomiiminäitlejad, on see siiski kõige ehtsam psühholoogiline realism. Ei mingit Marcel Marceau või Fialka või Adolf Traksi pantomiimi, vaid kõik on elulised tegevused. Tšehhoslovakkias nägin näiteks üht sellesama teatri etendust, kus õudses pohmellis politseinik paneb endale kakskümmend minutit pintsakut selga ja kakskümmend minutit suudab rahvas naerda. Niimoodi jätkub story kaks ja pool tundi — ilma tekstita. Kui politseinik on jõudnud nii kaugele, et saab pintsaku selga, saapad jalga, leiab üles oma püstoli, paneb pähe inglise politseiniku kiivri ja kavatseb ära minna, kukub kapist välja naisterahva laip. Tegevus käivitub uue hooga — kes? kus? miks? kuidas ära peita? On see mõrv? Kõik sünnib ilma ühegi sõnata meie silme all: kuidas ta mõtleb välja neid versioone, püüab laipa istuma panna, et selgusele jõuda, mis siin juhtuda võis. See näitlejanna, kes laipa mängis, oli tööpoolest kontideta inimene, teda võis panna ükskõik kuidas ja kuhu. Ja kogu see tegevus on kohutavalt naljakas, nii et publik mõirgab vahetpidamata naerda. Kui politseinik on enda meelest surma põhjuse tuvastanud ja tahab taas minema hakata, kukub teisest kapist välja veel üks naisterahva laip. Saab ka kolmanda laibaga asjad ühele poole ja võiks ära minna, aga televiisorist hakkab pihta kriminaalfilm ning see on nii põnev, et ta jääb vaatama. Kuidas näitleja mängib kolme laiba vahel seda, et film



Itaallaste «Teatrikoobas». Näitleja Giovanni Moretti avastab koos lastega teatrimaailma.

Ameeriklase Evan, H. Rhodese romaani ainetel valminud «Central Park» Lyoni Théâtre des Jeunes Années' esituses. Stseen lavastusest.

on nii jube, mistõttu ta unustab ära laibad ja püüab neilt tuge ning kaitset otsida! ...

Nagu juba öeldud, nägin ma seda lavastust Tšehhimaal, «Kuninganna narri» vaatasin nüüd Lyonis juba teist korda ja selle etenduse arutelul vaieldigi, kas teatrisse ikka on üldse vaja teksti autorit või ei. Pooled vaidlejaist väitsid, et üldse pole enam mingit teksti vaja, et see on teatri surm, eilne päev. Rahulikud inimesed leidsid, et Shakespeare'i ei ole ikka mõtet ära visata, see võib ka väga kasulik olla.

Huvi äratas veel Hollandi trupp Amsterdamist. Oma «Imagomania II» etendasid nad linna kesk-väljakul. Etendus koosnes üksiknumbritest. Olid kohutavalt uhked ja suured dekoratsioonid — hämmastavates mõtmetes fiibadega (ühe tiiva siruulatus 5 meetrit) ja karkude peal tantsiti paabulindude armutantsu. Kogu etendus lõppes sellega, et tiivad põlesid, bengali tuled lendasid, paukpadrunid ja plahvatused ... Segu tsirkusenumbritest, rituaalidest, keskaja müsteeriumidest ja kaasäegsetest abstraktsetest konstruksioonidest. «Punk». Aga millest see etendus oli, seda ma küll seletada ei suuda. Oli lihtsalt palju huvitavaid asju — muusikat, tantsu, laulu, mängiti kõiksuguseid pilli.

Täielikuks pettumuseks osutus see, mida pakkusid välja jaapanlased. Nad püüdsid seekord Euroopa teatrit teha, või õigemini — Ameerika teatrit. Lugu jutustas sellest, kuidas poiss tuleb koolist, teel tungivad talle tuulepoisid kallale ja kannavad ära. Siis satub ta kokku heade inimestega ja halbade inimestega ja lõpuks toovad tuulepoisid ta samasse kohta tagasi. Ta saab aru, et peab edaspidises elus väga hea poiss olema. Euroopalik-ameerikalik oli kõik: mängulaad, kostüümid, dekoratsioonid, välja arvatud kaks tuulemasinat — niisugused imelikud ehtsad jaapani riistapuud; minu arvates kõik neid masinaid ainult vahtisidki, ei midagi muud.

Mis mulle meeldis ja mille üle sai oma gruusia kolleegiga vaieldud, oli itaallaste «Teatrikoobas». Etendus toimus ühe laguneva maja kuue-seitsmetoalises korteris, mis oli kõikvõimalike vanade teatridekoratsioonide, maalitud tagaseinte ja küljeakside abil jaotatud koridorideks ja labürintideks. Korraga mahtus sinna korterisse parkümmend inimest, mitte rohkem. Kõik algas täielikus pimeduses. Noriiti sinna koopasse sisse. Kogu etendust viis läbi näitleja Giovanni Moretti, kes valgustas taskulambiga ennast ja lapsi, tegi seinale varjujänkusid ja muid loomi. Aga siis muutus asi tõsiseks — Moretti hakkas rääkima ajaloost, vahele näitas slaide. Edasi jõuti järgmisse tuppa, kus oli vana marionetteatri kõikvõimalikku kola, veeuputuseelseid puunukke. Jälle räägiti lastele, mismoodi need kõik liiguvad ja käivad ja seal said ka lapsed ise nende nukkudega mängida — ühesõnaga seal siis tehti see teatrimaailm lahti, näidati kõike seestpoolt, kuidas kõik tegelikult käib. Teater kui näitus, ekspositsioon, seiklus, poeetiline labürint.

Mu grusiinlasest kolleeg väitis, et see kõik

on kole paha, sest laps hakkab selles koopas hirmu tundma, et lapsel peab säilima distants teatri suhtes. Mulle see aga kõik meeldis — seal ei tulistatud, ei röögitud, ei karjutud, etendus kestis umbes 50 minutit, kogu aeg liiguti ühest toast teise, vahepeal tuli fonogrammi pealt saatemuusikat — kõik kokku oli kangesti tore ja mul tekkis mõte, et kas järsku ei saaks ka meie lastele Eestimaa ajaloost midagi selletaolist teha.

Kollokviumidel vaieldi, kas see on tänapäeva teater või ei ole. Ühed väitsid, et see on ainuke tee, kust teater saab edasi minna, teised, et see on täielik nonsens, õige teater on Shakespeare ja Molière. Jälle oli ka niisuguseid viisakaid inimesi, kes ütlesid, et need võimalused võivad ju kõik korraga ka maailmas eksisteerida. Need kolme- kuni seitsme-kaheksa-aastased põnnid, kes etendust vaatasid, imesid näppu, said kõigest aru ja neil polnud häda midagi. Aga teoreetikutele onud-tädid ... Kui püüaks seda formuleerida, mida ma nägin — siis oli see kõige puhtamal kujul teatraliseeritud didaktika, millega õpetamine teatraliseeritud vormis.

Eraldi võiks veel rääkida Lyon'i enda teatrist, sellesama TJA lavastusest «Central Park». See on ameeriklase Evan H. Rhodese romaani instseneering, mille on lavastanud Maurice Yendt. Roman on kirjutatud tõestisündinud loo alusel. Üks viieteistaastane New Yorgi poiss Jay-Jay tüdineb oma vanematest, õpetajatest ja koolist ning võtab kätte ja läheb Central Park'i tamme otsa elama, hakates endale tõestama, et ta suudab ise oma elu üle otsustada, sellele mõtet ja otstarvet leida. Kogu etendus kujutabki tema kohtumisi ja konflikte ümbritseva maailmaga, kuni ta leitakse sügisel puu otsast surnuks külmununa. Minu meelest on see lugu midagi niisugust, mida Nõukogude Liidu teatrites kohe mängima hakatakse. Mitte ainult sellepärast, et väike poiss seal koledas Ameerikas puu otsas ära külmub. Tegemist on kindlasti hea, väimuka tekstiga. Rahvas saalis reageeris väga elavalt.

Kokkuvõttes võiks öelda, et muidugi oli see teatrikohtumine väga huvitav, aga teiselt poolt — ega meil mitte midagi häbeneneda ka ei ole. Ma ei pea silmas siin ainult meie Noorsooteatrit. Nõukogude teater võiks täiesti võrdväärselt selles ürituses osaleda, kaasa mängida ... Seda saigi Moskvas räägitud, et kahe aasta pärast sõidaks NSV Liidust siiski juba mõni trupp, mõni etendus RITEJ-le.

VEERA LENSIN



*Sigrid von Antropoff-Hoerschelmann aastal 1911.*

Eesti professionaalse muusikahariduse ja konservatooriumi rajajate üldtunnustatud plejaadis peaks leiduma auväärne koht inimesele, kelle nimi ja tegevus on paraku meie ajal vähestele teada. Ometi on tegemist naismuusikuga, kes kahekümne aasta vältel (1919–1939) pühendas Tallinna Konservatooriumi klaveriõppejõuna oma teadmisi, jõudu ja annet noorte muusikute kasvatamisele ja võttis interpreedina elavalt osa ka Tallinna kontserdielust.

Kõne all on Tallinna Konservatooriumi esimene naisprofessor Sigrid von Antropoff-Hoerschelmann, kes 2. aprillil (20. märtsil vkj) 86 pühitseb oma 100. sünnipäeva. Oma kõrgele

eale vaatamata jätkab ta, tänu oma erakordsele mälule ning haruldasele kuulmisele ka praegu interpreeditegevust, mitte küll enam avalikel kontsertidel, vaid kitsas kuulajate ringis.

Sigrid von Hoerschelmann on rahvuselt sakslane, tema vanemad pärinesid perekonnadest, kes olid Saksamaalt Venemaale ümber asunud: isa Edwin von Hoerschelmanni esivanemad XVIII sajandi algul Türingist, ema Luise Amalia Bätge esivanemad Lübeckist. Ernst von Hoerschelmann sündis Haapsalus lossikiriku õpetaja perekonnas, alustas seal ka oma haridusteed, lõpetas seejärel Tartu Ülikooli saksa ja vanade keelte alal. Pärast ülikooli asus ta tööle Revali esinduslikemas saksa poeglaste gümnaasiumis (*Dom Schule*) keeleõpetajana ja ajalehe «Revaler Beobachter» toimetajana.

Amalia von Hoerschelmann oli pärit tuntud kaupmehe ja bürgermeistri Ernst Karl Friedrich Bätge perekonnast. Tänu perekonna majanduslikule jõukusele sai ta tolle aja mõistes väärrika humanitaarse ja muusikalise hariduse.

Hoerschelmannide perekond kuulus Tallinna saksa intelligentsi kõrgemasse kihti: osati mitmeid võõrkeeli, tunti tõsiselt huvi kirjanduse ja muusika vastu. Ema mängis hästi klaverit, oskas hulgaliselt klassikalist repertuaari. Isal oli ilus lauluhääl, ta laulis meeskvartetis ja ka kooris «Revaler Liedertafel», oli isegi koori president. Nii kasvas üheksaliikmeline lastepere muusika keskel: kõik lapsed laulsid, mängisid pilli. Sigrid von Hoerschelmann sündis perekonna neljanda lapsena ja oli juba varakult väljapaistvalt musikaalne. Aastasena ümises ta viisikesi, mis olid tema kõrvu ulatunud, kuigi rääkida ta veel ei osanud; kaheksena ronis ise klaveri juurde ja otsis viisid kuulmise järgi üles. Ema, nähes, et tegemist on eriti andeka lapsega, hakkas ise tema muusikahuviseid suunama. Koolipõlves oli S. Hoerschelmanni juhendajaks suurte kogemustega Tallinna muusikaõpetaja, Peterburi konservatooriumi kasvandik Alice Segal. 17-aastasena (oktoobris 1903) sooritas ta sisseastumiseksamid Berliini Kuninglikku Kõrgemasse Muusikakooli Clara Schumanni õpilase Ernst Rudolphi klaveriklassi. Kompositsiooni õppis ta Max Bruchi ja Eikkeni klassis.



Berliini Muusikakooli õpilasena debüteeris S. Hoerschelmann 1905. aastal sünnilinnas Tallinnas kahe klaverikontserdiga, mängides sümfooniaorkestriga Griegi ja Bachi kontserte, vastavalt Suurgildi ja Mustpeade klubi saalis. Kahjuks ei ole nende kontsertide kavadega ka arvustused säilinud.

Juulis 1907 sai S. Hoerschelmann Berliini Kuningliku Kunstiakadeemia diplomi kui interpret ja pedagoog. Tema kunstilist andekust hinnati väga heaks, hoolsust kiiduväärseks. Klaverimängus oli diplomandi iseloomustatud kui suure ja raske repertuaari valdajat, kes on musikaalne ja kel on hea maitse, arenenud meisterlikkus, mis annab kindluse eelseisvaks tegevuseks. Kompositsiooni alal hindas M. Bruch oma õpilast kui andekat, hoolsat, mõningate töödega lootust äratavat. Muusikaajaloos omandas diplomand põhjalikud teadmised.

Sellise teadmiste tagavaraga alustas pianist oma iseseisvat tegevust Ateena konservatooriumi klaveriõpetajana ja esines paralleelselt ka interpreedina. Kahe aasta pärast katkestas tema tegevuse Ateenas tüüfus ja ta pidi abi paluma vanemalt õelt Herdalt, kes elas mehega Šveitsis. Tervenedes siirdus S. Hoerschelmann aastaks Pariisi, kus täiendas end kuulsa prantsuse pianisti Raoul Pugueau juures impressionistliku muusika tõlgendamisel. Seejärel töötas ta aasta Erfurdi muusikakoolis klaveriõpetajana. Töenäoliselt paremate töötingimuste otsinguil siirdus ta seejärel Jaroslavl, kus töötas ühe aasta õppejõuna Vene Muusika Seltsi Jaroslavl'i Osakonna Muusikakoolis ja esines ka kontsertidel. Kui ta sellelt töökohalt lahkus, kirjutas õppeasutuse direktor iseloomustuses: «... tema klassi õpilased näitasid eksamil 3. mail 1913. aastal eeskujulikke tulemusi ja tema esi-

nemised pianistina (solistina ja ansamblites) Jaroslavl'i Muusikaosakonna kontsertidel said alati teenitult suure menu osaliseks...»

Järgmiseks elukohaks sai Peterburi, kus S. Hoerschelmann teenis endale ülalpidamist eratundidega, esines palju erasalongides, mängis solistina ka «Tsaarikoja orkestriga» Wachflichi juhatusel kord Pugueau Klaverikontserti e-moll, teine kord Beethoveni Klaverikontserti c-moll. 1914. aasta märtsis ja 1916. jaanuaris andis pianist iseseisvat kontsertid ka Tallinna kuulajatele. Nii võis «Päevalehest» (7. III 1914) lugeda: «Bachi-Busoni Chaconnas esitles Sigrid von Hörschelmann oma muusikalist jume ja usutunnistust: intelligent, loomuline and, distsiplineeritud ja kaalutlud esitus. On kooli, on maitset, on tõsist muusikalist luuletunnet, mis reprodutseerides ühtlasi loob, mille läbi ka tuttavate asjade käsitus uusi varjendusi omandab, ning mõnusalt võidab ja ei väsita...»

Võib-olla on see isiklik joon, või tundub Prantsuse kool Sigrid Hörschelmanni muusika käsituses ja dünaamises maitstes: tal on enam mõõtu kui jõudu, enam espiit kui sügavust, enam temperamenti kui iseloomu. Peaasi Sigrid von Hörschelmann huvitab, ta mäng suudab ka paljunõudlikku tähelepanemist siduda, kuigi mitte igas tükis rahuldada, ta meeldib, kuigi ta igakord sind ei võida. Kõige paremini selgus see kõige täielisemalt esitatud Liszti «Metsakohinas» ja iseäranis Rahmaninovi Barcarolles ja Debussy impressionistlikes «Jardin sous la pluie». Esines Sigrid von Hörschelmann ka heliloojana, ja mitte sugugi hoopis halvasti: tema «danse fantastique» esimene lause laseb omapärast loovat annet tulevikus oodata.» Alla on kirjutatud -a (J. Luiga?).

*Sigrid von Antropoff-Hoerschelmanni isa, ema ja abikaasa.*



1916. aasta jaanuarikuise kontserdi kohta kirjutas P. Olak («Tallinna Teataja», 14. I 1916): «Sigrid v. Hörschelmanni on anne ja kool, mis ka mujal, kus mingisuguseid «peh-mendavaid asjaolusid» ei tunnistata, võib läbi lüüa. Tal on head käed, mis võimise poolest nõutavas tasakaalus, paras-mahlakas ja selge lõök, väledus ja korralik pedaal.

Mis ettekantavate toodete mõistmisesse ja tõlgitsemisse puutub, siis, arvan ma, kuulub neiu von Hörschelmanni nende kunstnikkude hulka, kes helilooja üle kõige austavad, «ajaloolist tõde» pühaks peavad ja selle kõrval ennast õige väikesel määral püüavad maksa panna. Niisugused kunstnikud lähenevad iseäranis vanematele meistritele teatud lapseliku aukartusega ja on siis sagedasti natuke liig hästi kasvatatud. Neid võib hoida kuivaks ja verevaeseks saamast ainult suur loomulik temperament ja kirg, mis ka kõige paksemast «korralikkuse nunnamantlist» läbi hõõgub ja kuulajate südameid soendab. Neiu von Hörschelmanni on seda.

Eeskavast oleks iseäranis nimetada César Franki «Prelude, Choral ja Fuge», mis suure tõsiduse ja sügava tundega kuuldavale toodi, ja Mac Dowelli «Etude artistique», mille esituses rohkestes elegantsi ja tehnikalist säravust oli. Liszti 13 rapsodia tundus natuke liig mõistlikuna, peaaegu flegmaatilisena.

Lõpuks improviseeris kunstnik publikumi seast antud teemade üle ja näitas sellejuures, et ta peale eruditsiooni ka vaimukat loomise-või vähemalt järeloomise võimu omaks võib nimetada...

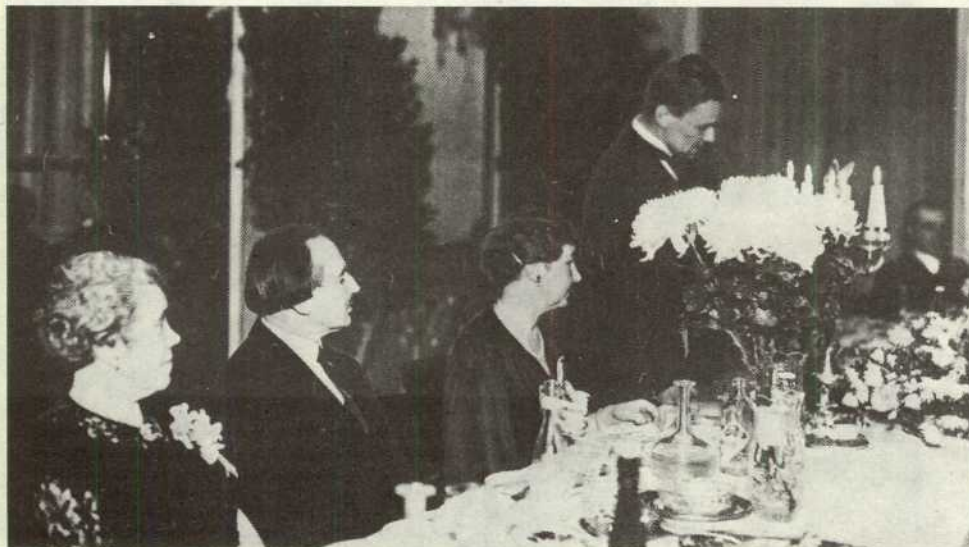
Aastatel 1917—1919 elas pianist Helsingis, kus toimusid ka tema avalikud soolokont-

serdid. 1919. aastal algab aga tema peda-googitöö Tallinna Kõrgemas Muusikakoolis, hiljem Tallinna Konservatooriumis. S. Hoerschlemannist sai populaarne õpetaja, kes tundis oma õpilaste psüühikat ja oskas neile indi-viduaalselt läheneda. Seetõttu laabus tal koostöö nendega, nii et iga õpilane võis saada oma eeldustele vastava maksimaalse meister-likkuse. Ehk seepärast ongi jäänud tema endis-tele õpilastele meelde rõõm, millega õpetaja oma teadmisi jagas, ja tema hea suhtlemis-oskus. Mitmetest tema õpilastest said meie uue muusikapõlvkonna aktiivsed kasvatajad: Tarsina Alango, Nõmme Lastemuusikakooli õpetaja Leida Toppel-Luberg, Paide Lastemu- sikakooli õpetaja Adelia Variksoo-Kleisman, Tallinna Koreograafiaakooli kontsertmeister Ester Kljas-Hanson jpt.

Õige pea alustas S. Hoerschelmanni Tal- linnas ka kontserttegevust, 1920. aasta algu- ses sai pianist kutse esineda 12. sümfonia- kontserdil Beethoveni Kolmanda kontserdiga, dirigeeris Mihkel Lüdigi. Ajalehe «Vaba Maa» arvustaja «Komes» (3. II 1920) kritiseeris dirigenti, eriti koosmängu solistiga, öeldes, et orkester pidevalt segas solisti, kuna hilines sisseastumisega, aeglustas temposid, mängis liiga tugevasti. «Pr. Hörschelmanni väärib pa- remat saadet. Tal on haruldane tuschée, tema jooksud on kerged, puhtad ja ühtlased, tema esitus on lihtne, ilma valede efektideta ja stiil- ne, mis on eriti hinnatav klassikaliste teoste esitamisel, eriti Beethoveni teoste esitami- sel.»

2. märtsil 1920 esines S. Hoerschelmanni sol- istina meeskoori «Revaler Liedertafel» kont- serdil «Estonia» kontserdisaalis, kavas Sjög- reni *Extieon*, Chopini *Impromptue Fis-duur*, Liszti «Metsakohin»; 7. mail meeskooride «Liedertafel» ja «Männergesangverein» ühisel kontserdil, mängides Palmgreni «Söda», De-

*Professor L. Hellat-Lemba, professor A. Papmehl, professor S. Antropoff, konservatooriumi di- rektor J. Aavik, taga professor A. Lemba. 1936(?)*





*Sigrid von Antropoff-Hoerschelmann Hamburgis 97-aastasena.*

bussy «Jardin sous la pluie» ja Rahmaninovi Valssi; 16. märtsil 1921 mängis ta Chopini *Fantasia-Improptue'd* ja Moszkowski Valssi.

1920. aasta mai alguses valmistas S. Hoerschelmann ette iseseisva soolokava Bachi, Schumanni ja Chopini teostest. Artur Lemba («Vaba Maa» 8. V 1920) nimetab pianisti tugevat tehnilist taset ja eeskujulikku interpretatsiooni, selle loovat joont, oskust tervikut luua, võimet panna kuulajat tänu interpretatsiooni selgusele ja ilmekusele uskuma tema poolt loodud kujundit. S. Hoerschelmann improviseeris ka kuulajate poolt antud Wagneri teemadel, milles ta helilooja muusika iseloomu arvestades lõi huvitavad muusikapildid ja näitas oma interpretatsioonilist leidlikkust.

Veel käis ta mais 1921 meeskoori solistina Soomes, mängis Helsingi ülikooli aulas Schumanni *Novelletti*, Chopini *Improptue'd Fis-duur*, Rahmaninovi *Barkarooli* ja Moszkowski Valssi. Mai lõpul esines ta ka noore andeka viiuldaja Saima Dvormaniga.

1921. aastal abiellus Sigrid Hoerschelmann insener Sergei von Antropoffiga, kes oli suur muusikasöber, mängis hästi altviulil, esines kammermuusika seltsi kvartetiga sagedi ka kammermuusika kontsertidel. Sigrid Antropoffi avalikud esinemised aga jätkusid: 21. oktoobril 1922 toimus Sigrid Antropoffi ja viiuldaja Alfred Pappmehli kontsert, kavas Francki *Sonaat viiulile ja klaverile*, seejärel mängis pianist Brahmsi *Skertsot e-moll*, Liszti «*Gondolieri'e*», Schumann-Liszti «*Pühen-dust*», Debussy «*Kuuvalgust*», lisapalana

Brahmsi *Romanssi* ja väikest pala oma loominguist. 6. detsembril 1922 esines ta koos laulja Ella Brandt-Wittrockiga, kavas Schuberti, Schumanni, Brahmsi, Wolfi ja Straussi laulud.

1923. aasta jaanuari alguses mängis S. Antropoff kammermuusika kontserdil Schuberti *A-duur sonaati* ja «Forellide kvinteti» klaveripartiid. Novembri lõpul esitas ta koos prof. J. Paulseni ja D. Greiffenhageniga Tšaikovski *Trio*, 15. jaanuaril 1924 Mendelssohni klaveriloomingut, 9. mail 1924 «Männergesangvereini» 75. aastapäevakontserdil Brahmsi *Capriccio't cis-moll*, Liszti *Etüüdi Des-duur*, Palmgreni *Eksprompti B-duur*, Wagner-Brassini «*Feuerzauberit*». 14. juunil 1924 võttis S. Antropoff osa kontserdist, mille prooviti esimest Eestis valmistatud tiibklaverit «Astron». Öhtul osalesid veel Artur Lemba, Theodor Lemba ja Hermann Bieck. Laval seisid kõrvuti «Astron» ja «Bechsteini» kontsertklaver. Pianistid mängisid kordamööda mõlemal klaveril, et võrrelda nende kõla kvaliteeti. Kontsert lõppes nelja pianisti koosmuusitseerimisega kahel klaveril.

1924. aasta suvest 1930. detsembrini oli Sigrid Antropoffi interpreeditegevus paus: 1925. aastal sündis tütar Renata. Pedagoogitöö aga jätkus. Siiski mängis S. Antropoff 17. aprillil 1926 «Männergesangvereini» perekonnaöhtul Schumanni *Skertsot*, Liszti «*Consolation'i*» ja Chopini Valssi. Pärast pikemat vaheaega töi ta detsembris 1930 laiema kuulajaskonna ette iseseisva kontserdikava: Schumanni *Fantasia kava esimeses pooles* ja Debussy, Brotkiewitschi ja Palmgreni palad teises pooles. T. Lemba kirjutas («Päevaleht» 22. XII 1930): «... kõik loetletud helitööd

Sigrid von Antropoff-Hoerschelmann õpilaste keskel. Tagareas vasakult kolmas Tarsina Alango.



leidsid kuulajate elavaid kiiduavaldusi ja lisapalade nõudmisi . . .».

29. aprillil 1932 esines Sigrīd Antropoff Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsi kammermuusikakontserdil koos tenor Rudolf Jöksiga ja sama aasta 12. detsembril Griegi 25. surmaaastapäevale pühendatud kontserdil esitas koos professor Raimond Bööckega Griegi Sonata tšellole ja klaverile. Suvel 1935 esines pianist Sveitsi kuurordis «Cademario» koos lauljatar Else Schürhofiga.

1936. aastal sai Sigrīd Antropoffist Tallinna Konservatooriumi professor. Sel puhul kirjutab professor T. Lemba («Päevaleht» 1. IV 1939): «... kuna ühes pr. Antropoffi 50. sünnipäeva pühitsemisega toimus ka veel teine sündmus — nimelt tema edutamine professoriks, siis toonitas ka haridusministeeriumi esindaja oma tervituskõnes kunstiteaduskonna direktor Koljo, et seega osutub pr. Sigrīd Antropoff esimeseks eesti naisprofessoriks.» Pidulik aktus peeti konservatooriumi saalis, ametlikule osale järgnes kontsertosa, kus S. Antropoff mängis Brahmsi g-moll ballaadi, kahte Brotkiewitschi prelüüdi, Batoni ja Niemanni palu ning improviseeris eesti rahvaviiside ainetel. Artur Lemba kirjutab («Vaba Maa» 1. IV 1936): «Aktuse lõpul mängis juubilar René Batoni ja Niemanni klaveritükke ning oma improvisatsiooni eesti rahvaviisidel, milles ta osutas mitte ainult hästi arenenud tehnikat ja muusikalist väljendust ettekandes, vaid ka leidlikud motiivide maitseks kokkuseadmisel ühes mitmekesiste modulatsioonidega. Rohkearvuline kuulajakond võttis ettekanded suurte kiiduavaldustega vastu. Liigutatud juubilar tänas kõiki osavõtjaid. Palju õnnitlusi oli tulnud telegraafi teel.»

1938. aasta juuli lõpust pärineb märke pianisti esinemiste kohta Sveitsi kuurordis «Cademario». Itaalia ajalehe «Corriero Del Ticino» arvustaja kirjutab: «Prof. Sigrīd von Antropoff esines oma iseseisval kontserdil, milline kutsus välja arvilise ja nõudliku kuulaja ees elava vaimustuse [...] Eriti nauditavad olid Chopini, Schumanni ja Schuberti teosed, millised olid esitatud erilise emotsionaalse intensiivsusega [...] Igale palale järgnes palav aplaus ja kordamise nõudmised.»

Sigrīd Antropoffi tegevus Tallinnas lõppes 1939. aastal, mil toimus baltisakslaste ümberasustamine Saksamaale. Ta elas alguses Gdynias, kus rasketele elutingimustele vaatamata esines 1940. aasta märtsis baltisakslaste koondkontserdil, millele järgnes ülistav arvustus kohalikus ajalehes «Danzinger Vorposten». Järgmiseks elukohaks sai Posen (Poznan), kus ta esines iseseisva kontserdiga, teenides kohalikus lehes positiivse arvustuse. Sigrīd Antropoff tegutses ka pedagoogina seal ses muusikakoolis 1943. aasta sügiseni.



Sigrīd von Antropoff-Hoerschelmann, tema tütar Renata Jung mehe ja tütrega.

Antropoffite perekonna sihtpunktiks sai Lübeck, kus oli juba pikemat aega elanud kunstniku vend Arvin. Selles linnas, mis väliselt sarnaneb Tallinnaga, töötas S. Antropoff muusikakoolis õppejõuna ja lektor-interpreedina rahvaülikoolis, kus ta aastatel 1947—1955 viis läbi 51 loengkontserti, pajatades kuulajatele muusikaajaloost ja seda ise muusikaga illustreerides. Lübeckis tegeles ta ka interpreeditöoga. Traditsioonilised olid pianisti «kodused kontserdid», kus esimesed uued kontserdikavad esimesed ristsid said. Tihti mängis ta ka Sveitsi «Cademario» kuurordis ja Zürichis. Oma avalikud esinemised lõpetas pianist 76-aastasena 1961. aastal suure kontserdiga «Cademario» kuursaalil.

Kaotanud Lübeckis oma mehe ja venna, otustas Sigrīd Antropoff Hamburgi asuda, kus juba aastaid elas tema tütar Renata Jung perekonnaga. Uueks eluasemeks sai pansionaadi mugav toake, kuhu klaver siiski sisse ei mahtunud. Nii peab ta musitseerima saalis pianinol, kus toimuvad 1979. aastast tema esinemised pansionaadi elanikele ja töötajatele, mida on olnud juba seitse, 25—80 kuulajale.

Oma 99. sünnipäeva pühitses professor Sigrīd Antropoff tütre perekonnas. Kuna sünnipäev langes Bachi 300. sünniaastapäeva eelpäevale, mängis ka Bachi teoseid. Järgnesid teiste juubilaride, Händeli ja Scarlatti teoste ettekanded. Pika ja keerulise elu peale vaatamata on kunstniku vitaalsus ja väsimatu aktiivsus hämmastav.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. АПРЕЛЬ 1986

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

## ТЕАТР

Я. ВИЛЛЕР — Первая колонка (3)

М. ВИСНАП — Кто кого обижает? (43)

Рецензент анализирует сценическую трактовку двух произведений Г. Ибсена в наших театрах — «Привидения» в Государственном молодежном театре ЭССР /режиссер М. Унт/ и «Нора» в вильяндском «Угала» /режиссер В. Салдре/. Для обеих постановок характерны недостаток четкости режиссерской интерпретации и точности в работе с актерами, хотя внешне спектакли оставляют вполне целостное впечатление. Постановщики стремились дать новую трактовку произведений Ибсена, но странным образом впадают в противоречие с авторским текстом. Это вызвало оживленную полемику в нашей театральной критике о пьесах Ибсена, а не спектаклях.

Кто? ПИТЕР БРУК (68)

Борис Кагарлицкий знакомит читателей с жизнью и творчеством английского режиссера Питера Брука. Приводится обзор этапных постановок режиссера, новаторских опытов и поисков в области театра. Более подробно рассматривается и последняя постановка Брука, длящаяся 9 часов «Махабхарата», созданная по мотивам индийского эпоса, премьера которой состоялась в 1985 году на Авиньонском фестивале.

М. ОЧАКОВСКАЯ — Доминанта лучших постановок: национальная память (78)

Театральный критик, завлит Государственного русского драматического театра ЭССР Марина Очаковская делится впечатлениями о II Всесоюзном фестивале молодежных постановок в Тбилиси, в котором участвовало 20 театров из 12 союзных республик. На фестивале театры взаимно представляли постановки, адресованные своей молодежи, но это мероприятие не стало праздником новых открытий. Из пестрой программы фестиваля выдвинулись те постановки, в которых доминировали национальные истоки: «Пегий лес, бегущий краем моря» Ч. Айтматова в постановке Якутского драматического театра им. П. Ойунского, «Знак беды» В. Быкова — спектакль Государственного русского драматического театра Белорусской ССР, «Односельчане» М. Джапаридзе в Грузинском молодежном театре и «Роща и полей моих голоса» Р. Инанишвили в Телавском театре. Нашу республику представлял на фестивале Государственной кукольный театр постановкой «Удивительный крошка» И. Трулля /реж. Э. Спрыйт/.

Летние театральные воспоминания из Лиона К. Комиссарова (82)

В июне 1985 года во Франции в Лионе состоялась пятая международная встреча детских и юношеских театров (RITEJ — Rencontres Internationales Théâtre Enfance Jeunesse) в которой участвовал и режиссер Государственного моло-

дежного театра ЭССР, заведующий кафедрой сценического искусства ТГК К. Комиссаров. Он делится своими впечатлениями о спектаклях и коллоквиумах. Просмотрев выступления театральных трупп Бразилии, Голландии, Италии, Японии, Португалии, Швейцарии и Франции, К. Комиссаров считает, что на фестивале следующего года могла бы смело выступить какая-либо театральная труппа Советского Союза.

## МУЗЫКА

Т. СИЯТАН — Николаус Харнонкур (11)

Статья знакомит с одним из основателей новой исполнительской школы музыки барокко, ее выдающимся практиком (основателем и руководителем ансамбля «Concentus Musicus») и активнейшим идеологом Николаусом Харнонкуром, его исполнительской деятельностью и творческими принципами. В публикации ведется полемика с сомнительными толкованиями взглядов Н. Харнонкура, особенно с ложными пониманием т. н. требования «верности произведению».

Сокровищница мысли: НИКОЛАУС ХАРНОНКУР — Живой язык для необъяснимого (14)

Выдержки из воинствующих публикаций выдающегося современного исполнителя музыки барокко. Основной их целью можно считать новую по существу, во много раз более активную связь музыкантов и слушателей с произведениями, отдаленными от современности веками. Автор делает ссылку на острые противоречия в современной европейской музыкальной жизни, призывает отказаться от музыки как средства украшения и возродить бывшую функцию музыки в качестве одного из основных столпов жизни.

Л. НОРМЕТ — О «Калевале» как о музыке (20)

«Калевале» как эпосу свойственны отсутствие натуралистической конкретности, замедленное параллелизмами изложение мифических событий, вследствие чего из видов искусств музыка ближе к ней, чем драма или кино, балет ближе, чем опера. Ритм поддерживает сугестивность. Корни «Калевалы» как общего эпоса прибалтийских финнов проникают во времени в глубины нескольких тысячелетий. Чувствуются связи с великими культурами Дальнего Востока, охват эпоса космогоничен. В статье рассматриваются произведения многих эстонских и финских композиторов, вдохновленные «Калевалой», постижение в них духа и духовности эпоса.

В. ЛЕНСИН — Первой эстонской женщине-профессору — 100 (86)

2 мая исполняется 100 лет Сигрид фон Хоэршельман-Антропофф, которая в 1936 году стала профессором по классу фортепиано Таллинской консерватории. С 1919—1939 гг. она занималась в Таллине педагогической деятельностью и была концертирующей пианисткой, в настоящее время

проживает в Гамбурге, где несмотря на преклонной возраст выступает как пианистка в узком кругу.

---

## КИНО

**В. РУУС — «Л. Лайус — А. Ихо в пограничной зоне» (32)**

Рецензент фильма «Игры для детей школьного возраста», /сценарист М Шептунова, режиссер Л. Лайус, сорежиссер и оператор А. Ихо, композитор Л. Сумера, музыканты Л. Саарсалу, Т. Паулус; «Таллинфильм 1985/, посвященного современной теме, сопоставляет картину с молодежным романом 60-х годов «Мачеха» /С. Раннамаа/, послужившим основой фильма. За документальным стилем картины ощущается символика пространства и света; наряду с натуралистического склада жизнью открытое авторское отношение в фильме передает импровизационная джазовая музыка. В. Руус считает фильм удавшимся во всех отношениях и делает вывод: так как эстонская кинематография до сих пор была открыта для других видов искусств, то назревает процесс проникновения киноискусства в прочие виды искусства.

**Т. ТООМЕТ, Я. КАПЛИНСКИ — «Запутанный моток пряжи Каролины, или сказка, как мы ее понимаем» (55)**

Рецензия на детский фильм «Серебряная пряжа Каролины» /сценаристы Х. Мурдмаа и В. Коржец, режиссер Х. Мурдмаа, оператор А. Ихо, композитор О. Эхала, в главных ролях К. Багала, М. Вейнмани; «Таллинфильм» 1984/, получивший приз на Всесоюзном кинофестивале «Сказка» /1986/. Авторы считают, что этот фильм, несмотря на некоторое тяготение к аттрактивности, отражает тенденцию отказа от сюжета, несущего идею, органичиваясь внешними эффектами, тенденцию, свойственную эстонским детским художественным и телевизионным фильмам последнего времени. «Серебряная пряжа Каролины» строится по существу на номерах реву, слабо связанных между собой, что ведет к псевдосказачной бутафорности. Следование эпическим законам истории, сложившейся классической сказки, кото-

рые сформулировал А. Орлик, пошло бы на пользу рельефности и четкости композиции такого рода фильмов.

**Т. САРВ — Возможности немого диалога (60)**

Рецензия Т. Сарва на фильм Э. Скола «Бал» имеет полемическую направленность: может ли танцевальный зал как таковой служить плоскостью для крупных обобщений.

**Л. ЛЕЭЗИ — «Эспри французов глазами итальянца» (62)**

Рецензент видит в фильме Э. Скола «Бал» социальную эпопею, где исторический процесс изменения музыки и костюмов тесно взаимосвязан со статической режиссерской концепцией пространства и человека. Автор рецензии анализирует роль текста песен в гуманистически-универсальной концепции фильма, подчеркивая французский дух «Бала».

---

## РАЗНОЕ

**Отвечает ЭЛЬДОР РЕНТЕР (5)**

Главный художник ГАТ «Эстония», народный артист ЭССР Эльдор Рентер говорит о театральных впечатлениях своего детства, учебе в художественном институте, первых работах по сценографии. Работа Э. Рентера всегда была связана в основном с оформлением постановок музыкального театра, кроме «Эстонии» он работал и в театрах Вильнюса, Риги, Каунаса и др. В интервью художник говорит и о сложностях своей работы: несовершенстве сценической техники, нехватке профессиональных художников-декораторов и пр. Беседу вел К.-А. Пуйман.

**М. КАНАСААР — Костюм и миф. Голливуд 30-х годов (96)**

Коммерческий кинематограф Голливуда 30-х годов усматривал в костюме важный визуальный компонент, ритуальное одеяние, призванное различать звезды от обыкновенных смертных, создавать миф. Экстравагантные одежды, насыщавшие развлекательные фильмы вплоть до гротеска, служили инструментом воздействия на зрителей и отражали в своем роде создавшее их общество, его вкус и стиль.

---

**Адрес редакции:**

Эстонская ССР,  
200090 Таллин, п/я 51

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. APRIL 1986

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.S.

## THEATRE

J. VILLER. The leading article (3)

M. VISNAP. Who does whom an injustice? (43)

The reviewer discusses the interpretations of two works by Ibsen in our theatres: *Ghosts* in the State Youth Theatre of the ESSR (directed by M. Unt) and *Nora (A Doll's House)* in the Ugala Theatre in Viljandi (directed by V. Saldre). Both of these productions have one common characteristic — they lack the clarity of interpretation and the precision of direction, although on the surface they seem to be artistically whole. The directors have tried to offer a new interpretation of Ibsen's works, but, strangely enough, these prove to be at variance with Ibsen's texts. This has triggered a heated discussion among our theatre critics about Ibsen's plays, but not productions.

Who's who? PETER BROOK (68)

Boris Kagarlitsky presents the life and work of Peter Brook, British theatre and film director. A survey is given about the landmark productions by the director, his theatrical experiments and searches. The author reviews in more detail the latest production by Brook, the 9-hour-long *Mahabharata*, made on the basis of the Hindu epic, which had its premiere on the 1985 Avignon festival.

M. OCHAKOVSKAYA. The dominant feature in the best productions: national memory (78)

Marina Ochakovskaya, theatre critic, literary director in the State Russian Drama Theatre of the ESSR gives her impressions about the 2nd Soviet Theatre Festival of productions for the young people, Tbilisi 1985, in which 20 theatres from 12 union republics participated. The theatres presented works meant to appeal to young people, but this event was not a celebration of new discoveries. From a widely varied festival programme one could single out only some productions and those had a strongly national basis: T. Aitmatov's *A Spotted Dog Running at the Seaside* from the Yakut F. Ojinsky Drama Theatre, V. Bykav's *A Sign of Distress* from the Byelorussian State Russian Drama Theatre, M. Dzhaparidze's *The Villagers* from the Georgian Youth Theatre and R. Inanishvili's *Sounds from My Forests and Fields* from the Telav Theatre. Estonia was represented by the State Puppet Theatre with I. Trull's *A Wonderful Babe* (directed by E. Spriit).

K. Komissarov's theatrical recollections from Lyon in summer (82)

In June 1985 the International Festival of Children's and Youth Theatres (RITEJ) was held in Lyon, France. K. Komissarov, director of the State Youth Theatre of the ESSR and Head of Drama Department of the Tallinn State Conservatoire gives his impressions about the performances and colloquies. Having watched the performances given by Brazilian, Dutch, Italian, Japanese, Portuguese, Swiss and French theatrical companies, K. Komissarov concludes that one of Soviet

theatres could also participate in the festival next summer.

## MUSIC

T. SITAN. Nikolaus Harnoncourt (11)

An introduction of Nikolaus Harnoncourt, one of the creators of a new school of Baroque music performance, an outstanding practitioner (the founder and leader of the Ensemble Concentus Musicus), an energetic advocate of the new ideas. His work as a performer and the principles which guided him are discussed here. Also, some of the misinterpretations of N. Harnoncourt's views, especially that of the concept of *werktreue* (fidelity to the composition) have been taken under critical evaluation.

The treasury of thought. NIKOLAUS HARNONCOURT. A vivid language for describing the indescribable (14)

Excerpts from militant writings of N. Harnoncourt, a distinguished modern performer of Baroque music. In those writings he seeks an essentially new, more active relationship of musicians and audiences to music distant in time to modern man. He refers to sharp contradictions in modern European musical life, urges to give up the practice of music as adornment, to restore the former function of music as one of the main supports of life.

L. NORMET. Kalevala and music (20)

Kalevala, an epic, is defined by the avoidance of naturalistic reality, the slowing down of mythical action by means of parallelisms and it is, consequently, closer to music than drama or film, closer to ballet than to opera. Its rhythm induces suggestiveness and enchantment. The roots of Kalevala as the common epic of the Baltic-Finnic people go back to the depths of several millennia. The links with the great cultures of the Far East are discernible, the grasp of the epic is cosmogonic. The article deals with many compositions by Finnish and Estonian composers inspired by Kalevala and the reflection of the spirit and mentality of the epic in them.

V. LENSIN. The first Estonian woman professor — 100 (86)

On 2nd May Sigrid von Hoerschelmann-Antropoff will celebrate her centenary. In 1936 she became Professor of piano in the Tallinn Conservatoire. She was active as teacher and concert pianist in Tallinn between 1919 and 1939, now resident of Hamburg, she is still, regardless of her advanced age, performing as a pianist to smaller audiences.

## CINEMA

V. RUUS. L. Laius and A. Iho in the borderland (32)

The reviewer who discusses the feature *Keep Smiling* (script by M. Sheptunova, director —



L. Laius, codirector and photography — A. Iho, music by L. Sumera, musicians — L. Saarsalu, T. Paulus, the Tallinnfilm studio, 1985) which portrays contemporary life, compares it with the children's book *Stepmother* (by S. Rannamaa) on which the film is based. Although documentary in nature, one can perceive the symbolism of space and light; the naturalistic reality and the introduction of improvisational jazz music connote an overt attitude of the authors. The reviewer thinks that the film is a success and concludes that, as Estonian film has always been open to other forms of art, the absorption of the motion picture into other arts is in the process now.

**T. TOOMET, J. KAPLINSKI.** *Caroline's skein of wool in a tangle or the fairy tale as we understand it* (55)

A review of the children's film *Caroline's Silvery Wool* (screenplay by H. Murdmaa and V. Korzhets, directed by H. Murdmaa, photography by A. Iho, music by O. Ehala, in the leading roles — Ch. Bagala, M. Veinmann; the Tallinnfilm studio, 1984), prizewinner at the Soviet Film Festival «A Fairy Tale» (1986). The authors think that, in spite of some fitful claims on attractiveness, the film shows a tendency present in Estonian films and television programmes for children in the last years not to develop the story line with its basic ideas but to restrict itself to glamorous effects. The film *Caroline's Silvery Wool* is made up of loosely connected revue acts which leads to a pseudo-fairy-tale-like meretriciousness. The observance of the epic laws of classical fairy tales, as put down by A. Olrik, would benefit the films by better outlining the plot so that it could be followed more easily.

**T. SARV.** *The possibilities of a silent dialogue* (60)

T. Sarv's review to E. Scola's film *Le bal* (1983) is polemic: is it possible to make sweeping generalizations from the level of a dancing hall?

**L. LEESI.** *French esprit in the Italian eyes* (62)

The reviewer looks at the film *Le bal* as a social epic where the historical changes of music and costume counterpoint to the director's static concept of space and man. The reviewer analyses the significance of lyrics in the humanistic and universal message of the film emphasizing the French character of the film.

---

## MISCELLANEOUS

**ELDOR RENTER** answers (5)

Eldor Renter, the People's Artist of the ESSR, chief designer of the State Academic Estonia Theatre talks about his theatrical experiences in childhood, studies in the Art Institute, his first commissions as a theatrical designer. E. Renter has mainly designed for musical productions. Apart from the Estonia Theatre he has worked in the theatres of Vilnius, Riga, Kaunas, etc. In the interview he also discusses some problems of his work: insufficiency of technology, shortage of trained scenic painters, etc. Interviewed by K. A. Püüman.

**M. KANASAAR.** *Costume and myth in the Hollywood of the thirties* (96)

The makers of Hollywood commercial films in the thirties regarded costume as an important visual component, as a ritual robe which distinguished stars from ordinary mortals, which created a myth. The gorgeous costumes which saturated the popular entertainment films up to the point of being grotesque were implemental for influencing the audiences, they reflect, in their own way, the society which had created them, its taste and style.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 14. 02. 1986. Trükkimisele antud 17. 03. 1986.  
Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,7. MB-03125. Tellimuse nr. 672. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.  
Sdano в набор 14. 02. 1986. Подписано к печати 17. 03. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,7. Заказ 672. MB-03125.

---

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Tallinn. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Tallinn, почтовый ящик 51. Нарское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Tallinn, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 15 500. Цена 75 коп.

«Ka kõige kommertslikumat osa filmitoodangust võib vaadelda kui maitse ja stiili peegeldust... Ei ole paremat peegelpilti ühiskonnast kui fantaasiad, mis ta endast loob, ja täiuslikumat illusiooni kui kino,» ütleb inglise kunstiteadlane Philippe Garner.

Kui 1975. aastal New Yorgi Metropolitan'i Kunstimuseumis avati staaride garderoobide näitus, kus eksponeeriti rahalistesse raskustesse sattunud stuudiote oksjonitelt filmifanaatikute kätte, erakogudesse ja muuseumidesse laiali pudenenud kostüüme, materialiseerus küllastajate pilkude ees osake hiljegaegade Hollywoodist. Kunagi kinolinal nähtud mustvalge illusioon osutus säravaks, hiilgavaks ja värviliseks (!) tõelisuseks. Luksus osutus ehtsaks. Ehtsad olid kallihinnalised brokaadid ja pitsid, polaar- ja hõberebased, soobli- ja tsintšiljanahad, jaanalinnu-sulgedest boad Mae Westi tualetil ja peenim pärlitikand Joan Crawfordi punasel kleidil. Häämmastadil peenelt töödeldud detailid ja finessid, millest kaamera kiretu silm oli üle libisenud, meisterlik käsitöökunst, mis vaid momendiks oli kaadrisse sattunud või hoopiski varjatuks jäänud (nagu ehtsad pitsid Greta Garbo Anna Karenina kostüümi alusseelikutel).

Hollywoodi kostüüm oli rituaalne rüü, mis pidi eraldama staare harilikest surelikest, looma müüti. 20.—30. aastate Hollywoodis ei hoitud kokku dollareid loomaks seda erilist atmosfääri, mida tavatsetakse iseloomustada sõnaga *glamour* — millele Websteri sõnaraamat annab (lühendatult) järgmise seletuse: «Maagiline võlu, nõiduslikkus, müstiline külgetõmbejõud... ahvatlev romantiline hurm, tabamatu nõiduslik sarm... ebahariliku füüsilise ja seksuaalse kütkestavusega isikupära...» Rõivaste maagilist mõju osati Hollywoodis ära kasutada juba esimestest tummfilmidest alates. Kostüümis nähti tähtsat visuaalset komponenti, mis peale karakteri iseloomustamise aitas luua ka soovitatavat emotsionaalset atmosfääri, ja seda mitte ainult filmis, vaid ka võtteplatsil. Mitmed stuudiote bossidest olid noorusel olnud käsitöölised: Mayer — kingsepp, Goldwyn — kindategija, Zukor — köösnar, nad orienteerusid hästi rõivastusküsimustes, tundsid publiku maitset, luksuse ja ekstravagantsi ahvatlevat mõju ning nõudsid seda režissööridelt. Hollywoodi meelelahutusfilmide illusoorne maailm oli groteskini küllastunud uhketest rõivastest, autodest ja luksuslikust kitsist, milles ületamatuks meistriks peetakse De Mille'i.

Stuudiod arendasid välja oma moetööstuse, kus õmbelkunst oli viidud perfektsuseni ja ületas isegi Pariisi *haute-couture*'i. Moejõuolust viimastest sõltumatu, lõi Hollywood oma stiili, milles pearõhk oli rõivaste fotogeenilisusel. Arvestati, et kui kostüümilt võtta värv ja kolmas dimensioon, siis peab selle tasa tegema dramaatiliste must-valge kontrastide ja dekoratiivsusega. Tummfilmide liialdatud paatosele vastavalt oli filmimood eklektiline ja ekstravagantne.

Staaride kostümeerimisel lähtuti sageli rõivastuse erootilisest printsipiibist, mille järgi riietuse peamisi eesmärki nähakse naise võimalikult ahvatlevaks muutmises. Alustanud jämedavõitu grimmiga Theda Baraga ja lõpetades kosmeetilised metamorfoosid läbi teinud rafineeritud Marlene Dietrichiga, andis Hollywood terve galerii erineva varjundiga meesteõrgutajaid. Meeldejäavamaks kinokostüümiks on peetud Dietrichi *femme fatale*'i kostüümi «Shanghai ekspressist» — tuhm must liibuv kreppkleit sätendava pärlitikandiga, süngelt läikivatest kukesulgedest kaunistused, nagu varjav loor, kindad. Ihaldusväärse naise alati mõjuv atribuutika on teatavasti sätendavad kalliskivid, karusnahad, suled, aga ka travestiahõngulised maskuliinsed vihmamantlid ning pidžaamad. Ja muidugi *make-up*. Iidsetest aegadest vaatemängude juurde kuulunud näomaaling-mask on paljutähenduslik visuaalne märk. Illusoorse lumma tehnoloogiat valdavad Hollywoodi jumestuskunstnikud löid omad maskid, kujundasid ja kultiveerisid erutavalt salapäraseid naisetüüpe. Stuudiod löid gigantse kosmeetikatööstuse, mis peale ilu etalonide andis miljonitele ilujanulistele naistele loendamatul hulgal erinevaid jumestusvahendeid, juustevärve ja pleegitajaid, valeripsumed ja -küüned ning veel palju muud. 30. aastate moežurnaalid kogu maailmas püüdsid analüüsida Hollywoodi filmikangelannade *glamour*'i, lahendada Garbo või Dietrichi nõidusliku sarmi saladust. Jääb ju siiani jumestuskunsti ületamatuks saavutuseks Garbo ebamaine *make-up* — «lumest mask... ühtaegu perfektne ja efemeerne» (Roland Barthes).

Praegu tundub, et tollane Hollywood teeb Läänes jälle ilma. 70. aastate ökoloogilise kriisi pleekinud džiiinidele ja luitunud maikadele vastandab 80. aastate keskpaiga mood elegantse rõivastusstiili — jällegi smokingites härrasmeeste ja sulgboades daamidega, androgüünidja travestiaga.



