

ENSV Kultuuriminis-
teeriumi, ENSV Riik-
liku Kinokomitee,
EiSV Heliloojate Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSV Teatriühingu
ajakiri



4 / 1982

juuli

I aastakäik

Esikaanel: XV üleilaulisel filmifestivalil
auhinnatud eesti küneste.
J. Rõõmuse foto

Tagakaanel: Eesti NSV rahvakunstnik
Heli Lääts.
J. Rõõmuse foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5,
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja Vallo Raun,
tel. 666-162
Vastutav sekretär Heino Kermik,
tel. 445-468
Teatriosakond Reet Neimar, tel. 445-468
Muusikaosakond Mare Põidmäe ja
Madis Kolk, tel. 443-109
Filmiosakond Jaan Ruus, tel. 443-109
Publitsistikaosakond Sirje Endre,
tel. 445-468
Keeletoimetaja Kulla Sisask, tel. 449-558

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

	AVAVEERG. <i>Alma Vaarman</i>	3
DIALOOG	MAAINIMEST KULTUURITARBLIJANA EI MAKSA ALAHINNATA. <i>Rein Elvak — Vallo Raun</i>	4
	EESTI NSV TEATRIÜHINGU VI KONGRESS	8
	SÖNAVÖTTE: <i>Karin Kask</i>	9
	<i>Ingo Normet</i>	12
	KONGRESSI OTSUS	16
	JÄRELMÖTTEID NIMETU KUNSTI KONKURSILT. <i>Paul-Eerik Rummo</i>	19
KES?	OLEG JEFREMOV	28
	FLAVA TEATRIAJALOO JÄLGEDEL. ALFRED REBASEST KÕNELEVAD: <i>List Lindau</i>	31
	<i>Ellen Lüger</i>	31
	DOMBRAHELIDE SAATEL. <i>Vallo Raun</i>	34
	NURMUHHAAN ZANTURIN JA TEMA LOOMING. <i>Mihhail Mišakov</i>	42
	XV ÜLELDLISE FILMIFESTIVALI AUHINNAD	48
	ÜKSI 58 VASTU. <i>Hagi Sein</i>	51
	«CORRIDA»: VAID VIIBE. <i>Rein Heinsalu</i>	56
	EESTI NSV KOORIÜHINGU ASUTAMISKONGRESS AVAKÕNE: <i>Gustav Ernesaks</i>	60
	KOORIÜHINGU JUHATUSE KOOSSEIS	62
	REGILAUUL JA TEATER. <i>Tõnn Sarv</i>	63
	PÄEVAPIILT: HELI LÄÄTS. <i>Sirje Endre</i>	70
PUBLIKATSIOON	MÕNEDEST WEBERNI HILISE LOOMINGUPERIOODI KOMPOSITSIOONITEHNIKA ISEÄRASUSTEST. <i>Rein Laul</i>	77
	NATALIE MEI <i>Mai Levin</i>	96



1940/41. hooaeg Tallinna Töölisteatris.
B. Lavrenjovi «Murrang». Lavastaja P. Põldroos.
L. Lindau (Tanja Berseneva) ja A. Rebane
(Godun).

Foto: Parikas

21. juuli 1940

Kui ma olin kolmeaastane, viis ema mind pritsimajasse. Seal pritsimaja seina peal oli üks lina ja selle lina peale tuli varsti üks kukulind. Ja see kukulind hakkas laulma «kuku sa, kägu, kuldalindu . . .» Mina mõtlesin muidugi, et laulab tõesti kägu, aga laulis hoopis üks inimene seal taga. Sellel oli nii suur mõju, et ma iga päev ajasin emale peale, et vii mind veel kord kukulindu vaatama.

Koolis mängisin kaasa N. Nekrassovi poemis «Külalapsed», mängisin seda kuueaastast poissi, kes koos isaga oma perele ülalpidamist teenib. Neist aegadest on möödas üle seitsmekümne aasta, aga ma mäletan kõike selgesti; ka sõnad, mida laval rääkisin, on peas, sest tegu oli sügava emotsionaalse läbielamisega, just sellega, mida kunsti vaatamine ja tegemine inimesele peab andma.

Et minust sai kommunist, selles on suur osa ka teatril. Lutheri vabriku rahvamajas töötas Tallinna Proletaarne Teater. Mitte ühtegi tükki ei jäänud mul seal vaatamata, ja ma mäletan ka, et saal oli alati puupüsti täis. Selles teatris ei mängitud mingit otsest agitatsioonirepertuaari, aga seal mängiti nii, et kui laval öeldi «jää liigub», siis terve saal ohkas — «revolutsioon läheneb». Sellest saadi niiviisi aru.

Tallinna Proletaarset Teatrit juhtis Julius Rossfeldt. Ta algas «Estonias» koos Paul Pinna ja Theodor Altermanniga, kuid soovides lavastada rohkem pahempoolset repertuaari, lahkus «Estoniast» ja asutas Lutheri rahvamajas oma teatri. Ta oskas oma teatriga just emotsionaalse mõju kaudu kasvatada poolkirjaoskamatuid tööliis selliselt, et pärast 1917. aasta Veebruarirevolutsiooni valiti J. Rossfeldt VSDTP Põhja-Balti Organisatsiooni esimeheks, meie mõiste järgi ju siis Eestimaa Kommunistliku Partei esimeseks sekretäriks, kuigi sellist parteid veel ei eksisteerinud. Julius Rossfeldt vaidles vastu, ütles, et ta pole poliitikategelane, kuid tööliised usaldasid teda tänu sellele kunstile, mida ta neile aastate jooksul näidanud oli, ning ta jäi sellele kohale kuni Jaan Anveldi ja Viktor Kingissepa saabumiseni Eestisse. 1917. aasta lõpuks oli Eestis 10 000 kommunisti ning ei saa eitada J. Rossfeldti ja tema teatri suurt osa selles, et neist inimestest olid kommunistid saanud.

Praegu käin ma teatris ja nagu alati otsin sealt kommunisti. Otsin teda lavalt ja otsin teatritegijate hulgast. Parteipiletiga inimesi on meil palju, kuid minu jaoks need mõisted ei kattu, sest kommunist peab ka lavalt kasvatama kommuniste, nagu tegi seda J. Rossfeldt. Tõelist kommunisti ja revolutsioonilist teemat on meil laval aga väga vähe. Mulle tundub, et Kalju Komissarov ja Raivo Trass on kommunistid. Aga ka nende puhul saan ma sellest rohkem aru nende kõnesid kuulates kui etendusi vaadates. Nägin hiljuti «Optimistlikku tragöödiat», mis on kaheldamatult õnnestunud lavastus. Kuid, et teatrist aru saadaks, peab Komissarov lugema tegevusele vahele ajaloolisi tekste, ta teeb seda väga hästi ja toob ajastu esile. Mina nägin «Optimistlikku tragöödiat» aga Tairovi lavastuses Alice Kooneniga peaosas ja seal polnud vaja midagi seletada, kõik said aru ja vaatasid hinge kinni pidades, kuidas Komissar, kelles ka meie nägime Larissa Reisnerit, oma raske ülesandega hakkama sai. Tükk elu oli lavale toodud. Nüüd me aga tõestame, et kommunistid on inimesed, ja selleks näitame Komissari armuvahekorda Alekseiga, mis ajaloolise tõe seisukohalt on täiesti vastuvõetamatu, sest sel hetkel sõjavangis nii käitudes oleks Komissar kaotanud igasuguse autoriteedi. Aga kommunist seepärast ongi kommunist, et ta mõtleb eelkõige neile inimestele, kelle saatuse eest ta vastutab.

Meil miskipärast kardetakse olla poliitilised, näidata laval tõelisi kommuniste, seda eriti tänapäevanäidendites. Rahvas tahab näha kommunisti mõtte maailma ja tema ausat võitlust parema elu eest, mitte aga ainult inimest, kes parteipiletit taskus kannab.

Revolutsiooniveteran ALMA VAARMAN



«MAAINIMEST KULTUURITARBIJANA EI MAKSA ALAHINNATA,» ütleb Rein Elvak.

V. Raun (ajakirja «Teater. Muusika. Kino» peatoimetaja asetäitja): Kui täpne olla, siis mõtte selleks jutuajamiseks olen saanud teilt endalt. Kunagi aastate eest, kui ma Kultuuriministeeriumi ülesannetes Viljandi rajooni klubielu püüdsin analüüsida, ütlesite te «äie õigusega, et kultuurimaja enda tegevus on ainult kultuuritöö üks tahk, ja alati mitte kõige olulisem. Kuidas siis iseloomustada tänapäeval ühe rajooni kulturielu? Kas nn. keskmisel viljandlasel on küllaldaselt võimalusi kultuurist osasaamiseks? Millised on siin tugevad, milles nõrgad küljed? Kuipalju see protsess on juhitud keskselt?

R. Elvak: (EKP Viljandi Rajoonikomitee esimene sekretär): Näete, küsimusi tekib hulgaliselt. Ja hea meelega lisaksin ma mõned veel juurde. On ju tegemist mõnevõrra uudse vaatenurgaga, rajooni kulturielu kompleksse vaatlusega. Kahjuks peame täna veel leppima empiiriliste hinnangutega, teaduse konkreetset abi meil pole.

Ma alustaksin kultuurse inimese mõistest. Ammustel aegadel peeti traditsioonilises mõttes ümbruskonnas kultuurseks meheks inimest, kes 10—15 km maha astus, et pilli mängida või kooris laulda. Tänapäeval sellest suurt ei aita, pealegi kultuurikanaleid on märgatavalt rohkem. Mõtlesin siin kultuurist osasaamist n.-õ. laias plaanis: filharmoonia- ja taidluskontserdid, kohalike muusikakoolide tegevus, meie suurüritused, nagu «Sakala» peotantsuturniir jmt. Aga kuidas mõõta Tallinna ja Tartu teatri- ja kontserdikülastuste, raadio ja televisiooni osa ja mõjujõudu? Meie käsutuses on ainult kõige üldisemad andmed. 70. aastate keskpaiku tuli vabariigis ühe perekonna kohta keskmiselt 1,9 raadiot, 90% perekondadel on televiisorid, pooltel vabariigi elanikest heliplaatide või magnetofonilintide kogu... Aga praegu ei oska me veel öelda, kas kinode külastamine väheneb veelgi, kui televiisorite kvaliteet paraneb, kui saatet muutuvas paremaks ja kogu meie maa läheb üle värviteleviisiooni vaatamisele, samuti ei tea me veel kindlalt väita, kas riiklike raamatukogude vajadus väheneb seoses sellega, et meie kodudes on väga paljudel soliidsed, sisukad raamatukogud või kuidas on omavahel seotud kollektsionääride arvukuse suurenemine ja muuseumide külastatavus. On selge, et tehnika areng annab juba lähemas tulevikus inimeste

kätte vahendeid, mis nende kultuurikonkakte suurendavad kodust välja minemata (näiteks filmide, näidendite, kontsertide videosalvestused kassetidesse, mida soovi korral saab vaadata-kuulata). Kas me oskame kuigi kindlalt öelda, missugune mõju kõigel sellel inimesele on?

V. R.: Näete, küsimusi tuleb üha juurde. Püüaksime ehk meie jutujamist natuke piirata, arutleda selle üle, mis määral ühes rajoonis kultuuripakkumised ja -vajadused vastavuses on, mis määral tänane viljandlane võib osaleda kultuuriprotsessis.

Selleks, et endale selgeks teha, kas viljandlasel on kuhugi minna, püüdsin välja uurida kõik tuleva nädala kultuuriüritused. Ja pean ütleva, et see üllatas mind heas mõttes mitmeti. Peale kinode, oma teatri ja Riikliku Nukuteatri etenduste külastamise võib kuulata kammer- ja puhkpilliorkestrite kontserte küllalt nõudliku kavaga, laulavad TPI kammerkoor ja Vello Orumets, «Ugalas» on Juhan Muksi maalinäitus, allvee-klubi «Triton» demonstreerib oma filmiprogrammi (kavas 11 filmi klubi ekspeditsioonidest, sealhulgas ka esimene allveemängufilm «Hobi»). Ja kuigi üksikürituste taset ja õnnestumisi ei oska ette ennustada, tundub, et on tekkimas valikuvõimalus.

R. E.: Lisaksin siia mõned arvud, mis annavad sellele tähelepanekule tausta. Kõigepealt meeldetuletuseks: rajoonis elab 68 tuhat, linnas 22 tuhat inimest. Aasta jooksul oli meil 994 000 kinokülastust, filharmoonia andis kontserte 31 000 kuulajale, kultuurimajade üritustel käis 633 000 inimest... Loomulikult ei või siin lubada mehaanilist liitmist ja jagamist, inimeste kultuuriaktiivsus on veel väga erinev. On inimesi, kellel on huvi kõige vastu, keda jätkub kõikjale, on inimesi, kes jäävad kunstide mõjusfäärist täiesti välja. Aktiivsed mõistavad kunsti spetsiifikat, esitavad talle suuri nõudmisi, passiivsed lepivad meelelahutuslikkusega, ajaviitelisusega. Me peame tegema tööd selles suunas, et kõik inimesed jõuaksid kunsti juurde, muutksid tema suhtes aktiivseks, nõudlikuks. Et nad mõjutaksid kunsti ja kunst mõjutaks

V. R.: Ma lugesin veel kord üle 1966. ja 1973. aastal läbiviidud küsitluste vastused, mis annavad küllaltki hea pildi elanikkonna kultuuriaktiivsuse üldisest suurenemisest. Kui 1966. aastal käis kinos üks-kaks korda kuus või sagedamini 50,3% küsitlenuist, siis 1973. aastal käis sama sagedusega kinos juba 68,5%. Kui pool küsitlenuist 1966. aastal üldse ei käinud teatris või külastas seda vaid üks kord aastas, siis 1973. aastal oli selliste inimeste osatähtsus langenud ühele kolmandikule. Samuti tõusis aktiivsus ka kontsertide suhtes. 1966. aastal pool küsitlenuist üldse ei käinud kontsertidel või käis seal harva, 1973. aastal aga oli selliseid inimesi ainult 39%. Teadlased väidavad, et tulevikus suureneb vajadus vaimse kultuuri väärtuste järele järsult, kusjuures ühelt poolt küll laieneb inimeste kultuurihuvide diapason, teiselt poolt aga süveneb, muutub põhjalikumaks huvi üksikute kultuurinähtuste vastu, sealhulgas ka teatri-, muusika-, filmikunsti vastu.

R. E.: Ma alustaksin teatrikunstist kui momendil kõige aktuaalsemast meie rajoonis.

Mõne aja eest, kui «Ugala» peanäitejuhina asus tööle keskmise põlvkonna võimekamaid lavastajaid Jaan Tooming, pöördus teater näoga nõudlikuma publiku poole. Meie teatri lavastuste vastu on tekkinud suur huvi, siia sõidetakse isegi Eestimaa kõige kaugematest nurkadest. Kui aga küsida, mida teatrikeele uuendamine endaga kaasa on toonud, siis sellele üheselt vastata ei saa. On inimesi, kellele meie teater meeldib järgitult, on neid, kes rahul pole. Kui me tegime parteiaktiivi seas küsitluse, siis kiitvad ja lairvad vastused jagunesid umbes pooleks. Siit koorub välja üks mõte, mitte küll uus ja esmavastuslik — publik on laia nõudlusega, on nii- ja naasugused inimesed ja kõike seda peab teater arvestama, kui ta tahab edukalt tegutseda. Ju on õigus neil, kes väidavad, et meie teatri repertuaar on natuke liiga üksluine või et lavastajad on end kordama hakanud, teatavad võtted korduvad lavastusest lavastusse. Nähtavasti ei tohi vaataja kasvatamise juures unustada, et ta tahab ka laval näha seda elu ja neid probleeme, milles ta elab ning et

dioloog...

mõnikord on hea naer kõige parem abiline — eriti enne või pärast pingelisi põlutoid. Aga kõige olulisemaks peaksir seda elevust, mis viimastel aastatel teatri ümber on tekkinud. See ongi alusmüür, millele võib ehitada edaspidise.

V. R.: Ma ei tea, kas te meelega või kogemata ei nimetanud üldse uut teatrihoonet...

R. E.: Jah, muidugi, teatrihoonest on meie raioonis juttu palju. see on omakorda elevust suurendanud. Aeg on muidugi liiga lühike selleks, et veendunult öelda, missugune tähtsus on uuel hoonel laiemas plaanis: ei ole ju veel harjutud suuremate lavamootmetega, ei osata täielikult rakendada rikkalikku lavatehnikat. Aga et võimalused on endisega võrreldes tohutult paremad, on ilmselge. Ja peale muu saame seda hoonet kasutada rajooni suurürituste tarbeks, fuajees kunstinäitusi korraldada...

Teame ka seda väga hästi, et paar esimest aastat käiakse eelkõige maja vaatamas. Ega seegi pole paha: ehk mõnest juhtulijast saab sedasi veel tõsine teatris käija. Peaasi, et elevus teatri ümber kunagi ei kaoks.

V. R.: Muusikaelust rääkides tahaksin alustada kurvast kogemusest: hiljuti kuulasin siin Viljandis pooltühjas saalis väga huvitavat sümfooniakontserti.

R. E.: Jah, süvamuusika osas on ineil veel palju mõelda. Küllalt on räägitud sellest, et üldhariduslikes koolides on muusikaline kasvatus ebapiisav. Viljandi Muusikakool on tubli, aga ka sellest ei jätku. Mõtlesime siis ühiselt hakata ette valmistama muusikakuulajaid. Kasutame ära oma šeflussidemeid Heliloojate Liiduga. Meie rahvaülikoolis esinevad kvalifitseeritud lektorid, heliloojad... Otsustasime kontserdisaalis restaureerida vana Jaani kiriku, on ju muusika esitamiseks vajalik hea akustika, eriline miljöö...

Muuseas, Heliloojate Liiduga on meil laialdased sidemed. Kui te «Sirpi ja Vasarat» vaatasite, siis nägite, et koos kuulutasime välja Viljandi-teemaliste laulude võistluse. Usume, et saame sealt ka mõne niisuguse populaarse laulu, mida seltskondades «Viljandi paadimehe» kõrval laulma hakatakse.

V. R.: Suviti olen sattunud mõnel puhul ka Viljandisse ja mul on mulje jäänud, et Lossimägedes korraldatakse küllaltki palju vabaõhukontserte.

R. E.: Jah, filharmonia on meil nobe käima, üksnes eelmisel aastal andis ta 90 kontserti, räägitakse, et meil olevat hea publik. Kuid siin on ka omad probleemid. Mõnikord on kontserdid läbi mõtlemata, püütakse menu saavutada odavate, labaste vahenditega. Eriti käib see märkus kontsertide sõnalise osa kohta. Ilmselt tuleb meil veel rangemalt jälgida kontsertide ideelis-kunstilist taset ja iga pretensiooni puhul nõuda konkreetset vastust, et kunstnikud mõistaksid: maainimest kultuuritarbijana ei maksa alahinnata.

V. R.: Kui kontserdikogemus oli mul kurb, siis üllatas suur järjekord India filmile. Kas te olete selle üle mõelnud, milles on India ja araabia melodraamade tohtu menu? Ja milline tundub selle kõrval Eesti filmide populaarsus?

R. E.: Kõigepealt alustaksin sellest, et ega need India ja araabia filmid alati nii pahad asjad olegi, kui arvata tavatseme. Võib-olla selline inimeselähedus, sentimentaalsus, melodramaatilisus koos oma obligatoorse õnneliku lõpuga täidab ka oma ülesande, kui sinna sisse pole liialt vägivaldaga ega kõrgseltkonna pettesära topitud. Vähemalt pole ma kuulnud, et need filmid oleksid midagi halba teinud või mingisugust arutelu esile kutsunud. Nendele mustvalgetele kangelastele elatakse hooga kaasa ja nad unustatakse ruttu. Muidugi hoopis olulisem on, et filme, mida peame sotsiaalselt kaalukaks, olulisteks, käidaks vaatamas ja et need pakuksid ainet hilisemateks arutlusteks. Kui ma vaatasin meie kinovõrgu andmeid — aga me oleme veel selline õnnelik rajoon, kus kinokülastus on küllaltki tihe —, leidsin ootuspäraselt, et meie oma filmidest on viimasel ajal kõige menukalt läinud «Kõrboja peremees». Ta on meie rajoonis olnud ekraanil juba 88 korda. Samas aga «Ideaalmaastik», film, mis peaks maainimest erutama ja mille kunstilist taset pärjab üleliidulise filmifestivali preemia, on poole vähema menuga. Miks, ei oska ma vastata. Oletan ainult, et siin mängib oma osa ka reklaam, õigemini, reklaami 6

halb olukord. Kui «Kõrboja peremeest» raamatuna hästi tuntakse, nii et erireklaami vajagi pole, siis «Ideaalmaastiku»-taoliste filmide puhul peaks inimestele täpsemalt teada andma, mis filmiga tegemist on, milised temale huvi pakkuvad probleemid seal on. Siin pole üksnes probleem niivõrd šabloonses kinokuulutuses, kuivõrd selles, et inimesi kinno minekuks häälestada. Miks mitte klubide ja raamatukogude töötajad ei võiks teha hiljem filmi arutelu, pealegi kui seda aega tundvaid inimesi küllalt ka kohapeal on. Sest parim reklaam on ikka see, kui sulle hea tuttav ütleb: mine täna kinno, see film on sinu jaoks.

V. R.: Kui lõpetada rajoonisese kultuurieluga, lähtuksin ma jälle teadlastest, kes ütlevad, et linna- ja maaelanike kultuuritase küll ühtlustub, aga maaelanikel on suurem nõudlikkus enese vastu. 1966. aastal näiteks ei olnud rahul oma kultuurialase aktiivsusega 15,3% küsitletud linlastest, 35,3% maaelanikest ja 40,7% maakeskuste elanikest. See näitab, missügused potentsiaalid meil veel on...

R. E.: Jah, tõepoolest, seda suurema nõudlikkuse rahuldandmist me peamegi kogu aeg silmas. Viljandi linnas andsime «Ugala» endise hoone noorte käsutusse. Siin peaksid leidma tulevikus tegevust lapsed mudilastest keskkooli lõpuklasside õpilas-

teni, kusjuures noortemaja on võimalik külastada mitte ainult õhtul, vaid ka päeval. Oleks vaja, et seal toimuksid pidevalt mingid üritused, oleks statsionaarne diskoteek. Regionaalne juhtimine on muutnud kultuuritöö rajoonis konkreetsemaks, sisukamaks, on tekkinud ühtne regiooni kultuurivaim. Võrtsjärve mängud on rahvatraditsioonide taaselustamine, kuid hoopis mingil uuel sisulisel ja vormilisel tasandil. Mängude žüriisse on õnnestunud kaasata vabariigi väljapaistvaid kultuuriinimesi (Toomi, Kõrver, Sööt, Kaldoja — kui esimesi pähetulnud nimesid reastada). Kasu on kahepoolseks kujunenud: professionaalsete kunstiinimeste märkused ja analüüs on isetegevuslastele suuresti abiks olnud ja samas on kunstirahval omakorda võimalus tutvuda ka nn. reataidlusega, nende repertuaarinõuetega.

Professionaalne ja isetegevuslik kunst on minu jaoks eri kääripooled, ühe nähtuse eri küljed. Lähtub ju nende omavaheeline suhe V. I. Lenini kuulsast formuleeringust: «Kunst kuulub rahvale. See peab olema nendele massidele arusaadav ja nende poolt armastatud. See peab ühendama nende tunded, mõtted ja taht, ajendama neid. Ta peab neis äratama kunstniku ja neid arendama.» Kui me räägime, et rajoonis on 13 tuhat isetegevuslast, siis see tähendab eelkõige, et nad on kõige aktiivsem, ettevalmistatum publik. Kõige nõudlikum osa publikust.



Kongressi vaheajal on jutuhoos Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimees Johannes Käbin ja NSV Lüüdu rahvakunstnik Kaarel Ird.

8. ja 9. aprillil 1982. aastal peeti Tallinnas Eesti NSV Ülemnõukogu istungite saalis Eesti NSV Teatriühingu VI kongress. Kongressile oli valitud 224 delegaati, kes esindasid ühingu 1124 liiget. Kongressi avas vanim delegaat, Eesti NSV teeneline kunstitegelane Karl Ader. EKP Keskkomitee tervituse Eesti NSV Teatriühingu VI kongressile luges ette EKP Keskkomitee sekretär R. Ristlaan. Kongress kuulas ära ETÜ juhatuse esimehe, NSVL rahvakunstniku K. Irdi ettekande ENSV Teatriühingu tegevusest aastail 1977—1982 ning ETÜ edaspidistest ülesannetest NLKP XXVI kongressi suunistest lähtudes. ETÜ revisjonikomisjoni aruande esitas komisjoni esimees A. Kalvo. Läbirääkimistes osalesid K. Kask, I. Normet, A. Luukas, M. Palm, V. Laptev, G. Kilgas, A. Mikk, E. Trass, E. Vetemaa, E. Klas, V. Päi, M. Tunnel, V. Gurjev, H. Kalda, E. Treier, M. Bruns-Zahharova, U. Järvela, J. Allik, E. Link ja J. Lott. Kongressil arutati läbi ja kiideti heaks Eesti NSV Teatriühingu põhikirja tehtavad parandused. Kongress võttis vastu otsuse ja valis 56-liikmelise ETÜ nõukogu ning 8-liikmelise revisjonikomisjoni. Kongressil viibijad võtsid vastu tervituskirja EKP Keskkomiteele.

Eesti NSV Teatriühingu VI kongressi töös osalesid seltsimehed K. Vaino, J. Käbin, V. Klauson, N. Johanson, R. Ristlaan, M. Pedak, L. Sišov ja D. Visnapuu; Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimehe asetäitja M. Vannas, Eesti NSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitjad A. Green ja A. Tregubov, EKP KK kultuuriosakonna juhataja O. Utt ja Eesti NSV kultuuriminister J. Lott.

KARIN KASK:

Viis aastat pole teatrielus eriti pikk aeg, kuid meie Teatriühingu viimaste kongresside vahe on olnud üpris sündmusterikas. Seljataha jäetud tegevusaastais võib eristada suuremgi tähendusega nihkeid, muutumisi. Olulisemad neist on seotud teatrielu avaramas pildis toimuvate muutuste ning teisene- mistega. Need hõlmavad niihästi Nõukogude Liidu teatreid kui ka Euroopa progressiivseid truppe.

Seitsmekümnendate aastate teine pool, eriti aga kätte jõudnud kaheksakümnendad on toonud päevakorrale vajaduse kõnelda selgelt ja kompromissitult eetilistel, sotsiaaleetilistel ja sotsiaalfilosoofilistel teemadel. Mure inimese pärast on kasvanud mureks inimkonna saatuse pärast. Gelmani, Šatrovi, Rasputini näidendite levik paljudele rahvuslikele lavadele niihästi Nõukogude Liidus kui ka väljaspool, nende rohke külastatavus, kuid niisamuti Peter Weissi «Uue protsessi» hiljutine esmaetendus Stokholmi Kuninglikus Draamateatris kirjaniku enese lavastuses ja sellele osaks saanud elav reageerimine iseloomustavad kunsti südamehäält, mis astub välja üldiste ja ühiste pahede vastu, inimest ohustava hädaohu vastu. Ent sotsiaalne probleemikäsitus ei avaldu seejuures enam publitsistliku teravdatuse kaudu, nagu oleme harjunud, vaid tunnusjooneks on psühholoogiline mängutäpsus ning tihe mõtestatus. Ka teatraalse mängulaadi võtteid ja metafoorsust rakendatakse sotsiaalkriitilistes teatrikõnelustes. Sõjaohu, inimestevaheline ebavõrdsus, miljonid nälgivad inimesed maailmas peaksid mõtlema panema iga maa teatri. Aeg pole kitsaste eksperimentide jaoks. Peaksin öeldut seitsmekümnendaist aastaist kaheksakümnendaisse liikunud teatri olulisimaks tunnusjooneks.

Teiseks oluliseks tunnusjooneks, mis on eristatav Teatriühingu kongresside vahelises tegevuses, on eesti lavakunstnikkonnas toimuv teisenemine: senine noorem põlvkond, kes alustas oma tulekut kuuekümnendate aastate



Karin Kask

algust nimme teatraalse, vaatajaga otsekontakti pürgiva mängulaadiga, on jõudnud keskikka. Tähelepanuväärset on end hakanud avaldama tänased kahekümnesed. Neid võime leida Teatriühingu aastapremia saajate hulgas, nad on teeninud kõrgeima tunnustuse oma eakaaslastest teatrikülastajatelt — nad on äratanud huvi enda vastu. Ma mõtlen siin ennekõike «Makarenko koloonia» ja «Oleme 13-aastasend» lavastusi. Keskkoolide viimaste klasside õpilased ja ka üliõpilased nimetavad just neid meeldinute hulgas kõige sagedamini.

Võikski öelda, et sotsiaalkriitiline hoiak on meie teatreist kõige järjekindlamalt avaldunud Riiklikus Noorsooteatris. Mitmete lavastuste ümber on tekkinud poleemilisi arutlusi. See aina kinnitab teatrikülastajate huvi asja vastu. Sotsiaalse ja psühholoogilise käsitluse õnnestunud seostumisenähtaks inimese esile tõsta ka K. Komissarovi lavastatud «Optimistlikku tragöödiat». Peaksin seda üle paljude aegade trupi tähelepanuväärseks eneseületamiseks, loominguliseks kokkuvõtmiseks. Küllap on omajagu õigust ka neil, kes leiavad puudusi psühholoogilise teksti valdamises. Kuid igal juhul on tegemist tänapäevaseks kõlava lavastusega, milles sotsiaalne telgjoon seostub sügavalt inimlikuga, igas üksikus läbielatudga.

Kui lugeda ankeetküsitluste korras saadud vastuseid abiturientidelt, üliõpilastelt, töötavalt noortelt nende teatrihuvi kohta, siis ilmneb, et ühes ollakse üksmeelsed: ennekõike vajatakse

teravate nüüdisprobleemide käsitlemist ja mõttepinget. Kuid on ka neid, kes eelistavad tegelaste hingeellu süüvivat kunsti, teisi, kes vajavad põnevust, naeru ja nalja. Võiksime öelda, et noortele suunatud etendused peaksid olema tõeliselt noored.

Probleemiks on jäänud noormeeste osatähtsus publiku üldpildis, moodustades etendusest olenevalt 20—30%. Kõige huviäratavamaks lavastuseks on olnud varasematest aegadest A. Manni instseneeringu järgi valminud «Protsess», hilisematest lavastustest «Makarenko koloonia». Kuid olgu meenutatud sedagi asjaolu, et teatrihuvi on noorukite meelishuvide pingereas alles viienadal kohal. Esikoht kuulub popmuusikale, seda ka suure osa neidude puhul. Pole siis ime, et «Vanemuises» etendunud R. Kangro — A. Valkoneni rock-opper «Põhjaneitsi» oli eelistatavamaks lavastuseks niihästi noormeestele kui ka neidudele. Miks ei võiks meie muusikateater olla tähelepanelikum nende noorte vastu, kes huvituvad seda liiki lavastustest? Seda enam, et meie teatrid ei tule opereti kui rohkearvulisele vaatajaskonnale suunatud žanri heatasemelise esitusega hoopiski mitte toime. Ja seda juba pikemat aega.

Oma ühiskondliku hoiaku aktiivsusest on Noorsooteater lähemal «Vanemuisele» kui Tallinna Draamateatrile. Sotsiaalses tundlikkuses jääb nüüdki ületamatuks Kaarel Ird, kelle lavastatud «Ma langesin esimesel sõjasuvel» mõjub niisama unikaalsena sõjateema käsitluses nagu Juhan Peegli algteoski. «Vanemuise» vana hoone ovaalsaali ekspressiivsete intiimlavastuste staadiumist on väljunud E. Hermaküla — tõi küll, õnnetust hoone põlemisest kiirendatuna. Kuid arvata võib, et ta oleks jõudnud avaramale lavapinnale varem või hiljem ka üsna iseendastmõistetava arenguprotsessi tulemusena. Niihästi «Südamevalus» kui ka «Puntila»-lavastuses on olulisim tõlgenduse kaasaegne mõtestatus. Sotsiaalne rõhuasetus, eilsest nüüdseks muutunud südamevalu ühiste tegemiste (ja tegemata jätmiste) pärast on kummaski olulised. Uudne on J. Toominga loomingus «Musta mandri kasupoeg». Vaimsus läbi eetilise prisma

mõjub oma toimelt niisamuti tugeva sotsiaalse laenguna, mis suunab-tõukab küsimusi asetama iseendale. Need on tänases ajas aktiivsed lavastused. Neis on brechtlikku hoiakut, ehkki see ei pruugi olla lavastaja enese teadlik kavatsus. Praegusaeg eeldab rohkem kui kunagi varem südametunnistuse ja mõistuse liitu.

Tallinna Draamateatri parimad lavastused mõeldavad psühholoogilise inimesekäsitluse sügavust. Nad jätkavad Panso-aegse Draamateatri parimaid traditsioone. See on hea. Sest kusagil peab püsima traditsioon ja enesekontrolli võimalus.

Palju oleme kõnelnud näitlejaannete vähesest lõkkelelõomisest. Oleme arutlenud, kas on takistuseks ande või tööpuudus (või siis sobimatus), kas viga on lavastajas, kes ei aita, või näitlejas, kes ei mõista. Ants Lauteri nimeliste preemiate väljaandmisega on olnud tööpoolest raskusi. Kuid hinnaalandust teha ka ei tahaks. See ei vastaks Lauteri enese kõrgele nõudlikkusele. Manitsevalt on hinge jäänud haige Lauteri viimaste teatrist-kõnelemiste põletav mõte — lava vajab andekaid näitlejaid, vaimsuse kandjaid! Siin ei tohi midagi kaotsi minna. Kuid teiselt poolt — siin ei tohi ka mingeid kompromisse teha. Kunstile annavad tuuma ja sära meistrid. Ja mida nooremad nad on, seda veetlevam on nende hiilgus. Ent on veel üks «kuid»... Ega meie väikese rahvaarvu juures Altermanne kuigi palju sünnigi. Ja kas nad satuvadki alati teatrisse? Need aga, kellel õnnestub läbi lavakunstikateedri vaevarikka konkursi ja nelja õppeaasta teatrisse pääseda, kas nad ei koltu varem, kui jõuavad õitsele puhkeda? Eriti naised, kelle suhtes näitekirjandus pole hoopiski nii helde kui noormeeste puhul. Meenutagem, et klassikalises kirjanduses on reeglipärane jaotus: 40% naiste- ja 60% meesterolle.

Kuid näitlejaks saamisel-kujunemisel on ka teine külg: me eeldame lavalaudadel esinejas haritud inimest, oma ajastu vaimsuse kandjat ning südametunnistust. On see alati nii? Arvan, et mitte. Ja arvan ka, et suuremgi häda kui ande nappus, on vaimsuse ja sotsiaalse kreedo puudumine.

Lasteteatri külastatavus hõlmab üle ühe viiendiku meie teatrite üldkülastatavusest. See on suur arv ja külastusindeks, s. t. suhte näitaja laste arvu vahel elanikkonnas ja teatris on kõrge. Kõrgem teistest vanusegruppidest. Selle üle võiks rõõmustada. Võiks, kuid päriselt ei saa, sest lastelavastuste tase ei rahulda. Probleem on teravalt olemas. Teatriühingus toimunud arutelul, millest võtsid osa pedagoogid, juhiti sellele asjakohaselt tähelepanu. Kuna sellel arutelul avaldatud mõtted ja tõstatatud probleemid on ilmunud ajakirjanduses, siis pole vajadust neid korrata. Kuid probleem ise on terav küll. Lapsed on tulevased võimalikud teatrikülastajad. Kas praegustest mudilastest ja mürsikutest saavad tulevikus teatrihuvilised, peaks olema mureasjaks teatreile endile. Olulisim on seejuures aga — millised teatrihuvilised neist saavad ja milline kunstilise vastuvõtu tasand neis noorest peale kujundatakse, sest sellest oleneb tulevase täiskasvanu suhtumine teatrisse. Tähelepanu väikese külastaja vastu peaks olema teadlikum ja järjepidevam. Täites plaani kunstiliselt halbade ja laste vastuvõtutasandit mitte arvestavate etendustega, saevad teatrid ise seda puud, mis peaks teatrisse tooma haljuse.

Teatrikriitikast räägitakse enamasti alati siis, kui teatris midagi viltu veab. Kui aga lavakunstis on raskusi, siis teatriinimesed ise tahavad rahu, iseendaga vastamisi olemist. Milline meister tahab kõrvaltorkijaid, kui tal iseendal on muresid oma loomingulises köögis?

Ja nii juhtubki, et teatri madalseisude puhul hakatakse rääkima-kirjutama ikka ja uuesti kriitikast, ehkki häda põhjus on teatris endas ja miski kirjasõnaga asja otseselt ei paranda. Niisiis räägime praegu jälle innukalt kriitikast, sest kõik pole teatris nii, nagu tahaksime. Puudu on mahukast tipploomingust. Liikumist on suurema ühtluse suunas, kuid see kaldub olema rohkem keskpärasus kui teatrikultuuri head taset kinnitav. Küllap seda tunnetavad teatriinimesed isegi. Kriitikast kõneldakse alatihti, kuid tegelikult oodatakse ja loodetakse pigem tunnustust kui vastukarva silitamist.

11 Kriitikasektsiooni juhtimise kohus-

tuse endale võtnud (aastat poolteist tagasi), saatsin kõikidele teatritele küsitluslehe, milliste lavastuste arutlusi nad kriitikutelt ootaksid. Kümnest teatrist tegi konkreetse ettepaneku vaid üks — Rakvere Teater. Reageerisid ka Nukuteater ja «Vanalinna Studio». Teistelt jäid vastused tulemata. Arvan, et see pole juhuslik. Meenub ühe meie teatrimeha aastakümneid tagasi kirja pandud ütlemine: «Meie maal on sadu inimesi, kelle elutöö on nende töö teatris. Juba ainuüksi sellepärast peaks kriitik teatriarvustuse kirjutamisel lõpphinnangute langetamisel olema niisama ettevaatlik nagu need, kes elavale inimesele surmaotsuse peavad langeutama.» Kunsti loojate ja kunstist kirjutajate vahel on väga delikaatne suhe ja silmast silma mõttevahetuste vajadust saab otsustada ikkagi teater ise. Niisugust juhust, kus sellekohasele soovile poleks vastu tulnud Teatriühingu kriitikasektsioonis, ma ei tea.

Teatrite ettepanekul toimunud loominguarutlustest tuleks eristada mõttevahetusi, mis on toimunud kriitika-sektsiooni otsesel algatusel. Nende lähteks on olnud vajadus loomingulisi probleeme arutada (näiteks Pärnu Draamateatri «Pisuhänna» lavastusega seotud poleemika eritlemine. «Estonia» operetilavastuste arutamine koos teatri trupiga, lasteetenduste analüüs pedagoogide osavõtul jmt.) ja oma seisukoht selgitada. Nendel arutlustel on silmas peetud ka teatriloomingu jäädvustamist.

Teatrist kirjutajate jäädvustav funktsioon on saanud tänapäeval üha suurema tähenduse. Kirjanik võib ju oma teosest kriitiliselt kirjutajale käega lüüa, sest kirjasõna ei kao kusagile ja kõneleb iseenda eest. Teatriga on lood teisiti. Sellega on seletatav, miks lavastuste ja näitlejaloomingu jäädvustamise probleemid on tõusnud praeguses teatriteaduses päevakorrale.

Teater on elav organism. Ta tunnetab ja registreerib aja probleeme erksamalt, tundlikumalt kui enamik teisi kunstiliike. See on teatri eelis ja raskus. Arvan, et teater kannab praegu tõsisemalt kui kunagi varem vastutust oma aja eest. Elame teravate sotsiaalsete probleemide ajastul. Ja teater ei saa sellest väljaspool seista.

Eelmisel Teatriühingu kongressil kõnelesin vajadusest enam ühte hoida, sellest, et meid on vähe, et iga halb etendus ühes Eesti teatris kujundab kogu teatripilti, nagu omakorda iga hea etendus on õnnestumine kõigile. Viis aastat on mööda läinud. Mõeldes ja püüdes sõnastada oma tunnetust tänasest Eesti teatripildist (seestpoolt vaadatu-na), tundub, et oleme veel palju enam kapseldunud. Kui meid viis aastat tagasi veel vaevas mõte, et näeme nii vähe kolleegide etendusi, saame nii harva kokku, siis täna oleme juba harjunud igaüks ise omaette tark olema.

Lavastajate põlvkond, kes 60. aasta-te lõpul ja 70. algul tööle asus ja kelle kanda tänaseks on rõhuv osa meie praktilisest teatritööst, kellele iga toonane lavastus oli väga põhimõttelise tähtsusega, vajalik oma ideede ja kriteeriumide kuulutamiseks — see lavastajate põlvkond on saanud keskealiseks. Veel täpsemalt tähendavad möödunud aastad seda, et igaühel meist on olnud õnnestunud lavastusi, kõik oleme ühel või teisel puhul kiita ja preemiaid saanud, on, millega end ebaõnnestumise korral lohutada, ja tahes-tahmata võime enesele aeg-ajalt juba lubada kergema vastupanu teed minna, meil on oma sisemine lohutuse — aga tookord tuli päris kenasti välja, küll tuleb kunagi veel.

Loomulikult ei ole mu kolleegid-põlvkonnakaaslased mind volitanud siin meie-vormis esinema, kuid nii omavahe-listest vestlustest kui ka nende avalikest sõnavõttudest arvan mõistvat, et suur osa hingemuresid on meil sarnased.

Praegu on stabiliseerumisaeg, ja siin pole midagi parata. Väga tahaks loota, et ka küpsemisaeg, et see pole lihtsalt magus enesepettus, et tuli on tuha all, mõne aja pärast me kõik veel süttime. Loomulikult oleme oma töödes ja mure-des kõik äärmiselt erinevad, meid ühendab see, et töötame kõik tänases eesti teatris, esindame teatud arenguetappi eesti teatri arengus, mis algas juba vee-rand sajandit tagasi ja mis praeguseks on end ilmselt ammendanud, nagu kir-

jutab Lea Tormis oma suurepärasest ar-tiklis viimases «Teatrimärkimikus». Usun, et enam kui kunagi varem saame abi vaid enestele, üksteisele toetudes. Minu arvates on ülimalt paradoksaalne, et saame lavastajatega suuremal hulgal kokku vaid finantsmajanduslikel koos-olekutel või ideoloogianõupidamistel, kus oleme kas passiivse kuulaja osas või ei räägi otseselt loominguprobleemidest. Ehk on nüüd küpsenud aeg, mil peaksime saama kokku ka kitsas omavahelises ringis, arutama üksteise tööd ja teatri-teoreetilisi küsimusi, ja kui sellisest kohtumisest midagi välja ei tule, tähendab, et me pole selle jaoks ikka veel küpsed.

Loomulikult peame teadma, mida tehakse mujal, kodu- ja välismaal, ent paratamatult on kõik see vaid abistav, suunav. Otsustav ja määrav on meie elu, meie keel, meie rahvuskultuur ja sellest tulenevad nõudmised. Üleliiduli-sest teatrisituatsioonist on meie oma praegu suuresti erinev. Sellal kui mujal Nõukogude Liidus asuvad teatrid enamasti vaid sajatuhandelistes linnades ja sealgi mitte kõikjal, töötame meie siin väikelinnades. Samuti on meil eriolu-kord, mil enamik lavastusi on teostatud suhteliselt noore lavastajate generatsi-ooni poolt ja erinevalt kolleegidest mit-metes vennasvabariikides ei saa me kur-ta teatrite direktiivse juhtimisega tege-levate organite jäiga ja paindumatu poliitika üle. Teatrite Valitsus on tööta-nud hästi. Probleemid on meis enestes. Ühinen täiesti Elem Treieri väitega aja-lehes «Sirp ja Vasar», et me sageli võtame liiga tõsiselt külaliskriitikute juhuarvamisi meist, pealegi näevad nemad meie teatrit oma probleemide val-guses, tihti kiidetakse meid selle eest, mis neil enestel puudub. Seetõttu on ka mitmed mastaapsed konverentsid, eriti festivalidejärgsed, olnud väheviljakad. Kuulame hoolega teisi, hiljem spekulee-rime tuntud nimede ja tiitlitega, sellal kui omavahel kõik jutud rääkimata.

Kindlasti oleks vaja lavastajate ja kriitikute ühiskohtumisi, ühisvaidlusi, olgu või «veriseid» tülisid, sest midagi ei saa olla hukatuslikumat olukorrast, kus igaüks teeb vaikselt ja viisakalt oma tööd, ei puutu teisi, et teda ei puu-

tutaks. Praegu tundub, et selletaolisel lavastajate ja kriitikute kohtumisel oleks rääkida paljust. Isiklikult mind on hakanud segama kriitikute esteetiline kõikesallivus, kõrge esteetiline valulävi etenduste hindamisel, mis viib esteetika devalvatsioonini. Kõigile ei saa kõik meeldida. Me oleme liialt erinevad ja ei ole ammugi enam armsad lapsed, et kõigile meeldiksime. Kriitikud hindavad liiga vähe ILU, liiga vähe analüüsitakse vormiprobleeme, vormiküpsust või konarlikkust, näitlejatöö nüansse. Sageli tundub kriitikat lugedes, nagu mängiksime teatris omamoodi peitusmängu, peites oma kontseptsioone ja mõtteid teatrirüüsesse, et kriitikud neid sealt jälle võidukalt päevavalgele saaksid tuua. Teatrivormidel, -võtetel, -stiilidel on ka omaette väärtus, vorm ongi tegijate suhe sisusse, ongi sisu, ent selletaolisi perfektseid vormianalüüse, nagu seda kohtame näiteks luule- või muusikakriitikas, näeb teatrikriitikas harva.

Kongressieelses mõttevahetuses on järjekordselt palju kirjutatud dramaturgia- ja instseneeringuprobleemidest, autoritruudusest. Kiiduväärt järjekindlusega, mitte kartes ebapopulaarsust, eraklusse jäämist, on pidevalt oma teesidega esinenud Elem Treier, nõudes teatritelt autoritruudust.

Ent mis on autoritruudus? Seda ei tohi samastada truudusega psühholoogilise realismi teatrile. Ka psühholoogiat ja remarke erakordselt respektierivad interpretatsioonid võivad olla diametraalselt vastupidised. Kas loeme autori mõtteks seda, mida ta ise kunagi oma teose kohta on öelnud, või seda, mida meie oleme sealt harjunud välja lugema?

Thomas Eliot on öelnud: «Aus kriitika ja tundlik kunstihinnang ei orienteeru luuletajale, vaid luulele.» Ja me teame, et igaüks saab reisilt niipalju muljeid, kuipalju tal on reisile kaasa võtta eelteadmisi ja emotsioone. Seega on iga inimese jaoks «Tõde ja õigus» erinev teise inimese «Tõest ja õigusest» ja «Tabamata ime» on näidend, mis seetõttu kuulubki eesti kultuuri klassikasse, et tema elab oma iseseisvat elu nagu laps, kes on üht-teist pärinud oma vanematelt, kuid kelle saatuse on juba teine.



Ingo Normet

Näidendil on oma kindel struktuur ja mida paindlikum, enam tõlgitsemisvõimalusi andev on see struktuur, seda parem on teos, seda kestmam on huvi tema vastu. Kiiresti kaovad huviorbiidilt näendid, mille struktuur on sedavõrd kitsas, et võimaldavad vaid ühest lahendust. *Old Vic*'i teatris lavastas Peter Hall «Hamleti», kus ühel õhtul mängib nimiosa Lawrence Olivier ja teisel õhtul John Gielgud. Kusjuures nende osalahendused on peaaegu diametraalselt vastupidised. Sama lavastus, sama joonis — kardinaalselt teine sisu. Sama Peter Hall andis oma *Old Vic*'i lavastusele veel antiteesi ühes teises Londoni teatris, kus Hamletit mängib 23-aastane David Warner. Nii lavastus kui mäng on hoopis teistsugused.

Ma ei saa kuidagi nõusse jääda Elem Treieri ja teiste kriitikute väidetega sel juhul, kui nende peamiseks argumentiks jääb väga ebamäärane autoritruudus. Ent kui nende kirjutiste põhisuunitluseks on mure eesti teatri tänase kultuuritaseme pärast, kui muret tuntakse selle üle, et teostesse on mahutatud hoopis enam ja sügavamaid kihte, kui jõuab meie lavainterpretatsioonidesse, siis tuleb mõttega siinkohal sageli nõus olla, ka sel juhul, kui argumentatsioon jääb arusaamatuks või vaieldavaks. Arvan, et järgmine etapp eesti teatri arengus on jälle seotud näitlejaloomingu esiplaanile tõusmisega, on näitleja iseseisvumisetapp. Stanislavski ütles: «Mina eristan kaht tüüpi näitlejaid. Ühed annavad kaunilt ja meeldivalt edasi autorit. Teised loovad autori-



Eesti NSV rahvakunstnikud Lisl Lindau ja Salme Reek kongressil.

ga koos ja täiendavad teda oma loomingu-
ga.»

Eesti teatris on viimasel ajal kujunenud määravaks esimene näitlejatüüp, kes meeldivalt, sarmikalt, isikliku võluga teeb kõike, mida näevad ette autor ja lavastaja, kuid kes iseseisvalt ei otsi oma osas dialektilisi vastuolusid, ootamatusi. Kes töötavad meeldivalt, loogiliselt, aga mitte üllatavalt. (Nii Ants Eskola kui Jüri Järvet ütlesid oma kohutumisel draamasektsioonis, et osalahendus peab olema küll loogiline, kuid ka üllatav.) Paljud näitlejad võivad üllatada, kui lavastajal õnnestub anda neile üllatav osalahendus, joonis. Ent peame taas püüdma iseseisva osaloomise poole, kus lavastaja oma kontseptsiooni ja tegelaste süsteemiga oleks näitlejale vaid võrdväärseks abistavaks partneriks; mil igast osast, mis seda vähegi võimaldab, luuakse ootamatu, üllatav, vastuoluline maailm, kus näitleja on suveräänne loovisik, mitte ainult meeldiv ja sarmikas lavastaja joonise teostaja — sellise teatri poole peame püüdma ja olen kindel, et järgmine suur tõusulaine eesti teatris saab olema seotud just näitleja loominguga taolise iseseisvumisega. Paraku on praegu üksikud näitlejad, kes on võimelised niimoodi, iseseisvalt ja ootamatult tööd tegema, pea-

aegu eranditult lavastajateks hakanud (Mikiver, Hermaküla, Tooming, Trass, Komissarov, Peterson).

Küllap näitlejate sellise iseseisva loomevajaduse vähesusest meie tänases teatris on tingitud ka kunagi nii populaarsest sõnakunstikonkursside teisele plaanile jäämine. Liiga palju on harjutud ootama-lootma lavastajale, välistele impulssidele. Liiga vähe tehakse iseseisvat tööd, liiga vähe on tahet aktiivselt sekkuda ümbritsevasse ellu. Usun, et õige pea saabub aeg, kus me läheme teatrisse spetsiaalselt vaatama osa TÖLGENDUST näitleja poolt. Mitte ainult nautima fluidumit, sarmi, vaid jälgima, kui ootamatult, targalt ja huvitavalt avab näitleja meile mõne ammutuntud kuju, tehes seda mitte skemaatilise välise joonega, vaid kogu oma rikka looanatuuriga, peenimates nüanssides. Nii nagu Londonis jälgitakse Olivier' ja Gielgudi osalahendusi ühes ja samas «Hamleti»-lavastuses või nagu Moskvast meid alati huvitavad Jurski, Tabakov, Kaljagin, Nejolova või nagu Lea Tormis kirjutab oma «Teatrimärkmiku» artiklis: «Draamateatris oli 50. aastatel (...) lavastusi, kus võimas näitlejakoosseis igal juhul huvi pakkus — kui ka lavastuslik üldlahendus pealiskaudseks või amorfseks osutus.»

Väide, et meie teatripilt stabiliseerub tuttavuse ja isegi halluse suunas, ei ole muidugi uus, see kordub regulaarselt mitmesuguste teatrietappide vananemisel. ETÜ I kongressil 1962. aastal ütles ühingu tolaeagne esimees Ilmar Tammur: «Meie teatris ja tema saavutus on hakanud iseteadvalt ning mugavalt lajutama «keskpärane kordaminek».»

Tänase protsessi juuri võib otsida mitmelt poolt, kindlasti peab mõtlema ka sellele, et elame ajal, mil inimesed veedavad tundide kaupa aega televiisori ees, nad saavad sealt valmis pilte, neil pole vaja pingutada oma kujutlusvõimet, nagu on seda tarvis teha raamatute lugemisel. Mida see tähendab laste arengule, milliseid vilju selline kujutlusvõime alatoitlus toob, näeme, kui enam oskamegi näha, ilmselt juba üsna pea. Ka näitlejate tultus, populaarsus ei sõltu enam teatris mängitud osadest nagu vanasti, vaid eelkõige 14



Teater, muusika ja kino kohtusid ka kongressi kuluaarides — Eino Baskin, Eino Tamberg ja Kaljo Kiisk.

G. Vaidla foto

sellest, kui sageli neid teleriekraanil näha võib. Kurb on, kui mitmed sümptaatsed näitlejad seda ei arvesta ja lubavad end sissetuleku nimel näidata sellistes saadetes ja telelavastustes, mis tegelikult nende kunstnikutööekspeidamistele kuidagi ei tohiks vastata. Kindlasti oleme ise süüdi, kui kohtumisõhtutel nii sageli palutakse jutustada naljakaid juhtumisi teatrielust, nagu oleks teater vaid üks hea nalja- ning meelelahutuskoht.

Olen kindel, et meie arenemine saab edaspidi toimuda vaid suurema eetilise ja esteetilise nõudlikkuse suunas. Peame õppima palju täpsemalt ja peenemalt teatrikeeles kõnelema. Et ei juhtuks nii, et mõtleme küll üht, aga lavaseaduste järgi tuleb välja hoopis midagi muud. Selliseid möödalaskmisi on meil kõigil. Liiga vähe tunnetame veel ilu ja tema seadusi.

I. Normet puudutas oma sõnavõtus veel ETÜ kirjastustegevust. Ta tegi ettepaneku anda eesti keeles uuesti välja K. Stanislavski põhilised teosed. Sõnavõtja pööras tähelepanu ka teatrietenduste teleülekannete madalale kvaliteedile ja vähesele prooviajale. Rääkides kaadri ettevalmistamise probleemidest, toonitas ta vajadust parandada TRK lavakunstikateedri materiaalset baasi ning pooldas psühholoogia- ja logopeediaalase abi võimaldamist teatri-töötajale. I. Normet ei pidanud õigeks loomingulisteks komandeeringuteks ettenähtud summade vähendamist Teatriühingu aastaeelarvetes ning tegi ettepaneku korraldada ühingu järgmine kongress suuremas saalis, et võimaldada kõigil asjahuvilistel sellest osa võtta.

Eesti NSV Teatriühingu VI kongressi otsus

Eesti NSV Teatriühingu VI kongress toimub meie kodumaa XI viisaastaku teguderohkes argipäevas. Möödunud on üle aasta NLKP XXVI kongressist ja partei poolt kavandatu on reaalsena meie tegudes. Majanduspoliitika on suunatud säästlikkusele, tööstustoodangu edasine kasv tugineb suuresti tööviljakuse järsule tõusule. Igaühe südametunnistusega tehtud töö on alus parteiprogrammi edukaks täitmiseks.

Teatritöötajate ees on siin austav kohustus näha muutusi tööinimeses, aga ka vajadus probleemset tema kujunemisse sekkuda.

Eesti NSV Teatriühingu tegevus kongressidevahelisel perioodil on otseselt suunatud teatritöötajate ideelis-poliitilise taseme tõstmisele, ühiskondlikult aktiivse eluhoiaku kujundamisele ja kunstimeisterlikkuse arendamisele. Teatriühingu ühiskondlik aktiiv, tema loominguliste sektiioonide juhatused on oma tegevusega muutnud tihedamaks kontaktid teatrirahva vahel.

Regulaarselt ja heatasemeliselt on töötanud Teatriühingu aastapremiate žüriid. Kõrvuti premeerimisega kunstiliste saavutuste eest märgitakse ära tööd reklaami alal ja edukamad teatrite kunstilis-tehnilisest personalist.

Laienenud ja sisukamaks on muutunud rahvateatrite tegevus. Paranenud on teatripropaganda, uusi huvitavaid vorme on leitud teatrikuude läbiviimisel. Koos ENSV Kultuuriministeeriumiga korraldati kolm vabariiklikku teatrifestivali.

Kuid ENSV Teatriühingu tegevuses on olnud ka olulisi puudusi. Teatriühingu aparaadi töö nõukogu, juhatuse ja büroo otsuste täitmise tagamisel on olnud eba-järjekindel. Juhatuse ja büroo töö organiseerimine on olnud süsteemitu. Halvenenud on TÜ finantsmajanduslik olukord. Vähene on olnud abi ja kontroll TÜ osakondade töö üle teatrites, kaasa arvatud ka kvalifikatsioonitõstmisalane töö. Passiivne on viimastel aastatel olnud draamasektiiooni tegevus, puudusi on ka kriitikasektiiooni töös, tööle pole asunud lavatehnikasektiioon. Parandamist ja ümberkorraldamist vajab kirjastustegevus. Vajalik on TÜ enda paljundusaparaatuuri töölerakendamine. TÜ Tööstuskombinaat pole muutunud eesrindliku teatri-alase tehnilise mõtte keskuseks vabariigis. Parandamist vajab Teatriühingu materiaalne baas, kus esmaselt on ikka päevakorral oma normaalkete tööruumide ja Näitlejate Maja küsimus. Rohkem tähelepanu vajavad amortiseerunud suvemajad.

Eesti NSV Teatriühingu ees seisavad suured ülesanded. Kogu meie aeg nõuab keskendatust, tähelepanu iga üksiku inimese, iga kunstniku ja tema loomingu suhtes. Silmas pidades Eesti NSV Teatriühingu arvestatavat kohta vabariigi kultuurielus, ETÜ VI kongress otsustab:

1. Tunnistada ETÜ nõukogu ja juhatuse töö aruandeperioodil rahuldavaks.

2. Teatriühingu nõukogul ja juhatusel keskendada tähelepanu loominguliste sektiioonide tegevuse edasisele aktiveerimisele. Jätkata loominguliste sektiioonide õppepäevade pidevat korraldamist, muutes need TÜ liikmete ideoloogilise kasvatamise ja erialase enesetäiendamise oluliseks vahendiks. Laiendada sektiioonide koostööd vabariigi teiste loominguliste liitudega. Anda TÜ juhatusel õigus sektiioonide juhatuste moodustamiseks ning ümberformeerimiseks ja kohustada juhatust 1982. aasta jooksul ära kuulama kõigi sektiioonide tegevuse aruanded ja kinnitama edasise tegevuse plaanid. Kutsuda üles vabariigi teatrite juhtkondi enam respektima ja toetama vabariigi teatrite ühisürituste läbiviimist.

3. TÜ juhatusel ja aparaadil abistada ETÜ kohalikke osakondi, formeerides täpsemalt nende ülesanded ja õigused, ning tagada nende koostöö loominguliste sektiioonide juhatustega ja esindajatega teatrites.

4. ETÜ nõukogul ja juhatusel hoida tähelepanu keskmes noorte lavajõudude areng ja rakendatus meie teatrites. Igati soodustada ja materiaalselt toetada noorte lavakunstnike omaalgatuslikke katsetusi. Pidada vajalikuks loominguliste komanderingute ja toetuste andmist perspektiivikatele lavanoortele erandina ka enne nende vastuvõtmist ETÜ-sse.

Senisest enam pöörata tähelepanu lavakõneprobleemidele. Soovitada ETÜ juurde organiseerida regulaarselt töötav lavakõne konsultatsioonipunkt. Jätkata sõnakunstikonkursse.

5. Kriitikasektsioonil pidada esmaseks kriitika kollektiivse vastutustunde suurendamist. Korraldada senisest rohkem etenduste arutelusid loomingulistes kollektiivides ühiskondlikku aktiivi kaasa tõmmates. Taunida juhuslikku, kergekäelist kriitikat.

Korraldada erialaseid õppusi, otsida suuremat kontakti Ülevenemaalise TÜ loominguliste kabinetide ja Leningradi teatrikriitikutega. Kutsuda lavastusi arutama nimekaid kriitikuid väljastpoolt vabariiki ja meie vabariigi teiste kunstialade spetsialiste. Tihendada koostööd Läti ja Leedu NSV teatriühingute kriitikasektsioonidega. Organiseerida koos ajakirjaga «Teater. Muusika. Kino» noorte teatrikriitikute pidevalt töötav seminarlaboratoorium. Soovitada kriitika- ja draamasektsiooni juhatustel leida uusi ühiseid töövorme, mis lähendaksid teatripraktikuid ja -kriitikuid. Võtta sektsiooni aktiivsema tähelepanu alla ka tele- ja raadioteatri lavastused. Pidada vajalikuks ajalehe «Sirp ja Vasar» ja ajakirja «Teater. Muusika. Kino» teatriosakondade tööaruannete iga-aastast ärakuulamist Teatriühingu juhatuses. Leida koostöövorme rajooniajalehede toimetustega.

6. ETÜ nõukogul analüüsida Teatriühingu kirjastustegevust ja sellealase komisjoni töökavasid. Taotleda ENSV Teatriühingule kirjastusõiguse andmist. Pöörduda vabariigi direktiivorganite ja ENSV Kirjastuskomitee poole põhjendatud taotlusega hakata 1982. aastast välja andma ENSV Teatriühingu aastaraamatut. Võtta tarvitusele abinõud Teatriühingule kuuluva paljundusaparatuuri töölerakendamiseks ning töötada välja perspektiivplaan teatriteoreetiliste ja ajalooliste materjalide paljundamiseks.

7. Märkides positiivsena ära sidemete tugevnemist Tallinna Heliplaadistuudioga ja «Eesti Telefilmiga», teha jätkuvalt pingutusi teatriinimeste loometöö jäädvustamiseks. TÜ esindajatel teha aktiivset koostööd ja osutada kaasabi sellealase vabariikliku komisjoni tööle.

8. Teatripropagandaalaste ürituste korraldamisel võtta aluseks sihikindel suund abistada õpetajaid teatrikasvatuses, otsida võimalusi pedagogide aktiivi pidevaks tegutsemiseks Teatriühingu juures. Seda aktiivi rakendada senisest enam ka lasteetenduste hindamisel. Jätkata koostööd Riikliku Kutsehariduse Komiteega ja ENSV Haridusministeeriumiga.

9. Leida võimalusi teatrikunstnike tööde paremaks tutvustamiseks. Aidata kaasa personaalnäituste korraldamisele. TÜ juhatusel lahendada lavakujundajate ja lavatehniliste töötajate sektsioonide edasise koostöö küsimused. Vahetada näitusi teiste liiduvabariikide teatrikunstnikega. Tõmmata sektsiooni tegevusse kaasa Riikliku Kunstiinstituudi lavakujunduseriala üliõpilased. Elavdada teatritehnikaprobleemide käsitlemist sektsioonis.

10. Jätkata vabariiklike teatrifestivalide korraldamist sagedusega üks kord kahe aasta jooksul. Püüda luua tingimusi teatritöötajate võimalikult laialdasemaks osavõtuks kogu festivaliprogrammist.

11. Pöörduda üleliiduliste direktiivorganite poole taotlusega üleliidulise teatritöötajate loomingulise organisatsiooni loomiseks, toetades sellega Ülevenemaalise Teatriühingu seisukohta. Teha meie sellekohane otsus teatavaks kõigile vennasvabariikide teatriühingutele.

12. Pidada vajalikuks TRK, Tallinna Koreograafiakooli ja ERKI lavakujunduseriala õppejõudude ja üliõpilaste jätkuvat abistamist nende tegevuses. Pöörduda vabariigi direktiivorganite poole taotlusega TRK lavakunstikateedri materiaalse baasi otsustavaks parandamiseks koos Toomkooli tn. 4 asuva õppehoone rekonstrueerimisega kateedri tarvis.

13. Teatriühingu juhatusel rakendada tõhusaid meetmeid Teatriühingu finantsmajandusliku olukorra parandamiseks. Töötada välja Teatriühingu laenude andmise põhimäärus ja esitada see nõukogule 1982. aasta jooksul. Näha ette loomingulisteks komanderinguteks eraldatavate summade edaspidine kasv aastaelarvetes.

14. Pidada ETÜ Tööstuskombinaadi peaülesandeks vabariigi teatritele ja klubilistele asutustele tehtavate ehitus-remonditööde ja teatrispetsiifiliste tehniliste tööde mahu jätkuvat suurendamist. Teatriühingu aparaadil otsida võimalusi Tööstuskombinaadi tegevuse laiendamiseks ja tulude suurendamiseks.

Eesti NSV Teatriühingu nõukogu

Raivo Adlas
Rein Agur
Rudolf Allabert
Jaak Allik
Toomas Ando
Rüna Babitševa
Eino Baskin
Lembit Eelmäe
Helle-Reet Helenurm
Aleksandr Iljin
Kaarel Ird
Jüri Järvet
Ninel Järuson
Heino Kalda
Merle Karusoo
Karin Kask
Ago-Endrik Kerge
Urmäs Kibuspuu
Helmi Kük (Puur)
Ants Kivirähk
Eri Klas
Mati Klooren
Kalju Komissarov
Grigori Kromanov
Aino Kylvand
Eino Laks
Endel Link
Rein Malmsten
Mikk Mikiver
Arne Mikk
Reet Mikkel
Arvi Mägi
Taisto Noor
Ingo Normet
Vilma Paalma
Mati Palm
Venda Päi
Ants Päiel
Vello Rummo
Härmo Saarm
Mihkel Smeljanski
Eduard Tinn
Jaan Tooming
Hendrik Toompere
Lea Tormis
Raivo Trass
Anne Tuuling
Tüü Tölp (Randviir)
Mati Uffert
Aime Unt
Mati Unt
Aarne Vahtra
Kadi Vanaveski
Ülo Vilimaa
Jaak Viller
Aarne Üksküla

Eesti NSV Teatriühingu nõukogu istung


9. aprillil 1982. aastal toimus ENSV Teatriühingu VI kongressil valitud ETÜ nõukogu istung, kus arutati organisatsioonilisi küsimusi. Nõukogu valis ENSV Teatriühingu juhatuse järgmises koosseisus: Jaak Allik, Toomas Ando, Aleksandr Iljin, Kaarel Ird, Jüri Järvet, Karin Kask, Kalju Komissarov, Eino Laks, Mikk Mikiver, Arne Mikk, Reet Mikkel, Ants Päiel, Tüü Randviir, Härmo Saarm ja Aarne Vahtra.

ETÜ juhatuse esimeheks valiti NSV Liidu rahvakunstnik Jüri Järvet, esimehe asetäitjateks Toomas Ando, Kaarel Ird, Arne Mikk, Ants Päiel ja Härmo Saarm, vastutavaks sekretäriks Reet Mikkel.

ETÜ revisjonikomisjon valis oma istungil komisjoni esimeheks Arved Kalvo.

Eesti NSV Teatriühingu revisjonikomisjon

Ervin Abel
Evald Aus
Kiiti Eller
Arved Kalvo
Jüri Karindi
Gunnar Kilgas
Emm Kose
Valdy Möistlik



Nüüdne Eesti NSV Teatriühingu esimees Nõukogude Liidu rahvakunstnik Jüri Järvet.

G. Vaidla fotod

Eesti NSV Teatriühingu VI kongressi otsus

15. Teatriühingu aparaadil konkretiseerida Näitlejate Maja reaalsed ehituslikud perspektiivid ning välja töötada Teatriühingu suvilate rekonstrueerimise ja laiendamise plaan ning informeerida sellest TÜ nõukogu hiljemalt 1. maiks 1983. a.

16. Ühingu juhatusel analüüsida kongressi ettekandes ja sõnavõttes tehtud ettepanekuid, kinnitada abinõude plaan ettepanekute ja kriitiliste märkuste realiseerimiseks. Kongressi otsuste täitmise kontroll panna ühingu revisjonikomisjonile.

JÄRELMÖTTEID NIMETU KUNSTI KONKURSILT

VOLDEMAR PANSO NIMELISELT KONKURSILT KUTSELISTELE SÕNAKUNSTNIKELE 1982

Ega seda konkurssi eriti kordaläinuks pidada just saa.

Kuid olgu kohe ka öeldud, et niisugune hinnang ei sisalda kallaletungi ürituse korraldajatele. Viimastelt oskaks leida ehk ainult selle süü, et nad — võib-olla naiivselt — peavad sedasinast kunsti (sõna-, etlus- või kui imepäraselt me seda ka nimetaksime -kunsti*) üleüldse viljelemis- ja toetamisväärseks. Kuid seda naiivsust jagab ka siinkirjutaja.

Konkursist teatati ajalehtedes (küllap raadios ja TV-ski), teatrites ja lavakunstkateedris, olid ka müürilehed. Enne teist voozu kleebiti üles veel uuedki müürilehed esinejate fotodega. Kui osavõtt kõigele vaatamata nii võistlejate kui publiku poolest napiks jäi — kas ei peegelda see siis asjade praegust objektiivset seisut?

Publiku vähesuse võime ehk osaliselt panna võistluse argipäevaste, tööaegsete toimumistundide arvele, kuid lõpuõhtu kohta, kus anti kätte preemiad ning esinesid laureaadiid, see ju ei kehti.

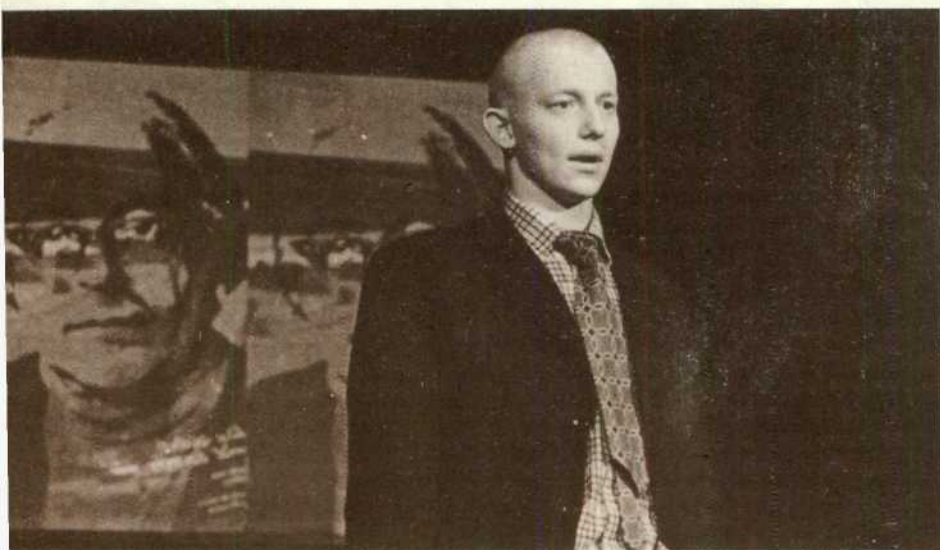
Küllap oleks võidud teha kõvematki reklaami, panna välja veel priske- mad preemiad, meelitada osavõtjaid ühisreisiga mitte Muhu-, nagu nüüd, vaid mõnele muule maale (ehk oleks lisafinantseerijaid leidunud). Ka oleks võinud proovida teha osavõtt näiteks igale neljandale näitlejale igas teatris töökorras kohustuslikuks, üliõpilaste täieliku kohaleilmumise aga tagada giljotineerimise, eksmati ja stipist ilmajätmise ähvardusega (suur jagu osavõtjaid olidki üliõpilased, kellele see tegelikult mingil määral kohustuslik ongi — vähemalt on seda eelkonkurss kateedris, nagu olen kuulnud). Kuid kas oleme nüüd oma elukesega ikka tõesti nii kaugele jõudnud, et ennast liigutame vaid siis, kui piits kukil või väga suur kuuluse- või kopikapraänik paistmas, ning huvi tunneme vaid sellise asja vastu, millega kaasneb vägev ja värviline kaubanduslik reklaam ja/või ligipääsmise raskendatus, kõditav defitsiit?

Akki olemegi?

Veel paar konkreetset tähelepanekut, olgu nende tõlgendamisega siis kuidas on. Publikust: teise voozu jälgijaid oli esimesest vähem ning lõpuõhtul oli saal päris hõre, kusjuures polnud enam näha mõndagi esimesel voozul viibinud, varasematelt konkurssidelt ja muudelt luuleõhtutelt meeldejäädud entusiastid. Võistlejatest: hiljem raadiole intervjuud andes ütlesid noored laureaadiid, et võit tuli neile liiga kergesti kätte — nii kergesti, et edaspidine osavõtt analoogilistest võistlustest, kui asi ei muutu, ei pakuks neile huvi. Tõepoolest, võistlusala ässad konkursist enamasti osa ei võtnud. Züriist: üsna suur osa esialgselt väljakuulutatud kohtunike- kogust, põhiliselt teatrijuhid — kelle üldkoormus on muidugi teada suur, aga siiski! — ei leidnud mahti kohale tulla. Tõlgenda, kuidas tahad, kuid kõik see kokku moodustas tõesti üpris troostituvõitu pildi ühe kunstiala prestiiži — ja ju siis vist ka taseme? — langusest. Mingil määral need kaks viimast — prestiiž ja tase — ju ka tingivad teineteist.

Muidugi, vä g a suurt publikut pole see kunst meil kunagi kokku tõmmanud (ning eks ta põhiliselt olegi kammerlikku laadi, kuulubki kam- merlike kunstide hulka) ning võib-olla polegi õige rääkida niipalju alla- käigust kui sellest, et täiesti selgepiirilise iseseisva kunstialana pole ta meil ehk välja veel kujunenudki. Ja kuigi nimi on asja juures võib- olla midagi teisejärgulist — eks näita ka ühe ja üldtunnustatud nime puu-

* Soomlased näiteks, kui ma ei eksid, räägivad «lausumisest», mis eestlase kõrvale kõlab juba lausa maagiliselt.



Seekordsel V. Panso nimelisel sõnakunstikonkursil jäi esimene preemia välja andmata. Teine preemia anti Tallinna Riiikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri 2. kursuse üliõpilasele Talvo Pabutile.

dumine sel kunstinähtusel siiski, et tema olemus pole meis veel küllalt selgelt teadvustunud. Ometi, nagu eespool öeldud, on tal oma rühm entusiastlikke pooldajaid, kes, julgen oletada ja mõnedest eriaegsetest põgusatest jutuajamistest järeldada, vähemalt intuiitiivselt tunnevad, mida nad otsivad ja ootavad. See võiks olla ühe kunstinähtuse senise taseme püsimise ja edasimineku üheks oluliseks aluseks küll, eriti kui sõandame tunnistada, et ka väga väike rühm iseäranis häid ja innustunud publiklasi on seda väärt, et tema maitseid ja vajadusi rahuldada. Ainult sel teel saab ka loota selle rühma laienemist optimaalseni.

Tegelikult on meil selle kunsti põhiolemus siiski õige hästi, kuigi väga kokkusurutult, sõnastatud, nimelt ei kellegi muu kui nendesamade konkursside kaitsepühaku Voldemar Panso poolt (viimati ära toodud tema heliplaadil «Kontrastid», mille eksemplari sai endale ka iga kõnealusel võistlusel teise voo jõudnu ja žüriiliige). Panso räägib nimelt informatsiooni, interpretatsiooni ja inspiratsiooni kolmainsusest selle kunsti puhul. Kui nüüd veel rõhutame, et tegemist on kirjandusteose, sõnalise kunsti-teosega (sest põhimõtteliselt peaks Panso öeldu kehtima ka mis tahes muu interpretatsioonikunsti, näiteks pianismi või laulmise kohta) ning et selle kunsti puhul teostab kunstnik tolle kolmainsa akti üksi, ümber kehastumata, kostümeerumata, grimmi ning rekvisiidita ja ainuüksi o m a füüsilise isiku läbi (sest vastasel korral oleks tegemist teatriga kas näitleja- või lavastajakunsti löikes) — siis peakski kõik oluline ja põhimõtteline meil käes olema, et ehitada sellele kunstile kui tahes autoriteetsset teoreetilist alust. Kui seda peaks vaja minema. Sest üks tegelikult ole seegi kunst nagu kunst üldse midagi väga praktilist, seda kannavad isikud, kes seda teostavad, publik ja elementaarsed (korralikud) materiaalsed tingimused. (Oli ju Pansogi eeskätt praktik, oli küllap siinrefereeritugi tema praktiliste kogemuste üldistamine, tema karakteri üldistamislembese külje rahuldamine. Kus aga kunsti tuleb sellisel viisil — paremusjärjestusse seades — hinnata, nagu see võistlustel käib, seal kulub igasugune teoreetiline orientiir muidugi marjaks ära. Võib-olla ka kunstnike koolitamisel, et oleksid olemas põhireeglid, mida õppureile mälusse taguda, seda ma ei tea, ei ole õppemetoodika asjadega nii palju kursis.)

Nüüd taas võistluse juurde. Ei tahaks minna siin üksikute esinejate heade ja halbade külgede üksikasjaliku vaatluseni, seda enam, et selle ajakirjanumbri ilmumise ajaks on neist asjadest ehk ka juba lehtedes kirjutatud, raadioski räägitud, ning et siin oli palju korduvat varasemate aastatega võrreldes, paraku rohkem just soovida jätmiste osas. Arutleksin siin üldisemalt.

Varasemaid võistlusi olen vahelduva süvenemisega kõrvalt jälginud (kõige varasemaid üldse mitte), žüriis olin nüüd esimest korda. Kas ehk sellest tuli, et žürii koosolekud pakkusid mulle rohkem elamusi kui enamik konkursinumbreid? On see ehk asjade hindamisele ligilastu edevus, mis kaldub oma arvamust millestki tähtsamaks pidama kui asja ennast? Loodan, et siiski mitte ainult. Žüriis oli mulle avastuseks ja üllatuseks küllalt suur üksmeel kõigi enesestmõistetavate maitseerinevuste ja muude konkreetsete lahknevuste juures, mingi küllaltki ühtne häälestus, ilma et keegi seda kuidagi dikteerinud oleks. Ühtne meeleolu, oleks vist kõige õigem öelda. Arvamuste lahknemisel ei mindud üldiselt vastastikku dramaatiliseks. Auhinnad anti küllaltki üksmeelselt, kuid — ja see on oluline — selles üksmeelsuses ja vastastikusel järeleandlikkuses oli ka ükskõiksust, kuna keegi võistlejaist ei olnud kellelegi žüriis paistnud päris, väga, hirmus, mõõndusteta heana. See ükskõiksus ei tähenda, et oleks oldud passiivsed ja apaatsed, kuid tähelepanu võnkus pidevalt üldisemate, põhilisemate asjade piiril, mis ilmselt väga ootavad selgeksrääkimist ja korraldamist muudel tasanditel kui nende konkreetsete konkursside korraldamine. Selles põhimeeleolus tundsin ära omaenda poolebaleva, poolnärvilise, poolmidagi-teha-ja-muuta-tahtva, poolresigneerunud seisundi mitmete meie elu nähtuste jälgimisel ja kaasategemisel. Mingi «mis oli, see on läinud, mis tuleb, alles ees»-seisundi koos tahtmatusega seda, «mis tuleb», käed rüpes rahulikult ära oodata, nagu tsiteeritud luuletuse autor võib-olla kõige targemini teha mõistis. (Kui ainult need tulevad asjad — olgu omal jõul, olgu meie endi toel tulevad — olevatest hullemaks ei osutu!)

Niisiis, see žürii üksmeelne ja määravalt ikkagi aktiivne põhihoiak koos üsna konkreetsete plaanidegagi, mida visandati nii žürii koosolekuil kui hilisemal ühesistumisel osavõtjate, korraldajate esinduse ja asjahuvilistega, oli ehk meeldivaim ja vast ka lootustandvaim mulje, mis konkurssilt jäi. (Noist plaanidest hiljem pisut lähemalt.)

Esinejaist. Nagu öeldud ja tulemuste põhjal ennegi teada, oli jäme ots seekord nii osavõtu hulgalisuse kui saavutatud auhindade poolest nooremate ja noorimate käes. Perspektiivi seisukohast võiks see ju toregi olla, kuid siiski on siin ka omad agad. Meenutagem, mida noored premeeritud ütlesid vahetult pärast konkurssi (vt. eespool). Ka ei kuulu siinkirjutaja nende hulka, kes noorust laiemas plaanis võttes mingiks kõike muud kompenseerivaks ülivooruseks peavad. Nagu ideaalne — või õigupoolest optimaalne ja ainumõeldav — elupilt, nii ka ideaalne ja optimaalne kultuuripilt (või mis see kultuuri muud on kui elu?) saab moodustuda ainult kõigkõimalike igade, sugude ja liikide (siin: inimtüüpide) osavõtul — lisa-aelduseks kultuuri puhul vaid kõikide piisav kultuursus. Isegi tehniliste elementaaroskuste viisaka valdamise korral (mida poolt õppekursust lõpetavalt üliõpilaselt, rääkimata mõne aasta eest diplomeeritust, eeskätt oodata võiks — kuid see ootus ei täitunud paraku eriti) ei saa noored tegijad kuidagi üksinda täiuslikku maailmapanoraami anda, selleks peab nende kõrval olema ka kujunenumaid isikuid kõigis oma erinevustes ja mitmekülgsuses. Sest lõpuks just isikud, selgelt ning esteetiliselt väljendunud isiksused kannavad seda kunsti.

Noorte puhul on selge, mis meeldib: noorus ise. Uued värsked näod, parematel juhtudel ka äratuntav, veel võimsalt väljakujunemata, aga see-eest ka kulumata huvi ja armastus tehtava vastu. Pealehakkamine, kas või vigurliku tagamaaga. Mõnel puhul aimatav spetsiifiline andekus, mille ulatust ja sügavust veel küll nii ruttu ära määrata ei oska (osalt kindlasti ka iseenda vähese määramiskogemuse tõttu). Need on kvaliteedid, tänu millele juba tavapäraselt andestad tehnilised apsud ja küündimatused (mida andestada õigupoolest ei tohiks, kuid kui su kõrvu on ulatunud ka ebamääraseid kuuldusi kooliõpetuse lünklikkusest ses suhtes...); andestas muidugi siinkirjutajagi. Kuid selge on see, mida olen kord hulga aja eest teises seoses, ühe ammuse aasta luuleülevaadet tehes tundnud ja ütelnud: üha ainult uute ja uute noorte peale lootmine on kah üks parasiitlik eluviis.

Kui võtta praegune punkt kõigi tema noortega mingiks uueks nullpunktiks ja kui siis õnnestuks tagada esiteks praeguste noorte huvi säilimine ning oskuste arenemine (isikutena sügavamas mõttes vaadaku muidugi igaüks ise, kuidas ta areneb) ja teiseks uute noorte pidev pealekasv — koos tehnilise elementaarbaasi parema kujundamisega nii ühtedel kui teistel —, siis ehk paarikümne aasta pärast võiksime rääkida asjade normaalsest seisust ja meil oleks tõsiselt, mida kukalt sügamata, hinnalandust tegemata nautida ja hinnata. Selline asjade korraldamine — kaugema perspektiiviga mõeldes — peaks aga ometi meie võimuses olema?!

Mis veel peale tehniliste oskuste (hääle ja diktsiooni koolitatus, rüht, värsiehituse aluste tundmine, lavaline orgaanika jms.) peaks kuuluma selle kunsti viljelejate professionaalsuse mõistesse? Arvan, et küllap see, millela õigupoolest ükski kunstnik läbi ei saa, ei tohiks saada: erksus, haavatavus. Koos professionaalse oskusega (koolitatud vaistuga) seda (tegelikult iseennast!) vaos hoida ja rakendada siis, seal, nii palju ja niisugusel viisil, kui, kus, kui palju ja mis viisil vaja. Kunst on juba kord niisugune asi, mis su oma närvide arvel teostub, liiatigi siis veel nii üksildane ja avalik kunst nagu praegune kõnealune. Kuid samas ei tähenda ta ka mingit arutut enesehävitamist. Vähe sellest, et see poleks mõistlik — mõistus ja mõistlikkus üksinda polegi kunstile piisav alus. Kuid see oleks ka ebaesteetiline.

Praegu näib küll kummitavat pigem vastupidine oht, see, mille pärast ma õigupoolest erksust ja haavatavust meenutasingi. Tekstid ludistatakse sulle kuidagi rutakalt ette, isegi küllalt dramaatilisi käike sisaldavad süžeelised palad ja hingelüürika, mis sealjuures (sootuks paradoksaalne!) on ju pealegi esineja enda valitud. Midagi pidi neis tekstides teda liigutama või publiku liigutamiseks talle sobivana tunduma, miks ta midu just need valis. Kas siis häbenetakse või ei osata ennast avada või ei olegi midagi, mida avada (teiselt poolt — peaks nagu olema, kui juba osati sellist laadi tekstid valida)? Odava pateetika, melodramatismi, sentimentaalsuse (halemeelitsemise) ja muude mageduste hirm on meid paisanud teise äärmusse — unustamisse, et kunsti meeleliigutuslik toime on kah midagi väärt. Ja jällegi — kui ka kõik need õrnemad tunded tõsiselt jutuaajamises tõesti kõrvale jätta: on taas ebaesteetiline või vähemalt vähe-esteetiline jätta tekstide plastiline ilu välja toomata.

Ja veel midagi professionaalsusse puutuvat: tegelikult eeldaks kõnealune kunst head kursisolekut olemasoleva luulega, s. o. seda, mida muusikute puhul nimetatakse vist literatuuri tundmiseks. Teatrinäitlejale tuleb näidend ja roll enamasti lavastajalt, see kunstnik aga, kes on valinud praegu kõne all oleva tee, peaks küllalt palju ise nii lugema kui lugenud olema, kusjuures ka mingi süsteem selles ei teeks usutavasti paha. Arvata



Konkursižürii töötab.

võib, et inimene tunneb ise oma vajadusi, oma sisimaid sisetundeid kõige paremini, niisiis oskab ta ka ise kõige paremini otsustada, mis tekstid nendele kõige paremini vastavad. See aga eeldabki korralikku lugemust. Oigupoolest mingi meil praegu õpetatav eriala seda täiel määral kätte ei anna, hädapärast vahest ehk filoloogia, kuid seegi ju osakonniti piiritletud programmidega. Nii et suuresti tuleb igaühel endal enese eest hoolt kanda. Usutavasti kaasneks esinejate sellekohase eneseharimisega ka midagi nõnda meeldivat nagu loobumine tekstide lapsikust moonutamisest, lõhkumisest ja saadud tükkide ülemäära sügavamõttelisest kombineerimisest. Ilusate asjade lähem tundmine lihtsalt sisendab — peaks nagu sisen-dama — aukartust nende vastu, ning teiselt poolt — kui sul on käepärast rohkem kui neli-viis teksti, õnnestub ehk nende hulgast leida ka niisugused, mis sinus käärivat sõnumit võimaldavad sama hästi või pareminigi edasi anda kui nende nelja-viie segisobramine. Pealegi, kas pole tekstidega jantlemise peale lootmise taga oma kunsti spetsiifiliste vahendite (näiteks intonatsiooni) vähene tundmine-valdamine ja vähene usaldamine? Kui mitte muu, siis vähemalt see peaks ühe ennast ja oma kunsti austava näitleja mõtlema panema.

Auväärt žüriikaaslane Eino Tamberg ütleb küll, et kunstis ei ole midagi püha ja põhimõtteliselt on lubatud kõik, miks siis peaks püha olema teksti terviklikkus. Olen temaga täiesti nõus. Asi ei olegi aprioorses pühaduses. Ja kui ma kuulan häid improvisaatormuusikuid, kes vabalt puistavad oma helidevoolu hulka tsitaate siit ja sealt, neid igati varieerivad ja sujuvalt ning teravmeelselt seovad, saan ma eriti hästi aru, mida Eino Tamberg mõtleb. Aga... nojah. Literatuuri valdamisest jutt just oligi. Solfedžo peale selle. Igatahes ei ole mul veel õnnestunud jälgida ühtki lõhutatud luuletustest kokkuseatud montaaži (mis pealegi on ju veel enne laua taga või põlve otsas valmis kombineeritud, mitte kohapeal vabalt improviseeritud), mis mind oleks suutnud veenda oma hädavajalikkuses, rääkimata endastmõistetavusest. (Peale ühe, mis tuleb jutuks hiljem, kuid sellel oli terve hulk lisakvaliteete). Aga kõik, mis on suur, mõjub nimelt endastmõistetavana. Nii, et sul ei jõua probleeme tekkidagi. Niisiis

ma ei räägi siin mingist sedasorti normatiivsest esteetikast, mis kammitseb vaba loomingut. Jutt on professionaalsusest.

Järgmine punkt, millel selle ikka veel nimetu kunsti parameetreid määratlemisel peatuksin, on tõenäoliselt rohkem maitseasi kui senised. Nimelt tahaksin selle kunsti defineerimisel piirduda võimalikult väheste komponentidega, ainult sellistega, *sine quibus non*. Need oleksid esineja (neutraalses riietuses, neutraalses valguses) ja tekst. Eelistaksin ühte esinejat korraga, mitte rühma. Ja võimalikult mitte mingit teatraliseerimist; teatris mängimiseks on näidendid. Kostümeerumine (näiteks luuletuste pärinemisajajärgu rõivastesse) ei ole vajalik — tegemist ei ole ju kultuurhariduslike üritustega; esineja eesmärk on tekstidest välja tuua see, mis kehtib just siin, praegu ja seoses temaga ning seeläbi teatud mõttes ka igavesti ja seoses kõigiga; selle kunsti eesmärk on tekst taas aktualiseerida, taas manifesteerida, mitte toonitada tema seost oma tekkimisajaga. Esineja poolt ei tahaks ma ka laulu, tantsu ega akrobaatikat, need kõik on omaette kunstid. Äärmisel juhul, väga pikkade sooloprogrammide korral, on mõeldav või vajalikki luuletusi (luuletuste grupe) aeg-ajalt vaheldada hoolikalt valitud muusikaga (soovitavalt — või tegelikult kindlasti elavas ettekandes), nagu seda on muusikuid appi võttes praktiseerinud Viuu Härm; muusika on sellistel kordadel eeskätt puhkuseks esinejale ja ümberlülituspuhkuseks jälgijale ning ühtlasi pidevuse hoidjaks, vaikuse markeerijaks, samas kui tegelik vaikus (kestev paus, vaheaeg) pidevuse lõhuks ning vaevalt praktiliselt kunagi vaikuseks jääkski — muutuks vaid juhumüradeks. Kuid muusikasse niisuguse sõnalise esituse taustana suhtun taas kahtlusega — melodeklamatsioon on jälle üks teine omaette kunst oma võimaluste, nõudmiste ja eesmärkidega. Veel: ruum ja esineja häälelised eeldused peaksid olema sellised, et ei oleks vajadust võimenduse järele. Sõnad «kunstide süntees» ja «kunstide ning (uute) tehniliste vahendite süntees» kõlavad küll uhkelt ja sisaldavad mõnikord ka mõnda huvitavat, kuid nendele peavad pidevaks vastukaaluks (ja, kui soovite, ka toitepinnaseks) viljelemist leidma just ka oma spetsiifiliste äärmusteni puhastatud, kristalliseerunud, peenendunud erikunstid ning kunstid, mis saavad läbi igasuguste tehniliste lisavahenditeta, esitades ja rakendades üha enam tunnetatud ja üha paindlikumaks harjutatud-lihvitud loomulikke inimvõimeid. Jah, tunnen, et vist ei ole siingi tegemist nii väga maitseasjaga, nagu lõigu algul arvasin. Iga komponendi juurdekujutlemine muudab kunsti, mida määratleda püüan, mingiks teiseks kunstiks või mõneks muuks nähtuseks, mis on juba niigi olemas.

Kirjutamise ajal meenutati mulle kunagist Suitsu-õhtut, mis justnagu nimme sisaldas peaaegu kõike seda, mida siin kahtlaseks, kahjulikuks ja eeskätt tarbetuks pean: grupiesitus, «akrobaatika», teatav teatraliseeritus, osalt laulmine, kohati õige ebamäärane diktsioon ja see kõige hullem — tekstide lõhkumine ja ümberkomponeerimine; ei olnud vaid hääle tehnilist võimendust — need olid ise piisavalt kõvad —, grimmi, kostüümi (kui selleks mitte pidada rõhutatult igapäevast, mitte pidulikku riietust — oli vist nii?) ega suurt, liighajutavat ruumi. Meenutati, et see mulle meeldis. Jah, ning ei taha ma ka praegu oma headest mälestustest midagi maha võtta, ja see õhtu on ka see, millele ainsa hea näitena, kui mulle seda vaid meenutati, viitasin eelnevas teksti terviklikkust kaitsvas punktis. See oli nimelt see erand, mis kinnitab reeglit. Materjali tundmine, selles orienteerumine oli tähelepanuväärselt vaba, igatahes ei tekkinud selles mingeid kahtlusi; esituses oli, kui mitmekordsest vaatamisest õigesti mäletan, tugevat improviseerivat alget ka tekstide järjestuse ning tekstikatketekordamise osas; kogu rühma võis võtta kui ühte mitmestunud isikut —

niivõrd ühtne oli nende nägemus esitatavast ja interpreteeritavast luulest ning Gustav Suitsu luulest ja isikust üldse; lühidalt aga: üldtervik oli nii terviklik, et küsimusi ei tekkinud. Siin oligi õige annus seda seesmiselt põhjendatud, sisemise kattega endastmõistetavust, mis kannab kõike tõelist. Praegu aga, olles siin kõige rohkem ametis defineerimise ja süstemaatikaga, jätan ma Suitsu-õhtu lahtrist «Luuleprogrammid» rahuliku südamega hoopis välja ning pääsen seeläbi ka igast iseendale vasturääkimises süüdistamise varjustki. Liigitan selle õhtu kujutletavas (?) kõikide kunstide süstemaatikas lahtrisse «Ühekordsed (kordumatud) originaalžanrid», kus iga isend moodustab omaette liigi ainult oma seadustega; rõhutada tuleb sõna «kordumatus».

Kõnealuse — ikka, ikka veel õige nimeta, ja selleta ta jääb ka seekord, sest nõnda tähtis ja üldtähtis asi käib üle ühe juhusliku arutleja jõe — niisiis, kõnealuse kunsti ühe lähtena võiksime kujutleda teatrilegendides esinevat näitlejat, kes kandis ette telefoniraamatut või korrutustabelit nii, et publik saalis naeris ja nuttis. Ning teise lähtena muistset rapsoodi — traditsiooniliste tekstide deklameerijat pidulikel puhkudel. Esimeselt võtame isikliku, individuaalse elamuslikkuse ning oskuse seda vahendada; see on vist enam-vähem vastavuses Panso eelrefereeritud teooria interpretatsiooni + inspiratsiooniga. (Vaevalt meil tasuks loobuda ükskord romantismiga kunstidesse ja filosoofiasse tulnud individuaalsuseihaldusest, nagu mõnelt poolt klassikalise selguse huvides vahel kuulda on olnud; tegelikult polegi need asjad vist nii väga vastuolus ning suurematesse ideaalterviku-tesse kuuluda võivad väga hästi ka äärmuslikud individid — või paremini just nimelt nemad, tervikuile toone andes.) Teistelt — rapsoodidelt — võtame austuse fikseerunud teksti vastu (tegelikult nad küll põimisdiki neid, nende nimigi tähendavat tekstide kokkuõmblejat, kuid neil oli selleks ka õigus — nad valdasid materjali vabalt, õigupoolest nemad vist olidki mingis mõttes nende tekstide peremeesteks; ka olid need tekstid põimimiseks kohasemad kui mis tahes hilisem individuaallüürika); võtame neilt ka selle, et tegemist on kunstilise tekstiga (mitte telefoniraamatuga), niisiis sellisega, millel on ka juba oma elamuslikkus. Põhiliselt peaks see rapsoodlik element vastama arvatavasti sellele, mida Panso mõtles informatsioonini all; interpretatsioon oli rapsoodidel tõenäoliselt samuti traditsiooniline nagu tekstid isegi ja vastavalt ka nende inspiratsiooni psühholoogiline mehhanism ja laad usutavasti erinesid sellest, mida me praegu kunstniku inspiratsiooni all mõistame. Kõik see võiks olla juba omaette teema neile, kes kunstipsühholoogias targemad.

Nii oleks meie poolt käsitletava kunsti esindaja isik, kes tehniliste abivahenditeta kannab samas ruumis viibivale publikule ette, olles publikule nähtav, sõnalis kunstiteoseid, olles nendest inspireerunud oma (ning seega ühtlasi mingi üldisema) hetke- (ning seega ühtlasi teatud mõttes igavikulise) seisundi väljendamisele nende (tekstide) ning oma professionaalsete eelduste ja oskuste kaudu ja pretendeerides analoogilise seisundi tekitamisele või virgutamisele ka publikus.

Kujutlegem, et kord mitte väga kauges tulevikus on meil olemas mingi optimaalne hulk selle kunsti kõrgprofessionaale, kelles ühineksid vastav huvi, spetsiifiline andekus ning ka spetsiaalne ettevalmistus, mis liidaks näitlejakooli ja filoloogilise hariduse siia puutuvad elemendid, ning kellele loodaks piisavalt esinemisvõimalusi. Poleks ka paha, kui seda, mis praegu põhiliselt on asjahuviliste näitlejate sageli kobavaks lisaharrastuseks (haltuurast ma siin praegu ei räägigi; pealegi seda — teadvat, toorest mütsiga viskama minemist — polegi ehk nii palju . . . rohkem vahest ikka harjumuspärane lõpunimõtlematus, süvenematus ja mugav argirutiin . . . kõik see tegelikult kõige hullem ja samas kõige inimlikum värk, kui asja

ümberkujundamise seisukohast mõelda), saaksid vähemalt mõned selleks eriti sobivad ja sellele väga keskenduda soovijad (isikuti sealjuures omavahel võimalikult erinevad) viljelda kui oma ainsat kohustuslikku ja hinge sees hoidvat tööd. See peaks tõsiste inimeste korral olema taseme usaldusväärsimaks tagatiseks.

Nõnda siis professionaalne tuumik, kes tegeleks selle kunstiga tema puhtaimal kujul. Usun, et sellise olemasolu aitaks kõrgemale järjele viia ka sama kunsti rakenduslikud variandid (näiteks kirjanduslike tekstide esitamine pedagoogilisel, rahvavalgustuslikul, kirjanduselulis-rituaalsel — nagu autorite juubelid — või mingite muude kombetalitustega seotud — nagu abielude registreerimine, ilmalikud ristsed, matused, riiklikud tähtpäevad — eesmärkidel, samuti kõikvõimalikel meeleolustemispühkudel), samuti selle kunsti sünteesid muudega, kui neid just tegema peab. Tuge saaksid ka selle kunsti need, tehniliselt vahendatud variandid, kus esineja ning publik ei asu ühes ruumis ega ühes ajahetkeski (kirjanduslike tekstide esitamine raadio, televisiooni, heliplaadi, helilindi vahendusel, — omakorda mitmesugustel erinevatel eesmärkidel). Selgineksid välja ning täpsustuksid iga sellise variandi oma spetsiifilised eesmärgid ja võimalused, väheneksid juhuslikkus, eklektika, maitsetus ja häbematus ning teiselt poolt ka ülepingutus ning karguse kui kaunidusega (maitsetus muidugi seegi). Niisuguse professionaalse tuumiku tegevus ja selle analüüs oleksid nagu tugev tipp, millel kogu laienev püramiid püsti võiks seista. Oma abi saaks sellest ka autori- ja näitlejaesituse vahekorra täpsem väljaselgitamine, samuti mis tahes teksti kirjaliku ja kuuldava esituse vahekorra vaatlus — ja nii edasi kuni kas või kõige üldisema semiootikani välja. See kõik kokku oleks selle professionaalide tuumiku üldkultuuriline, üldeluline tähendus, rakendusväärtus. Kuid põhiliselt ja eeskätt oleks tema tähendus ja väärtus muidugi selles, milliseid elamusi ta meile pakub. Nagu iga kunsti puhul.

Ning oleks ka algajatel eeskuju, mille poole pürgida; ehk saadaks siis jagu aastast aastasse korduvaist elementaarvigadest, ehk kaoks ära ka põhjus hinnaalanduseks ebamäärase tunde ajal, et «midagi temas nagu on», ning see «midagi» (kel teda on) ilmneks täies ilus ja jõus. Ja ehk jõuaks lõpuks asjale nimepanemisenigi.

Kui nüüd kirjutise järelmänguks võistluspäevade juurde tagasi tulla, meenutaksin veel kord probleemiderohkust ja elavust, mis valitses žürii poole ja lõpuistumisel koos laureaatidega. Arutlusainet osutus palju olevat, alates konkreetsetest, nagu kohustusliku pala sisseseadmise vajadus niisugustel võistlustel (vist ainus väike etteheide, mis korraldajatele leidis — et selle peale polnud varem tulnud) või vene esinejatele õiglasema kaasavõistlemisvõimaluse (kompetentsemate hindajate) leidmise vajadus, ja lõpetades üldisematega, mis ulatusid juba kogu nähtuse teoreetilise põhjalusteni välja (mis liiki luulet on üldse võimalik või otstarbekas avalikult esitada, mida «otse» ja mida raadios; millised nõuded on «otse» ja millised raadioesinejale; kas ja mis viisil peab näitlejaesituse hindamisel arvestama tuntud autoriesitust); arutlus jõudis ka võistluse kui nähtuse enesetunnetamiseni (millele rajada maksimaalselt õiglane kriteeriumide süsteem sellistel võistlustel ja kas see on üldse mõeldav; võistluste korraldamise otstarbekus üleüldse jne.); peale arutlusaine näis niisiis olevat ka arutlustahet, mis muidugi ei saanud leida piiratud aja ning selge ülesande (auhindade määramine) juures täielikku rahuldust. Niisugune rääkimisvajadus ja -valmidus — eks ole see omakorda asjade küllaltki segase seisu kaudseks tunnistuseks. Käesolevat kirjutistki, kui see mult juba enne konkursipäevi telliti, kujutlesin siiski rohkem ülevaadena konkreetsest kon-

kursist, nüüd tagantjärele tundub mulle aga päris loomulik, et ta põhimõttelisemaks kujunes. Enam-vähem kõik, mida püüdsin siin nüüd minigisse ritta panna ning oma võimete kohase lõpp-punktini arendada, leidis ühel või teisel määral konkursil puudutamist. Et kirjutis kukkus autori selgusesoovist hoolimata siiski välja seguna kriitikast, publitsistikast ja puhtusele pretendeerivast teoriast, tuleb sellest, et kogu asi niisuguses läheduses on kirjutajale täiesti uus ning põhihuvi — kõnealusele kunstile definitsiooni andmine ja talle omaette, iseseisva eluõiguse ja -võimaluste nõutamine — selgus kirjutajale täielikult alles kirjutamise käigus. Oodakem asjatundlikumaid järgijaid — ja muidugi konkreetseid samme selle eluõiguse asjus kompetentsetelt jõududelt.

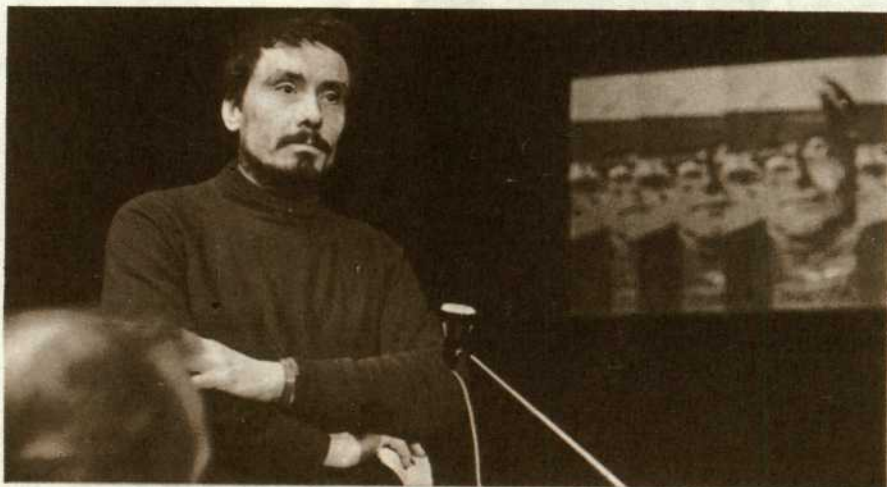
Ja lõpuks, mis plaanid need olid, mida seal järelõhtul visandati? Need olid eeskätt seotud võistlusvabade luulelugemistundide korraldamisega (kuigi võistlusedki otsustati alles jätta, mida siinkirjutaja ka täiesti õigeks peab), niisiis võimaluste loomisega näitlejaile (ja muudelegi?) oma elavat luulehuvi võimalikult formaalsustevabalt teistega jagada. Mis oleks toredam! Kurja igatahes ei teeks see kellelegi ning ära peaks jääma ka mulje kitsa kamba omavahelisest salarahajagamisest, millest üks noor premeeritu pärast konkursi rääkis — ikka tollest võistlejate, publiku ja kohtunike vähesusest lähtudes. Ning, et lõpuni mul oma tänase kirjutise raamides püsida: ehk saaks nendestki tundiest kellelegi tee, mis lõpuks viib ta tolle nimetu kunsti kõikvõimalike peensuste jüngriks ja loojaks hakkamiseni.

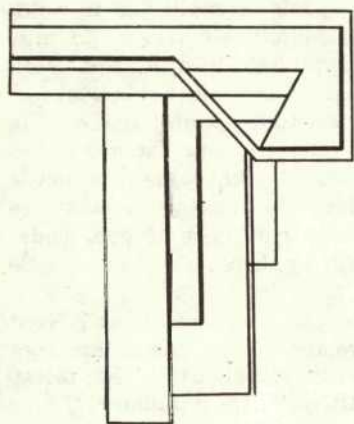
Märts/aprill 1982

PAUL-EERIK RUMMO

Paul-Eerik Rummo esinemas sõnakunstikonkursi lõpuõhtul.

G. Vaidla fotod





KES?

OLEG JEFREMOV



Oleg Jefremov on kaheteistkümnendat aastat M. Gorki nimelise Moskva Akadeemilise Kunstiteatri (MHAT) peanäitejuht. Kunstimaailmas hierarhiaid ei armastata, kuid antud juhul on arusaadav, et tegemist on ilmselt kõige vastutusrikkama ja kõige raskema ametikohaga, esindusteatri juhi kohaga meie teatriilmas.

Oleg Nikolajevitš Jefremovi (sünd. 1927) teatritee algas 1949. aastal, mil ta pärast Moskva Kunstiteatri V. Nemirovitš-Dantšenko nim. Stuudiokooli lõpetamist suunati tööle Moskva Laste Keskteatrisse. Jefremovil nagu paljudel teistelgi väljapaistvatel lavastajatel puudub režii eriharidus, lavastama hakkas ta näitlejatöö kõrvalt. Esimesed osad Laste Keskteatris sündisid V. Rozovi näidendites («Tema sõbrad», «Elu leheküljed», «Onn kaasal»), esimene lavastus oli «Nähtamatu Dimka» 1955. aastal. Noorele näitlejale usaldati ka pedagoogi-ülesanded Kunstiteatri Stuudiokoolis.

On muidugi juhus, et Jefremovi kui õppejõu juhendatud kursus lõpetas Stuudiokooli 1956. aastal, NLKP XX kongressi aastal. Kuid XX kongressile järgnenud ühiskondliku teadlikkuse ja aktiivsuse tõus oli otseseks põhjuseks, et selle kursuse baasil sündis uus teater — «SOV-REMENNİK» (tõlkes «kaasaegne»). Ka tolelaegsed stuudiolased ise kutsusid end «56. aasta lasteks». Jefremov teatri peanäitejuhina oli nende hulgas vanim, kuid ei saanud ega kavatsenudki olla uue teatri isaks. Tõl ajal ta kirjutas: «Minule on teater ühe hingusega elavate, samadesse ideedesse uskuvate inimeste kooslus. See on mitukümmend ühes rütmis tuksuvat südant, mitukümmend mõistust, mis otsivad vastust meid kõiki erutavaile eluküsimustele. See on kollektiiv, kes on tervikuna KUNSTNIK.» Jefremovi jaoks oli peamine demokraatlikult ülesehitatud ja juhitud kollektiiv: nii juhtkond kui ka kunstinõukogu olid valitavad, kõik küsimused lahendati hääletamisega. Uue teatri praktikas sai teoks põhimõte — igaüks vastutab kõigi ja kõik vastutavad igaühe eest. Mõistagi vastas selline teatrielu korraldus XX kongressi järgsele ajavaimule.

«Sovremenniku» erakordne publikumenu (tuhandeinimeselised piletisabad Majakovski väljakul, sealsamas ööde kaupa talvepakases põlevad lõkkes) tões-

tas aga seda, et ka lavastuste sisu kandis uut ajavaimu. Esimeste lavastuste — V. Rozovi «Igavesti elavad» ja «Rõõmu otsingul» (1957), A. Zaki ja I. Kuznetsovi «Kaks värvi» (1959), A. Volodini «Viis õhtut» (1959) jt. põhiteemaks oli konkreetse vastuse otsimine igavestele eetilistele küsimustele omas ajas: «Milleks ma elan... milleks me kõik elame... kuidas me elame?» Lavastaja- ja publikuhvi neis etendustes langesid absoluutselt ühte. Jefremov ei pidanud oma publikuga kohanema ega tema huvisid uurima. Ta kõneles avameelselt inimese kohast ühiskonnas, tema moraalsest vastutusest, need küsimused olid minevikuvigade teadvustumise aastail kõigil südamel ning selles oligi «Sovremenniku» kaasaegsus.

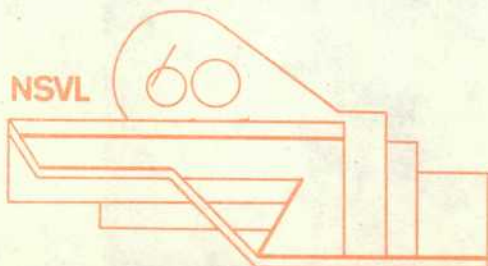
Täielikule äratundmisesefektile ja samastumisvõimalusele oli rajatud ka teatri esteetiline programm. Jefremovi näitleja erakordne vahenditus, lihtsus ja usalduslikkus on olnud kõigi tema lavastuste kammertoniks tänase päevani. Paljudes neist on ta ise kaasa mänginud. Jefremov on nõukogude teatris ilmselt üheks veenvamaks erandiks reeglist, et näitejuhil endal ei maksaks oma lavastustes mängida. Kuid... olgu siin vahemärkusena siiski öeldud, et sellise sajaprotsendilise kunstilise vapustuseni, nagu Efrose, Ljubimovi, Tovstonogovi lavastused, on Jefremovi lavastustervik jõudnud siiski suhteliselt harva, näitlejanatuuri prevaleerimine on takistanud ja takistab ka teda.

Aeg muutus. 60. aastate keskel hakkas «Sovremenniku» edu ja ajakajalisust varjutama 1964. aastal sündinud J. Ljubimovi teater Tagankal. Teatriaialugu armastab väita, et iga vaimustusega sündinud teatritrupp jõuab 10–12 aastaga kriisiperioodini. Ka «Sovremenniku» võrdsete kollektiiv, millest vahepeal oli arenenud tähtede ansambel, hakkas kaotama oma vaimsust ja hoogu. 1967. aastal loob Jefremov siiski «Sovremenniku» tähetunnina vene revolutsiooniliikumist peegeldava ajaloolise triloogia näidenditest «Dekabristid», «Narodnikud» ja «Bolševikud». Saabub hooaeg 1969/70, esmakordselt pöördub Jefremov A. Tšehhovi dramaturgia poole, kuid kriitika tunnistab

«Kajaka» lavastuse ebaõnnestunuks. Ja just nüüd kutsutakse Jefremov selle teatri juhiks, mille embleemiks on kajakas, kutsutakse M. Gorki nim. Moskva Akadeemilise Kunstiteatri peanäitejuhiks (1970). Jefremov jätab maha enda loodud teatrisõpruskonna ja asub juhtima raskes kriisis olevat ja sisesuhetes erakordselt komplitseeritud kollektiivi. Miks?

Jefremov ise on oma otsust selgitanud järgmiselt: «Moskva Kunstiteatrisse, mis mind kui näitlejat kasvas oma stuudiokoolis, tulin ma erilise tundege. MHAT on minu jaoks rohkem kui «veel üks teater». «Sovremennikust» oli raske lahkuda. Oma noort teatrit luues kutsusime teda «MHAT-i uueks stuudioks», võtsime omaks Kunstiteatri parimad traditsioonid ja püüdsime neid tänapäevaselt edasi arendada. Ometi sundis vere hää l mind nõustuma MHAT-i vanimate meistrite ettepanekuga tulla neile peanäitejuhiks.» Teatrikritik A. Demidov on sama sammu põhjendanud kõrvalseisja otsekohesusega: «Hiilgava organisatoori auahnus tõmbas teda uuele teele ja nii püüdis ta ületada suhteliselt seiskunud elu inerti.» «Sovremenniku» kriisist räägiti neil aastail igatahes üsna valjuhäälselt.

Raskused, millele Jefremov Kunstiteatris pörkus, olid ilmselt suuremad, kui võis arvata. Kuigi MHAT-i põlinäitleja Alla Tarassova ütles, et Jefremovi näitlejatöodes on enam stanislavskilikkust kui Kunstiteatri enda meistrite loomingus, hakkas peagi kostma süüdistusi traditsioonide hülgamises, leidis ka vastutegutsejaid.



Praegu peame siiski imetlema kunstnikku, kes «võõra mehana» (meenutagem I. Dvojetski näidendit) on suutnud selles raskes kollektiivis püsima jääda, temasse uut elu tuua ja trupi tuumikut omanäoliselt kujundada. Kunstiteatri tänasteks esinäitlejateks on tõusnud Jefremovi poolt sinna kutsutud I. Smoktunovski, J. Jevstignejev, A. Popov, A. Kaljagin, A. Mjagkov, T. Lavrova, A. Vertinskaja jt. 12 aasta jooksul on sündinud 19 lavastust, see töö on toonud Jefremovile NSV Liidu riikliku preemia (1974) ja NSV Liidu rahvakunstniku aunimetuse (1977).

Kunstilised saavutused? Neist eriti valjuhäälselt ei räägita. Vaieldamatuks võiks pidada MHAT-i vana kaardiväega loodud O. Zagradniku «Soolot seinakellale». Kindlasti kuulub Jefremovile A. Gelmani kõigi nelja näidendi esmalavastaja au, kuid kolme puhul neist tundub huvitavam see, mida samade teostega on saavutanud tänane «Sovremennik». Ametliku menu on pärvinud A. Tšehhovi «Ivanov» (1976) ja «Kajakas» (1980), mida aga vaieldamatuteks kunstilisteks saavutusteks pidada ei saa. 1982. aastal esietendus M. Šatrovi näidend «Nii võidame!». Optimismi sisaldavalt kõlab kunstiteaduste doktori M. Strojeva hinnang sellele lavastusele: «Täna võime öelda, et lavastaja Jefremov on uuesti, nagu oma loominguise elu parimail hetkil, sooritanud tõelise kodanikuakti ning väljunud võitjana. «Nii võidame!» — võib Kunstiteater nüüd uhkusega korrata. Uuslavastus leniniaanast, mis puudutab ajaloo valupunkte ning loob silla tänasesse päeva, on nüüdisaegsel laval vajalik kui õhk.»

Oleg Jefremov on lavastaja, kelle töös on publitsistlikkus olnud alati seotud sügava psühholoogilise realismiga. Kuna nende kahe komponendi vahetõttu on aktuaalne ka praeguses eesti teatris, siis olgu lõpetuseks toodud lavastaja enda sellekohased põhimõtted. «Idee ei saa eksisteerida eraldi võetuna, lahustumatuna inimkarakteris. Ja pole teatri asi «inimvaimu elu» uurimise ning tema individuaalsuse ja teistega seotuse avamise asemel sisendada ideed vaatajate teadvusse publitsistlike ja ratsionaalsete vahenditega... Teatris ei tohi pihtimus asendada jutlusega. Jutlus peab sündima «tagasimõjuna»... Selleks et kunstiteatri omaks elujõulist mõju, peab iga näitleja ja iga lavastaja olema inimene, kes teravalt tunnetab ja teadvustab nii teatri tänast seisundit kui «inimvaimu elu» tänaseid avaldusi... Tõeliselt kaas-aegset etendust ei sünni, kui need, kes teda loovad, ei tunne ühiskondliku võitluse seadusi ning ei jälgi nende kvalitatiivseid muutusi ajas. Kuid ka sellest on vähe. Peab oskama näha ka ühiskondlike muudatuste peegeldust inimeste iseloomudes... Seetõttu ma arvan, et klassika peab tulema teatrisse alles siis, kui loominguiline kollektiiv tunneb töös kaas-aegsete näidenditega vajadust ühe või teise konkreetse klassikalise teose järele. Vaid see on tee uue avamisele igavikulises... Meie suur õpetaja selgitas, et tema õpetust võib tervikliku kunstilise kujundi loomisel kasutada vaid see, kes on maailma igakülgsest tajuv ning selles maailmas kunsti eesmärgi ja ülesandeid sügavalt mõistev, iseseisvalt mõtlev inimene ja kunstnik.»



Oleg Jefremov

Alfred Rebase 80. a. juubeli puhul meenutavad rahvakunstniku teatriteed tema lavapartnerid.

EESTI NSV RAHVAKUNSTNIK LISL LINDAU:

30. aastate algupoolel oli Draamateater (siis veel Draamastuudio Teater) reisil. Olime parasjagu Tapal ja mängisime H. Visnapuu tükki. Ühel päeval tuli etendusele Päärn Raudvee koos tundmatu soliidse härrasmehega, kel oli smoking seljas ja lakk-kingad jalas. Et Päärn Raudvee mängis selles lavastuses kaasa ühe peenema härra rollis, siis laenas ta lavale minnes sõbralt ka peenemad kingad jalga. Tapalt läks reis edasi ja too Raudvee sõber tuli meiega koguni kaasa. Päevaraha tehti sõbralikult pooleks ja arvata-vasti mitte ainult kingade laenamise pärast. Selgus, et külaline on ohvitser ja kannab Alfred Rebase nime. Ühel õhtul kiirustasin garderoobi rüetuma ja vaatan, et siin on platsi sisse võtnud kohalik pitsimees oma pasunaga. Alfredil nimelt oli igav hakanud ja ta oli endale pitsimehe grimmi teinud! Nii ta meiega koos reisis — tervelt kaks nädalat. Siis kadus üürikeseks süüa-sinna, kuni kohtusime Tallinna Töölis-teatris kolleegidenä. Peagi said meist ka partnerid: tema mängis E. Tammlaane «Raudses kodus» Peetrit, mina liget, siis mina B. Lavrenjovi «Murrangus» Tatjanat, tema madrus Goduni jne. Alfred oli sümpaatne ja tore kolleeg. Ta kogus endasse kõike vaikselt ja vastu vaidlemata, tegi endaga tõsisit tööd. Pretensioone tal nagu polnudki. Esietenduste eel muutus kapriisneks, nagu ta ise ütles: «Astun mootori peale!» Seejärel need pinged lahenesid ja Alfred muutus jälle muhedaks. Ta oli ülihoolase oma tekstiga. Selle kirjutas ta oma osaraamatus punase tindiga koguni üle. Ta oli põhjalik, tegutses alati sisemiselt. Eks seetõttu saanudki tast tugev karakternäitleja, kuigi algul mängis nn. šangareid. Alfred Rebasega oli lavalolemine kindel. Seda ka improvisatsioonihetkedel. Partneriga kontaktis oli tal primaarseks silmside. Ta muutus kohe närviliseks, kui partner otsa ja silma ei vaadanud. Olla eluline — tähendas tema jaoks palju ja seda otsis ta eelkõige tekstist. Ühes tema tipprollideski, O. Lutsu

«Tagahoovi» kingsepp Kapralis oli ju eelkõige tegemist väga karakterse mõtte-loogikaga. See oli nii Luts, Rebane ja kingsepp Kapral kui ka elu ise, ainult veel tihedam kui elu... Alfred Rebane pole kunagi olnud noor näitleja, ta tuli teatrisse kohe täismehena. Õppis ja täiendas end seni, kuni hakkas Teatrikuns-tiinstituudis ise teisi õpetama. 50. aastatel proovis A. Rebane ka lavastada, D. Fonvi-zini «Äbarik» on mul siiani hästi meeles.

A. Jakobsoni tükis «Vana tamm» ütles ta laval mulle: «Sa oled kuldkapjadega kitske!» Ütles nii, et see läks näitlejazar-gooni ja tarvitame seda kuldkapja nüüd teatris nende arvel, kel edust nina liiga püsti tõuseb. Nojah! Aga kui me nüüd uuesti kõike seda alustaksime, mis kunagi koos tehtud, küll siis oskaks ja teeks!

Alfred Rebase on kodus kõigiti positiivne ideaal — tema Marta. Suure ja sooja südamega naine, kes kogu elu on seisnud tema ja töö kõrval. Olgu neil õnne!

EESTI NSV RAHVAKUNSTNIK ELLEN LIIGER:

Peaaeg Alfred Rebase Priit Põldroosi näitlejaks. Miks? Põldroosi kui lavapedagoogi metodoloogias oli tähtsal kohal lauataaguse töö periood, kõigekülgse analüüsi periood, kus mitte ainult pandi paika mõtteliinid, charactersuhted ja lavastuse pealisülesanne, vaid omandati ka dialoog — nii stüülilises, intonatsioonilises kui leksikaalses tähenduses. Ja muidugi, kärsitud ja nooremad näitlejad tema juures algul tüdinesid ja igatsesid seadeproovide järele. P. Põldroosi seadeproovides valitses ülimalt loominguline õhkkond. Et rollid olid enne raudsetele roobastele tõugatud, jäi nüüd aega proovimiseks, oma vahendite otsimiseks, katsetamiseks, leidmiseks. Põldroosi lavastuste



M. Gorki «Jegor Bulõtšov ja teised» TRA Drama-
teatris 1958. a. (lavastaja L. Kalmel)
Aleksandra - Eesti NSV rahvakunstnik Ellen
Lüger
Jegor Bulõtšov - Eesti NSV rahvakunstnik
Alfred Rebane.

ansamblites oli kõigil kuidagi väga kindel olla ja teha. Oli tagatud partnerlus, vastastikune kontakt ja võrdlemisi võrdvõimeline andmine-võtmine. Tema trupp oli alati «rahus» kooseksisteeriv, sest oldi milleski väga olulises kindel, oldi veendunud. Ma ei tunne ega mäleta, et Põldroosi ansamblites oleks kunagi hüsteeriline või närviline oldud. Nii oli töötanud ja töötas ka Alfred Rebane. Ta oli kindel partner, väga kontaktialdis, oskusega võttev ja andev näitleja. Tõeline partner! Tema pika lavabiograafia parimad rollid valmisidki P. Põldroosi lavastustes ja teise Töölis-teatris kasvanud lavastaja Andres Särevi etendustes. Arvan, et nende põhimõtete ja töökorralduse alusel oligi meil juubilariga õnne mitmel ja mitmel korral head ja viljakat partnerlust jagada. Nii N. Pogodini «Kremli kellades» Rõbakovi ja Mašana, kui ka L. Leonovi «Vallutusretkes», kus A. Rebane mängis Kolesnikovi. Põldroosi tödede järgi tegi ta ka A. Kroni Majoro-

vit «Sugavuurimuses», mis teatrile oli uuendatud ansambli olukorras kontaktloomise süvitiipürgimise heaks ja arukaks katsekiviks. See tõde, et momendistseen toidaks järgnevat ja oleks eelnevast välja kasvanud, oli siin kõigiti hinnas. Üldist, n.-õ. näitlejatehnikale rajatud, harjumuspärasest toituvat kontakti juuris P. Põldroos armutult välja ja seda polnud võimalik täheldada ka Alfred Rebase loomingus. Meenutagem, milline suurepärase ansambllisus ja partnerlus valitses A. Hindi «Kuhu lähed, seltsimees direktor?» etenduses (lavastaja A. Särev) Aino Talvi, Rudolf Nuude ja Alfred Rebase vahel! Õigusega tunnistati see kolmik Nõukogude Eesti preemia vääriliseks. Ja üldse oli sellel ajal koosvõite ja koospärjamisi rohkem! Võtkem näiteks A. Särevi tehtud O. Lutsu «Tagahoovist» Katrin Välbe Veika-eide ja Alfred Rebase kingsepp Kaprali duetti! Oleme seda kõike hakanud nüüd kirjasõnas seletama vana kaardiväe loominguna, kuid näitlejad, kaasategijad peavad seda eelkõige Prüit Põldroosi teatriõpetuse viljaks.

Ja siis tuli 60-aastase Alfred Rebase loomingusse Maksim Gorki Jegor Bulõtšov, tipprolle, kus meil Linda Rummoga oli väga meeldiv tema tütarde Aleksandra ja Varvara osades veel kord Alfred Rebasega partnerlust jagada. Siit on mulle Alfred Rebasest kui kolleegist-partnerist olulist ja sooja südamesse jäänud.

Vivat maestro Alfredo, vana kaardiväe meeskoosseisu vanim ja väärikaim pärjatud peal!

Intervjuerinud Kati Haan.

Natalie Mei, Kostüümikavand G. Puccini ooperile «Turandot».

mandarin
of rank
leaded (bracket, small)



Natalie Lee

Tallinnas paistab päike, kui lennuk õhku tõuseb, saatjaks reproduktorist tulev Roza Rõmbajeva laul. Alma-Ata lennuväljal lõpetab Jaak Joala reisijate pisut tüütu lõbustamise ja meid võtab vastu lumetuisk... Paradoksid? Või järjekordne näide sellest, kui vähe me üksteist tunneme või aimame tundvat?

Kui ma kümmeaasta eest esimest korda Alma-Atasse sattusin, vaimustasid mind eelkõige uusehitused. Nüüd võin veenduda, et endiselt ehitatakse siin kadestamisväärset omanäoliselt, kusjuures huvipakkuvad pole üksnes ametiasutused ja üksteisele mitte sarnanevad elamud, vaid ka kultuuriehitised. Ja selles uusehitiste tulvas mõjub kultuuriministeeriumi hoone 19. sajandi lõpu puitarhitektuuri näitena oma nikerduste, peeglite ja parkettpõrandatega kuidagi lummavalt hubaselt. On tore mõelda, et siit, kodusest kollakaspruunides toonides majast, juhitakse marmorist, metallist ja klaasist suurehitusi.

Seisan uuel väljakul. Tsirkusehoone valge kuppel, silindrikujuline abielude registreerimise palee ja muidugi uus marmorist draamateater, mille ees istub mõtlikupilguline Muhtar Äuezov, kelle nime teater kannabki.

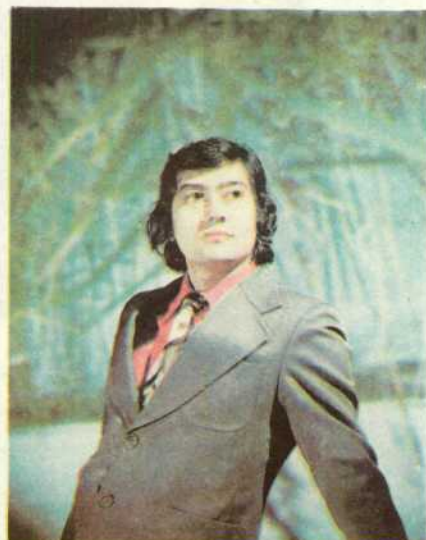
Tutvus ühe teatriga algab ikkagi etendusest, see on loogiline, minul aga kukub kõik natuke juhuslikult välja; olen juba õhtuks mitu kohtumist kirja pannud, kui kultuuriministeeriumist kuulen, et tänasel etendusel on ka Eesti kultuurinimesed (kes just, seda ei tea, on teil aga keerulised nimed, vabandatakse). Ja rõõm on suur, kui näen eemalt Kalju Haani kogu, teda saatmas Viive Ernesaks ja Aime Unt. Meie Tallinna Draamateatri soliidne esindus, kes tulnud materjali koguma uue lavastuse tarvis ja ei jõua ära imetleda teatrihoone imposantsust ning häid töövõimalusi.

Akadeemilisel Draamateatril on eriliselt keskne koht kasahhi kultuuri ajaloos. Kui 1926. aasta jaanuaris teater avati

(tookordses pealinnas Kzöl-Ordas), siis koondusid sinna andekamad lauljad, tantsijad, kirjanikud, heliloojad. Just sellesama rahvusliku ja tänapäevase kunsti sünteesi otsiva loominguilise intelligenti najal hakkas kaju omandama see kultuur, mis senistele rändkarjakasvatajatele oli midagi sootuks uut ja samas midagi tuntud-teatud põlvest põlve. On loogiline, et sama draamateatri baasil sünnivad ooperiteater ja filharmoonia. Just sellega on seletatav see armastus draamateatri vastu ja võib-olla faktki, et 55. tegevusaastal kolis teater Nõukogude Liidu ühte ilusamasse ja tänapäevasemasse teatrihoonesse.

Teatri asedirektor võtab mind sleppi ja me käime teatri läbi: kas just 700 tuba, on iseasi, aga 6 korrust küll... Mõnusad näitlejate toad, avarad harjutusruumid (ka stuudiole), 2 saali (kuigi suur saal on mõeldud 1100-le külalastajale, pandi mugavaid sinepkollaseid ungari toole sisse 800, et vaatajail oleks mõnu-

Kasahhi NSV teeneline kunstnik laulusolist Alibek Dnišev.



sam; väike saal mahutab 250 vaatajat). 17 meetrit laial ja 8 meetrit sügaval laval on kõik tõstetav, pööratav... Rääkimata moodsast helistuudiost ja valgustustehnikast. Kokku töötab teatris 400 inimest, 70 näitleja seas on 7 Nõukogude Liidu rahvakunstnikku...

* * *

Ohega neist, Hadiša Bukejevaga satun pikemale jutule. Kõigepealt huvitub ta, mida ma nende teatris juba näinud olen ja mis mulje nende teatrikunst mulle on jätnud. Tuletan meelde ühe vanema ja auväärsema kasahhi kirjaniku Gabit Miisrepovi uut draamat «Pärandus järeltulevale põlvele» kui teatri ajaloolis-heroilise laadi näidet, rahvariiete, rahvamuusika ja ajalooliste sündmuste värvikat paletti. Nazim Hikmeti «Farhad ja Širin» on ülemlaul armastusele, kus on rõhutatud orientalistlikku legendlikkust. Armastus, ennastohverdatus, töö, inimeste aitamine, see kõik on antud natuke ülevas maast lahti stiilis, mille ebareaalsust suurendab punakas lavavalgus. Selles lavastuses on ilus isegi inimlik inetus, rääkimata kangelase ränkraske töö poeetilisusest. Näib, et niisugune poeetiline teater on sügavate juurtega, hästi arusaadav; publik on huumorimaias, naerab kohe varjamatult, kui selleks võimalus. Ja harjumuspäratu on ehk ainult see, et aplodeeritakse traagilistes konfliktisituatsioonides, kulminatsioonimomentidel, lemmikangelaste monoloogide ajal... Ja samas hoopis teistsugune, psühholoogiliselt täpne ja tagasihoiitud Anton Tšehhovi «Onu Vanja», meile, eestlastele ilmselt väga lähedane lavastus: puudub slaavilik avatus, kired on mingi loori all, paus laval mõtteergas.

Hadiša Bukejeva, kes muuseas «Onu Vanjas» mängis Maria Vassiljevna Voinitskajat, arvab, et minu valik suudab päris hästi iseloomustada teatri tänast palet. Varem domineeris teatri kavas ajaloolis-heroilise suunaga repertuaar, mis nõudis näitlejailt rõhutatult realistlikku, mõnikord isegi naturalistlikku mängu. Viimasel ajal on teater pöördunud enam täpsema ja peenema psühholoogilise mängumaneeri poole. On õpitud mängima klassikat, tänapäeva Lääne ja nõukogude autoreid, ka Ranneti «Kadunud poega»



V. I. Lenini nimeline Palee Alma-Atas, mille eest arhitektidele anti Nõukogude Liidu riiklik preemia.

Dirigent Raja Sadökova.

V. Mõlnikovi fotod

mängiti väga kaua ja menuga, tuletab näitlejanna meelde. Tema kehas on seal Annikat.

Oldse on teatrile iseloomulik repertuaari rikkalikkus, tükid seisavad kaua kavas: «Othello» näiteks juba 25 aastat, «Kozõ-Kõrpeš ja Bajan-Sulü» — kasahhide «Romeo ja Julia» — 1934. aastast. Loomulikult on mitu korda dekoratsioone vahetatud, mängivad uued näitlejate põlvkonnad, lavastus aga elab edasi... Erioline vahekorid on teatril kirjandusklassik Muhtar Äuezoviga, kelle «Jenlik ja Kebek» oli esimene lavateos teatris. Kirjanik kirjutab teatrile üle 20 näidendi, tõlkis repertuaari vene keelest, avaldas artikleid teatri taotluste, lavastajatöö ja näitlejate mängu kohta.

Hadiša Bukejeva on teatrikunstis osalenud juba pikka aega, võiks öelda, ta on kasahhi teatrikunsti elav ajalugu. 15-aastaselt sattumine esimesse kasahhi filmi (mis muuseumis valmis «Lenfilm» abiga nagu meie esimene film), seejärel õpingud Lunatšarski-nimelises Oleeiidulises Teatriinstituudis, kuhu võeti vastu 25 noort kasahhi. Kui 1940. aastal hakati vântama järjekorras teist kasahhi filmi, kutsuti ta juba peassa... Niisiis, teatri- ja filmikunst sündis tihedas läbikäimises vene teatri- ja filmikunstiga, täpsemalt, leningradlased olid need, kes kasahhidele šeffluse korras abi osutasid, neile maailmakultuuri rikkusi tutvustasid. Ja teise voo-ru, kui sõjapäevil leidsid siin kodu niisugused suurkujud nagu Eisenstein, Pudovkin, Põrjev, Rošal, kui ainult kõige nimekamatega piirduda.

Nüüd suudab vabariik juba ise endale kaadrit ette valmistada. Ka Hadiša Bukejeva on teatriinstituudi õppejõud. Praegu on tal käes esimene kursus (alles oli 4. kursus hea menuga Moskvast näidanud Gogoli «Naisevõttu», mida ta rõhutamata ei saanud jätta). Tuhandest soovijast valis ta välja 24. Noortega on hea töötada, sest kasahhi teatrikunstis põlvkonnastuolusid pole. See tuleneb sajanditepikkustest traditsioonidest — vanemaid inimesi austatakse, nende sõna peetakse oluliseks. Muidugi ei tohtivat sellest aru saada, nagu tegemist oleks ainult välise viisakusega. Olukordi ja inimesi hinnatakse ikkagi objektiivselt, kui vaja öelda, siis öeldakse ka karmimalt... Mis ainult probleemiks

on: et linnanocred kasahhi keelt hästi ei oska. Anded tulevad peaaesjalikult küladest, kaugetest oblastitest.

* * *

Teatriühingu aseesimehe Orõnbazar Isahhovi ajutised tööruumid on samuti Äuezovi-nim. Kasahhi Akadeemilises Draamateatris. Ma tean, et tal on üldiselt väga kiire — homme hommikul alustab ta sõitu Eestisse, meie teatriühingu kongressile. Kuid külalisviisakus ja, nagu ta rõhutab, austus eestlaste vastu ei lase kiirustamist välja paista. Värvikalt räägib ta meie Kaarel Kirillovitšist, kes kevadel sinse teatriühingu külaliseks oli ja kunstimuseumisse tervelt neljaks tunniks nagu tina tuhka ära kadus.

Vabariigis on 32 teatrit, igas oblasti-keskuses on vähemalt üks teater. Ka vähemusrahvuste peale on mõeldud. Tõttavad uiguuri-, korea- ja saksakeelsed teatrid, teatriinstituuti võetakse iga 4 aasta järel mõni vähemusrahvuse grupp. Uiguuri grupp lõpetas eelmisel aastal, praegu õpib korea grupp... Teatrid on liikuva iseloomuga ja tavaliselt töötavad nende juures tantsu- ja lauluansamblid. Kui lähivad kuhugi oblastisse külalisetendustele, siis peale näidendi annavad ka täispika kontserdi.

Muidugi on teatrite juhtimine nii laialdasel territooriumil küllaltki keerukas. Isegi lennuk jõuab mõnda oblastikeskusesse alles kolme tunniga. Aga seda enam armastatakse teatrit, külalisetendused on suursündmus...

Teatriühing on loominguiliselt koordineeriv organisatsioon, kes püüab kõiki oma 1747 liiget ühendada. Juhtimisohjad on 71-liikmelise nõukogu käes. On kunstnike, dramaturgide, muusikakunsti-sektsioonid, sektsioonid tööks noorte ja veteranidega. Lavastajate ja näitlejate sektsioon on nüüd muudetud loominguiliseks laboratooriumiks. See tähendab siis, et oblastiteatritest võetakse kaks korda aastas 5—6 režissööri või näitlejat kolme baasteatrisse stažeerima.

Teatriühingu kombinat töötab ainult teatritele ja kontserdiorganisatsioonidele. Üldiselt on see tubli, selle tööga ollakse rahul ja tellimusi tuleb palju, nii et Karagandas on just avamisel filiaal. On 36



Riiklik Laulu- ja Tantsuansambel.
Romantiline lõuna stepis.



NSV Liidu rahvakunstnik Jermek Serkebajev nimi-osalisena ooperis «Alpamõs».

I. Budnevitši foto

oma fototsehh, mis kindlustab kõigi lavastuste pildid ja teatrisündmuste fotojäädvustamise. Valmistatakse ka suveniire — ikka teatri ja muusikaga seotud.

Mõndagi on veel teha, mõnigi asi poolik. Oma polikliinikut asutatakse, Näitlejate Maja ehitamist alustatakse, rahvateatritega tegelema alles hakatakse... Aga kõige tähtsam ongi see, et teatriühing hoiab kontakti Nõukogudemaa teatritega, et kasahhi teatriinimesed on tavalised külalised Moskvas ja Leningradis...

Abai-nimelises Kasahhi Ooperi- ja Balletiteatris võtab vastu direktor Turkestan Uzbekov, kes tassi tee juures püüab mind viia rahvusliku ooperikunsti taga- maadele.

Kasahhi muusikakultuur on väga vana. Uljaste ratsurite, vaprate karjuste ja sõjameeste kõrval oli kõrges aus rahvalaulik — akõnn, kes dombra saatel

esitas küisid, mis jutustasid rahva saatusest ja kaasasündinud vabadusihast, steppide kaunidusest ja tunnete kirkusest. Siit ongi pärit kasahhi rahvalaulu ühehäälsus, mis põhineb 7-astmelistel diaatoonilistel helilaadidel. B. Asafjev on ühes oma artiklis coperi kohta kirjutanud, et kasahhi rahvamuusika on ammendamatu meloodiline rikkus. Kasahhi laulud haaravad oma emotsionaalsuse, tunnete puhutuse ja selguse ning kunstitõe sügavusega. Rahvamuusika elab oma uut elu. Kui esimesi, 1930. aastate oopereid võis ehk rohkem muusikalisteks draamadeks nimetada, kus maaliti pilte rahva sündmusrikkast elust, siis nüüd on professionaalsed heliloojad loonud hulgaliselt oopereid, mis köidavad oma rahvusliku koloriidi ja dramaturgilise materjali ühtsusega. Sündmuseks kasahhi ooperiteatris kujunes Nõukogude Liidu rahvakunstniku Mukan Tulebajevi ooperi «Biržan ja Sara» lavale-tulek, mida 1949. aastal riikliku preemiaga krooniti. Ka mina valisin selle kasahhi ooperikunstiga tutvumiseks.

Ooperi loomisel on helilooja kasutanud rahvapärismi akõnni, poeedi ja helilooja Biržan Kožagalovi elust ja tema laule. Lüürilis-romantilise helikeelega ooper-poeem on jutustus mehise rahvalauliku traagilisest saatusest, mille kaudu jääb kõlama ülistus loomingurõömule ja kunsti igavesele ilule. Heliloojal on õnnestunud seostada kasahhi rahvamuusika ja küi deklamatsioonilis-kõnelikud momendid konkreetse dramaturgilise materjaliga. Muusikat toetavad värvikad laada- ja pulmapildid, rahvariietes inimmassid, mullade pomim ja rikka bai kärklemised.

Direktor on natuke murelik. Teatris on üle 600 inimese (60 solisti, 82-liikmeline koor ja 96-liikmeline orkester, 90 balletitantsijat) ja ta mängukava on väga tihe ning vaheldusrikas — koos lastetükkidega on repertuaaris tervelt 42 nimetust — aga ometi rahva huvi ooperiteatri vastu on viimastel aastatel vähenenud. On see kriis või ajutine tagasimine? Unistatakse nendest aegadest pärast sõda, kui pileтите järele tormati, kui kõiki soovijaid teatri-saal vastu võtta ei suutnud. Oodatakse suviseid külalissetendusi Karaganda oblastisse, nüisugustel külalissetendustel kohtab veel seda endist teatriarmastust.

Kus on väljapääs? Kas ei tuleks teatri-keelt otsustavamalt uuendada? Pilk on 38

pööratud huvitavate külalislavastajate poole. Oheks selliseks on ka Mai Murdmaa, kelle modernne ballettmeistrikäekiri on imponerinud.

Aga ka ise katsetatakse, otsitakse. Mind lausa tiritakse rockballettooperi proovi. Loodud on see Kiplingi «Mowgly» motiividel ja kuigi fragmendid ei anna täit ettekujutust, tundub, et selles on efektseid tantsulisi lahendusi, muusikataust elektrooniliste instrumentide, süntesaatorite ja Roza Rõmbajeva lauluga aga erineb loomulikult tunduvalt seni kavasolevatest ooperitest. Noored räägivad, kui suurte raskuste, kõhkluste, lausa vastuseisuga see ooper lavale jõuab! Ja milliseks kujuneb selle tee? Noor helilooja ja lavastaja on igatahes veendunud, et tänapäeva suurlinna noor vajab ka sellist teatrikunsti.

• • •

Ohel varasel hommikutunnil kohtan Jermek Serkebajevi ukse taga kolleege Eesti Raadio muusikasaadete toimetusest — nii pisuke see maailm siis ongi.

Nõukogude Liidu rahvakunstnik Jermek Serkebajev, kes ka oma argielus nagu laval suursuguse hertsogina või vürstina mõjub, naerab halli laupäeva vööd diivanil istudes — eesti ajakirjanike huvi tulevat talle üllatusena. Meie vabariigi ooperikunstist on ta palju kuulnud, kuigi kordagi ise sinna pole saanud. Georg Ots oli suurepärane, südamluk inimene. Kades-tama paneb Tiit Kuusiku vitaalsus. Esimesel konkursil, kust ta lauljana osa võttis ja kus laureaadiks tuli, oli Kuusik žürii liige, tema allkiri on ka diplomil. Hendrik Krummiga käisid nad koos Jaapanis ja erilisel hindab ta saarlase huumorimeelt.

Selle aasta aprillis täitus tal juba 35 aastat ooperitegevust. Seda peetakse siin haruldaseks pikaalaliseks, sest Kasahstani kuiv kontinentaalne kliima ja peenike tolm õhus ei soodusta just laulmist. Sellesse tegevusaega on mahtunud palju suurepäraseid rolle. Rahvuslikud ooperid, Germont «Traviatas», Valentin «Faustis», nimiosad «Don Juanis» ja «Jevgeni Oneginis», Jeletski «Padaemandas», Figaro «Sevilla habemeajajas» — ühesõnaga ooperi kullafond, kus tema lüüriline bariton on kõlanud. Kuid väga palju tööd on nõudnud ka tänapäeva heliloojate oope-

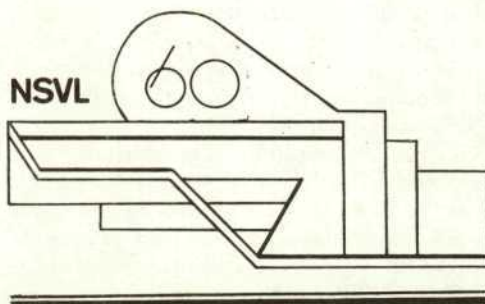
rid. Omamoodi keerukas ülesanne oli Meituse ooperis «Vennad Uljanovid» Vladimir Uljanovit kehastades; tema temperamenti, žeste, välist joonist silmas pidada. Rahmadijevi uues ooperis «Laul uudismaast» on ta partei rajoonikomitee sekretär. Ka siin aitasid elulised tähelepanekud; arvukatel kontserdireisidel on ta ju kohtunud paljude parteisekretäridega, istunud büroodel, kuulanud tähtsate probleemide arutlusi... Ja ka ta ise oli kaua aega teatri parteiorganisatsiooni sekretär.

Mitmekülgne on ka kontserditegevus. Heliplaadid. Ligemale 40 romansi raadio fonoteegis. 5 aasta eest sai ta NSV Liidu riikliku preemia nõukogude heliloojate loominguks koosneva kontserdiprogrammi eest. Seal esitas ta Kabalevski, Hrennikovi, Sviridovi, Šostakoviži laule... «Et laulja vormis püsiks, peab ta harjutama ja kehaliselt trennima iga päev. Minu põhimõte on — mitte hüpata üle enda, mitte häält forsseerida. Üldiselt orienteerun oma maitsele ja võimalustele. Kui laul ikka ei meeldi, ei laula.»

Juba lapsepõlvkodus armastati muusikat: iga vend oskas mingit pilli mängida, ema lõi kaasa isetegevuslikus orkestris. Tema ise õppis mandoliini, balalaikat ja viiulit mängima. Siis tulid sõjapäevad, aeg oli raske, vaja oli perekonda abistada, raadios diktoriga leiba teenida, kuni tema muusikalised eeldused uuesti avastati...

Nüüd on ta juba ise kaheksandat aastat konservatooriumi õppejõud, tema käe alt on välja tulnud mitu lendu.

«Jah, aeg on muutunud,» ütleb ta äkki mõtlikult. «Minu nooruses oli suur õnn,



kui teatrisse pääsesid. Nüüd on noorus linnadesse kogunenud, enam tõmbavad mehaaniline muusika ja diskoteek...»

«Aga teie enda pojad?»

«Püüdsin neile lasteaiast peale tõsise muusika armastust sisse süstida. Ja kasu sellest oli. Ohest sai kutseline pillimees, teisest helilooja...»

* * *

Kõige huvitavam kohtumine — ja seda just oma juhuslikkuse poolest — on «Biržan ja Sara» etenduse vaheajal, kui minu juurde astub üks vanem lühikasvuline mees ja tutvustab, et ta on filoloogiadoktor Šora Sarõbajev. Ja otsekohe demonstreerib ta oma teadmisi. Ta küsitleb kolme tudengist näitsikut ja määrab ära, millisest Kasahstani kandist nad pärit on — Šora Sarõbajev on nimelt suur dialektispetsialist. Ei saa ka meeldivast küllakutsest ära öelda, kuigi etenduse lõppedes kell näitab peaaegu kesköötundi. Tassi tee ja maitsva hobuselihaprae juures jutustab ta erilise vaimustusega esimesest kasahhi teadlasest Tšokan Valihhanovist, kelle kohta ta palju materjali on kogunud. Selle põhjal koostas ta Valihhanovi tööde täieliku bibliograafia. Ise peab ta seda tegevust hobiks. Pere-konnas olevat kõik mingist kogumisest nakatatud. Poeg näiteks on saanud oma Kasahhi-teemaliste märkide ja kirjaümbrike eest mitmeid medaleid. Suurim kollektsionäär on aga ta vend, kes kogub rahvapille.

Rahvapillid? See jääb mulle kõrvu kumisema, ei anna rahu, kuni ühel lõunatunnil juhutatud ukse taga helistan.

Bolat Sarõbajevi kabinetis on pille kõik seinad ja riulid täis, ma ei oska nendele nime anda, ainult dombra, kobõzi ja sõbõzğõ tunnen ära, neidki on siin loendamatu variantides ja erinevate kaunistustega, nagu selle või teise kandi traditsioonid nõudnud. Sellele kollektsioonile on alus pandud juba väga ammu, konservatooriumi üliõpilasena sõitis Bolat Sarõbajev ekspeditsioonidele aulidesse, käis arheoloogilistel kaevamistel, istus arhiivides... Ta püüdis pille rekonstrueerida, täiustada, et tänapäeva keerulise helikeele juures võimalused suuremad oleksid. Eriti väärtuslikku sai vanadelt pillimeistritelt: oli ju pillide valmistamise

saladusi põlvest põlve suuliselt edasi antud...

Tal on kogus 400 erinevat muusika-riista. Kuid ta pole loomult kade ega hoia kõike kiivalt endale — ligemale 200 pilli on antud siit kas siis muuseumidesse või tuntud kunstimeistritele kasutamiseks. Bolat Sarõbajev on nimelt kunstiteaduste doktor, kirjutanud monograafia kasahhi muusikariistade täiustamisest ja nendel mängimisest. Ka ise on ta paljudes orkestrites mänginud, alles hiljuti juhendas ta ansamblit, mis käis harjutamas tema juures kodus. Kuigi tervis pole kiita, on pillimäng ikka armas. Ta võtab ühe ja teise pilli ja puhub mulle mõne loo. Märkan: kõrvuti kasahhi rahvuslike pillidega on india, ukraina, moldaavia, süüria, kuuba, ungari, itaalia rahvapillid, külaliste kaasa toodud... Siit uksest astutakse sisse väga sageli ja väga erinevatest maailmakantidest.

Selle loo jätkuks üks pildike riiklikust rahvapillimuuseumist, mis avati Alma-Atas alles hiljuti ja mida üldiselt veel vähe teatakse. Juba uksest võtab vastu rahvariietes kaunitar ja juhatab vitriini juurest vitriini juurde. Alati, kui ta tahab mõnda pilli demonstreerida, vajutab ta lülitile ja kohe hakkab kostma vastav muusika. Ainult nende vitriinide juures, kus on kuulsate akõnnide dombrad, jääb kõik vaikseks — kes suudab küll asendada Biržani, Džabajevi, Sagõrbajevi, Šigajevi mängu?

Mind palutakse väikesesse ruumi, kus muuseumitöötajatest rahvapilliansambel on ennast üles rivistanud, ja kõlama hakka- vad rahvuslikud meloodiad ning akõnnide laul...

* * *

Kasahhid on alati hingelt vaba rahvas olnud, looduslapsed, kelle muusikakultuuri pole suutnud islamgi kärpida. Erilises aus on olnud naine, naine kui ema, soo jätkaja. On palju auule, mida kutsutakse naiste nimede järgi.

On isegi uskumatu, et seal, kus nüüd on 380 muusikakooli, 3 kesket muusikainternaatkooli, 17 muusikatehnikumi, konservatoorium, muusikateaduskonnad 6 pedagoogilise instituudi juures, polnud enne nõukogude võimu ühtegi profes-

sionaalset muusikut ja 99% rahvast oli kirjaoskamatu. Need on niisugused suured muudatused, mida inimhõimustus lihtsalt tõrgub vastu võtmast, arvab ka Heliloojate Liidu esimees, Nõukogude Liidu rahvakunstnik Jerkegali Rahmadijev. Aga ei tohi unustada rahvuslikke muusikatradditsioone, juuri. Siiamaani on kasahhi rahvameistrid põlvest põlve suuliselt edasi andnud muusikapalu, laule, küisid, mõned neist ulatuvad koguni 9. ja 10. sajandisse, aegade hämarusse... Mis on nende elujõud? Meloodilisus. Kodumaarmastus. Inimlikkus.

Ka Jerkegali Rahmadijevi isa oli üks neid laulude esitajaid, üle mitme auuli kuulus akõnn. Poeg mäletab, kuidas õhtuti kogunesid neile ümbruskonna inimesed. Isa istus rahva keskel, laulis ja mängis mitu õhtut järjest. — tänapäeva mõiste kohaselt oleks seda võinud pidada ühe-inimeseteatriks, sest vastavalt vajadusele

kehastus ta ümber kangelaseks, tema naiseks või kurjaks khaaniks...

Helilooja räägib rahvuskultuurist, selle arendamise vajadusest. Kasahstanis elab sõbralikult väga paljude Nõukogude Liidu rahvaste esindajaid, ka eestlasi. Vastastiku rikastudes kultuur aina võidab, tema austajaskond suureneb. Kuid ometi on noori heliloojaid, noori luuletajaid, kes tahavad sellest rahvuslikkusest üle hüpata, kohe mingit kosmopoliitilist maailmakultuuri teha. Nagu ajalugu näitab, pole keegi kuulsaks saanud ilma rahvuslikkusega, arvab helilooja. Ega asjatult meil arendata ka väikerahvaste ja rahvakildude kultuuri, see kuulub lahutamatuult nõukogude kultuuripoliitikasse.

Jerkegali Rahmadijev ise on väljapaistvamaid kasahhi nüüdisheliloojaid, ooperite, sümfooniate ja koorilaulude autor. Helilooja kasutab oma teostes julgelt uusi



Praegusaja kuulsamaid akõnne Manap Koketov (Kzõl-Orda oblast).

tänapäevaseid väljendusvõtteid, liites neid orgaaniliselt kasahhi rahvusliku muusika spetsiifikaga. Paljud tema teosed on tuntud rahvusvaheliselt. Sümfooniline küi «Dairabai» on kõlanud paljudes Nõukogude Liidu ja välismaa kontserdisaalides. 1973. aastal võitis see esikoha Aasia rahvusvahelisel muusikute kokkutulekul ja seda soovitati maailma kõigile raadiojaamadele.

Viimane ooper «Laul uudismaast» on pilguga pööratud tänapäeva, jutustab Kasahstani uudismaade allutamisest. Ooper on üleliiduliselt tähelepanu äratanud, teda kroonib nüüd ka riiklik preemia...

Praegu on Rahmadijevil käsil ooper Dostojevskist ja kasahhi teadlasest Valihhanovist, nende sõprusest. Ta on selleks kogunud mölema kohta hulgaliselt materjali. Muuseas, tegevus põikab isegi korraks Tallinna, kus elab kirjaniku vend...

* * *

Alma-Atas viibimise lõpuõhtul kutsutakse mind pidulikule kontserdile ooperiteatris, mis on pühendatud väljapaistva akõnni, laulja ja poeedi Biržan Kožagulovi 150. sünniaastapäevale. Kuulan Jerkegali Rahmadijevi põhiettekanne, jälgin vabariigi tuntud lauljate, mängijate ja fantsijate esinemisi ja ma ei saa pilku suuremõõtmeliselt maalilt, kust vaatab mulle otsa Biržan oma lahutamatu dombraga. Kas oskas ta kunagi, kõige ilusamalgi hommikul unistada, et tema laulud elavad tänaseni?

VALLO RAUN

Nurmuhhan Žanturin — juba kolm aastakümnet seostub see nimi kinokülastajate jaoks uljaste ratsanike, metsikute heitluste, välkuvate silmavalgete ja helkivate pussiteradega; kompromissitute, võimukate ja julmade iseloomude energia ja tarmuga.

Nurmuhhan Žanturini näitlejasaatus sai kunagi alguse Mark Donskoi filmist «Alitet läheb mägedesse». Tšuktši Tumatuge roll tõi hoolimata välise osajoonise lihtsusest kohe esile tugeva ja originaalse ande põhitunnused — üllatavalt kiired üleminekud ühest psüühilisest seisundist teise, plahvatava temperamendi, paigalenaelutava, sisendusjõulise pilgu, omapärase plastika, mis ühendab liigutuste tiigerliku pehmuse žestide tormakusega.

Tundus, et näitlejale oli avanenud meelitatav perspektiiv seikluslik-romantilisiks loominguks filmikaamerate ees. Žanturini kangelased kihutasid metsikuil sälgudel ja võitlesid ratsalahinguis, rõõvisid peadpööritavais olukordades oma armastatud ning vehklesid ennastunustavalt, kusjuures näitleja ei kasutanud kunagi dublantide abi, ta elas ise kirgede, riski ja temperamendi stiihias. Ometi tekkis kinopopulaarsuse kõrval ka tõsine armastus teatri vastu, see kindlustas ande arengu. Teater sai ümberkehastumiskunsti ning isikupäraste väljendusvahendite loomise ja katsetamise laboratooriumiks.

Esimene tõsisem meisterlikkuse, aga ka hingejõu katsumus ei lasknud end kaua oodata. Kasahhi kirjanduse ja kunsti dekaadile Moskvasse sõitis N. Žanturin kui M. Āuezovi nimelise Kasahhi Draamateatri üks juhtivaid noori näitlejaid. Moskva vaatajate ette astus ta nimiosalisena sellistes temale etapilise tähtsusega lavastustes nagu M. Āuezovi «Jenlik ja Kebek» ja S. Mukanovi «Tšckan Valihhanov». Need lavakujud, ehkki ühel ajal loodud, tähistasid näitleja arengut uue lavalise tõe, uue teatriesteetika otsinguil, mis iseloomustas kogu nõukogude teatrielu viiekümneandate aastate lõpul.

M. Āuezovi poolt loodud Kebek on kunstiliseks üldistuseks, mis koondab endasse legendaarse julguse ja mehisuse, tunnete puhtuse ja mõttelennukuse. Dra-

maturg pole raisanud kangelase hingejõudu argiaskeldustele. Kuju dramatism on aga rajatud mitte väliselt efektseile temperamendipuhanguile, vaid tegevuse eepilisele arengule, mille käivitajaks on pikaajaline tundepeinge.

Nurmuhhan Zanturin lõi romantilise kangelase, kes elab oma kodumaa ning rahva teenimise ja kohusetunde kõrgetele ideaalidele. Ühtses ansamblis kasahhi teatri vanema põlvkonna meistritega polnud lavalise suhtlemise lihtsuse ja loomulikkuse juures kerge luua eepilist ja suuremastabiilist karakterit. Seda silmas pidades pööras Zanturin põhitähelepanu oma kangelase sotsiaalselt tähendusrikaste joonte esiletoomisele, püüdes nende kaudu edasi anda karakteri rahvuslikku olemust. Kartes seejuures kaju liigset detailiseerumist, summutas näitleja Kebeki ja Jenliki lüürilisi stseene, jättes neile vaid teisejärgulise tähtsuse. See oli järeleandmine oma aja ära elanud, kuid ikka veel laiutavale monumentaalsele stiilile, mille aluseks oli deklaratiiivne ülespuhutus.

Kriitika ei jätnud märkimata sisemise psühholoogilise liikuvuse puudumist näitleja individuaalsuses, just selle puudumist, millest hiljem saab tema loomingu alus. Mõningane külmus, võõritatus ja välise vormi rafineeritus andsid sellise järelduse tegemiseks tookord alust. Praegu tundub aga, et näitleja püüdis leida omaenese teed uue lavalise tõe poole, mis seostaks kõige orgaanilisemalt siseseisundeid ja nende avaldumisevorme.

Selfest andis märku näitleja teine töö — Tšokan Valihhanov etenduses «Tema aeg tuleb». See lavakuju oli Nurmuhhan Zanturini lähedane oma sotsiaalselt suunitlusest ning tervikliku iseloomu emotsionaalse ja psüühilise rikkuse poolest. Osa nõudis näitlejalt tema enda jaoks printsiipsaalselt uut lähenemist lavakuju loomisele. Esiplaanile tõusid mõtteenergia ja oskus avada lavaelu dünaamikas tundesügavusi. Suure kasahhi valgustaja kaju sündis näitleja konkreetse inimsaatuselise ajaloolis-filosoofilise mõtestamisega, mis on omane vaid väljapaistvatele andele, kes ei väljenda mitte ainuüksi psühho-



M. Äuezovi nim. Kasahhi Draamateater. S. Mukanovi «Tšokan Valihhanov». Tšokan — Nurmuhhan Zanturin.

loogiliselt täpset karakterit, vaid ka masstaapset, mitmepalgelist isiksust, kelle puhul isegi minimaalne tundeavaldus peegeldab endas kangelase vaimuelu olulist intellektuaalset kihti.

Oma monograafias Nurmuhhan Zanturini määras nõukogude teatritegelane L. Bogatenkova täpselt selle rolli kohta näitleja loomingu.

«Ta oskab paljutki näidata vaatajale loomulikult ja sundimatult, lavalisi efekte kõrvale jättes. ... Näitleja peab meeles, et tunnetega mängimine ei saavuta kaugeltki alati eesmärki. Laval võib kannatada ja läbi elada tõeliselt ja kuumalt «nagu elus», aga vaataja jääb ikkagi ükskõikseks ja külmaks. Tähtsam on vaataja kaasa tõmmata kangelase draamaatilisse saatusesse, siis asuvad tegevusse tema kujutlusvõime ja kaasaelamine. Näitlejamängu selline meetod ei kutsu meie päevil kelleski esile protesti.



M. Āuezovi nim. Kasahhi Draamateater. M. Bulgakovi «Pühameeste vandenõu». Moliere — Nurmuhhan Zanturin.

See on saanud normiks ja nüüdisaegse näitlejaloomingu kindlaks tingimuseks. Kuid siis, 50-ndate aastate lõpul tundus paljugi olevat selgusetu ja vaieldav.»

Nagu näitas Zanturini 60-ndate aastate looming, suutis ta lühikese ajaga jõuda näitleja lavaeksistenti töesusele, hülgamata seejuures rahvusliku teatritraditsiooni rikkusi. Neil aastail ei vedanud Zanturiniil tänapäevarollidega, ta mängis neid palju, aga dramaturgia pealiskaudsus ja skemaatilisus sundisid näitlejat etendusest etenduse kordama aina samu sõnu. Kuid Zanturin ei andnud sellisele dramaturgiale alla. Igal konkreetsel juhul püüdis ta täita lavakuju oma isiksusliku olemusega. Näitleja löi rolli, ammutades materjali elulistest tähelepanekutest, isiklikust emotsionaalsest ja vaimsest kogemusest. Nüüdisaegse kangelase otsinguid kroonis lõpuks suur edu tänu Zanturini kohtumisele Tšõngõz Ajmatovi ja Larissa Šepitko loominguga. Film «Kuumus» andis näitlejale võimaluse luua

ekraanil tugev ja ebatavaline karakter. Tema Abakir on närvide ja vastuolude tomp, inimene, kel väärastunud efektojutus vaimsetest väärtustest. Näitleja paljastab julgelt oma kangelase siseilma tühisuse ning avab samas uurija põhjalikkusega tema allakäigu astmed. Tarkus ja murdumatu usk inimesse, millega Zanturin kaitseb Abakiri taassünni paratamatust, viivad selleni, et tõe ja elumõtte leidmise raskused ei kao koos lõputusse steppi eksleva Abakiri üksildase kujuga, vaid viivad vaataja tagasi küsimuse juurde: kas on tehtud kõik inimese nägijaks muutmisel? Zanturini Abakir pole mitte üksnes endine eesrindlik traktorist, kelle tööd puhuti üles ja keda austati sellise määraneni, et ta kaotas reaalsustunde, vaid ka väga keeruline inimtüüp laiemas tähenduses. Kui jõhker, julm, egoistlik ja põlastusväärne see inimene ka polnud, andis näitleja väljendusriikaste suurte plaanide abil edasi ka segipaisatud hinge tragöödiat.

Tuleb märkida, et suured plaanid on Zanturiniile iseloomulikud, ja mitte üksnes kinos, vaid ka teatris. Tema pilk on niivõrd emotsionaalselt väljendusriikas ja psühholoogiliselt täpne, et selle mõju on tunda isegi rõdul istudes. Seetõttu meeldib Zanturiniile mängida eeslaval, jääda vaatajaga nelja silma alla. Ta kuulub nõukogude näitlejate ja lavastajate sellesse põlvkonda, kes võtsid endale vastutuse luua uus teatriesthetika. Seetõttu oli iga tema suurem töö järjekordne võit küll näitlejale endale, kuid ühtlasi ka samm edasi näitlejameisterlikkuse kujunemisel kasahhi teatris.

Oheks selliseks tööks sai Jago, roll, mida Moskva teatrikõlastajad võisid näha M. Āuezovi nim. Kasahhi Akadeemilise Draamateatri külalisetendustel 1964. aastal. Küllaltki kriitilise suhtumise juures A. Modijevski «Othello»-lavastusse tervikuna, olid kriitika ja vaatajad vapustatud Nurmuhhan Zanturini kunstist. Lavastuse arutelul lausub kriitik J. Surkov: «See on üllatavalt huvitav Jago, võib-olla huvitavaim kõigist, keda näinud olen. Ta on küüniline, häbematu, üllatavalt leidlik, aktiivne ja agressiivne kõige enam just neil hetkil, mil ta jääb vaatajaga üksi, mil ta mõtleb. Ja mingi külmus ning rollist võõritatus, mida nägime eelmistel külalisetendustel, on siin loovutanud koha peaaegu deemonlikule jõule just seal, kus ta hakkab lahendama ülesannet, näitamaks, et tema tõde on tugevam 44

igasugusest inimlikust tõest. Žanturin mängib seda, mida peaaegu ühelgi meie Jagodest pole mängida õnnestunud. Ma mäletan kõiki, ka Oleninit ja Vasadzet, temal aga õnnestub muuta Jago filosoofia vaatajate jaoks vapustuse allikaks.»

Žanturin ei läinud kurjategija paljastamise sisetallatud teed pidi. Temale oli peamine, miks Jago jäi nii kaua üldiseks lemmikuks, mitte aga küsimus sellest, miks sai Jagost kurjategija. Näitleja tegi endale selgeks kõigepealt Shakespeare'i kangela-se loomuse. Žanturini Jago pole professionaalne sõdur, ta on professionaalne piraat, koos õnneküttidele omaste kõlblus- ja moraalimõistete täiskomplektiga. Kuid piraatlik olemus on ühinenud piraatliku romantikaga. Seetõttu oli Jago kütkestavalt huvitav. Kui ta ilmus lavale, lõi kõik keema ja alistus tema energiale. Žanturini Jago ei varjanud kunagi ega kellegi eest oma filosoofiat ja rõõvellikku olemust, kuid see oli rüütatud välisesse särasse, bravuuri, rafineeritud künismi ja tooresse sõdurinalja. Mitte ainult Othello polnud keeruline näha läbi sellist sõpra, keeruline oli ka vaatajal.

Jõud, energia, enesekindlus ja kõikevõitev võlu häälestasid meid Jago heasüdamlikule vastuvõtule, jättes mõneks ajaks varju tema kiskjaliku natuuri. Hirmsaks ei muutunud mitte niipalju Jago ise kui ümberkaudsete soosiv suhtumine laiu-tavasse vägivalda, mida kattis võluv romantiline sirm. Žanturin ei säästnud eredaid ja mahlaseid värve oma kangelase loomisel. Vaatajate ees oli renessanss-ajastu esindaja: Jago kontsentreeris endas kindla filosoofiaga kuritegelike jõudude energia.

Töö Jago osaga määras ära Nurmuhhan Žanturini ande ja meisterlikkuse edasise arengu. Samal ajal oli teisigi õnnestumisi, sealhulgas psühholoogiliselt vastuoluline Neljas K. Simonovi näidendist «Neljas» ning mitmed loomingulised eksperimen-did. Kõige huvitavamaks ja vaieldavamaks nende seast osutus töö A. Puškini «Väikestes tragöödiates», kus Žanturin mängis Salierit, Ihnust Rüütlit ja Don Juani. Üheks tipuks näitleja loomingus sai Doktor N. Hikmeti näidendis «Kõigi poolt unustatu». Selles avas Žanturin andeka õpetlase saatuse, kes tõe otsinguil on läbiinud traagilise teekonna. N. Hikmeti dramaturgia oli

näitlejale lähedane oma kodanikutundega ja moraalse puhtusega.

Muidugi ei saa jätta peatumata Nurmuhhan Žanturini kunstnikuisiksusel. Kunstnikuna oli ja jääb ta oma loomingus romantikuks, keda haarab lavastihiha niivõrd, et viib ta sageli välja režiipartituuri rangetest raamidest, rikkudes seeläbi mõnigi kord etenduse kunstilist tervikut ja ansambliisust. Sellepärast on kõige välja-paistvamad näitlejatulemused saavutatud neis rollides, mis on loodud just tema jaoks lavastatud etendustes.

Seoses siirdumisega filmi, on Nurmuhhan Žanturin viimase kümne aasta jooksul mänginud teatris vähe. Kuid kaks osatäitmist — Macbeth ja Molière (M. Bulgakovi näidendis «Pühameeste vandenõu») räägivad sellest, et näitleja on mitte üksnes oma loomevõimete ja talendi tipul, vaid kannab uude teatrikümnendisse ka seda emotsionaalset ja intellektuaalset rikkust, mis on läbi teinud ajaproovi.

Mitte iga meister ei julgeks sõita perifeeriateatrisse, meelitatuna võimalusest kokku puutuda kõrgdramaturgiaga. Žanturin nõustus S. Sejfullini nim. Karaganda Kasahhi Teatri peanäitejuhi ettepanekuga mängida Macbethi W. Shakespeare'i tragöödias. Sellele tööle on antud kõrge hinnang ajakirjas «Teatralnaja Žizn», 1979, nr. 23. Žanturini ja lavastaja Ž. Omarovile on Macbeth eelkõige sõdur. Insekohe-ne, aus ja keevaline. Selline olemine on loodud lahinguväljade kangelastegudeks. Kuid maitstes võimu, reedab Macbeth oma loomuse, oma elumissiooni. Sellest algabki tema tragöödia. Mida s'igavamale veristes-roimadesse vajub Žanturini Macbeth, seda selgemini näeb ta ise oma kavatsuste paratamatut kraahi. Lavastaja Ž. Omarov tunnetas täpselt traagiliste kirkede laengut, mida kandis endas Žanturin, ja allutas kogu tegevuse Macbethile. Kired selles kangelases mässasid nii võimsalt, et isegi leedi Macbeth jäi varju. Lavastaja andis näitlejale mänguruumi, rikastades tegevust huvitavate kujundlike lahendustega. Nii sai üheks mõjuvaks stseeniks Macbethi tulek külaliste juurde. Mär gates, et tema kohal laua taga istub tapetud Banco vaim, mobiliseerib Macbeth end sedavõrd rae-vukaks sisevõitluseks nägemustega, et läheb realsust unustades piki lauda nagu julma lahingusse, pühkides põrandale nõusid ja toite. Kõigist kõrgemale tõustes ja

kõiki endale allutades, murdub ta samaaegselt sisemiselt, makstes kallilt katse eest põlata inimeses elavat kõlbelist seadust.

Selline kohtumine Shakespeare'iga tõi näitlejale loomingulist rõõmu ja tõukas teda teise suure dramaatilise kuju loomisele, mis andis veel kord võimaluse avaneda Žanturini traagilisel temperamendil. Koostöös lavastaja V. Mazuriniga valmis Molière'i osa M. Bulgakovi «Pühameeste vandenõus». Kasahhi Akadeemilises Draamateatris sündis terav ja hoogne etendus talendi saatusest, kunstniku vahekordadest valitseva klassi esindajatega, humanistliku maailmavaate kokkupõrkest usupimedusega, inimkonna moraaliväärtuste igikestvusest ja kuningliku sära hetkelisusest.

N. Žanturin lõi esmakordselt kasahhi laval Molière'i kuju, tungides ühtlasi ka M. Bulgakovi filosoofiliste, kunstniku isiksust ja loomingut puudutavate mõtete sügavusse. Lavastus jaatab kirglikult kunstniku missiooni võidelda türanniaga, just seda mõtet kehastab konkreetselt ja kujundlikult N. Žanturin. Tema esituses muutub Molière kuningliku õukonna teenrist ja austajast selle võimu silmakirjalikkuse, vaimuvaesuse ja rahvavaenulikkuse raevukaks vastaseks. Võitlus kirikuga sai Žanturini Molière'ile eluküsimuseks, võitlus kuningaga — surmaheitluseks. Seetõttu katkeb dramaturgi elu kõrgtraagilisel noodil.

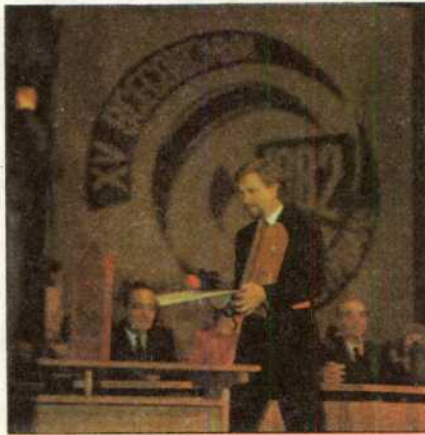
Molière on praegu näitleja, lavastaja ja pedagoogi Nurmuhhan Žanturini viimane teatriosa. Ees ootavad uued kangelased laval ja ekraanil.

MIHHAIL MIŠAKOV

Handwritten text in the top left corner, possibly a title or artist's name.



Handwritten text in the bottom right corner, possibly a date or page number.



Enn Säde, dokumentaalfilmi «Narri põldu...» režissöör, auhinda vastu võtmas. J. Rõmuse foto.

Eriauhind ajaloolis-revolutsioonilise ja Lenini-teema järjekindla kajastamise eest stsenaarist Jevgeni Gabrilovitšile ja režissöör Sergei Jutkevitsile.

MÄNGUFILMID:

Peaauhind ja parima mängufilmi diplom filmile «Inimesed soos». Režissöör Viktor Turov (Valgevene stuudio).

Eriauhind ja diplom stuudiotele «Mosfilm» ja «Mongolkino» ühistöö «Läbi Gobi ja üle Hingani» eest, mis on pühendatud Nõukogude ja Mongoolia rahva ühisele võitlusele imperialismile vastu.

Mängufilmi auhind ja diplom filmi «Jaroslav Tark» loomingulisele kollektiivile (Dovženko-nim. stuudio).

Auhind ja diplom **parima režissööridebüüdi** eest Peeter Simmle, filmi «Ideaalmaastik» lavastajale («Tallinnfilm»).

Auhind ja diplom **parima režissööritöö** eest Vitali Melnikovile, filmi «Kaks rida peenes kirjas» lavastajale («Lenfilm»).

Auhind ja diplom rahvuskirjanduse klassika parima kajastamise eest filmi «Hobusevarga tütar» loomingulisele kollektiivile. (Režissöör A. Puipa, operaator A. Jangoras, kunstnik F. Linčute-Vaitiekuniene; Leedu stuudio).

Auhind ja diplom moraali- ja eetikaprobleemide käsitlemise eest filmi «Suletud ukse ees» loomingulisele kollektiivile (Aserbaidžani stuudio).

Auhind ja diplom A. Dovženko nimelisele Filmistuudiale ukraina rahva kodanliku natsionalis-

mi vastu peetud võitluse kajastamise eest filmis «Kõrge kuru». Auhind ja diplom **režissööridebüüdi** eest filmi «Vend» režissöörile Temur Babluanile (Gruusia stuudio).

Auhind ja diplom **parima operaatoritöö** eest Konstantin Rõzovile, filmi «Kaks rida peenes kirjas» operaatorile («Lenfilm»). Auhind ja diplom **parima naisosatäitmise** eest Jelena Borzovale filmis «Inimesed soos» (Valgevene stuudio).

Auhind ja diplom **parima naisosatäitmise** eest Nijole Oželitele filmis «Hobusevarga tütar» (Leedu stuudio).

Auhind ja diplom **parima meesosatäitmise** eest Arvo Kukumäele filmis «Ideaalmaastik» («Tallinnfilm»).

Auhind ja diplom **parima meesosatäitmise** eest Suimenkul Tšokmorovile filmis «Mehed ilma naisteta» (Kirgiisia stuudio).

Diplomi said:
filmi «Noormees tuli tagasi» (Usbekistani stuudio) režissöör Ravil Batõrov töölisklassi elu järjekindla käsitlemise eest.

Filmi «Mehed ilma naisteta» loominguline kollektiiv (Kirgiisia stuudio) töökangelaslikkuse kajastamise eest.

Irina Muravjova peaosa eest filmis «Karneval» (Gorki-nim. stuudio).

Filmistuudio «Kazahhfilm» rahvusliku vabastusliikumise käsitlemise eest filmis «Draakoni aastad».

Filmi «Tütarlaps ja Grand» («Lenfilm») režissöör Viktor Sadovski sportiteema järjekindla käsitlemise eest.

LASTE- JA NOORSOOFILMID:

Esimene auhind ja diplom parima laste- ja noorsoofilmi eest filmi «Lapsepõlve rõõmud» loomingulisele kollektiivile (Gorki-nim. stuudio).

Esimene auhind ja diplom parima laste- ja noorsoofilmi eest filmi «Lühike on õõ» loomingulisele kollektiivile (Dovženko-nim. stuudio).

Teine auhind ja diplom parima laste- ja noorsoofilmi eest filmi «Kui isa tuleb tagasi» loomingulisele kollektiivile (Turkmeenia stuudio).

Teine auhind ja diplom parima laste- ja noorsoofilmi eest filmi «Gikor» loomingulisele kollektiivile (Armeenia stuudio).

Teine auhind ja diplom parima laste- ja noorsoofilmi eest humoristliku lasteringvaate «Suri-muri» nr. 29/30 loomingulisele kollektiivile (Gorki-nim. stuudio).

Eriauhind ja diplom parima muinajuttufilmi eest filmi «Maria, Mirabela» loomingulisele kollektiivile (stuudiod «Moldovafilm», «Sojuzmultfilm» ja «Romaniafilm», Rumeenia).

Diplomi said:

filmi «Aleksander Väike» (Gorki-nim. stuudio) ja «Defa», Saksa DV) lavastaja Vladimir Fokin; helilooja Olav Ehala lastefilmi parima muusika eest filmis «Nukõsamees» («Tallinnfilm»); filmialmanahhi «Täheke» nr. 31 lühifilmi «Jaht ilma tulistamiseta» loominguline kollektiiv loodusarmastuse kasvatamise eest (Populaarteaduslike Filmide Keskstuudio).

XV üleilidulise filmifestivali auhinnad

MULTIFILMID:

Zürri otsustas esimest auhinda mitte välja anda.

Teine auhind ja diplom parima multifilmi eest filmi «Harjutusi iseseisvaks eluks» loominguilisele kollektiivile — režissöör Priit Pärn («Tallinnfilm»).

Teine auhind ja diplom filmistuudiale «Sojuzmultfilm» konkursile esitatud filmiprogrammi eest, kuhu kuulusid «Bibigon» (režissöörid Boriss Ablõnin ja Sergei Olifirenko), «Ivaška pioneeride paleest» (režissöör Genadi Sokolski), «Kolmanda planeedi saladus» (režissöör Roman Katšanov), «Tiigripoeg päevalillele» (režissöör Leonid Nossõrjov), «Kaliiftoonekurg» (režissöör Valeri Ugarov). Auhind anti, märkimaks stuudio suurt panust laste- ja noorsoofilmide loomisse.

Diplomi said:

režissöör Aleksei Viken (Kiievi Populaarteaduslike Filmide Stuudio) debüüdi eest joonisfilmis «Jahihooaeg»; Kalju Kivi debüüdi eest nukufilmis («Tallinnfilm»); film «Nahkhiir» originaalse käsitluse eest — režissöör Ilja Doiažvili (Gruusia stuudio); film «Bimini» (režissöör Arnolds Burovs, Riia stuudio) kõrge kujutuskultuuri eest; film «Kaliiftoonekurg» (režissöör Valeri Ugarov, «Sojuzmultfilm») kõrge professionaalse taseme eest.

DOKUMENTAALFILMID:

Esimene auhind ja diplom parima dokumentaalfilmi eest filmi «Tööstusarmee komandörid» loominguilisele kollektiivile (Ukraina Dokumentaalfilmistuudio).

Esimene auhind ja diplom parima dokumentaalfilmi eest filmi «Sõjasõprus peab ajale vastu» loominguilisele kollektiivile (Gruusia Populaarteaduslike ja Dokumentaalfilmide Stuudio).

Teine auhind ja diplom parima dokumentaalfilmi eest filmi «Narri põldu üks kord...» loominguilisele kollektiivile («Tallinnfilm»).

Teine auhind ja diplom parima dokumentaalfilmi eest filmi «Üheksakümne kuues sügis» loominguilisele kollektiivile (Valgevene stuudio).

Auhind ja diplom filmi «Karu-kolgaste inimesed» (Sverdlovski stuudio) loominguilisele kollektiivile.

Auhind ja diplom filmi «Valu» (Usbekistani Populaarteaduslike ja Dokumentaalfilmide Stuudio) loominguilisele kollektiivile parima reportaažfilmi eest.

Auhind ja diplom filmi «Sool-leib» (Dokumentaalfilmide Keskstuudio) loominguilisele kollektiivile tööpoeesia ereda kujutamise eest.

Diplomi said:

I. Gerštein (Kirgiisia stuudio) filmi «Müüa lammutamiseks» kolktvate loominguiliste otsingute eest;

film «Hingerooste» (Moldaavia stuudio) loominguiline kollektiiv moraal- ja eetikaprobleemide terava käsitlemise eest;

film «Pärandus kaheistkümnendale lapselapsele» (Leedu stuudio) loominguilisele kollektiivile tänapäeva külaprobleemide huvitava kujutamise eest; filmi «Aga kes ma olen — väike tööline» (Kaug-Ida Kroonika-filmistuudio) loominguilisele kollektiivile lüürilise jutustuse eest tööinimestest.

POPULAARTEADUSLIKUD FILMID:

Esimene auhind ja diplom parima populaarteadusliku filmi eest filmi «Tee täpsuseni» (Populaarteaduslike Filmide Keskstuudio) loominguilisele kollektiivile.

Teine auhind ja diplom parima populaarteadusliku filmi eest filmi «Elu arterid» (Kiievi Populaarteaduslike Filmide Stuudio) loominguilisele kollektiivile.

Auhind ja diplom S. Strahhovile, filmi «Valgest härjavärsist» (Gruusia Populaarteaduslike ja Dokumentaalfilmide Stuudio) stsenaariumi autorile ja režissöörile huvitava teemalahenduse eest.

Riiklike ja ühiskondlike organisatsioonide auhinnad:

NSVL Kaitseministeerium — filmidele «Läbi Gobi ja üle Hingani» («Mosfilm») ja «Mongol-kino») ning «Salajane tellimus» (Leningradi Dokumentaalfilmistuudio). Balti sõjaväeringkond — NSVL Riiklikule Kino-



Valgevenelanna Jelena Borzova parima naisnäitleja auhinnaga («Inimesed soos»).
I. Rõömuse foto.

Hetki lõpubanketilt. Ülal paremal gruusia režissöör Irakli Kvirikadze, konkursivõitluse filmi «Ujuja» lavastaja.
K. Suure fotod.

XV üleliidulise filmifestivali auhinnad



Kaks filminäitlejat, kaks Vene NFSV rahvakunstnikku, Ivan Lapikovi ja Natalja Fatejeva festivalimelus. K. Suure foto.

Suimenkul Tšokmorov, NSVL rahvakunstnik (parima meesosatõitja auhind, «Mehed ilma naisteta») Tallinnas. K. Suure foto.

komiteele sõja- ja patriotismiteemaliste filmide loomise eest. Riikliku Julgeolekukomitee Piirivalvevägede Peavalitsus filmile «Vise» (Tadžikistani stuudio). ÕLKNÕ Keskkomitee filmile «Minu lapsepõlve purjed» (Valgevene stuudio). ELKNÕ Keskkomitee filmile «Sada rõõmu ehk Suurte avastuste raamat» (Odessa stuudio). NSVL Spordikomitee filmile «Tallinn-80» («Tallinnfilm»). OAOKN filmile «Olgu jääv mina ka» (Tadžikistani stuudio). Ajakiri «Sovetski Ekran» näitleja I. Lapikovile. Ajakiri «Krokodil» lasteringvaatele «Surimuri» (Gorki-nim. stuudio). Tallinna RSN Täitevkomitee — näitleja V. Tihhonovile. Välismaaga Sõpruse ja Kultuurisidemete Arendamise Eesti Ühing ja ENSV Rahukaitsekomitee — filmile «Rahumarss» (Dokumentaalfilmide Keskstuudio). Eesti NSV Kultuuriministeerium — näitleja S. Sakurovile. Tartu Linna RSN Täitevkomitee — filmile «Nägu» (Armenia stuudio). Eesti NSV Metsamajanduse ja Looduskaitse Ministeerium — A. Zguridi filmile «Vägilane» (Populaarteaduslike Filmide Keskstuudio). Eesti Kinoliit — mängufilmile «Inimesed soos» (Valgevene stuudio). Eesti NSV Ajakirjanike Liit — dokumentaalfilmile «Irtõs» (Sverdlovski stuudio). Eesti NSV Kunstnike Liit — nukufilmile «Bimini» (Riia stuudio). Firma «Melodija» — näitleja I. Lapikovile. Eesti Kalurikolhooside Vabariiklik Liit filmile «Vilsandi, mu kodu» («Tallinnfilm»). Eesti Kalatööstuse Tootmiskoondis filmile «Linna- dele ja inimestele» (Leningradi Populaarteaduslike Filmide Studio). Eesti NSV Ratsaspordiföderatsioon filmile «Tütarlaps ja Grand» («Lenfilm»). «Eesti Reklaamfilm» filmidele «Karneval» (Gorki-nim. stuudio), «Mis meile maksab maja ehitada» (Kaasani stuudio), «Kust leida pruuti» (Kuibõševi stuudio). **Lastežürii auhind** filmidele «Tiigripoeg päevalillel» («Sojuzmultfilm»), «Nukitsamees» («Tallinnfilm»), «Aleksander Väike» (Gorki-nim. stuudio) ja näitlejale Dima Prokoptšukile («Minu lapsepõlve purjed», Valgevene stuudio).

Tallinna festivali dokumentaal- ja populaarteaduslike filmide võistlusele esitasid 29 stuudiot 58 filmi. 132 filmikarbi sisu näitamine võttis 22 tundi. 46 filmi võistlesid dokumentaal-, 12 populaarteaduslike filmide klassis. Mitmete filmide puhul oli liigimääratlus vaieldav, neid oleks võinud vaevata tõsta ühest klassist teise. Aga auhindu jaotati liigiti.

Niisugune oli konkursi pass. Raske öelda, kas nende 58 näol oli tegemist esindusliku kogumiga nõukogude filmidokumentalistikast 1981. Üleliiduline festival tingib oma valikukriteeriumid. Võimalik, et mitte kõige otstarbekamad. Sest pilt läheb kätte kirjuks. Teine asi, kui võistlevad temaatikalt või žanrilt ühtsed filmid. Kujutlege näiteks probleemfilmide festivali! Võistelda aga dokumentaalfilmikunsti absoluutse võitja tiitlile näib olevat kui mitte võimatu, siis vähemalt vaieldav toiming. Raskustes on žürii, lisanduvad asutuste, seltside ja liitude preemiad. Peaasi et keegi, kes seda väärt, tunnustuse ei jääks. Konkursireeglistik sunnib aga rohkem kui ajuti võrdlema võrreldamatut, muutes võistluse sisuliselt küsitavaks.

Ometi ja öeldust hoolimata loob 22 tundi elu ekraniil teatud pildi elust tegelikkuses. Avaldub dokumentalistide soov ja võimekus seda tegelikkust näha, mõista ja kujutada. Rõhutatud saab dokumentalistika suunitlus, hoiak ja missioon. Millest? kuidas? ja miks? ilmnevad filmispetsiifikast ja ametioskustest mitte vähem oluliste sotsiaalsete küsimustena.

Väidame, et festivalisituatsioon pingestab just dokumentalistika sotsiaalse tähenduse. Filmikriitiline analüüs lubab enda kõrvale sotsioloogilist vaatekohta. 58 filmi allub sellele isegi hõlpsamini. Tõsi, sisusotsioloogilise käsitluse puuduseks on loomingu ja loojale võõras formaalsus ja kunstikriitikakauge statistilisus. Kuid neile, kes ühtegi filmi näinud pole (konkursisaal oli reeglina päris tühi), tuleb üldpilt ja selle tähenduslikkus sel viisil kergemini kätte. Niisuguselt positsioonilt ongi meie ülevaade tehtud.

ELUSFAARID!

Iga dokumentaalfilm leiab oma aine teatud valdkonnast ehk elusfäärist. Valdkond annab dokumentaalfilmile eluruumi. Valdkond ei määra filmi teemat, liiki ega käsitlusviisi. Küll aga viitab elusfääride valik ja suhe tellija nõudmiste, tootjate võimaluste ja loojate suutlikkuse tänaseks väljakujunenud vahekorrale.

	Filmide	
	arv	%
Ideoloogia, sise- ja välispoliitika	10	17,0
Majandus, tootmine	25	43,0
— majanduslik juhtimine	(2)	
— tööstus	(4)	
— põllumajandus	(10)	
— ehitus	(3)	
— transport	(4)	
— energetika	(2)	
Heaolu, teenindus, kaubandus	2	3,5
Elulaad, moraal	4	7,0
Perekond, isiklik elu	5	8,5
Haridus, kasvatus	1	2,0
Kultuur	3	5,0
Teadus	4	7,0
Loodus	3	5,0
Sport	1	2,0

Toodut võib esitada ka koondatud kujul:

Ühiskondlik-poliitiline elusfäär	35	60,0
Isiksuslik elusfäär	12	22,5
Kultuurisfäär	11	17,5

Niisiis leiab dokumentaalfilm ootuspäraselt oma kujutamisaine eelkõige ühiskonna poliitilisest ja majanduselust. Ei ütle ükski teooria, milline vahekord on optimaalne, näib, et baas ja pealisehitus panevad asjad iseenesest paika. Tuleb eeldada, et teatavate elusfääride tähtsustumine tegelikkuses toob kaasa ka nende vahekorra muutumise dokumentalistikas. Huvitav oleks sama statistikat teha kümme-kõnna aasta pärast.

TEEMAD.

Filmide temaatiline kataloog oli ulatuslik. Mõningate mõõndustega on seda paljusust võimalik korrastada. Väheneb täpsus, suureneb aga üldistus. Elusfääride jaotusega võrreldes läheneme sammu võrra tegelikkuse käsitlemise laadile.

	Filmide	
	arv	%
Sotsialismi edusammud, eesrindlik kogemus	12	20,5
Inimeste ellu- ja töössesuhtumine	11	19,0
Tootmiskorraldus	6	10,0
Inimese tegevus looduses	6	10,0
Sõjamälestused	5	8,5
Noorte elu ja kasvatus	4	7,0
Rahuvõitlus, internatsionalism	3	5,5
Sotsiaalse käitumise hälbed	3	5,5
Sotsialistlik võitlus	2	3,5
Eramuehitus	2	3,5
Inimsuhted	2	3,5
Muud	2	3,5
	58	100,0

Erinevaid elusfääre käsitlevates filmides domineerib inimesekohane teemavalik. Tänapäeva dokumentaalfilmile on see tunnuslik. Kuid sageli vaid teadliku võttena, käteõpitud tööjuhisenä. Väikseimigi valearvestus ähvardab siin parimal juhul dokumentaalsuse kadumisega, halvimal mitteusutavusega.

Teine aspekt on teemade lähedus-kaugus inimeste huviskaalal. Dokumentaalfilm on selleski praegu kahevahel. Paljud filmid ei ole huvitavad. Muidugi, vajalik teema on tihti raskeim teema. Aga film tohib olla kõike muud kui igav. Parimad dokumentalistid on juba õppinud deklaratiivsust, elukaugust ja isikupäratust vältima. Opivad teisedki.

FILMI LIIGID.

Dokumentaalfilm on žanriliselt paljuliigiline. Paraku pole liigitamisprobleem rahuldavalt lahendatud. Raske on pakkuda mittevaieldavat klassifikatsiooni ka siin. Sellepärast ei kõnele me žanritest (kujutamise viis), vaid teatud žanrielementidest. Käsitlust rahuldab nelja žanrielemendi eristamine:

- 1) filmid inimesest,
- 2) filmid probleemist,
- 3) filmid sündmusest,
- 4) (üle)vaatefilmid.

Filmides võivad žanrielemendid olla kasutatud erinevais kombinatsioonides. Ühelemendilise filmi puhul on tegemist puhta tüübiga (portreefilm, probleemfilm, reportaaž, (üle)vaatefilm), kahe ja enama elemendi kombinatsioonist tekivad esialgu nimetud filmitüübid. Kirjeldataud klassifitseerimispõhimõtte rakendamine annab festivalikogumist järgmise pildi:

	Filmide arv	%
Filmid inimesest	26	32,0
Filmid probleemist	12	15,0
Filmid sündmusest	18	22,0
Ülevaatefilmid	25	31,0
	81	100,0

Puhtaid tüüpe:

Portreefilm	11	19,0
Probleemfilm	6	10,0
Reportaaž	5	8,5
Ülevaatefilm	18	30,0
	40	67,5

Ülejäänud 18 filmist (32,5%) sisaldavad 13 kahe ja 5 kolme žanrielemendi tunnuseid.

Arvutused kinnitavad temaatilise analüüsi puhul öeldut. Pooltes filmides käsitletakse tegelikkust inimese, isiksuse kaudu ka siis, kui pole tegemist taotlusega teha portreed. Ilmne dokumentalistika aabitsatõde. Mõnevõrra mitteootuspärane on dokumentaalfilmide nii tänuliku probleemse ja sündmusliku käsitlusviisi vähesus festivaliprogrammis. Kas ei anna dokumentalistide silme ette jääv elu selleks rohkem põhjust? Ja teistpidi on üllatav puhtalt kirjeldava, ülevaatelise taotlusega elukäsitlus. Ainult niisugusel eesmärgil filmi tegemine näib olevat siiski liigne luksus. Juhul muidugi, kui pole tegemist mingi erakordse nähtuse või faktiga. Aga ei saa ju erakordseks pidada mõningat edu plaani täitmisel või tootmise korraldamisel — mis peaks olema sellest loomulikum!

Süveneda sooviv lugeja võib mõndagi leida ka järgmisest arvude reast:

Ühiskondlik-poliitiline sfäär	Žanrielemendid			
	inim.	probl.	sündm.	ülevaade
ideoloogia, sise- ja välispoliitika	6	—	7	7
majandus, tootmine	11	9	6	7
Isiksuslik sfäär	6	3	2	4
Kultuurisfäär	3	—	3	7
	26	12	18	25

Tunnuslik on majandusvaldkonna käsitlemine inimese, isiksuse kaudu (11 filmis). Ideoloogias, sise- ja välispoliitikas seostuvad filmid inimesest (kokku 6) sõjamälestuste (5) ja internatsionalismi temaatikaga (1). Traditsiooniline on väljapaistvate teadus- ja kultuuritegelaste portreede loomine kultuurisfääris (3).

Teine huvitav tendents ilmneb probleemfilmide puhul. Vaid kaks valdkonda on selleks ainet pakkunud — majandus ja elulaad — tootmiskorraldus, -efektiivsus ja kaadriprobleemid põllumajanduses (6 filmi) ja tööstuses (3 filmi) ning sotsiaalse käitumise hälbed (filmid alkoholismist, spekulatsioonist, vandalismist). Kas pole probleemivaba ainekäsitlus sisepoliitikas, juhtimises, heaolu-, teenindus- ja kaubandussfääris, perekonna, hariduse, kasvatuse ja kultuuri valdkonnas põhjuseks, et ekraanil kujunev elupilt kaotab liiga palju tegelikkusega võrreldes? Detailsuse huvides vaadeldgem tunnuslikku täpsemalt žanriti.

FILMID INIMESEST: KANGELANE.

58 dokumentaalfilmis oli kokku 33 kangelast. Sooliselt 26 meest ja 7 naist, vanuselisel 4 noort, 15 keskealist ja 14 eakat, sotsiaalselt staatusel 18 madala, 10 keskmise ja 5 kõrgema staatusega inimest. Festivaliekraani kangelasteks olid 10 lihttöölisi, 7 pensionäri, 5 brigadiri, 3 direktorit, minister, akadeemik, esimees, luuletaja, lendur, diktoria, inspektor, pioneer. 11 olid mitmesuguse tasandi juhid, 11 juhitud, 11 aktiivse tööelu lõpetanud.

Juba festivalisaalis kujunenud mulje sai pärast arvatuse statistilise kinnituse — nähtud dokumentaalfilmide tüüpiline kangelane on keskea piiri peagi ületav või siis juba eakas n.-õ. lihtne inimene. Vanade inimeste kogemused, mäletamised, erakordsed elusaatused või erandlikkus teevad neist filmidokumentalistika lemmiktüübid. Ja kui dokumentaliste huvitavadki nooremad, siis üldjuhul positiivse näitena, ühena paljude seast.

Ometi pole põhihäda sugugi selles, et see asi nii ühele poole viltu on. Kahju, kui portree loomise püüd, inimese kaudu nähtuste nägemise ja mõtestamise püüd läheb vaid kirjeldava, ülevaatelise ülesande lahendamiseks. See aga oli festivalifilmides sagedane.

Tõeline elamus, ja võimalik, et ka dokumentaalkunstis nime vääriv teos sünnib ikkagi vaid siis, kui film inimesest on samal ajal ka film elust, kui kangelase maailmanägemise, ellusuhtumise ja isikupära kaudu avalduv elu mõtteliinid ja pinged ootamatust, huvitavast, vaatajat rikastavast ja mõtlemapanevast aspektist. (Ei tea oma kogemusest paremat näidet kui A. Söödi «Reporter».) Festivali programmis küündisid selle tasemeni «Nägu» (Armeenia), «Inspektori visiit» (Leningrad), «Tööstusarmee komandörid» (Ukraina, I preemia), «Üheksakümne kuues sügis» (Valgevene, II preemia), «Sõjasõprus peab ajale vastu» (Gruusia, I preemia).

Paraku ei tähendanud aga palju filme inimes(t)est veel sugugi paljusid häid filme.

FILMID PROBLEEMIST: ANALÜUSIOSKUS.

Probleemid, mis festivalifilmides loojaid köitsid, olid huvitavad. Mida teha, et noored tahaksid maal elada ja töötada (2 filmi), millist elamut vajab maainimene ja kuidas ehitada seda kvaliteetselt (2), mida teha, et toota rohkem liha, miks on nii madal industriaalehituse ja mööbli kvaliteet, kuidas organiseerida sotsialistlikku võistlust, millal kord mõistetakse, millist atra vajab mustmullavöönd. Need olid üheksa majandusprobleemi. Millest on tingitud iha välismaise kauba järele ja spekulatsioon sellega, kas on võimalik võidelda alkoholismiga, mis tingib vandalismi — need olid probleemid elulaadi ja moraali valdkonnast.

«Narri põldu üks kord...» (Tallinn, II preemia) oli siin teistest peajagu üle. J. Müüri, E. Nugise ja E. Säde publitsistlikus filmis oli kõik täpne — faktid, analüüsi põhjalikkus ja loogika, tõestuste veenvus. Pärast seda on põllumajandusmasinate tootjatel ainult üks võimalus — tootmine ümber korraldada. Sest vastuargumentideks pole neile lihtsalt võimalusi jäetud. Ka filmid «Valgest härjavärsist» (Gruusia) ja «Inspektori visiit» (Leningrad), üks peene irooniaga, teine reportaažliku tõetruudusega, näitasid täpselt kätte probleemi ja ka ainsa lahendustee — tuleb mõistlikult organiseerida (liha) tootmist ja korralikult (mööbli) tootmisesse suhtuda. Ei muud.

Kõigile ülejäänud probleemifilmi elementidega ekraanitöödele, ja seega enamikule neist, on rohkem või vähem ette heita. Sotsioloogi pilgule on kõige häirivam probleem ebatäpne analüüs, nähtuse põhjustest mööda rääkimine, sellest tulenev lahendusteede väärus, autoripositsiooni ebaselgus.

Aga probleemifilm on ka raskeim dokumentalistikažanr. Takistusi ja tabusid on siin enam kui lubavat ja soodustavat. *Tempora mutantur...*

FILMID SÜNDMUSEST: NAGEMISOSKUS.

Konkursifilmid rajanesid nelja liiki sündmustel:

- 1) sündmused, mille on organiseerinud filmigrupp (2 filmi);
- 2) sündmused, mis leiavad elus aset, millesse aga on võimalik sekkuda, neid seada ja korrata (7 filmi);
- 3) sündmused, mis leiavad aset filmiloojatest sõltumatult, sageli ainukordsed (7 filmi);
- 4) minevikusündmused (2 filmi).

Sündmuslikkus on dokumentaalfilmile olemuslik. Huvitavaid võimalusi eluvaatluseks leiti igas neljas alaliigis. Nii kuulub paremate konkursifilmide hulka arvatud «Sõjasõprus peab ajale vastu» (Gruusia, I preemia) esimesse rühma, tõetruud «Inspektori visiit» (Leningrad) ja «Karukolgaste inimesed» (Sverdlovsk) teise, igatpidi sügav «Tallinn 80» kolmandasse, «Salajane tellimus» (Leningrad) neljandasse rühma.

Sündmust võib filmida selle erakordsuse («Kuldsed mäed», Kuižošev, «Valu», Usbekistan) või toimivas peituv ja avalduva sotsiaalse tähenduse tõttu. Oskus seda mõista ja tabada, eriti kordumatut sündmust filmides, on kõrgema klassi dokumentalisti tunnus.

Selles mõttes jäi A. Söödi ja V. Kuigi olümpiafilm ületamatuks. Sööt oskab näha ja käivitada kaamera just seal ja siis, kui sündmus töötab tema autori-positsiooni kasuks. Ja kui tulemus olekski kellegi arvates vaieldav, on see kõitev, mõtlemapanev ja särav igal juhul.

Iga sotsioloogilise uurimise objekt kannab endas sotsiaalset vastuolu. Söödiliku oskusega tehtud film sarnaneb oma eesmärkidelt sotsioloogilise uurimusega. Pole see muidugi ainus moodus teha filme sündmustest. Aga meie tänaste võimiste seast parim.

ÜLEVAATEFILMID: TEABELE LISAKS.

Kirjeldava, nähtusi tutvustava, vaataja teadmisi laiendava eesmärgiga dokumentaalfilme on alati tehtud, tehakse edaspidigi. Filmide kõrval inimestest olid ülevaatefilmid festivalikogumis arvukamad. Kolmandiku neist moodustasid populaarteaduslike filmidena pakutud, valdav enamik — 14 filmi — oli tehtud sotsialismi edusammude, eesrindlike kogemuste ja tootmiskorralduse tutvustamiseks. Viimaste puhul on ilmsed otsesed propagandistlikud taotlused, filmide laad reeglina positiivne, ülistavgi.

Aga film pole raamat, brošüür ega artikkel. Teistkordse nägemise võimalus on vähe tõenäoline. Kui film pole süvenev, ei suuda süveneda vaatajagi. Deklaratiivsus, halvemal juhul ilutsemine, ülepaisutatud emotsionaalsus ja paatoslik kujundlikkus vähendavad saadavat infohulka ja selle töepärasust, usutavust. Eitamata plakat-filmide eesmäärke ja tootmise vajadust, ei oska siiski leida põhjendust nende tööde esitamiseks loomingulisele konkursile.

Kõik asub oma kohale, kui teabele tuleb midagi lisaks. Uudsus, põhjalikkus, jutustuse loogika, saadud teadmiste otsene kasutatavus («Elu arterid», Ukraina, I preemia), filosoofiline sügavus ja sellele vastav kujundisüsteem («Rohu juured», Ukraina, II preemia), kirjelduse poeetilisus, plastika, elegants («Vilsandi, mu kodu», Tallinn).

Nii nagu mujalgi on siis ka selles filmiliigis omad poolused, andekad ja vähem andekad tegijad. Ülevaatefilm tahab tarka tegijat.

KOKKUVÕTTEKS.

Kes lugejatest jõudis siamaani, võib tõdeda, et enamik öeldust oli ootuspärane. Ja ega ta eksigi. Kõik teada-tuntud töed. Kui nii, siis on need veel kord kinnitust leidnud statistiliselt ja festivalikogemuslikult. Asi seegi.

Pooled esitatud dokumentaalfilmidest olid teatud mõttes autorifilmid (stsenarist ja režissöör, sageli operaatori sama isik). Tõenäoliselt suureneb selliste filmide osa aasta-aastalt veelgi. Niisiis oleneb peaaegu kõik sellest, kuid võrd andekad, elu näha ja mõista oskavad ning oma ametit valdavad inimesed filme teevad. Anonüümse looja aeg on otsas. Käsitöölised peab asendama (ja juba asendabki) meister. Sest teisiti edasi ei saa.

Dokumentalist olla on tõsine professioni ja elutöde mõõdab seda professioni halastamatult. On austusväärne, et meie esindusmeeskond — J. Müür, E. Säde, A. Sööt, V. Kuik ja M. Soosaar — sellele kõrgele mõõdupuule alla ei jäänud.

Elu ekraanil ja elu tegelikkuses ei saa kunagi absoluutselt sarnaneda. Aga nad võivad ju lõputult teineteisele läheneda.

Eeltooduga alustab ajakiri üleliidulisel filmifestivalil esitatud ekraanitööde käsitlemist. Põhiosa materjalidest loodame avaldada järgmises, s. o. augustikuu numbris.

Kas nüüd seepärast, et Olav Neuland ise oma eelmise filmi, «Tuulte pesaga» laia tunnustuse leidis (parim debüüt üleliidulisel filmifestivalil Dušanbes, üks kolmest debüüdiauhinnast Karlovy Varys), või tõiga tõttu, et me noor režissuur filmis end viimastel aastatel üldse tõsiselt ilmutanud on — igatahes tekitas O. Neulandi uus töö «Corrida» enne linastamist lootuse, et omeli ehk jälle ühe filmi juurde saame, mida ise huviga vaatame ning külalistegi ees häbenema ei pea.

Paraku ei maksä alati hellitada suuri lootusi. Kui muljet «Corridast» ise-gi keskpäraseks nimetada, oleks seegi hinnang ülivõrdes antud.

Teet Kallase samanimeline romaan ei olnud muidugi mingi kirjanduse šedööv, kuid toonases nn. olmekirjanduse laines, kuhu ka «Corrida» otsapidi arvati, polnud ta vähemalt pretensioonikas. Kergelt koomilise ja teostuselt terviklikuna võis teda vähemalt heaks meelelahutusromaaniks lugeda. Nüüd-ne film seab taotluste lati justkui kõrgemale, ent annab ainult ajavütelise efekti.

Võib oletada, et režissöör on tahtnud teha tiheda psühholoogilise koega filmi, kus kolme peategelase (mehe, naise ja tolle endise armukese) kogemused, elulised kriteeriumid ja sihid piirsituatsioonis (ühel suvitussaarel, millel kolhoos omapäi rändavaid pulle karjatab) proovile pannakse. Jättes ära romaani iseloomustava heatahtlikult iroonilise varjundi, esitavad nii stsenaarium kui ka film tegevust tõsiselt, püüdes teha üldistust meie kultuuri, haritlaste ja hoiakute kohta. Taotlus on ju kena, kuid miskipärast kukub järjest nõnda välja, et jutud jäävad katkendlikuks ja käitumismotiividest ei saa täpselt aru nagu mõnikord kõneluste aineksti (keerutamine Mart Viitari ümber). Pinge kõigub, arengus pole järjepidevust ning lõplik lahendus tuleb imelikult ootamatult.

Ilmselt on nõrk juba stsenaarium. Ragne endisel sõbral Tarmol (Sulev Luik) on kohustus kriitiku Osvald Rassi (Rein Aren) ning ta noore naise Ragne (Rita Raave) äsja teostunud «oma saare» idüllis teadvust torkivaid küsimusi esitada. «Noh, vanatüdruk, kas sa oled õnnelik?» pöördub ta Ragne poole, kui oleme ära näinud Rassi korraliku korteri, sõidu «Žiguliga» ning maamaja antiikse interjööri, mida kaunistavad jaapani gravüürid seinal ning «Camus'» ja «Pernod'» pudelid laual. Õige küsimus, kuid kes ta inimesena ise on? Ragne võib ju irooniliselt öelda, et Tarmo on samuti vabakutseline nagu Osvaldki ning et «tal avaldati kord ajalehes kolm aforismi ja pandi üks pilt kuskil keldris välja», kuid see siin teda suurt ei iseloomusta. Tarmo tuleb merest ja läheb paadiga taas tundmatusse; ta minevikust, tegelikest suhetest Ragnega, tunnetest ega hingelistest omadustest ei saa me lähemalt peaaegu midagi teada. Ainult nii palju, et tal intellekt süiski olemas on, et ta vahel ka kirge tunneb (vaimustub pullidest meres, püüdes neid ühes Ragnega pildistada) ning ühtlasi kohati külm, egotsentriline on (Osvaldi õhtliku heitluse ajal härgadega üksnes pildistab seda kõrvalt). Aga miks ta üldse tuli? Armastusest? Ei usu. . . Ja miks ta lahkudes kõik oma filmid merre puistab, jääb arusaamatuks. Nagu ta eluprogrammi, mis Osvaldi ja Ragne puhul — kirjanduslik eneseteostus ja mugav materiaalne elu — vähemalt selge on.

Põhjendamata jäävad ka mõned Osvaldi ja Ragne olulised sammu-d. Näiteks otsus lõpus Ragne (?) laps lastekodust enda juurde võtta.

Kui kirjanduslikult on nõrgim Tarmo kuju, siis filmis tundub kõige väheütlevam R. Raave Ragnena. Võib-olla mõnes teises rollis mõjaks ta huvitavaalt, kuid praegu on režissöör ise ta sellesse osasse valesti valinud. Pikkade tumedate juuste, meela keha, natuke eksotilise ilu ning oma erupunase kleidiga, tantsides veel katusel kankaani, peab ta oletatavasti siin hispaania-

pärast kirge, maist loomust ja instinkte esindama. Kuid peale kena koketerii ning silmailu pole R. Raavel palju pakkuda. Hetkedel, kui ta mehelt raha-asjus aru nõuab, endaga «kupeldamist» mitte iial andestada lubab või katusel tantsib, on režissöör ta emotsioonid küll üles kloppinud, kuid tugevat



«Corrida». R. Raave (Ragne) ja S. Luik (Tarmo)

R. Raave (Ragne) ja R. Aren (Osvald Rass).

temperamenti pole selles Ragnes ikkagi. Kõnelustes Ossiga ta rohkem meeliskleb kui et ehtsalt vihastab; ta näol pole suurt jõudu. Muidugi võib ta mängida hea parüü teinud masinakirjutajat, kuid tüübina ja temperamendilt sobiks ta pigem retrospektiivsesse, pastelsesse aadlifilmi kui üksikul saarel esilepurskuvaid kirgi kujutama. O. Neuland, olles ta kord juba valinud, pidanuks näitlejanna vastavalt faktuurile filmi kuidagi teisiti, paremini sisse sulutama.

Tegelastest kõige huvitavam ja peenem paistab Osvald Rass R. Areni näol. Ta on ainuke, kellest aru saame, kust ta tulnud on, mida tahab, mida armastab ja milleks võimeline on. See, et ühest vanast kirjanduskoist, kes teisi pidevalt vaid jäljendanud on, otsustaval hetkel lõeline (härja)võitleja saab, kes on teiste nimel end suuteline ohverdama, muutub R. Areni mängus täiesti usutavaks. Naudid ta tunnete muutusi väljendavaid kaadreid: enne mugav ja järsku abitu Rass koridoris, kui ta Ragnelt ümbertrükkimist paludes tolle eneseuhkust tahtmatult solvab; ta näo jäigastumist, kui näeb Tarmot oma naist pesemas; ja kirjandusliku pärandi tõtlikkus loetelu tuulikus enne tukiga pullide peale tormamist. Tema on ka ainuke, kelles selget arengut näeme. Olgugi et endine konformist, muutub ta mõtleva ja südamliku inimesena siiski loomulikult vapraks ja ohvrimeelseks.

Ent tegelikult on tegelased nüi hajuvil, et ühtset tervikut ei teki. Palju aega pühendab režissöör materiaalse idüllil väljamaalimisele. Ilusad rüüded, asjad ja loodus. . . See muidugi silkitab silma, eriti nüüdsel ajal, mil defitsiit pidevalt pitsitab ja ometi teada on, et ilusa ümbruse siiski luua võime. (Siit ka see idülligatsus?) Kuid vastandust heaolulise keskkonna ja seest rabedate inimeste vahel selgelt ei teki. Liiga palju on tühikaadreid, kus Osvald, Ragne või Tarmo lihtsalt «sügavamõtteliselt» kuhugi vaatavad. Liiga palju on tegude toimetamist, aga mitte inimsuhet; pole psühholoogilist mängu. Seadija ei ole näitlejaid eriti suunata osanud: nad esitavad sageli oma tuntuud stampe. Ja pinge ning keerukus, mis kompositsioonis peaksid kasvama, lagunevad uute ilupiltide või sündmuste palja märgistamise vahele. Nüi näiteks kujutab peripeediat hetk, mil Ragne hakkab Osvaldi ebaõnnestunud rahaasju uurima, talle elamist õpetada lubab: kuid tugevate muutuste asemel järgnevad nüüd hoopis pinnapealsed kaadrid Tarmoga, kus Ragnes sisemisi nihkeid isegi oletada ei oska. Või Ragne viha selle üle, et Osvald ei keelanud Tarmol oma naist alasti pildistada: ka sellele pürskele peaksid järgnema mingid nähtavad muutused, ent jälle taandub R. Raave Ragne tasaseks. . . Ine. Psühholoogilisus või bergmanlik hingeliste tagamaade uurimine eeldaks suurt süüvimist ja selgust, kuid O. Neuland ei ole osanud hingelma otsestest sammudest kaugemale näha. Ja filmi suur Tumeapunane Saatan, kes T. Kallase romaanis saatust ja tumedaid tunge sümboliseeris, keskendades kujundina enda ümber tegevuse, ilmub siin (pärast paari ehamäärast vilksatust) alles lõpus. Nüi et ka läbival visuaalset kujundit pole. Ainult ilusad asjad ning hajevil näod.

Üks külg on filmis ometi tugev: operaatoritöö. Arvo Iho silm oskab palju avastada: ta rakursid ja pilk on huvitavad. Meelde jäävad portreed Osvaldist ja Tarmost. Ragne peegli ees. Hämar, kummaliste vaateliste seostega talu kolikamber. Oõtsuvad varjud merel paadis. Ine. Mitmetel unistel hetkedel hoiab just operaator tähelepanu. Nagu kohati ka Sven Grünbergi muusika.

Kokku võttes: kas läbikukkumine? Nõnda õelda oleks ränk. Kuid kindlasti mitte ka õnnestumine. Režissööri maine päästab ehk see, et lausa komertsfilmi ta pole tahtnud teha. Ainult et kunstiline sihi- ja korrapära võinuks palju suurem olla. Püüd põlvkondi vastandada või materiaalse konformismi suhtes rahulolematust avaldada on teemadena filmis olemas, kuid teostumatuse tõttu jäävad üksnes vesiseks vüpeks.

front. 1/2
to waist.
Raukas, Pinda, Seemaru
Pribaus. 1/2 tūkst. (st.)



Natalie Mei. Kostūmikavānā G. Puccini ooperile
«Turandot».

Natalie Mei

27. ja 28. aprillil pidas oma esimest, asutamiskongressi Eesti NSV Kooriühing. Pidulik avakõne oli Gustav Ernesaksalt, pikema ettekandega «Koori- ja orkestrimuusika olukorrast vabariigis ning loodava kooriühingu ülesannetest» esines ENSV rahvakunstnik, professor Arvo Rafassepp. Sõnavõttudega esinesid veel ENSV rahvakunstnik, professor Heino Kaljuste, NSVL rahvakunstnik, Olevenemaalise Kooriühingu juhatase esimees Vladislav Sokolov, ENSV rahvakunstnik Kuno Areng, ENSV teeneline kunstitegelane Leho Muldre, Eesti NSV teeneline kunstitegelane, helilooja Jaan Koha, Tallinna 51. keskkooli muusikaõpetaja Raissa Sagal, ENSV teeneline kirjanik Villem Gross, Rakvere Rajooni RSN Täitevkomitee laulupeokomisjoni esimees Paul-Vestus Randroo, Kondiitritöodete Vabriku «Kalev» direktor Jüri Kärk, Põltsamaa keskkooli puhkpilliorkestri dirigent, ENSV teeneline meditsiinitöötaja Lembit Vink, ENSV rahvakunstnik professor Lembit Verlin, Sillaotsa 8-kl. kooli direktor, Haaslava meeskoori dirigent Johannes Loost, TRK vanemõpetaja Valdo Rafassepp, ENSV haridusminister Elsa Grefškina, NSVL Kultuuriministeeriumi Kultuurhariduslike Asutuste Valitsuse repertuaarikollegiumi peatoimetaja, Olevenemaalise Kooriühingu juhatase liige Boriss Selivanov, Tartu 1. keskkooli direktori asetäitja Uno Uiga, Kreenholmi Manufaktuuri segakoori dirigent Vladimir Romanihin, Moldaavia Kooriühingu presiidiumi vastutav sekretär Maria Abaza ja EKP Keskkomitee sekretär Rein Ristlaan.

Järgnevalt avaldame NSVL rahvakunstniku, professor Gustav Ernesaksa avakõne.



LUGUPEETUD KOORI- JA ORKESTRI-MUUSIKASÕBRAD!

Tervitan kõiki kokkutulnud delegaate — külalisi ja organiseerijaid, kes tänast lootusrikast päeva on ette valmistanud, — aga ka kõiki neid, kes ei keela edaspidi oma lahet abi meie uue loodava organisatsiooni eduka tegevuse hüvanuks.

Tervitan teid kooriseksioonide nõukogu poolt, ühtlasi aga ka selle põlvkonna poolt, kes sõjajärgseil aastail asus hoogsale kultuurilisele ülesehitamisele ja kelle õlul oli esimeste nõukogulikkude üldlaulupidude läbiviimine ja edasiarendamine.

Praegu tegutsev uus vahetus oli siis kas veel sündimata või astus alles kooliteel. Kuid niipea, kui võimalik, kutsusime teid endi kõrvale.

Nõukogude Liidu asutamise 60. aastal, teatepulgaga — taktikepi — üleandmise päeval, asute ise peremehe ülesannetesse, kellel on kasutada töökaaslaste minevikukogemusi, kuid kellel tuleb nüüd endil rakendada kogu jõud ja energia oma heade kavatsuste elluviimiseks. Teiste sõnadega: kõlaga kaunis laul ja mäng, aga tegijail enestel toetugu jalad kindlalt maakamarale.

Mis sihis siis meie lemmikharrastus peaks edasi arenema? Kas massilisuse või tippude suunas? Ärgu olgu siin mingit kahtlust ega kõhklust. Mõlemad liinid on 60

kõige paremad, kõige tähtsamad, kõige vajalikumad, sest lõpuks tähendavad nad ju üht ja sama — nimelt koorimuusika arengut tervikuna. Maksab üldtuntud tõde — tippe pole ilma massilisuseta, massilisust pole ilma tippudeta. Lonkamise vältimiseks astugem seega kahel tugeval jalal — nii jõuabki edasi kõige kindlamalt.

Asjata oleks tänase auditooriumi ees vajadus muusikaliste kollektiivide toetuseks sõna võtta. Elatud elu räägib ise enese eest. See ala on olnud meie kultuuri loos armastatumaks, haaravamaks, aga ka edukamaks ja üldrahvalikumaks meelistegevuseks. Muusikakollektiivid on meis kasvatanud kohusetunnet, distsipliini, laiendanud meie silmaringi, arendanud maitset, loonud väärtuslikke sõprustundeid ja sidemeid; on laadinud meid kaunil kombel eluenergiaga, see aga omakorda tugevdanud meid igapäevaste kohustuste täitmisel. Mõeldamatu oleks sellistes muusikaharrastustes näha tühikäigulist ajaraikamist.

Tekkigu uusi koore, kus neid veel pole. Avagem kahepoolsed väravad noortele. Pole vaja hädaldada noorte pärast. Neile on vaja meelepäraseid ja ajakohaseid kultuurikoldeid. Tehkem seda! Kaalugem, kuhu suunata neid noori poisse, kellele on kätte jõudnud häälemurdmisaeg. Et muusikaline arengujoon ei katkes, kõlgu sel ajal noorte puhkpilliorkestrid. Ma mõtlen siia hulka ka keelpilliorkestreid, sest nende arengutee viib tõenäoliselt noorte sümfooniaorkestrite loomisele.

Eelöeldul on suur tähendus, kui mõtlemele loodus-, seega ka inimese kaitsele, ajal, kui metsik masinamuusika on tehnika tormilise arengu ja forsseeriva nupuülekeeramise tuhinas jõudnud inimese füüsiliste ja vaimsete omaduste kahjustamiseni.

On vaja tasakaalustada meie igapäevast elukeskkonda normaalsete, meeldivate muusikaliste oasidiega. On vaja luua uusi vaimseid puhkeparke ja kaitsealasid meelepäraste kollektiivide näol. Mõelgem, kuidas rikastada ja ajakohastada nende tegevust.

Kui ma oleksin tegelik koorijuht, mida ootaksin siis uuel organisatsioonilt?

Kõigepealt tahaksin loota kvalifikatsiooni täiendamise võimaluste avardamist nii diferentseeritud täienduskursustel, seminaridel, konsultatsioonidel kui ka

Teiseks: vajaksin erialaraamatukogu — noodikogu, et oma kontserdikavu rikastada, et need ei muutuks igavateks, ühetaolisteks, ilmetuteks publikut peletavateks stampkontsertideks. Pole ju võimatu luua kesket noodikogu, mille varamu sisaldaks meie oma uusloomingut, klassikat, rahvalaulu, kus oleks käepärast kogu Nõukogude Liidus ilmuv koorirepertuaar (s.o. rahvaste sõprus tegudes), sotsialistlike maade looming ja ka kõik see hea, mis on aegade jooksul mujal loodud. Samas leidugu repertuaari läbimängimise, ärakirjutamise ja paljundamise võimalus. Huvitav repertuaar on iga edasipürgiva kollektiivi esmane vajadus.

Võimalik, et noodikogule aluse panemiseks peaksid ka kõik siinviibijad oma panipaigad, heliloojad oma kapid ja sahtlid läbi vaatama ja järgnevalt KÜ suhtes helded ja lahkekäelised olema. Et me vastavat üleskutset ei avaldanud kongressipäevaks, siis seda üksnes kartusest, et meil pole veel vajalikke riuleid kokkutoodava ja saadetava rohke repertuaari paigutamiseks.

Kooriühingu asutamisega saaks endale lõpuks katusorganisatsiooni ka seni ebamääraselt eksisteerinud koori- ja orkestrisektsioonide nõukogu, kes seni on tegelnud peamiselt üldlaulupeo repertuaari koostamisega. See võimas aktiiv — sisuliselt liituda liit, kuhu on koondunud vabatahtlikult meie kõikide kooriliikide paremad spetsialistid — ei tohiks ka edaspidi keelata oma nõuandeid laulupidude kava valimisel ja selle tehnilisel viimistlemisel. Siitpeale tuleks asjatundlikku abi osutada ka kooride ja orkestrite muude eluliste küsimuste lahendamisel. Kujutlen tulevikus iga sektsiooni veelgi elavamalt ja vilkamat tegevust.

Miks kostavad mu lühikeses sõnavõtus kõrvuti kooride ja orkestrite nimetused? Eks meie väärtuslikud minevikutraditsioonid ole nad juba ammu kokku pannud. Alates esimestest laulupidudest on nad üksteist toetanud. Otse sõnasõnalisest tähenduses on nad koos kõinud kõikidel laulupidudel. Küllap selles peres leiavad väärrika koha ka tulevased rahvasümfooniaorkestrid.

Oleks loomulik, et seni juhuslikumat laadi tegutsenud koori- ja orkestrijuhtide kollektiivid jätkaksid oma tegevust plaanikindlamalt ja viljakamalt, haarates prakti-

liselt kõiki meie dirigente. Selletaolisi üksusi võiks rohkemgi olla, need on ju perioodiliselt tegutsevad täienduskursused.

Tegevjuhtide taseme tõstmise kõrval jätkugu rohkem tähelepanu uute juhtide avastamisele ja kasvatamisele. Viljakate lokkavate muusikaliste põldude kõrval olgu seega rohkemgi ka katsepõlde, taime-lavasid, puukoole. Igas meie tänases tegevuses tunnetagem ka homseid sihtpunkte.

Ei tahaks kuidagi, et uuest organisatsioonist oleks kuulda peamiselt kantsleipaperi krabinat ja pitsatipatsatust ega ka sisuta sõnaseadmist. Peamiseks olgu tegu — ja meie tegu olgu hea koor, hea orkester. See eeldab teadagi ühtlasi head juhti ja **sisukalt täidetud noodipaberit**.

Mis puutub KÜ sisulistesse ülesannetesse — eks need ole aastakümnete jooksul selgunud ja oota nüüd elluviijaid. Neist kuuleme lähemalt Arvo Ratasessa efekandes.

Täna, KÜ asutamiskongressi avamisel konstateerigem, et kokkutulek on tegelike organisatsioonide poolt hoolikalt ette valmistatud. Tõhusat abi on osutanud eriti partei ja valitsus.

Tehtu vajab nüüd järgnevalt kõikide liinide ühistööd.

Laulu- ja mängurahval (kes püüaksid ühtlasi ka majandusajadest aru saada) on aeg edasi astuda **käsitööde tugevate majandusmeeste ja organisatsioonidega**, kes omakorda muusikalembestena mõistaksid rahva kultuurilisi vajadusi südamega.

On mõistetav, et me ei saa ega tohi oodata kõikide oma soovide kiiret täitumist. Imet ei või oodata. Olgem realistlikult optimistid. Andkem aega agra seada.

Soovigem siis meie uuele teotahetelisele sugupõlvele tarka meelt, arukat astumist, tulevikutunnetust, teokat kätt, sõbralikku kollegiaalsust, et uus tõusulaine haaraks kogu maa veelgi viljakamale musitseerimisele. Kuid ühte asja ei tohi — värsida ei tohi!

Mida siis tähendavad tähed KÜ?

Eks kooriühingut muidugi.

Kuid see on alles asja väline silt, vorm.

Juhin tähelepanu sellele, et sama tähepaar võiks hõlmata ka asja sisu:

KÜ — kõik üheskoos!

KÜ — kõlaga ühislaul!

KÜ — kaunimalt üles!

EESTI NSV KOORIÜHINGU JUHATUS

Aasamaa, Teet; Almann, Arno; Annus, Leida; Areng, Kuno; Braun, Helve; Ernesaks, Gustav; Gross, Villem; Hiob, Tõnis; Häng, Levi; Jõela, Lennart; Järvela, Uno; Kaljuste, Heino; Karindi, Laine; Kaus, Andres; King, Jaak; Kinsigo, Rafael; Koha, Jaan; Kraus, Maila; Kuzina, Natalja; Kärk, Jüri; Laul, Venno; Leps, Olaf; Linnamägi, Maiu; Loogna, Vello; Maasel, Hannes; Mark, Mati; Moks, Jaak; Muldre, Leho; Moss, Ilmar; Murtazina, Lidia; Murel, Raul; Nagelman, Kaie; Nurk, Eino; Oja, Olev; Ostrak, Evi; Oper, Frants; Pajupuu, Aksel; Pehk, Heino; Perens, Peeter; Pulk, Herbert; Raa, Andres; Randroo, Paul; Ratassepp, Arvo; Ratassepp, Valdo; Raud, Paul; Ritsing, Alo; Ritsing, Richard; Ridal, Ljudmilla; Saade, Heldur; Saar, Arvo; Siiak, Harald; Soomelaine, Jõelena; Sööt, Ants; Tormis, Veljo; Traks, Vivian; Treuberg, Hilja; Tungal, John; Uibo, Harald; Uibopuu, Vaike; Uiga, Uno; Valtin, Jüri; Variste, Jüri; Verlin, Lembit; Vettik, Tuudur; Vink, Lembit; Üleoja, Ants.

EESTI NSV KOORIÜHINGU JUHATUSE PRESIDIUM

Esimees: Gustav Ernesaks

Esimehe asetäitjad: Arvo Ratassepp ja Leida Annus

Likmed: Kuno Areng, Uno Järvela, Heino Kaljuste, Venno Laul, Ilmar Moss, Leho Muldre, Lidia Murtazina, Olev Oja, Frants Oper, Veljo Tormis, Ants Üleoja.

1

Eesti rahvuslik teater algab Koidulast. — See endastmõistetavana püsinud töö võib nüüdsete arengute juures kõikuma lüüa. Ning seda kahel põhjusel. Esiteks on tunduvalt laienenud mõiste «rahvuslik». Ja teiseks on tunduvalt laienenud mõiste «teater». Mõlemad arengud on seda väärt, et neid sissejuhatuseks pisut laiemalt vaadelda.

Et eesti teater sündis XIX sajandi 70-ndal aastail rahvusliku ärkamise käigus vastukaaluna baltisaksa teatrile, on üldiselt teada. Vastukaaluks sobivad üksnes võrreldavad suurused. Eesti teater pidi olema samadele põhimõtetele rajatud nagu baltisaksa teatergi, ainsaks eripäraks eesti keel ja eesti olustik. Toonitas ju kogu ärkamisaja mõttetegevus rahvaste võrdset võimekust ja õigust omi asju edendada. (Sotsiaalne ebavõrdsus pidi asenduma rahvusliku võrdsusega.)

Kuni XVIII sajandini ei olnud «rahvuslikkus» probleemina esile tõusnud. Madal päritolu ei pruukinud takistada haridust saanud ja edasijõudnud talupoissi linnakodanikuks saamast. Seisuse vahetus tingis ka keele ja kultuuri vahetuse ning seda peeti üsna loomulikuks.

XIX sajandil aga hinnangud muutusid, suurel määral valgustusliikumise mõjul. Ühelt poolt ärkasid baltisakslased, kes hakkasid tõusikutele viltu vaatama. Ning teiselt poolt taibati maarahvast sirgunud koolitatud meeste seas, et ka «selle maa keel» võib «taevani tõusta». Hakati viltu vaatama kadakatele, kes emakeelt vältida püüdsid.

See oli suurte murrangute aeg rahva teadvuses ning nende tagamaad ja järelkajad on tunnetatavad veel praegugi.

Umbes neil aegadel asendati tollal alandav «maarahvas» uue mõistega «eesti rahvas». Kuni sinnani tähendas Eestimaa üksnes neljast põhjapoolsemast maakonnast koosnevat kubermangu.

Siit algabki ümbernimetamise ja ümberhindamise aeg. Tärkav rahvuslik iseteadvus nõudis kinnitusi oma ideaalidele. Ning oma soove tahtis ta täitumas näha samal viisil, nagu need olid täitunud tema vastasjõul — baltisakslusel. Eesti rahvas pidi suutma sedasama mida sakslasedki — see oli ülim siht ja ülim soov.

Rahvust vaadeldi kui anumat, millesse tuleb koguda samasuguseid aineid, nagu need olid teistelgi. Anum sildiga «Eesti rahvas» oli aga tühi. Selles polnud ajalugu, polnud mütoloogiat, jumalaid, polnud kirjandust, muusikat, teatrit, ajakirjandust — polnud õieti midagi, mis õigustanuks seda etiketti tolle aja arusaamade kohaselt.

Alles nüüd, enam kui sajandi kauguselt, suudame mõista tolle aja olukordade iroonilisust. Anum sildiga «eesti rahvas» pidigi tühi olema, sest «eesti rahva» mõiste ise oli tühi kui häda sunnil loodud mõiste, asendamaks «maarahvast». Kuid koos «alandava» nime kõrvaleheitmisega heideti kõrvale ka kõik, mis oli tolle ajani veel tegelikult maarahva kultuuris säilinud, ning alustati uue nime all — tühjalt kohalt.

Maarahval olid tegelikult olemas kõik eeldused enda «rahvaks» pidamiseks. Põline keel ja traditsiooniline kultuur, väljakujunenud kombestik, õiguslikud normid, aegade hämarusse ulatuv ajalugu. Kuid seda kõike ei saadud XIX sajandil märgata — liiga erinev oli too maarahva kultuur eeskujulikust saksa ja üldse euroopalikust kultuurist. Need ei olnud võrreldavad.

Võrreldamatuks tegi neid kõigele lisaks veel see, et mõõdupuuks oli just baltisaksa kesk- ja kõrgklasside kolonisaatorlik kultuur. Nii heideti kerge südamega kõrvale ka need maarahva kultuuri väärtused, millele oleks mingeidki analoogiaid leidunud saksa lihtrahva hulgas. Kahtlemata seletab see asjaolu suurel määral, miks heideti kõrvale vana rahvalaul, miks loobuti muistseist kombeist, miks põlastatakse veel siiamani murdeid.

Koidula teeneks tuleb lugeda ühe «tühja koha» täitmine. Asjaolu, et ei tema ega ka temast kaugemale jõudnud ärkamisaja tegelased ei suutnud rahvuslikkuse mõistesse mahutada enam, ei vähenda nende teeneid. Alles hiljem, pikapeale ja üsna aimamisi hakati tajuma millegi olulise puudumist ärkamisaja kultuuris. Hakati mõistma, et kõlavad sõnad ei pruugi veel midagi tähendada, et väärtuslik võib olla ka see, mida kolonisaatorid ei hindagi. Nimetagem siinkohal Juhan Liivi ja August Kitzbergi.

Iseendast pole kogu selles probleemistikus meie jaoks palju uut. Me näeme, kuidas viimastel aastakümnetel koloniaalsõltuvusest vabanevate rahvaste ette kerkivad needsamad probleemid. Ning igal pool püütakse neid lahendada omal viisil. Kurb on üksnes, kui veel sajand hiljem meil ikka vaieldakse, kas sakslased tõid meie maale kultuuri või mitte; kui regilaulud tunduvad olevat tüütud ja asjatud, ajutised lisandid olemasolevas kultuurikontekstis. Kuid sellest edaspidi.

Teine muutus on toimunud mõistega «teater». See sõna ei tähenda juba mõnda aega enam üksnes seda, mida selle all mõisteti XIX sajandil ja hiljemgi. Viimaste aastakümnete arengud on laiendanud tunduvalt traditsioonilist ettekujutust teatrist kui mängust lavakarbis, kus kõik «justkui päris». Tinglikkuse suurenemine, vaatemängulisusest kaugenemine, publiku(ruumi) kaasosalemine, afektide väljaelamine nende mängimise asemel — need on vaid mõned erisuunalised arengud praeguses teatris. Nn. eksperimentaalsed suunad muidugi laiendavad teatri piire veelgi ulatuslikumalt. Teoreetilistes käsitlustes osutusid teatriterminid (roll, mask, tekst jne.) üllatavalt produktiivseiks, lubades neile ehitada terveid filosoofilisi kontseptsioone.

Nende arengute ühe põhjusena on korduvalt esile toodud europotsentristliku maailmapildi hajumist ning mõjutusi ida teatrite traditsioonidest. Põhjusi on muidugi teisigi.

Meie käsitluse jaoks oluline on uutest nähtustest tulenev võimalus siduda teatri mõistesse ka need maarahvakultuuri ilmingud, mis veel mõnikümmend aastat tagasi ei saanud sinna kuidagi mahtuda. Oleme juba meelsasti valmis pidama regilaulu dramaturgiliseks materjaliks. Pole nagu enam kahtlustki, et juba ritualiseeritud tegevus võib olla teater. Oleme täiesti võimelised kirjeldama ladusas teatriterminoloogias selliseid ulatuslikke «etendusid» nagu muistseid tavandid ja kombetalitused oma traditsiooniliste rollide ja tekstidega.

Üha raskem on nõustuda seisukohaga, nagu alanuks eesti rahvuslik teater sellest hetkest, mil Lydia luges oma isale ja külalistele eesti keeles ette esimese etteaste Körneri näidendist «Vetter aus Bremen» — «Saaremaa onupoeg».

Teater algab rituaalist. Rahvuslik teater algab rahvale omastest rituaalidest. Ning rituaali võiks iseloomustada kui püsivat ja korduvat suhtes-
se astumist imega. Lõpuks, kõik on ju ime.

Kui mees paljastab pea söögilauas, siis on see rituaal — püsiv austus selle ime ees, et maa teda toidab. Kui vaataja siseneb teatrisaali ja näitleja astub lavale, siis sooritavad mõlemad rituaali — asetuvad suhteisse, mis teeb võimalikuks ime sündimise, nimetatagu seda siis teatri- või kunsti-imeks või katarsiseks vms.

Regilaulu juurde kuulub alati rituaal. Õieti on seda mingil määral muidugi juba laulmine iseenesest. Regilaul aga mitmekordselt.

Kõigepealt ei ole regilaulud kunagi olnud lahutatud riituslikust taustast, s. t. neid pole kunagi kellelegi esitatud üksnes kuulamiseks (me ei räägi siin kunstlikest situatsioonidest). Juba see asjaolu ei lase regilaulu pidada üksnes muusika valdkonda kuuluvaks. Ei ole küll kindel, kas iga rituaali juurde kuulus regilaul, kuid võib olla üsna kindel, et iga lauluga kaasnes rituaal.

Teisalt loob regilaulu vorm ise juba eeldused rituaaliks. Lauldakse neid ju peamiselt ikka mitmekesi, kusjuures kõigile üldjoontes tuttav laul sünnib eeslaulja juhtimisel sagedasti improviseerides. Koor kordab eeslaulja teksti, sageli ka viisi, kuid tema roll on olla eeslauljale võrdväärseks partneriksi, toetada ja võimendada eeslaulja teksti ning anda talle hetkeks puhkust enne uue värsirea ütlemist. Selline suhe annab eeslauljale kindluse oma sõnumi päralejõudmisest ning ei lase laulul väljuda tavapärastest raamidest.

Regilaulu vorm lubab oletada ka sellise laulmisviisi võimalikkust, kus koor ei korda eeslaulja sõnu, vaid vastab eeslauljale paralleelvärsiga, arendades nii juba tõelist dialoogi. Sellisel juhul peab koori tekst muidugi olema täiesti kindel või siis koor koosnema ühestainsast vastulauljast.

Ja lõpuks on laulu enda metafoorne tekst sageli niivõrd tugeva mütoloožilise jõuga, et juba tema traditsiooniliste vormelite lausuminegi võib olla omaette rituaal.

Niisiis on regilaul juba oma olemuselt väga lähedane teatrile, õigemini selle alglattele — rituaalile. Ning samal ajal on regilaul niivõrd omanäoline ja terviklik, et ei mahu päriselt õieti ühessegi traditsioonilisse kunstižanri.

Klassikalise sõnakunsti jaotusega lüürikaks, eepikaks ja draamatikaks pole regilaulu puhul suurt midagi peale hakata. Formaalselt võttes regilaulus draamatika puudub. Lüürikat on ülearugi, kuid sealjuures leidub ka eepikat, lüroepiliste laulude kategoorias. Ei taha hästi alluda analüüsile ka regivärsi meetrika.

Kuid regilaul ei olegi ju olnud sõnakunst, vaid laul. Muusikažanrid aga tõrguvad teda samuti vastu võtmast. Lõputult korduv lühike ühehäälneline fraas varieerub vähesel määral — vormi kohta nagu ei saakski rohkem öelda. Need viisid ei allu lõplikule tüpologiseerimisele; muusikaline joonis ei pruugi veel laulu žanri määrata. Kui üldse regilaulu viiside hulgast midagi esile tuuakse, siis esmajoones hulk eripärase rütmilise joonega kiigelaule, üksikuid tantsulaule...

Ja nii olemegi taas tagasi rituaalide juures. Regilaulu riitusliku tausta kohta ei oska me praegu enam midagi kindlat öelda. Enamasti võib üksnes aimata mingeid üldisemaid kujundeid teksti süvastruktuuris, katkendlike üleskirjutuste põhjal võib oletada mõningate laulude erilisi funktsioone. Mida need laulud aga omal ajal päriselt võisid tähendada, milline võis olla nende mütolooiline tagapõhi, seda me ei tea ega saa tõenäoliselt kunagi teada. Igal juhul, mingist «rahvausundist» seoses regilauludega ei saa küll hoopiski rääkida ning võib arvata, et midagi sellist selle sõna traditsioonilises tähenduses vaevalt et üldse kunagi oli.

Regilaul ei kuuluta mingeid tõdesid, ta esitab harva mingeid eetilisi või sotsiaalseid nõudmisi, ta ei kipu midagi heaks kiitma ega pahaks panema, ei keela ega käse. Ometi on tal oma maailmavaade, kuid see ei avaldu kunagi otseselt.

Võib näiteks täielikult nõustuda, et regilauludes kajastub loodusraha-vaile omane ökoloogiline mõtlemisviis, mida lihtsustatult on nimetatud ka animismiks, loodusekummardamiseks, elukaitseks või mõne muu kohmaka ja ebamäärase terminiga. Laulud ise ei tea sellest midagi. Me ei leia ainsatki laulu, kus oleks juttu looduse või mõne elusolendi kaitsmisest või austamisest; kui midagi selletaolist ongi, siis sama palju või rohkem leidub laule, kus kõneldakse looduse hävitamisest inimese tarbeks — metsatööst, jahist, kalapüügist.

Looduse kaitsmisest hakatakse rääkima siis, kui see pole enam enesest-mõistetav. «Ma armastan» väljendab ju ühtlasi selle seisundi erakorralsust — tunnistab ühtlasi võimalikuks seisundi, kus «ma ei armasta».

Siit tuleneb muide veel üks iroonilisi paradokse. «Rahvuskultuuri» püstitamise nimel loodi ja tuletati hulgaliselt «kultuursõnu», mis keeles seni puudusid — «voorus», «õilsus», «hardus», «aated» jne. jne. Sama tendents jätkub veel praegugi. Kuni XIX sajandini polnud vajadust selliste mõistete järele. Ühelgi juhul ei tähenda mingi sõna puudumine keeles, et rahvas vastavat nähtust ei tunne. Nende sõnade loomine ei tähendanud hoopiski mitte ühe tühja koha täitmist kultuuris, vaid pigem selle tunnistamist, et vooorus, õilsus, hardus, aatelisus olid muutunud millekski nime-tamistväärsaks; et oli saanud võimalikuks ka nende puudumine: liiderlikkus, alatus, hoolimatus, põhimõttelagedus. *Non posse non peccare!*

Võib-olla on teater see koht, kus lõpeb nimetamine ja ümbernimetamine ning kus võib jõuda selle enesestmõistetava tõsiasja taipamiseni: kõik on ju ime.

3

*Nii kalki, raevust olendit ei leidu,
et hetkeks ta ei leebuks muusikast.
See, kelles pole endas muusikat,
kes helide harmooniast ei hardu,
vaid reetjaks kõlbab, sepitsejaks, röövliks,
ta vaimulaad on sünge nagu öö,
ta tunded mustad on kui Erebus.*

(Shakespeare, «Veneetsia kaupmees», V, 1.)

Muusikaga on teater alati ja kõikjal olnud lahutamatu seotud. Vist üksnes Euroopas, ja sealgi alles pärast renessanssi, saab võimalikuks peaaegu puhas draama, kus võib põhimõtteliselt läbi ajada ka täiesti ilma muusikata või siis minimaalsete olustikuliste lisandustega.

Üheks põhjuseks oli ilmselt puhtmuusikaliste žanrite — ooperi ja balleti — tekkimine, ilmselt aga ka klassitsistlike kaanonite väljakujunemine, mis ei lubanud žanrite ja stiilide segunemist. Traditsiooniliste kultuuride teatrid ühendavad endas peaaegu kõikjal sõnakunsti ja muusikat, laulu, tantsu, pantomiimi. Nii oli see vanakreeka draamas, nii on see Hiina, India ja Jaapani eriilmelistes teatristiilides ning loodusrahvaste riitustes. Küllap nii ongi kõige loomulikum.

Ehkki praegusaegses teatris on muusika jäänud rohkem tagaplaanile, rohkem täitematerjaliks, meeleolu loojaks ja taustaks, on siiski korduvalt

püütud taastada tema esialgset rolli. Luua uusi, nn. sünteetilisi žanreid (Stravinski loetav, mängitav ja tantsitav muinasjutt, Orffi lavalised kantaadid, Brechti eepiline teater), kui ka taaselustada vanu (vanakreeka tragöödiad, madrigalikomöödiad, müsteeriume, liturgilisi draamasid). «Sünteetilisteks» võib neid žanreid nimetada vaid klassitsistliku analüüsi põhjal; oma olemuselt on nad lähedased pigem just «naturaalsetele», s. o. loomulikele žanridele, kus muusikal ja tantsul on sõnalise osa kõrval enesestmõistetav tähendus ja koht.

Pole vaja lisada, et ka regilaul on loomulik žanr. Üllatavana ja isegi võõrastavana võib ta mõjuda vaid siis, kui ollakse liigselt juurdunud klassikalistes kategooriates. Siis võidakse tõepoolest küsida, miks Kaljuste koor Tormise laule lauldes «nii palju mängib» või miks Toominga lavastustes «nii palju lauldakse». Vastus peaks olema selge: mõlemal juhul on tegemist rahvalauludega, mis ei mahu päriselt ei kontserdi- ega ka teatrilavale. Tormise «Eesti ballaadide» lavastus «Estonias» näitas, kuivõrd raske on regilaule seada ka ooperilavale — vokaalsed nõuded ooperis ja regilaulus on üsna erinevad ning sootuks erinevad on ka kummagi traditsioonid.

Oigupoolest ongi see üheks põhilisemaks raskuseks regilaulu suhetamisel kaasaegse kultuuriga — selle traditsioonilise žanri jaoks ei ole traditsiooni. Seepärast nimetame ikka veel — ja küllap edaspidigi — iga-sugust regilaulu viljelemist eksperimenteerimiseks ning keeldume visalt tunnistamast tema kuulumist meie kultuuri. Ometi jääb alati alles võimalus ka suisa vastupidiseks vaatepunktiks: katsetused toimuvad just euroopaliku kultuuri mitmesuguste avaldumisvormide suhestamiseks iidse ja püsiva regilaulukultuuriga. Oluline on sellise vaatepunkti võimalikkus. Sest selle tunnistamine ei lase suhtuda regilaulu kui huvitavasse, ent siiski ajutisse ja mööduvasse moevoolu, millest tuleb võimalikult kähku üle saada. J. Toominga lavastused, V. Tormise looming ja paljude rahvalauluansamblike tegevus on juba tõendanud niisuguse seisukoha paikapidamatust.

Regilaul teatris ja kontserdil ei üllata enam kedagi. Kuid veel pole ta saanud endastmõistetavaks ja loomulikuks kandepinnaks kaasaegse teatri üheski arengusuunas.

Küllap on võimalik luua ka selliseid lavastusi, kus regilaul ei kõlagi, aga kus ometi on alles hoitud sellele kultuurile omane tunnetus. Julgeksin väita, et üheks selliseks oli J. Toominga lavastus «Veli Joonatan» «Vane-muise» väikeses majas. Teises osas vaibus tegevustik hoopis — kõlas üksnes laul. Ning nüüd, üle aastate seda lavastust meenutades tundub isegi veidi kummaline — kas tõesti ei lauldudki seal siis regilaule. . .

Siis vist oli küll üsna vähe neid, keda teatrilaval laulmine oleks häirinud.

4

Võib-olla jääb 1969. aasta 14. detsember üheks oluliseks daatumiks eesti teatri ajaloos. Me ei tea veel täpselt, kas üldse varem oligi kõlanud ehtne regilaul eesti teatrilavalt. Päriselt seda võimalust välistada ju ei saa. Kuid niisugust võimsust ja kaasaeramist, nagu tol õhtul «Vanemuise» teatris, polnud küll varem nähtud. Esietendus A. Kitzbergi «Laseb käele suud anda» («Enne kukke ja koitu») J. Toominga lavastuses.

Peamine üllatus seisnes mitte niivõrd regilauludes endis, kuivõrd selles, et neis ammu igavaiks ja üksluisteks, paigaltammuvaiks ning iga-

nenuiks peetud lauludes ilmnes korraga põnevus, hoog, pinge, jahmatav jõud. Ning et see polnud mitte niivõrd «lavastatud», kuivõrd välja kasvanud tööpooldest lauludest endast.

Väärib märkimist, et veel mitu aastat hiljemgi peeti just seda lavastust J. Toominga kõige tugevamaks saavutuseks. Alles «Põrgupõhja uus Vanapagan» sundis sellest arvamusest loobuma. Regilaul kõlas ka seal, kuid üllatas juba vähem. Vahepeal «Üks ullike läks rändama» (E. Hermaküla lavastuses) ning regilaulud olid teatrilaval üsna omaseks saanud.

Olid tekkinud esimesed rahvalauluansamblid («Leegajus», «Leigarid», «Hellero»), kes laulsid regilaule nende originaalsel kujul. Regilaulud kõlasi mitmesugustes lavalistes kompositsioonides, uudsetes seadetes jne. Praeguseks ajaks ei ole regilaul teatris juba ammu enam seotud üksnes J. Toominga nimega. Ning tundub, nagu oleks aeg teha esialgseid üldisemaid tähelepanekuid regilaulude suhestamisest kaasaegsesse teatripilti.

Kõigepealt puhtregilaululistest kompositsioonidest, millest laiema avalikkuse ette on jõudnud vaid M. Sarve «Maa laulud» 1981. a. suvel Vabaõhumuuseumis «Ugala» teatriga. Laulukava aluseks oli kolm jutustavat regilaulu («Loomine», «Suur tamm» ja «Mehetapja»), millega oli kontamineeritud veel mitmeid teisigi laule. Ulatuslikem oli viimane laul, mida oli ka kõige enam «dramatiseeritud»: eeslauljad vaheldusid vastavalt laulu sündmustikule, tantsu ja liikumisega anti laulule tugev teine plaan. Kogu kava oli välja kasvanud lauludest endast; midagi liigset või kunstlikku seal ei olnud. Regilaulude sellist avamist on kasutatud varemgi mitmete stuudiote tegevuses; laiema avalikkuse ette on sellest vähe jõudnud.

Teine lugu on lauludega «päris» teatrilaval, näidendite või instseneeringute raamistuses. Konkreetsed põhjendused laulude sissetoomiseks on üldiselt olnud samad: kas on autor ise laulud (isegi koos nootidega) teksti sisse kandnud (nagu A. Kitzberg, J. Kaplinski) või siis on tegemist ajastuga, mil regilaulud kuulusid endastmõistetavana olustikku («Rahva sõda» J. Toominga, «Vari» R. Räni, «Üks ullike läks rändama» E. Hermaküla lavastustes jm.).

Tundub, et laulude funktsioonid on kõigis neis eriilmelistes lavastustes üsna lähedased. Laul kasvab välja konkreetsest tegevusest, olukorrast, sündmustikust. Koor kommenteerib, protesteerib, võimendab või üldistab. Koos lauludega võivad esile astuda ka sümboolsed tegelased, sümboliseeritud emotsioonid ja sündmused. Nii võivad laulud lisada lavastusele veel ühe mõõtme, anda oma rütmi ja sümboolika, mis lubab faabulat sageli fragmentiseerida ning vääristada isegi muidu nõrka teksti (tüüpnaide: «Laseb käele suud anda»).

Sellisel koorprintsibiil on ka Euroopa teatris tegelikult üsna auväärne traditsioon; seda kasutati vanakreeka draamas, samuti keskaegsetes müsteeriumides ja liturgilistes draamades jm.

Üks probleem, millega on kokku puutunud kõik lavastajad, kes regilauludega tegemist on teinud, on seotud laulude mõistetavusega. On ju regilauludes hulgaliselt selliseid väljendeid, mõisteid ja sõnu, mida tänapäeval enam ei tarvitata. Ning regilaulude keel on alati murdeline, s. t. erinev üldisest tavakeelest.

Siiani on kompromissina püütud valida lavastustesse selliseid regilaulu, mis pärinevad kirjakeelele lähedase keskmurde aladelt; on püütud vältida publiku jaoks lausa võõrast ainekku ja fraseoloogiat. Paratamatult aheneb sellega tunduvalt nende laulude hulk, mida üldse saaks lavale tuua.

Sarnaseid probleeme tuleb ette ka mujal maailmas iidsete traditsioonidega seotud etenduste puhul. Jaapani no-teatris kõlab keel, mis on läbi

raskuste arusaadav isegi erudiitidele. Vaatajatel on võimalus jälgida trükitud teksti ning ka see ei pruugi veel enamiku jaoks palju mõistetavam olla. Meie olukord on siiski märgatavalt kergem. Regilaulutekste lugedes on ju siiski võimalik peaaegu kõigest aru saada. Võib-olla oleks mõttekas edaspidi kavalehtedele trükkida ka lavastuses kõlavate laulude tekstid?

Mõningaid «regilaululisi» lavastusi iseloomustab veel üks ühine joon — süžee taandumine teisele plaanile ja sündmustiku kulgemise aeglustumine. Võiksime seda nimetada ka dramatismi taandumiseks eepilisuse ees. Küsimus «mis saab?» taandub küsimuse ees «kuidas saab?» ning lõpuks on neis lavastustes süžee sageli enam-vähem tuttav kõigile ega vajagi erilist üledramatiseerimist.

Huvitaval kombel on see joon iseloomulik nii regilaulule kui ka üldse eesti kirjandusele. Teravaid konflikte, sündmustiku pinevust ei leidu neis ju kuigi palju. Suuremat osa eesti kirjanduse paremikust iseloomustab just mõlgutlev-kirjeldav esituslaad, nii Tuglasel kui Tammsaarel, nii Undil kui Valtonil.

Selliseid dramaatilisi keerdsõlmi nagu Sophoklesel, Beaumarchais'l, Molière'il jpt. on eesti kirjandusest üsna raske leida. Võib-olla on see tõepoolest jooneks, mis seob regilaulukultuuri meie kaasaegse kultuuriga. Ehk seletub mingil määral sellega ka paljukõneldud algupärase dramaturgia vähesus. Ning lõpuks — kas ei ole dramatism üleüldse meile pisut võõras nähtus? — Kas ei ole meile juba ammu enne Maeterlincki, Brechti ja Beckettit sisemiselt omased olnud sümbolismi, eepilise ja absurditeatri ideed?

Võiks küsida teisiti: kas peab siis laval tingimata midagi juhtuma? Kas peavad sündmused pidevalt üksteist taga ajama? Kas ei võiks teatergi olla ajuti selleks oasiks, kus pole enam kuhugi kiiret, kus lõpuks on aega küllalt, et midagi lõpuni mõelda, lõpuni tunnetada, kas või lihtsalt mõtteid mõlgutada...

Regilaul teatris võib meid paljuski aidata. Veel enam — just regilaulu-tunnetus võib muuta ja tegelikult ongi juba tuntavalt muutnud meie teatripildi tõepoolest tähelepanuväärseks ja omapäraseks ilminguks märksa laiemas plaanis, kui me seda omalt mättalt aimatagi võime.

Kuid võimalused on tegelikult ju lausa piiramatud...



«Mida ütleb estraadi kohta inimene, kes ise on kakskümmend viis aastat laval olnud?»

«Ta on tujukas nagu aprillikuu ilm — võib heldelt jagada päikesepaistet, aga samas valab su üle paduvihmaga või puistab krae vahele lund.»

«Ilmad on nüüd küll aasta läbi tujukad.»
«Estraad samuti.»

Raske žanr, mille tõelised kunstnikud on suutnud suure kunstini ülendada — kas või Edith Piaf, keda prantslased Jeanne d'Arce kõrval siiani peaaegu oma rahvuskangelannaks peavad. Nüüd ütlen rohkem vastuseks iseendale kui Heli Läätsle, keda ma parajasti intervjuerin, et peab küllap midagi sünnipäraselt omama (*nascuntur poëtae, fiunt oratores...*), kui orbiidil pikka aega vastu pida. «Eino Baskin arvab, et estraadil võib artist oma kaugema sihtmärgina ainult infarktini jõuda.»

«Kas ajakirjanduses on siis teisiti?» küsib H. L. ja kergitab rahulikult oma paremat kulmu. Kõik intensiivne kulutab tohutul energiat, seepärast süda ei pea vastu. Kuid meie süngel jutule täiesti mittevastavalt on ta endiselt selline noor ja uskuva-pilguline nagu tookord kakskümmend aastat tagasi, mil istusime oma klassi tüdrukutega kevadel intritoas ja kuulasime, kuidas Heli Lääts laulis «Postitõlda», seda, mismoodi «laulis kord kõrgel puul üks väike lind» ja et — «ei me ette tea, mis elu meil tuua võib».

Laule oli palju ning lauljatar mõjus usaldusväärsest. Millest ta peamiselt laulis?

Ajad muutuvad ja meie koos nendega. Või oli see pigem vastupidi.

Igatahes oli lauludes sõnum. *Message*.

Ent mitte kõik ei kuulnud sõnumit, individuaalsed vastuvõtjad ei pruukinud fikseerida hääles varjuvat ärevust, teatest ei saadud aru. Pealegi on tal tõepoolest niisugune imeline tämber, ja laval astus ta kohe algusest peale teistmoodi kui teised. Nagu liiga julgelt.

«Ei, ei meeldi!»

«Mispärast repertuaar on selline — kord klassika, kord mingisugune tilu-lilu lugu...»

«Häh, va laadalaulja!»

Võib-olla oleks tulnud õppida kellekski teiseks?

«Kes sa oleksid tahtnud olla, kui sa poleks laulja teed valinud?»

«Ma ei mäleta, et oleksin lausa keegi teine tahtnud olla,» kahtleb intervjueeritav, «pealegi on meie elus alati sündmusi või juhuseid, mis omavad saatuslikku tähendust. Räägin kahest niisugusest «juhusest». Kui sündisin, oli Saaremaal laulupidu, lauluhääli kostis palatissegi ja emal tuli mõte tütrele Heli nimeks panna. Võib-olla siis pooleldi nagu kohusetundest hiljem... Teiseks, 1950. aastal, keskkooli lõpetamise suvel toimus Tallinas noorte solistide vabariiklik ülevaatus. Professor Aleksander Arder esitas seal oht-

liku küsimuse, kas noor daam ei tahaks tulla laulmist õppima. Muidugi tahtsin!»

«Nii et — saatuslikud professorid. Konservatooriumis õppisid ju ka maestro käe all,» ütlen, Tiit Kuusikule mõeldes.

«Jah, aga see-eest kukkusin muusikakooli sisseastumiseksamitel läbi!» nendib Heli Lääts nii rõõmsalt, nagu oleks tegemist millegi äärmiselt kiiduväärsega.

«Aga Konservatooriumi lõpetasid *cum laude*, pealegi omapärase märkusega diplomil — kammer- ja kontsertlaulja.»

Vestluskaaslane kehitab õlgu: *cum laude* koolis ei tarvitse sugugi tähendada *cum laude* elus. «Koolis oled nagu ema süles, hiljem aga pead sammhaaval endale ise teed rajama — iga samm on võitlus.»

«Võitlus?»

«Noh, kasutatagem teist sõna — ületamine.»

«... ja üldse on raske saada kellekski teiseks peale iseenda,» jätkab H. L. mõne hetke pärast. «Sveitsi kirjanikul Max Frischil on selle kohta mõtlemapanev raamat, pean silmas nimelt «Stillerit». Mäletad, Stiller ütleb seal, et «kõik sõltub sellest, mida me elu all mõistame. Tõeline elu, mis ladestub milleski elavas, mitte ainult kolletanud albumis, see ei pruugi olla jumal teab kui suurejooneline [---], see elu võib kuuluda ühele väga lihtsale emale või suurele mõttetargale, uue loojale [---], kuid minu arvates ei pea tingimata olema nii, et see sõltub meie tähtsusest. Et üks elu oleks tõeline elu, raske on ütelda, millest see sõltub. Mina nimetan seda tegelikuseks, kuid mida see tähendab! Võite öelda ka niimoodi: inimene saab identseks iseendaga.»»

«Inimene saab identseks iseendaga...» kordan, ja ühtaegu tundub mulle, et Heli Lääts on küll alati olnud väga iseenda moodi. Mis üldse puutub moesse, siis muutub too ruttu ja kerges muusikas veel eriti ruttu. «Kui paljudel on jätkunud püssirohtu otsustavate kunstilahingute võitmiseks?» küsib Valter Ojakäär oma 11 aastat tagasi kirjutatud artiklis Heli Läätselt, ennustades samas, et H. L-i osaks saab «põleda kaua ja heledalt nagu soe kaminatuli, üha üles sööstva leegi, väsimatult muutudes, võttes tuhandeid eri kujusid ja jäädes ometi iseendaks.»

Mismoodi saab üks estraadilaulja olla iseendaga identne?

Ent ettevaatust terminitega! Juba too-kord panin tähele, et tegelikult ei nimeta V. Ojakäär H. Läätselt mitte kusagil estraadilauljaks.

Teisalt oleks hea siiski olla konkreetne. Ta laulab, on aastaid laval olnud. Ning aeg selgitab ise üht-teist, näiteks seda, et Heli Läätsel on näitlejaannet, tema laulud on enamasti lühinäidendid, igapäev elu tihendatud ülevõtte, mida kannab muusika kõikehõlmav, mõistatuslik hoovus. Lauludest kujunevad omamoodi dramatiseeritud ballaadid, siin on paralleele Heli Lääts ja näiteks Alla Pugatšova kunsti vahel — mõlemale on iseloomulik see esituses olemasolev editüüfiline traagiline elutunnetus, mida nad ümbritsevad tragikoomilist (H. Lääts) või groteski (A. Pugatšova) peegeldava rüüga. Niisugune «peitemäng» tihtipeale ei näita välja laulus sisalduva läkituse tõelist ja tõsist olemust ning võib seetõttu kuulajani kohale jõuda nn. Valekilpkonnana (vrdl. «Alice Imedemaal», kus asjadel on sageli näivusest erinev tähendus).

Teisest küljest, milleks «peitemäng», kas selleks, et estraadist teha enam kui žanri piirid lubavad? (Kui see üldse ongi estraad?)

Kes vajavad Heli Lääts?

Miks ja kellele laulis Edith Piaf?

On siiski huvitav täheldada, et erinevalt mõnestki kahtlejust on vahel just teise ala esindajad Heli Läätselt «ära tundnud». Nii kirjutas tõlk ja kirjandusloolane Oskar Kuningas juba 1974. aastal: «...H. Lääts on meil estraadilaulu alal põhjustanud murrangu, veenvalt tõestades, et see üldiselt kergeks peetud žanr võib meelelahutuse kõrval teenida ka õilsamaid eesmärgi — juhtida kuulajaid emotsionaalse mõjutamise kaudu üllaste tunnete poole ja süvendada neis ühiskondlikku ja eetilist vastutustunnet.»

...Naaberkorteris taob keegi kõvasti ja enesekindlalt klaverit. Uusrajoonide majad kostavad läbi nagu tuulealused lakad maal, võib täpselt öelda, mis naabril parajasti käsil on.

«Sellega harjub kuidagi ära,» ütleb rahvakunstnikust lauljatar, mittemidagiväljendav ilme näol, «eelmisses korteris tegi küll peavalu üks õpetajanna, kes kõrgetel kontsardel tippides jooksis lae peal pidevalt edasitagasi, nähtavasti rahustas oma närve maha...»

«Ka sellega harjub,» arvan, aga mõte liigub mujale: vist mitte kunagi ei harju asjaoluga, et parimatelgi kontsertidel võivad saalid olla mõnikord nukralt tühjad — pole valmidust kuulata maailmaturneedel aplauside saatel ringelnud interpreedi klaverimängu või rahvakunstniku laulu. Linnades on palju ahvatlusi, neonreklamid meelitavad sinna,

kus midagi ei pea tundma ega vaevama oma ajusid mõtlemisega, seevastu kontsertidel käimine on omamoodi tõsine töö — kunstiga identuse saavutamise eeldab kuulajas hinge- hariduslikku küpsust, pürgimusi ideaalide poole. On täiesti võimalik, et Heli Lääts jääb koguni avastamata.

«See sinu kohusetunne,» alustan ettevaatlikult, «ikkagi nii palju aastaid end üles laulda...»

«Üles laulda!» pahvatab H. L. «luldakse üles teisi — seda ka sünnipäevadel. Räägime küll, et näe inimene töötab end üles. No k u h u siis veel, ega ometi alla?!»

«Kui palju laule sul võiks repertuaaris olla?» libisen karist tasakesi mööda. «Kümme aastat tagasi oli neid kusagil viiesaja ringis.»

«Liida nüüd *cirka* sadakond juurde.»

«Huvitav, et uusloomingu tekkimise protsent... tahtsin muidugi öelda protsess... hm, niimoodi aeglustub?»

Minu üllatuseks neelab tavaliselt lõõgivalmis rahvakunstnik «protsendi» vaikides alla. See ärgitab mind järgmisele ringile:

«Uusi laule on sul tööpoolest vähe. Kas kvantiteet läheb üle kvaliteediks, kui asi küllalt kaua kestab?»

Ta kehitab õlgu: olgu nii.

«Kuidas niisugust aeglustuvat kulgu ikkagi nimetada?»

«*Festina lente*...» naeratab H. L., «kiirustagem aeglaselt. Eks aastatega ju midagi õpib ka.»

Vestleme rõdul. Kevadine õhk on pead pööritava ajavalt karge ning siin, üheksandal korrusel, meeldivalt puhas. Olen just nagu teises dimensioonis — järsku on aega lõpmatult palju. Ka Heli Lääts laulude põhihoovus on niisugune — aeglaselt voolav. Tõeline *festina lente*.

Näiteks «Mälestus».

D. Drejaci «Org» (Edith Piafi repertuaarist).

E. Tambergi/V. Ridala «Höbelaev».

E. Tambergi/M. Vallisoo «Kõik saame murelipuudeks».

Ü. Vinteri/E. Vetemaa «Laul Põhja- maast».

A. Haugi /K. Kassi «Olin kodus».

Romansid ja rahvalaulud.

Ta laulab kodust, mis «neljast küljest tuultele on valla».

Ta lähetaab meile illusiooni «õnnest, mis varjab end, kuid lõpuks tuleb siiski».

Ta teab, et «kirsside aeg on üürrike aeg».

Ta lisab: «On laulus mu armastus, lapsed ja maa».

Kõiges selles pole mitte midagi erilist.

Ent veel ikka toob postimees H. L-i nimele adresseeritud kirju: «Aplodeerin Teile juba enne, kui avate suu...»

Mõtiskledes laulja ande üle, meenutab V. Ojakäär tollessamas kunagises artiklis H. Läätses esitatud kammerlaulukava televisioonis (Brahms, Schubert, Purcell) ja võrdleb lauljatarit rootsi laulja Alice Babsiga, Duke Ellingtoni ühe lemmikuga, kes edukalt laulis niihästi Bachi ja Mozartit kui ka rahvalaule ning lõoklaule. «Heli Lääts puhul ei ole isiksusest kõnelemine õones fraas. Laulja isiksust ei kasvatata laulutundides, vokaalseid rulaade veeretades. Seda ei saa luua ka parim režissöör, kes töötab välja lavalise liikumise, aitab esinemisele anda nägusast vormi. See kõik on küsimuse tehniline külg, ja on hea, kui see on laitmatu nagu Heli Läätsel [--]. Isiksuse kujunemine on ikkagi seesmine protsess, lakkamatu, kogu vaimsust hõlmav töö, kõike ümbritsevat sügavalt analüüsiv nägemine ja kuulamine. Siin pole lõpliku küpsuse saabumist.»

«Kuidas sa õigupoolest töötad?»

H. L. kergitab kulmu ega lausu sõna-kestki. Millegipärast meenub mulle, et siinsamas, paari meetri kaugusel ripuvad rahvakunstniku uute laulude noodid, kleepe-ribaga kõõgikapi uste küljes. Aastaid tagasi hüüdnud keegi nõrduinult: «Heli Lääts, te pesete nõusid! Kogu romantika on kadunud!...» Seepärast pean vaikselt aru, kas ei peaks ma oma artiklis noodid kõõgikapi asemel siiski paigutama klaverile? Aga kui ta tööpoolest töötab kõõgis? Kuhu sellisel juhul klaver viia? On's sel üldse olulist tähtsust, mismoodi kunstnik oma tööd teeb?

Või siiski?

«Laulmine on minu meelest vokaliseeritud kõne,» ütleb intervjueritav rahulikult. «Ja imelik, et on vaja õieti suurt pingutust, et laulmine lõpuks kulgeks pinget a. Imetlen Georg Otsa — kui loomulikult ta laulis!»

«Ole ettevaatlik,» hoiatan, «üks mu kolleeg ütleb, et Georg Ots pole üldse nimetamisväärne laulja, kuna temal olevat puudunud kantileen.»

«Kuidas?!»

«Noh, et pole itaalia laulukooli...» üritan selgitada.

H. L. silmitseb mind pikalt ja ütleb siis natuke jahedalt: «Ajakirjanikel on omapärased naljad.»

«Ei-nojah...» Olen pisut nõutu, ent õnneks meenub see töötamise-küsimus.

«Mõtlen oma lauludest tegelikult kogu aeg,» vastab H. L. «Eriti öösiti. Lakkamatult keerleb peas karussell. Nüüd muidugi küsid, kas mõtlemine on töö?»

«On su unenäod värvilised?»

«Kui ma neid näen, siis vahel on nad värvilised küll.»

«Nagu laulud?»

«Nagu lauludki. Või nagu elu — vahel kurb ja sünge, vahel värvierk ja tulvil soojust.»

«Maailm on roosiaed,» meenutan tahtmatult idamaa mõttetarkust, «kuid ära kunagi mine sealt läbi üksinda, vaid ikka koos sõbraga.»

«... kuid ta kõrval rohu sees / sügav läte helkis säääl...» hakkab üks laul kumisema

mu teadvuses sama ärevalt nagu Vargamäe karjapoisile kirikukellad, kui ta pühapäevale mõtles. «Kunagi varanooruses sain su «Allika»-laulust teistmoodi aru kui praegu,» ütlen nüüd Heli Läätsle. «Tahan nimelt öelda, et alles hiljem taipasin, et Previni ballaad on tegelikult traagiline lugu. Nagu too balerianide laulgi.»

«Muidugi, ma laulan «Allikat» täna teisiti ka,» täpsustab H. L. «See tähendab — elutunnetus on teine. Mäletad ju, kuidas Tõuk pärrib Alice'ilt Imedemaal, et «kes sina oled?» Alice vastab: «Ma ei tea õieti isegi, härra, vähemalt praegu mitte — kuigi ma tean, kes ma olin, kui ma täna hommikul üles tõusin, aga sellest ajast olen ma mitu korda muutunud.»



J. Karmi fotod

Ka laulud muutuvad aja jooksul, neil nagu inimestelgi on omad tõusud ja mõnad. Pealegi on näiteks «Allikas» ju rahvapärismuslik lugu. Laulud, mida ma armastan, on enamasti olnud juurtega rahvamuusikas, neis on sajandite vältel kristalliseerunud väärtused, rahvuse omapära ja poeesia. Head laulud omamoodi nagu koguvad endasse aega, sellepärast on nende vaimne pagas uus nii pealesirguva põlvkonna kui ka mu enese jaoks.»

«Niisiis, läheb mööda kaksikümend aastat ja te kohtute omavahel taas: mõni su laul ja sina — muutumiste ja muundumiste uuel tasandil.»

«Igaüks on narr omal moel,» vastab H. L. ühe oma laulu pealkirjaga, «mulle tööpoolest meeldib kunagisi lugusid laegastest üles otsida. Estraadilaulja kadunud aja otsinguil...» ütleb ta, põgus naeruvirve silmis, ja me pilgud peatuvad laul levalab Marcel Prousti raamatul. Aiman imestusega, et M. P. ja A. I. (Alice Imedemaal) sobivad siinses kontekstis hästi kokku, ainult et...

«Ainult et siin pole momendil ühtegi estraadilauljat,» ütlen. «Estraadil ei saa keegi nii kaua olla.»

«Kui see on ainuke vastuväide, siis jääb üle meenutada meest, kes silmitsenud pikalt kaelkirjakut ning lausunud siis vihaselt: «Ei! Sa oled liiga imelik, sa oled eluväline, ja mida sa virvendad mu ees, kui sind olemas ei ole!» — Aga olgu pealegi, las ma olla näiteks meeolulaulja. Veel parem, ajame üldse terminiteta läbi ja räägime laulmisest minule sobivas stiilis.»

«Nii ka ei lähe.»

«Kuidas?!» pahvatab rahvakunstnik meie jutuajamise jooksul juba teist korda. «Ma ju ometi laulan, see on fakt!»

«Laulad. Aga üldkõnnetes ei mahu kerge ega tõsise muusika alla,» selgitan kannatlikult.

«Kui ei mahu, siis ei mahu.»

«Zanrit ka ei ole.» (Saarlase kangekaelus võib intervjuerija tööpoolest närvi ajada.)

«Väikese rahva suured mured,» ütleb H. L. lõbusalt, «ühel ei ole kantileeni ja teisel jälle zanrit...»

Vaikus.

«Kas Eino Tambergi ja Alo Põldmäe lastele kirjutatud laulud, mida ma praegu nii suure rõõmuga laulan, on kerge või tõsine muusika?» küsib H. L. viivu möödudes.

Vangutan pead: ärgu püüdke mind haneks! — «Lastelaulud on iseasi...» Too keeruline probleem ei anna kuidagi rahu. Kuulajal tuleb järjest rohkem puutuda kokku

mitte ainult Heli Lääts kui lauljaga, vaid ka tema kui luuleesitajaga. Kuhu siiski «paigutada» Heli Lääts sooloõhtu, millega ta mööda Eestimaad ringi reisib ja mis kujutab endast kompositsiooni muusikast ning Betti Alveri, Juhan Liivi, Kersti Merilaasi, Friedebert Tuglase, Minni Nurme ja Hando Runneli luulest? N.-õ. ametkondlikult on asi just nagu lahendatud: H. L-i soolokontsert kuulub Filharmoonias kammerkavade koosseisu.

Aga tegelikult?

Tema kuulaja saalis on ju kerge muusika oma...

Või — kes on õigupoolest Heli Lääts kuulaja?

Mõni aasta tagasi kulutas ta laval vähemalt kümme minutit tegevusele, et õpetada selgeks absoluutselt tobedat sõna (mis võimaldanud kellelgi Mary Poppinsil isegi vihmavarjuga lennata). Kogu publik lastest kuni tõsiste täiskasvanuteni, selle asemel, et protesti tõsta, H. L. välja vilistada või vähemasti nõrдинult igavleda, võttis aga üritusest alati millegipärast üliinnukalt osa.

Mõtles vaid: SUPERSLIPERDINGELISTIKEKSTRAHELIPINDER! (...?!!)

Ja kui ta laulis iiri rahvalaulu «Suve viimne roos» ning nostalgilist «Olin tookord alles üsna nooruke», kuulasid noodsamad inimesed teda sügava enesessesüüvimisega, nagu kuulatakse näiteks orelimängu või mõnda viiulipala. Kõik kokku on salapärane ja orgaaniline maailm, kus «tuled säravad ja serpentiine lendab» ning keegi ei jää kellelegi võoraks. Kus ühel tasandil on võlur ja maagiline sõna, teisel aga H. L-i laulude juhtmõtetena kodu ja kodutunne, sünnimaa, inimene, aeg. Kus professor Hans Trass peab vajalikuks öelda: «Heli Lääts — see on mulle ilus eesti keel.»

Muidugi on alles ka inimesed, kellele lauljatar H. Lääts tõesti üldse ei istu. Paarkümend aastat tagasi kõlanud esimesele ilmeeksimatule häh-hinnangule lisandub täna rohkesti muid solevivaid häali. «Ta on täiesti kunstiväline nähtus, ärgu laulgu!» ütlevad ühed. «Tema aeg on juba ammu läbi,» jätkavad teised resoluutselt. «Mõtleb vist, et on aegumatu nagu Bach!» nurisevad kolmandad.

Mida siis ikkagi teha?

«Mida siis ikkagi teha?» katkestab Heli Lääts mu ülipika mõtiskelu.

«Millega?!» ehmatan (loeb mõtteid?).

«No selle kõigega...» ütleb H. L. «Mu kahemeetrine poeg ütles ka ühel päeval hea-

tahtlikult: «Mammi, kas sa ei prooviks hoo-
pits rokki laulda?»

«Ja sina?»

«Arvasin, et küllap oleks see kaunis
õudne. Eriti kuulajaile.»

Üritasin kujutleda teda rokirütmis, oli
tõepoolest hirmus. Ei. Ei maksa H. L-il minna
maile, kus Heli Lääts pole kunagi käinud.
Jäägu «Topeltkokteil» «Vanalinna Stuu-
dios», olgu soolokava pealegi koos must-
kunstnikuga. Aga siiski, milleks tegelikult
see mustkunstnik...?

«Miks maag kaasas on?» ründan sisse-
juhatuseta.

H. L. kergitab kulmu ja trummeldab sõr-
medega sõjakalt laual: miks ka mitte? —
«Olen tsirkuse vastu alati poolehoidu tund-
nud. Ka härra Wolandi võtaksin rõõmuga
kaasa, kui ta «Meistri ja Margarita» lehekül-
gedelt meie ellu siseneks, et mõningaid asju
korda seada. Mustkunstnik kaitseb head tuju
ja teritab longuvajuvat vaimu. Mulle meel-
dib, kui inimesed naeravad, eriti, kui nad
naeravad siiralt.»

«Eluvõitlus ehk nagu sina ütled — ületa-
mine — võtab naeru ära. Sa ise naersid
vanasti ka tunduvalt rohkem.»

«Naersin küll.»

Paus.

«Sellepärast ongi nüüd mustkunstnikku
vaja.»

«On kellelgi midagi maagi vastu?» kat-
kestab H. L. taas vaikuse.

«Eino, otseselt nagu ei ole... Páris oma-
pärane sümbioos: rahvakunstnik ja must-
kunstnik...» Aga nali ei kuku välja, sest
keegi ei naera. Ka M. P. ja A. I. mitte.

«Mis sa «Topeltkokteilist» ise arvad?»
viin jutu mujale.

«See õhtu annab mulle kummalise turva-
lisustunde. Ning seda laadi eneseväljendus-
võimaluse, mida seni pole ette tulnud.»

«Ahjaa, siin sa ju varasemale lisaks ka
veel tõeliselt kehastud... Mõtlen nimelt, et
mitte nagu lauludes, vaid kui näitleja, kes
loob rolli. Topeltkokteili Baskinile segab
lõpuks ikkagi Baaridaam.»

«Räägid alltekstiga või ilma?» huvitub
intervjuueeritav.

«Eino...» (Kui ma isegi teaksin?)

«Baaridaam on seal küll pigem süm-
boolne, on vorm. Kui kehastun, siis üksnes
iseendaks — läbi lauldud aastate,» sõnab
H. L., «...aga iseendaks olemine on vist
meie kõigi raskeim roll, eks ole.»

Oleme seega taas maandunud meie jutu-
75 ajamise algusesse, Stilleri juurde. Aiman, et

heal juhul võin üles võtta veel üheainsa küsi-
muse, millele võib-olla leidub enam-vähem
lõplik vastus.

Kuidas saab Heli Läätsel «Topeltkoktei-
lis» olla üheaegselt nii raske kui ka turva-
line?

«See on väga lihtne! Mitte i s e a s i nagu
lastelaulud, vaid t ü h i a s i,» vastab H. L.
maheda kindlameelsusega. «Ühekorraga saab
olemas olla nimelt absoluutselt kõik, mis sel
ajal parajasti on. Igal pool on parem kui
kusagil mujal. «Kõikidest linnadest, kus ma
pole käinud, meeldivad Rooma ja Pariis kõige
enam,» ütleb kirjanik Baturin.»

Mis siis on ja mis näib?

Taastan kõrvus «Topeltkokteili» finaali.
Kuidas vanarahva mõistatus kõlas? — Pealt
kullakarvaline, seest siiru-viiruline... Kuu-
len Heli Läätsel laulmas ja raskusteta lisan-
dub sellele Baskini nurgeline, ent püüdlik
bariton:

*Seal, kus lõpeb teater,
seal algabki asfalt,
kodutee on muhke ja aukusid täis,
näitlejate tee on seesama mis asfalt,
tundub, et on sile,
kuid nii ainult näib.*

Kuid võib täiesti mõista, miks Edith
Piafi kaasmaalased oma lauljatarit rahvus-
kangelannaks peavad. Omal viisil on suur
kunstnik alati oma rahva südametunnistus
ning õilsate pürgimuste kandja. Ja V. Oja-
kääru kunagised sõnad pakuvad täna võib-
olla veel enam ainet mõtiskluseks kui siis, mil
neid üles olen tähendanud (1977): «... Ar-
van, et Heli Lääts elab laval tõesti vanaks
nagu tema kuulsad kolleegid Marlene Diet-
rich, Josephine Baker või Klavdia Sulženko.
Sulženko lauljaandest mõeldes, jah, sama
nähtus kandub Heli Läätsel näol meie muusi-
kasse üle. Nad mõlemad on väljaõppinud
lauljad. Mõlemad võtsid lauluõppimisest olu-
lisema, kuid hääleliselt kujundasid ja harisid
end praktika kaudu. Lõppkokkuvõttes aga
löid täiesti uue kujundi.»

Tuled säravad ja serpentiine lendab...

SIRJE ENDRE

Anton Webern

Kuigi XX saj. muusikas nn. uue Viini koolkonna «kolmainususe» valitsusaeg on nüüd möödanik, on ajastu tagajärjed seda enam nähtavad. «Püha isa» Schönbergi enda elutööks sai korra loomine (selleks ajaks üsna ärasasitud) helide ilma, ja tema poolt kirja pandud käitumisreeglitest heliloojatele kujunes mõneks ajaks justkui maailma kultuurirevolutsiooni üks «tatsipaudest».

Kuid «isa» ise oleks oma vüimate teostega asja peaaegu ära vussinud. Ooperile «Tunnistaja Varssavist» (1947) sai enam kohandada erandeid kui reegleid. Juba «Doktor Faustus» (1946) tembeldas Thomas Mann kogu Schönbergi süsteemi saatanlikuks leiuliseks. Pärast «isa» surma (1951) inglise kvartalajakirja «Music and Letters» poolt korraldatud küsimustele Schönbergi ja ta pärandi asjus saadi 25 vastust, neist vaid 2 positiivsed (E. Wellesz ja H. Searle) (!?) ...

Schönbergisse ühe kiindunuma «poja» Alban Bergi asend kolmikus jäi aga ikkagi eriliseks: tänu elavale kujutlusvõimele ja tundlikule natuurile (sellest on paljude tema lähedaste kirjutistes juttu) oli ta kirjavüis kõige vähem dogmaatiline. Tänu sellele võitis ta peaaegu kohe oma teostele kuulajaskonna ja vähemalt ooper «Wozzeck», Lüüriiline süit keelpillikvartetile ja Viulikontsert on püsiväärtuslikud helilooja üsna piskus oopuste reas (kokku vaid 17 teost). Lootusetuse ja õnnetuse kehatlusena unistas ka tema õnnest, milleni jõudmine käis talle ilmselt üle jõu («Kuidas tahaksin ma kirjutada sama õnnelikku ja muretut muusikat!» ohanud ta pärast Milhaud' 5. kammersümfoonia kuulamist.)

Schönbergiga vaieldi, Bergiga ohati kaasa, Webernit aga ei tuntud üldse.

Pärast Schutzbundi ülestõusu (1934. a.) mahasurumist Viinis, sattus kahtlaste hulka ka Webern. Tuli lõpetada igasugune avalik tegevus. Varem ta töötas raadios, juhatas sümfooniakontserte töölistele ja töölistukoore. 11 aastat kestnud hauavaikus selle nime ümber katkes aga seoses helilooja surmaga 1945. aastal. Ta looming tegi peadpööritava karjääri, nii et isegi kõigi maiste hülguste ja hüvedega kroonitud apostel Stravinski ise tuli üle ookeani, käes kimbuke lilli Weberni hauale (rituaalidest ei pääse keegi!).

Webern oli vaieldamatult suur talent muusikas, imepeente nägemuste ja tajudega. Võib ette kujutada, kui suures hämmingus olid pärandi avajad, sest ta teosed ei mahtunud ühtegi kategooriasse, ... tundusid pretsedendituina, traditsioonilagedatena (S. Jarociński väljendid teosest «Orfeus teelahkme», 1958). Veel 1940-ndate aastate lõpul kaheldi, kas Schönbergi ja Weberni teeneid ajaloo ees kirja panna purustajate või ehitajate poole peale. Tänapäev on vähemalt 2 heliloojate põlvkonda terves maailmas tõestanud, et ainuüksi weberniliku ökonoomsusega (nii ajas, ruumis kui materias) rajati terve epohh muusikas (sellega on ehk võrreldav veel vaid 60-ndatel aastatel alanud biitlite buum). Just tema tõusis mingi «püha vaimuna» üle teiste ja 60-ndate aastate alguseks oli kogu tema looming maailmale kättesaadav mitmete heliplaadisalvestuste kaudu, samuti trükitult.

Asi pole ainult Weberni teoste lühiduses ja faktuuri napolisõnalisuses (kuigi, jah, invaliidistunud Euroopa avastas taas haikudki neil aastail!). Teistest enam näitas Webern püramatuid võimalusi eeskätt just muusika poetiseerimisel. Aga seda oligi maailmale vaja. Vihjamisi on ka R. Laulu töös sellest juttu.

AVO HIRVESOO

REIN LAUL

Anton von Weberni, uue Viini koolkonna ühe peaesindaja (1885—1945) loominguiline evolutsioon kulges paralleelselt — ehkki mõninga hilinemisega — tema suure õpetaja ja koolkonnakaaslase A. Schönbergi loominguilise evolutsiooniga: hilisromantilisest tonaalsusekäsitlest vabasse atonaalsusesse, sejärel aga helikoe dodekafoonilise organiseerimiseni. Seega võiks kogu Weberni (nagu ka Schönbergi) loomingut vaadelda kui kolme evolutsiooniperioodi resultaati. Kuid nagu õigesti osutab üks meie sajandi väljapaistvaid muusikaestetikuid, uue Viini heliloojatekoolkonna loominguiliste ideede tuihingeline eestvõitleja T. Adorno, on stiililine vahe Weberni viimase vabasse atonaalsusse kuuluva teose («Viis kaanonit» sopranile, klarnetile ja bass-klarnetile op. 16) ja esimese dodekafoonilise teose («Kolm laulu rahvaluule tekstidele» häälele, viiulile, klarnetile ja bass-klarnetile op. 17) vahel tühisem kui kahe oopuste reas kõrvuti asetseva dodekafoonilise teose vahel (Keelpillitrio op. 20 ja Sümfoonia op. 21)¹.

Sellepärast algab Weberni viimane loomingu periood, erinevalt Schönbergist, mitte esimese dodekafoonilise teosega, vaid natuke hiljem — Sümfooniaga op. 21 (1928), teosega, milles hilise loomingu iseloomulikud jooned avalduvad maksimaalse järjekindlusega, isegi selgemini kui pärast seda kirjutatud teostes. (Sellepärast ongi käesolevas artiklis peatähelepanu osutatud just sellele teosele.) Nagu hiljem näeme, tulenevad kõik need jooned nii või teisiti Schönbergi esteetika põhialuste edasiarendamisest Weberni poolt.

Schönbergi stiili evolutsiooni põhieelduseks sai muusika väljendusjõu erilise kriitilise intensiivsuse taotlus, püüd luua niisugust helikeelt, mis adekvaatselt väljendaks suurte sotsiaalsete katastroofide ajastu pingelist õhkonda. Schönbergi helikeele väljendusintensiivsus seisneb eelkõige enneolematu intonatsioonipinges — praktiliselt iga meloodiakäigu iseseisvas väljenduslikus tähenduses. Niisugusele taotlusele sai takistuseks klassikaline funktsionaalsel harmoonial põhinev tonaalsusekäsitus (isegi sellisel tugevasti detsentraliseeritud kujul, mis oli omane sajandi algusele), sest üldistatud laaditunglevused nivelleerivad tajutaval määral intonatsioonilises ja harmoonilises koes tekkivaid pingeid.

Siit saigi aluse Schönbergi pöördumine helide atonaalse organiseerimise poole, kus kõik heliseosed on individualiseeritud. Kuid leides atonaalsuses taotletud individualiseeritud intonatsioonipinge, nõrgendas Schönberg ühtlasi helisüsteemi üldist konstruktiivset efektiivsust, seda, mis oli üks klassikalise tonaalsusestruktuuri hindamatuid väärtusi. Seega oli Schönbergi vaba-atonaalse muusika kude pidevalt kättesaadav destruktiiivse dünaamika mõjule, seda enam, et taotledes väljendusjõu erilist intensiivsust, vältis Schönberg veel paljusid muid muusikalisele koele üldomaseid organiseerimisprintsippe — meetrumstruktuuri tajutavust, rütmielementide korduvust, faktuuri ehitusprintsipiide teatud stabiilsust jm. Nii kujunes lõplikult välja Schönbergile omane nn. «vältimisesteetika» («Aesthetik des Vermeidens»), mis vabalt atonaalsuse helikoes hävitab küll väljendusjõu avaldumist nivelleerivad momendid, kuid annab talle seejuures ohtlikult destruktiiivse kallaku. Seda tajus ka Schönberg ise, pidades oma atonaalsuse perioodi helikeelt kõlbmatuks suurvormis instrumentaalteoste loomiseks. (Tema arvates on see sobilik vaid instrumentaalminiatuuride või tekstile tuginevate vokaalteoste jaoks.)

Vastukaaluks atonaalses helikoes sisalduvaile destruktiiivsetele tendentsidele sai dodekafooniline struktuur sellise koe: seeriast ja tema modifikatsioonidest tulenevad helikompleksid saavad nii või teisiti (kas horisontaalselt või diagonaalselt) teljeks helikoele, mis niisugusel viisil saavutab pideva konstruktiivse ühtsuse². Kuid selline ühtsus on üsna varjatud — seeriat ei ole dodekafoonilises muusikas ju võimalik tajuda, tajutavad on vaid seeriast tulenevad need või teised iseloomulikud helikompleksid, mis oma suhtelise ebamäärasuse tõttu ei ole integratsioonijõu poolest võrreldavad klassikalise motiiviga. Sellepärast dubleerib Schönberg koe dodekafoonilist integratsiooni temaatilise — enamikus tema dodekafoonilistes teostes ilmuvad uuesti teemad ja motiivid oma üsna klassikalises tähenduses. Siit tuleneb võimalus ja ka vajadus pöörduda jälle klassikaliste instrumentaalsuurvormide poole, milledes need teemad ja motiivid teotsevad. Kuid selline tagasipöördumine kujutab endast «vältimisesteetika» suhtes kahtlemata kompro-

¹ T. Adorno. *Musikalische Schriften*. Berlin, 1959, S. 174.

² Kõigest sellest lähemalt vt. P. Лаул. О творческом методе А. Шёнберга. *Rmt.: Вопросы теории и эстетики музыки*, IX. Л., 1969.

missi, sest klassikalises temaatilises arenduses ei ole võimalik järjekindlalt vältida mõningaid üldkehtivaid (ning seega Schönbergile vajaliku väljendusjõu intensiivsust nivelleerivaid) arendusvõtteid. Võimalik, et sellepärast ei lakanud vormiprobleemid Schönbergi erutamast elu lõpuni, kuna sel alal ei õnnestunud tal olla täielikult järjekindel.

Sellest Schönbergi viimasele, dodekafoonilisele loominguperioodile omasest kompromisist, mis ilmneb isegi mõnede tema selle perioodi teoste helikeele teatud akadeemilisuses (3. ja 4. keelpillikvartett), saabki üle Webern. Tema dodekafooniliste teoste kude (alates Sümfooniast) on enamasti atemaatiline, integratsioonifunktsioon lasub siin täielikult seeriaprintsibil. See avaldub juba koe üldilmes — Webernile väga omases puäntillismis. Siin ei tekita enneolematult detailiseeritud intonatsioon mingeid temaatilise funktsiooniga seotuid ootusi. See tagab lõppkokkuvõttes mitte ainult arengu individualiseerituse, vaid ka vormstruktuuri kordumatuse.

Kuid selline loobumine koe temaatilisest integratsioonist saab olla võimalik ainult seeriaintegratsiooni olulise tugevdamise korral. Selleks, et käsitleda seeriaintegratsiooni tõhustamise vahendeid Weberni dodekafoonilises muusikas, peame eelkõige mainima üht põhimõtet erinevust Schönbergi ja Weberni dodekafoonilises tehnikas.

Schönbergi õpilase H. Jelineki töös «Anleitung zur Zwölftonkomposition»³ leiduva väite kohaselt eksisteerivad kaks dodekafoo-

nia põhiliiki — vertikaalne ja horisontaalne dodekafoonia⁴. Vertikaalse dodekafoonia rakendamise korral kujuneb mitmehäälnelise helikude ühe seeria helide ja lõikude jaotamisel hääle vahel, horisontaalses dodekafoonias aga tekib mitmehäälsus kahe või enama seeria üheaegsel läbiviimisel (siin ja edaspidi on jutt muidugi ühe ja sama põhiseeria variantidest, teineteisest tuletatavatest seeriavormidest). Niisugune dodekafooniatüüpide vastandamine, nagu märgib Jelinek, ei ole üldsegi paralleelne homofoonia ja polüfoonia vastandamisega, sest vertikaalne dodekafoonia võib täiesti loomulikult kujundada ka polüfoonilise koe (näiteks 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12⁵), samuti kui horisontaalne dodekafoonia võib olla homofoonilise koe aluseks (näiteks 1 2 3 jne).

1 2 3
1 2 3
1 2 3

Kuid horisontaalse dodekafoonia paralleelselt kulgevates seeriates on raske identseid helisid teineteisest nii kaugele asetada, et see oleks kooskõlas dodekafooniale omase nõudega vältida lähedal asetsevad helikordusi (intonatsioonipinge suurendamise eesmärgil). Sellepärast ühendab Schönberg oma muusika horisontaalsele dodekafooniale rajatud fragmentides tavaliselt mitte üle kahe seeria ja just niisugused seeriad, mis on teineteisega nn. komplementaarvahekorras⁶ (ühe seeria esimesed kuus heli on kõik erinevad teise seeria esimesest kuuest helist, sama kehtib ka järgneva kuue heli kohta).

Näide nr. 1

L'istesso tempo, aber etwas langsamer (♩ 88)
(Schönberg — Orkestrivariatsioonid op. 1. IX variatsioon)

³ H. Jelinek. *Anleitung zur Zwölftonkomposition I—II*. Wien, 1952—1958.

⁴ Sealsamas S. 32.

⁵ Numbrid 1—12 tähistavad seeria helisid.

⁶ Sealsamas, S. 123.

Üldiselt eelistab Schönberg mõnevõrra siiski vertikaalset dodekafooniat.

Weberni soovastu suhtub märgatava eelistusega horisontaalsesse dodekafooniasse, kusjuures tal kulgevad üheaegselt mitte ainult kaks, vaid ka kolm ja isegi neli seeriat. Seejuures püüab Webern, erinevalt Schönbergist, koe eri kihtide vahel tekkivaid rohkeid juhuslikke heli- ja intervallikordusi mitte vältida, vaid igati esile tuua. Just need seeriavahelised helikordused⁷ loovadki seosed üheaegselt kulgevate seeriavormide vahel, süsteemi viiduna annavadki need seosed dodekafoonilisele koele täiendava integratsioonijõu, mis voi-

maldab loobuda klassikalisest temaatilisest integratsioonist.

Väga tiheda ja rangelt korrastatud süsteemi loovad «sillad» Sümfonia op. 21 I osas. Sümfonia keelpillikvartetile, klarinetile, bassklarinetile, kahele metsasarvele ja harfile põhineb seeriale f-a-s-g-es-b-a-dis-e-c-cis-d-h. Selle seeria vähikäigu seitsmes transpositsioon⁸ R ührib seeria algkujuga. Samuti ühtib inversiooni vähikäigu seitsmes transpositsioon RI, inversiooniga. Nii sisaldab üldine seeriakompleks 48 (4×12) seeria asemel vaid 24, mis Weberni puhul on tüüpiline.

Näide nr. 2.

$O_1 (= R_2)$

$I_1 (= RI_2)$

The image shows a musical score for 'sildadeks' (die Brücke) by H. Jelinek. It consists of two systems of ten staves each. The notation includes various notes, rests, and accidentals, illustrating the complex serial structure described in the text. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one flat.

Jelinek nimetab neid «sildadeks» («die Brücke»). H. Jelinek. Anleitung zur Zwölftonkomposition I—II. Wien, 1952—1958, S. 153.

Seeria modifikatsioonide ja transpositsioonide tähistamise meetod käesolevas artiklis põhineb Kreneki tööle «Studies in Counterpoint, based on the Twelve-Ton Technique». New-York, 1940. Lühendid: O — seeria otselikumises, I — inversioon (peegel), R — vähikäik, RI — vähikäigu inversioon.

Sümfoonia esimese osa vorm on kolmeosaline. Vormi algosa põhineb nelja seerialiini paralleelsel kulgemisel.

Alguses läbi viidavad seeriad on I_5 , O_5 , O_1 ja I_9 , mis vastavalt lähevad üle seeriatele O_8 , I_2 , I_{10} , O_{12} (näide 3). Neil üleminekutel võrdsustuvad eelnevate seeriade kaks viimast heli järgnevate seeriade kahe esimesega. Niisugune eelneva ja järgneva seeria vaheline

Näide nr. 3.

Ruhig schreitend ($\text{♩} = \text{ca } 50$)

line seos on Webernile üldse iseloomulik, kuna ilma naaberseeriade kokkupuutetelide võrdsustamiseta väljuks intervall eelneva seeria viimase ja järgneva seeria esimese heli vahel seeriastruktuuri kontrolli alt. Seepärast hõlmab Weberni dodekafoonilises muusikas võrdsustav piirlõik seeriade järgnevuses 1, 2, 3 ja isegi 6 heli (Kontserdis 9 instrumendile op. 24).

Meiner Tochter Christine

Anton Webern op. 21

Seejärel järgnenud seeriad pöörduvad sama sujuvalt tagasi esialgsetele — leiab aset analoogiline piirlõikude võrdsustamine. Nii tekib seeriade teoreetiliselt lõpmatu ringkäik, mille võimalikkus juba isenesest osutab käesoleva seeriade kompleksi põhjalikule eelnevale töötlemisele. Lähemal vaatlusel osutuvad selle võimalused aga veelgi rikkalikumaks.

Esiteks kujundavad seerialiinid topeltkaanoni, milles üks kaanon kujuneb seerialiinide I_5 — O_8 ja O_5 — I_2 vahel, teine seerialiinide O_1 — I_{10} ja I_9 — O_{12} vahel.

Teiseks (ning see on peamine) sisaldavad paralleelselt kulgevad seerialiinid rohkesti lähedal asetsevate helide ja intervallide absoluutse helikõrguse ühtlanguvusi. Niisugused

«sillad» seovad omavahel kõik paralleelselt kulgevad seerialiinid.

Seos seeriade O_5 ja I_5 vahel põhineb väikeste noonide g -as ja h -b ühtelangevusel (I_5 3.4. = O_5 7.8.) — vt. taktid 3—10.

7.8. 3.4.

Seeriade O_1 ja I_9 seos väljendub ühises tritoonis a -es [O_1 (7.6) = I_9 (6.7)] — vt. taktid 7 ja 9.

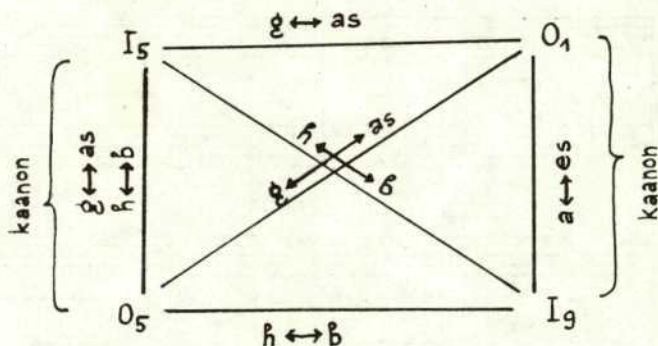
Seeriade I_5 , O_5 ja O_1 seos seisneb ühises väikeses noonis g -as ja as -g [I_5 (3.4.) = O_5 (7.8.) = O_1 (3.2.)].

See ühine element tuleb ilmekalt esile seeriade I_5 ja O_1 paralleelsel kulgemisel taktides 3—4, kus tekib varjatud ühehäälsus, liini tämbriilises detailiseerituses avaldub Schönbergi «Klangfarbenmelodie» printsiipi.

Seeriade O_5 , I_5 ja I_9 seos on analoogiline ja seisneb ühises väikeses noonis $h-b$ ja $b-h$ [$O_5(3.4.)=I_5(7.8.)=I_9(3.2.1)$]. Ka see ühine element avaldub selgesti seeriade üheaegsel

kulgemisel 5. 8. taktis, kus samuti tekib varjatud ühehäälsus.

Kõigi mainitud seeriade vahelised seosed on kokku võetud järgmises tabelis:



Peale «sildade» kõigi seeriavormide vahel kujuneb sümfoonia kolmeosalises vormis I osa algosas veel üks üldisemat laadi sild: kõik kaksteist heli kõlavad kõrgis neljas seeriavormis ühes ja samas registris (ehkki dodekafooniline seeria jätab helide registrilise kõrguse põhimõtteliselt vabaks). Ainsaks erandiks on heli *es*, mis kohaliku sümmeetria säilitamise huvides kõlab (taktides 7 ja 9) esimeses ja väikeses oktaavis.

On väga tähelepanuväärne, et vaadeldud «sillad» seeriavormide vahel säilivad ja avalduvad sama ilmekalt ka I osa repriisis, kuigi algosa seeriavormide ühendust ja järgnevust täpselt kordav helikude (sellest repriisilikkus) on seal tundmatuse ni muudetud; see asjaolu räägib «sildade» tähtsusest Weberni loominguiliste kavatsuste jaoks.

Nii võisime näha, kuidas Webern horisontaalse dodekafoonia struktuuris hoopiski ei väldi lähedal asetsevate helide ja helilõikude ühtlanguvusi, vaid isegi toob neid rõhutatult esile. Just «sillad» muutuvad Webernile koe seeriaintegratsiooni oluliseks tõhustajaks. Weberni ei rahulda ilmselt liiga varjatud ja iseenestast vähe konstruktiivne üldine seeria-integratsioon, iga heli või intervalli saabumine tema hilise perioodi teostes on määratud mitte ainult nende järjekorrast helide seeriajärgnevuses; nende täpne asend rütmilises, registrilises ja tämbrilises koes on reguleeritud paljude faktorite poolt, selleks et optimaalselt esile tuua ja mitmekordistada seoseid dodekafoonilise helikoe kihtide vahel. Need seosed kujundavad niivõrd tiheda ja korrastatud süsteemi, et kõik helikoes toimuv saab meile tajutavaks Weberni arvestuste kohaselt kui sügavalt seaduspärane ja funktsionaalselt hädavajalik, isegi kui me pole vahetult teadlikud niisugust muljet tekitavaist tegureist.

Peale «sildade» rakendab Webern oma viimase loominguperioodi teostes ka teisi vahendeid helistruktuuri integreerimiseks.

Üheks tähtsamateks neist on pöördumine klassikaliste struktuuritüüpide poole, millede rakendamiselalaks saab aga mitte vahetult helikude ise, vaid tema varjatud sekundaarne struktuur, mis on otsees seoses dodekafoonilise ülesehitusega. Nii näiteks kujundab Sümfoonia esimeses osas just dodekafooniline struktuur kolmeosalise vormi — repriisis viiakse läbi täpselt samad seeriavormid (ja täpselt samades suhetes üksteisega), mis esinesid vormi algosas. Tegelik vorm on aga repriisita, kuna nende seeriade tegelik realseerimine helikoes ei oma vormi lõpuosas midagi ühist algusega, põhinedes erinevatel intonatsioonitüüpidel.

Eriti tähtsal kohal Weberni poolt rakendatavate klassikaliste struktuuritüüpide seas on kaanon, mille põhimõttel on üles ehitatud üle poole Weberni hiliste teoste helikoe (kaanonist Sümfoonia I osas oli juba juttu). Keelpillikvartetis op. 28 hõlmavad kaanonid peaaegu kogu helikoe.

Niisugused täpselt väljapeetavad kaanonid, millede alusel toimub Weberni horisontaalse dodekafoonia helikoes seeriade paralleelne kulg, ei ole, erinevalt klassikalistest, jälgitavad, eelkõige koe puántillistliku iseloomu tõttu. Seega ei ole nad vastuolus «välitimisestetikaga»: üldkasutatav arendusvõte ja tema konstruktiivne funktsioon ei ole siin vahetult tajutavad, mistõttu ka muusika väljendusjõu iseloom ei samastu üldkehtivate muusikalise emotsiooni tüüpidega.

Väga ilmekaks näiteks niisugusest kaanonist on Klaverivariatsioonide op. 27 teine osa.

Näide nr. 1

Sehr sehr $\text{♩} = 160$

Terve osa põhineb rangelt väljapeetud kaanonil kahe seerialiini vahel (alguses I₇ ja O₅) ühe kaheksandiknoodi pikkuse ajaintervalliga. See kaanon ei ole kindlasti tajutav, eelkõige koe puantillistliku iseloomu tõttu; eriti paradoksaalne antud juhul on see, et polüfooniline struktuuriprintsiip kujundab lõppkokkuvõttes homöofoonilise faktuuri.

Kuid selles kaanonis ilmneb terve rida täiendavaid seaduspärasusi, mis oluliselt tugevdavad tema integreerivat funktsiooni.

Nii näiteks rajanevad analoogilised seerialõigud eri seeriavormides suurel määral ühe-

sugustele kõlavormidele: seeriateg 4.—5. heli kujutavad endast eellõökidega veerandnoote, 6.—8. heli akorde jne. Samuti võib märkida, et kõikides rakendatud seeriavormides on seitsme heli (a, b, as, cis, f, c, fis) registriiline kõrgus stabiilne, ülejäänud helidel aga muutuv. Seejuures on heli a ainsana üks ja sama järjekorranumber (1—1, 9—9, 4—4, 5—5) kõikides paralleelselt kulgevates seeriates, mis ongi nähtavasti valitud riisugusest arvestusest lähtudes. Seetõttu rajaneb sel noodil antud struktuuri ainus helikordus, mille perioodiline tagasipöördumine aeg-ajalt muudab

ta helisüsteemi sümmeetriateljeks ja võib-olla ka toonikaheli tinglikuks kehastajaks.

On ilmne, et Klaverivariatsioonide helikoes avaldub lõppkokkuvõttes umbes samalaadne varjatud kord nagu Sümfoonia juba vaadeldud esimeses osas.

Tähtsaks helikoe integreerimisfaktoriks on Weberni hilise loomingu perioodi muusikas ka häälte ja seerialiimide täielik vähikäik, mis võib haarata mitte ainult helikoe sekundaarse dodekafoonilise struktuuri, vaid ka täiesti reaalsete koos sisalduvate häälte liikumise — juhul, kui vähikäigulisus avaldub ka rütmis, helide registrilises kõrguses ja dünaamikas. Niiviisi ilmneb ruumilise sümmeetria printsiip ajas kulgevas muusikalise arengu protsessis, see aga raskendab tunduvalt sümmeetria tajumist. Nisugust liiki sümmeetria pole midagi ühist muusikas suuremal või vähemal määral avalduva kergelt tajutava ajalise sümmeetriaga, mis põhiliselt väljendub rütmikvadraatsuses (konstruktsioonide valdav 2- ja 4-taktilisus) ning mitte kunagi ei kajastu noodipaberil ruumilise sümmeetria konstruktsioonina.

Totaalne vähikäiguline sümmeetria kulmineerub Weberni loomingu hilisel perioodil tema Sümfoonia teises osas Teema variatsioonidega. Nisugune vormimääratlus on ilmses vastuolus osa atemaatilise koega. Ja tõepoolest, antud variatsioonivorm erineb tunduvalt klassikalisest — juba sellepoolet, et osa alguslõik, mida autor esitleb kui variatsioonide teemat, ei toesta neid funktsioone, mis lasuvad klassikaliste variatsioonide teemal: mitte ükski teema intonatsiooniline või harmooniline element ei peegeldu järgnevates «variatsioonides», mis on seotud teemaga vaid ühise sekundaarse, dodekafoonilise struktuuri kaudu. Sama hästi oleks võinud olla nende variatsioonide teemaks ka mõni teine dodekafooniline muusikalõik, mis põhineks samal seerial. Nii muutub teema tegelikult esimeseks variatsiooniks (sellepärast nimetabki Webern järgnevaid variatsioonivormis teoseid lihtsalt «variatsioonideks» — op. 27 ja 30).

Variieerimisobjektiks osutub antud variatsioonivormis mitte teema, vaid teemas esmakordselt realiseeruv konstruktsiooniprintsiip, mis seisneb otseste ja vähikäiguliste liikumiste vastandamises helistruktuuri kõikidel tasanditel⁹. See totaalne vähikäigulisus avaldub järgmistes momentides:

1. Valdav enamik seeriaid kulgeb horisontaalse dodekafoonia koos paralleelselt oma vähikäiguliste seeriatega (teemas ja kõikides variatsioonides). Nii vastanduvad otsene ja vähikäiguline liikumine koe vertikaalses läbilõikes:

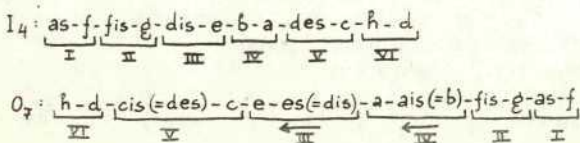


2. Valdav enamik seeriaid läheb lõppedes üle oma vähikäigulistele seeriatele, pöördudes niiviisi tagasi oma algheli juurde (teemas ja kõikides variatsioonides). Seejuures on vähikäigulisus kõikehõlmav, s.o. avaldub ka rütmi, tämbri ja dünaamika vähikäigulisuses. Nii vastanduvad otsene ja vähikäiguline liikumine koe horisontaalses lõikes:



3. Osa üldine dodekafooniline struktuur, mis avaldub kasutatud seeriavormide järgnevuses, kujutab endast (välja arvatud mõned väheolulised kõrvalekaldumised) sümmeetrilist konstruktsiooni, milles teema, I—III variatsioon ja IV variatsiooni esimene pool esindavad otseliikumist, IV variatsiooni teine pool, V—VII variatsioon ja kõoda aga vähikäiku. Nii on otseliikumine ja vähikäik vastandatud kogu struktuuri tasandil, nagu on selgelt vaadeldav järgneval skeemil, mis kujutab endast seeriavormide kasutamise plaani terves osas:

⁹ Vähikäiguliste seeriade tähenduses on siin rakendatud mitte ainult täpseid vähikäigulisi seeriaid, vaid ka vähikäigu sarnaselt kulgevaid seeriaid, mis pole vähikäigulised mitte kõigi helide, vaid nelja äärmise kahelilise rühma asetuse poolest (kahe keskmise rühma asetuse ei muutu, küll aga helide järjekord neis). Neid me tähistame R', RI'. Näiteks seeria I₄ suhtes otseseks vähikäiguliseks seeriaks on seeria RI₄, vähikäigusarnaseks seeriaks, aga seeria O₇ (=RI'₄) — vt. näide 2.



O_1	O_8-R_8	$I_{11}-R_{11}$	I_4-O_7	O_7-I_4	I_4-O_7	$I_{11}-R_{11}$	O_8-R_8	O_1
R_1	R_8-O_8	O_3-R_3	$(=RI'_4)$	$(=R'_7)$	$(=RI'_4)$	O_2-R_3	R_8-O_8	R_1
	$I_{12}-RI_{12}$	I_1	RI_4-R_7	O_9-I_6		O_6	$I_{12}-RI_{12}$	
	$RI_{12}-I_{12}$	O_{12}	$(=I'_4)$	$(=R'_9)$		I_7	$RI_{12}-I_{12}$	
				I_6-O_9				
				(RI'_6)				
				I_8-O_{11}				
				$(=RI'_8)$				

Siin on kohe selgelt märgatav täielik või osaline analoogia sümmeetriliselt asetsevates variatsioonides rakendatud seeriavormide vahel. Sümmeetriatelg asetseb IV variatsiooni keskel, kus variatsioonisisene otseliikumine läheb üle vähikäiguks.

See leiab aset osa viiekümnendas taktis, kus muusika rütmiline ja intonatsiooniline aktiivsus on minimaalne (*molto ritenuto*, *ppp*).

Niisugune totaalne vähikäiguline sümmeetria valitseb üldise vormi sekundaarses dodekafoonilises struktuuris, reaalses vormiliikumises, mis kujutab endast selle dodekafoonilise struktuuri realiseeringut, seda sümmeetriat ei ole. Otse vastupidi — just sümmeetriliselt asetsevad variatsioonid, mis põhinevad ühtedel ja samadel seeriavormidel, on rõhutatult kontrastsed: motoorne I variatsioon vastandub VII variatsiooni vabale improvisatsioonilisusele, II variatsiooni lapidaarne rütm erineb tunduvalt VI variatsiooni kapriisest rütmist, VII variatsioonile lähedasel III variatsioonil pole märgatavalt midagi ühist sümmeetriliselt asetseva ostinaatse V variatsiooniga.

Võib veel märkida, et osa horisontaalse dodekafoonia struktuur põhineb jälle peaaegu täielikult kaanoniprintsiibil ning sisaldab ka suurel arvul «sildu» — seega osutub ka siin helikoe iga detail paljude ja mitmekesiste seaduspärasuste ristumiskohaks.

Nii tugevdab Webern koe dodekafoonilist integratsiooni «sildadega» paralleelselt kulgevate seeriavormide vahel nende seeriavormide kaanonliku asetusega ning koes valitseva vähikäigulise sümmeetriaga. Nagu juba näidatud, on kõik need Weberni hilise perioodi muusikalise koe iseärasused sama vähe otseselt tajutavad kui koe dodekafooniline struktuur üldse, kuid juba niisuguste integratsioonitegurite arvu suurenemine peab Weberni arvates tugevdama hinnangut kõigele muusikas toimuvale kui seaduspärasuse ja funktsionaalse paratamatuse avaldusele, isegi kui kuulaja ei suuda tajuda niisugust muljet esilekutsuvaid põhjusi. Nii tõstis Webern dodekafoonia väl-

jenduva varjatud konstruktsiooni intensiivsuse sellisele tasemele, kus pole enam vaja dubleerida selle funktsiooni niisuguste «vältimiseesthetika» suhtes kompromissi tähendavate klassikaliste integreerimisvõtetega, nagu seda on Schönbergi dodekafooniliste teoste koe teemaatilises.

Kuid niisugune muusikaline mõtlemine, mis avaldub Weberni hilise perioodi loomingus, kätkeb endas ka teatud problemaatilisi aspekte.

Esiteks on lõplikult välja selgitamata helikoe varjatud struktuuriühtsuse (ükskõik, milles see ka ei seisne) tegelik konstruktiivne efektiivsus. Heliloojad, kes taotlevad oma muusikas väljendusjõu katkematu pingelisust ning väldivad selle nimel üldkehtivaid struktuuri-loomavaid tegureid (mis suuremal või väiksemal määral nivelleeriksid koes tekkivate pingete iseloomu) puutuvad kokku raske probleemiga, sest täielikult individualiseeritud muusikaline struktuur sisaldab ilmselt tendentsi lagunemisele (nagu oli näha ka ülaltoodud lühikäigulises Schönbergi loomingulisest evolutsioonist). Individualiseeritud helikonstruktsioon peab seejuures olema varjatud, sest kuulmistähelepanu poolt tajutav ja jälgitav konstruktsioon (näiteks imitatsioon, kolmeosalisus, sonaadilikkus jm.) ei ole individualiseeritud või lakkab üsna pea seda olemast. Kuid milline on varjatud, tajumatu helikonstruktsiooni tegelik efektiivsus, kas ta avaldab mingit reaalselt korrastavat mõju helide voolule või on ta lihtsalt fetiš, illusoorne integratsioonijõud? Niisugune küsimus võib tekkida mitte ainult Schönbergi muusika dodekafoonilise struktuuri suhtes, mida helilooja, selle integreerimisjõudu ilmselt liigselt usaldamata, dubleeris klassikalist tüüpi teemade ühendusjõuga; samasuguse kahtluse võivad tekitada ka Weberni kasutatud dodekafoonilise struktuuri täiendavad integreerimisvõtted, mis samuti kuuluvad varjatud helikonstruktsiooni valdkonda.

Sellele küsimusele ei saa anda ühemõttelist vastust, siiski ei ole võimatu, et mõnel juhul kujutab varjatud konstruktsioon (eriti meie

sajandi muusikas) tõepoolest illusoorset ühendusjõudu, teistel aga täidab oma funktsiooni. Täpseid, loogiliselt laitmatult argumenteeritud hinnanguid mingi konkreetse varjatud helikonstruktsiooni reaalse tegevusjõule ei ole võimalik anda, sest ta mõju avaldub eelkõige kuulaja alateadvuses, mis suuremal või väiksemal määral tajub kõige muusikas aseloidva seaduspärasust, olles võimetu analüüsima oma tajude allikaid, mis võivad pärineda just varjatud helikonstruktsiooni iseärasustest.

Võib siiski oletada, et varjatud helikonstruktsioon Weberni sümfoonias (ja paljudes teistes tema hilise loomingu perioodi teostes), põhinedes oma suhtelise lihtsuse juures nii paljudel ja mitmekesistel seostel elementide vahel, õigustab enamini talle pandud lootusi kui mõni teine mõeldav varjatud konstruktsioon, mille struktuur on liiga keeruline ja seosed elementide vahel liiga juhuslikku laadi. Varjatud konstruktsiooni efektiivsus muusikas on olenev tõenäoliselt ta eredusest ja tihedusest, tänu millele ta omandab vajaliku intensiivsuse, et tungida kuulaja (ala)teadvusse.

Teine kahtlus, mis tekib Weberni hilise loomingu perioodi kompositsioonitehnikasse süvenedes, puudutab mitte varjatud konstruktsiooni efektiivsust, vaid selle mõju muusika üldisele väljenduslaadile. Tekib loomulik küsimus: kas ei põhjusta niisugune helikoe struktuuri igakülgne reglementeeritus, mis paljuski tugineb vahetule loomingu protsessile eelnenud kalkulationsidele, muusika otsese emotsionaalse väljendusjõu kahanemist, kõige selle kaotust, mille nimel toimusid helikoe uue struktuuri otsingud uue Viini koolkonna heliloojate loomingu?

Muusikalise struktuuri ühtsus ja korratus (ükskõik, millisel määral see ka ei avalduks) ei räägi iseenesest veel midagi muusikateose suure kunstilisest väärtusest, ehkki nad kujutavad endast üht tähtsat eeldust selleks.

Oluline on see, et niisugust kahtlust on väljendanud üks meie aja suurimaid kodanikke filosoofe ja muusikateadlasi T. Adorno, keda, nagu juba mainitud, ei saa mingil juhul kahtlustada eelarvamuslikus suhtumises uue Viini koolkonna heliloojate loomingu.

Spetsiaalselt Weberni muusikale pühendatud artiklis annab Adorno väga kõrge üldhinnangu Weberni loomingu: «Weberni muusika idee on absoluutse lüürika idee, katse subjekti puhta kapriisi nimel täielikult vabaneda muusikalisest materiaalsusest, kõikidest muusikalise peegelduse objektiivsuse

avaldustest, selleks, et ei jääks midagi, mis vastanduks sellele kapriisile kui võoras, jämedakoeline ja assimileerimiskõlbmatu».¹⁰ Ja edasi: «Kuidas kapriis täiuslikus konstruktsioonis omandab vormi ja kuidas konstruktsioon omakorda tänu täielikule hingestatu- sele läheneb subjektile — selle küsimusega, uue muusika intiimseimaga, tegeles Webern lakkamatult oma hilises loomingu faasis ja seda täieliku teoreetilise vastutustundega.»¹¹

Puudutades sellise muusika kommunikatsioonivõimalusi, kirjutab Adorno: «Muusikalise objektiiviseerimise võimalus sellel (Weberni hilisel — R. L.) loomingu perioodil seisneb järjekindlas subjektiivsuses: tänu sellele absoluutsele järjekindlusele muutub viimane omaenda vastandiks. Puhas (minu sõrendus — R. L.) kapriis, milles subjekt kui tema väljendusjõu kandja astub tagaplaanile, ei kätke endas seda vägivalda, mida harilikult põhjustab materjalile subjekti vormikujundav tegevus. Kuna subjekt hakkab helisema sõltumatult igasugusest muusikalise kõne vahendusest (autor nähtavasti osutab muusikalise kõne traditsioonilistele liigendusevahenditele — R. L.), hakkab ka muusika helisema nagu loodus, mitte enam subjektiivselt.»¹²

Kuid eriti südamelähedased on Adornole Weberni keskmise- ja iseäranis esimese loomingu perioodi teosed; eelpooltoodu kehtibki eelkõige just nende kohta.

Varase perioodi instrumentaalminiatuurid, need «suure pingelaenguga stenogrammid» näivad Adornole oma ajastu sügavaima emotsionaalse peegeldusena. Nii näiteks iseloomustab Adorno emotsionaalset atmosfääri Kuues orkestripalas op. 6 järgmiselt: «... see vaikseim kolmekordne *piano* on lõputult kauge ja lõputult võimsa müra ähvardav vari: selliselt võis kuulda 1916. aastal Frankfurdi lähistel asuvas metsajärveäärses majakeses Verduni kanonaadi. Selles on Webern lähedane Heymile ja Traklile, 1914. aasta sõja prohvetile: langev puuleht saab läheneva katastroofi ennustajaks.»¹³

Kuid Weberni hilisema perioodi natuke ulatuslikumates teostes (peale Orkestrivariatsioonide op. 30 ja Teise kantaadi op. 31), millele helikoes iga detail on sündinud paljude kaalutluste koosmõjul, näeb Adorno ohtu muusika spontaansele väljendusjõule: helilooja võib kergesti langeda ohvriks illusioonile, et virtuosse täpsusega teostatud helikonstruktsioon juba iseenesest tagab muusika emotsionaalse väljendusrikkuse.

¹⁰ T. Adorno. *Musikalische Schriften*. S. 159. (Siin ja edaspidi minu tõlge R. L.).

¹¹ Sealsamas, S. 164.

¹² Sealsamas, S. 170.

¹³ Sealsamas, S. 169.

Sellega seoses märgib Adorno: «Materjal sisalduvate seoste täius... näib olevat saavutatud tegelikult loodu täiuse arvel. Harmoonia ja meloodia muutuvad üha vaesemaks oma kõlal, rütmifiguurid üha loiumateks, jäigemateks ja monotoonsemateks, koosnedes peaaegu liikumatuist noodivälistest.»¹⁴ Ja edasi: «Kes ei tea, millised kompositsioonivõtted ja modifikatsioonid on neis teostes kasutatud leidnud, see ei suuda vabaneda monotoonsuse tundest; nagu see on juba tajutav ühes variatsioonis Sümfooniast (tõenäoliselt teise osa V variatsioonis — R. L.), kus reavormide seosed ahvatlevad heliloojat ühe ja sama figuuriga mitmekordselt «täringut viskama». Hirm loominguga helidele haiget teha põhjustab närbumist, mis ei ole milleski võrreldav pingest laetud varaste teostega: vaevalt nüüd veel enam midagi juhtub, helilooja ei ilmuta enam mingit initsiatiivi, vaid paneb käed kokku palves oma helide ja heliseoste ees.»¹⁵ Osutades irooniliselt «reaimedele» («Reihenwunder») Weberni hilistes teostes, laskub Adorno oletuseni, et Weberni «noodiusklikkuses» («Notengläubigkeit») avaldub midagi baierlikult naiivset, et Weberni ise «ei olnud kasvanud niisuguse piiritu sublimatsioonini, mis tema kunstis avaldub.»¹⁶

Jutustades Weberni täielikust üksildusest ja rasketest elamustest Austrias natsistliku okupatsiooni aastail, räägib Adorno «ahvatlevaist matemaatilistest spekulatsioonidest, mis petlikult näisid erakule (Webernile — R. L.) kosmilise olemuse peegeldusena».

Nagu me näeme, hindab Adorno Weberni hilist loomingut üsnagi karmilt.

Omalt poolt märkigem esmajoones, et Weberni muusika (ja analoogiline muusika üldse) võib kergesti esile kutsuda kriitilist suhtumist juba oma suhteliselt hõreda helikoe tõttu. (Webernile omane dodekafoonilise struktuuri paljukihilisus ei räägi veel midagi koe reaalsest tihedusest; Weberni muusika kude näib õhulise ja läbipaistvana pauside ja suurte helivälistuste rohkuse ning samuti ka puäntillistlikkuse tõttu). Niisuguses hõredas helikoes on kõik detailid täielikult paljastatud, seega on tühisemadki ebatäpsused nende seoses otsekohe kergesti tajutavad. Peale selle tuli heliloojal vältida pingelõtvuse momente helikoes mitte ainult üldisele seeria integratsioonile range alluvuse tingimustes, vaid ka lakamatult hoolt kanda täiendavate konstruktiivsete faktorite väljapeetuse eest.

On võimalik, et Adornol on teatud määral õigus, kui ta väidab, et helikoes väljenduvate matemaatiliste (aritmeetiliste) arves-

tuste korrektsus oli Weberni jaoks tema hilisel loominguperioodil mõnikord olulisem muusika vahetu väljendusjõu intensiivsusest. Nii muutub real juhtudel väljendusjõule vormi loov vahend eesmärgiks, mille tagajärjel ilmnevad Weberni hilise loominguperioodi teoste helikoes aeg-ajalt pingelõtvuse momendid, neis kajastub muusika emotsionaalse aspekti kompromissisaldav olenevus konstruktiivsusest.

Kuid äsjaväidetu konkretiseerimine eeldaks vist liiga suurt enesekindlust ja nõuaks ka liiga palju ruumi põhjendusteks. On märkimisväärne, et Adorno toonitas igati Weberni hilise perioodi loomingu kohta käivate hinnangute kaugelgtki mitte lõplikku iseloomu: «Oleks väga riskantne enesekindlalt otsustada Kvarteti (op. 28 — R. L.) ja talle lähedastel suguluslike Klaverivariatsioonide üle (op. 27 — R. L.) Muusikas ei ole midagi keerulisemat sellisest lihtsusest, mis võib osutada niihästi saavutatava ülimalts piiriks kui ka millegi kunstieelse («eines Vorkünstlerischen») saatuslikuks tagasipöördumiseks».¹⁷

Võib oletada, et Weberni looming kui väljapaistev nähtus XX sajandi muusikas jääb veel kaua muusikute ja muusikaarmastajate eriliseks huviojektiks, kuna paljud tema saladused ei ole veel lõplikult välja selgitatud. Võib-olla räägib üldkehtiva esteetilise hinnangu puudumine veel nii pika aja möödudes selle loomingu erakordselt tähendusrikkusest.

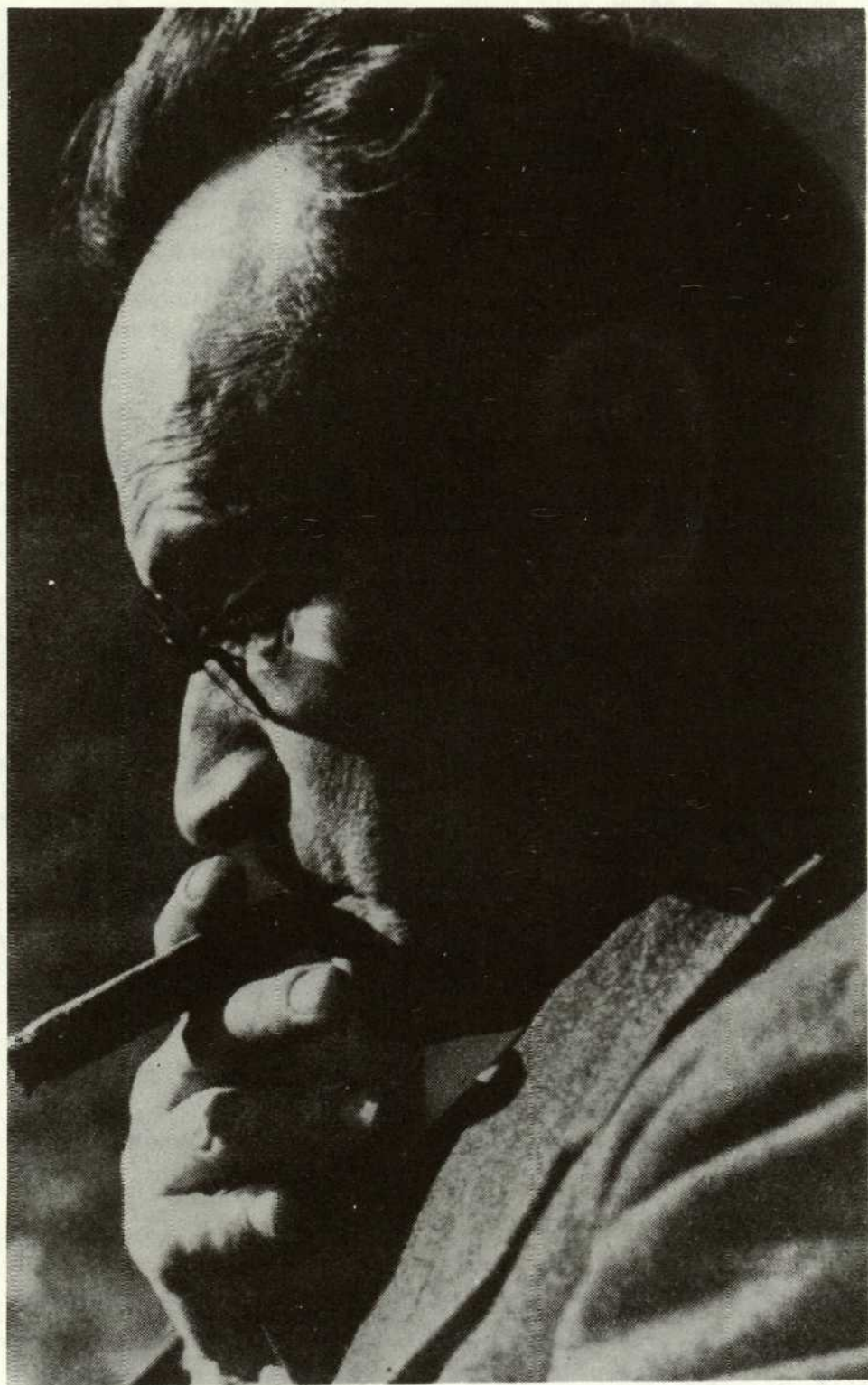
Rein Laul sündis 20. III 1939 Tallinnas. Õppis Tallinna Muusikakoolis klaverit (H. Olmi klass). Seejärel astus Leningradi konservatooriumi, mille lõpetas 1964. a. muusikateaduse (A. Šnitke klass) ja 1967. a. kompositsiooni erialal (V. Salmanovi klass). Aastast 1970 samas muusikaanalüüsi erikursuse õppejõud, nüüd prof. kt., 1972. a. kunstiteaduste kandidaat. Edukas nii heliloomingus kui muusikateaduses, kus erilise vaatluse objektiks on olnud uus Viini koolkond.

¹⁴ T. Adorno. *Musikalische Schriften*. S. 175.

¹⁵ Sealsamas, S. 176.

¹⁶ Sealsamas, S. 177.

¹⁷ Sealsamas, S. 176.



Anton Webern

Benno Mikkal, kes 28. juulil 1982 saanuks 70-aastaseks, oli üks neist «Vanemuise» põlisvaradest, kellela ei oleks «Vanemuisest» saanud omanäolist nõukogude teatrit.

Nii nagu kunagi Ruts Baumann, Aleksander Teetsov, Hugo Malmsten olid alustaladeks Tallinna Töölisteatri Põldroosi ansamblile, nii nagu Tallinna Draamateatri tugisammasteks olid Johannes Kaljola, Arnold Suurorg, Franz Malmssten, Voldemar Alev, Olev Eskola, Ado Hõimre, nii nagu «Estonias» olid Albert Üksip, Hugo Laur, Ants Eskola, Ants Jõgi nendeks poltideks, mis hoidsid koos seda vundamenti, mille pealt said kõrgele ja kaugele paista üksikud suurstaarid. Need mehed, kes mängisid peaaegu igas lavastuses ja igal öhtul, olid ja on teatri kunstiliseks südame-tunnistuseks.

Just tänu Benno Mikkali taolistele meestele, kellest tänaseks veel ainult mõni üksik on järele jäänud, sündis see «Vanemuine», kellest räägiti ja kirjutati kui «väikese linna suurest teatrist». Just tänu Benno Mikkali taoliste töömeestele sai «Vanemuine» Tartu linnas esimeseks ordenit kandvaks asutuseks. Just tänu niisugustele meestele omistati «Vanemuisele» akadeemilise teatri nimetus. Just niisugustele meestele tugines see kollektiiv, mida «Leningradskaja Pravdas» nimetati «Tartuskoje tšudo'ks».

Benno Mikkal tuli rahva hulgast Tartu Näitekunstis Studiosse, mille organiseerijateks, ülevalpidajateks ja õppejõududeks olid sellised mehed nagu G. Suits, V. Hion, J. Sütiste, K. Ader, A. Annist, A. Koort, A. Aspel, J. Semper — tolaegse Eesti humanitaarteaduste tippmehed. Benno Mikkal tuli studiosse 1935. aastal, siis kui ehitustööde hooaeg potisseppade jaoks juba lõppenud oli. Veel varem oli ta aga jõudnud olla kraavikaevaja, metsatöölise, tööline Tallinna Kunstsarvevabrikus ja niimoodi kokku puutunud juba noores eas eesti rahva kõikide kihtide

esindajatega. Kui tema 1937. aastal algas oma näitlejatööd Tartu Töölis-teatris, siis oli ta mees, kes oli elutarku-sele lisaks ka koolitarkust saanud.

Benno Mikkali üheks esimeseks mehetööks loovkunstis oli Andrese mängimine Tammsaare «Tões ja õiguses» Tartu Töölis-teatris ja viimaseks rolliks professor Serebrjakov Tšehhovi «Onu Vanja» lavastuses «Vanemuises», mida ta lõpuni mängida enam ei saanudki. Nende kahe suurrolli vahele mahub pikk rida mitmesuguseid väga huvitavaid lavakujusid. Kui meie vähemalt oma rahvusliku dramaturgia ulatuses suudaksime pidada kartoteeki, kus oleks kirja pandud parimad selle või teise lavateose suurrollide esitajad, siis Mikumärdi Seeliohvi kehasutamise pingereas oleks Benno Mikkal raudselt esikohal. See roll, mis oli alati olnud kõige tänamatum «Mikumärdi» eredate tüüpide galeriis, muutus Benno Mikkali kehas-tuses Eesti väikekodanliku intelligentsi ideetuse idee ja kogu etenduse paljutahuliseks kandjaks. Tema Maurus seisab tänapäevani parimate Mauruste esi-reas.

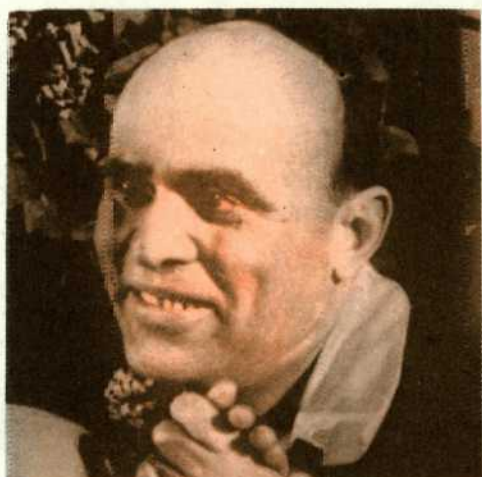
Kui panna ritta kõik need lavakujud, keda ta on mänginud «Vanemuises» sõjajärgseil aastail lavastatud Nõukogude Eesti autorite teostes, siis saaks ainuüksi neist rollidest materjali ulatusliku monograafia kirjutamiseks. Benno Mikkali viimase aastakümne loominguks oli kindlasti üheks monumentaalsemaks kujukse R. Parve Sassa Melder oma lapselikult siiras lolluste rääkimises.

Benno Mikkal oskas sisukast kujundlikust sõnast lugu pidada. Selles osas sai tema vaimseks isaks Juhan Sütiste ja praktilist juhendit andjaks Karl Ader. Tegutsemine sõnakunstiga oli teatritöö kõrval tema hobi. Ta õpetas kõnetehnikat teatri oma stuudiotest ja oli alati valmis ka isetegevuslasi aitama. Temas oli seda lugupidamist ja austust kirjanduse vastu, mis oli iseloomulik paljudele Eesti talumeestele ja maa-haritlaskonnale. Täitsa tundmatud olid 88

temale mõistusest lahtisaamise vaevad. temale oli vastuvõtmatu pätilik boheemlik loosung «Kadugu mõistus». isegi siis, kui ta nooremas põlves vahel harva napsi oli võtnud. Ta oli ka hea sportlane — pikamaajooksja, paremaid 5000 m jooksjaid Antsla kandis, ta mängis korralikult malet — tuli selles isegi «Vanemuise» meistriks. Kuid hulganahk hunnikus etenduse ajal tegelasturuumis malelaua ümber «välgutamisest» ta osa ei võtnud. Ta oli ka kala mees, kes vaikselt viisil armastas kõndida jõgede ja järvede kaldaid mööda, kuid uhhaa keetmise kollektiivüritustest osa ei võtnud.

Ta ei olnud iialgi pealiskaudne mitte milleski, mida ta tegi. Ja just tänu sellele oli ta tubli ja tõsine töömees teatrikunstis. Ta võinuks praegugi, meie 70-aastaste Helend Peebu ja Elmar Kivilo kõrval täie jõuga töötada, kui salakaval pikalt piinav haigus ei oleks teda täies mehejõus maha murdnud.

KAAREL IRD



*R. Parve «Seitsmemagajapäeval».
B. Mikkal — Sassa Melder.*

*Molière'i «Amphitryon».
B. Mikkal nimiosas.*

*H. Raudsepa «Mikumärdi».
B. Mikkal — Seeliohv.*

Г. Берлиоз. Избранные письма. Книга I. Л., «Музыка», 1981. 239 стр.

Teatavasti oli Hector Berlioz (1803—1869) loominguline tegevus üsna mitmekülgne. Sellest, kuidas ühte isikusse koondusid helilooja, pidevalt gastroleeriv dirigent, muusikakriitik ja paljude muusikaurituste organiseerija, annab meile kaunis hea ettekujutuse tutvumine Berlioz kirjasõnaga. Kunstniku heliloomingu aukartustäratava hulga kõrvale mahub seda rohkesti, tõendades tema elavat vaimu ja väledat sulge: «Memuaarid» (vene keeles avaldatud korduvalt); viis köidet muusikaalaseid kirjutisi, artikleid, fõljetone ja kirjad. Viimaste publitseerimisele pani Berlioz ise aluse, lülitades mõned isiksuse ja vaadete mõistmiseks olulised oma «Memuaaridesse». «Memuaarid» nägid trükivalgust aasta pärast autori surma, 1870. aastal. Berlioz kirjade edasine avaldamine (põhiliselt korrespondentide kaupa) on suuremate või väiksemate vaheeaegadega kestnud üle saja aasta. Käesolev väljaanne on Berlioz kirjade esimene ulatuslikum kogu vene keeles. «Valitud kirjade» kaks köidet (koostamine, tõlge ja kommentaarid V. Aleksandrovilt ja J. Bronfinilt) sisaldavad ligi 450 kirja, esimesse köitesse kuulub neist 199 aastatest 1819—1852.

Berlioz esimene säilinud kiri on adresseeritud kahele muusikakirjastajale. 15-aastane helilooja teatab väarikalt kavatsusest lasta oma esimene instrumentaalteos — popurrii itaalia teemadele — trükkida just nimetatud härraste juures.

Lugeja ees avaneb rahutu, otsiva, kirgliku natuuriga noor mees, kelle ägedad tundeavaldused nii vaimustuses kui meelegeites nõuavad mõnikord lõputuid hüüumärke ja kolmikpunkte, rääkimata pateetilistest hüüatustest, mille põhjuseks on näiteks leegitsev armastus iiri näitlejanna H. Smithsoni vastu (vt. kiri F. Hillerile 1830. aasta märtsist).

Berlioz sõber Humbert Ferrand, literaat ja ajakirja «Revue Européen» asutaja, on eriti 20.—30. aastatel helilooja üks usaldusaluseid. «Pariis, 16. aprill 1830. Mu kallis sõber! /.../ Pärast oma viimast kirja elasin üle rea hirmsaid orme ja minu laev peaaegu et purunes, kuid ometigi pidas ta vastu ja ujub praegu küllalt talutavalt. Kohutavamad töed, mis ei jätnud kohta kahtlustele, viisid mind tervenemiseni; loodan, et see on niivõrd täielik, kuivõrd seda lubab mu sitke natuur. Oma otsust kinnitan teoses, millega olen täiesti rahul. Siin on ta süžee, mis tuuakse ära programmis ja jagatakse kontserdipäeval saalis

viibijaile. «Episood kunstniku elust» (suur fantastiline sümfoonia viies osas).»

Edasi järgnevad meile nii tuttava «Fantastilise sümfoonia» programm ja üksikasjalised autoripoolsed kommentaarid. See on esimene kirjalik dokument Berlioz kuulsa sümfoonia programmi kohta.

Kirjast isale 6. detsembrist 1830 loeme «Fantastilise sümfoonia» menüüst esiettekandest 5 detsembril. Üheksateistkümnendaastane F. Liszt, kes jõudis teha Berliozile tutvumisvisiidi sümfoonia ettekande eelõhtul, oli teostes vaimustuses. Seda tunnustavad nii read kõnealuselt kirjast («Liszt, see kuulus pianist, viis mind peaaegu jõuga enda poole lõunale ja külvas üle kõige tulisema entusiasmi kõikvõimalike avaldustega») kui ka Liszt 1833. aasta klaveriseade «Fantastilisest sümfooniast», esitamiseks jõukohane küll vähestele pianistidele.

H. Berlioz korrespondentide pikast ja kirevast reast leiame enamikus nimed, mis ei vaja kommentaare. Olgu näiteks toodud mõned neist: Goethe, Hugo, Liszt, Chopin, Schumann, Dumas-sen., Paganini, Delacroix, Mendelssohn, Meyerbeer, J. Strauss, Glinka, Balzac...

Felmisel aastal jõudis lugejani kaks Nikolai Medtnerile (1880—1951) pühendatud raamatut, millega hilinevalt tähistati helilooja 100. sünniaastapäeva.

И. З е т с е л ь, Н. К. М е т н е р — пианист
Творчество. Исполнительство. Педагогика
М., «Музыка», 1981. 230 стр.

Teos vaatleb klaveriga seotut — ja teatavasti oli see enamuses — Medtneri loomingulises tegevuses.

Н. К. М е т н е р. Воспоминания. Статьи. Материалы. Составитель-редактор З. А. Апетян. М., «Советский композитор», 1981. 352 стр.

Koostajat, kauaaegset Glinka-muuseumi teaduslikku töötajat, tunneb nõukogude muusikateadus kui minevikupärandi hoolikat uurijat ja trükki toimetajat (vt. «Rahmaninovi kirjad», «Mälestused Rahmaninovist», «Rahmaninovi ja Medtneri kirjavahetus»). Uus Medtneri-väljaanne on varustatud koostajapoolse ulatusliku eessõnaga, mille kirjutaja muide ütleb end imetlevat ja nautivat helilooja suurepäraselt tava teost täpselt üles kirjutada. See omadus ei olegi nii sagedane, kui võiksime arvata. Sümfoonilises muusikas on selline üleskirjutamise äärmine täpsus Apetjani arvates täheldatav vaid G. Mahleri juures. Põhjust oletatakse mõlema helilooja tihedas interpreeditöös.

Raamatus on ära toodud N. Medtneri lähedaste, õpilaste, kolleegide mälestused heliloojast ja abikaasa A. Medtneri päevikirjad aastaist 1924—1931.

Г. Головинский. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX—XX веков. Очерки. М., «Музыка», 1981. 279 стр.

Teos jaguneb viieks esseeks, millest esimesed kaks on pühendatud üldprobleemidele (Folkloor ja professionaalne kunst kui kunstilise mõtlemise kaks meetodit, kaks süsteemi. XIX sajandist XX sajandisse: kunstivaated ja loomingupraktika.), kolm viimast XX sajandi suurmeestele, kelle loomingus eredalt ilmneb uuenenud suhtumine folkloorisse ja selle muutunud kasutamine kunstmuusikas. Need on Debussy, Stravinski ja Bartók. Lõppsõnas puudutab autor ka nn. uue folkloorse laine avaldusi nõukogude muusikas, folkloorsete horisontide avardamist, rahva muusikalise mõtlemise seaduspärasuste jõudmist heliloojate tähelepanuorbiiti (sellest kirjutas B. Bartók küll enam kui pool sajandit tagasi!). Teiste tänapäeva heliloojate hulgas nimetatakse ka Veljo Tormist, kelle loomingus äratub tähelepanu nii ostinaatsuse originaalne tõlgitus ja kõrged sotsiaalsed ja esteetilised eesmärgid («Raua needmine») kui ka pöördumine regionaalsete folkloorsete stiilide poole («Isuri eepos», «Ingerimaa õhtud»). Viimane tendents on nõukogude muusikas viimaste kümnendike jooksul eredalt avaldunud enamikus rahvuskoolkondades (Sviridov, Kantšeli, Terterjan jpt.).

М. Михайлов. Стиль в музыке. Исследование. Л., «Музыка», 1981. 262 стр.

Uurimus on pühendatud muusikalise stiili kui mõiste igakülgele avamisele. Autor uurib stiili suhet teiste kategooriatega (sisu, vorm, meetod, žanr) ja esitab stiilitasandite mõiste. Üldtunnustatud on antud hierarhia madalaim tasand — individuaalne stiil. Ajastu stiil või ajalooline stiil kui üldistuse kõrgeim aste on kasutamist leidnud rohkem kujutava kunsti ja eriti arhitektuurivaldkonna uurijate puhul. Nende kahe polaarsete mõiste vahel on suuna või voolu mõiste. Komplitseeritud kategooria on rahvuslik stiil. Stiilitasandeid vaadeldakse järjestuses kitsamalt laiimatele: individuaalselt tasandilt läbi stiilisüna ajaloolise stiilini, siit edasi rahvusliku stiilini. Raamatus on antud muusikastiili analüüsi üldised meetodilised põhimõtted.

TIIA JÄRG

TÄHELEPANU — NÄIDENDIVÖISTLUS!

ENSY Liidu Kultuuriministerium, OLKNO Keskkomitee ja ENSY Liidu Kirjanike Liit viivad läbi lahtise näidendivõistluse noortele dramaturgidele, kes võistluse väljakuulutamise ajaks [15. oktoober 1981. a.] ei olnud veel üle 35 aasta vanad. Võistlusest kokkuvõtete tegemisel pööratakse peatähelepanu teostele, mis käsitlevad nõukogude ühiskonna tänapäevaprobleeme. Võistlusele esitatud tööd — õhtutähtivad näidendid — ei tohi olla varem esitatud või avaldatud. ENSY Kultuuriministerium moodustas võistluse vabariikliku vooru žürii [esimees — ENSY kultuuriministri asetäitja J. Viller]. Tööde vabariikliku vooru laekumise tähtjaks on 1. oktoober 1982. Töö tuleb esitada märgusõna all kolmes eksemplaris masinakirjas [autori nimi, sünniaasta ja aadress lisatakse suletud ümbrikus] aadressil Tallinn 200 001, Georg Oisa 5, ENSY Kultuuriministeriumi Teatrite Valitsus. Parimad tööd tõlgitakse ja saadetakse edasi üleliidulisele žüriile. Premeeritud teosed omandab kultuuriministerium, teoseid, mis üleliidulise preemiani ei jõua, võidakse ära märkida ka vabariikliku žürii poolt.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮЛЬ 1982.

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

А. ВААРМАН, ветеран революции — размышления по поводу 42-летней годовщины Эстонской ССР (3)

Диалог: Первый секретарь Вильяндского райкома КП Эстонии Рейн Эльвак — заместитель главного редактора журнала «Театр. Музыка. Кино.» Валло Раун (4).
Беседа о культурной жизни района, о контактах профессиональных творческих коллективов с тружениками села.

ТЕАТР

VI съезд Театрального общества ЭССР (8)

8—9 апреля в Таллине состоялся VI съезд Театрального общества ЭССР, на котором 1124 члена общества были представлены 224 делегатами. Съездом заслушан и обсуждён отчётный доклад председателя Театрального общества ЭССР народного артиста СССР Каарела Ирда, избранный Совет Театрального общества ЭССР в количестве 56 человек и правление в количестве 15 человек. Председателем Театрального общества ЭССР избран народный артист СССР Юри Ярвет. Опубликовываются решения съезда, а также выступление доктора искусствоведения Карин Каск и режиссёра Инго Нормета.

К. КАСК — выступление на VI съезде Театрального общества ЭССР (9)

Доктор искусствоведения К. Каск отмечает, в качестве одной из основных черт театральной жизни межсезонного периода (1977—1982), выдвигание на передний план социальной проблематики с отступлением психологической акцентированности от публицистической заострённости. Лицо сегодняшнего театра во многом определяется фактом, что молодые режиссеры, начинавшие в конце 60-х — начале 70-х годов, вступили в период, называемый средним поколением, несущим сейчас основную творческую нагрузку. В докладе рассматриваются спектакли Государственного театра юного зрителя ЭССР, Таллинского ГАТ драмы им. В. Кингисеппа и ГАТ «Ванемуйне», приводятся данные анкетирования юных зрителей. Затрагиваются проблемы роста творческой молодёжи, уровня спектаклей для детей и театральной критики.

И. НОРМЕТ — выступление на VI съезде Театрального общества ЭССР (12)

Режиссёр И. Нормет вступил в зрелый творческий период и является представителем нашей ведущей режиссуры. Говорит о стабилизации творчества своего поколения, призывает к развитию профессиональных контактов между режиссерами, а также к совместным диспутам с критиками. Оспаривает поддерживаемый некоторыми критиками критерий «верности автору», поясняя ещё раз смысл и содер-

жание понятия интерпретации. Прогнозирует последующий этап в развитии эстонского театра как этап большей актерской самостоятельности. Выступает с предложением переиздания на эстонском языке основных трудов К. Станиславского.

П.-Э. РУММО — Раздумья о конкурсе безымянного жанра (19)

Комментарий члена жюри конкурса профессиональных чтецов им. В. Пансо содержит многогранный анализ искусства чтения стихов и проблем, связанных с этим искусством на сегодняшней эстонской сцене — с отсутствием профессионального ядра, занимающегося им последовательно и в чистом виде. В силу этого конкурсы слабы как по числу участников, так и по уровню.

КТО? Олег Ефремов (28)

Статья рассказывает о народном артисте СССР Олеге Ефремове (род. 1927), главном режиссёре МХАТа, видном актёре советского театра и кино.

По следам живой истории театра (31)

Воспоминания народных артисток ЭССР Лисл Линдау и Эллен Лийгер об их партнёре, артисте драмы Альфреде Ребане к 80-летию со дня его рождения.

М. МИШАКОВ — Еурмухан Жантурин и его творчество (42)

Московский театровед Михаил Мишаков рассказывает об известном казахском актёре Еурмухане Жантурине. Статья рассматривает, в основном, историю развития его театрального творчества. Описываются созданные им образы Яго и Макбета («Отелло» и «Макбет» В. Шекспира), а также последняя сценическая работа — Мольер в драме М. Булгакова «Кабала святош».

К. ИРД — Вспоминая Бенно Миккаля (88)

В связи с 70-летием со дня рождения ветерана драматической труппы театра «Ванемуйне» Бенно Миккаля (1912—1982), народный артист СССР Каарел Ирд делится воспоминаниями о признанном мастере эстонской сцены.

МУЗЫКА

Учредительный съезд Хорового общества Эстонской ССР (60)

27 и 28 апреля 1982 г. состоялся учредительный съезд Хорового общества ЭССР. С торжественным словом, публикуемым в журнале, выступил народный артист СССР профессор Густав Эрнесакс.

Т. САРВ — Руническая песня и театр (63)

Автор полагает, что бытующие поныне представления о рождении национального эстонского театра могут оказаться несостоятельными. Считаемый сейчас прародителем театр периода эстонского национального возрождения был создан в противовес остзейскому театру, т. е. на аналогичной основе. Новые веяния в развитии театрального искусства требовали, однако, создания театрального действия со своеобразным зрлым мировоззрением, опирающимся на исконное ритуальное начало, исходящее от рунической песни. Во многих постановках Я. Тооминга, Э. Хермакула и других режиссёров рунической песне отводится весьма значительное место. Эмоциональное воздействие этих спектаклей и усилившийся в последнее время интерес к народному творчеству позволяют прогнозировать большую театральную перспективность рунической песни.

С. Эндре — Крупным планом: Хели Ляэте (70)

Автор беседует с народной артисткой ЭССР певицей Хели Ляэте в связи с 25-летним юбилеем её сценической деятельности. Художественные мировоззрения Х. Ляэте, её суждения о жизни и о людях позволяют автору сделать глубокие выводы о её творческом пути и влияющих на него факторах.

Р. ЛАУЛ — Об особенностях композиционной техники позднейшего периода творчества Веберна (77)

Публикация и. о. профессора Ленинградской консерватории кандидата искусствоведения Рейна Лаула охватывает позднейший период творчества А. Веберна, прослеживаются параллельные линии с творчеством и эстетическими воззрениями А. Шёнберга. В заключительной части статьи автор полемизирует с австрийским музыковедом Т. Адорно. Вступление к статье Р. Лаула написано музыковедом А. Хирвесоо.

Vade Mecum (90)

С книжными новинками в области музыки знакомит читателя Т. Ярг.

КИНО

Призы XV Всесоюзного кинофестиваля (48)

Х. ШЕИН — Один против 58 (51)

Социологически-статистический обзор документальных и научно-популярных фильмов, пред-

ставленных на состоявшемся в Таллине XV Всесоюзном кинофестивале. Рассматриваются отражённые в фильмах сферы жизни; исследуется проблема главных героев, событийности и проблематики фильмов.

Р. ХЕЙНСАЛУ — «Коррида»: только намёк (56)

Рецензия на новый художественный фильм производства киностудии «Таллинфильм» «Коррида» (по роману Т. Калласа, сценарист и режиссёр О. Неуланд, оператор А. Ихс). Рецензент отмечает, что попытка режиссёра создать насыщенный психологический фильм с тремя действующими лицами не увенчалась успехом. Мотивы поступков остались необоснованными, «движения души» не получили глубокого развития, фильм не представляет собой единого целого. Сравнение поколений и недовольство материальным конформизмом осталось лишь бледным намёком. Заслуживает похвалы, по мнению рецензента, работа оператора.

РАЗНОЕ

В. РАУН — В сопровождении домбры (34)

Заместитель главного редактора журнала В. Раун делится впечатлениями от своей поездки в столицу Казахской ССР Алма-Ату. Собеседниками журналиста были многие известные деятели культуры Казахстана: артистка Казахского академического театра драмы народная артистка СССР Хадиса Букеева; директор Казахского театра оперы и балета им. Абая Туркестан Узбеков; народный артист СССР, певец Еркем Серкебаев; доктор музыковедения Болат Сарыбаев; председатель правления Союза композиторов Казахстана, народный артист композитор Еркегали Рахмадиев и др. Этот краткий культурный экскурс даёт обзор об истории казахской культуры, её традициях и сегодняшнем дне.

М. ЛЕВИН — Эскизы костюмов Наталие Мей к опере «Турандот» (96)

Автор представляет одну из интереснейших работ раннего творчества театральной художницы Наталие Мей — эскизы костюмов к опере Д. Пуччини «Турандот».

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1982.

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

A. VAARMAN, Veteran of the Revolution. Meditation on the 42nd anniversary of the formation of the ESSR (3)

Dialogue. Rein Elvák, the First Secretary of the Viljandi District Committee of the ECP and Vallo Raun, assistant editor of the journal **Theatre. Music. Cinema** discuss cultural life of a rural community and what part the professional performers take in it (4).

THEATRE

The 6th Congress of the Theatrical Society of the ESSR (8)

The 6th Congress of the Theatrical Society of the ESSR was held in Tallinn on 8th and 9th April. 224 delegates represented 1124 members of the society. The Congress heard and discussed the report of Kaarel Ird, Merited Artiste of the USSR, Chairman of the Theatrical Society of the ESSR, and elected the Council of the Theatrical Society of the ESSR consisting of 56 members and a 15-member board. Jüri Järvet was elected Chairman of the Theatrical Society of the ESSR.

The resolution adopted by the Congress and longer speeches delivered by Karin Kask, Doctor of Fine Arts, and producer Ingo Normet will be published in this issue.

K. KASK. The Speech on the 6th Congress of the Theatrical Society of the ESSR (9)

K. Kask, Doctor of Fine Arts, holding a speech on the 6th Congress of the Theatrical Society of the ESSR regards the rise of the theatre concerned with social problems as being one of the characteristic features of the period between two congresses (1977—1982), while exacerbated publicity is being replaced by psychologically precise acting. The Estonian theatre has undergone a fundamental change: the younger generation who set out in the late '60s and early '70s has reached the middle age and the workload on their shoulders is the heaviest.

The speaker reviews some productions of the Youth Theatre, the Kingissepp Drama Theatre and the Vanemuine Theatre, publicizes some questionnaire data on young theatre-going public. Then she touches on some problems of a new generation of actors, the standard of children's productions and the relationship between theatre and criticism.

I. NORMET. The speech on the 6th Congress of the Theatrical Society of the ESSR (12)

In his speech on the 6th Congress of the Theatrical Society of the ESSR the speaker, a representative of the generation of producers who have reached creative maturity and leading positions, sheds some light on the stabilization period of the producers of his generation, calls on the producers to meet in their own circle and to join critics in a common debating circle. The speaker raises doubts about criteria that some critics use

when speaking about the faithful rendering of the author's work, and again explains the meaning and content of interpretation. His prognosis of the next stage in the Estonian theatre is towards more independent creative acting.

The speaker suggests that K. Stanislavsky's chief works should be re-printed in Estonian.

P. E. RUMMO. Some reflections on an unnamed art contest (19)

P. E. Rummo, poet, a member of the jury comments on V. Panso professional declamation contest, giving a manysided analysis of poetry recital as a phenomenon and of its practice on the Estonian stage today in a situation where there is lack of professional reciters who practise this art regularly and in its pure form. On the account of that the participation and standard of the contests is low.

WHO'S WHO. Oleg Yefremov (28)

The article introduces Oleg Yefremov (born 1927), the People's Artiste of the USSR, the chief director of M. Gorki Moscow Academic Art Theatre (MHAT), a well-known Soviet actor who has played on the stage and in films.

Tracing live theatrical history (31)

On the 80th birthday of the actor Alfred Rebane, two actresses who have played opposite him — Lisl Lindau and Ellen Liiger, the People's Artistes of the ESSR — reminisce about his stage life.

M. MISHAKOV. Nurmukhan Zhanturin and his work (42)

Mikhail Mishakov, theatrical critic from Moscow talks on Nurmukhan Zhanturin, a famous actor, the People's Artiste of the Kasakh SSR. The article deals with Zhanturin's stage career chiefly. A more detailed description is given of his Iago and Macbeth, characters in W. Shakespeare's tragedies *Othello* and *Macbeth*, and of his last role of Moliere in M. Bulgakov's drama *The Conspiracy of Holy Men*.

K. IRD — Recollections of the actor Benno Mikkal (88)

Kaarel Ird, the People's Artiste of the USSR recollects Benno Mikkal (1912—1982), a long time dramatic actor who played on the stage of the Vanemuine Theatre, on the 70th anniversary of his birth.

MUSIC

The Foundation Congress of the Choral Society of the ESSR (60)

On 27th and 28th April 1982 the Foundation Congress of the Choral Society of the ESSR was held. The Congress was opened by Professor G. Ernesaks, the People's Artiste of the USSR, who delivered a festal speech published in this issue.

T. SARV. *Runo-song and theatre* (63)

The author shows that some generally accepted views on the birth of the Estonian national theatre may prove refutable. The present notion is that the theatre of the national awakening as the initiator was formed to counterbalance the German theatre and thus based on identical principles. New development trends in the theatre have drawn attention to the theatrical nature of the ancient culture of *runo*-songs with their mature world outlook and strong ritualism. *Runo*-songs occupy an important place in several productions of J. Tooming, E. Hermaküla, a.o. The impact of these performances and the emphasis on the national character in current productions enable to predict a bright future to *runo*-songs on the stage.

S. ENDRE. *A Snapshot: Heli Lääts* (70)

The author interviews Heli Lääts, a noted singer, the People's Artiste of the ESSR on her 25th anniversary of stage appearance. H. Lääts' artistic beliefs and her opinions of life and people enable the author to draw conclusions about the artist's evolution in time and its affecting factors

R. LAUL. *On some peculiarities of composition in Webern's later creative period* (77)

R. Laul, adjunct professor of the Leningrad Conservatory, Master of Fine Arts deals with A. Webern's later creative period, drawing a parallel between the work and aesthetical views of A. Webern and A. Schönberg. Towards the end of the article the author disagrees about the concepts put forward by the Austrian music critic T. Adorno.

The introductory part to R. Laul's article has been written by A. Hirvesoo.

Vade Mecum (90)

T. Järg reviews some new books in the field of music.

CINEMA

The prizes awarded on the 15th All-Union Film Festival in Tallinn (48)

H. SHEIN. *Single-handed against 58* (51)

Sociological-statistical survey of documentary and popular science films shown on the 15th All-Union Film Festival. Different aspects of life and topics reflected in the films are dealt with; and there is some research into who are the heroes of the films and what events and problems are reflected.

R. HEINSALU. *Corrida — a mere hint* (56)

A review of *Corrida*, a new feature film released by Tallinnfilm studio (based on T. Kallas' novel, script and direction — O. Neuland, camera — A. Iho). The reviewer maintains that the aim of the producer to make a 3-character film with a firm psychological texture has not been achieved. The behaviour is not motivated, only the explicit manifestations of the spiritual world have been captured, and the film lacks integrity. Generation gap and discontent with material conformity are merely hinted at in the film. The only thing that receives praise from the reviewer is the camera.

MISCELLANEOUS

V. RAUN. *To the accompaniment of the dombra. (Some cultural remarks from Alma-Ata)* (34)

In this travel essay V. Raun, assistant editor gives his impressions of a visit to Alma-Ata, the capital city of the Kasakh SSR. The journalist's interlocutors included several well-known performers and cultural workers — Khadisha Bukeyeva, actress of the Kasakh Academical Drama Theatre, the People's Artiste of the USSR; Turkestan Uzbekov, manager of the Abai Kasakh Opera and Ballet Theatre; Yermek Serkebayev, singer, the People's Artiste of the USSR; Bolat Sarybayev. Doctor of Music; Yerkegali Rakhmadiyev, chairman of the Kasakh Composers' Union, the People's Artiste of the USSR, a.o.

This brief cultural survey gives a fairly satisfactory account the history, traditions and the contemporary culture.

M. LEVIN. *Natalie Mei's costume designs to the opera Turandot* (96)

The author deals with one of the most magnificent works of Natalie Mei's earlier creative period — the costume designs to G. Puccini's opera *Turandot*.

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 14. 05. 1982. Trükkimisele antud 28. 06. 1982.

Osispaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,1. MB-06115. Tellimuse nr. 1755. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 21 000.

Sdano в набор 14. 05. 1982. Подписано к печати 28. 06. 1982. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,1. Заказ 1755. MB-06115.

«Театер. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51, Нарское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 21 000. Цена 75 коп.

1939/1940. aasta hooaja avas teater «Estonia» Giacomo Puccini luigelauluga ooperiga «Turandot», mille maestro surma järel oli lõpetanud Franco Alfano ning mille esietendusel Milano *La Scalas* 1926. aastal pani Arturo Toscanini taktikepi käest kohal, kuhu Puccini oli komponeerimisega jõudnud, sõnades: «Siin lõpeb meistri looming.» Ooperi libreto põhineb Carlo Gozzi muinasjutul ning Friedrich Schilleri Gozzi-töölusel, pakkudes ühtlasi vana muinasjutu omapoolse tõlgenduse. Lugu hiina printsessist, kelle kalgi südame sulatas armastus tatari prints Kalafi vastu, paelus heliloojat oma eksootilisusega ning küllap see eksootilisus ajendas ka Eino Uliti ooperit «Estonias» lavastama. Pealegi oli aine eesti teatris juba tuttav — 1935/36. aasta hooajal etendus «Vanemuises» Schilleri «Turandot». Nagu «Vanemuises» nii ka «Estonias» kavandas dekoratsioonid Voldemar Haas, lähtudes oma stilisatsioonid klassikalise hiina kunstist, arhitektuurist ja maastikumaalist. Hiina maalist selle dekoratiivse mõjukusega, rafineeritud värviökonoomsusega ning kalligraafilise joonega sai impulsse ka kostüümide autor Natalie Mei. Nagu märkis arvustus, löid Voldemar Haas ja Natalie Mei lavastusele hülgava raami, mis ei jätnud midagi soovida.

Kostüümikavandid «Turandotile» kujunesid Natalie Mei varasemas loomingu üheks suurejoonelisemaks tööks. Stilisatsiooni meisterlikkusega paistsid silma juba india miniatuuride vaimus teostatud kavandid L. Nielsen'i balletile «Lakšmi» (1937). «Turandoti» kavandites on stilisatsioon aga eriti hõrk, pidulik, võrtsikalt idamaine igas detailis. Kunstnik on teinud neis tajutavaks nii Hiina keisrilossi muinasjutulise miljöö kui ka ooperi monumentaalse ja kaasaegsust stilisatsiooniga ühendava iseloomu. Mei kostüümisarjadele on üldse omane hea ansamblitunnetus, kuid nõnda säravat tervikut, mis koosneks nii paljudest iseseisvaltki nauditava test osistest, on õnnestunud ka temal harva luua. Peaaegu iga kavand on omaette pärl — on selleks siis ligipääsmatu ja esinduslik Turandot oma mererohelises, hõbedaga tikitud kleidis või graatsiline tantsi-

jatar, lillekory kepiga üle õla, või üleni hõbevaiges trooniv rank-keiser Altoum, hõredad valged karyad jooksmas üle näo, pikad küüned ripnemas, või heeroldi kostüümi värviergas geomeetria või mandariini mantlil lendavad haigrud...

Kakskümmend viis kostüümikavandit «Turandotile» olid huvikeskmes ka 1939. aasta sügisel toimunud eesti naiskunstnike tööde näitusel Kunstihoones. Hanno Kompus kirjutas sel puhul järgmist: «Alles säärases sarjas võidakse näha, kui palju leidlikkust üldvormides, lõikelistes ja ehtelistes detailides puistab see kunstnik ka teravalt piiritletud stiili raamides; võidakse veenduda, et teadmine tegelikkudest eeskujudest ja ehtsate materjalide innukas uurimine ei tarvitse pidurdada omaloomingut, vaid et need pigem ergutavad ja viljastavad fantaasiat, eeldusel muidugi, et ollakse võimeline fantaseerima. Seejuures need kostüümikavandid fiitlasi on alati ka personaazide füsiognoomilised ja üldise hoiaiku karaktertüübid».¹

Tõepoolest, Natalie Mei kavandite põhjal saab Ida Loo-Talvarist Turandoti või Martin Tarasest Kalafi rollis selgema ettekujutuse kui fotode kaudu. Kui esimesest kirjutati, et tal õnnestus paremini külm kui armastav Turandot ning Taras leiti olevat küllalt printsilik ja tagasihoidud, ent mitte ilma temperamendita, siis kõik see on ime-likul kombel aimatav ka Natalie Mei kavandites.

Töö «Turandoti» kallal hõlbustas mõnevõrra kindlasti kunstniku järgmist Hiina-ainelist ülesannet veel samal hooajal kostüümide loomist Reinhold Glieri balletile «Punane moon», kuigi selle tegevus toimub 1920. aastatel. «Punane moon» kujunes üheks menukamaks balletilavastuseks sõjaeelsetes «Estonias» ning selles oli omajagu «süüd» Natalie Mei kostüümidel. Kahjuks on nende kavandid aga enamikus hävinud.

MAI LEVIN

¹ Hanno Kompus, Eesti naiskunstnike näitus III.

«Päevaleht», 1939, 11. oktoober.

Indahnya - by Paris
I ja B u



Natalie Stein

