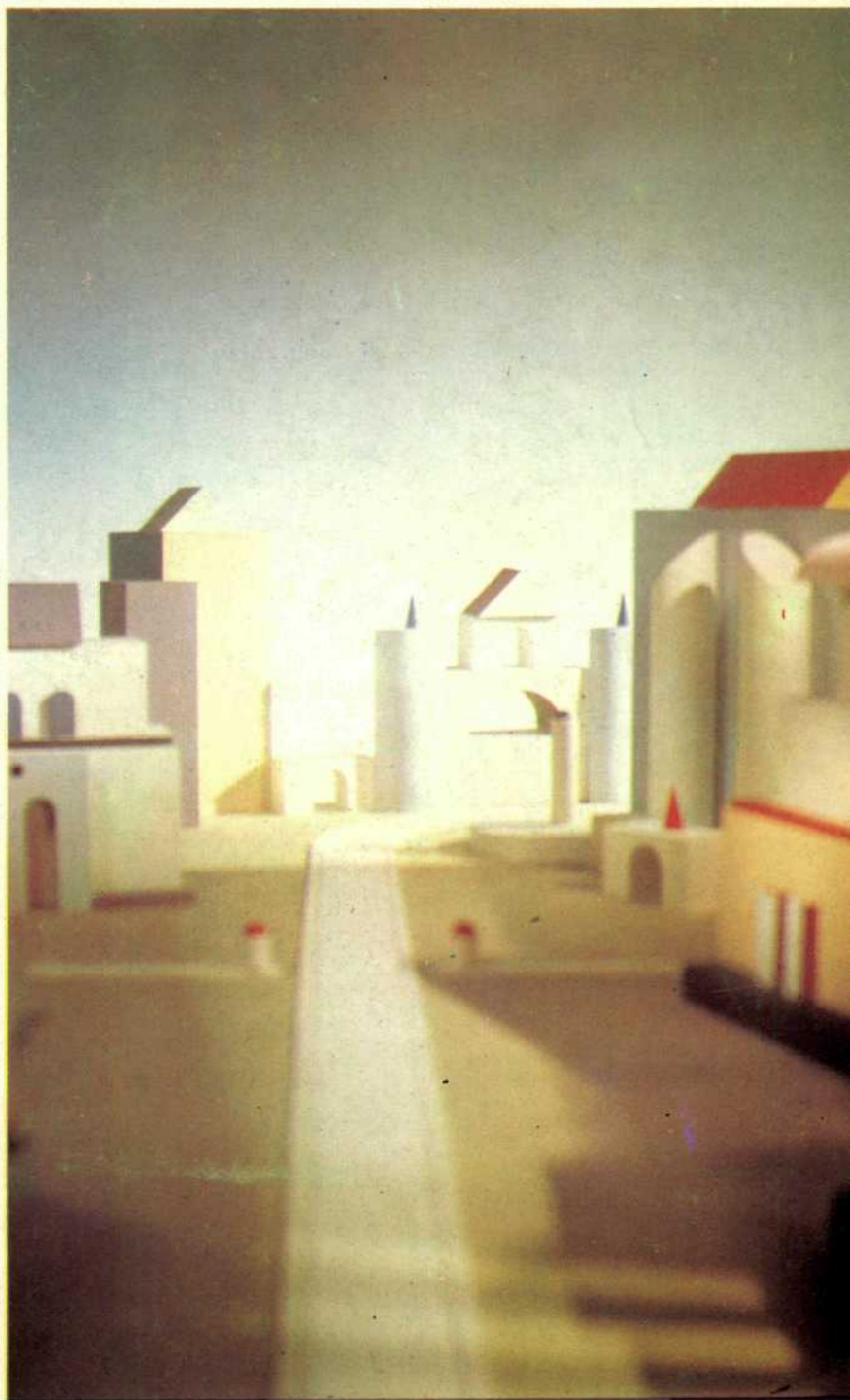


ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Riikliku
Kinomitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri

**5**

/1984

5 / 1984

mai

III aastakäik

Esikaanel kaader «Trammivasikast» (lavastaja ja kunstnik K. Kurismaa). Autori foto.

Tagakaanel stseen «Tuhkatriinust» ENSV Riiklikus Noorsooteatris (lavastaja K. Orro, kunstnik K.-A. Püüman). 1982. Tuhkatriinu — Maret Mursa, Prints — Toomas Lõhmuste. G. Vaidla 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 KULDAR RÄUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Valle Raun, tel. 666-162
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 445-468
Teatriosakond
Reet Neimar, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 445-468
Korrektoirid
Velly Roots ja Solveig Kriggulson,
tel. 432-981
Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER

Kalju Haan	RALF LÄNGBACKA (režissööriportree rubriigis «Kes?») 50
Pille Pärnakivi	PALGEJOOINI (ääremärkusi ENSV Riikliku Noorsooteatri 1982/83. hooajale) 56
Lea Tormis	KOMMENTAAR MOLIÈRE'I VÕIMALIKUST LÄHENE- MISEST EESTI PUBLIKULE (JA TEATRILE?) TANU «SCAPINI KELMUSTE» ESMALAVASTUSELE EESTIS 66
Rein Heinsalu	PER ASPERA 77

MUUSIKA

	VASTAB KUNO ARENG 5
Heinrich Neuhaus	SUURTE PIANISTIDE KUNSTIST 15
Mart Humal	MÕNINGATE EDUARD OJA TEOSTE LAADISTRUKTUURIST 22
Tiia Järg	REPLIIK 55
Jaan Ross	VADEMECUM 86

KINO

Kaljo Kiisk	AVAVEERG 3
Mihhail Lotman	SÕDALASE VARJUS Akira Kurosawa filmist «Kagemusha» 33
	FILMIGLOOBUS 68
Valdur Telliskivi	KAKS PÖLLUMAJANDUSFILMI («On niisugune võimalus», «President») 69
Kärt Hellaerma	VASIKAGA VÕIDU (nukufilmist «Trammivasikas») 71
Kari Uusitalo	SOOME FILM 1983 73
Niina Raid	TARTU ESINDUSKINOST 80
	KUIDAS MURE LAHENE? 79
Mart Helme	HÄABUVA KESKAJA PÄEVAPILTNIKUD 88

Fr. H. Krestoveldi
alm. ENSV Riiklik
Raamatukogu



Üritusi Tallinna Kinomajas.
Ülal: «Lurichi» arutelu 13.
jaan. 1984. A. Söödi foto
Keskel: M. Kilgi maalinäituse
avamine 3. okt. 1983. A. Lätti
foto



All: J. Müüri ja E. Säde
probleemfilmide öhtu 13. okt.
1983. Usutles J. Ruus (vasa-
kul). M. Raude foto

Tõusud ja mõõnad on tüüpilised iga kunstiliigi arenguteel, kui jälgida tema kulgemise protsessi komplekselt. Seetõttu, püüdes välja selgitada eesti filmikunsti arengut määravaid üldisi tendentse ja seaduspärasusi, saab eristada objektiivseid ja subjektiivseid faktoreid. Tõsi, meil on olnud, on praegugi ja võib juhtuda, et tuleb edaspidigi raskeid hetki. Meil on olnud otsinguid, mida mitte alati ei ole krooninud otsene edu, kindlasti oleme aga kogemuse jagu rikkamaks saanud.

Meeldiv on tõdeda, et meie vanema põlvkonna režissööride kõrvale on tulnud võimekas noorte kaader, kellest enamik on suutnud oma häid režissöörieeldusi ka näidata. Meil on tugevad, üleliiduliselt igati arvestatavad, täiesti omanäolised operaatorid. Praegu on meil veel raskusi filmidramaturgia valdkonnas. Kõrgetasemeline kirjandus kätkeb endas küll hea stsenaariumi võimalikke eeldusi, kuid filmidramaturgia on siiski iseseisev kunstijaanr. Ei tahaks siin piiri tõmmata professionaalsete stsenaaristide ja kirjanike vahele, arvan, et mõtlemisainet on siin nii ühtedele kui teistele.

Suur üksiklane on meie hulgast lahkunud, paraku on meil aga nüüd täheldatav tendents, kus erakuina on iseendasse sulgunud meie filmikunsti põhilülid, kaotades seejuures pahatihti silmist filmikunsti kui terviku. Kaasa on sellele aidanud meie kinematograafias aastaid puudu jäänud ühtsest juhtimisest ja perspektiivsest planeerimisest. Eesti Kinoliit on siin otsustavalt hakanud kasutama oma õigust mõjutada loominguliselt filmitootmise organisatsioone. Tihenened on siledmed «Tallinnfilmi», «Eesti Telefilmi», «Eesti Reklaamfilmi» ja ENSV Kinokomiteega. See väljendub ühelt poolt selles, et kõikide stuudiote esindajad on EKL-i juhatuses, teiselt poolt, et EKL on esindatud stuudiote kunstinõukogudes ning Kinokomitee kolleegiumis. Tänu sellele on eesti filmikunsti plussid ja miinused meile hästi teada. EKL-i juhatuses on olnud arutlusel «Tallinnfilmi» mängu-, multi- ja dokumentaalfilmide repertuaaripoliitika, «Telefilmi» ja «Reklaamfilmi» perspektiivplaanid, koostöö ENSV Kinokomiteega. Oleme sellega kuigivõrdki püüdnud hävitada seda kunstlikku, väljamõeldud, alateadlikult kujunenud barjääri, mis meie filmikunsti ümbriseb.

Palju probleeme on tekitanud «Tallinnfilmi» materaal-tehniline baas. Nüüd on valmimas uus paviljonide korpus, on eraldatud valuutat uue võtmetechnika muretsemiseks. Juba täna on vaja suurendada «Tallinnfilmis» toodetavate mängufilmide arvu. Tehniline baas ja kaader antud hetkel seda lubavad. Ehkki juba praegu tuleks intensiivselt mõelda tuleviku peale ja hakata plaanipärase-malt ning järjekindlamalt ette valmistama loomingulist kaadrit.

Probleeme on palju, kuid nende hulgas ei ole ületamatuid. Praeguseks on eesti filmikunst jõudnud sellisesse arengujärku, mil meil on piisavalt professionaalset meisterlikkust, et teha häid töid. Kuid kunsti suuruse määrab kõigepealt meie maailmavaateline küpsus ja tänapäeva eluprobleemide tundmine. Oskus mõtestada tänapäeva inimese elu, näha selles elulist ja tulevikulist — seda tuleb samuti õppida, nii nagu spetsiifilise kutsetöö võtteidki. Filmikunst on siiras ja vahetu, tema kujundite keel on nagu elu ise, igasugune pealiskaudsus paistab siin kohe silma.

KALJO KIISK,

*Eesti NSV rahvakunstnik, Eesti Kinoliidu
juhatuse esimene sekretär*



Kuno Areng 1984. aasta märtsis. A. Ilo foto

Kust pärinevad teie esimesed muusikalised muljed?

Isakodust Võhmutal Järva-Jaani lähedal.

Isa oli koolis veidi viulit õppinud, tundis nooti, armastas laulda. Klaverit mängis ta ka, meil talus oli pianino, isa oli selle mõisata jäänud mõisnikult odavalt kätte saanud. Rahvatantsijad kutsusid vahel, saatsid noodid koju, et tule mängi meile viulil. Külas oli teisigi pillimängijaid, päris tihti tuldi meie pool kokku, õeldi, teeme muusikat ka natuke. Kuulmise järgi mängiti lihtsaid külalugusid, selline pelimannide tase. Kui meeleolu tõusis, siis lauldi kah. Isa õpetas meile vendadelegi viise.

Ise hakkasin ka tasapisi, mul oli algkoolis tore lauluõpetaja Voldemar Jüris, kes pani kõik lapsed laulma. Sai tema juures klaverit õpitud. Ta andis mulle mängida Mozarti *A-duur* sonaadi variatsiooniteemat. Mulle see tohutult meeldis, ja Mozartist sai minu jaoks lummas, ülev nimi, nagu jumalus muusikas.

Edasi tuli Rakvere keskkool. Pean suured tänusõnad ütleva muusikaõpetaja Jaan Pakule, kes saatis sellest koolist muusikateele mitmeidki poisse ja tüdrukuid: Valve Lepiku, Harry Ilja, Uno Taremaa, Uno Kreeni, Erich Loidi jt, pani meid koorides laulma ja orkestris mängima. Olin kodus veidi viulit proovinud, Jaan Pakk andis mulle orkestris esialgu väga lihtsad partiid, kui kooli lõpetasin, mängisin juba teist viulit. Meie sümfoniettorkester esines kõikidel laulupidudel, meil oli ka väga populaarne tantsuorkester, Erich Loit dirigeeris Straussi moodi — viuliga.

Koolis tegutsesid nais- ja segakoor, siis tuli meil, poistel, tahtmine, et teeme meeskoori ise, ilma õpetajateta. RAM oli juba mitu korda Rakveres käinud, selle vahva kõla hirmsasti meeldis. Tegimegi koori 1946. aastal, Harry Ilja oli esimene juhataja. Aasta pärast lõpetas ta keskkooli, mina õppisin lastemuusikakoolis Glafira Roi klaveriklassis, siis nagu iseenesest võtsin koori üle. 1948. aastal tulime oma meeskooriga Tallinna võistlema, vabariiklikule koolinoorte olümpiaadile. See toimus «Estonias». Tallinna 2. keskkoolist osales meist kolm korda suurem, 120-liikmeline koor, nemad võitsid, meie saime teise koha. Ise arvasime, et meist paremat pole tervel Eestimaal, et tallinlased löid hulgaga. Juhatamise eest sain esimese preemia, kuigi polnud seda kelleltki õppinud.

Olümpiaadid olid suursündmused õpilaste elus. Rakvere Õpetajate Seminaril on tugev segakoor, küll sai alles harjutatud, iga päev, et seminari koor ära lüüa ja Tallinna saada. Võistluslikkust oli võib-olla isegi liiast, aga see-eest polnud meid vaja kokku ajada, kõik tulid ise proovi.

Isetegemise lust oli tollal suurem, see õpetas väikesest peale iseseisvust ja praktilist muusikameelt.

Siis tekkiski mõte koorijuhtimise peale minna?

Ei, veel mitte. Minu soovunelm oli saada pianistik. Aga läks teisiti.

Pärast kooli tulin Tallinna Muusikakooli klaverit edasi õppima, Veera Lensini käe alla. Oma suures RAM-i vaimustuses läksin kohe ka Ernesaksa juurde proovima, teenistuski ahvatles: neil olid meie meelest tollal tohutu suured palgad, alates 600 rublast, vanas rahas muidugi. Mul häält suurt polnud, aga ime küll, Ernesaks võttis vastu. Võib-olla tänu noodilugemisoskusele, siis oli see harv RAM-iski, õpiti peamiselt kuulmise järgi. Laulsin seal kaks aastat teist tenorit.

Siis tuli viis aastat sõjaväeteenistust. Ei teagi teisi eestlasi, kel taskus gruusiakeelne muusikudiplom — Suhhumis teenides lõpetasin klaverimängijana sealse muusikakooli. Aastad aga läksid, kui tagasi tulin, olin kaunikesti maha käinud. Tahtsin küll edasi mängida, läksin kõigepealt

Veera Lensini juurde nõu küsima. Tema on samuti üks huvitav inimene minu elus, isiksus, kes ka hiljem konservatooriumi üldklaveritundides aitas paljuski kaasa minu maitse ja arusaamade kujunemisele. Mängisin nüüd siis talle, ja otsekohene nagu ta on, sain kuulda, et minu vanuses, 24—25-sena, ei tule sellest enam midagi välja. Ainus võimalus jätkata oleks ehk proovida Ernesaksa juurde. Mulle endale poleks see mõte iial pähe tulnud.

Gustav Ernesaks. Mees, kellega olen sattunud kogu elu koos käima, nii õppijana kui töötajajana. Pean ütleva, et see on suur õnn. Teist sellist natuuri annab otsida ja kas leiabki, mitte ainult muusikapöllul. Kas ta isegi teab, kust tema ürgjõud tuleb, ega seda õppida saa, see peab inimeses sees olema. Muidugi oli alguses aeg soodne: inimestele, kes olid pidanud üle elama sõja kohutava traagika, hakkas kõlama puhas ilus meestelaul. Kuid just Ernesaks, tema artistlikkus tegi RAM-i, viis koorilaulu suure muusika tasemele. Tema tähelend oli järsk ja särav ning ülal püsis ta väga kaua. Nüüd on tervis sundinud kõrvale astuma, aga tema juuresolekut on kogu meie koorimuusikaelus tunda. Ühtegi tähtsat otsust ei tehta Ernesaksaga nõu pidamata ja ta ise, kui ka haiglas on, helistab üle päeva Kooriühingusse, tunneb huvi, mõtleb kaasa.

Väga suur eeskuju meile. Ei usu, et ta kui pedagoog töötas meiega raamatutarkuste abil, toonitas ka ise alati, et on praktik. Kõike, mis ta proovil või kontserdil läbi elas, oma taotluste saavutamiseks ette võttis, püüdis ta ka meile edasi anda.

Seejärel tuli aspirantuur Leningradis ...

Sülle see just ei langenud. Lõpetanud konservatooriumi, töötasin raadios toimetajana ja õpetasin muusikakoolis koorijuhtimist. Vabariiklikku suunamist aspirantuuri mul polnud, proovisin üldkonkursiga, sain sisse.

Jelizaveta Kudrjavitseva, minu professor Leningradis, on samuti mulle väga palju andnud ja on samasugune suurkuju. Erakordne muusika-alane lugemus, suur elukogemus ning praktika — juba 13-selt edukalt koori ees, kauaaegne Leningradi Riikliku Kapelli dirigent. Kange naine. Tal oli tugev klass, tüdrukud ei pidanud üle paari aasta vastu. Õpilastest on tuntud läti koorijuht Jānis Dūmiņš, sümfooniadirigendid Dmitri Kitajenko, Aleksandr Dmitrijevi, mitmed õpetavad juba ise samas konservatooriumis. Eestist on tema aspirandid olnud veel Silvia Mellik, Tõnu Kaljuste ja Toomas Kaptan.

Mind hämmastas, et õppetöö rajanes eelkõige suurtele vokaalsümfoonilistele teostele. (Tallinnas töötasime nendega kahjuks suhteliselt vähe.) Mulle hakkas selgeks saama koorimuusika koht muusikaliteratuuris: et suurimad heliloojad on kõik koori kasutanud, et koor on läbi aegade olulisemaid instrumente nagu sümfooniaorkestergi, mitte ainult miniatuuride jaoks. Ja koorikoosseisude ajaloolised muutused ning nende tagapõhjad: miks ajas Bach ka missades läbi 30—40-lise kooriga, miks romantikud koorid suureks paisutasid. Kõik see oli minu jaoks väga põnev.

Juba Leningradi õhkkond lõi algul lausa tummaks — konservatooriumimaja ise, kontserdid, vaimsus, õpinguseltsilised teistest vabariikidest ja välismaalt. Ajapikku tekkis tajumus, et peab katsuma mitte üksnes oma maalapil või mätal tegutseda, vaid ka kaugemale vaadata ja kontakte otsida. Võib-olla eriti naabritega. Ehk siis hakkab sinu enda hääl ka laiemalt kostma. Maailm sai nagu avaramaks.

Kes on teid kui koorijuhti veel mõjutanud, sügava mulje jätnud?

Pärast konservatooriumi lõpetamist kuulsin Tallinnas Stockholm kammerkoori Eric Ericsoni juhatusel. Rabav avastus — hoopis uus kõla, liinid selged nagu orkestris, lauljad kõik tugevad muusikud. Alustasime parajasti oma kammerkooriga, olime veel lapsekingades, ja äkki mõistisime, millist professionaalset taset see nõuab.

Esinemisreisidel olen kuulnud paljusid koore ja igalt poolt olen katsunud midagi enda jaoks leida, ehkki kõigege pole muidugi nõus.

6 Palju olen saanud plaatidelt, tutvunud näiteks väga tugeva Hamburgi

kutselise kammerkooriga. Seni vist kõige põnevamaid plaadikuulamis-
hetki pakkus kuulus ameerika koor Robert Shaw juhatusel, mis esines
20 aastat tagasi kohutava menuga ka NSV Liidus.

Plaatidelt pole ainult alati võimalik aru saada, milliste vahenditega
selle või teise uudse kõlalise tulemuseni jõutakse. Ega me päris täpselt
ei kujuta vist ettegi, mida kõike suudetakse maailmas vokaalselt saa-
vutada.

Väga kasuliku kooli saime käies 1980 Arvo Rataspega Debreceni
rahvusvahelisel koorikonkursil vaatlejatena. Poleks uskunud, et on nii
huvitav nädal otsa hommikust õhtuni jälgida, mida teised oskavad, mida
nad leidnud on ja kuidas nad konkursitules praevad. Kui ise osaled,
pole teiste jaoks aega. Sellist vaatlemissoitu soovitaksin võimaluse korral
igale muusikule.

Millal tundsite, et nüüd on amet selge?

Kui diplom käes, olin kõige targem mees. Esimest korda sain maitsta
tõsist tööd tippkooriga, kui tegin aspirantuuri lõpueksamit. Kaugõppijad
pidid juhutama kohalikku koori, komisjon sõitis Leningradist kuulama.
Ernesaks pakkus RAM-i, andis ka 2—3 nädala jagu proove. Kava valisin
vene muusikast, nii klassikat kui kaasaega. Ja seda tehes mõistsin,
et ma polegi nii tugev, kui arvasin, küllalt oli tühje kohti. Ega mul
polnudki professionaalse koori praktikat kuskilt võtta. Kogemus tuleb
alles siis, kui iga päev asja sees oled. Kontsert läks siiski kenasti korda
ja pani mu ka ametlikult paika — mulle pakuti dirigendi kohta. RAM-is
juhatan niisiis 1966. aastast tänaseni, sellesse aega on mahtunud palju
ülevaid hetki. Kuigi — ka kriisimomente olen läbi elanud.

Kas ja kuidas on Areng-koorijuht selle aja kestel muutunud?

Eks inimeses ikka kogu aeg midagi muutub. Kui tolele ajale tagasi
mõtlen — mingi muretu uljus oli. Vahel läkski kehvasti, löid käega
ja katsusid homme paremini teha. Omamoodi oli nii toregi. Praegu aga,
kui juhtuks mõni kontsert täielikult untsu minema, siis vist ei elaks
seda üle. Juba kui mõni pisem asi viltu läheb, ei lase see sind enam
lahti. Lööd küll saaliukse kinni ja tuled tulema, aga ta, sunnik, hiilib
koju järele ja ei lase magada kah! Ei tea, on see vastutustunde suurene-
mine? Võib-olla sõltub mainest?

1971. aastal saime Tallinna kammerkooriga Arezzo konkursil kaks
kuldmedalit ja dirigendi eripreemia. Isegi suured Itaalia lehed ei uskunud,
et niisugune asi puhas on: kas see koor ikka on isetegevuslik või maskee-
ritud professionaalne, et mitu korda nädalas proove teeme? Tagasi tulles
võeti meid vägevalt vastu, koor sai paugupealt teeneliseks, mis tava-
liselt tuleb väga pikaldaselt kätte. Siis Ernesaks ütles, et kuule, ega üks
kollektiiv üles tippvormi lüüa pole mingi kunst. Aga olge mehed ja
hoidke seda nüüd edasi! Ma tahaks näha, kaugel te kümne aasta pärast
olete! — Siin on suur mõte sees. Tippu jõuda pole ka just kerge,
aga saatanlikult raske on seal püsida. RAM läks kah omal ajal nagu
meteoor taevasse. Samas on tal olnud langusmomente, kuid jälle tõusti
laine peale. Eksisteerib küll üks punane joon, millest allapoole pole vaju-
tud. Tean ise hästi, kui palju see võitlus nõuab närve ja higi, nii
koorilt kui ka juhtidelt.

Arezzost on möödas juba rohkem kui kümme aastat, kaugel nüüd siis on Tallinna kammerkoor?

Ei tea. Tookordne seltskond andis minu meelest Arezzos oma maks-
imumi. Ütlen tookordne, sest praeguseks on koosseis enamikus vahetunud.
Kui tulime Arezzost, oli terve hulk lauljaid jõudnud neljakümne kanti.
Needsamad, kes kolmekümnestena koori rajasid. Midagi polnud parata,
koosseisu pidi värskendama. Rohkem ei tahaks seda läbi teha. Ükski
ei tahtnud minna. Mõni peab tänapäevani vimma ja saan tast aru.
Siis tuli kiratsemisaeg, uus rahvas ei saanud veel jalgu alla, kuni umbes

1976. aastast hakkas tase tagasi tulema. Ütleksin, et praegu pole sel häda midagi, võiks julgelt jälle võistleva minna. Ainult koorijuht seal ees pole enam nii noor, kui äkki uljusest puudu ei jää!

Tallinna kammerkoor on olnud ju teerajajaks terves NSV Liidus. Ellu kutsusid ta nagu poolkogemata Lembit Veevo ja Uno Naissoo, koori vaimsed isad. Nemas ja ka Eri Klas käisid õhtul konservatooriumi klassides ringi. Et kuule, kas sa nooti lugeda oskad, tule homme kooriproovi, vaatame, kas saame koos ka muusikat teha. Eri Klas laulis ja juhatas kooris paar aastat kaasa.

Ja siit sündiski minu meelest esimene pääsuke. Heino Kaljuste, algusesamuti Tallinna kammerkoori laulja ja dirigent, lõi «Ellerheina» kammerkoori. Meie koori eeskujul asutati «Ave Sol», Viljandis tekkis samaaegne kollektiiv Maie ja Ako Tamra eestvedamisel, siis Leningradi konservatooriumi juures, edasi tegid oma kammerkoorid Kiiervis Viktor Ikonnik ja Moskvas Valeri Poljanski, hoopis hiljem Vladimir Minin. Praegu on enamik neist professionaalseks tõusnud.

Soliidsed nimed!

Kes said äratust siit, Tallinnast. Kui vaatame ka tuntud välismaa kammerkooride sünniaastaid, torkab silma, et see liikumine, vajadus kammerkooride järele, tekkis kõikjal enam-vähem ühel ajal, 50. aastate lõpus, 60. alguses. Arvan, et sõda lõppes ära, kümme aastat tõmmati hinge, siis hakati mõtlema, mis edasi saab, ja muu hulgas tulid ka kammerkoorid.

Uuelaadse musitseerimise vajadusest?

Täpselt. Ega avangardistlikus muusikas, mis meieni jõudis Poola kaudu, pole tavalise kooriga midagi teha. Suur koor pole küllalt paindlik. Rajatagused kollektiivid on üldse väiksemad kui meil. Orkestriga esinemised nõuavad küll arvukamat koosseisu, kuid sel juhul minnakse teist teed: võetakse lihtsalt puuduvad inimesed selleks korraks juurde. (Sageli koor teab, kes ümberkaudu selleks sobivad.) Eks mõeldakse ka mobiilsuse peale. Meil on võib-olla siin riik heldem. Kui on tarvis, tõstab suure kollektiivi tuhandete kilomeetrite taha, maksu mis maksab.

Kammerkooride suurim eelis — iga laulja on väga nähtaval mitte ainult vokaalselt, vaid ka kui interpreet. Ja seetõttu mõistab, mida ta laulab, annab oma viisile sisu, mõtte, individuaalse värvingu. Kogutulemusele loeb see tohutult.

Usun, et vähesed teavad niisama palju kui teie eesti koorikunsti mainest väljaspool vabariiki.

Ringi olen saanud käia tõesti küllalt palju, põhiliselt nendesamade kooridega, RAM-i ja Tallinna kammerkooriga. Ehk kõneleb millestki, kui tunnistan, et seni pole meil ükski reis ebaõnnestunud, õigemini, ma ei mäleta, et ükski kontsert vähegi korralikus saalis oleks kulgenud lihtsalt kergelt, kuidagimoodi. Ikka on hästi vastu võetud. Ja alati tullakse kuulama. Mitmel pool oleme esinenud kümneid kordi — ikka tullakse. Eriti arvukalt on RAM-il käinud kuulajaid välismaal. Soomes võib lausa garanteerida, et saalid on puupüsti täis. Ungaris laulsime esimest korda 1978, siis oli Budapestis saalis näha tühje kohti. Asja käisime uuesti, nüüd oli ukse taga rahvast, kes ei mahtunud sisse. Paistab, et punastama ei pea.

Tundub, et üleliidulises kooripildis on meie kollektiivide tugevuseks suhteliselt hea stiilide eristamine (see käib vist ka lätlaste ja leedulaste kohta). Kui isemoodi oskab näiteks Tõnu Kaljuste koor tõlgitseda vana muusikat ja Bachi ning 20. sajandi muusikat või Tormist, see võimaluste amplituud on ju erakordne. Minu meelest patustavad siin tihti teiste vabariikide parimadki koorid, ka Moskvas ning Leningradis. Vokaalselt võivad nad olla suurepäraseks: *fortissimo* puhub saalist välja, *pianissimo* näib kui sosin, aga kokkuvõttes jääksid nagu mingid raamid puudu. Kuigi dirigendid on enamasti väga erudeeritud mehed.

Üheks näiteks võib võtta rahvusvahelised konkursid. Iga Eestist käinud kollektiiv on ka midagi saanud. See tõestab, et meil on koorijuhtide hulgas terve hulk fanaatilisi mehi ja naisi, kes teevad head tööd. Professionaalsetes koorides on see vahest lihtsam, igaüks peab päevast päeva kohal käima. Isetegevuses aitab ainult tugev ning kõitev isiksus, muidu tõstab ka parimas kollektiivis pead mentaliteet: «Ah, ei viitsi täna, küll nad hakkama saavad!»

Praegu on kümme-viisteist koori end töötanud sellisele tasemele, et võiksime nad rahuliku südamega saata kõige esinduslikumatele foorumitele.

Võiksime?

Võimalusi ehk isegi leiduks, kui me ainult oskaksime ja tahaksime neid paremini kasutada. Näiteks toimub Euroopas suviti igasuguseid huvitavaid muusikafestivale, -seminare, -laagreid, mitmed kaalukad Soomeski. Näib, et meie kooride osavõttu takistab sageli vaid suhtumine — alati ei mõisteta, kui vajalikud ning arendavad niisugused kontaktid oleksid. Ühelt poolt, see, mida võiks edukalt väljapoole pakkuda, jääb kasutamata. Teisest küljest, iga kollektiiv vajab parajal määral praktilist. Ja võimete piiril otsustavaid ülesandeid, mis vallandaksid jõu, mida igapäevane muusikaelu võib-olla tingimata ei vaja.

Missugused on põhilised vajakajäämised meie praeguses koorielus?

Seni lahendamata probleemiks on professionaalkoori nõudeid rahuldavate lauljate järelkasv. Viimasel ajal võib siin märgata teatud parandamist, ent nõudmised, repertuaari keerukus on suurenenud veelgi kiiremini. Tänapäeval vajatakse eelkõige erudeeritud, laia silmaringiga lauljaid. Kahjuks esineb kutselistes kollektiivides, Filharmoonia kammerkoor vahest välja arvatud, liiga rohkesti lauljatüüpi, kes imetleb ning treenib vaid oma häält, jättes unarusse lihtsad, kuid üliolulised oskused: noodilugemise ja klaverimängu (enese saatmiseks). Et aga küllalt suuri koosseise täisarvulistena hoida, peame paratamatult mõõndusi tegema. Arvutatakse kokku, et vabariigi kutselised koorid vajaksid aastas juurde 10—15 haritud lauljat. Olukorra lahendamaks vajaksid aastaks juurde ettevalmistav institutsioon — koorikool või vastav osakond konservatooriumis. Mida praegu ei paista.

Teine suur lahendamata probleem, millest pealegi väga vähe räägitakse: meie koorijuhtide puudulik vokaalne ettevalmistus. Koorijuht peaks hääle, tämbrite võimalusi põhjalikult valdama. Enda kohta ma seda küll öelda ei saa, ja, kardan, nii on enamiku kolleegidega. Võib-olla kujutangi ette, kuidas siin või seal kõlama peaks, aga ma ei saa seda koorile ju klaveri peal ette näidata. Otar Taktakišvili juhatus RAM-i ees oma teoseid — suurepäraselt laulis ette, mida koorilt soovis. Ja tehti ka kohe. Ma oleksin võinud sedasama tükk aega seletada, kahtlane aga, kui palju oleks päralt jõudnud. Hüva, minu õppeajal konservatooriumis koorijuhtidele hääleseadet ei antud, nüüd on tunnid küll, ent ma pole veendunud nende tõhususes praegusel kujul. Küsimus pole ju selles, et panna koorijuht veidi paremat häält tegema, ega ta pole solist, vaid et ta oskaks kõiki nüansse demonstreerida, koori suunata. Pealegi võib olla hea solist ja ikkagi mitte osata teisi õpetada.

Et olukord pole hea, tõestab vahest kõige ilmekamalt meie töö lõpptulemus laias laastus: laulupidude üldkoor, see praäksuv hääl, mis tal kohati sekka eksib. Lauulupid maksavad küll eri seadused ja see on võimas sündmus, ent kunstilist külge annab veel palju parandada.

Soomlaste tavalisi koore on sellest küljest tunduvalt meeldivam kuulata. Sest «häälemoodustamine» on teema, mis läbib kõiki nende koorijuhtide seminare ja kokkusaamisi.

Mis veel... Väga tihti kuuleb appihüüet: koorid vananevad! Kui võtan kätte kodanlikuaegse või ka K. A. Hermannini muusikalehe, vaatab vastu seesama mure — miks noored ei taha tulla kooridesse? Tooksin ühe näite. Ene Üleoja tegi «Nooruse» ja ei jõua nüüd sügiseti tagasi ajada, palju neid sinna juurde pressib. Nii et noored tahavad küll koori-

desse tulla, aga peab oskama tuua! Repertuaari peab targasti valima, mänguline moment on oluline, kavalust, leidlikkust — isiksust on vaja!

Vahetevahel katsutakse sulatada vananevatesse kooridesse noori liikmeid. Siit ei saagi midagi välja tulla. Kui olin ise noor konservatooriumi õpetaja, istusime mõnigi kord tudengitega õhtuti koos, pidasime pidugi. Nüüd nad enam ei tule, sest mina olen auväärne vanake. Kuigi suhtun neisse omateada samamoodi. Hall pea lööb kaheksateistkümnese eemale küll, ja see on loomulik. Noortest tuleb teha uued koorid.

Võimekas koor peabki olema noor, seda ütleb kateegooriliselt mu enda kogemus ja ka teiste tippkooride jälgimine. 35, maksimum 45 aastat liikmete piirvanuseks. Edasi sigineb juba mugavusementaliteet, mis kandub üle ka naabrile, et mis minagi end katkestan. Noor kollektiiv teeb kõike koos, ühtemoodi, ühesuguse laenguga. Ja muusika nõuab särisevat erksust, ka melanhoolne või elegeiline pala, mitte tühimust ja väsimust. Noore koori nooruselevus ise juba võlub publikut. Parem anda see noot kas või veidi kohmakalt, aga tuliselt.

Kuidas on lood ametivendade juurdekasvuga?

Tulemas on, aga silmapaistvaid andeid on raske märgata. Võib-olla loeb seegi, et noormehi jääb õppijate hulgas aasta-aastalt vähemaks. Miks? Perspektiiv on võrdlemisi nigel. Kohad kutselistes koorides ei vabane ju igal aastal, isetegevuskollektiividel on samuti kindlad inimesed ees. Paar andekat meest, Vello Pähn ja Toomas Kapten on läinud ooperiorkestrite juurde, aga sinnagi palju enam ei mahu. Peab ootama, kuni mõni minusugune ära kukub, vastu pidama, tugev olema. Ainus lai tee on kooli muusikaõpetajaks, see elukutse on aga teatavasti täiesti ebapopulaarne. Arvan, et peaga poisid lähevad praegu näiteks TPI-sse.

Meie Olev Ojaga tahaksime juba hea meelega näha endale järglast, keda praegu «selliks» võtta. Koht on, aga nii hakkajat kuju pole leidnud. Kuid otsima peab — mitmed NSV Liidu eliitkoorid on kannatanud viletsuspäevi, kui maestro on äkki pidanud loobuma, pole aga endale väärilist jätkajat kasvatanud.

Kui tõsiselt järele mõtlen, siis päris andekal inimesel soovitaksin vist otse Leningradi või Moskvasse õppima minna. Lisaks kontserdirikkusele arvestan just sealset sisekonkurentsi. See sunnib takka, kas või alateadlikult. Niikuinii kujuneb konkurents iga tegevmuusiku elu üheks põhi-komponendiks.

Tegelikult arvan, et olgu tingimused millised tahes, igaüks haarab endale õpetusest niipalju, kui ise väärt.

Kuidas olete rahul heliloojatega?

Oma põlvkonna komponistidelt on õnnestunud välja meelitada päris toredaid lugusid. Varem oli mul tugev loominguline kontakt Veljo Tormisega, viimasel ajal pole see minu kahetsuseks enam uuenenud. Ehk on enda süü — oleksin pidanud aktiivsemalt torkima. Noorematega samuti. Nendega pole mul häid sidemeid kujunenud. Kadestan Olev Oja — tema on siin tohutult järeleandmatu. Küsib kümme korda ja lõpuks saab ka. Tuleks vist eeskujuga võtta, kujutan isegi ette, et kui oleksin komponist ja interpreet tuleks pärima, ega kohe jah-sõna ei annaks, enne tahaksin ettepanekut seedita.

Praeguseks on meie heliloojate huvi koorimuusika vastu veidi elavnenud. RAM-i sügisese, 40. aasta juubeli puhuks korraldatud konkursi saagi hulgas leidis üsna huvitavaid teoseid. Veidi murelikuks teeb, et kindlalt loota saame vaid komponistide keskmisele põlvkonnale — Veljo Tormisele, Anti Margustele, Ester Mägile, Eino Tambergile, Tarmo Lepikule. Noorematest on silma paistnud René Eespere, ring aga võiks laiem olla. Paar eredat teost on Tõnu Kaljustele kirjutanud Raimo Kangro ja Lepo Sumera, esialgu on need ühekordseteks väljatuleks jäänud. Uue eesti koorimuusika hiilgusaega peame seni otsima minevikust. Mõten 60. aastate buumi, kui Veljo Tormis alustas oma elutööd rahvalaulu taaselustamise nimel ja tema teosed üle NSV Liidu publikut lummasid.

Tavaline oli, et pärast kontserti ootas hotelli ees hulk muusikuid ning tudengeid, fotoaparaadid käes, palusid luba partituur maha pildistada.

Kas ise olete komponeerinud?

Jumal tänatud, ei! Kehva muusikat on niigi palju.

Milline esmaesitus on olnud teile endale kõige huvitavam?

Vähimagi kahtluseta Veljo Tormise «Hamleti laulud», tsükkel kahest laulust meeskoorile. 1966. aasta paiku hakkasime neid RAM-iga proovima, enne seda lebasid nad paar aastat sahtlis.

Just oli toimunud 60. aastate murrang, «Varssavi sügistel» puhunud uued tuuled vaimustasid noori heliloojaid sedavõrd, et tunnistati vaid sekundit ja klastrit ja 12-toonilisust, muu ei maksnud enam midagi. Ka äärmus muidugi, isegi väljakutse. Eriti traditsioonirohkes koorimuusikas mõjusid kõik need Veljo Tormise, Anti Marguste, Tarmo Lepiku, Kuldar Singi, Heino Lemmiku värsked asjad põnevalt ja ennekuulmatuna. Seni oli ju harjumuspäraselt teada, et siin on meloodia, siin saade jne. Kooridelgi polnud kerge kohaneda, uus muusika vajab tegelikult spetsiaalset treeningut.

Mulle sattusid siis proovikiviks «Hamleti laulud». Ka palju klaster-tehnikat ning ebareeglipäraseid akorde. Koori poolt oli alguses kõva vastuseis. «Koolis pandi mulle vale noodilugemise eest «2», siin aga pean kogu aeg vale joru ajama!» Vahekord läks nii teravaks, et ei teadnudki enam, kumb peale jääb. Otsustasin sisimas, et peame selgeks õppima, maksu mis maksab. Kulus tõesti tohutult tööd. Võimu tuli kasutada: kutseline koor peab koos käima. Kui selgemaks sai, hakkas vastaseid ära pudenema — mõte jõudis pärale. Olen üldse tähele pannud, et väärt-teos muutub tööprotsessis päev-päevalt paremaks. «Hamleti lauludega» olin valmis kas või lõpmatuseni proove tegema. Paar vaenulikku oli veel jäänud, ennustasid enne kontserti, et vilistatakse välja. Esiettekanne Tallinnas võeti suurepäraselt vastu, siis ähvardati, et Tallinnas on publik täis uue muusika snoobe, väljaspool vabariiki aga kukume läbi. Varsti tuligi Siberi-reis. Ning Novosibirski Filharmoonia saalis läksid sealkandis kindlasti rabavalt uudse helikeelega «Hamleti laulud» hurraa ja mõirgamisega. Järgmine päev neid kavas polnud, aga — ainus selline juhtum minu praktikas — kontserdi lõpul hakkas saal skandeerima: «Песню Гамлета, песню Гамлета!»

Olete juhatanud sadadel kontsertidel. Kas teil on välja kujunenud spetsiaalne kontserdikas valmistumise retsept, esinemiselne rituaal?

Ei. Kontserdipäeval ei tee ma midagi teistmoodi kui tavaliselt. Mõni mees, jah, ei lähe näiteks tööle ja vahel kõrbesin ka. Koorijuhil on siin psüühiline kaitse olemas: kui ka midagi juhtub, aitab koori lauluinerts välja. Nüüd tunnen teistsugust ärevust — esmaesitusel, kuidas uus lugu kõlama hakkab; edaspidi, kas oskan mõne uue, põneva nüansi leida.

Olete õnnestumises ette kindel?

Koolipäevil Rakveres oli mul suur tahtmine klaverit mängida ja ma tegin palju tööd, aga esinemist kartsin kui vanakurat välku, kartsin, et lähen tingimata segamini. Eks sageli sunniti koolipeol poolvalmis palaga üles astuma ja vahel kõrbesin ka. Koorijuhil on siin psüühiline kaitse olemas: kui ka midagi juhtub, aitab koori lauluinerts välja. Nüüd tunnen teistsugust ärevust — esmaesitusel, kuidas uus lugu kõlama hakkab; edaspidi, kas oskan mõne uue, põneva nüansi leida.

Konkursiesinemine sunnib küll end kohutavalt kokku võtma. Väik-seimigi vääratus ja kõik on läbi. Arezzos leevendas veidi pinget see, et olime tundmatud kujud, kel polnud midagi kaotada. Ja kui meie esimene voor lõppes ja saalis hakkas vägev möll, siis see vabastas veel rohkem.

Kontsertidel, ka vastutusrikastel, pole üksikasjad nii tähtsad, aga erineda võivad nad üksteisest nagu öö ja päev. Olen üldse veendunud, et kellelgi ei saa kõik kontserdid igapidi õnnestuda. See teeb mulle töö veel huvitavamaks. Sest harva, aga tuleb jälle moment, kus ei tunne oma koori ära, ta tuleb sulle ideaalselt järele ja seljaga tunned saalist

erilist vaikust: nüüd kuulavad täiest jõust. Viimasest ajast on RAM-iga kaks sellist kontserti meelde jäänud. Üks möödunud aasta lõpupoole Riia ülikooli aulas. Olen vahel koori peale turris olnud, nüüd andsin südames kõik andeks — tõesti hästi tegid. Teine oli Budapesti-kontsert. Muusikaakadeemia saal on esindussaal, mis on publiku ära hellitanud kuulsate kollektiivide ja solistidega. Aga juba avaloo järel reageeriti tuliselt (Olev Oja juhatas üht osa Cherubini «Reekviemist»). Mehed laulsid suurepäraselt, ütlesid pärast, et neil endilgi tõusid ihukarvad püsti.

Vahel olen püüdnud sellist erilist kunstilist atmosfääri ka teadlikult luua. Aga — võid kõik tegurid arvesse võtta, ka saal on hea — ei tule välja! Kuigi võib korralik kontsert olla. Voldemar Panso rääkis teatrimaagiast ja teatriime püüdmisest. Kahtlemata on nii muusikaski, et kõike pole võimalik analüüsida, osadeks lahutada ja pärast kokku panna. Seletamatu peab jääma — ja seda maksab püüda.

Mind on ikka võlunud Ernesaksa eeskuju. Ta pani tööprotsessis paika vundamenti, garantii, tehniliselt kindel tunne pidi olema. Aga mida ta seejärel kontserdil teha võis, oli täiesti fantastiline, eriti oma lugudega. Kui ta oma lugu alustas, oli koor põnevil, et nüüd ole valmis, teab, mis Vana ette võtab. Ja tõesti võttis ette. Selline vaba improvisatsioonilisus, proovides kulutamata loominguvahendite vallandamine kontserdil on minu meelest väga tähtis ja vajalik. Tean küllalt dirigente, kes timmivad proovil kõik viimseni välja, kontserdil annavad hääled kätte ja panevad asja käima. Edasi aitaks juba metronoomist. Aga on see huvitav?

Kölnis jättis mulle sügava mulje suur heliplaadimaja. Külastaja ei pea kataloogides tuhnima, kõik on avariitulitel. Korruste kaupa, all kerge muusika, siis orkestri-, ooperi-, kammermuusika. Mind huvitas üks Bach'i kantaat. Leksin vokaalsümfoonilise muusika osakonda. Määratult Bach'i. Leiangi üles oma kantaadi — ligi 20 esituses. Mõtle siis, kas võtad Karajaniga või kellega. Ja nõnda terve maja täis erinevaid interpretatsioonivariante, ning igaühe iva ongi selles, kuidas keegi seda seletamatut püüdleb.

Ühesõnaga: kujutan ette, et dirigent peab muidugi tegema väga head proovitööd, aga jätab varu, mida ei avalda kollektiivile enne kui kontserdil. See teeb ka lauljatest kaasaloojad. Olen selle üle mitmega vaieldud, nõus tulevikuski vaidlema.

Niikuinii näeb muusikaelus ümberringi kuipalju argist, harjumuslikku. Kunstiga ei lähe see kuidagi kokku. Kontsert peaks olema minu meelest palavalt oodatud sündmus. Ainult siis ei tohi mingil juhul rahvast petta. Aga petmist on palju olnud. Siit ka haigutavad saalid koorikontsertidel Tallinnas. Kardan küll, et just külaliskollektiivid on liiga tihti pettumusi valmistanud. Ega publikut saa süüdistada, korra ninanipsu saanud, ta teist korda ei tule.

Võib-olla olen isegi mõnikord pettusele kaasa aidanud. Nii kahju kui ka pole, ma ei mäleta, et oleksime RAM-iga ükski kord osanud Tallinnas anda niisugusel tipptasemel kontserdi, nagu mujal NSV Liidus või välismaal. Põhjusi on mitmeid. Me ei saa siin välja tulla oma lõõginumbritega, mis mujal on uued. Tavaliselt esitame «Estonia» kontserdisaalis võimalikult värsket kava, see pole jõudnud tihtipeale piisavalt omaseks saada. Ja kodus ei teki kuidagi küllalt ülevat meeololu, et koori lõõgilainele viia. Seda ei saa ju käsu korras välja manada, peab ise tulema. Mehed ka kurdvad, et Tallinnas on kõige raskem laulda.

Mida vajab koorijuht peale muusikaliste oskuste?

Väga palju vajab. Mõnele kolleegile on loodus nii rikkalt ka andnud, et kohe kadesta.

Huumorisoon on äärmiselt tähtis. Ilma oled õnnetu inimene koori ees. Karmust on tarvis. Pianist läheb musta kasti juurde, kuipalju suudab, niipalju saab ka tagasi. Koorijuhil on inimesed. «Ma täna ei viitsi laulda, mis ta minuga ikka teeb?» Mis ma teen? Võiks välja visata. Aga keda asemele võtta? Kui näiteks teen sellise katse — ütlen rahulikult toonil:

«Homme toimub proov kell 10, mitte kell 9.» Päriskindel, et kohe kukuvad neli meest viiest sagima, et mis ta ütles, mis kell. Muusikalistele juhtnõuõridega on nõndasamuti. Siit tulenebki kõige olulisem: oma mõtteid peab oskama edasi anda tohutult täpselt, lühidalt, kujundlikult. Nagu tulevärk! Nii, et kooril poleks aegagi mitte kuulata. Ernesaksal oli see kontakt täielik. Koor austas teda. Kartis ka kohutavalt. Vana plahvatused olid midagi aatomipommi taolist, need jäid meelde.

Minul see kõik kohe ja iseenesestmõistetavalt ei tule, üks iseloom on ka pehmem. Tahaksin rohkem mõttekaaslusele toetudes koos musitseerida.

Milles väljendub kooritöös — üks ees ja teised laulavad — mõttekaaslus?

Ideaalne on, kui koor oma juhti kõiges usaldab. Ei nurise näiteks demonstratiivselt, kui satub kehv lugu laulda (kutseline koor ei saa tihti valida või loobuda). Mitte allaheitlik kuuletumine, et olen kukupai, teen kõik, vaid aktiivsus, valmisolek oma peaga mõelda on minu meelest mõttekaaslus. RAM-is selliseid mehi on, aga võiks rohkem olla. Vankrit peame vedama kõik. Siis kuulub ka tulemus kõikidele.

Tundub, et dirigenditöö üheks aluseks on kõikumatu veendumus oma vaatepunkti õigsuses. Kas tunnete musitseerides ka kahtlusi, kõhklusid?

Näiteks uut teost tehes meeldib mulle igapidi kaaluda ja proovida. Otsida teisi võimalusi. Mõnikord kuulen, et mehed muigavad: «Pole mõtet seda märki nooti sisse kirjutada, nagunii laseb ümber teha!» Aga see on ju loomulik! Teos avaneb alles tema kallal töötades.

Aeg-ajalt olen katsunud end kõrvalt vaadata. Et mis mees sa üldse oled, mida endast kujutad kui koorijuht, kui pedagoog. Järeldused võivad olla kummalised ja mitte alati meeldivad. Enesevaatlus on ka erialaliselt väga vajalik. Olen püüdnud pärast proovi läbi mõelda, kas kõik oli põhjendatud, mis koori ees tegin. Mõnes filmikatkes olen näinud ennast dirigeerimas — oli naljakas küll. Täheandab, ei oska endast visuaalseltki õiget kujutluspilti luua.

Tean, vahel arvatakse, et dirigendid treenivad poosid peegli ees valmis. Üldjuhul pole see mõttekas ega isegi võimalik. Teos peab vallutama esitaja nii psüühiliselt kui füüsiliselt, muusika sunnib olema nii või teisiti. Mulle on ette heidetud, et miks dirigeerin vahel, silmad kinni...

Muusikahuvilistele paistab see tähendavat teie firmamärki.

Nii saan paremini keskenduda, end juhuslikust välja lülitada. Igal juhul tunnen end nii võrratult paremini.

Olete maamees või linnamees?

Ütleksin, linnastunud maamees. Minu elukogemus on saanud alguse isakodust, kus elu oli ka lastele võrdlemisi tõsine. Meid, poisikesi, pandi maast-madalast põllutööd tegema. Seal polnud miskit parata, kell kuus tuli üles tõusta, minna äkke taha ja marssida keskhommikuni välja. Meil, vendadel, oli suur unistus — kui saaks korra saha taha, künda tundus meile tohutult huvitav. Muidugi, seda meile ei lubatud, see oli suurte meeste töö. Aga me tundsimme kündja suhtumist maasse kui toitjasse, elusorganismi, kes on su liitlane ega lase end narrida. Saime aru selle töö rituaalsest, isegi pühast iseloomust. Nägime, kuidas niideti ja heina tehti, kuidas leib pärast suurt töövaeva maa seest välja tuli. Tänapäevani tunnen hingepeina, kui peab kuivanud kontsiku ära viskama.

Ega meile hõlpu antud, see oli üsna karm kasvatus. Aga andis enesedistsipliini kogu eluks. Mida oled harjunud väiksena tegema, jääb kümme korda kindlamalt külge. Kui last poputada, head nahka tast ei tule, selles on elu mind palju kordi veenduda lasknud. Ega ma ei varja, et vahel laisklen või pean end sundima tööd tegema. Aga mingi kohusetunne on sees alles küll. Ja ka austus maainimese vastu, üldse eeliseisund iga asja suhtes, mis on seotud maaga. Olen tihti mõelnud, et

talumehe mõtteviisi äitaks leevendada kõiki pingeid meie ümber, nii elus kui muusikavallas. Ja see tunnetus on kogu aeg toetuseks ka mu töös.

Kui olin noorem, meeldis mulle puhkuse ajal ringi käia, suhelda. Nüüd tõmbab rohkem üksindus. Igal võimalusel katsun pääseda kodukohta. Inimesi seal enam suurt pole, kõik on kuhugi laiali kadunud. Saan seal lõdvestuda, välja lülituda, end maandada. Millestki halvast saan lahti, midagi hädavajalikku tuleb juurde. Linnas elades oleks nagu tehiskest ümber. Ei mõista neid inimesi, kes on terve eluaja nõus püsima kivikarpides, kes ei tunne huvi looduse vastu. Mind on loodus alati väga tugevalt kutsunud. Pean end hingesugulaseks Jaan Eilartiga, keda olen ikka austanud, huviga kuulanud ning lugenud.

Eriti võlub mind mets, seal on nii palju põnevat. Meri meeldib mulle ka, aga mets pole vähem huvitav. Käid ringi, iga minut midagi muutub, tohutult üksikasju, igaüks väärrib tähelepanu.

Kuidas linnas lõogastute?

Linnas ma seda ei oska. Argielu suhtes pean vist tunnistama, et ma ei lõogastugi. Pole seda võimalust, kojugi jõuan põhiliselt magama ja muretsen eelkõige selle üle, kuidas hommikul värskena tõusta. Ega muud ei jää üle, kui oodata järgmist suve, mil maale saab.

Muidugi meeldib mulle teatris käia. Meil on võrdlemisi tugev näitlejaskond, kelle mängutase pole seni petnud. Kunstinäitustele viiakse mind ka — abikaasa on mul laialdaste vaimuhuvidega. Hindan ennekõike teoseid, mis mind emotsionaalselt kaasa haaravad, tehnikaga vigurdamine ei istu, kipub isegi ärritama. Lugesin varem päris innukalt, nüüd aga pean silmadega ettevaatlik olema.

Ütlen ära, milles on arvatavasti minu suur viga. Muidugi, ehk ei jätku mul puhtteoreetilisi teadmisi ja psüühika segab vahel produktiivsemalt ning huvitavamalt töötamast. Aga mis mind tingimata väga kammitseb — killustatus. Teed siin ja seal ning ei kuskil täielikult. Süüdistada saan ainult iseennast, ega ülesandeid vägisi peale panda.

Kahjuks ma pole ial olnud tugev organisaator. Mõni asjatoimetus, mille osav mees ruttu kaelast ära saab, ajab mul juba ette tuju ära. Meie koorijuhil võtab ju vähemalt poole tööst organiseerimine. Mujal maailmas on sageli ülesanded teistmoodi jagatud. Kooridel on tugevad juhatused, ajavad kõik korda, sõidud ja kontserdid, palkavad ka koorijuhi, kes siis hoolitseb ainuüksi kunstilise külje eest. Meil on koorijuhid kuidagimoodi kõik funktsioonid korraka enda peale võtnud.

Juurde tuleb veel arvestada Kooriühingu tegevus, laulupidude ettevalmistused, millest siginevad üle päeva igasugused arupidamised. Kahtlemata on see vajalik asi ja vältimatu vastutus. Ainult et mõnikord kulub terve koosolek sõelaga vee kandmisele, ametkondadevahelisele jagelemisele. Ja kallis aeg kaob. Önn vähemalt, et meie endi, koorijuhtide, omavaheline läbisaamine on hea ja kollegiaalne (mõten eelkõige oma põlvkonda). Kui ka juhtub lahkkelisid, saab neist rääkida. Võib-olla on isegi vaja kellelgi midagi alla neelata, aga seda ühise asja huvides, ja neelatakse ka. Oma joone ajamine võib meie valdkonnas paljugi seisma panna. Meid on kammerkooris kolm koorijuhti. Järgemööda üks dirigeerib ja teised laulavad kooris. On imestatud, et see on võimalik — kolm juhti, nii erinevad inimesed omavahel ei kakle ja veel laulavad kaasa kah. Selline kollegiaalsus on tore asi.

Suhtun vist väga paljudesse elunähtustesse skeptikuna ja samas olen end tabanud mõtetelt, et elu ise on suurim nauding. Hea, et üldse elan, et elan keskkonnas, millele on mind vaja. Inimesel peab olema missioonitunnetus. Teine asi, kas saad hakkama, kas oled osanud suunata oma jõud õigesse punkti. Pööraselt igav oleks, kui peaks elama niisama, päev päeva kõrval. Oleskelu on ümberringi küll tohutult palju, armetu ja hale vaadata. Mida vanemaks saan, seda enam leian, kui kohutavalt kallis vara on aeg.

Suurte pianistide kunstist

HEINRICH NEUHAUS



Tahan lugejaga mõtteid jagada suurte pianistide kunstist, tehnikast ja virtuoslikkusest (nimetagu seda igaüks nagu soovib). Kuna ma ei pea otstarbekohaseks rääkida sellest abstraktselt ja üldiselt, eelistaksin näitena tuua kahte suurt pianisti, keda ma (küll mitte võrdsest) hästi tunnen ja kumbagi oma ajastule iseloomulikuks nähtuseks pean. Need on F. Busoni ja S. Richter. [- -]

Nagu üldiselt teada, sai Busoni oma isalt ideaalse muusikalise hariduse, valdas kontrapunkti ja polüfoonilist tehnikat nii täiuslikult, et juba poisikesepõlves ja varases nooruses võis improviseerida fuugat antud või ise valitud teemal. Hiljem sai temast hea, väga austatud pianist, kuigi publiku erilist soosingut ta ei võitnud. Goldenweiser ja teisedki rääkisid mulle, et tol ajal, kui Busoni Moskvas professorina töötas, oli ta interpretatsioon väga tark, viimistletud, tehniliselt täiuslik, erakordselt objektiivne (s o ilma igasuguse hüperromantismita), kuid kõlaliselts üsna ühetaoline 15

ja hall (seda on mulle küll mitmed kinnitanud, kuid kahtlen, kas küsimus oli ikka kõlas). Kuulajate sügavamaid hingekeeli, kes polnud veel unustanud Anton Rubinsteini vapustavat mängu, ta ei puudutanud. (Huvitav on märkida, et Hanslick kuulis Busonit mõned aastad hiljem Viinis ja pidas teda just Rubinsteini järglaseks.) Aja jooksul Busoni mitte ainult ei täiustunud, vaid suures osas orienteerus ümber, valides oma demiurgiks, juhiks ning õpetajaks Liszti ja tema loominguga, saades järk-järgult selliseks ületamatuks virtuosiks-koloristikks ja klaveri orkestreerijaks, millisena mina teda kuulsin ja millisena ta on ka ajalukku läinud. Selles «ümberkujunemises» (või kas poleks õigem «küpsemises») on midagi ülimalt haaravat, mis sisendab sügavaimat austust mõistuse, tahte, enesetunnetuse sügavuse vastu, rääkimata juba talendist, sellest x-ist, muusikalise mõtlemise jõust ja kõrgusest. Ja mitu tonni tehnilisi tööd, kui palju klaveri taga veedetud inimtunde nõudsid need kujunemisaastad!

«Hut ab, meine Herren!» Argem unustagem, et peale selle tegeles ta pidevalt loominguga, omandades kõrgeimat kultuuri ja haridust.

Busoni pianistikarjääri kulminatsiooniks olid arvatavasti Liszti loomingu pühendatud kuus kontserti, mis ta andis Berliinis 1911. aastal, suure ungarlase 100. sünniaastapäeval. Mina neid kahjuks ei kuulnud, sest olin tol suvel — pärast Itaaliat! — Jelizavetgradis. Minu tuttavad aga, kes peol viibisid, rääkisid sellest nagu imest ja nimetasid seda *eine Heldentat*.

Kui mina Busonit esimest korda kuulsin (1906. aastal ja kohe mitu korda järjest), olin vaimustatud, tundes end tema kõrval nii tähtsusetuna (oma väheste virtuossete eelduste pärast), kuid sellele vaatamata ei nõustunud ma mõnede teoste tõlgendusega (ta ei veennud mind), eriti Schumanni ja Chopini, aga vahel isegi Beethoveni puhul (näiteks C-duur sonaati op 53 mängides jättis Paderewski mulle palju sügavama mulje kui Busoni, kuigi Paderewski mängis tookord Jekaterinoslavis kehval «Kerntopfil» ja Busoni Berliinis toredal «Bechsteinil»).

Ütlen avameelselt (kartmata olla jultunud), et kõige tugevama mulje jättis Busoni mulle, mängides Liszti fantaasiad («Don Juan», «Figaro», «Portici tumm», «Norma», «Rigoletto»), Brahmsi variatsioone Händeli ja Paganini teemadele, Chopini 24 etüüdi (kuigi peamiselt virtuossest küljest, poeetilis-muusikalises mõttes näis paljugi mulle vaieldavana), tema enda grandioosseid Bachi teoste transkriptsioone, Beethoveni sonaati op 106 (!), Liszti Transtsendentseid etüüde. Tugeva protesti kutsus minus aga esile Chopini ballaadide, Schumanni «Papillons'i» ja Tokaata (Richter on neis teostes märksa mõjuvam), Chopini Polonees-fantaasia tõlgendamine. [- -]

Meie noori pianiste huvitab muidugi, kuidas Busoni harjutas. Loomulikult pole mul otseseid tunnistusi, mul ei olnud õnne olla tema kammerteenega kokk, kes oleks võinud, tänu lähedasele tutvusele suure pianistiga, oma uudishimu rahuldada.

Küll on mulle meelde jäänud mõnede tema õpilaste M. Zadora, E. Steuermann ja Egon Petri tähelepanekud. Nad rääkisid (muu hulgas), et Busoni pühendas vahel mitmeid tunde tööle mingi tehnikaliigi kallal (triller, topeltnoodid, oktavid *etc*), ta ei mänginud mitte eraldi harjutusi, vaid näiteid teostest, niinimetatud raskeid kohti. Kõik ju teavad, missugused rasked trillerid on Beethovenil, Liszt'il, milline hulk kaelamurdvaid oktave Liszt'il (Chopinil on neid harva, kuid mida maksab ainuüksi tema h-moll etüüd op 25!). [- -] Busoni töötas angroo läbi ühe kindla tehnilise probleemi näited, mida võis leida klaverirepertuaaris, pühendades sellele terve päeva.

Busoni õpilaste seletus ühtib sellega, mida ta ise kirjeldas «Wohltemperiertes Klavier'i» esimese osa redaktsiooni eessõnas (kogu klaverimuusika formaalne jaotamine tehnika järgi, see, mida mina nimetan elementideks ja toorikuteks). See jaotus on muidugi üsna vana ja hästi tuntud, sellest räägib lähemalt ka Adolf Kullak oma raamatus «Aesthetik des Klavierspiels» (mida ma lõpuni ei lugenudki), elementide teooriale on üles ehitatud ka Philipp'i suurepärase kool, mille ma nooruses läbi närisin. Ja ma arvan, et ükski mõistlik klaverikool ei saa läbi tehnika liigitamiseta — tõelise praktilise analüüsita.

Iidne ladina vanasõna «Divide et impera» saab meiega alal uue ootamatu tõestuse. Busoni ideed pole uued, nagu ka mitte praktika, uus on selle

kehastus. Kordan — oma Bachi-redaktsioonides ja ka paljudes laialipil-
latud artiklites lõi ta kaasaegse virtuoosse tehnika katekismuse, iga sihi-
kindel ja oma alale andunud pianist peab selle endale selgeks tegema.

Goldenweiser kuulis kord hotellis (ukse taga), kuidas Busoni valmistus
samal õhtul toimuvaks kontserdiks. Ta mängis hoolikalt, põhiliselt aeglas-
es tempos läbi kogu kava, ilma igasuguse väljenduslikkuse-
seta (ilma muusikata!): jahedalt, kiretult, hingetult, hetkekski innustu-
mata (laskmata end kaasa haarata), jälgides vaid füüsilise ülesande täit-
mise absoluutset täpsust.

E. Steuermannil, kellest hiljem sai Schönbergi õpilane ja tema teoste es-
maesitaja, õnnestus kõrvaltoast kuulata, kuidas Busoni valmistus mõne
päeva pärast toimuvaks kontserdiks, ja rääkis peaaegu sedasama, mida
Goldenweiseri, lisades, et mõnikord Busoni katsetas erinevaid esitusviise,
rõhutades kord siin, kord seal mingit löiku, isegi fraasi või eraldi heli, muu-
tes iga kord väikesi nüansse, justkui kuulatades, mis on parem. Tehnika
oli laitmatu, kõik tuli välja. Peaaegu kõike mängis ta vaikse, ettevaatliku
tooniga, need kohad, mis nõudsid esitamist *ff*, kõlasid *mf*, ainult hetketi
mängis ta neid täie jõuga ja õiges tempos, minnes aga kohe tagasi ettevaat-
likule maneerile. Selline harjutamismaneer oli talle ilmselt küllaltki iseloo-
mulik ja meenutab muide ka K. Tausigi meetodit.

Muidugi ei tähenda see, et Busoni, Tausig või mõni teine suur pianist
oleks alati nii harjutanud. Niisugune moodus on iseloomulik, kui harjuta-
takse palju kordi mängitud, kontrollitud ja läbitöötatud teoseid, millele on
vaja anda vaid viimane lihv *ad hoc*, see tähendab kindlal päeval ja kindlal
tunnil eelseisva kontserdi tarvis. [- -]

Lõpetan oma mõtisklused ühe üsna banaalse avaldusega: ma ei saa nime-
tada Busonit *geniaalseks* selle sõna tõelises tähenduses, kuna tal ei
jätkunud *vahendit* (liiga selgesti paistis välja tema tahe, kavatsus,
intellektuaalne eelarvamuslik suhtumine muusikasse). [- -] Kuid Busoni
oli suur inimene (*eine Geist*), silmapaistev virtuoos, tal olid rikkalikud tead-
mised, intellekt, klaverimängu kultuur, rafineeritus, peen, äärmuslikult
intellektuaalne heliloojaanne — see kõik jääb ja ei unune. [- -]

* * *

Svjatoslav Richter ja Heinrich Neuhaus



Edasi räägin ma kaasaegset pianistist Svjatoslav Richterist, peatudes algul tema ande füsioloogilise eripära mõnedel aspektidel. Richteril on üks omadus, mis annab talle eelise paljude suurte pianistide ees. Ta loeb nii hästi lehest, et mängides esmakordselt täiesti tundmatut teost, jääb mulje, nagu teaks ta seda peast, et talle on kohe kõik lõpuni selge. Üllatav pole mitte niivõrd silmapilkne lehest äramängimine, mida laitmatult valdavad ju paljud pianistid, tavaliselt heliloojad ja kogenud klaverisaatjad, vaid eksimatu võime haarata muusika mõtet ja seda silmapilkelt avada. [- -] Ma olen varemgi kirjutanud sellest, et kui Richter mängis mingit Wagneri ooperit või «Pelleas'i» või «Boriss Godunovi» *etc.*, nautisin ma seda vist rohkemgi kui tema kontserte. (Sellepärast ma tahaksingi, et ta dirigeerima hakkaks.)

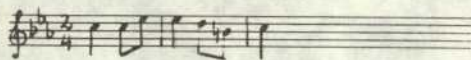
Kui ta korrapealt, hetkega, võib haarata kõike, mängida nii kunstiliselt (*sit venia verbo*) kui ka tehniliselt laitmatult, kerkib küsimus, kuidas selline inimene töötab. Richter, nagu teada, harjutab vahel üheksa tundi päevas (eriti kontserdireiside ajal), aga juhtub ka, et ta kolm kuud ei puuduta klaviatuuri. Ise vastas Richter metoodikaalasele küsimusele, kuidas ta töötab uue teosega, et vaadates seda läbi (ja kohe omandades muusikalise külje — see on juba minu lisandus), valib ta välja kõige raskemad kohad, teeb need selgeks ja jätab siis meelde kogu teose. Keskpärasele pianistile on selline moodus, palun väga, vastunäidustatud, igal juhul tuleb talle sisendada, et niinimetatud kergetid kohti tuleb ka harjutada, et nad tuleksid sama hästi välja kui tehniliselt raskemad, mida alati võrratult rohkem tuubitakse. Kui väheteadlik inimene kuulaks ukse taga, kuidas Richter harjutab, peaks ta teda kahtlemata ebumusikaalseks veidrikuks: mängitakse ilma peatumata kaks lehekülge järjest, siis järgmised kaks ja nii teose lõpuni. Millest tuleneb see ebumusikaalne meetod teose päheõppimisel? Võib-olla lihtsalt sellest, et ta ei taha lehte keerata (kaotab aega) ja määrida noodi nurkasid: pianisti näpud ei ole just alati väga puhtad? Või sellepärast, et mingit löiku on lihtsam meelde jätta (jälle *divide et impera!*) kui kõike korraga — ja tervik jäädvustub ikkagi täie selgusega ja veatult. Vähem andekatele pianistidele võib selline meetod taas hukatuslik olla.

Miks siis ikka on vaja nii palju töötada? Ikka sellesama pärast, miks Flaubert pidi kaks päeva mõtlema ning ikka ja jälle parandama väikseimutki fraasi oma «Madame Bovarys»; miks Hemingway 39 korda kirjutas ja tegi ümber romaani «Hüvasti, relvad» kaks viimast lehekülge; miks Vrubelil oli vaja nelikümmend(!) korda joonistada Deemoni pead, enne kui ta valis selle variandi (räägitakse, et mitte kõige parema), mis praegu Tretjakovi galeriis väljas on. [- - -]

Üks näide Richteri töötegemisest. Kui ta plaadistas Schumanni C-duur fantaasiat *op 17*, mängis ta seda kaksteist korda, küll tervikuna, küll osadena. Lõppvariandis mängib ta kohta selle teisel leheküljel («Im Legendenton»)



kuni peateema tagasitulekuni unisoonis



märgatava kiirendusega, nagu peaaegu kõik teisedki (Sofronitski, minu arust ka Baškirov), jõudes algtemposse alles päris teema eel. Kuid ühes variandis (nagu ta ise rääkis) ei teinud ta sellel kohal mingit kiirendust, nagu on kirjas ka Schumannil. Ma kahetsesin, et ta ei valinud lõpuks just seda varianti (*Senza accelerando*), mis oleks mind isiklikult palju rohkem veennud.

Ma räägin alati oma õpilastele, et «Im Legendenton», see on olnu, kõik, mis seal muusikas juhtub, oli tegelikult tuhat aastat enne seda, mis sünnib osades, mis on pealkirjastatud «Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen». Täielik kontrast: minevik ja olevik.

Hiljuti plaadistas Richter Viinis Schuberti C-duur fantaasia op 15, mängis seda kuus korda järjest tervikuna sisse! Mängida kuus erinevat pala, kas või sama ulatuslikku nagu fantaasia, pole kogenud pianistile mingi vägitegu. Mängida aga kuus korda järjest sama pala ja eriti just seda, säilitades täieliku kontserdivormi (ainult ilma frakita) — *das ist ein starkes Stück!* Lõpuks valis Richter neist kuuest variandist tema arvates paremini õnnestunud kohad ja monteris neist Fantaasia tervikuna.

* * *

Richteri interpretatsioonis on üks joon, millest tahaks veidi rääkida. Üeldakse, et riskimine on õilis. Richteri mängus on selgesti tunda riski elementi, südikust, mis meenutab rüütli lahinguväljal, ilma kaitsevõrguta akrobaati tsirkuse kupli all, midagi iidsest Svjatoslavist. Sellel virtuoosel meisterlikkusel ei ole midagi ühist jaheda kommertsliku arvestusega, mis on toonud loorbereid paljudele interpretidele, eriti meie päevil. [- -]

Seda riski armastan ma Richteri juures eriti, selle eest armastab teda vaieldamatult ka publik, kuigi mõned kehitavad õlgu: «Miks ta keeb ja närvitseb isegi siis, kui ta mängib tehniliselt lihtsaid asju.»

Veel üks näide, et Richter ei ehita oma tehnikat valmis mudelitele: Mozarti F-duur sonaadis (KV 280) on gammataoline passaaž:



Näib nagu poleks selles Richteri-taolise virtuoosi jaoks midagi keerulist. Iga korralik õpilane võib selle rahuldavalt ära mängida. Ja ometi, kord minu silma all ta sõna otseses mõttes vaevles selle passaažiga, kordas seda mitu korda ja kurtis, et ei kõla nii nagu ta tahaks. (Mul käis peast läbi: Slava «näitle!»)

Kuidas seda iseäralikku nähtust seletada? Mulle näib nii: see passaaž on tema jaoks ainus, niisama ainulaadne nagu kogu see sonaat, kui soovite — unikaalne, ja seepärast nõuab see ka niisugust unikaalset suhtumist. Võib-olla ma eksin, aga mulle näib, et Richter loob seda, mida ma summaarselt ja kiretult nimetan tehnikaks, iga kord uuesti, justkui esmakordselt, et tema suhtumine igasse tehnikaelementi oleks suhtumisest tervikusse, mingit osakest tervikust lahus justkui ei eksisteeriks. Tehnilisi probleeme on ju niisama palju kui klaveriteoseid.

* * *

Aga üldjoontes harjutab Richter samamoodi nagu kõik kontserte andvad (ja ka mitteandvad) pianistid, kordab lõputult raskemaid kohti, tüüdates sellega oma kaaskondlasi. [- -]

Kuid kes väljapaistvatest pianistidest pole mõistuse kaotuseni töötanud tehniliste probleemide kallal. Nimetage mõni, kui võite. Näiteks L. Godowski pakub välja 72(!) varianti, kuidas ära õppida Chopini esimene etüüd op 10 nr 1. Vaevalt et ta tuupis iga varianti palju kordi, tähtis on, et ta katsetas ja mõtles need läbi. Headel pianistidel töötavad üldiselt ka ajud päris hästi. (Ühele neile ma ütlesin kord: ärge unustage, et pea pole isegi pianistil üleliigne kehaosa.) [- -]

Kui ma vahel tehnika liigse tähtsustamise vastu protesteerin, siis ainult juhul, kui mul on selge, et tõelist interpreedi- (loe: kunsti-muusika-virtuoosi-)annet pianistil pole ega saagi olema. Sest pole ju mõtet õpetada rafineeritud kõneosavust oraatorile, kel pole midagi öelda. Parimal juhul õpib ta siis ainult retoorikat, mitte kellelegi vajalikku ilukõnet. Selline pianist peaks õppima kõigepealt muusikat, kunsti, millest ta on kaugel, ja kui ta selleni kunagi jõuab, on temalgi ehk midagi öelda ja see on siis juba hoopis teine jutt... (Unistused, unistused...)

Siit kummaline järeldus: mida suurem anne, seda rohkem tööd, usinust, 19

eneseületamist. Võib erilise liialduseta öelda, et just geniaalsel interpreedil tuleb tihti tehnikast puudu!

Geeniuse loomuses on nõuda võimatut — *das Vollkommen kann nicht geworden sein*, vaat mis on tema luupainaja!

* * *

Veel mõni sõna sellest «luupainajast», mida nimetatakse juhuseks. Näiteks annab Richter hiilgava kontserdi, publik on vaimustuses, kuid... Lähed tema juurde esinejate tuppa, tänad läbielatud rõõmu eest ja kuuled vastuseks: jah, mul tuli hästi välja too koht (16 takti), aga ülejäänud — ja teeb rahulolematu grimassi. Kui palju kordi on ta mulle rääkinud, kui kehvasti ta mängis kontserdil New Yorgis, Viinis või Budapestis, ja tavaliselt lisas justkui õigustuseks: aga Lvovis (või Debrecenis) ma mängisin hästi. Hiljem aga rääkisid asjatundjad vaimustusega neist «halbade» kontsertidest. On naiivseid inimesi, kes arvavad, et Richter lihtsalt vigurdab, vähem naiivsed arvavad, et ta alahindab end, minusugused aga usuvad, et ta räägib, mida mõtleb. Kuidas me ka ei hindaks nii suurt enesekriitilisust (ta ei saa ju ise näha ega mõista, millist mõju ta publikule avaldab), kuid rääkides südametunnistusest, on lohutav ja moraalselt õigem selline suhtumine oma töösse, kui lapselik rahulolu, mida ei suuda varjata mõni teine interpret, keda aplausi ja korduvate lavalekutsumistega austatakse. Mu kuulus õpetaja Leopold Godowsky ütles mulle kord: «Ma andsin sellel hooajal 83 kontserti, aga kas teate mitmeka ma rahule jäin? Kolme!»

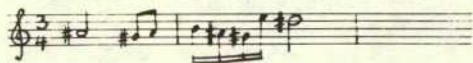
Kellel saatuseks on kanda oma õlul kõrge kunsti koormat, see ei muutu upsakaks. (*Avis á quelques jeunes musiciens!*)

* * *

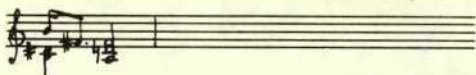
Lugeja vist mõtleb: kas tõesti Neuhausilt ei kuule kunagi ühtegi kriitilist sõna Richteri aadressil, paljud teadlikud kuulajad kritiseerivad teda, ütlevad välja oma *pro et contra*, mõnedki eelistavad talle avalikult teisi pianiste... Nende viimati nimetatute puhul tuleb muidugi arvestada, et mõned eelistavad Nadsonit Puškinile ja Jefim Zozuljat Anton Tšehhovile. Ei hakka neid ümber veenma, kuid mina kindlasti ei nõustu nendega.

Kriitika osaliseks saab siin maailmas kõik, alates universumist, mille ees seisab kogu oma pikkuses härra Schopenhauer, karjudes kõuehäälel: e i! Edasi meenutame Ivan Karamazovit, kes ristiusu jumalale «aupaklikult oma pileti tagastab», jne, kaasa arvatud muidugi maailma «pisitegelased», kes kannavad nimesid Mozart, Beethoven, Haydn, Tšaikovski (C. Cui retsensioonid!), kes said oma kaasaegsete (ja mitte ainult!) halastamatu kriitika osaliseks, mis muutus vahel lausa avalikuks söömuks. On ammu teada, et mida suurem nähtus, seda lihtsam on seda mitmel pool rünnata. See on nii vana lugu, et sellest pole mõtet pikemalt rääkida.

«Ärge kalduge teemast kõrvale,» ütleb kannatamatu lugeja, «vaid vastake, kas te olete suuteline Richteri kritiseerima või mitte?» Või veel, muidugi olen, ja seda mitmel põhjusel. Tähtsaim ja lihtsaim neist on see, et tema ei ole mina ja mina ei ole tema. Sellest tuleneb: 1. Kui ta oli veel üliõpilane, mängis ta tihti nagu *der gute Musiker* — õigesti, kuid küllaltki isikupäratult, jättes kuulajate sügavamad hingekeeled puudutamata (nagu ka noor Busoni). 2. Kui rääkida praegusest Richterist, siis mulle ei meeldi tema Chopini Polonees-fantaasia plaadistus kontserdil Itaalias: pärast väga hästi mängitud sissejuhatust mõjub peapartii (*Allegro maestoso*) liiga kiirena ja närvilisena, puudub rahulik suursugune ülevus, mida Chopin oskas nii võrratult helidesse panna, sama (liiga kiire ja bravuurne) kordub lõpu eel, peateema viimases läbiviimises sammumisrütmiiga bassides. Mina kuulen siin sadu inimesi laulvat hünni, millele järgneb epiloog: hüpäti hobuse selga, kihutati, tuhin vaibus, hääbus — ja eesriie, nagu Chopinil ikka. Minu jaoks on Polonees-fantaasia alatiseks seotud Mickiewicz'i eeposega «Pan Tadeusz» ja vana Jankeli tsimblil mängitud masurka on selgesti kuulda H-duuri ja B-duuri episoodides. Kogu *gis*-moll löigu, mis viib pikale trillerile H-duuri dominandil, siit



kuni sissejuhatuse akordide tagasitulekuni



mängib Richter (sellel plaadil) minu arvates liiga jahedalt, liiga vähe on kurbust ja siirust. Pean veel märkima, et kaua enne seda plaadistust mängis ta seda teost Moskvas Teadlaste Majas väga hästi, vaimustas mind (*je n'avais rien à redire*). Ka Chopini 150. sünniaastapäeva Praha kontserdi plaat (1960. aastast) on võrreldamatult parem kui Itaalias tehtud salvestus. Tookordne kummutab mu nurinad, kõik oli olemas — *Allegro maestoso*, kurbus ja hümn — suurepärane! Ja milline hingus hõljus teose kohal! Aga korrad pole kahjuks vennad.

Vahel, tõsi, väga harva, jääb Richteril minu jaoks puudu südamlikkusest. Kord tundsin seda «Appassionatas», kord Schuberti *B*-duur sonaadis. Siis meenusid mulle Busoni sõnad Beethoveni kohta («Ein Brief über Beethoven») kogumikust «Über die Einheit der Musik»: «Teda ei nimetata jumalikuks (*divino*), ta on liiga inimlik, ja selles ongi tema suurus (*so gross ist er*)». Vahel näib mulle, võib-olla ekslikult, et Beethovenit ja Schubertit mängides Richteri manomeetri nooleke näitab *du côté de chez Amadée*. *Ein esoterisches Erklären*, peaaegu ükskõiksus inimliku tegevuse ja nõrkuste vastu, paljukannatanud hinge külmus, kuid mitte juhmardi tundetus; külmus, mis (mõtte vallas) on väljendunud kahes peaaegu võrdõiguslikus arvamuses: «*Tout comprendre c'est tout pardonner*» ja «*Tout comprendre c'est tout mépriser*». Seepärast näib mulle, et Richteri mäng jätab vahel kuulaja jahedaks. Kuid väga harva! See on vaid medali üks külg, selle pisike osake. See jahedus meenutab mulle väga goethelikku külmust, millest nii hästi rääkis Eckermann. Goethe kurikuulsa *Steifheit*'i on ilmselt õigesti dešifreerinud Thomas Mann, nähes selles äärmuslikku häbelikkust. Aga mis on häbelikkus, kui mitte hirm inimeste ees, inimkartus, see «misantroopia» (sügavalt ekslik määratlus), mille all lausa haiglaslikult kannatas Tšaikovski. Kõik need ilmingud, kuidas neid ka ei nimetaks — külmus, *Steifheit*, misantroopia või veel kuidagi —, ei kutsu ligimestes esile kaastunnet; inimesed eelistavad, et kunstnik selgitaks neile mõistet «armastus», aga mitte ei sulguks endasse. Selle eest neid kritiseeritakse. Nii minagi.

Üks meie pedagoog, professor N. Golubovskaja, nimetas Richtert Parsifaliks veel tol ajal, kui Richter alles alustas oma kontserttegevust. Väga õige!

Kui kunstnikule on antud sisemine puhtus, siis seda parem talle. Kellel seda pole, võib nähtavasti ka ilma läbi saada, kui ka kunst sellest kannatab, ei pane ta seda tähelegi. Et Richter seda omadust evib, on selge tema mängust ja kogu tema kunstnikunatuurist, aga kas ta ka ise teab seda, nagu mina tean, selles ma kahtlen. Ta ei lausu ilmselt kunagi selle kohta sõnakestki...

Tõlgitud raamatust
«Генрих Heižayz», Москва, 1975.

HEINRICH NEUHAUS (1888—1964) oli Moskva konservatooriumi klaveriprofessor aastail 1922—1964 (neist 1935—1937 rektor), piisab kui nimetada tema õpilastest Svjatoslav Richtert ja Emil Gilelsit. 40 aasta vältel esines Neuhaus kontsertidel solistina ja ansamblistina. Tema esimene muusikaalane kirjutis ilmus trükis 1904. aastal, viimane — 1964.

PUBLIKATSIOON:

Mõningate Eduard Oja teoste laadistruktuurist

MART HUMAL



Eesti klassikalisest muusikapärandist on teoreetiliselt läbi uuritud seni vaid väike osa. Üks põhjendamatu unarusse jäänud valdkondi on Eduard Oja (1905—1950) looming, sealhulgas mõningais tema 30. aastate teostes ilmnev omapärane laadisüsteem.

1937. aastal ilmus Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapitali väljaandel Eduard Oja klaveritsükkel «Vaikivad meeleolud». Juba tsükli esimene pala haarab kuulajaid oma sugestiivsusega. Ta mõjub raskemeelselt ja ängistavalt, luues kujutluse mingist väljapääsmatust nõiaringist:

Näide 1

Sellist muljet ei põhjusta mitte ainult pala ostinaatne rütmika ja monotoonselt korduv orelipunkt, vaid eelkõige tema laadiline ehitus. Terves teoses on kasutatud ainult kaheksat eri heli, mis, arvestamata enharmooniast tingitud erinevusi kirjaväiis, moodustavad järgmise helirea:

Näide 2

Sellel helireal, mille helid paiknevad üksteisest vaheldumisi poole ja terve tooni kaugusel, tugineb üks professionaalses muusikas sagedamini kasutatavaid kunstlikest laadidest¹. Nende laadide heliread on saadud oktavis sisalduva kaheteistkümne pooltooni jaotamisel mitmesse võrdse ehitusega ja võrdsel kaugusel korduvasse rühma, suurusega üks toon (kordub oktavis kuus korda), poolteist tooni (kordub neli korda), kaks tooni (kordub kolm korda) või kolm tooni (kordub kaks korda). Samasuguse ehitusega helirida nagu E. Ojal leidub juba N. Rimski-Korsakovi ja A. Skrjabin muusikas (XIX sajandi lõpp ja XX sajandi algus), hiljem on seda kasutanud M. Ravel, B. Bartók ja eriti prantsuse helilooja O. Messiaen, kellelt pärineb ka nimetus «piiratud transpositsiooniga laadid» ja seni kõige tuntum teoreetiline käsitlus nende kohta². Nimetus ise tuleneb sellest, et niisugusel viisil moodustatud heliridade transponeerimisel teistele kõrgustele ei teki mitte kaksteist eri helirida, nagu näiteks mažoori, minoori ja teiste 7-heliliste laadide puhul, vaid vähem, sest teatud hulga (1—5) transpositsioonide järel ühtivad kõik helid (mõned neist enharmooniliselt) helirea esialgses asendis olevatega.

Lugeja võib kergesti veenduda, et vaadeldavas E. Oja palas kasutatud helirida tekib oktaavi jagamisel neljaks võrdseks kahest helist koosnevaks rühmaks, mille suurus on poolteist tooni (väike terts või suurendatud sekund). Samuti on ilmne, et seda helirida saab transponeerida ainult kahte

¹ Vt: Ю. Ко н, Об искусственных ладах. Рмт: Проблемы лада. М, 1972.

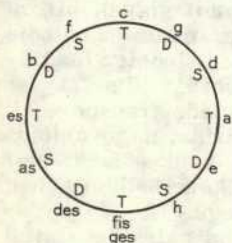
² O. Messiaen. Technique de mon langage musical, I—II. Paris, 1944. Eestikeelne tõlge: O. Messiaen, Minu helikeele tehnika (tõlk. I. Kaudre ja A. Rohlin). Tln, 1964—1965 (masinakiri F. R. Kreutzwaldi nimelises Riiklikus Raamatukogus).

uude asendisse, näiteks pooltoon kõrgemale ja madalamale; edasised transponeeringud ühtivad juba ühega senistest asendeist.

E. Oja oli esimene eesti helilooja, kes hakkas oma loomingu järjekindlalt kasutama sellise helireaga laadi. Lisaks «Vaikivatele meeleoludele» võib seda leida ka tema teistes 30. aastate teostes: «Aja trilooias» ja Klaverikvintetis. On teada ka helilooja kavatsus kirjutada nendes teostes kasutatud tehnikat käsitlev uurimus «Suurgamma stiil»³, millest pole kahjuks midagi säilinud. Kui arvestada seda, et O. Messiaen polnud selleks ajaks veel oma «helikeele tehnikat» kirja pannud ja et B. Bartóki «Mikrokosmos», kus leidub analoogilise helireaga palu (näiteks nr 99), on valminud E. Oja äsjamainitud teostega enam-vähem üheaegselt, võib oletada, et E. Oja sai eeskuju võtta eelkõige vene muusikast, Rimski-Korsakovilt ja Skrjabinilt. Kuna aga antud helirea käsitlusviis E. Oja teostes erineb oluliselt nimetatud heliloojate omast, pole ka võimatu, et E. Oja jõudis selleni täiesti iseseisvalt.

Vaadeldavale laadile, nagu ka teistele kunstlikele laadidele, on iseloomulik, et seal puudub ühtne tsentrum, «toonika». Miski selle helirea ehituses ei tingi ühe heli esiletõstmist teistest. Sellegipoolest ei saa kõiki laadi helisid lugeda võrdväärseiks (nii nagu see on täistoonhelireas). Kõik neli oktavis sisalduvat helirühma on ise võrdväärsed, kuid nende seas paiknevad helid ebavõrdselt: pool- ja tervetooni kaugusel. See, et me alustasime näites 2 toodud helirida noodist *d*, mille all on täistoon, peal aga pooltoon, pole mitte juhuslik: kogu E. Oja pala harmooniastruktuur osutab sellele, et «toonikale» võivad pretendeerida ainult need noodid helireas, mis oma naaberhelide suhtes paiknevad analoogilisel viisil, seega *d*, *f*, *gis*, *h*, mitte aga *es*, *ges*, *a*, *c*; kuid nende «toonikale» pretendeerivate helide seas omandab *d* tegeliku toonika tähenduse ainult tänu oma asukohale palas, mitte laadi enda ehituse tõttu. Põhjus on ilmselt selles, et kui esimesest neljast helist saab antud helirea piires üles ehitada mažoor-, minoor- ja vähendatud kolmkõla ning nelja eri liiki septakorde (*d-fis-a-c*, *d-f-a-c*, *d-f-as-c*, *d-fis-as-c*), siis viimasest neljast helist saab moodustada ainult vähendatud kolmkõla ja vähendatud septakordi⁴.

Vaadeldes E. Oja pala akordikat, näeme, et helilooja kasutab teoses ainult nelja akordi (koos nende pööretega): väikest minoorset septakordi (näit. *d-f-a-c*), vähendatud kolmkõlale ehitatud väikest, nn «tristani septakordi»⁵ (näit. *h-d-f-a*) ning vahel erandlikult ka mažoor- ja minoor-kolmkõla. Kõigil juhtudel on akordi põhiheliks *d*, *f*, *gis* (*as*) või *h* (*ces*). Seega võib öelda, et need neli nooti on antud laadisüsteemi püsihelideks, st toonika funktsiooni kandjaks, ülejäänud neli aga esindavad ebapüsivat funktsiooni. Nimetagem neid dominanthelideks, lähtudes ungari muusikateoreetiku Ernő Lendvai õpetusest, kes nimetab helirida «pooltoon—toon» nn «Bartóki kromaatika» helireaks ja peab selle funktsionaalsuhete aluseks nn «telgsüsteemi», mis jaotab oktavi kaksteist heli võrdselt kolme eri funktsiooni vahel⁶:



Näide 3

³ E. Oja kiri EKHS valitsusele 30. 03. 1936.

⁴ Selles ilmneb ka helireale «pooltoon—toon» tugineva laadi erinevus nn «vähendatud laadi» helireaga «toon—pooltoon» (vt: А. Должанский, Александрыйский пентахорд в музыке Д. Шостаковича. Rmt: Дмитрий Шостакович. М., 1967, lk 411).

⁵ Nimetus pärineb R. Wagneri ooperist «Tristan ja Isolde», mille sissejuhatuses esimene akord ühtib oma kõlat vähendatud kolmkõlale ehitatud väikese septakordiga.

⁶ Lendvai E. Bartók stilusa. Budapest, 1955, lk 5—9 ja 28.

Nii moodustavad iga funktsiooni kõik helid koos vähendatud septakordi. Nagu skeemist ilmneb, sisaldab helirida «pooltoon—toon» ainult toonika- ja dominanthelisid, helirida «toon—pooltoon» aga ainult toonika- ja subdominanthelisid.

Akordika ise, nimelt kõlalt minoorsete akordide ülekaal, on üks omapärasemaid jooni antud laadi kasutuses E. Oja poolt. Me ei näe siin kordagi näiteks vähendatud septakordi, mis on tüüpiline Rimski-Korsakovile taolise helirea puhul, ega ka Skrjabinile iseloomulikke suure tertsiiga sept- ja noonakorde (lihtsaim näide: *d-fis-as-c*). Teine iseärasus E. Ojal on vaadeldava kunstliku laadi rõhutatuks **diatooniline** käsitlusviis, mis tuleneb antud helirea ehitusest: selle kaheksast helist kuuluvad viis alati mingi diatoonilise (7-helilise) laadi koostisse, moodustades omamoodi «diatoonilisi pentahorde», mida laadi helirea piires on kokku kaheksa (seejuures võivad nad esineda kahel erineval kujul):



Näide 4

Nagu näha, sisaldavad kõik toodud helirühmad ühe väikese minoorse septakordi helisid (1^a : *d-f-a-c*, 1^b : *h-d-fis-a* jne), kuid vasakpoolsed pentahordid sisaldavad peale selle veel ühe «tristani septakordi» (1^a : *h-d-f-a*), parempoolsed aga ühe «dominantseptakordi» (1^b : *d-fis-a-c*) helisid. E. Oja palale annab «diatoonilise» ilme just see, et helilooja kasutab korraga kõigis häältes peaaegu alati ainult ühe «diatoonilise pentahordi» helisid (ja seejuures ainult vasakpoolsel rühma omi), näiteks taktides 1—3 (välja arvatud 3. takti lõpp) ja 4. taktis rühma 1^a , 3. takti lõpus ja taktides 6—7 rühma 3^a , 4. taktis rühma 4^a ja 8. taktis rühma 2^a helisid (viimasel juhul ilma noodita *a*). Veelgi enam: kuna helilooja kasutab ainult vasakpoolsed, *a*-rühmade pentahorde, mis kujutavad endast mittetäielikke dooria heliridu (ilma II ja IV astmeta, kuid iseloomuliku kõrge VI astmega), omandab pala tervikuna dooria helilaadile omase sumedalt melanhoalse tundetooni. Dooria kõrge VI aste, asetsedes tritooni vahekorras toonika kolmkõla tertsiiga (III aste), moodustab toonika kolmkõlaga dissonantsi, kuid olles selle kõigist helidest kaugemal kui pool tooni, ei tungle sellesse nii tugevasti kui loomuliku minoori madal VI aste, mis on toonika kvindiga pooletoonilises vahekorras. See struktuuri iseärasus annab dooria laadile mingi sügava lahendamatus varjundi. Eriti tugevasti kontsentreerub see väljendusnäans «tristani septakordis»⁷, mis on ka vaadeldava pala lõpuakordiks. Iseenesest mõistetav, mis määral süvendab sellist väljenduskarakterit terve pala laadistruktuur, mis E. Oja käsitluses muutub kunstlikust laadist mingiks kõikehaaravaks «ülddooriaaks»: doorialik pentahord, kordudes saatuslikult üha uuesti iga väikese tertsi kaugusel, ei paku enam vähimatki väljapääsu oma nõiaringist.

Ouline temaatilne ja sisuline tähendus palas on ka selle iseloomulikul akordijärgnevusel, mis seisneb üleminekus väikeselt minoorsele septakordilt (või selle pöördenelt) «tristani septakordile» (või selle pöördele) ühe heli pooletoonilise laskumise teel (vt t 1—2, 4, 9—10, 12, 21—22). Järgnevuse väljenduslik efekt tuleneb tema sarnasusest pidega, «ohkega»: sekund laheneb tertsi (t 1—2), septim seksti (t 21—22). Seejuures on aga iseloomulik, et niisuguse «lahendusega» ei saabu mitte konsoneeriv akord, vaid vastupidi, veelgi dissoneeriv akord kui enne: säilib septim (sekund) ja lisandub ka varem puudunud tritoon, rõhutades seega veelgi palas valitsevat rusutud meeoleolu. Võimalik, et «lahenemise» efekt pääseb see-

⁷ Vt: Л. М а з е л ь, Проблемы классической гармонии. М., 1972, lk 441.

juures siiski mõjule eelkõige tänu järgnevuse varjatult «autentsele» iseloomule⁸. Lisagem, et samasugune akordijärgnevus kannab temaatilist funktsiooni ka «Vaikivate meeleolude» III palas ja «Aja triloogia» I osas.

Eduard Oja 1935. aastal valminud Klaverikvintett on eesti muusikas ainulaadne näide suurvormis teosest, mis tervikuna tugineb kunstlikule laadile, nagu «Vaikivais meeleoludeski» on see laad rajatud helireale «pooltoon—toon». Teose laadiline omapära hämmastab juba selle kaasaegseid. Nii kirjutab Eduard Tubin: «Mäletan, kuidas Oja seadis ühe oma teose jaoks... üles omapärase süsteemi ja tarvitas ainult sellesse süsteemi kuuluvaid akorde ning meloodilist liikumist, umbes nagu nüüd dodekafonistid toimivad.»⁹

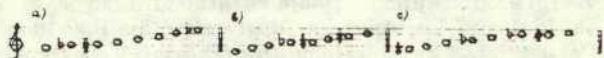
Laadi kasutusviis on siin erinev sellest, mida nägime äsjavaadeldud teoses, kus kogu helirida piirdus ainult laadi ühe asendiga. Kvintetis kasutab E. Oja võrdset laadi kõiki kolme võimalikku asendit (algkuju ja selle kaht transpositsiooni), sageli seejuures väljudes laadi helirea piirest, kuigi see jääb pidevalt teose konstruktiivseks aluseks.

Kvintett on kirjutatud monotsüklilises (st tsükli tunnustega üheosalises) vormis ning koosneb lühikesest sissejuhatausest, variantselt kolmeosalise ehitusega «Allegro moderato'st» (mille siserepriis kasvab üle ulatuslikuks kulminatsioonilõiguks), sellele vahetult järgnevat fugaatit meenutavast aeglasest osast «Andante con moto», kolmeosalises vormis «Allegro scherzando'st»¹⁰, mis jällegi läheb sujuvalt üle algosa (Allegro moderato) veidi lühendatud korduseks (selle kulminatsioonilõiku asendab nüüd «Andante» lõpuosa kordus), ja tervet teost lõpetavast hoogsast koodast (Presto).

Sissejuhatause esimesed taktid (näide 6, t 1—4) annavad kätte teose aluseks oleva laadi selle põhiasendis, mida võiks tinglikult nimetada toonika (T) süsteemiks (näide 7a):



Näide 6



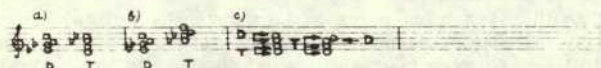
Näide 7

Järgnevais taktides eksponeeritakse meloodiliselt ka ülejäänud kaht laadiasendit: subdominandi (S) süsteemi (näide 7b, vt näide 8, t 5—7) ja dominandi (D) süsteemi (näide 7c, vt näide 8, t 9—12)¹¹.



Näide 8

⁸ Helireale «pooltoon—toon» tugineva laadi puhtaim autentne järgnevus D-T on ilmselt kahe vähendatud septakordi pooltooniliselt laskuv järgnevus (näide 5a), sest siin on esimese akordi iga heli teise akordi ühe heliga tõusva kvardi (laskuva kvindi) vahekorras (näide 5b).



Näide 5

Lendvai «telgsüsteemi» järgi koosneb siin esimene akord ainult dominant-, teine ainult toonikahelidest (vt näide 3). Teistsuguse ehitusega akordides, mis sisaldavad nii toonika- kui ka dominanthelisid, kaasneb igale pooltoonilisele laskumisele akordi «toonikalisuse» kasv ja «dominantsuse» vähenemine (vt näide 5c).

⁹ E. Tubin. Kiri ühelt õpilaselt. Rmt: Heino Eller sõnas ja pildis. Tln, 1967, lk 22. E. Tubin oletab, et kõnesolev E. Oja teos oli keelpillikvartett, kuid tegemist on kahtlemata tema Klaverikvintetiga.

¹⁰ «Allegro scherzando» keskmises lõigus on kasutatud algosa arenduslõigu (näide 10) ja kulminatsioonilõigu (näide 12) materjali.

¹¹ Laadiasendite nimetused tulenevad E. Lendvai «telgsüsteemist»: kolme laadiasendi püsihelid esindavad ühtlasi vastavalt T-, S- ja D-telje nelja heli.

Sissejuhatus rahutult ekslev meloodia, mis niisiis läbib kõiki kolme laadiasendit, ennetab teose peateemat (näide 9, t 16—19)¹²:

Näide 9

Teema ise sisaldab üht «võõrheli», mis ei kuulu T-süsteemi — nooti *b* (näide 6, t 4—5, näide 9, t 18—19). Peateema täielikul eksponeerimisel (näide 9) mõjub see noot kromaatilise läbimineva helina, sissejuhatuses aga ennetab ta ühtlasi sellele vahetult järgnevat teema sissesummist S-süsteemis: (näide 8, t 5—7): noot *b* kuulub ise S-süsteemi, sellele järgnevad helid *h* ja *gis* aga on ühised T- ja S-süsteemile. Siin (t 5, samuti t 8—9) kasutab E. Oja üht lihtsamat võtet eri laadiasendite sidumiseks — meloodilist *h a a k u m i s t* ühiste helide abil (kuna laadi helirida «pooltoontoon» sisaldab kaheksat oktaavi kaheteistkümnest helist, on igas kahes laadiasendis neli ühist heli).

Peale meloodilise haakumise rakendab E. Oja üleminekuks ühest laadiasendist teise ka ülejäänud hääle kaasabi, ja nimelt: 1) läbivat kromaatilist käiku, näiteks peateema imitatsioonilise ehitusega arendusosas (näide 10), kus teema algusest tuletatud motiivi läbiviimisel eri hääldes vahelduvad igas taktis laadiasendid (järjekorras T-S-D-T-S-D), kusjuures bassi kromaatilisel tõusev käik moodustub igas laadiasendis sisalduvate pooltoonide liitumisest:

Näide 10

¹² Näide 9 algab peateema sissejuhatus meloodiale tugineva teise motiiviga, millele eelneb rütmiliselt aktiivsem, D-süsteemis väljapeetud esimene motiiv (vt: K. Leichter. Instrumentaalne kammermuusika. Rmt: Eesti muusika II, Tln, 1975, lk 330).

2) eri laadiasendeid ühendavat väljapeetud p e d a a l a k o r d i, näiteks «Allegro scherzando» T- ja D-süsteemis viiulipassaaže (t 234—235 ja 236—237) ühendav klaveri, tšello ja vioola figureeritud kvartakord *d-a-d-g*¹³:



Näide 11

Sageli leidub E. Oja Klaverikvintetis ka eri laadiasendite samaaegset ühendamist eri häältel, mida võiks nimetada põl ü s t e e m s u s e k s (lähedased mõisted «pölvtonaalsus» ja «pölvlaadilisus» ei ole siin päris kohased). Näiteks kuulub «Allegro moderato» kulminatsioonilõigus (näide 12) bassiliini D-süsteemi, keelpillide käigud taktides 132 ja 134 S-süsteemi, taktide 131 ja 133 algusakordid keelpillidel (*dis-h-fis-d* ja *fis-d-a-f*) aga T-süsteemi:



Näide 12

Eri laadiasendite ühendamise seisukohalt pakub suurt huvi «Andante» algosa, mis on üles ehitatud fugaatona:



Näide 13

«Andante» sügavalt eeleegiline teema kõlab alguses violalt T-süsteemis (t 154—158), seejärel I viiulil D-süsteemis (t 158—163) ja siis tšellolt S-süsteemis (t 162—167). Samal ajal lisanduvad teemale selle algmotiivi imitatsioonid teistes häältel ja teistes laadiasendites. Näiteks teema teise

¹³ Kvartakord ise ei kuulu puhtalt kumbagi laadiasendisse, sest helirida «pölvtoon—toon» ei sisalda kaht teineteisele järgnevat puhast kvarti.

läbiviimise ajal D-süsteemis (t 158—163) saadavad seda kontrapunkteerivad motiivid T- ja S-süsteemis (vioola, t 159; II viiul, t 160 ja 161—162). Teema ise (I viiul) koosneb siin kahest fraasist, mis on ehitatud minoorsetele tetrahordidele (*cis-dis-e-fis*, t 159—160 ja *b-c-des-es*, t 162—163), ning neid ühendavast sideosast (t 160—161). Samasugustel minoorsetel tetrahordidel, kuid teistes laadiasendis, rajanevad ka juba mainitud saatehääled (vioolal *fis-gis-a-h*, t 159; II viiulil *gis-ais-h-cis*, t 160 ja *f-g-as-b*, t 161—162). Nii viisi täiendavad kontrapunkteerivad saatehääled teema kummaski fraasis selle helirea (mis muidu piirduks ainult ühe helireas «pooltoon—toon» sisalduva minoorse tetrahordiga) täielikuks diatooniliseks gammaks (*cis*-moll t 159—160 ja *f*-moll t 161—162). Sellisel kunstliku ja diatoonilise laadisüsteemi elementide ühendamisel, mis sai võimalikuks tänu helirea «pooltoon—toon» diatoonilistele momentidele, on, nagu ka «Vaikivate meeleolude» I palas, erakordne tähtsus teose emotsionaalse väljendusrikkuse seisukohalt: säililitades konstruktiivse alusena kunstliku laadisüsteemi, rikastab helilooja seda ainult diatoonilisele laadile omase avalalt lüürlise meloodilisusega, mis tänu oma loomulikkusele sunnib unustama laadi «kunstlikku» päritolu. Me näeme siin niisiis, kuidas näiliselt lihtne diatoonika tekib tegelikult keeruka (kunstliku) laadisüsteemi elementide keeruka (polüsüsteemse) ühendamise tulemusena. Selles mõttes on E. Oja Klaverikvinteti ainulaadne teos võib-olla mitte ainult eesti muusikas.

«Andante» algosas tekib selline «polüsüsteemne» diatoonika puhtlineaarsel, polüfoonilisel alusel. Kuidas selline diatoonika funktsioneerib täiskõlalise akordilise faktuuri tingimustes, seda näitab «Andante» kulmineeruv lõpuosa (näide 14), kus teema kõlab viiulitelt, kontrapunkteerivad motiivid aga violal ja tšellolt klaveri akordide ja passaažide taustal:

The image shows a musical score for a piece titled 'Andante'. It consists of three systems of staves. The top system is for Violin (I), the middle for Violin (II) and Viola, and the bottom for Cello and Double Bass. The score includes measures 204, 205, and 206. There are various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'Crescente', 'dim.', and 'p'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Näide 14

Siingi on teema D-süsteemis (tetrahordidel *g-a-b-c* ja *e-fis-g-a*), saatehääled ja -akordid aga vaheldumisi T-süsteemis (t 204, 207) ja S-süsteemis (t 205, 206). Akordid ise (väike minoorne ja «tristani septakord») on antud laadile tüüpilised (kuigi kuuluvad eri laadiasendisse¹⁴), samal ajal aga kinnitavad nad ühemõtteliselt, siin tekkivaid diatoonilisi helistikke *d*-moll ja *h*-moll.

Klaverikvinteti akordika on märksa mitmekesisem kui «Vaikivates meeleoludes». Põhilise osa sellest moodustavad «laadisesed» akordid, st sellised, mille kõik helid kuuluvad helireale «pooltoon—toon» tugineva laadi ühte asendisse. Nende hulgas on, nagu «Vaikivais meeleoludeski», kesksel kohal minoorse värvinguga väikesed septakordid (väike minoorne ja

¹⁴ J.Kon nimetab oma eespool mainitud artiklis (vt märkus 1) sellist harmonisatsiooni «sekundaarseks harmooniasüsteemiks» (vt sealsamas, lk 101 ja 107).

«tristani septakord»), mis on sageli ka polüfoonilise koe korreeri jaoks (vt näited 10, 14 ja näide 13, t 159, 162, 163 jne). Mažoor- ja minoorkolkolm-kõlasid kohtab suhteliselt harva, kusjuures enamasti mõjuvad nad «lihtsus-tatud» septakordidena. Peale selle võib kohati leida väikest mažoorset (dominantseptakordi-taolist) septakordi (näide 10, t 41 jm), väikest noon-akordi (näide 6, t 1—2, näide 12, t 132 ja 134) ning vähendatud sept-akordi (näide 6). Olulist osa etendavad ka paljuheliõlised akordid, mis koosnevad kahe teineteisest pooltooniga kaugusel paikneva vähendatud septakordi helidest (E. Lendvai nimetab neid B. Bartókile tüüpilisi koos-kõlasid «alfa-akordideks»¹⁵). Viimaste hulka kuulub kvinteti peateema saates esinev figureeritud akord *gis-d-e-g-b* (näide 9, t 17 jj), teose algosa kulminatsioonilõigus keelpillidel kõlav akord *dis-h-fis-d* (näide 12, t 131)¹⁶ ning «Allegro scherzando's» palju kordi ettetulev «polütonaalne» akord, mis esimest korda kõlab üleminekul teose algosa arenduslõigule:



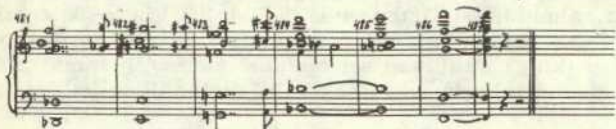
Näide 15

Laadivälised akordid, st sellised, mida helirea «pooltoon—toon» helidest ei saa moodustada, tekivad teoses enamasti läbiminevate akordidena kromaatilise häälejuhtimise tulemusena ega oma seega ise-seisvat konstruktiivset tähendust. Olulist osa etendavad nende seas ainult kvint-kvartakordid ja nende tuletised. Ka need akordid tekivad tihti kromaatilis-lineaarse hääteliiikumise tulemusena, kuid omandavad vahel ka iseseisva tähenduse, näiteks moodustades akordiparallele (näide 12, keelpillide kromaatiliselt laskuvad käigud taktide 131 ja 133 teises pooles)¹⁷. Näib, et kvartharmonia ja sellega seotud pentatooniline meloodika, nagu me neid kuuleme «Andante» keskmises episoodis (näide 16) ja lõpuosas, kujutavad endast omamoodi kontrastset laadifääri terves teoses valitse-vale kunstlikule laadile, olles samal ajal ka helireas «pooltoon—toon» sisalduvate pentatoonika algmete¹⁸ edasiarendus.



Näide 16

Vastupidises mõttes kontrastiks laadile helireaga «pooltoon—toon» ja ühtlasi kõiki vormiosi orgaaniliseks tervikuks tsementeerivaks sideaineks on läbiminevad kromaatilised liinid (näide 14, t 206 jm). Kõik need laadistruktuurid on kokku võetud teose lõpukadentsis, kus ülemises hääles kõlab helirida «pooltoon—toon» (S-süsteemis), lõpuakordiks aga on kromaa-tilise hääteliiikumise teel saabuv kvartakord (vt skeem, näide 17):



Näide 17

¹⁵ Lendvai E. Bartók stilusa, lk 19.

¹⁶ Samasuguse koostisega, kuid ümberpööratud kujul, on teose algul tervelt kaheksa takti jooksul väljapeetud mažoor—minoor—akord *h-d-dis-fis* (näide 9, t 22 jj), mis saadab erakordselt helegkõlalist dialoogi peateema motiivil klaveri ja I viiuli vahel. Helilooja kasutab siin oskuslikult ära helireas «pooltoon—toon» peituvat võimalust luua suure sekestiga mažoorkolmkõla käikude abil pentatooniline koloriit (vrd «Aja triloogia» III osa).

¹⁷ Eespool oli juba juttu kvartakordist väljapeetud pedaalina (vt näide 11).

¹⁸ Vt märkus 16.

Teoses kasutatud akordijärgnevusi iseloomustab sujuvus ja loogilisus, mis on saavutatud eeskätt tänu antud laadisüsteemi «autentsete» järgnevuste¹⁹ eelistamisele. Nii saadavad teose peateemat nii selle esialgsel esitamisel sissejuhatuses (näide 6) kui ka selle lõpliku kuju eksponeerimisel (näide 9) kromaatilist laskuvad vähendatud kolmkölad (viimasel juhul — näide 9, t 17-19 — tekib «polüüsteemne» ühendus: peateema meloodia kuulub T-süsteemi, seda saatev tšello vastashälal ja figureeritud saateakordid klaverilt aga S-süsteemi). Analoogilist akordijärgnevust on kasutatud ka teose algosa arenduslõiguis (näide 10, t 41 ja 42) jm. Peale selle leidub teoses ohtrasti samastruktuuriliste akordide väikesetertsilisi aheljärgnevusi, mis on antud laadile tüüpilised ja mõjuvad selles väga loomulikena (näide 18 — «Allegro scherzando» algus —, t 226—228):

The image shows a musical score for piano, measures 226-228. It features a complex texture with multiple staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in a minor key and features a sequence of chords and melodic lines. The score includes dynamic markings such as *pp*, *pp*, *mf*, and *cor. ped.*. There are also performance instructions like *caes.* and *mf*.

Näide 18

Klawerikvinteti kui terviku tonaalse plaani valikul näib E. Oja olevat teadlikult arvestanud selles rakendatud laadi ehitusest tulenevat ja ka B. Bartóki muusikas leiduvat «telgsüsteemi», kuigi selle teoreetilised alused sõnastas E. Lendvai alles 50. aastatel²⁰. Nii on teose alg- ja lõpp-tugiheliks, «toonikaks», laadikallakult neutraalne *f* (vt näited 6 ja 17), algosa arengu sihtpunktiks aga vahetult enne kulminatsiooni (t 126) suure sekstiga mažoorakordina saabuv «vastaspoolus» *H*. Peateema põhiosa (II motiiv) algab *gis*-moll-akordiga, kaldub aga õige pea *H*-duur-molli (näide 9, t 17 ja 22). «Andante» polüfoonilises algosas näivad olevat tonaalseiks tugipunktideks *es, cis* ja *f* (näide 13, t 155, 159 ja 163), «Andante» esimeses kulminatsioonis (t 195, teema klaveril) viitab harmonisatsioon *gis*-moll'ile, peakulminatsioonis aga helistikele *d*-moll, *h*-moll ja *gis*-moll (näide 14); osa lõppakordiks on sekstiga *E*-duur kolmköla. «Allegro scherzando» on tonaalselt väga muutlik, kuid siingi on esimeseks tugipunktiks *d* (näide 18, t 230—231). Kooda kromaatiline algus sisaldab harmoonilise *f*-molli tunnuseid²¹. Seega kuulub enamik teose tonaalseid sõlmpunkte nn toonikatelge (*f-h-gis-d*), mille nn «peaharu» *f-h* näib valitsevat teose ääreesades, kõrvalharu *d-gis* aga on ülekaalus teose keskmistes osades.

* * *

Muidugi leidub paljusid eelpool vaadeldud võtteid ka E. Oja teistes teostes (näiteks helirida «pooltoon—toon» sümfoonilises poemis «Müsteeriumid», lineaar-kromaatilist kirjaviisi klaveritsükklis «Sugestioonid» ja sümfoonilises «Ilu poemis», kvartharmoniat sümfoonilises pildis «Mere laul»),

¹⁹ Vt märkus 8.

²⁰ Toetudes B. Bartóki teoste tonaalsetele plaanidele, rõhutab E. Lendvai peahelistiku ja sellega tritoonivahekorras oleva helistiku, nn «vastaspooluse» (mis koos moodustavad nn «peaharu») ning ühtlasi peahelistikust väike tertsi madalama ja väike tertsi kõrgema helistiku («kõrvalharu») funktsionaalset samasust.

²¹ Kõik need mažoor- ja minoorhelistikud on siiski ainult «pealishituseks» teoses valitseva kunstliku laadi pinnal, tekkides enamasti selles laadis sisalduvate diatooniliste elementide rõhutamise tulemusena.

kuid seal ei moodusta need niivõrd järjekindlat süsteemi kui vaadeldud teostes. Sellest hoolimata on E. Oja harmooniakeel enamikus tema teostes vägagi omapärane, leidlik, julge ja väljendusrikas. Võib arvata, et käesolevas kirjutises käsitlemist leidnud originaalne laadisüsteem pole mitte ainus tüüpiliselt XX sajandisse kuuluv kompositsioonitehnika vahend, mille teadlik ja sisuliselt põhjendatud rakendamine lubab E. Oja ja 30. aastate loomingut (seega tollaegset eesti muusikat üldse) võrrelda oma ajastu Euroopa muusika kaugeleulatuvamate saavutustega ja tõendab selle mõõdumatut väärtust ka tänapäeva kuulaja jaoks.

Sõdalase varjus

AKIRA KUROSAWA FILMIST «KAGEMUSHA»

MIHHAIL LOTMAN

1. Ekspositsioon

Hämaras saalis istuvad idamaises poosis kolm ühesugust meest ühtmoodi kimonotes. Vaikivatena ja liikumatutena istuvad nad seljaga seina ja näoga saali poole. Ei liigu ka kaamera. Ainuke küünal, mis valgustab saali, asub keskmise mehe ja vaataja vahel nõnda, et näeme seinal vaid selle mehe varju. Kas teistel pole varju, või me lihtsalt ei näe seda? Pärast pikka vaikust kuuleb vaataja sõnu, mis tal endalgi mõttes on: «Hämmastav sarnasus. Tõepoolest, hämmastav sarnasus.»

Üldplaanis on raske mõista, kes nimelt seda ütleb, häälte ja personaazide identifitseerimine nõuab vaatajalt mõningat pingutust. Ütlejaks osutub keskel istuv Shingen Takeda,¹ Kai provintsi süserään. Takedast paremal istub tema noorem vend ja teisik Nobukado. Vestlevadki nemad, kõneaineks on kolmas mees, vasemal istuv surmamõistetud kurjategija, kellest Nobukado kavatseb teha oma venna teisiku tolle hämmastava sarnasuse tõttu vennaga.

Selle mehe eelnev elu jääb varjatuks nii Takeda kui ka meie eest kuni filmi lõpuni. Teame vaid, et ta on kurjategija, võib-olla mõrtsukas. Ülekuulamise ei õnnestunud temalt mingeid teateid saada, isegi mitte nime; jõugus hüüti teda Vanaks Rebaseks. See on oluline. Nimi on inimese tähtis osa feodaalühiskonnas üldse, Jaapanis aga eriti. Inimene ilma nimeta pole täisväärtuslik ja sellepärast on sümbolne, et tal pole ka varju. Kuid varju pole ka Nobukadol — ta ise on vaid oma venna vari (pärast Shingeni surma ütleb ta, et on nii kaua harjunud olema oma venna vari, et ei tea nüüd, kuidas elada edasi). Järgnevalt selgub, et Shingen Takeda (kes nagu enamik teisi filmi tegelasi on ajalooline isik) on üks peapretendente ülemvõimule Jaapanis ja kogu tema elu on pühendatud selle idee teostamisele. Ta tunnistab, et on sel põhjusel tapnud oma vanema poja ja pagendanud isa ning ka tulevikus ei kavatse peatuda millegi ees.

2. Ajalooline taust

Filmi tegevusajaks on XVI sajandi 70. aastad. N. Konrad iseloomustab seda perioodi oma töös «Ülestähendusi Kagu-Aasia maade keskaja ajaloost» järgmiselt: «Ajavahemik 1507. kuni 1573. aastani on Jaapani impeeriumi kõige segasem ja raskem periood. Enne feodalismini jõudmist² pidi maa läbi tegema sõjalise anarhia, lakkamatud kodusõjad kõik kõigi vastu, eri väepealike diktatuurid. Üksnes selle kõik läbi teinud, viis samuraiseisus oma arengu lõpule Tokugawa feodaalse impeeriumi kujul [— — —]. Jaapani ajaloos kannab see periood enamasti nimetust Shenkokujidai, st võitlevate (shen) piirkondade (koku) periood (jidai); selline termin viitab nimelt kõigi sõjale kõikide vastu: vaenujalal polnud mitte üksnes eri piirkonnad, vaid ka paljudes piirkondades enestes võis täheldada

¹ Jaapani nime ortograafia puhul püüame järgida väljakujunenud süsteemi, kuid ees-nime kirjutame alati enne perekonnanime.

² Teise käsitluse järgi oli see periood sissejuhataks mitte feodalismile, vaid selle viimasele staadiumile — absolutismile. Vrdl näit: X. T. Эй д у с. История Японии с древнейших времен до наших дней. Москва, 1968, с 41—47.

rahatusi ja sisevaenu. See on detsentraliseerivate tendentside valitsemis- aeg sõdalasseisuses, liikumapanevate jõudude nihkumise ja territooriumi ümberjagamise aeg, mille tulemuseks olid tüüpilised feodaalsed institutsioonid XVII sajandil. Tulevaste feodaalvalduste majandusele oli väga tähtis, et väljapaistvad suguvõsad, nagu Takeda Kai provintsis, Ueshugi — Etigos, Mori—Tokogus jt püüsid oma valdusi luues võita kõigiti rahvahulga poolehoidu. [— — —]. Vaadeldav periood (...) võib näida oma sisult täiesti ebaühtlasena: riiklikust vaatekohast on see täieliku detsentraliseerimise ja poliitilise anarhia ajajärk, kus ühtset ülemvõimu faktiliselt enam ei olnud, sotsiaalsest vaatekohast on see oma feodaalvaldusi loovate sõdalasseisuse eri gruppide ja esindajate suurenenud iseseisva tegutsemise aeg, rahvahulkade vaatekohast on see aeg ühes paigas elu- ja majandustegevust häiriv, ühtaegu aga sageli majandusliku tõusu aeg — teises kohas.³

Teatavasti lõppes see periood Shekigahara lahinguga 1600. aastal, mille võitis Ieyasu Tokugawa, kes 1603 kuulutas end *shogun*'iks ja viis pealinna (seni Kiotos) üle Edosse (Tokiosse).

«Sõdalase vari» kui ajalooline film (see on vist seni Kurosawa ainuke puhtajalooline film) käsitleb vaid üht liini selles võitluses — Takeda vägede kaotust Nobunaga Oda ja Ieyasu Tokugawa (tulevane *shogun* Tokugawa oli sel ajal vaid üks Oda vasalle) ühinenud vägedele ja Takeda suguvõsa hävingut. Filmi põhitegevus algab 1572. aastal, hetkel, kui Takeda väed olid edukaimad ja muistse pealinna Kioto vallutamist takistab vaid üks kindlus, ning lõpeb 1575. aastal lahinguga Suwa järve ääres (Jaapani sõjataktiline ajaloos on sel lahingul tähtis koht, sest esmakordselt otsustas suure lahingu saatuse tulirelvade kasutamine).

3. M. Jampolski kontseptsioon

«Sõdalase varju» analüüsib Mihhail Jampolski oma artiklis «Akira Kurosawa varjude teater»⁴, mis sisaldab hulga peeneid täheldusi ja väärtuslike mõtteid. Kuna osa neist tähelepanekutest tuleb siin kasutusele, on mõtet öelda paar sõna kirjutise enda kohta, seda enam, et filmi üldkontseptsioon, eriti aga analüüsimeetod ei tundu mulle adekvaatsetena. M. Jampolski meelet tekib filmi põhikonflikt inimese ja võimu vahel: absoluutne võim on «surmav alge». Filmi kontseptsiooni resümeeerib ta järgmiselt: «Kurosawa film ongi üles ehitatud nagu üksteise sisse asetatud kolm mudelit — ajalooline, teatraalne ja mütoloogiline: neil on isikupäratute süsteemide teatav suletus. Kuid Kurosawa poleks suur kunstnik ja humanist, kui ta ei paigutaks oma peegeltriptühhoni elavat inimest, kes piinleb neis külmades maailmades.»⁵

Vastavalt sellele on ka üles ehitatud artikkel. Ta koosneb osadest: ajalugu, teater, müüt, inimene. Igas nimetatud lõigus peegeldub M. Jampolski asjatundlikkus nii filmikunsti vallas kui ka üldises kulturoloogias ja Jaapani ajaloos ning nende kombestiku tundmises (jaapani filmikunstile on M. Jampolski pühendanud ka teisi kirjutisi). Iseäranis õnnestunud on minu arvates teatrit käsitlev peatükk.

Samas aga tahan ma rõhutada, et selline euroopalik käsitlusviis, mille järgi ülemstruktuur lahterdatakse alamstruktuurideks («mudeliteks») ja püütakse taandada mingile kindlale formuleeringule (põhiideele), ei ole antud juhul õigustatud: selle filmi maailmas ei leidu inimesele vastandatud autonoomseid mudeleid, filmi idee ei ole inimese ja võimu vastuolu ning lõpuks, humanismi probleem pole siin nii lihtne.

³ Н. И. Конрад. Избранные труды. История. Москва, 1974, с 459—460.

⁴ М. Jampolski. Akira Kurosawa varjude teater. ТМК, 1984, nr 4.

⁵ Samas, lk 25

4. Metodoloogiline kõrvalepõige

Euroopa mõttetraditsioonis on analüüsitava objekti ja analüüsiva subjekti vahekorrd igavene metodoloogiline probleem. Humanitaarvaldkondades tuleb see eriti tugevalt esile, kui objekt ja subjekt kuuluvad erinevatesse kultuuriareaalidesse ja subjekt määratleb objekti enda jaoks kui «võõra». Viimase analüüsimiseks on tal kaks võimalust: esimene — proovida seda lülitada oma kontseptuaalmaailma, otsides temas tuttavaid omadusi, või vähemalt interpreteerida mingeid tema jooni kui tuttavaid (seda meetodit on viimasel ajal hakatud nimetama metodoloogiliseks europsentristmiks ja sellesse suhtutakse mõnevõrra halvustavalt); teine — subjekt loobub temale omasest metakeelest ja püüab sisse elada analüüsitava nähtuse maailma, ta suhtub sellesse kui dešifreerija tundmatus keeles kirjutatud tekstisse, püüdes mõista eri elementide funktsiooni ja sisu (süntaksit ja semantikat) ning taastada neist kildudest algne tervik. (Mõlemad need mõttekäigud on puhteuroopalikud. Ida filosoofiline mõtte-traditsioon elimineerib objekti ja subjekti vastandamise.)

Valides teise võimaluse, ei lähene me sellele filmile eelnevast kogemusest võetud mallide ja formuleeringutega, vaid püüame filmi kontseptuaalstruktuuri elemente vaadelda maksimaalselt laias kontekstis (sageli laiemas kui film ise — nagu me veel näeme, tekstivälised suhted on selle filmi jaoks mitte vähem tähtsad kui tekstisisesed).

Käesoleva analüüsi eesmärgiks pole mitte niivõrd selle filmi kontseptiooni formuleerimine, kuivõrd püüd vahendada tema emotsionaalset ja mentaalset õhustikku. (Vajadust sisse elada kultuuriliselt kaugesse uuritavasse objekti rõhutab ka meie üks tuntumaid gnostitsismi ja varakristluse uurijaid M. Trofimova)*.

Iga tõlkija on kogenud, et iseäranis rasked pole talle mitte need sõnad või fraseoloogismid, mille tähendust ta ei tea, vaid need, mida ta arvab teadvat, kuid ei tea — neid nimetatakse «tõlkija väärsõpradeks». Mõistagi on erinevates kultuurides selliseid kulturooloogilisi «väärsõpru» veel rohkem kui erinevates keeltes. Järgnevalt pöörame pidevat tähelepanu niisuguste juhtumite väljaselgitamisele selles filmis.

5. Võimu semiootika Jaapanis

Vürst Shingen Takeda tahab saada Jaapani absoluutseks valitsejaks; sama eesmärk on ka tema peamisel rivaalil Nobunaga Odal. Situatsioon näib olevat väga lihtne ja arusaadav ka meile, eurooplastele, kuid oleks lausa võimatu vastata küsimusele, missugust tiitlit taotlevad võitlevad pooled.

Võimuvõitlus feodaalses Euroopas oli ühtaegu ka võitlus tiitli pärast: kui mingi feodaal kukutas kuninga võimu, võttis ta tavaliselt endale kuninga tiitli, igatahes polnud kukutatud kuningal või mõne teise tiitli kandjal enam endist tiitlit. Jaapanis oli asjade selline kulg välistatud: võitja võis omastada «vaid» poliitilise võimu, kuid mitte tiitlit, mis jäi endisele kandjale alatiseks. Et näidata, milliseid fantastilisi (meie arusaamade järgi) vorme võis siin tekkida, toome lühikese ajaloolise ülevaate.

587. aastal saavutas Shoge hõim (kuulus Yamato hõimuliitu) ülemvõimu Jaapanis. «Eesmärgiga veel enam tugevdada oma võimu (! Minu sõrendus — M. L.) pani Shoge hõimu pealik Umako 593. aastal ülemvalitsejaks oma sugulase Sheiko (592—629) ja määras tema regendiks prints Umajado, kes oli Jaapani ajaloo tuntud Shotoku Taishi (572—622) nime all.»⁶ Juba siin on käivitunud mehhanism, mis jäi Jaapanis püsima

* М. К. Трофимова. Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979, стр. 9—14.

⁶ Х. Т. Эйдус. История Японии, с. 10.

enam kui tuhande aastaks: poliitiline võim pole tiitlikandja käes, vaid selle käes, kes tiitlikandjaid kontrollib.

645. aastal võttis uus valitseja endale tiitli *tenno* (Jaapani esimese müütilise imperaatori järgi; «tenno» tähendus on «taeva poeg», Euroopa traditsioonis tõlgitakse see imperaatorina). «Shoge suguvõsa ilmajäämine võimust on ajaloos tuntud Taikana («Suure reformina»).»⁷ Kuid õige pea kaotasid *tenno*'d oma reaalse ülemvõimu. Alates VIII sajandist olid nad Fujiwara suguvõsa täieliku kontrolli all. «Kontrollides imperaatori võimu, kohustasid nad imperaatoreid ja printse võtma endale naisi Fujiwara suguvõsast. Jättes imperaatori ilma reaalsest võimust, valitsesid Fujiwarad kantsleritena (*kampaku*), veel sagedamini aga alaealiste imperaatorite regentidena (...). Saanud täisealisteks, oli imperaator sunnitud troonist loobuma ja end mungaks pühitseda laskma (jutt on budistlikest munkadest — *M. L.*).»⁸ Oma võimu semiootiliseks tähistamiseks ei võtnud Fujiwarad endale võimukandja-tiitlit, vaid viisid pealinna üle Narast Heiani (Kiotosse).

XI sajandil tegid *tenno*'d katse ülemvõim tagasi saada. Kuidas käitunuks mingi Euroopa kuningas analoogilises situatsioonis? Ilmselt oluaksid tema jõupingutused suunatud teda kontrolliva aparaadi purustamisele. Kuid *tenno* Go-Shanio, kes 1068. aastal troonile astus, tegi käigu, mis võib tunduda täiesti absurdseks — ta jättis imperaatori riigiparaadi Fujiwarade kontrolli alla, loobus troonist oma poja kasuks ja läks mungaks — see tähendab, tegi kõike seda, mida nägid imperaatorile ette Fujiwarad; kuid siin on üks tähtis moment — ta tegi seda omal tahtel ja vabanes sellega Fujiwarade võimu alt. Ta nimetas end **eksimperaatoriks** (meie prefiksile eks- vastab jaapanikeelses tiitlis-*in*, mis lisati nime lõppu). «Valitsevatel eksimperaatoritel oli oma, ofitsiaalsest sõltumatu võimuaparaat; viimane jäi Fujiwarade kätte. Nad püüdsid leida toetust Taira ja Minamoto sõdalassuguvõsalt, eriti aga võimsatelt budistlikelt kloostritelt, mille poliitiline mõju tõusis «*inshei*» süsteemi ajal märgatavalt. Selle tulemusena muutus troonil olevate imperaatorite ja nende regentide Fujiwarade võim üha suuremal määral nominaalseks.»⁹ Eksimperaatorite valitsusaeg polnud pikaajaline. Juba XII sajandil kuulus võim Kiotos diktaatoritele Taira suguvõsast, kes jätsid «ilma reaalse võimuta eksimperaatori (...), samuti ka Fujiwara, olgugi et formaalselt jäi ta nominaalse imperaatori regendiks.»¹⁰

Tegelik võimuvõitlus ei käinud mitte tituleeritud valitsejate, vaid kahe sõjaliselt võimsa suguvõsa, Taira ja Minamoto vahel, mis lõppes viimase võiduga. Saavutanud reaalse võimu, vajas uus valitseja selle tähistamiseks ka tiitlit. Arusaadavalt ei võinud selleks olla imperaator või kantsler (*tenno* või *kampaku*). Ta laskis eksimperaatoril kuulutada end *shogun*'iks (see tähendab sõjaliseks diktaatoriks), kuid ka Minamoto «säilitas alaealiste imperaatorite ja eksimperaatorite süsteemi. Traditsiooni kohaselt jäid Fujiwarad alaealiste imperaatorite regentiteks, kuid ei neil ega imperaatoritel, sealhulgas eksimperaatoritel, polnud mingit reaalselt võimu.»¹¹ *Shogun*, nagu kõik eelmisedki tiitlid, oli päritav. Minamoto *shogun*'ite võim ei kestnud ka eriti kaua. Juba XIII sajandi algul võttis üks noore *shogun*'i regentidest, Tokimasha Hojo endale *shiken*'i (valitseja)-tiitli, mis muutus samuti pärilikuks.¹²

⁷ Samas, lk 11.

⁸ Samas, lk 16.

⁹ Samas, lk 22—23.

¹⁰ Samas, lk 23.

¹¹ Samas.

36 ¹² Samas, lk 27.

Ja nii edasi. Kogu feodaalse Jaapani võimujalugu kulgeb tiitlite multiplitseerimise märgi all. Loomulikult ei saanud kõik tiitlid alles jääda. Näiteks 1318. aastal troonile astunud *tenno* Go-Daigo, püüdes tagasi võita tegelikku võimu, ei loobunud troonist ja likvideeris sellega eksimpeeraatorite institutsiooni. Põhimõtteliselt jäi aga kehtima mehhanism, mille areng viis paratamatult kriisini, sest koos poliitilise võimuta tiitlikandjatega paljunes ka nende võimuaparaat, mis hõivas sadu ja sadu inimesi, kelle ritualiseeritud tegevusel polnud (eurooplase arusaamade järgi) vähimatki mõtet.

Tõsine kriis algas XV sajandi keskel ja saavutas oma kõrgseisu juba mainitud Shenkokujidai sõja ajal. Selle sõja kõige väljapaistvamaks kangelaseks ja võitjaks oli ka «Sõdalase varjus» figureeriv Nobunaga Oda, kes ei põlvnenud väljapaistvast ülikusuguvõsast. 1568. aastal tungis Oda Kiotosse ja vahetas *shogun*'i.¹³

Shingen Takeda oli Nobunaga Oda üks ohtlikumaid vastaseid. On täiesti selge, et nii Oda kui ka Takeda ei võidelnud ei imperaatori, ei *shogun*'i ega mõne teise prestiižika tiitli pärast. Tiitel ei saa vahetada omanikku.

Selline võimusemiootika tundub eurooplasele täiesti võimatusena, absurdseks, kuid peab mainima, et varasel keskajal pärast Lääne-Rooma impeeriumi hukkumist oli ka Euroopa ajaloos hetk, mil areng võis minna samasugust teed pidi (siin pole mõistagi koht arutlemiseks, miks nii ei juhtunud). Anname selle edasi ühe meie tuntuima medievisti S. Averintsevi sõnadega: «Lääne-Rooma impeerium lakkas eksisteerimast «üksnes» tegelikkuses, empiirilisel, kuid mitte ideena. Lõppenud tegeliku eksisteerimise asendas «semiootiline» eksisteerimine. Barbar Odoaker, kes 476. aastal kukutas viimase Lääne-Rooma imperaatori Romulus Augustuse, ei võinud teha vaid üht: omandada imperaatorlikke insiigniaid. Ta saatis need Konstantinoopolisse, keisrite seaduslikule järeltulijale, Ida-Rooma imperaatorile Zenole. Võitja teadis, mida tegi. Las Itaalia olla Lääne impeeriumi häll ja ühtaegu viimane territoorium; iseendast kujutab ta vaid maatükide kogumit ja on barbarite sõjaõiguse järgi nende saak. Kuid kadunud impeeriumi tühistatud võimu märgid on täiesti teine asi, neid ei saa lisada saagile, kuivõrd nende märkide tähendus ületab olemasoleva sfääri ja kuulub olema-pidava sfääri. Sellepärast ei lasknud idagooti kuningas Vittigis, sõides imperaator Justinianusega reaalse võimu pärast Itaalias, vermida müntidele mitte enda, vaid imperaator Justinianuse kujutise; võimu märk kuulub vaieldamatult viimasele.»¹⁴

Niisiis võime Jaapanis näha mitte ainult eksootiliste tavadega maad, vaid ka meie ajaloo üht teostamata jäänud arenguvõimalust.

Tulles tagasi «Sõdalase varju» problemaatika juurde, jäävad Takeda käitumismotiivid meile nüüd veelgi arusaamatumaks. Ta formuleerib oma võitluse ülemvõimu pärast alati, nii enda kui ka teiste jaoks, võitlusena idee eest. Ei maksa kahtlustada teda silmakirjalikkuses («tegelikult» huvitavat teda eelkõige reaalne võim) enne, kui me selgitame välja tema tegutsemise ajendid.

Jaapani rüütli (*bushi*), kellele nagu Euroopa rüütlikegi oli au ja kuulsus tema elu peamine eesmärk, ei huvitanud selle materiaalsed ekvivalendid: tiitlid ja välised regaalid. Kõik ta mõtted olid suunatud tulevikule, oma kohale ajaloos (nagu väljendas seda üks *bushidoo* ideoloogidest: «Sõdalase pilku koormab mõte ajaloost.»). Sõdalase elu mõte on, et tema au jääks püsima igavesti. Saavutada võib seda eelkõige võitluses; mida ohtlikum

¹³ Samas, lk 42.

¹⁴ С. С. Аверинцев. Символика раннего Средневековья. — В сб.: Семiotика и художественное творчество. Москва, 1977, с. 311. Vrdl ka tema järeldõna Т. Parnitski romaani «Höbekotkad»: С. Аверинцев. «Римская идея» и средневековая реальность (послесловие). — В кн.: Теодор Парницкий. Серебряные орлы. Москва, 1982.

oli võitlus, mida grandioossem selle eesmärk, mida tugevamad ja hierarhiliselt kõrgemal olid vastased, seda suurem ka au. Samurail oli häbiks, kui ta jäi vastaseta.¹⁵

Siin on aga veel üks aspekt — sõdalase nimi, sest nimi on see, mis jääb püsima koos kangelastegudega.

6. Nimi

Sõdalane (olgu lihtne samurai või ülikusuguvõsa pealik) kannab kogu elu hoolt nii oma nime kui ka genealoogia eest: nimi pole konventsionaalne märk, vaid tema olemuse embleem — tähtsa elumuutuse korral võib ta muuta ka nime, pärast surma võib ta jääda ajalukku teise nime all, kui kandis oma elupäevil. Näiteks oli üks filmi tegelastest, tulevane *shogun* Ieyasu Tokugawa enne 1565. aastat Motoyasu Matsudaira. Oma nime esitamine oli tähtis kurtuaasne oskus. N. Konrad kirjutab: «Oma nime nimetamisel oli neil aegadel eriline tähendus: sel teel sai nimi teatavaks kaasvõitlejaile, vastastele, edaspidi aga järeltulijatele. Nimi polnud üksnes inimese nimetus, vaid tema silt, tema sümbol ja tema uhkus. [— — —] Nimi võib kohutada vastast, tekitada austust võitluskaaslasest, ta võib kõlama jääda ajaloos. Nime nimetamine võis olla ajendiks, et kelkida oma päritoluga, meenutada oma esivanemate, aga ka isenda teeneid, demonstreerida oma suguvõsa kuulsust tema embleemidel — relvadel, lipul, vapil. Kuna seda praktiseeriti alati, eriti aga väljakutsel kahevõitlusele, sai see tuntuks literatuurses väljenduses *nanori* (nimetamine) all kui eriline tava, mis arenes hiljem, XIV—XV sajandi draamadest terveks poeesiavormiks.»¹⁶

Filmis nimetavad erinevad inimesed Shingen Takedat erinevalt: koda-kondsete jaoks on ta härra, sõjapealikud kutsuvad teda aupaklikult Mäeks, vaenlane Nabunaga Oda kasutab temast rääkimisel erinevaid halvustavaid hüüdnimesid, nagu Vana Ahv Kai mägiprovintsi jt, kuid samas nimetab teda ka Mäeks.

Takeda surma peavad testamendi täitjad tema soovil varjama kolm aastat. See näib küll võimatu, kuid nagu me teame, on Nobukadol varutud teisik oma venna rolli täitmiseks.

Suurfeodaali, muistse ülikusoo esindajat, kuulsat väejuhti, väljapaistvat rüütlit, kellest peavad lugu isegi tema vaenlased, peab asendama mees ühiskondliku hierarhia kõige madalamalt astmelt, kes ei oska midagi (varastamisuskust ei loetud keskaja kultuuris oskuseks), on arg ja ei püsi sadulas. Tal pole isegi nime, ainult hüüdnimi. Seda hämmastavam, kuid muidugi mitte juhuslik on, et nii erinevatel inimestel pole sarnane üksnes välimus. Üks nimesid, mida Nobunaga Oda kasutab oma vaenlase kohta, on samuti Vana Rebane. Teisikuid ei ühenda üksnes väline sarnasus, neil on ka sisemine seos: näiteks on taevalike kaksikute (vt allpool) nimed tavaliselt kooskõlas (Romulus ja Remus jne)¹⁷.

7. Teisikud

Teisikutega seotud mütoloogilisest kompleksist on üsna põhjalikult kirjutanud M. Jampolski (vt lõiku «Müüt» tema retsensioonis). Tema öeldut me kordama ei hakka, käsitleme vaid selle mütoloogilise kompleksi neid aspekte, mis jäid M. Jampolskil vaatlemata, kuid on olulised filmi mõistmisel. M. Jampolski toob asjatundlikult välja enamiku seoseid surma

¹⁵ Н. И. Конрад. Избранные труды. Литература и театр. Москва, 1978, с. 208.

¹⁶ Н. И. Конрад. Японская литература. Москва, 1974, с. 325.

¹⁷ M. Shapiro. Neglected evidence of dioskurism (divine twinning) in the Old Slavic pantheon. Käsikiri (olen tänulik prof. Michael Shapirole võimaluse eest tutvuda tema tööga).

ja teisikute vahel. (Peab siiski ütlema, et kui Jampolski tuletab Shingeni matmise stseeni Suwa järve «traditsioonilisest surnute hingede Surmajõest üleveo motiivist», on siin tegemist tahtmatu europotsentrismiga: tegelikult on surma ja seisva vee seos palju arhailisem kui müüt Styxi jõest.)

Vähem tähtis pole aga kompleksi teine aspekt — kaksikud ja riigivõim. Nagu teame, pole mütoloogilise mõtlemise jaoks tähtsad mitte kausaalsed, vaid partitsipaalsed sidemed, sellest johtuvalt on kaksik, teisik, vari, peegeldus sama olemuse modifikatsioonid — mõnede mütoloogide arvates on kogu selle mõttekompleksi aluseks universaalne müüt taevalikest kaksikutest¹⁸. Kreeka Dioskuuride nime tähendus on taevajumala (Zeusi) pojad; täpselt sama semantikaga on nende nimi balti mütoloogias (läti *Dieva dēli*, resp. leedu *Dievo sūnelai*), ka India Ashvinid elasid taevas. Taevalikel kaksikutel on tähtis osa ühiskonna sotsiaalse struktuuri loomisel. Nendega seostatakse ürgühiskonna jaotumist algselt kaheks soo ja vanuse järgi liigitatud rühmaks (arenenud ürgühiskonnas võib neid rühmi olla ka rohkem, kuid alati paaris arv). Kuid ka hilisemal ajal omistatakse kaksikutele eriline roll riigivõimu tekkimisel ja säilitamisel (vrld Romulus ja Remus).

Komme, et valitsejal peab olema teisik, pärineb juba eelajaloolisest ajast. Nagu selgitas välja J. G. Frazer, oli põhjus selles, et hõimul oli rituaalne kuningas, kes perioodiliselt ohverdati (tavaliselt kord aastas). Hiljem valis kuningas selleks puhuks endale asendaja, kes ohverdamise momendil sai kuninglikud regaalid; siit kujuneski teisik. See komme säilis transformeeritud kujul uusima ajani, kus autoritaarsed valitsejad võtsid endale teisiku atendaadi kartuses. Tolle tava tagapõhi on väga arhailine (harilikult jäi ta küll teadvustamata), nimelt on neist taevalistest kaksikutest üks surematu, näit Polydeukes (Pollux), teine surelik, näit Kastor (hilisemal ajal väljendus sama ettekujutus «ratsionaliseeritud» kujul varasurnu, näit Remus, ja kauaelava — Romulus — vastandamises).

M. Jampolski märgib õigesti, et teisik on alati seotud surmaga, samas on see aga ka tõhusaks surma vältimise vahendiks: valitseja «stsenariumi» järgi on tema teisikutest see, kes «venna» surma arvel pikendab oma elu.

Sellest aspektist vaadatuna näib teisiku käitumine «Sõdalase varjus» täiesti aoloogilisena ja seletamatuna: ta nõustub olema teisik siis, kui ta ei tea veel Shingen Takeda surmast; saanud seda teada, võtab ta oma nõusoleku tagasi. On ju tema teisikutest see, kes jääb elama, ja suurel määral just tänu Shingen Takedale: poleks ta tema teisik, olnuks ta juba ammu hukatud. Et mõista tema käitumise motiive, ei tohi me unustada, et tegevus toimub keskaegses Jaapanis, kus kõik käitumisskeemid (nii vanad «mütoloogilised», kui ka uued «tehnoloogilised») olid kodifitseeritud rituaaliterminitesse. Olgugi et teisikute probleem pole siin veel sugugi ammendatud, ei jõua me filmi mõistmisel mütoloogia rada pidi minnes enam kuigi kaugele, seepärast tuleb siin teha väike kõrvalpõige rituaalide valdkonda.

8. Ritualiseeritud ja «loomulik» käitumine

Tuletagem meelde sellist Lääne tsivilisatsiooni jaoks tüüpilist lugu, nagu «Prints ja kerjus» või selle teema mitmeid variatsioone. Mis juhtub kerjusega prints rollis? Sisuliselt mitte midagi, ta jääb samaks inimeseks. Üks Euroopas levinud motiiv on lihtsa talumehe jõudmine kuningaseisusesse («Saabastega kass» jmt); mõistagi peab selline inimene õppima kombeid, kuid eurooplasele on iseloomulik veendumus, et kombed ei muuda inimese olemust.

¹⁸ Vt näit.: A. M. Золотарев. Родовой строй и первобытная мифология. Москва, 1964.

XVIII sajandi valgustajate, eelkõige J. J. Rousseau mõjul kujunes Euroopas mentaliteet, et ritualiseeritud käitumine on võlts ja on suunatud inimese olemuse varjamisele — käituda tuleb «loomulikult», nii et inimese olemus selles peegelduks.

Jaapanis valitses täiesti teistsugune vaimulaad, mille järgi loomulik käitumisviis on palju raskemini saavutatav kui rituaalne: viimane on äraõpitav, loomuseni võib jõuda aga üksnes see inimene, kes valdab ritualiseeritud käitumist sedavõrd vabalt, et võib sellest ka loobuda. Märkigem, et «loomuliku käitumise» mõiste pole Ida ja Lääne tsivilisatsioonides identne. Illustreerime jaapanlase suhtumist rituaalisse looga «Teetseremooniameister ja kõriloikaja», mille siin lühidalt ümber jutustame (ta on pärit kuulsalt zen-budisti D. Suzuki traktaadist «Zen ja vehklemine»; allikas pole valitud juhuslikult, raamat on tähtis ka Kurosawale, kes filmis «Seitse samuraid» kasutas (nagu tavaliselt, modifitseeritud kujul) mitut siit pärinevat süžeed¹⁹.

Teetseremoonia on üks ritualiseeritud kunst Jaapanis, heaks tseremooniameistriks õpitakse aastaid. Mõistagi ei saanud nad olla samal ajal head vehklejad, sest seegi kunst nõudis samasugust ettevalmistust.

XVII sajandi lõpul võttis Tosha provintsi valitseja pealinna Edosse sõites kaasa oma teetseremooniameistri, et temaga seal uhkustada (ehkki too ei tahtnud sõita, aimates halba), riietades ta mitte teetseremooniameistri, vaid samurai rõivastesse. Edos juhtuski see, mida meister oli kartnud: nähes, et ta pole võrdne vastane, kutsus üks samuraiseisusest palgasõdur (*ronin*) ta kahevõitlusele sooviga saavutada kerge võit ja rõõvida ta seejärel paljaks. Teetseremooniameister mõistis, et surm on vältimatu, kuid teda vaevas mõte, et peab surema häbistatult, see aga heidaks varju tema peremehele. Talle meenus lähedal asuv vehklemiskool ja lubadusega peatselt naasta lahkus ta ettekäändel, et hoiatab oma isandat. Jõudnud vehklemisõpetaja juurde, rääkis ta viimasele oma loo ja väljendas vankumatut soovi surra nii, nagu on kohane samuraile. Õpetaja oli hämmeldunud, sest esmakordselt soovis keegi õppida temalt mitte mõõgakasutamist, vaid suremisoskust. Ta nõustus, kuid tahtis enne juua tassikese teed ja nautida teetseremooniameistri kunsti. Too oli ülimalt rõõmus, et tal on võimalus täita enne surma nii südamelähedast tseremooniat, ta pani sellesse kõik oma oskused ja hinge. Vehklemisõpetaja oli vapustatud. Ta kummardus põrandale teetseremooniameistri ette ja ütles, et tal pole vaja õppida suremist: kui ta seisab oma vastase ees samas hingeseisundis, võib ta võidelda ükskõik millise samuraiga. Võitluseks peab ta valmistuma täpselt nagu teetseremooniaks (järgneb pikk kirjeldus, kuidas seada oma rõivaid ja relvi lahinguks, mille lõpptulemuseks

õpetaja nõuande järgi. Kui ta nüüd tõstetud mõõgaga vastase ees seisis, nägi *ronin* enda ees täiesti teist inimest, keda ta ei osanud rünnata, sest too oli kartmatuse täielik kehastus. *Ronin* taganes, viskas käest oma mõõga ning hüüdes «Ma kaotasin!» viskus andestust paludes maha.

Ka siin näeme, et rituaal muudab inimese käitumist, kuid aktsentide paigutamine on eurooplase omast täiesti erinev. Eurooplasele on tähtis jõuda inimese *ego*'ni, jaapanlase (me peame siin silmas eelkõige zen-budistlikke arusaamu, kuid ka šintoismis ja isegi konfutsianismis olid nad antud juhul üsna lähedased) eesmärk pole jõudmine *ego*'ni, vaid selleni, mis *ego* taga seisab, n-ö *super-ego*'ni. Rituaal pole eesmärk omaette, on vaid tee, mis võimaldab liukuda vajalikus suunas. Kes täiuslikult valdab mingi kunsti tehnikat, võib selle unustada, sest eesmärk pole tehnika, vaid see,

¹⁹ Olen siinkohal tänulik S. Spinadelile oma traktaadi venekeelse tõlke tutvustamise ja konsultatsioonide eest (inglisekeelne originaal polnud mulle kättesaadav).

mis tema taga seisab. Oma loomulikus käitumises ei paku teetseremoonia-meister mingit huvi, täites rituaali saavutab ta täiuslikkuse.

«Sõdalase varjus» on üks korduv motiiv. Teisik, endine varas, rikub rituaali ja võidab sellega usalduse.

... Vaenlase luurajad kahtlustavad, et Shingen Takeda on surnud, ja püüavad aru saada, kas vägede ülevaatus teeb vürst ise või tema teisik. Kahtlused hajuvad, kui teisik rikub rituaali ja ajab hetkelise impulsi ajal oma ratsu kapakule (nemad, nagu sõduridki, ei näe, et teisik ei püsi isegi sadulas: kadunud nende vaateväljalt, kukub ta, mis on ratsanikule suureks häbiks).

... Tervitustseremoonia on ohus: Takeda pojapoeg ei tunnista teisikut oma vanaisaks. Ootamatult, rikkudes rituaali tõstab teisik «pojapoja» oma põlvedele ja paneb talle pähe oma kiivri ning laps tunneb «vanaisa» ära. (Nobukado, kes kontrollib pingsalt teisiku käitumist, kiidab selle heaks: ka Shingen käitus lihtsalt.)

... Kohtumistseremoonia liignaistega edeneb pingeliselt; teisik ei talu seda enam: «Ma pole isand, olen vaid teisik.» Pinge kaob kohe: milline kena nali...

Neid episoodide analüüsid tuleb M. Jampolski järeldusele, et teisik saavutab neis oma eesmärgi — identsuse Shingeniga. Minu arvates on nende tähendus täiesti teine ja eurooplasele üsnagi võõras. M. Jampolski jaoks on rituaal isikupäratu, kuid kindlasti pole ta seda jaapanlasele — see on kunst ja iga kunstnik on kordumatu. Just mitteritualiseeritud, «lihtne» käitumine osutub umbisikuliseks: varas ei saa ritualiseeritud käitumises saavutada võrdsust ülikuga, kuid rituaali rikuvad kõik ühtmoodi.

Oma käitumist ei saa aga üles ehitada vaid negatiivsele alusele — see «tee» (rituaali pidev rikkumine) ei vii kuhugi.

Ei tarvitse mõelda, et ritualiseeritud käitus jaapanlane vaid pidulikel tseremooniatel: reglementeeritud olid kõik, kaasa arvatud söömis- ja hingamisstiil. Näiteks allus väga rangetele reeglitele Takedade sõjataktila ja väejuhi käitumine lahingu ajal. Strateegia oli kindlaks määratud kord ja igaveseks ning oli fikseeritud ka Takeda lahingulipul. Vägi oli jaotatud kolmeks üksuseks: lahingut alustas ratsaväeüksus «Tuul» — nende värv oli must; nad pidid vaenlase väe ümber paiskama. Seejärel astus lahingusse jalaväeüksus «Mets» (piigid on nagu puud) — nende riietus oli roheline; nad pidid purustama veel püsivad vaenlase väeosad. Lahingu lõpetas ratsaväeüksus «Tuli» — nende värv oli punane. Ja nagu Mägi kõrgus lahingu kohal Takeda ise. Tema osavõtt lahingust seisnes vaid selles, et istuda täiesti liikumatult, vankumatult nagu mägi, sisendades kindlust oma sõdurite südamesse (teisikul on võimalus kogeda, kui raske on seda teha).

Kurosawa filmis on Takedad terve perioodi sümboliks Jaapani ajaloo ja nii on sümbolne tähendus ka selle perekonna hukkamisel. Uut ajajärku esindavad tulevane *shogun* Tokugawa, eriti aga tema tollaegne süserään Nobunaga Oda. Viimases ühinevad jaapani ja Euroopa aristokraadi jooned: ta joob eurooplaste toodud haput veini ja talle imponeerib selle verevärv; ta soosib kristlike misjonäride tegevust (on huvitav, et tema vasall Tokugawa suleb maa eurooplastele ja keelab surmanuhtluse ähvardusel kristluse²⁰); ka lahingutaktika rajab ta Euroopast pärit tulirelva kasutamisele; lahingus peab ta end ülal nagu Euroopa väejuht, istudes hobuse seljas (mitte jaapani väepealikule ettenähtud istmel).

Otsustavas lahingus Takeda vägedega Suwa järve ääres annab Oda meilegi mõistetava käsu sihtida hobustesse: Takeda ratsavägi on küll väga

²⁰ Vt C. R. Boxer. The Christian century in Japan (1549—1650). Berkeley-Los Angeles. 1951.

tugev, kuid hobusteta ei maksa nad midagi. Selline improviseeritud taktika kummutab end sajandeid õigustanud Takedade lahingupraktika. Umbisikulisel tule all hävivad üksteise järel kõik Takeda värvid — «Tuul», «Mets» ja «Tuli» (meenutagem, et filmis «Seitse samuraid» suhtuvad tõelised samuraid tulirelvadesse põlgusega).

Võiks arvata, et Kurosawa näitab siin ritualiseeritud käitumise ebaefektiivsust, võrreldes loomuliku, «euroopaliku» käitumisega. Kuid selline publitsistlik mõttekäik, millele on omane asjade jäik vastandamine, on sellele filmile võõras: iga stseeni mõistmiseks jätab Kurosawa ka alternatiivse interpretatsioonivõimaluse. Rituaali seisukohalt vaadatuna võib Takeda kaotuse põhjust näha hoopis selles, et Takeda poeg Katsuyori Suwa rikub isa testamenti, nii tõlgendavad lüüasaamist ka Takeda vasallid, kes on kaotuses kindlad veel enne lahingu algust.

9. Kõrvalepõige: «Sõdalase vari» ja «Kindral Della Rovere»

«Sõdalase varju» kontseptsioon tuleb reljeefsemalt esile, kui võrdleme teda süžeeliselt mõnes mõttes talle lähedase itaalia filmiga «Kindral Della Rovere» (režissöör Roberto Rossellini, 1959). Ka selle peategelane Bertone kuulub ühiskonna põhjakihti: ta on sulgi, sutenöör ja elab vale nime all. Võib vaid lisada, et ta on arg ja raha eest valmis mis tahes alatuseks. Filmi tegevus toimub 1444. aastal Saksa okupatsiooni aegses Genovas. Samal ajal saadavad inglased Itaalia rannikule kogunud sõjaväelase, hiilgava aristokraadi, tuntud ühiskonna- ja poliitikategelase, juhtima sealset vastupanuliikumist. Sakslased saavad sellest teada ja kindral Della Rovere satub lõksu. Käsk oli võtta ta elusana, kuid eksikombel lastakse kindral maha. Gestaapo on samal ajal vangistanud Bertone; viimane ei teadnud, et Grimaldi, kelle dokumente ta kasutab, on sakslastele ebalojaalne. Kolonel Müller paneb Bertone valiku ette: kas pikaajaline vanglakaristus või koostöö gestaapoga: tal tuleks esineda vanglas kindral Della Roverena, mis võimaldaks gestaapol jõuda vastupanuliikumise juhi jälile. Bertone nõustub pikemalt mõtlemata. Kindral Della Rovere (kangelase!) rollis näeb Bertone, millise lugupidamisega suhtuvad temasse nii itaallastest kaasvangid kui ka vangi langenud inglise sõdurid ning koguni sakslastest vangivalvurid. Samas näeb ta tõeliste vastupanuliikumisest osalejate tagasihoidlikkust ja mehisust. Selle mõjul algab tema sisemine ümbersünd kindraliks. Üheks otsustavaks momendiks on siin tema «naise» Bianca Della Rovere saadetud paki ja perekonnapildi kättesaamine. Surmakambris, ööl enne pantvangide mahalaskmist saab Bertone teada, kes on vastupanuliikumise juht, kuid sisemiselt on ta juba kindral. Vastavalt kokkuleppele Mülleriga pidi ta hommikul üles andma vastupanuliikumise juhi, misjärel oleks otsekohe saanud suure rahasumma ning pääsenud vabadusse. Hommikul keeldub kindral gestaapole teateid andmast, palub vaid tagastada oma naisele pildi, mille tagaküljele kirjutab: «Mu viimased mõtted on teist. Elagu Itaalia!» Enne mahalaskmist õnnistab ta kodumaad ja kuningat (ta pole ainult kangelane, vaid on omaks võtnud ka aristokraadi käitumisstiili koos teatava teatraalsusega).

«Sõdalase varjus» on konflikti lahendus sellele lausa vastupidine: teisik on vaid vari, kes mitte kunagi ei saa oma isandaks (see mõtegi ei saa talle pähe tulla!). Algusstseenis, kus istuvad kolm ühesugust meest, on nende vahel nähtamatud, kuid absoluutselt ületamatud piirid, nii kindlad, et isegi elu ja surma piir on nendega võrreldes habras. Sellest saab filmi juhtmotiiv: nähtaval pole tähtsust, tähtis on see, mida näha ei saa.

Bertonest võib saada kindral Della Rovere ainult tänu sellele, et 42 tõeline kindral on hukkunud; Shingeni teisik ei saa mängida oma rolli

pärast isanda surma: varju peab keegi või miski heitma.²¹ M. Jampolski interpreteerib seda (kasutades C. Jungi termineid ja lähenemisviisi) sootuks teisiti: «Kurosawa kirjeldab teisiku seisundit kui isiksuse sotsiaalset lõhestumist, tema ebatäiuslikkust, tema seotust teistega — Isaga, Valitsejaga, Demiurgiga.»²² Selles seoses interpreteerib ta ka lõppstseeni; «Filmi lõpus vajub hukkuv teisik järvevette, kus ujub Shingeni vürstlik lipp, ja muutub sellega lõplikult vürstiks endaks, ühinedes temaga surmavetes.»²³ Minu meelest on selle stseeni õige interpretatsioon järgmine: saanud varjuks, on teisik kaotanud kõik oma isiksuse jooned ja pole muutunud ka sõdalaseks. Pärast Shingeni surma ametlikku väljakuulutamist pole ta enam keegi (Nobukado nägi ka seda ette, rääkides varju traagilisest saatusest: «Mis saab varjust? Vari kuulub ju isanda juurde.»), ta on nüüd vaid varju vari, kes hiilib Takeda vägede taga. Pärast Takeda vägede hävingut (mis on ühtaegu ka suguvõsa lõpp) ei saa ta aga eksisteerida isegi sel viisil ja hukkub. Kuid milline vahe on tema täiesti mõttetul surmal ja Bertone surmal! Kontrast on seda rabavam, et sisuliselt on tegemist samaga — inimene valib vabatahtlikult surma. Teisiku surm pole kangelastegu ka meie silmis, iseäranis aga pole ta seda jaapani traditsiooni kontekstis, kus inimene kogu elu vältel valmistub elust lahkumise hetkeks. Eriti ritualiseeritud oli see hetk sõdalasel.²⁴ Bertone langeb nagu kindral, teisik kaob nagu vari, kellelegi märkamatuks.

On iseloomulik, et M. Jampolski eelarvamuslik vaatamisviis tingib viimase stseeni vale nägemise. Tegelikult ei liigu vees mitte Takeda lahingulipp, vaid teisik — isegi kukutatud sümbol, mis ei oma enam mingit tähendust, on püsivam surnud varjust.

10. Humanismi probleem filmis

M. Jampolski meelest on «Sõdalase varjule» omane humanistlik arusaam, et elav inimene on tähtsam kõigest: ta vastandab teisikut umbisikulistele mallidele, mille sees kangelane piinleb, ja leiab, et absoluutne võim filmis esineb surmava algena. Vaevalt oleks selline kompliment Kurosawale meeltemööda.

Humanism on puhteuropalik mõiste, mis tekkis renessansiajal ja oli alguses poleemiliselt suunatud keskaegse mõttelaadi vastu. Selle kujunemist ajendas hulk sotsiaalseid, poliitilisi, kultuurilisi ja religioosseid tegureid.

Esteetikas nõuab humanism autoripositsiooni täpset fikseerimist, stiili teatavat publitsistlikkust. Sellest vaatepunktist pole humanismil kohta ei «Sõdalase varju» eetilises problemaatikas ega ka esteetilises ülesehituses.

Film ei ole ülevaade XVI sajandi lõpuveerandi Jaapanist, tema ainestik peegeldab vaid sõdalasseisuse maailma. N. Konrad iseloomustab järgmiselt samuraimentaliteeti filmi tegevusajal: «Samuraille isendati lapsest saadik mõtet, mis sõnastati omal ajal Hiinas: «Elu on kergem luige udusulest.»»²⁵ st et elul pole mingit väärtust, vastupidiselt tolleaegse Euroopa mentaliteedile, et inimelu on siin maailmas kõrgeim väärtus.

²¹ Isegi sellist «endastmõistetavat» arusaama ei saa kasutada kontrollimatult, kui jutt on meie võorast kultuurist. Näiteks oli ühes hiina mõttetraditsioonis I at e. m. a algul kehtiv mudel, mille kohaselt binaarses opositsioonis «valgus-pimedus» oli primaarne pimedus, seega oli ka vari primaarne, teda heitev objekt sekundaarne. (Vt. E. B. Завадская. Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая. — Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976, стр 94.) Kuid hiljem interpreteeriti sama mudel ümber meie lähedasel kujul, kus primaarne oli valgus, ja just sel viisil mõjutas ta jaapani mõttetraditsiooni, millele oli alati omane päikesekultus. Sellepärast on antud juhul kehtiv ka meie loomulik arusaam.

²² M. Jampolski. Akira Kurosawa varjude teater. ТМК, 1984, nr 4, lk 25

²³ Samas, lk 24

²⁴ Н. И. Ко н р а д. Японская литература, с. 326.

²⁵ Samas, lk. 326

Oma filmi tegelaste maailma näitab Kurosawa täiesti erapoolelt, ta ei anna mingeid vihjeid enda suhtumise kohta sellesse. Me näeme selle maailma suurust, ilu ja verisust, kuid kõike seda ilma eetilise hinnanguta. Shingen Takeda on meie kriteeriumide järgi kurjategija (poja tapja jne), kuid kellelegi ei tule pähe tema käitumist õigustada või taunida. Võrdluseks võiks tuua Kurosawa varasema filmi «Ämblikuvõrguloss» (1957; Shakespear'i «Macbethi» süžee on üle viidud keskaegsesse Jaapanisse), kus võimu saavutamiseks sooritatud kuriteod degradeerivad valitseja täiesti.

Oeldu ei pea tähendama, et ma pole nõus M. Jampolski arvamusega Kurosawast kui suurest humanistist. Humanismi osa selles filmis tuleb selgemini esile, kui vaadelda filmi mitte isoleeritult, vaid Kurosawa loominguga veidi laiemas kontekstis.

Kurosawa on üks «euroopalikemaid» («liiga euroopalik!», nagu märgivad mõned Jaapani filmikriitikud) Jaapani režissööre. Kui formuleerida ühe sõnaga tema varasemate filmide põhiidee, on see humanism. On väga iseloomulik, et tema esimesi filme oli Dostojevski «Idioodi» jaapanipärane ekraniseering (1951); vrdl ka eespool mainitud «Ämblikuvõrgulossiga» — mõlemal puhul on autori eetiline positsioon selgelt välja toodud: «Idioodis» positiivsel kujul, «Ämblikuvõrgulossis» negatiivsel. «Rashomonis» (1950) näib viimane, filmi põhisüžeele vastandatud ja temaga mitte kuidagi seotud, humanismi märki kandev episood üsnagi kunstliku lisandina. Palju sügavam on filmide «Elada» (1952) ja «Punahabe» (1964) humanism, sest see peitub juba süžees. Kuid meie jaoks on palju huvitavamad sellised filmid nagu «Seitse samuraid» ja «Džuudogeenu», kus ta püüab humanistlikult interpreteerida samuraide ja džuudomeistrite zen-budismist johtuvat praktikat.

Nagu nägime, on «Sõdalase vari» Kurosawa loomingus selles suhtes täiesti uue etapi algus, mis ei pruugi veel tähendada, et oleks muutunud ka tema enda suhtumine humanismisse. Ehkki «Sõdalase varjus» esineb autor vaid külma kroonikuna, pole selle kroonika ajavalik juhuslik: ta ei näita samuraiseisuse maailma, maailma, kus semiootiline olemine on reaalsem kui empiiriline, tema kõrghetkel, vaid tema lõppu, agooniat. Kuid autoripositsiooni väljendus sellega ei piirdu: tähtis on ka see, mida ta oma kroonikast välja jätab.

Esimene, ja küllap kõige olulisem, mis silma hakkab: filmis pole ühtegi enesetappu. See eraldab «Sõdalase varju» mitte ainult traditsioonilistest Jaapani ajaloofilmidest ja Hollywoodi «Shoguni» tüüpi kommertsintidest, vaid ka ajastut peegeldavast jaapani eeposest. XIII sajandist pärinev «Lugu Tairast» («Heike monogotari»), mis kirjeldab Taira ja Minomoto suguvõsade võitlust ja kajastab samuraiseisuse pürgimist juhtvalde positsioonile Jaapani ühiskonnas, sisaldab vaid 33 enesetappu (kusjuures harakiri juhtumeid on vaid neli; harakirit peeti kõige demonstratiivsemaks ja kangelaslikumaks elust lahkumise viisiks). XIV sajandil loodud analoogilises teoses «Taiheiki» on enesetappe juba 2640, neist 2159 on harakirid²⁶.

Teiseks ei näe ekraanil samuti kommertslikuks stambiks muutunud keskaegse Jaapani julmuse: Takeda poja ja arsti teenijapoisi mõrvamisest saame teada vaid filmi tegelaste omavahelisest jutust. Ilmselt pole põhjus vaatajate närvide säästmises, vaid selles, et niisuguste stseenide esitamine puhtepilises laadis on objektiivse stiili jaoks liiga riskantne — seda võiks juba interpreteerida kui hinnangut.

Ometi ei tähenda see, et tolles humanismiga maailmas elavad inimesed oleksid kõlbeliselt puudulikud. Me näeme, et Nobukado suhtub teisikusse sümpaatia ja kaastundega, millise õrnusega on ümbritsetud Takeda poja-poeg Takemaru (hellitus on Jaapani laste kasvatuses viidud süsteemini).

Puhtinimlikud faktorid on kehtivad vaid niikaua, kui nad ei satu vastuollu valitseva sotsiaalsemiootikaga, siis ei tule nad enam lihtsalt arvesse. Kõige selgemini näeme seda võib-olla Takemaru kasvatuses. Koos hellitamiseiga sisendatakse talle kõrvalekaldumatut ritualiseeritud käitumisstruktuuri, mida ta ei mõista ega peagi mõistma (näit miks tema, aga mitte tema isa on vanaisa võimupärija jms). Takemaru ja teisiku vahel tekib väga lähedane inimlik suhe, mis aga on kehtiv ainult seni, kuni teisik mängib vanaisa rolli. Pärast seda, kui ta on paljastatud, muutub see suhe täiesti võimatuks; teisik tahab Takemaruga vaid hüvasti jätta, kuid mõistab ise oma soovi ebareaalsust. Kui kujutaksime nüüd analoogilist süžeed Euroopa traditsioonis, oleks teisiku tragöödia üks põhjusti kindlasti inimlik kurjus, kuid siin näeme, et teisiku ümbruskond suhtub temasse viisakuse ja isegi keesmise sõbralikkusega (Nobukado; ka teenija, kes teda värvateni saadab).

Ühes filmi algusstseenis, mis kujutab Takeda väejuhtide nõupidamist, toob käskjalg tähtsa teate: Katsuyori Suwa tahab selle kohe isale edasi anda, kuid üks vanemaid väejuhte peatab ta ja ütleb Takeda vapile osutades, et isand on niigi meiega; selle kõige dramaatilisem kinnitus on öises lahingus Nagasino kindluse juures, kui teenijad ja ihukaitsjad katavad oma kehadega teisikut (väga efektselt on näidatud teisiku ümber kuhjuvat surnukehade mäge), kuigi vähemalt osa neist kindlasti teab, et sureb mitte Takeda, vaid tema varju eest.

Nende ohver pole sugugi mõttetu: Takeda teisik on vaid märk nagu lahingulippki ja sellepärast on ta täiesti reaalne. Nagasino kindluse lahingu otsustavad mitte relvajõud, vaid Takeda lipp ja «kõigutamatu mäena» istuv teisik.

11. Mõned märkused filmikeele kohta

Kurosawa pole kunagi olnud eksperimenteerivat tüüpi režissöör, talle on alati tähtsam see, mida ta ütleb, sellest, kuidas ta ütleb. Sellegipoolest on ka «Sõdalase varju» formaalses struktuuris mõned aspektid, mida tahaks siin ära märkida.

Autori erapooletu positsioon filmi tegevuse suhtes nõuab ka vastavat formaalset ülesehitust. Filmis domineerivad liikumatust rakursist võetud üld- ja keskplaanid, seda selleks, et vaatepunkt oleks võimalikult vähe märgatav. Kurosawa eelmiseid filme iseloomustab rakursside dünaamika ja autori vaatepunkti publitsistlik rõhutamine.

M. Jampolski teeb peene tähelepaneku, et filmis vahelduvad rangelt staatilised ja dünaamilised stseenid: «pikad staatilised stseenid katkestatakse äkki lühikeste plahvatuslike liikumisstseenidega»²⁷. Kõige paradoksaalsem on see, et dünaamilised stseenid ei vii filmi süžeed edasi. Sellist materjali ülesehitust võiks võrrelda teatriga, kus põhisteenide vahel vahetavad lavatöölised kiiresti dekoratsioone. Ainuke vahe seisneb selles, et siin on filmitud ka «lavatöölise» tegevust. Analoogiat teatriga arendab edasi ka see, et sageli me ei näe süžee arengu jaoks tähtsaid sündmusi, vaid kuuleme nagu antiikses draamas «käskjala» (tihti on see ka tööpoolest käskjalg) suust.

Paljud filmikeelega seotud probleemid jäävad siin puudutamata. Kõige silmatorkavam neist on filmi värvistruktuur, mille funktsioon on sügavalt sümboolne (vrld Takeda värvides maastikke, stseen vikerkaariga Suwa järve ääres, teisiku uni jne). Samuti jääb vaatlemata filmi muusikaline taust, ehkki jaapanliku ja euroopaliku muusika vaheldumine on tähtis ka filmi kontseptuaalstruktuuri jaoks.

Kurosawa varasemad filmid olid kinematograafiliselt rangelt välja

²⁷ M. Jampolski. Akira Kurosawa varjude teater. TMK, 1984, nr 4, lk 27

peetud kriitilise realismi stiilis (isegi stseenid nõiaga «Amblikuvõrgulossis» või surnu hinge kõne «Rashomonis», kus sisu on realismist kauge, jääb kinematograafiline keel neis stseenides realistlikuks). «Sõdalase varjus» kompenseerib sümbolite ulatuslik kasutamine loobumise eksplitseeritust autoripositsioonist ja kogu filmikeel on tugevalt nihkunud sümbolismi poole.

12. Kokkuvõtteks

Mida tahtis siis Kurosawa selle filmiga öelda? Analoogilisele küsimusele vastas L. Tolstoi: «Just seda, mis ma ütlesin.» Kunstiteose ümberjutustamine, selle põhiidee ümberformuleerimine on alati problemaatiline, ehkki kriitikutele ahvatlev. Käesoleval juhul aga oleks selline käsitlusviis eriti väär, sest ta juba ise eeldab ja sisaldab endas orienteerumist mõttelaadile, mis muudab võimatuks selle filmi adekvaatse tajumise.

Kultuurimudelid võiks väga jämedalt liigitada kaheks põhitüübiks: esimesed on rajatud kausaalsusele, teised isomorfismile. Kausaalsusel põhinevatele arusaamadele on loomulik orienteerumine resümeelele jmt (valm on sellise mõttelaadi üks eredamaid väljendusi). Isomorfismil põhinev mudel ei võimalda kokkuvõtte tegemist, see rikuks lootusetult tema struktuuri ja olemuse, kuid mudeli adekvaatsel vastuvõtjal ei teki sellist vajadustki, sest ideaalis on siin iga element või alamstruktuur isomorfne nii iga teisega kui ka tervikuga.

Nii ka «Sõdalase varju» puhul. Kõik selle põhiidee formuleeringud puudutavad paremal juhul vaid üht väga piiratud aspekti, kuid tavaliselt sisaldavad endas filmile võõrast problemaatikat (nii oli näiteks ka M. Jampolski retsensioonis). Kuid selle filmi kontseptsiooni väljendab täiel määral praktiliselt iga stseen. On vaja vaid seda näha ja mõista. Kuid kui jutt on juba verbaalsest väljendusest, siis on kõige parem kasutada filmis endas olevaid sõnu. Võib-olla sobiksid siia kõige paremini luuletuse lõppsõnad, mida deklameerib Nabunaga Oda, kui ta saab teada, et Shingen Takeda on teda ninapidi vedanud peaaegu kolm aastat pärast oma surma:

«Oo, väljapääsmatus!»

See väljapääsmatuse motiiv viiakse läbi filmi erinevates situatsioonides ja formaalstruktuuri eri elementides. Näiteks on filmile omane vaikimise poetika: tähtsamatest asjadest ei räägita, nad on alltekstis, neid aimatakse. Sama printsiip kehtib ka visuaalsel tasemel. Süžee jaoks tähtsamaid sündmusi me filmis ei näe, vaid saame teada mingil teisel viisil. Nendes üksikasjades peegeldub selle filmi kontseptuaalstruktuuri üks olulisemaid põhimõtteid — nähtavatel asjadel pole tähtsust, tähtis on see, mida näha ei saa, semiootiline eksistents on olulisem kui empiiriline.

13. Kulturoloogiline järelsõna

Eelnevas analüüsis rõhutasime sageli, et samu ilminguid interpreteerib Ida mõttelaad teisisi kui euroopalik. Mitte üksnes erinev ideede ring, erinev probleemilahendus või suhtumine ühtedesse või teistesse sündmustesse ning nähtustesse, vaid ka tunnetus- ja mõtteviis ise erinevad Ida ja Lääne kultuurides oluliselt. Seal, kus Lääne inimene murrab aastasadu pead (näiteks vasturääkivusprobleemi üle; julges alles XX saj intuitsionistide koolkond loobuda kolmanda välistamise seadusest), idamaalane kas ei näe üldse probleemi või näeb mingit teist, tema jaoks olulisemat.

Selle põhjus pole mõistagi etnoloogiline: inimese anatoomia ja füsioloogia on samasugune eri paigus. Sellest, et erinevus johtub teistsugusest mõttetraditsioonist, mitte mõtlemisviimist, annavad tunnistust kas või sõjajärgse Jaapani väljapaistvad edusammud «euroopaliku» täppisteaduse

ja tehnoloogia valdkonnas või siis idamaise müstitsismi levimine Euroopas (ehkki viimane nähtus on esimesest vähem inspireeriv).

Et mõista, milles seisneb Ida ja Lääne mõttelaadi erinevus, on vaja kas või põgusaltki peatuda kontseptuaalstruktuuride moodustamise mehhanismil.²⁸

Kõige üldisemal tasemel vaadelduna määravad kontseptuaalstruktuuri hargnemise kolm tavaliselt seotud, kuid vahel ka üksteisele vastandatud mehhanismi (ehk keelt): (1) loogilist tüüpi tulmamehhanism; (2) assotsiatiivse sünteesi mehhanism ja (3) rütmilise akumuleerumise mehhanism. Antud juhul on meile olulised esimesed kaks ja lühidalt peatumegi neil.

1. Loogilist tüüpi tulmamehhanism (LTM) lähtub algelementide fikseeritud kogumist (alfabeedist) ja lihtsatest struktuuridest komplekssete sünteesi reeglitest. Iga element evib kindlat tähendust, mis kas jääb muutumatuks või varieerub (konteksti mõjul) kindlates piirides. Oma arengus püüdleb selline keel algelementide kogumi suurenemisele ja sünteesireeglite komplitseerumisele. (Traditsiooniline formaalsete grammatikate teooria vaatles üksnes seda tüüpi keeli.)

2. Assotsiatiivse sünteesi mehhanism (ASM) näib olevat sellele täielik vastand. Algelementidel pole kindlat tähendust (või õigemini on selle maht sedavõrd suur, et kipub muutuma universaalseks vrdl *in* ja *jan* jmt), iga struktuuri võib omakorda interpreteerida kui algelementi. Pole ka sünteesireegleid (eelnevas tähenduses): lihtühikute erinevad paigutused moodustavad koondühikuid. Kui LTM-s määras üksikelementide koostis teksti sisu, kusjuures iga uue elemendi lisamine võis sisu otsustavalt muuta, siis ASM-s võib üksikelemendi sisu määrata üksnes tekstist kui tervikust lähtudes; tervik määrab siin isegi jagunemise elementideks. Olgugi ASM-s on elementide tähendus ebamäärane, on element (erinevalt LTM-st) kontekstuaalsetele mõjudele absoluutselt läbipääsmatu — ta on omasugune semantiline monaad. Oma arengus püüdleb ASM-tüüpi keel lakonismile, erinevate elementide arvu ja reeglite vähendamisele ja vastavalt sellele muutub universaalsemaks ka elementide sisu. Ideaalis annab see ühe elemendi, mis moodustab ühe universaalse teksti (kõige puhtamal kujul realiseerub selline kontseptuaalmehhanism nn *minimal art*'is, kus puhas lõuend tähendab universumit).

Kirjeldatud kontseptuaalmehhanismid praktiliselt ei esine puhtal kujul reaalses tekstides, kuid ühe või teise teksti puhul võib märgata, et domineerib LTM või ASM. Näiteks on Euroopa teaduses alati domineerinud LTM ja kunsti ning teaduse vastandamine tuleneb suurel määral nende mehhanismide osatähtsusest vastavates tekstides, kuid ka kunsti-siseselt on need mehhanismid olulised erinevate koolkondade ja stiilide eristamisel (näit klassitsism või realism on orienteeritud LTM-le, kuid barokk, romantism ja modernismi eri suunad ASM-le).

Olgugi, et eelpool toodud käsitlus johtub formaalsete grammatikate teooria sisemisest problemaatikast, korreleerub ta väga hästi uusimate kulturooloogiliste ja aju füsioloogia valdkonnas tehtud uurimustega.

Teatavasti koosneb inimaju kahest funktsionaalsest asümmeetrilisest poolkerast. Nagu selgus, võib dominantse poolkera (enamikul inimestel vasaku) funktsioneerimist hõlpsasti seletada LTM-i terminites, samas subdominantse poolkera toimimist ASM-i terminites.

Euroopalik mõtlemisviis on orienteeritud «vasakpoolsele» LTM-tüübi

²⁸ Järgnevalt lähtun uurimistöö tulemustest, mis on saadud koostöös Suren Zoljaniga formaalgrammatikate teooria valdkonnas (täies ulatuses veel publitseerimata, kuid vrdl siiski С. Т. Золян, М. Ю. Лотман. К основам семантического синтаксиса поэтического языка. — В сб.: Функционирование коммуникативных систем. Ереван, 1978.). Artikli maht ei võimalda neid tulemusi esitada formaliseeritud kujul, populariseeritud esitus ei anna aga kaugeltki adekvaatset ülevaadet.

modelitele. Sellele on iseloomulik mõistuse kultus, teadusesarnase teadmise fetiseerimine. Juba antiikajast alates suhtus ta halvaksapanuga «sub-dominantsesse» ASM-tüüpi mudelitesse, blokeerides võimalikult palju nende mõju kontseptuaalstruktuuride loomise protsessile. Loomulikult pole ei Euroopa ega Ida kultuur selles suhtes täiesti ühtlased. Juba mainitud kunstivoolud (romantism, sümbolism jt) märgivad läbimurdekatsset ratsionalistlikest skeemidest, kuid oleks ettevaatamatu näha siin ASM-tüüpi mehhanismi domineerimist: suuna eraldumise fakt («-ism») ise oma teistele võimalikele programmidele vastandatud esteetilise programmiga tunnistab ühemõtteliselt, et ka nende koolkondade teostes on valdavad «vasakpooleralised» struktuurid, st siin on tegemist «parema poolkera» struktuuri kodeerimisega «vasaku poolkera» terminitesse. Analoogilised — *mutatis mutandis* — ilmingud evivad kohta ka Kaug-Ida kultuurides, kusjuures reeglina on nad seotud euroopa tüüpi kontseptuaalstruktuuride adaptatsioonikatsetega. Võrdluseks võiks tuua juhtumi, kus inimesel on halvatud üks ajupoolkera ja teises tekib selle tegevust kompenseeriv mudel.

Nagu näitavad viimasel ajal tehtud uurimused areaalse lingvistika alal²⁹, pole keele geograafiline paiknemine juhuslik, ta on üsna tihedalt seotud selle keele struktuuriga. Selles mõttes moodustab valdav enamik Euraasia, Ameerika ja Aafrika keeli (erand on Austraalia keeled) kontiinum, mida korrastavad kaks telge: ida-lääs ja põhi-lõuna; meid huvitab siin vaid esimene neist. Kõige «läänelikumad» on indoeuroopa keeled ja nende seast germaani ja romaani keeled. Slaavi keelte ja ka kreeka keele struktuuris (morfoloogias, süntaksis, semantikas) ei esine lääne tüüp nii väljakujunenud viisil jne. Lääne keelte struktuursete omaduste kaotamist ja Ida keelte struktuursete omaduste osatähtsuse kasvu jälgime soome-ugri, altai, mongoli jne keeltes. Ida mudel on kõige väljakujunenud just Kaug-Ida keeltes.

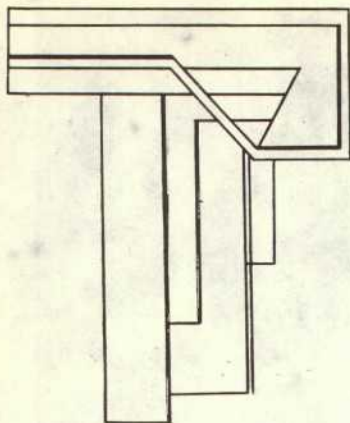
Keele struktuurile vastab ka keele mõtlemine ja kiri. Lääne keeled on orienteeritud refleksioonile, enesekirjeldusele, Ida keeled — tüüptekstide väljakujunemisele; B. Gasparov nimetab neid keelekultuure vastavalt ekspansiiivseks ja traditsiooniliseks. Sellele on vastav ka LMT- ja ASM-mehhanismi osatähtsus nendes kultuurides. Mida rohkem ida poole, seda suurem on ASM-mehhanismi tähtsus. Suvaliselt tõmmatud ida-lääne telje lõpp-punkte võiksid tähistada Jaapan ja Inglismaa.

Niisiis näeme, et kultuuriareaal, milles inimene elab, sõltub suurel määral teistest areaalidest, mille olemasolu ta ehk ise ei aimagi. Jaapani kultuur pole meile mitte üksnes eksotika, vaid hädavajalik faktor meie kultuuri eksistentsi jaoks. Kultuuri üks tähtis väljendusviis on kunst. Tutvudes suurte kunstiteostega (kahtlemata on seda Kurosawa filmid), õpime tundma võrast kultuuri, aga saame ka rohkem teada iseendast.

²⁹ Б. М. Г а с п а р о в. Система языковых ареалов и ее значение для типологии культуры. Труды по знаковым системам, 10, Тарту, 1978.



Tōshūsai Sharaku. Otani Oniji teener Edohei osas.



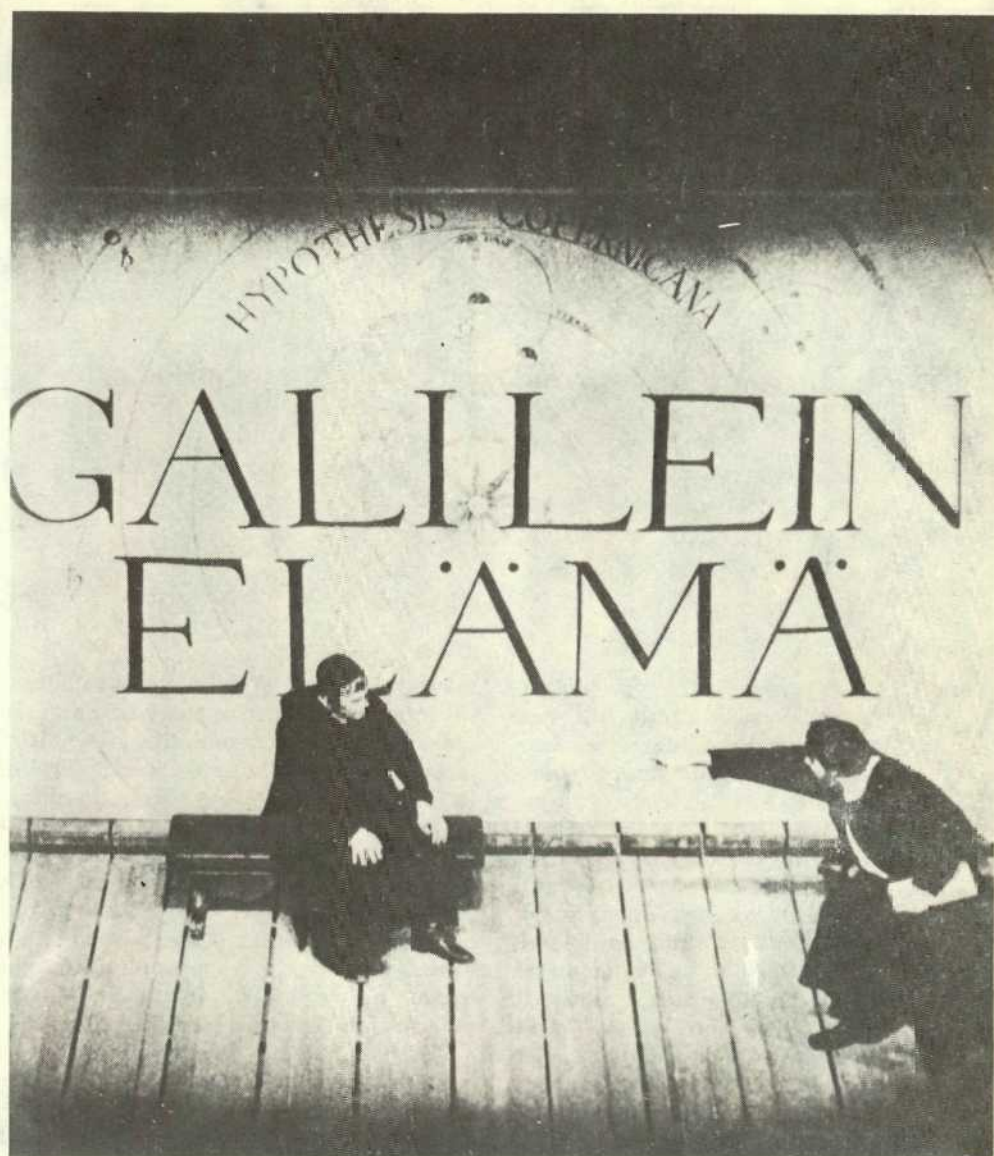
QES?

Ralf Långbacka



Ralf Långbacka on sündinud Närpiös 20. novembril 1932. aastal rahva-kooliõpetajatest soomerootslaste perekonnas. Tema enda kirjutatud eluloos on praegune kunstiprofessor ja Helsingi Linnateatri juht vajalikuks pidanud pikemalt peatuda oma noorusaastail ja kodu mõjudel. Ta ütleb: «Radikaalne mõtteviis kuulus mu kodu juurde. Mu isa oli patsifist, karskustegelane, ütleksin, et väga suur idealist, kes ometigi oli suuteline kriitiliselt mõtlema ka siis, kui Soomes paljud teisiti mõtlesid. See keskkond on mõjutanud oluliselt minu kujunemist. Koolipõlves esitasin kriitilisi referaate koolikorraldusest — materjal oli kodust saadud. Oma mõju oli ka onul ja onunaisel, Georg ja Aili Backlundil. Georgist sai hiljem rahvademokraadist parlamendisaadik. Kõiki mu ettevõtmisi toetati ja ma võtsin ka kõigest võimalikust osa: ehitasin lennukeid, mängisin jalgpalli, ja seda juba 15-aastasena täismeeeste sarimängudes, kergejõustikus sain tõkkejooksus, kõrgushüppes ja 100 meetris mitmeid piirkondlikke meistritiitleid. Sportisin tõsiselt seni, kuni murdsin põia ja enam jätkata ei saanud. Muusika oli kodus väga tähtis asi: isa juhatas koori ja mängis ise pilli, mina muretsesin endale klarneti. Mängisin mõned aastad Pohjanmaa tantsuorkestris ja õpiaastail Turus teenisin sellega endale elatusraha. Mingi suur klarnetist ma polnud, aga omandasin muusika põhialused. Olen õppinud muusikat nautima, see on üldse kõige olulisemaid inspireerijaid, mis siinses elus ülepea olemas on — nii džäss kui ka klassikaline muusika. Mozart on mulle klassikalises muusikas vaieldamatult tähtsaim. Mozart, Vivaldi ja Bach. Džässis Charlie Parker ja Duke Ellington — too suurim individualist ja suurim ansamblimuusik. Mingil ajal olen hakanud kirjutama — kujutasin isegi ette, et minust võiks saada luuletaja.» («Teatterikirja». Toimet. P. von Bagh ja P. Milonoff, Helsingi, 1977.)

1950. aastal, 18-aastase noormehena hakkas Ralf Långbacka õppima Turus filoloogiat, täpsemalt — kirjanduslugu. Kuigi ta oli enne näinud elus ainult kahte teatrietendust («Mäeküla Jeppet» ja



«Hamletit»), sai temast Turus peagi üliõpilasteatri president ja organisaator, kaasamängimisest kõnelemata. Eduka kirjandusstudiumi lõpetamise järel anti R. Långbackale aastane stipendium, mille ta kasutas ära teatriõpinguiks Berliinis ja Münchenis. Seal nägigi tulevane Põhjamaade suurimaid Brechti-lavastajaid Brechti näidendeid esmakordselt. 1956. aastal anti R. Långbackale filoloogiakandidaadi teaduslik kraad. Kuid õpiajal oli ta Turu Rootsi Teatris (*Åbo Svenska Teatern*) lavastanud C. Goldoni «Kahe isanda teenri», mis

B. Brechti «Galilei elu» Turu Linnateatris, 1973/74.

tähelepanu äratas. Sel ajal oli ta aga eelkõige kiindunud pantomiimi. Ta on öelnud: «Marcel Marceau oli mulle erutavate impulsside andjaks ja ma unistasin pantomiimiteatri asutamisest seni, kuni jõudsin ilmselt mõistliku äratundmiseni, et pantomiim on suhteliselt püüdnud kunstivorm.» (*Op. cit.*)

1958. aastal võib Ralf Långbackat leida Helsingist, rootsikeelsest Väikesest Teatrist (*Lilla Teatern*), kus ta oma sõ-



nade järgi oli «assistendiks ja jooksupoisiks» ning lavastas ainult ühe näidendi — «Mee maigu». Järmisel hooajal kutsuti ta aga juba suurde teatrisse, Helsingi Rootsi Teatrisse, kus pakuti ainult «komöödiaid ja seesuguseid näidendeid», mille lavastamisest ta kategooriliselt keeldus. Ta võttis vastu ainult ühe — Reginald Rose'i «Kaksteist viihast meest» —, millest nüüd oma teatrikarjääri algust loeb ja mille menu ta ka sisimas tunnustab. Talle pakutakse Turu Rootsi Teatri juhi kohta, mille võtabki 1960. aastal vastu. Hiljem ütleb ta, et riskis seda teha 32-aastase mehena seetõttu, et teadis end vaba olevat traditsionaalsuse painest. Selleks ajaks oli nii Marceau'-vaimustus kui ka filmide järgi jumaldatud Spencer Tracy ja Errol Flynn'i maagiline mõju lahtunud. Peamine aga — ta teadis, et on võimeline keskendumisele nüüdishetke vastuoludele.

1965—1967 on R. Långbacka juba Helsingi Rootsi Teatri kunstiline juht ning lavastab edukalt ka Göteborgi Linnateatris ning Stockholmi Draamateatris. 1971. aastal võtab ta vastu soomekeelse Turu Linnateatri kunstilise juhi koha koos oma mõttekaaslase Kalle Holmbergiga, kellest saab siin pealavastaja. Aastad 1971—1977 Turus kujunesid Soome teatri jaoks koguni erili-

seks ajajärguks, mida nüüd tavatsetakse nimetada «Turu teatri kuldseks ajaks». Pealegi töötasid siin siis näitlejatena Esko Salminen, Heidi Krohn, Heikki Kinnunen, Rose-Marie Precht jt võimekad inimesed. Esimene hooaeg, kui teatrijuht ja pealavastaja tulid välja avalikult pahempoolsete seisukohtadega, kujunes sedavõrd raskeks, et R. Långbacka pidi tõdema: «See nõudis 4—5 aastat mu elust.» Vaevas pidev magamatus jne. Tulid tasakaaluhäired ja neid pidi ravima minema Närpiösse.

Teatris oli uute tõdede juurde minek niivõrd radikaalne, et parempoolne ajakirjandus, sealhulgas ka mitmed teatriautoriteedid, ei valinud vasturünnakul vahendeid. Harvad polnud ründeaktid, kus juba suurelt trükitud pealkirjades, nagu «Rahvakooli III klassile — marksistlik teater Turus», kuulutati välja võitlustaktika põhisisu. Teisel hooajal K. Holmbergi tehtud «Seitse venda» ja peagi R. Långbackalt tulnud Brechti «Galilei elu» ning Tšehhovi «Kirsiäed» tekitasid aga kassaluukide taha äkki ennenägematud järjekorrad. Parempoolseil jäi nüüd üle alustada juttu ammukooldud teemal — nõuda operetti, kõnelda sellest, et publik tahab naerda ja vajab rohkem komöödiaid. Täpselt nagu K. Menningu päevil «Vanemuises»! Kuid hakkasid kostma ka häälled, et

Turu Linnateater kuulub Soomemaa teatrite esiritta! Pealegi tehti Turus huvitavat kammerteatrit (kavas N. Hikmet, P. Neruda, Aniara jt), alustati pidevat ja regulaarset noorsooetenduste andmist, hakati korraldama etendusi ettevõtteis ja koolides. R. Långbacka 6-aastase Turu-perioodi tippfase kristalliseerus Büchneri «Dantoni surma» lavastuses. Turu Linnateatrist oli saanud erga sotsiaalse vaimuga repertuaariteater, selle eheda ansamblikultuuriga viidi tähelepanu orbiiti paljude näitlejate looming, eeskätt praegu palju kõneainet pakkuva Esko Salminenini anne. Nüüdishetke kriitilise ja sotsiaalse analüüsi teatrit hakati Soomes laiemaltki viljelema. Eelkõige tuleks nimetada noore Jouko Turkka originaalset tulekut, kes näiteks otsekohe tõestas Kotkas ära J. Kylätasku «Kyllikki ja Runari» väärtused, mille Turu teatri eestseisus R. Långbacka ja K. Holmbergi nõudmisele vaatamata oli jätnud repertuaari kinnitamata.

On päris ilmne, et Turu aastail kujunesid Ralf Långbacka teatrivaated ja -tõed süsteemiks ja tekkis vajadus nad kirja panna. Alates 1977. aastast, mil ilmus ülipopulaarne «Teatriraamat» («Teatterikirja»), on kõik tema raamatud huviga oodatud.

Kui R. Långbacka koos K. Holmbergiga Turu Linnateatrist lahkus, oli selgi sarnasust meie K. Menningu minekuga «Vanemuisest». Ka Turus oli spon-

taanseid nutupurskeid saali poolel ja eesriide taga. Lillemüüjad, kuulnud, et lilli ostetakse Turu Linnateatrist lahkuvatele juhtidele, andsid need tasuta, taksojuhidki keeldusid lahkumisetendusele sõitjailt raha kasseerimast... On selles müüti? Vaevalt. Tegu oli ausa kunstivõitlusega, mis ju alati argitõdedest kaugemale jõuab, sest ta teenib progressi.

R. Långbacka teatrivaadete pädevus, tema talupoeglikult selge ja tavatult avar mõtteviis, tema ehe isiksus, harukordne intelligentsus ja suured pedagoogivõimed (mida arvessevõtvalt Kalle Holmberg end alati Ralf Långbacka õpilaseks peab), on tähelepanu leidnud vähemasti kogu Skandinaavias. 1982. aastal ilmunud «Muun muassa Brechtistä» («Muu hulgas Brechtist») trükiti ära ka rootsikeelsena. Siin kõneldakse lavastajatööst läbi näidendi ja näitleja. See on omamoodi päevik, intensiivselt tööd tegeva ja süsteemi otsiva näitejuhi päevik, kus eriti sügavuti püütakse minna realismi eri tasandite analüüsis. Konkretiseeritakse verbaalse ja füüsilise tegevuse mõisteid, tuginedes praktilise töö kogemustele. Meiegi pedagoogide jaoks peaks olema huviäratav professor Ralf Långbacka juhtimisel väljatöötatud noore näitleja koolitamise metodoloogia (realiseeritud koos Eila Rinne jt näitlejatest õppejõududega). Nagu ajakirjast «Teatteri», 1981, nr 3 lugeda võime, on siin tegemist eeskätt



süsteemi loomisega, kus püütakse rajada teaduslikke aluseid näitlejale tööks rolliga. Keskred on siin nn tegevusse mineku probleem, prooviaja ökonoomse ärakasutamise töed-oskused, tekstianalüüsi osas aga näitleja isiksuse suhe rolliga — aga kõike seda tehakse psühholoogiliste barjääride ületamise eesmärgil ning režiiliste ja filosoofiliste võtete väljatöötamise sihiga. Näitlejasuhtumise uurimisel peetakse silmas ilmselt Pariisi Ariadne Mnouchkine'i «Théâtre du Soleil» («Päikeseteater») praktikat ja kogemusi just selles osas, mis autori ideeterviklikkust tagada aitaks. Grotowski, Artaud', ka Brooki metodoloogiat vaeb R. Långbacka kriitiliselt, kuna ta peab vajalikuks rõhutada ühte — müüdi valik ja rituaalse esteetika kasutamine on viljatud, kui seada eesmärgiks teatri kontakt oma ajaga, need võivad saada koguni stagneerivaks konkreetse ühiskonna teatrimõttele. Viimast aspekti rõhutab ta eriti oma sõnavõttekirjutises «Realismi olemus», mis ilmus mullu «Teatteri» veergudel (1983, nr 3). Täna teatrikooli õpetusprogrammi nimetavad selle rakendajad vägagi kujundlikult — projektorprogrammiks (mõiste on ju laenatud Swifti «Gulliveri reisidest»!).

Momendil juhib Ralf Långbacka Soome praeguse juhtiva teatri — Helsingi Linnateatri — tööd. Siia tuleb käesoleva hooaja lõpul tööle ka tema mõttekaaslane Kalle Holmberg. Ralf Långbacka suurlavastus «Peer Gynt» Helsingi Linnateatris on aga saanud tähelepanuväärseks kunstisündmuseks, mida kunstiteaduste doktor Irmeli Niemi on pidanud fenomeniks kogu Euroopa teatrikultuuris (vt «Teatteri», 1981, nr 11—12).

Soome Rahvusoper, mida pealavastajana juhib eestlastele hästi tuttav Sakari Puurunen, on kutsunud lavastama nii Ralf Långbackat kui ka Kalle Holmbergi. Mõlema lavastajatalenti võisime nautida tunamulluste külalisesinemiste aegu Tallinnaski, mil R. Långbacka lavastuses nägime G. Verdi «Mackbethi» ja K. Holmbergilt A. Sallineni «Punast joont». Ja kui siia lisada veel S. Puuruneni tehtud J. Kokkoneni «Viimased kiusatused» ning Soome Rahvusoperi solistide võimekus, siis me saamegi ühineda selle tunnustusega, mida Soo-

me oper oma külalisesinemistega Moskvas, Leningradis, USA-s, Londonis jm on ära teeninud. R. Långbackast kui operilavastajast on kirjutatud ja kõneldud kui unikaalse analüüsivõimega režissöörist ning tavatsetud teda pidada «dialektiliseks realistiks, alati moodsaks loojaks».

KALJU HAAN

Ajakirja «Teater. Muusika. Kino» käesoleva aasta teises numbris ilmus Avo Hirvesoo pikema artikli «Eesti Heliloojate Liit ja tema eellugu» algus. Palju huvitavat ja raskesti ligipääsetavat materjali on tehtud ajaloo-huvilistele kättesaadavaks.

Üks autori väide vajab täpsustust. Rääkides P. Ramuli «Muusikaajaloo II» väljaandmise kavatsusest EAHS-i poolt, märgib A. Hirvesoo: «Taheti omandada pärijatelt selle käsikiri, kuid pärast mitmeid arutlusi loobuti sellest kui ebasobivast (?). Nähtavasti on käsikiri hiljem kaotsi läinud, sest kuni tänaseni pole seda õnnestunud kohata üheski arhiivis» (TMK, 1984 nr 2, lk 88).

Kõnealune käsikiri asub Tallinna Teatri- ja Muusikamuuseumi muusikaosakonnas Peeter Ramuli fondis 1972. aastast alates (vt M 240/31-32). P. Ramuli «Üldise muusikaajaloo põhialused» esimene osa, mis ilmus 1930. aastal, hõlmas perioodi vanast muusikast viini klassikuteni. Teise osa käsikiri, mis jäi autori ootamatu surma tõttu osaliselt viimistlemata, osaliselt pooleli, sisaldab muusika arengu olulisemad etapid XIX sajandi algusest XX sajandi esimese kolmandikuni. (Meenutame lugejale, et P. Ramul suri 27. IV 1931.) Nagu käsikirjast nähtub, kavatses autor oma uurimustega jõuda otseste kaasaegsete loominguni. Kui Skrjabin, Tanejevi ja Glazunovi loomingut käsitlemine lugejat vaevalt üllatab (teades, et P. Ramul oli Moskva konservatooriumi kasvandik), siis kõneväärseks peab arvama asjaolu, et skitseeritud on materjal ka Bartókist, Kodályst, Stravinskist, Milhaud'ist, Schönbergist, Bergist, Webernist, Szymanowskist, Busonist, Hindemithist, Krõnekist, kõnelemata R. Straussist, G. Mahlerist, J. Sibeliusest.

Käsikirja ülesehitus lubab oletada, et Ramul plaanis «Üldise muusikaajaloo põhialused» kohe kahes osas. Teine osa algab käsikirjas neljanda jaoga ja sisaldab peatükid: I Romantikud (Schubert; Schumann; Weber; Mendelssohn; Chopin). II Neoromantikud (Berlioz; Liszt; Wagner). III Neoklassikud (Brahms; Reger; Tanejev; Glazunov). See materjal on käsikirjas puhtalt ümber kirjutatud Ramuli käega. Seevastu kaks viimast peatükki, mis vististi pidid moodustama omaette jao, on kohati üsna visandlikud. Kõige põnevam ja tõenäoliselt ka kõige raskem raamatut lõpetada soovijaile võis tunduda IV — Modernistid. Impressionistid.

Ekspressionistid. V peatükk «Rahvuslikud koolkonnad» pidi sisaldama esialgse plaani kohaselt alajaotused: Ungari; Prantsuse; Soome; Itaalia; Vene (neist Soome-lõik on enam-vähem lõpetatud). Valmis oli ka Griegi puudutav osa, ilmne tõend, et rahvuslike koolkondade esialgne loetelu võinuks töö lõpulejõudmisel täieneda.

Nii oma pedagoogilises töös kui ka muusikakirjanduslikus tegevuses ilmutas Peeter Ramul silmapaistvat huvi kaasaegse muusika vastu. Küllap jättis see jälje ka toonasesse eesti muusikaellu.

12. märts 1984

TIIA JÄRG

Palgejooni

KÄREMÄRKUSI ENSV RIIKLIKU NOORSOOTEATRI 1982/83. HOOAJALE

Mõeldes Noorsooteatrile ja tema asjadele, sai kokku rehkendatud, et tosina uuslavastusega oli teater Eesti 1982/83. hooaja kvantitatiivne liider. Julgeks arvata, et ka seitse erinevat lavastajat hooajas pole just väike arv. Need andmed, olles küll hooaja peegeldajaiks, ei suuda muidugi ammendada kogu nähtust. Kes või mis määrab Noorsooteatri palge — selles on küsimus.

Meenutuseks aga möödunud hooaja uuslavastused:

K. Komissarov:

- A. Gelman, «Silmast silma kõigiga»,
A. Galin, «Idatribüün»,
G. Urbán, «Kõik hiired armastavad juustu»;

M. Unt:

- J. W. Goethe, «Torquato Tasso»,
O. Luts, «Kapsapea. Kalevi kojutulek»,
D. Keyes, «Lilled Algernonile»,
M. Undi kompositsioon «Tulelaulud»;

R. Allabert:

- Y. Jamiaque, «Härä Amilcar»;

J. Allik:

- A. Remez, «Seda teed...»;

M. Karusoo:

- G. B. Shaw, «Püha Johanna»;

K. Kilvet:

- C. M. Bellman, «Verinoor plika ja pilgeni klaas»;

K. Orro:

- Ch. Perrault — J. Svarts — J. Luide, «Tuhkatriinu».

Hooaja ühe huvitavaima tööna meenub M. Karusoo lavastatud «Püha Johanna», mis lõpetab mingi järjekindla niidi Noorsooteatri ajas. Merle Karusoo on (esialgu) orbiidilt lahkunud. Jäävad aastad 1978—1983 ja «Cinzano», «Makarenko koloonia», «Puud olid, puud olid hellad velled...», «Olen 13-aastane», «Nukumäng», «Elektra saatus on lein», «Meie elulood», «Kui ruumid on täis...» ja «Püha Johanna». Ohtralt preemiaid mitmetelt ülevaatuselt ja festivalidelt (vt TMK, 1982 nr 2). Ja vaataja hinge mingi äratundmine.

Viimane, «Püha Johanna», on Jeanne d'Arci lugu ja samas ei ole ka. See



B. Shaw «Püha Johanna» (lavastaja M. Karusoo).
Jeanne d'Arc — Katrin Saukas.

Kohtupilt «Pühast Johannast» (lavastaja M. Karu-
soo, kunstnik J. Vaus).

«Püha Johanna». Dunois — Jüri Aarma, Jean-
ne d'Arc — Katrin Saukas, Reimsi peapiiskop —
Andrus Vaarik, Charles VII — Guido Kangur.
A. Tatsi fotod.

on trupi töö. On tunda kogu noo-
remat seltskonda haaranud vaimus-
tust ja idee kandmise vastutavat tunnet,
kuigi iga tegelaskuju konkreetse lahen-
duse tase on ikka ära määratud üksiku
näitleja suutlikkusest. Vaadates «Jo-
hannat» meenub õpitust 1967. a
Mikk Mikiveri lavastatud «Antigone»
ja Maimu Valteri artikkel selle kohta:



«Lavastus realiseerub näitlejas. Ükskõik kui huvitav ja üllatuslik lavaline nägemine ei oma mingit väärtust, kui lavastaja ei tee näitlejast oma liitlast, ei nakata teda oma tööga ega suuna tema pilku samasse, kuhu ta isegi vaatab.» («Teatrimärkmik 1965—1967.») See on ka see, mis «Johannale» omane, ja Karusoole.

Lavastuses ei süüdistata kedagi kuriteos, kedagi ei peeta märtriks. Igaüks meist (neist) taotleb õiglust, igaüks teeb seda isemoodi. Lavastuses on kõigile antud võrdne võimalus mängida oma ausat mängu. Ja seetõttu omandab lõpulause: «Oo, Jumal, kes sa löid selle ilusa maailma, millal on see valmis vastu võtma Sinu pühakuid?» hoopis laiemat tähendust kui ainuüksi Jeanne d'Arcile mõeldes. Mõtled kõigile. Ja sestap on esmakordne etenduse vaatamine üsna tülikas, sest ikka kipud kedagi kuskil kahtlustama ja hea ning kurja võitlust otsima (nii vähemalt meenub Jeanne d'Arce lugu koolipõlvest). See on aga võrdsete võitlus.

Tundub, et nn Karusoo näitlejad on mingi ühise äratundmise vaimuni jõudnud, neid on nii kasvatatud. Koolis, proovides, etendustes. Karusoo lavastustes hakkaksid nagu paistma kolmainuse kool—stuudio—teater viljad. Tõsi, alles üsna poolküpse, kuid tuleb ka koosluse noorust arvestada. Valdeko Tobro on kirjutanud, et «... uus teater sünnib tegelikult alles siis, kui tema kollektiiv on loomingusuutlikkuse esialgse eklektika seisundist ideelise ja teatritunnetusliku ühteliitumise teel üle läinud loomingusuutlikkuse harmoonilise kooskõla seisundisse.» (Artiklivalimik «Teater ja film».) Tundub, et noor seltskond oli seda mingil määral saavutamas, nüüd on aga juht lahkunud. Kuhu edasi? Selleks et lavastaja saaks oma tippvormi realiseerida, peavad tal olema näitlejad, vaatajad. Kui ta neist aga ise loobub?.. Selleks et ta näitlejad saaksid oma perspektiivi tegelikkuses realiseerida, peavad neil olema lavastaja, koduteater, loominguline kollektiiv. Ei usu, et näiliselt lihtsaim — liitumine ülejäänud trupiga vaevade ja tõrgeteta tuleb, aga siiski on see vist hädatarvilik. Probleem laieneb kogu teatritele ja kõigile

lavastajaile — vähemalt füüsiline koorumus ühe lavastaja kohta peaks kasvama, sest mis seisab, see sammaldub.

Need on vaid kõrvalseisja järeldused, olukorra konstateering. Juhtunu või pikemaajalise protsessi põhjustesse tungimiseks puuduvad siinkohal julgus ja kompetentsus.

Tulles aga tagasi mulluse uuslavastuste-afiši juurde, näeme, et pooled lavastused valmisid K. Komissarovi ja M. Undi käe all. «Avameelne kõnelus tänapäeva ning lähema mineviku ühiskonna probleemidest, selge üleskutse aktiivsele elukäsitlusele maailma paremaks muutmise nimel on Komissarovi kõigi lavastuste ideeliseks aluseks,» on Jaak Allik 1980. aastal (Rmt «Eesti noori kunstimeistrid») kokku võtnud K. Komissarovi lavastajakreodo. Mõõdunud hooaja uuslavastused olid siiski teist masti (avameelseid küll, kuid väsinud), suurt osa trupist haarav ning hooaega ilmestav põhilavastus näis aga hoopiski puuduvat. Kaheinimesetükk, A. Gelmani «Silmast silma kõigiga» on pärvinud küll ohtralt kiidusõnu (vt. TMK, 1983, nr 4), kuid tekitanud ka kahtlusi (TMK 1983, nr 10).

Psühholoogilise mängulaadi oskuslik valdamine oli Kalju Komissarovi näitlejatöödele varem alati iseloomulik, aga tema lavastustes tundub see, et «teater oleks hape, suurendusklaas» (P. Brook), ikka ja alati olulisem olevat. Nii on ka «Silmast silma...» lavastuses rohkem juttu probleemist; probleemi kandjat, inimest kipub väheks jääma. Ergutatakse küll närvilõpmeid, aga avar üldinimlik tasand näib puuduvat. Vähemalt sedavõrd, et tekiks huvitatus, mis on laiem konkreetsest sündmusest. Ja kas ma selle näidendi informatsiooni mõjul üldse paremaks muutuda tahan või oskan? Seni, kuni ma elan nii, nagu ma elan, ja tegelen sellega, millega tegeelen, seni ei kipu see lugu mulle eluõpetajaks olema. Ei näidendina, ei lavastusena. Ta on liialt konkreetne ja otsene. Jutustus konfliktist. Pole minu elu ja minu konfliktid. Pigem film mulle võõrast mehest ja naisest. Kahest võrdsest, ühest puust inimesest.

Miskipärast kipub tulema võrdlus «Silmast silma...» ja Mati Undi lavastatud «Kapsapea. Kalevi kojutuleku» va-

hel. Esimesel juhul on lavastajat haaranud konkreetne sotsiaalne probleemaa-tika, elu poolt seatud tingimused ja va-likud, see on pannud huvi tundma ini-mese vastu: kuidas inimene sotsiaalsust kannab? Inimene situatsioonis. «Kapsa-peas», vastupidi, on aga olemas karakte-rid ja lavastaja on pakkunud ühe võima-liku keskkonna selliste inimeste eksistee-rimiseks. Keskkonna, mille just need ini-mesed on loonud ja mis on loonud neid. Undi fantaasiale on oma toeka käe ula-tanud Jaak Vaus, üllatavalt stabiilne kunstnik, kellelt tuli ka vaatlusalusel hooajal vabariigi parim lavakujundus-lik komplekt («Kapsapea...», «Püha Johanna», «Seda teed...», «Verinoor plika...» «Idatribüün» ja «Vanalinna Studios» «Naiskond»). Ning näitlejad selle iroonilise ja väikese maailma sees oma nauditavaid näitlemistegusid tege-mas. *Grand old* Lindau, algul ehk mitte äratuntavgi Hilja Varem ja muidugi Enn Kraami (loodetavasti) teatriajaluk-ku jõudev Pliuhkam — nemad meenu-



O. Lutsu «Kapsapea. Kalevi kojutulek» (lavastaja M. Unt). Roosi — Hilja Varem, Pliuhkam — Enn Kraam.

«Kapsapea. Kalevi kojutulek.» Saunanaine Krööt — Lisl Lindau, Pliuhkam — Enn Kraam, Säga — Eero Sprüit, Roosi — Hilja Varem. G. Vaidla fotod



vad kõigepealt. See on elustav lavastus, meile siin, seesolijatele, aga mujalt tulnu ei taipa vist midagi (kui ka talle teksti tõlkida). Kujundite ja võtete kompleks rajaneb äratundmisel, enesepilal.

Liiga palju peaksime purustama enda sees ja ümber, et olla teistsugused. Ehk paneb veel miski peale mahlaka teksti ja vohava näitlemise muigama, midagi ümbritsevat ja kujundlikku, millest Luts ei räägi, mis aga ehk eksisteerib täies aus meie igapäevas, ses «loomulikulus elus».

M. Undi teine lavastus, J. W. Goethe «Torquato Tasso» on läinud kõige kaduva teed. Sellegipoolest tundub, et lavastus on Undi teatribiograafias olulisel kohal. «Laiemalt võttes kajastab etendus tühimust romantilise geeniuse kultusest ja küsib, kui palju veidruse ja tüütuse on isegi väga andekatele inimestele lubatud. /.../ Siiski paneb «Torquato Tasso» meile ka südamele, et anne on üldrahvalik varandus, et kunstnikega on soovitatav olla järeleandlik ja püüda neid mõista maksu mis maksab.» Nii on asja paika pannud Mihkel Mut. Kuid lavastust vaadates tek-

kis ka tunne, et Unt on rahutu hing ja mõnigi kord ei jätku tal aega või lavastajakannatlikkust (-oskust) panna kõiki näitlejaid üheskoos, ühe loo raamides endaga ühes suunas vaatama. Unt vaimustub üsna tihti ühest rollist või näitlejast, oskamata teisi rolle niisama intensiivselt suunata. Vahel tundub, et mõni näitleja ei saa arugi, mille pärast väljas ollakse. Või ehk ei peagi saama? Undi kujutelmad ja seosed, lähtudes mingist (sageli üldtuntud) tekstist, on huvitavad ja tugevad, kuid ta on liiga kärsitu, et asja igas lülis lõpuni viia, aga iga tekst ei mänge ise just nii, nagu Unt on seda kujutlenud.

Mõeldes Undile, meenuvad tema Tartu-aastad, mil ta ohtrate kirjatükkidega püüdis lahti seletada käimasolevat protsessi «Vanemuise» teatris. Praegu tundub, et talle endalegi oleks sellist «ihukriitikut» vaja, kes iga nüanssi taipaks ja vajadusel ka vahendaks. Mihkel Mutt oma artikliga «Mehed, daamid ning poisike» (SV, 1982, nr 46) on möödunud hooajal sinnapoole sihtinud.

M. Undi hingekirja läheb ka D. Keyesi «Lilled Algernonile», mille puhul mõtled eelkõige küll Andres Otsale,



«Tuhkatriinu» (lavastaja K. Orro, kunstnik K.-A. Püüman). Tuhkatriinu — Maret Mursa, Ristiema — Kaie Mikkelson. G. Vaidla foto

kes seni kasutamata näitlejavarusid demonstreerides monoetendust kannab. Probleem on huvitav — intellekti suurendamine kunstlikul teel — ja teostus pinget pakkuv. Paneb imestama, kuivõrd väikeste vahenditega (paar käetõmmet läbi juuste, rüht, intonatsioon jm, ilmselt siiski ka mingid muutused enesetundes) muutub inimese ilme tundmatu seni — vaimselt alaarenenust kuni kõrgintellektuaalini ja tagasi — ning koos sellega vaataja suhtumine temasse. Kes lähtematerjali on lügenud, sellele mingit uut informatsiooni ja juurdlemisainet vist ei tule, aga Andres Otsa vitaalne kuju jääb meelde küll. Ja see, kuidas kamin etenduses kaasa mängima on võetud ning kaminasaal uudse võimalusena üldse.

Vastandina Andres Otsa monoetendusele on üheks arvukama tegelaskonnaga lavastuseks A. Galini «Idatribüün». Etendust vaadates tekib mõte, ehk on see peanäitejuhil lavastatud kohusetundest naisnäitlejate vastu, keda tavaliselt dramaturgia ei soosi (näidendis on kaks mees- ja viis naistegelast). Julgeks aga arvata, et kohusetunne ilma südametundeta võiks anda hiilgavaid tulemusi vaid väga tugevate näitlejate või väga isemängivate näidendite puhul.

Käesolevas lavastuses näivad teatud inimtüübid äratuntavalt esindatud olevat, aga siinkirjutaja ei tabanud neid tegelasi ühendavat lavastajaideed — mille pärast on oluline nende koosolemine selles lavahetkes.

Provintsilinn tänapäeval. Vadim Konjajev (näitleja Kaarel Kilvet) saabus siia, kohtumaks oma lapsepõlvesõbrannadega; ta peab maha müüma ka mitu kohvritäit importriideid. Vadim on viulidaja, temast loodeti palju, nüüd aga õpetab lapsi pealinna muusikakoolis. Ja laulu tal oma kodulinnast ka pole... Vadim on kulunud. Kas loodab ta vargsi, et nostalgiahoog idatribüünil muudab ta elu? Nähes sõbrannade saatusi, vaevalt. Aga rahulolematust, piinlikkustunne, halli elu äng — need on aimatavad. Mingiteks muutusteks pole ta võimeline, vähemalt praeguses lavastusvariantis mitte, ta kardab neid tegelikult. Kaarel Kilvet ei kannu rolliga kaasas isiklikku konflikti, enesekohasust, in-



Andres Otsa monoetenduses «Lilled Algernonile» (lavastaja M. Unt). G. Vaidla fotod



*A. Galini «Idatribüün» (lavastaja K. Komissarov).
Vadim Konjajev — Kaarel Kilvet, Madeleine —
Marje Loorits. G. Vaidla foto*

tiimset usalduslikkust, mis elustaks lavastust, mis lubaks Vadimi siseelu mõista ja tõelisena tajuda. Tema nääl Oleg Potehhin (Rein Oja) on noor, minevikuta ja illusioonideta. Ise midagi muutmata, võtab ta olukordi nii, nagu need on, nii nagu scodsam tundub. Ja sellisena pakub ta huvi, pakub probleemi.

Ometi hakkab lavastus mingil määral elama alles siis, kui ilmuvad Vadimi sõbrannad Madeleine (Marje Loorits) ja Mila Kljonõševa (Kaie Mihkelson). Eriti just viimane saab lavastusest vaevu väljaloetava idee kandjaks. Selle reaalelus saavutatud edumaa edutuse tunnistajaks ja võib-olla ka Vadimi õigustajaks (kuhu sul ikka ronida, äratundmisele jõuad nagunii, kas just siin ringleva stopperi all idatribüünil... või kuskil mujal).

Erutavam oli aga Jaak Alliku lavastus «Seda teed...». Etendust vaadates kandus mõte 60. aastate lõpu kanti. Tollane ELKNÜ TRÜ komitee ideoloogiasektori juhataja Jaak Allik: «...trafaretne, paatoseline ja kõmisev juubel-

damine ei leia vastukaja meie vabariigi kesk- ja kõrgema haridusega inimeste hulgas. Parim viis jätkata 50-aastast võitlusteed on aktiivne selle tee jätkamine, mitte ainult enesekiitmine seni-tehtu eest.» (TRÜ 1. XI 1968.)

ELKNÜ TRÜ komitee sekretäri ase-täitja Peeter Vihalemm: «Näib olevat väga vajalik mingilgi määral omandada ajaloo mõistmise ja mõtestamise oskus, et aru saada eri ajastute olemusest, järgnevusest ja üleminekust ning sellest, mispärast see kõik on nii. (...) Meie püüdu olnud mõista raskendab veel asjaolu, et sageli on nähtusi ja inimesi alles tagantjärele teatud sõnadega nimetatud, tihti teenimatult või ülekohatuselt, mis katab tagasipöördumatult kinni palju tegelikust ja olemuslikust. Kui me suudaksime mõnegi palju ja poolautomaatselt kasutatava sõna tähendust veidi laiemalt ja sügavamalt avada, ajaloojärgkude sisu nii mõista, et need oleksid osakesed meie püüdlustest, kogemustest ja jõust...» (TRÜ 11. IX 1968.)

Tsitaadid said küll pikad ja ajad ning inimesed on muutunud, aga tolle aja hõngu aiman siiski läbi etenduse tundvat. Ja äkki hakkas hirmus tähtis tunduma, kes, mida ja millal ning koos kellega on õppinud ning mida see kõik tegelikult tähendab. Ja kaua selle kõrgkooliprotsessi mõju toimib.

«Seda teed...» näib olevat küll väga selge ja intellektuaalne lavastus, aga samal ajal tundub, et probleem on lavastajal väga kaua hinges olnud, ta pole enam probleem «üleüldse». Ja etendus läheb väga hingestatud sordiini all. See teeb lavastuse terviklikuks, kuigi näitlejate omavahelises suhtlemises on ka rabedaid hetki. Lavastaja on erineva mõödupuuga lähenenud Noorsooteatri näitlejaile ja külalisele — peosalisele Viljo Saldrele. Võib oletada, et Saldre saab vist sisuliselt tüki tagamaadest rohkem aru, tundub olevat veendunud, teised aga pakuvad mänguliselt enam. Näib, et Saldre ei anna kohati kontakti ja ajab mingit oma asja (mitte tekstiliselt, näidendi olukordade mõttes, vaid just mänguliselt). Paremini toetavad lavastaja ja peosalise püüdlusi Luule Komissarov (Maria Aleksandrova) ja Toomas Lõhmuste (Vladimir).

Kui «Püha Johanna» ja «Kapsapea» peale mõeldes on silme ees peaaegu kogu trupp, siis «Härra Amilcari» puhul meenub küll eelkõige külalisest nimisaline Aarne Ühsküla, kuigi see pole monoetendus. Vaba mäng iseenda, partnerite ja kogu saaliga. Kusjuures partnerid on head: mitmekülgsest huvitav Luule Komissarov, üha enam Noorsooteatri repertuaaris silmahakkav, hea koomilise tajuga Helene Vannari ja alati salapärane Sulev Luik. Ja ometi — «Härra Amilcar» on peen komöödia ja tema edu sõltub suuresti sellest, kelle kätte usaldatakse peaos, kes on see, kes organiseerib kogu ruumi ja aja enda ümber. Herta Elviste juubeli puhul kirjutas Evald Hermaküla, et suurte näitlejate läbi võib saada lavastajaks. Kui 70. aastate alguses Rudolf Allabert lavastas põhiliselt pretensioonituid lugusid lastele («Tuline jäätis», «Näärinoore võlu-rohi», «Karlsson tembutab jälle», «Tom Sawyeri seiklused»), siis nüüd, vastupidi, on tulnud menulavastus «alla kuue-teistkümne aastastele keelatud». R. Allabert on ära teinud tänuväärse töö näidendi, tõlkija, külaliskunstniku ja peaosatäitja leidmisel ning andnud kõige selle kunstilise organiseerimisega tõi-

selt võetava komöödiavastuse mitme hooaja teatripilti.

Võrdlemisi lõbus (vähemalt osaliste) oli ka Kaarel Kilveti lavastatud rootsi klassiku C. M. Bellmani lauludel põhinev «Verinoor plika ja pilgeni klaas». Allakirjutanul õnnestus lavastust näha vaid Tartus, kontserdisaalis. Pärast esimest vaatust hulk inimesi lahkus, soovitudes teatril kahestusmajja mängima minna. Tallinnas Laia tänava väikeses saalis etendus näinud inimesed on olnud aga rahul. Nagu paljud eelnevad K. Kilveti lavastused, paistab ka «Verinoor plika...» olevat tehtud nn väljasõidulavastuseks. Aga teater peaks kaaluma, millisesse saali see lauluõhtu sobib. Arvatavasti on lavastus välja peetud võrdlemisi täpses kabareeteatri laadis, silma ja kõrva läheduses toimuvana jõuab etendus ka tähelepanu välja, aga suures saalis (nagu seda on «Vanemuise» kontserdisaal) jääb tunne, et marionetid irvitavad su üle, ja nõrgemad publiku seast lahkuvad.

Kuid alati püsivaiks ja etenduse lõpuni truudeks vaatajateks jäävad lap-

«Härra Amilcar». Machou — Sulev Luik, Virginie — Helene Vannari, Eleonore — Luule Komissarov, Amilcar — Aarne Ühsküla. P. Sirge foto





C. M. Bellmani lauluõhtu «Verinoor pliika ja pilgeni klaas» (lavastaja K. Kilvet). Laulavad Kaarel Kilvet ja Maret Mursa. G. Vaidla foto.

D. Urbani «Kõik hiired armastavad juustu» (lavastaja K. Komissarov). Valge hiiremand Violetta — Kaie Mihkelson ja lapsed «Kodulinna» õues. G. Tsvetkovi foto.

sed. Neile sedakorda «Tuhkatriinu» ja «Kõik hiired armastavad juustu». «Tuhkatriinu» jääb hellalt hinge kripeldama. Eriti vist vahvliaätist süües meenub ta. See on Kalju Orrol tegelikult vaikne lavastus, aga kuna tegevustiku, tantsu (Mait Agu) ja muusikat (tõsist, suurt muusikat, mitte lastelaulukesi!) on ohtralt, siis ei pane täheleegi, et vähe räägitakse ja et eriti suuri näitlejasaavutusi pole. Kena on, et ükski täiskasvanu, kes peab lavastuses olema laps, ei ole seda lapsikult, vaid oma-moodi, täiskasvanulikult. See on kaunis (kunstnik K.-A. Püüman), pühapäevane lavastus, kuigi sisu on ju argipäevase-tuttav. (Pühapäevane on ka «Tuhka-

triinu» fuajee ja kavaleht ning ballikülastelt ostetud limonaad!) Usun, et kui oleksin lavastust näinud lapsena, siis kõrges vanaduses meenuks mõni kaunis pilt, tunneksin ära «Tuhkatriinu»-muusika» (esimene Mozart ja Strauss elus!), ja taastuks mõrkjas-kirbe tunne Printsile mõeldes. Ning rasketel hetkedel ihaldaksin endalegi Ristiema (just niisugust, nagu oli Kaie Mihkelson).

Kui «Tuhkatriinu» oli enam silmale, kõrvale ja südamele, siis Kalju Komissarovi «Kõik hiired armastavad juustu» paneb vist rohkem mõtlema. Kuigi Säde tänava õu pole just parim koht mõtlemiseks, aga siiski: meid ühendab see, mis meis on ühist, ega tohi lahutada see, mis meid eristab. Hiired on hiired, olgu nad valged või hallid, kõik nad kardavad kassi ja armastavad juustu. «Kõik hiired...» meenutavad veidi Romeo ja Julia tänapäevastatud, hiireriiki surutud varianti. Ja saatuse rollis on suur Nõidkõuts, kes tegelikult osutus hiireke Pascaliks... Ilus ja tark mõraal.

Igatahes polnud seekordsed lastelavastused alamõõdulised hädaabitükid.

Põgus ring ümber hooaja sai tehtud. Mõeldes taas Noorsooteatri palgele näib, et nüüd leiab igaüks siit endale midagi kosutavat. See igaühelt midagi ja igaühele midagi on asendanud selle Noorsooteatri, kus paljudele, tõsi küll, ei meeldinud käia, kuid millel oli üsna iseloomulik, alati äratuntav noorsooteaterlik ilme. Peanäitejuht on ohjad lõdvaks lasknud ning ei kipu ise palgejooni kujundama. Seda teevad n-õ ühe-lavastuse-mehed, kellel puudub aga ühtne suunitlus. Kõigile jagub siit midagi, kuid teater on kaotanud oma kontrastset värvingu, mis võimaldas teda mõned aastad tagasi teistest teatritest kirkalt eraldada.

PILLE PARNAKIVI

春章画



Katsukawa Shunshō. Teatristseen.

Molière'i võimalikust lähenemisest eesti publikule (ja teatrile?) tänu «Scapini kelmuste» esmalavastusele Eestis

LEA TORMIS



«Scapini kelmused» Rakvere Teatris (lavastaja M. Kalmet, kunstnik L. Rimmelgas). Scapin — Andrus Vaarik.

Kui Gustav Suits 1924. aastal Molière'i 300. sünniaastapäeva järgedes kirjutas «Loomingus» ülevaate «Molière ja meie», oli klassikut Eestis vaid vähestel kordadel lavastatud ja ta värssnäidendid veel tõlkimatagi.

1972. aastal oli allakirjutanul häbematust laenata Suitsult sama pealkiri (aga küsimärki lisades) Molière'i 350-sünniaastapäeva artiklile. Oluksord polnud kuigi oluliselt muutunud, ehkki vahepealsed poolsada aastat olid andnud häid tõlkeid Molière'i põhinäidendist. A. Sanga tõlked sealjuures vaba ja lavaliselt suurepärase eesti värssikee-

lega. Paar aastat hiljem (1974) ilmus ka O. Ojamaa koostatud esinduslik, asjalikult kommenteeritud Molière'i-tõlgete valimik. Lavastatud oli aga Molière'i selleski pikas ajavahemikus juhuslikult ja harva, kodunenud ta meie lavadel polnud.

Kas segas eelarvamus, rahvuslik raskuse vaim või oskamatus klassitsistliku, eeldatavalt «peene stiili» ja puuderdatud parukate all alati värskaid vaimukusi ja mõtteid märgata?

Tänaseks on paks näidendiraamat juba kümme aastat riuleil ja teatrikooli õppekavades seisnud. Eesti teater

pole aga seda nagu märkamagi teinud. Ometi ei ole just Molière mingi luge-misklassik, vaid igielav ja tegelik teater!

Teatrikoolis midagi siiski idanema hakkas. Vähemalt 7. lennust alates. Oli Molière'i-avastamisi iseenda jaoks, oli katsetamist õpekatkenditega. Selle lennu liige Lembit Peterson tegi mõni aasta hiljem 9. lennuga diplomilavastuse «Don Juan», mida vähe mängida jõuti, ka polnud tulemus veel päris vastav kavandatule — aga jää sai murtud.

Nüüd on siis omakorda üks 9. lennu lõpetanust, noor näitleja ning algaja lavastaja Madis Kalmet, Rakvere Teatri töötahtelist ja nähtavasti loomingu-ood-
sat õhkkonda kasutades äkki lavale toonud Molière'i «Scapini kelmused». Lavastus pole seni (veebruari keskpaik 1984) veel kuigivõrd kriitika tähelepanu orbiiti sattunud, välja arvatud Paul Pii tunnustus «Sirbis ja Vasaras» ühele nimiosamängijaist, Andrus Vaarikule (lavakunstkateedri 10. lend; praegu Noorsooteatris; Rakveres esineb külalise-na).

Nägin lavastust sügystalvel, üksikasjade nimetamiseks (need said pärast etendust kiirkõnes lavastajale öeldud) on praeguseks paljuvõitu aega möödas, teist korda pole vaadata saanud. Aga asi polegi üksikasjades.

Tallinnas mängitud etendus oli võib-olla rohkem närvipingeline kui kodu-laval või väljasõidu ajal mõnel väike-

laval. Andrus Vaarik (teist osatäitjat, Toivo Arnoveri pole kahjuks näinud) alustas vahest n-õ liiga kõrgelt noodilt — hiljem oli juba raske ikka veel midagi lisada ja hoogsalt kulmineerida. Scapini kuulus kulminatsioonistseen kottiaetud Géronte'iga (Volli Käro) läks siiski õige lastakalt korda. Naisosalistel (Anne Veesaar ja Marika Vernik) oli piisavalt särtsu.

Ei nimetaks lavastuse truppi ideaalselt ühtlaseks ja ühetasemeliseks, aga teda ühendas mängulust — minu meelest selle lavastuse üks olulisemaid tegureid. Eriti praegusel vindunud, just nagu poole jõuga tegutseval teatria-
järgul. Ehtsat mängurõõmu ei saa mängida (etendamise mõttes), siin see oli. Kui nähtud etenduse tempod kohati liiga kiireks kippusid, siis mitte (üsna levinud) kahjulikust arvamusest, et klassikalist komöödiat (eriti prantslasi) tuleb aeglastel eestlastel ruttu läbi jahvatada (see harilikult teebki asja arusaamatuks ja igavaks). Ei, rakverelastel, eriti noortel, oli lihtsalt hea hoog sees (närvimine vist kannustas ka). Saalis igatahes kuuldus toredat, spontaanset, vabastavat naeru.

Ma polnud eesti laval seni päriselt naljakat Molière'i-lavastust näinud (tõsisest, traagilise alatooniga, tragikoomilisest Molière'ist rääkimata, kuigi «Don Juan» sarnasole püüdis). Ja üldse, Molière'i suurus, te tripärasus ja kaas-aegsus on saanud kinnitust ikka ainult prantslaste endi (paljudest neid küll nähtud) parimate lavastuste või siis näiteks A. Efrose lausa omamoodi tõlgenduste kaudu. (Aastaid tagasi mängisid leedu teatrinoored meil ka «Scapini» — oli liikumiselt ja trikkidelt ehk meisterlikumgi, aga ikka igavavõitu lavastus.)

Kas võib siis öelda, et meie oleme nüüd «Scapiniga» õppinud Molière'i mängima?

Mulle meeldis kõige rohkem just endastmõistetavus, millega rakverelased sellest küsimusest lihtsalt mööda läksid. Nagu polnukski kõhkliks, kas nad ikka oskavad Molière'i mängida. Nad võtsid kätte ja mängisid, kuna tükk meeldis ja neil oli õige tuju. Ei kippunud meid nimme naerutama, selleks tüütuid pingutusi tehes. Muidugi oli

«Scapini kelmused». Zerbinette — Anne Veesaar, Hyacinte — Marika Vernik.



etendusest tunda, et teatakse: «Scapini» aluseks on prantsuse jant ja *commedia dell'arte*. Aga polnud ülepüüdlikku stiilipingutust. Onneks ei kammitseenud «närv» liialt seda toredat lavalist vabadust, mis ongi nimetatud teatrinähtuste põhialus. Ja l u g u ise jõudis saali, mida meie lavadel sugugi sageli ette ei tule.

Muidugi, kui nüüd tahaks norida, siis võiks loetleda varasemaid kuulsaid Scapine; Barrault' lahendust ja viidata pealtnäha traditsioonilise jantliku komöödia, üldinimlike nõrkuste väljajätmise sügavamatele tagamaadele; meenutada Scapini kohta ja tähendust Molière'i enda loomeloos. Scapini-mäng on ju sellepärast nii vahva, et k e l m selle sõna halvamaigulises tähenduses ta küll ei ole. See on väga kõrgetasemeline ja noateral balansseeriv, öieti omakaspüüdmatu mäng, võidutseva Teatri kehastus ja võrdkuju, kui soovite. Ennastunustav mäng ja lõpuks isegi mäng surmaga, mis annab asjale uue dimensiooni.

Nõuda aga noortelt algajatelt kõiki võimalikke tagamaid kohe korraga oleks liig. Pealegi oli aimata nii mõnegi osavõtja potentsiaali tulevaseks mitmeplaaniisuseks. Praegu saime puhtalt ja terviklikult tehtud ergutava teatriõhtu.

Viimasel ajal läheb inimene vist õige sageli ohuaimulise argipäeva ahistus-tele kunstilt vastukaalu otsima. Kas tuge, meelegindlust või puhast kunstirõõmu. Kunstitegijatel on kõige lihtsam vastata kommertsihõngulise meelelahutuslikkusega, mis viitekanaalites niigi vohab. Sellel taustal tegi Rakvere Teatri lavastus eriti head meelt: saime süsti võltsimatult tervet elurõõmu ja kunstilootust korraga.

Ehk Molière pääsebki edaspidi juhu-külalise rollist meie lavadel?

Filmi- Gloobus

ALAIN RESNAIS' UUS FILM

«Me tahtsime teha filmi inimeste püüdlustest headuse ja õigluse poole, pürgimustest, mis sunnib küll tegema palju rumalusi, kuid ilma milleta poleks üldse võimalik midagi teha,» ütleb Alain Resnais uue filmi «Elu kui romaan» kohta stsenaarist Jean Gruault.

60-aastase tuntud lavastaja («Hirošima, mu arm», «Möödunud suvel Marienbadis», «Minu ameerika onu») viimane töö on küllaltki ebatavaline. Filmis, «Elu kui romaan» mis käsitleb sajandi algul Belgias toimunud reaalseid sündmusi, kohtame fantastikat, ooperit, groteski, muinasjuttu.

Peaosa mängib silmapaistev ooperilaulja Ruggero Raimondi. Tema filmikuju, aristokraat krahv Fairbeck otsustab oma sõpradele ehitada «õnnetempli», millest saab tema arvates tulevikühistkonna esimene aste, sellise ühistkonna, kus inimeste vahel püsib üksteisemõistmine ja harmoonia. Valmib muinasjutulise lossi projekt, kõigi rahvaste ja kõigi ajastute arhitektuuristiilide süntees, kuid algav Esimene maailmasõda ei lase krahvil ehitust lõpetada.

Palju aastaid hiljem organiseeritakse selles pooleli jäänud majas õpetamisalane kollokvium. Lossi koridorid on uuesti täis inimesi. Kuid üksmeel, millest krahv unistas, puudub, sest liiga ebatavaline on diskussioonivaldkond: kujutusvõime õpetamise meetodika. Sel ajal kui kollokviumist osavõtjad vaidlevad ägedalt ja tujutult, hakkavad nende omapead jätetud lapsed fantaseerima. Vaatajate silme ette ilmub muinasjutt imeilusast printsist, kelle trooni on anastanud kuri türann, ja tuldõhkavast draakonist ning vangistuses vaevlevast printsessist. Prints kukutab türanni, tapab draakoni ja abiellub printsessiga — headus võidab nagu igas muinasjutus.

Filmi autorid näivad ütlevat, et lapsed, kes oma fantaasiajõuga süvendavad õiglust, on tuleviku premeedid, sest nende kätes on inimkonna ihaldatud unelm õnnest. Ning see mida krahv Fairbeck asjatult püüdis teha, selle teostavad tulevased põlved, siin on A. Resnais' filmi paatos.

Kaks põllumajandusfilmi

VALDUR TELLISKIVI

«ON NIISUGUNE VÕIMALUS». Stsenaristid August Kavald ja Tõnis Kask, režissöör Tõnis Kask, operaator Aleksander Razumov, helioperaator Jüri Sandre. «Eesti Telefilm», 1983. 686,3 m. 24' 05".

«President». Stsenarist Märt Müür, režissöör Heli Speek, operaator Peeter Ülevain, helilooja Tõnis Kõrvits. «Tallinnfilm», 1983.

Olen ökonomikaajakirjaniku leiba sõõnud üle paarikümne aasta, sellest viimased kuus põllumeeste ajakirjas. Aastate jooksul kuuled ja näed üht ja teist. Ei mäleta aga ühtki jutujamist põllumehega (lõppjuhist tippjuhini), kes poleks kirunud masinaid ja varuosade puudust. Seepärast üllatas tõsiselt J. Müüri ja E. Säde «Künnimehe väsimuse» vastuvõtt põllumeeste hulgas. Autorid näitavad asju nagu nad on. Ja efekt missugune! Kuigi põllumees näeb linal näidatavat iga päev oma majandi remonditöökoja juures. Ju siis on ausal ja professionaalsel filmitegemisel imeline võim tekitada emotsioone ka siis, kui näidatav on vaatajal sadu kordi läbi elatud ja tuhat korda läbi kirjutud. (Ega ometi raba see, et filmis on kõik täpselt nagu elus, mitte nii «nagu kinos»?)

T. Kase telefilm «On niisugune võimalus» Luunja perekonnafarmidest on küllalt kiire reageerimine uuesti aktuaalseks saanud probleemile tänapäeva põllumajanduses. Eesti kolhooside algaastail oli loomade talitamine perekonniti (ema-tütar vms) tavaline. Aga siis tuli aeg, kus me koosoleku- ja kirjasõnas tahtsime kangesti tõestada, et uut tüüpi inimesel on esikohal ühiskonna huvid, vähem teadlikul footmiskollektiivi kitsamad huvid. Oma perekonna vajaduste rahuldamine oli taunitav igand.

Nüüd oleme teinud täispöörde: kui perekond töötab ühiselt, et rohkem teenida, on see kasulik majandile ja ühiskonnale. Nii tundub olevat, kuigi osa majandijuhte kuulutab perekonnatöövõtu väikefarmides tagasiminekuks (või koguni lahtiütlemiseks sotsialistliku suurfootmise printsiipidest).

T. Kask laseb rääkida perekonnafarmide poolt. Viletsavõitu lehmad anti perekonna hooldada ja lühikese ajaga said neist head lehmad, kellelt lüpstakse aastas üle 5 tonni piima. Ka pullikesed oskavad hinnata perekondlikku hoolt — nemadki võtavad perekonnafarmis



Filmi «On niisugune võimalus» tegemiselt. Režissöör T. Kask intervjuerimas ENSV Agrotööstuskoondise esimehe asetäitjat Jüri Kulbinit. R. Tiikmaa foto.

«President»: meisterlõpsja Adolf Raudsepp.

kiiremini kaalu juurde. Nii pole see ainult Luunjas.

Teise filmi tegelane, lõpsjate klubi «president» (H. Speegi filmist «President») Adolf Raudsepp on koos naisega ühes laudas talitanud ammu enne «perekonnafarmi» mõiste väljamõtlemist. Raudseppade hoolealused annavad üle 5 tonni piima. Ja seda seal, kus lehma piimatoodang on Eesti madalaim, «Tahe» sovhoosi ääremaaosakonnas Harglas.

Mis ime siis loomadele mõjub, kui talitajate leivad on ühes kapis? Peapõhjus ongi see, et ühes kapis, et koos tööd tegevad inimesed ei seisa hea igaüks oma, vaid koos ühise rahakoti priskuse eest. Formaalselt kollektiivi on tarvis pidevalt juhtida, näidata kätte, mida keegi peab tegema, avaldada survet, et ikka tõesti tehtaks, kontrollida, kuidas tehti. Perekonnatöövõtul pole ülemusel tarvis seista tegija selja taga, sest lepingu sõlmimisega on perekonnaliikmed muutunud käsutähtjatest (mõisa kõis... jne) töövõtjateks, kellel on materiaalne huvi töötada paremini, t õ t a d a, mitte tööl viibida. Mida keegi teeb, kuidas teeb jms lahendatakse omavahel. Ja pole tähtis, kumma abielupoole jalas on püksid.

Seega siis on olemas isereguleeruv mehhanism. Aga seda on tarvis õlitada. Siit algavadki probleemid. Pole selge, mis allikatest tohib töövõtjatele lõpptoodangu eest maksta, mis teha siis, kui ilm on põllumehe vastu, kui majand ei täida oma lubadusi (söödad), kui suur peaks olema töövõtjate koormus.

«Presidendi» filmimise ajal oli Raudseppade laudas ligemale 70 lehma (praegu vähem). Luunja sovhoosis võtsid kõrgelt koolitatud spetsialistid oma hoolde kaks korda vähem loomi, kui on eakatel Raudseppadel. Kas tasub koolitada noort inimest selleks, et ta hakkaks hooldama mõndateist lehma? Kust võtame juurde talitajaid, kellest on praegugi puudus?

T. Kask pole perekonnatöövõtu korraldaja, ta ei kipu õpetama. Kollektiivne (ka perekonniti) töövõtt on Eesti põllumajanduses sisuliselt alles lapsekingades, levib visalt, sest kehtivad töövõtu e e l s e d eeskirjad. T. Kase filmis tuuakse näide: laudast koju minnes võeti kaasa poolteist liitrit piima, aga nõusse oleks mahtunud kolm. Õtleja suus on see näide peremehetundest, eeskirjade järgi küllap vist (süsteemaatiline) pisiriisumine.

Loomulikult pole filmi ülesanne seaduseprojekte välja töötada. Aga arvata võib, et film saanuks lõõvam, kui selles oleks kajastunud ka ühelt poolt laialt propageeritav töövõtumeetod ja teiselt poolt selle rakendamisega kaasaskäiv seaduserikkumine. Muidugi on ka niisugune võimalus, et filmimees teeb pilti ja probleemi olemuse selgitamine pannakse põllumajandusjuhtidele. Nii nihkub ka vastutus filmi tegijalt intervjueeritavatele. Autor ei vaevu kahtlema, kas intervjueeritavate ütlemised on põhjendatud. Mõnelauselised intervjuukatked on monteeritud vaheldumisi kaadritega koplis kepslevatest armsatest vasikatest, lehma poegimisest ning uhketest hobustest ja punakuulistest ratsanikest. Selline montaaž hakib öeldud mõtted juppideks.

T. Kase ja H. Speegi filmid on teemalt aktuaalsed. Töövõtu levikult oodatakse palju, see aitab muuta töö tegija ka oma töö korraldajaks. Kas see meeldib aga töökorraldaja ametipalka saajatele? Adolf Raudsepp küsib filmis «Presi-

dent» oma ülemuselt kaamera ees seda viisakalt-lihtsalt, kuid vastus jääb saamata...

Maakinode publik hakkab «Presidenti» ja «On niisugune...» vaadates ehk ise ka mõtlema perekonnafarmide asutamisele. Kui hakkab, siis on filmitegijate töö korda läinud.

«Künnimehes» näitavad J. Müür ja E. Säde asju, mida me näha ei tahagi. H. Speek ja T. Kask ent näitavad palju ilusat: kassipesakonda autokapotil, taidlevat koera, hüppavaid hobuseid, elegantset allveetiibadega laeva jne. Ilus vaadata. Probleemide sasipundar jääb teiste harutada.



«TRAMMIYASIKAS». Stsenarist Paul-Eerik Rummo, režissöör Kaarel Kurismaa, kunstnikud Tiina Linzbach ja Kaarel Kurismaa, operaator Arvo Nuut, helilooja Tõnu Naissoo, nukujuhid Margus Bamberg, Tõnis Sahkai, Andres Valk, helioperaator Ülo Saar. «Tallinnfilm», 1983.

Minu jaoks on nukufilmi loomise tehnika alati natuke müstiline olnud. Seetõttu jääb tulemuse puhul sõna võttes alles oht mõnest aspektist mööda näha. Seda niikuinii. Aga üht olen küll märganud: nukufilmis näib monopol olevat mitte niivõrd stsenaristi-režissööri, kui-võrd just kunstniku käes. «Trammivasikal» on

küllap vedanud — see, et filmi režissöör ja kunstnik on üks isik, viitab juba eos mõtte ja teostuse hiilgava ühitamise võimalusele.

«Trammivasika» sisu illustreerib tegelikult väga iidset, lausa klassikalist — elus vähem, kunstis rohkem väljendust otsivat — vabadus-iha, tavapärase lõhkumise ideed. Nii et motiiv on vana, aga uues kuues, uute nüanssidega, mõistagi ka uute statistidega. Rööpaid maha jätva, kogunisti lendu tõusva trammivasika saatust on ligilähedane Ikarose omale, kes päikese ligiduses oma tiivad kõrvetas ja õnnetult maha sadas. Nii suurejooneline võrdlus polegi ehk väga kohatu, kuigi rumalavõitu trammilaps ei satu mitte päikesekiirtesse nagu vasikaaruga 71

müüdikangelane, vaid äikesepilve, kus õel väik ta peaaegu et vanarauaks muudab. Heade inimeste abiga saab tramm jälle maa peale, kus pärast väikest kohendamist oma pärisosasse, oma rööbastesse korralikult sisse sõidab ja ilmselt enam kunagi ulakusi ei tee.

Niisugune on «Trammivasika» tegevuskava, mille aluseks on stsenaarist P.-E. Rummo võtnud K. Kanguri luuletuse «Vallatu tramm». Konventsoonidest üleastumise motiiv on väikesele vaatajale küllap mõistetav — nagu lõppmoraalgi. Ses mõttes lihtne ja selge, isegi õpetlik film, kus üleannetus saab oma palga. Jah, lõpuks taandub too olemuselt ju üllas vabadusidee pelgale üleannetusele. Nagu eluski tihti juhtub. Millegipärast arvan, et filmi sõnum jõuab lastele niisama hästi päralt kui vanemale vaatajale. See olgu öeldud tunnustuseks.

Küll peab rääkima seiklevalle sõidukile taustaks oleva linna kujundusest. Jõudsingi kunstnikutöö tähenduslikkuseni. Kui tramm ise on välisilmselt üsna tavaline, vaid veidi personifitseeritud, siis linn, kus ta liigub, enam mitte. Oma stoilisuse, suurte lagedate pindade, nurkade, kaarte, võlvide ja astmetega annab ta põhitegevusele jahedalt mõis(ta)tlusliku fooni, mis ilmselt taotluslikult vastandub trammi lustijanule. Reeglistatus *contra* reeglipäratus. Linna arhitektuur tundub kuuletuvat printsipiibile, mida võiks nimetada, väga tinglikult küll, neoklassitsistlikuks. Linna väljapeetud ansambllisusega ja kanoonilisusega kõlab kokku ka tolle pastelne koloriit — kaunis ja õrn, samas küllaltki julge —, tuletades meelde, et tegemist ei ole mitte tegeliku linnakeskkonnaga, vaid kunstikeskkonnaga. Täpsemalt — filmitüübiga, mis võib endale seda sorti stiliseeringuid (kääs-oleval juhul lihtsalt paksemad värve) lubada. Kerge võõritus on nukufilmis vist elementaarne — kui silmas pidada vormilahendusi. Väljendusvahendite suhtes on tegijatel siin vabamad käed, aga teatud nihete mängupanek eeldab samas pedantsust teljelise selguse tagamisel.

«Trammivasika» taustkujundus näib igati toonitavat elu kammitsetust mingitesse vormidesse. Võte on õnnestunud, sest trammi pisi-pöörasused projitseeruvad eriti ilmekalt taustale, kus iga joon kuni ahistuseni välja mõõdetud. Sümbolne on seegi, et trammike tõuseb efektselt õhku nüüdsama valmis saanud kaarsillalt, jättes häämingusse nii tõsimeelse korralvuri kui ka inimhulga, kes mängleva kergusega oli korrarikkuja-vastase ühisrinda moodustanud. Mõnda aega oli onflikel kodanikel olnud võimalus üheskoos pead vangutada. Sild aga pole trammi jaoks mitte niivõrd sild ühelt kaldalt teisele samasugusele, vaid tavatähendusi rikkuv hüppelaud ühest reaalsusest teise — sellesse, mis paraku talle üle jõu käib. Trammid ei lenda taevas, vaid sõidavad maa peal kindlates rööbastes ja viivad reisijad ühest peatus-est teise. Tõnu Naissoo muusika laseb filmi moraali veel mitu kraadi kangemalt mõjuda.

Kümne minuti sisse oleks ehk veel mõni väike vingerpuss mahtunud. See tähendab, et enne lenduminekut võinuks trammil veel midagi pähe tulla — praegu ta justkui väga ei õigustagi teda jälitava rahvahulga pahameelt. Vasikaru ikka vasikaru. Kuid võib-olla on see juba norimine.

Seda, kas vaatajal — olgu ta siis suurem või väiksem — ongi nii väga hea meel selle üle, et trammivasikas lõplikult aia taha ei läinud, ei tea küll öelda. Vahest polegi see nõnda rõõmus film.

Režissöörile ja kunstnikule Kaarél Kurismaale peab aga tunnustust avaldama. See, et ta ühe nukufilmi mitte küll päris ainuautorina on leidnud päris tähelepanuväärset täiusliku rakenduse oma liikuvale kunstniku- ning arhitektimõttele, pole igapäevane asi.

Soome film 1983

KARI UUSITALO

Film on soomlastele ikka olnud lähedane kunstiala. Ka rahvusliku filmikunsti juured Soomes ulatuvad kaugele ja on mitmeharulised.

Esimesed lühikesed dokumentaalfilmid tehti soome oma jõududega tehti kevadel 1906. Sellest peale tehakse lühifilme seaduspäraselt tänapäevani. Varasim lühimängufilm valmistati 1907. ja esimene tunnipikkune filmidraama 1913. aastal. 1919. aastast alates on mängufilme toodetud igal aastal, enim 1950. aastatel — koguni 20—30 tükki aastas.

Paarikümne aasta jooksul, 1930. aastate keskpaigast alates olid kodumaised mängufilmid Soomes eriti armastatud. Risto Orko 1934. aastal tehtud mõisakomöödiat «Siltala valitseja» vaatas üle miljoni inimese, hiljem on selle piiri ületanud veel Toivo Särkä muusikafilm «Hulkuri valss» (1941) ja kaks Edvin Laine tööd, Väinö Linna romaanidel põhinevad «Tundmatu sõdur» (1955) ja «Siin Põhjatähe all» (1968).

Tänapäeval suudab Soomes mõni kodumaine film vaid erandjuhul meelitada kinodesse üle 500 000 vaataja — 1970. aastast siiani on selliseid olnud vaid viis. Selle asemel ilmub linale peaaegu igal aastal filme, mille külastatavus jääb alla 20 000 inimese. 1970.—1979. aastate toodangust moodustasid niisugused filmid 22,54 % ja ajavaheajal 1980—1982 omast koguni neljandiku ehk 25,71 %. Küsimus ei seisne isegi selles, et filmid oleksid halvasti tehtud, pigem vastupidi. Paljud inimesed lihtsalt ei taha raisata aega ega raha nende vaatamiseks kinos, vaid ootavad meelsamini paar-kolm aastat, kuni film jõuab esimest korda televisiooni. Ja kodukinos jätkub talle publikut, hoolimata sellest, mitmendat korda seda näidatakse, — 1. programmis umbes poolteist miljonit inimest ja 2. programmis pisut alla ühe miljoni.

Filmitoodangu jätkumisele on viimastel aastatel üsna otsustava tähtsusega olnud 1970. aastal loodud Soome filmifondi majanduslik abi. Oma vahendid saab filmifond igal aastal riigieelarvest. Nendest vahenditest on võimalik anda aastas toetust umbes poolele tosinale täispikale filmile. Üldiselt moodustab filmifondi toetus umbes 50 % filmi maksumusest.

Soomes tehti 1970. aastatel keskmiselt 7,1 filmi aastas. Kümnendi algul vaatas neid kinos keskmiselt 129 421 inimest, lõpul jällegi 189 811. Uuel aastakümnel näib asi pöörduvat halvemasse suunda: 1980. aastal oli esikfilmidel keskmiselt 142 640 vaatajat, aga 1981. vaid 109 101 inimest. 1982. aastal jäi vaadatavus veelgi väiksemaks — pisut alla 100 000 kinokülastaja.*

Vaatamata sellele on 1980. algusaastad olnud eelmisest kümnendist tunduvalt toodangurohkemad: 1980. aastal oli esilinastusi 10, järgmisel 11, 1982. aastal koguni 14 ja möödunud 1983. aastal veel üks rohkem. Nii suur toodang on kõiki asjatundjaid hämmastanud — on ju enamik filmidest olnud majanduslikult mitterentaablid. Mullune aasta paistabki olevat viimane, mis on nii rikas kodumaiste esilinastuste poolest: lõpmatult pole raha mittetasuvate filmide tegemiseks leida ei selle ala seestpoolt ega väljastpoolt seda.

Mängufilmi valmistamiseks kulub praegu Soomes keskmiselt umbes 3 milj. marka. Pärast 1978. aastat ei ole mustvalgeid filme enam tehtud. Ilma filmifondi toetuseta valmistatud film nõuab umbes 300 000 vaatajat, et tehtud kulutused tasa saaksid. Filmifondi abiga tehtud film tuleb siis välja poole vähe-

* Võrdluseks võiks lisada, et Eesti mängufilmide keskmine külastatavus Eestis on 40 000—170 000 inimest. *Toim.*



Nimiosa Mikko Niskaneni filmis «Mona — palava armastuse aeg» esitab uustulnukas Anna-Leena Härkönen. Ema osas Liisamaija Laaksonen.

ma vaatajate hulgaga. Kuid toetusest hoolimata on pooled viimaste aastate filmid olnud majanduslikult mitte tulutoovad.

Vanim soome režissöör praegu nii ealt kui ka staažilt on Edvin Laine. Ta on sündinud 1905. aastal ja teinud oma esimese filmi juba 40 aastat tagasi. «Naiseta mees», kirjanik Seppo Lappalainen käsikirjal põhinev komöödia on Edvin Laine 39. režissööritöö ja räägib raskustest, mis küla tühjenemine on toonud veel põllundusega tegelevatele noortele meestele. Laine varasematest töödest arvatavasti mäletatakse peale eespool juba mainitud «Tundmatu sõduri» ja «Siin Põhjatähe all» veel viimase järge «Akseli ja Elina» ning 1976. aastal koostöös Viktor Tregubovitšiga valminud «Usaldust» («Lenin ja Soome»).

Teine veteranist režissöör Maunu Kurkvaara (s 1926) tegi talvel 1983 *comeback*'i pärast kaheteistkümneaastast vaheaega. Tema 19. film «Menu maitse» näitab reklaamimaailma, jutustades ühe toimetaja üsna troostitu loo. Töö näitas, et Kurkvaara on endiselt loomingulises vormis, kuid vaatajaid ei huvitanud filmi teema. 1983. aasta suvel müüs Kurkvaara oma ettevõtte koos filmidega MTV-le (reklaamitelevisioonile) ja tõmbus filmitööst ilmselt lõplikult eemale.

Mikko Niskanen (s 1929) tegi oma esimese filmi «Pojad» 1962. aastal, olles

Soome kinokülastajate esilemmik on juba kümme-kond aastat olnud Uno Turhapuro. Sarja kaheksast filmist on igapähele jätkunud vaatajaid minimaalselt 357 000 ja maksimaalselt üle 600 000. 1983. aasta uudistood on «Uno Turhapuro mälu tuleb tagasi tükati». Nimiosas mitmekülselt andekas näitleja Vesa-Matti Loiri.



just äsja saabunud Moskva kinematograafiasstituudist. Niskanen on üks andekaim soome režissöör, kuigi tööjälg on tal üsna konarlik. Tema viimane film, 1982. aastal valminud «Ärasõit» («Ajolähtö») oli vahelduseks jälle õnnetahe all tehtud. 1983. aasta lõpuks valmis Niskaneni 12. film «Mona — palava armastuse aeg». Nagu eelminegi räägib see noortest ning noori näitlejaid kasutades on Niskanen üldiselt alati saanud parimaid tulemusi. Viimaste aastate usinaim soome filmirežissöör on aga olnud Ere Kokkonen (s 1938). Alates 1966. aastast tänaseni on ta teinud 15 filmi, kõik Spede Pasaneni tellimusel ja ainult ajaviiteks mõeldud farsid. Parima vastuvõtu on saanud vedelvorst Uno Turhapuro tempudest jutustavad filmid, mida siiani on tehtud kaheksa tükki. Sarja tänavuaastane tulnukas «Uno Turhapuro mälu tuleb tagasi tükati» näitab siiski, et ideed hakkavad lõppema nii käsikirjade autoril Spedel kui ka nende lavastajal Ere Kokkonenil.

Virke Lehtinen (s 1940) on ennekõike tuntud operaatorina ja lühifilmide tegijana. Aastatel 1968—1970 valmis tal koostöös Aito Mäkineniga kaks mängufilmi. Mullu detsembris tuli linale Lehtineni tehtud koguperefilm, mis kõneleb Soome—Lapi kullaotsijatest.

Anssi Mänttari (s 1941) on teeninud leiba filmitööga paarkümmend aastat: monteerijana, tootmisjuhina, režissööri assistendina ja koguni näitlejana. 1976. aastal valmis tema esikfilm «Püha perekond». See jutustab probleemidest, mis tekivad siis, kui isa jätab äkki viinaajoomise maha. Film on satiiriline. Ehtnaiseliku varjunimega Suvi-Marja Korvenheimo all tegi Mänttari üle-eelmisel aastal filmi «Toto», milles on juttu manduvatest meestest. Nüüd on see täienenud trilooigiaks, sest Suvi-Marja on teinud kaks teist moodsa inimese tühjust näitavat filmi: «Regina ja mehed» ning «Veebruar on kõige karmim kuu». Mänttari on ka kõigi kolme filmi stsenarist ja produtsent. Kahjuks on need filmid, hoolimata kunstilistest väärtustest, jäänud vähevaadatavate hulka.

Stockholmis filmitegemist õppinud soomerootslane Jon Lindström (s 1948), tegi 1977. aastal oma esimese filmi «Õo

rüpes». 1983. aasta novembris valmib järgmine töö, mille produtsent nagu esimesegi filmi puhul on Jörn Donner ja osaline finantseerija Rootsi filmiinstituut. Mõlemad filmid on soomerootsi-keelsed. Uus film põhineb soomerootsi kirjaniku Walentin Chorelli käsikirjal ja seda on esialgu nimetatud kahte moodi: «Agneta» ning «Viimane mäng».

Mängufilmide tootmine on Soomes olnud traditsiooniliselt väga Helsingi-keskne. Viimastel aastatel on seda pilti rikkunud Tampere lähedal peakorterit omav Rauni Mollberg ja 1979. aastast Poris filmitööd praktiseeriv Visa Mäkinen (s 1945). Praeguseni on Mäkinen tootnud kuus filmi, kõik ilma filmifondi toetuseta ja lihtsalt ajaviiteks mõeldud.

Aki Kaurismäe film «Kuritöö ja karistus» on Dos; tojevski romaani tänapäevaversioon. Filmis teevad kaasa teiste hulgas näitlejad Esko Nikkari ja Olli Tuominen.

Risto Jarva filmidest tuntud Antti Litja peasas Suvi-Marja Korvenheimo all Anssi Mänttari filmis «Veebruar on kõige karmim kuu».



Viis nendest on tema enda lavastatud, nende hulgas vastvalminud «Agent 000 ja surmasõlmed» — James Bondi filme üsna abitult parodeeriv põnevuskomöödia.

Uustulnukaid režissööride hulgas on 1983. aastal olnud ebatavaliselt palju — tervelt kuus. Kevadkuudel jõudsid nendest debüteerida Veikko Kerttula (s 1940), Jaakko Pyhälä (s 1956) ja Matti Ijäs (s 1950). Kerttula on töötanud juba kaua telerežissöörina, Jaakko Pyhälä õppinud Moskvas ja Matti Ijäs kirjutanud filmistsenaariume. Oma esiktööde eest said kõik kolm rahuldava hinnangu. Veikko Kerttula «Iso vaalee» põhineb Veijo Mere romaanil «Hokimängija suvi». Jaakko Pyhälä «Ion» on lugu ühest juurteta noormehest ja Matti Ijäs «Koomik» näitab tragikoomiliselt seda, mis saab siis, kui kuulus filmikoomik ei suuda enam publikut köita. Sügiseste debütantide tase on seni veel mõistatus, kuna nende filmide esilinastuspäevad langesid aega, mil käesolev ülevaade oli juba kirjutatud. Janne Kuusi (s 1954) on õppinud filmikunsti Helsingis: tema diplomitöö «Läbimurd» (1981) oli valla tu katsetus mitmes stiilis. Esiktöö «Ahvi aasta» käsitleb vale ja tõe olemust ja nende suhteid ning sõltuvust teineteisest. Loo peategelane on praktil kal viibiv meesüliõpilane. Aki Kaurismäki (s 1957) on varem kirjutanud stsenaariume oma venna Mika Kaurismäe filmidele ja nendes ka mänginud. Tema esimese töö «Kuritöö ja karistus» aluseks on Dostojevski samanimeline romaan, kuid tegevus on toodud tänapäeva Helsingisse.

Lauri Harjola (s 1939) debüütfilm «Pärandus» on põnevuslugu.

1983. aasta kõige rohkem kõneainet andnud Soome uudisfilmi pole veel tegema hakatudki. See on uus filmivariant Väinö Linna romaanist «Tundmatu sõdur», mille produtsent ja režissöör on Rauni Mollberg. Ettevalmistustega, mis on kestnud juba 1980. aastast, ollakse niikaugel, et filmimisega näikse nüüd juba alata võivat. Esilinastus peab toimuma 1985. aasta lõpul. «Tundmatu sõdur» tuleb kalleim film, mida Soomes siiani tehtud — tema tootmiskulud arvatakse tõusvat 14 milj. margani. Siiani

on kallidusrekord Pirjo Honkasalo ja Pekka Lehto 1980. aastal valminud filmi «Kratt» («Tulipää») käes, mis tol ajal läks maksma ligi 6 milj. marka.

Helsingi

Soome keelest tõlkinud
KULLA SISASK

KARI UUSITALO on Soome Filmikunsti Sihthapitali peasekretär, riigiõiguse magistr. Tutvustanud laialdaselt Soome filmikunsti, avaldanud ms mitmeköitelise Soome filmikunsti ajaloo.

Per aspera

REIN HEINSALU

Mati Undi «Ad astra?» ilmus TMK-s nr 2/1984. Sellest mõtteavaldusest on inspireeritud alljärgnev repliik kriitik Rein Heinsalult. Võib-olla jätkub mõttevahetus meie teatriprotsessi kulgemise ja praeguse teatripildi «jõujoonte» üle edaspidigi?

Oieti ei saa ma päris aru, millega M. Unt vaidleb. St saan, eesmärk oleks justkui öilis — kes siis armastab kunsti kui «ilusat, tühja, surnut»? —, ent ta väljaastumisel pole õiget adressaati. M. Unt paneb kriitikud ühte patta («nad»), pöördub justkui kõigi poole («Kuid ma arvan, et sisutus, mõttetus ja tühisus ei tohiks saada eesmärki-deks»), hüperboliseerides väiteid, mille autorlust tema sõnade tagant peaaegu enam ära ei tunne. (Kelle kohta küll käib väide: «Mida teevad meie teatrikriitikud viimased viis aastat? Nad veenavad teatritegijaid olema ebateatraalsed.»?) Artikkel ärgitab mitmes suhtes vaidlema, kuid kokkuvõttes, olemata vaadetelt süsteemne, libiseb nagu käest ära. Mõned teesid on loogilised, põhjendatud, õiged, teised aga vastakad.

Ühes on M. Undil teatud määral õigus: «Meie esteetikataevas on olnud kaunikesti pime, segadus on valitsenud juba varsti üle tosina aasta.» Tal on sedavõrd õigus, kuivõrd meie teatrikriitikute ja üldse teatrist kirjutajate seas on seni puudu teoreetikuist, kes suudaksid õhus keerlevaid kontseptsioone ja suundi kogupildis süstematiseerida, selatades ja mõtestades erinevate kunstnike platvorme, kriteeriume, taotlusi tervikuna. Erinevate arvustajate hinnangud on muidugi sageli vastakad, ent mis siin rääkida kriitikuist, kui tean mitut lavastajat, keda praktiliselt ei huvita teiste tehtud tööd ja kes teiste lavastusi peaaegu ei vaata! Muidugi on ilus unistada ühtsest esteetikast ja loota leida vastastikust mõistmist; kuid mis teha, kui juba näiteks sellised juhtivad kujud nagu G. Tovstonogov astuvad välja mõne kolleegi (näiteks A. Efrose) vastu, meie kõigi poolt väga austatud V. Panso aga näiteks ründas omal ajal delikaatsust täiesti kaotades noori eksperimentaatoreid, oletatavalt ka oma õpilasi? Või kui P. Brook nimetab suurt

osa teatrikunstist «surnuks» («deadly»)? Kui Hermaküla alustas kunagi «Tuhkatriinumänguga», ent jõudis hiljem hoopis teise laadini (koos K. Irdiga), «Kremli kelladeni»? Erinevad mitte ainult erinevate kunstnike, vaid ka nende oma loomeperioodide taotlused, sellest sõltuvalt — esteetika. Kriitika aga kui «kunsti peegeldaja» tihti peegeldabki seda...

Seepärast kriitikute arvamused lahknevadki sageli. Tunnetuse dialektilisel teel liiguvad nad otsides ja võideldes, üle kasvades sarnaselt teatriga, nii et pole midagi imestada, kui näiteks E. Treieri ja K. Kase, J. Alliku ja P. Pii, E. Lingi ja L. Velleranna või veel kellegi ükskõik kui põhjalikule analüüsile toetuvad hinnangud lähevad omavahel lahku. («Kriitika oma kõrgeimas kui ka madalaimas vormis on alati teatav autobiograafia», on hinnangute subjektiivsust ilusti põhjendanud O. Wilde.) Häda meile, kes me seda ei mõista. Viga on meie mõtlemises — ja just siit algab tõeline õnnetus! —, kui hakkame nõudma, et kõik silmad näeksid ühtemoodi, lehed avaldaksid ühehäälsid artikleid ja esteetika oleks täiesti «kindel». Kas siis ei sureks kriitika ja tema järel — ka kunst?... Kunstivallas, ka kriitikas, ei saagi olla täielikku korda.

Mõistes «segaduse» all vormide paljusust ja jätkuvat muundumist: las segadus olla; olgu stiile niisama palju kui armastajaid! Ja tähti teatris — nõnda kui taervas! Selles suhtes: jah, *ad astra*.

«Kriteeriumide udusus ja terminite tähendusetus», millele viitab M. Unt, on aga vaid ulatusliku teatriteoreetilise mõtestusvõimega inimeste vähesuse üks tahk. See on tõesti probleem. Eesti keeles pole senini ühtegi kogu teatriajalugu hõlmavat raamatut, erialastest leksikonidest rääkimata. Seepärast on erihariduseta inimestel, s. o enamikul realgejaist-vaatajaist tõepoolest raske

seletamata terminites orienteeruda. Mis vahe on näiteks tinglikul, teatraalsel, metafoorsel või mängulisel teatril? Mida tähendab «psühholoogiline realism», ei ütle ka «Teatralnaja entsiklopedia». Jne. (Mäletan, kuidas aastaid tagasi ühel kohtumisel, kus arutati «Põrgupõhja uut Vanapaganat», protesteeris J. Tooming: «Kuidas see pole psühholoogiline?! Kuidas see pole realism?!» Tema jaoks oli, ehkki seda nimetati küll «fantastilis-realistlikuks», küll «metafoorseks teatriks» jne.) Kõigil mõisteil on oma tunnused, ent iga kunstniku (ja ka kriitiku) jaoks on nende juures olulised tihtipeale erinevad aspektid. Kuidas otsustada, kas L. Petersoni lavastatud «Godot'd oodates» oli realistlik või mitte? Aeg ja koht olid ju tinglikud? Puu, köis, king, porgand jms tähendasid metafoore: tähendab — metafoorne teater? Või kõik kokku? Ent selle jaoks, kes võttis lavastuse vastu tõepärasena, põhjendatuna, esindas ta sisu reaalsust, realismi. Mõistete tähenduse üle saame täpsemalt vaielda tõesti vist alles siis, kui mõnel võimekal inimesel õnnestub kunagi mingi põhiosa neist süsteemselt avada, ilma üheaegse fikseeringuta pole võimalik hoomata nende piire koguprotsessis. Nii et seni, harides end ka teiste keelte vahendusel, peame teatrikeelses suhtlemises olema lihtsalt väga kannatlikud...

M. Unt kirjutab kriitikute justkui vale missioonitunnetus kohta: «Nad sisendavad aastate kaupa, et teatraalsus, etenduse huvitavus, sära, visuaalsus, plastilisus olla moest läinud.» Jättes kõrvale M. Undi suvalised hüperboolid (ma ei ole kusagilt lugenud, et «sära, visuaalsus, plastilisus olla moest läinud»?!), mis tema kui osava literaadi (või mittemõistmise all kannatava lavastaja?) suust muidugi efektselt kõlavad, oletame, et viidatud on kriitikas viimastel aastatel tõesti kordunud väitele, et realism kui väljendusstiil võtab jälle maad. Mõned psühholoogilise realismi suured austajad, kelle vaated kujunesid välja 40.—50. aastate kunsti-atmosfääris, on Stanislavski kui nõukogude teatrikunsti korüfee meetodi ja loomelaadi austamisega tõepoolest liiale läinud, hakates teisi teid selle kõrval halvustama. Ent «Ad astra» autor on väga ebamäärane: ta ei nimeta kedagi konkreetset. Niipalju kui mina tean, suhtub enamik kriitikuid nostalgiaga just 1960.—1970. aastate teatri eriliste katsetuste perioodi. Suurem osa on avaldanud kahetsust, et J. Tooming lah-

kus «Ugalast», et E. Hermaküla seaded ei tekita endist elevust, et K. Raidi ei saada viimasel ajal värvikad õnnestumised ning et M. Unt on vahetanud oma teatripublitsisti avangardse sule ebamäärase koha vastu saalis... Juba mitmendat hooaega järjest on suur osa eritlejaist kurnud, et «suuri elamusi teatris peaaegu pole», valitseb stagnatsioon, pole endist tõmmet. Kunstnike ei süüdistata: me teame, et 60. aastate lõpp oli mitte ainult Päikese aktiivsuse, vaid ka suure ühiskondliku aktiivsuse aeg. Nüüd oleme ökonoomsed. Palju, millest unistati, oli nooruslik vaht. Praegune mõtlemine ja kunstiline väljendus on kainemad. 1968. a Antigone (I. Lepik Noorsooteatris) oli romantiline idealist, 1982. a Antigone (A. Lamp lavakunstikateedri etenduses) aga kaine, kogu ühiskondliku koormusega arvestav, oma tegude eest vastutav realist. Selles on laade tingiv aegade vahe. Ja seepärast on ka praeguse hooaja tõsisem, tugevaim lavastus J. Kruusvalli «Pilvede värvid» M. Mikiveri seades: sõnadetagune pinge ilmete ja liigutuste äärmises nappuses. (NB! Seda mängida on vägagi raske: võrrelgem vanade ja noorte koosseisu vahet «Pilvede värvides»; noorte pausid «ei kanna välja». Nii et M. Unt eksib, kui ta arvab: «Napp», «vaoshoitud», «mittevohav», «ebaekspressiivne», «sügavuti minev» teater on enamasti suur pettus. On väga mugav olla napp ja «sügav». See on üks kõige esimesi pähetulevaid petmise võimalusi. Isegi asjatundjat on lihtne petta.))

Mitmete kriitikute väide, et vaatajad köidab taas realism, pole loosung, lipukiri, vaid mõõndus. Peame nentima, et vohav kujundlikkus ja väline ekspressiivsus on taandunud. Peale «Pilvede värvid» tõestavad seda ka teised viimaste aastate paremad tööd (meenutagem etendusi «Musta mandri kasupoeg», «Süütute aeg. Süüdlaste aeg», «Meie elulood», «Kõik aias», «Härra Amilcar» jt). See ei tähenda, et rõhutatult teatraalne, lopsakas teater oma eluõigused kaotab; ei, ka «Superdiskoril» ja «Scapini kelmustel» on menu. Jutt on vaid hetke tendentsist. Kunst ei arene sirgelt. «Psüühilise väljaga täidetud aegruum» avaldub erinevatel ajalõikudel isemoodi. Hommikul paistab üks, õhtul teine täht, ehkki nad kõik on olemas. Kui suurem osa inimesi näeb neist praegu ühte ja see neid liigutab, olgu see pealegi nii. Tähetargad ju teavad paljusust...

Möödunud aasta TMK-s nr 10 kirjutas Lilian Kirepe mõningatest asjaoludest, mis takistavad Teatri- ja Muusikamuuseumi tööd: teatritelt mitte kõigi kava- ja müürilehtede ning muude trükiste kättesaamisest, raskustest teatrifotode hankimisest, vahendite nappusest lavastuste filmimiseks.

Kriitikale vastasid teatrite juhid. Enamik vastanuist väidab, et nad on ühe aasta afišid, kavalehed jms materjalid saatnud muuseumile korraga ning kui viimasel on jäänud midagi saamata, siis olevat tegu teatri lohakusega, mis aga lubatakse parandada. Keerulisem on lugu teatrifotodega. Näiteks Nukuteatri direktor A. Kivirähk kirjutab: «Kunagi oli aeg, mil Teatri- ja Muusikamuuseumi fotograaf käis ise lavastusi pildistamas. Muuseumile jäid negatiivid ning ka teater võis tellida endale fotosid nii palju kui soovis. Nüüd enam nii ei ole. Teater muretseb ise fotograafi — niisuguse, kel on parajasti aega — ning see teeb küll teatrile reklaamiks vajalikke fotosid, kuid negatiive ei ole nõus ära andma. Pealegi tekib probleeme fotograafide tasumisega.» Ka teised teatrijuhid leiavad, et fotode hankimine (nii teatritele endile kui ka muuseumile) on praegu halvasti korraldatud.

Samuti saime vastuse Eesti NSV Kultuuriministeeriumi Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspeksiooni juhatajalt I. Rosenbergit. Ta teatab, et pärast artikli ilmumist andis ministeerium muuseumi ettepanekutele toetudes välja käskkirja, mis sätestab vabariigi teatri- ja muusikaelu kajastavate materjalide üleandmist Teatri- ja Muusikamuuseumile. Nüüd peaks olema tagatud vastavate materjalide saamine mitte ainult teatritest, vaid ka Filharmooniast, Rahvaloomingu ja Kultuuritöö Teaduslikust Metoodikakeskusest ning linnade ja rajoonide kultuuriosakondadest. Müürilehtede, kavade, buklettide, märkide, medalite, vimplite jms kõrval on muuseumil loomulikult õigus saada ka teda huvitavaid fotosid oma tegevusala asutuste, sündmuste ja isikute kohta. Ent ühtlasi märgib I. Rosenberg, et muuseumis töötab kutseline fotograaf, kelle üheks ülesandeks ongi kõnealuste fotode tegemine.

Mis puutub lavastus- ja rollikatkendite filmimisse, siis on ministeerium selleks eraldanud oma eelarvest summasid, mis vähemalt viimase seitsme aasta jooksul ei ole vähenenud. Konkreetse vajaduse korral olevat ministeerium eraldanud ka täiendavaid sum-

masid lisaks esialgu eelarves ettenähtule. Tänavu saab muuseum filmimiseks ministeeriumilt 2000 rubla senisest rohkem. Samuti toonitab meile vastaja, et Teatri- ja Muusikamuuseum võivad kasutada filmimiseks ka oma eelarve summasid.

Toimetuse kommentaar. Vaadates seitsmest aastast pikemat ajavahemikku, on filmimiseks eraldatud summad siiski vähenenud (näiteks 1969. a — 10 000 rbl, 1983. a — 4000 rbl), samal ajal on aga filmimise hinnad kaks korda tõusnud. Muuseumi oma eelarve kasutamise võimalused on kahjuks piiratud. Sealt filmimiseks raha võttes kannatab paratamatult muu tegevuse finantseerimine. Siiski lubab muuseumi juhtkond oma eelarve koostamisel edaspidi arvestada ka filmimise vajadust. Ent loomulikult vajab muuseum selles küsimuses ka tulevikus Kultuuriministeeriumi mõistvat suhtumist, sest siseressursside kasutamine üksi probleemi ei lahenda.

Fotograafidest. Eesti teatrid lasevad aastas välja 70—80 uuslavastust. Muuseumi fotograaf jõuab neist pildistada umbes 30, sest ta on hõivatud ka muuseumisisese töö ja arvukate tellimuste täitmisega. Küll aga vajaksid teatrite ja piltnike suhted organisatsioonilist ja finantsilist reguleerimist, sest praegu on siin palju juhuslikku. Ilmselt nõuab endale eluõigust teatri oma fotograafi statuut.

Pärast kirjutise ilmumist, nagu meile muuseumist teatati, lahenes üks kauaaegne probleem — Tallinna Helikassetitehas müüb neile nüüd piisavalt kassette.

Tartu esinduskinost

NIINA RAID



Hoone, milles praegu asub Tartu kesklinna-kino «Saluut», on Ülikooli ja V. Kingissepa tänava nurgal. Pärast maja vajumise tõttu pikemat aega kestnud kindlustamist ja remonti avati kino uuesti 1983. aasta maikuu. Kuna selle intiimse vaatesaali istekohtade arvu vähendati ja saal sisustati uue mugavama mööbliga, siis võiks taasavatud kino «Saluut» nüüd olla linna esinduskino, mis on reserveeritud paremate filmide jaoks.

Nimetus «esindus» on muidugi suhteline lisand, sest kinomaja paikneb Tartu vanalinna südames, juba keskajast pärinevate tänavate — Kraamipoodnike ja Kүүtri — nurgakrundil, millest esimesed kirjalikud andmed ulatuvad XVI sajandisse. Kinohoone eri tänavate poole pööratud küljed on ajaloo vältel kujunenud erinevaiks. Ülikooli (Kraamipoodnike, hiljem Jaani) tänava poolne fassaad on klassitsistliku ülesehituse ning erijoontega ja harmoneerub Ülikooli tänava frondiga. V. Kingissepa (Kүүtri) tänava poolne külg on allunud mitmetele ehituslikele muudatustele, eriti käesoleva sajandi algul, ja moodustab koos kaasaegse reklaamiga rahutu ning erinevate stiilide sugemetega kino ukseise.

Ja veel selle tänavanurga ajaloolisest arengust. Nimelt asus XVIII saj keskel praeguse maja kohal puumaja ja pood. Pärast linna põhjalikult laastanud suurt tulekahju 1775. aastal muudeti linna tänavad sirgemaks ja laiemaks. Endisi kitsaid krunte liideti suurema pindalaga valdusteks. Vaadeldava ala hooned olid maha põlenud. 1785. aastal ehitati sinna (pastor Th. Oldekopi poolt) kahe tiiva ja kolme korstnaga kivimaja ja sellega seotud kivist kõrvalhooned õue poole. 1850. aastal oli maja ülikooli esimese eestlasest vehklemisõpetaja A. Malströmi oma ja selle esimesel korrusel õpetati üliõpilastele vehklemist.

1854. aastal ehitati majale peale kolmas korrus (arh Schweder). Nii muutus maja ülikooli peahoone vastasnurgal esinduslikumaks ja selle kõrgus vastas tänavaseina teiste majade omale. Nüüd

tekib küsimus, kas sellises eakas, mitu korda muudetud ja ümberehitatud majas saab olla nüüdisaegne esinduskino? Siin puudub avarus, kaugvaadete suurejoonelisus, lakooniliste sirgete arhitektuurielementide harjumuspärane paralleelsus. Teisest küljest aga — milles seisneb ühe hoone, ühe interjööri või koguni ühe isiku esinduslikkus? Kui juba leidsime, et maja vaated ei anna mõõtu välja, jääb üle tutvuda sellesama Jaan Otteri vana kino (asut. 1922) siseruumidega. Kahtlemata ei saa neid kohandada massilisele külastajaskonnale, maja vanad mõõtmed on piiravad. Hilisajal juurdevõetud abiruumid asuvad tänava pool ja mitmel korral ümberehitatuna ei tekita sisenejale mingit kujutlust sellest, mis ootab külastajat alates teisest korrusest.

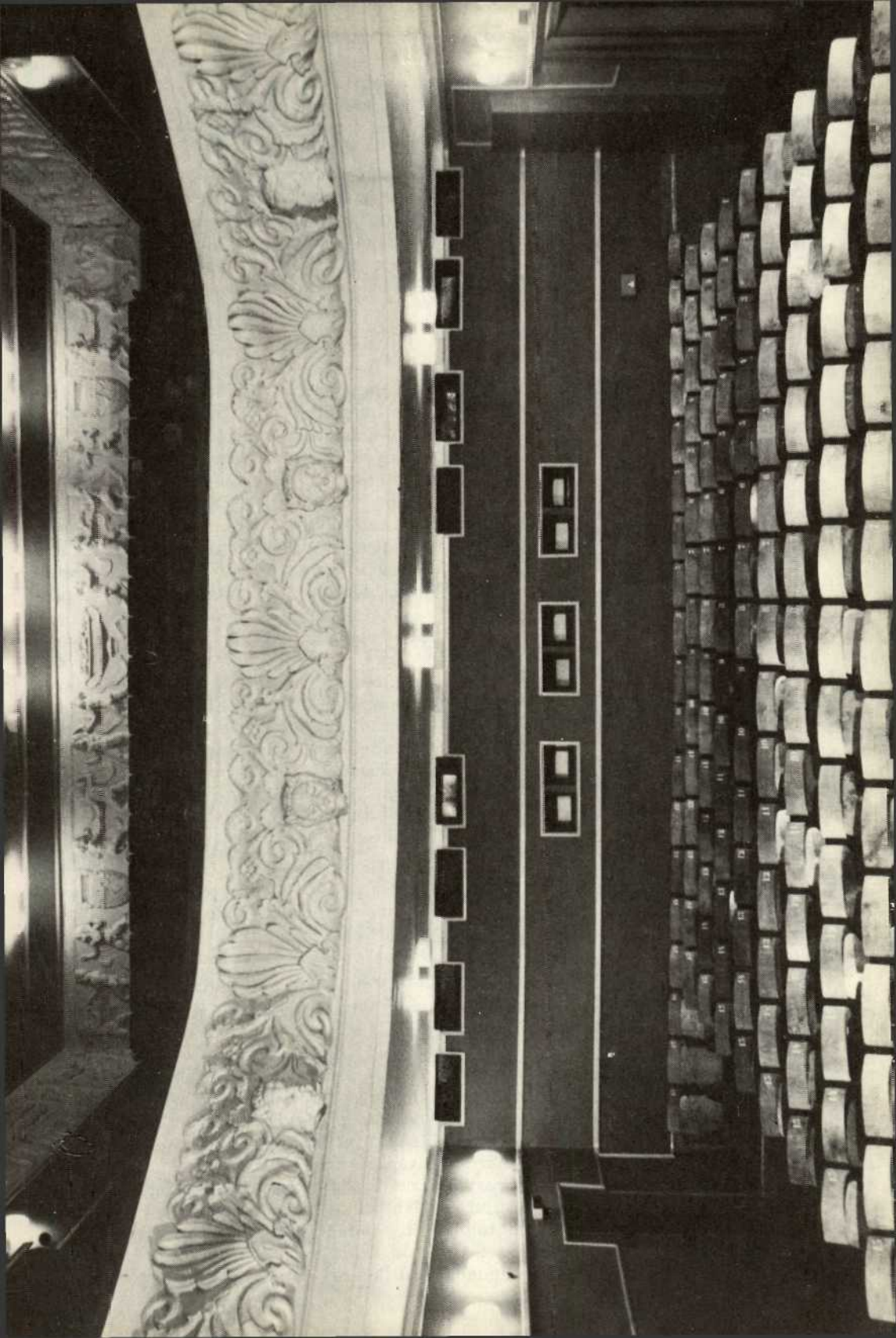
Ja jälle põige ajalukku. Käesoleva sajandi kahekümnendaist aastaist asus majas kino nimega «Athena». Selline nimi oli tõenäoliselt inspireeritud klassitsistliku arhitektuuri rohkusest Tartus, mis oli andnud linnale hellitusnime Emajõe Ateena. Esialgse kinoruumi kaasaegsemaks ümberehitamist alustati 1926. aastal arhitekt Nikolai Willeri projekti järgi, kes kavandas ka siseruumidesse tehtavate kipsskulptuuride asukohad. Viimased telliti Tartu kunstikooli «Pallas» lõpetanud, tollal juba Tallinnas töötavalt Ferdi Sannamehelt. See suurejooneline tellimus muutis ruume kardinaalselt. Taieste loomisel valis kunstnik vanakreeka klassikalise skulptuuri aineteringi ning mõnevõrra ka käsitluse. Ilmselt mõjustas teda teema valikul ka käepäraselt lähedal asuv ülikooli klassikaliste muinasteaduste muuseum. Skulptuurid olid ette nähtud kino teise korruse vestibüüli ja vaatesaali. Olgu etteruttavalt öeldud, et kõik tollal tehtu on praegugi alles, välja arvatud üks vabaskulptuur vestibüülis. Nüüd on nad hinnatud kunstiteostena riikliku kaitse all ja kuuluvad vabariikliku tähtsusega kunstimälestiste hulka alates 1973. aastast (nimistu nr 341).

Skulptor F. Sannamees teostas interjööri figuurid põhiliselt 1926. aasta suvel, kusjuures teda abistasid tehniliste tööde osas tema õpilased Tallinna Riigi Kunsttööstuskoolist.

Niisiis — teise korruse vestibüül



Kino vestibüüli aknapealne reljeefgrupp.



paikneb pikana ja kitsana vaatesaali kõrval V. Kingissepa tänava poolse välisseina ja trepimarsside vahel. Viimaste juures toimivad ruumi lõpetusena kaks korintose kapiteelidega puitsammast, mille vahel seisib ainuke vabaskulptuurne naisefiguur. See meenutab säilinud fotodel küll pigem langeva rõivaga Aphroditet kui Athenat, kuid oma individualiseerituse astmelt kuulus täielikult kaasaega.

Vestibüüli pikiseina jaotavad rikkaliku akantuslehemotiividega pilastrid, mis kannavad seina ülemist osa — illusoorset talastikku jooksva antiikornamendiga. Pilastrite vahele seinale paigutatud kaheksal renessansilaadsel tondoreljeefil on neljas erinevas poosis mehe-naise aktfiguurid. Lehvivad rõivalindid tasakaalustavad ja seovad neid fooniga. Välisakna kohale on kunstnik komponerinud paindlike liigutustega perekonnagrupi.

Ülesanne kujutada nii rohkeid erinevates poosides figuure pidi kunstnikku tõeliselt võluma. Ajaloolised eeskujud innustasid leidma omapoolset tõlgendust. Kino v a a t e s a a l i rikkalik sisekujundus koosneb ju peamiselt aktfiguuridest; laelune friis lastega, kaks suurt reljeefi nais- ja meesaktidega jätavad kipsivalevuses esmamulje antiikskulptuuridest. Lähemal vaatlusel aga selgub, et F. Sannamees on laeluse friisi eeskujud võtnud itaalia renessansimeistrite lemmikmotiive — laulvad ja tantšivad putod. Nende neljafiguurilisi grupe eraldavad antiikvaasid: kõrge rulluvate sangadega krater (veinisegamise nõu) ja puuviljadega täidetud kõrge jalaga kaus. Tantsivad ja musitseerivad putod on kujutatud elavates liikumispoosides ja ühendatud, nagu vestibüüli tondofiguuridki, lehvivate lintidega. Motiivikordus friisil on osavalt varjatud.

Täiesti omaette on vaatesaali ekraani külgmistele vastasseintele asetatud kaks peaaegu ruudukujulist suurt reljeefi antiikmütoloogia ainetel. Paremal kenitlevad kolm graatsiat — rooma nooruseja ilujumalannat: Aglaia, Euphrosyne ja Thalia. Vasem reljeef kujutab Orpheust ja Eurydiket kreeka mütoloogia varamust.

Võib-olla oleks vajalik värskendada

viimasele aluseks olnud muistendit? Orpheuse, Traakia kuulsaima lauliku armastatud noorik Eurydike suri ootamatult ussi nõelamisest. Lohutamatus leinas tungis Orpheus oma laulu abil allilmariiki, kus ta oskas oma kunstiga liigutada sünge valitseja Hadese südant, kes andis loa Eurydike tagasi maa peale viia. Kuid ainult sel tingimusel, et Orpheus ei tohi tagasi vaadata ega Eurydikele pilku heita. Orpheus ei suutnud seda tingimust täita ja jumalate käskjalg Hermes viis armastatud naise allilma tagasi.

Antiikaja tundmatu kunstnik V saj e. m. a on muistendist kasutanud loo dramaatilist kõrgpunkti: hetke, mil muusikaheeros Orpheus vaatab tagasi Eurydikele ja hingedsaaja Hermes haarab Eurydike kätte, et teda uuesti allilma tagasi viia. F. Sannamees on kujutanud otsustavat hetke, jäädes klassikalise reljeefiülesehituse juurde. Erinevalt on ta kolme figuuri kujutanud aktidena, ilma rõivasteta, mis kreeka reljeefil langevad rohketeesse paralleelsetesse ja kauniti voolavatesse voltidesse. Vana reljeef eraldab traaklast Orpheust (paremal) kreeklastest erineva rõivamoega. F. Sannamees on figuure üldistanud, andnud pidepunkti Hermese äratundmiseks tema jalgadele kinnitatud väikeste tiivakeste näol. Meeleolu kurbus ja armastajate teineteise poole pöördumise valulikkus on hoomatav vaid antiikses töös.

Graatsiad, Zeusi tütreid, kui meeldivuse, sära ja pidurõõmu jumalannad esinesid kujutavas kunstis alates hellenistlikust ajast ilma rõivasteta. Sellistena on neid kujutanud ka Sannamees.

Kogu kino «Saluudi» sisekujundus on nähtav külastajatele vaid lühikese aja jooksul, mil saal on valgustatud, luues oma paigutuse, antiiki matkiva heleduse ning rütmilisusega nagu eelakordi filmikunsti nautimisele. Kahjuks ei aita praegused uued valgustid kaasa sisekujunduse esiletõstmisele. Vähema kasuteguriga on vaatajatele rõdu balustradi kujundus. Rõdu tungib kaarjalt läbi saali, kus domineerib barokselt paisuv rõduääris. Sellele kaunistuseks tehtud taimemotiivid pärinevad osalt küll antikiseerivast kunstivaramust (akan-



Vaatesaali reljeef «Orfeus ja Eurydike».



Vaatesaali reljeef «Kolm graatsiat».

tus, väänlad), kuid oma käsituselt langetavad nad välja ruumi rahulikust stiiliühtsusest. See pole ilmselt Sannamehe määrata olnud, vaid arhitekti idee, kelle kujundust skulptoril tuli järgida.

Vaadeldes saali üksikute dekoratiiv-elementide paigutust koos, jääb mulje ruumide rahulik-harmonilisest üldmõjust, arhitektuuri ja skulptuuri kooskõla on suurem kui mitmetes tänapäeval sisekujundatud interjöörides, kus üks element häirib teist.

Kino «Saluudi» sisemus on Eesti esimene ehitusplastikaalane töö. Selle on teostanud esimene oma kodumaal skulptorihariduse saanud kunstnik Ferdi Sannamees ainsa sisearhitektuuriga seostatud ulatusliku tööna. Onneks on tema looming säilinud tänapäevani ja leidnud ka väärilist hindamist. Kogu interjäär on kordumatult omanäoline ning kannab sellisena oma pidulikku meeoleolu rohkete põlvkondade kinokülastajaisse. Tartu viiest kinost elas «Athena» ainsana üle II maailmasõja, 1944. aastal muutus ainult nimi.

Kokku võttes tuleb sedastada, et «Saluudil» on tõepoolest Tartu linna esinduslikem kinointerjäär, sest nüüdisaegset ainulahendusliku projektiga esinduskinohoonet jääme alles ootama. Sel-

list, mis mahutaks ka suuremat vaatajate hulka ja mõjaks tänapäevases kujunduses. 1955. aastal avatud kino «Komsomol» ja 1961. aasta kino «Ekraan» on ehitatud tüüpprojektide järgi.

Wayne A. Bateman. *Introduction to Computer Music*. New York *et al.*, John Wiley & Sons, 1980, 314 pages.

Jätame kõrvale selle, mis oli alguses. Praegu seisame silmitsi olukorraga, kus muusika- ja teadusmaailma vahelist barjääri lõhutakse õige agaralt. Pariisi Pompidou-keskuse juures tegutseb spetsiaalne Akustika ja Muusika Uurimise ja Koordinaatsiooni Instituut (IRCAM), mille direktor on Pierre Boulez; USA-s on soodsad võimalused kontaktideks ülikoolides, kus musikoloogia kõrvuti soliidsemate teadustega õppeprogrammides distsipliinina juba traditsiooniliselt esindatud, meil NSV Liidus ilmus hiljuti R. Zaripovilt järjekordne raamat heliloomingu modelleerimisest, mille põhjalik materjalikäsitlus mõjub vägagi autoriteetsena. Missugused on kõige selle taustal W. Batemani teose vourused ja puudused? Alustagem esimestest.

Raamatut läbivaks kontseptuaalseks teljeks on püüd demüstitiseerida arvuti, programmeerimise, elektroonika ja muu selletaolisega seotut. Mõistetav ja loomulik: raamatu adressaadina nähakse eeskätt heliloojat või muusikateadlast, kellel arvuti kasutamisoskust (varsti) samavõrd vaja kui noodikirja, harmoonia ja orkestratsiooni tundmist. Siit ka raamatus kasutatav minimaalne matemaatiline aparaat, sõnadega püütakse ära seletada kõik, mis vähegi võimalik. Ja võimalik on üsna palju. Kui potentsiaalset lugejat peaks huvitama, mille poolest erinevad omavahel akustiliselt näiteks flöödi- ja viiulihelid, kuidas neid helisid imiteerida arvuti abil, kui palju on selleks vaja tunda programmeerimist, mis asjad on digitaalanalooomuundur, digitaalfilter, aditiivne süntees jms, siis leiab ta nendele küsimustele raamatust kompetentse vastuse.

Arvutimuusika mõistet määratledes eristab autor seda põhjendatult elektroonilisest muusikast, ning too diferents on väärt, et teda siinkohal esitada. Kui elektroonilise muusika puhul kasutatakse analoogseadmeid, siis arvutimuusika tunnusoonteks on digitaalse, st numbrilise andmetöötluse rakendamine. Arvutimuusika mõiste maht jääb seega ikkagi veel küllalt laiaks, sest digitaalset andmetöötlust võib kasutada nii struktuuraalses mõttes madalamatel (üksikute helide süntees) kui ka kõrgematel (meloodiate komponeerimine) muusika tasanditel.

Raamat koosneb kaheateistkümnest peatü-

kist, vastavast oskussõnastikust, kahest lisast ja indeksist. Et käsitlemist vajav teemade ring on ulatuslik, tuleb materjali teatavat laialivalgumist vist paratamatuks pidada. Nii vahelduvad üksteise järel psühhoakustika-, programmeerimise-, füüsika- ja muusikateooriaalased peatükid, mida raamivad kaks esseistliku kallakuga arutlust arvuti koha üle heliloomingus ja tänapäeva ühiskonnas üldse. Kontseptuaalselt seisukohast on raamat võib-olla liigagi sirgjooneline: tundub, et nii sa-geli, nagu seda tehtud, poleks vaja rõhutada arvuti deterministlikku iseloomu, eriti veel, kui mitmes kohas kordub sama argumentatsioon. Kaugel sellest, et ma kahtleksin arvuti «käitumise» ettemääratuses, kuid tehiskäitumise alal leidub siiski ka vaieldamatuid saavutusi: nimetagem kas või täiesti heal tasemel malet mängivaid programme. Sellisesse teadusliku iseloomuga teksti, nagu selles raamatus on, ei sobi hästi ka anekdootliku iseloomuga seigid näiteks sellest, kuidas arvuti süü läbi vale mees vangid pandi. Jäägu need pigem ulmekirjanduse valdkonda. Muidugi, küllap on autoril õigus, väites, et mõne inimese jaoks on kõigel arvutiga seotul veel õige ebahumaanne maik juures. Seetõttu võib teatud seisukohtade ülevõimendamise raamatus aru saada.

«Sissejuhatust arvutimuusikasse» on sissejuhatust selle sõna otseses mõttes, sest põhimõtete esitamisest kaugemale, sügavama materjalikäsitluseni üldjuhul ei jõuta. See ei ole etteheide: käsiraamatuna on tekst igati tasemel. Eriti imponeerib mulle autori oskus asju «puust ette teha», millele tihti aitavad kaasa rikkalikud illustratsioonid. Kohati on nendega vist ülegi pakutud: nii näiteks tekib kahtlus, kas lk-del 130–140 ja 142–152 on ikka vaja näidata klarneti- ja oboeheli iga harmooniku käitumist kuni kahekümne esimeseni välja. Ehk piisanuks ka kümnest esimesest? Üldse oleks materjali valik kohati vajanud suuremat nõudlikkust. Ülevaade kõnesünteesi tehnoloogiast 7. peatükis on küll huvitav ning arvutimuusika seisukohalt ka perspektiivne, ent selle asjakohasuses praegusel juhul tekib kahtlusi. Seevastu I. Xenakise tööddest, millega minul arvutimuusika mõiste kõigepealt assotsieerub, on juttu õige põgusalt. Veel illustratsioonidest: mõnigi foto (praegu pole neid ühtegi) oleks materjali esitust elavdanud; neid leidub tavaliselt isegi spetsiaalsetes programmeerimisõpikutes.

Tahaksin esile tõsta üht raamatut leidu-

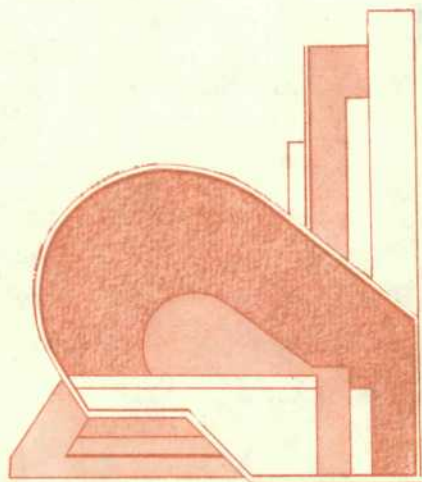
vat mõtet, mis teises kontekstis võiks saada teatava filosoofilise värvingu. Jutt on sellest, et mõnikord võib heuristiliste meetodite kasutamine arvutimuusika loomisel osutada tunduvalt otstarbekamaks kui «sünteesanalüüsi-läbi»-tüüpi tehnikad. Nii on aditiivse sünteesi puhul iga harmooniku käitumise imiteerimine arvuti seisukohalt äärmiselt töömahukas ülesanne, mida, nagu praktika näitab, saab edukalt asendada mõne lihtsama protseduuriga. Kui eesmärgiks oli näiteks viiuliheli imiteerimine, erinevad viimasel juhul arvutis ja muusikainstrumendis toimuvad protsessid omavahel olemuslikult («sünteesanalüüsi-läbi»-meetodite puhul on see erinevus vaid realisatsiooni tasemel). Kuid sellele vaatamata võivad tulemusena saada-vad helid taju seisukohast olla praktiliselt identsed (või vähemalt väga lähedased). Toodud näide sobib illustreerima postulaati inimese ja masina vahelisest erinevusest: see, mis on otstarbekohane intellekti jaoks, võib osutada ebaotstarbekohaseks tehisintellekti seisukohast, ja vastupidi.

Kokkuvõtteks. Raamat on kergesti loetav ning materjali seisukohast ehk pisut liigagi hõre, ehkki viimane aspekt on juba maitseasi. Bibliograafias (iga peatüki lõpus eraldi) sisalduvad viited põhiliselt Põhja-Ameerikas ilmunud kirjandusele, kuigi ei puudu ka üksikud erandid. Kaks lisa pakuvad elementaarseid programmeerimiskeelte BASIC ja FORTRAN kohta. Trükivigu leidub üsna palju, kuid õnneks mitte eksitavaid.

JAAAN ROSS

ÕNNITLEME!

7. mai — **VALENTIN ARHIPENKO**,
Vene Draamateatri endine näitleja, Eesti NSV rahvakunstnik — 75
17. mai — **META JÜRGO**,
Nukuteatri endine näitleja — 75
18. mai — **ERICH KÖLAR**,
RAT «Vanemuise» peadirigent, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
25. mai — **VENDA PÄI**,
E. Vilde nim Tartu Rahvateatri peanäitejuht, Eesti NSV teeneline kultuuri-tegelane — 60
27. mai — **HERMAN PALANG**,
RAT «Estonia» endine balletisolist — 70
31. mai — **IVIKA SILLAR**,
teatriteadlane, Konservatooriumi lavakunstikateedri kauaaegne laborant — 50



J AAPANI TEATRIGRAVUÜR

Ajaloo on perioode, mil sajandeid püsinud eelarvamused ajutiseks kaotavad oma jõu. Kõik inimlik näib siis olevat lubatud, lihtne ja saavutatav. Inimestes vallandub vaba, elusse ja tulevikku uskuv loomesööst ning selle keerises võivad äkitselt kõrvuti osutada isegi eilsed vaenlased. Tulemused on tavalised väljapaistvad ja kannavad endas paljude järgmiste, põhjalikult uuenenud aegade idusid.

Ent tavaliselt on seesugused perioodid ka kui esimesed kevadiselt soojad päevad, mis peatselt uuesti taanduvad pikka aega kestnud külma ees. Sest just siis, kui näib, et nüüd on inimestevahelisel vihkamisel ja igipõlistel eelarvamustel lõpp, sünnivad need just nagu eimillestki taas ja uuesti leiab inimene end silmitsi probleemidega, mis talle juba lahendatud näisid.

Jaapani ajaloo oli üheks niisuguseks lootuste ja muutuste perioodiks Genroku ajastu (1688—1703). See oli ajajärk, kus kõik korraga avastasid, et keskaegset Jaapanit enam tegelikult ei ole, on vaid võim, mis keskaegseid suhteid püüab vägisi alal hoida. Kodusõjad olid aga lõppenud ja samuraid, kes siiani olid elanud vaid mõõgast ja mõõgale, osutsid äkitselt peaaegu tarbetuks klassiks, keda hoidis hinges vaid privileegeritus. Nende kõrvale, neist ülegi, oli korraga kasvanud seni otsekui varjus elanud kolmas seisus: kaupmehed, käsitöölised, väikeettevõtjad. Eurooplaste tulek — nii piiratud kui nende olemine Jaapanis oligi — tõi kaasa jaapanlaste maailmapildi avardumise, täiendas nende teadmisi paljudel tehnilistel aladel ja andis uut hoogu ka kaubandusele. See tõstis kolmanda seisuse jõukuselt esimeseks ja vajutas pitseri ka ajastu kultuurielule. Kunst, mida hindasid aristokraadid — *nō*-teater, ühevärviline tušimaal ja miniatuursed aiad —, jäi tublidele elurõõmsatele kaupmeestele-käsitöölisele liiga võõraks ja esoteeriliseks. Nemad vajasisid midagi lihtsamat



Torii Kiyonobu. Kabukiteatri näitleja.

ja arusaadavamalt ja kuna turumajanduse põhimehhanism — kus nõudmist, seal pakkumist — toimis laitmatult tollalgi, siis oma kunstilise kultuuri nad ka said (või oleks õigem öelda — löid). Selle kultuuri kandetaladeks said kabukiteater ja puugravüür.

Kabuki oli Genroku ajastuks läbi teinud juba küllaltki pika arengu. Teatri rajajaks peetakse templitantsijatar Izumo no Okunit, kes 1603. aastast hakkas maad mööda ringi rändama ja naisnäitlejate trupiga rahvalikke armastuslaule ja tantsunumbreid esitama. Aja jooksul moodustusid neist üksiknumbritest kindla süžeeaga näidendid. 1629 keelustas *shogun* kombuluse kaitsmise põhjendusel naiste esinemise laval ja naisosi hakkasid mängima poisid ja noorukid. 1651 keelustati aga nendegi esinemine ja sellest ajast esitavad naiste rolle mehed. Genroku perioodil, eriti kuulsa näitekirjaniku Monzaemon Chikamatsu mõjul, muutusid kabukiteatris esitatavad näidendid elulähedasemaks, rohkem kaasaega kajastavateks.

1700. aastal tehti Jaapanis järsult lõpp igasugusele edumeelsusele ja klassidevahelisele vabale suhtlemisele. Mõistes ohtu, mida kujutas endast rangelt feodaalsele šogunaadile samuraide segunemine teiste seisustega, kohustas *shogun* Iyeyasu sel aastal välja antud seadusega samuraisid vältima kontakte lihtrahvaga ja pühendama end sõjalistele harjutustele, Kung-zi õpetuse uurimisele, *nō*-teatri etenduste üle mediteerimisele ja klassikalise kunsti kogumisele ning matkimisele. Ühtlasi kehtestati riigis range tsensuur ja kombulusvalve.

Loomulikult avaldasid need eeskirjad mõju ka kabukiteatrile, kus nüüdsest suurenes tantsulise elemendi ja pantomiimi osatähtsus ning kujunes üldse välja kogu kabukile omane tinglikkus muusikas, žestides, poosides ja värvides. Värvides avaldus see näiteks grimmiss, kus punane värv tähendas õiglust, kirklikkust, julgust; sinise värviga tähistati külmaverelisust, kurjust, ebamoraalsust jne. Genroku aastail said alguse näitlejate suguvõsadünastiad, kes olid spetsialiseerunud teatud rollidele. Üldse on kabukis läbi aegade olnud esiplaanil mitte niivõrd näidend kui võrd näitleja ja tema meisterlikkus. Sellega ongi sele-

tav, et kabukiteatris publik ootab eelkõige näitleja esinemist näidendi sõlm-punktides ja hindab seda, kuidas ta mängib välja nn dramaatilised poisid (*mie*). Nende vahepeal on üsna tavaline, et näidendist ei tehta suurt väljagi, vaid aetakse juttu, juuakse teed ja tegeldakse muuga, mis parajasti meelepärasem.

XVII—XIX sajandini oli kabuki jaapanlastele meelismeelelahutuseks ja selle kuulsad näitlejad rahva hulgas sama populaarsed kui meie päevil filmi- või estraaditähed. Ja nagu nüüd kogutakse lemmikartiste fotosid, telliti sel ajal kunstnikelt teatriainelisi gravüüre, mis tänu paljundatavusele ja madalale hinnale täitsid paljuski päevapildi aset. Kunstnikud, kes selliseid gravüüre löid, kuulusid menukasse *ukiyoe* (tõlkes «maailma») koolkonda.

Esimeseks seda sorti «päevapiltnikuks» ja ühtlasi ka suguvõsakoolkonna rajajaks sai Torii Shoshichi Kiyomoto (1645—1702) — Osakast pärit näitleja, kes, tööotsinguil Edosse sattunud, hakkas seal maalima teatridekoratsioone ja afišse. Ajapikku spetsialiseerus ta gravüüridele ja töötas välja lehtede temaatika ja kompositsiooni, mille võttis üle tema poeg Torii Kiyonobu I (1664—1729). Muide, Toriide perekonna-sisesed sugulussastmed on tekitanud kunstikollektsionääride ja -ajaloolaste hulgas palju vaidlusi. Asja teevad keeruliseks kaks seika. Esiteks Kaug-Ida kunstile üldomane ja eurooplasele täiesti võõras praktika, et õpilane püüdis õpetaja töid ja laadi matkida võimalikult täpselt, lausa eristamatult, ja teiseks segadus, mida tekitasid kunstnikud ise, vahetades sageli oma kunstnikunimesid. Seetõttu on eriti esimeste Toriide puhul avaldatud arvamust, nagu oleks mõnikord ühe nime varjus tegutsenud kaks kunstnikku, teisel aga otsitud mitme nime tagant ühtainust meest. Täit selgust pole neis küsimustes tänaseni.

Nii või teisiti, esimesed Toriid löid stiili, mis vähemalt suguvõsa raames püsis elujõulisena XIX sajandini välja, hoolimata sellest, et ta inspireeriv mõju hääbus juba XVIII sajandi keskpaigaks. Nagu selle perioodi kabukis, nii püüdsid ka Toriid oma töösse tuua *ukiyoe* puugravüürile muidu võõrast realismi, äratuntavust. Selleks kujutati eriti detail-

selt näitlejate kostüüme, soenguid ja muud lavalist atribuutikat. Näitlejaid endid kujutati aga enamasti *mie*-stseenis, kus žest ja miimika pidid väljendama näidendi mõtet ja meeoleolu ning demonstreerima ühtlasi näitleja meisterlikkust. Selle võtte mõju oli nii revolutsioneeriv, et seda hakati pisut vabamas tõlgenduses kasutama ka olustikupiltidel, kus meeoleolu ja kompositsiooni ülesehitamisel asetati põhiorhok *mie*-sarnasele poosile, ilmele ja žestile.

Esimeseks Toriide-väliseks ja neist laadilt sõltumatuks teatrigravüürimeistriks sai Katsukawa Shunshō (1726—1792), kellele graafika oli kaua aega üksnes lisaharrastus maalimise kõrval. 1768. aastast alates pühendus ta aga peamiselt puugravüürile ja teenis eriti suure tunnistuse näitlejate portreedega. Kuigi Shunshō ei loobunud Toriidele omasest kostüümi jne kujutamise täpsusest, teeb tema tööd uudeks siiski miski muu: näitleja psüühika kujutamine. Ja tõepoolest, kui me võrdleme tema lehti teiste kaasaegsete piltidega, on Shunshō ainus, kes ei paku meile kas lihtsalt teatraalset maski või rauget ükskõikset näoilmet. Shunshō ei taha, et näitlejate rollide iseloomust kõneleksid üksnes atribuudid ja sümboolika, ta on Toriide realismist — äratuntavus — astunud sammu võrra edasi ja pakkunud juurde veel midagi — elulisuse.

Ühes kabuki populaarsusega kasvas ka teatrigravüüride produktsioon. Enamasti olid lehed operatiivsed ja päevakajalised. Saavutas mõni tükk või näitleja menu, ilmusid otsekohe müügile ka vastavaainelised lehed. Shunshō oli suur hulk õpilasi, kes tema eeskujul pühendusid teatrigravüürile ja kasutasid ühe osana oma kunstnikunimest kirjamärke *shun*. Kibeda konkurentsi tingimustes suutsid siiski vaid vähesed neist endale valitud tööga leiba teenida. Enamik oli mõneajalise katsetamise järel sunnitud teatriteemast loobuma ja spetsialiseeruma mõnele teisele, tasuvamale laadile, peamiselt kurtisaanide kujutamisele. Üks õpilastest jäi õpetaja stiilile siiski truuks ja osutus ajapikku koguni novaatorlikumaks kui Shunshō ise — Katsukawa Shunei (1762—1819).

Nagu mitmed teisedki teatrile ja näitlejatele pühendunud meistrid, alustas ka

Shunei oma kunstnikukarjääri hoopis teatrikauge teemaga — tondipiltide sarjaga. Seejärel jätkas ta siiski juba teatrigravüüriga, jäädvustades järjekindlalt iga uue näidendi peategelasi, olgu näidend edukas või mitte. Algul kopeeris ta Shunshōd. Samasugune oli ta piltide formaat, samasugune teostus diptühhonide või triptühhonidena. Siis aga, 1787, hülgas Shunei korraga endise stiili ja asus looma nii *ukiyoe*'le kui ka jaapani kunstile üldse täiesti uudseid portreid, nn «suuri päid».

Eurooplasele pole sellises «suures peas» muidugi midagi uut ega ootamatut: inimese ülakeha või ka ainult nägu kujutav portree on meie kunstis esinenud läbi aegade. Jaapani kunstis oli üksnes näo või pea ja õlgade kujutamine aga tundmatu. Arvataksegi, et Shuneid on uuendusele inspireerinud eurooplastega Jaapanisse sattunud portreemaalid või kaelas kantavad medaljonid. Hiljem modifitseeris Shunei oma «suuri päid» veelgi ja asus välja andma ka näitlejate kaksikportreid. See laiendas oluliselt kompositsioonilisi võimalusi ning muutis paremini teostatavaks ka näidendi võtmestseenide kujutamise.

Muide, Shunei on ka hea näide kompetentsusest, mida ikka kunstnikelt nõutakse teatud eluala kujutamisel. Kaug-Idas on see nõue kehtinud aastatuhandeid. Tuntud on näiteks lugu, kuidas üks maalikunstnik näitas oma õpilastele hetkeks langusti ja käskis siis öelda, palju on sel jalgu. Mis puutub Shuneisse, siis tema tundis tollaegset Jaapani teatrit üksipulgi. Lisaks kostüümide, grimmi ja kõige muu näitlejasse puutuva üksikasjalisele kujutamisele annab sellest tunnistust ka 1804 väljaantud teatrientsüklopeedia, mille kaheksast köitest seitse on Shunei illustreeritud. Entsüklopeedias on pilte teatrite interjööridest ja välisvaadetest, Edo teatrite ümbruse kaarte, pilte näitlejate riietusruumidest, kostümeerimisest, lavamehanismidest, tüüpilisematest lavaehitistest nagu sild, kindlus, tempel, värav jne, aga samuti erinevate suude, kuldude ja parukate näidiseid.

Shunei mõju kaasaegsetele ja hilisematele puugravüüri meistritele oli suur. Tema eeskujul hakkasid «suuri päid» kujutama ka teatrigravüürist eemal seis-

vad kunstnikud, nagu Kitagawa Uta-marō (1754—1806), kes saavutas oma naiseportreedega sel alal täiuslikkuse ja keda omakorda jäljendasid paljud lembe-teemadele pühendunud kunstnikud. Shunei ise jäi oma mõjule ja novaatorlusele vaatamata kaasaegse publiku silmis nii oma kuulsa õpetaja kui ka edukamate jäljendajate varju.

Kunstnik, kes teatrigravüüri alal on oma laadi otseselt tuletanud Shunei «suurtest peadest», on jaapani puulõike-kunsti «must lammast» Tōshūsai Sharaku. «Must lammast» sellepärast, et vist ainsana sel perioodil töötanud teatrigravüüri meistritest teenis ta ära kriitika ja publiku enamiku hukkamõistu «liiga ülepingutatud realismi» eest. Sharaku töölisteks avastajateks alles möödunud sajandi keskel olidki prantslased, kelle valdusse jäid pikaks ajaks ka ainsad Sharaku tööde kollektsioonid (kokku on ta töid säilinud pisut üle 130). Kunstnikust endast ei tea me õigupoolest muud, kui et ta oli *nō*-teatri näitleja ja tema kunstialane tegevus kestis vaid kümme kuud — 1794. aasta maist 1795. aasta veebruarini.

Kõrvutades Sharaku töid teiste teatri-alaste lehtedega tuleb tõepoolest nentida, et need on üsna erilaadilised. Domineerivad järsud, jõulised jooned ja suured ühetoonilised (sageli mustad) pinnad. Sharakul ei ole pooltoone, ta on jõhkralt sirgjooneline, kuid just see on tema omapära aluseid. Ta otsekui rõhutaks seda, mis muidu alles lähemal uurimisel silma torkab: et ta ei kujuta mitte lavakuju, vaid osatäitjat. Ilmselt oli aga just see ka Sharaku ebaedu põhjuseks, sest nii mõnegi naise rolli täitva mehe kujutamisel on ta võigas ja eemaletõukav. Tokugawa ajastu jaapanlastele, kes oma kuulsaid näitlejaid jumaldasid, võis selline lähenemine tunduda lausa kari-katuursena ja tõsi ongi, et Sharaku talent leidis Jaapanis tunnustamist alles rahva «läänestudes».

Tōshūsai Sharaku fenomeniga tuleb meil põhimõtteliselt joon alla tõmmata kogu jaapani teatrigravüüri arengule. Tõsi, puugravüüri see suund ei lakanud üleöö olemast, kuid XVIII sajandi lõpuks oli šogunaat lõplikult välja arendanud kõikvõimalike käskude-keeldude süsteemi, mis ei jätnud puudutamata

ka teatrit, kus opositsioonivaim oli õige tugev, ega gravüüri, mis seda vaimu kajastas (või vähemalt teoreetiliselt kajastada võis). Nii jäigi teatrigravüür aina kõvenevate eeskirjade varjus kiratsema. See, mis oli (või näis) valitsuse meelest legaalne opositsioon, lakkas olemast. Asemele tulid otseselt pörandaalused pilapildid ja puugravüüris seni vähe viljelemist leidnud looma-, linnu- ja lillepildid. Toimus midagi analoogilist sellele, mida füüsikas nimetatakse energia jäävuse seaduseks. Energia, ka kunstiline, akumuleerus, kuni 1867. aastal puhkes kodanlik revolutsioon.

Selleks ajaks oli aga teatrigravüür juba ajalugu jaapanlastelegi.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАИ 1984
 ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
 КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
 ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

КТО? Ральф Ломбака (50)

Черед знакомства дошел до финского режиссера и руководителя театра Ральфа Ломбака. Обзор, составленный К. Хааном, содержит биографические данные и характерные черты его театрального пути.

П. ПЯРНАКВИ — Штрихи к облику. (Некоторые заметки к сезону 1982/83 Таллинского Молодежного театра) (56)

Комментарий затрагивает следующие постановки: «Святая Иоанна» Д. В. Шоу (режиссер М. Карусо), «Наедине со всеми» А. Гельмана (К. Комиссаров), «Восточная трибуна» А. Галина (К. Комиссаров), «Кочан капусты. Возвращение Калева» О. Лутса (М. Унт), «Торквато Тассо» И. В. Гете (М. Унт), «Цветы для Алджернона» Д. Кийса (М. Унт), «Путь» А. Ремеза (Я. Аллик), «Господин Амилькар» И. Жамнака (Р. Аллаберт), Вечер песен К. М. Беллмана (К. Кильвет), «Золушка» Ш. Перро (К. Орро) и «Все мыши любят сыр» Г. Урбана (К. Комиссаров). Беглое знакомство с постановками сезона показывает, что репертуар Молодежного театра стал разнообразнее. Но существовавшая в недавнем прошлом узнаваемо характерная контрастная окраска Молодежного театра, позволявшая несколько лет назад четко отличить его от других театров, сменилась положением — «от каждого что-нибудь (7 постановщиков в сезон!) и каждому что-то». Этой статьей семинар по критике заканчивает серию сезонных обзоров.

Л. ТОРМИС — Комментарий о возможном приращении Мольера к эстонской публике (и театру?) благодаря «Плутням Скапена», впервые поставленным в Эстонии (66)

Краткая рецензия ведущего эстонского театроведа Леа Тормис на поставленный прошлым летом в Раковерском театре спектакль «Плутни Скапена» (постановщик Мадис Калмет). В совместной работе начинающего режиссера и молодых актеров есть зарытость игры, искристая легкость; нет излишнего, скрывающего благоговения пред величием Мольера. Статья дает краткий обзор трудного и скучноватого (до нынешнего случая) сценического пути пьес Мольера на эстонской сцене.

Р. ХЕЙНСАЛУ — Per aspera ... (77)

Реплика на статью М. Унта «Ad astra?» (ТМК, № 2 1984). Критик Р. Хейнсалю защищает и объясняет в свою очередь разнообразие взглядов критики, считая неправильными и их сведение к единому понятию. (У М. Унта: «наши критики», «они»). Отмечается недостаток теоретиков и терминологическая путаница. Поскольку зрителей и некоторых критиков вновь привлекает психологический реализм, то с этим фактом как с тенденцией следует согласиться, но это не

лозунг, не призыв, а констатация. Право на жизнь имеют, конечно же, и более театральные, роскошные стили.

МУЗЫКА

Отвечает Куно Аренг (5)

Интервью с народным артистом Эстонской ССР Куно Аренгом, в котором дирижер двух широко известных коллективов — Государственного академического мужского хора и Таллинского камерного хора — вспоминает свой путь становления музыканта, размышляет о сегодняшнем дне хоровой жизни Эстонии, останавливается на невидимой стороне работы хорового дирижера. Интервьюировал М. Кольк.

СОКРОВИЩНИЦА МЫСЛИ. ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ. Об искусстве великих пианистов (15)

Мысли Г. Нейгауза о С. Рихтере и Ф. Бузони переведены из книги «Генрих Нейгауз» (Москва, 1975).

МАРТ ХУМАЛ — О тональной структуре некоторых произведений Эдуарда Оя (22)

В статье рассматривается тональная структура фортепианной пьесы «Безмолвные настроения» (№ 1, опублик. 1937) и Фортепианного квинтета (1935) композитора Эдуарда Оя, которая опирается в обоих произведениях на искусственный лад со звукорядом из восьми чередующихся звуков, расположенных по тонам и полутонам. В «Безмолвных настроениях» (пример 1), где использовано лишь одно расположение этого звукоряда, своеобразные мелодии и аккорды придают ладу черты диатонических ладов, особенно дорийского. И в Фортепианном квинтете (примеры 6 и 8—18), в котором использованы все три возможных расположения звукоряда, с помощью одновременной комбинации их подчеркивается наличие в ладе диатонических элементов, усилива тем самым выразительное богатство музыки (примеры 13 и 1). Тональная схема Фортепианного квинтета в целом указывает на сознательный учет т.н. «осевой системы» (термин Э. Лендван).

Т. ЯРГ — Реплика (55)

VADEMECUM (86)

КИНО

К. КИЙСК — Первая колонка (3)

М. ЛОТМАН — В тени война (о фильме А. Куросавы «Kagemusha» (33)

Фильм А. Куросавы «Тень война» («Kagemusha», 1980) анализируется в широком культурно-

логическом контексте. Анализ фильма представляет определенные методологические трудности, которые обсуждаются в «Методологическом отступлении». Рассматривается роль исторического фона, социальной психологии и семиотики, мифа и ритуала в концептуальной структуре фильма. Для того, чтобы концептуальная структура фильма проступила более рельефно, он сравнивается с близким к нему в сюжетном отношении фильмом «Генерал Делла Ровере» (реж. Р. Росселлини, 1959), характерным для европейского миропонимания, а также с более ранними работами А. Куросавы. Возникающая при этом проблема гуманизма подробно анализируется в специальном разделе.

«Тень война» является историческим фильмом — основные действующие лица и события соответствуют исторической реальности. Вместе с тем фильм рисует эсхатологическую картину гибели целого периода японской истории, с характерным для него культурно-семиотическим универсумом, где семиотическое существование приобретает над эмпирическим. Поэтому фильм приобретает и символическое значение. Сдвиг в сторону символизма наблюдается и в стилистике картины.

В. ТЕЛЛИСКИВИ — Два сельскохозяйственных фильма (69)

Рецензент — журналист, освещающий сельскохозяйственные вопросы, — дает оценку документальным фильмам «Есть и такая возможность» (сценаристы А. Кавальд, Т. Каск, «Эстонский телефильм», 1983) и «Президент» (сцен. А. Кавальд, Х. Спеэк, «Таллинфильм», 1983). Оба фильма рассматривают семейный подряд, т.е. семейные фермы. Рецензент считает, что фильмы актуальные, поскольку помогают выполняющему работу стать и организатором своего труда.

К. ХЕЛЛЕРМА — Толочь воду в ступе (71)

Рецензия на кукольный фильм «Озорник» (сцен. П.-Э. Руммо по мотивам стихотворения К. Кангура, режиссер К. Курисмаа). Рецензент считает,

что фильм выражает в сущности извечную идею: жажду свободы и отрицание привычного, в ней можно усмотреть родство даже с мифом об Икаре, хотя в то же время имеем дело с назидательным фильмом, в котором озорство не остается без наказания. Фильм рассчитан как для детей, так и для зрителя старшего возраста. Рецензент отдает должное оформлению фильма, всесторонне подчеркивающему, что жизнь опутана устоявшимися формами.

К. УУСИТАЛО — Финский фильм 1983 (73)

Генеральный секретарь капитала особого назначения финского киноискусства знакомит с кинопродукцией Финляндии 1983 года, представляя в то же время краткий обзор деятельности известных финских режиссеров.

Н. РАЙД — О кинотеатре первого экрана г. Тарту (80)

Очерк искусствоведа об истории возникновения и строительства кинотеатра центра г. Тарту, а также историческом развитии улицы, на котором он расположен. (Кинотеатр был открыт в 1922 году, перестройка в кинотеатре «Афины» началась в 1926 г., в «Салют» кинотеатр был переименован в 1944 году).

РАЗНОЕ

Как забота разрешится? (79)

М. ХЕЛМЕ — Фотографы угасающего средневековья (88)

В статье дается обзор деятельности более известных мастеров гравюры на дереве до 17—19 веков в Японии, которые изображали в своем творчестве артистов театра кабуки. Статья знакомит также с общественными и культурными условиями того времени, которые оказывали влияние как на развитие театра так и на развитие отображавшей его гравюры на дереве.

Адрес редакции:
Эстонская ССР,
200 090 Таллин, п/я 51.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1984
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

WHO'S WHO? Ralf Långbacka (50)

Ralf Långbacka, a Finnish stage director and a leading figure in the theatrical world of Finland is presented here. This writing composed by K. Haan contains some biographical data and some characteristic episodes in his theatrical career.

P. PÄRNAKIVI. Lineaments (Some remarks on the 1982/83 season at the State Youth Theatre of the ESSR) (56)

The following productions have been commented on: G. B. Shaw's *Saint Joan* (directed by M. Karusoo), A. Gelman's *Face to Face With All* (directed by K. Komissarov), A. Galin's *The East Tribune* (directed by K. Komissarov), O. Luts' *A Head of Cabbage. The Homecoming of Kalev* (directed by M. Unt), J. W. Goethe's *Torquato Tasso* (directed by M. Unt), D. Keyes' *Flowers for Algernon* (directed by M. Unt), A. Remez' *This Way ...* (directed by J. Allik), Y. Jamiaque's *Monsieur Amilcar* (directed by R. Allabert), C. M. Bellman's *A Young Maiden and a Brimming Cup (Fredmans epistlar and Fredmans sänger)* (directed by K. Kilvet), Ch. Perrault's *Cinderella* (directed by K. Orro) and G. Urbani's *All Mice Love Cheese* (directed by K. Komissarov). This «something from everyone» (7 different directors in one season!) and «something for everyone» has replaced a characteristic colouring which up to now so vividly contrasted the Youth Theatre with other theatres.

This article is the last from the series of the season surveys by the participants in the seminar of critics.

L. TORMIS. A comment on a possible approximation of Molière to the Estonian audience (and theatre!) owing to the first Estonian production of *Les Fourberies de Scapin* (66)

A brief review by Lea Tormis, one of the leading Estonian theatre critics, of *Les Fourberies de Scapin (The Cheats of Scapin)* which had its premiere at the Rakvere Theatre last summer (director — M. Kalmet). The collaboration of the young stage director and young actors has resulted in enjoyable playfulness, witty easiness; the excessive inhibiting awe before Molière's greatness is gone. The reviewer also discusses all the other productions of Molière on the Estonian stage which (with the exception of the current production) have been dull and have been staged with great difficulty.

R. HEINSALU. Per aspera ... (77)

A comment on M. Unt's article «Ad astra?» (*Theatre. Music. Cinema*, №. 2, 1984). The critic R. Heinsalu defends and explains his views on the diversity of critics' opinions and he does not think it is right to reduce them to one («our critics», «they», etc. in Mati Unt's article). He

admits the lack of theorists and the terminological mess. As the audience and several critics have taken a renewed interest in psychological realism, we have to accept this trend; however, one cannot regard it as a slogan or a catchword, it is a bare statement of the fact. Other styles, more theatrical and showy, have not been deprived of the right to exist.

MUSIC

KUNO ARENG answers (5)

An interview with Kuno Areng, the People's Artist of the ESSR in which the conductor of two widely known groups — the State Academic Male Choir and the Tallinn Chamber Choir recollects the beginning of his musician's career, discusses the Estonian choral music of today and touches on the hidden side of the conductor's work. The interviewer was M. Kolk.

THE TREASURY OF THOUGHT. HEINRICH NEUHAUS. On the art of great pianists (15)

H. Neuhaus' opinions of S. Richter and F. Busoni have been translated from the book *Heinrich Neuhaus* (Moscow, 1975).

M. HUMAL. On the modal structure of some of Eduard Oja's work (22)

The modal structure of the piano piece «Quiet Moods» (No. 1, printed in 1937) and a piano quintet (1935) by the composer Eduard Oja have been treated in this article. In both of these compositions it is based on an artificial mode of 8-tone scale — «half-step-whole». In the piece «Quiet Moods» (fig. 1) where only one of the positions of this scale is used, some peculiarities of melody and chord give the mode a diatonic, even a Doric colouring. In the piano quintet (fig. 6 and 8—18) where all the three possible positions of the scale are applied, often by way of their combination, the diatonic elements contained in the mode have been emphasized, thus enhancing the expressiveness of music (fig. 13 and 14). The tonality of the quintet as a whole points to the conscious application by the composer of the so-called «axis system» (a term introduced by the Hungarian music theorist E. Lendvai).

T. JÄRG. Comment (55)

VADEMECUM (86)

K. KIISK. The editorial (3)**M. LOTMAN. In the shadow of a warrior (on A. Kurosawa's film *Kagemusha*) (33)**

The film *In the Shadow of a Warrior (Kagemusha, 1980)* is analysed in a wide cultural context. The analysis of the film presents certain methodological difficulties which are discussed under the heading «An Excursion into Methodology». The role of the historical background, social psychology and semiotics, myth and ritual are treated within the conceptual structure of this film. In order to reveal to conceptual scheme of the film, it is compared with another film close to its subject matter, namely *General Della Rovere* (directed by R. Rossellini, 1959) which is a characteristic example of European world outlook, and with some of the earlier work by A. Kurosawa. The problem of humanism which crops up in this context is given a thorough analysis in a special section.

The Shadow of a Warrior is a historical epic, the main characters and events corresponding to those of historical reality. At the same time, the film gives an eschatological picture of the decline of a whole period in Japanese history, depicting its cultural-semiotical universe in which semiotical existence prevails over empirical. Therefore, the film acquires a symbolic significance. The tendency towards symbolism is also marked in the style of the film.

V. TELLISKIVI. Two films on farming (69)

A farming journalist reviews the documentaries *A Possibility* (script by A. Kavald and T. Kask, directed by T. Kask, the Estonian Telefilm studio, 1983) and *The President* (script by A. Kavald, directed by H. Speek, the Tallinnfilm studio, 1983), both of which portray family farms. The reviewer discusses the significance of the films which show how the people who work have an equal share in the planning and controlling of their work, and encourage this attitude.

K. HELLERMA. Racing the pup (71)

A review of the puppet film *A Naughty Tram* (script by P. E. Rummo, based on the motifs of a poem by K. Kangru, directed by K. Kurismaa). The reviewer thinks that the film expresses an ancient notion — the craving for liberty and the negation of the conventional, it might well be related to the myth of Icarus. At the same time it is a didactic film where naughtiness is justly punished. The film suits both children and grown-ups. The reviewer appreciates the design of the film which seems to stress the conformity of life to a fixed framework, to heavy routines.

K. UUSITALO. The Finnish film (73)

The General Secretary of the Finnish Film Foundation presents Finnish films from 1983 and some well-known directors.

N. RAID. The most imposing cinema of Tartu (80)

The art critic N. Raid deals with the design and construction of a cinema and the historical development of a street in the central part of Tartu. (The cinema opened its doors in 1922, reconstruction started in 1926, when it was called the Athena; it was renamed the Saluut in 1944).

MISCELLANEOUS**How to settle that other thing? (79)****M. HELME. The portrayers of the decaying Middle Ages (88)**

The article gives a survey of the most celebrated Japanese artists in the 17th—19th centuries who produced wood-block prints portraying the kabuki actors. The article also deals with the social and cultural situation of that period which affected the development of the kabuki theatre and the wood-block prints which was its representation.

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 03. 1984. Trükkimisele antud 18. 04. 1984.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspooignaid 10,5. MB-01581. Tellimuse nr. 1073. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 15. 03. 1984. Подписано к печати 18. 04. 1984. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,5. Заказ 1078. MB-01581.

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



Katsukawa
Shunshō.
Näitleja Ichi-
kawa Jaozō I.

Toshusai
Sharaku.
Budō Hikosō-
buro III Sagi-
saka Sanai
osas.



京洲齋寫樂画



