

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



10

/1985

# 10 / 1985

oktoober

IV aastakäik

Esikaanel: XIV Moskva rahvusvahelise filmifestivali parimad naisnäitlejad. Ulal: ungarlanna Juli Básti filmis «Punane krahvinna». All: põhjakorealanna Choe Un Hui filmis «Scol».

Tagakaanel: «Tallinnfilm» mängufilmi «Käo-pcjad» võtetel. Monika Järv (Mari), lavastaja Leida Laius ja kunstnik Tõnu Virve. V. Mendu-neni foto.



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA KULDAR RAUDNASK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5  
postiaadress 200090, postkast 51.  
Peatoimetaja asetäitja  
Vallo Raun, tel. 66 61 62  
Vastutav sekretär  
Helju Tüksammel, tel. 44 54 68  
Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68  
Muusikaosakond  
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09  
Filmiosakond  
Jaan Riis ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel. 44 54 68  
Fotokorrespondent  
Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDJS. MAI EINER



## SISUKORD

### TEATER

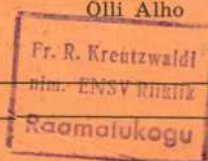
	VASTAB ELLEN LIIGER	5
Jaak Allik	MENU HIND ON VALU?	43
	PAUL SEPP — 100	81

### MUUSIKA

Arno Rohlin	LEVIMUUSIKA KOLM TAHKU	15
Virve Lippus	MÖTTEID MÜÜDUNUD HOOAJA KLAVERIMÄNGUDEST	49
Tiia Järg	KELLELE ON PÜHENDATUD KREEGI «REQUIEM»	76
Jaan Ross	VAITEKIRI EESTI REGIVIISIST	80
	LAULUPIDU, KAHEKÜMNES	91

### KINO

Viive Ruus	V. ZELEZNIKOVİ—R. BOKOVİ «HERNEHIRMUTIS» KAHEHÄÄLSE KOOLIKOORI ESITUSES	28
	FILMIGLOOBUS	42
	XIV MOSKVA RAHVUSVAHELISE FILMIFESTIVALI AUHINNAD	56
Olli Alho	VALGED, PUNANAHAD JA MUSTAD. HEAD, KURJAD JA HALVAD ( Märkmeid ameerika filmimütoloogiast)	66



	EESTI NSV RIIKLIKÜ PREEMIA LAUREAATE	2
Ants Juhkam	ÜHEST HUVITAVAST HÜPOTEESIST	96

## EESTI NSV RIIKLIKU PREEMIA LAUREAATE



Ita Ever

*Kuidas ande ja inimese küpsemine toimuvad Everi juures sünkroonselt! Kui mitmed on alustanud Everi-taoliselt sädeleva, lootustandva noorena, aga siis kaob noorus ja kaob näitlejanna.*

*Itast on saanud inimhingede looja. Ta on ajatu. Tema tulevikurollid ootavad ta ümberkehastumise kunsti.*

V. Panso. Portreed minus ja minu ümber. Tallinn, 1975 lk 243

*I. Ever kujutab Anu Soldami puhast hinge ning eneseväarikust peenelt, sujuva pehmusega, mis lisab talle naiselikkust ja armastusväärsust. Näitleja on loonud tagamaaderikka individualiseeritud karakteri, mis paneb vaatajat rohkem aimama, kui on teada. Samas on see hinollik kangeline, hellele ei saa ette heita teatraalsust.*

Elem Treier  
«Rahva Hääl» 17. 01. 1979

*Eriti meeldib Ita Ever, näitlejanna, kes on kehastanud vampnaisi, ka Tšehhovi Mašat. «Pilvede värvides» on ta tõeline kalurinaise Anna, kes tajub ja kannab oma õlgadel elu kindlusetust ja ometi on tugevate sidemetega seotud maaga. (— — —) Anna jääb oma klassesse, teadmata, mis saab homme.*

Gunärs Treimanis  
«Zvaigzne» 1984 nr 13

*«Sumera sümfoonia kõlamaailm ja vormiehitus on isikupärased. Teoses on kaks vahe- tult mängitavat osa, kummalgi lainetaoline üldkuju. (— — —) Askeetlikult napp materjal, on Sumera samavõrra helde orkestratsioonis. Kõlapildi lakkamatu elu — nii kogu vertikaali ulatuses kui ka üksikute pillirühmade sees — tuleneb materjali ümbervärvi- misest ja -paigutamisest.»*

Merike Vaitmaa  
«Sirp ja Vasar» 1982 nr 8.

*«Kõigepealt meenutame Lepo Sumera Esi- mest sümfooniast (paariskosseisule kellamängu ja tšelestaga). Selles teoses (mille pealkiri võiks olla «Aaastasadade tunnistajaks olnud kellade jutustus») väljendub autori säravalt individuaalne mõtlemine, peen meisterlikkus. Muusika iga kõlaliin, iga soleeriv partii, akva- rellina mõjuv faktuur võlub oma iluga. Süm- foonia on ehitatud lühikese motiivi variatsioo- nidenäna, mis jõuavad teose keskosa võimsasse pingelisse kulminatsiooni.»*

Jekaterina Andrejeva  
«Sovetskaja Muzõka» 1982, nr 4.



Lepo Sumera



Filmi «Surma hinda küsi surnutel» tegijate edu on seda hinnatavam, et see on saavutatud ülla heroilise revolutsioonidraama raskest žanris. Muidugi, kõnealust filmi ei saa jälgida muretult tugitoolis lesides. Teos nõuab vaatajatelt kaasaelamist ja mõtisklemist, mõistuse ja südame tööd, aga ta ka tasub heldele neile, kes saavad filmi kangelasi nende eluteel, kes koos nendega kannatavad ja mõtestavad seda teed, sest teame ju: kergesti pole olemas.

Georgi Kapralov  
«Pravda», 7.02. 1980

Ajalootaust on Bulgaaria olukorraga väga sarnane ja seetõttu orienteerub meie vaataja üsna kergesti filmis «Surma hinda küsi surnutel». (...) Eesti filmis märkame püüdu hoiduda kanoniseeritud poliitiliste filmide prototüüpidest ja lääne stereotüüpidest. Teostus on kõrgel kunstitasemel.

Atanas Svilenov  
«Otečestven Front» 18. 10 1979

Kaljo Kiisa režii on teravapilguline ja professionaalne. Operaator Jüri Sillartil on õnnestunud rikkalikus värvigammas luua tavauid visuaalseid kujundeid. Peategelane kuulub nende romantiliste kujude hulka, kes ei lakka erutamast vaatajaid.

«Variety», USA



Kaljo Kiisk

«Sügava mulje jättis «Attila» ettekanne peadirigent Eri Klasi käe all. Kunstnik tunnetab väga täpselt Verdi muusika stiili. Lai, freskolik värvigamma, eepilisus ja samal ajal dramaatiline hõõgus — need on peamised elemendid seekordsel partituuri interpreteerimisel. Sellele lisanduvad veel filigraanselt läbitöötatud ansamblid, milles iga üksik hääl eraldub ja samas põimub teistega ning nende häälte kogum sulatub orgaaniliselt orkestri kangasse.»

Mark Manuilov,  
«Muzõkalnaja Zizn» 1981 nr 23

«Dirigent oli Eri Klas. Selles mehes on jõudu. Ta keskendub muusikalisele kirele. Seda kinnitab tema löögitehnika. Ta žestikuleerib terve kehaga, alates hoogsatest, väga energilistest liigutustest kuni peente, kuid selgete märguanneteni sõrmedega.

Ehtne tihedus iseloomustab Tšaikovski Kuuenda sümfonia tõlgendust. Dünaamika oli suure laenguga, meloodiad intensiivsed. Löökrüstid olid tugevalt esile tõstetud, aga mitte jõu pärast, gongilöök finaalis väljendas nukrat resignatsiooni.»

Hans-Gunnar Peterson,  
«Svenska Dagbladet» (Stockholm), 1984.



Eri Klas



*Ellen Liiger oma kodus. Juuli, 1985.  
Alar Ilo foto*



## Vastab Ellen Liiger

Alustasite teatris ebatavaliselt vara — kuueaastaselt mängisite «Estonias» E. Toleri «Masinahävitajates». Kuidas nii väike tüdruk teatrisse juhtus?

Tegelikult olin ma kolmeaastane, kui alustasin, aga ajakirjandus hakkas alles 1924. aastal minust märke andma — kui mul «Masinahävitajates» juba tekstiline osa oli. Päris alguses olin vanade näitlejate käekõrval või süles.

Aga teatrisse tõi, õigemini viis mind vanem vend Arnold. Mu mõlemad vennad tegid tol ajal «Estonia» lavastustes kaasa, noorem mängis isegi «Wilhelm Tellis» seda väikest poissi, kelle pea pealt õun pooleks lasti. Nad tegid kõike, nagu ikka asjaarmastajad — olid noored, siledad, sirged poisid, eks teater vajas ju ka kandikukandjaid.

Lugu ise oli aga nii. 1921. aastal, kui Lauter tegi «Revolutsiooni pulma», oli tal sinna vaja väikest last. Siis ta ütleski mu vennale, et kuule, Arnold, sul on kodus õde, too ta siia. Ega siis mind ei mõeldud! Mul oli õde Hilda, minust kümme aastat vanem. Kui ma kuulsin, et Hildat kuhugi viiakse ja mind jäetakse koju, hakkasin kohe karjuma: «Mina ka!» Olin harjunud perekonnas kohutavalt tähtis olema — kõik mis oli, jaotati ju ikka minu kui pesamunaga. Ma pole vist terves oma elus niisugust protesti avaldanud kui tol korral — röökisin täiest kõrist. See ei olnud üldsegi minu viis. Ega see ei aidanud, Arnold võttis ikka Hilda käekõrvale. Teatris selgus, et Hilda on natukene liiga suur. Eks siis vennale öeldud: «Sul on ju üks õde veel, too teda ka näha!»

**Kas mäletate sellest ise midagi?**

Põhiliselt on mulle küll teised rääkinud, aga hämmastavalt täpselt mäletan seda, kuidas mind mähiti ema rohelise ruudulise suurräti sisse — ja korraga olin ma teatris, laval ja laua peal. Oli tohutu palju valgust, kõik tuled põlesid, mind harutati räti seest lahti ja ma ütlesin kõva häälega: «Terel!» Olen üldse väikese kasvuga, rääkimata siis kolmeaastasest lapsest! Aga ma ei peljanud inimesi — meil oli ju suur pere, olin suhtlema harjunud. Nii hakatigi mind kasutama. Aga perekonnas muutusin ma väga tülikaks inimeseks — röövisin õe vaba aja, sest kes mind siis viie-kuueaastaselt üksi teatrisse laskis, eks õearm pidi viima. Mu vanemad ei pidanud sellest näitlejaametist küll midagi. See tuli neile umbes sundkorras — mulle toodi osa koju ja emal oli sellega lisakoormus: ta pidi mulle teksti ette lugema ja mina õppisin selle kuulmise järgi pähe.

**Tol ajal oli vist üsna tavaline, et lapsi teatris kasutati?**

Eks loomulikult. Gleser, Sunne ja Vaino tegid ju laste- ja noortetükke, seal olid nagunii juba lapsed sees. Ega mina ainuke olnud, mäletan näiteks Georg Otsa — oli siis igavesti uhke Prantsuse Lütseumi poiss, läksime ikka koos teatrist koju. Veel mäletan Vello Viisimaad, Orm Jungholzi — Karl Jungholzi poega jt.

**Kas nii väikesele näitlejale teatritöö üle jõu ei käinud?**

Ei! Istusin proovis ja jälgisin vaikselt, või kui mõnikord läkski elu igavaks, siis hakkasin raamatut veerima, õppisin lugema. Aga see vaatamine — see oli mulle kooliks. Need istumised on andnud lavalogika, ükski näitejuht ei saa mulle midagi ebaloogilist seletada. Suurte näitlejate töö jääb alateadlikult külge. Kes seal kõik olid: Lauter, Villmer, Gleser, Vaino, Parikas, Tondu... See tohutult andekas plejaad pidi raudkivisegi jälje jätma. Nägin, kuidas nad töötasid, milline oli distsipliin — ei kaotatud minutitki, iga hetk läks täie ette. Praegusega ei anna võrreldagi. Mitte et praegu korda ei oleks, oh ei! Aga nüüd on tavaline, et proovi ajal keegi lava kõrval haamerdab või taob. No ja seda on nii palju korratud, et siis oli lava püha koht. Enne kui eesriie lahti läks, piserdati õhku vett, see löi tolmuga alla, et saaks hingata. Ja lavale ei tohtinud saabaste, mütsi ja kübaraga minna! Praegu me teeme väga ilusti talvesaabastes proovi, ja läheme lämpadi-lämpadi üle lava, ilma et hooliksime. Ja kui näiteks Lauter ja Villmer või Gleser tegid



proovi, oli ikka nii hiirvaikne, et ei julgenud hingatagi. Ma ei ütle, et praegune noorus ei austaks vanu, ei, ei, neid respektieritakse küll. Aga vanadel on tööd vähe ja polegi siis, mida austada, millest õppida.

Aga ega vist ainult kõrvalt jälgimisest, suurte meistrite juuresolekust piisa. Kuidas proovitöö, päris-õpetamine käis?

Lihtsalt, rääkimisega — ei surutud võõraid žeste, käitumist peale. Viidi proovides just sellise tunnetuseni, mida osa vajas. Kui ma kerjuslast mängisin, siis kästi käsi välja sirutada: «Mõttele selle peale, et su kõht on väga tühi, aga sul ei ole midagi süüa, sa tahad väga süüa.» Iseenesest ju lihtne! Ma ju teadsin, kuidas see on, kui kõht tühi on — olin teatris vahel terve päeva söömata. «Kolmes musketäris» mängisin ma Maria Theresiat, mul oli seljas uhke traatidega kleit. Keegi ei öelnud mulle, et võta nüüd kleidist kinni ja hoi a selg sirgu — kleit ise juba tingis hoiaku. Mulle öeldi: «Täna sa pole kerjustüdruk, täna oled väga tähtis, sul on suur võim, sinu käeliigutus võib inimest surma saata või päästa.» Aga mis praegu tehakse? Õpetajad panevad lapsed deklameerima, annavad neile rõhud kätte. Laval praegu lapsed näha on lihtsalt halb, nad on nagu papagoide. Mind viidi rääkimisega mängu nii sisse, et ma tegin oma rolli ise, mind ei rikutud ära. Need olid mu lapsepõlve mängud. Ma just nimelt mängisin oma rollid maha.

Teie lapsepõlverollide hulgas on «Libahundi» väike Tiina. Kes siis, 1928. aastal suurt Tiinat mängis?

Hilda Gleser. Mäletan teda selles osas väga hästi. Ootasin sageli õhtuti tearis kedagi, kes mu koju viiks, ja vaatasin siis ikka teist vaatust, kus Tiina räägib metsas oma kuulsat monoloogit «Mu vanemad olid vabad . . .». Ükskord Gleseri garderoobis küsisin temalt: «Tädi Hilda, miks sa nutad?» Gleser vaatas mulle läbi pisarate pikalt otsa: «Kui suureks saad ja näitleja oled ja ise Tiinat mängid, siis mõistad.» Tuligi mul see aeg, 1954. aastal. Aga kui minu käest küsitaks, kas on mõnda rolli, mida tahaks uuesti teha, siis oleks see Tiina. Võib-olla sellepärast, et minus endas on palju Tiinat. Kui Tiina ütleb Margusele: «Mina ei pea midagi, kui mina ei taha!», siis ütleksin seda nagu mina ise. Särev oli küll tubli näitejuht, tundis kõiki Tiinasid, need olid talle suured eeskujud, n-ö traditsioon. Ka mina olin võlutud Hilda Gleseri Tiinast, mäletasin Linda Tubinat, Hilda Sooperit — Särev sundis mind samuti mängima. Kuigi tundsin, et tahan hoopis midagi muud. Ent olin noor, ei olnud nii suur isiksus, et oleksin suutnud Särevit ja tema vana kontseptsiooni endast lahti raputada. Ma rabelesin küll natuke välja, arvustused kiitsid, aga olin siiski trafarett, nagu Tiinat ikka mängitud oli. Nii et see on ainuke kord, kus ma tunnen — kuigi sain suure ja kuulsa rolli, võinuksin seda palju sügavamalt, pisimate verekapillaarideni teisiti teha. Mul on kahju, et ei suutnud.

Kuidas väike näitleja vanemate kolleegidega läbi sai?

Nad ju hoidsid mind, Marje Parikas hoidis väga, Gleser oli peaaegu ema eest. Ja veel valvasid mu järele Salme Peetson ja Betty Kuuskemaa.

Küllap olid nad edaspidi teile ka suured eeskujud?

Mõnes mõttes küll, kuigi ma pole mitte kedagi plagieerinud. Olen alati lähtunud sellest, et siin ma olen ja pean mängima, kas mul on kümme kopikat või kakssada rubla taskus — nii palju kui mul on osa tegemiseks intellekti ja emotsiooni olnud, nii palju ma olen välja andnud. Mitte kordagi pole ma pakkunud üle selle, mis mul anda on. Kord pärast «Eluaabitsa» etendust tuli Villmer lava taga minu käest küsima, kas ma tahan selliseks saada nagu tema. Gleser, kes seda kuulis, haaras mul teisest käest: «Ei, Ellen, sina tahad muidugi selliseks saada nagu mina!» Nii nad mind tirisid teine teisest käest ja ootasid vastust. Ma vaatasin neile suurte silmadega otsa ja purskasin: «Tahan saada teiks mõlemiks!» Lauter tuletas mulle hiljem seda alati meelde: «Vaata, kui taktitundeliselt plikatirts vastas.» Lauteriga olime ka suured sõbrad, tal oli kord isegi plaan mind lapsendada.

Kuidas kooliõed teie hobisse suhtusid?

Hästi, loomulikult. Sest ma ei olnud edev, kapriisne, pigem olin tagasihoidlik. Pidudel ma ei käinud. Aga mind ikka teati, olin isegi populaarne,



ehkki alati polnud see nii meeldiv. Näiteks korraldati meie Tallinna I Tütarlaste Gümnaasiumile koos Gustav Adolphi kooli poistega tantsukursused. Maksin kaks krooni ja läksin ka, kuigi balletti olin Rahel Olbrei juures õppinud ja varvastel tantsida oskasin, aga moodsaid tantse mitte (ei oska neid, teate, siamaani). Juhtus nii, et kõik tüdrukud said endale partneri, mind ei tulnud aga ükski poiss tantsima võtma. Esimene kursusepäev läkski nii mööda, et mina istusin. Teine päev samuti, alles lõpus tuli üks poiss minu juurde ja kummardas. Olin nii õnnis, et ei saanud tema küsimusest arugi: «T e i e tulete minuga tantsima?» Ütlesin, et tulen küll. «Oi, keegi ei julge teid võtta, me mõtlesime, et te ei tule.» Kolmandasse tundi ma ei läinudki, nii et kaks krooni läks vett vedama.

Olete olnud noorim näitleja ja vist ka noorim lavajuubeli tähistaja eesti teatris?

Ma olin siis viieteistkümnene, kui Arnold Vaino lavastusega ja F. Forsteri näidendiga «Robinson ei tohi surra» tähistati minu 10 aasta lavategevuse juubelit. Tolleaegne «Estonia» direktor Paul Olak kutsus mind ükskord enda juurde. Ma polnud eluski direktori juures käinud, korraga aga kutsuti ja öeldi, et Ellen, me tahame teha sulle juubeli. Mina teadsin juubelistest ainult niipalju, et need on viini vorstid sinepiga ja valge naps, sest kõiki juubeleid tähistati «Estonias» nii. Kui ma tükis kaasa tegin, siis kutsuti mind ikka ka, mulle need viini vorstikesed kangesti meeldisid. Mulle teater muidugi sellist pidu ei teinud, aga pidulik juubelietendus toimus. «Estonia» tegelaskonnalt sain kingituseks käekella. See on mul praegugi alles, kahjuks enam ei käi, ehkki Marje Parikas ütles: «Pea meeles, nii kaua kui kella süda tiksub, tuksub meie süda sulle vastu.» Ning hoolimata, et kella süda enam ei tiksu, teatri süda tuksub ikka vastu. Publiku hulgast kinkis keegi mulle nuku. Sõjapäevil, pommitamise ajal põlesin ma absoluutselt ära, ei päästnud isegi taskurätti. Alles ongi vaid see nukk, praegu viiekümne ühe aastane. Olin viinud selle tädi juurde Nõmmele. Ka koolist sain tookord kingitusi: kristallkausi, nahkalbumi, koolinõunikud kinkisid Koidula teosed nahkköites. Seda kõike nüüd enam pole.

Teatrikooli minek tuli vist juba üsna loomulikult?

Ei sugugi. Tean, et paljud noored on vaeva näinud teatrisse pääsemisega, sellest kaua enne unistanud. Minul unistusi ei olnud. Kui oled juba kolmeaastaselt teatris olnud, mida siis veel igatseda? Mind vajati teatris, mul oli seal hea olla, teater oli mulle teiseks koduks. Ja kui ma 1939. aastal gümnaasiumi lõpetasin, siis oli kindel, et lähen lihtsalt kuskile tööle. Isa mul ei töötanud, oli invaliid. Kuhu see noor tüdruk siis läheb, tema tahab ju ikka kuskile paremasse kohta, ta ei taha ju vabrikusse. Mul avaneski tutvuse kaudu võimalus minna praktikandiks Krediid Panka. Kuigi matemaatika on mul eluaga null olnud. Ma pidin kahte protsenti tulu sisse kandma. Tegin oma tööd piinliku hoolega, aga siis juhtus õnnetus — olin eksinud. Revisjon tuli sisse ja selgus, et kaks senti on puudu. Kaks päeva otsisime seda kahte senti, see oli nii õudne, ma jäin kõhnaks, ema käis akna taga vaatamas, kui ma öösel seal küürutasin. Selles suures sendiotsimise hoos ei teadnud ma üldsegi, et teatrikool avatakse. Ja korraga tuleb Ants Lauter, mantlihõlmad lahti, mulle Draamateatri juures vastu: «Ae-e, Ellen! Kolme päeva pärast siis eksamil näeme!» — «Mis eksamil?» — «Noh, teatrikooli eksamil!» — «Kuskohal?» — «Konservatooriumis. Tuled ju?» Mina ei osanud midagi vastu kohmata. Avatakse Riiklik Lavakunstikool! Võtsin siis jalad selga ja läksin konservatooriumi! Seal pandi nimi kirja ja anti mulle materjal kodus ette valmistada, üks Suitsu luuletus ja Tiina monoloog «Libahundi» neljandast vaatusest. Asi see nüüd kolme päevaga ära õppida ei olnud! Kodus ei öelnud ma mitte kellelegi, et eksamitele lähen. Pangas ka mitte, küsisin ennast lihtsalt kaheks tunniks ära.

Komisjonis olid vanad tuttavad ees: Lauter, Sepp, Neggo, oli ka Kalmet... Aga ma kartsin ikka koledasti. Nad ei käskinud mul seal palju midagi teha. Neggo ja Olbrei teadsid, et olen balletti õppinud, aga nad pidid *pro forma* mul ju midagi teha laskma: käksisid siis ette ja taha painutada... Aga et ma sellest sendiotsimisest nii kõhnaks olin jäänud, siis oli mul seelik haaknõelaga pihiku küljes kinni, nii et vahet ei jääks. Haaknõel läks kummardamisega lahti ja torkas mulle kõhtu. Karjusin siis ühe võimsa



«Aii!» Komisjon hakkas naerma ja saatis mu minema. Südamelt läks kuidagi väga raskeks. Kästi mõne päeva pärast helistada. Püüdsin teha nii, et ema-isa ei kuuleks. Oi, see oli suur draama, kuidas ma nad toast välja sain! Ja see on ka mu elu kõige õudsem telefonikõne! Valisin numbri, vastas. «Palun, kas te võite öelda, kas Ellen Liiger sai teatrikooli sisse?» — «Oodake, ma vaatan!» Ja see paus... Püha jumal, see paus oli nii pikk. Mitte selle pärast ei olnud ma hirmul, et sisse ei saa, see tähendab ande pärast. Ei, mul oli häbi! Kujutage ette: ma olen kümne aasta juubeli läbi teinud, imelapseks kiidetud, taevani tõstetud ja korraga — ma ei saa sisse! Jumal, ja see daame ei tule ega tule telefoni juurde, ma olen juba nõrkemas, papa-mamma võivad kohe tulla, ja viimaks ütleb telefonis hääl: «Jah, sai küll sisse.» Panin toru ära ja papa-mamma tulid tuppa. Ütlesin neile julgust kokku võttes: «Ma sain teatrikooli sisse!» Ja rohkem meil sel teemal kõnelust ei olnud.

Alguses käisin veel kolm kuud pangas, siis tulin ära. Kuid teatrikooli õppemaks oli 120 krooni kuus. See oli suur raha. Aasta pärast sain ma Riikliku Ringhäälingu stipendiaadiks. Seda 200 krooni said kaks õpilast kursuselt, teine oli Lembit Rajala. Voldemar Panso oli majanduslikel põhjustel õppemaksust vabastatud.

Teatrikooli õppejõududest olid ju paljud teie endised kolleegid — Lauter, Neggo, Sepp —, kas see polnud teile lihtsalt ühest tuttavast keskkonnast teise astumine?

No ei! See kõik oli ikka hoopis midagi muud. Kas või näiteks Paul Sepa improvisatsioonitunnid. Juba Sepp ise oli temperamentne, äärmiselt sütitav oma hingestatuses, läbinisti kunstnikuhing. Tema etüüdid mõjusid harjumatuks. Pani näiteks kõik õpilased korraga lavale paardesse — armastajapaar, ema ja tütar, isa ja poeg jne, ühesõnaga — jaotas rollid ära ja andis kõigile ette ühise situatsiooni: saabub surm. Laval käivitus just nagu terve etendus. Oli väga põnev, huvitav ja väga raske. Nüüd ollakse harjunud, et antakse ainult etüüdi teema, pealkiri, ja läheb, aga siis läks vahel õige visalt. Eriti kui olid kehv kõneleja nagu mina olin. Panso, näiteks, vastupidi, pilas teksti nagu küllusesarvest, temal tulid sõna peale ehitatud etüüdid kergelt. Ta oli juba siis paljulugenu poiss, niisuguse puurija. Teatrist võis ta lõputult rääkida. Võtsin temast salamisi eeskuju, hakkasin tema mõjul hoopis rohkem lugema. Sattusin üldse temaga koolipäevil palju koos etüüde, katkendeid tegema. Ka diplomietendustes, näiteks «Toomas Nipernaadis»; mina mängisin Maretit, Panso oli Nipernaadi. Oi, me olime Pansoga palju koos teinud. Mingi side jäi ka siis, kui ta Moskvasse õppima läks. Ta saatis väga huvitavaid pikki kirju, kirjeldas põhjalikult oma õpinguid, kuni etüüdideni välja. Väga kurb, et see kirjavahetus säilinud pole. Kooliajal oli ta näitlejana roheline, ei kuulunud mitte just eliiti. Ta oli ju kirjamees, mõistusega poiss, aga samas niisugune «Hurraa, ära Augusti pärast muretse!». (Knut Hamsuni järgi.) Teised tundusid vaat et sügavamad, tõsisemad olevat. Ta oli ju noor ka, kuigi me olime enamasti kõik ühesugused kahekümneaastased: Heli Viisimaa, Tammur, Toom...

Teie lend lõpetas 1941. aastal, tööle hakkasite juba okupatsiooniajal, kõik vist ei jõudnudki kohe teatrisse?

Muidugi, poisid läksid ju enamasti sõjaväkke. Aga õnneks teatrielu soiku ei jäänud. Mind suunati koos Panso, Aino Ripuse, Leida Aru, Lea Holsti jt-ga Draamateatrisse. Keeruline aeg oli, hakkas meeletu võitlus eesti teatri eest, siia taheti ju saksa rändrühmi sisse tuua, meilt maja ära võtta! Nagu Leo Kalmeti mälestustestki lugeda võib, tuli ultimaatum saksa keeles mängimise kohta.\* Seepeale Mettus võttis selle asja ette, et hakkas tegema näitemänge, mida sai mängida saksa ja eesti keeles. Ega peale Olev Eskola, Voldemar Panso, Aino Talvi, Salme Reegi ja minu suurt keegi saksa keelt ei osanud, ja palju siis meiegi. Kujutage ette, missugune papagoi-tuupimine see oli! Kujutage ette, kuidas me siis mängisime — see oli ju jube! Ja seda saksa keeles mängimist on meile hiljem ette heidetud, aga sellega me ju hoidsime ära, et saksa truppi ei tulnud Eestisse.



Pärast kooli mängisite Draamateatris palju komöödiaosi, alles Põldroosi lavastustes tulid ideekangelannad?

Murrang tuli Alfred Meringu lavastatud Max Halbe «Lõikuspühas», see oli 1942. aastal. Muidu ma mängisin särtsakaid noori plikasid ja komöödias olin päris nii... kodus, aga «Lõikuspühas» mängisin üht üliõpilast, kes aitab professoril raamatut kirjutada ja armub temasse. Eks see oli ka väheke sentimentaalne tükk, aga mäletan, mul oli üks traagiline stseen professori naisega, dramaatiline, pingerikas, raske stseen. Aga publik oli niisugune naerukihine, ta oli harjunud mind komöödias nägema. Olin meeletult õnnetu. Küll ma pinnisin Meringut, et jumalapärast, ütles, kuskohal ma midagi valesti teen! Ja siis ühel etendusel, nagu välk lõi sisse — äkki tundsin, et publik on hiirvaikne, kuulab. Pärast etendust ei olnud enam kordagi väiksemat kihinat ega kõhinat saalis. Siis pöörasingi teise, tõsisema külje ette. (Aga ma püüdsin varemgi sügavamata sisu poole.) Pärast sõda oli esimene tükk, mis me välja tõime, «Pygmalion», lavastas samuti Mering. Põldroos käis ikka meid vaatamas, kolm korda, aga rahule ei jäänud. Mina mängisin Elizat, Oskar Põlla oli Higgins. See roll ei tahtnud mul kuidagi välja tulla, panin oma hinge sellesse — aga ei! Ükskord Põldroos kutsus mu trepil enda juurde ja ütles: «Ellen, vaata, esimene osa, see on: «Olen korralik tüdruk, olen jah!». Teine osa: «Mis peab minust saama?». Nii kui ta mulle need kaks lauset ütles, lõi mul selge pildi ette. Andis pidepunkti, kuhu trügida. Just niisugune ta oligi, andis proovis suured vabadused, mõne vihjega juhtis sind õigele teele ja lasi ise teha, fantaasial möllata. Tema lavastustega vist, jah, läks ideekangelannade peale, tulid «Päevad ja ööd», «Kremli kellade» Maša, «Vallutusretke» Aniška, hiljem juba teiste lavastajatega osatäitmised «Äbarikus», «Kretšinski pulmas», «Maskeraadis» jne. Oli palju tööd, olin õnnelik.

Kas see aeg ei toonud kaasa veidi paatoslikku, verevaest mängustiili?

Jah, paratamatult. Kummalised nõudmised olid päris 50. alguses, siis ei osanud enam kuidagi komnoort ja parteilast mängida. (Otse pärast sõda saime sellega nagu paremini toime.) Näiteks Arno Suurorule heideti ju ette, et parteilane ei saa niisuguse suure kõhuga olla ja ei tohi napsu võtta! Me kõik olime mingitpidi hädas, et ei tea, missugune see komnoor siis peab olema — sarved peas või? Aga see aeg sai õnneks mööda.

Teil on olnud õnnelik lavatee: kuueaastaselt mängisite koos Villmeri, Gleseri, Lau-teri, Tõnu jt-ga, kahekümne kuueselt olite vastamisi Karmi, Eskola, Talvi, Lindau, Suuroru, Tarmo, Rataspea jt-ga?

Tahaksin neist rääkida, tunnen, et mul oleks palju öelda, aga ei oska seda nii väljendada. Näitlejad tavaliselt ei oska rääkida. Nad esitavad võõraid sõnu, võõraid mõtteid, ei ole harjunudki oma mõtteid oma sõnadega avaldama. Kuidas edasi anda seda, mida tähendas koosmäng Karmi, Eskola või Talviga? Öeldakse, et kui näitleja laval higistab, siis on see halva enesetunde märk... Mäletan, et olin peaaegu alati suurte näitlejatega koos mängides (eriti alguses) vaat et läbimärg. Tuli kohutavalt ennast pingutada, kontsentreeruda vastumängule. See oli lausa võitlus rolli eest, muidu võisid nad su lavalt lihtsalt ära pühkida, sind surnuks mängida, sa võisid muutuda teksti andjaks ja mitte vastumängijaks. Karmil, Eskolal ja teistel oli tohutu kogemus, nad tundsid rütme ja temposid, tajusid lennult olukordi ja teadsid, mille peale stseen üles ehitada. Karmil oli näiteks «Maskeraadis» üks Arbenini karjatus, kuhu ta pidi välja jõudma. Sinna pidi jõudma muidugi näitleja Karm, Arbenin ei teadnud sellest midagi. Karm jagas stseeni pinget, oma jõu väga täpselt lõppeesmärgi tarvis ning siis ei tohtinud talle jalgu jääda, võisid kõik ära rikkuda — tuli tema mängus oma võimalusi näha. Ega Karm mind alguses eriti ei usaldanud, ei respekteinud mind kui nooremat. Olin ikkagi juba teise põlvkonna näitleja. Püüdsin enda arvates veelgi psühholoogilis-realistlikuma laadi poole, tahtsin mängida pausidele. Karm löikas alguses kõik mu hästi kavatsatud pausid ära, aga mulle olid need väga tähtsad. Niisugune vaikne võitlus oma osa pisidetailide eest võttis higi lahti. Aja möödudes hakkas ta mind rohkem mõistma, lõpuks respekteinis iga mu pausi, kui olime koos leidnud, et need on vajalikud.

Kuidagi kurb, isegi vägivaldne, et niiviisi eritlema peab, aga vanema põlvkonna näitlejad teadsid väga selgesti, mida nad mängima peavad, mis 9





E. Toller'i «Masinahävitaja» «Estonias», 1924. Jim — Toomas Tõndu, temast paremal väike Ellen Liiger.

B. Shaw'i «Pygmalion» Draamateatris, 1944. Eliza — Ellen Liiger, professor Higgins — Oskar Põlla.

A. Gailiti «Toomas Nipernaadi», Riikliku Lavakunsti kooli diplomietendus, 1941. Maret — Ellen Liiger, Nipernaadi — Voldemar Panso, Isa — Kaarel Toom.





A. Kitzbergi «Libahunt» Draamateatris, 1954.  
Tiina — Ellen Lüger, Margus — Aksel Orav.



A. Suhhovo-Kobõlini «Kretšinski pulm» Draamateatris, 1949. Lidotška — Ellen Lüger, Kretšinski — Ants Eskola.

laval sünnib. Mingi sisemine kindlus iseloomustas neid. Praegusaja näitleja võib laval hoopis ebastabiilne olla. See ei tähendanud viimse detailini paikapandust, nii ikka vahel arvatakse mineviku kohta. Roll säilis etendustes, väljumata töös kujunenud piiridest, samas võis aga näitleja publikut üllatada suurepärase improvisatsiooni või leiuga. Vahel võis mõni stseen ju ka ära kukkuda, aga võnkeamplituud oli väiksem.

Kuuekümnendatel aastatel olite «Vanemuises» ...

Sellest ei tahaks ma üldse rääkida. See oli kõige nürim aeg minu elus.

Teiselt poolt oli see jälle aeg, mis seostub selliste nimedega nagu Mati Unt, Paul-Eerik Rummo ... ?

Nojaa, mul vedas hiiglamoodi, et mind ülikooli ajaloo-keeleteaduskonna näiteringi juhendama kutsuti (hiljem oli see TRÜ klubi näitering). Tegin seda tööd südamega. Seal olid mul Enn Kabrits, Kalju Haan, Elmar Talviste, Külli Laugaste, Karin ja Paul-Eerik Rummo, Jaak Põldmäe (ja Mare Põldmäe 7-aastasena), Ela Liimeon (Tomson), Malle Pärn, Anu Haldre (Miilius), Reet Neimar, Merike Roop (Riives), Einar Kraut (tema oli omaette klass kohe!) jt jt. Andekad, erksa vaimuga inimesed sattusid kokku. Minule andis see väga palju, aitas üldse eksisteerida, ilma selleta oleksin ära surnud. Repertuaari valisime koos, mängisime päris tugevaid autoreid —



Kitzbergi, Kallast, Priedet, García Lorcat, Kazys Sajat. Ka üks Paul-Eeriku näidend oli kavas, kolmeinimesetükk «Võõrad inimesed», Ela Unt (Tomson) mängis Naist ja Mati Unt Poissi.

**Kuidas Unt oli näitlejana?**

No mis ta oli . . . Ei saa ütelda, et ta oleks silma torganud. Ega me ju näitlejaid ette ei valmistanudki. Aga peamine, et nad olid noored, särtsakad, erksa vaimuga. Ma ei kahetse eluilmas, et nendega kokku puutusin. Tallinna Pioneeride Palee näiteringis oli mul samuti neid, kes hiljem teatrisse või selle lähedale jäid: Ester Pajusoo, Tõnu Aav, Verner Loo, Heino Aassalu, Ivika Sillar, Madis Ojamaa.

**Teie viimase aja rollidest on eriti õnnestunud «Tuulte pöörise» Anu, ometi olete ühes intervjuus öelnud, et olite alguses selle näidendi vastu?**

Vaadake, ma olin seda näinud Karmiga ja see ei köitnud mind, ei köitnud ka publikut. Mõtlesin: no nüüd hakatakse jälle seda näidendit tegema! Aga korraga nägin, et Mikiveril on tore vaatenurk, kust ta seda tükki nägi! Tore-dasti lähenes ta Jaanile. Ja Anule. Anu mängiti alati kurjana, revolutsioonäärast poja emana. Poeg on kommunisti moodi, eks siis ema ka: võta talu ära! Ei, seal ei ole mitte midagi niisugust. Ema annab selle nõu mitte kurjust, mitte ka klassiteadlikkusest, vaid armastusest. Seda armastust ei mängitud enne. Koos Mikiveriga jõudsin niikaugele. Tavaliselt on vana Anu ikka toikaga käinud, aga mina ütlesin Mikiverile, et mina seda toigast kätte ei võta. Mitte sellepärast, et . . . no toikaga või mitte toikaga, rolli võib ju ka toikaga teha, eks ole. Aga ma peaksin siis Anu nii vanana mängima, et toigas oleks nagu käimise juures abiks — aga nii vanana ma teda ei näinud. Ja siis hakkasimegi muudkui pehmeid toone juurde panema . . . Mikiver oli tore lavastaja tol korral, andis vabad käed, teadis, et ma teda alt ei vea.

**Olete «Pilvede värvide» tegelaste kaasaegne?**

Ega ma ei olnud algul sellest näidendist vaimustatud. Ta oli minu jaoks sentimentaalne. Sellepärast, et too aeg — oi, see oli nii karm! Aeg, kus võeti kohver kätte ja mindi — süda oli lõhki, hing oli katki, hirm oli nahas. Ma mäletan seda aega. Kõik oli segi nagu üks vokiratas, mis läheb-läheb-läheb . . . Iga inimene ise ajas end hulluks oma mõtetega.

**Aga publik võtab lavastust ju hästi vastu?**

Noh, teate . . . Muidugi võtab! Oma elu ju! See on väga lähedane teema, ja seal nüüd nupu peale vajutada — see on nii lihtis, kallikesed.

Tädi osa tundus mulle selline, et kui nüüd oleks pliats, siis tõmba maha. Ta ei anna suhteid, ei anna mõtet — mitte midagi ei anna, sest ükskõik, mis lause tema ütleb, keegi nagu ei reageeri selle peale. Aga siis proovides mõistsin, et selle osa kaudu on tükil tohutu suured värvilaidud. Näiteks: «Kes m e i e käest küsib? Meie oleme väike rahvas.» Seda peab publik registreerima peas ja emotsioonis. Või mõelge, milliseid vahendeid peab näitleja kasutama, kui on öelda selline õudne lause: «Kui keegi veel siia jääb, et ta siis ka minu hauda kohendaks. Sest ma ei taha, et ta umbrohtu kasvaks, nagu polekski mind olemas olnud.» See peab kuulajale jääma kuskile siia . . . tiksuma. Need paar lauset, mis see vanaeit üldse ütleb, neid ei tohi lasta mööda minna. Siis oleks midagi traagilist, kui need ei jääks kõlama.

**Kas teatris on midagi, mis teid rahutuks teeb?**

Ei tea, on see mu vourus või viga, aga minu olemusse on sügavalt juurdunud täpsus, distsipliinitunne. Siin on muidugi suurt osa mänginud kujunemisaastad, kuid viimasel ajal olen hakanud arvama, et see vist ongi rohkem vanema põlvkonna moraalikategooria. Mul on kohutavalt raske proovides, mis hilinevad veerand, pool, isegi tund aega. See on muidugi igaühe isiklik asi, kui ta tuleb proovi täpselt kell üksteist ja nii-öelda jooksu pealt alustab. Aga ma ei suuda sellest ka aru saada. Pean vähemalt pool tundi varem kohal olema. See on enesetunde küsimus, olukorraga kohanemise küsimus. Pean olema sisemiselt valmis — prooviks, etenduseks, lindistuseks, ükskõik mis esinemine see ka poleks. Ka etenduse ajal, kui stseeni kutsutakse, lähen esimese korra peale (kutsutakse ju kaks korda!). Minu meelest on see tormamine-hilinemine teatris ebakindluse, ebastabiilsuse tunnusmärk. Oieti ei peaks



nendest asjadest rääkimagi, need on pisiasjad. Kurb ongi, et tuleb rääkida ja meenutada, kuidas omal ajal oli . . . Tuletama meelde, et vaadake, Karm, Kaljola, Talvi — noh, kõik need suured näitlejad — tulid varem kohale. Mäletan, etenduses «Võitlus trooni pärast» tuli Johannes Kaljola vaheajal enne II vaatust varakult lava taha. Ta lihtsalt pidi seal olema, ei saanud nii, nagu praegu mõnikord on, et «oota, ma käin selle malenupu veel ära ja siis kohe . . .»

**Kas me ei vastanda praegust liiga palju endistele headele aegadele, äkki jätame tänases midagi olulist märkamata?**

Seda küll, aga mingeid muutusi ei saa jätta tähele panemata. Näiteks seda, et noored nagu kardaksid emotsiooni, riskeerimisjulgus puudub. Korralikult on kerge teha, siis sa ju kunagi ei häiri kedagi, lähed kindla peale välja. On ju nii? Me räägime ikka veel Moissi tohutust karjatusest, aga sellest on juba nii palju aega möödas! Praegu meie ei julgegi karjatada, kardame, et mööda laseme. Aga proovima peab. Põldroos armastas omal ajal öelda, et iga inimene tänavalt võib ühe rolli elus hästi mängida, aga ega see ei tee veel suureks näitlejaks. Ei saa ju, et üks hüppab 180 ja teised hüppavad kõik 100. Varem hüppasid kõik 160, 170, 180, allapoole ei hüpanud keegi. Alla selle ei pandudki kedagi näitlejaks. Nüüd ei teki kuskil plahvatust, hing ei jää kinni näitlejate mängust. Kuskil midagi ära ei rikuta, aga midagi ka ei juhtu — publik igavleb saalis, ehkki teda on saal täis, ta ju veel armastab teatris käia, aga ütleb, et teater enam ei võlu. Näitlejameisterlikkusest on meil puudus. Ja vahel tundub tõesti, et noor näitleja kardab, tõmbab kõik endale sisse ja ei anna mitte midagi välja, ta nagu ei usaldaks publikut.

**Lahtised emotsioonid ei ole võib-olla enam moes?**

Ei olegi moes, aga publik ikka tahab seda. Teda ei tohi emotsioonist ilma jätta. Minu arvates me enam ei saa nutta laval või nutame vale koha peal. Nutame sentimentaalsuse pärast. Ja sentimentaalsus laval, see on õudne.

*J. Kruusvalli «Pilvede värvid» Draamateatris, 1983. Tädi Elfriede — Ellen Liiger, Magda — Maila Rästas.*

*G. Vaidla foto*





### Olete te õnnelik?

Sellele võib vastata nii eitavalt kui jaatavalt. Ma võiksin vastata, et olen kohutavalt õnnelik, sest olen mänginud tugevas ansamblis, töötanud eesti kõige tugevamate lavastajate ja näitlejatega, olen kunagi teinud ühe rolli ilusama kui teise, ühe rolli raskema, keerulisema kui teise. Paljud noored saavad praegu vanaks ja pole ühtegi niisugust rolli teinud, mida mina õnneks sain pihuga teha. Samas aga tundes, et veel on mul jõudu, veel on mälu, veel on mõistus, võiksin ja tahaksin praegu tööd teha. Aga haru harva juhtub, et näitejuht võtab vana näitleja jaoks tüki lavale. Lindau «Džinnimäng» oli ju ka peaaegu et omaalgatuslik. Sundida lavastajat ei saa. Tal on hea lause, mis on alibiks kõikides tegudes: «Ma ei näe seda näitlejat oma lavastustes!» Nii istuvad ju tööta ka paljud noored. Uskuge, näitleja võib vanaduses oma võimisi tundes öelda: stopp! Ma ei tahaks endale veel nii öelda, andke mulle veel kolm aastat, siis ehk . . . Oi, kas lõpp sai nüüd liiga kurb? Aga see õnnelik olemise ja õnne mõiste on ju nii kaksipidine.

Vahendanud ENE PAAVER ja  
MARGOT VISNAP



## Levimuusika kolm tahku

ARNO ROHLIN

Erinevalt süvamuusikast vaadeldakse levimuusikat väga harva puhtal kujul, lahus muusikavälistest lisanditest. Iseenesest on nähtuse mitmekülgne valgustamine igati õigustatud, kuni püsib mõistlik distants objekti ja tausta vahel. Tüüpilises levimuusikakäsitluses näib aga see vahekord otse vastupidine olevat — muusikat ennast puudutatakse vaid riivamisi, esiplaanile nihkub taustinformatsioon: tuntud levimuusikute elukäik, rännuteed, populaarsuse tõusud-langused, honorarid, auhinnad, muusikavälised mõtteavaldused, kurioossed elujuhtumid, riietus, käitumismaneerid, hobid, eraelu kõmulised üksikasjad jne. Niisugune teave leiab küll kiiresti tänuliku lugeja-kuulaja, kuid täidab siiski vaid žurnalistliku meelelahutuse funktsioone.

Tõsisemaid teoreetilisi probleeme on püstitatud levimuusika piirialadel (džäss, folkloorsed traditsioonid), selle muusikaliigi kommertsiaalse põhihulga uurimisel jääb aga vajaka kindlatest alustagedest, seda eeskätt just muusikateoreetilise vaatenurga alahindamise tõttu. Puudub põhimõttekindlus meetodites, terminoloogias, hinnangutes. Selgesisuliste määratluste vähesus soodustab erialase žargooni ja moodsate võõrlaenude imbumist tekstidesse, kus on nõutav täpsete ja arusaadavate mõistete kasutamine. Nii näiteks jääb tihtipeale selgusetuks, kas mingi uudne suund levimuusikas (disko, punk, futu jms) tuleneb muutustest helikeeles, instrumentariumis, esitusmaneeris, helitehnikas, tekstide valikus, lavastuslikes efektides, elulaadis või poliitilises orientatsioonis. Selline ebaselgus kahjustab eelkõige konkreetsete levipalade hindamise objektiivsust. Kui näiteks arvustajale pole meeltnõõda mõne sotsiaalse grupi väline ilme ja käitumismaneerid, kaldub ta taunima ka kogu selle grupi meelisrepertuaari. Ja vastupidi — kitsalt grupipatriotismi positsioonilt lähtudes tervitatakse ebakriitilise vaimustusega kõike, millel on ühist tolle grupi mentaliteediga.

Tajudes pinnase ebakindlust, on paljud levimuusikakommentaatorid ümberorienteerunud sotsioloogilistele probleemidele. Eriti innukalt jälgitakse moelugude tarbimist. Sportliku hasardiga serveeritud arvud vastavatest küsitlustest, heliplaatide läbimüügist, mänguautomaatide näitustest jne lisavad enesekindlust, jätavad mulje koguni täppisteaduslikust argumentatsioonist. Paraku pole nendest andmetest muusika enese uurimisel suurt tulu, sest ühe või teise tipploos menu taga on liialt erilaadsete tegurite keerukas koosmäng, milles muusikaliste komponentide osatähtsus võib osutuda üsna tühiseks. Eriti eksitavaks kujunevad sellised «paremusjärjestused» siis, kui nende najal hakatakse otsustama ka teose kunstiväärtuse üle. Tegemist on hoopis isesuguste nähtustega, mis mõnikord, näiteks kitši puhul, võivad olla koguni pöördvõrdelises vahekorras.

Et paremini mõista levipala menükuse ja kunstiväärtuse erinevusi, on vaja käsitleda levimuusikat mitmetahulise nähtusena, võtta lähema vaatluse alla mitmesugused muusikalised ja mitte-muusikalised aspektid levipala loomisel, esitamisel ja tarbimisel: meloodia, rütm, laad, harmoonia, vorm, kõlavärv, maneer, mood, maitse, traditsioon, tekst, esituspilt, assotsiatsioon, fantaasia, rituaal, otstarve, keskkond, reklaam, massipsühhoos jne. Ükshaaval on neid tülikas käsitleda, sest paljud mõisted osaliselt katuvad või on üksteisest raskesti lahutatavad. Seetõttu on neist aspektidest tehtud teatav valik ning see liigendatud kolmeks suhteliselt iseseisvaks



koondmõisteks — «sisu», «sound» ja «imaaž». Need eri keeltest pärinevad sõnad on siin pigem algebralised tähised kui tavapärased terminid. See-pärast ei pruugi neid mõista harjumuslikus tähenduses. Sisu esindab siin puhtmuusikalist poolust, imaaž — muusikaväliseid aspekte, *sound* on seotud mõlemaga.

### Sisu

Muusikalise sisu õigeaks avamiseks peab otsustavalt kõrvale heitma sellised tõlgitsused, mille aluseks on mitte helikeele kaudu väljendatav mõte, vaid vokaalpartii tekst, pealkiri, sõnaline kommentaar, epigramm, sümbol, helijälendus, assotsiatsioon, fantaasia. Kui siiski soovitakse tähelepanu juhtida ka muusikavälisele sisule, tuleks seda teha korrektse sõnastuses. Seega mitte: «Helilooja jutustab oma vokaalloomingus kodukandi tublidest tööinimestest,» vaid: «Helilooja kasutab oma vokaalloomingus tekste, mis jutustavad kodukandi tublidest tööinimestest.» Paraku on populariseerivas publitsistikas mittemuusikalised tegurid niivõrd kõrgel aujärjel, et muusikaline tekst ise taandub justkui formaalseks kestaks sõnades edasi antavale sisule.

Tegelikult peitub igas heliteoses sõnadest sõltumatu muusikaspetsiifiline sisu. Eriti reljeefselt toob selle esile euroopalike traditsioonidega tonaalne ja mitmehälne helikeel, mille mõjusfääri kuuluvad klassikalise süvamuusika kõrval ka paljude rahvaste hilisem folkloor ning valdav osa levimuusikast. Sõnalise süžeeaga võib selline sisu küll mingil määral harmoneerida, kuid mitte ialgi kattuda. Ühe ja sama meloodiaga on võimalik kokku sobitada mitu erinevat lauluteksti, instrumentaalpala juurde fantaseerida mitu erinevat süžeed, kuid muusikaline idee jääb ikka samaks. Küll aga võivad näiliselt tühised muudatused muusikalises tekstis (ühe meloodiaheli asendamine teisega, takti või taktiosa vahelejätmine/juurdelisamine, harmoonia varieerimine jne) mõjutada oluliselt muusikalise mõtte kulgu, muuta see huvitavamaks, dünaamilisemaks, sisukamaks.

Näib, et kõnesoleva helikeele sisulisi võimalusi pole vajalikul määral põhjendatud. Siit ka vaieldavad seisukohad tonaalse muusika kriisist ning ülemäära suur tähelepanu muusikavälisele sisule. Ometi saab kas või lihtsa rehkenduse abil veenduda, et tonaalse helikeele väljendusvõimaluste skaala on tuhandeid kordi avaram kui arvatakse. Tavaliselt tulevad silme ette diatoonilise heliredeli seitse nooti, kümnekond tähtsamat intervalli ning paarsada enamlevinud meloodilist figuuri. Neid võib siiski vaadelda pigem teatava muusikalise alfabeedina, millele konkreetne sisu lisandub alles kontekstis laadi, meetrumi, harmoonia ja helikeele teiste komponentidega. Nii saab iga lihtnegi meloodiakäik rikkalikul määral erinevaid tähendusi, sõltuvalt ühe või teise lisatingimuse muutumisest. Näideteks sobivad mõned meloodiafragmendid, milles kordub tõusev väike sekund.

#### Näide 1

J. Strauss, «Lood Viini metsadest»



#### Näide 2

J. Strauss, «Minu aare»



Kummagi näite avataktide sarnasusele vaatamata on tegemist sisuliselt eri meloodiatega, sest väike sekund suundub esimesel juhul mažoori kolmandasse, teisel juhul esimesse astmesse. Kuivõrd iselaadselt kõlab see

intervall erinevatel astmelistel positsioonidel, seda aitab tajuda teise näite sekventsiline edasiarendus. Tegelikult võib tõusev väike sekund lähtuda mažoori igalt diatooniliselt ja altereeritud astmelt, esinedes seega vähemalt kaheteistkümmel erineval kujul.

Sama arv võimalusi ilmneb teises klassikalises põhilaadis — minooris:

Näide 3

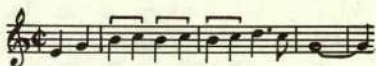
N. Glanzberg, «Padam, padam»



Eelnenud näidetes allus iga tõusev väike sekund meetrumiskeemile nõrk-tugev. Kardinaalselt muutub vaadeldava intervalli tähendus vastupidises meetriumijärjestuses — tugev-nõrk:

Näide 4

J. Herman, «Hallo, Dolly»



Vastupidine võib olla ka intervalli suund:

Näide 5

B. Rõtškov, «Kuningad võivad kõik»



Seega võimaldab ühehäälnel faktuur näidata pooletoonilist intervalli juba 96 erinevas sisulises tähenduses ( $12 \times 2 \times 2 \times 2$ ). See arv kasvab aga hõlpsasti tuhandeni, kui mängu astuvad mitmehäälsuse tohutud ressursid, mis stiili rikkumata lubavad iga eelnimetatud varianti varustada kümne ja enamigi erineva harmonisatsiooniga:

Näide 6



Seni oli vaatluse all vaid meloodiline väike sekund. Oktaavi haardesse mahub aga 12 erinevat intervalli (v. 2, s. 2, v. 3, s. 3, p. 4, tritoon, p. 5, v. 6, s. 6, v. 7, s. 7, p. 8), kui priim välja jätta ja enharmonismid maha taandada. Oktaav pole muidugi ületamatu piir-meloodiliste intervallide kasutamises, seda eriti instrumentaalmuusikas. Nooni ja deetsimit võib kohata isegi rahvalikes lauludes ja šlaagrites:

Näide 7

A. Oit, «Tsirkus»





Siiski on üllalaid intervallid tavapärase vokaal-meloodilise mõtlemisviisi jaoks liiga haruldased ja ka ebamugavad. Seetõttu pole kuigi palju kaotada, kui intervallide loend lõpetada oktaaviga ja kõigi sisuliselt erinevate kahenoodiliste motiivide (intonatsioonide) üldarvuks määrata tagasihoidliku hinnangu järgi 12 000.

Saadud üldarvu gigantsust aitab mõista fiktiivne võrdlus loomuliku keelega, milles oleks 12 000 erineva tähendusega kahehäälikulist sõna. Ent nii nagu häälikuid võib sõnasse mahtuda kolm, neli, viis ja enamgi, võib ka muusikaline motiiv hõlmata kolm, neli, viis kuni n heli. Iga uue pikkusjärgu lisandumisega paisub plahvatuslikult ka vastav muusikaline «sõnavara». Muidugi oleks arvu 12 000 lihtviisiline astendamine teoreetiline liialdus. Analoogiliselt üllalade meloodiliste intervallide kõrvalejätmisega tuleb loobuda enam kui pooltest võimalustest, mis annavad ebareaalset või väga väikese tõenäosusega motiivi (näiteks mitu ühesuunalist kvindi-, seksti- või septimihüpet). Et püsida mõistlikkuse piirides, võiks iga kõrgema pikkusjärgu puhul eelnevat üldarvu korrutada näiteks viie tuhandega. Erinevaid kolmehelilisi motiive koguneks siis 60 miljonit, neljahelilisi — 300 miljardit, viiehelilisi — poolteist tuhat biljonit jne. Mõistagi ei sobi ka neist teatav osa kunstilise praktika jaoks, kuid see mahaarvestus on hõlpsasti korvatav mõne uue komponendi lisamisega, mis lihtsuse huvides oli reservi jätud (näiteks rütmivältused, diatoonilised laadid, kontrapunkt).

Jõudmine astronoomiliste arvudeni tundub üllatusena valdkonnas, mille puhul sagedaseks kõneaineks on traditsiooniliste väljendusvõimaluste ammendumus, plagieerimine, banaalsus, kits. Pealegi kujutab eespool visandatud motiivide kogum enesest vaid lähtematerjali, millest heliteose vormimine alles algab. Selle käigus on ju oluline mitte üksnes iga üksiku motiivi struktuur, vaid ka nende motiivide paiknemine, omavahelised suhted jne, mis kõik peaksid veelgi avardama loomingulist tegevusvälja. Ka siis, kui muusikapala mõtmed ei ületa kaheksat takti, võib kõnelda juba praktiliselt piirideta võimalustest uudsete muusikaliste mõtete avaldamiseks. Iseasi, kui neid mõtteid pähe ei tule, loomekihk aga on suur. Siis tekib analoogiline olukord levivärsse sepitsemisega, milles väheoriginaalne mõttekujund kroonitakse maksimaalselt tõenäose riimiga («Sellist neidu teist ei leidu», «Kui see tund kord saabub, siis kõik hästi laabub» jne). Igapidi sileda, kuid sisuvaese levipala komponeerimiseks leiduvad samalaadsed «töökindlad» meetodid. Tänu nõudmise-pakkumise soodsale vahekorrale ning tarbijaskonna enamiku kitsilembesusele, ei suuda selline produktsioon mitte üksnes edukalt konkureerida, vaid sageli ka kõrvale tõrjuda tõeliselt sisuka loominguga. Nii jääbki ekslik mulje, et kõik võimalused on juba ammendatud, toimub vaid tuttavate mõtete väheoluline varieerimine.

Ajalooline selektsioon on kehvapoolse loominguga vastu siiski üsna karm. Kui mingi stiil või moesuund on oma kõrgseisust väljunud ning mängus pole mõningaid kõrvalisi mõjutegureid (traditsioon, sümbol, kohalikke olusid kajastav laulutekst jms), kaovad kiiresti käibelt miljonid levilood, nende hulgas ka paljud reklaami abil üles lennutatud moehitid. Tendents püsima jääda on ikka nendel vähestel teostel, milles ilmneb huvipakkuv muusikaline sisu või vähemalt mõni vaimukas leid. Ajapikku moodustub sellisest muusikast nn igihaljas fond.

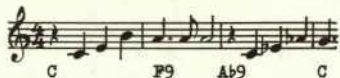
Väga raske on näpuga näidata, millised salamehhanismid on mängus ühe või teise igihalja levipala kunstilise õnnestumise taga. Puuduvad ju kindlad retseptid šedöövrite loomiseks. Iga püsiväärtusega teost võiks täie õigusega pidada looduse kingituseks. Siiski saab viidata mõningatele eeldustele, mis vähemalt sisulisest küljest lubavad levipalal eralduda ilmetust massitoodangust. Kui teose esmakordsel kuulamisel võib eelneva materjali alusel küllaltki tihti ja täpselt ette aimata järgnevat, on tegu ilmselt väheoriginaalse muusikaga. Sisukas kompositsioon pakub vana kõrvale alati midagi uut ja huvitavat, selles on tunda ootuspärase ja ootamatu meel-



divat pulseerimist. Tinglikult võiks kuulajat ja heliloojat võrrelda mängu-partneritega, kellest üks püüab vastaspoole mõttekäiku ette näha, teine aga liiga tõenäost loogikat vältida. Mõttetihedat ja fantaasiarohket partiid on alati huvitav taastada ja uuesti jälgida, kuigi esmane põnevus on juba üle elatud. Arvatavasti peitub just siin põhjus, miks igihaljas muusika on nii vastupidav paljukordsele kuulamisele.

Tähtsamaid teoreetilisi võimalusi, mis aitavad heliloojal vältida sisulist trafaretsust ning sisse tuua üllatusmomente, võiks jagada kahte rühma. Ühed neist on seotud vähem esinevate helikõr rühmade, akordiliste, laadiliste ja tonaalsete suhetega, nagu näiteks ootamatu väljumine põhihelistikust või diatoonilisest süsteemist:

Näide 8  
K. Weill, «Septembrilaul»



Ootamatusena mõjuvad ka ebareeglipärasused põhifunktsioonide paigutuses ja proportsioonides. Järgmises näites annab harmoonilise dominandi ülikestev eksponeerimine melodiale orientaalset iseloomu:

Näide 9  
D. Ellington, «Karavan»



Diatooniliste laadide intonatsioonid lisavad klassikalisele minoorile avarust ja kargust:

Näide 10  
P. Simon, «Scarborough Fair»



Liiga ootuspärase harmoonia vältimisest tuleb juttu edaspidi (näide 17).

Teise rühma kuuluvad meetrum, rütm, vormiskeem ja muud ajalise dimensiooniga seotud komponendid.

Tugeva ja nõrga taktiosa korrapärane vaheldumine, mis on eriti iseloomulik marsi- ja fokstrotilaadsetele šlaagritele, loob kuulamiseks liiga primitiivse ja etteaimamist soodustava stereotüübi. Sellest aitab jagu saada mitmekülgne rütmika, eriti meetrumiaksentide vaheldusrikas esiletõmine ja varjamine melodias:

Näide 11  
P. Ballard, «Unemaale»



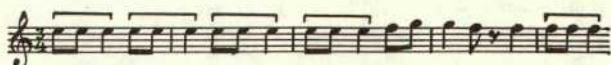


Plussiga märgitud momentidel toimub põhipulsi käivitamine ja markeerimine, miinuste kohal aga selle häirimine. Sealjuures on helilooja oskult vältinud sekventsilise vormiskeemi tuima sümmeetriat, lisades igale kordusele mõne värskendava detaili.

Ootamatuid lisaimpulse teose arendusse toovad hemiooli-taolised rütmikonstruktsioonid, milles on ajutiselt kokku sobitatud kaks erinevat meetrumit, näiteks «kaks kolmega», «kolm kolmega» või «kolm neljaga»:

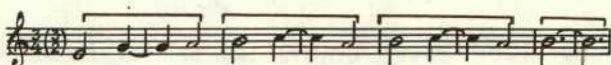
Näide 12

J. Strauss, «Lood Viini metsadest»



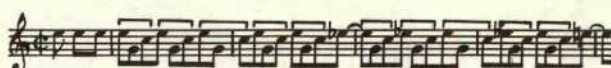
Näide 13

J. Rosas, «Üle lainete»



Näide 14

W. Azevedo, «Amorada»

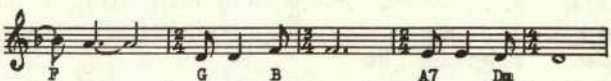
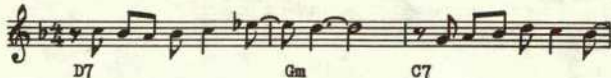


Erinevalt duoolidest ja trioolidest, mis surutakse lausa jõuga võõra meetrumi sisse, kõlavad taolised episoodid elegantset ja sundimatult, jättes kuulajale vabaduse jälgida muusikat kas ühes või teises taktimõodus või mõlemas korraga.

Hemiooli-laadsetele struktuuridele on lähedases suguluses meloodia kulgemine läbi vahelduvate taktimõõtude:

Näide 15

A. Zatsepin, «Sa lahkud»



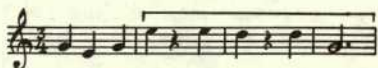
Üldse annavad kunstiliselt põhjendatud ebasümmeetrilised ja teised vähem tõenäosed arendusvõtted tunnistust helilooja loominguilisest aktiivsusest, tema võimest liikuda ka vastutuult või vastuvoolu.

Sisuline originaalsus üksi ei anna muidugi mingit garantiid teose kunstiliseks õnnestumiseks. Formaalse originaalsuseni võib kergesti jõuda mitmesuguste trikkidega, võttes appi kas või juhuslike arvude generaatori. Tõeliselt sisukas teos jälgib paratamatult ka mõningaid konventsionaalseid nõudeid, mis aitavad helilooja kavatsustel jõuda kuulaja teadvusesse adekvaatsemalt ja ilma oluliste kadudeta. Selleks on vaja püsida valitud stiilis, anda kuulajale aeg-ajalt toetuspunkte mõne tuttavama intonatsiooni või arendusvõtte näol. Levimuusika puhul on eriti oluline teose ladusus. Muusikapala või selle kinnine osa peab algama, arenema ja lõppema ühtse loogilise liinina. Sisulised keerdkäigud ja ootamatused ei tohi mõjuda kramplikult ega kunstlikuna.

Muusikateoorias on kirjeldatud rida kindlaid võtteid tonaalse heliteose alustamiseks, arendamiseks ja lõpetamiseks. Üks stabiilsemaid printsiipe on teose lõpetamine põhihelistikus kinnise täiskadentsiga ning sellesama vältimine alguses ja arenduse käigus. Järgmises näites on osavasti kõrvale põigeldud avafraasi lõpetamisest kinnise toonikaga (*e-d-c* asemel kõlab *e-d-g*):

Näide 16

R. Heymann, «Tükike taevast»



Sama valsiviisi eelviimane fraas paelub oma leidliku harmonisatsiooniga (17a), mis väldib nii diletantlikku täiskadentsi toonika tertsil (17b) kui ka arenguloogika seisukohalt kõige tõenäosemat — katkestatud kadentsi minoorse VI astme kolmkõla kvindil (17c):

Näide 17



Muidugi, midagi erakordset näites 17a ei juhtu. Klassikaline harmooniaõpetus kommenteeriks toodud fragmenti kuivade terminitega «kõrval-subdominant», «altereeritud kõrvaldominant», «elliptiline järgnevus». Pala kui terviku hindamisel tuleb siiski tunnistada, et heliloojal on õnnestunud mõne napi detailiga anda teosele nii ladus arenguliin kui ka omanäoline sära, mis sööbib aastakümneteks kuulajate mällu ja teebki meloodiast igihalja.

Kompositsiooni sisu terviklik tajumine nõuab kuulajalt teatavat kogemust, tähelepanu ja kaasamõtlemist. Nii mõnigi kunstiliselt õnnestunud leviteos jääb kauemaks ajaks laiemat tunnustust ootama, sest pealiskaudsel kuulamisel pööratakse tähelepanu vaid üksikutele fragmentidele või kompositsioonivõtetele. Jättes kõrvale konkreetse esitusega seotud tegurid, võib muusikalisest tekstist leida kaht tüüpi elemente, mis mõjutavad laiema kuulajaskonna maitse-eelistusi. Ühed neist tekitavad kuulajas mingi kindla ja küllaltki tugevatoimelise emotsionaalse resonantsi, mida eriti ohtrasti eksploateerib kits-repertuaar. Kõige paremini istuvad sellise repertuaari austajaile sentimentaalsus, magusus ja uljas kõrtsioptimism. Üleshukurdatud tundedüllust võib täheldada näiteks meloodilises sekventsismis I—VII—VII—VI/VII—VI—VI—V, mille markantsemateks detailideks on rütmiliste ja harmooniliste vahenditega paisutatud «ohked» juhthelilt ja VI astmelt:

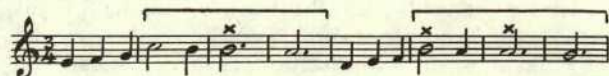
Näide 18

F. Spielman. «Valged roosid»



Näide 19

F. Grothe. «Sind tervitan»





Teist tüüpi tekstielemendid on karakterseid stiilitunnused, mis varustavad leviteose kindlate ajalooliste, geograafiliste või sotsiaalsete koordinaatidega. Nende järgi võib hõlpsasti ära tunda näiteks sajandivahetuse salongimuusika, saksa šlaagri, ladinaameerika rütmid, bluusiharmoniale tugineva rocki. Vastavalt sellele võib leviteos publiku erinevates vanuselistes, geograafilistes ja sotsiaalsetes alajaotustes saada kas sümpaatia või antipaatia osaliseks. Teose sisuline tervik ei pääse siin jällegi mõjule, määravaks osutuvad üksikute stiilielementide sümboolsus ja assotsiatiivsus. Loomulikult peab levimuusika objektiivsel arvustamisel vältima sellist eelarvamuslikku suhtumist eri stiilidesse ning iga konkreetse teose puhul vaagima eelkõige kunstilist taset.

### Sound

See mõiste hõlmab käesolevas käsitluses mitte üksnes tämbrit, vaid ka teisi kõlafaktoreid, mis pole otseses seoses muusikalise sisuga — esitusmaneeeri kõlalist külge, helitugevust, teksti maneerlikku hääldamist, võorkeelte kõlalist omapära jms.

Piltlikult öeldes on levipala muusikaline sisu selle mõistus, *sound* aga väljanägemine. Nii inimsuhetes kui ka muusikalistes sümpaatiates on kaldutud eelistama ikka teist esimesele. Juba kakskümmend aastat tagasi sorteeris üks kaunitar oma austajaid põhimõttel: «Alla nailonsärgi jutule ei võta!» Tänapäeva noortemuusika ideaale iseloomustaks samalaadne deklaratsioon: «Alla «Gibson»-kitarri ja «Moog»-süntesaatori pole mõtet muusikat tegema hakatagi.» Niisiis osutub primaarseks mitte heliteose sisu, vaid vahend, millega see kuuldavale tuuakse. Tõsi küll, nii nagu sivismuuskas, nii ka tõsisema suunitlusega džäss- ja rockmuusikas võib tämbriiline dramaturgia oluliselt toetada sisulisi taotlusi. Kommertsmuusikas on siiski tähtis eelkõige kõlaline üldmulje, mille dikteerib kas traditsioon või mood.

Ajaloolised ja paikkondlikud erinevused on muusikalises olustikus esile tõstnud kord ühe, kord teise kõlapildi. Sajandivahetuse salongi- ja kohvikumuusikas domineeris klaveri-, tšello- ja viiulitämber, vabaõhukontsertidel ja tantsuõhtutel mängis puhkpilliorkester. Sõdadevahelisel perioodil sai tuttavaks džässilikult bigbändi kõla. 50. aastatel vilksatasid moetàmbritena mööda havai kitarr, kinoorel ja kunstvile. Rock- ja biitmuusika periood tõi keskele kohale elektrikitarri. Disko ja *break* ei saa läbi ilma süntesaatorikõladeta. On arusaadav, et iga iseloomulik tämber seob kuulajat tuhandete niidikeste kaudu vastava ajastu, paiga või situatsiooniga ning muutub otsekui sümboliks. Eelarvamusliku suhtumise puhul ei hakata sellist muusikat sageli kuulamagi, mille kõla pole südamelähedane ega tekita positiivseid assotsiatsioone.

Väga tugevasti mõjutab kuulajaskonna eelistusi vokaalesineja hääletämber. Kui seda peetakse meeldivaks, siis on parem minek ka kehvapoolisel repertuaaril. Ebapopulaarse tämbri puhul ei pääse lõõgile isegi meister-teosed. Üldiselt on aga igasugune vokaalmuusika tunduvalt soositum kui heatasemeline instrumentaalmuusika. Arvatavasti põhjustab seda hääletämbri otsene seostatavus inimesega ja tema soolise kuuluvusega, mis on eriti oluline edaspidi vaadeldava imaaži puhul.

Kui tämber üksi ei avalda piisavalt muljet, võetakse appi maneer. Erinevalt objektiivsest interpretatsioonist, mis teenindab eelkõige heliteose sisulist külge (muusikalise mõtte liigendamine, rõhkude ja kulminatsioonide esiletoomine, faktuuri diferentseerimine jne), on maneeeri esmaseks ülesandeks esineja omapära ja tema emotsionaalse seisundi toonitamine. Sel eesmärgil võib täpseid helikõrgusi pisut ebapuhtalt intoneerida, meloodilisi intervalle glissandeerida, rütmirõhke veidi paigalt nihutada, emakeelt pisut võõrapärase aktsendiga hääldada. Tromboon võib loomuliku tooni asemel hakata käristama, trompet kiuksuma, saksofon itsitama, klarnet sosistama,



viil nutma. Vokaalsolist võib kogu loo kähiseva häälega maha laulda, võib aga ka poole pealt järsku melodramaatilist deklamatsiooni alustada. Võimalusi on palju, ent kunstiliselt täisväärtuslik tulemus eeldab siiski erakordset interpreediannet ja isikupära (näit Louis Armstrongi laulumaneer). Enamasti äratab maneerlik esitus vaid ajutist huvi, kõlades kümnekond aastat hiljem juba kentsakalt või ülepakutult, mõnikord koguni võltsilt. Sellele vaatamata jätkavad paljud levimuusikud pingsalt uute esitusmaneeride otsinguid. Ilmselt tajuvad nad, et levipublik omandab hõlpsamini uudse *sound*'i kui uudse sisu, eriti kui see *sound* on seotud mingi esilekerkinud moejoonega.

Üksikutel juhtudel ületab maneer kitsalt subjektiivsed piirid ning kinnistub kollektiivsesse teadvusse pikemaks ajaks ja laiemas geograafilises ulatuses. Sellistel puhkudel ei kõnelda enam maneerist, vaid erilisest tunnetusest, koguni stiilist (näit swing, biit, *soul*). Tuleks siiski vahet teha *sound*'i-tunnetusel, mis lähtub esitusnäanssidest, ja stiilitajul, mille aluseks on muusikaline tekst ehk sisu. Üks ja sama heliteos (näit mõni J. S. Bachi fuuga) võib olla ette kantud mitmes erinevas tunnetuses, kuid stiilinihe toimub alles siis, kui muudetakse oluliselt ka muusikalist teksti. Sisu ja *sound*'i üks põhimõttelisi erinevusi seisnebki selles, et esimene on abstraktne ja üldistatud, teine aga konkreetne ja individualiseeritud. Seetõttu saab muusikalist sisu üsnagi ammendavalt edasi anda suhteliselt ökonoomsete vahenditega (noodid, akordimärgid, harmooniliste järgnevuste valemid jms), *sound*'i täpne kirjeldamine aga nõuaks keerukate akustiliste parameetrite ja loendamatu esituspeensuste arvessevõttu.

Jääb üle veel puudutada kahte *sound*'iga seotud ilmingut, millel on küll pigem psüühiline ja sotsiaalne kui muusikaline tagapõhi. Üks neist on muusika mängimine forsseeritud helitugevusega, mis on eriti levinud tänapäeva noorte hulgas (tüüpiline suund — *heavy-rock*). Esineb mitmeid põhjendusi, milles ülitugeva heli nautimist püütakse seostada kord narkomaaniaga, kord noorte sooviga eralduda teistest vanusegruppidest, kord hiigel-auditooriumi ees korraldatud rockikontsertide käarikaste traditsioonidega. Kuigi selline muusika oma sisu ja kõlaga heidab julge väljakutse üldlevinud magusavõitu kommertsmuusikale, nüristab kestvalt intensiivne kõlanivoo sellesama sisu positiivse sõnumi vastuvõttu, taandades tähendusliku informatsiooni hulga üheainsa bitini (müra / mitte-müra). Näib, et seda tüüpi muusika tõeliseks magnetiks on eriline imaaž ning sellest lähtuvad assotsiatsioonid.

Teine nähtus, mis tavaliselt kahe silma vahele jääb, on kõlamuljed eri võorkeeltest, mida kuulaja ei valda. Kuigi ühed keeled võivad vokaalselt paremini kõlada kui teised, näib siiski, et kuulajaskonna eelistusi suunavad rohkem mood ja imaaž. Seda eriti kommertsfilmide ülemaailmse leviku tagajärjel, mis vormivad publikus stereotüüpseid ettekujutusi teatud keele kasutajate elulaadist ja omadustest (vaprus, taibukus, jõukus, sarmikus, kirglikkus jne). See kõik kandub plusspunktidena üle ka vastavas keeles lauldud repertuaarile. Soodustavaks asjaoluks osutub veel see, et levilaulude tekstid on suuremalt jaolt nii või teisiti seotud meelelahutusliku ja armastusteemaga. Nii tabab kuulaja kõrv piisaval määral tuttava tähendusega sõnu, et panna oma fantaasia meeldivas suunas liikuma («twist again», «amore mio», «Juanita-Banana», «Café Oriental» jne). Sellistes tingimustes võrsubki massikultuurile iseloomulik pinnapealne väärtussüsteem, mille üks paradoksaalseid ilminguid on kunstiliselt nigelama võorkeelse laulu eelistamine paremale, kui viimane on esitatud vähem moekas keeles.

### Imaaž

Imaaž on muusikaliste muljete kõrvalprodukt. Selle liigne apologetika tähendab alati kaugenemist muusika tõelisest sisust. Levimuusika iseseisva tahuna on see vaadeldav üksnes sellepärast, et etendab tänapäeva massi-



kultuuri tingimustes väga kaalukat osa teose esialgse tarbimismenu kujunemisel.

Massilevivahendite võimendusel on kommertsreklaam juba aastakümneid laia tarbijaskonda hullutanud arusaamadega, et inimene elab täisväärtuslikku elu ja jõuab oma salajaste soovunelmate täitumiseni just siis, kui kannab teatud firmamärgiga riietust, mälub teatud maitseomadustega närimiskummit, peseb nägu nii- ja niisuguse luksusseebiga, eelistab kuulata nii- ja niisugust muusikat jne. Nõnda kujundatakse levimuusikat tarbijaliku elulaadi orgaaniline koostisosa. Miljonid inimesed, eriti kura-meerimisealised, jälgivad teraselt kõiki moemaailmas toimuvaid muutusi, et õigeaegselt kaasa minna põhihoovusega. Seetõttu levivadki kulutulena üle kogu maailma mitte üksnes uued jalatsimodid ja kosmeetikavahendid, vaid ka üha uued ja uued moehitid, mille eduseisu kannustatakse nagu võidusõiduhobuseid mitmesuguste edetabelitega. Hittide ees ja taga käivad atraktiivsed reklaamplakatid esinejatest hoolikalt läbimõeldud rakursside, miimika, pooside ja atribuutikaga. Kohe ilmuvad ajakirjandusse ning raadio- ja teleasaadetes ka vastavad *story'd*, mida kunstlikult tekitatud infonäljas haaratakse suure ohina ning harda austuse ja imetlusega, otsekui oleks tegemist tõeliste suurmeeste elulookirjeldustega. Intervjuudes mõne tippolisti või moeansambliga on igal väljapigistatud sõnal lausa kulla väärtus.

Imaaž pole siiski seotud üksnes moemaailmaga. Selle mõiste alla mahuvad ühelt poolt igasugused otseselt visuaalsed muljed levimuusika esitamisest või selle taustal toimuvast tegevusest (näit muusikafilmitest), teiselt poolt laulutekstide, kõlamuljete, reklaami või loetu-kuuldu põhjal tekkinud muusikavälised kujutelmad, ideaalid ja assotsiatsioonid. Käsitluse hõlbustamiseks on otstarbekas kõrvale jätta leviteosed, mis sünteesivad mitut erinevat kunstiliiki (laulud publikule arusaadavas keeles, tantsurevüüd, operetid, muusikalid, sürrealistlikud videofantaasiad jne). Neis moodustavad verbalsed ja visuaalsed komponendid muusikaga kunstilise terviku ning väljuvad seetõttu puhtmuusikalise kriitika kompetentsist. Muusikat võib neis siiski eraldi vaadelda, kui see on esitatud iseseisva numbrina väljaspool originaalteost või kui teiste komponentidega kunstilist tervikut ei teki (kehv muusika heale tekstile, hea muusika kehvale tekstile, estraadilaulu esitamine koos saamatu lavalise liikumisega jne).

Kuna süvenemine muusikasse kui kunstiloomingusse nõuab mingil määral pingutust ja enesekontrolli, hõivab kuulaja tähelepanu enamikul juhtudel imaaž. Muusika ise jääb kas ühenduslüliks, hüppelauaks (assotsiatsiooni ja kujutelma puhul) või fooniks (konkreetse isiku või tegevuse jälgimise puhul). Mõnikord osutub muusika millegi, inimese jaoks hoopis olulisema sündmuse ajendiks või formaalseks koostisosaks. Tüüpiline näide selle kohta on mõne menuka biitansambli kärarikas kontsert, kus muusika ise, vaatamata ülitugevale võimendusele, mattub ekstaasi sattunud noorukite kiljetesse, trampimisse, vilistamisse ja niisama mürgeldamisse. Tegemist pole enam kontserdiga, kus kuulatakse muusikat, vaid rituaaliga, milles elatakse üle vapustav massipsühhoos.

Ega tavalinegi kontsert, kuhu tullakse pidulikus riietuses ning talitsetud käitumismaneeridega, kuigi süütu muusikanautimine ole. Täie mulje heliteosest saab vaid kinnisilmi kuulates. Niipea aga, kui silmad avada, näeb saalis ja rõdudel sadu kleite, ülikondi ja soenguid. Silm otsib tuttavaid nägusid, mälu talletab fakte, kes kellega kõrvuti istub või kes kellega enam kõrvuti ei istu. Kui lavalised vaatamisväärsused jäävad liiga väikesele plaanile, võetakse appi binokkel. Kellel seda käepärast pole, korvab vastava puudujäägi oma visuaalsetes elamustes hiljem teleriekraani taga, kust igal õhtul pakutakse mõnda laulushow'd näha. Pealegi on teleri kaudu pilt palju detailirohkem ja vaheldusrikkam. Kui näiteks kontserdil vahetab estraaditähed oma kostüüme vaid iga laulu või paari järel, siis teleaates teeb ta



seda juba salmide kaupa. Sealjuures laulab ta ühe salmi stuudios, teise karjakoplis, kolmanda rannamuulil.

Levimuusika keskseks figuriks pole seega mitte helilooja, vaid esineja. Kõigi reklaami- ja infokanalite, eriti televisiooni kaudu koduselt tuttavaks tehtud levitähht kogub endale hulgaliselt austajaid. Analoogiliselt filmitähedega on ta eeskujuks samasoolistele ning salajaseks ihaldusobjektiks vastassoole. Mõnikord võtab tähekultus lausa haiglaslikud vormid. Raadio- saates «Helisev kroonika» (26. 08. 1984) tõi Valter Ojakäär kolm huvipakkuvat tsitaati lugejate kirjadest ajalehele «Sovetskaja Kultura»:

«Ma armastan üht estraadiartisti. Armastan — see pole veel kõik. Võib öelda, et sel ajal, kui ma teda ei kuule, ma ei ela, vaid olen surnud. Ma tean peast kõiki tema viitkümmend kuut laulu.»

«Ükskord ma ei pääsenud tema kontserdile — ma olin valmis tänavale pikali viskuma ja nutma.»

«Juba kolmandat aastat elan ma ainult ühele päevale. Päevale, millal meie linna tuli TEMA. Sellest peale ma pole enam mina. Mul pole enam kedagi — ei sõpru ega sõbrannasid — on ainult TEMA. Ma ei tea, kuidas edasi elada.»

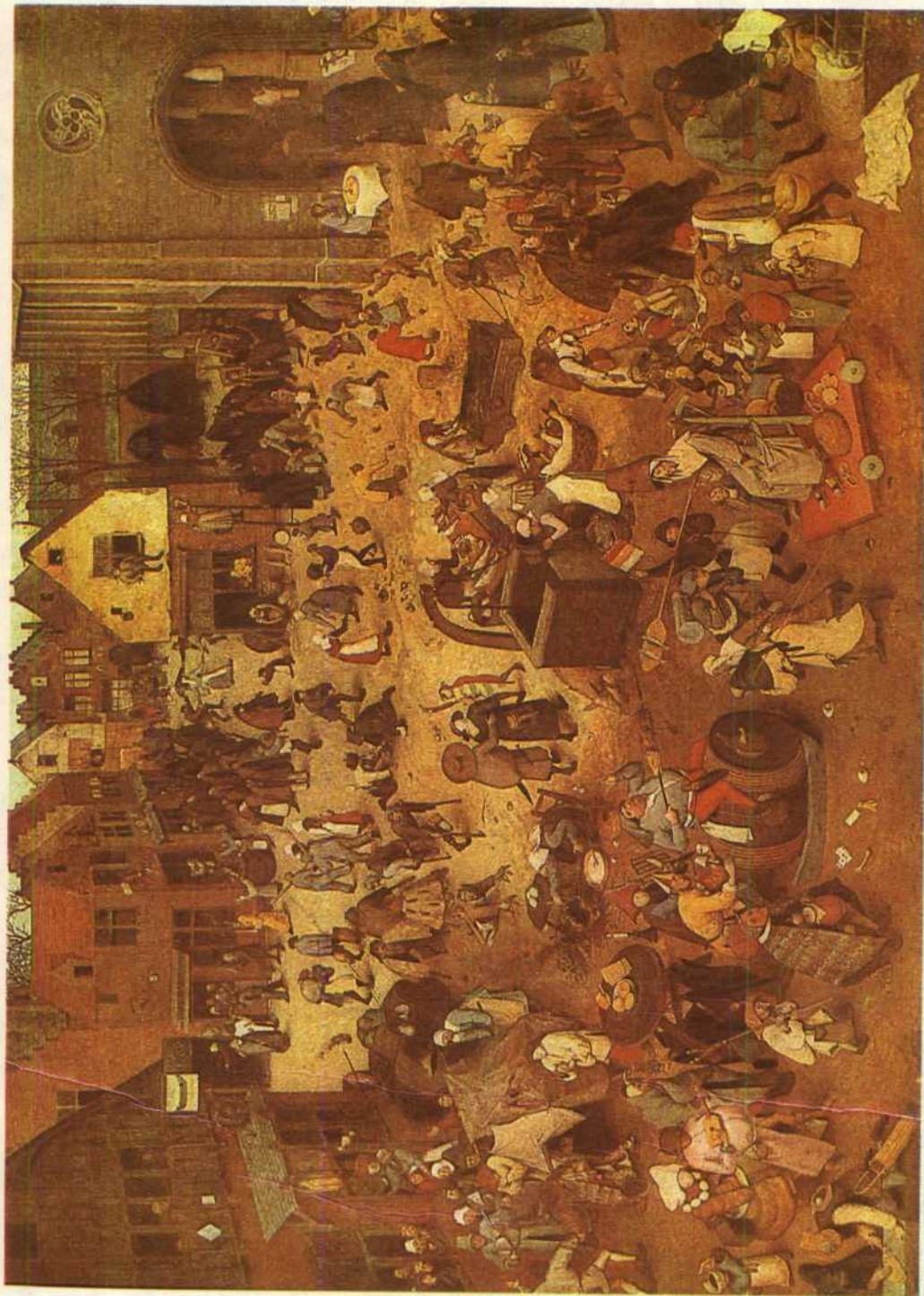
Levitähe imaaži ja hääletämbri suhtes on eriti tundlikud teismees tütarlapsed. Tihti vormivad nad selle järgi oma kujutlustes meesterahva ideaali. Saksamaa Liitvabariigi germanist Burkhard Busse toob oma raamatus «Der deutsche Schlager» (Wiesbaden, 1976) näiteid selliste neidude pihtimustest. Üks neist kirjutab Elvis Presley kohta:

«Ma armastan Elvist, sest ta on minu silmis ainuke õige mees.» (lk 19) Austria poptähe Udo Jürgensi lummatavat mõju kirjeldab üks 17-aastane tütarlaps järgmiselt:

«Võin hulluks minna, kui ma üksnes tema häält kuulen. Mõnikord, kui ma õhtuti voodis laman, lebab ta mõtetes minu kõrval. Unistan sellest, et minu käsi oleks tema oma, kui ma end silitan.» (lk 29)

Toodud näiteid võib pidada muidugi äärmuslikeks. Teiselt poolt aga oleks naiivne uskuda, et massiline huvi levimuusika vastu (miljonite kaupa ostetud heliplaadid, lõhkemiseni täidetud kontserdisaalid, räbalateks siritatud popmuusika-ajakirjad jne) lähtub muusikast enesest. Arvatavasti leidub kõigil asjahuvilistel tähelepanekuid selle kohta, kuidas toimub teleri ees mõne levilaulu esituse tüüpiline jälgimine. Harva, kui kedagi huvitab muusika. Tavaliselt alustatakse esineja välimuse, liigutuste ja miimika üksikasjaliku arvustamisega ning lõpetatakse tõsilugude ja kuulujuttudega tema eraelust. Kahju, et paljud levimuusikakommentaatorid, kes ise siiralt soovivad propageerida oma lemmikkunsti sisulisi väärtusi, toidavad tegelikult helde käega sedasama üldsuse väärestunud huvi imaaži vastu, mis muusikat pigem eemale lükkab kui lähendab. Tulemuseks on, et erapooletu kõrvaltvaataja silmis jääb kogu levimuusika ikka kerglaseks tingeltangliks, mida ei tasu tõsiselt võtta. Pole siis midagi imestada, et ka nn akadeemiline muusikateadus levimuusikasse nii ükskõikselt suhtub. Alles siis, kui levimuusika igakülgsel vaatlemisel hakatakse eelistama pingerrida sisu-sound-imaaz, mitte vastupidi, võib oodata selle muusikaliigi püsiväärtuste tõsisemat tunnustamist ning nende paigutamist väärilisele kohale süvamuusika ja folkloori kõrval.

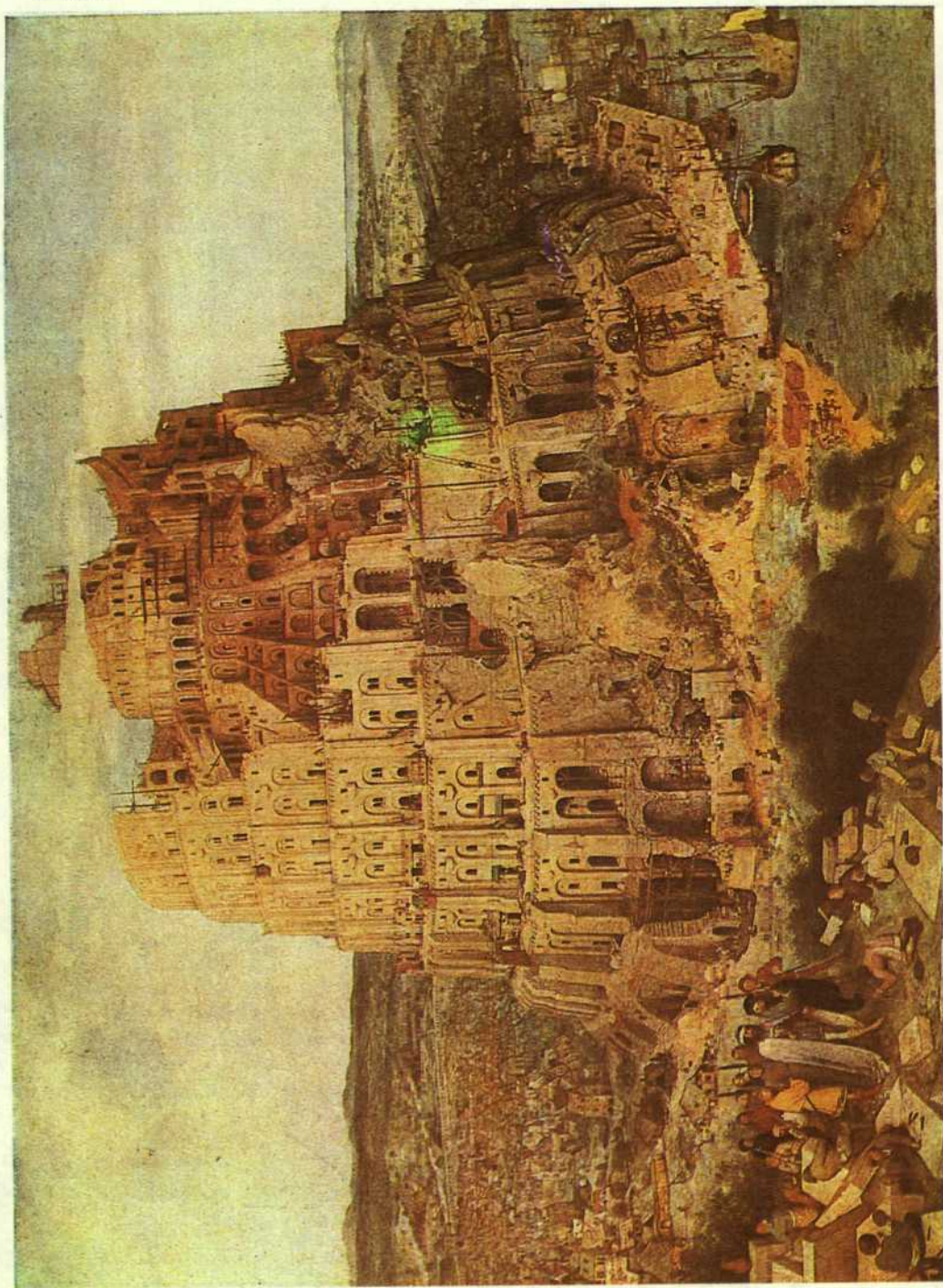




Pieter Bruegel van  
nem. Karnevali ja  
paastu võitlus.  
1559



Pieter Bruegel vanem. Paabeli tornin ehitamine. 1563





«Hernehirmutis» on Nõukogude Liidus kutsunud esile kõige erinevamaid reageeringuid. Professionaalne filmikriitika suhtus filmi vägagi pooldavalt, kuigi mõned retsensioonides on märgitud selle kunstilist ebaühtlust. «Pravda» filmikriitik G. Kapralov, nimetades «Hernehirmutist» hoiatusfilmiks, kirjutas oma kiitvas retsensioonis, et film on vaatajate seas esile kutsunud ägedaid vaidlusi; «Pravda» saab ikka veel, kuigi film on kinolinal olnud juba kuid, kirju, milledes kas avaldatakse poolehoidu ning tänu «Hernehirmutise» autoreile või väljendatakse nõrdimust selle üle («Pravda», 27. mai 1985). Sealsamas osutatakse ka fakteile, et kohalike kinojuhtide korraldusel oli filmi demonstreerimine mõnel pool (Krimmis jm.) ka ära keelatud. Diskussioon toimus ka «Literaturnaja Gazetas». Näiteks väitis miilitsa erupolkovnik M. Galkin: «Minu arvates on film juba seetõttu kahjulik, et ajab segi «mängu» ja õigusvastased teod, näitab noorukite tülgastavat julmust ja nende hulgas valitsevat kõikelubataavust... Selle «mängu» tagajärjed annavad veel ennast tunda!» (LG 18. juuni 1985). Ajalehe samas numbris võttis sõna tegevpedagoog A. Kalabalin, A. Makarenko kunagise kasvandiku poeg, kes leidis: «Filmi «Hernehirmutis» autorid kaitsevad seadust. Nende seisukoht on selge: musta nimetavaid nad mustaks, valget — valgeks. Selline maksimalism on vahel hädavajalik. Veelgi enam: kui jutt on kasvatusest, siis on maksimalism alati vajalik. Just seepärast tundub «Hernehirmutis» mulle vajaliku filmina.» Alljärgnevalt on lugejal võimalik tutvuda 65 eesti kooliõpilase kirjalikult fikseeritud mõtteavaldusega «Hernehirmutise» kohta.

---

## V. Železnikovi — R. Bõkovi «Hernehirmutis» kahehäälse koolikoori esituses

---

Koor: Tallinna 4., 7., 9., 10., 21., 37. ja 55. keskkooli õpilased.

I hääl: V ja VI klassi õpilased.

II hääl: X klassi õpilased.

Solistid: koori liikmed (nende endi valitud nimede all), kirjanik (U. Laht)<sup>1</sup>, pedagoog (V. Ruus).

---

«HERNEHIRMUTIS». Stsenarium V. Železnikov, R. Bõkov. Režissöör R. Bõkov. Operaator A. Mukassei. Helilooja S. Gubaidulina. Osades: Kristina Obrakaite («Hernehirmutis» Leena Bessoltseva), Juri Nikulin (vanaisa Bessoltsev), J. Sanajeva (õpetaja Margarita Ivanovna), M. Jegorov (Dima), K. Filippova (Mironova), A. Tolmatšova (Smakova), M. Martanova (Marina), K. Tšehhovski (Valka), P. Sanajev (Vassiljev), S. Krjutškova (Tädi Klava), R. Bõkov (Dirigent). Värviline, 3489 m, «Mosfilm», 1983.

---

KIRJANIK: Linale ilmub mingi Süda-Vene väikelinn, jõeäärne, nagu nad tihti ongi, noriv kaamera pakub seda pisut erapoolikult: märtsilumes ja pleekinud värviplekkides... ehk nagu oleksid majad remontimata tsaariajast saadik. Küll on aga linnakeses uus kõrge koolihoone, näeme vastkullatud sibulakupliga kirikutki, hiljem kuuleme koduloo & kunstimuseumist...

... Nõndaps, nüüd näeme ühe noortepundi kogunemist, käib süütu lõmps. Pargiteel kohatakse klassijuhatajannat ning äkki kogu see lapseohtu seltskond kukub jõesadama trepil halastamatult jalgadega peksma kaitsetut plikatirtsu...

RUTH A. (I hääl): See film jutustab VI klassi tüdrukust, kelle nimi on Leena Bessoltseva. Ta asus elama vanaisa juurde ühte väiksesse linna. Uues

<sup>1</sup> Kõik tsitaadid on võetud U. Lahe artiklist «Kes hirmutab kelle herneid?» — «Sirp ja Vasar» nr 48, 30. nov 1984.



koolis võeti ta hästi vastu, kuid varsti saab ta endale hüüdnime Hernehirmutis. Hüüdnimi pandi talle sellepärast, et ta vanaisa oli maalikollektsionäär ega pööranud riietusele üldse tähelepanu. Leena sõbrunes klassiga ja sai endale sõbra, kelle nimi oli Dima Somov.

TRIIN T. (I hääl): Juhtus aga nii, et klass tegi tunnist poppi ning pärast seda, kui klass karistada sai, võttis Leena Dima süü enda peale, sest ta kuulis, kuidas Dima reetis klassijuhatajale kõik, mis toimus. Raudne Knopka kuulutas Leenale boikoti. Vaene Leena kannatas Dima pärast kõik välja. Poiss lubas küll, et räägib teistele ära, aga ta ei teinud seda ja võttis ka ise osa Leena kiusamisest.

TUULI T. (I hääl): Mulle ei meeldinud üldse VIb klassi kõige ulakamad poisid, sest nad muudkui peksid ja tagusid igal võimalikul juhul nõrgemat ja puhusid läbi torude herneid ja kive vastu nägu.

LIINA L. (I hääl): Mul tuli kohe nutt kurku, kui nägin, kuidas Leena ilus kleit põlema pandi. Ja seda tegi veel Dima Somov ise!

ANDI O. (I hääl): Mina isiklikult oleksin mõne stseeni filmist välja jätnud. Näiteks Leena kujutise põletamise ning Leena meeletliku katse seda päästa. See oli minu arust liiga jube.

LIINA L. (I hääl): Kõige rohkem meeldis mulle see koht, kus Leena läks paljaks aetud peaga Somovi sünnipäevale ja seal väga toredasti tantsis, siis jõi klaasitäie morssi ning läks ära, öeldes, et teiega on igav.

TRIIN T. (I hääl): Lõpuks sai kõik selgeks: reeturiks osutus Dima. Kuid see ei aita. Leena ja vanaisa sõidavad ära.

JAAK P. (I hääl): Vanaisa oli väga lahke, sest ta kinkis kõik pildid, mis tal olid, riigile, sellele vaatamata, et need väga kallid olid.

#### p a u s

MANDAVOSKA (I hääl, poiss): Hernehirmutis Leena Bessoltseva oli minu arust natuke imelik.

AUGUST YONG (II hääl, poiss): Leenast oli alguses väga raske aru saada. Ta kord hüsteeritses, nuttis, siis jälle naeris.

REIN (I hääl): Leena oli heasüdamlik, õiglane, kuid mõnes mõttes ka tobu, sest ei ole mõtet hakata kättemaksuks juukseid ära lõikama. Heasüdamlik oli ta selle poolest, et kui teised talle hüüdnime panid, naeris ta kaasa ega hakanud nutma.

MADONNA (I hääl): Hernehirmutis oli hella hingega, nägi kõiges eelkõige head.

TIINA (II hääl): Leena oli ehtne õilishing, oma sõbra eest oli ta valmis kannatama nii vaimseid kui ka füüsilisi piinu. Tugev karakter.

ÄMMELGAS (II hääl, poiss): Leena Bessoltseva — teda võiks õigupoolest nimetada filmi kõige julgemaks tegelaseks. Tema ei karda klassikaaslaste boikotti. Võtnud kord endale kangelase rolli, ei loobu ta sellest lõpuni.

KOOR (I ja II hääl koos): Leena armastas Dimat. Leena oli heasüdamlik, Leena oli õiglane, Leena oli julge. Leena oli lihtsameelne.

KERSTI (II hääl): Filmi peategelane käitus muidugi õigesti. Aga ma ei ole elus veel kohanud, et keegi astuks teise eest välja valega, mis on tema enda vastu. Ja kui olekski nii, siis ei usu, et ta tegelikus elus lõpuni vastu peab.

KAI (II hääl): Kust tuleb see jõud, kust tuleb see julgus, mis pole põhjendatud ei vaimse ega füüsilise üleolekuga? Kust see tuleb? Kuid veenvalt on Hernehirmutis mängitud küll. Tema inetus kaob filmi jooksul hoopis, asendudes suure hulga küsimustega, mis filmis vastamata jäävad.

KIRJANIK: ... Lavastaja ei tõtta õigluse võiduga: austades publiku isemõtlemisvõimet, laseb plikatirtsul-Hernehirmutisel mängida ennast suureka ja kauniks ...

RUTH A. (I hääl): Dimka paistis alguses väga lahke poiss olevat, kuid



ta ei olnud seda südamest. Dima oli alguses sellepärast hea, et talle meeldis, kui keegi teda kiidab.

ENN (I hääl): Dima oli küll julge ja püüdlik, kuid siiski ühiskonna ees abitu.

PANTER (I hääl, tüdruk): Dima oli tõeline argpüks. Kartes teiste õpilaste boikotti, oli ta valmis Leenat üksinda supi sisse jätma.

ÄMMELGAS (II hääl, poiss): Dima on tubli organisaator, «korralik poiss». Talle saabki ehk saatuslikuks liigne sõnakuulelikkus. Otsustaval hetkel lööb ta ikka vedelaks...

A. LARM (II hääl, poiss): ... siis lööb välja tema karjavaim ning ta ei julge astuda sammu, mis tähendaks lööki tema heale mainele ja jätaks ta tema aususes üksi.

KERSTI (II hääl): Selliseid nagu Dima on küll ja küll. Ta on julge ainult siis, kui see tõstab teda teiste silmis.

KOOR (I ja II hääl koos): **Dima tahab meeldida. Dima kardab boikotti. Dima on argpüks.**

PEDAGOOG: Boikott on hirmus.

KIRJANIK: Muide, ... filmis on väike «juhtoinas» võimul, pundi ilusaim tüdruk Mironova; ta määrab endale allutatud «klassiühiskonnas» mis lubatud, mis mitte, ja eristab ohvri, keda kõik peaksid boikoteerima, kui tarvis, ka lintšima. Ta käsutab aiva enam naiselikumaks muutuvaid poisi-volaskeid-lontkörvu kui karja ning «reeturi» tuleriidakumas peegeldub ta silmis «valvekuratlik» rahuldus... ning sa mõtled: hea jumal, ära lase sel plikal teha karjääri, saada komsomolitegelaseks või massijuhiks. Isegi mitte tolleks direktrissiks, keda näeme kooliuksel lapsi tervitamas (naeratus suures plaanis, ülahuulel udeded)...

KATRIN N. (I hääl): Veel meeldis mulle mustapealine tüdruk, kes oli kogu aeg boikoti poolt. Ta oli alati kindlameelne. Jäi oma otsusele truuks ja teda arvestati.

ALINA D. (I hääl): Raudne Knopka, st Mironova oli julge ja kõigutamatu. Ta oli tagasihoidlik, mitte eputaja.

KERSTI (II hääl): Mironova karakter filmis oli kõige elulähedasem.

TIINA (II hääl): Raudne Knopka — tüdruk, kelle kohta öeldakse «aga ikkagi inimene!»

KOOR (I ja II hääl koos; pool koori vaikib): **Raudne Knopka oli ikkagi inimene!**

MARI K. (I hääl): Tähtis osa filmis on ka Šmakoval, iludusel. Tema põhimõte oli sõbrustada ainult sellega, kelle ema kaudu midagi võis saada või kes talle parasjagu meeldis.

PANTER (I hääl, tüdruk): Šmakova arvas endast ei tea mis ja püüdis ära kasutada oma klassi poisse.

KIRSO, K. (I hääl, tüdruk): Ta hakkas sellepärast Leenat narrima, et Somovit üle lüüa.

MARIT M. (II hääl): Millegipärast on poiste sümpaatia Šmakova. Kuid peale välise kena kesta on tüdruk sisemiselt täiesti tühine. Temas puudub isiksus, kuigi ta mõtleb, et on ligitõmbav ja konkurentsitu.

KOOR (I ja II hääl tüdrukud, enamik kooris vaikib): **Šmakova on ülbe, edev ja kalk.**

TIINA-MAI (I hääl): Sellest klassist ei meeldinud mulle peale Leena Bessoltseva mitte keegi. Mariš ütles lõpuks päris õigesti, et nad on puurilapsed, keda tuleks loomaaias raha eest näidata.

p a u s

MAREK TIMM (I hääl): Vanaisa Bessoltsev oli väga imelik sellepärast, et andis kõik oma maalid ja maja linnale — maalid, mida ta hoidis ja korjas. Ise veel ütles Leenale, et kui lahkub oma maalidest, siis sureb.



FILMIHULL (I hääl, poiss): Vanaisa oli lihtne ja tavaline vanainimene, kes armastas oma lapselast.

MARIT M. (II hääl): Ta on selline, nagu üks tõeline vanaisa peaks olema. Isegi selle, et lapselaps ta ära salgab, suudab ta andestada, mida tänapäeval harva juhtub . . . Temas leidub ka midagi koomilist: mõtlen tema kõnet. KOOR (I ja II hääl koos, umbes pool koorist on vait): **Vanaisa oli fanatt. Vanaisa oli hea.**

O. K. (I hääl, tüdruk): Õpetaja Margarita Ivanovna vihastus kergelt, kuid oli seejuures ka lõbus ja soovis lastele head.

TÜDRUK (I hääl): Õpetaja ei käitunud nii nagu tõeline pedagoog. Ta oleks võinud rohkem mõelda oma tööle ja klassile, mitte ainult iseendale.

A. LARM (II hääl, poiss): Margarita Ivanovna on muidugi õpetaja muster-näidis, kuigi ta võiks teinekord pisut rohkem taibata.

MARIT M. (II hääl): Õpetaja on hea; on näha, et ta oma õpilasi tõesti armastab. Kuid ta paistab natuke saamatut, mis teeb ta küllaltki armsaks.

TIINA (II hääl): Õpetaja on tüüpiline tänapäeva õpetaja. Inimene, kes küll võib soovida oma õpilasi mõista, kuid kellel ei ole selle jaoks lihtsalt aega.

KOOR: **Vaikib.**

PEDAGOOG: Filmis on teisigi tegelasi — neid, kes vaid korra vilksatavad, ja neid, kes kinolinale ei jõuagi. Mäletate, üsna filmi alguses on episood linna küllastavatest turistidest. Ekskursioonijuht seletab kiirkõnes, et linnas ja selle ümbruses on vene arhitektuuri šedöövreid XV-XVI sajandist. Me ootame, et kinokaamera pööraks end nende mälestusmärkide suunas, nii et meiegi näeksime seda, mida silmitsevad turistid. Asjata. Kaadris on ikka vaid vanaaegne võlvkäik, millel suurte tähtedega silt «ПАРИКМАХЕРС-КАЯ»: kiirustavad turistid ei jõua kultuuriväärtustele pilkugi heita. Neid ootab midagi hoopis konkreetsemat, maisemat, mõnusamat: võoras-temaja, lõunasöök. Siinsamas, otse nende silme all, pekstakse jalgadega tütarlast, kuid neil pole mahti ega tahtmist sekkuda. Lõunale pole ju ilus hiline- neda, eks ole? Dimka Somovi sünnipäeval tehakse meid põgusalt tuttavaks tema vanaemaga. Vanaema nägu vaevalt kellelegi meelde jäi, küll aga uhke roosiga tort, mida vanaema lastele agaralt pakub. Ja ehk ka tema teenistus- valmilt lausunud sõnad: «Lähem, lähem. Ei sega. Olen köögis.»

Kaadritagused tegelased. Valka «kaval vanamutt», kes Valkal enne Dima sünnipäevale minekut süüa keelab, sest sünnipäeval saab nagunii kõhu täis. Seesama vanaema, kes viis last üles kasvatanud ja kellele ükski neist kopikatki ei saada. Mariška isa Moskvas, kel iga päev sümposion, nii et pole ial aega tüdarta vaatama sõita. Raudse Knopka ema — silmade värvi sinises jakis, ema, kes hoolitseb, et väliselt kõik klants ja vakka oleks, et ülearseid küsimusi ei esitataks.

See on atmosfäär, milles kasvasid need «normaalsed, kompleksideta» lapsed.

p a u s

PILLE (I HÄÄL): Terve filmi aja olin Leena poolt ning selle tugeva jõugu vastu. Soovisin, et tema võidaks, et kõik tülid saaksid lahendatud ja ta saaks kõigiga sõbraks. Teiste vastu olin sellepärast, et nad soovisid halba reeturile, kes oli tegelikult kõik teinud selleks, et päästa tõelist reeturit. Nad ei või ju soovida halba süütule. Nad oleksid pidanud olema üksmeelsemad ning oleks parem, kui nad oleksid õiglased nõrgemate vastu.

MARI KIRSS (I hääl): Kellegi vastu ma otseselt ei ole. Selliseid lapsi klassis ei olegi, kes lootusetult rikutud või halvad oleksid. On küll julmi ja halbu lapsi, näiteks Valka, kes koerte püüdmisega tegeles ja kelle suurimaks eluväärtuseks oli raha. Ma arvan, et süüdi selles polnud mitte tema (natuke



siiski ka tema), vaid tema vanemad, kes ei tahtnud või ei osanud Valkal aidata koolivaheaega ja üldse vaba aega sisustada. Dimka poolt ma ei ole. T. KALBERG (II hääl, poiss): Kui film oleks lahenedu nii, et Dima oleks jäänud klassikaaslaste suhtes õigeks, oleksin tema poolt. Sest ega mingi «hullunud» tüdruku pärast ei saa enda elu rikkuda ega klassist irduda. See võib paista ebaõigena, ent rõhutan: selline on elu.

SP (II hääl, poiss): Ei ole kellegi poolt ega vastu. Mõnele tavalisele kreitiniile sobib võib-olla jaotus hea-halb, mõtlevale inimesele aga mitte. Ja paistab, et ka filmi tegijad ei mõista kedagi hukka.

VIHMAVARI (II hääl, tüdruk): Oma seisukohta, kelle poolt ja kelle vastu ma olen, öelda ei oska. Ei oska öelda enne, kui saan teada, mis tingis 12-aastaste sellise käitumise. Arvan, et selle küsimuse esitab vaatajale ka filmi autor.

#### p a u s

KERSTI (II hääl): Filmis kujutatav klass on küllaltki üksmeelne. Nad käivad koos paljudes kohtades, korraldavad ühiseid üritusi. On täitsa normaalne, et ühes kuuendas klassis toimuvad lahkkelid õpilaste vahel.

A. LARM (II hääl, poiss): Filmis alguses valitsevad õpilaste vahel soojad suhted. Vaatamata nõokimistele ei soovi keegi kellelegi otseselt halba.

KÜLLI (II hääl): VI klass moodustab terviku: ühiselt tegutsetakse, ühiselt otsustatakse. See klass ei kannata, kui keegi «võõras» nende hulka trügib. Selleks võõraks osutub Leena Bessoltseva.

I. ÕISPUU (II hääl, poiss): Klassi õpilaste vahel valitseb näiline sõprus.

MUST KASI (I hääl, tüdruk): Tegelased ei mõista üksteist. Nende olukorda raskendab ka see, et üks — Dima — on rikkam kui teised.

TÜDRUK (I hääl): Alguses paistab klass üksmeelne, kuid ligemal vaatamisel selgub, et paljud ei saa omavahel läbi. Filmis on nagu koolides ikka õpilased, kes teiste tahtmise järgi talitavad. Ma arvan, et paljud tegid nii mõnegi ulakuse vastumeelselt, soovist mitte jääda klassi naeru ja kiusamise aluseks.

JÄNES (I hääl, tüdruk): Ühed on välimuselt uhked, aga sisemiselt õelad. Teised on tavalised, kuid kisuvad ikkagi riidu. Kolmandad, nagu Dima, jooksevad ühtede poolelt teisele üle. Ainult Hernehirmutis tahab alati teisi aidata ning satub seepärast põlu alla.

LEE (II hääl, poiss): Nad püüdsid igapäevase ära lahterdada: «sina kuulud klassi koorekihti», «sina pead alluma». Ka Leena Bessoltseva pandi kohe paika. Võttes arvesse ta välimust (inetu), käitumist (tal puudus: «mina alati ja kõiges»), pluss veel päritolu (imeliku käitumisega vanamehe hoolealune), ei olnud tal mingit lootust pääseda klassi (kampa) juhtima.

MARIT M. (II hääl): Filmis valitsevaks ongi kambavaim. Väheumus allub enamusele.

HELI B. (II hääl): Ükski tallaalustest ei julge välja astuda, et oma arvamust avaldada, kartes, et see erineb teiste omast.

KATI (II hääl): Vahepeal paneb koguni imestama, kui valesti on neisse VI klassi õpilastesse süvenenud — või süvendatud? — mõisted kollektiivist.

KAI (II hääl): Hävitada inimhingi, juhtida neid kui marionette, sundida, alandada — see näib olevat VI klassi liidrite põhimõte. Julmus õigluse nimel. Õigluse? Jõud on see, mille abil mõistetakse kohut. Füüsiline jõud. Oma mina on VI klassis säilitanud vähesed: Vassiljev, ennast otsiv-kaotav Dima. Ja Hernehirmutis.

ETHEL (II hääl): Tundub, et inimese paremateks omadusteks loetakse siin võimu, tugevust, ilu ja vanemate positsiooni.

TIINA (II HÄÄL): Nagu iga normaalne klass, oli ka vaadeldav klass kihistunud.

VIHMAVARI (II hääl, tüdruk): Selles on nagu ikka juhtiv kiht, ärapälatu, need, kes ei julge oma mina avaldada, ja need, kellele hakkab vastu eba-



õiglus ärapõlatu vastu. Niisugused kihid eksisteerivad igas klassikollektiivis, ainult mõnes varjatumalt, teises silmahakkavamalt.

**KOOR (I ja II hää! koos):** Kõik ühe vastu — selline on VI klassi moraal. **KIRJANIK:** Arvan, et see kinoteos on... nähtustest, mida targalt hüütakse ksenofoobiaks... pärsitud inimloomuse valmisolek tõrkeks igasugu võõra ja mittemõistetava vastu.

... «Hernehirmutise» süütus tabab meid aga relvitult, nii-öelda paljaste kätega. Plikatirtsu inimlikkus vastandub jäigalt sundivale «kollektiivismile»... Ääretult tühised põhjused võivad tekitada sääraseid boikotte — arveteõiendamisi... Alles äsja toimunud kirjandusnõupidamisel hurjutas üks blondeeritud daam kõlvatust... mitte kasutada luules kirjavahe-märke ja suurt algustähte... suletud klassiruumis võib aga kambavaim suruda peale mis tahes alistumise rituaali, sest igal juhul kuulub võim enamusele.

**PEDAGOOG:** Siiski on kambavaimul mõrad sees. Lapsed viibiksid justkui haiglas aritrusseisundis, mis kord ägeneb, kord raugab. Kaklevad omavahel juhidki: Šmakova—Knopka, Šmakova—Marina. Käte abil püütakse kaitsta oma ilmavaadet: ühel pool asjade ja rahakultus — teisel nende põlastamine idee (millise?) nimel; siin taotlus pealinlikule «teistest-parem-olemisele» — seal provintslik alaväärsustunne. (NB! Viimase all kannatab ei keegi muu kui enesega rahulolev, kompleksideta, nagu ta ise ütleb, Šmakova.) Hammas hamba, rusikas rusika, kompleks kompleks vastu. Ühinemine kellegi vastu on klassile (kambale) eluliselt vajalik, vastasel korral häviks ühtsus omavahelistes kaklustes.

**KOOR (II hääle enamik):** Klassis käib võitlus võimu pärast, liidrikohta pärast.

p a u s

**KÜLLI L. (I hää!):** Ilus tüdruk oli see, kes käis hästi riides. Poistest oli ilus Dima, kodu oli tal ka korras ja riides käis ilusti.

**MUST KASI (I hää!, tüdruk):** Dima kodu oli uhke ja pidulik. Ainult Hernehirmutise kodu mulle ei meeldinud. See polnud hubane.

**MARI KIRSS (I hää!):** Koige ilusamana tundus Leena vanaisa kodu. Uhke oli ka Dimka kodu, kuid see mulle ei meeldinud.

**MUTIONU (I hää!, poiss):** Dima käis ilusti riides ja ka nende korter oli ilus. Aga Leena riided olid inetud ja ka ta vanaisa maja oli inetu.

**PILLE (I hää!):** Eriti koledaid tegelasi filmis polegi. Isegi Hernehirmutis polnud nii kole, nagu teised rääkisid, ta oli isegi omamoodi armas. Väga maitsekalt käis riides Šmakova. Ilusaim korter või maja seestpoolt oli Leenal ja ta vanaisal, eriti ilusaks muutus see maja piltide tõttu. Inetu oli see, et solvati inimest tema väljanägemise pärast.

**ANNE (II hää!):** Kui see film pidi kujutama tänast päeva, siis olid riided valed. Hoolimata sellest, et film kujutas elu Kesk-Venemaal, leidub ka seal inimesi, kelle riietus vastab viimasele mallile. Ma ei näinud seal filmis midagi moodsat, kõik oli nii vana, sünge, raske. Isegi see moedaam, kes pingi all istus<sup>1</sup>, oli oma valgete pükste ja kõpskingadega ajast ja arust.

**MOBI (II hää!, tüdruk):** Ainuke ilus asi on filmis vist küll Bessoltsevite kodu — väljast väljapaistmatu, seest ometi põnev ja omapärane.

**A. L. (II hää!, tüdruk?):** «Ilus» ja «inetu» on väga laialivalguvad mõisted. Kas tuleb välimusest popp Šmakova lugeda ilusaks ja tagasihoidlik Leena (ka oma uhke, kuid mitesobiva soenguga) inetuks? Riietus ei ole ju tähtis.

**KOOR (I hää!, pooled):** Vanaisa kodu ja maalid olid ilusad. Vīb käitumine oli inetu.

<sup>1</sup> On mõeldud Šmakovat.



**KOOR** (I hääl, 1/3 liikmeist): Smakova ja tema riided olid ilusad. Ilus oli Dima, tema kodu ja riietus. Leena oli välimuselt inetu. Eriti inetu oli ta oma ülespandud rullsoenguga ja «kaalikaga».

**KOOR** (II hääl, pooled): Bessoltsevite kodu, eriti maalid olid ilusad. ÜKSIKUD HÄÄLED ESILE: Dima ja Smakova olid väliselt ilusad. Ka Mironova. Leenal olid ilusad silmad. Smakova riided olid ülepakutud. Leena nullsoeng ja ülespandud soeng olid hirmsad. Lahtiste juustega Leena oli ilus. Dima kodus oli midagi võltsi. Õpetaja oli kenake.

**STEN ZÜPPING** (II hääl): Ilusad ja samal ajal inetud oleme me kõik. Ühele paistab inimene ilusana, teisele lausa kaunitarina, kolmandale aga hoopis inetu. Igaüks mõtleb omamoodi.

**KOOR** (II hääl, 1/3): Ilusa mõiste on subjektiivne.

**PEDAGOOG**: Mulle näib, nagu püüaks režissöör Leenat meelega näidata väliselt silmapaistmatuna, vahel koomilisena ning inetunagi. Kui Leena esimest korda kaadrisse tuleb, müts silmile tõmmatud, heites atkulmu pilgu oma nägusatele klassikaaslastele, mõjub ta inetu pardipojana. Või elevil Leena, kes klassikaaslaste nõogetele ülepingutatud naeruga («suu kõrvuni») vastata püüab. Või porisse takerdunud Leena, lühikeseks jäänud käistega palitus, ühel jalal kõikudes kui toonekurg («sa oled tõesti hernehirmutus», nagu ütles Dima). See on Leena koomiline, kohmakas väliskiht. Ka filmi kulminatsioonis — Dima sünnipäeval — oleks ta oma kaalikaks põetud peaga, hallikasvalge nahk juuksejuurte vahelt läbi kumamas, villane rätt õlgadel, tõeline peletis, kui ei oleks tema uhket väljakutset seltskonnale: uljast rocki, mille kõrval kahvatab VI b provintslilikult sügavamõtteline disko, vahelduvaid ilmeid tema näol, tema sõnu, milles avalikult näkku paisatud tõe läheb üle kibedaks pilkeks. Ja Leena filmi teises kõrgpunktis — tuleriidal. Ainsana eraldub paljupäisest lastejõugust tema — ilma igasuguse maskita, lihtsas sviitris, juukseski põimitsemata. See Leena sobib elama vanaisa maalidega täidetud majja. See Leena on üllatavalt sarnane oma kauge esivanemaga pildil. Ja see Leena nagu ei sobiks hästi Dima kodusse värviteleka ette roosidega torti sööma või poistele suudlemist õpetama.

## p a u s

**K. L.** (I hääl, tüdruk): Orkester filmi alguses andis tunda, et film ei tule lõbus. Filmi lõpus oli orkester minu arust vajalik, sest film lõppes kurvalt ja orkester lohutas natuke.

**VIHMAVARI** (II hääl, tüdruk): Orkestri osa jääb mulle üpris ebaselgeks. Kas orkestri näol taheti kujutada igapäeva või hoopiski midagi kaugemal seisvat, mida meie ei muuda? Jäi meelde, kui Leena varemetsesse jooksis ja nägi orkestrit mängivat. Tahaks öudselt teada, mida autor selle all mõtles. See küsimus jääb kuni filmi lõpuni.

**KOOR** (I ja II hääl koos, 1/2 liikmeist): Orkester on lihtsalt vahepalaks. Orkestri osast ei saa aru. Orkestrit ei oleks üldse vaja.

**ÜKSIKUD HÄÄLED ESILE**: Orkester alustab ja lõpetab jutustuse. Orkester loob meeoleolu. Orkester väljendab filmi lõpus austust vanaisale.

**PEDAGOOG**: Võib-olla on tõesti nii, et orkestril on korraga täita mitu ülesannet, võib-olla ka, et neid on liigagi palju. Kindlasti raamib orkester jutustust: umbes nii, nagu muinasjutus, et «Elas kord...» ja «kui nad surnud ei ole, siis...» Ta on ehk ka vahepalaks, et pinget alandada. Siiski näib, nagu vaataks orkester sündmustele nii, nagu vaatasid turistid, kui Leenat peksti: need on võõrad lapsed, kes niimoodi talitavad, meie omad ei ole niisugused. Ega's seesama valss puhkpillide esituses ilmaasjata saada ka ekskursante. Lõpuks nagu kuulutaks orkester: kõik on korras, me saadame Leena ja ta vanaisa ära austusavaldustega. Kui ainult ei oleks dirigendi — R. Bökovi murelikku pilku... Näib, nagu mureneks see meeoleolukas valss,



mille saatel tantsisid kõik ühiskonnakihid vahest juba sajandi algusest peale — nii umbes selles vaimus, mida väljendas Petka «Nõu problem». Filmis on ju veel ka teine orkester, see koolipoiste oma, mis on nagu esimese karikatuur. Koolipoiste orkester ei pea viisi, ta valetab juba ilmselgelt. Sileda koore alt paljastub teine, süvem kiht, kus probleeme kuhjaga. Kas pole orkester mitte läikima hõõrutud väliskesta võrdkuju, kas ei väljenda ta sedasama lihtsakoelist, ülimalt arusaadavat kaunidust, mida näeme Dima kodus, Šmakova muretus näoilmes, tema naeratuses, rõivastes jne? Ja eks võta orkestergi ähvardava ilme — siis, kui tulevased sõjamehed õiseid riviharjutusi teevad. Siin aga asendub valss juba sõjaväemarsiga...

p a u s

KATI (II hääl): Leena on algusest peale nagu mingi võõrkeha oma klassikaaslaste seas. Nemad on harjunud jaotama asju täiesti enesestmõistetavalt headeks ja halbadeks; milleks liiga palju mõelda, miks üks või teine midagi tegi... Nad on sellega ju nii harjunud, et selline elu neid ümbritseb. Naeratav direktor koolimaja uksele, kellele on peamine, et «lapsukesed» viisakalt uksest sisse läheksid ja ilusasti tere ütleksid, puhtad püksid jalas ja kraekesed triigitud. Õpetaja, kes ei sõida sellepärast ära, et lapsukesed saaksid tunnistusele paremad hinded, nagu muudaks see neis endis midagi paremaks... Milleks pidi ära jätma ekskursiooni, kui õpilased oma karistuse alandatud käitumishinde näol juba kätte said? Nii ei panegi enam imestama, kui visalt Mironova kõigile boikotti nõuab.

PEDAGOOG: Mulle tundub, et selles filmis on nagu kaks tähenduste kihti: väline, pealmine, pindmine kestakiht ja sisemine, aluskiht, süvakiht. Kõigel, mis väliskihis on kena, nägus, klants, «normaalne» — ilusal koolimajal, armsal õpetajannal, kes lastele kommi jagab, jõukatel kodudel, moekatel rõivastel —, on süvakihis vastandpoolus: siin kakeldakse, peksatakse hulgakesi tütarlast, kuulutatakse boikotte, siin lõõmab tuleriit. Selles pealmises kihis on meie maiste, lihalike, kõigile arusaadavate rõõmude asupaik: siit leiame me Somovi pirukad ja kreemitordi, kiirustavaid turiste ootava lõunasöögi, Raudse Knopka ema silmade värvi jaki, Margarita Ivanovna uue kleidi ja tema meheleminekugi, seapõrsa kujuga hoiukarbi, mis töötab lõbutsemist pealinnas... Selle kesta omandab Leenagi, kui ta, uus rullsoeng peas, juuksuritöökoja trepil naeratavana seisab. Ja vastupidi, kõigel, mis esmapilgul pealiskihis imelikuna, võõrastavana, saamatuna, «ebanormaalsena» paistab, on teistsugune tähendus süvakihis: lapitud palitus, vana klouni välimusega vanaisa, keda naerab kogu linn ja keda armastavad üksnes päris väikesed lapsed, on ainus, keda Leena võib usaldada; tema lihtne, rohmakas puumaja varjab oma sisemuses väärtuslikku maalikogu. Boikottide — tuleriitade süvakihis ei mäletata minevikku (unustuses on seegi, et ajalugu tunneb seda laadi tuleriitu, ka XX sajandil!) — vanaisale on sada aastat alles nüüdsama, hiljaaegu. Need kaks süvakihti ei saa rahulikult koos eksisteerida. Siit leiame seletuse nii filmis kujutatud «pühale kambavaimule» kui ka võõra-sallimatusele («ksenofobiale»). Boikottide süvakiht — see on väikekodanliku magusa elu varjatud poolus, selle tagahoov. Peamine, mis seda iseloomustab, on vaimsuse puudumine. Vaimu surm — see tähendab äralõigatust kultuurist. Linnakeses ei märgata selle arhitektuuri ajaloolist väärtust ja ilu, ei hinnata vanaisa maalikogu. Ärälõigatusega kultuurist kaasneb paratamatult sidemete nõrgenemine ühiskonnaga. Ka selle kohta on filmis vihjeid: lapsed pilkavad kulunud loosungeid (kunsti kuulumist rahvale, timurlust jm), suutmata luua sotsiaalse keskkonnaga omapoolset positiivset suhet.

Ent inimene ei saa elada ilma kultuurita. Ja nii loovadki lapsed oma vaimsuse. Paratamatult on see laste kultuur jäme, primitiivne, jöhker — lapsed üksi, ka Raudne Knopka mitte, kõigist tema püüdlustest hoolimata,



pole enamaks suutelised. Ümbritsev elulaad ei toeta kõrgemat lennukaart. Ent kultuuri mandumine tähendab inimese enda madaldumist. Inimene, kes ei tea, kes ta on, kust tuleb, kuhu läheb, kelle või millega end samastab, on paratamatult ebakindel, ärevil. Väikekodanlane on ikka ja alati agressiivne. Siit siis jõhker-julm kambavaim, boikotid ja kõik muu, mis selle juurde kuulub.

**KIRJANIK:** ... too *happy end* lõikab jäägitult — Hernehirmutise esiema portree tahvlil, kuhu kriidiga kirjutatud, et kaasõpilast, kes neist lahkus, tagantjärele armastatakse. Kas vaid ikoonikultuse tögamine — kui tihti me vajame ohvrit, et miskit pühitseda?

**PEDAGOOG:** Arvan, et Leena ei kaitsnud mitte üksnes Dimat. Ta kaitses iseenda ja meie kõigi õigust vaimule, siseelule, ilule. Rohkemgi — kohustust mitte reeta seda parimat, mis inimene iseendast aegade vältel teinud on. Ta ei andnud alla. Kas pole see lõpp siis õnnelik? Kas ei sisenda see julgust? Ja lootust!

Muidugi on andekspalumine natuke liiga tundeküllane, puhkpillivalss ja orkestrantide nulliga põetud peanuppudel õhku kerkivad mütsid natuke liiga ülevpidulikud, et neisse lõpuni võiks uskuda. (On ju sentimentaalsus väikekodanlusega alati kokku kuulunud.) See ei luba meil rahuneda. Ja ongi õige. Ent siiski: miski murdis. Vaimu ei saa tappa.

p a u s

**PILLE (I hääl):** Meil on väga sõbralik ja üksmeelne klass ning ei mäleta, et meie klassis midagi selletaolist juhtunud oleks. Ja loodan, et ei juhtugi.

«Hernehirmutis» Kristina Obrakait (Leena) ja Juri Nikulin (vanaisa).





KATI (I hääl): Meie klassis on küll enam-vähem nii juhtunud, aga seda ei ole nii südamesse võetud.

MANDAVOSKA (I hääl, poiss): ... samasuguseid osatäitjaid leiaks meil küll. Ja saaks isegi samasuguse filmi teha. Kuid paljud, kes sobiksid sinna filmi, ei tahaks selles mängida.

MADONNA (I hääl): Meil on üks tüdruk täpselt Hernehirmutise moodi ja üks poiss on Valka moodi.

MARGIT S. (I hääl): See film on väga hea näide tõsielust: tugevaid armastatakse, nõrgemaid põlatakse.

ARO P. (I hääl, poiss): Selline olukord võib tekkida igas koolis. Reetmisi toimub igal pool, ja kui reetja klassile ei meeldi, siis kõik lihtsalt ootavad võimalust, et vaenlast kiusama hakata. Boikotte kuulutatakse samuti tihti ja ma tean isegi ühte klassi, kus õpilasele kuulutati boikott kaheks kuuks. Ja kui ta seejärel ei alistunud, siis isegi pooleks aastaks. Aga seda ma eriti ei usu, et üks tüdruk poisi süü enda kanda võtaks ja oleks valmis vabatahtlikult sellist karistust kandma. Tavaliselt lähevad just tüdrukud kaebama ...

KIRSO, K. (I hääl, tüdruk): Just praegu on niisugune aeg, kus sellist käitumist, mida filmis nägime, on väga palju. Võib-olla ka meie koolis, meie klassis.

KOOR (I hääl, 3/5): Filmis juhtunu on väga tõepärane, nagu elus.

ANNE (II hääl): Ma ei usu, et reetmise pärast sellist lärmi löödaks ja vaidlusi peetaks. Süüdlast lihtsalt eiratakse. Noored vaatavad inimesi rohkem välimuse ja laheda oleku järgi. Leena välimus oli küll alla igasugust piiri, aga ta käis ka alles VI klassis. Meie klassis peksti ühte tüdrukut alles eelmisel aastal, kui olime üheksandas, kõigi teiste tüdrukute poolt, sest ta segas meid oma nõmeda välimuse ja üldise olekuga.

UDO DIRKSCHNEIDER (II hääl): Filmi sisu ei sobi eriti meie oludega. Inimesed on lõbusamad, tagedust ja ülbust enamasti sedasi ei realiseerita. Vaidav enamik ei võtaks niisugust «reetmist» nii tõsiselt nagu «Hernehirmutises».

A. LARM (II hääl, poiss): Olen kindel, et meievanustel sellist «globaalset» probleemi ette ei tule. Muidugi, eks igaüks hakka mingisuguse sündmusega seoses ühte või teist õpilast vihkama, kuid siiski tundub mulle, et meil on palju muudki teha, kui pidada sellist situatsiooni nii mõõtuandvaks.

T. KALBERG (II hääl, poiss): Filmi situatsioon võib ju üsnagi tüüpiline olla. Tüdruk polnud ju tõepoolest mingi kaunitar. Ta oli klassis üksi. Kõik narrisid teda. Üks on siis julge rüütel, kes halastab nõrgukese tütarlapse peale. Selline tegu võib kõne alla tulla ainult filmis või muinasjutus. Elus tavaliselt selliseid rüütleid ei leidu. Keda kiusatakse, seda kiusatakse. Kes on nõrgem, see on nõrgem. Õigus jääb tugevale.

SIIM (II hääl, poiss): Et ma juba X klassis olen, siis vaevalt enam midagi sellist juhtub. Ja ega nii hullusti juhtunud olegi, on ju igaühel suu peas või siis vähemalt käed, millega tool haarata ja see teise pähe puruks lüüa.

ETHEL (II hääl): See julmus oli kohutav, aga film oli siiski väga eluline. ...ausalt öelda pani see film elu üle järele mõtlema.

LEE (II hääl, poiss): Meil midagi niisugust juhtunud pole ega vist juhtugi. Meie praegune klass on koondunud nelja või kuude rühma, suheldakse omavahel, teistega lävitakse vaid juhuslike koosolijatega.

HELI B. (II hääl): Midagi sellist nagu filmis meie klassis ei ole, kuid väga tuttav on see enda isiksuse varjamine ja valehäbi tundmine oma arvamus avaldamisel.

ETHEL (II hääl): Mind pani filmis nähtu hämmeldust tundma: kas tõesti käituvad VI klassi lapsed selliselt? Enamasti vist mitte, kuid võib-olla toetun ma liialt meie klassile. Me olime veidi rohkem lapsed.

KAI (II hääl): Selles filmis on esindatud kümneid erinevaid ellusuhtumisi. 37



Seetõttu on see meist kõigist, inimestest meie kõrval. Situatsioon klassis ei ole välja mõeldud. Jõhkrust on tegelikult rohkem, kui see välja paistab. Liiga palju on teda meiski. Puudu jääb soovist austada inimest. Inimeses tuleks ennekõike näha päikest, alles siis tumemusta öötaevast.

KOOR (II hääl, pooled): Meil nii ei võiks juhtuda. Meie oleme teistsugused.

KOOR (II hääl, pooled): Umbes nii võis ja võib ka meiega juhtuda. Film on tõepärane.

p a u s

KIRJANIK: Tundeid puhastav kunst on jõudnud raudselt kohale kogu publikus... Karjavaimust üleküündimine koos kinosaalitäre toetusega — parim loorberipärg Rolan Bökovi hiilgavale kiillaspeale.

ANU (I hääl): Üldiselt mulle see film ei meeldinud, sest oli minu meelest «ajuvaba». Ma ei usu, et eesti koolilapsed asja kunagi nii tõsiselt võtaksid.

KATI (I hääl): Öudne karjumine ja närviline õhkkond oli kogu aeg.

LIINA L. (I hääl): Loodan, et seda filmi vaatavad ka need, kel südames kurjust, ja muutuvad natukenegi paremaks.

KOOR (I hääl, enamik): Me soovitame seda filmi vaadata oma sõpradel, pedagoogidel, täiskasvanuil — kõigil.

MARIT (II hääl): Ma ei soovitaks filmi vaadata noorematel kui VIII klass. Saalis oli näha, et naerdi sellise koha peal, kus oleks tahtnud nutta.

LEE (II hääl, poiss?): Oma sõbral soovitaksin filmi vaadata küll, kuid hoiataksin, et ta ei ole kõige parem.

A. LARM (II hääl, poiss): ... ta on liialt venitatud.

LEE (II hääl, poiss?): Mulle tundub, et see ei ole veel see õige film noortest, kuigi teema — konflikt klassis — on hea.

AMMELGAS (II hääl, poiss): Film (näitlejad, režii) võib olla väga hea. Ei ole asjatundja. Kuid tänapäeva noorus igatseb midagi muud kui psühholoogilist filmi.

KERSTI (II hääl): Sellest filmist võib leida mitu probleemi, mille üle järele mõelda. Kas või näiteks selline: kas mina oleksin võimeline käituma nii nagu Leena Bessoltseva? Arvatavasti ei. Kahjuks. Kuid samas ei suudaks ma käituda ka nii nagu Dima. Mulle meeldivad sellised inimesed nagu Leena, kes peavad lõpuni vastu.

KÜLLI (II hääl): Film oli väga haarav. Endal tuli mitu korda tahtmine sinna filmi astuda ja asjad selgeks rääkida. Oleksin tahtnud kõnelda Dimaga. Üelda talle, milles ta süüdi on. Oleksin tahtnud kuidagimoodi aidata Leenat, kuni see veel võimalik oli. Film meeldis mulle väga, soovitan seda kindlasti ka teistele.

KOOR (II hääl, üle poolte): Soovitame filmi vaadata kinohuvilistel, sõpradel (kui nad on haritud inimesed), endavanustel, lapsevanematel.

SIIM (II hääl): Reakreitiinile ma «Hernehirmutist» vaadata ei soovitaks. Mis ta vaevab ennast paar tundi pooltühjas saalis?!

p a u s

PEDAGOOG: Kui meie, 65(+2) juhusliku arvamuseavaldaja seisukohad sellele paberile siin järjestikku said pandud, hakkas kõnekoor pisut nagu näitemänguga sarnanema. Kui aga juba mäng, siis võiksim kujukutleda, et tahaksime oma kooriga «Hernehirmutist» teha. Muidugi ei peaks meie filmisult täpselt kordama Bökovi oma; küsigem vaid: kas me võiksim endi hulgast leida umbes selliste tõekspidamistega inimesi nagu «Hernehirmutised»?

Tehkem kõigepealt nii: püüdke kõigi repliikide kohta, mis siin «näiden-dis» kirja pandud, küsida: millisele filmitegelasele need võiksid kuuluda?



Mina proovisin nii teha, ja kui jätta kõrvale need, mille kohta ma midagi arvata ei osanud (näiteks seal, kus jutustatakse ümber filmi sündmustikku), sain järgmised arvud. 18 sõnavõtu kohta arvaksin, et need on filmis kujutatud VIIb-d niivõrd läbinägevad, et ei võiks kuuluda ühelegi sellest klassist: õigupoolest leiduvad neis kõigis kokku needsamad seisukohad, mida kirjanik üksipäini välja ütleb. 21 mõtteavaldust võiksid kuuluda VIIb mis tahes «reaalimele». 8 sõnavõttu sobiksid hästi Šmakova suhu. Dima ilmavaadet sobiks esindama võib-olla 12—13 mõtteavaldust. Leena elutunnetusega, kuigi iga kord suure küsimärgiga, on ehk kooskõlas nii umbes 15—17 repliiki. Jne. Muuseas — Knopkat meie kõnekoori liikmete hulgas ei paistnud olevat. Muidugi on see mäng väga vabade reeglitega ja keegi teine saaks hoopis teistsugused arvud. Kuid see ongi ju amult mäng! Kui nüüd püüdsin kokku arvata, kui paljud hääled kuuluksid Leena, kui paljud tema vastaste leeri, siis tuli välja, et ülekaal jäi Leena vastaste poolele.

Ent hoopis tähtsam: mida ütleb koor? Koor on õiglane nii Leena, Dima kui vanaisa suhtes (tõsi küll, vanaisa puhul pooled liikmed end ei avalda, pidades teda nähtavasti tähtsusetuks kõrvaltegelaseks). Šmakova kohta ei avalda arvamust juba enamik, õpetaja puhul vaikib pea terve koor. Knopkat peab pool koori, kes end avaldab, üldiselt, kuigi mõõndustega, positiivseks tegelaseks. Vaenulikkust VI b suhtes märkab suurepäraselt terve koor, II hääl osutab võimuvõitlusele klassis. Koor kaotab aga üksmeelsuse siis, kui kõne alla tuleb, keda või mida filmis ilusaks või inetuks pidada. Umbes pool koorist hindab ilusaks kas sedasama väliskesta, mille pahupoolena on Bõkov näidanud laste omavaheliste suhete julmust, või ei võta selles

«Hernehirmutis». Leena tuleb, pea paljaks aetud, sünnipäevale.









küsimuses mingit seisukohta. Võib-olla on meie endi kõnekoorigi kaks kihti: esimene kiht ilmutab end siis, kui kõne all on kõlblusega seotud lihtsamad küsimused, selle all aga on esmapilgu eest varjatud süvem kiht, kust võib leida sisemist segadust, kõhklosti, oma arvamuse puudumistki. Äkki on tõesti nii, et meiegi kõnekoor sarnaneb mõnes mõttes VI b-ga «Hernehirmutise»-filmist? Võib-olla ei hakkakski meie koor otsustavalt vastu Knopkale (kes ju tõesti, oma jõu ja arusaamiste kohaselt õiglust otsib)? Sest: ärgem unustagem, et antud juhul avaldas igaüks oma arvamust eraldi, teiste mõju alla sattumata. Ent mis oleks, kui toimuks mingi otsustav sündmus (nagu «reetmine»), kus kerkivad esile juhid? Mironova ei ole meie koorist veel eraldunud, kuid on võimalik, et ta alles kujuneb Dima-taoliste seas või nende hulgas, kelle arvamused on lähedased VI b «lihtliikmete» omadele. Nii mõtlesin, kui lugesin Merje L-i (II hääl) mõtteavaldust, kes kirjutab, et lapsed on jöhkrad seetõttu, et pole tundnud elu kompromissivajadust. «Nad usuvad veel, et elavad lõpuni oma põhimõtteid lõhkumata. Kahju, kui see illusioon ei lagune. Oma iseloom tuleb kohandada vastavalt elule, muidu kohandab seda elu ise. Või sa jääd kannatama, mõistmata, miks kannatad.» Nõndaviisi lausus Merje. Sedaviisi võiks öelda Dima. Ja just sellisest tautast võib eralduda Mironova.

Mõtlemapanev on, et koori liikmete vanuse suurenedes ei toimu kauge-nemist VIb vaimususest, vaid sellele pigem lähenetakse. II hääle esindajad, s. o tänased abiturientid rõhutavad tihti peale, et elu tähendab kompromisse, kui mitte lausa toorest jõudu ning vägivalda; hea-kurja küsimustes asutakse aga peaaegu valdavalt «elutargale» kõike lubavale ja kõike mõist-vale seisukohale. Muidugi on II hääl esimesest diferentseeritum — just siin saavad teinekord siseveendumuse jõu sõnad, mis kaitsevad neidsamu väär-tusi, mida Leenagi. Sellega aga asume me juba väljaspool mängu, väljen-dades oma tõekspidamisi elu kohta. Kuid me ei pea mängima oma osa elus nii, nagu Leena vastastegelased filmis, kui me seda ei taha. Oleme me ju «Hernehirmutise» kogemuse tõttu teadjamad.

Ei tea, kas kirjanikule meeldiks, kui pakuksime talle «Hernehirmutise» dirigendi auväärset rolli — olgu elus, olgu kunstis? Mina küll õpetaja Margarita Ivanovna ei tahaks olla, ammuigi mitte too naeratav direktor.

*Koostanud VIIVE RUUS*

*TMK toimetust tänab kõiki Tallinna 4., 7., 9., 10., 21., 37. ja 55. keskkooli õpetajaid ja õpilasi, kes käesoleva kollektiivse retsensiooni kirjutamises osalesid või sellele kaasa aitasid.*



## FILMI NIMETUS JA KÜMNENDI VAIM

Igal filmil on nimi, vahel pandud pärast pikka mõtlemist, vahel suure kiiruga. Harilikult tahetakse selle abil inimestes äratada filmi vastu huvi. Rootsis pannakse välismaistele filmidele rootsikeelsed nimetused, mis enamikul juhtudel ei ole originaalpealkirjade otsesed tõlked, vaid Rootsi filmiesitaja annab nende vahendusel inimeste kinno meelitamiseks teatava leppemärgi.

Mõned pealkirjasõnad ununevad kiiresti, teiste mõju on kestvam, mõned omakorda on nii üldised (tõsi, mitte ilma kahju toomata), et jäävad pidevalt käibele aastakümneteks.

Kas saab kindlaks teha kümnendi vaimu filmide nimetusi jälgides? Otsustage ise.

Tabel sisaldab rootsikeelsete filminimetuste 10 sagedasemat koostisosa aastakümnete kaupa. Esitatakse märksõna tema põhivormis, arv selle järel näitab esinemissagedust pealkirjades (alguses on filmid, mida näidatud Rootsi avalikes kinodes. Arvud kümnendite lõikes erinevad, sest linastunud filmide arv on erinev).

1930—1939		1940—1949		1950—1959		1960—1969		1970—1979	
armastus	110	öö	92	mees	108	mees	110	seks	79
öö	91	naine	74	naine	89	surm	87	surm	75
naine	74	armastus	64	armastus	83	veri	69	armastus	55
mees	69	tütarlaps	61	öö	81	kättemaks	58	mees	52
seiklus	54	hädaoht	48	mõrv	74	öö	52	jaht	48
elu	49	seiklus	40	hädaoht	73	tütarlaps	50	veri	47
hädaoht	44	elu	39	tütarlaps	68	agent	49	elu	46
surm	42	kättemaks	34	elu	54	saatan	46	metsik	45
noor	36	mõrv	33	kättemaks	47	mõrv	46	kättemaks	44

1930. aastate filminimetused näivad idüllilised, hoolimata märksõnast «surm». 1940. aastatel kasutavad filmikaupmehed peamiselt samu süütuid sõnu, kuigi teises järjekorras, on aga lisandunud ka tumedam pool («kättemaks», «mõrv»). 1950. aastatel saavad sellised mõisted nagu «mees», «surm» ja «mõrv» suurema tähenduse kui varem. 1960. aastatel jääb «mees» endiselt juhtpositsioonile, sellised agressiivsed mõisted nagu «surm», «veri», «agent» ja «saatan» aga tõr-

juvad välja «naise» ja «elu». 1970. on kõige vägivaldsem kümnend, peaaegu kõik kümme enamkasutatavat sõna on sellest valdkonnast. «Armastuse» endiselt kõrge sagedus võib näida ootamatu, kui jätta lisamata, et tänapäeval tähendab see märksõna peaaegu alati füüsilist armastust ja seda kasutab sageli pornograafiatööstus.

Lars Åhlander  
(«Chaplin», 25th Anniversary Issue,  
Stockholm, 1984)



## Menu hind on valu?

MÖTISKLUSI ÜHE FILMI AINETEL

JAAK ALLIK

«Menu» — sellist pealkirja kannab «Mosfilmi» 1984. aastal valminud mängufilm (stsenarist A. Grebnev, režissöör K. Hudjakov). Film näitab meile teatri köögipoolt, jutustab lavastuse «Kajakas» valmimisest ühes oblastiteatris. Enesekindel noorepoolne lavastaja, kes Moskvas läbi ei löönud, sõidab provintsi, et võita seal menu novaatorliku lavastusega ja pöörduda pealinna tagasi kilbiga. Kaamera on kauaks paigutatunud proovisaali (millegipärast on selleks küll juba algusest peale teatrilava). Režissöör solvab Arkadinat (ja hiljem palub temalt põlvili vabandust), tapab Trigorini (surma meditsiiniline põhjus on mõistagi infarkt), lööb rusikaga Treplevi vaatesaali toolide vahele, tõrjub eemale voodisse tungleva Zaretšnaja. Pigistades näitlejaid nagu värvituube (ühe filmikangelase üsna täpse hinnangu kohaselt), loob ta endale hiilgava lõuendi, mis... ennae, saavutabki menu. Kõige elutruumad ja üsna tuttavalikud on filmi pikad lõpukaadrid, kus senine kõikevõiv ja kõiketeadev lavakuningas on antud publikukohtu kätte. Laval käib esietendus, tema, vaeseke, aga hulgub mööda pimedat fuajeed, tolkneb tühjades garde-roobides, piilub sisse rõdukest, ühesõnaga, on seisundis, mille kohta võiks öelda: kraabib küüntega teatrimaja seinu.

Film, vaatamata huvipakkuvale stsenariumile ja väga tuntud osatäitjatele (A. Freindlihh, L. Durov, L. Filatov, A. Zbrujev), pole eriti õnnestunud ning on minu arvates tehtud üsna pealiskaudse ja välise teatritundmisega, ent ometi paneb mõtlema mitmetele teatriprobleemidele, sest üks kujutatud vahekorrad, väärtuserinevused ja sisepinged tule ühekaupa tuttavad ette igale teatriinimesele.

Kõigepealt menust ja selle hinnast. Filmi autorid paistavad olevat veendunud, et just edu on kõigi teatritegijate

ülimalks väärtusnormiks. Meeldib või ei meeldi, plaksutatakse või ei, käiakse vaatamas või mitte. Võib siiski arvata, et noore moskvalase lavastatud «Kajakas» ei leiaks provintsipubliku juures sellist triumfaalset menu, millega lõpeb film. Juba valitud kontseptsioon — Treplev kui üliandekas novaator, keda ümbruskond paratamatult ei mõista — kõneleb ju lõpplahenduse vastu. Kui lavastaja, kes Treplevis ilmselgelt näeb iseenast, saavutaks menu, siis osutuks kontseptsioon alusetuks; kui vastupidi, ei maksaks küll nii hullunult edu oodata. Ja ometi — konstateerigem fakti, et meeldis—ei meeldinud on teatriinimese psühholoogia üks nurgakive. Teatri administratsioonile tähendab menu eelkõige raha. Ja nii kole kui see sõna ka pole, ilma selleta ei saa näitlejatele palkagi maksta, preemiast rääkimata. Lavastajale on menu usalduse ja loominguvabaduse küsimus. Oluline on usaldusvahetuse direktsooniga, kes otustab edaspidise repertuaarivaliku, veel olulisem näitlejapoolne usaldus, sest menukal lavastajal on kahtlemata kergem soodsat prooviõhkkonda kujundada ja kui tahes karme või hullumeelseid nõudmisi esitada. Menu on lavastaja arvates tihti patulunastuskirjaks paljude konfliktide ja pingete eest proovides. Kõige valusam ja olulisem on menu probleem näitlejale. Näitleja on ainus looja, kellel pole muud instrumenti kui tema enda keha ja vaim, ta pakub end sõna otseses mõttes koos naha ja karvadega vaatamiseks välja. Vaatamiseks, mis tähendab ju ka meeldimiseks. Kuidas meeldis? See on põhiline küsimus, mille näitleja pärast etendust oma tuttavale esitab. See on põhiline küsimus, millele ta vastust ootab ja tihtipeale õnnest sarama lööb, kuuldes kas või viisakusest mokaotsast öeldut: «Meeldis küll.» Näitleja ja prostituut on ainsad elukutsed, kes kannavad avalikult küsi-



must: «Kuidas ma meeldin?». Teised kunstnikud saavad kenasti varjuda küsimuse taha: «Kuidas meeldis minu raamat, pilt, lavastus...?»

Ja ometi teab teatriajalugu tuhandeid näiteid ja tõestusi, et mitte menu ei määra loodu kunstiväärtust. Prostituut, kes ei meeldi (kuigi ka selles ametis saab ühtedele meeldida ja teistele mitte), võib pillid tõesti kotti panna. Kunstnik, kes meeldimise oma tegevuse teadlikuks põhikriteeriumiks seab, võib aga sel juhul samuti mõne aja pärast pillid kotti panna, sest soov meeldida üha laiemale hulgale viib paramatult vahendeile, mis ei meeldi hinnanguid langetavaile asjatundjaile. Seda kõike teab iga kunstiniimene, iga näitleja. Ja siiski...

... tean peanäitejuhti, kes ei julge direktioonilt nõuda oma igati õnnestunud ja autoriteetide tunnustatud lavastuse minimaalsetki (kord kuus) ekspluateerimist, sest tal «on häbi vaadata näitlejatele silma, kui need peavad pooltühjale saalile mängima»;

... tean näitlejat, kelle enesetunne silmanähtavalt halvenes, kui talle öeldi, et etenduse arutelul oli kümne teda igati kiitnud kõneleja kõrval üks kriitik, kellele tema mäng ei meeldinud;

... tean lavastajaid, kes pärast «asjalikus ja printsiipiaalses vaimus» möödunud kunstinõukogu pöörasid jooma või veetsid unetu öö südametilkadega;

... tean filmirežissööri, kes pärast 15 aastat kestnud tutvust lõpetas minu teretamise ainuüksi seepärast, et minu toimetatud ajakirjas ilmusid filmispetsialistide negatiivsed hinnangud tema uuele tööle;

... tean näitlejannat, kes pikka aega kestnud ülimalt pahatahtliku suhtumise minusse asendas kõige siirama ja sõbralikuma hoiakuga pärast ühele tema rollile jagatud paari tunnustavat lauset, mis minu nime all ajakirjanduses ilmusid.

MA EI MEELDINUD — sellest tahakse tavaliselt vaid kaks järeldust: kas ma olen tõesti andetu ja saamatu käpard või on tegemist minu isikliku vaenlasega. Ja onoleb temperamendi tüübist, kumma valejärelduse hinnatav valib.

MA MEELDIN — ja harva võib kohata kunstiniimest, kes suudaks ka siit

teha kaks siiski samuti võimalikku järeldust: ta valetab (viisakusest) või on midagi minu loomingus valesti, et ma nii paljudele meeldin.

Kujutan ette, missugust protesti võib viimane mõttekäik tekitada. See pole aga elitarism, vaid järeldus aksioomist, et inimesed on oma ootuste, maitsete ja elukogemustega nii erinevad, mistõttu ka kõige parem kunstiteos ei saa kunagi meeldida kõigile korraga. (Tuntud näidet Tolstoist, kes eitas Shakespeare'i, pole selle kinnituseks vist vaja hakata pikalt seletama). Aga ikkagi on üsna raske elada, teades, et sinu poolt loodu ei meeldi. Filmi «Menu» autorid pole sellise diallektilise situatsiooni üle kahjuks eriti sügavalt mõtisklenud. See hullumeelne olukord aga vajaks selgemat tajumist ja enesekohaste järelduste tegemist. Anatoli Eφος on kirjutanud erakordse avameelsusega:

«Sa otsisid suhtlemist, kuid plaksutanud, lahkusid kõik ja nüüd longid sa üksinda koju. Ja kui koju jõuad, ei saa aru, miks keegi ei helista. Võib-olla ei helistata seepärast, et peetakse ebasündsaks? Võib-olla aga seepärast, et see, mida sa neile andsid täna õhtul, osutus liialt hetkeliseks ja nüüd arvatavasti keegi enam ei meenutagi teatris nähtu. See kõik on ilmselt tavaline, kuid välja kannatada on seda raske.» («Репетиция — любовь моя». М, 1975)

Aga ka neid sõnu lugenuna oleme kiitusega väga kitsid ja häbelikud. Tundub üldse, et hea sõna ja tänulik käepigistus on praegusel pinge- ja stressirohkel ajal muutunud defitsiidiks. Me häbeneme oma elamusi, oma rõõmu, häbeneme sõbralikku pilku. Üha heldemad oleme aga «abistavate nõuannete» ja «printsiipiaalse kriitikaga». Mind on tõsiselt mõtlema pannud selline töövorm nagu kunstinõukogu koosolekud lavastuste valmistajatele. Lembit Peterson võrdles ühel hiljutisel arutelul kunstinõukogudel toimuvat lahtise ja veritseva haava nokkimisega.

Tööpoolest — lavastaja ja näitleja on kaua aega teosega töötanud. Nn kontroll-etenduseks pole lavastus tavaliselt veel küps, veel on jäänud (ja ametlikult ette nähtud!) proovipäevi, kuid saali tulevad kõige asjatundlikumad ja nõudlikumad vaatajad — kriitikud, kolleegid, ameti-



võimud. Tohtu närvipinge, tehnilised apsud ja kunstilisse alavormi langemine on sellistel etendustel tavaline. Eten dust kunstinõukogu ees võib lavastaja ja näitlejate puhul võrrelda sünnitu sega. Ja siis kogunevad tähtsasse ameti ruumi vastsündinuga põgusalt tutvunud asjatundjad, kes tihti pole isegi näi dendit lugenud. Nagu öeldud, asjalikus ja printsiipiaalses õhkkonnas toimuval arutelul püüavad kõik asjalikud inimesed võrdlemisi kontsentreeritult (aeg ju napib!) esile tuua lavastuse (=vast sündinu!) juures likvideerimist vajavaid puudusi (nina on viltu, silmad liiga väikesed, jalad kõverad, veel ei räägi, tantsi ega laula, on liiga lühike, ei oska inglise keelt ega mõista frakki kanda). Aga ma näen, kuidas iga selline «sõbralik» sõna lavastajale mõjub. Ta läheb näost val gek, siis halliks ja võib lõpuks nende viimaste proovide tegemiseks vajaliku loomevõime kaotada, mistõttu kõik soovid ja nõuanded osutuvad asjatuks. Sellise tulemuse saavutavad head inimesed (olen ise samuti nende hulgas olnud) kõige paremate kavatsustega: ikka kaasa aidata, nõu anda, teadmises, et «ka meie kündsime». Pahatahtlikkusest pole mõtet ju rääkida, ka seda esineb sageli, kuid see on kokkutulnud inimeste omavahe lisi suhteid arvestades tavaliselt ette teada ega traumeeri eriti. Tõepoolest: hoia mind sõprade eest, vaenlastega saan ise hakkama!

Tean hästi oma võimalike oponentide reaktsiooni viimaste lausete kohta: «Noh, nii õrn ei maksa ikka ka olla!» ja «Milleks meid siis üldse arutama kutsutakse, kui me ei tohi oma ausat arvamus t välja öelda?» Aga meid kutsutakse ju ka katsikule. Milleks? Eelkõige vahest vanemate röömu jagama. Seda ühist röömu vaimuelu uue, seniolematu nähtuse sünni üle võiks ka meie aruteludes ja kunstinõukogudes kaugelt rohkem olla. Need võiksid olla niigi kõiges kahtlevale kunstnikule jõu, eneseusu andjaks, mitte selle vähendajaks või röövijaks. Miks need aga praegu tihtipeale sarnanevad kohtuistungitega? Olen kaugel sellest, et süüdistada sagedastes kur bades situatsioonides vaid kriitikuid ja veel vähem tahan kedagi üles kutsuda valetama või välja tingida hinnaalاندust. Tean, et kui siinkohal artikkel lõpe

tada, toimuks «Ugala» järgmistel kunstinõukogudel küll vaid mitte kellelegi vajalik tumm-mäng. Ja kui hällis on inimlapse asemel puuhalg või koerakutsikas, kas ka siis tuleb rõomustada?

Siit võibki jätkata mitte just kõige sündsamat võrdlust inimlapse ja teatrietenduse sünni vahel. Pole ju saladus, et tänapäeva ülekiemiseeritud ja ülealkoholiseeritud ajastul sünnib üha rohkem puuetega lapsi, lausa värdjaidki. Tihtipeale on aga nende sünd prognoositav. Meditsiinitöötajad nõuavad sünnitusõiguse äravõtmist alkohoolikutelt, sundaborte asotsiaalsetele emadele, uuri vad vanemate geneetilist koodi ja annavad vastavaid soovitusi. Just viljastamise staadium võiks ehk suuremal määral kui seni olla ka teatrikriitikute, eriti aga kunstiadministraatorite pärusmaaks. Praegu sinna nagu suurt ei sekuta. Otse öeldes: lastakse käkk teadlikult kokku keerata ja siis mõnitatakse. See on üsna täpne mudel Teatrite Valit suse töötajate paratamatust igapäevasest praktikast ja ise seda leiba söönud, ütlen nii täiesti enesekriitiliselt. Eks laiene see mudel ka meie filmisituatsioonile. Režissöör kukub läbi korra, teise ja me kuuleme, et ta teeb juba kolmandat filmi. Teatrikunstis võib hooaja repertuaariplane vaadates üsna tõenäoselt ette ära arvata huviäratavad kunstinähtused ja oletavad läbikukkumised. Meil on ju iga režissööri andelaad ja -ulatus enam-vähem siiski teada. Kellegi ülesanne peaks ometi olema ambitsioone võimete ja vaimsusega kooskõlla viia! Tean, et astun selle jutuga äärmiselt ohtlikule alale. Administraatorile ei tohi anda ainuõigust öelda kunstnikule — sina teed seda ja sina seda ei tee! Vohama lööks subjektivism, mille aluseks on kindlate kriteeriumide puudumine. Kuid selline õigus on ju olemas — teatrite peanäitejuhtidel ja direktoritel. Kas ei kasuta me seda õigust aga liiga pehmelt? Selle eest, mis majas sünnib, peaks teatrijuht end hoopis rohkem vastutavana tundma. Ja Kultuuriministeeriumi repertuaarikolleegiumi põhjendatud hoiatuse või soovitusel puhul peaksime olema üsna tähelepanelikud kuulajad. Arvan seega, et nõudlikkuse tõstmine uuslavastuse kavandamisel (juba teatri seeski, kas või kunstinõukogu



poolt) tagaks tunduvalt rõõmsama ja heasoovlikuma õhkkonna lavastuse valmimisel ning hoiaks ära kümnete kaupa parimas tahtmises töötanud kunstnike asjatuid traumeerimisi ja ka tuhandete vaatajate pettumisi. Loomulikult pole ka kõige andekam kunstnik kaitsnud üksikute ebaõnnestumiste või loominguilise kriisi eest. Just siis, kui on tegu meie usalduse võitnud andeka lavastaja ebaeduga, pole aga tarvis mõnitusemaigulisi õpetussõnu ja lahmivat kriitikat. Andekas inimene on ise esimene, kes oma vigu näeb ja nende põhjusi mõistab, just temale ei tohi avaliku halvaksanuga haiget teha.

Mida aga siiski teha kontrolletenduste ja neile järgnevate aruteludega? Praegu kehtiv uuslavastuste vastuvõtmise kord näeb ette teatri direktori ja peanäitejuhi tutvumise lavastusega enne «asja avalikustamist». Just see olekski õige aeg põhimõtteliseks jutuaajamiseks, siis on ka veel võimalusi korrektiivse teha, esietendus edasi lükata või hoopiski ära jätta. Jah, see on ju võimalik ja vähemalt administratiivselt mitte karistatav. Mis oleks loomulik, kui lavastaja ise teeks ettepaneku ebaõnnestumine publiku ette viimata jätta? Kirjutavad ju kirjanikudki sahtlisse ja mitte kõiki kunstnike eskiise ei tooda näitustele. Lavastajal tegelikult aga puudub loomulik ja vajalik õigus eksida. Tean vaid E. Hermaküla praktikast juhtumeid, kus ta on ise olnud oma töö katkestamise või repertuaarist mahavõtmise algataja. Au talle selle eest. Arvan, et tuleks luua psühholoogiline kliima, milles see, et lavastus jääb välja toomata, poleks erakordselt häbiväärne sündmus, vaid kunstiprotsessis küll ebameeldiv, kuid siiski normaalne ja mõistetav võimalus. Loomulikult vajab see kogu teatri töö taibukat planeerimist ja poleks siiski vist mitte päris võimatu ka filmikunsti puhul.

Kuhu jääb siis aga nõudliku kriitika osa? Eks minagi tean direktiivseid otsuseid kunstikriitika kohta, kuid poolelioleva lavastuse põhjal antud kolmelauselised hinnangud pole kriitika, nagu ka asjatundmatud arvustused pärast lavastuse ühekordset vaatamist. Loomulikult vajab kunstnik tagasisidet ka töö ajal, vajab teinekord abi ja nõugi. Küll ta teab ise, kellelt ja millal seda saada. Iga-

tahes ei kutsu ta selleks küll hulka võõraid inimesi direktori kabinetti kokku.

Minu kirjeldatud nähtusel on ka teine pool. Paljud meist, teatrikriitikuist, on tegevkunstnike reaktsioonide poolt juba nii õrnaks tehtud, et enam ei julgetagi kirjutada; hoidutakse kunstinõukogude külastamisest, jäetakse oma arvamus enese teada, mis nii viisi loomulikult vaestab teatriprotsessi tervikuna. Ei maksa arvata, et ausal ja heatahtlikul kriitikul jääb kunstniku tõrjehoiak märkamata, ja juhtub ka nii, et südame tilku võtavad mõlemad pooled. Kas siis teineteist piinamata ei saagi? Arvan, et ühelt poolt on siin asi teatrielu juhtimises, mis peaks püüdma vältida situatsiooni, kus looja ja hindaja on juba objektiivselt teineteisele vastandatud, kus loova ja heatahtliku diskussiooni võimalus on juba ette nullistatud ja nagu öeldud, vältida ka situatsiooni, kus avalik arutelu korraldatakse looja arvates veel lõplikult valmimata teose üle. Samas peaksid hinnanguandjad siiski paremini tajuma nii tegevistsituatsiooni kui ka partneri hetkeseisundit. Paljugi võib ära öelda nelja silma all, võib öelda mõni päev hiljem (või ka varem!), võib öelda mitte tulipalavalt otse lavastajale või näitlejale, vaid ehk hoopis teatrijuhile. Ma olen igal juhul veendunud, et kriitikuna peaksime enam tajuma oma sõnade kaalu ning alati lähtuma kasust kunstinähtusele, mitte mingil juhul aga ainult eneseteostuspüüest. Ei tohi unustada, et kriitiku tegevuses toimub eneseteostus peaaegu alati paratamatult kellegi teise (looja) arvel.

Teatrielu juhtimise ja lavastuse menukuse küsimused taanduvad seega suurel määral sõlmprobleemile: keda ja mida lavastama lastakse. Kahjuks pole filmi «Menu» loojad valgustanud küsimust, kuidas ja miks külalislavastaja üldse oblastilinna sattus (nagu pole puudutatud ka tolle «Kajaka» ametlikku vastuvõttu ja kunstinõukogu hinnanguid). Olukord, kus lavastaja nagu polegi tuttav peanäitejuhi ja pooljumalana kujutatud direktoriga (kellele koguni «Kajaka» valik tuleb ootamatusena), ei tundu usutav. Külalislavastaja kutsumisel kaalutakse ja uuritakse asja enne üsna põhjalikult ja, olgu öeldud, mina režissöör Fetissovi (näitleja L. Filatov) tao-



list gastrolööri küll «Ugalasse» poleks kutsunud.

Teine küsimusteriing, millele film «Menu» sunnib mõtlema, on lavastaja ja näitleja vahekord teatris, on ju filmi retsensent «Literaturnaja Gazetas» (15. 05. 1985) pealkirjastanudki oma loo «Kõik on lubatud?». Umbes nii filmi peategelane tõepoolest ka käitub. Mis annab talle selleks õiguse? Asja mõistmiseks olgu öeldud, et näitleja on vist küll ainus elukutse, kus võib kuude ja isegi aastate kaupa palka vastu võtta mingit tööd tegemata, sattumata muidusõoja seisusse. Näitleja ei saa endale ise tööd võtta, rollide määramine sõltub lavastajast. Roll — see on näitleja kogu loominguline elu. Ja erinevalt rahandusministeeriumi ametnike seisukohast, kes normatiivide väljatöötamise tuhinas tunduvad arvavat, et näitlejad ei taha töötada, on töötü näitleja tegelikult väga traagiline nähtus. Kui tööd ei ole, siis teater käärib, rolli andmine lepib näitleja ka kõige halvema näidendi ja vihatuma lavastajaga. Julgen väita, et enamik teatriintriige, klatši ja «paleepöördeid» saab alguse rollijaotusest. Seda tuleb mõista. Näitleja pole halvem inimene kui mis tahes teise kutseala esindaja, ta on vaid asetatud väga raskesse olusvõitlusse. Valusaim löök näitlejale on pooleliolevalt rollilt mahavõtmine. Selline otsus eitab tema elu mõtet, võtab temalt jõe ja kindluse. Ning on loogiline, et filmi «Menu» autorid, näidates üht niisugust juhtumit, lõpetavad selle infarktiga.

See tohutu ja igal hetkel subjektiivselt tajumatugi võim, mis on lavastajal näitlejate saatuse üle, eeldab režissöörilt äärmiselt kõrget eetikat. Veelgi kõrgem peaks eetika olema teatrijuhtidel, kes ju ainsana võivad lavastajana näitleja vahekorda korrigeerida. Stanislavski räägib oma «Eetikas» palju näitlejaetikast, räägib teatrit juhtiva «kontori» eetikast, kuid ei sõnagi teatrijuhi eetikast. Nagu nähtub mõningatest mälestustest ja eriti M. Bulgakovi «Teatriromaanist», polnud maestro ka ise siin etaloniks. Ja kust neid etalone võttagi? Sellest hoolimata on see probleem, millest peab rääkima, millest räägitakse aga vähe. Kõige enam räägivad eetikast tihti peale need lavastajad, kelle aas-

tatepikkune tegevus ei kannata kriitikat just eetilise küljest (täitmata lubadused, mahajäetud mõttekaaslased). Tundub, et just lavastaja ja teatrijuhi eetika on paljude meie tänase teatri (ja kas ka mitte filmi) sõlmprobleemide ühine nimetaja.

Filmi «Menu» peategelane — lavastaja — tuleks teatrist eemale kihutada juba ainuüksi seepärast, et ta kaupleb näitlejat N osale, mida näitleja M parajasti harjutab. Selline teguviis on nii õrnas organismis nagu teater täiesti lubamatu, kuid siiski esinev. (Samas tahaks aga rõhutada, et dubleerimispraktikat, mitme võimeka näitleja rakendamist samas osas tuleks hoopiski julgelt rakendada. Vähemalt «Ugala» senised sellelaadsed kogemused on vaid head toonud.) Filmimaailma kõrvalepõiget tehakse pean tunnistama, et arusaamatu ja ebaetiline on minu jaoks selline levinud praktika nagu tuntud näitlejate kutsumine proovivõtetele. Ühe ja sama osa proovivõtteid tegema kutsutakse mitu näitlejat, kes filmides palju esinenud. Mida proovitakse? Paratamatult jääb mulje, et kõikevõiv lavastaja tahab end hetkeks tunda «kaliifina». Ka kõige kuulsamad käivad tema juures proovimas, tema aga valib ja otsustab. Raske on uskuda, et pärast režiikontseptsiooni valmimist pole lavastajal selget nägemust näitlejast, kes on võimeline seda teostama. Teatris nii ei saa, filmis küll. Võib-olla võtaks mõni spetsialist vaevaks ja selgitaks asja minutaolisele võhikule? (Aga ehk käivad meie filmirežissöörid lihtsalt vähe teatris ja pole näitlejaid mujal kui fotodel ja eelmises eesti filmis eriti näinudki?)

Näitleja alandamise meetodeid on aga ka teatrilavastajal palju. Võib mitme proovi vältel näitlejat mitte katkestada, mitte teha märkusi. Võib ka näitlejat katkestada iga laval öeldud sõna järel. Võib tuua tuttava proovisaali, et tema kuuldes ohkima või sõimlema hakata jne. Näitlejatel on muidugi ka enesekaitse säilitamise mehhanisme. Näitlejannad tavatsevad monikord režissööri voodisse pugeda. Ka seda katset näeme filmis «Menu». Ja võibki juhtuda, et lavastaja hakkab «nägema» vaid ühte näitlejannat. Subjektiivselt ehk ausaltki. Järgmiseks staadiumiks võib saada, et 47



proovid kipuvad kodus jätkuma, tõi küll, juba vahetatud rollides. Lõpptulemusena selline pragmaatilisele arvestusele rajatud kooslus muidugi puruneb, kuid näitlejannal on siiski saagiks mõned mängitud peaosad. (Olgu siinkohal öeldud, et ma siiski usun inimlikku armastusse ka teatrimaailmas ega taha sugugi varju heita neile lugupeetud abielupaaridele, kes on oma loominguga tõestanud ka vastupidise asjakulu võimalikkust. Aga eks tea nemad kõige paremini, milline loominguiline kiivus on kolleegide poolt neile alati suunatud ja andku jumal kõigile tarkust ja tagasihoidlikkust sellistes situatsioonides.)

Näitlejate kõige kurjem ja valusam kaitsemehhanism on aga režissööri unustamine kohe pärast esietendust ja üha süvenevalt menuka lavastuse kauasel mängimisel. Unustatakse mitte ainult ja mitte niivõrd lavastaja nõuded ja märkused — kuigi ka seda esineb —, unustatakse, et roll ei sündinud üksi: unustatakse, kui suur oli lavastaja abistav osa edus. Sellisel unustamisel on objektiivne alus — mängib ju näitleja üksi, ja kõik, mis ta teeb, oleks ju tõepoolest nagu tema enda tehtud. Ja kui abi andmine sündis veel pooleks pisarate ja konfliktidega? Ometi on isemängiv näitleja suur haruldus, tavaliselt suudavad seda, ja samuti mitte alati ja mitte lõpmatuseni, vaid lavastajad ise.

Nii oleme näitleja traagika juurest jõudnud lavastaja traagikani. Usun Merle Karusood, kes on öelnud, et esietendusejärgne hommik on talle kõige traagilisem hetk kogu tööprotsessi juures, sest ta tunneb, et teda pole enam vaja. Näitlejale on see aga kõige rõõmsam hommik, eilne edu hakkab ju korduma ja ka vabaks loominguks on lõpuks käed lahti. Sellise «Kajaka» näitlejad, nagu näeme filmis «Menu», unustavad Moskvasse tagasisõitva lavastaja kindlasti. Talle on see paras. Mida aga teha, et ümber ühise ja oma põhiolemuselt väga rõõmsa töö, ümber mängu, poleks nii palju traagikat?

Filmi «Menu» loojad ei paista ka seda küsimust põhikäsitamiseks pidavat, kuid mõtlema neile asjadele sunnivad. Anda siin kirjalikke retsepti oleks naeruväärne. Tuleb lihtsalt püüda nii elada ja töötada. Selleks aga tuleks endale iga päev

aru anda kümnetest valupunktidest, mille sees me teatris töötades oleme. Tuleks küsida: kellele ma täna selle otsuse, repelli, muigega haiget tegin? Tahtsin ma seda või mitte? Nii peaksid üksteise suhtes küsima kõik: näitlejad, lavastajad, teatrijuhid, kriitikud, kunstiadministraatorid. Sest loojal ei saa olla paks nahk, tema närvid on tundlikud igal puudutusel. Võib-olla ma dramatiseerin situatsiooni üle ja räägin mõnede üksikute eriti hellade, hüsteeriliste või enesekindluseta inimeste nimel? Enesekindlus on muidugi ülimalt kasulik iseloomujoon, kuid mis parata, kui mulle tundub, et peaaegu alati käib sellega kaasas vähene enesekriitika. Julgen arvata, et enesekriitiline kunstnik on viljakam kui enesekindel kunstnik. Loomulikult on meil palju üsna paksu nahaga näitlejaid, lavastajaid, kriitikuid, kellele minu jutt tundub piinliku itkemisena. Tagugu nad siis üksteist pealegi malakatega ja lootku edasi kaunite viljade võrsumisele niiviisi tūmastatud põllult. Mina jätan endale usu, et tõelise menu hinnaks on valu ning tõeline kunst tõuse pisaratega kastetud pinnaselt. Mingil juhul ei tohi seda valu aga tahtlikult põhjustada, pisaraid meelega esile kutsuda, selline käitumine võib vaid hävitada või tui-mastada. Hingetuimus on aga kunstniku suurim vaenlane.

Tuleb suunda ennast neile asjadele mõtlema, või siis teatri (ka filmi) juurest ära minema — metsa või masinate juurde.



## Mõtteid möödunud hooaja klaverimängudest

VIRVE LIPPUS

Möödunud kontserdihooaeg ei pakunud pianistide osas ei rabavaid üllatusi ega esmaavastusi, küll aga mitmeid rõõmustavaid ja meeldejäävaid kontserdielamusid. Ka vabariikidevaheliselt konkursilt Riias möödunud aasta detsembris ei õnnestunud meie 10-liikmelisel võistkonnal seekord laureaadiitleid koju tuua, kuigi mõnedki (eeskätt Avi Nedzvetiski ja Piia Rannaveer) õige suurt tähelepanu äratasid. Lõpuni vastupidamiseks ei jätkunud veel ühel või teisel põhjusel jõudu. Küll aga võib juba praegu täheldada konkursist osavõtu ja selleks valmistumise suurt positiivset rolli mitme osavõtja arengus.

Mis juhtus siis möödunud hooajal huvitavat? Kõigepealt kontsertidest «Estonia» kontserdisaalis.

Juba novembris esines väga viimistleitud kavaga Ivo Sillamaa. Tema klaverikäsitlus on äärmiselt teadlik, kõlanüansid peenelt doseeritud. Faktuur on selge, teos seisab kuulaja ees kaunina oma objektiivses ilus. Sümpaatne on, et I. Sillamaa ei püüa ettekandesse panna n-ö muusikaväliseid emotsioone, üleüldist tundelisust. Ta on leidnud isikupärase mängustiili — pisut vaatleva-analüüsiiva, kuid erksa ja elava. Eriti meisterlikult mängis ta väikevorme: Beethoveni 6 bagatelli *op* 126 ja Šostakovitši 12 prelüüdi *op* 34-st. Ka Beethoveni Sonaadi *op* 111 ja Schumanni Fantaasia *op* 17 ettekandele oli vähe konkreetset ette heita, kuid kujundite karakterid ei olnud siin nii reljeefsed ja arengupinge kippus puhuti lõtvuma.

Publikumenu osas võistlesid Rein Rannap ja Ivari Ilja. Mõlema kuulajaskond oli klaveriõhtu kohta erakordselt arvukas ja entusiastlik.

Rein Rannap oli oma seekordset klaveriõhtut võtnud ilmselt küllalt tõsiselt, palju mõelnud ja püüdnud tungida teoste olemusse, ainult natuke ehk jäänud ajahätta — või lihtsalt jätnud mõned mo-

mendid lõpuni läbi tunnetamata, usaldanud esimest impulssi-ideed. Tulemus igitahes oli äärmiselt huvipakkuv, kuigi mitte ühtlaselt kogu kava ulatuses. Haruldase virtuoosliku säruga mängis R. Rannap Liszti 12. rapsoodia, hiilates nakatava rütmi ja klaveri tämbriliste võimaluste valitsemisega. Tähelepanu äratas originaalne, põnevaid kõlaefekte loov pedaalikäsitus. Hästi tabas ta ka Liszti hilisest loomingust pärit lisapalade iseäralikku väljendusriikast kõlapilti.

Kõige vaieldavam, publikut otse šokeeriv oli Mozarti *a*-moll sonaadi tõlgitus. Just siin tundus, et kunstnik on tunnetusprotsessis jäänud poole peale. Ta nagu kuuleb teoses palju huvitavaid detaile, tunnetab nii liigendust kui ka arengusuundi, kuid ei anna neile õiget proportsiooni. Tulemus on umbes samasugune kui portree, kus näiteks huvitava joonega nina on joonistatud kaks korda suuremana näo muudest osadest. Kunstis ei paneks me tänapäeval seda pahaks, vaid hakkaksime nuputama, missugune sümboolika või filosoofiline tagamaa sel võttel on. Uhte mineviku muusikateost naudiksime siiski meelsamini ettekirjutatule lähedasemates proportsioonides. Nimetatud juhul oli üldmulje mitmeteile kaunilt mängitud löikudele vaatamata pisut karikatuurne.

Kava esimese poole suurvormid (Beethoveni Sonaat *Es*-duur *op* 7 ja Chopini Sonaat *b*-moll) olid huvitavalt kavandatud ja tugeva vormiva tahtega, kuid mitte läbinisti ühtlasel tasemel esitatud. Beethoveni Sonaat oli ehk kõige traditsioonilähedasema kontseptsiooniga, terviklik, kuid puhuti kannatas vähese eneseusalduse all (kas seepärast, et oli kava esimene number või oli eeltreening hõre?). Chopini jaoks oli Rannap leidnud oma vaatenurga. Lausa avastuslikult mõjus I osa peateema ahistatult hingeldav karakter, või näiteks Leinamarsi 49



keskmise osa, mis kerge (õnneks mitte liialdatud) *rubato* tõttu kaotas oma paradiisliku rahu ja muutus võbelevaks küsimuseks elu-surma mõistatuse ees. Mõneski lõigus aga (I osa töötlus, kohati II osas) näis, et nii sisuliselt otsingud kui ka tehniline väljaõpe — kui neid üldse lahutada saab — olid jäänud poolele teele. Uue joonena torkas R. Rannapi kontserdil silma lüüriliste kujundite peen süvenenud kuulamine, kõlalise fantaasia areng just selle suunas.

Ja veel, on huvitav jälgida, kes moodustavad siis R. Rannapi rohkearuvalise publiku. Professionaalsed pianistid, eriti pedagoogid, kes väga täpselt teavad, kuidas üks teos kõlama peaks ja kuidas teda mängida ei tohi, Rannapit naljalt kuulama ei tule. Ei domineeri publiku seas ka levimuusikat austav noorsugu. Tekib mulje, et Rannapi publiku enamiku moodustavad väga erinevas eas inimesed, kes tulevad kontserdile sooviga saada erutavat, igapäevasusest irduvat elamust, lasta end kaasa haarata mängija sugereerivast kujundustahtest ja mängulustist. Pettuda neil seekord küll ei tulnud.

Ivari Ilja tuli välja osaliselt juba varemkuuldud Chopini kavaga. Ees seisab vastutusrikas konkurss Varssavis, milleks valmistumine dikteeris ka kava valiku. I. Ilja natuuri ja pianismi sobivuses Chopini tõlgitsemiseks oleme juba ammu veendunud. Näib siiski, et publik ei ole veel sugugi tüdinud tema Chopini-ettekannetest, vaid soovib neid ikka ja jälle kuulata. Kahtlemata on I. Ilja väljendusvahendite amplituud ja tehniliste vahendite valitsemine järjest arenenud. Käesoleva kontserdi esimeses pooles (3 masurkat *op* 50, 6 prelüüdi *op* 28, Nokturn *H*-duur ja Polonees *fis*-moll) näis, nagu otsiks I. Ilja mingit uut joont oma Chopini-tõlgitsuses, taotleks erilist lihtsust, isegi asjalikkust, ei tahaks end lõpuni avada. Natuke kahju oli. Eks iga interpreti lähed kuulama vastava ootusega. Ilja juures võib eriti tema heldekäeline ja kalkuleerimata hingest hinge mäng. Sonaadiga *h*-moll hajutas kontsertant kõik tekkinud pretensioonid. Siin olid väga selged kujundid, haruldaselt ilus kõla, iseeneslikult voolav, loomulik ja väljendusrikas rütm. Lisapalad olid ivariiljalikult kaalukad: *f*-moll fantaasia ja *b*-moll skertso. Eri-

liseks maiuspalaks kujunes aga viimase lisapalana mängitud vaimukas ja särav Valss.

I. Ilja on tüüpiline romantiline pianist — siit ka tema eriline armastus Chopini vastu. Tema mängu võlu, aga ka teatud ebastabiilsus, on palju suuremal määral kui ühelgi teisel meie pianistil tingitud inspiratsioonist, meeleolust, vahetust elamusest. Ega ole võimalik kuulajat rahuldaval tasemel toime tulla nii keerulises valdkonnas, kui on seda klaveri kontsertrepertuaar, ilma tugeva intellekti, teadliku ja visa tööga omandatud mänguoskusega, aga ka mitte ilma intuiitse tunnetusega, emotsionaalse muusikamõistmisega. Kõik need omadused on küllalt kõrgelt arenenud kõigil siin käsitletavail pianistidel. Erinevused on vaid talendi komponentide vahekorras, selles, missugune mänguprotsessi külg kedagi kõige enam huvitab ja erutab, temperamendi laadis.

Järgmisel klaveriõhtul võisimegi kuulda hoopis teise andelaadiga pianisti — Lauri Väinmaad. Ilmselt samuti konkursiks valmistumise tõttu kordas ka tema osaliselt oma eelmise klaveriõhtu kava (Beethoveni Sonaat *Es*-duur *op* 7 ja Brahmsi Variatsioonid Paganini teemale). Lisandunud olid kaks õige probleemirohket teost: Brahmsi viimane klaverioopus, palad *op* 119, ja Prokofjevi Sonaat nr 8. L. Väinmaa on väga erk, aktiivne ja sihikindel pianist. Elegants üleolekuga mängis ta Brahmsi kaelamurdvad Paganini-variatsioonid, luues põnevaid muusikalisi kujundeid. Prokofjevi Sonaadis näitas ta oskust suurepäraselt organiseerida keerukat ja mahukat materjali, kõlaliselt valitseda mitmeplaanilist faktuuri, püsti panna monumentaalne ja pingeline teos. Vähem köitis ülejäänud kava. Kas näiliselt väiksemate pianistlike probleemidega teosed erutasid vähem interpreedi fantaasiat või jäi lihtsalt nendega tegelemiseks vähem aega? Vahel tundub, et L. Väinmaa aktiivne ja teotahteline natuur ei malda alati tähelepanelikult ja ennastunustavalt kuulata seda, mis muusikas toimub. Ta tahab ikka ise teha, juhtida — ja sellega mõnigi kord nivelleerib karaktereid. Lihtne ja loomulik, kuid sealjuures intensiivse eneseväljenduse poolest väga hea saavutus oli esimene



kahest lisapalaks mängitud Liszti Petrarca-sonetist.

Koguni kahe sooloõhtuga, oktoobris Kadriorus ja aprillis kontserdisaalis, esines sel hooajal Toivo Nahkur. Esimene õhtu oli pühendatud Mozarti ja Liszti loominguks, teise kavast oli Eller («Kodumaine viis», «Mängutoos», «Õhtulaul»), Debussy («Bergamasque'i süit», «Kujundite» I vihik) ja Beethoven (sonaadid op 26 ja 13). Sügisene kontsert oli tervikuna õnnestunud, väga korrektne ja kõlaliselt täpne. Kevadisest kavast meeldisid eriti Elleri palad, mängitud lihtsalt, südamliselt, ilusa hästi valitsetud kõlaga. Viimistletult kõlasid ka Debussy teosed. Oleks ainult tahtnud, et iseenesest hästi kuulatud ja meeldiv kõlakujundus oleks olnud rohkem tervikliku muusikalise arenduse teenistuses, rohkem karakteriseerinud erinevaid kujundeid. Võiks ka mõelda veel Debussy kasutatud tantsurütmide iseärasuste üle, neid rohkem nautida. Selle kava teine pool — Beethoven — jäi nõrgemaks. Mis salapärasel karid on küll neis pealtnäha süütutes teostes, mis mängija tehnilisi puudusi, rütmi ebakindlust ja muid hädasid, mis kellelgi just juhtuvad olema, nii julmalt võimendavad? Näib, et nad vajavad otse titaanlikku kujundus- ja sisendusjõudu, mis kõik tehnilised probleemid otsustavalt tagaplaanile surub. Seda on aga vähestel. Kuigi T. Nahkur on palju mänginud Beethovenit, tundub siiski, et tema andelaadi pärisosa on vaatlevama, kirjeldavama iseloomuga muusika, sealhulgas kindlasti ka eesti muusika.

Ainuke meie pianistidest, kes juubeliaasta puhul Bachi teoseid kavasse võttis, oli Peep Lassmann. Esimese poole tema maikuus toimunud kontserdi kavast võtsid enda alla esimesed kaheksa prelüüdi ja fuugat HTK I osast. Lassmann mängis need temale omase vormiselt, ülevaatlikkuse ja kindla rütmiga, võitis ilmselt nii publiku kui ka kriitikute tunnustuse (vt SV nr 21). Väljendusvahenditest domineeris nn terrassdünaamika, löikude eraldamine küllalt suurte dünaamiliste kontrastide abil. Paistab, et interpreet lähtus oreli kõlavõimalustest: võrdlemisi sirge ja varjunditevaene heli, registrite dünaamiline vastandamine, üsna range rütm. Tänavu on palju arutatud Bachi muusika tõlgituspro-

leeme, nende ajaloolist muutumist, kuulatud palju mitmesuguseid esitusi. On hämmastav, kuidas meie sajandigi jooksul on muutunud lähenemine Bachi teostele — ja seda mitte mingite uute originaalsete nippide väljamõtlemise kaudu, vaid järjest põhjalikuma süvenemise mõjul Bachi-aegsesse maailmapilti, vaimuelli, mängutraditsioonidesse. Viimastel aastakümnetel on vana muusika teadusliku restaureerimise harastus võtnud eriti laia ulatuse. Eks ole vist meie ajale tunnuslikud — kõik need vanade ehitiste, vanade muusikariistade ellukutsumised, vanamuusika festivalid jm. Muusika tegemiseks ei piisa teaduslikest uuringutest. Peamine on ehk siiski interpreedi intuiitiivne võime sisse elada autori kujunditemaailma. Kui aga teadmine on intuitsioonile toeks, näeb interpreet teoses hoopis rohkem, oskab leida pidepunkte autori kavatsuste tabamiseks, ettekande emotsionaalne mõju tõuseb. Seda eriti vanema muusika puhul, kus ettekandelised juhised on nii napid ja peidetud. Kui kuulata P. Lassmanni Bachi-tõlgitsust tänapäevase barokkmuusikale lähenemisviisi taustal, tundub, et see väljendas seisukohti, mis olid aktuaalsed umbes 30 aastat tagasi. Põhimõtteliselt ei ole siin midagi ette heita. Kunstis ei ole uus sugugi tingimata parem kui vana, ka interpretatsioonikunstis mitte. Mis allkirjutanut Lassmanni igati meisterliku esituse puhul häiris, oli mitte küllalt läbimõeldud ja -tunnetatud seisukohavõtt stiiliküsimustes ja väljendusvahendite kasutamises. Näiteks dünaamilised kontrastid c-moll fuugas ja mõnel pool mujalgi ei kasvanud küllalt orgaaniliselt välja teose struktuurist, vaid mõjusid rohkem nagu ukse lahti tegemine ja kinni panemine, kui keegi teises toas mängib. Tõlgitsusküsimuste lahendamisel oli nagu mindud liiga harjumuspärast rada, väheks jäi värske avastuse vaimset aktiivsust.

See-eest Elleri 4. sonaadi esitus oli minu jaoks täielik avastus. Interpreedi suureplaaniline jõuline mängulaad tõi selgelt esile muusika peamised arengujooned ega lasknud end kõrvale kiskuda Elleri teoste peenelt detailiseeritud faktuurist (seda ometigi kahjustamata), tõi esile jõulise hinguse, mis arvata-vasti autorigi kujutluses käärts teost.



luues. Schuberti «Muusikaliste momentidega» op 94 tõi kontsertant kuulajad jälle tagasi armsate, ammututtavate romantiliste kujundite maailma. Lassmann mängis neid väga poeetilisel, käis materjaliga õige vabalt ümber, kuid ei ületanud kuskil diskreetsuse ja maitsekuse piire. Ainult pikkade nootide lühendamisega Momendis *As*-duur läks ta ehk pisut liiale.

Kahjuks ei olnud võimalik kuulata detsembrikuus Aleksandra Juozapénaité huvitava kavaga kontserti. Tallinna elama ja töötama asunud leedulanna on võtnud südameasjaks just meie vanemate heliloojate, E. Kapi, L. Austeri jt loomingu propageerimise.

Eesti muusika tutvustamise seisukohalt pakkus suurt huvi klaveriduo Nataly Sakkos — Toivo Peäske kevadine kontsert kahele klaverile kirjutatud uudisloomingust. Huviga võisime jälgida mitme meie põhiliselt nooremaste generatsiooni kuuluva helilooja mõttemaailma ja loomingu meetodite erinevaid jooni. Teoste analüüs ei kuulu käesoleva ülevaate raamidesse ja on M. Vaitmaalt juba ilmunud (SV nr 23). Siinkohal tahaksin ainult positiivse nähtusena märkida duo tihedat inspireerivat koostööd meie heliloojatega ja mängijate kiiduväärset võimekust kõik need alles loodud, mitte sugugi nii lihtsad uudisteosed lühikese ettevalmistusaja järel nii toredasti ette kanda. Kõnesolev kontsert oli viimane kolmest duoõhtust (üks neist koosnes neljale käele kirjutatud teostest), millega duo Sakkos-Peäske pühis sel hooajal oma 10-aastast tegutsemisjuubelit. Sellesse aastakümnesse on mahtunud mitmeid meelde jäävaid huvitavate muusikateoste tutvustusi kodupublikule (näiteks Bartóki Sonaat kahele klaverile ja löökpillidele), aga samuti tänuväärne töö eesti heliloojate teoste propageerimisel vennasvabariikides, mis aga peamine — mängijate endi kunstiline kasv.

Peale eelkäsitletud klaveriõhtute oli möödunud hooajal veel palju huvitavaid pianistide esinemisi, küll sümfoniakontsertidel, küll mitmesugustel kontsertidel väiksemates saalides, kus mängiti nii klaverit kui ka järjest rohkem populaarsust võitvat klavessiini. Huvitava üritusena tuleks märkida kuuest kontserdist koosnevat sarja (seal-

juures iga kontsert eri saalis) professor Bruno Luki 75. sünnipäeva tähistamiseks, kus esinesid tema endised ja praegused õpilased, enamikus meie muusikaelus üldiselt tuntud pianistid. Kõrvuti mängisid tänased tudengid, kõrgvormis olevad kontsertpianistid eesotsas Kalle Randaluga ning «veteranid», esimeste sõjajärgsete aastate lõpetajad H. Sepp, L. Kõlar, E. Saar, V. Vahi, M. Sarv jt. Üritus oli tore lugupidamisavaldus auväärt professorile, ühtlasi andis ülevaate, kuigi põgusa, sellest suurest tööst, mis B. Lukk on rohkem kui 40 aasta jooksul teinud meie noorte pianistide kasvatamisel. Ka publiku huvi kontsertide vastu oli suur, kuigi neid õieti avalikult ei reklaamitud.

Lõpuks veel mõnest probleemist. On tore joon meie linna muusikaelus, et tehakse palju muusikat mitmesugustes huvitavates ja ilusates saalides, et leidub mängida tahtjaid ja igale poole jätkub ka kuulajaid. Siiski peab tunnistama, et täismöödulist klaveriõhtut tahaks ikka kuulata kontserdisaalis. Nii Raekoja kui ka Kadrioru Kunstimuuseumi saali akustika ei sobi hästi klaverile, vähemalt mitte neile pisut raskepärastele instrumentidele, mis neis saalides praegu on. Kuigi ka kontserdisaali klaverite korrahoiu kohta on viimasel ajal rohkesti pretensioone, on heal pianistil seal kõige paremini võimalik oma kavatsusi kuulajateni viia. Klaverite hooldamisega on asi üldse paha. Hiljuti pühis oma 70. sünnipäeva lugupeetud klaverimeister Artur Kurmet. Meie, pianistid, soovime talle kõigest südamest pikka iga ja tugevat tervist, et ta ikka jõuaks enne vastutusrikkaid esinemisi klaverid (ja klavessiinid) üle vaadata. Aga järelkasvu üleslugemiseks, keda ligikaudugi samal määral võiks usaldada, jääb küll ühe käe sõrmedest ülegi. Nende jõud ei käi lihtsalt klaverite hulgast üle. Kas on põhjus siin andekate inimeste nappuses (heaks häälestajaks ilma vastava andekuseta ei saa), tasustamissüsteemis või õppimisvõimaluste puudumises? Igatahes lahendamist see probleem vajaks, mitte ainult Tallinnas, vaid veelgi rohkem mujal Eestis.

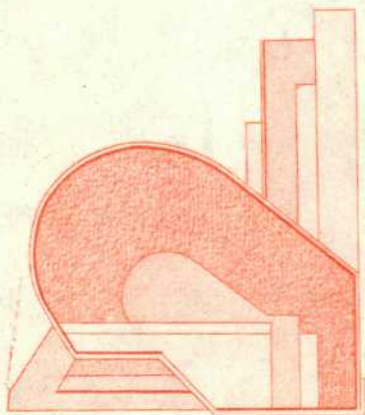
Tagasi tulles kontserdisaali juurde — see annab võimalusi, kuid ka nõuab palju, nõuab oskust end suures saalis maksima panna, oskust mängida saal täis, aga



mitte tühjaks! Kahtlemata võib klaverit mängida väga mitmel tasandil, mitmes stiilis. Mõnigi pianist, kes suures saalis jääb kahvatuks, võib kammerlikumas miljööös anda suure elamuse — ja vastupidi. Üks täismõõduline kontsertpianist peab siiski oskama valitseda iga-suguseid saale ja oleks hea, kui vähemalt kord aastas leiaks filharmoonia võimaluse meie juba tunnustatud, aga ka noorte, tunnustusele pürgivate pianistide klaveriõhtud korraldada kontserdisaalis (ega neid nii hirmus palju ka veel ole). Meie konservatooriumi kasvandikud on selles suhtes eriti vaeslapse osas. Oma eksamid ja akadeemilised kontserdid teevad nad n-ö suurtes tubades, kontserdisarjad, mis annavad küll head esinemispraktikat, toimuvad võimendava akustikaga Olevi saalis. Aga ka neid pianiste, kellel praktikavajadust enam pole, oleks kodulinna publikul huvitav sagedamini kuulda kontserdisaalis. Kas või näiteks K. Randalu esineb küll palju nii kodukui ka välismaal, kuid juba teist aastat ootame asjatult sooloõhtut kontserdisaalis. Publikupuudust ju karta poleks. Silmapaistvate väliskunstnike kontserdid võiks samuti ikka kontserdisaalis korraldada. Filharmoonia käsutuses peaks olema andmeid, kellega tegemist, ning vastava eelreклаami korral tuleks kuulajaid kindlasti rohkesti. Eriti oleks see muidugi õppijate-pianistide huvides, keda kohutab Raekoja saali kõrge piletihind ja kes suurema tungi puhul ei pääse lihtsalt piletitele ligi.

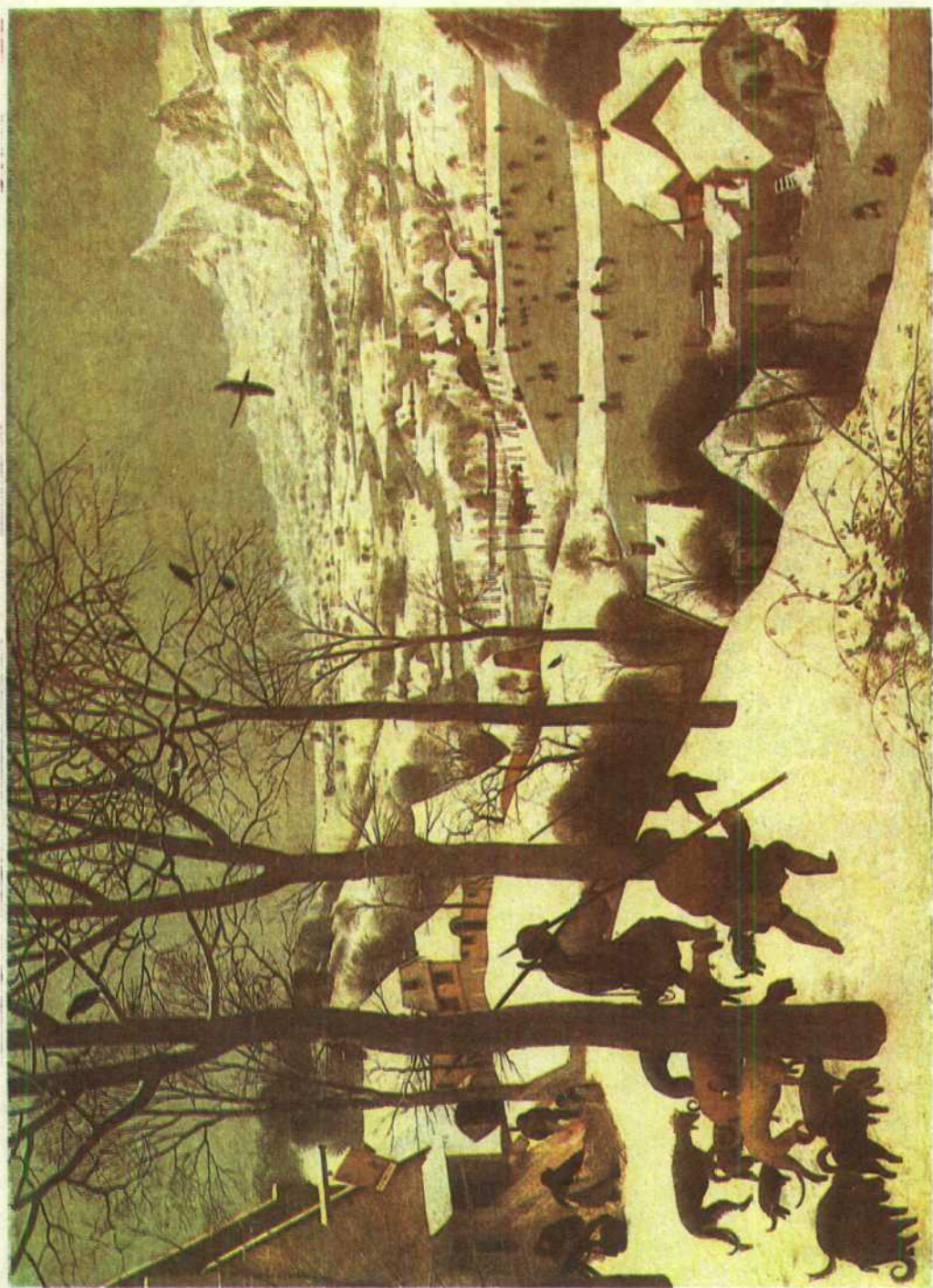
## ÕNNITLEMES!

9. oktoober — **ZOJA KALEVI-SILLA**, balletipedagoog, Eesti NSV teeneline õpetaja — 70
13. oktoober — **HEINO PARS**, nukufilmi režissöör, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
16. oktoober — **HARRI KÖRVITS**, muusikateadlane, Eesti NSV teeneline kultuuritegelane — 70
29. oktoober — **EVI RAUER**, draamanäitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 70





Pieter Bruegel van  
den  
Jahimehed  
lumes.





Pieter Bruegel na-  
nem. Tatuvoja  
palm.





## XIV Moskva rahvusvahelise filmifestivali auhinnad



Üks mängufilmide žürii liikmeid oli itaalia neo-realistide ajastul tuntuks saanud režissöör Giuseppe de Santis.



Eesti NSV Kinokomitee esimees Raimund Penu (vasakul) ja Leedu NSV Kinokomitee esimees Algimantas Brazaitis nõukogude konkursifilmi «Mine ja vaata» linastusel.

### MÄNGUFILMID

#### Žürii:

esimees: Sergei Gerassimov (NSV Liit; režissöör);

liikmed: Shaym Benegal (India; režissöör: «Üö lõpp», «Raske roll», «Ärkamine», «Meie aeg»), Renate Blume-Reed (SDV; näitleja: «Lõhestatud taevas», «Ulzana», «Karl Marx. Noorusaastad»), François Chavanne (Prantsusmaa; rohkem kui 40 mängufilmi produtsent, olnud žürii liige rahvusvahelistel filmifestivalidel Karlovy Varys ja Cannes'is), Daisy Granados (Kuuba; näitleja, meil tuntud filmiga «Cecilia»), Jerzy Hoffman (Poola; režissöör. «Gangsterid ja filantroobid», «Seadus ja rusikas», «Pan Wolodyjowski», «Uputus», «Posija», XII Moskva RFF žürii liige), Rostislav Jurenjev (NSV Liit; filmiteadlane ja -kriitik, paljude monograafiate autor, olnud žürii liige rahvusvahelistel filmifestivalidel Karlovy Varys, Cannes'is, Venetsias, Oberhausenis), Oguri Kohei (Jaapan; režissöör, meil tuntud filmiga «Sünge jõgi»), Nikos Konduros (Kreeka; režissöör). István Nemeskürty (Ungari; kirjandusteadlane, dramaturg, Ungari filmiinstituudi direktor, filmikriitik, avaldanud üle kümne tänapäeva filmikunsti probleeme käsitleva uurimuse, sh põhjaliku ülevaate Ungari filmikunsti ajaloost, oli X Moskva RFF žürii liige), Giuseppe de Santis (Itaalia; režissöör: «Traagiline ajajaht», «Kibe riis», «Kaotatud unelmad», «Nad läksid itta» jt, filmiloolane ja -kriitik, XI Moskva RFF žürii liige), Badraknun Sumku (Mongoolia; stuudio «Mongol kino» kunstiline juht, režissöör: «Läbi Gobi ja üle Hingani», «Mootorimüra», «Naine»), Eldar Sengelaja (NSV Liit; režissöör), Vieyra Paulin (Senegal; režissöör, Senegali rahvusliku filmikunsti rajajaid, aktiivne ühiskonnategelane, kriitik), Robert Young (USA; režissöör, meil tuntud filmiga «Lindprii»).

#### Kuldauhinnad:

«Mine ja vaata» («Иди и смотри»; lavastaja Elem Klimov, NSV Liit, «Mosfilm» — «Belarussfilm»),  
«Sõduri lugu» («A Soldier's Story»; lavastaja Norman Jewison, USA),  
«Üheksa allatulek» («I kathodos ton ennea»; lavastaja Christos Shiopachas, Kreeka).

#### Hõbeauhinnad:

«Ennenägematu ime» («Čudo nevideno»; lavastaja Zivko Nikolić, Jugoslaavia),  
«Kübaraga naine» («Kobieta w kapeluczu»; lavastaja Stanislaw Różewicz, Poola),  
«Kättemaksuseemned» («Avaeté, a semente da viganca»; lavastaja Zelito Viana, Brasiilia).



## Zürii eriauhinnad:

«Pörgurong» («Train d'enfer»; lavastaja Roger Hanin, Prantsusmaa) — rassismivastase võitluse väljapaistva käsitluse eest.

«Olemus» («Saransh»; lavastaja Mahesh Bhatt, India),

«Elu hakul» («Lars i porten»; lavastaja Leif Erlsboe, Norra).

## Parim naisosa:

Juli Básti — filmis «Punane krahvinna» («A võrös grófnő»; lavastaja András Kovács, Ungari) ja Choe Un Hui — filmis «Sool» («Sogum»; lavastaja Shin Sang Ok, Korea RDV).

## Parim meesosa:

Lars Simonsen — filmis «Usk, lootus, armastus» («Tro, Håb og Kaerlighed»; lavastaja Bille August, Taani) ja Detlef Kűgov — filmis «Wodzeck» (lavastaja Oliver Herblich, Saksamaa LV).

## Eriauhinnad

NSVL Kinoliidu eriauhinnad pälvivad: filmiteadlane Kashiko Kawakito (Jaapan) — panuse eest filmikunsti arendamise ning aastatepikkuse viljaka koostöö eest NSVL Kinoliiduga; režissöör Jiri Svoboda (Tšehhoslovakkia) — humanismiteema järjekindla kunstilise viljelemise eest filmis «Palun skalpell» («Skalpel, prosim!»); režissöör Hristo Hristov (Bulgaaria) — panuse eest filmikunsti arendamise ning tänapäevateema käsitluse eest filmis «Iseloomustus» («Характеристика»).

NSVL Kirjanike Liidu diplomi said filmi «Pörgurong» stsenaristid Roger Hanin ja Jean Curtelin.

NSVL Heliloojate Liidu auhinna ja diplomi «Parima filmimuusika eest» sai mängufilm «Julm saatus» («El rigor del destino»; lavastaja Gerardo Vallejo, helilooja José Luis Castiñeira de Dios, Argentiina), samuti dokumentaalfilm «Ornett: tehtud USA-s» («Ornett: Made in USA»; lavastaja Shirley Clark, helilooja Ornett Coleman, USA).

NSVL Kunstnike Liidu preemia ja diplomi «Mängufilmi parima kunstilise kujunduse eest» sai Poola film «Kűbaraga naine».

Ajakirja «Iskusstvo Kino» auhind ja diplom filmile «Jahiseltskond» («The Shooting Party»; lavastaja Alan Bridges, Inglismaa).

Ajakirja «Sovetski Ekran» auhind ja diplom filmile «Metsikud koerad» («Jibaro»; lavastaja Daniel Diaz Torres, Kuuba) ja filmile «Igavene tuli» («Fuego eterno»; lavastaja José Angel Rebolledo, Hispaania).

Ühiskondlikud organisatsioonid andsid lisaks nimetatule välja veel mitukümmend auhinda ja diplomit (vt «Sovetskaja Kultura» 1985, nr 85).

## LÜHIFILMID

### Zürii:

esimees: Aleksandr Zguridi (NSV Liit; režissöör);

liikmed: Vladimir Goldman (Tšehhoslovakkia; Praha lühifilmistuudio «Kratky Film» peatoimetaja), Karsten Fledelius (Taani; filmikriitik), Naser Khtarie (Tuneesia; režissöör), Ramiro Lakayo (Nicaragua; Rahvusliku Filmiinstituudi INCINE peadirektor), Li Ok Il (Korea RDV; filmikriitik ja muusikateadlane), Leonid Mahnatš (NSV Liit; režissöör; «Vaiksed ameeriklased», «See «vaba maailm»», «Euroopa röövimine. Müüdid ja tegelikkus», «Grenada kaja»), Gonzalo Martínez (Mehhiko; režissöör), Luís da Piño (Portugal; Rahvusliku Filmitöögi direktor), Mircin Popescu (Rumeenia; režissöör), Radoslav Zelenovič (Jugoslaavia; TV toimetaja).

## Kuldauhinnad:

«See juhtus Terezinis» (dokumentaalfilm, 28 min; lavastaja Drahoslav Holub, Tšehhoslovakkia),

«Püramiid» (dokumentaalfilm, 33 min; lavastaja Aleksandr Ivankin, NSV Liit).

## Hõbeauhinnad:

«Nicaragua: kiri maailmale» (dokumentaalfilm, 15 min; lavastaja Fernando Birri, Nicaragua),

«Võitlus» (lühimängufilm; lavastajad Saul ja Elaine Buss, USA),

«Metspuuk» (populaarteaduslik film, 10 min; lavastaja Petar Lalovič, Jugoslaavia).

## Eriauhinnad:

«Tagasipöördumine» (dokumentaalfilm, 20 min; lavastaja Tadeusz Makarszyński, Poo-

«Mine ja vaata» (režissöör Elem Klimov).







Parim meesosa — Detlef Kūlgov Georg Büchneri «Woyzeck» tänapäevaversioonis «Wodzeck».



Parim meesosa — Lars Simonsen Taani noorsooteemalises filmis «Usk, lootus, armastus».

la) — fašismivastase idee kujundliku lahenduse eest.

«Figuurid ja vormid» (multifilm, 3 min; lavastaja Vladimir Somov, Bulgaaria) — mõterikka sõnumi teravmeelse ja metafoorse väljendamise eest.

#### Audiplomid:

«Suur õnn» (dokumentaalfilm; lavastaja Vadi Jusef, Süüria) — aktuaalse poliitilise teema omanäolise kunstilise lahenduse eest.

«Imeilus Hiina» (vaatefilm; lavastaja Lei Zheng Ceng, Hiina) — kui poeetiline filmjutustus oma kodumaast,

«Lootosesaar» (vaatefilm; lavastaja Nihal Hatta, Tuneesia) — kui kütkestav jutustus kodumaa ilust.

Mike Hooverile, Beverley Johnsonile ja Rand De Lucale silmapaistva võttemeisterlikkuse eest filmis «Lend» (lavastajad Mike Hoover ja Timothy Huntley, USA), Matt Buttlерile (Austraalia) — filmi «Tööstusvalgus» autorile ja operaatorile tänapäeva filmitehnika leidliku kasutamise eest.

#### LASTEFILMID

##### Zürii:

esimees: Anatoli Aleksin (NSV Liit; kirjanik);

liikmed: Mao Aynt (Kampuchea; Kinematograafiavalitsuse ülema asetäitja), Rock Demers (Kanada; produtsent), Victor Itturalde (Argentina; produtsent), Kamara Kamalova (NSV Liit; režissöör), Ngo Manh Lan (Vietnam; režissöör), Elke Ried (Saksamaa LV; Laste- ja Noorsoofilmide Keskuse esindaja), Marko Stoičev (Bulgaaria; stsenaarist, Lastefilmide Rahvuskomitee president), Renate Svardal (Norra; Lastefilmide Rahvuskomitee esimees.)

##### Kuldauhind:

«Koer, kes lõpetas sõja» («The Dog Who Stopped the War»/«La guerre des tuques»; lavastaja André Melançon, Kanada).

##### Hõbeauhinnad:

«Rohu magus mahl» («Сладкий сок внутри травы»; lavastaja Aman Alijev Sergei Bodrovi osavõtul, NSV Liit «Kazahfilm»), «Mees ema jaoks» («Муж для мамы»; lavastaja Marina Jevstatjeva, Bulgaaria) ja «Tumm» («The Silent One»; lavastaja Yvonne Mackay, Uus-Meremaa).

##### Zürii eriauhinnad

«Pan Kleksi akadeemia» («Akademia pana Kleksa»; lavastaja Krzystof Gradowski, Poola—NSV Liit) — parim muinasjuttfilm. «Muinasjutt tsaar Saltaanist» («Сказка о царе Салтане»; lavastajad Ivan Ivanov-Vano ja Lev Miltšin, NSV Liit) — parim multifilm. Zürii audiplomiga märgiti ära film «Jõematk koos kanaga» («Flussfahrt mit Huhn»; lavastaja Arend Aghte, Saksamaa LV).

Lastefilme hinnanud lastežüri andis välja 18 auhinda ja 5 diplomit: parimale filmile laste sõprusest, parimale poisile ja tüdrukule osatäitjale, parimale vanaisale, parimale laste kujutlusmaailma kajastavale filmile jne.

##### FIPRESCI auhind

Rahvusvahelise Filmiajakirjandusühingu žürii esimees oli Georgi Kapralov ja 16 liiget (tuntumad nimed ilmselt Marcel Martin Prantsusmaalt ja Dal Orlov NSV Liidust) esindasid erinevaid filmimaid. FIPRESCI preemia XIV Moskva RFF-il otsustati anda filmile «Mine ja vaata» (lavastaja Elem Klimov, NSV Liit).





*Poola konkursifilm, psühholoogiline draama teatrimiljööös «Kübaraga naine».  
Peaosas Hanna Mikuć (Eva).*



*Parim lastefilm «Koer, kes löpetas sõja». (Kanada)*



«ИДИ И СМОТРИ». Stsenaristid Aless Adamovitš ja Elem Klimov, režissöör Elem Klimov, operaator Aleksei Rodionov, helilooja Oleg Jantšenko, kunstnik Andrei Petrov. Peaosades Aleksei Kravtšenko (Fljora) ja Olga Mironova (Glaša). Värviline, 146 min. «Mosfilm» ja «Belorussfilm», 1985

Elem Klimovi filmi on raske vaadata. Ta on julm oma tões. Nõnda öeldes ei pea ma silmas mitte naturalismi paljudes kaadrites — nagu alati, mõjub naturalism siingi omaette taotlusena ning selle tõttu töötab vastu filmi kunstilisele eesmärgile — vaid ennekõike just tõe. Tõde tollest kollektiivsest kuriteost, mille panid toime natsid. Siin ei sobiks kasutada sõna «analüüs», see on liiga kiiret, aga film on lavastatud emotsionaalselt, pigem võiks seda nimetada reekviemfilmiks. Finaalis kõlabki Mozarti «Lacrimosa», mis paradoksaalselt ja mitmetähenduslikult seotakse kaadritega fašistide kroonikafilmidest. Ent siiski on see ka analüüs, sest meile saab selgeks, k u i d a s tekib selline sadistlik hasart, k u i d a s enda — oma isiksuse, rahvuse, maa, rassi üleolekutunne kaotab piiri moraali ja kuriteo vahel, muutes

võimalikuks kõige hirmsama. Mitte ainult võimalikuks, vaid isegi igapäevaseks. Isegi löbu valmistavaks.

«Teid ei tohiks olemas olla!» karjub üks natsidest partisanidele, «madalama rassi» esindajatele. Enda üleolekutunne annab talle jõudu, ta on valmis selle idee nimel isegi surema. «On rahvaid, kellel ei ole õigust tulevikule.» «Teid ei tohiks olemas olla.» See on teoreetiline baas, millelt lähtus fašism. Selle idee rakendust me mäletame, ja näeme ka ekraanil. Saksa sõdurid ajavad valgevene talupoegi kokku nagu loomi, sulevad nad kuuri, viskavad sinna läbi akna lapsi, tundes löbu karjetest ja tule lõõmamisest, ning veel pildistavad üksteist selle juures!

Kõige koledam selles filmis ei ole inimeste põlenud näod, vaid fašismi olemus: väärustunud ideedest pimestatud teadvus teeb võimalikuks võimatu.

Filmi lõpul, kui kõlab «Lacrimosa», näeme põlenud maa kurva panorama järel kaadreid fašistide filmikroonikast. Me näeme neid tagurpidi. Hävitatud majad tõusevad varemeist, lennuväljadele laskuvad tagasi mustade ristidega pommitajad ja, selg ees, marsivad Berliini

Aleksei Kravtšenko (Fljora) filmis «Mine ja vaata».







«Mine ja vaata». Saksa karistussalklased ajavad külaelanikke hukkamispaigale.

tänavatel hitlerlased tagasi oma hukatusliku teekonna algusse, aega, kus füürer tõstis käe, ja veel varasemasse, kus hitlerismist keegi polnud kuulnud. Filmilindile jäädvustatud faktid kutsuvad meid veel kord järele mõtlema mineviku üle — et see ei korduks. Mitte ühelgi viisil. Kuritegu on ainult tagajärg, selle juured on kuriteo idees. Seda mõtet kannab film, mis räägib, kuidas 16-aastane poiss Fljora ja külaelanikud puutusid kokku mõistusevastasega — inimeste muutumisega kiskjateks. Kuidas võitlesid, hukkusid, vihkasid.

Elem Klimov ei ole oma filmi tehes arutlenud, missugune on poeedi ja missugune publitsisti tee. Ta on tundnud vajadust südameilt ära rääkida, ja ta teeb seda raevukalt, kartmata äärmusi ega emotsionaalselt üle pakkuda.

Valeri Kitšin

**ELEM KLIMOV (1933)** on lõpetanud Moskva Lennundusinstituudi ja Üleliidulise Riikliku Kinoinstituudi. Üliõpilastööd: «Peika» ja «Ettevaatust, labasus!», Fjodori osa A. Saltõkovi diplomilavastuses «Meie õue lapsed». Täispika mängufilmiga debüteeris 1964 — «Tere tulemast ehk Võõrastele sissepääs keelatud!». Nagu esmafilm, oli ka järgmine töö

komöödia — «Hambaarsti seiklused» (1966). Aastatel 1963—1970 lavastas E. Klimov arvukalt satiirilisi ringvaateid «Süütenõör», 1970. aastal mängulis-dokumentaalse kollaaži «Sport, sport, sport». 1982 valmis «Lahkumine» ja mälestusfilm Larissa Sepitkost «Larissa». Kõige põhjalikumalt on Klimov töötanud filmidega «Agoonia» (1981) ning «Mine ja vaata» — nende eeltööd algasid juba 1970. aastate keskel.



Elem Klimov Tallinna Kinomajas 1982. aasta 1. märtsil.

A. Saare foto





Hispaania konkursifilm, romantiline melodraama baski folkloori ainetel «Igavene tuli». Peaosades Angela Molina (Gabrielle de Loithegui) ja Imanol Arias (Pierre de Irigarai).



## «SÖDURI LUGU»

«SÖDURI LUGU» («A Soldier's Story»). Stsenarist Charles Fuller (Tema näidendi «A Soldier's Play» järgi, Pulitzeri auhind 1981), režissöör Norman Jewison, kunstnik Walter Scott Herndon, helilooja Herbie Hancock. Osades Howard E. Rollins jnr, Adolf Caesar, Art Evans jt. Värviline, 101 min. «Columbia Pictures», 1984.

«Sõduri loo» süžee järgib detektiivfilmi reegleid. Tapmine. Tuleb uurija. Lõpuks selgub tapja. Kuid juba filmi keskel, kui mitte varem, pöördub tähelepanu küsimuselt «kes tappis?» kuriteo motiividele. Stsenarist Ch. Fuller ja režissöör N. Jewison viivad meid kriminaalintriigist eemale, mõistmaks probleeme, millest arusaamiseks film lavastatud.

«Sõduri loo» tegevus hargneb 1944. aastal USA lõunaosariigi sõjaväebaasis. Päevakorral on neegerväeosade moodustamine ja rindele saatmine. Neegerväeosas käsutavad neegritest reamehi valged ohvitserid. Neegerseersandi tapmist ilmub uurima neegerkapten, see kutsub esile sõdurite vaimustuse ja ohvitseride jaheda vastuseisu.

Pärast rohkeid pingutusi teeb kapten Davenport kindlaks kibeda tõe. Paradoksaalselt selgub see siis, kui tal õnnestub mõista ohvri, seersant Watersi käitumise motiive. Vestlusest sõduritega ilmneb, et Waters oli endale võtnud õiguse toimetada kaasverelaste hulgas «rassivalikut». Seersant oli pidevalt šantažeerinud ja hirmutanud alluvaid, viinud ühe naiivse sõdurpoisi, kes ei vastanud tema ettekujutusele «täisverelisest neegrüst», enesetapmisele. Selle eest maksab ta ise eluga, langedes teise neegersõduri ohvriks.

Watersi fanatism aga rajaneb alandusest ja ebaõiglusest moonutatud mõtelaadil. Ta on oma elu jooksul näinud, et mustanahalisi ameeriklasi ei peeta inimesteks. Sisemine mäss ja viha rassismi vastu, soov saada argielus valgetega võrdseks on temas tekitanud vääristunud ettekujutuse võitlusest neegrite inimväarikuse eest, pannud ta pooldama fašistlike võtteid, mille abil ta otsustaski neegrite read «mitteväärikaist» puhastada.

Realistlikus maneeris film hoiatab rõhutuid isoleerumise eest, ohu eest pöörata raev teiste rõhutute vastu.

Margarita Saternikova





USA konkursifilm «Söduri lugu».

Neegerseersant Vernon Watersi kuju lubas meil käsitleda teemat, mille juurde enne meid, nagu mulle tundub, ei ole ameerika filmis veel keegi pöördunud. Selleks ei ole mitte niivõrd neegrite ja valgete suhted, kuivõrd rassieelarvamuste psüühiline mõju neegrite enesehinnangule, arusaamine oma osast tollases ja praeguses ühiskonnas.

Waters kujundab end pidevalt valgete järgi, selleks et saavutada nende heakskiitu. Ta ei võta mitte ainult täielikult vastu kõik valgete väärtushinnangud, kellele ta tahab niimoodi meelega järgi olla, vaid ka rakendab neid järjekindlalt oma mustanahaliste alluvate juures. Waters püüab meeleheitlikult välja pääseda «laiskade» mustade hulgast, kuid ei lase mööda juhus oma rassikaaslasi alandada ja hirmutada. Ta on samal ajal nii timukas kui ka ohver. Valge rassismi ohver.

Harjumuspäraselt käsitletakse rassisuhteid konfliktina mustad-valged, selles filmis oleme uued, läheneme ka neegrite omavahelistele suhetele. Kuid film käsitleb probleeme, mis võiksid esineda igas ühiskonnas, kõneldes autundest, uhkusest, frustratsioonist ja vabadusest.

Fulleri näidendit «A Soldier's Play» mängib New Yorgi neegritrupp «Black Ensemble Theater», helilooja Hancock on Ameerika kuulsamaid süntesaatormuusika loojaid.

Norman Jewison

NORMAN JEWISON. (1926) Oppis Toronto konservatooriumi klaveri- ja kompositsiooni-klassis. Jätkas pärast Teist maailmasõda õpinguid Toronto ülikoolis. 1950. aastatest Londoni, Toronto, New Yorgi televisioonis näitleja ja režissöör peamiselt meelelahutusprogrammides (saated Judy Garlandi, Harry Belafonte jt-ga). 1963 lavastas Hollywoodis oma esimese täispika filmi, komöödia «Forty Pounds of Trouble» Tony Curtisega. Ka järgmised filmid olid komöödiad: «Thrill of it All» (1963, situatsioonikomöödia Doris Day-ga), erakordselt publikumenukas lüüriline komöödia «Send Me No Flowers» (1964), kunstnike elu käsitlev, «The Arts of Love» (1965, Elke Sommeriga), elukutselise muusiku lugu Ameerika Lõunast «Cincinnati Kid» (1965, Steve McQueene'iga), sõjapsühhooosi naerutav, koomika aluseks Nõukogude allveelaeva sattumine Ameerika rannikule «Russians are coming!» (1966). Ühiskonnakriitiline draama rassieelarvamustest Ameerika Lõunas on «In the Heat of the Night» (1966, neegeruurijaks Sidney Poitier ja valgeks šerifiks Rod Steiger; film sai mitu «Oscarit»). «The Thomas Crown Affair» (1968, Steve McQueene'iga ja Faye Dunawayga) on kriminaalkomöödia. Ekraniseerinud Ben Hechti romaani «Gaily» (1969, Melina Mercouriga), lavastanud muusikali «Fiddler on the Roof» («Solom Aleihemi järgi, 1970), rockoperi «Jesus Christ Superstar» (1972, Ted Neelyga), ulmefilmi rulluisutajate jalgpalli MM-võistlustest «Rollerball» (1974, Ralph Richardsoniga). Viimased filmid: «Billy Twabloots» (1974), «F.I.S.T.» (1978), «And Justice for All» (1979), «Best Friends» (1982). Moskva festivalil oli N. Jewison — kes muide ise pole neeger — kolmandat korda.





## «ÜHEKSA ALLATULEK»

«ÜHEKSA ALLATULEK» («I kathedos ton ennea»). Stsenarist Thanassis Valtinos (tema samanimelise novelli järgi), režissöör Christos Shio-pachas, operaator Nikos Kavoukidis, helilooja Michalis Christodoulidis. Osades: Christos Kalavrouzos, Antonis Antoniou, Vasilis Tsanglos, Ilias Yannitos, Christos Zorbas, Costas Charalambidis, Costas Vichas, Chrisanthos Chrisanthou, Costas Tzouvaras, Christos Tsangas, Lambros Tsangas, Stratos Pachis. Värviline, 125 min. Kreeka Filmikeskus — Christos Shio-pachos, 1984.

Parima režiidebüüdi, parima kõrvalosa ja parima muusika auhind Kreeka rahvuslikul filmifestivaalil Salonikis.

Dokumentaalfilm kodusõjast Nicaraguas «Ei alistu kunagi» (lavastaja Fernando Somarriba).



Kreeka lühimängufilm üliõpilaspäri suvisest tööst hipoöroomil «Võit!» (lavastaja Olga Panou-poulou). Püüdi Katerina Razeleu.



Kreeka konkursifilm «Üheksa allatulek».

Suvi 1949. Teise maailmasõja järgne Kreeka kodusõda on lõppemas. Kreeka Demokraatliku Armeed (võitlesid USA-lt ja Inglismaalt abi saavate valitsusvägede vastu) partisanide viimane üheksameheline salk on sunnitud laskuma Taygetuse mäelt alla mere äärde. Abi pole kelletki loota. Pika meeleehtliku ja perspektiivitu teekonna lõpul hävitatakse salk regulaararmee ja relvastatud külaelanike poolt. Ellu jääb vaid noorim, 18-aastane noormees.

Film portreerib antifaašistliku vastupanuliikumise võitlejaid, nende võitlust iseendaga, oma nõrkustega, kahtlusega, meeleehtitega, väsimusega, mis laetunud möödunud kaheksa sõja-aasta jooksul. Filmis pole individuaalset kan-



gelast, kuigi igäühel on salgas kindel koht: on komandör, nooruk, komissar, haavatu, vanamees...

### Filmikriitika hinnanguid:

Filmi «Üheksa allatulek» tegelaskujud viitavad selgesti Iseseisvussõja-aegsetele partisanidele (Kreeka keeles *klephtes*, otsetõlkes «röövel». — *Tõlkija*.), niisamuti ka desperaadodele ja saatuse poolt ettemääratud kaotajatele, mis on nii tüüpilised Hollywoodi mütoloogias. Filmis, kus on ka ilusaid lüürilisi kõrvalepõikeid ja kõnekaid pause, jälgitakse järjekindlalt klassikalist jutustavat vormi, mille aluseks on realism, see annab oma värvingu nii filmi eepilisele koele kui ka kurbadele, kibestunud eeleegilistele alatoonidele. Mõõndusi tegemata võib öelda, et meil on tegemist märkimisväärse andega.

Andreas Tyros

Hea tasakaalutundega, ehedalt lihtsana, kergemaid lahendusi otsimata kujutab film «Üheksa allatulek» hästi seda konfliktit, mis meie lähiminevikus löhestas terve riigi. Samal ajal toob see film nähtavale ühe noore režissööri väljapaistva ande, asetades ta nüüd ühte ritta uue kreeka filmi kõige andekamate kinematografistidega.

Maria Papadopoulou

«Üheksa allatulek», Thanassis Valtinose 1963. a ilmunud samanimelise novelli ekraniseering, on lõpuks valmis. Tulemused on üsnagi rahuldavad. See ei ole sündmusrikas tapmise-tagaajamise draama, vaid elutark, päris kurb mõtisklus ühe ajastu lõpupäevist. Režissöör Christos Shiopachas, kellele sekundeerib suurepärase operaator Nikos Kavoukidis, on loonud mitte niivõrd ootuspinge, kui-võrd ettemääratuse ja saatusele alistumise meeleeolu. Tempo on muidugi aeglane, nagu sobibki eeleegilisele põhitoonile, näitlejatöö esmaklassiline ning Michalis Christodoulidise muusika diskreetne ja võluv.

«Variety», Los Angeles, USA

CHRISTOS SHIOPACHAS. Sündinud 1947 Kúprosel. Oppis Ateenas draamakunsti ja poliitikateadust, töötas näitlejana. Lõpetas Moskvas Üleliidulise Riikliku Kinematograafiasinstituudi režiiiteaduskonna. Teinud lühidokumentaalfilme («Punane valgus» sai XII üliõpilasfilmifestivalil Moskvas 1978 esimese auhinna). «Üheksa allatulek» on tema esimene mängufilm. Film pälvis Kreeka rahvuslikul filmifestivalil Salonikis režiiidebüüdi preemia, parima kõrvalosa preemia ja parima filmimuusika preemia.



# Valged, punanahad ja mustad: head, kurjad ja halvad

MÄRKMEID AMEERIKA FILMIMÜTOLOOGIAST

OLLI ALHO

Müütidest räägitakse niivõrd palju, et tekib tahtmine see jutt lõpetada. Tundub, et keegi ei mäleta enam selliseid sõnu nagu sümbol, ideaal, eelarvamus, uskumus, arhetüüp, eeskuju, vale või kinnisidee. Kõik need mõisted on praegu «müüdid». Selle sõna populaarsus on kasvanud nagu lumepall ning seda pole põrmugi mõjutanud asjaolu, et termini professionaalsed kasutajad suhtuvad sellesse üha ettevaatlikumalt. Müüt on leidnud tee üldkeelde, kus tema kasutusala on tegelikult vaid teatava varjundi andmine: «müüt» öeldakse siis, kui tahetakse väita, et teatav asi või nähtus on meie jaoks (kas siis heas või halvast mõttes) aprioorselt kaalukas, vaieldamatu ning püsiv, et seda võib kasutada omakorda teiste asjade või nähtuste selgitamiseks.

Oleks pisut naiivne nõuda, et «müüt» puhastataks võõrastest aspektidest, vähemalt üldkeeles pole see mõeldav. Siiski tahaksin rõhutada mõnd selle mõiste olemust iseloomustavat aspekti: müüdid on üldiselt nii või teisiti seotud alguse, sünni, rajamise ja lähtekohaga. Müüdiga mitte ainult ei põhjendata, vaid ka seletatakse ja müütiline seletus on selgitamine läbi *alguse*. Maailm ja selle nähtused on just niisugused, nagu nad on seetõttu, et nad algasid teatud viisil. Praegust hetke saame mõista vaid siis, kui me naaseme algusesse. Ajalugu seletab kaasaega, selgitab, kuidas tänasesse oleme jõudnud; müüt osutab aga sellele, kuidas maailm juba algusest peale sündis selliseks, nagu ta praegu on.

Igal kultuuril ja rahvusel on oma müütilis-usulised arusaamad sellest, kuidas maailm ja ühiskond tekkis. Paljud inimesed usuvad neid müüte praegugi, sest nende maailmapilt põhineb nendel arusaamadatel. Lisaks mainitud usulise värvinguga müütidele on rahvastel ka olemuselt sekulaarsemad (ilmalikumad)

müüdid rahva ja rahvuse sünnist, mitmesugused ühiskondlik-poliitilised uskumused, millega nad seletavad oma minevikku ja kaasaega. Neist uskumustest saavad müüdid esiteks seetõttu, et nad seostuvad selle pärisalgusega, mil rahvus tekkis, teiseks sellepärast, et need uskumused on olemuselt põhjapanevad ja et nende tõde on absoluutne. Rahvusliku ajaloo kirjutamise kriidid ja paradigmat muutused kaasnevad tihti just müütide (või õigemini nende taustaks olevate ajalooliste faktide) uut viisi tõlgendamisega.

Mulle paistab, et Põhja-Ameerika ajalookirjanduses ning populaarses esseistikas kasutatakse terminit «müüt» just viimati mainitud tähenduses. On isegi võimalik, et uue mandri asustamine ja Ameerika Ühendriikide loomisluu on rohkem mütologiseeritud kui miski muu nähtus. Siinkohal ei hakka ma analüüsima, kas see johtub ainult ajalookäsituse traditsioonist või on selle tagajärg, et ajalugu on antud juhul võimsalt elatud läbi teatava müütilise teadvuse raami. Ometi on selge, et paljud Ameerika ajaloo kesksed sündmused, nagu mandri asustamine, indiaanisõjad, lõunaosariikide istandusemajandus, neegriorjus, Põhja-Ameerika tööstuskapitalism ning teisedki perioodid on niivõrd mütologiseeritud, et faktiline ajalookirjandus on alati pidanud võtma seisukoha mitte ainult varasemate ajalooourimuste, vaid ka ajaloosündmuste mütologiseeritud versioonide suhtes. Ajaloostel on tulnud võistelda kahe võimsa vastasega — kunstiga ja hiljem eriti filmikunstiga.

Põhja-Ameerika esimeste valgete siserändajate ühine elukogemus sisaldas veendumuse, et protsess, mille käigus nad algul sattusid usutülidesse Euroopas ja mis nüüd heitis nad tundmatusse Uude Maailma, polnud mitte juhuslik ajalookapriis, vaid osa suurest jumali-



kust plaanist. Inimkonna jaoks ettenähtud jumalik plaan polnud veel teostatud, maailm polnud veel valmis. See tuli alles inimjõududega luua, oli vaja luua eeldused jumala tahte täielikuks ja konkreetseks täideviimiseks maa peal. 120 «Mayfloweri» rändurit ja paljud nende järeltulivad sugupõlvad uskusid, et nad on Valitud Rahvas, keda jumal on välja valinud oma tööriistaks.

Uus Maailm oli puritaanlastele töötatud, ent veel kättevõitmata maa: see oli tohutu suur ja kaardistamata, seda asustas võõras, tumedavärviline rass, kes oli halvemal juhul niisama vaenulik nagu Uue Maailma hirmuäratav loodus. Puritaanlaste teoloogia lõi uskliku inimese, kelle kogemusele oli omane ahistav üksindus kesk rännakuid patuse maailma hirmude ja ahvatluste pöörises. See on John Bunyani «Palveränduri teekonna» põhiteema, ent see hingeline kogemus muutus uue mandri preeriatel füüsiliseks tegelikkuseks.

Puritaanlastel, Põhja-Ameerika sisse-rändajate esimesel põlvkonnal ja tema järglastel oli kindel arusaam loodusest ja loodusrahvastest. «Loomulik maailm» oli üdini korrumeerunud ja paheline, inimliku kultuuri eesmärk oli uue maailma loomine. Indiaanlased ja nende asustatud alad olid pärispatu seisukorras, loomistöö oli siin alles pooleli: see maailm oli korrastamata kaos ja siinsed elanikud olid kaose demonlike jõududega ühenduses. Eesseisev töö — indiaanlaste ümberpööramine või nende hävitamine — oli niisiis mitte ainult majanduslik, vaid ka usuline tegevus. Võit indiaanlaste ja preeria üle oli ka kurjuse jõudude võitmine. Viimased polnud sugugi ainult välised ja silmanähtavad: indiaanlaste vaba loomulik seksuaalsus, mugavuse- ja naudingusoo ning üldine vabameelsus esindasid puritaanlaste jaoks ka inimese sees peituvaid ähvardavaid jõude, mille vastu võitlemine kuulus iga uskliku igapäevaste vagadusponnistuste hulka. Puritaanlased pidasid nii nagu manihheistidki universumit Hea ja Kurja võitlusväljaks ning sisse-rändajate olukorda oli kerge käsitada selletaolise võitluse kajastusena.

Neid tundmisi ja kogemusi on Põhja-Ameerika kirjandus ja filmikunst algusest saadik mitmel moel peegeldanud.

A. Fiedler märgib («The Return of the Vanishing American» — «Kaduva ameeriklase tagasitulek», 1968), et tüüpiline vestern räägib sellest, kuidas valge protestantlik ameeriklane ja temast radikaalselt erinev indiaanlane kohtuvad preerias: «Selle kohtumise tagajärjeks on kas valge muutumine kellekski, kes pole ei valge ega punanahk... või indiaanlase hävitamine... Kummalgi juhul langeb kohtumise pinge siis, kui üks mütolooiline asjaosaline on elimineeritud.» Richard Slotkin on uurinud, kuidas XVI ja XVII sajandi kirjanduses koheldi neid valgeid (uusasukate naisi, tütreid ja poegi), kes sattusid indiaanlaste kätte vangi (teema, mida John Ford käsitleb filmis «The Searchers» — «Otsingud», 1956) ning järeldab, et võitlus välisvaenlase vastu on ühtlasi võitlus inimese sisemuses peituvate kurjade jõudude vastu: «Nii vangid kui nende päästjad kogesid, et vaenlase pahelised omadused — nii individuaalsed kui kollektiivsed — on nende pahede äärmuslikud väljendused, mis kahjustavad nende oma hinge ja ühiskonda seestpoolt.»

Kuigi indiaanlasi saatanlike metslastena käsitava traditsiooni kõrvale tekkis ka James Fenimore Cooperi «Nahksuka juttudest» pärinevaid «ausaid metslasi», on siiski selge, et ameerika filmikunsti vesternitraditsioon põhineb eelkõige siiski just esimesel arusaamal. Ameerika Ühendriikide filmitööstus tootis aastatel 1910—1915 ligi 700 indiaanifilmi ja nendele järgnenud filmitööstuse tõelise arengu aastakümnetel loodi neid veel sadade kaupa juurde. Indiaanlased ise protesteerisid juba 1911. a Washingtonis korraldatud meelevaldusel oma ajalooga ja kultuuri barbaarse võltsimise vastu, kuid ei sellel ega ka hilisematel protestidel pole olnud vähimatki mõju. Alles mõned 1950. aastate filmid lubavad aimata, et hoiakud on mingil määral muutumas (Anthony Mann «Devil's Doorway» — «Saatanavaarav», 1950; Robert Aldrich «Apache» — «Apatšid», 1954) ja alles 1960., 1970. aastatel tehakse esimesed teadlikud katsed mõista mandri põliselanikke (Ford «Cheyenne» — «Sajeenid», 1964; Polonsky «Tell them Willie Boy is Here» — «Ütle neile, et Willie Boy on siin», 1969; Silverstein «Man Called Horse» — «Mees, keda hüü-



ti Hobuseks», 1970; Penn «Little Big Man» — «Väike suur mees», 1971). Seda, kuidas ameerika filmis näidati indiaanlasi ja nende ajalugu, iseloomustavad kõnekalt Frantz Fanoni tähelepanekud kolonialismi kohta: «Kolonialismile ei piisa sellest, et ta aheldab rahva ja muudab koloniseeritud ajud vormituks ning sisutuks. Teatava perversse loogika abil tungib kolonialism ka orjastatud rahva minevikku, võltsub, rikub ja hävitab selle.»

Nii müüdiuurimise seisukohalt kui ka ajaloolisest aspektist on huvipakkuv, et niisugune võitjatepoolne ajaloo ümberkirjutamine omandab tihtilugu just müütiliselt rõhutatud jooned: oma tõde esitatakse kui väljastpoolt etteantut ja igavest, siia juurde ei kuulu ei allikakriitika ega ammugi mitte kriitiline enesevaatlus. Iialgi ei otsita uusi uurimisalasid ega vaatenurki, vaid ainsaks meetodiks kujuneb liturgiline kordamine. Kui me mõtleme selletaolise ajaloo ümberkirjutamise ja kordumise üle kunstis, näiteks filmikunstis, siis on paradoksaalne, et just kordusest kujuneb siin tähtis esteetiline kvaliteet: mõtlen antud juhul nimelt teatud tüüpi filme, mille puhul hinnatakse just žanritüüpilisust ja samuti püsivate teemade meisterlikku varieerimist. Filmipubliku suhtumine teatud filmidesse ongi tihtilugu keerulisel moel kahestunud viha-armastussuhe: armastame neid filme, mille ajalookäsitlust me jälestame. Võksime rääkida ka filmist «The Birth of a Nation» — «Rahvuse sünd», 1915; sest selles D. W. Griffithi meistriteoses, negrofoobia ja avaliku rassismi julges vaatamängus on filmiajalooos harva esineval viisil ühendatud nii kunstiline, müütiline kui ka ajalooline aspekt.

«Iga ühiskond sobitab müüti oma eesmärkidele,» kirjutab Jerker A. Eriksson essees, mis käsitleb filmides loodud kujutlust USA lõunaosariikidest («Studio» 1957, nr 3). «Vana Lõuna» legend on Erikssoni järgi lõunaosariikide vastus «vanade heade aegade» vajaduse järele ning nähtuse tekketaustaks on Ameerika Lõunas kogetud apokalüpsis — aastatel 1861—1885 toimunud kodusõda. See müüt põhineb arusaamal, et Ameerika Lõuna oli jõukas ja harmooniline põllumajandusühiskond, mille

sotsiaalsetes suhetes ja institutsioonides domineeris kõrgemate ühiskonnaklasside poolt omaks võetud paterniteet alamklasside suhtes ja kus omavahelistes suhetes oli levinud võrdsete vastastikune austus ja hindamine.

Arvestades, et Ühendriikide Lõunaühiskond rajanes nii ajaloolises kui ka müüdis aktsepteeritud mõttes orjade tööjõu kasutamisel, võiks oletada, et neegritel on Lõuna-müüdis samavõrd valitsev või vähemalt silmapaistev roll, nagu seda oli indiaanlastel Lääne-mütoloogias. Ometi pole see nii. Paljudele kujutlustele Lõunast on iseloomulikud just «valged jooned» ja Ameerika Lõuna teemasid käsitlevate kunstnike loomingus avaldub lausa tendents kaotada sealne must elanikkond täiesti silmist. Võib isegi öelda, et kui indiaanlane etendab Lääne-kujutlustes tõeliselt müütilist rolli, siis neegritel pole vastavates Ameerika Lõuna-kujutlustes üldse säärast müütilist asendit, nad on tervikpilti paigutatud nagu mingisugused rekvisiidid (Lõuna-mütoloogias võtavad indiaanlaste rolli enda kanda jänkid, eriti põhjaosariikide sõdurid). Erinev suhtumine indiaanlastesse ja neegritesse väljendub ka selles, kuidas neid on filmitud. Indiaanlased on kollektiivsed ja nad käituvad kollektiivina: nad ründavad valgeid isikupäratu karjana nagu mingi massiivne jõud, mis veereb üle vastaste või siis peatatakse see laine valgete poolt. Neegreid esitletakse aga individuaalselt: nad on filmides paksud kokad, lapsehoidjad, hallipäised majateenijad või silmipöörivad istandusenarrid. On iseloomulik, et kirjandus, mis valgustab nende kahe vähemuse osa Ameerika Ühendriikide filmiajalooos, käsitleb neegreid ainult kas üksikute näitlejaiskustena või siis iseloomustab filmiekraani musti põhitüüpe (Landay, «Black Film Stars» — «Mustad filmitähed», 1973; Bogle, «Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks» — 1973; Leab, «From Sambo To Superspade», 1975), indiaanlasi käsitletakse aga tervikliku kogumi, etnilise üksusena (näiteks «The Only Good Indian» — «Ainus hea indiaanlane», 1972).

Mõistagi on liialdus väita, et neegritel pole Ameerika Lõuna-mütoloogias üldse mingit müütilist rolli; musta elan-



nikkonna tõrjumine ja Ameerika Lõuna esitlemine valgete ühiskonnana tegelikult just rõhutab neegrite tähendust. Võib ju oletada, et mustade rolli pingutatud ja lausa karikatuurne iseloomustamine peegeldab lihtsalt valgete endi hirmu ja kartusi. Tollaste filmide tegijad olid selles suhtes üsna tugevate sotsiaalse pingete mõju all ning nende liikumisruum oli tegelikult üsna väike. 1911. a tehtud kodusõda käsitlevas filmis «The Soldier's Ring» («Sõduri sõrmus») lubab režissöör ühel neegerteenijal väljendada isegi juba kergelt kangekaelsust stseenis, kus teenija peab pakkuma istet konföderatsiooni kindralitele. Üks Orleansi vaataja saatis filmikompaniile kirja, kus ta kaebas, et mainitud stseen ei vasta tõe: «Virginia mustad teavad oma kohta,» kinnitas kirja autor.

Ameerika neegrid esinesid esimest korda filmides eelmise sajandi lõpul, juba filmikunsti algusaastatel. Need olid lühifilmid, ehk nn *one reeler*'id, mis kujutasid endast koomilisi sekventse, kus mustanahalised näitlejad tantsisid või tegid nalja. Need Edisoni või *American Mutoscope & Biograph Company* toodetud filmide pealkirjad on üsna kõnekad: «Three Man Dance» («Kolme mehe tants»), 1894; «Negro Dancers» («Neegertantsijad»), 1895; «Dancing Darkies» («Tantsivad mustad»), 1897. Need olid süžeeta ning ajaloolise või sotsiaalse kontekstita filmid, ent nende taustal võib äkki vilksatada midagi etnograafiliselt täiesti ehtsat: istanduste orjakvartalites väljakujunenud tantsu- ja miimikatradsioon. Teisest küljest jõudis mainitud traditsioon paraku filmidesse juba moonutatud või ebaehtsal kujul, sest tegelikult matkisid ning kordasid «üherulliste» tantsustseenid pigem juba varieteetradsiooniks kujunenud *minstrel—show-* ja *coon-show*-tüüpi etendusid kui algupärast istandusetraditsiooni. Märkimisväärne on nendes filmides aga see, et neis esinevad neegrid olid tõesti mustad, aga mitte põletatud korgiga mustaks tehtud valgenahalised, nagu tollal oli üldiselt vastavates estraadietendustes kombeks. Olukord muutus siiski juba mõne aastaga ja kaheksadollarise palga eest töötavad neegrid pidid kiiresti kaduma oma valgenaha-

liste kolleegide teelt. Imitatsioon tõrjus eeskju välja ja «blackface» korvas tõelise neegri näo. *Minstrel—show-* ja *coon-show*-tüüpi süžeeta katkendite asemele tulid nüüd lühikesed komöödiad, mille peategelaseks oli naljakas ja täiesti loll maaneeger «Rastus» või «Sambo». XX sajandi teine aastakümme sai nende filmide kuldajastuks: Sigmund Lubin tegi tollal muu hulgas sellised filmid nagu «How Rastus Got His Turkey» («Kuidas Rastus endale kalkuni sai»), 1914, «Rastus in Zululand» («Rastus suuludemaal») 1914, «Coontown Suffragettes» («Naisõiguslased lollidemaal»), 1914, «Sambo's Wedding Day» («Sambo pulmapäev»), 1919.

Sambo ja Rastus polnud filmiajaloo väljamõeldud tüübid, nad ei pärinenud ka valge ameeriklase varieteeprogrammidest. Kogu oma totruuse — või just sellepärast — põhinevad need tüübid Ameerika Lõunas äärmiselt levinud tüüpilisel neegerorja ettekujutusel. Stanley Elkins seletab oma klassikalises uurimuses, et «Sambo oli alistuv, aga vastutustundetud, truu, aga laisk, alandlik, ent kaldus krooniliselt valetama ja varastama» («Slavery», 1959). Elkinsi arusaamist mööda oli Sambo orjuse tekitatud koonduslaagritaoliste elutingimuste loodud olend, mõned teised ajaloolased arvavad aga, et Sambo oli orjade poolt teadlikult arendatud kuju valgetega suhtlemiseks, niisiis teatav narri-mask. Filmides kodunes Sambo igatahes kiiresti ja jäi sinna pikaks ajaks. Nagu Donald Bogle oma heas tüübiuurimuses viitab, oli Sambo ka aega ainsaks kanaliks, mille kaudu neegernäitlejad said filmides oma andeid teostada (Bogle, «Toms, Coons, Mulattoes, Mamies & Bucks», 1973).

Sambost veelgi populaarsemaks sai aga onu Tom, Harriet Beecher Stowe'i romaani nimikangelane, truu ja alandlik ori, kes kuulub Lõuna-mütoloogiasse ehk veelgi kindlamalt kui Sambo. Onu Tomi lugu jutustati filmides korduvalt juba alates 1903. a, mil Edwin S. Porter tegi sellest esimese, 12 minutit kestva filmiversiooni, kusjuures orja mängis valge näitleja. Onu Tomi menust ei räägi mitte ainult temast tehtud filmide hulk (1928. a oli valminud vähemalt kuus «Onu Tomi onnikest»), vaid ka see, et



sama teemat korrati lugematuid kordi samade tegelastega filmides. Sealjuures ei rõhutatud neis filmides mitte orjuse ränkust ega ka mitte Simon Legree taoliste tegelaskujude julmust, vaid eelkõige vana truud orja alandlikkust ja ohvri-meelsust. D. W. Griffithi filmides «His Trust» («Tema kohus») ja «His Trust Fullfilled» («Tema kohus on täidetud», 1911) ohverdab ori kodusõja keerises oma elu valgete peremeeste eest; filmis «For Massa's Sake» («Peremehe nimel», 1911) müüb ori end maha, et päästa oma peremees võlast; filmis «Confederate Spy» («Konföderatsiooni spioon», 1910) spioneerib ori valgete lõunaosariiklaste teenistuses ja sureb õnnelikuna, olles täitnud oma kohuse.

Ameerika Lõuna «musta mütoloogia» kolmandaks keskseks tegelaskujuks kujuneb lisaks Sambole ja onu Tomile «traagiline mulatt», kelle soontes voolab saatuslik «tilk võorast verd». Esimest korda käsitleti seda teemat filmis «In Humanity's Cause» («Inimsuse nimel», 1911). Film räägib valgest ohvitserist, kes jääb kodusõjas ellu tänu neegrilt võetud vere ülekandele. Võoras veri põhjustab mehes hirmuäratavaid isiksuse muutusi ja džentelmenist ohvitseri loomusesse ilmuvad metsikud jooned. «The Depth» («Sügavik», 1912) on film armastajatest, kes osutuvad hiljem ühe isa lasteks. Ühe peategelase ema on mehe valge naine, teise ema on sama mehe neegritarist armuke. Suhe katkeb natuke



*Nina Mae McKinney (1913–1969) filmis «Sanders jõe äärest» (1935). Nina Mae McKinney oli esimene neegerfilmitäht (sai tuntuks King Vidori filmiga «Hallelujah»). 1930. aastate teisest poolest, olles filminäitlejana kiiresti unustatud, esines lauljana ringreisidel Euroopas, nimetatuna «Mustaks Garboks».*





«Hallelujah» (lavastaja King Vidor, 1929).

aega enne abiellumist, kui paljastatakse, et tüdrukus voolab must veri. Sama teemat arendasid edasi ka filmid «In Slavery Days» («Orjusaeg», 1912) ja «The Octoroon» («Segavereline», 1913).

D. W. Griffithi filmi «Rahvuse sünni» võib eelöeldut silmas pidades lugeda teoseks, kus kõik seni väljakujunenud tüübid esinevad ühes ja samas sugestiivses teoses. Lõuna-Carolina osariigis elavate Cameronide perekonna paradiisliku talumajapidamisse kuuluvad filmi pastoraalses alguses agarasti puuvillapõldudel tööd rügavad neegerorjad; kui Cameronid külastavad orjade onne, siis lahutavad neegerorjad nende meelt lõbusate laulude ja röömsate tantsudega. Mõisas aga askeldavad ja toimetavad paks Mammy—Sambo tüüpi naisversioon — ja truud vanad meesteenijad. Sõda lõhub selle idüllid. Mammy ja vanad Onu Tom jäävad peremeeste juurde, ent teised orjad võtavad kuulda põhjast saabunud kihutuskõnelejat mulatt Silas Lynchi ning liituvad agressiivse musta massiga. Griffith lisab mustade sümboolsete tegelaste galeriisse veel ühe tüü-

bi: *musta metslase*, neegri, kelle primitiivsed vaistud tõrjuvad kõrvale valgete tsivilisatsiooni distsipliini ning õpetused ja kes tõuseb üles oma «heategijate» vastu. Nii Valgele Ameerikale kui ka kogu maailmale sai Griffithi film uue kunsti suureks läbimurdeteoseks. Musta Ameerika jaoks oli see hirmsa ja ahista-va müüdi kõige võimsam kokkuvõte. NAACP (National Association for the Advancement of Coloured People) kirjutas 1915. a ettekandes: «Uue võimsa kunsti kõik võimalused on rakendatud selleks, et näidata neegreid võimalikult halvas valguses.»

Helifilmi sünni ei muutnud suhtumist «Vana Lõuna» müüti ega neegritesse, see muutis vaid pisut rõhuasetust, Mustade tüüpide galeriist kerkib nüüd arusaadavalt esile vana röömus Sambo; sest moodi tulid filmid, mis võimaldasid ära kasutada neegerlauljate-tantsijate ja teiste varieteekunstnike talenti. Selle laine tüüpiliseks näiteks sobib film «Hearts on Dixie» («Armas Dixie»<sup>1</sup>, 1929), istandusemuusikal, kus esinesid

<sup>1</sup> Dixie — USA lõunaosariikide populaarne nimetus. Tõlk.



ainult mustad näitlejad ning mille melodramaatiline süžee tundub olevat vaid ettekäändeks, et lasta filmilinale marssida üha uutel ja osavamatel ajaviitekunstnikel. Umbes samal ajal linastus ka King Vidori «Hallelujah» (1929), mis käsitleb üsna huvitavalt lõunaosariikide mustade usuprobleeme, kuigi filmi tegevusaeg langeb orjusejärgsesse perioodi. Ei «Armas Dixie» ega «Hallelujah» saavutanud majanduslikku menu, ning seda tõsiasi tõlgendasid filmitöösturid nii, et mustade näitlejate massilise filmimise aeg pole veel küps. Kuluski veel 15 aastat, enne kui jälle riskiti üritada midagi taolist.

Marc Conuelly ja William Keighley filmitud «The Green Pastures» («Rohelised karjamaad», 1936) on meie teema seisukohalt erandlik teos, kuna film väljendab suurepäraselt ning kokkuvõtlikult seda, millisena kujutlesid valged lõunaosariikide neegrite usku. Lõunamüütilises mõttes oli ilmselt väga tähtis arvamus, et orjade ja üldse neegrite religioon oli lihtsalt valge kristluse lapselik ja arenematu versioon.

*Harrie McDaniel ja Jean Harlow filmis «Hiina mered» (1935).*

1930. aastad on meie teema seisukohalt erakordselt tähtis periood, sest just sellal tehakse filmid, kus kodusõjaeelsesesse lõunaosariikide elupilti lisanduvad uued, kriitilised mõtmed. Shirley Temple'i film «The Littlest Rebel» («Väike mässaja», 1935) tehti, tõsi küll, veel vana ja läbiproovitud onu Tomi teema põhjal, kuid King Vidori filmis «So Red the Rose» («Nii punane on roos», 1935) esineb juba täiesti uus element: orjade ülestõus sumbub, kui peremehe tütar marsib sisse mässuliste koosolekule, lööb ülestõusujuhile vastu vahtimist ja meenutab orjadel mõõdunud aegu, mil elati sõpruses ja üksmeeles. Orjad hakkavad seepeale kohe spirituaali laulma ja lähevad üheskoos mõisa, kus nende vana peremees lamab surivoodil.

Bernard Vorhausi filmi «Way Down South» («Tee Lõunasse», 1939) stsenaaristideks oli huvitav paar: neegerkirjanik Langston Hughes ja neegernäitleja Clarence Muse. Film räägib ühest lõunaosariigi orvukuks jäänud noorukist, kes võitleb oma isa orjade nimel metsikult orje kohtleva Simon Legree tüübi vastu. Vaatamata sellele, et stsenaaristid olid ise neegrid, esineb filmis üllatavalt







stereotüüpseid tegelasi, nii et tegelikult võib seda filmi pidada isegi üheks «Onu Tomi onnikese» versiooniks.

1930. aastate filmidest võiks veel mainida William Wyleri melodraamat «Jezebel» («Iisebel», 1938), milles orjade ja peremeeste vahel on valgustatud tolle aja kohta üsna värskest: film läheneb pisut juba isegi võrdsuse põhimõttele. Ent üldiselt elab «Vana Lõuna» mütoloogia Ameerika 1930.—1940. aastate filmides jõudsalt edasi, juurde ei tule küll midagi põhimõtteliselt uut.

Sellega seoses tuleb kindlasti viidata ka teosele «Gone With The Wind» («Tuulest viidud», 1938), klassikalisele filmeeposele lõunaosariikidest, olgugi et just neegrite osa on mainitud teoses kahandatud peaaegu nullini. Kuigi lõunaosariikides elas tollal neli ja pool miljonit neegrit, esitab film «Tuulest viidud» seda kui valgete maad, kus neegrid etendavad samasuguste rekvisiitide osa nagu loodus ja loomad. Isiksuseks ülendatakse selles filmis vaid üks mustanahaline tegelane Mammy, keda mängib Hattie McDaniel. Kaks musta mõisateenijat, kurvameelne Suur Sam ja peaaegu vaimuhaigena esitatud Prissy täiendavad veelgi valgete kujutlust musta rassi

Vivian Leigh ja Hattie McDaniel filmis «Tuulest viidud» (1939).

vaimsest seisukorrast, mille tüüpilisteks joonteks peeti lollust, jonnakust, usklikkust, ebausku ja lõmitavalt pimedat truudust oma peremehele. See, kuidas filmis «Tuulest viidud» suhtutakse neegritesse, sarnaneb üllatavalt «Rahvuse sünniga», mille temaatikat see film teatud mõttes täiesti kordab: sõjakatsumustes jäävad maja neegerteenijad ohvrimeelselt oma peremeeste juurde, puuvilla-põldudel töötanud orjad aga kogunevad tänavanurkadele, et kuulata põhjast saabunud mässuliste kõnesid, ja tänavatele ilmuvad põhjaosariikidest tulnud lärmitsevad mustad metslased. Selznicki ja Flemingi film ei ole küll samavõrd rassistlik kui Griffithi klassikaline teos, mistõttu ta ei äratanud ka Ameerika neegrites nii tugevat vastureaktsiooni. Siiski mainib ameerika neegerkirjanik John Oliver Killens just seda filmi koos «Rahvuse sünniga» nende teoste hulgas, mis romantiseerisid või võltsisid neegriorjust ja kahjustasid sellega kõige enam ettekujutust Ameerika neegritest.

Teise maailmasõja järgne aeg, rassisuuhete muutusi ennustavad 1950. aastad



ja tõeline muutuseperiood — 1960. aastad — on aga jätnud üllatavalt vähe jälgi meid huvitavasse filmitraditsiooni. Filmitööstus kaotab täiesti huvi «Vana Lõuna» müüdi vastu ja selleteemalisi filme luuakse vaid juhuslikult. Kuigi 1960. aastate lõpul ja 1970. aastatel hakati orjusaega intensiivselt uurima (sellega tegelesid nii valged kui ka neeger-teadlased), ei ole seegi kuigivõrd kajastunud filmiloomingus, pigem on see saanud alles kaasaegse rahvuslike õiguste eest võitleva liikumise vaimseks jõuks. Praegu pakutakse professionaalsetele neegernäitlejatele ja teistele filmiala professionaalidele filmitööstuses üha rohkem tööd, kuid Musta Ameerikat käsitlevatel filmidel naasevad väga harva eelmise sajandisse. Ka neegrite endi filmilooming pole huvitunud ajaloost. Selles suhtes on olukord peaaegu samasugune nagu 1930. aastatel, mil silmapaistev produtsent ja režissöör Oscar Micheaux tegi tegelikult valge publiku seas menukate ja aktuaalsete teemade musti versioone.

Lähtekohtade poolest kõige huvitavam sõjajärgne istandusefilm oli kahtle-

*Ethel Waters ja Eddie Anderson filmis «Taevatuba» (1943).*

mata režissöör Herbert Bibermani ja stsenaarist John Oliver Killensi film «Slaves» («Orjad», 1969), mille autorid soovisid vähemalt mingil määral oma filmis peegeldada ka ajaloouringute uusi tulemusi. Ehkki teos ongi mingis mõttes ajalooline, sest siin näidatakse istandusemaailma esmakordselt orjade seisukohalt, ei suuda autorid siiski veel täielikult vabaneda vanadest istandusefilmide stampidest. Draama pearõhk on pigem valge peremehe ja neegritarist armukese erootilise vahekorra lahkamisel kui orjades tärkava ühiskondliku tundlikkuse uurimisel. Ka filmi lõpp paistab olevat lõivumaksimine vanale heale Lõuna-müüdile: mässuline peategelane sureb peremehe armukese eest ja ohverdab sel moel ka oma perekonna tuleviku. Richard Fleischeri «Mandingo» (1975) tõstab samuti esile orjaistanduse rassisuhte seksuaalseid ja erootilisi probleeme, kuigi filmis väljendub küllaltki rõhutatult lõunaosariikide valge aristokraatia dekadents. «Mandingo» lõpeb samuti orjade ülestõusuga — teema, mida võib pidada ehk viimase aastakümne ainsaks lisanduseks istandusefilmide traditsioonile. Lõpuks peab mainima ka televisiooni jaoks tehtud seeriafilmi «Roots» — «Juured», mis põhineb Alex Haley' ro-





maamil ja mille kodusõjaeelset perioodi valgustavad osad rikuvald kahtlemata seni kõige enam vana kujutlust lõunaosariikide müüdist.

Müütide olemusse kuulub see, et neid ei saa muuta. Indiaanisõdade ajalugu võib muidugi uurida täiesti pöördelisel, uuel viisil, nagu seda tegi Dee Brown, võib radikaalselt uuendada kujutlust Ameerika istanduseorjusest, nagu seda tegid Genovese, Blassingame ja Levine, aga keegi ei saa muuta neid Lääne vallutamise ja «Vana Lõuna» arusaamadest koosnevaid müüte, mis on üdini juurdunud ameerika kultuuris ja mis eri kunstiliikide vahendusel on levinud üle kogu maailma. Seetõttu on arusaadav, et me ei saa ka tulevikus näha indiaanlaste tehtud filme indiaanisõdadest või afroameeriklaste tehtud filme neegrirjusest, kuigi me võime lugeda mõlema etnilise rühmituse liikmete kirjutatud samateemalisi teaduslikke uurimusi. Mõistagi ei johtu see üksnes asjaolust, et indiaanlased või afroameeriklased peaksid nende müütide vastu võitlemist asjatuks, põhjus võib seisneda ka argumentis, et etnilise identiteedi loomise seisukohalt ei ole tegelikult meeldiv naasta kunstivahenditega just sellesse perioodi, mil rahva saatust oli kõige raskem ja alistatus vallutajaile kõige halvavam. Tõenäoline ongi, et etnilise identiteedi loomisainet leiab märksa paremini rasketele aegadele eelnenud iseseisvus- ja vabadusperioodist või vabadusvõitluse aastatest. Näiteks afroameeriklaste jaoks ongi selliseks ajaks just rahvuslike õiguste eest võitlemise periood. Just viimati mainitud suunda võibki täheldada afroameerika filmikunstis ning kirjanduses. Mis ei tähenda aga seda, et orjusaeg või indiaanisõjad oleksid mainitud vähemusrahvastele endist viisi liiga valusalt tundlik valdkond. Ennustaksin, et kuigi levinud müüte ning kujutlusi ei hakata tuleviku kunstiloomingus teadlikult muutma, üritatakse edaspidi siiski igal juhul võidelda vanade valgete müütide jätkuva eksploateerimise vastu. Niisuguse võitluse tüüpiline näide on kampaania, millega neegrid takistasid William Styroni romaani «Confessions of Nat Turner» («Nat Turneri pihtimused») filmimist. See vastupanu oli mõnes mõttes paradoksaalne,

sest just neegrirühmituste ülestõusu juhtide isiksused võiksid olla vahendiks, mille abil istanduseorjuse käsitlusele võiks sisse tuua uusi aspekte (seda võib väita juba olemasolevate ajalooüraamuste põhjal). Ent antud juhul oli loomulikult küsimus selles, kellele kuulub õigus seda vahendit kasutada.

Müüte ehk ei saa muuta, kuid neid võib hüljata ja unustada, ning vahel, eriti, siis kui ajalooline ja müütiline tõde satuvad vastuollu, nii soovitaksegi. Ometi juhtub nõnda harva, sest müüt ja kunst on hingesugulased. Isegi siis, kui teaduslikult kindlakstehtud faktid põmitavad müüte kõige rängemini ja inimeste maailmapiltki on seeläbi muutumas, pakub kunst müütidele ikka kindla varjupaiga, kus nad võivad rahulikult halvad ajad üle elada. Ning kummaline on see, et tihti elavad müüdid märksa kauem kui need teaduslikud arusaamad, mille eest müüdid olid sunnitud varju pagema. Ometi ei peaks need, kes tahavad oma maailmapildi hoida avatud nii teadusele kui ka kunstile, sellepärast muretsema. Sisserändajate, kaubode ja «punanahkade» seiklusi on ju palju lihtsam ja põnevam vaadata müütiliste lugude müütiliste kangestena ja «Vana Lõuna» paradiislikku õhkkonda on samuti märksa kergem nautida, kui vaatata ei meenu ajaloolise tõe raske taak.

*Soome keelest tõlkinud*  
SIRJE RUUTSOO

---

OLLI ALHO (sünd 1943) on Soome Filmiarhiivi direktor, Turu ülikooli dotsent, filosoofiadoktor (kultuurantropoloogia).

Eeltoodud käsitlus on ilmunud raamatus «My Darling Clementine», Jerker A. Erikssonin juhkirja (Helsinki, 1982); samuti Turu ülikooli üldajalooinstituudi tödekoogumikus «The Impact of American Culture» (Turu, 1982).



## Kellele on pühendatud Kreegi «Requiem»

TIIA JÄRG

Eesti professionaalne muusika on veel nii noor, et enamikus muusikažanrites juubel «Sada aastat esimest eesti...» seisab alles ees (oratooriumžanris on kodumaine esiettekanegi toimumata). Eks eelmise sajandi lõpukümnenditel tehtud meie helikunstis algust küll paljuga, ometi oli XX sajandi esimeseks veerandiks rahvuslikul muusikapöõllul ka seni alustamata žanrivagusid.

20. oktoobril 1929 toimus «Estonia» kontserdisaalis C. Kreegi «Requiem» esiettekaanne, «Estonia» Muusikaosakonna segakoori ja sümfooniaorkestrit juhatas Juhan Aavik. Kuulajate ette jõudis esimene eesti reekviem. Vokaal-sümfoonilise muusika vallas sai «Requiemist» C. Kreegi kõige väljapaistvam suurvormiline teos.

Reekviem on teatavasti surnumissa. See eriotstarbelisus sunnib küsima, kelle mälestuseks ta loodud on. Sest isegi nende kaugete aastasade jooksul, mil missa oli žanrina vähemalt niisama enesestmõistetav kui paaril viimasel sajandil sümfoonia, kirjutati reekvieme ikkagi eriliseks juhtumiks, mitte igaks juhuks.

Väliseks tõukeks surnumissa loomisele võib olla ühiskondlik tellimus või isiklik kaotus. Viimasega seoses võib kunsti-teos olla loojale sisemisest üleelamisest vabanemise vahendiks.<sup>1</sup>

Kelle mälestuseks kirjutas reekviemi Kreek? Senised oletused seostasid teose teket helilooja poja või isa kaotusega. Aga Kreegi esimene poeg Peeter suri kuueteistkümnendaastasena 1934. Nii langeb esimene oletus ära. Kreegi isa Gustav läks manalateele 1916, seega kümme-kond aastat enne reekviemi valmimist. Teise (kui võimaliku) oletuse kõrvale pakume nüüd ka kolmanda: Kreek kirjutas



Cyrillus Kreek  
Peeter Süda  
Pariikase fotod

<sup>1</sup> «Nagu Goethe oma romaaniga «Noore Wertheri kannatused» nii ka Brahms oma «Saksa reekviemiga» vabastas end talumatust, kogu ta olemust rõhuvast koormast.» (K. Geiringer. J. Brahms. T, 1965, lk 108.)



«Requiem» Peeter Süda mälestuseks. Püüame seda ka tõestada.

Millal ja kus kohtusid esimest korda Peeter Süda ja Cyrillus Kreek, on praegu teadmata. Oletatavasti juhtus see Peterburis 1908. aasta sügisel, kui Kreek alustas konservatooriumis oma esimest ja Süda kuuendat õpiaastat. Süda oli Kreegist peaaegu seitse aastat vanem, kuid nendest said head sõbrad. Mis võis neid ühendada?

Mõlemad on pärit Lääne-Eestist. Nende vaimulaad pidi olema kokkuklappiv. Süda oli sõnaaher ja tõsine, kuid äärmiselt südamlük, Kreek — elava jutuga ja vigurlikku sõnamängu armastav.<sup>2</sup>

Üks — metsatalust, teine — koolmeistri toast; mõlemal talupoeglik ilmavaade ja eluhoiak, juured mullas, hingeasjad võoraste eest varjul. Arvatavasti täiendasid nende karakterid teineteist.

Süda ja Kreek osalesid EÜS-is rahvaviiside korjamistöös. Võib oletada, et Süda Kreegile selles asjas eeskujuks oli — tema praktika algas juba 1905. Ajaks, kui Kreek töösse lülitus, oli Südal mitmesuveline korjamiskogemus.<sup>3</sup> Mõlemad tegid korjamistööd silmatorkava huvi ja põhjalikkusega ning O. Kallase suureks heameeleks palju rohkem kui enamik üliõpilasi, kes piirdusid suve või paariga, ja mõistagi mitte ainult Bergmanni abiraha saamise lootuses. Süda korjas rahvaviise kuus suve (1905—1907, 1909, 1911—1912), Kreek alustas EÜS-i kogujana 1911, nelja korjamissuve järel tekkis kogumisse küll paus, aga omaalgatuslikult jätkas Kreek rahvaviiside kogumist veel paljude aastate jooksul.

Mõlemad, nii Süda kui Kreek, olid veendunud vajaduses ühendada rahvaviisid kontrpunktiga. On väga tõenäoline, et sellise veendumuseni jõudsid noored mehed Peterburi kaudu. Juhiksime siinkohal lugejate tähelepanu S. Tanejevile, kes juba 1879. aastal oli kirja pannud «deklaratsiooni» vene heliloojate ees seisvatest ülesannetest ja vahetas paljude kolleegidega (ja mitte ainult Moskvast) selle üle mõtteid. «Ei tohi unustada, et püsiv on ainult see, mis oma juurtega pesitseb rahvas.» (Vt Tanejevi kirjavaheetus P. Tšaikovskiga.) Tanejev ütleb: rahvaviiside ja kirikuviiside (mis algselt ju rahvaviisist pärit) kontrpunktlikud töötlused; siis fuugad, siis instrumentaalvormid — see on Lääne-Euroopa professionaalse muusika arengutee. Ja seda teed tuleb käia ka vene heliloojatel, kui nad tahavad tõeliselt rahvusliku muusika jaoks midagi ära teha. Tanejevi unistuseks oli luua «православная кантата». Tema kantaadis «Johannes Damaskusest» (1884) kasutatakse esmakordselt vene professionaalses muusikas vana matuselaulu «Со святыми упокой»,



<sup>2</sup> Lugeses üle mälestusi Kreegist, kipub kangesti tekkima võrdlus Paul Pinnaga, keda lõbusa ja lustliku näitlejana tundsid kõik eestlased. «Inimest Paul Pinnat ei tundnud päriselt vist mitte keegi.» (Vt L. Tormis, TMK nr 10 1984, lk 80.)

<sup>3</sup> «On mõeldav, et C. Kreek sai kogumistöö kohta esialgselt teavet Peeter Südalt, kellega tihedasti läbi käis.» (P. Kuusk. Cyrillus Kreek ja eesti rahvamuusika. Muusikalisi lehekülgi III, T, 1983, lk 48.)



mis on «Dies irae» analoog, surma sümbol vene muusikas.<sup>4</sup>

Tanejevi ideed olid vene muusikaringkondades teada. Inimene, kes kavatses reformida rahvuslikku muusikat, ei saa selliseid mõtteid pidada ainult endale. Nii on vägagi tõenäoline, et Süda ja Kreek võisid saada innustust, tõugget või kinnitust oma iseseisvatele veendumustele selles küsimuses konservatooriumis oma õppejõududelt. Ka ärgem unustagem, et polüfoonia on organistide tugev külg ja Süda oli organist. Mõte rahvaviisi ja kontrapunkti ühendamisest lausa pidi talle meeldima.

Esimene fuuga rahvaviisi teemal esiti muusikas on M. Saare «Päikesele» (1909); teine — P. Süda «Alamb töö» (1913), nüüd tuntud pealkirja all «Linakatuja» (Kreegi dirigeeritud heategeva kontserdi kavas 1915 seisis küll riigikeeles «Неприятная работа»). Kreegi puhul jätame nimetamise, sest rahvaviisi töötlemine kontrapunktiliselt on tema jaoks valdav.

Kreegi kirjavahetus Südaga algab siis, kui viimane jätab Peterburiga hüvasti ja läheb Tallinna vabakutseliseks kunstnikuks, kuna Kreek jääb Neevalinna konservatooriumi eluraskustega võitlema. Selles võitluses läheb Kreegil mõnigi kord Süda abi tarvis. Et «taskutiisikus» mõlemale tuttav haigus, oskab kitsikusega harjunud saarlane oma nappide võimaluste kiuste Kreeki aidata.

Sageli on kirjades juttu vanavara (s. o. rahvalaulude) korjamisest ja korraldamisest, ka vahetatakse vastastikku huvipakkuvaid viise ja tekste.

*Rakveres, 21. I 1920 Püha Peetrus, Maarjamaa muusikapiiskopp ja konsistooriumi superintendant!* (Süda töötas vastavatu Tallinna konservatooriumis. — T. J.) *Ning see sündis: (...) Ja ma olen maha saanud kahe «kanooniga». Aga see esimene neist on «Ma kiitlen ükspäinis neist verisist haavust», too teine on jälle see «Ma tulen taevast» kihnu viis. Viimane Sinu üleskirjutatud. Kas Sa ei tahaks ristiisaks tulla? (...)*

Kommenteeritakse teineteisele uudisteoseid:

*Peetrilinnas 13. XI 15. a. Armas sõ-*

*ber! Sinu fuuga kõlab kuradi hästi. Tee see mõte, introituse asjus, kindlaks. Kirjuta veel midagi. (...)*

*20. I 19 Haabsalus (...) Kirjuta kohe mis Sa «Meie err'ist» arvad. Kas maksab laulukoori aega sellega raisata? (...)*

Ja muidugi oli Tallinnas elav Süda Kreegile tõeline bibliotekaar:

*14. II 19 (...) Kui midagi juhtud nootidest saama, mis mul veel puudub, siis saada ära, maksku mis maksab. Ka Saare ja teiste töid. (...)*

*17. III 1919 (...) Sellega saadan kõik Sinu raamatud, mis minu käes lugeda olid. Kui midagi uut oled saanud, ära ka mind liiga kaua paastuda lase. Lähita selle neiuga uuemat muusikakirjandust ja laule meie veel suremata autoritelt. (...)*

Kreegi ja Süda seni teada olev kirjavahetus on kahjuks ühepoolne, sisaldades 35 Kreegi kirja Südale. Süda kirju Kreegile me ei tunne. Ei ole ka palju lootust, et need üldse on säilinud. Võimatu on aga arvata, et Süda Kreegile kordagi ei kirjutanud. Tõenäoliselt oli Süda küll viletsam kirjasaatja, aga ka Kreegi kirjad Südale on sageli vaid lühikesed teated oma tulekust Tallinna, palved saata mõni noot jms või küllakutsed. Mõnikord Kreek tõgab sõpra kirjutamislaiskuse pärast:

*Haabsalus 13. XI 1918. Tere, vaba preester kunstitemplis! Sinu kirja, mis lähemal ajal saata mõtled, saan varsti kätte. (...)*

Tuntud on Kreegi kibe rutt 1916. aasta juunis. Ta läkitab sõbrale aina lähemaid ja kiirustamisest lohakamaks muutuva käekirjaga appikutseid: nimelt peab Haabsalus toimuma kontsert Süda kaastegevusel. Süda kangekaelsele vaikimisele reageerib Kreek ainulaadselt:

*Haabsalus 28. VI 1916. Pietro! Et siia maani Sinult vastust ei ole tulnud, jääb kontsert kaks nädalid hiljemaks.*

Kreek oli oma põlvkonna kolleegide hulgas üks elurõõmsamaid inimesi, kes tõsiseidki asju armastas serveerida hiidlasliku huumoriga. 11. septembril 1918 sündis Kreegi esimene poeg, kellele sõbra auks pandi nimeks Peeter:

*27. IX 18. Pietro! (...) Sa muidugi tead, et on olemas Peeter Süda, et on olemas «Pilli Peeter»; võibolla tead Sa*

<sup>4</sup> 1893 tarvitas seda P. Tšaikovski oma kuuendas sümfoonias, 1950 G. Galonin oratooriumis «Tütarlaps ja surm».



ka Peeter Suurt, aga et mul kodu üks Väike Peeter, seda Sa vist ei tea. Asi on järgmine: minu naine lasi end lahutada, s. o. lahutas end pojast. (...) Ja tema (s. o. poja — T. J.) nimi saab ka Peeter. Ta on praegu väike — 2 nädalat ja 2 päeva ...»

Peeter Südast sai väikese Pelle ristiisa. (Muide, Pelleks kutsus Kreek ka oma sõpra.) Süda külaskäikude ajal tehti Kreegi juures palju muusikat neljal käel klaverit «klimberdades». Tekib kohtumistes pikem paus, öhkab Kreek: «Janunen elava muusika järele» otsekui kits kiitleb elava Jumala järele.» (28. I 1918.)

Süda ja Kreegi kohtumised olid võimaluste piires alati seotud muusikaga. Rudolf Ento mälestustest loeme, et kui Kreek sõjaväes olles esimest korda linnaloo sai, oli ta esimene käik P. Süda juurde (Ento läks kaasa!), kus mängiti neljal käel ja aeti mõnusat juttu. Muidugi oli seltskonna hingeks Kreek oma vempliku jutuga (TMM M 11:1 52).

Mõistagi ei tarvita Kreek lõmpsivat keelt mitte igauhega. See on läheduse ja omaksvõtmise märk. «Väheste tuttavate ringis ei jäänud enamasti mitte ainuski teiste ütetus heas tujus Kreegi poolt eriskummalselt ümbermõtestatult vaimukalt varieerimata. Nagu kinnitas ta vanem vend, olnud niisugune kõneviis Cyrillusele omane varasest lapseeas alates,» meenutab K. Leichter.

3. augustil 1920 suri Peeter Süda. Juhtunu vapustas kõiki, kes kadunud tundsid või teadsid. Inimene oli läinud, suuremad loomeplaanid alles realiseerimata. Kreek kaotas vististi oma parima sõbra, seetõttu võis just tema Süda loomingukavatsustest teada rohkem kui mõni teine. Nende tosin-aastane sõprus oli lõppenud julma ootamatusega. Poolelijäänud tuli jätkata sõbrata ja tema mälestuse nimel. Sellest vähesest, mis Kreek on loonud vahetult pärast traagilist 1920. aastat, meenutagem eriti laule «Meil aiaäärne tänavas» (1921) ja «Maga, maga, Matsikene» (1922). Nende hingeahistav tõsidus on võimeline tooma vaimusilma ette kadunud Süda, nagu oleks Kreek need laulud kirjutanud just temale mõeldes ...

1922. aasta juuli lõpul andis Haapsalu Eesti Laulukoor Kreegi juhatusel

Lossikirikus kontserdi, millega mälestati surma läbi lahkunud liikmeid ja laulukoori tegevust kaastööga toetanuid: R. Tobiast, P. Süda, E. Wunderlichi (Rooma paavsti salmilauljat) ja Haapsalu pastorit Rödderit.

Südal olid mingid plaanid reekviemi loomiseks. Sellele vihjab üks lause Kreegi kirjast Südale (13. XI 1915): «Tee see mõte, introituse asjus, kindlaks. (TMM M 1:1 39—40.) «Introitus» on muide Kreegi «Requiem» algusosa.

Süda käsikirjade hulgas on kaks lõpetamata, täpsemalt — alustatud teost, mille pealkirjad räägivad väljakujunenud mõttest: alles selgumata mõtte puhul kirjutab helilooja visandeile vaevalt pealkirjaks «Requiem aeternam» («Igavikku läinutele») ja «Dies irae». Mõlemad on Kreegi poolt kopeerimata. Tähelepanuväärne, et Kreek, kes peaaegu kogu Süda loomingu enesele ümber kirjutab (kaasa arvatud poolikud teosed), just reekviemile vihjavate ei ole puudutanud.

«Hinnata mingi sündmuse tõenäosust tähendab mõõta tema toimumise võimalusi,» ütleb ajaloolane.<sup>5</sup>

Reekviemi kirjutamise idee võis Kreegil esmakordselt tekkida pärast isa surma. Võimalik, et sõja-aastate kitsikus ei lubanud tookord pikemale tööle keskenduda. «Requiem» partituuri lõpetas helilooja 27. IX 1927, mõni kuu enne oma 38. sünnipäeva. Samas vanuses oli lahkunud mees, kelle mälestuse jäädvustamiseks võis olla Kreek reekviemi kirjutamise ette võtnud.

Teame, et Muusikamuuseumi üleskutsele jagada oma mälestusi Südast vastas Kreek vaikimisega. Ei ole üllatav. Nii on teisedki talitanud, kui kaotus puudutab liiga lähedalt.

Aga Kreek põlistas Süda mälestuse siiski. Seda tunnistab rahvaviisist ja tema vaimust kantud reekviem ning «Kromaatileine süit» sümfooniaorkestrile P. Süda oreliteostest kaksikümmend aastat pärast Süda surma.

<sup>5</sup> Marc Bloch. Ajaloo apoloogia. T, 1983, lk 75.



## Väitekiri eesti regiviisist

JAAN ROSS

18. IV 1985 kaitses Moskva Riikliku Konservatooriumi erialanõukogu ees väitekirja «Eesti regiviis ja selle uurimise meetodika» ENSV TA Keele ja Kirjanduse Instituudi arvutuslingvistika sektori nooremteadur Urve Lippus. Ametlikud oponendid S. Gritsa Kiievist ning A. Klotiņš Riiast, samuti ka aprobeeriv asutus, Leningradi Riiklik Konservatoorium, andsid tööle positiivse hinnangu. Ühehäälselt andis nõukogu U. Lippusele kunstiteaduste kandidaadi kraadi.

Kandidaadiväitekirjadele meil esitatavate nõuete kohaselt tuleb nii töös kui ka autoreferaadis eraldi välja tuua valitud teema aktuaalsus ning praktiline väärtus konkreetse teadusharu seisukohast. U. Lippuse väitekirja puhul on need atribuudid ilmselged. Folkloorihuvi näib praegu kogu maailmas tugev olevat — nii ka Eestis, kus see eelkõige Veljo Tormise loominguga näol kaheldamatult on ka tähelepanuväärset vilja kandnud. Mis puutub dissertatsiooni praktilisse väärtusse, siis usun, et näiteks Tormise looming ja rahvamuusika seoste uurimine võiks muusikateaduse seisukohast anda olulisi resultate. Ja kuigi U. Lippuse dissertatsioonis professionaalset heliloomingut ei käsitleta, ei püsi töö väärtus pelgalt folkloristika raamides. Soliidne alus igapäevasele jaoks, kes eesti rahvamuusikast pärit impulsside käekäiku jälgida tahab, on loodud.

Tänapäeval paistab teaduses olevat nii, et olulisemad avastused tehakse mitme teadusharu kokkupuutepiirkonnas. Eraldi esiletõstmist väärib U. Lippuse väitekirja interdistsiplinaarsus. Nii on töö teine peatükk tervikuna pühendatud regiviisi suhetele eesti keele prosoodiaga. Selline probleem püstitus näib vajalik, sest rahvalaul kujutab endast kõne ja muusika koostul, milles kõne osatähtsuse peaks olema suurem kui näiteks enamas jaos professionaalses vokaalmuusikas. Paljalt kõrvajaoks jätab regiviis ju võrdlemisi retsi-tatiivse mulje. U. Lippus on otsinud, kas kõneldud eesti keelt iseloomustavad tunnused säilivad ka lauldud eesti keeles, s. o. regiviisis, ning leidnud, et mõned küll. Nii näiteks selgub, et kuulmise jaoks ilusa kindla kõrgusega noodi võnkesagedus füüsikalises mõttes pole teatavates tingimustes hoopiski mitte püsiv, vaid ühtlaselt tõusev või langev kuni peaaegu terve tooni suuruses diapasoonis. Võib arvata, et kui sellist nooti mängiks viiul, kuuleksime kindla kõrgusega noodi asemel midagi *glissando*-taolist. Regiviisis aga on nähtavasti tegemist kõne- ja muusikataja mehhanismide kompleksse koosmõjuga, mille tulemusena üldiselt kehtiv vastavus heli

(objektiivse) võnkesageduse ja (subjektiivse) kõrguse vahel teiseb olulisel määral. Juhime tähelepanu, et sümptomaalselt põimuvad see probleemide ringis muusikateaduse folkloristika, foneetika ja psühhoakustika huvid. Töö viies peatükk käsitleb regilaulu modelleerimist ameerika keeleteadlase Noam Chomsky generatiivse grammatika ideede vaimus. Lihtsustatult öeldes on siin ehitatud rahva-viise produtseeriv masin, kusjuures need viisid ei erine millegi poolest rahvalauliku lauldud viisidest. Chomsky on ise tähelepanu juhtinud sellele, et töös generatiivsete grammatikatega on teostus olulisem kui resultaat. Kindlasti pole «sünteesiliste» rahvaviiside seeriatoodang olnud ka U. Lippuse eesmärgiks. Asi on selles, et rahvalaulu (või keele, nagu Chomskyl) modelleerimise protsessi edukus on kõige kindlam indikaator näitamaks, kas uurija poolt rahvalaulu iseloomustama valitud tunnused on tõesti olemuslikud. Samuti on tunnetuslikult oluline ka protsessi kulgu. Kui modelleerimise tulemus on edukas, võiks arvata, et me rahvalaulust tõesti midagi teame, kui mitte, pole meie ettekujutus sellest nähtavasti päris adekvaatne. Väitekirjas rakendatud tõenäosuslik mudel (s. t. niisugune, kus iga järgmise noodi valik on tõenäosuslikult määratud talle eelnevate nootide kombinatsiooni kaudu) töötab ja see põhjendab oletust, et regiviisi süvakihtides mingi tõenäosuslik kombineerimine tõesti toimub. Muidugi, terviklikku süsteemi traditsioonilise folkloristika ja generatiivse grammatika rakenduse vahel praegu ei kujune, kuid saadud kogemust saab talletada.

Eelpool käsitletud tulemustest paistavad, kui Jüri Alliku võrdlust kasutada, U. Lippuse väitekirjast välja kui rosinad. Kuidas on aga lugu saiaiga? Töös vaadeldakse eraldi peatük- kides regiviisi vormi (nr 4), heliridade struktuuri (nr 3) ja rahvamuusika diakroonilisi aspekte (nr 1). Niisugune mahuka materjali (602 laulu H. Tampere antoloogias «Eesti rahvalaule viisidega» ning 370 laulu Fr. R. Kreutzwaldi nim Kirjandusmuuseumi fonoteegist) analüüs on töömahukas ülesanne ning tulemus pole teinekord kõrvaltvaataja jaoks eriti atraktiivne, kuid väga vajalik selles mõttes, et annab materjalihulgas orienteerumiseks vajalikud pidepunktid. Puhtalt regiviisi uurimise seisukohast tundub töös kõige olulisem U. Lippuse järeldus, et ajalooliselt on otstarbekas rääkida kolmest stilistilisest kihistusest eesti vanemas rahvalaulus: H. Tampere arvas, et neid kihistusi on vaid kaks. Stiililine erinevus regiviisides on jälgitavad nii viiside helikõrguslikus struktuuris, helirea astmete arvus kui ka laulu vormis.





---

## Paul Sepp — 100

---

*Paul Sepp, teatripedagoog ja näitejuht (1885—1943) kannab endaga kaasas legendi rahutu ja otsiva vaimu ning romantilise hingega kunstnikuisiksusest. Ta on andnud eesti teatritele üsna palju esimese suurusjärgu teatrikunstnikke, ent ta oma nimi asetseb teatriajaloo lehekülgedel ikka tagasihoidlikult teises reas. Ometi mõjusid P. Sepp ebaeestilikult tuline kunstivaimustus, teatri «pühitsetud» tähenduse — teater kui tempel ja näitleja kui preester — kuulutamine, sümbolistlik-ekspressionistlik lavastuslaad, fantaasiarikkad ja vaimuerksad ideed ning maailmaklassika tippteoste lavastuste võimas teatraalsus nagu erksad laigud 20. aastate teatrilõuendil. Sellele viitavad ka üpris arvukad talle pühendatud mälestusteread. On lausa kummaline, et elu ja teg sellest teatrimehest nii üle võis käia — elu lõpuaastail laiema*



avalikkuse poolt unustatud teatritegelane meenus kõigile alles siis, kui 18. veebruaril 1943 oli saanud viimse vaatus.

Võrumaal 1885. a sündinud ja Pihkvas esimese koolihariduse saanud, reisib P. Sepp 1889. aastal Pihkva suveteatri kogemustest innustununa Peterburi kindla kavatsusega oma elu teatrimuusale pühendada. Venemaa periood algab iseharimise ja pisiosadega mitmetes vene truppides, 1903—1904 töötab Sepp näitlejana ja näitejuhina Peterburi Eesti Kooli- ja Haridusseltsis, 1906—1907 õpib Peterburi Aleksandra teatri silmapaistva näitleja J. Jurjevi erateatrikoolis, 1908 õnnestub pääseda lühikeseks ajaks V. Komissarževskaja teatrisse. Ent 1910. aastal pärast sõjaväeteenistust haigestuvad häälepaelad, ravi ei anna tulemusi ja see tähendab näitlejaks saamise unistuste purunemist. 25-aastane Paul Sepp otsustab saada näitejuhiks. Juba ta tegutseski näitejuhina ja ettevõtjana Peterburi ümbruse suveteatris, tegeleb isegi filmikunstiga, töötab Lõuna-Venemaal, on lühikest aega Kiievis ka teatristuudio õppejõud, kuni 1920. aastal opteerub Eestisse.

Paul Sepp toob Eestisse, Draamateatrisse, kus ta lavastajana tööle asub, kaasa sõja- ja revolutsiooniaegse vene teatri rahutu hinguse, parajasti sümbolistliku draama esindajaks peetud L. Andrejevi teosed, moodsad ekspressionistlikud meeleolud, aga ka Moskva Kunstiteatri sisekorra- ja tööpõhimõtteid. Oma lavastustes maailmaklassikast — C. Goldoni «Kahe isanda teener», Ch. Dickensi «Kilk koldel», Schilleri «Orléans'i neitsi», Lope de Vega «Naiste mäss», Molière'i «Georges Dandin» jne — kasutab ta seni vähe tuntud stiile ja esitustlaade (näit commedia dell'arte), nii et publik (ja ka kriitika!) aeg-ajalt ei suuda leppida realistliku täisverelisuse puudumisega. Ent just Paul Sepa klassikalavastuste najal kujunesid meistriks mitmed näitlejad, eelkõige võiks nimetada L. Reimanit, aga ka E. ja M. Türki, R. Tarmot jt. Elavat tähelepanu tekitasid ka Sepa pompoossed vabaõhulavastused, neist kuulsamad Sophoklese—Hofmannsthal «Kuningas Oidipus», O. Wilde'i «Salome» ja R. Tagore «Ohver».

Kohe Eestisse naastes asutab Sepp erastuudio (tema toob sõna «stuudio» esimesena meie igapäevasesse keelekasutusse!), millest üsna varsti kujuneb Draamastuudio Ühingu teatrikool. Selle eesmärgiks saab «luua hästi ettevalmistatud ja lavatöös võimsaid näitlejaid — lavakunstnikke». Eesti teatri praktilises kiirustavas käigus väljakujunenud tööstiili üllatab Sepp oma improvisatsioonilise lähenemisega, mis saab tema pedagoogitegevuse lähtekohaks, soodustades niiviisi loomingulist lähenemist lavatööle ja arendades tulevaste ja olevate näitlejate psühhotehnilist paindlikkust. Ehkki teatrilavastajana teiselaadne, püüab ta teatrikoolis järgida rohkem Kunstiteatri ja Stanislavski põhimõtteid. Ja kuigi selles vallas ei suuda Sepp vältida ka pealiskaudsust ja süsteemitus, tähendas tema algatatud Draamastuudio kool ometi alusepanekut näitlejate süstemaatilisele erialasele ettevalmistusele Eestis. See kool andis eesti teatrile silmapaistvaid näitejuhte, teatrijuhte ja näitlejaid: O. Aloe, R. Engelberg, P. Pöldroos, L. Kalmet, R. Kuljus, L. Lasner, F. Moor, J. Kaljola, K. Aluoja, A. Ormusson, A. Suurorg, A. Hõimre jt. 1925. aastal lahkus Sepp lühikeseks ajaks «Vanemuisesse», üsna pea Tallinna tagasi tulnud, lavastab periooditi Draamastuudio teatris, «Estonias», Rändteatris. Ehkki tema repertuaarivalik oli iseenesest huvitav, liikudes erinevaid maid ja ajastuid pidi, võimaldades mitmesuguseid mängulaade (B. Jonson, F. Schiller, L. Tolstoi, A. Strindberg, H. Ibsen, E. Rostand jne), mõjuvad paljudest eeskujudest haaratud lavastused muutunud ajas ebaühtlastena ja eklektilistena, nii et Sepa väliselt teatraalses stiilis lavastused ei suuda teatri uusrealistliku suunaga enam kaasa minna. Läbi üksikute õnnestumiste ja publikuedu ei suuda Sepp end siiski leida uueneva teatri maailmas. Ta jätkab küll 1938. aastal pedagoogitegevust Riiklikus Lavakunstikoolis, kuid lavastajana teda 30. aastate teise poole teatriaeg enam ei tunne. On raske tagantjärele hinnata, kas keerasid teater ja aeg sellele romantilisele kunstnikuhingele selja või oli Sepp ise see, kes teatrist pettunud ära pöördus, igatahes töötas ta oma elu viimased aastad Kopli telliskivivabrikus.



On inimesi, kellele kohvik on nagu teine kodu, aga on olemas ka neid, kellele kohvik on ainus kodu.

Sepal on ju Narva maantee kandis teatavad ruumid olemas, kuid need on selleks, et vihm režiiraamatutele peale ei sajak. Ja lõppude-lõpuks üks katus peab inimesel olema, muidu peetakse sind ilma kindla elukohata isikuks. Aga tema post ja telegraaf, tulumaksulehed ja vastuvõtutunnid — need käivad kõik «Kultuse» kaudu.

Kahju, et ei korraldata kohvikusistumise võistlusi. Sepal oleks eesti meistri tiitel kindel. Seal istub ta rahulikult oma ühest sünnipäevast teiseni, teisest omakorda kolmandani, ja mitte ükski silm ei pilgu.

Isegi nüüd, kus kohvi ja koogi hind kohutavalt tõusis, ei jäta ta oma «kodu». Saab vähem tellitud ja rohkem istunud, aga jällegi — mitte ükski silm ei pilgu.

Kuid Sepp pole mitte ükski kohviku toetaja-liige, vaid ka selle arendaja ja kasvataja. Nimelt andis ta ettekandjatele käitumiskursusi, õpetas peent joont ja viisakat tooni ja nii mõneski kohvikus teenitakse teid Sepa reži järgi.

Aga läheme nüüd teatri juure, sest kui Paul Sepp on saanud Paul Sepaks ja kui me tast räägime kui rahvasulasest, siis on kõiges selles süüdi teater.

Kui esimest korda vestlete Sepaga, on tunne, nagu ei oleks ta puhastverd eestlane. Aga on küll. Sündis Võrumaal, kus on mitu kõrget mäge, ja kus elas selle isa isa, kes paar nädalat tagasi hakkas sukahoidja vahel Eestist hõbelusikaid välja vedama. (Aga ei läinud läbi!)

Oma vanemaid mäletab Sepp nagu udujuttu. Paremini mäletab ta vast seda, kuidas 12-aastaselt astus üles Pihkva teatri laval. Hiljem, siirdudes Peterburi, hakkasid mitmed kunstitegelased tähele panema poisilavaandeid, aitasid tal pääseda lavale ja seal jäi see lavatolm ja dekoratsioonide liimivärvi lõhn igavesti Sepa hinge kinni.

Lavatolm — see pole harilik tolmu. Seda ei vihata, vaid seda armastatakse, ja kes end kord sellega määrinud, ei vabane temast vist iialgi. Sepp armastab seda tolmu, armastab praegugi, armastab na-

gu pühadust ja õpetab innuga noorigi seda lavatolmu armastama. Tema ei hinda seda tööd, mida tehakse publiku silma all, kui gong on kõlanud ja eesriie tõusnud, vaid seda musta, loovat tööd papi-rullide ja puukastide vahel, mida publik iial ei näe.

Näitlejana pole me Seppa kunagi näinud, kuid ta mängis; mängis «esimesi armastajaid» ja omas ilusa tenoraalse hääle. 1910. a. kaotas ta hääle ja oli sunnitud näitleja-ameti maha panema.

Ega's ta praegu ilma hääleta pole. Ei sugugi. Ja kui ta tundeliseks läheb, hüüab eesti lavastajatest kõigist üle (ainult Tarmole annab vast alla), aga tämbr on muutunud ja nagu rooste oleks häälel ümber.

*Paul Sepp 1923. aastal.*





Ta liikus rahukena ja otsivana mööda Venemaa lõputuid maid, olles tegev kord siin, kord seal. Neil «Pauluse-teenkondadel» kuulis ta palju, nägi palju ja õppis palju. Liikudes kunstnikkude ringkonnas, tutvus ta paljude suurte nime-dega. Ta pääsis seltskonda, võitis kord mängupõrgus tohutult raha, oli selle jä-rele mitu päeva pooleldi teadvuseta jne. Võitis palju, kaotas palju, kannatas pal-ju, nägi palju, tegi palju ja tuli lõpuks omadega ilusti välja.

1920. aastal opteerus ta Eestisse ja asus siin innukalt tööle. Nii ääretu kui on Venemaa, nii ääretu on ka venelase hing ja see ääretus oli ka Sepasse kinni kasvanud. Kuna tol ajal valitses meie teatrikunstis saksa vaim, tõi Sepp siia värsked ja ääretu vene vaimu. Sepp oli sügavalt haaratud sümbolismist, eelistas müstikat, armastas Maeterlincki ja Andrejevit. Laval tahtis ta näha hämarat valgust, treppe, sosinat ja kullatud sambaid. Tema esimene töö, millega ta saavutas nime ja kunstilise võidu, oli Andrejevi «Inimese elu».

Massid, mis siiani olid meil lavadel võõrkehaded, pani Sepp haruldaselt elama ja kaasa mängima. Massid on üldse Sepa tugevaim külg. See rahvasulane armastab rahvast. Tema suurimaks tööks jääb «Kuningas Oidipuse» vabaõhuetendus,

mis oli sügav ja haarav elamus meie teatriajaloos.

Suure tähtsuse omab Sepp ka teatri-pedagoogina. Tema oli üks «Draamastuudio» asutajaid ja mitmedki meie nimekad näitlejad on algteadmised ja juhtnöörid saanud temalt. Hiljem töötas ta veel oma erastuudioga, omal jõul ja omal tah-tel.

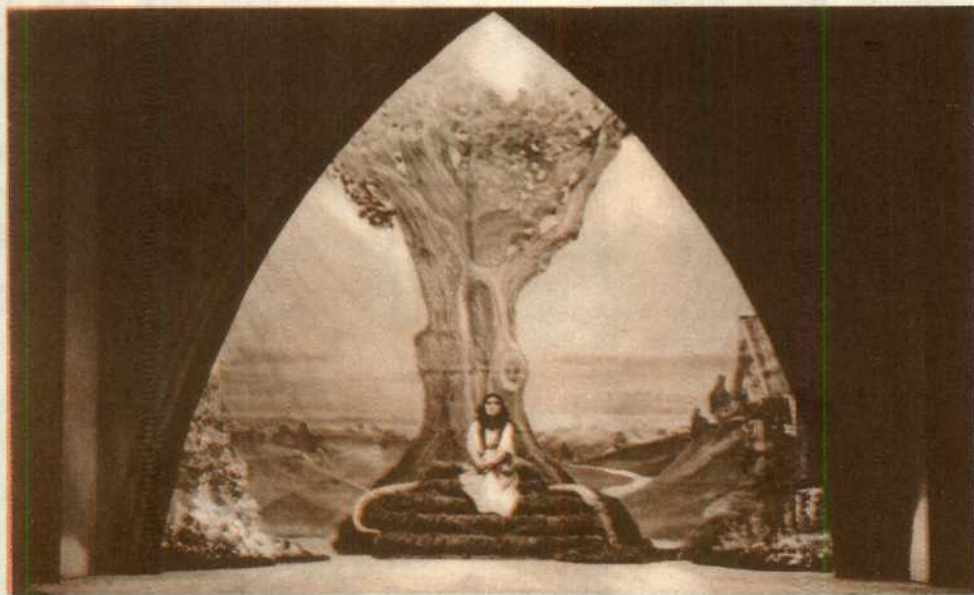
Oma Eestis-oleku ajal on ta olnud la-vastajaks vanas «Draamateatris», «Estonia-s», «Vanemuises» ja «Draamastuudio-s». Nüüd tõmbab ta veidi hinge pikast ja väsitavast võitlusest ja õpetab noori, sirguvaid kunstnikke riigi lavakunsti-koolis.

Oma aastatest hoolimata on ta sääst-nud erksa vaimu ja ta kinnitab ise, et läheb päev-päevalt nooremaks. Ta usub kaljukindlalt, et teater areneb kirikuni, see kust kord tuhandete aastate eest võrsunud, usub ja kõnnib tihti õhtu-hämaruses, lillekimp paberisse mähitud. Nõnda elab see igavesti noor rahva-sulane Paul Sepp!

OSNAP

See Voldemar Panso artikkel ilmus esmakordselt ajalehes «Esmaspäev» 25. novembril 1939. Autor oli siis lavakunsti-koolis P. Sepa õpilane. Panso on pühendanud oma õpetajale veel teisegi portree-visandi raamatus «Portreed minus ja minu üm-ber» (1975).

F. Schilleri «Orléans'i neitsi» Draamateatris, 1923. Lavastaja Paul Sepp, kunstnik Aleksander Ttuurand. Jeanne d'Arc — Liina Reiman.





Ma ei tea, kas olen võimeline teda näitejuhina täiesti erapooletult hindama — näitlejale omaseil egoistlikel põhjustel. Olin temast tõesti võlutud, olin armunudki selle tulihingelise kunstniku vaimustusse ja tema ekstaatilisesse tööviisi.

Paul Sepp oli isiksus. Ta oli meie näitejuhtidest täiesti erinev nii heas kui ka halvast mõttes. [— — —]

Sepp võis näitejuhina anda näitlejale kõik või mitte midagi. Näitleja usk, usaldus ja vaimustus inspireerisid teda leiutama kõige imepärasemaid ideid ja kõige huvitavamaid üksikasju ja finesse eri iseloomude tõlgendamise rikastamiseks. Vastupidisel juhul aga kaotas ta lavastajale vajaliku enesevalitsemise täiesti, nii et proov tuli katkestada. Kui ta viimaks suutis jätkata, istus ta juhitoolile sünges sambana ja tummana. Nii said süüdlased kui ka süütud kannatada. Tihsti kestis see masendusmeeleolu järgmiselgi päeval edasi ja kahjustas näidendi arengut. See oli ta vigadest suurim, seda ei antud talle andeks ja see võõrutas temast näitlejaid.

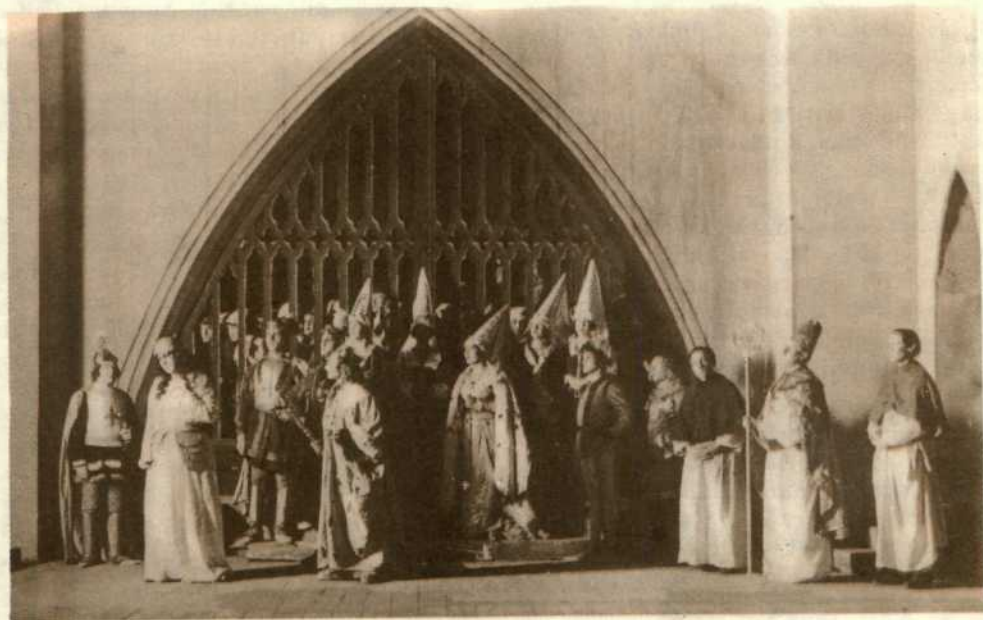
Jajah, head omadused unustatakse üldse varsti ja kergesti, aga halbu külgi — neid vaevalt kunagi.

Paul Sepa fantaasia oli haruldaselt rikas. Aga see fantaasia ei hõljunud sugugi irreaalsena ja ebamäärasena kuskil pilvedes, vaid ta oskas tuua selle maakamarale ja teostada mis tahes vahenditega. Kogenud teatriinimese leidlikkusega ja peene maitsega oskas ta esitatava näidendi eduks tarvitada kõiki tehnilisi vahendeid ja võtteid. Osade jagamisel oli tal terav vaist ja silm, muidugi teada mitte alati meile, näitlejatele, meelepärane. Koosmängu nõudest pidas ta kindlasti kinni. Eriti osavasti mõistis ta käsitleda suuri massistseene, kus ta rõhutas liikumise ilu ja sõnalise väljenduse loomulikkust ja elavust.

Tööle andus ta — kui õhkkond oli puhas — päikesepaistelise, peaaegu lapseliku spontaansusega, rõõmu ja vaimustusega. Kui näidend teda inspireeris, elas ta kogu olemusega kujutatavaile isikuile kaasa. [— — —]

Paul Sepal oli haruldane näitejuhiomadus: ennekõike sütitada, elektriseerida, otse sugereerida, õhutada näitlejat elavaks tegema näidendi tegelaskuju kogu tundeskaalat kuni hinge äärteni ja selle viimsete soppideni. Mõnikord puhkes ta oma vaimustuse hurmas dek-

«Orléans'i neitsi».





lameerima unistava romantilise paatosega ja talle lähedaseks saanud slaavi ilukõnega, mis muidugi ei sobinud eesti keele häälendamisele ja kõnerütmile. Aga tema paatoses ei kõlisenud sugugi mitte tühjus, vaid siin paljastus kõik see, mis oli peidus paatose all: värelev vaist, tundeerksus, tuline temperament ja inimhinge kogu tundeastmestik, mis on meile kõigile tuntud, olgu me siis mis tahes rahvusest. See mõjustas ja nakatas, see sisemine värelemine, see äratas ka meis fantaasiat ja inspireeris vaistlikult juba lugedes skitseerima esitatavat tegelaskuju, mis siis hilisemate proovide ajal kujunes kindlaks, mitte ainult juhusele toetuvaks. Seepärast olid Sepa lugemisproovid eriti tähtsad.

Sepa tegelikud näidendiharjutused jätkusid suhteliselt veel intensiivsemalt ja energilisemalt kui lugemisproovid. Väga tihti ei suuda näitleja sisemiselt juba kogetud tunnet väliselt veel väljendada, sest paljukorratud õpetust «kõik peab lähtuma seestpoolt» ei ole alati kerge teostada. Näiteks võin ma kujutatava isiku kannatustele ehtsate pisarate ja südameverega kaasa elada, aga need tunded ei kanna mind, kui ma pole võimeline neid elamusi kunstilisse raami asetama. Sepp kuulus nende näitejuhtide hulka, kes püüavad leitud sellisel juhul erilisi vahendeid, kui nad aimavad näitlejas peituvat kujundatava isiku iseloomuhooni.

Kui muu ei aidanud, hakkas ta katsetama, ja seda armastas ta eriti teha. Eksperiment harjutustel on aga kahe teraga mõök, eriti selliste näitlejate puhul, kellel on oma kindel rutiin sõna parimas tähenduses, sest sõna «rutiin» tarvitatakse teatrikeeles tihti halvustavas mõttes. Säärased eksperimendid tegid närviliseks ja ärritasid ning viisid näitlejad päris rööpaist väljagi, kuni näitleja enesesäilitamisvaist ärkas ja teda jälle oma kohale aitas. Selle vaistu äratamine oligi näitejuhi seisukohalt vahel tarvilik.

Halvimana tundus minu meelest ta katsetamine positsioonidega. Ta otsis uut, omapärast, konventsionaalsest erinevat ja ta võis muuta käike kuni viimsete proovideni. See käis tõepoolest närvidel, eriti meile, kes olime harjunud saama näitejuhilt esimesest harjutusest alates kindlad kohad, olid need siis kui ta-

hes šabloonsed. Tema vastu hakati protestima. Selle tagajärjel oli ta sunnitud hakkama märkima režiiraamatusse kindlaid käike ja kohti, mis siia maani olid vist vabalt hõljunud ta kujutluses.

Tema nõrkustesse kuulus ka esietenduse lähenemise unustamine. Esimesi vaatusi viimistleti juuksekarva lõhestamiseni, aga viimased oldi sunnitud laskma minna heas usus, et esimesed vaatused nakatavad ka viimaseid. Ka selle pärast oli põhjust teda arvustada ja süüdistada.

Vaene Sepp! Õnneks sai ta oma studios teostada oma ideid ja meetodeid, kuigi ka seal pidi ta hiljem tunda saama pettumusi, võib-olla veel kibedamal kujul kui Draamateatris.

Oli kuidas oli, kuigi ta tegi vigu ja kuigi ta ka mõnes asjas eksis ega osanud seda diplomaatiliselt varjata, siiski andis ta oma võimetega igal juhul uut sisu sellele tühjale ajajärgule, millesse «Vanemuisest» lahkunud näitlejate rühm nende eneste asutatud teatris oli õige, täisverelise näitejuhi puudumisel sattunud. Ta tõi kaasa värsked tuuli ja pani seisva vee lainetama, ta raputas meis lahiti midagi uut, sellist, mis meid endidki hakkas huvitama.

Sepa teene oli kindlasti ka see, et ta Venemaalt tulles parima moonakoti kaasa tõi. Tema sihiks meie veel suunda otsivas ja ebamääraselt katsetavas noores teatris oli pürgida rahvusvahelise kuulsuse saavutanud teatriuueendaja Stanislavski töömeetodisse. Muidugi ei võinud keegi oodata, et ta oleks seda teostanud Stanislavski geniaalsusega, aga omades andeka näitejuhi võimeid, juhtis ta töö õigesse suunda.

Karl Menning, Max Reinhardti õpilane, pidas ka eeskujuks Kunstiteatrit. Ta rajas meie esimese kutselise teatri «Vanemuise» kindlale koosmängu alusele. Tema õpetused ja nõuanded olid aga kuidagi rohkem teoreetilist laadi. Seda sisetmist, elavat hinge, mis õhkus Kunstiteatri etendustest, ei suutnud ta oma näitlejaisse puhuda. Sepp jälle oli mees, kes oli just selleks võimeline, sest see oli talle lähedane ja ta oli sellesse süvenenud. Analüüs oli ta tugevaim külg ja ta oskas tulemusi tegelikult rakendada.

«Kuningas Oidipuse» harjutused viisid meid kohe alguses hoopis uude maa-



ilma. [— — —] Istusime pika laua ümber ja jälgisime põrutava tragöödia sisu(. . .) [— — —] Seekord me ei sattunud — nagu muidu harilikult — lugemisproovi tuttavasse hoogu, me ei taotle- nudki vaistlikult õigeid toone. Müstika- loori mähitud sündmuste kulg õudse lõpuni tegi meile selgeks, et endiste suur- tegi draamade esitusviis ja väljendus nüüd ei sobinud ega olnud küllaldane. Tuli leida midagi uut, hoopis uut. See- pärast kogunesime otse januselt vastu võtma meie uue dramaturgi Mettuse sissejuhatust ja ajajärgu kujutamist. Ja ta avaski meile oma teadmiste rikkalikud varamud. [— — —]

Olime ammendanud uutest lätetest!

Ja nüüd ergutatuina lavale Sepa ku- jundada!

Meie teatris kasutati seda Sophoklese «Kuningas Oidipust», mille on kohanda- nud nüüdseile lavadele tuntud austria luuletaja Hugo von Hofmannsthal. Tõlki- jaks eesti keelde oli Anna Haava. Maail- makuulsaks on saanud selle tragöödia Max Reinhardti tsirkuslavastus, mis opereerib suurte inimmassidega.

Paul Sepp ei olnud näinud Max Rein- hardti «Kuningas Oidipust», oli aga mui- dugi lugenud ja kuulnud sellest. Seppa innustasid ja vaimustasid eriti Rein- hardti vägevad massistseenid. Temal tuli luua meie oludes väiksemate hulkadega vajalik illusioon.

Ukse tragöödiasse avab massistseen, kus rahvas tuleb kuningas Oidipusele kaebama katkust ja selle õudustest tek- kinud häda, ja palub temalt abi. Traagi- list joont hakkavad arendama algul Oi- dipuse lähedusse kuuluvad tegelased, ku- ni saatuse ohvrid ise — Oidipus ja Io- kaste —, kellel ei olnud aimugi oma kuri- tegudest, mähti paratamatuse sunnil sündmusesse ja said nende peategelaste- teks.

Sepa omad stuudiolased aitasid kaasa. Nendega ta oli teinud põhjaliku studio- töö ja tulemused olid kindlad ning head. Need inspireerisid ka uusi rühmi, keda Sepp oskas imetaolisel viisil kaasa tõm- mata, mitte üldjooneliselt ja šabloonselt, vaid tõesti sütitades ja sugereerides iga- üht neist eri iseloomuga ülesandeks. On märkimisväärne, et ta pani nad veenvalt tragöödia tegelaste kõnet kuulama ja kuuldule loomulikult reageerima. Üksik-

olendite häälelised puudusedki tasandu- sid massdeklamatsioonis, mis oli selge, kandev ja mõjuv. Et nüüd massid ava- sid draama ukse, siis pidime meie, näitle- jad, eriti tähelepanelikult jälgima lavas- taja poolt sooritatavat masside kujun- damist esimesest harjutusest alates. See avamine löi kogu tragöödiase joone, mee- leolu ja tausta, millelt vastukajana sün- disid näitlejate toonid ja kõlad, sulades ühte samaks stiiliks.

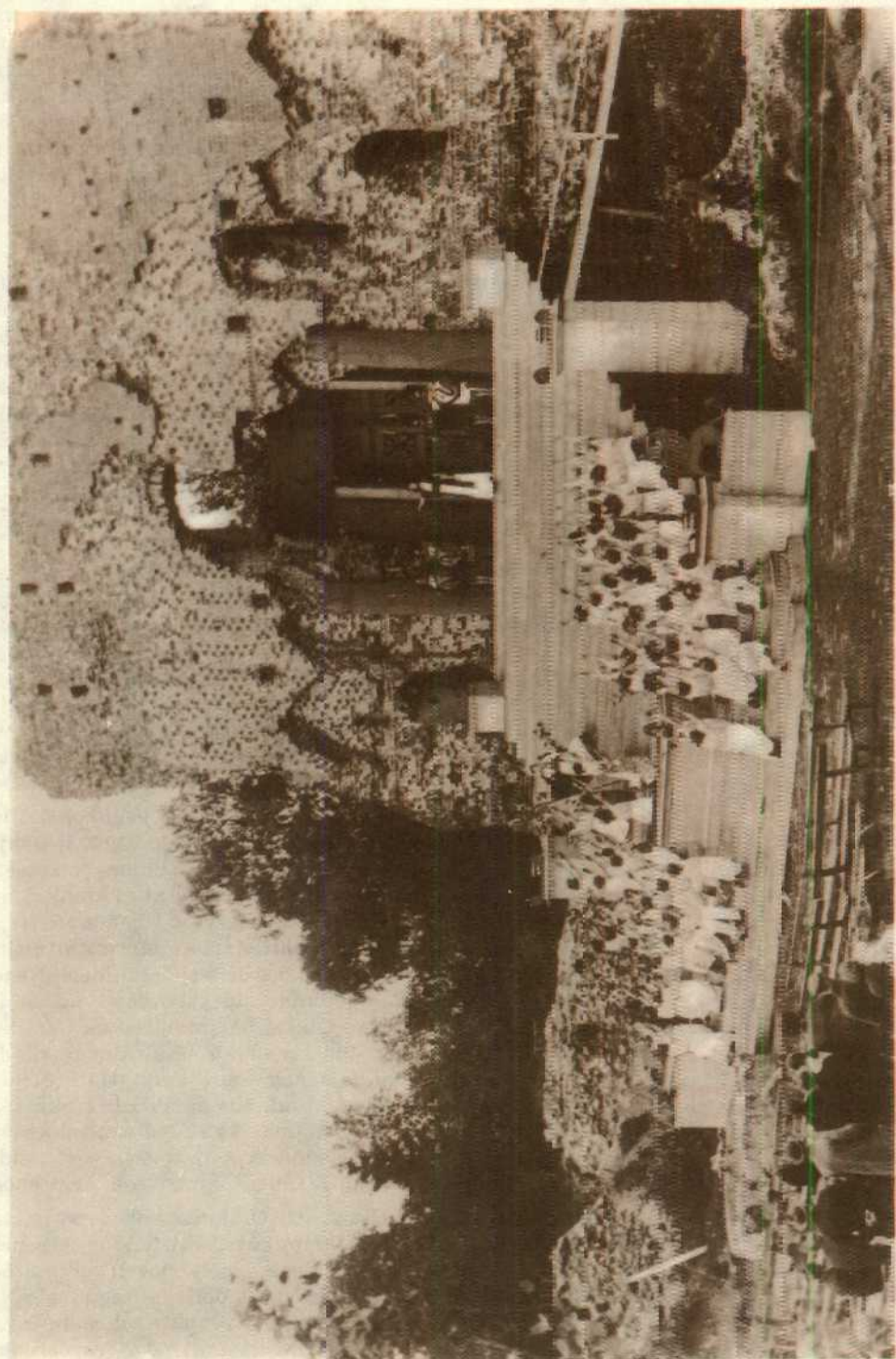
Huvitav oli harjutustel jälgida abi- rühmade innustust ja ausat sisseelamis- püüet. Pärast proovegi hiilgas nende sil- mis tõeline tööroom ja lavastaja püh- kis rahul olles ja heas tujus laubalt highi. Selline vaevanägemine ei väsita, vaid kosutab. Nad kõlbasid meile eeskujuks, meile, näitlejaile. Piinlik hakkas. See meie igavene nurisemine ja piasasjadest kinnihakkamine näris meie näitejuhi töö- vaimustesse kallal ja nõrgendas seda(. . .) [— — —]

Sepp ehitas oma lavastuse tugevasti tundelisusele ja järgis antiikse draama traditsioone, stiliseerides ja ehk veidi moderniseerides. Näitlejailt nõudis ta puhtajoonelist liikumist ja žeste, nii nagu oleme harjunud nägema kreeka maalin- guil ja skulptuurides. Sõnalise väljen- duse ta häälestas omapärasesse laulvas- se, deklameerivasse tooni.

Tragöödia tegelaste psühholoogiline järjekindlus seisis ehk nõrgemal põhjal kui kõik eelmainitu. Puhas, stiliseeri- tud paigutus, ette määratud kindlad žes- tid ja liikumises loetud sammud trepil takistasid näitlejaid andumast intuiitiiv- selt psühholoogilistele detailidele. Nende kahe viimine ideaalsesse kooskõlla nõuaks pikka harjutamisaega. Valitse- vad jõud etenduses olid võimas tunde- põhi ja traagilisus, kuigi tihti ülepin- gutatud kujul, mis harilikult kipub vaa- tajat väsitama. Aga need tunded kasva- sid välja ehtsalt põhjalt, selle eest kandis näitejuhi range kontrollijakõrv hoolt.

«Kuningas Oidipus» hakkas valmima esitamiskõlblikuks, esietendus lähenes. See oli Sepa poolt tõesti hiiglatöö. Ja peaproovid! Möll ja segadus! Nii palju rahvast ei olnud veel meie laval nähtud. Rahvast igal pool, garderoobi- des, harjutussaalides ja lavagi täis! Jooks- mist üles ja alla, abirühmade küsimusi, nõutust, hädatsemist, nende riietumine, 87







*Sophoklese — von Hofmannsthal «Kuningas Oidipus» Viljandi lossimägedes. Paul Sepa vabaõhulavastus. 1923.*

*F. Schilleri «Maria Stuart» Draamateatris, 1923. Lavastaja Paul Sepp. Maria Stuart — Liina Reiman.*

*«Kuningas Oidipus» Draamateatris. 1922. Lavastaja Paul Sepp. Iokaste — Liina Reiman.*

*Paul Sepa esiklavastus Eestis. I. Surgutäevi «Sügise viiulid». Draamateatris. 1920. Varvara Vassiljevna — Liina Reiman.*





maskeerimine jne! Näitlejate närvitsemist, riiete proovimist, suurtragöödia rambipalavikku. Lavalt kostsid Sepa hüüded ja käsklused tehnilisele abiväele(..)

Sepa peaproovidel oli üldse palju lärmi ja liikumist ja nii nüüdki. Seal ta, vaeseke, seisib hädise näoga, isegi oma hääle oli ta juba jõudnud kähedaks karjuda(..) [— — —]

Teatrihooaeg avati 25. augustil 1922 (..) «Kuningas Oidipusega».

Hetk oli saabunud!

Me seisime lava taga, meie, kreeklased. Mingi imeline, pidulik, pühalik meeleolu, nagu kirikus, valdas meid. Sepp jooksis õhetava näoga, pisar silmas, ühe juurest teise juurde ja õnnistas meid, oleks peaaegu meile ristigi ette löönud.

Vaikus.

«Kuningas Oidipus, aita meid... Kuningas Oidipus...» hakkas kostma kuskilt kaugelt hädaline hüüe... see kasvab... see paisus... paisus vägevaks, kohutavaks mühaks, sedamööda kuidas Teeba rahvas kogunes Oidipuse lossi esisele. Kes tuli saalikäigust, kes orkestriloozidest, kes kuskilt mujalt. Võis küll tõesti vägev mõju olla Max Reinhardti lavastusel Berliini suures tsirkuseteatris, kus võimsad rahvamassid olid ilmunud publiku hulgast, just nagu oleks kogu teatrisaal tragöödias kaasa mänginud. Aga pole viga! Suursündmus oli meigi «Kuningas Oidipus» järgmisel suvel, 1923 vabaõhuteatris laulupeo ajal.

Mäletan näitlejate esimest kogunemist laulustraadile, harjutusele ühel kaunil suvepäeval. See oli veel esimene, väiksem laululava Kadriorus. Hiljem kerkis mereranda suur, võimas laululava.

Ei suutnud alguses aru saada, kuidas oli võimalik sel suurel trepina tõusval laval tragöödiat esitada. Esimene katseharjutus röövis kõik lootused ja tegi kogu ettevõtte lausa naeruväärseks. Iokaste ja Oidipuse dialoog toimus nagu teatriski Oidipuse lossi trepil. Näitejuht istus esimeses reas. «Valjemini!» hüüdis Sepp. Ta ei olnud meie kõnest sõnagi kuulnud. Meie, Oidipus\* ja Iokaste, kes seisime teineteisele lähedal, pidime oma lihtsate repliikidega häälepaelad ja teineteise kuulmenahad katki karjuma. Esi-

mestesse ridadesse all kostis see meie kiisendamine tavalise kõnelemisena. Ajas otse naerma ja nutma ja tundus absurdseks. Mingist kunstilisest sisseelamisest ei saa olla juttugi sellises pasunkõnes! Nii see algas ja edenes vähehaaval, vähemalt väliselt, tänu näitejuhile, kes sellest esimesest katsest end heidutada ei lasknud. Nendestki raskustest saadi pärast üle.

Massistseenideks oli Sepal sõdureid, nagu mäletan, umbes viissada. Oskust ja kannatlikkust nõudis sõdurite vormimine Teeba rahvahulkadeks. Muret tekitanud riietusküsimus korraldati nõnda, et iga sõdur tõi etendusõhtul kaasa kaks voodilina. Kreeka riietus lahendati maailma lihtsaimal viisil ja andis publikuplatsil täiesti usutava illusiooni.

Soojal suveõl pärast laulupidu, kell kümme õhtul hakkas tugevasti valgustatud laululaval ja suurejoonelises lavastuses kuningas Oidipus läbi elama tragöödiat üle kümne tuhande pealtvaataja ees. Julge üritus õnnestus täiel määral, saavutati kunstiline ja majanduslik võit.

See etendus pani nurgakivi eesti vabaõhuteatrile, millest arenes korrapärane traditsioon laulupidude ja teiste suurte pidustuste ajal. Välisõhuetendustest vaimustuti teisteski paikkondades. Suuremaisesse keskustesse, nagu Narva ja Viljandisse, kutsuti Paul Sepp «Kuningas Oidipust» lavastama ja mind külalisena Iokastet mängima. [— — —]

Heino Anto kirjutab oma(..) artiklis(..) laulupeoagseist etendustest: «...üksmeele tunnusust nii kodu- kui ka välismaa ajakirjanduses meie vabaõhuetendustele oli Draamateatrile suureks lohutuseks nähtud vaeva ja pingutuste eest.»

Rootsi lehed märkisid Eesti VIII laulupeo puhul: «...kuid see polnud ainuke sensatsioon, millega Eesti meid üllatas. Siin nägime ka maailma suurimat vabaõhuteatrit...»

*Katkendid valinud LILIAN KIREPE*

\* Paul Sepast vt veel:  
M. Möldre. Eesriie avaneb. (1963)  
E. Türk. Sinilindu püüdmas. (1964)  
M. Möldre. Ruut Tarmo. (1971)  
A. Uksip. Mälestused. (1975)  
L. Kalmet. Pool sajandit teatriteed. (1982)



## Laulupidu, kahekümnnes



Richard  
Ritsing



Gustav  
Ernesaks



Jüri  
Variste



Lembit  
Verlin

Juulikuu eelviimasel nädalavahetusel oli Tallinn taas pidurüüs, ligi 35 000 lauljat-mängijat-tantsijat oli kogunenud pealinna, laulupeole, arvult kahekümnendale, mis oli pühendatud Suures Isamaasõjas saavutatud võidu 40. ja Eesti NSV 45. aastapäevale. Lisaks osavõtjatele koduvabariigist kaunistasid pidu oma kohalviibimisega külaliskollektiivid Moskvast, Leningradist, Velikije Lukist, Volhovist, Valgevenest, Lätist, Moldaaviast, samuti Saksa DV Schwerini ringkonnast ja Ungari RV Szolnoki komitaadist. Külalised andsid kaks kontserti «Estonia» kontserdisaalis ja osalesid rahvaste sõpruse kontserdil Lenini-nim Kultuuri- ja Spordipalees. Olgu juuresolevate fotodega tehtud väike kummardus laulupeo aujuhtidele — Gustav Ernesaksale, Jüri Varistele, Richard Ritsingule ja Lembit Verlinile.



ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ОКТЯБРЬ 1985

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

## ТЕАТР

Отвечает ЭЛЛЕН ЛИЙГЕР (5)

На вопросы редакции отвечает народная артистка Эстонской ССР Эллен Лийгер, чей театральный путь начался необычно рано — в трехлетнем возрасте в 1921 году; за детскими сценическими годами последовала учеба в театральной училище и затем работа в Таллинском ГАТ драмы, где актриса работает до настоящего времени. В беседе говорится о коллегах, с которыми доводилось встречаться в течение долгих лет, постановщиках и т. д.

Я. АЛЛИК — Цена успеха — боль? (43)

Пolemическая статья театрального критика и художественного руководителя театра «Угала» Яака Аллика, толчком к которой послужила новая картина «Мосфильма» «Успех», затрагивает актуальные проблемы закулисной стороны театральной жизни: как построена работа художественных советов, взаимоотношения критика и режиссера, режиссера и актера, преднамеренные и непреднамеренные психотравмы во внутренней жизни театров, пропорции успеха и самоуверенности, самоуверенности и амбиций в самосознании художников и т. д.

Пауль Сепп — 100 (81)

К юбилею постановщика и театрального педагога Пауля Сеппа (1885—1943) редакция перепечатывает две ранее выходящие публикации о нем. Творческий портрет юбиляра, напечатанный в 1939 году в газете и принадлежащий перу его ученика Вольдемара Пансо, впоследствии народного артиста СССР, и воспоминания великой эстонской трагедийной актрисы Лийны Рейман из ее книги «В очаровании сцены». В 20-е годы Пауль Сепп принес в эстонский театр сценическую эстетику символизма и экспрессионизма, ставил античные трагедии и романтический репертуар, но в своей студии (первое подобное регулярно действующее театральное учебное заведение в Эстонии) он как педагог использовал прежде всего метод и опыт Московского художественного театра.

## МУЗЫКА

А. РОХЛИН — Три грани легкой музыки (15)

В статье рассматриваются три грани легкой музыки: содержание, которое в данном случае означает чисто музыкальный полюс; image, который связан с немusикальными явлениями (текст, манера исполнения, популярность исполнителя и т. д.) и sound, связанный с обоими, как музыкальным, так и немusикальным полюсами.

В. ЛИППУС — Мысли о фортепианных концертах прошлого сезона (49)

Автор статьи констатирует, что прошлый сезон пианизма — 1984/85 — не преподнес ошеломляющих сюрпризов, но радовал впечатлениями от многих концертов. Более подробно рассматриваются концерты Иво Силламаа, Рейна Раннапа, Ивари Илья, Лаури Вяйямаа, Пеэпа Лассмана и фортепианного дуэта Ната-Ли Саккос и Тойво Пяэске. Автор останавливается и на трудностях, связанных с уходом за роялями.

Т. ЯРГ — Кому посвящен Реквием К. Креэка (76)

В статье прослеживаются тесные связи К. Креэка с рано умершим талантливым композитором Пеэтером Сюда (1883—1920). Автор выдвигает новую гипотезу относительно адресата Реквиема К. Креэка: он посвящен П. Сюда. (До сих пор предполагалось, что это произведение посвящено отцу К. Креэка или памяти сына, умершего в детском возрасте. Для подтверждения новой гипотезы в журнале печатаются отрывки из писем К. Креэка Пеэтеру Сюда (письма Сюда Креэку не сохранились).

Я. РОСС — Диссертация о эстонской рунической песне (80)

## КИНО

В. РУУС — «Чучело» В. Железникова и Р. Быкова в исполнении двухголосного школьного хора (28)

В статье дается обзор, носящий педагогическо-социологический уклон, зафиксированных в письменном виде мнений 65 эстонских школьников (V, VI и X классы) о фильме «Чучело». Использована также рецензия писателя Уно Лахта, которая была напечатана в газете «Сирп я вазар» (1984, 30 ноября). «Хор голосов» похож в определенном смысле на VIб класс в фильме «Чучело». Примерно половина из высказавшихся считают красивой ту самую внешнюю оболочку, обратной стороной которой в фильме показана жестокость взаимоотношений детей, но под этой оболочкой проглядывается замешательство, сомнения, отсутствие собственного мнения. Если попытаться условно сосчитать, кто принадлежит к лагерю Лены и кто к лагерю ее противников, то перевес оказался бы на стороне противников Лены.

Призы XIV Московского международного кинофестиваля (56)

В. КИЧИН — Иди и смотри (60)

Краткая рецензия на фильм Э. Климова (СССР) «Иди и смотри», завоевавший главный приз XIV Московского международного кинофестиваля и беглый обзор творчества режиссера.



**М. ШАТЕРНИКОВА — Армейская история (62)**

Краткая рецензия на фильм Н. Джюисона (США) «Армейская история», получивший главный приз XIV Московского международного кинофестиваля, мысли режиссера и обзор его творческой биографии.

**Конец девяти (64)**

Описание содержания и оценки различных критиков на фильм К. Шопакаса (Греция) «Конец девяти», завоевавший главный приз XIV Московского международного кинофестиваля.

**О. АЛХО — Белые, краснокожие и черные: добрые, злые и плохие. Заметки об американской киномифологии (66)**

Преподаватель Туркусского университета, доктор философии и директор финского киноархива

О. Алхо, рассматривает, как в американских фильмах показаны негры и индейцы, начиная с первых лет развития киноискусства до 1960-х годов, как трудно было разрушить миф (штампованное представление) о диком индейце и глупом, наивном или забавном негре, представление, уходящее корнями в стародавние мифические картины о Диком Западе и южных штатах Америки.

---

**РАЗНОЕ**

**А. ЮХКАМ — Об одной интересной гипотезе (96)**

Об аналогиях с театром мистерии позднего средневековья в творчестве Питера Брейгеля старшего.

---

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

---



THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 1985

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

## ELLEN LIIGER answers (5)

The questions posed by the editor are answered by Ellen Liiger, People's Artist of the ESSR who became involved with theatre unusually early — at the age of 3 in 1921; these child-actor years were followed by studies in the theatre school and then the Tallinn State Academic Drama Theatre where she has been working up to this day. She talks about her colleagues whom she has met during her long career, directors, etc.

## J. ALLIK. Pain is the price for success? (43)

A polemic article written by Jaak Allik, theatre critic, now artistic director of the Ugala Theatre motivated by *Success*, one of the latest films produced by the Mosfilm studio where he discusses some acute problems from behind the scenes of theatrical life: the organization of work in art councils, the relations between critics and directors, directors and actors, intentional and unintentional psychotraumas inside the theatres, the proportions of success and self-confidence, self-confidence and ambition in the self-consciousness of an artist, etc.

## Paul Sepp — 100 (81)

To celebrate the anniversary of Paul Sepp (1885—1943), stage director and drama teacher, we present two reprints here: a news portrait, 1939 by his student Voldemar Panso, later People's Artist of the USSR and the reminiscences of Liina Reiman, onetime Estonian great tragedienne, from her book *The Attractions of the Stage*. Paul Sepp introduced symbolistic and expressionistic aesthetics into Estonian theatre in 1920s, staging classical tragedies and romantic plays, but in his studio (which was the first regularly functioning theatrical school in Estonia) he, as a teacher, applied the methods and experience of the Moscow Art Theatre.

## MUSIC

## A. ROHLIN. The three faces of popular music (15)

The article discusses the three faces of popular music: content, here meaning the purely musical pole; image, which is connected with extramusical phenomena (text, performance, popularity of the performer, etc.) and sound which is linked to both musical and extramusical poles.

## V. LIPPUS. Some reflections on the last season's piano playing (49)

The author of the article states that although the last piano season 1984/85 did not present any great surprises, it gave some enjoyable concert

experience. The concerts by Ivo Sillamaa, Rein Rannap, Ivari Ilja, Lauri Väinmaa, Peep Lassmann and the piano duo Nata-Ly Sakkos—Toivo Peäske are discussed in a more detailed way. The article also looks at the problems of maintenance and repair of pianos.

## T. JÄRG. To whom is Kreek's Requiem dedicated (76)

The article points out the close relationship between C. Kreek and Peeter Süda (1883—1920), a talented composer who died early. The author sets a new hypothesis as to who was the person to whom Kreek dedicated his Requiem: it was P. Süda. (So far the suggestions have been that the work was dedicated to the memory of Kreek's father or his son who died as a child). To prove the hypothesis, the author publishes some fragments from C. Kreek's letters to P. Süda (Süda's letters to Kreek have not been preserved).

## J. ROSS. A thesis: On Estonian Runic Melodies (80)

## CINEMA

## V. RUUS. V. Zheleznikov — R. Bykov's A Scarecrow performed by a two-part school choir (28)

A pedagogical-sociologically biased survey comprising written statements by 65 Estonian schoolchildren (fifth-, sixth- and tenth-formers) about the film *A Scarecrow*. The writer U. Laht's review printed in the newspaper *Sirp ja Vasar*, Nov. 30, 1984 has also been used.

"The chorus" resembles in a sense the sixth-formers from the film *A Scarecrow*. About half of them regard as beautiful the outward appearance which on the underside shows cruel relations between children, inward confusion, hesitation, the lack of one's own opinion. When one tried to count Lena's supporters and those opposed to her, opposition would prevail.

## The prizes awarded at the 14th International Film Festival in Moscow (56)

## V. KICHIN. Go and See (60)

A brief review of the top prize winner at the 14th International Film Festival in Moscow — E. Klimov's (USSR) film *Go and See* together with a digest of the director's work.

## M. SHATERNIKOVA. A Soldier's Story (62)

A brief review of the top prize winner at the 14th International Film Festival in Moscow — N. Jewison's (USA) film *A Soldier's Story* together with the director's ideas and a synopsis of his work.

## The Descent of the Nine (64)

The outline of the story and opinions from different critics of the top prize winner at the 14th



International Film Festival in Moscow — C. Shio-pachas' (GREECE) film *The Descent of the Nine*.

**O. ALHO. Whites, Redskins and Blacks: good, evil and ugly. Notes on American film mythology (66)**

O. Alho, Ph. D. Anthropology, Professor at the University of Turku, Director of the Finnish Film Archives describes how Negroes and Indians have been depicted in American films from the early years of cinematography up to 1960s and how difficult it has been to break down the myth (a standardized image) of a wild Indian or a

foolish, naive or comic Negro, an image, the origin of which goes back to sometime cherished mythical ideas of the Wild West or the Southern States.

---

#### MISCELLANEOUS

**A. JUHKAM. About an interesting hypothesis (96)**

Possible analogies in the work of Pieter Brueghel Sen. and late medieval mystery plays.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Lõdumisele antud 15. 08. 1985. Trükkimisele antud 18. 09. 1985.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,4. MB-08498. Tellimuse nr. 3013. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 15. 08. 1985. Подписано к печати 18. 09. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,4. Заказ 3013. MB-08498.

---

«Театр. 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.

---

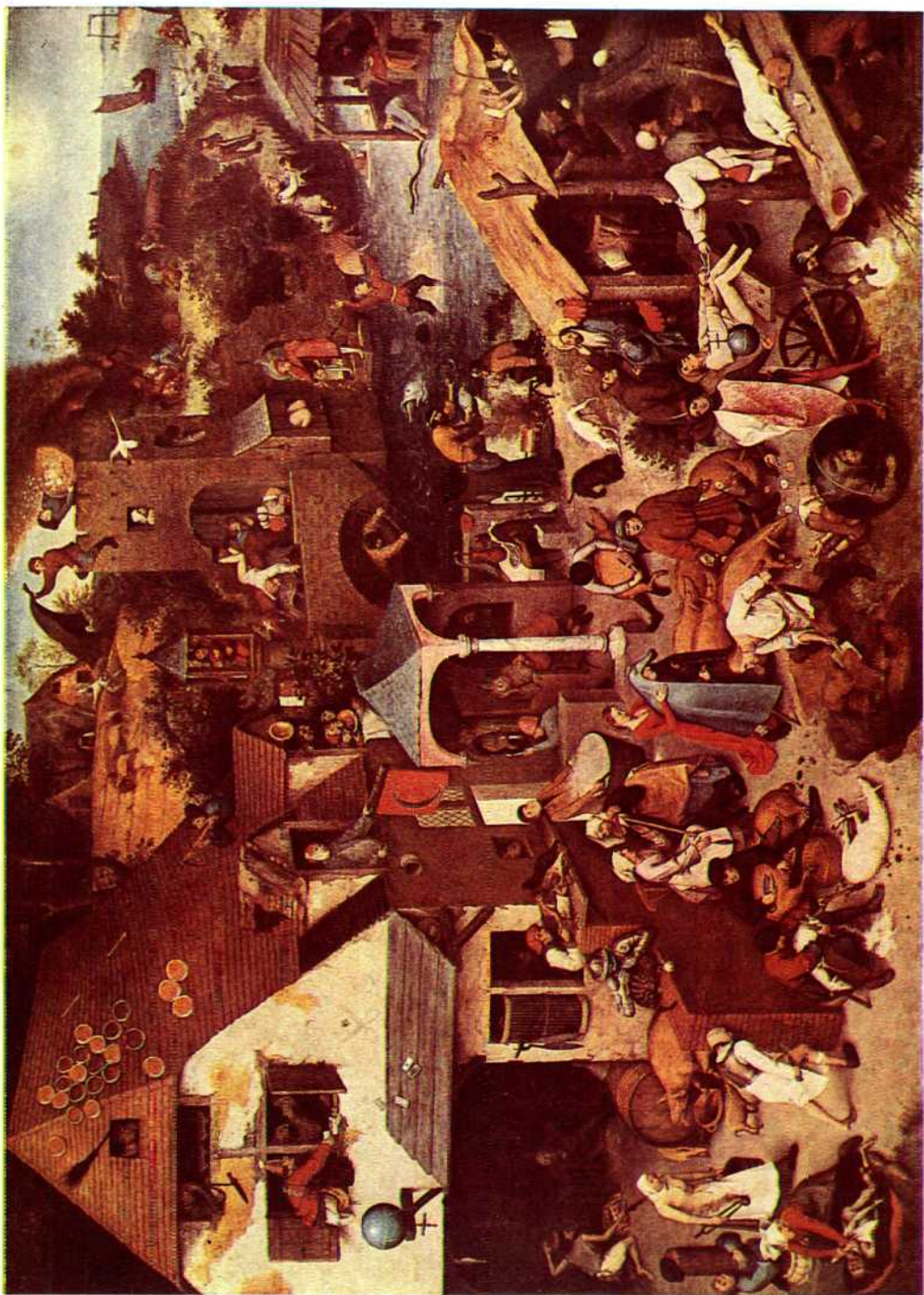


Pieter Bruegel vanema (1521—1569) looming on üks neid tumedaid laike kunsti-ajaloos, mis ikka ja jälle on pärinud uurijate pingsat tähelepanu. Nii võrd erandlikud on Vèidrik Pieteri maalid omas ajas ja kogu põhjamaade renessansis, mille areng oli märksa vastuolulisem kui Itaalias. Keskaja traditsioon oli põhja pool Alpe elujõulisem ning üleminek keskajalt renessansile ei kulgenud otsejoones. P. Beneschi, C. de Tolnay jt uurimused näevad Bruegeli kunsti eripära pöördumises keskaja kunsti poole, mis, segunedes uuseuroopalikuga, on andnud sellise omapärase tulemi.

Bruegeli maalidel «Laste mängud», «Karnevali ja paastu võitlus», «Hollandi vanasõnad» näeme kümneid väikesi episoode, mis koos annavad inimtegevuse masinavärki meenutava tohutu organismi mulje. O. Benesch seostabki Bruegeli maalid mehhanistliku maailmapildiga, kus inimene on lihtsalt anonüümne kruvike kõiksuse masinavärgis. Pöördumine keskaja kunsti inimkäsituse poole võimaldas Bruegelil anonüümsust paremini rõhutada. Hoopis konkreetsemale lähtematerjalile viitab aga L. Kaški uurimus (vt kogumik «Театральное пространство»), mis näeb Bruegeli maalide ülesehituses analoogiat hiliskeskaja müsteeriumide teatriga, mille õitsenguks oli XV—XVI sajand. Müsteeriumid toimusid otse linnaväljakul, kus puudus lava uuseuroopaliku teatri mõistes. Dekoratsioonide rolli täitsid butafoorsed majakesed või siis lihtsalt väljakut ümbritsevad hooned. Keskaegse teatri lava oli simultaanne, st jälgitav mitmest küljest. Misanstseenid toimusid linnaväljakul üheaegselt ning vaataja võis liikuda ühe stseeni juurest teise. Sellesarnast vaatepilti näeme ka Bruegeli maalidel. Kunstnik on kõrget vaatepunkti kasutades maalinud linnaväljaku butafoorsete majakeste-dekoratsioonidega, mille vahel nagu müsteeriumideski toimub ühel ajal mitu tegevust.

Bruegeli kunst tohtub suurel määral keskaegsest rahvakultuurist, karnevalidest ja rituaalidest, mida M. Bahtin on Bruegeli kaasaegse François Rabelais' loominguga käsitles nimetanud naerukultuuriks. Selle all tuleb muu hulgas mõelda erilist kunstikommunikatsiooni tüüpi, kus puudub selge vahe kunstiteose looja ja vastuvõtja vahel. Bruegeli maale kannab uuseuroopalik kujutus maalist kui aknast loodusesse, kuid selles süsteemis tenderivad nad teose ja vaataja vahelise distantsi nõrgendamisele. L. Kašuk toob näiteks «Talupoja pulma», kus on kujutatud pildi tegevuse perifeerne osa (pulmalaua ots, kus käib kõrvaline askeldamine). Esiplaanil puudub itaalia meistritele tüüpiline ramp, tühik, mis rõhutab pildiruumi eraldatust reaalsest ruumist, kus viibib pildi vaataja. Selle asemel näeb raamiga lõigatud toole, kannusid jt esemeid, mis nagu peaksid illusoorset jätkuma vaataja ruumis. Kompositsioon tõmbab vaataja pilgu diagonaalselt pildi sügavusse, kus näeme peo põhitegelasi. Ühesõnaga — vaataja tõmmatakse otse peo sisse, püütakse luua peost tegeliku osavõtmise tunne. Veelgi täiuslikuma efekti saavutab Bruegel «Aastaegade» tsükliis, mis Kaški hüpoteesi järgi oli mõeldud 12-osalise (teada on 5 maali) friisina ruudukujulisse ruumi. Siin tekib jällegi analoogia müsteeriumide ruumilise ülesehitusega. Ka mainitud juhul asub vaataja otse ruumis ning sellest tulenevalt ei taju teost distantsilt. Friisi haaramine toimub rotatsiooni põhimõttel, kus vaataja liigub ümber oma telje. Nii tekib aastaegade lõputu ringlemise mulje, panteistlik kõiksuse mudel, milles puuduvad keskpunkt ja piirid. Mõistagi on Bruegeli kunsti seostamise müsteeriumide teatriga palju hüpoteetilist, kuid kohati tunduvad paralleelid väga veenvad ja ühtlasi seletavad paljuski kunstniku pöördumist keskaja vaimukultuuri poole.





Pieter Bruegel van-  
nem. Hollandi va-  
nasõnad, 1559



teater · muusika · kino

10

PE A 8510  
PE 1140

