

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



3

/1988

märts

VII aastakäik

Esikaanel: J. Kruusvall *«Vaikuse vallamaja»*
TRA Draamateatris (lavastaja M. Mikiver).
Väin — Rein Aren, Kaljas — Aarne Üksküla.
G. Vaidla foto

Tagakaanel: J. Murelli *«Päike ja mina»* Noor-
sooteatris (lavastaja M. Unt). Sarah Ber-
hardt — Hilja Varem.
P. Lauritsa foto



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARŠNEK
EVALD HERMAKÜLA
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TONU KALJUŠTE
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
MIHKEL MUTT
MARK SOOSAAR
LEPO SUMERA
ÜLO VILIMAA
JAAK VILLER
HARDI VOLMER

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

Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond
Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel 42 97 56

Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent
Alar Ilo, tel 42 25 51

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER

| | | |
|-----------------|--|----|
| Rein Ruutsoo | «MA TEAN, MILLEGA SEE KOIK LÕPEB . . .» (<i>Mõtteid «Vaikuse vallamaja» ja «Kuning Herman Esimese» lavaletuleku puhul</i>) | 12 |
| | TADEUSZ KANTOR («Kes?») 32 | |
| Tadeusz Kantor | KATEKENDID MANIFESTIST «SÕLTUMATU TEATER» | 43 |
| Andres Heinapuu | PUSKIN ON SURNUD! (<i>Lisandusi Mati Undi paremaks mõistmiseks</i>) | 44 |
| | POOLA VISUAALNE TEATER | 79 |

MUUSIKA

| | | |
|----------------------|---|----|
| | VARAJASE JA NUUDISMUUSIKA FESTIVAL, TALLINN 1987 | 2 |
| | VASTAB ENE ÜLEOJA | 5 |
| Mati Brauer | NOUKOGUDE DŽASSI PÕHIPROBLEEM | 21 |
| Vytautas Landsbergis | QUO VADIS, MUUSIKA? | 54 |
| Rudolf Poldma | VENNASTEKOGUDUSE MUUSIKALISEST TEGEVUSEST MEIE MAAL | 67 |

KINO

| | | |
|-------------|---------------------------------|----|
| | PUBLIKU ÕIGUSTE HARTA | 58 |
| Kyra Robert | MÕNDA TALLINNA KINO MUUDANIKUST | 59 |

KROONIKA

VAAJAJASE JA NÜUDISMUUSIKA FESTIVAL, TALLINN 1987



Avakontsert 15. oktoobril. Solistide Tatjana Grindenko, Oleg Krõssa, dirigent Eri Klasi ning RAT «Estonia» kammerorkestri esituses kõlab Arvo Pärti «Tabula rasa».



Leningradi ansambel «Ars Consoni» (kunstiline juht ja solist Vladimir Fedotov) esitas J. B. de Bois-mortier' teose «Pariis 1727».

Hilisõhtuse «Louis XIV õukonnamuusika» osalised Aleksei Ljubimov ja Oleg Hudjakov Moskvast ning Neeme Punder «Hortus Musicusest».



NSV Liidu Kultuuriministeeriumi kammerkoori dirigent Valeri Poljanski juhatab lisaks oma koori kontserdile Nigulistes vokaalsümfooniliste suurvormide õhtut «Estonia» kontserdisaalis.



Vilniuse kammeransambel mängis Mathamajas Bergi, Webernit ja Messiaeni.



*Esinduslikemaid festivalikülalisi, «Bor-nus Consort» Poolast.
E. Tarkpea fotod*



Võiks öelda, et tunneme, laiemas kultuuriruumis liikujad, kõik kõiki. Kuid piiratud ajast, n-ö keskelt peale, kui on jõutud kellekski saada, silmahakanut ära teha. Aga juured, lähe? Mida võtsid kaasa oma lapsepõlvkodus?

Olen kasvanud kitsastes oludes. Sõda ja ... Tallinlane Veerenni uulit-sast — praeguse «Baltika» asemel oli meie kodu.

Suur eeskuju on mulle alati olnud — pole selle üle küll kunagi sügavamalt mõelnud — isa, looduse poolt antud kõrge moraaliga, kohuse- ja vastutustundlik inimene. Isa viiuliharjutamine kostis mulle varasest lapsepõlvest peale nagu kella tiksumine. Nooruses koolitamata vabrikutöoline, oli ta alustanud hilja viiuli õppimist ja oli seetõttu aina hooles, et ei saa oma näppudega hakkama. Ometi töötas ta juba tollal John Pori orkestris saksofonistina ja viiuldajana ning lauljana, pärast sõda mängis estraadiorkestris ja kohvikutes. Raadio kuulamiseks oli isa päris soravalt ära õppinud inglise keele: igal õhtul oli ette nähtud pähe ajada kümme sõna (muide, nüüd õpib ta niimoodi soome keelt). Nii algasid ta hommikud veel enne harjutamist kohvitooibi ja kaheksaste BBC uudistega ja nende ümberjutustamisega eesti keelde. Isa on karakteri poolest mehe kohta väga soe, lastega heas kontaktis.

Isemoodi inimene oli mu ema, lahtise emotsiooniga ja üldse mitte eesti-pärase temperamendiga. Mitmeti andekas, oli ta õppinud veidi tšellot ja maalimist; kui aega jäi, siis maalis ka pere kõrvalt. Tegelikult pidanuks ta ennast kunstnikuna realiseerima, arvan, et ta kannatas terve elu, et just nagu midagi ära teha ei saanud. Olud ja lapsed tegid temast koduse naise, kuid see, kuidas ta oma lapsi armastas, selles oli midagi jõulist ja valulist, see ei olnud ainult hool ja hellus.

Meid lapsi oli kolm, vend minust viis ja mina õest seitse aastat vanem. Vanem hoidis väiksemat, suhted kujunesid teistsuguseks kui siis, kui kõik oleksime olnud mõirakarud. Ülo oli meile kasvamise ajal väga oluline: äärmiselt andekas poiss, õppis Rudolf Palmi ja Vladimir Alumäe juures viiulit ja talle ennustati suurt tulevikku. Kasvuraskustes ei suutnud ta õppimist lõpule viia. Küll aga mängis ta igasugustes puntides klaverit kui noor jumal. Ta tahtis kirglikult džässit teha, aga stalinliku kultuuri-poliitika ajal polnud see lubatud. Sisemistes vastuoludes laostus tervis ja ta suri 34-aastasena.

Meie peres on ikka kiskunud kahele, kujutava kunsti ja muusika poole. Lapsepõlves sisustasin üksiolemise hetki laulmise ja joonistamisega, joonistasin sõrmed villi. Kui ema maalis, siis maastikke, minul pidid pildil inimesed olema. Seepärast ja osalt skulptorist lelle Aleksander Kaasiku eeskujul mõtlesin skulptuuri õppima minna, aga onu ise laitis selle maha. Pealegi tõmbas muusika rohkem.

Õekest mäletan koolipõlves solistina laulmas ja joonistamas. Tema hakkas käima Kunstiinstituudi ettevalmistuses. Õde on läinud ehk rohkem emasse kui mina, meeleheitlik pool on temas tugevam, ka suhtumises lastesse. Kuigi ta juba Marje Trallana aastaid töötas graafikuna, sai temast ikkagi laulja — esialgu «Hortus Musicuses», praegu Kaljuste kammerkooris.

Paned oma peremälestustega tõsiselt kaasa elama. See pidi küll hea ja rikas lapsepõlv olema.

Ainult et polnud võimalust maal olla, sest vanemad olid teist põlve lin-lased. Küll oli meil õega vaev — ikka see üürikorter, ka suvitades. Saaks ometi päris maale, et linna lõhnagi ei tunneks!

Vanemad viisid loodusesse. Mäletan, kõndisime tuules päid kummardava rukkipollu ääres ja ema ütles: «Vaata, laps, kuidas vili tänab Taevaisa!» Ka isa suutis meisse tähistäevast imetledes ülendustunnet sisendada.

Kellelegi halba soovimata on mulle alati tundunud, et hea või päikeselise kõrval peab noor inimene kujunedes ka muret ja valu üle elama, et kannatuse kaudu kaastundele, mõistmisele, ka kunstile avaneda.

Võib-olla on see natuuri küsimus: kas pole kannatamise võime inimesele sündimisel kaasa antud? Sisemiselt melanhoolik, olen kippunud eluaeg kannatama, ka asjade pärast, mis seda ei vääri. Ometi pole see kunagi takistanud tajumast positiivset ja rõõmustamast selle pärast.

Tegelikult sain esimese ränga katsumuse osaliseks veel enne kooli.

Kodu on mulle kogu eluks väga palju andnud, kodu hävimine sellele mõndagi lisanud. Veerenni tänava kodu põles 9. märtsil 1944. Ohurünnaku ajal olime alguses oma maja keldris. Kui pea kohal põlema läks, jooksime varjule vastasmajja. Lõpuks jõudsime Keskhaigla varjendisse — rünnakud tulid ju lainetena. Haiglat tabas mitu väiksemat lõhkepommi, mis tekitasid väiksemaid purustusi pealmistel korrustel. Varjendis oli palju rahvast: haavatuid, haigeid. Pimedus. Halamine, oigamine, ahastus. Kes soigus, kes palvetas, kes vaikis... Terve öö. Põrgu. Olin seitsmeaastane, öde kahekuune, pisike pambuke ema kaenlas. See on mu elu kõige süngem elamus.

Olime puupaljad. Minul näiteks olid jalas tubased kulunud kontsaga vildid, ehmatusega ei taibanud kalosse otsa kahmata. Aga oli märtsikuu. Hakkasime tasapisi jalgsi Keila poole minema, kus vanaema oli Tuula külas kaugele sugulaste talus õblemas. Mõni talumees võttis reeservale. Ööbisime võõras majas pliidisuu ees. Oldi abivalmis selles suures hädas. Kui üldse rääkida inimlikkusest, siis seda olen tunda saanud just noid aegadel.

1945 tulime linna tagasi. Leineri 35, romantiline vana maja Kadrioru ääres. See oli nagu tondiloss, mille teisele korrusele asusime teise lelle juurde elama (majaperenaine oli läinud Saksamaale). Imelik isegi, et remondi ajal, 1949, põles maha seegi kodu. Jälle paljaks! Isa ütles — ma nii mäletan —: «Lapsed, ärge nutke, me oleme kõik koos ja elus ja terved.» Kõik, mis su ümbert ära pudeneb, see polegi midagi väärt. See teadmine on mulle elus suur tugi olnud.

Uueks peatuspaigaks oli läbikäidav tuba Hollandi põigus, aga kuna tagatoas elas tiisikusehaige, kiirustas ema edasi. Tina 18 saime kaks suurt tuba. Ühiskorterit kõik võlud: viis peret, nelja auguga gaasipliit, eestlased, suhteliselt kenad inimesed. Õnneks ei suhtunud muusikaõppimisse keegi halvasti, isa mängis ju viiulit edasi ja mina olin alustanud oma harjutamisi.

Tõepoolest, vahepeal olid saanud juba kaheteistkümneks. Kuidas sa muusikaõppimist alustasid?

Klaverit hakkasin õppima kaheksa-aastaselt. Mul oli jumalik õpetaja, Irmgard Kaudre. Missugune muusikatunnetus! Olen mitu korda mõelnud, et kõik koorijuhid peaksid alguses õppima väga heade õpetajate juures klaverit. Ja hästi palju polüfooniat mängima. Kuidas Kaudre Bachi inventsioone läbi ja välja töötas! Tema oli küll kõige tugevam ajend ja isiks minu kujunemisel. Ta oli kui päikesekiir: hea ja soe. Kui vahel miski välja ei tulnud ja ta närvi läks, hakkas ta hästi peenikese häälega kiuksuma. Õndselt armas!

Mind pidurdas pianistlikkuse puudumine: käsi oli kehv, segas ka pabin esinemistel.

Sul on ilus hää, oleksid võinud lauljaks minna.

Ega ma läinudki õppima, et koorijuhiks saada. See oli lihtsalt ainuke võimalus suhelda muusikaga. Üritasin ju muusikakooli lauluklassi pääseda, koguni kaks korda. Esimesel katsel oli erakordne aasta — kursusi komplekteeriti viiest meeslauljast. Mina jäin kandidaadiks, see oli isegi edukas esinemine. Minust sai üliõpilastele pedagoogilise praktika õpilane, selle ajal läks mu hääleke kuhugi kaduma. Aga kange tahtmine jäi. Teine kord tegin eksameid kahte osakonda. Ants Kiilaspea tuli mu juurde: «Mis te sinna laulmisse ikka nii kangesti trügite! Parem üks hea koorijuht kui... laulja!»

Võib-olla ütleski targasti?

Mul on siiski kahju, et ma tollal laulu õppida ei saanud, sest praegu on arusaamised muutunud, tookord aeti taga suuri hääli. Looduslik materjal oli öde Marjel ehk tagasihoidlikum ja ometi imetlen nüüd, mis sellest 6 teha on saanud.

Sul on praegugi kuulama sundiv hääl. Naudin sedagi, kui sa koorile häält annad. Mis esialgu koorijuhtimise õppimises köitis?

Kõigepealt oli huvitav käeliigutustega muusikat kujundada. Olgu kas või kujuteldavat koori klaverimängu järgi juhatades. Mäletan võistlusi Tartu Muusikakooliga, kus alguses juhatasime klaveri juures. Võitjaks tuli Luule Kuusk, minulgi läks klaveri ees hästi. Tegin Tüürpu «Valvurit», raske laul ka. Tundsin esmakordselt seda, mis koorijuhile nii määrav — et sinus ärkab mingi jõud, et sinust midagi välja kiirgab ja et sa seda valitsed ning naudid. Lausa füüsiline tundmus, rahuldustunne kuskil mao piirkonnas. Tunnetasin, et see pole enam muusika saatel käte liigutamine, vaid et minust midagi oleneb.

Ainult kui viimases voorus koori ette läksin, oh — kohutav saamatus! Nagu taignas nätsumine. Ei näe, ei kuule, käed kui surnud jänese käpad (nagu Tuudur Vettik on öelnud). Koor ilmselt lihtsalt ei saanud mu kätest aru. Arvo Ratassep, tark mees, hoiatas, et ega kooriga voorust tasu midagi loota.

Kas siiski ei ole õpilastes tunda, kelles see jõud on tulemas, kelles mitte — ka klaveri juures?

Arvan, et kaasahaaramise võime on tegelikult looduslik anne. Selgub see ikka alles konservatooriumis, kuid õpetada seda kiirgust vahest suurt ei saagi, eks see ole kaasa antud.

Kuidas õppimine edasi läks? Kogu aeg ühe õpetaja juures?

Tänu Arvo Ratasepa otstarbekale ja ökonoomsele juhendamisele ei tulnudki mul kogu õppeaega läbi teha. Kuna olin keskkooli lõpetanud, tegin muusikakooli läbi kahe ja konservatooriumi nelja aastaga. Polnud mõtetki õppida veel kellegi teise juures, olin Ratassepast täitsa sisse võetud. Üldse olime veidi naiivsemad kui praegusaegsed noored, meil polnud praegusi kommunikatsioonivahendeid, sidet maailmas toimuvaga; ei olnud malle — nägime seda, mis siin oli, ja olime sellega rahul. Tänapäeva noor inimene on väga nõudlik, esitab õppejõule suuri nõudmisi, endale võib-olla vähem. Õppisime muusika pärast. Õpetajad olid vaieldamatud autoriteedid. Pealegi pole see praegu kombeks, aga meie käisime palju teiste õpetajate, eriti lugupeetud professorite kolmainu — Gustav Ernesaks, Jüri Variste, Tuudur Vettik — tunde vaatamas ja kooriproove kuulamas.

Ratassep oli sel ajal populaarne, tõusuteed sammuv noor mees, kes lõi Teaduste Akadeemia koorid ja tegi nendega uskumatult huvitavaid ja eesti uut kooriloomingut suisa õhutavaid kavasid, näiteks koostöös Veljo Tormisega. Uus ja vägev repertuaar aitas teda ja aitas ka meid, esitusprobleeme nagu polnudki. Ta jagas seda uut ka meiega: juhatasime põnevamaid asju kui teised, eriti muidugi Tormist, ka Orffi, Sviridovit.

Kuidas tihenes sinu tegelik kontakt muusika endaga, lisaks kooriteoste tundma-õppimisele ja koori juhtimisele?

Minu meelest on suhtumine muusikasse inimeses ette antud. Mäletan, kuidas mu kunstilembene ema pärast sõda ahmis enesesse muusikat nii palju kui võimalik raadioülekannete kaudu. Käisime kõigil tookordseil Kadrioru kõlakoja sümfooniakontsertidel — need olid siis tasuta, pingid rahvast täis.

Keskkooli lõpupoole hakkasime ägedasti kontsertidel käima. Klassiõde Mai Murdmaa võttis muusikat palju peenemalt vastu. Istusin kontserdil ja mõtlesin: ma ei saa mitte tühjagi aru! Temal olid pärast kontserti nii huvitavad mõtted. Käisin edasi, ju midagi juurde tuli — arusaamist ja . . . Tundsin kaua oma küündimatust, ei uskunud ega tundnud endas jõudu olla koorijuht. Kehv koor ei tõmmanud ka: tonkida partiisid, sõidada paratamatu masta laulmisega ja teada, et iial ei saa, mida tahad. Varsti ei tea tahtagi.

Sa oled küll kindla peale sündinud õpetajaks. Jagamise vajadus näib olevat sinus väga suur.

Ega ma õpetajakski tahtnud saada. Ei osanud endale veel aru anda, mis konservatooriumi järel saab. Aga tead, kes minust õpetaja tegi? Alma Tamm, TPI naiskoori dirigent. Ta luges meile nii huvitavalt meetoodikat, 7

nagu misjonär, tegi selgeks, kui vajalik on muusika õpetamine. Nii sai pedagoogiamet meile põnevaks. Kui äkki 1. keskkool vajas poole aasta pealt õpetajat, tahtsime kõik. Tõmbasime koguni loosi. See õnn langes minule! Nuttes ja ulgudes tulin klassist välja, võimetu seda karja taltsutama. Kuigi see oli tore kool ja nii armsat õpetajate toa atmosfääri pole ma kuskil kohanud.

Kuidas ujusid pinnale?

On see missioonitunne? Su ees on kari lapsi, sinu peal on vastutus. Sa oled ainuke inimene ja infoallikas, kelle kaudu seegi pisku muusikast peab nendeni jõudma. Ja kui sa seda ei suuda, siis oled justkui milleski süüdi — pead ju midagi tegema. Ja siis hakkad vahendeid otsima. Otsid, otsid. Ühel heal päeval tunned, et oled klassist üle, oled materjalist läbi murdnud. Nad lähevad klassist välja, laulavad koridoris edasi ja mäletavad seda veel järgmisel nädalal.

Sinu kooliõpetaja-roll seostub eeskätt Tallinna 22. keskkooliga.

Pärast Alma Tamme tuli meile metoodikud ja üliõpilaste edaspidise käekäigu suunajaks Heino Kaljuste, kelle kõrval pärast konservatooriumi lõpetamist 1962 töötasin mõnda aega Pioneeride Palee kooridega. Kui 22. keskkool muusikalise kallaku sai, pakkus Kaljuste mulle sinna kohta. Oli lõpmata ilus aeg — jo-le-mi võidukäigu aastad. Tegin lastele solfedžot Kaljuste programmeeritud süsteemi järgi — missugune kiire ja kerge edasimineki!

- Kas võib öelda, et muusika on nn muusikalise kallakuga koolis telg kõige muu õpetuse keskel?

Peaks olema. Kuid aineprogrammid on nii kohutavalt suureks paisutatud, et lastelt võetakse tegelikult topeltnahk.

Võib-olla andekatelt tulebki võtta? Kiirem edasimineki, tihedam töö äkki teebki õpilase õnnelikuks?

Olen tuliselt selle poolt — kui õpetamine oleks asjalik ja toit, vesi, õhk kvaliteetsed. Praegu pannakse aga kaalule nende eluenergia.

Mina kahjuks enam ei tööta praktilise õpetajana, läksin üle konservatooriumi, jõudnud viia algusest lõpuni vaid ühe lennu.

Kuidas on relatiivse noodiõpetusega praegu, kannab ta endist vilja või on tunda väsimust?

Küllap buum on möödunud. Õpetajad töötavad süsteemselt, aga vähema vaimustusega. Lev Tolstoi on öelnud: «Õpetaja peab armastama kas lapsi, metoodikat või oma ainet.» Lapsi armastada on väga raske, hea, kui suudad neid taluda. Mina armastan küll väga väheseid inimesi, paljud on mulle sümpaatsed, mõningaid ma talun ja mõningaid ei talu üldse. Armastada ainet muidugi saab, ka kirglikult. Aga ka metoodikasse võib armuda, ja seda me olimegi.

- Jo-le-mi pole ju tegelikult raske. Miks ei võiks seda taidluseski kasutada?

Õpetama peab vist teatud eluetapil, kuulmiskujutlused tuleb sisse sõõta õigel ajal. Või siis peaks õppija ise huvitatud olema.

Miks me siiski oleme muusikas nii kesiselt kirjaoskajad? Boris Tamm võrdleb õpilastelt varsti loodetatav raalivaldamise oskust omaaegse lugema õppimisega, nooditundmine on ju ometi harjumuspärasem ja lihtsam.

Ju siis on muusikaõpetus ajastuga kooskõlastamata. Tänapäev nõuab süvaõpetust või spetsialiseerumist, kõigesöömine viib lõpuks nälgimiseni. Olgu üldhariduskoolis muusikaõpetus korraldatud kui tahes hästi, ei tee ühe tunniga nädalas kaugeltki seda ära, mida kaasaja muusika ja elu nõuavad.

Oleme rääkinud õppimisest ja õpetamisest. Peatume nüüd korraks enesekasvatusel. Minu meelest oled sa sellega palju tegelnud, loomult probleemitseja ja samas igas olukorras väljapeetud hoiakuga, nagu sa oled.

Mis see elu üldse muud on kui üks enesekasvatus ja kestev inimeseks saamine. Ei saa elada, kui end ei talitse või kui ei oska ennast avada.

Ei, mina käisin hoopis kirikus. Otsisin teisigi uksi elu- ja maailmamõistatuse avastamiseks.

Pealegi — poisid! Nemad ihalesid kassikesi. Tabasin silmapilk, et niipea, kui minna mõne tõsisema küsimuse juurde, oled rüütlist kohe lahti. Muudkui mängi lolli. Mängisin minagi. Aga üldiselt arvan, et tegelikult peab pidevalt olema armunud olekus, vaimustunud või kiindunud.

Konservatooriumi lõpetasin 1962 ja abiellusin Ants Üleoajaga. Elama hakkasime sealsamas Tina tänavas: meile anti tagumine tuba, ette jäid vanemad ja öde, kes ka jõudis seal abielluda. Nii me elasime suure perena kaks aastat, kuni meie Mustamäel oma kodu saime, kust kolisime alles möödunud aastal Lasnamäele.

Laulueriala jäi küll õppimata, aga laulnud oled sa palju aastaid.

Praeguse nimega Tallinna Kammerkooris alustasime esimest proovi, nagu kroonika märgib, 15. veebruaril 1962 ja minul kestis see täiesti omiette, õnnestav, seiklusrikas ning lõpmata kasutoov elulõik 19 aastat. Alustasime Uno Naissoo kutsumisel suure vaimustusega, et «oleks punt, kes iga uue loo otse noodist laulaks musta linti, esitamiseks Heliloojate Liidu töökoosolekul». Juba seltskond ise oli vahva: kaasõpilasi ja õpetajaid, koorijuhte ja heliloojaid, pianiste ja teoreetikuid; kõik vaheldumisi juhatasid. Igavust me ei tundnud, iga proov oli rõõm, esinemisi tuli aina juurde, värskelele lugudele lisandusid täiesti vapustavad Saare ja Kreegi laulud, avangardistlikud teosed, ka uus kerge rütmimuusika ühelt poolt ja vana muusika teiselt — meeletud võimalused tekitasid peadpööritava põhjatusetunde. Kammerkoor oli muusikalise maitse, mõtlemise ja silmaringi avardamise ning küpsetamise kool. Suurte akadeemiliste kontsertkooride võimalused näisid ammandatud, siin taotleti uut kõlakvaliteeti — instrumentaalset, vibraatota. Selget toonitekitamist. Ja õlg öla kõrval seismise ja usalduse tunne! Eriti köitis mind Kuno Arengu inimlikkus, suhtlemisoskus, lugupidamine muusikakaaslase vastu. Ahmisin ja õppisin kooriga suhtlemist, tajusin otse koorilaulja seljanärviga proovi kulgemist. See oli tõs-demokraatlik vaimsus, juhid istusid koori hulgas ja olid üks iga lauljaga.

Esimene koosseis ei saanud muidugi väga kaua püsida, «verevahetus» teeb kooris alati paljudele haiget. Lisanduvad uued karakterid ja põlvkonnad, inimesed ei pruugi enam nii kokku kasvada... Väheneb ka uudsus ja kaob terav vajadus just niisuguse koori järele. Igal kollektiivil on oma kõrgpunkt. Igatahes Tallinna Kammerkoor sündis täpselt õigel ajal.

Praegu on Filharmoonia Kammerkooril või «Hortusel» küllalt raske kuulajat üllatada, kas see tähendab muusikalise hariduse olulist paranemist?

Kas siin saab rääkida paranemisest või muutumisest? Pigem tahaksin seda loota. Me oleme olnud suhteliselt soodsas olukorras, sest meil on oma koolimuusika meetodika, millele väga kindla aluse pani Riho Päts, pluss jo-le-mi.

Süda valutab kooli muusikaõpetajate prestiiži pärast muusikute endi silmis, koorijuhtide hulgas. Tudengid ei mõista või ei taha mõista, et koorilauljate kasvatamine algab üldkoolist ja et siit võiks alguse saada iga tööinimese tundlikum suhtumine kunstisse ja ellu enesesse. Kui keegi üliõpilastest läheb kooli tööle, vangutatakse päid: «Sa, vaeseke, pole mujale kõlvanud.» Ja kui siis kümne aasta pärast kursus kokku tuleb, haletseb mõnigi meetodik või toimetaja: «Ikka veel koolis!»

Ka laulupidu ei püsi eliitkooridel, ometi on teda väga vaja, olgu või sellisel kujul nagu praegu, sest tema püha ülesanne ei tugine ainult puhtmuusikalistele alustele. Sundrepertuaar võib lauljate huvi tappa küll: võimekaile kooridele tüütu, nõrgematele tülikas. Jõukohast, kaasakiskuvat ja kenasti kõlavat kohtab harva. Kas mitte vähendada ühendkooride koormust ja piirduda peamiselt tuntud-armastatud lauludega?

Kooriliikumise massilisus sõltub üldhariduslikus koolis tehtavast. Kui aga tahta sammu pidada areneva koorimuusikaga, siis vajame koorikoole.

Tihti on kuulda, et inimesed usuvad nagu iseendastmõistetavalt õigust teatud portsjonile õnnele, niisiis õigust ka kibestuda, kui elu seda pole kätte andnud.

Eks me kõik igatse õnne, aga mina ise pole kunagi osanud seda nõuda või otsida. Noorest peale olen tundnud mingisugust maadligi rõhuvat raskust ja sellest vabanenud vaid üksikuil kirkastumise tundidel. Toredatel pidudel, ei tudengi- ega koorijuhi põlves, pole ma saanud ennast lõplikult vabaks või ülemeelikuks lasta. Ja ega tööski pole miski tulnud vaevata.

Agaga muusikalised õnnetused?

Kõigepealt RAM-i algaastate kontserdid — verd tarretama panevad! Väga tugeva mulje jättis kunagine Raadio segakoori kontsert, kus Jüri Variste juhatas Kreeki ja Saart. Selle muusikalise luule olemus avanes ja mõjus. Hilisem plaat ei suuda elavat muljet asendada, veel vähem ületada, sest see mulje täiustub meie endi arenemisega ajas.

Siis Roman Matsovi juhatatud vokaalsuurvormid, eriti ammune Mozarti Reekviem. Ja kui tuli noor Neeme Järvi ja juhatas Liszti «Prelüüde», olime nagu taevas. Mis teha, nüüd oleme valivaks läinud ja on palju asju, millest vaimustuda ei tule kõne allagi. Aga tookord, 60. aastatel, käis siin ka suuri maailmanimesid: Richter, Oistrakh, Rostropovič, Rabinovič, Kurt Masur, Isaac Stern ... Seda enam teeb rõõmu, et 80. aastatel võime vaimustuda omadest: Ivari Ilja, Peeter Lilje, Kalle Randalu, «Hortus», Kaljuste kammerkoor ...

Nende vahendamiselamuste sügavust mõjutas muidugi muusika ise.

Sõnuseletamatult mõjub mulle Bach. Kuigi ei oska seletada, kas ja kuidas temast aru saan või ei saa.

Kui mõelda sinu elukäigule, siis: juhuslikkused ja sundlahendused osutasid tegelikult sulle vajalikeks ja loogiliselt haakuvateks?

Tõepoolest. Kunagine töö üldhariduskoolis võimaldab mul praegu konservatooriumis lugeda meetoodikat. Pedagoogika olen läbi elanud oma ihu ja hinge, koorilaulja-kogemus ja seegi, et olen tunnetanud oma häält ja veidi nuusutanud häälekooli, on aidanud kooritöös. Ivakad õnnetused seostuvad muidugi tööelu küpsema poolega. Alguses juhatasin kaks aastat TPI kammerkoori. Siis lõpetas mu kallid esimene lend 22. keskkooli ja tundsin, et nüüd tuleb minna nendega. Mõlemat seltskonda kokku panna ei olnud võimalik — haridus ja iga olid erinevad. Nooremate ahvatlus oli suur, nende noodist lugemise oskus ei olnud enam mingi sümboolne taidlus. Nii on «Noorus» mulle esimene ja ainus kestma jäänud koor. Nendest on sõnul väljendamatat rõõmu olnud, viimaseks hea esinemine vabariiklikul konkursil. Olen õnnelik, et tervis lubab taas nende ette astuda ja ühiselt valmistada rahvusvaheliseks koorifestivaliks «Tallinn '88».

Möödumisi tuleb mõte sellest, mis kulutab väga häid või suure arenemis-potentsiaaliga koore. Kõigepealt paljud mõtetud, kunstikauged ja sageli aegunud mõttelaadiga üritused, kohustuslikud esinemised. Ja stiimulite vähesus või õigemini puudumine. Tippkooride kitsad, aina korduvad esinemistingimused, mistõttu üha kasvavad vaimu- ja tahtepingutused, et iga-aastasi ühte nägu kontserte ikka uuesti eriliseks teha. Seetõttu loodame nii väga «Noorust» ootavatele Eesti-väliste esinemistele.

Mäletan, milline peaaegu pimestav õnnetunne valdas meid Celjes, kui olime lõpetanud Peter Ebeni väga raske «Salve Regina» ja tundsimme — jõudis pärale!

Olvilise rõõm haaras Mart Saare juubelivõistlusel. Enne seda oli «Nooruse» koor veel kuidagi ajutine nähtus, ega teda päris tõsiselt võetud. Mina jälle olin mõelnud: kannatage natuke, ma pole veel saanud kätte seda, mida tahan, aga kohe, kohe saan. Esikoht pani «Nooruse» paika.

* * *

Täiuslik rahulolu?

Mäletan, kui kaugeil koolipäevil Mai Murdmaaga koolist koju läksime — kanged arutlejad ja maailmaparandajad mõlemad —, ja kuna Mai pere oli väga külalislahke, meie aga soja järel õige vaeselt elasime, siis maandusime tihti nende juurde. Vanaema keetis teed, pani barankad lauale ja jätkus igasuguste eluasjade arutamine, võis jätkuda järgmisel päeval veel üleklassilise diskussiooniga. Üheks sagedaseks küsimuseks oli naise roll elus. Meid kasvatati ju tol ajal teadmises, et perekond on sekundaarne, et 10 naine teostagu end eeskätt ühiskondlikult.

Just silmapaistev ühiskondlik eneseteostamine on teie mõlema juures tõepoolest tööks saanud. Pealegi abiellusid hiljem koorijuhiga. Võis arvata, et see viib teid palju kodunt välja. Milline on sinu praegune suhtumine?

Sain oma lapsepõlvest ja vanemalt nii tugeva impulsi, et naise funktsioon on olla kõigepealt ema, sellepärast ei ole mul olnud kunagi küsimusi ega kõhklusid. Täiuslik õnn ja rahulolu — see on minule olnud mu kahe lapse sündimine. Kuidas see ka välja ei näeks ega tunduks minu perekonnale, ma ise tean, et mulle on alati olnud kõige tähtsam see, kuidas mu lapsed kasvavad.

Ja mõlemad on muusikud — oo õudust! Õe omad kah. Minu koorijuhist tütar on Muusikakeskkoolis oma venna erialaõpetaja. Tore on vaadata, kuidas nemad kahekesi arutavad, hullemad veel kui meie omal ajal — nii targad ja täis entusiasmi.

Vahendanud HELJU TAUK

«Ma tean, millega see kõik lõpeb...»

REIN RUUTSOO

Viimase paari aasta arengud näivad olevat toonud selgust või andnud vastust mõnede ideoloogiajuhtide arusaamatust teesklevaile arutlustele, miks kunstirahvas isegi vaatamata mängu pandud suurtele rahadele ei ole tahtnud meeleldi käsitleda pöördelisi perioode eesti rahva saatuses. Ammu selge põhjuse võib nüüd ka kõvasti välja öelda. Erinevalt «liimi ja kääride» meetodil ajaloo tegemisest, mis on üsna kergesti allutatav konjunktuurseile manipuleerimistele, on kunstides, kus tuleb luua terviklik, elavate inimestega maailm, üsna raske esitada korraga ebatõest ja samal ajal psühholoogiliselt usutavat ajastupilti. Nendes piirides, mis olid mõeldavad, oli kunst siiski unisoonis, «samal lainel» kollektiivse mälu näiteks 1949. aasta märtsiküüditamistest. Meenutagem kas või J. Viidingu värssi, parafraasi kroonulaulule «meie õuele tulnud õnnest», mida sai nii palju, et asjaomastel tuli hakata Siperi poole minema.

Piisas vaid pisukesest karistusähvardusel seatud skeemide lõdvenemisest mõneski ajaloolise mälu piirkonnas, kui üksteise järel valmivad V. Luige romaan «Seitsmes rahukevad» ja värsked näidendid: J. Kruusvallilt «Vaikuse vallamaja», J. Saarelt, K. Kilvetilt ning B. Viidingult «Kuning Herman Esimene» ja R. Salurilt «Minek» (H. Kiige «Maria Siberimaal» ning A. Valtoni seni veel mitte trükki pääsenud romaan «Masendus ja lootus» on kirjutatud varem). Kaks esimest näidendit on jõudnud juba pool aastat täissaalidele etenduda (Kruusvalli oma koguni kahes teatris). Nagu näha, oli nii valmisolek neil teemadel kirjutada kui ka vaatajapoolne valmisolek näidendid omaks tunnistada olemas. Teine küsimus on, kas neist lavastustest on kujunenud ka teatrisündmus. Selleks on eeldus saada niisugusel loomingu, mille vahendusel võime mitte ainult maailma, vaid ka enda kohta teada saada või ära tunda midagi niisugust, mis varem osutus võimatuks. Selles mõttes ei ole ei Kruusvalli ega Kilveti/Saare/Viidingu alusmaterjal teatriõhtuks päriselt sündmusemööduline. Kuid töö ütlemise võimalus tekitab veel iseenesest meie teatris sündmuse. Mõlemaid näidendeid ja nende lavastusi käsitledes tuleb vastata ka küsimusele, kuivõrd oldi teatris püstitunud ülesandeks valmis. Kaarel Kilvet kinnitab «Noorte Häälele» antud intervjuus, nagu poleks me karmi töö vastuvõtmiseks küllalt mehised: «Et vältida psühhotraumasid, lähtusime tragikoomilisest laadist, mis peaks inimestele paremini sobima. Tahtsime näidata olnud aegu ja inimesi läbi rahvalikkuse, läbi külahuumori. Ei unustatud ju nalja ka rasketel aegadel.» Isiklikult arvan, et kuigi inimkond pidavat just naeru vahendusel oma minevikuga hüvasti jätma, pole ajastul, kus me alles tasahilju oma minevikku tundma õpime, mingit moraalselt õigust distantseerivaks kunstiks. Algmaterjal, mis on tollase külaühiskonna vaimuse ja probleemide edasiandmisel niigi nõrguke, muutub «Kuning Herman Esimene» etenduses kohati lausa palaganiks. Kahju, et just selles lavastuses lööb nii tugevalt välja mingi viimastel aastatel eesti teatris juurduma hakanud «rahvateatri» vaimsus. Kehva teatriga harjutatud «laial» publikul on minu kogemuse järgi üldse kalduvus pressida nali välja kõigist võimalikest ja võimatutest kohtadest. Valides selle laadi, saavutab isemajandamist harrastav teater muidugi lavastusele publikumenu 12 ja kohendab tasalülitatud teadvust vähemalt kriitiliseks, kuid usun, et

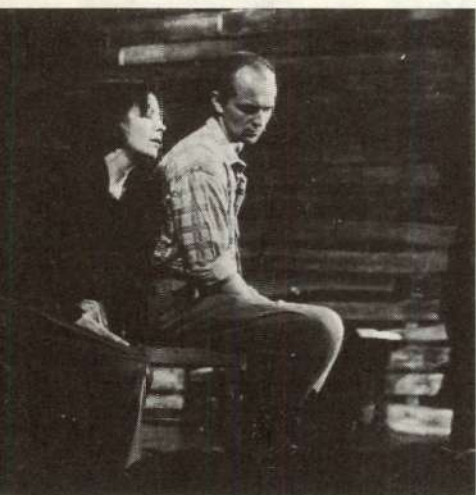
eesti rahvas, kes elas üle need hirmsad ajad, suudab ja tahab toimunust ka tõsisemat selgust saada. Samas mõistan ka neid, kes ei suuda «Vaikuse vallamaja» üldse vaatamagi minna, nagu kinnitas üks naine ETV tänavaküsitluses.

Eesti teatrikuultuuri mõningane murenemine peegeldub ka näidendi «Vaikuse vallamaja» lavastustes. «Vanemuise» variandi närviline pingetatus hoiab sündmuste dramaatilist tausta küll suhteliselt paremini ülal, kuid juba näidendis endas jääb puudu traagikast, mis näiteks romaanis «Seitsmes rahukevad» tekib mõne detailiga mitte ainult inimeste vahel, vaid kasvab välja nende sees sündivaist valikupingeist. (Tartu «Vanemuise» ja Tallinna Draamateatri lavastusi on tabavalt võrrelnud «Edasis» A. Üprus.) Ehkki nii «Vanemuise» kui ka Draamateatri «Vaikuse vallamajas» on külarahvas välja mängitud kaugelt reljeefsemalt kui «Kuning Herman Esimeses», jäävad Kruusvalli tegelased ikkagi suhteliselt üheplaanilisteks figuurideks. «Vaikuse vallamaja» etendustelt pole siiski õnneks võimalik lahkuda meeleolus, et «neil neljakümnendail sai eesti külas ikka pulli küll!». Traagilist elutõde on küllalt, et murda läbi aastakümnete jooksul loodud «represseerimiste» ja «rehabiliteerimiste» (nüüd on lisandunud ka «depor-teerimine») sõnamulina kaitsekihist, loobuda kaugete ja ebaoluliste sünd-muste illusioonist ja kinnistada vaataja teadvusse arusaam, et toimusid kuritööd, mis on suuremad kui külakakluse juhumörv. Need olid kuritööd inimsuse vastu, seega aegumatud ja amnesteerimatud (järelkult ainult ajutiselt kinnimäsitavad). Surmasaamisi ja teateid surmast on näidendis isegi liiga palju, selleks et kõiki neid teadvustada alati läbielatud, traagiliselt (Juhan Kuusik, tema pojad ja naine, Alissa, Nils; naiste ja laste hukkumine Punaarmee hävitatud metsavendade punkris; Prill ja tema hukkunud perekond, 49 kättemaksuohvrit, Kaljas; Draamateatri lavastuses on M. Mikiver lisanud veel mõned surmavad lasud). Nagu Kruusvalli eelmiseski näidendis «Pilvede värvid», on ka «Vaikuse vallamaja» tegelaseks eesti rahvas ja peamiseks probleemiks rahva, mitte üksikisikute saatus (mille kaudu seda küll jälgitakse). Olukorras, kus ajastu üldpilt on enamikul vaatajaist juba kaduma läinud, ei saanudki Kruusvall palju teisiti kirjutada. Kuid samas tundub ka, et kogu meie kirjanduskultuuri ja võimalik, et ka teatrikuultuuri lapestumine olmelisuse suunas peegeldub dramaturgiaski. Mingil hetkel muutuvad tegelased sündmustiku kandjatest vaid tegevusele ajaloolist tausta loovate tekstide ettelugejateks. Nii mõnigi episood (näiteks paarituskampaania) on ju tõepoolest groteskne ja muutub näiteks Üksküla esituses Draamateatris lausa omaette numbriks, kus pedaal mõne koha peal päris põhja vajutatakse. Mingile kindlamale sündmuste arenguliinile kontsentreerumine oleks aga muidu väga suure sotsiaalpeda-googilise kaaluga näidendile kindlasti kasuks tulnud.

Et mõista näidendeis toimuva ajaloolist tähtsust, et eristada selles tõeliselt traagilist ja koomilist, on vaja teada, aru saada, mis ajastu see üldse oli, mis tegelikult toimus inimeste ja ühiskonnaga, mis selles toimuvast oli objektiivne ja mis lihtsalt väimümaratsuslik. Isegi neile, kes kunagi võtsid paha aimamata tõe pähe ajalooamatuisse kirja pandut, hakkab pärast esimest vaatust vähemalt iroonilist varju omandama «Kuning Herman Esimese» kavalehel seisev tsitaat Juhan Kahkilt (kirja pandud küll 1961.a), et «mitte vead ei iseloomusta seda perioodi, vaid tohtu suured organiseerimistö käigus partei ja tema aktiivi poolt üles näidatud entusiasm ja kangelaslikkus...» Kuid mingi ühiskondlikusse mõttesse sügavalt imbu-nud «vigade», «segaduste» jne kontseptsioon, millest jääb mulje, nagu oleks siinseid olusid tollal kujundanud hoopis kuskilt mujalt pärit «halb jõud», aga mitte ühiskond ise, see kujutus jääb siiski kuidagi läbi kumama mitte ainult näidendeist, vaid ka retsensentide kirjutistest. Olemuse ja nähtumuse lahutamine nende aegade käsitlemisel meie ühiskonnateaduses on vähemalt massiteadvuse tasemel olnud edukas. Kogu «vigade» kontsept-

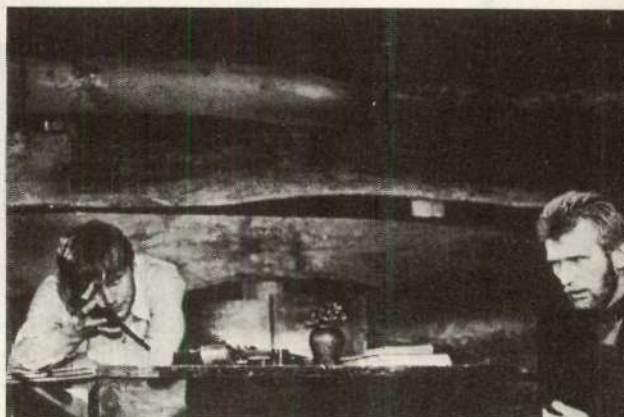


J. Kruusvalli «Vaikuse vallamaja» TRA Draamateatris (lavastaja Mikk Mikiver, kunstnik Ingrid Agur). Esietendus 13. septembril 1987. Võõrmann — Heino Mandri, Vahtramäe — Sulev Teppart.



«Vaikuse vallamaja». Lisette — Milvi Jürgenson, Vahtramäe — Enn Nõmmik.

«Vaikuse vallamaja». Vahtramäe — Sulev Teppart, Juhan Kuusik — Tõnu Mikiver.



J. Saare — K. Kilveti — B. Viidingu
 «Kuning Herman Esimene» Noor-
 sooteatris (lavastaja Kaarel Kilvet,
 kunstnik Hardi Volmer). Esietendus
 21. augustil 1987. Herman Kuning — Tõnu Kark, Keskkomitee sekretär — Jüri Aarma.

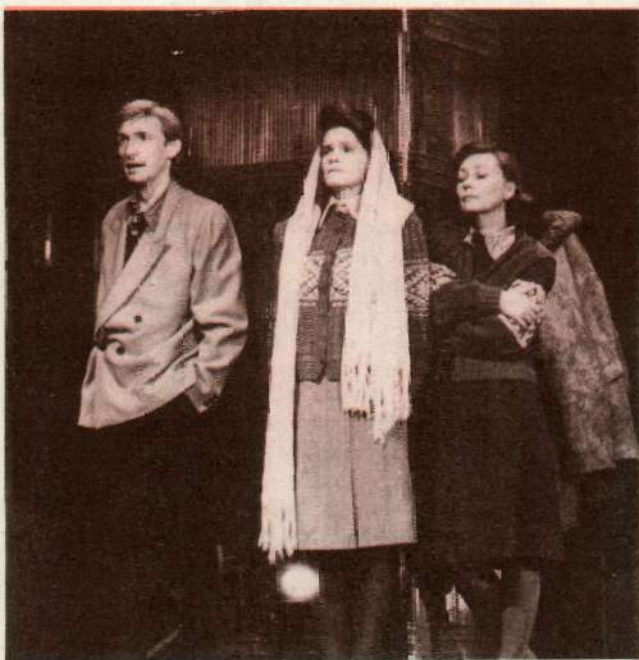


Stseen «Kuning Herman Esimesest»: Paul Laasik, Tõnu Tepandi, Rein Oja, Kalev Tammin ja Tõnu Raadik.

P. Lauritsa fotod



«Vaikuse vallamaja» «Vanemuises» (lavastaja Ago-Endrik Kerge, kunstnik Liina Pihlak). Esietendus 20. septembril 1987. Kaljas — Tiit Lilleorg.



«Vaikuse vallamaja» «Vanemuises». Vahtramäe — Andrus Allikvee, Liidia — Erika Kaljusaar, Hilda — Malle Koost.

Ü. Laumetsa fotod 15

sioon rajanebki sellel dialektikat eiraval trikil. Miljonite saatust kujundanud «vead» ei näi nagu olevat kuidagi seoses «terve tuumaga», ühiskonna «terve olemusega». Seetõttu viitavad mitmedki ajakirjanduses ilmunud mõtteavaldustest läbi lipsanud fraasid, nagu «hingetu võimumechanism», «nähtamatu vaenulik jõud», «ajastu halastamatus» (T. Karro), «Elu pahu-pidipööratust pean nende inimeste traagika põhjuseks» (A. Saagen), «Aeg oli segane, keeruline» (K. Kilvet) jne mitte ainult teatavale pealiskaudsusele, ettevaatlikkusele, vaid tõsistele tunnetuslikele raskustele ajastu käivitusmehhanismide lahtimõtestamisel.

Kõigepealt peaks olema selge, et 1940. aastate teise poole NSV Liit ei olnud juba enam kaua aega 1920. aastate esimese poole revolutsiooniline Venemaa. Järjekordselt oli ajaloo juhtunud see, mida Hegel, aga tema järel ka Marx ja Engels nimetasid ajaloo irooniaks. «Inimesed, kes kiitlesid sellega, et nad on revolutsiooni teinud, on juba järgmisel päeval veendunud, et nad ei teadnud, mis nad tegid, ja revolutsioon ei sarnane sellega, mida nad teha tahtsid,» kommenteeris Engels XIX sajandi tegelaste katseid ühiskonda uuta. Vaevalt, et keegi oskas 1917. aastal ette aimata 1937. aasta tulekut. Marxi sõnu parafraseerides võib öelda, et Stalini aeg oli maailma revolutsioonilise ümberkorraldamise komejant, ümberkorraldamise tõelised kangelased olid juba ammu surnud. «Kangelaslikkus», «entusiasm» jne, mille peale nii hoolega ajastu iseloomustamisel rõhutakse, olid muidugi olemas. Kuid alati, nagu ikka erakorraliste olukordade puhul, tekib küsimus, milleks see entusiasm, see kangelaslikkus siis õieti vajalik oli. Eesti külas on alati oma võimete piiril tööd tehtud. Näidendi tegelaste sõnadest jääb korduvalt mulje, et just seda ei saanud enam nagu kord ja kohus teha (museas, ka Heino Kiige romaanis kannatab Maria Siberimaal just selle all). Kas poleks asju teistmoodi korraldades piisanud oma päevatöö korralikust äratagemisest? Näib, et hüsteerilisi kangelastegusid, «enda mitteesäästmise» meeolusid oli vaja üles kütta mitte niivõrd tegelike raskuste ületamiseks, kui võrd arutuis, mõistuse ja südametunnistuse vastastes ettevõtmistes terve elutunde protesti summutamiseks.

Arutut vägivaldade terve ühiskonna ja rahva kallal pole tänapäeva tarkuse juures kuidagi võimalik põhjendada. Nüüd, kui perefarmides nähakse üht päästerõngast, ei saa argumendiks pidada ka väidet, et «nõukogude võim ei saanud kehtvalt toetuda kapitalismi elemente taassunnitavale väiketalamajandusele». Nagu kinnitab N. Karotamme kirjavahetus Moskva, ei seisnud eesti taluühiskonna vastasrinnas mitte sotsialism, vaid halastamatu stalinism. Seejuures teati üsna hästi (kindlasti teadis seda nii Stalin kui ka Karotamm), milleni, millisesse olukorda viis sundkolhoseerimine kaksikümne aastat varem nõukogude põllumajanduse, kõnelemata miljonite hukkamisest. Eestimaa kolhoseerimise tragöödia seisnes mitte ainult kümnete tuhandete inimeste oma kodudest väljasaatmises, küla arengu seiskumises, vaid terve sajandite jooksul vormunud ja lõpuks ilmet võtma hakanud taluühiskonna hukkamises. Küsimus ei ole ainult kaotatud tootmispotentsiaal, vaid minetatud kultuuriressursid. Iga rahvuse õigus enesemääramisele, oma tee valikule pole mitte väline, formaalne õigus, vaid tema elujõulise tuleviku sisemine eeldus, et kasutatakse ära iga ühiskonna sisemised ressursid, tema ajalukku kätketud arenguloogika. Koos kolhoseerimisega oli määratud hääbumisele eesti talupojakultuur sellele omase elutunnetuse, probleemidega, visaduse ja terve mõistusega. Asemele tuli ametniku ja moonaka minnalaskmise vaim. «Vaikuse vallamaja» kõige traagilisem sõnum ongi siin: näeme selle vaimu sisseibumist, järk-järgult võtab maad kõrvaltvaataja mentaliteet. Ka kõige arutumais oludes varem püsinud usk, mille võiks kokku võtta P.-E. Rummo sõnadega «head eesti tööd läheb vaja iga valitsuse ajal», ei leia nüüd enam tuge. Kesksiks unistuseks, vähemalt soovikski on näidendi paljudel tegelastel teha tööd oma talus! Niisugusest ajast unistas isegi

valla partorg: et ta võiks kõndida puhtas särgis, värvitud ja parandatud katustega talumajade vahel, mille aiad on täis puuvilju ja õuedes söövad rohtu rammusad loomad. Kõik on rahulik, ümberringi on vennad ja õed, keegi ei pea kedagi kartma...

Arvatavasti meenub unistajale seejuures kolmekümnendate aastate lõpu Eesti. Temassegi on jätnud jälje propaganda, mille kohaselt ta veel hiljuti pidi kommunistina andma vastulöögi provokatsioonilisele laimule, nagu tehtaks ka Eestis kolhoosid. Ja kindlasti on mõnel veel meeles rahvasaadikust õigusteadlase A. Jõeääre poolt 1940. aastal nn juuliparlamendis pühalikult antud kinnitused, et kolhoosikord ei sobi eesti rahva tavade ja elulaadiga.

Kuid kusagil kaugel on kirves juba elupuu juure külge pandud. Ei partorg (S. Teppart, E. Nõmmik; A. Allikvee) ise ega ka tema kuulajad — keegi ei usu, et selline unistuslik aeg võiks veel saabuda. Vähemalt Draamateatris M. Mikiveri seades loob see unistus ainult mõjuva kontrasti tegeliku olukorraga. Kõik tajuvad, et nüüd ei sõltu enam neist päriselt midagi. Eesti külas on alanud periood, kus seaduslikkus, töö ja õiguse arutamise ajad on asendunud mentaliteediga, mille võiks kokku võtta kõike õigustavas paroolis «saad isegi aru» («sam ponimajes!»). Kui «kulak» Verner Treiberg (H. Kaldoja; A. Tommingas) tuleb vallamajja ja püüab häbelikult seletada, et «eks muredega ole ikka vallamajja tulnud», siis saab ta ka ise väga hästi aru, et see on juba hoopis teine vallamaja kui see, kus ta oli käinud abi otsimas veel kümmekond aastat tagasi. Kaljase (A. Üksküla; T. Lilleorg) näilise küünilisuse taga peitub aga karm paratamatus, mille vastu ta ei saa. Nõuanne maksta nurisemata oma maksud, «sest teist võimalust ei ole», on umbes sama nõu, mis vallavanem võis eesti talupojale anda sada aastat tagasi. Talupoeg teeb aga seda, mida ta sajandeid on lootusetus olukorras ikka teinud — läheb metsa.

On paradoksaalne, et parooli «saad isegi aru» taga on ja saavad olema kõige aruvasemad nõudmised, millel tavalise loogikaga asjadest arusaamisega pole midagi pistmist. See on niisugust tüüpi uus mängureegel, millega kaasaminek tähistab nii üksikisiku kui ühiskonna moraalselt laostumist. Mõistuspärasuse, seaduslikkuse jne vastas hakkab seisma uus maagiline käitumisjuhiste allikas ja samal ajal ka indulgents — «teadlikkus». Kogu asjaajamine vallamajas ja selle ümber hakkab meenutama vandenõulaste sevimist. Ametimehed oleksid nagu ümbritsetud mingist vaenulikust ühiskonnast, elaksid otseku piiratud linnas. Nende tegelik maailm on instruksioonide maailm, mitte rahvas, kes oleks nagu iseenesest mingi vaenulik jõud. Ja nii tulebki rahva tahet ja rahva huve hakata kaitsma ja edendama sellesama rahva eest salaja. Väga iseloomulik on, kuidas isegi nn aktiivi koosolek kolhoosi loomiseks Saaremaal peetakse salaja küla taga kruusaaugus ja tingimusel, et osavõtjail tuleb seda isegi oma perekonnaliikmete eest salajas hoida! Järelikult oli nende tegelaste ettevõtmistes midagi oluliselt erinevat omaaegsete kommunistide tegutsemisprintsipiidest, mille kohta Marx oli «Kommunistliku partei manifestis» kinnitanud: «kommunistid peavad põlastusväärseks varjata oma vaateid ja kavatsusi».

On üsna iseloomulik, et ei Kaljase—Vöormanni—Vahtramäe (ega ka Herman Kuninga —maakonnasekretäri—keskkomitee sekretäri) vastastikusel söimlemises räägita peaaegu kunagi õigusest (kõnelemata õiglusest), vaid eelkõige v o i m u s t. Vaidlused käivad mõjusfääride ja nende ümberjagamise üle. Kraageldakse, kas keegi pole ületanud oma volitusi, ja millisel määral on kellelgi õigus otsustada inimeste elu ja surma üle. Dissonantsina kõlab siin Vahtramäe repliik: «Need, kelle seas mina siin olen ja elan, on kõik omad. Või saavad omadeks, kui näevad, et valitseb õiglus ja tõde, mitte omavoli ja valskus.» «Oma» ja «võõra» piirid olid just meelega äärmiselt segaseks aetud, seda ka näiliste otsustajate oma vahelistes suhetes. Iga hetk võis igaüks neist osutada ise «võõraks» (nagu juhtuski). 17

Inimese elul ei näi olevat suuremat väärtust, päris väärtused näivad olevat kusagil mujal. Ega muidu või Vöörmann (H. Mandri; T. Lepp) Vahtramäele mõnitavalt karjuda, et ega tal, poisikesel, olegi millegi muuga vastutada kui peaga! Õigusega pole palju midagi peale hakata. Venjamin Šatsi (E. Spriit) halamist, et ta ei saa nagu aru, miks seesama võim, kes talle äsja andis maa põlispidamiseks, nüüd peab vältimatuks kolhooside loomist, ei võta keegi tõsiselt. Mäng käib juba hoopis teiste reeglite järgi kui õiglusühiskonnas.

Tundub, et kuigi mõlema näidendi otseseks teemaks on eesti küla saatus sõjajärgseil aastail, osutub tegelikult sügavamaks probleemiks ikkagi inimestevaheliste suhete kujunemine, inimese saatus. Vaatamata sellele, kus näidendi tegevus toimub, kas vallamajas või rannakülas (koos kõrvalepõigetega kõrgemaisse hemisfääridesse), käivituvad üldsotsioloogilised probleemid ikkagi inimese, üksikindiviidi võimaluste ja vastutuse tasandil kehtivate ühiskondlike suhete süsteemis, mis on antud üsna mastaapselt (esimest korda eesti kirjanduses, ehkki pinnaliselt, saab siin kunstilisele kujutamisele kättesaadavaks valdkonnaks ka partei keskparaadi tegevus). Võrreldes varasema eesti kirjandusega, tõstatub külainimese, külaühiskonna elu siin hoopis uuest aspektist. Tammsaare «Tõde ja õigust» lavastades sõnastas V. Panso iga kõite keskse probleemi: «Inimene ja inimene», «Inimene ja maa», «Inimene ja jumal» jne. Mingil määral heiaastuvad need probleemid, õieti ürgteemad, ka praegustes näidendites, kuid maaga on asjad juba ammu jõutud sassi ajada, Jumal on ametlikult tunnistanud «surnud olevat» ja inimeste oleviku üle valitseb minevik (mis parteis nad olid, kui palju maad juhtus kellelgi olema, kelle poolele sattusid lapsed mobiliseeritavaiks jne). Mõlemale näidendile ühist, üldisemat nimetust otsides võiks selle sõnastada: «Inimene ja süsteem». Kui varem võitles taluinimene eelkõige maaga või iseendaga, siis nüüd seisib tema vastas hoopis teistel alustel organiseeritud, temale võõras süsteem. Igasugune süsteem on aga teatavasti üksikinimesest tugevam. Süsteemi ei ole võimalik muuta, sellega saab ainult sobituda, püüdes seda näiliselt, vastavalt oma illusioonidele, kohandada.

Pole nähtavasti juhus, et mõlema näidendi keskseks tegelaseks on loomult aus inimene. Seda on nii ajalooline isik Herman Kuning kui ka Kruusvalli loodud partorg Vahtramäe. Kui nad seda ei oleks, siis näidendite probleemistik ei käivituks. Tekiks tuntud ja tegelikkuse pähegi serveritüd skeem, läheks käiku ühiskondliku teadvuse tegelikkusest mahajäämise dogma (seda teesi pruugitakse alati rahva huvidele vastukäiva poliitika põhjendamiseks). Mõlemad näidendid tähendavad või märgitsevad põhimõttelist lahtiütlemist senisest skeemist, kus peategelasteks olid «tuli-hingelised» juhid, «kõikuv» rahvas ja patoloogiliselt «verejanuline» kulak. Mõlemad, nii Herman Kuning kui ka Vahtramäe, pidid juba seetõttu olema ausad inimesed, et iga süsteem püüab alati oma eesmärkide saavutamiseks ka madala prestiižiga ideede väärtust tõsta, sidudes neid autoriteetsete inimestega, varjates ebaausat tegutsemist ausatena tuntud inimeste kaasamisega. Ei Kuning Hermanil ega partorg Vahtramäel polnud enam palju valida, kuid sama kindel on, et varem või hiljem muutsid just nende esialgu tarvilikud omadused nad süsteemi jaoks edaspidi kasutamatuks. Täitnud oma osa, nad kas hukkusid või jäeti julmalt kõrvale. Nende tegutsemisvõimalused on igasugustele etturitele tüüpilised: üldisematest teabeseostest äralõigatutena osutuvad nad manipuleerimise objektideks, iseenast võib-olla isegi veendes, et nad tegutsevad õigesti (Kuning Herman pidi nii ennast kui teisi küll viina abiga aeg-ajalt julgustama).

Näidendis «Vaikuse vallamaja» on kõrgema ametkonna, aparadi osa kõiges toimivas üksnes aimatav. Kuid «Kuning Herman Esimeses» lavale toodud Keskkomitee sekretäri (kelle prototüübiks on ilmselt Nikolai

täiendavad ajastu üldpilti teisegi näidendi tarvis. Võõrmanni (H. Mandri; T. Lepp) neurootiline praalimine (kognitiivse dissonantsi üks tunnuseid) on vaid sekretäri abituse pahupidine külg: «Kodanlikud natsionalistid püüavad muidugi väita, nagu oleks nõukogude võim Eestis «vene võim». See on vale. Nõukogude võim on eesti töötava rahva oma võim. Vene rahvas abistab meid igal sammul, kus me seda vajame...» Kellele siis kuulus võim, sellele võiksid katsuda vastata tulevikus ajaloolased. Igatahes on nad keerulise dilemma ees: kui võim kuulus nõukogudele, siis on määratud ka nende reputatsioon (nõukogude võimule tuleb omistada terroristlik, seaduslikkusetu loomus), kui aga ei kuulunud, siis tuleb küsida, mis siis üldse toimus ja kellele ta kuulus?

Partorg Vahtramäe, kes on seadnud endale eesmärgiks «teha õigust», ei saavuta tegelikult kuigi palju. Ta üritab asjatult lepitada ühendamatuid pooli. Metsavennastunud Sõnn (J. Orgulas; L. Liivamägi) on nõus või pilpakhirvega võitlema edasi võimu vastu, mis võttis talt maa. Uue tee hakule jõudnud nooruk Nils (Ü. Pöld; J. Lumiste) hukkub mõttetult, talumees Juhan Kuusik (T. Mikiver; A. Peep), kelle ainus unistus oli maad harida, lastakse sinnasamasse vao vahele, kust teda aidata püüdev partorg ta välja nuuskis, meeleheitele viidud Alissa (C. Uibokant, T. Ruubel; L. Tennosaar) tapab enda ise. Ja siis tuleb Vahtramäe enda tund, tedagi saadetakse arreteerituna linna, kus ta oma sõnade järgi ainult saapaga näkku taotakse... mis oli ees ootavale arvatavasti vaid leebe sissejuhatus.

Kaljas kui endine vallavanem on tegelikult n-õ kodanliku spetsialisti ajutises rollis, keda oli vaja vaid nii kaua, kui läks tarvis inimest, kes muu kirjaoskuse kõrval koostaks ka tarviliikud nimekirjad. Tema vaist aga ütleb siiski, milleks teda kasutatakse. Kaljas ei taha lootusetutes oludes teha õiglust, tema taktikaline programm on vähenõudlikum — teha võimalikult vähe kurja, päästa, mis veel päästa annab. A. Üksküla Kaljas näib esindavat üldse mingit üldisemat kestmisele orienteeritud käitumistaktikat («vältida, et vältida», nagu sõnastaks selle P.-E. Rummo). Erinevalt teistest (Vahtramäe, Prill, Võõrmann) pole tal ei illusioone ega erilisi eesmärgi midagi ära teha. Oma ametit mitmete valitsuste ajal pidanuna teab ta, et «Jumalale tuleb anda, mis Jumala kohus ja keisrile, mis keisri kohus». See on tavalistes tingimustes edukas väikeste järeleandmiste loogika, kuid süsteemis osutub see taktika «kolme veretilga andmiseks», mille eest tasu täies mõõdus kätte nõutakse. Vares-Barbaruse tragöödia kordus arvatavasti paljusid kordi Eestimaa eri nurkades.

Leonti Väin (R. Aren; A. Ander) juba tunneb «süsteemi». Ta on venemaaestlane ja varasemas elupraktikas selleks juba küllalt demoraliseerunud, et üritada süsteemi oma kasuks ära pruukida. Mis see siis ära ei ole — saata mõni Siberi, et oma loomale talveheinu saada, mida tubli talumees veel vanast vaimust on kogunud. Väin on ametisse pandud «võõra silma» funktsioonis. Mujalt tulnule pole «omasid» ja «võõraid», on ainult ülemused. Ühtede jaoks on ta oma päritolu, teiste jaoks oma mineviku pantvang (essee!). Ajastule on üldse iseloomulik, et kellegi minevik on ta tuleviku jaoks olulisem kui olevik. Polegi nii tähtis, mis ta teeb praegu, kui see, mida ta tegi varem. Kõik peavad teadma kõigest kaasinimestest kõike. Olukorras, kus ühiskonnaelu salastamine on muudetud normiks, on oma individuaalse mineviku privatiseerimine kuulutatud kuriteoks. Väinast saab oma inimlikkuse, järelikult nõrkuse ohver. Uue keskkonna seisukohalt ootamatul viisil kellegi väljastpoolt süsteemi «omaks» tunnistamise järel muutub ta süsteemi jaoks kasutuskõlbmatuks ja läheb kõigi «laastude» teed (Väina «süü» on kiindumine kulaku tütresse).

Tavalise loogika järgi oleks Võõrmannil neis oludes võimalik veel kesta. (Mõlemas näidendis jääb kõige ebameeldivam mulje just maakonnatege- lastest ja see näib olevat põhjendatud. Seda laadi valitsemisstruktuurides on kõige kehvemast materjalist ja demoraliseerub mitmel põhjusel kõige

kiiremini just nn kesktase.) Võõrmannil on «võim» asendanud igasuguse kujutluse õigusest. Peamine tunnus, et alluvad hästi töötavad, on tema jaoks täis kongid. Tegemata midagi, mis teda võiks kahjustada, võiks ta ju pääseda (ning saada hiljem personaalpensioni). Kuid temasuguseid hävitab süsteem lähtudes samast loogikast, mille järgi ta niisuguseid inimesi loob ja vajab. Kellelgi peale ülemmängujuhi pole õigust kindlusele, terror ja hirm on muudetud printsipiiks.

Pole päris täpne väita, et Prill (A. Lutsepp, E. Klooren; H. Kaljujärv) maksis oma perekonna mõrvamise eest kätte «tema enda kehtestatud mõõtude järgi» (T. Lennuk «Edasis»). Tema roimad olid vaid isikupärane reaktsioon totaalsele seadusetusele, isegi selle «loov rakendamine». Või oli kodutuks muudetud Prillil veel võimalus kuidagi või kunagi õigust saada? Muuseas, midagi ka Kaukaasias tuntud *vendetta*-taolist (mis nägi ette kättemaksuaktsioone süüdlase perekonnaliikmete suhtes) oli tollal kirjas isegi kodifitseeritud õigusnormina (siin võttis küll õigus kuritegeliku jurispudenti kuju). Kui enda ümber üha koomamale tõmbuvat silmust tajuv H. Kaldoja (Verner Treiberg) A. Ükskülale ütleb: «Sa tead, Kaljas, millega see lõpeb,» siis tundub, et ta tõesti teab. Mõlemad teavad. Isegi konkreetseid eeskirju nägemata pidid muutuste taibukamad osalised suutma hoomata süsteemi olemust ja selle loogikat. Nn «vead» olid muutumas süsteemiks. Kuid nagu see poliitilises mängus ikka käib, ei määranud osaliste rolli ega tulevikku kokkuvõttes mitte nende moraalsed omadused, vaid valitud positsioon. Ebamoraalses süsteemis pole võimalik mitte ainult et moraalseks, vaid isegi mitte ellu jääda. Näib nii, et kui kaunis poleks ka deklareeritav ideaal, muutub see juhul, kui tema elluviimisel ei arvestata rahva enamiku elementaarseid õigusi, paratamatult oma vastandiks.

Kuigi kontseptuaalne põhihoovus joonistub «Vaikuse vallamajas» välja märgatavalt nõrgemini kui «Pilvede värvides», on näidendi sõnum sama kaalukas ja tõsine. Neile, kes tookord valisid siiski isamaa, olid igasugused valikud pikemaks ajaks täielikult lõppenud. Nende aegade küla ei koosnenud pärast 1940. aastate tragöödiaid küll ainult Õnnelatest ja Ohtlatest, kuid ikkagi võib esitada küsimuse, milliseks muutusid inimesed, kellel õnnestus need ajad üle elada, kesta, ja sellest tulenevalt — mil määral võib veel üldse pidada Estimaaks seda maalappi Läänemere ääres? Küsida võib, kuid kas saab eestlasel olla sellele küsimusele üldse kahte vastust? Või on meil muud nõu, kui uskuda Kaljast ja maksta oma maksud?

Nõukogude džässi põhiprobleem

MATI BRAUER

Probleemidest ei ole nõukogude džässil kunagi puudu tulnud. Enamasti on asi olnud administratsiooni ja muusikute vastasseisus. Aeg-ajalt on džäss pörkunud lausa väljasuretamisohuga. Ja milles häda? Eks ikka küsimuses, et kas džäss pole üks salakaval ideoloogiline diversioon, nõukogude inimeste alles kujuneva uue teadvuse peen õonestamine.

Praegu on džäss põlu alt väljas, vähemalt suuremas osas oma ilmingutes ja vähemalt suuremal osal NSV Liidu territooriumist, aga administraatorite lemmikküsimus — kas on üldse olemas sellist nähtust nagu nõukogude džäss — see jääb ikka.

Kuidas on aga lood tegelikult? Mida arvavad inimesed «seestpoolt» — muusikud, propagandistid, korraldajad? Arvate, et nad on oma vastustes üksmeelsed, on nad ju väljas armastatud asja eest? Üldsegi mitte. Kuid mida erinevamaid arvamusi, seda elujulisem on nähtus.

Järgmised vastused küsimusele, «kas on olemas nõukogude džässi?» on pärit nõukogude džässi juhtkujudelt, inimestelt, kes tegelikult džässi Nõukogudemaal edasi viivad.

Alustame muusikutest. Kõigepealt multiinstrumentalist, ühe vanema nõukogude džässansambli looja ja juht, džässipedagoog ja -teoreetik German Lukjanov.

German Lukjanov: «Esialsed nõukogude džässikooli loomise katsed olid formaalset laadi. Mõningaid tulemusi reklaamiti suurte õnnestumistena rahvusliku koloriidi kasutamises, kuid neil oli ühine puudus — nad polnud džässilikud. Pealegi lõppesid rahvuslik faktuur ja meloodika koos teemaga. Järgnes ameerikalik džässiimprovisatsioon. Uhkustada selliste teostega kui nõukogude džässiga on lihtsalt kohatu. Niisiis ainult rahvusliku materjali kasutamisega me nõukogude džässi ei loo.

Džässikooli võib lugeda tekkinuks siis, kui on järgijaid. Kui on olemas traditsiooni järjepidevus. Kui on meisterlikkus, mida antakse edasi põlvkonnalt teisele. Kui on lihtsam õppida mitte ookeanitaguse, vaid kodumaise muusiku, naabri juures, kes mõjub sulle niisama tugevalt või tugevamalt kui kaugel asuvad autoriteedid.

Väga tähtis on esineja-ansambli ja ansamblijuhi-arranžeerija käekirja omapära. Sest džäss luuakse kahes liinis: improvisaatorite töös ja arranžeerija töös. Ei olegi võimalik öelda, kumb on tähtsam. Horace Silver lõi nii ereda muusika, et kõik tema ansambli liikmed mängisid Horace Silveri «keeles». Selline liider loob keele ühtsuse ja suundumuse ühtsuse. Niisugused saavutused ongi originaalne koolkond. Kui ainult mõne heli järgi võib ära tunda Miles Davise või Dave Brubecki ansambli, siis on olemas käekiri, stiil, kool. Mida huvitavam muusik, seda täpsemalt formuleerib ta oma keele, seda lihtsam on tema juures õppida.

Tahaksin loota, et ka see, mida teeme näiteks meie oma ansambliga «Kadans», mida olen kirjutanud mina või mida teeb Levinovski või veel mõned, et seda võib hinnata nõukogude džässina, nõukogude koolina.

Meie üritamistesse suhtuvad ka meie välismaised kolleegid ikka tõsisemalt. Nagu teame, on džässi võimsaim haru senini USA-s. Omad probleemid on neilgi. Kaua käisid vaidlused, kas valgenahaline üldse suudab džässis rinda pista mustanahalisega. Pimetestid näitasid, et selline suhtu-

mine võib anda naeruväärseid tulemusi. Dizzy Gillespie, ideoloogialt aktiivne mustanahaline, väitis, et ta suudab alati eristada mustanahalist trompetisti kahvanäost. Pimetestis eksis ta enam kui pooltel juhtudel. D. Gillespie ei leppinud, vaid sõitis Aafrikasse ja organiseeris ühel maal džässikooli. Siht oli näidata, et ta teeb Aafrika mustanahalistest poistest džässimängijad väga lihtsalt. Paraku ei suutnud ta midagi. Need poisid polnud džässi sünnitanud tsivilisatsiooni vili. Džäss võis sündida ainult Ameerikas.

Aga meie võtsime endale väga keerulise ülesande. Tahame teha midagi sellist, nagu ütleme näiteks ameerika tantsuansambel, kes seab sihiks tantsida leskingat. Tantsida nii, et see oleks tõeline ka grusiinide meelest. Siis tuleb kõvasti töötada ja vaeva näha, et tulemus oleks ehtne kunst, mitte karikatuur. Meie ei tegutse keskkonnas, kus džäss pulbitseb, on kultuuri loomulik osa. Me püüame seda tükikaupa — plaatidelt, raadiost. Praegu korraldatakse kontserte, kus saab kuulata ehedat džässi selle sünnimaa meisterlikelt esitajatelt. See on väga tähtis. Seepärast tundub mulle, et džäss areneb Nõukogude Liidus edaspidi kiiremini kui 50.—60. aastatel.»

Niisiis eksisteerib G. Lukjanovi jaoks nõukogude džäss — (loodetavasti) elujõulise kunstnike koolkonnana, praegu veel harvaliikmelise muusikute vennaskonnana, kelle hulka ta arvab mõned NSV Liidu tippansamblid ja ka enda oma. G. Lukjanovile on džäss kõrge kunst, mis toimib kunsti üldiste iseolemise ja -arenemise reeglite järgi.

Täiesti teistmoodi vastab menukamaid nõukogude džässimuusikuid Vladimir Tšekassin. Juba mitu aastat järjest on kriitikud valinud ta «aasta džässimuusikuks», ta on multiinstrumentalist, pedagoog ja ansamblijuht nagu G. Lukjanovgi.

Vladimir Tšekassin: «Igasugune loominguline tegevus on alati äärmiselt individuaalne. See ei saa olla geograafiliselt determineeritud. Looming võib olla seotud kultuuriliselt, kuid mitte mingi kindla kohaga. Looming võib veel olla determineeritud sotsiaalselt, kuid ikkagi mitte geograafilisel alusel. Seepärast on muusika internatsionaalne. Me kuulame mõnuga Bartókit, Stravinskit, Mahlerit jne. Nende teostesse kodeeritud emotsionaalsete seisundite järgnevus leiab vastukaja igasugusest rahvusest inimeste juures, sõltumata ka sotsiaalsest süsteemist. Sotsiaalsed grupid on kõikjal küllaltki sarnased. Ümbritseva reaalsuse emotsionaalsele vastuvõtule rahvus ega riiklik kuuluvus ei mõju. Ei mõju ka ühiskonna tehnoloogiseerituse aste. Kõrg- ja vähemarenenud riikide publik reageerib suurel määral ühtemoodi. Pean silmas sümfoonilise sisuga, mitte rakendusliku iseloomuga või teksti abil määratud sisuga muusikat.

On raske kõnelda nõukogude džässist, samuti nagu ka ameerika ja euroopa džässist. On tendentsid, mis ilmnevad ühes või teises geograafilises tsoonis, kuid needki seostuvad ikkagi kultuuritraditsioonidega. Improvisatsioonilisel muusikal on USA-s pikad traditsioonid XIX sajandist peale. Minstreliteatrist kasvas välja terve džässmuusika. Samal ajal euroopa improvisatsiooniline muusika püüdleb Euroopa kultuuritraditsioonide poole. Seepärast ei eksisteeri minu meelest nõukogude džässi kui homogeenset nähtust. On ansambleid, kes töötavad mingis poolfolkloorises maneeris, kuid isegi nendel ei tähenda see rahvuslikkust, sest professionaalne muusika üldse ei haara endasse rahvuslikke allikaid lineaarselt. Seepärast arvan, et loomingulises, muusikalises plaanis ei saa rääkida nõukogude, ungari, rumeenia või prantsuse džässist. Mingi rahvuslik vaim, hing võib küll olla jälgitav, kui kasutatakse folkloorseid elemente, kuid võib ka mitte olla.

Inimene saab muusikat kuulates rahulduse, kui seejuures tekib emotsionaalne resonants laval ja tema hinges toimuva vahel. Kui emotsionaalsete

seisundite järgnevused, mida kutsub esile meie elu, leiavad vastukaja laval esitatavas muusikas, resonanceerib nendega ka kuulaja, ja niisuguste resonantside järgnevus viibki ta katarsisele. Kui inimene tajub tegelikult emotsionaalselt üheplaaniiselt, siis on talle lähedasem ka mingi ühekülgne muusika.

Džäss ei erine üldse selles mõttes muust muusikast. Ta on täiesti võrdvõimeline tekitama kuulajais emotsionaalsete seisundite järgnevust ja katarsist. Džäss erineb ainult ühekülgsest muusikast, mille kuulajaskonna moodustavad emotsionaalselt vaesed, sügavamateks ja vaheldusrikkamateks seisunditeks võimetud inimesed. Džässil ei ole mingit eri funktsiooni, eri eesmärki või vajadust. Nagu kõik teisedki väljaarenenud muusikavallad, on džäss ise oma olemasolu õigustus. Muusika annab psühholoogilist kompensatsiooni. Kui inimesel pole tarvilikku kompensatsiooni, siis tekivad tal vaimsed häired. Ja vastupidi — vaimselt häiritud inimesed ei vaja täielikku ja igakülgset kompensatsiooni. Nii et muusikat tuleb vaadelda tervikuna. Mitte juhuslikult ei eksisteeri kõikvõimalikud žanrid ja stiilid. Igaüks täidab oma kompensatsioonifunktsiooni.»

Lihtsamalt öeldes toetab Vladimir Tšekassin Willis Conoveri 1967. aastal pillatud arvamus: «Pole ameerika ega nõukogude džäss. On D. Ellingtoni, J. Coltrane'i, G. Garanjani, N. Gromini jt džäss.» Täie õigusega võib sellesse ritta lisada V. Tšekassini nime. Tema muusika on tõesti kohe tuntav, mängigu ta üksinda, ansambli või oma orkestriga. V. Tšekassin on üks nõutavamaid nõukogude muusikuid rahvusvahelisel džässiturul. Ganelini-Tarassovi-Tšekassini trio oli esimene ansambel, kes viis nõukogude džäss Suure Lombi taha. Ka Euroopa festivalidele ja turneedele kutsutakse neid sageli. Saadetakse vahel aga mõni teine ansambel. Enamasti «Allegro», mida juhib Nikolai Levinovski, osav ansamblijuht, kes on kogunud oma käe alla väga head muusikud. Ta on ka moega kaasas käiv helilooja ja arranjeeri ning muidugi pealinna džässipoliitikaga hästi kursis.

Nikolai Levinovski: «Minu silmis on meie kodumaisel džässil kaks iseärasust, mis lubavad vastata jaatavalt.

Esiteks on meie džäss paljurahvuseline nagu meie maagi. Loomulikult mis tahes muusik, tahab ta seda või mitte, ei suuda mööda minna muusikakultuurist, milles ta asub. Eesti muusik näiteks elab ümbritsetuna eesti muusikast, eesti folkloorist, eesti keelest — kõigest sellest, mis loob tema rahvuse. Paratamatult kannab ta ka oma džässitegevuse samasse üle. Niisiis on üks meie džäss iseärasusi, et ta on paljurahvuseline, paljude regionaalsete etniliste varjunditega. Seda pole Inglismaal, Saksamaal, Prantsusmaal. Seal on lihtsalt lokaalne kultuur. Meil aga kohtab täiesti erinevaid muusikalisi kihte.

Teine erinevus tuleneb meie kontserdielust. Kui Ameerikas ja Euroopas kõlab džäss põhiliselt klubides, siis meil mängivad džässimuusikud teatrites, filharmooniasaalides. Seepärast iseloomustab nõukogude džässmuusikat kontsertlikkus, suurejoonelisus, kõlavärvide erksus, eriline pidulikkus ja paatos, mis on omane kontserdisaalide muusikale. Selline esinemiskoht paneb muusikule erilise vastutuse ja neil, kes suudavad olla selle väärilised, ilmneb kavades selgelt kontserdi ühtne kontseptsioon. Midagi niisugust Läänes pole. Seal on hiilgavaid muusikuid, kes sageli on meie omadest tugevamadki, kogenumad, kuid seal on džäss rohkem intiimne, kodune, klubiline, sundimatu, mittekohustuslik.»

N. Levinovskiga on raske nõustuda. Paljurahvuselistes Ameerika Ühendriikides eksisteerib samuti paljurahvuseliste juurtega džäss, terviklik ameerika džäss on see vaid distantsilt. Nüüd kontsertlikkus — vaevalt see alati kasuks tuleb. Džäss on loomult kuulajalähedane intiimne muusika, isegi suurepoolsete esituskoosseisude puhul tõstab lähikontakt tublisti muusika tõhusust. Ühest küljest on uhke, et džässil on meil austatud luba- 23

misega suurtesse kontserdisaalidesse. Teisest küljest halvab selline olukord džässmuusika olemust — vaba algatust. Džässiklubide loomist on lihtsalt aina taunitud.

Vladimir Feiertag — väsimatu popularisaator ja organiseerija: «Nõukogude džäss on reaalsus. Sellest peame lähtuma, kuigi me ei leia nõukogude džässikeeles rahvuslikku iseseisvust. Rahvuslikkuse ja internatsionaalsuse probleem kunstis on väga keeruline. 1962. aastal, kui Vadim Sakuni sekstett esitas Andrei Tovmosjani lugu «Härä Suur-Novgorod», siis leiti, et vene rahvuslik laad oma madaldatud VII astmega langeb ühte bluusi laadiga. Naiivne arusaam, seda enam, et kuigi teema mängiti ära «rahvuslikuna», järgnes improvisatsioon täpselt *Art Blakey & Jazz Messengers* maneeris. Mulle tundub, et tänapäeval on nõukogude džässikeel iseseisvam. Praegugi võib džässi tuua kirikukellad, teha midagi väliselt vene-likku, ukrainalikku, eestilikku, kuid nõukogude muusikute loodud kompositsioonid on küllastatud ka sügavamatest seostest rahvuslike meloodika, harmooniajärgnevuste, laadiliste, isegi tämbriliste iseärasustega. Võin kinnitada, et Arvo Pilliroog kasutab saksofonil heli, mis meenutab eesti rahvapilli, et Boriss Jeršov «Leningradi Diksiländist» mängib bändžol nagu balalaikal. Muusik, kes mängib kas või D. Ellingtoni teemat, paneb sellesse oma meelusetunnetuse, mis on omane baltikumi või slaavi kultuurist, mitte aga negroidsest keskkonnast pärit inimesele — ja me tunnetame seda. Ma arvan, et meie džäss pole veel piisavalt tugev, et võistelda ameerika bluuside esituses ameeriklaste endiga. Kuid selles, kuidas teha nüüdisaegset kompositsiooni, mis rajaneb aleatoorikal, laadidel, tänapäeva tämbritel, on džäss praegu internatsionaalne. Ja me anname sellesse oma panuse.

Kunagi ammu käis diskussioon, mis on džässis rahvuslik ja mis mitte-rahvuslik. Oldi arvamusel, et kui muusikud mängivad Matvei Blanteri laulu töötlust, siis see on nõukogude džäss. Kui aga mängitakse D. Ellingtoni & J. Tizoli «Karavani», on see ameerika džäss. Kui järgida niisugust loogikat, tuleb välja, et kui D. Ellingtoni orkester mängib vene rahvalaulu «Hei, uhnem», on see nõukogude džäss.

Seega peame järeldama, et kõik, mida mängivad nõukogude inimesed, isegi kui nad käivad läbi ameerika džässikooli ja kordavad sealseid võtteid, on ikkagi nõukogude džässi saavutus. Nii nagu meie ooperisolistide korralikus *bel canto*'s esitatud ooperiaaria on nõukogude, aga mitte itaalia kunsti saavutus.*

Aleksei Batašov, tunnustatumaid mehi džässiteoreetikute gildis, raamatu «Nõukogude džäss» autor: «See, mis teeb džässmuusika nõukogulikuks, on lihtsalt kõnealuse muusika kuuluvus nõukogude ühiskonda. Peale selle on minu meelest olemas ka teatud ühised jooned nõukogude džässmuusikas, kuid see pole kõige olulisem. Peab ütleva, et selline määratlus on laiialvalguv, kusjuures rohkem, kui oli aastat 4—5 tagasi. Nimelt seisab maailma džäss minu meelest uudse olukorra lävel: rahvuslikud jooned on hakanud hajuma. Džäss oli algul lokaalne, ameerika nähtus, ja kui ta hiljem jätkus ning arenes rahvuslikel pinnastel, jäi ta ikkagi kunstiliselt sõltuvaks ameerika džässist. Tänapäeval oleme tunnustajaks vastupidisele. Tekib uusi rahvusvahelisi sulameid. Praegu on maailma džässis suundi, mida ei saa märgistada mingi kindla rahvusliku sildiga.

Kui aga nõukogude pianist mängib ameerika autori teemat ja järgib ameerikalikku maneeeri ka improvisatsioonis? Jagame selle situatsiooni analüüsiks kahte ossa.

Esiteks vaatame osa, kus džässimuusik mängib helilooja teemat. Minu meelest on džäss esituskunst, interpreedi — loova muusiku kunst. Seejuures ei ole esituse tuumaks teema. Teema on ainult ettekääne mänguaks.

24 Pealegi on ameerika teemad üldlevinud harmooniaskeemide meloodilised

lahendused. Näiteks bluus. Mängides bluuksi, ei esita muusik tegelikult ei Parkeri ega Bahholdini kompositsiooni. Ta väljendab oma suhtumist antud muusikalisse teemasse. Ja see suhe ongi loomingu sisu. Teiste sõnadega — mitte teema ei määra džässmuusika sisu.

Teine osa: muusik improviseerib mingi ameerika eeskuju maneeris. Alati, kui keegi matkib, võime asjatundjana hinnata, kui palju temas on iseseisvust. Aga erinevalt teistest professionaalse kunsti liikidest allub džäss teistsugusele esteetikale — folkloori, täpsemalt suuliste kultuuride esteetikale. Džässis ei saa samal määral kui euroopalikus autorikunsti rääkida banaalsusest. Folklooris pole banaalsust üldse. Kõrgkunsti seisukohalt on iga folklooriesitaja banaalne, kuna ta mängib samu lugusid, mida tema isa, vaarisa ja teab kes veel. Tegelikult pole see banaalsus, vaid traditsionaalne repertuaar ja traditsionaalne stilistika. Samuti on džässiga. Džäss on püsinud üksiku suulise kultuuri saarekesena kirjaliku muusika mõotmatus meres.

Siin on väga kohane võrdlus kõnega. Igaüks, kes räägib mingis keeles, tegelikult ju jäljendab kõiki, kes kasutavad seda keelt. Kuid ta väljendab omi mõtteid. Samasugust suhtumisviga tehakse muusikas. Mulle tundub, et meil pole üldse õigust otsustada kategooriates maneer, stiil, autorsus, kui me ise ei valda vastavat keelt. Me ei suuda ju otsustada, kas näiteks mõni hiinlane väljendab iseseisvaid mõtteid või päästis ta huultelt hoopis loosungid või labase nalja, kui me ei saa tema keelest aru. Ei tohiks siis nuriseda, et ei näe siin midagi uut, et nii räägivad kõik hiinlased. Samuti on ka muusikaga. Kuni me ei suuda muusiku loomingu keelt mõista, pole meil õigust otsustada tema muusikalise maailma originaalsuse üle.»

Teravmeelselt lahendab A. Batašov küsimuse pädevusest otsustada džässmuusika ideoloogilise sisu üle. Tõepoolest, vastupidi meelusvalvuritele pole muusikainimestel kunagi tekkinud kahtlusi džässmuusika kõblikkuses nõukogude inimese kõrvade jaoks. Sama kinnitab ka Oleg Sapožnin, Eesti Riikliku Filharmoonia direktor, kes on mitmeti Eesti džässiliikumise elavnemisele kaasa aidanud.

Oleg Sapožnin: «Kui mängitakse Mozartit, Beethovenit või Brittenit, ei ütle me ju, et see on diversioon, et meile surutakse peale võõrast ideoloogiat. Aga džässis peeti küll veel hiljuti Lääne ideoloogia kandjaks. Minu arvates on see pimesi lähenemine. Muusikud asjale nii ei vaata. Mul tuleb meelde juhus minu isa Vladimir Sapožnini elust. Vanasti oli ju tohutult palju kontrollimisi. Näiteks enne esinemist Leningradis või Moskvas tuli kava esitada kunstinõukogule, pärast vigade parandust uuesti, sama kordus esinemislinnas. Isa ansamblil oli üks instrumentaallugu, «Õo suurlinnas». Pealkirja pärast tõmmati see kavast maha. Mehed hakkasid kurtma, et see on ju hea lugu, saab soolosisid mängida, tempokas. Noh, isa ütles, et paneme õige pealkirjaks «Õo neegrikülas». Järgmisel päeval läks sama teos sama komisjoni ees ilusti läbi. See ongi primitiivne suhtumine.

Samas on džäss selline ainulaadne muusika, kus ükskõik mis rahvuse esindaja, kui tal alused selged on, saab kohe kellega tahes kokku mängida.»

Tõepoolest, džäss on sobiv rahvaste lähendamisel. Seda on totalitaarsed valitsused, keda huvitavad pigem rahvaste vastasseis kui nende lähenemine, alati silmas pidanud. Eks olnud sõjajärel Saksamaal džäss täiesti keelu all. Sama võisime täheldada ka Nõukogudemaal. Välispoliitika põikpäisuse perioodiga on alati kaasnenud nõukogude džässiliikumise pidurdamine ja vastupidi — paindlikumatel, kompromissi taotlevatel aegadel on ka meie džässimehed end alati tundnud vabamalt.

Lõpuks veel üks mees, kellest paljuski sõltuvad džässivõimalused Eestis. Ilmar Moss, ENSV kultuuriministri asetäitja: «Minu arvates selline nähtus nagu nõukogude džäss on olemas küll. Isegi siis, kui mängitakse 25

vana head klassikalist džässi, tulevad sellele paratamatult juurde esitaja rahvuslikud sugemed. Interpreet mõtleb ju ikkagi oma ajudega ja džäss on alati seotud esitajaga, tema muusikalise vundamendiga. Peale selle on nõukogude džäss olemas erikujul selles mõttes, et ta sünnib tihti kohalike teemade baasil ja tugineb rahvamuusika intonatsioonidele.»

Niisiis seitse meest lähemalt ja kaugemalt. Ükski ei räägi nõukogude džässist kui homogeenest, ühtset ideoloogiat kandvast, ühtset keelt kasutavast, ühese sisuga muusikast. Kõigi jaoks on Nõukogudemaa džäss mitmekesine ja kirju nähtus, milles igaüks tõstab esile erinevaid külgi.

Tegelikult on nõukogude džäss muusikutele alati olemas olnud. Ainult et õigust olemasolule on tal tulnud tõestada mitte vabalt valiva publiku ees, kellest ja kelle jaoks kultuur tegelikult võrsub. Nagu paljude teistegi kultuurinähtuste jaoks on see olnud mitte isearengu, vaid õhus rippuva keelu probleem. Elujõuliste kultuurinähtuste põhiprobleem ei peaks olema mitte k a s, vaid k u i d a s olemas olla. See on ka nõukogude džässi tegelik põhiprobleem.

Selleks küsimegi uuesti läbi needsamad seitse meest. Mis takistab ja soodustab praegu nõukogude džässi arengut?

German Lukjanov: «Aitab propaganda, informeeritus, nootide väljandmine. Muusikud ei peaks kuulmise järgi teemasid otsima, nad peaksid saama nii nõukogude kui ka mujal loodud kompositsioone noodikirjas. Noote küll avaldatakse, kuid väga aeglaselt.

Segab pillide puudumine. Saksofonistid peavad trooste otsima teab kust, värisema nende pärast. Professionaalid Läänes puhuvad palju süda kutsub, kartmata, et on homme hoopis ilma. Trompetistid on paremas seisus — üks 3000-rublane pill teenib ikkagi oma kümme aastat. Hämmastav, et selline ulatusliku muusikakultuuriga maa nagu meie oma ei valmista instrumente professionaalide jaoks. Ainult keelpillidega on lihtsam. Neid teevad erameistrid, ja küllalt häid. Võimendussüsteemidega, mis kaasajal kuuluvad iga ansambli juurde, on samuti raske. Valuutat ei jätku. Poolas pressikonverentsil pärast väga õnnestunud esinemist küsisid üliõpilased minult: «Õelge palun, miks te kasutate «Vermona» võimendust?» Mis jäi mul õelda? Vastasin: «Pean seda küsimust taktituks.»

Takistab rahvusvaheliste festivalide puudumine. Džäss vajab arenguks laia suhtlemist. Esindatud peaksid olema paljude koolkondade parimad paljudest maadest. Nii võidaksid tuntuks ka meie muusikud. Itaalias näiteks on aastas umbes kakskümmend rahvusvahelist festivali, Soomes üle kümne. Pole ime, et nende, meiega võrreldes siiski väikeste riikide muusikud on maailmas hoopis tuntumad ja hinnatumad.»

Vladimir Tšekassin: «Kontaktid muusikute vahel on äärmiselt raskendatud. On väga raske organiseerida kontserti, kus koos saaksid esineda eri linnadest, eri filharmooniates töötavad muusikud. Ei ole lepingulise töö võimalusi. Mujal on lihtne: sõlmid lepingu ja võid sõita vabalt kuhu tahes, kellega tahes, seada kokku ükskõik millise (lepingus fikseeritud) koosseisu, sellega vajalikul määral kokku harjutada ja siis esineda kontserdil või kontserdisarjas selle operatiivselt omandatud kavaga. Meil lepingulist tööd ei ole. Organiseerida kontserte on tohtu bürokraatlik sekeldamine. Iga muusik peab olema läbi kuulatud oma filharmoonias, tal peab olema kindel repertuaar, mida ta peab kõrvalekaldumatult järgima jne.

Olen näinud, kui vabalt grupeeruvad muusikud välismaal ümber mitmesugusteks koosseisudeks ja kombinatsioonideks. Ühe stiili mängijad ühinevad vahel isegi teise stiili mängijatega ja see toob huvitavaid loomingulisi efekte. Otsingud kulgevad sellises õhkkonnas palju intensiivsemalt kui meil. Sedakaudu toimub muusika uuenemine ja lõpptulemusena saab kasu ka

Nikolai Levinovski: «Lähtun oma kontsertmuusiku praktikast. Võib öelda veendunult — meie džässielu pilt on praegu väga rõomustav. Muidugi jätkub veel ka kitsaskohti. Mitte igal pool pole ühtviisi hästi korraldatud kuulajate juhatamine džässikunsti juurde, mitte kõik, kes peavad sellega ameti poolest tegelema, ei saa hakkama. Isegi filharmooniates ei kujutata alati ette, mis tegelikult on džässansambel. On filharmooniaid, näiteks Baltikumis, kuhu sõidame alati suure heameelega. Aga sageli tuleb sukelduda täielikku tundmatusse, aetakse esinema kolhoosipõllule või kuhugi, kus veel saksofonigi pole nähtud.»

OMA muredes ei erine džässimuusikud milleski teistest muusikutest. Džässikorraldajad ja -teoreetikud vaatavad veidi laiemalt.

Vladimir Feiertag: «Nõukogude džässi aitab praegu lai festivalide võrk ja avardunud kontserttegevus.

Mis segab? Palju takistab džässi see, et tal pole kindlapiirilist juhtimist. Ta on allutatud filharmooniatele ja estraadimuusika seadustele, aga džäss pole kumbagi. Nii ei ole džässil üheski linnas päris kodu. Pole klubisid, kus saaks pakkuda elavat džässi kammerlikule auditoriumile. Kui sellised klubid tekivadki, siis alati lühikeseks ajaks. Mulle tundub, et NSV Liidus oleks aeg mõista, et nii nagu linnas peab olema kino ja nukuteater, peab olema ka paik džässile.»

Aleksei Batašov: «Praegu on meil palju professionaalseid ansambleid, kes käivad kontsertreisidel. Kuid ühtlasi näib, et nõukogude džäss on viimasel viiel aastal veidi igavamaks läinud. Miks? Sellepärast, et džässikontserdid on muutunud argisündmusteks. Ma juhin Moskvas kontserdisarja «Džäss pluss džäss». Iga kontserdi jaoks luuakse koosseis, kes varem pole regulaarselt koos mänginud. Lavale minnakse ilma proovita. Lepitakse ainult kokku, mida mängitakse, mis järgneb millele, kes kus soleerib — kõik üldjoontes. Märkasin sellist seaduspärasust: esimene kontsert on alati väga pikk. Mõned lood tulevad väga hästi, teised kehvasti. Teine või kolmas kontsert kukub tavaliselt välja hästi. Aga neljas või, hoidku taevas, viies kontsert osutuvad enamasti kehvaks. Juba oleks nagu tegu püsiva ansambliga. Sama näeme ka mujal. Avame mis tahes džässientsüklopeedia. Vaatame mis tahes muusiku elulugu. Alati sisaldab see pikka loetelu kollektiividest ja isiksustest, kellega koos mängitud. Järelikult nõuab džäss kui muusikalise suhtlemise kunst sagedast kollektiivi vahetust. Meie kontserdielulugu on aga rajatud lausa vastupidisele printsiibile. Soliidsed, pikaajalised koosseisud leiavad poolehoidu ja austust. Tõepoolest, akadeemilises muusikas ongi sellised kollektiivid paremini kokku mänginud, nende esitus on viimistletum jne. Džässis on aga vastupidi. Siin läheb meie kontserdiorganisatsioonide töö vastuollu džässitegevuse loomuga. Midagi peaks muutama.

Kui võrdlen meie muusikuid ja välismaa omi (mul on võimalus käia rahvusvahelistel festivalidel), siis meisterlikkuses on meie pillimehed parimal tasemel. Praegu aga mõõdetakse džässis kõike isiksusega. Kunstniku, isiksuse, kunstimaailma kodaniku tõmbejõud on väga tähtis. Ja siin jäävad meie muusikud alla. Nad osutuvad äkki pelgalt esitajateks, muusikuteks, kes ei mängi, vaid töötavad, kes täidavad mingit rolli või ülesannet. Seda vaatamata juba tihtipeale väljakuunenud lavakuulsusele. Nad on laval vabalt, ei häbene ega midagi, kuid siiski ilmneb nende juures teatud igapäevasus, kätteõpitus, iseseisvuse puudumine. See on väga silmatorkav, eristab neid teistest muusikutest. Võib-olla olukord muutub. Meil on kujunemas Ganelini-järgne noor džässipõlvkond, kes nimetab end avangardiks. Nemad teevad täiesti hämmastavaid asju, neis näen ma seda vabadust ja individuaalsust, mis on džässimuusikuile hädavajalik.

Džäss on väga iselaadne kunst ja nõuab kutsetöös teatud eritingimusi. Sageli on meil džässimuusik pandud oludesse, kus ta on sunnitud palju 27

rutiinselt töötama. Meie muusikutele tuleks avada laiem tegevusväli, leida võimalused ja stiimulid julgemateks eksperimentideks. Uus ansambel toob alati kaasa läbikuulamise, dokumendikuha vormistamise jne.»

Ja lõpuks džässi arenguvõimalustest Eestis.

Oleg Sapožnin: «Viimasel ajal on nii filharmonia, linnahall kui ka komsomol toeks hakanud. Džässiüritusi enam ei keelata. Meil on praegu terve rida küllaltki kõrge klassiga muusikuid.

Kuid kõik need edusammud jäävad poolikuks, kui ei ilmu džässi-fanaatikute korraldajaid. Muusikud ise tahavad mängida, nemad eriti organisaatorid ei ole. Filharmonia on otsinud ja otsib siiani sellist inimest. Prooviks võtaksime ta kas või poole kohaga palgale, kui ta esialgu rohkemat ei söanda.

Oli üks aeg, kus džäss jäi Eestis varjusurma. Avalikke kontserte üldse ei olnudki. Nüüd on terve põlvkond vahelt puudu. Võin tuua võrdluse jalgrattasportidist, mida 35 aastat olen vedanud. Minu põhimõte oli alati selline: Eesti on niivõrd väike, et alati on võimalikud tõusud ja mõõnad, kuid mõõn ei tohi viia nii alla, et ala populaarsus kaob. Ja kui meil endil ei olnud tipp-sõitjaid, siis püüdsin siia tuua tippvõistlusi. Vähemasti vaadati teisi tähti, kuni oma noored hakkasid jälle peale tulema. Džässis aga kaotasime pärast 1967. aastat pika perioodi vahelt ära. Seda tasa teha on muidugi raske. Praegu tuleks kahekordselt pingutada, et publiku huvi taastada. Raadios on küll üsna palju džässmuusikat, aga kas iga kuulaja üldse aru saab, et see on seesama džäss, mida afišil reklaamitakse? Džässi-propagandat peab rohkem tegema. Ja rakendama kõiki vahendeid, et inimesed kas või kogemata džässiga tutvuksid. Kas või segakavaga kontsertidel. Või vabaõhulavadel. Džäss tuleb viia sinna, kus on publik, mitte kutsuda publikut džässi juurde.»

Ilmar Moss: «Praegu kõlab džässmuusika meil üsna laialdaselt. Kas piisavalt, ei tea. Vahest võiks olla veel aktiivsem. Selles suunas igatahes tegutsetakse. Me oleme viimasel ajal üsna tihti arutanud džässiküsimusi, et kuidas kontserdipraktikat täiustada ja kuidas elavdada huvi džässi vastu.

Filharmonia džässitegevus areneb iga aastaga. Otsitakse uusi esinemispaiku, on välja kujunenud head sidemed teiste kontserdiorganisatsioonidega. On üsna tuntud segakoosseise teiste liiduvabariikide muusikutega.

Eesti džässil on praeguseks oma kindlad kohad, kus regulaarselt mängitakse. Väikesed, aga mida intiimsem õhkkond, seda paremini suudab džäss inimesi haarata. Meil ongi plaanis vaadata läbi meie restoranide muusika repertuaar. Oleme küllalt rikkad muusikaliste jõudude poolest, et meil oleks restoranides rikkalik ka muusikamenüü. Džäss muidugi ei ole tantsulembene, aga mitte midagi ei ole katki, kui kitsamast žanriliinist astutakse natuke kõrvale, selleks et meie allakäinud tantsukultuuri pisut tõsta.

Pedagoogilises Instituudis korraldatakse ümber klubitöötajate väljaõpe, et ansambli-instrumentaalvimuusika juhtimise oskus tugevam saaks. Nii loodame juurde saada haritud inimesi, kes on võimelised ka džässansambleid juhendama. Sama tööd süvendab ka konservatoorium, tõsi küll, fakultatiivselt.

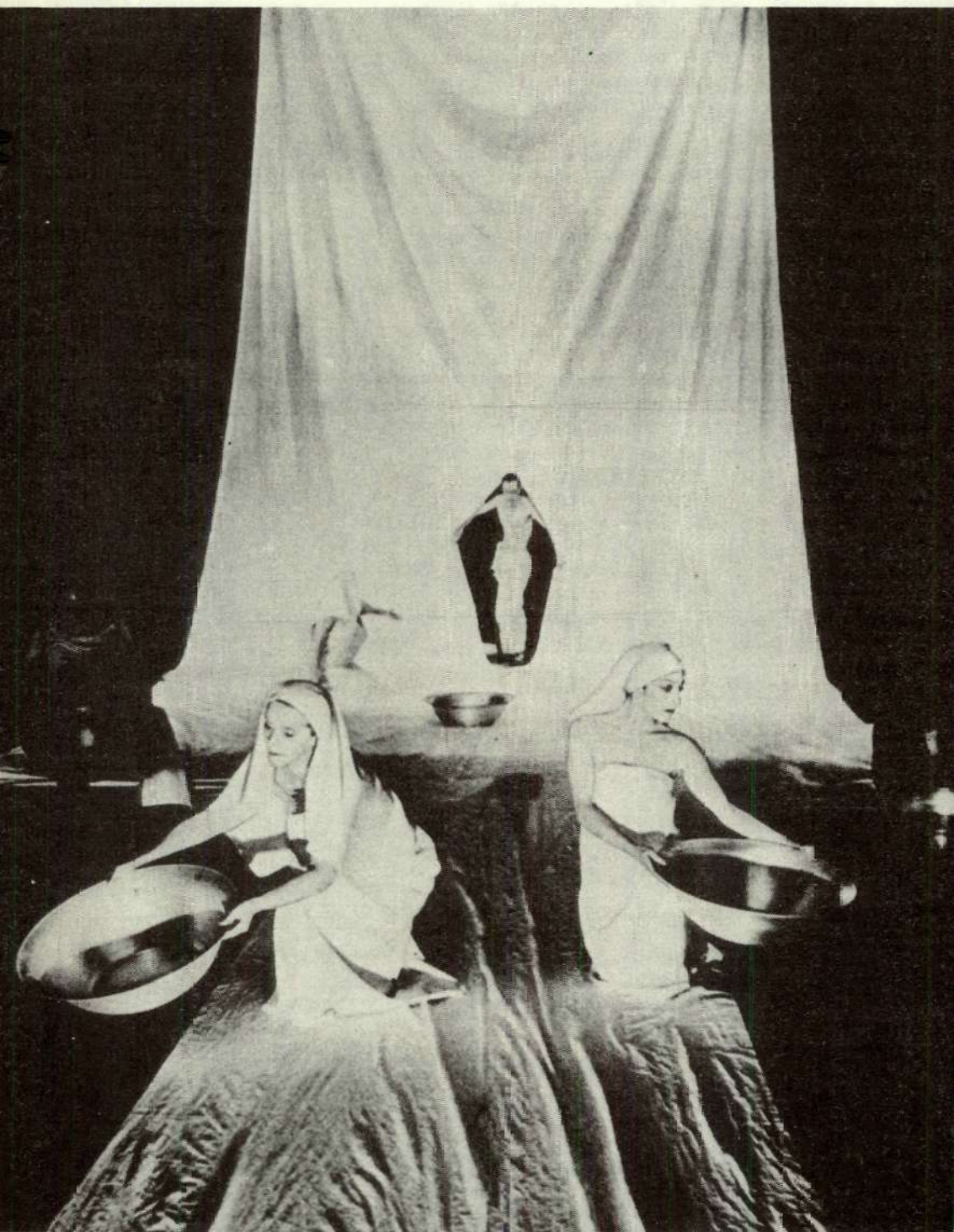
Muidugi, mis väga määrab, on kriitika, objektiivne kriitika, mis on ühel lainepikkusel muusikapropaganda üldiste eesmärkidega. Moekarjetega kaasa minev kriitika teeb rohkem kahju. Tasakaalukat, sihikindlat kriitikat on vaja. Seda peaaegu ei ole. Selle avaldamiseks on meil ruumi küll.»

Nagu näha, seondub vaid üks džässi arenguraskustest — sund liiga palju ühtejärke hetkeloomingut esitada — ala sisulise spetsiifikaga. Kõik muud 28 vaevad on džässil ühised teiste muusika-, isegi kultuurivaldadega.

Välised tingimused võivad ainult hõlbustada või tagasi kiskuda nähtuste arengut. Tähtsam on nähtuse enese sisemine arengujõud. Selles suhtes on kõige olulisem, et nõukogude džäss on mitmekesine, teda mängitakse mitut moodi ja temast saadakse aru väga erinevalt. Tema isearenemises sündinud arusaamade külluses on ta elujõud. Praegushetkel vajab nõukogude džäss kõige enam avalikku sõnaruumi ja organisatsioonilist ühendust. Mõlemaga hakataksegi tegelema. 1987. aasta septembri algul tulid Moskvast kokku nõukogude džässi kontserdikorralduse liidrid, paar päeva hiljem Leningradis teoreetikud ja kriitikud. Nendel foorumitel astuti edasised sammud nõukogude džässi sisemiste arengujõudude kindlustamisel.

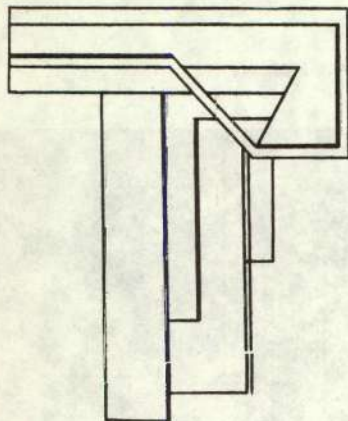
Kuid see ei tähenda, et nõukogude džässi põhiprobleem leidis lahenduse. Vastupidi, selle olemasolu ja kestvus ongi nõukogude džässi arengu tagatis.

«Dante» («Jumaliku komöödia ainetel»). Varssavi teater
«Studio», 1974. Kujundaja ja lavastaja Josef Szajna.



S. I. Witkiewiczi «Hullumeelne ja nunn», 1963. Tadeusz
Kantori lavakujunduse kavand.





QES?

Permanentses avangardistiks nimetatud poola lavastaja ja kunstniku Tadeusz Kantori panust maailmateatri arengusse märgivad parkümmend mitmesugust aunistust ja preemiat, nende hulgas Prantsuse Auleegioni Ohvitseririst, Poola Rahvavabariigi 40. aastapäeva medal, Itaalia preemia «Targa Euroopa» jt. Kantori teater Cricot 2 on praegu üks poola lavakunsti visiitkaarte — ainuüksi paaril viimasel aastal on teater gastroleerinud USA-s, Itaalias, Saksamaa LV-s, Prantsusmaal, Hispaanias, Argentinas, Jaapanis, Austrias, Belgias, Rootsis ja mujalgi. Kantori lavastuste kohta on ilmunud tuhandeid retsensioone, temast on kirjutatud mitu raamatut.

Tadeusz Kantor



Tadeusz Kantor sündis 16. aprillil 1915 Krakóvi lähedal Wiełopole külas. Joonistamist armastava poisi kunstiõpingud algasid juba koolipõlves, 1939. aastal lõpetas Kantor Krakóvi Kunstiakadeemia. Õpingupäevil huvitus Kantor Bauhausist ja Meierholdi teatrist, Tairovi teatriraamat olevat tal peas olnud. Pole siis ka midagi imestada, et kunsti- haridusega Kantor ise lavastama hakkas. Debüüt sai teoks Kantori enda asutatud pörandaaluses «Sõltumatus Konspiraatiivses Teatris», 1943. aasta kevadel esietendus seal J. Słowacki «Balladyna» ja 1944. aasta suvel St. Wyspiański «Odysseuse tagasitulek». Mängiti erakorteris, vaatajaid oli paarikümne ümber. Kantori initsiatiivil loodud teatrisse kuulusid peamiselt noored kunstnikud, keda ühendas «soov luua loodusest sõltumatut teost». (Jutumärkides tekstilõigud pärinevad Kantori intervjuudest või manifestidest. — Autori märkus.) Neis kahes abstraktsetel mõistetel ja vormidel põhinevas lavastuses püüti järgida Kantori teoreetilisi tõekspidamisi (kujutatavas kunstis oli Kantor sel ajal veel J. Makowski naivismi- ja kubismi- mõjutustega loominguga ning kapistide — poola impressionistide — mõju all). «Teater ei ole kirjanduse taasesitamise aparaat. Tekst on vaid etenduse erinevaid elemente (näitleja, värv, liikumine) ühendav lüli. Teater ei tohi luua reaalsuse illusiooni, teater peab looma uue reaalsuse.» Neis kahes kriitika poolt sõja- aegse Krakóvi huvitavamaks ja poleemilisemaks kunstisündmuseks hinnatud lavastuses olid juba olemas Kantori hilisema tegevuse alged.

Pärast sõda tuli lavastamiseks pikem vahe. Aastad 1946—1950 veetis Kantor Prantsusmaal. Tagasi pöördus ta tašismist vaimustatuna ja see kajastus ka tema töödes. 1950—1957 oli Kantor Krakówi *Teatr Stary* kunstnik, kujundas teiste hulgas Shaw' «Püha Johanna», Anouilh' «Antigone» ja Ionesco «Nina-sarviku». Hoolimata suhtelisest vabadusest lavastuste kujundamisel ei tee Kantor alates 1957. aastast ametlike teatritega enam koostööd (v.a «Balladyna» kujundus Krakówis 1974. aastal).

1955. aastal algas Kantori loomingus uus ajajärk — ta asutas teatri *Cricot 2*. Nimetus on tulnud Krakówis 1933—1938 tegutsenud nn «Krakówi Grupiga» seotud kunstnike ja kirjanike teatrist *Cricot*, mille poolpärasem nimetus *Krycot* annab tagurpidi välja lugeda «to cyrk», st «see on tsirkus». «Krakówi Grupil» oli oma ühiskondlik (üsna vasakpoolne) ning abstraktsionismi, figuratiivse maalikunsti ja ekspressionismi mõjutustega esteetiline programm. Kui esteetilises osas jätkab Kantor teataval määral «Krakówi Grupi» suundumusi, siis igasugused ühiskondlikud programmitsemised on talle ikka võõraks jäänud. Uue teatri loomise põhjustest annavad aimu Kantori toleaeagsed päevikumärged: «Teatrite tase on lootusetu. Kõik upub mingisse eklektilisse sousti, radikalismi ignoreeritakse või keelatakse. Soojadel kohtadel end hästi sisse seadnud lollepad kasutavad kunsti oma huvides.» Kantor pöördub tagasi «Sõltumatu Konspiratiivse Teatri» teoreetiliste aluste juurde: «Näidend ja teater on üks, teatri eesmärk ei ole jäljendamine, vaid uue, vaatajat hämmastava reaalsuse loomine. Vaataja pole teatris passiivne vaatleja, teatris ootab teda saatus muutus.»

Cricot 2 esimene lavastus, 1956. aasta maikuu esietendunud St. I. Witkiewicz'i «Tindikala», heitis kõrvale «kirjandusliku teatri» vahendid ja traditsioonid («Tindikala» oli ka omaaegse *Cricot* paremini õnnestunud lavastusi 1933. aastal). «Tindikala» mängiti Krakówi kunstnike kohvikus. Publik — peamiselt noored — tuli etendusele otse tänavalt. Kantor meenutab: «See oli tänavateater, ta kujutas endast täna jätku, oli välkiire reageerimine toimuvale. Väljendusvahendid olid agressiivsed, provotseeri-

vad, solvavad ja protesteerivad. Näitlejad olid silmatorkavalt grimeeritud, epateeriti publikuga, räägiti liialdatult kunstlikult, esitatavad tekstid hakkasid tervele mõistusele vastu. Šokeerivad lavalised situatsioonid ja etenduse elementide tavapäratu kokkuviimine löid eluloogikale vasturääkiva skeemi, mis juhindus iseenda loogikast.» 1963. aastal kirjutas Kantor: «Autonoomne teater ei taasloo ega interpreteeri kirjandust, tal on oma, iseenast rahuldav tegelikkus. (- -) Ma loon tegelikkuse sellise sulami, mis ei ole draamaga ei loogilises ega aalooilises, ei paralleelses ega vastandlikus ühenduses, ja sellise pingevälja, mis võib purustada draama süzeelise kesta. See toimub šoki ja skandaali õhkonnas.» «Tindikala» lavastust nimetas Kantor abstraktseks komöödiaks *del arte*. Selles oli ekspressionistlikke, groteskseid, metafoorseid ja sürrealistlikke elemente, suurt osa mängisid kostüümid, maskid, maalitud näod.

Cricot 2 kaks järgmist programmi äratasid vähem tähelepanu. 15-minutises «Kineformas» tekitati projektsiooni-aparaadi abil abstraktseid kompositsioone, seda programmi võib nimetada plastiliseks teatriks. Teine programm koosnes kahest St. Mikulski loost. «Tsirkus ehk Sentimentaalne lugu» oli grotesk tsirkusedirektorist, keda naine petab ja kes lõpuks hukub žonglööri käest juhuslikult lennanud palli läbi. «Kaevu» iseloomulikumaks jooneks oli kasutatavate esemete suur funktsionaalsus.

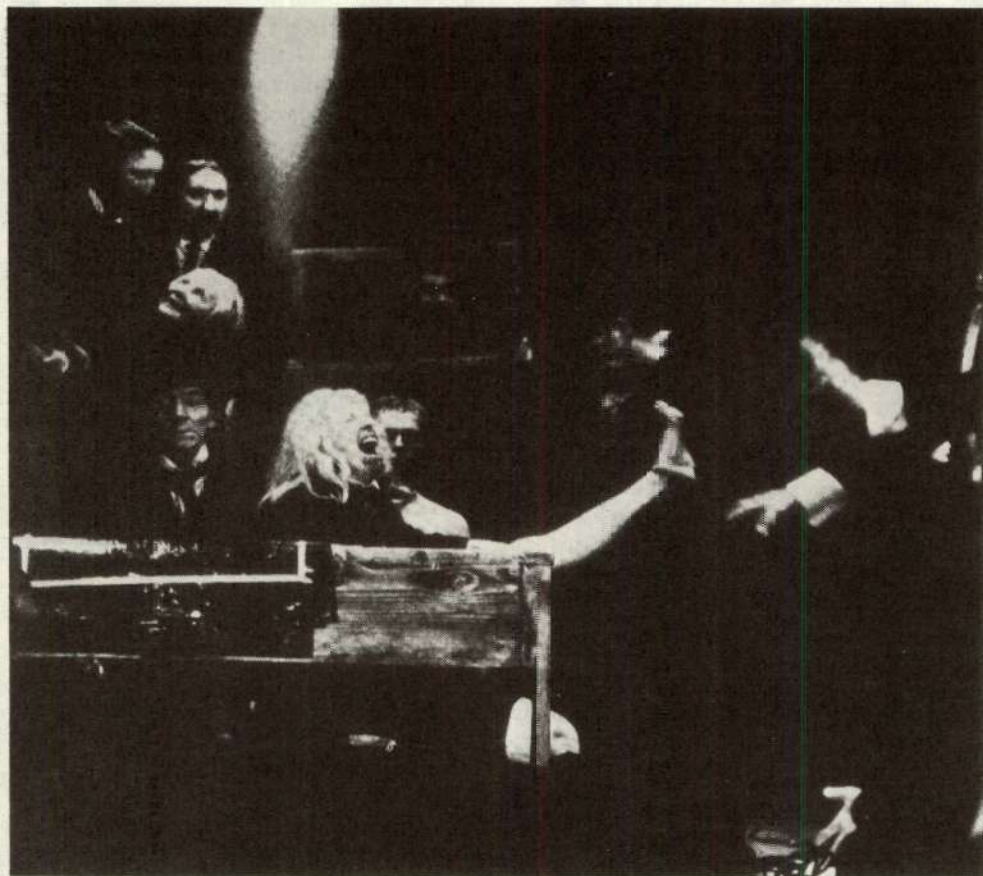
Sel ajal süvenes side teatri Kantori ja kunsti Kantori vahel. Juba senistes lavastustes võis märgata maalikunsti ülekandmist teatrisse, eriti on see aga märgatav tema hilisemates Witkiewicz'i lavastustes. (Witkiewicz jääbki pikemaks ajaks teatri ainuautoriks, ehkki algul oli kavas lavastada veel Bruno Schultzi, Witold Gombrowicz'i, Cocteau' ja Ionesco tekste.) Vahel on avaldatud arvamust, nagu oleks Kantori teater kasvanud välja kujutavast kunstist. Kantor ise on sellise konkreetse määratluse vastu. «Ma ei erista oma teatriotsinguid kunstnikukogemusest. [- -] Teatrit tuleb vaadelda kõikehõlmava, universaalse kunsti sfääris.»

Pärast mitmeaastast tööd valmis 1961. aastal *Cricot 2* järgmine lavastus — Witkiewicz'i «Väikeses häärberis». La- 33

vastuses realiseeris Kantor informel-teatri põhimõtteid. (Kantor oli üks radikaalsemaid informel-kunsti läbiviijaid Euroopas.) Kantor lõi absurdse situatsiooni, surudes näitlejad suurde kappi, kus nad kõrvuti riietega rippusid riidepuudel, tõuklesid, korratult žestikuleerisid, karjusid tekstikatkeid. Kappi ei mahtunud vaid sarkofaag viirastusega.

2 kaasaegse kunsti festivalil «Premio Roma» tõeliseks sensatsiooniks. Prantsuse arvestatavaim teatrivaljaanne «Travail théâtral» pühendas Kantorile ja tema teatrile erinumbri. Siitpeale saadab *Cricot 2* pidev edu mitmesugustel festivalidel ja rohketal gastrollidel.

Igal oma teatrietapil on Kantor avaldanud manifeste, valgustanud kirjasõ-



«Surnud klass», *Cricot 2* lavastus, 1975. Kujundaja ja lavastaja Tadeusz Kantor. Steen lavastusest.

«Väikeses häärberis» kasvas veelgi eseme (mitte rekvisiidi, vaid just «eseme, objekti») osatähtsus — kapp kui suletuse sümbol mängis niisama suurt osa kui näitlejad. Kriitikud kasutasid lavastuse kohta väljendeid «Witkiewicz neljandas astmes», «kollektiivne hallutsinatsioon».

Selle lavastusega algas ka *Cricot 2* rahvusvaheline kuulsus, kuigi alles viis aastat pärast esietendust. 1966. aastal tegi *Cricot 2* eduka turnee mööda Saksamaa Liitvabariiki. 1969. aastal sai *Cricot*

oma tegevuse teoreetilisi aluseid. Pärast informel-teatrit tuli null-teater. Lavalise kehastuse sai see Witkiewiczzi «Hullumeelse ja nunna» lavastuses 1963. aastal. Siin saavutas Kantor näidendi teksti täieliku eraldatuse lavalisest tegevusest. Kokkupandavaid toole täis kuhjatud laval rääkisid kobarasse kogunenud näitlejad teksti. Kommenteerisid seda, diskuteerisid, katkestasid, jätkasid jälle. «See on veski, mis jahvatab teksti senikaua, kui selle mõte vaatajaile selgeks saab.» Nullpunkti viidi nii näidendi sündmuslik külg, tekst kui ka tegevus —

toimus näitleja «neutraliseerimine». Siit ka nimetus null-teater, kust jäi vaid samm *happening*'ini.

Esimese «puhta» *happening*'i korraldas Kantor 1965. aasta detsembris Varsavis Kaunite Kunstide Ühingu saalis (see oli üldse esimene *happening* Poolas). 1969. aastani lavastas Kantor kaheksa *happening*'i (kolm neist raja taga):

toimetusi: ajasid habet, käisid vannis, söid leiba ja mune, tõstsid kohvreid ja kaste ühest kohast teise. Lavastuses kaotasid need tegevused mitmekordse kordamisega oma elulise ja praktilise tähenduse, muutusid «asjaks iseneses», ei illustreerinud midagi, kutsusid pinget esile vaid sooritamise emotsionaalse laenguga. Näitlejad (tegelaskujudeks olid



«Surnud klass». Stseen lavastusest.

«Cricotage», «Eraldav joon», «Suur amballaaž», «Kiri», «Anatoomiatund», «Meduusiparv», «Homage à Maria Jarema» ja Saksamaa LV televisiooni tellimusel Jugoslaavias 1969. aastal tehtud film «Väikeses häärberis» motiividel. Stiililiselt seisis *happening*'ile üsna lähedal ka 1967. aastal esietendunud Witkiewiczi «Vesikana». Kantori järgi on *happening* «kunstiteose lülitamine tegelikku ellu». *Happening*'i olemus ja mõte peituvad «reaalsuse näitamisel reaalsuse abil». «Vesikanas» ei teeninud esemed — laud, veega täidetud vann, taldrikud — nende peamist eesmärki. Inimesed tegid argi-

palverändurid, juudid, kelnerid, sõdurid, maniakid) lülitati tegevusse kui valmis vahendid, kui esemed. «Kes ütles, et kunstis on inimene tähtsam kui ese. Ese on samuti elus materjal.» Kantor ise liikus vaatajate ja näitlejate hulgas, jälgis sündmuste käiku, sekkus ja juhtis. (Ka oma hilisemates lavastustes on Kantor vaatlejana-juhtijana alati laval.) «Vesikanas» oli tekst ese, samaväärne etenduse teiste elementidega. «Kirjanduslik tekst on mulle äärmiselt tähtis. See on mingi konkreetse reaalsuse kontsentraat. See on laeng, mis peab lõhkema. [- -] See on partner — me ei mängi Wit- 35

kiewiczit, vaid Witkiewicziga. Mulle tundub, et see on ainus aus lahendus. [- -] Kui loeme teatrit iseseisvaks kunstiks, siis peabki ta olema iseseisev ja mitte sõltuma mingist varem eksisteerinud reaalsusest.»

Kantori *happening*'id ei olnud samalaadsete ameerika ja prantsuse etenduste jälgendused, vaid kajastasid Kantori enda teatriotsinguid. Kuuekümnendate lõpul Kantori vaimustus *happening*'ist jahtus, ta mõistis, et «teatris on see võimatu». Üleminekuks *happening*'ist järgmisesse teatrietappi, mida Kantor nimetas «i» (*impossible*) teatriks — võimatuks teatriks — oli «Väikese häärberi» filmivariant. Film koosneb kahekümnest stsenist, mis toimuvad erinevais paigus (raudteejaam, mäed, metallurgia-tehas jne). Ühte stseeni, mis toimub tõelises kasiinos, võiks kirjeldada järgmiselt. Etendusest võtsid osa tõelised kasiinokülastajad, kes ka tõeliselt mängisid ruletti. Samal ajal oli seal ka kari lambaid. Juhuslikult tuli sisse rändavate hipide rühm ja mingil hetkel hakkasid nad end riidest lahti võtma. Saali toodi tohutult heina, varsti ulatus see ruletilaudadeni. Koos heinaga ilmusid kuskilt kanad, kes hakkasid kohutava kaagutamise ringi lendama. Äkki hakkasid kõik neid taga ajama, vaatamata esialgsele kokkuleppele, et keegi ei reageeri toimuval. See oligi võimalikkuse mөөt, Kantori lavastus osutus nii «võimatuks», et ei olnud enam ainult teater.

1970. aastal avaldas Kantor järjekordse programmteksti «Manifest 70», milles kuulutas, et kunstiteose mõte on kunstiteoses endas. «Manifest 70» oli nullteatri manifesti jätk ja püstitas uuel kombel vastuvõtu probleemi. «Oletame, et ilmub teos, mis ei ole määratud normaalsele ja traditsioonilisele vastuvõtule, kuid siiski on kunstiteos, lihtsalt eksisteerib, midagi seletamata. Teos — vormita, esteetilise väärtuseta, täiuslikkuseta, v o i m a t u teos, mis ei informeerime, ei kajasta, millel ei ole sidet tege-likkusega, autoriga, vaatajaga, kõlbmatu interpreteerimiseks, suunatud eiku-kuugi, ilma tähenduseta, mis, nagu elugi, on lakkamatus liikumises, mis lihtsalt eksisteerib. Ja oma eksisteerimise jõul ühendab reaalse tege-likkuse mitterealse situatsiooniga, s.o kunsti-
lisega.»

«Manifest 70» printsiipe teostas Kantor ITI «Teatriotsingute» ajal Prantsusmaal «etenduses», mis kestis 10 päeva ja toimus kõige erinevates ja võimatutes paikades. «Manifest 70» oli teoreetiliseks aluseks ka *Cricot 2* 1972. aastal esietendunud «Kaunitaridele ja vördjatele», tehtud Witkiewicz'i järgi. Lavastuses säilitati mingil määral banaalne šüžee (kuritegeliku vürstitari Zofia Kremlinskaja skandaalne elu ja tema üksteisega võistlevad armukesed), kuid sellel, mis toimus laval, ei olnud midagi ühist Witkiewicz'i remarkidega. Tegevus toimus garderoobis, mis samaaegselt täitis ka lava funktsiooni. Publikut võtsid vastu kaks tsirkuseklouni ja tummfilmikoomikuid meenutavat riidehoidjat, vuntsidega kaksikud. End otsustavalt ja ülbelt üleval pidavad riidehoidjad võtsid vaatajailt riided ja juhatasid nad kohtadele. Kogu etenduse vältel käsutasid nad näitlejaid, tõukasid neid lavale ja ajasid sealt minema. Nemand mängisid ka vürstitari armukesi. Vürstitari osa võttis endale jõhker baaridaam, võrgutas kellegi ära, tappis selle, siis kägistas veel teise, provotseeris vaatajaid. Näitlejad manipuleerisid esemetega, millel polnud mingit sidet tegevusega, samuti ei olnud neil ka mingit metafoorset tähendust, esemed mängisid absurdiga šokeerimise põhimõttel. Haiglavanker oli samaaegselt mineraalvee serveerimislaud ja hiiglasuur rotilõks. Näitlejad tõugati kanapuuri, kust nad püüdsid oma teksti öelda. Rittmeistrit, kes igas minutis korra endale kuuli pähe kihutas, saatis viiulil mustlane. Vahel toimus midagi täiesti absurdset ja mõistetamatut, millel polnud midagi ühist faabulaga. Kulminatsioonihetkel ilmus kuskilt nõör ja keegi hakkas seda pedantliku täpsusega möötma. See mitte midagi tähendav stseen tõmbas kõigi tähelepanu endale. Etendus lõppes apokalüptilise tantsuga kõigi tegelaste osavõtul. Kantor liikus kogu etenduse vältel kivistunud näoga laval, lõhkudes teatri illusiooni. Ta oli valmis kohe sekkuma, kui etendus ähvardas muutuda normaalseks teatriks.

1975. aastal valminud lavastusega «Surnud klass» algas uus etapp Tadeusz Kantori loomingus. Siitpeale saavad tema teatri olulisemateks märksõnadeks *Surm*, *Lapsepõlv* ja *Mälu*. Seitsmekümnendate keskel avaldas Kantor

Surmateatri manifesti. Nii seda programmteksti kui nimetatud lavastust on tugevasti mõjutanud Bruno Schulzi «Traktaat mannekeenidest». Kantor kirjutas, et mannekeenid on inimese tumedama, ööpoole tegevuse produktid. «See on seletamatu tunne: olend, kes sarnaneb elava inimesega, saab Surma ja Olematuse sõnumitoojaks. Kunstis saab elu olemust näidata vaid elu puudumise kaudu, pöördumisega SURMA poole, ILLUSIOONI ja TÜHJUSE kaudu, [- -] Minu teatris peab mannekeen saama mudeliks, mille läbi toimub SURMA ja Surnute oleku tunnetamine. . .»

«Surnud klass» realiseeriski suures osas Surmateatri põhimõtteid. Lavastus põhineb Witkiewiczzi näidendil «Tumor Tark» ja mitmetel Bruno Schulzi tekstidel, samuti on tunda Witold Gombrowiczzi mõjutusi. Esimesel pilgul näib «Surnud klass» olevat tehtud tavalise teatri laadis — lava on eraldatud saalist. Etendus algab liikumatu pildiga. Madalates puust koolipinkides istuvad surmkaamete nägudega imelikes poosides vanakesed nagu vahakujud, seljas ühesugune matuseriieetus. Surnud klass. Neid jälgib Mõõdunud Aja Pedell. Nurgas on Koristaja — Surm. «Igavesed õpilased» vaatavad tobedalt, klaasistunud, mitte midagi nägevate silmadega kogunevat publikut. Tõuseb ühe vanakese käsi, siis teise, kolmanda. . . Käed sirutuvad üha tungivamalt. Tumm palve kutsuda end vaatama. Asjata, keegi ei märka neid. Õpilased-vanakesed suunduvad järjekorras väljapääsu poole. Klass tühjeneb. Vaikus. Laval viibiv Kantor annab käega märku ja kostab lõbus valss «François». Muusika saatel tulevad vanakesed pidulikult tagasi klassi. Igaüks hoiab käes lapsmannekeeni — kujutist kadunud lapsepõlvest.

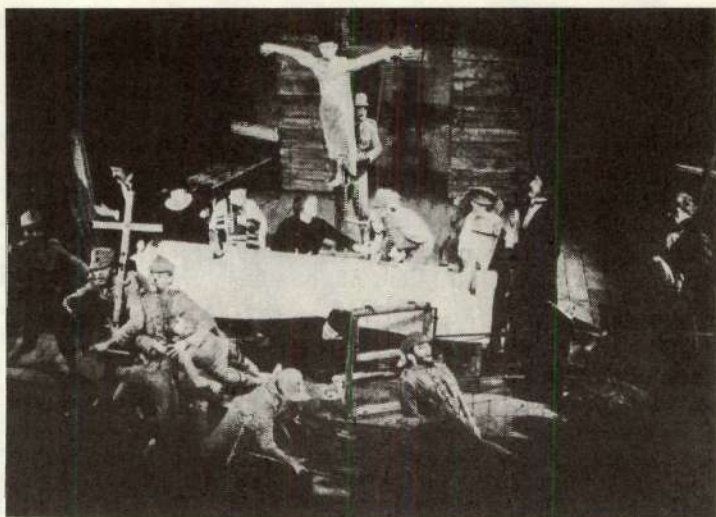
Tund möödub trafaretselt: küsimised-vastamised, etteütlemised, sosistamised, kaebamine, hirm õpetaja ees, nurkasaatmine, igavus, vallatused, kaklus — seda kõike vanakeste-laste grimasside ja moonutatud nägudega. Naine akna taga sõnab: «Lapsed, minge jalutama!» Vanakesed haaravad ranitsad ja kargavad valsihelide saatel ümber pinkide. Lõpuks vajuvad haledalt põrandale. Aegamööda lahkuvad «õpilased» lavalt, elust. Pinkidele jäävad vaid mannekeenid. Vahe-tund. Lavale tuleb Koristaja, saladuslik

hermafrodiitlik olend. Pedantliku automaatsusega hakkab ta oma tööd tegema. Hiljem hakkab ta ka inimesi puhastama, neid pesema. See kõik meenutab rituaalset surnupesemist. Üha enam assotsieerub Koristaja kuju Surmaga.

Sellised olid mõned stseenid «Surnud klassist». Väljapeetud rütmiga lavastuses on õudust ja tsirkusenalja. Kujunduses muiatakse moodsate kunstisuundade, eeskätt hüperrealismi üle. Ühes intervjuus ütles Kantor, et «Surnud klassis» ei ole surm elu vastand, vaid miski, milleta elu poleks võimalik. «Tahtsin, et näitlejad ärataksid vaatajais samasuguseid tundeid nagu surnud: oleksid ühtaegu eemaletõukavad ja ligitõmbavad. «Surnud klassis» on näitlejad ja mannekeenid surma tunnistajad.

1980. aastal esietendus Firenzes *Crirot* 2 järgmine lavastus «Wielopole, Wielopole» (etenduses osalesid ka Milano Teatro Regionale Toscano näitlejad). Veidi üle tunni kestev etendus on Kantori visioon oma vanematest ja teistest sünniküla Wielopole ammusurnud inimestest. Lavastuse mõte sai alguse perekonnafotost, mis oli tehtud isa rindele saatmise päeval. Kantor peaaegu ei mäleta oma isa, ta hukkus I maailmasõjas. «Wielopoles» mängitakse maha stseene Kantori perekonnaloost ja lapsepõlvest: vanemate pulmad, isa rindele saatmine, nekrutite värbamine külas jm. «Wielopole» proove alustati kirjandusliku tekstita, Kantor palus näitlejail kõnelda oma sõnadega situatsioonile vastavalt ning lindistas proovid. Hiljem linte kuulates valis ta lavastuse jaoks sobivaimad tekstilõigud. «Wielopole» pole nostalgiline meenutus kaugetest lapsepõlveaegadest, vaid läbi Kantori isikupärase nägemise maalitud halastamatu pilt surnute maailma painest, kaasaegse inimese teadvusest ja alateadvusest. Nagu teisteski Kantori lavastustes, asuvad siingi groteskselt kõrvuti õudne ja jämekoomiline, korratakse stseene, nagu näiteks: rabi hakkab matusetalitusel lõbusat laulu laulma, sõdurid lasevad ta maha, ksjonsd tõstab rabi üles, see tõuseb ja hakkab uuesti laulma, uuesti kostab kogupauk, rabi langeb ja nii edasi. Kantorit huvitas lavastust ette valmistades nekrut kui Isik surma märgiga. «Surnud klassis» olid elu ja surma vaheliseks vahendajaks laste mannekeenid, «Wielopoles» on 37

«Wielopole, Wielopole»,
Cricot 2, 1980 (osalesid
ka Milano Teatro Regionale
Toscana näitlejad).
Kujundus ja lavastus
Tadeusz Kantorilt.
Stseen lavastusest: vii-
mane õhtusöömaag.



«Wielopole, Wielopole».
Viimane lahing. Keskel
Tadeusz Kantor.



«Wielopole, Wielopole».
Stseen 5. vaatuses:
Rabi, tema hili-
sem saatus.

«Wielopole, Wielopole».
Stseen 1. vaatuses:
pilt mälestuseks,
perekond oli tol-
lai täies koosseisus.





«Las surevad artistid», esietendus 1984 Nürnbergis. Stseen lavastusest.

nendeks sõdurid». «Surnud klassis» oli palju detaile poola kultuurist, kuid üldinimlik teema — surm — tegi lavastuse arusaadavaks kogu maailmale. «Wielopole» on veelgi poolapärasem, kuid kristlik mütoloogia etenduse orgaanilise osana teeb selle suurele osale tsiviliseeritud maailmast arusaadavaks.

Ka 1985. aasta juunis Nürnbergis 40 esietendunud «Las surevad artistid»

jätkab Surmateatri traditsioone. Lavastus valmis Nürnbergi Kaasaegse Kunsti Instituudi ja Milano Teatriotsingute Keskuse materiaalsel ja moraalsel toetusel.

Esimene mulje meenutab «Wielopole»: tuba, millel pole seinu. Lavastüügavuses vaid heledast puust ukсед. Toolid, voodi, mingid kastid. Uheaegselt avatud ja suletud ruum. Kantor (nagu ikka tumedas ülikonnas) on istunud ühele lavaküljele. Uks avaneb. Siseneb kulu-

nud ülikonnas vanamoodsa hauakaevaja kaabuga tüse ja küürus mees. Vaatab ringi, silmitseb hirmunult Kantorit. Kõik on kulunud, must, kole, otsekui prügikorvist — mälust — välja kistud. Elav on ainult autor. Lavastuse üks motiive on võetud Zbigniew Uniłowski (1909—1937) romaanist «Ühine tuba», milles kirjanik kirjeldab (näeb ette) omaenda suremist. Lavastuses on hingelõikav suremise kirjeldus selliselt interpreteeritud, et muutub naljakaks. Surma kujund seguneb pilaga. Ainus kaitse hirmu vastu on naer.

Kostab marss, ukсед avanevad ning lavale sõidab väikesel dresiinil hallis mundris kuueaastane poiss. Tema järel tulevad kummalise defileeriva sammuga kaheksa hõbedaste pagunitega kindralit. Marsivad vaatajate poole. Kindralite järel veereb ausammas — hallis mundris mees hobuse skeletil — kuueaastase poisi mällu jäänud legendaarne Pilsudski. Militaristlik seltskond läheneb järjest valjeneva muusika saatel vaatajatele. Vaikus, kõik peatuvad järsult, jäävad liikumatuks. Poiss hüppab dresiinilt ja hakkab kindraleid tõugates ringi jooksuma. Hõbedaste pagunitega mehed langevad nagu pihtasaanud sõdurid la-

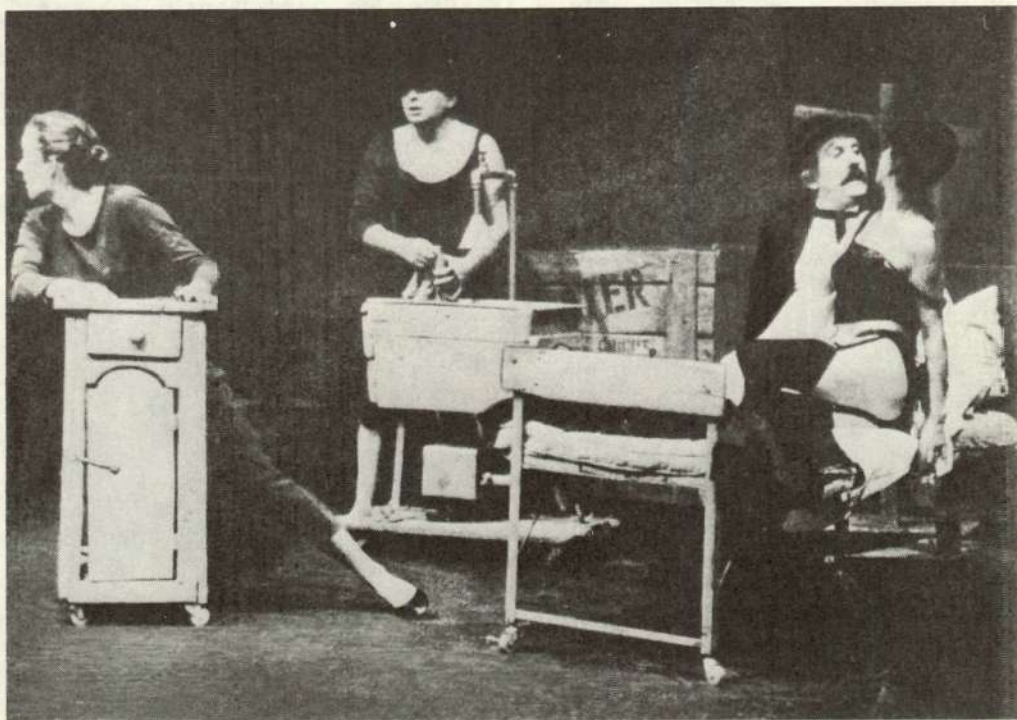
hinguväljal. Veidi aja pärast tõusevad ja poisi juhtimisel astuvad paraad-sammul lavalt minema.

Enesetapja-pooja laulab reahaaval laulukest õnnetust armastusest. Iga rea järel «poob» ta end puuputkas üles. Pokkerit mängiv sulijarjub kaardimänguväljendeid. Räpakas peseb vaskkaasis jalgu. Prostituut koketeerib kõigiga. Palvetuspingiga vagatseja kõnnib ühest paigast teise. Nõudepesija tassib kaasas kraanikaussi. Tugitoolis istuv vanake ennustab vahetpidamatult. Eten-duse programmis nimetas Kantor seda «argipäeva põrguks». Samaaegselt kor-ratakse ka agooniat. Ja jälle — kindralite paraad.

Etendus lõpeb barrikaadiehitusega. Lõpupilt on parafraas Delacroix' maalile «Vabadus viib rahva barrikaadidele». Kantoril hoiab Surmaingel-Prostituut musta lippu.

Lavastuses on märgata eelnevais töödes domineerinud stiilielemente ja tendentse. Ka «esemed, objektid» on juba tuttavad. Näitlejate mängus on klounaadi ja laadateatri elemente. Kaval-lehel kirjutab Kantor «...tegevuspaika

«Las surevad artistid». Stseen lavastusest.



laval ei ole. Pole ka tegevust. See on pigem rännak minevikku [- - -], milles on ühinenud UNI, INFERNAALNE, SURNUTE MAAILM, IGAVIK...» Eelmiste lavastustega võrreldes on «Las surevad artistid» introspektiivsem, rohkem seotud autori isikuga. Ja teisest küljest — sümbolistlik, määramatu. Nagu kõik Kantori lavastused, ei allu seegi täpsele analüüsile. Pärast esietendust toimunud pressikonverentsil vastas Kantor küsimustele oma lavastuste tähenduse kohta, et «kunst pole teadus». «Las surevad artistid» sai New Yorgis kriitikute preemia kui selles linnas parim 1985. aastal etendunud lavastus.

Kantoril loometegevus ei piirdu üksnes *Cricot 2*-ga. Pidevalt on ta tegev ka «puhta» kujutava kunsti alal. Teatri ja kujutava kunsti omalaadne süntees on 1987. aasta juunis Kasseli kunstifestiivalil esietendunud «Armastuse ja surma masin» — «krikotaaž nukkude, kujude, esmete ja mehhanismidega». Selle omapärase vaatemängu kirjanduslikuks aluseks on Maurice Maeterlincki «Tintagilesi surm». Lavastus valmis koostöös Milano Teatriotsingute Keskuse ja Palermo Rahvusvahelise Marionettide Muuseumiga. Kantor lavastas «Tintagilesi surma» täpselt 50 aastat tagasi Krakówi Kunstiakadeemia üliõpilasena. Etenduse esimene osa ongi tolle ammu lavastuse taastamine (1937. aasta lavastust esitati vaid kord). Teine osa kajastab Kantori tänaseid vaateid. Lavastus tervikuna on justkui dialoog kahe Kantori — 22- ja 72-aastase vahel. Etenduse stiilist kõneldes tuleb kindlasti kasutada kahte sõna — abstraksionism ja sümbolism. «Armastuse ja surma masinas» mängivad peamiselt itaallased, Kantori õpilased, juba tuntud sõduritena «Wielopolest» ja kindralitena lavastusest «Las surevad artistid».

Kantor on tegev ka pedagoogina, seda ennekõike Milano teatrikoolis. 1986. aastal lavastas ta *Civica Scuola d'Arte Dramatica* lõpetajatega kahes variandis etenduse «Abielu» — «*alla maniera costruttivista*» ja «*alla maniera surrealista*». Siinkohal tuleks ära mainida Kantoril loometegevuse internatsionaalne iseloom: kasutab ta ju mitmest rahvusest näitlejaid, *Cricot 2* toetavad materiaalselt Itaalia teatriringkonnad ja

Saksamaa LV tööstur ning muidugi peamine — keelebarjäärilist hoolimata mõistetakse Kantoril lavastusi kogu maailmas. Näiteks «Surnud klassi» on mängitud 22 riigis ja kõikjal on teatrit saanud vaimustatud retsensioonid. Ent teisest küljest — intervjuus Prantsuse päevalehele «Le Monde» küsiti Kantorilt, kas ta võikski jääda töötama ainult välismaale. Kantor vastas: «Teatri vallas küll mitte. Olen teinud mitmeid lavastusi mittepoola näitlejatega. Kogemused on näidanud, et ei ole võimalik poolalikku autentselt edasi anda võõramaiste näitlejatega. Poola kirjandus ja teater on lahtematult seotud keele, kultuuri ja traditsioonidega. [- - -] Kuigi mul pole mingit patriotlikku ega rahvuslikku programmi ja kuigi Poolas peetakse mind kosmopoliidiks, tunnen ma, et mida vanemaks ma saan, seda enam tähendavad mulle rahvuslikud traditsioonid.»

Praegu valmistab Kantor ette oma järgmist lavastust, mis peab saama kokkuvõtteks tema eelmistest töödest. Etenduse esimeses osas on laval tegelased «Tindikalast» alates. Kõik algab prantsuse bistroos, kuhu tulevad tegelased minevikust, nagu mingi Villoni bande. Hiljem muutub koht kirikuks. Kui eelnevates lavastustes oli Kantor tunnistaja-vaatleja, siis nüüd mängib ta peaosatähtsena (tavapärasest vaatleja-juhtija rollist oli Kantor aktiivsem juba «Armastuse ja surma masina» teises osas), samaaegselt röövlibande pealikut, näitlejakomöödianti ja joodikut. Etenduse teine osa on seotud 1944. aastal valminud «Odysseuse tagasitulekuga». Lõpuks bande «tapab» Kantori ja kannab ta keha välja. Lavastus lõpeb katastroofiliselt — see peab väljendama Kantoril «XX sajandi lõpu manifesti». Prooviperiood tuleb põhjalik nagu alati — esietendus peaks toimuma alles 1988. aasta Pariisi sügisfestiivalil.

Oma lavastustes ja manifestides arendab Tadeusz Kantor järjekindlalt «negatiivset esteetikat» samas suunas kui Theodor W. Adorno, kaitseb kunsti kui kangelaslikku pagulast «Püha Tehnika, Tarbimise ja Poliitika tsivilisatsiooni» ääremaadel. Kunsti/teatri ülesandena näeb ta nii inimese kui eseme vabastamist nende tavalistest ja hierarhilistest kontekstidest. Kantor ütleb, et iga looja peab väsimatult otsima uut,

mitte jääma kord saavutatud vormi ja väljenduslaadi juurde. Pärast *Cricot 2* etendusi Hispaania kunstifestivalil Santanderis 1987. aasta augustis kirjutas

Madridi nädalaleht «Cambio 16»: «Kantori teater on midagi täiesti uut, olemata seejuures avangard avangardi pärast.»

HENDRIK LINDEPUU

KATKENDEID MANIFESTIST «SÖLTUMATU TEATER» (1943)

TADEUSZ KANTOR

Kreedo

Teater pole minu jaoks esteetilisi elamusi tekitav maal, ma elan teatrit konkreetsetl läbi. Pole olemas mingeid kunstlikke kaanoneid. Ma ei tunne end seotud olevat mingi eelneva eпоhhi-ga, need on mulle tundmata ja ebahuvitavad. Vaid ajajärgu vastu, milles elan, ning inimeste vastu, kelle keskel elan, tunnen kohustust.

Usun, et üks tervik võib sisaldada kõrvuti hellust ja barbaarsust, ramedat naeru ja traagilisust. Tervik koosneb kontrastidest ning mida drastilisemad need on, seda tunnetatavam, konkreetsem ja elulisem on tervik.

Illusioon ja konkreetne tegelikkus

Draama on tõelus. Kõik, mis draamas toimub, on tõepärane ja tegelik. Hetkest, kui draama realiseerub laval, teeb TEATER kõik, et anda selle konkreetse tegelikkuse illusiooni: eesriie, kulissid, erinevat laadi dekoratsioonid — «topograafilised», «geograafilised», ajaloolised, sümboolsed, seletavad — mis kõik kõlbavad vaid kahvatuks reproduktsiooniks; edasi kostüümid, mis kujundavad valmis terve seeria kangelasi. See kõik viib selleni, et publik suhtub teatrisse kui v a a t e m ä n g u, mida võib v a a d a t a moraalsete konsekventsideta.

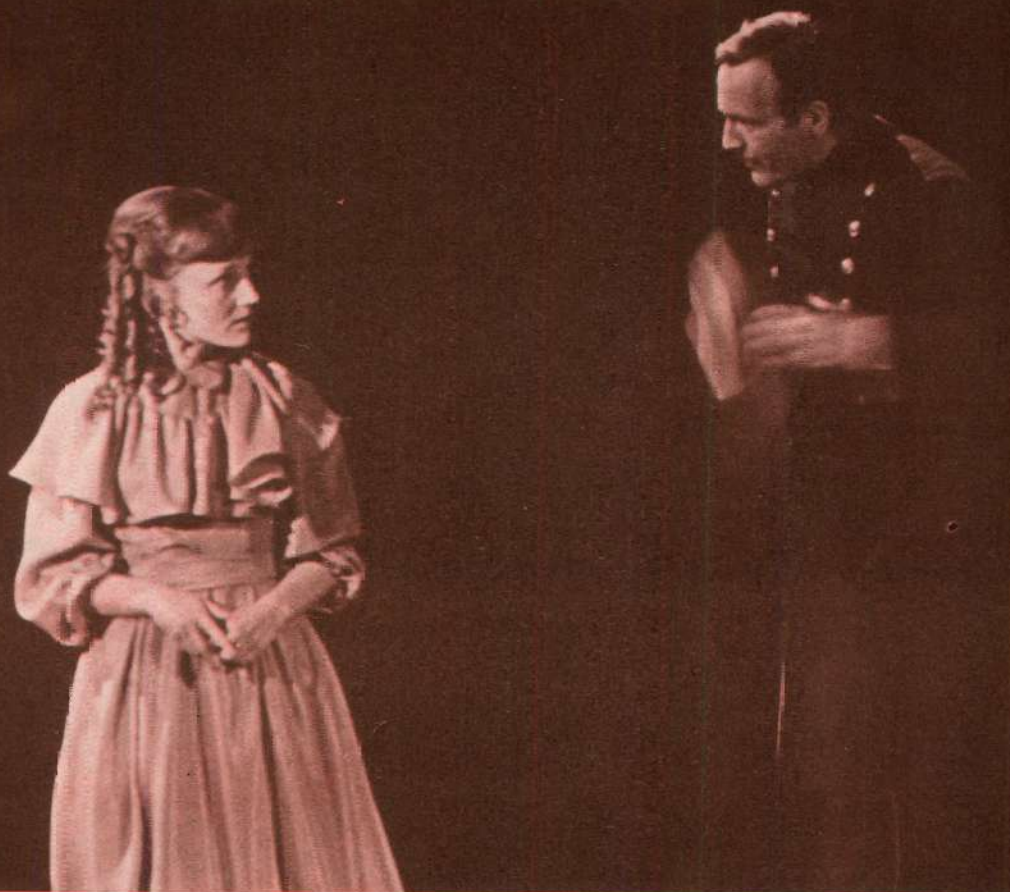
Teater ei pea andma illusiooni draamasse kätetud tegelikkusest. Draama reaalsus peab saama reaalsuseks laval. Ei tohi varjata lava «materiat» (lava mateeriaks nimetame lava ning sellel valitsevat õhkkonda, mis pole veel täidetud draama illusiooniga, edasi näitleja «potentsiaalset» valmisolekut, võimalust kõigiks osadeks), seda ei tohi lakeerida illusioonidega, tuleb näidata selle karedust, karmust, tema võitlust uue tegelikkuse — draamaga. Eesmärk ei ole laval kauge ja ohutu illusiooni, vaid VAATESAALIGA SAMAVÄARSE REAALSUSE LOOMINE.

Raamatust «Współczesny teatr poszukujący» («Kaasaegne otsiv teater»), Warszawa, 1986 tõlkinud HENDRIK LINDEPUU

Puškin on surnud!

LISANDUSI MATI UNDI PAREMAKS MÖISTMISEKS

ANDRES HEINAPUU



M. Lermontov—M. Unt, «Meie aja kangelane». Noorsooteater, 1980. Vürstitar Mary — Maret Mursa, Petšorin — Andres Ots.

G. Vaidla foto

«Kas tunnete: väriseb maa! / Kas kuulete: kisendab veri! / Nüüd tuleb kas ei või jaa ...» Nii algas eesti teatri üks versta-postilisi lavastusi, teatriuudenduse alguseks loetav Suitsu-õhtu «Ühte laulu tahaks laulda». Noortele lavastajatele oli põialt hoidmas ka «Vanemuise» noor dramaturg Mati Unt. Undi enese üks esimesi lavastusi, «Meie aja kangelane», algas kümme-kond aastat hiljem Petšorini rõõmsal häälel hüütud kuulutusega

«Puškin on surnud!», mille üldisema tähenduse mõistmiseks tasub meenutada vahepeal toimunud ja Petšorini hüüatuse laiemat teatritrausta.

60-ndate lõpu ja 70-ndate alguse teatriavangard seadis enesele kõrged eesmärgid: laiendada teatri piire, sundida publikut osalema kõigepealt etenduses, ent ka ühiskonnaelus, enamasti läbi anarhistliku (üldse vasakpoolse) protesti selle maailma vägevate ja väikekodan-

liku kammitsetud elu vastu. Lõplikuks sihiks sai parandada teatri abil maailm, vabastada inimesed kompleksidest ja muuta nad heaks, siiraks, spontaanseks ja vabaks. Taheti teatrist otse paradiisi, ja kohe. Eesti lavastajatest olid euroopaliku avangardi vaimusega seotud eelkõige Suitsu-õhtu lavastajad Evald Hermaküla ja Jaan Tooming, pärast lühikest kinoflirtit teatrisse naasnud Kalju Komissarov ja veidi hiljaks jäänud Merle Karusoo. Laineid löid Kaarin Raidigi lavastused, ometi saab teda siia ritta panna vaid tingimisi, sest Raidi radikaalsus oli suuremalt jaolt esteetiline, mitte niivõrd sotsiaalne või eetiline nagu eespool loetletuil. Mati Undi osa meie teatriavangardis ei piirdunud pelga pealtvaatamise ja põidlahoidmisega. Teda on nimetatud üheks teatriuenduse ideoloogiks. «Vanemuise» dramaturgina oli ta tihedas koostöös noorte lavastajatega (eriti Hermakülaga): teoretiseeris, tõlkis ja dramatiseeris, selgitas avalikkusele noorte taotlusi ja polemiseeris nende vanameelsete vastastega.¹ Hiljem oli Unt Noorsooteatris Komissarovi mõttekaaslasteks.

Järgmiseks kümnendivahetuseks oli selge, et valitud vahenditega pole võimalik saavutada seatud eesmärgid; teater kaotas piiride lõputu laienemise läbi oma esteetilise olemuse ja see, millega tegelesid avangardsemad teatritegijatest, polnud enam teater. Hajus ka üldine sotsiaalne optimism: paistis, et kurja vastu ei saa miski, teater kõige vähem. Jan Kott kuulutas «võimatu teatri» lõppu: «Teater võib olla aken «tegelikku» ellu või puust pörand, millel etendatakse traagilisi ja koomilisi näitemänge. Niisugused on võimaliku teatri kaks esteetikat, kaks võimalust. «Kui teater on elu teisik,» kirjutas Artaud Paulhanile, «on elu teatri teisik.» «Võimatu teater» on peegel, millesse võib sisse astuda.»² Meil jõudis peaaegu samale tulemusele Mihkel Mutt: «Tunnistan ausalt, et mulle meeldib lõsutada

nimelt pimedas saalis mugavas toolis, hinge kinni pidades laval toimuvat jälgida ning tunda turvalisust, et see kõik on ainult näitemäng. Ma ei taha, et keegi mind seejuures häiriks, õpetaks, püüaks mind mängima ajada. See solvaks mind. / - - - / Jäägu kunst ikka kunstiks.»³

Käesoleva kümnendi alguseks tajusid meiega teatriuendajad saanud avangardi lõppu: kes lahkus teatrist, kes söimas publikut vaheajal, kes kavalehel, kes sukeldus märgatavate tulemusteta jäänud stuudiotöösse. Vahepeal tuli teatrisse uusi noori lavastajaid (Lembit Peterson, Priit Pedajas, Ago-Endrik Kerge), kes erinesid teatriuendajatest märgatavalt. Ei tahtnud nad kedagi õpetada ega endaga koos mängima panna.

Kõige eredamalt ilmnnes erinevus siiski suhtumises «kirjanduslikku materjali». Tooming ja Komissarov lähtusid oma ideest ja leidsid-kohandasid sellele teksti (näidendi, proosateose või midagi muud). Seejuures oli lavastajakontseptsioon enamasti ühetähenduslik ja tugevasti võimendatud, lavakujude rõhutatult kontrastsed. Niisuguse menetlusele osutusid sobilikumateks seni nõrgaks peetud näidendid ja mitmesugused töötlused, väärtkirjanduslik tekst hakkas vahel ideele vastu töötama (näit P. Lagerkvisti «Kääbus» ei lasknud Komissarovil hästi fašismi paljastada). Hermaküla lähtus näitlejast ja kohandas teksti esitajale. Seepärast kujunesidki paljud ta lavastustest inimrekvisiidiga monoetendusteks, vahel muutus tekst häirivalt kaootiliseks («Mäeotsa Jeppe»).

Lembit Peterson seevastu on esimestest lavastustest saadik lähtunud eelkõige näidendist, nii ongi ta suuremad õnnestumised olnud seotud just tugeva dramaturgiaga, kuid Büchneri lõpetamata «Woyzeck», mis annab, nagu «Hamletki», lavastajale võimaluse väljendada mida tahes, jäi hoolimata sobivast nimiosalisest (S. Luik) ebamääraseks. Priit Pedajaski valib vahendid vastavalt näidendile (võrreldagu näit «Kohtunik Di'd», «Üle Lääne kange-meest» ja «Sood», omavahel). Ka A.-E. Kerge näikse lavastavat ikka näidendit, mitte ideed, probleemi ega näitlejat.

Õigluse nimel peab märkima, et ka

¹ Undi tollaegsest teatrikriitikast ja -tegevusest peaks saama ülevaate peatselt ilmuvast teatriartiklite kogumikust «Kuradid ja kuningad», üldisemat tausta iseloomustab J. Sang oma «Pealtnägija ülestunnistuses» (TMK 1986, nr 12, lk 64–74).

² J. Kott. After Grotowski: the end of the impossible theatre. «Theatre Quarterly» 1980, Vol 10, nr 38, lk 28.

³ M. Mutt. Stiihiast ja katarsisest. «Kõik on üks ja seesama» Tln, 1986, lk 15.

Tooming ja Hermaküla (aeg-ajalt isegi Komissarov) on hiljem leidnud mingi kesktee, sünteesides varasemat kogemust teksti suurema arvestamisega.

Kuidas käitub lavastaja Unt? Deklaratsiooni tasemel nii: «... eriti palju määrab autor ja truudus autorile. / - - - / Keskealine Goethe vajab tasakaalukaid vahendeid. Noor Schiller vajab teatraalsust. García Lorca vajab surma eelaimust ja rituaali. Luts vajab headust. Ei ole olemas eraldi «näidendeid», on üks kirjaniku mikrokosmos. Kirjaniku mikrokosmos sel aastal, selles ajaloolises situatsioonis. See tuleb dešifreerida.»⁴ Samas väidab ta veel, et ei rahuldu muuseumieksponaatide produtseerimisega; repliigis «Truuduse magus koor» meenutab «Meierholdi juttu Gladkovile, et klassikuid tuleb võtta koos selle riuliga, kus nad asuvad».⁵

Ja praktikas? «Meie aja kangelane» toetus kindlalt Lermontovile ja tema ajastule. Seejuures, et mitte jääda muuseumiseks, ei püüagi Unt nägu teha, et 1840. aastast saadik pole midagi juhtunud: Lermontovi ajastut nähakse tänapäeva vaateveerult. Nii oli «Vürstitar Mary» tekstisse monteeritud katkeid B. Okudžava romaanist «Diletantide teekond» ja N. Eidelmani monograafiast «Lunin». Kavalehel seletas Unt täiendusi nii: «Kõik need mahult tühised täiendused on toodud märkima tööka, et Petšorin oli Lermontovi kavatsuste kohaselt seotud dekabristidega ja ainult tsensuuriolude tõttu ei kajastunud see romaanis.» Veel on kavalehel vihje lähiminevikule, tsitaat P. Lainé' «Irrevolutsioonist», mis käsitleb 1968. aasta Pariisi üliõpilasrahutusi. Et 1968. aasta sündmusi on nimetatud ka teatraalseks revolutsiooniks, viirastuvad siinkirjutajale Undi raamaturiiulil Lainé' ja Lermontovi vahel J. Lotmani uurimused teatrielementidest dekabristide igapäevaelus ja möödunud sajandi vene aadli olmes üldse.⁶ Lisaks kasule, mida Lotmani töödest saab Lermontovi mõistmisel, võib nende abil leida ka dekabristide ja 60-ndate aastate radikaalide ning

protestantide (meie oma hipid ja komso-moliopositsioon kaasa arvatud) ühisooni: mõlemad põlvkonnad olid (hoolimata oma loomulikkusekultusest või just selle tõttu) küllaltki teatraalsed. Sel taustal tundus lavastuse Petšorini (Andres Ots) veiderdamine ja eluteater üht-aegu historistlikuna ja tänapäevaseana.

«Meie aja kangelasele» sarnane oli Schilleri «Röövlite» lavastus «Vane-muises». Kuigi Unt, ilmselt varasema kriitika poolt ärähirmutatuna, oli kavalehel Schilleri kaasautoriks tükkinud, polnud ta näidendi teksti üldse muutnud. Kärpeid oli lavastaja teinud küll, ja üsna ohtralt, kuid need olid vajalikud põhiliselt kordamiste ja mõnede motiivide tekstilise ülevõimendamise likvideerimiseks.⁷ Interpretatsioon lähtus Schilleri teksti tänapäevasest tähendusest, väljendusvahenditeks olid teatriuudendusaegsed võtted, tsitaatid Pansost Hermakülani. See löi ka silla Karl Moori eksitustest Undi enese põlvkonna (ülemaailmses tähenduses) eksimusteni. Karl Moori deheroiseerimise võimalus sisaldas juba näidendis, Unt ainult realiseeris selle.

Etteheited lavastusele «Ma armastasin sakslast» olid tingitud pigem publiku solvatud rahvustundest kui millestki muust. Siiski, Tammsaare oli hoolimata skeptitsismist rahvuslane, ehk poleks temalegi meeldinud eesti rahvusromantika saksal algupära paljastav lõpulaul ja K. E. von Baeri eestlase söimamine kavalehel. Kuid neil mõlemal oli ilme provokatsiooni lõhn man: niisugustest pisiasjadest lasevad end häirida peamiselt lavastuse peategelase Oskari taolised rahvusliku alaväärsuskompleksiga inimesed. Just orjameelsuse ning rahvusliku alaväärsustunde vastu oligi suunatud Tammsaare romaan. Ja veel — nooreestlasena ei oleks pruukinud Tammsaare ärkamisaja võõra algupära näitamisest sugugi šokeeritud olla. Satiiri teravdamine oli, arvestades kirjaniku hilisemat loomingut ja publitsistikat, täiesti autoritruu. Kuigi lavastus ei väljendanud otsest positiivset programmi, tundus siiski, et Unt igatses peremeest oma kodumaale (vrd «Kõrboja peremees»), mitte ei tunginud kallale oma enese rahvusele. Selle peremeheigatsuse

⁷ Lähemalt vt: A. Heinapuu. Mõisniku au ja terroristi tarkus. «Edasi» 12. V 1984, lk. 4.

⁴ M. Unt. Ad astra. TMK 1984, nr 2, lk 59—60.

⁵ TMK 1982, nr 5, lk 29.

⁶ Ю. М. Лотман. Декабрист в повседневной жизни. Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с 25—74. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973.

tundis ära ka Merle Karusoo, kes ühel kohtumisel vaatajatega on arvanud, et Undi lavastus ja ta enese «Puud olid, puud olid hellad velled» kõnelesid põhimõtteliselt ühest ja samast.

«Bernarda Alba maja» autoritruuduses võib kahelda suurima eduga. García Lorca näidendi ürgnaiselik loomus oli Undile niivõrd ebaoluline, et ta valis sobiva naisnäitleja puudumise tõttu nimiossa Ago Roo ning kasutas näidendit suletud autoritaarse süsteemi kui niisuguse analüüsiks. Undi jaoks oli Bernarda Alba eelkõige diktaator; diktaator on nii või teisiti mõistusevastane, diktaatori sugu või päritolu mõjutab diktatuuri toimet vähe. Üldjoontes Undi analüüs õnnestus, osalt diktatuuriteema sisaldumise tõttu näidendis, osalt seetõttu, et küllap on igas suletud autoritaarses süsteemis midagi naiselikkude (konservatism ja irratsionaalsus näiteks).

Pärnu teatri «Võlausaldajate» lavastust süüdistas kriitika muuhulgas ka Strindbergi-kauguses. Küllap oli see arusaamatus tingitud kriitiku liialt suurest kirelembusest, samuti meil ja ent-

süklopeediate levinud liialt süngest Strindbergi-pildist. Rootslasedki vajasid eelarvamusteta kreeklast, et Strindbergi huumorimeel täies ulatuses (taas)avastada. Kui lugeda Strindbergi ennast (nii näidendeid kui «Dramaturgiat»), jääb temast tunduvalt ratsionalistlikum ja lõbusam mulje. Vähemalt naturalistlikul perioodil. Sellega lavastus küll vastuolus ei olnud.

Eespool oli pikemalt juttu ainult kahtlasematest juhtudest. «Lõhutud vaasi», «Kummituste», «Rästiku pihtimuse» jt puhul pole autoritruuduseprobleemi kerkinudki, seetõttu jäid nad siin kõrvale. Eelnevat kokku võttes peab tunnustama, et kirjanikku pole eriti arvestatud ainult «Bernarda Alba maja» lavastuses. Undi esiklavastusega «Ma armastasin sakslast» (kui mitte arvestada luulekavasid ja monolooge) on keerulisem lugu. Kuigi lavastus andis edasi olulisema Tammsaare romaanist, peab selle siiski arvama pigem Toominga-Komissarovi kui Petersoni meetodiga tehtute hulka, tegemist on ikkagi publitsistliku teeslavastusega. Kogu ülejäänud lavaloomingus on Unt lähtunud

A. H. Tammsaare—M. Unt, «Ma armastasin sakslast». Noorsooteater, 1980. Erika — Marje Loorits, Oskar — Rudolf Allabert.

G. Vaidla foto



teosest, autorist ja nende kontekstist. Huvitava kombel saab Undi teooriaga seletada ta ebaõnnestumisigi. Kui pole abiks teost ega «mikrokosmost», jääb tulemus laialivalguvaks («Kameeliadaamide» ja «Tulelaulude» heterogeenne materjal), kui liialt usaldatakse kirjniku samasust, kukub lavastus läbi. Lutsu «Onu paremate päevade» ja «Pärijate» puhul usaldas Unt liialt varasemat kogemust «Kapsapea» ja «Kalevi kojutulekuga». Paraku ei moodusta Lutsu ühevaatuslikud ühtlast «mikrokosmost», mistõttu lavastus ebaõnnestus.

Et Undi esiklavastus oli lahendatud ta vanade sõprade vaimus ega pakkunud meetodilt midagi uut, jätkakem «Meie aja kangelasega».

Undi lavastuse Petšorin oli eelkõige elukunstnik, näitleja elus, kelle teatraalne eneselõbustamine lõhub kahe noore inimese illusioonid, ent hävitab ühtlasi nende elu ning õnne. Seejuures antakse sentimentaalsele loole efektse lõpuga irooniline perspektiiv. Petšorin ja Grušnitski (Paul Laasik) on sihtinud pistolid, kui duelli katkestab pärast «Marseljeesi» algustakte täisvõimsusel biitlite «Love love love», mispeale duellandid teineteise embusse viskuvad ja muusika taktis oõtsuma hakkavad. Seda lõpu on võimalik võtta kui siirast üleskutset armastusele, mida autor muus vormis anda häbeneb, kuid olukorra ootamatus ja koomilisus vihjab siiski niisuguse üleskutse absurdsusele, paratamatule tulemusetusele. Lõpuks võib siit välja lugeda, et kõik nähtu oli teater, mäng, ei rohkemat. Nii manifesteerub järjekordselt Undi huvi mängu, elu ja teatri vahekorra vastu (vrd «Via regia», «Good-bye, baby» mõned episoodid, teatrikirjutised jm), skepsis teatralsete üleskutsete suhtes (oma näidendit «Good-bye, baby» pidas Unt eelkõige poliitiliseks üleskutseks ja oli pettunud, kui seda nii ei mõistetud), kuid kõige olulisemana taotluslik mitmetähenduslikkus, mida eesti teatris seni eriti näha polnud (kui, siis vahest ehk Herma-külal).

Andres Otsa teatraalne käitumine «Meie aja kangelases» meenutas «Epp Pillarpardi Punjaba potitehast», mille proovidest selle Peet Vallaku novelli dramatiseerija Unt on osa võtnud: kummaski ei vastanud sõna teole. Sisuline

taotlus on aga sootuks erinev. Kui Raidi «Punjabas» kõik tegelased kõnelesid teksti, aga liikusid-käitusid allteksti mööda, siis «Meie aja kangelases» käitub ebarealistlikult ainult Petšorin, ja sugu-gi mitte allteksti plastiliseks väljendamiseks. Petšorini ootamatud liigutused markeerisid ta teatraalset loomust, kõites ühtlasi vaataja tähelepanu: vähesed näitlejatööd eesti laval on mulle nii huvitavad jälgida olnud. Kõik teised tegelased mängisid realistlikult, ometi ei tekkinud mingit esteetilist ebakõla.

Juba 1973 kirjutas kriitik Unt: «On õigus neil, kes väidavad, et kui mingi kriteerium praegu oma kehtivust kaotab, siis on selleks nõndanimetatud «hea maitse». Me läheneme siiski üha rohkem ajale, kus peame ilusaks tunnistama ka kaks veidral viisil ühendatud raadiomaja Tallinnas, mida omaaegne «hea maitse» oleks tauninud.»⁸ Kui veel lisada, et Undile meeldib kunstilise ruumi organiseerimine⁹ ja et ta kirjutas tunnustava retsensiooni Vilen Künnapu lillepoele (ehtundiliku pealkirjaga «Libahunt karjatänaval»)¹⁰, siis ehk ei tundugi imelik, et tahan Undi lavastusi seostada postmodernistliku arhitektuuriga.¹¹ Järgmine Venturi tsitaat võiks olla samahästi ka Mati Undi lavastajakreedo: «Pooldan enam tähenduse rikkust kui tähenduse selgust; oletatavat funktsiooni samavõrd kui isenesest selget funktsiooni. Mulle meeldib rohkem näha probleemi «nii see kui teine» kui «kas see või teine» kujul, mustvalgest ja mõnikord ka hallist hoolin enam kui mustast või valgest. Hea arhitektuur loob mitmeid tähendustasapindu ning seoseid, nende ulatus ning elemendid saavad loetavaks üheaegselt mitmel viisil.»¹² Postmodernismi «radikaalse eklektitsismiga» seostub ka Undi seisukoht kunstivahendite kasutamise kohta: «Tuleb arvata, et kunstiliste vahendite

⁸ «Kultuur ja Elu» 1973, nr 2, lk 25.

⁹ «Sirp ja Vasar» 19. VIII 1983, lk 6.

¹⁰ «Sirp ja Vasar» 29. VII 1983, lk 9.

¹¹ Ülevaade postmodernistlikust arhitektuurist sisaldub J. Olepi artiklis «Ühe kunstimurangu kontuure» (Kunstiteadus. Kunstikriitika. 6. Tln, 1986, lk 28–56), milles antakse ka selle kunstilooline taust. Ajaloolise tagasivaate võrra lühendatult ja veidi edasiarendatult on sama artikkel ilmunud «Loomingus» (1986, nr 8) pealkirja all «Tagasi Vermeeri juurde?».

¹² Ehituskunst. Teine. Kolmas. Tln, 1986, lk 60.

maailmas toimus plahvatus. Praegu see universum paisub aegamööda. Kõik elemendid on alles. Nüüd ootab kunsti kogu maailmas ees uus asi: «-isme» pole enam vaja välja mõelda, tuleb kasutada olemasolevaid vahendeid vastavalt vajadustele.»¹³

Tähendustasapindu seostab Unt la vastustes mitmel viisil. Ühest võimalusest «Meie aja kangelases» oli juba juttu. Analoogselt mitmekihilised on «Lõhutud vaas» ja «Vaimude tund» otsast lõpuni. Esimest võib võtta pelga külajandina, kuid parematel etendustel ka ühiskonnakriitilise draamana ning veel üldisemalt filosoofilise arutlusena rääkimise-valetamise teemal.

«Vaimude tunnis» on võimalikud erinevad, vastandlikudki suhtumised tegelestesse vastavalt vaataja haridusele ja harjumustele. Sellega seoses paljastub veel üks postmodern joon. «Postmodernism püüab ületada ... elitaarsust mitte lihtsustamise, vaid arhitektuuri keele laiendamise läbi eri suundadesse. / - - - / Siit kahene kodeeritus: arhitektuur pöördub nii ehliidi kui ka tänavainimese

¹³ TMK 1984, nr 2, lk 59.

poole.»¹⁴ Vahe on vaid selles, et «Vaimude tunni» kodeeritus pole kahene, teda on võimalik lahti mõtestada vähemalt kolme-nelja omavahel põimuva koodi abil. Mitmekihilisuse paralleele võib leida ka kirjandusest (kuulsaim viimase aja näidetest on U. Eco kriminaalromaan «Roosi nimi»). Nii olemegi jõudnud Undi austuse juurde publiku ning indiviidi vastu. Unt püüab pakkuda igaühele midagi (ka kõige labasema nalja harrastajaile: meenutagem paroodilist I. Tabarini farssi Béranger'-kavas) ning on loobunud publikut väevõimuga õpetamast. Samal ajal kui teised nutavad taga «küünarnukitunnet», kõneleb Unt rahulikult: «Kas teater peab inimesi ühendama? Muidugi, aga vahel pole just paha, kui saal atomiseerub, muutub indiviidideks.»¹⁵ Publikut manitsema Unt ei tiku, sest «kõik moraalsed ülemtoonid, mis kunstile esitatakse, on õiged, aga sageli ka liiga pealetükkivad. / - - - / Juba sada vaatajat ... pluss kaks-kolm näitlejat

¹⁴ Ch. Jencks. The language of post-modern architecture. Tsit: Kunstiteadus. Kunstikriitika. 6, lk 53.

¹⁵ Ungarist ja teatrist: Intervjuu Mati Undiga. «Noorte Hääl» 6. XII 1981.

H. von Kleist, «Lõhutud vaas», Noorsooteater, 1981. Adam — Tõnu Kark, Kohtunik — Andres Ots. A. Saare foto



on ... baromeeter, enda- ja rahva-kontroll, tagasiside ja avalik asutus jne. Ilmselt on temas tõtt.»¹⁶ See on juba hoopis muu kui rahva vastu tahtmist paradiisi aitamine. Mis puutub atomiseerumisse, siis kord «Lõhutud vaasi» etendusel hakkasin üksi naerma. Algul oli häbi ja imelik. Aga kui nägin, et igaüks naerab ise ajal, oli meeldiv tõe-da, et olen inimene, mitte osa publikust. Kõige olulisem mitmese kodeerituse omadustest on see, et ta võimaldab teat-rieksperimenti tingimustes teha kassat ka kitši produtseerimata. (Iseasi, et keh-va kitši on lihtsam teha.)

Kui avangardsetes etendustes («Ma armastasin sakslast» kaasa arvatud) oli kombeks musti tegelasi valgetele vastan-dada, siis Undi hilisemates lavastustes (ent ka «Rästiku pihtimuses», mis on ambivalentse suhtumise manifestiks Un-di loomingus) on suhtumine tegelastesse komplitseeritum. J. Murrelli näidendit

¹⁶ Ungarist ja teatrist: Intervjuu Mati Undiga. «Noorte Hää» 6. XII 1981.

«Kummitused». Pr Alving — Hilja Varem, Os-vald — Andrus Vaarik.



H. Ibsen. «Kummitused», Noorsooteater 1984. Pastor — Ago Roo, Engstrand — Ilmar Tammur. P. Lauritsa fotod



«Päike ja mina» oleks saanud lavastada ka väikekodanliku maitse kohaselt, vastandades Sarah Bernhardt'i kui avara hingega suure kunstniku ta tühisele era-sekretärile Pitou'le, kes on tüütu, väik-lane ja — hi-hii! — nii tossike, et noo-ruses ei saanud isegi naisterahvaga hak-kama. Undi lavastuses on aga must ja valge poolus esindatud mõlemas tegela-ses. Ei vaadata mööda endise diiva eba-meeldivatest külgedest ega mõnitata kunsti (ja Sarah Bernhardt'i!) kohuse-tundlikku austajat. See annab näitleja-tele ühtlasi märksa suuremad võimalu-sed kui üheplaaniiliste märkide mängi-mine. Nii laia emotsionaalse diapasooni nii vaba valdamist pole vist ükski vara-sem Hilja Varem roll näidata lasknud. Andrus Vaariku osadest on Pitou üks mitmeplaaniilisemaid, ühtlasi on leitud sisuline rakendus ta veiderdamistule-värgile, mille demonstreerimine mõni-kord varem kohatunagi on tundunud. Mustvalge ja mustvalge vastandamises saavutatakse tõesem dialoog ning ühtla-si adekvaatsem üldistus euroopaliku kultuuri mälu probleemist: S. Bernhardt poleks ilma Pitou'ta suutnud meenutada peaaegu mitte midagi; kartoteegid ja arhiivindus on loovale kultuurile vaja-likud, sest muud mälu tal pole. (Loomu-

likult on etendus märksa mitmetähenduslikum, eeltoodud üldistus on temast vaid üks aspekte, ja karta on, et mitte kõige olulisem.)

Niipalju «mustast ja valgest». Siirdugem nüüd «hallide» tähenduste juurde. Kriitikas tõusis küsimus, mis haigust põeb Andrus Vaariku Osvald «Kummitustes». Ei usu, et Ibsengi seda küsimust oluliseks pidas, kuid Vaarikule ja Undile on täiesti ükskõik, kas Osvald on haige või teeskleb. Mõlemad tõlgendused on tõesed ja lavastusest loetavad, seejuures ei mõjusta tõlgenduse valik teose mõistmist. Kõik see kokku peab tähendama, et ega haiguses polegi asi. Varasemast meenuvad arutlused selle üle, kes E. Hermaküla lavastatud S. Lenzi «Süüdlaste aja» tegelastest oli mõrtsukas, kuigi näidend oli kirjutatud ja lavastatud rõhutatult nii, et igaüks käitus kui süüdlane. Kunstile on loomu poolest vajalik, et ta sisaldaks mingi annuse ebamäärasust ja on tore, et ükski detektiiv pole välja selgitada tahtnud, mis «Mees paadis»-loos seal järvel poistega ikkagi juhtus.

Eklektika, mida on tuvastatud pea kõigis Undi lavastustes, on postmoderni arhitektuuri lipukiri. Venturi: «Ehitis võib olla klassitsistlik eest ja gootika tagantpoolt, postmodernistlik väljast ja serbohorvaatlik seest.»¹⁷ Pärnis kaost ei kuuluta postmodernistid ometi. «Radikaalne eklektitsism» tähendab ikkagi eri algupära elementide sünteesi, mitte nende süsteemitu kuhjamist. Jencks: «On olemas hulk formaalseid, teoreetilisi ja sotsiaalseid niite, mis ainult ootavad, et neid üles nopitaks ja ühtseks kangaks kootaks.»¹⁸ Venturi: «... keerulisel ja vastuolulisel arhitektuuril on eriline kohustus terviku suhtes: selle tõde peab avalduma tervikus või selle terviku ilmnemisvormides.»¹⁹

Eespool kirjeldasin «Meie aja kangelase» ühendusniite. Nüüd paar sõna «Võlausaldajate» algusest, milles eklektika terve esimese poole ära rikkus. Andres Ild ja Villem Indrikson käitusid algusdialoogis veidralt, ilmselt illustree-

rimaks veidrat teksti. See võorituse oli liiast, nii ei jäänud enam midagi, millest võiks tekst võorituda. Kummaliselt käituvad ja iseäralikku juttu ajavad mehed ajasid vaataja segadusse (näitlejadki paitsid oma tegevusest segadusse sattuvat) ning ta ei saanud enam millestki aru. Teksti ja tegevuse nihestatus Petšorini juures andis tulemuseks põneva vaatepildi ja kandis tähendust, teksti ja tegevuse vastavusse seadmine «Võlausaldajate» alguses muutis selle esimese poole isegi heatahtliku Karin Kase jaoks igavaks. Kui etendus realistlikku rööpasse läks, hakkas kõik pikapeale laabuma. Otsast lõpuni realistlikult lavastatuna oleks vist kõik korras olnud. «Rahas» ei haakunud tänapäevastav atribuutika üldse (miks, sellest mõni teine kord) Lutsu tekstiga, ka ei moodustunud sobimatute elementide koosinemisest ei vaimukat ega tähenduslikku kontrasti — nad oleksid võinud oma nalju vabalt Lutsutagi teha. «Lõhutud vaasi» ja «Meie aja kangelase» mängulaadide

A. Strindberg, «Võlausaldajad». Pärnu teater, 1983. Gustav — Villem Indrikson, Adolf — Andres Ild.
J. Tensoni foto



¹⁷ «Casabella» 1981, nr 468, lk 48.

¹⁸ R. Venturi. Mõõdukas manifest. Ehituskunst. II, III. Tln 1986, lk 60.

¹⁹ «Looming» 1986, nr 8, lk 1114—1115.

A. Strindberg, «Preili Julie». Mati Undi seni viimane lavastus Noorsooteatris, 1987. Julie — Maret Mursa, Jean — Andrus Vaarik.

P. Lauritsa foto



eklektikas vastandusid aga eri tegelased või tegelasgrupid ning moodustasid nii viisi tervikliku süsteemi.²⁰

Kokkuvõtteks võib öelda, et Mati Undi postmodern teater on küllalt keerukas (tegijale; vaatajat teatris nuputama sundida ei tohi) ja seetõttu tunduvalt ohtlikum libastumisteks kui mõni sisetöötatum süsteem. Tal on aga omad vaieldamatud eelised, nagu kasvõi võimalus olla demokraat ja austada publikut, langemata populismi või kitši. Teiseks, eesti teatris on viimasel ajal püütud teha massimeediumi, kabareed, sotsioloogiat ja kes teab mida veel. Unt,

jumal tänatud, on aru pähe võtnud ja teatrit tegema hakanud nagu mitmed ta mõistlikumad kolleegid. Venturi: «Arhitektuur pole ei... sotsioloogia, sotsialism, kommunism ega poliitika. Arhitektuur on kunst, puhas kunst, samuti nagu maalikunst ja muusika.»²¹ Mis siis veel teatrist rääkida.

P. S. Arusaamatuste vältimiseks rõhutan, et käesolev ei ole üleskutse eesti teatritegijatele hakata arhitekte ahvima. Tahtsin anda ainult mõningad tagasihoidlikud lisandused lavastaja Mati Undi paremaks mõistmiseks.

²⁰ Lähemalt vt: A. Heinapuu. Kleist Tartus, «Edasi» 29. IX 1984.

²¹ R. Venturi. Learning right lessons from the beaux-arts «The Architectural Design» 1979, nr 1, lk 31.

MATI UNDI LAVASTUSED 1978—1987²²

- «Hamleti laulud». (Luulekava.) — 4. IV 1978.
«Kas mõistab järeltulev sugu, uus kauge seltsimees?». (Luulekava.) — 26. I 1979.
A. Tolstoi—M. Unt. «Rästiku pihtimus». («Siug», monoloog.) Muusika: O. Ehala. — 7. IX 1979.
«Õppimisest ja õpetamisest». (Luulekava.) — 28. XI 1979.
A. H. Tammsaare—M. Unt. «Ma armastasin sakslast.» — 25. I 1980.
«Ma muutun suvel ja talvel.» (Luulekava.) — Vene Draamateater, 19. IV 1980.
M. Lermontov—M. Unt. «Meie aja kangelane.» — 7. VI 1980.
P. J. de Béranger. «Lõõ laulu, vastas jumal, lõõ laulu, väike mees». (Luule- ja laulukava.) Muusika: J. Aarma, K. Kilvet, L. Nebel. — 27. X 1980.
F. Dostojevski—M. Unt. «Pihtimus allilmast». («Ülestähendusi põranda alt») — 2. I 1981.
M. Unt. «Kameeliadaamid». Kunstnik J. Vaus, muusika: O. Ehala. — 19. III 1981.
J. Smuul. «Mälestusi isast». (Luulekava.) — 5. XII 1981.
F. García Lorca. «Bernarda Alba maja». Kunstnik J. Vaus, muusika: E.-S. Tüür. — 29. III 1982.
J. W. Goethe. «Torquato Tasso». Kunstnik K. Pärenson. — 16. X 1982.
O. Luts. «Kapsapea». «Kalevi kojutulek». Kunstnik J. Vaus. — 29. I 1983.
D. Keyes. «Lilled Algernonile». (Monoloog.) — 26. II 1983.
«Tulelaulud». (Luulekava.) — 16. III 1983.
A. Strindberg. «Võlausaldajad». Kunstnik V. Tamm. — Pärnu teater, 19. V 1983.
F. Schiller—M. Unt. «Röövlid». Kunstnik J. Vaus, muusika: E.-S. Tüür. — «Vane muine», 9. X 1983.
H. von Kleist. «Lõhutud vaas». Kunstnik K.-A. Püüman. — 3. VI 1984.
M. Unt. «Vaimude tund Jannseni tänaval». Kunstnik M. Kõrgessaare. — Pärnu teater, 6. X 1984.
H. Ibsen. «Kummitused». Kunstnik J. Vaus. — 5. XI 1984.
«Õised külalised». (P.-O. Enqvist. «Mees paadis». E. O'Neill. «Seal, kus rist on») — 14. I 1985.
V. Bökav—M. Unt. «Likvideerimine». Kunstnik P. Torga. — 27. IV 1985.
O. Luts. «Raha». («Pärijad». «Onu paremad päevad») Kunstnik P. Torga. — Vanalinna Stuudio, 7. II 1986.
J. Murell. «Päike ja mina». Kunstnik M. Unt. — 23. I 1987.
A. Strindberg. «Preili Julie». Kunstnikud M. Unt ja P. Kõiv. — 8. V 1987.

²² Kui esietenduse kuupäeva ees pole teatrit märgitud, on lavastus valminud Noorsooteatris.

Quo vadis, muusika?

VYTAUTAS LANDSBERGIS

Niisugune küsimus oli (õigupoolest — näis) kaua aega ülearune. Kõik oli nagu paigas: üks muusika neile paljudele, kes tahavad puhata, teistsugune aga vähesetele, kes nõus süvenenult kuulama, koguni kaasa mõtlema, kaasa elama. Meie silme all kujunes esimesest muusikast lõbustustööstus, teisest on saanud riikliku toetuse najal püsiv kompositsiooni- ja kontserditsoon, mis teenib suuresl määral prestiiži — demonstreerib meie professionaalse muusika vääramatut õitsengut. Seetõttu ei saa me praegusel avatumal, ühtlasi turuseaduste kasvava võimu ajal enam sellest küsimusest kõrvale hoiduda. Peame sellest lähtuvat probleemiringi igakülgsest uurima, uudsetelt mõtestades eriti ideoloogilisi ning pedagoogilisi aspekte.

* * *

Tulevad Läänest mõisted «massikultuur», «noortemuusika», «popmuusika». Algul eitame (võõras, vaenulik), seejärel võtame üle. Tähistame nendega nii sealpoolse jäljendajaid kui ka kohalike analooge. Kauased «rahvale kuuluva» muusika otsingud — kusjuures «rahvast» tõlgendati sageli üsna mitmeti — on praeguseks kadunud uue ühiskondliku nähtuse, noortemuusika varju. Noortemuusika pakub võimalusi eneseväljenduseks ning eneseleidmiseks, solidaarsuseks ja protestiks. Sõditakse isekeskis, aga ka leitakse ühendavat, mida paljudel juhtudel kannab — kontraktuuri vaim.

Kontrakultuur on loomulik nähtus (nagu noored ise) ja valgustab teravalt välja traditsioonilise, ametliku, fassaadkultuuri puudeid. (Termin «fassaadkultuur» pärineb leedu filosoofi K. Stoškuse kirjutisest «Fassaadkultuuri krititsism ja kriitika» ajakirjas «Kultūros barai» 1987, nr 2.)

Akadeemiline muusikakultuur ei ole veel kaotanud oma põhijõude — kõrg-

tasemel, kõitvate kunstnikunatuuridega interpreete, riigi muusikalist uhkust, nii Goskontserdi kui ka suurte ning väikeste filharmooniate peamist vara. Nad esitavad enamasti meeldivalt harjumuspärast, mõnikord ka intrigeerivalt haruldast klassikat (klassika all mõtlen tunnustatud manalameeste loomingut, samuti kvaliteedigarantiiks kujunenud komponistinimesid). Neil ei tule kunagi puudu saalidest ja publikust — suurtes linnades. Kaitsetutele ääremaadele saadetakse aga tihti igavaid ja kehva-poolseid, vahel lausa haltuuratsevaid esinejaid, kes kompromiteerivad napi juhupubliku ees nii klassikat kui ka kogu fassaadlikku filharmoonilist kontserdikorraldust. Nõnda tekivad kultuurikõrbed, kus ei peeta enam millekski ka häid interpreete, kus filharmooniate esindajad panevad kirja toimumata kontserte.

Kiita ei ole ka meie akadeemiliste (filharmooniakontsertidele orienteeritud) heliloojate väljavaated. (Jõudsiime haprale pinnale, seetõttu tootan, et piirdun muljetega kodusest Leedust). Sümfoonilist, kammer- ja koorimuusikat kirjutaval heliloojal on raske leida esitajaid. Põhjuseks võib olla tema loomingu vähene atraktiivsus ja konkureerimisvõime, võib olla ka kõne alla tuleva interpreedi vähene silmaring ning erialane valmidus. Interpreetid ise kalduvad tunnistama vaid esimest põhjust. (Näiteid on tasku täis.) Noored mängiksid meelsasti uut muusikat, neil on aga hoopis vähem esinemisvõimalusi. Kui rahvuslik nüüdismuusika kõlab vaid kui «andam» (kellele? — ilmselt rutiinsele fassaadkultuurile) heliloojate liitude aastapleenumitel või kongressidel, tähendab see peaaegu, olgem otsekohesed, moraalselt almost autoritele. Tavalistel filharmooniakontsertidel kuuleb nüüdisloomingut väga harva. Leedus kehtib

see eriti sümfoonilise muusika kohta, orel- ja kammerteoseid aeg-ajalt ikka mängitakse. Nii on lood enamikus vabariikides. Heliloojad löövad hädakella, aga palju nad, õnnetukesed, suudavad. Hea vähemalt, et ministeerium ostab. Kui siis kord aastas midagi esitatakse, jääb üle vaid aitäh öelda.

On see normaalne, et komponeeritakse rohkem, kui esitatakse? Kolmesaja aasta eest oli tavaline, et ooper või kantaat sündis ühekordse pidusituse tarvis. Kuid praegu ju ei looda enam muusikat ameti- või sõpruskohuste täiteks. Öeldakse: nüüdismuusikale ei tule publikut. Väide ei ole õiglane. Tihti ei tulda kuulama ka klassikat. Vilniuses toimub klassikakontserte liiga palju, väkelinnades puuduvad aga vastavad traditsioonid. Kuigi, kui Vilniuse keelpillikvartett hakkas ühes rajoonikeskuses andma regulaarseid kontserte, hoolikalt valitud kavadega, vestlustega kvartetikunsti minevikust ning tänapäevast, ilmus ka publik, harjus, kahetses, kui sari otsa sai. Mis puutub aga nüüdismuusikasse — kui seesama ansambel mängis kodufilharmonia Väikeses saalis kuuest kontserdist koosneva ülevaatesarja leedu nõukogude kvartetimuusikast, ei olnud kuulajaist puudu. Ei jäänud tühjaks ka Suur saal, kui toimusid mõnede kõige huvitavamate leedu heliloojate autorikontserdid; B. Kutavičiuse autorikontserdile aga kõik soovijad ei mahtunudki, kuulati uste taga ning koridorides. Tema oratooriumi «Jatvingide kivist» läbikuulamisele Heliloojate Liidus valgus kolm korda rohkem inimesi kui saalis kohti: kirjanikke, teadlasi, kunstnikke, noori linna pealt...

Tean juhtumeid, et sulemees astub läbi igavalt uudisloomingu kontserdilt, loeb üle Suure saali hõrendatud õhku ilmunud vähesed muusikud ja nende sugulased, ning virutab pärast leheveergudel kogu heliloojate gildile: paras! ise süüdi! miks te ei kopeeri Alla Pugatšova repertuaari? See pole puhas mäng: vaadatakse mööda õnnestunud, publikut tulvil nüüdismuusika kontsertidest, jäetakse eristamata vaimsed kvaliteedid. Kuid õppigem siitki — kolleegid, kartkem igavaid kavu! Muidu meie firmamärk kaotab oma maine, võtab maad veendumus, et meie üritused toimuvad vaid

aruannete jaoks. Oleme ohtlikult lähemas olukorral, kus kõrvuti klassikaliste šedöövrite ning 19. sajandist pärit filharmoniaikontserdi vormiga kaob parimigi nüüdismuusika «ülalt surutud», ebaloomuliku, bürookraatliku fassaadkultuuri varju, ja juba mitte üksnes noorte, vaid kogu üldsuse silmis, kes tüdib vahet tegemast ja võib pöörata lõplikult selja tõsisele muusikale üldse.

Tohutu muusikaalane töö seisab ees üldhariduskoolides. Kui ka leiduks selleks valmis muusikaõpetajaid, ümbritseb neid praegu veel müürina mittemõistmine, et seda ainsat tundi nädalas ei vaja mitte niivõrd muusikud, vaid tavalised inimesed, kelle lapsepõlvest ei tohi puududa muusikarõõm, et mitte õpetajate ega kooli, vaid meie laste jaoks tuleb koolidesse muretseda kvaliteetsed pillid, heliaparatuur, helikabinetid, fonoteegid jm vajalik.

Leedus on päris palju ära tehtud, kuid pigem «ülal» — õppeplaanid, õpikud, õpetajate kvalifitseerimissüsteem, mis töötati välja vabariigis tarvitusele võetud originaalse komplekshariduse metoodika raames. «All», koolide vahetus juhtimises ning finantseerimises, püsivad aga vanad müürid edasi. Selle all kannatab meie muusikakultuur tervikuna, mis, peame endale aru andma, ei koosne üksnes paarist väljapaistvast interpreedist või soodsast arvust helitöödest kõigis soliidsetes žanrites. Muusikakultuuri moodustavad need, kes kuulavad ja see, mida kuulatakse. Et üha enam inimesi kuulaks ennekõike väärtmuusikat, vajaksid seda — niisugune on deviisi «kunst kuulub rahvale» mõte. Seda üleskutset ei saa ära muuta, näib aga, et võtab võimust selle vaikne moonutamine.

Vaatleme üht igapäevast valdkonda, heliplaatide tootmist ning müüki (järgnev kehtib üldjoontes ka nootide ja muusikaraamatute kohta). Kui ei kogune piisavalt eeltellimusi, jääb plaat (noot, raamat) tootmata. Võtke teatavaks, härrased heliloojad, interpreedid, muusikateadlased, et kaubandustöötajad ei katvate näha erilist vaeva müümaks mõnes linnakeses tosinat teie plaati või raamatut; nad täidavad suurepäraselt plaani muuga! Ja nurisemegi aastakümneid, miks Gruusias, Eestis, isegi Moskvas 55

pole osta Leedu muusikaväljaandeid (või Leedus Eesti, Gruusia jne omi), ning ikka pole selgunud, kuidas kaubandusbarjääre lammutada. Sest vastumäng käib raudsetel bürokraatiameetoditel: kuhja tökked, siis parasta — endal teil pole asjad korras! Nii valdabki muusikuid stolline meelegeide, jõud ei käi üle... Kas tõesti ka ühine jõud mitte?

Asja ilmus rahvale Muusikaühing. Ülalt, nagu vanasti. Keskse riikliku algatusega peaksid nüüd kaasa tulema valgustajavõimetega õpetajate, interpreetide, taidlusejuhendajate read, kui palju saaks tehtud! Kuid kõik on jälle vaikne. Umbusk, äraootamine? Miks isegi mõned tunnustatud muusikud naljatabad veel verisulis organisatsiooni üle? Tuleb püstitada pealisülesanne, mitte ainult mõelda vaba aja suvalisele sisustamisele, et ükskõik millise hinnaga päästa viina jm pahede käest. Muidu võivad noortehulgad vallutada Muusikaühingu poolnes «akadeemikute» käest ja teha sellest rockansamblite ning diskoteekide ühingu.

Vahel nähaksegi üht perspektiivi fassaadlikkusest vabanemiseks kontserdimuusika ja meelelahutus-, olustiku-, isegi tarbemuusika ühteliitmisest. Rockooper, rocksümfoonia täitku maad — ongi nii preestroika kui ka imerohi!

Palju saaks selgemaks, kui rocki klubisid tunduvalt rohkendada, niiviisi see stiil ning žanr täielikult legaliseerida, võtta sellelt kontrakultuuri ahvatlev kõrvalmaitse. Tõsi, küllap leiavad noored uue väljundi oma kustumatule mässuvaimule. Me, täiskasvanud, eksime kui arvame, et neil ei ole selleks põhjust, et noor olla on kerge. Roosale müdile «neil on kõik olemas» tuleb lisada tuumahüingu hirmu alateadlik psüühiline koorem, looduse hukkumisohu tunnetus, mitmeid teisigi eelmiste põlvkondade «kingitusi». Ja mida loota isalt emalt, kes teatavasti pühendavad meie maal lastele keskmiselt 20 minutit ööpäevas? Kogunevadki kampadesse nüüdiskodutud, sest üksinda on õudne, ning kapselduvad müriseva rockikupli alla. Kas ei peegelda selle järsult pealekeeratavatest detsibellidest, nii metafoorselt kui ka täiesti tegelikult metalsusest kiirgav jõu- ja vägivallakultus 56 poolteadvustamata jõuetust?

Laava pulbitseb juba, hakkab iga hetk voolama. Võib võtta rohelise värvuse, aga ka pruuni. Ühiskonnale pole see kaugeltki ükskõik.

Rockmuusikal on üks suur voorus — see ei ole ei kits ega haltuura, on jämedakoeline, aga ehtne. Noored hindavad ehtsust. Loenguid pidades olen täheldanud, et Bachi originaalteosed meeldivad neile enam kui Bachi džäss- või poptöötused. Peaksime tegelikult jätma virisemise «kaotatud põlvkonna» üle. Kuid ühtlasi peame kaasa aitama, et noorte enesetõestuse muusika ei moonduks eitamise muusikaks. Et nende hinged jääksid avatuks ka teistsugustele ehtsatele muusikatele. (Muide, seoses noorte ehtsuse-eelistusega ei taha hästi uskuda, et leiduks kestvamat pinda mingile rocki ja sümfoonia hübriidile. Aeg muidugi näitab.)

* * *

Inimesed väsivad ootamisest. Mõnda veetleb päästjaroll — ja temalt saab hoope igaüks, kes käeulatuses. Kooliharidus (on süüdi, et saalid ikka veel tühjad), heliloojad (miks komponeerivad valesti?). Ning muidugi «kurja juur» — muusikateadlased. Nemand ju eksitavad õigelt teelt nii avalikkust kui ka heliloojaid! Niisuguseid süüdistusi on avaldatud, ja korduvalt! Nende hajutamine on üsna raske, artiklid lükatakse armastusväärset tagasi (leedu näiteid on tasku täis enda ja kolleegide praktikast). Teiselt poolt, ilmselt on meie loomingulisel organisatsioonil midagi viga, kui teda rünnatakse järjest armutumalt, kui ühiskonna ehtest on saanud valutatv koht.

Tervikliku sihtprogrammi puudumine muusikaelu põhivaldkondades; umbrised vaimesed perspektiivid, rutiin; eraldatus nii ümberringi toimuvast kui ka isekeskis. Need jooned kaunistavad meie ainsat muusikaprofessionaalide organisatsiooni — heliloojate ning muusikateadlaste ühingu. Kuid kas saabki olla teisiti? Teame ju siin valitsevat õhk-konda. Näiteks, kui hakkab järjest enam silma paistma andekas, omapärastest ideedest ja loomeenergiast pakatav komponist, näib samavõrra kahanevat au-paiste mõnel... (kuidas teda viisakamalt nimetada?). Ning asendabki võimaliku (või mitte?) põhimõttelist ühtsust

ja vastastikust sallivust kunstlik ühtlustamine. «Kolme nime on otsustatud mitte mainida,» lausus ainsa leedu kunstinädalalehe vähetuntud toimetaja kolme tunnustatud leedu nüüdishelilooja kohta. Muidugi polnud tema otsustaja, vaid vägevamad asjast huvitatud. Sellised abinõud ei ole uudiseks ka üleliidulises ulatuses (vt V. Daškevitši artikkel «Üha vaiksemalt, vaiksemalt, vaiksemalt», «Izvestija» 1. III 1987). Aga ega kõlba muusikateadlasel osutada liitu seestpoolt kammitsevatele moraalsetele hälbimustele ning pakkuda mingeid tervenemisvõimalusi — ta vaid tõestaks veel kord muusikateadlaste ühist süüd liidu kõigis hädades. (Asjakohaseid leedu tsiitaate on tasku täis, ka viimasel üleliidulisel HL kongressil kostis arvukalt hääli, et suurimad kahjurid on muusikateadlased ja noored.)

Muidugi on muusikateadlased rängalt patused. Nad on sünnipärased idealistid: usuvad, et kunst pole vaid kaup, et kunstitööd tuleb hinnata, lähtudes sügavast isiklikust veendumusest ning üleajalistest väärtusmõõdupuudest. Ainult et mineviku muusikat tohivad nad nii veel kuidagi uurida, kui nad aga võtavad ette nüüdismuusikaelu, sajab kohe nende kriteeriumide pihta piksenooli kõigist fassaadkultuuri institutsioonidest. Ja muusikateadlased ning kriitikud väsivad nagu teisedki inimesed. Praegu on Leedus muusikakriitika poolest nii vaikne, et vaiksemalt enam ei saa. Ainsaks (vaevu hingitsevaks) lootuseks jääb, et pärast kolmekümneaastast hoovõttu asutatakse lõpuks vabariiklik muusikaajakiri. Siis tuleb küll kriitikat õppida otsast peale, nii tegema kui taluma.

Traditsioonilise muusikaelu viimastel aastatel järjest halvenevas seisukorras ilmneb üha selgemini muusikateaduse kõige taunimisväärsem tõeline puudus: oskamatus, ka tahtmatus tuua inimesi oma sõnaga muusika juurde. Lektuuriumid näivad end peaaegu ammendanud. Leidub üksikuid heal järjel klubisid, üksikuid entusiaste, kes on suutelised rohkemaks kui faktirida esitama — usalduslikuks vestluseks muusikast nendega, kes soovivad mõista, end vaimselt rikastada. Kuid kui kohutavalt vähe on selliseid oaase keset teadlike ning mitteteadlike janunejate hulki.

Alustada tuleb siiski koolist, lasteaiast. Sealsetest mänglevatest nürivõitu laulukestest, TV multifilmide lamedast muusikast. Milline intonatsioonifond koguneb lastel sellistest kuulamiskogemustest? Kas mitte niisugune, mis uputab nad alatiseks meelelahutusmuusikasse? Mida maksab siis meie «muusikakunsti üldine õitseng»? Kas näete praegu meie muusikaelus jõudu või liikumist, mis pakub uut veenvat väärtmuusika kontseptsiooni, mis võitleb uue rikastava muusikakultuuri eest?

Ei ole kahtlust, et muusika on teelahkmel. Tema tulevikku me ei tea. Ei kommertssuund, ei fassaadlikkus pole väljapääs. Vajame ka meie valdkonnas uudselt mõtlemaid inimesi. Muusikuid, kes suudaksid välja murda oma ameti ning organisatsiooni suletud huvidest, ühendada riigi ja üldsuse jõupingutused.

Publiku õiguste harta

Rahvusvaheline Filmklubide Föderatsioon, organisatsioon väärtfilmide levi kaitsmiseks ja ergutamiseks, toimib 75 riigis ja ühendab vaatajaterühmitusi audiovisuaalse kultuuri tarbimiseks. Teadmises, et audiovisuaalsel alal toimuvad olulised muutused, mis kutsuvad esile kommunikatsiooni dehumaniseerumist, esitas Rahvusvaheline Filmklubide Föderatsioon oma kongressil Táboris, Tšehhoslovakkias, 1987. aasta septembris filmipubliku õiguste harta. Kongressil töötati välja ka teine programm dokument «Filmklubid aastal 2001». Föderatsiooni president, itaalia lavastaja Carlo Lizzani, väljendas kongressi lõppsõrds heameelt selle üle, et Nõukogude filmklubid on lülitunud rahvusvahelisse suhtlemisse. Nõukogude Liitu esindas kongressil NSVL Kinematografistide Liidu delegatsioon: režissöör R. Grigorjeva, Puštšino linna filmiklubi president L. Kuznetsova ja filmiteadlane I. Graštšenkova.

PUBLIKU ÕIGUSTE HARTA

1. Igaühel on õigus vastu võtta iga liiki audiovisuaalset teavet ja väljendust ükskõik missugusest allikast. Selleks peavad tal olema võimalused ennast väljendada ja ise otsustusi teha. Ei saa olla inimese arengut ilma tõelise kommunikatsioonita.
2. Õigus kunstile, kultuuri rikastamisele ja suhtlemisvõimalusele — kogu ühiskondliku arenemise alustele — on võõrandamatu õigus.
3. Kultuuriloojate põhivajadus loomekvaliteedi tõstmisel on vaatajaskonna kujundamine. Ainult see võimaldab indiviidide ja sotsiaalsete rühmade eneseväljendust.
4. Publiku õigused on vastavuses loovvõimete üldise arengu püüdluste ja võimalustega. Uusi tehnilisi vahendeid tuleb kasutada sel eesmärgil ja mitte massiteadvuse taseme alandamiseks.
5. Oma huvide kaitseks on publikul õigus ennast iseseisvalt organiseerida. Sel eesmärgil, samuti selleks, et uutest audiovisuaalsetest väljendusvõimalustest saaks teadlikuks rohkem inimesi, peavad vaatajaorganisatsioonid olema suutelised kasutama kõiki vahendeid ja paiku, neid publikurühmade käsutusse andes.
6. Vaatajaorganisatsioonidel on õigus osaleda tootmis-, levi- ja informatsioonorganisatsioonide haldamisel või kaashaldamisel, samuti nendes organisatsioonides vastutavate isikute nimetamisel.
7. Publikut, loojaid ja teoseid ei tohi nende teadmata kasutada ärilistel, poliitilistel või muudel eesmärkidel. Kuritarvituse korral on vaatajaorganisatsioonidel õigus hüvitust nõuda.
8. Publikul on õigus informatsiooni korrigeerida. Selleks eitab ta kõiki tsenseerimise ja manipuleerimise vorme ja organiseerub nii, et kõikides audiovisuaalsetes meediumides tagataks publiku huvide silmaspidamiseks ja nende rikastamiseks arvamuste paljusus.
9. Kogu maailma haaravas informatsiooni ja etenduste voos vaatajaorganisatsioonid ühinevad ja seisavad endi eest rahvusvahelistel alustel.
10. Vaatajaorganisatsioonid nõuavad tõelisi uurimusi oma vajaduste väljaselgitamiseks ja publikuteadvuse edendamist. Kuid nad vastandavad end uuringutele ärilisel otstarbel, nagu turuülevaated ja populaarsuseindeksid.

Tábor, 18. september 1987.

Mõnda Tallinna kino möödanikust

KYRA ROBERT

«Telegramm! 1896. aasta sensatsiooniline uudis, Edisoni ideaalkinematograaf (elavad päevapildi-stseenid) saabub kõige lähemal ajal Berliini näituselt (Edisoni paviljon) Tallinna!»

Sellist paljutootavat sõnumit võisid tallinlased lugeda kohalikust saksa päevalehest 17. (29.) septembril 1896. aastal.¹

Kino eelkäijaid, iga liiki pano- ja kosmoraame tunti siin ammu, sest kõik tehnilised uudised liikusid tollal Lääne-Euroopast Peterburi põhiliselt Riia ja Tallinna kaudu, neid demonstreeriti siin tavaliselt juba kuu-paar või hiljemalt aasta pärast nende välismaal esitamist. Nii jõudis ka kino Tallinna ainult 9 kuud pärast maailmaesietendust Pariisis 1895. aasta detsembris.

21. septembril (3. okt) järgnes eeltele kuulutus:

«1896. aasta sensatsioonilise uudise, Edisoni kinematograafi etendused algavad pühapäeval, 22. septembril 1896 Börsihoone väikeses saalis. Päevas 2 etendust: kell 8 ja 9 õhtul. Sissepääs 50 kop. Programm: 1) Meresuplus, mitme isiku esituses, 2) Ooperiplats Pariisis, tänavapildid. 3) Tütarlastekool võimlemistunnis. 4) Tantsijanna serpentiiniga. 5) Ameerika kiirrong. 6) Sõjaväeline tervitus ebameeldivate tagajärgedega. 7) Kaardipartii. 8) Kaks naisakrobaati. 9) Mustkunstnik. 10) Kiirmaalija.»²

¹ «Revaler Beobachter» 17. IX 1896, nr 209, lk 1, kuulutus. (NB! kõik kuupäevad on antud vkj.).

² «Revaler Beobachter» 21. IX 1896, nr 213, lk 3, kuulutus.

Tegelikult ei toimunud esietendus siiski mitte 22. vaid 21. septembril (vkj), sest 22. septembri lehest leiame juba selle etenduse arvustuse: «Eile näidati Börsisaalis esimest korda kinematograafi. Arvukas publik ei jäänud kinematograafi saavutustega mitte eriti rahule, ega võinudki jääda, sest valgustus oli nõrk ja piltide vibratsioon liiga tugev. Kui ei õnnestu neid kahte puudust kõrvaldada, siis selle piletihinna juures etendused vaevalt rohkem osavõttu leiavad.»³

Paar päeva hiljem järgnes esialgsele laitudele aga juba tunnus: «Eile oli meil jälle võimalus näha kinematograafi etendust väikeses Börsisaalis. Kui esimene etendus veel väga ebaküpse mulje jättis, siis eile oli aparaadi käsitsemine märksa parem. Niipalju kui me kinematograafi etendus näinud oleme, ei ole horisontaalvõnked täiesti välditavad, samuti tselluloidmassis pildi pinnal leiduvad heledad ja tumedad laigud, küll aga jäävad ära külgevõnked, kui rotatsiooniaparaat korras on. Nagu näib, ei ole siin intensiivsemat valgust võimalik saavutada, mida tuleb kahetseda, kuna pildid ei projekteeru tahvlile täie selgusega. Siiski on kinematograafi etendus õige huvitav. Liikuvad pildid koosnevad 7000 kuni 10 000 üksikust ülesvõtetest, mida nii

³ «Revaler Beobachter» 22. IX 1896, nr 214, lk 3, «Tagesnachrichten».

Esimene kinoetendus Tallinnas. Kuulutus ajalehes «Revalsche Zeitung» 21. IX 1896 (3.X).

Sensationelle Neuheit von 1896,

Edisons

Kinematograph-Vorstellungen

beginnen am Sonntag, den 22. September 1896, im kleinen Börsensaale.

Täglich 2 Vorstellungen: 8 Uhr u. 9 Uhr Abends.

Entrée 50 Kop. incl. Wohlthätigkeitsgebühr.

Programm

1) Ein Seehad, angeführt von mehreren Personen.

2) Der Operaplats von Paris, Strassen Scenen.

3) Eine Mädchenacht in der Turnstunde.

4) Eine Serpentinäuserin.

5) Ein amerikanischer Schnellzug.

6) Militärischer Gruss mit unangenehmen Folgen.

7) Eine Kartes Partia.

8) Zwei Acrobatinnen.

9) Ein Schwarzkünstler.

10) Ein Schnellmaler.

NB. Aenderung des Programms, resp. Verkürzung vorbehalten.



Praeguse Tallinna Draamateatri asupaik sajandi alguses. Puihoones (pildil vasakul) andsid etendusid «Original Bioskop» ja «Royal — Bioscop».

kiiresti projektsiooniaparaati antakse, et intervallid peaaegu täiesti kaovad ja liikumine oma loomulikus olekus meie silme ette ilmub. Kolleksioon sisaldab 10 mitmesugust stseeni, millest supelrand, Pariisi tänav, Ameerika kiirrong ja kiirmaali ja kõige paremini on õnnestunud.

Eriti head on lained suplustseenid. Materjal, mida etendusel kasutatakse, on õige kulukas, tasuta ennast aga paremini, kui sissepääsuhind oleks märksa odavam.»⁴

Kõrgest pileti hinnast hoolimata oli etendustel siiski suur menu, juba mõne päeva pärast anti kahe etenduse asemel neli etendust päevas. Kokku kestsid esimese kinematograafi etendused Tallinnas 13 päeva, 21. septembrist 3. oktoobrini (vkj), viimasel kolmel päeval 3 etendust päevas, kusjuures pileti hind oli alandatud 30 kopikale, lastele 15 kop.⁵

Tehnikauudisena pälvis kinematograaf ka Tallinna tehnikaintelligentsi tähelepanu. Eestimaa Kirjanduse Ühingu

tehnikasektsioon pühendas talle 7. oktoobril eraldi koosoleku, kus vastava ettekandega esines Toomkooli matemaatikaõpetaja Christian Fleischer.⁶

Sellega oli tallinlastel esimene tutvus kinematograafiaga tehtud. Teist korda näidati Tallinnas kino järgmise, s.o 1897. aasta märtsis. «Lähematel päevadel näitab härra Hempel tsirkuses kinematograafi, mis Riia ajalehtede andmeil väga nägemisväärne on,» kõlas eelreklaam. «... siin on kõik pildid selged ning heledad ja erakordselt rikkalik programm, osalt värviliste piltidega, on nii valitud, et emad tütardega võivad rahulikult etendusele tulla.»⁷ Aparatuur oli seekord Lumière'i tüüpi.⁸ Kolmas kinotendus toimus 1898. aastal saksa teatri majas samuti Lumière'i projektoriga.⁹

Loomulikult olid kinematograafi esimesed sammud Tallinnas (nagu mujalgi) üsnagi abitud: filmi ei projitseeritud linalle, vaid tahvlile, aparatuur vändati käsitsi, filmilint oli laiguline ja valgustus puudulik (kasutati karbiiti või pet-

⁶ «Revalische Zeitung» 5. X 1896, nr 225, lk 3, «Tageschronik».

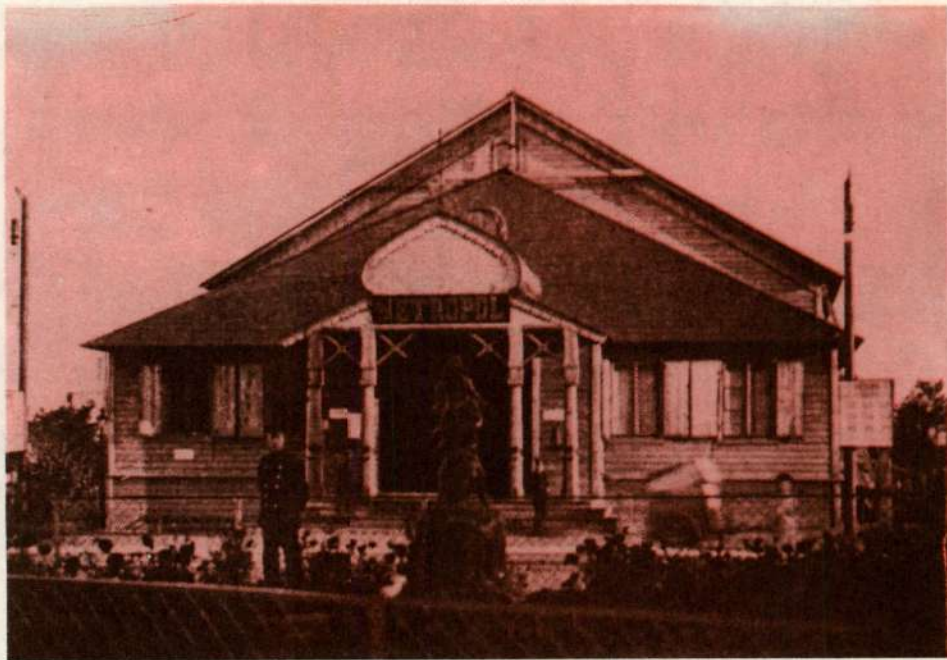
⁷ «Revaler Beobachter» 26. II 1897, nr 47, lk 3, «Tagesnachrichten».

⁸ «Revaler Beobachter» 1. III 1897, Beilage zu Nr. 50, kuulutus.

⁹ V. P a a s. Olnud ajad. Tln, 1980, lk 14.

⁴ «Revaler Beobachter» 25. IX 1896, nr 216, lk 3, «Tagesnachrichten».

⁵ «Revaler Beobachter» 30. IX 1896, nr 220, lk 4, kuulutus.



Kinoteater «Metropol» praegusel Viru väljakul (1908—1911).

rooleumi). Piltide jөнksuline liikumine, mida tollal kinematograafide üldiselt ette heideti ja mis meid tänapäeval lausa naerma ajab, tulenes sellest, et film jooksis aparaadis aeglaselt, 15—20 võtet sekundis, sujuva liikumise mulje tekitamiseks pidanuks ta jooksuma vähemalt 25—35 kaadrit sekundis. Ent puudustele vaatamata olid «elavad ning liikuivad pildid» midagi seninägematut ja äratasid huvi. Väärrib muide märkimist, et toliaegsetes Tallinna eesti ajalehtedes esimesi kinoetendusi üldse ei mainita — ilmselt arvati neid rohkem «sakste vi-guriks». Ent õige pea jõudis kino ka Tallinna eestlasest elanikkonna huviorbiiti. Nimelt külastas Tallinna järgneva kümne aasta jooksul igal aastal mõni rändkinematograaf, vahel kaks, kolm ja rohkemgi. Etendusi anti suveaedades Rannavärava ja Harjumäel, linnateatris, Börsihoones ja mitmesugustes muudes selleks üüritud ruumides. Ajapikku kujunesid mõningad neist rändkinode poolt korduvalt kasutatavaks. Üheks selliseks oli umbes praeguse Draamateatri kohal seisnud puithoone, kus panoraami, panno-optikumi, anatoomilise muuseumi ja muude atraktsioonide kõrval aastatel 1901—1904 andis etendusi kino «Original-Bioskop» (1903 — «Royal Bioscop»).

Selle «Original-Bioskopi» reklaami leiame juba ka eesti lehtedest: «Uuesti ehitatud hoones Karjavärava juures (Ringkonna kohtu vastas) Algupäralsed bioskopid, Elavate päevapiltide teater... Oma masinavärk elektri-valgustuse jaoks. Mängib Tallinna mereväe-ekipashi muusikakoor.»¹⁰ «Oma masinavärk» oligi selle kino kõige suuremaks tõmbenumbriks: mootor-generaator töötas laia klaasseina taga nagu näituse eksponaat ja hoone fassaad hiilgas õhtuti tuledes-
 ras.¹¹ Ent ka «Original-Bioskop» oli ikkagi veel rändkino.

Statsionaarse kino sai Tallinn alles 1908 (teiste andmete järgi juba 1907) aastal. 9. detsembril 1907 hakkas Rataskaevu t. 6 etendusi andma K. Stephani «elektro-biograaf — uusim täiuslikum kinematograaf, ilma värisemiseta».¹² Järgmisel aastal siirdus sama ettevõtte uutesse ruumidesse Viru t 3, kus ta 12. novembril 1908 avati «The Express Bio» nime all¹³ ja töötas kuni 1917. aastani.

¹⁰ «Uus Aeg» 3. IX 1902, nr 102, lk 4, kuulutus.

¹¹ V. V e n d e. Unustatud kinod. «Tehnika ja Tootmine» 1973, nr 7, lk 385.

¹² «Revaler Beobachter» 8. XII 1907, Beilage zu Nr. 286, kuulutus.

¹³ «Revaler Beobachter» 11. XI 1908, nr 263, lk 4, kuulutus.



Näituseväljaku rotund Nunne tänaval andis paarju mitmele üksteise järel tegutsenud kinole. 1913. aastast asus seal kino «Rekord».

Kuid sama aasta suvel, 26. juulil 1908 avas Viruvärava mäe vastas spetsiaalselt kinoks ehitatud hoones ukseid uus paikkino «Metropol», mis mahutas 950 vaatajat ja millel oli oma orkester kapellmeister P. Sommeri juhatusel, kronomegafon («Laulab E. Caruso!»), puhvet ja talveaed.¹⁴ Saali õhutasid elektriventilaatorid. Nagu mitmed teisedki kinoteatrid, andis «Metropol» sagegi segaetendusi, olles üheaegselt nii kino kui ka varieteater. Seetõttu asenduski kinokuulutustes sõna «kinematograaf» peagi sõnaga «teater».

1908. aastaga oleks nagu pais valla pääsenud: «Kinematograafe kerkib meie linnas nagu seeni»,¹⁵ kirjutab ajaleht. «Seni oli meil neid üksainus, nüüd avatakse sellele lisaks veel kolm: «The English Biograph London» Harjumäel, «Modern» Kanuti gildi aias Merepuistes ja «Imperial Vio» näituseplatsil endise kino «Royal Vio» järglasena.»

Mainitud «Royal Vio» (tegutses 1907. a) ei olnud veel statsionaarne kino, vaid

¹⁴ «Revaler Beobachter» 24. VII 1908, nr 168, lk 4, kuulutus.

K. Hallas. «Metropolist» musterkinoni. «Teater. Muusika. Kino» 1984, nr 1, lk 73–75.

¹⁵ I. Kosenkranius. Eesti kino minevikuradadelt. Tln, 1964, lk 9.

Nunne tänaval näituseväljakul asetsevad ümmarguses paviljonis, nn rotundes külalistetendusi andnud rändkino. Sama hoonet kasutasid hiljem pidevalt mitmed kinod: «Grand Imperial Vio» (1908), «Olympia» (1909), «Uus Teater» (1910), «Noris» (1911), «Star» (1912–1913) ja 1913. aastast alates «Rekord».¹⁶ Üks põliseid tallinlasi, Aliise Moora, mäletab, kuidas ta isaga selles kinos käinud. Kino meenutanud talle kangesti sauna, seal olnud samasugused pikad pingid ja vaheajal ostnud isa puhvetist kvassi. Filmidest jäänud meelde naljapilt, kuidas mees tahtnud ajalehte lugeda ja kärbes teda kiusanud, ja teine film raudteevahist, kus tüdruk võtnud seeliku seljast ja sellega vehkides rongi peatanud, muidu oleks õnnetus juhtunud. Viimase filmi järgi on võimalik seda kinoskäiku dateerida, see oli 1907. aastal.¹⁷

Kinode asutamise kõrgperioodiks kujunesid aastad 1910–1911. Neil aastail avati Tallinnas kinod «Union» (Uus t 7), «Marina» (algul «Polaris», tsirkusehoones), «The Royal Vio» (Viru, t 10, praegune «Pioneer») ja «Kasino» (praegune basseini Ujula t 3). 1913. aastal lisandus neile «Saturn» (Viru t 9). Esi-

¹⁶ Andmed pärinevad ajalehtedes avaldatud kinokuulutustest.

¹⁷ Aliise Mooralt 1960. aastal saadud suuline teade.

mene maailmasõda pidurdas, ent ei peatanud kinode asutamist. 1915. aastal avati kino «Komeet» (Pikk t 43), 1916. aastal «Apollo» (Narva mnt 13, hiljem «Forum», lammutati 1977. a), 1917. aastal «Amur» (pärasine «Amor» Harju t. 38, hävis 1944. a pommirünnaku läbi)¹⁸ ja «Passaaž» (Viru t 4, praegune «Oktoober»)¹⁹.

Üldiselt ei asunud kinod tollal veel spetsiaalselt nende jaoks ehitatud, vaid ainult kohandatud hoonetes. Nii oli «Kasino» ehitatud kaubanduspassaažiks, «Apollo» hotelliks, «Marina» asus, nagu öeldud, tsirkusehoones ja kui viimane 1911. aastal maha põles, ehitas omanik 1913 uueks kinoks «Grand Marina» algsest elamuks mõeldud hoonest Merepuiesteel, praeguse Ohvitseride Maja kohal.²⁰ Nende hoonete peamiseks probleemiks oli tuleoht. Publiku rahustamiseks reklaamisid kinod seepärast filmide kõrval ka hoonete tuleohutust. Nii kuulutas näiteks «Kasino», et kino on täiesti tule- ja plahvatusohutu, omades 300 istekohta peale 8 väljapääsu;²¹ «Grand Marina» reklaamis, et asub tulekindlas raudbetoonhoones, jne. Puithoonetes paiknevad kinod tegid teatavaks tarvitusele võetud ettevaatusabinõud, näiteks teatas rotundes asuv «Imperial Vio», et ta on lasknud aparaadiruumi vooderdada tsinkpleki ja asbestiga. See hoone, hiljem kino «Endla», langes muide lõpuks 1933 ikkagi tuleroaks.

Tuleoht kinodes ei olnud ainult kohalik nähtus. 1911. aastal soovitas sise-ministerium selle vältimiseks linnades välja anda sundmäärused kinode ehitamise kohta. 1912 kehtestatigi Tallinnas eeskirjad kinode ehitusnormide ja tehnilise sisustuse kohta, mille tulemusena

kinotulekahjud tõepoolest märgatavalt harvenesid.²²

Kinod ei olnud tollal väga suured. Keskmiselt oli neis 300—600 istekohta, suurimas, «Grand Marinas», aga põrandal ja rõdul kokku 1125 kohta. Kohad ei olnud nummerdatud, vaid saal jagatud hinnatsoonideks, mille piirides võis istuda mis tahes vabale toolile. Pilethinnad olid keskmiselt I kohal 35—40 kop, II kohal 20—30 kop, III kohal 10—20 kop. Suurtes kinodes, nagu «Grand Marina» ja näituserotunde, olid olemas ka IV koht ja loozid. Kinos «Saturn» paiknes III koht ekraani taga, kust pilti olnud päris hea vaadata, aga teksti ei saanud lugeda — kiri oli tagurpidi.²³ Kava vahetati 2—3 korda nädalas, seansi pikkus kasvas koos filmide pikkusega, olles algul 1 tund, hiljem 2—3 tundi.

Mis puutub filmidesse, siis ajavaheajal 1896—1900 linastati peamiselt lühifilme (15—50 m). Need olid kas lihtsalt mingit liikumist demonstreerivad pisipalad (raudteerong, tänavastseen) või naiivsed naljapildid näomoonutuste, tagaajamiste ja kukkumistega. Sisu ei olnud vaatajale siis veel tähtis, teda paelus alles ekraanil toimuv liikumine kui niisugune. 1900. aastast peale hakkas filmide pikkus kiiresti kasvama. Tekkis õieti kaks filmiliiki, pikem peafilm ja lühemad lisafilmid. Esimesed, praeguse terminoloogia järgi mängufilmid, koosnesid mitmest osast, iga osa pikkusega 300—400 m. Teisi näidati peafilmi kõrval lisapaladena: kroonika- ja reisifilme, loodusvõtteid, populaarteaduslike lühifilme ja naljapilte. Kui 1907. aasta kinoseanss sisaldas veel kuni 30 pala, siis 1910. aastal oli tüüpiline juba järgmine kava:²⁴

¹⁸ V. P a a s. Olnud ajad. Tln, 1980, lk 44 ja 49.

¹⁹ V. V e n d e. Kino «Oktoober» 70-aastane. «Ohtuleht» 22. II 1987, nr 48.

²⁰ K. H a l l a s. «Metropolist» musterkinoni. «Teater. Muusika. Kino» 1984, nr 1, lk 75.

²¹ «Revalsche Zeitung» 1. XII 1911, nr 282, lk 4, kuulutus.

²² «Эстляндская губернская ведомости» 22. III 1912.

²³ Hillar Sahalt 1960. aastal saadud suuline teade.

²⁴ «Revalsche Zeitung» 4. XII 1910, nr 279, lk 4, kuulutus.

Aia t 3 asunud «Kasino» kuulutusi kaunistas kino embleem — kotkas.

Mittwoch, den 19. März 1914.

Revalsche Zeitung



KASINO.

Gartenstr. 3.
Vom 19. März.

Asta Nielsen

Der berühmteste
in einer Ausgabe

Ein

Mal der 1
geliebt und mit
genutzt werden.



Zweifaches Schlager-Programm in 11 gr. Abteilungen. Unter anderen Bildern die großartige Farce

Die stürmische Nacht eines Don-Juan

in 8 Abteilungen, nicht passend für Kinder. Großer Lacherfolg!

In den Krallen des Todes. Sensationelles ergreifendes Drama in 4 Abteilungen, dargestellt von erstklassigen Schauspielern.

Dienst und Gegen dienst (komisch). — Die Insel Wight (Naturaufnahme). — Pathé-Journal. — Grandiose Trapanation des Schädels (komisch).

Die letzten Tage des Auftretens der bekannten Artistin

M-LE BERNANDE,

welche nach jeder Seance Sigeunerromane vorträgt.

1. Semiramis. Ajalooline draama. Koloreritud.
2. Šveitsi kõrgmäestik. Loodusvõte.
3. Lehmann teab kõik, teeb kõik. Naljakas.
4. Kardinal Mazarini. Põnev draama.
5. Keiserlikud aiad Potsdamis. Loodusvõte.
6. Maxi kitsad kingad. Koomilised stseenid Max Linderilt.

Järgnevatel aastatel püüdsid filmiprodutsendid üksteist üle trumbata mängufilmide pikkusega. Kinod reklaamisid: 1400 m. . . 2500 m. . . 3200 m jne. 1913. aastal demonstreeriti üht 4000-meetrist kaheserialist filmi ühel seansil, mis kestis 4 tundi, 1915. aastal 13-osalist 5500-meetrist filmi aga juba kahes seerias, teineteisele järgnevatel päevadel.²⁵ Küllap oleks selle mammutfilmil ühtejärke vaatamine ületanud kinokülastaja istumisvõime! Pealegi oli niiviisi ka kinole kasulik — filmi vaatajate arv ju kahekordistus.

Lisapaladest olid programmis välimatud ringvaated ja naljapildid. Ringvaated olid algul enamasti Prantsuse päritoluga («Pathé Journal» jt), hiljem ka mujalt. Neis kajastusid aktuaalsed sündmused: 1901. aastal näidati Tallinna kinodes Buuri sõda,²⁶ 1905. aastal Vene-Jaapani sõda,²⁷ film Leo Tolstoi matustest 9. novembril 1910 li-

Kinoteater «Grand Marina» kuulutus. Filmiprogrammide lisandusid lavaettekanded. «Revalsche Zeitung» 26. III 1914 (8.IV).

nastus Tallinnas juba 15. novembril.²⁸ Umbes samal ajal ilmusid linale ka esimesed kohalikke sündmusi kajastavad filmid: 28. aprillil 1908 näitas «Grand Imperial Vio» Rootsi kuninga saabumist Tallinna 17. aprillil, reklaamides ringvaadet kino «enda ülesvõttena»²⁹; 1911 võisid tallinlased kinos näha kohaliku tuletõrje pidustusi³⁰, 1912 Narvas toimunud eesti asunduste laulupidu³¹; samal 1912. aastal reklaamis kino «Star» oma avaprogrammis kaheosalist filmi äsja lõppenud põllumajandusnäitusest, «kus igauks võib end ekraanil näha».³² Mõlemaid filme nimetas «Star» kino enda ülesvõteteks. 1913 linastus kinodes film «Estonia» teatri avamispidustustest Parikaste ülesvõtete järgi.³³ Samal ajal sai Tallinn ka mängufilmide tegevuspaigaks: 1913. aasta maikuu linastus kinos «The Express Bio» kaheosaline komöödia «Laenatud naine», milles esinesid «Estonia» näitlejad eesotsas Paul Pinnaga ja mille tegevus toimus Tallinnas Balti jaamas, Kadriorus ja mujal.³⁴

²⁸ «Revalsche Zeitung» 15. XI 1910, nr 262, lk 4, kuulutus.

²⁹ «Revalsche Zeitung» 28. IV 1908, nr 97, lk 4, kuulutus.

³⁰ «Päevaleht» 17. XI 1911, nr 264, lk 1, kuulutus. «Revalsche Zeitung» 19. XI 1911, nr 267, lk 4, kuulutus.

³¹ «Revaler Beobachter» 4. VIII 1912, nr 178, lk 4, kuulutus.

³² «Revaler Beobachter» 30. VIII 1912, nr 206, lk 1, kuulutus.

³³ «Tallinna Teataja» 19. XI 1913, nr 266, lk 4, kuulutus.

³⁴ «Päevaleht» 31. V 1913, nr 122, lk 4, kuulutus. «Revaler Beobachter» 28. V 1913, nr 119, lk 4, kuulutus.

²⁵ «Revalsche Zeitung» 17. I 1914, nr 13, lk 4, kuulutus.

²⁶ «Revalsche Zeitung» 16. VIII 1901, nr 186, lk 4, kuulutus.

²⁷ «Revaler Beobachter» 10. II 1905, nr 30, lk 4, kuulutus.

Kinoasjanduse areng ja kino populaarsuse kiire kasv töid päevakorralt küsimuse filmide kasvatuslikust mõjust noorsoole. Kino oli äriettevõte. Filmide kunstiline väärtus kinoomaanikke ei huvitanud, peaasi oli, et need raha sisse tooksid. Kui kinematograafi uuduse võlu oli haihtunud ja ka filmi pikkusega publikut enam rabada ei saanud, hakati vaatajatele pakkuma mõrvade ja pikant-

sete armastustseenidega võrtsitatud filme. Korraldati koguni seansse «ainult meestele». Pedagoogid ja lastevanemad tõstsid protesti. Tallinna Pedagoogiline Ühing, Saksa Kooliselts ja Eestimaa Rahvahariduse Selts taotlesid ühiselt kubernangu koolivalitsuselt korraldust, et õpilastel keelataks kino külastamine seniks, kuni need hakkavad oma kavu koostama kombelistest filmidest. Va-

Rühm estoonlasi, kes esinesid filmis «Laenatud naine». «Perekonnaleht» 1913, nr 46.



«Estonia» näitlejad, kes kinematograafis näitamiseks hiljuti filmile võeti.

Kinoprogramm Tallinnas «Estonia» näitlejate osavõtul filmitud komöödiaga «Laenatud naine». «Päevaleht» 31. V 1913 (13.VI).

K. STEPHANI teater.

Viimased päevad Tallinnas.

31. mail, 1. ja 2. juunil.

Baumont-Journal.

Prantsuse- ja Hispaania-maa piir.

Ülesvõtte loodusest, värvides.

Würstinna Butirstaja.

Külgetõmbav draama praegusest elust 3 suurest jaoskonnast.

Siidame haigus.

Suur naljalugu, luulsa Pere kaastegemisel.

Raljube soovi peale.

Naine laenu peale.

Peale eeskava: Suur lõbus naljamäng 2 jaost, mängitud Tall. Eesti teatri näitlejate poolt. Mängukoht: raudteejaam ja Kadrioru.

1. juunil etendust ei ole.

remgi juba oli antud kinodes etendusi, mida «võisid vaadata ka naised ja lapsed». 1911. aastal saavutati kokkulepe kino «Marinaga» õpilasetenduste korraldamiseks.³⁵ 1913. aastal organiseeris Tallinna Vene Selts oma majas (praegu M. Gorki nim Tallinna Keskraamatukogu, Estonia pst 8) nädalavahetusel õpilaskino.³⁶

Algusest peale oli kinematograafia arengu üheks probleemiks heli. Esimesed katsed ühendada liikuvad pildid vastava heliga tegi juba Edison fonograafi abil. Ka Tallinnas püüti filmi juurde heli teha: kui linal sõitis tramm, helistati kella, puuklotsidega matkiti hobuste kabjaplaginat, plekktahvliga imiteeriti köuemürinat jne. 1911. aastal linastusid Tallinnas lühikest aega Pariisi firma «Lux» «elavad ja kõnelevad pildid», kus filmi juurde kuulusid grammofoniplaadile võetud kõne ja helid, mis ühtisid linal toimuvate sündmustega, tekitades vaatajas vajaliku illusiooni.³⁷ Ent kõigist katsetest hoolimata vaikus «suur tumm», nagu kino tollal nimetati. Et see vaikus väga tühjane ei tunduks, rakendati kinodes saatemuusikat. Algul rakendati orkestreid, hiljem mindi üle vähemkulukale klaverimuusikale, suuremates kinodes esinesid ka viuldajad ja triod. Palad valiti filmi meeleolule vastavalt kas õrnalt lüürilised või tormiliselt kärarikkad. Stseeni muutudes katkestati pala ja alustati uut. Filmi elustamise teise vahendina kasutati nn kinodeklamatsiooni, kutsudes selleks näitlejaid Peterburist ja Moskvast.

Esimene tõeline helifilm oli vähemalt niisama suur sensatsioon kui esimene kinematograaf. Tallinnas linastus esimese helifilmina Ameerika filmistudio «Warner Brothers» toode «Laulev narr» Al Jolsoniga peaosas 1929. aasta novembris.³⁸ Helifilmi tulekuga kadusid filmist tekstikaadrid, mida seni näidati sündmuste kulgu katkestades piltide vahel. Nüüd siirdus tekst vajaduse korral subtiitrina pildi pinnale.

Heliprobleem oli seega lahendatud. Ent oli veel teisigi probleeme. Näiteks värv. Värvilist filmi reklaamitakse Tal-

linna kinokuulutustes juba käesoleva sajandi esimesel kümnendil. Lahendus oli lihtne: film kas koloreeriti käsitsi või monteeriti erinevat värvi lindi lõikudest — tulekahjustuseene filmiti punasele, kuupaistet sinisele lindile jne. Värvifotograafia järkjärguline areng löi lõpuks eeldused ka värvilise kinofilmi saamiseks. Esimene värviline film Eesti ekraanil oli firma «Paramount» toode «Hulkurite kuningas» prantsuse poeedi François Villoni elust.

Ruumilise, kolmemõõtmelise stereofilmi idee on samuti üsna vana. See kasvas välja nn stereopiltidest, mida vaadati läbi prillide, mille üks klaas oli punane, teine roheline. Eestis näidati neid nn plastilisi fotosid juba 1903. aastal. Ka esimesi stereofilme (Tallinnas 1930. aastatel) vaadati läbi selliste prillide, mida vaatajaile kassast müüdi.³⁹

Tallinna kinol on seljataga inimea pikkune arengutee. Veel elab inimesi, kes on näinud sajandi alguse kino, kaasa elanud esimese helifilmi ja esimese värvilise filmi linaletulekule Tallinnas. Peagi tähistame kino sajanda aasta juubelit. Kindlasti väärivad tähistamist ka juubelari seosed Tallinnaga.

«Revalsche Zeitung» 20. II 1911, nr 241, lk 3, «Tageschronik».

³⁶ Kinematograaf koolilastele. «Tallinna Teataja» 13. XI 1913, nr 261, lk 4.

³⁷ «Revaler Beobachter» 24. XII 1911, nr 297, lk 3, kuulutus.

³⁸ «Vaba Maa» 5. XI 1929, nr 257, lk 1, kuulutus.

³⁹ Autori isiklik mälestus.

Vennastekoguduse muusikalisest tegevusest meie maal*

RUDOLF PÖLDMAE

Eesti muusikaajaloo käsitlustes on arvestatud peamiselt viimase saja aasta ilmalikku kunstmuusikat, sest eelmiste sajandite kirikumuusika on jäänud suuresti läbi töötamata, kuigi see peaks kuuluma meie muusika arenguloo süsteemi. Samuti on käsitlemata jäänud vennastekoguduse osa meie varasemas muusikas, või on seda määratletud üldiselt ja täiesti oletuslikult, mis ei anna nähtusest tõelist pilti.¹ Kuna üheks põhjuseks on ka asjakohaste allikate puudumine, tunneb siinkirjutaja kohustust tuua küsimusse lisavalgust, toetudes eeskätt Herrnhuti linnas asuva vennasteühiteadi arhiivi rikkalikele materjalidele.

Meie reformitud kirikumuusika rajajaks tänapäevases mõttes peetakse Martin Lutherit, kes pani kirikulaulude ja nende viiside loomisega koguduse jumalateenistusel kaasa laulma. XVII sajandi lõpul tekkis kirikumuusikas suurem elavus P. J. Spenseri pietistliku suuna toetusel. Sel perioodil valitses arioosne kirikulaulu vorm, mis oli mõjustatud barokseist kunstitaotlustest: koraaliviisil polnud enam vana kirikulaulu karmi tõsidust, vaid rohkem aaria laadi ilmalikkust ja rõõmsat mänglevust. XVIII sajandi algul kujunes pietismi keskuseks Halle ülikool A. H. Francke juhtimisel ja suuna muusikataotlused viis lõpule J. A. Freylinghausen, kes koostas nn Halle lauluraamatu (I osa 1704, II 1714). See raamat sai suuresti aluseks vennastekoguduse muusikaharastusele.

Pietismi lihtrahvalikumast ja «südamusklikkuse» suunast arendas krahv N. L. von Zinzendorf XVIII sajandi teise veerandi alguses eri kiriku — vennastekoguduse, — millele kujundas omad liturgilised vormid, andes seal laulule

küllaltki olulise osa. Koguduse põhituuma moodustasid Määrimaa väljarändajad, kes töid Herrnhuti kaasa oma vana vennastekirikulauluvara. Neile lisandus vanu kirikulaule ja isegi Ober-Lausitzi rahvamuusikat, nii et herrnhuutlik kirikulaul kujunes üsna elavloomuliseks ja selle kiriku vastased süüdistasid kogudust koguni tantsu- ja lori-laulude kasutamises.

Algul valitses Herrnhutis suuresti Freylinghauseni lauluraamat, kuid peagi kujunesid ka oma lauluraamatud, kuigi trükitud koraalikoguni jõuti alles sajandi viimasel veerandil.

Lauluoskus oli vennastekoguduses juba varakult kõrgel järjel ja see avaldas mõju ka valitsevale kirikule. Zinzendorf pani koguduse aktiivselt kaasa laulma, laulud õpetati juba lastele selgeks, nii et igaüks oskas neid peast ega rippunud tekstiraamatu küljes. Kuna rõhutati rohkem koguduse ühislaulu, siis ei tekkinud niipea laulu- ega muusikakoore. Need hakkasid arenema alles sajandi lõpul, sõltuvalt muusikakultuuri üldisest arengust.

Pietistid harrastasid jumalateenistuse kõrval vaimulikke erikoosolekuid, kus

² Käesoleva peatüki koostamisel on kasutatud järgmisi allikaid: (C. Gregor), Choral-Buch, enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen, vom Jahre 1778 gehörige Melodien. Leipzig, 1784; (T. Erxleben), Hilfsbuch für Liturgen und Organisten in den Brüdergemeinen. Gnadau, 1891; (E. Bauer), Das Choralbuch der Brüdergemeine von 1784, nach seiner Abfassung und seinen Quellen mit dazu gehörigen Notizen. Gnadau, 1867; G. Burkhardt, Einige Gedanken über die vom Grafen Zinzendorf ausgegangenen Anregungen auf liturgischem Gebiet, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1901, lk 118—123; J. Müller, Die Singstunde der Brüdergemeine. Gnadau, 1903, lk 197—202 ja 230—232; W. Bettermann, Grundsätzliches zum Gottesdienst in der Brüdergemeine. Gnadau, 1929, lk 33—37 ja 67—71; O. Uttendorfer, Zinzendorfs Gedanken über den Gottesdienst. Herrnhut, 1931.

* Artikkel on valminud 1940. aastal autori Herrnhutis viibimise tulemusena ning avaldatakse, arvestades ajakirja mahtu, lühendatult.

¹ Vrd näit A. Kasemets, Eesti muusika arenemislugu. T. 1937, lk 56—57.

loeti piiblit, räägiti usu teemadel ja sekka ka lauldi, viimast püüdis Zinzendorf juhtivale kohale seada. Nii kujuneski välja vennastekoguduse omapärane liturgiline vorm, nn laulutund (*Singstunde*), kus sõnaline osa üha vähenes. Liturg koostas laulutunni teema vastavasisulistest lauludest ja liitis selle ühtseks tervikuks. Laulutunde peeti laupäeviti, kusjuures seal ei õpitud uusi laule, vaid korratati just tuttavaid.

Meie maa kirikumuusika languse ajaks võib arvatavasti pidada XVIII sajandi algust³, mil Põhjasõda, katk ja nälja-aastad olid hävitanud XVII sajandil võrsunud hariduse alged. Neil aastail levis Baltimaale pietism, kus erilist rõhku pandi koguduse laulmisele ja milleks anti välja lauluraamat, mis ilmus mitmes trükis. Nii said eestlased sel ajal kirikulauludest rohkem osa kui kunagi varem, mitmed talupojad alustasid isegi pidevamat muusikaga tegelemist, näiteks Urvaste koolmeister ja pärastine köster Mango Hans õppis 1730. aastatel Halle lauluraamatust nooditundmist ja isegi viiside noodistamist⁴. Pietismi eeltööd kaldusid nii osalt edasi ka järgnevasse vennastekoguduse tegevusaega.

XVIII sajandi teisel veerandil hakkas Halle pietism alla käima ja selle lihtrahvalikumast harust arenes välja uus elujõulisem usuliikumine — vennastekogudus —, millele rajas kindlama aluse 1727. aastal krahv Zinzendorf. Baltimaail läks pietism peaaegu terves ulatuses vennastekogudusse üle. Esimeseks vennastekoguduse tähtsamaks tugipunktiks kujunes Volmari mõis, kus mõisaproua M. H. von Hallardti soodustusel loodi läti koolmeistrite seminar. 1739. aastal üllatas see kool revideerijaid sellega, et õpilased suutsid noodist laulda⁵. Laste kaudu levisid herrnhuutlaste laulud peagi ka rahva hulka.

Volmarist levis liikumine varsti ka Eesti alale, eelkõige Urvaste kihelkonda, kus 1742. aastal märgitakse koguduse päevikus juba laulutunde, mis omakorda eeldab teatava laulurepertuaari olemasolu. Laulutunnid näisid rahvale eriliselt

meeldivat, nii et süütegusid karistati neist osavõtu keeluga⁶. 3. aprillil on koolmeister Matsi Keerti laulutunnis laulnud 16 laulu⁷. 1743 olid laulutunnid Urvastes juba korrapäraselt igal laupäeval, lauldi nii vanu (st kiriklikke) kui ka uusi (st vennaste) laule, vastavalt tunniksi valitud teemale⁸.

Vennastekoguduse laulud olid tundesised ja avaldasid lihtrahvale suurt mõju. «Laulmiseks oli neil (eestlastel) palju osavust ja nad võivad kõige raskemaid meloodiad omandada,» tunnistab herrnhuutlane M. F. Hasse. Nad valmistavat väikesed kanded (*kleine Harfen*) ja õppivat nendel iseseisvalt mängima⁹. 1743. aasta veebruaris seati Urvastes ka lastele neljapäevased ja pühapäevased tunnid laulude õppimiseks¹⁰, kuid lapsed kippusid liialt vallatlema ja tundides ülevõimu võtma.¹¹

Urvaste pastor Christian Quandt hakkas juba varakult vennaste laule tõlkima ja ka uusi looma. Juba 1741. aasta suvel ilmus trükist kogu laulutõlkeid, mis sisaldas arvatavasti 21 laulu, kuid on tänapäevale kättesaamatuks jäänud. Kogu levitati Urvastes, aga ka näiteks Kambjas ja Võnnus. Urvastes tungisid vennaste laulud isegi kirikusse.¹² Mainitud kolmest kihelkonnast vennastekogudus sel perioodil palju kaugemale ei levinud. Lauluvara püüti täiendada ka pärast Quandti lauluraamatu ilmumist, juba 1740. aastatel hakkasid ka mõned eestlased tõlkima ja looma vennastekoguduse laadis laule. Nii oli Adam Koljo enne 1750. aastat tõlkinud umbes 60 herrnhuutlikku¹³ laulu ja jätkas tegevust sajandi lõpuni.

Urvaste uudseid koosolekuid käidi vaatamas ka kaugemast ümbrusest. Nii kanti teadmisi uuest liikumisest ka teistesse kihelkondadesse. «Laulutund» võeti rahva hulgas kiiresti omaks ja see sai XVIII sajandi lauluharrastuse keskmeks. Algusaastail oli vennastekoguduse

⁶ ABU, Urvaste koguduse päevik, 2. II 1742.

⁷ ABU, R 19, Ga 8,5.

⁸ ABU, R 19, Ga 4,5b, Urvaste ülekuulamisprotokoll 1743. a.

⁹ ABU, R 19, Ga 3, 10 d, Von dem Gnaden-Werk des Heylands unter den Ehsten.

¹⁰ Urvaste päevik 1. II 1743.

¹¹ Päevik 1. III 1743.

¹² ABU, R 19, Ga 4,5 b, Urvaste ülekuulamisprotokoll 1743.

¹³ R. Põldmäe. Mango Hans, lk 398.

³ A. Kasemets. *Op. cit.*, lk 54 jj.

⁴ R. Põldmäe. Mango Hans. «Eesti Kirjandus» 1939, lk 298.

⁵ ABU (Archiv der Brüder-Unität), R 19, Ga 3, 6a, Kurze Relation von dem Anfang und Fortgang der Erweckung in Liefland.

elavat tegutsemist ka Tallinnas ja mujal Põhja-Eestis, kuid lauluharrastuse kohta seal puuduvad lähemad andmed.

Vennastekoguduse tegevus keelati Vene tsaaririigi piirides 1743. aastal ja eriti valusasti tabas see Baltimaid. Palvemajad suleti, herrnhuutlased saadeti maalt välja. Tegevus jätkus salaja, kuigi koosolekul keelati ja lauluraamatud konfiskeeriti. Urvastes korraldati viimane avalik laulutund 21. mail 1743¹⁴, kuid juba 14. juulil tehti samaga algust kirikus¹⁵. Urvaste kihelkond jäi ka keelul ajal liikumise keskpunktiks.

1740. aastate lõpul keelukorraldused lõdvenesid ja liikumine elavnes uuesti. Elavnemine toimus ka Saksamaal, kus senine Kristuse lunastusõpetus arendati ühekülgeks tundereligiooniks, kus ihaluse objektiks sai ainult Kristuse kannatusurm. Seda suunda on nimetatud söelumisajaks (*Eichtungszeit*).

Söelumisaja õpetussõnad jõudsid peagi ka meie maale. Täielik muutus toimus 1747. aastal Urvastes herrnhuutlase M. F. Hasse juhtimisel¹⁶. Juba 1746. aasta sügisel on Urvastes peetud laulutunde «suure õnnistusega»¹⁷ ja sama aasta viimasel õhtul lauldud litaaniat¹⁸.

Ka eestlaste palvekoosolekul hakati suure harduse ja eriliste tseremooniatega laulma liialduslikke laule «küljekoopast». Sama vaimu viljana küpses lõunaeestimurdeline lauluraamat «Common Prayer» (1747), mis sisaldab hulgaliselt söelumisaja haavade- ja vereluulet. Raamat elavdas tunduvalt koguduse laulmist, nii laulsid eestlased ühel koosolekul «küljekoopast» saksa, läti ja eesti keeles²⁰. Teine kord on Hasse ees laulunud ja kuulajad vastanud teiste värssidega²¹, mis pidi tähendama arvatavasti liturgilist vastulaulmist. Herrnhuutlase J. von Wattewille sünnipäeva pühitsemisel on laulmisele lisaks mängitud ka

flööti²², mis oli nähtavasti eestlaste esimene kokkupuude selle pilliga.

«Söelumisaja» likvideeriti 1750. aasta paiku ja lauluraamat «Common Prayer» korjati ära²³. Kuid «küljekoopast» motiivid jäid rahva teadvusse elama ja on tuge andnud ka uuemale lõunaeesti vaimulike rahvalaulule.

«Söelumisaja» lõpetas krahv Zinzendorf ja see tõi meiega kogudustesse mitmeks aastaks reaktsiooni. Hasse, nagu ka teised eestvedajad, lahkus Eestist 1750. Uus tõus algas 1756. aastal, kui Lõuna-Eesti vennasteliikumise juhiks sai C. M. Königseer, kes ajavahemikul 1756—1767 arendas Lõuna-Eestis liikumise täielikult välja ja levitas seda rohkem kui kümnesse kihelkonda, hoolimata tegevuskeelust. Sel ajal ulatus liikumise poolehoidjate arv juba tuhandesse ja need hakkasid juhtivat osa etendama ka talupoeglikus ühiskonnas, eriti muidugi Lõuna-Eestis.

«Söelumisaja» liialdusliku laulurepertuaari asendamiseks andis Zinzendorf 1754. aastal välja kaks köidet nn «Saaroni lauluraamatust», mis oli hoopis kainema sisuga ja koostatud laulutunni põhimõttel, s.o sisaldas ainult üksikuid stroofe, mis olid rühmitatud mingi eri teema alusel ühe laulutunni repertuaariks²⁴. 1756 hakati Lõuna-Eestis selle trükkimist ette valmistama, kuid laulud läksid käibelesse enne teose ilmumist²⁵. 29. jaanuaril 1757 peeti Kambjas laulutundi uute «Saaroni lauluraamatu» lauludega ja need meeldisid rahvale sedavõrd, et lauldi magaminekuni²⁶. Teisel juhul on tunnistatud, et lauldes polevat muud tunda kui «selge õndsus, arm ja pattude andustus»²⁷. Vennaste laulud tungisid ka talupoegade perekondlikesse sündmustesse. Urvastes ja ka mujal võeti 1758. aastal ette põhjalik ümberkorraldus pulmade pidamises, kuna need olid muutunud liiga ilmalikuks. Senist lõbutsemist ja viinajoomist asen-

¹⁴ ABU, R 19, Ga 1a, Urvaste päevik 21.V 1743.

¹⁵ Sealsamas, 14. V 1743.

¹⁶ Vt lähemalt: R. Pöldmäe, M. Fr. Hasse ja usuliialduslik «söelumisaja» Lõuna-Eesti vennastekogudustes. «Eesti Kirjandus» 1940, lk 16—25.

¹⁷ ABU, R 19, Gas 3a, Urvaste päevik 22. XI 1746.

¹⁸ Sealsamas, 31. XII 1746.

¹⁹ Vt lähemalt: R. Pöldmäe, M. Fr. Hasse ja usuliialduslik «söelumisaja» Lõuna-Eesti vennastekogudustes.

²⁰ Päevik 7. X 1747.

²¹ Päevik 18. X 1747.

²² Päevik 23. X 1747.

²³ Vt lähemalt: R. Pöldmäe, M. Fr. Hasse ja usuliialduslik «söelumisaja» Lõuna-Eesti vennastekogudustes.

²⁴ J. T. Müller. Hymnologisches Handbuch des Gesangbuch der Brüdergemeine. Herrnhut, 1916, lk 41.

²⁵ ABU R 19, Gaa 3a, Lõuna-Eesti päevik 14. I 1756. (Järgnevat Lõuna-Eesti päevikud on sama signatuuriga 1762. aastani.)

²⁶ Lõuna-Eesti päevik 29. I 1756.

²⁷ Päevik 1757, novembri algus.

dati herrnhuutliku «armusöominguga», mille juurde lauldi vennaste laule²⁸. Ka matuseid ja ristseid püüti herrnhuutlikus laadis läbi viia, kuid see nii kergesti ei õnnestunud²⁹.

Aastast 1756 alates korraldati laste jaoks eri koosolekuid³⁰, mis osaliselt asendasid puuduvat kooliõpetust.

«Saaroni lauluraamatu» koostas Kõnigseer, tarvitades tõlkimisel ka eestlaste abi³¹. See ilmus trükist 1759. aastal pealkirjaga «Mõnne illusa vaimolikko laulo» ja sisaldas 91 leheküljel 276 herrnhuutlikku laulu ja laulukatkendit. Raamat Eestis ei ole säilinud, sest ta korjati järgnevatil keeluaastail ära*.

1750. aastate keskel seati meie maal, eriti Lõuna-Eestis, sisse ka eriline herrnhuutlik litaaniate ja liturgiatega harrastamine. Krahv Zinzendorf ei pooldanud pietismi härdaid vabapalveid ja südamepihtimusi. Ta püüdis neid asendada vormelitesse suletud palvetega, litaaniatega³², milles käsitleti kokkuvõtlikult vennastekoguduse õpetussuundi ja tegelike tarvidusi. Selliseid kõnelusi lugesid kogudus ja liturg vaheldumisi ning üksikute lauluridade vahelekiilumisega püüti teenistust elavamaks teha. Mõnikord laulis kaks koori terveid litaaniaid, kuid 1750. aastail stabiliseerusid need liturgi ja koguduse vastukõnelusteks.

Samas on Zinzendorf vennastekogudusse toonud ka liturgiad, mis koosnevad tuntud laulude üksikstroofidest ja vaheliidetest. Need kantakse ette meeste, naiste ja liturgi poolt vahelduvalt lauldes või on kaunistatud koori vahelaaludega³³. Laulutunni repertuaarist erinevad liturgiad oma hümnilise ja usutunnistusliku sisuga, samuti on liturgiad kindla tekstiga, laulutunni eeskava aga koostati ainult üheks korra ja sõltus suuresti liturgi maitsest.

Esimene vennastekoguduse liturgia-

raamat ilmus 1744. aastal, parandatud trükid 1752 ja 1755. Arvatavasti on viimane väljaanne olnud aluseks ka meie sellelaadsele harrastusele. 1756. aastal otsustati Bethelis peetud Baltimaade konverentsil ka meie maal liturgiad ja litaaniad sisse seada, mille jaoks pidi vastuvõetud liikmeile korraldama iga kahe kuu tagant eri koosolekuid³⁴. Juba juunis tõlgib Kõnigseer liturgiaid eesti keelde³⁵. Oktoobris võidi Zinzendorfile rahuldustundega teatada, et liturgiad avaldavad erilist mõju just eestlastele³⁶. Kambjas on esmakordselt liturgiad lauldud «sellise läbitungiva tundmusega, et see läks kõigil velistel läbi lihast ja luust»³⁷. Kord on rahvas liturgiatega juures valanud palju pisaraid, «sest nad polnud sellist veel kunagi näinud ega kuulnud»³⁸.

Algul on koosolekut juhtiv herrnhuutlane üksi või mõne kogenud abilisega liturgiad rahvale ette laulnud, kuid varsti on seda tehtud ka suuremate gruppide või terve koguduse osavõtul, enamasti meeste, naiste ja liturgi vastulaulmistena, mis arendas märgatavalt rahva distsiplineeritud lauluoskust.

Liturgiatega litaaniate tarvitamise määras kindlaks juhtiv herrnhuutlane ja tekstid saadeti käskkirjadena kohale³⁹. Need liikusid paaris eksemplaris külade kaupa edasi ja käisid teatava aja jooksul terve ringkonna läbi. Lätikeelne kogu ilmus Barbys 1759. aastal ja see sisaldas üle 100 lehekülje teksti. Lõunaeesti murdeline liturgiaraamat ilmus Barbys 1761. aastal⁴⁰, koostajaks Kõnigseer, kes kasutas ka mitme teise, sealhulgas ka eestlaste abi⁴¹.

Liturgiaraamatut levitati vähesel arvul ja ainult usaldusväärsete isikute kaudu⁴², seda korjati hädaohutude puhul tagasi ja nii pole seda säilinud⁴³. Kaua

²⁸ Päevik 18. X 1758.

²⁹ 1758. a päeviku lõpus.

³⁰ ABU, R 19, Gaa 3a, päevik 29. II 1764.

³¹ Päevik 24. VIII 1758.

* Praegu on TA Kreuzwaldi-nim Kirjandusmuuseumis eksemplar.

³² J. T. Müller, Entstehung und Entwicklung der brüderischen Kirchenlitanei. Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1902, lk 152–158; O. Uttendorfer, *op. cit.*, lk 65 jj.

³³ O. Uttendorfer, *op. cit.*, lk 65–71; W. Bettermann, *op. cit.*, lk 35–36; G. Burkhardt, *op. cit.*, T. Müller, *op. cit.*

³⁴ ABU, R 19, Gaa 3, 6a, Kurze Relation von dem Anfang und Fortgang der Erweckung in Liefland.

³⁵ ABU, R 19, Gaa 3a, Lõuna-Eesti päevik 23. VI 1756.

³⁶ ABU, R 19, Gaa 18a, 311. P. Hesse kiri Zinzendorfile 8. X 1756.

³⁷ Lõuna-Eesti päevik 5. VI 1756.

³⁸ Päevik 14. VI 1756.

³⁹ Päevik.

⁴⁰ Päevik 28. VII 1761.

⁴¹ Päevik 29. XII 1760.

⁴² 1761, a päeviku lõpp.

⁴³ ABU, R 19, Gaa 3b, 1765. a päeviku lõpp.

see raamat kasutusel olla ei saanud. 1767. aasta sügisel oli Königseeril seadusevastase tegevuse pärast kohtuprotsess, mis halvas mitmeks aastaks vennastekoguduse tegevust Lõuna-Eestis. Üheks olulisemaks süüdistuspunktiks oli ka eestikeelsete raamatute väljaandmine ja levitamine⁴⁴. Pinge vähenes alles 1770, pärast Königseeri lahkumist. Protsessi kestel ja pärast seda hakati palvekoosolekutel ja isegi laulutundides tarvutama kiriklikku lauluraamatut⁴⁵. Kuid aegapidi siirduti taas oma laulude ja liturgiatega juurde.

Teiseks tähtsamaks vennastekoguduse tegevusalaks kujunes XVIII sajandil Põhja-Eesti, kust sajandi 50. aastatel kandus pearaskus edasi Saaremaale. Neil aladel tegutses juhtiv herrnhuutlane Jakob Marrasch. Läänemaal seati liturgilised koosolekud sisse juba 1756. aasta suvel, neid peeti iga kuue nädala tagant⁴⁶. Eriti on liturgiaid lauldud lihavõttepühadel⁴⁷, mida herrnhuutlased pidasid kõige pühamaks ajaks, seostus see ju otseselt Kristuse kannatussurma-ga. Nõnda on 1762. aastal Reigi eestlased ja rootslased üheskoos pühitsenud lihavõtte esimesel pühäl päikesetõusu, kusjuures üks eestlane ja üks rootslane on laulnud eesti keeles liturgilisi värse⁴⁸. Ka teistes paikades on neid pühi peetud liturgiatega laulmisega⁴⁹.

Liturgiatega tutvustamiseks on algul mõni juhtiv tegelane, näiteks Hiiu Kõpu abikiriku köster Peeter laulnud soolot, mis liigutanud nii teisi kui ka teda enast⁵⁰. Muusikalise andekuse tõttu tõusnud ta parimaks liturgiks oma rahva seas ja korraldanud edukalt ka laste tunde⁵¹. Isegi pastorid aitasid korraldada liturgilisi koosolekuid. Nõnda on Pühalepa pastor Chalenius laulnud 1757. aastal rahvale herrnhuutlike liturgiaid⁵². Hiljem kodunes rahvas uute viisidega ja neid on lauldud isegi koorides⁵³.

Liturgiaid avaldasid sügavat mõju, «mille juures Valumees oli kõigi oma haavadega läheduses tunda»⁵⁴. Koosolekuilt lahkuti sagedasti nagu joobnult ja nauditi liturgiatega järelmõjusid koduski⁵⁵. Need koosolekud olid väga armastatud ja sealt ei raatsitud puududa isegi haigena⁵⁶. Liturgiaid tõlkis Marrasch, kuid ta tarvitas vahel ka teiste, näiteks Reigi pastori Gaaströmi abi⁵⁷. Kui Marrasch 1760. aastal Saaremaale siirdus, algas elavnemine sealsetes kogudustes. Esimeses kohas, Jämajas, tehti liturgiatega algust 1761. aasta oktoobris, algul laulis talupoeg Ahiste Andres üksi⁵⁸. Kuulajaid liigutas see pisarateni, Ahiste talu jäi kauaks koosolekute pidamise kohaks. 1762. aasta mais laulis Sõrve rahvas vennastekoguduse liturgiaid juba koorides, arvatavasti mehed ja naised eri rühmas ja kuulajad «ei suutnud seda mitte väljendada, kui kallid meile need tunnid on ja kuidas südamed elavad nendes»⁵⁹. Nad ei teadvat, kas taevaski olevat suurem õndsus kui liturgiaturundides⁶⁰.

Sajandi lõpul suri Marrasch. Kuna talle ei leitudki sobivat järglast, tekkis ka liturgiaharrastuses tagasimineku. 1797 tõlkis herrnhuutlane Neumann suurel hulgal laule ja liturgiaid⁶¹, kuid Põhja-Eestis neid trükkida ei suudetud. Sajandi lõpul kahanes nende mõju saartel ja Läänemaal miinimumini ja on hiljem hoopis kadunud. Põhja-Eesti mandril ei kodunenud liturgiaid peaaegu üldse. 1818. aasta märtsis viibis Tartus herrnhuutlane G. Manike ja kuulis, kuidas palvetundides liturgiaid lauldi nii ilusasti, nagu seda võidavat teha ainult Herrnhuti koguduses. Ta laulnud heleda häälega kaasa, kuigi oli alles maale tulnud. «Eriliselt rõõmustas mind aga eesti keele kaunis kõla, kui ma seda esmakordselt kuulsin Tartus,» tunnistab ta. «On kahetsusväärne, et meil pole ka põhja-eesti keeles selliseid liturgiaid: ma rõõmustaksin väga, kui neid saaks veel sisse

⁴⁴ Päevik 30. X 1767.

⁴⁵ ABU, R 19, Ga 3,6b, 20, P. Hesse aruanne 1769. a.

⁴⁶ ABU, R 19, Gaa 6, Läänemaa 1756, a päeviku algus.

⁴⁷ Päevik 1757 märtsist.

⁴⁸ Päevik 7. IV 1762.

⁴⁹ Päevik 23. III 1763.

⁵⁰ Päevik 20. VII 1756.

⁵¹ Päevik 23. VII 1758.

⁵² Päevik 22. II 1757.

⁵³ Päevik 19. ja 26. V 1762.

⁵⁴ Päevik 21. VIII 1756.

⁵⁵ Päevik 12. VI 1758.

⁵⁶ Päevik 22. XII 1756.

⁵⁷ Päevik 8. VIII 1756

⁵⁸ Päevik 28. X 1761.

⁵⁹ Päevik 19. V 1762.

⁶⁰ Päevik 4. IV 1764.

⁶¹ ABU, R 19, Gaa 18a, 30, Neumann Quandtile 14. III 1797.

seada.»⁶² Veel 1878. aastal kavatses herrnhuutlane Th. Knothe liturgiaid Põhja-Eestisse kohandada, «et nende tarvitamisega hulgakeste tunde elustada ja tugevdada teadvust vennalikust seotusest». Eestimaa konsistoorium andis küll loa liturgiaraamatu trükkimiseks, kuid keelas selle tarvitamise, et liturgilised jumalateenistused ei arendaks herrnhuutlikku laadi rahva seas.⁶³

Läänemaal ja saartel on XVIII sajandil ulatuslikult välja arenenud ka vennastekoguduse laulude tarvitamine. Seda alustas juba sajandi keskel Marrasch, kes hoolitses ka repertuaari suurenemise eest. Tõlkimisel abistasid teda Reigi pastor Glanström⁶⁴ ja Pühalepa pastor Chalenius⁶⁵, kes pooldasid ja toetasid vennasteliikumist. Aluseks olnud «Saaroni lauluraamat»⁶⁶. Uusi laule õpiti innustunult, neid õpiti pähe⁶⁷, sest vähene kirjaoskus ei võimaldanud neid teisiti kasutada. Üksikuid lauluvärsse tarvitati ka kõnedes⁶⁸ ja isegi igapäevases tarbekeeles, nagu see on iseloomulik vennastekogudusele üldse. Usklikud laskisid lauludel mõjutada ka oma eluviise ja alistasid nendes väljendatud elujuhistele⁶⁹.

Laulud tungisid ka talupoja kodusesse eluringi ja tõrjusid kõrvale ilmaliku rahvatarkuse ning vanad laulud. Ridalas seati 1757. aastal tavaliste pulmapidude asemele «armusööming» vennaste lauludega⁷⁰. Isegi teel salkadena liikudes lauldi uusi laule⁷¹. Hiidlased on hülgejahil ajujääl triivides julgust otsinud armsatest lauludest⁷². Laule on õppinud ka lapsed ja harrastanud neid oma koosolekuil või kodus või isegi metsas karja hoides⁷³.

Sama laadi oli vennasteliikumise areng Saaremaal. Näiteks 1784. aastal võisid herrnhuutlased Kihelkonna laste kohta konstateerida, et «ka kõige väik-

semad lapsed laulavad oma koosolekuil tundeliselt ja ilusasti; ka meie ees esitasid üksikult mõningaid värsse, mille viise nad olid hästi õppinud; see oli toime tulnud Hiiumaa vendade vaeva läbi»⁷⁴, sest hiidlased käisid tihti Saaremaal ja aitasid juhtida sealset usutööd.

Käsitajalised laulutõlkes suutis Marrasch veel enne surma trükivalmis seada. Need ilmusid erikoguna pärast tema surma 1794. aastal. Raamat sai saarte ja Läänemaa rahvale väga omaseks, kuid tiraaž lõppes juba paari aastaga otsa⁷⁵ ja oli vaja uusi väljaandeid.

Põhja-Eestis oli olukord vist kõige soodsam Kadrina Jõepere ringkonnas, kus asus juba 1770. aastaist alates herrnhuutlase ametikoht ja kus kujunes varasem Põhja-Eesti vennastekogudus. 1773. aastal lauldi seal esmakordselt ülestõusmiseliturgiat⁷⁶. 1779 on sakslasest herrnhuutlased Jõeperes nautinud äsja ilmunud saksakeelset lauluraamatut⁷⁷. Ka talurahva seas kujunes mõnesugune lauluoskus, kuid Põhja-Eestis jäid kogudused väikesteks ja neis ei kujunenud nii kindlaid herrnhuutlike traditsioone kui Lääne-Eestis ja Tartu-Võrumaal.

Nii näeme XVIII sajandil vennastekoguduse elavamat tegevust ainult üksikuis kohtades, mistõttu selle mõju piirdus võib-olla ainult paarikümne kihelkonnaga. Kuid tähtsamais tegevuspai-kades omandas kogudus juba juhtiva positsiooni ja avaldas olulist mõju kogu kihelkonna talurahvale. Nõnda võisid ka herrnhuutlikud laulud ja liturgiad saada mõnegi tuhande eestlase ühisvaraks ning tõusta populaarsuse poolest ametlikest kirikulauludest isegi ette. Neis paikades võis ka kirikulaul jõuda paremale järjele, sest oskused olid kergesti ülekantavad või paljusid vennastekoguduse laule lauldi üldtuttavail koraaliviisidel. Ka vajalikud laulu- ja liturgiaraamatud suudeti välja anda juba XVIII sajandi ebasoodsais oludes. Hiljem leidsid need uutes väljaannetes ainult täiendamist ja levisid kümnetuhandelistes eksemplari-des. Tõenäoliselt lauldi meil sel ajal ühehäälselt, kui erandlikult ei tehtud kat-

⁶² ABU, R 19, Gaa 19c, 69, Manike Quandtile 10. III 1818.

⁶³ ABU, R 19, Gaa 3, 6b, 31, Knothe aruanne 1878.

⁶⁴ ABU, R 19, Gaa 6, Läänemaa 1756. a päeviku algus.

⁶⁵ Päevik 26. VII 1756.

⁶⁶ Sealsamas.

⁶⁷ Päevik 10. III 1781.

⁶⁸ Päevik 30. VII 1760.

⁶⁹ Päevik 23. II 1765.

⁷⁰ Päevik 8. V 1757.

⁷¹ Päevik 6. I 1759.

⁷² Päevik 16. III 1763.

⁷³ Päevik 28. VII 1759.

ABU, R 19, Gaa 5a, Saaremaa 1784. a aruanne. Sealsamas.

⁷⁶ ABU, R 19, Gaa 4a, Jõepere aruanne 1773. a kohta.

⁷⁷ Aruanne 1779. a kohta.

seid ka nõudlikumaks ettekandeks. Ka Saksamaa kogudustes ei pandud XVIII sajandil veel suuremat rõhku harmooniale. Kuid liturgiatega laulmisel on meilgi jagatud lauljaid eri rühmadesse, enamasti soo alusel, mis on juba teatavaks arengusammuks koorilaulu poole. Samuti pidid liturgiliste koosolekute juhid, enamail juhtudel eestlased, olema tubli lauluoskusega, seetõttu võisid juhtida teiste laulmist ja ise ette kanda nõudlikumaid soolopartiisid.

* * *

Saksa muusika arengus tekkis suurem elavus XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul, mis kajastus ka vennastekoguduses. Viimases tõusis juhtivaks muusikategelaseks Christian Gregor (1723—1801), kes oma piiskopiameti kõrval suutis põhiliselt ümber korraldada ka herrnhuutliku kirikumuusika. Ta on rohkesti komponeerinud lihtsaid kooripalasisid, aariaid, mis on kogudustes saanud väga populaarseks ja õhutanud teisigi samas laadis looma. Lisaks sellele langes tema ülesandeks redigeerida uus vennastekoguduse lauluraamat, mis pidi laulutundide killukesteks pudenenud repertuaari jälle kokku võtma ühtseks tervikuks. Ta liitis osavalt eri elemente ja luuletas juurde puuduvaid osasid, kuni võis välja anda mõelduka ulatuse ja laadiga lauluraamatu «Gesangbuch zum Gebrauch der evangelischen Brüdergemeinen» (Barby, 1778), mis jäi püsima ligi sajaks aastaks ja lähendas herrnhuutlikku kirikulaulu uuesti luteri kiriku omale, kuna vahepeal oli see Zinzendorfi liialdustega kaldunud liiga kaugele.

Teise teene osutas Gregor herrnhuutlike lauluviiside redigeerimise ja trükki toimetamisega, varem oli viise edasi antud ainult käsikirjaliselt või suuliselt, Gregori «Choral-Buch, enthaltend alle zu dem Gesangbuche der evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien» ilmus 1784 Leipzigs, kuid on enam tuntud «Barby koraaliraamatuna». See sisaldab üle 5000 koraaliviisi, millest paljud on laenatud üldkirikult, kuid paljud pärinevad ka Halle pietismi aarialaadsest repertuaarist, mis on aga tunduvalt lihtsustatud. Teos pole eriline kunstisaavutus, vaid võtab kokku ja ühtlustab vennastekogu-

duse varasema muusikaloomingu. Viisid on antud kahehäälselt, kusjuures «bassid» vastavalt valitsevale traditsioonile. Koraaliraamat jäi püsima ligi sajaks aastaks.

Nähtavasti jõudis teos peagi ka meie aladele ja on hakanud juba XVIII sajandi lõpul laulukultuurile mõju avaldama. Kirjandusmuuseumis leidub mitu käsikirjalist noodikogu, mis näib olevat kopeeritud «Barby koraaliraamatust» ja võivad osaliselt kuuluda XVIII sajandisse.

Ulatuslikumalt hakkas vennastekogudus Lõuna-Eestis levima XVIII sajandi lõpul XIX sajandi algul, nii et peaegu igasse kihelkonda kujunes «hulgake», millesse kuulus sadu ja isegi tuhandeid liikmeid. See tõi kaasa ka muusika avardumise. Olulise tõuke andis ka Urvaste pastori poja Johann Chr. Quandti visitatsioonireis 1793/94. aastal Eestimaale. Vennasteuniteedi juhatuse liikmena vaatles ta põhjalikult meie maa koguduste olukorda ja püüdis teha vajalikke ümberkorraldusi, juhtides aastaid Baltimaade osakonda.

Quandt viibis 1795. aasta esimesel lihavõttepühal Kanepi kirikus, kust tal jäi halb mulje, kuigi teenistust pidas valgustusaja silmapaistvaim pastor ja kultuuritegelane J. Ph. Roth. Lauldi kehvasti, sest puudus orel ja köstrilgi polnud head lauluhäält⁷⁸. Osalt nende muljete põhjal tärkas Quandtil kavatsus tõsta vennastekoguduse lauluoskust. Herrnhuutlikest lauluraamatutest oli säilinud vähe eksemplare, värsid levisid suuliselt või käsitsi kirjutatud kogudena. Viimased olid aga vigaseks muutunud, sest pärast Königsseeri polnud Lõuna-Eestis kolmekümne aasta jooksul keegi laulude eest hoolitsenud⁷⁹, Quandt koostas lõunaestlaste jaoks uue mahuka lauluraamatu «Mönne vastse vaimolikko laulo», mis ilmus Barbys 1802. Teost levitati järgnevatel aastakümnetel mitmes trükis kümnetuhandelistes tiraazides. Liturgiaid õnnestus uuesti välja anda alles 1810. aastal.

* * *

Vennastekoguduse muusikakultuuri tõstmisel mängisid otsustavat osa mit-

⁷⁸ ABU, R 19, Ga 10b 1c, J. C. Quandti visitatsiooniaruanne 20. IV 1794.

⁷⁹ ABU, R 19, Gaa 18a, 85 Quandt Geislerile 1794. 73



Krahu Nikolaus Ludwig von Zinzendorf 1748. aastal.

med herrnhuutlikud ametimehed, kes olid sageli asjatundjad ka muusika alal. Baltisakslaste eluviiside peenemaks muutumine XIX sajandi algul tõstis suuresti nende kodust muusikakultuuri, nii et üldmaksvaks tooniks sai «püha-päevi mõisates veeta muusika, võõruspidude ja tantsuga»⁸⁰. Ilmalikust laadist hoolimata palgati sageli just herrnhuutlasi kodu- ja muusikaõpetajateks, sest nad olid saanud hea pedagoogilise ja muusikalise hariduse.

Koduse muusikaõpetajana tegutses juba XVIII sajandi lõpul herrnhuutlane Ludwig Rothe. 1791 oli ta neli nädalat Muhu pastori Kellmanni majas, kus õpetas tundmatute viiside laulmist ja mängimist. «Nagu paljudes paikades Liiivimaal nii oli ka seal kirikulauludeviiside laulmine väga puudulik.»⁸¹ Mõni aasta hiljem asus ta hooldama Kadrina Jõepere ringkonda, kust 1796 siirdus Lätimaale.

XVIII sajandi lõpul oli Liiivimaa perekondades koduõpetajana tegutsenud herrnhuutlane J. Fr. B. de la Trobe (1769—1845), kellest hiljem sai mõisarentnik Viljandimaal ja kes 1829 asus Tartusse era-muusikaõpetajaks. Temalt on nähtavasti mõjutusi saanud ka E. A. H. Hirschelmann, kes Põltsamaa pastarina oli kaastegev sealse laulukoori asutamisel⁸².

Kõige rohkem on aga Tartumaa vennastekoguduse muusikaharrastusele mõju avaldanud herrnhuutlastest abielupaar Schmidtid. Christian Friedrich Schmidt sündis 1775 Lõuna-Ameerikas misjonäri pojana, tegutses mitmel pool õpetajana, sealhulgas ka Sarepta vennastekoguduses Lõuna-Venemaal, ja asus sajandi algul Eestisse, kus töötas mõisnike koduõpetajana ja koguduste hoolekandjana⁸³. 1821 asutas ta Rõngu Hellenurme mõisa maale sügavasse metsa Betheli-nimelise kodu. Ta oli abiks Tartumaa vennastekoguduse hooldamisel, selle kõrval asutas väikese erakooli eesti poiste jaoks. Juba siis, kui ta Hellenurme mõisas koduõpetajana tegutses, andsid mõned vabad eestlased oma lapsi talle õpetada. Bethelisse paluti tal mõned lapsed kaasa võtta. Nii hakkas kujunema erakool. 1825. aastal õppis tema juures 10 eesti poissi, kellest mõned olid juba täiskasvanud, ja nende arv suurenes pidevalt⁸⁴.

Pärisorjusest vabanenud talupojad hakkasid järjest rohkem vajama haridust ja see laiendas ka Schmidt kooli. Bethel asus küll sügavas metsas, kus karud ja hundid ringi hulkusid⁸⁵, kuid Schmidtid elasid seal oma eestlastest õpilastega koduses läbisaamises nagu ühine «õnnelik perekond». Õppeaja möödumisel ei raatsinud poisid tihti lahkuda ja külastasid hiljemgi oma õpetajaid. Seitsme aasta jooksul oli koolist läbi käinud ligi 50 õpilast. 1829. aastal õppis seal 17 poissi, kuna teist sama palju oli järke ootamas⁸⁶.

1829. aastal põles Schmidt asundus maha, varandus, muu hulgas ka raama-

⁸² Eesti laul Põltsamaal. «Laulu ja Mängu Leht» 1895, lk 91.

⁸³ ABU, R 19, Gaa 19b, 166, Quandt M. D. Duppelile 4. III 1812.

⁸⁴ ABU, R 19, Gaa 3c, (C. F. Schmidt).

⁸⁵ Sealsamas.

⁸⁶ Sealsamas.

tukogu, hävis⁸⁷. Kooliõpetus pidurdus, kuid ei lakanud. Järgmisel aastal ehitati uus maja ja 1835. aastal oli koolis jälle 22 eesti poissi, mõned neist üle kahekümne aasta vanad. Schmidt andis hariduse ligi 100 õpilasele, tehes neist kõlblikud inimesed mitme eriala jaoks⁸⁸. 1839 mainitakse jaoks näitab rõõmustavat käiku ja muretseb tublisid ametimehi ja kirjutajaid mõisale»⁸⁹.

See kool tegutses umbes veerandsada aastat (Schmidt suri 1846) ja võis küllaltki tähtsat osa etendada Tartumaa eestlaste hariduskäigus. Eesti muusikaajaloole on aga eriti tähtis Schmidt ja tema abikaasa tegevus muusikaliste oskuste levitamisel rahva seas.

Maria Dorothea Schmidt (neiuna Düppel, 1775—1825) oli sündinud Herrnhutis (või Københavnis), viibinud ka Sveitsis Montmirailis, kus asusid vennastekoguduse õppeasutused ja kus temagi sai tõenäoliselt oma muusikahariduse, mis sel ajal oli Sveitsis parajasti tõusmas Pestalozzi uuendusliku kasvatuseõpetuse vaimus. Ta tegutses mitmes Saksamaa vennastekoguduses peamiselt muusikaõpetajana. 1811 soovitas Vennasteuniteedi juhatus Schmidtil temaga abielluda⁹⁰, mis peatselt ka teostus. Vene-Prantsuse sõja tõttu jõudis pruut Liivimaale alles 1813. aasta oktoobris, millal neid laulatas Kanepi pastor Roth⁹¹. Kuigi Maria Schmidt tegevusaeg jäi lühikeseks, suutis ta lapsed neljahääliselt laulma panna.

Muusikaõpetus kestis koolis edasi ka pärast Maria Schmidt surma. Näiteks mängis 1839. aastal üks eesti poiss külalistele ette koraale, Gregori «Hosianat» ja muud üsna heal viulil, mille oli ise valmistanud. Samal puhul kõneldakse Schmidt õpilaste kohta: «Nad laulavad läbilõikes hästi ja kirjutavad enamasti suurepäraselt»⁹². Tõenäoliselt pärinesid mitmedki eesti vanemad lauluhar-



Karl Tobias Knothe

rastused Schmidt erakoolist. Kahjuks on tema kooli tegevus seni tähelepanuta jäänud ja ka vennastekoguduse allikad on lünklikud. Neid täidavad aga Wirkhauside perekonna mälestused. Joosep Heinrich Wirkhaus, David Otto Wirkhausi vend, kirjutab isa juttude alusel⁹³, et vennastekoguduse sakslastest juhid «olid laulu ja mängu peale hästi harjutatud, oskasid viulit ja ka klarnetit mängida» ja abistanud sellega mitmehäälsete laulude õpetamist. Pillid olid samuti kodus valmistatud. «Nad õpetasid ka oma ärksamaid palvevendi koduse anumate valmistamise tööriistadega (liimeister, nuga, voolmed) viiuleid valmistama ja nende tarbeid, nagu vibusid (poognaid), keeli ja vibu vaiku. Töö silendamiseks tarvitati põldosi.» 1821. aastal on eesti talunaine Ello Rein Otepää palvemajas kuulnud, kuidas palvetunnil saatnud laulu viiulid. See liigutanud teda erilisel⁹⁴. Nii võib arvata, et vennastekogudus aitas kaasa ka uue-maaegsete muusikariistade, klarneti, viiuli, moldpilli jt kohanemiseks meie maal, nagu selle kohta leidub andmeid ka Põhja-Eestis.

Selliste muusikameeste oskused jõudsid ka lihtsa talurahvani ja andsid tõuget mitmesugustele uutele algatustele. Koolmeister Kristjan Kohl õppis 1809—1812 Kambjas Iisi palvemajas eestlase Georg

⁸⁷ ABU, R 19, Gaa 3c.

⁸⁸ ABU, R 19, Gaa 19d, 187, Schmidt Curie'le 1. III 1835.

⁸⁹ ABU, R 19, Gaa 19d, 257, H. G. Furkel Curie'le, 1839.

⁹⁰ ABU, R 19, Gaa 19b, 152, Quandt Schmidtile 6. XI 1811.

⁹¹ ABU, R 19, Gaa 3c (Schmidt), Kurzer Bericht.

⁹² ABU, R 19, Gaa 19d, 257, H. G. Furkel Curie'le 1839.

⁹³ J. H. Wirkhaus. Eesti laulukooride minevikust. «Postimees» 15. IV 1926.

⁹⁴ Evangelische Blätter 1834, veerg 24.

Becki juures raamatuköitmist, samuti noodist laulmist, mis tundus talle «taevalikuna», sest tema kodukandis Palamusel ei osanud seda keegi⁹⁵.

1813. aastal mainitakse, et Järvamaal on Anna köster, juhtiv vennastekoguduse tegelane, pidanud mõned aastad oma kodus mingit laulukooli koraalide õppimiseks, kuhu rahvas meeleldi tuli. Seetõttu lauldi palvekoosolekuil ja kirkusküsi kaunit⁹⁶.

Eriti viljakaks said säärased harrastused Tartus ja selle ümbruses. Tartu hakkas XIX sajandi algul etendama vennasteliikumises juhtivat osa. Sajandi esimesel kümnendil ehitati sinna ruumikas palvemaja, mis kujunes eestlastele tähtsaks keskuseks ja ei jätnud mõju avaldamata isegi ülikoolilinnu üldisele vaimuelule. Eriti oluliseks sai sinne muusikakoor. Tavaliselt nimetatakse selle asutamisaajaks 1825. aastat⁹⁷, kuid Tartumaa ringkonna hoolekandja J. H. Foerster mainib juba 1818. aasta aruandes, et sama aasta jõuluõhtul olnud erakordselt palju rahvast Tartu palvemajas, kus lapsed laulnud kooris «valalised vennad mängisid sellejuures teavaid instrumente»⁹⁸, mida võib pidada muusikakoori tegelikuks alguseks. Raha olevat korjatud oma koguduse liikmetelt ja pillid tellitud Saksamaalt. 1820. aasta paiku mänginud kooris juba «suurem eesti pillimeeste hulk», 14—15 meest, mänguriistadeks olnud viiul, tšello, fagott, klarnet, flööt, vahel ka metsasarved, moodustades seega segaorkestri. D. O. Wirkhausi mälestuse järgi on üks aasta pärast «priiuse kuulutamist», st 1820, Tartu palvemajas ette kantud «Suurt Hosiannat», mida Wirkhaus peab Händeli «Messiase» osaks⁹⁹, kuid tegemist võis olla ka Gregori teosega.

1840. aastal oli koori tegevus juba üldtuttav. Sel ajal leidis Tartu koguduses «alati üks tuumosa vendi, kes hoolitsevad ikka laulu ja selle instrumentaalsaate eest sooja osavõtuga. Praegu on nad ülesandeks teinud enda seas lüua

täieline pasunakoor. Nad on selleks kogunud juba üle 80 taalri ja need annetused on enamasti vaestelt eestlastelt, kes teenivad sulastena».¹⁰⁰ Samas sõnavõtus õhutab hoolekandja M. H. Windekilde Saksamaa vennastekogudusi annetama Tartu koorile koraalinoote nelja pasuna jaoks, kuid ka muid herrnhuutlikke muusikapalasisid — aariaid, kergemaid motette ja täielikku neljahäälsset nooti liturgiaraamatu jaoks. Sellist annetust mõistvat eesti rahvas kõrgelt hinnata.¹⁰¹

Tartu palvemaja mõju ulatus ka väljapoole linna. Kui Rõngu pastor Moritz 1838. aastal ametist lahkus, et Peterburi siirduda, siis «ollid Tartu mängomehhed seal jumalagajamiseks passsunat puhumas; vannamed innimesed Rõngus savad sedda veel mäletama», kirjutab 1871 J. W. Jannsen, kes olevat ise koori esinemisi kuulnud¹⁰².

Viljandi ringkonna hoolekandja Kessleri aruandes 1846—1848 kõneldakse äsja ehitatud Helme palvemaja pidulikust avamisest. Saalis saatsid Tartu «muusikalised vennad» laulu «pasunakooriga ja mitmete muude instrumentidega ja tõstsid sellega tunduvalt pidulikkuse tunnet».¹⁰³

Nõnda tegutses Tartu koor edukalt vähemalt 30 aastat. Võib arvata, et tegevus kestis ka XIX sajandi teisel poolel, kuigi selle kohta andmeid napib, seda enam, et sel ajal hakati eriti Lõuna-Eestis vennaste ettevõtmisi taas takistama. «Laulu ja Mängu Lehes»¹⁰⁴ räägitakse koorist kui tegetusevast, kuid see mängivat ainult vaimulikke laule ja kooripalasisid.

Tartu koor oli kindlasti eeskujuks ka teiste kooride asutamisel. 1840. aastail asutas Torma kihelkonda ühe varasema eesti pasunakoori köster Adam Jakobson, Carl Robert Jakobsoni isa. Jakobson elas varem Tartus ja kuulus vennastekogudusse, mängides pasunakooris, sealt sai ta mõjutusi ka edasiseks tegevuseks. Seda tõendab ka Jannsen: «Jakobson isse olli omma essimest õppe-

⁹⁵ ABU, R 22, 52, 42. Kohli elulugu.

⁹⁶ ABU, R 19, Gaa 4b. Genge aruanne 1813.

⁹⁷ «Eesti biograafiline leksikon», lk 594. J. Karheiding, Eesti mängukooride algupäevilt. «Muusikaleht» 1928, lk 245.

⁹⁸ ABU, R 19, Gaa 3c, Foersteri aruanne 1818—1819.

⁹⁹ J. H. Wirkhaus, *op. cit.*

¹⁰⁰ ABU, R 19, Gaa 3d, M. H. Windekilde aruanne 1840—1841.

¹⁰¹ Sealsamas.

¹⁰² «Eesti Postimees» 1871, lk 79.

¹⁰³ ABU, R 19, Gaa 3d, J. C. Kessleri aruanne 1846—1848.

¹⁰⁴ Eesti laulust ja mängust. «Laulu ja Mängu Leht» 1885, lk 74.

tust Tartu vennastekoguduse mängokoris saanud.»¹⁰⁵ Kuulsa Väägvere orkestri juured ulatuvad isegi kahes harus Tartu veliste pasunakoori taimelavale. Väägvere palvetundides hakanud laulukoorige kaasa mängima viiulid ja viimaks on 1839. aastal palvemaja juurde loodud pasunakoor, mille tegevus arenes tõenäoliselt lähedases kontaktis Tartu kooriga. Teisel poolt on 1846. aastal Väägvere koori juhiks saanud D. O. Wirkhaus pillimänguga tutvunud just Tartu palvemajas¹⁰⁶.

Korduvalt on mainitud, et vennastekoguduses on tekkinud ka esimesed laulukoorige. J. H. Wirkhausi andmete järgi¹⁰⁷ olevat aastatel 1780—1820 ka koorilaulu vennastekoguduses edusamme teinud. Eriti aga pärast 1820. aastat olevat õpetajad äsja asutatud vallakoolides pannud «suurt rõhku neljahäälise laulu õpetusele, ja võistlesid Tartu ümbruses sellel alal», koolmeistrid olnud enamikus vennastekoguduse liikmed ja ettelugejad, kes saanud palvemajade laulukoorige äratust ja uusi laule. Laulukoorige olemasolu palvemajade juures on usutav, kui arvestada juhtivate herrnhuutlaste muusikalise võimeid ja laste- ning muusikakoorige mitmeti silmapaistvaid edusamme. On võimalik, et mitmed koolmeistrid pärinesid Schmidt'i erakoolist¹⁰⁸. Ei olnud mõeldav, et mõni köster või koolmeister polnud vennastekoguduse mõju all, see oli sel ajal moodsapääsmatu. Igatahes tuleb XIX sajandi esimesel poolel loodud kooride juures arvestada vennastekoguduse suurema või väiksema mõjuga.

Vennastekoguduse lauluharrastuse kohta sel ajal teatab Windekilde¹⁰⁹, et tema Tartumaa ringkonnas tarvitatakse üldiselt Gregori «Barby koraaliraamatut». Tema arvates on eestlastel «ilus, hästikõlav, laulmiseks täiesti sobiv keel»¹¹⁰ ja «Jumal on eesti rahvale

andnud erilise ande laulmiseks. Meie koosolekutega ja järkjärgulise viiside õppimisega Barby koraaliraamatust on nad ka meloodiates imetlusväärset kindlad».¹¹¹

Schmidt'i tegevust jätkas Tartu köster Jakob Perdau. Ta oli oluline lauluoskuse edendaja, «kes oma varanduse ja aja ohverdamisega päevad ja ööd ise ja ühes teiste eestlastega harjutas laule ja seadis rahva hulka laulukoore»¹¹². «Nende (Perdau ja M. D. Schmidt'i) vaevanagemistega tõsteti laulu tasapinda meie koosolekuil ja parandati ka kirikulaulu. Tartust levis see laulureform kaugele palvemajadesse ja aegamööda kirikusse ning leidis ka kiriklikku tunnustamist.»¹¹³ Nõnda tunnustas nende tegevust 1834. aastal C. Schelling: «Vennastekoguduse liikmed kuulavat kirikus meloodiate seisukohast mitte päris reeglipäraselt kirikulaulu, mis on kontrastiks korrapäratule, valekõlalisele lisandamisele teistes ümbruskondades.»¹¹⁴

Vennastekogudusest lähtunud koraaliliikumise jätkajaks sai läti pastor J. E. L. Punschel, kes andis 1839. aasta välja neljahäälise koraaliraamatu. Kuna «Barby koraaliraamat» olnud Lõuna-Eestis osaliselt ka kirikus tarvitusel, siis kardetud uue noodiraamatu ilmumisest konflikti, kuid seda ei tekkinud. «Seal, kus Barby koraaliraamat valitseb, on sellele jäetud ta asend; maarahvas, kes alati visalt üle läheb uuele, ei näita ka nõus olevat end vaevaga õpitud Barby koraalist loobumiseks.»¹¹⁵

Köster Perdau mõju olevat edasi kestnud ka Tartu palvemaja muusikakoorige tegevuses¹¹⁶. Kuid ka hoolekandja Windekilde, kes asus 1827 Tartusse, toetas oma abikaasaga vennastekoguduse muusikategemist. 1831 kirjutab ta: «Et elustada laulu, selleks näeb minu naine oma muusikalise ardega naeva — nende vanemate lapsed, kes saadetakse meie

¹⁰⁵ «Eesti Postimees» 1871, lk 79.

¹⁰⁶ J. Karheiding. Eesti mängukoorige algupäevilt. «Muusikaleht» 1928, lk 245—247; J. H. Wirkhaus. Haruldane juubilar pasunakoorige peres. «Muusikaleht», 1929, lk 224—230.

¹⁰⁷ J. H. Wirkhaus, *op. cit.*

¹⁰⁸ Nii kirjutab J. Hurt veel 1867 tublist koolmeistri Peeter Antonist Otepääl, kes oli oma hariduse saanud Schmidt'i juures. H II 45, 80/1(6).

¹⁰⁹ ABU, R 19, Gaa 3d, M. H. Windekilde aruanne 1840/41.

¹¹⁰ Sealsamas.

¹¹¹ ABU, R 19, Gaa 3d, M. H. Windekilde aruanne 1826/31.

¹¹² Sealsamas.

¹¹³ Sealsamas.

¹¹⁴ C. Schilling. Ueber die Verfassung und die Wirksamkeit der Brudersocietät in Livland. Dorpater Jahrbuch für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Russlands. 3. köide, 1834, lk 482.

¹¹⁵ ABU, R 19, Gaa 3d.

¹¹⁶ Sealsamas.

juurde, õpivad koraale ja väikesi muusikapalasisid, mida laulavad pidupäevadel, mille üle vanemad on juba mitmel korral oma rõõmu väljendanud.¹¹⁷

Tartumaa vernastekogudus suutis XIX sajandi teisel kümnendil mõju avaldada ka Viljandimaale. 1820. aasta paiku ehitati peaaegu igasse kihelkonda palvemaja, koosolekuil harrastati ka laulmist ja tarvitati selleks Põhja- ja Lõuna-Eesti vennastekoguduse lauluraamatuid. Enne 1840. aastat asus Viljandimaale üks Tartu- ja Võrumaa juhtiv tegelane, arvata-vasti Georg Beck. «Tema õhutusel püüdis eriti sealsed nooremad vennad ja õed saada laulmises suuremat oskust, kusjuures neile oli suuresti abiks positiiv, mida ta omas ja millel mitmed nendest õppisid ka mängima, nii et aegamööda kujundasid laulukoori rohkem kui 20 isikust, mis pidupuhkudel rõõmustas kokkutulnuid oma neljahäälse lauluga ja virgutas neid Jumala kiitmiseks, ja mis ka siia-sinna kutsuti erilistel juhtudel enda kuuldalaskmiseks kirikuis samal otstarbel, nagu üldse peab märkima, et varem väga puuduline laul paranes kõikjal rohkel määral, nii et mitte ainult koosolekupidajail pole praegu selles asjas palju kergem kui enne, millal tema hääl pidi peaaegu ainsana laulmist juhtima, vaid nüüd tõusevad ka üsna paljudes meie eesti veliste majades iga päev mitmesugustel aegadel ja nimelt ka enne ja pärast söömist kiidu- ja tänuohvrid armsais lauludes armu poole üles.» Nii kirjutab Viljandimaa ringkonna herrnhuutlane J. C. Kessler oma aruandes aastate 1842—1845 kohta¹¹⁸.

Mõningaid edusamme muusika alal on tehtud ka Põhja-Eestis, näiteks Raplas, Vaivaras. 1829. aasta aruandes¹¹⁹ mainitakse, et Tallinnas on «mõningate Peterburi-sõprade headuse läbi uus palvemaja saanud orelit, mille läbi laul on palju võitnud».

Palvemaja juhtidel pidi olema muusikalisi võimeid, sest nad juhatasid suure rahvahulga kooslaulmist. Seetõttu kanti hoolt ka nende muusikaliste oskuste täitmise eest. Järva-Jaanis on 1829. aastal kihelkonna köster ajutiselt täitnud

palvemaja vanema kohuseid, kuid herrnhuutlane Kersten on õhutanud üht abilist, et see harjutaks lugemist ja laulmist. Talupoeg pidanud end liiga rumalaks, kuid viimati nõustunud.¹²⁰

Järva-Peetris on üks ettelugeja hakanud pastori juhendamisel orelit õppima ja saanud herrnhuutlase Kersteni soovitusel köstriks. Ta valmistanud mõne aasta jooksul mitu positiivi. Kui Peetri palvemajal 1836. aastal leidis mõnisada rubla, oli ta valmis selle eest suurema orelit ehitama. Kersten soovitas instrumendi nii ehitada, et organist näeks mängu ajal ka jutlustajat, kuid ei osanud idee teostamiseks nõu anda. Ehitaja juurdles ise seni, kuni leidis sobiva lahenduse ja ehitas suure orelit, mille hääl täitis ruumi, kuhu mahtus 800 inimest¹²¹.

Nõnda oleme pilgu heitnud vennastekoguduse muusikategevusele umbes saja aasta kestel. Kindlasti jätkus see ka XIX sajandi teisel poolel, kuid siis polnud sel enam endist kaalu, kuna juhtivat osa hakkasid etendama kiriklikud ja varsti ka ilmalikud laulu- ja muusikakoored, mille kõrval vennastekoguduse muusikatradsioonid nõrgenesid või taganesid palvemajade kitsasse eraldatusesse.

¹¹⁷ ABU, R 19, Gaa 3d.

¹¹⁸ Sea'samas.

¹¹⁹ ABU, R 19, Gaa 4b.

¹²⁰ ABU, R 19, Gaa 4b.

¹²¹ ABU, R 19, Gaa 4b, C. Kersteni aruanne 1837.

Poola visuaalne teater

Avangardi areng jätkus ka pärast seda, kui hakati rääkima avangardikontseptsiooni kriisist, kui harjumuspärased kunstimõisted olid kaotamas tähendust ning igasugused piirangud heideti kõrvale sõnumi nimel. Püsiva väärtusega tulemusi saavutati sel ajal enamasti eraldi seisvaid kunstialasid ühendavatel piirialadel. Pöördumist uudsete kunstiliste vahendite poole tingis üldjuhul sõnumi võimalikult adekvaatse kehastamise taotlus.

Siiski pole päris selge, kas üksikutele kunstialadele omased vahendid on tööpoolest lõplikult ammendatud ning nende kaudu polnud enam võimalik mitmetähenduslikke sõnumeid edasi anda või oli inimtegevuse traditsiooniliste piiride ületamine kunstnikule ahvatlevaks lisa-stiimuliks. Igatahes sündis kujutava kunsti ja teatri piirialadel *happening*, hiljem aga koreograafia ja muusika vahelisel alal *performance* ning televisiooni ja kino sümbioosi tulemusena video ja kunstitilmid.

Teise aastatuhande lõpukümnendite ahistatud indiviidi muutuvate eluhoiakute, vajaduste ja suhtumiste mõjul kujunes ka 1970. aastate poola avangard, mis hõlmab Bereši rituaalset kunsti, *Warsztat Formy Filmowej* («Filmivormi Töökoda») lühifilme, eelkõige aga Józef Szajna, Tadeusz Kantori, Leszek Mądziki ja üsna tõenäoliselt ka Jerzy Grotowski novaatorlikke teatreid. Tagasivaates moodustub eelnevate kümnendite kunstiotsingutest järjepidev loogiline arenguliin, mille kõrgpunktiks on 1970. aastate kunstiteater. Dünaamiline, ajaga mängiv ja ajast määratletud kunst ei asendanud muutmata staatilist teost juhuslikult. Kümneaastase seotud sündmuste ja *happening*'ide kogemuse kaudu ületati maali ja skulptuuri liikumatus, oluline tähendus oli uuendusotsingute jaoks 50 aasta pikkusel konstruktivismi traditsioonil ja sellele järgnenud op-kunstil ja visualismil liikuvate objektide,

valgussüsteemide iseenesest algelementideks lagunevate ning laval koos näitlejaga liikuvate skulptuuride näol. Maalikunst püüdis samuti mitmel viisil teoks teha kauaaegset unistust kolmemõõtmeilisest. Esimesed katsetused laiendada kahe mõõtmega piirnevat pildi pinda filmivahendite abil ning ajalise mõõtme sissetoomisele suunatud eksperimendid Poolas on tagasi jälgitavad 1950. aastatesse.

Kantori, Szajna ja Grotowski 1970. aastate looming pole ilmselt siiski ainuüksi visuaalsete kunstide avangardistlike otsingute tulemus. Kõigi kolme nimetatud kunstniku loomingulises bioograafias eelnes isikupära lõplikule kristalliseerumisele 1970. aastatel pikaajaline teatrialaste otsingute kogemus. Poola avangarditeatri kujunemisprotsessis oli oluline osa väljastpoolt euroopalikku traditsiooni pärinevatel mõjutustel. Nii näiteks on Szajna ja Kantori loomingus selgemini identifitseeritavad jaapani buraku- ja kabukiteatri mõjud, Grotowski tundub aga enam võlgnevat P. Brooki eksperimentidele, kuigi otsest pole neist kolmest ühegi tegelikud novaatorlikud saavutused seostatavad mingisuguste välisimpulssidega.

Poola teatri kolmanda inspiratsiooniallikana võib nimetada üldist ajastu vaimsuse nihet 1970. aastatel, mille käigus ratsionalism, teaduslikud hinnangud ja usk tsivilisatsiooni progressi taandusid irratsionaalsuse, katastroofiootuse, puutumatu looduse ihaluse jne ees. Sellest meeolumuutusest tulenevaks võib pidada kõigi nelja poola avangarditeatri taotlusi iseloomustavat jõulist ekspressiivsust.

Peamiseks nende teatrite loomekontseptsioone ühendavaks jooneks on aga huvi inimliku olemise kui terviku, selle üldiste aspektide, mitte üksikjuhtumite vastu. Universaalse kvaliteedi tähendus laieneb nende teostes kaugele üle konkreetse aja ja koha piiride. Sümptomaa- 79

tiline on ka see, et visuaalsete vahendite osatähtsuse kasvu tulemusena kaotas literatuurne tekst suure osa senisest tähendusest.

Szajna, kes oli varem graafik, tegeles 1950. aastate keskpaigast alates paralleelselt teatri ja visuaalse kunstiga. Seejuures oli tema teatris algusest peale oluline koht visuaalsel elemendil, kuna visuaalses kunstis viis mõtlemine teatrile omaste vahenditega ruumiliste lahenduste ilmumiseni. 1960. aastatest alates pole tegelikult märkimisväärseid erinevusi Szajna autonoomsete teoste ning teatris esitamiseks mõeldute vahel. Traagiline ekspressiivsus täitis kogu loominguga. Mõnda aega oli tema teoste aineks surm, ilustamatu, ülevuseta surm, mis redutseerib keha tavaliseks eemaletõukavaks objektiks, surm kogu oma banaalsuses ning mõistetamatuses. Edaspidi on Szajna loomingus jälgitav probleemide ringi laienemine, mille käigus reaalsuskogemuse talumatus taandus mitmeplaanilisema üldistuse ees. Ambivalentes metafoorses struktuuris ei olnud algtõuked ning mõttekäigud enam nii selgesti määratletavad.

Krakówis 1969. aastal aset leidnud *environment* «Reminestsensid» tähistab punkti, kus Szajna ületas üheaegselt visuaalsete kunstide ja teatri piiri. See koosnes monumentaalsetest inimhüstidest, millest osa oli negatiivis, kujutades endast värvaid ruumi kaheks jaotavas seinas, teised, positiivis, aga esitasid fotosid kontsentratsioonilaagris tapetud Ludwik Puget' näost, mälestusmärgina temale. Pukkide rägastik sõjas hukkunud kunstnike fotodega tegi äärmiselt selgesti tajutavaks nende puudumise ning kujundas ühtlasi tõelise draamaatilisel pingestatud elulise ruumi. «Reminestsensid» erinevatele variantidele järgnenud visuaalsed projektid «Vangid» (1973), «Siluetid» (1976) ja «Redel taevasse» (1978) tegelesid kõik kannatuse, vägivalda, surmaga. Inimliku draamat käsitletakse neis teostes otsesid sümboleid kasutamata, eshatoloogilist aspekti esiplaanile asetades. Sõnumi mõjus viienduse võlgnes siin palju väljendusviisi ökonoomsusele. Need Szajna teosed olid staatilised, kuid nende tardumus mõjus ebaloomulikuna, peatatud hetkena või liikumisootusena. Dramaatilisus neid teostes tulenes mitmeplaanilisusest. Teos

oli reaalsus ise, selle järg ja reproduktsioon üheaegselt. Täielikult sulas Szajna loomingus teater kokku visuaalse kunstiga 1971. a, kui «Reminestsensid» alusel valmis teos nimega «Repliik». Selles kujutati katastroofi üle elanud ohvrite pääsemist varemest. Kannatada saanud inimolenditel oli selles teoses võrdne roll sümboolsete objektide — nukkude, varemte, suitsu, mälestusküünaldega jne. Kui Szajna teoseid kuni «Redelini taevasse» võib nimetada tardunud teatriks, siis «Repliik» oli elustatud visuaalkunsti teos. Teatri ja visuaalse kunsti ühendus oli siin täiuslik. Selle teosega purustas Szajna ilu müüdi esteetilises tähenduses, samuti müüdid kangelaslikkusest ning ülevusest, esitades ilustamata kujul tõe kujundist/loomingust. «Repliigis» sisaldasid kõik küsimused, mida kunstnik vastust saamata esitas endale ja publikule, see haaras inimlikku draamat, ürgset igatsust armastuse järele, intuiitvset respekti surnute ees, mis toimib isegi üldises kaoses ning mõnitamise hetkel... «Repliik» sisaldas nii inimeksistenti mitmeplaanilisust kui ka apokalüptilist tulevikunägemust. Kunstnik ise on öelnud, et «Repliik» räägib «maailma agooniast ja meie tohutust optimismist. Sest surm on meie ajaks ja aeg on meie surmaks. Aga kunst — mis on kunst? Epitaaf, apoteos». «Repliik» pole ei visuaalse kunsti teos, *happening* ega *performance*. See on väljapaistva novaatori loominguline otsingute iseseisva väärtusega tulemus. Peamiselt visuaalsetest viidetest, metafooridest, assotsiatsioonidest moodustub teose struktuur, mis on adresseeritud nii intellektile kui ka emotsioonidele, nii individuaalsele kui ka kollektiivsele kogemusele. Individuaalse faktori minimaalne osatähtsus ei kahjusta ekspressiivse sõnumi universaalset mõju.

Maalijaharidusega Tadeusz Kantori loomingus järgnesid üksteisele informelteater, nullteater, *happening*'id ning võimatu teater, mille muutuvate kontseptsioonide puhul on jälgitav võrdlemisi otsene seos arengutega maalikunstis. Juba 1956. aastal oma *Cricot 2* teatrit rajades väitis Kantor, et tema eesmärgiks pole teatrikeele uuendamine, vaid sõltumatu kunstialane tegevus. Sellele ideele on Kantor oma pidevalt teise-

nevas, autonoomses ja sõltumatus teatris truuks jäänud. Kantor peab teksti teatris väga oluliseks. Tema jaoks on tekst laeng, mis sisaldab reaalsust kokkusurutud kujul ning ta ei pea selleta teatrit võimalikuks. Sellegipoolest on *Cricot 2* evolutsioonis jälgitav teksti osatähtsuse pidev vähenemine. Informel-teatris, 1960. aastate algul, roomasid näitlejad kappide, toolide ja vihmavarjude vahel ringi ning andsid oma teksti edasi poolarusaadavalt, moonutatult. Nullteater väljendas suhtumist tekstisse ridu poolitades ning nende järjekorda vahetades, samuti sõnu summutava müraga ühendades. 1967. aastal esietendunud Witkacy näidendis «Vesikana», mis baseerus *happening*'i kogemusel, võtsid tarbeesemed koos näitlejatega osa tegevusest ning sõltumatud sündmused järgnesid üksteisele. Lõplikult tõrjuti tekst välja sõltumatus teatris, mille võtteid Kantor esmakordselt kasutas 1969. aastal TV filmis «Kapid, Kuhjad, Vihmavarjud». Nimetus tulenes otseselt esemetest, mida kasutati. Sisaldades üksikuid elemente 1961. aastal etendunud «Väikesest häärberist», oli uus teos siiski täiesti iseseisev ning ignoreeris järjepidevust teatraalses mõttes nii nagu tekstigi. Teosel puudus süžee, järjepidevus ja ajaline ühtsus. Iga stseen toimus eri paigas, näiteks heinakuhje täis kasiinos, lambakarjast hõivatud elutoas, helikopteril alla visatud kapi rusudel, metsas, raudteejaamas jne.

1960. aastatel tegi Kantor oma teatrit, kus süžee ning teksti puudumist kompenseerisid visuaalsed efektid analoogiliselt moodsa visuaalse kunsti pürgimustele.

Visuaalsetel vahenditel, mida Kantor oma dünaamilistes teatrilastes otsingutes kasutas, oli kindel seos nii moodsa kunsti evolutsiooniga laiemalt kui ka tema enda maaliloominguga.

Kantori 1970. aastate loomingut erinevatel kunstialadel läbib üks püsiv väärtus, mille kunstnik avastas 1960. aastatel ning formuleeris «Väikeses manifestis» kui madalaima kategooria reaalsuse idee.

Uuendusvaeste 1970. aastate poola avangardi ning Kantori enda tiipteoseks kujunes 1975. aastal etendunud «Surnud klass». Otseselt ei kasutanud Kantor selles teoses olemasolevaid vahendeid ega

taotlenud ka populaarsust moodsa uud-susega. Ta ei püsinud ka võimatu teatri raames, ühtlasi ei viita «Surnud klass» ühelegi konkreetsele kirjandusteosele. Literatuurne tekst ega tõeline maailm pole selles enam olulised. See pole enam teater, sest visuaalne tajutav on siin vaeeldamatult esmase tähtsusega, sellest sõltub kogu tähenduslik tervik. Olulist rolli mängivad visuaalsed viited teatritraditsioonile ning minevikule, näiteks vanade inimeste matuserõivad ning magus valss «François». Lavastus erineb ka *happening*'ist, *performance*'ist ning *environment*'ist, sisaldades teataval määral siiski kõigi kolme kogemust. Kunstiliselt tasemelt ületab see saavutus konkreetse maa ja ilmselt ka ühe maailmajao piirid. «Surnud klassi» novaatorlik väärtus on nii unikaalne, et Kantor ise oli hädas jäädvustamisega. Jäädvustada tähendab immobiliseerida, tema ambitsioon oli aga teha autonoomset teatrit, mis räägiks teistesse keeltesse tõlkimatute vahenditega. Et «Surnud klassi» ei saa fikseerida ei kirjalikult, filmi abil ega mõnes muus keeles, tõestab, et see teos on kõige lähemal visuaalsetele kunstidele. Ka efemeerseid visuaalse kunsti teoseid pole võimalik fikseerida. Ent samal ajal, analoogiliselt maali või *happeningi*'ga, on see mõistetav erinevates keeltesoonides. See teos ei põhinenud draamalavastamise lähtepunktina. Etendus oli väga täpselt komponeeritud tähenduslikest žestidest, miimikast, karakteritest, kes liikusid üksikult või gruppina, banaalse valsi magusast saatemeloodiast ning sõnadest, mis viitasid järgnevusele teoses, esinedes ühtlasi ka rütmiliste ja vokaalsete aktsentide rullis. See kõik kokku moodustas hiilgava metafoori, kus iga element oli märgistatud tähendusest, mistõttu mõjuvas ekspressiivses tervikus ei puudunud midagi ega olnud midagi liigset. Apelleerides nii mõistusele kui ka emotsioonidele, rääkis teos neist inimliku eksistentsi aspektidest, mida inimene eelistab varjata ning isegi endale enamasti mitte tunnustada. Kantor väljendas tõepäraselt individuaalset inimlikku seisundit ühiskonnas, millesse indiviid lülitatakse lapsepõlves ning mille kontrollist ta on võimetu vabanema surmani. Hallutsinatsioonilises nägemuses kujutati elu kulgu sünnist surmani, vabastatuna kõigist harjumuspärastest 81

illusioonidest, kaasa arvatud inimlik suurus, arukus, väärikus ning armastuse ilu. Draamaks transformeeritud irve formuleerus Kantori, Witkacy, Schultzi ja Kafka sünteesis vähimagi lootusevilksatusega eshatoloogias.

Niisama universaalseks võib pidada Leszek Mądziki juhitud Poola noorima avangarditeatri — Lublini Katoliikliku Ülikooli Teatri sönunit. Teatril puudub seos igasuguse tekstiga, draamakirjandusest rääkimata; puuduvad näitlejad ja situatsioonid. Viis, kuidas visuaalsed vahendid selles teatris mõjule pääsevad, on kirjeldatav kui skulpturiseeritud, elustatud ruum. Mądziki teostes mängivad peaosi valgus ja pimedus, millest viimasele langeb eriline pinge ning see on eriti vapustav, sest seda pole võimalik näha. Enamasti on lava hõivatud kumast, milles silm raskustega eraldab lavasügavust, kus leiab aset must-hall-valge draama ning toimub midagi tundmatut, umbes nagu unistusest ärganud maailmas. Objektid ja karakterid lavasügavuses on vaevu nähtavad, puudub jääb fantaasia kompenseerida. Kogemuse intensiivsust võimendab Mądziki teostes oluliselt akustiline struktuur, läbistava mõjuga muusika.

«Visuaalse Laval» tegevus algas 1970. aastal etendusega «Ecce Homo». Edaspidise intensiivse otsingu tulemuseks olid üha sügavama intellektuaalse sönuniga teosed, nagu «Ikaros» (1974), «Häbi-märk» (1975), «Herbaarium» (1976). Mądziki unikaalse novaatorliku loomekontseptsiooni tipuks kujunes 1978. aastal valminud «Niiskus», mis asetas Mądziki poola avangardi esiridadesse. Nii nagu Szajna ja Kantori teater põhineb ka Mądziki teater esmajoones metafoorsete ja tähenduslike visuaalsete elementide järgnevusel, mille emotsionaalset mõju teose orgaanilise koostisosana tugevasti võimendab muusika. Mądziki panuse unikaalsuse aluseks on mäng pimeduse ja minimaalsete valgusefektiividega. Neid väärtusi pole sellisel kujul keegi enne teda kasutanud, kellelgi pole õnnestunud muuta neid samavõrd tundlikeks ning täpseteks väljendusvahenditeks. Näitlejate roll on «Visuaalsel Laval» võrreldav marionettide omaga, nad on eelkõige *show* visuaalse substantsi elustajad. Võimatu on öelda, millel on teose peamine tähenduslik roll —

pimedusel ja valgusel, ruumil ja massil või liikumatutel nihutatud või nihkuvatel figuuridel. Assotsiatsioonide ja tajude vahel on pingestatud, sest vaatajat hoitakse kogu aeg piiril, milles tõeliselt toimuvat ning tema enda poolt kujutletut on võimatu eraldada. Libisevas, ilmuvas ja hääbuvas valguses on raske vahet teha, kas nähtu toimus tõeliselt või see ainult näis nii. Vormid, mis hõljuvad pimeduses, ilmuvad nähtavale ja kaovad, nad pigem viitavad millelegi kui toimivad sümbolitena. Sellest hoolimata, aga võib-olla just seetõttu tõstavad need etendused probleemi inimelu eesmärgist, surma ja kannatuse mõttest, inimliku suuruse ja languse kriitriumidest. Seejuures on Mądziki eshatoloogia optimistlik. Surma käsitlus, mis on katastroofiline Szajna loomingus ja irvitavalt traagiline Kantori versioonis, on kesksel kohal ka Mądziki teostes. Ent ta on ka ise rõhutanud, et kõik tema teosed on osa ühest loomeaktist, mis kujutab lootust.

Kolme visuaalse teatri otsinguid ehk teiste sõnadega visuaalsete kunstide elustamisüritusi ühendab eelkõige see, et keskse väljendusvahendina kasutavad nad visuaalseid kujundeid, mõnikord ka liikuvate elementide järgnevust ilma süžee ja sõnadeta. Põhjus on tõenäoliselt selles, et kõiki kolme kunstniku on mingil ajal köitnud visuaalne kunst: Szajna ja Kantor õppisid kaunite kunstide akadeemias, Mądzik siirdus pärast kunstikooli lõpetamist kunstiajaloo alale. Teatris alustasid kõik kolm lavakujundusest, mida eespool käsitletud teostest peaaegu ei leia. Vaba mäng visuaalsete assotsiatsioonidega, mitmetasandilised metafoorid, figuurid ja objektid kuuluvad otseselt visuaalsetele kunstidele iseloomulike väljendusvahendite hulka. Tavapärasest teatrist on järele jäänud liikumine ja aeg, kuigi viimastel kümnenditel on ka visuaalsed kunstid need omadused omaks võtnud. Kõik kolm truppi apelleerivad eelkõige vaataja visuaalsele ja muusikalisele tundlikkusele ning igaüks kolmest kunstnikust on nende vahenditega loonud uusi kunstilisi väärtusi. See õigustab nende loovuse klassifitseerimist avangardiks.

Samuti on kõigile kolmele trupile iseloomulik diakroonilise kollaaži võtete

kasutamine, keegi neist ei järgi stseenide loogilise järgnevuse printsiipi. Süsteemilt järgnevad metafoorsed situatsioonid, sümbolistlikud objektid, erineva tähendusega karakterid püstitavad küsimusi, asetavad kahtluse alla põhilisi inimeksistentsi kontseptsioone. Igapähe kolmest kunstnikust on neisse probleemidesse erinev suhtumine, ilma et ükski seda vaatajale peale suruks. Szajna sõnum kehastub apokalüptilise katastroofi stiilias, mil toimub viimne kohtumõistmine surnuksmuserdatud inimeste üle ja inimene seisab silmitsi surmaga. See on paettiline ja traagiline. Kantori loomingus pole surma juuresolek nii ekspressiivne, kohati võtab see tugeva tragikoomilise varjundi. Kantori sõnum näib olevat, et tühist, väiklast elu elavad inimesed saavutavad pühaduse ja auväärsuse seisundi, olles ületanud elu ja surma piiri. Mądziki loomingus on sama probleem leidnud kõige lihtsama lahenduse, tema versioonis ei sõltu õigus maistest otsustest. Szajna teoste keskne element on ekspressionistlik visuaalne stilistika, mis võimendub etenduste jaoks loodud kunstilistes objektides. Mądziki loomingus kuulub see roll vaatajat pinges hoidvale mängule valguse ja pimedusega. Kantori «Surnud klassis» kujundab mõjuva üldmulje laval asetsevate sümbolsete objektide rafineeritud rütm, sündmuste ja akustiliste efektide perfektselt tasakaalustatud, kaasakiskuv esitusviis.

Jerzy Grotowski «Apocalypsis cum figuris» aastast 1968 võiks kuuluda samasse poola teatri avangardistlike saavutuste ritta, kui see poleks autori viimane teos sel alal.

Grotowski autonoomse teatri kontseptsioon kujunes 1960. aastail, mil ta otsingud suundusid väljapoole traditsioonilise teatri kontseptsioone. Oluline tähendus tundub olevat olnud tema lühiajalisel koostööl Szajnaga Opoles 1962. aastal. Grotowski teoste struktuur lähtub samuti diakroonilise kollaaži printsiibist. «Apocalypsis cum figuris» koosnes visuaalsete elementide kõrval ka fikseeritud tekstidest. See polnud *show*, vaid pigem teatav rituaal, ekspressiivne tseremoonia, pühendatud dramaatilistele vastamata jäetud küsimustele inimliku olemise kohta. Lava ning publik polnud üksteisest eraldatud, kõik kohalolijad

võtsid rituaalist osa. 1962.—1967. aastani edukalt etendunud «Akropolis» lähenes Grotowski vaese teatri, *arte povera* kontseptsioonile. «Apocalypsises» (1968) loobus Grotowski kirjandusteosest tekstifragmentide kasuks, viimastest moodustub tema meelest inimkonna keel, milles taas elustub unistus kollektiivse rituaali sarnasest elementaarsest kogemusest. Selles mõttes oli Grotowski teater seotud visuaalse kunstiga, kuigi kolmest eespool käsitletud teatrist erineval viisil.

Kui Grotowski muutis 1975. aasta alguses «Laboratooriumteatri» kultuuri uurimise instituudiks ning alustas parateatrilist tegevust, lähenes ta visuaalsele kunstile veelgi. Muude seas paelus teda küsimus, kuidas oleks võimalik loobuda igapäevasest näitlemisest ja muutuda tõeliselt iseandaks, kuidas saaks respektierida inimeste erinevusi, ning mil viisil oleks saavutatav vastastikune mõistmine erinevate rahvaste, kultuuride, rasside, traditsioonide, keelte ja kasvatusmeetodite vahel; ... kas on võimalik kunstivorm, mis ei eelda jaotust kunstnikuks ning vaatajaks. Viimane huvitas ka kontseptualiste.

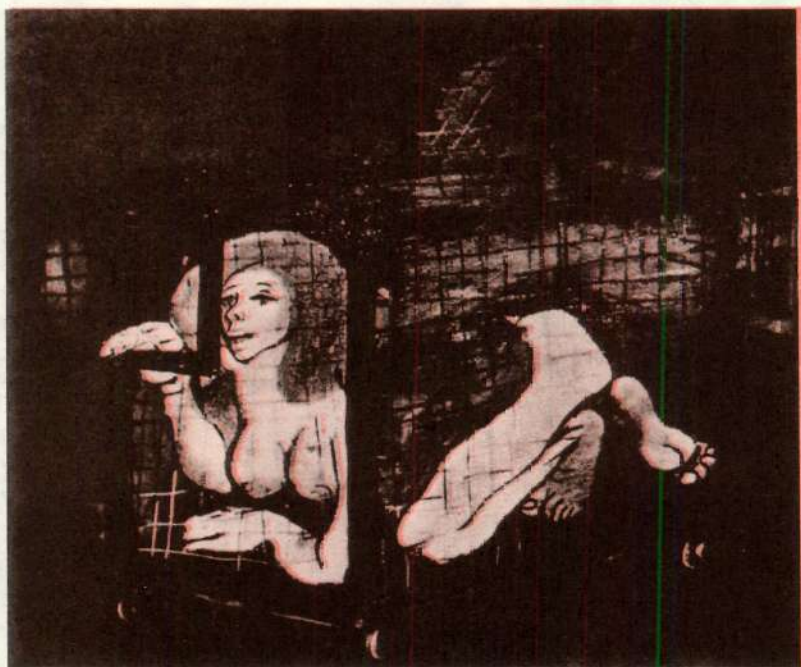
«Peo», «Mesitarude» ja «Spatial projecti» eesmärgiks oli inimeste paljastamine üksteise ees ning kultuuri ja tsivilisatsiooni käigus kaduma läinud sünnipäraste omaduste esiletoomine, tagasi-pöördumine puutumatu looduse rüppe jne ... Samasugused probleemid on paelunud paljusid, näiteks Daniel Spoerit ja ta kaaslasi 1960. aastatel, Jaseph Beysi, kunstnikke *action'*i ja video alalt, nagu Douglas Davies ja James Lee Byars jne.

Olenemata sellest, kas Grotowski parateater oli õnnestunud või edutu sotsiaalne eksperiment, kuulub see ikkagi 1970. aastate kunsti ja laiemas mõttes ka kultuuri väljapaistvamate saavutuste hulka Poolas ning tõenäoliselt ka internatsionaalses ulatuses. Vaatamata sellele, et Grotowski seda eitas, tähistasid «Pidu», «Mesitarud» ja kogunemised «Spatial projecti» raames üleastumist kunsti piirist psühholoogia, psühhoteeraapia ja sotsiaalse eksperimendi suunas. Tendents kunsti samastamisele objektiivse või ebamateriaalse argireaalsusega viitab selle teatri otsingute seostele 1960.—1970. aastate kunstiideoloogiaga. Ühtlasi realiseerus sel viisil kunsti



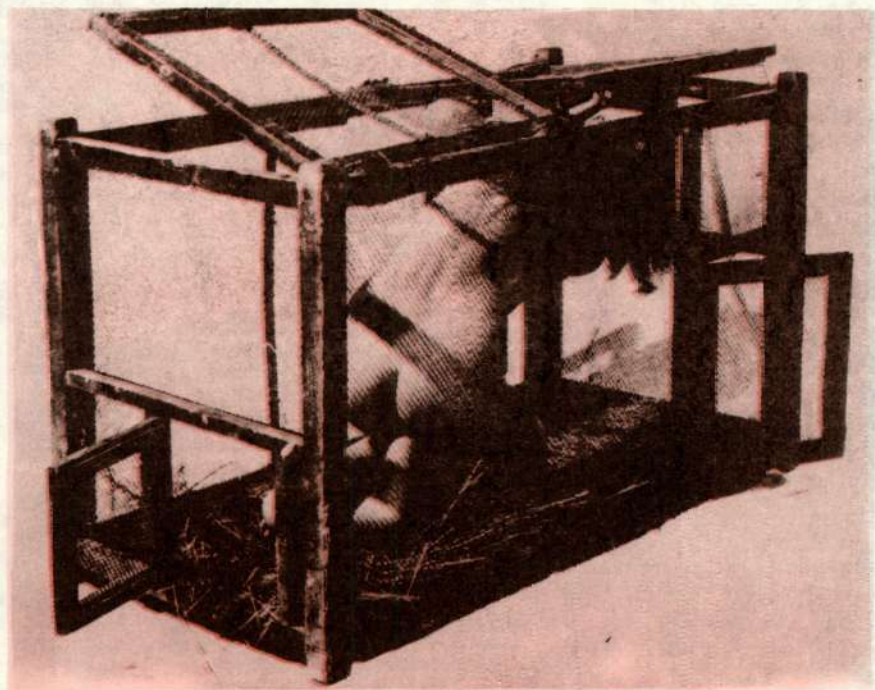
Jerzy Grotowski, «Apocalypsis cum figuris». «Laboratooriumteater», 1969.

S. Withkiewicz, «Kaunitariid ja vördjad», 1972. Tadeusz Kantori lavastus ja kujundus. Vasakul lavastuse kavand, paremal detail lavastusest.





S. Wyspiański «Akropolis», Jerzy Grotowski lavastus «13-tooli teatris», 1962. Kujundus ja kostüümid Josef Szajnalt.



utoopiline pürgimus muuta kunsti uuen-
damise kaudu inimeste meelsust. Gro-
towski parateatrilise tegevuse müüt säi-
lis ka pärast seda, kui 1970. aastatel
tuli üha selgemini ilmsiks selle avan-
gardistliku illusiooni läbikukkumine.

Inimese vaimse muutumise idee ei ol-
nud Grotowski loomingu ainus impulss,
tema juured olid ka 1960. aastate kontra-
kultuuris. Ent artistliku aktina, mille
eesmärgiks oli loova energia vabasta-
mine elavas protsessis, kujutasid para-
teatri-alased aktsioonid tunduvalt vä-
hem radikaalseid ning lühiajalisi pidu-
likke kohtumisi, võrreldes sama sotsiaal-
set mudelit järgiva elutegevusega kom-
muunides. Grotowski idee uuendada
inimsuhteid, viies need avaluse ning
spontaansuse alusele, ning unistus taas-
ühendada inimene orgaaniliselt looduse-
ga seob teda sajanäilõpu arhetüüpsusest
ning minevikuihalusest kantud nostal-
giliste meeleoludega. Seetõttu on keeru-
line määrata kindlaks, mis konkreetset
oli avangardistlik 1960. aastate suure
novaatori Grotowski 1970. aastate tege-
vuses, ja seostada tema loomingulisi
saavutusi visuaalsete kunstide arenguga.
Niisama keeruline oleks aga ka käsit-
leda Szajna, Kantori ja Mądziki loomin-
gut teda puudutamata. On üsna üld-
levinud nähtus, et avangardistlik meel-
sus, mis 1960. aastatel ilmnis harju-
muspäraste normide rikkumisena, aval-
dus 1970. aastail erinevates vormides
tagasipöördumisenähtusi traditsiooni juurde.
Novaatorlikkuse ning avastuslikkuse
kõrval sisaldavad nii Szajna, Mądziki,
Kantori kui ka Grotowski 1970. aastate
tippteosed viiteid traditsioonile, isegi
väga kauge minevikuga seostuvatele ar-
hetüüpidele. Kunsti piirist oli üle as-
tunud ning sisenemine teistesse inim-
tegevuse sfääridesse oli heaks kiidetud.
See tähtis moment, millel oli oluline
täendus kümnendi kunstile, tähistas sa-
mal ajal aga ka erinevate reaalsuse
aspektide ning inimtegevuse sfääridega
seotud kunstiliste otsingute loova potent-
siaali ammendumist. Kunstnike sagene-
vat süüvimist eshatoloogiasse, mida
mõistetakse kõige erinevamatel viisidel,
võib tõlgendada ka sammu astumisenähtu-
ste kunstilise tegevuse sfääride suunas.

Bożena Kowalska artiklit «Visual theatre»
ajakirjast «Projekt» 1987, nr 2
refereerinud ANN LIIVAK

ÕNNITLEME!

3. märts — AILI RANNASTE,
«Vanemuise» omaaegne ba-
leriin — 60
6. märts — LIIDIA PANOVA,
«Estonia» ooperisolist, Eesti
NSV teeneline kunstnik — 60
10. märts — TIJU RANDVIIR,
«Estonia» kauaaegne prii-
mabaleriin, NSV Liidu rah-
vakunstnik — 50
13. märts — HAILI SAMMELSELG,
«Estonia» kauaaegne ooperi-
solist — 60
14. märts — HELLE RAA-ESKOLA,
endine draama- ja nuku-
näitleja, Eesti NSV teeneline
kunstnik — 80
18. märts — HANS HINDPERE,
helilooja — 60
20. märts — KARL ADER,
lavastaja ja lavapedagoog,
Eesti NSV teeneline kunsti-
tegelane — 85
25. märts — RICHARD RITSING,
koorijuht ja helilooja, Eesti
NSV rahvakunstnik — 85
30. märts — OLEG IVANOV,
Rakvere Teatri kauaaegne
inspitsient — 60
31. märts — MAI MURDMAA,
«Estonia» peaballettmeister,
Eesti NSV rahvakunstnik
— 50

Kultuuriministeriumis

27. oktoobril arutas ministee-riumi kolleegium noorte lava-
jõududega 1986/87. aastal teh-
tud tööd. Leiti, et noorte
lavajõudude ülevaatus vajab
edaspidi ümberkorraldamist.
Kõigepealt tuleb uuendada žürii
koosseisu, tihendada koostööd
Eesti Teatriliidu ja ELKNU
Keskkomiteega.

Samal koosolekul kuulati ka
ülevaadet varasema otsuse
«ENSV Riikliku Vene Draama-
teatri tööst repertuaari ideelis-
kustilise osatähtsuse tõstmisel,
kollektiivis loomingu- ja mora-
alse atmosfääri loomisel ja teatri
finants-majanduslike
plaanide täitmisel» täitmisest.
Märgiti, et õhkkond teatris on
normaliseerunud. Kunstinõuko-
gu on ausam, korreksem. Dist-
sipliinirikumusi on vähem,
tõsiseid konflikte pole enam esi-
nenud. Plaanid on teater täitnud,
kuid probleeme on jäänud veel
küllalt. On vaja leida uus
peanäitejuht ja suurendada lav-
astuste arvu. Selle asemel, et
sõita kuhugi kaugemale, tuleb
anda rohkem etendusi oma vaba-
riigis, eriti Tallinnas.

18. novembril tehti kokkuvõtteid
eelmisest teatrihooajast ja teat-
rite sotsialistlikust võistlusest.
Draamateatrites ja nukuteatris
tuli selle aja jooksul välja 60
uuslavastust, muusikateatrites
15. Hooajal andsid teatrid 4393
etendust, mida külastas
1 748 300 vaatajat. Ehkki teatri-
külastajate arvu kasvu tuleb pi-
dada hinnatavaks, et saa rahule
jääda mõne teatri orientatsio-
niga intensiivselt ekspuataerida
keskpärasteid lavastusi. Teatrite
Valitsus peab pöörama senisest
suuremat tähelepanu teatrite
tööd takistavate põhjuste kõr-
valdamisele, eksperimendi koge-
muste edasiandmisele, reper-
tuaari tellimisele näitekirja-
nikelt.

Eesti NSV Kultuuriministee-
riumi kolleegium ja Kultuuriala
Töötajate Ametiühingu Eesti
Vabariikliku Komitee presii-
dium otsustasid lugeda sotsia-
listliku võistluse võitjaks «Uga-
la», kellele antakse üie rändlipp
ja I rahaline preemia. II koht ja
II preemia määrati Rakvere
Teatril. Märgiti ära ka «E-
stonia», «Vanemuise» ja Nuku-
teatri head tööd.

Kinokomitees

29. oktoobril tunnistas kollee-
gium sotsialistliku võistluse
võitjateks III kvartalis Põlva
Rajooni Kinovõrgu ja kino
«Sõprus», filmilektuuriumide
võistlusülevaatusse parimad olid
Paide Rajooni Kinovõrk ja kino
«Sõprus». Arutati töökaitse sei-
sukorda Filmilaeutuse ja Rekla-
ami Valitsuses ning oma
süsteemi töökollektiivide aut-
sustamist seoses Suure Sotsia-
listliku Oktoobrirevolutsiooni
70. aastapäevaga. Edasi oli kol-
leegiumi vaatluse all ringvaate
«Nõukogude Eesti» temaatiline
planeerimine. Märgiti, et ring-
vaadete ideelis-kunstiline tase
on tõusnud ja saavutanud suhte-
lise stabiilsuse. Suurenenud on
temaatiliste ringvaadete osa-
tähtsus, nad moodustavad 2/3
ringvaadete koguarvust. Vajali-
kuks peeti majanduslike ja sotsia-
alselt protsesside süvendat-
umat kajastamist ning temaatil-
liste ja palaringvaadete õige
vahekorras säilitamist. Kõne all
oli ka «Tallinnfilm» 1989. aasta
mängufilmide temaatiline
plaan.

26. novembril vaatas kolleegium
läbi allastute üheksa kuu
finants- ja majandustegevuse
tulemused. Samas analüüsiti
«Tallinnfilm» dokumentaalfil-
mide levi korraldamist. Vaja on
parandada stuudio ja filmilae-
nutuse koostööd, tõhustada eel-
reklaami. Suurem peaks olema
koopiate arv — viis igast filmist.
Arutati ka kinovõrgu töötajate
kutsevõistluste korraldamist.
Järjekorssed kutsevõistluste
toimuvad 4.—6. augustini Valga
rajoonis Helmes.

24. detsembri istungil aru-
tati «Tallinnfilmis» Eesti NSV
50. aastapäevaks loodavate fil-
mide plaani. Kavas on teha män-
gufilm «Lenduri noorus» ja 4
dokumentaalfilmi. Pikemalt
peatuti Eestimaa tutvustavate
tellimusfilmide loomisega seon-
duvatel probleemidel. Järgmise
kvartali repertuaari-, informati-
iooni ja reklaamiplaanide läbi-
vaatamisel rõhutati, et reklaa-
mivormide valikul tuleb silmas
pidada konkreetset filmi. Soo-
vida jätab televisioonis ja raad-
ios tehtav filmireklaam. Kolle-
gium kinnitas komitee 1988.
aasta põhiürituste plaani ja I
kvartali tööplani ning kuulas
informatsiooni kodanike aval-
duste ja kaebuste lahendamisest.

Heliloojate Liidus

Oktoobrikuu teisipäevastel töö-
koosolekutel kuulati uudisloo-
mingut: A. Põldmäe kuut pre-
lüüdi klaverile; V. Kella «De-
ciso't» klaverile ja A. Lukja-
novi 2. klaverisonaati.

Novembris — laululaagri «Vi-
gala '87» jaoks loodud uusi koori-
laule; A. Põldmäe «Viit ka-
rakterit» klaverile, «Ruja» uut
heliplaati «Veerev kivi»; H.
Hindpere Sansoon-divertimenti
metasarvele ja klaverile; V.
Kella «Alla absurdum'it» klar-
netikvartile; H. Rosenvaldi
Soolosonaati tšellole; B. Kör-
veri kaht soololaulu.
Detsembris — A. Pettii «Liiku-
misi» I—III; R. Lätte soololaule
«Rohelised vananemised» (A.
Siig); J. Koha kaht soololaulu;
L. Austeri laulu «Kaljukiri»
(L. Koidula) metsosopranile ja
orkestrile (klaverivarianti); R.
Eespere Kontserti kahele viiule
(süntesaatori varianti).
Peale selle kuulati veel V.
Barkauskase Seksteti (1985);
K. Raidi 1. sümfooniat (1944) ja
E. Tubina 1. sümfooniat (1938).
Muusikateaduse sektisooni koo-
solekud toimusid 20. oktoobril ja
8. detsembril.
20. novembril toimus HL juha-
tuse pleenum teemal «Muusika-
elu aktuaalseid küsimusi».
13. detsembril toimus «Estonia»
kontserdisaali Eesti Raadio las-
telaulude võistluskontsert. ER
estraadiorkestrit juhatas T. Kör-
vits.
30. novembril toimus Matka-
majas U. Sisaski autoriohtu
«Tähistaeva õhtu». Mängis L.
Vänmaa, tähemuistendeid ju-
tustas M. Sarv.

Kinoliidus

3.—7. oktoobri toimus 5. Varna
rahvusvaheline multifilmif-
estival, millest võttis osa H.
Volmer. R. Undi ja H. Volmeri
menufilmi «Nõiutud saar» näi-
dati festivali väljaspool kon-
kursi. Festivali žürii liige oli
P. Pärn.

10.—17. oktoobri toimus 19.
Nyoni (Sveits) rahvusvaheline
dokumentaalfilmide festival,
millest võttis osa J. Ruus ja M.
Soosaar. Festivali raames to-
imus Balti liiduvabariikide ret-
rospektiiv.

23.—29. oktoobri toimusid
Bulgaarias Nõukogude Liidu 87

kultuuripäevade raames Balti liiduvabariikide filmipäevad, kus Eesti kinematograafiat esindasid L. Laiuse—A. Iho mängufilm «Naerata ometi», R. Marani, M. Soosaare, H. Seini ja P. Toominga dokumentaalfilmid. Filmipäevadel käisid T. Elmanovitš, M. Asari, H. Sein.

20. oktoobril oli Minski Kinomajas L. Ulfsaki mängufilmi «Keskea rõõmud» esilinastus. Kohtumised toimusid veel mitmes Minski kinos.

29. oktoobrist 2. novembrini toimus Pärnus 1. rahvusvaheline visuaalne antropoloogia filmifestival, millest võtsid osa 12 riigi edindajad, konkursile oli esitatud üle 70 filmi. Festivali Suure auhinna pälvis Kanada etnograaf ja režissöör A. Baklci.

4. novembril oli juhatuse koosolek, kus võeti vastu otsus teha ettepanek Eesti NSV Loominguliste Liitude Kultuurinõukogule arutada loominguiliste liitude ühisjõududega Tallinnasse rahvusvahelise kultuurikeskuse ehitamist. Arutati Eesti Teatrilidu kongressi otsust anda kino «Oktoober» ruumid «Vanalinna Studio» käsutusse. Võeti vastu otsus mitte pidada õigeks ühe kultuurivaldkonna materiaalse olukorra parandamist teise arvel. Otsustati pöörduda kirjava Tallinna Linna RSN Täitevkomitee ja Kinokomitee poole.

9.—16. novembrini võttis Duisburgi (Saksamaa LV) filminädalast osa Andres Sööt oma filmiga «Jaanipäev».

9.—16. novembrini toimusid Alma-Atas Eesti filmipäevad. Kavas olid mängufilmid «Hullumeelsus», «Nipernaadi» (K. Kiisk), «Ideaalmaastik» (P. Simm), Keskea rõõmud» (L. Ulfsak), A. Iho, R. Marani, M. Soosaare, A. Söödi ja P. Simmi dokumentaalfilmid, multifilmide valikuprogrammid lastele ja täiskasvanutele. Filmipäevadel käisid O. Orav, M. Kütt ja N. Sarubin.

16.—18. novembrini oli Tallinnas kaheksandat korda itaalia filmikriitik A. Frezzato.

16.—21. novembrini näidati Wiesadenis ja Frankfurdis (Saksamaa LV) Nõukogude multifilmide programmi. Eesti multifilmi esindasid P. Pärna «Aeg maha» ja R. Raamatu «Põrgu». Delegatsiooni koosseisus võttis üritusest osa P. Pärn.

19.—29. novembrini viibis Rio de Janeiro filmifestivalil «FESTRIO 87» R. Raamat. Ta oli kutsutud esinema oma filmiga «Põrgu» seminaril, mille teemaks oli «Sotsialism ja religioon».

20.—26. novembrini toimus 30. Leipzigi lühi- ja dokumentaalfilmide festival, millest võtsid osa M. Soosaar ja J. Ruus. M. Soo-

saare dokumentaalfilm «Kihnu mees» pälvis festivalil «Höbetuvi» ja FIPRESCI auhinna.

1. detsembril toimus juhatuse koosolek, kus otsustati toetada Eesti filmiklubide föderatsiooni (seltsi) loomist iseseisva juriidilise isikuna. Arutati Eesti Kinoliidu 1988. aasta välissuhteid.

2. detsembril oli Moskva Kinematograafistide Majas R. Marani loomingu õhtu loodusfilmidega «Varjuelus», «Elulõim», «Nõialoom», «Need tüütud herilased» ja «Sookured».

4. detsembril oli Minski Kinomajas R. Marani loomingu õhtu filmidega «Elulõim», «Need tüütud herilased» ja «Ühe armastuse lugu».

Teatrilidus

5. oktoobril oli Eesti Teatrilidu juhatuse koosolek TRA Draamateatri väikeses saalis. Juhatuse esimees Mikk Mikiver tegi ettepaneku ametite jagamiseks ETL-i juhatuses. (vt TMK 1/88).

29. oktoobril valiti ETL-i kunstnike sektiiooni koosolekul sektiiooni uueks esimeheks Vadim Fomitšev. Draamasektiioon valis samal päeval oma esimeheks Juhan Viidingu.

30. oktoobril algas juhatuse koosolek Teatrilidu tulevase majaga (Uus tn 5) tutvumisest. Projekti autor E. Laansoo ja peainsener A. Bremse andsid seletusi hoone kavandatava remondi kohta. Koosolek jätkus TRA Draamateatri väikeses saalis Eesti Teatrifondi direktori valimisega. Nelja konkursist osavõtja hulgast valiti Teatrifondi direktoriks Toomas Viik. Seejärel tutvustas J. Allik ETL-i juhatuse ja büroo tööplaane.

Rahvaste Sõpruse Teatri paremate lavastuste festivalil ja selle teatri avamisel Moskas käisid M. Mikiver, A. Iijin, V. Paalma. Sama sarja ürituse Minskis tegi kaasa T. Randviir. Tema käis ka NSVL Teatritegelaste Liidu juhatuse pleenumul Täskendis.

30. novembril korraldas ETL-i draamasektiioon kohtumise Tallinnas külalistendusis andva India teatri kollektiiviga.

3. detsembril arutas ETL-i büroo oma koosolekul teatrijaloo uurimise olukorda. Koosolekut võttis osa Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi teadusekretär E. Truuväll. Otsustati, et ETL toetab akadeemiat vajaduse korral ja et teatrijaloo uurimisgrupp täiendatakse uute töötajatega.

14. detsembril kinnitas ETL oma juhatuse koosolekul lavatehnika preemiad 1987. aasta eest. Need said K. Root «Estoniast», E. Lutsar TRA Draamateatrist, J. Lee Nukuteatrist, V. Moskaljov Vene Draamateatrist, P.

Kõiv Noorsooteatrist, M. Oja «Vanalinna Stuudiost», E. Liblik «Vanemuisest», I. Smeljanski Pärnu teatrist; Ü. Selter «Ugalast», A. Maasi Rakvere Teatrist.

T. Viik tutvustas Teatrifondi põhikirja, J. Allik mitmete teatripremiate žüriisid.

ETL-i teatrilooesitioon valis oma esimeheks Rein Heinsalu.

21. detsembril korraldas ETL-i teatrilooesitioon TRA Draamateatri lavastuse «Vaikuse valdamaja» arutelu.

In publico

ESIETENDUSED TEATRITES

1. oktoober — N. Erdman, «Enesetapja». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Nikolajev, kunstnik A. Orlov.)

8. oktoober — E. Aav, «Vikerlased». RAT «Vanemuine». (Lavastaja Ü. Vilimaa, kunstnik M. Säre.)

1. november — H. Pinter, «Majahoidja». TRA Draamateater. (Lavastaja E. Hermaküla, kunstnik V. Fomitšev.)

3. november — E. Vetemaa, «Nukumäng». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja A. Käis, kunstnik T. Tepandi.)

12. november — H. Wuolijoki, «Niskamäe noorperenaine». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja V. Rummo, kunstnik M. Vannas.)

14. november — O. Danek, «Kaks hobuse, üks eesli seljas». RAT «Vanemuine». (Lavastaja K. Novaček, kunstnik K. Glogr.)

17. november — «Õõlaulud» — P. Pedajase laulude õhtu. L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Kujundanud L. Blumenfeld.)

20. november — P. Tšaikovski, «Pähklipureja». RAT «Estonia». (Lavastaja M. Murdmaa, kunstnik A. Püüman.)

21. november — N. Gogol, «Revident». (Lavastaja E. Baskin, kunstnik S. Tjunin.)

22. november — K. Saaber, «Koduvoorad». Rakvere Teater. (Lavastaja M. Kalmet, kunstnik E. Ounapuu.)

26. november — M. Bulgakov, «Molière». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik D. Krõmov.)

27. november — V. Majakovski, «Müsterium—buff». RAT «Vanemuine». (Lavastaja R. Adlas, kunstnik J. Vaus.)

6. detsember — W. Shakespeare, «Tõrkas taltsutus». «Ugala»/TRK lavakunstkateeder, XIII lennu diplomilavastus. (Lavastaja E. Nüganen, kunstnik A. Andreste.)

10. detsember — T. Bernhard, «Pärals». ENSV Riiklik Noor-

sooteater. (Lavastaja L. Peterson, kunstnik L. Kulles.)
 10. detsember — J. Kunder, «Kroonu onu». Rakvere Teater. (Lavastaja P. Volkonski, kunstnik E. Ounapuu.)
 13. detsember — Lühiballettide õhtu «Üid ma tean...». RAT «Vanemuine». (Lavastaja R. Kudu, kunstnik M. Pottisepp.)
 13. detsember — T. Russel, «Rita». TRA Draamateater. (Lavastaja R. Trass, kunstnik R. Vanhanen.)
 13. detsember — D. Samoilov, «Koslovverpov». ENSV Riiklik Vene Draamateater. (Lavastaja S. Krassman, kunstnik T. Tependi).
 20. detsember — F. Suppé, «Kümme pruuti ja ei ühtegi peigmeest». RAT «Vanemuine». (Lavastaja K. Otsus, kunstnik M. Pottisepp.)
 21. detsember — R. Rolland, «Giljotiin Dantonile». «Ugala». (Lavastaja V. Saldre, kunstnik J. Vaus.)
 23. detsember — G. Landau, «Lumehelbekese kool». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja V. Luup, kunstnik R. Lauks.)
 24. detsember — H. Chr. Andersen — T. Aasmäe—A. Üprus, «Pöial-Liisi». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja T. Aasmäe, kunstnik R. Vanhanen.)
 28. detsember — K. Merilaas, «Pilli-Tiidu». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. (Lavastaja I. Normet, kunstnik L. Blumenfeld.)

ESIETTEKANDED FILHARMOONIA KONTSERTIDEL

9. november — M. Kuulberg, Trio nr 2. Esitajad J. Gerretz, V. Roots ja T. Velmet.
 22. november — J. Rääts, 2. sümfonia (uus redaktsioon). Esitaja ERSO, dirigent P. Mägi.
 22. november — L. Sumera, katkendeid valmivast balletist «Sisalik». Esitaja ERSO, dirigent P. Mägi.
 22. november — Erkki-Sven Tüür, 2. sümfonia. Esitaja ERSO, dirigent P. Mägi.
 22. november — R. Kangro, kantat «Olemine» (V. I. Lenin, H. Runnel, rahvaluule). Esitajad ERSO, ETV ja ER segekoor. ansambel «In Spe» ja J. Joala, dirigent P. Mägi.

ESILINASTUSED KINODES «Tallinnfilm»)

13. detsember — «Eine murul» (stsenarist ja režissöör P. Pärn, operaator J. Pöldma, kunstnikud P. Pärn ja M. Kilk, helilooja O. Ehaal, helioperaator J. Elling). Kinos «Kosmos».
 19. detsember — «Sõda» (stsenaristid, režissöörid ja kunstnikud R. Unt ja H. Volmer, operaator A. Nuut, helilooja L. Sumera, helioperaator U. Saar). Kinos «Kosmos».

ESILINASTUSED TELEVISIOONIS («Eesti Telefilm»)

Dokumentaalfilmid

11. oktoober — «Leivakivi». (Stsenarist ja režissöör V. Pohla, operaator H. Roosipuu, helioperaator R. Urm.)
 8. november — «Kes küll ütles...». (Stsenarist Ü. Russak, režissöör T. Kask, operaator A. Razumov, helioperaator V. Välik.)
 14. november — «Heli mesilased». (Stsenaristid T. Lepp, H. Pruuli, režissöör T. Lepp, operaator E. Putnik, helioperaator I. Parmas.)
 29. november — «Sulev Nõmmik». (Stsenaristid E. Vetemaa, S. Nõmmik, režissöör E. Herma-küla, operaator A. Mutt, helioperaator M. Otsa.)
 3. detsember — «Kartuliküsimus». (Stsenarist Ü. Russak, režissöör I. Lään, operaator E. Putnik, helioperaator K. Kardna.)
 13. detsember — «Mere sügavustes». (Stsenarist ja režissöör S. Skolnikov, operaator A. Razumov, helioperaator J. Sandre.)

Kontsertfilmid

6. november — «Prelüüd». (Režissöör I. Lään, operaator H. Rehe, helioperaator K. Kardna, kunstnik I. Lind.)
 30. november — «Koduõu». (Stsenarist E. Viilup, režissöör K. Nurm, operaator V. Kepp, kunstnik J. Remme, helioperaator I. Parmas.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

22. oktoober — «Sõja jalus», Mikk Mikiveri raadioseade Ülo Tuuliku romaani. (Režissöör Mikk Mikiver, helirežissöör Kül-lik Valdma, muusikaline kujundaja Viive Ernesaks.)
 29. oktoober — «Püha lind», Aili Lemmiku raadioseade Aljaksai Dudaravi samanimelisest jutustusest ja näidendist «Viimane toonekurg». (Režissöör Tanel Lään, helirežissöör ja muusikaline kujundaja Eero Sepling.)
 8. november — «Bresti rahu» I ja II osa, Härmo Saarmi raadioseade Mihhail Satrovi näidendist. (Režissöör Härmo Saarm, helirežissöör Külliki Valdma, muusikaline kujundaja Silja Vahuri.)
 17. detsember — «Kumuräbalad», Sulev Nõmmiku kuuldemäng. Režissöör Sulev Nõmmik, helirežissöör Mart Puust, muusikat improviseeris Tõnu Raadik.)

ESIETENDUSED TELETEATRIS

19. november — S. Stratiev, «Veluurpintsak». (Lavastaja E. Spriit, kunstnik E. Tamberg, muusikaline kujundaja G. Pedraudse.)

TEATRI- JA MUUSIKA- MUUSEUMIS

2. oktoobril avati D. O. Wirkhausi mälestusnäitus tema 150. sünniaastapäeva tähistamiseks. Koostas Tiina Lõhmuste.
 20. oktoobril toimus õhtu «Ilusaid häali ilusates majades» (näituse «Maailma teatritoonide läbi aegade» põhjal). Oma sellisulistest postkaardikollektsioonidest rääkisid ja helilinte kuulsate häältega demonstreerisid Arne Mikk ja Helend Peep. Ohtu juhtis Inge Krjukov.
 5. novembril avati näitus «Revolutsiooniteema eesti muusikas ja teatrilaval». Koostasid Ü. Reimets ja L. Kirepe.
 10. novembril oli ENSV teenelise kunstitegelase Paul Mägi mälestusõhtu tema 70. sünniaastapäeva tähistamiseks. Vestlesid V. Järvi, A. Külvand, V. Luts, L. Panova, K. Raudsepp ja E. Renter.
 27. novembril toimus ENSV rahvakunstniku Ullo Toomi mälestusõhtu.



30. novembril avati suure hulga teatritoonide juuresviibimisel mälestuskivi NSV Liidu rahvakunstnikule Voldemar Pansole Kivimäel tema koduvas (autor Jaak Soans).

K. Suure foto

A. Särevi Kortermuuseumis

5. oktoobril etendus N. Gogoli «Hullumeelse päevik» (monotendus ENSV Vene Draamateatri näitleja V. Rõbnikovi esituses).
 15. oktoobril, 5., 24., 25. novembril ning 1. ja 23. detsembril esitati kava «Ununenud naise» (100 aastat esimese eesti naisteaajakirja «Linda» ilmumise algusest). Koostajad ja esitajad I. Lepik ja M. Ounap. Programm esitati viiel korral ka Pärnus ja Pärnu rajoonis.
 28. ja 29. oktoobril kuulati kompositsiooni García Lorca luulet «Kõik on ristte». Koostajad ja esitajad A. Presjärv ja Ü. Vihma.
 4. novembril ja 7. detsembril esitati sõnalis-muusikaline kom-

positsioon «Nukra muusika hetkedel» vene nüüdsluulest. Koostajad ja esitajad Vene Draamateatri näitlejad E. Toman ja S. Bezdušnoi.

27. novembril esitati sõnalis-muusikaline kompositsioon «Ütle sõjale «Ei!»». Esitajad Vene Draamateatri näitlejad S. Blücher, M. Kempa, N. Kleiner.

Uusi aanimetusi

NSV Liidu rahvakunstnik
Veljo Tormis

Eesti NSV rahvakunstnik
Rein Agur
Kalju Komissarov
Peeter Lilje
Kalle Randalu

Eesti NSV teeneline kunstnik
Vladimir Annikov
Herardo Conteras
Peeter Kard
Tiia Kriisa
Mati Kärras
Peep Lassmann
Ivo Linna
Jaanus Orgulas
Lembit Saarsalu
Jaan Ōun

Eesti NSV teeneline kunsti-tegelane
Jaak Allik
Väino Luup
Andres Sööt

Eesti NSV teeneline kultuuritegelane
Hella Asur
Aksel Küngas

NOORTE LAVAJÕUDUDE
ÜLEVAATUSE LAUREAADID
(1986/87. aasta hooaeg)

I preemia

Toomas Kaptan — RAT «Vanemuise» dirigent (Ooperid «Püha Susanna», «Kuu», «Pimpinone», «Don Pasquale»)

Vello Pähn — RAT «Estonia» dirigent («Hovanštšina», kontserttegevus)

Jüri Rent — RAT «Estonia» peakoormeister («Hovanštšina») Vadm Pomitšev — TRA Draamateatri kunstnik («Torm») Aare Laanemets — Pärnu Draamateatri näitleja (aastatepikkune tulemusrikas töö Pärnu kooliteatri juhendamisel ja «Sinilinnu» lavastus)

Peeter Tammearu — «Ugala» näitleja («Lihtsalt liha» lavastus ja osatäitmised: Ivan — «Hommikusoök tundmatutega», Tsatski — «Häda mõistuse pärast», Hannsjörg Lautensack — «Vennad Lautensackid»)

Angelina Semjonova — TRA Draamateatri näitleja (Mary Poppins samanimelises lavastuses)

Ülo Kaadu — ERSO (kontserttegevus)

Aarne Talvik — Filharmoonia kammerkoor (kontserttegevus)

Andres Narma — RAT «Estonia» orkestriartist («Monoloogid», kontserttegevus)

II preemia

Ülle Rebane — RAT «Estonia» kontsertmeister («Don Quijote» ja kontserttegevus)

Juri Jekimov — RAT «Estonia» balletiartist («Monoloogid», «Don Quijote»)

Mati Vaikmaa — RAT «Vanemuise» ooperisolist (Doktor Malatesta «Don Pasquales», Vandersell «Kuu», Kristjan «Püha Susannas»)

Kare Kauks — ansambli «Mahavok» solist (kontserttegevus, esinemine festivalil «Jürmala-87»)

Aivar Auväär — RAM-i solist (osavõtt noortekvartetist, esinemised solistina)

Mart Kampus — Nukuteatri näitleja (Eku ja Vana Toomingas «Toome helvestes», Jäneseisa ja Konferansjee «Mägramängus»)

Laine Mägi — Pärnu Draamateatri näitleja (Karin «Reporterites», Ruth «Saialilledes», Lida — «Miljard aastat enne maailma lõppu»)

Katrin Nielsen — Pärnu Draamateatri näitleja (Tiina «Libahundis», Reet «Reporterites», Mathilda «Saialilledes»)

Raimo Pass — TRA Draamateatri näitleja (Bert «Mary Poppinsis»)

Ervin Ōunapuu — Rakvere Teatri peakunstniku kt (Kujundused Rakvere Teatris — «Maailma lõpus», «Tambu Elle...»; RAT «Vanemuises» — «Kuu»; «Vanalinna Studios» — «Lihtne ja ilus»)

III preemia

Ülle Tundla — RAT «Estonia» kooriartist (Mercedes «Carmenis»)

Meelis Pakri — RAT «Estonia» balletiartist (Prints «Luukede järves»)

Igor Vassin — RAT «Estonia» balletiartist («Don Quijote», «Luukede järve»)

Aabi Ausmaa — RAT «Estonia» orkestriartist (orkestrisoolod, puhkpillimängijate konkursi laureaat)

Mati Lillimägi — RAT «Estonia» orkestriartist («Hovanštšina»)

Tatjana Narma — «Viru» varietee programmid 1986/87. a.

Priit Zimmermann — ENSV Tele- ja Raadiokomitee estraadi-orkestri tromboonirühma kontsertmeister (kontserttegevus)

(Katrin Kohv — «Ugala» näitleja (Sofia) — «Häda mõistuse pärast», Maša — «Hommikusoök tundmatutega»)

Jüri Lumiste — RAT «Vanemuise» näitleja (lavastus «Hind»)

Peeter Oja — RAT «Vanemuise» näitleja (dr Sympson, «Swifti viimane surm», Carlos Homeni-

des de Histangua — «Kirp kõrvass»)

Paul Poom — TRA Draamateatri näitleja (mr Banks — «Mary Poppins»)

Tene Ruubel — Nukuteatri näitleja (Leeni «Toome helvestes», Jäneseema, Vana vares ja Konferansjee «Mägramängus»)

Erik Ruus — Rakvere Teatri näitleja (Jaša «Kirsiaias»)

Gita Ränk — Rakvere Teatri näitleja (Dunjaša «Kirsiaias»)

Larissa Savankova — Vene Draamateatri näitleja (Lena — «Püünis nr 46, kasv 2», Eva — «Naiste maja»)

Carmen Uibokant — TRA Draamateatri näitleja (Tonja — «Seoses üleminekuga teisele tööle», Jane — «Mary Poppins»)

Viire Valdma — «Vanalinna Studio» näitleja (Julie Noorsooteatri lavastuses «Preili Julie»)

Vassili Medvedev — RAT «Vanemuise» ballettmeister-lavastaja (hooaja loominguliste saavutuste eest)

Sergei Bezdušnoi — Vene Draamateatri näitleja (Miša — «Püünis nr 46 kasv 2»)

IV (esemeline) preemia
Tarmo Leinatamm — RAT «Vanemuise» dirigent ja koormeister («Kuu», «Don Pasquale»)

Andres Heinapuu — RAT «Vanemuise» dirigent ja koormeister («Kuu», «Don Pasquale»)

Peep Püis — RAT «Vanemuise» ooperisolist (Goga «Püha Susannas», Vandersell «Kuu»)

Heli Kohv — RAT «Vanemuise» balletiartist (Kitseneiu Morenka «Bambis»)

Ülle Toompuu — RAT «Estonia» balletiartist (hooaja loomingulised saavutused)

Priit Aimal — RAT «Estonia» orkestriartist (hooaja loomingulised saavutused)

Neeme Punder — «Hortus Musicus» artist (hooaja loomingulised saavutused)

Tarmo Toom — «Hortus Musicus» artist (hooaja loomingulised saavutused)

Neeme Kuningas — Filharmoonia režissöör-lavastaja (ENSV kirjanduse ja kunsti päevad Valgevene NSV-s — avakontsert, ELKNÜ XX kongressi pidulik kontsert, ENSV koolinoorte VI laulu- ja tantsupidu — laulupeo kontsert, sõpruskontsert; SSOR-i 70. aastapäevale pühendatud ENSV kunstimeistrite pidulik kontsert Moskvas)

Aleksander Ivaskevits — Vene Draamateatri näitleja (Andrej — «Püünis nr 46, kasv 2»)

Valeri Klassen — Vene Draamateatri näitleja (Hestaköv — «Revident», Inter — «Püünis nr 46, kasv 2»)

Tõnu Oja — Noorsooteatri näitleja (lavastus «Christopher Robin ja tema sõbrad»)

Talvo Pabut — Rakvere Teatri näitleja (lavastus «Seitsmepäine haldjas»)

Maret Peep — RAT «Vane-
muise» näitleja (Näitleja ja Kü-
lalaine — «Swifti viimane surm»,
Raymonde — «Kirp kõrvas»,
Aadlidaam — «Macbeth»)
Terje Pennie — Rakvere Teatri
näitleja (Anja «Kirsiaias»)
Ullar Pöld — TRA Draama-
teatri näitleja (Michael «Mary
Poppinsis»)
Jaan Rekkor — Pärnu Draama-
teatri näitleja (Maljanov —
«Miljard aastat enne maailma
lõppu», Anti «Reporterites»)
Igor Rogatšov — Vene Draama-
teatri näitleja (Aleksi «Kuld-
kutsikas», Nikita — «Püünis nr
46, kasv 2»)
Margus Tabor — Rakvere Teatri
näitleja (Kirtsu «Tambu El-
les...»)
Liina Tennesaar — RAT «Vane-
muise» näitleja (Näitleja ja Kü-
lalaine «Swifti viimases surmas»,
Lucienne — «Kirp kõrvas»,
Leedi Macduff «Macbethis»)
Juta Tints — Pärnu Draama-
teatri näitleja (Tiina «Libahun-
dis»)
Sergei Tšerkassov — Vene Draa-
mateatri näitleja (Ljoška —
«Püünis nr 46, kasv 2», linna-
pea teener Miska «Revidendis»,
Nääripoiss «Näärilas ja Nuru-
las»)
Tiina Tõnis — Nukuteatri näit-
leja (Leeni «Toome helvestes»,
osataitmisel «Mägramängus»)
Ülo Vihma — Nukuteatri näit-
leja (Jants ja Konferansjee
«Mägramängus», laulude esitus
ja osataitmisel lavastuses «Gul-
liver ja Gulliver»)

KINOMAJAS

1. oktoobril avati uus hooaeg
filmiohtuga, mille kavas olid M.
Soosaare dokumentaalfilmid
«Sadam udus» ja «Lasnamäe»
ning T. Virve režissööridebüüt,
lühimängufilm «Ringhoov» (A.
Valtoni novelli «Mustamäe ar-
mastus» motiividel).
8. oktoobril toimus A. Söödi
filmiohtu, kus vaadati ringvaa-
det «Estonia» Savonlinna
ooperifestivalil ja dokumen-
taalfilmi «Külaskäik» kunsti-
kollektsionäärist J. Mikkelist.
15. oktoobril oli külas «Mosfil-
mi» režissöör A. Kaidanovski
oma uue mängufilmiga «Küla-
line» (J. L. Borgese novellide
motiividel).
6. novembril toimus filmiohtu,
kus kohtuti 1. Pärnu visuaalse
antropoloogia filmifestivali kü-
lalise, Columbia ülikooli profes-
sori A. Lomaxiga (New York),
koreomeetrilise süsteemi looja-
ga. Ekraanil olid A. Lomaxi
filmid «Tants ja inimkonna aja-
lugus», «Pikk rada» ning «Maa,
kus sündis bluus».
8. novembril oli vabariiklik
noorte filmpäev.
12.—14. novembrini toimusid
Gruusia filmpäevad, mille ka-
vas olid dokumentaalfilmid
«Nodar Dumbadze», «Kuugloo-

bus», mängufilmid «Hei, maest-
ro», «Plekk» ning «Hareba» ja
«Gogia». Delegatsioon koosseis-
us olid Tallinnas režissöörid
E. Sengelaja, G. Levašov-Tu-
manišvili, N. Managadze, N.
Drozdov ja toimetaja M. Sähk.
19. novembril oli «Tallinnfilmi»
uue muusikalise mängufilmi
«Pingul keel» (režissöör T. Elme,
operaator E. Oja) pidulik läbi-
vaatus.
23. ja 24. novembril toimusid
filmiohtud «Filme arhiivist»
koos Eesti NSV Filmi-, Foto- ja
Fonodokumentide Riikliku
Keskarihiviga, kus vaadati
«Eesti Kultuurifilmi» kronikat
aastast 1939, filme «Rahva ta-
he» (1940), «Eestimaa» (1941),
«Pööripäev» (1968) ning «Uus
aeg» (1969).
26. novembril korraldas noorte-
seksioon loengu teemal «Prota-
gonisti probleem Eesti mängufil-
mis 1970.—1980. aastatel». Lek-
toriks M. Kaat.
3. ja 4. detsembril toimusid
filmiohtud «Eesti dokumentaal-
film 75» vaba sissepääsuga
kõigile filmihuvilistele.
3. detsembril olid programmis
filmid «Matk läbi Setumaa»
(J. Pääsuke), «Ruhnu» (T. Luts),
«Jaaniapäev» (A. Sööt), «Ühe-
puuloostik» (1986), «Mitte al-
nut leivast» (Ü. Tambe, M.
Pöldre), 4. detsembril «Matk
läbi Setumaa» (J. Pääsuke),
«Osmussaare vaated» (K. Mär-
ka), «Osmussaar» (S. Skoini-
kov), «Hetked» (P. Tooming),
«Eldoraad» (Ü. Tambe, M.
Kask), «Okaslinnus» (R. Maran),
«Pesapaik» (P. Puks, T. Kuzmin)
ja «Väljak» (L. Ilves).
8. ja 10. detsembril toimusid
filmiohtud Eesti Muinsuskaitse
Seltsi loomise eel vaba sisse-
pääsuga (piletimüügiga) kõigile
filmihuvilistele. 8. detsembril
olid kavas A. Söödi kultuuri-
loolised filmid «Mälu», «Külas-
käik» ja «Exegi monumentum»,
10. detsembril vaadati P. Toom-
inga keskkonnakaitselisi filme
«Elamise lugu», «Varandus»
I—VI, «Allika poole mineja».
15. detsembril viis noortesek-
tsioon läbi filmiohtu koos Eesti
NSV Filmi-, Foto- ja Fonodoku-
mentide Keskarihiviga. Ette-
kandega teemal «50. aastad
sõnas ja pildis» esines R. Ruut-
soo. Vaadati 1940. ja 1950. aast-
tate filmiringvaateid «Nouko-
gude Eesti».
17. detsembril toimus «Tallinn-
filmi» uue mängufilmi «Metslui-
ged» (rež. H. Karis, oper. A.
Ruus) pidulik läbiivaatus.
18. detsembril toimus pidulik
filmiohtu «Eesti multifilm 30»
(1957.a valmis Eesti esimene nu-
kufilm — E. Tuganovi «Peet-
rikese unenägu»).

NÄITUSED KINOMAJAS

12. oktoobrist 3. detsembrini
oli Toomas Kalve fotode näitus.

T. Kalve pälvis Eesti Kinoliidu
noorte fotopremia 1986.
5. detsembrist jaanuarini oli
Ann Tenno fotonäitus «1986.
aasta juulis vanal Preisimaal».

In memoriam 1987

Raimond Schönberg — 1. IX
1927 — 16. II 1987, «Tallinnfil-
mi» helioperaator
Erich Jalajas — 22. XII 1912 —
28. II 1987, helilooja
Riho Ränni — 7. VI 1947 — 3. III
1987, «Ugala» näitleja
Karl Leichter — 13. X 1902 —
7. III 1987, muusikateadlane
Ants Viir — 4. IX 1911 — 6. IV
1987, endine «Vanemuise», hil-
lisem Pinna nim. rahvateatri
näitleja
Paul Mäeots — 23. II 1921 — 23.
IV 1987, Pärnu teatri näitleja,
ENSV teeneline kunstnik
Ivar Laidre — 14. II 1931 — 3. V
1987, RAM-i solist, ENSV teene-
line kunstnik
Venda Päi — 25. V 1924 — 31. V
1987, Tartu Vilde nim. rahva-
teatri peanäitejuht, ENSV teene-
line kultuuritegelane
Harald Pääsuke — 30. IV 1908 —
22. VI 1987, endine «Estonia»
peadirektor
Grigori Skulski — 9. X 1912 —
12. VII 1987, kirjanik ja stse-
narist, ENSV teeneline kirjanik
Ellen Liiger — 26. VI 1918 —
4. VIII 1987, TRA Draamateatri
näitleja, ENSV rahvakunstnik
Kullo Must — 18. III 1911 — 10.
VIII 1987, «Tallinnfilmi» filmi-
direktor
Ita Kongas — 19. II 1920 — 11.
IX 1987, «Estonia» omaaegne
baleriin
Silvia Milli — 28. III 1917 —
1. X 1987, «Estonia» orkestri
solist
Paul Hakk — 5. I 1906 — 15. XI
1987, endine «Estonia» orkest-
rant
Felix Thaling — 1. X 1908 —
25. XI 1987, omaaegne kunstnik-
teostaja
Eduard Rajla — 12. X 1924 —
25. XI 1987, endine draamanäit-
leja
Ado Varvik — 4. I 1907 — 20.
XII 1987, endine «Estonia» or-
kestrant
Valentin Arhipenko — 7. V 1909
— 22. XII 1987, Vene Draama-
teatri endine näitleja, ENSV
rahvakunstnik
Lembit Roosa — 18. VI 1920 —
26. XII 1987, kauaaegne «Es-
tonia» peakunstnik

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. МАРТ 1988

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР

ТЕАТР

Р. РУУТСОО — «Я знаю, чем все это кончится...» (12)

Философ Рейн Руутсоо анализирует поставленные в 1987 году на эстонской сцене новые пьесы, впервые рассматривающие сложный и трудный период сталинизма в истории эстонского народа. Речь идет о пьесе Ю. Саара и Б. Вийдинга «Кунинг Херман Первый»/постановка К. Кильвета в Молодежном театре/, рассматривающей создание первого эстонского колхоза и произведении Я. Круусвалла «Тихая волесть»/постановки М. Микивера в ГАТ драмы и А.-Э. Керге в «Ванемуйне»/, говорящем о мартовской высылке 1949 года. Автор рассматривает взаимоотношение исторической правды и правды искусства в этих пьесах и находит, что эти произведения разрушают не одну конъюнктурную схему, бытовавшую долгое время в нашей исторической науке и стоящую весьма далеко от объективного отражения действительности.

Рубрика «Кто?» — ТАДЕУШ КАНТОР — классик авангардизма (32)

Журнал знакомит читателя с всемирно известным польским постановщиком и художником Тадеушем Кантором, его режиссерской деятельностью, начавшейся в 1943 году и продолжающейся по сей день. Более подробно раскрывается деятельность театра Крико 2, основанного Кантором в 1955 году и рассматриваются этапные постановки режиссера — «В маленькой усадьбе», «Красотки и мартышки», «Умерший класс», «Виелополе, Виелополе» и «Пусть умирают артисты». Читателя знакомят также с театральными манифестами, разъясняющими творческие принципы Кантора. Автор статьи — начинающий драматург и переводчик с польского Хендрик Линдепуу.

Т. КАНТОР — «Отрывки из манифеста «Независимый театр» (43)

В дополнение к рубрике «Кто?» приводятся отрывки из опубликованной в 1943 году манифеста Т. Кантора «Независимый театр».

А. ХЕЙНАПУУ — «Пушкин умер!» Дополнения к лучшему пониманию постановщика Мати Унта. (44)

Молодой театральный критик Андрес Хейнапуу рассматривает личность постановщика Мати Унта, пришедшего в театр через литературу. Как завлит театра «Ванемуйне», он был в тесном сотрудничестве с молодыми режиссерами/особенно с Э. Хермакюла/ и стал одним из идеологов театральных новшеств конца 1960-х, начала 1970-х годов. Начав в 1978 году с постановок стихотворных программ в Молодежном театре, М. Унт к настоящему времени стал интересным и своеобразным режиссером, работающем в основном на малой сцене Молодежного театра. В его сценических работах

манифестируется интерес постановщика к взаимоотношениям игры жизни и театра, скепсис к театральным воззваниям и как самое существенное — стремление к многозначности. Исходя из последнего, критик связывает режиссерский почерк М. Унта с «радикальным эклектизмом» постмодернизма, который проявляется в свободном использовании средств искусства, множественности смысловых плоскостей и амбивалентности.

Визуальный театр Польши (79)

Ани Лийвак реферировала из журнала «Проект» 1987, № 2 статью Божены Ковальской «Визуальный театр», рассматривающую с визуального аспекта постановки представителей польского авангардного театра Юзефа Шайны, Тадеуша Кантора, Лесзека Мадзика и Ежи Гротовского.

МУЗЫКА

Отвечает ЭНЕ ЮЛЕОЯ (5)

Беседа с хоровым дирижером и педагогом, заслуженным деятелем искусств Эстонской ССР Эне Юлеоя, которая многие годы руководит хором высокого класса «Ноорус». Беседу вела Хелью Таук.

М. БРАУЕР — Основная проблема советского джаза (21)

На вопрос «существует ли советский джаз?» и «что мешает и что содействует в настоящий момент развитию советского джаза?» отвечают известные советские джазовые музыканты Герман Лукьянов, Владимир Чекасин, Николай Левиновский, теоретики и организаторы джаза Владимир Фейертаг, Алексей Баташов, директор Госфилармонии ЭССР Олег Саложнин, заместитель министра культуры ЭССР Ильмар Мосс. Интервью вел и комментировал джазовый критик Мати Брауер.

В. ЛАНДСБЕРГИС — Quo vadis, музыка? (54)

Размышления известного советского музыковедов о современной ситуации музыкальной культуры в Советском Союзе. Автор считает, что если сохранятся теперешние опасные тенденции — рутинная, направленная на пышный фасад в работе филармоний; отрыв от жизни профессионального музыкального творчества и Союза композиторов; наступление массовой культуры, уже со школ, даже с детского сада; угнетенное состояние работы музыковедов, критики; бессилие, на первых порах, Музыкального общества; бюрократические барьеры при распространении музыкальных изданий — то широкая общественность может совсем отвыкнуть от всей серьезной музыки. Автор призывает музыкантов вырваться из замкнутых рамок своей профессии и организации, объединить усилия государства и общественности при построении новой обогащающей музыкальной культуры.

Р. ПЫЛДМЯЭ — О движении братских общин в Эстонии (67)

Статья написана как итог пребывания автора в Геррингте в 1939—1940 гг. Опираясь на источники, находящиеся в Германии, в публикации говорится о возникновении движения братских общин в Германии под предводительством графа Цинцендорфа. До Эстонии это движение дошло в конце 1730-х годов и особенно восприимчива к этому была Южная Эстония, центром стало Урвасте. Братская община со свойственной ей простонародностью и душевностью обрела в народе большую популярность, нежели правящая лютеранская церковь.

КИНО

Хартия прав публики (58)

Декларация, принятая 18 сентября 1987 г. на съезде Международной федерации кино клубов в Чехословакии, в Таборе, т. н. хартия прав публики, которая декларирует гуманистические

права членов кино клубов и подчеркивает необходимость повышения уровня массового сознания.

К. РОБЕРТ — Кое-что о прошлом кино Таллина (59)

Обзор первых киносеансов Таллина, составленный на основании периодики того времени. Первый киносеанс в Эстонии состоялся 21 сентября 1896 года, через девять месяцев после всемирной выставки в Париже в декабре 1895 г. /второй раз кино в Таллине показывали в марте 1897/. Стационарное кино стали демонстрировать в 1908 г. Периодом наивысшего подъема кино стали 1910—11 гг. Первым звуковым фильмом в Эстонии был «Смеющийся шут» в ноябре 1929 года, первый стереофонический фильм появился в 1930-е годы.

РАЗНОЕ

Хроника (87)

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

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1988
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE UNION OF THEATRICAL WORKERS

THEATRE

R. RUUTSOO. I know what the end of it all will be... (12)

The philosopher Rein Ruutsoo analyses the original dramas mounted on Estonian stages in 1987 which, for the first time, deal with the Stalinist era, a complicated and hard period in the history of the Estonian people. He discusses the play by J. Saar and B. Viiding titled *King Herman the First* (production by K. Kilvet in the Youth Theatre) about the first kolkhoz established in Estonia and the play by J. Kruusvall *Silence in the Village Centre* referring to the mass deportation in March 1949 (the productions by M. Mikiver in the Tallinn Drama Theatre and by A. E. Kerge in the Vanemuine Theatre). The reviewer looks at the relationship between historical and artistic truth in these dramas and thinks that in these works of literature several long-standing opportunistic schemes which were far from an objective reflection of reality have been refuted.

Who's who? TADEUSZ KANTOR — the classic of the avangarde (32)

The journal presents to the readers the world-famous Polish avangarde theatre director and painter Tadeusz Kantor, his directing career on which he launched in 1943 and which he continues up to now. There is a more detailed discussion of the activity of Cricot 2 Theatre, founded by Kantor in 1955, and his milestone productions *In a Little Manor House*, *Lovelies and Dowdies*, *Dead Class*, *Wielopole*, *Wielopole* and *Let the Artistes Die*. At the same time the theatrical manifestos which expound the creative principles put forward by Kantor are also published. The author of the article is Hendrik Lindepuu, young dramatist and Polish translator.

KANTOR. Excerpts from the manifesto «An independent theatre» (43)

To supplement the column Who's who? the journal prints excerpts from T. Kantor's manifesto "An independent theatre", 1943.

A. HEINAPUU. "Pushkin is dead". Some remarks for better understanding of Mati Unt (44)

The young theatre critic Andres Heinapuu discusses the director Mati Unt who came to the theatre through literature. As the literary manager for the Vanemuine Theatre he was in close collaboration with the young directors (especially with E. Hermaküla) and was thus one of the ideologues of the theatrical innovation in the late 60's and 70's. Starting with the production of poetic recital programmes in the Youth Theatre in 1978, M. Unt has by now developed into an interesting and original director who chiefly works in the Little Hall of the Youth Theatre. In his works the director best manifests his interest in the relationship of play and life and theatre, his distrust in theatrical slogans

and perhaps which is most important for him — his intentional ambiguity. Proceeding from the last mentioned, the reviewer associates Unt's direction with postmodernist "radical eclecticism" expressed through free use of artistic means, the multiplicity of the levels of meaning and ambivalence.

Polish visual theatre (79)

Ann Liivak gives an account of the article by Bozhena Kowalska "Visual Theatre" in the magazine *Projekt* No. 2, 1987 which discusses the productions by Józef Szajna, Tadeusz Kantor, Leszek Mądzik and Jerzy Grotowski from their visual aspect.

MUSIC

ENE ULEOJA answers (5)

A conversation with Ene Uleoja, Merited Artist of the ESSR, choir conductor and teacher who has directed one of our top choirs Noorus for years. The interviewer is Helju Tauk.

M. BRAUER. The main problems of Soviet jazz (21)

The questions "What is Soviet jazz?" and "What hinders and what promotes the development of Soviet jazz at present?" are answered by the distinguished jazz musicians German Lukyanov, Vladimir Chekasin, Nikolai Levinovsky, jazz theorists and jazz organizers Vladimir Feiertag, Aleksei Batashov, Oleg Sapozhnnin, director of the Estonian Philharmonic Society and Ilmar Moss, Deputy Minister of the Estonian Ministry for Culture. The interview and comments are by the jazz critic Mati Brauer.

V. LANDSBERGIS. Quo vadis, music? (54)

The noted Lithuanian musicologist reflects on the modern state of affairs in Soviet musical culture. The author is of the opinion that if the present dangerous tendencies, such as the routine of keeping up an ostentatious front in the work of the philharmonic societies; the isolation of professional music and the Composers' Union from what is going on in real life and internal conflicts; the invasion of mass culture, into schools, even into kindergartens; the impasse of criticism and musicology; the inefficiency of the Music Society; the bureaucratic barriers to publishing music persist, then the general public may become completely alienated from serious music and its institutions. The author of the article points to the need to break the limits of professional and organizational framework, to join the efforts of the state and the people at building a new elevating musical culture.

R. PÖLDMÄE. On the Pietist movement in Estonia (67)

The article is the result of the author's sojourn in Herrnhut, Germany 1939—1940. Drawing on source materials preserved in Germany the author talks about the establishment of Moravian Church (Unitas Fratrum) in Germany under the initiative of Count Zinzendorf. The movement reached Estonia in the late 1730's, and South Estonia, in particular, was subjected to its influence; Urvaste became the centre of it. The Church of the Unity of the Brethren with its personal appeal to common people and its emotionalism gained considerably more popularity among the people than the dominant Lutheran Church.

CINEMA

The charter of the public rights (58)

On the Congress of the International Film Clubs Federation in Tabor, Czechoslovakia, 18 Sept. 1987

a declaration, the so-called charter for the rights of the public, was adopted which asserts the humanistic rights of the members of the film clubs and underlines the necessity of raising the level of mass consciousness.

K. ROBERT. A few words on the past of the Tallinn cinemas (59)

A survey of the first film showings in Tallinn cinemas made up on the basis of contemporary press reviews. The first public screening in Estonia took place on 21 Sept. 1896, only nine months after the international exposition in Paris Dec. 1895 (the second in March 1897). Tallinn got its first permanent cinema in 1908. The heyday of cinemas was between 1910—1911. The first sound film in Estonia was *The Singing Jester* in November 1929, the first stereo film was shown in the 1930's.

MISCELLANEOUS

Chronicle (87)

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

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 01. 1988. Trükkimisele antud 18. 02. 1988.

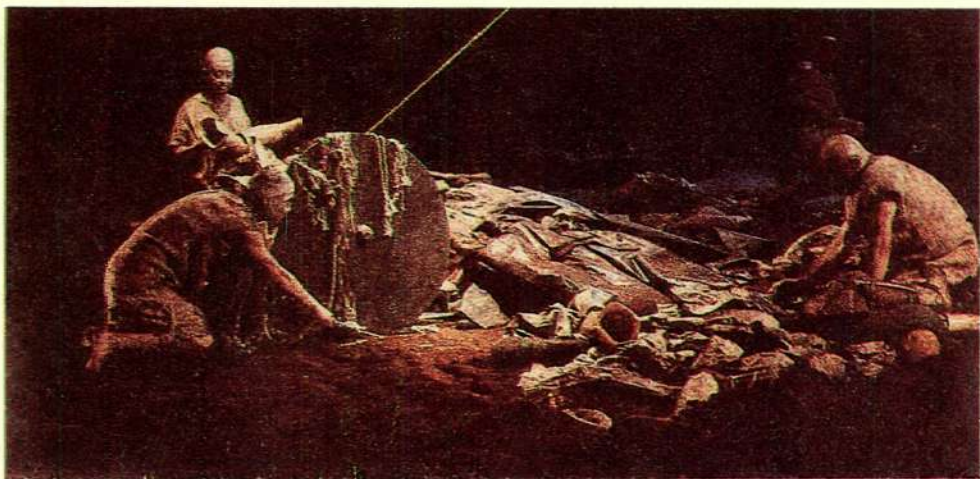
Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,4. MB-00378. Tellimuse nr. 222. ЕКР Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67a. Trükiarv 17 000.

Сдано в набор 15. 01. 1988. Подписано к печати 18. 02. 1988. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 11,4. Заказ 222. MB-00378.

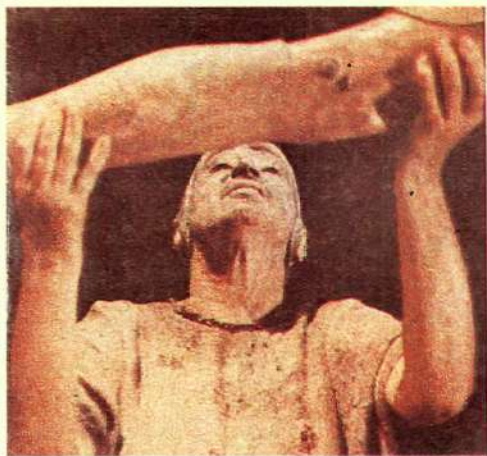
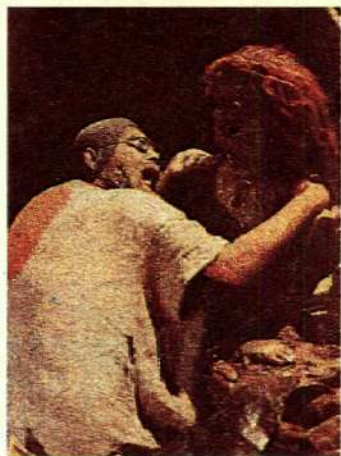
«Театр. Муузыка. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Союза театральных деятелей ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а. Тираж 17 000. Цена 75 коп.



Josef Szajna. «Replik» Varssavi teatris «Studio», 1972.



«Repliik».
Stseenid
lavastusest.



Josef Szajna. Kollaaž S. J. Witkiewiczi näidenditest «Witkacy» Varssavi teatris «Studio», 1971.



