

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



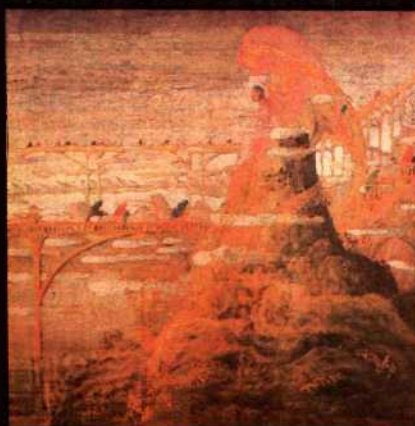
7 / 1983

juuli

II aastakäik

Estkaanel stseen Eesti NSV Riikliku Vene Draamateatri lavastusest «Nii hukkus Guska» (lavastaja Nikolai Seiko, kunstnik Mart Kitajev). G. Vaidla foto

Tagakaanel M. K. Ciurlionis. Preliüüd. 1908—1909. Paber, tempera. 50,0×53,7. A. Reinsalu foto



Toimetuse kolleegium

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

PEATOIMETAJA JAAK ALLIK

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5,
postiaadress 200090, postkast 51.
Peatoimetaja asetäitja
Vallo Raun, tel. 666-162
Vastuav sekretär
Helju Tüksammel, tel. 445-468
Teatr osakond
Reet Neimar, tel. 445-468
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 443-109
Filmiosakond
Jaan Ruus ja Aune Nuiamäe, tel. 443-109
Publitsistikaosakond
Sirje Endre, tel. 445-468
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel. 449-558
Korrektorid
Velly Roots ja Solveig Kriggulson, tel. 432-981
Fotokorrespondent
Arnult Reinsalu, tel. 422-551

KUJUNDUS: MAI EINER

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB NIGOL ANDRESEN	2
Konstantin Rudnitski	«LUTIKAS», «SAUN» JA MUUTLIKUD AJAD	12
Mtra Stein	KAS GUSKA HUKKUB? (M. Kuliši «Oudsuse saar ehk Nii hukkus Guska»)	47
Oskar Kuningas	HUGO RAUDSEPA OSAST MEIE TEATRIMÖTTE ARENGUS	68
Aksel Künigas	DOKUMENTAALSET FELIX MOORIST KUI PEDAGOOGIST	77
Raimo Kangro	ON ÜKS MURE	91
MUUSIKA		
Ines Rannap	KUIDAS MEIL VHULIT MÄNGITAKSE	23
Tõnis Mägi	VALGUSMUUSIKAST	27
Vytautas Landsbergis	CIURLIONISE TAHED	59
Tiia Järg	VADEMECUM	90
KINO		
Jaan Ruus	FILMI PÜÜDLEV MAJAKOVSKI	6
Vladimir Majakovski	KAKS SÖNAVÖTTU FILMIKUNSTIST	8
Mihhail Lotman	ORKESTRIPROOV LAGUNEVAS MAAILMAS (F. Fellini «Orkestriproovist»)	37
Leenu Härma	ILUSAST KEVADEST MAAINIMISE TAUSTAL (A. Söödi dokumentaalfilmist «Jälle kevad»)	51
Jaan Ruus — Raul Rebane	KINO JA ELU. JÜRI TARMAK FILMIS (P. Petersi dokumentaalfilmist «Triumf! Lõpp või algus?»)	53
Armas Kuldsepp	KASSILAANE KOOLIST JA KOOLIST ÜLDSE (P. Toomingu dokumentaalfilmist «Kassilaane»)	56
Imari Karro	AVALIK KIRI VEENUSELE	83
Hans Luik	FILM LOODUSTUNNETUSE SÜVENDAJANA (loodusfilmipäevade märkmeid)	87
Jüri Hain	MONDA MEIE KULTUURIPLAKATIST	96

MEENUTAKSIME MÕNINGAID AASTAARVE TEIE ELUST: 1940 — välisminister, 1940—1944 — hariduse rahvakomissar, 1940—1946 — Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu esimehe asetäitja, 1946—1949 — Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimehe asetäitja, 1940—1946 — NSV Liidu Ülemnõukogu saadik, 1940—1950 — Eesti NSV Ülemnõukogu saadik.

Kuidas kulges teie elutee karjapoisist ministri portfelliini?

Mina karjapoiss ei ole olnud. Minu isa oli ise karjas käinud, ja tema leidis, et mingit romantikat selles ei ole. Ja esimesena oma ümbruses tegi karja- ja heinamaadele lattaiad ümber. Lugema ja kirjutama õpetasid mind kooliskäivad õed. Oma kooliteed alustasin Vanamõisas. Kool oli ühe klassiruumiga ja kolme jaoga. Edasi tuli juba Vihula ministeeriumikool. Seal ma õppisin kaks aastat ka saksa keelt. Eratundides muidugi. Sellest jätkus, et iseseisvalt lugema hakata. Seejärel läksin Rakvere Õpetajate Seminari. See oli gümnaasiumitaoline kool. Ainult võõrkeeli ei olnud. Neid tuli ise õppida. Koos mõne teise poisiga hakkasime prantsuse keele tunde võtma. Püüdsin ka soome keelt lugeda ja imestasin, kui 1919. aastal Helsingis käisin. Sain kõigest aru, mida räägiti. Mõne lause võisin ka ise sekka öelda.

Seminaris olid mõned vanemad poisid, keda huvitas kirjandus. Mind huvitas väga, mis need vanemad poisid rääkisid. Ja see oli Jaan Rummo, väga arenenud poiss, kes mu, nende hulka kaasa võttis. Selles grupis oli peale Jaan Rummo veel Märt Laarman, Arnold Akberg, Elar Kuus, toonase nimega Elmar Kuusik. Kui kool sai läbi, olin mõnda aega õpetaja Rakvere tütarlaste gümnaasiumis. Kuigi Õpetajate Seminar andis õiguse õpetada ainult algkoolis, lubati mul õpetada ka gümnaasiumis. Tallinnas õpetasin Westholmi gümnaasiumis ning poiste kommerts- ja kaubanduskoolis, hiljem Prantsuse lütseumis eesti keelt ja kirjandust.

Mitut keelt te valdate?

Peale leedu, läti ja ungari keele räägin mingil määral mitmeid Euroopa keeli. Viimasel ajal olen hakanud veidi õppima ka inglise keelt. Mõnda asja võin juba lugeda. Hääldata ei oska.

Tallinna tultes tekkis teil õige pea tugev kontakt teatriga?

See algas nii. Ja jällegi Jaan Rummo oli see, kes soovitas mind August Bachmannile. Bachmann vajab umbes minusugust meest. Abiks repertuaari leidmisel ja tõlgiks. Ka Bachmanni ekspressionistlik liin meeldis mulle.





*Nigol Andresen 1983. aasta aprillis oma kodus Tallinnas,
Videviku tänaval.*

A. Reinsalu foto

Tollal olite ka «Päevalehe» arvustaja?

See vist algas hiljem. Marie Underil oli tol ajal väga suur huvi «Hommikteatri» vastu. Ta kutsus meid Bachmanniga enda juurde. Ja mulle paistis, et tema käiski Adsonile peale, et see mees — see tähendab mina — tuleb panna teatriarvustajaks.

Kui teatriarvustaja, siis ehk räägiksime veidi teatrist. Mida te peate kahekümnendate-kolmekümnendate aastate olulisemaks teatrisündmuseks?

Seda, et nad on andnud ainet Lea Tormise raamatule «Eesti teater. Sõnalavastus 1920—1940». See on väga hea raamat, tark raamat. Ja aus. Mul on hea meel, et mu väike teatriramat Bachmannist ja «Hommikteatrist» on andnud Lea Tormisele selle teatrinähtuse hindamisel veidi abi.

Ja veel: ekspressionismi moodimine läbi «Hommikteatri», Marie Underi selleaineline kirjutus «Tarapitas».

Mul on jäänud mulje, et teil on kolm suurt teatriarmastust. «Hommik-teater», ...

Jaa. Jaa, nii see oli. «Hommikteater», Toller ja Hilda Gleser. Neid mina armastasin küll.

Millest selline valik?

«Hommikteater» oli just säärane kunstiavaldus, mis mulle meeldis. Probleemid olid kaasajased, ja inimesed ka. Ta sobis mulle. See teater rääkis elu palavatest probleemidest. Meie elu probleemidest. Ja Toller oligi niisugune autor, kes tegi sama. Ta oli täiel määral sõja-, revolutsiooni- ja vanglakirjanik. Tema levi oli väga suur. Teda mängiti Moskvas, teda mängiti Jaapanis, teda mängiti kõikjal. Ta oli nagu fašismiohu ettehoiatust. Mõni aeg tagasi aitasin ühel Kalifornia professoril, Spalekil, koostada Toller bibliograafiat Baltikumi osas. Toller vastu on huvi tundnud ka tänased noored. Mitte kaua aega tagasi tahtsid Konservatooriumi teatrikunstiõpilased lavastada üht katket «Massinimesest», siis ma tõlkisin selle neile uuesti. See uus Tollerihuvi tegi mulle head meelt.

Hilda Gleser ... ?

Ma mäletan, olime Bachmanniga mingil koolinoorte kontserdihommikul «Estonia» kontserdisaalis. Hilda Gleser kandis seal ette Marie Underi «Noorte laulu». Ja sellel ajal Bachmann kurdab just niisuguse näitleja järele, kui seda on Gleser. Siis me kutsusime Gleseri «Massinimesse». Ja seal me sõpradeks saimegi. Me mõistsime asju, kultuurisündmusi ja elu kaunis ühtmoodi. Gleseri sugestiivsus, tema laad ... raske on leida õiget sõna. Tema pani ennast maksma kuulutajana, kui nii võib ütelda. Vanatestamentliku kuulutajana. Gleseri minek Töölisterisse on natuke ka minu süü. Kutsusin ta teatri juhatusse. Ja Põldroosiga ta sobis. Sellepärast, et temale meeldis kõik uus ja värske. Põldroosis oli seda joont väga palju. Kõigepealt «Tuulte pöörise» ümbertegemine. Gleserile kangesti meeldis niisugune asi, et teha üks tükk täiesti ümber. Ja see oligi Põldroosi algus, ning siin oli tal natukene julgustamist vaja. Gleser andis talle julgust.

Teie sekkumine poliitilisse ellu?

Need olid elu eetilised ja sotsiaalsed vahekorrad, mis mind poliitika juurde tõid. 1926. aastal astusin ma Noorsotsialistide Liitu. See tõmbas mind kaasa. Ja liidu esimehe Savigu sõjaväes olemise ajal võtsin üle tema funktsioonid. Samuti ka «Rünnaku» toimetamise. See oli noorsotsialistide ajakiri. Sotsiaaldemokraatidest hoidusin ma alguses kõrvale, pidades neid liiga tagasihoidlikeks. Ja võib-olla just «Rünnaku» ajal kasvas ka see radikaalne joon minus. Arvan, et minu tollane poliitiline hoiak sai mõju kahelt ajanähtuselt. Üks oli nn. prantsuse tüüp. Prantsuse kirjaniku tüüp kujuneb ikka selle järgi, kas tema on poliitiliselt radikaalne või konservatiivne. See prantsuse tüüp hakkas ka meil vähehaaval kujunema. Kui Saksamaal hakkas mõjule pääsma fašism, siis see avaldas meile teistpidi mõju. Meie intelligents, võiks öelda, radikaliseerus. Kui jõudis kätte neljakümnes aasta, siis oli nagu piimlik jääda meie kodanlise mõtlemise tasemele. Arvan, et mina sain natukene isiklikku impulssi ka Soomest. Kuus endist sotsiaaldemokraati lasid ennast parteist välja visata ja moodustasid oma rühma. Neist oli Sundström mu suur sõber.

Aga kuidas neljakümnendad aastad viisid teid valitsusse? Teil on ju olnud kaks portfelli: välisministri ja haridusministri oma. Kuidas te need saite?

Umbes nii, et ärkasin ühel hommikul üles ja portfelli oli padja all. See töö ju tuli ära teha. Ühel juhul oli see Vares, teisel juhul Veimer, kes mulle teatas. Väga kultuurilembene inimene oli ka Karotamm — selleaegne Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee sekretär. Ja väga tark inimene.

Ja vaadates sõjaajale tagasi, missugused olid tagalas teie ülesanded?

Sellel ajal kuulus Hariduse Rahvakomissariaadi alla ka sotsiaaltoetus. Me püüdsime eelkõige avada koole neis oblastites, kus oli eestlasi rohkem, et lapsed saaksid emakeelse alghariduse. Tšeljabinskis oli näiteks seitsmeklassiline kool, kus õppis vist viis last. Samuti püüdsime avada lasteaedu.

Millised olid veel kultuuriautonomia alased sündmused sõjatagalas?

Kunstiansamblid. See oli ka niisugune asutus, millel ei olnud katust. Aga ta oli elujõuline.

Ja kui sõda läbi sai?

Siis hakkas kõva töö. Sõja jälgi oli palju. Inimesed olid nagu kahes leeris — siinolnud ja sõjast tulnud. See andis end tunda. Eriti loominguilistes organisatsioonides. See vahe tuli ära siluda ja inimesed meie poole võita.

Natuke võin oma teeneks lugeda seda, et 1947. aastal sai teoks laulu- pidu.

Miks te tulite Eesti Riikliku Teatriinstituuti mittekoosseisuliseks õppejõuks kirjanduse ajalugu lugema?

Seda oli tarvis teha. Karin Kask tahtis hakata kraadi taotlema ja talle tuli anda selleks aega.

Miks ei oleks seda võinud teha mõni madalam mees?

Madalamaid mehi polnud käepärast. Ja ma olen alati näitlejate ettevalmistust pidanud väga tähtsaks. Ma ei ole muidugi ainult teatriinimene, kuigi olen teatrit silmas pidanud. Olin omal kombel kirjanduse tundja. Ja ma arvasin, et suudan seda ainet lugeda. Olin omal ajal Draamastuudios lugenud draamakirjanduse ajalugu, maailma ulatuses.

Seoses teie huviga haritud näitleja vastu, milline oli teie osa Eesti Riikliku Teatriinstituudi (1946—1951) loomisel?

Ei mingisugune. Mina ei olnud vaimustatud sellest asjast. Instituudist nimelt. See tundus mulle liiga kroonulik. Jäik. Minu arvates neid asju ei saa kunagi kroonu abiga teha. Eriti kui ma pidasin silmas kahekümnendate ja kolmekümnendate aastate draamastuudioid, kus ka stuudiolased võtsid osa stuudio juhtimisest.

Nähtavasti on aeg nii kaugele jõudnud, et see nõuab ka näitlejalt mingisugust haridustaset.

Ei, mitte nii. Haridust omandatakse pikkamööda. Seda imetakse sisse. Ei saa koolis õpetada kedagi targaks. Mina olen mitut inimest tituleerinud lolliks, kuigi nad on ülikooli lõpetanud. Kool võib anda suuna, näidata teed hariduse poole. Aga mitte rohkem.

Ja mis sai edasi?

1955. aastast peale hakkasin jälle tegema seda, mida pean oma pärisosaks. Läksin raamatute keskele. Hakkasin uuesti tegelema kirjandusega. Ümberhindamisi ümber hindama. Ja omi mõtteid, artikleid ja raamatuid trükkis avaldama.

Teie suurim kirjanduslik rõõm?

Kuuekümnendate aastate noored mehed. Eestis on noored inimesed ikka teinud suuri asju. Juba Kristjan Jaagust alates. Kuuekümnendate aastate alguses astus eesti kirjandusse niisama kaalukas noor inimene, kui oli seda Kristjan Jaak Peterson. Paul-Eerik Rummo. Tema kõrgelt hindamine tõi mulle isegi veidi tüli tema vanemate kolleegidega. Aga Paul-Eeriku pärast võib iga mehega tülli minna. Ta on omas laadis klassik.

Nigol Andreseuiga ajas juttu
MAIMU VALTER

Filmi püüdev Majakovski

Üheaegselt 1913. a Peterburi «Luna-pargis» lavastatud groteskse jumalasalgaja-tragöödiaga «Vladimir Majakovski», kus peaosas mängis üheksateistkümnendaastane autor ise, kirjutas Majakovski ka artikleid filmi ja teatri suhetest. Samasse aega kuulub tema esimene stsenaarium «Kuul-susejaht» (1913).

Juba pärast revolutsiooni, 1918. aastal lavastati kolm tema stsenaariumi: kaks ekraniseeringut (neist üks «Martin Edeni» põhjal) ja originaalstsenaarium «Filmi aheldatud»; Majakovski ise mängis kõigis kolmes peaosas. Viimast filmi hindas ta ka ise (selle naispeaosas, muide, oli baleriiniks L. Brik).

Majakovskit köitsid uue tehnilise meediumi rahvavalgustuslik perspektiiv, ennekõike aga võimalus hoobilt kõnelda hiiglasuure auditooriumiga. Ajakirjad «LEF» (Majakovski oli kirjandusrühmituse LEF juhiks 1922—1928), «Kino-Fot», ajaleht «Kino» jt avaldasid tollal noorte kinematografistide programmdeklaratsioone; ka Majakovski proklameerib (ajakirjas «Kino-Fot», 1922, nr 4):

«Teile on kino vaatemäng.

Minule peaaegu maailmakaemine.

Kino on liikumisjuht.

Kino on kirjanduseuuendaja.

Kino on esteetikapurustaja.

Kino on kartmatus.

Kino on sportlane.

Kino on ideede külvaja.

Kuid kino on haige. Kapitalism puistas ta silmad täis kulda. Osavad ettevõtjad talutavad teda tänavail kättpidi. Korjavad raha, liigutades südant nutuste lookestega.

Sellel peab olema lõpp.

Kommunism peab ära võtma kino spekulatiivsetelt talutajatelt.»

1920. aastatel avastasid kunstnikud oma ainevallaks uue tegelikkuse, selle, mis varem oma «mitteestetiilisuse» tõttu jäi välja kõrgkunsti valdkonnast. Kinematograafial kui uuel tehnilisel vahendil oli oma näitlikkuse ja piltlikkuse tõttu selles oluline osa. Siin sai LEF oma «faktikirjandust» ja dokumentaalžanri absoluutseerimist hästi rakendada.

1926—1927 osales Majakovski järjekindlalt kõigis filmialastes diskussioonides ja kirjutas neil aastail üheksa stsenaariumi; lavastati «Lapsed» («Kolmekesi», 1928) ning «Dekabrjuhhov ja Oktabrjuhhov», 1928. Stsenaariumid on kantud satiirist ja ironiast väikekoodanliku ja koodanliku meelelaadi, olme ja psühholoogia vastu.

Filmiajaloolased kinnitavad: kõige huvitavamaid käsikirju ei lavastatud. Plakatlil-groteskne vorm ei kõitnud režissööre. Seda kinnitab näiteks viimase stsenaariumi «Unusta ära kamin» saatus. Kirjutatud «Sovkino» Leningradi vabriku jaoks G. Kozintsevile ja L. Traubergile, jäi see lavastamata. Stsenaariumi aluseks võttes kirjutas Majakovski näidendi «Lutikas». Alles 1930. a. aasta pärast «Lutika» lavastamist Meierholdi teatris, tõusis film uuesti päevakorrale, kuid jäi ikkagi lavastamata.

(Olgu siia lisatud, et stsenaarium «Seltsimees Kopõtko» oli Pobedonossikovi kuju loomise aluseks näidenõdis «Saun».) Majakovski ei kohanud tollal režissööre, kes tahtnuksid ja suutnuksid teda kinos teostada. Ka valminud filmid jäid märkamata nii publiku kui filmiasjatundjate poolt ja ilmselt õigusega.

Sellele vaatamata on Majakovski 1920. aastate uueneva nõukogude kinematograafia kõikjal kohatavaks vaimukaaslaseks. Näiteks märgivad kõik Eisensteini-uurimused Eisensteini poetika sugulust Majakovski agitatsioonipoeesiaga.

Majakovski aktiivne osalemine filmiprotsessis langeb ühte tema viimase loomeperioodiga enne enesetappu, mil kasvab Majakovski paljastav-kriitiline hoiak. Majakovski tahab teokalt sekkuda ühiskonna probleemidesse ja ründab neid, kes «varjavad end parteipiletiga ja kompromiteerivad parteid», ta kõneleb («Revidendi» lavastamise puhul Meierholdi teatris) satiiri gogollik-štšedrinlikust haardest, käsitledes satiiri kui isepuhastuva ühiskonna elunormi, mis vallandab «masside raevu partei jaoks, kommunismi jaoks, pompaduuride vastu».

Majakovski kahe filmi-kõne fooniks võiks veel lisada, et 1920. aastail käis üle kogu Nõukogude Liidu äge diskussioon filmi osast uues ühiskonnas. Ühtki vaatamängukunsti ei võetud sellise laia ühiskondliku kriitika alla kui filmi.

Poleemikas kõlasid mitmed häälid. Tungis peale otseselt agiteeriv propagandafilm. Nende ainupooldajaile vastati: «Meil on väikekodanlasi, kes arvavad, et kogu meie kunst tuleb taandada päevakajalistele utilitaarsetele ülesannetele.»¹

Avalikkus valmistus 1928. a algul korraldatud esimeseks üleliiduliseks parteiliseks nõupidamiseks kinematograafia küsimustes. Selleks organiseerisid ka ÜLKNÜ Keskkomitee, Nõukogude Kino Sõprade Ühing ja «Komsomolskaja Pravda» toimetused 8. ja 15. oktoobril 1927. aastal vaidluskoosoleku teemal ««Sovkino» poliitika».² Majakovski esines 15. oktoobri koosolekul kahel korral.

JAAK RUUS



Raamaturekaam a-st 1923 (A. Rodtšenko kujunduses)

¹ Сб.: В. М. Киришон, Москва, 1962, с. 28.

² «SOVKINO» — 1920. aastail Nõukogude Liidus tegutsenud aktsiaühing, loodi 1924. a detsembris, kaks aastat pärast «Goskino» moodustamist. «Sovkino» liikmeks said kõik Vene Föderatsiooni kinoettevõtted, Kõrgem Rahvamajandusnõukogu, väliskaubanduse ja rahvahariduse rahvakomissariaat, samuti Moskva ja Leningradi linnanõukogud. «Sovkino» sai filmilevi, filmide impordi ja ekspordi ainuõiguse (teistes liiduvabariikides loodi analoogilised institutsioonid). Veidi hiljem läksid «Sovkino» alluvusse ka «Goskino» ja «Sevzapkino» filmistuudiod (tollal nn kinovabrikud). Mais 1930 reorganiseeriti «Sovkino» «Sojuzkinoks».

Kaks sõnavõttu filmikunstist

VLADIMIR MAJAKOVSKI



A. Rodšenko foto «Paberossitau Majakovski». 1924

1.

Seltsimehed, ma ei saanud kahjuks sm Bljahhini¹ põhiettekannet kuulata... (Hääl saalist: «Pole midagi kahetseda!»). Nüüd rünnatakse «Sovkino» mitmes liinis. Siinkohal tuleb aga kõrvale jätta kantseleililik liin, mis on puntras sääraste asjadega nagu see, et Švedtšikovi² juurde tuli ühe ajalehe esindaja, Švedtšikov aga ei võtnud teda jutule ja laskis välja visata... Ei tohi unustada, et me kõneleme kinematograafia küsimustest. Siin räägitakse Traininist³, Bljahhinist, Švedtšikovist... Kuid

¹ Pavel Bljahhin (1887–1961), seiklusromani «Punased saatanad» ja selle alusel kirjutatud stsenaariumi autor («Punased saatanad», 1923, sai 1920. aastate üheks populaarsemaks filmiks). Bljahhin on kirjutanud ka religioonivastaseid stsenaariume. 1926. a-st juhtis ta «Sovkino» tootmis-kunstilist osakonda. Hiljem töötas Repertuaari Peakomitees, oli a-st 1934 kino- ja fototöötajate ametiühingu keskkomitee esimees.

² K. Švedtšikov, üks tollenaegseid «Sovkino» juhte.

³ Ilja Trainin (1887–1949), tollal Moskva 1. Kinovabriku direktor, «Sovkino» üks juhte. Kirjutanud brošüüri «Kino kultuuririndel» (1928). 1930. aastail läks õigusalaselt teadus-

neid inimesi tuleb haletseda. Kohale pandi ju inimesed, kes selle tööga pole iialgi tegelnud... (Aplaus.) Igaüks teeb kõike nii, nagu ta oskab, nagu mõistab... (Aplaus.)

Kui kõik see ühiskondlik tähelepanu, mida täna «Sovkinole» osutatakse, jõuaks «Sovkinosse», imbuks tema töösse, siis oleksid meil ka kvalifitseeritud töötajad. Ma ei loobu mõttest, et sm Trainin võib edaspidi häid filme välja lasta, kuid praegu on tegemist eksperimenteerimisega. Milles siis on asi?... Asi on organisatsiooni ebaõiges ülesehituses. Praegu me näeme finantsorganisatsiooni, administratiivvapa-raati, mis rõhub kõiki teisi ja mis hakkab kauplema, ilma et tal kaupa oleks. Kaupa aga ei saagi olema, sest kinematograafiakultuuri küsimusi nii ei lahendata. Võtke säärane fakt, et Ukrainas ei lasta «Sovkino» filme linale. Ja see on hea... Nüüd sõlmiti leping, aga mis sellestki?... Ukrainat tuleb haletseda. (Aplaus.) «Mister Lloyd'i reis» läheb aina edasi. Seda tuleb kahetseda... Tõsi küll, Ukraina maksab meile kätte. VUFKU⁴ saadab meile oma «Tarass Trjassilo»⁵. Siin ei seisa küsimus üksnes «Sovkinos» ja teda ei pruugi kogu kinematograafiaalase töö süsteemist eraldada. Ma olen esitanud mitu stsenaariumi, ja alustati tagant otsast, kõige sandimast, kusjuures tehti valmis sihuke soperdis, et ma ei läinud filmi isegi vaatama. Ma ei suutnud minna. Kuidas niisugust asja nimetada?... Te esitate stsenaariumi, see käib repertuaari peakomisjonist läbi, stsenaarium jõuab vabrikusse, seal teda töödeldakse, valmib töö-stsenaarium ja siis laiutatakse käsi — ei ole sedamoodigi, midagi säärast enne ei olnud... Kõik see juhtub sellepärast, et asutuse eesotsas seisavad inimesed, kes kinematograafiast tuhkagi ei taipu.

Meil «Sovkino» filme küll kiidetakse, küll söimatakse. Võtke näiteks film «Poeet ja tsaar»⁶. Rahvale film meeldib... Aga kui sügavamalt mõtelda — mäherdune lora, milline jõledus... seesinane film. Mõtelge lihtsalt järgmistele asjadele. Kõigepealt olustikulisest küljest... Hävita-kuse Venemaa kogu olemasolu aja kõige tähelepanuväärsema luuletaja kuju, liiati tähelepanuväärse elulooga luuletaja, väga keerulise inimese kuju. Ma küsisin inimestelt, kes kirjutavad värsse, kuidas nad seda teevad. Igatmoodi. Kuid igal juhul mitte sedasi — juuksed totralt sassis, sirutab vasaku jala kõrvale, istub pisikesel laual taha ja kirjutab paugu-pealt hiilgava luuletuse:

Ausamba rajasin ma endal' eluaegu,
ta juurde rahvarada rohtuda ei saa...

Sellega makstakse lõivu kõige labasemale ettekujutusele luuletajast, ettekujutusele, mis võib olla ainult kõige labasematel inimestel... (Aplaus.)

Või järgmine näide. Puškin oli omas ajas revolutsionäär. Tsaari laste kasvataja Zukovski juuresolekul seltskondlikus ringis, keda valvab sandarmeeria pealik, loeb Puškin oma revolutsioonilisi luuletusi ja Zukovski plaksub talle käsi. Pada lasti üle ja see hävitas ideoloogiliselt seisukohalt täielikult filmi igasuguse mõtte. Me tunneme Puškinit kui naistekütti, naljahammast, elumeest... Mida aga meie näeme? Mingit bonnet pükstes (naer), kes sõidutab lapsi. Meie ees on elutu skeem... Kas pole tore ettekujutus Puškinist! Milline on filmi ajalooline tähendus, ajalooline väärtus? — Puškin seisab koos tsaariga, taustal monument,

⁴ VUFKU, Üleukrainaline Foto-Kinovalitsus, Ukraina riiklik filmijuhtimise institutsioon, analoogiline Moskvast 1922 loodud «Goskinoga» (muu hulgas kuulus talle filmilevi monopol).

⁵ «Tarass Trjassilo», vene filmiveterani P. Tšardõnini 1927. a Ukrainas lavastatud romantilis-epiline film, üks tema parem nõukogudeaegne töö.

⁶ «Poeet ja tsaar», 1927. a valminud film Puškini viimastest päevadest (lavastas V. Gardin, töö viis lõpule Puškini osa täitja J. Tšervjakov). Kommertseduga jooksnud film kutsus esile rohke ja terava kriitika.

mille tegi Antokolski⁷ 35 aastat tagasi. Seda ütles mulle Šklovski...⁸ Selles siis ongi filmi ajalooline ja kunstiline väärtus. Ärge mängigem lolli! Film on algusest lõpuni halb, ja teisiti ei saagi olla. Nii on ikka, sõltumata millest tahes, kui lavastab Gardin.⁹ «Sovkino» kõik filmid, kogu produktsioon jookseb liiva, kui me ei püüagi tõsta oma kinematograafia kunstilist kultuuri. «Sovkino» on monopolist ja jääb ka edaspidi monopolistiks, ja kui «Sovkino» ei võimalda kunstilist eksperimenteerimist, siis kogu üritus kangüb. Viidatakse Eisensteinile, Šubile.¹⁰ Sõnu raiskamatagi on selge, et need lavastajad on meie kinematograafia uhkus, kuid nad said väljaspool «Sovkino» selleks. «Soomuslaev «Potjomkin» lubati pärast läbivaatust ainult teisele ekraanile,¹¹ ja alles siis, kui filmist hakkas pasundama välismaa ajakirjandus, läks film esimesele ekraanile. Kõneldakse Šubi «võidust». Tema «võit» on sellepärast kunstiline, et kinematograafilise teose aluseks on täielikult uus printsii. Reaalsete kaadrite montaaž ilma ühegi juurdevõtteta. Kuid mida teeb «Sovkino»?... Ta jätab Šubi autorihonorarist ilma. Te võtsite siit ja sealt jupikesi, seda võime meiegi teha...

Trainin: Ei ole õige!

Majakovski: Teie allkirjaga kästi vabrikul nii ja nii palju töötasu välja maksta, autorihonorari aga keelasite. Ma räägin nende faktide põhjal, millest võib rääkida iga ajakirjanik. Šubi suhtes räägin ma seda, mis mulle öeldi selle käskkirja kohta. Aga isegi siis, kui kõik on vale, võis režissöör Šub teha selle filmi tänu mitte stsenaariumi olemasolule, vaid ainult seetõttu, et aluseks oli täiesti uus montaažiprintsiip, ja järgmist säärast filmi enam teha ei saa, sest «Sovkino» pole kroonikavõtteid teinud. (Aplaus.) «Sovkino» pole sellega tegelnud. Kui «Sovkino» katsub ennast Šubi suhtes õigeaks rääkida, siis jääb ta omadega vahele teist liini pidi, kuna ta on oma energia kinematograafia valdkonnas raisanud ilusate prellikestega põnevate vaatamängude tegemiseks, selle asemel, et filmida inetut tänapäeva kroonikat. Vabandage, et mul tuleb tuua näide isiklikust tutvumisest selle küsimusega, kuid ma võin kohut mõista omaenda isikliku kogemuse põhjal. Ma tegin stsenaariumi; kunstnõukogus Bljahhin ja teised seltsimehed ütlesid, et stsenaarium tuleb vastu võtta jne. Ent niipea, kui nad läksid administratiivaparaadi istungile šeda stsenaariumi lugema, siis ei olnud küsimus mitte ainult selles, et see oleks olnud halb (selles polnud asi), vaid selles, kuidas keegi kunstnõukogus nägu virildas. Ja sm Jefremov ütles viimaks: «Mulle ei meeldi futuristlikud vigurid.»

Seltsimehed, administratiiv-finantsaparaat istub «Sovkino» kogu kultuuritöö kukil. Ilma kvalifitseeritud töötajate, noore kaadri ettevalmistuseta, mõistmata seda, mis on kinematograafiakultuur, me kinematograafia probleeme paigalt ei nihuta. (Aplaus.)

⁷ Mark Antokolski (1843—1902), skulptor, kes tegi ajalooteemalisi ilmekaid psühholoogilisi portreid.

⁸ Viktor Sklovski (sünd 1893), keda kirjandusnimesed tunnevad kirjandusteadlasena, on alati olnud filmiga lähedalt seotud, ta on tegutsenud filmikriitikuna ja stsenaaristina.

⁹ Vladimir Gardin (1877—1965), 1913. a alustanud vene filmirežissöör ja stsenaarist, kes on lavastanud üle 60 filmi. Mängis hiljem helifilmis mitmeid osi. Juhtis Esimest Riiklikku Kinokooli.

¹⁰ Esfir Šub (1894—1959), oli 1922—1942 monteeriija Moskva Kinovabrikuis. Algas filmikroonikast monteeritud publitsistliku filmi, nagu seda, oli «Romanovite dünastia langus» (1927).

¹¹ teisele ekraanile. Nii nimetab filmilevi argoo filmide linastamist madalamajärgulistest kinodes. «Esimene ekraan» tähendab siis vastupidist — kõrgema järgu ja esietenduskinosid.

Seltsimehed, ma ühinen täielikult kõigega, millest kõneles sm Smirnov, selle parandusega, et meie oleme sellest kõigest juba varem kõnelnud ja sm Smirnov ühines meiega. Ma ühinen ühe täiendusega: selleks, et organiseerida tänapäeva kroonikat, tuleb vana kunstiline film kõrvale heita, temast üle astuda. Kroonika organiseerimine on tohutult keeruline küsimus, kunstniku, režissööri, monteeri ja jne küsimus. See on sama küsimus, mis kunstilise filmi taseme tõstmise küsimus.

Siin väideti, et sm Smirnov nagu oleks oma jutuga jõudnud säärase jamani, kuidas sulgeda kommertsokino... See on lora!... Me räägime ainult sellest, et need rahvahulgad, kes maksavad kinematograafia toodangu eest, ei ole nepi ülakiht ega enam-vähem jõukad kihid, vaid paljumiljoniline, kümnetesse miljonitesse ulatuv hulk neidsamu tekstiilitöölisi, üliõpilasi, kes maksavad oma kümme kopikat, millest kasvavad miljonid. Ja kui palju te ka ei püüaks, kui palju ei pingutaks, kui palju te ka maitsetele lõivu makstés publikult kasumit ei saaks, on teie töö ikkagi vastik ja nürune. Teie seisukohtade õigsuse kummutab revolutsiooniliste filmide lavastamine, nagu on «Soomuslaev «Potjomkin»», ja mis õigustavad end kommertsiseisukohalt. Meie kinematograafia on läbinisti vana. Sellesinase Protazanoviga¹² koos ronivad kinematograafiasse saajanditevanused muinsused. Kinematograafiat veel ei olnud, kuid juba oli Protazanov. Igast kandist tungivad peale saajanditevanused esteetikalabasused ja neil labasustel pole nõukogude tänapäevaga mitte midagi ühist. Te räägite: tulge ja kritiseerige! Missugusest kõõgiuksest me pääseksime «Sovkinosse», kui ajakirjanikke ei võeta vastu ega lasta neid jutule? Me nüüd kritiseerimegi, me praegu räägimegi.

Õeldakse, et näete, Majakovski on luuletaja ja las ta jääbki oma luuleliste liistude juurde... Ma sülitan sellele, et ma luuletaja olen. Ma ei ole luuletaja, vaid kõigepealt inimene, kes on andnud oma sule tänase päeva, tõelise tegelikkuse ja selle juhi — nõukogude valitsuse ja partei — teenistusse, pange tähele, teenistusse. (Aplaus.)

Ma tahan muuta oma töö ideede kuulutajaks täna. Kui mul on arusaamine, et kino teenib miljoneid, siis tahan ma oma luuletajavõimeid juurutada kinematograafias, kuna stsenaaristi ja luuletaja kutsetööl on põhiliselt üks ja seesama sisu.

Viimane märkus vastutustunde kohta. Meie kriitika on kõige vastutustundlikum, sest meie kriitika ilmub meie nime all ajaleheartiklites ja kõigile meid ümbritsejatele nähtavana. Teie kriitika aga on vastutustundetud, sest teie kriitika on kantseleikriitika, ja pole teada, kes seal end varjavad. Pidage seda meeles, seltsimehed. Ei võeta teid käte lehvitamisega vastu ühelgi koosolekul, kus te räägite filmikunstist. (Aplaus.)

*Raamatust В. В. Маяковский, сочинения в одном томе,
Москва, 1941 tõlkinud
I. F. BIT REMMELGAS.*

¹² Jakov Protazanov (1881—1945), vene kinematograafia veteran, alustas kino alal 1907. Juba enne revolutsiooni lavastas üle 80 filmi. Kutsus filmi andekaid teatrinäitlejaid. 1920. aastate lõpul lavastanud mitmeid komöödiaid (meile tuttavaim vahest «Püha Jörgeni pidu», 1930).

«Lutikas», «Saun» ja muutlikud ajad

KONSTANTIN RUDNITSKI

28. detsembril 1928. aastal luges Majakovski Meierholdi-nimelises Riiklikus Teatris ette oma komöödia «Lutikas». Järgmisel päeval vestles Meierhold trupiga ning kuulutas kõhklematult, et näidend on suurepärase ja «höivab erilise koha mitte üksnes meie teatri repertuaaris, vaid üldse kaasaegse repertuaari hulgas». Sedamaid asus Meister tööle ja lavastus valmis ruttu — kuue nädalaga. «Lutika» tekstis ei muutnud ta vähimatki, proovidel viibinud Majakovski ainult lisas tema palvel mõned repliid. Esietendus oli 13. veebruaril 1929.

Majakovski ja Meierholdi taaskohtumine oli paljuski tähelepanuväärne. On täpselt teada, et erilist kirge teatrikunsti vastu Majakovski ei ilmutanud. Poeedi lähikondlased on väitnud, et ta käis teatris haruharva. Sama kindlalt on aga teada, et Meierholdi esietendustel viibis ta peaaegu alati. Kahtlemata lähendas Majakovskit Meierholdile põhimõtteliselt ühesugune arusaamine uue lavakunsti ülesannetest. Kuigi iga kord, kui Majakovski Meierholdi lavastusi kommenteeris, kritiseeris ta neid visalt «pahempoolsetelt positsioonidelt». Kõikidest arvamusaaldustest kõlab küllalt kuuldavalt läbi üks, Majakovski jaoks lakkamatu ja tähtsaim motiiv: teater olgu otse ja aktiivselt tänase päeva teenistuses. Meierholdi tagasipöördumisi klassika juurde tõlgendas Majakovski kui uute näidendite puudumisest tingitud taganemist, allaandmist, klassika übertegemist-kaasajastamist aga kui kompromissi, mida kas pole üldse vaja teha («Mets») või mis on ikkagi vaid suhteliselt vastuvõetav («Revident»). Sellegipoolest pidas ta Meierholdi teatrit ainsaks teovõimsaks, mobiilseks ja mobiliseerivaks teatriks talle teada olevate seas. Muide, tolaeagsed kriitikud ei eraldanud Majakovskit Meierholdist, vastupidi, sagedasti viidati nende ühtsusele ja kooslusele.

Tänapäeva lugejat, kes on harjunud pidama Majakovskit klassikuks, võivad üllatada «Lutika» esietendusele järgnenud hapud ja ärritatud vastukajad kriitikas. Kuid «Saun» võeti vastu veelgi jahedamalt. Seda võib seletada eeskätt asjaoluga, et 20. aastate lõpul langesid tunduvalt «pahempoolse kunsti» ning selle kahe tunnustatud liidri, Majakovski ja Meierholdi, kümnendi alguse «mõttemäärajate» ja noorsoo ebajumalate aktsiad.

Siin on palju põhjusi. Üks, kuigi mitte ainus põhjus oli kahtlemata püüd psühholoogilise, inimese sisemaailma analüüsimisele keskendunud kunsti poole, konkreetse olustikulise ja emotsionaalse töepärasuse janu, mis sai ajastu lipukirjaks.

«Pidades teatrit areeniks, kus peegeldub poliitiline elu, püüan ma leida vorme selle eesmärgi elluviimiseks,» kuulutas Majakovski ja ütleski otse: «Psühholoogilise teatri asemel pakume vaatamängulist teatrit.»

Siin — nendes deklaratsioonides — peitub tänapäeva uurija jaoks selge esteetiline konflikt ajaga. Sest ka pärast poeedi surma jätkus huvi langus tema dramaturgia vastu. Kuigi kaua ei püsinud Meierholdi teatri repertuaaris «Lutikas» ega ka «Saun». 30. aastatel ei tundnud teised teatrid enam nende näidendite vastu huvi. 1934. aastal toimunud nõukogude kirjanike I kongressil mainiti V. Kirpotini draamaettekandes Majakovskit vaid mõne sõnaga. Need olid: «Väljamõeldud, ratsionaalne, abstraktne vorm, tänapäeval Majakovski ja Meierholdi loomingulist praktikat kordav (omal ajal ajalooliselt õigustatud) vorm ei saa anda edaspidi nõukogude kunstis märkimisväärseid tulemusi».

12 Huvi Majakovski vastu oli kustunud niikaua, kuni J. V. Stalin nimetas

*Aleksandr Rodtsenko foto «Majakovski,
kes istub toolis», 1924.*



Majakovskit «parimaks ja andekaimaks». Kuid ega seegi fraas, mis muutis kohe poeedi surmajärgset saatust, toonud ta komöödiad lavale tagasi.

Tänapäeval on Majakovski satiiriliste komöödiate voorused ilmsed. Päris 30. aastate alguses need voorused erilist vaimustust ei äratanud. Aeg dikteeris tollal teised vormid. Peaaegu kõigis teatrites lavastati Shakespeari'i. Tärkas huvi Tolstoi, Gorki, isegi Tšehhovi vastu. Taas-avastati üldse klassikat. Suurimat edu saavutasid need, nõukogude dramaturgid, kes ei rutanud kohe ütleva «kes on lurjus», vaid vastupidi, need, kes püüdsid lavale tuua mitmetahulisi, keerulisi inimesi. Teatris tegid ilma Afinogenovi «Veidrik» ja «Hirm», Kiršoni «Leib», Korneitšuki «Platon Kretšet», Pogodini «Minu sõber», Višnevski «Optimistlik tragöödia». Prissõpkin või Optimistenko, Pobedonossikov või Bajaan, seega Majakovski tegelased, kes kohe alguses selged, võisid niisugustes näidendites ilmuda vaid episoodides.

Jutt pole niisiis ühtede või teiste arvamuste ekslikkusest. Pole mõtet teha etteheiteid kriitikutele nagu ka loojatele selle pärast, mida nad kirjutasid, rääkisid või mõtlesid 35 aastat tagasi. Asja tuum on Majakovski objektiivses vastuvõtus, poeedi ja dramaturgi «arhailiseks» muutmises», «aegunuks» kuulutamises 30. aastate künnisel.

Majakovski pooldajaid ja tema loominguga austajaid jäi ajapikku ka laiades hulkades üha harvemaks. Tema juubelinäitusele «20 aastat tööd» tuli masendavalt vähe rahvast. Uksele koputavad 30. aastad olid auditoriumi hoiakut muutnud.

Komöödias «Lutikas» vastandas kirjanik väikekodanluse vohamise ähvardavale ohule naljatava pildikese nii soovitud pilvitust tulevikust — 1979. aastast. Tüki esimese «kaasaegse» osa lavakujundajaks oli Meierhold kutsunud noored kunstnikud Kukrõniksid, teise, «fantastilise» osa kujundas A. Rodtšenko. Kahe vaatuse kujundusprintsipiibid olid erinevad. Kukrõniksidele anti ülesanne saavutada maksimaalne töepärasus, äratuntavus, et vaatajad näeksid laval labasust, mis elab iga päev nende kõrval või nende eneste tubades. Halva maitse näidistena laiutasid laval ehtsad esemed poest ja turult. Sellele vastandas Rodtšenko etenduse teises pooles lihtsad puhtad vormid, asjade utilitaarsuse, kerguse, konstruktsioonide läbipaistvuse.

1979. aasta elu kujutamist ei võetud sugugi tõsiselt ülesandena ja Rodtšenko rõhutas, et «roosad, helesinised kostüümid näitavad tarbijalikku-olesklevat ettekujutust tulevikust». Nii lavastaja kui ka kunstnik tunnetasid «ironiat, mis Majakovskil läbib tulevikupilte» ja tahtsid seda ironiat ka edasi anda.

Muusika kirjutas lavastusele noor Dmitri Sostakovič. Peategelast Prissõpkinit kehastas Igor Iljinski. Iljinski oma sõnade järgi mängis ta Prissõpkinit «monumentaalse pugejana ja kaabakana». Ainult üht kriitikut šokeeris Iljinski jõhkralt jämekoomilise «endise proletariase» vaevutabatav sarnasus Svandjaga, lihtsameelse, kuid selgesti «positiivse» madrusega «Ljubov Jarovajast». Kuid see kõrvutamine oli õige seaduspärane: Prissõpkin ongi oma minevikus olnud nimelt niisugune «vennas». Ulja, harimatu kodusõja-aastate «löömamehe», oma «hegemoonia» kaitsja muutumine sõjakaks ja pealetungivaks väikekodanlaseks — just seda oligi tähele pannud Majakovski.

«Lutika» ümber puhkenud sõnasõjast tasub meelde jätta ühe pooldava retsensendi veendumus: «Majakovski ja Meierhold tõstsid täies ulatuses üles probleemi väikekodanliku mentaliteedi nakkuslikkusest ja signaalseerisid ohust.» Enamik tolaegseid retsensente oli aga arvamusel (ja mõnes teatriteaduslikus uurimuses võib seda lugeda tänini), et «Meierhold ei leidnud õiget lahendust näidendi teisele poolele», et «asjata oli parodeeritud tulevikupilti (väikekodanlikku ettekujutust tulevikust)». Teised polemiseerijad võtsid Majakovski ja Meierholdi pakutud mehaanilis-automaatse elulaadiga tulevikühiskonna kujutust (automaatkäed, mis hääletavad Prissõpkin «ülestõusmise» poolt) tõsiselt ja pahandasid selle visiooni primitiivsuse pärast.

Huvitavaid ja väga ajastuomaseid järeldusi kutsus esile finaali. Kui Prissõpkin oli 50 aastat hiljem hõbe-valges steriilses ümbruses üles ärata-

tud, masseeritud ja puhtaks pestud, tegi ta oma esimese liigutuse: tõstis käe kitarriga ja ringutas magusasti, kortsutas kulmu, avas silmad ja küsis ükskõikse, harjunud tooniga: «Missugune miilitsajaoskond see on?». Pärast õnnestunud lutikaleidmise «numbrit» istus ta puuris ja kriitika kommenteeris seda nii: «Iljinski joo puuris viina, suitsetab paberossi ja kohe pärast «numbrit» teeb käega mingi elegantse tsirkusežesti. Mulle tundus, et selles igavlevas käeliigutuses oli põlgust inimeste vastu, kes julgesid teda — olgugi mahajäänud igandlikku olendit, kuid ometi, kurat võtaks, elavat inimest — panna puuri koos lutikaga, et teda seal uurida ja demonstreerida...»

See omamoodi täpne märkus reedab, et Majakovski ja Meierholdi vahedat satiiri, mis kõige vähem ilmutas valmidust näha Prissõpkinis kaastunnet väärivat kuju — kas või ainult seepärast, et too on, «kurat võtaks, elav inimene» —, ei võetud 20. aastate lõpul sugugi komplikatsioonideta vastu. Kaevati, et Majakovski ei tunnista «psühholoogilist lähene- mist kunstilisele kujule».

Paljudgi takerdus siin keerukasse probleemidesõlme. Kahtluse alla seati plakatliku, ründava satiiri võimaluski, õieti küll — selle sobivus, lubatavus. RAPP-i «elava inimese» teooriaga Majakovski satiir kokku ei langenud; teooriaga, mille kohaselt igas tegelases oli vaja «dialektilise meetodi abil» avada «vastuolude võitlust», Majakovski soov «öelda otse välja, kes on lurjus» ühte ei sobinud. Samal ajal olid RAPP-i liikmed juba saanud oma kätte võtmepositsioonid kirjanduselus ja Majakovski elu mürgitamise kampaania oli alanud.

Edasi kutsus vastuseisu, olgugi varjatud, aga ometi visa vastuseisu esile juba Majakovski ja Meierholdi püüe ise — rünnata nimelt väikekoodanlikku mentaliteeti. Väikekoodanlik eluhoiak tungis argiellu üha sügavamalt ja üha kõrgemal tasandil, juba dikteeris ta oma nõudmisi kunstile (ja seda Majakovski loomulikult teadis, kui kirjutas «Lutikasse»

Dmitri Sostakovič, Vladimir Majakovski, Vsevolod Meierhold ja Aleksandr Rodtšenko 1929. aastal «Lutika» lavastuse valmistamise päevil



Bajaani ja kujutas hiljem «Saunas» väikekodanlaste ekspansiooni kunstisfääri). Seepärast sai väikekodanlase löögi alt väljaviimine «läbivaks tegevuseks» nende autorite artiklites, kes suhtusid «Lutikasse» hapult ja ärritunult. Muidugi, väikekodanlaste kaitseks ei astunud avalikult keegi välja. See-eest rändas aga artiklist artiklisse väide, et Majakovski pole kujutanud seda õiget väikekodanlast, pole sihtinud satiiri õiges suunas.

Majakovski oli välja pakkunud nii-öelda igavese väikekodanlase. Diskuteerijad aga arvasid, et oleks tulnud näidata teda konkreetselt — olmes, suhtumises kollektiivi, poliitilistesse küsimustesse jne. «Oleks vaja näidata, milles on just tänase väikekodanlase eripära.»

See motiiv leidiski ajapikku tormilist arendamist. Mõned arvustajad väitsid, et «autori ideekesed tunduvad tillukesed ja tühised meie ühiskonna (...) uute poliitiliste ja majanduslike ülesannete valguses». Teised mõnsid: «Kui autor tahtis võtta sihikule väikekodanlase, kes oleks ohtlik sotsialismi ehitamisele, tulnuks tal valida teine mudel.» Väikekodanlane oli tunnistatud minevikuigandiks, ohutuks ja kadumisele määratuks, Majakovski olevat asunud suurtükist varblasi laskma.

Ühe-päeva-retsensentide järgedes, kes «ohutu» Prissõpkin rahumeeli minevikku pükseerisid, kirjutas isegi B. Alpers, et Majakovskil ja Meierholdil «saavutab tänane väikekodanlik tõusik kuidagi ajatud mõõtmed. Leiab aset kujutatud fakti mitmekordne kunstlik suurendamine, võimendamine. Klassipositsioonilt määratletud, ainult suhteliselt lühikesele arengujärgule tüüpiliste sotsiaalolustikuliste ilmingute asemel



Igor Iljinski, esimene Prissõpkin «Lutikas» (V. Meierholdi lavastus), 1929. a

Voldemar Panso Pobedonosikkovina TRA Draamateatri lavastuses «Saun» (1957, lavastaja I. Tammur). Pildistatud 1958. a. Kremli Teatri lavat.

I. Jefimovi foto

muutub see inimkonna ajaloo faktiks, mis nagu iseloomustaks kõiki ebamääraselt laiendatud ajaloo perioode kuni kauge tulevikuni välja.»

Nendesse sõnadesse tasub süveneda. Neis on kontsentreeritud kujul aja peamised vastuväited Majakovski satiirile. Te ütlete, et teater «pole peegel, vaid suurendusklaas»? Aga kujutatud fakte pole vaja kunstlikult suurendada. Ebameeldivad «sotsiaalolustikulised ilmingud» on tüüpilised ainult «suhteliselt lühikesele arengujärgule» ja peavad olema ka serveeritud erandina, üksiknähtuse nä.

Eitati satiirilise üldistamise printsiipi kui niisugust, seda enam siis satiirilist hüperbooli.

Satiir ei sobinud ajastule. Lühikeseks, kuid väga oluliseks ajaks pääses võimutsema RAPP-i esteetiline platvorm, mis «dialektiliselt» ühendas näiliku töepärasuse hoolika kriitikaga «mõne erandlikult pahelise üksik-tegelase suhtes». Sõjaka RAPP-i kuulus peksukepp tõi kirjandusse leplikkuse, rahu ja korra.

Agressiivse sõnasõja vaibumatu trummipõrina varjus tuli kirjandusse vaikne, mõtlikuilmeline pseudopsühholoogilisus. Selle abil sai «vaenlast» kujutada kui üksikut psüühiliselt vigast ja armetut subjekti, kes

oli tingimata langenud kodanliku ideoloogia mõjuvõrku ja kuulus see-
tõttu väljajuurimisele.

Tavaliselt Averbahhi-Jermilovi nimega seostatav «elava inimese»
teooria võttis kunstilt sisuliselt õiguse sotsiaalsele analüüsile ja sotsiaalse
üldistusele. Vulgaarsotsioloogiale oli kuulutatud sõda, kuid peeti seda
sõda mitte üksi vulgaar-, vaid igasuguse sotsioloogilise vastu, mis
tahes katse vastu mõelda ühiskonna mastaabis.

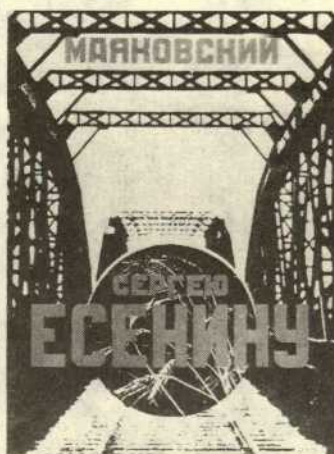
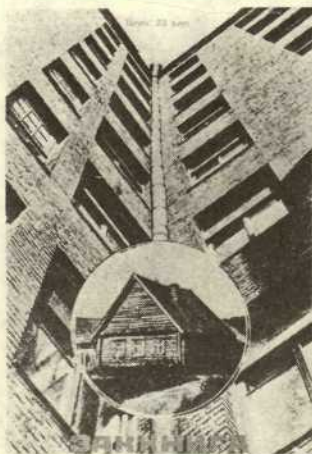
On selge, et niisuguses olukorras Prissõpkinit reaalse ohuna tunnistada
ei saanud. Samuti on juba ka arusaadav, miks neissamades kaunihinge-
listes retsensioonides, kus jagati heasoovlikke nõuandeid, et Majakovski
pidanuks otsima endale «teise mudeli», kõlasid ka üpris karmid, metal-
sed noodid. Ühe seesuguse artikli autor märkis möödaminnes, et «tuleviku-
ühiskonna inimeste kujutamises on tunda ebameeldivat, ütleksin isegi,
nõukogudevastast vaimu». Eraldi oli mainitud asjaolu, et «antud juhul
Majakovski ei naljata, kuna tulevikuinimesed pole üldse tema satiiri
objektid. Nähtavasti just nii ta tulevikukorda ette kujutabki».

Kriitikat vedas alt huumorimeele puudumine: visandades tuleviku-
visioone, Majakovski kahtlemata naljatas. Spetsiaalselt sedasorti kurioos-
seteks puhkudeks pidas ta vajalikuks lisada hoiatuse: «muidugi ei näita
ma sotsialistlikku ühiskonda». Naljatas ka lõbusalt «tuleviku teemadel»
improviseeriv Meierhold. Hiljem, kui Majakovski oli kuulutatud «pari-
maks ja andekaimaks», Meierhold aga «rahvale võöraks», orienteerusid
kogenud propagandistid uutes situatsioonides kergesti ümber ja kujuta-
sid asja nii: Majakovski lõi hingestatud pildi imekaunist tulevikuühiskon-
nast, Meierhold aga moonutas ja vigastas seda, tuues sisse sellesama
«nõukogudevastase vaimu», mille eest enne karistati poeti.

Muide, see kõik oli alles kaugel ees. 1929.—1930. aastatel seisid Maja-
kovski ja Meierhold kindlalt kõrvuti, võtsid üheskoos vastu kriitika
rünnakud «Lutika» asjus ja, saanud siit inspiratsiooni, vastasid sellele
üheskoos uue tööga, mille nimeks sai «Saun».

Uuest komöödiast vaimustus Meierhold veel rohkem kui äsja lavale
tulnud «Lutikast». 1929. aasta septembris rääkis ta näitlejatele:
«Teatraalne fantasmagooria tuleb Majakovskil välja kergelt ja loomu-
likult (...) Need vaimukused hakkavad tõepoolest nalja tegema ja riiv-
vama, erutama (...) Säärane kergus on teatriajaloos olnud omane ainult
Molière'ile (...) See näidend on vene teatri ajaloo suursündmus.»

V. Majakovski luuletuse «Sergei Jesseninile» erivõtjaande kaane-
kujundus (autor A. Rodtšenko), 1926



Vladimir Majakovski värss,
Aleksandr Rodtšenko kujundus.
Reklaamplakat 1923. aastast



Erinevalt paljudest kaasaegsetest oli Meierhold veendunud, et töötades koos Majakovskiga, töötab ta koos geeniuslega. Meierholdi vaimustust sütitas veel seegi asjaolu, et «Saunas» oli antud raevukas satiiriline vastulööök tema ja Majakovski ühistele vastastele kunstis. Majakovski võttis «Saunas» Meierholdi teatriideede kaitsmise enda peale, tegi seda lavastaja jaoks kriitilisel ajal ja säraga, mis Meierholdi enda poolt oluaks mõeldamatu.

Polemiseerijana Meierhold Majakovskiga võrdlust välja ei kannatanud. Liiga tihti laskis ta end kaasa kiskuda antipaatiast oponendi isiku vastu, varmalt haaras ta vastaste demagoogirelva oma kätte, opereerides uljalt värske ajaleheloošungiga ja kaitses end rohkem kõlava fraasiga kui oma tegelike ideaalide, sümpaatiate ja veendumustega. Seetõttu seletavad Meierholdi meieni jõudnud nõukogudeaegsed kõned rohkem konkreetseid tingimusi, milles neid kõnesid peeti, kui kunstilisi otsinguid, avastusi ja veendumusi. «Saun» oli aga omamoodi esteetiline manifest, millele ka Meierhold kindla käega alla kirjutas.

Põhimõttelise deklaratsiooni tähendust kandis ennekõike stseen teatris («Sauna» III vaatus). Siin olid satiiriliselte välja pakutud, teadlikult lolliks tehtud ja ära mõnitatud needsamad pretensioonid, millega ammu juba kostitati Meierholdi ja mis äsja olid esitatud ka Majakovski «Lutikale».

«See kõik on liialdatud, elus nii ei ole...», «poleks justkui see...» «See tuleb ümber teha, seda on vaja pehmenada, poetiseerida, siluda... Te peate pakkuma seda, mida mu kõrvadel on meeldiv kuulda, mitte aga ärritama, teie asi on silmale rõõmu teha, mitte ärritada.»

Geeniuse läbinägelikkusega tabas Majakovski ära 20. aastate lõpu kunstis need võrsed, mis puhkesid öitsele poolteist aastakümnet hiljem. «No muidugi, kunst peab kujutama ilusat elu, ilusaid elavaid inimesi,» rääkis Mezaljanssova. Talle sekundeeris Ivan Ivanovitš: «Jah, jah! Tehke nii, et oleks ilus! Suures Teatris tehakse alati nii, et oleks ilus...» Ühtaegu naerdi välja ka Kunstiteatrit: «Kas te olete näinud «Kirsi kvadratuuri»? Ma käisin vaatamas «Onu Turbini».* Haruldaset huvitav!» Kuid välja ei naerdud mitte ainult neid teatreid, kus «tehakse ilusasti». Siin oli ka paroodia agitatrile. Režissöör («Sauna» tegelane) käsutas: «Vabad meesnäitlejad — lavale! Laske ühe põlve peale ja kummardage orjastatud näoga. Taguge nähtamatu kirkaga nähtavas käes nähtamatut sütt. Näod, näod süngemaks... Tumedad jõud kurnavad teid vihastelt... Jääge siia seisma, seltsimees kapital... Tantsige kõikidest kõrgeimal klassiülemvõimu näoga.»

Kogu see jant kõneles selgelt ja ühemõtteliselt, et agitatsiooniline miitingukunst oli muutunud spekulatiivseks, et Kodusõja-aastate revolutsioonilise paatose õilis naiivsus oli asendumas küünilise kohandumise, teenistusvalmidusega, mis oma olemuselt oli samuti väikekõdandlik.

Iseenesest kerkis küsimus: kui Suur Teater ja Kammerteater, kus «tehakse ilusasti», on pahad, kui Kunstiteatris individide psühholoogitsemine* pole kellelegi vajalik ja kui agitatsioonilised massimängud leiavad «Saunas» parodeerimist — mis on siis hea? Kuhu kavatsevad edasi liikuda Majakovski ja Meierhold?

Majakovski oli kirjutanud «Sauna» etenduste jaoks taas kuulsate «ROSTA akende» vaimus looõungeid. Vastust pakkus ainult üks neist vemmälvärssidest:

Ставь прожектора,
чтоб рампа не померкла.
Крути,
чтоб действие
мчало, а не текло.

Театр
не изображающее зеркало,
а — увеличивающее стекло.

* Liidetud on Kunstiteatri lavastused «Kirsiaed» (1904) ja «Ringi kvadratuur» (1928), «Onu Vanja» (1899) ja «Turbini päevad» (1926). Majakovski tahab vihjata, et Kunstiteatris pole aegade muutudes midagi muutunud.

* Õieti: психологство. Majakovski sõna tema poolt põlatud (halva) psühholoogilise

Võrreldes aga «Lutikat» ja «Sauna» kas või «Bufo-müsteeriumiga» märkame kergesti autori uusi väljendusvahendeid. «Bufo-müsteeriumi» sotsiaalsete maskide, allegooriate ja tinglikult märgistatud tegelaste asemele ilmuvad monumentaalsed sotsiaalsed tüübid — Prissöpkin, Bajaan, Pobedonossikov, Optimistenko jt, keda iseloomustatakse täies elulises konkreetuses ja seejärel suurendatakse, «titaniseeritakse», nagu on hästi väljendanud üks kirjaniku tookordseid aktiivsemaid vaenlasi V. Jermilov. Satiiriline hüperbool oli Majakovski komöödiates seotud ülimalt konkreetse tegelikkusega. «Suurendusklaasi» alla sattunud figuurid olid tuttavad kõigile. Teiste sõnadega, Majakovski ja Meierhold olid leidnud poliitilise teatri uued vormid. Taastades Gribojedovi, Gogoli, Stšedrini traditsioone, ründasid nad «Lutikas» ja «Saunas» uue ühiskonna normidele ja ideaalidele ohtlikke sotsiaalseid tüüpe. Kõige vähem olid mõlemad mehed valmis kinnitama, et oht on kohe ületatav, pahe välja-juuritav. Fakt, et Prissöpkinest ja Pobedonossikovidest vabanemise ootus on pandud kauge tuleviku inimestele, seotud ulme ja sotsiaalse utoopiaga, on ülimalt tähelepanuväärne. Fantastilise tuleviku abil sai optimistliku prognoosi kaasajast kõrgemale tõsta, see võimaldas vastuõude tinglikku lahendamist nende kunstliku «lavalise» lahendamise asemel jooksva päeva tasandil.

Naivne oleks loota, et RAPP-i kriitika jättis «Sauna» oma sihikule võtmata. Ja kui «Lutika» esietendus oli vastu võetud kriitiliselt, siis «Sauna», bürokratismi-komöödia ümber puhkes tõeline torm. Rünnakud algasid veel enne, kui Meierhold jõudis esietenduseseni. Tõsi, 5. veebruaril 1930 oli Majakovski lõpuks teatanud oma astumisest RAPP-i liikmeks, kuid see ei peatanud, pigem õhutas vastaseid. Nüüd lähtuti eeldusest, et kui kirjanik on juba RAPP-i astunud, siis peab ta oma loomingu allutama selle kõikvõimsa organisatsiooni printsiipidele. Täiesti ilmselt ei sobinud «Sauna» satiir taas kokku «elava inimese teooriaga». Seepärast tulid kohe ridamisi artiklid, mis väitsid, et Majakovski pole jälle valinud õiget objekti ja ründab näilikku ohtu.

Bürokraadis ei nähtud probleemi, teda vaadeldi kui kõigile ilmselget pahet, mis peab kaduma ja kaob niikuinii — sellega olid kõik nõus, kedagi polnud tarvis veenda, agiteerida ega kutsuda üles võitlusele bürokraatia vastu.

Mõneti läbinägelikum V. Jermilov kuulutas, et Pobedonossikovi näol pakub Majakovski «parteilise rahvavaenlase» väljamõeldud kuju ja «titaniseerib» «pobedonossikovluse» niisuguste mõõtmeteni, et ta lakkab väljendamast midagi konkreetset». Ta jätkab: «Pobedonossikov on ülepea talumatult vale tegelaskuju. Säärane puhas, sile, täiuslik bürokrant, häbitu mats, lõplik lurjus on skemaatiline, uskumatu ja ebatõepärane.» Teisal arendab ta oma vastulauset: «Teater ei pea olema abstraktselt «julge» — ta peab olema võimeline näitama konkreetseid ühiskondlikke puudusi, teater ei tohi lasta end eksitada võitlusele tuuleveskitega, ei tohi vahetada konkreetseid sotsiaalseid kategooriaid abstraktsete vastu.»

See kõlas juba ähvardavalt. Olukord kujunes väherõomustavaks. Oli selge, et kriitika keeldub visalt märkamast uut esteetikat, uusi saavutusi Majakovski loomingu: just üldistatuse astet, tegelaskujude «mahtu» peeti puuduseks. Kõikide kõlavate fraaside varjus oli ikka üks ja seesama põhihoiak: kritiseerida ja paljastada võib ainult pisipuudusi, üksiknähtusi. Igasugune üldistamine on viga (hiljem hakati ütleva — laim). Kutsudes üles julgusele, toetas selline kriitika argust.

Muide, lause võitlusest tuuleveskitega tähendas, et Jermilov mõistis hästi, kellega on tal tegemist. Tõepoolest, Majakovski ja Meierhold ignoreerisid donkihhotliku visadusega aja nõudeid. Nii ka nüüd: nad tegelesid ikka veel lavastuse väljatoomisega.

16. märtsil 1930. aastal esietendunud «Sauna» (Pobedonossikovi osas Maksim Strauh, lavakujundajad Sergei Vahtangov ja Aleksandr Deineka) vastukajad ajakirjanduses olid mõistagi halvad, mürgitades kirjaniku viimaseid elupäevi. Kriitika esitas peamiselt kaht liiki pretensioone. Kõige valjemalt kostis otsus, et Majakovski satiir läheb märgist mööda, tal ei jätku elulist konkreetset, autor ei näe probleemi õigesti. 19

Teine vastuväidete süsteem — esteetilisel pinnal — tõukas näidendi armutult minevikku, vaadates mööda «Sauna» novaatorlusest ja arvates, et tegemist on hilinenud «agitkaga». Poliitilise teatri uut vormi ei mõistetud, näib, et ei märgatudki.

«Sauna» etenduste jaoks kirjutatud Majakovski loosungite seas oli üks väitega: «bürookraate abistab kriitikusulg — Jermilovi-taoliste oma...» Pärast peaproovi paluti Majakovskil see loosung ära jätta. Ta kuuletus. Kuid viimises lahkumiskirjaski oli see tal meeles: «Õelge Jermilovile: kahju, et loosungi maha võtsin. Oleks vaja olnud lõpuni sõimelda.»

Mõni aasta hiljem ütles Meierhold, konkreetselt Jermilovi kui isiku osa Majakovski hukkumise loos küll ilmselt üle paisutas: «See oli täielik noahoop selga — revolutsionäär Majakovski selga nii RAPP-i kui ka Jermilovi poolt, kes mängis omal ajal Majakovski suhtes kahtlemata d'Anthesi rolli.»

Jermilov iseenesest polnudki nii väga hirmuäratav. Ent koos RAPP-iga ilmus kirjandus- ja kunstisfääri terve hulk uut tüüpi inimesi. Tormilise poleemika atmosfääri, milles kulges kogu nõukogude kunsti areng selle algaastatel, töid nemad sisse uue tooni. Ka varem olid vaidlused kunstinähtuste ja -suundade üle kergesti ja kiiresti üle läinud poliitilisteks vaidlusteks. Ka varem olid vastased dispuutidel ja ajakirjalehekülgedel kasutanud argumentide asemel jämedusi, haaranud ähvarduste järele ja «kleepinud» üksteisele igasuguseid «silte» külge. Kuid keegi ei saanud eitada nende kirgede — mõnikord ka üpris metsikute kirgede — ehtsust, ei kahelnud kõigi nende leegitsevate kõnede — vahel ka päris rumalate kõnede — siiruses.

RAPP-i kaaskond tõi ideelise ja esteetilise võitluse keerukasse panorama jultunud demagoogia ja poliitilise intriigi elemendi. Kontekstist väljakistud tsitaat muutus nende jaoks tähtsamaks mis tahes loomingust. Nende panuseks 20. aastate esteetilistesse otsingutesse, nende otsingute lõppemisse oli küünilises võitluses võimu pärast kunstisfääris. Ainult neile kättesaadavate kanalite kaudu saavutasid nad osavalt ofitsiaalse volituse. peaaegu kõigile oma soovitustele, hinnangutele ja iseloomustustele.

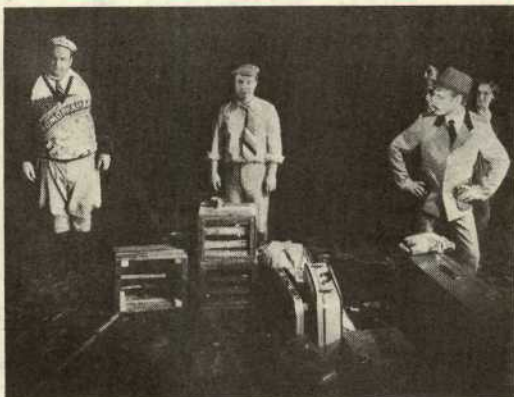
Kui 1953. aasta detsembris N. Petrovi, V. Plutšeki ja S. Jutkevitsi ühiste pingutuste tulemusena Majakovski «Saun» Satiiriteatris taas esmakordselt etendus, paigutus kõik uude valgusse — nii Majakovski dramaturgiapärand kui ka Satiiriteatri seis teiste Moskva teatrite hulgas. See oli plahvatus, ja kaugelt suuremas kui üksnes teatrisündmuse tähenduses. Majakovski satiiri rämedus, täpsus ja sirgjoonelisus võeti seekordses ühiskondlikus kliimas vastu avastusliku rõõmuga ja leidis elavat vastukaja. Majakovski komöödiate (varsti järgnes samal laval «Lutikas») hilisem aktuaalsus oli sedapuhku seletatav (ajakirja «Kommunist», 1972, nr. 4 artiklis) «tarbijaliku lähenemisega sotsialismile, mis eriti ilmeka ohuna tuleb esile materiaalse heaolu kasvu tingimustes. Tarbijaliku lähenemise alus ilmneb selles, et peamiseks tunnistatakse egoistlikult mõistetud isiklik heaolu, aga ka, kui võimalik, selle saavutamine parasiitlikul teel. Ühiskond ja sotsialism näevad sellises ettekujutuses välja kullakaevandusena, kus edu saabab seda, kes tuleb esimesena ja krahmab selle, mis krahmata annab. Inimestel, kes on sellega hakkama saanud, on omasuguste seas suur autoriteet. Ühiskondlikust heaolust loovad nad innukalt individuaalse piiratud aiakese, kuhu kedagi ligi ei lasta. Nad käituvad kõikjal erinevalt: tööl teisiti kui kodus, kodus teisiti kui sõprade ringis, sõprade ringis teisiti kui isiklikus elus, isiklikus elus teisiti kui ühiskondlikus elus. Nad mõtlevad üht, kuid teevad teist ja räägivad kolmandat. Need inimesed on alati valmis oludega kohanema.»

Siin on väljendatud Prissõpkini ja Pobedonossikovi tänaste järeltulijate programm absoluutse selgusega.

Lõbusust, mis valitses 50. aastatel Satiiriteatri etendustel, hingestas eelkõige teadmine, et satiir tabab, märki. Kui 1950. aastate alguse Prissõpkin ei «huvitunud» enam «peegliga kapist», vaid külmutuskapist, televiisorist, «Volgast» ja suvilast, siis tähendas see, et tema võimalused on avardunud. Hingeliselt polnud ta põrmugi muutunud.



V. Majakovski «Saun» L. Koidula nim. Pärnu Draamateatris (lavastaja I. Normet) 1982. a. Ivan Ivanovitš — Peeter Kard, Pobedonossikov — Mihkel Smeljanski, Mezaljanssova — Juta Tints.



«Saun» L. Koidula nim. Pärnu Draamateatris. Ivan Ivanovitš — Peeter Kard, Pobedonossikov — Mihkel Smeljanski, Optimistenko — Jüri Vlassov.

V. Menduneni fotod

Vastupidi, endiselt oli ka Pobedonossikov täis energiat. Temas möllas «titaanlik enesearmastus», ta joobus kogu aeg oma suurusest, kuulates enese häälekõminat, ja oli siiralt veendunud, et iga tema huulilt poetunud sõna on eksimatu ja ümberlukkamatu. Monumentaalselt kõrgus ta oma kuuleka «aparaadi» kohal, endiselt kelkis oma «parteilisusega», «laveeris dialektiliselt», võis kõnet pidada mis tahes teemal: tramm- või trolliliini käikulaskmisest Lev Tolstoi juubelinii, peamine aga, säilitas omapärase võime anda juhtnööre kõigile: õpetlastele ja arstidele, kolhoosnikele ja elektrijaamade ehitajatele ning muidugi kunstiinimestele — see on ju kõige lihtsam... Endiselt soovitas ta «ümberteha, pehmendada, poetiseerida, siluda»... Ta rääkis endiselt: «Meil selliseid ei esine, pole naturaalne, pole eluline, pole sarnane.» Muide, seda viimast privileegi — teha ettekirjutisi ja õpetada kunstnikke — võib Pobedonossikovilt ära võtta vaid koos elu endaga. Isegi pensionile minnes ei jäta ta veendunult ja vaimustunult kordamata ikka samu sõnu: «poetiseerida, pehmendada...» Ja hakkab kirjutama vastavaid kirju kõikidele toimetustele.

Pöördudes Majakovski poole, usaldasid Satiiriteatri režissöörid täielikult poeti, tema mehhist otsekohesust, tema hädavajalikkust ramedust, tema mõnitavat julmuse. Neis naljades leidis ka põlgust. Sedasama põlgust, millega on Venemaal hämaratest aegadest saadik ümbritsetud inimesed, kes mingit tõelist reaalsust ei aja, ülimalt hõivatud tšinovnikud, kes ilmlõpmata «kooskõlastavad» ja «koordineerivad», kes ei oma julgust midagi lubada, omavad aga küllaga julgust keelata ja keelduda.

Et «Sauna» satiir on pööratud nende vastu — sellest karjusid sildid, mis täitsid tol teistkordsel esietendusel lava. Päratu loosung: «Kooskõlastamise peavalitsuse ülem (glavnatšpups) sm. Pobedonossikov». «Vastuvõttu ei ole.» «Ettekandeta mitte siseneda!» «Lõpetasid asjaajamise — lahku. Ära häiri hõivatud inimest!» Ning muidugi: «Lärmamine keelatud!», «Prahi maha loopimine keelatud!», «Sülitamine keelatud!», «Suitsetamine keelatud!»

S. Jutkevitsi lavakujundus lõi pildi bürokraadi silmadega nähtud paradiisist. Tekkis steriilne bürokraatlik keskkond, kus ükski milline vähegi reaalse eesmärgiga inimene näeb välja kui reglemendi rikkuja, peaaegu huligaan.

Ning üldse tundus igasugune reaalsus siin kui absurd. Bürokraatia-abstraktsiooni kuningriik, «aparaadi» peaaegu müstilne tegevus joonistus 21

yälja mõnitava filigraansusega. Oo ei, Satiiriteatri lavastuses polnud varjugi kafkalikust hirmust bürokraatia võimsuse ees, tema salapärasuse, tunnetamatu käigu ees, tema võime ees murda ja sasida inimsaatusi.

Bürokraatiat oli näidatud publikule kui laiskust, argust ja šarlaansust. Kaunikesti levinud ideele bürokraatiarooste paratamatusest igas ühiskonnakorras vastandas Majakovski nii lihtsa kui päev ja tõestatud kui kaks korda kaks on neli, mõtte, et bürokraatia on eelkõige vajalik bürokraatidele.

Majakovski oli valinud vastase, kelle tahtis lavale tirida, läbimõeldult ja hämmastavalt ettenägelikult.

Agitaatorit võtame me nüüd vastu kui klassikut!

Nagu see kirjandusloos sageli juhtub, osutus terav kaasaegsus pika-ealisuse pandiks. Miks?

Näeme ju enese ümber ja kõrval niivõrd palju ühepäevaliblikatena kaduvaid näidendeid. Alles eile lugesime lehest mingist nähtusest, täna on see lavalaudadel ja, veider küll, kaotab kohe oma erutava teravuse. Teema, mis erutas ajalehelugejat, ei eruta vaatajat.

Kui kõrvutada selliseid näidendeid Majakovski omadega, saab kohe selgeks, milles on asi, miks need «uusimad oopused» on nii elutud ja lühiealised. Neis on tänane päev, kuid pole tulevikutunnetust. Teoses pole väljendatud ühiskondlikku ideaali.

Dobroljubov kirjutas, et Gogoli satiir oli hingestatud ja ülev.

Ülev! Nii ka Majakovskil.

Satiirirelva hoiab käes inimene, kes usub õiglusse, kes usub ideaali.

ALGTEOSED:

К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969.

К. Рудницкий. Спектакли разных лет. (Глава «Маяковский»). М., «Искусство», 1974.

К. Рудницкий. Мейерхольд (Серия «Жизнь в искусстве»). М., «Искусство», 1981.

Koostanud ja tõlkinud
REET NEIMAR

Kuidas meil viiulit mängitakse

INES RANNAP

Et objektiivselt hinnata eesti viiulimängu, peaks olema käepärast argumenteeritud mõõdupuu, mille najal panna paika ühelt poolt meie vabariigi reaalsed võimalused, teiselt poolt nende rahuldamine. Milline aga on see kõige õiglasem ja usaldatavam mall? Kas seada piirväärtuseks Nõukogude Liidu viiuldajate tase (ülemaailmsest pole paraku suurt aimu!) või momendi tugevaim maarjamaine pillimees? Kas võtta arvesse meie õppimis- ja praktiseerimisolud või lähtuda hoopis kontserdikülastaja optimaalseist nõudeist? Kas pidada tähtsamaks püramiidi aluse laiust (lastemuusikakoolide arvu suurenemist, pedagoogilise kaadri täienemist, orkestrite noorenemist) või kurta tipu (ikka veel!) puudumise üle? Kas oodata kannatamatult eestlasest üleliidulise, veel parem rahvusvahelise konkursi laureaadi sündi või tunnistada konkursid mittevajalikeks? Kas lugeda olulisemaks praegust noorviiuldajate tõusulainet või keskealiste solistide grupi taset?

Dilemma üks pool paistab tirivat üsna mõnusa rahulolu kanti, teine lükkavat mõrudavõitu hädaldamise poole. Küllap tuleb loovida kuldsel keskteel, rakendades parajal määral mõõndusi ja veel parajamalt kriitikat. Siinjuures oleks kena muu hulgas toetuda ka soliidsetele kontserdiarvustustele. Kahjuks hoolimata kõigist pahandamistest ja parandamiskatsetest kuhtub retsenseerimistegevus aastast-aastasse ega anna heal juhul vaid ühe (enamasti ikka samast sulest) arvustuse põhjal küll erilist objektiivset pilti vabariigi solistide ja ansambelite tasemest ning arengust. Pealegi on kogu kontserdikriitika meil valdavalt pehmetooniline, siluv ja ettevaatlik, vältimaks arvustamisega kaasnevaid ebameeldivusi. Selge, et kui omi seisukohti ja kirjutamisoskust omaval noorel muusikateadlasel puudub hädavajalik «külm köht ja paks nahk», ei lähe ta avalikult kuulutama, et rahvakunstnik polnud seekord vormis... Kas meie ülimalt kriitikahellas situatsioonis on lootagi julgelt asjaliku arvustajaterühma vormumist, eriti kui ka kirjutamisvõimalused muutuvad üha kasinamaks? On ju «Sirbi ja Vasara» «Kontserdisaali» maht üsna tagasihoidlik, ilmumisjärjekorrad aga pahatihti pikavõitu, «Õhtulehe» «Muusikaelu päevik» ei ilmu regulaarselt enam ammust aega, «Rahva Hää!» loobus kontserdielu süstemaatilise valgustamisest, «Noorte Hää!» reageerib haruharva mõnele noorele interpreedile, «Teater. Muusika. Kino» ei saa aga puhtspetsiifilistel põhjustel edastada operatiivset kontserdikriitikat. Nii et tulevastel põlvkondadel saab olema üpris raske otsustada 20. sajandi lõpu eesti interpretatsioonikunsti saavutuste üle.

Segastest hindamisaspektidest ja kidurast kriitikast sõltumata kosub kasvab vabariigi viiuldajate pere omasoodu, ehkki aegamööda. Neljakümnes lastemuusikakoolis õpetatakse momendil ca 770 viiuldajat, keda küll valvsalt jälgivad Tallinna ja Tartu muusikakoolide, koguni Tallinna Muusikakeskkooli keelpilliosakonnad, kellest aga ikkagi vaid murdosa pürgib siduma oma elu muusikaga. Ja me ei saa kuidagi lahti viiuldajate nappusest! Ei jagu neid lastemuusikakoolidesse (hulk koole on hoopis ilma viiuliõpetajata), ei kutselistesse orkestritesse. Ainult «Estonia» kontserdisaali lava äärest ääreni täitev noorte viiuldajate ansambel 23

poetab südamesse lootusrikka rahulolu. Paraku üpris petliku, ja tüütu nõiaring: vähe häid algõpetuse pedagooge — vähe perspektiivseid lõpetajaid — vähe neid, kellest kesk- ja kõrgastmes teha häid algõpetuse pedagooge — keerleb üha edasi.

Kuid see on ühe teise artikli teema, siinses saab siiski rõõmuga nentida, et andekaid-voimekaid ja hea ettevalmistusega noori viiuldajaid võime praegu loetleda rohkem kui kunagi varem. Selles grupis on osa nõ pärale jõudnud (nagu Urmas Vulp), osa kohe jõudmas (Anu Järvela, Ülo Kaadu), osa veel kaua tulekul (Arvo Leibur, Aet Ratassepp). Tore, et tee Moskvasse (olgu üliõpilasena või aspirandina) leiab üles üha rohkem viiulõppureid.

Lahendama püütakse hakata ka lastemuusikakoolide pedagoogilise kaadri probleemi: teatud arv mittestatsionaarselt õppivaid üliõpilasi töötab juba enne konservatooriumi lõpetamist perifeeria koolides ja on lootust, et nii kinnistatakse sellele vajalikule ja huvitavale tööle tublisid pedagoogieldestega muusikuid. Peeter Lilje pühendumise konservatooriumi orkestrile tingis aga vajadus välja selgitada orkestrandikalduvustega noori ja anda neile tugev praktiline alus tulevaseks kutsetöök. Muide, märtsikuine kontsert Igor Bezrodnõi juhatusel näitas orkestri suurepärasest (olgugi tohutu proovide hinnaga) toimetulekut isegi Tšaikovski Kuuenda sümfooniaga. Ehk aitavad forsseeritud meetmed lähemal ajal eeskujulikult komplekteerida mitte ainult ERSO ja RAT «Estonia» orkestri, vaid ka RAT «Vanemuise» ja Eesti Raadio estraadi-orkestri keelpillirühmad. Pole ju mõistlik rakendada tööle koguni muusikakooli õpilasi, kellel parasjagu parim aeg tehnilise baasi ja mänguoskuste arendamiseks.

Nüüd siis solistidest, keda käesoleval ajal võib loetleda kümne ümber. Mida ootab neilt kontserdipublik? Kuidas keegi — mõnele piisab taaskohtumisest tuntud teosega, teist huvitab muusikaliteratuurialaste teadmiste täiendamine, kolmas otsib rikastavaid muusikaelamusi, interpretatsioonilist kordumatust, neljas kunstniku iselaadset, olgu või intrigeerivat nägemisnurka, ainulist, hetkel sündivat vestlust kuulajaga. Mõni tahab kontserdilt naasta koguni vapustatuna, stressist vabanenuna. Üht või teist leitakse küllap igas esinejas, iseasi, kas tasub rahulduda vaid korrektselt ja tavapäraselt läbiviiduga, tagasihoidliku emotsionaalse atmosfääriga, sellega, et inspiratsioonist sütitatud pidulikkuse asemel kõsitab kontserdilaval hallikas argisus. Kätt südamele pannes tuleb öelda, et tõelise kunstilise jõuga haaravaid viiuldajaid oleme viimastel aastatel kuulnud üldse imeharva. Sellel ühetoonilisel taustal hindame omi viiuldajaid juba seetõttu, et nad on võrsunud meie keskelt, esindavad eesti viiulikooli, arendavad edasi eesti rahvuskultuuri. Me ei andesta ühelegi laureaadist külalisele tehnilist praaki, vaatame aga üle oma solisti vääratustest. Ja kaugeltki mitte ajendatuina võitmatust kolkapatriotismist. Mõelgem, millistes tingimustes valmistatakse aasta või paari tagant toimuvateks soolokontsertideks! Kõik töötavad pedagoogide või orkestrantidena (või mõlematena), ennastsalgava visadusega õpitakse kava selgeks vabadel hetkedel, osa programmist jääb ikka viimistlemata ja tuleb avalikkuse ette ülepeakaela (kord esitatut peljatakse miskipärast taas esitada, seega küpsemalt programmi lülitada), harvade esinemiste tõttu karastamata lavanärv mängib omakorda mõne vingerpussi, kontserdi eel põhitööst vabastamata muusiku üleväsimusest rääkimata. Kas saab neid seada ühele pulgale solistileiba sööva, vähese pedagoogilise tööga koormatud gastroleerijaga, kes on pühendunud peamiselt harjutamisele, muusikakuulamisele, repertuaari tundmaõppimisele ja järjekindlale kontserttegevusele? Ja neilgi juhtub äpardustega määrgistatud halbu päevi!

end proovile panna soovijaid leidub alati ja loomulikult üha rohkem. Ükski neist ainult solistina meie vabariigis töötada ei saa, ja mida rohkem kasvab peale võimekaid viiuldajaid, seda vähemaks jääb igaühe esinemispakkumisi. Perspektiivitus? Oh ei! Kontserdielu selekteerib välja konkurentsivõimelisemad ja vastupidavamad, keda tuleks siis kõvasti toetada nii kontserdielse puhkuse, rohkemate esinemisvõimaluste kui ka gastroleerimisõigustega väljaspool vabariiki. Loogiliselt peaks viimane kuuluma parimatest parimatele, ent valikumehhanism käivitub mitmetest hoobadest, millest olulisim rahvusvahelise konkursi laureaadi tiitel. Et nii mõnelegi omanäolisele ja võimekale muusikule pole see nimetus kättesaadav olgu närvitüübi võistluseks sobimatuse, mõne stiili või tehnikaliigi tagasihoidlikuma valdamise või muude põhjuste tõttu, pole tal üleliidulisele lavale jõudmiseks mingit väljavaadet. Sealjuures on kurb nentida, et laureaadi tiitel ei garanteeri sugugi alati süvaelamusi, pigem retušeerib (reklaamiridades) noore kunstnikupalge ähmaseid individuaaljooni. Seda väidet toetas veenvalt 1979/80 kontserdihooja abonement «Noored noortele», kus mõnigi üritus ei pakkunud kuulajale midagi peale pettumuse.

Vabariigi kõige paremini koolitatud viiuldaja Jüri Gerretz on küll juba ammu kindlalt lülitunud üleliidulisse kontserttegevusse tänu Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetusele, väljaspool vabariiki on õnnestunud esineda ka Jaak Sepal, kuid sama teed pidi peaksid käima veel mitmed teisedki — olgu algul või mitmekaupa, nagu eespool mainitud abonemendis, peaasi, et järjepidevalt. Kontserdikogemused erineva publiku ees omavad hindamatut väärtust interpreedi enesekindluse ja avaldumisjulguse kujundamisel. Pealegi aitaksid gastrollid välja vabariigi esinemispaikade kitsikusest ja publikunappusest.

Kõrvalepõigates tundub, et kuulajate arvukuse sõltumist pakutava kunstiväärtusest ja reklaami tõhususest tuleks hoolikalt uurida. Pole ju ei üks ega teine alati vajalikul kõrgusel, võitmaks kuulajaskonna usaldust. Mõned keskpärased kontserdikogemused peletavad muusikasõbra, sõltumata reklaamist, eemale ka tõepoolest elamuslikest kontsertidest. Üldjuhul ei vaja vabariigi solistid erilist tutvustamist, kui pole just tegu debütantidega, kuid kunagise kena kombe varustada afišš ja kava pildiga ning avaldada ulatuslikum eelteade ajakirjanduses võiks taas elustada.

Olles hindamisel parajalt nõudlik, tuleb meie viiuldajate suurimaks ühiseks puuduseks pidada liiga tasast loominguulist põlemist, liialt nõrku inspiratsioonisähvatusi. Ilmselt tingib nende romantikavaeguse ja temperamendikahvatuse eestlastele omane kinnisus. Ei teeks ka kurja vabanemine kanoniseeritud interpretatsioonist, et panna «patustava» tõlgitusega publik ahhetama ja kriitikud kukalt kratsima. Jüri Arrakut ei taunita tema teistmoodi nähtud inimeste pärast, kas on siis kuritegu leida helitööst midagi hoopis isepärast, hämmastavat ja kaasa mõtlema kutsuvat? Oleks kunstnikul vaid edastamist ihkavaid sõnumeid, piisavalt fantaasiat ja julgust pillata saali värsked, erutavaid mõtteid.

Kuna ühtviisi hästi orienteerumine kõigis interpretatsioonivaldkondades on üldiselt omane väga vähestele, ainult nõ oma repertuaari ekspluateerimisega kardetakse aga jääda ühekülgseks, siis pakub tavaliselt naudingut ikka ainult osa kavast. Näiteks paneb Mati Kärmase eriline pehmus ja südamlikkus romantikute tõlgendusel välema kuulaja salajasemadki hingekeeled; Urmas Vulpi poeetilist ilu kilbile tõstev mängulaad kinkis aga kord imelise Mozarti-elamuse. Seevastu Mare Teearu tunnetuslik sügavus ja tõsidus loob eriti haaravaid pilte klassikalises ja 20. sajandi muusikamaastikus. Viiulitehnilisest särast vaimustunud teavad Jaak Sepa nobedust ja eksimatust, tema programmides on selliseid virtuoossust nõudvaid teoseid, mille mõni teine targu riiulile jätab. 25

Mänguaparaadi kindluse poolest väärrib tunnustust Jüri Gerretz, kuid talle omaseid tuumakaid, kontrastirohkeid trakteeringuid ei lase alati ilmsiks tulla teatud ebastabiilsus. Kummatigi on ta käesoleval ajal suurimal määral esinemisele pühendunud ja arvestatavaim viulikunstnik.

Sageli kiputakse tehnika üle otsustama konkursinõuete alusel: kui mängib Paganini kapriise ja Bachi fuugasid laitmatult, tähendab, on virtuoos. Meil tunneb end Paganini kapriise mängima kutsutuna vaid Hillar Taamal, kuid see fakt ei pisenda teiste tehniliste võimete hinnangut. Kaasaegne muusika (B. Bartók, I. Stravinski, D. Šostakovitš jt) nõuab hoopis teistlaadi, kaugeltki mitte kergelt kättetulevaid mänguvõtteid. Viimaseid tuleb tunnustada näiteks Mari Tampere puhul, kelle intellektuaalne loomenatuur leiab parimat avaldumist just uuemas muusikas.

Tõdegem, et väga raske on end lahti rebida karakteri raamest — naiselikult õrn Tiiu Heinsalu jääb naiselikult õrnaks kõige interpreteerimisel. Kui kaunis on T. Heinsalu loomusega adekvaatse muusika tõlgitsus! Kuid kirglikkust, dramatismi eeldav helitöö satub tema kätes oma olemusega vastuollu. Nurgeline ja äge Tõnu Reimann mängib viiulit niisama nurgeliselt ja ägedalt, soojust-pehmust õhkuvad teosed jäävad talle aga kaugeteks.

Viimane vabariiklik keelpillimängijate konkurss tõstis erilisel esile tol ajal veel 17-aastase Arvo Leiburi, kes Paganini Kontserdi, tõi küll, veel mõneti viimistlemata esitusega tõestas oma erandlikke virtuoosieelusi. Muide, miks ei võiks temast tulla IX Tšaikovski-nimelise konkursi kas või IV preemia laureaat? Elar Kuivagi kiindumus kiiretesse tempodesse andis lootust vabariiklikust virtuoosidefitsiidist vabanemiseks. Tõsisemat muusika mõtestamist demonstreerisid Anu Järvela ja Ülo Kaadu, esimene ka vääramatult stabiilsust, teine jälle efektset artistlikkust. Kõigil neljal tuleb oma laureaadi tiitleid alles õigustama hakata.

Vabariiklike keelpillimängijate konkursside kogemused sunnivad kurtma selle üle, et millekski tõhusamaks on meie viiuldajad suutelised vaid õpingute aegu, iseseisvalt tööle asunuina väsitakse, killustatakse ja alistatakse... noorematele. Ometi peaks üliõpilasena-aspirandina omandatud tehniline põhi aastatega mitte ainult säilima, vaid üha kasvama, sellele toetuv isikupärane väljenduslaad, tunnetuslik avarus ja kõik küpse kunstniku omadused aga aina täiustuma. Kas ei saa kõik hädad algust juba lapsepõlvest, kus metoodikaalastes raamatutes nõutav harjutamis-aeg meie pisikesed viiuldajad lausa naerma ajab — hea kui tunnike päevas viiulit lõua all hoitakse! Keskastmegi õppurite enamik arvab toime tulevat tunnisel päevatöoga. Kui siis kord üliõpilaspõlves mõistus pähe tuleb, on juba hiljavõitu. Viiuldaja peab mänguküpsuse saavutama hiljemalt 18. eluaastaks, hilisemad ponnistused jäävad sageli viljatuks. Pedagoogi valvas, väsimatu ja tark kõrvalolek teeb mõnikord imet, kui see tugi aga kaob, vajub nõrgavõitu muusikutaim longu, leidmata endas jõudu ei tehniliseks treeninguks ega loominguuliseks piinlemiseks.

Selge, et mänguuskuste piiratus ei luba enesekriitilisemaid kiigatagi viiulirepertuaari sädelevama osa poole; sellest siis üha korduvad klassikalised ja romantilised sonaadid ja käepärasemad väikevormid.

Lõpetan selle loo mulle väga südamesse läinud kogemusega. Paide Lastemuusikakooli VII klassi õpilane Leho Ugandi, olles parasjagu jõudnud koju oma esimeselt soolokontserdilt (!), palus mind kuulata veel mitmeid talle armsaid, soolokavasse mitte mahtunud pälu... Ta oli nii üleni viiulimängu vangistuses, et ei mällanud loorbereile puhkama laskuda! Praegu õpib noormees Tallinna Muusikakeskkoolis, talle panakse suuri lootusi. Kui võiksime nii töökaid ja tõsiseid mehi kord kahe käe sõrmedel loetleda, poleks viiulimängust rääkides enam kohta virisemisel, õigustustel, vabandustel, häbelikkusel...

NEWTONI «VIGA»

1650. aastal kirjutab saksa teadlane A. Kircher oma töös «Musurgia universalis»: «Kui meile oleks antud võime kontserdi ajal näha õhku, mis võngub mitmesuguste häälte ja instrumentide üheaegselt mõjust, näeksime seal oma rahulduseks väga elavaid ja ilusasti grupeeritud värvusi.» Aastakümneid hiljem, 1704 ilmub Isaac Newtoni «Optika», kus ta jaotab värvusspektri sel ajal tuntud viie põhivärvuse asemel seitsmeks, tuues juurde oranži ja indigo. Selliselt saadud valguslainete intervallide kõrvutab ta heliredeli omadega. Range teadlasena ei omistanud Newton sellele analoogiale suuremat tähendust. Tutvunud nende töödega, järeldeb aga prantsuse matemaatik ja loodusõpetlane, jesuiit L.-B. Casté, et Newton on avastanud heliastmeid valgusega siduva seaduspärasuse. Casté teeb ettepaneku kasutada Newtoni «avastust» Kircheri idee realiseerimiseks, muuta muusika nähtavaks, viies heliastmed vastavusse värvustega. 1725. aastal ilmub Castéilt artikkel värvusklavessiini ja uue kunsti leiutamise kohta. Idee kohaselt pidid värvusklavessiinil muusikat esitades klahvide vajutamisel ühtlasi avanema luugikesed, mille tagant ilmuksid nähtavale värvilised paberiribad või värvilise leegiga küünlad. Sellega oluiks igale noodile antud kindel värvus ja mängitav muusika pidanuks nähtavaks muutuma. Casté arvates oli vastavus järgmine: *do* — helesinine, *re* — roheline, *mi* — kollane, *fa* — oranž, *sol* — punane, *la* — violetne, *si* — sinine.¹ Selline värvide vaheldumine aga vaatajaid ei rahuldanud ja kutsus esile poleemika nii muusikute kui ka tolle aja tuntud mõtlejate hulgas. Rousseau, Voltaire'i, Lessingi jt arvates oli häda selles, et muusika ja kuulmise seadused põhjendamatu nägemise valdkonda üle kanti.

Aeg läks edasi. Elektrilampide leiutamise ja kasutuselevõtmise järel 19. saj lõpul tuli muusika nähtavaks tegemise idee uuesti päevakorra. Ehitati esimesed võimsad elektrilampidega valgusinstrumentid. Ameeriklase B. Bischopi ja inglase A. Rimatingtoni värvusorelid välkusid kui suured semaforid, loodetud värvuste muusikat aga ei sündinud. Casté teooriat asuti täiendama ja parandama. Heliastmed arvati olevat valede värvustega. Õigeid leida aga ei olnudki nii lihtne. Igale leiutajale tundus need ise värv. Appi võeti värvilise kuulmise kui «muusika absoluutse nägemisega» inimesed (analoogia absoluutse kuulmisega). Sünesteesia üks eriliik — värviline kuulmine — osutus erinevatel indiviididel samuti erinevaks. Nõnda siis tuli valgusorelites kasutada küll nii ja naasuguseid nootide värvusi. Vaatajaid selline ilutulestikuline vilkumine, kus lambikesi vastavalt nootide pikkustele põlema lülitati, vaid ärritas.

Käesoleva sajandi algupoolel castellaste teooria järgimine jätkus, kuid eksperimendid said uue suuna. Elektroonika arenemisel hakkas nüüd lambikesi lülilima muusika ise, täpsemalt küll elektroakustilistest seadmetest saadavad elektrilised signaalid. Viimased jaotati elektriliste sagedusfiltrite abil mitmesse ossa ning vastavalt muusikas esinevatele helikõrgustele (sagedustele) põlesid kord üht, kord teist värvi lambid. Kuigi

¹ Б. Г а л е е в. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань, 1976.

eksperimentaatorid kasutasid moodsamat tehnikat, jäid tulemused endiseks.

1960. aastail tekkis seoses pooljuhttehnika kiire arenguga uus värvusmuusikalaine. Paljudes ajakirjades avaldati värvusmuusikaseadmete elektrilisi skeeme ja konstruktsioone. Moodi läksid lampide ja türistoride kilovatid, madalate, keskmiste ja kõrgete sageduste kanalid jt elektrotehnilised mõisted, seletamaks värvusmuusikat. Asi omandas igati teadusliku ilme. Kaasa löid tööstusfirmad ja kaubaartikleina tulid müügile mitmesuguste nimede ja karakteristikutega värvusmuusikaautomaadid. (Nõukogude Liidus käis sellealane tegevus K. Leontjevi eestvedamisel.) Omamoodi proovikiviks konstruktoreile said muusika analüsaatorid, mis analüüsisid muusikat kõikvõimalike heli füüsikaliste parameetrite järgi. Appi võeti ka raalid. Et hätta jäid needki, siis tehti panus inimesele kui keerukale masinale. Muusikat kuulavale katsealusele riputati külge andurid vererõhu, kehatemperatuuri, pulsi sageduse jt organismi talitluslike parameetrite registreerimiseks. Saadud signaalid aga juhtisid — värvilisi lampe. Lambid vilkusid päris imeliselt, kuid värvuste muusikat ei tekkinud.

Mõned uurijad ütlesid nüüd lahti muusika ja värvuste füüsikalistest vastavustest ning asendasid need füsioloogiliste ja psühholoogilistega. Andes helidele subjektiivseid visuaalseid hinnanguid, tundub, et helikõrguste tõustes peaksid värvused olema heledamad, langedes aga tumedamad. Vastavuste arsenalil tulid veel uudsenägemised geomeetrisel vormil, mille kuju ja suurus pidid olema kooskõlas muusika tämbrilise laadiga. Nii nõudvat madalad registrid raskemaid ja suuremaid kujundivorme, kõrgemad aga kergemaid ja peenemaid. Ka konkreetsetele muusika-instrumentidele otsiti visuaalseid vasteid. Näiteks viiulile sobivat peened valgustriibud, saksofonile aga laiema ja kõverama. Selliste analoogiate väljaselgitamiseks korraldati ankeetküsitlusi. Nende põhimõtete järgi ehitatud automaatseadmed aga järgisid etteantud algoritme kõrvalekaldumatult, oli siis muusikaks marsš või missa.

Kõigi nende muundamiskatsete aluseks oli ja on natuurfilosoofilise päritoluga kontseptsioon muusika mehhanistlikust ülekandmisest valgusesse. Küsimusele, miks see sajandite vältel nii paljusid castellikke teoreetikuid ja eksperimentaatoreid vaevas, on täpset vastust muidugi raske anda. Arvati, et nähtav duplikaat pidi muusika muutma enam mõistetavaks, enam informatiivseks, näitlikumaks. Kuna muusika allub matemaatilisele analüüsile kergemini kui teised kunstid, siis sai probleemile läheneda kui täppisteaduslikule ülesandele. Siit ka inseneride ja konstruktorite eriline huvi, kes otsisid lahendust, tiivustatuna tehnokraatlikust mõttekäigust, nagu võiks kunst sündida automaatselt, masinast. Sisemisi vastuolusid kuulda ja valgusesse «tõlgitud» muusika vahel märgati muidugi ammu. Ometigi ignoreeriti tõsiasi, et kui ka eksisteeriks heli- ja valgusspektrit siduvad füüsikaseadused, ei saaks neid ikkagi üle kanda ühiskondliku päritoluga kunstiseadusteks. Tõde, et ka valgusmuusika sünnib vaid inimese vahetu loomingu tulemusena, ei ole praeguste jalgrattaleitajatele kohe mõistetav. Pealegi on sellised vilkuvad värvusmuusikaautomaadid dekoratiivsed ja üks see ole ka midagi.

VALGUSMUUSIKA VADERITEST

Väidetakse, et 20. saj alguse maalikunstis ilmnesid tendentsid tuua maali muusikale omaseid seaduspärasusi. Teoreetikute arvates viitavad sellele värvide ja vormide harmoonia ja rütm ning tolaeagsete tööde pealkirjade esinevad muusikalised nimetused. Ka kirjalikud ülestähendused, isegi varasemast ajast, kinnitavad kunstnike sedasorti soove. Nii ütles juba van Gogh, et ta ei taha sattuda kiusatusse ületada reaalsuse piiri ja proovida maalida midagi värvilise muusika taolist. Selle piiri

ületab aga sajandi algupoolel tekkinud uus kunstivool — abstraktsionism. Maali muusikaliseerimise püüdeid omistataksegi eriti nimetatud suuna esindajaile. Muusikaliste kategooriatega selgitab oma traktaadis «Vaimsest kunstis» (1912) abstraktsionismi olemust ka selle üks rajajaid ja teoreetikuid Vassili Kandinsky. Vaatamata uue voolu noorusele, tulevad mõned selle esindajad peagi huvitavatele järeldustele. Nii kirjutab 1912. aastal Prantsusmaal tegutsenud abstraktsionist Survage: «Abstraktne liikumatu vorm ei anna palju. Aga just liikudes, just muundudes võib ta esile kutsuda mitmesuguseid tundeid... Ajas muutudes täidab ta ruumi, põrkudes teiste vormidega muundub ning moodustab kombinatsioone. Mõnikord liiguvad nad koos, mõnikord «konkureerivad» omavahel, või tantsivad rütmis, mis neid juhib. Need muundumised üha korduvad. Ja just niimoodi muutub visuaalne rütm analoogiliseks muusikahelide rütmiga.»² Inglise A. B. Klein aga arvab pärast oma abstraktsete maalide näitusega esinemist 1913. aastal, et maalikunst on üldse alla käinud, ja pöördub seejärel dünaamilise valguse poole. 1926. aastal ilmub temalt raamat «Colour music, the art of light». Abstraktsete maalide elustamise idee oli ka Kandinsky. Varasemate praktiliste katsetusteni jõudsid aga teised bauhauslased — L. Hirschfeld-Mack, J. Hartwig jt. Valgusprojektorite abil proovisid nad ekraanil saada liikuvaid kompositsioone, nn «värvilisi sonaate».

Samal ajal ärgul läheneb muusika omakorda kujutavale kunstile. Sel ajal kasutama hakatud tämbriline harmoonia arvatakse tulenevat just heliloomingu pöördumisest kujutavale kunstile omase väljenduslaadi ja omaste teemade poole. Viimast tunnistavad muusikateoste pealkirjadki: Liszti «Virvatuled», Mussorgski «Pildid näitusest», Debussy «Ilutulestik», «Kuuvalgus», Blissi «Värviline sümfonia» jne. Näitena, kus kaks kunstivaldkonda põimusid lausa ühes isikus, võib tuua leedulase Čiurlionise.

Heliloojate hulgas saab aga valgusmuusika isaks Aleksandr Skrjabin. 1910. aastal kirjutab ta valgussümfoonilise poemi «Prometheus». Heliteose partituuris seisab esikohal noodrida *Luce* — valgus: teos oli mõeldud esitamiseks koos spetsiaalse valguspartiiiga, mis oli nimetatud reas Skrjabini poolt nootidena üle tähendatud. Valguspartii analüüsile ja lahtimõtestamisele on pühendatud hulgaliselt teoreetilisi töid. Tehtud on mitmeid praktilisi katseid teost koos «dešifreeritud» valgusega ette kanda, kuid arvestatavate tulemusteta. Uurimused põhjendavad seda mitmeti, ka vastavuste kasutamise tonaalsuste ja värvuste vahel.³ Nimelt oli Skrjabinil nn värviline kuulmine ja tema värvustonaalsed ettekujutused olid ranges süsteemis: tonaalsustele kvindiringi järgi vastasid värvused spektri järgi. Seejuures uskus ta, et need kujutlused on kõikidel inimestel ühesugused. Arvatakse, et seepärast ei olegi partituuris *Luce*-nootidele autoripoolset seletust. Pärast «Prometheust» unistas Skrjabin uute sünteesteoste kirjutamisest, kuid tahtis juba seejuures loobuda proovitud audiovisuaalsest dubleerimisest ning anda muusikale ja valgusele eraldi ülesanded, sellega juba hoomates valgusmuusika põhiolemust. Alustada jõudis ta enne surma vaid «Müsteeriumi». Skrjabini «Prometheus» oli aga esimene tõsine katse luua koos nii heliteos kui ka valguspartii.

Uue kunsti tekkimise tunnusjooni võis sajandi alguses peale maali ja muusika leida veel teisteski kunstiliikides. Eriti torkas see silma valgusmuusikale kõige lähedasema, samuti suhteliselt noore ja tehnilisi vahendeid kasutava filmikunsti juures. Peale ühiste väliste tunnuste (audiovisuaalsus, protsessuaalsus, valgusprojektsiooniseadmete kasutamine jne) on nende arengulooski sarnaseid jooni. Nõnda nagu muusikat

² Art in our time. Museum of modern art. New York, 1939, lk 367.

³ И. Ванечкина, Б. Галеев. «Поэма огня». Казань, 1981.

taheti valguse abil nähtavaks muuta, on kinematograafias katsetatud kirjandusteose nähtavaks tegemisega. Selleks arvati piisavat täpse pildi-rea loomisest ning sinna juurde olemasoleva teksti sünkroonsest lugemisest. Seepärast ei tule imestada, et juba kinematograafia algpäevil, kui seda veel «fotograafiliseks teatriks», «telluloidkirjanduseks», «elavaks maalikunstiks» kutsuti, nägid mõned just filmikunstis võimalust vabalt kujutist luua ning jõuda seda rütmile allutades visuaalse muusikani. Tekkisid «integraalse kino», «absoluutse kino» ja «nähtava sümfonia» ideed, millele järgnesid ka eksperimendid abstraktse kino vallas. Näiteina neist olgu märgitud Survage'i «Värvilised rütmid» (jäi Esimese maailmasõja tõttu pooleli), Richteri abstraktsete figuridega multifilmseria «Rütm-21» kuni «Rütm-25», Ruttmanni seeria «Opus I—IV» jt. Kriitika nende katsete vastu just lahke ei olnud ja hiljem on Ruttmann isegi neid osavusproovideks nimetanud, mis ehk rikastasid filmikunsti väljendusvahendeid, kuid millel ei olnud iseseisvat väärtust. Hoolimata sellest oli abstraktne tummfilm pannud esemetud kujundid organiseeritult liikuma ja andnud neile oma sisu. Kahekümnendate aastate lõpul ilmuvad O. Fischingeri abstraktset helifilmid «Optiline poeem» jt, mis äratavad juba üldisemat huvi. Märgiti, et need filmid oma tugeva visuaalse rütmiga võimendavad muusika mõju ning et neil on tulevikku. Tänapäeva kriitikute arvates ei ole aga Fischingeri paremadki filmid rohkem kui muusika illustratsioon. Umbes samas laadis töötas tol ajal veel hulk teisigi filmirežissööre. Kunstilises mõttes arvatakse tänaseni parimaks kanadalast N. McLarenit⁴ (s 1914). Kunstnik, helilooja ja režissöör, kelle filmides on juba raske tõmmata piirjoont esemelise ja esemetu vahele — neid seob stiililine ühtsus. McLaren kasutab originaalset tehnikat — nn kaamerata kino —, joonistades otse filmilindile nii pildi kui ka heli fonogrammi. Uskumatu, kuid nii see on kirjas. Eirates nii viisi traditsioonilisi kinematograafilisi meetodeid, on need sisuliselt valgusmuusika filmisalvestised. Retsensioonides on kriitikuil nende filmide hindamisega raskusi. Nii osutuvad need «väljaspool kinematograafilise väljenduslikkuse spetsiifikat» asuvaiks, on loodud «selgelt mittekinematograafilise keelega», on «muusikat interpreteerivad», kuid siiski juba «kaheldamatu kunstilise väärtusega». Abstraktse helifilmi iseloomustamiseks kirjutab tuntud filmikriitik ja -teoreetik B. Balázs: «... siin ei ole juttu üldsegi esemetust kunstist nagu abstraktse tummfilmi puhul, siin on muusikateos ise aineks. Tema meloodilised liinid antakse edasi graafilise koreograafiana, täpselt nagu tantsijatari liikumine, tema väljendavad ja kujutavad žestid teevad muusika kujukaks. See on liikuv ornamentika, mis võib olla erakordse esteetilise väärtusega.»⁵

Nõnda siis on valgusmuusikal ühist ka koreograafiaga. Otseste seosteni viisid välja juba omaaegsed uute väljendusvahendite otsingud balletis. Näiteina võiks nimetada V. Meierholdi laval liikuvaid dekoratsioone, R. Mare «Rootsi balletti», kus tantsijaid kasutati kui mehhanisme, liigutamaks abstrakte kompositsiooni elemente. Samuti L. Fulleri muinasjutulisi tantse, kus tantsija žest jätkus dünaamiliselt valgustatud õhulise loori liikumisega, või O. Schlemmeri lavastusi, kus kostüümid meenutasid mingeid keeglitaoalisi mehaanilisi objekte. Valguse suurema mobiilsuse eesmärgil lasid mõned koreograafid valgusallikaid tantsijate käte ja jalgade külgegi kinnitada. Seoses nende eksperimentidega tekkisid nn «absoluutse», «abstraktse» ja «instrumentaalse koreograafia» ideed. Viimase propageerija F. Böhme leiab pärast oma kaasagsete A. Laszlo ja L. Hirschfeld-Macki valguseksperimentidega tutvumist, et instrumentaalne koreograafia saaks reaalsuseks, kui valgusmuusikas asendada muusikaseadused koreograafia omadega. Vaatamata lihtsustatud lähene-misele väljendub selles ettepanekus valgusmuusika koreograafiline alge.

⁴ Vt. ТМК, 1983, nr 2, lk 76—78.

⁵ Б. Балаш. Кино: становление и сущность нового искусства. М., 1968, стр 195.

Nõnda siis kujunesid ühelt poolt castellaste värvusmuusikakatsetustest ja teiselt poolt ekstreemsustest kunstides sajandi alguseks eeldused valgusmuusika kui kunsti arenguks. Valguskunstiliste väljendusvahendite otsingud osutusid aga vägagi keerukaiks ja vaevanõudvaiks. Kuigi liikumine valguse ja muusika ühendamiseks oli castellaste koolist laialdasem nähtus ja Saksamaal näiteks toimusid ka spetsiaalselt nendele probleemidele pühendatud kongressid «Farbe-Ton-Forschungen» (1927, 1930, 1933), tuli igal valguskunstnikul eelkõige enese ideedele ja nende realiseerimisvõimalustele loota. Kõige andekamatelgi entusiastidel kulus tulemuse saavutamiseks kümneid aastaid visa tööd. Sellele vaatamata pühendasid paljud neist kogu oma elu uuele kunstile. Ungarlane A. Laszlo Saksamaalt, A. B. Klein ja F. Bentham Inglismaalt, T. Wilfred ja F. Malina USA-st, N. Schoeffler Prantsusmaalt jt on oma valguskunstiloomingu ja selleteemaliste kirjatöödega⁶ maailmas laialt tuntuks saanud. Elusaatusi on aga mitmesuguseid ja mitte kõigi pingutused selles vallas ei ole vilja kandnud.

Noorel Nõukogude Venemaal unistab uuest seninähtamatust kunstist Grigori Gidoni (1895—1937). «Maalikunst on surnud — elagu maalikunst!... tema asemele asub uus suur — Valguse ja Värvu Kunst.»⁷ Nagu uute voolude ja suundade puhul ikka ette tulnud, käib kogu eelnenud kunstiajaloo eitamisega kaasas uue suuna universaalsuse ja kõikehõlmavuse kuulutamine. Nõnda Gidonigi — tunnistanud maalikunsti surnuks, ülistab ta valguse ja värvi kunsti kui absoluutset ning ühendab selle mõtteliselt nii teatri, arhitektuuri, poesia kui ka muusikaga. Kunst tulevat elektrilambi sajandil elektrifitseerida, nii nagu kogu maa elektrifitseerimise loosung seda nõudvat. Uue kunsti energilise propageerijana leiab ta mõttekaaslasigi, peamiselt küll optika- ja füüsikainstituutidest. Oma korteris organiseeritud Valguse ja Värvu Kunsti Laboratooriumi ainukese koosseisulise töötajana asub Gidoni tarmukalt tegelema uue kunsti praktikaga. Olles juba 1920. aastast lavaprojektsiooni-aparaadi patendi omanik, pühendub ta peajasjalikult teoreetilis-loomingulisele tööle. Mõelnud välja värvuste ülesmärkimise süsteemi, kirjutab Gidoni valguspartii «Internatsionaalile» ja Beethoveni 9. sümfooniale, samuti Puškini poemidele «Kivist külaline» ja «Leda». 1927. aastal pakub ta välja revolutsioonimälestusmärgi projekti. See kujutanuks sirbi ja vasara konstruktsioonile tuginevat gigantset poolläbipaistvat gloobust. Gloobussaal mahutanuks mitu tuhat inimest ning oluks nii seest kui ka väljast vaadeldavaks valgusprojektsioonipinnaks. Projekt jäi muidugi teostamata. Realiseerimata jäid ka mitmed teised valgusloomingualased plaanid. Täitumatute unistuste ja kibestumiste kiuste jätkab Gidoni aga kirjatööd. Oma seisukohad uue kunsti küsimustes esitab ta kokkuvõtlikult 1930. aastal oma kulu ja kirjadega väljaantud raamatus «Valguse ja Värvu Kunst». Julgete projektide ja mitmete uuele kunstile pühendatud raamatute autorina igati tähelepanu vääriv, sai G. Gidoni siiski enam tuntuks plakati-, eksliibrise- ja raamatukujundustega. Raskestes oludes valgusmuusika pioneer olla polnud kerge.

Juba veidi varemgi hakkas Ameerikas valguskunstiga tegelema Thomas Wilfred (1889—1968). Elatist teenis ta professionaalse lautomängijana. Huvitunud sajandi alguskümnendil kõmu tekitanud katsetustest muuta muusika nähtavaks, uurib Wilfred mõned aastad värvusmuusika ajalugu. Viimane viib järeldusele, et muusikat ei saa mingite vasta-

⁶ A. Laszlo. Die Farblichtmusik. Leipzig, 1925.

A. B. Klein. Coloured light: an art medium. New York, 1950.

F. Bentham. The art of stage lighting. London, 1968.

N. Schoeffler. La villa cybernétique. Paris, 1969.

⁷ Г. И. Гидони. Гюстав Курбе. Л., 1932, lk 73.

vuste järgi valguseks muundada. Seepeale tuleb Wilfred ideele iseseisvast dünaamilisest valguskunstist, mille ta nimetab luumiaks.* Pühen- danud kogu edasise elu uuele kunstile, tegi ta selles valdkonnas hulga tähtsaid üldistusi. Luumias pidas Wilfred esmatähtsaks valguskujun- dite mängu, mis ka ilma muusikata oleks piisavalt väljendusvõimeline. Seejuures andis ta, kujundite vormidele ja liikumistele põhi-, värvidele aga täiendava rolli. Nõnda proovibki ta loomingu ühel perioodil ainult mustvalget luumiat, tunnetamaks selle iseseisvat väljendusjõudu. Loo- metöökõks vajalikud seadmed konstrueeris ja ehitas Wilfred ise. Alates 1919. aastast valmib tal terve seeria valgusinstrumente — «Clavilux'e». Ilma ühegi elektroonikadetailita, on need mehaanilis-optilised konstrukt- sioonid sellealaste leiutiste tippsaavutused tänapäevani. «Clavilux'id» võimaldavad juhtida kõiki põhilisi valguskujundite parameetreid: kuju- tise joonist, selle suurust, värvi, heledust, faktuuri ja liikumisviise. See- juures võivad saadavad kujundid olla väga keerukad ja plastilised.

Luumia nõudis Thomas Wilfredilt aastakümnetepikkust visa ja sihi- pärast tööd. Üksinda seadmeid ehitades, selleks lautomänguga raha tee- nides, ütles ta ometigi ära bisnesmenide ettepanekutest kasutada luumiat kommertsreklaamiks. Veel vanuigi meenutas ta, millist kahju oleks võinud see tuua kunstile. Aastatel 1930—1933 organiseerib Wilfred New Yorgis ühe miljonärist metseeni toetusel väikese saaliga Valguse Instituudi ja Teatri. See napiarvulise töötajate koosseisuga asutus funktsio- neeris 1943. aastani, mil võimud kasutada olnud hoone mobilisat- sioonipunktiks muutsid.

Nende aastate jooksul nägid luumiat paljud newyorklased ja selle külalised. Ka Stanislavski külastas stuudiot. Esinemisturneesid korraldas Wilfred Euroopassegi. Kuigi publik oli sensatsioonilisest luumiast vai- mustatud, jäi uus kunst laiemale vaatajaskonnale ilma helide ja muusi- kata ikkagi harjumatuks ja kaugeks. Üks vaataja, provintsist pärit, lugenud sellest kohalikust ajalehest, oli kord Wilfredilt küsinud, kuidas ta ikkagi «Clavilux'i» valgussignaali abil marslastega ühendust peab. Publiku mõistmatus, sissetulekute juhuslikkus, sõltuvus metseenidest mõjusid kunstnikule traumeerivalt. Talle tundus ülekohtusena, et vana- dele kunstidele eraldatakse mitmesugustest fondidest miljoneid, uutele, toetust eriti vajavatele aga jätkub vaid näruseid sente. Ometigi uskus ta, et kord tuleb ka luumia aeg. Nüüd kirjutatakse Wilfredist raama- tuid ja dissertatsioone, korraldatakse näitusi. Tema valgusseadmeid on välja pandud New Yorgi kaasaegse kunsti muuseumis.³ Nüüd ruttab Ameerika teda tunnustama. Wilfredi tööd aga jätkavad mitmed tema õpilased. E. Reiback sai pärast Thomas Wilfredi surma 1968. aastal temalt päranduseks stuudio ja aparatuuri. Ühendades luumiat ja muusi- kat valgusmuusikaks, on ta nüüdseks tuntud valguskunstnik.

Üks valgusmuusika kunsti jõudmise enamlevinud teid on ikka läi- nud värvusmuusikaautomaatide juurest. Nii algas ka Harkovis elav endine kõrgepingeliinide insener Juri Pravdjuk (s 1924). Sattunud juba keskeas mehana ajakirjanduses avaldatud värvusmuusikaautomaadi rek- laamile ja tutvunud seejärel seadme endaga, jõuab ta veendumusele, et valgust peab juhtima inimene, mitte masin. 1965. aastal ehitabki ta endale esimese valgusinstrumenti. Asunud seejärel katsetama val- guskompositsioonidega, ühendab ta need muusikaga sünteesi põhimõttel. Siitpeale korraldab ta valgusmuusikakontserte, algul oma korteris, hil- jem üliõpilasklubis. 1969. aastast loobub ta inseneriametist ja rajab Harkovi puhkepargi ühte puitpaviljoni statsionaarse valgusmuusikasaali. Seal loob ta aastate jooksul hulga originaalseid valguskompositsioone, mida ise dünaamilisteks valgusmaalideks nimetab. Seadmed on Pravdju- kil end valmistanud, sarnaselt Wilfrediga põhiliselt mehaaniliste konst-

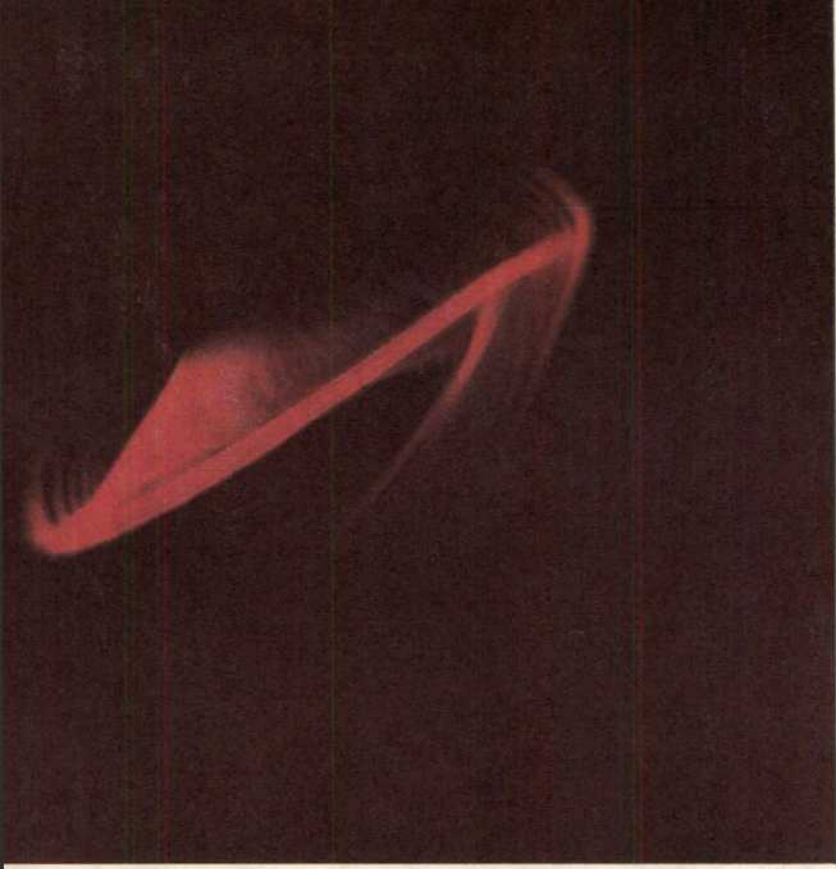
* Inglise keeles *lumia*, ladina keeles sõnast *lumen* — valgus.

ruksioonidega — lihtsad ja mugavad käsitseda. Valguskujundeid projitseerib ta ekraanile läbi mitmesuguse kujuga liigutatavate trafarettide, mille valmistamisel on saavutanud suure vilumuse. Komplekt trafarettide konkreetse kompositsiooni tarvis paikneb koos värvusfiltritega nn lavapildi projektorites. Kõiki seadmeid juhib ta vastavast puldist. Valguskompositsioone on Pravdjuk koos mõne abilisega loonud Skrjabini, Wagneri, Debussy, Šostakovitši jt heliteosteale. Juri Pravdjuki looming ja tegevus on kõne all olnud ka kõigil üleliidulistel konverentsidel «Valgus ja muusika».

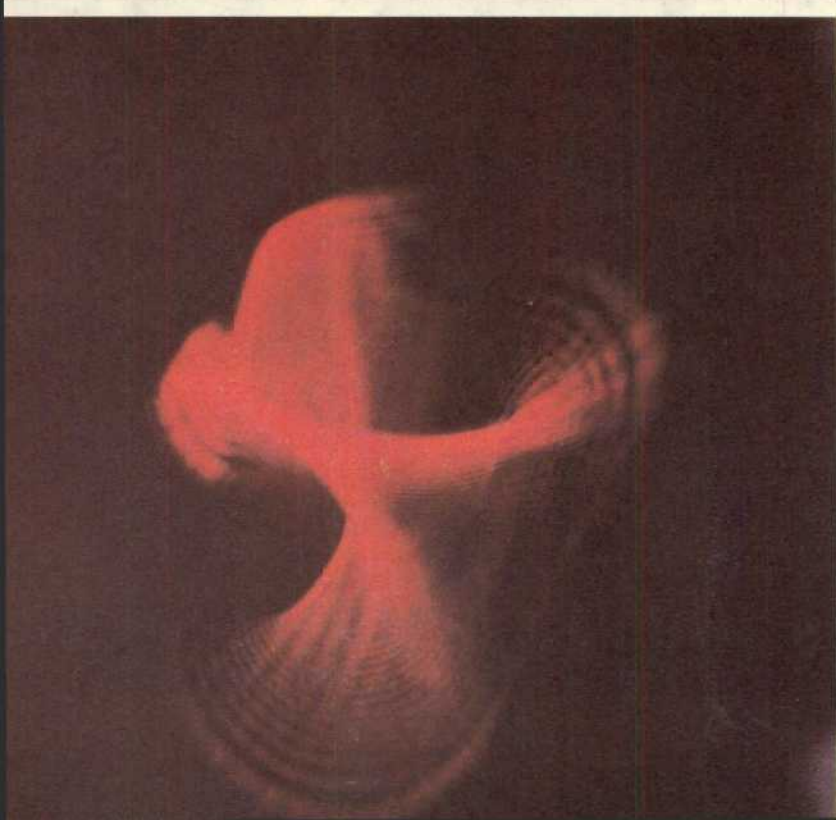
Kõik neli konverentsi (1967, 1969, 1975, 1979) on toimunud Kaasanis sealse üliõpilaste konstrueerimisbüroo «Prometheus», eestvedamisel. (Kahest viimasest on ka allakirjutanul olnud võimalus osa võtta.) Värvus- ja valgusmuusika probleemidega tegeldakse seal 1962. aastast alates. Kogutud on suur hulk ajaloolist ja informatiivset materjali, avaldatud raamatuid ja temaatilisi kirjutisi ajakirjanduses. «Prometheuses» on valminud ka valgusmuusikafilme («Igavene liikumine», «Väike trip-tühhon») ning esinetud omakonstrueeritud seadmetega («Kristall», «Jalkõn», «Idel» jt) paljudel üleliidulistel ja rahvusvahelistel näitustel. Kaasani Noortekeskuses viidi läbi ka IV üleliiduline konverents teemal «Valgus ja muusika», mille tööst võtsid osa paljude teemalähedaste kunsti- ja teadusalade esindajad. Laiemalt tuntud autoriteetidest osalesid insenerkonstruktor L. Termen (selle ala veteran 1920. aastaist), filoloogiadoktor professor J. Borev, filoloogiadoktor V. Ivanov, kunstnik V. Koleitšuk ning teisi kunstnikke, heliloojaid, koreograafe, teadustöötajaid, insenere. Paljudes NSV Liidu linnades tegutsevatest valgusmuusikagruppidest ja stuudiostest olid peale Moskva, Leningradi, Odessa ja Tškalovi omade konverentsil esindatud veel grupid «Promin» (Kiiev), «Helios» (Minsk), «Erebumi» (Jerevan), «Svetomuzõka» (Alma-Ata), «Tsvet» (Poltaava), «Eos» (Murom), «Svetomuzõka» (Krasnogorsk). Konverentsil esineti nii loomingulis-teoreetiliste kui ka tehnilis-praktiliste ettekannetega. Paljud neist ehk ei kuulunuski otseselt nimetatud temaatikasse, kuid üldharivaina olid siiski huvipakkuvad. Peale loengute ja ettekannete toimusid filmide ja slaidide demonstratsioonid, värvusmuusikaautomaatide näitus, akvarelli- ja graafikanäitused, diskussioonid. Nagu sellistel kohtumistel ikka, kujunesid sellelgi meeldejäävaimaks isiklikud kontaktid.

Kõigi nende Kaasanis läbiviidud konverentside hingeaks on olnud «Prometheuse» juht, filosoofiakandidaat Bulat Galejev (s 1940). Väsimatu energia ja töötahtega mehena on ta aastaid püüdnud koondada valgusmuusikaalast tegevust Nõukogude Liidus ning tema juhtimisel on «Prometheus» kujunenud selle ala entusiaste ühendavaks keskuseks. Tänu pühendumisele valgusmuusika alasele teoreetilisele tegevusele on Galejevilt ilmunud üle saja teadusliku publikatsiooni. Valgusmuusika filosoofilisi probleeme käsitles ka tema kandidaadidissertatsioon. Bulat Galejevi sulest on paberile saanud mitmeid valgusmuusika filosoofilis-teoreetilisi ja ajaloolaseid raamatuid. Nõukogude Liidus valgusmuusikaga tegelejate hulgas on üks markantsemaid isiksusi kindlasti veel Mark Malkov (s 1916), elava iseloomu ja fantaasiaga inimene. Ta oli aastaid Moskva Elektronmuusika Eksperimentaalstudio direktor, tema juhtimisel töötas sealsamas ka grupp valgusmuusika entusiaste terve aastakümne vältel. Oma kätega rajati kasutada olnud ruumidesse spetsiaalne sfäärilise sisepinnaga valgusmuusikastudio, kus korraldati aastate jooksul arvukalt valgusmuusika eksperimentaalteadusi. Tavaliste valgusallikate kõrval kasutati ka lasereid. Kahjuks takerdus selle studio töö mitmesuguste asjaolude taha. Edasised plaanid on Malkovil seotud kosmonautikamuuseumiga.

Otsingud valgusmuusika paljuskki veel tundmatus maailmas jätkuvad. 33

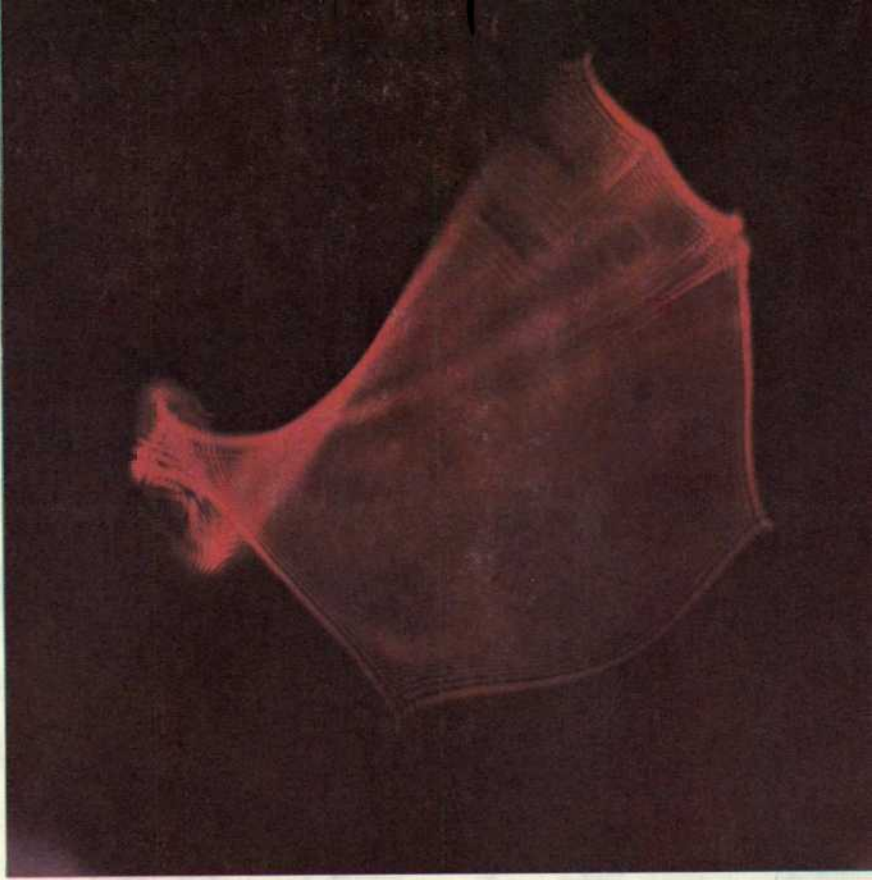


•Astraalne•



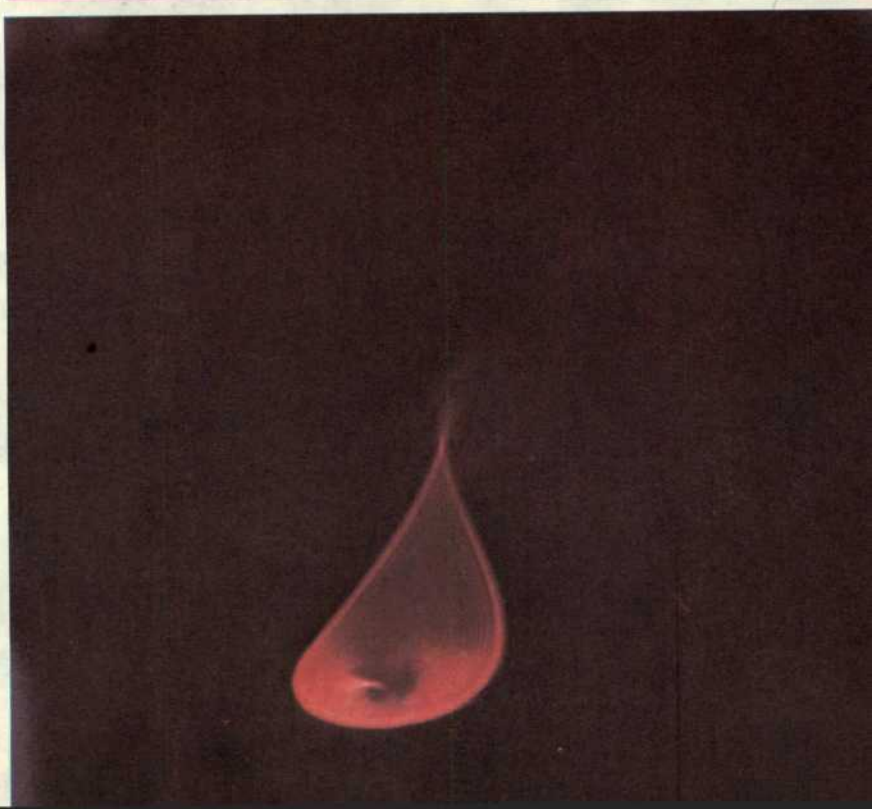
•Keerleu•

«Laminaarne»



«Langev»

HeNe-laser, opti-
line murdumine.
T. Mägi
lasergraafika



Orkestriproov lagunevas maailmas

MIHHAIL LOTMAN

I

«Kõik geniaalne on lihtne» — nagu paljud käibetõed, on seegi osaliselt banaalne ja osaliselt vale. Geniaalsuse märki kannavad ka mitmed teised Fellini filmid, mida just eriti lihtsaiks pidada ei saa. «Orkestriproovi» lihtsuse paremaks mõistmiseks tuleb lühidalt meenutada Fellini loomingu evolutsiooni.

Üks põhiline kunstiprobleem, ja eriti teravalt seisab see just filmikunsti ees, on kunsti ja mittekunsti (reaalsus, auditoorium jne) vaherkord. Kunst on võimalik üksnes siis, kui ta on mittekunstist kuidagi eraldatud, samas on aga püüd seda eraldatust likvideerida üks olulisi kunsti evolutsiooni põhjustavaid tegureid.

Suvaliselt võib Fellini loomingu jaotada kolmeks etapiks. Esimeste Fellini filmide keel («Tee», «Cabiria ööd») oli veel tugeva neorealismiliku traditsiooni mõju all, ehkki nende sisu (tugev mütolooilisus ja see, mida M. Bahtin nimetab karnevalisatsiooniks)¹ ei mahtunud enam neorealismi raamidesse. Neorealismilike kinokeel oli suunatud sellele, et maksimaalselt lähendada filmi tegelikkusele (dokumentaalsete kaadrite, mittekutseliste näitlejate, varjatud kaamera kasutamine). Karnevaliseeritud protsessioon «Cabiria ööde» lõpus (pärast kasutab Fellini sarnast motiivi «Magusa elu» ja «8 1/2» lõpus, hiljem ka mitmed teised režissöörid) lõhub neorealismiliku üheplaanilisuse — reaalsus kihistub. Karnevaliseerumine ei ole tavalooigika tasandil ühegi probleemi lahendus, vaid M. Bahtini järgi ta transformeerib polaarsed opositsioonid ambivalentseks. Karnevalismaskid võisid näiteks ühendada selliseid ühendamatuid omadusi nagu vana-noor, kurb-rõõmus jne, olles oma ontoloogias äärmiselt fantastilised, olid nad karnevalis samal ajal reaalsused (st nad olid ambivalentssed ka reaalsuse-irreaalsuse opositsiooni suhtes; vrd kuidas Cabiria tänavatüdrukugrimm nõuab lõpustseenis teist interpretatsiooni — tema kitkutud kulmud ja mink on nüüd traagiline mask). Karnevalis polnud vahet ka osalejate ja pealtvaatajate vahel, vaatajad mängisid vaatajaid ja maski puudumine ise täitis maski funktsiooni. Neil juhtudel, kui karneval oli näiteks religioossetel põhjustel keelatud, ähvardas karistus nii osalejaid kui ka vaatajaid.

Veel teravamalt tuleb reaalsuse kihistumise probleem esile Fellini selistes teise etapi filmides nagu «Magusa elu», eriti aga «8 1/2». Lihtne neorealismilike süžee — ebaõnnestunud filmimine — upub reaalsuse mitmeplaanilisusse: teadvus ja alateadvus, reaalsus ja kujutus, minevik ja olevik, uni ja ilmsiolek, filmivõtted ja võetud filmi fragmendid, kusjuures mitmes variandis, millest ükski pole lõplik — kõik see sõlmub ja lahendust ei saagi olla. Viimast asendab jällegi karnevaliprotsessioon, kuid erinevalt «Cabiria öödest» osalevad siin nii «reaalsed» inimesed (st reaalsed «8 1/2» seisukohalt) kui ka lõpetamata filmi personaazid, nii elavad kui ka surnud. Samas ei märgi filmi keel ja idee mitte üksnes reaalsusest väljumist, vaid ka järjekordset lähenemist sellele; Fellini loob metafilmivormi, mida hiljem on võrdlemisi laialdaselt praktiliseeritud.

¹ Vt M. M. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М, 1965.

Teise perioodi filmide keerulisele, mitmeplaanilisele, polüfoonilisele (nagu hiljem näeme, pole analoogia muusikaga siin üksnes pealiskaudne metafoor) struktuurile on järsuks kontrastiks tema kolmanda etapi filmid.² Muutunud on filmistruktuuri kõik aspektid: süžee, kujundid, kompositsioon. Sisuliselt samalaadset muudatust teame muusika ajaloost — keskaegsele polüfooniale järgnes uusaja harmooniline muusika, mille printsiipide tippväljenduseks olid Viini klassikud ja nendest lähtuvad koolkonnad.

Eriti paistavad silma Fellini žanriotsingud. Ta loob uue žanri, mis ühendab mängufilmi ja dokumentaalfilmi omadusi. Võiks isegi öelda, et on tegemist naasmisega neorealismi juurde, kuid nende filmide kompositsiooniline ja süžeeiline struktuur on neorealismist kaugel. Kompositsioonist räägime üksikasjalisemalt «Orkestriproovi» põhjal, siin vaid ühest näiliselt kõrvalise tähtsusega võttest, seotud nn vaatepunktiga.³ Rääkimine otse kaamerasse (näit «Amarcordis») loob realsuse mõttes paradoksaalse situatsiooni. Ühelt poolt toob ta sisse ebarealsuse ja kunstlikkuse momendi, sest see mida esitatakse, pole enam «tegelik» elu; teiselt poolt on tehtud järjekordne samm kunstlikkusest realsuse poole — on ju loomulik, et inimene, keda filmitakse, seda märkab ja mingil viisil sellele reageerib (näiteks ei tee välja).

Sama võib öelda ka süžee kohta. Neorealismilised filmid andsid palju ainestikule ja stilistikale, kuid süžeeilisest aspektist olid nad üsna traditsioonilised, st kunstlikud. Fellini on palju radikaalsem: ta loob süžeeist terminoloogilises mõttes, asendades selle näit «Roomas» ja «Klounides» assotsiatsioonidega, mis baseeruvad ühelt poolt mentaalsele (mälestused), teiselt poolt füüsilisele (ringiliikumine) dünaamikale. «Amarcordis» on see dünaamika ainult mentaalne; «Orkestriproovis» pole teda üldse: kõik mis toimub, toimub otse kaamera ees; ruumi ja aja ühtsus on välja peetud rangemalt kui üheski klassitsistlikus tragöödias.

Kui võrrelda näit «8 1/2» ja «Amarcordi», mis kõige enam meenutab eelmise etapi filme, tõdeme imestusega, et viimast, mis on ometi palju lihtsam film, on ümber jutustada raskem. Paralleeliks võib mainida, et O. Mandelštam ei pidanud poeesiaks luuletust, mida võis ümber jutustada. Ilmselt on selline ka Fellini positsioon — vabanemine kirjanduse ja sõna mõju alt: mida võib verbaalselt väljendada, seda ei tarvitse enam filmida.

Kuna kõik kunstiliigid kui semiootilised süsteemid on omavahel seotud ja moodustavad kontiinuumi, siis filmi eemaldumine ühest neist (antud juhul kirjandusest) viib paratamatult lähenemisele mingile teisele. «Orkestriproovis» on selleks teiseks muusika.

II

Traditsioonilises filmis on süžee väga tugev konstruktiivne alus. Isegi «8 1/2», kus süžee näib olevat puhtformaalne ja kogu filmi sisu moodustavad enam-vähem vabad assotsiatsioonid, vajuks ilma süžeeeta laiali. Sellepärast vajab süžeeu film mingit muud kandvat alust.

«Orkestriproovi» kompositsioon on rangelt välja peetud klassikalises sonaadivormis (nn sonaat-*allegro*). Ma ei tea ainustki helifilmi, mis selles suhtes oleks kas või ligilähedane «Orkestriproovile». Fellini filmi eelkäijaks võib siiski nimetada üht sädelevamat tummfilmi — Chaplini «Kullapalavikku», mis on (mõne analüüsi järgi) samuti loodud sonaadivormis. Sonaadivorm, nagu me tunneme teda Viini klassikutest

² Siin peame silmas filme «Rooma», «Klounid», «Amarcord» ja «Orkestriproov». Filmid, mis meie vaatajal nägemata, jäävad siin vaatlemata.

³ Vaatepunkti osast kompositsioonist vt B. A. Успенский, Поэтика композиции, М, 1970, ja tema rollist filmis, muuseas ka Fellinil: Вяч. Вс. Иванов, Фильм в фильме, — Труды

alates, koosneb kolmest põhiosast, millele võib lisanduda sissejuhatus ja lõpus *coda*. Sonaadivormi temaatiliseks aluseks on kahe teema vastandamine. Esimeses osas — ekspositsioonis — kõlavad need teemad erinevates tonaalsustes (peateema põhitonaalsuses ja kõrvalteema dominanttonaalsuses), teises osas — töötluses — varieeruvad samad teemad erinevates tonaalsustes, kuid mitte põhitonaalsuses, kolmandas osas — repriis — ühinevad pea- ja kõrvalteema põhitonaalsuses (süntees). Vaatame sellest aspektist «Orkestriproovi» ehitust.

Filmi üldkompositsiooni võib kujutada järgmiselt:

1. Sissejuhatus (*Introduzione*) — umbes 23';
2. Ekspositsioon (*Allegro moderato e accelerando*) — umbes 11';
3. Töötlus (*Andante pensieroso*) — umbes 18';
4. Repriis ja *coda* (*Presto furioso*) — umbes 17'.⁴

Sissejuhatus funktsioon sonaadivormis on põhilise meloodilise materjali ettevalmistamine. Film algab kontserdisaali kirjeldamisega ja muusikute ilmumisega sinna (itaalia keeles on «*introduzione*» bukvaalne tähendus «sisseastumine»). Juba filmi avamonoloogis, millega esineb nootide ümberkirjutaja, leiame vihjeid filmi peateemadele, mida kõige üldisemas formuleeringus võiks nimetada harmooniaks ja disharmooniaks. Esimene väljendub kõige täiuslikumalt muusikas ja assotsieerub paljudel filmi osalistel (ümberkirjutaja, dirigent jt) minevikuga, teine väljendub üldises lagunemises ning lõhkumises ja assotsieerub kaasaegse tsivilisatsiooniga.

Filmi aineks on orkestriproov kui tegevus, mille eesmärk on harmoonia saavutamine, helide allutamine ideele. Filmi kontseptsiooni kohaselt on orkestriproov toiming, mis on vastandatud ajaloo destruktiivsele käigule. Algne kaos on siin passiivne ja kui muusikute ning dirigendi anne ja tahe seda võimaldavad, saab allutada teda harmooniale; maailmas aga on tegurite vahekorraldus sellele vastandlik: algne harmoonia on passiivne, aktiivsed on destruktiivsed jõud (kontseptsioon tugineb suurel määral «kuldse ajastu» müüdile). Filmi idee pole aga sugugi nii primitiivne — muusika ja maailm pole isoleeritud substantsid; nende vahekorralduse mõistmiseks on pakutud mitu erinevat võimalust. Üks nendest, mis tuleneb saksa romantismi ja postromantismi kontseptsioonist, on see, et muusika on maailma tuum, kui see hävib, laguneb ka maailm. Selles kontekstis pole orkestriproovi õnnestumine või ebaõnnestumine üksnes lokaalse tähendusega sündmus.

Introduzione's esineb muusikateema põhiliselt verbaalselt, ekspositsioonis on ta aga nii-öelda põhitonaalsuses — muusikateemat esindab muusika ise. Selleks, et mitte jääda paljasõnaliste metafooride tasemele, täpsustagem, mida me mõistame motiivi ja tonaalsuse all. Motiiviks nimetame invariantset korduvat elementi teose kontseptuaalstruktuuris; et motiivitehnika poleks triviaalne (vrd ornamendiga), on oluline, et see element varieeruks, kuid samas on tähtis, et ta oleks äratuntav. Tavaliselt nimetatakse motiiviks temaatilise struktuuri minimaalset elementi; motiividest koosneb teema, mis on selle struktuuri maksimaalne element. Raskem on seletada tonaalsuse mõistet, sest erinevalt motiivist seda terminit tavaliselt väljaspool muusikat ei kasutata. Võib üsna kindel olla, et tonaalsuste funktsioone täidavad «Orkestriproovis» erinevad ontoloogilised või semiootilised plaanid (näit mentaalne, verbaalne, tegevuslik jne).

⁴ See oli ajaline jaotus (T.M.K., 1982, nr 8 lk 56 märgib filmi ajaks 70 min, meil linastunud variant oli veidi lühem). Talle vastab selline temaatiline jaotus: sissejuhatus kestab maestro ilmumiseni puldi juurde ja kuni vaheaegani on ekspositsioon, töötluse moodustab vaheaeg, proovi jätk pärast vaheaega on viimane osa.

Filmi põhiteema on muusika, kõrvalteemaks on disharmonia, mida esindavad muusikale vaenulikud faktorid; need on mitmesugused, nii professionaalsed kui ka sotsiaalsed (ametiühinguline võitlus jne). Filmi erinevates osades realiseerub muusikateema erineval viisil. Ekspositsioonis ja finaalis esindab seda muusika ise, sõnalised repliigid on sekundaarse funktsiooniga ja sisaldavad kas kommentaari või juhendit. Sissejuhatuses ja töötluses esineb muusika kahel tasandil, esiteks kõneainena ja teiseks orkestrantide vabalt mängitud muusikana (siia kuuluvad nii katkendid valmis teostest, näit oboe ja tuuba aariad, kui ka improviseeritud mäng, näit löökriistade marss harfimängija ilmumisel, samuti pillide häälestamine). Nendes osades on primaarne muusikateema verbaalne realiseerimine, muusikalised fragmendid moodustavad kas illustratsiooni või tausta. Näeme, et osade rütm vaheldub selles suhtes rangelt.

Ruumilisest aspektist vaadatuna on eriline koht töötlusel. Kõigi teiste osade tegevus on kontserdisaali laval, töötlus aga koosneb ise kolmest osast; neist esimene toimub kontserdisaali kõrval asuvas baaris, teine jälle saalis ja kolmas dirigendi ruumis, mis asub endises käärkambris. Mis filmiaega puutub, siis siin on tegemist praktiliselt unikaalse juhusega, kui filmis kujutatav aeg on võrdne filmi reaalse kestusega. Selles veenduda on lihtne: 2. osa lõpus on kuulutatud välja topeltvaheaeg 20 min ja töötlus kestabki peaaegu sama kaua. Sellega on seotud veel üks kompositsiooni aspekt — vaatepunkt, mis nagu juba mainitud, on Fellini filmide puhul eriti tähtis.

«Orkestriproovis» on ta leidnud sellise kompositsioonivormi, mis annab loomuliku motiveeringu kaadrisse otserääkimisele — film on tehtud reportaaži vormis («Orkestriproov» on nimelt telefilm ja see, et meie nägime teda kinoekraanil, pole režissööri kavatsustega kooskõlas). On ilmne, et see pole valmis reportaaž, vaid selle tegemise protsess (vrd kuidas dirigent tühistab mõned oma avaldused ja formuleerib neid teistsiti). Filmivõtete situatsioon ja mitmete variantide kooseksisteerimine meenutab filmi «8 1/2». Nende filmide seotus pole juhuslik, mis ilmneb ka orkestrantide omavahelisest vestlusest. Sellest aspektist vaadatuna jaguneb film kaheks pooleks. Neist esimene on «realistlik» reportaaž. Kaamera positsioon on rangelt fikseeritud, näha on prožektorite valgust (näit häirib see dirigenti), intervjuueerijat pole küll näha, kuid tema küsimusi ja repliike on aeg-ajalt kuulda. Selline realistlik kompositsiooni motiveering lõpeb hetkel, mil kaamera satub dirigendi ruumi, jäädes samal ajal ukse taha. Sellest momendist alates kaob reporteri positsioon. Pärast seda, kui kustub elekter ja kontserdisaal ning kõrvalruumid jäävad pimedusse, on televõtted võimatud. Jääb isegi mulje, et ka filmikaamera osaleb orkestrimässus, millega algab repriis. Kaadrite ja plaanide vaheldumine muutub korrapäratuks ja impulsiivseks. Ka vaatepunkt ei ole enam kuidagi fikseeritud, näit kui dirigendi asemele tuuakse suur groteskne metronoom, hakkab kaamera kiikuma koos selle pendliga.

Nõnda siis on filmi kompositsioon üsnagi keeruline ja erinevaist aspektidest lähtudes peame me teda jaotama erinevalt, kusjuures osadevahelised piirid ei pruugi siin kokku langeda.

III

Veelgi komplitseeritum ja huvitavam on filmi teemade ja motiivide dünaamika. Kui vaatame filmi sonaadivormina, on harmoonia selle peateema ja disharmonia kõrvalteema; mõlemad koosnevad mitmetest motiividest. Eriti mitmetahulisel väljendub disharmonia teema. Siia kuuluvad nii orkestrantide halb mäng ja distsiplineerimatus, orgaanilise suhte puudumine dirigendi ja orkestri vahel, muusikute omavahelised suhted kui ka inimese üksildus ja mittekommunikatiivsus, vanade

majade lammutamine ja poliitiline vägivald. Vaadelgem lähemalt mõnda neist, näit laguneva krohviseina motiivi — selles filmis olulist. Selle kulminatsioon on lõpus, kui varing tapab harfimängija Klara. Kuigi juhtum tundub lausa jahmatamapanevalt ootamatuna, on ta motiivstruktuuri poolt hoolikalt ette valmistatud. See episood sunnib ümber interpreteerima mitmeid varasemaid ja toob esile nendevahelisi varjatud seoseid. Motiivi areng algab siis, kui naljakas mehike — «Toscanini klarinet» — pühib piinliku hoolega üle oma tooli ja nuusutab seda. Nüüd mõistame, et ta pühkis toolilt krohvitolmu. Vahetult enne katastroofi langeb krohv juba helvestena, kuid filmile on iseloomulik, et kõik motiivid esinevad erinevatel tasanditel. Kõige lihtsam näide selle kohta. Dirigent ütleb oma intervjuus, et sellel orkestril pole vaja dirigenti, vaid metronoomi ja õige pea see metafoor kehastubki: orkestrandid toovad kuskilt enneolematult suure metronoomi ja panevad selle dirigendi kohale. Nii pole krohvigi üksnes materiaalne substants, vaid ka idee. «Kas teil on krohv peas?» karjub dirigent orkestrantidele. Küsimuse esitamise hetkel pole tähtis, et see just krohv peaks olema, repliik meenub siis, kui orkestrantide pähe hakkab sadama tõelist krohvi. Seda sama jälgime ka teiste motiivide puhul. Üks dirigendi meeliseväljendeid, mis tema arvates põhineb maksimaalselt absurdusel võrdlusel, kõlab nii: «On see jalgpalliväljak? Kas mina olen jalgpallikohtunik?» Samal ajal ei tea ta, et rühm puhkpillimängijaid jälgib parajasti transistorraadiost jalgpallimatši. Toome veel mõned dirigendi ja orkestri vahelisi suhteid iseloomustavaid näited. «Te mängite liiga seksuaalselt, teid kõiki tuleks kastreerida!» Dirigendi lõpumonoloogi ajal, kui ta läheb üle saksa keelele ja ta intonatsioonid hakkavad sarnanema Hitleri omadega, sunnib eelnev, pealtnäha juhuslik repliik meenutama reaalselt praktikat III *Reich*'is. Ja veel: dirigent käsib oma intervjuus kustutada eriti ränga arvamuse orkestri kohta, sest «muidu nad tulistavad mulle jalgadesse». Intervjuule järgnev orkestri mäss toob selgeid paralleele tänapäeva Itaalia vasakterrorismiga, kus «punased brigaadid» praktiseerivad oma ohvrite tulistamist jalgadesse.

Vaadeldes neid üksikuid motiive temaatilises ühtsuses, näeme, et nad moodustavad kaks suurt gruppi — ühed on seotud anarhia ja teised totalitarismi mõistega. Olgugi et need kaks ilmingut näivad täiesti vastandlikena (piiramatu vabaduse taotlus ja igasuguse vabaduse piiramine), on nad Fellini jaoks vaid disharmoonia erinevad väljendused: vaatamata erinevaile motiveeringuile realiseeruvad nad ennekõike vägivallas.

Loobudes verbaalsest ja süžeelisest motiveeringust, kasutab Fellini muusikateosele iseloomulikku ülesehitust mitte üksnes kompositsiooni, vaid ka motiivstruktuuri puhul. Kõige eredam näide selle kohta on lammutamis- ja mässumotiivide vastastikune mõju. Sel hetkel, mil esimene konflikt orkestri ja dirigendi vahel hakkab muutuma kriitiliseks (selgub, et flüügelhorn ei ilmunud «protesti mõttes» orkestriproovile), vapustab kontserdisaali mingi hoop. Lõpuosas kasvab nende hoopide sagedus koos orkestrimässu arenguga ja kulminatsiooni ning lõpu saavutavad mõlemad üheaegselt. Kuigi neil löökidel on oma motiveering — selles rajoonis lõhutakse vanu maju (meenutagem episoodi rotiga) —, jääb mulje, et need motiivid on seotud ka sisuliselt. Motiveeritud on ka see, et lammutamisprotsess lõpeb Klara surmaga: on see ju sama mõttetu kui mässki. Suunatud oli see dirigendi vastu, kes üldse kannatada ei saanud selle-eest ei säästnud ta mässajaid (vrd Suure Prantsuse revolutsiooni ajast pärinevat ütlust: «Revolutsioon õgib oma lapsi») ja oli halastamatu kõrvalseisjate vastu. Võibki arvata, et vanas kirikus asuv kontserdisaal ei kuulunudki lammutamisele. Motiivide vastastikust mõju leiame ka Klara surma ja roti tapmise episoodides. Mõlemas põimuvad 41

surm ja lammutamine: alguses tapavad muusikud ühe roti, kes on põgenenud saali vanadest lammutatavatest majadest, lõpus hukkub varisenud seina tõttu üks orkestri liikmetest. Kogu film seisnebki sellises motiivide haakumises.

Kõige traagilisem pole mitte disharmonia ilmnemine selle välistes avaldustes, vaid inimloomule omane immanentne disharmonia, mis muudab võimatuks nii adekvaatse eneseväljenduse kui ka inimestevahelised kontaktid. Seda illustreerivad filmi kõige dramaatilisemad sündmused. Orkestrandid ei nõustu dirigendi võimuga nende üle ja kukutavad tema, kuid nende üksmeelt jätkub ainult selleks. Kui kõne alla tuleb orkestri edasine eksisteerimine, tekib orkestrantide vahel palju lepitamatut vastuolu, kui oli seda nende ühiskonflikt dirigendiga. Üks partei tahab lõpu teha kogu «tüütusele» ja paneb dirigendi kohale suure metronoomi (sia kuuluvad peamiselt rütmipille mängivad muusikud). Teine partei (mille liider on kaunis viuldajanna, kes väga meenutab naisterroriste «punastest brigaadidest») on üldse igasuguse juhtimise vastu väljastpoolt ja pooldab täielikku vabadust. Näd paiskavad ümber hiigelmetronoomi ja tekib näotu stseen, kus on kõrvale heidetud kõik sisemised barjäärid: naist lüüakse jalaga kõhtu, üks osaleja lööb teise pikali ja põletab ta nägu küünlaga. Sisemised tõkked on kaotanud isegi need, kes mässus otseselt kaasa ei tee: väärikas vana professor, kes hiljuti põdes insulti, võtab välja ja hakkab igas suunas tulistama; esimene ja teine viul jagavad teineteisele kõrvakiile, kusjuures viimane läheb nii endast välja, et viskab vastast oma pilliga, mis lendab märgist mööda ja haavab harfimängijat; klaverimängija ja kontrafagott armatsevad klaveri all. Situatsioon läheb kontrolli alt täiesti välja, mitte keegi ei saa enam sündmusi muuta ega juhtida, kõige vähem ametiühingutegelane ja inspektor, kelle puhtadministratiivne, mitte orkestri funktsioonidega sisemiselt seotud võim muusikute üle algul nii suur näis olevat («Orkester — see olen mina,» väidab inspektor käsi hõõrudes). Nemadki lähevad omavahel tülli, toetades oma argumente rusikatega. Olukord on täiesti absurdne ja väljapääsmatu. Orkestrandid ei saavutanud oma mõttetu mässuga midagi, kuid pole ka tagasiteed. Tundub, et see «revolutsioon» ei saagi enam lõppeda. Lõpeb ta aga täiesti ootamatult: tugevate hoopide all variseb välissein ja tapab võib-olla ainukese inimese, kes kogu korralagedusega polnud kuidagi seotud. Surm, mis alles äsja näis muusikute skandeeritud terroristlikes loosungites olevat nii kõitev, muutub halastamatuks ja mõttetuks reaalsuseks. Niisiis eesmärk, mille inimene endale seab, on vaid miraaž: kui ta arvab, et on seda juba saavutamata, siis selgub, et esiteks satub ta olukorda, mida ta ei soovinud ja milleks ta pole valmis, ka on esialgne eesmärk kaotanud oma võlu. Ainus, mis võib päästa iga konkreetse inimese ja orkestri ja maailma, on muusika ja see harmoonia, mida ta väljendab.

Harmoonia ja disharmonia vastandamine pole üksnes semantiline, — tugevas kontrastis on ka nende teemade motiivstruktuuride puhttehniline ülesehitamine. Nägime, et disharmonia on paljunaoline ilming, mis realiseerub rohketes konkreetsetes avaldustes. Seevastu on harmoonia ühtne ja me ei saa identifitseerida teda ühegi konkreetse nähtusega — ta on see abstraktne universumi tuum, mis on kõikjal ja mida pole kusagil. Tema poole püüdlemine nõuab ranget sisemist jõupingutust ja enesedistsipliini nii indiviidilt kui ka igalt sotsiaalselt grupilt. Orkestris personifitseerub see taotlus dirigendis ja Fellini filmi algkonflikt seisneb mitte üksnes orkestrantide sisemise distsipliini puudumises, vaid ka selles, et dirigent ei tule oma funktsioonidega toime, süüdistades selles maailma ebatäiuslikkust. Harmoonia ei eksisteeri valmis kujul, on võimalik üksnes liikumine tema poole; orkestriproovil ongi tegemist sellise protsessiga.

Kuid muusika ühesus ei taga veel, et ühtne on ka selle mõistmine. Filmi tegelased tõlgendavad muusika, orkestri ja dirigendi funktsioone mitmeti. Muusika funktsioonide puhul on tegemist kahe lausa vastandliku arusaamaga. Esimene — muusikal, nagu loodusnähtustelgi, pole üldse otstarvet. Sellele järeldusele tuleb üks viiuldajaist, jälgides, kuidas muusikalained hõljutavad ämblikuvõrku: «Me oleme siin koos vaid selleks, et ämblikuke saaks kiikuda.» Vastupidise arvamuse pakub dirigent oma esimeses monoloogis — muusikal on utilitaarne tähendus: «Muusika on vabrik, meie toodame mingisugust asja.» Dirigendi arvamust tuleb vaadelda 20.—30. aastail eelkõige Saksamaal (st just sel ajal ja kohal, kus möödusid dirigendi õpinguaastad) populaarse kontseptsiooni põhjal, mis käsitles kunsti kui mehhanismi. Tsiteerime O. Mandelštami, kes arvustab siin küll N. Assejevi masinpoeesiat, kuid sama kehtib ka muusika kohta: «Puhtratsionaalne, masinlik, elektromehaaniline (...) ja üldse tehnoloogiline poeesia on võimatu põhjusel, mis peab olema lähedane nii poeedile kui ka mehaanikule: ratsionalistlik, masinlik poeesia ei kogu energiat, ei lisa sellele midagi, vaid üksnes kulutab seda (...). Sedavõrd, kui üles keeratakse, käib ka maha. Vedru ei või anda rohkem, kui temasse on talletatud. Vaat, mille pärast ratsionalistlik poeesia (...) pole ratsionaalne, on viljatu ja sootu.» (Nagu mäletame, oli seksuaalsus muusikas dirigendi üheks võitlusobjektiks.)

Teine grupp arusaamu seob muusika olemust tema sotsiaalse funktsiooniga: esiteks, «muusika on ekspluataatorlikud ahelad», on üks anarhistlikest loosungitest orkestrimässu ajal. Teiseks, «kaks dirigendi avaldust: «Muusika on maailma osa, muusika on kogu maailm, dirigent on maailma peremees» ja samas: «Dirigent on seersant, kuid lollid ametiühinguseadused ei luba olla seersant». Esimene neist lähenemisviisidest on seotud anarhistliku ja teine totalitaarse maailmavaatega, kuid praktiliselt tähendavad nad üht ja sama: muusika on võim ja vabaduse allasurumise mehhanism (anarhistlikud «ahelad» on ilmses kooskõlas «nõõriga», mis dirigendi meelest seob kogu orkestrit tema dirigendikepiga). Mõlemad tõlgendused pole üksnes muusikale loomuvastased, vaid on suunatud lausa muusika eksisteerimise vastu. Fellinile näivad olevat palju lähedasemad need arvamused, mille järgi muusika on side transsendentse reaalsusega. Näiteks ühe trompetimängija arvamus, millega näivad nõustuvat ka teised: «Trompet on läbipääsuluba teise maailma» või Klara sõnad: «Iga harfimängija mõistab, et on ka teine elu». Dirigendi ideaali väljendas «tema suur õpetaja Koplenski»; meenutades Koplenski dirigeerimist, kui ta ise veel orkestrant oli, räägib ta: «Dirigent oli meis. Me olime valmis imeks: muutma leiva ihuks ja veini vereks. Kontsert on missa.» Seda analoogiat arendavad paljud detailid: kontserdisaaliks on valitud vana kirik, kusjuures orkester asub altariosas ja dirigendipult on kirikukantsel. Selline muusika mõistmine jääb dirigendi jaoks vaid ideaaliks: praktilises tegevuses juhindub ta teisest maailmavaatetest. Andekuse puudumine ja välise maailma disharmonia ei lase tal olla see «sisemine dirigent» kellena ta nägi Koplenskit, tema tahtnuks olla seersant, n.-ö. «dirigent väljastpoolt», kusjuures äärmuslikus vormis. Dirigent on traagiline ja filmi kõige ambivalentsem kuju. Tema sügav muusikamõistmine ei leia adekvaatset väljendust, sellepärast püüab ta puhtmuusikalisi funktsioone asendada sotsiaalsetega.

Fellini on valinud filmi personaazid nõnda, et orkestris oleks esindatud maksimaalsel hulgal Itaalia provintse.⁵ Sellega aga asi ei piirdu. Flöödimängijatar on õppinud Ameerikas ja ta rõhutab, et mängib nii, nagu tehakse seda sellel maal; dirigent on sakslane. Seega võiks öelda, et orkester esindab kogu Lääne tsivilisatsiooni. Filmis on ka palju viihe selle tsivilisatsiooni eri perioodidele. Juba mainitud flöödimängijatar viitab selgelt menaadile Dionysose kaaskonnast, kusjuures flööt, nagu ta ütleb, on pärit vanast Hiinast (nii Dionysose kultus kui ka flööti tulid Kreekasse Idast); kirik on ehitatud keskajal (XII saj); renessansile osutab tromboonimängija, kes ütleb, et trombooni mängivad inglid renessansiaja pildidel; inspektor, kes väidab: «orkester — see olen mina», meenutab Louis XIV; kirikust sai kontserdisaal XVIII saj lõpul (muusikas on see Viini klassikute ajastu); dirigendi lõppkõne viitab uusima aja sündmustele jne. Reportaaž *hic et nunc* mahutab tohutu geograafilise ja ajaloolise ruumi — see on meie tsivilisatsiooni pankronistlik pilt.

Ei maksa mõelda, et need ajaloolised seosed kujutavad üksnes miljööd või tausta põhilisele sündmustiku arengule. Nad on temaatilise struktuuri aktiivsed elemendid, mis on olulised filmi üldinterpretatsiooni mitmeplaanilise mõistmiseks. Pole juhuslik, et flöödimängijatar just menaad on. Tema osavõtt orkestri mässust toob filmi vana vastasseisu apollonliku ja dionüüosliku kunsti vahel. Meie aja esteetilisse teadvusse tõi selle taas F. Nietzsche oma esseega «Tragöödia sünd muusika vaimust», mis talle ka kohe kuulsuse tõi. Üks autoriteetsemaid selle probleemi käsitlejaid oli vene sümbolismi ideoloog Vjatšeslav Ivanov, kes oma elu viimased aastakümned elas Itaalias, kus oli katoliikliku mõtlejana üsnagi tuntud.

Dionüüoslik kunst on vastandatud apollonlikule kui stiihiline korrapärasele, emotsionaalne intellektuaalsele, anarhiline autoritaarsele, umbisikuline isikupärasele. (Kaasaegsemates terminites peaks ütlema, et dionüüoslik kunst johtub alateadvusest, apollonlik aga teadvusest; ei pruugi imestada, et see käsitlusviis leiab nii adekvaatse väljenduse hiljem pakutud terminites: Wagner, Nietzsche ja võib-olla ka mõned teised on Freudi alateadvuse kontseptsiooni ennetanud, Freudi teene pole eelkõige mitte spekulatiivse skeemi esitamine, vaid sellele vastava reaalse psühhiaatrilise praktika väljatöötamine). Phoibos on päike ja tema kunst on seotud valgusega, dionüüsiad toimusid öösi. Orkestrimäss algas pärast seda, kui valgus kadus, ja lõppes siis, kui lagunenu seinast tungis sisse päevavalgus. Dionysose muusikariist oli flööt, Apollol lüüra, millest hiljem arenes harf. Harfimängija oli ainuke inimene orkestris, keda võiks lugeda apollonliku kunstisuuna esindajaks, nagu juba öeldud, oli ta ka ainus, kes jäi mässust kõrvale. Apollonismi kõige eredamaks väljendajaks oli mõistagi dirigent oma külma, ratsionaalse ja autoritaarse kunstiideaaliga; lähedust Phoibosele õhutab ka dirigendi vilimusi.

Antiiksed bakhanaalid on keskaegsele karnevalile lähedased mitte üksnes tüpoloogiliselt (kui kevade ja viljakusepeod) vaid on ka nende reaalseks ajalooliseks allikaks, tuues paganlike elemente olemuselt kristlikku karnevalikultuuri. «Klounid» lõppesid karnevaliprotsessiooniga, mis (erinevalt eelmistest filmidest) oli matuseprotsessioon. Ehk aimub siit, et Fellini on selle kujundi enda jaoks ammendanud. Võibki arvata, et «Orkestriproovis» on bakhanaalil enam-vähem analoogiline funktsioon karnevaliga, kuid pidagem meeles, et bakhanaalid olid palju tõsimeelsemad ja julmemad kui suuresti mänguelemendile rajanev karneval.

Orkester on omaette universum. Ettekantav muusikateos elab vaid orkestri ühises töös ja ainult see koostöö saab väljendada kogu muusikat. Siin ei ole enam tähtis, kust inimene on pärit või kus ta on õppinud — orkestris pole ta enam napollane või sitsillane, vaid esimene või teine viiul või fagott jne. Orkester on range struktuuri ja kindlate piiridega maailm. Kuigi «reaalselt» polnud seina kokkuvarisemine seotud mässuga, on täiesti loogiline, et välispiirid ei saa säilida pärast sisemise struktuuri lagunemist.

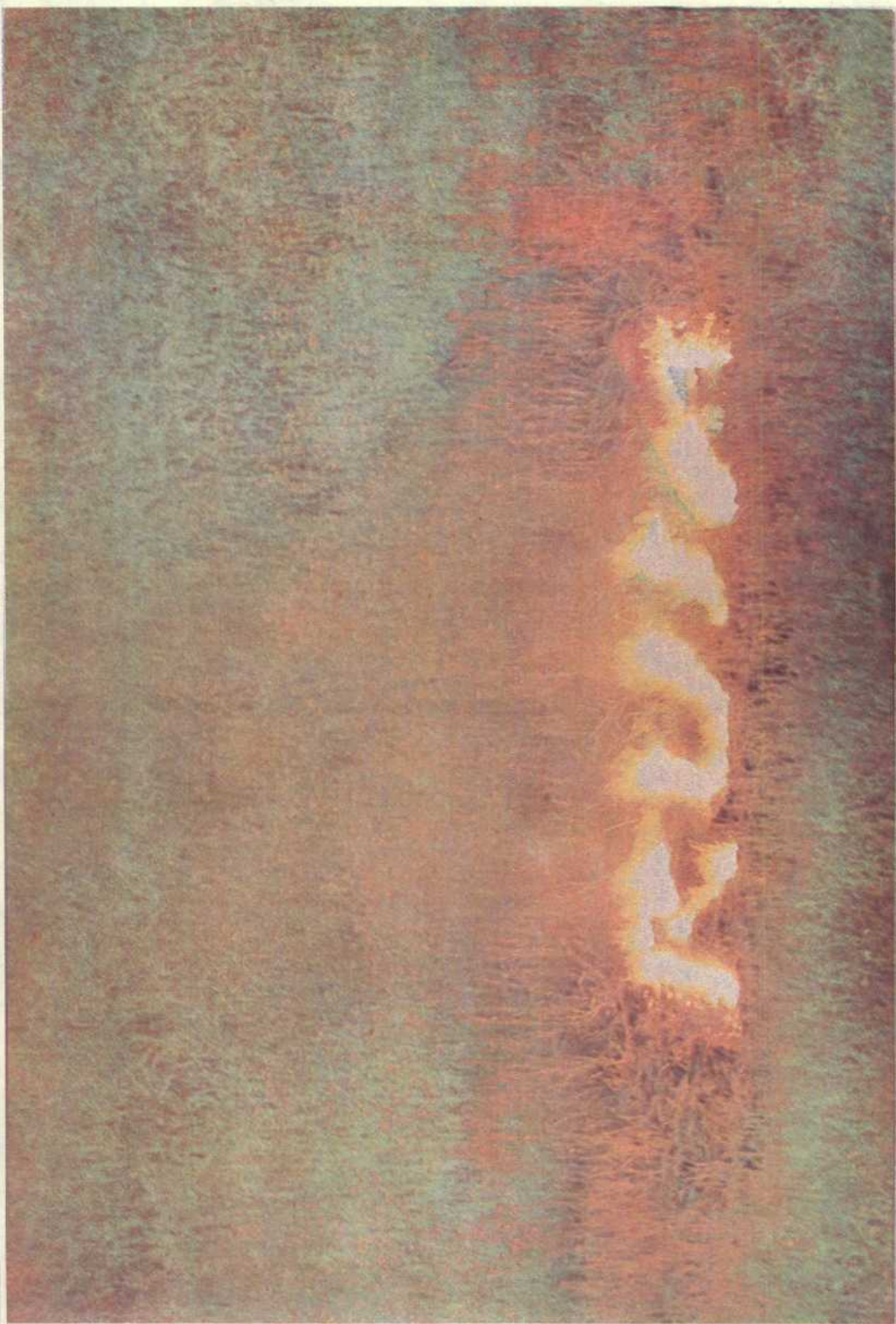
Läbi tekkinud avause paistab hiigelsuur kuulvasar; interpreteerida võime seda mitmel viisil. Kõige lihtsam võimalus: ta on groteskne kujud nagu metronoomgi eelmises stseenis, omamoodi karnevalilik sümbol. Minule aga meenutas ta lugu lapsepõlves loetud populaarteaduslikust raamatust, mis käsitles relatiivsusteooriat. Kaks laevahukust pääsenud meremeest satuvad asustamata saarele ja elavad seal mõnda aega. Selle aja jooksul hakati kokkoolat tootma samakujulistes, kuid suuremates pudelites. Kui laine heitis kord saarele selle pudeli, olid nad väga ehmunud, sest arvasid, et nemad on väiksemaks jäänud. Nii ka siin: kuna meil pole sõltumatut vaatepunkti, et langetada otsust kontserdisaali ja vasara tegeliku suuruse üle, võime sama hästi arvata, et stseen näitab nii vaenuliku välismaailma lausa kosmilist gigantsust kui ka kunstimaailma miniatuursust.

Vaadatud stseeni mõistmiseks on oluline paralleelne episood «Roomas», kus metro ehitajad raiuvad auku tunneli suunale ettejäävase seina. Nagu «Orkestriprooviski» sööstab avausest vingudes sisse tuul. Samas siseneb ka filmigrupp, kelle silma all hävivad õhu toimel antiiksed freskod. Mõlemal juhul on tegemist kultuurile surmava sissetungimisega väljastpoolt — vahe on vaid vaatepunktis: «Roomas» on see väline, «Orkestriproovis» aga sisemine.

Filmi lõppu iseloomustades tahaksin kasutada terminit «valefiniš». «Olen oma filmides jäänud truuks finaali mõttepunktidele ja pole kunagi kirjutanud ekraanile sõna «Lõpp», ütleb Fellini.⁶ On lausa võimatu ütelda, millega see film siis lõppes. Lõppu võib näha igas stseenis filmi finaalis, kuid talle järgneb veel üks kaader, mis kriipsutab maha eelmise interpretatsiooni. Juba seina kokkuvarisemine teeb lõpu sündmustiku arengule: on selge, et orkestriproov on lõppenud ja ka mäss oma mõtte kaotanud. Võiks arvata, et revolutsioon võitis ja mässajad on oma eesmärgi rohkem kui saavutanud: dirigent on kukutatud, orkester ja kontserdisaalgi on lõhutud, nad pääsesid vabaks muusikast. Saavutatud situatsioon on aga neile endile palju ootamatum ja ebamugavam kui dirigendile, kes näib koguni just seda olevatki oodanud. Ta teab, kuidas päästa neid inimesi, seda maailma ja muuseas ka oma võimu: «Me oleme muusikud. Muusika päästab meid.» Ta ütleb, et igaüks pöörduks oma instrumendi juurde — see on kõik, mis me võime. Ainsal korral kasutab ta orkestrantide poole pöördudes vormi «meie» — enne ja pärast seda ütleb ta ainult «teie», asetades ennast väljapoole orkestrit; esimest korda filmi jooksul ei teki orkestrantidel vastuseisu dirigendi sõnadele. Kõige mässulisem orkestrant aitab dirigendil tõsta pulti (sel on vaid sümboolne tähendus, dirigent puldi taha ei astu). Alles nüüd näivad nad jõudvat selleni, mis jäi saavutamata normaalsetes tingimustes — harmooniani (vähemalt näib nii orkestrantidele); saabub katarsis, paljud orkestrandid isegi nutavad. Jällegi pole see veel lõpp. Dirigendi jaoks on seda võimu vähe, hingelt on ta ikkagi seersant. Kõik hakkab otsast peale: «Te mängite liiga emotsionaalselt!... Kas siin on jalgpalliväljak?!... Orkestriproov jätkub!»

Orkestriproov — jätkub...

⁶ «Orkestriproov». Vestlus Federico Felliniga. — T.M.K., 1982, nr 8, lk 59.



Villu Järmut, *Enn Kärmas*. Reklaamplakat «Ruja». 1981.

Kas Guska hukub?

MIRA ŠTEIN

«ÖNDSUSE SAAR» ehk «NII HUKKUS GUSKA». ENSV Riiklik Vene Draamateater. Lavastaja Nikolai Seiko. Kunstnik Mart Kitajev. Esietendus 1982.

Ukrainlasest autor Mikola-Kuliš (1892-1942) kuulub 20. aastate väljapaistvate näitekirjanike plejaadi (Babel, Oleša, Faiko, Erdman, Majakovski jt), kelle satiirilise kallakuga komöödiad sattusid 30. aastail koos nende näidendeid lavastanud Meierholdi teatriga kriitika-tule alla. Tolle perioodi kriitika mitte ainult ei eitas satiiri vajalikkust, vaid, tabamata satiiriku tundlikkust sotsiaalse-te väärnähutuste suhtes, vägi selles otsest ohtu uuele ühiskonnale. Alles 60. aastail leidsid toonased dogmaatilised arusaamad ametlikku hukkamõistu ja teatrike mängukavva ilmusid taas Majakovski teosed, Svartsi «Draakon» ja mitmete teiste vahepeal unustatud autori-te näidendid. Nende bulgas ka Aleksandr Kopkovi «Elevant» Tallinna Vene Draamateatris hooajal 1975/76. See asjaolu väärib meenutanist mitmel põhjusel. Sisuliselt oli selles väikekodanluse väimse kitsuse ja asjade kultuse pihta vihitud naeru (nagu «Öndsuse saareski»). Vormilt oli see vahest üks esimesi puhtalt groteskkes, rahvushiku palagani laadis välja peetud lavastusi meie Vene Draamateatris. Nii Leonid Sevstov Motšalkinina kui ka Tamara Solodnikova, Igor Kan ja teised mängisid tõelise hasardiga, tabades ülemeelikult absurd-ses lavastihihas täpselt satiiri olemust. Nii et tulles artikli teema juurde — päris tühjal kohal «Nii hukkus Guska» õnnestumine ei sündinudki. Sest õnnestunud lavastusega meil tegemist on. See on seda enam hinnatav, et Kuliši näidend on Kopkovi omast mahukam, mitmemõõtmelisem, aga vahest ka mitte nii kompaktne ja puändirikas, mistõttu

esitab näitlejaile suuremaid nõudeid. Seda peamiselt žanri tunnetamises, selles meie teatri kõige fellemas kohas.

Seni ilmunud ja kuulud arvustustes on rõhutatud lavastuse lüürilist («pastoraalset») olemust ühendatuna satiiriga — seega üsna paradoksaalset ühendust. Sama hästi sobiks siia Aleksei Diki leitud definitsioon ühe Suhhovo-Kobõlini teose kohta — «viirastuslik realism», kuna on tegemist mingi viirastusliku eluga, elamisega pettekujut-lustes. Põlvneb ju ka Kuliši, nagu Majakovski, Bulgakovi, Zoštchenko ja teiste andekate nõukogude kirjanike satiir otseselt vene kirjandusklassika — Saltõkov-Štšedrin, Gogol, Suhhovo-Kobõlin — traditsioonidest. Fantastilised süžeed uskumatute olukordade ja sellekohaste grotesksete väljendusvahenditega on seal alati tegelikkuse, reaalelu ilmingute kujutus läbi «suurendusklaasi» (Majakovski sõnad). Aga groteskse ole-mise stiili avamiseks läheb vaja virtuoos-set tehnikat, oskust «mängida ja samal ajal säilitada sõna», nagu nõudis näit-lejaill jällegi Majakovski.

Hüperbool, ekstsentriline, paroodia — paljudest siis neid tinglikkuse arsenal-i komponente meie teatri jooksvas reper-tuaaris leidub? Ja näitleja võordub kõrge komöödia stiilist (nagu kõrge-st tragöödiastki). Seda üllatavam oli toona-se «Elevandi» stiilne lavastus, tervikuna läbi viidud tinglikus mängulaadis (lavastaja V. Tšermenjov), kinnitades ühtlasi teatri tuumiku professionaalset potentsiaali, kelle suutlikkust vormis püsida ka teatri madalseisu aastail tõestas nüüd uuesti «Guska» lavastus (lavastaja N. Seiko).

«Nii hukkus Guska» lavatee algas ligi pool sajandit pärast näidendi kirjutamist, 70. aastate Odessa ja Vladimiri-s, kus lavastused laiemat tähelepanu ei äratanud.

On säilinud Kuliši kiri teose lõpplahenduse kohta. Algul kavatsenud ta lasta Guskal end paju otsa üles puua. Hiljem otsustas siiski komöödialiku fiijaali kasuks. Selles otsuses võiks näha talendi intuiitvset ettenägelikkust, sest tänase pilguga vaatajale osutub see perspektiivitundlikumaks. Guska-taoliste alalhoiduinstinkti ja paljunemisevõimet arvestades. Väikekodanlus kui tollane ühiskonnakiht saabki autori halastamatu naeru märklauaks. «Väikekodanlik leer, läbinisti mäda, vastik, kuidas ma sind vihkan,» kirjutas Kuliš, kes põlgas väikekodanlase argust ja silmakirjalikkust, selle vaimset armetust ja vaikset, viisa askeldamist, et endale tuesti «koht päikese all» kindlustada.

Pool sajandit hiljem on kihistusest saanud väikekodanlik mentaliteet kõige erinevamaile tasandile — sest Guskad sünnivad ajas ümber —, individualism nii materiaalse kui ka vaimsete eluväärtuste ringis. Tähendab, lavastuse rõhüd, suhtumine oma (anti)kangelastesse võivad muutuda?

Pole vaja enam vihast ironiat, suur-tükituld varblaste pihta, vaid midagi seljetaolist nagu «inimkond jätab oma minevikuga (loe: iganditega) naerdes jumalaga?»

Küsimus on siis naeru kvaliteedis. Ilmselt on lavastaja N. Seiko oma lavastuskontseptsioonis lähtunud seda laadi kaalutlustest. Vahest sellest siis ka lavastuse mõnevõrra leebem toonaalsus, tegelaste käitumisajendite mõistmise taotlus, st tüki transponeerimine pinna kaotanud, endasse kapseldunud, «väike inimese teema» helistikku.

Lavastajal on kahlemata õigus suhtuda väikekodanlusse kui kadunud ühiskonnakihti ja otsida igas üksikindiviidis inimlikku (sümpaatset?) alget. Aga väga andekalt kirjutatud teostel on omadus igasugustes interpretatsioonides iseen-daks jääda. Jääb ju Guska ikkagi ühe madala nähtuse säravalt kirjutatud koondkujuks, kes paljastab end ise iga oma sõna ja teoga. Ja lavastuse kesksete osatäitjate mäng vastab tegelikult ka autori hoiakule. (Mõningane puhas komöödialikkus kõrvaltegelastes tuleb sellest tunnustusest küll maha arvata.)

48 Satiirilist alget toetab kunstnikutöö.

Meile Adolf Šapiro Tšehhovi-Tolstolavastuste andeka kujundajana tuntud Märt Kitajevi dekoratsioonid loovad autorile üsna kongeniaalse tausta, mängu- ja ahtavate vaatajate häälestada etenduse hüpeboolsele lainele. Eredalt valgustatud poodiumi alla on peidetud Guska «aarded»: igasugu puid-padi, kaasa arvatud samovarid, emis Margaritka ja tsaari portree. Poodiumi kohal hiiglaslik roosa lambivari. Ja Guska tütreid, riides nagu lambivarju vähemad sõsarad, et oleks hästi «ilus» (Majakovski väikekodanlasest bürokraat nõuab ka, et talle valmistatagu midagi «ilusat»).

Ere valgus lisab justkui ironilist pidulikkust, omades sealjuures satiirilisel paljastavat toimet: valgustatakse iga peidetud soppi ja urgu nii otseses (visuaalses) kui ka ülekantud tähenduses (Guskade hingesoppe ja ajukurde). On olemas ka «tsitaat» Meierholdi oktoobrijärgsetest lavastustest: punases spetsriietuses (kombinesoonis) nooruk — välismaailma saadik.

Ka vaimukalt «töödeldud» muusikaline sissejuhatus juba enne eesriide avanemist — tööliste laul, vaimulik viis, ratsaväemarss, jupp tsaarihümni, moodustades lõpuks kakofoonia, — mõjub ettevalmistusena millekski eriliseks, harjumatuks.

Eesriide avanedes toimub enne iga vaatust sümboolne kärbeste või sääskede tõrjumise rituaal — tulutu vehkimine «välismaailmast» tuleva lõbusa muusika saatel. Ja lõpuks emetab Guska enda (Leonid Ševtsov) ilmumist parasjagu melanhoolne viisike. Guska, soliidset, pisut vanamoeliselt riides, kõvakübar peas ja kepp käes, tuleb märtri kannataval ilmel, vihane ja solvunud kogu maailma peale, sest et... talle ei meenunud ühe tütre nimi, kes seetõttu jäi registreerimata. Ja ongi võli Guska olemuse mõistmiseks antud. Pisiseikade grandioosseks puhumine, tõeliselt gigantsete sündmuste ees pea liiva peitmine — nende äärmuste vahel Guska elab, piinleb, märatseb, nukrutseb, uhkeldab, parastab, kiitleb, ahastab. Pääsenud üksikule saarele, unistab tulevikust, kus temasuguseid saab olema miljonid! Parajalt rangelt patriarhaalne kodakondsete ringis, kuid üsna abitu ühiskonnaga kavaldamise ja kohanemise teeseldes.



Igor Kan Pierre Kondratenkona Eesti NSV Riikliku Vene Draamateatri lavastuses «Nü hukkus Guska» (lavastaja N. Seiko)

D. Prantsu foto

jõuab ta lõpuks jälle solvatud märtri poosini. Lahkudes lavalt alistunult, kuid püstipäi, sirutab ta ristatud käed demonstriivselt kujuteldavaile käeraudadele vastu.

Sevtsovi osajoonis vastab täielikult kunagi Tairovi sõnastatud nõudele, et «keha joonis jälgiks hääle, sõna joonist, selle sisu, nagu orkester solisti...» Sevtsov mängib siira usuga antud olukordade tinglikkusse, sealjuures Guskaks ümber kehastumata, temaga identifitseerumata. Sevtsov loob oma Guskat teadmiseiga tulevikust, seetõttu on ta mahukam, teravam, ütleksin isegi õelam kui ülejäänud kujud. Ühenduses Sevtsovi isikupärase mängulaadi pehmusega, orgaanilise sujuvusega sünnib seda toredam paradoksaalsus — groteskse nähtuse olemuslikkus. Sentimentaalne romans «Valge akaatsia» ja kirikulaul on tema esituses ühevõrra stiilsed, ülemeelik tants elegantselt absurdne ja mineviku pirukate, õõbikute ja kasside taganutmine pööraselt koomiline. Kuid... Guska

ambitsioonide pilamisega ei ammendu näitleja loodud kuju, see kätkeb endas hoiatust tuleviku Guskade eest.

Veel kord Sevtsovi Motšalkinit «Elevandist» meenutades, kui tolle põgenemine kuldse elevandiga oli nurjunud eskapaadimateriaalsete hüvede maailma, siis Guskade ametnikuhing ihaldab rohkemat, oskab vaikselt oma tundi oodata, suudab oma «värvi» ja taktikat muuta ja üha uuesti sündida. Autor toobki lavale Guska *alter ego* kõrgemal «vaimsel» tasandil — endise üliõpilase Pierre Kondratenko, keda mängib Igor Kan.

I. Kani (keda mäletame satiirilise säraga) loodud väikekodanlase kolmikosas lavastuses «Kibe! Kibe! Kibe!» ja keda nüüd kohtame juba peategelasena teatri uuslavastuses «Väike saatan») tagasi-tulek Tallinnasse on tõsiselt tervitatav. Ranges smokingis ja torukübaraga, kaelas boheemlaslikult lehvi seotud müsi rätt, ilmub see Kiievist jalga lasknud «igavese tudengi» nägu vananev noorhärä Guskade juurde peavarju otsima,

aga võetakse siin surmani hirmunud peres lausa messiana vastu (kõigepealt seitsme tütre potentsiaalse peigmehena!). Kani Pierre oskab kohanemist teeselda, oma poliitilist «ustavust» valjuhäälselt deklareerida. Kanil on tore daid stseene: üleminekuid ehmatusest pateetilisse eindaõigustusse, võimet end igast olukorrast välja keerutada, peenelt diferentseeritud reageeringuid partnerite käitumisele, eriti näitsikute kosimiskatsetele. Aga tundub, et Pierre'il jääb puudu rafineeritusest, tema ideoloogiliselt «õigete» fraaside taga on küll tühi hing, kuid alatuse perspektiivist, temasuguste tulevikku projitseeritud ohtlikkusest jääks nagu vajaka. Või ei jätku selleks kirjanäiduslikku materjali?

Komöödia naistegelased lisavad värve, õigemini moodustavad värvika tausta, täies vastavuses naise sõltuva staatusega antud keskkonnas. Me näemegi kodukanade kirevat rodu — eesotsas Tamara Solodnikova žanriehtsa Sekletejaga. Näitlejal pole see esimene kohtumine seda laadi dramaturgiaga. Ta tunnetab suurepäraselt kummalisuse stiihiat ja oma «traagilise minestaja» ekstsentrilist olemust.

Üsnä üllatav oli seekordne kohtumine Anastassia Bedredinovaga. Kunagine pr Alvingu, Karini, Tiina ja lugematute teiste peenpsühholoogiliste naiskujude looja, alati võluvalt naiselik ja elegantne Bedredinova kerkib siin vaataja silme ette tume-tumeda, ebaisu ja eelarvamuste kammitšaís vegeteeriva vanainimesena, osa, mis nõuab hoopis uut lähenemist, uusi värve, teist teatrikeelt. Kahtlemata huvitav, näitleja kogemusi avardav, tema talendi uusi tahke avastav ülesanne.

Ja tütre — vanimast 30-aastasest, meheleminekulootused juba peaaegu kaotanud Ustenkast, agressiivsest Pistenkast kuni noorima naiivselt uneleva Ahtisenkani on nad, kõik seitse, oma ahtakese mõistuse ning kängunud tunnete ja püüdlustega üpris sarnased. Tundub, et lavastaja vaatleb just neid kaastundliku muigega kui oma keskkonna süütult armetuid produkte. Sestap erineb ka nende mänguline lahendus eelmainitud tegelaste omast, kaldudes farsilikkusesse. Välja arvatud ehk Galina Potapova

kumine, kõnemanneeer ja rõõmsameelselt meelegeitlik pateetika loovad ängistavalt groteskseid hetki (kosimisstseen).

Jääb üle vastata artikli pealkirjas toodud küsimärgile. Õigupoolest on see probleemiasetus: kuidas vastab sellele teos ja kuidas lavastus. Kas autori suhtumine väitese «Nii hukkus Guska» on ironiline, kahtlev või lootvalt veendunud? Ja kas lavastaja — tänase päeva teadmistega varustatuna — on selles hukkumises kindel? Kas lavastaja suhtumist-probleemi ei kaunistata süüski liialt leebe naeratus? Lõppstseen, kus Guska lahkub kalurite saatel, kes teda ilmselt tõsiselt ei võta, ei anna mingit ühemõttelist vastust.

Aga küllap retsensendil on suhtumises komöödiasse huumorimeelest puudu jäänud. Millest võiks ka järeldada, et nali on tõesti tõsine asi!

Ilusast kevadest maainimese taustal

«JÄLLE KEVAD». Stsenarist J. Skubel, režissöör-opeaator A. Sööt, helioperaator H. Eller. «Tallinnfilm», 1982.

Andres Söödi filmitegemisretsept on: «võimalikult rohkem tõelähedast (parem siiski tõest) visuaalset informatsiooni, millele lisada natuke autoriannet». (vt TMK 1983, nr 4). Seda, kas tal annet jätkub, kahtluse alla seada pole põhjust. Võib-olla aga ei jätku alati informatsiooni kogumise ja tihendamise visadust (või aega)? Aga võib-olla on autor oma ande lisamisega mõnikord kokkuhoidlik? Just sellised üsna kjuslikud mõtted tikkusid pähe tema «Jälle kevade» puhul. Kui inimene on oma isikliku lati kõrguse juba kord kindlaks määranud ja teistelegi demonstreerinud võimekust sellist kõrgust ületada, siis oodatakse seda temalt edaspidi igal katsel, ja nüüd allub latt juba ainult ülespoole nihutamisele. «Jälle kevad» on kena film ja mõnele teisele loojale oleks ehk samm tõusuteel, kuid Söödi nime raskus lükkab küll lati tema enda seatud kõrguselt maha.

Aga siiski, juttu filmist teha tasub. Inimpeategelaseks on Sööt valinud Vadim Zelnini, meie «meteoroloogiateaduse imelapse», kelle väikeseks portreeks film tegelikult ongi. Kuid see napp portree ajendab nii üht- kui ka teistpidiseid mõtteniite ja nii võib end hiljem tabada sellele üldkujul pretensioonitule ja probleemitule «ilufilmile» tagasi mõtlemas.

Olenevalt vaataja sotsiaalsest kuuluvusest on mõttesuunad ilmselt kahesugused. Linnakinode ringvaatena on publikupüüdjam ilmselt looduse võlude tasand (kuigi ka Zelnini toimingud selle taustal teadvustuvad), maainimene aga võtab pärast filmi lõppu jutuotsa üles ilmselt just Zelnini tööde-tegemiste teemal (kuigi ka Eestimaa ilu teda üllatada võib; sel oleks siis sama efekt, mis imekenal vaatefilmil Tallinnast tallinlasele, kes tormamistuhinas kodulinnast veeranditki pole näha osanud).

Alustagem Zelninist. Sest üks tema kasvanud populaarsus ja autoriteet (varem käisid raadiomehed tema juures neli korda aastas, nüüd juba kaks korda kuus), mitte Vellavere looduse köitvus, andis Söödile mõtte sellise filmi kallale asuda. Kodurahva (kui



«Jälle kevad»: Vadim Zelnin annab intervjuud.
«Jälle kevad»

kodule vabariigi piirid anda) hulgas pole Zelnini nimi vahest kellestki päriselt mööda läinud, nii et filmi looja on päästetud suurema faktilise materjali tutvustamise kohustusest. Küll on Zelnini nimel mõnele ikka nagu soolapuhuja maik man olnud, mis nüüd rahulikult kaob, kui pilt tema tegevusest filmi jooksul selginema hakkab. Vanad käsi- raamatud, aastakümnete märkmed, skeemid ja graafikud annavad ettekujutuse sellest lausa teaduslikust tööst, eluaeg kogutud tarkusest. Professorite nimed Zelnini õpetajate hulgas lisavad kõla tema enese otsustustele ja prognoosidele. Filmi sõnalise külje on Sööt jät-

nud Zelnini enda kanda ja kujundada. Vaikselt ja rahulikult, maamehe sundimatuse ja lihtsusega veereb tagasihoidlik jutt iseendast ja oma tööst looduse jälgimisel, mis ju jutustaja elus peamine pole olnud, vaid lihtsalt olude sunnil ja elu enese nõudel tegemist tahtis, sest «loodus ei eksi kunagi», ja kui sa tema keerulisest (või lihtsast?) käitumisest kord aru hakkad saama, oled ka igapäiste toimetustega rohkem mäel. Aga et nähtus, millesse end sügavuti sisse murrad, ikka põnevaks kätte läheb, on ju teada. Oma arvamuste üldrahvaliku propageerimisse suhtub Zelnin ettevaatlikult ja tõrjuvaltki. («Ma ikka eksin kah. See ei ole inimene, kes ei eksi.»). Ainult ühe oma saavutuse käekäiguga ei näi ta rahul olevat: et tema nutriakasvatuse kogemused koduvabariigis üsnagi maha vaiktakse (lätlastel jätkub tema vastavateemalist raamatut).

Filmikaamera saadab Zelninit igapäevasemast igapäevasemate tegevuste juures rahulikult ja segamatult jälgides: õue toimetama ja kaevule nutriate manu ja piimanõud viima ja mõni kord nõdalas autopoodi leiva järele. Ja siia kohta Söödi pildiloomine Zelninist ka lõpeb, toonirikkamaks ja sügavamaks pole seekord portreed maalitud. Tekib küll küsimus, kuidas selline häirimatu ja erumatatu tavapärasus filmi saatusele mõjuda võib.

Elmainitud autopostseen tekitas muide vastakaid tundeid. Ohelt poolt oli see suhteliselt pikk lõik allakirjutanu silmis huvitavaim, meisterlikum, kõitvaim; selle jälgimine tõi elevust ja tähelepanu. Samas muutus ta (eelkõige oma pikkuse tõttu, mis näib nagu viitavat ka vastavale tähtsusastele) ülejäänud filmiga raskesti seostatavaks ja põhi-tema suhtes põhjendamatu pikaks. Siiski aitäh sümpaatse stseeni eest.

Kui varem sai Zelninit nimetatud inimpeategelaseks, polnud see juhuslik sõnaühend. Nimelt on portree Zelninist piisavalt põgus ja traditsiooniline, et päästa enda kõrval võimule teine (või esimene) peategelane — loodus. Eks mõelgem, kui sageli siiski juhtub, et meid hämmastab koduse maa looduse ilu, tema otsatu värvivalik, lõputu helide hulk. Hämmastab hinge kinni panevalt. Maainimesele küllap (üldjuhul) on see kõik «päris» ja «oma» ja igapäevane. Aga linnainimene? Oieti on see nii pikalt ja laialt läbikurvastatud küsimus, et veel paari sõna sekka ütleva hakata oleks ilmselt juba kordamine. Aga isikliku mõtteainena tasuks seda küsimust küll kaasas kanda ja oma hinge ärkvelofekut tasahilju kontrollida. Oskame me veel ikka vaadata ja näha? Imetleda ja jumaldada? Ja mis tähtsaim — hoida? Selliste tunnete turgutajana on «Jälle kevad» tänuväärne nähtus. Lummavilusad on Zelnini jutu ja toimetuste vahele mahutatud killud Eestimaa kevadloodusest. Kohati on filmitud maa ligidalt, nii et võililled esi-

plaanil suured ja kirkad ja inimene nende taga võrdtähtsana väike; kohati on filmitud kaugelt eemalt. On tabatud hommiukuudu silitavat pehmust, lüülinnutäppi sinises taevas. Kuigi Zelnin väidab, et tegemist on halbade aastate (ilmastiku poolest) perioodi kuuluva aastaga, ei oska ilusamaid päevi ka heal aastal ette kujutada. Ainult korra, Zelnini sõnade saateks, puhub tugev tuul üle ekraani, toonid muutuvad, puud värisevad ja vihma-pilved tunglevad taevas. Siis rahuneb loodus jälle. Ilmselt oli sellise tormihetke jäädvustamine Söödi poolt katseks pääseda vastuolust filmi välise näo ja ennustaja sõnade vahel, kuid oma erandlikkuses oli tormikaadrite mõju pigem vastupidine, juhtides tähelepanu loogikaveale. Ehk oleks film saanud huvitavamgi, kui .halva ilma pilte välditud poleks.

Filmi lõpetav episood Zelnini ja raadioajakirjaniku vahel on autorimõtte avamise seisukohalt omaette märkimist väärt. Andres Söödi hoiak massiteabevahendite pealetungi suhtes argielule leidis pikema ja selgesõnalisema väljenduse juba tema töös «Reporter». Siin kõlab see teema sama loo ühe erivarjundina taas. Asjalikult põhjendub läbi selle ka Zelnini tõrges suhtumine oma suurenevasse populaarsusse. Lausa sunniivisilise menukuse taga adub ta teabemasinavärgi kõike labastada suutvat mehhanismi, töörahu ja -poeetilisust paratamatult hävitavat äri.

Mis filmi saatusesse puutub, siis võib ennustuse korras kindel olla, et need filmid, mis Andres Söödi nime meie dokumentaalfilmi ajaloo jaoks suureks teevad, on ikkagi tema sügavamad, avastuslikumad ja ainulaadsemad teosed. «Jälle kevad» pakkus vaatajale veidi silmarõõmu ja portreevisandi ühest teatud-tuntud mehest.

LEENU HÄRMA

Kino ja elu

JÜRI TARMAK FILMIS

JAAN RUUS
RAUL REBANE

«TRIUMF! KAS LÖPP VÕI ALGUS?». Stsenarist ja režissöör P. Peters, operaator H. Roosipuu, helioperaator H. Eller. «Tallinnfilm», 1982.

J. Ruus: Tavaliselt kord aastas, ühena «Tallinnfilmi» 14 tõsieluuühikust, näeme kinos uut Eesti spordifilmi. Nüüd on selleks Jüri Tarmaku lugu. Jüri Tarmak viib lilli oma esimese treeneri Viktor Vaiksaare hauale, võidab olümpia 1972. aastal Münchenis, seejärel esitatakse intrigeeriv pealkiri: «Triumf! Kas lõpp või algus?» Ja juba sisenebki Tarmak Leningradi Riiklikku Ülikooli ja tekst teatab, et filmikangelane on seal majandusteaduskonna õppejõud.

Filmitekstis lisatakse: polnud lihtne kohe pärast ülikooli lõpetamist õppejõuna üliõpilaste ette astuda, ja hakkab selguma filmi kandev telg: kaotus spordis. «Kui sa ei ole õppinud kaotama, vaevalt et sul tuleb midagi välja võidust,» ütleb Jüri Tarmak ise (kunagiste treeningukaardrite saatel). Ent lisab peatselt: «Mul seda probleemi ei olnud, mis pärast saab. Läksin edasi alale, kus õppisin. Nüüd jääb veel üks küsimus: väitekirja kaitsmine.»

Juba ta vestlebki juhendajaga. Selgub, et abikaasa Nadežda valmistub samuti väitekirja kaitsma, vaat et enne Jürit.

Filmi lõpus kuulutab diktoraal, et tuleb võidelda oma sihtide eest, et spordis karastub iseloom. Idüllilises episoodis askeldavad Tarmaku ümber lapsed. Tekst resümeerib: oma lemmikala pole ta suutnud unustada; kuigi see võtab viimase niigi napist ajast, annab ta vastu midagi niisugust, millela olümpiavõitja tänane päev oleks võrratult vaesem.

Ja selle lihtsa sisukirjeldusega film ammendub. Ta kinnitab oma vaatajaskonnale: näete, kui hästi laabub elu, kui inimene oskab.

Peategelane on autorite poolt esitatud inimesena, kes tegutseb võrdse eduga

erinevaid aladel ja kes eeskujuandva kergusega, lausa automaatselt lahendab oma eluprobleeme. Ent selle eesküju elukäik on vaid markeeritud: õppejõud, kandidaadiks valmistumine, laste treenimine hobina (ainult vigastus takistas teist olümpiavõitu). Tema tegutsemisviisid, püüdlused (miks ta näiteks läks teadusse, miks näiteks just majandusteadus jne), tema inimlik olemus ja karakter jäävad avamata.

Ning kuigi prototüübi otsimine on kaheldava väärtusega ettevõtmine, tundus siin, dokumentaalses töös, see lubatav. Peab ju filmi protagonist Jüri Tarmak ometi olema huvitav isiksus?! Palusin kaaskõnelejaks Eesti Televisiooni spordikommentaatori Raul Rebase.

R. Rebane: Väga tänuväärne on mõte teha film oma alalt lahkuvast tipp-sportlasest. Ka mõte teha film Tarmakust on hea. Temast teatakse väga vähe, meie avalikkuse jaoks on ta juba kümme aastat kadunud (U. Esilonilt oli üks intervjuu «Spordilehes» ja «Aeg luubis» 10. aastapäeva puhul intervjuuris teda T. Uba).

J. Ruus: Püüdsin mõelda, millest oli film. Pealkiri «Triumf! Kas lõpp või algus?», samuti filmi sõnaline osa häälestab justkui tipp-sportlase lahkumisele spordist?

R. R.: Tipp-sportlase spordist lahkumine on sügav, isegi sotsiaalne probleem. Tipp-sportlasi on küll palju, nende lahkumine spordist aga individuaalne. Praegusaja sport nõuab pühendumist ja paljudel ei jää aktiivse sporditegevuse kõrval enam aega kas või kutseoskuse omandamiseks. Noorpõlvekuulsus aitab muidugi ka tulevikus, aga elukutset ei anna. Seetõttu ähvardab mõningaid tipp-sportlasi hiljem isegi alkoholism.

J. R.: Kuna film ei avanud Tarmaku omapära, mõtlesin, äkki taotles filmirežissöör edasi anda tüüpilist ja üldistatut? 53

R. R.: Tüüpilist näidet tippspordist lahkuja kohta ei olegi, Tarmak aga on selle probleemi jaoks kõige ebatüüpilisem näide, Tarmak on igas suhtes erandlik.

Kõik, mis Tarmak on oma elus teinud, on tõhus. Tarmak on alati teadnud, mida ta teeb. Tippsportlase jaoks polnud ta üliandekas (nagu näiteks Avilov); kõik, mida Tarmak tegi, tegi ta sihikindla plaaniga, tema suhtumine treeningusse oli teadev ja läbi mõeldud. Siit lähtuvalt oli ka tema lahkumine spordist teadlik, tuli vastu tema võimete piir. Tema loomust arvestades võib öelda, et üleminek teadustööle oli tema jaoks loogiline ja loomulik üleminek.

J. R.: Miks Tarmaku näide ei saa olla tüüpiline?

R. R.: Tarmak saavutas spordis praktiliselt kõik. Ja seepärast ei saanud lahkumine olla ka väga valus, ta oli juba uue asja juures.

Enamikul (palju siis olümpiavõitjaid on) on spordist lahkumine veel seepärast valus, et lahkumise hetkeks polegi nad ennast teostada suutnud. Tarmaku teistkordne olümpiavõit, millest ilmajäämine filmis esitatakse kaotusena, oleks muidugi kuulsust juurde toonud, kuid see oleks siiski tähendanud tõusmist valitute hulga väheste valitute hulka.

Tarmak teostas end ühel alal ja seetõttu on tal psüühiliselt kergem minna teisele alale (so teadusesse). Valdav enamik aga peab ka spordis rahul-

duma palju madalama lennuga kui Tarmak.

Väinastu-Peters¹ vaevalt seadis eesmärgiks näidata teatavat tüüpilist spordist lahkujat, vahest ainult seda, kes on Jüri Tarmak. Aga Tarmak on teistsugune kui film teda suudab esitada. Ma juba ütlesin, et Tarmak on tõhus. Kõike, mida ta teeb, teeb ta metoodiliselt, lausa teaduslikult.

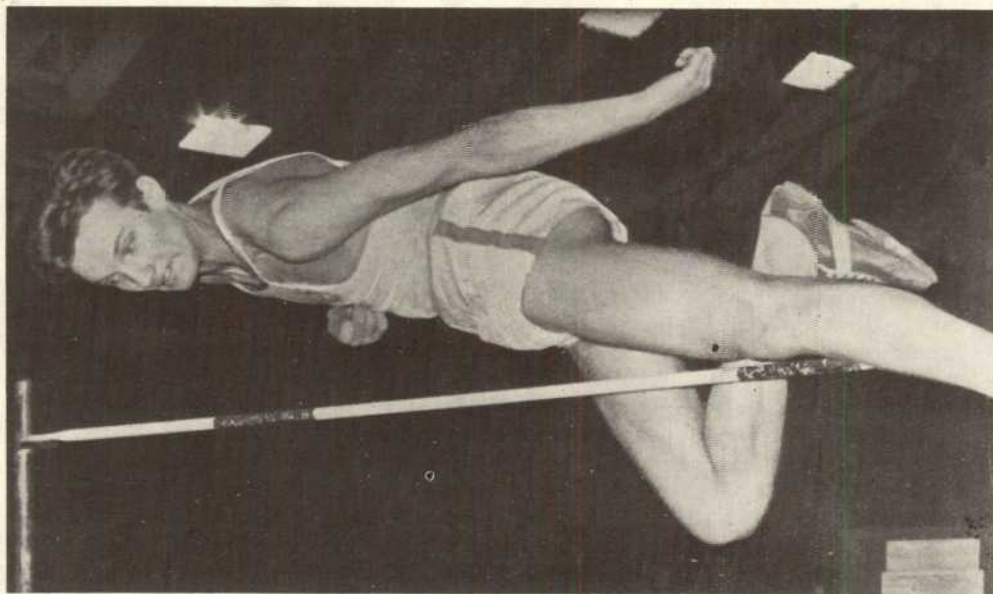
J. R.: Ka selles mõttes on siis loogiline Tarmaku minek just teadusse.

R. R.: Tarmakut teades oli mul väga huvitav kuulda, et ta tegeleb nüüd matkaspordiga (Jüri ja tema abikaasa on mõlemad meistrikandidaadid mägimatkamises, ütleb filmi tekst. — J. R.). Täheleb, ta leidis kohe uue võimaluse intensiivseks eluks. Tarmak on selline inimtüüp, kel on selge, mida ta teeb. Selliseid natuure on väga vähe. Tänu eelkõige oma mõistusele on ta lahendanud küsimused, mis osutuvad teistele ületamatuiks.

J. R.: Tarmaku-film, kui ta oleks teostunud, võiks meid panna läbi elama ilusat mõtet: sport õpetab võitma ja kaotama, ka elus, Tarmak õppis seda ja on end leidnud. Kahjuks ei avaldu see

¹ Filmi tiitrites on režissöörina nimetatud Peet Petersit. Pseudonüümi avab Peet Väinastuks väljaandes «Ekraan» 1983. nr 4, lk 15 R. Rekand.

Jüri Tarmak oma hülgaeagadel



taotlus läbi Tarmaku kui filmikangelase enda, läbi konkreetse sisemise tegevuse, see mõjub taandamisena juba ammu teada ettekujutustele. Ekraanikangelane pole siin kunstivahendite abil uurimise objekt, pigem on ta teatav ülesanne kooliõpikust, mille lahendus kohe õpiku lõpus olemas. Tarmaku isikupärastest omadustest kuulen ma kuluvaarides.

R. R.: Tõepoolest, oleksin ka ise tähtnud näha filmis rohkem Tarmakut. Ilmselt oli Tarmak Väinastu režii suhtes väga viisakas, tegi kõike, mida paluti.

Näiteks on Tarmak inimene, kes paneb kindlasti lilled oma treeneri Viktor Vaiksaare hauale, aga ta paneb siis, kui keegi seda ei näe.

Lavastamine on talle võõras. Ei elus ega spordis ole ta midagi «lavastanud». Ka pole ta kunagi tahtnud end avalikustada, ta on oma tööd, oma üritust püüdnud vaid võimalikult paremini teha, ja tulgu siis mis tuleb.

J. R.: Filmis näidatu tundub mitte-usutav. Küll vaatame meie aga sümpaatiatundega filmikangelast kõrvalt ja püüame ära arvata, miks ta nii toimib.

R. R.: Tarmaku kui inimese näitamisel hakkas vastu ennekõike lõpp. Teadlased on haruharva sentimentaalsed, Tarmak aga pole seda kunagi olnud. Ent lõpuks karglevad rõõmsad lapsed treeningul tema ümber. Arvatavasti oli Tarmak lihtsalt hea inimene ega tahtnud režissöörile ära öelda.

Kui karglevate laste kaadrite asemel oleks Tarmak lastele asjalikult seletanud mingit liigutust, mingit hüppetehnika elementi, see oleks olnud tarmaklik.

J. R.: Kõik dokumentaalfilmid on ju tõsielufaktide fikseering, kuid ometi kõnelevad filmikriitikud tänapäeval murelikult dokumentaalfilmi dokumentaalsusest, st olulise ja ebaolulise fikseerimise ja analüüsi, juhusliku ja seaduspärase vahekorras. Teatavaid fakte esitab ka vaadeldav film, kuid see, kuidas ja miks elus aset leidnud asjalood filmifaktideks said, tundub siin kunstiliselt õigustamatuna. Režissöör asetab kunstlikult oma kangelase neisse situatsioonidesse, mis pole kangelasele omaised, kangelase triumfi näidatakse režissööri enda arusaamade kohaselt. See tõttu saab filmis tähtsaks idüllilisus ja välise edu motiiv.

Dokumentaalfilmis võib ju kasutada lavastust (vrd M. Soosaarega), ent Väinastu-Petersi filmis «Triumf! Kas lõpp või algus?» ei teeni lavastus kangelase provotseerimise, karakteri avamise huve, vaid on lavastaja varem väljamõeldud teeside illustreerimise vahendiks. Seetõttu ongi filmi-Tarmak Prokrustese sängist tõusnud päris-Tarmak.

Tõsi, režissööri lohutuseks tuleb öelda, et tema ebaõnnestumine dokumentalistika tandrill pole erandlik: kinoekraanidel näidatakse palju samasuguseid tõid, polegi vahest teist kunstiala, kus käibiks nii suur kogus halbu teoseid. 1000 dokumentaalfilmist on vaatamisväärsed vahest 20. Ülejäänud on, jah, hallid, igavad, saamatud, lamedad ja täis käibestampe.

Peet Väinastu ise on mures, et mitmete filmieralade esindajad on asunud end teostama režissööradena, ja küsib: «On's neil kõigil omad tõsised loominguksid kavatsused? Ja kas kõik nad on saavutanud ka vastava professionaalse taseme? Kas on siis vaja filmikunsti kõige komplitseerituma elukutse latti nii palju madaldada, et ta igale stuudio lävepakku ületanule kergesti üleastutavaks peaks osutuma? Peavad siis kõik tingimata režissöörid olema?»²

Võimalik, et Tarmaku-film on ühtlasi vastus tema enda küsimustele. Kui «elukutseliste» poolt tehakse arvukaid filme küll väliselt professionaalselt, kuid sisuliselt ja emotsionaalselt justkui imbetillidele (selles mõttes on käesolevas ebaõnnestumises kurba seaduspära, st filmitegijate halba harjumust just nii filme teha), siis on täiesti loomulik, et stuudio püüab režissööride kaadrit uuen-dada inimestega, kel pole esialgu küll professionaali vilumust, kuid kel pole ka sellesama «professionaalse režissööri» vilumuse teist poolt: nimelt tavaharjumust ja rutiini nivelleerida kõik isiksused, probleemid, kordumatused, eluehtsused, detailirikkused üheks keskmiselt professionaalseks ühepajatoit-filmiks, nagu on seda ka «Triumf! Kas lõpp või algus?». Süiski: viimase kiiduväärt (parim) osa on tema pealkiri, vähemalt selle poolest paistab ta välja halli tuhatkonna seast.

² «Tõsielufilmi ajapeeglis». Ringkõsitus. TMK, 1983, nr 4, lk 31.

Kassilaane koolist ja koolist üldse

ARMAS KULDSEPP,

Eesti NSV teeneline õpetaja

Käesolevaga tahab toimetus senisest sagedamini avaldada teatri- ja filmivaatajate ning muusikakuulajate arvamusi, mis ei süvene niivõrd erialaeritlustesse, kuivõrd vaatlevad seda elulist ainevalda, millel kunstiteos põhineb.

Kui kuulsin, et filmiklubilased on Peeter Toominga «Kassilaane» tunnistanud 1982. aasta parimaks dokumentaalfilmiks, oli mul hea meel, sest ka minule see film meeldis. Sagedamini juhtub paraku nii, et minu muljed teatri, kontserdi- või kinokülastusest on sootuks erinevad kriitikute omast, mõnikord lausa vastupidised. Küllap see tuleneb esijoonnes minu asjatundmatusest, mispärast ma ajapikku olen jõudnud seisukohale, et targem on olla vakka. Sedapuhku ei tahaks aga vaiki olla, sest režissöör Peeter Tooming on teinud filmi, mis esiteks leidis tunnustust nii asjatundjate kui ka tavalise vaataja silmis ja teiseks tõstas mütu tõsist ja teravat probleemi valdkonnas, mis on minulegi väga südamelehedane. Profaanina kinokunstis jätan P. Toominga «Kassilaane» arvustajate hinnata, ent professionaalina probleemides, mis filmilindi jälgimisel kerkiwad, sooviksin heatahtliku lugeja loal ometi sõna võtta.

Esimene küsimus on kahtlemata see, kui suur või väike peab või tohib olla maakool; vahest isegi — kool üldse?

On selge, et maa vajab teda armastavaid inimesi ja et oma elukohta õpitakse tõeliselt armastama üksnes kohapeal. Pole kahtlust selleski, et maal peab elama vähemalt nii palju inimesi, kui on tarvilik nii linna- kui maaelanike toitmiseks ja kogu rahvamajanduse vajaduste rahuldamiseks. Praegu töötab põllumajanduses kolm korda vähem inimesi kui 1940. aastal, põllumajandustoodang on aga 1940. aastaga võrreldes kasvanud kahekordseks. Toitlusprogrammi silmas pidades võib maale veel jäänud tööjõud

vaevalt edasi kahaneda, pigem peab ta suurenema. Töötingimuste edasise parandamise kõrval peame seega kindlustama maaperedele niisugused elu- ja olmesaalhulgas laste koolitamise tingimused, mis ei sunniks maainimesi otsima paremaid linnast.

Õpetajad-praktikud mõistsid kuuekümne aastal alanud väikeste koolide likvideerimist maal sama vähe kui enam-vähem üheaegselt hoo- gustunud mammutkoolide konstrueerimist linnas. Tühjalt seisma jäänud koolihooneid pakuti siis linnakoolidele «maamajadeks». Meilgi oli valida mitme algkooli vahel Pärnu rajoonis. Võtsime endise Kastna koolimaja, mida hoidsime self-sovhoosi abiga jõudumööda kõrraski. Kas väikeste koolide sulgemine majanduslikku efekti andis, ma ei tea. Võib-olla arvelaalul rehkendades andiski. Küllap päratute kombinatkoolide püstitamist põhjendati samuti kokkuhoiuga. Tegelikult aga muutub iga sirguva põlvkonna õpetamise ja kasvatamise pealt «säätetud» rubla teatud aja möödudes kaotatud rublaks, seepärast et absoluutselt kõik tulevased tööinimesed alustavad oma teed koolist, ja see, milline oli see kool, määrab kardinaalselt nende kvaliteedi. Lugeja muidugi mõistab, et allakirjutanu ei ole säästlikkuse vastu üldse, vaid ainult selle vastu, et ökonoomiat tehtaks seal, kus esialgne näiline profiit osutub hiljem vägagi rängalt tuntavaks defitsiidiks.

Teiselt poolt — nii armas kui Kassilaane kool oma kolme õpilase ja lugupeetud õpetaja, kokatädi, kassi ja koera, õue ja metsaga õue taga ongi, ei kujuta

ta endast matkimisväärset malli. Erandina võib olla ka muisugune kool ja teatud oludes (näiteks minu kodukandis Ruhnu saarel ja vabariigis tõenäoliselt veel mõnes teiseski kohas, küllap ka Kässilaanes) niisugune kool mitte ainult et võib olla, vaid isegi peab olema. Minna selle küsimuse lahendamisel aga jälle «kraavist kraavi» ja hakata taasavama või tükki uutena avama pisikoole seal, kus iganes keegi häält tõstab, on vaevalt mõistlik.

Me peame arvestama, et kool pole ainult A-B õpetamise-õppimise koht, vaid et siin peab toimuma ka tulevase kodaniku eluks ettevalmistamine, lapse kasvatamine kollektiivis ja kollektiivi kaudu, tema sotsialiseerimine. See ei ole võimalik, kui koolis pole optimaalset õpilaste ja õpetajaskonda. Milline see on?

«Üldhariduslike koolide töö organiseerimise õiguslikes alustes» (Tallinn, 1973) loetletud 1426 dokumendis ei leidu sellist, mis piiritleks kooli avamiseks vajaliku õpilaste arvu. Kohalikest haridusorganitest saadud andmetel lubab Haridusministeerium avada algkooli, kui on vähemalt 16 õpilast. On olemas tabel, mille alusel reguleeritakse koolide administratiivkoosseise vastavalt õpilaste hulgale koolis. See tabel algab koolidega «küni 280, õpilast» ja lõpeb koolidega, milles on «1601 ja rohkem õpilast». Nõnda võib olla koole vähem kui 280 ja rohkem kui 1600 õppuriga.

Algkoolis peaks olema vähemalt kolm klassikomplekti; kuna need aga kõikjal täis ei tule, siis tasuks ehk kaaluda, kas maa-alkool mitte uuesti 4-klassiliseks muuta. Võiks eksperimenteerida lasteaedkooliga, milles koolieelikute ja õpilaste koguarv ulatuks 100–120-ni. Kaheksaklassilise maakooli optimaalseks suuruseks pakutakse 120–140 õpilast, keskkooliõpilaste arv ei tohiks aga ületada 500–600 (nüi maal kui linnas). Me peaksime püüdma ka selle poole, et koolis ei oleks alla kahe õpetaja, sest maa-koolmeistril on vahetevahel tarvis, koolipäevalgi linna tulla, et läbi astuda haridusosakonnast ja meetodikakabinetist, raamatukauplusest ja raamatukogust ning küllap veel mujaltki.

Me soovitasime õpilaste arvu maksimumiks 600, lugesime aga et koolis võib olla üle 1600-gi. Mis siis lõppude lõpuks

on õige, mis vale? Kasvatamine on kindel, sihiteadlik ja süstemaatiline kasvatatava psüühika mõjustamine selleks, et arendada kasvatatavas neid omadusi, mida kasvataja soovib temas näha. Me võime loota kasvatustöö edule vaid siis



«Kässilaane». Kaader filmist.

kui tunneme oma kasvandikke. Sotsioloogid väidavad, et 300 (± 20) on see ülem arv inimesi, keda juht on võimeline personifitseerima. Hüva, on juulte, kes tunnevad vähemalt nägu- ja ehk nimepidigi vahest kaks korda rohkem juhitavaid. Aga 1000, 1200, 1400...? Pole ehk huvituseta märkida, et iga kord, kui külaskäigul Soome või Saksa Demokraatliku Vabariigi koolidesse tuli jutuks, et olin 1300 õpilasega kooli direktoriks, tekkis meie sinuamaani ladusalt edenenud mõttevahetuses tõrge, sest kolleegid lihtsalt ei suutnud mõista, kuidas võib töötada nii suures koolis ja loota mingile edule kasvatustöös.

Lõpetagem käesoleva kirjatüki raames õpilaste arvuga manipuleerimine ja resümeeerigem Peeter Toominga lühifilmis tõstatatud esimesele probleemile vastuseks lühidalt ja selgelt: kool olgu seal, kus ta on lastele ja nende vanematele parajalt kättesaadav ja nõnda suur, et ta oma ülesande tulemuslikult täidaks.

Teine küsimus, mis tõusis fookusesse P. Toominga «Kässilaanet» vaadates: kuivõrd tähtis on see viis, kuidas kool tarkust jagab, milliste vahenditega sünnitab õpilastes kustutamatu janu teadmiste omandamise enese harimise ja

kasvatamise vastu? See, mida näeme nii õnnestumult nappide, aga reljeefsete vahenditega antuna Kassilaane koolis õpetaja südamlisest, ülimalt inimlikust koostegevusest, ongi minu arvates võtmeks õppe- ja kasvatustöö edule kõikjal, nii väikeses kui ka suures koolis. Minu koolitöö kogemus kinnitab vääramatu järjekindlusega aastakümnete jooksul kujunenud veendumust, mille järgi ainult need õpetajad, kes lisaks oma distsipliini põhjalikule tundmisele ja pidevale enesetäiendamisele on oma aine ja kutsetöö entusiastid, saavutavad tänapäevakoolis edu. Kaasajal saab aina nähtavamaks õpetaja juhiroll, organiseerija ning suunaja osa, mis eeldab suhtlemisoskust, suutlikkust kiiresti orienteeruda ja kohalduda üha muutuvates tingimustes, algatusvõimet ja intuitsiooni. Tõsi — kõike seda pole vähe ja osa nendest omadustest pole õpitavad, mõni (suhtlemisoskus) on raskesti omandatav ning mõni (intuitsioon) on nähtavasti koguni sünnipärane, niisiis seda kas on või ei ole.

Oluliselt sõltub kooli töö tulemus seal valitsevast vaimsest atmosfäärist, kooli vaimust, oma kooli tundest, õpetajate ja õpilaste ühisest soovist teha oma kool parimaks kooliks kui mitte vabariigis, siis vähemalt kodurajoonis või linnas. Väga raske on selleks vajaliku soodumuse kujundamine suures koolis, kus õpilased ja õpetajad ei tunne kõiki õpilasi, kus õpetajale «meie kooli» asendab «minu kabinet», õpilane aga rändab päevast päeva ükskõiksena kabinetist kabinetini ilma «oma klassita». Ja hoopis võimatu on tänapäeva, ammugi homse päeva kodanikule esitatavatele nõuetele kohane kasvatamine minikoolis, kus selleks vastavad eeldused puuduvad.

Kui küsida, millega on seletatav, et teatud koolid annavad aastast aastasse häid töönimesi, perspektiivikaid edasiõppijaid, teistest aga ei kuule aastate kaupa midagi, siis vastuse leidmiseks laskem «Kassilaane» kaadrid veel kord silme eest mööda ja nõustugem dokumentaalfilmi looja Peeter Toomingaga, et didaktilise protsessi edukuse otsustab just õpetaja ja õpilase vastastikune suhe, kooli ja õpilase, ümbritseva keskkonna ja õpilase vaherkord.

ja -orkestris Plungės, Põhja-Leedus Balti mere lähedal. (Meri saab hiljem Čiurlionisele üheks meelisteemaks ja inspiratsiooniallikaks.) Vürstliku metseeni rahaline toetus annab võimaluse edasi õppida, nüüd juba Varssavis, kus Čiurlionis lõpetab aastal 1899 Muusika-instituudi heliloojana. See elukutse põlnud tollal Leedus lihtsalt vajalik ja ei töötanud vähimatki ainelist kindlustatust. Kuid just looming oli Čiurlionise kutsumus ja teadlik siht, ning ta ei oelnud sellest lahti ei siis, kui asemele pakuti heatasulisi ametikohti, ei siis, kui loominguline eneseretmine toonuks Čiurlionisele — heliloojale või kunstnikule — välist edu, «laia publiku» tunnustust.

Aastal 1900 kirjutab noor helilooja esimese iseseisva suurteose, sümfoonilise poemi «Metsas», võtab sellega osa Varssavis krahv Zamoyski eestvõtteel toimunud konkursist. Järgmise aasta sügisel siirdub ta Leipzigi konservatooriumi oma heliloojaoskustele lihvi andma. Varssavisse naaseb ta uute sihtidega: võtab joonistustunde, ja 1904. aasta kevadel astub ta avamispäeval Varssavi Kaunite Kunstide Kooli.

Õppeaastad selles asutuses (1904—1906) kujunevad tema biograafias eriti tähtsaks. Čiurlionisest saab maalija. Ta eksponeerib oma töid Varssavis üliõpilasnäitustel, aga ka Peterburis (ja edukalt: kahes pealinna lehes ilmuvad ulatuslikud retsensioonid); helilooja jõuab tõelise küpsuseni, loob teise sümfoonilise poemi «Meri» ja stiililt ning struktuuriideedelt (seeriatehnika!) uudset klaverimuusikat. Revolutsioonilise ja rahvuslike liikumiste areng seab kunstniku ette küsimuse ühiskondlikust enesemääratlusest. Ja Čiurlionis otsustab vennale saadetud kirja sõnade järgi «pühendada kõik oma varasemad ning tulevased tööd Leedumaale». Ta juhatab Varssavi leedulaste abistamisühingu koori, töötleb leedu rahvalaule, kavatses kirjutada rahvusliku ooperi. Vilniuses ilmub esimene (ja tema eluajal ainuke) artikkel temast; 1906. aasta lõpupäeval saabub sinna ka Čiurlionis ise — I Leedu kunstinäitusest aktiivse osavõtjana.

Tuleb teada, et kuni 1904—1905

lasus tsarismiike Leedumaal eriti rängalt: keelati leedukeelne trükisõna, isegi, emakeele kasutamine üldsuses, rääkimata rahvuslikust, kas või algharidusest ja vähimastki kultuuritegevusest. See-eest nüüd, revolutsiooniaastail, leedulaste ühiskondlik tegevus lausa pulbitses, kartmata lahingukõma ja nuudivihinat loodi rahvuslikke omavalitsusorganeid, koole, koore, kultuuriseltse. Rahvas vajas kogu oma väikesearvulist haritlaskonda, ning Čiurlionis oli nende seas, kes üleskutsele järgnesid; koostas veel Varssavis esimese leedu koolilauliku, kujundas kaane aabitsale, ja asus 1907. aasta sügisest elama Vilniuses.

Veel enne seda oli ta ette võtnud kaks muljeterohket reisi. 1905. aasta suvel käis Čiurlionis Kaukaasias, rändas üle mägede Anapasse (kus puhkas koos sõpradega).

«Sõitsime Novorossiiskist Vladikavkazi, Vladikavkazist Tiflisi, Tiflisist Batumi, Batumist edasi aga laeval, mis sõidab igasse sadamasse sisse põigates Krimmi välja.

Nägin mägesid, millel silitasid pilved pead, nägin ka uhkeid lumiseid tippe, mis kandsid kõrgemal kõigist pilvedest oma sädelevaid kroone, kuulsin Tereki kohinat, mille sängis ei kobruta enam vesi, vaid puha vaht ja mürisevad kivid. Nägin 140 versta kauguselt Elbrust nagu määratud lumist pilve juhtimas mägede rongkäiku. Nägin päevatõusul Darjali kuristikku keset fantastilisi karme hallikasrohelisti ja roosasid kaljusid. Liikusime parajasti jalgsi, ja see rännak jääb kogu eluks meelde nagu unenägu. Tee kulges mööda Tereki kallast, meie aga läksime Kazbeki poole, mida seal kutsutakse Mägede Vürstiks /.../ Käisime ka Kazbeki lüstikul, kus valitseb selline vaikus, et kui plaksutad käsi, varisevad kaljukamakad ja sööstavad kuristikku. /.../ Pilved uitasid meie ümber...» (Kiri vennale P. Čiurlionisele, 9. IX 1905.)

Teine reis kulges 1906. aasta suvel mööda Kesk-Euroopa kultuurikeskusi (Praha, Dresden, Nürnberg, München, Viin). «Külastas in neljateistkümmet kunstigaleriid, viit muuseumi, mitutkümmet kirikut, ent Nürnbergis osutus 61

linn ise kauniks, nagu imeline une-nägu.» (Kiri P. Ciurlionisele, 1. X 1906.)

Vilniuses oli Ciurlionis juba tuntud I Leedu kunstinäituse põhjal (seal eksponeeriti tema maalisarju «Torm», «Maa ilma loomine» jt), nüüd aga juhatas ta, asendades Leedu Kunstiühingu esimeest, II näituse ettevalmistustöid. Teenis nappi elatist, juhatades Leedu teatriühingu «Vilniaus Kankles» koori, ja, nagu enne seda Varssaviski, eratundide andmisega. Ainult et vaesemaid õpetas ta tasuta, kooriga tegi aga lisatööd, hellitades kavatsusi rajada selle alusel Leedu muusikakool. Hulganisti oli tal ühiskondlike tegevusi: teise näituse ettevalmistusega ja leedu muusika üldise seisuga seotud publitsistlikud ülesastumised; koosolekud, kus arutati kavatsust püstitada Vilniuses Rahvuspaale (kontserdisaali, raamatukogu ja muuseumiga, millele Ciurlionis lubas kinkida oma maalid); tema algatusel otsustas Leedu Kunstiselts asutada muusikasektsiooni ja eraldada sellele oma eelarvest rahalisi vahendeid; kuulutati välja I leedu heliloomingu konkurss (endale jättis Ciurlionis koha žüriis). Samaaegselt tärkab kiindumus noore naiskirjaniku Sofija Kýmantaite vastu, kellega Ciurlionis abiellub 1909. aasta esimesel päeval.

Kunstnik tundis end Vilniuses kaksipidi. Tajuda enda vajalikkust ühiskonnale, reaalselt ühendust oma rahvaga oli uus ja rõõmustav, äratas toimekat loominguvaimustust; teisest küljest ei andnud siinse hõre kunstielu ebatavalisele autorile talutavaid ainelisi olusid (tema aga rajas ju perekonda), isegi mitte moraalset kompensatsiooni — autoriteetsust tunnustust. Seetõttu juba 1908. aasta sügisel ja 1909. aastal käib Ciurlionis neli korda Peterburi vahet.

Ka Venemaa pealinn võttis teda vastu kaksipidi. Leedu päritoluga kunstniku M. Dobužinski vahendusel liitub Ciurlionis A. Benois' ringiga, st Vene Kunstnike Ühingu Peterburi grupiga, mis 1910. aastal, eraldunud ja kuulutanud end ühinguks «Mir Iskusstva», arvab liikmeks ka Ciurlionise. Siin osati tema töid hinnata. Nagu M. Dobužinski hiljem meenutas, esmatutvusel «Ciurlio-

nise maalid hämmastasid kõiki eelkõige oma ootamatuse ja «enneolematusega» — ta ei sarnanenud kellegagi — ning mõistatuslikud näisid selle kunsti lätted. /.../ Võib tunduda kummaline, et me Ciurlionise üliisikupärast ja täiesti eraldiseisvat kunsti nii lihtsalt ja isegi tuliselt tunnustasime. Juhtus see nimelt seetõttu, et see oli individuaalne ja hingestatud. «Mir Iskusstva» «vaim» otsiski just isikupärast ning vahetut ja sugugi mitte välist formalismi, ja seetõttu osutus Ciurlionis otsekohe lähedaseks ja «omaks». Tema kunsti lähendas meile ka selle tuntav graafilisus.»

Teisest küljest, Benois' ring asus samas väikekodanlike ja akadeemiliste kriitikute ning oma aja äraelanud peredvižnikute pooldajate püsitle all, võitles tollase vene kunsti radikaalseima «avangardiga». Näitusel «Salong» ja Vene Kunstnike Ühingu ekspositsioonis 1909. a. algul (kust rändasid edasi VI Peterburi näitusele) kutsusid Ciurlionise maalid esile arvukalt vastukajaisid, peaaegu eranditult eitavaid, sageli primitiivselt irvitavaid. Võõra ja tundmatu kaitseks astus välja nimekas Aleksandr Benois, põhjalikult ja kaalukalt, siiski vaevumärgataval vabandaval alatoonil: «Jäin kummalisel viisil kohe temasse uskuma, ja kui ettevaatlikud inimesed (aga niisuguseid praegu ainult kohtadki) hoiatavad mind, et ma «riskin», siis vastan neile: riski küsimus ei huvita mind üldse ja pole ka tegelikult oluline. Tähtis on, et oled haaratud, et tekib tänulikkus selle vastu, kes haarab. Selles on kogu kunsti mõte.» («Речь», 1909, nr. 69.)

Ciurlionis neid sõnu vaevalt luges, kuna asus koos noore naisega taas Leedus, veetes oma viimast õnnelikkude suve.

Hilissügisel on ta Peterburis tagasi, ilma kindlate tulevikuplaanideta (isegi «Ühingu» järgmist näitust pole oodata niipea), endiselt vähimagi sissetulekuta, samas jälitatud vajadusest leida mingi püsiv teenistus (kaugele jäänud naine ootab juba last). Üksindus ja igatsus, närvipinge ja unetus; loominguvaimustust asendab varsti sügav depressioon ja vaimujõudude kokkuvarisemine. Terve 1910. aasta viibib kunstnik

ravil, algul kodukandis Druskininkais, seejärel vaimuhaigete erasanatooriumis Varssavi lähedal. Kord ta toibub, röömustab tütre sünni üle ja püüab tegelda loometööga (kaks korda kavatsetakse teda juba kui tervenenu välja kirjutada), kord langeb jälle depressiooni. Samal ajal eksponeeritakse Ciurlionise maale Moskvast, Peterburis, Kiievis, Riias, Pariisis, saabub küllakutse Münchenist «Uuel kunstnike ühingult» eesotsas V. Kandinskyga. Läheneb tõeline rahvusvaheline tunnustus, ja arstid annavad lootust — kahjuks asjatult. 1911. aasta varakevadel tabab Ciurlionist saatuslik külmetus ja kurnatud organism ei suuda võidelda kopsupõletikuga. 10. aprillil saabub järsk lõpp. Matustel Vilniuses hakkavad rahvaskaaslased ära tundma kaotuse suurust. Sünnivad kavatsused ja algatused, mil viisil vältida kunstniku maalide hajumist, kuidas kirjastada ja levitada tema muusikat. Surmajärgsed näitused Vilniuses, Kaunases, Moskvast, Peterburis jäädvustavad tunnustuse ja kuulsuse; toimuvad sümfooniliste teoste esiettekanded, ilmuvad esimesed monograafiad.

Mööduvad aastakümned, koma kord vaibub, kord kohab jälle, aeg aga kontrollib ja tuvastab väärtused. Üheks suurimaks väärtuseks võib pidada loominguulise eeskuju mõju sünnimaa kultuurile. Leedu muusika, kunst, kirjandus tunnetavad praegu järjest selgemini, mida võlgnetakse Ciurlionisele. Tunnetavad, tulvil austust ning armastust.

Ja ka need on tähed, mis, R. Tagore sõnade kohaselt, säravad igaviku kroonil.

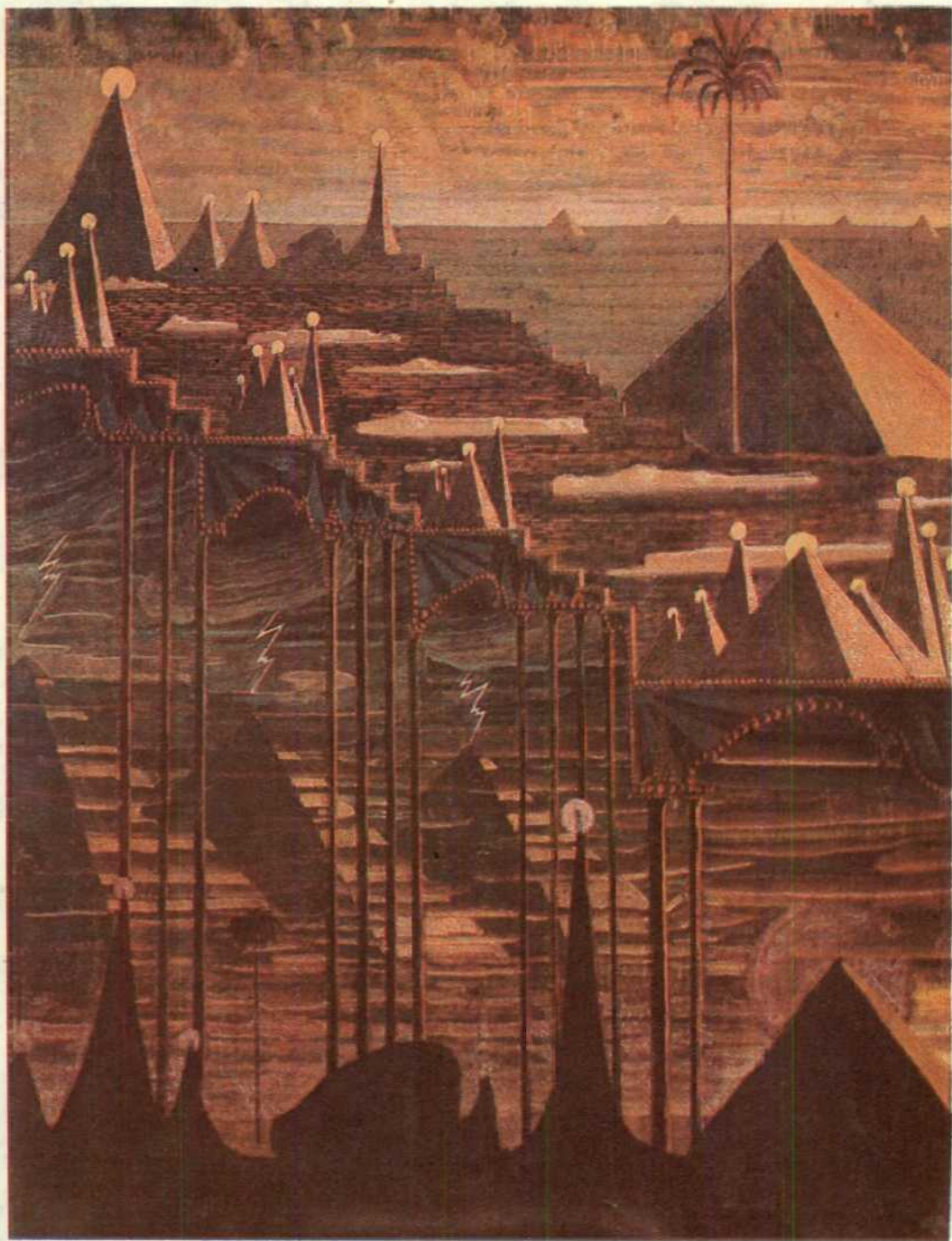
* * *

Ciurlionis näib paljudele kunstnikuna, kelle töödest on maalidel suurem tähtsus kui muusikal. Näib, kuna tema loodud teatakse vaid kuulu järgi. Seda tundma õppides jõuame aga veendumusele, et niisugused väärtuste kõrvutamised on üldse mõttetus. Erilaadsed väljendusfäärid ja kunstimõju vahendid — ning siiski ühe ja sama juveeli tahkudel. Nad ei konkureeri, ei vastandu, vaid täiendavad üksteist. Voolused hargnevad, peegeldavad igaüks

isemoodi päikesevalgust, kuid lähtuvad ühisest allikast.

Juba Ciurlionise varases muusikaloomingus ilmneb leidlikkus, meistrikäsi ja siiras romantiline väljenduskuulus. Hiljem, juba maalikunstnikuna, loob ta prelüüde ja variatsioone, kasutades omalaadset seeriatehnikat, töötab välja isikupärase kontrapunktilise stiili, mida iseloomustab tihe väljenduslik ja mõttekonstruktsioon, vormi loogika ja lakonism. Kokkuvõttes moodustavad Ciurlionise muusikalise pärandi eespool mainitud sümfoonilised poeemid «Metssas» ja «Meri», kantaat «*De profundis*», keelpillikvartett ja koorimuusika, kuid esmajoones — klaveriteosed. Lähedes hilisromantismi stiilieeldustest, puudutab helilooja Ciurlionis võimukalt uue, 20. sajandi muusika veel uinuvaid keeli, ennetades ekspressionismi, konstruktivismi, neoklassitsismi, sonoristikat.

Kunstnik Ciurlionis arendab kaht esialgu nagu omaette põhiteemat. Ühele andsid ainet tema innustused vanadest idamaistest religioonidest ja filosoofiast (õigemini, historiosofiast ja religiooni-filosoofiast), astronoomiast ja kosmogooniast, samuti kaasaegsetest psühholoogilistest uuringutest (neid ilmutavad varasemad maalisarjad «Torm», «Uputus», «Rex», «Maailma loomine», maalid «Häire», «Rae», «Mõte», «Tõde», «Sõprus»). Teiseks teemaks on loodus, maastikud ja sümbolistlikus laadis, kontemplatiiivsetes meeleoludes kompositsioonid («Rahu», «Päev» jt). Üsna pea peegeldavad Ciurlionise maalid vahetumat loodusetunnet, on ühtaegu lüürikas peenekoelisemad ja muusikalised väljenduslaadilt (sarjad «Talv» ja «Suvi», maalid «Mets», «Mägi»). Looduse siseelu, «hinge» tunnetus sisaldab siin fantastilisi ja poeetilisi metafoorika elemente. Teatud määral kehtib see ka Ciurlionise maalidesmuinasjuttudes, kus valdav on eepiliselegendaarne alatoon. Ebataavaliselt poeetiline tsükkel «Sodiaagi märgid» on aga tulvil kosmilist, kõiksuslikku maailmanägemist («esimene teema»). Eri kunstialade viljelemisel kogunenud mitmesugused temaatilised motiivid ja mõtterännakud, loomingu kogemus ja kunstiline tõetunnetus põimuvad ja



Püramiidide sonaat. Allegro. 1908 (1909?). Paber, tempera. 76,6×59,7.

koonduvad nüüd hüppeks uuele kvaliteeditasandile. Erakordselt novaatorlikud on maalisarjad, mis Čiurlionis komponeerib, lähtudes analoogiast muusikavormidega: sonaadid ja fuugad

(1907—1909). Nendega on suguluses suur kosmogooniline kompositsioon «Rex», loodud 1909 Peterburis. Sel viimasel loomeaastal maalib Čiurlionis oma parimad üksikteosed (st mitte

sarjadesse liidetud tööd): «Ohver», «Välgud», «Paradiis», «Leedu kalmistu», «Noa laev», «Ballaad» (ehk «Müinasjutt mustast päikesest»), «Ingel», «Ohvrikivi», «Prelüüd», «Linn», mille vormiplastiline ja -koloristlik viimistlus on täielikus vastavuses legendaarsemüütilise sisuga. Sonaatide ja fuugade kõrval on need teosed Ciurlionise maaliloomingu kõrgpunkt ja enam tuntud osa.

Märgime veel kord, et maali ja Ciurlionis, lähtudes omaaegsest sümbolismist ja modernismist (ehkki juba tema esimesed sammud üllatasid kaasaegseid püüdluste isikupäraga) ja rajades maalilise mõtlemise individuaal maailma, avas tuleviku nonfiguratiivsele ja sünteetilisele (maal kui muusika) kunstile, omapärasele helgele, õrnale sürrealismile ja ekspressionismile. Neid voole tollal veel ei eksisteerinud või olid nad tarkamas, ja seetõttu paelub Ciurlionis kui ajast ettejäädnu üha uuesti nüüdiskunsti uurijate tähelepanu. Viimasel ajal on täheldatud ja tunnustatud praegusi suundumusi enneta-vaid leide ka Ciurlionise muusikas.

* * *

Üheainsa loominguulise aastakümne vältel (maalijana veel vähem — 6 aastat!), kuni see järsult katkes, läbis komponist ja kunstnik tohutu tee, mis kubiseb ideedest ja uudsustest. Varane Ciurlionis ja hiline Ciurlionis on (arvestame siiski sellise jaotuse tinglikkust) küllalt erisugused maailmad, kuid võib märgata ka järjepidevuse niite. Nende niitide abil peaksime jõudma kõige olulisemani.

Näiteks maal «Fuuga» (1908, paber, tempera, 62,2×73,0). Pealkiri pole siin antud maali metafoorne või seletavviitav nimetus, vaid pigem printsiibilt ja vormilt uue maalijanri määratlus, kuna kunstnik pealkirjastas selle teose «Esimene fuuga», hiljem sündisid «Teine fuuga», triptühhon «Fantaasia» Fuugaga keskosas (samuti 1908) ja maalitud sonaadid — jällegi «Esimene», «Teine» ... Kõnealusel maalil oleks nagu järvevaade — fantastiline, unenäoline, kuid siiski struktuurne, ranget reeglistikku eeldava ülesehitusega. (Ja need reeglid kehtivad mitte üksnes

selles teoses.) Meie ees on märgiline tekst ja sündmuskäik nagu muusikas: teemad, imiteerivad kontrateemad töötlevate ja koloristlike versioonidena, tsesuuride, sideloikudena; ruumilis-poolüfooniline mõtteviis ühendab nad teravikuks — plastiliseks fuugaks. Järv rööbiti pervedega, mille kasvavad kuused ja võililled, meelevaldsete peegelduste-inversioonidega neisse peitunud rütmika liikumises; järv kui partituur (staatiline fikseering) ja kui vormiprotsess (suhtes ajaga), vaadeldav mitmetes suundades ning mõttekorrelatsioonides, rikas müütilisest sümboolikonest, tulvil meeolude peent lürismi... Kui siin valitseb vaikne kaemus, siis «Tähtede sonaadis» (kunstnik nimetas seda lihtsalt «6. sonaat») avaldab muljet baroklikult plastiline tundeküllus, jõuline arhitektooniline organisatsioon. Süvenedes võib selleski teoses kujutleda midagi partituurisarnast või lihtsalt perpendikulaarsete koordinaatide visuaalset «vörku»: horisontaalil tingliku aja kulg, vertikaalil — selle mõõt. Nii või teisiti on Ciurlionise maalides ajafaktoril tähtis koht. Uhtlasi on nad silmale kütkestavad ka igasuguste viideteta muusikale.

Praegusajal, kui kunst on läbi imibunud kõikvõimalikust hinnangulisest relativismist, tundub vahel kosutav meenutada iidset ilu definitsiooni: «*claritas et consonantia*»*. Kui ka mitte pidada seda määratlust ainukehtivaks, sobib see suurepäraselt Ciurlionise mainitud maalidega. Peterburi kriitik Sergei Makovski, kirjutas, et «nende kõrval näivad isegi meie parimate meistrite paljud lõuendid jöhkrad, kahofoonilised, maitsetud.» Kirjutas ta seda kahjuks alles Ciurlionise nekroloogis.

Agapöörame nüüd pilgu algaja helilooja teostele. (Just seda muusikat vastandati kunagi ja vastandatakse kahjuks veel praegugi tema küpsele maaliloomele.) Sümfoonilise poem «Metsas» on kirjutatud traditsiooniliseromantilises helikeeles, kuid selles suursuguse ja jäägitu siirusega võluvas helindis leiame juba oma, isikupärase eetika: mitte metsa helipilt, mitte faabulalõnga järgiv jutustus, vaid hinge-

* «selgus ja kooskõla».

seisundite psühholoogiline draama, mis omandab sümboolse, maailmapildilise tähenduse.

Selle draama struktuursed-sisulised aeldused või pingeväljad võib piiritleda niisuguste kategooriapaaride abil: olemine — möödumine; muutumatus — muutuvus; igavikulisus — kaduvus; helge, oma sisemises rahus kaunis eksistents — ja igatsus selle järele, rahutu pürgimine, hirmuärevus... Ehk veidi lihtsustades: loodus (kõrge, ideaalne olemine) ja inimene (olemine reaalsuse kütkes).

Siin viitaksime nagu tolle ajastu sümbolistlikule mõtteviisile, kuid ehk on tegemist lihtsalt inimeksistentsi jäävate algetega.

Täiesti loomulik on ühtlasi meenutada hilisemat Ciurlionist, tema klaverimuusika terviklikku maailma, kus need põhitööd eksponeeritakse ja kujukalt vastandatakse. Seda Ciurlionist võib tõepoolest nimetada isegi «sümbolistiks muusikas», kuigi mitte niivõrd modernistlikus, kui, ütleme, arhetüüpilises, ürgemasuses mõttes. Kõiki tähendamisevõimalusi polegi vaja püüda vägisi lõpuni sõnastada, ütleme vaid: kunstnik räägib kõige olulisemast.

Juba mainitud «Fuuga»-maali harmoonilises tervikus peitub samuti vastandmotiivide salajane mõttelis-semanticiline pingeline; nii võib tõlgitseda näiteks igaveste mägede üldistatud siluette (suhteliselt väiksemad, on nad võib-olla kaugel), ja hapraid lilli (suhteliselt suuremõõtmelisemad, on nad võib-olla lähemal meie olemisele).

* * *

Ciurlionisest ei jäänud programme, manifeste, oma kunsti selgitust.

¶ Aga kuulatagem üht tema muinasjuttu, mille mõttekujunditega ta jutustab paljugi endast, kunstist, inimestest sel maapinnal.

«Väsinud uitamast suure linna tänavail, istusin sõnumitoojate pingile.

Oli kohutavalt palav, lõgistasid hambaid kollakashallid majad, eredalt küütlesid kirevad sildid. Siin-seal kõitsid pilku kullatud päikesetornid, aga palavusest väevatud inimesed sammusid aeglaselt nagu poolunes.

Keegi elatanud mees, päris vana-

taat, tuli väevu jalgu järele vedades, kepile toetudes ja pead väristades minu juurde ning asus mind piidlema. Silmad olid tal kurvad, vesised ja nagu mõteteta.

Rinnal kõlkus tal nõor sellele lükitud eri suuruses ristidega: oli rauast, suuri ja roostetanud, ja väiksemaid lamedaid, vaskseid, ja päris pisikesi hõbedasi — ühesõnaga, täis valik.

«Kerjus,» otsustasin mõttes ja tahtsin juba otsida taskust mõne vaskmündi, kuid vanataat kissitas veidralt silmi ja küsis salapäraselt sosistades:

«Ütle, sõber, milline näeb välja roheline värv?»

«Roheline värv? — Hm... Roheline värv. — see on, noh, nagu rohi, puud... Puud on rohelist värvi, lehed,» vastasin talle ja vaatasin ümberringi. Kuid kuskil ei paistnud ühtegi puukest, ühtegi rohekört.

Vanamees pahvatas naerma ja asis mul nõobist kinni:

«Tule kaasa, sõber, kui soovid. Ma pean ruttama sinneroole. Teel jutustan sulle midagi üsna huvitavat.»

Aga kui ma püsti tõusin ja läksin koos temaga, hakkas taat jutustama: «Ammu aega tagasi, kui olin sama noor kui sina, mu poeg, oli kord väga kuum päev. Väsinud uitamast suure linna tänavail, istusin sõnumitoojate pingile.

Oli kohutavalt palav, lõgistasid hambaid kollakashallid majad, eredalt küütlesid kirevad sildid. Siin-seal kõitsid pilku kullatud päikesetornid, aga palavusest väevatud inimesed sammusid aeglaselt nagu poolunes.

Kaua vaatasin neid, ja minu üle sai võimust ränk igatsus aasade, puude, rohelse, tead, sellise maikuu rohelse järele.

Akki tõusin, ja läksin nii terve elu, asjatult otsides rohelist hallis linnas.

Läksin aina edasi, küsisin teed vastu tulijatelt, kuid vastuse asemel andsid nad mulle ristikesi.

Ronisin kõrgete tornide otsa, kuid oh, kogu silmapiiri täitis vaid linn, linn, linn, ei vähimatki rohelist. Kuid ma tean: sealpool on roheline, ainult ma ei jõua vist enam sinna — vana olen.

Ah, poleks see kaugel, siis võiks

hinge tõmmata: lilledõhn, putukad sumisevad, ümberringi-haljus, rohi, puud...»

Heitsin pilgu vanataadile — ta naeratas nagu laps ja nuttis. Vaikides läksime veel veidi maad. Lõpuks ütles taat:

«Nii, mulle aitab. Rohkem ei jaksa, eks jään siis siia. Aga sina mine, mine ja ära väsi. Ütlen sulle ausalt: palavus ei jää vähemaks, sel teel pole ööd, vaid igavene päev.

Minnes jutusta inimestele aasadest, puudest, ainult ära küsi neilt teed, või siis varu nõõri ristide jaoks. Noh, önn kaasa, mine, mina aga jään siia.»

Kuid vaevalt olin jõudnud mõne sammu astuda, kui vanake hüüdis:

«Pea kinni, mu poeg, unustasin öelda: vaata kõrgete tornide otsast, siis aimad teed. Aga kui jääb veel väga palju maad ja sust saab jagu vanadus, siis leidub sealgi sõnumitõojate pinke, millel pole kunagi puudu noorukitest. Nüüd aga mine juba.»

Nii rääkis vanataat ja ma läksin edasi, ja vaatasin kõrgete tornide otsast.»

Kas pidas Ciurlionis kunsti üheks nendest ristikestest, mis töötasid surelikule petlikku lohutust?

Pigem vastupidi — kunstist peab saama tee töötatud maikuu maale, pikk ja raske tee, mida mööda tema, kunstnik, viib inimesi lihtsuse, headuse, ilu poole.

Ciurlionise kirjanduslikus pärandis on omapärane tsükkel «Kirjad Pisi-Deudorakile»¹, väheldased proosapoeemid, ja ühes neist loeme:

«Täna ei saa ma sulle kirjutada. Mul on hingel väga raske. Olen nagu palginoti alla pigistatud lind, kel siiski elu sees, mu tiivad on terved, olen vaid aheldatud ja väga väsinud.

Väikseke, ära mõtle minust halvasti. Ma kogun jõudu ja rabelen end vabaks. Tiivad on mul terved. Lendan väga kaugele maale, igavese ilu, päikese; muinasjutu, fantaasia võlumaale, maailma kõige kaunimasse paika, ja vaatan kaua, et võiksid pärast lugeda kõike seda minu silmadest...»

Ka neid Ciurlionise sõnu võiksime viia ühendusse tema maalide ja muusikaga, esteetiliste ja eetiliste pürgimustega.

Mis puutub kunstide ühtsusse või parallelismi, millest Ciurlionis rääkis Peterburis Benois'le, siis on meil meenutada kunstniku mõtteavaldus, mille on kirja pannud tema lesk Sofija Ciurlioniene.

«Mikalojus Konstantinas Ciurlionis rääkis: pole piire kunstide vahel. Muusika hõlmab endas poesia ja maalikunsti ning tal on oma arhitektuur. Ka maalikunst võib sisaldada samasugust arhitektuuri kui muusika, ja väljendada värvides helisid. Luules peab sõna kõlama muusikana. Sõna ja mõtte ühendusest peavad sündima uued kujundid.»

Peale muu näeme siin teesi muusikalise arhitektoonika kehtivusest ka maalikunstis. Ciurlionis pidas sonaati mitte ainult muusikaliseks vormiks, vaid absoluutseks, kõikidele kunstiliikidele sobivaks. Oma naisele viisandas ta skeeme, veendes teda kasutama sonaadivormi luules. Tema enda vähete säilinud kirjatööde seas leiame kauni, kujundliku, psühholoogilise vabavärsis poemi sügisest², mis on läbi viidud tsüklilise sonaadi vormis, töötluste, repriiside, teema apoteoosiga finaalis jne, analoogilise ehitusega nagu tema sonaaditsükliid maaliloomingus.

Ciurlionis rääkis piiride puudumisest, kunstide parallelismist, püüdes loojana ainsat, inimeses ühtset kunsti, mida toidaks muusikaliste, plastiliste ja filosoofiliste ideede interferents looja teadvuses — niivõrd oluline interferents, mis annaks mitte leiutatud, mitte eksperimentaalseid, vaid oma ehtsuses veenvaid tulemusi.

Kas Ciurlionist on võimalik järgida, jätkata otse tema jälgedes?

Ajalugu pole veel otseselt jaatavat vastust andnud, kuid kui tal lõppu ei ole, ei ütle ta iial «ei».

Kaudseid jätkajaid on palju — eriti leedu, aga ka rahvusvahelises kultuuris.

Tõlkinud MADIS KOLK

¹ Deudorak — Ciurlionisele Kaukaasiast meelde jäänud liustik, kuid siin on mõeldud ka talle tuttavat neidu H. Wolmani.

² Vt. В. Лангсбергис. Творчество Чюрлениса, Л., 1975, с. 217—218.

Hugo Raudsepa osast meie teatrimõtte arengus

OSKAR KUNINGAS

Hugo Raudsepa (1883—1952) kuuskümmend aastat tagasi mõninga hiline misega alanud loominguline tee viljaka näitekirjanikuna on aja jooksul tagaplaanile surunud tema teatrikriitilise ja teoreetilise tegevuse. «Kohtumõistja Simsoni», «Mikumärdi» ja «Vedvorsti» tunnustusväärse edu varju on jäänud tema kunagine arvukas kriitiline toodang. Sellega uuesti tutvumine, sealt olevikugi jaoks väärtuslike mõttealगतuste väljasõelumine eeldab tänapäeval juba pikemaajalist arhiivistumist. Juubeleelse tavalise kiirustamise korras on võimalik sellest rikkalikust ideedepärandist fikseerida ainult olulisemaid äärjooni.

* * *

On põhjust arvata, et juba Tartu linnakooli õpilasena tutvus H. Raudsepp ka A. Wiera juhitud vana «Vanemuisega». Kuid tema püsivam kiindumus teatrisse sai alguse siiski alles «Vanemuise» kutselise teatri avamisega 1906. aasta sügisel. Kuni Tartust lahkumiseni järgmise aasta algul ei jätnud ta vaatamata ühtki sealset lavastust. Ühes skeptilise põhitooniga tagasivaates on ta ilmselt võinud tugineda toonastele isiklikelegi kogemustele: «Neile, kes uue «Vanemuise» mesinädalaid teatrimaja avamispidustuste mälestustes kipuvad üle hindama, tule tate meelde, et suur osa Menningu teatri lavastustest kannatas mängida ainult üheainsa korra hooaja kestel.

Kui näidend teist korda ettekandele tuli ja saal mitte väga tühi ei olnud, see oli sel kuulsal ja teatritõusulisel ajal suur edu!»

Nähtavasti kuulus noor Raudsepp «Vanemuise» avatenduseks antud A. Kitzbergi «Tuulte pöörises» puhul nende kriitiliselt häälestatud vaatajate kilda, kelle meelest 1905. aasta revolutsiooniline liikumine kajastus lavastuses väärarvates valguses. Kaasaegses teatrikriitikas sedastas ta ühe esimesena, et

tegemist on esmajoones psühholoogilise, mitte sotsiaalpoliitilise draamaga. «Tuulte pöörises» klassivõitlus on õõnes ja nahkne, on õieti ainult sõnades, mitte «veres», kirjutab Raudsepp teose esilavastuse puhul «Estonias», jätkates: «Mitte võitlus sotsialismuse pärast, vaid võitlus eraomanduse — maa ja naise pärast...»² «Tuulte pöörises» sotsiaalse draamana ei ole algusest peale kedagi rahuldanud, ühiskondliku motiiviga on lepitud kui koormava lisandiga, mida esialgu ei osata isikudraamast kõrvaldada,³ resümeeris kirjanik veel aastakümneid hiljem. Kuid — iseloomustav küll — Raudsepa kui kriitiku poolt taunitud puudujäägid ei takistanud teda teatriajaloolasena objektiivselt hindamast teose olulisi väärtusi: «Sajandi esimesel aastakümnel on Kitzbergi «Tuulte pöörises» ainuke rohusaareke meie lavakirjanduse tühjas ja elutus kõrves.»⁴

«Vanemuise» Menningu-aegsest repertuaarist tutvus Raudsepp A. Kitzbergi ja B. Bjørnsoni kõrval esmajoones saksa näitekirjanike O. Ernsti, K. Schönherrri, M. Halbe jt teostega. K. Menningut ennast on ta nimetanud eesti teatri ajaloo Kalevipojaks.⁵ Kui «Vanemuine» ja «Estonia» oma ringreisidel aeg-ajalt Pärnu külalisetendusi andsid, esines Raudsepp aastatel 1908—1911 «Postimehe» Pärnu väljaande toimetuse liikmena ajalehe veergudel teatrikriitikuna. Seejuures väärivad eraldi märkimist tulevase komöödiograafi poleemilised sõnavõtted komöödiatüüpi alavääristamise vastu. «Kunst võib ennast niihästi draamas kui ka komöödias avaldada; komöödia võib selleksal määral kõlbust ja iludust esitada kui draama ja seltskonda kasvatada, kuigi ta seda

² H. Raudsepp. «Tuulte pöörises». «Estonias». «Päevaleht», 1911, nr. 244.

³ H. Raudsepp. Kriitilisi täheldusi Kitzbergi draamast «Tuulte pöörises». «Looming», 1938, nr. 7, lk 764.

⁴ H. Raudsepp. Mait Metsanurk ja tema aeg. Tartu, 1929, lk 121.

⁵ H. Raudsepp. Teatritee eesti südamesse. «Looming», 1929, nr. 10, lk 1223.



Hugo Raudsepp

omal viisil ja oma abinõudega teeb.⁶ Gogoli «Revidendi» eeskujule toetudes kinnitab ta koomilise žanri sotsiaalset mõjukust.

Raudsepa kirjandusalastest sõnavõtudest äratas samal ajal laialdast vastukaja 1911. aastal Eesti Kirjanduse Seltsi koosolekul Pärnus ja Viljandis peetud ettekanne «Eesti noorsugu A. H. Tammsaare novellide valgustusel». Sama aasta sügisel kutsuti ta tööle Tallinna «Päevalehe» toimetusse, kus ta peamiseks ülesandeks jäi kirjandus- ja

teatrikriitika viljelemine. Provintsiist tulnu debüüt Tallinna kõnetribüünil toimus detsembris «Estonias» korraldatud F. R. Kreutzwaldi mälestusõhtul, kus kanti ette lauluisa värssnäidend «Tuletorn». Etenduse eel esines Raudsepp pikema sissejuhatava sõnavõtuga, kus ta rõhutas mõtet, et «Kreutzwaldi elutöö tagajärg on see, et Eesti rahvas, kellel tulevikku ei öeldud olevat, oma tuleviku sisse siiski uskus ja oma isele olemise eest võitlusele astus. Kreutzwaldi mõju meie kirjanduse peale Eesti rahva iseteadvuse äratamise mõttes on jäädav.⁷ Tollal Toompeal resideeru-

⁶ H. Raudsepp. Mõnda meie teatrikriitikerite kõlbluse ja kunstivaadetest. «Postimees» 14. V 1910.

⁷ — n. Kreutzwaldi päev «Estonias». «Päevaleht» 15. XII 1911.

nud ultrakonservatiivse kubeneri Koroštovetsi valitsuse ajal olid need küllaltki julged sõnad.

Kirjandus- ja teatrielu vahel paralleelide tõmbamine oli Raudsepale juba sel perioodil omane. Näiteks Tammisaare «Vanade ja noorte» uustrüki ilmumise järel märkis ta õigustatult, et jutustuse peategelase Kaarli surm on üks algupärasematest eesti draamadest, kuigi teos on kirjutatud proosas.⁸ Tema essee «Teatri vaimlisest kriisist» kannab alapealkirja «Teatritüüpused, draama reform ja uus paatos kirjanduses ja näitelaval».⁹ Alustades konstateeringuga, et oleviku teater on üleminiku-teater, väidab autor, et «meie ülevaade oleks ühekülgne, kui me mööda lähikesime neist otsingutest, mis näitekirjanduse teatri reformeerimiseks ette on võtnud». Kriitiseerides saksa nn uusklasitsistliku suuna esindajaid P. Ernsti ja W. v Scholzi, kes oma loomingus taotlesid antiikdraamade kontseptsioonide mehaanilist ülekandmist kaasaegsesse draamasse, iseloomustab Raudsepp selle (hiljem natsionaalsotsialistide poolt «Kolmandas riigis» ausse tõstetud voolu) püüdlusi juba tollal purutagurlikena. Tuues üheks eeskujuks B. Shaw, peab meie kriitik ummikust väljapääsemise ainsaks teeks leida moodus, kuidas «teatrit meie aja huvide ja hingeluga lepitada, teatrit eluga siduda».

Loomulikult tingis selline mõtteviis tähelepanu keskendumise meie algupärase näitekirjanduse edusammudele, milleks oli tugeva impulsi andnud kutseliste teatrite rajamine. E. Vilde esiknäidend leidis Raudsepa poolt kohe sooja tunnustust. «Kõige tõelähedasemalt suutis Vilde draama lahti mõtestada ja seda kõige objektiivsemalt hinnata Hugo Raudsepp», on tagantjärele täheldanud A. Nagelmaa.¹⁰ Oma arvustustes kirjutas ta: ««Tabamata ime» on nüüd eesti kunstniku ja eesti kunsti probleemi meie moodsa seltskonna tasapinnal üles seadnud ja ühiskondlisest seisupaigast tõenäoliselt (so tõepäraselt — O. K.) otsustanud». Eeva Marlandi kaudu on aga püstitatud «need loomulikud tingimused, milledes eesti kunst õitseda, eesti kunstnik elada ja luua

võiks».¹¹ Eestimaa Rahvahariduse Seltsi Kirjanduse Haruselts, kus Raudsepp oli juhtivalt tegev, andis 1912. aastal ilmunud ilukirjanduslike teoste premeerimisel kõrgeima auhinna «Tabamata imele». Seevastu arvas Raudsepp «Pisuhänna» puhul, et teosel ei ole seda ühiskondlikku tähendust ega ilmavaatelist tõsidust, mis «Tabamata imel».¹² Ja järgmisel aastal jättiski Eestimaa Rahvahariduse Seltsi žürii (koosseisus J. V. Veski, E. Hubel, H. Raudsepp) «Pisuhänna» premeerimata, mis kutsus E. Vildelt esile rea poleemilisi seisukohavõtte.

Meie näitekirjanduse teise alusamba, A. Kitzbergi hilisemasse loomingu suhtus Raudsepp üldiselt tunnustavalt. Nii loeme temalt «Libahundi» kohta: «Kahtlemata on Kitzberg selles näidendis rohkem luuletaja kui kunagi varem. [---] Et «Libahundi» näitelava vorm klassika nõudeid ei täida, et ta vaatused kõrvuseatud pildid on, määratute aja vahedega, see ei keela meid «Libahundi» üheks paremaks eesti draamaks pidamast».¹³ Heites «Kauka jumalale» ette lõtvat kompositsiooni, tunnistas ta siiski, et tükki kannavad karakterid ja nende iseloomulik dialoog. Ja märkides küll Kitzbergi näitekirjanduslikku luigelaulu «Neetud talu» mitmeid kunstilisi puudusi, lisas arvustaja samas: «Kuid meie teater on ühe läbilööva ja kiiresti rahvalikuks saanud lavateosega rikastunud, mis meile lähemal seisab kui mõnigi välismaa sisseveokaup».¹⁴

Veidi varem lavale jõudnud A. H. Tammsaare «Juuditiit» arvustades toonitas Raudsepp eriti näidendi ideelist aktuaalsust sõjajärgses ühiskonnas. H. Puhvel nendib, et Raudsepp on «Juuditiit» keerukat hingeelu mõistnud teisest arvustajatest sügavamalt: «Ta toob esimesena analüüsi Juuditiit käitumise vastuokkuslikkuse ja kaheplaaniisuse. Viljakas on H. Raudsepa mõte, et Juuditiit ajuti ise usub oma teo patriootilisusse. [---] Juuditiit võib subjektiivselt uskuda, et ta Petuuliast lahkudes on

⁸ H. Raudsepp. Anton Hansen. «Vanad ja noored». «Päevaleht» 29. VI 1913.

⁹ «Päevalehe» aastaraamat. Tallinn, 1913, lk 81—98.

¹⁰ A. Nagelmaa. Eduard Vilde «Tabamata ime». Rmt: «Paar sammukest eesti kirjanduse ja rahvaluule uurimise teed». III. Tartu, 1964, lk 205.

¹¹ H. Raudsepp. «Ka meie teeme muusikat, kui vihaseks saame...» «Päevaleht» 1912, nr 271.

¹² H. Raudsepp. Ilukirjanduse aastalülevaade. Eesti Kirjanduse Seltsi aastaraamat VI. Tartu, 1913, lk 114.

¹³ H. Raudsepp. Kirjanikud ja kirjandus. Eesti kirjandus 1913. a. «Päevalehe», «Aja» ja «Koidu» eralisa.

¹⁴ H. Raudsepp. Eesti algupärane ilukirjandus 1923. «Eesti Kirjandus», 1924, lk 187.

suuteline päästma kodulinna.»¹⁵ H. Raudsepa eeskujul on tänapäeval H. Siimiskergi tunnistanud Juuditi käitumismotiivide kaheplaaniisust: ühelt poolt Juuditi subjektiivset usku rahvapäästja rollisse, teiselt poolt puhtisiklikke ajendeid.

Kodumaise dramaturgia arenemiskäigu hoolsa jälgimise kõrval tuli Raudsepal kriitikuna pidevalt seisukohta võtta tearite repertuaaris ülekaalus püsinud välismaise päritoluga näidendite suhtes. Tema sellealast silmaringi avardasid tunduvalt 1913. ja 1914. aastal sooritatud välisreisid, mis ulatusid mitme maa teatrikeskustesse: Berliini, Viini, Pariisi. Just Pariisis jõudis ta sealset kõrgetasemelist lavakunsti jälgides nukravõitu veendumusele, mis kajastub ta reisikirjades: «Meie eesti teatrid oma hiliseis traditsioones on saksa teatrikultuuri peal üles kasvanud ning kogu meie teatriarvustus ja selle mõistet näidendi ülesehitusest kui ka dramatismist, iseäranis näidendi «kunsti-väärtusest» on saksa dramaturgiast laenatud. Selles on teatav ühtlus ja süsteem ning see on hea. Nüüd peab aga seda silmas pidama, et prantsuse draama oma ajaloolises traditsioonis, oma tõu iseärasustes ja sisemistes seadustes täiesti iseteed käib... Sakslastel on teater kõlbeline, prantslastel esteetiline asutus. [- -] Prantsuse teater ei ole end kunagi tõsiselt vaevanud, et kunstiliste abinõude varal tööelu illusiooni näitelavale petta.»¹⁶ Küllap peegeldub tookordsete muljete järelmõju veel kümnekond aastat hiljem Raudsepa sõnavõtus Draamateatri Molière'i õhtu kohta: «Molière'i karakterid on ühtlasi ka seltskondlikud, nad nõuavad täpset seltskondlikku ülalpidamist, ja see külg on suuremale osale Draamateatri näitlejatest alles üle jõu, eriti kui on tegu rokokoo-aadliga. Teine Molière'i teatri «sarm» on kõneoskus, selge, täpselt ja värvikalt peetud «konversatsioon», jällegi seltskondliku karakteriga. Meie teatrite «konversatsioon» on aga alles kaunis nõrk, ta võitleb nooremate näitlejate juures alles hääldamise algnõuetega. [- -] Ja sellepärast pole ka midagi parata, kui Molière'i rokokoo-aadel kõneleb meie näitelaval laia ja lameda «talupojahäälega», kui konversatsioon muutub ebaselgeks lärimõistmiseks ning kogu Molière pai-

guti ebaökonomiliseks «vabaks improvisatsiooniks.»¹⁷

Märksa rohkem jäi Raudsepp rahule R. Rolland'i «Dantoni» lavastusega «Estonias», mida ta oma iroonilisel kombel nimetas peaaegu Ameerika avastamiseks, sest näitekriitikuna oli Rolland tollal meie publikule alles tundmatu. Oma arvustuses tõstis Raudsepp esile teose päevakohasust: ««Danton» kuulub Rolland'i paremate ja kaasakiskuvamate draamade hulka ja ajajärk, mis ta kujutab, on meie päevadele nii arusaadav, läbipaistev, uue revolutsiooni kaasaeglastele nii lähedalt ja värskest üle elatud.»¹⁸ Kui E. Villmer tõi samas teatris impressionistlikus laadis lavale M. Maeterlincki draama «Pelléas ja Mélisande», jagas kriitik ka sellele tunnustust: «On tõsine huvitus, et need katsed, need eksperimendid meil tulevikus korduks. Seda julgust peame ettevõtjatele andma, see on ainus tee seniseid puudusi kõrvaldada. Ühtegi teatrit ei looda teoreetilise filosoferimisega, teater kasvab praktilises töös, isegi suurtes lüüasaamistes.»¹⁹

Esimese maailmasõja järellainetusena murdis meie lavadele sisse saksa ekspressionistlik draamalooming (G. Kaiser, W. Hasenclever, E. Toller), mis hästi vastas ajastus endas peituvatele sisevastuoludele. Ekspressionismile omasel sotsiaalsel protestil leidis 20. aastate algul oma loomulik kõlapind, nagu tõendab ka A. Bachmanni õnnestunud «Hommikteatri»-eksperiment. Voolule kohapeal tee avanud G. Kaiseri draama «Gaas» (J. Semperi tõlge, H. Kompuse lavastus) esietenduse järel «Estonias» tunnistas Raudsepp avameelselt, et kõnealune «näidend (nagu kogu näitekriitanduslik ekspressionism) ka uut näitestiili, lavalist väljendust tingib, et kirjanduslisi ekspressione lavaliseks elamuseks kujundada. Saksa näitelava ja Saksa teatrikriitikud on juba mõned aastad võidelnud selle ülésandega, tal on selles praktikas kogemused. Meil puudub see praktika: juhatajal, näitlejal, ka arvustajal. Ja mitte ainult praktika, vaid ka eeskujul. Ja kui nüüd Eesti näitelaval on julgenud üht ekspressionistlikku draamat lavastada ja meie kriitika julgeb seda lavastust arvustada, siis oleme kõik algajad: ei näi-

¹⁵ H. Puhvel. A. H. Tammsaare elu ja loomingu varasem periood (1878—1922), Tallinn, 1966, lk 327 jj.

¹⁶ Milli Mailika s. Vested II. Tallinn, 1924, lk 153 jj

¹⁷ H. R [audsepp]. Molière'i õhtu Draamateatris. «Vaba Maa» 18. III 1923.

¹⁸ H. R [audsepp]. Romain Rolland'i «Danton». «Vaba Maa» 15. III 1923.

¹⁹ H. R [audsepp]. Maeterlinck «Estonias». «Vaba Maa» 24. XI 1919.



Paul Horma. Hugo Raudsepp. Kips. 1946.

tejuhatust, ei arvustus ole autoriteet, vaid otsija: ta teeb selle eksperimendi kogemusteta, eeskujudeta, tundes teooriat, kuid mitte praktikat.»²⁰ E. Tollerit «Masinahävitajate» lavastuse puhul samas teatris (lavastaja A. Lauter) tundis arvustaja end juba märksa kindlamana, jagades täit tunnustust massistseenide mõjukusele.

Avaldanud 1922. aastal terve ekspressionismi tutvustava brošüüri, suhtus Raudsepp isiklikult sellele kirjanduslikku moevoolu võrdlemisi jahedalt. Siiski jätkus tal kirjandusloolasena pilku selleks, et sedastada M. Metsanurga «Kindrali pojast» — Raudsepa definitsiooni järgi «meie esimeses poliitilises ajadraamas» — uue voolu mõningaid mõjutusi: «Aga me tunneme ometi, et ilma ekspressionismi kogemus-

teta Metsanurk poleks kirjutanud «Kindrali poega», vähemalt mitte selliste võimaluste ja avarustega. See draama ei ole ekspressionistlik oma sõnastusel, küll aga ideede ringilt ja tegumoelt üles ehitada kujusid. [---] Seepärast «Kindrali poeg» oma ajajätku kohta osutab tugeva ja lavarõõmsa teosena ainukeseks näiteks ekspressionismi tõelikust õnnistusest meie noorele lavakirjandusele.»²¹ Kodanliku korrupsiooni kirgliku paljastajana osutus teos Raudsepa tähelepanekul erakordselt meenukaks töölisringkondades.

H. Raudsepa tänapäevane uurija L. Tavel kinnitab, et aastail 1911—1914 ja 1917—1923 tutvustas-arvustas kirjanikust kriitik peaaegu kõiki Tallinnas etendunud sõnalavastusi. Vaatluse alla tulnud repertuaar oli küllaltki avarapiirdeline. Lääne näitekirjanduses ulatus see klassikast (W. Shakespeare, Lope de Vega, F. Schiller) kuni kaasajani (A. Strindberg, B. Shaw, H. Sudermann, H. Hofmannsthal ja paljud teised). Harvem külaline oli tollal meie teatrites vene näidend (A. Tšehhov, L. Andrejev, M. Gorki). Raudsepa kirjanduskriitilised artiklid ja kirjandusloolised käsitlused tõendavad tema head orienteerumist vene klassikas. Oma lühimõnograafias H. Raudsepast on M. Sillaots rõhutanud kirjaniku kauaaegset kiindumust M. Lermontovi loomingu-

J. Kärneri kõrval oli H. Raudsepp üks eesti teatriaajaloo uurimise alustajaid. Peale trükisõnas ilmunud sellekohaste ülevaadete on temalt käsikirjas säilinud pikem isiklikele mälestustele tuginev essee «Estonia» draamanäitleja kutselise teatri esimesil aastakümneil». Näitekirjanduse asjatundjana, keda meil tollal alles vähe leidis, kutsuti teda 1920. aastate algul korduvalt teatritegelaste kursustele sellealaseid loenguid pidama. Nende kokkuvõttena ilmus temalt «Loomingu» esimeses aastakäigus faktiitih uurimus «Dramaturgilised juurdlemised. Skeem draamatüübi ja näitekunsti ajaloolisest arenemisest».²² «Ülevaade haarab ajajärku antiigist kuni XX sajandi draama ja teatri värskimate nähtusteni, suutes vähesel ruumil anda pädeva lühiseloomustuse Euroopa näitekirjanduse ajaloolisest arenguteest» (L. Tavel). Lisagem, et sellisena oli kõnealune artikkel

²¹ H. Raudsepp. Mait Metsanurk ja tema aeg Tartu, 1929, lk 341.

²² «Looming» 1923, nr. 3 ja 4, lk 201—212 ja 273—279.

²⁰ H. Raudsepp. «Gaas» — «Estonia» esitendusel. «Vaba Maa» 5. XI 1920.

dieti esimene samm maailma teatriajaloo kokkuvõtlikuks ning kompetentseks tutvustamiseks eesti lugejale.

H. Raudsepa mitmekülgne erudeeritus, talle omane püüd avada iga nähtud uudislavastuse üldkultuurilisi seoseid ja ühiskondlikku funktsiooni koos tema kriitikutegevust iseloomustava objektiivsuse taotlemisega tagasid ta arvustustele tähelepaneliku vastuvõtu nii teatripubliku kui ka lavainimeste endi hulgas. «Kelle arvustustest me lugu pidasime, kelle arvustusi me tõsiselt võtsime, see oli H. Raudsepp,» meenutas neile aegadele tagasi mõeldes A. Lauter.²³

Selle viljaka kriitikutegevuse katkestas kirjaniku haigestumine tuberkuloosi, mis viis ta aastateks jooksvalt teatrielust eemale. Tema tagasipöördumine sinna toimus juba nimeka näitekirjanikuna, «Mikumärdi» autorina terve koolkonna rajajana. Oma osa selles erakordses menuses oli muidugi ka Raudsepa poolteist aastakümnet kestnud teatrikriitilisel ja teatriajaloolisel tegevusel. «Üle hindamata kirjandusloolise teadlikkuse tähtsust kirjaniku loometöös, võib siiski kinnitada, et suur teatrikogemus, teatrinõuete, lavastuslike ja mänguliste võimaluste hea tundmine said näitekirjanikule tema edasises töös

²³ A. L a u t e r. Käidud teedelt. Mälestusi ja sõnavõtte. Tallinn, 1982, lk 61.

tõhusaks toeks,» resümeerib selle kohta L. Tavel.²⁴

1930. aastatel esines Hugo Raudsepp teatriteoreetikuna võrdlemisi harva. Märkida tuleb siiski tema teravat väljastumist tollal moes olnud dramatiseeringute liigse levimise vastu. Tema sellekohasest sõnavõtust loeme: «Dramatiseeringuil, nagu neid nüüd tehakse, on olnud küllaldasel määral lavapraktilist ülesannet ja oma edu eest nad võlgnevad tänu nende romaanide kuulsusele ja populaarsusele, mida nad sel kujul on lavale toimetanud. Iseseisva näidendi seisukohalt dramatiseeringute tase, nagu selgitasime, on alles algeline. Sel produktsioonil on kääri- ja käsitöö laad, milles loominguline protsess, so eepilise materjali dramaatiline ümberulatamine peaaegu puudub.»²⁵ Muidugi oli selles seisukohas omajagu poleemilist liialdust, kuid igatahes sundis see dramatiseerijaid edaspidi oma töösse nõudlikumalt suhtuma.

«Tuulte pöörises» uuslavastuse puhul 1937. aastal «Estonias» andis Raudsepp arvustajana mõista, et teater on teose tõlgitsemisel liigselt arvestanud nn vaikiva ajastu ideoloogilisi suu-

²⁴ L. T a v e l. Hugo Raudsepp näitekirjanikuna aastail 1923–1928. «Keel ja Kirjandus» 1977, nr 6, lk 333.

²⁵ H. R a u d s e p p. Kolm dramatiseeringut. «Eesti Kirjandus» 1938, nr 4, lk 215.

H: Raudsepp A. H. Tammsaare mälestusõhtul Tartus 1940. aasta aprillis. Vasakult: Johannes Käis, Hugo Raudsepp. Esimeses reas: Gustav Suits, Käthe Hansen, Aino Suits.



namisi. Elatanud kirjaniku huvist idanaabri progressiivse teatrikuultuuri vastu tunnistas ligikaudu samal ajal tema sulest ilmunud artikkel «Positiivse kangelase probleem vene lavakirjanduses» («Looming» 1935, nr 6).

Kokku võttes ulatub H. Raudsepa rohkem kui veerand sajandi jooksul avaldatud teatriarvustuste, teatriajalooliste ja -teoreetiliste kirjutiste arv sadaesse. Teatrikriitikuna nägi ta oma peamist ülesannet lavakunsti ühiskondlike funktsioonide selgitamises, laia üldsuse kunstimaitses kasvatamises. Kätejõudnud juubel tõstatab uue sündivusega varemgi kostnud algatuse, et valimik tema sellealaseid sõnavõtte tuleb teatrihuvilistele taas kättesaadavaks teha. Hugo Raudsepa osa meie teatrimõtte arenemisloos on selleks liiga suur, et lasta seda unustuse hõlma vajuda.



H. Raudsepa «Mikumärdi». Draamastudio teater. 1929. Mari Möldre — Mimm Soekarask, Raivo Opsola — Jaak Jooram. Lavastaja R. Tarmo.

H. Raudsepa «Siinai tähistel». «Estonia». 1928. Netty Pinna — Sipoora, August Sunne — Mooses. Lavastaja A. Lauter.

H. Raudsepa «Ameerika Kristus». «Estonia». 1926. Ants Lauter — Seenetreial. Lavastaja H. Laur.



Ciurlionise tähed

VYTAUTAS LANDSBERGIS

On inimesi, kelle elus Ciurlionise muusika tähendab eredaimat ilmingut, vaimset tugisammast. Tema maalid kuulutavad paljudele olulisest, kaunist, ärevusttekitavast inimmaailmas, ergutavad üha uuesti mõttelendu, jagavad rõõmu hingelisest rikastumisest. Kunstniku nime jäädvustavad entsüklopeediad, nüüdiskunsti sünnilugu käsitlevad uurimused; Nõukogudemaal pargab seda omapärase oreoolina legend, mis pärineb sajandi algusest, Peterburi «Mir Iskusstva» tegutsemisaegadest. Väljaspool aega on hõljumas väljapaistvate inimeste ütlused, mida nagu kuulataksime kõik.

Tõeline geenius. Völur. (Aleksandr Benois).

Ta tõi endaga uue, hingestatud, tõelise loomingu... Ta polnud uendaja, kuid uus. (Nikolai Roerich)

See on ju muusikaline maalikunst... Plastika, rütm, musikaalsus... Ciurlionis meeldib mulle, sest ta paneb mind mõtlema nagu kirjanikku. (Maksim Gorki)

Uue vaimumandri Christoph Kolumbus. (Romain Rolland)

Ciurlionis oli ehtne geenius. Ja ma olen uhke, et sündisin külas, mille teedel ta kõndis. (Jacques Lipchitz)

Ebatavaline muusika ja maalide komponeerija, Leedu suurmees. (Olivier Messiaen)

Ja siiski teatakse enamasti vaid nime ja üht-teist juhuslikku või uudishimu äratanut. Rahvushelilooja, kunstnik, kes lõi muusikalisi maale... Ciurlionise luulelooming on — iseäranis väljaspool Leedut — peaaegu tundmatu.

Kolm tähte — muusika, maalikunst, luule — innustasid Ciurlionist vaimukõrgustele, ahvatledes teda kord eraldi, kord ühte sulades. Tema teoseid võib vaadata kas kunstide paljutahkse üks-



teiseseepõimumisena — või lahus, vastavalt iga kunstiliigi materiaalsele eripärale.

Enne aga mõned sõnad kunstnikust endast.

* * *

Mikalojus Konstantinas Ciurlionis sündis 22. septembril 1875 ja suri 10. aprillil 1911. Need 35 eluaastat on ereda loomeisiksuse kujunemise ja eneseavamise tormiline tee.

Lapsepõlv Druskininkais, Lõuna-Leedu maalilises kuurortlinnakeses keset metsi Nemunase ääres; algkool ja vanematekodus kõlav muusika, esimesed õppetunnid organistist isalt. Noorukiiga vürst Ogiński õuemuusikakoolis 59



Sõnum. 1905(1907?). Paber, pastell. 64,2×90,7

Fuuga. 1907—1908. Paber, tempera. 62,6×73,0



H. Raudsepa «Põrunud aru õnnistus». «Estonia». 1931. Betty Kuuskemaa — Amanda, Mare Leet — Roosi, Hugo Laur — Soogenbits. Lavastaja A. Tuurand.

H. Raudsepa «Demobiliseeritud perekonnaisa». «Estonia». 1934. Meta Luts — Irma, Kaarel Karm — Emil Tilting. Lavastaja P. Põldroos.



H. Raudsepa «Sinimandria». «Estonia». 1927. Stseen lavastusest. Vasakult äärmine Hugo Laur — Kuslapuu, paremalt äärmine Sergius Lipp — Sarvik. Lavastaja P. Sepp, kunstnik A. Tuurand, kostüümid P. Aren.



H. Raudsepa «Mikumärki». «Estonia». 1936. Arnold Vaino — Jaak Jooram, Lavastaja A. Lauter (ülal).

H. Raudsepa «Mikumärki». «Estonia». 1936. Els Vaarman — Maret, Kaarel Karm — Juhan. Lavastaja A. Lauter (kõrvall).

H. Raudsepa «Mikumärki». «Vanemuine». 1957. Ants Lauter — Jaak Jooram, Endla Hermann — Mimm Soekarask, Lavastaja K. Ird (all).

Dokumentaalsed Feliks Moorist kui pedagoogist

AKSEL KÜNGAS

«Mida te loete, prints?» «Sõnu, sõnu, sõnu,» vastab Hamlet. «Mida teete teie, Jahhontov?» «Ei midagi iseäralikku: mina päästan sõnu vangipõlvest.» Nõnda on iseloomustanud oma kutsetööd nimekamaid nõukogude etlemiskunsti esindajaid Vladimir Jahhontov. Samasugust ülekandelist ümberütlust (~ metafoorset perifraasi) võiks kasutada ühe meiegi teeneka kunstitegelase, Felix Moori (1903—1955) elutöö sisu piiritlemisel. F. Moor saanud tänavu 80-aastaseks.

Felix Moorist on seni kõneldud-kirjutatud enamasti ikka kui raadioentusiastist, raadio sõnakunstiliste žanrite rajajast ning väljakujundajast. Sellena on tal tööpoolest suured teened. Märksa vähem teab laiem üldsus ja isegi näitlejate noorem põlvkond tema pikaajalisest lavapedagoogilisest tegevusest. Ometi pole tema osatähtsus selles valdkonnas põrmugi väiksem. Vastupidi, ta on ka meie kõnepedagoogika rajaja, mitme näitlejapõlvkonna kõnealane koolitaja ning selle ala vaieldamatu autoriteet omas ajas. Seda on üksmeelselt kinnitanud kõik ta arvukad õpilased. Olgu siinkohal lisatud tunnustussõnad veel akadeemik Paul Aristelt. Need pärinevad tema kirjast asjaosalisele endale 1946. aastal: «Oma loenguil olen üsnagi sageli maininud Teie hääldest ideaalsena. Tean ühtlasi, et Teie olete õigei teadlik foneetilistest seikadest.»¹ Raadiolavastaja töö eripära, aga ka hea keelevaist ning järjekindel enesetäiendamise erialase kirjanduse kaasabil kujundasid F. Moorist mitte ainult meisterliku interpreedi, vaid ka targa ja nõudliku kõnelise nõuandja kõigile raadioesinejatele. Süvenev asjatundlikkus äratab peagi tähelepanu ja usaldust väljaspool Raadiomaja seinugi. 30. aastate alguses kutsuti ta Tallinna Konservatooriumi õpetama tulevastele lauljatele diktsiooni. Kui 1938. aastal jõuti seal näitlejate ettevalmistamiseni, siis oli iseenesest mõistetav, et lava-

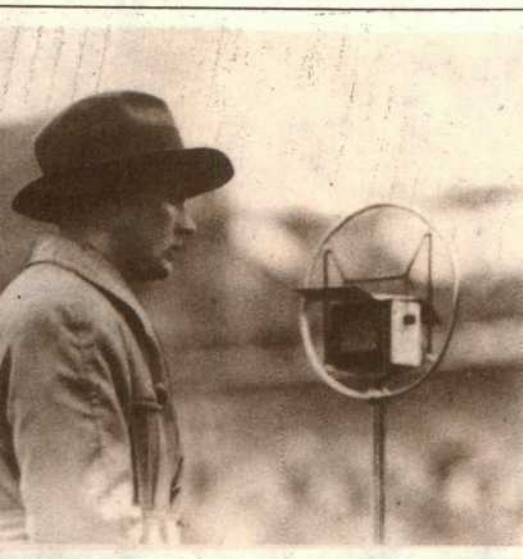


Felix Moor Eesti Ringhäälingus (a 1926—1927)

Fotod pärinevad ENSV Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivist

kõne õpetamine usaldati F. Moori kätte. Sellest ajast peale kuni teatrihariduse katkemiseni kohapeal, jäi F. Moor asendamatuks kõnepedagoogiks. Felix Moori kui kauaaegse lavakõnepedagoogi tegevuse süvauurimine on alles algstaadiumis. Seepärast tehakse järgnevas katse valgust heita tema sellealase tegevuse viimasele, suhteliselt lühikesele, kuid eht-moorilikult sisutihele etapile Moskvas GITIS-e eesti stuudios (1951—1953). Kirjutise lähtelikeks on hoidlates säilitatavad arhiivaalid, tolleaegsete õpilaste meenutused

¹ ORKA, F.R-1705, nim. 1, l. 4.



Raadioonu reportaazi andmas

ning eravalduses olevad kirjalikud säilmed, eriti aga tütre Sirje Moori hoiul olevad isa kirjad abikaasale Linda Moor-Sellistemäele.

40. aastate teise poole mõneti ülepingutatud ideoloogilise võitluse keeris puudutas valusalt ka F. Moori. Teda kui kodanliku raadio veterani hakati umbusaldama ning ta kaotas senised töökohad nii raadios kui ka lühiajaliselt tegutsenud teatriinstituudis. Põhjendamatuna tundunud usaldamatus mõjus nõrdima panevalt. Ent kibestunud käegalööjat ega tegevusetult nurkatõmbujat temast ei saanud. Moor leidis uue «ampluaa». Ta istus kirjutuslaua taha, süvenes tänu heale vene keele oskusele K. Stanislavski ja V Nemirovitš-Dantšenko püüandisse ning asus tõlketööle. Sellega võitis asjaosaline ise ja võitis eesti näitlejaskond, kellel avanes nüüd soodne võimalus emakeeles osa saada Stanislavski õpetusest. Tõlkijana tuli Mooril olla teerajajaks, sest vastav eesti terminoloogia puudus. See tuli alles luua. Terminoloogiliste otsingute suhtes on huvipakkuv arhiivis säilitatav teatriterminite mahukas, 250-leheküljeline sedelikogu². Eestikeelsete vastete vaearirikka nuputamise kohta olgu siinkohal toodud vaid üks näide. Tänapäeval on üldtarvitatav termin «kujutluspilt». Säilinud märkmetest nähtub, et tõlkija on kaalunud samas tähenduses «kaemingu» kasutamist. (Võib-olla oleks see käibeeläinust isegi

õigem (!), sest «kujutluspilt» osutab mõistet kitsendavalt üksnes näitleja kujutluse visuaalsusele.)

Tõlkimine pakkus siiski vaid osalist rahuldust. Vaimselt ergastava tuulepuhanguna selles meeleolulises madalrõhkkonnas mõjus Moorile ettepanek minna Moskvasse GITIS-e juures avatud eesti stuudiosse kõnepedagoogikonsultandiks. Ettepanek tuli õpilastelt, kelle esindajana saabus 1951. aasta ühel südasuvisel päeval talle «auku pähe rääkima» Vello Rummo³. Noorte kutses avaldunud tunnustus mõjus toniseeriva süstina, sest avanemas oli taas võimalus jätkata oma meelistegevust. Pedagoogiveri lõi nooruslikult kihama, ja juba sama aasta oktoobris oli Moor uuesti oma vanas rollis, kuid sootuks uues, vaimselt senisest märksa rikkamas keskkonnas. 48-aastane teatrientusiast loobus kodumugavusest kutsumuseks saanud töö nimel. Oma ennastalgavuse üle on ta hiljem isegi imestanud, kirjutades: «Vaevalt, et mõni teine minu kaasealine eesti teatritegelane oleks seda ette võtnud ja siia tööle tulnud. Kuid mina, kõiki asjaolusid igakülgsest põhjalikult kaaludes, jõudsin otsusele ja kindlale äratundmisele, et see on vajalik niihästi mulle endale kui ka eeskätt nendele noortele, kellele ma saan siin oma teadmiste ja kogemustega kasulik olla.»⁴

Nagu esimestest kirjadest nähtub, tundis Moor täit rahuldust astunud sammust: «Kannan uhkusega 25.-st oktoobrist alates, pärast käskkirja ilmumist minu määramise kohta õpetajaks, Lunatšarski-nimelise Teatrikunsti Instituudi õpetaja töötõendit taskus, uhkusega seepärast, et olen selles asutuses esimene eestlasest õpetaja.»⁵ Moskvasse on tulnud ta küll õpetama, kuid selle kõrval peab ta väga oluliseks rohkeid enesetäiendamise võimalusi. Ning neid asus Moor kasutama talle omase visa järjekindlusega.

Hoolimata suurest õppetöökoormusest ning elatiseks vajalikust tõlkimisest öötundidel, kasutas ta iga vaba hetke Moskva rikkalike kunstiväertustega tutvumiseks. Esimesi suurelamusi oli Stanislavski kortermuuseumi külastamine: «See oli Moskvas minu esimene teatrielamus!... Ja jällegi täitis uhkustunne mu rinda. Stanislavski raamatute hulgas on välja pandud ka eesti keeles ilmunud «Minu elu kunstis»,

³ kiri 19. VII 1951 r.

⁴ kiri 9. XII 1951.

⁵ kiri 2. XI 1951.

mille viimasele leheküljele on trükitud: «Vastutav toimetaja — F. Moor». On minugi väike panus selle geniaalse kunstniku kodus ja see võib suurenda, kui ilmuvad Stanislavski teised minu tõlgitud tööd.»⁶

Iga järgnev kiri lisas uusi teateid elamustest, mida ta sai muuseumide, teatritenduste ning kontsertide külastamisest. Uudistada oli palju. Tuli teha ranget valikut. Loomulikult pakkusid suurimat huvi sõnalavastused. Neid enamasti kõrgelt hinnates tõmbas ta tihti paralleelele 50. aastate kodumaise teatritegemise praktikaga. Näiteks üks võrdlusi: «Muljed teatritest on eeskätt head lavastajate ja lavakujundajate alal. Eesti näitlejal pole aga minu arvates tarvis sugugi end alahinnata. Välja arvatud tippteatrid, nagu Kunstiteater, on laval küllaltki keskpäraseid jõude. Meie puudus, ja väga-väga valus puudus seisab näitejuhtimises. Hea lavastaja-näitejuht, kes on tunginud K. S. Stanislavski ja V. I. Nemirovitš-Dantsenko õpetuse saladustesse ja kes oskaks seda õpetust laval rakendada, võiks meie näitlejatega nii draamas kui operis imesid korda saata.»⁷

F. Moori ilmne sümpaatia kuulus Kunstiteatrile: «Müts maha selle teatri ees! Siit on, mida õppida.»⁸ Ent huvipakkuvaks on olnud tema jaoks teiselaadilisedki lavastused Ohlopkovilt, Zavadskilt jt. Moor ei jätnud kasutamata ühtki võimalust elava sõna kontsertõhtute (nn «kirjanduslike kontsertide») külastamiseks. Kuulsate jutustajate, etlejate I. Iljinski, E. Kaminka, V. Aksjonovi, N. Peršini jt loomelaadi omavaheline võrdlemine pakkus tänuväärset ainet arupidamiseks ja edasimõtlemiseks, kuidas sihte seadma hakata kodukeelses etlemiskunstis.

Moskva-perioodil oli Moor ka agar õprietenduste ja kontsertide külastaja. Et abikaasa oli muusikale pühendunud, siis on kirjades üsna palju ruumi antud ka sellest valdkonnast saadud elamuste kirjeldamisele. Eredaks kunstisündmuseks kujunes mitte ainult Moorige, vaid kogu õppeasutuse kirevale perele meie RAM-i üks kontserte: «Kontsert kujunes tõeliseks rahvastevaheliseks sõprusavalduseks ja sai äärmiselt suure menu osaliseks. Rõhuv enamus õpetajaid ja üliõpilasi kinnitas nagu ühest suust, et säärast head koori pole nad varem veel kuulnud. Koor oli

tõesti väga hoos ja esines üpris hästi. Esimeses osas lauldi klassikalist repertuaari, mille järel solistina esitas kolm viiulipala Vladimir Alümäe, keda klaveril saatis Tarsiina Sütiste-Vilba. Teises osas laulis koor rahvaste laule, mis kutsusid päris tormi esile. Mõju oli igatahes nii suur, et Mihhail Petrovitš Tšistjakov jättis päris tunnid ära, väites, et niisuguse kontserdi järel ei ole võimalik enam tööd teha. Meile, eestlastele, oli see tõeliseks pidupäevaks.»⁹ Enesetäiendamiseks lavakunstiliste dissipliinide õpetamise metodikas pakkus suurepäraseid võimalusi instituudi nimelike õppejõudude assisteerimine ja nende praktiliste harjutustundide külastamine. Tunde külastades on Moor õpilasliku usinusega märkmeid teinud. Režiioõppejõududest näikse ta kõige kõrgemalt hindavat eesti stuudio üldjuhti, professori I. Sudakovi, kelle juhendamisel valmisid kaks diplomilavastust — M. Gorki «Barbarid» ja K. Simonovi «Noormees meie linnast». Ühest kirjast loeme: «Istun kõigil proovidel teise näitejuhina tema kõrval. Küll on palju õppida. On ta ju Stanislavski ja Nemirovitš-Dantsenko õpilasi. Ma saan siin, ise õpetades, säärase kooli, mida meil Eestis praegused näitejuhid keegi ei ole saanud.»¹⁰ Eriti väärtuslikeks õppetundideks pidas Moor proove Gorki näidendiga: «Mul on haruldaselt hea meel, et mul õnnestus prof. Sudakoviga koos eesti stuudios Gorki «Barbarite» kallal tööd teha. Tema avas mulle silmad, mis Gorki on ja kuidas tema näidendite kallal tuleb tööd teha.»¹¹

Rohke režiitundide külastamine näikse senises lavakõne õpetajas, kes peamiselt radiorežiiga oli tegelnud, huvi äratavat ka teatrirežiivi vastu: «Kui siin nii üht ja teist kooli ja oma teadmiste tagavaraga võrrelda, siis vahetevahel hakkavad sõrmed praktilise töö järele sõna tõsisel mõttes kihelema. Tekib tahtmine eesti laval mõne näidendi kallale asuda ja oma jõudu ning võimeid juba lavastusalases töös proovida, nüüd juba palju teadlikumalt ja küpsemate teadmistega, kui ma seda mõned aastad tagasi veel kobamisi tegin. Väga palju asju on tunduvat selgemaks saanud ja nii mõnelegi asjaolule vaatad hoopis teistsuguse pilguga kui varem.»¹² Mõned näited ülestähendustest prof. I. Sudakovi proovidel:

⁶ kiri 12. XI 1952.

¹⁰ kiri 12. XI 1952.

¹¹ kiri 16. XI 1952.

¹² kiri 22. III 1952.

⁶ kiri 2. XI 1951.

⁷ kiri 3. I 1952.

⁸ kiri 22. III 1952.

T Ü D R U K j a S U R M

Maksim Gorki

- Tsaar. { Läbi küla tsaar läks|sõjas sõites. } Aeglaselt, madalalt, süngelt; tsaar
 ↓ Sõidab - õelus hinge närib tal.√ } on vihane. (Surma motiiv!)
- Tüdruk. { Põõsastes, mis üleni on õites, } Terav kontrast - rõõmsalt, helgelt,
 ↑ äkki tüdruk naerab laginal. } õnnekalt. (Armastuse motiiv!)
- Tsaar. { Tsaari näkku tõusis vihapuna, } 1.värss aeglaselt, madalalt (vihapuna
 hobusele hoogu lisades } tõuseb näkku), iga järgneva värssiga
 piiga poole tuiskas raevununa, } tempo kiireneb, toon tõuseb, raev kasvab
 relvi kliristades kisendas: } (Ettevalmistus tsaari otsekõneks.)
- Vihane { "Mis, sa, plika", tigidalt ta karjus, } Otsekõne. NB! Tsaar karjub tigidalt,
 Tsaar. { "mis sa irvitad seal põõsa varjus? } tagasihoidud raev pääseb valla.
- { Vaenlased mu üle võidud said, } Meelehärm kaotuse pärast.
 Võitlusväli laipadega kattus, }
 pool mu ihukaitsesest vangis sattus, }
 sõidan tooma uusi malevaid. } Kätemaksuiva.
 Nüüd, kus õnn su tsaari jättis maha, }
 ei su tottrat naeru kuulda taha!" } Ähvardus, toon tõuseb.
 (Surma motiiv!)
- Tüdruk. { Jakk rinnal kohendades|neid } Helge! (Ettevalmistus otsekõneks.)
 ütles: ||"Ah, sa riidled ilma-aegu.√ } Siiralt! Lapselikult!...Emalikult!!!
- Tüdruk. { Kallimaga kõnelen ma praegu. √ } (NB! Igas tütarlapses on eelkõige ema!)
 (äre vuses) { Miné, isake, sa segad meid...√ } Katkeliiselt(NB!"Kohendab rinnal jakk")
- Tüdruku { Mida tsaarist hoolib armastus? } NB! (Kui eelmises lõigus oli
 mõtted. (NB!Ei } armastus valla - siis siin on
 ole konsta- } Tsaariga on igav juttu vesta. }
 teering- } Kiiremalt kui küünal kirikus } see samuti, - kuid... "ei kaua kes-
 suhe!) } vahel kustub arm - ai kaua kesta. } ta"... (kajab Surma motiiv!)
- Tsaar. { Ja siis tsaar, veel vihasem kui varem. } Tingimata:"Veel vihasem". Miks?
 kääkis oma ustavaid vasalle: } Sest ta lk.1 "oli vihane"...nüüd aga on
- Tsaar { "Vangitorni ta,||või veelgi parem - ↓ } ("veel" enam... etc.
 otse: } silmus kohe kaela kõitke talle." } ||↓ : äkkmõte! (Enne seda - paus.)
- { Tormasid kõik,|käsku täide saates,↑ } NB! Mitte liialdada! Näitleja hinnatava-
 nagu sõrtsikari neiu poole, } maid omadusi - mõõdutunne!
 võigas irve lipitsevas vaates. }
 — Tüdruku nad andsid||Surma hooleks. } Välja tuua...sõrendada. (Armastus võidab
 surma" - kajab siin - aga kuis?)

«Okt. 1951:

Mõtted on nagu portreeülevõtted albumis. Nagu igal inimesel on oma nägu, nii peab ka igal uuel mõttel, selle väljendamisel olema oma eri ilme. Mõtted peavad olema tegevuslikud.

Mida vaikselt toon, seda intensiivsemad peavad olema mõtted.

Kui valetatakse — räägitakse valjusti. /NB! Võrdle eesti vanasõna: «Valetab nii, et suu suitseb» F. M./

23. II 1952:

Õppige suhtlemist partnerite vahel laival koeralt. Vaadake, kuidas ta tuleb peremehe juurde, otsib ta pilku, paneb oma koonu peremehe põvele, ja alles siis algab oma «jutuajamist».

24. II 1952:

Kui inimene räägib millestki meeldivast, siis ta kunagi ei kiirusta tekstiga, vaid «maitseb» kõneldava läbi.¹³

Kõrvuti erialase enesetäiendamisega püüdis Moor oma teadmisi rikastada ka ühiskonnateadustes ja esteetikas. Ta kuulas hoolega loenguid dialektilisest ja ajaloolisest materialismist ning uuris iseseisvalt vastavat kirjandust. Seda tõendavad rohked konseptid ja väljaõied ajalehtedest.

Käsikirjalised märkmed ja kirjavahetus pakuvad kõige napimat materjali Moori õpetustegevuse sisu kohta. Selgub, et õppetöö nädalakoormus ulatus keskmiselt 30 tunnini. Need jagunesid lavakõnele ja lavapraktikale. Lavapraktikatundides oli ta peamiselt õpilaste emakeelse kõne viimistleja ning korrigeerija osas. Sisulist tööd tegid ikkagi kohalikud õppejõud. Lavakõnes toimusid rühma- ja individuaaltunnid. Mõne üliõpilase järeleaitamisega tuli tublisti vaeva näha. Rühmatundides kasutas ta osaliselt loengumeetodit, esitades süstemaatilise ülevaate eesti häälikute iseloomust ja moodustamisviisidest, peatus koartikulatsioonil ning raskematel foneetilistel seikadel, nagu häälikute vältus, palatalisatsioon ja sõnarõhk. Eesti keele hääldusliku omapära üle tegi ta ettekande ka lavakõnekateedri kollektiivile. Peale selle koostas diktatsiooniharjutuste metoodilise juhendi, mis üksmeelselt heaks kiideti.¹⁴ Tolleaegsetest kateedri liikmetest oli Moor tihedamas kontaktis A. Titova ja I. Kozljaninovaga. Põhjalikult töötas ta läbi sealse pedagoogi I. Aristarhova töö «Metoodilised põhiprintsiibid töös

sõnaga kunstilise isetegevuse ringis» käsikirja, mida valmistuti siis kirjastama. Samuti osales ta GITIS-e lavakõnekateedri kauaaegse juhataja professor J. Saritševa lavakõne õpiku käsikirja arutluskoosolekuil.¹⁵

Mis puutub Moori praktilisse õppetöösse, siis tolleaegsete õpilaste meenutustest võib teha järelduse, et ta jäi kõiges peamises truuks oma varasematele kogemustele. Stanislavski pärandiga lähema tutvumise põhjal hakkas ta nähtavasti kindlakäeliselt suunama teoste mõtestamist, nõudes pealisülesande ja läbiva tegevuse selget piiritlemist. Ta jälgis rangelt mõtteselgust ja perspektiivi. Oli ise loogikas tugev ja püüdis õpilasigi mõistuslikul teel tuumani juhtida. Juhendavas tegevuses pani suurt rõhku palade rütmilisele ülesehitusele. Ta võis kätte anda vahel ka pala ettekande vormilise ülesehituse skeemi, kuid nõudis loomulikult selle seesmist õigustamist. Interpreedina oli Moor ise värsskõnes mõneti pateetiline, rõhutatult ülev. Seda muljet aitas süvendada tema argieluski harjumuslikuks kujunenud ülipuhas diktsioon. Moor oli leppimatu hääldusliku lodevuse, kõnetehnilise saamatuse ja hääldusvigade suhtes. Õpilased said temalt põhjaliku kõnetehnika ja õigehääldusliku koolituse ning teksti loogilise analüüsi oskuse. Kuigi ise hõlpsasti õpetatavasti teosest süttiv, ei jätkunud tal enamasti püsivust iga

¹⁵ ORKA, F.R-1705, nim. 1, s. 39, l. 13—20.

Felix Moor oma kodus 1953. aastal



¹³ ORKA, F.R-1705, nim. 1, s. 39.

¹⁴ ORKA, F.R-1705, nim. 1, s. 39, l. 30—43.

õpilasega pala sügavuti hingestamiseks ning individuaalse tõlgenduse leidmiseks. Kes aga tavalisest suuremaid eeldusi omas või omaalgatuslikku huvi ilmutas, sellega oli Moor valmis põhjalikumalt töötama. Ta andis meelsasti konsultatsiooni juba stuudiumi läbi teinud noortele näitlejatele. Kirjutisele ongi lisatud väljavõtte ühele oma õpilasele tehtud värsskõnelise pala detailsest analüüsist. Rohked ja harjumatud tingmärgid võivad asjasse mitte pühendatu viia ekslikule mõttele, et tegu on lausa tehnikalistliku lähenemisega. Tõsi, pealiskaudsel tutvumisel võib see tänase teatritudengi lausa ära ehmata. Kuid need, kes sellise sümbolikaaga praktikas kokku puutusid, väidavad, et neid see märkide tulevärk ei eksitanud. Moori õpilased on üksmeelselt kinnitanud, et tema nõuannetes polnud midagi niisugust, mida tulnuks hilisemas teatripraktikas vales tunnistada või ümber õppida.

Kirjutisele lisatud analüüsinäite mõistmiseks olgu öeldud, et intonatsioonilistele komponentidele osutavad tingmärgid on Moori üle võetud eksperimentaal-foneetikult ja neid võib leida uusaegsetestki uurimustest, milles püütakse kirjeldada intonatsioonilisi liikumisi elavas kõneprotsessis. Moor hakkas neid kasutama raadiotöös, kus ettevalmistusaeg jäi tihti napiks ning teksti sai loogiliselt mõtestada vaid laias laastus. Tingmärgid hoiatasid esinemisel põhiliselt intonatsiooniliste lapsuste eest. Koolitöös ei teinud Moor nende märkide kasutamist kohustuslikuks, küll aga olid need mõnelegi algajale abivahendiks värsskõnes loogiliselt õige intonatsiooni leidmisel. Püstkriipsud märgivad erineva kestusega pause värsiridade sees, allakriipsutused osutavad mõttelt või meeleolult olulistele sõnadele-sõnapaaridele, mis ei nõua mitte niivõrd dünaamilist rõhutamist, kuivõrd nn kuuldelist sõrendamist st tempo aeglustamist, nooled on aga seotud kõnemeeloodika liikumissuuna piiritlemisega. Toodud analüüsikatsed ei pärine lavakõnetundidest, vaid on koostatud individuaalse konsultatsiooni korras oletatava raadioesinemise tarvis.

Felix Moor ei olnud «kuivikust» pedagoog. Tal oli lühikesi «minnalaskmise» perioode, seepärast jäi mõnigi pedagoogiline kavatsus realiseerimata ja õpilane lõpuni juhendamata. Ent seda ei pandud talle pahaks: ta jäi kõigest hoolimata armastatud ja autoriteetseks õpetajaks. Eks peegeldu see kujukalt

ühe tema õpilase Voldemar Panso kelmikas portreevisandiski.¹⁶

Üeldut kokku võttes võiks kahe Moskvas veedetud õpetamis-õppimisaasta kohta kasutada Felix Moori enda hinnangut abikaasale adresseeritud kirjust: «Kas on see (Moskvas viibimine — A.K.) Sulle või mulle kahjuks tulnud? Oh ei, kaugeltki mitte. Ainuuksi Eestis olles oleksin ma võinud kes teab kui suur spets Stanislavski ja Nemirovitš-Dantsenko õpetuse alla olla, aga seda oleks ikka kuidagi umbusklikult võetud: mis võib Maarjamaalt tulla! ... Teoreetiliselt võib mõnd asja päris põhjalikult tunda, kui aga puudub teooria praktikasse rakendamise oskus, siis on teooriast väga vähe tulu. Nüüd aga oskan ma loodetavasti teooriat ja praktikat siduda — Toidutegemist ainuuksi maitsvate roogade söömisega ära ei õpi. Need Moskvas end «täiendamaks» käinud suguvennad ja -õed, kes on ainult siinseid etendusi näinud, on ju ka ainult toidu maitsjad, kuidas aga neid toite valmistada, seda nad paraku ei tea ega näe. Nähtavasti olen ma sündinud õnnemärgiga otsa ees (ja eks nimi Felix tähendagi ladina keeles «õnnelik»), et mulle on osaks saanud võimalus kaks aastat just «köögis» töötada, «toiduvalmistamist» õppida, seejuures ise teisi õpetades.»¹⁷

Uusmuljetest tulvil ja kogemustelt rikastunud teatrimehel olid head kavatsused. Perspektiivikana nägi ta jätkuvat kõnepedagoogilist tegevust kodumaal, kus lootis kõike kasulikku edasi anda siinsele teatrinoorusele. Lausa loomingulise testamendina mõjub üks tema kirjasõnaline mõttearendus: «Tahaksin oma elu teadlikuma osa, mis nüüd juba peaks käes olema, hästi otsustavalt ära elada ja võimalikult kõike, mis aastate jooksul on talletatud, nooremale põlvkonnale edasi anda. Tööd on aga ees ootamas nii palju, et mõnikord tuleb päris hirm peale, kuidas sellega toime tulla.»¹⁸

Paraku jäi kavandatu ellu viimata. Varajane surm on alati traagiline. Moori saatatus oli aga seda masendavam, et ütles üles organ, mille tegevusele oli rajanenud kogu ta elu: kaks surmaelset kuud tuli tal lisaks muule taluda hääletuse traagikat. Kurja juureks oli kopsuvähk.

¹⁶ Vt. V. Panso, «Portreed minus ja minu ümber», Tln., 1975, lk. 49—53.

¹⁷ kiri 16. XI 1952.

¹⁸ kiri 12. III 1953.

ELKNU Keskkomitee juures oleva
Pressifotoklubi fotoalaste kirjutiste
võistlusel esimese preemia saanud
töö.

Avalik kiri Veenusele

ILMARI KARRO

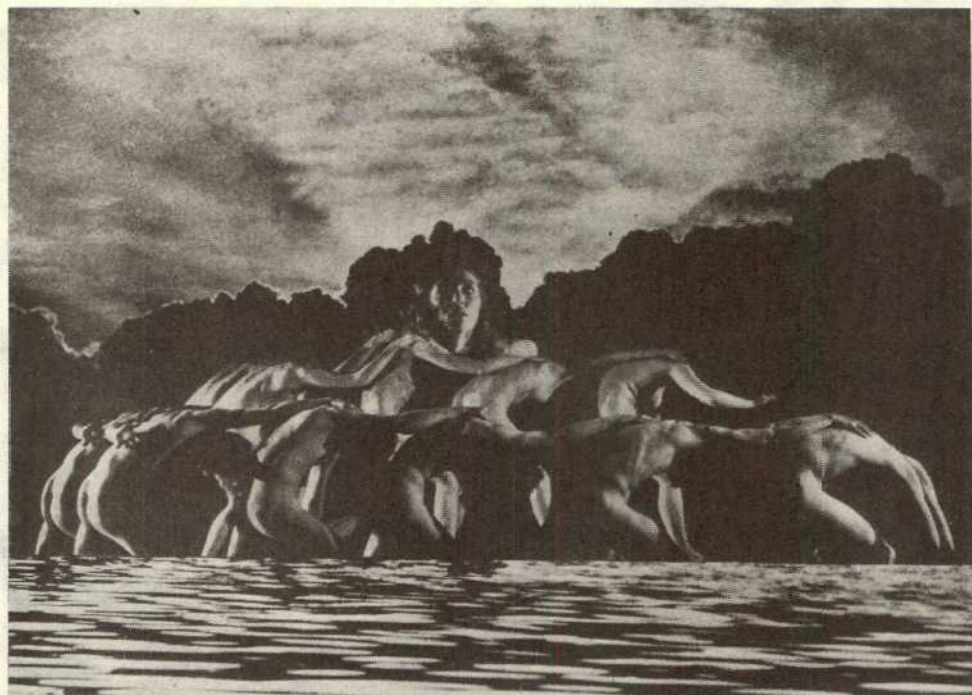


Peeter Tooming, «Siin ma olen!»,
1983. Näitusel «Naine fotokunstis»
(Tartu, 1983) parimaks tunnista-
tatud aktifoto

Esmalt püüdke andestada mu häbe-
matus. Tean, et ma ei suuda võistelda
Lucretiuse, Vergiliuse, Seneca või Clau-
diusega, kes Teid on kirjandusklassikas
jäädvustanud. Ja sedagi, et kui suured
sulemehed jätsid Teid tükiks ajaks
rahule, saite maalikunstnike lemmi-
kuks. Suurte meistrite inspireerijaks,
aga ka kaugete võõramaa kunstimetro-
polide katusekambrites puudustkanna-
tavat noorte viimaseks lootuseks. Para-
ku olen mina Teid kõige sagedamini
kohanud fotonäitustel. Mõnigi kord suure

äratundmisrõömuga, sageli ka kahtlus-
te ja pettumustega. Eriti kui Teie ase-
mel on fotopaberil jäädvustatud meelas
Kirke, Trooja vangipõlves tüsenenud
Helena või hoopis midagi arusaama-
tut. Kõike võib juhtuda, sest igaüks
loob oma jumala ainult temale omas-
te tõekspidamiste järgi!

Püüdke ka andestada, et oma kir-
jas tegelen ainult maapealsete asjadega.
Teades, et mitte keegi pole Teid veel
kujutanud Olümposel istuvana: ikka
olete olnud inimeste seas, nende eakaas-



Witold Michalik, «Sündiv Veenus II», auhind rahvusvahelisel fotonäitusel «Venus»

lane. Alustan ammugi mitte uuest, kuid ikka veel valusast probleemist. Mõtte Teile kirjutada andsid kaks vestlust. Esimene klubijuhatajaga, kes Teile pildi fotonäituselt kõrvaldas (hiljem sai see foto auhinna). Tema ainus argument kõlas: «Meil on töölisklubi, mitte kunstiuuseum.» Ma ei vaielnud vastu, küsisin ainult, kas ta on kuulnud nime-dest nagu Goya, Manet, Renoir, Tizian, Boticelli... «Olen ikka ka, aga tööli- sed ei tea neist midagi,» jäi ta kind- laks. «Aga võib-olla näete selles heas fotos seda, mida näha tahaksite?» päri- sin edasi. Ta ei saanud aru. Ja mulle jäi arusaamatuks, kuidas võis tööinimesi nõnda mõnitada. «Küllap on pisut kohtlane,» trööstisin ennast. «Nõ- medus on sageli kurjuse ema.»

Teine kohtumine pani mind juba mõtlema. See oli näiliselt intelligentne perekond, kus lausa reliikviani hoiti «Playboy» päevinäinud numbrit. «Vaa- ta, siin on midagi sinu jaoks. Välismaa fotokunst!» lausus perelsa halvasti varjatud uhkusega. Akki näis mulle, et mu vestluskaaslased on sarnased. Vai- mupimeduse ajad on möödas, kunstipi-

meduse omad veel mitte. Kusagil raja taga kulutatakse miljoneid, et mätta tõeline kunst «Playboy» ja teiste sel- letaoliste väljaannete lasu alla. Aktifoto on alati olnud ühiskonnale moraalse taseme seismograafiks. Seda mõista- vad ka kapitalimaade fotograafid. «Fo- tograafia on keel, milles tuleb rääkida selgemini ja arusaadavamalt kui sõna- des. Luua, see tähendab jagada seda, mida pead tõeliseks, vajalikuks, oma ajastu ühiskonna kroonikaks. Kuid fotograafia võib madaldada elu suuri- madki eetilised väärtused — seda teeb näiteks pornograafia,» kirjutab Gre- gory Stephens, *Royal Photographic Association of New Wales*'i liige.

Aga paraku leidub meilgi neid, kes peavad bordelli kunstiks. Mis siis imestada, et juhtub ka vastupidist.

Nii olete Teiegi ideoloogilise võit- luse rindejoonel. Võite olla uhke: Teile eest on alati võideldud. Olete osa meie igapäevasest elust.

ROMUALDAS RAKAUSKASELE MOELDES

Kaks noort inimest (nad on mu sõbrad) avastasid Romualdas Rakauskase loomingu.

Nad vaatasid vanurit, kes heldinult hoidis käes lilli. Võib-olla nägi ta oma elu viimast õiteaega. Aga võib-olla olid need mälestused, mis tulid ning läksid mehest üle. Nii kordub see aastast aastasse, sest armastus on inimesest suurem.

Oli laps, kes kandis esimesi õisi. Algus, millest ükskõrd saab mälestus.

Õitsemisest väsinud puud. Oös kappav hobune, otsekui visioon Tarkovski esimese filmi teemal. Alasti tõmmu tüdruk kešet lehti ja valgeid õisi.

«Ma arvasin, et Rakauskas teeb ainult aktifotosid,» ütles üks.

«Ei,» vastas teine. Nende ees olid elu leheküljed.

Ka Boticelli jäädvustas elu. Sellepärast nimetas ta ühe oma kaunima maali «Primaveraks». Ja Gunärs Binde oma foto «Boticelli—71».

Romualdas Rakauskas on liiga suur kunstnik, et ennast piirata. Ta ei killustanud elu suurt teemat, sest öelda on palju.

Läbi sajandite, «Primaverast» tema «Õitsemiseni».

Inimesele avastamisrõõm — on seda liiga vähe?

Temale mõeldes ei mõista ma neid, kes virisevad, et nende ainus aktifoto ei pääsenud näitusele. Mis oli tal sellega ütelda? Et tal on tüdruk? Kõigil on olnud. Elus tuleb alati küsida — milleks? Kunstis veel sagedamini. Fotokunstis vahest kõige rohkem. Püüda hetke selle möödumises, ebatavalisuses, kordumatuses (ja sealjuures ka tüüpilisuses) on ränkraske töö. Tavaliselt kulub selleks kogu elu. Mõnele jääb seegi aeg napiks. Aktifotode asemel teevad nad pilte, mis sobiksid anatoomiaõpikusse.

«Fotokunstis pole aktivist nõudlikumat žanrit,» ütleb professor Silviu Comanescu (EFIAP, Rumeenia).

Vaatan ebaõnnestunud aktifotot ja mul on piinlik. Küllap tuleks siingi mõelda meie fotokunsti elulisuse ja vormikultuuri probleemidele. Lausa eu-

femistlikku erootikat meie näitustel ei kohta, kunstilist küündimatust aga küll. Eluvõõrastki omajagu. Rääkides ilust tuleb rääkida ka elust.

JUMALATEST SAID INIMESED

Aastal 1841 kirjutas Lyoni raamatu-köitja poeg, 21-aastane arstiteaduskonna üliõpilane Gaspard Félix Tournachon jutustuse «La Robe de Déjanire». Hilisem kriitika on seda nimetanud «köitvaks ja liigutavaks looks XIX sajandi Prantsusmaa noore haritlaskonna elust».

Gaspard Félix Tournachonist ei saanud kirjanikku. Küll aga fotograaf, keda kogu maailm tunneb Nadari nime all. Tema loo töötas ümber Nadari toakaaslane Henri Murger, jutustustekogumik, hiljem näidend ilmus pealkirjaga «Scènes de la vie de Bohème».

Nadar ei pahandanud. «See on ju kena lugu,» ütles ta rahulolevalt. Otsis üles romaani ühe peategelase, töölis-tüdruku, keda kunstnike hulgas tunti Musette'i hüüdnime all. Jäädvustas ta aktifotos.

Musette läks kirjandusse, fotokunsti ja muusikasse. Surematuks tegi ta Giacomo Puccini oma ooperis «Boheem».

«Ärge kartke aktifotosid!» julgustas «Vestnik fotografii» oma 1916. aasta veebruarinumbris, juhtides päevapilt-nike tähelepanu lihtsate tüdrukute ilule.

... Tean, et sündisite Kreekas. Siis oli Teie nimi Aphrodite. Aastatuhandete möödudes on erinevad rahvad andnud Teile oma iluideaali keha ja näo.

Sergei Vassiljevi loomingus olen näinud Teid vene naisena, José Maria Ribas Prous kujutab Teid hispaanlanana, Gunärs Bindele olete lätlanna, Zinovi Segelmanile tüdruk Polesjest. Argentiinlane Hector Zampaglione näeb Teid mustanahalise kaunitarina. Olete olnud raskest päevatööst väsinud midinett, habras jaapanlanna, nimekas filmitäht ja nooruke maatüdruk, kes

peseb oma rindadelt viljalõikuse tolmu. Mõnigi kord on olnud Teil eesti naise nägu.

Aga Miloslav Stibor, Walter Streit, Eva Rubinstein, Yet-Pore Pun, Hedy Löffler, Jānis Gleizds, Juri Teuš, Roman Baran? Ma pole neid unustanud, sest ikka olen näinud Teid meie eakaaslasena.

Nāhes meistrite loomingut, meenuvad mulle Lunatšarski sõnad: «Fotokunst on vajalik kõigile. Kogu eluks.»

Nii kirjutas ta kuuskümmend aastat tagasi.

Ühel varasügisel õhtul istusin vanaimeister Povilas Karpavičiuse pool. «Igas naises on Veenus,» ütles ta veendunult. Tarvis on see ainult leida. Muide, see pole üldse raske. (Nii väidab ta alati!) Arvake, palju on sel kaunitaril eluaastaid?»

«Kakskümmend,» pakkusin mina.

«Kakskümmend kaks,» arvas fotograafiliste eritehnikate suur asjatundja Robert Rubtsov.

«Nelikümmend kaks. Vanus ei mängi siin mingit rolli. Ilu on vanem kui meie,» ütles kõiki sõjakoledusi näinud endine rindefotograaf ja pani foto mappi.

Sel õhtul lugesin järgmisi ridu:

«Kõik looduse vormid olid helleeni kunstnikuhingele võrdselt kaunid, et aga vaimu õilsamaks astjaks on inimene, siis tema kaunil kehakujul, tema vormide toredal kaunidusel peatuski helleeni loojapilk joobumuse ja uhkusega — ja inimese rühi ja vormide suursugusus, ülevus ja ilu ilmusid Belvedere Apollo ja Medici Venuse surematuis kujudes.»

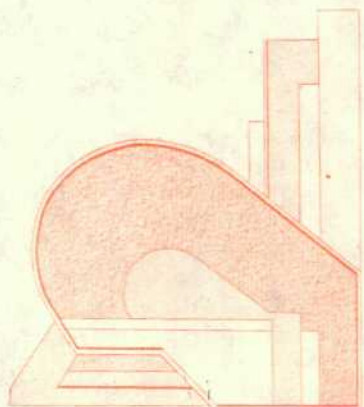
V. BELINSKI

Olen veendunud, et ilmuvad veelgi. Alati. Kunsti igavikulise püsimise nimel. «Ars longa,» ütlesite Teie.

Austusega...

ÕNNITLEMES!

2. juuli — HANS KORV,
TPedI kultuurhariduse
kateedri näitejuhtimise
eriala õppejõud — 50
3. juuli — JOHANNES LÜKKI,
RAT «Vanemuise» ooperi-
solist, Eesti NSV teeneline
kunstnik — 70
6. juuli — AINO TINN,
TRA Draamateatri trupi-
juht — 60
7. juuli — LEHTI METSAALT,
endine RAT «Estonia»
kirjandusala juhataja — 50
15. juuli — GALINA SÜVALEP,
endine Rakvere Teatri
näitleja — 60
23. juuli — ELSA MAASIK,
RAT «Estonia» kauaaegne
ooperisolist, Eesti NSV
rahvakunstnik — 75



Film loodustunnetuse süvendajana



«Jääkarude maal», kaader J. Ledini filmist.

3.—5. märtsini toimusid Kinomajas Eesti Kinoliidu ja Eesti NSV Looduskaitse Seltsi korraldatud loodusfilmipäevad, mis lõppesid ühisaruteluga mitme eriteadlase õsavõtul.

Algusest peale andis vestlusingis tooni loodusfilmide tegijate mure fauna olukorra pärast. Tuli isegi välja, et filmidest rääkisid rohkem muud spetsialistid, loodusest aga filmitegijad. Režissöör Vjatšeslav Beljalov (Alma-Ata): «Mingil ajal me filmisime kõik «normaalseid» filme. Nüüd aga pole näiteks minul viimase 12 filmi kaadreis ühtki inimest. Mida filmida, dikteerib meile paratamatus — mitte ainult maavarad, vaid ka loomastik vähe- neb katastroofiliselt. Minu silme all taandus kõrbest mikroosustus. Looduse ammendamine pitsitab looduse filmijaid südametunnistuse kaudu ja ka otse, aineliselt — filmitagavarad kahanevad ju koos hõbedavarudega. Vajadus filmide järele kasvab, võimalused filmida kahanevad.»

Filmide sisu osas räägiti esmalt looduse antropomorfses vastuvõtust. Et tegu pole õppefilmidega (süsteemset pilti käsitletavast liigist ei püüta anda), siis tekib 2 võimalust. Kas edastada loodust võimalikult natuurilähedaset või taotleda selle täiendavat mõtestamist teksti ning muusika abil. Bioloog Maie Rimmel pooldas viimast, kiites Marani filme ja leides objektloomal alati kultuuriloolise legendi. See võimaldab looduse kohal aimata ka põlis-

rahva elufilosoofiat, kuulda loitse ja tekke- müüti («Sookurgedes»).

Samas kahtles helioperaator Hannes Valdma, kas muusikat loodusfilmidesse üleüldse tarvis on. See sisendab mingeid teist laadi, meile juba tuntud emotsioone ning takistab loodusest kvaliteetivõimalust uut elamust saamast. Sama heitis filmiteadlane Viivi Grossschmidt ette diktori- tekstile: see asetab toimuva liiga püüdlikult inimeste harjunud tausta.

Üldiselt näib, et kuna filmid on loodusest rääkides siiski ainult inimesele orienteeritud, siis tuleb arvestada maitsete ja vastuvõtutase- taseandite paljusust. Mõni tahab ekraanil näha võimalikult palju võimalikult eksootilisi, «arm- said» loomi — ja selle soovi rahuldamine süvendab temas loodushoidlikku mõtlemist. Teine nõuab looduspillide arendamist kunstiliseks kujundiks. Tuleb mõnnda esimese kon- junktuuriliigi madalamatasemelisust. Kirjanik Rein Saluri: «Miks ei võiks meil olla ka mõni superelitaarne loodusfilm, oma nüanssides mõistetav vaid asjasse(loodusesse)pühendu- nuile?»

Diktoritekti kohta arvati, et see jääb tihti (näit Juri Ledini mõnes filmis) looduskaugeks, st pole aimata, et lugeja ise loodust tunnetaks. Geoloog Olo Paap: «Ma ei või diktorile sõna- või intonatsiooniviga andestada.» Eelistada tu- leks isikupärasemat, soovitatavalt autori häält (Tatjana Elmanovitš). Režissöör Igor Voitenko (Leningrad): «Siin segavad stuudio helikri- teeriumid, mis teevad vahet kunstilise ja populaarteadusliku filmi vahel. Tulebki välja, et filmid loeb sisse üks ja sama diktor, kelle hääl tehnikaosakonda «rahuldab.»

Märgiti, et Juri Ledini filmides toimub «diktori areng» — tekst ja hääl muutuvad filmi- ti üha ärevamaks. Alguse ilutsemine asen- dub ohuaimusega.

Palju räägiti filmizanri vastuvõtust, kahjuks oletuste tasemel. (Saluri: «Miks ei lase meie rikkad filmistuudiod uurida loodusfilmi mõju- mehhanisme?») Tatjana Elmanovitš: «Tahaks vä- ga kirjutada neist filmidest, milles ju kommerts- kultuuri seisukohalt ei sünnigi midagi. Tahaksin kirjutada Maranist, kelle loomingut armastan. Aga puudub kontekst, taust, mille põhjal näh- tust vaadata.»

Bioloog Rimmelile oli sümpaatne Marani viis didaktiline olla, avades vaatajatele mängu, mis teeb looduse arusaadavaks ka ilma bio-

loogilisi eriteadmisi omamata. Kaitstakse just seda, millest aru saadakse, mida tuntakse. V. Grossschmidt: «Suurema efekti saame mitte inimest süüdistades, vaid talle sisendades, et ta võib loodust hoida ja säästa, kui tahab.»

Loodust aitab paremini läbi elada ka looduslik heli. Seda taas ikkagi niivõrd, kui võrd see on arusaadav ja meenutab inimhääliisuste toone (Remmel). Kas on õige tundevärvingu ja paatose rõhutamiseks heli võltsida? Juri Ledin (Leningrad): «Heli vastaku seisukorrale, milles loom viibib. Siis võib ta ka varem või hiljem lindistatud olla. Tean, et filme vaatavad teadlased ja otsivad tõde-ebatõde. See teeb monteerides tähelepanelikuks.»

Oma filmidele muusikat lisades olen tundnud ohu kalduda vaatamängulisusse. Otsustasin, et muusikat olgu miinimum, eriti, kui film on Antarktilise vaikesest väljast.»

Bioloog Mati Kaal: «Mind kui eriteadlast segavad hääled, mis foonist ebaloomulikult eristuvad. Proovige mikrofoniga ka tausta püüda.»

Rein Maran: «Ma ei suuda senini ette oletada, kuidas loomade «kõne» lindilt kostab. Looduses on ta üks, stuudios teine, saalides omakorda erinev. Käin saalis kuulamas, milliseid metamorfoose mu filmi heli läbi elab.»

H. Valdmä: «Kuna mittebioloogidele on juttuks olevad helid vähetuttavad, siis pole äärmine kõlasarnasus tarvilikki. Tähtis on, et seda, mis lindistatud, ei suhkurdataks üle. Ohes lõigus lämmatas süntesaatoriheli linnu hääliisusi. Tume-daid emotsioone (kriisikeid, karjeid) pole mõtet lämmatada. Laskem häätel mõjuda laial esteetilisel skaalal.»

Fred Jüssi: «Tahaksin viimasel ajal rohkem vaikust kuulata. Käin mõnikord metsas ja rabas ainuüksi vaikuse pärast, mulle tundub, et kas pole ka filmides, mida me teeme ja mida nägime, liiga vähe õhku.»

Mis hääliisustesse puutub, siis on autentset heli väga raske püüda. Seepärast on põhiline, et see oleks pildiga kooskõlas, mitte looduses sünkroonselt lindistatud.»

Loodusfilmi kasvatavast mõjust rääkides märgiti (TPedl dotsent Ferdinand Eisen), et film võiks olla agressiivsem, juhtides direktiivorganite tähelepanu hävivale loodusele. Praegu, kinnitas F. Eisen, võetakse looduskaitset kui üksikute hobi nagu margikogumist. Kolm aastat tagasi lubas haridusministeerium programmides looduskaitset juurutada — senini on see tegemata. Paberi- ja põlevkivitööstusest räägitakse ilma kahjulikke faktoreid mainimata.

Bioloog Kaal kutsus filmitegijaid andma õpetajatele relva, millega murda õpilaste ignorantsust. I. Voitenko tõi Leningradist näiteid ka õpetajate endi looduslase ignorantsuse kohta. R. Maran ja I. Voitenko olid nõutud, kuna filmist üle jäänud lõike ja filme endidki on raske õppematerjaliks sokutada, keegi pole huvitatud (!). Samal ajal on Leningradis loodus-

alaseid õppefilme üks koopia 15—45 kooli kohta, s. t. praktiliselt ei olegi.

Väljapääsu nähti televisioonis. Oks ettepanekutest kõlas: kas loodusfilmide festivali, millest sel korral seid osa siiski valitud saali-täied, ei võiks korraldada hoopis televisioon? Näiteks ühe nädala jooksul, kaks tundi filme päevas.

F. Eisen arvas ka, et poleks patt noorsoo mõjutamise nimel teha loodusfilmides žanriliisi järeleandmisi, näidates filme massikinos eelfilmidena ja koolides 2—3-osaliste lühifilmidena. Bioloogid aga vastasid, et pikad filmid võimaldavad sügavamat tunnetust ja et pika mängufilmi eel näidatuna kaotab loodusfilm oma mõju. (Taas tooksid selgust uurimisandmed mõju kohta.) V. Beljalov lubas poolpilamisi rõomustada ka selle üle, kui tema filme 2—3 osa kaupa näidatakse — peaasi, et üldse.

Veel räägiti filmija eetikast, mis seostub loodust uuriva teadlase eetikaga. (Juri Ledin on filmitud, kuidas teadlased ja nende abilised kotikuid loendades osa neist tapavad.) Kahjuks on võimalik mustade kätega teha puhas film.

Nagu ülevaatestki nähtub, olid vestlusingis istuvad teadlased ja filmitegijad rohkem mures asjade pärast, mille korraldamine neist ei sõltu. Loodusfilmidesse puutuvad kunsti- ja teaduslased probleemid on siiski seda laadi, mille üle arutledes võib loota, et arutlemisest miski ka paraneb.

HANS LUIK

C. Хентова. Шостакович. Тридцатилетие 1945—1975. Монография. Л., СК., 1982. 413 с.

See on viimane neljast raamatust, mille Sofia Hentova on kirjutanud D. Šostakovitšist. Nõukogude muusika siiani suurimast sümfonistist on ilmunud palju nii meil kui ka raja taga; Šostakovitši loomingust saavad innustust ilmselt tulevasedki muusikateadlased. Senikirjutatu on valdavalt analüütiline. Suurvaimude biograafiline materjal — pillavalt kättesaadav nende eluajal — nõuab aga kiiret fikseerimist, enne kui kaovad kunstnikuga ühel ajal elanud, temaga kohtunud ja suhelnud inimesed, kes mäletavad iseloomustavaid pisiasju ja on näinud igapäevases kordumatus. S. Hentova monograafia esimesed raamatud — «Šostakovitši noorpõlv aastad» I ja II ning «Šostakovitši Suure Isamaasõja aastail» ilmusid vastavalt 1975, 1980 ja 1979.

C. Сигитов. Габриель Форе. М., СК., 1982. 280 с.

Meeldivalt täienes meie lugemislaud prantsuse muusika ainelise kirjandusega. Kui XIX ja XX sajandi suurmeestest on ilmunud mõndagi (viimati: H. Berlioz'i «Valitud kirjade» teine köide; V. Smirnovi «Maurice Ravel ja tema looming»), siis hoopis napimalt on käeulatuses raamatuid heliloojaist, kelle tegevus langeb perioodi «pärast Berlioz'i ja enne Debussy'd». C. Frank — Saint-Saëns ning C. Debussy — M. Ravel on heliloojatepaarid ja prantsuse muusika kaks ajastut, mida ühendava lüliina seab Gabriel Fauré looming, vähetuntud väljaspool oma kodumaa piire. Sageli võib kohata mitte just kõige sõbralikumaid ütlemisi helilooja pihta, isegi Prantsusmaal. Vaidlused ei vaibu tänapäevalgi. F. Poulenci mürgiste hinnangutele G. Fauré muusika kohta reageerib A. Honegger: «Sa kuulutad oma armastust Satie vastu ja Fauré mitte-mõistmist. Mis minusse puutub, siis alustasin sellest, et pidasin Fauréd elegantselt salongi-muusikuks. Nüüd on ta üks neist, kes kutsuvad minus esile kõige suurema vaimustuse» (kiri F. Poulencile, 10. V 1954). Juba mõned aastad varem nõuab Honegger oma autoriteedile toetudes pooleldi unustatud Fauré loomingule tähelepanu. Raamatus «Kivististe needus» («Incantation aux fossiles») püüab Honegger (kui mitteprantslane) objektiivselt selgusele jõuda põhjustes, mis on tekitanud muusikute ükskõikse suhtumise Fauré loomingusse nii kodu- kui välismaal. Artiklis «Pénélope» kirjutab ta:

«Ka minul enesel läks rohkesti aega Fauré peene helikeele saladustesse süüvimiseks. Nagu paljudele, nii paistis varem mullegi tema kõne vaimustav tagasihoidus teatava jõunappusena. Mõningate liinide elegantne hoolimatus tekitas minus mõtte mingist ettekatsetud kergetaolulisusest. Kuni harmoonia nõlke ebamäärasuseni, mis mind segadusse viis, sest olin harjunud harmoonia beethovenliku selgusega — sellele tugines minu muusikaline haridus.

Sellest ajast olen arenenud. Ja mulle avanesid Fauré muusika maagilised omadused. Kõige vähem saab neid selgitada sõnadega. Ma ei tea muusikat, mis oleks rohkem puhas muusika, peale Mozarti ja Schuberti.»

*

Fauré mõistatuslik kunst. Selle «intiimsuspoedi» looming ühendab mingil imelisel kombel jooni Francki rangest ja mehiseist kunstist Debussy muusika kütkestava õrnuse ja värelusega. Paljud Fauré kaasaegsed pidasid sellist aärmuste ühendamisest vaid suuremate loovisiksuste mõjukuks. Aga Fauré kõige «franckilikum» teos — Viulisonaat A-duur op. 13 — on kirjutatud 10 aastat varem belgia meistri kuulsast sonaadist ja kõige «debussylikum» teos — Ballaad klaverile ja orkestrile op. 19 — on loodud ajal, kui muusikalise impressionismi rajaja oli alles 19-aastane.

Gabriel Fauré (1845—1924) lülitus prantsuse muusikaellu pärast üheteistaastast hoolikat stuudiumi, L. Niedermeyeri «klassikalise ja religioosse muusika kooli» läbitegemist. 1865 määratakse ta Rennes'i linna organistik, alates 1870. aastast jätkub see töö Pariisis. Läheb vaja — Liszti hinnangut mööda — «sajandi parima organisti», Fauré õpetaja C. Saint-Saënsi autoriteeti, et tagasihoidlikust Faurést saaks kord õpetaja mantlipärija St. Madeleine'i katedraali oreli taga.

Fauré ühiskondlik aktiivsus hakkab ilm-nema alles sajandivahetuse paiku. 1896 algab helilooja regulaarsem muusikakirjanduslik tegevus (1903—1913 on ta ajalehe «Figaro» muusikakriitik). Samasse aega langeb ka pedagoogitöö algus Pariisi konservatooriumis. Fauré kompositsiooniklassis küpsesid sellised heliloojad nagu Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florian Schmitt, Nadia Boulanger, ja ta varalähkunud noorem õde Lilí (muide, Suure Rooma Preemia esimene naislaureaat), Louis Aubert, Jean Roger-Ducasse, George Enescu, Alfredo Casella jne.

Vastuolu Pariisi konservatooriumis valitseva akadeemilise inertuse ja Fauré loomingu- 89

liste põhimõtete vahel paisus otseseks konfliktiks, kui Ravel üritas kolm korda (tulutul!) saada Rooma preemiat. Raevukas kirjas kultuuriministrile nimetas R. Rolland žürii hinnangut «surmaotsuseks iseendale kõikideks aegadeks». Raveli-skandaal sunnib erru konservatooriumi direktori Th. Dubois' ja tõstab direktoritoolile G. Fauré. 1905. aasta sügisest kuni 1920. aastani, mil üha süvenev kurtus teeb töö võimatuks, tegutseb Fauré Pariisi konservatooriumi vaimse ümberkujundamise nimel ägedusega, mis sundis Fauré-vaenulikke ja rutiniisõbralikke kolleege nimetama muidu leebeloomulist direktorit «Robespierre'iks».

«Impuls, mille hr. Fauré andis Pariisis, loimib seismitilise löukena ja viib kõik Euroopa konservatooriumid välja tardunud olekust,» kirjutas juba paari aasta pärast üks Genfi kolleeg.

Ligikaudu veerand Fauré loomingust — 29 oopust — kuulub vokaalse kammermuusika valdkonda. Poetidest oli heliloojale lähedasim Paul Verlaine, kelle värssidele on loodud vokaaltsükkel «La Bonne Chanson» («Armastuse laul» — 1892) ja rida romansse, sealhulgas «Kuuvalgus», mida Ravel pidas üheks kaunimaks prantsuse laululoomingus. Fauré orkestrimuusika vähesus tuleneb C. Koechlini arvates ta naturist: «Fauré kunst on nii isiklik, intiimne, sisemist mina väljendav, et see on orkestriga kokkusobimatu.»

Fauré kompositsioonitehnika, mis rajaneb tonaalse ja modaalse süsteemi vastastikusel toimel ning on seejuures range, selge, samal ajal ka paindlik ja sundimatu, väljus oma stilistiliselt diapasoonilt kaugemale XIX sajandi muusika raamidest, ilmutades XX sajandi muusika üht iseloomulikumat tendentsi: M. Druskini sõnade kohaselt püüdlust «sajandite sügavusse üle XIX sajandi pea — barokirennessansi poole».

Välisest dekoratiivsusest, mis iseloomustab prantsuse romantismi kontsert- ja teatri- muusikas, jäi kammermuusika suhteliselt vabaks. Just kammermuusika sai Gabriel Fauré loomingu põhifäärriks. Niisuguse žanri- valikuga sulges helilooja endale kauaks tee menui nn suure publiku juures. (Meenutagem, et Faurést kolm aastat vanem J. Massenet võitis Pariisi publiku celkõige oma ooperiloominguga. 36-aastaselt on ta juba Prantsuse Akadeemia liige, samal ajal kui Fauré ees avanesid need ukSED alles 64. eluaastal...)

Kammermuusika lubas Faurél koondada tähelepanu muusikaliste kujundite sisemise väljenduslikkuse avamisele. Ta visade otsingute tulemusena ilmub prantsuse muusikasse seni tagasihoidlikul määral esinenud sügav lürism, puhas välisest kirjeldavusest, oma algallikates tuginemas rahvusliku ja kogu lääneeuroopa muusikakultuuri ühele lähtepunktile — gregoriuse koraalile. Kõige täiuslikumalt on «gregoriaanlik õndsus» kehastunud teoses

«Messe de Requiem» (1888). XX sajandi alguses pöördub Fauré antiigi kunstipärandi poole. Toimuvad ka vastavad muutused helilooja stiilis: eelegiline hämaratooniline lüürika asendub cepilise poeesia doorialiku selguse ja ranguseguga. «Messe de Requiem» kõrvale ilmub Fauré teine šedööver — ooper «Penelope» (1907—1913). Selle muusikalise eepoõaga algab kaasaegsete heliloojate antiigiteemaliste teoste rida Stravinski ja Enescu «Oidipusest» Dallapiccola «Odüsseuseeni».

Häirimatu rahu petliku koore all kätkeb Fauré muusika suurt energialaengut. Tema avatust meie kaasaega täheledeb René Dumesnil, meenutades, kui aktuaalselt võttis prantsuse kuulata «Penelopet» fašistliku okupatsiooni päevil. Prantslased ootasid nagu Penelopegi oma vabastajat ja vaatasisid võoras mundris sõdureile kui Pretendentidele. «Imeline muusika! Nii selge, nii puhas, nii prantslaslik ja — nii inimlik!» lõpetab Dumesnil.

On üks mure

Eks muresid ole ikka mitu, kuid ega kõigist pole paslik rääkida, või siis seda, et jagatud mure on pool muret jne. Kui mure niisama lihtsalt välja ütelda, siis ta erilist muret ei tekita. Murele on ikka vaja kapaga emotsioone juurde lisada, et mure murelikum paistaks.

Eesti maal pole üks hooaeg olnud laste oma teatrit ja tundub, et ka järgmine hooaeg tuleb ilma läbi ajada. Eks ole — see ka mõni mure! Tallinna teatrid annavad noid ja neid. lasteetendusi, Tartu pakub seda ja teist, ka Pärnus, Viljandis ja Rakveres on üht-teist ja pealegi annab ka Nukuteater ju etendusi! Nojah, tõsi küll, mitte statistonaaris, aga etendused ju toimuvad!

Nii et — murest ei saanud asja. Lisagem siis emotsioone!

Kaugest, kuid lähedasest koolipölvest on meelde jäänud niisugune ütlemine, et meil on ainult üks privilegeeritud klass — need on lapsed. Jah, muidugi, siit tulenevad emotsioonid võivad osutada liiga kirklikeks või demagogilisteks ja seega murele mitte kaasa aitavateks. Võtame teise kapa.

Suurele teatrile — siinkohal tähendab see täiskasvanute teatrivajadust rahuldavale teatrile — on lasteetenduste tegemine vist ikka midagi lisaülesande taolist. Ei, päistab, et siit ei saa ka murele kaunist pärga pähe, sest veel samm ja vallandub kirgede kosk.

Katsuks siis emotsiooni välja pigistada, kõneldes laste esteetilisest kasvatusest, teatrikultuurist ja muust niisugusest? Ega vist saa ka suurt asja, sest teoorias oleme ju kõik tugevad.

Nojah. Aga Eestimaa ainuke laste oma teater võiks ju siiski normaalselt töötada? Mitte ainult et ei võiks, vaid ka peaks! Aga miks ta siis ei tööta? Sest pole maja, kus töötada. Sest maja on remondis, mis pole alanudki. Huvitav

küll, miks lapsed oma privilegeeritute õigusi ei kasuta ega maja ära ei remondi ega oma lemmiknäitlejatele mõnd garderoobi ja harjutamisruumi ei muretse?

RAIMO KANGRO

Vastab Eesti NSV kultuuriministri asetäitja
JAAK VILLER:

Eesti NSV Riiklik Nukuteater töötab teatritegemiseks kohandatud ruumides Lai tän. 1/3 — Vaksali tän. 4/6, millest valdavat osa senini haldab ALMAVÜ Keskkomitee. Kogu maja kohaldamine teatri vajadusteks näeb esmalt ette hoone rekonstrueerimist koos ruumimahu muutmisega. Vastavad uurimistööd koos nukuteatri põhimõttelise paigutusskeemiga on teostatud. Edasine projekteerimine tööjooniste staadiumis sõltub ALMAVÜ allüksuste ümberpaigutamisest.

Nukuteatri edasine töö senistes mitte-rahuldavalt kitsastes ruumides saab võimalikuks k.a. sügisel, kui likvideeritakse puitvahelagede täieliku amortiseerumise tõttu tekkinud avariiseisundi tagajärjed.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ИЮЛЬ 1983

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

ТЕАТР

Отвечает НИГОЛЬ АНДРЕЗЕН (2)

Интервью с литературоведом и театроведом Ниголем Андрезеном, известным поборником культуры и общественным деятелем. Бывший министр иностранных дел ЭССР (1940), нарком просвещения ЭССР (1940—1944), заместитель председателя Совнаркома ЭССР (1940—1946), заместитель председателя Президиума Верховного Совета ЭССР (1946—1949) в числе прочих воспоминаний делится своими впечатлениями о явлениях театральной жизни Эстонии двадцатых-тридцатых годов (Хильда Глезер, Прийт Пылдроос), рассказывает о своей деятельности при «Утреннем театре» и в качестве театрального рецензента газеты «Пяэвалехт».

К. РУДНИЦКИЙ — «Клоп», «Баня» и переменчивость времён (12)

В связи с 90-летием со дня рождения В. В. Маяковского публикуются отрывки из книг К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» (1969), «Спектакли разных лет» (1974) и «Мейерхольд» (1981), в которых рассматривается трактовка сатирических комедий Маяковского «Клоп» и «Баня» при его жизни и в последующие периоды их сценического воплощения — с начала 1950-х гг.

М. ШТЕЙН — Погиб ли Гуска? (47)

Рецензия на спектакль Государственного русского драматического театра ЭССР по пьесе М. Кулиша «Блаженный остров или Так погиб Гуска» (постановщик Н. Шейко, художник М. Китаев). Автор даёт высокую оценку чистоте жанра, свойственной как спектаклю в целом, так и актёрским работам, стилизованному, названному «сатирической пасторалью» или «призрачным реализмом», подвергая сомнению лишь отношение постановщика к проблеме пьесы — оценке исчезновения мещанина-обывателя: не слишком ли мягко решён этот вопрос?

О. КУНИНГАС — О роли Раудсеппа в развитии нашей театральной мысли (68)

Статья литературоведа Оскара Кунингаса по поводу 100-летия со дня рождения маститого эстонского драматурга Хуго Раудсеппа 10 июля с. г. (1883—1952, пьесы «Микумярда», «Лежебока», «Под знаменем Синая», «Синимандрия», «Судия Самсон» и др.) На этот раз объектом внимания становится обширное театроведческое и критическое наследие Х. Раудсеппа. Автор подчёркивает, что в качестве критика драматург Х. Раудсепп печтал своей главной задачей разъяснение общественных функций сценического искусства, воспитание в людях художественного вкуса.

А. КЮНГАС — Документально о Феликсе Мооре (77)

Статья даёт обзор педагогической деятельности известного радиорепортёра, диктора и режиссёра Феликса Моора (1903—1955), особое внимание уделяя завершающему периоду его жизни — началу 1950-х годов, когда Ф. Моор преподавал эстонской студии ГИТИС'а в Москве основы сценической речи и перешёл на эстонский язык книгу Станиславского «Работа актёра над собой». Публикуются письма Ф. Моора родным из Москвы в Таллин. Приводится текстовый пример для показа методики и техники работы Моора над подготавливаемым к исполнению стихотворением.

Р. КАНГРО — Есть одна забота (91)

Озабоченность композитора Раймо Кангро вызывает из рук вон плохое техническое состояние здания Государственного кукольного театра ЭССР и затнувшийся ремонт. Статью дополняет конкретный ответ заместителя министра культуры ЭССР Я. Виллера.

МУЗЫКА

И. РАННАП — Скрипичное мастерство у нас (23)

Статья посвящена нынешнему уровню эстонских скрипачей. С одной стороны, обнадёживает обилие молодых исполнителей, с другой — огорчает отсутствие подлинного мастера. Автор даёт краткую характеристику нашим солистам Ю. Геррецу, Я. Сеппу, Х. Таамалу, М. Тезару, М. Тампере, М. Кярмасу, У. Вульпу, Т. Хейнсалю, Т. Рейманну, не обходя вниманием и подающих надежды А. Лейбура, А. Ярвела, Ю. Кааду, Э. Куйва и Л. Уганди.

Т. МЯГИ — О светомызыке (27)

Автор останавливается на истории светомызыки, приводя примеры её применения в самые различные периоды, а также воззрения, существовавшие на сей счёт — в том числе и наивные. В статье говорится и о современных достижениях светомызыки как в Советском Союзе, так и за рубежом.

В. ЛАНДСБЕРГИС — Звёзды Чюрлёниса (59)

Литовский музыковед посвящает свою статью М. К. Чюрлёнису (1875—1909) — художнику, композитору и писателю, причём в последней ипостаси он до сих пор не был известен мировой культурной общественности. Рассказывается о жизненном пути Чюрлёниса и его устремлениях передачи музыкальных замыслов живописными средствами.

Т. Ярж знакомит читателя с новинками музыкально-ведческой литературы на русском языке.

КИНО

В. МАЯКОВСКИЙ — Два выступления о киноискусстве (8)

Выступления на диспуте «Политика «Совкино»», организованном 8 и 15 октября 1927 г. ЦК ВЛКСМ, Обществом любителей советского кино и газетой «Комсомольская правда».

Л. ХЯРМА — О красотах весны на фоне земледельца (51)

Рецензия на документальный фильм-портрет «Снова весна» (режиссёр-оператор А. Сёэт, «Таллинфильм» 1982) бывшего председателя колхоза Вадима Желнина, известного в Эстонии предсказателя погоды по приметам природы. Рецензент оценивает работу А. Сёэта как довольно блеклую в сравнении с его остальным творчеством.

Я. РУУС, Р. РЕБАНЕ — Кино и жизнь (53)

Рецензия на документальный фильм «Триумф! Конеч или начало?» (режиссёр П. Петерс, оператор Х. Роозипуу, «Таллинфильм» 1982). Фильм-портрет, повествующий об олимпийском чемпионе по прыжкам в высоту Юри Тармаке, ныне преподавателе Ленинградского университета, по мнению рецензентов грешит поверхностностью и склонностью к штампам.

А. КУЛДСЕПП — О школе Кассилаане и вообще о школе (56)

Заслуженный учитель Эстонской ССР выступает по поводу проблемы, поднятой документальным фильмом П. Тооминга «Кассилаане»: насколько мадэнькой еще может быть сельская школа. Ав-

тор полагает, что оптимальное число учащихся школы не должно превышать 500—600 человек. Высокая оценка дается руководящей роли учителя и духовной атмосфере школы.

И. КАРПО — Открытое письмо Венере (83)

Работа, удостоенная первой премии на конкурсе очерков о фотоискусстве, организованном Пресс-фото клубом при ЦК ЛКСМ Эстонии, посвящена Ромуальду Ракаускасу, Нададу и др. Тема — фотографирование обнаженной натуры.

Х. ЛУЙК — Фильм, сближающий с природой (87)

Реферируются Дни фильмов о природе, проведенные 3—5 марта в Таллинском Доме кино по инициативе Союза кинематографистов Эстонии и Эстонского республиканского общества охраны природы. Участники Дней — Р. Маран, В. Белъялов, И. Войтенко, Ю. Ледин, М. Реммель, Ф. Юсси, Р. Салури, Ф. Эйзен и др.

М. ЛОТМАН — Репетиция оркестра в разваливающемся мире (37)

Фильм Ф. Феллини «Репетиция оркестра» анализируется в общем контексте его творчества, как очередной этап синтеза игрового и документального кинематографа. Отказываясь от фантустики, Феллини строит фильм по законам музыкального произведения: композиция и тематическое развертывание строго выдержаны в форме сонатного allegro. Сложная мотивная структура, скрытая под внешне аморфной формой репортажа, позволяет дать панхроническую картину европейской цивилизации.

РАЗНОЕ

Ю. ХАЙН — Кое-что о нашем плакате на темы культуры (96)

Искусствовед Юри Хайн знакомит нас с состоянием искусства плаката на темы культуры, отмечая наиболее известных мастеров (Виллу Ярмут, Энн Кярмас, Юло Эммус, Владимир Тайгер, Альфред Салдре и др.). Автор утверждает, что активизация этого направления эстонского плаката свидетельствует о том, что оно стало самостоятельным явлением культуры, глашатаем нашего искусства.

TRÜKIVEA OIENDUS

Lügeda meie ajakirja 5. numbris lk 86 1980. a «Ügala» lavastuses Svejki osa täitjaks A. Oks.

TEADAANNE

Toimetus teatab, et ajakirja praakeksemplaride ümbervahetamiseks tuleb pöörduda trükikoja poole (aadress: 200 090 Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Tehnilise kontrolli osakond, tel. 681-411.)

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

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

THEATRE, MUSIC, CINEMA, JULY 1983
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

NIGOL ANDRESEN answers (2)

An interview with Nigol Andresen, a literary and theatre critic, also well-known as a long-time activist in our cultural and social life. In retrospect: Foreign Minister of the ESSR (1940), People's Commissar for Education (1940—1944), Deputy Chairman of the People's Commissariat of the ESSR (1940—1946), Deputy Chairman of the Presidium of the Supreme Soviet of the ESSR (1946—1949). In the interview Nigol Andresen recalls, among other things, some Estonian stage personalities from the twenties and thirties (Hilda Gleser, Priit Põldroos), talks about his work for the Hommikuteater and for the Päevalt.

K. RUDNITSKY. The Bedbug, the Bath-house and changeable times (12)

On the 90th birthday anniversary of V. Mayakovsky, some excerpts from K. Rudnitsky's books «Режиссёр Мейерхольд» (1969), «Спектакли разных лет» (1974) и «Мейерхольд» (1981) are printed in this issue. They are about the reception that Mayakovsky's satirical comedies *The Bedbug* and *The Bath-house* met with during the writer's lifetime and during the revival of his plays in 1950s and later.

M. SHTEIN. Will Guska die? (47)

A review of M. Kulish's drama *The Blissful Island or the Way in Which Guska Died* produced by the State Russian Drama Theatre of the ESSR (stage director — N. Sheiko, artist — M. Kitayev). The reviewer praises the production and the actors because of a keen perception of the genre, of attaining a complicated and paradoxical stylistic unity ("satirical pastoral" or a "phantasmal realism"). Some doubts arise only about the producer's attitude to the problem in the play — the petty bourgeois is determined to die out; isn't this attitude too lenient?

O. KUNINGAS. On the part that Hugo Raudsepp played in the development of our dramatic thought (68)

An article by Oskar Kuningas, a literary scholar, about a prolific Estonian dramatist Hugo Raudsepp (1883—1952) (plays: *Mikumärdi*, *The Stuggard*, *To the Destination of Sinai*, *Sinimandria*, *Samson*, *the Judge*) on 100th anniversary of his birth on 10 July. The author concentrates on Raudsepp's critical and theoretical work. He stresses that the dramatist Hugo Raudsepp as a critic considered to be his duty to explain the social functions of the drama, to improve

the people's taste in art. Hugo Raudsepp has played a remarkable part in the development of Estonian dramatic thought.

A. KUNGAS. Some facts concerning Felix Moor as a drama coach (77)

The article gives an account of the activity of Felix Moor (1903—1955), broadcaster and announcer, director of radio plays as a diction coach, paying special attention to his work in later years. In the early 1950s Moor worked as a drama coach for the Estonian studio at the Moscow State Institute of Dramatic Art and translated Stanislavsky's *The Actor's Work with Himself* into Estonian. Some letters that Moor sent to his relatives in Tallinn are published. Besides, a text is printed to introduce Moor's approach and technique in his work with the poems for presentation.

R. KANGRO. A worry (91)

The composer Raimo Kangro is worried about the bad state of repairs of the Puppet theatre. The Deputy Minister of Culture of the ESSR J. Viller will reply to this.

MUSIC

J. RANNAP. Our violinists of today (23)

The author assesses the standard of our violinists of today. On the one hand there is a plenty of young violinists, but on the other hand there is a lack of top violinists. The author briefly characterizes our present-day soloists, such as J. Gerretz, J. Sepp, H. Taamal, M. Teaar, M. Tampere, M. Kärmas, U. Vulp, T. Heinsalu, T. Reimann and our young hopefuls, such as A. Leibur, A. Järvejä, Ü. Kaadu, E. Kuiv, L. Ugandi.

T. MÄGI. On colour music (27)

The author presents the history of colour music pointing out the experiments conducted in this field in various ages, the points of view (often rather naive) held by different persons, in different periods. The article also deals with the achievements in the field of colour music in the USSR and abroad.

V. LANDSBERGIS. The stars of Ciurlionis (59)

The Lithuanian music critic V. Landsbergis presents M. K. Ciurlionis (1875—1909), as a painter, composer and writer the latter being

largely unknown to the world's art public. The article gives a survey of Ciurlionis' life and his work as a composer who tried to convey his musical ideas into his art.

VADEMECUM (89)

T. Järg introduces the latest music literature in Russian.

CINEMA

V. MAYAKOVSKY. Two speeches on the cinema (8)

V. Mayakovsky's participation in the discussion "The Policy of the Sovkino" held on 15 October 1927 under the auspices of the Central Committee of the Leninist Komsomol, the Society of the Friends of the Soviet Cinema and the newspaper Komsomolskaya Pravda.

M. LOTMAN. The Orchestra Rehearsal in a decaying world (37)

The reviewer regards F. Fellini's *The Orchestra Rehearsal* as the next stage in the synthesis of fictional and documentary in the context of his entire work. Abandoning the dependence on the story, Fellini composes his work according to the laws of a piece of music: the composition and thematic development strictly follow the pattern of a sonata allegro. The complicated system of themes concealed behind an explicitly amorphous form of a reportage enables the author to create a panchromatic image of European civilization.

L. HÄRMA. About a fine spring against the background of a countryman (51)

A review of the documentary *Spring Again* (director and cameraman — A. Sõõt, The Tallinnfilm studio, 1982). The film portrays Vadim Zhelnin, once a farmer, now well-known all over Estonia for his weather predictions by the signs of nature. The reviewer thinks that this film is not equal to the rest of A. Sõõt's work.

J. RUUS, R. REBANE. The film and life (53)

A review of the documentary *The Triumph. A Finish or a Start?* (directed by P. Peters, filmed by H. Roosipuu, the Tallinnfilm studio, 1982).

The film depicts Jüri Tarmak, the Munich Olympic champion in high jump, now a lecturer at the Leningrad University. The reviewers regard the film as superficial with a tendency to make use of clichés.

A. KULDSEPP. On the Kassilaane school and on the school in general (56)

The opinion of A. Kuldsepp, the Merited Teacher of the ESSR, of P. Tooming's documentary. How big or small ought to be a country school, or a school in general? The author thinks that the number of secondary school students should not exceed 500 or 600. He values the leading role of the teacher in school life and stresses the importance of the morale at school.

I. KARRO. An open letter to Venus (83)

The article which was awarded the first prize at the competition of photo reviews arranged by the Press Photography Club for the Central Committee of the Estonian Y. C. L. discusses the work of the photographers Romualdas Rakauskas, Nadar, and others, the subject matter being the nude.

H. LUIK. The film as a means of a more profound understanding of nature (87)

A survey of a nature film festival arranged by the Estonian Film Association and the Estonian Society for Nature Protection from 3 to 5 March, in the House of the Cinematographers in Tallinn. The discussions were attended by R. Maran, V. Belyalov, I. Voitenko, Y. Ledin, M. Remmel, F. Jüssi, R. Saluri, F. Eisen, and others.

MISCELLANEOUS

J. HAIN. On our cultural poster (96)

The art critic Jüri Hain discusses the present-day state of Estonian cultural poster, the work of some well-known poster artists (Villu Järmut, Enn Kärmas, Ülo Emmus, Vladimir Taiger, Alfred Saldre, etc.). The author claims that the improved level of our cultural poster is being shown by the fact that the poster has become an independent art phenomenon, the presenter of our art.

Väljaandja kirjastus «Periodika». Tallinn, Pikk t. 73. Ladumisele antud 16. 05. 1983. Trükkimisele antud 17. 06. 1983.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud trükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,3. MB-06665. Tellimuse nr. 1859. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja, Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 17 000.

Сдано в набор 16. 05. 1983. Подписано к печати 17. 06. 1983. Бумага 70×100/16. Печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,3. Заказ 1859, МБ-06665.

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

Inimene saab vähemalt 80% vastuvõetavast informatsioonist nägemise, 8% kuulmise abil ja vaid vähem kui 2% ülejäänud meeleorganite vahendusel. Seetõttu pole imeks panna, et visuaalse kommunikatsiooni mitmesugused vormid on tõhusalt arenemas ning meie pilku püüdvate informatsioonikandjate hulk kasvab väga kiiresti. On rõhutamiseväärne, et taolises teravas konkurentsis inimese nägemistähelepanu hõivamise nimel on eesti nüüdisplakat oma koha mitte ainult säilitanud, vaid tänu uute kujunduslike võtete kasutamisele ning kvantitatiivsele edemisele oma tähendust isegi märgatavalt suurendanud.

Suured muutused meie plakatikunstis üldse ja kultuuriplakati alal eriti on toimunud just kümne viimase aasta jooksul. 1970. aastal toimunud III vabariikliku plakatinäituse puhul kirjutas plakatist ja raamatukujundaja Ants Säde: «Peaaegu ei kasutata rohkeid võimalusi pakkuvat fotot... Võib-olla vaesustab eesti plakati praegust ilmet ka liigne mure stiilipuhtuse pärast, tuleb kahetusega nentida, et meie töödes puudub lopsakas poeetilisus, peen ironia, terav grotesk.» Täna on asjaolul otsustavalt muutunud: fotovõimaluste kasutamisel põhineb suur osa plakatist, seejuures enamik kultuuriplakateist. Plakatistide eneseväljendus on muutunud jõulisemaks, groteskil ja ironial on täna kindel koht plakati kujundikeeles.

Mõistagi on kultuuriplakati laiemale leviku aluseks ühiskondlik vajadus niisuguse informatsioonivormi järele. Selles aga, et plakatikunsti tase on tõusnud, et plakat on muutunud vaatatajaid haaravamaks, üllatavamaks, on esmajärguline tähtsus kahel asjaolul: plakatistide ridade kasvamisel ja sellega seotud loominguks konkurentsi tõhustumisel ning fotolavastusliku suuna tekkel plakatikunstis. Kui varem tuli plakatistidele täiendust vaid kunstiinstituudi graafikaeriala lõpetanute hulgast, siis viimasel kümnendil on tubli panuse plakatikunsti arendamisse andnud disainerid.

Kui vaadelda kultuuriplakati tänast seisust selle alaliikide järgi, siis hakkab kõigepealt silma, et meil on arvestataval tasemel kinoplatatid ning seda vaatamata asjaolule, et «Tallinnfilmis» vähene mängufilmide toodang ei pakuks nagu erilisi võimalusi selle plakatiliigi arenguks. Sellised tööd nagu Alfred Saldre plakat filmile «Ideaalmaastik» (1981), Ülo Emmuse «Hukkunud Alpinisti hotell» (1979) ning «Jõulud Vigalase» (1981) ja Vladimir Taigeri «Šlaager» (1982) on esindanud ja ilmselt esindavad edaspidigi eesti nüüdisplakati saavutuslikumat külge mitmesugustel plakatinäitustel.

Teatriplakati üldilmet on tunduvalt täiendanud fotolavastuslikud plakatid. Varem ainuvalitsevaks olnud puhtdekoratiivsete või näidendist endast võetud kujundil põhinevate lahenduste kõrval paelub õnnestunud fotolavastuste assotsiatiivsus. Õnnestunumad taolistest tööd paistavad selle kõrval silma veel trükitehnoloogiliste võimaluste hea kasutamise poolest.

Häid ning uudseid plakateid on enamikul Eesti teatritest.

Fotolavastuslik suund on olnud näituseplakati eripära üks alus ja samal ajal on just siin selgunud ka selle suuna võimalikud nõrgad küljed. Nimelt on tekkinud visuaalselt huvitavaid lahendusi, mis püüavad küll pilku, kuid milles vaatatajale ei anta võtit piltkujutuse asjakohaseks interpreteerimiseks ning seetõttu puudub (või kaob) seos plakatil kujutatul ning näituse vahel.

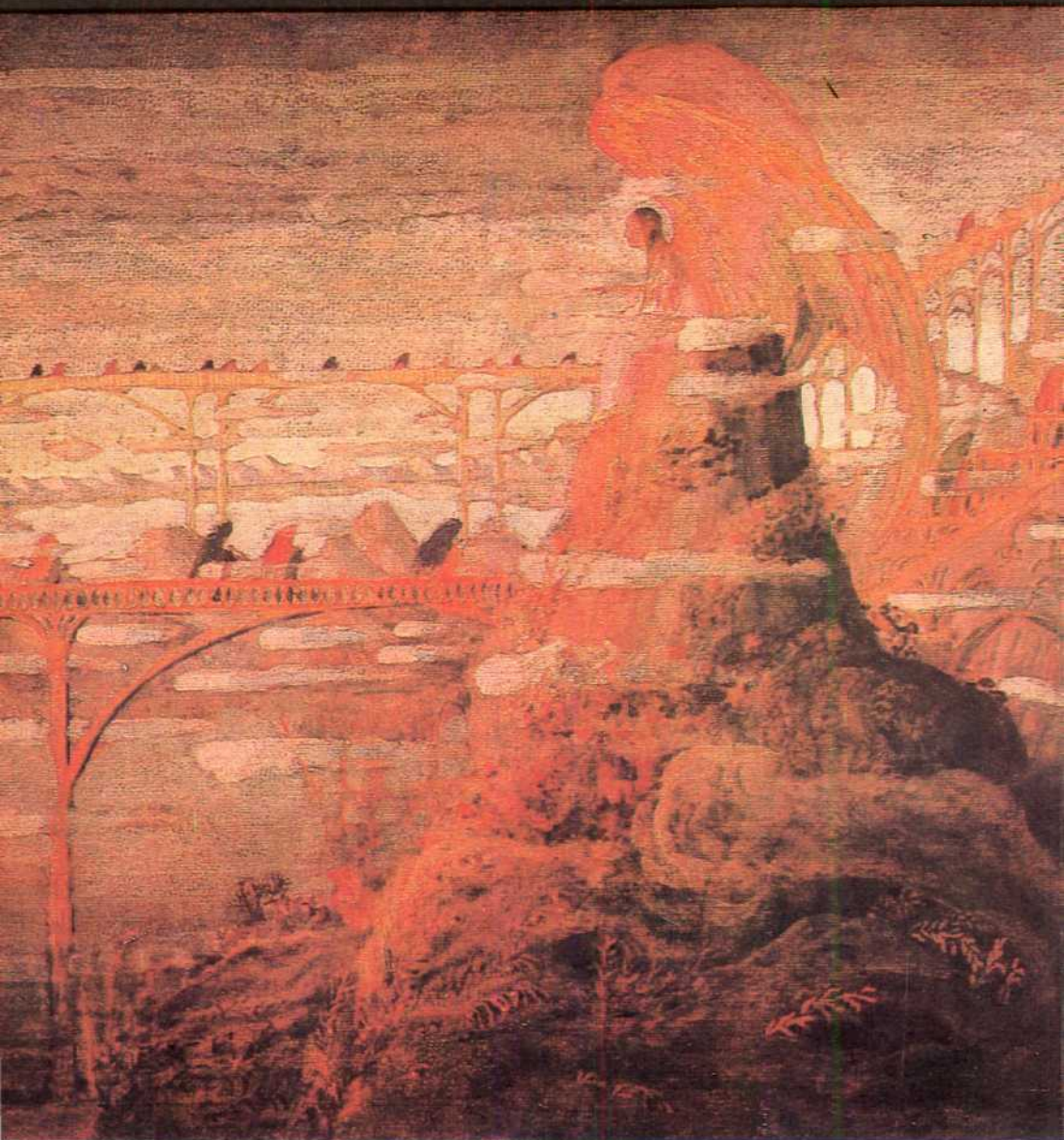
Kõige ebamäärasem on pilt muusikaplatatite vallas, kus jäägitult domineerib levimuusika interpreteerijate reklaam. Muusikaplatatite hulgas leidub ka hulk anonüümseid lahendusi, mille puhul ei tea, kellele need pahaks (või eduks) panna. Ja ainult muusikaplatatite seas võib kohata lääne kommertskaubandusest ülevõetud halvemate mallide kasutamist (näiteks J. Aksjonovi ja N. Gorelovi plakat «Muusik-Seif»). Muidugi on siingi omad tipud, eeskätt seotud plakatistide Villu Järmuti ja Enn Kärmasse nimedega (Ansambel «Ruja», 1981; Gunnar Graps, 1982).

Eesti kultuuriplakati tõhusat arengut näitab see, et plakat on saanud oma laadseks kultuurinähtuseks, meie kunsti tutvustajaks. Nii on viimaste aastate kestel tunduvalt suurenenud meie vabariigi kultuuriplakati osa üleliidulistel kunstinäitustel. Tänavu maikuu Lääne-Berlinis toimunud NSV Liidu kultuuripäevade üheks osaks oli meie kultuuriplakati väljapanek. Hiljuti lõppenud Lahti rahvusvahelise plakatibiennaali ekspositsioonis tutvustasid meie plakatikunsti ka Vladimir Taigeri, Jüri Kassi, Villu Järmuti ja Enn Kärmasse näituse- ning Alfred Saldre ja Ülo Emmuse kinoplatatid. Ilmselt on meie kultuuriplakat seda väärt, et tema üksikute avalduste juures käesoleva ajakirja veergudel edaspidi üksikasjalisemalt peatuda.

Neil Simon
PÄIKESEPOISID
komöödia 3 vaatuses



Heiki Puzanov. Reklaamplakat N. Simoni näidendi «Päikesepoisid» lavastusele TRA Draamateatris.
(Diplomitöö ERKI-s.) 1982.



Raamatupala

83-772.a