

ENSY Kultuuri-
komitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



2

/1989

2 / 1989

veebbruar

VIII aastakäik

Esikaanel: Lembit Ulfsak Tomas Stockmannina Mikk Mikiveri mängufilmis «Doktor Stockmann» («Tallinnfilm», 1988).

P. Sirge foto

Tagakaanel: A. Paasilinna «Ulguv mölder» (lavastaja Mai Murdmaa, külalisena) Pärnu teatris. Esietendus 14. detsembril 1988.

Ülal stseen lavastusest, all nimiosas Priit Pedajas.

H. Sirkeli foto



To meruse kolleegium

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 3200

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammal, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Heiki Sirkel, tel 23 95 40

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB KALLE HOLMBERG	5
Juha Siltanen	UUEST DRAMATURGIAST	11
Margot Visnap	EEMALTVAATAJA PILGUGA SOOME TEATRIST	17
Jukka Kajava	SOOME TEATRI PIIRID JA PIIRATUS	29
Marjatta Hartikainen	KAS MEIE TEATER ON MUUTUNUD?	45
MUUSIKA		
Markku Kilpiö	JOONI SOOME KOORILAULU AJALOOST	32
Virve Lippus	KLAVERIMÄNGU KIITUSEKS	48
	MUUSIKUTEE KROONIKAST: MÕNED PABERILEHED AUGUST TOPMANI JA CYRILLUS KREEGI ASJUS	54
Alo Põldmäe	MUUSIKAFESTIVAL NELJALE VÄLISMAALASELE?	76
Tarmo Lepik	WITOLD LUTOSŁAWSKIST JA TEMA NN KONTROLLITUD ALEATOORIKAL PÕHINEVAST STIILIST	79
KINO		
	FILMIGLOOBUS	40
Udo Parikas	MÜÜDID NÄITAVAD TEED (<i>Saami filmist «Teenäitaja»</i>)	41
Kari Uusitalo	MÄRKMEID FILMIUURIMISEST SOOMES	52
Edvi Vabamägi, Sulev Teinemaa	TEHTUD JA TEGEMATA TEOD (<i>Arvo Kruusemendi filmidest</i>)	59
Paavo Põldmäe	ÖNNISTA JA KAITSE KEISRIT ... (<i>Elem Klimovi filmist «Agoonia» («ECCE»)</i>)	75
Aare Ermel	VADEMECUM (<i>Jeremy Tambling. Opera, Ideology and Film. Manchester 1987</i>)	93
	AVAVEERG	2
Eha Komissarov	KENNETH KOCHI TUHAT AVANGARDNAIDENDIT	72, 96



Veljo Tormis

... Valisin XVII runo — Vipuses käimise müstilise loo. Eks Lõnnrot kontamineeritud sellesse kõikvõimalikud pahede väljaajamise loitsud (mida üldsüzee seisukohalt on peetud venitavaks täitematerjaliks), raatsimata midagi välja jätta. Nii ei raatsinud minagi, teadmata küll, kuidas tänapäeva koorilauljad või publik vastu peavad!

See on õieti üks ürgne šamaanilugu. Looduslapse püüd loodust mõjutada, usk oma sõna väesse. Kujutlusjõud, fanaatiline enesesisendus ja manamisvõim kisivad siin kaasa. Fantaasialend koos naturalistliku reaalsusepildiga — kas pole selles midagi meile ürgomast? XVII runo tuumaks on sümboolne ja jõuline sõnum: Väinämöisel õnnestus ellu äratada igipõlised algteadmised, muistse elutunde sügavamad arusaamad ja neist tarkust ning tugevust ammutada. Selleni tahaksime tänapäeval «Kalevala» või muu rahvaehtsa loomingupärandi poole pöördudes ju meiegi jõuda.

Lõpetaksin ühe isikliku salamuljega: Gallen-Kallela «Väinämöise lahkumist» vaadates tundsin end ära mahajääjate hulgas murelikult istuva paljasjalgse vanamehena pildi paremal äärel.

Veljo Tormise artiklist «Kalevala. The Estonian perspective». Tekst ja illustratsioonid ajakirjast «Finnish Music Quarterly» 1985, nr 1–2.

JOSKUS KASIIN OSUU VANHA TEKSTI, JOKA
TUNTUU — TOISIN KUIN SETELIT —
KASVANEEN KORKOA PUYTALAATIKOSSA,
SAANEEN UUTTA MERKITYSTÄ
MYÖHEMMISTÄ TAPAHTUMISTA.
OHEINEN RUNO ON KIRJOITETTU TALLINNAN-
MATKAN YHTEYDESSÄ LOKAKUUSSA 1983.
MITÄÄN EI OLE LISÄTTY JALKEENPAIN,
AINEKSET OVAT OMISTA KOKEMUKSISTA,
OMILTA MATKOILTA — RINNASTUS
ARMENIAAN JA SEN MUSIIKKIIN NOUSI
MIELEEN, KOSKA OLIN KÄYNYT SIELLÄ
PARI VUOTTA AIKAISEMMIN.

*Monenlaisten urkujen ääntä olen kuunnellut
mutta tätä en unohda:
Tallinnan urkujen ääntä.
Ei, en nyt puhu kirkkojen uruista.
Kauniisti nekin soivat,
kauniisti soi ihmisääni
— seisovien, istuvien, polvistuvien ihmisten ääni —
Tuomiokirkossa tai Jaanin kirkossa,
missä kaiku kuiskaa:
«Näkemiin taivaassa!»
Mutta minulle koko Tallinna on temppele,
Toompea torneineen
mahtavat urut.
Joskus huhtikuussa, toukokuussa
sen jyrävä harmaa fasadi alkaa äännellä.
Sen vakaa harva pillistö soittaa
arkaaisen sävelmän, muinaisen laulun
— iloisen? ei
eikä surullista liioin
vaan väkevää kevättä versovan.
Joskus lokakuussa, marraskuussa
kun harmaa tuuli tulee mereltä
sen sävel on hyytävän surullinen.
Kuin Armenian vuorten ikivanhat kiviset sävelet.
Kun kuulet, et unohda. Kaukana ovat siitä
meidän yhteiset lapsuusleikkimme, paimenleikkimme
kaukaisilla vuorilla, aurinkoisten virtojen varsilla.
Tämä on kylmä meri, pohjoinen meri, elämä
ja historia on tumma syvyys, jonka pinnalla
auringon läikät, valot ja varjot vaeltavat
ja kun syysmyrsky iskee,
syvyys soi mukana,
läpi koko kaupungin syöksyy
Toompean urkujen jylinä.
Sukupolvien tuska ja epätoivo soi mukana.
Myös ihmisen hauras onni.
Pimeyden, epätoivon mullassa itävät
tulevien heväiden valoutuiset päivät.*

Fr. R. Kreutzwald

nim. ENSV Riiklik

Raamatukogu



Kalle Holmberg Tallinnas. November 1988.

P. Sirge foto

A jakirjas TMK 1984 nr 3 ilmus sind ja sinu loomingut tutvustav artikkel. Selle loo ja Eestis mõnevõrra tuntud P. von Baghi ja P. Milonoffi toimetatud «Teatri- raamatu» kaudu teame üht-teist sinu ja Ralf Långbacka Turu *Kaupunkinteatteri* perioodist 70-ndate alguses. Mis on vahepeal muutunud?

Selleks ajaks, kui see raamatu ilmus, seega siis 1977, olin teatris olnud umbes viisteist aastat ja meil mõlemal koos Långbackaga oli just lõppemas Turu periood, mida raamat käsitleb. Üsna kohe pärast tolle raamatu ilmumist lahkusin teatrist ja läksin *Yleisradio*'sse tegema neljaosalist telefilmil «Rauaaeg» ning filmiga seotud nelja aasta jooksul lavastasin teatris vähe. Lavastasin ooperis, teatrisse tulin tagasi hiljem, läksin siis KOM teatrisse.

Minus eneses oli pärast raamatu ilmumist toimunud suur muutus, mida on sõnadega raske seletada. See tulenes teatrist, millele olin pühendanud viisteist aastat ja kust nägin kaduvat kõike seda, mida olin oma teatritöös taotlenud. Kõige selle järel igatsesin teha filmi, kuid filmitöös tajusin jällegi soovi teha teatrit, ruumis, inimestega, harjutusprotsessis. Ilmselt tekkis see igatsus seetõttu, et filmi puhul on rõhuasetus jälle kuskil mujal. Teatriprotsess on nii eriline, eriti esimene prooviperiood näitlejatega...

Mis juhtus sinu äraoleku ajal Soome teatris?

Sel ajal juhtus Soome teatris nii palju. 70. aastad olid ju Soomes suur-rühmade aeg. Turus käisid inimesed vabatahtlikult teatris, piletikassade ees olid pikad järjekorrad, inimesed seisid kindlate etenduste pärast sabas. Seda nüüd enam ei ole. Muidugi käiakse ka praegu teatris, kuid vaataja on vananenud. Nüüd on teine aeg. Noorsugu huvitavad muud asjad. Noorust ei ole õnnestunud teatrisse tõmmata, või näevad noored teatris teist võimalust. Mõnikord tundub mulle, et armastus on teatrist kadumas, jäänud on ainult agressioonid ja enesetöestamise vajadus. Nii on see praegu Kõrgemas Teatrikoolis valitseva mentaliteediga, mis on kujunenud sealsest ühiskondlikust oportunistidest.

Soomes võib tihti kuulda väidet, et teatrid on muutunud tehasteks.

See on tõesti nii. Meil on ehitatud uusi teatrimaju, on suurendatud truppe ja teatritegijaid on varasemast kindlasti rohkem. Paradoks on aga selles, et kogu see sotsiaal-majanduslik edenemine ei ole kunstitegijaid juurde toonud. Ei näitlejaid ega lavastajaid, küll aga teisi — mäenedžere, müüjaid, tehnikuid... Muidugi on teater amet, aga ta on ka kirk, igatsus ja eluviis ning kuidas saab sellist tööd allutada piiravatele normidele, mis on ühiskonnas paratamatult olemas.

Eesti teater on raha ja tehnika poolest vaene. Ja vaatajad käivad meil veel vabatahtlikult teatris. Sarnaneme nii mõneski asjas 60-ndate Soomega. Kuidas vältida neid vigu, mis Soomes tehti?

Nõu anda on väga raske. Meie kogemustest ei saa otseselt õppust võtta. Võin vaid öelda, et meil ei läinud hästi. Teatril ei läinud hästi. Sotsiaalne heaolu pole parandanud teatrit, kuigi ei saa ka öelda, et see oleks teatrit kehvemaks teinud. Võib aga küsida, kas teater ongi nii tähtis?

Minu meelest on küsimus ajas, tema energias ja inimestes selles ajas ning eelkõige sellepärast suudeti 60-ndatel öelda välja seda, mida 50-ndatel ei saanud. Siis võis selgeks rääkida probleemid, mida seni oli ühiskonnas peidetud. Just ajast endast johtus meie kollektiivne jõud, mis kujunes kellegi organiseerimata. See oli iseseisev protsess ja ta kestis kuni kestis.

Kui teid hakati 1970. aastatel korrale kutsuma, siis meie tegime seda-sama iseendaga, teisisõnu, meie radikalism muutus tugevasti poliitiliselt. See avatus, kus oli palju eri liikumisi, hakkas ummikusse jooksuma. Radikalism kadus ja asemele tuli parteilis-bürokraatlik vasakpoolsus, äärmuskommunistid. Minu sugupõlvest rääkides — nad vallutasid ühiskonnas nn positsiooni ja see vastastikune mõju, opositsioon, lakkas toimimast. Sel viisil jõudsimme välja oma praegusesse konsensusesse, heaoluühiskonda. Tulid uued sugupõlved. Meie neid enam ei huvitanud. Nad olid saanud kõik. Nemad ei olnud elanud aegu, mis olid teistsugused, ega näinud seda, mis oli toimunud pärast sõda.

Meile on jäänud ühise asjana ökoloogia, mis on iseenesest väga tähtis. Küsimus on selles, kas me võime maakeral edasi elada. Selles perspektiivis on teatritegemine ju ka tähtis, kuigi siiski vist ainult terapeutilises mõttes — me vajame maakera, et teater võiks edasi kesta. Ehk võib see hakata meid ühendama? Järgnevate aastate jooksul leitakse võib-olla ka uus ühine keel uute sugupõlvade ja vanemate generatsioonide vahel.

Agas just praegusel hetkel meenutab olukord tumma maastikku. Ollakse oma punktis ja ühendusteid ei ole. Ja mis kõige halvem, keskustelu sisu on ammendatud. Keegi ei usu enam seda, mida räägitakse. Soomes räägivad poliitikud nii palju, et keegi ei usu neid, ja juba kostabki häält, et poliitika on muutunud teatriks. Grotowski väidab, et ainus koht, kus pole vaja näidelda, on teater, viitab sellele, kus peitub teatri jõud praegu.

Teatrisse on tulnud täiesti uued inimesed. Teater opereerib nendega ja nad on olulised teatri arengu seisukohalt. Nemad on tähtsad, aga mitte ehitised, kus tehakse teatrit.

Mis on Soome teatri praegune suurim häda?

Millegipärast on meil ametlikuks teatriks fassaad, mille taga nähakse vaid uusi maju ja toodangut. Nii palju toodangut, et loomingulist protsessi ei saagi enam olla. Ei saa harjutada. Peab müüma! Nii nagu läheme kaubamajja, läheme ka teatrisse.

Meie probleem on nüüd selles, et meil on kohutavalt palju seda, mida teil ei ole. Meil on teatreid, meil on asutusi, meil on seadmeid, meil on kõike värki. Võin öelda oma kogemuse põhjal — see kõik ei tee veel õnnelikuks. Iseenesest ei ole neis midagi paha. Aga meil, inimestel, paistab olevat selline võime, et meile hakkab see meeldima, kui antakse head sööki ja jooki, sotsiaalne sfäär pannakse korda, antakse masinaid ja riistu. Me nokitseme nende kallal, teeme usinasti tööd, aga esprii, vaimsus, võib kuskile ära kaduda ja nii meil ongi nüüd vaja seda otsida.

Oleme kaotanud veel midagi väga olulist, teatri vastu pole meil enam vabatahtlikku huvi: «Ahaa, mis seal on?», «Ahaa, nüüd tegi seda!» Kui oleksime praegu Helsingi *Kaupunkinteatteri*'s lavale jõudnud Dostojevski «Sortse» teinud viisteist aastat tagasi Turus, oleks juba ette tõusnud huvi — «Mis nad sellest teevad?» Kui tegin Topeliuse «Velskri jutustusi», küsiti endalt: «Kuidas saab sellist romaani dramatiseerida?» Või «Seitsme venna» puhul: «Mis ta sellest teeb?» Nüüd võib teatris midagi toimuda või mitte, saada vaatataid või mitte, kuid huvitatakse ainult ühest — «Kes siin näitleb?» Vesa-Matti Loiri — Stavrogin. «Oi, Vesa-Matti Loiri siin!» Ei Dostojevski ega meie rühm huvita publikut, vaid ikka see, et seal on üks Vesa-Matti... Mul ei ole midagi Vesa-Matti Loiri vastu, ta on mu vana töökaaslane. Oleme teinud koos teatrit kaksikümmend viis aastat ja tuua Dostojevski lavale oli meie vana plaan. Kuid see kõik räägib millestki. Olen aru saanud, et teater on liikunud minust mööda, tootmise ja tarbimise suunas.

Kõne all olnud «Teatriraaamat» ilmus 1977 ja seal puudutati ka sinu elulugu, sealhulgas lapsepõlve. Vaatad sa nüüd, rohkem kui kümme aastat hiljem, oma noorusele ja lapsepõlveajale Mikkeli väikelinnas kuidagi teisiti? Mis on sinus muutunud?

Vastus on mitmetahuline. Ei saa lihtsalt vastata, et olen muutunud või ei. Võin vaid öelda, et raamatu ilmumise ajal oli minus mõndagi minu lapseast ja Mikkeli ajast, mil olid unelmad ja eriline potentsiaal — seda ma pidasin muuseas väga oluliseks, uurides peamiselt dramatiseeringutes soomlase olemust ja ajalugu. Seda on minus veel praegugi, kuid nüüd olen siirdunud ajaloo juurest mütoloogiasse, milleni jõudsin «Rauaaega» filmides, ning minus endas on muutunud palju. Mütoloogia kaudu olen leidnud erilised traditsioonid. Sellest tuleneb ka üks paradoks: «Rauaaja» (seega siis «Kalevala») kaudu puutusin ma kokku bütsantsi kultuuriga, ent traditsioonide teadvustamine hoopis väbastas mind traditsioonidest. Eraldas mind nooruse unelmatest. Nüüd olen jõudnud sellisesse ikka, kus unelmad on osutunud mõnel määral eksituseks.

Tunnen, et olen muutunud ka selles mõttes, et mulle on kujunenud üha tähtsamaks töö väikestes rühmades. Unelmad tulevad tagasi sellega, et 6 vananedes leiab inimene endas läbi mängu taas lapse. «Toolid» on lugu

kahe vana inimese mängust. Samasuguseid protsesse olen ma teinud läbi ka enne «Toole» ja ka pärast seda.

Kuidas «Toolid» sündis?

Seda lugedes mõtlesin, et kui Kalevi Kahra ja Eila Rinne seda esitaksid, tuleks sellest midagi tõelist. Suurem tõelisus kui tekstis endas mõeldud on. Hakkasime harjutama näitlejate kodus, kus otsustasime etenduse ka välja tuua. Abielupaarist näitlejad mängisid oma elu Ionesco «Toolide» kaudu. Minagi panin sellesse tõesse oma kogemuse, oma abieli, oma vanemad. Ja nii tuligi «Toolidest» lugu inimese võitlusest iseenda ja teistega, inimese vajadusest teise inimese järele, võitlusest, aga ka armastusest. Sellest, mida tänapäeval on üsna raske leida, eriti kui sa oled juba vana. See on temaatika, mis tegi Ionescost Soomes realisti.

Meie vestlus toimub «Toolide» külalisetenduse järel. Kuidas niisugune külaskäik teoks sai ja mis mulje see sulle jättis?

See juhtus nii, et Mikk Mikiver nägi etendust Soomes ja ütles: «Tulge!» «Noh, tuleme! Aga kus mängida?» Ma rääkisin talle lavastuse saamisloo — et me ei olegi seda teinud teatrilavale. Me oleme «Toole» pärast ka teatris mänginud, kuid mitte kunagi nii, et inimesed istuvad saalis, vaid laval, näitlejate juures.

Mikk arvas, et «Toolid» võiks sobida Glehni lossi. Seal on ümberringi park ja kummaline ajalugu. Inimesed sees ja loodus ümberringi.

Me ei tahtnud etendust viia teatrist teatrisse, vaid tahtsime üle kanda selle protsessi, mis oli Kalevi Kahra ja Eila Rinne kodus sündinud.

Mida saab pärast «Toolide» juhtumit rääkida vastastikusest kultuurivahetusest?

Võib olla igasuguseid külaskäike, võib olla nn repertuaariturneesid, võib minna Pariisi või kuhu tahes, võime minna Soomest või siit, võime minna ükskõik kuhu. Aga mis on see tuum, mis hoiab teatrit elavana, nii nagu on elav inimene ja tema sõnum?

On eriti tähtis, et inimesed õpiksid suhtlema. Teater ise on väga petlik. Arvatakse, et kui kuskil seal midagi juhtus, siis peab meilgi midagi juhtuma. Vahetused ei õnnestu tihti, sest ei leita ühist keelt. See ei ole eesti ja soome keele, vaid sisu küsimus. Peab arvestama seda, mis on sisu, kes mida teeb ja missugune on vastastikune suhe, mõju. Me vajame vastastikust koostööd. Üha rohkem eestlasi peaks pääsema Soome meie teatrit vaatama ja sama moodi peaksime meie tulema siia, et aru saada, milline on see protsess siin. Et üksteisega võrreldes hakkaksime latti tasapisi kõrgemale tõstma.

Minu arvates on kultuurivahetuste puhul kõige tähtsamad inimsuhted. Mulle näiteks tähendab Mikk Mikiver isiksust, kellega suhtlemine on andnud palju.

Uks intrigeeriv küsimus. Kas Mikiveri eriline positsioon, mis on tekkinud praegusel äreval ajal, tekitab sinus ka kadedust?

Ma ei ole kunagi tahtnud olla juht. Kuid ma igatsen võimalust olla elule nii lähedal, nagu on praegu eesti teatritegijad.

Mitu korda oleme nimetanud «Kalevala»-ainelist mitmeseerialist televisioonifilmi. Kui vaatasin «Rauaaega», tekkis mul küsimus, kas sa olid enne filmi tegemist näinud Lennart Mere filme?

Ei olnud. Ma ei tundnud siis Lennart Merd. Ma teadsin, et ta oli teinud «Veelinnu rahva», aga ma ei olnud seda näinud. «Rauaaega» järel see mul õnnestus ja siis lugesin ka ta raamatuid, teda ennast kohtasin aga esimest korda alles nüüd Eestisse tulles tollis.

Kas sa oled uurinud enne «Rauaaega» Siberi rahvaste elu ja mütoloogiat?

Olen. Mitte küll uurinud, sest minu meetod on assotsiatiivne ja põhineb minu huvil soome rahva ajaloo vastu. See sai alguse juba «Lapuaoope-rist». See huvi on käinud minuga kaasas ja pörkas kokku «Kalevalaga», mis oli mulle kui tellitud töö. On teemad, mis oleksid justkui mulle loodud. Aleksis Kivi oli kui tellitud, Dostojevski oli selline, neid on palju. Koolis ma muidugi vihkasin «Kalevalat» nagu suurem osa soomlasi. Filmi alustades olin seisus, kus mul ei olnud midagi, ei teatrit, ei ajalugu, mul ei olnud meetodikat. Ma ei mäleta täpselt kõike, mis toimus, ma lugesin, uurisin. Stsenaristikis tuli Haavikko, kes oli uurinud rohkem kui mina. Ta oli

tegelnud bütsantsi kultuuriga. Me rääkisime palju omavahel ja sealt ma sain vihjeid.

Kas su loomingus on teadvustatud Ida ja Lääne vaatlust? Soomluse Ida ja Lääne mõisted? Ja seda ka poliitilisel tasapinnal?

Sellest võiks palju rääkida, sest Soomes on see tõesti suur probleem. Mis kuulub «Kalevala» aineksele Itta ja mis Läände? Minu meelest avaldub Soome seisund väga piltlikult ühes ajaloolises seigas, kuidas muinasaja soomlased röövisid Sigtunast kiriku väravad ja viisid need Novgorodi. Võtsid Rootsist kingituse ja viisid selle Venele! See räägib Soome võimalustest tegutseda Ida ja Lääne vahel. Nii palju vabadust on meil ikka olnud.

Kas sellist «Rauaaja» mütologiseeritud käsitlust on olnud ka sinu varasemas loomingus? Seda võis olla su Shakespeare'i lavastustes? Oled Turu teatris lavastanud «Kuningas Leari» ja enne seda Helsingi Kaupunkiteatteri's «Richard III».

Mingi seos on siin olemas. Miks ma tegin «Richard III»? Asi oli selles, et vahetult enne Shakespeare'i olin lavastanud «Kuningas Ubu», mille teemadest saigi alguse mu huvi võimupoliitika analüüsi vastu. See kõik paelus mind ka «Richard III» puhul. Ma ei olnud veel lugenud tekste ajastust ja Shakespeare'ist, kui mind juba huvitas see, et Richard III oli seljahaige ja ta üks jalg oli teisest lühem. Huvitas võimu ja väärastuse vahekord. Mõlemas Shakespeare'i lavastuses oli kujutatav maailm nii kiire ja muutuv. Kuningas Leari puhul ei olnud nii tähtis, et ta oleks vana, vaid et ta oleks tegutseja, kes teeb kogu aeg vigu.

Kas neis mütologiseeritud käsitlustes oli ka ida tüüpi diktatuuri, valitsemismalli peegeldust?

Oli kindlasti sedagi. Avaldas mõju ka tollane ühiskondlik situatsioon, kus Soome presidendiks oli Kekkonen. Soomel oli kindel suurkuju, kes kartis kogu aeg Ida. See shakespearelik pilt. Need riigijutud — see kõik oli täielik absurd.

«Toolide» esitusel Glehni lossis viibis Arnold Rüütel. Mulle meenus, et olen lugenud sinu «Röövlite» esietendusest, kus viibis Kekkonen. Eliit on sulle tähelepanu osutanud ja sind ka kiitnud. Kuidas sa ise suhtud eliiti ja tema tegutsemis-tesse?

E. Ionesco «Toolid» Helsingi Kaupunkiteatteri's (lavastaja K. Holmberg). Mees — Kalevi Kahra.





«Toolid». Stseen lavastusest.

See on kahe otsaga asi. Kunstnik vajab kiitust. Gertrude Stein on öelnud, et inimene ei vaja kriitikat, vaid kiitust, kiitust, kiitust... See on asja üks külg. Teine on siis see, et tahan olla sellest teadlik, kuidas minu töid vastu võetakse. Mul on mõned asjad õnnestunud ja ma olen lasknud ennast proovida oma loominguga kaudu. Aga mis puutub eliiti, siis võin üsna ausalt öelda, et ma suudan irooniliselt suhtuda olukorda, kus mind peetakse Soome Näitlejate Liidu presidendiks. (Selline eksitus Tallinnas ka juhtus. — A. L.)

Oled üsna palju suhelnud Kaarel Irdiga, kes on sind oma sõbraks nimetanud. Kuidas seletada seda, et teine suur Irdi sõber Soomes oli Olavi Veistjä, sinu põhiopponent ajalehest «Aamulehti»?

See räägib rohkem Kaarel Irdist.

Või Soome ühiskonnast?

See räägib mõlemast. Veistjä oli seadnud end konservatismi valvuriks. Pika leHEMEHEAJA jooksul oli ta õppinud nii osavasti valetama. Kuid kunstist sai ta aru, seda mina tunnistan. Taevale tänu, ma ei kohanud kunagi Kaarel Irdi Olavi Veistjä seltsis ja ei tea, mis siis oleks juhtunud.

«Teatriraaamatus» püütakse määratleda vasak- ja parempoolset poliitikat. Eestis on selles osas kõik viimasel ajal segunenud. Mida arvad praegu poliitilisest vasak- ja parempoolsusest ja kuidas näed selles valguses nüüd riidu Veistjaga?

Veistjä püsis omas konservatiivsuse usus ja seisis nende institutsioonide eest, mida oli Soomes aastakümneid ehitatud — teatrid ja nende juhtkonnad. Minul on täielikult vastupidised seisukohad. Pooldan elavat teatrit, teatrit, milles on tunda elu.

Konservatiiv on see, kes pooldab seda, mis on valmis tehtud. Minu meelest on valmistehu puudulik ja seda peab jätkama.

Sinu sõnadega öelduna on need inimesed elava protsessi unustanud.

Jah. Mulle on protsess see A ja O.

Vasak- ja parempoolsuse käsitlus on juba selles raamatus vale ja vananenud. Küll on nad olemas poliitikas.

Ma pole olnud ühegi partei liige, kuigi oleksin võinud olla. Olen olnud solidaarne mõnegi asjaga. Sellest ajast on muutunud nii palju, nii et ma ei peta enam ennast sellega, nagu oleksin veel oportunist.

Sa oled lavastanud Aulis Sallise oopereid. Mida sulle on tähendanud muusika? Mida oled saanud ooperi lavastamisest?

Tänu ooperi lavastamisele olen õppinud lugema partituuri, aru saama muusika kujunditest, ehitusest. Muusika on mulle õpetanud täpsust.

Partituur? Kas see tähendab, et sa tahad suunata orkestrit?

Partituuris on kõik kirjas. Näen partituuris kujundit, mis seal heliseb.

Partituuri lugemine on mind õpetanud mõistma muusikat graafiliselt. Orkestripartituur pole sama mis klaviir. Orkestripartituurist justkui näeks, mis ooperis kõlama hakkab. Siin on struktuur, sünnib maailm. Partituur kui idee ja võimalus luua elav kujund. Ooper on keeleõpetus, mida ei ole raamatus, mis on traditsioonides.

Ooperit lavastades ei ole ma tundma õppinud mitte ooperit, vaid iseennast ja kujunditehnikat. Täpsust ja matemaatikat.

Ma ei ole muusikas asjatundja. Olen lihtsalt palju muusikat kuulnud. Leidnud. Mõni aeg oli mulle tähtis Schnittke, samuti Arvo Pärt.

Viimane küsimus. Mis koht on sinus Eestil, eesti kultuuril? Kuidas vaatad meie ühiskonnas praegu toimuvatele muudatustele?

Siin on hästi soe. See on selline soe väike maa, kus on mõned mulle olulised isiksused, kes on osa sellest maast.

Ma ei ole olnud palju Tallinnast väljaspool. See soe koht tähendab inimesi ja paiku, mida armastan.

Nüüd näeme meie seal Soomes, et siin hakkab midagi toimuma, midagi sellist, mis annab inimestele uued eesmärgid, nende tegevusele uue suuna. Seda on võimas vaadata ja me tunneme isegi kadedust — pagan võtaks, nende elul on ju uus sisu, neil on teema ja see hakkab mõjutama ka teatrit. Teater ei ole pelk elu antipood, midagi sellist, milleks ta tihti kipub muutuma — ühiskonnast eralduvaks, enesekaitsele asuvaks, kuskil nurgas kunsti tegevaks. Teater peab käima koos eluga, olema temaga orgaaniliselt seotud. Elu pulss mõjutab teatrit, teater jälle elu. Mul on tunne, et teil on nüüd selleks võimalus, nagu igal pool Baltimaades. Ja see on suurepärane. Rahvad on noorenud meie silmade all.

Siin on elu.

Vestelnud ANDRES LAASIK

Tekstis on kasutatud Kalle Holmbergi antud intervjuusid Eesti Televisioonile ja Eesti Raadiole.



JUHA SILTANEN (s 1959) esindab soome noorema põlvkonna dramaturge. Õppinud Helsingi Kõrgemas Teatrikoolis dramaturgia erialal. Praegu vabakutseline kirjanik. Esimene näidend «Hyvästi Solferino» valmis juba kahekümne kahe aastaselt (1981), praeguseks on kirjutanud kymmekond näidendit ja kuuldemängu. Neli JS näidendit on jõudnud Soome teatrite lavale: «Akvarium Akvaario Aquarium» Lilla Teatern'is (1986), «Virkoja» Oulu Kaupunkiteateri's (1987), «Kuningas ja Torso» Teekkariteatteri's (1987) ja «Viidakonäytelmä» (R. Kiplingi ainetel) teatris Pieni Suomi (1987). Ta on kirjutanud ka stsenaariume TV-lavastustele ja -filmidele.

Siin avaldatu on vaid toimetuse valitud katted JS pikemast esseest-ettekandest «Uuest dramaturgiast», millega ta esines 1988. aasta oktoobris külaskäigul Tallinna.

Vaatasin Helsingis kunagi hilja õhtul üht mulle mingil määral huvi pakkuvat Saksa filmi. Olin väga väsinud, tõenäoliselt tukastasingi vahepeal. Aeg-ajalt köitis mõni stseen, arukas repliik või hea kaader mu tähelepanu. Akki märkasin, et näitlejad rääkisid edasi, teksti aga pildi alla ei tulnud. Siis oli tekst jälle omal kohal, kuid paar repliiki oli vahepeal kaotsi läinud. Minu ja filmi ühine keel aga rajanes tekstielemendil. Mitte seepärast, et ma ei oskaks saksa keelt — olin lihtsalt õppinud pidama teksti meievahelise kommunikatsiooni osaks. Tundsin kergendust, kui subtiitrid jälle tagasi ilmusid, — samaaegselt muutus film ka natuke huvitavamaks. Dramaturgiliselt oli see täiesti kaanonitele vastav, olin saanud tundeimpulsi, mis lisas pinget, ehkki selle tähtsus tähenduste tasandil oli küllalt väike. Inimene toimib just nii. Tõuge emotsionaalsel tasandil lükkab midagi liikuma ka intellekti vallas. Aga selle juurde tulen ma veel tagasi. Nii või teisiti — lugu ei lõpe veel sellega. Jälgisin filmi nüüd natuke erksamalt, aga siis juhtus midagi kummalist. Stseenis, kus väike poiss söi köögilaua ääres kaerahelbeputru, ütles ta soomekeelsetes subtiitrites: «Ma armastan sind.» Mulle tundus see naljakas. Järgnevas lembestseenis, mis kõigele lisaks oli kaunis julge, ütles naine mehele umbes midagi niisugust: «Ma ei saa seda kapiust lahti.» Sain aru, mis oli juhtunud. Tekstimasin oli rikki läinud ja subtiitritoimetaja püüdis *Yleisradio* saatekeskuses meeleheitlikult jälle sünkroonsust saavutada, ilma et see oleks õnnestunud. Repliigid muutusid üha kummalisemaks, neil ei olnud mingit seost stseeniga, millega nad kokku sattusid. [- -]

Pidin ennast lõhki naerma, tagusin rusikatega vastu põlvi ja ulusin nii, et kartsin naabreid ärkavat. Samaaegselt aga tekkis kuskil sügaval sisemuses mingi iseäralik paha tunne, justkui oleks maailm hakanud ennast pea peale pöörama. Oli eksitud mingi väga tähtsa konventsiooni vastu, tähendused irrutati oma objektidest. Tunne oli samasugune nagu laevas tormisel merel: põrand püsib otse, aga horisont kõigub. Lakkasin vähehaaval naermast, muutusin täiesti ükskõikseks ja lõpetasin filmi vaatamise.

Üks väike tehniline äpardus põhjustas järgmisi emotsioone: pinge järsk tõus, vaataja meeletu lõbustatus, vastikustunne ja ükskõiksus. Ja siit edasi — kas ei ole mitte nii, et kui me näiteks jalutame linnas või loeme midagi lehest, tundub maailm olevat tihti äärmiselt naeruväärne ja ääretult vastik, mis ei takista meid jälgimast selles toimuvaid sündmusi suure tähelepanuga ja tardumast sellest hoolimata ükskõiksusse. Soomes on asi nii: informatsioonitehnika arenedes on maailm muutunud selliseks, et seda ei ole võimalik vallata, ei ole mingit suurt ühist kirge või moraali põhimõtet, millele seda maailma taandada. Tuleb ujuda informatsioonimeres ja lasta end vahepeal sellel lihtsalt kanda, et vähegi puhata. Nn uus dramaturgia püüab otsida vahendeid sellise maailma kujutamiseks, kus teave ja tunne segunevad üksteisega, kus arusaam moraalist, individist, maailmaruumist, riigist, omandist, kaugustest, põldudest, järvedest, isast, emast, perekonnast, pangast, rahast — kõigest — on pidevas muutumises. Neid protsesse on väga raske edasi anda näidendiga, millel on korralik ja sile algus, korralik ja sile lõpp ning lisaks veel kombekas keskkoh. Mida siis ette võtta? Eriti olukorras, kus vaatajad istuksid meelsamini televiisori ees, sööksid õhtust, oleksid välismaal, voodis, passiivsed, rumalad, agressiivsed, ühesõnaga täiesti prognoosimatud või «äraolevad»? Mida peaks lastetükk rääkima lastele kuningast ja kuningannast, kui juba pelk sõna «riik» on nüüdsel ajal nii raskesti tõlgendatav? On kadestusväärne — ma vabandan, kui see mõjub taktituna — on kadestusväärne, milline tähendus on olnud Eesti rahvuslipu kasutuselevõtmisel. See on suur *gag** draamas, mida me võime vaid kõrvalt jälgida. Informatsiooniühiskonna draamad on aga hajusad, väheintensiivsed, arusaamatud nagu nende *gag*'idki. Sellised mõisted nagu riik ja poliitika on omandanud mingisuguse marginaalse, illusioonil põhineva tähenduse.

Soome praegune areng on väga huvitav. Pärast Teist maailmasõda muutus see agraarse sättumusega maa väga kiiresti urbaniseerunud tööstusriigiks. Sellega aga tekkis ka paratamatu vajadus muutuda tööstusriigist informatsiooniriigiks, informatsiooniühiskonnaks, mille lähim eeskuju kujutelmade tasandil on USA. See ei tähenda USA poliitilise maastiku siirdamist Soome Vabariiki, vaid meie kujutlusmaailma muutumist. Soome kõnekeeles on lausetel ameerikapärane rõhk, igihaljad ameerikalikud ideaalid aususest, *self-made*-võimalustest, tarmukusest ja noorusest tungivad üha agressiivsemalt peale. Käesoleva kirjutise teemaks ei ole Soome ühiskonna muutumine, aga ma olen sunnitud toimuvat natuke valgustama võimaks rääkida sellest, missugune on soome uue dramaturgia toitepinnas. Selles minu poolt lingvistiliselt tõlgendatud ühiskondlikus muutuses ei ole oluline mitte niivõrd uute ideaalide esiletõus, kuivõrd kunstlikkus, mis sellega kaasas käib. Iga soomlane tunneb Soome geo- ja majanduspoliitilisi realiteete, samuti Soome ajaloo tähtsamaid sündmusi jne, mistõttu eespool mainitud kujutlusmaailma muutumisega kaasnevad paratamatult teatud kistus, mõningased südametunnistusepiinad, põhjendamatu eneseupitamine ja kõige selle poolt tekitatud pinged. Soome ühiskond on avanemas väljapoole ja sulgumas sissepoole, detsentraliseerumas kahes suunas. Selline seisund kujutab endast tegelikult teatud ühiskondlikku skisofreeniat, mis natuke meenutab juba kirjeldatud laevasümboolikat: põrand püsib loodis, aga horisont pöörduv. Kodanik võib tajuda reaalsust ja olla selle suhtes salliv, samal ajal aga tahta kirglikult muuta sedasama ühiskondlikku reaalsust. Võib olla üheaegselt nii soomlane kui ka eurooplane, noor ja vana, natside kaitsja ja eraautonduse pooldaja. USA-s, kus tõusiklus on alati au sees olnud, on antud nähtus puht traditsiooni põhjal võimalik. Soomes aga, kus on nii sotsialistliku kui kapitalistliku maa struktuuri-

* *Gag* — detail või element, mis sisaldab terviku seisukohalt olulist teavet ja on seetõttu midagi rohkemat kui tervik.

elemente ja napilt viis miljonit inimest, tähendab see seda, et suhe oma maa ja konkreetse ühiskondliku tegelikkusega on suurel osal rahvast väga laialivalguv. Nagu ma juba ütlesin, viib selline areng ühelt poolt silmakirjalikku ekstrovertsusesse ja teiselt poolt üha suuremasse ja tõelisemasse introvertsusesse, privaatsusesse. Niisiis on olukord väga hea ja väga halb. Aga kas ei ole mitte kõigil Euroopa rahvastel suuremal või vähemal määral ees sama tee? Euroopa järkjärguline integreerumine on juba tõsiasi, äri- ja kommunikatsioonisuhted õilmitsevad, mõte rahvustest ja riikide iseseisvusest muutub üha ebaselgemaks. Kuidas sellises olukorras võikski üks lavategelane kedagi üldse esindada? Brechti soovunelm võõritatud lavategevusest on muutumas tõelisuseks, aga teiselt viisil, kui tema seda soovis: igasugune lavategevus on võõritatud, sõltumata sellest, kes laval midagi ütleb. Keda võiks privatiseerumise ajajärgul huvitada tegelane, kes võtab laval seista ja teeselda, et ta on hoopis keegi teine? Kogu ühiskond on ju nagunii täis selliseid inimesi! Võib ju mõelda, et kui õige parodeeriks, teeks satiiri, vihjaks ühele ja teisele, üritaks peegeldada ühiskonda ja inimeste sisemist reaalsust. Aga mis teha siis, kui kogu ühiskond on täis neid satiire? Pean silmas seda, et dramaturgilise modelleerimisega saavutatavad elamused on potentsiaalselt alati olemas, on võimalik leida ka ühine keel, tõepoolest, aga mis siis? Keeli on tuhandeid, miljoneid, ja igaüks, kes on aktiivses suhtluses maailmaga, on valmis õppima neid iga päev. On katsetatud ka äärmusi. Vaatajat on loobitud väljaheidetega, on tehtud mitme tunni pikkusi täiesti staatilisi etendusi, ja teab mida veel. Aga — põhiprobleem ei ole selles, et kommunikatsioon oleks katkenud, vaid selles, et see jätab ükskõikseks, ei eraldu muudest asjadest, ei oma tähtsust.

Ma mõistan, et olukord Eestis on teistsugune kui Soomes. Tahan juhtida tähelepanu sellele, et ka Soomes on võimalik teha tähenduslikke teatrietendusi, aga eespool kirjeldatu on pilt sellest Euroopast, kuhu me kõik oleme jõudmas, tahame seda või mitte. See tähendab, et kõikides riikides, kõikides ühiskondades peab pöörama tähelepanu mitte ainult draama ja teatri sisemistele, kunstilistele probleemidele, vaid vaatlema ka seda, kas teatril kunstiasutusena on mingit mõtet, kellele teater kõneleb ja millest. Kui ta räägib maailmast, tuleb leida maailma dramaturgia, maailma dünaamika ja kujutada vahetult seda. Kui aga teater tahab kõnelda indiviidist, ei tohi ta pidada indiviidi niisama endastmõistetavaks nagu muinasjutu kuningat ja kuningannat, vaid peab mõtisklema selle üle, mida indiviid ülepea tähendab jne. Euroopa on arengustaadiumis, kus õigupoolest vaid Pariisi Notre-Dame on säilinud muutumatuna. Olen arvamusel, et selle maailma dünaamikat on võimalik tabada ainult subjektiivsuse kaudu. Seda tuleb seega otsida nendelt lätetelt, kust õigupoolest kogu hea kunst läbi aegade on alguse saanud. Just subjektiivsus on see, millest uue dramaturgia loomiskatsed viimasel ajal lähtuvad, need on seotud üksikisiku kõige intiimsemate tunnetega... ja pürgimusega edastada neid tundmusi vaatajale, kes seisab kõikjal pealetungiva infotulva ja mitmete uute nähtuste risttules.

1970. aastatel tehti Soomes näidendeid, kus katsuti võimalikult ausalt kujutada kimbatuses olevat inimest. 1970. aastate alguse tugev poliitiline noorsooliikumine jättis kogu kümnendile pänduseks hulgaliselt näidendeid, kus tööline või kodanik X üritas mõtestada oma elu ühiskondlike painete taaga all. 1970. aastate lõpuks see keel kadus, ei olnud enam sellist elanikkonna kihtide sisemist identsust, mis oleks võimaldanud näiteks Matti Virtase nimelisel oma ühiskonnaklassi esindajal luua toimivat suhet publikuga. «Rahvusromantika» hääbus. Siis järgnesid kogu ühiskonda haaravad nn fantaasianäidendid, kus ühendati kas möödunud aegade või nüüdisinimese ühiskondlik olukord nende subjektiivse fantaasiamaailmaga. Õigupoolest algas see näidendiga «Pete Q», mille autorid olid

Jukka Asikainen, Arto Melleri ja Heikki Vuento. «Pete Q» oli nn Soome Rahva Teatri «jüudemonstratsioon» ja selle teatri ainuke lavastus. Tegemist oli tolleaegse Soome Teatrikooli õpilaste ja mõnede teiste kaunis riskantse ettevõtmisega, kus lavale marssis täiesti uus esteetika: tükid ühendades brechtlikku muusikadraama, ekspressionistliku värssnäidendi ja klounaadi. Kogu see keedus oli maitsestatud üsna mõistatusliku poeesiaga, mis vähemalt minule läks täie ette. Otsustasin, et teater on minu ala, ehkki hiljem olen mitmeid kordi selle otsustuse kahtluse alla seadnud. Mulle tundus, et kogu see Soome Rahvusteatri pärinev teatriesteeetika, mida olin pidanud Õige Teatri lähtekohaks ja mis oli mõjutanud minu arusaama õigest teatrist sellest peale kui olin 10-aastane ning mida olid kõigutanud üksikud Jouko Turka ja mõnede teiste uued lavastused, sai nüüd otsekui ära pühitud. Tajusin, et minu sugupõlv sai lavalst lõpuks ometi kuulda oma keelt. Fašistliku oobersti valitsetud anonüümne maa, mille olemasolu rajanes kunstlike iidolite ja kujutelmade fašismi võimul, oli just see, kus olin veetnud oma nooruse: vaid unes või väljaspool süsteemi elades oli võimalik kaitsta ennast fantaasiapiltide fašismi eest. Selles oli minu jaoks näidendi sõnum [- - -]. Subjektivism tungis minusse kui lembeleek, siin oli koht, kus vastati minu koputusele. Peagi pärast seda pääsesin ise Kõrgemasse Teatrikooli, milleks teatrikool vahepeal oli muutunud. Ja vähehaaval hakkasid need fantaasiariigid, mis olid olnud isesugused sümboolsed tõlgendused riigi ja ühiskonna tõelise olemusest, umbuma iseenda väljamõeldislikkusesse: kuidas võisin näiteks näha oma elektriarve või tuludeklaratsiooni taga pahatahtlikku ooberstit, kes ämbliku kombel valitseb minu elu üle? See ei olnud kuidagimoodi võimalik — pidin maksma oma maksud ja asi selge. Kõik. Punkt. Vähehaaval dramaturgiline maastik muutus. Jõudsin arusaamisele, et teater ei olegi minu pärisosa, vihkasin lavalist teesklust ja mõistsin, et kõik see tark ja arukas, mida ühiskonna kohta võidakse öelda, puudutab mind ja minu publikut vaid teoreetiliselt, tuhetuslikul tasandil.

Sel ajal hakkas teatrit tegema sugupõlv, kuhu minagi oma ea poolest kuulus — televisiooni kasvatatud põlvkond. Erinevus on selge, esinemine kui niisugune, etenduse nägemine ei tähenda midagi erilist, ekraanil olemine ei ole midagi ebatavalist, vaid vastupidi, argine asi sellele sugupõlvele. Televisiooni tähtsuse suurenedes ülendati kunstide hulka mingil määral ka rockkultuur. Tunnustust sai kogu 1970. aastate rockibuum, mis tõi televisiooni ja raadiosse tohutul hulgal uut, eelkõige angloameerika muusikat. Me ei olnud kasvanud erilise ühiskondliku teadlikkuse miljões, vaid healuga harjunud Soomes, kus selgeid klassipiire osutavad märgid vähenesid pidevalt. Areneva, silmi avava Soome asemele oli tulnud elatus-taseme-Soome. Fantaasiariikide asemele, kus oli veel märgata jälgi poliitilisest teadlikkusest, tekkis vähehaaval uus protest, uus mäss, mis seadis küsimärgi alla kogu teatri kui sellise ja koos teatriga ka kõik muud kunstiliigid, mille vahelised piirid hakkasid hägustuma. [- - -]

Minule oli teatud avastuseks tutvumine 1980. aastate algul tehtud TV-uurimustega. Neist leidsin mõisteid, millel hiljem oli pikka aega tähelepanuväärne mõju minu enda mõtlemisele. Need mõisted olid üldkogemus ja erikogemus. Üldkogemus on selline retseptiooni viis, millele on omane üksikasjade eiramine ja kiindumus pingetesse (olgu need siis positiivse või negatiivse laenguga), soov pikendada kogemust, võimetust keskenduda ja mingisugune «eelteadvuslik» seisund, mis välistab igasuguse süvenemise. Erikogemus vastandub eespool toodule, see on aktiivne ja süvenev, detailidesse tungiv, pikaldane, pause pidav, küsiv. Võiks öelda, et kui üldkogemus on näiteks õhtu televiisori ees, siis erikogemus võiks olla muuseumis käimine või romaani lugemine. Endas tundsin ära üldkogemusele orienteeruja. Võisin midagi tegemata tundide kaupa muusikat kuulata, lastes end segada ainult plaadipoole vahetamisest. Üldkogemus kui selline pole siiski negatiivne nähtus, igaüks meist mäletab seda lapsepõlvvetunnet, kui

ema kutsus tuppja ja käskis magama minna, ehkki oleks tahtnud veel kiikuda. Või kui vaatad televiisorit, ise millelegi muule mõeldes, ja keegi tuleb ning jääb pildimasina ette seisma — oh seda raevu siis! Võimalik, et üldkogemus on suguluses infantiilse tahtmisega lihtsalt olla ja saada igal hetkel kõik, mida süda igatseb. See on nagu lapse unistus, võimalus vähemalt ettekujutuses olla keegi neist, keda imetled. Unistades on inimene üldkogemuse küttes, sellesse sfääri kuuluvad lisaks unelmatele lõdvestumine, jõudeolek ja erootika. Või kes näiteks tahaks kuulata loengut samal ajal, kui sööb maitsvat õhtusööki ja joob veini? Joove, joovastus tähendab üldkogemuse taotlemist, detailid kaotavad selgepiirilisuse, oma soovid ja fantaasiad täidavad teadvuse jne. Sain aru, et kuulun üldkogemuse sugupõlve, alaealiste Peter Paanide hulka, nende hulka, kelle jaoks pühendumine pikaaegset keskendumist või kannatlikkust nõudvat tööle tähendab seda, et ühel heal päeval saab nende vaev mitmekordselt kinni makstud. Selle põlvkonna dramaturgia on just nimelt eespool kirjeldatud «kujutelmade dramaturgia»: asjade väärtust ei määra mitte nende samaaegne mitmetähenduslikkus, vaid subjektiivne, kõike varjutav kujutlusmaailm. Selle kommunikatsiooni raskuspunkt, mis varem oli tekkinud mõlemapoolse õpihimu tulemusena, oli nüüd järsku nihkunud andja poolele. Lisaks sellele, et teater pidi ühise keele leidmiseks vastama publiku ootustele, pidi see ka ja ennekõike veenma publikut selles, et teatri vaatamisel on üldse mingit mõtet. Selline lähenemisviis peaks aga olema välistatud, sest see eeldab teesklust ja publiku ees lipitsemist, mis omakorda viib välja kunstilise vaesuse ja teatri alandamiseni. Seega siis — kui uus, tõusev publik on selline nagu eespool kirjeldatu, tuleb leida uusi vorme. Peab leidma uue dramaturgia. [---]

Mida teeb see, kes tahab kujundada uut dramaturgiat? Põhimõtteliselt on olemas kaks võimalust: kujutelmade tunglus tuleb ära kasutada või siis peab muutma kogu kujutamisi viisi, peab läbi murdma vaataja küünilisest, enesesesulgunud passiivsusest. Esimene variant tähendab seda, et miski asi surutakse läbi retsiipiendi tõrjuva hoiaku või küünilisuse salaja tema teadvusse, teise variandi realiseerumine eeldab teatud astmel šokeerimist. Põhimõtteliselt on mõlemad võimalused alati olemas, aga ma rõhutan — ajal, mil soov rahuldada oma kujutelmade, üldkogemuse ja privaatsuse turvalisusega on domineeriv, ja ühiskonnas, kus selline soov on silmatorkavalt levinud, muutub toodud jaotus eriti tähtsaks. Selline ühiskond laieneb aga pidevalt, peagi vaatab kogu Euroopa, rõhutan, kogu Euroopa mitmeid satelliitprogramme, mis peavad meeldima kõikidele rahvastele. On ilmne, et peagi on kogu Euroopas võimalik hämmastavalt lühikese ajaga reisida ühest kohast teise. Euroopa suurlinnades, mida Helsingi püüab kõvasti järele aimata, kohati lausa naeruväärsuseni meeleheitlikult, hakkab ka linnade dramaturgia äravahetamiseni sarnanema. Nagu täheldas Benjamin, viis terase- ja klaasitehnika areng XIX sajandi lõpul välja selleni, et tekkis uus linnapilt. Benjamini hulkur kõndis mööda linna, uue Pariisi «välisruume», piki bulvareid, kuhu oli tekkinud vaateaknaid ja rõõbasteid. Seejuures muutus vaatamine, kõndimine ühiskondlikuks tegevuseks. Sama areng viib nüüd suurlinnades välja lõputute «siseruumide» tekkimiseni: jalakäijate ja äritänavad, galeriid ja sopilised kaubanduslikud labüridid täidavad Pariisi ja Londonit. Linn on praegu suubumas maa alla, eesmärgiks on muuta see üheksainsaks suureks siseruumiks, luua keerdkäike, teha eksimine jälle võimalikuks. Mida muud ongi suurriikide omavaheline balansseerimine kui lõpuni kaardistatud maailma taasavastamine. Ei ole enam Ameerikaid, mida võiks avastada, ei ole enam ookeanisügavusi, mida ei tuntaks. Maailm on sulgunud, me hakkame teda taas tootma oma kujutlustes. [---]

Kunstiteos, teatrietendus, on alati olnud midagi olemuslikku, see on olnud tervik. Vaataja, kes ei taha, et talle sunnitaks peale erikogemust või 15

suletud ruumi ahistust, soovib, et etendus oleks nagu õhtu televiisori ees — rütmikas, vaheldusrikas ja natuke neutraalne. Kui seda kalduvust tahetakse ära kasutada ja siiski head kunsti teha ehk tungida asja olemusse, peab simuleerima vaataja teadvust, peab matkima seda, silitama pärikarva. [- -]

Mitmesugused *performance*'i etendused kasutavad osavalt ära selle «sündmusetuse», üldkogemuse, aga nii teeb näiteks omal kombel ka Harold Pinter, kes paigutab iseenesest tühisesse, argisesse ja vähesesse dialoogi tohutuid pingeid, ütlema ometi midagi otse. Absurditeatri traditsioon, alates Ionescose ja Becketist — kes praegusel hetkel on ka Tallinnas tugevasti esindatud —, kasutab argiseid olukordi, argikeelt jne. Godot'd ootavad mehikesed ei oleks nii huvitavad, kui nad elaksid näiteks Marsil või räägiksid väga poeetilist keelt. Pärikarva silitamine on Ameerika filmi parim traditsioon ja selle suurimaid esindajaid Alfred Hitchcock. [- -]

Täiesti teise suuna moodustab järjest enam kasutatav ja publiku ootusi pettev, šokeeriv vastukarvatehnika. See meetod on praegu tõenäoliselt Lääne avangardistliku dramaturgia peasuund, isegi sel määral, et hakkab mõjuma tüütuna. Võiks öelda, et taoline areng sai alguse suurtest uuendajatest Edward Gordon Craigist, kes muu hulgas kavandas koostööd Stanislavskiga Shakespeare'i «Hamleti» kallal, ja eelkõige Artaud'st, kelle «julmuse teater» rõhutas seda, et teater peab sööbima publikusse kui haiguspisik, see peab tekitama «katku», mille eest pole pääsu. Samas vaimus jätkas Genet, kes on lähedases suguluses absurdiga, aga katsus selgelt luua teatri ja publiku vahele *action*'it, millega publik on sunnitud kaasa minema. Ja edasi — 1970. aastate *performance* — ühe austria *performance*'i-kunstniku karjäär tipnes sellega, et mees löikas endalt ära peenise. Vastukarvasuunda esindavad ka kõikjal Euroopas tekkinud vabad teatrirühmad: Kantor, Fura dels Pausch jt. Tegemist on teatrisuunaga, kus etendusega ühist keelt otsivale vaesele vaatajale tahetakse, piltlikult öeldes, praepanniga pähe lüüa. Utreerin: kui esimese, möödakarva-trendi puhul ütleks üks tegelane teisele: «Kas oled kindel, et (paus) ... tahad minna välja ... seda et ... minu naisega?», siis teise suuna, vastukarvatehnika esindaja karjuks viimseni häält pingutades publikule: «Kuradi hoorad, kuradi kommunistlikud sead!» ja loobiks ehk samal ajal lavalt saali mädasid tomateid. Aga ka selline solvamine, selline liialdus ei tunduks publikule väljakannatamatu, sest uus vaataja teab, et teater on võlts ja et näitleja läheb pärast etendust täies rahus koju, pistab sussid jalga ja saab oma teesklemise eest veel palkagi. Just siin on «uue vaataja» petetud lootuste alus, ja samal ajal uue dramaturgia alus. [- -]

Brechtlikkusest ja Artaud'st alguse saanud võõritus- ja šokitehnika püüab asetada vaataja ja teose vahelise nn primaarsuhte ja sellest tuleneva ühise keele kogu aeg õhtu ega lase vaatajal tõmbuda turvalisse üldkogemusse. Kordan veel — üldkogemus on selline seisund, kus võiks meie, täiskasvanute, arvates olla näiteks hällis lamav laps, kes saab kõik, mis tahab ja kuhu meie pääseme televiisorit vaadates või purjus olles. See on seisund, mille puhul asjad tunduvad laabuvat iseenesest ja kus meil ei ole vaja vastutada millegi muu kui oma subjektiivse, häirimatu passiivsuse eest. Sellel seisundil põhineva keele tahab uus dramaturgia põrmustada.

Tõlkinud KULLE RAIG

Eemaltvaataja pilguga Soome teatrist

MARGOT VISNAP

Lootuses elujärje edenemisele siin kodus on paljude pilgud pööratud ka teispoole veelahet asuva naabri, Soome poole, kus nüüd nii mõnedki käivad mõõtu võtmas. Ons ka teatritegijatel sealt midagi õppida? On. Eelkõige töötegemise oskust, täpsust laval ja asjaajamises, professionaalsust, haritust, kriitika operatiivsust, ka teatripraktikute valmisolekut kõnelda oma tööst jne. On sedagi, mida kadestada. Eelkõige tõeliselt kultuuri toetavat riiki, moodsaid teatrimaju ajakohase tehnikaga, personaalarvuteid nii raamatupidaja kui dramaturgi kabineti, teatritöö turvalisust, normaalset elukeskkonda jne. Meie paradoksid vist sellest algavadki, et kadestada oleks nagu rohkemat kui seda, mida õppida. Eks või ju praegugi meie parimaid kavatsusi piirata vaesus, kohmakas teatristruktuur ja kivistunud bürookraatlikud lademed. Aga sellest on juba palju räägitud, nagu küsitud sedagi, miks riik oma rahakotist liiga vähe kultuuri tarbeks loovutab. Saanud võimaluse heita põgus pilk heakorrastatud Soome teatrielule, tegin siiski ühe lohutava järelduse: tõeliselt kadestamist väärt on siiski kõik see, mida naabritelt õppida oleks. Ja see on juba meie võimuses. Teisisõnu, ja irooniliselt — meie saatuse on osata suurt kunsti teha ka kehvemates oludes, võttes teadmiseks, et ka seal, kus teatrid on praktiliselt riigi ja maakonnavalituse ülalpidamisel (keskeltläbi 75% tuludest), ähvardab teatrit kaubandusliku maine oht. Sest nemad seal juba on sunnitud oma saale täitma — ka selle hinnaga, mis toob teatritele kaasa selle meil nii kardetud meelelahutusliku maigu.

Põgusate muljete najal kujunenud pilti Soome teatrist sobiks illustreerima kahjuks liiga mõistetav, lihtsustatudki mudel, et sellega kogu teatrisituatsiooni lahti seletada: majanduslik turvalisus loiutab teatritegijat ja ei sünnita enam avastuslikku, ühendavat, pühitsevat kunstiloomingut; majanduslik surve sunnib mõtlema kassale, sest kuigi toetused teatritele on suured, ei või piletimüügist saadavat tulu lõpmatuseni vähendada (võrreldes 70-ndatega on see umbes 50 protsendilt langenud 25-le, ent

väheneb ka külastatavus). Aga kui see mudel päris lõplik oleks, siis ei lahkaks soomlased ise nii sageli ja enesekriitiliselt kujunenud olukorda: teater orienteeruvat laiemale publikule, vältides intellektuaalseid väljakutseid ja raskema sisuga näidendeid; teatrite repertuaari mõjutavad turumehhanism ja mäenedžeride arvestused jne.

Üldmulje möödunud aasta augustikuus toimunud Tampere teatريفestivalist näis siiski seda mudelit nii mõneski osas kinnitavat. Psühholoogilisele pretendeeriv olustikurealism (meilgi tuttav nähtus!), mõõdetud poleemilisus, kerge elegants, mõõdukas eneseironia, pisut ülerõhutatud erootiline vabadus — see ajendas Tampere teatريفestivali nägema kui keskmisele, mitte eriti nõudlikule publikule suunatud teatritegimist. (Muuseas, Soomes kinnitavad uurimused keskmise teatrikülastaja positsioonile 57 aasta vanuse haritud naise.) Aga et ühe maa teatrikunstist pisutki aimu saada, peaks ära vaatama vähemalt paar-kolmkümmend lavastust, nii head kui halba. Ei piisa kümmekonnast lavastusest saadud muljetest. Võib-olla oleks üldpilt hoopis teistsugune, kui Tampere nähtud kimbule oleks lisandunud näiteks rahvuslikku eneseteadvust turgutavad «Niskamäe» lavastused; või soomluse müüti purustav K. Holmbergi lavastus «Nöiaring» Helsingi *Kaupunkinteatteri*'s; või Turu *Kaupunkinteatteri* «Richard III» näitlejanna M.-L. Koukiga nimiosas; või erinevate rühmateatrite lavastused; või noorte katsetused reprodutseerida 20-ndate avangardset teatrit; või... Kuidas julgeda hinnata 80-ndate lõpu Soome teatrit, kui puudub kontekst elava teatri pinnalt? Selgineda jõudsid alles esimesed jooned, üksikud tendentsid. Seepärast puudub mul igasugune tahtmine fikseerida hetkeseisu — tuleb ju arvestada, et igal esimese pilguga tabatud nähtusel on oma taust, eellugu, vastuoludki. Mingi üldiseloostus on siiski võimalik: elujõuline, liikuv ja tõenäoliselt üsna mitmepalgeline teatrielu. Hästi organiseeritud ja tõrgeteta töötav teatriorganism — sisendamas tegijaisse ene-

sekundilevat, võib-olla ehk pisut liigagi rahuldlevat, ent mahutades endasse ka üksikuid ärritajahingi. Stabiilse ühiskonna tasakaalukas teater, ilmselt vähem muretsemas, kas pakutav ka kunstikriitilist vaatajat rahuldab. Seda esimesel pilgul.

Ei ole vist mõtet pikalt heietada, miks teame Soome teatrist tegelikult just nii vähe, kui on olnud siinpoolseid kontakte. Vanem põlvkond mäletab veel V. Lahti lavastust «Pöletatud oranž» TRA Draamateatris (1969), ka hilisemad külalislavastajad on mõistetavalt põhjusil piirdunud vaid pealinna teatritega. Pisut on pakunud mõtlemisainet harvad võrusetendused. Nüüd siis, läinud aasta novembris, anti suhete elavnemist ennustavat kaks «Toolide» etendust Tallinnas. Kirjasõna kaudu teame kuulsamaid Soome teatris ilma teinud lavastajanimedid — Holmbergi, Långbackat, Turkkat. On veel Soome TV, mille põhjal soomlased ise paluvad mitte üldistusi teha. On väheste reisi- ja lavastamismuljed. Kõik. Juhuslik, katkendlik, tegelikult peaaegu mittemidagiütlevalt, kui arvustada, et naabritel on oma viie miljoni juures 48 teatrit.

Aimates kui keeruline ja tülikas on meie liitriigis ühe väikese iseseisvusetu vabariigi kultuuriorganeil välisteatreid külla kutsuda, ei tahaks etteheiteid teha. Ent nüüd ei tohiks meie funktsionäärid ühiskonna avanemise hetke maha magada. Enesesulgunud, kapseldunud kunst (mida eesti teater ju on) omab midu vähe lootusi enesepuhastumisele. Naeruväärselt vähe oleme aimu saanud sellest, kuidas tehakse teatrit mujal. Meie teatripraktikud ei saa tõenäoliselt ka veel lähemas tulevikus osa võtta *workshop*'ide tööst näiteks Londoni *Globe Centre*'is, Belgias, USA *Living Theater*'is või New Yorgi ülikooli juures jne (nagu võis seda möödunud aastal näiteks Soome teatrirahvas). Aga me ei tohi ka rahulduda aastas paari monotüki, Belgia asjaarmastajate pantomiimitrupi etendusega, muusikaliga «Hair» ameerika kooliõpilaste esituses ja «Bread & Puppet'i» ootamatu visiidiga. Kui me ei suuda siia kedagi kutsuda, siis tuleb ikka ise kohale minna — nii naiivne kui see üleskutse ka ei näi. Eriti peaksid sõitma lavastajad, aga ka näitlejad, kunstnikud, kriitikud...

Soomes ei ole sugugi teisejärguline, milline on ühe teatri või festivali fassaad. Ka seda peaksid meie teatrijuhid ja mäenedzerid tundma õppima. Siis ei juhtuks nii, nagu läks läinud aasta väike-

autonoomiat mõistetavalt põhjusil kaits- ta piüdes kujunes pisut liiga suletud, kiivalt salatevaks ürituseks. Naabrid vaatavad, teadagi, reklaamile hoopis teise pilguga. Tampere sattusid pihku Oulu *Kaupunkinteatteri* hooaegu tutvustavad brošüürid (60-leheküljelised kurnilt kujundatud raamatukesed) ehk nn vaataja meelespead «MITÄ». Kuigi nende põhifunktsioon näis olevat reklaam (meie mõistes kuni naeruväärsuseni püüdlik — iga numbril kaanetaskust võib vaataja leida üllatusena tee- või šampoonipaki vms), sisaldasid nad info kõrval ka lühiintervjuusid, -esseid ja -refereeringuid. Paradoksaalne, aga meie oludes oleks sellistel reklaamihõngulistel raamatukestel ka valgustav (kui mitte isegi hariv) funktsioon.

Seekord juba 20. korda peetud *Tampereen Teatterikesä* fassaad oli väliselt asjalik, liigsete iludetailideta, kuid oma sisult kaalukas. Tegemist on Soome suurima, esinduslikuma, tegelikult ainsa traditsioonilise festivaliga muude ülevaatuste, väikefestivalide, seminaride ja sümposionide hulgas. Tampere suur-üritusele pani aluse Olavi Veistäjä — üle 35 aasta «Aamulehti» kultuuritoimetuse esimehena tegutsenud kriitik ja teatriloolane, kes nüüd aga haigevoodis lebas ja nädalapäevad pärast juubelifestivali lõppu manalatele saadeti. Eestvedaja aastaringe (palgalise) kohustuse oli enda kanda võtnud juba noorem mees, Mikkel *Kaupunkinteatteri* juht Markku Kontro.

Festival näib olevat heaks võimaluseks saada ülevaade Soome teatrite aastatoodangust: mängiti 32 lavastust kokku kümnes esinemispaigas (67 etendust). Etenduspaikadest ei tulnud puudu, sest 170 000 elanikuga Tampere on 4 teatrit ning enamasti on igas Soome teatris vähemalt 2 (sageli ka 3—4) saali. Etendusi anti ka ülikooli teatrisaalis (sellist mängukohta oleks ihanud meie lavakunstikateedritele — nüüdisaegses õppehoones oli umbes 250—300 kohaga askeetlik saal, kus soovi korral võis lava ja vaateplatvormi kergesti ümber paigutada). Mängiti veel Pyynikki suveteatris, nukuteatrid andsid etendusi ka laste päevakodudes. Lisaks teatrietendustele kuulusid programmi ka filmid, ja nagu nimetustest nähtub, mitte juhuslikud: Linnasalo «Kaasaegne» (Dostojevski «Kirjad põranda alt» põhjal), Bergmani «Pärast proove», Saura «Carmen», Kozintsevi «Hamlet» ja Schlöndorffi «Proovireisiija surm». Toimusid ka seminarid, millest ühele kogunesid põhiliselt kriitikud teemal «Soome

teatri piirid», teisele aga lavastajad ja tatrijuhid teemal «90-ndate Soome teater». Ohtu oli eri paigus avatud festivaliklubid. Ajakirjanikele, kriitikuile ja teatralidele oli avatud festivalikeskus, sealt võis hankida ammendavat infot teatrite, lavastuste ja ürituste kohta ning saada koopiad eelmisel päeval ajalehtedes ilmunud festivalilavastuste käsitlustest; vaevata võis lehetimetaja kaasa võtta valiku enamiku lavastuste fotosid. Oli tunda, et aeg maksab ja seda osatakse hinnata: info kättesaamine oli tehtud lihtsaks, operatiivseks, mõistuspäraseks. Meie, infoühiskonna suunas alles liikuma hakkava teatri (tegelikult kogu kultuuri) elu juures mõjus see kõik kadestamisväärse unelmana.

Tampere festivali finantseerivad riik ja linnavalitsus, toetavad ka mitmed aktsiaseltsid ja registreeritud ühingud. Põhilised ohjad on linna käes. Mitte ainult sümboolselt polnud festivali juhatuse esimehe austav ülesanne antud veetlevale ja toimekale abilinnapeale Kaarina Suonile, kes osavõtjatele ja külalistele raekojas piduliku, ent piisavalt vabas öhkkonnas kulgenud vastuvõtu korraldas. Meile, eesti külalistele, oli see edaspidiste töösuhete loomisel kasulik. Ja oma suurejoonelises lihtsuses siiski ka üllatav. Asi pole mitte suupistetes ja muus sinna juurde kuuluv, vaid teatrifestivali väärtustamises linnavõimude silmis. Niisiis on festivali finantsiliseks kohustuseks katta ürituse eelarvest vaid 46 protsenti, mis peab laekuma pileti müügist. See on ka peaorganisaatori M. Kontro ainuke majanduslik kriteerium: «Lavastused valime enamjaolt kunstiliste kriteeriumide alusel. Me ei pea tegema jõupingutusi, et otsida ainult müügiks minevaid lavastusi.» Teatripiletite hind kõigub paarikümnest margast saja margani, kallimad mõistetatavalt väliskülaliste etendused, keskmiselt tuleb aga pileti eest maksta 50—70 marka. Istusime ka pooltühjades saalides, kuid vaevalt seda tingis pileтите hinnapoliitika.

Repertuaari üldpilt oli ometigi paljupakkuvalt kirev ja igat maitset arvestav: oli monolooge ja kaheinimesetükke, komöödiaklassikat ja detektiivi, psühhodraamat ja absurdi, laulumängu ja muinasjuttu, uut kodumaist dramaturgiat (F. E. Sillanpää, M. Lassila, P. Haavikko, E.-L. Manner, J. Siltanen, R. Lepäkoski, I. Tuomarila jt) ja välismaa autoreid (T. de Molina, Shakespeare, J. Steinbeck, Ü. von Horváth, Gogol, Tšehhov, Arbuzov, Gubarev). Kui vii-

mase teatrite afiše, siis meiega võrreldes on pilt välismaise dramaturgia poolest muidugi rikkam, seda just kaasaegse dramaturgia osas, mis ulatub ka väljapoole angloameerika kultuuri piire. Kohapeal ei näi aga rahuloluks veel põhjust olevat, Tampere teatri dramaturg Annikki Ellonen kutsus seminaril avardama Soome teatri piire islandi, norra, taani, austria jpt maade näitekirjandusega: «... Itaaliast jõuab meieni vaid Dario Fo ja sellised võõrad teatrimaad nagu Belgia ja Holland on meile täielikult tundmatud, kui klassikut Ghelderode'i mitte arvestada. Millal sa käisid viimati teatris Brüsselis? Oled sa juba tutvunud Hollandi festivaliga? Mine ja too tulles näitemäng kaasa!»

Siin kirjutaja põhilised festivaliootused rajanesid teadmisel kohtumisest vaba maailma võimalusterohke teatriga. Vist üheks suurimaks üllatuseks kujunes aga tõdemus, et meie mõistes täiusliku fassaadi taga on korralik, tasakaalukas teater. On omaette küsimus, kas ka kogu festivaliprogrammi põhjal saaks vastata küsimusele, mis suunas liigub teater. (Aasta jooksul tuleb lavale üle 250 tüki.) Ent nähtu ei andnud sugugi alust arvata, nagu oleks lavastusliku mõtte areng ees kas või eesti teatri omast. Ei ootamatusi meetodi ja esituslaadi valikul, ei jahmatama panevaid visioone ega käsitlusi. Tahtmata liiga teha mitmele tõsiselt huvi äratanud ja elamuslikule lavastusele, millest tuleb juttu, julgen siiski pidada Soome teatri põhimureks asjaolu, et teater ei ärata, ei valgusta, ei väsitä, ei šokeeri, aga ka ei pühitse. Valdavas enamuses. Selle mitte just meeldiva teadmiseni aitab tavaliselt jõuda enesevõrdlus. Festival pakkus Soome teatrile selle võimaluse välismaiste truppide näol. (Muidugi pole see ainult festivalide eelis, soomlasi peab hiilgava võrdlusaine pärast kadestama (jällegi!) ka tema argipäevas — üsna pärast festivali lõppu nägida pealinna teatrihuvilised E. Nekrošiuše «Onu Vanjat» ja A. Vassiljevi «Cercéaud». Naljakas, et meie pole siimaaani suutnud neid lavastusi Eestisse meelitada!) Tavapäraselt oli selgi korral kutsutud kaks truppi välismaalt — Idast ja Läänest. Vist ainult eestlaslikult teravnenud poliitiline vaist kippus selles valikus sümboolselt nägema soomlastele omast diplomaatilist läbimõeldust — seerordseteks külalisteks olid «La Mama» trupp USA-st ja Moskva «Edela-stuudio». Ning just «La Mama» trupi lavastus «Saabumised ja lahkumised» (*Arrivals* 19



Ameerikast saabunud «La Mama» 3-liikmeline trupp (koos lavastaja Molly Daviesiga) tõi festivalile omapäraseima, kaasaegseima teatritöö — sõna, muusikat, liikumist ja filmi sünteesiva lavastuse «Saabumised ja lahkumised» (Arrivals and Departures). Pildil trupi liikmed: ees ja vasakul tantsijad Brian Moran ja Suzushi Hanayagi, paremal muusik Takehisa Kosugi.

and Departures) pakkus ühe omapäraseima viimaste aastate teatrielamusest. Selle loojaks oli Ameerika kõrval ka Lääne-Saksamaal teatrit teinud viiekümnele liginev nooruslik naislavastaja Molly Davies, kellele «Saabumised» oli esimene lavastus Ellen Stewarti juures. Väikesesse truppi kuulusid Suzushi Hanayagi, kuuekümnele lähenev nõtker jaapanlanna, kes on viis viimast aastat (alustas tantsuõpinguid kolmeselt) tegelnud koreograafilise tantsuga peamiselt Robert Wilsoni lavastustes. Teine tantsija, Brian Moran, on New Yorgis tuntuks saanud muusikaja tantsufoorumitel ning *down-town-art scene*'il (selle esindajaks peab oma lavastust ka M. Davies). Muusikat tegi Merce Cunninghami tantsurühma kauaaegne muusik ja helilooja Takehisa Kosugi.

Kaugelt kohale sõitnud trupp tõi 20 kaasa elava teatri, suutes tõestada teatri

kui erinevaid väljendusvahendeid sünteesiva kunsti eluõigust. Tegemist oli sõna, muusikat, filmi ja tantsu sünteesiva teatriga, kus tantsijad (*pro* näitlejad) väga kummalisel moel selles kollaažis oma mõjujõu säilitasid. «Saabumiste» teemat kannavad ema surmast vallandunud noore mehe mõtisklused. Nagu lavastaja ise väitis, ei taha ta jutustada lugu, mis räägiks konkreetsetest inimestest teatud ajas, vaid vahendada ülemaailmse sisuga kogemust. Surev ema ja mälestusi heietav poeg on mõistetav kogu maailmale. Lavaruumi täitis erinevatele tasapindadele projekteeritud film (üheaegselt võis kulgeda ja filigraanse täpsusega vahetuda mitu motiivi), mis tõi vaatajani suures plaanis ema ja poja erinevaid seisundeid. Sellega liitus kahe tantsija looming laval ja kogu etendust saatev muusikiline improvisatsioon. Kogu lavastuse sõnaline osa kõlas helilindilt. Kõigest kokku sündis vahelduvate olukordade ja meeoludega spekter, mis pani liikuma vaataja alateadvuse, tõestades, et vaataja vabadsus, tema fantaasiaulmad ja lavastuse kujundid võivad astuda dialoogi. Muusikasse, liikumisse ja filmi sulav noore mehe sisemonoloog helilindilt mõjus painajaliku unenäona. Ei mingit süžeed, olid vaid liikumise surma ootusest selle vähehaaval saabumiseni, mõtisklused lapsepõlvest, emast, mingitest kohtumistest nagu alateadvusest välगतavad pildid. Ei oska seda teisiti nimetada kui meeolude, aistingute, seisundite teatriks.

See ei olnud realistlik, tõestav ja järeldusi tegev teater, vaid vaataja aistinguid — erootilisi, valust, ängistusest, üksindusest kantuid — talle enesele tagasi serveeriv lavastus. Oli püha, iseenest austav teater. Meie siin muidugi ei julgeks selle kohta öelda, et see on teater — pole süžeed, tegelasi... Aga oli ühinemine publikuga — tõeliselt vabal, subjektiivsel tasandil. Ja esituses polnud kunstnikupretensiooni, enese mina tõstmist. (Samasugust suhet hoomasin ka P. Schumanni «Bread & Puppet'i» etendusel Tallinnas.) Seda hämmastavam oli istuda paari-kolmesaja kohaga saalis umbes kuuekümne vaataja keskel! Reklaami tagasihoidlikkust ei ole tarvis Soomemaal ilmselt kahtlustada. Küllap soomlane lihtsalt teab, mida teatrisse vaatama minna — Ü. von Horváthi «Lood Viini metsadest» oli näiteks puupüsti täis. Hiljuti maailmas tuntuks saanud, «Maailma teatri» festivalil Stuttgardis oma «Kolme õega» ilma teinud ungarlasest lavastaja Tamás

Ascher ja *Kansallisteatteri* staarid olid Tampere *Työväenteatteri* uhke saali publikut täis toonud. (Tšehhovi-tõlgen- dus on toonud ungarlastele esimese preemia BITEF-il, osavõtu Lääne-Ber- liini 750. a pidustustest ja kutseid Pa- riisi, Londonisse, Chicagosse.) Iseloomus- tamaks küllap Tamperegi publiku ootusi sobib tsiteerida A. Ellineni mõtet: «Soome teatrikülastajal on selged nõud- mised: 2 tundi ja 15 minutit kestvat viie tegelasega olustikukomöödiat, mil- les räägitakse pisut ka tõsistest asja- dest, on ka laulu ja lisaks paar tantsu.»

Lavastaja T. Ascher ise peab Hor- vathi hoopis absurdiklassika eelkäijaks, kelle iroonilised melodraamad lähene- vat absurditeatri *understatement*'ile. Horvathi apokalüptiline nägemus kesk- pärasuse, rumaluse, põhimõttelageduse tõttu manipuleerimise ohvriks lange- vate inimeste saatusest ei pääsenud aga lavastuses kuigivõrd mõjule. Ehkki Ascher loodab, et vaataja lahkub saalist hämmastunult: «Tahan oma publiku juures osa saada tema dünaamilisest ja aktiivsest vastumõjust. Ei taha teha aja- viitelist, viksi lavastust, millelt lahku- takse kui õhtulauast tõustes — küllas- tunult. Teater ei ole mingi restoran.» Kahjuks ei olnud need ilusad mõtted realiseerunud lavastuses sellisel moel, nagu ungarlane arvatavasti lootis. Esi- mene vaatus lausa hämmastas oma väga heal tasemel käima läinud armastus- looga. Ikka ja jälle tahtnuks küsida, mida on lavastusel veel öelda peale

halearmsa loo ühest luhtaläinud kiindu- musest 30-ndate Viinis. Ilmse ironiaga esiplaanile tõstetud keskpäraste inimeste röömude ja murede rutiin ei leidnud aga filosoofilist edasiarendamist. Ei läinud tegelasile nagu saalisistujailegi korda läheneva ajastu-paine kaugelt kostev ahvardav kõmin. Publik tahtis näha ilusat lavastust ja näitlejad seda ka pakkusid. Lavastusest paistis välja soome näitleja omapära, mille eest meiegi lavastajad on neid kiitnud: valmisolek ja täpsus lavastaja antud ülesande täit- misel. Aga näitlejate selgroogu polnud külalislavastaja siiski suutnud murda. Teater on eelkõige *entertainment*. Loo- tusetult sotsiaalsesse teatrisse kiindu- nud eesti vaataja võis aga nautida kül- lalt isikupäraseid karaktereid. täpset, kuid koomilistes stseenides kohati ope- retilikku näitlejarežiidi, ja imetleda ele- gantset kergust, millega näitleja laval liikus.

Olles näinud juba mitu festivali- etendust, sain aru — selleks, et avas- tada Soome teatri otsekui tuha all vöbelevat sotsiaalset närvi, peab olema uuriv ja väga tähelepanelik. Võib-olla oleme ka teatritvaatajana muutunud liiga tundlikuks, harjunud isegi lõbusast far- sist otsima sotsiaalpoliitilist allteksti. Loomulikult ei lootnudki ma seda leida muusikalisest vabaõhulavastusest, aja-

Ö. von Horvathi «Lood Viini metsadest» Kan- sallisteatteri's (lavastaja, külalisena Ungarist Tamás Ascher). Vanaema — Pia Hattara, Alfred — Heikki Nousiainen.



loolis-romantilisest seiklusloost «Ratsamees ja armastus», mis oli meelelahutusliku massikultuuri tasemel hästi teostatud. Ei oodanud travesti ka Oulu teatris lavale toodud Ch. Chilmanni detektiivkomöödiast «Kullake», milles siiski oli peenelt ironilist ühiskonnakriitikat rahamaailma suurte arvel. Või tulnuks seda otsida juba hiljem väljaspool programmi nähtud klassikalisel laadis väljapeetud Molière'i «Eba-haige» lavastuses *Kansallisteatteri*'s?

Festivali ametlikul avamisel Tampere Vana Raamatukogu pargis teritas tähelepanu Oulu *Kaupunkiteatteri* teatrijuhi Jussi Helmineni sõnavõtt, tema hilisemateski esinemistes oli tunda midagi torkivat, ta oli alati valmis löhkuma ürituse dramaturgiat mingi probleemi, vastuolu, negatiivse joone paljastamisega: võis aimata 60-ndate radikaalide protesteerivat vaimu. Kuid tõenäoliselt polnud see kantud enam tollest võimsast lainest, mis tookord Soome teatrist üle pühkis. Pigem võib selles oletada uue laine algust, välja kasvanuna positsioonilt, millele jõudsid teatri aate-

lis-esteetilise uuendamise eest võidelnud 60-ndad. Ent 60-ndate happeningid ning sellele järgnenud teatri ühiskondlikkuse tõus ja kollektiivne ärkamine nõudis hüvitust. Juba 70-ndate keskel pidi Kalle Holmberg tunnistama: «Tänapäeva teatris tuntakse muret teatritegemise turvalisuse pärast, usinalt tegutsetakse sotsiaalsete paranduste kallal. Poliitiline võitleja ja kunstnik on loovutanud kohti väikekodanlikule kohusetruule askeldajale. Turvalise töömo-raali tagaajamine on tapmas suurt seiklust, otsimisrõõmu, kunstilisi äkkrün-nakuid.» Ka J. Helminen viskas kinda institutsionaalse teatri jalge ette — ametlik teatrisüsteem ei soodusta uue sünni kunstis. Teatrites on suured koosseisud, kellele *status quo* säilitamine tähendab turvalist äraolemist: «On loomulik, et vana ei taha surra ega taga-neda. Pealegi oskab riigiteater oma laiskust osavalt peita — teater on nii üldine mõiste ja seepärast on talle kerge etteheiteid teha ning neile kohe ka vastu vaielda: «Küll m i n a muutuksin, kui ainult see t e a t e r võimaldaks...!»» Siiski arvas Helminen, et rinne ei kulge mitte vabade teatrirühmade ja institutsionaalse teatri vahel, vaid uue ja vana, edumeelse ja alalhoidliku vahel. Põhjusi nägi ta ikka inimestes, kes turvalise süsteemiga kohandunud. Üsna mõjuv hoiatus meie teatriinimestele, et mitte kogu energiat rahade, toetuste jms taot-

M.-M. Järvineni ja M. Viherjuuri muusikal «Ratsamees ja armastus» kõneles XVIII sajandi soome suurimast seiklejast, Narvast pärit Tapani Löfvingist ja tema romantilisest armastusloost. Maailma esimesele pöörleva vaatesaaliale vabaõhulavale, Pyynikki Kesäteatteri (1959) lavale, tõi selle Ensio Suominen. Kristiina — Inga Sulin, Juho Ahokas — Jukka Auvinen, Rikka — Anneli Karp-pinen, Tapani Löfving — Jukka-Pekka Palo.





lemise peale ära raisata! Jäikadesse raamidesse sulgunud institutsionaalse teatri puudustest räägiti ka seminaril «Soome teatri piirid», kus kõlasid meilegi tuttavad märksõnad: võõrandumine, pealiskaudsus, liigne enesega rahulolu. Ent radikaalset programmi ei sündinud ei kriitikute arutelul ega ka lavastajate seminaril «90-ndate Soome teater» (kas pidanuksi?), kus tuldi muuseas välja küll väga huvitavate tulevikuprognosidega ja arutleti põnevalt kultuuri staatuse üle arenenud kapitalismi tingimustes. Jäi ainult üle tõsiselt kadestada noorte meeslavastajate filosoofilise mõtte nõtkust, praktikute valmisolekut teatri-teoreetiliseks üldistuseks.

Aimates, et nostalgiline mälestus 60-ndatest on siiski inimesi vaid nõrgalt siduv fiktsioon hajusas ja killustunud maailmas, kuhu inimene kergelt kaduda võib, tärkas huvi kas ja kuhu jõuavad soomlased oma identiteediotsingutes teatrilaval. Tagantjärele modelleerides, üksikuid kilde kokku pannes hakkas midagi ka kujunema. Soomlaste sõnul Oulu teatris hitiks kujunenud Juha Siltase 5-osalise näidendi «Rollid» lavastus püüdis tänase vaataja väheesele keskendumisvõimele vastu tülles assotsiatiivselt ühendada viide mininäidendisse erinevaid rollikonflikte. Niisiis alateadlike tungide ja sotsiaalsete normide vaheline vastuolu, mis ohtra võõrituse

A. Tšehhovi «Kajakas» lavastaja Kaisa Korhose tõlgenduses üllatas tegelaskujude psühholoogilise avatuse, murtud siseelu intrigeeriva peegeldusega. Lavastus valmis Tampere ülikooli näitlejatöö kateedri Lokki-Ryhmä («Kajaka»-rühma) tööna. Irina Nikolajevna Arkadina — Tuja Vuolle.

abil ka pärale jõudis. Teine Oulu lavastus astus juba sammukese lähemale. Praegu Ryhmäteatteri's teise kunstilise juhina tegutsev Raila Leppäkoski on kirjutanud põlvkonnaäidendi «Lennukartus». Kõnelustel rajanev minimalistlikus stiilis näidend räägib 60-ndate põlvkonna pettumusest ja 80-ndate eesmärgitusest (loomulikult vanemate ja laste konflikti taustal). Jälle tuttav teema? Vanem põlvkond tunnetab äkki oma põlvkonna ühtsusmüüdi illusoorisust ja on sunnitud tunnistama, et nad ei teinud mingit revolutsiooni ega muutnud ka süsteemi, mindi hoopis sellega kaasa. 80-ndate põlvkonna hädad on tema pidetuses ja mittevajalikkuses.

Puutepunkte kaasaegse inimese problemaatikaga võis aimata meilgi tuntud naislavastaja Kaisa Korhose tõlgendatud Tšehhovi «Kajakas». Väljapääsmatule, ahistavale, maad ligi suruvale elule viitas eelkõige kujundus: väikesesse saali, napi lavaga ruumi oli loodud rusuvalt tumeda lavakujunduse abil suletud, rõhuv maailm, mille võis tegelikult üle kanda inimese siseilma seisundi peegel-



I. Tuomarila tänapäeva teemaline «Exit» Kansallisteatteri's (lavastaja Katariina Lahti). Tom — Jukka Puotila (ülal), tema ema Boogie — Tiia Rinne.



«Exit». Tom ja tema eestlannast naine Hella — Pirjo Luoma-Aho.

dusele. Seda oli siiski üllatav ja kummaline tõdeda — võimaliku kontrastina läikivale heaoluühiskonnale, kus kõik olgu *nice & clean*. Ent kuivõrd esiplaanil polnud mitte oludest surutud inimese konflikt ümbritsevaga, vaid hoopis kahe loomingulise isiksuse, Trigorini ja Treplevi võrdlev vaatlus, siis võis kajakateemat võtta kui vabadust ihkavat salatungi looja enese piinade ja jõuetuse paines. On see kirjanikuteed alustanud Treplevi unistuste purunemine? Või hoopis loomingulise isiksuse surm Trigorinis? Naistlavastaja ei paistnud mees- tegelaste suhtes otsevastuseid andvat (või kui, siis oli aimata naiselikku irooniat), kuid Tšehhovi 90 aastat tagasi kirjutatud näidendi tõlgendus oli tugevasti kantud turvatunde puudumise teemast. Ju siis ka kaasajast?

«Kajaka» esietendus toimus veebruaris 1988, kuid keegi ja miski ei olnud määranud ette selle Tampere ülikooli näitlejatöökateedri egiidi all valminud lavastuse sündi. Näitlejad mitmest teatrist tulid kokku vabatahtlikult, tööst vabal ajal, ilma hüvitusega. Ettevõtte motiiviks oli ühine innustus ja tahe õppida, hüpata tundmatusse, uude truppi ja olukorda. Kas jällegi riigiteatri ahistavad raamid? Teatrikooli õppejõud K. Korhonen püüdis koos näitlejatega läheneda näidendile võrdsetel alustel, avastada Tšehhovit koos, n-ö rühmatöös. Lavastaja sõnul ei proovinudki ta «Kajakas» leida tekstile lavastuslikku lahendust, ent lavastajakätt oli seal siiski tunda: misanstseenide lahendus ja valgusrežiiri reetsid tema suhtumist tegelastesse, aktiivselt oli kaasatud ka publikut, tegelastevaheline erootiline tõmme avanes lavastaja loodud kujutluspiltides jne. Peaaegu kõik lavastuse liikumised viisid peegli ette, asetades tegelase moonutatud peegelpildi ette. Sisemisele ebakindlusele, üksinduse painele osutava lavastuse puhul tekib jälle küsimus: mis on nende haiguste toitepinnas. Meil siin kajaks vastu see elu, millest oleme teatri saali astunud. Soome ühiskonna väliselt sile koor ei ava lihtsalt endas peituvat saladust.

Katet kergitas pisut Ilpo Tuomarila näidend «Exit» lavastus Kansallisteatteri's, mida pean festivali parimaks tööks. See andis ühiskonna peidetud seisundit lahkava, mingist protestivaimust kantud teatri kogemuse. Lõdvas swingirütmis sisse juhutatud Katariina Lahti lavastus kasvab kolme põlvkonna, elus kriisiseisundisse jõudnute julmaks ja meeletuks, brutaalseks karjeks. Sündmused (tegelikult rohkem pihtimusnäidend)

leivad aset kõrghoone keldris, mis on täis prahti, jätmeid, näruseid ja kasutuid vanu asju. Inimesed seal kuuluksid justkui äravisatute maailma. Soome situatsiooni ironiline metafoor, dostojevskilik parafras? (Tuomarila on Dostojevski «Kirjad pöranda alt» ainelise filmi kaasstenarist.) Ema, keda ironilise sarkasmiga kujutab *Kansallisteatteri* esinäitlejanna Tiia Rinne, on svingiajastu närtsinud lauljatar, kes on üle elanud sõja, jätnud sinna oma mehe ja nooruse. Suutmata väljuda mälestuste narkootilisest maailmast, ei ole temast tuge ta kahele pojale. Vanem, vahetult pärast sõda sündinud Tom, kuulub põlvkonda, kes on näinud kaht revolutsiooni Soomes, vasakpoolsete liikumist 60-ndatel ja roheliste oma 80-ndatel, ja on nende ideaalides lootusetult pettunud. Noorem poeg on urbaniseerunud, nn asotsiaalse põlvkonna esindaja nagu ikka. Eesmärgi kaotanud, sihitult ekslevat, elu tühjusest vaevatud depressiivset seltskonda täiendab veel vanema poja eestlannast naine Hella ja permanentses pohmellis viibiv keldrisöber, lastearst Eero.

Näidend loob pildi süngest maailmast, mille keldrikorrusel püüavad inimesed leida väljapääsu oludest, võorandumisest, kuid kõik katsed suubuvad kontrollimatuks kombelõtvuseks ja vaimseks lagunemiseks. Teadlikult liialdatud ajastumängudes — joomine, seks, narkomaania — on mingit paroodilist enese-põlgust, väljakutset korralike maailma rafineeritud traditsioonidele.

Ühtlaselt heade näitlejatöödega lavastuses on kaks noort näitlejat mänginud eriti mõjuvaks vanema poja Tomi (Jukka Puotila) ja tema «Viru» hotellist kositud naise Hella (Pirjo Luoma-Aho). Laohoidja ja Tom kannab endas mingit totaalset põlgust enese ja ümbritseva vastu, mille taha püüab oma hingepiinas varjuda elu nurjumise pärast. Marginaalse inimesena heitleb ta ühelt järelt teiselt: sajandilõpu meeleoludes ennustab ta humanismi hukku Euroopale, minevikupiltidest seinal otsib vastust eksistentsi mõtetuks muutumise põhjuse kohta. «Maga, hing, maga tasakesi, ära mõtle,» rahustab ta ennast. See soomlastele tähenduslikul 1945. aastal sündinud mees kannab endas nii närtsinud ema lootusetust kui ka noorema venna ükskõiksust, omamoodi ka naise naiivseid püüdlusi kinnitada asjade abil ennast võõraste pinda. Ehkki ta kohtleb oma lihtsameelset naist mingi pidurdamatu küünilisusega. Esimesel hetkel mõjus kohtlasevõitu, väga tõetruult (vigane soome



Molière'i «Ebaaigeks», traditsiooniliselt lahendatud Kansallisteatteri lavastuses hiilgas Argani osas Pentti Siimes (lavastaja Arto af Hällström). Lavastus ei kuulunud festivaliprogrammi.

keel!) mängitud Hella avaliku karikaatuurina läikivasse heaoluühiskonda pürgivast eesti nõukogude neiuist, ent kahestavalt mõjus see soomlaste pilgu läbi nähtud kaasmaalane küll. Näitlejanna tundlik, pooltoonene mäng ei lubanud aga Hella lihtsameelsusel üle kasvada mõnitavaks pilapildiks. Pealegi oli tegelase lõpukujund mõjuv ja julm. Turvalist, inimlikku maailma eest leida lootnud Hella, sattunud keldrikorruse soppa, peab sellegi maailmaga hüvasti jätma, ja väga banaalsel viisil — ta lämbub kurku kinni jäänud sändvitšisuutäiest. Liialt suurte lootustega üle lahe abiellunud eestlanna ei suuda seda heaoluühiskonna suutäit alla neelata.

Näitlejatööd ses lavastuses meenusid Jouko Turkka agressiivset, füüsilise väsimuse piirini pingulduvat mängulaadi, mis lavastuse kontekstis hästi sobis. Pani aga imestama eriti J. Puotila puhul, et see füüsiliselt agressiivne, räme laad on nii paindlik, jätab ruumi tähenduslikele detailidele, sisulis-



E. Ionesco «Toolid» Helsingi Kaupunkiteatteri's (lavastaja K. Holmberg). Mees — Kalevi Kahra, Naine — Eila Rinna.

tele pausidele. Nii jõulist, pingestatud teatraalsust näitlejast saali hoovamas ei mäleta enam ammu.

Vana kooli traditsioon valitses loomulikult vanameistrite Kalevi Kahra ja Eila Rinne mängus K. Holmbergi lavastuses «Toolid». Ei oska arvata, kas oleks näitlejatest abielupaari lavastajast poeg Kimmo Kahra, kellele lavastust esialgu pakuti, sinna midagi teistsugust toonud, kui oli Holmbergi stiilipuhas lavastus. See ei olnud näitlejate esimene pöördumine «Toolide» poole, rohkem kui 25 aastat tagasi mängisid nad seda Tampere. Nüüd oldi ealiselt lähemal absurdklassiku E. Ionesco vanakestest abielupaarile, kes oma kodus, elulõpu üksinduses nägematuid võõraid vastu võtavad. Lavastuse sõnum oli lihtne ja selge, realistlikult avamas olukorda — vanadusüksindus —, vähem selgitamas inimelu käitumise mõistatuslikkust. Oli see tingitud sellest, et lavastusele mängupaika otsides jõuti näitlejate kodumajja,

Lalluka kunstnikekodu keldrikorrusel asuvasse peosaali? Ka Tallinna külalisetenduste tarbeks otsiti «Toolidele» akadeemilisest lavast erinev mängupaik. Glehni loss näis selleks erakordselt hästi sobivat, pluss väga teatraalsed ilmastikutingimused. Akna taga põlispuid raputav tuul, segunedes lavastuses kasutatud Verdi muusikaga, lõi adekvaatse helitausta Ionesco inimeseuuringule.

Ja siiski mõjus Tampere nähtud etendus üldistusjõulisemana, kuigi eesti publiku vastuvõtt Tallinnas oli tähelepanelik, kollegiaalselt mõistev (ühel etendusel viibis teatraalidest publik). Tampere anti etendus vaatesaalist eesriidega eraldatud laval, mis võimaldas lavastusele põneva efekti — finaalis avanes eesriie ja vanakeste (ning publiku) silme ees laiusid valgusjoas vaatesaali sadade toolide read: oma nägematuid külalisi võõrustanud abielupaar, olles paaniliselt võõrastetuppa toole kuhjanud, seisis äkki silmitsi sadade tühjade toolidega — tegelikkusega, kainenemisega pettemängust. Soome vaataja hämmastas esialgu oma jahedusega (osavõtmatusegagi), ent nüüd tagasi mõeldes näis sellel olevat oma kummaline mõju etenduse atmosfäärile, kirjaniiku ideelegi. Situatsioon kordas justkui teatriõhtu raames näidendi absurdimudelit: kaks elatanud näitlejat mängivad järjekordsel õhtul teatris justkui kujuteldavale, soojalt reageerivale publikule, keda tegelikult pole. Õnneks taganes see eluline absurd pikkamisi teatraalse ees (publik sulas üles, sai lavaga kontakti). See situatiivne «lisaväärtus» ei kompromiteeri aga näitlejaid: suurte näitlejate enesekindlus, peen sisereži, pisimatki liigatust arvestav partnerlus, milles aimata tarka, suunavat lavastajakätt, pani uskuma vana hea näitlejakooli jõusse, kestvusesse, oskusesse esitada suurt tragöödiat ja karmi ironiat, vältimata kangelas melodramaatilist haletsemist. Tampere ei tulnud pähegi mõelda absurdi käsitluse aegumisest, küll aga Tallinnas. Võib-olla kujunes Tallinna etendus tänuliku eesti publiku tõttu kuidagi väga konkreetseks näitlejate ja saali ühiseks repliikide vahetamiseks. Etendusel suheldi rohkem filigraansete näitlejatöödega kui Ionesco ideede, mõtetega.

70. aastatekes Soome teatrisse jõudnud uuenduslaine lisas vajaduse süveneda ka näitlejatöö tehnikasse. Pandi tõenäoliselt alus tehniliselt põhjalikule ettevõtmistusele, mille traditsioonid on teatrikoolides säilinud siiani. Küllap just sel-



Ajakirja «Teatteri» 2-liikmeline toimetuse, kes läinud aasta suvel ametisse astus: peatoimetaja Raja Ojala ja toimetuse sekretär Hannu Harju püüavad oma väljaande veergudele tuua kõik avangardsed ja erilaadsed teatrisuunad nii Soomest kui kogu maailmast.

lelt pinnalt ei kartnud läinud aasta oktoobris eesti teatrit vaadanud soome kriitikud vihjata meie lavadel lokkavale näitlejalikule abitusele, diletantlikkusele. Iseasi, kas soome laval on nii palju põnevaid isiksusi, nagu me neid oma teatris leiame (ju igaüks leiab!). Rinne-Kahra kõrval jõudsid festivalilt mällu talletuda vaid üksikud — J. Puotila «Exitis», R. Grönberg Trigorinina «Kajakas», hiljem nähtud Pentti Siimes Molière'i «Ebahaiges», mis oli briljantselt särav staarietendus, kuigi *Kansallisteatteri* prioriteet maailmaklassika mängimisel on talle vist karuteene teinud — akadeemilise, oma stampidesse süvenenud laadi suunas.

Niisiis pakkus festival küll elamusi, kuid kui «La Mama» etendus välja jätta, siis ei värsket ega avastuslikku. Ehk vaid pildi koduteatrist aktiivsemast, energiaküllasemast ja tehniliselt professionaalsemest teatrist. Mida järeldasid soomlased ise? Ajakirja «Teatteri» uue peatoimetaja Raja Ojala arvates polevat 20 aasta jooksul ennast kordama hakanud, konservatiivseks muutunud festivali suuteline tegema teed uutele nähtustele Soome teatris. Nii näiteks tahtnuks ta näha festivalil Helsingis ilma teinud lavastusi grupilt «Homo \$», kes rekonstrueerib 20. aastate avangardismi, mis polevat pelk reproduktioon, vaid

samm kaasaegsema teatriesteetika suunas. Tõepoolest, festival on mõeldud pigem kesk- ja vanemaalistele kui nooremale vaatajale. Ent loetu ja kuuldu põhjal pole märgata aktiivset tõusulainet ka noorte hulgas. «Teatteri» toimetuse uued tegijad, peatoimetaja Ojala ja toimetuse sekretär Hannu Harju loodavad siiski sotsiaalse mõtte ärkamisele teatris. Võib-olla ka sellest lähtudes näeb «Teatteri» uus programm ette tutvustada just neid ideid ja teatritegijaid, kel muidu oleks raske ametlikult tunnustatud teatrist läbi murda. Oma lugejatele tahavad ajakirja tegijad tutvustada maailmateatri huvitavamaid nähtusi ja ideid, samuti ka Soome teatris toimuvaid nihkeid. Ajakirja esimeste numbrite järgi on võetud otsesuund vene nõukogude sotsiaalsele teatrile — 1988. aasta septembrikuu number oli pühendatud vene teatrile — Taganka, Ljubimov, Efros, ka Stanislavski. Kas kõik on sellise suuna muutusega päri, ei julge arvata, ent süvenemise poole seatud siht näikse siiski õige olevat: «Ei ole mõistlik olla päevakriitika tasemel,» teatas R. Ojala ning tõenäoliselt väljendab see ka üldist hinnanähtu kriitiku positsiooni muutumisele teiseenas kultuurisituatsioonis. Ent küllap jääb 3800 tiraaziga ajakirjale, mille lugejaskonnast vaid pooled teatritegijad, siiski ainult kommenteerija ning fikseerija roll. Seda olukorras, kus kõneldakse üsna palju kultuuri kaubastumisest, standardiseerumisest, erinevate tõlgendusvõimaluste vähesusest — suuresti ka päevalehe lugejaskonna survel, keda iseloomustab küll kultuurihuvi, ent mitte süvenemistarve. Arutlevamat ja sügavamat kriitikat jääb vähemaks, lehtede kultuuriküljed muutuvad ajaviitelisemaks, võimutseb reklaam ja žurnalism. See on muidugi vaid tegelikkuse üks tahk. Et teatrist on saanud mammutorganisatsioon, mis tihedate ühiskondlike sidemetega kaudu mõjutab kriitikat (positsioonikate teatrite kritiseerimine võib anda tugeva vastulöögi) — see on alles teine tahk. Kolmandat kogesin ise — Soomes julgetakse ja t a h e t a k s e põhjalikult süveneda oma teatri probleemidesse kõigil tasandil, julgetakse olla eneskriitilisemad kui näiteks meil siin. See toob avalikkuse ette elavat poleemikat, sügavat analüüsi ja väga palju erinevaid arvamusi. Nii et oleks mõtetu otsustavalt resümeeerida, et uued, ilusad teatrimajad loovad eelduse kunsti tekkeks, nagu ei kehti seegi üksühene järeldus, nagu sünnitaks rahulik, vaikne ümbrus vaid väikekoodanlikult magusat 27

teatrit. Jäägu teema arendus järgmisele vaatlajale. Ilmselt ei saakski kõrvaltvaataja kõike adekvaatselt mõista. Ta on umbes samasuguses olukorras nagu need soome näitlejad, kes mängivad *Kansallisteatteri*'s R. Saluri «Minekut» (M. Undi lavastus), omamata otsest kontakti ainstikuga, tunnetamata seda, mis oli, on ja tuleb.

VARIA

Eelmise aasta seisuga oli Soomes 48 teatrit, neist 35 on nn püsiva staatusega professionaalsed teatrid, rühmateatreid on 9, 1 ooperiteater ja 3 tantsuteatrirühma. 4 teatrit töötab rootsi keeles. Riigiteatri staatuses on 4 teatrit: *Suomen Kansallisooppera*, *Suomen Kansallisteatteri*, *Svenska Teatern i Helsingfors* ja *Tampereen Työväen Teatteri*.

Teatrite tulud jaotuvad keskmiselt: 21% riigilt, 54% maakondadelt, 22% piletimüügist ja 3% muudest sissetulekutest. Riik maksab ühe pileti pealt teatritele juurde keskmiselt 32 marka: riigiteatritele 63 mk, piirkondlike teatritele 61 mk, rühmateatritele 20 mk ja muudele teatritele 15—17 mk. Riigi toetus on pidevalt kasvanud, *Suomen Kansallisteatteri*'l näiteks: 1967 — 993 300 mk, 1976 — 3 350 000 mk, 1986 — 21 050 000 mk. Väikese *Seinäjoen Kaupunkiteatteri* toetus on aga suurenenud järgmiselt: 1967 — 15 000 mk, 1976 — 160 000 mk, 1986 — 1 185 000 mk. Provintsiteatrid saavad toetust ka kohalike võimudelt, mis üldjuhul ületab riigi oma, nii sai seesama *Seinäjoen* teater aastal 1986 kohalike võimudelt 2 337 200 mk toetust. On ilmne, et selline toetuste dünaamika käib võimsalt ees hindade tõusust, inflatsioonist jms. Kui lisada, et viimasel ajal on Soomes ehitatud suur hulk teatrimaju, siis võib järeldada, et soome ühiskond on teatrikunsti vastu olnud ebarahilikult helde.

Üldiselt on raskemas majanduslikus olukorras 60. aastate lõpus ja 70-ndate alguses sündinud rühmateatrid, mille teke andis tugeva tõuke alternatiivse teatrimõtte arengule; see protsess oli jälgitav kogu läänemaailmas. 60. aastate lõpu noorsooliikumiste vaibumise järel tabas ka rühmateatri-liikumist mõningane tagasilöökk, kuid siin seisneb Soome eripära selles, et nad on säilitanud siiski oluliselt oma elujõu.

1986. aastal oli Soome teatrite repertuaaris 404 lavastust, neist 276 esmalavastust. *Suomen Kansallisteatteri* andis 1986. aastal 830 etendust, *Tampereen Työväen Teatteri* — 538, *Lahden Kaupunkiteatteri* — 525, väike rühmateater *Teatteri 41* aga 76 etendust. Esietenduste keskmine arv aastas on 6,3: institutsionaalsetes teatrites keskmiselt 7,3 ja teatrirühmades 2,5 esietendust. Teatrite repertuaaris on soome dramaturgiat sõltuvalt aastast umbes 40%. 1985—1986 olid viis kõige enam vaatajaid toonud lavastust välismaised muusikalid või operetid. Kõige märgitum autor oli A. Tšehhov (9 lavastust), järgnesid Shakespeare (7), Dario Fo (6) ja

soome dramaturgidest M. Jotuni (4). Aastal 1986 müüdi Soomes 2,7 miljonit teatripiletit. Etendusi anti ligi 12 000. Teatrite keskmine külastatavus oli 74%.

Kõik Soome teatritegelased on ühinenud Soome Teatriorganisatsioonide Keskliitu. Keskliit koosneb erialastest liitudest, nagu näiteks Soome Näitlejate Liit, Soome Lavastajate Liit, Soome Teatrijuhtide Liit, Soome Teatrikunstnike Liit, Soome Dramaturgide Liit jne. Liitude moodustamise põhimõtted ei lähtu ainult professioni huvist. Oma liit on ka näiteks rootsikeelse teatri tegijatel ja rühmateatritel. Autoriõigustega tegeleb Soomes kaks suuremat loomingulist ühendust — Soome Teatriliiit ja Soome Töölislavade Liit.

Näitlejate, lavastajate ja dramaturgide koolitamisega tegeleb Kõrgeim Teatrikool Helsingis. Mitmesugust teatriõpetust antakse ka ülikoolides, kusjuures eraldi tuleb siin välja tuua Tampere ülikooli osa (näitlejate ja dramaturgide koolitus).

Soome teatri piirid ja piiratus

JUKKA KAJAVA

JUKKA KAJAVA (s 1942) töötab alates 1966. aastast Soome suurimas päevalehes «Helsingin Sanomat» teatri-, TV- ja raadioarvustajana ning on seega mõjukaim teatrikriitik Soomes, kuna tema tribüün on maa suurim. Teatrikriitikuna pole ta suur filosoof, pigem võiks teda pidada väga viljakaks igapäevaarvustajaks. Kuid ta ei kuulu siiski uemal ajal päevalehtede arvustustes levima hakanud nn žurnalistliku stiili esindajate hulka, vaid on truuks jäänud 60.—70. aastate sisulisele analüüsile, eriti näitlejatööde hindamisel. Aga siiski nimetab teatrikriitik Pekka Kyro Kajava arvustusi mitte arutlusteks, vaid raportiks: «Kajava kirjutab ülikiiresti, ta on lehemees, kes käib sündmuskohal ja esitab nähtust lehte raporti. Kajava ei tee esseed, vaid lehejuttu. Ta kontsentreerib ja teravdab, tihendab olulist, võtab mõned detailid, kirjutab lühikese sissejuhatuse ja arvustus on valmis.» JK sageli iroonilise ja sarkastilise sulega kirjutatud arvustused pole määratud mitte teatritegijatele, vaid eelkõige lugejatele, toetudes ka ise sageli vaataja reaktsioonidele. Ja kui teater liigub õiges suunas, annab ta armu, kui aga püsib paigal, pole halastust loota.

JK on tegelnud ka lavastamisega. Tema lavastusi: Abo Svenska Teatern'is «Glada Änkan», Helsingi Kauptinkiteatteri's «Gilgamesh», Intiimiteatteri's «Runar ja Kyllikki» ja «Maaria Blomma», Kansallisteatteri's «Kolme peaga Buddha».

Siin avaldatu on JK sõnavõtt 1988. a Tampere teatrifestivali seminaril «Soome teatri piirid».



Oleks lihtne väita, et välismaal on kõik paremini ja Soomes kehvasti.

Teab ju igaüks, kes külastab peaaegu igal aastal New Yorki, üht teatri Mekadest, et sealtki võib mõnikord otsida seda head lavastust kui nõela heinakuhjast, kuigi linna teatrikaardil on teatreid kolm korda rohkem kui Soomes kokku. Seega ei pruugi Soome teatri piire ja piiratus näha ühemõtteliselt vaid miljonlinna ja väikese maa erinevustes, ehkki tõe au andes tuleb tunnistada, et Ameerikas näideldakse professionaalsemalt kui siin.

On see konkurents, mis selle tingib? Ja suure maa piiramatud ressursid? Kahesaja miljoni hulgast leiab ju rohkem seda auahnet andekust kui viie miljoni hulgast. Nii näib see olevat. See on Ameerika näitleja tegelikkus: kui oled oma rollis kehv või tööga halvas kuulsuses, siis ukse taga seisavad järjekorras kümme näitlejat, kes teavad sinu rolli juba peast ja võivad selle ette kanda kõige erinevamate laadides. Sa oled asendatav. Ja see sunnib sind olema parim.

Ei tea, kas sellist olukorda kadestada või selle ees hirmu tunda. Vahest ehk mõlemat?

Ei usu, et-me täna ja siin suudaksime visandada Soome teatri piire, ülistades ameerika näitlejate raudset professionaalsust ja unustades sealse kultuuri negatiivsed pooled.

Oleks sellest abi?

Olen palju reisinud Aasias, näinud teatrit Indias, Tais, Indoneesias ja 29

iseäranis seal — mitme suure teatrimeha, muuseas ka Artaud' ja Brooki Mekas — Balis. Tahaksin karjuda hurraa sellele, et sealne teater pole minetanud oma ürgset alget — pühadust. Teater saadetakse esinema riisipõllu äärde, kuid sealgi on säilinud kultuuri kokkukuuluvus oma lähtealuse — pühadusega.

Meie oleme selle kaotanud. Meist ei ole enam asja selleks, mida suudab üks bali tantsija või näitleja, kellele teater, tema väike tants või roll oma esiisadelt päritud traditsioonilises näitemängus on kõik. Just nimelt kõik. Iial ei lõpeta ta oma kunsti lihvimist. Iial ei lakka ta mõtlema sellele, kui oluline on just täna hakkama saada tähtsa kohustusega, millesse ta annab endast nii palju, kui suudab. Iial ei loobu ta kogumast seda energiat, sest teater on talle kõik, on püha. Ja ta on vastutav publiku ees.

Soomes ei ole teater olnud enam pikka aega püha ja nõndaviisi vist isegi tegijaile enam tähtis.

Soomes peab teater olema «lahe», lahe vaatajaile, kes kohe ei suuda enam elavat teatrit eristada *Mainos*-TV lavastustest. Olen märganud, et meil on teater lahe ka tema tegijatele.

Siin Tampere tuli mulle vastu tuntud näitleja, kellel on au osaleda Pyynikki suveteatri muusikalis «Ratsamees ja armastus».

«Ole meheks, Jukka, et söimasid. Olin minagi sama meelt,» kiitis muusikali näitleja arvustajat ja jätkas umbes samas laadis, et õnneks on meil Pyynikkis olnud nii lahe kamp ja ka muidu on nii lahe, on oma supelrand ja mis kõik veel. Võib elada.

On olnud lahe.

Sealt see siis jälle tuli.

Medali teisel poolel peitub tuttav paradoks ja seegi on üsna selgelt Soome teatri piir. Halvustamine, pahatahtlikkus, enesetülgastus ja põlgus.

Olen käinud palju Tamara Lundi nüüdsel kodumaal, Saksamaa Liitvabariigis. Tehakse sealgi palju nõrka teatrit, kuid samas ka väga kindlatest eesmärkidest lähtuvat sihiteadlikku kunsti. Seda rohkem kui Soomes. Seal on hea teatri üldmõju ulatuslikum, teater sageli targem ja milleski suuremate ja põhimõttelisemate probleemidega kimpus kui meil siin. Kuid harva olen kuulnud, et sealsed näitlejad või lavastajad raiskaksid oma energiat teiste pahatahtlikule laitmisele. Loomulikult on sealgi vastuolusid, kuid kokkupõrked on enamjaolt siiski konstruktiivsed, need ei ole sihitud teiste tegemiste, ühise kunstiala tallamisele, vaid enamasti ikka selles suunas, mis minu meelest tuleb kasuks kõigile, kogu teatrile.

Kuidas on lood Soomes?

Kuskil maal ei pilka ega halvusta teatriinimesed oma kunsti nõndaviisi kui Soomes, liiatigi veel siis, kui see on kellegi teise loodud. Ajalehtedes kirjutatakse küll ülevalt, kuid omavahel paiskab lasteteatri näitleja välja kogu oma meelegibeduse, kui on jõudnud nukuteatri töödeni.

See on pask, ütlevad nad. Pask! Rahvusteatri lavastused, kogu Tampere Töölisteatri looming, kõik Rovaniemi Linnateatris, KOM-teatris ja teatris «Väike Soome» tehtu!

Keegi televisiooniboss ütles kord, et ta ei viitsi enam nn päristeatris käia, kuna see olevat nii kehv.

Ei viitsi, ei üritagi enam teatrit mõista!

Mis see on? Kuidas on see võimalik?

Ehkki see pole tegelikult ainus näide, aga terav on ka teatrikooli õpilaste suhtumine sellesse kunsti, kuhu nad ise pürivad. Oma hinnangutes ei kasutata vähemalt nii malbeid väljendeid kui pask. Aga ei usu, et nad käiksid muudes teatrites rohkem kui enda omas. Nagu oleks kool mingi suletud eesmärk või lõpp-punkt. Ometi pole see ju ei õpilastele ega õpetajatele mingi ihaldatav troon. Kõigile on see vaid möödalibisev Riihimäe raudteepeatustel Lahtist Helsingisse. Millest see iroonia ja tülgastus tuleb, millest ta kõneleb? Noorsoo puhul see veel midagi kuulutab, räägib

jõust ja tahtest midagi muuta. Aga ülejäänud pilkajad? Ons nende eneseväärikustunne tõepoolest nii madal?

Ja sellest hoolimata tehakse teatrit ikka edasi. Küllap see näitab sedagi, et hoolimata kõigest on teatri füüsilised ressursid uusi kunstihooneid oma-vas Soomes kindlasti praegusel hetkel paremad kui terves maailmas.

Usun, et Soome teatri piirid avanevad, nihkuvad, kui teater saab aru, et ei ole vaja ikka ja jälle ainult ajaviidet pakkuda, liiatigi veel tegijaile. Kui kunstnik õpib austama iseennast, teist kunstnikku ja valitud kunstiala. Ja kui teatritegijad usuvad, et nende maakitsusel asuv väike teatriüksus on osa kogu Soome teatrist.

Iga ebaõnnestumist peab tähele panema, iga võitu pühitsema. Ja kõiki olukordi arvestama.

Jooni soome koorilaulu ajaloost

MARKKU KILPIÖ



Erik August
Hagfors

Juba ammu enne, kui üks XII sajandi Firenze ürik mainib Findiat Rootsi maakonnana või paavsti bulla *Gravis admodum* aastast 1171 noomib soomlasi (*phinni*) kui uue usu vaenajaid, on siin maal lauldud. Etnomusikoloogidel tuleb uurida, mida ja kuidas lauldi, kuid pole kahtlust, et rahvaluule ning selle laulmine on alati kuulunud soomlase eneseväljenduse olemusse. Varakeskaegsetest dokumentidest saame eelkõige teada, mis ühendused tekkisid Soomel Rootsi kuningriigi koosseisus.

Vana, algupärase, ja uue kultuuri kohtumisest kujunes läänepoolse ülemvõimu dramaatiline jõunäide, sajanditega mõõtes aga eri maailmade sujuv ühtesulamine, mille tulemusena Kristus, Maarja ja pühakud ilmusid uute kujude ning kangelistena soome rahvaluule tegelastikku.

Rootsi võimu kindlustumist mööda sai ka meretaguse maakonna Soome kirikuelu läänelikuma ilme. *Missale Aboense*, hiliskeskaegne Turu missaraamat (1488, seetõttu tähistati eelmisel aastal soome raamatu viiesajandat juubelit), on tunnistanud dominikaani traditsiooni sajanditepikkusest mõjujõust meie maal. Silmapaistvaks kultuurikeskuseks tõusnud dominiiklaste kloostrer asutati Turus juba 1249. Gregoriuse koraal kõlas nii Turu katedraalis kui ka põllukividest ja punastest tellistest kirikutes kogu maal. Kirikulaulust sai uus muusikanähtus soome maastikus, osa kultuurisillast, mida rajati Euroopast selle kõige põhjapoolsemasse kolkasse, Ultima Thulesse.

On tõenäoline, et juba keskajal harrastati koolides mitmehäälset laulu, kuid reeglipäraseks kujunes ja laiemalt levis see alles XVI sajandil. Turu toomkooli õpilaste kohustuseks oli laulda missal. See ülesanne säilis ka reformatsioonijärgsel ajal. Veel 1590. aasta paiku juhatas kolmel igapäevävasel jumalateenistusel õpilaste laulu *inspector chori*. Teda abistasid õpilaste (*scolares*) seast valitud *cantores in figurativis*. Dokumentidest

teame, et XVII sajandil esitati Turus Josquin des Prez', Michael Pretoriuse, Orlando di Lasso ja Daniel Friderici helitöid. Sel sajandil säilis muusikaõpetusel keskaegse traditsiooni kohane keskne osa koolis. Soome koolimuu-sika väärtuslikemaks dokumendiks on laulukogu «Piae Cantiones» aasta-test 1582 ja 1625.

XVIII sajandil muusika positsioon langeb, eriti kooliõpetuses. Hinda-misaluseks ei peeta enam endist muusikafilosoofiati ja -esteetikat, muusi-kast saab «õppeaine». Siiski, kui koorilaul saabub XIX sajandi algul uuesti ja uutes vormides Soome, ei astu see läbinisti neitsilikule maale, isegi kui varasemate aastasade koorikultuuri harmooniad olid juba jõudnud haihtuda Põhjala pakaselistesse talveöödesse.

Uusaegse koorilaulu euroopalikud juured

XIX sajandil ilmuvad Euroopa vana koorilaulu pärimust edasi kandma uut liiki koorid — sõltumatud traditsioonilistest institutsioonidest, eel-kõige kirikust. On uue keskklassi ja ühtlasi harrastusmuusikute tõusuaeg. Uue muusikamõistmise tõukel tahavad nad ise kujundada repertuaari. Nii sündinud tellimustöid ning nende kunstilist kaalu hindab üsna otse-sõnu Percy M. Young oma raamatus «The Choral Tradition»: «Euroopa ja Ameerika koorilauluseltside südametunnistusel on hulk kõige halvemat XIX sajandi muusikat.»

Peame siin siiski vaatama mitme nurga alt. Koorilaulu «demokrati-seerumisprotsess» andis üha uutele ühiskondlikele ning ametirühmituste-le võimaluse osaleda muusikategemises, muidugi teatud mõõndustel. Tulemusena sai lisaks P. Youngi tõdetud asjakäigule teoks koorilaulu ja iselaadsete muusikaväliste ideaalide kasulik liit. Ühtaegu kinnistus muusi-kaelus ettekujutus koorist kui kunstilistelt võimetelt madalama klassi instrumendist, mis kõlbab teatud eesmärkideks, kuid millelt ei ole mõtet oodata täisväärtuslikke kavasid või esituskvaliteeti.

Akadeemilise koorilaulu kuldaeg

Rootsis, Uppsala ülikoolis, puutusid sealsed soomlastest üliõpilased kokku akadeemilise meeskoorilauluga. Kui nad tulid tagasi 1812. aastal tsaaririigi autonoomseks suurvürstiriigiks muudetud kodumaale, ei kadu-nud meelest röömsate Uppsala aastate mälestused. 1819 asutati Turus esimene üliõpilaskoor ja peatselt tegutses neid mitmes akadeemilises ring-konnas. Kui lõpetajad sõitsid laiali üle maa ja said kuulekateks ametni-keks, jätkasid nad õppeaja harrastust, tegutsedes koorijuhtidena ning asutades uusi koore. Turust 1827. aasta tulekahju järel Helsingisse ümber asunud üliõpilased töid hoogu ka pealinna muusikaelusse, asutades Aka-deemilise Muusikaseltsi. Kui saksa päritolu interpret ja helilooja Frederik Pacius saabus 1835 Helsingisse, leidis ta eest kandva pinna, millele rajada mitmekesisest muusikaelu. Muusikaseltsis viljeldi nii koorilaulu kui ka instrumentaalmuusikat, niisiis oli tegemist omalaadse *Collegium Musi-cum*'iga. F. Pacius hakkas juhatama 1838. aastal asutatud meeskoori *Akademiska Sångföreningen*, mis on Soome vanim tänaseni tegutsev koor. Sellest eraldusid soomekeelsed üliõpilased ja löid aastal 1883 koori *Ylioppilaskunnan Laulajat*, ühe olulisema kollektiivi soome koorilaulu ajaloos. Kuna XIX sajandi vanemad koorid olid meeskoorid, laiendas F. Pacius oma koori suurvormide ettekandeks segakooriks. Alates 1875. aastast toimusid Helsingis Kesk-Euroopa eeskujudele vastavad oratooriumide, sh Bachi «Matteuse passiooni» esitused.

Koorilaulu rahvustunnete jõuallikana

Nagu öeldud, levis akadeemiline lauluharrastus mööda Soomemaad ülikoolist tulnud juristide, arstide ja vaimulike läbi. Tõelise demokrati-seerumiseni jõuti siiski alles tänu rahvakoolide õpetajate tegevusele. See 33



1883 asutatud «Ylioppilaskunnan Laulajat». Praegune dirigent on Matti Hyökki.

on nii tähtis faas soome koorilaulu ajaloos, et Jyväskylä pedagoogilise seminari muusikaõpetajat Erik A. Hagforsi on hakatud kutsuma «koorilaulu isaks». Tema esimeste soomekeelsete kooride esmaesinemist 6. juunil 1864 nimetatakse «soomekeelse koorilaulu sünnipäevaks». Enne kui asume selle aunime andjaid süüdistama ajaloo võltsimises või liialdamises, paneme tähele, et rõhk on siin sõnal «soomekeelne». Akadeemiline lauluharrastus oli seni rootsikeelne ja nii tundus siirdumine soomekeelsele pinnale tõelise uue algusena. Kesk-Soome väheldasest koolilinnast Jyväskyläst, «Soome Ateenast», sai rahvusliku eneseteadvuse häll. E. Hagforsi toimetusel alustati soomekeelsete koorinootide sarja väljaandmist, sel kombel kogunes repertuaar seminari lõpetanud õpetajate asutatud kooridele. Laulud olid enamikus välismaiste mugandused. Kesk-Euroopa mõju ilmneb ka sarja pealkirjas «Suomalainen Lauluseppele» («Soome laulupärg», vrd sks *Liederkrantz*). Koore loodi kõikjal üle maa, ka väikestes külades.

Laulu- ja mängupeod

Sveitslane Hans Georg Nägeli lõi XIX sajandi algul suurejoonelise nägemuse muusika ja laulu, eriti koorilaulu võimalustest rahvahariduses. Koorilaul oli seejärgi ainus vahend ülendada rahva elu «kõrgema kunsti riiki». Visiooni teoreetiliseks aluseks oli J. H. Pestalozzi «Gesangbildungslehre» («Lauluhariduse õpetus»). Teisteks lähtepunktideks olid isiksuse sõltumatus ja vabadus, progressiusk, samuti rahvuslik ühtekuuluvus, romantilise värvinguga nationalism.

H. Nägeli õpetusest sündis laulupidude traditsioon, mis kandus Saksa- maale ja sealt Balti riikidesse. Esimene Eesti laulupidu toimus Tartus aastal 1869. Sealt said indu kohal viibinud soomlased ja hakkasid levitama laulupeoideed ka Soomes. Ühe keske üleskutsuva argumendina rõhutasid eestvõitlejad eesti ja soome rahva sugulust, isegi nii, et kõneldi ühest rahvast, mis asub Soome lahe mõlemal kaldal.

Mõne eelürituse järel sai Soomegi 1884. aastal oma laulu- ja mängu- peo. Esimesed peod ei toonud kokku niisuguseid suuri inimhulki nagu näiteks Eestis ja alles järk-järgult kasvas esitajas- ja kuulajaskond tuhan- detesse.

Laulupidude õhutusel asutati Soome kõigis nurkades rohkesti uusi koore. Haarati kaasa uute ühiskonnakihtide ja elukutsete esindajaid. Koorilaul näis tõepoolest moodustavat H. Nägeli kujutluste kohase ühiskonna eri korruseid ühendava liikumise. Seisuslikus ühiskonnas oli see uudis: rahvas ühel peol härrastega!

«Olgu meie peod isamaalised, juhitud ja elustatud puhtast rahvuslikust vaimust, peod, kus tähtis koht kuulub laulule ja mängule! Olgu nad ennekõike rahvuslikud, alles seejärel laulupeod!» Nii piiritleti pidude taotlusi XIX sajandi algul. Põhirõhk asetati rahvustunde loomisele, soome rahvusteadvuse ning riikluse kindlustamisele. Mäletatavasti oli pidude toimumispaigaks Vene autonoomne suurvürstiriik. Panslavistlike tendentside tugevnedes kasvas pidude poliitiline tähendus, nende rahvusliku meeleavalduse iseloom. Seetõttu pole ime, et kõige kuumematel aastatel, sajandi algul, võimud keelasid pidude korraldamise.

Rahvuseetose jõust annab tunnistust, et ühistel pidudel osalesid ka tööliskoorid, kuigi sageli võõrastust tundes. Kahel korral saadi isegi jagu keelemüürist ja kaasa löid soomerootslased. Alles meie sajandi algupoolel hakkas lauljate ning mängijate vägi hajuma eri suundadesse. 1910. aastal alustasid oma laulupidude traditsiooni töölisel, ka soomerootslased jätkavad eraldi oma pidustusi, kus rõhutatakse ühtekuuluvust Skandinaaviaga.

Saavutanud aastal 1917 riikliku iseseisvuse, jätkatakse laulu- ja mängu-traditsiooni aastast 1921. Veel paari aastakümne eest H. Nägeli romantiliste järglastena ühtsena kokku tulnud «rahvas» oli jagunenud neljaks omaette pidusid korraldavaks liikumiseks: vana traditsiooni austajad, töölisel, soomerootslased ja kirikukoorid. Niisugune on laulupidude pilt ka tänapäeval, mis tegelikult ühtib kogu harrastusmuusika põllumaa põhijaotusega. Tõsi, ka hiljem on peetud kõigile ühiseid pidusid: tähistamiseks iseseisvuse (1967) ja esimese laulupeo (1984) juubeleid. Järgmist ühispidu kavandatakse aastaks 1992.

Koorilaul kunstlaluks — Heikki Klemetti

Kooriliikumine tekkis amatööride valdusena muusikaelus. Kuigi juba möödunud sajandi keskel sündis professionaalseid orkestreid, ei järginud koorid seda arengujoont. Et saada nüüd rohkem muusika kui rahvustunnete, tööliskonna aadete või keelepoliitika kandjaks, vajas koorilaul kriitikat ning uuendust.

Koorilaulu kunstilise taseme teraseks kriitikuks tõusis sajandivahetusel Heikki Klemetti (1876—1953), karismaatiline juht ja patrioot. 1908. aasta laulupeost kirjutab ta: «Aina needsamad ebakindluse pimeduses kobavad esitused, vähimagi arusaamiseta laulutehnikast... ebapuhtus, maitsetu laulude valik.» H. Klemetti asutas juba 1900. aastal oma programmi lipulaevaks koori «*Suomen Laulu*». Ta pööras suurt tähelepanu häälekasutusele, kunstipärasele väljendusele ning repertuaari kvaliteedile. Tulemusi näidati peatselt ulatuslikel kontserdireisidel mööda Euroopat. *Ylioppilaskunnan Laulajat* dirigendina on H. Klemetil olulised teened ka meeskoorilaulu ja -repertuaari taseme tõstmisel.

H. Klemetti järjekindlust oma programmi teostamisel tõestab ka asutatud «Soome Laulu» Lauluakadeemia, mida ta juhatas 1925—1953. Juba Lauluakadeemia nimi osutab Kesk-Euroopa eeskujudele. H. Klemetti tegi lauljad tuttavaks rahvusvahelise klassikalise kooriloominguga. Soome koorikunsti ajalukku on jäänud iseäranis Bachi motettide ja passioonide esitused. Kui 1937. aasta laulupeol mitmesajaliikmeline koor kandis ette Bachi moteti «*Jesu, meine Freude*», puhkesid Saksamaalt saabunud asjatundjate seas hämmastushüüded: «*Fabelhaft, ungläublich!*» H. Klemetti poolt 1915 alustatud iga-aastased «*Matteuse passiooni*» esitused on kestnud katkemata tänaseni.



Heliloojatel tärkab huvi koorilaulu vastu

Seoses kooride kunstitaseme tõusuga kasvab soome heliloojate huvi nende vastu. Jean Sibelius murrab oma karmide Kalevala-aineliste meeskoorilauludega läbi *Liedertafel*'i-stiilist ja seab kooridele ka tehniliselt uusi nõudeid. Toivo Kuula (1883—1918) loob orkestraalse võimsuseni ulatuvaid laule, Selim Palmgren (1878—1951) toob soome koorimuusikasse impressionistlikke kõlasid ja Leevi Madetoja (1887—1947) on sajandi esimese poole kõige rikkama ja peenekoelisema kooriloomingu autor. Tõusis esile teisigi häid kooriheliloojaid. Kõigi nende töö tulemusena sündis mahukas rahvus- ja hilisromantiline väärtrepertuaar.

Koorid organiseeruvad liitudeks

Varsti pärast riigi iseseisvumist hakkavad koorid ühinema ülemaalisteks liitudeks. Esimesena jõudsid niikaugele tööliskoorid (1921), juba järgmisel aastal sündis Soome Kooriliit, mis 1930. aastatel võtab seltsi instrumentalistid ja nimeks SULASOL, *Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto*. Rootsikeelsed koorid loovad oma liidu 1929 ja kirikukoorid 1931. Rootsikeelsetel meeskooridel on eraldi ühing, mis asutati 1936. Kõik liidud kokku hõlmavad praegu umbes 70 000 lauljat ja pillimeest. Väljaspool liite tegutsevate kooride üle ei peeta arvet, seetõttu ei teata kõigi kooride ja nende liikmete koguarvu. Oletatakse, et koorilaul ühendab umbes 100 000 soomlast. Liitude töövormid on üsna sarnased: antakse lauluõpetust, kirjastatakse oma lehti ja noote, korraldatakse laulu- ja mängupidusid.

Uued mõjud Euroopast — Harald Andersén

Kui II maailmasõja järel ukсед jälle avanesid Euroopasse, hakati märkama, et sajandi algupoolel Soomes valitsenud laulmismaneer ei sobinud kokku uue muusikaga, aga ka mitte vanaga, mida taas võeti kavadesse.

«Suomen Laulu» Ensti Pohjola juhatusel esineb
Helsingi ülikooli aulas Heikki Klemetti 100. aasta
juubeli kontserdil 1976.

Heikki Klemetti



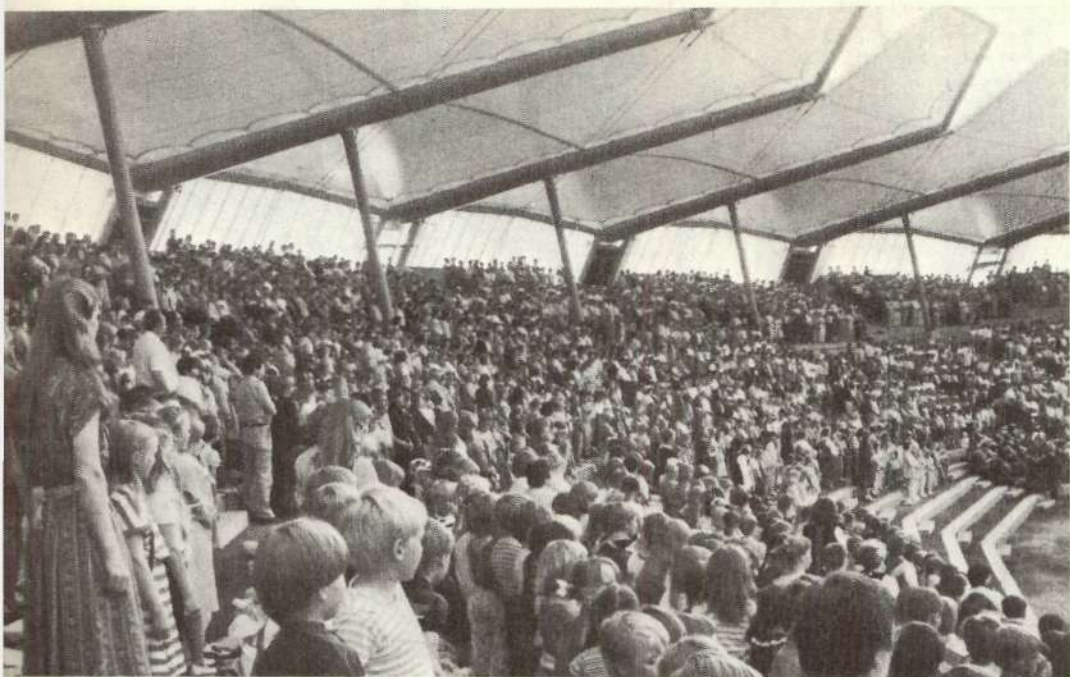
koos püsijäänutega valmis edendama harjumuspärast laulmislaadi ning repertuaari. Uute ja traditsiooniliste arusaamade vaheline pingeline arenes 50. aastatel visaks debatiks, mida on nimetatud ka dramaatiliselt koorisõjaks. Uute printsiipide eestvõtlikeks saab Harald Andersén (1919). Oma uuendustegevust alustab ta aastal 1953 *Chorus Sanctae Ceciliae* dirigendina. 1956 kutsutakse ta Sibeliuse-nim Akadeemiasse. 1959. aastal asutatud Klemetti-nim kooli kammerkoor hakkab levitama H. Anderséni «revolutsioonilist» nägemust üle maa, kuna see koosneb koorijuhtidest.

Vastupanu oli sitke. Koorisõja kuumematel aastatel ei kardetud tugevaid ütlemissi: «Niisugune laul on algusest lõpuni ebamehelik õhkamine, kus täielikult puuduvad terve laulvuse alused... Seetõttu — maha valeprohvetid! Elagu terve, kindlahäälnelaulukultuur!» H. Andersén ise formuleeris oma taotlused juba 50. aastate lõpul ja üpris tasakaalukalt: «Tuleks otsida keskteed, sest iga rahvuse õige laulustiil sõltub minu arvates teatud määral emakeele foneetikast. Liiga hõre laulumaneer võib vähendada võimalusi kandvateks dünaamilisteks tõusudeks; ka stiihiline element kuulub koorilaulu koostisesse.»

Koorijuhtide koolitamine

Uue koorikultuuri aluseks jäi mõnest kammerkoorist väheks. Et anda koorijuhtidele põhjalikumad haridused, asutati 50. aastate algul igal suvel umbes kuu aega töötav Klemetti-nim kool ja sama kümnendi lõpul Wegeliuse-nim kool rootsikeelsetele koorijuhtidele. Sellealaseid kursusi korraldab ka Soome Töölise Muusikaliit. Klemetti-nim kooli ja Wegeliuse-nim kooli keskseks pedagoogiks jäi 70. aastate lõpuni H. Andersén. Tema töö tulemusi hakkas kostma kõikjalt Soomemaalt. Kooride esitusstiil ja kavad muutusid nüüdisaegsemaks, sündis uusi koore, eriti kammerkoore.

H. Anderséni kanda oli ka koorijuhtimise õpetus Sibeliuse-nim Akadeemias, kust tulevad tänaseni kõige paremini ettevalmistatud kooridirigendid, kuigi seal tänini puudub selle ala professor. Koorijuhtimise õppejõuna tegutseb praegu Matti Hyökki, kes juhatab ühtlasi mitut kollektiivi.



Joensuu koolilaste kevadine laulupidu.

Raadio koorid. Raadio kammerkoor

Koorilaulu üldiselt tõusnud autoriteedist annavad tunnistust raadio juures asutatud koorid: kammerkoor, laste- ja noortekoor ning suur segakoor oratooriumide esitamiseks. Kammerkoor on poolkutseline, 1962—1981 juhatas seda H. Andersén. Veerandsaja tegutsemisaasta vältel on kammerkoor esitanud hulga koorimuusika ajaloolisi aardeid, pühendanud kuulajaid eri maade koorikultuuridesse ja toonud esiettekandele suure osa algupäranditest. Praegu on koori dirigent Ilmo Riihimäki.

Heliloojatel tärkab taas huvi

Uue kooristiili kavavalikud tunnistasid algul ainult vana ja moodsat muusikat. Kuid juba 60. aastatel pöörduti jälle ka romantilise, iseäranis rahvusromantilise repertuaari poole. Seeläbi tasandusid ka teravamad vastuolud. Ühtaegu ilmnis uuesti fenomen, tänu millele tekkis sajandi algupoolel klassikaline rahvuslik koorilooming: heliloojad leidsid jälle koorilaulu. Kirikumuusikutest oli silmapaistvaim Sulo Salonen (1899—1976), tonaalselt julge uue *musica sacra* looja. Erik Bergman (1911) tunneb heliloojatest erandina koori ka kui dirigent, on komponistina peatumatult uuenev, inimhääle võimalusi uuriv otsija. Joonas Kokkonen (1921) kasutab kooriteostes arhitektoonilise sümfoonilise mõtlemise elemente. Napp, kuid kaalukas on Bengt Johanssoni (1914) koorilooming. Einojuhani Rautavaara (1928) on mitmekülgse, huvitavate rütmide ja kõlavärvidega koori repertuaari looja.

Loetelu annaks jätkata. Tuleb siiski märkida, et 80. aastatel ei ole koorilaul heliloojaid enam samal kombel ligi tõmmanud kui varasematel kümnenditel, kus koorilaulu võimalused mõjusid veel värske kogemusena. Või oleme praegu veel liiga lähedal, et olukorda õigesti hinnata?

Uue laulustiili kõrvale on tõusnud teinegi meie koorikultuuri muutumist kande liikumine: muusikaõpetuse valdkonnas, koolides ja muusikaõppeasutustes on sündinud laste- ja noortekoore, mille laulmislaad ning

repertuaar on tõlgendatavad uue ajajärgu, isegi uue koorivormi saabumisenä. Kahel viimasel aastakümnel tugevasti lisandunud laste- ja noortekooride liidriks on 1963. aastal Erkki Pohjola asutatud Tapiola koor, mis on jõudnud ulatusliku rahvusvahelise tunnustuseni ning sooritab tänapäevalgi pikki kontserdireise. Rahvusvahelist tähelepanu ning konkursitiitleid on pälvinud mõned teisedki noortekoorid. Uued noored heliloojad on asunud nendega koostööd tegema. Niisiis kordub uuesti tuttav fenomen.

Kooda

Tänapäevasesest soome koorikultuurist on raske saada terviklikku pilti. Üks põhjus on selles, et suurem kui kunagi varem on esitustasemetes erisus, taotluste ja suundumuste mitmekesisus, isegi polariseerumine. Ühtele piisab laulmisest tiivustatud sotsiaalsest ühisolemisest, teised seavad auahnemaid eesmärke. On neidki, kes ei rahuldu kodumaiste mõõdupuudega, vaid sihivad kõrgemale ning kaugemale.

Kuigi olevik on liiga lähedal ülevaatlike hinnangute andmiseks, näib kõige rõõmustavamana ilminguna noorte, õppuritest lauljate esilekerkimine. Tehnilisi takistusi nende jaoks ei ole, niisiis on nende käsutuses kogu koorirepertuaar äärest ääreni. Varase muusika ning baroki interpreteerimisel avavad need koorid uusi teid. Moodsat kooriloomingut esitavad nad mitte kui akrobaatikat, vaid muusikaliselt mõtestava lähenemisega.

Kuulume euroopalike traditsioonide ringi, mõned jooned liidavad meid Skandinaaviaga. Parimate soome kooride kõla on aga midagi rohkemat kui nende mõjurite summa; selles on vokaalirikka ning tumedapoolse keele pehmust, sügavust ja jõudu, samas ka kohanemisvõimet aegades muutuva muusika nõuetega. Ehk ongi selles parimate soome kooride saladus?

Möödunud aastal kinoekraanidele tulnud linasteostest oli kindlasti üks huvipakkuvamaid Milan Kundera (MK) viienda romaani «Olemise talumatu kergus» ekraniseering. Seda 1975. aastast Prantsusmaal elavat tšehhi kirjanikku (s 1929), kelle looming on tema kodumaal poliitilistel põhjustel keelatud, loetakse niisama tähelepanuväärseks prosaistiks kui maailmamainega Günter Grassi ja Gabriel García Márquez. 1947. a astus MK kommunistlikku parteisse ning alustas aasta hiljem Praha kunstiakadeemias FAMU õpinguid filmirežii ja -stsenaristika erialal. Tudengiaeg jäi tal paraku üsna lühikesteks, kuna 1950. a heideti MK «vaenulike mõtete» eest parteist välja. Tehes paar aastat juhutöid (muuseumi ka džässimuusikuna), asus ta samas koolis kirjandust õpetama. Kirjanik on väljendanud korduvalt oma rahulolematust selle üle, et tema kirjatöödesse on suhtunud kui teisitimõtteleja poliitilistesse avaldustesse. Nii juhtus MK esimete romaanidega «Nali» (1967) ja «Elu on kusagil mujal» (1969). Esimene on teravmeelne nägemus tšehhide eraelust Stalini-aegsetel katsumusaastatel. Teoses esinevate oportunisti ja poliitilise ahvistuse kohta tehtud vihjete tõttu oli mõnevõrra üllatav, et selle romaani filmivariant (režissöör Jaromil Jireš) jõudis 1969 veel Cannes'i filmifestivalile. Pärast 1968. a «Praha kevadet» kuulutati paljude Tšehhoslovakkia juhtivate intellektuaalide kõrval ka MK *persona non grata*ks. Kodumaalt lahkuda võis ta valitsuse eriloaga alles 1975. a, kui talle pakuti professori tooli Rennes'i ülikoolis. MK on väga raskesti filmikeelde tõlgitav kirjanik. Mitu aastat arvati, et tema 1983. a ilmunud romaani «Olemise talumatu kergus» pole üleüldse võimalik ekraniseerida. Produutsent Saul Zaentz («Amadeus») rääkis MK endise õpilase Miloš Formaniga, kuid too arvas, et mõni mittetšehh saaks antud ülesandega nähtavasti paremini hakkama. Selle raske töö võttis ette varemgi kaunis korralikke filme teinud USA režissöör Philip Kaufman (PK) ühes maineka stsenaristi Jean-Claude Carrière'iga (PK-st vahest niipalju, et 1964. a Cannes'is jagas tema debüütfilm, prohvet Eelija legendi aineteel loodud sürrrealistlik satiir «Goldstein» noorte kriitikute preemiati ühes Bernardo Bertolucci filmiga «Enne revolutsiooni».) Romaani kohandamisel stsenariumiks oldi sunnitud välja jätma teose kõige huvitavam tegelane, — autorist jutustaja, kes katkestab pidevalt oma üsna lihtsakoelise loo pikkade mõtisklustega Nietzsche, Beethovenist, ideoloogist (MK-l «kitš»), Euroopa ajaloost jm. MK soovitusel kasutati filmis tema muusikaloolasest isa kunagise õpetaja Leoš Janáčeki heliloomingut. Kuna filmimine Tšehhoslovakkia pinnal oli võimatu, leiti sobivad

kohad Lyoni linna piirkonnas (operaator Sven Nykvistil kulus võteteks kakskümmend kaheksa nädalat).

«Olemise talumatu kergus» on ennekõike film armastusest ja erootikast, valikutegevise arusaamatust raskusest ja saatuse kergemeelsusest, mille taustaks on «Praha kevade» aegsed rahutused ning neile järgnenud «sõbraliku armee» invasioon 1968. a augustis. Tomasele (varem filmides «Väljavaatega tuba» ja «Minu väike pesumaja» mänginud Daniel Day-Lewis), noorele edukale neurokirurgile, on elu suurimaks kireks naised. Ta säilitab oma suhted «kergetena» (ei veeda ühegi armukesega kogu ööd). Kord kohtab Tomas romantilist fotograafi Terezat (Juliette Binoche) ning märkab endalegi üllatuseks, et ta on oma põhimõtet rikkunud. Nad abielluvad. Ometigi jätkab Tomas kohtumisi oma endise armsamaga, hedonistliku maalikunstniku Sabina (Lena Olin), kes eelistas jääda sõltumatuks. Kui Praha tänavaile veerevad Nõukogude tankid, sekkub nende isiklikku ellu poliitika. Kõik kolm otsustavad kodumaalt lahkuda ning põgenevad Sveitsi. Sinna ei jää nad siiski kauaks. Sõltumatust igatsev Sabina suundub edasi USA-sse, «kerguse» poole. Terezal ei õnnestu müüa oma augustisündmustest võetud fotosid, edaspidi aktide või natüürmortide pildistamiseks pole tal tahtmist. Ta otsustab kodumaale naasta. Tomas järgneb talle. Uus võim kaevab välja Tomase kunagise artikli, milles ta kutsus parteilasi endal Oidipuse kombel silmi välja pistma... ja mõistagi: niiviisi mõtleja ei saa opereerida teiste inimeste ajusid! Uus amet — aknapuhastaja — võimaldab Tomasel jätkata oma lemmikharrastust, sedapuhku ka mõne kindraliprouaga, kelle öökapi pilt abikaasast koos LIBiga. Viimaks, et pääseda pidevast nuhkimisest ja stressist, asuvad Tomas ja Tereza maale, kus tunnevad end taas vabalt ja turvaliselt. Pärast sõpradega veedetud piduööd maakõrtsis asuvad noored koduteele, ja järsku selgub libedal teel, et auto pidurid ei tööta... Sabina Californias saab sõprade ootamatust surmast teada hiljem. Kogu film meenutab seebiooperit, millesse võrtsiks pikitid erootilisi ilupilte ning poliitilisi motiive. Ehkki linatööstes on välja jäetud kirjaniku meditatsioonide filosoofia ning süžeedki lihtsustatud, on osa kriitikuid pidanud seda õnnestunud katseks vahendada laiemale publikule MK suurepärase romaani. Õnnestunud on ka lavastuslike ning dokumentaalkaadrite põimingsu augustisündmuste edasiandmine, ehkki muud episoodid, milles kujutatakse inimlikku olemist vastamisi totalitaarse režimiga, on tehtud talumatu kergusega. Vähemalt nende arvustajate meelest, kes seda režii omal nahal tunda saanud.

Müüdid näitavad teed

SAAMI FILMI SUUR MENU NORRAS JA SOOMES

UDO PARIKAS



«Teenäitaja». Peaosatäitja Mikkel Gaup (Aigin).

«VEIVISEREN». Stsenarist ja režissöör Nils Gaup, operaator Erling Thurmann-Andersen, muusika Nils-Aslak Valkeapää, Marlus Müller ja Kjetil Bjerkestrand, monteerija Niels Pagh Andersen. Osades: Mikkel Gaup (Aigin), Nils Utsi (Raste), Svein Scharffenberg (tšuudipealik), Helgi Skulason (arminõoga tšuud), Sverre Porsanger (Sierge), Svein Birger Olsen (Diemis), Ailu Gaup (Orbes), Sara Marit Gaup (Sahve), Anne-Marja Blind (Varia), Henrik H. Buljo, Ingvald Guttorm, Nils-Aslak Valkeapää. Norra, Filmkammeraterne/John M. Jacobsen, 90 min, värviline, 1987.

Norralaste kogutud saami müütide hulgas on järgmine lugu: «Karjala tšuudid tulid ühe talu juurde ja leidsid poisikese kodust. Nad küsisid: «Kus on teised?» Siis ta jutustas neile: «Nad läksid pulma. Ma näitan teile teed sinna!»

Nii asuti suusatades teele. Oli öö. Poiss ütles: «Sinna, kuhu lähen selle tõrvikuga, sinna tulge julgelt järele.»

Ning ta viskas tõrviku kuristikust alla. Karjala tšuudid sammusid sellele järele ning kukkusid vastu kaljusid. Üks 41

mees jäi karjudes ääre külge, aga kadus lõpuks ka alla.

Järgmisel päeval tulid inimesed sinna vaatama. Mõned olid veel pooleldi elus ning krigistasid hambaid poisile, kes oli neid petnud.»

Eelmainitud müüdi põhjal valmis viimaste aastate Skandinaavia kinoline suursündmus, Norra film «Veiviseren/Ofelas» («Teenäitaja»). Esimest korda tuli ekraanile saamikeelne film saami teemaga. Esimest korda pani saami kultuur ennast maksma nii Norra kui Rootsi suurlinnade elanikele. Esietendused toimusid aga samaaegselt väikestes Põhja-Norra ja Rootsi linnakestes, eriti põhjas. Sellega võttis nii pealinna kui maa publik üheaegselt osa uuest filmist. Hari-likult tuleb maainimesel uut filmi oodata kuude ja poolte aastate kaupa, kui filmid üldse suurlinnadest eemale jõuavad.

«Teenäitaja» menu on olnud erakordne nii Norras kui Rootsis. Suurejoonelist ja põnevat värvifilmi mängiti suurtel kinodes täissaalidele. Laialdane eelreklaam ning suur ärevus filmi tuleku eel oli võrreldav ammuoodatud Hollywoodi filmi ilmumisega. Neid filme ei käi aga kaugete saami külade vanemad elanikud vaatamas. «Teenäitaja» etenduste tuleid aga ka inimesed, kes kunagi varem polnud kinos käinud. See film oli neist endist.*

* Mullu pälvis Põhjamais tähelepanu teinegi saami päritolu režissööri film: 29-aastase Paul-Anders Simma Rootsis (samuti 1987) vändatud 47-minutine *Robbelis ija ja beavvi* («Rabakana-jaht. Üö ning päeva taga»). — *Toim.*

Filmi versioon müüdist on järgmine. Jahilt tagasipöörduv 16-aastane saami poiss Aigin pääseb ääreveeril oma pere julmast saatusest: võõrad kallaletungijad, tšuudid, tapavad ta ema, isa ja noore õe. Aigin põgeneb lähedasse saami külasse. Ta tahab teisi hoiatada. Olu-kord muutub aga kiiresti teravaks. Mõned külaelanikud arvavad nimelt, et Aigini jäljed võivad reeta küla asupaiga tšuudidele.

Ainuke pääsemisvõimalus on külast põgenemine.

Poiss ja küla nõid satuvad tšuudide küüsi. Aigin lubab viia kallaletungijad oma eemalepõgenenud rahva juurde, kui nad ei tapa nõida. Nõia saatuseks saab lubadusele vaatamata surm. Salakavalalt õnnestub poisil aga tšuude petta kuristikuni, kust nad alla varisevad ja laviini alla jäävad. Külarahvas arvab, et Aigin hukkus koos kallaletungijatega. Imekombel jääb poiss aga ellu ning külaelanikud võtavad ta uueks nõiaks.

Filmi lavastaja on 33-aastane Põhja-Norra saam, näitleja väljaõppega Nils Gaup. Gaup on ka asutanud teatrirühma «Beaivvaza», mis oli Norra esimeseks saamikeelseks teatritrupiks. «Teenäitaja» on ka tema esimene film. Filmi taga seisab teiste hulgas John M. Jacobsen. Ilma Jacobsenita ei oleks «Teenäitajat», kuna vähesed inimesed usuvad debüteeriva lavastaja võimetesse. Gaupi suhtes ei olnud aga Jacobsenil kahtlust.

«Teenäitaja». Mikkel Gaup (Aigin).





«Teenäitaja». Helgi Skulason (arminäoga tšuurid).

Loo teenäitajast leidis Nils Gaup ülikooli raamatukogust. Tol korral otsis ta materjali uueks teatrilavastuseks. Teksti lugedes arvas ta aga, et teema sobib filmiks.

Müüt ei olnud ka mitte Gaupile võõras. Juba lapsepõlves oli ta seda kuulnud. Gaup, kes loodab, et «Teenäitaja» tooks ellu teisi vanu jutustusi ja müüte, nimetab jutustust saamide «Hamletiks».

Mikkel Gaup (mitte samast perekonnast kui lavastaja) mängib Aiginit. Näitlejalt küsiti Rootsi televisioonis, kas tal endal on mingit kontakti sellega, millest film jutustab. Vaikselt vastas noormees, et on, jah, vanaisa tunneb neid asju. Ja nii see peabki olema, ta vanaisa on nimelt kuulus saami nõid.

Stuudiot ei kasutatud ühekski välisvõtteks. Töö algas 1987. aasta jaanuaris, 47-kraadises külmas, Gaupi kodukülas Kautokeinos. Kasutati uut, äärmiselt valgustundlikku filmi. Tööpäev oli ainult mõni tund pikk, kuna kaugel põhjas kaob talvel päike kiiresti. Kaamerat hoiti võtete vaheajal külmutuskapis, temperatuuri muutus oleks elektroonika ära rikkunud.

Kuna «Teenäitaja» on Põhjala esimene 70-mm film ja kuna selles on iga-suguseid raskeid erivõtteid, mida harilikult ei tule ette nende maade filmides, kasutati osalt inglise tehnilist personali. Selle juhiks oli Martin Grace, kes muu hulgas on töötanud kriminaalfilmidega James Bondist.

Mis on siis kõige selle taga? «Teenäitaja» on äärmiselt põnev ja hästi tehtud film. Selles kasutatakse ürgseid müüte, ning need tuuakse meie ette nii, et nad ei ole vastuvõetavad mitte ainult põneva filmina, vaid ka osana meie ühisest ajaloo. (Teenäitaja müüt esineb näiteks ka Taanis ja kuulub ilmselt maailma eri paikade ühisesse müüdivarasse.)

Eestlasele pakuvad muidugi huvi ka kallaletungijad, tšuurid. «Need olime ju meie,» ütles Lennart Meri, kui temalt küsisin, mis ta arvas süžeest. Filmi loojad mainivad, et on juttu karjala tšuuridest, kes selle aastatuhande alguses ründasid saamisid Soomes.

Juttu on kangelasest, kes päästab oma rahva. On hea (saamid) ja halb (tšuurid). Tšuurid on ähvardajad, ründajad, kes rikuvad korda. Nende nimesid me ei tunne. Nende keel on nii saamidele kui meile arusaamatu. Filmiks loodigi 13

«tšuudi keel» vene ja soome-ugri keeltest. Laused pidavat isegi olema filmiks valmistatud grammatika järgi õiged. Näitlejatele oli nende tekst tõlgitud. Vaatajale aga mitte, selleks et meil hakkaks sama õudne tunne kui saamid, kes ei saanud tšuudidest aru.

Päästjaks on süütu poiss. Tema kavalus, aga ka puhas süda teeb ta käitumise meile vastuvõetavaks. Hea tapab puhta südametunnistusega ja säästab oma rahva. Küsimus on, mida see tänapäeva inimestele õpetab?

Rootsis, Norras ning osalt ka Soomes on igatahes Gaupi film kohalikele suurrahvastele selgeks teinud, et nende piirides elavad inimesed, kellel on teine kultuur ja teised traditsioonid kui neil endil. Nii on näiteks saamide nõiatraditsioonide juured hoopis sügavamad kui neid ümbritsevatel rahvastel. Ning rahvariideid ei kasuta saamid mitte turistidele esinemiseks, vaid selleks, et oma kultuurilist identsusust säilitada igapäevases elus. Saamid, kes teatavasti keeleliselt jagunevad mitmeks, on jaotatud Norra, Rootsi, Soome ning Nõukogude Liidu vahel. Kontaktid Nõukogude Liiduga on siia maani olnud väikesed, teistel saamid on aga tihedad kontaktid ning ühine kultuur.

Alles 50. aastatel oli saami keele kasutamine Rootsi koolides keelatud. Tänapäeval on aga Rootsi saamidel võimalik saada oma emakeeles õpetust. On saami koolid. Saami küsimusi arutatakse erilises foorumis, poliitilised otsused aga pahatihti Oslos, Helsingis või Stockholmis.

Selle tõttu jäävad saamid meeldetuletuseks norrakatele, rootslastele ja soomlastele, et mitte ainult indiaanlaste või teiste kaugete rahvaste kultuur ei ole ohustatud. Ka nende oma maade piirides elab teine rahvas — omal maal.

Tänapäevane oht saami kultuuri ja rahva vastu ei tule aga ainult lähedastelt suurrahvastelt. Tšernobõli katastroofile järgnenud radioaktiivsed sademed on reostanud saami alasid. Eelmisel aastal tapeti ning hävitati Rootsis massiliselt põhjapõtrasid, kelle liha oli toiduks liiga radioaktiivne. Kas müüdid ürgsest vaenlasevastasest võitlusest selle vastu aitavad?

UDO PARIKAS (sünd. 1956) on õppinud Stockholmi ülikoolis sotsiaalantropoloogiat ning Lundis eesti keelt. Ajakirjanik; ajakirja «Reporter» toimetuse liige, teeb kaastööd mitmele väljaandele Rootsis.



Kas meie teater on muutunud?



MARJATTA HARTIKAINEN

MARJATTA HARTIKAINEN on aastast 1986 Soome Kirjanikekeskuse juhataja, enne seda oli ta peaaegu 20 aastat vabakutseline kultuuriajakirjanik, põhialaks teater. Pidev retsen-sent Kymenlaakso ajalehes «Eteenpäin», Ka-gu-Soome regionaalraadios ja teksti-TV-s. Avaldanud arvustusi, artikleid jne regulaar-selt ka teistes päevalehtedes, erialaajakirja-des Soomes ja välismaal. Teatricula lektor ja õpetaja eri adult-education-organisatsiooni-des, kursustel ja seminarides. Osalenud teat-rialastes väljaannetes, olnud 1970. aastail AICT-i Soome osakonna sekretär (ka Soomes peetud AICT-i kongressi peasekretär, 1973). 1980. aastail Soome Kriitikute Liidu juha-tuses, siiani selle liidu teatriseksiooni juha-tuses, juhendanud deklamaatoreid (kolm dek-lamatsiooniõhtut), tõlkinud kuuldemänge ja näidendeid inglise keelest, õpingute ajal tegel-nud ise deklamatsiooni ja näitlemisega. Taus-taks humanitaarõpingud (kirjandus, esteeti-ka, kunstiajalugu) Helsingi ülikoolis; täien-danud ennast muuhulgas Cambridge'is (ing-lise keel) ja Courtauld Institute of Arts'is (maalikunst, kirjandus ja muusika) Inglis-maal.

Kõige tavalisem küsimus 1988. aasta kevadhooajal paarkümmend teatrieten-dust näinud välismaisele kriitikule oli pealkirjas esitatud: «No ütle, kas meie teater on eelmise korraga võrreldes muutunud?» Võrdluse aluseks on kevadhooaeg kolm aastat tagasi. Siis, aastal 1985 oli mul samuti võimalus näha kor-raga paarikümmend Eesti teatrite eten-dust.

Küsimad pettusid, kui pidin vastama, et ei ole. Uut sisu tõlgendatakse vanade vahenditega, samalaadse lavakujunduse taustal, endiste efektidega. Praegust teatriaega iseloomustav lähiajaloo kujutamise ei ole innustanud looma har-jumuslikust erinevaid visioone. Tutta-vaid vahendeid kasutavad näitlejad ei ava uutes osades enese senitundmatuid külgi.

Eesti kunstnikud on olukorda analüü-sides ka ise jõudnud samadele järeldus-tele. Siiski pole mingit põhjust alahina-tata eesti teatrikunsti. On tõsi, et eesti teater ei ole nii nähtavalt uuenenud ega nii stiihiliselt loov, nagu ta laiade

rahvahulkade poolt vastuvõetava kunstina olla võiks. Sellest hoolimata on eesti teater käesoleval ajalootalpil tabanud oma jutustaja, näitaja, kuulutaja võimalused. Neid võimalusi paistab ta kasuta-vat eeskujulikult.

Sellest piisab, või kas piisab

Tänapäeval on asjatundliku vaataja tavalisemaid tähelepanekuid, et etendus jätab ükskõikseks ja muljed ununevad kiiresti. Mõned teatrielamused Eestis tõusevad aga meelde jäävate erandite hulka: osatäitjaist õhkuv terviklikkus ja siirus ning pinge lava ja saali vahel olid nende peamised tekitajad.

Eespoolõeldu on tugevaimalt meeles «Mineku» Pärnu lavastusest, «Aruande» etendusest «Kodulinna» maja väikeses madalas toas Tallinna vanalinnas ja «Pilvede värvid» juba aastaid reper-tuaaris püsinud ja seetõttu mitmeti lahtunud etendusest Tallinna Draama-teatris.

Julgen mainitud lavastuse kulumisest rääkida, sest olen saanud seda näha ka 45

üsna värskelt. Kriitiline vaataja ei saa tähele panemata jätta, et Ellu osa esitaja oleks juba aeg noorema vastu välja vahe-tada, et armastatud isa ja ema mängija-telgi on rolli läbitunnetatus ja tervik-likkus kahanenud.

Tänuликus täissaalis oli etenduse teadlike tundetõusudega siiski veel kerge ühineda: kuulata pisarsilmil nostalgilisi laule ja elada kaasa mõtteis ajalugu, mis päevade ja kohanimedega seoses tuleb Soome lõunaranniku elanikule vä-ga lähedale.

Kaks muud suure elamuse näidet on kunstiväärtuselt tollest vanast etendu-sest samm edasi. «Aruande» lavastuse äärmine lihtsus, kaalutletud tundepurs-kes ja lihtsad lavaefektid moodustasid terviku, mida pole vaja häbeneda üsna mitmegi etenduse kõrval kehvas kunsti-teatris. Interpretatsioon teenib sisu suu-repäraselt. Ühe väikese inimese hingelise murdumise traagilise kujutusena on etendus üldkehtiv.

Tallinna ja Pärnu «Minekute» võrdlus oleks omaette essee aine. Unustamatute etenduste näiteks on Pärnu lavastus siin tänu oma värskete üldilmele ja põhja-likule siserežiile. Lavakujundus on ker-ge, modernne ja otstarbekohane. Inime-sed laval on inividid, mitte tüübid, nagu mõnedes Draamateatri osatäitmis-tes.

Neil avanemise, paljastuste ja arvete-klarimiste ajalgi otsib välismaine krii-tik teatrist kunstilist ambitsiooni ja originaalsust. Samal ajal kui soomlane ootab, et meie oma teater leiaks kas või raasukese sellest ühiskondlikust tähen-dusest, mis eesti teatril praegu on, püsi-vad teadvuse tagamail need nõudmised, mida teatritele kui kunstile on esitatud ja esitatakse. Seepärast küsin eespool, kas teatritele piisab dokumenteerija osast. Kaugeltki mitte. Seda teavad eesti teatri-kunstnikud ilma minu ütlematagi.

Kas on sedagi veel vaja?

Kolme positiivse elamuse järel tuhnin välja kolm halvimat kogemust: «Niska-mäe noorperenaine» «Endlas», «Pöial-Liisi» Nukuteatris ja «Oklahoma» näit-lejaliõpilaste diplomitööna.

Esimesena mainitu oli niisugune museaalne etendus, mida 1988. aastal ei peaks enam Euroopa professionaalses teatris lavale laskma. Teine oli ilmsel-

gelt toores, tekst ja visioon olid omavahel vastuolus. Kolmas oli just sellele koos-seisule ülesande valiku poolest mõiste-tamatu veidrus.

Soomlasena kahetsen Niskamäe-näi-dendi Pärnu lavastuse mittemidagiütlevust, kuna meil on viimastel aastatel näidatud, et neid vanu näidendeid saab ka tänapäevasele tõlgendada. Nukuteatri kohmakus ja ebaühtlus Pöial-Liisi loo instseneerimisel näitas omalt poolt, et sellegi, sageli positiivseid ahaa-elamusi andnud teatri kunstnike kujutus- ja kujutamisvõimel on piirid.

Suurejoonelise ja massiivse «Okla-homa» etenduse järel olin masenduses. Midagi head ei paistnud sellest kursusest eesti teatritele oodata olevat. Noored kenad värsked näitlejad nad muidugi olid. Aga see, mida nad tolle õppetüki varal õppinud olid, ei lubanud midagi head. Seda kõike oleme meie, vanad, ju palju paremates versioonides mitu korda näinud. Igav. Muretsema panevigi, kui mõtlen sügavamalt esinejate kunstilis-te võimalustele.

Zanri ja tõlgenduse poolest asetub Tallinna Draamateatri «Mary Poppins» samale jonele tudengite «Oklahomaga». Draamateatris olid mängus professiona-naalid, kelle maneeridest saab aru, kuigi heaks kiitmata. Lauluoskuseta näitlejale laulurolli andmine on igal juhul andes-tamatu. Mehaanilistest ja välistest näit-lejatöödest eristus õnneks Mary Poppins ise.

Dramaturgidel oleks tööd

Nii mõnigi eesti lavastus tekitas rõo-muhetkede kõrval ka pahameelt, kui etenduse edenedes tabasid dramaturgia lagunemist ja olukorra muutumist eten-dusterviku kahjuks.

Mõtlen siin puudusi etenduse rütmi-seerimises ja liigendamises nii, et tervik oleks rohkem kui tema osade summa, aga mitte vastupidi, nagu oli halvimatel juhtudel.

Jälle kolm näidet: Tallinna Draama-teatri «Vaikuse vallamaja», Noorsoo-teatri «Valge tee kutse» ja «Ugala» «Kuldrannake». Kõik kolm kuuluvad vaatajate poolt armastatud sotsiaalsesse repertuaari, mida iga soome ametlik teater sooviks endale kassamagnetiks. Ükski neist pole ometi dramaturgiliselt

lähedalgi kunstiliste võimaluste maksimumile.

Igal juhul on autoreid segadusse ajanud detailide rohkus. Ilmselt pole lavastamise juures olnud ühtki piisavalt ükskõikset kõrvalist kunstilist vaatlejat, kes oleks põhjendatult suutnud öelda, et see ja see ja see üksikasi tuleb lavastusest välja jätta, et tervik tuleks paremini esile ja muutuks kvaliteetsemaks. Kõrvalisel, isegi sisseelaval vaatajal nagu siin kirjutaja, hakkas neid venitatud etendusi vaadates mitmelgi korral igav.

Etenduste lavalahendused olid pärit vähemalt 70. aastatest, tuttavad juba läinud aastakümnetest. Kõige konkreetsemalt oli seda «Ugala» lavastus, mis mitmeti meenutas Jouko Turkkala «Nõmme kingseppi» rohkem kui kümne aastat tagant.

Erandid reeglitest

Mati Unt oma lavastustega kuulub tänapäeva eesti teatris erandite hulka. «Preili Julie» ja «Toatüdrukud» Noorsooteatris kujutavad enesest intiimset inimsuhete teatrit, mis oma üldnimlikuses on aktuaalne. Kirge ja teiste inimeste allutamist on igal ajal igal pool. Strindbergi interpretatsioonis oli algupäraseim Jeani osatäitja valik ja osalahendus. Genet' tõlgendus ei ulatunud päriselt veenva kirglikkuseni ega traagikani. Lavastaja mõned teatraalsed leiud jäävad eraldi seisvateks kurioosusteks ega teeni nii sugugi ühetähenduslikult lavastustervikut.

«Ugala» teatri täiesti traditsiooniline tõlgendus Eduard Vilde näidendist «Side» oli rõõmus üllatus. Sellesse valitud vanaaegsus teenis hästi otstarvet. Näidendi ettevõtja ideoloogia ja põlvkondade vastuolud sobivad suurepäraselt tänasesse päeva. Klassiku leidjat võib önnitleda.

Oma elanike arvu kohta paistab Eesti pakkuvat televisiooni ja estraadi jaoks arvukalt tasemel näitlejaid. Eino Baskin koos mõnede kaastöolistega vastas vahvalt aja nõuetele. Vennad Urbid «Estonia» kontserdisaali laval omalt poolt toetasid aja ja ümbruse püüdlusi lauludega, mille sõnadeks olid eesti luuletajate värsid.

Kahjuks lahjendasid Urbid oma kontserdi-kunstiterviku ikka uuesti ja uuesti lisapalu esitades. Siin kirjutaja otsustas

lahkuda, enne kui kontserdielamus oleks kahanenud väkenumbriteks. Keegi ütles, et niisugune elamuste raiskamine ja tükeldamine on Eestis koguni kombeks.

Kõige tähelepanuväärsemat

Eesti teatri juhtivate kunstnike aktiivne ühiskondlik roll on viimaseil ajal ilmestanud Eesti glasnosti-liikumist rahvusvaheliseltki. Kas selles on eesti teatri praegushetke tähtsaim ülesanne?

Kui kunstnikud on armastatud, austatud, tuntud ja kui nad kasutavad sihiteadlikult oma positsiooni ühiste asjade esiletoomiseks, võib küsida, kas on tähtsam panna edaspidigi panus avalikule tegevusele või eneseväljendusele teatri kaudu. Igatahes on teatri primaarne ülesanne algaegadest peale olnud äratada, teada anda, raporteerida, meelde tuletada, historiseerida. Teatriinimesed saavad seda oma tavatöös teha enese valitud mängukava kaudu.

Tõlkinud ANDRES HEINAPUU

Ühes Tartu teletunnis ütles Ago-Endrik Kerge, et teatril on praegu raske. Sama mõte on korduvalt vilksatanud ka teiste kunstiliikide esindajate sõnavõttudes. Poliitilised päevaprobleemid on niivõrd elutähtsad (ka kunstitähitsad) ja meelihaaravad, et suruvad kunsti probleemid ajutiselt tagaplaanile nii kunstisti tarbija kui ka tegija mõtetes. Muusika seisund on mõneti erandlik. Koorilaul, millel meil on alati olnud puhtmuusikalise kõrval ka rahvusliku konsolideerumise stiimuli funktsioon, on praegu fookuses. Klaverimängija ei kerki suurtes massiliikumistes kunagi laineharjale. Tema hooleks jääb muusikalise kõrgkultuuri loomises osalemine, muusikaline kasvatus, muusikasse subjektiivse ja loova suhtumise kujundamine, euroopa muusikapärandi ja -traditsiooni tutvustamine.

Praegune aeg, kus toimub väärtuste ümberhindamine, õigemini küll püütakse nähtusi hinnata nende tegeliku väärtuse järgi, etravdab paratamatult pilku ka oma lähema tegevussfääri suhtes. Mõtleme siis järele, missugune on olukord meie klaverimängus, missugune on pianisti funktsioon meie kujuteldavas ühiskonnamudelil ja missugune peaks olema pianist, kes seda osa suudab täita.

Sõeludes muljeid möödunud kontserdihoojast, meenuvad eelkõige sügised sümfooniakontserdid pianistidest solistidega, mõni sooloõhtu ja muidugi aprillikuus toimunud vabariiklik pianistide konkurss. Sümfooniakontsertidel esinesid järjest meie kolm esipianisti: Peep Lassmann mängis Raveli *G-duuri* kontserti, Ivori Ilja Mozarti *d-moll-i* (KV 466) ja mõni nädal hiljem Kalle Randalu Liszti *A-duuri*. Kahtlemata võib hea tahtmise juures ettekannetele mõnegi pretensiooni esitada, kuid olulisem on tõdeda, et neil kõigil oli üks ühine meeldiv joon — vajalik üleolek muusikalisest materjalist ja mänguprotsessist, mis võimaldas ka orkestriga mängides säilitada «peremehetunnet» ja tuua kuulaja ette oma nägemuse teosest. Täis saalide entusiastlik aplaus näitas, et publik oskab seda hinnata.

Sooloõhtuid oli möödunud hooajal vähe, ei tea, kas Filharmooniast või mängijatest enestest olenevatel põhjustel. «Estonias» tulid soolokavaga välja ainult I. Ilja ja L. Väinmaa. Huvitavad olid mõlemad. Eriti õnnestunud mängis seekord I. Ilja, meie kõige romantilisem pianist. Selle kahtlustäratava sildikleepimisega ei taha ma viidata tema seotusele romantilise muusikaga, ka see on tõsi, vaid pianisti tüübile, kes tunnetab muusikat äärmiselt dünaamiliselt ja varjundirohkelt ning mängides andub oma tunnetusele, laseb muusikal ennast kanda. Kuulaja ei taju II mängus niivõrd mõtteraginat ega huvitavaid kombinatsioone, kuivõrd just kujundite iseneslikku kõnekust ja teose ülesehituse loogikat. Kavast — Griegi Ballaad, Brahmsi Klaveripalad *op 118* ja Prokofjevi Sonaat nr 6 — jättis kõige tugevama mulje viimane teos oma pisimate detailideni mõtestatud ja jõuliselt läbi viidud kontseptsiooniga. Kava esimene pool oli mängitud kaunilt ja poeetiliselt, pisut häiris ainult mõningane ettevaatlikkus, nagu oleks mängijal olnud alateadlik soov vajutada piduritele kulminatsioonide lähenedes. Eriliselt jäi meelde lisapalana esitatud Chopini *fis-moll* polonees. Seda teost on II palju mänginud, muusika on ilmselt tema hinges n-õ laagerdunud, saanud osaks tema kunstnikuisiksusest. Siin oli kõige täielikum see helikunsti ja interpreedi kokkusulamise efekt, mis II mängule isepärase võlu annab.

Lauri Väinmaa kontserdilt meenub kõigepealt Arvo Pärdi klaveriloomingu peaaegu täielik ettekanne. Pärdil on klaveriteoseid vähe ja need kuuluvad kõik tema kodumaa-perioodi. Ometi väljendub neis juba helilooja tee teda muusikasse tulekul ümbritsenud muusikalise keskkonnast (60. aastate algul meil käimas olnud Euroopa XX sajandi muusikavoolude «taasavastamine») oma hili-sama äraseletatud maailmakaemuseni. LV-l õnnestus huvitava kombel esile tuua just see ühendav isikupärane joon erinevat stiili teoste vahel, see eriline tähelepanu kõlapildi väljendusrikkuse

suhtes, mis viis järjest napimate kõlakujundite järjest suuremale tähenduslikkusele. Eriti mõttekas oli Pärdi klaveritööstest kogupildi andmine seetõttu, et noorem pianistide põlvkond tunneb vähe seda meie klaverimuusikas õige olulist ja suunda andnud lüli. Kava teises pooles esitatud Liszti teosed olid tehnilisest küljest täiesti tasemel, klaveri võimalused, eriti *forte* suunas, maksimaalselt ära kasutatud, kuid Liszti kujundi maailm jäi interpreedi hingest märksa kaugemale kui Pärdi oma.

Kahju, et neid traditsioonilisi klaveriõhtuid oli nii vähe. Tahaks siiski, et meie parimas loomeas pianistid vähemalt kord aastas esineksid pikema kavaga, mis kajastaks nende loomingulisi otsimisi ja leidmisi, mitte ainult ümarikku, autoriteetseid traditsioone järgivat klaverimängu. Tahaks veel, et need kontserdid erutaksid kuulajaid niivõrd, et nende kohta kirjutataks mitmeid, veel vähem ümarikke retsensioone, et klaverimängu ümber kujuneks vaimse aktiivsuse ja üldise huvi õhkkond. On see liiga palju tahetud, arvestades meie pianistide küllalt suurt pedagoogilise töö koormust ja olmemuresid?

Võib-olla, aga eks sihid pea ikka kaugemale seadma.

Oma tänuväärset tegevust eesti muusikaklassika propageerimisel jätkas ja jätkab üha laieneva haardega Vardo Rumessen. Tema missioonitunne ja sihikindlus seatud eesmärkide saavutamisel on imetusväärne. Sügav esitatava materjali ja selle loomise ajaloolise fooni tundmine aitab leida huvitavaid interpretatsioonilisi lahendusi, millele võib vahel vastu vaielda, mis on aga meie kultuuripildis kindla koha omandanud.

Toredasti esinesid pianistid mitmel ansamblikontserdil (kuulduist jäi eriti meelde Teet Järvi — Kalle Randalu sonaatideõhtu), palju oli ringreise. Tööpuudust endale juba nime teinud pianistidel ei näi olevat, ennem vastupidi. Kas see tööhoive aga alati talendi arengu seisukohalt kõige otstarbekam on, see on iseasi. Nende muredega, millest oli juttu sügiseses telereportaazis RAM-i reisidelt Siberimaal — halb korraldus, tühjad saalid, kultuuritasemelt sellisteks kontsertideks ettevalmistamata kuulajaskond —, puutub pianist kontserdireisil veel palju teravamalt kokku. Sageli juhuslikud, mingist salapärasest plaanitaimisest olenevad esinemispaid, kus kontsert vastava eeltöö puudumise tõttu ei ole oodatud kultuurisündmus, vaid mitte kellelegi vajalik kohaliku elurütmis häirimine — see muidugi annab

mingi hädavajaliku esinemispraktika ja ka mõnesuguse majandusliku tulu, kuid vaevalt stimuleerib kunstniku oma võimalikult maksimaalselt välja arendama. Pigem soodustab see rutiini, kvaliteedile käega löömise meeoleolu. Oma kontserditegevuse korraldamisel, eriti mis puutub esinemistesse välismaal, on interpreedil endal vähe kaasa rääkida. Kui juba G. Roždestvenskil, ühel Nõukogude silmapaistvaimal ja kogu maailmas tunnustatud dirigendil, on põhjust avalikus kirjas «Goskontserdile» oma nõrdimust avaldada tingimuste üle, millesse surub Nõukogude kunstniku välismaal tema enda kodumaa, mis siis rääkida ühe väikese vabariigi veel vähe tuntud nimega pianistidest. Näib, et kontrast võimeka interpreedi sotsiaalse staatuse ja tegutsemisvõimaluste vahel meil ja kapitalistlikes maades on nii suur, et sügisel juba teine meie populaarsetest pianistidest — K. Randalu — otsustas siirduda «võõrsile õnne otsima». Ajad on R. Rannapi lahkumisest saadik nii palju muutunud, et meie kontserdielu juhtivad seltsimehed ei ole pidanud oma kohuseks uue väljäreändaja moraalselt palet paljastada ega ka väita, et meil keegi ei ole kunagi keelanud mõnda aega välismaal elada ja töötada. Oleks muidugi tervitatav, kui asi nii kaugele jõuaks, et noor kunstnik, kes tunneb endas võimeid ja vajadust laiema tegevusruumi järele, võiks valida endale tegevuspaiga seal, kus võimalused tema ande arenguks on kõige soodsamad. See ei tohiks olla seotud dramaatilise ja nii siin- kui ka sealpool piiri vastakaid arvamusi esilekutsuva «ärähüppamisega», vaid peaks kujutama kogu maailmas aktsepteeritavat normaalset töö- ja elukoha vahetust, kusjuures säilivad nii isiklikud kui ka erialased kontaktid. Arvan, et ega praeguselgi juhul katke side kodumaalt lahkunud pianistidega ja et nad aitavad jõudumööda kaasa eesti muusikakultuuri prestiiži tõstmisele piiri taga. Meie omakorda jälgime huvi ja kaasaelamisega nende sugugi mitte kerget võitlust oma koha leidmise eest «laias maailmas».

Ei tohi aga unustada, et iga lahuja suurendab siiajääjate vastustust. Meie rahvuskultuuri genereerimine toimub siiski kodumaal, omakeelses, kõigist hõlvetest hoolimata rahvustraditsioone jätkavas elukeskkonnas.

Kuidas on lood praegu meie pianistide järeelkasvuga, sellest andis laiema ja perspektiivsemas plaanis ülevaate aprillis toimunud vabariiklik interpreetide konkurss. Konkurssse korraldatakse maailmas palju ja väga erinevate rõhu-

asetustega. On niisuguseid, mille eesmärgiks on välja selgitada noori andekaid kontserteerimiseks küpseid pianiste, sõlmida nendega lepinguid, n-õ heita nad orbiidile. Teine eesmärk on ala harrastamise stimuleerimine. Siin on oluline kõigepealt osavõtjate individuaalne areng ulatuslikuma kava ettevalmistamisel ja suuremale publikule esitamisel, edasi — avalikkuse tähelepanu ligiõmbamine, milleks üks mõjusamaid vahendeid on ikka olnud võistlusmoment, ja lõpuks — võimalus saada ülevaadet htekeseisust, teha pedagoogilisi järeldusi saavutustest ja ebaõnnestumistest.

Kui vaadelda meie vabariiklikke võistlusi neist seisukohtadest lähtudes, siis tundub, et esimese, n-õ ärilise aspekti osatähtsus on neil väike. Esiteks ei garanteeri laureaadi tiitel mingeid erilisi võimalusi, teiseks ei ole meie väikesel maal tundmatuid talente, kes oleksid võimelised osalema nii raske kavaga konkursil. Muusikakoolide õige tihedate sidemete tõttu on andekamad noored juba varakult hästi tuntud ja võistlusi nende avastamiseks ei oleks vaja korraldada. Peab ka tunnistama, et seekordse konkursi laureaadi vajavad enne laialdasemale esiseisvale kontserditegevusele asumist veel natuke küpsemis- ja kujunemisaega. Žürii otsus tekitas seegi kord mõningast hämmingut ja eriarvamusi, aga ega otustajatel tõepoolest kerge olnud — võistlejate voorused ja puudused olid väga erinevad. Seda näitas juba asjaolu, et žüriiliikmete hinnangud olid vahel lausa vastakad (seekord praktiseeritud kõikide hinnangute avaldamine on minu arvates väga vajalik, see tõstab žüriiliikmete vastutust oma arvamus eest ja aitab vältida kuulujutte). Kahtlemata on kõik kolm laureaati pianistid, kellel on õige varsti meie kontserdielul otsustav sõna öelda. Toomas Vana (I preemia) on tugeva kujundusjõuga ja temperamentne, kuid teostuselt veel paiguti rohkakas ja nurgeline. Risto Laur (II preemia) on ehtne virtuoositiüp, täis riskijulgust. Kuna ta oli sealjuures ka konkursi noorim, alles 9. (endise numeratsiooni järgi) klassi õpilane, siis võitis ta oma siira mängurõõmuga publiku ja žürii südamed, hoolimata vajakajäämistest nii esituslikus korrektsuses kui ka muusikalises küpsuses. Indrek Laul (III preemia) on tähelepanuväärne virtuoos, kes esimeses voorus oma etüüdidega kindlalt esirinda tõusis. Järgnevates voorudes tundus agalaitmatust teostusest hoolimata (võibolla isegi just sel foonil), nagu ei usaldaks interpreet lõpuni oma muusikalist intuitsiooni, oma veenmisjõudu. Mida küpsem

pianist, seda rohkem ootame temalt «oma platvormi», loominguliste otsingute vaevides kujunenud oma nagu.

Meeldivad muljed konkursilt ei piirunud kaugelki laureaatidega. Kolm kolmandasse vooru pääsenud ja diplomiga premeeritud neit, Lea Eglon, Pille Krüüsmann ja Tatjana Smelova on nii muusikalise ja vaimse külje kui ka klaveri valitsemise poolest ehk küpsemadki kui laureaadid. Otsustavaks loorberite jagamisel said küllap samad tegurid, mis ikka klaverimängus vaekausi meessoo poole kallutavad: suurem jõu- ja seemise energia tagavara, perspektiivsemad virtuooslikud võimalused, tugevam töövoime ja usk oma võimetesse. Publik aga jättis endale kindlasti meelde nii diplomandid kui ka mitmed kolmandasse või isegi teise vooru mittepääsenud noored pianistid, kelle mängus oli kas või ajuti tunda tõelise intepreedi sädet, ja ootab huviga nende edasisi esinemisi. Rõõmustab, et finalistide hulka pääses ainuke osavõtja Tartust, pärast konservatooriumi lõpetamist juba kaks aastat seal töötanud P. Krüüsmann. See peene muusikatunnetusega kammerlikku tüüpi pianist võib meeldida rohkem või vähem (žürii oli üllataval kombel tema suhtes üsna üksmeelne), temast rääkima ajendavad meie muusikaelu üldisemad probleemid. Tahaks selles näha tendentsi, et Tartu hakkab tasapisi endale uuesti kätte võitma eesti muusikaelu teise keskpunkti positsiooni, mis Eesti Vabariigi päevil kujutas endast tervendavat opositsiooni Tallinna ametlikumat ja konservatiivsemat laadi kultuuripoliitikale. Tartu nooremate muusikapedagoogide aktiivsus ning muusikakeskkooli filiaali asutamine Tartus (aga miks peab see üldse filiaal olema?) annab lootust. Edasise arengu huvides sooviks Tartu muusikaelu keskuse, muusikakooli juhtidele perspektiivset kaadripoliitikat, erialase töö edasist suuremat väärtustamist ja leppimatust provintsimentaliteediga.

Missuguseid järeldusi võiks veel teha möödunud konkursist? Avalikkuse tähelepanu oli kesisevõitu. Puudusid reportaažid, mitmesugused arvamusel. Ilmus ainult kaks ülevaateartiklit, kuigi neist võis järeldada, et ainet arutluseks jätkuks.

Kava raskusest hoolimata oli pianistide seas huvi konkursi vastu suur. Kava asus õppima umbes kolmandik konservatooriumi üliõpilastest, hulk muusikakeskkooli õpilasi, aga ka mitu juba iseiseisvat kõrgharidusega pianisti. Lõplik osavõtjate arv, 20 pianisti, ei ole sugugi halb. Esimese vooru järel võis öelda, et

kõik said ette võetud ülesandega oma võimete piirides enam-vähem korralikult hakkama. Aga eriliselt hõisata ka ei maksa. Minu arvates kerkis esile kaks olulisemat probleemi, mis tegelikult on teineteisega üsna tihedalt seotud. Esiteks, kuidas suurendada huvi oma mängutehnika väljaarendamise vastu perioodil, kui see on kõige kergemini arendatav, s.o keskkooli keskklassides. Just sel ajal, kui lastes tekib tung vabaneda vanemate, vahel ka õpetajate eestkoste alt, kes nende klaveriharjutamist on seni kindlakäeliselt suunanud, kipub sageli huvi harjutamise vastu kaduma. Kaotatakse väärtuslikku aega, mida hiljem on raske tasa teha just mängutehnilise enesekindluse alal. Teine probleem on üldisem ja sellega maadleb kogu meie haridussüsteem — kuidas arendada noorte pianistide vaimset aktiivsust, silmaringi, vastutustunnet oma tegevuse eest. Pidev üle jõu käiv tundide hulk, õppimine ainult ülesantud õppetüki punktist punktini kasvatab nn moonakamentaliteediga inimesi, kellel ei jätku vaimset energiat iseseisvaks mõtlemiseks, probleemide laiemalt haaramiseks, oma teadmistesüsteemi loomiseks ja kes ei pea seda oma kohusekski. Valmis tõdede ja nipide nõudliku serveerimisega on võimalik edukalt ka klaverimängu õpetada, koolitada n-ö täidesaatvat pianisti, kes on lõõgivalmis konkurssidel, on aktiivne, täpne, vastab kehtivatele normidele. Kultuuriloojaks aga niisugune pianist vaevalt areneb, ka head õpetajat temast ei tule. Arvan, et me sageli ülehindame seda, mida õpetame, ja alahindame lapse, eriti nooruki võimet ise näha, kuulda ja teha vajaduse korral järeldusi. Seetõttu on vältimatu anda õppuritele võimalusi tutvuda sellega, mida tehakse meie erialal mujal maailmas. Vaid üksikute õnnestub minna õppima assistentuuri Moskva või Leningradi konservatooriumi, kuid kuna me oleme juba peaaegu pool aastasada elanud Moskva konservatooriumi mõjusfääris ja enamik konservatooriumi õppejõude on sealt läbi käinud, siis uuesuunalisi mõtlemise impulsse on sealt vaevalt võimalik oodata. Õppida on aga siiski palju ja hea oleks, kui juhtivate nõukogude pedagoogide tööstilliga saaksid tutvuda ka üliõpilased, ja mitte ainult nii raskesti ligipääsetavas vormis kui assistentuur. Väga tervitatavad olid tänava esmakordselt NSV Liidu Muusikaühingu korraldatud suvekursused Tambovis, kuhu kutsuti osavõtjaid nii Liidu konservatooriumidest kui ka välismaalt. Meie üliõpilased, kes sellest osa võtsid, andsid kursustele,

mida viisid läbi Moskva konservatooriumi ja Gnessinite-nim instituudi professorid, kiitva hinnangu.

Tuleks otsida võimalusi, et meie noored saaksid osa võtta ka neist suvekursustest, mis toimuvad pidevalt kogu maailmas ja mille kutseid saabub järjest meie konservatooriumi. Tänavu suvel tehti selles esimesed sammud — meie üliõpilased Indrek Lau ja Tuuli Teder koos klaverikateedri juhataja P. Lassmanniga osalesid Jugoslaavias prof. A. Valdma läbiviidud kursustel. Situatsioon oli huvitav — on ju Arbo Valdma Tallinna konservatooriumi kasvandik, oli pärast aspirantuuri Moskvas ka mõne aasta siin õppejõud. Juba üle kümne aasta Jugoslaavias pedagoogina töötanud ja maailmas ringi vaadanud, on ta kujundanud välja oma nägemuse klaverimängust ja õpetamisest, mis äratas meie tudengites suurt huvi. Kursuste jätkuna sai teoks I. Lauu õppima suunamine Jugoslaaviasse käesoleval õppeaastal. Tahaks väga loota, et see juhtum ei jääks ainukeseks, vaid kujuneks pretsedendiks, kuidas leida võimalusi saata meie kõigi erialade andekamaid üliõpilasi mõneks ajaks stažeerima välismaa õppeasutustesse. Tingimata oleks ka muusikutele vaja sõlmida vahetussidemed väliskonservatooriumidega, vahetada üliõpilasi ja õppejõude. On ju meilgi üht-teist, mis teistele huvi võiks pakkuda, seda tuleb ainult osata näha ja välja arendada. Niisuguste kontaktide mõju on hoopis sügavam ja isiksust rohkem kujundav kui konkreetset õpetused, mida siin või seal antakse. Klaverimängu põhitõdesid võib täiesti edukalt õppida ka Tallinnas. Kuid meie suhteliselt suletud süsteemis elades kipub kaotsi minema mõtlemise paindlikkus ja vastuvõtlikkus, mõõdu tunne oma saavutuste hindamisel. Kerge on sattuda nii põhjendamatu rahulolu ja üleskiitmise kui ka alaväärsuskompleksi küüsi. Niisama elutähtis kui majandusele on ka kunstile, eriti interpretatsioonikunstile avatus maailma tuletule, võimalus imeda endasse ja sünteesida mitmesuguseid välismõjusid. Nende paljusus on kõige kindlam tagatis oma isikupärase joone leidmiseks.

Märkmeid filmiuurimisest Soomes

KARI UUSITALO

Filmiuuringute traditsioon Soomes pole väga pikaajaline ega ka mitte eriti mitmekülgne. 1968. aastal ilmunud Soome Kirjanduse Seltsi ja kirjastuse «Otava» ühisväljande «Soome kirjandus» VII köites kviteeritakse tolle ajani tehtud filmiuuringud nelja reaga: «Roland af Hällströmi «Filmikunst, meie aja pildistus» (1936), Helge Miettuneni väitekiri «Sissejuhatus filmiestetikasse» (1949) ja Kari Uusitalo käsiraamat «Soome filmikunsti aastakümned» (1965) annavad tunnistust filmikirjanduse ebamäärastest, ent ka spontaansetest lähtealustest.»

Roland af Hällström (1905—1956) avaldas oma esimesed filmikirjutised 1920. aastate lõpul Tampere ajalehes «Aamulehti» ning ajakirjas «Elokuva-Aita». «Elokuva-Aitas» ilmunud artiklitest pani ta 1936. aastal kokku esimese soomekeelse raamatu, mis käsitleb asjatundlikult filmikunsti ajalugu ning olemust. Soome filmiajaloo keerdkäike jälgis Hällström peamiselt ainult 1920. aastast alates. 1938. aastast tegutses ka ise män-gufilmilavastajana.

Helge Miettunen (1916—1986) kaitses oma väitekirja Helsingi ülikooli juures, ta oli esimene filmikunsti puudutava väitekirja autor Soomes. Oma «Sissejuhatuses filmiestetikasse» lähtub ta paljus kujutatavast kunstist, käsitledes esmalt joonisfilmi, siis kroonikat ning ringvaateid jne, jõudes viimaks mängufilmiestetika ning samuti filmitootmise vaatluseni. Hiljem, 1958—1964, tegutses Miettunen muide «Kinolehti» peatoimetajana ning Tampere ülikooli kommunikatsiooniteooria dotsendina ja professori kohusetäitjana.

Järgmist filmidoktorit tuli Soomes oodata peaaegu veerand sajandit. Alles 1974. aastal väitles Jaakko Keto (1914—1977) Helsingi kaubandusülikoolis end doktoriks filmi temadel. Ta pealkirjastas oma väitekirja «Kinopiletite läbimüük ning seda mõjutanud tegurid Soomes 1915—1972». Dr Keto oli välisministeeriumi teenistuses ning suri Soome Vabariigi suursaadikuna Bagdadis.

1980. aastail on Soomes kaitsnud kaks filmikunsti kaudselt puudutatavat väitekirja, mõlemad Turu rootsikeelses *Åbo Akademis*. Kaj Björqvisti ingliskeelne töö «Vägivallafilmid, erutus ja agressiivsus», alapealkirjaga «Eksperimentaaluurimus vägivallafilmitest» mõjust laste erutuvusele ning agressiivsusele» kaitsiti 1985. aasta hiljem väitles end

doktoriks Vappu Viemerö umbes samasuguseid küsimusi vaatleva, samuti ingliskeelse tööga «Filmitud vägivalda ning agressiivsuse omavaheline suhe».

Uusi, otseselt filmikunsti puudutavaid kraaditaotlusi ei paista 1980. aastail enam tulevat. Kõige lähemal kaitsmisele on Soome Akadeemia assistent, Turu ülikooli kirjandus- ja muusikateaduskonnas töötav filosoofia-kandidaat Jukka Sihvonen, kes muu hulgas on uurinud ka filmiõpetust. 1984 andis ta välja raamatu «Kujutis ja filmikunsti märgikeel» ning 1987 soome filmikunsti lastekujutust käsitleva teose «Kujutletud lapsed».

Filmisemiootikast on huvitatud ja seda muu hulgas ka oma väitekirjas puudutanud Tarmo Malmberg, kes omandas doktorikraadi Tampere ülikoolis 1988. aasta kevadel, kuid tema töö peateema oli kommunikatsiooniteooria ja filmikunsti analüüsiti vaid osaliselt.

*

Kolmas 1968. aastal ilmunud «Soome kirjanduses» mainitud filmiuurija, riigiteaduse magister Kari Uusitalo (s 1933) on filmi alal tegutsenud 1955. aastast, alguses ka lühia- ja dokumentaalfilmide autorina. 1970. aastast on ta Soome Filmikapitali teenistuses sekretärina ja 1988. aastast alates ka palgalise uurijana, uurimisalaks ennekõike soome filmikunsti.

1965. aastal ilmunud Kari Uusitalo raamat «Soome filmikunsti aastakümned» oli alapealkirja järgi sissejuhatus Soome filmi ja filmialade ajalukku aastaist 1896—1963 ja samas ka esimene Soome filmi arenguprobleemide üldkäsitlus. Soome filmitootmise ajalukku on Uusitalo põhjalikumalt süvenenud viimaks kuuekõiteliseks paisunud raamatusarjas «Elavaks sündinud pildid» — «Soome filmikunsti tumm ajastu 1896—1930» (1972), «Laija tee sangarid — Soome film aastail 1931—1939» (1975), «Püssirohi, riid ja armastus... Soome filmi sõja-aastad 1940—1948» (1977), «*Hei rillumarei!* Soome filmikunst aastail 1949—1955» (1978), «Soome Hollywood on surnud — kodumaise filmikunsti kriisiaastad 1956—1963» (1981) ning «Umbtee? Soome filmikunsti rasked aastad 1964—1969» (1984). Sarja seitsmes, aastaid 1970—1976 käsitlev osa on parajasti kirjutamisel. Kari Uusitalolt on ilmunud veel monograafiad Väinö Mäkeläst («Turupoisist kinokuningaks», 1970), Risto

Orkost (1970), Toivo Särkkää («T. J. Särkkää — legend juba eluajal», 1975) ja Erkki Karust («Meie poeg. Soome filmikunsti rajajaid Erkki Karu ja tema aeg», 1988) ning ta on kirjutanud ka ülevaateid filmiala organisatsioonide, ettevõtete ja ürituste ajaloost.

Soome Filmiarhiivi uurija Sakari Toiviainen on kirjutanud monograafiad Erik Blombergist (1983), Risto Jarvast (1983) ja Nyrki Tapiovaarast (1986). Juba 1975 ilmus Toiviainenilt 1960. ja 1970. aastate alguse soome filmiuuendusi käsitlev raamat «Uus soome film». 1971. aastast ajakirja «Filmihullu» peatoimetaja Peter von Bagh on koostanud mahuka, üle 600-leheküljelise «Filmikunsti ajaloo» (1975); Soome filmist kõneldakse selles küll ainult poolteisel leheküljel. Samad, maailma filmikunsti puudutavad küsimused on veidi kokkurusutumas vormis läbi kirjutanud Erka Lehtola raamatus «24 kaadrit sekundis» (1973).

Teine filmiarhiivi uurija Matti Salo analüüsis ameerika musta filmi raamatus «Vastassein» (1982). Noorelt lahkunud kriitik Markku Tuuli kirjutas Ungari filmist raamatus «Vaikus ja karje» (1978) ning uuest Poola filmist raamatus «Maastik pärast lahingut» (1981). Filmirežissöör ja kirjanik Jörn Donner avaldas juba 1962. aastal rootsi keeles Ingmar Bergmani filme käsitleva raamatu «Saatana pale»; soome versioon ilmus 1967. Donneri raamat on tõlgitud paljudesse keeltesse.

Jyväskylä ülikooli dotsent, Hella Wuolijoe näidendite uurija Jukka Ammond on kirjutanud ka Wuolijoe filmimugandustest («Teatrist ekraanile», 1986), vennaksed Antti ja Asko Alanen on kirjutanud õudusfilmidest «Praha üliõpilasest Poltergeistini» («Must peegel», 1985). Sama teemat on käsitletud ka Raimo Kinisjärvi ning Matti Lukkarila toimetatud «Kui koletised virguvad» (1986).

Filosoofiadoktor Sven Hirn on uurinud filmikunsti tulekut Soome ning uue kunsti ala esimese eluaastaid raamatus «Pildid liiguvad — pildietenduste algus ja elavate piltide 12 esimest aastat Soomes» (1981), A. M. Pertti Kuusela filmihelendusprobleeme Soomes («Pool sajandit filmihelendust Soomes», 1976). Esko Töyri on uurinud Soome filmilaboreid aastatel 1920—1940 raamatus «Meie suurepärased logardid» (1978). Juho Gartz on raamatus «Elustatud pildid» (1975) vaadelnud Soome animatsioonifilmi probleeme ning teises raamatus, «Animatsioonifilmid» (1978) sama filmižanrit kogu maailmas.

Filmikriitik Matti Paloheimo on vaagnud filmi ja usundi suhteid Soome ja välismaa filmides raamatus «Usund filmikunstis» (1979). Erilise tähelepanu alla on võetud viis tema arvates kõrgema klassi lavastajat: Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Luis Buñuel, Ingmar Bergman ja Pier Paolo Pasolini.

Kimmo Jokinen ja Maaria Lenko on käsitlenud Rauni Mollbergi 1985. aastal Väinö Linna «Tundmatu sõduri» järgi tehtud värvifilmi vastuvõttu raamatus «Uus Tundmatu» (1987).

Aito Mäkinen toimetab aastatel 1955—1964 7 köidet filmiaastaraamatut «Studio», mida eslotsa andis välja Helsingi filmiklubi «Studio» ja aastast 1957 vastasutatud Soome Filmiarhiiv. Suure vaheaja järel ilmus 1978—1984 taas 7 köidet «Studiot», sedakorda Filmikapitali väljaandel ja Raimo Siliuse toimetamisel. 1988 sügisel tuli müügile esimene uues formaadis «Elavate piltide aastaraamat» Olli Tuomola toimetamisel ja Riigi Trükikeskuse, Soome Filmiarhiivi ning Filmikapitali ühisväljaandena. Aastaraamat 1989 peaks müügile jõudma märtsis.

Soome Filmikapital on asutamisaastast 1970 alates igal aastal koostanud ja välja andnud Soomes linastunud filmide loetelusi, 1981. aastast ilmuvad filmograafiad eraldi raamatutena.

Soome Filmiarhiivi uurija Lauri Tykkyläinen on teinud STV-s palju asjatundlikke saateid, näiteks Nyrki Tapiovaarast ja Erkki Karust, soome tummfilmist ning samuti Soome dokumentaal- ja lühifilmi probleemidest.

Soome Filmiuurimise Selts rajati 1985. Seltsi tööd juhib praegu Tarmo Malmberg, liikmeid on umbkaudu 40, häälekandjaks on neli korda aastast ilmuva ajakiri «Lähikuva».

Filmiuurijaile Soomes maksab palga ennekõike Soome Filmiarhiiv (rajatud 1957; riiklik asutus aastast 1979). Arhiivi juhib filosoofiadoktor Olli Alho. Arhiiv sisaldab muu hulgas 6000 täispikka mängufilmi, 20 000 lühi- ja reklaamfilmi, 4000 videokasseti, 14 000 raamatut, 320 000 fotot ja 30 000 arhiivitoimikut.

Soome Filmiarhiivi ja Haridusministeeriumi ühisel toetusel on parajasti koostamisel 10-köiteline ja umbes 6000 lehekülge paks «Soome Rahvusfilmograafia». Sarja peaksid mahtuma võimalikult täpsed andmed kõigi Soomes tehtud täispikkade kinofilmide kohta, alates kõige esimesest, 1907. aastal valminud «Salaviinaajajast». Esimene köide sisaldab infot umbes sajast filmist ja see käsitleb vahemikus 1953—1956 valminud filme. Nimetatud, järjekorras viies köide peaks ilmuma 1988/89. aasta vahetusel. Järgmine köide saab valmis 1990. aasta alguseks. «Soome Rahvusfilmograafia» peatoimetaja on siinkirjutanu ning toimetusekretär Jorma Junttila.

Soome keelest tõlkinud TIINA HALLIK

Muusikutee kroonikast: mõned paberilehed August Topmani ja Cyrillus Kreegi asjus

Tallinna Riiklik Konservatoorium
Kaarli pst. 3

30. IX 1944 Nr. 6

Tõend

Käesoleva tõendi omanik prof. August TOPMAN, elukoht Tallinn, Kaupmehe 29—13, on ENSV Tallinna Konservatooriumi õppejõud.

Direktor V. Alumäe

13. IX 1948

Lp. ENHL liige prof. A. Topman

Käesolevaga palun teid täita juurdelisatud ankeet (venekeelne), kirjutada elulugu ja töödenimestik (venekeeles) ja lisada 2 fotot 6×9. Nimet. materjalid saata tingimata hiljemalt 17 skp-ks kuna peame need edasi saatma Moskvasse.

H. Kõrvits

ENHL vast. sekretär

13. aprill 1949 Nr. 70

Lp. prof. A. Topman

Seoses EN Heliloojate Liidu liikmete ümberregistreerimisega NSVL HL juures, teatab ENHL juhatus, et aluseks võttes NSVL HL põhimääruse III jao p. 6 d, loetakse Teid lahkunuks ENHL liikmeskonnast alates 10. IV 1949. a.

Alus: ENHL juhatuse koosoleku otsus 19. märts 1949. a.

H. Kõrvits, ENHL esimehe kt.

Tallinn, 21 august 1950. a. Nr. 215

Prof. A. Topman

Teatan Teile, et Tallinna Riiklik Konservatoorium ja Muusikakool ei saa Teid rakendada õppejõuna alates 1950/51 õppeaastast.

Prof. B. Lukk

Tallinna Riikliku Konservatooriumi direktor

2. oktoober 1950 Nr. 11/6-k

Lp. prof. A. Topman

Kuna Tallinna Riiklik Konservatoorium vajab õppetöö otstarbel ruume, siis palun Teid kiiremas korras leida endale elamispiind. Arvestades, et Teie ega Teiega ühes elunevad isikud ei seisa teenistuslikus vahekorras TRK-ga, tuleb Teil Konservatooriumi poolt kasutamiseks antud elamispiind* vabastada hiljemalt 16. oktoobriks 1950. a.

B. Lukk, direktor

* Et korter Kaupmehe tänaval oli sõja ajal hävinud, elas A. Topman oma perega (1944—1950) konservatooriumile ajutiselt (?) kasutamiseks antud elumajas Kaarli (Suvorovi) puistee 3, kus tema kasutuses oli üks klass ja selle kõrval asuv köök.

28. oktoobril 1950 Nr. 11/6-k

Lp. prof. Topman

Teie kirja põhjal 14 okt. s. a. teatan Teile, et ka Tallinna Riiklik Konservatoorium on teinud kõik võimaliku Elamute Valitsuse liinis

selleks, et Teile leida uut elamispinda, kuid kahjuks ilma tagajärjeta. Kuna meie ei saa Teid otseselt tänavale tõsta, ja teisest küljest konservatooriumi ruumide kitsikus on muutunud veel halvemaks, pean Teid kohustama piirduma ühe toaga ja vabastama toa kõrval asuva kõõgi kõige kiiremas korras, hiljemalt 31. oktoobriks k. a.

Prof. B. Lukk, TRK direktor

1972. aasta suvel, kõneldes siin kirjutajale oma muusikaõpingutest Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, meenutas Ellen Laidre muu hulgas üht episoodi seoses August Topmaniga.

Suurest aukartusest Bachi muusika vastu pelgas E. Laidre seda ise laulma hakata. Kammitises mure oskamatusest teha midagi valesti*. Oli vaja toeks asjatundlikku juhatust. 1950. aasta kevadel pöördus tol ajal IV kursuse üliõpilane E. Laidre abipalvega professor August Topmani poole, keda peeti Bachi muusika heaks tundjaks. Lepitigi kokku alustada sügisel Bachi vokaalmuusika stuudiumi.

Septembri esimestel päevadel tuli E. Laidrele konservatooriumi kangi-aluses vastu professor Topman. Lauljatar tervitas rõõmsalt ja küsis, millal võib alustada Bachi-stuudiumi. Topman vaatas Laidrele tühja pilguga otsa: «Armas laps, te ajate mind kellegagi segamini, mina ei tea Bachist midagi,» ja kõndis edasi.

A. Topman oli konservatooriumist vallandatud, teadmata jääb, milliseid saatesõnu tal sel puhul kuulda tuli. August Topman oli siis 68-aastane. Meenutagem, et ta oli lõpetanud Peterburi konservatooriumi 1904 oreli- ja 1911 kompositsiooniklassi, et ta oli 1911—1936 Tallinna Meestelaulu Seltsi segakoori juht; et ta töötas Tallinna Konservatooriumis selle avamisest alates ja sai 1925. aastal professoriks ja et A. Topmani oreliklassi lõpetanute arv ulatub poolesajani.

* Bachi vokaalmuusikast kõneldi tol ajal konservatooriumis minimaalselt.

Tallinna Riiklik Konservatoorium

31. august 1950

Nr. 357

Tõend

Käesolevaga tõendan, et prof. KREEK Kirill Konstantini poeg on töötanud Tallinna Riiklikus Konservatooriumis 1. IX 1940 — 28. VIII 1941 ja 1. X 1944 — 1. IX 1950 professorina ja lahkub ametist omal soovil.

Kaadrite inspektor Vinkel

Tallinna Riiklik Konservatoorium

1. september 1950. a.

Nr. V/7-k

Karakteristika

/---/ Sm. Kreek oma tööalal on püüdlik ja kohusetruu, kuid arvestades, et Tallinna Riiklik Konservatoorium on ainuke kõrgem muusikiline õppeasutus ENSV-s ja 1950. õppeaastast ei oleks TRK prof. Kreeki saanud enam kasutada, kuna ta töö nii erialaliselt kui ka ideelis-poliitiliselt ei olnud küllalt rahuldav kõrgema kooli töö jaoks. Kuna sm. Kreegil oli halb tervis, siis oli see takistuseks, et ta ei saanud osa võtta ühiskondlikust tööst, samuti selle tagajärjel kannatas tema ideelis-poliitiliste teadmiste tase.

Direktor B. Lukk

Haapsalus, 3. II 1955

Lp. E. Arro

Olen nõnda ütelda põhjas. Vaja on elada, aga ilma rahata ei oska läbi saada. Võlga ka enam ei saa... Kas saaksite korraldada, et minu viimane sümfooniaorkestrisüit*, mis Teie kätte jäi, saaks Kunstide Valitsuses rahaks tehtud. Samuti segakoorilaul «Unes nägin» Anna Haava sõnadele**, mis oli sm. Varistele edasi antud (see läheb vist Ringhäälingule). Katsuge need asjad liikuma panna! Teid juba ette tänades

C. Kreek

* Tõenäoliselt on jutt «Läänemaa süidist», mis valmis 1954. a juunis.

** «Unes nägin» käsikiri kannab helilooja märkust: «Viis 30. VI 1911 Rõngu kih. Põhu küla jões kivi pääl. Harm. 28. XII 1925 Uusmäis».

Haapsalus, 28. II 1955

Lgp. sm. E. Arro

Omas raskes olukorras vajan võimalikult rohkem raha. Oleksin meeleldi unes näinud*, et saan laulu eest paarsada rubla rohkem. See laul on omapärase rütmi ja harmoonia poolest uudiseks meie kooriliteratuuris. Ka põhineb ta rahva- viisi intonatsioonidel. Mis põhjus oli selle hindamisel minimaalsele summale?

Ka oleks soovitatav sümfooniaorkestri süidi eest Kunstide Valitsuselt tasumine kas või osakaupa. Olen võlgades, mis minul vaja teistele õiendada. Ei jätku palgast puude ostmiseks ega söögi muretsemiseks perekonnale. Oma põhjatu- mas hädas palun minule veelkord mõelda, kuidas saaks aidata. Seda palub Teie C. Kreek.

* Vihje segakoorilaulule «Unes nägin».

Haapsalus, 10. V 1955

Lp. E. Arro

Siin juures saadan oma uusima helitöö — Süit puhkpilliorkestrile viies jaos. Elan väga rasketes oludes ja palun mulle võimalikuks teha selle süidi eest rbl. 4000 lähemal ajal mulle saata. Samuti lubas sm. Ernesaks minu Kuus Hiiumaa laulu ette panna. Jään ootama ja lootma. Tervitades

C. Kreek

(Pliatsikirjas: Vastus. Teeme, mis suudame. E. A.)

Haapsalus, 10. X 1955

Lp. sm. Arro

Saadan siinjuures 2 laulu meeskoorile, või naiskoorile oktaav kõrgemalt, või segakoorile. Mis paremini sobib, seda katsuge mehele panna. Olen suures raha- puuduses. Kolm last käib koolis, neile jalatsid ja riided muretsema. Talvele vastu minna nõuab tüki julgust... Kui oleks võimalik 1500 rubla saada nende kahe laulu eest.

Lootma jäädes C. Kreek

Haapsalus, Väike Viigi 10—2
18. X 1956

Lgp. E. Arro

Kevadel, kui puupillide kvartetile ümbertehtud süidi* eest 4000 rbl. sain, ütles sm. Sõber, et teise süidi eest saate varsti jälle raha. Taheti enne seda veel raadios kuulata. Aga siamaani ei ole midagi tulnud. Nüüd olen hädas, ilma ühegi sissetulekuta pean perekonda ülalpidama, kuni ühekorra pensionile pääsen. Sellega läheb veel aega, aga elama peab. Vast saate ühe süidi mehele panna? Kõike hääd soovides

C. Kreek

Lgp. sm. E. Arro

Mina ei leidnud neis tekstides midagi kahtlast. Wöhrmann oli A. Kappi luuletaja, õieti tööline, naljamees. Enno oli koolimees, kes nõudis muinasjuttude uskumist. Mina uskusin, et valgus on maha maetud võrsuma, sest kirjutan ja elan pimeduses (s. o. Haapsalus on 3—4 öhtut /nädalas/ pime ja seda ei tea keegi, millal valgust näeb). Enno mälestusmärk viidi utili ja hävines. Ta ise on Haapsalus maetud.

Palun need 2 laulu* tagasi saata, minul viimasel ajal ei vea.

Tervitades
C. Kreek

* Lauliku omaksed (E. Wöhrmann)
Ma tulen hilja (E. Enno)

31. X 1956 /Haapsalu/

Lgp. E. Arro

Personaalpension otsustati eitavalt. Praegu taotlen vanusepensioni. See makstakse minule tagantjärele, kaduma see ei lähe. Kuid praegusel momendil on raskusi. Musfondi ma ei tea, mida säält saada võib. Laenu säält ei anta, toetust ka mitte. Ainuke asi on arstiabi. Seda ma praegu ei vaja. Tervitage Stepanovi ja olge ise tervel!

C. Kreek

6. XI 1956

Lgp. E. Arro

Hakkan vanuse pensioni saama 1200 rbl. kuus.

C. Kreek

9. IV 1957

Lgp. sm. E. Arro!

Esitan Teile Setu süüdi rahvapilliorkestrile. Ehk leiate kellegi, kes seda klaveril ette mängiks. See süit on kirjutatud T. Paometsa soovil. Nad tahavad selle Haapsalu laulupeol ette kanda. /.../ C. K.

Haapsalus, 26 VI 1957

Lp. sm. Arro

Minu seisukord on SOS. Pean tütre saatma Tartu medits. kooli. See toob mulle lisakulusid, mis pole ette nähtud. Pakun Teile HL jaoks ühe süüdi puhkpilliorkestrile seitsmes osas. Kui sellega veaks, oleksin päästetud. Olen kirjutanud sel suvel kvintetile ja sekstetile (E. Avestsoni käes). Vaadake, mis sobib. Ehk saate kuidagi hädast välja aidata.

Tervitades C. Kreek

8. II 1958 Haapsalus

V. a. E. Arro

Saadan täna ühe oma laulu meeskoorile*, mis on seisnud sahtlis 49 aastat. Siis 10 rahvalaulu, kõik kerged algaja koori jaoks. Vaadake järele, mis sobib.

Tervitades C. Kreek

* «Väike lillelaulu» (K. E. Sööt) meeskoorile — 29. III 1909 Peterburg

Armas Arro!

2. 2. 1959 /Haapsalus/

Ei ole millest elada... Palun minu soololaulu «Toa tegin tuule pääle»* käiku lasta, soovin selle laulu eest 1500 rbl. Selleks palun Teie abi.

C. Kreek

* «Tegin toa tuule pääle» (rahvaluule) — soololaul puhkpillikvarteti saatel — 10. IX 1958; II red — 24. VIII 1960.

C. Kreek B. Kõrverile

/Juuni 1958/

Püüdke kolme asja pidada silmas: rahu (rahu-rahamid), Leiba ja Maa-rahva-
viise*. Viimast neist kolmest tuleb pidada kõrgeimaks.

* Tekst on kirjutatud B. Kõrveri kirjale, milles viimane palub lisatud pildile «paar
rida oma endisele õpilasele» (24. VI 1958).

C. Kreek B. Kõrverile

/aprill (?) 1960/

Kallis Kõrver!

Läkitan seega Kuus Hiiumaa laulu segakoorile.* Meeskoor ei ole ühtegi neist
kasutanud. Tegin nüüd ümber segakoorile. Mul olid suured väljaminekud, see-
pärast raha puudus suur. Katsu need rahaks teha.

Tervitades C. Kreek

* «Kuus laulu Hiiumaalt» meeskoorile — 22. II — 10. III 1947; segakoorile seatud 8.—
—10. IV 1960

Kommenteerinud TIIA JÄRG

Tehtud ja tegemata teod

ARVO KRUUSEMENDI FILMIDEST

518

EDVI VABAMÄGI
SULEV TEINEMAA

Rühmitades «Tallinnfilmi» mängufilme perioodidesse, pidas Tatjana Elmanovitš aastail 1961—1971 kõige olulisemaks eesti klassikalise kirjanduse ekraneerimise tendentsi. (T. Elmanovitš, «Eesti mängufilmi žanrijooni» I. «Teater. Muusika. Kino» 1984, nr 10, lk 27.) Kümnend kulmineeris 1968—1969, mil lavastati «Libahunt», «Hullumeelsus», «Kevade» ja «Viimne reliikvia», kusjuures koguni kolme alusmaterjal on hästi tuntud igale eestlasele. Kaks viimast saavutasid ka üleliidulise menu, samal ajal kui tegevusajaks kõige lähem, Kaljo Kiisa tinglik, dürrenmattilik hoiaustusfilm «Hullumeelsus» jäi peaaegu paarikümneks aastaks ootama linastusluba väljaspool koduvabariiki.

«Kevade» (1969) oli aga neli aastat tagasi «Tallinnfilmi» tulnud Arvo Kruusemendi (sünd. 1928) esimene iseseisvalt lavastatud film. Oppinud aastail 1948—1953 Moskvas Lunatšarski-nim Teatrikustiinstituudis, töötas ta pärast lõpetamist kaheksa aastat näitlejana Tallinna Riiklikus Akadeemilises Draamateatris. 1961 läks ta Leningradi, kus stažeeris aasta režissöörina Gorki-nim Riiklikus Akadeemilises Suures Draamateatris Georgi Tovstonogovi juhatusel. Seejärel töötas A. Kruusement peanäitejuhina Pärnu L. Koidula nim. Draamateatris. «Tallinnfilmis» oli ta kõigepealt teine režissöör mängufilmide «Kirjad Sõgedate külast» (1966, režissöör Jüri Müür) ja «Viini postmark» (1967, režissöör Veljo Käsper) juures.

«Kevade» lavastamisele eelnes pikk lugu. Tegelikult kirjutas Oskar Luts juba 1926. aastal stsenaariumi «Joosep Toots», kuid tollal ei saanud filmist asja. Ilmselt tuli tegijatel puudu nii teadmistest kui ka tehnilistest võimalustest, samuti võis omajagu süüd olla stsenaariumil. (Olaf-Mihkel Klaassen, ««Kevade» tee ekraanile». «Eesti Raamat», 1977, lk 11.) 1959 avaldasid teatris «Kevadet» la-

vastanud Kaljo Kiisk ja Voldemar Panso soovi kirjutada filmistsenaarium ning peagi sõlmiti leping. Paraku jäi mõni aasta hiljem valminud käsikiri pikaks ajaks stuudiosse tolmuma.

Filmile eelnenud teatri «Kevaded» keskendused põhiliselt Tootsi ja Kiire tempudest tulenevale situatsioonikoomikale. Nõukogude-aegsetes dramatiseeringutes rõhutati sihipäraselt sotsiaalseid aspekte ning naerdi välja kadakaskest, patustades seega «Kevade» põhihoovuse vastu. Kuid neis oli nooruslikku elurõõmu, leidlikkust ja loomingulust. Seetõttu saavutasid lavastused rahva hulgas suure populaarsuse, kujundades ühtlasi stereotüüpseid arusaamu Lutsu kangelastest.

Arvo Kruusement 1970. aastate algul.

O. Vasemaa foto





«Kevade» võtetel, 1969. Keskel Arvo Kruusement.

Tekkinud kujutelmi asusid teater ja film muutma samaaegselt. 1969. aastal, kui käisid «Kevade» filmivõtted, lavastas V. Panso Noorsooteatris M.-L. Külaga kahasse kirjutatud näidendi «Kevade».

Lilian Vellerand kirjutas esietenduse puhul: «Esmakordselt eesti laval kõlavad jaatava elurõõmu kõrval selgesti need nukralt mõtlikud helinad, mis annavad «Kevadele» tema poeetilise võlu. Esmakordselt vahest on «Kevade» nakatava nalja taga südant kratsiv kurbusekübemeke, milleta Lutsu looming nagu kaotaks oma tõelise isikupära.» (L. Vellerand, «Noorusmaa «Kevade»». «Sirp ja Vasar» 21. III 1969.) Tsiteeritu kehtib ka filmi kohta.

«Kevade». Kaklus kirikumõisa poistega.



Saatust, õigemini «Kevade» ekraaniseering ei võimaldanud sel lavastusel siiski kujuneda Draamateatri Orgulase-Abeli legendi lõhkuvaks «Kevadeks». See au jäi A. Kruusemendi 1970. aasta algul esilinastunud filmile.

A. Kruusement seadis eesmärgiks tõlkida Lutsu teos võimalikult täpselt ning adekvaatselt filmikeelde, suhtudes seejuures kirjanduslikku algmaterjali pieteeditundega. Pärast filmi režissöörriks kinnitamist töötas ta Panso-Kiisa algstsenaariumi põhjalikult ringi: tegi sündmuste ümberpaigutusi, muutis stseene ja dialooge, kärpis välja talle väheolulisena tunduvat. Peaaegu võrdväärse hääksid kõlama pisut nukker, lüüriline huumor, Arno ja Teele esimene armastus ja sellest tulenevad kahtlused, Tootsi-Kiire tembutused, Lible mõtisklused elu keerdkäikude üle, Tõnissoni eestlase jonn ja igas olukorras endaks jäämine, Arno ja õpetaja Lauri vastastikusele mõistmisele, usaldusele ning hingesugulusele rajatud õpilase-õpetaja suhted. Ja liitis seda ühte justkui Arno, vanemate-õpetajate soovunelmate ideaal-lapse mõtlik ning mõneti ka hinnangut andev pilk.

Tööpära saavutamiseks oli esmatähtis tüpaažilt sobivate, näitlejaandega noorte osatäitjate leidmine, keda otsiti kümnetest koolidest kogu Eestimaal. Enne filmivõtete algust tutvuti põhjalikult Palamuse ümbruse ning teiste paikadega, kus kunagi tegutsesid «Kevade» prototüübid. Võib öelda, et A. Kruusement tuli edukalt toime raske

«Kevade». Endel Ani (hõster) ja Riina Hein (Teele).



ülesandega panna suurt hulka noori osatäitjaid mängima ühtse ansamblina. Olgugi, et oma eakaaslasti, kuid need elasid ikkagi kolmveerand sajandit tagasi. Sellist vajadust pole meie studio filmitegijate ees olnud varem ega hiljem. Seejuures oli osatäitjate valik väga täpne ning langes ühte vaatajate ettekujutustega Lutsu «Kevade» tegelastest. Filmivõtete suurepärasest ettevalmistusest, valitud grupi töökusest ning andekusest näitab kas või see, et võtete ajal tuli üksnes Toots välja vahetada, ülejäänud viisid alustatu edukalt lõpule. Pealegi kasvas ansamblist välja kolm tänast elukutselist näitlejat, kes on pannud endast hiljemgi rääkima.

Kõik stseenid filmis ei õnnestunud küll ühtlaselt, eriti just lüürilistes kohtades jääb Arno Liiveril mõnikord vajaka veenvusest. Filmi lõpuepisoodid, nagu toonitasid omal ajal ka Valdeko Tobro ning Leo Ilves, on vähem mõjuvad ning kohati (kabeliaia stseen) võimendas lavastaja üle Lutsule omast sentimentaalsust. (V. Tobro, «Talviseid targutusi «Kevade» kohta». «Noorte Hää» 16. I 1970; L. Ilves, «Taasloodud «Kevade»». «Rahva Hää» 16. I 1970.)

Kõige enam arusaamatust kutsus esile õpetaja Lauri tõlgendus. Nii ütles L. Ilves: «... kuid praegune filmi-Laur ei vasta tihtipeale tõepoolest mõistuse ja hingega pedagoogile Laurile. Kõiki neid häid omadusi võib ju ka Merzini nagu kõrvaltvaatlevas Lauris oletada, ent

«Kevade». Aare Laanemets (Toots) ja Margus Lepa (Kiir) ristsetel veini valimas.



«Kevade». Arno Liiver (Arno) ja Kaljo Kiisk (Lible).

enamasti jääb see näitlejal ja režissööril esile toomata. Vastupidine aga oleks mõjusalt toetanud filmi mõtterikkamat ning lüürilisemat liini ja aidanud ka Arno arengu kujutamisel sügavuti minna.» Oli ka teisiti hindajaid: L. Merzin esitati koos A. Kruusemendi ning K. Kii-saga Nõukogude Eesti preemiale.

Praegu tundub, et Merzini kõrvalt vaatlev Laur on igati veenev ning õpetajana sümpaatne. Ta on õpilastele abiks ja toeks siis, kui teda vajatakse. Lauril puuduvad agressiivsed, iga hinna eest laste kujundamist taotlevad ambitsioonid. Sellisena polnud ta kõrvutatav 1970. aastate õpetajatega, kes partei

«Kevade». Rein Aedma (Imelik) ja Riina Hein (Teele).

O. Vasemaa fotod



kuulekate tööriistadena püüdsid õpilastest vormida manipuleeritavaid ning kergesti allutatavaid massiivseid. Opetajast kujunenud stereotüübid takistasid mõnelgi kriitikul alateadlikult Lauri omaks tunnistamast.

Üldse avaldas ajakirjandus rohkesti filmikriitikute ning kinoküllastajate arvamusi A. Kruusemendi töö kohta. Ühe või teise osatäitmise suhtes oldi vahel küllaltki erinevatel seisukohtadel, ent üldkokkuvõttes loeti film õnnestunuks. Hinnanguid «Kevade» kohta saadeti ka stuudiosse. Nii kirjutas rühm hipisid Tallinnast: ««Kevade» on üks ülivähestest filmidest, mis ei ole häbiks stuudio «Tallinnfilm» nimele, järjekordseks ninanipsuks rahvale ja nokaudiks intellektuaalidele. See lõbus filmikene suutis momendiks rehabiliteerida kogu tõplasbürookraatlikest ja omakasupüüdlikest vastuoludest moonutatud ning neotõusikliku sünteetilise lakiga üleva-
latatud Eesti filmikunsti. Mõnus ja haruldaseks muutunud intellektitont kummitas klassitoas, uitas jeekimina kabelimäe ristide vahel ja kellatornis. Lausa ime, et kunstiringkondades ikka veel liigub selliseid inimesi, kes oskavad niisugust filmi teha!»

«Don Juan Tallinnas» (1971). Võitlus linnamüüri. Kavalerid Siim Rulli ja Rein Kotkas ning Gunta Virkava (Don Juan).

T. Putniku foto



«Kevade» ekraniseering on üks võimalusi klassikat filmikeelde üle kanda. Teiseks täiesti vastandlikuks mooduseks on samal aastal valminud «Viimne relikvia», kus algupärandiga käidi äärmiselt vabalt ringi. Mõlemad teed viisid suurepärase tulemusteni.

Arenenud filmikultuuriga maades kaasneb tippfilmidega tihti küllaltki ulatuslik sekundaarne looming: dokumentaalfilmid töö teostamisest, raamatud autorist jm. Meil üldiselt puudub selline traditsioon, ent «Kevade» tõi endaga kaasa Olaf-Mihkel Klaasseni raamatu ««Kevade» tee ekraanile», mis ühest küljest on faktitäpne protokoll filmi loomisest, teisalt aga ka suurepärase õpik sellest, kuidas filmi tehakse. Paremat õpperaamatut linatõe valmistamise tehnoloogiaga esmakordseks tutvumiseks ei oska eesti filmikriitika praeguse seisuga juures ette kujutada.

1976. aastal tuli «Kevadele» ootuspärane järg. Uuele filmile kirjutas stsenariumi Paul-Eerik Rummo, kasutades selleks nii Lutsu «Suve» kui ka «Tootsi pulma». Kui «Kevade» film kujutab endast jutustusele vastavalt pildikesi koolielust, siis «Suvi» on suhteliselt kindla ning selge, ühtse keskse tegevusliiniga lugu. Sündmustik koondub filmis Tootsi ümber, koomilised situatsioonid tulenevad aga eelkõige Tootsi-Kiire-Teele armukolmnurgast. Läbiiva süžeeikägu täpsemaks piiritlemiseks arendati algteoste tegevustikku mõnevõrra edasi ning teravdati intriigi. Suhteliselt vähe pöörati tähelepanu Tootsi ning Kiire hingeliste läbielamiste kirjeldamisele võitluses Teele südame pärast. Ka kirjanikul pole psühholoogiline motiivatsioon kuigi täpselt välja joonistatud. Kõrvale jäeti Lesta raamatu kirjastamisega seotud raskused ning Tootsi rahakogumise aktsioon, kui filmi sündmuskäiguga otseselt vähe haakuv. Pealegi oleks selleaegsete kirjastusolude kriitika nõukogude tegelikkust arvestades tundunud kohatu.

Endel Nirk on «Suve»-raamatu kohta öelnud: «Taandunud on «Kevades» leiduv lüüriline ja aateline element. Arno Tali on jäänud episoodiliseks kujuk, kadunud on õpetaja Laur. «Suves» ei kingita enam kellelegi viulit, vaid tehakse pangast maaparanduslaenu. Need on inimesed, kelle üle paneb end maksma

elu argipäev.» (E. Nirk, «Avardumine». «Eesti Raamat», 1985, lk 126.)

Filmi autorid tajusid üpris selgelt aktsentide ümberpaigutusi Lutsu «Suves». Filmi «Suve» ilmne lüürilisus saavutati eelkõige loodusmotiivide rohke kasutamisega. See on imepärane, erkroheline Eestimaa suvi helesinise, selge taeva all, mille järele tuntakse igatsust. Küll pisut postkaardilikult ilus, ent selliseks kujunes ta nostalgilise pilgu läbi. Vaataja pidi igal juhul mõistma, kuivõrd toonane loodus erines sellest, mis teda praegu ümbritseb. Ja see kutsub esile valusa igatsuse nende ammu möödunud aegade järele.

Filmis on selgelt väljendatud aatedki, mille nimel tegutsetakse. Küllalt täpselt tuuakse esile kaks iseloomulikku peremehetüüpi, kellelaolised hakkavad mõne aasta pärast kujundama vaba Eestit. Tõnissonis tunneme ära tasakaaluka, alalhoidliku, tööd rügava ning raha väärtust tundva talumehe, kes on traditsiooniline tegelane eesti kirjanduses. Toots seevastu kujutab endast uusaegset, mõningal määral haritud, uuenudusi otsivat peremeest. Nende kahe tüübi sümbioos kindlustas hiljem Eesti Vabariigi õitsengu.

Igati väljendusrikkalt annab film edasi ka teiste tegelaste olemuslikke jooni. Teose komöödialikku poolust rõhutab kõige rohkem Kiire rolli lahendus. Päris täpselt iseloomustas filmi Kiire olemust T. Elmanovitš: ««Suve» Kiir on ühteaegu hädavares ja õnneseen. Asjaolud tõukavad teda ette võtma asju, millest ta jagu ei saa, ja millest ta ise teab, et ei saa. Kiire õnn seisneb aga selles, et otsustaval hetkel asjaolud ja ta ise suudavad õnnelikult teineteisest mööda libiseda.» (T. Elmanovitš, ««Kevadest» on «Suvi» saanud . . .». «Noorte Hääl» 2. VI 1976.) Teelet kujutati haritud, pisut pirtsaka peretütrena, kelle luhtunud noorpõlvvearmastus jättis hinge helisema magusvalusaid pooltoone. Ent see helin ei pärssi Teele südidust oma elu ning isikliku õnne korraldamisel.

Filmi õnnestumisele aitas kindlasti kaasa sama näitlejakoosseisu kasutamine. See tagas kahe filmi ühtsuse, vaatamata sellele, et mõningad komponendid, nagu operaatoritöö, on täiesti erinevad. Üldse on A. Kruusemendi eksperiment teha aastate möödudes sa-

made näitlejatega järg varasemale filmile maailma filmikunstis üpris haruldane. (Jätame kõrvale teleseriaalid, kus see meetod on sagedasem.) Meenub vaid François Truffaut' autobiograafiline Antoine Doineli tsükkel, mille süžee poolst omavahel lõdvalt seotud filmides mängib sama peategelast elu erinevatel etappidel Jean-Pierre Léaud.

Omaaegne kriitika suhtus «Suve» filmi suhteliselt hästi: hinnati režissööri professionaalseid oskusi, kiideti läbimõeldud stsenaariumi, heal tasemel leiti olevat Jüri Garšneki «lopsakas» operaatoritöö. Ja muidugi ei unustatud Veljo Tormise täpset muusikalist kujundust. («Kevade» puhul sai helilooja koos A. Kruusemendiga Nõukogude Eesti preemia.) Ent ühtlasi avaldati kahtlust, kas «Suvi» võiks «teiste rahvaste peres» läbi lüüa. Eriti tundlik oli selles suhtes Elem Treier: «Kui nii ebapiisavalt kasutatakse filmidramaturgia võimalusi laiade hulkade köitmiseks, siis suhtutakse üleliidulise vaataja poolehoiu võitmisel küll kergel käel.» (E. Treier, «Tootsi lugudest kvaliteediviisaastakul». «Sirp ja Vasar» 18. VI 1976.) Vaevalt oli see artikli autori eriarvamus, pigem kajastas too mõtteavaldus üht küllalt laialt levinud üleliidulist seisukohta, mille järgi stuudiod pidid püüdma teha vaid selliseid filme, mis oleksid mõistetavad kogu suurel kodumaal. Tegelikult ei saa «Tallinnfilmi» küll süüdistada Liidu vaataja maitse eiramises, pigem vastupidi. Viimasel kümnel aastal on stuudio mängufilmides eriti tähelepanuväärne igati võita «üleliidulise vaataja poolehoiu», mis väikerahva kinematograafiale on hukatuslik, seda samal ajal, kui kogu maailmas võib märgata vastupidist suundumust, üha enam püütakse filmi tehes ainuüksi oma rahva kultuuri traditsioone ning maitset arvestada.

Sedasama kultuuritüüpi, keskmist üleliidulist kinokülalastajat pidas stuudio juhtkond ilmselt silmas, lastes töösse filmi «Don Juan Tallinnas» (1971). Valikut tehes oldi arvatavasti «Viimse reliikvia» grandioosse menu pimestuses. (Samasugust hollywoodlikku nippi — teha menufilmi järel kohe veel üks analoogilise süžeeuga uus asi — on «Tallinnfilm» mitmelgi korral kasutanud.) Paraku sai sellest A. Kruusemendi «Kevade» ning «Suve» vaheline film.



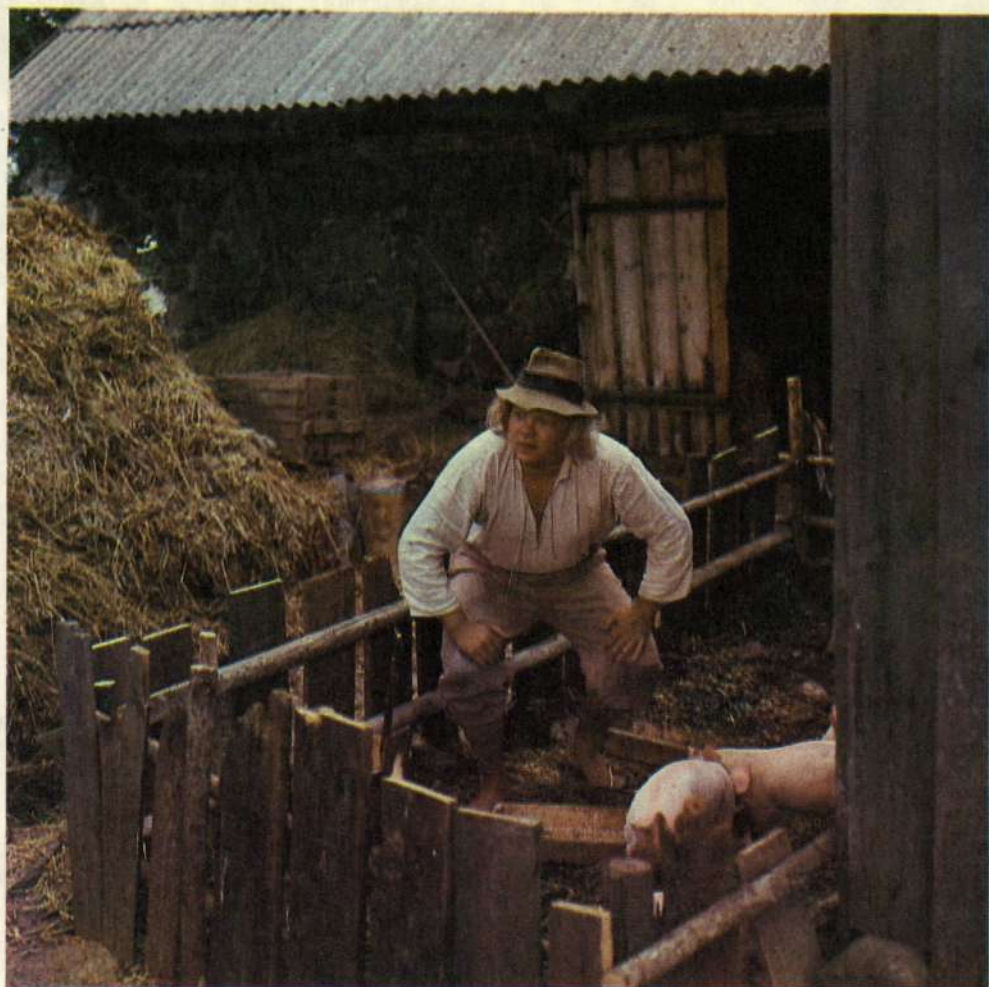
«Suvi» (1976). Riina Hein (Teele) ja Margus Lepa (Kiir).



«Suvi». Aare Laanemets (Toots) ja Mare Garšnek (neiu Ärnja).

Tekib küsimus, miks ikkagi valis üldist tunnustust leidnud «Kevade» autor oma järgmiseks filmiks just selle loo. Vastus on lihtne. «Kui Arvo Kruusemendile pakuti lavastamiseks filmi «Varastati Vana Toomas», mille stsenaarium osutus kesiseks ja mille lavastamisest ta loobus, leidis ta, et seda laadi muusikalise filmi aluseks võiks kenasti sobida hoopis «Tookord Sevillass». Nii oligi mõte liikuma pandud. Ja kuna ilmnes, et kavatsuse lavastada Mats Traadi «Tantsu aurukatla ümber» (esialgu valmis see stsenaariumivormis) peab edasi lükkama, asuski A. Kruusement tööle «Tookord Sevillass» realiseerimiseks ekraaniteosena.» («Sirp ja Vasar» 14. V 1971.)

Sergei Aljošini näidendi «Tookord Sevillass» lavastas aga A. Kruusement 1964. aastal Pärnu teatris ning sellel oli menu.



«Suvi». Ain Lutsepp (Tõnisson).

Film «Don Juan Tallinnas» on žanrilt muusikal. Klassikalist ajaloolist kangelast taheti kasutada nüüdisaegse mõttega kinematograafilise vaatemängu loomiseks.

Eeltutvustusest leiame: «Autor ironiseerib kergeusklike väikekodanlaste üle, kes on sattunud vaimustusse don Juani kõlavast nimest.» («Don Juan Tallinnas». «Ekraan», 1971, nr 12.) Seega taheti tähelepanu keskmesse paigutada kergemeelsed väikekodanliku maailmavaatega naisterahvad. Filmi põhistseenid, st võrgutamised viidi halli kesk-aega. Neile anti aga hinnang tänapäeva neiu pilgu läbi. Selline distants pidi tekitama tunde, et autorid naeruväärivad eelkõige filisterlikke igandeid.

Keskaegse kangelase elu Tallinnas kujutati vaid üliaktiivsete daamide eest põgenemisena. Seejuures tehti filmis kan-



«Suvi». Jüri Järvet (Tootsi isa) ja Aare Laanemets (Toots).

O. Vasemaa fotod



«Naine kütab sauna» võtetel, 1978.

gelasest kangelanna. Muutuse kasulikkus jääb paraku arusaamatuks. Kogu film ei kujune ka puäntliku lõpuga jandiks (mänguks mängus), sest juba algul anti vaatajatele teada, kes on kes. Küllalt banaalsed tunduvad ka võrgutusstseenid. Vahele lükitud laulud, tantsud jm atraktsioonid ei suuda vaatamisel tekkivat piinlikkusetunnet eriliselt leevendada. Kui «Viimne reliikvia» oli küllalt žanripuhas «mõõga ja mantli» lugu, siis «Don Juani» samasse aega kuuluv süžee püüti rüütada muusikali kuube. Ent tundub, et selle sildi all lükiti teosesse liiga palju erinevaid ja raskesti haakuvaid elemente. Puudu jäi kõike seda ühendavast *story*'st. Filmi teises pooles tekib koguni kahtlus, kas pole mitte tahetud teha paroodiat. Selleks oleks aga olnud algusest peale vajalik teistsugune suhtumine filmitavasse.

Kriitikute üldiselt eitavale hinnangule vaatamata võis studio ilmselt filmi külastatavusega rahule jääda. Esimesel linastusaastal (järgnevate aastate külastatavust nõukogude kinopraktikas ei registreerita) vaatas «Don Juani» 12,2 miljonit filmihuvilist. («Viimne reliikvia» 44,8 milj, «Kevade» 8,1 milj ja Nõukogude Liidu aasta halvim film «Varastati Vana Toomas», 1970, 6,4 milj.)

Lavastajal avanes aga võimalus teha järgmine film «Suvi» alles 1976. aastal.

Kaks aastat hiljem sai A. Kruusemendil valmis tema esimene tänapäeva-teemaline film «Naine kütab sauna» (1978).

Infobülletäänis «Ekraan» öeldakse: «Film on ülistus tööle ja inimsoojusele, mis meie igapäevase elu elamisväärsaks teeb.» («Naine kütab sauna». «Ekraan», 1978, nr 5.) Stsenariumi aluseks olevas Villem Grossi romaanis «Talvepuhkus» tõuseb teiseks peategelaseks Anu kõrvale Taose perenaine Aita-tädi. Romaanist jääb kõlama ülistus tema tööle ja ellusuhtumisele. Kõigile tegelastele on ta mingil moel kättesaamatu ideaal, kelle sarnaseks küll teadlikult ei püüta saada, kuid mõtetes end tema kõrvale seades väärtustatakse ka oma tegemisi-toimetamisi.

Filmis kärbiti Aita-tädi teema tegelaste mineviku äralõikamisega miini-

«Naine kütab sauna». Ita Ever (Anu).



mumini. Linateos on eelkõige Anu monodraama. Süžeeleini organiseerimine ainult tänapäeva episoodidest lähtudes nn turismimarsruudi põhimõttel: linn — saun — talu — linn (Jevgeni Rostikov, «Naine kütab sauna». «Noorte Hää» 14. II 1979), lisas filmile kindlasti terviklikkust ja kompaktsust, kuid kaduma läks teose mitmeplaansilisus ja mitmeti tõlgendatavus.

Esilinastusele järgnenud ajalehekriitika suhtus filmisse kiitvalt. «Linateose heast professionaalsest tasemest räägib selle tegelaskujude ja olustiku kunstiline terviklikkus. On osatud inimeste mõtlemist, tundmist, tajumist ja hingamist orgaaniliselt ühte sulatada konkreetse tegevuskoha olustikuga, vä-

«Naine kütab sauna». Keskel Svetlana Orlova (Olja) ja Ita Ever (Anu), šašlõkiga hostitab Enn Klooren (Tahkur).

M. Raude fotod

lismaailma nähtava pildiga.» (E. Treier, «Naine kütab sauna». «Rahva Hää» 17. I 1979.) «Vastvalminud «Tallinnfilm» teos on küllalt tuumakas asi. Siit saab kaasa mõtteid elu, inimeste ja aja üle. Muutuste üle meid ümbritsevas elus.» (Enn Kalda, «Kellele köetakse sauna». «Sirp ja Vasar» 19. I 1979.)

Ainult J. Rostikov sõandas eespool mainitud «Noorte Hääle» artiklis panna kahtluse alla filmi algmaterjali väärtuslikkuse. Ta pidas filmi järeleandmiseks toleaegele moele. Õigluse mõttes tuleb lisada, et «süüdi» filmi sellises lõppvariandis pole ainuüksi stsenarist ning režissöör. «Tallinnfilm» peatoimetaja Enn Rekkor väitis, et kärped filmi tehti montaaži ajal. Otsustajateks olid A. Krusement, J. Garšnek, E. Rekkor, V. Valutski ja V. Gross. (E. Rekkor, «Repliik». «Sirp ja Vasar» 8. III 1979.)





«Karge meri» (1981).



«Karge meri». Tõnu Kark (Matt Ruhve) ja Merle Talvik (Katrina Leet).



«Karge meri». Keshel Rein Aren (Jaan Niilus) ja Ita Ever (Toora Jookus).

Praegu, ligi kümme aastat hiljem tuleb õigus anda J. Rostikovile, kes ei vaadanud filmi teiste meie tolaaegsete linaste taustast lähtudes, vaid püüdis nõuda enam, seda, mis üle aastate vastu peaks.

Filmis peab peategelane Anu dialoogi oma mineviku ja olevikuga. Ita Everi isiksus toob Anu mängimisel kaasa teise plaani. Seetõttu on minevikusidemete puudumisest hoolimata Anu isiklik ja sotsiaalne mälu pikk. Seda aitavad esile tuua sageli kasutatavad suured plaanid. (Filmis välditi literatuursust ja usaldati eelkõige filmilikke väljendusvahendeid.) Anu ei ole kohtumõistja, pigem vaikne, endassesulgunud analüüsija ja toimuva fikseerija. Hoiakud ja hinnangud sündmustele nähtuvad Anu pilgust ja olekust. Neid rohkem aimed, kui tajud. Romaani mittelugenud vaatajal tekib aga filmi algupoolel kogu aeg küsimus, mis toimub Anu mõtetes. Filmi teises pooles selline pinge kaob. Üha enam ilmneb dramaturgia loomise kõige äraproovitud viis — materjali organiseerimine «hea» ja «kurja» vastandamise põhimõttel. Filmi teine pool kujuneb didaktilis-moraliseerivaks vaatamänguks, kus positiivseks kangelaseks on töölinaine Anu Soldam, kes elab vaikselt küllalt vaeses korteris ja kasvatab üksi tütart. Esilinastusjärgne kriitika märkis: «Teda (s. o positiivset kangelast — S. T.) on aga filmitegijatele olnud vaja just niisugusena, et kontrastina paistaksid silma mõned muud ten-



«Karge meri». Ita Ever (Lööne). M. Raude fotod



«Bande» (1985). Enn Kraam (Bernie Despain) ja Tõnu Kark (Ned Beaumont).

dentsid ja nähtused». (E. Treier, «Naine kütab sauna». «Rahva Hääli» 17. I 1979.)

Anule vastandatakse enamasti kõrgharidust omavad inimesed — saunapeolised ja Anu endise mehe sugulased. Vastandus on must-valge printsipiil. Seda ei püüta põhjendada, vaid võetakse aksioomina. Filmi lõpp on ideeliselt nii üheselt paika pandud, et vaatajalt analüüsivajaduse riisumisega tundub olevat nende kallal lausa vägivalda tarvitatud.

Nüüdses elusituatsioonis tõusevad esikohale probleemid, mis on seotud Taose-suguste põljalude mineviku ja saatusega. Seega on praegu filmi kõige huvitavamad ja enim sisepinget tekitavad episoodid need, kus vastanduvad suure totaalse riigi kaks ellusuhtumist. Ühelt poolt selle «sõduririigi mutrikesed», kes on harjunud neile pealesurutud masinavärgi kiire tempoga ning omaks võtnud sellest tuleneva ellusuhtumise. (Nende inimeste hulka kuulub ka Anu.) Teiselt poolt aga põline taluperenaine, kes elab looduses ning kelle kujutus maailmast on orgaaniline vastand ülejäänute mehaanilisele, materialistlikule maailmavaatele.



«Bande». Rita Rätsepp (Opal Madvig) ja Tõnu Kark (Ned Beaumont).

O. Vasemaa fotod

Stseenid, kus väärtustatakse Anut kui kohusetundlikku töötajat-käsitäitjat (võitlus tuisuga, jäässe augu raiumine), mõjuvad ajadistantsilt vaadatuna veidi groteskselt, isegi paroodialikult.

Filmi saavutuseks on kindlasti õnnestunud näitlejatööd. Ita Everi Anu Soldamist oli juba juttu. Tema kõrvale asetuvad Katrin Välbe Aita-tädina ja Lisl Lindau Minna Soldamina.

Lisl Lindaud Anu endise ämmana võib pidada filmi üheks õnnestunu- 69

maks kõrvalosatäitmiseks. Kui ka Taose talu seinad poleks nii õhukesed olnud, siis piisanuks Minna olemuse ja Anusse suhtumise mõistmiseks ka ühest lausest: «Anukene, sul ei olegi lilli! Palun, võta toast mõned hortensiad.» Meisterlikult öeldud sarkasm annab suuna filmi algupoolel suureks mõistatuseks jäänud, Anu sisemuses toimunud *story* mõistmiseks ja teeb psühholoogiliselt usutavaks Anu ja Tõnise viimase kohtumise.

1981. aastal teeb A. Kruusement filmi «Karge meri» August Gailiti samanimelise romaani põhjal, olles ise stsenaaristiks. Tõepära saavutamiseks toimusid võtted nii kevadisel Pärnu lähel kui ka Valge mere jääväljadel. Tõstamaale Matsi randa kerkis aga koguni terve kaluriküla.

Paraku ei suutnud «Tallinnfilm» esmakordsel kokkupuutel A. Gailitiga kirjaniku teose sügavust kaugeltki täiel määral edasi anda, ka ei kujunenud filmist suveräänset kunstiteost. Alguse sai kõik stsenaariumist, kust jäeti välja romaanis äärmiselt oluline, vahest isegi mõjuvõimsaim Kelli Lundi — Eerik Lammi tragikoomiline armastuslugu. Kelli kõrvaleheitmine tõi aga kaasa koloriitse professor Amadeus Loki filmi jaoks tarbetuks muutumise ning ärajätmise. Puudub samuti romaani teine keskne paar: halastajaõde Eljen Karre ning piirivalveleitnant Andrus Sauvere.

Film algab kirjandusteosele vastavalt Katrina tulekuga saarele ning lõpeb tema lahkumisega pärast Matt Ruhve hukkumist. Kõik vahepealne koondubki eelkõige Katrina ja Matt Ruhve ümber. A. Kruusement on tõdenud, et kõiki liine ei jõua film haarata, ning seepärast tuli teha valik. («Sirp ja Vasar» 16. X 1981.) Käesoleval juhul, arvestades, et filmi pikkus on ainult pisut üle tunni, on väljajäetud romaanist tehtud põhjendamatu. Lisaks on töös üle paisutatud mitut stseeni, eelkõige muidugi pulmaepisoodi.

See kõik asetab kohe alguses aktsendid valedesse kohtadesse ning muutis ähmaseks filmi üldkontseptsiooni. Kaduma läks A. Gailiti romaani haare ning mitmedimensioonilisus. «Gailitil on üldse erilist sõakust kasutada tavatuid kokkupanekuid, ühendada julge käega elutusidust ja koomikat, saatuslikku ja 70 mängulist, sünktraagilist ja veidrat,

lüürilist ja groteskset. Ka kõige kummalise ja naljaka kõrval, imelikul viisil just sellest lahutamatuna, on tema tege-laskujades ikka seletamatut rahutust ja nimetut igatsust, romantilist tungi millegi tabamatu ja kättesaamatu poole.» (E. Nirk, «Avardumine». 1985, lk 136.) Kirjaniku romaani vaimsuse ebaadekvaatset ülekanndmist filmi täheldas ka omaaegne kriitika. (Vallo Raun, «Kui karge on karge meri?». «Teater. Muusika. Kino» 1982, nr 5, lk 42. Toomas Haug, «August Gailit pärast sündi kinolinal». «Sirp ja Vasar» 5. XI 1982.)

Põhitähelepanu pöörditi filmi visuaalsele lahendusele (operaator Jüri Sillart ja kunstnik Tõnu Virve). «Gailiti kui uusromantilise koolist tulnu ja selle suuna kõige järjekindlama hilisjätkaja loomingu puhul on sümboolika ootuspärane» (E. Nirk) ning see lubab kõigiti kasutada stilisatsiooni. Tol juhul oleks seda pidanud aga veelgi sihikindlamalt läbi viima. Praegu jäi aga film lihtsalt põgusaks pilguheiduks Ruhnu etnograafiasse.

Siiski süüvib filmist mällu mõnigi osatäitmine, eelkõige muidugi Ita Everi kaksikroll Toora Jookuse ja Löönena. Need on igati Gailiti romaanile omased rollilahendused. Tõnu Kargi kehastatud Matt Ruhve on samuti usutav, täiuseni jõuab aga näitleja mäng siiski aasta hiljem, järgmises A. Gailiti ekraniseeringus. Nii nagu «Nipernaadis», saavutasid uue tasandi ka «Karge mere» operaator ja kunstnik.

A. Kruusemendi järgmiseski filmis «Bande» (1985) tõusis olulisele kohale teose kujunduslik, vormiline lahendus.

«Bande» stsenaariumi kirjutas Dashiell Hammetti romaani «Klaasvõti» (e. k 1987) järgi moskvalane Nikolai Ivanov. Žanrilt on film poliitiline detektiiv, vormilt aga kohati sürrealistlike sugemetega paroodia.

Tavatud, ebatõepärased õised linnatänavad ja moonduvad näod tekitavad vaatajas salapärasuse tunde, luues sellega soodsa pinnase detektiivloov vastu võtuks. Filmil teine plaan on muutunud passiivsest taustast aktiivseks tegevusliiniks. A. Kruusemendi senises loomingus on filmi vormilist külge sisu avamise teenistusse rakendatud kõige rohkem «Bandes».

Näidatakse valimiselset poliitilist

võitlust Ühendriikides. Paraku jääb aga arusaamatuks, kas taheti teha sellisele kampaaniale kriitikat või pakkuda vaatajale valimiskampaania taustal mõrva ja armastuslooga detektiivfilmi või...

Tundub, et filmi atraktiivsel vormil pole millelegi toetuda. Efektne ja efekte taotlev operaatoritöö ei suuda aga kuigi kaua üksi üleval hoida huvi ja pinget. Küllaltki naturalistlikult kujutatud peksmissteenid ei muuda filmi süžeeliselt huvitavamaks, sest tegevus on üles ehitatud küllalt trafaretsetele detektiivfilmi klišeedele.

Filmi operaatoritöö taotles võõritus-efekti. Näitlejatöodes püüti aga esikohale tõsta töepärast ning psühholoogilist esituslaadi. Mõlemas jäadi poolele teele peatuma.

Erinevate stiilide suvalist kokkuvii- mist nentis ka kriitika. (Mihhail Lotman, «Raske on istuda kahe tooli vahele». «Sirp ja Vasar» 23. I 1987.) Samas ajalehes püüdis Heli Speek stuudio poolt põhjendada filmi tegemisega seotud asjaolusid.

Tundub, et ilmse üleolekuga suhtuti ka D. Hammetti romaani. Siiski on kirjanik omas žanris igati arvestatav autor. Elukutselise detektiivi ja romaanikirjaniku elukäiku ning loominguusse süüvis näiteks Wim Wenders («Teater. Muusika. Kino» 1988, nr 7, lk 63—73), mille tulemusena valmis suurepärase «Hammett». Teost demonstreeriti muide 1983. aastal Moskva filmifestivaalil.

Eri aegadel omandab üks või teine kunstiteos erineva tähenduse meie elus. Nii kuulame praegu hardusega ärkamis- aegset luulet ning laule, unustades nende naiivsuse ning vormilise saamatuse. Nüüdsel rahvusliku taasärkamise ajajärgul hindame paratamatult ümber ka «Tallinnfilmis» tehtu ning üks või teine töö võib tunduda uutes oludes sootuks teistsugusena kui omas ajas.

A. Kruusement on öelnud: «Mõnikord on elus tehtust olulisem see, mida me tegemata jäta me, mida me mingi hinna eest ei ole nõus tegema. Huvitav on inimese tehtud ja tegemata jäänud tegude bilanss, see, kuidas surmas suudetakse õigustada oma elu.» («Sirp ja Vasar» 16. X 1981.) Tagasi vaadates näeme, et aegade jooksul on «Tallinnfilmis» peaaegu sama usinalt kui partei-

ajaloo instituudis Eesti ajalugu ümber tehtud. Jumal hoidku, kui sõjakas ja punane on see eesti rahvas olnud! A. Kruusement on suutnud eestlastele võõra ja vaenuliku ideoloogia filmi vormimisest hoiduda. Tema loomingus võime minimaalsel määral täheldada kompartei «väärtslike» näpunäidete arvestamist. Küllap seetõttu on tal õnnestunud ligi kahekümne aasta jooksul teha üksnes kuus filmi. Tõsi küll, mõned neist ei tee lavastajale au. Ent me ei tea, millised oleksid olnud «Tants aurukatla ümber» ja «Soo», mida ta tahtis väga teha. Või siis «Atlandi ookean», mida ta välja pak- kus.

Kuid me teame, et kõige populaarse- mad ning tõepoolest üldrahvalikud fil- mid «Kevade» ja «Suvi» on A. Kruuse- mendi tehtud. Ja aasta-paari pärast või- me näha tema «Sügist». Seejärel peaks aga valmima kolmeseerialine «Neliküm- mend küünalt» Raimond Kaugveri romaani järgi. Andku Looja talle tervist ja jõudu, et nüüdsed kavatsused saaksid teoks.



Autos möödasõitev mees: Mis on sinu meelest kõige kaunim avangardses linnas?

Naine aknal: Ükskõik millised kolm hoonet eraldi võttes.

Langevarjuga hüppav mees: Aga avangardne linn tervikuna?

Luugist jalgupidi väljaulatuv mees: See on ka kaunis, aga omamoodi.

(Öö. Pimedus. Kõrgelt katuselt räägib DIKTOR prožektoriga.)

DIKTOR: Kumb on avangardistlikum, kas kaelkirjak või elevant?

(Kostja hääl alt)

KOSTJA: Kaelkirjak on avangardim, aga elevant sürrim.

(Muusika)

* KENNETH KOCHI
TUHAT AVAN-
GARDNAIDENDIT
lk 96



LINNA ELIIT

(Lava valgustab ere punktvalgus. Tegelased seisavad sellesse valgusse, kui nad rääkima hakkavad. Valgus paistab neile otse näkku, nii et publikule jääb mulje, nagu räägiksid loomavad kujutised. Lõpuks pimestab see loom kõiki.)

ANN: Panime hääletusele —

ROBERT: avangardism: jah või ei

CATHERINE: intellektualism või esemestumine

DAVID: probleem on selles, kas

EDITH: ja kui see on oluline, siis kuidas, kas

FRANK: meelevaldselt või spontaanselt

GEORGE: mõjutatakse inimesi ja esemeid?

GLORIA: Kas valge muutub tuhmiks, kui ta on tehtud kivist?

LAUL AVANGARDILE

(Linnatänav)

TENOR:

Alguses

oli Avangard

üks väike tobuke.

*Kookospähklivärvi kõnniteed,
naistel sinivalged päevavarjud,
tahapoole kaldu.*

Alguses, —

*ja siis ta kasvas ja
kasvas, tohutu suureks*

ja tihkeks

kui kivi, suur-suur kivi.

Avangard:

kui suur-suur kivi,

ta usurpeeris ajaloo.

KOOR (pagulaskunstnikud Pariisis):

*Oo, avangard, selge ja
helesinine!
Kõik kartsid teda,
kõiki ta heidutas,
aga tegelikkuses
ei olnud tal mingit mõju.
Tal polnud mingit mõjuvõimu!
Kui me nüüd teda ülistame,
teda tunnustavalt tervitame,
Hurraa, Apollinaire!
siis selleks, et virgutada*

AVANGARD!

*Tule tagasi, võta süda rindu
ja ütle meile, mida elu ja mida
kunst peavad tegema!
ta algatusvõimet,
kuigi ta võiks oma veidruses
meid hävitada.*

TONTLIK HÄÄL LAVA TAGANT:

*Kas pole siis minu missioon
veel lõppenud?
Iga liikumine on
kultuuri või ajaloo
üks etapp,
mis vastab aja vaimule.
Minu aeg peaks olema
läbi.*

TENOR:

*Oi, ära seda ütle,
Avangard.
Meile, kes me sind
südamest armastame,
ei miski, ei keski, ei muu saa olla
nii võimas,
nii puhas, nii tõeline!*

TONTLIK HÄÄL:

*Siis püüan küll teie juurde tagasi tulla!
(Müra, tuul, pillihelid, miski rebeneb ja ragiseb, raksatab kõu ja
ilmub AVANGARD — väike vana naine.)*

TENOR:

Avangard? Mis on juhtunud?

AVANGARD:

*See on vaid esialgne olek.
(Viibutab võlukepikest, lööb sini-must-punast välku ja muundub
sädelevaks, peaaegu pimestavaks KUUBIKS.)*

Õnnista ja kaitse keisrit...

PAAVO PÖLDMÄE

1988. aasta jooksul linastus Elem Klimovi «Agoonia» esmakordselt kolmel Eestis näha oleval telekanalil — veebruarirevolutsiooni aastapäeval näitas filmi Soome TV, nõukogude kinematograafia 70. sünnipäeval Kesktelevisiooni I programm ning oktoobrikuu algul lõpuks ka Eesti TV. 1975. aastal valminud filmi kümneaastase surnuks vaikimise asendas nüüd peaaegu tõeline teleekspansioon.

«Agoonia» visandab juba avakaadreis sajandialguse Tsaari-Venemaa äreva ja süngelt lohutu atmosfääri, tekitab veenvalt süveneva kaose ja anarhia tunde; selleks on oskuslikult kasutatud dokumentaal- ja kunstilise filmi kollaaži. Kindlasti võib erinevate kroonikalõikude (Vene-Jaapani sõda, 1905.—1907. aasta revolutsioon, I maailmasõda jt), mis moodustavadki teose teise plaani, sugestiivset esitlust pidada «Agoonia» kui teraviku mõjuvuse üheks peapõhjuseks, kuigi tavatähenduses ajaloofilmiks «Agooniat» pidada ei saa. Kõige enam kutsub Klimovi film võrdlema Tarkovski «Andrei Rubljoviga», autori määratluse kohaselt XV sajandi kroonikaga, mille idee on kätkevad kolme rahva kannatustele kaasaelamisest inspireeritud Rubljovi ikooni. Nii «Agooniat» kui ka «Rubljovi» võiks nimetada kroonikalikuks rahvadraamaks; niisamuti saaks liigitada Thengiz Abuladze «Patukahetsuse», Richard Attenborough' «Gandhi» ja ka Elem Klimovi seni viimase töö «Mine ja vaata». Kõik need filmid püüavad esitada konkreetse ajastu või süsteemi (tsarism, stalinism, kolonialism, fašism) panoraamse üldpildi, kasutades n-ö võtmetegelat, kelle suhete kaudu ümbritseva keskkonnaga avanevad kujutatava ajajärgu sisepepinged ja -vastuolud. Andrei Rubljovi kaudu antakse edasi ajaloolis-sotsiaalne vägivald kogu oma koleduses; «Patukahetsuse» Varlam ja Avel illustreerivad kujukalt kommunistliku terrori riigi väärastunud võimustruktuuri; «Gandhi» nimitegelane koloniaalikkuses ja sellest vabanenud rahvaste traagikat; «Mine ja vaata» Fljora silmade kaudu üritatakse efektselt paljastada fašismi inimvihkajalikkust.

«Agoonia» võtmetegelan on Grigori Rasputin, jõhker ja räpane, kirjaoskamatu hobusevaras, subjekt, kelle võimupjedestaali kõrgeimale astmele jõudmise (!) fakt juba iseenesest mõjub hingevaakuva impeeriumi



«Agoonia», 1975/81. Aleksei Petrenko (Rasputin).

veenvaima vaesustunnistusena. Aleksei Petrenko seni nähtud osadest on see kahtlemata temale loomuosasem, näitleja mängumaneer on sisenduslik ja orgaanilisusega haarav, kuid... aeg-ajalt tabad end mõttelt: huvitav, kui ta nüüd natuke tagasi tõmbaks, asendaks *forte fortissimo mezzofortega*...

Rasputinit ümbritsevaist tegelaskujudest on Mihhail Romašini kehastatav keiser Nikolai II suurriigi piiramatute võimutäiusega imperaatoriks küll lausa tõrnenkolikult sobimatu (sugugi aga mitte julm ega rumal inimene), kes Talvepalee hiilgavas interjööris mõjub traagiliselt grotesksena. Romašini viimane Romanov on ränkaskest võimukoor- mast tuntavalt maad ligi rõhutud; ilmselt mõistab ta väga hästi sedagi, et teda ootab vältimatult Charles I ja Louis XVI saatus...

«Agoonia» ülejäänud osatäitjad, kes küll sedavõrd reljeefseina ei eristu — rahvadraamas on üldiselt vähe kandvaid tegelaskujusid — köidavad sellest hoolimata oma isikupära ja väljendusrikkusega (õnnestunuima kõrvalosana märgiksin suurvärsut Dmitri Pavlovitši); nad kõik sulavad imeteldava sünkroonsusega filmi üldisesse õhustiku, kusjuures see kehtib ka massistseenides otseki juhuslikult mööda vilksatanud nägude kohta. Iga üksik kaader hakkab mõjuma iseseisva kunstiteosena, sellele ainusobivate värvide ja muusikaga. Aga — siinkohal ilmneb paradoks — teatud hetkel hakkavad 75

need hollywoodliku täpsusega väljarihitud kaadrid lõhkuma üldpilti, iga eri kaadri mõjuvus varjutama tervikut, tuntavalt esineb (klimovlikku?) kompositsioonilist lõtvust, mis saigi saatuslikuks režissööri viimasele filmile «Mine ja vaata», milles kõikvõimalike ja -võimatute kujundite halastamatu üksteise otsa kuhjamine annulleeris lõpuks täielikult tuimenenud vaatajale teose sõnumi. Kuid vastupidi tolele «superfilmile» suudavad «Agoonia» puhul vaataja huvi teose vastu pidevalt ülal hoida ootamatud süžeeilised pöörded ja atmosfääri üldine pinge.

Nii lootuse kaotanult «taeva häält» ootav keisripaar, agoonias püherdav krampiväändunud prohvet ja külmkavalalt sihikindel ekstraklassi intrigaan Vörubova oma arvukate soosikutega kui ka monarhistliku isamaa päästmise iseenesest õilsale, kuigi umbkaudu sajandi võrra hilinenuna tunduvale üritusele pühendunud vandenõulased (rengaadist suurvürst Dmitri Pavlovitš, idealistlik vürst Sergei Jussupov, jõhkrailmeline porutšik Suhhotin, natuke liigagi karikeeritult halekoomiline meedik Lazarev; duumasaadikud — pragmaatiline mustasajaline Puriskevitš, naiivsevõitu monarhist Balašov, abstraktsesse humanismi kalduv kadett Maklakov) — näivad olevat puhtal kujul anarhistlikud lummutised. Nende vastasseis kõige ümbritsevaga on teravdunud juba niivõrd, et seda ületada/murda näibki olevat üksainus võimalus, — ennenägematute katklüsmide, miljonite vereohvrite, ohjeldamatu vägivalda ja lõpliku krahhi ränktraske tee. «Agoonia» on sünge ja mõjuv nägemus eelseisva möödapääsmatu huku ootel õuduses tardunud minevikuinimestest.

Ja enamgi. Filmi finaalis näeme kroonika vahendusel pöördelise 1917. aasta tormilisi sündmusi. Tuhmit mustvalgetesse dokumentaalkaadritesse löikuvad terava kontrastina veripunased lõputiitrid, mis kuulutavad: 25. oktoobril 1917 algas Venemaa uus ajalugu. «Agooniast» jääb just mulje kui uue kaose, anarhia ja hävingu veenvast proloogist.

Muusikafestival neljale välismaalasele?

ALO PÖLDMÄE

9.—13. oktoobrini 1988 olid Tallinna kontserdisaalid eesti uuema muusika päralt, toimus II eesti muusika festival, nn VAAP-i festival, mida ka muusikalaadaks on nimetatud. Esimene selline üritus oli 1979. aastal. Selle eesmärgiks on eesti nüüdisheliloomingu tutvustamine välisfirmade muusikaekspertidele, kes valivad välja teosed, mida soovitada väljaandmiseks või ettekandmiseks omal maal. Seega konkreetne ja meie jaoks tänuväärne suunitlus.

Seekordsed külalised olid Liselotte Schwarz kirjastusest «Hans Sikorski» (Hamburg), Klaus Burmeister kirjastusest «Peters» (Leipzig), Stewart Campbell, Glasgow' muusikafestivali kunstiline juht, ja György Igricz, Ungari Rahvusliku Filharmonia kunstiline juht. Kohal oli kolleegid Armeenias, Aserbaidžaanist, Moskvast ja Leningradist. Tahtmatult kerkib küsimus, kas pole liigne luksus korraldada suurt festivali (ikkagi 10 kontserti mitmesugustes saalides) üksikutele välismaalastele ja nende paarile saatjale? Lihtsam oleks teha lindikontserte. Hoiaks kokku ümarguselt 10 000 rubla, kuulamised oleksid tõsisemad, sest valida saaks suurema hulga teoste seast (ebahuvitava loo võib ju iga hetk katkestada), vabalt saaks kasutada partituuri jne. Pole ka tarvis oodata üheksa aastat, kuulamistele võiks eksperte kutsuda kas või üle aasta. Teisest küljest, festivalidele sõidetakse ikka elava muusika pärast, et näha ka publiku reageerimist, tähtis on viibida helitöö kõlamise otseses õhkkonnas. Helilinte uute teostega võib aga lihtsalt posti teel vahendada.

Sellisel organiseerimise tasemel nagu seekord kujuneb festival küll lukuseks. Olen samas täiesti veendunud, et niisugust festivali on vaja, ainult et selle korraldamine peaks saama kõikide muusikategevust juhtivate instantside auasjaks. Eesti muusika väärib tutvustamist mitte nelja, vaid palju enam riigi esindajale, mitte viiele vennasvabariigi külalisele, vaid palju rohkematele. Ka oleks loomulik korraldada festival vähemalt iga viie aasta tagant.

Ühest küljest saab ju festivali tule-

muste ja ka korraldusega rahule jääda. Oli ju põhieesmärgiks muusika toomine «laadale», ostjad olid soliidsed, paistis, et nad jäid pakutuga rahule (seda tõendavad ka saabunud tellimused), kiideti meie interpretide kõrget taset ja entusiasmi. Väga hea mulje jäi külalistele ka lastekontserdist, kus esinesid Tallinna Muusikakeskkooli õpilased ja lastekoor «Ellerhein». Külalisi võõrustati kasinate finantsiliste võimaluste piires, toimus isegi lõpupankett! «Sirbis ja Vasaras» ning «Pravdas» ilmusid soosivad artiklid.

Kui aga vaadata teisest küljest, siis jõuab üsna kurbadele järeldustele. Festival tõi selgelt esile eesti muusika propagandat takistavad momendid. Teame hästi, et viimaste aastate sümfooniakontsertide külastatavus on nii palju tõusnud, et antakse isegi korduskontserte. Publikut on jätkunud ka mitmetele eesti sümfooniliste uudisteoste kontsertidele, samuti autorikontsertidele. Miks oli seekord festivalil publikut nii vähe? Kavas olid ikkagi meie muusika viimase kümne aasta valikteosed. Põhjustena on kõige enam kurdetud vähest ja hilist reklaami, esittekannete vähesust, rahva poliitikatagemist, mille kõrval ei jää aega kontsertide jaoks, häbemamatult kõrgeks kruvitud piletihindu. Kõik on justkui õige. Minu arvates algavad põhjused aga kaugemalt.

Festivali korralduses puudus missioonitunne. Korraldajad ei teadvusta mõnigi kord oma tegevuse sisu. Kui festival, siis peame teda festivalina ka korraldama. Tahan siinkohal kohe öelda enesekriitiliselt, et mitte väike osa tegemata jätmiste reas pole Heliloojate Liidul. Meil on häid ideid ja ettepanekuid, kuid tihti ei teostu need leige täideviimise tõttu. Me justkui loodame, et on teisigi muusikainstantse ja küllap saame kamba peale hakkama. Ka VAAP-i festivalil puudus põhikorraldaja, festivali plakat kuulutas neid välja tervelt neli: HL, VAAP, Filharmoonia ja Kultuurikomitee. Puudus festivali organiseerimiskomitee või korraldav komisjon või toimkond! Ja seda viimase viie aasta suurimal eesti muusika üritusel! Raha tuli riigilt, olgu siis ka riiklik organiseerimiskomitee. Liialt kaalukas on selline festival, et teda mõne inimesega n-õ põlve otsas kuidagi korraldada. Viimane aeg on otsida mäenedžere, kes oleksid valmis hea tasu eest sellist üritust korraldama ja tulemuste eest ka võitlema (ei saa imetlemata jätta «Rock Summeri» või

rahvusvahelise koorifestivali korraldamist, samuti Vardo Rumesseni energiat ja fanatismi eesti muusika klassika propageerimisel meil ja välismaal). Organiseerimiskomitee tähendaks igale tööloigule konkreetseid vastutajaid. Nüüd aga juhtus korduvalt, et keerukama küsimuse puhul kuulsime: «See ju teie (st HL-i) festival, teie ka lahendage!» Kahju, et jätsime kaasa haaramata Muusikaühingu ja Kooriühingu, kellel on piisavalt kogemusi suurürituste korraldamisel. On päris selge, et HL ei saagi olla kontserte ja festivale korraldav organisatsioon. Meie pärusosa olgu ikka eelkõige helilooming.

Paljud märgid näitavad, et vajame kiiresti eesti muusika propaganda organisatsiooni, nii kodu- kui välismaise, nii klassikalise kui kaasaegse eesti muusika levitamiseks ja hoidmiseks. See keskus võiks olla kas Kultuurifondi või Muusikaühingu juures. Aga miks ka mitte asutada see HL-i juurde, nii nagu töötavad muusika propaganda büroo (mitte just ilusa) nime all sellised organisatsioonid paljudes liiduvabariikides. Neil on eelarved, palgised töötajad, mõned bürood on isemajandamisel. Eeskuju on võetud üleliidulisest Muusikainformatsiooni Keskbüroost («Tsentrumuzinformbüroost»). Loomulikult ei pea üleliidulist struktuuri kopeerima. Üheks büroode töövormiks on kujunenud vahetuskontserdid vabariikide vahel. Ka meie HL on mõned korrad niisuguseid kontserte korraldanud (viimati novembris 1988 Gruusiaga ja oktoobris 1987 Armeeniaga). Osa kontserte oleme ära öelnud raha puudumise tõttu. Oleme ebavõrdses olukorras, teistes vabariikides teeb korraldustöö spetsiaalne ametiasutus, meile jääb aga entusiasm, printsip: kellel aega ja tahtmist, see tegutsegu ise, kulutagu närve ja aega. Seetõttu jääme teistele kõiges, ka võrustamises, kõvasti alla.

Niisiis olgu Heliloojate Maja eesti muusika keskuseks ja tema saal selle keskuse areeniks. Siis kõlaks siin sagedamini ka muusika.

Teame, et omal ajal (veel 70. aastail) toimusid Heliloojate Majas kaalukad muusikaüritused: teleülekannetega autorikontserdid jne. Viimase 10 aasta jooksul on maja kohal rippunud remondiähvardsus, sinse kultuuritegevuse sihipärane väljasuretaja, mida on ainult soodustanud (alates 1979. aasta juulist) saamatud ja hoolimatud maja direktorid. HL-i juhatus on enamasti piirdunud ebanormaalse olukorra konstaterimisega ja direktorite vabanduskõnede ärakuu-

lamisega. Õnneks on maja seisukord viimase aastaga järsult paranenud tänu uuele direktorile Aksel Pajupuule.

Lõpuks tahaksin veel puudutada festivali kava koostamist. HL-i juhatus valis välja ligi 40 autori üle 100 teose, lisaks need, mida kuulati lindilt. Põhjusiks toodi demokraatiaprintsiip — kõigilt enam-vähem aktiivselt tegutsevailt autoreilt peab midagi kõlama. Nii-sugune nivelleerimine pole minu arva-tes õige, vähemalt sellisel festivalil mitte (kui, siis ehk kongressikontsertidel). Näitame küll palju autoreid, isiksustest aga pilti ei saa, mõnegi helilooja vä-ga hea teos jääb esitamata. Festival võiks sisaldada ka autorikontserte. Kui laat, siis pakume head kaupa! Mulle võidakse vastu vaielda: kes valib? Ei sobi ju, et mõni noorem autor on esin-datud rohkemate teostega kui rahva-kunstnik? Loomulikult on raske otsus-tada, siiski peaksime lähtuma eelkõige sellest, et huvi tuntakse avastusliku, uue, omapärase muusika vastu.

Loodame, et III eesti muusika fes-tival saab elamuseks nii meie kont-serdipublikule kui ka külalistele. Looda-me ka seda, et meil jätkub tahtmist ja energiat sellistegi «pistasjade» jaoks nagu lillevanikud ava- ja lõppkontserdil, transparendid festivali sümboolikaga saalides ja kontserdimajade ees, nootide ja heliplaatide müügiletid fuajees, tele-ja raadiointervjuud mainekamate heli-loojatega festivali eelreklaamina...

ÕNNITLEME!

1. veebruar — HELVI EINAS,
kauaaegne Teatriühingu
konsultant — 60
6. veebruar — AINO TALVI,
endine Draamateatri
näitleja, NSV Liidu
rahvakunstnik — 80
9. veebruar — MALLE PEEDO,
Nukuteatri näitleja — 50
15. veebruar — VERONIKA KRUUS,
kauaaegne kuulde-
mängude ja televastuste
toimetaja — 75
16. veebruar — TOONI KROON,
endine «Vanemuise»
ooperisolist — 80
19. veebruar — AKSEL ORAV,
Draamateatri näitleja,
Eesti NSV teeneline
kunstnik — 60
22. veebruar — HELMUT ROSENVALD,
helilooja — 60

Witold Lutosławskist ja tema nn kontrollitud aleatoorikal põhinevast stiilist

TARMO LEPIK

Möödunud aasta jaanuaris astus üle kolmveerand sajandi läve nüüdismuusika elav klassik Witold Lutosławski.

Kui haarata mõtteliselt kogu Lutosławski loomingut, algusest tänaseni, paistab silma ühelt poolt püüd säilitada sõltumatus parajasti moesolevate stiilide ja esteetiliste vaadete suhtes, suur tehniline leidlikkus, teiselt poolt soov ühendada erinevaid, sageli vastandlikke loomingulisi lähtepunkte. Esimest omadust võiks nimetada novaatorlikuks, teist sünteetiliseks. Lutosławski on helilooja, kes ei jäta mineviku või tänapäeva kunstinähtusi kahe silma vahele. Maailma muusikaliteratuuri rikkalikust pärandist oskab ta leida kõik enesele vajaliku, seda loominguliselt töödeldes ning sünteesides luua uut. Tema individuaalsus ei tähenda mitte üksnes oma tehnikat, oma vahendeid või helisüsteeme, vaid ka oma loomingupsühholoogiat ja sellega seotud esteetilist maitset.

Seejuures oleks vale kujutada kogu Lutosławski loomingut stiililiselt ühe-laadsena. Helilooja evolutsioon on olnud võrdlemisi ulatuslik: sõjajärgse aastakümne tonaalselt mõtlemiselt jõudis ta 50. aastate teisel poolel seeriatehnika elementide kasutamiseni ja alates 60. aastate algusest omapärase, põhiliselt aleatoorilisel tehnikal põhineva stiilini, millele viimase kümnendi jooksul on jällegi lisandunud uusi jooni.

Tänapäeval on mitmeid heliloojaid, kelle teoseid esitatakse tihti kaasaegse muusika festivalidel ja keda hindavad kõrgelt spetsialistid, aga jooksvas kontserdielus kõlab nende muusika harva. Lutosławski kohta seda öelda ei saa: ta on mängitavamaid nüüdisautoreid, tema sugestiivne muusika kõlab sageli ka reakontsertidel.

Ilmselt aitab publikumenule kaasa asjaolu, et eelnenud põlvkondade paljude heliloojate eeskujul esitab Lutosławski oma teoseid ka ise. Tuntud kui võimekas pianist, hakkas ta 60. aastatel tegutsema ka dirigendina. Tutvugem ta sellekohaste mõtisklustega.

«Muusikateose, nagu iga teise kunsti-teose saatuses on kõige olulisem see,

kuidas seda elab läbi vastuvõtja. Sellest järeldub, et kunst on seoste kompleks, mille tähtsaim osa kuulub inimsüühika valdkonda.

Psühholoogilise aspekti primaadi tunnistamine kunstis asetab mind opositsiooni kõigi nendega, kes peavad kunsti-teose loomise peaesmärgiks selle iseisvat, vastuvõtust sõltumatut olemist. Muidugi, muusikateose eksisteerimiseks on vajalikud selle partituur ja heliülevõte. Kuid need esemed ei ole veel iseenesest muusikateosed, vaid on teatud staadiumiks nende realiseerimisel, mis toimub järgnevalt vastuvõtja läbielamise kaudu. Komponentide protsessi mõistan eelkõige kui oma vastuvõtjas teatavate psüühiliste elamuste loomist. /---/

/---/ Ainult see on muusikateoses tähtis ja otstarbekas, mis võib selle vastuvõtmisel anda teatud tulemuse. Niisiis igasugused kunstlikud materjali organiseerimise meetodid võivad omada väärtust ainult sel määral, kuivõrd need võivad põhjustada vastuvõtja eeldatava kogemuse-elamuse vallandamist, kui see ka toimub võib-olla alles teose mitmekordse kuulamise järel. Ma toonitan, et peamine on vastuvõtjal vahetu elamuse teke, aga mitte muusikalise materjali organiseerimisviisidest arusaamine. Ma väldin kõiki otsinguid, mille eesmärgiks on muusikateoses elementide korra puhas matemaatiline ilu. Sellist omapäraselt vormiilu tunnevad kõik, kes on kunagi tegelnud matemaatikaga. Ma ei katvate selle ilu olemasolu eitada ega selle imetlemist hukka mõista, kuid kõigis matemaatilistes ja kvaasimatemaatilistes operatsioonides, mille poole tänapäeva helilooja peab pöörduma, ei soovi ma näha mitte midagi peale selle, mis need annavad heliliselt ja seejärel psühholoogiliselt vastuvõtjale. /---/

Sõna «vastuvõtja» on esinenud juba mitmel korral, niisiis on aeg lähemalt määratleda, mida mõistan selle all. /---/ Ma ei mõtle sõnaga «vastuvõtja» ei nn keskmist vastuvõtjat ega mingit konkreetset vastuvõtjat, isegi mitte vastuvõtjate liiki. Sõnaga «vastuvõtja» tähistan isikut, kelle on loonud minu ette-

kujutus tänu pikaajalistele ja pidevalt rikastuvatele kogemustele muusika kuulamisel. Mõistan suurepäraselt, et minu kujuteldav vastuvõtja on ebatüüpiline, isegi väga haruldane, aga tal on minu töö jaoks hindamatu väärtus — ta on nimelt ainus, kellest tean midagi konkreetset. Sellisena on ta mulle muusika kirjutamisel hädavajalik. Ma ei kujuta komponeerimisprotsessi ette teisiti kui ainult pidevas seoses teose kujuteldava vastuvõtuga. Nii on komponeerimine ja vastuvõtt üksteisega läbi põimunud, nad on ühe ja sama keerulise nähtuse elemendid.

Üeldust järeldub, et «vastuvõtja» käibemõistena oleks nagu minu loomingu- listest püüdlustest täiesti välja lülitatud. Võib-olla nimetaks mõni sellist seisukohta egotsentriliseks või isegi ebaühiskondlikuks. Ma ei saaks sääraste hinnanguga nõustuda. Vastupidi, arvan, et lähtudes eeltoodust, olen valinud lihtsaima tee üleva eesmärgini — täita kunstniku eetilist kohust oma ühiskonnas. Millele toetub see veendumus? Järgides oma kujuteldava vastuvõtja häält, kes minu teoste kuulajana pole tegelikult mitte keegi muu kui ma ise, võin olla kindel vähemalt selles, et suudan täita kas või selle ühe kuulaja nõudeid, ja mul on ju õigus loota, et ükskõik kui eriline see vastuvõtja ka ei oleks, on ta ühtlasi veidigi sarnane paljude teiste, «töeliste» ehk konkreetsete vastuvõtjatega. Sellele toetub minu veendumus, et minu muusika võib neile midagi öelda, kuigi ma kirjutades ei seadnud seda otseks eesmärgiks.

Kui teeksin teisiti, kui püüaksin ette mõistatada mingite «töeliste», konkreetsete vastuvõtjate vajadusi, riskeeriksin täieliku segadusega oma töös, kuna esiteks ma ei usu, et oleks võimalik teada midagi tõelist teise inimese esteetilisest soovidest ja vajadustest ja teiseks pean ma teadliku ja küpse kunstniku töö ainsaks ja reaalseks kompassiks tema enda nõudmisi. Kui otsustaksin vabatahtlikult loobuda sellest kompassist pettekuju kasuks, mida kujutab endast võõraste maitsete ja vajaduste äraarvamine, langeksin ohvriks ekstsentrismusele, nagu teeksin vastuvõtjaile mingi teene. Tegelikult oleks see nende petmine, sest kui helilooja töös pole kõrgeimaks otsustavaks teguriks tema looja kunstiline südametunnistus, saab tulemuseks olla ainult vale.

Minu kujuteldav vastuvõtja ongi selle kunstilise südametunnistuse kehastus ja loodan, et järgides tema nõudmisi, pääsen lähemale kui ühelgi teisel teel

kunstniku kõrgeimale sihile — anda õigeim vorm sellele, mis tal on öelda teisele inimesele.»¹

* * *

Witold Lutosławski sündis 25. I 1913 Varssavis. Tema varajasel kiindumisel kunsti ja kujunemisel muusikute osalusega koostööd mitme rahvusvaheliselt tuntud kultuuri- ning kunstitegelasega suguvõsal ja muusikalembesel perekonnas.

Kuueaastaselt alustas ta klaveriõpinguid, hiljem lisandusid viiul, solfedžo ja muusikaajalugu ning alates 15. eluaastast ka teooria ja kompositsioon Rimski-Korsakovi ning Glazunovi õpilase Witold Maliszewski juures. 18-aastaselt astus Lutosławski aga hoopis Varssavi ülikooli matemaatikateaduskonda. Võib-olla seetõttu, et ta oli õppinud reaalkallakuga gümnaasiumis. Kuid vähem kui kahe aasta pärast pöördus ta tagasi muusika juurde ja jätkas õpinguid Varssavi konservatooriumis Jerzy Lefeldi klaveri- ja W. Maliszewski kompositsiooniklassis.

Lutosławski loominguga algustand langesid aega, kus poola muusikasse ilmus korraka terve rühm võimekaid noori, kellest hiljem hakati rääkima kui poola nüüdismuusika koolkonnast: Kazimierz Sikorski, Stanisław Wiechowicz, Tadeusz Szeligowski, Bolesław Szabelski, Artur Malawski, Zbigniew Turski, Michał Spisak, Grażyna Bacewicz, Witold Rudziński jt. Mitmed täiendasid end Pariisis juba tol ajal kuulsas kompositsiooni- pedagoogi Nadja Boulanger' juures. Stipendium Pariisi sõiduks eraldati ka Lutosławskile, kuid plaanid luhtusid Teise maailmasõja tõttu.

Kolmekümnendad aastad olid Lutosławskile eelkõige otsingute ja tehnika omandamise aeg. Tema ja mitme ta põlvkonnakaaslase eeskujudeks olid Szymanowski, siis Stravinski, Prokofjev, Hindemith, samuti prantsuse uuem muusika: Debussy, Roussel, Honegger, Poulenc. Lutosławskit köitis neoklassikute esteetika, nende vaadete eetilise puhtuse, oskus ökonoomsete vahenditega palju öelda. Ühes vestluses² märkis ta, et iga helilooja meisterlikkus põhineb suure osas klassikutele kogutud teadmistel. Originaalsus sõltub sellest, kas heliloojal on, mida öelda, kas ta on instrument, mis loob midagi uut, või esitab ta ainult varem kuuldu töötlust.

¹ Krytycy przy okraglym stole. Warszawa, 1966, lk 23—26.

² Tadeusz Kaczyński. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków, 1972, lk 145—147.

Lutoslawski varase loomingu tippteos on «Sümfoonilised variatsioonid» (1936—1938). Juba siin ilmnevad jooned, mis on iseloomulikud ta kuppsetele oopustele: helimaterjali loogiline korrastatus, rafineeritud polüfonia, harmooniline värvikus, virtuoosne instrumentatsioon, tugev vormitaju.

Väga mängitavad on «Variatsioonid Paganini teemal» kahele klaverile (1941), värskel lahendusel paljukasutatud muusikalisele materjalile.

Poola muusikakirjastuse poolt 1945. aastal pedagoogilise repertuaari saamiseks tellitud «Rahvalaulud» klaverile said lähtepunktiks tervele reale teostele, milles helilooja kasutab folkloori. Need paistavad silma detailide peene tööluse poolest.

Lutoslawski suurimad saavutused sõjajärgsel aastakümnel on sümfoonilised suurvormid: sõja päevil alustatud Esimene sümfoonia (1941—1947), Avamäng keelpillidele (1949) ja «Kontsert orkestrile» (1950—1954).

«Kontserti orkestrile» peetakse selleaegse poola heliloomingu tipuks. Ka Kontserdi aluseks on folkloor. Nagu varasemates teostes, põhineb siingi selle kasutamise diatooniliste motiivide seostamisel kromaatiliste kontrapunktide ja kohati atonaalse, värvika ning kapriisse harmooniaga.³ Komponist säilitab rahvalaulude meloodilise joonise, vahel travdadules rütmikat. Väga detailriikka kontserdi ettekanne ei nõua orkestrantidelt ülimat virtuoossust, sest hea instrumentidundjana oskab Lutoslawski suhteliselt lihtsate võtetega näidata efektselt iga pillirühma võimalusi. Osade pealkirjad («Intrada», «Capriccio, notturmo e arioso», «Passacaglia, toccata e corale») viitavad neoklassitsistlikule orientatsioonile, kuid tegemist pole stilisatsiooniga — kasutatud on barokiajastu muusikavormide kõige üldisemaid kontuure. «Kontsert orkestrile» on lähedane mitmete XX sajandi heliloojate instrumentaalkontsertidele, näiteks Bartóki ja Hindemithi omadele, samuti Stravinski kontserdile 16 instrumendile «Dumbarton Oaks».

50. aastate keskel toimub Lutoslawski loomingus teatav murrang väljendusvahendite osas. Ta uurib kriitiliselt kaasaegseid esteetilis-tehnoloogilisi kom-

positsioonisüsteeme ja kogub hoolikalt võtteid, mis vastavad tema kunstilistele töökspidamistele. Ta loobub tonaalsusest ja kasutab kõiki kromaatilise skaala kahteist heli võrdsetes õigustes. Teatavasti on see dodekafoonia kõige üldisem põhimõte. Lutoslawski aga ei rakenda klassikalise dodekafoonia reegleid. Tema teostest võib küll leida meloodilisi järgnevusi, mis meenutavad dodekafoonilisi ridu, aga need on alati temaatilised. Helide arv järgnevustes võib olla erinev. Selles mõttes on Lutoslawskil palju ühist Bartókiaga.

Sel ajajärgul loodud teostest on tähelepanuväärseim «Leinamuusika» keelpillidele Béla Bartóki mälestuseks (1956—1958). Teose aluseks on konstruktiivne muutumise idee — lähtematerjali transformatsioon.

Algosa («Proloog») serialismilt minnakse üle püsivamatele laadilis-harmoonilistele suhetele («Metamorfoosid») ja pärast meloodiliste liinide summeerimist 12-helilises vertikaalis («Apogee») jõutakse tagasi algmaterjali juurde, mida esitatakse vähikäigus («Epiloog»). «Proloogi» ja «Epiloogi» sümmeetrilised teemad (näide 1) põhinevad tritoni ja väikese sekundi vaheldumisel ja koosnevad 24 helist (12-heliline järgnevus ja selle transponeeritud ümberpööratud liikumine, *inversio*, mis viib tagasi häälele). Teemasid esitavad instrumendid kaanonis tritoni imitatsioonis. Sõltumatult meloodilisest liinist liigub 17-heliline rütmikaanon, mis põhineb kahel helivältusel — poolnoodil ja punktiga täisnoodil — ning näitab hääle sisseastumismomente. Kuna 24-heliline meloodiline tsükkel ei ühti 17-helilise rütmilise tsükliga, siis vaatamata helikõrguste kordumisele väldib helilooja kordusi tervikuna, kuna meloodia pöörleb pidevalt uue rütmi raames. Range tehniline distsipliin valitseb ka harmoonias. Tänu oskuslikult valitud ökonoomsetele vahenditele (kaks horisontaalselt kasutatud intervalli, kaks helivältust, kaks kaanonit — meloodiline ja rütmiline) on siin kooskõladest võimalikud vaid vähesed intervallid. Lisaks kahele kaanonile esinevad «Proloogis» ja «Epiloogis» veel terve koosseisu poolt üheaegselt mängitavatel horisontaalsetel ja vertikaalsetel tritonitel põhinevad episoodid.

«Metamorfoosides» demonstreerib Lutoslawski Bartóki tehnikat — diatooniliste käikude kiiret vaheldumist, kusjuures kasutatakse kõiki kromaatilise helirea astmeid. Esimesel 24-helilisel järgnevusel on 2 rida; teisel, 36-helilisel 3 rida; kolmandal, 48-helilisel 4 rida jne. Progressiooni põhimõttel suurenevad heligrupid moodustavad üha uusi diatoonilisi süsteeme. Ühtaegu toimub helivältuste vähenemine pausidega eraldatud neljandiknootidest kuni võrdsete 16-ndiknootideni ja 81

³ Lutoslawski folkloorikasutuse printsiipi on sageli võrreldud Bartóki omaga. Nende vahel on siiski oluline erinevus. Bartóki muusika elemendid on rahvalauludest tuletatud ja nendega tihedalt seotud. Lutoslawski vaatleb folkloori justkui distantsilt: kasutab rahvalaule peaaegu puhtal kujul, kusjuures ülejäänud elemendid moodustavad neile sageli kontrasti.

♩ = 88 PROLOG
PROLOGUE

5 2 3

I Violoncello I solo
II Violoncello II solo

3 5

I Vla I solo
I Vc. I solo
I Vc. II solo

3 5 10

I Vla I solo
I Vc. I solo
III Vc. I solo
I Vc. II solo

Näide 1

dünaamika tõus *pianissimo*'st *fortissimo*'ni. Järk-järgult tiheneb ka faktuur, mis saavutab haripunkti «Apogee» alguses registriliselt laialipaisatud 12-helilises vertikaalis. See on kogu teose kvantitatiivne kulminatsioon. Kvalitatiivne kulminatsioon asub järgmise osa — «Epiloogi» — alguses, kus eelnenud kõlavertikaal on taandunud unisooni ja kõlab «Proloogi» teema 12-heliline järgnevus.

«Leinamuusikas» on maksimaalselt diferentseeritud iga häälepartii ja seoses sellega tõuseb iga tämbri individuaalne tähendus.

60. aastate algul jõudis Lutosławski omapärase, põhiliselt aleatoorilisel tehnikal rajaneva stiilini.

Aleatoorika ilmus ja arenes oma-moodi vastureaktsioonina tendentsile muusikateose kõiki elemente totaalselt, kuni viimase pisiasjani läbi mõeldes seriaalselt organiseerida. Reaktsioonina puäntillismile sündis tämbri muusika, mis opereerib tämbrikihtide ja -liinidega. Aleatoorika ja tämbri muusika on tihedalt seotud, kuna üks täiendab teist. Seejuures ei eita aleatoorika sugugi helimaterjali seriaalse organiseerimise

võimalust, kuna aleatoorilist muusikat võib luua ka seeriatehnika abil, samuti nagu kompaktsed tämbrikihtide ja liinide võib luua puäntillistlikul meetodil. Küsimus on vaid uutes komponeerimisprintsipiides, mida vähemalt teoreetiliselt võiks rakendada kõikides koolkondades.

Aleatoorika juured ulatuvad kaugele Euroopa ja mitte-Euroopa (Aafrika, India, Hiina, Indoneesia jne) rahvaste muusikaajalukku; variatsioonilis-improvisatsioonilisi ja mittetäieliku notatsiooniga näiteid leidub vanas muusikas ning paljude maade rahvamuusikas ei saa teose loomist üldse eraldada selle esitusest. Ajaloost on samuti teada, et mitmel maal (Prantsusmaa, Saksamaa, Hiina) on valmistatud muusikamänge, kus kasutatakse täringut.

Nüüdismuusikas peetakse aleatoorika esisaks John Cage'i, kes kasutas oma klaverikonserdis «Muutuste muusika» («Music of Changes», 1952) aleatoorilisi võtteid. Enne teda oli aleatoorikat kasutanud Charles Ives.

Pöördepunktiks nende võtete levimisel sai ameerika pianisti Paul Jacobsi kontsert

a
pia
ce
re

ca 14

ca 11

KAZIMIERZ SERUŃSKI

ca 6

ca 7

ca 8

ca 12

ca 15

ca 18

ca 10

ca 17

Näide 2

28. juulil 1957 Darmstadtis, kus ta esitas Karlheinz Stockhauseni «Klaveripala XI» erinevates versioonides. Teine ajalooliselt kaalu- kas aleatooriline heliteos samast ajast on Pierre Boulez' Kolmas klaverisonaat. Boulez'le kuulub ka üks esimesi tähtsamaid teoreetilisi traktaate aleatoorikast muusikas «Alea» (1957).

Tämbri muusika eelkäijaks võib pidada prantsuse impressionismi. Suurt mõju avaldasid Balilla Pratella muusikalise futurismi manifest «Tuleviku muusika» (1913), Edgar Varèse'i akustilis-ruumilised katsetused, sa-

muti konkreetne ja elektrooniline muusika. Üheks esimeseks ilmekaks tämbri muusika näiteks on Roman Haubenstock-Ramati «Tämbrite sümfoonia» (1957).

Aleatoorikat tänapäeva muusikas võib jaotada:

- 1) absoluutseks, puhtaks, ortodoksseks aleatoorikaks;
- 2) suhteliseks, juhitavaks, kontrollitavaks aleatoorikaks.

Esimesse rühma kuuluvad musitseerimisliigid, mis on üles ehitatud puhta juhuse, näiteks täringu või müntide viskamise kasu- 83

Näide 3

tamisele. Samuti kuulub siia täielikult organiseerimata vokaalne ja instrumentaalne improvisatsioon.

Suuremad kunstilised saavutused on seotud teise rühmaga, kus aleatoorilised võtted on juhitud ja kontrollitud ning neid kasutatakse sihipäraselt teatud kunstilise tulemuse saamiseks.

Teistpidi võib aleatoorika rakendamist jaotada:

1) loominguotsessi aleatoorikaks (näiteks John Cage on mitme oma teose loomisel kasutanud ortodokse aleatoorika võtteid — täringu ja müntide viskamist jne);

2) esitusotsessi aleatoorikaks: interpret võib igal uuel ettekandel varieerida teose elemente helilooja antud võimaluste piires.

Väljapaistvad nüüdisheliloojad on oma loomingu pöördunud eelkõige suhtelise ja kontrollitud aleatoorika poole, mida võib omakorda jaotada:

1) avatud vormiga (või vormiväliseks), suureks ehk piiramatuks aleatoorikaks;

2) suletud vormiga (või vormiseseks), väikeseks ehk piiratud aleatoorikaks.

Esimese suuna heaks näiteks on Kazimierz Serocki klaveriteos «A piacere» (1936), mille esitusel tuleb interpreedil endal leida teose 84 osade ja struktuuride paigutus (näide 2).

Vormisese piiratud aleatoorika puhul jääb heliloojale täielik kontroll teose dramaturgilise terviku üle, võimaldades seejuures aleatooriliselt töödelda väga paljusid kompositsioonelemente (meloodika, harmoonia, polüfoonia, rütm, meetrum jne).

Tämbriusika on detailidelt samuti väga mitmekülgne. Üldjoontes võib seda iseloomustada kui kontrastset, erinevate võtetega (aleatoorika, serialism, puäntillism) moodustatud tämbriliste kihtide ja liinide dramaturgiat.

Aleatoorika, tehnika, milles aastakümneid tagasi tekkinud ideed on leidnud uudse loominguilise lähenemise, on olnud aluseks enamikule Lutosławski 60.—70. aastatel valminud teostest. Vaatleme nüüd veidi lähemalt seda stiili, milles on omavahel väga tihedalt seotud meloodilist, harmoonilist ja tämbriulist laadi elemendid, faktuuri- ja instrumentatsioonivõtted ning vormikuomadus.

* * *

Alates «Veneetsia mängudest» kammerorkestrile (1960—1961) koosnevad Lutosławski teosed põhiliselt üsna iseseisvatest väikestest osadest — sektsioonidest.

Niisugused on «Kolm Henri Michaux»

vno I

vno II

vla

vc.

meno mosso
acc.
al f
meno mosso
acc.
poučtí 3 razy, po czym dać signal innym
repeat three times and then make a sign to the others

acc. al f
rit.
poučtí až do signálu daného prvej pierwszego skrzypka, po czym dograj do § i czeka
repeat until you see the signal from the 1st violin then play to the repeat-mark § and wait

acc. al f
rit.
poučtí až do signálu daného prvej pierwszego skrzypka, po czym dograj do § i czeka
repeat until you see the signal from the 1st violin then play to the repeat-mark § and wait

rit.
acc. al f
rit.
poučtí až do signálu daného prvej pierwszego skrzypka, po czym dograj do § i czeka
repeat until you see the signal from the 1st violin then play to the repeat-mark § and wait

Näide 4

poeemi» 20-häälsele segakoorile ja orkestrile (1963), Keelpillikvartett (1964), «Paroles tissées» tenorile ja kammerorkestrile («Kootud sõnad», 1965), Teine sümfonia (1966—1967), «Livre pour orchestre» («Raamat orkestrile», 1968), Kontsert tšellole ja orkestrile (1970), «Prelüüdid ja fuuga» 13 keelpillile (1972), «Mi-parti» orkestrile (1976), Novellett orkestrile (1979), Topelkontsert oboele, harfile ja orkestrile (1980) jt.⁴

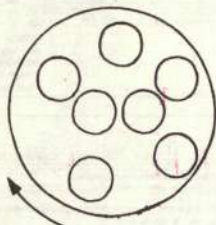
Lisaks sektsioonidele on muusikaline materjal tihti paigutatud ka traditsioonilisel viisil. Kogu teost läbib teemat või seeriat (nagu klassikalises dodekafoonias) aga ei esine. Sektsioonide iga partii koosneb teatud helirühmadest või fraasidest, mida korratakse. Korduste arv on kas helilooja poolt kindlaks määratud või mitte. Viimasel juhul sõltub see sageli sektsiooni kestusest —

⁴ Artikli autoril ei ole siiani olnud võimalust tutvuda Lutoslawski viimase viie aasta jooksul valminud teoste partituuridega, sealhulgas suure rahvusvahelise tunnustuse võitnud Kolmanda sümfoniaga (1983). Nendest, samuti tulevikus valmivatest teostest loodan kirjutada mõnes järgmises Lutoslawski loomingule pühendatud artiklis.

mängijad kordavad oma helirühmi või fraase nii kaua kui dirigent pole andnud märguannet üleminekuks järgmisele sektsioonile, näiteks «Kolmest Henri Michaux' poemist» esimese — «Mõtted» — sektsioonides 87—89 (näide 3). Lõigus, mida esitavad puupillid ja kaks klaverit, on dirigendil õigus valida helilooja antud võimaluste piires sektsioonide pikkust.

Keelpillide kvartetis täidavad dirigendi funktsiooni mängijad ise. Selle peasa sektsioonis 23 (näide 4) peab 1. viiul autori märkuse kohaselt mängima oma partii kordusmärkidevahelist fraasi kolm korda, seejärel andma märguande ansambli teistele liikmetele, mille järel nad omakorda mängivad oma kordusmärkidevahelised fraasid lõpuni. Üksikud partiid põhinevad helidel *ais-b, h, f* (1. viiulil); *des, es, as* (2. viiulil); *h, c, fis, g* (aldil) ja *e, d, a* (tšellol). Nagu näha, leiavad neljas partiis kasutamist kõik 12 kromaatilise helirea astet, mis moodustavad antud sektsiooni helidekompleksi ja mida fraasidesiselt pidevalt korratakse. See toimub põhiliselt nn rotatsiooni põhimõttel. Dodekafoonilises tehnikas

Dodekafooniline rotatsioon: pöörlev klaaskera, milles üksikud kuulid (helid või mõned teised elemendid) on suletud ja seetõttu jäävad pöörlemisel nende omavahelised suhted muutmatuks.

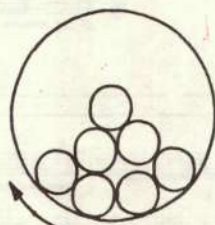


nimetatakse rotatsiooniks (ld *rotare* — pöörlema) seeria teatud segmenti ringikujulist kordust, näiteks *a b c, b c a, c a b*. Mitteseeriastehnika puhul kaotab helide kindel järgnevus oma mõtte, seetõttu võib rotatsiooniks nimetada ka helide vabas järjekorras toimuvat kordust. Kromaatika kui helirea alus ja rotatsioon kui materjali esitus- ja arendusviis lubavad seda tehnikat nimetada kromaatiliseks rotatsiooniks (näide 5)⁵. Terminit «kromaatika» tuleb seejuures käsitleda kui helirea kõikide astmete kasutamist printsiipsaalselt võrdsetel alustel.

Lutoslawski põhiliselt aleatoorilisel tehnikal rajaneva stiili üheks iseloomulikumaks jooneks on mobiilne harmoonia. Nagu eelnevalt märgitud, toimub sektsioonides helilooja valitud helirühmade pidev kordus. Üldine kõlavertikaal ei teki mitte helide paigutamisel tulpadesse, vaid partituuri esitusprotsessis paljude erinevate partiide segunemisel, kus iga instrument kannab ka teatud harmoonilist koormust. Kuna kompleksi kõiki helisid ei mängita üheaegselt, vaid erinevatel ajamomentidel, kõlavad selle erinevad modifikatsioonid, muutub pidevalt ka üldine kõlavertikaal.

Lutoslawski viimasel loominguperioodil laieneb tunduvalt ka akordi ja kooskõla mõiste. Klassikaliselt tähendavad

Lutoslawski (kromaatile) rotatsioon: pöörlev klaaskera, milles üksikud kuulid (helid või mõned teised elemendid) on lahitud ja seetõttu pöörlemisel nende omavahelised suhted pidevalt muutuvad.



Näide 5

need eelkõige neid moodustavate helide üheaegset esitust. Lutoslawskil on helide üheaegne esitus vaid üks akordi või kooskõla liikidest. Tema akordide või kooskõlade aluseks on 12-heliline kompleks, st kromaatilise helirea kõigi astmete kasutamine. Ka juhul kui akordi või kooskõla helide arv on väiksem, läheneb see omadustelt 12-helilistele kompleksidele. Kompleksi helisid võib esitada ükskõik millises järjekorras, mis printsipiilt sarnaneb harmoonilise figuratsiooni võtetega (arpedžo jt) klassikalises muusikas.

Seoses mobiilse harmooniaga on Lutoslawski puhul kohane kasutada mõisteid «vertikaalne akord» (helid esitatakse üheaegselt) ja «horizontaalne akord» (helid esitatakse erinevatel ajamomentidel), kuid needki ei haara kogu asja olemust. Probleem seisneb selles, et Lutoslawskile on omane faktuuritüüp, kus meloodilist ja harmoonilist laadi elemendid on üksteisest lahutatud. Seetõttu tuleb selliste helikomplekside iseloomustamiseks kasutada mõistet «harmooniline väli». See tähendab sektsiooni või sektsioonide helikompleksi, mis täidab harmoonia ülesannet ja annab neile ühtlasi iseloomuliku kõla, nagu akord klassikalises muusikas. Üldistatult võib seda nimetada ka lihtsalt heliväljaks.

Lutoslawski on alati toonitanud intervalli kui konstruktiivse värvi- ja pingehüki tähtsust. Tema sektsioonid on kindla intervallstruktuuriga. Seoses kromaatilise helirea kõigi astmete kasutamisega mängivad suurt rolli mitmesugused

⁵ Termin «kromaatile rotatsioon» on võetud poola muusikateadlase Tadeusz Zieliński artiklist «Droga, twórcza Witolda Lutoslawskiego» — «Ruch Muzyczny» 1968, nr 20, 21.

Spinnant et de notes d'arpège (8) au cas de graci de l' répéter sans en être sûr (9) sans pour jamais 8

Näide 6

helikobarad. Need ei koosne sugugi alati väikestest sekunditest või veelgi väiksematest mikrointervallidest, mis on omane nn klassikalisele kobartehnikale. Lutosławski kasutab oma helikobarates julgelt mitmeid tonaalseid elemente, näiteks tertsstrukturi või diatoonikat. Teise sümfoonia I osa («Hésitant») 1. sektsiooni aluseks on lühike diatooniline motiiv es^1-f^1-b , mis kordudes ja ülespoole liikudes moodustab lõpuks sisemiselt aktiivse 12-helilise kobarkoostise. Sama osa 8 sektsioonis on igal instrumendil omad konstruktiivsed intervallid. Kahel oboel on nendeks suur terts ja väike sekst, inglissarvel triton (näide 6).

Niisiis on sektsioonide organiseerimisel põhilised kolm komponenti: kromaatiline helirida, rotatsioonitaoline kordus ja konstruktiivsed intervallid. Teose dramaturgia seisukohalt on aga palju suurem tähtsus sektsioonidesse paigutatud heliväljade või neid moodustavate faktuurikihtide vahetumisel ja liikumisel. Sel on ühist meloodiliste liinide vahetumise ja liikumisega. Seos meloodiaga avaldub eelkõige liikumises eneses, selle suunas, samuti osadeks jaotumises (nagu meloodiatüüpide vahetumine) ja sisemises struktuuris (kromatika või diatoonika kasutamine).

Dramaturgia seisukohalt omavad veel suurt tähtsust faktuurikihtide mitmesugused paisumised ja kokkutõmbumised, nende omavahelised ümberpaigutused ja kuhjumised. Faktuurikihtide omavahelist ümberpaigutamist võib võrrelda vertikaalselt liikuva kontrapunktiga, milles hääle funktsiooni täidavad faktuuri-

kihid. Selle näiteks on Teise sümfoonia I osa sektsioonid 20–24, kus kolm paljukõlalist instrumenti — tšelesta, harf ja klaver — vahetavad järk-järgult registriliselt oma kohad. Faktuurikihtide kuhjamist kasutab Lutosławski tihti kulminatsioonimomentidel. Sel võttel on ühist teemade enneaegse sisseastumisega fuuga *stretto*'s.

Aleatoorika kasutamine muutis tunduvalt Lutosławski teoste faktuuri. Selle võimalused on väga mitmesugused. Stabiilse vormiga teoses võivad aleatoorikal põhineda, st olla mobiilsed selle üksikud struktuurid. Vastupidi, avatud või mobiilse vormiga teos võib koosneda täiesti stabiilsetest struktuuridest. Võimalik on veel variant, mille puhul on mobiilsed nii vorm kui ka üksikud struktuurid.

Lutosławski aleatoorika kasutusprintsiip läheneb esimesele võimalusele. Seda võiks nimetada piiratud ja kontrollitud faktuurialeatoorikaks. Tema teoste vormiline ülesehitus on alati täielikult kindlaks määratud. Aleatoorika kasutamine toimub sektsioonisiseselt. Nendes on vaba ettekande puhul väga täpselt tähistatud iga noot, iga paus, samuti sektsiooni või sektsioonirühma üldine tempo ja sageli ka kestus. Sellise kasutusviisi puhul taandub juhuslikkus ja pääseb mõjule heliloja konkreetne muusikaline mõte.

Aleatooriline kontrapunkt aitab suu- resti rikastada teoste tämbrilist ja rütmilist külge, samuti annab igale interpreedile sooleerimise võimalusi, kuid aleatoorikaga liialdamisel võib tekkida vormi ja selle struktuuride lagunemine, helikaos. Seetõttu esinevad Lutosławski teostes kõrvuti aleatooriliste sektsiooni-

dega ka mitteamaleatoorilised lõigud, kus muusikaline materjal on paigutatud traditsioonilisel viisil (näited 7, 8).

Uus tehnika muutis tunduvalt ka Lutoslawski temaatiliste elementide olemust. Tänu emotsionaalsele väljendusrikkusele ja eredale kujunditele täidab tema muusika esteetilisest seisukohast samu funktsioone mis klassikaline muusika. Erinevus seisneb muusikalise materjali omadustes ja esitusviisis. Lutoslawski viimase aja teostele on omane materjali heterofooniline esitusviis, mida iseloomustab kõikide faktuuri-elementide funktsionaalne võrdsus ja nende vertikaalse koordineerimise mitmevariandilisus. Faktuuri osatähtsuse kasvu võib täheldada väga paljude 19. ja 20. sajandi heliloojate juures. Nende hulka kuulub ka Lutoslawski, kelle loomingu ei saa enam temaatikat lahutada faktuurist. Ta on helilooja, kes mõtleb tervete faktuurikihtide kaupa ja kelle temaatika moodustub meloodiliste, harmooniliste ja tämbriiliste elementide sünteesis.

Seoses sellega on muutunud ka instrumentide kasutamine. Lutoslawski mitmuslikes helikompleksides on tihti võimatu eristada üksikuid instrumente. Nende osa võiks võrrelda ülemhelide osaga. Nagu ülemhelid, nii ei kosta ka üksikud instrumentid eraldi välja, kuid kooskõlades annavad kompleksidele kordumatu värvingu. Selliseid tämbriilisi ühendusi tuleks käsitada nagu üht heli ja tähistada mõistega «tämbriheli» või «tämbriheliline kompleks».

Viimase kõige silmatorkavam omadus on ebamäärane kõrgus, samuti iseloomustavad seda maht, intervall või mikrointervallstruktuur ja tavalise punktheli omadused nagu tugevus, tämber ja kestus. Tämbriheli lihtsamateks näideteks võiksid olla kaks fragmenti «Raamatust orkestrile». Selle 1. peatüki alguses on tegemist pidevalt oma kontuure muutva ühtse helikompleksiga, mille maht ulatub unisoonist kvindini ja mille intervallstruktuur põhineb veerandtoonidel (näide 7). Sama teose 2. peatüki lõigus 206 esitavad puupillid kromaatilist kaanonit (näide 8). Tekib liikuv helikobar, mille maht ulatub väikese tertsinini ja intervallstruktuur põhineb pooltoonidel. Mõlemas toodud näites esinevad koos võrdlemisi ühelaadsed instrumentid (esimesel juhul keelpillid, teisel puupillid). Sellistel juhtudel mängivad helikompleksi tämbri kujunemisel suurt rolli mitte niivõrd üksikute instrumen-

tidé tämbriid, kuivõrd komplekside maht, intervallstruktuur ja tihe d u s.

Lutoslawski teoste tämbriiline külg on väga tihevalt seotud autori muusikalise mõttega. Helilooja on kaugel sihilikult tämbrite ülevärvimisest. Pigem võib rääkida võrdsusest tämbri ja muusikalise idee vahel. Segatud tämbriid ja vibreerivad akordid tekivad eranditult dramaturgiliste ideede kokkupõrgete tagajärjel.

Eespool toodust peaks olema mõistetav, et teostel, mis põhinevad tämbrihelilistel kompleksidel ja nende sisemisel aktiivsusel, peab olema klassikalistest skeemidest erinev vorm. Seda ei saa analüüsida traditsioonilisi kategooriaid kasutades, kuna puuduvad sellised vormikujunduse võtmed nagu temaatiline töötlus, teemade ümberkujundamine, nende elementide arendus jne. Üksikute vormiosade kordamine ja kordusprintsipi üldse on säilitanud oma tähtsuse, kuid uudest materjalist ja ülesehitusest tingituna esineb teistsugusel kujul.

Lutoslawski küpses loomingu avaldub 20. sajandi ja eriti selle teise poole muusikale väga iseloomulik tendents: helikeele kõikide komponentide individualiseerimine. Selle tulemusena koosnevad teosed struktuuridest, mis on omased ainult ühele heliloojale ja millele puuduvad otsesed klassikalised eeskujud. Klassitsismi- ja romantismiperioodil, samuti mõnedes 20. sajandi suundades väljendub helilooja individuaalne kontseptsioon traditsiooniliste vormiskeemide raames. Asetamata võrdusmärki Beethoveni, Chopini ja Prokofjevi sonaatide vahele, võime siiski väita, et tegemist on just nimelt sonaadivormiga. Lutoslawskil määrab vormi ja selle üksikud detailid konkreetne loominguiline idee. Klassikalisi skeeme kasutamata on ta vormid seejuures nagu klassikutele alati suletud.

Viimasel ajal domineerib ta teostes sageli üks, kaheosaline vormitüüp. Väliselt võib Lutoslawski tsükletes osade arv kõikuda ühest kuni neljani. Sisuliselt on need enamasti siiski kaheosalised tsükliid.

Näiteks neljaosaline «Veneetsia mängud», kus finaali võrdub oma tähtsusele ja kestusele kolme eelnenud osaga. Samasugust kaalu omavad üksteisest lahutamatud 3. intermeedium ja finaalipeatüki «Raamatus orkestrile». Kõige konkreetsemalt avaldub kaheosalisus Keelpillide kvartetis ja Teises ning Kolmandas sümfoonia. Neist esimene koosneb sissejuhatavast ja peamisest osast. Teise sümfoonia osad «Hésitant» («Kõheldes») ja

1^{er} CHAPITRE

$\frac{3}{4}$ (ca 80)

The musical score consists of four staves: Violin I (vni I div.), Violin II (vni II div.), Viola (vle div.), and Violoncello (vc. div.). The score is divided into three sections by large numbers 2 and 3. The first section is marked *rit.* and the second *a tempo*. The third section is marked *rit.* and ends with a *3/4 rit.* time signature. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, *p*, and *ppp*. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

This musical score is for woodwind instruments, specifically Flute (fl.), Oboe (ob.), and Clarinet (cl.). It consists of three systems of staves, each with three parts. The first system is for Flute (fl.), the second for Oboe (ob.), and the third for Clarinet (cl.). Each system includes a first part (I), a second part (II), and a third part (III). The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is written in a standard musical notation style with various articulations and phrasing slurs.

«Direct» («Otseselt») väljendavad samasugust ideed.

Kaheosalisi tsükleid võib kohata muusikaajaloo paiudel etappidel 16. sajandist kuni tänaseni. Algul moodustasid tsükli näiteks kaks tantsu, siis retsitatiiv ja aaria, hiljem prelüüd ja fuuga või fantaasia ja fuuga jne. Lutoslawskile on kõige lähedasem viimane tsükli tüüp, milles sissejuhatav osa — prelüüd, fantaasia või mõni teine pala on tihedalt seotud sellele järgneva fuuga. Ei ole sugugi juhuslik, et Lutoslawski üks teoseid on just «Prelüüdid ja fuuga». Kaheosalisust on oma teostes kasutanud ka paljud teised 20. sajandi heliloojad, kuid ühelgi neist ei ole see muutunud domineerivaks vormikontseptsiooniks.

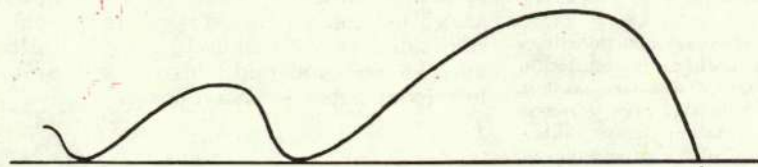
Lutoslawski tsükli üheks omapäraks on väga hoolikas ülesehitus. Osad on omavahel tihedalt seotud. Helilooja mõte võib kuulajani jõuda ainult teose terviklikul tajumisel. Niisuguse sisemise ühtsuse juures omab suurt tähtsust põhikulminatsioon ja selle paigutus. Lutoslawskil asub see alati teose lõputsoonis. Põhikulminatsiooni valmistatakse ette aeglaselt — faktuurikihte laiendades, neid üksteisele kuhjates, väiksemaid vormiosi tihendades. Põhikulminatsioonile järgneb järsk pingelangus ja faktuuri hõrenemine. Teosed lõpevad peaaegu täielikus vaikuses.

Põhikulminatsioonile eelneb alati eelkulminatsioon. Kaheosalises tsükliis asub see esimeses, sissejuhatavas osas ja on põhikulminatsiooniga võrreldes dünaamiliselt tagasihoidlikum ja ettevalmistuselt lühem. Samuti on ka kogu esimene osa sisuliselt kergekaalulisem ja kestuselt lühem kui teine, peamine osa, milles toimub sündmuste põhiline areng. Klassikalistes sümfooniates on olukord vastupidine. Keerulisemad on romantismiperioodi tsükliite osadevahelised suhted. Näiteks Brahmsi sümfooniates on esimene osa ja finaali sisuliselt tasakaalus. Lutoslawski teostes lubab põhikulminatsiooni tähtsus ja asukoht rääkida raskuspunkti kandumise finaali, samuti kogu teost läbivast ühtsest arenguliinist.

Skemaatiliselt võiks Lutoslawski tsükli kujutada järgnevalt:

Selline on Lutoslawski individuaalne vormikontseptsioon, pikaajaliste otsingute tulemus, mis on aidanud tal edukalt lähendada 20. sajandi muusika üht sõlmküsimumust — rikka, rafineeritud ja mitmekesise helimaterjali kasutamist ning organiseerimist suurvormilistes teostes. 11. «Varssavi sügise» (1967) programmis on helilooja oma Teise sümfoonia kohta kirjutanud: «Luues poole tunnise kestusega helitööd, pean ju arvestama kuulaja vastuvõtuvõimet, pean teadlikult jaotama tema jõudu. Alles teises osas kaob esialgne ebakindlus, ebatäiuslikkus, julgusetus. Seda momenti on kuulajal õigus oodata juba mõnda aega. Mulle näib, et see, mida võiks nimetada täitumiseks, võib esineda muusikateoses ainult ühel korral. Ma ei armasta helitööd, mille kuulamise järel on liigsöömisele lähedane tunne. Seepärast püüdsin oma sümfoonia esimeses osas luua midagi madalrõhkonna taolist. Alles siis, kujutan ette, on kuulaja täielikumalt valmis vastu võtma tihedamat helimaterjali, mida sisaldab teine osa.»

Lutoslawski küpse stiili üks tunnusojooni — kromaatikale põhinev — lähendab teda mõneti Schönbergi ehk uusviini koolkonnale. Kuid see seos on tingitud vaid ühisest lähtematerjalist, mitte ühisest tehnikast või esteetilistest seisukohtadest. Seda tõendab ka fragment ühest Lutoslawski intervjuust varsti pärast «Veneetsia mängude» valmistamist: «Minu viimaste teoste põhielemendiks on 12-heli, st helilaadi kõikide helide vertikaalne koordineerimine — harmoonilist laadi nähtus. Praktikas on piiramatud võimalused uute 12-helide moodustamiseks, kuid oma tehnikas kasutan ma eelkõige selliseid, millel on kindel väljenduslik ja koloristlik mõju ning omapärane struktuur. 12-heli eri tüüpide vahel eksisteerivad sageli teravad kontrastid. Mäng nende kontrastidega on minu tehnika üks põhiprintsiipi. Nagu näha, ei ole sel dodekafooniaga ega seeriatehnikaga midagi ühist. Ainus ühine joon on totaalne kromaatika. Ma pean seeriatehnikat esmajärgulise tähtsusega nähtuseks muusikaajaloos, kuid



see meetod juhiks mind täiesti võõrastele efektidele ja seetõttu on raske uskuda, et ma kunagi võiksin sellele läheneda. See, mis ma kirjutan, ei oma viini traditsioonidega (Schönbergiga, Weberniga) mitte mingisuguseid seoseid. Tunduvalt tugevamini tunnen ma end seotuna Debussy-Stravinski-Bartóki-Varèse'i suunaga.»⁶

20. sajandi euroopa muusikas võib kõige üldisemas plaanis eraldada kahte olulisemat suunda. Esiteks Schönbergi, uusviini traditsioonidest pärinev ühtse arengujoonega suund. Teise, uusviini traditsioonidest sõltumatu väga laiahaardelise suuna lähtepunktiks peetakse Debussy loomingut. Selle väljapaistvad esindajad on näiteks Varèse ja Messiaen. Samuti kuuluvad sinna veel Lutoslawskile tema loominguga algaastail tugevat mõju avaldanud varajane Stravinski ja poola muusika suurkuju Szymanowski⁷, samuti Roussel. Selle suuna ühe tähtsama osalise, Bartóki, avastas Lutoslawski veidi hiljem, kuid seda tugevamad on olnud saadud mõjutused. Sidemed Bartókiga avaldusid kõige selgemini «Leinamuusikas», kuid ka hiljem jäi ungari suurmeister Lutoslawskile üheks kõige lähedasemaks heliloojaks. «Öömuusikat» klaveritsüklist «Värskes õhus» (1926) võib pooletoonilise helimaterjali käsitusviisilt pidada küpse Lutoslawski tehnika eelkäijaks.

Lutoslawski ei ole oma loomingus taotlenud välist originaalsust ega sensatsioonilisi efekte. Kasutades väga mitmekülgseid vahendeid ja uuendades pidevalt oma helikeelt, ei sea ta otsinguid omaette eesmärgiks. Tema muusika on selge, loogiline ja tasakaalustatud nende sõnade parimas tähenduses. Mitte asjata ei nimeta Lutoslawski Stravinskit üheks oma lemmikheliloojaks. «Stravinski looming kontsentreerib endas niivõrd suurt osa sellest, mida sisaldab tema ajajärgu muusika, et ma sageli mõtlen ja räägin Stravinski ajajärgust nii, nagu mõeldakse ja räägitakse Palestrina, Beethoveni või Debussy ajajärgust. Kui mul tuleb rääkida niisuguse ulatusega nähtustest, on raske hoiduda poeetilistest võrdlustest:

Stravinski looming on nagu mägi, mis kõrgub keset teed ja mille me kõik peame läbima. Sellest eemalt mööduda ei ole võimalik. Seetõttu ei ole minu põlvkonnas arvatavasti heliloojat, kes ei oleks omal ajal kas või tahtes-tahtmata allunud Stravinski muusika vastupandamatu mõjule.»⁸

Tutvumisel Lutoslawski aleatooriliste teostega võib esialgu tunduda, et sel muusikal puuduvad sidemed traditsioonidega. Lähemal vaatlusel selgub siiski, et kogu süsteemi terviklikkus ja lõpetatus, kõikide elementide organiseeritus, nende üksteisega kokkusobivus annavad just selle ratsionaalse ja emotsionaalse harmoonia, mis on omane muusikaliteratuuri parimale osale. Lutoslawski on õelnud, et uudne tema loomingus ei ole tulenenud üksnes soovist täiustada kompositsioonitehnikat või muusikalisi väljendusvahendeid; et näha uudse taotluses kõige olulisemat on põhimõtteliselt vale, sest just see moment vananeb kõige kiiremini, kuigi samas loob aluse edasisele arengule. «Erinevus klassika ja avangardi vahel ongi selles, et ühed teosed omavad püsivat, iseseisvat, ajas mõõtmatu väärtust, teised aga tähendust keele, stiili, esteetika arengus.»⁹

* * *

Lutoslawski loomingule on saanud osaks suur tunnustus. Kolmel korral (1959, 1964, 1968) on ta võitnud UNESCO rahvusvahelise kompositsioonikonkursi, kahel korral (1963, 1985) on teda autasustatud Rahvusvahelise Muusikanõukogu preemiaga, mitmel korral Poola Rahvavabariigi kõrgeimate kunstialaste preemiatega. Seitsme maa kunstiakadeemiad on valinud ta auliikmeks ja seitse kõrgkooli audoktoriks. Teda on autasustatud rahvusvaheliste S. Koussewitzky (1964), Herderi (1967), L. Sonningi (1967), M. Raveli (1971), J. Sibeliuse (1973) ja Grawemeyeri (1985) preemiatega.

Lutoslawski kohta nüüdismuusikas võib võrrelda tema eelkäijate Stravinski ja Bartóki kohaga sajandi esimesel poolel. Poolas peetakse Lutoslawskit suurimaks heliloojaks pärast Chopini. Ühendas rahvuslikke jooni ja traditsioone maailma muusikaliteratuuri suurimate saavutustega, on Lutoslawski tänu suurele talendile ja töökuusele ning targalt valitud teele suutnud edukalt täita oma missiooni poola kultuuriloos.

⁶ Stefan Jarociński. Indywidualność Lutoslawskiego. «Ruch Muzyczny» 1961, nr 21, lk 6.

⁷ Teatavasti jõudis Szymanowski oma loomingu keskmisel, nn impressionistlikul arengujärgul rahvuslike, Chopini traditsioonidest pärinevate ja Euroopa uuemasse muusikasse väga mitmete heliloojate toodud elementide omapärase sünteesini. Nii juhtis ta poola muusika juba enne 20. aastaid kõlalise rafineerituse ja instrumentatsiooni täiustamise teele. Selles võib Lutoslawskit lugeda Szymanowski otseseks järeltulijaks.

⁸ «Die Welt» 1962, nr 138.

⁹ Tadeusz Kaczyński. *Op. cit.*

Jeremy Tambling. Opera, Ideology and Film. Manchester, 1987.

Järgides Jacques Lacani, Jacques Derrida ja Roland Barthes'i metodoloogiad, näitab Jeremy Tambling oma raamatus, kuidas ideoloogilised põhjused määravad ja piiravad ooperiloomingu tarbimist ning et oopereid filmilindile kandes on võimalik neist piiranguist üle astuda. Omaenda ideoloogilisi lähte-kohti Tambling ei täpsusta, kuid neid võib üsna kergesti välja lugeda tema kirjutiste ridade vahelt.

Teos jaguneb kaheks osaks. Esimene käsitleb loomingut ja ideoloogia suhet ning eri kunstivormide (muusikali, ooperi ja filmi) omavahelisi suhteid. Teises osas peatutakse lähemalt mõnel tuntumal ooperifilmil. Tambling uurib ooperi kunstikeele mõju filmile. Üheks keskmaks nimetatud kunstivorme ühendavaks teguriks on staarisüsteem, mis autori arvates püüab nii ooperis kui ka filmikunstis peita ideoloogilised küsimused enda alla. Peatükis, kus käsitletakse Georges Bizet' «Carmeni» versioone päris tummfilmi-aegadest peale, vaatleb Tambling, kuidas saatusliku naise kuju on tegutsenud ideoloogilise maskina ühest filmist teise, ning lõpetab kiitusega Francesco Rosi filmivariandile (1984), kuna vähemalt seal on Carmenit (Julia Migenes-Johnsoni suurepärasest kehastusest) kujutatud ka kui meeste valitsetava ühiskonna ohvrit.

Raamatus toetub Tambling paljuski Walter Benjamini mõttele kunstiteose aurast, teose ainulaadsusest ja identsusest, mis kaob, kui teost mehaaniliselt jäljendatakse. Benjamin järgi lahutab mehaaniline reprodutseerimine teose traditsioonist ning Tamblingi arvates just see teebki võimalikuks kunsti demokratiseerimise. Talle ei piisa üksnes kunstiteose hõlpsamast levitavusest. Raamatu teises osas arvustatakse teravalt näiteks Ingmar Bergmani «Võluflööti» (1975), kuna see Mozarti ooper esitatakse tihedalt lavaga seotuna, teatud publikule adresseerituna ega tungita teose ideoloogiasse. Aura pole purunenud, mistõttu ekraniseering on Tamblingi meelest ebaõnnestunud.

Aura purunemisel on oluline tähtsus, kui tahetakse kõigutada ooperi positsiooni üksnes teatavate ühiskonnakihtide kultuse-objektina. Tambling leiab, et Inglismaal on riigivõimudelt saadav dotatsioon andnud vaid seda, et ooperietendusi külastab nüüd rohkem keskklasside esindajaid. Laiem demokratiseerumine pole tema meelest võimalik enne, kui ooperist on kõrvaldatud teatud joo-

ned, mida ta peab niihästi poliitiliselt kui ka vaimselt tagurlikeks. Tema arvates on küsitav juba seegi, kas ooperis saab laval esitatuna üldse midagi uut olla.

Tamblingi kriitika tuumaks on tema käsitus nn universaalsete väärtuste näilikkusest. Universaalsed väärtused on tema järgi paljas eksitamine, millega püütakse looritada tõelisi probleeme, mis on seotud valitseva ajaloolise situatsiooniga. Ta peab abstraktset lavastust üldiselt sellise tagurlikkuse tunde-märgiks. Tambling ei põhjenda eriti oma antipaatiat universaalsete väärtuste vastu, kuid tema auks tuleks öelda, et selline mõtteahel ei vii teda ka pimedate süüdistusteni. See ei takista teda kritiseerimast Hans Jürgen Syberbergi «Parsifali» (1982), kus demütologiseerimisprotsessi kujutamine on tema meelest osaliselt õnnestunud, kuigi mitu kesket probleemi jääb seal lahtiseks.

Tamblingi üsna sirgjooneline abstrakt-suse kriitika tundub helastavat eeskätt tema enese ideoloogilisi kitsendusi. Tema seisukohad näivad olevat erinevad ka Bertolt Brechti omadest. Seal, kus Brecht leidis, et tõelise illusioon (näitelaval) on vaid kodanliku kultuuri viisiks ideoloogilistest küsimustest mööda minna, arvab Tambling, et ainult naturalistlik lähenemisviis võimaldab ooperi lahutamist ideoloogiliselt seotud, kodanliku esteetika kaitseks loodud universaalsete väärtuste ringist ning teeb niiviisi võimalikuks tõelise kultuurikriitika. Näiteks ooperiekraniseeringute keskeks peetud probleemi, kuidas tuua ekraanile aariaid, mis näitelaval on esitatud harilikult täiesti staatilistena, ei pea Tambling tõeliseks. Leidlikule lavastajale pakub see lugematuid võimalusi (näiteks võib ironiseerida objekti üle või näidata, kuidas ühiskondlikud tegurid mõjustavad lavategelaste reaktsiooni ja suhteid). Siin on tema meelisinäiteks Joseph Losey' 1979. aastal lavastatud «Don Giovanni».

Kuigi autoriga ei saa mitte igas küsimuses nõustuda, avab Tamblingi raamat mitmeid huvitavaid külgi ooperifilmide problemaatikast.

AARE ERMEL

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ФЕВРАЛЬ 1989
ЖУРНАЛ КОМИТЕТА КУЛЬТУРЫ, СОЮЗА
КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРА-
ФИСТОВ И СОЮЗА ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕ-
ЛЕЙ ЭСТОНСКОЙ ССР

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1989
JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE,
THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF
CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF
THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTO-
NIAN S.S.R.

ТЕАТР

Отвечает Калле Холмберг (5)

На вопросы отвечает известный финский режиссер Калле Холмберг, принадлежащий к поколению театральных новаторов 1960-х годов, который размышляет об изменениях, произошедших в обществе и в театре. Вопросы задает А. Лаасик.

Ю. СИЛТАНЕН — О новой драматургии (11)
Финский драматург младшего поколения Юха Силтанен выражает свою точку зрения на требования, предъявляемые к новой драматургии, которые обусловлены изменениями в общественном сознании. Редакция публикует выдержки из доклада Ю. Силтанена, прочитанного им в Таллине в октябре 1988 года.

М. ВИСНАП — Взгляд со стороны на финский театр (17)

Автор делится впечатлениями о театральном фестивале, проходившем в августе 1988 года в Финляндии, в Тампере, и финский театр представляется ей жизнеспособным, разносторонним, но в определенной мере и излишне уравновешенным и умеротворенным. Чувствуется, что театр имеет потенциал, чтобы выйти из этого стабильного состояния, о чем свидетельствуют и многие фестивальные постановки: «Эксит» в Финском национальном театре, «Чайка» в постановке Актерской кафедры Тамперского университета и др. К сожалению, увиденное на фестивале недостаточно, чтобы дать более общую оценку театральной жизни Финляндии.

Ю. КАЯВА — Границы и органиченность финского театра (29)

Редакция печатает выступление театрального критика гостя «*Helsingin Sanomat*» Юкка Каява в августе 1988 года на семинаре «Границы финского театра». Театрального фестиваля в Тампере.

М. ХАРТИКАЙНЕН — Изменился ли наш театр? (45)
Финский театральный критик Марьятта Хартикайнен делится своим впечатлениями о постановках эстонского театра, увиденных ею в весенний сезон 1988 года.

МУЗЫКА

М. КИЛПИӨ — Некоторые черты из истории финской хоровой песни (32)

В обзоре истории финской хоровой культуры рассматриваются следующие вопросы: национальное своеобразие и европейские влияния; важная социальная роль хоровой песни; стремление к художественности и народности в хоровом движении; большое многообразие стремлений и направлений в сегодняшней финской хоровой жизни.

В. ЛИППУС — Похвала фортепианной игре (48)
В статье приводятся впечатления о прошедшем концертном сезоне, комментируется очередной конкурс пианистов, проходивший в рамках этого сезона и рассматривается, какова функция пианиста в представляемой нами общественной модели и каким должен быть пианист, чтобы выполнить эту роль. Автор считает, что существующая система образования не развивает в молодых музыкантах духовной активности, кругозора, ответственности за свою деятельность; что основной причиной этого явления следует считать закрытость общественной системы, которая тормозит возможности внешних влияний и связей.

THEATRE

KALLE HOLMBERG answers (5)

The questions are answered by Kalle Holmberg, a famous Finnish theatre director from the radical generation of theatre innovators in the sixties who reflects on the changes which have taken place both in society and theatre. Interview by A. Laasik.

J. SILTANEN. On new drama (11)

Juha Siltanen, a Finnish dramatist of the younger generation expresses his point of view about the requirements new drama has to meet depending on the changes in social consciousness. The journal carries some excerpts from the report made by J. Siltanen in Tallinn, October 1988.

M. VISNAP. An outsider's look at the Finnish theatre (17)

The reviewer gives an account of the Tampere Theatre Festival held in August 1988 describing the Finnish theatre as viable and diversified, but also a little too balanced and peaceful. However, the theatre seems to have enough potential to come out of this state of stability which is proved by several of the festival productions: *Exit* by the Finnish National Theatre, *The Seagull* by the Drama Chair of the Tampere University, etc. Regrettably, the impressions the reviewer got during the festival are too cursory for her to give a more general evaluation of Finnish theatrical life.

J. KAJAVA. The limits and limitations of the Finnish theatre (29)

The journal publishes the report by Jukka Kajava, theatre critic from *Helsingin Sanomat* which he presented under the heading «The Limits of the Finnish Theatre» on the seminar arranged during the Tampere Theatre Festival, August 1988.

M. HARTIKAINEN. Has our theatre changed? (45)

The Finnish theatre critic Marjatta Hartikainen gives her impressions about the productions which she saw in the Estonian theatres during the 1988 spring season.

MUSIC

M. KILPIÖ. Some notes from the history of the Finnish choral music (32)

The historical survey of the Finnish choral culture centres around the following axes: national peculiarities and European influences; the fulfilment of an important social role; a striving for artistry and national character in the choral movement; the diversity of trends and ideas in Finnish choral life of today.

V. LIPPUS. In praise of piano playing (48)

The article lists impressions from the previous concert season, comments on the competition of pianists held successively each year, and discusses the function of the pianist in an imaginable model of our society and the necessary qualifications the pianist must possess for performing this role. The reviewer thinks that the present system of education does not develop mental activity of young musicians, or widen their mental outlook or heighten their responsibility for their activity; the underlying cause for this is the closed nature of our society which keeps out both influences from the outside and contacts with the outside world.

Хроника музыкального пути. Несколько листов по делу А. Топмана и К. Крезка (54)
Документы и письма, относящиеся к концу 1940-х, началу 50-х годов.

А. ПЫЛДМЯЕ — Музыкальный фестиваль для четырех иностранцев? (76)

Ответственный секретарь Союза композиторов ЭССР Ало Пылдмяе вспоминает теневые стороны состоявшегося в октябре 1988 года II фестиваля эстонской музыки и делает настоятельное предложение основать при Таллинском Доме композиторов центр пропаганды эстонской музыки.

Т. ЛЕПИК — О Витольде Лутославском и его стиле, основанном на т. н. проверенной алегорике (79)
Анализирующий обзор творчества известного современного польского композитора Витольда Лутославского. Более подробно автор, композитор Тармо Лепик, рассматривает выразительные средства и технику крупных произведений В. Лутославского 1960—70 гг. В статье содержится много комментариев самого Лутославского относительно своих произведений и стремлений.

КИНО

У. ПАРИКАС — Мифы указывают путь (41)

Проживающий в Швеции Удо Парикас знакомит читателя с первым фильмом саами «Путеводитель» /«Veiviseren», режиссер Нильс Гауп. 1987/, который с необычайным успехом демонстрируется в Северных странах.

К. УУСИТАЛО — О киноисследованиях в Финляндии (52)

В статье плодотворного финского историка кино дается обзор положения дел с киноисследованиями в Финляндии.

Э. ВАБАМЯГИ, С. ТЕЙНЕНМАА — Сделанные и несделанные дела (59)

В статье дается обзор творчества режиссера «Таллинфильма» Арво Круузема (род. 1928). Начиная с 1969 года, он снял шесть художественных фильмов: «Весна» /1969/, «Дон Жуан в Таллине» /1971/, «Лето» /1976/, «Женщина топит баню» /1978/, «Суровое море» /1981/ и «Свора» /1985/. Самым большим достижением творчества А. Круузема авторы статьи считают экранизацию юношеских повестей Оскара Лутса «Весна» и «Лето», которые стали поистине общенародными произведениями.

П. ПЫЛДМЯЭ — Благослави и храни государя... (75)

Рецензия на «Агонию» /1975/81/ Элема Климова.

Vademecum. ДЖЕРЕМИ ТАМБЛИНГ — Опера, идеология и кино (93)

А. Эрмель знакомит с вышедшей в 1987 году книгой Дж. Тамблинга «Opera, Ideology and Film», рассматривающей в первую очередь разные аспекты, связанные с фильмами-операми.

РАЗНОЕ

Отрывки из книги Кеннета Коха «One Thousand Avant-Garde Plays». (96)

The chronicle of a musician's career: Some papers in the cases of A. Topman and C. Kreek (55)
Some documents and letters dating from the late 1940s and the early 1950s.

A. PÖLDMÄE. A music festival catering to four foreigners (76)

Alo Pöldmäe, secretary of the Estonian Composers' Union recalls what were the drawbacks revealed during the Second Festival of Estonian Music, and he makes an urgent call to establish a centre for the promotion of Estonian music. Similar organizations function in several other Union republics.

T. LEPIK. Witold Lutoslawski and his style based on the so-called controlled aleatoric (79)

An analysis of the work of the distinguished modern Polish composer Witold Lutoslawski. The reviewer Tarmo Lepik, himself a composer gives a thorough survey of the expressive means and techniques applied by W. Lutoslawski in his major works of the '60s and '70s. The article contains a number of comments by Lutoslawski on his own work and concepts.

CINEMA

U. PARIKAS. The myths will show the way (41)

Udo Parikas from Sweden presents the first Lapp film called *The Pathfinder (Veiviseren)*, directed by Nils Gaup, 1987 which has enjoyed tremendous success in the Nordic countries.

K. UUSITALO. On film research in Finland (52)

The article by the prolific Finnish film historian describes the state of film research on the other side of the Gulf.

E. VABAMÄGI, S. TEINEMAA. Credits — complete and incomplete (59)

The article discusses the work of Arvo Kruusement, a Tallinnfilm director (b 1928). Since 1969 he has made six full-length feature films: *Spring* (1969), *Don Juan in Tallinn* (1971), *Summer* (1976), *The Woman Heating the Sauna* (1978), *Cold Seas* (1981) and *The Gang* (1985). The reviewers regard the film versions of Oskar Luts' stories for young people as the highest achievements, both films have become widely popular.

P. PÖLDMÄE. Bless and save the Emperor (75)

The Agony by Elem Klimov (1975/81) reviewed. The reviewer finds the film to be a convincing prediction of an ultimate chaos, anarchy and destruction in Russia.

Vademecum. JEREMY TAMBLING. Opera, Ideology and Film (93)

A. Ermel reviews J. Tambling's book *Opera, Ideology and Film* published in Manchester, 1987 which deals with different aspects of making operatic films.

MISCELLANEOUS

Fragments taken from the book *One Thousand Avant-Garde Plays* by Kenneth Koch (96)

Laduda antud 16. 12. 1988. Trükkida antud 16. 01. 1989. MB-00333. Formaats 70×100/16. Offsetpaber nr 1. Offsettrükk. Trükkipoognaid 6,0. Tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,7. Trükiarv 19 000. Tellimuse nr. 5570. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop.

Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5
Kirjastus: «Perioodika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

«ТЕАТЕР. МУЗЫКА. КИНО.» («Театр. Музыка. Кино») Журнал комитета культуры, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Союза театралных деятелей ЭССР. На эстонском языке. Выходит один раз в месяц. Редакция: 200090 Tallinn, п/я 3200, Нарвское шоссе 5. Издательство «Периодика», 200001 Tallinn, Пярнуское шоссе 8. Типография Издательства ЦК КПЭ, 200090 Tallinn, Пярнуское шоссе 67-а.

KENNETH KOCHI TUHAT AVANGARDNÄIDENDIT

1988. aasta kevadel ilmus New Yorgis sealse luuletaja Kenneth Kochi näidendiraamat «One Thousand Avant-Garde Plays». Fragment K. Kochi oopusest jõudis Larry Riversi rikkalike illustratsioonidega USA mõjuka kunstiajakirja «Artforum» lehekülgedele. Pakume sellest katkeid ka TMK lugejale, peamiselt soovist tutvustada üht stiilipuhast postkultuuri esindajat. Postkultuur? Mis see on? See on kultuur pärast midagi, millesse enam ei usuta. Modernismijärgne kultuur, mida iseloomustab üldine kõikuvus modernismi suhtes — seda kas eitatakse täielikult või ka (K. Kochi kombel) ei eitata. Ka sellest põnevalt rebus-tunud, parasiitlikust vahekorras võib sündida kunstiteoseid.

K. Kochi teos koosneb kümnetest väikestest lookestest, tegemist on kollaažiga, mille vahendusel mängitakse jätkuvuse ja katkendlikkuse mängu.

Näidendite tegevustiku keskmes olev avangard on pigem metaklääse, mida käsitledes ei anta endale aru fenomeni tegelikust tähendusest, eriti meelsasti jäädakse kaudsesse suhtesse ÜLEVAGA, mida avangard taotles oma kõikide avaldusvormide kaudu.

Refleksiooni keskpunktiks on tundva ja loomistahtelise mina asemel kunst ja selle ajalugu, mille mitmesugustele programmidele lähenetakse naljastruktuuri kaudu.

Silma torkab distants käsitletud ainesega — Kantor, ülevus, radikalism ja avangardi tunnused on aluseks mängule, mille tõekejõuks on soov meeldida.

Mis on Kenneth Kochi osa selles speaktaakis? Ta on kõigest suurepäraselt aru saanud ja rahuldab postmodernistliku kultuuri ootusi.

EHA KOMISSAROV

CHRISTINE, EDWARD JA KUUP.

(CHRISTINE ja EDWARD kohtavad jalutuskäigul KUUPI.)

Avangardistlik KUUP: Tere!

CHRISTINE:

Olen hämmelduses.

Seal, kus enne oli maja,

on nüüd ainult paljas sädelev uks.

Avangardistlik KUUP: Teie kaks...

EDWARD:

Jah, ja seal, kus olid lilled,

on nüüd terasvarvad. Aga sinu käsi

minu käes on sama pehme

kui enne.

CHRISTINE:

Jah, aga näe, mul on siin soolatüügas.

Kas sulle tõesti mu käed veel meeldivad?

EDWARD:

Kuule, Christine. Nüüd on kõik selge. See ongi AVANGARD.

AVANGARD:

Kogu linnamelu kohal kõrgub

üks kunstitempel, kuid ta võib iga hetk kaduda,

sõltuvalt valitsusest

või maitsest.

EDWARD:

Õige. Ka meie valitsusest sõltub palju.

Jumal teab, mida nad siin kavatsevad teha.



A SONG TO THE AVANT-GARDE

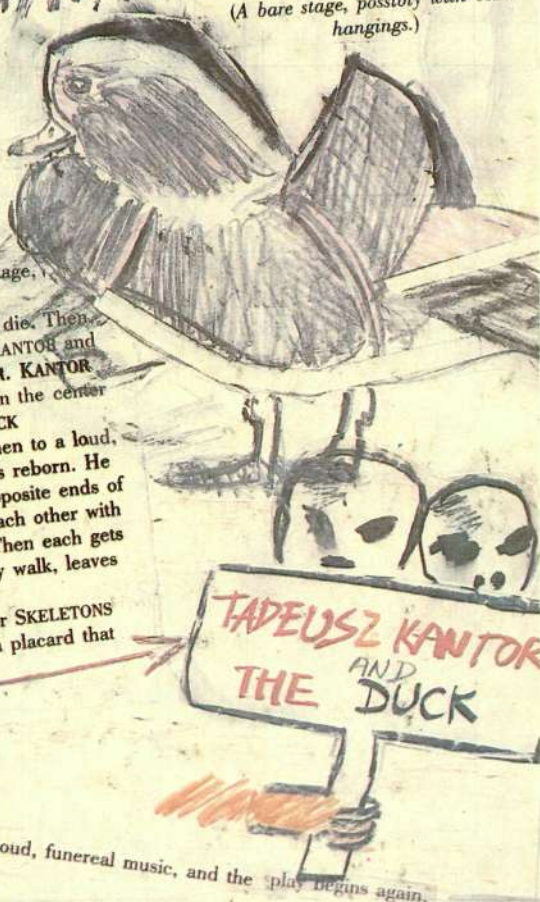
Plays by Kenneth Koch Project by Larry Rivers

(A bare stage, possibly with black hangings.)

Enter a large DUCK dressed in black. TADEUSZ KANTOR, the noted Polish director, is to one side of the stage, directing in a furtive sort of way.

The DUCK starts to die. Then suddenly, the DUCK sees KANTOR and begins "directing" KANTOR. KANTOR staggers around then dies in the center of the stage. DUCK sits on him and quacks. Then to a loud, funeral music, KANTOR is reborn. He and the DUCK go to the opposite ends of the stage, then run into each other with a crash. Both fall dead. Then each gets up and, with an ordinary walk, leaves the stage.

Two or four GHOULS or SKELETONS come out holding up a placard that says,



Loud, funeral music, and the play begins again.

LAUL AVANGARDILE

(Tühi lava, võimaluse korral must draperii)

Siseneb suur musta rüütatud PART, TADEUSZ KANTOR, kuulus Poola lavastaja, juhib tegevust lava ühest nurgast kuidagi vargsi.

PART hakkab surema. Kuid äkki näeb PART KANTORIT ja hakkab omakorda teda «juhtima». KANTOR lööb vaaruma, seejärel sureb lava keskel. PART istub talle otsa ja prääksub. Valjult mürtsub leinamarss ning KANTOR ärkab ellu. Tema ja PART suunduvad teine teisele poole, siis pöörduvad ringi ja jooksevad pörkudes kokku. Mõlemad kukuvad surnult maha. Siis aga tõusevad maast ja lahkuvad rahulikul sammul.

Kaks või neli KUMMITUST või SKELETTI tulevad plakatiga, millele on kirjutatud: TADEUSZ KANTOR JA PART.

Kõlavad valjud leinamarsihelid ja näidend algab otsast peale.

Tõlkinud KRISTA MITS

