

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



1

/1986

# 1 / 1986

jaanuar

V aastakäik

**Esikaanel:** Stseenid Viljandi Draamateatri «Ugala» lavastusest «Vennad Lautensackid» (lavastaja — K. Komissarov, kunstnik — J. Vaus). Oskar Lautensack — Tõnu Kark. Hannsjörg — Riho Räni.

P. Sirje fotod

**Tagakaanel:** Francesco Feo operi «Arsace» etendus Torino *Teatro Regio*’s. Pietro Domenico Olivero õlimaal aastast 1740. Dekoraatsioonid jätkavad saali reaalset arhitektuuri, koonduvad keskel tüüpilisse «lõputusse perspektiivi». Orkestris äratavad tähelepanu kaks tšembalot, vasaku taga dirigent, parema taga *continuo*-tšembalist. Kuus kuulajat jälgivad libretot. Etenduse ajal pakutakse apelsine ja juuke.



Toimetuse kolleegium

AYO HIRVESOO  
JÜRI JÄRVET  
REIN KAREMÄE  
KARIN KASK  
KALJU KOMISSAROV  
LE DA LAIUS  
ARNE MIKK  
VALTER OJAKÄÄR  
TIIU RANDVIIR  
ENN REKKOR  
LEPO SUMERA  
EINO TAMBERG  
AHTO VESMES  
JAAK VILLER

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

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 54 68

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS MAI EINER, tel. 44 31 09

## SISUKORD

### TEATER

Mihkel Mutt	<i>Kaks tõlgendust «Vendadest Lautensackidest»</i>	
Lilian Vellerand	JALLE TOTAALSET TEATRIT PÖLASTADES TOTALITARISMI	36 41
Ain Kaalep	BRECHTIGA KIMBUS («Mees on mees» ja «Svejk Teises maailmasõjas»)	50
	THEODOR ALTERMANNI PREEMIA	90

### MUUSIKA

Olavi Sild	PILLIMANGUST JA SELLE TEOORIAST	13
Kristel Pappel	HEINO ELLERI «KELLAD» JA «MÄNNID» («Tähtteos»)	33
Arkadi Petrov	«TARTU '85» MOSKVALASE SILMADEGA	59
Mart Rimmel	KOLM MUUSIKAVÄLIST MUUSIKAGA SEOTUD SEIKA	80
	HELIREZISSOOR JURI KOKZAJAN («Kaasautor»)	82
	MIIM MARET KRISTAL	88

### KINO

	VASTAB PRIIT PÄRN	5
Linnar Priimägi	METONÜUMILISEST FILMIKEELEST JA V. ZURLINI «TATARLASTE KORBEST»	22
Jaak Lõhmus	MOSKVA FESTIVALI KONKURSIVALISED FILMID II <i>Holland filmimaana</i>	64
Madis Tammet	«RAHA» (R. Bresson)	67
Jaak Lõhmus	«VABADUS, ÜG» (P. Garrel)	69
Madis Tammet	«KUU LEMMIKUD» (O. Ioseliani)	71
Anto Unt	«HÄID JÕULE, HÄRRA LAWRENCE!» (N. Oshima)	73
Peep Pedmanson	NURILI MAAILMAREIS (Multifilmist «Nuril»)	74
Joel Sang	KLANTSPILTE KAUKAASIAST (Teledokumentaalfilmist «Sajandiring»)	76
Kari Uusitalo	THEODOR LUTS — ÜHE FILMI MEHE ELU Fr. R. Kreuzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu	77
Ilmar Moss	AVAVEERG	3
Eha Komissarov	ARHITEKTUUR LAVALAUDADEL	96

VII ÜLELIIDULINE VIULDAJATE KONKURSS  
toimus 19.—30. X Tallinnas.



Karen Arutjunjan (II preemia)



Anu Järvela



Ülo Kaadu (diplom)

RAHVUSVAHELISEL KONKURSSIL «VIRTUOSI PER MUSICA DI PIANOFORTE» Labeärses Üstis võitis Jürmo Eespere oma vanusegrupis esikoha ja Reet Pärkma I järgu diplomi.

K. Suure fotod



Äsja lõppenud viisaastak jättis Nõukogude Eesti kultuuriellu sügava jälje. Sel perioodil sündis hulk silmapaistvaid kirjandus- ja kunstiteoseid, meelde jäävaid kontserte ja teatrietendusi. Tuule said tiibadesse uued kutselised kollektiivid — «Vanalinna Stúdio» ja filharmoonia kammerkoor. Paljud kunstimeistrid pälvisid laialdase tunnustuse ning kodumaa kõrged autasud. Arenesid ja süvenesid kultuurisuhetel vennasrahvastega, mis väljendus nii igapäevases koostöös kui ka suurüritustes, nagu vastastikused kirjandus- ja kunstipäevad Kasahhi NSV-ga, üleliiduline nõukogude muusika festival Eesti NSV-s jne. Loovintelligents, kunstikollektiivid ja solistid reageerisid elavalt ühiskondliku elu tähtsündmustele, eriti ulatuslikult ja emotsionaalselt tähistati nõukogude rahva Suures Isamaasõjas fašismi üle saavutatud võidu 40. aastapäeva. Aastatel 1981—1985 kasvas märgatavalt teatri-, kontserdi-, muuseumi-, kunstinäituste ja klubikülastajate arv, kusjuures rõõmustavalt suur oli edasimineku maarahva kultuurilisel teenindamisel. Kunstiloominguga vahetult tegelevate inimeste, st taitlejate hulk suurenes mitme tuhande võrra. Nimetatud perioodi tähistavad üldlaulupidu, kaks vabariiklikku rahvatantsupidu, koolinoorte laulu- ja tantsupidu, «Gaudeamus IX», mitu aastat kestnud üleliiduline isetegvusliku kunstiloomingu ülevaatus — kõik hästi kordaläinud üritused. Mõnda aega on kestnud konkreetne eeltöö peatselt toimuva NLKP XXVII kongressi vääriliseks tähistamiseks.

Alanud kaheistkümnnes viisaastak kujuneb meie maa elus murranguliseks. Üleminek intensiivarengule peab toimuma kõigis valdkondades, ka kultuuri alal. Peamine ei ole enam kontsertide või teatrietenduste arvu suurendamine. Hoopis olulisemaks peab kujunema hoolitsus selle eest, et saalid oleksid täis. See on aga otseselt kvaliteedi probleem — nii ürituse sisu, esituse taseme kui ka toimuva eelneva reklaami mõttes. Liiga palju on meil veel halli keskpärasust. Oleme kaugel sellest, et püüda kujundada iga kontsert, iga etendus, näitus, isegi iga konkurss või festival s ü n d m u s e k s. Rahva küllalt intensiivse kunstitarbimise taustal torkab valusalt silma, et osa elanikkonnast ei tunne vajadust vahetu kontakti vastu elava kunstiloominguga, ei leia teed teatri-, kontserdi- ega näitusesaali. Miks on see nii? Teatritele ei jätku repertuaari. Näidendivõistlustele laekub küll üsna palju teoseid, kuid tase meil on nad kesisevõitu. Üsna jõuetult kõlab neis kodanikuteema, üliaktuaalne sotsiaalne teema. Sama, võib-olla mõnevõrra vähemal määral, on maksev ka muusika kohta. Probleem avaldub taas teravalt ühe või teise suurürituse eel. Näiteks, üldlaulupeo repertuaari kokkuseadmisel: 1985. a üldlaulupeo segakooride kavasse mõne värskeema teose leidmine osutus ülimalt raskeks. Miks on see nii? Kus asuvad loomeprotsessi suunamise peamised hoovad? Kas kuulub kunsti ostusummade kasutamise praktikale sedavõrd oluline koht, kui arvatakse? Küsimusi, mis ootavad vastust — peaks koguni ütlema: nõuavad vastust — on palju. Nad nõuavad vastust nii kunsti looja, selle vahendaja kui ka tarbija jaoks. Meie kultuurielu edasise arengu seisukohalt ongi üheks olulisemaks probleemiks teoreetilise mõtte mahajäämus, kriitika kui loomeprotsessi suunaja ning kunstimaitse kujundaja ebarahuldav tase ja mitte-küllaldane aktiivsus.

Eeleldust tulenevalt on meie kunstikultuuri juhtiva teoreetilise väljaande «Teater. Muusika. Kino» uue viisaastaku esimese aasta esimese numbriga avaveerus ülimalt sobiv ja õigeaegne soovida, et kultuuri teoreetiline mõte teeks pika sammu edasi nii ajakirja «Teater. Muusika. Kino», «Sirbi ja Vasara» kui ka teiste väljaannete veergudel. Et piisava süvenemisega mõtestataks lahti NLKP programmi uue redaktsiooni projektis fikseeritud kirjanduse, kunsti ja esteetilise kasvatusedasiarendamise juhtmõtted, antaks ammendavad vastused pakilistele küsimustele. See on oluline mitte ainult loomingu ideelis-kunstilise taseme tõusu või kunstimaitse kujunemise seisukohalt. See on eriti oluline kultuuri juhtimisprotsessi kvaliteedi tõusu seisukohalt.

ILMAR MOSS,  
Eesti NSV kultuuriministri I asetäitja



*Prüit Pärn 10. jaanueril 1985.  
A. Saare foto*

**Oled tegutsenud karikaturistina, filmirežissöörina, kunstnikuna — kel-  
leks end pead?**

Karikatuuri ja joonistamisega olen tegelnud tunduvalt kauem kui fil-  
miga, aga filmirežissööri ametit peab üldsus prestiižikaks. Meil armasta-  
takse asju liigitada ja paika panna ning kui inimene on juba kuhugi ära lah-  
terdatud, ei taheta teda teise lahtrisse naljalt vastu võtta. Ent on ju mitmel  
põllul tegutsemise võimalus. Võib-olla olen... kunstnik, kes on mingil  
määral ka humorist. Pildil ja filmil saab olla ühine lähenemine, väljendus-  
vahend polegi niivõrd oluline.

**Aga haridus, see, mis jääb, kui kõik, mis oled õppinud, ära on ununenud?  
Mõistad sa õppinud bioloogina ka inimest rohkem?**

Pole küll kordagi kahetsenud, et Tartu ülikoolis bioloogiat õppisin.  
See on eriharidus ja samal ajal ka üldine haridus, mida võikski üldiseks  
tarkuseks nimetada. Õppimise käigus hakkasid paljud maailma asjad  
seostuma. Ma ei mäleta enam mitmeid taime- ja linnuliike, aga ma tean,  
et looduses on kõik omavahel seotud ja see teadmine suunab otsima põhjusi  
ja seoseid ka mittelooduses.

**Kunstis oled niisiis diletant?**

Kes on diletant? Kõik vanad meistrid olid sel juhul diletandid, nad õppi-  
sid omal käel, õppisid kellegi juures, ja lõpuks — igaüks ikkagi õpib kel-  
legi käest, on ta koolikirjas või mitte. On ilmselt alasiid, kus diletant ei saa  
võistelda proffidega; arvan, et muusika on üks sellistest. Ent ei kujuta  
ette, et kirjanikke valmistatakse kuskil koolis. Kõik kirjanikud on dile-  
tandid ja keegi ei hõõru neile seda nina alla. Kujutav kunst on ehk seal  
vahepeal. Diletantlikkuse vastu räägib siin see, et kunstnikul peab olema  
käelise tegevuse oskust, ja lihtsaim tee selle kättesaamiseks on käia läbi  
kooli. Teiselt poolt arvan ma, et midagi on meie kunstiharidusega viltu,  
sest kui akadeemiline koolitus on läbi, läheb mõnes kaotsi isiksus ja selle  
leidmine või taasleidmine võtab palju aega ja energiat. Ja veel: diplo-  
miga inimese saab nagu kellelegi toetuda. Ta teab, et temalt on nõutud,  
ja tema eest on ka vastutatud. Mulle tundub, et selline suhtumine saadab  
eriti praegusi noorkunstnikke. Ja ka mitte midagi tehes on ta ikkagi  
kunstnik või režissöör. Diletant, kes on tulnud kõrvalt, peab end teoga näi-  
tama, selleks peab ta pidevalt tegutsema. See on vedru, mis aitab läbi  
lüüa, mitte karjääritemise, vaid heas mõttes, aitab olla produktiivne ja  
samal ajal iseenda suhtes kohutavalt noriv. Kui mul oleks taskus näiteks  
režissööridiplom, oleksin ka filme tegemata režissöör. Saaksin öelda, et  
mulle ei anta filmi, mind nõõgitakse, aga ma oleksin ikkagi režissöör. Kõr-  
valt tulija, vastupidi, peab midagi tegema, muidu teda pole olemas.

**Kellele sa õieti kunsti teed? Iseendale?**

See oleks võib-olla ka õige. Mäletan, oli kunagi üleliiduline filmiseminar,  
ütlesin seal, et põhimõtteliselt peaks filmi tegema enda jaoks. Sellest tõu-  
sis äärmiselt suur pahameel: kuidas, miljonid vaatavad ootavad, palju  
raha kulub ja äkki — iseendale. Siis täiendasin: võib lisada sõna «nagu  
iseendale». Aga põhimõtteliselt on ikkagi nii, et kui kunstnik teeb kellegi  
jaoks, siis teeb ta juba haltuurat. See tähendab laskumist kellegi juurde  
alla ja tegemist on sel juhul hinnaalandusega. Ise oled endale parim hindaja.  
Alati on inimesi, kes on sinust tunduvalt targemad ja hindavad teist kunsti  
kui sina, aga nende tasemele pole kunstlikult võimalik tõusta. Nii et ikkagi  
jääd järele ise. Muide, Márquez on kuskil öelnud, et tema kirjutab oma  
sõprade jaoks, et sõbrad temast hästi arvaksid. Sellele kirjutaksin kahe  
käega alla. Põhimõtteliselt on ju sõprusringkonnas samade kriteeriumidega  
inimesed mis kunstnik ise. Aga ega see tähenda veel, et ainult üks või  
kaks-kolm inimest saavad asjast osa. On väga palju sarnaseid inimesi üle  
terve Eestimaa ja kaugemalgi veel.

## Kuidas näed kunsti rolli ühiskonnas?

Kui kujutavast kunstist rääkida, siis kunst peab tegema elu kirjuks või kirjumaks. Tööstusmaa kodanik elab äärmiselt reglementeeritud elu. Igapäevased asjad korduvad, kõik on paika pandud, midagi uut nagu poleks. Kunst toob sellesse küllaltki halli maailma veidrusi, midagi, mis inimest võib üllatada. Räägin praegu küll kujutavast kunstist, aga see kehtib ka teiste kunstiliikide kohta. Mida rohkem on kunstis erinevaid suundi, seda suurema emotsiooni saab inimene näituselt. Seal peab olema seda, mis jätab ta täiesti ükskõikseks, ning seda, mis vihastab, mis paneb teda kunstnikku sõimama, et mõtle, mis jamaga tegeldakse, peab olema niisuguseid pilte, mis talle kohutavalt meeldivad. Näituselt saab inimene mingi laengu.

## Kas torditegemine ja aednikutöö on kunst?

On, aga mitte see, mida tavaliselt kunstiks peetakse. Hea aednik või hea torditegija teeb oma töö hästi ära. Tema uus tort võib küll temale endale olla eksperiment, aga ta liigub endale tuttavates piirides, teeb segust uue variandi. Kirjanikule, kui ta hakkab kirjutama uut raamatut, ei ole see mitte vana raamatu ümberkirjutamine, ta peab looma ka enda jaoks üllatavalt uut. See on seotud ponnistustega, mis tõmbavadki piiri käsitöö-kunsti ja mittekäsitöökunsti vahele. Aga muidugi on need piirid nihkunud, sest ka kujutavas kunstis on käsitöölisi, kuigi nende pildid on tehniliselt ja esteetiliselt väga korralikud.

## Tähendab, nad varieerivad samu elemente?

Isegi samu elemente varieerides sõltub kõik sellest, mis ülesande kunstnik endale seab. Mulle tundub, et meil on kujutavas kunstis levimas tendents, kus kõik püüavad leida oma niši või sahtlit. Miks ma ei taha öelda «oma nägu». See seostub oma natuuriga. Oma mina puhastamine või selle viimane tehnikasse eeldab ajaliselt mingit tööd ja lõpuks, aja möödudes, jääb järele isik oma töödes. Aga tendents, mida mõtlen sahtli või niši täitmise all, seostub rohkem maneeriga. Kuigi igasugune kujutav kunst on seotud maneeriga. Inimene võtab detaili või märgi, mida ta hakkab oma töödes kordama. Algul võib see tunduda naljakas ja tüütu, aga kui ta on seda järjekindlalt viisi või kümme aastat teinud, siis hakkab rääkima kriitika, et ta, joonistades sedasama kolmnurka või punast punktikest, on justkui säilitanud omaenda kujundisüsteemi. Tegija võtab iseendalt ära laiemat arenguvõimalust.

## Siin põimuvad mõisted «uus ja vana» kunstis. Kas uus on kunstis iseisva väärtusega või ei ole?

Kui ennist ütlesin, et minu arvates peab kunst olema võimalikult kirju, siis see määratlus sisaldab ka selle, et kunsti peab põhimõtteliselt uut juurde tulema. Kui lähed kevadnäitusele, sügisnäitusele, siis enamiku piltide juures ei oska öelda, kas nägid seda juba eelmise aasta või üle-eelmise aasta näitusel või pole sa üldse seda näinud. Kusjuures need pildid on kõik kunstkriteeriumide kohaselt tipp-topp tehtud. Kui kunstnik on saavutanud juba teatud maine, siis veel hüpata vette tundmatust või pooltundmatust kohas või milleks üldse jalaga tundmatut vett katsuda.

## Aga kas kohe saab öelda, et tegemist on hea kunstiteosega või peab seda ikkagi otsustama aeg?

Teatavate piirideni saab muidugi öelda kohe. Otsustamine on seotud nii individuaalse maitse kui ka sotsiaalsete teguritega, samuti kunstniku mainega. Eestlaste suhtumist mõjutab viimane üllatavalt palju. Kui käia näitusel inimesega, kes meie kunstist praktiliselt midagi ei tea, ja küsida, mis töid ta siit ostaks, ostmine on väga hea kriteerium, ütleme, kogu oma raha või väga suure summa eest. See selgitaks palju. Enamasti langevad paljud kokku meie kriitika ja kunstnike kujundatud seisukohtadega, aga samas nopib eelkogemusteta ostja välja mõned autsaiderid ja tööd, mis meile üldse silma ei torka. Tegemist võib olla individuaalse maitsega, aga ehk on ka meie arvamust kujundatud selliselt, et kedagi on liiga esile tõstatatud ja keegi on surutud autsaideri rolli. Ja ilmselt neid viimaseid asju



võib aeg paika panna. Aga aeg ei pane midagi paika absoluutselt, sest muutuvad moed ja muutuvad suhtumised ja väga suurt osa mängib lihtsalt juhus.

Usun siiski, et need pildid, mis tegijale tähendavad ponnistusi, eneseületamisi ja üllatusigi, sisaldavad ka publiku jaoks rohkem pingeid.

Midagi sealt kiirgab, olen ise niimoodi vaadanud; mis see on, seda ei oska kohe seletada. Ju vist aura on see, mis kiirgab.

### **Kuidas hindad improvisatsiooni ja eelneva ettevalmistuse vahekorda kunstis?**

Saksofonimängus on see ilmselt üks ja romaanikirjutamises teine.

Karikatuuri tegemine on loogilise mõtlemise protsess, kus pead jõudma tulemuseni, mis oleks nali või karikatuur. Vahel isegi hüüatad: ahh-aa, mõtlesin välja! Loomeprotsess pole spontaanne uhamine.

### **Aga sinu vabagraafika?**

Tehes multifilmi kunstnikuna ja režissöörina ühes isikus, kui mõtlesid loo ja tüübi välja, oled pool aastat või enamgi käsit-jalust seotud, pead mõtteid ellu viima, pikaldase, tüütu protsessina sadu kordi joonistama neidsamu tüüpe. Kui ise kunagi kirjutasid, et mees tuleb uksest sisse ja istub toolile, siis nüüd pead seda palju kordi joonistama, kuigi sellest on juba kõrini. Ja siis võtad lihtsalt valge paberi ja hakkad joonistama seda, mida pole ette kirjutatud. See on selline tasakaalustav töö ja paljud joonistused on mul tehtud nii, et alustan tühjast kohast, võtan pliiatsi ja hakkan joonistama. See on mäng joonega, mäng figuuridega. Muidugi on see nii pildi alguses. Kui midagi juba paberil ja kui hakkad nägema, et sealt võib üht-teist tulla, hakkab mõistus tööd kontrollima ja siis asud juba teadlikult pilti välja arendama. Lehti koguneb, aeg-ajalt vaatad üle, viskad ära, aga seal kusagil on huvitavad detailid ja siis paned nendest kokku mingi pildi.

### **Kas kunst on ikka sinu jaoks tõsine asi?**

Ta on tõsine, aga teda ei tohi tõsiselt võtta. Juhtub ka vastupidi, ta ei ole tõsine, aga teda peab tõsiselt võtma. Praegusel ajal ei saa tõsistest asjadest enam rääkida täiesti tõsiselt. Inimestele on niivõrd palju räägitud pühalikku juttu, neile on liiga palju rinnale koputatud.

Nali on kah tõsistest asjadest rääkimine, muidu teda ei tasuks teha. Kuigi saab olla ka lihtsalt huumorit, ja seda oleks hirmsasti vaja. Inimesed ei oska enam huumorit vastugi võtta, ikka otsitakse, kellele pihta anti.

### **Miks on arvatud, et oled vormiliselt erandlik meie kunstis?**

Võib-olla sellepärast, et Eesti kujutava kunstiga on mu sidemed äärmiselt nõrgad. Kui alustasin karikaturistina, olid mul ikka ka mingid eeskujud, ja need olid kõik tolleaegsetest tugevatest karikatuurimaadest. Tugevat mõju avaldasid tšehhid, poolakad, ilmselt nende kaudu ka prantslased. Algul oli vorm mulle ainult vahendiks; et edasi anda karikatuuri mõtet, püüdsin vormi teha äärmiselt lihtsaks. Aja jooksul on vorm mulle üha tähtsamaks saanud. Paljud eesti kunstnikud meeldivad mulle väga, aga sellist, keda ma endale eeskujuks loeks, ei teagi nimetada. Näib, et mul on õnnestunud areneda meie kunstisituatsioonis nii-öelda sellesse kunstil-ellu oluliselt kuulumata.

### **Filmist kui kaubast kõneldakse palju, aga kas hea nali ei ole minev kaup?**

Nali on väga hästi minev kaup ja jääb üle ainult imestada, miks meil nii vähe seda minevat kaupa toodetakse, sest nalja põud, ja eriti joonistatud nalja põud, on meil tohutu suur. Kas naljaraamat seisab meil leti peal? Ei seisa. Ei seisa sellepärast, et neid antakse välja vähe. Kas või minu naljapildiaabits, mis oli mõeldud lasteraamatuks, osteti kiiresti ära.

### **Kui kõneldakse, et kunst peab olema minev kaup, siis on selles teatav hal-vustav nüanss. Mida sina arvad?**

Alati, kui oma kaup läheb, on meeldiv unustada, et väga suur nõudmine ei ole kvaliteedi tunnus, pigem keskmise oma. Kui võrrelda filmiga, siis inimeste arv, kes naljaraamatuid ostab, on palju väiksem naljafilmi vaatatajate arvust. Kui palju rahvast käib head naljafilmi vaatamas?

Eestis oma 200 000 inimest.

Huumoriraamat ilmub tiraažiga 30 000. See on oluline vahe, ja olen kindel, et raamat ostetakse kohe ära. Aga see on kodus seisev kaup ja seda vaatab terve pere, lapsed ja lapselapsed, kokkuvõttes vaatab raamatut ehk rohkemgi inimesi kui filmi.

### **Oled nalja puhul alati rõhutanud: visuaalne, puhtvisuaalne. . .**

Olen visuaalse nalja all silmas pidanud n-ö sõnadeta karikatuuri. Hea sõnadega karikatuur pole sugugi halvem, aga sõnadeta nali on internatsionaalne. Ja teiseks on sõnadeta karikatuur suhteliselt uus nähtus. Alles pärast Teist maailmasõda on ta laialt levima hakanud. Meie publik ei ole praktiliselt veel valmis seda liiki visuaalset nalja vastu võtma. Kakskümmend aastat tagasi oli naljapiltidel pealkiri ja allkiri ja üleval nurga peal veel väikeses kirjas seletus, keda pilt paljastab ja millele pihta annab. Ja kui hakkasid tulema pildid, kus polnud ei allkirja, pealkirja ega seletust, siis oli sellest omal ajal palju pahandust. Selgus, et vaataja leidis nalja ikkagi üles, aga ta ei uskunud, et asi sellega piirdus. Kui oli tegemist absurdikarikatuuriga ja kui inimesele tehti samalaadset sõnalist nalja, räägiti näiteks võrdväärne anekdoot, siis kuulaja võttis seda õigesti vastu. Küsimus oli harjumuses. Praegu on olukord siiski muutunud, oma viisteist aastat on neid sõnadeta nalju tehtud ja meil on väga võimekaid mehi ning naisi, kes niiviisi joonistavad.

### **Oled hulk aega illustreerinud «Tähekest». Kas lapsed saavad naljast aru?**

Muidugi vastaksin, et lapsed saavad naljast aru, aga see on umbes sama, kui küsida, kas inimesed saavad naljast aru, ja ma vastan, inimesed saavad naljast aru. Aga «Tähekest» jaoks olen neid nalju teinud mingil määral programmiliselt, püüdes teha sellist visuaalset huumorit, mis põhimõtteliselt peaks olema lapsele mõistetav, kui tal selle vastu huvi on, sest nagu täiskasvanuid, on ka lapsi mitmesuguseid, mõnel pole võib-olla huumori mõistmiseks soodumust. Aga püüan igas illustratsioonis leida sõnades väljendatud loole võrdväärse või paralleelse pildilise nipi, et ka pildil oleks omaväärtus. On lugu tüdrukust ja kassist, kujutab tavapärase illustratsioon tüdrukut kassiga. Aga kui lugu on väärt, siis on temas mingi iva, ja püüan seda iva anda joonistatud kujul. Kui see iva on väike, siis edasi arendada. Endal on muidugi tunduvalt raskem. Kui ka laste seas on, ütleme, kolm kuni viis protsenti, kellel selle pildi puhul tekib tunne: ahaa, vaata mis on välja mõelnud, on hea.

### **Kas oskame laste eest mõelda?**

Seda ilmselt ei ole vajagi, sest meie ülesanne on teha lastest ikkagi täiskasvanud. Ja selles mõttes ei saa me tõesti lastega samastuda, sest kui teeme või pakume täpselt sedasama, mida nad ise teeksid või endale pakuksid, siis nad ju jääksidki lasteks. Kuigi üldiselt seda taunitakse ja öeldakse: miks me ei ole endas last säilitanud. Aga see oleks veel koledam kui ainult lapseks jääksimegi.

### **Kas sinu naljaraamatud on mõeldud rohkem lastele või täiskasvanutele?**

Kui ei ole päris titaraamatu või -filmiga tegemist, siis on parim see, kui ka isa sealt endale teatud iva saaks. Aga tuleb väga teraselt silmas pidada, et see ei käiks laste arvel.

«Kilplased» on mõeldud põhiliselt lastele ja natuke täiskasvanutele. «Tagurpidi Antsu» kohta peab ilmselt sedasama ütlema: ikkagi lasteraamat ja teadlikult tehtud nii, et laps oma mõistusega kõigest jagu ei saa. Osa asju on sihilikult küllalt keerulised, eeldades, et kui huvi tekib, võib ta vanemate käest pärida. Ja «Naljapildiaabits» on põhimõtteliselt karikatuurikogumik minu viimase aasta karikatuuridest, kust on välja valitud need, millest laps võib aru saada ja mis on ümber joonistatud lapsepäraselt.

### **Milliseid raamatuid sulle meeldib illustreerida?**

Olen väga vähe raamatuid illustreerinud, need on olnud kas Ott Arderi lastevärsid või Priit Aimla humoreskid, nii et õigem oleks küsida, milliseid raamatuid ma tahaksin illustreerida? Ja sellele ma vastaksin: tahaksin illustreerida kõikvõimalikke raamatuid, sest illustreerimine on tänu «Tähe-

kesele» viimasel ajal olnud peaaegu minu põhitegevus. Aastaid teatakse mind kui multifilmirežissööri, aga tegelikult olen niisama palju «Tähekese» illustraator.

### **Kas karikaturistil on joonisfilmi tulek kerge?**

Arvan, et see on üks kergemaid asju. Mitte sellepärast, nagu oleks kunstiringkondade suhtumine karikatuurisse pisut halvustav, et siis saab mainet juurde. Nii karikatuuri väljamõtlemisel kui ka filmirežii paikapanemisel on tegemist ajakategoriaates mõtlemisega. Maalijal sellelaadset treeningut ei ole. Igal pildil, mis karikaturist välja mõtleb, on oma eel- ja järellugu, karikaturist peab ühe või kahe-kolme pildiga andma terve loo. Ja kui ta on elukutseline karikaturist, on ta neid pilte teinud palju: sada, tuhat, kaks tuhat pilti. Tal on suur treening sel alal. Filmi tulles läheb tema töö rikkamaks. Säilib ajakategorias mõtlemine, aga ta saab vahenditega hoopis lahedamalt ümber käia. Selles mõttes arvan, et karikaturisti filmi tulek on kergem. Ära unusta, et ka Fellini on karikaturist, paljud unustavad.

### **Ag multifilmil on siiski seos ka graafika ja maaliga. Kas iga üksiku filmipildi, planšeti või koks riputada seinale?**

See ei ole kriteerium. Filmi võtame vastu liikumises, väljarebitud leht näeb välja kehvem. Aga markantne, isikupärase käekirjaga kunstnik on joonisfilmis muidugi äärmiselt teretulnud. Kui juba ühest kaadrijupist või -vilksatusest tunned tegija ära.

### **Ag multifilmi seos kirjutatud sõnaga?**

Öeldakse, et meil ei ole filmistsenariste ja püütakse kasutada kirjanikke, aga enamasti ei anna see loodetud tulemusi. Ja seda põhjendatakse stsenaaristikakogemuste puudumisega. Arvan, et stsenaarist mõtleb kirjutades visuaalselt, ta näeb filmi ja kirjutab üles, mida näeb. Meil üritatakse multifilmide puhul kasutada stsenaaristidena maksimaalselt lastekirjanikke. Ja jällegi võiks väita, et midagi head ei ole sellest tulnud. Lastekirjanik, kes oskab hästi värsistada, sõna teisega kokku kõlama panna, võib loo üles kirjutada huvitavalt või näiliselt huvitavalt. Jääb mulje, et see on väga tore lugu, aga filmi sellest ei tule. Muidugi on asi ka selles, et multifilm on meil ikkagi uus ala ja õppimine käib tehes. Tegijad saavad iga oma looga üha enam teada, mis see multifilm on, mis on multipärasead asjad ja mis mitte, ja muutuvad ka stsenaariumi suhtes kõige paremateks asjatundjateks.

### **Missugused on siis hea multifilmi tunnused?**

See peab olema huvitav. Soonepää ütles kunagi kunsti kohta, igasuguse kunsti kohta, et selle esimene kriteerium on huvitavus.

Ag mis teeb kunstiteose huvitavaks? See, mida kõigepealt näed, on vorm. Eriti joonisfilmis on vorm kohutavalt tähtis. Kuigi sisu võib olla kehvakene. Ag kui sul on hea sisu ja mannetu teostus, on tulemus alati kehvem kui esimesel juhul. Mulle vähemalt tundub nii. Või siis peab juba sisu olema niivõrd hea. Ag tavaliselt hea sisutegija ei võtagi endale halba kunstnikku.

Multifilm on ju kujutava kunsti ja kinematograafia iselaadne sümbioos, ta on «kunst kunstist».

Üks meeter multifilmi pidavat informatsioonitiheduselt vastama viiele meetrile mängufilmile. Mängufilmikaadrisse jääb ikka palju juhuslikku. Kui multifilmi kangelane ütleb tere, siis on see suurem tere kui mängufilmi kangelase tere.

### **Kuidas hindaksid kunstniku tööd multifilmis?**

Multifilmi tehakse tihti nagu joonistatud mängufilmi. Lähtutakse mängufilmi reeglitest ja paljud asjad oleksid osava kaskadööriga lavastatavad ka mängufilmis. Samal ajal oleks vaja, et multifilm saaks omaette kunstiliigiks, mida ta ka on, ag see tunnustamine võtab aega. Kõigepealt ei ole tal veel piisavalt vaatatajaid, et saada vajalikku kasumit. Tahaks loota, et ta ei jää mängufilmi väikseseks vennaks mitte kauaks. Ja sellise ideaalse multifilmi puhul oleks kunstniku roll tunduvalt olulisem. Loomulik olekski

see, et autor oleks kunstnik ja et kõik algaks visuaalsusest, mitte kirjasõnast. Meil valitseb praegu peaaegu sajabrotsendiliselt sõna ja literatuurne alge. Tuleks aga lähtuda just visuaalsest algest. Ent kinnitav, kontrolliv, raha eraldav masinavärk on käima pandud nii, et kõigepealt on sõna.

**Sa oled rünnanud klassikalise dramaturgia nõudeid ja teatridramaturgia reeglite rakendamist multifilmis. Milliseid dramaturgiareegleid siis tuleks rakendada?**

Ei peaks rakendama klassikalisi dramaturgiareegleid. Multifilm ei pruugi sugugi olla selline, kus vastandlikud jõud kohtuvad konfliktsituatsioonis, seejärel tekib lahendus ja nii edasi. Tegemist on miniatuurse žanriga — viis või kümme minutit. Ülesehitus võib olla küllaltki ootamatu, praktiliselt võib olla nii, et ei toimu peaaegu midagi. Raske oleks üles kirjutada, mis toimub. Põhiliselt olengi sõna võtnud kohustusliku *story* vastu.

**Kuidas hindad Disney osa maailma multifilmis? Millega üldse seletad Disney nii suurt mõju, kuigi noored vasakpoolsed prantslased on korduvalt üles kutsunud vastu astuma sellele «Disney ülemaailmsele kinoimperialismile»?**

Disney rolli on raske ülehinnata. Äärmiselt võimeka isiksusena tabas ta veel soodsat konjunktuuri. Sotsioloogid peaksid muidugi rohkem teadma, miks on selline kohutav janu inimestena toimivate loomade järele. Võib-olla on siin mingi seos suure loomaarmastusega. Miki-Hiir ja Piilupart on ju armasad, aga kui katsuda pilku puhastada ja siis vaadata, näeme painajaliku pilti. Disney-košmaar on nähtav siis, kui silmitseda tema publikut. Täismehed — ja armastavad kohutavalt piiluparte, so inimeseks riietatud pardikest. Disney suur karuteene on, et ta pani käima võimsa masina, mis tootis arvamuse, et multifilm võib olla ainult disney'lik. Multifilmis on tänaseks leitud palju erinevaid teid ja väljenduslaade, aga domineeriv on endiselt Disney. Aga disney'like massieriaalide tootmine kogu maailmas — see on lihtsalt armetu kits, mis ekspluateerib juba isenda stampe.

**Kuidas hindad eesti joonisfilmi praeguses üleliidulises ja ülemaailmses animatsioonikunsti arenguprotsessis?**

Eesti joonistfilm on üleliidulises ulatuses teinud suure töö. Pean silmas, et viimasel ajal on märgatavalt hakanud tõusma filmide kujunduslik tase. Mulle tundub, et otsustavalt alustati sellega just Eestis. Sisuliselt pole küll midagi erilist muutunud ja ega ka meie filmide sisus laias laastus midagi erilist ole, aga see, et filmi jaoks tehakse kõrgetasemelist, originaalset ja suuremahulist kunstnikutööd, oligi uus. See torkab nüüd silma kogu Nõukogude Liidus.

**Võrdlemisi raske on hinnata eesti kujutavat kunsti kogu maailmakunsti taustal. Või eesti kirjandust. Aga multifilmi kohta justkui saaks seda küsimust esitada. Miks?**

Nii kujutav kunst kui ka kirjandus on väga vanad, klassikud ka paika pandud. Nende liikuvus on suhteliselt raske. Kirjandus eeldab tõlkimist teise keelde, alles siis võib kõne alla tulla võrdlus. Kujutav kunst saab end küll esitleda reprobe või näituste kaudu, aga näitusi on harva. Üldiselt on ka kujutav kunst maailmas küllalt paigas, kõik nišid täidetud, üllatada raske. Nendega võrreldes on multifilm uus nähtus, kaasaegne multifilm väga uus nähtus ja need uued lained veel uuemad. Teisest küljest, nagu Disney puhul juba öeldud, võtab lõviosa ekraaniajast enda alla puhas komerts. Seega festivalifilme, kus tegemist autori eneseväljendusega, n-ö puhta kunstiga, ei olegi nii tohutult palju. Mängufilmis on näiteks elitaarse filmi üleminek massifilmile tunduvalt sujuvam.

Multifilmis on see vahe väga, väga selge. On filme, kus keegi ajab kedagi nuiaga taga, ja on filme, kus autor on püüdnud väljendada oma emotsioone, neid, mille ta võib-olla ongi teinud just konkursi jaoks, oma raha eest. Sest väikest multifilmi on võimalik oma raha eest teha, mängufilmi keegi nii ei tee. Hea on ka, et kui film on olemas ja ta kusagile festivalile pääseb, näeb teda just see seltskond, kes on teda kompetentne hindama. Seltskond ise on muidugi küllalt kitsas, sest multiplikaatori elukutset on maailmas üsna vähe. Nii et näha, kas maailmataset on või ei ole, on lihtsam kui mujal, võrdlusaluseid polegi nii palju.

### Mida annavad multifilmifestivalid?

Üle kogu maailma toimub väga palju väikesi festivale, tihti on need nn lühifilmifestivalid, kus mängu-, dokumentaal- ja multifilm kõik võrdselt väljas. On niinimetatud neli suurt, paarisastatel Ottawas ja Zagrebis ja paaritutel Anncys ja Varnas. Vanim on Anncy festival, esimene oli 1960. aastal, nüüd siis juba XIV, Varnas oli mullu alles IV festival.

Neil festivalidel näeb, mida hetkel maailmas tehakse. Muidu liigub informatsioon äärmiselt kehvasti. Kommertsil näeb, aga tippu harva.

**Oled multifilmikunsti murede kohta öelnud: kõik üleliidulised puudused on ka meie puudused, aga meie vooruseks on mõnede puuduste puudumine.**

Poleks uskunudki, et nii hästi ütlesin. Arvan, et muinasjutuga pole meil ülemäära liialdatud. Peaaegu sada protsenti üleliidulistest multifilmidest on muinasjutud, kas siis ise välja mõeldud või rahva varasalvest töödeldud. Ja nad taanduvad enamikus hea ja halva leigeks, väärustunud võitluseks ja lõpevad magusa moraaliga. Nõutakse rahvuslikke multifilme, eriti Kesk-Aasia vabariikides. Aga rahvuslik ei tähenda veel, et Kasahhi filmides peab kindlasti olema mees halati ja tübeteikaga, et tegutsema peab ilmingimata kaamelivasikas.

**Mida arvad multifilmi levist ja levitamisest?**

Meil on kurdetud, miks pole niisugust kino, kus Eesti filmid jookseksid kogu aeg. Me teeme aastas 7—8 multifilmi. Ei ole mõeldav, et need kaheksa jookseksid aasta otsa. Aga ikka juhtub nii, et kui mulle tuleb parim sõber tänaval vastu ja ma küsin, kas ta on mu filmi näinud, vastab ta, et ei ole, kus ma pidin nägema. Multifilmi tegemisel on see paratamatu kurbloisus, et teen aasta otsa ja ta on mul kusagil olemas, aga kes teda näeb... ja kümne aasta pärast on ta praktiliselt olematu. Aga mulle on arusaamatu, mille alusel näitab multifilme televisioon, miks on seal nii vähe Eesti filme, ka valik teiste liiduvabariikide filmidest pole sugugi parim — Nõukogude Liidus tehakse väga huvitavaid filme. Teiselt poolt tundub, et mõningaid filme näidatakse põhjendamatult tihti.

**Kui juba kõnelesid televisioonis, siis — kas multifilm on film lastele või täiskasvanutele või hoopis tugitoolis lesivale televaatajale?**

Ilmselt on nii, et tegijad tahavad filmi panna probleeme ja hingevalu, aga vaataja tahab saada meelelahutust. Multifilmi hindamisel on häda, et filmiarvustajad näevad sageli vaid liikuvaid kunstilisi pilte, kunstiarvustajad aga jälle ainult filmi, ja sellepärast jääb see kahe ala sümbioos õige hinnanguta.

Kriitilisel hindamisel on alati tegemist võrdlusega. Kui ütleme, et sel kärbsel on suured tiivad, aga ühtki teist kärbest me ei ole näinud, siis me ei tea, võib-olla on teistel need veelgi suuremad. Peaksime saama võrrelda meie multifilme mujal tehtavatega. Inimesel, kes tegeleb multifilmikriitikaga, ent kel pole õnnestunud festivalidel käia, selline võrdlusvõimalus puudub. Jääb teine võimalus: võrrelda neid lihtsalt üldiste kunstikriteeriumide alusel. Ja kui esimesele võrdlusele peavad meie filmid enam-vähem vastu, siis teatri, luule või mängufilmi kunstikriteeriumidest lähtuv hindamine tuleb enamasti meile kahjuks.

**Pead autorifilmiks seda, kus üks inimene on nii stsenaarist, režissöör kui ka kunstnik. Me räägime autorifilmist ka Fellini ja Eisensteini puhul.**

Olin Poolas ja nemad nimetavad autorifilmiks seda, mis pole kommertskaalutlustel tehtud seriaal ja kus režissöör väljendab oma kunstnikupositsiooni. See tähendab, et kellelgi, kes on joonistamisvõimeline, tekib idee ja ta teostab selle. Meie autorifilmid tähendavad enamasti seda, et nende taga on oma kolmekümneinimeseline rühm, kes ideed teostab: helilooja, värvikunstnik, operaator jt. Valmisfilmi puhul rõhutatakse liialt režissööri osa ja unustatakse ära, et oli ka teisi tegijaid. Selles mõttes on ausam teha võimalikult ise, hilisemal jutul oleks suurem tõetera sees.

**Kas multifilm on väga töömahukas ala?**

Väga. Välismaal kasutatakse sageli raali abi, eriti just televisioonis. Võimalused on siin tohutud. Vahel öeldakse, et saadav uus kvaliteet on 11

külm ja tehniksistlik, puudu jääb inimlikkusest. Aga ei tule unustada, et masin ei tee ise mitte midagi, masin teeb seda, mida inimene talt tellib, mida inimene oskab temasse sisse panna. Multifilmi tulevik on igal juhul raalidega tihedalt seotud.

**Kuidas on lood nendega, kes sinu järel tulevad? Näiteks jugoslaavlaste kuulus Zagrebi koolkond, kes tõusis 1960. aastate algul, kustub üheskoos.**

Multifilmirežissööre on vähe ja neid on ka filmitootmise seisukohalt nii vähe juurde vaja, et iga tulek on individuaalne. Mingit süsteemi selleks pole tarvis. Kui vakants ja tõmme on, näitab edasist elu ise. Kui eesti multifilmi populaarsus käiks alla ja huvi selle vastu langeks, kui hakataks tegema halle filme, ka siis jätkuks tulijaid, ainult et siis on need teised. Ja filme tehtaks ikka edasi. Multifilm peab endale saama kunsti õigused — eksisteerida võrdväärselt, ütleme, mängufilmiga. Selleks peavad multifilmid olema seotud reaalselt eluga, nad ei pea küll olema otseselt päevakajalised, ent peavad tegelema meie elu probleemidega ja kunstnik peab end saama nende kaudu väljendada. Sel juhul ei tekita eesti multifilmi tulevik probleeme ja juurde tuleb inimesi, kel on midagi öelda ja kes tahavad seda teha multifilmi kaudu. Kui hakkab domineerima mittemidagiütlev muinasjutukene, olgu lastele või täiskasvanutele, siis huvi multifilmide vastu väheneb ja filme hakkavad tegema need, keda huvitab vaid filme teha.

**Mulle on räägitud, et sa olevat olnud ka «Viimses reliikvias» kaskadöör?**

Seda võiks kaskadööri osaks nimetada küll. Tartus Andres Lutsari juures olid sambotreeningud, sellesama rühmaga tegime kõik «Reliikvia» löömingud ja kukkumised. Sellest tuligi esimene kokkupuude filmiga. Rein Raamat oli muuseumis «Reliikvia» kunstnik. Võib-olla seal tekkiski tal idee (olin mingil määral siis endale karikaturistina juba nime teinud) pakkuda mulle kunstnikutööd joonisfilmis «Kilplased».

**See oli — ainult — üksteist aastat tagasi?**

Jah, 1974. aastal.

**Kuidas suhtuda sellesse, kui sind sinu oma mängureeglite järgi suudetakse kunstis ületada?**

Venelastel on niisugune termin — valge kadedus. Sa mõtled, et miks küll mina ise seda ei teinud. See ei ole negatiivne tunne. Kui näiteks Toomas Kalli või Hillar Metsa karikatuur teeb mind kadedaks põhjusel, et ma seda ise välja ei mõelnud, on see edasiviiv tunne, igal juhul tahan siis järgmise pildi paremini teha.

**Sa oled väga viljakas, kas sulle ei tundu, et hakkad ennast kordama?**

Ei. Olen olnud viie filmi režissöör. «... ja teeb trikke» ei korda filmi «Kas maakera on ümmargune?», «Harjutusi iseseisvaks eluks» ei korda «Trikke», «Kolmnurk» ei korda «Harjutusi», «Aeg maha» seostub kõigi eelnevatega. Aga «Aeg maha» ei olnud loogiline järg «Kolmnurgale», loogiline järg «Kolmnurgale» olnuks «Eine murul», mida olen üritanud korduvalt tegema hakata, aga seni pole õnnestunud. «Aeg maha» tuli teha, sest stuudio pidid filmiühik käiku minema ja ma leidsin variandi, mis rahuldab nii ennast kui ka stuudiot.

**Mis on «Eine murul»?**

«Eine murul» ei ole midagi. See on jällegi filmi üks kurbloolisus, et nii kaua, kui film on ideefaasis, ei ole ta midagi, aga tema materialiseerumiseks peab nii palju tegureid kokku langema, et vahel tekib isegi küsimus, kas see üldse ära tasub? Ja eriti siis, kui valmisprodukt erineb nii palju kavatsuslikust, tekib küsimus, kas oligi seda vaja teha?

**Tahad veel midagi öelda?**

Kõige olulisem jäi arvatavasti ütlemata.

## Pillimängust ja selle teooriast

OLAVI SILD

Targutused interpretatsioonikunsti olemuse, õpetamise jne kohta kutsuvad elukutselistes pillimeestes tavaliselt esile instinktiivse (ja enamasti õigustatud) umbusu. Seetõttu oleks allakirjutanu meelest aus loobuda siinkohal pikemast sissejuhatavast õiendusest *à la* «antud küsimuse aktuaalsusest ja selle lahendamise hädavajalikkusest muusikakultuuri arengu käesoleval etapil», seda enam, et pakutav teoretiseering ise on üpris ulatuslik ning lahataav probleem — instrumentalisti erialase suutlikkuse struktuur ja olemus — tegelikult igihaljas. On ju vajadus mõista oma tegevuse iseloomu ja selle edukuse/edutuse põhjusi vaevanud muusikuid ilmselt juba Orpheuse päevist saadik. Omamata antud juhul võimalust pikemaks ajalooliseks ekskursiks, osutagem siiski kahele läbivale (näiliselt vastandlikule, ent teineteisega olemuslikult seotud) mõttesuunale, mis omavahelises toimes on vaadeldavad pillimänguteooria arenguvedruna.

Neist esimene, n-õ analüütiline lähenemisviis, ilmnes püüdes interpretatsioonivõime diferentseerimisele suhteliselt iseseisvateks kvaliteetideks ehk koostisosadeks (koos nende vahelise hierarhilise sõltuvuse määratlemisega). Nii väitis L. Mozart oma populaarses «Viiulikoolis» (1756), et «hea esitus peab olema:

1) õige — st intonatsioonipuhas, rütmitäpne ja truu nooditekstile;

2) meeldiv ja peen — st hästi kõlav, kerge ja vaba, arusaadav ja vaheldusrikas;

3) ekspressiivne — andma kohase nüansseeringu ja fraseeringu abil õigesti edasi muusika iseloomu».<sup>1</sup>

Lähtudes näiliselt vaid interpreteerimiskunsti «pealispinnast», on L. Mozarti määratlus ometigi loogiline ja põhjendatud ning seda eeskätt elementaarse praktilise hinnanguskaalana.

«Pariisi Konservatooriumi metoodika» (1802) autorid P. Baillot, P. Rode ja R. Kreutzer, süvenedes probleemisse juba lausa filosoofilisel tasandil, jagasid viiulimängu kaheks vastandlikuks «substantsiks»: materiaalseks («mehhanism» — so tehnika ehk pillimänguvõtete süsteem) ning ideaalseks («interpretatsiooni geenius» — st muusikaline maitse ehk esteetiliste kriteeriumide süsteem). Oletades, et mänguaparraadi «mehaanika» väljakujundamine toob enesega automaatselt kaasa ka tunnetus ja mõtlemisprotsesside täiustumise, soovitasid prantsuse viiuldajad pillimängu materiaalse sfääri eelisarendamist (isoleeritult muusikalistest ülesannetest) sel määral, «et hiljem poleks vajadust kord omandatu juurde enam tagasi pöörduda»<sup>2</sup>, saades seega hiljem palju kritiseeritud pedagoogilise printsiibi «enne tehnika, siis muusika» alusepanijaiks.

Nagu teada, leidis mänguliigutuste «mehaanika» tõsiteaduslik läbiuurimine nende anatoomilis-füsioloogilise õigustatuse aspektist aset alles meie sajandi algupoolel nn anatoomilis-füsioloogilise koolkonna esindajate (F. Steinhausen, R. Breithaupt, W. Trendelenburg jt) poolt, kes seadsid enesele eesmärgiks välja töötada ratsionaalseimad, ainuõiged ja seetõttu üldkehtivad mänguliigutuste vormid ja süsteemid ehk tehnikad. Õige pea koorus aga mainitud suunitluse ning talle vastandliku «psühhotehnilise»

<sup>1</sup> L. Mozart. Violinschule. Neue umgearbeitete Ausgabe. Leipzig, 1804, s. 60—68.

<sup>2</sup> Род е, Байо, Крейцер. Скрипичная школа. СПб., 1812, с. 3.

koolkonna (F. Busoni, J. Hofmann, K. Leimer jt) vahelisest poleemikast välja tõdemus, et «pillimängutehnika» fenomen ei ammendu kaugeltki üksnes liigutusmehaanikaga, vaid omab veel teisigi dimensioone (nagu näiteks «vaimne tehnika», «kunstiline tehnika» jne). Teiste sõnadega — mõiste «mängutehnika» on paljutähenduslik, interpretatsioonimeisterlikkus aga kujutab enesest keerukat ja mitmetahulist nähtust.

Sellisele järeldusele jõudis ka C. Flesch, jagades oma peateoses «Viulimängukunst» (1922—1926) uuritava kolmeks koostisosaks. Nendeks olid:

1) abstraktne tehnika — st liigutusmehaanika, viuldaja parema ja vasaku käe mänguliigutuste süsteem;

2) rakendustehnika — st oskus kasutada abstraktse tehnika elemente muusikateoses esinevate tehniliste ülesannete lahendamisel;

3) kunstiline kujundus — st rakendustehnika allutamine interpretatsioonilistele ülesannetele.<sup>3</sup>

Tõmmates paralleeli muusikalise ja sõnalise väljenduse vahele, võiks abstraktset tehnikat käsitleda viuldaja «sõnavarana», rakendustehnikat «grammatikana» ning kunstilist kujundust omalaadse «prosoodiana». Kontseptsioon tervikuna pole tänase pilguga vaadates veatu — tema Achilleuse kannaks on eelkõige rakendustehnika (strijhi- ja aplikatuurivalik) lahutamine kunstilisest kujundusest (dünaamika-, tämbri-, rütmi- ja artikulasiooniprobleemid). Ent sellegipoolest õnnestus Fleschil oma «viulimängukunsti ristlõikes» registreerida äärmiselt oluline (nii teoreetilisest kui ka praktilisest aspektist hinnatuna) seaduspärasus: tehniliste võtete ja vilumuste olemasolu ning oskus neid otstarbekalt kasutada kujutavad endast erinevaid tasandeid interpretatsioonimeisterlikkuse struktuuris. Juba ainuüksi seetõttu on mainitud töö (mis liiatigi on jäänud viimaseks terviklikuks käsitluseks analüütilises suunas) kahtlemata aegumatu väärtus.

Vastandliku, sünteetilise tendentsi iseloomustamiseks pillimänguteoorias sobib C. Ph. E. Bachi «tõelise klavessiinimängukunsti» määratlus, milles esmakordselt ilmnes püüd alla kriipsutada interpretatsioonivõime orgaanilist terviklikkust ning jagamatust. «Õige klavessiinimängukunst,» väitis ta oma 1753. aastal ilmunud traktaadis, «koosneb kolmest komponendist, mis on aga omavahel nii tihedasti seotud, et lahus ei võigi eksisteerida...»<sup>4</sup> Idee edasiarendajate L. Spohri, F. Liszti, J. Joachimi, J. Hofmanni, F. Busoni jt arvamus kohaselt baseerub selletaoline homogeensus primaarse ning ühendava alge olemasolul, milleks on mängija muusikaline kujutusvõime — teadvus. Viimasest tuleneb ja oleneb mängutehnika, olles seega vahetus sõltuvuses interpreedi kunstilistest kavatsustest. Nii kinnitas L. Spohr, et «selge ettekujutus ilusast toonist juhatab paremini kui mis tahes teooria õpilasele kätte selle saavutamiseks vajalikud poognakäsitlusvõtted»<sup>5</sup>. Sama mõte, ehkki lennukamal kujul väljendatud, sisaldub ka F. Liszti tuntud fraasis «tehnika sünnib vaimust, mitte mehaanikast»<sup>6</sup>.

Soliidse teoreetilise arenduse sai kirjeldatud idee 1930. aastal K. A. Martienseni köitvas õpetuses «loomingulisest kõlatahtest» (*schöpferischer Klangwille*) — interpretatsioonivõime tuumast, mida «iga tõeline pianist mängides eneses ilmselgelt tunnetab kui keskset ja algset jõudu»<sup>7</sup>. Kõlalise väljendustahte määrava rolli ja primaarsuse põhjendamine ning selle vahetu seose esiletoomine muusika väljenduslike elementide (heli-

<sup>3</sup> Vt: Флеш К. Искусство скрипичной игры, т. 1. М., 1964, с. 11.

<sup>4</sup> C. Ph. E. Bach. Versuch über die Wahre Art das Klavier zu spielen. Faksimile Nachdruck, VEB, Vorrede.

<sup>5</sup> L. Spohr. Viollinschule. Wien, 1832. s. 7.

<sup>6</sup> Vt: Мильштейн Я. Ф. Лист, т. 2. М., 1956, с. 96.

<sup>7</sup> Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, с. 28.



kõrgusliku joonise, rütmi, dünaamika-tämbri jne) taasloomisega ettekande-protsessis sai pillimänguteoorias kahtlemata niisama kaalukaks sündmuseks kui C. Fleschi teostatud viulikonsti diferentseering. Ühtlasi täiendasid need peaaegu et paralleelselt loodud suurejoonelised kontseptsioonid (mida võib vaadelda eespool kirjeldatud teoreetiliste suunitluste arengu tulemusena) teineteist oluliselt: Fleschi süsteemis puudus totaalne siduv ja ühendav alge ning Martienssenil omakorda loomingulist kujutlust ja taht «maandav» mõtestatud tehniline süsteem. Väitis ju viimane, et nn individuaalne instrumentaaltehnika tuleneb vahetult mängija isikupärasest kõlatahtest ning kujuneb seetõttu välja irratsionaalsel pinnal (sarnaselt artikulatsioonivilumuste tekkega emakeele omandamisel varases lapseeas).

Integreerides mõttes kummagi teooria vaieldamatuina tunduvad väärtused, jääb meile pillimänguõpetuse empiirilise arenguperioodi tulemusena sõelale arusaam, et interpretatsioonimeisterlikkus kujutab ühtset ja terviklikku, ent samas mitmetasandilise hierarhilise struktuuriga keerukat nähtust. Seda sajanditepikkusest praktikast väljakristalliseerunud tõdemust võiks pidada usaldusväärseks lähtekohaks tänapäeva nõudmistele ja võimalustele vastava kontseptsiooni loomisel.

Reaalsed perspektiivid pillimänguuskuse tundmaõppimiseks n-õ seestpoolt avanesid seoses neurofüsioloogia, psühholoogia, psühhofüsioloogia jne jõudsa arenguga meie sajandil. Pioneerideks saidki siin nn neurofüsioloogilise suuna esindajad nõukogude metoodikateaduses, alustades mänguvilumuste, so harjutamise tulemusena automatiseerunud mänguelementide ja võtete teoreetilist läbitöötamist. Esimestes sellelaadsetes uurimustes, mis ilmusid 1920.—1940. aastatel (S. Kleštšov, I. Blagoveštšenski jt), käsitleti interpreedi professionaalseid vilumusi liigutuslike tingrefleksidena (tuginedes I. Pavlovi õpetusele kõrgemast närvitalitlusest); hilisemais (S. Savšinski, O. Sulpjakov) — kui keerukaid psühholoogilisi koordineerimisstruktuure (võttes sealjuures aluseks N. Bernšteini «aktiivsuse füsioloogia» põhiseisukohad). Mõlemal juhul oli analüüsi objektiks konkreetne aspekt pillimänguuskusest, nimelt mänguliigutused. Kahjuks omandas termin «mänguvilumus» (исполнительский навык) aga pedagoogilis-metoodilises kirjanduses peagi käibeväljendi staatus, minetades hädavajaliku sisulise piiritletuse. Nii eksisteerivad nõukogude pillimänguteoorias praegu võrdõiguslikena kõrvuti «tehnilised, mängukultuuri ja enesehinnagu vilumused», «intonatsioon-, aplikaatuuri- ja redaktuurivilumused» jne, tekitades mulje, et mõiste «mänguvilumus» on muutumas «interpretatsioonivõime» sünonüümiks.

Viimati mainitu kui tervikliku nähtuse süvenenum tundmaõppimine nõuab seetõttu eelkõige vilumuste tegeliku olemuse ja funktsiooni täpsustamist ning täiendavate kategooriate (teadmised, oskused jne) kasutuselevõttu võimaks määratleda erinevaid tasandeid analüüsitava koostises. Struktuuritasandite seoste ning funktsionaalse rolli väljaselgitamine eeldab sealjuures aga paratamatult juba süsteemset käsitlust — st lähtumist interpretatsiooniprotsessi ülesehitusest ja seaduspärasustest. On meil ju pillimängugi näol tegemist ühega lugematuist inimtegevustest, milles tuntud nõukogude psühholoogi A. Leontjevi kontseptsiooni kohaselt tuleks eristada järgmisi struktuurielemente: vajadus-motiiv, eesmärk, tingimused ning loetletutega vastavuses olevad konkreetsete tegevusliigid, eesmärgipärasel toimingud (действия) ja nende realiseerimiseks vajalikud operatsioonid.<sup>8</sup>

Interpretatsioonikonsti üldiseks motiiviks võiks ehk pidada inimlikku eneseväljendusvajadust muusikas. Soodsate objektiivsete ja subjektiivsete tegurite (nagu näiteks eeldused, iseloom, arengumiljö jne) mõjul realiseerub

<sup>8</sup> Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975, с. 109.

see vajadus konkreetse tegevuses, mille eesmärk on muusika esitamine mingil instrumendil. On sealjuures tegemist noodikirjas fikseeritud teoste taasloomise, tõlgendamise või ehk pelga kuuldavaks muutmise, jäägu siinkohal lahtiseks — küsimuse filosoofilis-esteetiline aspekt ei mahu käesoleva artikli raamidesse.

Nagu teada, jaguneb professionaalse interpreedi tegevus kaheks üpris erinevaks osaks, «köögi- ja lavapooleks». Neist esimesse, töö- ja ajamahult valdavasse, kuulub hulk suhteliselt iseseisvaid osategevusi (üldtehnilise arsenaliga korrashoid, uue repertuaariga tutvumine ja selle omandamine, psühhofüüsiline ettevalmistus kontserdiks jne), mille loetelu ja struktuur võivad erinevate mängijate puhul suuresti varieeruda. Koos võetuna moodustavad nad preambula kontserdiprogrammi avalikule ettekandele, mis, teenides otseselt lõppeesmärki — esitatava muusika kunstilis-esteetiliste väärtuste ning mõttelis-emotsionaalse sisu vahendamist kuulajaile, kujutab kahtlematult interpreedi kutsetegevuse kvintesentsi.

Interpretatsiooni mikrostruktuur baseerub õige suurel hulgal mitmekesistel mänguoperatsioonidel (taju-, kujutus-, mõtlemis-, liigutusoperatsioonid jne), mis on enamikus automatiseerunud ning millel ei ole eraldi võetuna otsest seost tegevuse eesmärgiga. Nii pole štrihhidel kui erinevail helitekitamismoodustel iseseisvat väljenduslikku tähendust, nad omandavad selle vaid konkreetse interpretatsioonilise eesmärgiga ja seega mõtestatud toimingu koosseisus (näiteks artikulatsioonivahendena).

Tegevuse realiseerumismehhanismide aluseks on tänapäeva uurijate (P. Anohhin, N. Bernštein, J. Miller-E. Galanter-K. Pribram jt) arvates ettekujutus tema lõpptulemustest. Säärane «soovitava tuleviku mudel» (N. Bernštein) formeerub tegevusmotiivi ja -situatsiooni ning indiviidi sellelaadse varasema kogemuse vastandamisel, saades aluseks tegevusprogrammi koostamisele ja selle täideviimise kontrollile tagasiside printsiibil. Mainitud teadlaste kontseptsioonidest on käesoleval ajal tänu oma põhjendatusele enim populaarsust võitnud kahtlemata P. Anohhini funktsionaalsete süsteemide teooria, mille rakendamise otstarbekust pillimängugi analüüsimisel tõestas oma raamatus ilmekalt ja veenvalt professor V. Alumäe.<sup>9</sup> Seetõttu pole ehk vajalik interpretatsioonikunsti ning neurofüsioloogilise teooria kokkusobivuse probleemil siinkohal enam pikemalt peatuda. Meeldetuletuseks olgu vaid öeldud, et funktsionaalne süsteem (FS) on eesmärgipärase tegevuse elementaarne integratiivne ühik, protsesside ning mehhanismide dünaamiline süsteem, mida kujundavaks ja organiseerivaks teguriks on alati tegevuse soovitatav tulemus. Lihtsamad süsteemid on allsüsteemideks keerukamaile ja nõnda kujutab iga terviklik tegevus enesest grandioosset FS-de hierarhiat.

On tõepärane, et inimvõimed kujunevad välja konkreetsetes tegevustes, mille omapära ja struktuur peegelduvad seaduspäraselt ka vastavate võimete struktuuris. Järelikult võiksime interpreedi erialast võimekust käsitleda FS-na, mis on suunatud antud tegevuse realiseerimisele ning jaguneb vastavuses selle struktuuriga mitmeks allsüsteemide tasandiks. Need oleksid:

- 1) vilumuste tasand, vastav operatsioonide tasandile mänguprotsessis;
- 2) oskuste tasand, ühilduv eesmärgipärase ja mõtestatud toimingute tasandiga;
- 3) interpretatsioonivõime juhtivkomponentide tasand, seostuv väljendusliku intoneerimise<sup>10</sup> kui pillimängu kõrgeima, olemuslik-tähendusliku tasandiga.

<sup>9</sup> Vt: V. Alumäe. Mõtisklusi viilimängu teooriast ja pedagoogikast. T 1981, 3. pt.

<sup>10</sup> Mõisted «intonatsioonilisus» ja «intoneerimine» on siin kontekstis kasutusel laias tähenduses (lähtudes B. Assafjevi intonatsiooniteooriast) kui esituse mõtestatud väljenduslikkus ja esitatava väljenduslik mõtestatus.

Instrumentalisti professionaalse suutlikkuse «vundamendiks» tuleb seega pidada noorpõlves visa ja sihikindla tööga omandatud mänguvilumuste kompleksi, millest «lõppude lõpuks ja esimeses järjekorras» (C. Flesch) sõltub iga pillimehe erialane tase. Vilumused (*memento*: harjutamise tulemusena automatiseerunud tegevuselementide vilumused) peavad tagama mängu lugematute ja üpris šabloonsete üksikoperatsioonide stabiilse ja kõrgetasemelise sooritamise, vabastades ühtlasi interpreedi nende aktiivse teadliku jälgimise vaevast. Teiste sõnadega: vilumuste kompleks — see on n-ö instrument mängijas eneses, õpiajal kujundatud üliväärtuslik ja täiesti asendamatu isiklik «autopiloot», mille abil toimub mängu kõigi elementide realiseerimine. Siinjuures oleks ilmne anakronism pidada silmas üksnes mänguliigutusi. Need moodustavad — kui kasutada E. Hemingway paljupruugitud metafoori — ainult «jäämäe veepealse osa», mida kannab ja juhib mahukas süsteem kõrgema närvitalituse automatisme. Nii on tähelepanu vilumused seotud psüühilis-motoorsete protsesside ajalis-dünaamilise regulatsiooniga; aistingu- ja tajuvilumuste abil on instrumentalist suuteline momentaanselt hindama muusikalise heli parameetreid, eritlema ülipeeni lihaspingeid oma mänguaparaadis, pimesi orienteeruma griffilaul ja klaviatuuril jne; tänu mülvilumustele funktsioneerib laitmatult nn operatiivmälu, tagades esituse lodusaks kulgemiseks vajaliku teabe salvestuse, tallehoiu ning kättesaadavuse; kujutluse vilumused, mis on aluseks seesmisele kuulmisele, võimaldavad ettekujutuses luua mängitava teose «ideaalse» interpretatsioonimudeli; läbi mõtlemise vilumuste transformeerub viimane pillikäsitsusvõtete programmiks, mis, last not least, realiseerub instrumendil tänu liigutuse vilumustele. Mänguprotsessis ühinevad need elementaarsed vilumused terviklikeks «ansambleiks», mille käiberepertuaariks on muusika tüüpiliste faktuurimoodustiste «poolfabrikaadid» (G. Neuhaus) — diatoonilised ja kromaatilised heliredelid, kolmkõlad ja septakordid jne. Sääraseid kompleksseid vilumusi võib vaadelda automatiseerunud FS-dena, mis on allsüsteemideks kõrgemalseisvale oskuste tasandile.

Kas on mõeldav ainult vilumuste tasandil (st «autopiloodil») baseeruv pillimäng? Teoreetiliselt mitte praktiliselt (koma areset jäägu mõistva lugeja hooleks) võib arvatavasti nii mõnigi ülivilunud orkestrant või ületreenitud võistleja suuta teostada sellise võimaluse olemasolu. Tõsi küll, muusika interpreteerimise asemel peaks siin rääkima pigem selle eksekuteerimisest... Sest tegelikult — kui nõustuda üldise tegevusstruktuuri eelpool kirjeldatud kontseptsiooniga — saab esitatava muusika rütmi, helikõrgusliku joonise, tämbri ning dünaamika jne mõtestatud taasloominevahendamine toimuda alles professionaalsete oskuste tasandil, kus mängija vilumustega liituvad tema erialased teadmised ja mõistus. Sealjuures ei kujuta oskused sugugi kolme mainitud komponendi summat — tegu on tegevuse lõpptulemuse suhtes oluliste kunstilis-väljenduslike ülesannete lahendamisele suunatud vilumuste ja teadmiste funktsionaalse sünteesisga, mille teostajaks on interpreedi loominguline mõte. Viimane on oskuste kujunemiseks ja ilmnemiseks niisama vajalik kui valgusenergia fotosünteesiks ning seetõttu võiks käsitletavat tasandit täie õigusega nimetada ka professionaalse mõtlemise tasandiks, kus tööpoolest, nagu on väitnud prof. B. Lukk, «esmajärjekorras maksavad vaimsed eeldused»<sup>11</sup> ehk teisiti öeldes erialane intelligentus.

Meisterlik teostus eeldab kahtlemata samaväärset kavatsust, mis üldjuhul tugineb laialdastele ja põhjalikele teadmistele antud valdkonnas. Seetõttu on nendel terviklikus interpretatsioonivõimes asendamatu funktsioon — nende defitsiidi korral on oskuste süntees paratamatult puudulik. Ühtaegu on aga ka raske kujutleda midagi kahetsusväärsemat

<sup>11</sup> Vt: Vastab Bruno Lukk. TMK 1983 nr 4, lk 3.

«kõiketeadja-mitteidagisuutja» (C. Flesch) kategooriasse kuuluvast pianistist või viiuldajast, kelle praktiline saamatus ei võimalda tal oma hiilgava eruditsiooni vilju lõigata. Sest paraku annab vaid täismahuline ja viimistletud vilumustekompleks pillimängija oskustele tegeliku «strateegilise» kaalu. Liiatigi ei mõtle ükski instrumentalist pelgalt teadmiste varal nagu teoreetik; ta mõtleb ka (ja sageli eelkõige) oma vilumuste najal ehk piltlikult väljendudes — kätega. Selletaoline «konkreetne mõtlemine» võib sealjuures omada nii positiivset kui ka negatiivset iseloomu. Nagu väitis J. Hofmann, eksisteerib interpreedi loomingulist tahet tiivustav ning ka vastupidi, aheldav «tehnika»<sup>12</sup>. Tõepoolest, komplekssete mänguvilumuste (nn poolfabrikaatide) kogum kujundab interpreedil paratamatult alateadliku hoiaku ehk suunitluse (установка), mille laad sõltub mainitud vilumuste iseloomust. Seaduspäraselt omavad primitiivsevõitu ja vähese variatiivsusega tehnilised «toorikud» tendentsi standardiseerida instrumentalisti mõtlemist, juhtides selle märkamatu šabloonsetele radadele. Paindlikud, kõigiti läbitöötatud ning kergesti ekstrapoleeruvad vilumused loovad seevastu aga soodsa pinna originaalsete interpretatsioonilahenduste sünniks ja isikupärase väljenduslaadi kujunemiseks.

Vilumustel ning teadmistel, professionaalse mõtlemise materjalina ja instrumentariumina, ei tarvitse kummatigi olla kõla-, rütmi-, artikuleerimis- ning fraseerimisprobleemide lahendamisel määrav roll. Eksisteerib kolmaski faktor, sest nagu väidavad psühholoogid, «ei mõtle mitte mõtlemine, vaid subjekt, isiksus»<sup>13</sup>. Siit aga järeldus, et interpreedi mõttekäiku otseselt suunavaiks tegureiks osutuvad enamasti tema loomupärane musikaalsus, artistlik väljendustahe, hingelaad ja temperament — omadused, mis on pillimehe erialase võimekuse juhtivkomponendid.

Keelpillimängija professionaalne meisterlikkus näib baseeruvat (vastavalt ettekande makrostruktuurile) viiel põhioskusel. Need oleksid:

1) toonikujundusoskus — oskus tagada maksimaalne vastavus teose kujunditeringi ning instrumendi kõla iseloomu vahel, tuua tämbri- ja dünaamiliste vahenditega esile muusika sisuline ning konstruktiivne omapära;

2) intoneerimisoskus, mis seisneb teose helikõrgusliku joonise realiseerimises optimaalse väljendusliku (mitte akustilise) täpsusega;<sup>14</sup>

3) artikuleerimisoskus — oskus selgelt ja ilmekalt liigendada esitatavat muusikalist faktuuri, lähtudes teose iseloomust ja motiivilisest ülesehitusest;

4) rütmioskus — suutlikkus maksimaalse orgaanilisuse ning väljendusliku säruga «elustada» teose rütmilis-meetrilist struktuuri.

Et muusika kujutab enesest helikõrguslike, dünaamilis-tämbri- ja rütmiliste jne vahendite sünteesi, siis on interpreedile hädavajalik nende üksikelementide integreerimis-koordineerimisoskus, saavutamaks helilooja poolt kavandatud väljendusliku efekti. Tegemist on fraseerimising vormikujundusoskusega, n-ö ühise lõppteega (C. Sherrington) nelja eelpool nimetatud oskuse jaoks, mida võib seetõttu vaadelda fraseerimise komponentidena (nende aluseks olevaid FS-e käsitleda aga allsüsteemidena FS-le, mille ülesandeks on tagada loogiline ja mõtestatud tervik). Täpsustagem: fraseerimise ja vormikujunduse näol on meil seega tegu ühe ning sama nähtuse-toimingu erinevate gradatsioonidega — koos-

<sup>12</sup> Vt: Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 84.

<sup>13</sup> Тихомиров О. Психология мышления. М., 1984, с. 194.

<sup>14</sup> P. Casalsilt pärinev termin «intonatsioonilise väljendusliku täpsuse» (*justesse expressive*) tähistab vaba, mitte tempereeritud, helikeele struktuuri ning muusika iseloomu arvestavat

neb ju muusikateos üksikfraasidest, mis on kujundatud terviku struktuurist lähtudes.

Nõnda nagu kompleksed mänguvilumused on üleminekuastmeks oskuste tasandile, kujutab ka fraseerimine-vormikujundus enesest n-õ vahelage eesmärgipäraste toimingute ning interpretatsiooni kõrgeima, mõttelis-tähendusliku tasandi piiril. Niisugune bifunktsionaalsus on fraseerimisprotsessi näilise vastuolulisuse põhjus. D. Oistrahhi sõnade kohaselt «peab viuldaja, nii paradoksaalne kui see ka ei tundu, koduses töös hoolikalt ja teadlikult täpsustama kõik fraseeringu elemendid, et unustada laval kogu eelnev viimistlustöö ning täielikult anduda inspiratsioonile»<sup>15</sup>. Nagu enamasti ikka, peidab paradoks enesest varjatud seaduspärasust. Nimelt kaasneb (või vähemalt peaks kaasnema) toonikujunduse, helikõrgusliku intoneerimise, rütmiloo ja artikuleerimise integratsiooniga nende üldistumine ning uue kvaliteedi — läbitunnetatud väljendusliku intonatsiooni (selle termini laias, assafjevlikus tähenduses) — sündimise seerimises.

Võimaliku seletuse sellise ülemineku-muundumise mehhanismile pakub V. Meduševski huvitav teooria<sup>16</sup>, mille kohaselt muusika on tajutav ühtaegu analüütilis-protsessuaalselt (kui väljenduslike elementide — rütmi, meloodia, harmoonia jne — ajas laotuv kogum) ja ka sünkreetilis-simultaanselt (kui jagamatu ning ajatu intonatsiooniline kujund — teose mõttelis-emotsionaalse sisu kvintessents). Säärane dualism johtub inimaju funktsionaalsest asümmeetriast. Nagu teada, on paremakäelistel vasak ajupoolkera enamasti spetsialiseerunud analüütilis-loogilistele mõtteoperatsioonidele ning üldjuhul muusikalise info töötlemises ei osale — erandiks on vaid professionaalsed muusikud (*sic!*), kes tänu oma koolitatusel on suutelised tajuma muusikat ka loogilis-mõistusliku konstruktsioonina.<sup>17</sup> Parempoolset aju, mis on otseselt seotud muusikalise tegevuse ja võimetega, iseloomustab seevastu konkreetne-kujundiline mõtlemine ning emotsionaalsed üldistused, mis arvataksegi olevat muusika (nagu ka kõne) intonatsioonilisuse aluseks.

Järgides V. Meduševski kontseptsiooni, võime oletada, et heliteose analüütilis-diskreetsel omandamisel (so rütmiliste, dünaamilis-tämbriliste, artikulatsiooniliste jne ülesannete lahendamisel) formeerub interpreedi muusikalises teadvuses esitatava kvintessentskujund ehk intonatsiooniline üldistus — teose olemuse ning semantika ajatu, simultaanne tunnetus, mis ettekandel laotub ajas tervikliku ning läbitunnetatud väljendusliku intonatsioonina «heli kõigi omaduste mitmemõõtmelises ruumis»<sup>18</sup>. Ühtlasi tagab muusika intonatsioonilise tuuma (n-õ protointonatsiooni) tabamine ning omaksvõtt interpreedile mõtestatud ja orgaanilise tervikutunde, mida formaalne tervikutundmine teatavasti ei asenda.

Interpretatsiooniline intoneerimine — see on üheaegselt nii esitatava muusika mõtte ja tähenduse edastamine kuulajaile kui ka esitaja loominguline eneseväljendus. «Intoneerimisel ja mängu intonatsioonilisel sisukusel on interpreedi jaoks esmajärguline tähtsus, kuna just selles ilmneb muusiku individuaalsus. Tegelikult on need mõisted minu jaoks sünonüümid.»<sup>19</sup> kirjutab möödunud P. Tšaikovski nim konkursist kokkuvõtteid tehes D. Safran. Tõepoolest, esituse köitvuse ja elamuslikkuse tagavad ju lõppude lõpuks mitte niivõrd visa tööga omandatud professionaalsed vilumused ja oskused, kuivõrd viimaste najal arenenud ning nende kaudu avalduvad interpreedi kordumatult isikupärased tunde-

<sup>15</sup> Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М., 1978, с. 250—251.

<sup>16</sup> Vt: Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. Автореф. докт. диссертации. М., 1983.

<sup>17</sup> Vt: А. Р. Лурья и современная психология. М., 1982, с. 208.

<sup>18</sup> Медушевский В. Интонационно-фабульная природа..., с. 12.

<sup>19</sup> Шафран Д. Феноменальное явление. Советская Музыка. 1983, № 1, с. 80.

tahte- ja vaimuomadused, mis moodustavad tema erialase sutlikkuse kõrgeima, juhtiva tasandi. Ilmselt seda pidas silmas ka muusikaliste võimete probleemi põhjalikult uurinud nõukogude psühholoog B. Teplov, väites, et «tähelepanuväärne muusik võib olla vaid rikka emotsionaalse ja intellektuaalse siseeluga inimene»<sup>20</sup>. Kahjuks pole intoneerimistasandi struktuuri ja olemust tänini piisavalt uuritud, ei siinkohal täpsemalt määratleda interpreeditalendi juhtivaid komponente. Kõike eespool toodud arvestades võib vaid eeldada, et küllaltki suure võimaliku variatiivsuse juures on nende hulgas obligatoorseiks ja keskseiks kujundlik-emotsionaalse mõtlemise eredus ja loomungulisus, kõrge emotsionaalne vastuvõtlikkus muusikale ning väljenduslik sugestiivsus.

Kirjeldatud kvalitatiivne nihe fraseerimiselt intoneerimisele ei tarvitse ilmnedagi alati ühetaolise reljeefusega. Kõigub ju intoneerimine parimalgi määral üpris suuresti, sõltuvalt meeleolust, enesetundest, repertuaari sobivusest, publiku vastuvõtlikkusest jne. Klassikalise näitena meenub siinjuures J. Heifetz — kord dramatismi ning tundeetsusega vapustav kunstnik, kord küll laitmatu, ent seesmiselt ükskõikne virtuoos. *Quod licet Jovi, non licet bovi* — Heifetzi lummas instrumentaalsus ja vahe muusikaline intellekt kindlustasid talle tingimusteta publikumenu, mis on ilmekaks tõendiks n-õ puhta erialase meisterlikkuse (vilumuse ja oskuste) suveräänse väärtuse progresseeruvast loomusest. Sest mida kõrgem on professionaalsete oskuste tase, seda hõlpsam on neid välja pakkuda tervikliku talendi pähe ning seda soliidsema «kunstilis-tehnilise garantii» tagavad nad omanikule biorütmide miinuseisu puhuks.

Kahtlemata leidub kutseliste pillimeeste hulgas neidki, kes professionaalse võimekuse lõpptasandini ei küüni või ei püri, ajades läbi «nooditeksti normatiivse reprodutseerimisega» (B. Assafjev) olemasolevate, vähem või rohkem väljaarendatud oskuste alusel. Sellised teadliku või ebateadliku erialase asketismi tõenäolised põhjused (sellekohased uurimused kahjuks senini puuduvad) võiks jagada 3 rühma:

1) tegevuse väär motivatsioon (näiteks: primaarne mitte niivõrd eneseväljendusvajadus muusikas, kuivõrd hüpertrofeerunud «eneseteostussoov» maineka interpredina);

2) interpretatsioonivõime juhtivkomponentide defitsiit (tundevaegus, väljenduslik passiivsus, analüütilis-loogilise alge domineerimine kujundlik-emotsionaalse üle jne);

3) kooliajal kinnistunud piiratud, n-õ õpilaslik tegevushoiak (tähelepanu fookuses mitte esitatava mõtte ja tähenduse veenev edasiandmine, vaid hoopiski mängu instrumentaal-tehniline laitmatu, pretensioonitu heakõralisus, tõlgenduse traditsioonikaanoneid järgiv «õigsus» jne), mille on põhjustanud pedagoogilise protsessi pikemaajaline keskendumine ühele allutasandile.

Teiselt poolt on võimalik ka stiihiliselt kujunenud vilumuskompleksi ning hiilgavalt väljendunud juhtivkomponentide sümbioos suhteliselt tagasihoidlike erialaste oskuste taustal. Tavaliselt on sel juhul tegu loomult andekate, ent mitteküllaldast süstemaatilist koolitust saanud mängijatega, kelle erialase hariduse puudujäägid korvab suurelt jaolt rikas intuitsioon: alati küll mitte teades, kuidas on «õige», tunnetavad nad enamasti eksimatult, kuidas on «hästi» (seda, tõsi küll, piiritletud repertuaari ning väljendusmaneeeri puhul). Kuna intuitsioon funktsioneerib produktiivselt vaid interpretatsioonihetkeil, siis on selliste instrumentalistide mängutase märgatavalt sõltuv momendi meeleolust ning seesmisest valmisolekust. Niisuguse interpreeditüübi üks silmapaistvamaid esindajaid oli ilmselt prantsuse omaaegne rahvuslik uhkus J. Thibaud, kelle kunst C. Fleschi arvamusel kohaselt ei tuginenud «mitte niivõrd

soliidsele omandatud oskusele, kuivõrd sünnipärasele viuldajaandele, ning kes seetõttu vajas eduks alati optimaalselt mängutuju, *brio*'d, sellal kui põhjaliku erialase ettevalmistusega viuldaja on suuteline ka kehvema vaimse ja füüsilise seisundi puhul vajalikul tasemel esinema<sup>21</sup>. Samas ehk oligi tuju just see, mis andis Thibaud' mängule kordumatu, ainult talle omase sarmi... Ent targem on siinkohal lõpetada interpretatsioonivõime patoloogia teemalised oletused ning pigem püüda kirjapandu tuum lõpetuseks lühidalt kokku võtta. See seisneb järgmises:

1) tuginedes pillimänguteooria arengu senistele tulemustele ning tänapäeva teaduse (psühholoogia, neurofüsioloogia, neuropsühholoogia, muusikapsühholoogia jne) andmetele, võib väita, et interpreedi erialane suutlikkus kujutab keerulist spetsiaalset võimet<sup>22</sup>, professionaalse meisterlikkuse (vilumuste ja oskuste) ning juhtivate interpreedimaduste (juhtivkomponentide) sünteesi;

2) süntees on sealjuures käsitletav kui sünnipärase eelduste põhjal õppeprotsessis kujundatud komplitseeritud funktsionaalne süsteem, mis on suunatud interpretatsioonitegevuse realiseerimisele ning jaguneb vastavuses selle struktuuriga kolmeks allsüsteemide tasandiks;

3) pillimänguvõime alustasandiks on automatiseerunud mänguelementide ehk vilumuste kompleks (vastav tegevusoperatsioonide tasandile mänguprotsessis); sellel lasub esitatava muusika struktuuri, tema väljenduslike elementide taasloomisega (teadlike ja mõtestatud interpretatsiooniliste toimingutega) seostuv erialaste oskuste tasand; kõrgeima, nn intoneerimistasandi (mis on ühilduv antud tegevuse eesmärgi ja motiiviga — muusikateose kujundlik-emotsionaalse sisu edastamise ning esitaja loominguilise eneseväljendusega) moodustavad interpreedi professionaalse võimekuse juhtivkomponendid (kujundliku mõtlemise omapära ja erendus, kõrge emotsionaalne reageerimine muusikale, väljenduslik nakatavus jne).

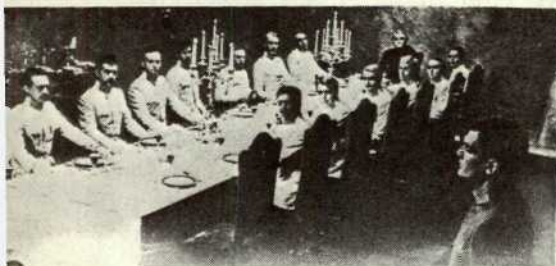
Teatavasti pole psühholoogid võimete probleemi tänini kaugeltki mitte üheselt lahendanud ning sellealases kirjanduses leidub palju erinevaid ja üksteisele lausa vastukäivaidki seisukohti. Seetõttu ei või ka eespool visandatud ettekujutus interpreedi erialase võimekuse põhistruktuurist pretendeerida ainuvõimalikkusele — liiatigi on tegelikkus oma lõputus variatiivsuses ja lugematuis seostes ju alati märksa rikkam ükskõik kui kohusetundlikult «süsteemsest» teooriast.

<sup>21</sup> Флеш К. Воспоминания скрипача. В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 8. М., 1977, с. 98—101.

<sup>22</sup> Nõukogude psühholoogi K. Platonovi kontseptsiooni kohaselt eksisteerib 4 liiki võimeid: 1) üldised elementaarsed, 2) erilised elementaarsed; 3) üldised keerulised ja 4) erilised keerulised (spetsiaalsed). Vt: Платонов К. Проблемы способностей. М., 1972, с. 94.

## Metonüünilisest filmikeelest ja V. Zurlini «Tatarlaste kõrbest»

LINNAR PRIIMAGI



«Tatarlaste kõrb». Leitnant Drogo (Jacques Perrin) tutvub esimesel õhtuelinel Bastiani kindluse ohvitseridega.

«IL DESERTO DEI TARTARI». Stsenaristid (Dino Buzzati samanimelise romaani järgi) André G. Brunelin, Jean-Louis Bertucelli ja Valerio Zurlini, režissöör Valerio Zurlini, operaator Luciano Tovoli, helilooja Ennio Morricone. Osades: Jacques Perrin (leitnant Drogo), Vittorio Gassman (ooberst Filimore), Giuliano Gemma (kindluse komandant Matis), Helmut Griem (leitnant Siméon), Philippe Noiret (kindral), Francisco Rabal (veltveebel Tronk), Fernando Rey (ooberstleitnant Nathanson), Laurent Terzieff (leitnant Amerling), Jean-Louis Trintignant (arst, major Rovine), Max von Sydow (hauptmann Hortiz). Värviline, 1. jagu 1883 m, 2. jagu 1747 m. «Cinema Due» (Rooma), «Reggane Films», «Fildebroc», «FR 3», «Films Astrophore» (Pariis) ja «Corona Film» (Monaco), 1976.

1

«Eksimine on inimlik» — «Alati, kui ma kohtan trükiviga, on mu esimene mõte: näe, midagi uut on välja mõeldud» (Goethe).

Kaheksateist sajandit lahutab esimest tunnistust teisest, et kui inimene midagi ei mõista, siis ta mitte «lihtsalt ei saa aru», vaid ei saa aru k u i d a g i, teataval viisil ja teataval põhjusel, ühesõnaga: et eksimisel on sisu ja väärkäsitusel põhjused, milles inimtunnetus manifesteerub niisama eheldalt nagu õigeteski arusaamades. Tähtsam kui eksimine on tema võimalikkus: inimvaimu piirid on ka tema eksimuste piirid; ei ole täit ettekujutus inimsoost, kui puudub ülevaade tema eksimustest. Ning suurimad tunnetuslikud konstruktsioonid on ikka ehitunud ja täiustunud rohkem eksimuste kui üldtunnustatud tõdede kannustusel ja toel.

Selgitagu ja vabandagu see teadmine järgneva poleemilisust ning avalikustamist erialaajakirjas.

Sõnavõtuks annab põhjuse Valerio Zurlini filmist «Tatarlaste kõrb» (1976) saadud mulje kokkupõrge selle filmi interpretatsiooniga Lauri Kärgi sulest.<sup>1</sup> Me pole teineteisega nõus. Kuid küsimus sellest, kummal meist on siis «õigus» (muide, L. Kärgi seisukohti toetavad teisedki tunnustatud filmiteadlased<sup>2</sup>), taandub, kui aru saada, et niisugune seisukohtade lahknevuse võimalikkus ise võib osutada mingitele olulisustele nii Zurlini filmi kui üldse filmikunsti mõistmises. Kui asja s a b erinevalt mõista, siis ütleb see kindlasti midagi ka tema enese kohta.

L. Kärk näeb «Tatarlaste kõrbes» ajatusele ning ruumitusele pretendeerivat m õ i s t u k õ n e t sõjaootuses ohvitserkonna seisuslike eelarvamuste vastu. Ta rõhutab, et «sündmustik jääks ainult reaalsuse pinnal vaadelduna kui just mitte mõistetamatuks, siis kummaliseks kindlasti». Siinkirjutaja seevastu kogeb filmis just vastupidist, t e n d e n t s i a j a l o o l i

<sup>1</sup> L. Kärk. Kõrbest filmiekraanil ja inimeksistentsis. «Sirp ja Vasar» 6. XI 1981, nr 45, lk 10—11.

<sup>2</sup> J. P ř a ž e w s k i. Czekanie na generała Godota. «Kino» 1977, nr 139, lk 54—55; Г. Б о г е м с к и й. Тайна пустыни татар. «Кино» 1980, nr 10, lk 13—15.



sele reaalsusele, mitte irreaalsusele, nagu väidab F. Kafkale ja S. Beckettile osutades L. Kärk; tendentsi konkreetsusele, mitte abstraktsusele, mõistetavale kõnele, mitte mõistukõnele. Erinevalt L. Kärgist arvan ma, et «Tatarlaste kõrbet» on võimalik adekvaatselt mõista ainult reaalsuse pinnal.

Veendumus viimases lähtub suuresti võimalusest kõrvutada filmi aluseks olnud kirjandusteost, itaalia nn maagilise realismi ühe esindaja Dino Buzzati romaani «Tatarlaste kõrb» («Il deserto dei Tartari», 1940)<sup>3</sup>, ja V. Zurlini ekraniseeringut. Selgub, et režissööri peamine aktiivsus on seisnenud romaani tõepoolest aja- ja ruumiabstraktse, metafüüsilise ning fantastilise<sup>4</sup> tegevustiku konkretiseerimises, realiseerimises (selle sõna otseses mõttes). Kusjuures kõnealune konkretisatsioon pole mitte üksnes paratamatus, filmispetsiifika sundus (pildistada saab ainult konkreetsusi), vaid ka režissööri loomevabaduse ruum: tema loominguline valik on andnud romaani sisule mitte üksnes visuaalse, vaid ka ajaloolise konkreetsuse.

Oma olukorrast ekraniseerijana on V. Zurlini ise andnud täpse kirjelduse: tal oli tarvis leida niisuguste konkreetsustega sisustatud olustikuline keskkond, milles D. Buzzati romaani tekst visuaalselt «käivituks». Maailma kultuuriloost tuli leida niisugune lõik, milles D. Buzzati romaan realiseeruks kõige vähemate kadudega. «Itaalia fantastikakirjaniku Dino Buzzati samanimelise romaani ekraniseerimise peamine raskus oli väljendada filmikeeles selle teose abstraktseid olukordi, tõlkida visuaalsetesse kujunditesse kogu tema võbelev ja ärev õhustik. [— — —] Režissöör määras tegevuse toimuma 1907. aastal Austria-Ungari keisririigi piiril. Pärast seda läks kõik nagu õlitatult ja romaani ülekanne ekraanile oli «tehniline tegevus».<sup>5</sup> Niisiis ütleb lavastaja end olevat loonud mitte sümbolistliku mõistupildi, vaid žanrimaali.

Kuid samas jätab ta (oma usutlejale G. Bogemskile ja tema jälgedes ka L. Kärjile) vabaduse käsitada «Tatarlaste kõrbet» suure metafoorina: «Igahel, kes filmi on näinud, on õigus mõtestada teda omamoodi.»<sup>6</sup>

Ja tõepoolest. «Tatarlaste kõrb» võimaldab mõlemaid lähenemisviise. Miks? See tahabki selgitamist.

## 2

Üks nüüdissemiootika viljakamaid äratundmisi on, et teksti funktsioon on tema ehituselt (semantika ja süntaktika) suhteliselt sõltumatu, või täpsemalt: «Teksti funktsiooni muutus annab talle uue semantika ja uue süntaktika.»<sup>7</sup> («Funktsioon» ei esine siin mitte tekstiimmanentses tähenduses, nagu seda terminit on kasutanud R. Jakobson<sup>8</sup> või V. Proppist<sup>9</sup> lähtuvalt oma hierarhilises proosamudelil R. Barthes<sup>10</sup>, vaid kui teksti «sotsiaalne roll, võime rahuldada teatavaid teksti loova kollektiivi vajadusi», «süsteemi vastastikune suhe tema realisatsiooni ja saatja-vastuvõtja vahel»<sup>11</sup>.) Põhimõtteliselt tähendab see, et teksti laad ei kannu tema vastuvõtjal kohustavat iseloomu, ei kirjuta ette tema tõlgendamise viisi.

<sup>3</sup> Saksakeelses tõlkes: D. Buzzati. Die Tatarenwüste. Leipzig, 1982.

<sup>4</sup> Т. Тодоров. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.

<sup>5</sup> Г. Богемский. Валерио Даурлини: «Бесплодная опасная пустыня». Rmt-s: Экран 1976—1977. М., 1978, lk 239.

<sup>6</sup> Samas.

<sup>7</sup> Ю. Лотман. Статьи по типологии культуры (I) Tartu, 1970, lk 79.

<sup>8</sup> Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика. Rmt-s: Структурализм «за» и «против» М., 1975, lk 193—230.

<sup>9</sup> В. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928.

<sup>10</sup> Vt M. Hardt. Poetik und Semiotik. Das Zeichensystem der Dichtung. Tübingen, 1976, lk 82—90.

<sup>11</sup> А. М. Пятигорский, Ю. М. Лотман. Текст и функция. Rmt-s: Ю. Лотман. Статьи по типологии культуры (I), lk 64.

(Ehkki piisavalt järjekindel, sügavuti minev v õ õ rtõlgendus varem või hiljem pörkab teksti ületamatule vastupanule.)

Nii näiteks on funktsionaalne iga konkreetse teksti kunstilisus või mittekunstilisus.<sup>12</sup> Kuid sedasama tuleb öelda ka iga konkreetse teksti (kunst) keelelise ülesehituspõhimõtte kohta: vastuvõtja on suhteliselt sõltumatu käsitama teksti kas metafoorselt või metonüümiliselt.<sup>13</sup> (Sellel pinnal ongi tekkinud meie lahkavamus L. Kärjiga.)

Nimelt on selgunud, et kunstilises tekstis (eriti ilmselt luules, aga ka filmikunstis) leiab aset metafoori ja metonüümia põhimõttelise polaarsuse kadu, metafoorsuse ja metonüümilisuse segunemine, teineteiseks üleminek.<sup>14</sup> Kusjuures metafoorsusele on interpreteerijal üldistest kunstilise teksti kirjeldamise keelelistest võimalustest johtuvalt märksa hõlpsam häälestuda kui metonüümilisusele.<sup>15</sup> Tõlgendaja kaldub loomuldasa teksti metafooriseerima, st tõlgendusprotsess ise on altis metonüümiliseltki ülesehitatud tekstile pealdama metafoorilist koodi.

Eriti teravalt tekib see probleem filmikunsti puhul, mis on oma spetsiifilise väljenduse kujunemiseni jõudnud metafoorse ja metonüümilise printsiibi ilmsemas võistluses kui muud kunstialad. See on selgeks saanud suuresti tänu lingvistikale (ja lingvistilisele poetikale), mille areneva mõisteparatuuri toel on end läbi aegade mõtestanud ka kinematograafia.<sup>16</sup> Nüüdses filmikunsti praktilise ja teoreetilise kogemuse üldistamise järgus on saanud võimalikuks näha kogu selle kunsti ajalugu metafoorse ja metonüümilise filmikeele vastastikku rikastava võistluse tandrina.

Juhindudes J. Kuryłowiczi ja P. Trosti metafoori- ja metonüümiamääratlusest, on Vjatšeslav Ivanov metafoorset ja metonüümilist filmikeelt eritlevates töedes osutanud nende kahe kujunditüübi ühele olulisemale erinevusele. «Metonüümia ja sünekdohhi puhul leiab tähenduse nihe aset ühel ja samal välismaailma nähtuste alal [— — —], kuna seevastu metafoor tavaliselt ühendab kaks eri esemeala. Sellepärast ei löhu metonüümia ja sünekdohh (kinematogaafilises nii nagu kirjanduslikuski) jutustus tema sidusust (ehkki nad ei tarvitse olla seotud intriigiga), metafoor aga juhib nähtuste rööbitisse (teise) ritta, mis esitatavaga otseselt seotud ei ole.»<sup>17</sup>

Niisuguse nurga alt vaadatuna eristuvad kujundikeelelise seadumuse alusel kaks tervet kinematograafia ajalugu läbinud vastandlikku ettekujust spetsiifiliselt filmikunstilisest väljenduslikkusest.

Metafoorse filmikeele võtmemõisteks on «montaaž» (nii piltkui ka helikujutises), nagu see teoreetiliselt kristalliseerus B. Balázsi, V. Pudovkini ja S. Eisensteini töedes 1920. aastate teiseks pooleks. Selle

<sup>12</sup> А. М. Пятигорский, Ю. М. Лотман. Текст и функция. Rmt-s: Ю. Лотман. Статьи по типологии культуры (I), lk 78—85.

<sup>13</sup> Oma klassikalises töös «Кееле kaks külge ja kaks afaatiliste häirete tüüpi» (1956) on R. Jakobson loomuliku keele ainesest lähtudes näidanud, et kõik tähenduslikud struktuurid on iseloomustatavad selle põhjal, kas nende ülesehitus ekspuaterib valdavalt similaarsus- või kontiguitiivsusprintsiipi, selektiivset või kombinatoorset arendusviisi. «Kõne võib arenduda kahes eri semantilises suunas: kõnet võib ühelt esemelt teisele viia nii similaarsus- kui ka kontiguitiivsusoperatsiooni kasutades. Esimest teed võiks nimetada metafoorseks, teist metonüümiliseks, sest need teed väljenduvad kõige selgemini metafooris ja metonüümias. [— — —] Nende kummagi esinemus pole piiratud üksnes sõnakunstiga. Seesama täheldub ka mitteverbaalsetes märgisüsteemides» (R. Jakobson. Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. Rmt-s: R. Jakobson, M. Halle. Grundlagen der Sprache. Berlin, 1960, lk 65, 67).

<sup>14</sup> Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика, lk 220—221.

<sup>15</sup> R. Jakobson. Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen, lk 69.

<sup>16</sup> Vt: К. Разлогов. Искусство экрана: проблемы выразительности. М 1982, lk 7 jj.

<sup>17</sup> В. Иванов. Функции и категории языка кино.

«TRÜ Toimetised», v 365 («Труды по знаковым системам VII»). Tartu, 1975, lk 183; vt ka: В. Иванов, О структуре знаков кино. «Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 августа 1970 г.». Tartu, 1970, lk 117—122; В. Иванов. О структурном подходе к языку кино. «Искусство кино» 1973, nr 11, lk 97—109.

seisukoha järgi ei moodusta filmi mitte näidatavad faktid ise, vaid publiku reaktsioonide kombinatsioon, mis tekitatakse faktide efektitaotlusliku näitamise teel. Montaaži kujundiloome selgrooks osutus võime «sünteesida uus nähtus sellistest elementidest, mis tegelikkuses on võib-olla absoluutselt seostamatud»<sup>18</sup>, suunata vaataja «nähtuste rööbitisse (teise) ritta, mis esitatavaga otseselt seotud ei ole». 1928. aastal S. Eisensteini, V. Pudovkini ja G. Aleksandrovi avaldatud manifestis on öeldud: «Montaaži kinnistumine põhiliseks mõjutamisvahendiks on nüüd vaieldamatu aksioom, millel rajaneb maailma filmikultuur. [— — —] Seepärast on kinematograafia edasiseks arenguks olulised vaid need seigad, mis võimendavad ja laiendavad vaataja mõjutamise montaaživõttestikku.»<sup>19</sup>

Kuid läbi aegade on niisugusele universaalsust taotlevale metafoorsusele vastandunud teine, «fotograafilise filmikunsti» ja «ontoloogilise realismi» kontseptsioonis kõige selgemini avaldunud suund metonüümilisele filmikeelele, kus «plaani tähendust ei määra mitte see, mis ta /näidatavale/ reaalsusele lisab, vaid see, mis ta selles avab»<sup>20</sup>, ilma et vaatajat välja juhitaks demonstreeritavalt «välismaailma nähtuste alalt». See suund on ajalooliselt algupärasem (lähtub juba Lumière'idest) ning üldtunnustatult alates D. W. Griffithist omandab kujundijõu eriti niisuguste režissööride nagu tummfilmiklassikute E. v Stroheimi, F. W. Murnau ja R. Flaherty ning itaalia neorealiste töödes.<sup>21</sup> (Muide, ka V. Zurlini oli neorealistikku päritolu.)

### 3

Siin pole võimalik arendada kinematograafilise kujundi loomise võtete üldist süstemaatikat, kuid V. Zurlini «Tatarlaste kõrbes» metonüümilist filmi nähes ei pääse me mööda käsitlemast visuaalse metonüümia avaldumiskujusid filmikeeles.

Kahtlemata kõige ilmekam neist on suur plaan, mis on üles ehitatud metonüümia erijuhena käsitatava sünekdohhi põhimõttel (*pars pro toto*): kujutust ei eksponeerita mitte tervikuna, vaid äratuntava osana. Ometi selgub lähemal vaatlusel, et suure plaani puhul pole meil enamasti tegu mitte metonüümia, vaid pseudometonüümia, varjatud metafooriga (siit ka seletus, miks metafoorse filmikeele põhivõte montaaž sai tekkida just suurest plaanist lähtudes). Suur plaan filmikeeles on üks neid ilmekamaid juhte, kus R. Jakobsoni sõnutsi leiab aset metonüümia üleminek metafooriks.<sup>22</sup>

Loogika aparatuuri kasutades on see seletatav mõiste sisu ja mahu pöördvõrdelisuse seadusega: mõisteliselt eraldi kaardrissevõetud osa kujutisest omandab abstraktseid lisatähendusi, mida tervikkujutis kanda ei suuda.

Teine küllalt ilmne metonüümia avaldumiskuju on literatuurse metonüümia visuaalne kalka (näiteks «kroon» kuningavõimu tähenduses). Niisugune metonüümia tekib aga ainult juhul, kui vastav kineem («kroon») on filmjutustuses temaatiliselt motiveeritud: olemaks metonüümiline kuningavõimu märk, peab «kroon» esinema süžees, kus mängib kaasa kuningavõimu kategooria. Kui niisugune kategooria puudub, funktsioneerib kineem «kroon» kas metafoorina (kui ta on süžeeliselt motiveerimata) või hoopis uut tüüpi — mitteliteratuurse metonüümiana (kui ta

<sup>18</sup> I. Montagu. Filmimaailm. Tallinn, 1973, lk 79.

<sup>19</sup> Tsit. rmt-st: Г. Аристарко. История теорий кино. М 1966, lk 94.

<sup>20</sup> А. Базен. Что такое кино? М., 1972, lk 85.

<sup>21</sup> Samas, lk 80—97; vt ka: V. Того. André Bazini paradoksid. «Sirp ja Vasar» 12. V 1972, nr 19, lk 5; 3. Кракауер. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, lk 56—65.

<sup>22</sup> See on eriti ilmne, kui suure plaanis kaader on modaalselt markeeritud. Vt Ю. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Тлн 1973, lk 59.

süžee käigus motiveerub, ilma kuningavõimu kategooriaga seostumata, nagu näiteks filmjutustuses muuseumivargusest).

Kaks viimast juhtu osutavad filmi kujundikeele ühele olulisele eripärale, metafoori metonüümistumisele filmjutustuse käigus sedamööda, kuidas metafoor süžeesse lülitatuna motiveerub.<sup>23</sup> Põhimõtteliselt osutab niisugune protsess tõsiasjale, et süžeealine motiveeritus on filmikunsti kujundikeeles peamine metonüümilisuse generaator.

Just tänu motiveeritusele osutub filmis metonüümiaks lõppeks ig a neutraalne kujutuse (kineem) kui osa mingist äratuntavast ajaloolisest, geograafilisest ja sotsiaalsest reaalsusest.<sup>24</sup> Visuaalse metonüümiana funktsioneerivad kõik «jutustavad detailid». Ei pääse siin meenutamast Prantsuse filmi «Le Bal» (meil linastus pealkirjaga «Dancing»), mis tervenisti oli rajatud niisugustele äratuntavatele, kõnekatele üksikasjadele, väga selgetele ajastu metonüümilistele märkidele — veenev kuns-

<sup>23</sup> В. Иванов. Функции и категории языка кино, lk 183—184.

<sup>24</sup> Ajalooline, geograafiline ja sotsiaalne on kolm dimensiooni, milles klassifitseeruvad kõik inimkultuuri fenomenid. Vt A. Hultkrantz. General ethnological concepts. København, 1960, lk 113.

Neutraalsete kineemide märgilisuse üle on mõtisklenud ka K. Razlogov: «... kõiki kujutisi, mida me nimetame neutraalseiks /so kõiki neutraalseina tajutavaid kujutisi/ ühendab see, et nad üldjuhul ei kanna iseseisvat informatsiooni. Vaataja tajub neid enesestmõistetavana ega märkagi enamasti. Seetõttu keskendub tema tähelepanu kaadri sisule. Nõnda ei puudu täiesti neutraalse struktuuriga kaadritelgi kunstiline väljendusvõime: niisugustel suhteliselt harvadel ja äärmuslikel juhtudel võib neutraalsus rõhutada elulise materjali enese väljendusrikkust» (lk 45—46). Tuleb mainida, et K. Razlogov mõnab neutraalsete kaadrite kunstilist väljendusvõimet üksnes tänu nende «võimendavale mitteosalusele» kaadri sisu kujundamises. Sellega ei saa nõustuda. Neutraalne kujutis sellepärast ongi neutraalne, et kuulub sellesama elulise materjali hulka, mille «enese väljendusrikkusest» räägib K. Razlogov.

«Tatarlaste kõrb». Leitnant Siméon (Helmut Griem) Bastiani müüril.



tisaavutus, mis tõestab, et kujundlikkuse generaatorina ei tarvitse metonüümiline filmikeelemärk olla sugugi vähem võimas kui metafoorne.

Kujundlikkus, mis iseloomustab valdavalt metonüümilistest märkidest koostuvat filmteksti, on põhimõtteliselt teist tüüpi kui valdavalt metaforsetest märkidest koostuva filmteksti kujundlikkus. L. Kärgi väide, et «reaalse aegruumi kunstiline mõtestamine, kujundiliseks transformeerimine» toimub V. Zurlini ekraaniteoses just konkreetsete metaforiseerimise, «allegoriseerimise» teel, viitab vaid küllalt levinud tendentsile samastada filmikeele metafoorne kujundlikkus filmikujundlikkuse kui niisugusega, tähele panemata iseseisva metonüümilise kujundikeele olemasolu. Tõsi, metonüümilise filmi esteetikat on Nõukogude Liidus süsteemselt uurima hakatud alles kõige viimasel ajal (eeskätt V. Ivanovi töedes). Ning filmid, nagu «Le Bal» ja «Tatarlaste kõrb» pakuvad soodsat võimalust sellele osutada.

#### 4

Metonüümilise filmi esteetika põhiküsimus on küsimus piltkujutise äratundmisest. (Lihtsuse huvides räägime siin ainult piltkujutisest, ehkki sama kehtib ka helikujutise kohta.) Äratundmisprotsessi psühholoogilist olemust ja selle matemaatilise mudeldamise võimalusi on viimasel ajal rakenduslikel eesmärkidel uuritud üha intensiivsemalt.<sup>25</sup> Ka märgisüsteemide üldteooria on äratundmise fenomeniga tegelend, lähtudes seejuures loomuliku keele uurimisel väljatöötatud vahetegemisest keelemärgi intensionaalse ja ekstensionaalse tähenduse vahel.<sup>26</sup>

Filmitekst kujutab endast enamasti mingi — kas ehtsa või teatavalt psühholoogilistel põhjustel ehtsana võetava — tegelikkuse, konkreetsete kogumi valguskoopiat. Tähendust kannab see valguskoopia aga ainult sedavõrd, kuivõrd vaataja on suuteline ekraanil nähtavaid valguslaike seostama tolle tegelikkuse esemetega (asjade ning aktsioonidega; semiootika võtab need kokku «märgi ekstensionaali» ehk «denotaadi» mõistesse). Et filmimärk kui oma denotaadi pildistus väliselt denotaadiga sarnaneb (semiootikud nimetavad niisugust märki «ikooniliseks»)<sup>27</sup>, siis kattub temast arusaamine — talle tähenduse omistamine — tema äratundmisega.

Filmimärgi ehk kineemi äratundmise eelduseks on vastava etaloonse tunnuste kogumi (semiootika keeli «intensionaali» ehk «kontsepti») olemasolu vaataja teadvuses: (filmi)keele märgid ja välismaailma esemed seostuvad vaataja teadvuses intensionaali ehk kontsepti vahendusel ja kui vastav kontsept vaataja teadvusest puudub, siis õiget seost ei teki.

Kontseptid (intensionaalid) kujunevad vaataja individuaalse kogemuse alusel, kusjuures kogemus võib olla kas vahetu (pärineda otsesest meelelisest kokkupuutest) või vahendatud (saadud mingi keele kaudu). Kogemuse avarumise ja süvenemise või kustumise määral on kontseptidel (intensionaalidel) omadus muutuda, kusjuures taas kehtib seadus, et märgi intensionaali (mõistelise sisu) rikastudes tema ekstensionaal (võimalike denotaatide hulk) aheneb. Ehk antud juhul: mida täpsem on vaataja arusaamine mingist kineemist, seda väiksem on võimalus käsitada seda kineemi millenagi «üleüldse»; mida konkreetsemalt kineem identifitseerub ajalises, ruumilises ja sotsiaalses dimensioonis, seda vähem säilib tema puhul abstraktse tõlgendamise võimalust; mida metonüümilisem on kineem, seda pinnatum on tema metafoorne käsitlus. Ja mida üldisem (vaesem) on arusaamine vastavast

<sup>25</sup> Vt näit M. M. Бонгард. Проблема узнавания. М., 1967; Р. М. Грановская, И. Я. Березная. Запоминание и узнавание фигур. Л. 1974.

<sup>26</sup> Ю. Степанов. В мире семиотики. Рmt-s: Семиотика. М., 1983, lk 20 jj; vrd J. Pelc. Wstęp do semiotyki. Warszawa, 1982, lk 282 jj.

<sup>27</sup> Siin pole juttu multifilmidest, kus see vahekorid võib olla täiesti teistsugune; vt Ю. М. Лотман. О языке мультипликационных фильмов. «TRÜ Toimetised», v 463 («Труды по знаковым системам X»). Tartu, 1978, lk 141—144.

kineemist, seda avaramad on võimalused näha temas metafoori. Kineemi metafoorsus on proportsionaalne tema identifitseerimatusega.

Filmikeele märgi intensionaali kasvades-täienes kasvab ka selle märgi metonüümilisus. Ning kui me ennist sedastasime, et kineemi metonüümilisus suureneb määral, mil kineem integreerub filmjutustusse ja seal motiveerub, siis nüüd võime sedasama kinnitada semiootika seadusega, mis ütleb, et konteksti tähtsustumisel suureneb intensionaalide osa.<sup>28</sup> Kineemi metonüümilisus on intensionaalne.

Võtame ilmeka näite «Tatarlaste kõrbest». Mäletatavasti ilmub kindluse komandant ooberst Filimore seal esmakordselt ekraanile mustas atilas, mida dekoreerib valge ordenirist. Kui vaataja seda kineemi identifitseerida ei suuda, võivad tema teadvuses loomulikult tekkida vaid ähmased triviaalsed või lausa valed metafoorsed kujutelmad, nagu 'sõjaväelane', 'ristiga märgitu', 'edev' vms. Mida täpsemini ta aga kaadrissse valitud ordeniristi ära tunneb, seda vähem jääb niisugustele ebamäärastele tõlgendustele ruumi tõese arusaama kõrval, et selle ordeni kandja peab olema väga vana aadlisuguvõsa esindaja, katoliiklik ilmikvaimulik, vallaline, rikas ja omakasupüüdmatu (tegemist on Malta Johanniidete Ordu professrütli ristiga)<sup>29</sup> — kõik omadused, millele filmi muud kineemid pakuvad hiljem kinnitust: major Matis heidab ooberstile ette rõhutatud kastiteadvust, näeme ooberstit kindluse õuel pidamas jumalateenistust ning kolimisistseenis hülgameas hulgaliselt talle kuulunud kauneid kunstiesemeid; tema seisuslik vallalisus — samuti ju ordeni sõnum — põhjendab aga kibestumust, millega ta tunnistab end mitte oodanuvat nii rutulist errusaatmist: tal ei ole maailmas mitte kedagi peale nende sõdurite ja ohvitseride, kes on tema ainsad lapsed, nii et kui Matis Amerlingi hukutab, siis on see Filimore silmis vennatapp... Kõiki neid üksikasju võime tabada tänu ajaloolistele, geograafilistele ja sotsiaalsetele seikadele, mis moodustavad antud kineemi («malta rist») intensionaali ja mida antud kineem oma ekraanil nähtava väliskujuga metonüümiliselt esindab.

Niisamuti — kui osata ära tunda Austria-Ungari sõjaväe auastmete eraldusmärke kujutavaid kineeme — leiab lihtsa vastuse L. Kärge küsimus, «ons üldse võimalik tabada komandantide vahetamisel mingit printsipi», tarvitsemata seejuures hakata arendamagi «tegelikkuse adekvaatse tunnetamise» võimatuse teemat.

5

Kõikide muude võimalike hulgast on V. Zurlini oma filmi tegevuspaigaks valinud just nimelt Austria-Ungari keisririigi (lipp kindluse tornis, keiser Franz Josephi portree komandandi kabinetis!). Selle valiku konkreetsusel, nagu nägime, on oluline osa filmi metonüümilise kujundikeele mõistmises. On ju kineemid oma geograafilise, ajastulise ja sotsiaalse konkreetsuse määral ajalooliselt ja etniliselt determineeritud.<sup>30</sup> Sel alusel saab kõnelda mingile kultuurkonnale «tavatutest kineemidest» ja hinnata nende esinemuse järgi linatõe realistlikkust või mitterealistlikkust. Väärib tähelepanu, et V. Zurlini on «Tatarlaste kõrbe» — suurelt jaolt Iraanis filmitud teose — kineemide hulgast rangelt välistanud kõikmöeldavad «idamaised» kineemid (näiteks «kaamel»), mis Austria-Ungari keisririigi kultuurkonda ei kuulu. (Ja vastupidi, samas on ta D. Buzzati romaani läbinisti itaalia-päraseid tegelasmimesid osalt muutnud, mille tulemusel neis kajastub

<sup>28</sup> Ю. Степанов. В мире семиотики, lk 22.

<sup>29</sup> M. Gritzner. Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des XIX Jahrhunderts. Leipzig, 1981, lk 299—302.

<sup>30</sup> Sellele on osutanud juba «kineemi» mõiste evitaja P. P. Pasolini; vrd В. Иванов. Функции и категории языка кино, lk 187.

Austria-Ungari keisririigi etniline kirjusus: Nicolosist on saanud Nathan-son, Ortizest Hortiz, Angustinast v Amerling, Lagoriost v Rathenau, Simeonist Siméon, Rovinast Rovine.)

Kui L. Kärk niisiis kirjutab: «Tähtis pole see, et legend just tatarlasi mainib (nagu seegi, et kindlus peab kaitsma just Austria-Ungari keisririigi piire)», siis meie sõandame väita vastupidist: V. Zurlini «Tatarlaste kõrbe» kineemkoostise kindlakäeline kujundus annab selget tunnistust, et filmi sündmustiku kultuurkondlik konkreetsus on režissöörile olnud tähtis.

Tähtis on niisiis just see, et kindlus peab kaitsma Austria-Ungari keisririigi piire ning et legend mainib tatarlasi. Õigesti on seda mõistnud poola kriitik J. Płażewski, kes selles seoses mainib keisririigi kagupiiri<sup>31</sup> ning Hertsegoviinat ja Tšernogooriat.<sup>32</sup> Oli ju Balkani-küsimus filmi sündmustiku aegse Euroopa poliitilise ajaloo tulipunkt (Berliini traktaadi revideerimine ning Bosnia ja Hertsegoviina tähtjatu okupatsiooni muutmine anneksiooniks 1908. aastal Austria-Ungari poolt).<sup>33</sup> Ei maksa ka unustada, et Esimene maailmasõda vallandus just Balkani sündmuste ajal. Just see piirilõik oli koht, kus kumuleerus sõjaootus: Franz Ferdinandi, Hötzendorfi ja Ahrenthali poliitika kohaselt pidi just sealt algama preventiivsõda Serbia vastu.

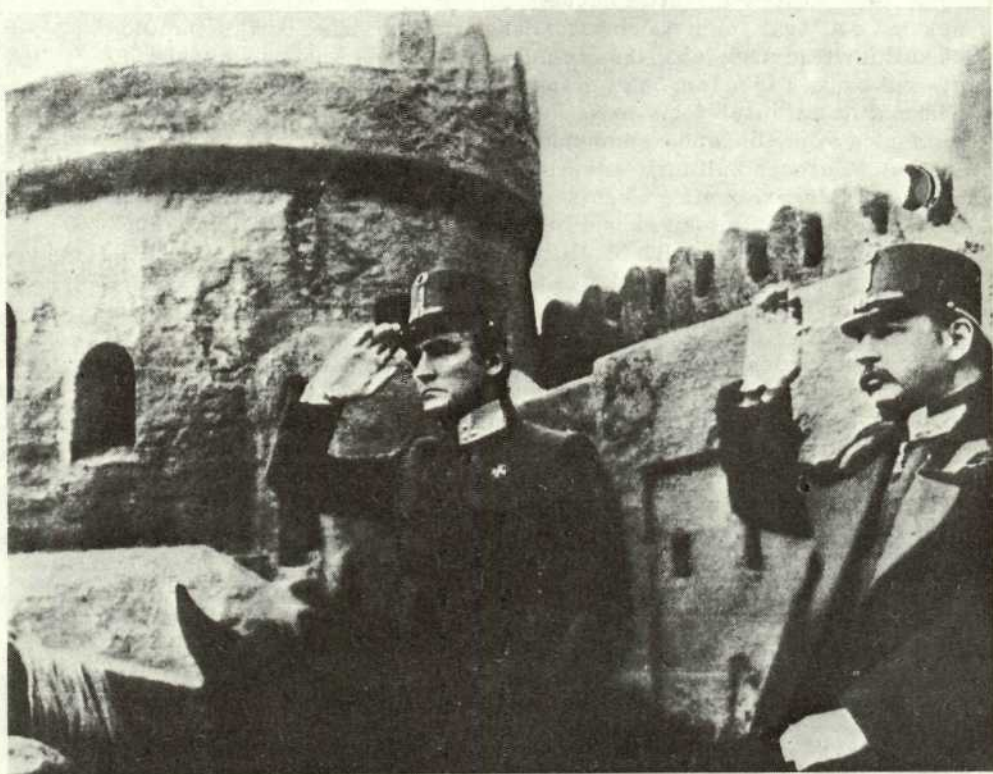
Seega, kui filmi vaadata küllalt tähelepanelikult, so metonüümilises võtmes, kaob põhjus näha seal pelgalt «inimest kõrbe kõiksuses, üksindu-

<sup>31</sup> Juhime tähelepanu, et D. Buzzati romaanis ja selle järgi ka filmi venekeelses variandis on juttu «impeeriumi põhjapiirist».

<sup>32</sup> J. Płażewski. Czekanie na generała Godota, lk 54.

<sup>33</sup> Vt Diplomaatia ajalugu II, Tartu, 1948, lk 220—239.

«Tatarlaste kõrbe». Ooberst Filimore (Vittorio Gassman) ja kindral (Philippe Noiret) tervitavad garnisoni.



ses, unustatuna tollesse kindlusse kuskil maailma äärel» (L. Kärk). «Kõrb kui niisugune» muutub kõrbeks konkreetse paigas, «sõjavägi kui niisugune» konkreetse riigi sõjaväeks ja «sõjakate hiilgeaegade tänaseks ümberolek» konkreetse sõja eelaimuseks.

Muidugi ei taha ma siin väita, nagu oleks «Tatarlaste kõrbe» näol tegu rangelt ajaloolise filmiga. Aga ma ei saa siin ka nõustuda L. Kärkiga, nagu puuduks V. Zurlini linatsest paikkondlik ja ajalooline konkreetus ning nagu «jääks sündmustik ainult reaalsuse pinnal vaadelduna kui mitte mõistetamatuks, siis kummaliseks kindlasti».

Veel enam. Oleme seisukohal, et filmi reemat, teemat ja ideed polegi võimalik mõista väljaspool tema tegevustiku ajaloolist ja paikkondlikku konkreetust.

6

Tähendab ju mingi (antud juhul Austria-Ungari) kultuurkonna, ka kultuuriringkonna (antud juhul ohvitserkond) identifitseerimine ka seal kehtivate kultuuriliste seaduspärasuste, kultuurimallide, so iseloomulike mõtlemis- ja käitumismallide identifitseerimise, selle normaalsust arvestamist, mille suhtes näidatav esitub kas normipärasuse või hälbena.

Nõndasama nagu on olemas oma intensionaalne tähendus (kontsept) näiteks «Tatarlaste kõrbes» kineemina kasutataval kultuurimärgil «Malta Johannitide Ordu professrütli rist», nii on meie kultuurkonnas olemas ka küllalt selgesti piiritletud kontsept niisuguse mõiste kohta, nagu «Austria-Ungari sõjavägi».

Osutasime ennist, et peale vahetu kogemuse võivad kontseptid kujuneda ka vahendatud kogemuse pinnal. «Austria-Ungari sõjaväe» puhul ongi tegemist kontseptiga, mille denotaat on tegelikkusest kadunud, kuid mis ise on fikseerunud — eelkõige arvukates selleteemalistes kunstiteostes. Ning on selge, et kui meie kaasaegne V. Zurlini võtab teha filmi, mis räägiks just Austria-Ungari sõjaväest, siis ei saa ta seal rääkida ükskõik mida. Igal juhul tuleb tal niisugust filmi tehes kokku puutuda meie kultuuriteadvuses juba fikseerunud kontseptiga «Austria-Ungari sõjavägi» kui oma filmi mõistmise alusega, taustaga, millele möödapäsmatult paigutub tema teos.

Siin pole võimalik anda ammendavat ülevaadet kogu ilukirjandusest, mille mõjul Euroopa kultuuriteadvuses on kujunenud Austria-Ungari sõjaväe, Austria-Ungari ohvitseri kontsept. Nimetagem vaid L. Anzengruberi, A. P. Güterslohi, J. Hašeki, H. v Hofmannsthal, E. E. Kische, K. Krausi, G. Meyrinki, R. Musili, R. M. Rilke, Roda Roda, A. Schnitzleri ja S. Zweigi nime. Just nemad on kõige püsivamalt fikseerinud «tolle vaimse olluse, mis määrab ohvitserkonna tegutsemisajendid» V. Zurlini filmis, nagu kirjutab L. Kärk.

Selle olluse vaieldamatult kõige olulisem konstitutiivne joon on austerluse selge vastandumine preislusele. «Preislased on vist teistmoodi rahvas kui meie...» — see tõdemus, mille A. P. Gütersloh omistab 1866. aasta Preisi—Austria sõja aegsele lapsele<sup>34</sup> (muide, just sellesamas sõjas sai vigastada «Tatarlaste kõrbe» ooberst Nathanson!), oli V. Zurlini filmis kirjeldatud sündmuste ajaks juba austerlaste rahvusliku ja poliitilise eneseteadvuse psühholoogiline nurgakivi. Viidakem siin näiteks H. v Hofmannsthal erilustele aastast 1917.<sup>35</sup>

Austerlaste ja preislaste erinevuse muutumise kohta Euroopa kultuuriteadvuse üheks konstandiks võib leida hulgaliselt tunnistusi. Olgu siin näiteks ära toodud iseloomulik lõik S. Zweigi mälestustest:

«Tolles vanas, Esimese maailmasõja eelses Wienis elati hästi, elati kergelt ja muretult, ning sakslased põhja pool vaatasid veidi pahaselt ja põlg-

<sup>34</sup> A. P. Gütersloh. Austria-elamus. «Loomingu» Raamatukogu» 1972, nr 40, lk 12.

<sup>35</sup> Vt A. Kaalep. Maavallast ja maailmakirjandusest. Tln, 1984, lk 107—109.



likult alla meie, Doonau-äärsete naabrite peale, kes, selmet «tublid» olla ja kindlat «*Ordnung*'it» pidada, lubasid endale naudisklevat elu, söid hästi, tundsid rõõmu pidustustest ja teatrist ning lisaks tegid esmaklassilist muusikat.»<sup>36</sup>

Või andkem sõna ühele Eestimaa mehele, rahvusvaheliselt tunnustatud kultuurimõttelejale H. v Keyserlingile:

«Austerlane ei ole sissepoolepööratud mõtlejatüüp; ta ei ole *Ordnung*'i inimene; esmajoones on ta psühholoogiliselt ja tundeeluliselt andekas ja sedavõrd sarnane inglasega. [— —]... Austria vaim, see igivana ja ülimalt diferentseeritud kultuurivaim, mis aiva assimileeris mis tahes verd, mis imbus kõige erinevamate keeltega rahvarühmadesse ja tänu sellele sai sajandeid hakkama poliitilise imeteoga neid õrnal käel ka väliselt koos hoida. See vaim on preisi vaimu vastand.»<sup>37</sup>

Kuidas niisuguse kontsepti omanikuna nõustuda L. Kärjiga, kes filmi reemaks, Austria-Ungari «ohvitserkonna tegutsemise ajendeid määravaks vaimseks olluseks» peab «tobedat segu vana aja aristokraatlikust aumõistest, kohusetundest ja preisi *Ordnung*'ist, selle universaalsusest, n.-õ absoluutset ettenägelikkusest»? Kuidas teisiti kui just austria vaimu ja preisi *Ordnung*'i-vaimu kokkupõrkena interpreteerida major Matise konflikti ülejäänud ohvitserkonnaga? Või tüüpilise austria ohvitseri v Amerlingi hukku, milles L. Kärji abstraktne-metafoorne vaateviis suudab näha vaid absurdi?

Meenutame veel kord: filmteksti metafoorse interpretatsiooni alus on kineemide mittetäielik äratundmine.

## 7

Taustad ja kontseptid, mida filmi «Tatarlaste kõrb» metafoorsel mõtestamisel kasutab L. Kärk, on tema kirjutises kõige täpsemini määratletud nimedega F. Kafka, A. Camus ja S. Beckett, niisiis autoritega, kes kuuluvad ühte ritta pigem «müstilise realisti» D. Buzzati kui neorealistliku koolkonna kasvandiku V. Zurliniga.

Nähtavat õigustust tugineda just sellele autoritekolmikule pakub tõsiasia, et nende kõigi loomingut läbib teema, o o t u s, on käsitatav ka kõnealuse filmi teemana. Kuid samas tuleb ka tõdeda, et tolle ootuse teema käsitluste järsk erinevus — ühelt poolt F. Kafka «Protsess», A. Camus' «Võõras» ja S. Beckett'i «Godot'd oodates», millele osutab L. Kärk, ning ka D. Buzzati «Tatarlaste kõrb», ja teiselt poolt V. Zurlini film — välistab võimaluse V. Zurlini ekraaniteosele automaatselt üle kanda nimetatud kirjandusteoste i d e e d: ootuse mõttetust ning ooteseisundi absurdsust.

Nimelt on V. Zurlini eespool osutatud 'Austria-Ungari ohvitserkonna' kontsepti oma «Tatarlaste kõrbes» mitte ainult taasmeenutanud, vaid seda ka värskendanud, rõhutades selles mingeid talle filmi tegemise ajal eriti tähtsaid seiku. Märgatavaim neist on V. Zurlini filmi kangelaste õ i l i s t a t u s võrreldes nii D. Buzzati romaani tegelastega kui ka Austria-Ungari ohvitseri kujudega, keda on oma teostes tüpiseerinud mitmed kirjanikud.

Leitnant Drogo, kes romaanis on sõjaväeteenistuse valinud viletsate majandusolude sunnil — nagu muide paljud allohvitserid tollal pärinesid aineliselt kehvadest perekondadest<sup>38</sup> — on filmis vabastatud madalaist peku-  
niaarsetest tegutsemismotiividest, samuti nagu ka alamatest ühiskonnakihtidest väljunud isikuile nii omasest edevusest ja mugavusest, mida Drogo karakteris toob esile romaan. Filmi peategelane pärineb aristokraatlikust, peent ja rikast kultuurielu elavast perekonnast, kus on ennegi olnud sõjaväelasi (sellest jutustavad Drogo kodus nähtavad esemed).

<sup>36</sup> S. Z w e i g. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/M, 1979, lk 30.

<sup>37</sup> H. K e y s e r l i n g. Das Spektrum Europas. Darmstadt, 1927, lk 191—192.

<sup>38</sup> S. Z w e i g. Die Welt von Gestern, lk 139; vrd A. Schritzlери novelli «Leutnant Gustl» ja R. M. Rilke novelli «Pierre Dumont».

Ooberst Filimore on peenetundeline ja (näiteks ohvitseride nõupidamisel enne demarkatsioonist teatavat kindralstaabi depešši, aga ka kokkupõrkel major Matisega) ennast hiilgavalt valitsev aadlik, mitte kondiste sõrmedega prillipapa, kes on võimeline erutusest punaseks minema, nagu romaanis kirjeldatud.

Major Matis on küll kalkuseni *ordentlich*, kuid mitte selgrootu demagoog ja pealekaebaja, kelle vormikuuel leidub värsked rasvapekk!

Filmis ei veeda Bastiani ohvitserid aega mitte kaartide, veini, anekdootide ja lähima küla tüdrukutega, nagu on öeldud D. Buzzatil, vaid me näeme neid end vormis hoidmas õppusväljakuil, vehklussaalil, jahil.

Ja kindlus ise! See pole mitte troostitu ja lage, niiske ja sünge katakomb, millest loeme kirjandusteoses, vaid suurejooneline rajatis, mis on sisustatud kunstiesemete, raamatute, maalide, skulptuuride, muusikariistade, kalli mööbli, arstiteaduslike seadmete, portselani, kristalli ja lauahõbedaga. Missa ajal mängib viieliikmeline orkester, süüakse valgelt linalt, käes valged kindad, kusagil pole räpasusest jälgegi (seda rõhutamaks on V. Zurlini missa-stseeni sisse toonud episoodi, kuidas Drogo piinlikkust tekitava kohmakusega tõukab ümber veinipokaali). Korrektne (kuid mitte fantaasiat, nagu v Amerlingi puhul võime näha) riietus on enesestmõistetav.

On olemas mitmesugust ootust. On pätistunud Estragoni ja Vladimiri Godot'-ootus S. Beckett'i teoses. On olemas muserduva Josef K. süütundesse uppuv kohtuotsuse-ootus. Ning on olemas neist sootuks erinev ootus, mis sisustab V. Zurlini kangelas elu.

Arvan, et just siitsamast, o o t u s e k v a l i t e e d i küsimusest, peakski otsima meie kaasaegse V. Zurlini filmi «Tatarlaste kõrb» i d e e d. On ju ootuse seisund tänapäeval muutunud oma isikliku ja maailma saatusega silmitsi seisva üksikisiku paratamatuks põhiseisundiks. Ja pole sugugi ükskõik, kas meie põhiseisund on pätistumise ja minnalaskmise seisund, nagu näeme Godot'-ootajate näitel, või sisustab seda veendumus inimväärika, kultuurse ja räpastamata eksistentsi võimalikkusest, ei, kohustuslikkusest ka ähvardavate katastroofide palge ees, nagu näitab V. Zurlini film.

Vaevalt oluks ajalool V. Zurlinile niisuguse idee linaletoomiseks pakuda sobivat toetuspinda kui meie sajandi algul hukule vastu sammuv Doonau-monarhia, hiigelimperium, millest ei jäänud mitte midagi (võitjasmaad k o h u s t a s i d Austriat Euroopa kaardilt mitte kaduma). Et V. Zurlini just selles aineses nägi oma filmi realiseerimise võimalust, tähendab, et filmis näha olev maailm väärib äratundmist.

Et «Tatarlaste kõrb» väärib olla vaadatud metonüümilises kujundikeeles filmina.

VALERIO ZURLINI (1926—1983) on õppinud Rooma ülikoolis õigusteadust, filmi juurde tuli pärast teatrikatsetusi ülikoolis 1948, omandades professionaalsuse dokumentalistikas: 1948—1954 lavastas ta 15 lühifilmi («Poksijad», «Sõdurid linnas» jt). 1954 debüteeris mängufilmiga «Neiud San Fredianost», järgnesid muusikafilm «Guendalina» (1956), perekonnadraama «Tormine suvi» (1959), komöödia «Kohuriga tüdruk» (1960); 1962 realiseeris kaua plaanitud kava — ekraniseeris Vasco Pratolini «Perekonnakroonika». Järgnesid filmid «Nad läksid sõdurite järele» (originaalis «Naissõdurid», 1964), «Paremal hääl» (1968), «Esimene vaikne öö» (1972), «Intsest» (1974). Zurlini lavastas palju ka teatris. Pärast «Tatarlaste kõrbet» (1976) tahtis ta täielikult ja lõplikult pühendada filmile, ent paraku jäi see film tema luigelauliks.





HEINO ELLER

## «Kellad» ja «Männid»

KRISTEL PAPPAL

Kui Heino Eller viibis 1920. aastal Euroopa muusikakeskustes (1923 — Pariisis, 1926 — Viinis ja Zürichis, 1928 — Viinis), vahest ehk meenus talle sajandi alguse Tartu, «Noor-Eesti» seltskonna õhin ja uuevaimustusest sündinud loosung «Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks!». Üks esimesi «eurooplastest» muusikuid oli ju Rudolf Tobias, kes enne Saksamaale sõitmist (1909) edendas Tartu kultuurielu. Reaalkooli päevil puutus Tobiasega kokku ka H. Eller. 1925. või 1926. aasta suvel arutati Viinis H. Elleri teoste kirjastamise võimalust, mis paraku jäi õhku rippuma.<sup>1</sup> See-eest aga pääses Eller Viini muusikaringkondadesse, kohtus Guido Adleriga, autoriteetse teoreetiku, Schönbergi ja Weberni õpetajaga. G. Adler täheldas Griegi ja Sibeliuse ning Elleri muusika sugulust, nimetas Elleri Eesti Sibeliuseks, silmas pidades eeskätt «Põhja viisi» ja ka Esimest viiulisonaati.

Kahju, et Ellerial polnud tookord veel «Kelli» Viini kaasa võtta — klaveripala on kirjutatud 1920. aastate lõpupoole\*. Kümme aastat hiljem arvatakse võõrsil Ellerist nii («Zeitschrift für Musik» 1936, nr 4): «Heino Eller eraldub uuematest eesti heliloojatest oma eriti teadlikult edumeelse seisukohaga. Juba mõne instrumentaalpala vormikäsitluses, nagu näiteks impressionistliku värvinguga klaveripalad «Kellad», avaldub kogunud, küps muusikamees, kes pianistile küll raskeid, kuid sealjuures ka tasuvaid ülesandeid pakub.»<sup>2</sup> Impressionistlikku värvingut — vihjeid Debussyle — leiame just loo nägemuslikuna mõjuvast keskosast (*Tranquillo*) — õhk nagu võbeleks veel äsja kumisunud kellade täiskõlast. Muidu aga helisevad «Kellad» täiesti «eesti moodi» — talitsetult, tumedalt, pisut monotoonset. Siin pole vene «kellamuusika» pateetikat, juubeldavat pidulikkust või ärevust (vrd näiteks Rahmaninovi ülituntud Klaveriprelüüdi *cis*-moll, Glinka, Mussorgski, Rimski-Korsakovi jt oopereid) ega prantslaslikku rafineeritust, kauni nautimist omaette väärtusena. Kui Debussy klaveriprelüüd «Uppunud katedraal» (1910) justkui tõmbaks kuulaja o m a kälailma, siis Elleri «Kellad» sunnib kuulajat süvenema iseendasse, kontsentreeruma ühele mõttele. Eller armastab mediteerida (meenutagem kas või teoste pealkirju — «Mõtisklus», «Meditatsioon» jne)! Tavaliselt seostub see muutumatu motiivi kordusega madalas registris — komponist loob aluspinna väga selgesti joonistuvale meloodiale. «Kellades» kujundab korduva motiivi ilmet suur ulatus (kontraoktavi *es*-ist väikese oktava *ges*-ini), kvardi-, kvindi- ning septimikõlad ja neid intervalle nagu inimlikustav ohkeline väikese tertsi käik. Kellahelinas kaiguks nagu kõigutamatu saatus — nii erapooletult ja igavesena jääksid need kellad kõmisema ka pärast maailma lõppu. Harmooniline struktuur<sup>3</sup> on tugevasti mõjutanud meloodiat, mis algab «inime-

<sup>1</sup> Lähemalt vt: Elmar Arro. Erinnerung an Heino Ellers Aufenthalt in Wien 1925. Käskikirj. Teatri- ja Muusikamuseumis. Tõenäoliselt oli Eller Viinis ikkagi 1926. aastal

\* «Kellade» loomisajaks on tõenäoliselt 1929. aasta.

<sup>2</sup> Heino Eller sõnas ja pildis. T, 1967, lk 128.

<sup>3</sup> M. H u m a l. Heino Elleri harmooniast. T, 1984.

selikult kõneleva» tertsi ja langeb esimeste nootide tähendusrikkuse all kokku (septimihüpe alla), et siis kvindile sirutada. Algustaktid on muusikaliselt materjalilt eriti säästlikud, iga noot on paigas, iga noot on põhjendatud. Olnuks Eller kirjanik, võinuks ta öelda nagu Tuglas: «Sõelun keelt kui kuldiiva.»

Kõigutamatu bassimotiivi ja selle kütkeist vabaneda püüdva meloodia vahel tekib pinge (*poco animando*), erinevad helikihid ladestuvad imitatsiooniliselt, lõpuks lükkab üldine tõtlemine ka bassi liikvele, kõlapind otseku hakkaks kobrutama, kuni vallutatakse klaver rohkem kui kuue oktavi ulatuses. Hapram ja peenekirjalisem keskosa (*Tranquillo*) algab pärast pikka hingetõmbepausi, et siis jõuda takerdudes (pided!) laskuva retsitatiivini tumedas registris ja taas klaver täiskõnaliselt helisema panna (*Tempo I. Appassionato*). Nüüd ei kuule me mitte ainult kord sügavalt tühisevat, kord kirka kõlinaga kellamängu, vaid ka mažoorsete kolmkõlade säravat pendeldamist kõrges registris — taeva lõpmatusse rökata võõrmuhõise, mis siiski laiali pudeneb, tumedas kontraktavi vaob. (G. Suits: «... näeme varjusid kasvavat üle meie tähtede.») Üksildane väike terts (intervall, millel on kogu loos tähtis roll) toob tagasi painava algusmotiivi. Lõpposast kostab väsimust ja loobumust: pole tähti, mille poole püüelda.

Elleri mediteerimiskalduvuse tunnustajad on ka tema «Fantaasia» (1931) ja «Avarused» (1940) sooloviilule. Tundub, et viul on heliloojale ikka ennekoike ühehäälnene pill. Ehkki ta kasutab topeltnoote, akorde, jääb peamiseks üks meloodiajoon. Viilule ja klaverile kirjutatud «Männid» (1929) algab ka ühehäälselt, klaverimotiiv (*ais-h-fis-e...*) lähtub pingul kõrgpunktist ja laskub siis kvartidele toetudes alla. Üksteist aastat hiljem valminud «Avarusi» alustab Eller ka laskuvasuunaliste kvartidega. «Mändidel» ja «Avarustel» on üldse rohkem ühisjooni kui «Mändidel» ja Soolofantaasial, kuigi viimaseid lahutab vaid kaks aastat. Suurim erinevus ei seisne sugugi mitte helikeeles, vaid teoste sisetunnetuses, olemuses. Soolofantaasia oleks nagu tagasipilk 1920. aastate esimese poole impressionistlikele meeleoludele oma lõhestatud, närvilise, vaevleva maailmaga. «Männid» on hoopis objektiivsena, tervema väljenduslaadiga. Muidugi, ka siin lahvatub vaoshoitud valu (*largamente* pala keskosas), viuli pisut meelegeitlikku ülestunnistust võimendavad imiteerivad motiivid ja timpanlikult kõmisev bassikäik klaveripartiis. Kõik, mis jäi «Kellades» kõnelemata, öeldakse välja «Mändides». Viilupala mõjub ballaadina, teatud määral lubab niisugust lähenemist karakterimärge *narrante* — jutustades. Ääreesad jätvad improvisatsioonilise mulje, keskosa maalib poetilise ja tundliku (harmoonilised värvivaheldused klaveripartiis) pildi. Ometigi pole see «vaigulõhnaline muusika» (Leo Normeti ilus võrdlus) üksnes objektiivne loodusvaatlus, vaid ka traagilise alatooniga sisekaemus. Avaliolek looduse ja iseendaga. Pala viimased taktid — viiluhelid hajuvad mööda nn tühjakõlalisi intervalle (kvint, kvart, oktav) tuulde (e<sub>4</sub> flažolett) — nagu raputaksid endalt subjektiivsuse koorma, alles jääb ainult loodus.

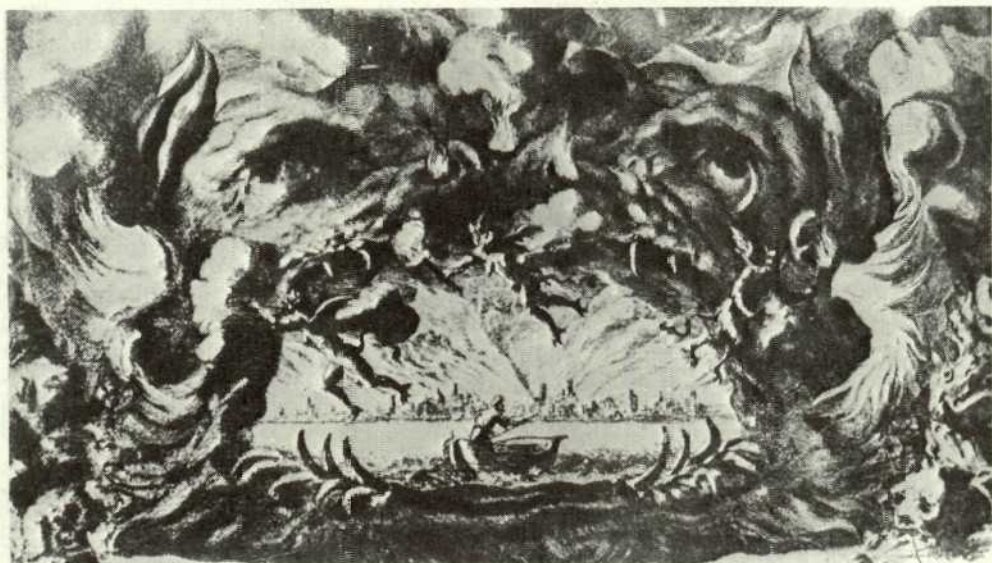
Johannes Bleive mälestustest võime lugeda: «Heino Elleri juurde tundi minnes kuulsin sageli lähedal oleva Pauluse kiriku kellade melanchoolset helinat. Alles hiljem sain teada, et see kellade mäng inspireeris Elleri kirjutama üldtuntud klaveripala «Kellad».<sup>4</sup> «Mände» ei ole raske ühendusse viia Põhja-Eestimaa liiva klammerdunud puudega. Ent mõlemat pala võiks suurepäraselt esitada ka interpreet, kel pole Tartust või Eestimaa mändidest vähimatki aimu, kui ta ainult suudab muusikasse süveneda. Sest «Kellad» ja «Männid»<sup>5</sup> on teosed, mille sõnum ulatub üle kodupiiride. Ja muidugi üle põlvkondade.

<sup>4</sup> Heino Elleri sonas ja pildis. Lk 98.

<sup>5</sup> «Kellade» esiettekanne toimus Tartus 3. XI 1930 ja Tallinnas 5. XI 1930, esitaja V. Riives.



Faviuse saal. Filippo Juvarra kujundas Alessandro Scarlatti ooperile «Gionio Bruto». Rooma, 1709. F. Juvarra, itaalia nimekamaid arhitekte, lõi dekoratsioonid mõnedele ooperitele.



Burnacini kuulus dekoratsioon Marc Antonio Cesti ooperile «Kuldõun». Cortina, 1668. Seda kujundust peeti ka tol ajal erakordselt suurejooneliseks ning kalliks (100 000 taadrit). Suitsevate põrgulõugade vahelt paistab Charon sõudmas allmaailma jõel. Tagaplaanil põlev Pluto linn.

## Jälle totaalset teatrit

MIHKEL MUTT

Lion Feuchtwanger — Mati Unt «VENNAD LAUTENSACKID». Viljandi Draamateater «Ugala». Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus. Esitendus 16. märtsil 1985.

«Vennad Lautensackid» on põnev raamat, mida lugedes käest ei saa panna ning kus teravapilguliselt ilmestatakse 30. aastate Saksamaa sotsiaalsühholoogilist palet. Võib-olla on Feuchtwangeri dramatism natuke odavavõitu, põhinedes püsioloviku ohtral kasutamisel ning vaatepunkti pideval muutumisel, nii et autor kujutab ilma distantsita kord ühe tege-lase kirgi ja pürgimusi, järgmisel hetkel aga vaatab kõike sama siiralt vastaskan-gelase silme läbi. Ent see on Feuchtwan-geri kui oma eesmärgile andunud elu-heitlejaid kujutava kirjaniku eripära tema kõikides teostes ning asjatult kahtleb O. Utt «Lautensackide» kunstiväärtu-ses (SV 24. V 1985).

Kirjandusteosel põhinevat lavastust on raske puhta lehena vaadata. Läksin ka mina teatrisse ootustega, mis peaks olema romaanist põhilisena välja too-dud ning kuidas üks või teine roll lahen-da-tud. Mõneski punktis läksid mu ette-kujutused laval nähtus lahku, mõned uued lahendused veensid oma eluõiguses, mõned mitte. Enne analüüsile asumist veel niipaju üldmetodoloogilist, et alati, kui lavastaja kirjandusteost on töödel-nud, peaks tema töö hindamisel lähtuma tagajärjest — põhimõttel, et võitjate üle kohut ei mõisteta. Välja arvatud mõned pühadused, millele kätt külge ei sobi pan-na, ei maksaks lavastajaga töötlemise pä-rast riielda — tingimusel, et lavastuse sotsiaalne ja esteetiline mõju teose omast väiksem pole, saati veel siis, kui see vii-mase ületab.

Sellest lähtumegi, vaagides peategela-se Oskar Lautensacki teisenemisi. Ro-maanis on Oskar kunstnik, suure andega

inimene, väljapaistev telepaat, kes aga liialt altina ilmalikule hiilgusele jätab oma ande unarusse. Ta ihaldab üha kõr-gemale ning pürrib fašistlikku ladvikusse, ei oska aga poliitilises mängus kaasa lüüa, põleb läbi ja kõrvaldatakse. Igal juhul on ta kunstnikutüüp, teda tohib pidada üldistatud kunstnikukujuks. Lä-bi tema läheb kunstide ürglate ja tal on tema *daimonion*. Selles punktis ei vaid-lusta Feuchtwanger Oskari enesehinnan-gut. Muidugi võinuks autor kujutada sa-mas funktsioonis mõne traditsioonilise kunstiala esindajat, kuid nüüd tabas ta teisegi kärbse, kaasates oma käsitlus-ringi «maagiaajastu» spetsiifilised probleemid, okultismi ja muu tumeda lem-buse kolmandas *Reich*'is. Mis moraal tu-leneb Oskari saatusest raamatulehekül-gedel — esiteks tema enese suhtes? Vä-hemasti ühe arvestatava punktina sama, mis Gogoli jutustuses «Portree». Mäle-tatavasti hakkas seal noor paljutöotav kunstnik Tšartkov moemaalijaks, läks rikkaks ja paksuks, kuulutas, et kunstnik peab kuuluma seltskonda ning minetas oma ande jäädavalt. Lõpus tabas teda hirmus hingeline pankrot.

Lavastuse-Oskaris pole kunstnikku eriti märgata, *daimonioni* jääb vähe-seks. Kui ta «nägema» hakkab, lastakse küll kõlada talvist tuisulgu, ent sellest ei piisa. Oskaris puudub vajalikel het-kedel suurus, mis inimesi lummaks — nagu näiteks kohtus, kus isegi skeptili-ne antagonist Paul Cramer tema mõjust ei pääse. Mõnikord on Oskari «nägemine» ka usutavam (Proellile ennustades), samas aga üpris diletantlik nagu von Trettnowi salongis mõtteid lugedes. Ome-ti leidub romaanis viimase lavastami-seks otsest näpunäidet: tuleb sugereeri-tavale otsa vaadata, näitleja hääl teise-negu vajalikul määral jne. Natuke imet on tarvilik! Oskar ei paista ennast isegi eriti uskuvat. Kui abiline Alois (M. Va-her) teda ennustamiselt ära kannab, näi-

tab ta seltskonnale salaja keelt — küll ikka ajasin pada!

Missuguseks Oskari kuju kokkuvõttes muutub? Tšartkov ta pole, pigem oamoodi Julien Sorel, sest temagi pürib kõrgemasse seltskonda, langeb aga lõpuks tagasi. Tema lugu hoiatab: kui sul ikka pole kõva närvi ja selget mõistust, siis ära mängu tüki. Ka lava-Oskari puhul kehtib doktor Hravliczeki kaudselt pandud diagnoos: tema kriitiline mõistus on liiga habras, *ratio* ei pea alateadvuse hüperroofiale vastu. Oskar ei oska situatsioone kriitiliselt hinnata ning puhub pilli lõhki. Ja veel: ta viga on selleski, et ta pole piisavalt paadunud. Ta ei suuda vabaneda Käthest. Natuke inimlikkust võib aga ülesronijale saatuslikuks saada. *Gnothi seauton!*

Aga Oskari saatusel on ka laiem tähendus, mis minu meelest tõuse Komissarovi «Lautensackide» moraaliks. Inimene peab teadma, kus ta elab, millises ühiskonnas tegutseb. Ta peab endale aru andma, kes on ta ise ja mis on ta tegude objektiivsed tagajärjed, peab seda enam, mida andekam ta on, mida suurem seega oht, et pimedusejõud teda oma huvides ära kasutavad. See eeldab eneseteadvust ja sotsiaalse mõtlemise võimet. Niiviisi puutub siia siiski ka kunstnikuteema, ja isegi väga, sest kohtab ju kunstirahvagi hulgas mõnikord hägusevõitu teadvust, suutmatust või tahtmatust loogiliselt mõelda enda ning ümbruse seostele ja teha sellest vajalikud järeldused. Otseste konjunktuurismi sobimatust vaimurüütellusega pole vaja eraldi rõhutada.

Mis siis ikka, see on tõsine kontseptsioon ja niisugune telg kannab lavastuse ära. Ning et säärane võimalus on koguni laiem kui paljalt kunstnikurolliga piirduv, siis mis siin erilist lahti? Ega väga pörutavat olegi, ainult Oskari kuju jääb pisut vaesemaks. Dramatismi on vähem. Romaani-Oskari puhul oli see kahesugune: ühelt poolt konflikt välisilmaga (mis omakorda jaguneb kahte leeri), teiseks võitlus iseendaga. Aeg-ajalt ta tajub, et lõrtsib oma annet, ja see teadmine täidab teda tusaga, komplitseerib teda. Niisuguste hetkede mõju lavastuses on vähe. Ta küll näiteks karjatab, kui tal ei õnnestu veenda Käthet, kuid üldises ekspressiivses atmosfääris, kus aeg-ajalt ik-

ka keegi röögatab, ei tõuse tema karje vajalikul määral esile. Sisedramatism pole temast küll päriselt kadunud. Ta mõlgutab nüüdki meelt: mis oleks väärt, kui inimene võidaks kogu maailma, kuid kaotaks iseenda? Jaa, ent lihtne mateemaatika ütleb, et hinge ja ande kaotamine kokku on suurem kaotus kui ainult hingest ilmajäämine. Ja paraku: ka lavaval huvitavam vaadata. Sellepärast ongi kahju, et Oskari kunstnikupoolus nüüd nii vähe esile tuleb. Vaatamata üles- ja allakäimistele on ta tee küllalt klatt ning refleksioonid ei pragunda seda oluliselt. Säärane süüdimatu hoog torkab silma seda rohkem, et paljud tegelased ta ümber kannavad endas sisepinget. Hansl ei müü venda maha kerge südamega, kaua aega ei suuda Käthe valida Oskari ja Pauli vahel, isegi füürer kannatab, lõhestatuna oma «missioonist» ja sümpaatiast oma selgeltnägi vastu.

Osaliselt suurendab muljet Oskari sisedramatismi nõrkusest nende tegelaste pisteline markeeritus, kellega põrkudes ta peaks endale ausalt tunnistama, et on odavaks muutunud. Niisugune *memento mori* on kujur Anna Tirschenreuth (A. Margiste). Aga tema range emalikkuse asemel näeme hilisküpse naise häbelik-armastavat koketsust. Ning professor Hravliczek (E. Neemre) pole praegu skeptiline böömi intellektuaal, kes Oskari-suguseid upsakaid mutante ülihästi läbi näeb, vaid pigem usufanaatik, kes ketserit tõrjub, või koguni tagurlane, kes nooremate kolleegide edumeelsete ideedega kaasa minna ei suuda.

Seoses nihetega Oskari kujus pole enam nii selgepiiriline ka Paul Crameri funktsioon. Juudi soost kultuurikirjanikku, ennast ja ühiskonda mõtestavat loovintelligenti on romaanis vastandatud Oskarile kui sotsiaalselt infantilisele kunstnikule. Teras vaimuga halastamatult ratsionaalne Paul vihkab olemuslikult — ehk isegi ühekülgiselt — müstikat, milles supleb Oskar ja mida lansseerib ametlik ideoloogia. Säärasena on ta pinnuks silmas võimumeestel ja hukkub. Kuigi tema tegevuses liituvad ideelistele kaalutlustele isiklikud, on ta inimene, kes endale lõpuni kindlaks jääb. Ta on kahtlemata autorilähedane tegelane. Kuigi kunstiliselt mõjukuselt jääb ta Oskarile alla. Nende saatuse kujutamine

on disproportsionaalne romaaniski, la-  
vastuses aga jääb Paul veelgi kahvatu-  
maks. Kui üks tegutseb, siis teine ainult  
räägib; kui ühest saab joojada, teisest  
mitte, siis ei loe, kui õiged võivad viimase  
sõnad olla. Eriti tänamatu on Pauli mo-  
noloog vangikongis. Selle arupidamise  
ajal endaga (*à la* R. Saluri «Kes ma  
olen?») hakkab igav. Kimpus oleks siin  
vähem või rohkem iga näitleja ning Viljo  
Saldrel pole imerelva.

Tösi, ka niisugusel esitusel ei puudu  
oma tõlgendusvõimalus. Paul mõistab,  
et praeguste vaenlaste puhul on sõna  
jõuetu, natsidega tuleb võidelda nende  
endi relvade abil, st emotsioonidega.  
Sest mõistuse järjekindel kasutamine  
nõuab inimeselt vaeva ja vaprust, ent  
kriisiajastu heitunud hulkadelt seda  
oodata oleks utopia. Aga intelligent ei  
taha või ei suuda demagoogitseda ning  
jääb kaotajaks. Samasuguseks kujuneb  
etendus jooksul olukord rambi ja saali  
vahel. Pöördlava hoogsal keerul, elades  
kaasa sarmika Oskari põrutavale karjää-  
rile, ei taha me kuulda Pauli tarka kõ-  
net, mis jutlustab askeesi ja kainust. Kui  
niisugune analoogia on olnud lavastaja  
eesmärk, siis tuleb kahjuks nentida, et  
nähtust laval kujutada saab siiski järg-  
mise astme keeles, st joodik ei tohi olla  
purjus, igavus ei tohi olla igav jne. Tar-  
vis oleks Pauli pealisülesannet reljeef-  
selt ja lühidalt esitada, vastandada te-  
da eredamalt Lautensackile. Feuchtwan-  
ger näitab oma suhtumist «maagiaajas-  
tu» õhustikku ja sotsiaalsetesse prot-  
sessidesse kaheti: ta esitab Oskari edu-  
käiku salongides ja kabinetides, üldise-  
mate ideede ruuporina kasutab aga Paul  
Cramerit, kes otsesõnu asjad paika pa-  
neb. Ometi oleks tänuväärne ja õpetlik  
kujutada ka keskmise sakslase hingeelu,  
näidata, miks too fašistliku ideoloogia  
limile läks, miks väikekodanlusest sai  
fašismi kandepind, mis teda natsionaal-  
sotsialismi juures veetles. Tuleks rõhuta-  
da episoodi, kus pimedus ja valgus ini-  
mese üle võitlevad. Kohtustseeni on  
praegu üksnes markeeritud. Kasutamata  
võimalusi on kokkupõrkes Käthe süda-  
me pärast — ühelt poolt Oskar, teiselt  
Paul. Mõlemad mehed dikteerivad Kät-  
hele oma tekste. Nood ei erine üksnes va-  
hetult sisu poolest, vaid ka üldisemalt  
laadilt. Ühelt poolt ratsionaalsus, vaimu-

kus ja loogika, teiselt poolt hoog, pul-  
bitsev elaan — ongi kaks alget! Näi-  
teks Oskari ja Pauli dikteeringute pa-  
ralleelne ja kontsentreeritud esitamine  
võimaldanuks metafoorselt tugevdada  
ajastu vaimsete jõujoonte lavaesitlust.

Pretensioone on ka vendade vahekor-  
rale ning Hanslile endale (R. Räni). Täht-  
tis pole see, et ta igapidi turskemana  
väikevelje mõõtu välja ei anna. Oluline,  
et romaani võllaroast, segase siseeluga  
mehikesest, kes võimu vajab eeskätt sel-  
leks, et oma komplekse välja elada, on  
tunduvalt sirgjoonelisem ja isegi posi-  
tiivsem tegelane saanud. Ilmselt oleks  
näitlejal selle mitmepalgelise ja tehni-  
liselt keeruka rolli kallal veel mõndagi  
ära teha, et suhtumisi laval selgemini  
väljendada. Originaalis Hansl vaheldu-  
misi armastab ja vihkab Oskarit, imet-  
leb ta väge ja tahaks samas tal ülbuse ja  
tänamatuse pärast kaela kahekorra kee-  
rata — ta hoiak muutub pidevalt. Prae-  
gu kipub vendade vahekord alguskohtu-  
mise ilusa lööbi järel vägisi idülliliseks.  
Hansl teeb Oskarile tööpoolest palju  
head. Ta suhtub temasse nagu talu päri-  
nud vanem poeg, kes linna õppima saa-  
detud noorimat suvevaheajal imetluse,  
võõristuse ja väikese vimмага taas koh-  
tab. Toda vimma purskub praegu pea-  
asjalikult vaid korra — siis kui ta vii-  
masel kokkupõrkel nutma hakkab (nut-  
mistehnika jättis pisut soovida), mee-  
nutades, kuidas Oskar lapsepõlves talt  
kakkümmend penni välja peltis, nii et ta  
ei saanudki minna Thereseaga liuväljale.  
Hansli lein, kui ta lõpuks on sunnitud  
vennast loobuma, paistab ehtne, ja selle  
vastu ei saa vaielda. Hansl pole parema-  
test tunnetest päris ilma jäetud. Aga nii-  
sama ehtne peaks olema ka salarahul-  
dus, mida ta Oskari peatsest kadumi-  
sest tunneb. See ei tule praegu hästi esi-  
le. Niisugusest üpris ühesest Hansli-ku-  
jutusest irdub vaid episood, mil too Oska-  
rile parteipiletit ulatades küünilis-gro-  
teskselt naerma pahvatab. Aga see ei  
muuda karakterit tervikuna ambivalent-  
semaks, ei nüansseeri seda. Muidu võiks  
osatäitja kõnealusest rollist senisele loo-  
meteele tähise teha — igatahes on ven-  
dadevahelises suhtlemises ka nüüd mõn-  
dagi toredat.

Ent mis moraal Oskari loost veel tu-  
leneb? Eks see, et ta on tülikas tüüp, et



kunstirahvaga on üldse ohtlik tegemist teha ning et normaalne inimene võib nendega mässates ka ise sisse kukkuda?

Füürerit on karikeeritud, ja seejuures ainsana peale agent Mantzi (A. Lepik). Ei tea, kas fašismi olemus ja ohtlikkus seeläbi vaatajale selgemaks saavad. Nendes piirides, mis talle seatud, tuleb R. Malmsten hästi toime.

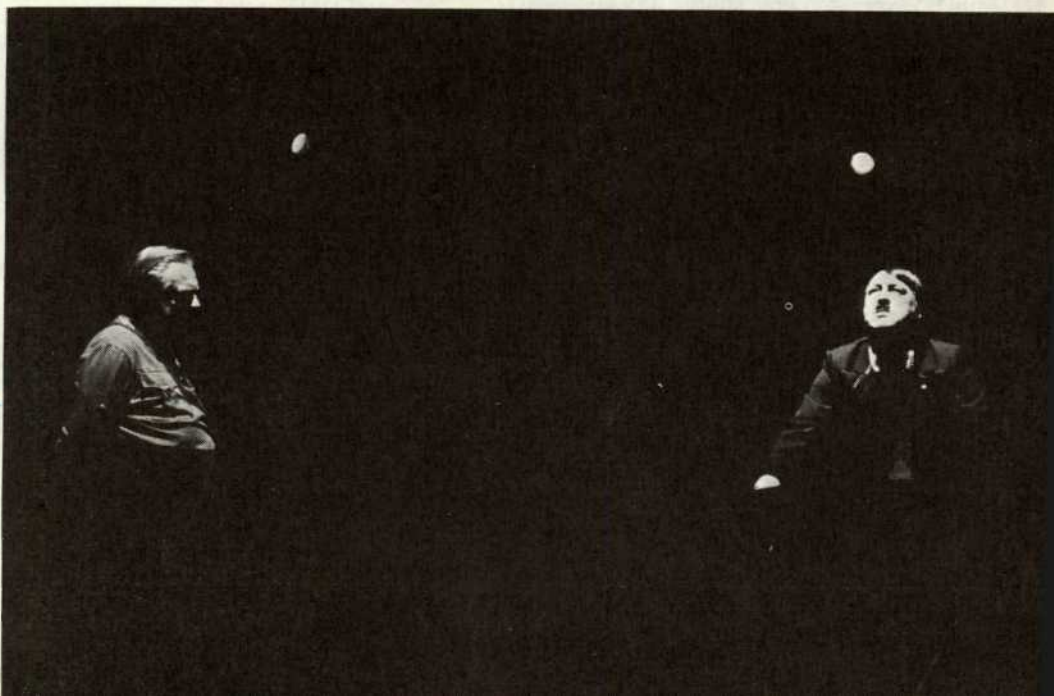
Keegi ei keela lavastajal asendamast alla kolmekümnest vabaproua von Trettow'i tublisti eakamaga, kuid siis tulnuks



L. Feuchtwanger—M. Unt,  
«Vennad Lautensackid» (lavastaja K. Komissarov, külalisena). Oskar Lautensack — Tõnu Kark (külalisena).

Hitler — Rein Malmsten.  
Oskar Lautensack — Tõnu Kark.

Manfred Proell — Enn Kose,  
Hitler — Rein Malmsten.



teha kupüürid ka tekstis (Hilde ja Oskari eraelu osas). Muide, praegune madalähäälnelne võimukas Hilde (L. Vaga) sobiks enam Anna Tirschenreuthi rolli.

Laval on Käthet (K. Tool) kasutatud just nii palju kui hädapärast tarvis — eeskätt Oskarit silmas pidades, et toda avada —, laskmata Käthel endal kujuneda märkimisväärse autonoomiaga isiksuseks. Niisugused piirid on talle paraku seatud. Ei saa öelda, et tema hingelisest dilemmast midagi saali ei jõuaks, ent K. Tooli Käthe alistunud, kuidagi viltuselt nukker naeratus väljendab küll selle sisevõitluse resultaati, mitte aga käärivat kulgu. Koos Paul Crameri looga jääb õegi oma kunstimõjukuselt kõrvalteemaks.

Üldiselt on näitlejatöödes vähe häirivat. Meeldis esimese vaatuse algus ja eriti teise lõpp, kus on kaheinimesestseene, mis röömustavad osalistevahelise orgaanilise kontaktiga. Siia kuuluvad kindlasti Proelli (E. Kose) kohtumised Oskari, Hitleri ja Hansliga. Kuigi Ilse von Kade-reit (L. Säälik) ei vasta romaanist saadud ettekujutusele, jääb teda uskuma. Ainult hüsteeriahoog on küll asjatu, päris piinlik kohe. Omast kohast tore on ju ka Hitleri ja Lautensacki groteskne kalapüüdmine.

Mõni sõna peaosatäitjast Tõnu Kargist. Tegemist on näitlejaga, kelle tulekut Rakverest kuus aastat tagasi saab vaevalt võrrelda mõne teise mitte enam esimeses nooruses mehe täheleannuga (loodame, et see ei lõpe Oskari kombel). Olles veel hiljaaegu üks paljudest, tähendab ta praegu nime, kelle pärast ta sub mõnd tükki kavasse võtta. Tal on vedanud, sest tal on võimetele vastavat tööd. Viimastel aastatel on järgnenud üks pea- või muidu tähtis osa teisele. Nagu enamik meie edukamaid meesnäitlejaid on Karkki mitmekülne. Komöödia ja tragöödia niikuinii, aga paremini ilmestavad tema amplituuri laiust kammerliku vaikse laadi näide — elatanud propagandist «Vanas majas», mis väga hinge läks, teiselt poolt McMurphy «Käopesas». Niimoodi üle kolme tunni hullu diskorina laval märatseda on vägitükk omaette ja nõuab lausa erakordset «mootorit». «Lautensackides» saavad rakenduse tema mõlemad tahud. Oskar on Kargi rollidest kõige paindlikum, nüansirik-

kam, mitmepalgelisem. Tema mängus on järeleaimamatuid intonatsioone, isikupäraseid sulniduse ja kelmuse, aususe ja teeskuse üleminekuid. Kargile nii iseloomulik lihtsameelse rebase sarm seguneb rikutusega, võimetusega vabaneda ma- neeridest isegi hingelistel silmapilkudel. Ehk vajaksid need aususehetked mõnikord täpsustamist, eriti etenduse algul?

Lõpp hea, kõik hea, võiks öelda. Ja eks mulje kokkuvõttes heaks kisubki, seda eriti pärast teist vaatamist oktoobri lõpul. Selle sügise esimene etendus, kuu aega varem, logises kauasest mittemängimisest. Lavastuse õnnestumises on suuri teened dramatiseeringul. Mati Undi tark stseenide valik ja järjestus arvestab partituuri, milles episoodid vahelduvad peaaegu filmikiirusel. K. Komissarov loobki terviku, kus üleminekud toimuvad sujuvalt ning pöördlava osklike kasutamise-ga on konstrueeritud dramaatilisi liikumisi ja toodud dünaamikat sinna, kus seda ei ootakski. Tegelikult on niisugune partituur ainus võimalus, kuidas säärase mitmeliinist romaani nagu «Vennad Lautensackid» ühe õhtu vältel enam-vähem täielikult vaataja ette tuua. Mõnda pisikest asja annaks muidugi täiendada, nagu riputada «Käthe Severini masina- ja kiirkirjatööd» kohale vastav silt, aga enamasti kõlab laval tunnustust väärivald professionaalne sünteetiline teatrikeel. Oleks ülekohtune unustada kunstnik Jaak Vausi teened selles.

Kalju Komissarovi lavastus kasutab väga mitmeid stiile, groteskist läbielamiseni, buffonaadi, teatraalset ja vaest laadi (kabareegi on laval, ehkki, jah, minu silma jaoks kesim teistest meie laval praegu näha olevatest kabareedest). Seepärast tükibki esimesena pähe võrdlus J. Toominga «Põrgupõhja uue Vanapaganaga» kümme aastat tagasi. Ehkki tollest vähem totaalne, leidub vormilisest küljest mõndagi sarnast. Sisu ja tähenduse kohta ei ütle säärase võrdlus palju. Pole ka retsensendi poolt eriti heatahtlik kõrvutada elavat etendust meie teatriloo ühe hilislegendiga. Praeguses kontekstis on «Lautensackid» igitahes märkimis- ja vaatamisväärne teatritegu.

## Põlastades totalitarismi

LILIAN VELLERAND

See mitmes mõttes erutav ja teadvusega mängiv poliitiline grotesk on midagi teistsugust kui Komissarovi senised poliitilised lavastused. «Ugala» moodne lavatehnika, mis etenduse tribüünide-tsirkuse liikuma pani, töötas kaasakiskuva sujuvusega. Rämedad koori- või kabareenumbrid, mis tegelikult midagi enamat kui lihtsalt kabareenumbrid on, piitsutasid laadapalagani armastaja tunded üles. Muusikaline kujundus — Wagner sentimentaalse šlaagriga segamini — äiutas, raputas, äratas. Ilmselt pandi ühelt poolt tööle needsamad füsioloogilised mehhanismid, mida arvestas ka fašistide ajalooline tsirkus, teiselt poolt jäi tunne, et Komissarov seletabki näitlikult, sihitud ironiaga, kuidas inimese irratsionaalsed jõud kobrutama hakkavad. Lavastuse arutelul ütles Hans Luik (jun), et tema jaoks oli kabareed palju. Minu jaoks oli just selles peaaegu ropus kabarees midagi ürgselt teaterlikku, millest meie üldiselt kaines, kui mitte steriilses teatriühustikus puudu ongi.

Oma groteskikäsituses ütleb I. Örkeny (SV 22. VI 1973): «Klassikalisel proosal on peenenenud maitse, lõplikult kehtestatud range etikett. Grotesk sülitab sellele kõigele, rabelais'liku naudinguga võtab ta tarvitusele kisendava naturalismi või laadapalagani vahendid, pidamata endale häbistavaks rasvaseid tänavaväljendeid.»

«Grotesk, see eriline metafooriliselt üldistav konstruktsioon, mille peamine tähtsus on fantaasial ja mis on üles ehitatud naerule ja tülgestusele (...) teravdab ja tugevdab kunstilise kujundi sotsiaal-analüütilist ning ühiskondlik-kasvatuslikku funktsiooni,» nii kommenteeritakse samas I. Örkenyt. Mulle tundub, et nii üks kui teine tsitaat sobib hästi Komissarovi lavastusega.

Poliitiline teater ja räme kujund on Komissarovile alati sobinud, aga nüüd on ta need ühendanud julgemalt ja vaba-

malt kui kunagi, isegi julgemalt ja vabamalt kui oma noorusaegses «Protssesis», kus lavastuse vormiefekti eest kandis suures osas hoolt ansambel «Ruja». Intensiivne, räme väljenduslikkus on eelkõige omane «Lautensackide» koorietteastetele. Aga ka Tõnu Kargi peategelasele, Oskar Lautensackile. Pealetungiv kujund domineerib, kuid — isikliku mulje järgi otsustades — ei muutu tüütavaks. Mati Undi pildirohke instseneering on vaheldusrikas ja sujuv, sõnastuselt vaimukas montaaž, millele lavastus oma julge teaterlikkusega lopsaka elu sisse puhub.

Esimene pilk avastab lava kohal hiiglasuure vapikotka ja lava enese kolmsuse: keskel väike dekoratiivne vahtekka aja, koha ja võimu tähistega (haakrist, aastad 1931, 1932, 1933 ja vastavalt — München, Berliin, Sophienburg); vasakul, st parema portaali juures mingit meenutamatu olustikukola, muu hulgas seinale liimitud väikestest haakristidest kirju plakat, millele vend Hannsjörg (Riho Räni) mängu käigus paar uut juurde pihustab. Paremal Oskar Lautensacki vigvam, kus tähtsamad asjad on losutamiseks sobiv suur tugitool ja kujur Tirschenreuthi (Anne Margiste) voolitud hele mask ja käed tumedal plaadil, mille Oskar etenduse algul seinale paneb ja enne lõppu maha võtab. Lava keskel toimuvad stseenid sõidavad ülalt langeva musta sametriba ette. Kadereitide villat või salongi ümbritseb mingi krimpsus kile. Veel Cramer (Viljo Saldre) kongi ülevalt laskev silmus; koos lavaga kohale keerle-

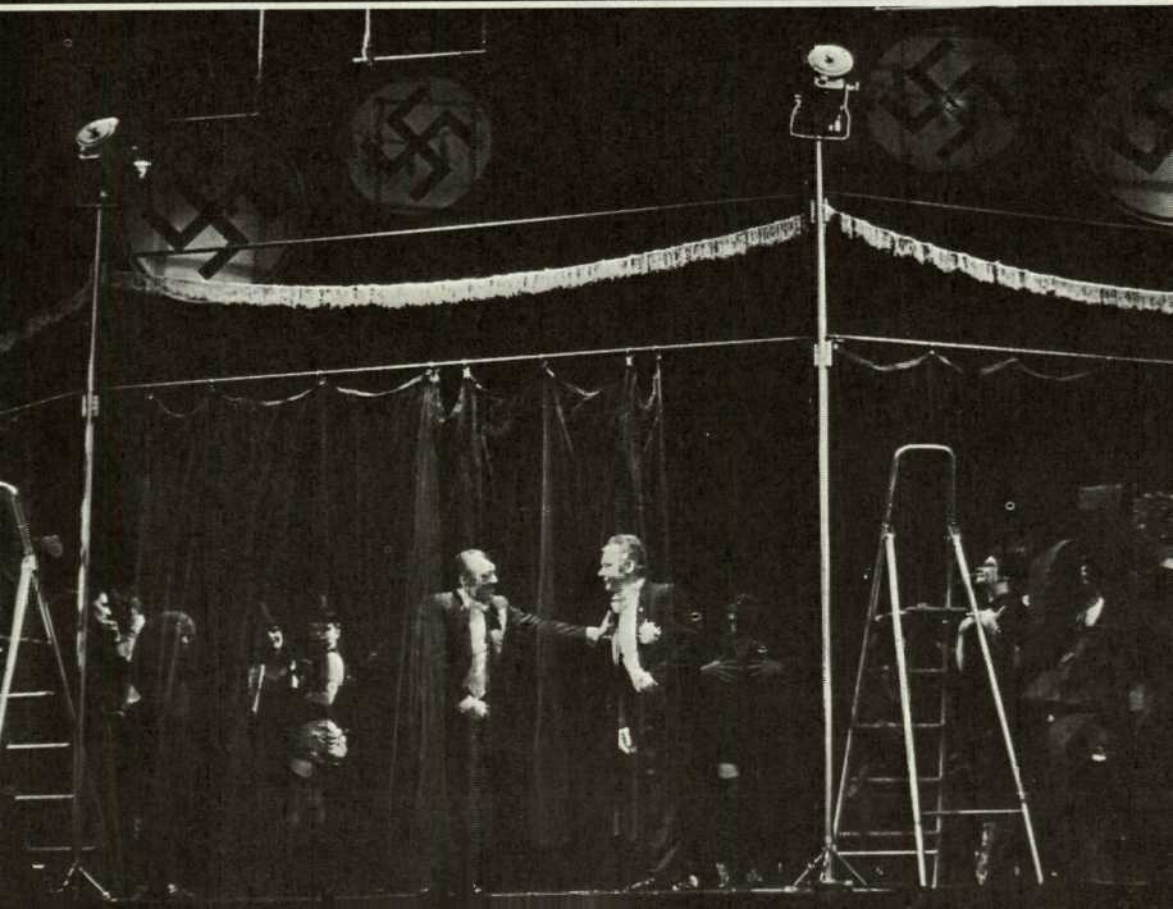
Fotod lk 42 ja 43: «Vennad Lautensackid». Hitler — Rein Malmsten, Manfred Proell — Enn Kose, Oskar Lautensack — Tõnu Kark.

Stseen lavastusest.

Hannsjörg — Riho Räni, Oskar — Tõnu Kark.

Stseen lavastusest.





vad mööblitükid; tõusvad-langevad triibüünid; Sophienburgi pöörlev okultne kristall (postamendi otsas) ja luigetopised. Ning prügiurnid, milles Oskar Lautensack pärast kaotatud lootusi sorib, et endale neist midagi külgeriputamiseks leida. . . Ja ongi kogu atribuutika, mis otstarbekana lavastusest meelde jääb (kunstnik Jaak Vaus).

Koor või kabaree. Kavalehel on ta esikohal. *Inimesed aastaist 1931, 1932, 1933. A — I*. Laval on neid tavaliselt korraga seitse — neli naist ja kolm naiseriites meest, lisaks (mitte tantsunumbrites) haakrististatud «solist» punastes kalifeedes, lakksäärikutes, rebaseboa õlal. Kahemeetrine enesekindel tõntsi sammuga blond *Mädchen*. Görlid on vulgaarsed ja atraktiivsed. Üks meestest musta juuksetuti ja kiilaspäga, eriti pealetükkiv ja rõve, teised kaks tähendusrikkalt tuimad.

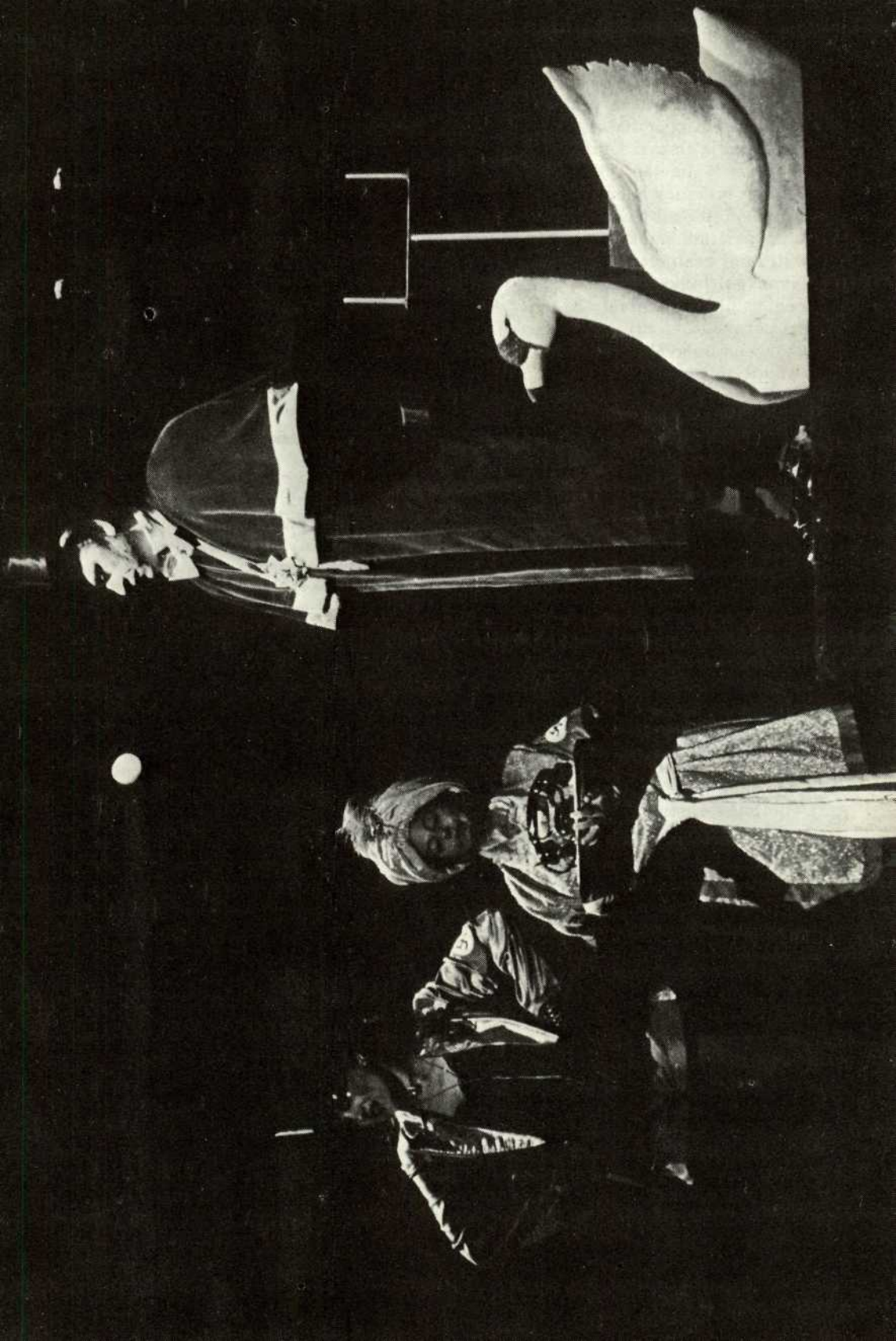
*Inimesed aastaist 1931, 1932 ja 1933. A — I* on etenduse raam ja mass. Oma esimesest ilmumisest peale väljendab ta midagi enamat, kui seda suudaks nii madalas žanris töötav kabareetrupp. Sellel labasel, kuid paeluval jõugul on oma vaim ja vaimsus, eneseusk, pretensioon. Koori ülesanded on mitmekülgsed: liikumisnumbritest ajaloolise kommentaarini. Aga kunagi ei lange koor välja labase ja kuuleka massi osast. Võõritus ei teki sellest, et näitleja seisab osa kõrval, vaid vaataja enda teadmiste ja maitseotsustuste pinnal. Sellist vulgaarsust saab vastu võtta ainult hindava naudinguga, näitlejale annab see aga julguse rämekoomika kõigis registrites hullata. Laadakunst on žanr ja olgem ise meistrid seda õigesti mõistma.

Kui Tõnu Kargi Oskar Lautensack oma esimesest, vallutushimulisest monoloogist, mida ta alati natuke vastu-meelselt suus nätsutab, suure silgu närimiseni jõuab ja sealt edasi oma sõbra, võlukunstnik Aloisi (Margus Vaher) juures mingit valget lobi sõrmede vahel lirstab ja pritsib, on ta juba etenduse ülemealikus stiihias sees. Siin veel aus silmamoondaja ja selgeltnägi, kes on otsustanud saada oma maski vääriliseks. Niisama aus ja vaba veel ka oma tugi-toolis, kus ta vend Hanslit nagu last põlvedel hoiab. Nii istuvad nad seal, kaks süüdimatut nadikaela, nagu näo kõrval.

Oskar punkari soenguga ja lillas siidkimonos, Hans provintsi poliitiku või keskmise kaliibriga nuhi nahkkuues. Headel etendustel on toimunud Hansu nähtav muutumine kõrgelseisvaks enesekindlaks kaabakaks. Märgid maha pandud, läheb kahe venna hullamine nii võluvalt lollakaks (naturalistikud detailid rõhutavad rohkem asjaosaliste käitumise sundimatust kui jõhkrust), et sünnib salalikult kena üldistav portree tulevikuplaanides mõnulevast paarist, kellest ühel on rohkem annet ja sarmi, teisel rohkem tervet mõistust. Näitlejad improviseerivad mõnuga. Kark on täpsem, tema pausid ja suured plaanid väljapeetumad, kuju inimlik olemus nähtavam, nakatavus suurem. Aga Riho Ráni pole talle sugugi halb partner. Selles stseenis on samasugust elava suhtlemise naudingut, kui oli «Džinnimängus», aga žanrist tulenev julgus ja hasart on nii suured, et justkui töötatakse midagi, millel üldse puuduvad piirid. (Igatahes ainulaadne kogemus eesti teatris. Ja kindlasti mitte selline nagu annab «Lendas üle käopesa»). Hannsjörg püüab Oskarit fašistide parteisse tõmmata, Oskar mängib vastupanu. Selles muretus vastupanu mängimises avaldub nii Oskari absoluutne põhimõttelagedus kui ka tema vaieldamatu ande üks tahke — võime tajuda, mis on õhus, missugused pool- ja vastumeelolud seal hõljuvad, ja sobitada ennast siis, moepärast südametunnistust kōditades, kasulikule tehingule. «Miks peaks partei mind aitama!» . . . pea Hansu süles, selg saali poole, aaleb Oskar mõnuledes põrandal ja sügab demonstratiivselt tagumikku. Hans mängib venna läbipaistvat peibutusmängu, oma enese kasu sellest liidust juba ette naudides. Oskari mõnuronsatuste saatel jõutakse kokkuleppele. Varase numbriga parteipileti endise omaniku saatuse mängib ära tagaplaanil küüniliselt reageeriv koor. Siin läheb Oskari nagu kor-raks pilve. Aga ainult kor-raks. . .

Kiiresti möödalibisevad stseenid terve rea tegelastega joonistavad välja faabula. Näitleja peab tsirkuseartisti täpsusega viskuma etenduse rütmi. Ülemi-

«Vennad Lautensackid». Steen lavastusest. Pär-mal Oskar Lautensack — Tõnu Kark.



nekud on tänu tehnikale sujuvad, näitlejad treenitud, aga tundub, et selles kiire liikumises, voolamises, tahaks kellegi näo või repliigi hetkeks peatada. Sündmuste kaleidoskoopilisest sigrimigris tõusevad välja Oskari kohtumised Hitleriga (Rein Malmsten). Hitleri esimene ilmumine on ülev-koomiline. Kabaree valvelseisangu peale hakkab korraga põrandast paistma pisike pea, mis tõuseb järjest, kuni saabuvad väga lühikestena mõjuvad golfipükstes jalad. Samal ajal langeb esiplaanil valvelseisangus koor pisut põrandasse, nii et Hitler efektselt kõrgemalseisvaks osutub. Kui ta siis poodiumil tõusma hakkab, kõlab müri-sev tervitus; Hitleri lühike kraaksuv tekst kostab dokumentaalse ehtsusega. Poodium tõuseb pööreldes, Hitler jääb kuklaga Oskari poole. Järsk peapööre, ta on Oskarit märganud, nende esimene «müstiline» kohtumine on fikseeritud. Siitpeale algab Oskar Lautensacki uus elu — upsakuseks kasvav joovastus kõrgest soosingust ja oma mõjujõust.

Kõlab Wagneri dramaatiline aaria. Musta sameti ette sõidab tugitoolis istuv Hitler, binokkel silmade ees. Ooper. Oskar sõõb teda silmadega. Füüreri efektne peapööre, lühike, kiire kõnetus ja juba kihutab tugitool minema, jättes Oskari ülevasse poosi.

Pärast hea seltskondliku äri ajamise stseeni proua von Trettnowiga (Laine Vaga) «tantsib» vastne soosik uues joovastusepalangus kõrgemasse seltskonda, keda parajasti meeolukalt markeerib koor.

Proua von Trettnowi okultistlikul seansil on Tõnu Kark kord enesekindlam ja vabam, kord ettevaatlikum ja närvilisem. Mõlemad variandid on huvitavad, aga mängu tõeline hasart paljastub siis, kui Alois «kurnatud» Oskari salongist ära, tema oma tugitooli talutab. Pika, alati värskelt improviseeritud käigu kestel läheb Kargi kelmusest joozunud nägu sõna tõsisest mõttest pahupidi, seansil viibinutele kuklaga, ütleb see nägu vaid sõbrale ja vaatajatele saalis, kui põhjalikult on Oskar seltskonnal naha üle kõrvade tõmmanud. Või õigemini — kui põhjalikult ta ise arvab seda teinud olevat.

Esimesi traagilisi, esialgu küll mängitult traagilisi toone on Oskari reagee-

ringus proua Tirschenreuthi, tema igavese kaitseingli näitust halvustava artikli pärast Oskari enda (!) uues ajakirjas «Saksamaa Täht». Siin kõlab tema valust ulguv aaaa-aaaaa tegevtoimetaja Hansu vastu kui kapriisse lapse mäss.

Käthe (Külliki Tool) ja Cramer (Viljo Saldre) on Oskar Lautensacki elus uus kogemus. Paul Cramer dikteerib oma kriitilist, lugejat mõistusele kutsuvat 765 lehekülge Wagneri vastu. Käthe tipib ja unistab: «Juhtuks kord ometi midagi!» Oskar murrab tema büroosse uue kundenäse vastupandamatu lennukusega. Käthel on võrrelda kaks meest — saamatu kainuseapostel poolvend Paul ja tegudest lõkendav, oma südant pakkuv Oskar. Ilusat, õige pisut pahelist, saksaliku isikupäratusega Käthet haarab teadagi Oskari maskuliinsus, jõud ja häbematus. Oskar tuleb tema juurde alt, punasest valgusest nagu Mephistopheles Gretcheni juurde. Lautensackide tunde- lisele saksa vaimule on cramerlik ratsionalism võõras. Oskar on sellest koguni demonstratiivselt üle, nagu ollakse omakorda temast üle tööstusmagnaatide seltskonnas, kus teda praegu veel protežeerivalt imposantseks klouniks kutsutakse.

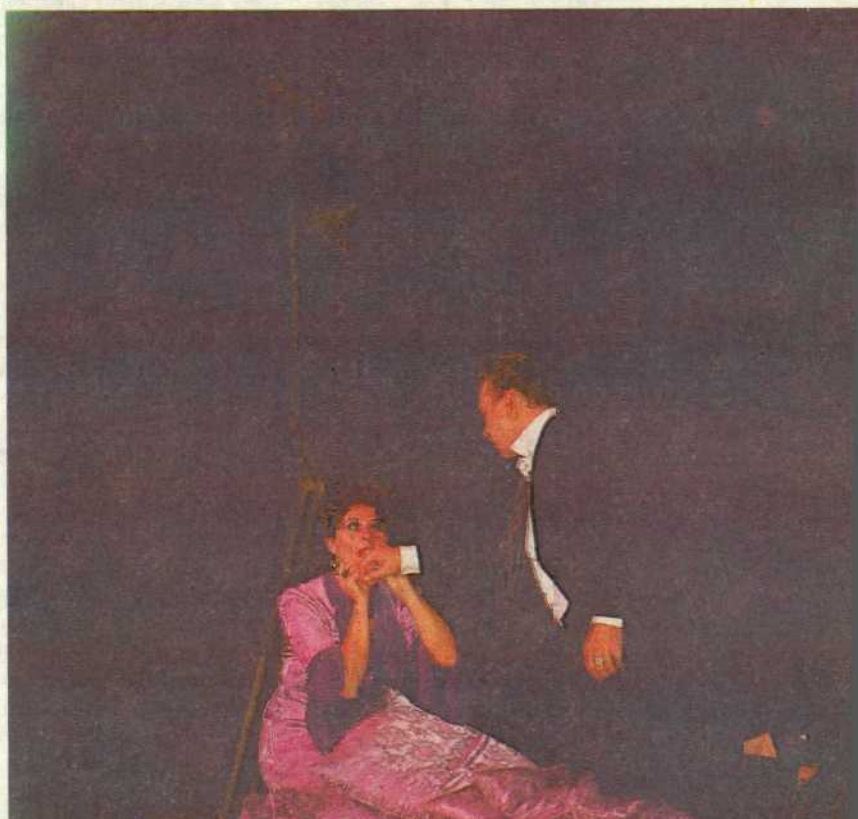
Selle loo kahe musta maagi, kahe suurejoonelise silmamoondaja, Hitleri ja Oskar Lautesacki sugulus ja erinevus on silmanähtavad. Nagu Kiir ja Toots eesti rahvalikus teatritraditsioonis: üks on tüüp ja teine karakter, üks etendamis-, teine läbielamiskunstnik. . . Oskar töötab intiimsetes, Hitler massiauditooriumides. Ehk seob neid ka deklasseerunu saatus ja mõtteviis. Töösturite, Kadereitide seltskonda tuleb Hitler samuti alt, punasest valgusest. Oskari ees suurustab Hitler oma sisemise lõhestatusega. See on üks neist poosidest, mida saksa rahva tulevane juht mõnuga võtab. Ja seesama asi või tunne, mis Oskaris mõnikord siiski päris ehtsalt end liigutab. Sest Oskar on mingigi häbitunde jäänustega elus inimene. Ta võib olla ühekorruga võluv ja vastik, tema tegutsemislust kasvab ekstaasiks, võime inimesi mõista ja mõjutada küüniliseks mõnitamiseks, näitlejameisterlikkus veiderdamiseks. Komissarovit ja Karki ei huvita Oskar kui üleloomulike võimetega patoloogiline selgeltnägija. Silmamoondamine ja



«Vennad Lautensackid». Käthe —  
Külliki Tool, Oskar Lautensack —  
Tõnu Kark.



Ilse Kadereit —  
Leila Säälik, Oskar Lautensack —  
Tõnu Kark.  
P. Sirge fotod



selgeltnägemine on neile kujund. Ühiskondliku nähtusena huvitab neid Oskar, nii näib mulle, kui ühiskondlikust mõtlemisest täiesti vaba olend, inimesena — kui suur talent ja kunstnikuhing labase väikekodanlase nahas.

Malmsteni Hitlerile on Oskar partner ja subjekt, kellega lubatakse endale mängida inimese- ja patroonimängu: «Kuninga kõrval kõndigu laulik!» Suurtöösturite Kadereitide seltskonnas on Hitler praegu veel (1931—1933) galantne narr ja tseremooniameister. Aga see-gi pole tal lihtsalt virtuoosne mäng, vaid mäng, millest osavõtjad tingimata süttima peavad. Ja süttivadki, ning päris ehtsalt. On tunda, et kogu tsirkust, nii mehaanilist kui ka inimlikku, on «Ugala» proovides naudinguga harjutatud.

Oskari soosikukarjääri tipp on audoktori kraad ja lubadus Hitlerilt saada oma tumedate teaduste akadeemia. See on siis, kui nad kahekesi kõrvuti tribüünidel taevasse tõusevad. Etendusel, kus mehhanismid alt vedasid ja Oskar hetkeks fүүrerist kõrgemale sattus, näis asi eriti huvitav. Hitlerid võivad ju endale lubada, et nende endi tehtud tähed korraks ka ülevalt paistavad. Oskar langeb, sest oma upsakuses on ta kaotanud valvsuse — tema intuitsioon ei funktsioneerin enam. On selge, et kolmanda riigi mehhanismis peab poliitik ja artist selleks, et kas või lihtsalt ellu jääda, muutuma kuuletumise ja selgeltnägemise masinaks. Kuid selgeltnägijana Oskar enam «ei näe» ja jäärapäisus on, nagu selgub, koguni üks Oskar Lautensacki sümpaatsemaid omadusi. «Ma ei lähe sinna Kalgata teele!» karjatab ta protestides, kui aeg on jälle minna proua Kadereitiga (Leila Säälük) kurameerima... ja läheb siiski, et seal oma vähese truualamlikkuse eest sõna otseses mõttes jalaga tagumikku saada.

48 Aga enne oma põhjalikku langust jõuab Oskar Lautensack korda saata veel mõndagi. «Kohtuseansil» hävitab Oskar teda ajalehes solvanud Crameri põhjalikult. Crameri käes on mõistuse trumbid, Oskari poolel andeka artisti, osava mänguri ning fүүrereri soosiku jõud. Ta peab oma kõne maha sisendavalt ja säravalt, Shakespeare'i appi võttes. Aga inimesena end ikkagi paljastades: silmad

peast välja kargamas, huuled torus, rind õieli — nii juubeldab ta eelseisva, kindla võidu ekstaasis. Juba ette teada kohtuotsuse loeb maha kooriplika (koor mängib ka kõrgeaulist kohut) kiiresti ja ükskõiksel. Mida kiiremini ja ükskõiksemalt, seda paremini kogu stseen välja kukub, sest seda ootamatult kõlab kohtupalagani lõpetav küüniline rõõmukarjatus — koorilt.

Esimeses vaatuses ei näita end rünnakrühmlaste juht Proell veel kõigis värvides. Aga ta paistab kohe silma oma imposantse tavalisusega. Enn Kose Proellil on parajalt kõhtu ja sõjaväelist rühti, läbimõeldud tegude mehe tegelikku enesekindlust. Koomilise tõsidusega laseb ta Oskar Lautensackil ennustada endale Riigipäevahoone süttamist... ja tagaplaanil hakkavadki tantsima «nöiad» ja tubrutama suits. Suitsust tõuseb Hitler, ümber karglev koor.

Teine vaatus on Oskari allatulek tippust. Siin on vähem sündmusi, aga nad mõjuvad saatuslikumalt. (Esimeses vaatuses ongi neid nii palju, et ära väsitab.) Siin seisavad Oskar ja Käthe käsikäes Sophienburgi luikede taustal, piduseltskonna keskel keerlemas võlukristall. Oskar tsiteerib Kanti. Ta on nüüd filosoofilisem, tegelikult lödvem, vanem, väsinum. Juba punutakse tema vastu õukonnaintriigi. Üks neist, keda kasutatakse söödana, on pokri pistetud Cramer.

Oskar läheb Käthe rahustamiseks Paul Cramerile fүүrereri käes vabadust paluma. See fүүrereri suveresidentsi pilt on lavastuse kõige lõbusam stseen, langeb aga groteskizantrist välja. Siin imiteerivad gõrld linnulaulu, kalad pannaakse fүүrererile õnge otsa, varjulist puud Hitleri pea kohal hoitakse peos. Malmsten ja Kark hiilgavad koomikuande ja trikkidega. Ainult — ära kaob episoodi mõte: Oskari suur kordaminek Hitleri ülekavaldamisel. Oskar räägib ju vaimsest kättemaksust, mis alandab palju sügavimani kui soolaputkas istumine. Ja nakatab Hitleri filosoferima kättemaksust kui saksa hinge põhiomadusest. Sellele vastastikku puhkenud vaimuekstaasile järgneb lubadus Cramer vabastada. See, stseeni põhi, tema hirmus teine plaan, kaob naljatlemisse, süütusse palagani.

Järgnevas stseenis kõnnib kannatav, traagiline Hitler järelejätmatult edasi-tagasi Crameri asja juba otsustanud Proelli ees, mängides suurt riigimeest, oraatorit (Crameri kriitika tema kõnede keele aadressil on talle kavalalt ette söödetud) ja heatahtlikku soosijat. Kui kätte jõuab Oskar Lautensacki saatuse otsustamine, tuleb Hitler aeglaselt lavasügavusest, käed öieli, talle vastu liigub poodium, mis osutub ajalooliselt tuntud kirjutuslauaks. Proell-Kose ootab otsust nähtava kannatamatusega. Malmsteni füürier hüsteeritseb ja mässab natuke, võtab siis kannatajailmel laualt kilpkonnaluust paberinoa ja Proelli nõudliku «Adolf!» peale murrab selle traagilise žestiga pooleks. Nii otsustab murtud südamega sõber sõbra saatuse. Sest praegu veel on peremees seesama paks närvidega lihunik. Tähtis on mitte eksida, mitte muutuda tüütavaks, mitte lobi-seda. Proell ja Hitler oskavad seda (Kadereitide ees) kumbki omal kombel. Oskar mitte. Ta lahmib ja lobiseb. Mängib kardetava krahv Zinsdorffiga (Ülo Vihma), nõudes laenu tagasi, pühkides oma käega tema otsmikult hirmuhigi, ja lüües kahjurõmsalt sellesama higimärja taskuräti talle õlale — paguniks. Oskari parteivastaste süütegude koorem kasvab. See saab lisa ka kohtumisel vend Hansuga, kes moodiläinud hüsteeriahoos meenutab lapsepõlvest üht Oskari 20-pennist ülekohut. Hansl nutab, Oskar naerab magusa laginaga — see koomiline duett kahele häälele lõpeb valusa kabluse ja Oskari hädakisaga.

Mida lähemale lõpule, seda mõjuvamat muutub põhimeeleoluks hirm, reeturlikkus, halastamatu silmakirjalikkus. Asjatult Hitleriga kokkusaamist nõudnud, vennaga tapelnud, Zinsdorffi poolt märgistatud, juudasuudlustest liige, hulgab Oskar ringi, hirm südames. Nagu toeks võtab ta seinalt kaasa maski, mille sarnaseks tahtis kunagi saada. Maski, mille oli kunagi teinud üks andekas inimene julgustuseks teisele andele. Alois keelitab ära sõitma, aga Oskar pole enam otsustaja. Tema ekslemiste vahel sõidab musta sameti ette vennamüümise musterstseen. Proell laseb Hannsjörgil valida, kas venna elu või tema enda karjäär. Hansu pateetiline «Ma jään sinuga!» ja sellele järgnev Kose peenelt,

ainult pisut irooniliselt rõhutatud «Ma tänan sind!», mida saadab napp, otsekui tundetud sõjameheumus, on etenduse vaimukamaid sarkasme.

Sitipeale muutub grotesk üha süngemaks, kuni «sõprade ring» Oskari ümber lõplikult sulgub. Oskar lamab, mask kilbina ees, põrandal. Tulevad «leinajad», seesama koor, kes ta äsja teise ilma saatis, ja seisab aualvesse. Poodium koos leinava Hitleri ja Oskari surnukehaga tõuseb. Hitler peab Oskari haul oma lühima ja efektseima kõne: «Tema oli üks neistsinastest, kes minu poolt teostatud uue Saksamaa kujundamise hingelise kellahelinaga sisse juhatasid.» Seda üleva silmakirjalikkuse akti saadab kurb ja pidulik laul mees-häälele. Tribüün langeb pööreldes. Vaikus. Pimedus. Kummardama tulevad näitlejad reipa šlaagri saatel.

Emotsionaalne, efektne, jõhkralt vaikukas lavastus, mille suurimaks trumbiks on Tõnu Kargi Oskar Lautensack. Asi pole ainult selles, et Tõnu Kark mängib ennast oma isikupärasest jõulise *anti-playboy* ampluaas ületamatuna meie andeka keskmise generatsiooni tippnäitlejate hulka. See on osa, mis Kargi näitlejanatuuri erilise sobivuse tõttu laseb aimata mingeid harva tabatavaid tähenduslikke seoseid talendi ja ühiskonna, talendi ja isiksuse, talendi intuitsiooni ja teadvuse vahekordades. Oma võimega üheaegselt liikuda valguse ja varju poole, oma keha ja hinge kuulumisega niihästi põrgusse kui ka taevariiki, ületab see mis tahes kontseptsiooni piiratuse, kontseptsiooni ennast diskrediteerima. Lavastuse kontekstis ilmekalt tõestades, et mitte kontseptsioonist endast, vaid selle dogmaatilisest jäikusest hoidumine on üks tänase teatri, ka Kalju Komissarovi tänase režii tunnusjooni.

Sellel lavastusel on suurem tähendus kui üksik õnnestumine. Oma vabameelitemises aitab ta ära tunda vabameelsuse.

# Brechtiga kimbus

AIN KAALEP

Bertolt Brechti «MEES ON MEES». L. Koidula nim Pärnu Draamateater. Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateedri 12. lennu diplomilavastus. Lavastaja I. Normet, kunstnik M. Pottisep. Esietendus 16. märtsil 1985.

Bertolt Brechti «SVEJK TEISES MAAILMASÕJAS». «Vanalinna Stuudio». Lavastaja R. Baskin, kunstnik E. Ounapuu. Esietendus 26. aprillil 1985.

## 1

Meenuvad ühemõttelise vaimustuse ajad paarikümne aasta eest: lugesin siis Brechti, mis jõudsin, niihästi näidendeid, luuletusi, jutte kui ka teoreetilisi sõnavõtte, artikleid ja esseesid — näis lausa vaieldamatult selge, et just selle mehe töö viitab meie teatri tulevikku. Näis nõnda, et marksistlikest ideedest lähtudes on täiesti loogiline jõuda nimelt eepilise teatrini, võoritusefektini, teadlikult kriitilise suhtumiseni maailma asjadesse ja iseendasse. Seda parem, et sinna-samasse näis olevat jõudnud mõnigi hea välismaa draamakirjanik või teatrimees, kes lähtus teistsugustest ideedest — maailmakultuuris on ju selliseid paral-leelarenguid olnud varemgi.

Oli omamoodi õpetlik kogemus see, et enda omaga võrreldavat vaimustust ma enda ümber ei näinud. «Brecht? Jaa... Tal on ju huvitavaid näidendeid ja oma «Berliner Ensemble'is» on ta huvitavaid eksperimente teinud...» Umbes selline oli eesti teatriringkondade toleaegne suhtumine.

Toimus üks arutluskoosolekki, kus esitasin oma tõlkes Brechti programmilise luuletuse «Igapäevasest teatrist» (*Salapärasat ümbermuutumist / Mis öeldakse toimuvat teie teatrites / Garderoobi ja lava vahel: näitleja / Lahku garderoobist, kuningas / Astub lavale, — seda nõidust / Mille üle ma lavatöölisi õllepudeli taga / Nii tihti olen naernas näinud, siin ei sünni*) ja seda kommenteerisin. Auväärt teatrirahvas, kes mind kuulas, jäi ilmselt jahedaks. Küsiti ainult, mis aastal Brecht niimoodi kirjutas

— nähtavasti arvates, et niisugune ketserlik pila «ümberkehastumise» printsii-bi pihta peaks vist olema Saksa DV lugu-peetud kultuurimeistri noorusulakus...

## 2

Ma ei ole näinud kõiki Brechti-lavastusi Eesti NSV teatrites, olen aga vist küll kõigi nende arvustusi lugenud. Üks arvustaja pahandas mind tõsiselt: ta kiitis lavastajat selle eest, et too oma ülesande oli lahendanud mitte-brechtlilikult...

Voldemar Panso lavastatud «Härra Puntila ja tema sulase Matti» nägemine tegi rõõmu. Mida ma sellest praegu mäletan? Lisl Lindau ettekantud vahe-laule ennekõike! Ja seda urineerimis-steenini, mis oli sisuliselt ja stiililiselt niisama hästi põhjendatud nagu vajalikud vulgarismid mõne hea maitsega kirjaniku romaanis — ja mis ometi vi-hastas üht tõsimeelset kriitikut. Selle rahvatüki (nii määratles teose žanri Brecht ise) olemusse kuulub ka esituse kergus (Brechti meelissõnu) — Herma-küla hiljutine «Vanemuise» lavastus seda Panso omaga võrreldaval määral igatahes ei saavutanud, see-eest tundus aga rõhutavat energilisemalt teose ideed.

Ja siis «Kolmekrossiooper», mille «Vanemuises» lavastas Epp Kaidu! Olen sellest kirjutanud võrdlemisi üksikasjalise arvustusegi; tagantjärele oma elamu-si meenutades näen muidugi kohe kadunud Einari Koppelit ja kuulen ta häält: paremat (ja brechtlikumat!) Väitsa-Mackiet ei oskaks küll kujutleda.

Need lavastused andsid lootusi: ehk süveneb ja avardub see ilmselt juba tekkinud brechtlik suund meie teatris veelgi! Tühja ta süvenes ja avardus...

## 3

Vahepeal tekkis suurejooneline plaan: anda välja kolm köidet Brechti valitud teoseid, neid vastavalt juurdegi tõlkida

(eriti luulet). Ega ju Brecht ole väiksem mees kui tema hea sõber Feuchtwanger, kelle romaanide enamik eesti lugejale on vahendatud! Nagu meie suurejoonelised plaanid pahatihti, jõudis seegi teostudes kõvasti kahaneda, aga igatahes «Näidendid» (1977) on nüüd eesti keeles küll olemas.

Kaalusime koos Kersti Merilaasiga, kas tõlkida sellesse valimikku ka «Kaukaasia kriidiringi». «Liiga pikk ja kaunis igav, seda meil niikuinii mängima ei hakata!» — umbes selline oli nimelt minu seisukoht. Selle eest sain karistada. Kui ma 1981. aasta sügisel olin loomingu- lisel komanderingul Saksa DV-s, sel-

---

*B. Brechti «Mees on mees» Pärnu teatris TRK lavakunstkateedri 12. lennu diplomilavastusena (lavastaja I. Normet). Kommentaator ja Isand Wang — Anne Tärnpu.*



gus, et ainus Brechti näidend, mida «Berliner Ensemble'is» näha saan, on just «Kaukaasia kriidiring». Läksin üle Spree silla kaunis „skeptilises meeleolus, nägin teatrikassa ees keskmist saba ja mõtlesin, mida teha üleliigse teise piletiga. Noorepoolne musta habemega mees, kes selle õnnelikuks omanikuks sai, osutus erakordselt huvitavaks inimeseks: saksa keele ja kirjanduse õpetajaks Saksamaa LV-st, suureks Brechti-entusiastiks, kes oma keskkooli näiteringis oli teda lavastanud ja lausa vaimustusse sattus, kui talle soovitasin «Simone Machard'i nägemusi», mida ta polnud siiski lugenud. Jutt läks nii elavaks, et vaheajalgi unustasin osta programmi, nii et ma ei tea kahjuks näitlejate nimesid.

Lavastus oli erakordselt hea. Näidend oli pikk küll, aga selles ei olnud ühtki igavat kohta. Ja seda vaadates, ühtlasi tundes täielikku osadust teiste saalisviibijatega, mis tõestus näiteks igakordses siiras ühinemises nende aplodeerimissooviga, mõtlesin välja (ja ümber!) mitu olulist asja. Näiteks:

- a) Brecht il ei ole igavaid näidendeid;
- b) Brecht on oma näidendid kirjutanud oma teatritele;
- c) Brechti teooriast ei tohi teha dogmat; tema enda teatris ei ole sellest dogmat tehtud;
- d) Brechtlik teater on mõeldav ainult siis, kui kõik näitlejad, viimase statistini, mängivad laitmatult.

#### 4

Kui Brechti teooriast teha dogma, on raske mängida isegi tema enda näidendeid. Aga kui Brechti teooria päris kõrva le jätta, ei saa neid muidugi üldse mängida. Saab ainult teha mingeid abituid etüüde Brechti ainetel.

Ei tohi unustada, et Brechti teooriasse kuulub ka kriitiline, eriti enesekriitiline hoiak!

#### 5

Küllap ei olnud eesti teatris ajaloolisi eeldusi mingi Brechti-etapi kujunemiseks. Ja oleks täiesti kunstlik — pealegi lootusetult aegunud — taotleda selle kujundamist tagantjärele. Brechti näidendeid mängime aga ikka. Ta on meie sajandi suuri dramaatikuid. Meil ei ole

aga Brechti teatrit ja meie teater pole kunagi brechtlik olnud. (See väike suund, millest eespool oli juttu, kadus ju kähku.) Me oleme Brechtiga kimbus.

6

Näidendit «Mees on mees» (1927) on autor ise nimetanud «mittearistoteleslikuks parabooliks», niisiis ära märkides selle olemusliku kuulamise oma hiljem kujunenud teooriale vastavate teoste hulka. Näidendi idee, antihumaanset imperialismi paljastav, on üha aktuaalne. Näidend on efektne ja vaimukas. Miks mitte seda mängida?

Ingo Normet, kes selle Pärnu teatris lavakunstikateedri üliõpilastest koosneva trupiga esitas, saavutas paratamatult pigem pedagoogilise kui kunstilise tulemuse: suhteliselt laitmatult pani ta küll mängima ainult ühe näitleja (Maret Peebu), aga pingutama sinnapoole muidugi ka kõik teised. See oli lavastuse peamine võlu. Tingimata õppisid noored nii mõndagi — ja arusaavad vaatajad tutvusid nende õppetööga täies solidaarsuses.

Paljudele jäi lavastus õmeti igavaks ja raskesti jälgitavaks. Lavastaja, arvan ma, oli endale täiesti selgeks teinud, mis asi see võõritusefekt õige on, siis aga seda hakanud juba kuritarvitama. Et Brechti «India» pole ei praegune ega kahekümnendategi aastate konkreetne India, vaid lihtsalt suurriigi koloonia mudel, oli vaatajatel tõenäoliselt kohe selge, aga et kaasa haaratakse veel mingid naissoost klounid (olnuksid nad siis näiteks väikekoodanlikele India-visioonidele vastavad «bajadeeridki!»), tekitas juba segadust — kuni kõik lõpuks hakkas kalduma kuhugi absurdismi poole. Brecht ja absurdism on enam-vähem vastandlikud nähtused.

Näidendit võinuks kaunis julgesti töödelda. Ja seletavad tekstid — lausa kirjalikul, plakati kujul — oleksid ka päris hästi võimendanud neid ideesid, mida tahtsid propageerida nii Brecht kui tema lavastaja.

Stuudiotööd võib vahel avalikkuse ette tuua küll. Nad võivad olla huvitavadki. Aga nad jäävad siiski stuudiotöödeks.

«Mees on mees». Galy Gay — Peeter Oja.





*Jereiah Jip — Toomas Volkmann,  
Leokadja Begbick — Maret Peep,  
Uria Shelley — Priit Künnapas.  
J. Tensoni fotod*

7

Hoopis nõudlikuma pilguga vaatasin «Vanalinna Studios» Roman Baskini lavastatud «Švejki Teises maailmasõjas» — aeg-ajalt ka endamisi urisedes, kui ära tabasin mõne hälbimise tekstist, mille ju ise olen tõlkinud. Juba kavalehelt selgus, et kõrvale on jäetud näidendi teine tasand — lauldavad vahemängud Hitleri staabis; niisiis on piirdutud nende Hašeki-variatsioonidega, mida Brechti tekst päris vaimukalt seostab nn Böömi-Määri protektoraadi elutingimustega aastail 1941—1942. (Et Saksa võimud tšehhe ei mobiliseerinud, seda Brecht vist 1944. aastal näidendit kirjutades ei teadnud, ja lõpuks pole see ka kõige olulisem.) Kõrtsmik Paliveci materjalist ehitab Brecht õige osavalt tragi emand Kopecka, kellele ta siis päris omalt poolt lisas ka austaja — noore Prochazka. Need variatsioonid moodustavad ilma muutagi võrdlemisi tervikliku komöödiat, ja juba pigem Hašeki enda kui Brechti vaimus. Brechti lisandeist

on kõrvale jäetud ka peaaegu kõik need laulud, mida ta stseenides «Karika» kõrtsis — või ka Stalingradi all — laulmiseks kirjutas. (Muide ei kasutata lavastuses Paul Dessau sellele näidendile loodud viise, muusikaline kujundus Alo Mattisenilt.)

Kaarel Ird «Vanemuise» lavastusega, mis oli täiesti autoritruu, seda kõike niisiis võrrelda ei ole mõtet. Arvan, et ei ole mõtet ka lavastajat laita lühendamise kui sellise pärast — tähtis on vaadata, kuhu ta järelejäanud materjali kasutades on jõudnud.

Näitlejad, enamasti noored siingi, on oma ülesandega hästi hakkama saanud. Ainuke etteheide, ja pigem lavastajale kui näitlejale endale: Aivar Simmermann ei sobi noore Prochazka osasse põrmugi, juba oma välimuselt, pigem tulnuks see osa anda Aleksander Eelmaale, kes küll Balounina silmapaistva ilmekusega esines — nii nagu seda tõenäoliselt teinuks ka Aivar Simmermann, hoopis teistmoodi muidugi. Jah, aga Švejki ise?



B. Brechti «Svejk Teises maailmasõjas» «Vanalinnastuudios» (lavastaja R. Baskin). Svejk — Mati Rebane.

Hašeki Svejk ja Brechti Svejk ei kattu päriselt. Hašek ei reeda selle kahekümnenenda sajandi Odysseuse sisemist kavalust õieti kunagi, nii et lugeja võib, kui tahab, teda päris idioodiks pidadagi. Brecht näitab teda kõiges tema kavaluses avatumana — aga sealjuures ka kriitilisemalt. Ikkagi on tegemist väikese inimesega, kes veel Stalingradi all otsib kohusetruult oma väeosa kantseleid. . . Mati Rebase Svejk on noor poiss, kelle kavaluses üldse kahtlust ei teki, ta ütleb isegi selgel sõnal ära, kuidas tema idioodikstunnistamisega tegelikult on olnud. Ta võib vaatajad, ka need, kes on harjunud Josef Lada joonistatud

publikut püüdlikult naerutama — ometi oleks ta huvitavam, kui ta nii lahtiste kaartidega ei mängiks.

Aga siinkohal tulebki juba kõnelda lavastajast ja tema kontseptsioonist. Komöödia on olemas, isegi omajagu brechtlik, ometi jääb midagi puudu. Nii nagu Svejki kuju on lihtsustatud, eriti võrreldes Hašeki omaga, nii on lihtsustatud ka kogu komöödiat. Komöödia võib olla päris tõsine asi, läbi naeru võidakse öelda ränkigi asju. Kas või seda, et Teine maailmasõda oli midagi hirmsat ja fašistlikud politseiorganid olid jubedad. Brecht ei näita neid mitte lõbusa humoristina, vaid kurja satiirikuna. Sellistena me neid lavastuses ei näe. Koos



SS-mundritega on kõrvale jäetud ka ajalugu — ja publiku naer on murettegevalt muretu. . .

Roman Baskin oli, jah, Brechtiga kimbus, nagu ju omajagu kõik Brechtisõbrad Eestis. Ta lahendas asja nii, et eelistas kõigele muule brechtlikku kerget. Näitlejad toetasid teda. Publik aplodeerib. Kas pole sellega kõige tähtsam siiski saavutatud?

Ent Bertolt Brecht kirjutab oma «Näidendikirjutaja laulus»:

*Kõik vaheldub ja kestab ainult oma aja. / Sellepärast andsin ma igale tegevuspaigale tema tunnused / Ja põletasin igasse vabrikuõue sisse tema aastaarvu / Ja igasse tuppa / Nagu karjased põletavad sisse oma arvu loomadele / Et need tunda oleksid.*

8

Iseendast on meeldiv, et Brechtiga on kimbus olnud nüüd ka noored lavastajad ja noored näitlejad. Kogemused, mis neile jäävad, on igal juhul väärtuslikud. Keda need kogemused on hirmutanud, eks need ole ka hirmutamist väärt.

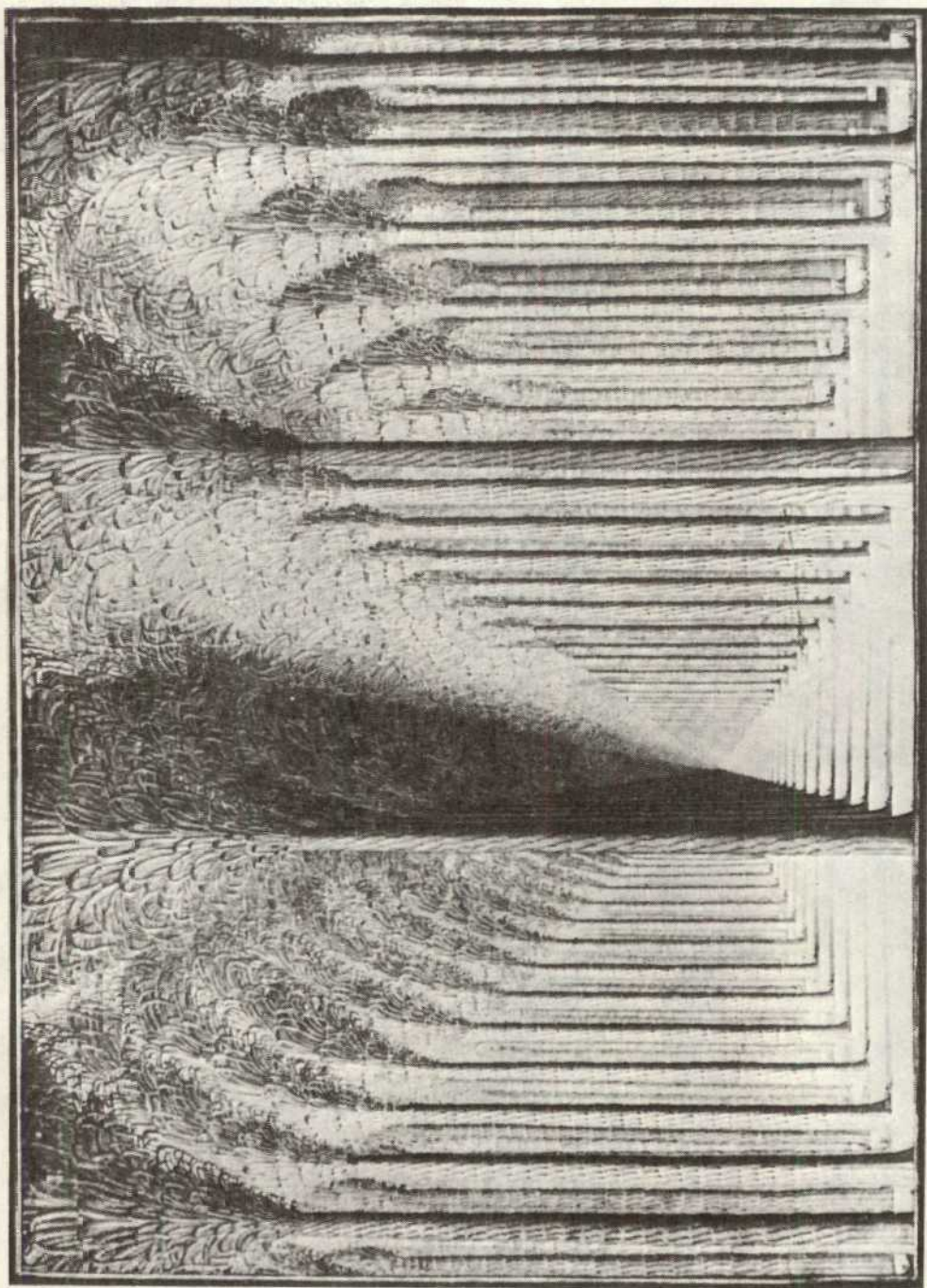
Et publik ka on kimbus olnud, on vähem meeldiv. Publikut siiski ei maksa hirmutada.

Aga ainult noorte lavastajate ja noorte näitlejate poole võime vaadata lootusega, et tulevikus meie teatris ei olda enam Brechtiga kimbus.

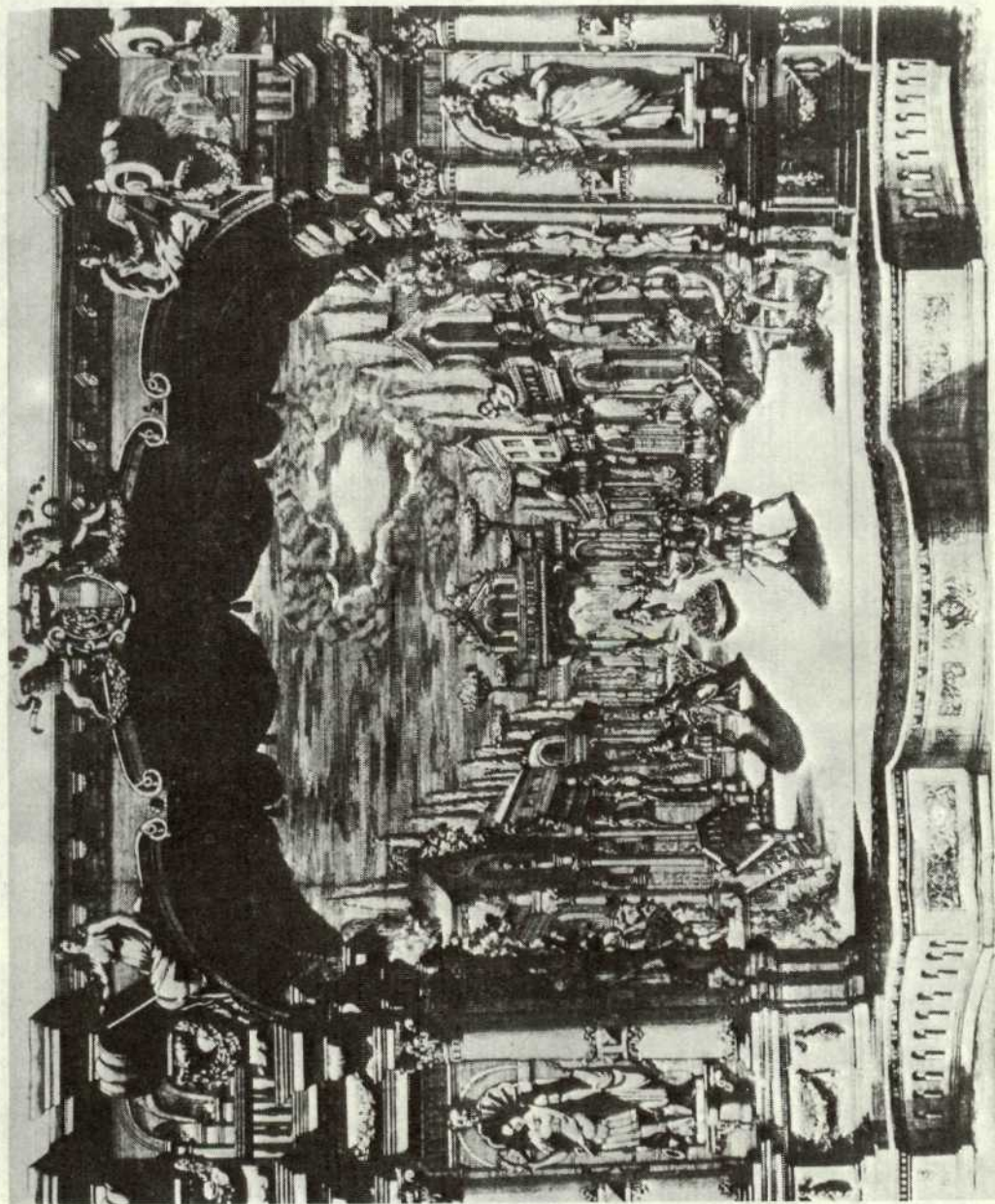


*Esimene SS-sõdur — Egon Nuter.  
Anna Kopecka —  
Ines Aru.*

*H. Saarne fotod*



*Carlo Galli Bibiena (1728—1787). Mets. Tušš, akvarell. Kuulsu itaalia teatrikunstnike suguvõsa Galli Bibiena noorima liikme joonistus demonstreerib itaalia teatrikunstnikele omast arhitektuurset vormimistaadi ka looduse kujutamisel.*



Domenico ja Gasparo Mauro lavakujundus Agostino Steffani ooperile «Servio Tullio». München, 1686. Eriefekt: kuu hõljuv pilveest läbi.



## «Tartu '85» moskvalase silmadega

ARKADI PETROV

Peaaegu veerand sajandit tagasi, 1961. aasta aprillis, olin ma esimest korda Tallinna džässifestivalil. Arvan, et paljud minu põlvkonna džässihuvilised mäletavad veel seda tõelist džässipidu, mis toimus tagasihoidlikus Vineeri- ja Mõöblikombinaadi klubis. Kui palju avastusi, ootamatusi, kohtumisi! Kui paljud muusikud näitasid end esmakordselt täies jõus: Garanjan, Lukjanov, Bahholdin, diksiländorkester «Neva», Rein Marvet ja teised. Ning kuidas harmoniseerus džässmuusikaga kevadine Tallinn...

Nüüd, 1985 — hoopis teine muusika, mis väljendab teise põlvkonna hinge, meeleolusid ja harjumusi, tema huumorit ning käitumismaneere. Ja teistsugune festival...

«Tartu '85» korraldajad kogusid «Vanemuise» kontserdisaali kõik Eesti loominguiliselt aktiivsed esinejad. Kui keegi puudus, tähendas see, et viibitakse gastrollil või lihtsalt ei taheta Tartu päevadest osa võtta. Kõik teised olid kohal — kui mitte laval, siis vähemalt saalis. Kusjuures ei tehtud eriti vahet, kas esineb professionaal või taitleja. Peaasi, et oleks midagi öelda (meil Vene NFSV-s kutselised ja asjaarmastajad koos ei esine). Auhinnad, mida levimusiikapäevadel jagatakse, on sümboolsed, kuigi varasematel aastatel kutsusid esile küllaltki tormilisi vaidlusi ja pahameelepurskeid. Levimusiikapäevade mõtteks on kogemuste vahetamine, uute võtete ja suundumuste esiletoomine, muusikuindividuaalsuste võistlus.

Niisiis pole festival saavutuste paarad, vaid stopppaader, momentvõte eesti levimusiika arengu voolavast protsessist. Mida me Moskvas või Vene Föderatsioonis eesti levimusiikast üldse teame? Palju, ja samas vähe. Informatsiooni hulk on viimaste aastatega suurenenud mitmekordseks, eelkõige tänu televisioo-

nile ning nendele juhtudele, kui solist on hakanud laulma vene keeles; keelebarjäär on praegugi kõige suuremaks takistuseks. Praegusel hetkel on populaarsed Jaak Joala, Anne Veski, Tõnis Mägi, ansamblid «Apelsin» ja «Vitamiin». Üleliidulisele populaarsusele lähenevad Marju Länik, Ivo Linna, «Fix» ja «Radar». Selge, et selle loeteluga eesti levimusiika tähtede nimistu kaugeltki ei ammenu. Selleks et heita pilk kulisside taha, tuleb ära käia Tartus...

Tartu muusikafestival ei ole asi iseendast, vaid osa ülelinnalistest pidustustest, ja mõista võib teda vaid kõige olulisema — linna atmosfääri — kaudu. Peoõhkkonna, rõõmsa ja naljatleva, loob esmajärjekorras tänav, see, mis seal toimub. Isetegevusfestival kandub ajuti väljakule, vaba õhu kätte. Nii viidi läbi näiteks kontsert «Muusika ja muusikud rahu eest». Rohelisele platsile «Vanemuise» ja ülikooli raamatukogu vahel kerkis improviseeritud lava, ilmusid võimendusaparatuur ja ülemaailmse noorsoofestivali sümbolitega värvikas lavakundus. Esimesena astus mikrofoni ette Peeter Tooma. Mõni sõna rahust ning rahvusvahelise noorsoo solidaarsusest, ja juba kõlavadki vanad ja uued meloodiad; klassika — Pete Seeger, Donovan, Bob Dylan... Tooma järel tulid «Justament», Gunnar Grapsi ansambel, Silvi Vrait ülla spirituaaliga «Nobody knows» («Keegi ei tea»), «Ruja» (ansambel levimusiikapäevade kontsertidest osa ei võtnud, küll aga esines sellega kaasnevatel üritustel), «Karavan», Ivo Linna. Laul järgneb laulule, kuni lõpulugu («We are the World» — «Me oleme üks planeet») kõigi esinejate hääled ühte sulatab. Pärast esimest salmi pöörduvad lauljad kuulajate poole (aga neid oli 3000 ümber). «Miks teie vaikite? Ühinege meiega, edasi laulgem koos!» Ning alguses kümned, siis juba sajad hääled laulavad refrääni: «Me oleme üks planeet, me elame kõik koos kaunil maal...»

Ülelinnalise pidustuse «Tartu kevad» kavasse mahtusid veel jalgrattavõistlused, laste võistlused ja mängud, taidle-

*Piranesi õpilane Machy Piranesi järgi. Jean-Philippe Rameau ooperi «Dardanus» lavakundus. Pariis, 1760.*

jate kontserdid, laat. Raekoja ees mängis puhkpilliorkester valssi, kusagilt kostsid segakoori võimsad akordid, teisalt eesti rahvaviisi tagasihoidlikud vilepillihelid. Tänavad olid erksalt kaunistatud, kunstnikud olid muutnud need tõelisteks kunstigaleriideks, riputades oma maalid, akvarellid, graafika otse majaseintele ja plankudele.

Nägin seda kõike, imesin endasse. Kontsertidel kõlanud muusikat tajusin just linna pidustuste-karnevali kontekstis, selle ühe säravama leheküljena, eesti kultuuri orgaanilise ilminguna.

«Tartu '85» ilmutas tänapäeva noorte levimuusika kõiki värve, kõiki kiindumusi ja suundumusi, muutusi ja uuenedusi. Võib öelda, et Tartu kontserdid kajastasid üsna täpselt ühelt poolt popmuusika üldpilti kogu maailmas, teiselt poolt selle eesti varianti. Üht-teist eristus, võrreldes eelmiste festivalidega (olin kohal neljandat aastat järjest). Ühed suunad tulid esiplaanile, tugevnesid, kui soovite — on tulnud moodi (mood on aga massikultuuri vältimatu tegur). Teised taganesid, kahvatusid. Näiteks polnud üldse näha uue laine esindajaid, samas olid just sellele stiilile omased tinglikud süžeed, teatraliseeritus, «imaaž», rõhk visuaalsele haaranud suurema osa koosseise. Ilmselt on taganenud ka raske rock. See-eest on õitsele puhkenud tänapäeva levimuusika «kesktee» — poprock. Need ansamblid, kuigi erilised ja -kalibrilised, on sarnased oma struktuuride ja meloodiate lihtsuses, «komfortsuses», tihti ka retrokõlades. Lõpuks: pärast mõningat vaheaega on hakanud lavale tagasi pöörduma eesti kantriansamblid (ma ei pea silmas rahvusvahelist mudelit, vaid nimelt selle eesti erikuju rahvusliku temaatikaga). Vähem on tunda puhtelektroonilist muusikat — süntesaatoreid ei kasutata enam kui eksotiilisi värvipille, pigem on nende rakendus funktsionaalne. Eksperimentaalseid töid oli kõigest kaks («Sepapoiste» *free-metal* ja Mattiiseni—Volkonski «Roheline muna»), tõsi, minu arvates küllaltki huvitavad, kuid eelmiste festivalidega võrreldes vähem paeluvad. Oli tunda «Kasekese», «Ruja» vana koosseisu ning Erkki-Sven Tüüri ja eriti Rein Rannapi, eesti popmuusika ühe säravama isiksuse, leiduri ja fantasti puudumist.

Üldiselt tundus mulle, et keskmine tase oli kõrge, kuid puudu jäi tippudest. Võimutse nüüdisaegne ja mugav muusika, tänapäevase kõlapildiga, rütmiliste, tämbriiliste ja meloodiliste mudelitega, mis praegu on hinnas. Aetakse

läbi šokita, agressiivsuset, liialdusteta. Puudunuks paras annus huumorit ja satiiri, paroodiat (see oli peaaegu kõigile ansamblitele omane — miks küll peetakse eestlasi kinniseks, vaoshoitud rahvaks, mulle tundus, et nad on maailma suurimad naljahambad!), nii jätnuks festival isegi mõnevõrra kommertsliku mulje.

Esinejad (levimuusikapäevadel esines üldse üle kahekümne kollektiivi) jaotaksin mitmesse rühma. Kõige mahukam on poprocki rühm: «Paradoks», «Karavan», «Kuller», «Kuues Meel», «Vitamiin», «Pal». Neist kõige huvitavamad — «Karavan» ja «Vitamiin» — esindavad professionaalset taset. Teistel on veel tegemist tehniliste raskuste ja oma näo otsimisega. «Paradoks» Paidest — sümpaatsed noored, väga püüdlid, värske häältega, kuid puuduvad kogemused, vokaal on kohati märgatavalt ebapuhas. «Kuller» (andeka flöödi- ja klahvpillimängija Mart Jürisalu ja hea löökpillimängija Arvo Urbiga) ei oska veel kokku panna oma programmi. Peale eduka «Rahumarsi» on kõik «firmalugude» killast, kaasa arvatud Bachi *d-moll* kontserdi I osa. Bachi kallale asusid noored üldiselt vapralt, kuid valisid kahjuks keskmiselt rütmiseeritud est-raadiliku maneeeri. Olles leidnud küll mõned huvitavad arranžeerimisvõtted (viulidaja mängib koos süntesaatoriga, imiteerides keelpilliansambli), ei suudetud siiski lahendada tervikut. Esitus kukus välja monotoonne ja raskepärane. Pealegi ei anna «Fender»-klaveri elektrooniline vulin kuidagi bachilikku kujundit. Ansambel «Kuues Meel» sarnaneb väga «Kulleriga», isegi klahvpillija löökriistamängija on samad, tõsi küll, ilmus laulja — seni veel siiski vähese omapäraga. «Pal» Paliverest on potentsiaalselt tugev grupp. Heledalt kõlav, mahlakas on Sirje Medelli häälefaktuur, laitmatu ka saatevokaali nelik, kuid ansambel on veel kujunemisjärgus, rockilise omandamise perioodis.

Et täielikult tungida «Vitamiini» maailma, tuleb osata eesti keelt. Siin on palju rajatud kabareevõtetele, naljale, vaevu tabatavatele nüanssidele, *show'le*, dünaamikale, trikkide kaskaadile. Piisab, kui meenutada mööda lava roomavat, esinejaid jahtivat võltsi kinooperaatorit või «endasse armunud» solisti (Aivar Mäe) liikumas tõmblevas *freeze*-stiilis. «Vitamiinil» on kõik soliidne ning samas mitte tõsine. Üllatav on juht-ja naisvokalisti teadlik kontrast («vaga naisterahva» kuju). Paraku on Angela Kaasikul sama viga mis paljudel teistel

algajail: ta ei laula just alati puhtalt.

«Karavan» tunnistati levimuusika-päevade parimaks vokaal-instrumentaal-ansambliks. Kollektiiv on kahtlemata moodne ja meeldib, tema esinemine on kindel ja täpne. «Karavanil» on kaks trumpi. Esimene — tugev vokaal, täpselt tasakaalus neljahäälsus (ühes numbris isegi *a capella*), selge «mehelik» kõla. Teine — mitmete stiilimaskide valdamine... Siin kohtame 1930.—1940. aastate «Mills Brother's» tüüpi vokaalkvartetide kõla, *quasi*-tsitaate Armstrongilt, svingkompositsioonide uuestisündi Raymond Valgrelt («Snowflakes» — «Lumehelbed»), kantrielemente. Samal ajal esitas just «Karavan» festivali ühe parima meloodia — Aarne Saluveeri sõjavastase laulu-hümni «Halb uni» (solist Ivo Linna). Üldse on sellele ansamblile omane kollaaž. Nad võivad kõike, valdavad kõike — lihtsat laulukest, tantsumeloodiat, kontseptuaalset kompositsiooni. Igat rütmi, igat *soundi*. Ning see ei ole eklektika, vaid teadlikult valitud suund.

Teise rühma kuuluvad instrumentaalansamblid: «Radar», VAUK, «Synopsis». Džäss, džässrock, *funk*. Instrumentaalansambleid on Tartus alati kõrgelt hinnatud, «Radarile» on kolmel aastal järjest omistatud *grand prix*. Ta mängib ka praegu laitmatult, ehkki mulle tundub, et püüab kuulajale läheneda, mängida lihtsamalt, siledamalt, väiksema plahvatusjõuga, kergelt ja elegantset. Pidevalt kontsertreisidel viibides on ansambel hakanud tundlikumalt reageerima laia kuulajaskonna maitsele, lähenedes kõlapildilt hästituntud Bob James'i ja Dave Grusini popdžässimudelitele. Minule (ja ka publikule) oli avastuseks «Radari» uus basskitarrist Paul Kikerpuu.

Sümpaatselt mõjus kvartett VAUK eesotsas eesti džässiveterani Helmut Anikoga. Kuid siiski kõik ei kukkunud välja laitmatult: asjatult oli kavva võetud Chick Corea «Hispaania». Erinevalt «Karavani» kergetest stiilirännakutest ei leitud sellele efektsele kompositsioonile vajalikku keelt, lugu jäi tühjaks.

«Synopsis» (Igor Garšnek ja «eksradarlane» Nevil Blumberg) mängis varem salvestatud lindistuse taustal ja valmistas pettumuse. Kaks tugevat muusikut nägid välja igavad. Kuigi, oli ka huvitavaid episoode, näiteks kompositsioonis «Meditatiivne maastik».

Niisiis, nimetasin poprocki ja džässrocki. Kolmas rühm on «eesti kantri». Kui ma neli aastat tagasi kuulsin selliseid ansambleid esmakordselt, olin lausa

rabatud. Nad olid rahvusvaheliselt levinud kantri moodi ja ei olnud ka. Valter Ojakäär kinnitas minu arvamust, et eesti kantriansamblid pole välja kasvanud niivõrd angloameerika pinnaselt, kuivõrd kohalikust küla- ja linnafolkloorist, «lakkalauludest». «Lakamuusika» öitseng kestis selle sajandi algusest 30. aastateni, mil raadio, grammofon ja džässorkestrid surusid ta provintsisügavustesse, kus ta rahulikult säilis 60. aastateni. Ning kui Eestini veeres kantri populaarsuse laine, tuli mõnelegi meelde, et siingi eksisteerib selline, ainult et oma muusika. Sellest sai justkui rocki eriliik, kusjuures täiesti hädavajalik. «Üleelektroniseeritud» ansambli tihedasse, isegi lärmakasse kõlapilti põimimise ta oma vaikesse, «akustilise» hääle...

Selle muusika musternäidet esitas Tartu «Justament». Ansambli juht, solist, naljamees, konferansjee — nimetage nagu soovite — Toomas Lunge annab kõigele kerge, lõbusa ja eriliselt omapoosiliku värvingu. Tüüpiline skomorohh, rändmuusik. Ansambli esinemine on ühtaegu liigutav, haarav ja naiivne. Tõsi küll, «Justament» on maksnud lõivu ka klassikalisele kantrile, esitati surematu «Susanna» ja «Good bye, Irene». Kuid kõige paremini kukkusid ansambli välja kodukandilood — rahvalikud meloodiad, eriti «Vana Juhan katab reedel kividega katust» ja «Ei mees tööd kardab». Muusikud mängisid lõbusa hooga, «küla moodi» — raskepäraselt rütmi kaasa trampides, uljalt vilet lüües. Ei ole siis ka midagi imestada, et saal vastu ei pidanud ja esinejatega ühines. Ega ma siin esimest korda näinud, kuidas kuulajad laulavad koos lavalolijatega. Kui suurepäraselt see alati mõjub!

Teine kantrilähedane koosseis oli Tõnu Raadiku ansambel, kus mängib koguni kolm viiuldajat ja kõik ülejäänud on nagu peab. Paljudes palades võistlesid viiuldajad lõbusalt omavahel, tuues uljalt kuuldavale passaažiahelaid. Stiililt võiks ansambel kuuluda *western swingi*, ühe kantri alajaotuse alla, mis on rõhkem linnafolklooriga seotud, mitte nii lihtsamelne. Aga mõnes loos läheb ansambel eriti kaugele: kantrist jääb järele vaid heatahtlik naeratus. Ma pean silmas pala «Lillad prillid», milles kõik kohalolijad tundsid raskuseta ära Raimo Kangro «instrumentaalse stiili» elemendid: ostinaatse mootorika, dissonantsed klastrid, keerulise polüfoonilise faktuuri. Kõik oli kuratlikult sarnane, ehkki kergelt karikeeritud. Ning julgen kinnitada — kohal viibiv helilooja ise ei naernud teisest vähem.

Mainisin juba, et raske rock, milles veidi kunstlikult esilekutsutud raevukus oli eelmistel festivalidel valitsevaid nähtusi, oli seekord tagasihoidlikumalt esindatud. Sai kuulda kõigest kolme kollektiivi — «Muusik-seifi», Gunnar Grapsi ansambli ja «Tempi». «Muusik-seif» ilma Tõnis Mägita oli nõrk, pretensioonikas ja kärarikas. See, mis Mägil tuli välja kirglikult, puhuti isegi traagiliselt, muutus Urmas Vare puhul enesekatkestamiseks, maneerlikuks jäljendamiseks. Sisemise veendumuseta laulmise eest maksab muusika esinejale jalamaid kätte. Riho Sibul esitas suurepärase soolo, kuid kokkuvõttes olid peaaegu kõik kompositsioonid rabedad. Kuulaja (mina vähemalt) ei uskunud seda, mida öeldi.

Ansambli «Temp» esinemine oli veelgi rusuvam. Kolmekordselt lahjendatud kokteil «Rainbow'st» ja «White shake'st». Oli soov (Tartus haruldane juhus) lihtsalt püsti tõusta ja ära minna.

Ja siis — suurepärase Gunnar Grapsi oma ansambliga. Esmalt tundub, nagu oleks jälle ainult raske rock. Kuid välisest ühtelangevusest hoolimata oma muusika, oma maailmanägemine ja -kuulmine. Mažoorised, heledad, tormisööstuna võimsad kõlad. Terve, tugev, mehine muusika. Materjali tark arendus, siit ka monotoonsuse, *heavy metal*'i nuhtluse, puudumine. Märgin veel «Kosmoloogilise etüüdi» üllatavalt peent algust — rahvuslikku laadi, rahvalaulu imiteerimist. Vaat kus on tõeline eesti rock!

Kui ma juba loetlen kõiki, ei saa nimetamata jätta ka kahte solisti. Anna Adams on näitlejana kahtlemata andekas, tal on ka päris hea hää: terav, kähisev, ekspressiivne, «südantlõhestav». Oskuslikult jutleb ta oma šansoonides publikuga. Lihtne, tõetruu... Kuid selles lihtsuses, varjamatus mitteprofessionaalsuses on peidus hädaoht. Intonatsioon jääb lõpuni kujundamata, paljud fraasid on ligilähedased, mõned lihtsalt vigased. Üldse tundub mulle, et laval lihtne olla on väga keeruline, lihtsus on suure töö, kunstimeisterlikkuse vili.

Silvi Vraidi ampluaa kujunes välja juba ammu: bluusid, ballaadid, spirtuaalid. Eesti Mahalia Jackson. Peab ütleva, et ta on kõrge tasemega solist, laulab täpselt ja stiilselt. Väga tihti lihtsalt võtab judisema — nii kaasakiskuv on tema kunst. Las olla mõned patukesed (mõningatel juhtudel ebamäärane intonatsioon). Neid ei pane tähele. Meis-terlikult on rajatud tervik. Silvi Vrait elab kujundis ning tõmbab sellesse atmosfääri ka kuulaja.

Veel üks huvitav, levimuusikapäevadel efektselt esindatud suund — klassikaline rock. Ivo Linna ja tema «Rock-Hotel». Soliidsed poisid, keskeltläbi umbes neljakümmesed, ülikonnad ja soengud — kõik nagu tollal. Nende poole-tunnine programm oli nostalgiline. Mäletan esimesi *rock-n-roll*'e, mida Linna esitas koos «Apelsiniga». Siis laulis ta neid varjamatu huumoriga, otsekui nõokides mehaanilisust ja muusikalist primitivismi. Nüüd sarkasmi enam ei ole, küll jätkub aga soojust ja hellust. Need on meenutused noorusaastatest, noorusrumalustest ja unistustest. *Rock-n-roll* on osutunud igihaljaks muusikaks, mis sobib igale põlvkonnale (kõige vanemad rockifanaatikud sündisid umbes 1927.—1930. aastate paiku). Linna on kahtlemata väljapaistev *rock-n-roll*'imeister. Margus Kappel oma bugi-vugi stiilis soologa lihtsalt vapustas mind.

Nüüd on jäänud veel see, mida ma nimetaksin eksperimentaalseks suunaks: «Vanametall» ja «Roheline muna». Siia oleks vägagi sobinud mõni Rein Rannapi uus töö. Kevadel muide tutvustas ta Tallinnas oma «Diskosonaati» kahele klaverile. Midagi sellist.

«Vanametall» oli *happening* — improviiseeritud tegevus lava ja elu piiril, mida tehakse üldiselt kindla skeemi, stenaariumi järgi, tavaliselt mingit «üli-eesmärki» silmas pidades, kuid küllaltki vabalt. Mulle tundub, et siin oli tegemist grandioosse *heavy-metal*'i paroodiaga. Paap Kõlar ja tema kolleegid viisid sellele žanrile iseloomuliku raske, haamerdava rütmi, löökriistade võimsa kõla, kitarride kohutavad unisoonid, orkaanitaolise «kosmilisuse» täieliku absurdiini. Tõid ta, kogu ta «gooti romantika», taevast maa peale. Lava meenutas autoremontitöökoda. Stangedelt rippus alla kõikvõimalikku rauakraami. Torud, rööpad, talad, «VAZ-2102» uks, konservikarpide kimbud, «Sepapoisid» ise olid riides nagu lukksepä ja keevitajad. Enne tegevuse algust tõmmati taskust vatti, mida endale kõrva toppida (soovitades seda ka kuulajail teha). Aga seejärel... «Sepad» hakkasid varbade, torujuppide ja haamritega oma vanametallist esile manama kõige ahastamapanevamaid helisid — ulgumist, kärinaid, klirinaid. Saeti, puuriti, lihviti, löödi auke. Kujuteldamatu kaos. Kuid see kaos polnud tavaline, vaid viie professionaalse löökpillimängija organiseeritud. Mitte olmemüra (igapäevale tüli hääl tuttavad ette, näiteks autoteenindusest), vaid kunst. Puhtas kaoses hakkasid tekkima muusikalised saarekesed. Näiteks «alu-



miiniumiduett» lusikatega üsna täpselt valitud taldrikute «heliredelil». Tegelikult oli see tõeliselt virtuoosne number — Paap Kõlari ja Harry Kõrvitsa efektno viistlus. Seejärel moodustati roostes tünnidest ja mitte vähem kahtlust äratavatest tünnikaantest trummi-komplekt (tünni küljele oli isegi firma nimi maalitud — «Tama», nendel trummidel mängib «Radaris» Paap Kõlar). Jälle rauakolin ja -ragin, seekord elekt-ridrellide ja lihvimisketastega; sädemed, suits. Järgnevalt ilmuvad tuletõrjujad verd tarretama paneva sireeni saatel, lämbuval häälel kostavad gaasimaski alt laul ja repliigid. Seejärel tuleb tragi-koomiline rüütel, kes püüab kogu metal-lilasu mõõgaga hävitada (Don Quijote ja tuuleveskid?). Mäng lõpeb sellega, et kogu vennaskond tõmbab mütsidele ja kiiv-ritele «Walkmani» klapid: kuulavad, kuid ei kuule ometi!

Kokkuvõtteks. Üle-industrialiseerimi-se ja üle-urbaniseerimise sümbol. Mitte ainult raske rocki groteskne paroodia, vaid vihje kogu maailmale, mis on sat-tunud tsivilisatsiooni mürisevasse tupi-kusse. Inimene, kes on loonud nii palju kära, inimene keset metallijäätmeid, inimene, kes ei lase iseendal elada, hin-gata, laulda...

Laulda?

Lavale tuleb viieaastane tüdruk, kaa-sa vanaaegne mängutoos. Peenikese häälega laulab ta rahvalikku kaanonit sepapoisist. Kõik laulavad temaga kaa-sa, saal ühineb muusikutega.

Seda etendust kuulates, õieti küll vaadates, tabasin end sellelt, et pidevalt juurdlen, kas ei lähe Paap Kõlar ja Ko mitte üle piiri. Kõike on Tartus nähtud, kuid sellist metall-*happening*'i küll mit-te. Ent kui praegu on rockmuusikas juba filmi, TV, video mõjul kinnistunud suund teatraliseeritusele, muusika lavastuslik-kusele, süžeele (või antisüžeele), siis miks ka mitte seda n i i m o o d i teha? Muidugi, nagu igas *happe-ning*'is, olid ühed asjad rohkem, teised vähem veenvad. Seda muuseas esitajad oma programmi teisel ettekandel ka ar-vestasid ning kõrvaldasid mõned tühi-kud. Ja veel oli selles ohtlikus mängus mingit tööõõmu, töö ülistamist ja poeti-seerimist. Nii et industrialiseeritud sa-jandi «paljastamise» kõrval oli tunda ka muud — tungi töö, haamri, drelli, keevitusaparaadi juurde.

Huvipakkuv oli ka «naerutoorium» (nii vist tuleks tõlkida terminit «riso-toorium», millega oma uut tööd on ristinud helilooja Alo Mattiisen ja teksti autor Peeter Volkonski) «Roheline mu-

na». Muusikaliselt on see Stravinski-Orffi rockivariant, vormilt vanaaegse süžeele kantaadi mugandus, nüüdis-ajastatud voltaire'lik filosoofiline jutus-tus, muinasjutuline mõistukõne sellest, kuidas kangelane otsib võlurohtu kol-mekümnes kuningriigis, aga seda leidis ta oma aias, otse nina all. Tekst on väga naljakas (kuulajad rõkatasid korduvalt naerma). Muusika kohta võib öelda: üht-lane ja stiilne, kuigi oleks soovinud, et autor oleks end vähem peitnud Stravins-ki ja Purcelli taha. Silmapaistvaimaks solistik oli, nagu mulle tundub, Peeter Volkonski, kel on vapustav ümberkehas-tumisvõime. See oli midagi suurt ja sü-gavat. Hiilgasid ka Hardi Volmer (eriti numbris jakuudi kurgulauluga) ja Silvi Vrait. Kahju, et tal on särav partii vaid teose alguses; seejärel istub solist laval pool tundi, et laulda lõpus paar takti.

\* \* \*

Resümee. Levimuusikapäevade kont-serdid andsid objektiivse ülevaate eesti noorte levimuusikast, kõigi selle plus-side ja miinustega. Kusjuures see ei ol-nud rockfestival, ja jumal tänatud, et mitte kõik, mis siin kõlas, ei mahtunud rocki etiketi alla. Siin kõlas änssoon, džäss, *funk*, kantri, igat liiki eksperimen-taalsed ja sünteetilised sulamid. Taitlejate ja poolprofessionaalsete an-samblite levimuusikapäevade lubamine õigustab end, kuigi, olles õiglase, pean ütleva, et eesti levimuusika paremikki loovad siiski professionaalid. Osa sellest paremikust on sündinud küll väljaspool kontserditööd, kui eksperiment, kui ot-sing. Mulle on veel üks asi väga meel-div. Isegi kõige nooremad ja ekstrava-gantsemad esinejad tunnetavad järje-kestvust, katkematut sidet isade ja isegi vanaisadega. Eelmine festival lõppes Kalmer Tennosaare esinemisega, «Tartu '85» lõpetas viuldaja Vladimir Sa-požnin. Eelmiste ephohide meistrid. Nen-dega koos seisid, mängisid, saatsid neid eesti rocki noored tähed. Mängiti vanu sentimentaalseid melodiaid, män-giti tänapäeva palasid. See oli erinevate põlvkondade ühinemise, vaimuühtsuse sümbol, oli levimuusikapäevade liiguta-vamaid ja õpetlikumaid hetki.

Tõlkinud IGOR GARSNEK

ARKADI PETROV on Moskva muusikateadlane, NSVL Heliloojate Liidu estraadi- ja džässmuu-sikakomisjoni büroo liige.

## Moskva festivali konkursivälised filmid II

HOLLAND filmimaana on meile peaaegu tundmatu. Viimase kümnendi jooksul on Eestis ekraanil olnud paar lastefilmi ning Fons Rademakersi «Max Havelaar». 1971. aastal trükitud ENE 3. köide vaikis selle riigi filmikunsti täiesti olematuks, ehkki dokumentalistide Joris Ivensi, Bert Haanstra ja Herman van der Horsti nimed olid sellal küll rahvusvaheliselt tuntud.

Kuni 1970. aastate keskpaigani kõneldi Hollandi mängufilmidest vähe, vahest rohkem erialainimeste ringis. Teiste riikide kinokülastajate vaateulatusse ei suutnud nad end siis veel võidelda, olulisemate rahvusvaheliste festivalide tippasemeni ei küündinud. Seda suurem oli rõõm avastada, et tollel maal tehakse praegu filme, millel puudub küll selline jõud ning vaataja töötlemise oskus kui suurte filmiriikide toodangul, kuid mis mõjuvad ikka värskelt ning otsinguliselt, ja filmikirjakeel on neis kenasti loetav. Madalmaade kinematograafia jääb samavõrd — isegi rohkem — silma ja meelde kui näiteks Kanada ja austraalia film.

Arvestatav mängufilmitootmine algas Hollandis alles 1950. aastate teisel poolel — B. Haanstra ja F. Rademakersi eestvõtmisel. See oli esialgu lokaalse tähtsusega, pigem prestiiži pärast oma filmi tegemine. Hoogu saadi juurde 1960. aastate lõpupoole belglaste nn uue laine odavate ja eluliste filmide toel. Võttis aega publikus usku kasvatada, et omalgi maal võidakse vaadatavaid filme teha. Esimene tõepoolest edukas kodumaine film, «Mira», valmis F. Rademakersil 1970. Tema «Max Havelaar» (1976) aga jõudis aasta menükümne hulgas kolmandale kohale, edestades müüdü piletit arvuelt koguni Just Jaekini «Emmanuelle'i» (prantsuse seksifilm kauni hollandlanna Sylvie Kristeliga peaosas). Multatuli romaani ekraniseeringu edu tähistabki rahvusliku filmikunsti tegelikku ärkamist; «Max Havelaar» esindas Hollandit väärikselt paljudes riikides.

Ehkki kinoskäijate arv viimastel aastatel pidevalt väheneb (14 miljoni elaniku kohta 1978 — 35, 1980 — 27, 1983 — 21,6 miljonit piletit), on kodumaine film endiselt minev. 1981 tõusis esikümne hulka 4 Hollandi filmi, 2—3 on seal nüüd ikka olnud. Arvestades, et aastas toodetakse Hollandis kuusteist-seitseist filmi (1980 veel 7), ja ekraanile tuleb neid kokku ligi 400, siis on kodu-

maise filmi edu tähelepanuväärne. Ei usu, et seda põhjustab üksnes kinokülastaja patriotism (1980 tõi kodumaine film kinnos 8,6% vaatajatest). Poolteise tosinna filmi hulgast jätkub vaatamist juba üsna erineva maitsega kinokülastajatele, üldhalluse kõrvale koguneb ka rahvusvahelisi tippe.

Koos kodumaise filmi populaarsusega hakkas Hollandis 1970. aastate lõpul kasvama kinode arv — üpris ootamatu üldise tendentsi kõrvale Läänes. Praegu jääb kinosisid taas vähemaks (1978 — 484, 1981 — 553, 1983 — 523). Põhjuseks, nagu arvata, on video levik ning kaabeltelevisiooni areng — viimase kaudu saab ju vajaliku filmi soovitud ajaks kodu-ekraanile tellida. Hollandi filmilevi kohta tuleb siiski lisada, et suurte kommertskinode kõrvale on seal (nii ka paljudes teistes maades) hästi korraldatud väikeste erikinode võrk. Filme, millel loodetud äriedu ei ole või mis ettearvatult rahvahulki ei tõmba, paljundab Sõltumatu Filmilevi 16-mm koopiatena ning neid näidatakse pisikeses kinodes, sageli mõnele üksikule huvilisele. Niisugune (seega eriline) saatus on viimati olnud näiteks Cannes'i tähelepanuväärsustel: «Püha Lorenzo öö», «Nostalgia», «Narayama ballaad», «Raha».

1970. aastate keskel filmikunsti tulnud põlvkond püüdis ümber mõtestada traditsioonilisi kujutelmasis Hollandist ja Hollandis. Kas või kollaboratsioonismi probleemi Teises maailmasõjas (viimati käsitles seda Dimitri Frenkel Frank Moskva konkursifilmis «Jäätisekohvik»). Praegust läbimurruaja-järgset filmi iseloomustavat tihti pelk vormikatsetus, tunda annab oma stsenaaristikakoolkonna puudumine (1970. aastatel tehti sel põhjusel rohkesti lühifilmikassette), materiaalsedki raskused. Riiklik filmifond (üle 6 miljoni kuldna) finantseerib meelsamini lühifilme ja 16-mm täispikki mittekommerts mängufilme, soodustades seega eksperimenteerimist.

Praegu teevad paljud hollandlased filme välismaal — Indoneesias, Portugalis, Prantsusmaal, Hispaanias, Sotimaal. Omailmeline filmikunst on oieti alles kujunemas.

Väikesel filmimaal ei ole kerge jõuda rahvusvahelisele parnassile. Nüüd esineb Holland järjest rohkem ja edukalt ka mainekatel festivalidel. Triumfiks oli 1982. aasta, mil Orlov Seunke «Vee maitse» pälvis Venetias «Kuldse lõvi».

Praeguses teema- ja stiilikirevas Hollandi filmielus on välismaal tuntuimad nimed Paul Verhoeven (viimased filmid «Oranje sõdur», «Naljakas mees», «Liha ja veri») ning Jos Stelling. Ungari kriitik J. Verézs («Filmvilág» 1984, nr 5) lisab huvitavate lavastajatena veel P. Verhoeffi, P. Oosthocki, B. Verbongi ja mitme teise nimed. P. van Lierop («International Film Guide» 1985) nimetab praeguste menurežissööridena Dick Maasi, Ruud van Hemertit, Guido Pietersit, Ate de Jongi.

Moskva festivalil näidati lisaks juba mainitud konkursifilmile B. Verbongi «Punapäist tüdrukut» (1981), J. Stellingi «Illusio-

nisti» (1983) ja Rudolf van der Bergi «Bastille'd» (1984).

Hollandis korraldatakse regulaarselt kaht filmifestivali. Rotterdamis 1972. aastast alates rahvusvahelist (see on ilma konkursita, pigem sobiv võimalus kontaktide sõlmimiseks) ning Utrechti kodumaist. Viimane — nimeks «Hollandi filmi päevad» — sai esmakordselt teoks septembris 1981 ning on nüüd kujunenud oluliseks kultuurisündmuseks. Hinatakse nii lühiki kui ka täispikki mängufilme, multifilme ja dokumentalistikat. Alguses vastaseidki leidnud ürituse initsiaatoriks oli utrechtlane Jos Stelling.

Jos Stellingi «Illusionist». Paremal peaosaline Freek de Jonge.





Jos Stelling.

JOS STELLING (1945) asus raevuka iseõppijana 1973. aastal teostama kava, millesse keegi ei suhtunud eriti tõsiselt. Professiionaalse ettevalmistuse ning kogemusteta, ilma majandusliku toetuseta hakkas ta tegema filmi «Mariken van Nieumeghen». See oli hollandi keskaegsest kirjandusest laenatud miraakel, lugu tüdrukust, kes elas seitse aastat Kuradiga, ent kelle lõpuks ometi võtab päästa Neitsi Maarja. Filmi (lavastaja ise nimetas seda «dokumentaalkaardiks keskaega») kogus Stelling sante ja vanureid, võttis neilt ära võtlikumad ja hambaproteesid, riietas räpas-tesse närudesse, lastes neil siis purjuspäi mahajäetud urgastes ringi kakerdada. Marikeni juhtum pidi sellel bruegellikul taustal eriliselt silma paistma. Kahtlejate üllatuseks oli filmil edu ning ta lülitati 1975. aasta Cannes'i festivali põhiprogrammi. See tuli hollandlastele, saati veel debütandile, täiesti ootamatult. Edu tiivustusel hakkas Stelling ekraniseerima teistki keskaegset raamatut. Filmile «Igaüks» (1976) sai aga osaks läbikukkumine, ehkki režissöör ei säästnud vahendeid publiku ja kriitikute šokeerimiseks. Järgmine film, «Rembrandt fecit 1669» (1977), osutus kunstiliselt veelgi nõrgemaks ja ka publik võttis selle vastu külmalt. Kriitika hinnangul oli Stellingi põhipuuduseks oskamatus näitlejatööd juhtida. Ise väitis ta tookord, et film puhta pettekunstina ei vajagi näitemängu, kui vaataja mõjustamise trikistik käes, tuleb ka ilma toime. Mitte näitlejad, vaid pead. Peadest piisab. Küllap Stelling mõistis isegi, et niisugune väitlus pidi olema kattevarjuks ta vigadele. Asunud end tõsiselt täiendama, jõudis ta järgmise filmi alles nelja aasta pärast.

Ka «Simulandid» (1981) oli ajas tagasi-  
66 pöördumine, ent seekord üsna lähedasse mine-

vikku, 1962. aasta augustiõhtusse, mil raadio teatab, et Marilyn Monroe on surnud. Stellingi meelest pani see sündmus punkti 1950. aastate lõpu vaivsusele. Autobiograafiliste ning antonionilike mõjudega «Simulandid» kõneleb noortest, kes käivad koos ühes agulieinelauas, peavad plaane, unistavad. Teoks saab üpris vähe. Film pildistab (üks tegelastest on nagu «Blow up'is» fotograaf, kes pidevalt aparati klõpsutab) väljamõeldud kirgede tühikäiku, illusioonide purunemist. Nagu märgiti, tabas Stelling suurepäraselt ajastu hõngu ning ka osad olid «Simulantides» korralikult läbi mängitud. Film äratas tähelepanu XII rahvusvahelisel filmifestivalil Moskvas.

1983. aastal realiseeris Stelling ammuse kava. Tema «Illusionist» tõusis aasta menufilmide hulka, ja ilmselt mitte üksnes tänu kabareetäht Freek de Jongele, kes mängib peaosas. Färsi ja melodraama piiril balansseeriv sõnadeta lavastus jutustab kahest vennast, kes raske käega ema ja alailma naeratava isa (keda ema mõistagi terroriseerib) juurest ära igatsevad. Ära linna, tsirkusesse. Trikkide ja «kunstide» võluriiki. Üks ülipakse silmaklaase kandvatest poistest (Stelling on välja otsinud vist parimad kirvenäod tervest Hollandist) satub ravilasse, teine naaseb pärast rohkeid vintsutusi koduveskisse. Kodukene kukub kokku ning viimaks jääb kummitama tunne: kas polnud see kõik unes või võluvael esile manatud kangastus. Priitpärnalikku fantaasiamängu jätkus festivali-kinos «Illusioon» istujate naerutamiseks poolteiseks tunniks. Pilades mittemidagütlemaid stampilte Hollandist (tuulikud, tulbid jms), kõneleb Stellingi retrofilm tegelikult fantaasiarikka inimese valusast saatusest loominguvaenulikus kolgas.

JAAK LÖHMUS

## Raha

PRANTSUSE filmikunsti esindas Moskvas publitsistliku konkursifilmi «Põrgurong» kõrval suhteliselt arvukas programm. Lisaks F. Truffaut' mälestuskavale C. Lelouche'i «Edith ja Marcel» (Edith Piafi ja poksitšempion Marcel Cerdani armastuse lugu paljude originaallauludega) ning äsja valminud «Minna ja naasta», A. Resnais'lt linastus «Armatust kuni surmani». Sõjavastases retrospektiivis näidati P. Granier-Deferre'i «Rongi»; meelelahutuseks puht põnevustlugusid (näiteks C. Pinoteau' «Seitsmes märklaud») ning komöödiad (C. Zidi «Naljaku ningad»). Venezia ja Cannes'i hiljutistest auhinnafilmidest sai vaadata ainult üksikuid («Raha», «Kuu lemmikud», «Vabadus, õõ»). Olgu lisatud, et Prantsusmaa on rahvusvaheline filmiriik, paari viimase aasta jooksul on seal töötanud P. Brook, M. Jancsó, E. Scola, V. Schlöndorff, J. Skolimowski jt. Produktendid on endale leidnud W. Wenders, F. Rosi, N. Oshima, A. Kurosawa.

A. Resnais on avaldanud arvamust (vt «Films and Filming» 1984, nr 2), et rahvuslik filmikunst püsib elujõuline, kui pidevalt töötab viis-kuus head lavastajat (viimasel ajal on Prantsusmaal tehtud keskmiselt 150 filmi aastas). C. Chabrol on koguni leebem: tema meelest piisab korralikust tootmisbaasist, mis võimaldab adekvaatselt väljendada oma mõtteid. Sellisel juhul võivad keskpäranegi lavastaja järsku avastada, et on teinud hea filmi. Nende arvamuste taustal jääb mulje, et prantslastel ei ole põhjust ühineda praegu üleüldise virisemisega madalseisust. Tugevaid režissööre näikse esimeses filmiriigis leiduvat. Moskva festivali konkursiväline programm pakkus võimalust selles veenduda, kuigi enamik filme olid rohkem kui aastavanused.

«L'ARGENT». Stsenarist ja režissöör Robert Bresson (Lev Tolstoi jutustuse «Võltsitud kupong» ainetel), operaatorid Emmanuel Machuel ja Pasqualino de Santis, monteeriija Jean François Naudon, kunstnik Pierre Guffroy, helikujundaja Jean-Louis Ughetto. Osades: Christian Patey (Yvon), Caroline Lang (Elise), Vincent Risterucci (Lucien), Béatrice Tabourin (fotograaf), Sylvie van den Elsen, Michel Briguet jt. Värviline, 85 minutit. «EOS Films» (Sveits), «Marion Films» ja «FR 3» (Prantsusmaa), 1982.

Robert Bressoni kolmeteistkümnendal filmil, nagu eelmistelgi, pole olnud massilist publiku- edu. Siiski pakkus see veidi rohkem kõne- ainet kui prantsuse filmikunsti üksiklase eel- mine töö, «Tõenäoliselt saatan» (1977), mis arvustajate kinnitust mööda ilma erilise kärata asetati filmiklassika riiulile. «Raha» pälvis 1983. aastal Cannes'is žürii eripreemia; parempoolne ajakirjandus süüdistas lavasta- jat korduvalt prantsuse ühiskonna diskredi- teerimises.

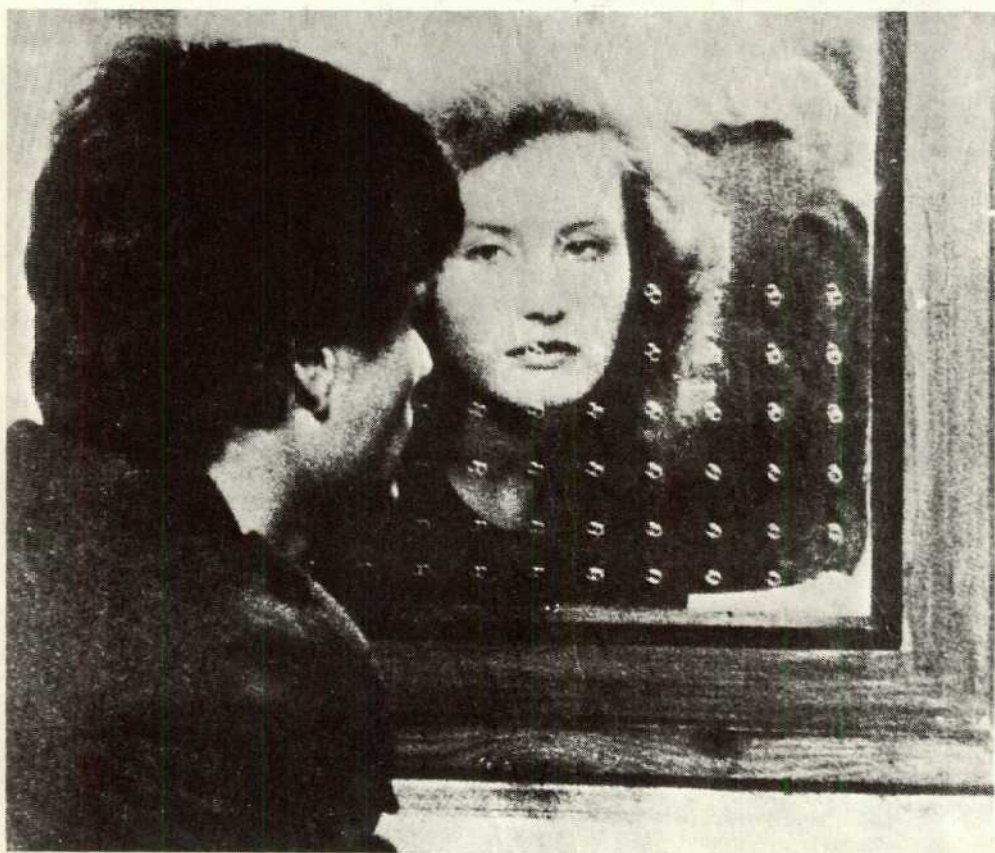
Lev Tolstoi jutustust «Võltsitud kupong» (1904) tänapäeva Prantsusmaale üle kandes jäi 75-aastane režissöör truuks oma «iga- vesele» temaatikale — kuritöö ja karistuse, Headuse ja Kurjuse vahekord, saatuse ja juhuse vastasmõju, inimelu kui vangistus ning lunastuse võimalus. Bresson on enese jaoks kohandanud Tolstoi moralismi, nime- tades ühe põhilise innustajana J. Racine'i, kelle järgi tragöödiiale põhiilu annabki kahet- sus. «Rahas» püüab Bresson kujutada seda, kuidas «väike patt paneb liikuma Kurjuse hukatusliku laviini — kuni viimase hetkeni, mil ilmub Headus».

L. Tolstoi lõpetamata jäänud jutustusest (V. Sklovski on seda nimetanud esimeseks filmistsenaariumiks) laenas Bresson mõned tegelased, üldise süžee ja üksikuid detaile. Ivanist saab Yvon (ka pühameheks ümber- kasvanud Stepan on selle kujuga liidetud, kuigi mingit tolstoilikku vagadust Bressonil pole), Vassilist Lucien; saatuslike juhuste rida algab fotopööst nagu Tolstoilgi ning lõpeb kaitsetu naise tapmise ja süü ülestunnis- tamisega. Aeg on teine ja raha teine, Vene provintsi asemel näeme Pariisi [varemgi on Bresson vene kirjandusklassikat tänapäeva Prantsusmaale üle kandnud, näiteks F. Dosto- jevski «Tasase» (1969)]. Röövimine käib nüüd arvuti ja — endiselt! — kirvega; põhijõudki tegelaste hinge taga on endised: ahnus, vale, alatus. Nagu märgitud, huvitavad Bressoni ikka «igavesed» teemad, ent see, k u i d a s autor jutustab oma lugu (stenaariumid kir- jutab Bresson alati ise, enne võtetele asumist on tal film pisima detailini välja mõeldud: «pead olema valmis teda mis tahes hetkel nägema ja kuulma tervenisti», selles mõttes on ta tõesti ainuisikuline autor), kannab väga olulist kinematograafilist võlu.

Lugu iseenesest on lihtne: Yvoni kätte satub 500-frangine valeraha. Kuna raha- 67



«Raha». Spontaanne korrariikumine vanglas tööb kaasa lisakaristuse.



«Raha». Yvon (Christian Patey) näeb läbi vangla kõneakna viimast korda Elise'i (Caroline Lang).

võltimise kahtlus jääb temale, peab ta kütusevedaja ametist loobuma, satub seejärel ühe röövimise kaasosaliseks ning on ilma tegeliku süüta peagi vanglas. Seal saab ta teada, et tütar on surnud ja naine otsustab tema juurest lahkuda. Oma aja täis istunud, tapab Yvon vanglast vabanemise järel mitu inimest ning viimaks annab ennast politseile üles. Rööbiti jälgitakse teise noormehe, rahatähe võltimise tegeliku süüdlase Lucieni saatuse kulgu, kuni tema kohtumiseni Yvoniga vanglas ja sealtpögenemiseni — kuhugi ebamäärasesse, vaatajale teadmatuks jäävasse allilmasfääri. Bresson kujutab oma tegelasi kainelt ja kiretult (tema filmides ei tunta armastust ega nähta und), kõige traagilisemaid sündmusi näidatakse kaudselt (vesi kraanikausis värvub punaseks, kui Yvon käsi peseb; kirvehoobist kukub ümber lamp ning kustub), rasked kuriteod pannakse toime vaikuses. (Üldse kuuleb Bressoni filmis palju vaikust.) Dialoogi ajal näidatakse kõnelejaltele parajasti käes olevaid esemeid, episoodid suubuvad ümbritseva elutu maailma vaatlismisse — Bresson usub rohkem lihtsalt pildi ja heli kooskõnet kui osatäitja miimikat. Tema filmides esinevad alati tundmatud näitlejad, või nagu tema neid nimetab — modellid.

Bresson kasutab tummfilmilähedast piltjutustust paljude ilmekate detailidega, äärmiselt viimistletud žestidega; ta loob asise maailma elutu, jaheda, ent maagilise ilu, mille varal tajume inimeste võrdumust ning hinge-

tust. Ekraanipildi vahendusel kirjeldab režissöör oma tegelaste väga kitsa vaatenurgaga elunägemist; taevaserava näeb «Rahas» ainult kord. Andes pealkirjaga küll viite sümbolitele, paberilipakatele, mille vastu inimene alatasa oma vabadust vahetab, ei pea Bresson Yvoni hukutajaks peaausjalikult mitte raha, vaid tema enese hingevaesust, mille omakorda on loonud keskkondlik valskus, küüniline ja materialistlik ühiskonnaelu.

Bresson ei salli kinovaatemängu, kõik, mis ekraanil näha, peab viimiseni väljendama ideed, pildi efektsus tulevat mõttele alati kahjuks. Teda ei ole kunagi huvitanud «eluvool», igasugune väline dünaamikagi tema filmides puudub. Kujunduses kasutab ta valdavalt klassikalist muusikat (kõnealus filmis Bach'i), kuni viimase ajani vältis ta värvifilmi. Bressoni tegelased on sageli olukorras, millest välja pääseda on võimalik ainult äärmiselt läbimõeldud kava kohaselt tegutsedes ja kus samal ajal ainsaks abiliseks võib osutada puhas juhus [nagu näiteks filmis «Surmamõistetud põgenes» (1956), mis linastus ka Nõukogude Liidus]. Režissöör kordab ennast teadlikult, pöördues ikka-jälle tagasi samade küsimuste, situatsioonide, detailide, žestide juurde.

«Raha» lõpeb pildiga kohtusaalist, kuhu süüdlane konvoi saatel siseneb. Eredalt valgustatud ukseava taustal näeme siluette, kohtusaalis istuvad kumarduvad vaatama pildi sisse, uksetühimikku, nagu ootuses: kes veel...

MADIS TAMMET

---

## Vabadus, öö

---

«LIBERTE, LA NUIT». Stsenarist ja režissöör Philippe Garrel, operaator Pascal Laperrousaz, kunstnikud Jacques Pamart, Isabelle Domerc ja Martine Ifergan, helioperaator Jean-Pierre Laforce, monteerija Dominique Auvray, helilooja Faton Cahen. Osades: Emmanuelle Riva (Mouche), Maurice Garrel (Jean), Christine Boisson (Gemina), László Szabó (nukunäitleja) jt. Mustvalge, 90 minutit. Institute National de la Communication Audiovisuelle (I. N. C. A.), 1983.

Pimedas kinosaaalis taskuraamatusse kribitud juhuslikud sõnad on valges nagu hiina kiri. Neid risti-rästi sattunud märkmeid tuleb hakata desifreerima, et nende ja mällu jäänud

pildisaarekete varal taastada hiljem mingi «oma film». Philippe Garrel'i «Vabadus, öö» puhul on see taasloomine harilikult raskem, kuna nii kirjapandud sõnad kui ka meelde kinnistunud pildid eemalduvad üsna oluliselt igapäevasest (festivali)filmikogemusest.

«Vabadus, öö» story kõneleb vananevast mehest (M. Garrel), kes aeg-ajalt kohtub oma lahutatud naisega (E. Riva); nad vestlevad justkui tühjast-tähjast, kokku viivad neid põhiliselt mälestused. Naine on kuidagi seotud Alžeeria salaluurega — tegevus toimub 1950. aastatel, nn Alžeeria sõja päevil —, ta tapetakse. Mõne aja möödudes kohtub mees noort alžeerlannat (C. Boisson). Nad armuvad. Lõpuks tapetakse ka mees.



Emmanuelle Béart ja Maurice Garrel filmis  
«Vabadus, öö».

Jääb mulje, et lugu on peaaegu mittemida-  
giütlev. Ent Garreli filmis on *story*'st olu-  
litem esitatava visuaalne ilme. Mustvalge  
kujutis väreleb nagu tummfilmiaegadel, ja  
ehkki on kasutatud 35-mm linti, mõjub pilt  
nii, nagu oleks see võetud S-8 amatöörkaame-  
raga. Kujutis on teraline, vahel üle valgus-  
tatud, ajuti liiguvad tegelastel varjud, nagu  
mööduks valgusti eest mõni kobakäpp ka-  
ameratehnik või juhuslik pealtvaataja. See kõik  
mõjub kummaliselt. «Vabadus, öö» on enne-  
kõike seisundifilm, ja tegelaste hingeseisund  
— võõrdumus, üksildus ja taandumine  
mälestustesse — kiirgub tänu valitud kju-  
tusviisile ka saali.

Naastes kinematograafilise *tabula rasa* —  
tumm- ning harrastusfilmi väljendusvahendi-  
te — juurde, loob režissöör vaatajateski eri-  
lise, otsekui marginaalse vastuvõtuseisundi.  
Tolle «puhta lehe» servadele hakkavad tekki-  
ma kooskõlad muude filmidega, teistest varem  
ehk A. Resnais' «Hiroshima, mu armust»  
«Murielini», novelletis «Meeste mängud»,  
milles naine tapetakse, aga 1950. aastate kri-  
minaalfilmidega... Nii omandab esitsa liht-  
sana paistnud inimlik lugu ka filmiliku  
tähendurikkuse.

«Vabadus, öö» mõned tegelased kõnelevad  
vaatajaga kaamera vahendusel silmast silma  
— näiteks nukunäitleja (L. Szabó) kunsti ja  
poliitika seostest. Dialoogi ajal ei saa me mõni-  
gi kord näha, kellega parasjagu räägitakse.  
Siit edasi: kui Jean Douchet nimetab Gar-  
reli režissööriks, kellel on «südame asemel  
filmikaamera» [ütlus pärineb Garreli eelmise  
filmi «Salajane laps» (1979/82) tegelaselt],  
võib märgata, et lavastaja tekitab vaatajaski  
tunde samas filmis osalemisest.

Veel mõni aasta tagasi teati P. Garreli  
nime Prantsusmaal põhiliselt filmiklubides  
ja filmoteekides. Leksikonides on ta praegugi  
tundmatu. Garreli «Salajane laps» sai 1982.  
aastal Jean Vigo nimelise aastapremia (see  
oli režissööri debüüt laiema avalikkuse ees)  
ning «Vabadus, öö» 1984. aastal Cannes'is  
tulevikulootuse auhinna. Kunagine *under-  
ground*'i režissöör, keda loomingu algusajal,  
1960. aastatel, tugevasti mõjutas Andy  
Warhol, on oma 17. filmiga prantsuse filmi-  
kunsti tulevikulootusi. Selles hinnangus on nii  
kiitust kui ka kriitikat *underground*'ile.

Paiguti tummfilmisarnase, sooklaveril  
saadetud «Vabaduse, öö» olulisim kaader  
on must, eimidagi kujutav (ühe novelleti  
pealkiri on samavõrd kummastuslik — «Ju-  
mala tindipott»). Esmakordselt näeme se-  
da kaadrit filmis koos sõnadega «armastus  
loeb surnud tunde». Edaspidi kogub see  
«eimiski» uusi tähendusi, märkides ööd,  
üksildust, lootust, armastust, surma... Must  
kaader löikub pildiritta, kui üks tegelane  
ütleb mõttes teisele: «Ma armastan sind..»

Eimidagi kujutav kaader Garreli filmis  
on näide sellest, kuidas peaaegu eimiski  
konkreetse kontekstis, kunstikogemuses võib  
saavutada ulatusliku tähendusvälja. Ja kui-  
võrd vaba on vaataja ekraanil nähtavat tõl-  
gendama. Ehkki... *ex nihilo nihil!*

JAAK LÖHMUS



## Kuu lemmikud

O. Ioseliani «Les Favoris de la Lune» (stsenaristideks režissöör ise ning Gerard Brach) on linnafilm. Põhitegelasteks on Pariisi vargad ja Pariis. Päevavargad, lõbunaised (ka lihtsalt naised), relvakaupmehed, terroristid-anarhistid, politseinikud. Valdavalt need, kes armastavad pikki varje ning ööaega. «Kuu lemmikud» on linnafilm nagu Fellini «Roomagi» või — pisut suuremate mõõndustega, kaugemas kaares — Ioseliani enda «Elas laulurästas». Film koosneb linnaelukildudest, episoodikestest. Selles esineb palju võrdse tähtsuse(tuse)ga tegelasi. Oma filmi tegelaste otsingutest on režissöör ise rääkinud [vt «Novõje Filmõ» (Alma-Ata) 1983, nr 24]: «Valisin paljude elukutsete esindajate hulga, et jutustada inimestest, kes on kirglikult kiindunud oma töösse. Oleks võinud võtta füüsiku, filmikriitiku, loomaia direktori või ajakirja toimetaja. Ent kõige piltlikum paistis mulle varas oma töö juures. See vastab kõige rohkem põhimõtetele, millest filmi tehes lähtun: võimaldab vabalt ringi käia ajaga, varieerida tegelaste käitumist oma suva järgi; see kannab ühtlasi ideepitserit, mis on tarvilik mõistujutuks.»

Ioseliani, nagu Fellinigi, on neid režissööre, kes pidevalt justkui lavastaksid (ümber) ühtsamat lugu. Pariisis valminu on tal alles neljas täispikk film, ent sõnale «alles» ei saa Ioseliani puhul anda kahetsevat tooni (viimane töö — «Pastoraal» — tuli linale 1976), sest oma filmides vaatleb Ioseliani ajaüleseid, igavesi küsimusi («Kuu lemmikutes» linna-tsivilisatsioonist johtuvat paabelit, traditsioonide, väärtuste loomuliku päritavuse asendumist kunstliku ülevõtmisega, mis alamal astmel ongi vargus.) Ioseliani ei otsi uut, vaid pigem põlist. (Selles suhtes erineb ta näiteks suurepärasest linnamaailma pildistajast J. L. Godard'ist, kes taotleb ikka-jälle vaataja ja kriitiku šokeerimist). Ioseliani filmide tegelased esindavad maailma vanimaid elukutseid — nad on olnud veinimeistrid, muusikud, põllupidajad, nüüd on ka vargad.

Ioseliani tegeleb endaksjäämise-endaksolemisega, ja ka oma filmide vormipoolet jääb ta



«Kuu lemmikud». Väheseid elukutselisi näitlejaid selles filmis — László Szabó idamaise relvakaupmehena.

«Kuu lemmikud». Edutu lõbutüdruk.



Otar Ioseliani.

iseendale truuks. «Kuu lemmikud» on silmanähtavalt suguluses tema varasemate töödega, põhivahend režissööri käes on endiselt — eriti nagu «Laulurästas» ja «Pastoraalis» — montaaž; suhtumine kujutatavasse on endistviisi kerge ning süvenev; ülesehitus ja hajus tegelaskond on nagu «Pastoraalist», linnapildid ja -helid nagu «Laulurästast». Ioseliani filmi ekraaniruum on endiselt muutlik, mänguline, muusikalik.

«Kuu lemmikud» on 51-aastase režissööri esimene värvifilm. Kui nõustuda ühe prantsuse arvustaja sõnadega, näitab Ioseliani selles lühipildistuses (tegevus vältab mõni päev) argielu ulmelisust. Filmi tegelasteks on ühelt poolt need, kes kirglikult igatsevad rikkust, ja teisalt need, kellel on varandust küllalt. Neid kahte leeri ühendavad (lauanõudest kunstiväärtusteni) esemed, millele peetakse jahti ning mis poolvarjatud teid mööda liiguvad ühest kodust teise. Elu mõte on suuresti esemete vahetamine, nende üksteiselt ülevõtmine, sageli suurema või väiksema vägivalla toel, vale ja varjamise abiga.

Poolnähtavate-poolnähtamatute niitidega on kogu filmi kirev, eri rahvustest koosnev seltskond omavahel seotud. Jääb mulje, nagu elaksid nad ühes majas, sest kuidagimoodi on nende elusündmustik seotud ühesama suure hoonega: seal tegutsevad vargad, teenindavad kliente lõbutõukud; ühe katuse all, ehkki teineteise teadmata, elavad politseiülem ja põrgumasinate meister, kes päeviti remonidib korralvalvuritele käeraudu. Ilmse irooniaga kordab režissöör tõde, et maailm on väike. Politseiülemale naise armuke kuulub kampa, mille liikmed hiljem politseiülemale otsa peale teevad. Käest kätte, ühest apartemendist teise, tihti lihtsalt teise seina taha rändavad serviis ja maal, mille valmimist filmi algul näeme. Leebest poolaktist jääb tänu pidevale raamist väljalõikamisele lõpuks järele ainult nägu. Nõud purunevad, prügiveomasinast satuvad neegertöölise kätte, sealt kokku liimituna taas kasutusele jne.

Filmikunst on Pariisis, suurlinnas, sündinud. Ioseliani pildistab taas selle suure linna elanike väikeste saatuste labürinti. Seejuures on «kõik väga lihtne, isegi triviaalne, aga lihtsatest elementidest ei võrsu sugugi kergekäeline ellusuhtumine, vaid terve filosoofia, poeesia ja olemisetaju. Näib, et tema filmidel ei ole vormi, see on mingi väga isiklik ja isikupärane improvisatsioon...» (R. Sturua. «Minu film». «Kino» 1985, nr 4.) Tõepoolest, paljudest põimuvatest ja lahknevatest pildiridadest on loodud luuletusesarnane ekraanimaailm, kus arvukates siseriimides kõlavad kaasa nii eelmiste kui ka sellesama filmi helid ja pildid; «Kuu lemmikutes» episoodid korduvad, näeme, kuidas esialgu rituaalne (kas või suhte sõlmimine mehe ja naise vahel) muutub kordudes rutiinseks, kuidas eri rahvad laulavad samu laule, kuulavad/kuulevad sama muusikat; kuidas inimene, kui tal ei ole midagi ütelda, lihtsalt räägib rääkimisest.

Kirjeldada on Ioseliani ekraanimaailma peaaegu võimatu, ja see kinnitab, et režissöör on olnud filmi lavastamisel edukas.

Tavalisi inimesi (tuntumaid näitlejaid on «Kuu lemmikutes» ainult üks) näitab Ioseliani küllalt halastamatu objektiivsusega, ent samas poolehoiu ja armastusega. Ioseliani armastab inimesi (ennäe, ka vargaid ja anarhiste, «naeruväärseid vägivallapoete», nagu ta neid nimetab) ning ta tunneb lõbu nende jälgimisest.

Kui küsida Jaques Prévert'i parafraseerides: kuidas portreteerida Pariisi, paljude kultuuride Paabelit, siis võib vastata: küll nii, nagu Ioseliani «Kuu lemmikutes». Pariisi filmikriitikudki on märkinud, et Gruusia režissöör on teinud viimaste aastate prantsusepärasema filmi. Zürri eriauhind Venezias 1984 kinnitas, et seda ei öeldud pelgalt komplimentideks.

MADIS TAMMET

## Häid jõule, härra Lawrence!

«MERRY CHRISTMAS, MR. LAWRENCE!» Stsenaristid Nagisa Oshima ja Paul Mayersberg (Laurens van der Posti romaani «The Seed and the Sower» — «Seeme ja külv» põhjal), režissöör Nagisa Oshima, operaator Tomoyo Oshima, helilooja Ryichi Sakamoto, kunstnik Andrew Sanders. Osades: David Bowie (major Jack Celliers), Tom Conti (härra Lawrence), Ryichi Sakamoto (kapten Yonoi), Takeshi (seersant Gengo Hara), James Malcolm (Celliersi vend). Värvi-line, 122 minutit. «Jeremy Thomas Productions» (Inglismaa), 1983.

Oma ebakonventsionaalse erootikaga 1960. ja 1970. aastatel Lääne publikut rabanud jaapani režissöör Nagisa Oshima (viimase aja tuntumaid filme «Ai no corrida» — «Armastus-corrida», 1976) on seekord toime tulnud ainsagi naiseta.

Filmi tegevus areneb aastal 1942 Jaava saarel Jaapani sõjavangide laagris. Päris alguses ei saa vaataja sellest aru, sest avasteenis näeme hoopis hädas olevat Jaapani sõdurit, keda seersant innustab harakirit tegema — sõdur on vahele jäänud vargusega, seega kaotanud oma au, ning peab mõistma, et tava kohaselt tuleks nüüd oma kõht löhki lõigata. Kõrval seisab Lawrence, Inglise ohvitser, kes on enne sõda Jaapanis töötanud ja ära õppinud jaapani keele; sõjavangide seast on ta valitud tõlgi kohustusi täitma. Seersant Hara soovitab Lawrence'il toimuvat hoolega jälgida, sest harakirit nägemata jääks tema ettekujutus Jaapanist puudulikuks.

Sedapuhku jääb eurooplast šokeeriv vaatepilt ära, see-eest näeme edaspidi korduvalt, kuidas mehed endale noa kõhtu lõövad. Kõik nad teevad seda väriseva käe, eksleva pilgu ja ilma igasuguse väarikuseta, samurai-vaprusest pole siin jälgegi. Samurai-ideaalide kahtluse alla seadmist näib film taotlevatki. (Jaapani traditsiooniliste väärtuste eitaja maine pälvis Oshima juba oma esimeste filmidega.) Vastukaaluks jaapanlikule köidab Oshimat euroopalik arusaam aust ja vaprust, mis vähem reglementeerituna ja rohkem indiviidi sisetundele toetuvana demonstreerib oma üleolekut situatsioonis, kus jaapanlase jaoks on au juba kaotatud — sõjavangis. «Ma peaksin sust rohkem lugu, kui sinusugune tubli ohvitser enda vangiaandmise asemel oleks elust loobunud,» ütleb seersant Hara Lawrence'ile.

Lawrence'i ja Hara funktsioon filmis on eelkõige seisukohti avaldada, dramaatiline pinge jääb major Celliersi ja kapten Yonoi kanda.

Kapten Yonoi oma rühika kuju ja kindlameelse ilmega sobiks samuraide väarikaks järglaseks, ometi uuristab miski ka tema vaimu, mis väljendub irratsionaalses sümpaatias major Celliersi, individualistlikult mässumeelse inglase vastu. Major Celliers paistab vangide seas silma küll. Kui ta kaaslased meenutavad arvukatest gestaapofilmidest tuttavaid patriootlike tegelaskujusid, kes ka piinarikka surmaga silmitsi seistes mingeid ülestunnistusi ei anna, siis David Bowie kehastatu assotsieerub pigem 60. aastate rahutu noorsooga, kelle kireks on näidata oma sõltumatust ja šokeerida avalikku arvamust. Näiteks asub ta kapteni ees demonstratiivselt sööma lilleõisi pärast seda, kui too on käskinud karistuseks vange mõned päevad näljutada. Celliersi käitumise motiveerimiseks näidatakse meile tema kaht lapsepõlvemälestust ilusa lauluhäälega haprast väikevennast. Näeme, et ehkki Jack Celliers oli valmis väikevenda kaitstes viie poisi käest kere peale saama, häbenes ta hiljem koolis alandava initsiatsiooni eel sama väikevenna kaitseks klassikaaslastele kaht sõna lausuda. See jätab venna hinge püsiva haava ja Celliersile eluaegse süütunde ning vajaduse kunagist konformismi surmapõlgava jultumusega kompenseerida.

Celliersi väljakutsuvast käitumisest hoolimata väldib Yonoi tema karistamist, nii et hoopis üks Jaapani sõdur üritab salaja öö

«Häid jõule, härra Lawrence!» Lawrence (David Bowie) ja Yonoi (Ryichi Sakamoto).



varjus majorit tappa, kuna ta näeb, et selle inglase olemasolu halvab Yonoi võitlusvaimu. Nimetu Jaapani sõdur ei jõua eesmärgile ja peab tegema harakiri, aga vältimatu lõpp läheneb ka major Celliersile.

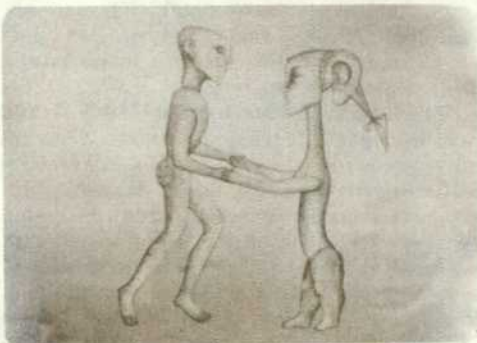
Kui terve laager koos haigete ja vigastega on üles rivistatud, et asuda kõigi nähes maha lööma pead inglasest rühmajuhil, kes oli keeldunud oma meeste kohta mis tahes andmeid avaldamast, siis astub Celliers kapten Yonoi juurde ja kaisutab teda kolm korda (filmitud aegluubis). Seepeale satuvad jaapanlased segadusse, jätavad rühmajuhi pea maha löömata (vähemalt esialgu), selle asemel matavad elusalt Celliersi.

Sureva Celliersi juurde tuleb Yonoi, et tema kui kangelase mullast paistva pea küljest lõigata juuksetutt, reliikviaks. Selle stseeni mõte tundub olevat kooskõlas kogu filmiga, kus näeme, kuidas samurai-pürgimuste perspektiivituse tajumine ajendab lootusrikkalt euroopalike ideaalide poole pöörduma. Euroopa poolt vaadates tuleb tuttav ette analoogiline lähenemisviis ümberpööratud suunas — kui jõuame äratundmisele, et meie veendumused või tavad meid ummikusse viivad, siis mõnikord on kiusatus väljapääsu Ida kultuuridest otsida. Enamasti jääb selline võte pealiskaudseks, kuivõrd see võimaldab oma hädade põhjustesse süvenemise asemel innustuda kontekstist välja rebitud võõrastest hüvedest. Vaadeldavat filmi küll ei tahaks pealiskaudsuses süüdistada, jaapanlaste kujudest õhkub siin halastamatut tööpära ja David Bowie oma rollis esineb hingestatult. Siiski sünnitab kõhklusi seisukoht, nagu saaks oma eetika kriisi korral laenata eeskujusid võõrsilt. Võimalik, et seda ei tahetagi väita. Igatahes filmi lõpetav epiloog aastast 1946 võimaldab loole ka teise pilguga vaadata.

Inglaste kätte vangi langenud ja juba surma mõistetud seersant Harat külastab Lawrence. Hara on oma peatse surmaga leppinud, ehkki ta ei arva, et ta vangivalvurina on harilikust sõjamehest kuritegelikum olnud. Seepeale kordab Lawrence seda, mida varem ütles jaapanlaste kohta, ka kaasmaalaste aadressil: nad arvavad, et neil on õigus, tegelikult pole õigus kellelgi. Ja Lawrence'i lahkumisel kordab Hara nelja aasta eest purjuspäi lausunud sõnu, mille saatel ta tookord surmamõistetud Lawrence'ile omavoliliselt elu kinkis: «Häid jõule, härra Lawrence!» Ka nüüd on see öeldud vähimagi irooniata, siira heatahtlikkusega ja välja mängitud uskumatult usutavana. Filmi lõpetav Gengo Hara meelerahuga täidetud suures plaanis nägu ajendab tõdema: kui ka tööpoolest samurai-eetika aeg on ümber, siis ometi elavad eurooplastele raskesti tabatavad väärtused jaapanlastes edasi.

ANTO UNT

## Nurili maailmareis



«NURIL». Stsenarist Arvo Valton, režissöör Rao Heidmets, operaator Tõnu Tallvee, kunstnik Andrus Kasemaa, helilooja Olav Ehala, nukujuhid Tõnis Sakkai ja Rao Heidmets, helioperaator Olo Saar. 279,1 m. «Tallinnfilm», 1985.

Pealkiri võiks olla selline jah, seda enam, et käsikirja autor on A. Valtoni. Paralleel on küll mõneti mehaaniline, sest ehkki ma ei kahtle Valtoni dramaturgilises suutlikkuses, usun ometi, et näidatava-nähtava sündmustiku sõnastamine efektiivne kirjutamise käinuks üle jõu temalegi, niivõrd isepäine on selle visuaalne lahendus.

Kuidas niil! Toon võrdluseks P. Pärna. Olgu ta filmid kui tahes absurdsed, tema jääb ikka karikaturistik — nali kas on või nalja ei ole, nii vist öeldakse. Ja visuaalne lahenduskaik tuleneb ikka kas vormi või sisu loogikast, asotsiatsioonid on jälgitavad. See tähendab, et vaataja peab aru saama. Tähendab, ta saab aru, et ta peab aru saama! Et kuskil on see iva, eks otsi siis. (Kui ka ei leia, on ikkagi vahva vaadata. Ometi jääb kripeldus, et ta on asja ees, teist taga lolliks tehtud.) Mõtlen siin pildi liikumist, mitte ideearendust. Ent kui praegu pidasin silmas Pärna lähemaid, dünaamilisemaid ja trikitihedamaid filme, siis kokkuvõttes meenutab «Nuril» mulle hoopis staatilisemat filmi «Kas maakera on ümmargune» — või ongi siin kõikal kaasaskantav muna maakera parafraas!

Ka Kasemaa lollitab vaatajat. Aga just siis, kui too arvab, et ta peab millestki aru saama (või äkki keegi sai?). Seda enam, et «Nuril» sissejuhatus nõnda süütu ja sõnasõnaliselt võetav on: elas kord poiss, Nuril nimeks. Kes aga samamoodi edasi vaatab, on šokeeritud. Ta näeb kolosside kolossaalselt krigisemist ja väändumist (ma arvan isegi, et Kasemaa joo-nistas ääsitule ääres, tugev seppapõll ees). Mis see on? «Põrgu» oli parem — mis seal «krigises», oli kahur; mis väänles, oli puul. Küllap eeldab «Nuril» pigem emotsionaalse kui intellektuaalse rõhuasetusega vaatamismehhanismi, pigem uskumist kui arusaamist. Kasemaa pole karikaturist, pigem on ta müstik. Kui juba lahterdada.

Ja arusaamine tuleb tagasi lõpuks, kus niisama süütu ja niisama ühene kui sissejuhatus on ka lõppsõna. Usun, et stsenaarium neist kahest lausest koosneski, nii asetub paika ka vahepealne fantasmagooria. Meenub kujutlus kahest punktist, mille vahel lühim tee on peaaegu täisring. Või veel parem, lugu jänese ja kahe siili võidujooksust, kus siilidel üksipuha, kus ja kuidas jänes vahepeal jookseb. See õpetliku sisuga looke toob meelde «Imelise nääriöö», mille ülesehitus «Nuriliga» sarnane. Kus teine tõsine inimene, H. Runnel, alguse ja lõpu ära kirjutas, hetkeks selja pööras ning karikaturistid H. Volmer ja R. Unt käsi kokku löid: laseme käia! «Nääriöö» kaasneb sellega teatav stiililine eklektika, ehkki toimepandavad «imed» on ümbritsetud «imelise» raamiga. Ent see raam on siin reaalsem — kas oma kolmemõõtmelisuse (nukufilm) või äratuntava ümbruse (mängu- asjadekauplus) tõttu. Reaalsem kui «Nurilis», kus kohe alguses esitatakse stiliseeritud ting-

likkus — paljas poisike ihuüksi lageda käes (tundras?); arusaadav küll, aga tegelikkuses ju mõeldamatu.

Nõnda võib mõningase liialdusega väita, et kogu Kasemaa poolt esitatud ei tähendagi midagi. Kõik võib nii olla, aga võib ka teisiti või teises järjekorras olla, üks monstrum ees või taga. Küllap pole siin piire seadnud ei süžee, ei kontseptsioon, vaid — aeg. Siiski on eespool toodu liialdus juba seetõttu, et kogu selle ajutu (k)ekslemise tulemusena jääb Nuril ilma nii juuksepaelast, mõlast kui ka tulekivist, ning «siis meenub falle muna ja ta saab aru, et on oma õnne kogu aeg enesega kandnud, poleks pruukinud seda laia ilma otsima minna» (munas oli tütarlaps). Nii ei saa vahepealset ka sürrealistliku meelevaldsusena võtta, omal naiivsel kombel see aktuaalne tarkusetera siit ju pudeneb. Kuni sul on midagi nii mehiselt asist nagu tulekivi ja möla, vaevalt jätkub siis pilku sellise naiseliku(!) nipsasjakese jaoks nagu muna. Kõigest ilma jäänu, kel pole justkui mitte midagi, märkab alles siis midagi, milles on justkui kõik — kas pole seegi tarkus.

Mulle meeldis siin ka selline mõte, et (maailma)reisile minnes on murest, mida kaasa võtta, olulisem see, mida maha jätta. Polnuks paela, kivi ja möla ühes, leidnuks munagi hõlpsasti üles.

On kombeks öelda mõni kokkuvõtlik sõna ka võrdluseks autori eelmise filmiga. Et ma ei osanud otsustada, kas peaks see olema R. Heidmetsa («Tuvitädid») või A. Valtoni («Hundiseaduse aegu») eelmine film, siis jään lootusrikkalt ootama A. Kasemaa järgmist filmi!

PEEP PEDMANSON

## Klantspilte Kaukaasiast

JOEL SANG



«Družba» kolhoosi keskus Salme külas.

K. Saaberi foto



Sulevi küla pasunakoor enne 1914. aasta eesti laulupidu Suhhumis.

Arhiivifoto

«SAJANDIRING». Stsenarist Kalju Saaber, režissöör Toomas Tahvel, operaator Enn Putnik. 27 min 23 sek. «Eesti Telefilm», 1985.

Ega mul olegi suuremat õelda. Film räägib Salme ja Sulevi külast Kaukaasias, mis said tunamullu (1984) saja-aastaseks. Keskkel kohal ongi ettevalmistused juubelipidustusteks ja pidu ise. Peale selle tutvustatakse põgusalt sealsete eestlaste eluolu, demonstreeritakse kolhoosikorra õitsengut ja kolhoosipere idüllil oma viinamäel, tehakse põikeid minevikku ja eksponee-

ritakse kauneid loodusvaateid. Pidevalt särab päike ja kõike saadab reibas diktoritekst.

Filmi kulminatsioon.

Keskplaan, 1,5 m: lapsed rahvariietes. Keskplaan, 0,7 m: kõneleja. Keskplaan, 1,0 m: publik saalis. Diktor: «Sõbralikul Abhaasia pinnal elavad kaimud lähendavad meid teistele nõukogude rahvastele. Eiatud sajandiringe ei pane arhiivi, meis kõigis toimivad esivanemate rahu- tud geenid, mis kannavad kollektiivset mälu.» Keskplaan, 1,4 m: presiidiumi liikmed. Direktor: «Selle alusel on sündimas uus, internatsionaalne saaga.» Aplaus.

Oma plakatlikkuse ja lineaarse ülesehituse tõttu ei tõuse «Sajandiringi» oluliselt kõrgemale kinokroonikast. Olen peetunud. Selline põnev ja rikas ainestik on kergel käel hakkama pandud, ja vaevalt tuleb niipea võimalus väljarändajate teemat filmis uuesti üles võtta. Ei tulegi, sest eesti asundused Kaukaasias on jõudnud oma viimasesse veerandisse.

«Vahel on mul kuri tunne, et mu filmikaamera on nagu lennuki «must kast» — läheb see kaduma, polegi võimalik katastroofihetke taastada...» ütleb Kalju Saaber teises kohas. Illusti öeldud. Kuid alati pole ka kaamerast abi. Midagi on ju «Sajandiringiski» pildi peale jäänud, aga see materjal nõuab uurijatelt veel tublisti tööd ja lehti(ümber)mõtestamist. Õnneks on Saaber kõnealuse teema ise põhjalikumalt ette võtnud. Soovitan kõigil lugeda tema asjatundlikku ja meeoleolukat käsitlust «Neebu mäe lapsed» («Looming» 1985, nr 11 ja 12). Selle illustratsioonina saab ehk ka film teatava õigustuse.

## Theodor Luts — ühe filmimehe elu

KARI UUSITALO

Kolm eestlast või Eestis oma filmikarjääri alustanud kaamerameest on jätanud püsiva jälje ka soome filmikunsti ajalukku. Need mehed on Konstantin Märška, Armas Hirvonen ja eelkõige Theodor Luts, kõik kolm on muide juhuslikult sündinud ühel ning samal aastal — 1896.

Konstantin Märška (surn 1951) tegi Eestis aastail 1924—1930 režissöörina või operaatorina seitse mängufilmi ning hiljem rohkesti dokumentaalfilme. Tema töö Soomes jäi nende kolme mehe hulgas kõige lühiajalisemaks, meenutades külaliskunstniku käiku. Soome lahe põhjapoolle töötas ta 1939. aastal aktsiaseltsi «Jäger-Filmi» teenistuses, olles operaatoriks kahe ajalooainelise filmi võtetel. Esimese filmi režissöör oli Kalle Kaarna, teisel noor Roland af Hällström. Mõlemad filmid käsitlesid XVIII sajandi esimesi aastakümneid. Kaarna lavastatud «Põhjasõda» («Isoviha») leiti aasta tagasi arhiivipeidikutest ja seda näidati Soome televisioonis käesoleva aasta jaanuaris. Hallströmi lavastatud «Simmo Hurtt» hävis aga 1959. a filmilao tulekahjus.

Ingerimaal Tuutaris sündinud **Armas Hirvonen** (surn 1971) lavastas ja filmis Eestis üheainsa mängufilmi, «Üösel», 1931. 1937. aastast elas ta Soomes ja töötas operaatorina Valentin Vaala, Orvo Saarikivi, Hannu Lemise jt režissööride filmides. Ta on teinud Soomes kokku 25 mängufilmi aastail 1937—1947. Riikliku kunstnikupensioni sai ta aasta enne surma.

Theodor Lutsu filmipärand on neist kolmest Soomes kõige silmapaistvam. Theodor Luts, Oskar Lutsu noorem vend, sündis Kuremaal 14. augustil 1896. Enne kui ta 1920. aastate keskel hakkas tegelema filmindusega, oli ta olnud ohvitser ja salongitantsu õpetaja. Aastail 1927—1932 finantseeris ja lavastas ta Eestis kolm mängufilmi, sealhulgas

«Vahva sõdur Joosep Toots» 1930 ja «Päikese lapsed» 1932. See oli «esimene eestikeelne kõne-laulu-helisuurfilm» ja tehti osaliselt ühistöös Helsingis asuva aktsiaseltsi «Suomi-Filmiga». Filmile komponeeris muusika tuntud soome ajaviitelahilooja Georg Malmsten, põhimeeloodia sõnad kirjutas Erkki Karu, kes oli soome filmi algusaastate silmapaistvaim produtsent ja režissöör.

«Päikese laste» helindus ja helikopiad tehti «Suomi-Filmi» laboratooriumis Helsingis. Soomes pole filmi küll kunagi näidatud, kuid originaalnegatiivid on tänini tallel Helsingis ja Soome Filmiarhiiv tegi neist mõni aasta tagasi ka päästekoopiad.

«Päikese laste» filmimise ajal tutvus Theodor Luts aktsiaseltsiga «Suomi-Film». Lutsul polnud helifilmiseadmeid, «Suomi-Filmil» puudus pädev operaator. Nii siirduski Luts Erkki Karu kutsel 1933. aasta algul «Suomi-Filmi» palgalehele, esialgu «ainult pooleks aastaks», siis veel kord «pooleks aastaks» ja seejärel «ajutiselt» — tegelikult ligi kaheteistkümneks aastaks. Soome kodakondsuse sai Theodor Luts 8. novembril 1940. Tema abikaasa, Tartu tantsuõpetaja Aksella Luts (neiuna Kapsta), järgnes mehele Soome 1938. aastal.

«Suomi-Filmist» siirdus Theodor Luts 1937. aastal võistlevasse firmasse, 1933. aastal rajatud aktsiaseltsi «Soome Filmitööstus» («Suomen Filmitoellisuus») operaatoriks. «Suomi-Filmis» oli ta filminud kõik kümme filmi, sh lavastajate Risto Orko ja Valentin Vaala käe all. Nende hulgas oli muide ka esimene Soome film, mida käis vaatamas üle miljoni inimese: see oli romantiline härrastemajakomöödia «Siltala mõisa-valitseja» («Siltalan pehtori»), filmitud 1934. aastal. A/s-i «Soome Filmitööstus» alluvuses filmis Luts aastail 1937—1941 kokku kolmteist filmi. Režissöörideks olid enamasti Toivo Särkkä ja 77

Yrjö Norta. Toivo Särkkä oli 1935. aastal saanud aktsiaseltsi «Soome Filmitööstus» peadirektoriks ning Yrjö Norta oli tema truu paariline kõigis Särkkä loodud filmides kuni 1939. aastani.

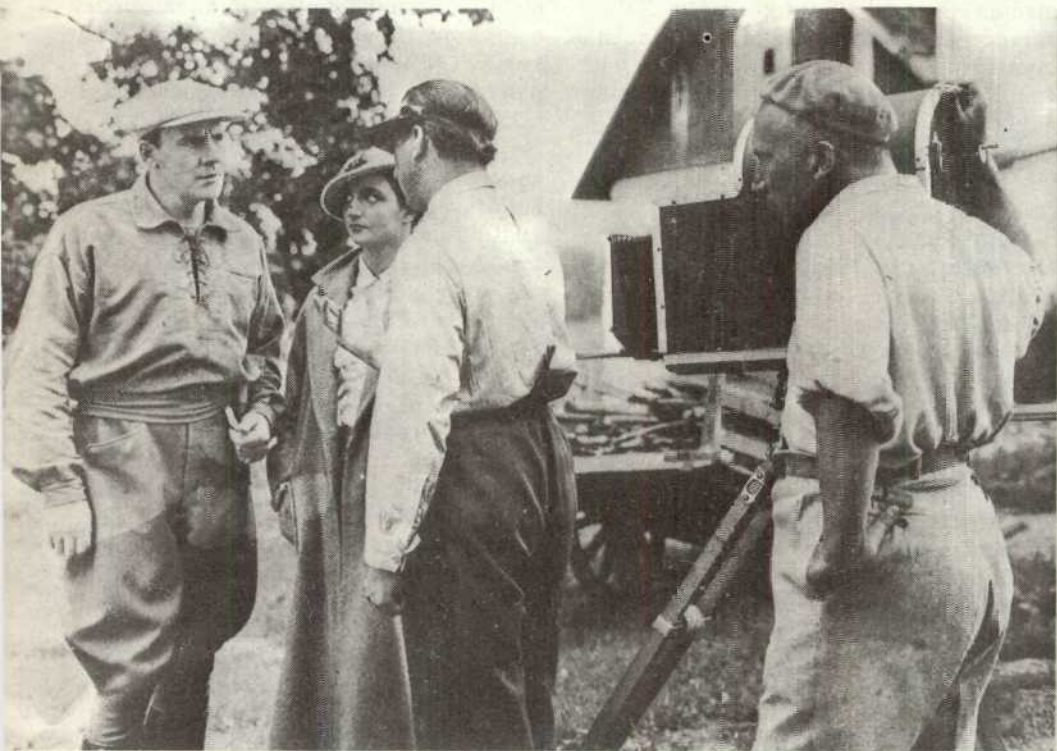
Filmidest, mida Theodor Luts neil aastail operaatorina filmis, tuleks siinkohal esile tõsta rahva elu kujutavaid «Nagu uni ja vari» («Kuin uni ja varjo») 1937 ja «Tuletikke laenamas» («Tulitikkuja lainamassa») 1938, menukat sõdurikomöödiat «Rügemendi mure» («Rykmentin murheenkryyni») 1938, Hella Wuolijoe ainelist «Edasi ellu» («Eteenpäin elämään») 1939, muusikali «SF-paraad» («SF-Paraati») 1940 ning näitleja Aku Korhosele pühendatud «Ainult öövaht. . .» («Yövärtija vain. . .») 1940.

1942. aasta aprillis sündis uus filmikompanii, aktsiaselts «Fenno-Filmi», mille üks asutajaliikmeid oli just Theodor Luts. Tema sai ka uue seltsi tegev-direktoriks ja pearežissööriks. Teine režissöör oli Lutsu vana tuttav Yrjö Norta. «Fenno-Filmi» algusaastate toodangus võib selgesti eristada kaht põhisuunda: aktuaalsust taotlevad põnevusfilmid ja tundeliselt nõretavad armastusdraamad.



*Theodor Luts koos tütrega Soomes.*

*Theodor Luts Risto Orko komöödiat «Siltala möisavalitseja» võtetel 1934. aasta suvel. Pildil (vasakult): Jalmari Rinne, Hanna Taini, Risto Orko ja Theodor Luts.*





Luts osales ise põnevusfilmide tegemisel, kirjutades koos abikaasa Aksella Lutsuga stsenaariume. Stsenaristina kasutas Theodor Luts pseudonüümi Tauna Luoto, Aksella Lutsu varjunimeks oli Antti Metsalo.

«Fenno-Filmi» tootis aastatel 1943—1944 kuus filmi. 1944. a sügisel lahkus Theodor Luts koos abikaasaga Soomest. Algul siirdusid nad Rootsi ja sealt 1946. a kevadel edasi Brasiiliasse. 1947—1954 oli Theodor Lutsul Rio de Janeiros oma filmiaparaatide ekspordifirma «Theodor Luts & Cia. Ltda». 1956. aastast alates tegutses ta jälle filmiloojana, tegi lühifilme nii, kinode kui ka televisiooni jaoks.

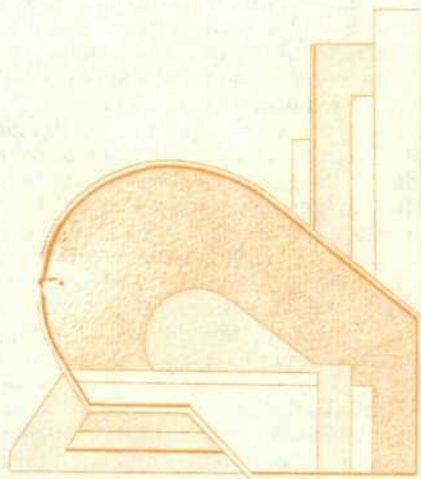
1971 Theodor Luts haigestus ja suri üheksa aastat hiljem 24. septembril 1980 São Paulos. Tema lesk Aksella Luts tähistas läinud aasta 10. oktoobril São Paulos oma 80. sünnipäeva.

«Fenno-Filmi» tegevus jätkus pärast Theodor Lutsu Soomest lahkumist teiste aktsiaseltsi liikmete omandina kuni 1976. aastani. Siis ühendati ta mitme teise filmikompaniiga ja moodustati aktsiaselts «Kinosto».

*Tõlkinud* SIRJE RUUTSOO

## ÕNNITLEMES!

1. jaanuar — SILVI KROMANOVA, ETV kunstnik-grimeerija — 60
6. jaanuar — LINDA ANDRESTE, teatri- ja televisioonikunstnik — 60
8. jaanuar — AKSEL PAJUPUU, koorijuht, Eesti NSV teeline kunstitegelane — 60



# Kolm muusikavälist muusikaga seotud seika

MART REMMEL

## 1. Trifooniast oleks piisanud

Praegu on meil monofoonia, stereofoonia ja kvadrofoonia, mis tähendavad vastavalt 1-, 2- ja 4-kanalilist heliülekannet. Terminite paradigma ei ole, nagu näha, süsteemne — kui kreeka keelt järgida, peaksid termineiks olema mono-, di- (stereofoonia tähendab ruumiheli üldse) ja tetrafoonina. Terminid termineiks, nende tähenduses võib kokku leppida, kuid miks järgnes 2-fooniale tehnika järgmise katsetusena 4-foonina?

Esimene võimalik vastus on, et nii võib heliallika kujuteldavat asukohta (HKA) liikuma panna mitte enam joonel (2-foonina puhul tavaliselt kuulaja ees), vaid tasapinnal (st vasakul-paremal/ees-tagal). See on õige, kuid psühhoakustikast on teada, et HKA liikumiseks tasapinnal piisab 3-foonist. Võib-olla võib HKA 4-foonina korral liikuda ruumis, st ka üles-alla? Psühhoakustika näitab siin (Cabot, 1977), et osalt on see õige, kuid kõiki neid HKA liikumisi ruumis, mida võimaldab üle kanda 4-foonina, võimaldab ka 3-foonina. Huvitaval kombel pole ka 5-foonil HKA liikumise ülekandmisel eeliseid 3-foonina ees — alles 6-foonina võimaldab üle kanda efekte (kuigi väga rafineeritud ning tavalise heliülekanne jaoks ilmselt mittevajalikke), millega ei tule toime 3-, 4- ja 5-foonid. Seega tekiavad HKA liikumise ülekandmisel uued kvaliteedid 2-, 3- ja 6-foonias, 4- ja 5-foonial siin omaette tähtsust ei ole.

Teine võimalus vastata küsimusele, miks järgnes 2-fooniale 4-foonina, on oletada, et 3-foonina ja 4-foonina vahel on küllaldane erinevus kõla «loomulikkuse» saavutamisel. Erinevus muidugi on, iga uus kanal annab õigel kasutamisel midagi, kuid vahe 3-foonina ja 4-foonina vahel on juba üpris väike, igal juhul palju kordi väiksem täiendavalt vajamineva tehnika hinna osast kogu süsteemi hinnas.

Jääb veel kolmas võimalus vastata eespool esitatud küsimusele: võib-olla on kodeerimine raadiokanalil kanalipaaride kaupa lihtsam? Nii see muidugi oli 4-fooni

nia algusaastatel, kuna kahest 2-foonist sai erilisel mõtlemata kätte ühe 4-foonina. Praegu, kus mikroelektroonika elemendibaas on kodeerimis-dekodeerimistechnika osas kiiresti arenenud, pole asi enam nii. Näiteks võib ka 3-foonina kahte kanalisse hõlpsasti kokku suruda (esimesse kanalisse kodeeritakse näiteks väärtus, mis saadakse, kui esimese mikrofononi väljundi hetkeväärtuse järgi ennustatud teise mikrofononi oletatavast väärtusest lahutatakse teise mikrofononi väljundi tegelik hetkeväärtus, st esimesse kanalisse kodeeritakse teise mikrofononi ennustatava väärtuse viga; sama korralduse teise ja kolmanda mikrofoniga ja see viga kodeeritakse teise kanalisse). Asjaolu, et 3-foonilist heliplaati on lihtsam luua kui 4-foonilist, on selge ilma pike-malt mõtlemata, digitaalse raadio ja digitaalse heliplaadi korral (sinna nähtavas tulevikus tervenisti ka jõutakse) pole kanalite paarsusel aga muidugi enam mingit tähtsust.

Kokku võttes: ruumiliseks heliülekanneks vajalik kanalite arv ei arendu ritta 1, 2, 4 (8?), vaid 1, 2, 3, 6 (12?), trifooniast oleks piisanud.

## 2. ERSO-le ja teatriorkestritele lisapuhkust?

Sümfooniaorkestrites tehtud akustilised mõtmised osutavad orkestrantide kuulmiskahjustuste tekkimise suurele tõenäosusele. Kui võtta lubatavaks normiks 85-dB müra 40-tunnise tööpäeva jooksul (selline on mitme riigi tööstuse standard), siis näiteks Jannsoni ja Karlsoni andmeil (1983) saavad Rootsi Raadio orkestri ja Stockholmi filharmonia mängijad sellele vastava doosi 10 tunniga nädalas valjematel toolidel (trompetite ees ja teistes sellelaadistes paikades) ning muudel toolidel 25 tunniga nädalas. Mis sellest kauem — ja see puudutab otseselt meiegi orkestreid —, on kuulmiskahjustuste poolest ohtlik.

Üldiselt on kuulmiskahjustustega nii, et madalamatel nivoodel (ütleme 85 dB-ni) kahjustub kuulmises osalevate rakku-

de ainevahetus, kõrgematel nivoodel liituvad sellega mehaanilised kahjustused, seal piisab teinekord vaid ühestainsast heliimpulsist, et tekiks pöördumatu deformatsioon.

Kuulmiskahjustusi saab kindlaks teha põhiliselt kahel viisil — anatoomilis-histoloogiliselt ja psühhoakustiliste testidega; elusa inimese puhul piirduvad uuringud tavaliselt viimase menetlusega. Rootsis ja USA-s tehtud orkestrantide psühhoakustilise testimise tulemused on mõneti üllatavad — need osutavad üpris hästi sellele, et orkestrantide kuulmine on saadud valjusdoosi arvestades vähe kahjustunud. Millest see tuleb, pole praegu selge. Üks võimalus on, et muusika valjus toimib tööstusmüra valjustest erinevalt. Teine seletus oleks järgmine. Kuulmiskahjustuste-alastest uuringutest on teada, et inimeste kuulmine kahjustub mõdukate dooside korral erineva dünaamikaga — mõnel on kahjustused algul märgatavad, siis aga vähenevad, teistel vastupidi (suurte dooside korral on dünaamika ühesugune — kõigil isikutel kehtivad suured pöördumatud kahjustused). Dünaamika erinevuse tõttu peab õigete järelduste tegemiseks uurima suurt hulka inimesi, kolm uuritud orkestrit Rootsis ja Ühendriikides on võib-olla vähe, seal saadud tulemused põhjal tehtud järeldused võivad olla ennatlikud.

### 3. Musikaalsus ja näo asümmeetria

Asjaolu, et dominantne ajupoolkera (paremakäelistel vasak, vasakukäelistel parem) töötleb kõnet, mittedominantne aga muusikat, on mitmesuguste katsetega võrdlemisi hästi tõestatud. Muidugi teeb kumbki ajupoolkera ka muud ning eristus parem-vasak pole ka kõne/muusika puhul absoluutne (mängus on ikkagi, ehkki teatavas vahekorras, mõlemad poolkerad, kuid lähtume praegu niisugusest lihtsast skeemist. Sellest edasi minnes on selgunud, et muusikalise andekuse seisukohalt pole päris ükskõik, kumb ajupoolkera mittedominantseks (muusikat töötlevaks) osutub. Ja nimelt — vasakukäeliste inimeste hulgas (dominantne on neil parem, «musikaalne» aga vasak ajupoolkera) on muusikaliselt andekaid suhteliselt rohkem kui paremakäeliste hulgas. Pandagu siin muidugi tähele, et vasakukäelised pole mitte musikaalsemad, vaid nende hulgas on musikaalsete protsent mõnevõrra kõrgem. Kirjanduse andmeid nähtuse uskumiseks on küllaldaselt: J. Harriman

näitas 1982. aastal hea rütmitaju suuremat esinemust vasakukäeliste hulgas, D. Deutsch tödes 1979. aastal absoluutse kuulmise teatavat suuremat sagedust vasakukäeliste juures; pangu muuseumad, kes pole asjaga kursis, siin tähele, et absoluutse kuulmisel pole kuulmise (kõrva) endaga midagi pistmist, nähtuse õige nimi on helikõrguste mälu.

Nüüd on Wisconsinis ülikooli professor-emeritus Karl Smith lisanud aju ja musikaalsuse asümmeetrilise uue, ootamatugi tahu («The Journal of the Acoustical Society of America» 75(6), 1984, 1907—1908). Ta väidab, et muusikaliselt andekate näos on muude inimestega võrreldes teistpidine asümmeetria. K. Smith on asümmeetria poolest analüüsinud umbes 2000 inimese nägu ja ta nendib, et enamik inimesi on nn paremanäolised (*right-faced*). Neil on Smithi järgi järgmised 5 näo asümmeetria avaldumise tunnust:

- a) näo parem pool on avatum, st kulmu ja alalõua vahe on pikem;
- b) parem kulm on vasakust kõrgemal;
- c) parem näopool on siledam (kortsee on vähem näha);
- d) pea on vasakule kaldu, nii et parem näopool on kõnelemisel nähtavam;
- e) parem suupool avaneb kõneldes laiemalt.

Vasemanäolisi (*left-faced*, neil avalduvad mainitud 5 tunnust peegelsümmeetriliselt) on Smithi järgi vähe, nende hulgas aga muusikaliselt andekaid suhteliselt palju. Ta loetleb: Beethoven, Brahms, Schubert, Liszt, Sostakovič, Wagner, Rahmaninov, Tšaikovski, Lalo, Händel, Bernstein. Nimetab ka üpris palju lauljaid, dirigente, orkestrante (Itzhak Perlmani puhul mainib muuseumad, et too räägib kui paremanäoline, pomiseb muusitseerimise ajal aga kui vasemanäoline).

Võtame ette mõned oma muusikud. Kui piirduda esimeste kättesattunud piltidega ja selgemate juhtudega, on vasemanäolised Artur Kapp, Peeter Süda, Heino Eller.

Pole nähtavasti võimatu Smithi tõsiselt võtta. Siis peaks selguse saamiseks muidugi esmalt välja mõtlema meetodi näo asümmeetria suuna kindlakstegemiseks (Smith on töötanud mulje järgi).



Helirežissöör JURI KOKŽAJAN

*JURI KOKŽAJAN (s 1922) on helilooja ja helirežissöör. Vene NFSV teeneline kultuuritöötaja. Õppis Tbilisi konservatooriumis, lõpetas 1948 Moskvas Gnessimite-nim instituudi. 1947. aastast alates Tele-Raadiokomitee Moskva Raadio- ja Heli-salvestusmaja helirežissöör, sh pikemat aega peahelirežissöör ning Rahvusvahelise Ringhäälingu- ja Televisiooniorganisatsiooni (OIRT) ekspertide grupi liige.*

**Juri Kokžajan:** Ma ei teagi, kuidas sain helirežissööriks. Ilmselt noore muusikuna, kes pelga juhuse läbi nägi-kuulis, kuidas salvestatakse heli, ning armus jäägitult sellesse müsteeriumisse.

Pigem tean, kuidas režissööriks õppida. Võib-olla mul vedas, et algul lihtsalt muusikuna, isegi vähikuna helisalvestustehnikas, kasvasin käsikäes selle põneva ala arenguga ja uudsete võimaluste ilmutamisega, harjusin neid kasutama ning lõpuks õppisin ka teisi õpetama — loen nimelt ühes Moskva kõrgkoolis helirežissuuri fakultatiivkursust (ja loodan, et sellest kunagi sünniks kateeder).

Kui mina alustasin, oli kõik primitiivne, magnetofonitehnika alles hakkas juurduma. Oigupoolest seati hüppelatt tol ajal selle järgi, et ringhäälingus taheti tehnikute kõrval näha muusikalise ettevalmistusega inimesi, kes pidid jälgima helilooja autoriteksti ja nõudma esinejatelt muusikalist täpsust. Tehniline varustus oli napp, üles sai seada kõigest viis mikrofoni. Režiipuldil oli siis kõigest kümme nupp ja regulaatorit — praegu võib neid loendada viiesaja ringis...

Edaspidi võimalused avardusid, tuli stereofoonia, paljurajaline salvestamine,

jõuti tänase digitaalsüsteemini ja helirežii muutus tõeliseks loominguks — kunstiks tehnika rüpes või tehnikaks kunstis, ei oskagi öelda, kumb on õigem; võrd-selt paikapidavad on ilmselt mõlemad. Nüüdseks on meie kätte antud tehnilised võimalused jõudnud selleni, et saame kujundada niisuguse kõlapildi, mis laval on kättesaamatu. Heliloojadki on seda ag-ralt kasutama hakanud. Üha rohkem sünnib teoseid, mida vahetult ette kan-da pole võimalik, need saavad realiseeru-da ainult salvestistena. Helitehnika on astunud ka kontserdiellu. Igal enesest lugupidaval leviansambliil on pillide-le lisaks ülikeerukas elektroakustiline varustus ja oma helirežissöör — pa-raku liigagi sageli väheprofessionaalne. Ometi oleneb temast kõik. Ta võib esineja mitmesuguseid puudusi osavalt maskee-rides nigelavõitu ettekande või vaegvõi-melise lauljakese üsna heaks «keerata» (ikkagi need viissada nuppu...), kuid sa-



mas ka tõeliselt hea esinemise lootusetult rikkuda. Helirežissöör, olgu siis suure või väikese algustähega, on tõepoolest kõikvõimas, autorite ja esinejate võrdväärne partner kunstiloomingus.

*Eesti muusikutele, nii heliloojatele kui ka interpreetidele on Juri Kokžajan tuttavast tuttavam. Tema tööde-tegemiste järgi siinmail hinnatakse teda ainult suure algustähe vääriliseks. Omal ajal külastas Üleliidulise Raadio helisalvestusbrigaad süstemaatiliselt ka Tallinna, et jäädvustada meie muusikat kõige avarama auditooriumi jaoks. Enamasti juhtis brigaadi tööd Juri Kokžajan.*

Esimene reis Eestisse toimus juba väga ammu, 1950. aastal. See oli üldse minu esmaohtumine Tallinnaga — tundmatu linnaga, tundmatu kultuuriga ja, mõistagi, muusikaga. Ka esimeste eestikeelsete sõnadega. Praegugi suhtlen Moskva stuudiotest eesti interpreetidega pisut ka nende keeles, lubades enesele helisalvestusprotsessi tavalist leksikat natuke avardada. Kokku tuleb mul vist paarsada sõna ja suur ebakindlus teie ülikeerukas grammatikas...

Nüüd mõtlen sellele, kui võrd vajalikud olid siis meie külaskäigud Eestisse ja mujalegi. Üksikule väheldasele vabariigile oleks nii mahukas muusika jäädvustamine juba rahaliselt üle jõu käinud, võimalik ka, et organisatsiooniliselt. Meie puhul toimus finantseerimine üleliidulistest vahenditest ja paljuski loodi «roheline tee». Nii saime talletada rohkesti seda, mida Eesti muusikapanoraam läbi pikkade aastate pakkus. Kõik Tallinnas tehtud salvestised läksid Nõukogude

ringhäälingu kullafondi, neid paljudati vennasvabariikide ja välismaa jaoks, üht-teist jõudis ka plaatidele.

Pean tunnistama, et tasapisi hakkasin Eestit väga armastama. Peatselt tekkisid head sõbrad, kes mulle mitte ainult muusikat, vaid ka kunsti ja kirjandust, eluolu tutvustasid. Mõõda Eestit olen saanud rännata vist niisama palju kui koduse Armeenia pinnal. Nii kujuneski mul pisikontakt toreda maa ja rahvaga.

Esimesel külaskäigul alustasime ooperist, salvestamise jaoks kõige raskemast žanrist. See oli pätkel kõigepealt minule, tollal veel mitte kuigi staažikale ja kogunud režissöörile, samuti kõigile osalejatele. Nendel aastatel polnud veel kellegi kuigi palju kogemusi esinemiseks mikrofoni ees. Pealegi oli teos — Gustav Ernesaksa «Tormide rand» — meie tundmatu.

Kuid samas oli see tore esmaohtumine tundmatute häältega. Esines terve plejaad hämmastavalt häid lauljaid. Suurepärased olid eakas Karl Ots ja Aaro Pärn, kes hiilgasid «Kõrtsistseenis», säravahälne Martin Taras lausa itaalia tenorite klassist, samuti Georg Taleš ja mitmed teised. Sel ajal ei öelnud need nimed meile veel midagi. Me ei teadnud ka, kes on Georg Ots...

Aasta-aastalt tihenes see põgus tutvus kauaaegseks koostööks ja sõpruseks. Iga tööperiood Tallinnas andis meile midagi uut ja kaunist, iga kohtumine oli

*Juri Kokžajan töötamas Tiit Kuusikuga, ... Anu Kaaluga, ... Eugen Kapiga.*

*H. Pedusaare fotod*



avastuseks. Ilmusid üha uued hääled, uued instrumentalistid, kollektiivid ja heliloojad. Meid vapustasid eesti koorid, koorikunst. Kõrvuti kutselistega töötasime ka paljude taidluskollektiividega ja peaaegu võimatu oli maha panna piirikivi — kuspool laulavad kutselised lauljad, kus isetegevuslased. J. Tombi nimele Kultuurihoone võimas meeskoor Jüri Varistega, raudteelaste koor eriliselt vahva, ümariku Karl Leinusega, kes oma «Raudamit» juhatas nii, et mitte ei saanud aru, kuidas . . . lauljad tema žestidest aru saavad. Ometi aru saadi ja nendegi ettekanne oli kõrgtasemel.

Helisalvestus eeldab erilise kvaliteedi taotlemist nii tehnilisest kui ka interpretatsioonilisest aspektist. Sest töö, mida helirežissöör teeb, jääb ju väga kauaks püsima: pole nagu kontserdil, kus pisikonnarused ja -eksimused on lubatud ja loomulikud. Salvestamine seevastu lubab kasutada montaaži ja anda kuulajale maksimumi sellest, milleks esineja on üldse suuteline.

Nüüdisaegne helitehnika annab interpreedile uued võimalused, sellised mida on alati kasutanud kirjanikud ja poeedid, maalikunstnikud ja skulptorid, kuid muusikas ainult heliloojad: võimaluse teha eskiise, mustandeid, variante, ning valida nendest parim, otsida ja ka leida otsitavat.

Samas on nelisalvestamine keerukas ja, ütleksin, paljudele ebameeldiv selle poolest, et ta ei sarnane vähimalgi määral tavalise esinemisega. Studios pole publikut, puudub adressaat, kes aplausi või lihtsalt kohalolemisega esinejat inustaks ja esitatavat pala koos temaga läbi elaks. Samal ajal ootab miljoneid kuulajaid, nad lihtsalt pole parajasti studios, kui seal taassünnib kunstiteos. Kuulajad kogunevad hiljem — kaasaegsed ja tulevased, isegi need, kes pole veel sündinudki.

Sellest näeme, kui oluline on häälesta-da interpreedi, teda heliülesvõtteks kohandada. Siin on ta, heatahtlikest kuulajajast tulvil saalis esinema harjunu, järsku asetatud kõlakõledasse studiosse, tühja ruumi, kus publikuks ainult mikrofoni mehaaniline kõrv. Nüüd tuleb püüda, et esinemise kvaliteet sellest ei kahjustuks. Seepärast ongi helirežissööri töös ülitähtis, kuidas esinejatega suhel-

da. Peab rõhutama, et eesti interpreetidega oleme alati leidnud toreida ühise keele. Kuulame variante, jagame mõtteid, kordame siit-sealt midagi või teeme uue salvestuse, kui vaja, kuni võin sulaselges eesti keeles kinnitada: «Väga hea! Palun järgmine laul!» Üllatavalt sageli võisin nii öelda juba esimese variandi järel, sest esitus ja ettevalmistus olid laitmatud.

Need olid esimesed kohtumised. Oli valminud Lydia Austeri «Tiina», mis alles ootas lavastamist. Tutvusin balleti muusikaga kõigepealt Anna Klasi—Bruno Luki torede klaveriduo vahendusel, siis ka orkestri esituses Kirill Raudsepa juhatusel. Hiljem, kui nägin Lydia Austeri balletti laval, hakkas kahju, et olen «ainult» heli- ja mitte, ütleme, filmirežissöör — oleksin tahtnud salvestada Helmi Puuri unustamatut Tiinat . . .

Hiljem tuli lindistada sama autori Klaverikontserti andeka pianisti Heljo Sepaga, väga kindlaga oma taotlustes. Peatselt salvestasin ka järgmise balleti ja väikevormis muusikat. Kuid sageli juhtub, et esimene mulje osutub kõige sügavamaks ja mällusööbivamaks.

Aastate pärast, kui olin põhjalikult saanud tutvuda eesti muusikaga, sain aru, et «Tiina», emotsionaalne ja soojatooniline, kuid samas ka väga raudse dramaturgiaga teos, on eriliselt rahvusliku koloriidiga.

**Kirill Raudsepp:** Ausalt öeldes lõime päris kartma, kui need lindistamised ees seisid. Nendel aegadel polnud meil veel niisugust professionaalsust kui praegu. Pärastsõja-aastail andis tunda heade orkestrantide nappus, pillid olid juhuslikud ja koosseis kirju. Tundsime oma võimeid, teadsime Kokžajani nõudlikkust, et kõik tuleb esitada väga puhta intonatsiooniga ja mängutehniliselt korrektselt. Samas polnud meil eriti mahti lindistamiseks spetsiaalselt valmistuda, aega selleks tuli näpistada jooksva proovitöö ja etenduste kõrvalt.

Võtsime ennast tublisti kokku ja jõudsime ka mingi tulemuseni — suuresti tänu Juri Kokžajanile. Ta püüdis meid igati abistada, viitas ühe või teise vea korrigeerimise võimalustele ja oskas luua hea loominguemeleolu, mis on studios eriti tähtis. Juba esimesest koh-

tumisest oli tunda, et ta on muusik süvasuunas, mitte ainult pinnakihilt. Kogesin, kuidas ta haaras muusikat tundmatust partituurist esmapilgul ja tegi kohe enesele selgeks, mida ja kuidas selle kõlama panemiseks ka heliülesvõttel on vaja teha.

Esimene põhjalik töö oli meil «Tormide rannaga», need ülesvõtted jäid paljudeks aastateks käibe. Teine suurem ülesanne oligi Lydia Austeri balleti «Tiina» lindistamine. Teos meeldis orkestrantidele, nad mängisid innuga. Jälle kuulsime Kokžajani asjalikke näpunäiteid. Pean ütleva, et ta on nõudlik, kuid oskab esinejatega suhelda iselaadse delikaatsusega, oma soove niiviisi edasi anda, et ei aja närveerima. Seetõttu laabub töö temaga alati ludadalt.

**Juri Kokžajan:** Sidemed eesti muusikaga tugevnesid. Läks kuidagi iseene- sest, et kui Moskvas tuli salvestada kedagi Eestist, rakendati helirežissöörina enamasti mind. Kohtumisi on seega ja- gunud kolmekümne viiele aastale, nende hulgas palju eriliselt meeldejäävaid.

Vahepeal oli Georg Ots suureks inter- preediks kasvanud. Ei lähe meelest Üle- liidulise Raadio kunstinõukogu liikmete hämmeldus, kui nad minu tehtud esi- meste salvestiste kaudu tutvusid noore lauljaga, kes kandis ette mingeid pretensioonituid laulukesi. Hinnang oli lihtsalt erakordne selles mõttes, et silma- paistvatest spetsialistidest komisjon märkis Georg Otsa ammendamatu kunstikapatsiteeti juba siis. Rõhutati, et tema interpretatsioon õilistas mitmeidki keskpäraseid laule. Nüüd võin tagant- järele kinnitada, et mõned nendest on tänaseni pääsenud unarusse vajumisest tänu suure laulja hingestatud ettekan- dele, mis nagu andis õige võtme hilise- matelegi interpretidele, rajas esitustra- ditsiooni.

Selline oli Georg Ots juba siis. Kuid see oli alles algus, vähekaalukad laulukesed. Varsti tuli kõige olulisem, ope- rikatkendid. Ei jäänud muud üle kui tõdeda — see oli fantastiline! Kõik tehtu asetus nõukogude muusikalise interpre- tatsioonikunsti kõige väärtuslikumatesse kihistustesse. Kui Tallinnas tehtud salvestised olid üle kuulatud, anti jala- maid vabad käed varem kirjutuslaua ta- ga kokkuklapitatud repertuaariplaan

paberile jätta ja jäädvustada Georg Ot- salt kõike, mida vaid saab. Koostöö suu- re kunstnikuga jätkus peaaegu ta vii- maste mikrofoniesinemisteni ja jättis mu hinge sügava jälje haruldasest isiksu- sest, tõelisest muusikust.

Avastusteseeria üha jätkus. Pani imestama, kui palju uusi interpreedini- mesid suudab pakkuda väike vabariik. Sügav mulje jäi Veera Neluse esinemis- test. Esimene kohtumine oli, kui salves- tasime dueti Mozarti ooperist «Don Gio- vanni». Georg Ots tutvustas mind Zer- linaga Tallinnast — hõbekellukesehääle koloratuurlauljatariga.

Helisalvestusega tegelejad teavad, kui raske on puhtalt üles võtta koloratuur- sopranit — alatasa lisandub häälele omapärane võõrheli, tehniline moonutis. Veera Neluse puhul kogesin esmakord- selt (ja enese suurimaks üllatuseks!), et koloratuur- soprani hääle tuleb läbi mikro- foni absoluutselt puhtalt. Miks selle lauljataril puhul mainitud häiret ei ilm- nenud, ongi jäänud saladuseks. Võib-ol- la mängis siin määravat osa ta hääle täiuslik tämbriline selgus?

Millegipärast ei tulnud väga kaua meie mikrofonide ette Tiit Kuusik, kel- lest kunstinõukogu alatasa kõneles: miks ei lindistata Tallinnas ka tema ettekan- deid? Võimalik, et professor oli külalis- esinemistest väga hõivatud või kuulub selliste interpretide hulka, kes ei armas- ta mikrofoni ja tühja stuudiot või — ütleksin veelgi enam — kellele ei meeldi, kui neile mingeid märkusi tehakse isegi siis, kui need on põhjendatud.

Kohtumine väljapaistva kunstnikuga, eesti vokaalkunsti korüfeega, siiski toi- mus. Kalender näitas siis vist 1955-ndat. Maestro lindistas Roman Matsovi juhatu- sel katkendeid Mussorgski «Boriss Go- dunovist» Šostakovitši suurepärasest or- kestratsioonist. (Seda esitati 1948-ndale lähijärgnevail aastatel üsna vähe või üldse mitte, kuid Tallinna lavastuses oli see kasutusel.)

Kuusik andis jõulise ja detailirikka Vene tsaari Borissi kuju, kes laulis... eesti keeles. Tulemus oli uskumatu — just selles ooperis on väga oluline, kui- das venekeelne poetiline sõna asetub Mussorgski geniaalsele muusikale. Iga fraas peab säilitama mõtte ja (vene kee- lest tuleneva) intonatsiooni. Oli lausa

häämastav, kuidas laululine eesti keel hakkas parimas kooskõlas Mussorgskit edastama! Kõik linnid võeti meie kunstinõukogus vastu hurraaga. Kahetseti vaid, et ei salvestatud kogu ooperit, teadupärast esitas «Estonia» teater seda siis väga kõrgel tasemel.

Veidi hiljem kohtusin Kuusikuga kui ooperijõu kohta üllatavalt nõtke kammerlauljaga. Peatselt jätkus töö uuesti ooperikatkenditega. Verdi, kimbuke eesti autoreid vahele, siis uuesti Verdi, Wagner, Mozart, Rossini... Mäletan, et Figaro kavatiin «Sevilla habemeajajast» — maestro alaline hiilgenumber, nagu kõik ühest suust kinnitasid — ei õnnestunudki. Tiit Kuusiku virtuoosselt esitatud vokaalpartii takerdus üleni orkestrisse, mis alataas jäi kas solistist maha või tõttas ette. Tegime palju variante, kuid rahuldavgi resultaat jäi ainult unistuseks, maestro suureks meelepahaks, mis ka minule langes. Tohutult kahju, et ta pole ka hiljem seda kavatiini enam korralikult lindile saanud, igatahes eksisteerib praeguseni minu teada ainsana see tempodelt lombakas variant.

Väga meeldejääv on olnud töö Gustav Ernesaksa ja ta kuulsa meeskooriga. Olen salvestanud palju väga kõrge tasemega koorikollektiive kogu Nõukogude Liidus, ka «koorilauluvabariikides», nagu Gruusia ja Läti. Kogegin, et töös kooriga avaldus Ernesaksa temperament lõunamaisemalt kui ühelgi lõunamaalasel. Ta juhatas ülima väljendusrikkusega, andumusega. Maestro terve füüsis oli allutatud üheleainsale sihile, nägime ta väljenduslike käte žeste, miimikat, pilku, hääletult artikuleerivat sufleerimist korruga kõigile koorihäältele ka polüfoonias. Kuidas ta saavutas kolossaalse dünaamilise skaala vaevu kuuldavast *pianissimo*-paitusest ülima *fortissimo*-tormini ja kust ta ammutas need vapustavad värvingud, jääbki vist ainult tema saladuseks. Mõnikord lõi Laulutaa (tean ta hüüdnime sügavamast tähendust) illusiooni, nagu laulaks segakoor või mängiks orkester oreliga...

Peatselt kohtusin Eino Tambergiga, senise noore kolleegiga, kes varem töötas Eesti Raadios samuti helirežissöörina, kuid nüüd juba ta heliloomingu jäädvustamisel.

**Eino Tamberg:** Juri Kokžajan on aegade vältel minu suuremaid teoseid lindistanud ilmselt rohkem kui keegi teine — nii Tallinnas kui ka Moskvast. Ta on tõeline meister. Pealegi on temaga võimalik esimesest hetkest kontakti saada ja eks see omadus kajastub soodsalt ka töös. Et Kokžajan on ettevalmistuselt ja kõrvaltegevuselt helilooja, osutub ta muusikamõistmine palju sügavamaks ja täpsemaks kui mõnel teisel helirežissööril, tema tajub teoseid ka «seestpoolt». See ei jäta salvestiste kunstilisele kvaliteedile, teoste terviklikkusele soodsat mõju avaldamata.

Mõnikord küsitakse, mille poolest on ta nii väljapaistev helirežissöör. Minu arvates on temas kõik selleks vajalikud omadused harmooniliselt kokku sulanud. Kõigepealt on ta andekas. Minu jaoks tuleb helirežissööri andekust otsida loomupärasest erilisest akustilisest kuulmiskeskusest. Ta mitte ainult ei taba interpretatsiooni tehnilisi detaile, võimalikke väärnoote, vaid tajub hoopis enam — salvestatud variantide sisulist külge. Küllaltki head helirežissöörid valivad neid sageli rohkem välistunnuste, kõigepealt esituse puhtuse alusel, arvestusega, et kõik noodid paigas oleksid. Kuid niisuguste tugevate najalt võib teravikehitus koost laguneda.

Juri Kokžajan oskab esinejatega suhelda. Ühest küljest on ta väga nõudlik, ei lase läbi halbu detaile, kuid esitab interpretatsioonide ja autorite pretensioonide diplomaatiliselt, situatsiooni arvestades. Pealegi tajub ta esineja «lage». See, mida ta ütleb esimese töötunni ajal, on hoopis midagi muud kui viimasel, kus näeb, et inimesed on ilmselt väsinud. Tal on eriline oskus mõista esinejaid ja ta teab, et nad ei ole muusikamasinad mikrofonies. Mõnikord võib ta läbi lasta ka ebaolulise vea, kui näeb, et «lagi» on just selline. Ta doseerib oma nõudmisi, mõistes, et pole mõtet teisel töötunnil mingit pisiasja meeleheitlikult viimistleva hakata, kui see rikub ära terve neljanda tunni töö.

Nii on ta kindlasti Nõukogude Liidu helirežissööride eliidi hulgas. Ja kahtlemata isiksus. Kokžajanil on oma käekiri ja tööstiil.

**Juri Kokžajan:** Ühel järgmistest küllaskäikudest, tõsi, palju aastaid hiljem,



puutus Tallinnas uuesti kokku terve ooperi salvestamisega. Seekord oli kõik teisiti kui «Tormide ranna» puhul. Nüüd sain eeltöös autoriga läbi arutada misantsseenid ja tegelaste näilised liikumised kõlapildis, sest tegemist oli juba stereofooniaga. Võin öelda: just Tallinnas tehti Eino Tambergi ooperi «Raudne kodu» puhul esmakordselt nii, et raadiokuulaja võis otsekui jälgida esinejate paiknemist ja liikumist ettekujutataval laval.

Mõistagi oli vajalike tulemusteni jõudmine tavalisest salvestamisest hoopis keerukam, kuid esinejad nakatusid meie taotlustest ja soostusid huviga kõigiks «katsumusteks». Pärast kõlas suure tunnustusena, kui muusika autor ütles, et salvestisel on ooper mitte kaotanud, nagu tavaliselt, vaid kohati isegi võitnud.

Tõepoolest, varemgi oli Nõukogude Liidu oopereid stereofooniliselt üles võetud, kuid enam-vähem kontserditaoliselt — orkester ja koor avardatud ruumikalt stereokõlaliseks ja otsekui nende ette asetatud kõik solistid. Mulje lavalisest liikumisest jäi edastamata.

Meenub, et stseenis, mille tegevus kulgeb sadamakõrtsis, laulis baleriin — Ülle Ulla. Mulle öeldi, et ärgu ma teda mikrofoni ees liiga piinaku, ta pole laulja, hoopiski tantsib. Kui hiljem seda andekat kunstnikku laval nägin, polnud öelda muud kui: «Väga hea!». Kuid raadiostuudios ei tantsita, esineja seisab nagu naelutatult mikrofoni ees, kartes sentiimeetri viirra kohalt nihkuda. Tema stseen ooperis on dünaamiline, muusika väga liikuv. Jäin tulemusega üsna rahule, kuid autor arvas, et see episood võiks veelgi paremini õnnestuda. Tehtu kordamiseks tuli aga paluda, et laulev mitteleaulja Ülle Ulla ja orkester esineksid meie uuesti. Nii tulimegi öösel pärast etenust taas kokku — kellestki sundimata, kõigi vabast tahtest. Sellist sirgjoonelist töösseuhtumist ei saa unustada.

Meenub teinegi juhtum, kui lindistasime Eesti Raadii segakooriga vanu revolutsioonilisi laule. Töö laabus väga edukalt, hommikupoolega saime neid lindile umbes tosina. Palad olid nii laitmatult ette valmistatud, et proovivariantide tegemine osutus liigseks. Kuid tehtu kontrollimisel selgus, et tervel laulude

seerial oli juures mingi puht-tehnilise päritoluga häire. See tähendas mõistagi katastroofi, tuli kas tehtu praagiks tunnistada või paluda koorilt suure töö kordamist. Närveerisin tublisti, mõtlesin, kuidas koorirahvaga kõnelda. Nad ju tulevad, et tööd jätkata, aga ootamatult selgub, et peavad uuesti alustama.

Ei jõudnud pikemalt rääkima hakatagi, kui keegi koorist ütles: «Sellest pole ju midagi, laulame aga uuesti!» Nüüd läks töö veelgi ladusamalt, kordasime varem laulnud ja jõudsime üles võtta ka kõik ülejäänud. Nii viisi avaldus sellegi kollektiivi tore, tõeliselt loominguline meelsus.

Igasugune tehniline häire tuleneb muidugi aparatuurist, kuid läheb alati helirežissööri kontosse, kui seda salvestamise ajal ei märka. Praak võib sisse lipsata väga hõlpsalt. Helirežissööri tähelepanu peab koonduma samaaegselt tuhandele ja ühele äärmiselt erinevale seigale, mis kõik on võrdset tähtsust. Ta peab kujundama akustiliselt kõlapildi, looma kontserdil viibimise illusiooni, hoolitsema selle eest, et kogu aparatuur — solistid, koor ja orkestrihääled — oleks muusikalises tasakaalus, märkama kõiki juhuviiperusi autoriteksti edastamisel kuni mis tahes pilli väärnoodike seni, avastama kõikvõimalikud häiremürad ning, nagu sellest veel vähe oleks, silmas pidama loendamatuid helitehnilisi seiku. Muidugi võib selles ülima kontsentratsiooni seisundis midagi märkamatuks jääda ja praak ongi käes.

Olen kohanud ka teistsugust töösse- ja ellusuhtumist. Oli kord üks ülesmäge rühkiv solist, kes praeguseks on juba tipul. Salvestasin temaga Moskvas mingiks konkreetseks tähtpäevasaateks väga vajalikku laulukest. Laulja püüdis ülesannet enesele igati hõlpsamaks teha ja piirdus üheainsa variandiga: ikkagi ooperilaulja kõige tähtsamast teatrist ja järsku niisugune . . . massilaul. Kontrollkuulamisel avastasime tehnilise vea. Situatsioon oli tõsisem kui tõsine, toimetuses juba oodati seda linti. Suurte raskustega hankisin solisti telefoninumbri ja lausa anusin, et ta vaevuks uuesti mikrofoni ette tulema, orkester on nõus ja dirigent samuti. Sain ainult üleoleva vastuse, et tema ei soostu minupoolset viga parandama! Kaks fakti, kaks dia-

metraalselt erinevat suhtumist oma kunstnikumissiooni...

Kuid pöördugem siiski tagasi praeguse põhiteema juurde. Ammune sõprus eesti interpretidega on jätkunud tänaseni. Olen saanud osaleda eesti muusika arengus terve inimpõlve vältel, selle rõõmude ja muredega kaasa elada. Minu silmade all on tuule tiibadesse saanud võimekaid heliloojaid — Heino Jürisalu, Jaan Koha, Jaan Rääts, Eino Tamberg, Lepo Sumera —, ja nad kõik on omal ajal olnud ka helirežissöörid. Nüüd on nende kõrvale ilmunud uued kõlavad nimed.

Pölvkonnad vahetuvad, teatepulga paratamatu edasiandmine toob esile üha uusi talente, minule seni tundmatuid. Nii tutvusin Kalle Randaluga, väga kõrgetasemelise ja tööka pianistiga, kellelt võib veelgi suuremat edasiminekut oodata. Minu mikrofonide ees laulis Eesti Filharmoonia kammerkoor, juhatajaks ammuse tuttava Heino Kaljuste poeg Tõnu. Kuulsin ülipõneva koorikomponisti Veljo Tormise loomingut. Seni viimane suurim ühistöö eesti muusikutega sündis kavatsusest näidata «Estonia» ooperiteatri tänast ilmet. Taas kuulsin Tallinnas paljusid väga võimekaid soliste, kes võivad ilma tegema hakata ka suurimatel lavadel — Helvi Raamatut, Leili Tammeleit, teisigi. Hämmastas kõrgesse ikka jõudnud, kuid vapralt esinenud suurmeister Tiit Kuusik... Juba ootan uusi kohtumisi oma seniste ja uute sõpradega Eestist.

*Vahendanud HEINO PEDUSAAR*

---

## Miim Maret Kristal

---

On kaks teed. Üks on püüdlus leida uut pantomiimist, liikumisest enesest. Sel juhul ühendatakse klassikaline ja nüüdne, sünteesitakse pantomiimi ja liikumise eri stiile. Nii on sündinud Maret Kristali esimene lavastus, Tallinnas asuva keskaegse seinamaali ainetel loodud filisoofiline «Surmatants», ja üks viimaseid töid, «Mimeskid», kus ta oli peaosaline ja kaaslavastaja. Teine tee on koostöö teiste kunstialade esindajatega. Maret Kristal on esinenud koos klassikalist muusikat esitavate interpretide, džässmuusikute ja sõnakunstnikega ning kasutanud oma esinemistel ka teiste kunstialade teoseid. Nii sündis üks esimesi Maret Kristali töid, publitsistlik draama «Ootus» tšiili rahva vabadusvõitlusest, ja on viimaseil aastail sündinud mitmeid uusi teatrivorme, millel veel pole õiget žanrinimegi. Viimasel ajal on miim Maret Kristal töötanud koos stsenaristi ja lavastaja Kalle Kurega, kes nende sünteesiotsingute inspireerijana on kirjutanud vastavaid algupärandeid ja suunanud näitlejannat enam avama oma loomingut sidet folklooriga.



## Theodor Altermanni preemia



Theodor Altermanni preemia laureaat  
**AARNE ÜKSKÜLA**  
1985. aasta novembris  
A. Mišarini näidendi  
«Seoses üleviimisega teisele tööle»  
proovidel TRA Draamateatris.

*K. Rannu fotod*



## TMK laureaadiid 1985

**ARNOLD KLOTINS**

Uitmõtteid «Eesti ballaadidest» (nr 4)

**ARNO ROHLIN**

Levimuusika kolm tahku (nr 10)

**PEETER TOROP**

Lev Tolstoi ja «Lev Tolstoi» (nr 8)

**LILIAN VELLERAND**

Lahkumine (nr 4) ... Muie vaataja suunurgas (nr 6),  
Igal printsil oma Wittenberg (nr 7)

**AARNE ÜKSKÜLA**

Lisl Lindau... (nr 11)

Õnnitleme laureaate ja soovime kõigile meie autoritele  
loomingurikast uut aastat.

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ЯНВАРЬ 1986

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

## ТЕАТР

М. МУТТ — Снова тотальный театр (36)

Писатель и критик Михкель Мутт рецензирует инсценировку романа Л. Фейхтвангера «Братья Лаутензак» в вильяндском театре «Угала» /постановщик К. Комиссаров из Государственного молодежного театра ЭССР, инсценировка М. Унта. Рецензент сравнивает Оскара в романе и постановке, а также трактовку других действующих лиц. Рассматривая инсценировку как самостоятельное произведение, М. Мутт ценит его различные стили, от гротеска до психологизма и считает эту постановку, объединяющую зрелищную манеру с аскетичной, одной из наиболее примечательных сценических работ последнего времени.

Л. ВЕЛЛЕРАНД — Презирая тоталитаризм (41)

Театральный критик Лилиан Веллеранд разбирает постановку К. Комиссарова «Братья Лаутензак». Рецензент отмечает смелость и свободу постановщика в использовании гротеска, роскошной театральности и эмоциональной образности. Эта постановка, представляющая политический театр, является удачей как на творческом пути режиссера, так и в сегодняшнем театральном процессе вообще.

А. КААЛЕП — С Брехтом не в ладах (50)

Писатель и переводчик Айн Каалеп, один из авторитетнейших знатоков Брехта в нашей республике, выступает по поводу двух постановок пьес В. Брехта в наших театрах — «Что тот солдат, что этот», который идет дипломным спектаклем 12 выпуска Кафедры сценического искусства в Пярнуском драматическом театре /постановщик И. Нормет/ и «Швейк во Второй мировой войне» в «Студии Старого города» /постановщик Р. Баскин/. Писатель выражает сожаление о том, что, несмотря на некоторые удачные предыдущие постановки /В. Пансо, Э. Кайду/, отношения эстонского театра с Брехтом не складывались. Нынешние постановки тоже оказались с Брехтом не в ладах.

## МУЗЫКА

О. СИЛЬД — Об исполнительстве и ее теории (13)

В публикации рассматривается сущность исполнительского искусства, говорится о структуре и сущности профессиональных способностей инструменталиста.

ИЗ ВЫДАЮЩИХСЯ ПРОИЗВЕДИНИЙ. К. ПАШЕЛЬ — «Колокола» и «Сосны» Х. Эллера

Краткий разбор двух произведений Х. Эллера, написанных в конце 1920-х годов — фортепианной пьесы «Колокола» и скрипичной пьесы «Сосны».

А. ПЕТРОВ — «Тарту -85» глазами москвича (59)

В статье рассматривается фестиваль легкой музыки, проходивший в рамках фестиваля «Тартуская весна 85», делается попытка дать описание положения в эстонской легкой музыке на данный момент.

М. РЕММЕЛЬ — Три внемusыкальских факта, связанных с музыкой (80)

Автор говорит о возможностях монофонии, стереофонии и квадрофонии, отмечая, что квадрофония по сравнению с трифонией не дает нового качества звука. Новое качество возникло бы только при 6-фонии. Второй факт затрагивает акустические измерения, сделанные в симфоническом оркестре, расстройства слуха, возникшие вследствие шума. И третий — о связи между музыкальностью и асимметрией лица.

СОАВТОР: звукорежиссер ЮРИИ КОКЖАЯН (82)

Проживающий в Москве звукорежиссер Юрий Кокжаян связан с записью эстонской музыки уже с начала 1950-х годов. Он говорит в статье о своих контактах с творчеством эстонских композиторов /Л. Аустер, Э. Тамберга/, с эстонскими исполнителями /А. Клас, Б. Лукком, Г. Раудсепом, Г. Отсом, В. Неэлус и др./ и коллективами /ГАМХ, Камерный хор филармонии Эстонской ССР/. Впечатлениями о Ю. Кокжаяне как истинно профессиональном звукорежиссере делятся К. Раудсеп и Э. Тамберг. Беседу записал Х. Педусаар.

## КИНО

Отвечает ПРИИТ ПЯРН (5)

На вопросы редакции отвечает Прийт Пярн, карикатурист, лауреат международных конкурсов карикатуры /Скопье, Токио, Кюокке Хэйст/, график, художник и режиссер рисованных фильмов. /«Зелёный медвежонок», «Некоторые упреждения для самостоятельной жизни», «Круглый ли земной шар?», «Треугольник», «Небылицы». Его фильмы удавались всесоюзных и международных призов /последний, *grand prix* на IV Международном фестивале мультипликационных фильмов в Варне в 1985 г./ В ответах П. Пярн выражает свои взгляды на роль карикатуры, юмора, кино и искусства в обществе.

**Л. ПРИЙМАГИ** — О метонимичном киноязыке и фильме В. Дзурлини «Пустыня Тартари» (22)

Автор статьи, исходя из семиотики и лингвистической поэтики, анализирует, в каком соотношении используются метонимия и метафора в киноискусстве, более конкретно же — в фильме В. Дзурлини «Пустыня Тартари» /1976/. Л. Приймаги полемизирует с ранними трактовками этого произведения /Г. Богемский, Л. Кярк/, которые усматривали в «Пустыне Тартари» прежде всего фильм метафоричной образности. Автор настоящей статьи находит, что режиссер, придав временной и пространственной абстрактности, метафизическому и фантастическому действию одноименного романа Д. Буззати историческую конкретность (Австро—Венгерская империя 1907 года), создал свой фильм в основном на метонимии. По сравнению с произведениями литературы /«В ожидании Годо», «Процесс»/, с атмосферой которых связывали прежние критики фильм В. Дзурлини, Л. Приймаги находит, что основную идею «Пустыни Тартари» следует искать в вопросе качественного выражения ожидания: совсем не безразлично, является ли состояние ожидания, которое Приймаги считает неизбежным основным состоянием отдельной личности в наши дни, «состоянием деклассированности и наплевательства или же в этом содержится убеждение о возможности достойного, культурного, незапятнанного существования».

**Я. ЛЫХМУС** — Внеконкурсные фильмы Московского кинофестиваля II (64)

Обзор развития киноискусства Голландии и творчества режиссера Й. Стеллинга, краткое содержание его фильма «Иллюзионист».

**М. ТАММЕТ** — Деньги (67)

Краткая рецензия на одноименный фильм Р. Брессона «L'argent».

**Я. ЛЫХМУС** — Свобода, ночь (69)

Краткая рецензия на фильм П. Гарреля «Liberté, la nuit».

**М. ТАММЕТ** — «Любимцы луны» (71)

Краткая рецензия на фильм О. Иоселиани «Les favoris de la Lune».

**А. УНТ** — Счастливого рождества, господин Лоуренс! (73)

Краткая рецензия на фильм Н. Ошима «Merry Christmas, Mister Lawrence!».

**П. ПЕДМАНСОН** — Кругосветны путешествие Нуриля (74)

**И. САНГ** — Идиллические картинки с Кавказа (76)

**К. УУСИТАЛО** — Жизнь кинематографиста Теодора Лутса (77)

---

#### РАЗНОЕ

**И. МОСС** — Первая колонка (3)

**Э. КОМИССАРОВ** — Архитектура на сценических подмостках (96)

Речь идет об одном своеобразном историческом феномене искусства — оформлении сцены итальянской оперы 17—18 веков, фантастическом стиле с грандиозными эффектами перспективы, который находился под сильным воздействием архитектуры барокко.

---

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

---

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JANUARY 1986  
 JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY  
 COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS  
 AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.S.

---

## THEATRE

### M. MUTT. Once more on total theatre (36)

Mihkel Mutt, author and critic reviews L. Feuchtwanger and M. Unt's *The Lautensack Brothers* produced by the Viljandi Theatre (guest director K. Komissarov from the Estonian State Youth Theatre). The reviewer compares the Oskars in the novel and in the production and the rendering of other characters. Taking the stage version for an independent work, the reviewer appreciates its different styles ranging from the grotesque to experience, bridging theatricality and poor theatre and regards it as one of the most spectacular and commendable works in the past years.

### L. VELLERAND — Despising totalitarism (41)

Theatre critic Lillian Vellerand describes K. Komissarov's production of *The Lautensack Brothers*. The reviewer praises the courage of the director and his freedom in using the grotesque, rich histrionics and emotional metaphor. This production which represents political theatre is a success both in the director's career and in today's theatrical process.

### A. KAALEP. At odds with Brecht (50)

Author and translator Ain Kaalep, our most competent Brecht-interpreter looks at two productions of B. Brecht in our theatres: *Man is Man*, by the 12th year graduate students of the Drama Studio as their graduation production and *Schweik in the 2nd World War* in the Old City Theatre (director R. Baskin). The reviewer regrets that despite some earlier successes (by V. Panso, E. Kaidu) the Estonian relationship to Brecht has remained completely unBrecht-like. The present productions are also at odds with Brecht.

---

## MUSIC

### O. SILD. On instrument playing and its theory (13)

The article deals with the nature of interpretation, the structure and essence of the instrumentalist's professional capability.

### OPUS MAGNUM. K. PAPPEL. H. Eller's Bells and Pines (33)

A short discussion of two pieces — one for the piano ("The Bells") and the other for the violin ("The Pines") — composed by Heino Eller in the late 1920s.

### A. PETROV. Tartu '85 through the eyes of a Muscovite (59)

This article refers to the popular music festival, part of festival Tartu '85 trying to focus the condition of Estonian pop music today.

### M. REMMEL. Three extramusical circumstances related to music (80)

The author describes what monophony, stereo-phony and quadruphony have to offer, asserting that quadruphony has no advantage over 3-phony as to its sound quality. A new quality would only be achieved with the arrival of 6-phony. Another circumstance is about the acoustic measurements carried out in a symphony orchestra, the damage to hearing caused by noise. And the third one — interrelationship between one's musicality and asymmetry of one's face.

### COAUTHOR: sound engineer YURI KOKJAYAN (82)

Yuri Kokjayan, resident of Moscow, has been engaged in recording Estonian music since the early 1950s. He talks about his acquaintance with the work of Estonian composers (L. Auster, E. Tamberg, etc.), his contacts with Estonian performers (A. Klas, B. Lukk, K. Raudsepp, G. Ots, V. Nelus, etc.) and music groups (State Academic Male Voice Choir, Philharmonic Chamber Orchestra). K. Raudsepp and E. Tamberg give their impressions of Y. Kokjayan as a really professional sound engineer. Written by H. Pedusaar.

### MARET KRISTAL, the mine (88)

---

## CINEMA

### PRIIT PÄRN answers (5)

The questions are answered by Priit Pärn, cartoonist, winner of several international cartoon contests (Skopje, Tokyo, Knokke Heist), graphic artist, maker of animated cartoons (*Is the Earth Round?...* and *Up to Some Tricks, Exercises for an Independent Life, Triangle, Time Out*). His animated cartoons have won Soviet and international film prizes (the latest — a grand prize at the Varna 4th International Animated Cartoon Festival 1985 — awarded to his film *Time Out*). The answers reflect P. Pärn's views on the cartoon, humour, film and the role of art in the society.

### L. PRIIMÄGI. On metonymical film language and on V. Zurlin's *The Desert of the Tartars* (22)

The author of the article analyses from the point of view of semiotics and poetical linguistics, the use of metonymy and metaphor in the film and their relationship, concentrating on V. Zurlin's film *The Desert of the Tartars* (*Il deserto dei Tartari*) (1976). L. Priimägi argues with the earlier reviewers (G. Bogemsky, L. Kärk) who regarded *The Desert of the Tartars* as a metaphor-laden film. The reviewer thinks that the director who has moved this novel of the



same title by D. Buzzati with its abstract treatment of time and space, with its metaphysical and fantastic action into a concrete period of history (Austro-Hungarian empire, 1907) bases his film on metonymy. The earlier reviewers had drawn parallels between the atmosphere of V. Zurlin's film and several works of literature (such as *Waiting for Godot* and *Process*), but L. Priimägi sees the main idea of *The Desert of the Tartars* contained in the quality of expectation; it does not amount to the same thing if expectation, which is the fundamental state of an individual today according to L. Priimägi, is the result of a skid-row and devil-may-care attitude or if it is filled with the belief in the possibility of a dignified, cultured and undefiled human existence.

**J. LÖHMUS.. The hors concours films at the Moscow International Film Festival II (64)**

An overview of the development of Dutch cinema and the work of Jos Stelling, a synopsis of his film *The Illusionist*

**M. TAMMET. Money (67)**

A brief review of R. Bresson's film *L'argent*.

**J. LÖHMUS. Freedom, the night (69)**

A brief review of P. Garrel's film *Liberté, la nuit*.

**M. TAMMET. Moon's minions (71)**

A brief review of O. Ioseliani's film *Les favoris de la Lune*.

**A. UNT. Merry Christmas, Mister Lawrence! (73)**

A brief review of N. Oshima's film *Merry Christmas, Mister Lawrence!*

**P. PEDMANSON. Nuril's trip round the world (74)**

**J. SANG. Glossy views of the Caucasus (76)**

**K. UUSITALO. Theodor Luts — a life of a film makers (77)**

---

**MISCELLANEOUS**

**I. MOSS. The leading article (3)**

**E. KOMISSAROV. Architecture on stage (96)**

On a curious phenomenon in the history of art — 17th and 18th century Italian operatic design which was strongly influenced by Baroque architecture, a fantastic style giving magnificent and distinctive impressions of distance.

---

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

---

---

Väljaandja: kirjastus «Perioodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 11. 1985. Trükkimisele antud 18. 12. 1985.

Ofsetpaber 7×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükkipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,9. MB-11 844. Tellimuse nr. 4176. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoja. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiarv 15 500.

Sdano в набор 15. 11. 1985. Подписано к печати 18. 12. 1985. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,9. Заказ 4176. MB-11 844.

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

Sattudes silmitsi nähtusega, mida endast kujutas ooperi kujundusstiil ühel oma kõrgeaegadest — tekkemomendil, XVII sajandil —, langeksime tõenäoliselt hämmeldusse. Selle mõistmine nõuaks võib-olla teistsugust suhet grandioossusega kui meil. Me ei mõista enam grandioossust, oleme temast täiesti võõrduvad. Inimeste silmis, keda grandioossus ainult rõhub, muutub see kergesti naeruväärseks. Barokk-ajastul hoiti suurust ja naeruväärsust teineteisest õnnelikult lahus ja teatrites tegutseti julgesti grandioossuse nimel. Näiteks hõlmas üks soliidne etendus Viini ooperis 1667. aastal, Cesti «Kuldõun», kahte öhtut ja sisaldas 67 dekoratsioonivahetust. Muide, sellised lavapildid nagu «Koletise tuld purskav pea» ja «Torm kaju sel rannal» suutsid ületada kõike varem nähtut. Raugematu huviga jälgis publik vägevaks paisutatud vaatamänge, mis väljendasid ennekõike auhnahete kunstnike fantaasialendu. Parimat eeskju pakkus vaatamängude väljamõttelejatele aeg ise (nagu ta seda muide alati külluslikult teeb) oma kirikuteremooniate pomposse toreduse, õukondade ülikeerukate rituaalide ja muidugi uusimate kunstisaavutustega. Barokk-kunsti võimsamaid eneseteostusi oli kahtlemata tema arhitektuur. Sellest ka arhitektuursete lahenduste kohustuslikkus ooperite kujundamisel. XVII sajandi teatrilavade kolossaalsete losside ja ehiseintega maastikkude keskel on tänapäeval raske endale ette kujutada toonast õrna kõlaga muusikat. Paistab, et sellelt ei loodetudki nii palju nagu arhitektuurset lavapildilt.

XVII sajandil kujunes lavalaudadel välja omapärane arhitektuuristiil, mis jäi ligikaudu kahe sajandi jooksul valitsevaks stenograafiamoeks. Täpselt samuti nagu kogu barokk-kunst tootis seegi nähtus illusioone. Pole kahtlust, et ükski teatrikuliss ei kujutanud iialgi situatsioone ja sündmusi nii, nagu neid oleks võinud näha tavalise silmaga. Kõige ebaharilikumatele ettekujutustele osati luua visuaalne ekvivalent osavusega, mis ei saa jätta külmaks. Seega ei anna barokk-kujundused kunagi võimalust liiga täpseks interpreteerimiseks, temas on kõik avalikult fantastiline. Ulmetasandi juhatavad sisse rajatiste arhitektuurivormid, võimatu on aru saada, kus nende imelike hoonete juures algab skulptuur ja lõpeb arhitektuur. Vormid sulavad mängleva kergusega teineteiseks, ja sedagi, kaugel nad teineteisest tegelikult asuvad, on silmaga raske määrata. Mõistatuslik dekoor, kus valitsesid kahe-mõtteliste nägudega jumalad paganlikust antiigist, küttis osavalt üles asjatundliku publiku fantaasiat. Ulm kasvab, sõna otseses mõttes kulmineerub mõistatuslikel põhjustel pikendatud lavaruumi lõputult venides kõige mõeldavamate kaugusteni. Silma pikk teekond lavasügavusse on kaunis väsitav, sest ühtegi perspektiivikäiku pole lihtsustatud või vahele jäetud, hirmuäratava loogika ja järjekindlusega saadab seda seinte lakkamatu palistus, mis kaugenedes aina väheneb ja väheneb, ent on kogu aeg väga terav, väga reaalne ja ärevaks tegevalt suurejooneline. Kummalised ehitised moodustavad täiesti erinevalt tänapäevast kujunduspraktikast tegevustikule tõeliselt dramaatilisi piirdeid, mille vahel võivad ja oskavad tegutseda ainult kangelased ja nende vastu asetunud tumedad jõud. Võimalik, et nendes teatrilava arhitektuurimüürides saavutab baroki meelisväljendus — dramaatilisus — oma äärmise piiri. Teater on juba kord koht, kus minnakse kergesti üle piiri ja saadakse kätte see viimane, millest mujal ennast kramplikult püütakse hoida. Näib, et otseselt süngusega tegemist siiski pole. Teatri eesmärk oli ju grandioossus, seega võib oletada, et kujundused taotlesid kangelaslikku suurust ja ülevust. Itaaliaalik efektiarmastus — eks peeti sedagi oma virtuoslikkuses silmas — võis põhjustada nende raskemeelsete raamide vahel teinekord otse uskumatuid nalju. Kõigile meeldis näiteks 27 muusikust koosneva orkestri rändamine pilvekesel üle lava ja teised sellelaadsed seiklused. Masinistkunst ei ole iial olnud nii kõrge au sees kui Itaalia ooperis XVII—XVIII sajandil. Muidugi võime endale seletada tollaste ooperite eriskummalist lavapilti kunstniku ja moe kapriisidega ning võimalik, et ka ära põhjendada. Kuid jääb tõsiasi, et need ebaharilikud nõuded dekoratsioonidele, eriskummalised ruumisügavused ja lavaruumi kohal toimuvad lennud muutsid põhjalikult etenduste välisilmet, lähendasid teda sammhaaval sellele mudelile, mis käib tänase päevani. Siiski veel vaid legendid meenutavad XVII ja XVIII sajandi teatrikunstnike professioni-aldamise tasest. Näiteks tegi P. Gonzaga, hiljem muide vene tsaaride lemmikkujundaja, *La Scala* le eesriidemaalingu, mis kujutas täpisealt teatri enda fassaadi. Eesriide avanemisele järgnenud efekt olevat olnud ülirabav, sest inimestel kadunud realsustaju, hiljem asendunud tekkinud segadus siiski aplausitormiga mehele, kes oli osanud tegelikkuse nii hästi väljamõeldiseks vormida. Üldse oli vaimustus kunstnike osavuse ja fantaasialennu vastu sedavõrd suur, et sageli esitatigi ooperi asemel ainult dekoratsioone. Aeglase muusika saatel vahetusid piduliku majesteetlikkusega kümnete kaupa dekoratsioonid ning publik hindas suurte kunstnike suuri vaimuvilju.

Neptunuse palee.  
Johann Oswald  
Harmsi (?) kujun-  
dus Reinhard Kei-  
seri lavaakantaadi-  
le Brandenburgi  
Friedrich III kroo-  
nimispidastusteks  
Hamburgi ooperi-  
majas, 1701. Te-  
gelased kehasta-  
vad Saksamaa jö-  
gestid, Rheini gee-  
nius on vasakult  
esimene.

